الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي

كليّة الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث

إعداد الطالب

رحال عبد الواحد

إشراف الأستاذ الدّكتور

رايس رشيد

لجنة المناقشة

اللقب والاسم	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	مجامعة أم البواقي	رئيسا
رايس رشيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تبسّة	مشرفا ومقرّرا
محمد حجازي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
رزيقة طاوطاو	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
فيصل حصيد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
فيصل لحمر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة جيجل	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1435/1434الموافق لـ: 2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى والديّ الكريمين اللذين تحمّلا عناء تعليمي وتربيتي..

إلى أسرتي العزيزة التي تحمّلت معي مشقّقة البحث وأوزار عزلتي..

إلى كلّ من علّمني حرفا..

أهدي هذا البذل المتواضع.

المقدمـة

المقدّمة

لعلّ تمظهرات الفعل الإبداعي على مستوى النص الروائي الجزائري المعاصر، تكشف عن مسارات التحوّل التي لامست مكوّنات المتن ومستويات التعبير، وهو يحاور مفرزات البنية السوسيوثقافية للمجتمع الجزائري، ويستثمر مقولات الخطاب الحداثي، ساعيا إلى تخليق رؤية واعية حول الذّات والمجتمع والكون من جهة، وتوفير إبدالات خاصة تتغيأ استحداث نصوص، قادرة على ابتلاع الأجناس وتوظيف جمالياتها، وتكون وعاءً يستوعب تلّون الحكاية، وتقاطع الأساليب، وتعدّد اللغات، وهي في ذلك تعُرج إلى فضاءات التّجريب الذي بات -في الآونة الأخيرة- يسجّل حضوره في الكتابة الروائية الجزائرية بوضوح.

وفي هذا السياق، يطمح العديد من الكتّاب الجزائريين إلى بلورة مشروع روائي، يتّسم بالدّينامية على صعيد الشكل، ليمنح القارئ مذاقا جديدا، وغاية هؤلاء الكتّاب تشكيل جمالية خاصة، انطلاقا من كون الرّواية جنسا منفلتا لا يعرف الاستقرار.

وكانت قراءة بعض هذه النصوص، تدفع بنا إلى معالجة تمظهرات بنية النص الروائي الجزائري، وهو يكشف عن نفسه، في صورة شكل روائي معاصر، يتغيأ خلق المفارقة والتنوع.

وفي هذا المدار يطمح هذا البحث إلى طرح مسألة التّجريب الحداثي وعلاقته بالكتابة الروائية الجزائرية، ولعل هذا النزوع بات يمثّل إحدى الإشكالات المستفزة في حيّز المقاربات السردية العربية عامة، والجزائرية بشكل خاص، وعليه كان عنوان هذا البحث "التّجريب في النص الروائي الجزائري" وتنبغي الإشارة، إلى أن الاختيار قد وقع علىالنصوص الروائية التّجريبية المكتوبة بالعربية ، والتي ظهرت في مرحلة زمنية ، تّم تحديدها في مدخل هذا البحث.

وبخصوص دواعي هذا الاختيار، فليس من اليسير ضبط العوامل المستفزة على اصطفاء هذا الموضوع للبحث والمقاربة، نظرا لتشابكها وتداخلها، حيث ينصهر فيها الذاتي والموضوعي والجمالي والأيديولوجي، إلا أنه بالإمكان أن نكشف عن بعض الدوافع المعلنة:

- تتعلق بالسرد الجزائري، باعتباره إبداعا له قيمته الخاصة، التي استمدها من خصوصية المجتمع الجزائري السوسيوثقافية، ومقاربته، قد تُرسّخ لدينا وعيا بالتحولات التي شهدها المجتمع الجزائري، والكتابة الروائية التي أنتجها هذا المجتمع، ولعلّها تسمح أيضا باكتشاف بعض التّمظهرات التي تعكس هذه

التحولات، رجاء أن يكون هذا الاكتشاف، محاولة لإثراء الدّرس النقدي الجزائري، الساعي إلى إبراز خصوصية النص الروائي الجزائري، ووضعه في مكانته اللائقة به.

- ومن الأسباب الخاصّة/ الذّاتية، الشّغف بالرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، "كمدوّنة" تستدعي الاشتغال عليها، وتفرض نفسها على القارئ وتلبس اهتمامه، ولا أدّعي-هنا- بأن هذه الرّواية تحتلّ مساحة إبداعية تغطّي على الحقل الروائي العربي، وإنما هناك فرادة تمتلكها، جعلت منها منجزا يستحق التّمعن والدّرس، نظرا للإنجاز النوعي الذي حقّقته هذه الروايات في مدة وجيزة – من جهة- وبسبب التصاقها الحميمي بجدلية المجتمع الجزائري، ومستوى انفتاحها على تحولاته، ومساهمتها في تجسيد الرؤى الجمالية المعاصرة -من جهة ثانية- وبذلك سجّلت- فيما يبدو -فَوْرَةَ الرّواية العربية البِكر التي تحتاج منّا إلى الاهتمام والمكاشفة.

أما بخصوص اختيار المدوّنة ومجال الاشتغال، فأمام تراكم النصوص الروائية يكون من الحكمة – فيما أعتقد- أن يختار الباحث إنتاجات الكتّاب الذين سجّلوا سيرورة تراكمية في الحقل الروائي الوطني والعربي، أمثال الطاهر وطار، وواسيني الأعرج، وإبراهيم سعدي، وأحلام مستغانمي، وعز الدين جلاوجي والحبيب السائح، وفضيلة الفاروق..وهم نماذج دالة على مسارات التّشكّل التي طالت المتن الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، باعتبار أصحابها أكثر ممارسة لتجربة الكتابة، وأكثر غوصا في عمق الواقع، وبالتّالي أكثر انخراطا في تمثّل البنية الذّهنية للمجتمع الجزائري، وذلك بسبب توفّر أصحابها على الوعي الذي يمكن أن يؤهّلهم إلى قراءة تبلورات المجتمع قراءة واعية، وبالتالي يرى البحث بأن كتاباتهم، قد تمثّل جوهر الإيديولوجيات والتوجّهات في عصرها[1].

من هنا كان المتن المدروس في هذا البحث متنوّعا، ذلك أن سؤال التّجريب الروائي،سؤال جماعي، شغل العديد من الكتّاب، لهذا حاول البحث رصد انعكاسات التّجريب، على العديد من التجارب الروائية، التي يبدو أنها شكّلت علامات فارقة، في سيرورة الرّواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، ومن هنا يتضح بأنهاجس البحث، هو رصد تمظهرات التّجريب، التي يفترض أن

[1] - أشهر النقاد الغربيين اشتغلوا على مدونات متميزة، رولان بارت اشتغل على بلزاك وفلوبير وزولا، واختار في كتابه التأسيسي " الكتابة في درجة الصفر"أكثر النصوص ثراءً وغنى، وجيرار جينيت في كتابه figure III اختار بروست، واشتغل باختين على دوستويفسكي، وغولدمان في كتابه " الإله المتخفي" اختار إبداعات بليز باسكال.

تتقاطع فيه النصوص الروائية، والتي يمكن أن ترسم مدارا مشتركا لسيرورة التّجريب الروائي الجزائري، بغض النظر عن الخصوصيات التي تسجل فرادة كل كاتب، باعتبارها انعكاسا لرؤية فنية خاصة، تميز كاتبا أو عملا روائيا عن غيره، وحضورها يختلف من نص لآخر.

وإذا كان البحث قد آثر الاشتغال على متن روائي واسع نسبيّا، فلعلّ غاية هذا الاختيار، هي محاولة الوقوف على إمكانات التّنويع، التي تتخلّق بفعل ارتحالات الشكل الروائي وانعطافاته، وإن وقوع البحث في منزلق الإقصاء لبعض الأعمال الروائية المتميزة، والتي قد تسهم في تأكيد منطلقاته، يمكن أن يُتدارك بالآفاق التي يفتحها أمام دراسات لاحقة.

وإذا ما انتقلنا إلى فرضية الدراسة وإشكاليتها، فإن فرضية هذا البحث، تنطلق من فكرة "مدى تمثل البنية السردية للنص الروائي الجزائري، ملامحَ التّجريب، وهل استطاع هذا النص أن يصوغ أسئلته ويطرح إمكاناته، ويفرز خصوصياته التّجريبية، إذ يفترض بأن التّجريب ينتفي معه الضبط والتّقنين، وفي غضون ذلك، كانت للبحث وقفات للإجابة عن التساؤلات التالية:

ما التّجريب الّروائي؟ ولماذا التّجريب؟ هل التّجريب يعني تقويض كل المعايير الجمالية القديمة؟ وهل يشترط فيه أن يطال كل بنيات النص؟ وهل التّجريب في النص الروائي الجزائري تجريب خاص، لا يتقاطع مع غيرهفي الرواية العربية والغربية؟ لماذا تُعاد قراءة مفهوم التّجريب ولَم لايزال موضع سؤال على اللّوام؟

لماذا لا تقف عنده الدراسات كغيره من المفاهيم، وتفرغ منه حمولاته الدّلالية والمعرفية؟ هل الظهور المتكّرر لمفهوم التّجريب، في مختلف الدراسات والأبحاث، هو نتيجة لقصور البحث النقدي، أم نتيجة لهلامية المفهوم؟ الذي يبقى دائما مرهونا بتوقعات القارئ، باعتبار ذلك قراءة للفن والمعرفة؟.

ما علاقة التّجريب بالحداثة؟ وهل هو مفهوم تبريري تعويضي؟ وهل كل تقويض للقيم الجمالية القديمة يُعدّ تجريبا وينتهي إلى النجاح؟ وهلهو انعكاس للتحول الثقافي، يُبنى على المعرفة والوعي، ويبدأ من نظرة خاصة إلى الذات والعالم، أم هو حدث طارئ يطفو على السّطح في غياب رؤية فلسفية واضحة لمفهوم الأدب والنقد؟ أم هو تقليعة باريسية مؤقتة، وليس عنوانَ قلقٍ وحيرة لازمت كينونة الإنسان المعاصر؟ هل يستبطن التّجريب الروائي الجزائري – على وجه الخصوص-

سمات الأصالة والهوية، أم هو نبش- فحسب- في تخريجات الّرواية الجديدة الفرنسية، فيكون بذلك صورة أخرى من صور التّمزق والاغتراب، وتكريسا لمقولة " المركز والتخوم"؟

هل التّجريب الروائي الجزائري بات علامة تقتضيها ظروف السّوق، أم هو من مقتضيات المثاقفة، وتأشيرة عبور إلى فضاءات العالمية؟.

بهذا يعتقد البحث، بأن دواعي اختيار جنس الّرواية كفضاء للمقاربة، سيمنحه أهمية ما، إذ ارتبط بشكل وثيق-حسب الاعتقاد- بإشكالية الدراسة، والمتعلقة بالتّجريب الحداثي، إذا ما افترضنابأن الحداثة أصل التّجريب، الذي أساسه الهدم والبناء، والمحاورة والتداخل، وهي مفاهيم –كما يعتقد البحث- تتموضع في صلب الحداثة، وقد تّم تبنّيها-هنا- كمؤشر إجرائي، لأن بعض الدراسات[1] السابقة قد ربطت –في معلوم البحث- مفهوم التّجريب، بحركة تطور الآداب، حيث ربطت هذه الدراسات مفهوم التّجريب بمفهوم التجديد، ومن ثمة جعلته "لازمة" توجه سيرورة الجنس الروائي بشكل عام.

وعليه فإن انطلاق البحث من ربط التّجريب بالحداثة، في النص الروائي الجزائري خاصة وجنس الّرواية بشكل عام، كان بمثابة الرؤية التي تطمح إلى إعادة طرح الإشكالية المفاهيمية بصورة جديدة، تتوخّى ربط المفهومين معا (الحداثة والتّجريب)، وهي رؤية تهدف إلى إعادة صوغ المفاهيم المكرورة.

ولعل من أهم الدراسات التي عزّزت هذا الموقف لدى البحث، وساهمت في تعميق رؤيته، وفتحت أمامه آفاقا أكثر رحابة حول مفهومالتّجريب:

- **دراسة لخالدة سعيد وردت في شكل مقال موسوم بـ: "الملامح الفكرية للحداثة"، منشور في مجلة "فصول" عدد03، مجلد04، أفريل/ ماي، جوان، 1984.وتمحورت هذه الدراسة حول دلالة**

[1] - من بينها "التّجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي" لبن جمعة بوشوشة، الصادر عن المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 2003. وقد تناول مفهوم التّجريب الروائي بشكل يعتقد البحث أنه يميل إلى السطحية، بحيث لم يتعد إيراد تعريفات ترتبط بتقنيات فعلالتّجريب، دون البحث في الملابسات التاريخية والسياقات المعرفية التي كانت سببا هاما في خلق هذه النزعة في حقل الكتابة الروائية العربية ،مما يجعل القارئ يتوهم بأنالتّجريب الروائي هو مجرد "حركة تجديد" لا تختلف عن سابقاتها من المحاولات التي واكبت تطور الآداب. ولعل الرأي نفسه ينطبق على ما ورد في كتاب لصلاح فضل عنوانه: "لذّة التّجريب الروائي" صدر عن أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2005.

مفهوم الحداثة الأدبية وعلاقتها بمفهوم التجديد، مما فتح أمام البحث مسارات تتجه نحو المقولات النقدية التي ارتبطت بالحداثة الأدبية.

- ومن أهم مراجع التأسيس - أيضا- التي انطلق منها البحث في رسم إطار تصوري لمفهوم التّجريب الروائي وتقنيات الكتابة التّجريبية نذكر أيضا:

- القراءة والتجربة "حول التّجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب"، لسعيد يقطين، الصادر عن دار الثقافة بالدار البيضاء،1985 .

ويتضمن الكتاب مقاربة لأربع روايات مغربية يرى الناقد بأنها تتموضع في صميم الّرواية التّجريبية بالمغرب، مستعملا في هذه المقاربة أدوات جديدة تتصل بـ "بويطيقا" النص منطلقا من مفاهيم إجرائية، مثل الانزياح السردي ، الميثاق السردي، الخلفية النصية، وذلك قصد إبراز تقاطعات النصوص المدروسة، وقد خلص "يقطين"إلى استخلاص أهم تمظهرات التّجريب الروائي التي لم تكن مألوفة في الّرواية التقليدية على حد تعبيره.

- ويضيف البحث - أيضا- مقالا بعنوان:" الّرواية الجديدة في فرنسا مغامرة في الشكل والمضمون" لجورج دورليان، مجلة العربي، العدد 544، مارس 2004 م، وتضّمن المقال،محاولة لتفسير " الّرواية الجديدة" باعتبارها مغامرة كتابة، أوكتابة إستباقية ذات نظريات فردية، انطلقت من موقع الرافض للقوانين التي فرضتها الّرواية التقليدية، وأسهمت في إيجاد آليات جديدة تؤطر فضاء الكتابة، على مستوى الحبكة والشخصية والزمان والمكان واللغة، وتعيد تشكيل المسارات السردية بكيفية صادمة لانتظارات القارئ .

وإذا كان من الضروري أن يتسلح البحث العلمي بالوضوح المنهجي، فإن ذلك يحتّم على الباحث وعيا نظريا، يساعده على مكاشفة البنى النصيّة ونواظمها، وكذا اختيار الآلية التي يراها مناسبة، للجمع بين القراءة والتّفكيك، وبين ما تشي به النصوص من مظاهر ومخبوءات.

إلا أن النص الروائي المبني – في كثير من الأحيان- على الانفتاح وتنوع الخطابات، قد يجعل كل قراءة مسلّحة بأدوات منهجية مختلفة، تحاول أن تسهم في إيجاد قدر من المرونة، تحول دون المقاربة النصية الإسقاطية أو المتعسّفة، وعليه فإن فالبحث يعتقد بأن الاشتغال على بنية الّرواية التجريبية، يستدعي حضور البنيوية التكوينية، حيث استعان البحث بسوسيولوجيا النّقد الجدلي، من خلال الاستفادة من مفاهيم لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) في تسويغ فعل

التّجريب وربط بنية النص (كإبداع) بـ"البنية الذهنية" للمجتمع، وكذلك مصطلح " رؤيا العالم" حيث ذهب غولدمان إلى أن العمل الإبداعي، يعكس جملة الأفكار التي تهيمن على جماعة بشرية، تعيش ضمن سياقات اقتصادية، واجتماعية، وثقافية متشابهة، تمثل بالنسبة إليهم موقفا إيديولوجيا خاصا بهم. لأجل ذلك يبني البحث فرضيته على رؤية تنسيبية ترى بأن النص الأدبي يرتهن بالسياقات المذكورة آنفا، فالنصوص على تباين أشكالها متورطة في شبكة العلاقات السياسية والثقافية والاجتماعية المعقدة.

كما استفاد البحث من تنظيرات كل من رولان بارت (Roland Barthes) في مقاربة مفاهيم "البناء الروائي"، و جيرار جينيت(Gérard genette) في قراءة "بنية الزمن الروائي"، وتودوروف" Tzvetan Todorov)) في شعرية السرد الروائي وتداخل المستويات الأسلوبية، كما اختار البحث أن يستفيد من انفتاح النقد البنيوي على ما بات يسمى بـ"ما بعد البنيوية" أي أن النص الذي كان بنية مغلقة على ذاتها، صار مفتوحا على عمقه الثقافي، وحواراته مع نصوص أخرى، يعيد تشكيل ملامحها الأسطورية والتاريخية والدينية والتراثية...وقد استضاء البحث هنا بمفاهيم جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وبنائها لنظرية "التناص"، إلى جانب ما ذهب إليه جيرار جينيت من تأسيس لمفهوم "التفاعلات النصية" حيث تنفتح القراءة البنيوية على ممكنات أكثر رحابة، إذ البناء الروائي يصنع نسيجه باستيعاب نصوص أخرى، يشغّلها لتشكّل أُلفة جديدة بقدر ما تشكّل حالة من القلق النصي.

ويرتبط باستخدام المنهج، المصاعب التي قابلت هذا البحث، وهي مصاعب تتعلق باتّساع قاعدة المتن المدروس، وتعدد مضامينه، وبالتّالي انفلاته من قبضة الاحتواء، فالمدّونة تتضمن نصوصا روائية متنوعة، ومنفتحة على أجناس متباينة، بما تستبطنه هذه الأجناس من ثقافات ومعارف مختلفة، تستوجب على الباحث توسيع مدركاته المعرفية، في ميادين التّاريخ، والأسطورة، والثقافة الشعبية، والتصوف، والشعر، والسياسة ...إلخ

والبحث - إلى جانب ذلك- يشتغل على نصوص روائية تنزاح عن البنية التقليدية، وبالتالي تتطلب مجهودا أكبر، في إعادة قراءتها أكثر من مرّة.

وإذ نكتفي بذكر هذه المصاعب والتي ستفصح عنها فصول هذا البحث-كما أعتقد- إلا أن البحث حاول- إلى حدّ ما- تذليلها، فوصل إلى الصورة التي عليها الآن، حيث يراوح بين النظري والتطبيقي، فلا نظرية بدون تطبيق ولا تطبيق بدون نظرية، بل هما متوازيان ويكمل أحدهما الآخر.

ويتوزع فضاء البحث على مقدمة عامة، ومدخل نظري، وبابين (كل باب يتفرع إلى ثلاثة فصول) ، ثّم خاتمة، وقائمة بمصادر البحث ومراجعه.

فبعد المقدمة العامة التي تخص موضوع البحث وإثاراته النقدية يأتي:

- مدخل البحث بعنوان: الّرواية الجزائرية: تحولات المجتمع/ وعي الكتابة.

وينشغل ببنية الّرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وإمكانية تمثّلها للبنية الذهنية للمجتمع الجزائري، عبر تحولاته منذ الاستقلال، إلى بدايات القرن الواحد والعشرين، وغاية ذلك، محاولة رصد ذلك الوعي الروائي الجديد، الذي تأّسس مع مرحلة التّحولات العالمية الكبرى، الاقتصادية، والسياسية، التي انعكست على المجتمع الجزائري، وهي فترة أفرزت وعيا، يمكن اعتباره قد رّسخ للبحث عن أشكال جديدة، تسعى نحو الّدينامية والانفتاح، وتنويع المادة الحكائية والمرجعيات الثقافية، وتشتغل على آليات مغايرة، تشي بدخول الّرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، حقل التّجريب الروائي.

- أّما الباب الأول للبحث، فعنوانه:التّجريب الروائي: مدارات الماهية، والسياق.

ومن خلال هذا الباب، حاول البحث تدبّر الخطابالتّنظيري ومناقشة بعض الأصول النظرية لمفهوم التّجريب، وقد تضّمن ثلاثة فصول:

جاء الفصل الأول بعنوان: مفهوم التجريب الروائي، وسياقاته.وعني بالوقوف على مفهوم التّجريب الروائي ونبش تمظهراته في سياقات أدبية وتحديدات تاريخية، والتطرق إلى التصورات النّقدية الغربية والعربية، التي تناولت هذا المفهوم، وتّم الوقوف على اختزال تلك التوجهات، بما ينسجم ورؤية البحث، حول تأصيل المفهوم، واستخلص البحث في الأخير مفهوم التّجريب، من خلال المعايير التي تعتبر بمثابة التّحديدات، التي يمكن الاشتغال وفقها، اعتمادا على نماذج روائية تم اختيارها كتمثّلات في الباب التطبيقي.

أما الفصل الثاني وهو بعنوان: التّجريب الروائي والحداثة.

وغاية هذا الفصل هي النّأي بمفهوم التجريب الروائي عن سياق التطّور التاريخي للنص، فمجرد التجديد لا يعني بالضرورة ارتباط الكتابة الروائية بالوعي الحداثي الذي يستهدف صياغة مفهوم جديد للإنسان، في علاقته بالمجتمع والكون، مما يجعل التجريب كمفهوم حداثي، يفترض إعادة قراءة للمقولات التي كّرسها بعض الباحثين، والتي تربط بين التجريب الروائي والتجديد بمفهومه السطحي.

أما الفصل الثالث من هذا الباب النّظري، فقد جاء تحت عنوان:

المرجعية المعرفية للتجريب. وتم من خلاله مكاشفة الأسس الفكرية والفلسفية والثقافية التي اتكأ عليها فعل التّجريب، وهو يتغيأ الانسلاخ من رواية الحكاية والانغمار في رواية البحث والقلق ومحاورة وعي المتلقي، عن طريق الأفكار، والاستعانة باستبصارات المدرسة الفرويدية، والفلسفة الوجودية، والنص التراثي بكل محمولاته.

- أّما الباب التطبيقي، فعنوانه: تمظهرات التّجريب في النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، ويتوزع على ثلاثة فصول تطبيقية.

تضمن الفصل الأول، التجريب الروائي على مستوى البنية السردية، وتتمحور المقاربة في هذا الفصل حول بنية الزمن، تشكيل المكان، ثم بنية الشّخصية.

أما الفصل الثاني: التجريب الروائي على مستوى المتخيل السردي، ومن خلاله تمت مقاربة استراتيجية التناص- اقتحام تابو الجنس- الاشتغال على الصوفي.

وأما الفصل الثالث فيتعلّق بمقاربة التجريب الروائي على مستوى لغة السّرد، وفيه تطرق البحث إلى أهمية اللغة الروائية في ترسيخ نزعة التجريب، ودرها في بلورة البنية الدلالية والجمالية للنص الروائي.

وقد حاول الفصل، مقاربة اللغة الشعرية في نصوص روائية مختارة ، واقفا من خلال ذلك على توظيف لغة السخرية، ودلالات الخطاب السّاخر في اقتناصه لحيثيات الواقع الجزائري، ثّم دراسة اللغة الشعرية، في هذه النصوص الروائية، وبعدها تم الوقوف على اللغة المهجّنة، ومحاولة الوقوف على الدوافع الفنية لتوظيف هذه اللغة، واثر ذلك في ربط النص الروائي بالسياق الاجتماعي والثقافي.

- أما خاتمة البحث ونتائجه، فيمثلان تركيبا لكل الاستنتاجات التي توصل إليها البحث، والتي رسّخت مبدأ المغايرة والارتحال، كما رآها البحث من خلال مقاربة المتن، وقد أعقب ذلك بقائمة المصادر والمراجع المختلفة، التي تم توظيفها والاستعانة بها، في سبيل إخراج هذا البحث في الصورة التي عليها الآن، وإن كان لا يدّعي رأبَ الثّغرات، واستيفاء كل ما يمكن أن يقال لصالح النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية -وهو يرجو أن تتكفّل به دراسات أخرى - إلّا أنه (أي البحث) حاول إضاءة جانب بسيط من جوانبه المتشعبة، وإن كان الباحث قد قصّر في أحد الجوانب فلعلّ شغفه بمعرفة النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، يشفع له.

ومن المتوقّع أن يحاور هذا البحث، المتن الروائي المختار، ليُنتج حوله نصّا واصفا، يحاول أن يسفر عن هجانة الكتابة الروائية الجزائرية ذات النزعة التّجريبية، وهي تتغذى من نسغ المحلّي والعالمي.

ثم كيف ترصد الواقع الجزائري في صورته المتراجعة، وكيف ارتبط هذا الواقع – أحيانا- بعالم عجائبي مرتبط بأشياء غير واقعية، تعيد صوغ المجتمع الجزائري في صورة كاريكاتورية.

ومن المتوقّع أيضا، أن يكشف هذا البحث عن فرادة الّرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وهي تتأسّس على الانفتاح على المخزون الثقافي الجزائري، والعربي، والعالمي، المتباعد زمانا ومكانا، وأن يكاشف كفاءة هذه الّرواية في تفكيك مأساة المجتمع الجزائري، ومساءلة الواقع، عبر محاكاة تبدو ساخرة أحيانا، تجمع بين البنى الفكرية، وجمال البنية السردية.

وإن كانت لهذا البحث حسنات، فالفضل لله تعالى، ثم للمشرف الأستاذ رشيد رايس الذي لم يبخل بجهده في التصويب والتوجيه طوال سنوات البحث، وللزملاء الأساتذة الذين شاركوا في سدّ بعضٍ من الثغرات البحث بالمحاورة، وإثرائه بالمساعدة على الترجمة، ولا يسع الباحث إلا أن يرفع للسادة الأساتذة أعضاء لجنة القراءة والمناقشة، خالص الامتنان، وجزيل الشكر والثّناء، إقرارا بحقّهم، واعترافا بفضلهم، على هذا البحث، قراءة، وتصويبا، وتوجيها، وإثراء.

المدخـل

الّرواية الجزائريةّ: تحوّلات المجتمع/ وعي الكتابة

الّرواية الجزائرية: تحولات المجتمع ووعي الكتابة .

أ- الكتابة الّروائية نشاط الاجتماعي:

لترسيم حدود هذه الدراسة، يتعين علينا بيان العلاقة بين تحولات المجتمع ووعي الكتابة الروائية، حتى نصل -على وجه الاحتمال- إلى أن التجريب الروائي في الجزائر، هو علامة دالة على هذا التحول بالمعنى الحقيقي، وقيمة فنية ناتجة عن خلفية اجتماعية، لأن« تطور الأشكال الأدبية، والرواية هنا بصورة خاصة ليس أكثر من انعكاس للتطور الاجتماعي نفسه »[1].

انطلاقا من هذا التصّور، تصبح الكتابة الروائية شكلا من أشكال النشاط الاجتماعي، حيث يربط أصحاب النظرة السوسيولوجية للأدب «بنية العمل الأدبي، بالبنية الذهنية للمجموعة البشرية التي يعيش المؤلف بين ظهرانيها، ذلك أن الفئة الاجتماعية المعينة تملك شكلا من الإيديولوجيا يطلق عليها اسم رؤية العالم [2]، (Vision du monde) التي هي أسلوب تعبير عن هذه الفئة الاجتماعية»[3].

واللافت هو أن (غولد مان) يربط بنية الشكل الروائي ببنية المجتمع، حيث الأنساق الفكرية هي التي تكّون المنتَج الأدبي « لأن الشكل الفني هو انعكاس للرؤية التي يحملها الكاتب تجاه الحياة»[4]، وعليه فالّسيرورة الأدبية، وثيقة الصلة بالمنظور الإيديولوجي؟« غير أنه إذا كان بمقدور الروائي أن يبدع صياغته، فإنه ليس بمقدوره إبداع رؤية العالم، أو إبداع نسق من العلاقات من غير أن يكون مرجعه في ذلك هو مجتمعه أو طبقته الاجتماعية. وهكذا يتكامل الفن والوعي، في العمل الروائي، بين الذات والموضوع الخارجي، بين البنية (الشكلية) الظاهرة، والبنية (الموضوعية) العميقة، بين اللحظة الإبداعية واللحظة التاريخية والاجتماعية»[5].

---

[1] - جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (ط2) 1986،ص198.

[2] - (رؤية العالم) عند غولدمان هي الكيفية التي ينظر فيها إلى واقع معين، أو هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج، وهذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل هي واقعة اجتماعية تنتمي إلى طبقة اجتماعية أو مجموعة اجتماعية، فهي –بالتالي- وجهة نظر متناسقة لمجموعة الأفراد . ينظر: المرجع نفسه، ص ص ، 229،230.

[3] - المرجع نفسه، ص244.

[4] - إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،(ط1)، 2000، ص80.

[5] - المرجع نفسه، ص .309

والّلافت هو إن معطى "المجتمع" – كمرجعية للنص الروائي- يحتّم علينا الإشارة إلى الجانب الذاتي، الذي يمتص منه هذا النص، فلا « توجد رواية أصلا خالية من البعد الذاتي، ولا أظن بأن الروائي يستطيع أن يتخلص من تأثير العامل الذاتي، ولا ننسى أن النص أثناء إنجازه يملك استقلالية وديناميكية، تفرض أحيانا على الروائي مسارا لم يتوقعه »[1].

وهذا العامل الذاتي، قد يطبع النص بفرادة قد لا تتعارض – في وجهتها العامة- مع النسق الفكري للجماعة التي يمثلها الكاتب، وهذا ما أطلق عليه غولدمان "البنية الذهنية"، إذ « أكدّ أن منشأ بنية العمل الذهنية يقع في السلوك الاجتماعي الذي رأى أنه ينبثق ليس من إرادة أفراد منفصلين، وإنما من إرادة مجموعة اجتماعية. لكن الأمر لم يصل بغولدمان إلى درجة إلغاء دور المؤلف تماماً، وإنما اعتبر أن الكاتب العظيم هو مَنْ يتقن صوغ البنية الذهنية لفئته الاجتماعية، وبذلك يشكل العمل الأدبي إنجازاً جمعياً من خلال وعي مبدعه الفردي. وهو إنجاز يكشف للفئة الاجتماعية المنحى الذي تسير فيه دون دراية منها»[2].

وهذه الرؤية، تلفت انتباهنا إلى أهمية " الوعي" (Conscience)،كمعيار (Norme) في "التجريب الروائي"، إذ لا حاجة لنا في التجديد كغاية في ذاته، إنما يتحدّد التجريب بمدى استجابة الكاتب لـ " إيديولوجيا الجماعة " علما بأن باختين(Mikhaïl Bakhtine)،يؤكّد على أن الإنسان « فرد اجتماعي ملموس، وخطابه لغة اجتماعية، لا لهجة فردية دائما، ومنتج إيديولوجي، وأقواله عيّنة إيديولوجية »[3].

كما يتحدّد التجريب أيضا بمدى تعاطي الكاتب مع البنية الذهنية، لأن« مهمة الروائي الأساسية هي نقل انطباع الإخلاص للتجربة الإنسانية»[4] ذلك لأن «كتابة الرواية لا يمكن أن تنفصل عن وعي الكاتب وخياله، وهي بذلك تصبّ في المعادلة التي تشدّد على حضور المرجعي الاجتماعي في النص الأدبي حضورا متميزا بقيمته»[5].

---

[1] - إبراهيم سعدي : (حوار مع نور الهدى غولي)، جريدة الأثر، الجزائر، 31 جانفي، 2006، ص 15.

[2] - محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003، ص 244.

[3] - ميخائيل باختين: (المتكلّم في الرواية) ، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصول، مجلّد05، عدد03، 1985، ص104.

[4] - إيان واط: نشوء الرواية، ترجمة: ثائر ذيب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط1)،1997، ص18.

[5] - رشيد قريبع : (الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي، نظرة مقارنة) مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، عدد 21 جوان 2004، ص68.

وباعتبار الكاتب نتاج المجتمع، فإن إنتاجه يكتسي الصبغة الجماعية « فلطالما أن الأديب عضو في جماعة يؤثر فيها ويتأثر بها، ولطالما أنه يكتب لكي يعبّر عن علاقته بالمجتمع، فإن مشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعة بالتحليل الأخير، فهو يمزج الخاص بالعام والفردي بالجماعي، لكي يحقّق لتجربته الأدبية شرطا أساسيّا من شروط نجاحها يتمثّل في التواصل مع القرّاء»[1].

انطلاقا مما سبق، يمكن مقاربة العلاقة الجدلية بين الرواية والواقع، من خلال "وعي الكتابة"، وطريقة فهمها وانسجامها مع كل مرحلة، من مراحل التحوّل التي عاشها المجتمع الجزائري، وكيفية معالجتها لمختلف السياقات التي بلورت سيرورة تشكل هذا المجتمع.

فعلى الرغم من كون الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية حديثة النشأة، مقارنة بنظيرتها المكتوبة بالفرنسية، ومقارنة أيضا بالرواية العربية، إلا أنها صارت في الآونة الأخيرة تحظى بملامح الظاهرة الأدبية الواسمة، من حيث« استيعاب إشكاليات المرحلة التاريخية الحديثة والمعاصرة لجزائر الاستقلال»[2]، الأمر الذي جعلها تستقطب اهتمام الدارسين والقراء من ناحية، وتتموقع بثبات في حيز الانتاج الأدبي في الوطن العربي من ناحية أخرى.

هذا إذا ما استثنينا تلك البدايات الجنينية[3] التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، والتي « تبقى مجرد محاولات قصصية تندرج ضمن ما يمكن أن يطلق عليه بإرهاصات الرواية العربية في الجزائر، فهي وإن كانت لا تخلو من نَفس روائي، غير أنها تفتقد الشروط الفنية التي يقتضيها جنس الرواية »[4] وهذه السمة الفنية التي طبعت هذه الكتابات، دفعت بالنقاد إلى اعتبارها محاولات بسيطة للرواية العربية الجزائرية[5]، وعلى الرغم من أن أصحابها اقتربوا من ملامسة حدود الجنس الروائي، إلا أنهم «لم يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته»[6] إذ الجنس في نظر شايفر(

---

[1] **- شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر،(ط1)، 1984، ص70.**

[2] **- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس،(ط1)، 2005، ص07.**

[3] **- تذكر الدراسات: بأن "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو 1947، بداية التأريخ لجنس الرواية في الجزائر، رغم أن البعض يعود بهذا التاريخ إلى سنة 1847 مع صدور " حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد بن إبراهيم (الأمير مصطفى)، ونذكر أيضا "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي 1951- و"صوت الغرام" لمحمد منيع 1967.**

[4] **- حسان راشدي: (ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة)، مجلة التواصل، عدد 19،جامعة عنابة، الجزائر، جوان 2006، ص ص 30-47.**

[5] **- ينظر: عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث(1930-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص199.**

[6] **- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية (مرجع سابق)، ص07.**

Schaeffer) إما أن يكون معيارا (Norme) أو جوهرا ميثاليا (Essence Idéal)[1]، له مواضعاته الصارمة التي تستوجب على الكاتب- من الناحية النظرية- أن يتقيد بشروطها.

إن الرواية الجزائرية التي نحن بصدد الحديث عنها، قد ولدت في سياق تاريخي حرج بتحولاته ومساراته المتأزمة، نتيجة لتداعيات الاحتلال الفرنسي، وما تركه من انعكاسات جارحة ما زالت، تسم منظومات المجتمع الجزائري على اختلاف تبايناتها، الأمر الذي يفسر وجود تحولات طارئة على الرواية الجزائرية على مستوى الأشكال والمضامين، «فقد كان الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية دوما وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الاستقلال:منه يستمد أسئلة متنه الحكائي، وبسببه يبحث عن الأشكال والأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المستجدّة وصياغة المواقف الفكرية والإيديولوجية إزاءها»[2].

انطلاقا من هذه الرؤية، سيحاول البحث أن يكشف عن الأسباب التاريخية والاجتماعية، التي حدتبكتّاب الرواية إلى البحث عن أساليب فنية، وبلورة رؤى تتساوق مع الظروف التي صاغت واقع المجتمع الجزائري بعد الاستقلال.

ولعل أهمية الحفر في هذا الموضوع، ستتضح من خلال محاولة الكشف عن تأثير المجتمع الجزائري في صياغة الجنس الروائي، عبر مراحل متباينة سياسيا، وثقافيا، واجتماعيا، واقتصاديا، مما يتيح للقارئ الوقوف على ارتحال جماليات الكتابة الروائية، باعتبار العلاقة المتبادلة بين الرواية كإبداع، والمجتمع كمنظومة فاعلة، ذات بنيات متنوعة.

بمعنى، محاولة الوقوف على عتبة التغيرات التي بلورت مسيرة الرواية الجزائرية، ومحاولة ردّ هذه التغيرات إلى خصائص المراحل التاريخية التي مّر بها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال بالشكل الذي يبرز – بجلاء – طبيعة انتماء هذا الجنس الأدبي، «وهو الانتماء الذي يستمد منه هويته الدالة على جزائريته التي تشكل خصوصيته المحلية »[3].

إن التغيرات المقصودة في هذا السياق - والتي يسعى البحث إلى تعريتها- تعني في أحد جوانبها، تمظهرات فعل" التجريب " على مستوى النص الروائي، وهو فعل يمثل صيغة مبتكرة يفرضها واقع اجتماعي معين، فترتبط هذه الصيغة بخصوصية البيئة التي انتجتها، بحيث يكتسب –

[1]-Voir: Jean Marie Schaeffer : Qu'est ce qui un genre Littéraire?, éd. Seuil, 1989, p.157.

[2] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص08.

[3] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، (المرجع السابق)، ص08.

من ثمة- التجريب الروائي شرعيته التي تمليها الحتمية الاجتماعية، أي محاولة (الكشف عن علاقة التجريب الروائي، بالتحولات التي شهدها المجتمع الجزائري في إحدى مراحل سيرورته)، إذ يفترض بالحراك الاجتماعي أن يكون فضاء رحبا لاستيعاب القضايا المستجدة، وفعل التجريب هو الذي يشكل الانسجام والتناغم بين الفعل الإبداعي والواقع. أي بين الفن والحياة، فتتأكد – بذلك- أهمية ارتباط التجريب بتحولات الواقع الاجتماعي.

ب - الرواية السبعينية، عتبة التأسيس الروائي العربي في الجزائر.

وإذا كانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، قد سبقتها إرهاصات متعثرة، -كما سبق القول- «فإن بدايتها الفنية التي يمكن في ضوئها أن نؤرخ لزمن تأسيسها، قد اقترنت بنص "ريح الجنوب" (1971)، للأديب الراحل عبد الحميد بن هدوقة»[1] مما يُفترض بأن تكون سنوات السبعينات من القرن العشرين، تمثل مرحلة مفصلية منحت السرد الروائي الجزائري، تموقعا هاما في مسيرة الأدب العربي. حيث ظهرت تباعا أعمال روائية مثل: "ريح الجنوب"، " ما لا تذروه الرياح-1972" ، " اللاّز-1972"، "الزلزال-1974" "نهاية الأمس"، "نار ونور-1975"، "طيور في الظهيرة-1976".وروايات أخرى.

لقد اشتركت مضامين هذه الروايات التأسيسية، في جملة المسائل المثيرة للجدل في تلك المرحلة، وهي في مجملها مفرزات مجتمع ما زال يعيش أجواء الثورة، وفي آن ينفتح على أفكار الحرية والعدالة الاجتماعية، فكانت المضامين الروائية « تتصل بالأرض وبالمرأة، وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره، ثم تعرض لجانب الشر في الإنسان وصراعه الدائم ضد رواسب الماضي»[2] وإثارة هذه القضايا على مستوى حقل الاشتغال، جعل رواية السبعينات ذات صلة قوية بالواقع، كما جعل - في الوقت نفسه-كتّاب هذه المرحلة في خط التّماس مع الفعاليات التي تعتمل في الحقل الاجتماعي، ولا يمكن أن ينعزل عن شروط المجتمع الذي ينشأ فيه، «فقد عاش هؤلاء الكتّاب الأحداث

[1] - المرجع السابق، ص 07.

[2] - عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث(1930-1974)، (مرجع سابق)، ص 201.

بإيقاعها الصاخب وتفاعلوا مع واقعها الثوري، واتجاهها الإصلاحي وعبّروا عنها بأصالة واقتدار»[1] مما يؤكد مقولة "الأدب ظاهرة اجتماعيه "، ويصير الكاتب –وفق ذلك- فاعلا اجتماعيا بامتياز.

كما أن الاشتغال على موضوع الثورة التحريرية كان قاسما مشتركا بين هذه الأعمال، ولعل هذا الاختيار من قِبل الكتّاب، يعود إلى محاولة البحث عن الذات من خلال الماضي أو لنقل ربط الماضي بالحاضر للوقوف على تجليات الماضي من خلال الحاضر فما « يدفع الروائي إلى البحث داخل الماضي لهو تعّرفه فيه على نفسه، إنه يقوم بفرز ما يمكن أن يفهم، وما يمكن أن ينسى للحصول على تمثيل الوضوح داخل الحاضر...وهدفه التاريخي بهذا هو إعطاء هوية للذي يحيا بواسطته، هروبا من النسيان الذي رسمه الآخر(المستعمر) على جسده»[2].

وعلى الرغم من كون الأدب الجزائري المكتوبة بالفرنسية كان «يحاول جادّا الخروج من ضيق الرؤيا إلى آفاق أكثر انطلاقا وتقدما إبان حقبة الثورة الوطنية واعيا بالمرحلة وبمهامها العاجلة وبدور الأدب والفن بشكل عام»[3] إلا أن هذا الوعي زاد ترسّخا في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، لأن المناخ السوسيوسياسي كان حاسما في بلورتها ونضجها، فقد شهد المجتمع الجزائري الناشئ، حالة من التحول العميق في المنظومات السياسية والاجتماعية، والاقتصادية والثقافية، فكانت استجابة الكتّاب الجزائريين سريعة، يدفعها الحس الوطني الثوري، ويسيّجها الفكر الإيديولوجي[4] الذي روّجت له قيادة البلاد آنذاك، والتي كانت تتخذ من مقولة الشرعية التاريخية، أداة لتخليق البنيات الفاعلة في المجتمع، ومن بينها البنية الثقافية، التي وجّهها وفق اختياراته الأيديولوجية من خلال خلق مؤسسات ثقافية وأدبية، مثل اتحاد الكتاب الجزائريين، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، وغيرها.

ووسط هذا السياق العام الذي عرفه المجتمع الجزائري، حيث تم الكشف عن إيديولوجيا جديدة تتجاوز البنيات التقليدية للمجتمع الجزائري، ظهرت اختيارات عديدة كـ«الثورة الزراعية

---

[1] -عبد الفتّاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، (دراسة تحليلية فنية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ط1)، 1990، ص10.

[2] - سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1983، ص27.

[3] - واسيني الأعرج: (محاولة اقتراب من الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية)، مجلة الطريق، عدد413، غشت، 1981، ص ص 233، 234.

[4] - انصب اهتمام رواية السبعينات في الجزائر على المضمون الذي هيمنت عليه الرؤية الإيديولوجية، والبحث لا يؤاخذ الكاتب على توظيف الإيديولوجي، إذ لا يمكن تصور إبداع فني دون إيديولوجية، إلا على مستوى التنظير الذي يتموضع خارج التجربة الإبداعية.لكن البحث يفترض تذويب الإيديولوجي في الفني بشكل ينأى بالكتابة الروائية عن الخطابات السياسية المباشرة .

والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، والتأميمات، والطب المجاني، وكذلك الأطر الديمقراطية للنضال الثوري والوطني بشكل شرعي على مستوى الجامعات وخارجها، كلجان التطوع، لفائدة الثورة الزراعية، واللجان التربوية، وغيرها من الأطر التقدميّة»[1].

وفي هذا السياق، برزت الرواية مشبعة بالمقولات السياسية والشعارات الإيديولوجية، كالعدالة الاجتماعية، وترقية الفلاح، وحرية المرأة « وارتبطت بمختلف السياقات السياسية والتاريخية التي عرفتها الجزائر المستقلة»[2]، وهي بذلك تنخرط بحسم في هواجس الراهن الذي كان يغذي انشغالات الإبداع فقد « حقّق المجتمع الجزائري استقلاله، وبالتالي فقد حلّ مشكلة التراب، وأعدها فنيّا في علاقتها الوظيفية بالاختيار الاشتراكي»[3].

وضمن التصور العام الذي ساد عقب الاستقلال، كتب عبد الحميد بن هدوقة روايته "ريح الجنوب" وفيها« اهتمام اجتماعي واضح، غير أن ميل الكاتب إلى الأسلوب الواقعي جعل هذا الاهتمام في الرواية يبدو وكأنه أمر ثانوي بالنسبة إلى هذه الغاية الأساسية الأخرى، وهي غاية وصف القرية وتقاليدها، ونفسية أهاليها، ولا سيما النفسية المحافظة »[4] فقد تناول في الرواية موضوع (الأرض والمرأة) وما تخلله من صراعات بين شرائح المجتمع المختلفة، داخل تقاليد وأعراف قاهرة تمثل خصوصية في الثقافة الجزائرية، وضمن تلك الصراعات تبرز الذات الفردية المشدودة إلى الماضي، وأيضا الذات الجماعية المنفتحة على الراهن الوليد والمتطلعة إلى المستقبل،
و« قدرة ابن هدوقة في " ريح الجنوب" دفعته إلى طرح قضية التفاوت الطبقي بوضوح أكثر، ودفعته كذلك إلى الاقتراب من مشاكل ما بعد الاستقلال سواء التي خلفها الاستعمار، أم التي فرضتها طبيعة مرحلة البناء والتحولات»[5] التي شهدها المجتمع الجزائري في هذه الآونة.

أما الطاهر وطار فقد وجد نفسه وجها لوجه مع التيار الواقعي الاشتراكي الذي كان يساير الخيارات الإيديولوجية للسلطة، فما«من أحد يقرأ روايتي " اللاز" و"الزلزال" إلا ويحس أن صاحبها

---

[1] - واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص97.

[2] - محمد داود: (الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن)، مجلة إنسانيات، العدد10، منشوراتcrasc، وهران، الجزائر ،2000، ص ص 27-39.

[3] - عبد المالك ضيف: (خطاب الانتماء في النص الشعري الجزائري المعاصر)، سنوات الستينات(مقاربة تحليلية)، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد01، مارس 2009، جامعة المسيلة، الجزائر، ص07.

[4] - محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، مصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 10.

[5] - واسيني الأعرج: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية (دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985، ص33.

ينطلق من رؤية إيديولوجية واضحة (...) وما وجود شيوعيين أجانب بجانب زيدان أثناء صراعه مع مسؤول جبهة التحرير الوطني(...) إلا أحد الدلائل على تفرد وطار بهذا الموقف»[1] ، كما ركّز على تيمة (الثورة التحريرية)، وما تولّد عنها من تبعات اجتماعية ونفسية ارتسمت في تضاريس الواقع الاجتماعي الجزائري، وقد جعل "وطار" « الوصف في هذه الرواية على العموم أقرب إلى وصف بلزاك وغيره من كتاب الواقعية الكبار»[2].

لقد نظر الكاتب إلى مسألة الثورة التحريرية من منطق نضالي، ومن زاوية إيديولوجية، « وصورة هذه الثورة لم تكن مجسّدة في بعد واحد، وإنما جاءت في اتجاهات عدّة»[3]، ففي الوقت الذي نجد فيه "ابن هدّوقة" في "ريح الجنوب" و "نهاية الأمس" قد تحدث – من خلال الثورة- عن الإقطاع وصراعه مع الفكر الثوري التقدمي، فإن "الطاهر وطار" في " اللاز" قد تناول الفئة التي ركبت موجة الثورة لتقطف ثمارها،كما صوّر التضحيات في سبيل القيم والمبادئ، رغم أن معظم أحداث الرواية كانت تدور في مرحلة المقاومة المسلحة، وما تخللها من صراعات سياسية إيديولوجية متباينة.

إن رواية السبعينات كانت بمثابة المؤشر على تنامي المدّ اليساري في المجتمع الجزائري، الذي آمن بفكرة النضال من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية والحرية، كما جسدت هذه الرواية أيضا جملة التساؤلات التي تسرّبت إلى السطح، جرّاء الصّراع الثلاثي القائم بين النظام الرأسمالي، والنظام الاشتراكي من جهة، وبين التيار الشيوعي، والتيار الإسلامي من جهة أخرى[4] وقد درجت الرواية لاسيما « أعمال الطاهر وطار على نقل الخطاب السياسي الإيديولوجي باستعمال الشعارات الدينية والآيات القرآنية، تماما كما تجري الأمور في الواقع مما يجعلها في كثير من الأحيان عرضة للمباشرة والتقريرية»[5]

---

[1] - **محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام (مرجع سابق) ، ص11.**

[2] - **مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر،(د.ت)، ص46.**

[3] - **أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث،منشورات اتحاد كتّاب الجزائر، 1996، ص87.**

[4] - **ينظر: مخلوف عامر، تحولات الرواية تحولات التاريخ، الملتقى الدولي التاسع، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر،2006، ص 173.**

[5] - **المرجع نفسه، ص176.**

وإذا كان « الخطاب الروائي الذي تضمنته هذه النصوص، قد تماهى إلى حد بعيد مع الخطاب الإيديولوجي الذي ساد خلال السبعينات »[1]، فإن المذهب الواقعي كان بمثابة الإطار الفني الذي يحدد ملمح رواية السبعينات في الجزائر، ولعل هذا الاختيار كان وليد النزعة الإيديولوجية التي تبناها الكتّاب يومئذ وقد كانوا يتخذون الطاهر وطار نموذجا للكتابة الاشتراكية والتقدمية، لا سيما وأنهم رأوا في قربه من الرئيس هواري بومدين شبيها بقرب مكسيم غوركي من لينين، فمارسوا الخطاب الاشتراكي السائد الذي أصبح آنذاك رديفا للوطنية والتضحية في سبيل تحقيق طموحات الطبقة الكادحة[2].

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن حضور التيار الديني في ساحة الصراع ،كان له أثر بارز في الأدب الجزائري لا سيما الرواية، حيث كانت مضامينها تتغذى من النص الديني، الذي كان لا يخلو من النبرة السياسية الخطابية «وتجدر الإشارة إلى أنّ التيار الأصولي يحضر في معظم كتابات"وطار" وبشكل صارخ كما في رواية الزلزال»[3] وحسبنا أن نشير هنا إلى أن "الطاهر وطار"، الذي جعل الخطاب السياسي يتقمص ثوبا دينيا، فجاءت رواية الزلزال « بمثابة إدانة لاستعمال الدين ضد الإصلاحات الجديدة»[4]، فصورة الزلزال لم تبرح مخيلة البطل "عبد المجيد بو الأرواح" الذي كان ناقما على الواقع وقد اجتاحته موجة التغيير، وكان يدعو على المدينة بالزلزال ليلا نهارا « طالبا من الأولياء الصالحين – خاصة- زلزلتها وذلك بسبب أنها لم تعد كما كانت، لقد تغيرت قسنطينة، وتغير كل شيء فيها، ذهب الإيمان وجاء الكفر، وجاءت معه الثورة الزراعية، وما الثورة الزراعية سوى تخطيط الروس وأمثالهم»[5]

والحقيقة التي يشير إليها النقاد، هي أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في السبعينات، جاءت مشدودة إلى التيار الواقعي الذي وضعها داخل حدود الممارسة الروائية الكلاسيكية (التقليدية)، بحيث « يتضح لنا الموقف الإيديولوجي للرواية العربية الجزائرية الحديثة موقفان أساسيان: موقف الواقعية الاشتراكية الذي يمثله الطاهر وطار، وموقف الواقعية النقدية الذي يمثله

---

[1] - محمد داود: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، (مرجع سابق)، ص ص 27-39.

[2] - ينظر: مخلوف عامر، تحولات الرواية تحولات التاريخ، (مرجع سابق)، ص176.

[3] - مخلوف عامر:(أثر الإرهاب في الكتابة الروائية) ،مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،المجلد 28 ،العدد1 ، سبتمبر 1999 ، ص305 .

[4] - مخلوف عامر: (أثر الإرهاب في الكتابة الروائية)، (المرجع السابق)، ص 183.

[5] - مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص29.

معظم الكتاب الآخرين»[1] واستطاع هذا المذهب أن يحدّد وعي الكتابة، فبدت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في السبعينات، تستبطن فلسفة "الواقعية" وتتوشح بجمالياتها الفنية.

لقد ساهم تحول « الواقع في المجتمع الجزائري بعد تبني الاشتراكية، إلى تغير نموذج هذا الواقع في الأدب، بعد أن دفعت هذه الحركة بالثقافة نحو منظورات واقعية، وكان لا بد للشكل الروائي أن يلائم هذا الواقع الجديد، فيتضمن أهم مبادئ الواقعية»[2]، وأن يتمثل جماليات الرواية التقليدية، باعتبار أن الرواية التقليدية هي رواية واقعية بالدرجة الأولى تحذو حذو الرواية البلزاكية لأن شيوع مصطلح الواقعية في أوربا أعلنه بلزاك Honorè Balzac في مجموعته الضخمة الكوميديا البشرية.[3] la comèdie humaine حيث رؤية الواقع تصير مجرد انعكاس مبسط لعناصر هذا الواقع، وتسجيله تسجيلا تقريريا أمينا، لكن « بروح نقدية عنيفة قلّ أن توجد في بلاد عربية أخرى، ومعنى هذا أن الرواية العربية الجزائرية شديدة المحلية، واضحة الوطنية، مرتبطة أقوى الارتباط بهموم الانسان الجزائري»[4]، ولعل ما مكنها من الانخراط في هذا الواقع بشكل واضح هو التعبير بكل« جسارة واقتدار عن السلبيات التي سادت التطبيق الاشتراكي، وشوهت وجه التجربة الثورية، وكشفت عن الصراع الشرس بين القوى الرجعية الممثلة في الإقطاعيين والرأسماليين، والقوى التقدمية الممثلة في المناضلين الشرفاء من أبناء الطبقة الكادحة الذين يبذلون عرقهم من أجل زيادة الإنتاج في الأرض والمصنع»[5].

إن البناء الفني لرواية السبعينات – كما يذكر محمد مصايف- جاء ناجحا، « فإذا أنشأ كاتب جزائري رواية ظهر فيها هذا المجتمع جامدا قليل الحيوية والطموح، كانت هذه الرواية فاشلة فنيا، وغير صادقة في تعبيرها عن المجتمع لأنها تكون قد قدمت هذا المجتمع في حالة جمود، وهو في الواقع متحرك يطمح إلى المزيد من التقدم والتطور »[6]،ومن ثمة كانت الرواية السبعينية يتميز بالنّضج وقد عبرّت عن دينامية المجتمع الجزائري الوليد، الذي كان يطمح في هذه المرحلة بالذات، إلى الخروج من دائرة التّ راجع، والتّخلص من الإرث الاستعماري، الذي عاشه زمنا طويلا

---

[1] - محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، (مرجع سابق)، ص 11.

[2] - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ط1، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس،1999، ص 306.

[3] - ينظر: عمربن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون ، الجزائر،1995، ص 196.

[4] - عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع (دراسة تحليلية فنية)، (مرجع سابق)، ص07

[5] - المرجع نفسه، ص07.

[6] - محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،(مرجع سابق)، ص16.

جـ- رواية الثّمانينات، وبداية تبلور المفاهيم الإيديولوجية والجمالية

ومن يتأمل واقع المجتمع الجزائري مع بداية ثمانينات القرن العشرين، يمكنه تسجيل حالة من التحول الاجتماعي، بداية بالربيع الأمازيغي (1980) ثم الأزمة الاقتصادية (1986)،فأحداث أكتوبر(1988)، التي شكلت منعطفا تاريخيا،في مسار المجتمع الجزائري، وانتهاءً بالانفتاح الدّيمقراطي، والتّعددية الحزبية، وحّرية الصّحافة والإعلام، حيث تمت المصادقة عليها في تعديلات الدستور(1989)، ثم رفض نتائج انتخابات (ديسمبر 1991)، وكان ذلك يوم 11 جانفي 1992،مما أدخل البلاد في حمام من الدم والدموع.[1]

على الرغم من هذا التحول إلا أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية لم يُتح لها تخليق قطيعة فنية مع رواية السبعينات، على مستوى الرؤية الفنية وأساليب التّعبير، إلى درجة يعتقد فيها الدارس بأن مرحلة الثمانينات كانت مرحلة شغور ، لأنها كانت -بشكل ما-استمرارا لفترة السبعينات، فكتّاب الجيل السبعيني ما زالوا حاضرين، كما لم تتخلّص روايات الجيل اللّاحق من الرؤية التي انتجتها فترة السبعينات، وظلت – بشكل عام- تشكل استمرارية على مستوى الأشكال والمضامين لروايات المؤسسين.

لقد ظلت هذه الروايات تشكّل حقلا واسعا « لحوار روائي ونقدي عميق لدى كتاب الرواية من بعدهما كواسيني الأعرج والجيلالي الخلاص ومفلاحي ومرزاق بقطاش»[2]، لأن القطيعة الفنية التي يعكسها العمل الأدبي من داخله، يفترض أن ترتبط أساسا بخلخلة عنيفة على مستوى البنية الاجتماعية.

ورغم محافظة هذه الرواية على نسقها التقليدي وعلى إيديولوجيتها، إلا أنها بدأت تتمّرد على استحياء خاصة مع رواية "الجازية والدراويش"[3] التي تمثل في رأي البحث بداية لمرحلة "تبلور المفاهيم"، فبالإضافة إلى حبكتها المفتوحة، وعقدتها غير النمطية، فقد جاءت على مستوى المضمون، تعكس مرحلة تاريخية بدأ معها التيار الاشتراكي يتراجع أمام العولمة، التي شرعت تهيمن على ثقافات الشعوب، وتفرض نفسها في ميادين الأدب والاقتصاد والثقافة، فجاءت " الجازية

---

[1] **- ينظر: أنور نصر الدين هدام: المصالحة الوطنية في الجزائر خطوة حضارية نحو أزمة اختيار السلطة السياسية،" ط1، معهد الهوقار، جنيف، 2007، ص ص، 47-50.**

[2] **- حوار مع عبد الحميد عقار: مجلة مقدمات، عدد 13/14، خريف 1998، ص10.**

[3] **- عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.**

والدراويش" تتأرجح بين خطاب إيديولوجي سائد منذ السبعينات وبين خطاب بديل منفتح على الحضارة الغربية، بدأ يتبلور في أوساط الشباب المثقف، ويتوق إلى البحث عن الذات في ظل التغيرات الجديدة على مستوى البنية الثقافية، التي يسيّجها الإخفاق السياسي، والتّبعية للمؤسسة العسكرية وواحدية الحزب.

لقد أفرز هذا الوضع حالة من الصراع بين اليسار واليمين، وبين القرية والمدينة، وبين القيم السيّاسية المحافضة، ونظيرتها المتفتحة على الغرب، وقد برز ذلك جليّا بزوال نظام هّواري بومدين، وبروز نظام الشّادلي بن جديد المتفتح على الليبرالية، حيث بدأ تراجع الاشتراكية، ولاحت في الأفق– فيما بعد- بوادر الأزمة الاقتصادية، وبدأ معها الانهيار السياسي والاقتصادي والاجتماعي في الجزائر، كما طفا على السطح تيار " الإيديولوجية الإسلامية" الذي برز كانعكاس لانتصار للثورة الإيرانية في نهاية السبعينات، وما صاحب هذا التيّار من تقويض في المفاهيم والإيديولوجيات الوطنية والاشتراكية، فظهر الخطاب الأصولي الذي انتهى بإلغاء نتائج الانتخابات، ومن ثمة بدأت مرحلة المأساة الدموية.

وبالعودة إلى رواية " الجازية والدراويش"وفي ظل هذه البوادر الواعدة بالتحول على مستوى البنية الذهنية للمجتمع، حاولت الرواية أن تتقمص الواقع، وتغوص في أعماق الوعي الجزائري لكي تتحدث عن المتخفي، وتَسبح في عوالم الخرافة (الدراويش)، والأسطورة(الجازية)، و« استعادة هذه الأسطورة وتوظيفها، بل الانتقال بالواقع إلى الأسطورة، يوثق الروابط القائمة بين الجازية رمز المثالية والتحول والروحانية، بالأحمر[1] رمز المادية والتخطيط، كما يربط بين العصر الذي تعيشه القرية والعصور الغابرة عصور الطقوس والشعائر البدائية»[2].

ولعل توظيف الأساطير والخرافات قد يعود-أيضا- إلى مقاومة عالم المادة الذي هيمن على الروح، فثمة اختيار واع للأساطير كبديل عن الآلة التكنولوجية، والرضوخ للروحانية أو الميتولوجيا[3]، وهو اختيار ذو دلالات رمزية يحفر في صلب الثقافة الشعبية ذات الطابع الأسطوري.

---

[1] - الأحمر من أبرز شخصيات الرواية (يمثل التيار الاشتراكي) متخصص في علم الجيولوجيا كان يعد دراسة عن السدود في المناطق الجبلية وقد قضى زمنا بالقرية منشغلا القياسات والتنقلات .وبعد الدراسة رفض فكرة بناء السد لتكاليفه الباهضة وعدم قيامه على قواعد صحيحة، وقد مات مقتولا.

[2] - صالح مفقودة :المرأة في الرواية الجزائرية ط1، دار الهدي .الجزائر . 2003 .ص198

[3] - ينظر: عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب. دراسة تحليلية جمالية .ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر . 1986 .ص ص 43،44

إن تململ رواية الثمانينات الذي يبشّر ببداية وعي الكتابة الروائية بمستجدات المرحلة، تشهد عليه أيضا أعمال الكاتب رشيد بوجدرة الذي بدأ منذ هذه الفترة يكتب «نصوصه باللغة العربية بعد أن أنجز مدونة روائية بلغة ديكارت جعلته في مصاف كبار الروائيين في الغرب و واحدا من أهم ممثلي تيار الرواية الجديدة في فرنسا إلى جانب كلود سيمون و ألان روب غربي و ناتالي ساروت»[1]، كما أن ترجمة أعماله إلى العربية جعل ملامح الحداثة الروائية تعرف طريقها إلى الكتابة الروائية الجزائرية، بشكل باهت انسجاما مع بدايات الانفتاح الثقافي والاجتماعي التي بدأت ترتسم في الوعي الاجتماعي الجزائري.

وعلى العموم،يمكن اعتبار كتّاب الثمانينات، أكثر جرأة في ملامسة الراهن، والقفز على السائد السردي، فالمرحلة أنتجت نماذج روائية كان لها صدى عميقا في الحقل الثقافي الجزائري، منها - على سبيل المثال لا الحصر -" الجازية والدراويش/ 1983" لعبد الحميد بن هدوقة، وأعمال واسيني الأعرج في:" نوار اللوز/1983" ، وجيلالي خلاص في "رائحة الكلب/1985 "، و الحبيب السايح في "زمن النمرود /1985"، و رشيد بوجدرة في " التفكك/1982" و"معركة الزقاق/1986" و احميدة العياشي في "ذاكرة الجنون/1986" « وغيرها من التجارب التي تنوعت أسئلة متنها الحكائي وتباينت تقنيات ممارستها الروائية، ومنظورات أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات»[2].

وقد تنوعت تجارب هؤلاء الكتاب باختلاف فلسفاتهم ونظرتهم إلى مفهوم التجاوز في الممارسة الروائية فبعضهم عمد إلى التأصيل باعتباره «السبيل الأمثل لتحقيق حداثة تجربته الروائية كما هو شأن واسيني الأعرج »[3]، في حين نجد الطاهر وطار في روايته " تجربة في العشق" يحاول الاشتغال على جماليات الرواية الجديدة « كتشظية السرد، والتداعي والهذيان، والحلم »[4]، وحين يقدّم الكاتب لروايته هذه يقول: « لقد فرض علّي المجنون- وهو محور هذه الرواية- جنونه. ولربما لهذا السبب، جاءت الرواية بهذه الطريقة غير المألوفة لدي. الفصول مختلطة يمكن وضعها كما

---

[1] - كمال الرياحي: رشيد بوجدرة أو قدر الحياة في فم الذئب، الواشنطوني العربي، موقع انترنيت www.arabwashingtonian.org/arabic بتاريخ: الأربعاء 03 أكتوبر 2012،

[2] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص09.

[3] - المرجع نفسه، ص ص 9، 10.

[4] - المرجع نفسه، ص 10.

صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، وبدون أي تسلسل، الشخصية الرئيسية تتفكك بدل أن تنمو... »[1]

واستنادا إلى هذا المقبوس يمكن إدراج " تجربة في العشق" ضمن حقل الكتابة الروائية المجدّدة في الثمانينات والتي تحاكي أزمة الواقع الجزائري في شتى تمظهراته، بما تستبطنه من صراعات وتناقضات وإخفاقات.

وهكذا كانت ثمانينات القرن العشرين مرحلة تململ، على صعيد الكتابة وعلى صعيد المعيش، وهو تململ يبحث عن ذات الإنسان وعن ذات الكتابة على السواء .

د- رواية التسعينات، الّراهن الصّادم، وانبثاق الوعي الجمالي المغاير

وإذا كانت فترة الثمانينات تمثل مرحلة تململ وبحث عن الذات على صعيد الكتابة والمعيش، فإن المرحلة التي تلتها والتي تمثل مرحلةالمأساة اللّمويّة (والتي تمتد من 1992 إلى سبتمبر 2005م[2]) وبما عرفته هذه المرحلة من تفكّك، كانت تمثل بداية الانفتاح على وعي روائي مغاير ومغامر في آن، وقد أبدى استقلالا عن هيمنة السلطة التي فرضت نفسها على الحقل الثقافي من قبل، ولقد جسدت رواية« "ذاك الحنين" للحبيب السائح، تجليا من تجليات بحث الرواية الجزائرية عن موقع مغاير بعد مرحلة الانضواء تحت لواء الواقعية النقدية وحالة الإشباع الثوري الذي وصلت إليه في فترة السبعينات والثمانينات، فجاءت هذه الرواية لتعبر عن قضية وجودية تتعلق بالموت والفناء »[3].

وما يمكن للدارس أن يستشفّه من هذا المقبوس هو أن الواقع في متن الرواية، بدأ مع هذه المرحلة يشكل اختلافا في طبيعته عن واقع السبعينات والثمانينات، لأنه – كما هو معلوم- واقع صادم متآكل في الصميم (تآكل فيه الإنسان وتآكلت فيه الثوابت)، واقع متأزم على مستوى المنظومة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

وقد انعكس ذلك في شكل توترات حادة على مستوى النص الروائي، وإن اختلف الدارسون حول طبيعة هذا التأثير، فليس ثمة اختلاف حول ما أحدثه من تحوّل واضح على مستوى الإنتاج

---

[1] - الطاهر وطار: تجربة في العشق، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، فبرص، (ط1)، 1989.

[2] - سبتمبر 2005 هو التاريخ الذي تم فيه الإعلان عن " ميثاق السلم والمصالحة الوطنية".

[3] - آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، (ط1)، 2006. ص12.

والتلقي، فـ« الكاتب لم يعمد إلى توظيف الظاهرة الإرهابية على سبيل الموضة أو لمجرد مواكبة الأحداث، بل الأصح أن الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا، وبالتالي كان لا بد أن يترك بصماته في الكتابة»[1] لأن صدمة الّراهن الّدموي جعلت المتلقي/المواطن الجزائري يحمل انتظارات معينة، وجعلت الكاتب يحاور هذه الانتظارات لأن الكاتب ما هو إلا مواطن قبل كل شيء.

والواقع إن أحداث أكتوبر 1988 في الجزائر، تشكل- في شرطها التاريخي- إحدى حلقات التحول العنيف الذي مسّ البنية الاجتماعية في الصميم، وهو تحول يلّوح برفض الجاهز لأنه كان نتاج الوعي بانهيار كافة الأبنية بعد ما عجزت عن تخليق الأهداف التي راهنت عليها الأيديولوجيات السابقة.

وفي هذا السياق شكّلت رؤية الكتاب الجزائريين قطيعة فنية مع الأبنية القديمة، بعدما اكتشف هؤلاء الكتاب، بأن الأزمة الّراهنة ليست أزمة نظام سياسي واجتماعي واقتصادي فحسب، إنما هي أزمة كتابة أيضا.

إن انبثاق حالة جديدة من الكتابة الروائية، كان استجابة للتحولات العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري، في مختلف منظوماته منذ بداية التسعينات، وهي المرحلة التي تركت انعكاسات واضحة على مستوى الكتابة الروائية الجزائرية بحيث «يمكن أن نزعم أن مرحلة التسعينات وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الّدموي المأساوي (...) ومن أهم خصائص رواياتهم التحّرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع خطاب الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها»[2] .

إن هذه المرحلة قد أفرزت تحولات عنيفة زعزعت الواقع الجزائري، فأمام انتشار موجة الإرهاب، وما تلاه من استهداف للمشهد الثقافي، لم يجد الكتاب - الذين كانوا هم أنفسهم َمأكلا للموت- وسيلة لرفض هذا الواقع سوى الكتابة، التي أضحت بمثابة الشّاهد على هذا التآكل،

---

[1] - مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائردراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية(دراسة) منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص 99.

[2] - حسن المودن: (جدل الجسد والكتابة في رواية" أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي)، مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولـ ود معمري، تيزي وزّو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيّزي وزّو - الجزائر، عدد04، جانفي 2009،ص 60.

فالإرهاب « استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية»[1].

ولا غرابة أن يُنتج الطقس الاجتماعي والسياسي، نصوصا روائية تمحورت مضامينها حول مصير الفرد والجماعة في ظل هذا الرّاهن الصادم بعنفه، فكان هاجس الموت والأشلاء، عنوانا لوعي الكتّاب بمضامين رواياتهم التي استوعبت تيمة التطّرف، كصورة متجسدة على مستوى أفعال الشخصية وأقوالها داخل فضاء الرواية، وهنا يمكن أن نشير إلى "عنف الكتابة" كانعكاس لعنف الواقع «ولعل هذا ما يفسر نزوع هذه المحاولات نحو التركيز على المضمون. لكن هذا الميل ذاته تبّرره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد. إذ مهما اجتهد الروائيون المعنيون في اصطناع تقنيات جمالية مستحدثة وسعيهم لخلق بنيات فنية جديدة، إلاّ أن المضمون هو الذي يكشف عن وجهه قبل أي مظهر من مظاهر الشكل »[2].

إن وعي الكتابة الروائية - بهذا التحول- العميق والفاجع، جعل المقاربات النقدية هي الأخرى، لا تخرج عن مدار المضامين التي تأسّست عليها فضاعة النص الروائي التسعيني، الذي يحيل إلى واقع لم تتمثّله البنية الذهنية للمجتمع الجزائري من قبل.

ومثلما فرضت المحنة الوطنية مضامين معينة، فقد فرضت كذلك معايير بنائية، وأساليب سردية تتناغم مع طبيعة الظّرف،فاشتغال الكتّاب على المضامين، لم يمنعهم من التعبير عن هذا الواقع المتمزق بكل الوسائل والأدوات، التي تمكّنهم من نقل صورة المجتمع الجزائري إلى العالم، فهناك كتّاب «حاولوا المقاربة بتوفير حد كبير من المستوى الجمالي،ربّماتمثّلهم أحلام مستغانمي أحسن تمثيل في ذاكرة الجسد»[3] وعليه فرسم صورة واضحة لهذا الواقع الجديد، تدفع بالكاتب إلى الرغبة في القفز على السائد، والبحث عن آليات جديدة في الكتابة تتماشى مع طموحات هؤلاء الكتاب في مخاطبة المتلقي خارج حدود الوطن.

لعل تجاوز الأعراف السردية والبحث عن آليات جديدة، صار بمثابة الحتمية التي تمليها ضرورة هذا السياق، لأن التسليم بالجماليات القديمة قد لا يرتقي بالكتابة الروائية الجزائرية إلى تحقيق صفة الخطاب الكوني- من جهة- كما يعني قبول هذا الواقع بما يكتنفه من موت مادي

---

[1] - مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، (مرجع سابق)، ص 94.

[2]- مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، (المرجع السابق)، ص 07.

[3] - بشير مفتي: (الكتابة الروائية و الأزمة الجزائرية)،جريدة الشروق، العدد 159، بتاريخ 15/05/2001.

ومعنوي من جهة ثانية، وعليه « يمكن أن نزعم أن مرحلة التسعينات وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي المأساوي (...) ومن أهم خصائص رواياتهم التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع أصوات الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها»[1] فبالإضافة إلى الكتاب الآباء الذين انخرطوا في لعبة المغامرة الروائية وهتك الجماليات السردية التقليدية، "كالطاهر وطار" و"واسيني الأعرج" يمكن أن نذكر أيضا: "بشير مفتي" و"عز الدين جلاوجي" و"أمين الزاوي" و"أحلام مستغانمي" و"إبراهيم سعدي"، وغيرهم.

لقد جاءت نصوص هؤلاء -في أغلبها- مغايرة لكتابات الجيل السابق، وتستبطن تجربة جديدة أنتجت ما سماه الدارسون بـ " عنف النص" حيث انتقلت التجربة الروائية الجزائرية من «عنف التقاليد، إلى عنف المشهد والانفعالات، عنف النص، عنف التخييل، عنف اللّغة، هذا التعدد الدال على تعالق هذه الرواية بالواقع الاجتماعي الذي أنتجها، وكشف عن عنف الجماعات الإسلاموية، والقمع العاري لسلطةعنفيّة كما أنّ هذا التعدديعبّر عن تنويعات رمزية للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة»[2]، وقد ترجمت هذه المقاومة في صورة تمرد على خطية السرد وجعلت الزمن الروائي يتشظى على مستوى الذاكرة.

وذهب فريق آخر إلى وسم هذه التجربة بـ"الاستعجالية" إشارة إلى سرعة الكتابة، وانشغال الوعي الروائي بأسئلة الراهن الدموي يتخطفه ليصنع منه عالما روائيا يطفح بويلات الارهاب وينذّد بالعلل التي انجرت عنها المأساة الوطنية.

وسماها آخرون " كتابة المحنة " أو « رواية المحنة، وهو نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي، تتوالد عنه تيمات الموت، والإرهاب، والرعب، والمنفى، وهي تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية، وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة، وهي تتناول

---

[1] - حسن المودون: جدل الجسد والكتابة في رواية " أشجار القيامة " للروائي الجزائري بشير مفتي، (مرجع سابق)، ص 60.

[2] - ملاح كيساء ميساء :كتابة العنف/عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة ،دراسات الملتقى العاشر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص 234.

السؤال السياسي لمحنة الجزائر»[1] أو محنة الراهن (محنة الإنسان ومحنة الوطن بأريافه وقراه ومدنه)، حيث تصير الكتابة ملاذا يحتمي به الكاتب ليتجاوز محنة الذات، ويخفف من وطأة الإرهاب والبربرية، «" فالإرهاب"ليس حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها»[2] وعلى هذا الأساس تجد هذه التسميات براءتها، وتفسر وعي الكتابة الروائية بتحول الواقع.

ولعل أبرز الكتابات التي انشغلت بهموم الإنسان والوطن وكانت أكثر وعيا بالواقع الاجتماعي، تلك التي سجل أصحابها صياغة للتحولات الطارئة من خلال تجربة روائية استقطبت اهتمام الدارسين، مثل "ذاكرة الماء/1997" لواسيني الأعرج، و"الشمعة والدهاليز/1995"، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي/1999 " للطاهر وطار، و"المراسيم والجنائز/1998" لبشير مفتي، و"فتاوى زمن الموت/1999" لإبراهيم سعدي، و "ذاك الحنين/1997" للحبيب السائح، و" فوضى الحواس/1997" لأحلام مستغانمي .

استنادا إلى ما سبق، يمكن الاستنتاج بأن الانزياح الذي حصل على مستوى البنية الاجتماعية، انعكس عنه انزياح على مستوى بنية النص، فظهرت تشكيلات جمالية، تعيد صياغة نصوص السّبعينات والثّمانينات،وفق رؤية جديدة، تغيّر على إثرها شكل النص التسعيني، والذي بدأ يستثمر امكاناته الجمالية، وهو يطمح إلى التّمكن من تحقيق بنية، تستجيب لانتظارات الواقع الجديد وتتناغم مع مشكلات الرّاهن، وتتطلع إلى اكتساب خصوصية أكثر وعيا بتحولات الذات والمجتمع، بما يجعل السؤال الإبداعي سؤالا متجدّدا، بما يخلقه من مفاهيم وطرائق تفكير نابعة أساسا من كنه هذا الراهن.

وهذه الأعمال يمكن أن تمثل حالة من النضج، في التجربة الروائية الجزائرية المكتوبة بالعربية، إذا ما أخذناها بمعيار التّجربة، وليس بالمعيار بالزّمني، لأن سِنّ هذه الرواية قصير بالمقارنة مع الرواية العربية والعالمية.

إن سطوة الأحداث – كما ذكر البحث- ساهمت إلى حد بعيد، في تخليق الخلفية التي تأسس عليها المتن الروائي، وقد أسهمت في « إغناء هذا المشهد الروائي الجزائري في التسعينات من القرن العشرين ومطلع الألفية الثالثة، إلى جانب الجيل المؤسّس، في السبعينات، والمجدّد في

---

[1] - **بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص11.**

[2] - **مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربي)، (مرجع سابق)، ص 94.**

الثمانينات،جيل جديد من كتاب الرواية الشبّان»[1] شهدت الكتابة الروائية على أيديهم نوعا من الغزارة، إلى جانب الانخراط في عوالم المغامرة والتجاوز، مما « جعل نصوصهم تشكل ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والمتابعة النقدية باعتبارها تمثل أصواتا روائية جديدة تجسد أفقا واعدا لهذه الرواية العربية الجزائرية »[2].

هـ-أزمة المضامين، وتشتّت وعي الكتابة الروائية

ومع بداية القرن الحادي و العشرين طفت على السطح نصوص روائية ما زالت تتغذى مضامينها على السياق الاجتماعي العنيف، وتعتمد على أنماط تجنيسية و أساليب سردية ترتبط بعمق المجتمع الجزائري وبتاريخه. فتستمدّ أشكالها من السياق المحلي و من التراث العربي والكوني، وتتكئ على التناص الذي يجعل النص الروائي منفتحا على حقول أدبية أخرى، ويمكننا أن نذكر في هذا السياق:"الحب في المناطق المحرّمة/2000"، لجيلالي خلاّص، و" شرفات بحر الشمال/ 2001" و"حارسة الظلال/ 2001 "، لواسيني الأعرج، و "تلك المحبة/2002"، و"تماسخت/2002" للحبيب السائح، و"راس المحنة1+1=0 / 2003" لعز الدين جلاوجي وغيرها.

ولعل غزارة الانتاج الروائي، وانخراطه في حقل المغامرة، يبّرره انفتاح الكتابة الروائية على التعددية السياسية، وحرية التعبير، في ظل العنف السياسي والإرهاب، حيث كانت حركة الكتابة تتسارع بتسارع وتيرة الصراع الدموي، بين السلطة والجماعة الإسلامية المسلحة، وأبدت – مع هذا التسارع- رغبة في القفز على التقنيات الموروثة للكتابة الروائية، «لأن التجريب المستفز الممتع هو ذلك الذي يخلق جدلية يلتقي فيها ذوب الثقافة و خلاصة الوعي ، وقتامة الواقع، و عنف المتخيل »[3] خاصة لّما نجد أسماء بارزة في الحقل النقدي والأكاديمي، تساهم في المشهد الروائي "كإبراهيم سعدي"، و"سعيد بوطاجين"[4]، و"حبيب مونسي"[5]، إضافة إلى "واسيني الأعرج"، و"عز الدين جلاوجي"، و"أمين الزّاوي".

---

[1] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص 12.

[2] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، (المرجع السابق)، ص12.

[3] - سليمة لوكام: تجريب الرواية وأثقفة الأزمة، الواشنطوني العربي، عدد 05 نوفمبر 2011. موقع انترنيت،www.arabwashingtonian.org/arabic/index.php، تاريخ الزيارة 20/10/2012.

[4] - له مؤلفات إبداعية: "ما حدث لي غدا"- "وفاة الرجل الميت"- "اللعنة عليكم جميعا"- "حذائي وجواربي وأنتم"- "أعوذ بالله" "تاكسانة بداية الزعتر آخر جنة"

[5] - كتب " مقامات الذاكرة المنسية"- " متاهات الدوائر المغلقة"-" على الضفة الأخرى من الوهم"

وهنا يفترض بالرواية – خاصة على يد هؤلاء الذين يراقبون نصوصهم نقدياّ- أن تتمثل النظريات السردية الحداثية، فتلامس بذلك حدود الجرأة، من حيث طرح الرؤى وتوظيفالتّقنيات، مما يؤهلها إلى الوقوف على عتبات العالمية، خاصة لّما يتوصل هذا النوع من الكتاب إلى« أن يجعل من المحنة الجزائرية قيمة جمالية، تشكل إضافة نوعية لهذه الرواية العربية الجزائرية»[1] ويضعها في مركز المغامرة التحديثية لأن « نهوض النصوص التجريبية الروائية عادة [ما يكون] في مناخ اجتماعي قلق ومتوتر بفعل أزمات الاستبداد و القهر، أو الهزيمة أو القمع أو النفي و الحرب، أو تخلقها في جو ثقافي مشحون بأزمات تبديد الهوية و تهديد الوجود و سلطة الرفض و الإكراه إلى غير ذلك من المظاهر المثبطة للعزائم»[2] ، ولا غرابة حين نجد هذه الملامح القاتمة مجتمعة، قد ترسّخت بعمق في الواقع الجزائري خلال مرحلةالمأساة اللّمويّة، ولا غرابة -أيضا- أن تتبلور بفعلها، المعايير الاجتماعية والأنماط الثقافية.

مما سبق يمكن القول بأن الواقع الجزائري العنيف/ المغاير، خلال مرحلةالمأساة اللّمويّة، أنتج رواية مغايرة تمارس القطيعة، وتقترح قيما جمالية يمكن اعتبارها انعكاسا لوعي الكتابة الروائية بهذا التحول الصارخ، الذي مسّ جل منظومات المجتمع الجزائري، وأتاح للنص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية فرصة «الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبيةوالفنيّة، فقد أصبحت الرواية المعالجة لقضية العنف أكثر اتساعا لاستيعاب غيرها من الأجناس، كالمقال الصحفي، مثلما فعله الروائي" رشيد بوجدرة " في روايته "تيميمون"، وتوظيف فّن الشعر كما نجده عن الروائية" أحلام مستغانمي "في روايتيها" فوضى الحواس"،و" ذاكرة الجسد "هذه الأخيرة التي- إضافة إلىفنّي الرسم والشعر- تناولت فن الموسيقى،كما نعثر كذلك على توظيف فن التصوير الفوتوغرافي في رواية" عابر سرير"»[3].

ولعل هذا الواقع ظّل ينشر بظلاله -أيضا- على الكتابة الروائية خلال مرحلة ما بعد الأزمة، "مرحلة المصالحة الوطنية"، إلا أنه من المعتقد أن يصير هذا التأثير أقل حدّة مما كان عليه خلال فترة الأحداث الفجائعية.

---

[1] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، (مرجع سابق)، ص 12.

[2] - سليمة لوكام: تجريب الرواية وأثقفة الأزمة، موقع أنترنيت، (مرجع سابق).

[3] - كريبع نسيمة: أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية "بم تحلم الذئاب" لياسمينة خضرا، مجلة الأثر،كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة ورقلة، عدد14، جوان2012، ص37.

فإذا كانت مرحلةالمأساة اللّمويّة هي مرحلة تغيير الأنماط السياسية الاجتماعية والجمالية والالتفاف حول هاجس الموت باعتباره سمة الراهن، فإن كتّاب ما بعدالمأساة اللّمويّة« ينزعون كلٌّ على طريقته، إلى صياغة متخيل مختلف، توجهه مرجعيات مختلفة »[1] -رغم وجود بعض الروايات لم تبرح بعد الالتصاق بالّراهن الدّموي-ولعل سبب تباين نزعات الكتّاب يعود إلى كون الإنسان الجزائري ما زال يعيش لحظات التوجس والانتظار، مما قد يوحي بوجود فجوة ما بين الكاتب الذي بدأ يعيش لحظات إعادة النظر في علاقته بذاته، وبين الواقع الذي ما زال يشهد حركات ارتدادية تعقب عنف الهزة، التي أحدثتها المأساة اللّموية.

ورغم أن تقاسيم المرحلة لم تكتمل بعد على أرض الواقع، الذي ما زال يشهد تجاذبات الأمن واللاّأمن، فقد بدأ بعض الكتّاب يفتّش عن تيمات يمكن أن تبتعد بالكتابة الروائية عن طقس الفجائعية، فوعيهم بهذا الواقع الجديد الذي مازال يقبع في العتمة،لم يتأسس بعد، إلا أن صياغات الرواية الجزائرية في هذه المرحلة غدت مختلفة المشارب، إذ آل وعي الكتّاب إلى القفز بين هواجس مختلفة، فتحولت الكتابة الروائية من هوس الجماعة إلى هوس الفرد، ومن نزعة الـ"نحن" إلى نزعة الـ"أنا" لتكشف عن القلق الوجودي، وتعّري تمظهرات الذات الجزائرية القابعة في سراديب التشظي والانكسار نتيجة الواقع غير المتوازن، وفي هذا المدار تبرز رواية "دمية النار" لبشير مفتي في صورة محكي ذاتي يتقمص« المكونات السير-ذاتية في محاولة لإعادة اكتشاف الأنا وسبر العلاقات الغامضة للحياة الداخلية ولقلق الوعي الإبداعي وتوتراته»[2] ، فالرواية ساحة للبوح بضمير المتكلم، تتداعي فيها الوقائع وترتبط بالشخصية الرئيسية التي هي الكاتب/ الراوي، وهي بمثابة الاعتراف عن مرحلة من تاريخ الجزائر خلال سبعينات وثمانينات القرن العشرين، غايتها التخفيف من الألم الداخلي، والخروج به من دائرته المغلقة (الذات) إلى العوالم المفتوحة (جمهور القراء).

وإذا كان " الأنا" قد احتل مكانه في وعي الكتابة الروائية خلال مرحلة " المصالحة الوطنية" باعتباره ضحية وضع اجتماعي وسياسي وثقافي قمعي، فإن التاريخ قد تموضع هو الآخر في المتن الروائي خلال هذه الفترة، فقد عاد بعض الكتاب « إلى التاريخ الجزائري القديم المنسي »[3] ،

---

[1] - آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، (مرجع سابق)، ص 14

[2] - عبد الحميد عقار: واقع التجربة الروائية بالمغرب ، ضمن ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني ، المجلس الأعلى للثقافة ، سنة 2000 ، ص37.

[3] - آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، (مرجع سابق)، ص 14

كواسيني الأعرج من خلال " كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد" وتضع هذه الرواية أمام القارئ، الدور الذي أدّاه الأمير عبد القادر في مقاومته الاحتلال، كما تصور آثار الوجود التركي في الجزائر وانعكاساته على الوطن الجزائري الذي صار مطمعا للفرنسيين.

وهناك من الكتاب من « أسس لرومنسية جديدة، بالعودة إلى الذاتي »[1] وسبر أغوار الإنسان ولعل رواية " الذروة" لربيعة جلطي الصادرة عن دار الآداب بيروت، 2010، تنخرط في هذا الحقل فقد استطاعت أن تلفت إليها الانتباه، لأنها عاشت صورة الواقع المعاصر بين المقاومة ودوافع السقوط الأخلاقي، تقول الكاتبة: «وفي روايتي الذروة حاولت أن أطرح هذه المواجهة ما بين الفاسد والمقاوم »[2]، فجاءت الرواية مهووسة بهاجس الفلسفة (فلسفة القيم الأخلاقية والاجتماعية)، وتشتغل على دواخل الإنسان، وتفضح أشكال الفساد الذي جثم على الراهن اليومي للإنسان العربي المعاصر والجزائري بشكل خاص، وهو يعيش هّم الفقر والهجرة والاستغلال، تحت رحمة سياسة ديكتاتورية استغلالية، تمتهن الفساد السياسي والأخلاقي، وهي بذلك تستنفر الضمير، ليقاوم شبح الواقع.

من خلال ما سبق، يتبين لنا بأن وعي الكتابة الروائية الجزائرية، تشكل لحظة تمثله سيرورة المجتمع الجزائري في مختلف سياقاته التاريخية، وما نتج عنها من انزياح على مستوى الأشكال الثقافية منذ سبعينات القرن العشرين إلى العقد الأول من الألفية الثالثة.

ولما حاولت هذه الدراسة مقاربة العلاقة بين أسئلة الواقع وأسئلة الكتابة، تبيّن ما يلي:

- إن فترة السبعينات دفعت بالكاتب الجزائري إلى التكيّف مع المناخ الإيديولوجي الذي كان سائدا في هذه المرحلة، إلى درجة أصبحت فيها تلك الإيديولوجيا هي «الضابط الأّولي لنظام الكتابة»[3]الروائية، التي صارت بنية أساسية في النظام الإيديولوجي العام، ترصد تاريخ الثورة وآثارها، وفق منظور واقعي (اشتراكي تارة وانتقادي تارة أخرى)، وتكتبه وفق آليات سردية جاهزة.

- أما واقع الثمانينات، وقد كان من مفرزات مرحلة تاريخية انتقالية على المستوى السياسي والاقتصادي والثقافي، فقد وُضعت التجربة الروائية الجزائرية في موضع المواجهة القلقة مع توترات

---

[1] - المرجع السابق، ص 14 .

[2] - ربيعة جلطي: السرد العربي يفتقد إلى الجرأة، حاورتها خلود فلاح، العرب أونلاين، موقع إنترنيت، www.alarab.co.uk، بتاريخ 31-10-2012.

[3] - أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، المعارف الجديدة، الرباط، (ط1)، 2000، ص 29.

الواقع، ومن ثمة بدأت الكتابة الروائية تتخذ مسارا جديدا، ومعها بدأ يتشكل وعي جديد، دفع بهذه الكتابة -فيما بعد- إلى التخلص من أسر الجاهز، والولوج في عوالم المغايرة والتجريب.

وعليه يمكن القول بأن الثمانينات كانت بمثابة المرحلة المفصلية في تاريخ الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، حيث تحولت الكتابة من مسار التقليد، لتضع خطوتها الأولى في بداية مسار مغاير، وهو مسار التجريب.

- ومع مرحلة التسعينات، مرحلة "المأساة الدّموية "، ونظرا للتحولات التي مسّت مختلف البنى الاجتماعية وعلى نطاق واسع، والتي دخل معها المجتمع الجزائري في حقل الانفجار، فقد صاحب ذلك ثورة في وعي الكتابة الروائية، الذي تمكّن من إحداث قطيعة ابستمولوجية مع الأبنية القديمة، مستوعبا بذلك هموم الإنسان والوطن، فظهرت تجربة روائية تمعن في تجاوز الأشكال العقيمة، وتؤسس لكتابة مفتوحة تتعالق جدليا مع واقع اجتماعي مأزوم ومنفتح في الآن ذاته على كل الاحتمالات.

- وإذا كانت الرواية ترجمة لتعالق الذات والواقع، فإن روايات "مرحلة السلم والمصالحة "، ورغم غزارة انتاجها، إلا أنها أفرزت ما يمكن أن نسميه " أزمة المضامين" وهي أزمة ربما تعكس تشتّت وعي الكتابة، هذا التشتّت الذي يشير بدوره إلى أزمة المثقف/ الكاتب، الذي ناء بثقل الترسّبات السياسية والاجتماعية التي ألبست الواقع الجزائري حالة من عدم الاستقرار.

إن مشروع المصالحة الوطنية لم يحقق غرضه على أرض الواقع، والجزائري يتأرجح بين حياة الأمن واللاأمن، وهذا الواقع يحيلنا إلى صورة شاحبة، وراهن توجهه تناقضات دامغة بالوهم، مما دفع بوعي الكتابة إلى أن تقبع في خلفية المشهد، لأن الكاتب يعيش حالة من الشك أمام واقع لا يزال يحمل معه المتناقضات والأمراض، واقع يوجهه وعي سياسي هو حصيلة مراكز ثقل مختلفة، سحبت الوطن إلى طقس مضطرب قابل للفساد في أية لحظة.

وسط هذا الإيقاع المشتّت، يمكن لوعي الكتابة أن يتشتّت - أيضا- لأن استحالة الحصول على الحقيقة الكاملة يمكن أن يؤدي إلى خلق بنية ذهنية هشّة لا تقوى على ترسيخ وعي الكتابة.

في ظل هذا الحضور، شعر الكاتب الجزائري بغياب التناغم مع الراهن، فحاول من خلال تجاربه الجديدة أن يهجر هذا الواقع – ولو لفترة- ويفتش عن واقع بديل، يسبح من خلاله في أعماق الذات، أو يرتد إلى الماضي البعيد، أو يشتغل على الرمزي والسحري، وهو في ذلك مستمر

في الاشتغال وفق نزعة التجريب المتلّون بأطياف المثاقفة والتأصيل، فهل وعي الكتابة في هذه المرحلة

صار ينسج خيوطه من دلالة الشكل، وتنازل عن المضمون؟.

الباب الأّول

التجريب الروائي، مدارات الماهية والّسياق

الفصل الأّول: مفهوم التّجريب الّروائي وسياقاته

الفصل الثّاني: التّجريب الّروائي والحداثة.

الفصل الثّالث:المرجعيات المعرفيّة للتّجريب الّروائي

الفصل الأول:مفهوم التجريب الروائي وسياقاته

أ-مفهوم التّجريب الّروائي

ب-تجريب زولا، صرامة المخبر، جمالية النص

ج- التجريب وجمالية الكتابة

د- التجريب وسيرورة الإبداع الروائي

الفصل الأوّل: مفهوم التّجريب الرّوائي وسياقاته

أ-مفهوم التجريب الروائي

تهدف الدراسة في هذا الباب إلى الإمساك بتصور نظري، حول مفهوم التجريب، وذلك من خلال ترسيم التساؤلات التالية: ما المقصود بالتجريب؟ وما هي ماهيته؟ وما خصائصه وأنساقه؟ ما العلاقة بين منطقه الفني ومنطوقه؟

ولعل الإجابة عن هذه التساؤلات، ستشكل منطلاقا نظريا يهيئ للدراسة التطبيقية، التي تهدف إلى مكاشفة اشتغال "التجريب في النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية".

لا يخفى على الدارس، بأن مكاشفة أي مصطلح داخل الإطار المعرفي، ينبغي أن « يتم من داخل السياق النظري والفلسفي الذي ينتمي إليه. ومن خلال النسق العام النهائي»[1]، للمفهوم الذي هو قيد البحث، وذلك تحسبا لما قد يطرأ على دلالة المصطلح، من ارتحال، على غرار التحوّل الذي يحدث على مستوى المفاهيم، والأنساق الثقافية، « علاوة على أن تغييب الخلفيات النظرية والمعرفية لمصطلح ما، ومقاصد استعماله، من شأنه أن يعيق عملية التواصل به، وتوظيفه التوظيف الأمثل»[2].

وقبل الشروع في الحديث عن التجريب وربطه بدلالته اللغوية، وسياقه الاصطلاحي، ينبغي الإقرار بـ « أن مقاربة مفهوم التجريب في الحقل الأدبي عامة، والروائي خاصة، لا تخلو من عسر، اعتبارا لتعدّد زوايا النظر إليه، ومن ثمة اختلاف أشكال ممارسته وتباين المقصد من الضرب في مسالكه » [3].

إن " التجريب" في الآونة الأخيرة، أضحى يشكل أحد المفاهيم المركزية، التي افتكت لنفسها، حيزا في حقل الإبداع، في الدرس النّقدي عربيّا وعالميا، ولكي يتمكّن البحث من محاورة التجريب الروائي، وانسجاما مع تراتب الأولويات، ينبغي البدء بطرح سؤال الماهية: ما التجريب ؟

---

[1]- ينظر محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،(ط1)، 1999، ص 99.

[2] - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2005، ص ص، 73، 74.

[3] - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، (مرجع سابق)، ص ص361،362.

التجريب لغة: (التجريب دليل لساني)

أولا: في اللسان العربي:

تلحّ الضرورة على معاينة مفردة التجريب واستحضار دلالتها المعجمية، لأن الشروع في تعريف أي مصطلح يستدعي البدء، بالإفصاح عن معناه اللّغوي.

ف" التجريب" من مصادر الفعل الثلاثي المزيد بتضعيف العين، الذي يأتي على زنة(فعّل)، وهو من الأفعال صحيحة اللام (جَرَّبَ)، التي تأتي مصادرها على وزنين، فتقول: « جَرَّبَ، تَجْرِيبًا وتَجْرِبَةً»[1].

وكما هو معروف، ف« المصدر اسم يدل على الحدث مجردا من الزمن »[2] وهو أصل المشتقات كما يرى البصريون ، ويرجحه النحاة، خلافا للكوفيين الذين يرون المصدرية في الفعل لا في المصدر، وقد ذكرها الأنباري في كتابه "أسرار العربية"[3] .

وحين يستقرئ الدارس، الدلالة المعجمية، من معاني: الجيم والراء والباء (جرب) يجدها تتأسس على التنوع والاختلاف، حتى أن هذا الاختلاف يتمادى، فيلامس تخوم المفارقة أحيانا، ومن معانيه :

- العيب، والاستهجان، والإصلاح:

ذكر صاحب لسان العرب: « الْجَرَبُ معروف بَثْر يعلو أبدان الناس والإبل، جَرِبَ يَجْرَبُ جَرَباً ، فهو جَرِبٌ وجَرْبانُ وأَجْرَبُ، والأنثى جَرْبَاءُ ، والجمع جُرْبٌ وجَرْبَى وجِرَابٌ وقيل الجِرابُ جمعُ الجُرْبِ قاله الجوهري وقال ابن بري ليس بصحيح، إنما جِرَابٌ وجُرْبٌ جمع أَجْرَبَ »[4]. و «أَجْرَبَ القومُ

---

[1] - عبد هـ الراجحي: في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992، ص446.

[2] -فخر الدين قبادة : تصريف الأسماء والأفعال، ط2، مكتبة المعارف، بيروت – لبنان، 1988، ص132.

[3] - عبد الرحمن بن محمد أبي سعيد الأنباري: أسرار العربية، تحقيق: محمد بهجت البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، سورية، ص171.

[4] - ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري الأنصاري الخزرجي): لسان العرب، مادة(جرب)،الجزء الأول، المطبعة الكبرى الميرية، بولاق مصر المحمية، (ط1)، 1300هـ، ص252.

جَرِبَتْ إبلُهم، وقولهم في الدّعاء على الإنسان: مالَه جَرِبَ وجَرِبَ يجوز أن يكونوا أرادوا أَجْرَبَ أي: جَرِبَتْ إبلُه »[1] .

وفي الصّحاح « أَجْرَبَ الرَّجُل جَرِبَتْ إبلُه »[2].

و«الجَرَبُ كالصدأ مقصور يَعْلُو باطن الجفْن وربّما ألبَسَه كلَّه وربّما رَكِبَ بعضَه »[3].

وقولهم: « الجَرَبُ: الْعَيبُ، وغيره، الجَرَبُ: الصَّدَأُ يركب السّيْفَ »[4].

أما صاحب "القاموس المحيط" فقد جمع المعاني في قوله: « وأَجْرَبُ جمع جُرْبٍ وجَرْبَى وجِرابٌ وأجاربُ، وأَجْرَبُوا: جَرِبَتْ إِبِلُهُمْ وهو الْعَيبُ وَصَدَأُ السَّيْفِ، كالصَّدَإِ يَعْلُو باطِنَ الْجَفْنِ »[5]

و «أرض جرباء: مقحوطة»[6] وأضاف ابن منظور: « مُمْحِلَةٌ[7] (...) لا شيء فيها»[8]

وجاء في "لسان العرب":«وقال مرة: الجَرْبَةُ كل أرض أُصلحت لزرع أو لغرس »[9]

من الواضح أن الدّلالة المتعددة للجذر (جرب)، والتي تختزنها المفاهيم اللغوية السابقة، تشي بوجود منظومة متناغمة من المعاني، التي تتمحور حول وجود ذائقة تتجه صوب تفكيك المبتذل،

(العيب - الاستهجان)، ثم تخليق بنيات بديلة (الإصلاح)، تتشكل بفعل رؤى جديدة .

الشَّطْب والتجاوز:

جاء في الصّحاح: « **والجِرْبِيَاءُ، على فِعْلِيَاءَ بالكسر والمدّ: النكباء التي تجري بين الشمال والدَبُور، وهي ريح تقشع السحاب. قال ابن أحمر:**

بَهْجَلٍ من قسًا نَفِرِ الخُزامى* تَهادى الجِرْبِياءُ به الحنينا»[10]**

---

[1] - المرجع السابق، ص252

[2] - الجوهري(إسماعيل بن حماد الجوهري): الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مادة(جَرَبَ) ج1، دار العلم للملايين، بيروت، (ط3)، 1984، ص 98.

[3] - ابن منظور:لسان العرب، مادة(جَرَبَ)، ص252.

[4] - المرجع نفسه، مادة(جَرَبَ)،ص254.

[5] - محي الدين يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي: القاموس المحيط، ج1، ط3، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1301هـ، ص45.

[6] - الجوهري: الصحاح، مادة(جَرَبَ)، ص98

[7] المَحْلُ هو الجدب، وهو انقطاع المطر، ويُبس الأرض من الكلأ (الصحاح، مادة (محل)،ج5، ص1817)

[8] - ابن منظور: لسان العرب، مادة(جَرَبَ)، ص252.

[9] - المرجع نفسه، مادة(جَرَبَ)، ص253.

[10] - ابن منظور، مادة(جَرَبَ)، ص98.

وفي "لسان العرب"، « **قال سُوَيد بن الصّلْت، وقيل هو لعمر بن خَبّاب، قال بن بري وهو الأصح:**
وفِينا وإن قِيل اصْطَلَحْنَا تَضاغُنٌ * كما طرَّ أوبارُ الجراب على النَّشْرِ**

يقول ظاهرنا عند الصلح حسن، وقلوبنا متضاغنة كما تنبت أوبار الإبل الجربى على النشر، وتحته داء في أجوافها»[1].

إن منطوق هذا النص يومئ بأن سياق هذه الدلالة اللغوية يتلاءم ومقولة " التجربة واستنباط النظرية"، فالمجرب لا يمكن أن يتوقف عند حدود الملاحظة السطحية في غضون التجربة، بل يتجاوزها إلى القيام بـ « **حركة من الظاهر تنعكس في التجربة إلى الجوهر، أي إلى معرفة القوانين التي تصل إلى عمق أكبر في الظاهرة»**[2].

إن تسييق هذه المقاربة إبداعيا، يجعل الدلالة هنا، تتجه إلى نسخ القيم المنمطة، وتخطّي المفاهيم الجاهزة (الشّطب)، ثم الاتجاه نحو تصعيد المعنى، وذلك بالتّبش عن القيم الجمالية المضمرة، من خلال فك الشّفرات، والانتقال من ملامسة الظاهر، إلى الحَفر في الباطن بلا قيود، قصد إيجاد مساحات جديدة، منتجة للإيحاءات، ومقترحة للدّلالات، والقراءات المتعددة، بعيدا عن المعنى الجاهز القابع في السطح.
التنوع والامتزاج:سمّتِ العربُ المزرعة التي اختلط نباتها وتنوّع، بالجربة ، فقالوا:« **والجربّة بالكسر: المزرعة.قال بِشر: تَحَدُّرَ ماءِ البئر عن جُرَشِيَّةٍ *** على جِرْبَةٍ تعلو الدِبَار غُروبُها »**[3]

وقال ابن منظور: **« وقيل الجريب: المزرعة »**[4]

وقولهم: **«رماه بالجريب: أي بالحصى الذي فيه التراب، قال وأراه مشتقا من الجربياء »**[5].

قد يشير معنى التنوع والامتزاج ، إلى تخليق إمكانات إبداعية جديدة، والتحليق في آفاق ذات اتجاهات متعدّدة، مثقلة بالتنوّع، ومفعمة بالتجارب التي تتجاوب مع سياق التجديد والتواصل، والامتداد، دون انقطاع، قصد ترسيم مساحة تحتضن أشكال التنوع ، وتتعالق فيها الأفكار، ولعل أدبيات هذا التنوّع، تعترف بوجود إمكانات لا متناهية للقراءة والتفسير.

- المعرفة، والاختبار:

ذكر ابن منظور « جرّبَ الرّجُلَ تجربةً جرّبَهُ ، والتّجْرِبَةُ من المصادر المجموعة .

قال النابغة : إلى اليومِ كم جُرِّبْنَ كلَّ التّجَارُبِ[6]

وقال الأعشى :

كم جرّبوهُ فما زادَتْ تجاربُهُمْ * أبا قُدَامَةَ ، إلاّ المجدَ والفَنَعا.**

فإنه مصدرٌ مجموعٌ معملٌ في المفعول به وهو غريب »[7]

وفي "الصحاح": «رجلٌ مجرّبٌ قد بُلِيَ ما عنده .

---

[1] - المرجع السابق، مادة(جَرَبَ)،ص252.- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ص53.

[2] - لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين ، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة ، بيروت، (ط1)، 1981، ص 110.

[3] - الجوهري: الصحاح ، مادة(جَرَبَ)، ص 98.

[4] - ابن منظور:لسان العرب، مادة(جَرَبَ)، ص253.

[5] - المرجع نفسه، مادة(جَرَبَ)،ص 255.

[6] -ورد البيت في ديوان النابغة كالتالي: تورثَن منْ أزمانِ يومِ حليمةٍ *** إلى اليومِ قد جربَن كلَّ التجاربِ.

[7] - ابن منظور: لسان العرب، مادة(جَرَبَ)، ص 254

ومجرِّبٌ : قد عَرف الأمورَ وجرّبها ، فهو بالفتح مُضرَّسٌ قد جرَّبتهُ الأمورُ وأحْكَمَتْهُ ، والمجرَّب مثل المَجَرَّسِ، والمضّوسُ : الذي قد جرّسَتْه الأمورُ وأَحْكَمَتْهُ ، فإن كسرْتَ الرَّاءَ جعلتَه فاعلا ، إلا أن العرب تكلّمتْ به بالفتح »[1]

وفي القاموس المحيط، « جرّبه تجربة:اختبره، ورجل مجرَّب كمعظَّم: مُلي ما كان عنده، ومجّرب: عرف الأمور»[2].

و « المَجَرَّبُ : الذي جُرِّبَ في الأمور وعُرِف ما عنده.أبو زيدٍ: من أمثالهم. أنتَ على المجرِّبِ، قالته امرأةٌ لرجل سألها بعد ما قعد بين رِجْلَيها : أعذراء أنتِ أم ثَيِّبٌ ؟ قالت له: أنت على المجرِّ بِ، يقال عند جوابِ السائل عمّا أشْقَى على عِلمه.»[3]

الظاهر أن وجه الدلالة هنا قائم على إلحاق التجربة بالإنسان، ضمن سياق زمني معين، وذلك من خلال رهن واقع هذا الإنسان (باعتباره جسما ماديا، وعقلا، وغرائز، وأخلاقا وحاجات عضوية...)، إلى الفهم العميق (المعرفة) عن طريق الملاحظة والتحليل الميداني(الاختبار)، وذلك لاستنباط الأحكام والنتائج والحكم على المواقف والأفعال.

والواضح أن مفهوم (التجربة) هنا،لم يرتهن بميدان، كما لم يتقيد بعرفة من المعارف، إنما يتخذ سمة الإطلاق، ولكنه يبقى مشروطا بمعنى الاختبار، والابتلاء، والاهتمام ...وفي مدار هذه الرؤية، يطالعنا ابن عقيل في كتابه "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"، بمقاربة لا فتة، فيقول:« ووجه اشتقاق التجربة من احتمالات عديدة :

أحدهما: أن يكون من تجريب الإبل بمعنى تمريضها من داء الإبل.. ومجرب الإبل ذو خبرة بدائها ودائها، وهي خبرة هامة لدى العرب لتعلقها بأعز موجود لديهم وهو الإبل، فاستعاروا التجريب لكل خبرة .

وثانيها: أن الجرب من أسوأ الداء لدى العرب، لأنه يصيب الإبل أغلى شيء في حياتهم، فمجرب

---

[1] - الجوهري: الصحاح ،ج1، مادة(جَرَبَ)، ص98.

[2] - الفيروز أبادي:القاموس المحيط، ص46.

[3] - ابن منظور: لسان العرب، مادة(جَرَبَ)، ص 254.

تساوي مبتلى بالمصائب والشدائد..إذن الجرب رمز لها .

وثالثها: أن يكون مشتقاً من الجراب، كأن حياته جراب ابتلاء..وروعي في تسمية ذلك الوعاء جراباً أنه أول ما استعمل كان في لون الجرب خلقة أو دنساً »[1]

ولعّل السؤال المشروع في هذا المقام ، هو: هل "التجربة" التي تستهدف الإنسان ضمن الشروط السابقة، يمكن أن تؤطّر الفعل الإبداعي، وتصيّره إلى عناصر مُقوَّفة تجريبيا؟ إذا ما سلّمنا جدلا بأن (الكتابة) فعل إنساني واقعي؟.

ثانيا: في اللسان الفرنسي:

من خلال الاستقراء اللغوي تبيّن بأن مفردة التجريب تنحدر من مادة (جَرِبَ)، كما تبين بأن تجربة (Expérience) - تجريب (Expérimentation)، كلاهما مصدر صريح للفعل (جرّب).

1- تجربة- EXPÉRIENCE:

ورد في: LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANCAIS:

أ- بمعنى: الخبرة والحنكة.

« تجربة/ EXPÉRIENCE: أصل الكلمة في اللاتينية Experientia ، والفعل: Experiri: (بمعنى القيام بتجربة كذا...)، و peritus: (من يملك الخبرة، أو: بارع في كذا...).

أ- وتجربة شيء ما: إثباته، واعتباره كتوسعة أو إثراء للمعرفة، والعلم، والقدرات← تطبيق، استخدام.

التجربة الطويلة: مداومة حقيقة معينة من طرف شخص ما ← عادات روتينية.

تجربة العالَم، تجربة الأشياء، تجربة الناس، تجربة الحياة العسكرية، الحرب، تملّك تجربة في مهنة معينة، أو تقنية، أو فنّ. التجربة الواعية بالأشياء، سنوات طويلة من التجربة.

وفي مذكرات Commynes، الكتاب الثاني: « يبدو لي بحسب ما عشته بالتجربة في هذا العالم...عرفت أكبر الأسرار والتعاملات في المملكة الفرنسية، وإن أكثر ما يجعل المرء حكيما،

[1] - أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري: (مبادئ في نظرية الشعر والجمال)، القسم الثامن، الفعاليات، النادي الأدبي، موقع، www.adabihail.com. بتاريخ 28/08/2010.

هو أن يقرأ تاريخ القدامى، فيتصرف بحنكة على غرار السابقين، لأن حياتنا جد قصيرة ولا تمكننا من اكتساب مثل هذه التجارب ».

وقال corneille، في le Cid, 2 :« لن أصدقك في هذا إلا بعد التجربة».

أما La BRUYERE، فقال في les caractères,4 : « من عاش تجربة حب عنيفة، يهمل الصداقة.»[1]

ب- وتعني أيضا: الدراسة التطبيقية.

فقد ورد في ... "LE GRAND ROBERT"

« إثارة ظاهرة بغرض دراستها (تأكيدها، نفيها، أو للحصول على معارف جديدة تتعلق بها) ← تجربة- اختبار- برهان.

essai (تجربة،محاولة) – Expérimentation (تجريب)- Expérimental (تجريبي).

التجربة العلمية: (تجربة- وتجارب) القيام بتجربة، وبتجارب فيزيائية، وكيميائية، تجربة حول سرعة الأجسام، تجارب تقام في المخابر، تجربة حول حيوانات حية، موضوع التجربة(الفئران)، تجربة فيزيولوجية، نفسية، تجربة بيداغوجية، تجارب فضولية، إثبات وجود قانون بسلسلة من التجارب مؤكدة، وغير قابلة للجدل.

(التجربة). يشاهد، يختبر، يفحص، يبحث من خلال التجربة(← معاينة، مراقبة، بحث، فحص).

وظيفة التجربة في العلوم الطبيعية.←التجريب (طريقة، علم...) تأكيد الفرضية، بواسطة التجربة العلمية. العلم يتأسس على الملاحظة والتجربة(← القاعدة) ← ملاحظة. تجربة و استقراء. تفحص الفرضية عن طريق التجربة »[2].

ج- وهي أيضا بمعنى: المحاولة.

« تجربة شيء معين، بغرض مشاهدة نتائج معينة ، Essai (المحاولة).

القيام بتجربة حياة جماعية، تجربة لتحسس مدى جاهزية عقل شخص معين.

1- Paul ROBERT: entièrement revue et enrichie par LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANCAIS , DEXIEME EDITION, Alain REY,TOM 04 ,1985, Paris-11e , p 303

2- Ibid. P. 303.

يقول:BAUDELAIRE في le spleen de Paris,9 « أحد أصدقائي **(...)** أضرم النار في غابة، لكي يشاهد ما إذا كانت النار تنتشر بسرعة كما يؤكدون عموما.

لقد فشلت التجربة للمحاولة العاشرة، لكن في المرة الحادية عشر نجحت بشكل جيد» »[1].

1- تجريب-EXPÉRIMENTATION:

أ- بمعنى: تنفيذ الدراسة التطبيقية.

جاء في ... LE GRAND ROBERT

« حسب Cl. Bernard ,1865. الاستعمال المنتظم للتجربة العلمية ← تجربة، تجريبي، التجريب في الفيزياء. الكيمياء. التجريب الفلاحي. طريقة. وسائل التجريب ← دراسة. علوم التجريب (← جَرَّبَ).

« **(...)** التجريب، فن الحصول على تجارب، شديدة الدقة، ومتناهية، وهي القاعدة التطبيقية والجزء التنفيذي للطريقة التجريبية »

[2]« Cl. BERNARD, Introd. à l'étude de la médecine **(...)** Expérimentale, Introd.,p.35.

ب-كما يعني أيضا: المحاولـة .

(تجريب شيء... : تجريب). فعل جرّبَ، حاول في شيء معين ← تطبيق (محاولة كذا...)، محاولة تجربة، تجريب منتج جديد.»[3].

ج- ويتخذ التجريب معنى التعدد والاستمرار في القيام بفعل التجربة العلمية :

قال « A. LALANDE، في Voc, de la philosophie.art, Expérimentation: « نقول في بعض الأحيان « التجريب» للدلالة على تجربة **(...)** لكن هذا الاستعمال للكلمة لا يبدو لغة سليمة ». التجريب هو طريقة تعني القيام بمجموعة من التجارب»[4].

---

[1]- Paul ROBERT: LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANCAISE, OP.CIT, P 304.

[2]- Ibid. P. 304.

3- Ibid.P.305.

4- ibid. p. 305.

وإذا ما أردنا استقراء معنى القائم بالتجربة، باعتباره من المشتقات[1]نجد يشير إلى معاني الخبرة والقوة والكفاءة...فقد ورد في ... LE GRAND ROBERT:

« EXPÉRIMENTÉ- مجرِّب: هو الشخص المتكون بالتجربة (في نشاط حياتي) ← متمّرس، كفء، مجّرب، ممارس، خبير، محنّك، (هو رجل مجّرب)، وفي العامية نقول: «لم يولد أمس» يقول FONTAINE، في Fables, 3, 18:«كان مجربا، وكان يعلم أن الحذر هو أبو الأمن »[2].

- **بعد الانغمار في حقل الدلالة المعجمية لمادة (جرب)، في اللغتين: العربية والفرنسية يتضح للدارس ما يلي:**

1- ثراء الخلفية اللغوية لهذه المادة.

2- تداخل الدلالة اللغوية بين (التجربة) و (التجريب).

فبخصوص الملاحظة الأولى: يتبين أن شبكة الدلالات اللغوية، التي نسجتها مختلف الألفاظ المتولدة عن الجذر (جرب)، تنصُّ في مجملها على المعاني التالية:

الاختبار ← العيب ← المحو والتجاوز ← الجمال← التنوع ← المحاولة←القوة ← الممارسة ← العرفان ← التطبيق...

ودلالة هذه المفردات قد لا تنكشف، إلا بإخضاعها لتسييق معين (وضعها في سياق واحد)، فكل مفردة في هذه المنظومة الدلالية، يستوجب وضعناها موضع التجاور مع نظيرتها، لكي تتضح الوظيفة التي تؤديها داخل هذه المنظومة.

فهل يمكن لتنضيد الدلالات اللغوية للجذر(جرب)، وفق هذا النسق، أن يحقّق الاتّساق مع السياق الدلالي، للفظة " التجريب" ، وبالتالي يقّرب الدارس من تصور عناصر الفعل التجريبي، كتجليات بنائية داخل النص الروائي؟.

---

[1] - اسم فاعل من الفعل " جّرب"، الرباعي، صيغ على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة ، وكسر ما قبل الآخر.

2- Paul ROBERT: LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANCAIS Op.cit., p. 305.

إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي، محاولة بيان العلاقة بين هذه المعاني وبين مفهوم التجريب كما ذُكر في اللسان العربي، في مجال الكتابة الأدبية والنقدية، (بمعنى محاولة الملاءمة بين الدلالة اللغوية والسياق الاصطلاحي للتجريب.

أما بخصوص الملاحظة الثانية: فيتضح للدارس تداخل الدلالة اللغوية بين:

(التجربة EXPÉRIENCE -) و (التجريب- EXPÉRIMENTATION)، فتصير التجربة بمحمولها اللغوي، ذات بُعد مركزي في الإفصاح عن مفهوم التجريب، مما يجعل الدارس أمام إشكال مفاهيمي، ومنه تصبح العلاقة بين المفهومين– فيما اعتقد- مأخذا مشروعا، للتمعن والتشريح .

التجريب اصطلاحا :

لا ريب إن حدود السؤال تتسع كلما اقتربنا من الخوض في المفهوم الاصطلاحي، والسبب في ذلك هو إن مفهوم التجريب يلتبس َمليًّا بمفهوم التجربة، حتى أن الدارس لَيُوشِك على النّظر إليهما باعتبارهما مفهوما واحدا، فيجيز لنفسه توظيف أحدهما مكان الآخر. وفي هذا السياق يذهب أبو عبد الرحمن بن عقيل إلى القول: « وتلخيص ما جاء في كتاب كلود برنار، أن التجربة، هي الملاحظة المحدثة لتحقيق الفرضية، أو للإيحاء بالفكرة.. وهي بهذا المعنى مرادفة للتجريب »[1].

والراجح أن التسليم بهذا (التماهي)، قد يلغي سمة كل منهما، كما أن القطع بينهما، قد يسهم - أيضا- في اضطراب مناخ هذا البحث، الذي يتغيأ (مفهوم التجريب) كاهتمام أوّلي يشتغل عليه.

إن علاقة التجربة بـ"التجريب"، تدفع الدارس إلى استحضار مقاربة آنية، تسهم في بلورة رؤية، تكون بمثابة المتّكأ للولوج داخل الحدود المفهومية للتجريب، باعتباره معيارا معرفيا يسهم في بلورة مفهوم "التجريب الروائي".

ولا شك بأن الإحالة على آراء كلود برنار، تجعل الدراسة تتموضع في صميم السياق العلمي (العلوم التجريبية)، الذي يومئ بما يشبه التماهي بين المفهومين (التجربة والتجريب)، وهو الرأي

[1] - أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري: (مبادئ في نظرية الشعر والجمال)، (مرجع سابق)، بتاريخ 28/08/2010.

الذي يؤكده المعجم الفلسفي حين يرى بأن« تجربة Expérience (F) –Expriment (E) بالمعنى الخاص: التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض، أو للتحقق من صحته، وهي جزء من المنهج التجريبي »[1] وأما « تجريب (E) Experimentation - Expérimentation(F): منطقيا اختبار منظّم لظاهرة أو أكثر، وملاحظتها ملاحظة دقيقة، للتوصل إلى نتيجة معينة، كالكشف عن فرض أو تحقيقه»[2].

فإذا كانت التجربة بمعناها الخاص: إجراء فعلي يتم وفق استعمال تقنيات معينة للوقوف على نتائج، أو تأكيد فرضية أو تفسير ظاهرة، فإن التجريب - حسب المقبوس- إجراء علمي منظم يهدف إلى استنباط الحقائق، والتوصل إلى نتائج معينة، عن طريق الملاحظة والاختبار ، وكلاهما- بهذا الاعتبار - إجراء يؤسس للمعرفة العلمية الصحيحة، ويثبت صحة الفرضية عن طريق الأدلة واستعمال المقاييس العلمية، وهذا الإجراء يستوجب « تدخل المجّرب، فيعدّل ملاحظاته، أو يستخدمها في الكشف عن فرض أو في إثبات آخر »[3].

إلا أننا نعثر على رأي آخر يوسع مفهوم التجربة، فينطوي على معنى الخبرة بدلالتها الواسعة، فنقرأ: « Expérimentation: بحث في الظواهر عن طريق التأثير الإيجابي فيها، بخلق ظروف جديدة تتفق مع الأهداف التي يسعى إليها البحث، أو عن طريق تغيير العملية في الاتجاه المطلوب، والتجربة جانب من الممارسة التاريخية الاجتماعية الإنسانية، ومن ثم فهي مصدر للمعرفة، ومعيار لصدق الفروض والنظريات »[4].

إذا كانت هذه الدلالة تتسع لتشمل الجوانب التاريخية والاجتماعية والسياسية، إلا أن التجربة تبقى – حسب المقبوس- مشدودة إلى مجال العلوم التطبيقية، مما يبقي على مفهوم التجربة و التجريب في حالة التباس.

---

[1] - مجمع اللغة العربية (جمهورية مصر العربية)، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، ص38.

[2] - المرجع نفسه، ص39.

[3] - المرجع نفسه، ص192.

[4] - لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين ، الموسوعة الفلسفية، (مرجع سابق)، ص110.

إن الحفر في للاشتقاق اللغوي، قد ييسّر الوقوف على الاختلاف الدلالي بين المفردتين وقد يتضح – من ثمة- بأن فروقا يمكن أن تحول دون هذا التماهي، وإن كان الدارس يسلّم بوجود صلة رابطة، إذ اتصال أحدهما بالآخر حاصل بالمصدرية أولا .

ف (تجربة) « اسم المّرة- وهو اسم يدل على حصول وحدوث الفعل مرة واحدة.

وهو في حقيقته مصدر يدل على الحدث- شأنه في ذلك شأن المصدر العام[التجريب] ولكن الفرق بينهما، أن المصدر العام يدل على الحدث مجردا من الدلالة على الكمية، حيث يصدق على القليل والكثير، وأما اسم المرة، فهو مصدر يدل على وقوع الحدث مرة واحدة »[1]، ومنه نستنتج بأن ما هو حاصل بين اللفظتين من حيث الدلالة، ليس اختلافا في المعنى، بقدر ما هو تفاوت إجرائي (القيام بالحدث) من الناحية الزمنية.

إن كلمة (تجربة) تدل على حدث مرتهن بوحدة الزمان والمكان، بمعنى وقوع الحدث مرة واحدة وفي حيّز مكاني واحد (داخل مجال مختبر)، يسمح للمجرّب برصد الظاهرة بدقة وضبط ملاحظته خلال سير التجربة بالاتكاء على توجيه علمي محدّد.

وإذا ما تعددت التجربة وتواترت (كحدث) عبر الزمان والمكان، تصبح (تجريبا)، بمعنى: التجريب هو استغراق الحدث في التجربة، (اختبار منظّم لظاهرة أو أكثر) حيث المصدر العام يدل على الحدث مطلقا (غير مرتهن بدلالة الكم والكيف، فيصدق على القليل والكثير، وليس على (الواحد)، ولعل هذا الرأي موضع اتفاق على الأقل بين (A. LALANDE)، و محمد سمير نجيب اللّبدي.

الآن، يمكن للدارس أن يستضيء بهذا الفهم، لتوسيع حدود الرؤية، وبالتالي يهّمنا إزاحة مفهوم التجربة من دائرته الضيقة (الملامسة للعلوم التجريبية) والخروج به إلى آفاق أرحب.

[1] - محمد سمير نجيب اللّبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، (باب الميم)، مؤسسة الرسالة، بيروت، قصر الكتاب- البليدة، دار الثقافة-الجزائر، ص211.

فإذا كانت التجربة العلمية هي ملاحظة المجرّب « حالا طبيعية أو غير طبيعية، كما تحدث، وتسجيل ما يراقب لغرض علمي أو عملي، كمراقبة نمو النبات، أو ثورة بركان، أو سير كوكب من الكواكب، أو حال مَرضية، أو علاجية »[1] ثم يقوم بوضع فرضية حِينِيّة يخضعها فيما بعد إلى التجريب، باعتماد أدوات وشروط معينة، وحين يتأكد من صواب تلك الفرضية، يستنتج قانونا علميا ينسحب على جميع الظواهر المشابهة للظاهرة المُخْتَبَرة، فهل مفهوم (التجربة) ينحصر داخل سياق العلوم التجريبية فحسب؟

لقد بيّن لنا الاستقراء اللغوي بأن مفهوم التجربة له حدود أوسع، بحيث تمتد ظلاله خارج حدود ميدان العلوم التجريبية، والمفهوم يتمادى لتصير « التجربة بمعناها العام: خبرة يكتسبها الإنسان عمليا، أو نظريا، وتقابل في الإنجليزية Experience »[2] ، وقد يتمكن الإنسان من اكتساب هذه الخبرة من « مشاركاته في أحداث الحياة، أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة »[3]، وهنا يمتزج مفهوم التجربة بمفهوم الخبرة، بل إن التجربة هنا، تمتلك الدلالة التي يتعين بها معنى الخبرة –كما أشير سابقا- وتعني « التفاعل بين الذات الاجتماعية والعالم الخارجي، وكنتيجة لهذا التفاعل على السواء »[4]. وهي هنا، ليست « التجربة التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته»[5].

إن الذي يعنينا في هذا المدار، هو أن التجربة بمعناها العام: جملة من الخبرات التي يستدعيها الإنسان من المجتمع، والتاريخ، لإثراء معارفه، «ولا يطلق لفظ التجربة إلا على التغيرات النافعة.. أما التغيرات الأخرى، كالنسيان، وعدم المبالاة، وفساد الأخلاق: فلا يسمى تجارب»[6]. لأن الحنكة هي ما يجعل المجرب يسير على خطى الآخرين فيتصرف بحكمة[7] .

---

[1] - مجمع اللغة العربية (جمهورية مصر العربية)، المعجم الفلسفي، (مصدر سابق)، ص 192.

[2] - المرجع نفسه، ص 38.

[3] - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت، (ط2)، 1984،ص88

[4] - لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين ، الموسوعة الفلسفية، (مرجع سابق)، ص189.

[5] - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (مرجع سابق)، ص88

[6] - أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري: (مبادئ في نظرية الشعر والجمال)، (مرجع سابق)، بتاريخ 28/08/2010.

[7] - ينظر مقولة: Commynes المتضّمنة : (التجربة بمعنى الخبرة والحنكة)، صفحة، 44 ، من هذا البحث.

نفهم من هذا المقبوس بأن التجربة هي «التقدم العقلي الذي تكسبنا إياه الحياة»[1]، وبالتالي، فمفهوم التجربة يتجاوز ذلك الرصد الموهوم لما يحدث حولنا، وإنما هي معايشة فعلية للواقع الإنساني والثقافي المؤهل لتفعيل حركية الفكر، ونباهة الوجدان، « لتبدأ عملية التجربة تأخذ طابع الممارسة عندما يبدأ التفاعل بين الذات والموضوع في التبلور »[2].

وقد تؤول التجربة - حين تلتحم بالذات المنتجة (المبدع)، إلى ما يطلق عليه في ميدان الأدب والنقد، "التجربة الفنية"، وهي« خبرة حية يتداخل، ويتفاعل فيها بالمعنى الثقافي، والموضوعي الشامل، مع الداخل، بمعنى الخبرات السابقة، والموروثات، والثقافات، والقيم، والمعتقدات الدينية والأيديولوجية، والأخيلة ، والذكريات، تداخلا وتفاعلا وجدانيا باطنيا متواترا، وهو أقرب إلى المعايشة الحميميّة والمعاناة القلقة الملتبسة، يكون تشكيلا عن التجربة الباطنية، وليس تشكيلا لها »[3]، ولعل هذه الجدلية بين الذات والموضوع، هي التي تمنح "التجربة"صفة الارتحال من (التفاعل إلى الفعل)، وهو الذي يعطيها شرعية التموضع في مدار التجريب، وذلك حين يتخذ الفعل المتولد عن التجربة شكلا إبداعيا معيّنا، وفي هذا السياق يذهب بروست (Proust) إلى القول: « ما هو انطباع عند الكاتب، يقابله التجريب عند العالم، بهذا فرق، عملُ الذكاءِ عند العالم يسبق[4]، وعند الكاتب يأتي بعد الكتابة »[5]، وهي التي تجعل منه أمرا محققا، ف«العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه»[6] كما يقول سارتر.

عرفنا بأن التجريب -EXPÉRIMENTATION ، كشكل من أشكال الوجود المفاهيمي، ارتبط (اصطلاحا) بعلوم الطبيعة (العلوم التجريبية) ، إذ « التجريبيات في اصطلاح العلماء هي القضايا التي يحتاج

---

[1] - أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري: (مبادئ في نظرية الشعر والجمال)، (مرجع سابق)، بتاريخ 28/08/2010.

[2] - سعيد يقطين: القراءة والتجربة(حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص: 15.

[3] - محمود أمين العالم:(الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب)، فصول (مجلة النقد الأدبي)، مجلد 16، عدد 01، صيف1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص272.

[4] - التوقع الاستباقي الذي يحدث قبل إجراء التجربة .(الفرضية).

7- LOUIS GUILBERT, ET OUTRE, Grand Larousse de la Langue Française, tome 03, Librairie Larousse, Paris, 1972, p 1826.

[6] - سارتر : ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر, القاهرة, (د. ت)، ص55.

العقل في جزم الحكم بها إلى تكرار المشاهدة.. من غير علاقة عقلية لكن مع وجود قياس خفي»[1] حيث يصير **التجريب**- من خلال المقبوس- أداة إجرائية للوقوف على نتائج معينة، تضفي إلى قوانين جديدة .

وإذا كان التجريب قد صار عِلْمِيًّا أيضا، كآلية من آليات الفعل الإبداعي، فإنه من الجائز - ومن خلال مفهومه اللغوي- أن نفترض بداهة، بأنه إجراء ناتج عن ذات مجرِّبة، حيث يتأسس- هنا- على (المعرفة)[2] والقدرة على(القياس)[3] والاختبار.

والإبداع- في نظر النقاد- لا يتسنى له الإفلات من هذه الضوابط العامة التي تحكم فعل **التجريب**، فالمبدع حين يكون بصدد تخليق النص، إنما هو يختبر آليات فنية، تخضع لمنطق التحول، تبعا لسياق تجربته الفنية.

و المرء يجرّب كي يؤول إلى نتيجة، قد يخطط لها مسبقا[4]، فمن يجرب في المخبر- مثلا- قد يفترض فرضية يبنيها على الصحة، ثم يعمل على إثباتها، من خلال تفعيل بعض المواد والعناصر للوصول إلى ما قد يتوقعه، وإن لم تنته تجربته إلى النجاح، فستتبعها محاولة أخرى، باتخاذ نفس العناصر، أو بتبديلها، أو بخلق المحفزات المغايرة، والمناخ الملائم، لأنه إذا كانت معرفته صائبة، ومعاييره دقيقة، فلسوف يصل إلى فرضية مسندة إلى بنية متينة، وأما الذي يفتقد الدّراية، والمقدرة على القياس، والاختبار فليس بإمكانه أن يجرّب، لأن نتائجه قد تؤول إلى الفشل.

ويتصدى بيير شارتيه (pierre Chartier) إلى هذا الموضوع بسؤاله: « ما التجربة العلمية؟ إنها "ملاحظةٌ مُثارة بهدف المراقبة" . وبالفعل لقد شرح كلود برنار أن " القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل محتَمل قليلا أو كثيرا، للظواهر الملاحظَة، تأسيس التجربة بطريقة تستطيع بها،

---

[1] - محمد علي الفاروقي التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون، (ج01)، مادة (جَرَبَ)، تحقيق: لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر – القاهرة، 1963.

2- نتاج للعمل الاجتماعي والتفكير الّلذيْن يمارسهما الناس، وتكرار مثالي في شكل لغة للعلاقات الموضوعية المحكومة بالقانون في العالم الموضوعي الذي تعتريه التغيرات، ولا يمكن فهم ماهية المعرفة دون كشف الطبيعة الاجتماعية لنشاط الإنسان العملي، فسلطان الإنسان الاجتماعي يتركز ويتبلور في المعرفة . لمزيد من الإطلاع، ينظر لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين: الموسوعة الفلسفية، (مرجع سابق)، ص 483.

3 - نظرية في الاستدلال (...) والغرض الرئيسي من القياس، هو تأكيد الشروط العامة التي في ظلها تنتج أو لا تنتج نتيجة . ينظر : المرجع نفسه، ص379.

4 - إن سوابق الأحكام (Préjugés)، تصورات يكّونها العقل حول الأشياء، على نحو قبلي، والمنهج التجريبي، وهو يسلّم بالسببية، والاطراد والحتمية، فإنه يسلّم في الوقت ذاته، بأحكام تسبق التجربة. للإطلاع على الموضوع، ينظر:

- عبد الرحمن بدوي: المنطق الصوري والرياضي، مكتبة النهضة المصرية،1962، ص 175.
- محمد عبد الرحمن مرحبا: المسألة الفلسفية، عويدات ، بيروت، 1988، (ط3)، ص113.

في الإطار المنطقي للتوقعات، أن تقدِّم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصوَّرة سلفا"»[1].

وإذا ما افترضنا بأن هذا المفهوم قد ينطبق على مجموع الإجراءات المرتبطة بميادين العلوم الطبيعية (التجريبية)، فإننا نكون بصدد « فهم علمي (العلوم الصحيحة)[2] لمعنى التجريب، فالتجربة في المخبر تُعدّ سلفا، لتكون ناجحة بعد ذلك، أي أن المرحلة السابقة عن مرحلة إظهار التجربة وإشراك الآخرين فيها، هي مرحلة مؤقتة ستفضي بالضرورة إلى التجربة الكاملة،التّامة ،بعد اكتشاف الأخطاء الأولى وتداركها»[3].

إن مساءلة مفهوم التجريب، على مستويين: اللغة والاصطلاح، يكشف لنا عن دلالة ثنائية، فكلا المستويين ينسجم مع المفهوم نفسه، الذي يشير إلى أن التجريب اختبار منسق يتناول ظاهرة ما، وكلاهما يتفق على أنه يقوم على الملاحظة التي تفضي إلى نتائج.

وأما شكل الاختلاف فيبدو من خلال المفهوم اللغوي، الذي قصد اختبار الظاهرة بشكل متتابع، لتحقيق هدف معين، أو لتأسيس قانون/قوانين بعينها، إلا أن المفهوم الاصطلاحي نراه يشير إلى آلية (طريقة)، تعتمد التجربة في نطاق الفرضية غير المتكررة، للتأكد من صحة هذه الفرضية، وللوصول إلى نتيجة ما.

بمعنى: إن المفهوم الاصطلاحي يؤكد على ملاءمة التجربة وفق طرح فرضية مرة واحدة بشكل مستقل عن تجربة أخرى، بحيث يتم التأكد من صحتها بعد إنهائها.

واستنادا إلى السابق، يمكن القول بأن التجريب فعل إبداعي لا يقبل الانقطاع، يتسم بالتجدد المنتج، والحرية، والإزاحة، والمعرفة، وذلك لتحقيق التجاوز الذي يستهدف القيم الجمالية

---

[1] - بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، 2001 (ط1). ص151.

[2] - يقصد بها العلوم التجريبية.ففي نظرية المعرفة يطلق لفظ التجربة على المعارف الصحيحة التي يكتسبها العقل بتمرين ملكاته المختلفة لا باعتبار هذه المعارف داخلة في طبيعة العقل، بل باعتبارها مستمدة من خارجه (أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري: (مبادئ في نظرية الشعر والجمال)، (مرجع سابق)، بتاريخ 28/08/2010.)

[3] - عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس (ط1)، 1999،ص10.

الموروثة.

لا شك أن هذا هو مناخ التجريب الذي يستهدفه البحث، والتجريب الذي يتكئ على الاختبار المتكّرر، فلعله يكون بمثابة المنطلق الذي تظهر من خلاله الظاهرة الجديدة.

و يُفترض أن نشوء أي شكل من أشكال الفنون والآداب، لا يكون بمنأى عن هذا التأويل، بحيث يجعل(هذا النشوء) من الملاحظة، والفرضية وتكرار التجربة، مرتكزا لتوطيد تلك التجربة التي يفترض أيضا أن تكون بمثابة الحالة المتجاوِزة للنمط السائد.

لعل من غايات التجريب الذي تحدثنا عنه، خلق قناعات تتقبل الشكل المستحدث ، كما يذهب الظن، إلى أن ما يشبه هذه الحالة، يمثل حلقة من حلقات الموت والولادة التي تنتاب الأشكال الفنية والأدبية، عبر التاريخ.

صار من نافلة القول، إن التجريب، لم يعد حكرا على المخابر العلمية، بل تجاوزها إلى ميادين الفكر، والمعرفة الأخرى، التي تنأى عن توظيف المادّة في ميادين اشتغالها، والسؤال الذي يشد انتباه الدارس في هذا المقام هو: كيف تم ارتحال مفهوم التجريب من ميدان العلوم التجريبية، إلى حقل الممارسة الإبداعية عموما، والروائية على وجه التحديد؟

لعل العتبة التي تيّسر للدارس الولوج في محاورة هذا السؤال، هي رصد تجربة " إيميل زولا" باعتبارها علامة فارقة في الأدب من جهة، وإحدى أهم التجارب الإبداعية التي تتموضع في مجاورة هذا السياق، حيث تقبض على صلة رابطة بين التجريب المخبري، والتجريب الروائي.

ب – تجريب (زولا)[1]: صرامة المختبر، جمالية[2] النص.

---

[1] - يتفق إرنست فيشر، و صلاح فضل، و رشيد أبو شعير، على أن (إيميل زولا) هو منظر الواقعية الطبيعية، وهو أول من استعمل كلمة (طبيعية) ليدل بها على مذهبه الأدبي . ينظر رشيد أبو شعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأماني للطباعة والنشر - دمشق، (ط1)، 1996، ص 84.

[2] -يومئ هذا الاستعمال اللفظي المتغيأ، إلى التنظير اللغوي للنص الروائي، الذي يمتلك خصوصيته التشكلية المميزة. وكأنه – أيضا - يشير إلى قراءة استباقية لرواية الواقعية الطبيعية، وكيف يمكن لها تخليق جماليات، قد تحيل إلى مرجعية علمية بحتة، أو كيف ستحوّل هذه اللغة وظيفتها الجمالية إلى وسيط مباشر لنقل الحقائق العلمية المخبرية، ومن عادة اللغة الروائية، إنها مشحونة بمسافات التوتر، والمجاز، مما يعني تعددية المعنى، ودخول التأويل، باعتباره علامة دالة، في إنتاج الدلالة !

إذا كان " التجريب" قد ارتهن -كما أسلفت الدراسة- بالانجازات المخبرية، «وكانت العلوم الطبيعية مهد استخدام المصطلح»[1] إلا أن هذا المصطلح، مارس رحلة المفاهيم صوب حقول معرفية أخرى،كغيره من مصطلحات كثيرة، وقد حلّق في فضاءات الإبداع، لينخرط في سياق الممارسة الأدبية (أعني الكتابة الروائية على وجه التحديد)، «فوجدنا الروائي الفرنسي إميل زولا[2] يضع نصا نظريا بعنوان الرواية التجريبية(le roman expérimental) يعكس ولعه بعلوم عصره، ومنها المنهج التجريبي في أعماله الروائية»[3] بحيث « أراد أن يقيم الرواية على أساس علمي، ويحلّ التجربة والوثيقة، محلّ الخيال والإبداع »[4].

لقد باشر زولا من خلال مقالاته التي نشرها في مجلتْي« بريد أوروبا الروسية والفولتير ، ثم المجموعة، ضمن كتاب[5]، في 1880 في شدّ انتباه الرأي العام بقوة، وجعل إعلانه ، الذي يطور ويؤكد ملاحظات طرحها منذ 1866 في " مقاله" تعريفات للرواية، تحت الضمأنة المهيبة للفيزيولوجي العظيم وأستاذ الطب كلود برناد . كان زولا قد قرأ منذ فترة قليلة كتابه مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، الصادر سنة 1865، فكان (...)، مستشهدا به ومقلّدا له حتى في عنوانه: مثلما الطب، هذا الفن التّليد، ينحو مع كلود برنار ليصير علما، فالرواية بوسعها الطموح إلى اتباع السبيل نفسه بدفع من الطبيعيين»[6].

---

[1] - الطاهر الهمامي: (التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار) مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، عدد 164، أفريل 2005، ص37.

[2] - كاتب فرنسي(1840-1902) أبرز ممثلي المذهب الطبيعي في الأدب، درس نظريات الفيلسوف " تين " في العلم الوصفي، ونظريات الوراثة الطبيعية، فأدخلها في الرواية، وتصور العالم من الوجهة العقلية المادية فقط. وهو رائد الرواية التجريبية. ينظر عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 154.

[3] - الطاهر الهمامي: (التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار)، (مرجع سابق)، ص37.

[4] - جورج لوكاتش: الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر، ص81.

[5] - الكتاب يحمل عنوان: "الرواية التجريبية" (le roman expérimental). وهو مجموعة بيانات نشرت في الصحف ما بين 1879م- 1880م، وقد وظف فيه مصطلح "التجريب" ، متناولا أفكار (كلود برنار) في علم وظائف الأعضاء والطب، مؤكدا صلوحية منهجه التجريبي، في مجال الكتابة الروائية.

[6] - بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، (مرجع سابق)، ص ص، 150-151.

إن انسياق "زولا" وراء النظريات العلمية[1]، والاتجاهات الفلسفية، التي سادت عصره جعل فعَل التجريب، يُ ماَس على الظاهرة (الفنية)، بدل الظاهرة (المادية) هذه المرة، فقد تحدّث في كتابه « " الرواية التجريبية " عن ثقته المطلقة في مستقبل العلم على أساس أن الفيزيولوجيا تشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليات التفكير والشعور لدى الإنسان»[2].

إذا كان " زولا" قد أضفى الطابع التجريبي على الرواية الواقعية، فالمرء يكاد يتصور عنف الهزّة التي أحدثها، وهو يدعو إلى إلحاق الأديب بالعالِ م، « أي أن الكاتب يصبح مثل (العالم في معمله، والطبيب في تجاربه)»[3] وفعلا فقد تمكن من « إيلاج الدقة والصرامة العلمية في الرواية، التي ترقي به إلى صفوف العلماء»[4] فأوجب على الفنان، أن يتعامل مع الإبداع، بنفس الموضوعية التي يتعامل بها العالم مع " المادة " في المخبر، حتى أنه كان « يعالج شخصياته وكأنه العالم الذي ينظر إلى تأثير بعض المؤثرات على فئران التجارب في معمله، وكان يظن بحق أنه يقوم بتجارب العالم الطبيعي الذي يدرس الكائنات الحية على طبيعتها »[5] .

إذا كان زولا يطمح إلى تطبيق المنهج التجريبي في الكتابة الروائية[6]، فلا شك أنه يسعى من وراء ذلك إلى اللحاق بركب العلوم وبلوغ مراتبها، وهو المنهج الذي استخدمته أصلا، العلوم التجريبية في المادة الجامدة كالفيزياء والكيمياء، والذي كان وراء نجاحها وازدهارها.

---

[1] - الواقعية الطبيعية: شكل حاد من أشكال الواقعية، تلتصق بالمادي الملموس التصاقا مبالغا فيه، فقد عمل أصحابها على توثيق صلة الأدب بالحياة، فراحوا يصورون الواقع الاجتماعي بمختلف أبعاده، واستعانوا بالعلوم التجريبية العصرية، واخذوا يطبقون نظرياتها في أدبهم، وعلى هذا الاتجاه بنى إميل زولا قصصه التجريبية، معتقدا أن على الأديب أن يطبق مكتشفات داروين ،وكلود برنار، ونظرية أصل الأنواع، وقانون الأثر الحاسم للبيئة. ينظر نسيب نشاوي : المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية - الرومانسية – الواقعية – الرمزية) ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،1984،ص327. نقلا عن، أحمد أبو حاقه: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، ص ص، 26،27.

[2] - حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية) ، اتحاد الكتاب العرب ن دمشق، 2000، ص64 . نقلا عن، صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص201.

[3] - رشيد أبو شعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية،(مرجع سابق)، ص76.

[4] - مارك برنارد: إيميل زولا، ترجمة: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، (ط1)، 1978، ص31.

[5] - ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، مصر،(د.ط)،(د.ت)، ص ص 44، 45.

[6] - نشر إيميل زولا روايتين تعكسان توجهه (الطبيعي)، هما: تيريز راكان 1879، والخمارة1877 التي أثارة جدلا واسعا حول " الطبيعة"، ويذكر بيير شارتيه في كتابه مدخل إلى نظرية الرواية،ص148، (مرجع سابق)، أن زولا قارن نفسه بالطبيب في مدرج الدرس،أو الجراح الذي يشّرح الجثث، أو عالم الطبيعة الذي يبحث في الوراثة، أو المؤرخ الذي ينشئ لوحة عن حقبة تاريخية.

وليس بالغريب، إذا كانت العلوم المبتدئة تطمح إلى هذا المبتغى كعلوم المادة الحية، أو البيولوجيا، وتحاول استثمار خبرات العلوم السابقة، وتقليدها في تطبيق المنهج العلمي، ولكن المشكلة المطروحة هي: إذا لم يتم استخدام هذا المنهج استخداما صارما – وهذا احتمال وارد- فهل يرجى الحصول على نتائج دقيقة؟ وإذا تم تطبيقه بهذه الصورة في الإبداع الروائي، فماذا يبقى من اعتبار لخصوصية الفن؟!

من الجائز أن يتساءل الدارس هنا عن طبيعة هذه الرؤية، ومن الجائز أيضا، أن ينظر إليها باعتبارها تضييعا للذّات، وإلغاءً لُحلَّةَ الإبداع!من حيث هي إقصاء للإنسان من حيّز طبيعته! ففي « "الحيوان البشري"[1] تسود الوحشية فقط، يحدث كل شيء في أعماق الجسد، تقود القوانين الغامضة القاتمة الكائنات، ولا مجال هنا للتفكير »[2] حتى جعل الأدب يلتحم أكثر بما هو مادي، ويتجرد من صفته الإنسانية.

ما يهمنا هو أن رؤية "زولا" تبدو وكأنها بعيدة عن الانسجام مع سياق الإبداع بمفهومه الجمالي، ومع وظيفة الأدب وغائيته، بغض النظر، عن اللحظات التاريخية التي أفرزتها، كما يبدو - أيضا- أنها تتربص بجمالية الممارسة الإبداعية، ف زولا نفسه يعترف« إن أعمالنا قاتمة، جافة، مؤلمة لا تؤثّر بالقارئ ولا تنال إعجابه، إنها تثيره، تحرّضه ولا تفتنه »[3] وهو اعتراف – بلا شك - يساهم بقدر ما في دحرجة هذه التجربة، خارج حدود الفني!

وإذا كان لوكاتش - أيضا - لم ينظر إلى واقعية/تجريب "زولا" بعين الإعجاب، إلا أنني لست مضطرا إلى الحفر في هذه الموضوعة حفَر المؤيد أو المعارض، رغم ما ارتكبه زولا من أخطاء على مستوى المعرفة الفنية، وما تعنيه من تفكيك للشكل الروائي، وإفقاره بصورة منظمة مستعجلة[4]،(على حدّ تعبير جورج لوكاتش)، لأن الخوض في هذا الطرح، قد يدفع إلى التعمق، فيترتب على ذلك، الانزلاق المنهجي.

---

[1] - الرواية هي سلسلة جرائم ، والشخصية الرئيسية فيها هي (جاك لانتيه) المجرم بالوراثة، وقد ألفها اعتمادا على جمع الوثائق واستقصاء المعلومات ، سنة 1890.- ينظر: مارك برنارد: إيميل زولا، ترجمة: غالية شملي، (مرجع سابق)، ص ص 109،110.

[2] - المرجع نفسه، ص110.

[3] - المرجع نفسه، ص ص 39،40.

[4] - ينظر: جورج لوكاتش: الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، (مرجع سابق)، ص88.

إن ما أصبو إليه، هو إضاءة، تكشف عن ملابسات التجريب لدى "زولا"، إذا ما سلّمنا بأنه- وبفضل كتابه "الرواية التجريبية" (le roman expérimental)- هو أول من ساهم في تخليق مناخ التجريب في الأدب، في موفّى القرن التاسع عشر، وأول من استخدم هذا المصطلح، الذي سمح له بأن يرسم أمام الرواية، سبلا جديدة لم تكن معهودة من قبل.

إن أفكار " زولا"، تثير في الدارس عدة تساؤلات ! ولعل لهذه التساؤلات، أهمية قصوى في محاولة التجرؤ على مكاشفة تجريب " زولا"، وبالتالي رصد انعكاساته على الكتابة الروائية فيما بعد، ومن أهم هذه التساؤلات:

- **هل استطاع "زولا" أن يقفز على النزعة الرومنسية الموروثة، ويجسد حقيقة الذات، والمجتمع، في ظل الرأسمالية، وفق الرؤية الواقعية الطبيعية[1]، التي بشّر بها؟**
- **هل يمكن اعتبار الممارسة الروائية التي جاءت لاحقة، قد تبنت نظرية " زولا"، باعتبار ما ورد في بيانه، وكما اعتمدها هو في كتاباته الروائية؟ .**
- **هل التجريب الذي يعنيه هذا البحث، -كهاجس فرض نفسه في النصف الأول من القرن العشرين- هو امتداد لتجريب "زولا" الروائي ؟**

يمكن للدارس أن يستشف من خلال بعض المقولات التي نبشت في أرض الواقعية الطبيعية، أن نظرية " زولا"، كانت مجرد ادعاء، رغم المكانة العظيمة التي حظي بها صاحبها ككاتب مرموق في نهاية القرن التاسع عشر، إلا أنه – رغم ذلك- فشل في تحقيق الانسجام،

---

[1] - يشير مصطلح الطبيعية (naturalisme) إلى ميدان العلوم الطبيعية ودراسة الطبيعة، وميدان الفلسفة المادية التي لا تؤمن بالغيبيات، بل بقوانين الطبيعة، وميدان الفنون الجميلة، التي تحتفي بالخصب والثراء المادي، والحياة المادية والطبيعية، وميدان أدبي، حيث كانت الطبيعية ملامسة في دلالتها للواقعية، وقد ساهمت هذه الميادين مجملة، في إثراء نظرية "الطبيعية" في الرواية . ينظر بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب،(ط1)، 2001، ص147.

- ولقد استعمل الرسام كوربيه عبارة (الطبيعي)، وأطلقها على أدباء اختلفوا بطباعهم وميولهم، مثل فلوبير، وغونكور، ودوديه، وزولا، وباعتبار شغف زولا بالصراع والجدل ، فقد كان له أثره الحاسم في تأسيس هذه الجماعة. ينظر مارك برنارد: إيميل زولا، ترجمة: غالية شملي، (مرجع سابق) ، ص 42.

وربط الصلة بين الذات والمجتمع، وبهذا يكون قد هتك حرمة أهم المقاصد التي صيغت من أجلها

– فيما أعتقد- مقولة، "المذهب الواقعي" « ولم يغن انتساب الطبيعة للواقعية وادعاؤها وراثتها، (...) لأنها لم تقدم سوى صورة قاتمة عن الإنسان الشقي، الذي قضى على هامش الحياة تحت أقدام المغامرين، وتزعم أنها تشرح النفس البشرية على فطرتها، فتنسب الشقاء إلى عيوب وعاهات (فيزيولوجية موروثة)[1]، ليس للفرد فَكَاكًا منها، ولم ينته زولا أخيرا إلى الصورة الصادقة الكاملة للواقع والتي انتدب نفسه لتصويره، ولكنه عكس رذائل العصر وخزاياه (...) لم يصوّر حياة، وإنما صوّر مستشفى تجمّعت فيه العاهات، والنواقص البشرية المتدنيّة إلى حيوانية»[2] .

إذا كان هذا المقبوس ينهمك في توصيف الرؤية الفنية لزولا ، ويعتبرها مجرد وهم فشل في مساءلة الواقع الاجتماعي، وترجمته بعمق، فإن "لوكاتش" كان أكثر صلابة حينما اتهم زولا بالانسلاخ من إيهاب "المنهج التجريبي" الذي بشّر به من خلال كتابه " الرواية التجريبية"، فما« أتقنه الواقعيون حقّا، بلزاك، ديكنز، تولستوي، أي فيما يتعلق بتصوير المؤسسات الاجتماعية بوصفها شبكة علاقات بين الناس، وتصوير المواضيع الاجتماعية كوسائط في هذه العلاقات، لم يكن ممكنا بالنسبة لزولا، إذ أن الإنسان وبيئته، لديه، مفصولان ويعارض كل منهما الآخر»[3]

يحق للدارس أن يعتقد – وهو يلامس أفكار لوكاتش- بأن تجربة "زولا" الروائية، هي بمثابة (الزّلّة) ، ولم تكن نقطة تحوّل في مسارها الصحيح، لأن « زولا عندما يغادر رتابة المذهب الطبيعي،

---

[1]- يشير جورج طرابيشي إلى النزعة الحتمية الجبرية - التي تميزت بها هذه الواقعية – بحيث تنفي عن الإنسان حرية الإرادة والاختيار ويذكر أن العديد من مشرعيها رأوافي الإنسان حيوانا تسيّره غرائزه وحاجاته العضوية ، وأن الغدد والأجهزة العضوية هي التي تملي على الإنسان إحساساته وأفكاره وسلوكه ، وقد أطلق إيميل زولا على إحدى رواياته " الحيوان البشري" . ينظر، نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية - الرومانسية – الواقعية – الرمزية)،(مرجع سابق) ، ص 327.

[2]- محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه ، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة،(ط1)، 1970، ص130.

[3] - جورج لوكاتش: بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة: محمد علي يوسفي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس- تونس،(ط1)، 1985، ص142.

يصير رومنطيقيا، ويصبّ فيما هو زخرفي، ومثير للإعجاب، كما أنه يغدو تلميذا، ومتابعا للوصف البلاغي، والمجنّح عند فيكتور هيجو»[1]

إن تمحيص المقبوس السابق، قد يمكّن المرء من إدراك سبب هجوم لوكاتش على زولا، ولنا أنْ نتخيل مقدار هذا الهجوم حين يتهمه بالخروج من طائلة المذهب الواقعي، ليصير رومنسيا، وذلك حين يغدو متهما – حسب لوكاتش- بحضانة نسق لغوي، يزعزع صلب التجربة الروائية الواقعية.

فلقد جرفته بلاغة فيكتور هيغو وزخرفه، إلى حيث السقوط في المأزق الرومنسي و« كان زولا يحس أحيانا بهذا التناقض، إذ أن التصنّع الرومنطيقي، والبلاغي، والزّخرفي، في الأسلوب (...) كان مناقضا لتعلّق زولا الصادق بالواقع»[2] وإن كان هذا التعلق قد بدا في نظر البعض ضربا من الوهم، حيث يقول أندريه جيد: « أجد لدى زولا الذي ما برحت قيمته وأهميته مجهولتين، ميلا للتحليل والتجريد الذي رغم رغبته بتصوير الواقع، تقّربه إلى نوع من الرومنطيقية»[3] .

انطلاقا من هذه الرؤية، بات من الجائز الاعتقاد، بأن تجريبية (زولا) ممارسة مهزوزة، حتى إن انسحاب فرضيات علم وظائف الأعضاء على الرؤية الأدبية، قد يشّوه شكل المجتمع داخل فضاء التجربة الروائية، ويخلق نوعا من الواقع المجهض.

ولعل النتيجة التي يمكن أن يخلص إليها الدارس إذًا، هي: إن تجريب "زولا" لم ينتج لنا إلاّ مثالا مشّوها، وعليه فقد « دقّ ناقوس "الطبيعية"بالفعل عندما أغلق كُتّاب الطبيعية على أنفسهم قوانين مدرستهم(...) وقد نسوا أن الواقعية عندما بدأت كانت ثورة على جمود المدرسة الكلاسيكية وادعاء المدرسة الرومنتيكية»[4]كما كان للأزمة الداخلية الحادة، التي عاشتها مدرسة الواقعية الطبيعية، أثر عميق، في اهترائها « فكان بيان ((الخمسة)) سنة 1887، الذي أعلن فيه

---

[1] - جورج لوكاتش: بلزاك والواقعية الفرنسية، (المرجع السابق)، ص142

[2] - (المرجع نفسه)، ص142.

[3] - مارك برنارد: إيميل زولا، ترجمة: غالية شملي، (مرجع سابق)، ص154.

[4] - ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، (مرجع سابق)، ص52.

خمسة من تلاميذ "زولا" ثورتهم على مدرسته، واتهموا هذه المدرسة التي عبدوها بالأمس، بما ألحق كلاً من "زولا" وأتباعه بالضّرر الجسيم»[1].

ولئن كان "زولا" قد توصل في الروايات التي كتبها إلى « نتائج كان قد وصل إليها علم الوراثة لعصره، ومع ذلك فقد رأى أن هذا لا يمكن دائما في التجارب الأدبية، لأن الظواهر الإنسانية من التعقيد، بحيث لم يتوصل العلم بعد إلى كشف أسرارها»[2].

طبقا لهذا التصور، يمكن القول بأن الباحث لا يكون محقاً إذا ما اعتبر بأن التجريب الذي يلاحقه هذا البحث، هو نفسه التجريب الذي أعلن عنه (إيميل زولا) في بيانه، ومارسه في كتاباته الروائية التي جعل منها حقلا لاختبار الفرضيات والتجارب العلمية .

ج- التجريب وجماليات الكتابة .

بعد أن تبيّن للبحث بأن تجربة "زولا" الروائية، لم تنجز تصوّرا تصوّرا دقيقا لمفهوم " التجريب الروائي" منا تصبو إليه رؤية البحث ، إلا أن هذه التجربة، كشفت لنا بأن " التجريب" حالة من مغايرة السائد ، وتجاوز المألوف.

وإذا ما عُدّ التجريب – بهذا المعنى- « نمطا من الفهم والممارسة (...) يتسم برفض التقليد، أو الرّكون إلى ما هو منجز، في أي حقل من الحقول المعرفية الإبداعية، كما يتّسم بالمساءلة الدّائمة للماضي والحاضر معاً(...)ستهدافا للأفضل والأقدر على الاتّساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضروراته »[3]، وإذا كان جنس الرواية، يتموضع في بؤرة الحقل الإبداعي بيقين، فلعل مقتضى الحال يستوجب علينا طرح السؤال الأشدّ حَسْماً:

- **ما التجريب الروائي؟ (Expérimentation Romanesque).**

---

[1] - ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، (مرجع سابق)، ص52.

[2] - نسيب نشاوي : المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية - الرومانسية – الواقعية – الرمزية)، (مرجع سابق)، ص326.نقلا عن،حسام الخطيب:الأدب الأوروبي (تطوره ،ونشأة مذاهبه)، نشر مكتبة أطلس ، دمشق،1971، ص ص 182،183.

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

إن « هذا المصطلح الذي شاع واستبد، وصار سلطة نقدية تمارس نفوذها بوجهين مختلفين، فقد يستعمل المصطلح للتّهجين، والهجاء، ويصبح التجريب رديفا لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق، وضعف التصّور، وهشاشة الخلفية الجمالية، التي يصدر عنها المجرِّب »[1] ممّا يعني بأن التجريب يصير أداة لتخليق الفشل في ممارسة الكتابة الروائية، وعليه فالأمر لا يعدو سوى تكريسا للرداءة الفنية، أو إن قصور بعض المحاولات الأدبية، هو جريرةٌ، يتحّمل تبعاتِها، فعُل التجريب؟! إلا أنني حين أستبقي على هذا المفهوم جانبا، وبشكل مؤقت، فسنعثر في الضفة الأخرى على مفهوم يستبطن رؤية مخالفة.

فمصطلح " التجريب" قد «يُستعمل للدلالة على البراعة في البناء، والحرص على التجويد، والسعي إلى مخالفة السّائد مخالفةً حُلى بالإضافة الجمالية، تؤكّد السّابق الرّفيع وتؤصّله، فتلغي المتهافت اليفّه، وتمحوه من الذّاكرة، وتبشّر بالطّريف والنّبيل، فتضيق السّبُل على مَن يَستَسْهِلُونَ الكتابة »[2].

إن الحفر في تحولات الفعل الإبداعي، يجعل هذا التأويل أقرب إلى الوقائع، إذا ما احتكمنا إلى الارتحالات التي تتوزع على تاريخ الممارسة الأدبية، وبناء على ذلك، يصير« التجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد»[3] وعن الولع المتواصل باقتراح البديل.

ولعلي لا أخالف الحقيقة حين أقّر بأن الكاتب – غالبا- قد لا يركض وراء البذخ الفكري، ولا يطمح إلى مجّرد التّجديد، فإذا ما ألّح الأمر على الفطام، ومفارقة الأساليب القديمة، التي صارت معطّلة، وغير قادرة على استيعاب الطموحات، فربما يدفع به ذلك إلى «التجاوز الذي ينجزه فعل المغامرة، جوهر التجريب الفني أساسا، والذي ينبني على نقض المسلمات الجامدة

---

[1] - عمر حفيظ : التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية ، (مرجع سابق) ، ص 09.

[2] - المرجع نفسه، ص 09.

[3] - بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، (ط1)، 2003، ص10.

التقاليد الثابتة، والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يولّد السؤال»[1]ولا ريب، إن التوسّل إلى الجديد، قد يُولد – في هذه الحالة – من رحم الحاجة إليه.

والتّهافت على استدعاء الجديد، إنما يقتضي- أولا- أن يكون هذا الجديد" أمرا واقعا"، حيث يطمح الأديب إلى مسايرة (الذوق الجمالي)[2] ، وإنه بذلك يكون في أشد الحرص على أن يتوطّد هذا الجديد، إلى أن يحين أوانُ تقادُمه، وتجب لحظة تجاوزه، حيث يكون آنئذٍ عديم الاستجابة للحاجة، وغير قادر على حمل أعباء المعيش.

لكن هل يجوز للدارس – وهو في سياق (التأصيل) لمصطلح التجريب الروائي – أن ينساق عاطفيا وراء مثل هذه المفاهيم معتبرا كل تجديد هو من باب التجريب الذي ينبثق من ضرورة الحاجة؟ أَلاَ يكون التجريب أحيانا، مجرد آلية إبداعية منساقة إلى الأهواء، باعتباره حالة شخصية؟

لا شكّ، إنه من الضروري أن تتبدّى الرغبة لدى الكاتب، في ترسيخ الجديد أولا، وجعله أنموذجا قادرا على نسخ النماذج القديمة ثانيا، وحينئذ يمكن لهذا الجديد أن يتخذ لنفسه موطئ قَدمٍ في جغرافيا الإبداع الأدبي، الذي آل على نفسه ألاّ يْركُن إلى الهدْأَة ، وهذه طبيعة، ربما استمدّها من غائيته المتصلة بحياة الإنسان، والمجتمع، والتاريخ.

إن منطق التحديث، يقتضي بأن يرتاد الكاتب أفق المخالفة والتميّز، وهو التميز« الذي يحقق له الخصوصية والتفّرد في توقه إلى النص مكتمل المجهود، والمجازفة، والمغامرة، لأن الاكتمال يكمن أساسا في البحث المتواصل»[3].

---

[1] - هناء عبد الفتاح: (أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق)، فصول "مجلة النقد الأدبي"، مجلد14، عدد01، ربيع1995، ص39 .

[2] - مقدرة الإنسان التي يكتسبها عن طريق المشاركة في حياة المجتمع السليم ، يتضمن مقدرة على الاستمتاع بما هو جميل فعلا، كما يتضمن إحساسا بضرورة خلق الجميل في عمل المرء وفي الحياة اليومية، وفي السلوك، وفي الفن. ينظر لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين:الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، (مرجع سابق)، ص 220.

[3] - ناتالي ساروت: الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب: الرواية والواقع، تأليف لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص25.

في هذا السياق، لا شك أننا ألآن نجد أنفسنا في موضع تساؤل ملحّ، فهل يمكن تحديد التجريب الروائي بنفس الأطر التي حددنا بها التجريب المخبري؟ وهل بوسع الكاتب المجّرب، أن يواصل ممارسة التجريب، إلى أن يحقّق بُغيته فيستقّر... كما العالم المجّرب ؟ .

هل يمكن للكاتب أن يمارس آلية تجريبية في نص ما، باستعمال أدوات معينة، ثم يعقبها بأخرى، حين يتحقّق فشل الأولى، لأنها اتخذت قيمومتها على مرتكز واهٍ ، وقاعدة رخوة ممّا يجعل الجمهور يبتذلها، وعليه يمكن أن يجّرب في محاولة أخرى ، وبآلية جديدة؟ .

بمعنى: إذا ما تبيّن للكاتب هشاشة الخطاب، أو إنه لا يحقّق الحاجة الجمالية، بالقدر الذي تتطلبه طبيعة المعيش بمختلف متغيراته، ورغبة التلقي بتنوع مشاربها، فربما يفكّر (أي الكاتب) في الشّاكلة التي يكون عليها مضمون الخطاب الجديد، وصيغته، بحيث يمكن أن يؤسّس تصوّرا يتيقّن بجدارته، ثم يباشر عملية الإنجاز، لأن فعل الكتابة، قد « يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة »[1]،وإن كان البعض يشاطرني الرأي في أن تحقيق النجاح من التجربة الأولى، ليس أمرا صعب المنال، حين« يستثير خيالهم ورغبتهم في التجديد، باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف»[2] وهذا يرتهن– بطبيعة الحال-« بما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع، ويوظفه من إمكاناتهم الكامنة، فجدل التجريب الإبداعي متعدّد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي»[3].

وفي أحايين - أيضا- قد يقتضي الأمر معاودة المحاولة لتجسيد الرؤية الجمالية المتوقعة، والتي يمكن أن تفتك حالة من الّرضا لدى الناقد الذي يعتبر بمثابة الوسيط بين الكاتب والقارئ، وإن كان«من اليسير أن يكتب الواحد منّا قصة أو رواية أو مجموعة من القصائد، لكن

---

[1] - صلاح فضل : لذّة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة- مصر(ط1)، 2005، ص03.

[2] - المرجع نفسه، ص03 .

[3] - المرجع نفسه، ص03 .

العسير، هو أن يستمّر، وهو يغادر منازله الأولى، إلى منازل أرقى، جاعلا من الأولى علامات دالّة عليه»[1] .

ومهما يكن، فلعل « التجريبَ شرط من شروط حياة (...) الأدب والفن ، وأمارة من أمارات الوعي عند المبدع، وعلامة من العلامات التي تصنع الفروق بين المجتمعات ، وحتى الأفراد، فالذي يمارس التجريب، إنما يمارس ثنائية الهدم / البناء، ويشارك في ارتياد آفاق لم تُكتشف بعد، في حين إن من يسير على آثار غيره، ويحجم عن المغامرة (...) مثال مشّوه أو منقوص »[2].

لقد صار من الجائز – الآن- الإقرار: بأن التجريب عماد المنجز الفريد، « لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته، عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل »[3]،وبهذا المفهوم يمكن أن نعتبر النص المؤزّر بالتبجيل، لا يستكين على حال واحدة، وإنما يحتاج - على الدوام - إلى (جرعة تجريبية) ، حتى يضمن وجوده جماليا، وعلى النقيض من ذلك، فربما بات المنجز مجّرد ادّعاء واهم، إذا ما أمَسى كاتبه قنوعا بإضافة الكّم إلى تجربته فحسب ، دون الانشغال بالتحّول النوعي. «وهو ما يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين فعل الإبداع، ومسعى البحث والتجريب، ويجعل الحديث عن الأول في غياب الثاني ناقصا وغير مكتمل»[4]

بهذا المعنى قد يصير التجريب مقترنا بالإبداع، والمهووس بالتجريب شغوف بالأفضل ويتطلع نحو المطلق على الدوام، وتأسيسا على ذلك، يبدو بأنّ قَدَر الإبداع الروائي، محكوم عليه بخوض المغامرة، واختراق آفاقها، واكتشاف مجاهلها على اللّوام، فحقيقة « الإبداع هو فن المغامرة الجمالية (...)التي تعبّر عن فعل اختراقي من طراز رفيع»[5]، وعلى هذا الأساس ذهب

---

[1] - عمر حفيظ : التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية،(مرجع سابق)، ص 08.

[2] - المرجع نفسه، ص ص ، 10 –11.

[3] - صلاح فضل: لذّة التجريب الروائي، (مرجع سابق)، ص03

[4] - بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، (مرجع سابق)، ص361.

[5] - محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن،2008، ص93.

..... إلى والتجريب بهذا المعنى، خيار جمالي يتغيأ الانخراط في مشروع تحديثي، لا يمكن أن يترسخ في غياب ثورة جمالية على الأشكال المنمطة، وعلى التحجر في النظرة إلى الإنسان والمجتمع، قصد تخليق المغايرة والتحول، وبالتالي الانسلاخ من هيمنة المستهلك، والجاهز، والسطحي، وفي ذلك، إدراك لمفهوم التجريب بما يعنيه من تمرد على (السلطة)[1] ، وسعي لاختراق أفق الإبداع باعتباره خلخلة دؤوبة، تحاول الاقتراب من مشروع روائي قد لا يعرف الاكتمال.

ولا شك إن ارتهان التجريب بمفاهيم، (التجاوز، الإبداع، رفض التقليد) يقتضي مساحة من الحرية والاستقلال فهناك «فرق بين ذات كاتبة، تنسخ ما تعلّمته بأدواته ولغته ومنظوره، وأنا مبدعة تعلن عن حضورها المستقل والطليق فيما تقرأ وتكتب »[2].

إذا ما سلّمنا بأن التجريب رديف الإبداع « ومن لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له ومن لا يجرّب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب »[3]، فإنّ شرط الإبداع إذاً هو الارتكان إلى الحرية بمعناها الواسع، الذي لا تشلّه القوانين والإيديولوجيات، الحرية التي تتحرك في أحواز النص، وتمتلك سلطة العبور من الشكل إلى المضمون، ومن الأهداف المخطط لها، إلى التحديث الفكري كضرورة للتطور.

هنا – فقط- يصير التجريب «نفيللنموذج المحنّط القاتل وارتيادا لأماكن قصيّة»[4]، وربما في هذه الحالة، سيسعى الكاتب، إلى تحقيق التّماس مع وعي جمعي، ليعمل على تنويره، فيصبح سؤال التجريب «سؤالا جماليا بالأساس متعلقا بطرفي التواصل، نعني المبدع والمتلقي، لأن وعيهما به سيساهم بالضرورة في تدريب الذائقة على مخالفة السائد وما لم يعد متناغما مع حاجات الإنسان

---

[1] - مفهوم أخلاقي يشير إلى النفوذ المعترف به كليًّا لفرد أو لنسق من وجهات النظر ، أو لتنظيم مستمدّ من خصائص معينة أو خدمات معينة مؤداة ، وقد تكون السلطة سياسية، أو أخلاقية ، أو علمية...الخ. (والمقصود بها هنا، هي: السلطة الثقافية). ينظر لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، (مرجع سابق)، ص ص، 248،249.

[2] - فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط1)، 1999، ص143.

[3] - خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس- تونس،(ط1)، جويلية، 2005، ص21.

[4] - عمر حفيظ : التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية ، (مرجع سابق)، ص12.

في التعبير والتفكير»[1] بل من الجائز أن يؤول النص التجريبي(كتصوّر تبشيري) إلى الخنق، والاغتراب، لأن « السابق أقرب دوما إلى الكمال والحقيقة »[2] بحسب وجهات النظر المنصرفة إلى الموروث، والمؤمنة بقداسته.

لا ريب – والحال هذه - أن يفجّر التجريب ، الصِّدامَ بين (القديم والجديد) أو(المقدّس والمدنّس).

ودون أن أستطرد في هذه الناحية- الآن على الأقل – ينبغي الإقرار بأن تقاسيم الصورة، قد لا تتضح، إذا ما لم يتم تنضيد المفاهيم السابقة، وجعلها تتضافر باتساق، لبناء تصور واصف لمفهوم التجريب الروائي.

إذا ما أراد الدارس أن يتبين طبيعة الحكم على جدّة منجز سردي ما، أو قدمه، يصير لزاما عليه أن يكاشف سمة (الجديد) ومعاييره، خاصة ونحن بصدد مجابهة حركة روائية، نزّاعة للتّ ّرِيثِ (الميل إلى التراث) هذه النزعة التي يحرص الكتّ ّاب على مواجهتها بتقنيات جديدة ؟!، خصوصا إذا ما سلّمنا بمقولة "تراكمية المعرفة" (Accumulation de connaissance)، التي تستدعي ارتحال الأشكال والمفاهيم، على الدوام .

إن « تاريخ الأدب كما يراه يوس، هو تراكم لنماذج فنية متكررة، في شكل امتدادات خطية، تخرقها قفزات نوعية، يتم فيها الانتقال من نموذج مهيمن، إلى آخر يشكل منطلقاً جديداً »[3] ناتجا عن فلسفة السؤال، قصد تشكيل معرفة جمالية مضافة، وإذا كنا « نحفل بالإضافات والتراكم، ونحفل أيضا بحركة قوامها التقاطع، والتداخل، والاستعمال المطلق، والعقل، الذي لا يتميز وإنتاج

[1] - عمر حفيظ : التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية (المرجع السابق)، ص12.

[2] - المرجع نفسه، ص 11.

[3] -حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص 33.

الشكل المفتوح »[1] فلعل الممعن في سيرورة الأدب يلاحظ بأن هذا الانفتاح، إنما هو نتيجة لـ"توالد الشكل"[2] (Propagation du genre).

والتّسليم بمقولة "التوالد" في الممارسة الروائية، يجعلني -إذًا- أمام« حدود فضفاضة جدّا، إن لم تكن وهميّة(...) وما يحدّد شيئا بأنه جديد، فإنه يحدّد في الوقت نفسه كل الأشياء الأخرى بأنها غير جديدة»[3]

حين نضع الدراسة في سياق السيرورة الدائبة نحو التمّرد والتجاوز (Dépassement)، فسيتضح من خلال المقبوس السابق بأن مفهوم " الجديد" هلامي، ولا يمكن القبض عليه بيقين، باعتبار وهمية الحدود بين (القديم والجديد)[4]، فما هو جديد الآن-في عالم الأشياء المتغيرة- قد يغدو قديما بعد حين، وهذا بحكم ما يطرأ على تفكير الإنسان من حركية متسارعة، بفعل المستحدثات الثقافية، والقدماء أنفسهم أشاروا إلى ذلك حيث يقول ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء:«وجعل " الله " كل قديم منهم حديثا في عصره، وكل شريف خارجيا[5] في أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل يعدون محدثين»[6].

إن الأحكام العقلية تخضع لحالة تحوير دائبة عبر الزمان والمكان، والعقل البشري لم يعد يُنظر إليه كنظام مغلق، بل كواقع موسوم بالمرونة، ولعل تاريخ المعرفة الإنسانية، يؤكد صواب هذا

---

[1] - مصطفى ناصف: النقد العربي(نحو نظرية ثانية) ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2000، ص134.

[2] - ينظر: آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1998، ص ص 5- 10 .

[3] - إدوارد سعيد : العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000، ص221.

[4] - الجديد والقديم في عملية التطور في تداخل جدلي ، فالجديد يخرج من القديم ، وهو متضمن فيه كصورة جنينية، وكل شيء إيجابي وباق في القديم يتبقى في الجديد (...) ويحمل الجديد بداخله تناقضات جديدة ، وبالتالي فهو يحمل بذور تطور آخر، وفي المرحلة التالية يصير التطور الجديد ككل أو تصير جوانبه أو سماته المنفصلة قديمة ، وليس كل ما ينشأ عن ذلك جديدا جدة أصيلة.ينظر لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين: الموسوعة الفلسفية ، ترجمة: سمير كرم، (مرجع سابق) ، ص 163.

[5] - الخارجي . هنا . من يسود بنفسه من غير ان يكون له قديم.

[6] - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء .تحقيق:مفيد قمحة ،محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، (ط2)، 2005، ص11.

الرأي، والجهد العقلي يتوقف على السياق التاريخي الذي بُذل فيه، وعلى طبيعة المعارف وتطور تقنيات الملاحظة والتجريب[1].

وإذا كانت الذّات الواحدة « قد تمارس التجريب في كّل كتابة، فكأنها لا تريد أن تتمايز عن الآخرين فقط بل عن نفسها كذلك »[2]، حيث يصير التجريب حالة فردية في سيرورة الأدب.

إن الاحتكام إلى المقبوس السابق قد يخلص بالدارس إلى الإقرار بأن: « مصطلحي الجديد وغير الجديد مصطلحان نسبيان جداً. ففي سياق الدراسات الأدبية لا يشير هذان المصطلحان لا للابتكارات المقرونة بأصالة أو جدة كاتب "خلاق" (...) ولا لتأويلات النقاد الذين يظهرون، بطريقة من طرائق عديدة، أنهم أصلاء أوجدد. ومع ذلك ففي بحث إنجازات كاتب خلاق أو إنجازات ناقد ما، يعتمد مفهوما الإبداع أو الإتباع، في نفاذهما، الاعتماد الكبير على مدى الإقناع -أي على مهارة بلاغية معينة لإقناع جمهرة من القراء»[3].

يمكن أن تحيلنا الفقرة السابقة، على تصور توفيقي، بين مفهومي "الجديد" و"الإبداع"، ولعله تصور تاريخي، يتأسس على إدراك البعد المفاهيمي لـ"الجديد"، الذي يمكن أن نعتبره ظاهرة إنسانية موصولة بالزمن الاجتماعي المطلق.

وفي الوقت نفسه، ليس الإبداع – فيما يبدو – خلقا من العدم، ولا ضربا من الإلهام، وإنما يتشكل من حقائق موجودة فعلا، تتبدل علاقاتها وسياقاتها، فالإبداع كما ذكر الجرجاني هو « تأسيس الشيء عن الشيء »[4] وبهذا المعنى يصير من الجائز القول بأنه نتاج تعالق بين الذات المبدعة والمجتمع، فالمبدع يمتص مادته من المؤثرات الاجتماعية السائدة، ولما كانت هذه المؤثرات متغيرة من وقت لآخر، كان الإبداع في دينامية متواصلة، تبعا لها، فيصير الإبداع – عندئذ- انعكاسا للإطار الاجتماعي، وتعبيرا عنه في مرحلة ما.

---

[1] - ينظر: غاستون بشلار: الفكر العلمي الجديد، ترجمة: عادل العوّا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (ط2)، 1983، ص ص 6-12.

[2] - عمر حفيظ : التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية ، (مرجع سابق)، ص11.

[3] - إدوارد سعيد : العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، (مرجع سابق)، ص222.

[4] - علي بن محمد الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، ساحة رياض الصلح ، بيروت- لبنان، (طبعة جديدة)، 1985، ص، 06.

و«الجديد لابد وأن يحمل بذور الاختلاف والتغاير الجماليين عما سبقه من أنماط جمالية متأسسة وفق آليات الإنتاج السائد»[1]، بمعنى التخليق المستحدث للأشكال القديمة، وفق رؤية خلاقة، تسعى إلى تحقيق الإضافة النوعية باستمرار، و« ليست عملية الإبداع في جوهرها سوى ضرب من التحرر من قيود الزمان والمكان، والتجديد لما هو في سلوك الناس وفكرهم، والمبدع يستعير من الماضي لكنه ليس أسيرا له »[2].

ولعلي لا أجافي الصواب حين أقول بأن الإبداع إذاً، هو: استدعاء للمعروف، ينطلق منه ويتأسس عليه، حيث « التجربة الإبداعية تفضي إلى الأصل والمصدر»[3] والكاتب يضفي عليه مسحة من التجديد بالقدر الذي يكفل له التجاوز والانسجام مع السياق السوسيوثقافي.

من الجائز أن تكون هذه الرؤية ناجعة إلى حدّ ما، في ملامسة مفهوم التجريب الروائي، وتدفع الدراسةَ إلى تبني مقولة: (التجريب رديف الإبداع) ، حيث العلاقة بينهما «علاقة اقتران، لأن التجريب كالإبداع يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في التعبير الفني»[4] وكلما تَغيأّ هذا الإبداع القفز على المألوف، فقد أمسى منفتحا على حّرية التخليق، وحينها يصبح « التجريب عنصراً حياًوفاعلاً يراهن على المغامرة من أجل التنبؤ، ولذلك يضحى التجريب الحقيقي صيغة من صيغ الابتكار والتجديد يضيف نقلات نوعية للتجارب الإبداعية في علاقتها برؤية التغير الاجتماعي»[5] وهي رؤية، تحيل على أهم الشروط المتصلة بتطور الجنس الروائي، فـ « لا يعني أبدا أن الرواية الغربية

---

[1] - خالد حسين حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة-الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض 2000 ص19

[2] - سلوى عبد المعبود محمد قدرة:(الإبداع.. ما هو؟ ما ضوابطه؟)،موقع انترنيت: www.alukah.net/Literature_Language بتاريخ 2012/10/15.

[3] - سليمان بختي: إشارات النص الإبداع (حوارات في الفكر والأدب والفن) ، دار نلسن، السويد، 1995، (ط1)، ص (مقدمة الكتاب).

[4] - صلاح فضل: (إشكالية التجريب في الإبداع الروائي)، مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 13-12-2004. المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب، الكويت. موقع إنترنيت:www.kuwait culture.org بتاريخ 2012/11/07.

[5] - محمد خير الرفاعي: (أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية " المسرح الغربي نموذجا")، المجلة الأردنية للفنون، مجلد1،عدد1، 2009، ص ص،71-81.

ُولدت من العدم، وأن صلتها بالتراث القصصي اليوناني (والقروسطي)[1]واهيّة، فثمة جذور للرواية الغربية نجدها في القصص اليوناني، الذي استمرت بعض خصائصه (...) في الرواية الغربية المعاصرة، وهذا ما أكّده ميخائيل باختين (Bakhtine mikael) في معرض دراسته للزمان والمكان في روايات "رابليه"المفتوحة على مصادر أدبية قديمة ومتنوعة »[2].

مما يعني بأن الرواية ما هي إلا نتيجة لتطور شكل/ أشكال سردية كانت متداولة منذ حقب زمنية ضاربة في القدم، وهذا التطور، يتوازى– دون شك - مع الاعتقاد بنظرية تطور الأجناس الأدبية، أو (توالد الأشكال) «فالأجناس تولد ثم تتحول وتضمحل، أو تستمّر»[3].

إذا كانت هذه المحاورة الموجزة قد أضفت بنا إلى أن الجديد حالة قد تتعالق مع التجريب، فإنه من الممكن الإقرار: «إن العمل التجريبي الحقيقي، له أصوله، وليس مجرد طفرة متدفقة، ولا يمكن لهذا العمل أن يتحقق إلا في ضوء ما أنجزه الآخرون فعلاً في الحقل نفسه .ذلك أنه كي نتقدم فلا بد أولاً من النظر إلى الوراء .فمعرفة ما تم إنجازه في أزمان مختلفة وفي أجزاء مختلفة من العالم، تدعم الإحساس بالتقاليد وبالجذور الثقافية والإبداعية لدى صاحب العمل التجريبي (...) فنحن لا يمكننا أن نهرب من ديننا للماضي حتى ولو اقتضت الضرورة قطع كل صلتنا به»[4] ، وهنا صار من الجائز أن نتصور مبدئيا التجريب

(كمفهوم شامل يكتسي طابع الامتداد التاريخي) ليس ظاهرة طارئة في مسيرة الممارسة الأدبية، وإنما هو تملّك للذاكرة الثقافية، وتمثّل لكل مرحلة في تاريخ الأدب.

إن الرؤية الموضوعية، قد لا تبيح القطع بجواز هذه الفكرة، ولا يمكن اعتبارها مرجعا تأسيسيا موثوقا به، كما أن الحاجة إلى التمحيص، تقتضي اعتمادها -بشكل مبدئي- كمرتكز يعضد

---

[1] - نسبة إلى القرون الوسطى.

[2] - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص09.

[3] - برنارد فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، ترجمة: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1999، ص 18.

[4] - محمد خير الرفاعي: (أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية " المسرح الغربي نموذجا")، (مرجع سابق)،ص ص،71-81. نقلا عن: إيفانز جيمس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر،دار الفكر المعاصر، القاهرة،1979.

الدراسة، في التأصيل لمصطلح التجريب، ومن الممكن اعتبارها نتيجة غير نهائية وصل إليها البحث[1].

لعل مقولة "الانقطاع" عن القديم تصبح عديمة الجدوى، في أية صورة من صور التجريب الروائي، فعناصر البنية السردية نفسها، لا تزال حاضرة منذ عصر (سرفانتيس) إلى اليوم « فلا يمكن للرواية أن تتحرّر من مجموعة من العادات(تقطيع النص إلى فصول مثلا) والتقنيات(كالسرد المتزامن والمونولوج الداخلي...) والطرائق(مثل التناوب بين السرد والوصف)»[2] وإن كانت الرواية التجريبية لم تركن إلى تمثل هذه البنية كما في صورتها الأولى، إلا أنها لم تعمد أيضا، إلى تفكيك شامل للمعمار الروائي، ولا تحطيم كلي للشخصية الروائية، أو نسف تام للحبكة ، و«إن الكاتب نفسه، بالرغم من إرادته في الاستقلال، يعيش موقفا داخل حضارة عقلية وأدب لا يمكن أن يفلت بين يوم وليلة من هذا التراث الذي ينبع هو منه »[3] ولكن مايطرأ على النص الروائي من تحول داخلي بفعل التجريب، يمكن اعتباره حالة من التجاوز، والتمّرد على الأعراف الجمالية الموروثة، تفرضه خصوصية ما، في إطار سوسيوثقافي معين، لأنه« يقال عادة إن المضامين الجديدة تخلق الأشكال الجديدة»[4] ولعل هذا ما يجعل الدارس- اليوم- في موقع إعادة النظر في تلك الصرامة المفتعلة بين القديم، والجديد/ التجريب، ففي الرواية العربية مثلا نجد« ظاهرة الحساسية الجديدة، التي ترسخت في الستينات، لها أصول وبذور مخصبة كانت قد ألقيت أو تفجرت منذ الأربعينات»[5]، ويمكن أن نستنتج من ذلك بأن مفهوم " قطع الصلة" هنا لا يعني الانسلاخ التام من إيهاب السائد بقدر ما يعني التفرد الذي يحدث خلخلة في النسق السردي و« يتم ذلك عبر مادة القص نفسها أو موضوعها، وكذلك من خلال اللامرئي في السرد، حيث تتعاضد كل العناوين

---

[1] - إن السعي إلى التعميم في هذه المرحلة من البحث، ناتج عن الإحساس بصعوبة حصر تجليات مفهوم التجريب على إطار تصوري دقيق.

[2] - برنارد فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، (مرجع سابق)، ص 31.

[3] - آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، (مرجع سابق)، ص 26.

[4] - حسن الصميلي وآخرون: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء- المغرب، 1996، (ط1)، ص 173.

[5] - فخري صالح: أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، (ط1)، 2000، ص 173.

والإهداءات والرموز للإحالة على بعد أو موضوع خاص للنص،وكذلك تتعاضد معها المادة الخفية للنص الموازي من خلال غير الدنيوي والخارق للمعتاد »[1]

والمعروف أن هذه الصرامة هي إحدى مفرزات الحركة الاحتجاجية التي ضربت بجذورها في عمق ثقافتنا النقدية العربية، وتبلورت منذ قيام الدولة العباسية[2]، ومن مظاهر هذا الصراع أن نرى فريقا من شعراء ذلك العصر، لا يزال يسير على التقاليد القديمة في نسج القصيدة كما كانت في الجاهلية، وصدر الإسلام والعصر الأموي، و يحرص على توظيف لغة البداوة بغريبها، وعفويتها، وبأوزانها الطويلة المجلجلة كما تجلجل الريح في صحراء شبه الجزيرة العربية المقفرة الموحشة.

ونرى فريقا من الشعراء يحاول القفز على هذه التقاليد، وهو تمرد يلوح بالجديد الذي نراه يستجيب لحركة التحول التي صاحبت تسرب الحضارة الوافدة، بما صاحبها من أفكار، وقيم اجتماعية كالبذخ والترف، وصور عمرانية وطبيعية، كالقصور والحدائق، ونوادي الغناء، والرقص، والخمر، ومجالس القيان والغلمان...

وفي خضم هذا التحول نُسجت خيوط الصراع، فكان أنصار القديم من علماء اللغة والأدب الذين امتصوا من عصارة الثقافة العربية، واستأنسوا بها، كأبي عمرو بن العلاء، وابن الأعرابي، وإسحاق الموصلي، يجابهون المولدين كبشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمام...« ويقطعون عليهم الطريق ينذرونهم بأن مخالفة القديم، إنما هي تعني انتهاك قدسية التقاليد الموروثة، ذات القوالب الجاهزة»[3] حيث فاضلوا بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولّد، وهم بذلك قد ضربوا طوقا على الانفتاح، وأوهموا الناس بأن الحقيقة لا تُدرك إلا من طرف واحد، فما كان على خطى الجاهليين، يؤخذ به ويقدّم على غيره ويستشهد به، وما خالفهم فليس صحيحا ولا هو بحجة.

---

[1] **- عبد الحكيم سليمان المالكي: آفاق جديدة في الرواية العربية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، (ط1)، 2006، ص25**

[2] **- ينظر بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981، ص ص181- 196.**

[3] **- حسين مروة: تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، (ط1)، 1986، ص10.**

لعل هذا القول لا يعكس إلا حقيقة واحدة، مفادها قطعيّة الرّفض، لمحاولات التحديث، باعتباره مساسا بحرمة القديم، « وما أكثر من ترى وتسمع من حفّاظ اللغة ومن جِلّة الرواة، من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده، ويَعجب منه ويختاره، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملا وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث والإقرار بالإحسان لمولّد»[1]، وقد كانوا يوازنون بين الشعراء على أساس عصورهم، لا على أساس شعرهم، إذ القديم وفق هذا المنظور يصير هو مصدر الحقيقة المطلقة، مما حدا بأبي عمرو إلى الإغراق في التعصب والتحامل لّما سألوه عن المولّدين فقال: « ما كان من حسن، فقد سُبقوا إليه، وما كان من قبيح، فهو من عندهم»[2].

إن هذا الرفض، قد يبدو أمرا طبيعيا في أية ثقافة، إذا ما اعتبرنا القديم، بمثابة المفاهيم التي تموضعت في الذاكرة بشكل راسخ، حيث الذاكرة هنا تمثل الفضاء التاريخي، الذي يحاول إقامة جدار صَلْدٍ أمام المفاهيم والرؤى الجديدة، قصد حماية ذلك المخزون المعرفي من التآكل.

وإذا كان البحث عن رؤية واضحة لمفهوم التجريب، يلحُّ على ملامسة مسألة " التغالب بين القديم والجديد" ، إلا أن مساحة الاهتمام، قد تضطرني إلى جَرف التفاصيل، والالتزام- فحسب- بالحدود التي ترسمها الدراسة، أي: مكاشفة " القديم" باعتباره أحد المفاهيم التي تتموضع في خانة المقدس.

و« المقدس في الأدب بعامة لا يتحدّد بما هو سياسي وديني واجتماعي، بل يتجاوز هذا كلّه إلى المقدس الفني، أو إلى الأعراف الجمالية التقليدية التي تم التواضع عليها طويلا، والتي يرى

---

[1] - علي عبد العزيزي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح:محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البَجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- لبنان، (ط1)،2006، ص53.

[2] - أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء-المغرب، ص91.

كثير من ممثليها والمتعصبين لها أن أي تمرد عليها يعني عقوقا بإنجازات الأسلاف وتحلّلا من الإرث المميّز للشخصية الوطنية، وقطيعة مع الهوية الوطنية وانقضاضا عليها ،وتغريبا لها »[1] .

لقد بات جليا بأن "المقدس"[2]، الذي ينشر بظلاله، على سياق التجريب الروائي، هو: سلطة النموذج[3] (النمط) ففي سياق الكتابة الروائية المغايرة، صار يُنظر إلى النص الروائي التقليدي (القديم) على أنه مجرد حيّز سردي متراجع، تتحقق فيه جماليات موروثة متهمة بالعقم.

وإذا ما سلمنا بأن النص الروائي، إنما هو أحد الأشكال الفنية، التي ترتهن بتخليق الإنسان، وتتدخل في بلورة ثقافته، فإن الحقيقة التاريخية تؤكد بأن من العلامات الواسمة لهذه الأشكال، هي

« تلك العلاقة الشائكة بين الثبات والتغير، بين المحافظة والتحرر، بين التقدم والتراجع، بين الاستقرار والتحول، بين التقليد والتجديد، ذلك أن جميع الأشكال الرمزية في أي ثقافة كانت، تخضع لهذه الحركة ولهذه العملية المعقدة، وكل ثقافة أيا كانت، تخضع لحركتين مختلفتين في الاتجاه، حركة نحو التشبث بالأشكال القائمة والجاهزة، وحركة تتجه نحو القطع والانفصال والتحول عن تلك الأشكال الثابتة، وبالتالي تنشا حركة التجديد والتغيير والإبداع. »[4]

لا غَرْوَ، إن الانغمار في سياقات التجريب، يستدعي الحديث عن "القديم"، كوعاء يحمل قيما مأثورة، صارت تتموضع في دائرة القداسة، وبالتالي تحرّك قضايا معرفية، في سياق إبداع النص المغاير.

---

[1] - نضال صالح : المغامرة الثانية (دراسة في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص95.

[2] - له معنى آخر، غير مقصود في هذا الموضع، حيث يطلق عليه البعض عبارة: "الثالوث المحرّم"، والبعض الآخر لفظة،" التابو" المستمدة من كلمة (tabou) والتي تعني :" المحرّم" أو " المحضور " (الدين ، السياسة ، الجنس).

[3] - ينظر كمال أبو ديب: (الحداثة- السلطة- النص)، مجلة فصول، مجلد04، عدد03، أفريل/ماي/جوان1984، ص 40.

[4] - لزواوي بغوره : (التقليد والتجديد في الفن والثقافة)، وجهة نظر فلسفية، مجلة فكر ونقد، عدد 82، أكتوبر2006، ص ص 51-60.

ولا شك أيضا، بأن "القديم" يشير إلى حيزّ تاريخي، مثقل بتجارب الأولين، ويترجم عن تراكمات معرفية تم إنتاجها، والإضافة إليها عبر أجيال متلاحقة، وهو إرث إبداعي يشكل شهادة على الزمن، وهو في نظر البعض، بمثابة المنظومة المعرفية المعيارية المتكاملة، التي تمتلك التّفرّد، وتأبى المصادرة، وبالتالي صارت من صميم المحّرم، والمساس بها، إنما هو شكل من أشكال الاقتحام، ينطوي على معرفة مدنّسة، وأفكار صادمة متمّردة، موسومة بالخيانة، ومن ثمة ينبغي إعلان القطيعة عليها، حتى لا تستبدّ!، وهذا – بلا ريب- يخلق التصادم بين « التيار التقليدي المحافظ في الممارسة الروائية، ونظيره التجديدي المخترق لثوابت النموذج المقدّس في هذا النوع من الإبداع الأدبي، فأنصار التيار الأول يصّرون على مواصلة إثبات وجودهم الأدبي، بينما يعمل أنصار التيار الثاني على تكريس هيمنتهم على الساحة الأدبية، وهو صراع القديم والجديد في الحقيقة، صراع التقليد والتجديد ، العراقة والحداثة، الانغلاق والانفتاح، الثابت والمتحّول »[1].

د- التجريب وسيرورة الإبداع الأدبي:

إذا ما انطلقنا من المعطى الذي يعتبر التجريب فعل تجاوز يستهدف القديم (المقدس) ويتغيأ خلق الجديد، فقد تنبثق من ذلك فرضية يراها البحث هامة، وهيإن حركية الأدب لا تُبنى إلاّ على التجريب، وهنا يمكن للدارس أن يستعين بأمارة تاريخية تتواءم مع هذه الرؤية، فسيرورة الإبداع الأدبي، منذ عصر الملاحم إلى يومنا هذا، تسجّل بامتياز حالات الهدم والبناء التي مسّت أشكال الكتابة الأدبية، وتكفي هنا الإحالة على المذاهب الأدبية الكبرى « فالكلاسيكية مثلا قامت على أساس التأويل الأوروبي للمبادئ الفلسفية والفنية الإغريقية في مرحلة محددة من تطور الفكر الغربي، فقدت بمرورها مبررات وجودها،وأصبحت غير قادرة للاستزراع في تربة أخرى، وكذلك الرومنتيكية التي لم تعد سوى تعبير حاد عن تأزم المشكلة الفردية في ظل الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية لأوروبا الغربية في القرن الماضي[2]، والرغبة في التحرر من القيود

[1] - بن جمعه بوشوشة : التجريب وارتحال السرد الروائي المغاربي، (مرجع سابق)، ص 23.

[2] - إشارة إلى القرن العشرين.

الكلاسيكية التي كانت قد أرهقت روح الإبداع الفني بشروطها المتعسفة»[1]فلعلّها دليلُ الزّحفِ المتواصل، نحو التغيير الذي تفاقمت حدّته واتسعت دائرته بتسارع حركية المجتمع الإنساني، في غضون سياق حضاري معين، لأن «تجديد الأساليب والأشكال كفيل بمراقبة واقع هو نفسه متبدّل، أو معتقدات متحولة، أو معارف في تغير مستمر»[2] وهذا يعني بأن أية حركة تغيير وتحوّل تدين في نشأتها لظروف تاريخية موضوعية مرّ بها المجتمع.

وإذا كانت الاستعانة بالشاهد التاريخي على هذا التطور، تفرض نفسها في هذا المدار، فإن حدود الدراسة لا تسمح بتقديم عرض شامل عن كرونولوجيا الرواية، مع العلم بأهميتها في التوصل إلى إمكانية الوقوف على مدى التعالق بين التجريب وتطور جنس الرواية.

ليس هيّنا – إذًا- أن نعرض لمسيرة شاملة، تستغرق تطورات طرأت على حركة الأدب عبر تاريخ الإبداع الإنساني، خلال عصوره القديمة، والوسطى، والحديثة، وليس ذلك بوسع البحث، بل الغاية، ملامسة حال الكتابة الروائية، في أبرز محطاتها التاريخية، والاكتفاء بذلك، كعلامة دالة على نقلاتها المتسارعة، منذ إرهاصاتها الأولى إلى زمن النص الفتوح[3](Le text overt) .

---

[1] - صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، (ط2)، 1980، ص ص 5 ،6 .

[2] - برنارد فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، (مرجع سابق)، ص 29.

[3] - "النص المفتوح" من المصطلحات النقدية في الأدب الحديث ، وقد تعرض لتعريفه مؤلفا كتاب (دليل الناقد الأدبي) : وذكرا أنه من وضع امبيرتو إيكو ، وأنه حاول أن يشيع مصطلح النص المغلق والنص المفتوح في الأدب ، ولكنه لم ينجح في ذلك بشكل واضح. وقد ذكرا أن النص المغلق عنده هو النص الذي ينفتح على كل احتمالات التفسير ، أي يقبل كل تأويل محتمل. بينما النص المفتوح هو النص الذي سعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء كتابته للنص ، وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة ، والتأويلات التي يتعرض لها هذا النص مجرد أصداء لبعضها البعض ، على عكس الاستجابات التي يستثيرها النص المغلق .يقول إيكو : (إنك لا تستطيع استخدام النص المفتوح كما تشاء ، وإنما فقط كما يشاء النص لك أن تستخدمه ، فالنص المفتوح مهما كان مفتوحاً لا يقبل أي تأويل).

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى القول بأن / الحديث عن النّصّ المفتوح أو المغلق هو حديث لا يزال في غاية التعقيد بحيث إنّ كثيراً من الروائيّين الجدد يرفضون وضْع نقطة الانتهاء فيتركون أعمالهم الرّوائيّة مفتوحة على كلّ التّأويلات والفُهوم، من حيث ترى الآخرين يكلّفون باتّخاذ ألفاظ النهاية انطلاقاً من ألفاظ البداية فيجعلون، ببعض ذلك، الخطاب مفتوحاً ،/ينظر عبد الملك مرتاض: (إشكالية النص المفتوح والمغلق)، جريدة الرياض، العدد،13394، الخميس 24فبراير2005، موقع الكتروني: WWW.Alriadh.com

- ان كتابة النص المفتوح لا تعني نهاية الإشكال كما يرى البعض إن النص المفتوح ليس نصا طاردا لغيره بل هو جزء من إشكالية التثاقف وهو تجاوز عقدة التلقي التقليدي، وجعل أنماط الكتابة إمام لعبة الشبابيك المفتوحة.

كما أن الإيغال في توصيف، تطور جنس الرواية وهو «الجنس الأدبي الذي يشبه الحياة تماما»[1]، و يرتبط بجغرافيا شاسعة، وتاريخ طويل، وينوء بعبء الاتساع والشمول، والتنوع في اللغات والبيئات، **والتحوّل في الأشكال والمضامين والاتجاهات...كل ذلك يدفع الدارس إلى القفز بين النقد، والتاريخ، والفلسفة، والسياسة، والاجتماع، والدين، الأمر الذي يحيِّدُ البحث عن مساره، ويجرّه إلى الانغمار في طائلة التناريخي، والجمالي، والفكري، بل** الصعوبة الأكثر تعقيدا، تكمن في محاولة البحث عن السياق الموضوعي الذي يمكن أن تتحقق فيه مقولة الجمالي والتاريخي.

وأما الصعوبة الثالثة، فلعلها تتمظهر في مغامرة الإقبال على لملمة أشتات منظومة معرفية تراكمية امتصت من نظريات نقدية، واجتماعية، وجمالية، متباينة، عبر التاريخ ، الأمر الذي يصبح فيه لزاما على الباحث أن يمعن الاستقراء، والتأمل في منجز نظرية الفن والأدب، عبر ارتحال الأشكال الإبداعية، وتغير الاتجاهات الفنية.

والرواية – كما ذكر باختين- هي النوع الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد[2] ، ولعل هذه المقولة تتكئ على طبيعة الرواية، الحكائية، فصارت أكثر الأجناس التصاقا بالواقع المعيش، وأقدرها على التعبير، وباعتبار أن الواقع لا يعرف منطق الثبات، ويروم الارتحال الدائم، فإن الرواية (كطائر الفينيق)[3] (phoe nix) لا تعرف الهدأة، بل دؤوبة على التّجدّد والانبعاث، تستدعي « ديناميتهاالنظرية والإجرائية جنسا أدبيّا في حال تشكل دائم، وصيرورة لا تنتهي، من دينامية المجتمعفي تغيّر أبنيته وتحولاتها»[4].

إذا كان هيغل (George Hegel) **قد أطلق على الرواية اسم (ملحمة البرجوازية الحديثة)، فإن "لوكاتش"**(Georg Lukács)**- من بعده- يعمد إلى جعل هذا الوصف، نظرية عن الرواية، في كتابه: (نظرية الرواية 1920) وكتابه: (الرواية كملحمة برجوازية 1934) إذ اعتبر لوكاتش الرواية مقترنة**

---

[1] - إيان واط: نشوء الرواية، ترجمة: ثائر ذيب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط1)،1997، ص07.

[2] - ينظر ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، نرجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت – لبنان،1982،ص19.

[3] - في رمزية الأسطورة ،إن طائر الفينيق يمثّل الانبعاث المتجدّد بعد الموت، فكلما مات انبعث من رماده طائر فينيق صغير وبعد أن يعيش خمسمائة سنة، يموت ليولد من رماده طائر فينيق آخر...وهكذا.

[4] - بن جمعة بوشوشة : التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، (مرجع سابق)، ص7 .

بالمجتمع البرجوازي، ظهرت بظهوره، وتطورت بتطوره، وتفكك شكلها بزواله، حيث ارتدت إلى منابعها البطولية الأولى بقيام المجتمع الاشتراكي.

وعالم الاجتماع الفرنسي ذو الأصل الروماني "لوسيان غولدمان"(L.Goldmann) اتكأ على نظرية "لوكاتش" ليبني عليها مشروعه حول سوسيولوجية الرواية (البنيوية التكوينية)، وقد لخّص بدوره، تاريخ الرواية الأوروبية[1] في ثلاث مراحل:

1- « مرحلة الرأسمالية الليبرالية (...) وقد أفرزت إنسانا(إشكاليا) تجلّى في أعمال ،(فلوبير)، و (بلزاك)، و (ستاندال)، و(زولا) .

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

3 – مرحلة الهيمنة : (...)هي مرحلة الرأسمالية المنظّمة التي تركز التّشيّؤ، وقد أفرزت نوعا روائيا جديدا زال فيه البطل من الرواية وحلّت (الأشياء) محلّه كما نجد في روايات (الآن روب غرييه) »[3].

والواضح هو أن "غولدمان" أضاف حلقة أخرى في هذه السلسلة التحقيبية، وقد أهملها لوكاتش من قبل، وتتمثل في مرحلة الرواية الغربية الحداثية، والتي أطلق عليها النقاد (الرواية الجديدة).

وقد ذكر البحث أنفا بأن "غولد مان" قد فسر تحول بنية الشكل الروائي بتحول بنية المجتمع، حيث تصير "رؤية العالم" هي الأساس الذي ينتج الشكل الروائي،« والطابع الاجتماعي

---

[1] - تجمع الدراسات السردية على أن بذرة الرواية نبتت في تربة أوروبية، حيث ولدت من رحم الصراع بين البرجوازية والإقطاعية، ينظر: جورج لوكاتش: الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، (مرجع سابق)، ص 45.

[2] - يرى حنا عبود أن رواية " أوليس" تتأسس على أطروحة تجريبية محضة، وهي : هل تبقى الأنماط الأولية في شكلها القديم، أم أنها تتغيّر؟ وإذا كانتتغيّر، فما الذي يغيّرها، واختار جويس ملحمة الأوديسا التي تروي مغامرات " أوليس "وأراد إعادة إنتاجها على ضوء معطيات العصر الحديث .ينظر حنا عبود: من تاريخ الرواية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2002، ص210.

[3] - محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، (مرجع سابق)، ص 258.

للمبدع يكمن بوجه خاص في أنه يسع أي فرد على الإطلاق أن يقيم بنفسه بنية عقلية متماسكة مع ما يسمى " رؤية العالم". مثل هذه البنية لا يمكن أن تهيأ إلا من قبل جماعة، ويستطيع الفرد دفعها فقط إلى درجة مكن التماسك(...) ونقلها إلى صعيد الإبداع الخيالي»[1]

وعلى الرغم من صعوبة التأريخ لجنس الرواية، بمثل هذا التوصيف البسيط، إلا أن هذا التحقيب قد يشير بوضوح إلى أن الأدب ما هو إلا انعكاس للتجارب، التي تستدعي أشكالها من السياقات السوسيوثقافية داخل المجتمعات الإنسانية.

لعل هذه اللّمحة قد أفصحت عن مفهوم التجريب الذي يعنيه البحث كنقطة ارتكاز ، فليس هو توصيف لنشاط ينحصر في نَزْوةٍ شخصيّة، قد تراود عن نفسها، ولعلها تحمل من الخطأ بقدر ما تحمله من الصّواب، ولا هو محاولات مجتزئة انعكست في شكل «نصوص ظرفية لم تتمكّن من إقناع متقبّليها بتوفّرها على علامات المغاير للسائد السردي الروائي»[2].

والحاصل هو أن التجريب يتكئ على فعل التجاوز بحسب ما يؤكده هناء عبد الفتاح حين يربط التجريب بـ « نقض المسلّمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يولد السؤال، وممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها»[3]، وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار«التجريب، أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد، الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من إسار السائد، مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية »[4].

كما يشير(حسب بن جمعة بوشوشة) إلى القفز على « التصور التقليدي للواقع القائم على الانعكاس والمباشرة والذي اجترته أشكال تعبيرية أصبحت مستهلكة لكثرة تداولها، مقابل تبني رؤية جديدة للواقع، وكيفية التعامل معه في فضاء الكتابة »[5]، وبذلك يصير مقصد التجريب هو: الركض وراء واقع جديد

---

[1] - لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، (مرجع سابق)، ص25.

[2] - بن جمعة بوشوشة : التجريب وارتحالات السرد الروائي ، (مرجع سابق)، ص 15.

[3] - هناء عبد الفتاح: (أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق)، (مرجع سابق)، ص06.

[4] - بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، (مرجع سابق)، ص10.

[5] - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، (مرجع سابق)، ص363.

« تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه»[1].

ومما يلفت النظر هو أن التجريب – بحسب المقولات السالفة- يعني تخطي التقاليد الفنية، وكل ما يمثل خرقا للراسخ يفترض به أن يكون تجريبا، مما يعني أن التجريب فعل إبداعي لازم الكتابة الأدبية منذ زمنها الجيني إلى اليوم، ولولا التجريب لاحتفظت تلك النصوص الأدبية الأولى على شكلها، ولبقي القارئ يتعاطى مع (مومياء الكتابة)، وليس إبداع الكتابة.

لكن ، إذا جاز لنا اعتبار سيرورة الجنس الروائي تتموضع في صميم التجاوز[2] والتجديد، وهو المعنى الذي يتساوق مع التعريفات السابقة، فهل إن التطور الطبيعي للأدب، أو لنقل(تطور الرواية) عبر العصور، يمكن إدراجه حقيقة، ضمن مفهوم (التجريب الروائي) الذي يقصده البحث؟

لا ننكر بأن قراءة سيرورة الجنس الروائي، تقف على البعد الإبداعي، والتجديدي، والتجاوزي، وهو الأمر الذي جعل بعض الباحثين في ميدان الأدب، ينظر إلى محاولات التطوير الأدبي بوصفها تجريباً، وربما سيكون علينا مجابهة من يحاول إسباغ سمة التجريب على فعل التجديد، **وأن نخضع هذا الرأي لفحص نقدي يفكك بعض المقولات التي صارت بمثابة الكليات المتعالية التي تتشكل منها طروحات النقد العربي المعلنة.**

---

[1] **- لوسيان غولدمان، وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بنجدو، (مرجع سابق)، ص12.**

[2] **- إذا رجعنا إلى النموذج السائد؛ في حيّز الكتابة الروائية؛ قبل التأسيس لمرحلة التجريب؛ فإننا نجده يتموضع في صميم الرواية الواقعية؛ و لذلك فإن المعني بالتجاوز هنا؛ هو نموذج الكتابة الروائية الواقعية.**

الفصل الثّاني :التجريب الروائي والحداثة

أ- حداثة التجريب الروائي وخلخلة البنية الثقافية

ب-التجريب الروائي وليد سياقات القرن العشرين

ج- آليات التجريب الروائي

أ- حداثة التجريب، خلخلة في البنية الثقافية:

إن الحديث عن سيرورة الجنس الروائي عبر التاريخ، قد لا ترسم خارطة التجريب كمفهوم نقدي حداثي، فليس كل تجاوز تجريب، لأن سمة التجاوز- تحديداً- يمكن أن تتوفر في العديد من المبدعين في ملابسات تاريخية معينة، وهو الأمر الذي يدعونا- وفق هذا المنظور- إلى نعت أبي تمام في خروجه عن عمود الشعر العربي بالتجريبي، حين رفض التقاليد الشعرية القديمة وثار على جمالياتها، محاولاً استحداث أشكال للقصيدة العربية تتساوق مع الظرف السوسيوثقافي للمجتمع العباسي، **إنما« يمكن أن نقول إن أبا الهندي وأبا نواس وأبا تمام يمثلون حساً بالخلخلة في بنية الثقافة العربية، أما الحداثة المعاصرة فإنها تمثل انشراخا عميقا عمق الهاوية، وانسلاخا يكاد أن يكون كليا، ضمن بنية هذه الثقافة »[1]. وهذا الانسلاخ قد تجسّد في حركة "مجلة شعر" التي أرست مشروعا حداثيا جعلها تؤسس لحالة من المغايرة على مستوى القصيدة العربية« بوعي أكثر جذرية وبرؤية أكثر شمولا»[2]، بحيث لا يمكن للباحث- أمام هذا الوعي الجديد لعلاقة الإنسان بالعالم- أن يعتبر هذه الرؤية مجرد حركة تجديدية كسابقاتها بل إن المسألة «تتجاوز الخروج عن النسق التفعيلي الخليلي وترتبط بموقف جديد وشامل وجذري من الإنسان والوجود»[3].**

وبالتالي فقد حاولت "مجلة شعر" أن تحفر في عمق التجربة بالقدر الذي يمكّنها من القفز على حركات التجميل التي شهدتها القصيدة العربية على اختلاف مراحلها القبلية، لأن الهدف هو وضع «الشعر العربي للمرة الأولى على مستوى واحد مع الشعر في أوروبا والعالم كلّه»[4].

إن هذه النزعة اتضحت معالمها بشكل بارز لما حدث « الانفتاح على التراث الإنساني وتأكيد العضوية في الشراكة الإنسانية، وذلك بالإفادة من التجارب الشعرية العالمية، ونقلها إلى العربية»[5]، وبهذا استطاعت القصيدة العربية أن تنخرط في فضاء العالمية وأضحت ميدانا للتجارب الخلاقة دون تحديد لمعايير الشكل والمضمون أو اشتراطات الجمالية الموروثة، حتى صارت مساحة رحبة للتجريب الأدبي الذي لا يتغيأ إلا ما يستفزّ القارئ ويحفّز فيه روح المغامرة.

---

[1] - كمال أبو ديب: (الحداثة، السلطة، النص)، (مرجع سابق)، مجلة فصول، مجلد4، عدد3، (أفريل-ماي-جوان)، 1984، ص38.

[2] - أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ط1، دار الآداب، بيروت، (ط1)، 1993، ص52.

[3] - المرجع نفسه، ص44.

[4] - هيئة التحرير: (إلى القارئ)، مجلة شعر، عدد 22، سنة 06، ربيع 1962، ص 18.

[5] - هيئة التحرير: الافتتاحية، مجلة شعر، عدد 15،سنة 04، صيف 1960، ص 05.

مما سبق يمكن القول بأن خضوع حركة الشعر العربي قبل "مجلة شعر" لنزعة التجريب، قد يكون محض مغالطة، فالتجريب الذي نعتبره نتاج الوعي الحداثي هو الذي يتبلور صوب صياغة مفهوم جديد للإنسان وذلك من خلال ترسيم جديد لعلاقته بالمجتمع والكون، وهي إعادة نظر في الأدوات والمعايير[1].

ولعل الرؤية نفسها تنسحب على التجريب الروائي، رغم ما تسجله من انزياح عن المقولات التي كرسها البعض، والتي تزعم بأن التعرجات التي طرأت على مسارات الجنس الروائي إنما هي من باب التجريب، إلا أن البحث يتوقع تأثير معطى التجديد في الكتابة الروائية حيث يكون التجديد هنا قيمة فاعلة في حركة التجاوز، والقفز على الجماليات المستهلكة، إلا أن اعتماد تلك السيرورة، علامة دالة مرتبطة بمفهوم التجريب الروائي كمفهوم نقدي(إجرائي) يحتاج إلى شيء من التريّث، رغم إيماننا بالتأثير الحاد الذي أداه التجديد في تطور الأدب وفي « تمكينه من الاقتراب من جوهر التجربة الإنسانية المتغيرة على مّر العصور »[2].

وعليه، صار لزاما على البحث، إماطة اللثام عن الوهم المبطّن في الوعي النقدي لدى البعض والذي يتمثل في تبني مفهوم التجريب واستعماله كدالّ على التطور الطبيعي للآداب.

إن النظر إلى التجديد باعتباره تجريبا، قد يكون نتيجة لبس مفاهيمي بين قيم الحداثة (التجريب)، وآليات التطوير(التجديد) التي يوظفها الكاتب لمجرد البحث عن كتابة مغايرة.

إن الرؤية الموهومة(في نظر البحث) يمكن أن تعزل لفظ "التجريب" عن رصيده المفاهيمي، وإن طبيعة استعماله ينبغي أن تخص الإطار النظري الذي يشغله، وتبنّي مفهوم التجريب، يشترط أن يكون بحسب معناه المعرفي، وليس بحسب معناه الشعاري أو اللغوي، فالمفاهيم ترتحل وتتعدد دلالتها لا لشيء إلا لأنها تملك تاريخا خاصا بها، وبناء على هذا التحول تتغير لفظا ودلالة.

إن هذا التحول، قد يعطي للمفهوم الواحد إمكانات تعبيرية متعددة، ويسمه بالتنوع الدلالي، وهو ينتقل عبر الزمان والمكان، وهذا حال المفاهيم السردية وهي تنتقل داخل الحقل المعرفي، فكلما هاجرت هذه المفاهيم كلما اتخذت دلالة جديدة اتكاءً على المقتضيات التي

---

[1] - حينما تحدّثت "خالدة سعيد" في وصفها للحداثة، بينت أنه على وجه التحديد هي معنى الشعارات التي أطلقها بعض رواد الشعر الحديث في الخمسينات من قبيل " رؤيا جديدة"و"إعادة خلق العالم". ينظر: خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، عدد3، مجلد4، أفريل ماي جوان، 1984، ص26.

[2] - صبري حافظ: المسرح (دراسات وشهادات في المسرح الإنجليزي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976،ص07.

عرفتها في نطاق عملية التحول، كحال مفهوم التجريب الذي هاجر من حقله اللساني إلى حقول معرفية (دلالية) أخرى كالفلسفة، وعلم الأحياء، ثم إلى الأدب. مما يعني أن نعطي لمفهوم (التجريب الروائي) موقعه الخاص في التراتبية النظرية.

استنادا على ذلك، ينبغي للمشتغل في حقل المقاربات السردية العربية ، أن يعيد مراجعة النظرة إلى هذا المفهوم[1] و« تكمن أهم سمات هذه المراجعة في وضع التجربة الروائية الجديدة في سياقها الحالي من تطور الممارسة الثقافية(...) وعدم إسقاط الوعي الذي ترسخ»[2] منذ خمسينات القرن العشرين على مراحل سابقة له، لأن ذلك يعني بأننا « نجهز على وعي مرحلة كاملة من منظور سجالي مغلوط»[3]، مرحلة تختزل صفات واسمة تميزها بالفرادة، حسب رأي إبراهيم السّعافين[4] الذي رسم خط سير التجريب وفق عاملين:

1-شعور الأديب بالإحباط في عالم غير مفهوم، وفي مجتمع ينقطع الاتصال معه، فيكاد يستحيل فهمه.

2-تعقد الحياة إذ صارت بحاجة إلى تحليل عناصرها من أجل فهمها، وهو ما يمكن أن يختزل في عدم الوثوقية تجاه البعد المعرفي.

لهذا السبب، فإن إزاحة المفهوم وفق آلية ارتدادية، يمكن أن تحمّل القراءة النقدية وزر هذا الترجيع، الذي بدا جليا من خلال قراءة بعض التعاريفات المتصلة بمفهوم التجريب.

إن النأي بالمفهوم عن سيرورة الكتابة الروائية، لا تتغيأ محاصرةَ مفاهمية النقد العربي – حسب الاعتقاد- بل تتحيّ دها إلى منع حالة من الانتفاء لخصوصية الكتابة الروائية التي لاحت بوادرها- كما ذُكر سالفا- منذ خمسينات القرن العشرين، وما يبّرر هذه الرؤية، هو إن شكل الكتابة

---

[1] - يمكن أن نصوغ المفهوم قياسا على مواضعة محمد الكغاط لمفهوم التجريب المسرحي، حيث يميز بين نوعين من التجريب: تجريب عام وتجريب خاص، يتجلى الأول في تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من أسخيلوس إلى بداية هذا القرن العشرين، وهو تجريب تلقائي، أما الثاني فهو ذلك العمل الذي تقوم به مجموعة معينة وتسعى من خلاله إلى البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي والسينوغرافي ومع الممثل والجمهور. ينظر: محمد الكغاط: (التجريب والنص المسرحي)، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 3، 1989، ص 22.

[2] - سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، (مرجع سابق)، ص 288.

[3] - المرجع نفسه، ص 288.

[4] - إبراهيم السعافين: الرواية في الأردن، سلسلة الكتاب: "الأم في تاريخ الأردن"، رقم 21منشورات لجنة تاريخ الأردن، عمان، ص 126.

الروائية الموروث آل إلى النمذجة[1]، في حين، التجريب يتنافى مع تخليق النموذج، مما يجعل الأمر يرفض ترجيع المفهوم، وإسقاطه على الكتابات الروائية التي سبقت ظهوره.

وإذا كان هذا الطرح يجعل مفهوم التجريب ينأى عن سياق التطور التاريخي للآداب ، فإننا – في المقابل- لا ننكر بأن التجريب، أحد حلقات هذا التطور، إلا أن استعمال المفهوم - هنا- ينبغي أن يرتهن بمحدداته المعرفية، لأن اختلاف السياقات الثقافية والتاريخية يفرض نفسه، في حالات التأصيل كهذه، مما يشي بأن هذه التطورات لا يصحّ أن ترتبط – على الصعيد النقدي- بمفهوم التجريب الذي يتغيؤه البحث، لأنها كرّست القواعد الأجناسية، وولدت أشكالا أدبية ناجزة تتمتع بحدودها الواسمة، في حين إن التجريب لا يعرف الحدود، ولا التقنين، ولا الاستقرار، بل هو اختبار مستمر لأشكال التعبير السائدة، ومساءلتها، ومحاولة تجاوزها، بالسؤال الدؤوب لطرائق الكتابة، والبحث في العلاقه القائمة بين شكل التعبير ونمط التفكير، «فبدون بحث لا يوجد تجريب»[2] فما يدفع الكاتب إلى القفز على الجماليات الموروثة، وتخليق جماليات جديدة إنما هو البحث، والذي بدوره يجدّد العلاقة حتى بين الكاتب والنص والمتلقي .

كما يمكننا القول أيضا بأن الفرق بين التجريب والتجديد، هو أن التجريب يتأسس على الإمعان في فعل التجاوز، وذلك باقتراح أشكال جديدة، أما التجديد، فهو اختبار لصيغ أدبية قائمة[3]، والتجريب يقترن بأزمة البحث عن شكل متفلّت، وهو الشكل الذي يحتوي حداثة الرؤيا، لذا يصبح التجريب في ألوان لا متناهية من الأشكال هو سيرورة من المحاولات نحو تشكيل هذه الرؤيا، ولعل هذه الأزمة خلخلت حركة الأدب العربي مرتين – في تقدير البحث- مرة على مستوى القصيدة خلال الخمسينات مع " مجلة شعر" ومرة على مستوى الكتابة الروائية بعد هزيمة 1967.

قد يبدو من الواضح – الآن- بأن البحث يستهدف التجريب (كمشروع) (Projet)يُقحِم آليّة الكتابة الجريئة في مرحلة حَرَجة تجابه السّائد بطريقة مغايرة، وتهتك حرمة الوعي الموروث، وتطرح رؤية متسائلة، وتعلن التجاوز على التقليدي (Le Traditionnel) وترتكز على جماليّة الهدم

---

[1] - لا ننكر وجود معطى الإبداع والتجديد في ثنايا الرواية التقليدية (الواقعية)، إلا أن هذه الأخيرة ليست بريئة من تكريس النموذج، وهذا ما يتنافى وروح التجريب الذي يستهدفه البحث والذي لا يقبل التنميط ولا ينتجه.

[2] - عز الدين المدني: الأدب التجريبي، (د.ط)، الشركة التونسية للتوزيع ،دار سحر، تونس،(د.ط)،1972، ص2 .

[3] - ينظر فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية،(مرجع سابق)، ص165.

والبناء، وتفجير الأشكال الموروثة(Les Formes Hérétiques) وذلك «بحثا عن الكتابة المغايرة للنموذج الروائي التقليدي تصوّرا وممارسة في آن»[1] .

إن التجريب المقصود في هذا البحث، هو الأكثر جرأة، و إرباكا للممارسة الروائية، جرّاء «ابتكار طرائق (...) وأساليب جديدة، في أنماط التعبير المختلفة»[2] حيث لم يعد هناك وجود للنص الثابت، إنما هو الشكل الروائي المفتوح الذي عبّد الطريق لمشروع روائي يمتد من الكتابة إلى التلقي، ويخلق رؤى جمالية وفكرية متمردة على الثوابت، ومنقطعة عن «مسايرة التقاليد التي تمثلت بشكل واضح في الواقعية وصورها المختلفة »[3].

ب التجريب الروائي وليد سياقات القرن العشرين:

التجريب الروائي الذي تتغيِ ؤه الدراسة في هذا المدار، لم يأت كطفرة ظهرت في موقف فردي معزول، بل هو التجريب الذي تشكل في سياق عالمي/ كوني، والذي ينتج الشكل المعرفي للمجتمع الإنساني المعاصر، حيث «التطور التكنولوجي والميكانيكي، الذي انعكس تأثيره على المعرفة الإنسانية بكافة جوانبها، وإذ بالإنسان يعيش في كون دلالي - رمزي - تتعذر عليه المعرفة لأي موضوع من دون تدخل وسائط هذا الكون».[4]

التجريب الروائي الذي نحاول ملامسته، هو نوع من الممارسة الإبداعية التي تتموقع في مناخ ثقافي معاصر، يحدد سماتها، وتستدعي منه ماهيتها، وشروط إبداعها، مناخ جعل مفهوم التجريب يتضح في كونه « اختبار مستمر للكتابة، وبحث دائم عن صياغة متجددة للإبداع »[5].

إنه انعكاس فني لحدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، من غموض يعتري حركة الواقع ، وتهديد للذات الإنسانية بالذوبان أو التلاشي. وفي ظل تفتت القيم وتشتت الذات الجماعية وحيرتها ، وغموض الحاضر والآتي وتشظي المنطق المألوف والمعتاد، في ظل هذا كله يصبح الفن السائد غير قادر على تفسير الواقع وتحليله وفهمه، إلى جانب عجزه عن التعبير عنه، من هنا

---

[1] - بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي،(مرجع سابق)، ص8.

[2] - صلاح فضل: لذّة التجريب الروائي،(مرجع سابق)، ص03.

[3] - إبراهيم السعافين: الرواية في الأردن، (مرجع سابق)، ص 125.

[4] - محمد خير الرفاعي: (أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية " المسرح الغربي نموذجا")، (مرجع سابق)، ص 73.

[5] - خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، تونس،(د.ط)، 2005، ص12.

أصبحت الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء، ويدعو إلى قراءة مشكلات المجتمع قراءة جديدة، وتأسيس ذائقة جديدة، أو وعي جمالي جديد.[1]

إنه التجريب الذي لا يتعامل مع الحقائق بمنطق المطابقة واليقين، بل «كنوع من التساؤل العام عن العالم وعن الإنسان »[2]،كعناوين وجودية قابلة للتحول، وفاعلة في الذات، يتعامل مع الحقائق بمنطق الخلق والتحويل المستمر، وذلك باعتبارها شبكة من العلاقات التي تربط الذات بالمجتمع والكون.

حقائق تبعث القلق ومحنة السؤال الذي يولّد السؤال، ليس بحثا عن إجابات، بل «على أمل في أن ينتج عن ذلك التساؤل شيئا ما ذات يوم»[3] إنما صياغة لمفاهيم جديدة، تغير فهمنا وعلاقاتنا بالحقيقة وتخلخل عاداتنا الذهنية المتكلّسة،«تماما كما لو أن الأدب يخوض مسعاه لخلق إنسان جديد لاحقا»[4] ويكشف عنمجاهيل بَعدية، ويبحث عن نوايا أخرى.

التجريب الذي يكّرس الولع بالنص الروائي، باعتباره واقعة بحدّ ذاته، لها القدرة على خلق الحدث المعرفي وتغييره.

التجريب الذي يخلق النص المستفز للقارئ، فلا يشعره بالارتخاء والطمأنينة، بل يجعل منه ذاتا مشاركة في إنتاج الفكر، والتفكير بطريقة مغايرة، يخلق النص الذي يستمد سطوته لا من معايير المهادنة والّسير على المنوال، بل يستمدها من داخله، ومن قدرة كاتبه على إعادة الصياغة والتشكيل، وابتكار صيغ فنية تتميز بالمرونة والانفتاح على المطلق، ويكون من سمات هذا النص أنه يخترق أفق التوقع لدى القارئ، وأفق التوقع في نظرية القراءة يعني « منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما، قبل الشروع في قراءة النص، وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدّد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القّراء عن نص أو نصوص،بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه

---

[1] - ينظر: شكري عزيز الماضي (أنماط الرواية العربية الجديدة) سلسلة عالم المعرفة، ع 355 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ،2008ص 15.

[2] - مجموعة من الكتاب:الإبداع الروائي اليوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذيقية- سوريا، (ط1)، 1994، ص 74.

[3] - المرجع نفسه، ص74.

[4] - المرجع نفسه، ص 74.

التصورات التي تشكل(أفق التوقّع) وتتكّون هذه التصورات من سياق الجنس الأدبي، ومن اللغة الشعرية ومن النمط السردي، ومن الحاصل الأدبي»[1].

التجريب الذي يستمد خصوصيته من كنه الحداثة، حيث « مفهوم الحداثة يتعادل في معظم الأحيان مع مفهوم التجريب»[2] والذي نشأ في خضم نزعة أدبية، ظهرت في فرنسا خلال خمسينات[3] القرن العشرين، ولعله بات من الخطأ اعتبار التجريب الروائي (كمفهوم نقدي) يتماهى مع مفهوم التجديد، لأن «الحداثة أكثر من التجديد، وإن كان التجديد مظهرا من مظاهر الحداثة، لأن التجديد هو إنتاج المختلف المتغير، الذي لا يخضع للمعايير السابقة، أو لا يخضع لها تماما، بل يسهم في توليد معايير جديدة. الجديد نجده في عصور مختلفة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائما، ولا يكون الجديد حديثا بالمعنى الذي استقّر للحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة، ويتمحور حول المفصل الصراعي الفكري للحداثة»[4] ولهذا نجد إدوار الخراط ينظر إلى مصطلح الحداثة على أنه " عابر للزمن" « والحداثة بهذا المعنى ليست قرينة بالجدّة،(...) وهي أساسا تعبير عن القيمي لا عن الزمني»[5]، واستنادا إلى ذلك يمكن القول بأنه لا يمكن للباحث أن يقف على نفس المسافة بين الحداثة والتجديد، اعتبارا لشمولية الأولى وخصوصية الثاني، كما يمكن اعتبار التجديد هو أحد مظاهر الحداثة، أي أن « الجديد نجده في عصور مختلفة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائما »[6].

ومحاولة منا لرسم حدود هذه الرؤية بشكل أوضح، يمكن أن نشير إلى علاقة التّماس بين مرتكزات الحداثة الأدبية، وتوجهات الكتابة التجريبية، وتتمظهر في:

---

[1] - عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء المغرب، (ط01)، 1994، ص163.

[2] - حسن الصميلي وآخرون: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، (مرجع سابق)، ص 171.

[3] - ترى خالدة سعيد بأن هذه المرحلة شهدت ميلاد الفكر الحداثي، فالمتتبع للنتاج الحديث – حسب قولها- يجد أن صورة أو أسطورة (الموت والولادة) هي المهيمنة على مرحلة تمتد منذ الخمسينات حتى اليوم. وهي أسطورة في مختلف أشكالها تجسّد الهم الحضاري أو القومي العام.

[4] - خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، (مرجع سابق)، ص25.

[5] -عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدة في الرواية العربية(روايات إدوار الخراط نموذجا)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، (ط1)، 2010، ص17.

[6] - خالدة سعيد: (الملامح الفكرية للحداثة)، (مرجع سابق)، 25.

- **الانخراط في الثقافة العالمية وضخّ المنتج الإبداعي في مصبّها.**
- **أزمة الإبداع هي أزمة البحث عن شكل، ليصير الشكل المنفلت هو الهاجس الأولى باحتواء حداثة الرؤيا، حتى غدا التجريب في كل الأشكال هو سلسلة من المحاولات المستمّرة نحو تشكيل الرؤيا.**
- **تهجين اللغة الإبداعية.**
- **البحث الدائم عن مضامين جديدة.**
- **الإبداع حركة دينامية ثائرة تستبطن روح التمّرد والتجاوز.**
- **نفي القدسية عن التراث ووضعه أمام البحث والتمحيص، فالتراث في منظور التجريب الروائي «ليس تركة مومیائية تحرسها الأشباح والتّعازيم»[1] إنما هو أفق مفتوح لكل مراجعة ولكل قراءة. ـ**
- **لعل هذا الطرح يأخذنا إلى الإقرار بأن التجريب هو انعكاس إجرائي للحداثة فالمغايرة والتجاوز، والخلق على غير النمط هو التجريب الذي يمكن النزوع التجريبي من الاستمرار ويعّمق رؤية الكتابة التجريبية وهي تنفتح على الدوام على مغامرة التخطي وهذا ما أكده جابر عصفور حين قال: « التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال، الوجه الآخر من الحداثة »[2] وقد ورد في " المعجم المسرحي" التأكيد على هذا الارتباط بين التجريب والحداثة، حيث التجريب المسرحي «مفهوم تكّون في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين وارتبط بمفهوم الحداثة»[3]**
- **وعلى المستوى الأدبي، فقد كان من مفرزات الحداثة، نوع من الكتابة الروائية الجديدة، كما يذكر آلا نروب غرييه (Alain Robbe- grillet) «والتي ظهرت في الخمسينات**

---

[1] - أدونيس: ها أنت أيها الوقت، دار الآداب بيروت، (ط1)، 1993، ص178.

[2] - جابر عصفور: (التجريب والمسرح)، مجلة فصول، مج13، عدد04، شتاء 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ص05.

[3] - ماري إلياس وحسن قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان-ناشرون، بيروت، (ط1)، 1997، ص118.

دُعيت بحركة "الرواية الجديدة"[1] Le nouveau roman »[2] التي تضم الأعمال المنشورة في فرنسا ابتداءً من سنة 1950 ، والتي استقطبت كوكبة من الروائيين الجدد، الذين تحلّقوا حول دار النشر مينوي (Minuit) بباريس وهم : ميشال بوتور (Michel butor)، وكلود أوليي (Claud Ollier)، وروبير بينجيه (Robert Pinget)، وجون ريكاردو (Jean Ricardou) ، وآلان روب غرييه، وناتالي ساروت (Nathalie Sarraute)، وكلود سيمون (Claude Simon).

ونؤكد في هذا السياق على أن " الرواية الجديدة" الفرنسية مقصودة بذاتها في البحث لسببين هامين.

- السبب الأول: هو إن الرواية الأوروبية قبل ظهور الرواية الجديدة الفرنسية، شهدت « ثورة منذ نهاية القرن التاسع عشر واستمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، تلك الثورة التي بدأت حين اكتشف الإنسان اللاوعي »[3] وبدأ معه تداعي تسلسل الأحداث، وضعف تفاعل البطل مع الخارج، وبرز مع ذلك الاهتمام بالعقل الباطن، وبالقوى الخفية التي تهيمن على الشعور« دون أن يعرف الإنسان بوجودها، أو يحس بهذا الوجود، إلى ظهور أو على الأصح استفحال المدرسة النفسية »[4]وقد بلغ القمة في هذا النوع « مارسيل بروست، ثم بلغ فيه ذروته العليا جيمس جويس وفرجينيا وولف woolfe »[5]، ثم أعقب ذلك ظهور الرواية الوجودية على يد سارتر، الرواية الجديدة وكان هذا الظهور بمثابة الثورة« هي أولا ثورة على المدرسة النفسية، ومدرسة التيار الواعي(...)وثورة على المدرسة التقليدية »[6] أيضا.

---

[1] - تعود عبارة " الرواية الجديدة " إلى (أيميل هون ريو) Émile Henriot ، الذي استعملها في تحقيق له في جريدة Le monde يوم 22ماي 1957 حين أعطى رأيه في رواية " الغيرة" لروب غرييه ، وقد أطلقت عليها تسميات أخرى منها الرواية الشيئية، واللّارواية، والرواية المضادة، ومدرسة النظر، ومدرسة دار مينوي، وهذا التعدّد يؤكد أهميتها كمنجز في تاريخ الإبداع الإنساني.

[2] - مجموعة من الكتاب:الإبداع الروائي اليوم، (مرجع سابق)، ص 72.

[3] - آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، (مرجع سابق)، ص 11.

[4] - المرجع نفسه، ص 11

[5] - المرجع نفسه، ص 11.

[6] - المرجع نفسه، ص12.

ويمكننا أن نلاحظ بأن مصطلح "الرواية الجديدة" هو دال على « حركة مبهمة لا تشكل مدرسة أدبية»[1]لأنها استقطبت عددا من الروائيين يُجمعون على مبادئ عامة، ولكنهم يمارسون إبداعاتهم في حيّز المغايرة والتنوع، فأشكال التجاوز تتباين فيما بين هؤلاء الكتاب حتى ليمكننا القول بأن« الرواية الجديدة ليست موجودة، ولكن الموجود روائيون جدد»[2] وعندما يوظف (غرييه)، هذه التسمية، فهولا يقصد مدرسة ولا أيضا مجموعة محدّدة ومكونة من الكتاب الذين يشتغلون ضمن التوجه نفسه، وهي تسمية تضم كل الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة قادرة على التعبير عن علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، كل الذين عزموا على خلق الرواية، أي خلق الإنسان[3] وقد سخّر هؤلاء الكُتاب، عالم الكتابة الروائية، للاهتمام « بقضايا جمالية، وبرصد الإحساسات التي تتكون لدى الفرد في نفسه عن علاقته بالعالم، ولهذا يمكن القول بأن الرواية الجديدة كانت وليدة تأمل نقدي، حول الأشكال الروائية التقليدية، تبلورت أبعاده في تفجير مواصفاتها، وتجاوز خطاباتها، التي تجسد التعبير الحقيقي لواقع داخلي أو خارجي»[4].

أما السبب الثاني: فيتمثل في مستوى التعالق الحاصل بين الرواية الجديدة الفرنسية، والرواية العربية التي استباحها فعل التجريب، وهي الحقيقة التي يؤكدها رشيد بوجدرة ، حين أعلن « انتسابه إلى الرواية الجديدة، معتزا كثيرا بالروائيين الذين يعتبرهم أساتذة له (...) كما يعتز بصداقته مع كلود سيمون، وآلان روب غرييه»[5]. وإلا « لماذا نسمي مجموع النصوص الروائية التي أنتجت بعد الستينات بـ " الجديدة" إن لم نكن نعني أنها تنتسب إلى حقل الانتهاكات والتعارضات التي جسدتها الرواية الأوروبية الجديدة، وبالتحديد الرواية الفرنسية، ممثلة بروايات آلان روب غرييه، وناتالي ساروت، وكلود سيمون »[6]، وهذا التقاطع في التسمية –كما يذهب فخري صالح- « يقيم

---

[1] - مجموعة من الكتاب:الإبداع الروائي اليوم، (مرجع سابق)، ص 72.

[2] - ينظر محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،(ط2)، 2002، ص61.

[3] - ينظر: آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، (المرجع سابق)، ص19.

[4] - حسن المنيعي : قراءة في الرواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، مكناس- المغرب،(ط1)، 1996، ص11.

[5] - محمد ساري: (هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة)، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، العدد01، جوان 2002، ص31.

[6] - فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، (د.ط)، 2009، ص11.

تشابكا على صعيد الرغبة في انتهاك الشكل والتعبير بصورة جديدة للعالم، أي بصورة مختلفة عن تلك الطريقة التي عبّرت بها (الرواية الواقعية) عن العالم »[1]، وإذا كانت الرواية الجديدة الفرنسية قد « انتهكت شكل الرواية الغربية بتنويعاتها الواقعية والوجودية وصيغها الكلاسيكية أيضا(...) فإن "الرواية العربية الجديدة" حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قار ثابت تمثل، في أوج تشابكه وتعقده في عمل نجيب محفوظ، وبصورة خاصة في ثلاثيته»[2].

لعل ما يؤكد في أذهاننا هذا التعالق هو دراسة مقارنة بين نماذج[3] من الرواية التجريبية العربية والرواية الجديدة الفرنسية، لمحمد الباردي ضمّنها في كتابه "الرواية العربية والحداثة"، وقد خلص في خاتمة هذه الدراسة إلى القول:« فذاك طموح جمال الغيطاني وزميلاه صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد، كما هو طموح كتاب الرواية الجديدة في فرنسا، لكن هذا الطموح إلى التجديد تجسم أساسا في معنى التجريب، إذ يمكن أن نعتبر الحركتين حركتين تجريبيتين، فهما إلى جانب قدحهما في احتذاء أي نموذج سائد ترفضان بدورهما أن تكون الكتابة نمطية »[4].

يبدو أن ما ذكره البحث – حتى الآن- يقترب من ملامسة تخوم الإجابة الناجزة عن سؤال (مفهوم التجريب الروائي)، وهذا ما يسمح لنا بالتعاطي معه – أيضا- من خلال طرح مجموعة من المقولات والمؤشرات، يمكن أن تضعنا في إطار تصوري واضح، يستحضر من آراء النقاد الغربيين والنقاد العرب.

- يرى ميشال بوتور بأن الأشكال المتنوعة تتوافق مع الحقائق المتنوعة، فعالمنا اليوم يتغير بسرعة كبيرة، مما عطل التقنيات التقليدية للرواية عن استيعاب جل العلاقات الجديدة التي تنشأ عن الواقع الجديد، وبالتالي ينتُج قلق دائم، ويخلص إلى القول: « لكل موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلها، تناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة، والأسلوب، والتقنية، والتأليف، والبناء،

---

[1] - فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة (المرجع السابق)، ص11.

[2] - المرجع نفسه، ص11.

[3] - ينظر محمد الباردي : الرواية العربية والحداثة (مرجع سابق)، ص ص 95-373 .

[4] - المرجع نفسه، ص557.

وعلى النقيض من ذلك فإن التفتيش عن أشكال جديدة، يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة »[1].

يرى بوتور بأن المستوى الجديد للوعي والمفهوم الجديد للرواية يسيران باتساق مع الموضوع الجديد كما يتسقان والأشكال الجديدة للغة، والأسلوب، والبناء، والمعمار، وغيرها والجدير بالذكر في هذا المدار هو إن «المفهوم الجديد للرواية ينبع من تقدم العلوم، ومن الثورات الاجتماعية الجديدة، والاكتشافات الإثنولوجية»[2] .

- أما روب غرييه فحين يستخدم تسمية الرواية الجديدة، فإنه يشير إلى محاولات من ينبشون عن أشكال روائية جديدة، مؤكدا « أن الفن حياة، لا شيء فيه يُكَسب بشكل نهائي»[3] ويحتاج إلى مراجعة مستمرة، مما يوفر له الازدهار المتواصل،كما يرى بأن العالم يتغير، والحياة المادية والفكرية تتطور، وشمل هذا التطور مدننا، وقرانا، وبيوتنا، وخلخل معارفنا حتى أدى إلى زعزعة العلاقات الذاتية التي نمارسها، وأثّر في مفاهيمنا الفلسفية، وعلمنا الميتافيزيقي والأخلاقي.

والكتابة[4] في نظره اختراع دؤوب للعالم والإنسان، وموضوع للبحث والمناقشة، وهو بذلك يدعو إلى تطوير الأشكال الروائية لضمان استمرارها، لأن كل شيء يتطور من حولها بسرعة شديدة، رافضا صناعة النظريات والقوالب المسبقة لتصب فيها بعد ذلك كل الروايات، فالمسألة في نظره « ليست مسألة خلق نموذج جديد، بل على العكس من هذا، إعادة تجديد الرواية في كل رواية، وخلق رواية جديدة ثم رواية جديدة... وهكذا دواليك»[5]

بالإمكان هنا أن نؤكد على أن الكاتب- بحسب رأي غرييه- هو الذي يسعى إلى تخليق القيم الجمالية الخاصة به والقابلة للتقويض ويرفض غرييه[6] الاستناد إلى الأشكال التقليدية

---

[1] - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت،(ط1)، 1971، ص ص 9، 10.

[2] - بيير زيما: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،(ط1)، 1991، ص ص 213، 214.

[3] - آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، (مرجع سابق)، ص 140.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص 142.

[5] - مجموعة من الكتاب:الإبداع الروائي اليوم، (مرجع سابق)، ص 118.

[6] - آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، (مرجع سابق)، ص 26.

للحكم على أي شكل جديد، كما يرفض[1] تنمية التشابه بين الرواية التقليدية(التي ازدهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر) والرواية الجديدة، رابطا- في كلامه عن الرواية الجديدة- بين الشكل والمضمون فالحياة مشمولة بالتطور السريع، وإذا كان القارئ قد تعسر عليه أن يجد ذاته في الرواية الجديدة، فهو فاقد لنفسه في العالم الذي يعيش فيه، فالأحكام والمقاييس القديمة من حوله صارت لاغية، ومع ذلك فهو يؤكد[2] بأن الرواية الجديدة تهتم بالإنسان وموقفه من العالم، وتتعاطى تجربته، وتهتم بالزمن الخاص به دون الخضوع للتسلسل الحرفي لهذا الزمن.

- **وبحسب أنابيس نن-(onayes Nunn)، فإن التجريب[3] ظهر نتيجة التجدد في إدراك الذات والعالم، ومن نتائجه، التنوع المستمر في أشكال التعبير والموضوعات، حتى صارت الرواية الحديثة فنا من الشكل لا يخضع لنظرية واحدة، والروائي الجاد يكون دائم التساؤل ولا يقنع بما لديه، وقد دعت[4] الكتاب الشباب إلى أن يستكشفوا ويجربوا كل الإمكانات، فالتجريب والبحث ضروريان في الرواية، كضرورتهما في الفن والعلم، مهما يحطمان القوالب القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن رؤى جديدة.**
- **وعند جان ريكاردو[5] ، جوهر الرواية يتمثل في تعبير الكاتب عن رؤيته للعالم، هذا العالم الذي آل إلى نظام جديد ترك أثرا في نظام الرواية كأن« يلعب انعدام التسلسل الزمني دورا رئيسيا »[6] حيث يتخلى النظام الزمني عن دوره لنظام تشكّلي (تشكل اللغة، وليس تسلسل الأحداث)، حيث تصير الألفاظ[7] ذات دلالات مشعة .**

---

[1] - آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة (المرجع السابق)، ص 121.

[2] - المرجع نفسه، ص 122.

[3] - أنابيس نن: رواية المستقبل، ترجمة: محمد منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص ص 5، 6.

[4] - المرجع نفسه، ص ص 225-275.

[5] - جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صيام الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق،1977،ص ص 28،29.

[6] - المرجع نفسه، ص 73.

[7] - المرجع نفسه، ص 76.

- وفي نظر ألبيريس[1] (René Merrill Alberes)، فقد ارتبط ظهور الرواية الجديدة بشعور الإنسان المعاصر بتعقد الحقيقة في جميع مجالات الحياة « وعند ذاك فإنه يجد جوابا عن قلقه في المحاولات الروائية التي تمثل الحقيقة والحياة أو الحلم لا باعتبارها مجموعة من الأحداث التي يمكن أن تصنّف وتحلّل، بل على أنها مجموعة من التجارب الرمزية التي ينبغي فحصها وتأملها دون أن تكون قابليتها لأن تفهم كلية، ودون أن تتوصل إلى تشكيل قصة كاملة متزنة تطمئن وتشرح كل شيء، وتكتفي بنفسها»[2]، وبالتالي لم نعد نعثر على الراوي العليم، بل الراوي العاجز عن الشرح والتفسير، ولعل مقولة البيريس تومئ إلى اعترافه بالرواية التقليدية، والرواية الجديدة، وقد أشار إلى غاية[3] هذه الأخيرة، بالإدهاش والتكلف والمفاجأة، وهي تضع كل شيء موضع تساؤل[4] مفتوح يقتضي تكنيكا[5] روائيا قائما على البحث أكثر منه على التوكيد، ويتجاوز فيه الكاتب أشكال السرد التقليدية.
- واهتم جاكوب كورغ[6](Jacob Korg) بتأثير علم النفس في التجريب الروائي، حيث ظهرت آليات جديدة كالتداعي، والحلم، واللاوعي، أتاحتللكتّاب التعبير عن رؤى جديدة ولغة مبتكرة، تحاكي التفكير بشكل مباشر، كالمونولوج، وتيار الوعي، والتداعي، والذاكرة، مما أدى إلى تأثير ذلك في لغة الرواية وصورها الشعرية المجازية.
- أما ديفيد لوج[7] (David log) فقد عمد إلى توصيف تقنيات الرواية الجديدة، والتي سماها الرواية المعاصرة، حيث ذكر بأنها رواية تجريبية أو تجديدية في شكلها، تنأى عن الأساليب التقليدية للكتابة، وتنشغل بالأحاسيس، والاستبطان، واللاوعي، والتحليل، والتأمل، والحلم،

---

[1] - ر.م ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، (ط1)، 1967، ص ص137-148

[2] - المرجع نفسه، ص 147.

[3] - ر.م ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، (المرجع السابق)، ص21.

[4] - المرجع نفسه، ص28.

[5] - المرجع نفسه، ص22.

[6] - جاكوب كورغ: اللغة في الأدب الحديث، ترجمة: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989، ص ص 111،112.

[7] - ديفيد لوج: لغة الرواية المحدثة،الاستعارة والمجاز في الحداثة (مالكم برادبري وجيمس ماكفارلين) ،ج2، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1990،ص ص 240-246.

مما أضعف بناءها الروائي ووحدتها الفنية، وافتقدت البداية، وجاءت نهايتها مفتوحة ملتبسة، ولتعويض ذلك،عمد الكتّاب إلى توظيف الأساطير، والاستعانة بنماذج أدبية معينة، واستخدموا الرموز، وكثّفوا الصور، كما لاحظ (لوج) عدم ترتيب زمنها ترتيبا منطقيا، وألغت الراوي العليم.

إن هذه الرؤى النقدية تجاه مفهوم التجريب، قد دعمتها مواقف بعض الكتّاب التجريبيين،نقد عبّر روبير نانجي (Robert Pinget) – مثلا- عن امتعاضه من الرواية بمفهومها التقليدي[1]، ويرى بأن دراسات مهمة (والقول له) قد أكدت عجز هذه الرواية عن خلق المعاني الشعرية المطلوبة، وإن الفنان صار ملتزما تجاه عصره وجيله، بما يمتلكه من أدوات فنية لم تكن موجودة من قبل[2]

يتضح لنا من خلال النماذج السابقة بأن التجريب الروائي يسعى إلى خلق كتابة روائية جارفة للرواية التقليدية « أي الرواية التي تبلور مفهومها، وأنجز في أعمال أشهر روائيي القرن التاسع عشر: " بلزاك" و " زولا"و"فلوبير"، ومن ناحية أخرى مواصلة وتجاوزا لتلك الأعمال الفردية التي ظهرت متفرقة في النصف الأول من القرن العشرين كروايات " الغريب والغثيان"و مزيفو النقود" »[3] مما يعني بأن التجريب الروائي لدى الغرب لم يبن من فراغ فقد نبتت بذرته في تربة الأدب الوجودي، ولكن هذه البذرة سرعان ما وجدت تربة أخرى أكثر خصوبة وهي تربة الرواية الجديدة.

كانت هذه جملة من التصورات حول مفهوم التجريب لدى الغرب، فما هي ملابسات هذا المفهوم في منظور النقد العربي؟

إذا كانت "البنيوية التكوينية" تعمد إلى إسقاط التحولات الاجتماعية والسياسية على الظواهر الثقافية والأدبية، فمن هذا المنطلق سنجد مصير الرواية العربية يقترن اقترانا محكما بمحيطها الاجتماعي والسياسي، وستقوم علاقة عضوية بين تجديد واقع المجتمع العربي وتجديد الشكل الروائي، وعلينا في هذا السياق أن نقرأ التحديث باعتباره آلية تنحو إلى تحقيق حالة من

1 - Michel Butor et autres: nouveau roman, hier aujourd'hui,2.pratiques, union Générale D´éditions, Paris,1972,p312.

2 - ibid. p321.

3 - محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، (مرجع سابق)، ص70.

التماس مع قيم الحاضر، ولعل انفتاح النص الروائي على الحقائق الجديدة، يشهد على هذا التقارب الحاصل بين الواقع والفكر.

يتفق النقاد العرب على أن التجريب الروائي[1] بدأت ملامحه في التشكّل، في مرحلة الستينات، على يد جيل من الكتاب «جاءت تجربته غنية عميقة، مليئة بكافة التناقضات والأزمات»[2]وقد أرجعت العديد من الدراسات أسباب هذا الظهور إلى هزيمة[3] 1967، كحدث جارح في تاريخ الوطن العربي، ترك أثرا عميقا في الوعي العربي حيث شعر الكتّاب أن الهزيمة ليست مجرد هزيمة عسكرية بل هي في الواقع سقوط لنظام القيم الأساسية ، وهذا السقوط أدى إلى إعادة النظر في كثير من المسلمات، وعليه جاءت الرواية العربية لتعكس هذا التراجع الاجتماعي والسياسي العربي الذي ازداد عمقا « نتيجة سيادة سلطات قمعية تسحق الجماهير»[4] وبذلك صارت الصورة التي « يرسمها النقد عن هذه الموجة الروائية الحديثة تتمثل في أنها حركة تجاوز على مستوى الشكل والمضمون تدرج ضمن حركة فكرية شاملة اتسمت منذ نهاية الستينات بنقد ذاتي لا يخلو من مرارة »[5] وإذا كان الدارس يقّر بهذا السبب في ترسيخ نزعة التجريب في الرواية العربية، إلا أنه لا يعدم وجود عوامل أخرى فاعلة في الطقس الاجتماعي والثقافي العربيين، وكان

---

[1] **- نتجت عنه نصوص روائية استعصت على القولبة في مذهب معين ، مما حدا بباحثين إلى وصفها بفوضى الكتابة الروائية . ولعل في تعدد مصطلحاتها ما يؤكد ذلك التخبط الذي وقع فيه النقاد أثناء سعيهم لمحاولة ضبط قواعد هذا النوع من الكتابة الروائية ، فسميت : رواية اللاّرواية، (وقد استعملها سارتر حين قدم لرواية" صورة مجهول 1947" لناتالي ساروت)، والرواية التجريبية ، ورواية الحساسية الجديدة ، والرواية الطليعية ، والرواية الشيئية ، والرواية الجديدة . والتسمية الأخيرة هي المصطلح الذي استعمله شكري عزيز الماضي حين وسم كتابه بـ (أنماط الرواية العربية الجديدة)، سلسلة عالم المعرفة، ع 355 ،سبتمبر 2008، واختار هذه التسمية دون سواها ؛ لشموليتها ودقتها في وسم هذا النوع من الروايات التي تحوي من المتعارضات والمتباينات، ما يجعلها تستعصي على التقعيد والتقنين. وهي –كما يقول - لا تندرج في أفق محدّد، وهي بطبيعة بنائها وفلسفتها تتمرد ضد هذا التحديد والتصنيف.**

- والخراط – مثلا- لا يجد حرجا في استبدال الحساسية الجديدة، إذ يستعمل (البلاغة الجديدة) و (الكتابة الجديدة), رغم اعرافه بأن مصطلح الحداثة أكثر فربا من هذه الظاهرة الفنية . ينظر عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجا)، مرجع سابق، ص 17.

[2] **- صنع الله إبراهيم: تلك الرائحة(رواية)، دار شهدي، القاهرة، (ط1)، 1986، ص13.**

[3] **- ينظر (لا على الحصر): عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة(دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2005 . ص189.**

و- عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجا)، (مرجع سابق).

[4] **- إلياس خوري: الذاكرة المفقودة ، دار الآداب ، بيروت، (ط02)، 1990، ص57.**

[5] **- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، (مرجع سابق)، ص25.**

لها أثر في استفحال خلخلة الشكل الروائي العربي، بشكل عام كـ«تفتّت الإيديولوجيات وتراجعها وتخبطها، واستفحال أزمة الديمقراطية، وغياب المُثُل وفقدان النموذج القيادي، واتساع هوة التفاوت الاقتصادي وما تولده من حرمان وألم »[1] ساهم في بلورة الوعي التاريخي في الكتابة الروائية العربية.

إن مدارسة المفهوم كما يتصوره النقد العربي- فيما يبدو لي- تكشف لنا عن جملة من التصورات التي تترجم تباين زوايا النظر إليه مما ينبئ بارتهانه بسياقات معرفية مختلفة مما حدا به إلى تجاذب مفاهيمي عنيف، يفرض علينا النبش في بعض الطروحات النقدية، ونحن في ذلك نحاول الاقتراب من منطق التأسيس لا من منطق التأويل، لأننا سنوظف أكثر من مصطلح لتوصيف مفهوم التجريب الروائي، وهذا من باب الانسياق إلى مواضعات أصحابها.

- إن أول ما يلفت الانتباه هو رؤية عبد الكريم غلاب إلى نشأة التجريب الروائي العربي، حيث يعتقد بأنه ظهر في شكل موضة ناتجة عن صراع بين النقاد والكتاب، حيث لجأ الكتاب الشباب- على حد تعبيره-إلى التجريب كوسيلة للتستّر، خوفا من سطوة الإرهاب النقدي، وعليه - بحسب رأيه- فالتجريب لم يولد في ظروف طبيعية، بل ظهر منذ البداية كهدف، وليس كوسيلة فنية، ولذا « سننظر طويلا حتى يتحرر الكتاب الشباب من "الإرهاب" لينطلقوا في الإبداع بقوة الواثق من نفسه وفنّه»[2].

يبدو أن رؤية غلاب كلاسيكية سلفية[3] تسحب من التجريب سنده السوسيوثقافي الذي تمخضت عنه، فيغدو منقطعا عن التخليق الفني، والتراكم المعرفي، ولعلها رؤية تدحرج المفهوم « وطاقته الإجرائية في التعويم والميوعة »[1]، لأن التجريب – باعتبار منجزاته اللاحقة- لا يمكن أن يكون هروبا من سطوة نقدية أفرزتها ظروف طارئة، ولا هو تجاوز يتغيأ التستّر، بل هو إعادة تشكيل

---

[1] - شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، (مرجع سابق)، ص 17

[2] - عبد الكريم غلاب: (الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو)، مجلة آفاق- المغرب- عدد (3-4) مزدوج، ديسمبر 1984، ص 107.

[3] - ينظر أحمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص، 96.

وفق رؤية نسقية واعية، تحتكم إلى مقاييس جمالية، وذلك حين يتعلق الأمر بالانفلات من أسر الراهن.

وإذا ما علمنا بأن « رواية التجريب هي التي تحدد شروطها الخاصة بالرؤية والتشكيل ، وتطرح أسئلتها الخاصة بالكتابة والرواية والذات والعالم، وذلك بغية تجاوز النموذج الروائي الكلاسيكي ذي المذهب الواقعي»[2]، وهو نموذج يرتبط في إحدى تجلياته- على الأقل- ببنية الفكر الاشتراكي، فلعل هذه البنية تصبح هدفا للخلخلة أيضا، ومنه يصير هذا التجاوز الفكري مرتبطا بالضرورة- بالتيار الليبيرالي الذي طفق ينتشر في العالم مع سطوة العولمة والانفتاح، مما يعني التأسيس لبنى فكرية جديدة في ظل المثاقفة تؤسس لقيم بديلة وتطمح إلى الحرث في أرض بكر.

نفهم من ذلك بأن منظور (غلاّب) وفق هذا الطرح يضع مفهوم التجريب موضع النشأة « وهي موضعة زمنية تنسحب على توترات البداية وليس الامتداد، لأن التراكم الإبداعي الذي – سيتخذ لاحقا- من التجريب شعارا أو إستراتيجية سوف لن يحصر منطلقاته أو هدفه»[3] في مجرد تقليعة، بل في سيرورة فنية لها أبعادها المعرفية المتميزة.

وإذا ما سلّمنا – جدلا – بأن التجريب الروائي العربي يلامس البنية الفكرية للنص، فلعل ذلك يعني بأنه صار شكلا من أشكال التدافع الإيديولوجي في الثقافة العربية، بين الفكر الواقعي الاشتراكي وبين التيار الحداثي (التجريبي)، ولعل الواقع السوسيوثقافي الذي تعيشه المجتمعات المعاصرة، يرفض منطق التوازن، حيث قَوِيَ التيار الحداثي، وانكمش الفكر الواقعي (بمعنى تصاعدت موجة التجريب، في الوقت الذي شهدت فيه الواقعية حالة من التراجع على مستوى التلقي)، مما دفع بأنصار هذا التيار(أي الواقعي) إلى الدفاع عن خيارهم، وما يحمله من قيم فنية موروثة، الأمر الذي حمل نجيب العوفي[4] (على سبيل المثال)، إلى الاعتقاد بأن ما وراء التجريب (

---

[1] - أحمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، (المرجع السابق)، ص 69.

[2] - بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، (مرجع سابق)،ص10.

[3] - أحمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، (مرجع سابق)، ص74.

[4] - ينظر، نجيب العوفي: جدل القراءة(ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر)، دار النشر المغربية، البيضاء، (ط1)، 1983، ص149.

الحداثوي) في الأقطار العربية، هي إيديولوجية مبطّنة تعكس حالة القلق واليأس، وذلك راجع إلى الفشل في مواجهة الواقع مواجهة معرفية ووجدانية، بعد انهيار مفهوم النهضة في الذهنية العربية، وبعد مرحلة السقوط الطويلة ومن ثمة يبدو الخروج من هذا المأزق «خروجا وهميّا ونرجسيّا يكّرس لنا في التحليل النهائي ظاهرة الثقافقراطية، على أنقاض الثقافة العضوية، ويقدّم لأعدائنا الطبقيين والتاريخيين خدمة مجانية مغلفة بحسن النوايا »[1].

إن التجريب الروائي العربي هو نتاج هيمنة من نوع آخر في رأي العوفي، هي هيمنة (الحداثوية)[2](Modernisme) ولعله رأي ينطلق من خلفية إيديولوجية، يدّعي وجود هيمنة فكرية تتمترس وراء غطاء اسمه التجريب الروائي، والمعروف أن الحداثوية في نظر هنري لوفيفر Henri Lefebvre تتأسس على نوع « من الإثارة والتضخيم(...) لتغمر ضبابات الأفق وسحابات الممكن»[3].

إن التسليم بالرأي الذي يعتبر التجريب الروائي العربي ضربا من الحداثوية، قد يترجم حالة من التعصب لثقافة (الأنا)، وهو تعصب قد لا يرقى إلى المساهمة في تخليق أفق الانفتاح، باعتبار النظر إلى التجريب من باب أنه أداة لتدمير بنية الثقافة العربية في إحدى تجلياتها، ولكن ما يحدث في غياب نظرة موضوعية إلى الواقع ، قد يكون أشدّ جرما في حق هذه الخصوصية الثقافية، لأنها تكّرس حالة تمركز حول الذات، والراهن يدفع بنا إلى تحقيق عالم متكافئ، تكون فيه العلاقة بالأنماط الثقافية علاقة واعية، تسمح بإعادة صياغة التراث، ونقد الحداثة، بالشكل الذي ينأى عن ثقافة النموذج،

---

[1] **- نجيب العوفي: جدل القراءة (المرجع السابق)، ص149.**

[2] **- الحداثوية Modernisme مفهوم يختلف عن مفهوم الحداثة Modernité ، وهي تسعى إلى أن تفرض نفسها بدون جدل، أو باختيارها ميدان المنازعات، وهي تتقدم بطبيعتها المزدوجة: الجدّة والاجتياز المتمثل لموقع كلاسيكي، وتسعى عناصر دعايتها إلى إبهار الطرف الآخر، وترويعه من خلال وسائل الإعلام.**

[3] **- هنري لوفيفر: ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد، لبنان، (ط1)، 1983، ص37.**

ويسمح بميلاد نوع من الثقافة الفاعلة، تصب في مجرى الحضارة الإنسانية، ووفق هذه الرؤية يصير التجريب الروائي[1] حمّالا للبعد التواصلي بين الثقافات ومنشأً للتفاعل الذي « تجريه الشعوب عبر الكلمة الفاعلة التي من وسائلها (...) الشعر والأدب والمسرح»[2]، في الوقت الذي يكون فيه أداة للارتقاء بجنس الرواية إلى التجسير الحضاري بين الأنا والآخر، وبالتالي يتموضع كأحد مرتكزات المثاقفة التي آلت في مجتمعاتنا المعاصرة إلى خيار استراتيجي يتأسس عليه بناء الحضارة الإنسانية.

- أما حميد لحميداني فيعتبر التجريب الروائي تعبيرا عن « معاناة الجيل الجديد، وعن أزمة البرجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلّص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا، يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة »[3].

إن مقولة لحميداني التي تعلّل لولادة التجريب الروائي، تحيل الدارس على فكرة (التناظر) التي تعتبر أساسية لدى (غولد مان) حيث اتكأ عليها ليبني تناظرا بين تطور الشكل الروائي، وبنية الاقتصاد الرأسمالي، وليحدّد العلاقة التي تربط البنية الفكرية للرواية بوعي اجتماعي تتبناه فئة اجتماعية معينة، قد أشار إليها لحميداني في الكشف عن رؤيته إلى التجريب الروائي حيث ذهب إلى« أن العلاقة الاجتماعية الشائكة تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها، ففي الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه، تختل كل القيم بما فيها قيم الزمان والمكان»[4]، وقد ضرب مثلا برواية "زمن بين الولادة والحلم"[5]التي رآها تعبّر بوضوح عن هذا الاختلال، حيث تجردت الرواية من الحدث بالمفهوم الكلاسيكي(التقليدي)، وخلت من وصف الإطار المكاني .

---

[1] - الثقافة بمعناها الشمولي هي بناء معرفي من العقائد والقانون، والأخلاق، والعادات، والفنون... وجنس الرواية- بلا شك- لبنة في هذا البناء

[2] - مسعود ظاهر: الاتجاهات الأساسية لحركة الترجمة: في لبنان والوطن العربي، مجلة الوحدة، عدد (61-62) أكتوبر/نوفمبر،1989، ص36.

[3] - حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، البيضاء، (ط1)، 1985،ص 418.

[4] - المرجع نفسه، ص419.

[5] - أحمد المديني: زمن بين الولادة والحلم" - دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1976.

ومنطوق هذا النص يضعنا إزاء رؤية تنغمر في المقولات النظرية التي تتموقع داخل حدود (البنيوية التكوينية)، والتي تفترض وجود علاقة بين الشكل الروائي والمجتمع« ووفقا لهذه الفرضية فإن لشكل الروائي ينقل إلى المستوى الأدبي، الحياة اليومية في المجتمع الفرداني[1] الذي يلازم بالضرورة الإنتاج

الرأسمالي من أجل السوق وهذا يقيم علاقة تجانس بين الشكل الروائي وعلاقة البشر اليومية»[2].

إن النظرة السوسيولوجية التي تقيم علاقة بين أهم المؤلفات الأدبية والوعي الجماعي[3]، هي النافذة التي أطلَّ من خلالها لحميداني إلى مفهوم التجريب، وذلك حين يعتبره نتاجا لمعاناة الجيل الجديد-من جهة- وأزمة البرجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ – من جهة ثانية- حيث تنبغي الإشارة إلى أن غولدمان تحدث عن التحّول من الواقع الاجتماعي المتشيئ، وصَنَمِيَّة السلعة (كما يتجلى في علاقات التبادل) ، إلى الواقع المتخيل الذي تترجمه الرواية كعمل فني يتشكل انطلاقا من أفراد إشكاليين ينزعون نحو القيم النوعية على حساب القيم الكّمية.

ولعل البرجوازية الصغيرة التي تنحو نحو هذه القيم بدافع الاستياء الوجداني (كما يقول غولدمان) هي التي تضم فئة الكتاب، فانطلاقا من هذه القيم تتخذ الرواية نمط تحولها حتى يتحور الشكل الروائي، ليؤول شيئا فشيئا إلى الانحلال وتلاشي البطل واختلال قيم الزمان والمكان، والحدث... بالمفهوم الكلاسيكي (التقليدي)، وهي المرحلة الجارحة في سيرورة الرواية والتي يودّ البحث إناطتها بمفهوم التجريب، بحيث تصير الرواية عندئذ (نصا إشكاليا)، يركض وراء المغايرة وخلخلة البداهات التي تأسست عليها الرواية التقليدية.

---

[1] - الفردانية – individualisme، اتجاه يرى في الفرد أساس الواقع والقيم، ويذهب في الفلسفة السياسية، إلى أن المثل الأعلى للحكومة الصالحة، إنما هو تنمية الحرية الشخصية. ينظر: مجمع اللغة العربية (جمهورية مصر العربية)، المعجم الفلسفي، (مرجع سابق)، ص135.

[2] - حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (مرجع سابق)، ص 42.

[3] - ينظر لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، (مرجع سابق)، ص24.

إن المواءمة بين رؤية لحميداني، والنظرية الغولدمانية، تفضي بنا إلى الإقرار بأن تعيين الناقد العربي منجزات النص الإشكالي في محك البنيوية التكوينية، والتعاطي مع أنماط التشظي الكامنة فيه، برؤية إيجابية « يعدّ نقلة نوعية في مسيرة الوعي بـ "التجريب" – حديث النشأة- حيث ينتقل البحث من التلقي السّلبي الّرافض أو المستهجن لخروقات هذه الكتابة إلى مستوى الإقرار بقابليتها للفهم والتفسير في ضوء منطلقات المنهج البنيوي التكويني »[1].

يمكن أن نعتمد هذه الرؤية النقدية كعلامة تكرس التحقق النصي للتجريب[2]، في الحقل النقدي فيصير بذلك أداة تمتلك سلطة الترجمة عن الذات المبدعة وتفتح لها آفاقا جديدة تجعلها أكثر تمنطقا في فضاء التحديات الجمالية، وأشد رغبة في الأخذ بمنطلقات الحداثة الروائية التي تتنافى وتوريث الأشكال والتقنيات، وعليه فلا مناص من التجريب كمقياس لارتحالات الكتابة التي تنفرد بخصوصية الانفلات من مقولة التوريث، والباحثة عن المناطق البكر من جهة، وكأداة جمالية توثق العلاقة التبادلية بين النص والمجتمع.

ولعل مقاربة التجريب ضمن هذا المنظور المنهجي الغولدماني، تقفز على ثغرات كل من القراءة التقليدية، والقراءة الإيديولوجية، والبحث يتبنى هذا الطرح بغية الانفلات من حيّز اللبس الذي يؤكد الطبيعة الخلافية للتجريب، والهدف الثاني هو محاولة الاشتغال على المفهوم السوسيولوجي لتخليق المخرجات التي تمكّن من الإجابة عن سؤال التأصيل، وبالتالي محاولة القبض على مكاشفة مفهوم التجريب، ووضعه في إطار تصوري يكون أقرب إلى الحقيقة، ومن ناحية أخرى الاستعانة بمقولات هذه النظرية كأدوات معرفية للفهم والتشخيص في الدراسة التطبيقية.

- ومن النقاد العرب الذين اهتموا – أيضا- بمقاربة الرواية التجريبية، نجد السعيد الورقي الذي وصف هذه التجارب بأنها « ممارسة لألوان جديدة ومبتكرة وغير متقوقعة لتحقيق مفهوم الحقيقة الجديدة المكتشفة»[3] وأهم سمة تغلب على هذه التجارب- بحسب رأيه- هي أنها«

---

[1] **- أحمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، (مرجع سابق)، ص ص 71، 72.**

[2] **- ينظر : المرجع نفسه، ص72**

[3] **- السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1982، ص23.**

أعمال فردية، تعكس وجهات نظر خاصة، وتتسم بالجرأة وعدم التقيد بنظام أو اتجاه معيّن، وتصبح القواعد الروائية التي يهتدي إليها كل روائي، هي قواعد خاصة به لا يشترك معه فيها أحد في الغالب »[1].

وربما يشير ذلك إلى أن التجريب وهو الفعل الذي يروم التجاوز، ويمعن في المغايرة، ويشترط الذائقة الجمالية التي تحس بالحرية، وهي العلامة الواسمة التي تمنح المبدع صفة التفّرد عن غيره، مما يشي بأن « هذا التجاوز يختلف من كاتب إلى آخر ومن تجربة روائية إلى أخرى»[2].

ج- آليات التجريب الروائي:

كما يشير بوضوح إلى أن التجريب الروائي يستمد كنهه من حرية الفكر، التي تنسحب بدورها على حرية الشكل وهذه الحرية تسمح للكاتب بممارسة فاعليته وذلك بابتكار صيغ معرفية داخل النص تسفر عن تشكيل علاقات جديدة مع الذات والفكر والحقيقة، وبالتالي يصير التجريب متموضعا في صلب الحداثة، مما دفع ببعض النقاد إلى التبشير بـ « سقوط نظرية المحاكاة مع سقوط النماذج »[3]، إذ صارت الكتابة الروائية – في ظل التجريب- تشهد تحولا فكريا موسوما بالارتحال « من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول أو الجدل، أي من التكرار إلى التوليد والتجاوز»[4]، مما يجعلنا نؤمن بأن التجريب حالة نقدية – بالدرجة الأولى- « تقوم على إعادة النظر الدائمة»[5] لما تم إنجازه سواء تعلق الأمر بما « تم نقله من الغرب أو غيره»[6] وهو تجاوز يتم على مستوى الشكل والرؤية لما ترسخ في الرواية التقليدية، وهذا ما يجعل الرواية التجريبية العربية تستقر على حالة من الشك وعدم اليقين.

---

[1] - المرجع السابق، ص23.

[2] - سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، (مرجع سابق)، ص 287.

[3] - خالدة سعيد: (الملامح الفكرية للحداثة)، (مرجع سابق)، ص32.

[4] - المرجع نفسه، ص32.

[5] - المرجع نفسه، ص32.

[6] - المرجع نفسه، ص 32.

وبما أن التجريب موسوم بروح النقد والمراجعة، فإن الكاتب لا يكتفي بالقفز على إنجازات غيره فحسب بل يتعدى ذلك إلى انجازاته هو، ومن المفيد هنا أن نستحضر عبارة لـ الآن روب غرييه:«إن الكتاب هو الذي يخلق لنفسه قواعده الخاصة به، ثم إنه من الضروري لطريقة الكتابة أن تنتهي إلى أن تشكّل خطرا على هذه القواعد نفسها وتحاول إسقاطها»[1]، فيصبح فعل التجريب راهنا النص الروائي في نطاق ارتحال المعايير على الدوام، وقطع صلته مع السابق بدرجة تكفل له التفرد.

- أما صبري حافظ فقد تطرق إلى توصيف الدواعي التي أثرت في ظهور موجة التجريب العربي، كضعف السلطة المركزية، و تتالي الثورات والانقلابات في الأقطار العربية، وأيضا محنة ضياع فلسطين سنة1948، وهزيمة حزيران 1967[2] كأبرز حدثين في طقس التغيرات التي شكلت الواقع العربي بعد الحرب العالمية الثانية، مما أدى إلى تبلور الوعي العربي، وبالتالي ظهور قطيعة للمواضعات الثقافية والأدبية السائدة، انجّر عنها ارتحالات على مستوى الكتابة الروائية، سرعان ما تحولت إلى اتجاه عام مع جيل الستينات فظهرت (الحساسية الجديدة) كإطار معرفي وجمالي عام يشمل الإبداع وطرائق تلقيه، وقد ارتبط هذا كله بمفهوم الحداثة[3].

- ويرى الطاهر الهمامي بأن « التجريب قد شكّل بالفعل محرّك حركة أدبية عندنا، وصانع مناخ فنّي عند موفّى العقد السادس من القرن الماضي وبداية عقده السابع »[4] وتوافقه في ذلك نبيلة إبراهيم ، حين تذهب إلى أن تجليات هذا التغيير بدأت في الستينات ولكنها ترسّخت في الثمانينات وإنّ « عدوى هذا التجديد قد سرت إلينا من الغرب»[5]، وأن (قصّ الحداثة) – كما

---

[1] - آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، (مرجع سابق)، ص 21.

[2] - ثمة إجماع على أن هذا الحدث التاريخي الجارح، كان له أثر في تغير الذهنية العربية لدى الكتاب، وبالتالي الحساسية الأدبية، ومنه ظهر التجريب الروائي الذي يشير إلى نقض الواقع المهزوم بكل أبعاده، ويحمل استشرافا لنظام جديد.

[3] - ينظر صبري حافظ: (جماليات الحساسية والتغير الثقافي)، مجلة فصول، مجلد06، عدد04، 1986، ص ص 71-75.

[4] - الطاهر الهمامي: (التجربة والتجري في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار)، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، تونس، عدد**164**، **01** أفريل **2005**، ص **37.**

[5] - نبيلة إبراهيم: (قص الحداثة)، مجلة فصول، مجلد06، عدد 04، 1986، ص 95.

تسّميه- « يرفض الشّكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن للحياة »[1]، على أساس محاكاة الواقع لأن الكتابة التجريبية لا تقبل أن تكون انعكاسا للحياة، وهي في الوقت ذاته « تواجه إشكا لية تمثيل الواقع من ناحية، وعدن الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى، والوسيلة لحلّ هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف»[2] ومن ثمة قد تتسع الهوة بين النص الروائي والواقع مما يصعب على القارئ العادي مهمة استيعابه.

- أما أحمد أمنصور فقد عمد إلى توصيف التقنيات التي يتأسس عليها فعل التجريب الروائي فاللغة- مثلا- تتجرد من طبيعتها المؤسساتية كأداة وذريعة، وتتجرد من قداستها، لتصير موضوعا يشتغل عليه الكاتب فهي المكان « الحاضن للتشخيص الأدبي، نسيج الصور ومرصد المفارقات والانشطارات الآهلة بالأحلام والهذيان والرموز والاستيهامات والأساطير»[3]، فمن خلال التحوير والانزياح الذي يقع على مستويات اللغة تتمكن هذه « الكتابة المدشّنة لنسف مقولات الحبكة والعقدة والبطولة، واستبدالها بممارسة نصية جديدة تجعل من الفضاء والشخصية والزمن علامات لغوية تشتغل ضمن استثمار استعاري من سماته التفكك والتقطع والتداخل، فلا بطولة إلا للنص، ولا نصية إلا في التعدّد والتركيب والانفتاح والتناص، بما هو تحيين وحوار مع كل المرجعيات الممكنة، القديم منها والجديد، الأصيل (التراثي) والمعاصر (الغربي) »[4]، ومن هذا المنطلق تصير اللغة هاجس التجريب، تتحدّد من خلاله كمضمار عمل، في إنجاز النص، وهي بعدما كانت أداة للتعبير، تصير رؤيا إبداعية تعمل على زلزلة الثوابت، والقفز عليها، لإنجاز الفكر.

والتجريب من هذا المنظور، تصوّر مغاير لِكُنْه الكتابة الروائية ووظيفتها، ولعل هذا التصور ناتج عن وعي جديد بالمتغيرات، وعي يدفع الكاتب إلى ممارسة الفكر والإبداع في آن، مما يضع الكاتب في لحظة توتّر وهو يحاول المواءمة بين بنى فنية مختلفة داخل نسق واحد،

---

[1] - المرجع السابق، ص 96.

[2] - نبيلة إبراهيم: (قص الحداثة)، (المرجع السابق)،ص96.

[3] - أحمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، (مرجع سابق)، ص67.

[4] - المرجع نفسه، ص67.

وجعلها تستجيب للبنى الاجتماعية المستجدّة و« بقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النص الأدبي الذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل شاذ وغير مألوف»[1]، مما يحيله على الانخراط كجهد تنظيري يتصل بالبحث الحداثي ويتموضع في صلبه.

- واللافت هو مقاربة إدوار الخراط التي ضفّرها بأهم التيارات المبطنة تحت طائلة التجريب الروائي، ونراه يشير إلى أنه من الممكن أن «نتبيّن في داخل سياق كل تيار منها فروقا في الدرجة والحدة، وتفاوتا في النقاء الانتمائي للتيار نفسه، فليس في الفن نقاء معملي، وليس في الفن أنماط ونماذج مصفاة، ومعقمة التطهير»[2]

فنجده يذكر.

*تيار التّشْييء[3] أو التحييد، أو التغريب: وهو تيار متمّرد على الاستلاب وسلطة القهر وهو لا يحتفي بالعواطف التي تغنى بها المخيال العربي، وإنما يصف الواقع بشكل محايد، ويقدم الأحداث بوصفها أشياء، والإنسان يصبح شيئا شاخصا لا يدل إلا على ذاته، أما اللغة فموجزة، خالية من الإيقاع والشاعرية، وهي تقريرية مباشرة، وأما الرؤية السردية فلا يمكن أن تحقق الحياة المتدفقة، وهدفها الانعزال عن الواقع المضطرب البارد الذي يخلو من الهواجس والآمال.

ومن أعلام هذا التيار: إبراهيم أصلان، بهاء طاهر، محمود الورداني، وعبد حبير، وإلياس خوري، وزكريا تامر.

* التيار الداخلي، أو العضوي : وهو نقيض التيار السابق، فالرؤية داخلية، مفتوحة على أغوار النفس ودواخل الإنسان، واللغة شاعرية كثيفة متفجرة، أما الحوار فيحل محله المناجاة والحلم، والحبكة متشظية، والزمن الخارجي يتوقف، والغموض يلف المشهد السردي، وفي هذا التيار يتماهى العالم الداخلي بالعالم الخارجي، والحلم بالواقع.

---

[1] - لوسيان غولدمان، وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بنجدو، (مرجع سابق)، ص12.

[2] - إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، (ط1)، 1993، ص 15.

[3] - هذا المفهوم بلوره لوكاتش في "التاريخ والوعي الطبقي" في المجتمع الرأسمالي، وجعله (غولد مان)، مفهوما يدل على تحول الفرد المغترب إلى شيء فاقد الكيان، وقد عبّرت عنه روايات آلان روب غرييه. ينظر فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، (مرجع سابق)، ص162.

ويمثل هذا التيار: أحمد المديني، إدوار الخراط، وحيدر حيدر، ومحمد إبراهيم.

*** تيار استيحاء التراث العربي: وهو تيار حاول إحياء أشكال التراث العربي كالسيرة، والحكايات الشعبية، والتراث الصوفي، وكتب التاريخ، ويلبس المشهد المعاصر بلغة تراثية ولغة التصوف والأسطورة، فتبدو اللغة منصهرة برؤية الكاتب.**

ومن أعلامه:جمال الغيطاني، يحي الطاهر عبد الله، سحر توفيق، إبراهيم غهمي، وعبد الكريم قاسم.

*** التيار الواقعي السّحري، تيار الفانتازيا والتهاويل: وفيه يتم التوغل في عمق التراث الأسطوري، كما يعبر من خلاله الكاتب عن رؤية كونية سحرية للعالم، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواص وقدرات مميزة، و نشاهد جانباً من هذا الواقع السابق على المنطق وقوانين السببية، حيث تفسير الظواهر المادية تفسيراً خرافياً.**

وفي هذا التيار تسقط الحدود بين (ظاهرية) الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحيانا بنسيج الواقع.

ومن أعلامه: إدوار الخراط، حيدر حيدر، إبراهيم عيسى وآخرون.

*** التيار الواقعي الجديد: وفيه تتداخل تقنيات الحساسية القديمة بالحساسية الجديدة، ويغلب عليه مساءلة قيم الشكل الموروث، ورفض السلطة التقليدية، وهذا التيار يوظف اللغة التسجيلية، ولغة المنشور السياسي، وتقنية الرواية داخل الرواية .**

ومن أبرز كتاب هذا التيار: يوسف القعيد، صنع الله إبراهيم، سليمان فياض، إسماعيل العادلي، سلوى بكر.[1]

لقد أقّر الخراط بأن هذا التصنيف هو مجرد تأمل وليس تقعيدا، فأي كاتب من الذين ذُكروا، يمكن أن ينخرط إنجازه في أكثر من تيار، إلا أن هذه التيارات – كما يذكر- تفيد في توضيح ما يَفرق هذه الكتابة الجديدة عن الجماليات الموروثة.

[1] - ينظر إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، (مرجع سابق)، ص ص 15-20.

- أما سعيد يقطينفإنه ينظر إلى التجريب باعتباره عملا فنيًا يحفر مجرى مغايرا في حيز الكتابة الروائية العالمية و« أهم ما يميز هذا المجرى الجديد يكمن في كونه يرمي إلى التخلص من إسار المسبق والجاهز، بما يحملان من دلالات على مستوى الرؤية والوعي والممارسة، وعلى كافة الأصعدة»[1]

وإذا كان يقطين- وهو يحاول رسم حدود الكتابة التجريبية- يتفق مع غيره في فعل التجاوز كأساس ينبني عليه مفهوم التجريب، إلا أن مجرد التجاوز -في نظره- قد لا يفصح بالضرورة عن المعنى الحقيقي للتجريب الروائي، بل«الإفراط في ممارسة التجاوز، هو ما تتم تسميته عادة بـ "التجريب" وهي التسمية التي تكّرر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمديني وفي الندوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية، أو بعض العروض المسرحية»[2]

والتجريب وفق هذا التصور، ليس حكرا على الكتابة الروائية؛ إنما يمتد إلى فن التشكيل وفن المسرح أيضا، والمشترك بين هذه الفنون، هو عدم الاكتفاء بمجرد التجاوز، بل الإيغال في تخليق فعل القفز على النمط، وذلك من حيث الرؤية وكذا من حيث القوالب الفنية، وهو إلى جانب ذلك مفهوم حديث الولادة في حاضنة النقد العربي.

كما يحدّد سعيد يقطين، أهم خاصيات هذه التجربة في: كسر عمودية السرد، تداخل الخطابات، البعد العجائبي، فالرواية التجريبية ليست مشدودة إلى منطق خارجي يرتب أحداثها وفق خطية تصاعدية كما في القصة التقليدية، بل الخطاب الروائي يهشم مادة الحكي وذلك من خلال تنوع الصيغ الخطابية وتداخلها، ولا ينعكس ذاك على نسق الأحداث فحسب بل -في نظر يقطين- ينعكس على جل مكونات الخطاب، كالزمن، والرؤية، والصيغة.

ومن خصائص التجريب الروائي في نظر سعيد يقطين، إنه ينفتح على بنيات خطابية متنوعة المسرحي- الشعري- الديني- الحكائي- الشفوي- الصحافي- السياسي- التاريخي، مما يجعل هذه البنيات الخطابية تنخرط جميعا، في إثراء عالم الرواية وتخليق مكوناتها.

[1] - سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، (مرجع سابق)، ص 285.

[2] - سعيد يقطين: القراءة والتجربة، (المرجع السابق)، ص ص287،288.

إلى جانب ذلك نجد البعد العجائبي الذي يسهم في تكوين إحدى خصوصيات التجريب الروائي، لا من خلال كثافة التوظيف بل من خلال شكل هذا التوظيف بكيفية تجعله أساسا من أساسيات الحدث الروائي كتهويل الواقع، وإبراز الحلم المستحيل، والسخرية المرة[1].

بعد مطارحة هذه الرؤى، يتبين أن الدارس لا يمكن له أن يضع تعريفا دقيقا ونهائيا لمفهوم التجريب، باعتبار طبيعته الهلامية (كتصور نقدي)من ناحية، وعدم استقراره على جماليات محددة (كتصور إبداعي)، من ناحية ثانية، ولعله استمد هذه السمة من طبيعة الرواية الجديدة نفسها التي« صارت فنا من الشكل لا يخضع لنظرية واحدة، والروائي الخلاّق متسائل دوما ولا يقنع بما لديه»[2] وعليه لا يمكن للدارس أن يضع تعريفا دقيقا لمفهوم التجريب الروائي، بل يحاول الاقتراب من هذا المفهوم وذلك برسم إطار تصوري يكاشف مفاهيميتة:

- التجريب رؤية فنية تحيل على المغامرة، وتحث على رفض المسلمات، والتمرد على الجاهز من الأشكال والرؤى وطرائق التعبير.

- زعزعة الحكي جّراء دكّ بنية السرد بشكل جزئي أو كلي(تهشيم الحبكة، تشظي الزمن، تشييئ الشخصية...)، ومحاولة تشكيل معادلة تتوازن فيها الذات مع الواقع .

- تجاوز المعيارية(النموذج)، وتذويب الحدود الأجناسية بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى، (الشعر، المسرح، الصحافة)وغير الأدبية (التاريخ، الأسطورة، السنما)، وذلك بهدف تمطيط عوالم التخييل، باعتبارها مرجعية فاعلة في النص الروائي .

- الاشتغال على اللغة غير السائدة، واعتمادها أداة وموضوعا(الفصحى، العامية، الأجنبية).

- الامتصاص من الحلم والخيال لتأثيث عالم الرواية الواقعي العجائبي، فيستوي التفنّن في حكاية التفاصيل، ويتخلّق الشّغف بالقص في مدارات اليومي والذاكرة، لتلتحم الذات مع تجليات المعيش في شتى صوره.

- الولوج في تعرجات المقصي، وتحيين الذاكرة، ومشهدة الكابوس، وبعث الموروث، وطَرق الصوفي، وصنع العجائبي، وأسطرة الواقع، واستحضار التاريخ، كل ذلك يتم في شعرية تّنكز القارئ، وتشي بالقفز والتحّول، وتحاول الانسلاخ من دوائر التشكيل السابقة.

---

[1] - ينظر : المرجع السابق، ص ص 293-297.

[2] - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية(1960-1994)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الثاني،1997، ص13.

- **كتبة مشغوفة بالسؤال الدؤوب الذي يفتّش عن تعرية رؤية بِكر، وخرق لأفق التلقي، وبحث يستنفر المخيال، ويثير فعل الجدل والمناقشة.**
- **ممارسة لعبة الأدوار السردية، والقفز بين الأنا والأنت والهو والهم... لتنفتح مغلقات التشخيص وتنصهر الأنا المبدعة في عمق الكتابة، وتنكشف خيوط العلاقات الدالة التي تحكمها في عالم الرواية، والموسومة غالبا بالتوتر والقلق، والدالة على تشظي ذات تعاني حياة، تنهار باستمرار**
- **ولعل هذه المحاولات تسعى إلى ملامسة المعنى المقصود للتجريب الروائي فتجعله ينخرط في دائرة العلاقة المفترضة مع الرواية الجديدة الفرنسية، وفي حدود هذه العلاقة ينبغي أن ندرك بأن التجريب الروائي يمسي مشروعا إبداعيّا، مبنيا على الخلخلة والانزياح الدائمين، ومطلا على آفاق جديدة باستمرار فالرواية التجريبية العربية تلّوح بأشكال ومضامين تلامس من خلالها الرواية الجديدة الفرنسية « لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية »[1].**
- **وفي الأخير يمكن الإقرار بأن « وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب»[2]، لأنه فعل متواصل، يشتغل على الهدم والبناء، وتكريس المساءلة الدؤوبة.**

وعلاوة على ذلك، فإن مفهوم التجريب الروائي الذي يتغيؤه البحث، مرتبط بمفهوم الحداثة « الذي يتفق معظم دارسيه على تأبيه على الانحصار في أسر أي تعريف محدّد، وتملصه الدائم من أي محاولة لتحديده بشكل صارم »[3]، لأن النص التجريبي يتقمص طبيعة زئبقية لا يمكن القبض عليها، وذلك بسبب انفلاته الدائم من المعيارية والثبات.

---

[1] - محمد الباردي : الرواية العربية والحداثة، (مرجع سابق)، ص 26. نقلا عن، مجلة الآداب، عدد2 -3، 1980، ص 04.

[2] - هناء عبد الفتاح: (أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق)، (مرجع سابق)، ص353 .

[3] - صبري حافظ: (جماليات الحساسية والتغير الثقافي)، مجلة فصول، (مرجع سابق)، ص71.

الفصل الثّالث: المرجعيّة المعرفيّة للتّجريب الرّوائي

أ- التّجريب الرّوائي والمدرسة الفرويدية

ب- التّجريب الرّوائي والفلسفة الوجوديّة

ج- التجريب الروائي والتراث

الفصل الثّالث: المرجعيّة المعرفيّة للتّجريب الروائي:

إذا ما اتّضح لنا- كما تقدم- بأن التجريب يصنع حداثته من رفض المحاكاة واستلهام النموذج، فهذا يعني أن« ليس ثّمة كتابة أو أدب، ينشأ من فراغ أو ينبع من عدم »[1] وحتى ينسجم التّجريب الّروائي مع انتظارات الذائقة الجمالية، ينبغي أن يستمد نسغه من بنية معرفية تستجيب لمقتضيات العصر.

والبحث سيحاول القبض على أبعاد التعالق بين الفكري والتجريبي ، والبحث عن المرجعية المعرفية، التي جعلت منها الّرواية التّجريبيّة تَكِكَةً لترسيخ جمالياتها، وهي تنزع نحو التمّرد والهدم.

ومجال هذه الدراسة في علاقات الاستدعاء والتأثر، سينغلق على النّص الروائي التجريبي العربي ونظيرته الّرواية الجديدة الفرنسية، ما يهم في هذا المدار هو أن ندرك بأن « الأعمال الروائية التي تبنّت التجريب كاستراتيجية معرفية ، لا ترتكز على الإفراط في ممارسة التجاوز فحسب، بل وتشتغل في أفق معرفي يطرح أسئلة جديدة، ويناقش قضايا بمختلف المرجعيات، فيتحرك هذا ا لمصطلح [أي التجريب] في أفق متعدّد المشارب »[2].

أ - التّجريب الّروائي والمدرسة الفرويدية (freudisme):

الراجح أن تعالق الكتابة الروائية باستبصارات المدرسة الفرويدية، قد تجلى بشكل أوضح على مستوى محاورة الكاتب لمدواخل الشخصية الّروائية، وتشكيل بنيتها، وذهب الاعتقاد إلى أن كتّاب الّرواية التّقليدية كانوا أكثر اشتغالا على وصف المظهر الخارجي لهذه الشخصية « ولم يكن أحد منهم يهتم بالبحث عن العمليات العقلية اللاّشعورية[3] التي تحرك سلوك الإنسان»[1]، ولقد اتضح

---

[1] - علي زغينة ، وآخرون: (السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر)، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الأول، 2004، ص19.

[2] - العباس عبدوش و راوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي، " الذاكرة الموشومة" لعبد الكريم الخطيبي و"حصان نيتشة" لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين، مجلة الخطاب، (مرجع سابق)، ص 217.

[3] - اللاشعور نظام عقلي له خصائص كيفية مميزة، قوامه الأفكار والخواطر المعرية عن الدفعات الغريزية والممثلة لها، والتي لا تستهدف إلا تفريغ شحناتها، فهو إذن دفعات راغبة يحركها طلب اللذة وتجنب اللّالذة... ينظر: إبراهيم مذكور: معجم العلوم الاجتماعيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 192.

ذلك بعدما كشفت الدراسات بأن العلاقة وطيدة بين التحليل النفسي والأدب، وإن التشابك بينهما أغنى كلَّ طرف من الآخر، حيث فتح علم النفس التحليلي نافذة للدراسات الأدبية، تتمركز حول سيكولوجيا الإبداع وسيكولوجيا التلقي، إلى أن باتت مفاهيم سيجموند فرويد (Sigmund Freud) وأفكاره، حلقة هامة في الممارسة الإبداعية والنقدية.

والتحليل النفسي مكّن المبدعين والنقاد من مفاهيم أكثر دقة في التعاطي إبداع النص ومقاربته وبيان أثره في فعل التلقي، فقد « ظلّت الطبيعة الإنسانية لعلم النفس الفرويدي، هي بالضبط التي بنى عليها المبدعون فنّهم على المدى، ولذلك ليس من المستغرب أن يكون لنظرية التحليل النفسي دائما أثر بعيد في الأدب »[2]، وعليه فعلاقة التحليل النفسي بالفنّ والأدب، هي علاقة الذات المبدعة بالإبداع حيث «النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة كي يضيء جوانب النفس »[3] .

ولقد اتضحت معالم هذه العلاقة، لما انكبّ فرويد على روائع أدبية يستدعي منها معطياتها النظرية، فكانت له بمثابة العامل المساعد الذي أسهم في تأسيس مدرسة التحليل النفسي، فقد قام بقراءة رواية غراديفيا (gradivia)[4] قراءة نفسية، وقد رأى من خلال هذا التلقي بأن العمل الفني – والأدبي بشكل خاص- باعتباره حالةَ مرضية لا فرق بينه وبين حالة "العصاب" neurosis، إلا باعتباره إنجازا مرموقا في نظر المجتمع، في حين تنعدم نظرة التقدير تجاه مرض العصاب ف « الفنان كالمريض العصبي، ينسحب من ذلك الواقع الذي لا يبعث على الرضا، إلى ذلك العالم الخيالي، لكنه يبقى وطيد العزم- بخلاف المريض العصبي- على سلوك طريق العودة، ليرسخ موطئ قدميه في الواقع»[5]، وهذه الحالة تُدعى لدى فرويد بـ"التسامي" وهي ناتجة عن الكبت Répression، ويفسرها

---

[1] - سيجموند فرويد: الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، (ط4)، 1982، ص12.

[2]- حسام الخطيب: أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، 1973، ص98.

[3] - عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب، دار العودة ، بيروت، (ط4)، 1981، ص13.

[4] - فلهلم جونسن (F. Jensen): غراديفيا، صدرت عام 1903 .

[5] - سيجموند فرويد: سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981 ص87.

بقوله: «التسامي هو تقبّل الأنا الدافع الغريزي ولكنه يحول طاقته من موضوعه الأصلي إلى موضوع بديل ذي قيمة ثقافيّة واجتماعيّة (...) وتلك إحدى مصادر الإنتاج الفني»[1].

وفي سبيل تفسير هذه الرؤية، قام فرويد بتأليف كتاب بعنوان " التحليل النفسي والفن"[2]، درس فيه ليوناردو دافينشي دراسة سيكولوجية، وتناول أيضا دستويفسكي وجريمة قتل الأب، وذلك من خلال رواية " الإخوة كارامازوف"، واستطاع أن يستنتج من هذه الدراسة وغيرها، بأن الروائيين « حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مخيلتهم يحلمون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدل على تفكير الناس وانفعاليتهم يستمران في الأحلام ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوروا، من خلال أحلام أبطالهم، حالاتهم النفسية»[3].

ويرى فرويد أن الجوانب اللاشعورية لا تمثل إلا نزرا يسيرا بالمقارنة مع عالم اللاشعور (اللاوعي)، الذي يدخل في تخليق العمليات النفسية حيث اكتشف بأن «جزءً كبيرا من حياتنا العقلية لا شعوري، وأن لهذا الجزء اللاشعوري من حياتنا العقلية تأثيرا كبيرا على سلوكنا ومشاعرنا، سواء في حياتنا السوية أو فيما نتعرض له من اضطرابات وأمراض نفسية»[4] .

فإذا كان التحليل النفسي لدى فرويد، هو المعالجة بالكلام فذلك يعني أن لغة السرد هي المحور الذي تدور حوله عملية العلاج، فيصير التحليل النفسي عبارة عن عملية تسريد، من خلالها يتم حكي وشرح الأفعال، وكيف أن الحقائق التي تخبر عنها الشخصية تنسجم مع أفعالها، وكيف أن هذه الشخصية أنجزت اختياراتها وبدائلها.

وإذا كان التحليل النفسي يتعامل مع اللغة، ومع التأويل، فبالإمكان هنا أن نربط العلاقة بشكل وطيد، بين التّجريب الّروائي ومدرسة فرويد، التي جسّمت -كما سبق- هاجسا يقف وراء الكثير من

---

[1] - سيجموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2000، ص131.

[2] - سيجموند فرويد: التحليل النفسي والفن(دافنشي- دوستويفسكي)، ترجمة وتحقيق: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.

[3] - سيجموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (ط1)، 1978، ص07.

[4] - سيجموند فرويد: الأنا والهو، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، (مرجع سابق)، ص12.

إنجازات التّجريب الّروائي فـ« الّرواية الجديدة تأثرت بعلم النفس وفلسفة العصر، ومن أقطاب الحضارة الذين تركوا بصماتهم على الّرواية:فرويد ويونغ وبيرجسون»[1].

انطلاقا من هذا المنظور نفهم أن التّجريب الّروائي، شكّل نقطة التقاء بين الحقل المعرفي/العلمي، والميدان الفني ،فـ« ضغط الثقافة الحديثة، خاصة التطورات المعرفية في ميدان علم النفس، جعل الكاتب يتتبع واقعية تجربة الفرد إلى أعماق أكثر في اللاوعي واللاشعور »[2] وبذلك باتت الّرواية التّجريبيّة وجها من وجوه حضارة الإنسان في القرن العشرين، ولعل الشاهد على ذلك، ما أنتجته من نصوص طمحت إلى تجسيد المفاهيم والقضايا الفكرية، واستيعاب الواقع، والوقوف على متغيراته، وفهم خصوصيات الإنسان المعاصر، بسبب خوضها في العالم الباطني « الذي انكبّ على دراسته تجريبيا، وأوضح معالمه، ووضع نظرياته، الطبيب النمساوي سيموند فرويد (...) الذي توصل من خلال تجاربه وملاحظاته، ومعالجاته النفسية، إلى وضع منهج في التحليل النفسي، يرمي إلى تفسير كثير من الأمراض النفسية، والانحرافات السلوكية، ويبحث في العقد النفسية القديمة المترسبة في أعماق اللاشعور، والتي تعمل في ظلام الوعي بمنزلة الدافع لكثير من الرغبات، والميول وضروب السلوك »[3].

وكما كان لفرويد تأثير واضح في الأدب، كان للأدب أثر معلوم في أبحاثه، والظاهر هو أن النظرية الفرويدية، ما كان لها أن ترى النور لولا الإبداعات الأدبية التي استوحى منها (فرويد) مفاهيمه، « فقد قارن فرويد شخصيةالفنان بشخصية المعصوب إذ كلاهما يعبّر عن الرغبات المكبوتة لدى الإنسان ولكن الفنان يصون نفسه بواسطة العمل الفني من الانفجار »[4]

انطلاقا من هذه الرؤية، يمكن القول بأن كتابة الرواية، صارت «عملاً فكرياً وفنياً يتطلب جهداً خاصاً من الكاتب، ومن ثم جهداً متميزاًمن القارئ، الذي أصبح لزاماً عليه أن يقرأ وهو يفكر، وأن

---

[1] - محمد شاهين : آفاق الرواية البنية والمؤثرات(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص12.

[2] - مالكولم برادبري: الّرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 79.

[3] - عبد الرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1999، ص171.

[4] - حسام الخطيب: أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، بيروت، 1973، ص ص 102،103.

يتأنى في قراءته»[1] ، لذا جعل فرويد من الأدب، ميدانا لاستدعاء المادة التي تُبني لنظريته، وحقلا لتطبيق هذه المادة، مثل عقدة أوديب (Oedipus complex) التي وصلت إليه من تراجيديا سوفوكليس «ويعتبر اكتشافها والتنظير لها المثل الأكثر سطوعا عند فرويد»[2]، وعقدة الكترا Electra (complex) ، ومفاهيم كالنرجسية (Narcissisme)، والسادية (Sadisme)، « وبهذا لفت النظَر إلى الصّلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والعالم الباطنّي، وجعل من كشوفات التحليل النفسّي اتجاهاً أدبياً ونقدياً وفكرياً جديداً كان له تأثير كبير في توجيه الإبداعات في القرن العشرين. وكان من أبرز نظرياته أن العُقد الجنسيّة المكبوتة والمتراكمة في أعماق اللّاشعور هي المحركُ الأساسيُّ للتصرف البشريّ،ولاسيّما ما دعاه (عقدة أوديب) »[3].

كما اتكأ الأدب على طروحات علم النفس الفرويدي، ليستضيء بها، ويمتصّ منها تأويلات ورؤى جديدة، حتى صار النّص الروائي، وكأنه لا يستمد فاعليته، إلا من قدرته على التعبير عن محتوى اللّاوعي، ولعّل من أروع الأعمال الأدبية الحديثة، " يوليسيز"[4] لجيمس جويس james joyce، التي تمثل نقطة انطلاق جديدة في أسلوب الّرواية الحديثة، و"البحث عن الزمن الضائع"[5] لبروست (Marcel Proust).

والنتيجة هي أن أحد مواطن التجريب، بات حقيقة ملموسة عبر مساحة حساسة داخل الكتابة الروائية، حيث يأتي التحوّل من الكتابة التقليدية إلى الكتابة التجريبية« من خلال الاهتمام بالوعي الفردي[6] (individual consciousness)، فقد أصبح هذا الوعي (...) هو الأصل في الخلق

---

[1] - محمد شاهين : آفاق الروايه ، البنية والمؤثرات(دراسة)، (مرجع سابق)، ص ص 9، 10.

[2] - مجموعة مؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1997، ص 62.

[3] - عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة)، (مرجع سابق)، ص 171.

[4] - صدرت عام 1922.

[5] - نشرت بين عامي (1913-1927) في خمسة عشر جزءً ، وسبعة مجلدات.

[6] - عملية تمييز الإنسان لنفسه عن العالم الموضوعي ، ومعرفته بعلاقته بالعالم ، ومعرفته بنفسه كشخصية ،وبسلوكه وأفعاله ، وأفكاره وعواطفه ،ورغباته واهتماماته ،وتلعب اللغة دورا هاما في تشكيل الوعي الفردي ، لأن اللغة هي الواقع المباشر للفكر ، وهي لا تؤدي وظيفتها للإنسان إلا لأنها توجه للآخرين، ولا يصبح الإنسان واعيا بموضوع نشاطه وبنفسه كذات ، إلا من خلال عملية تناوله للأشياء ،ويمكن فهم "وعي الذات" في الواقع. = =باعتبار كونه مبدأ إيجابيا ، على أنه مجرد نتيجة لنشاط الإنسان الإنتاجي في المجتمع،

والإبداع، فيه ينمو جنين الصورة الفنية، ومنه تولد هذه الصورة. لم يعد كما كان سابقاً مجرد مرآة ينعكس على سطحها الواقع الخارجي، أي أن الوعي تخطى وظيفة المحاكاة التقليدية التي كانت أبرز نشاطاته»[1].

إن تيار الوعي في الّرواية التّجريبيّة يعدّ بمثابة المنظومة الفنية التي تتضمن تقنيات اعتمدتها هذه الّرواية لإنجاز التجاوز، وقد أجمله عبد الله أبو الهيف في قوله « تقنيات تيار الوعي تنهمر عبر الذّاكرة، والتداعي الحر، والخيال، والحلم، والمونولوج الداخلي»[2]، وهي مفاهيم ذات أهمية، حيث تنفتح عليها أسئلة الحداثة في الّرواية التّجريبيّة من جهة، وتضرب في صميم الواقعية البحتة، الأخلاقية، والسياسيّة، والاجتماعيّة، حيث تدرك الشخصية ذاتها، وعالمها الموضوعي في آن، ذلك أن الوعي قد اكتسب «بُعداً جديداً جعل منه دوراً فعالاً في أمر العلاقة مع العالم الخارجي وتحديدها. باختصار يتمثل هذا التحول الجذري في أن الذات (subject) أصبحت محور الفكر الحديث ومنطلق الحداثة ومكوناتها الرئيسية»[3].

والمعلوم أن المدرسة الفرويدية لا تكاد تفصل بين الذات الإنسانية واللاّشعور، حيث هذا الأخير عنصر حاسم من خلاله ترتسم سلوكات الشخصية واضحة، ولقد أزاحت الّرواية التّجريبيّة الستار عن هذا الجانب في حياتنا والذي يحدّد – كما يرى فرويد – سمات الشخصية البشرية التي « تتألف من أنظمة رئيسية متعدّدة كالشعور، وقبل الشعور، واللاشعور، وفي هذه الأنظمة تركيبات ضمنية أخرى تقوم عليها الدّينامية المشتركة للعمل»[4].

ولعل تأكيد فرويد على هذه الزاوية المظلمة في كيان الإنسان وما تخفيه من حقائق تعكس جوهره، هو الذي دفع بكتّاب الّرواية التّجريبيّة إلى البحث في عالم اللاشعور للوقوف على

وهو يتوقف على انعكاس العالم الموضوعي ويتحدّد به . ينظر لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، مرجع سابق، ص ص،587-588.

[1]- محمد شاهين: آفاق الروايه ، البنية والمؤثرات(دراسة)، (مرجع سابق)، ص10.

[2]- عبد الله أبو الهيف: النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والّرواية والسرد)، (مرجع سابق)، ص 457.

[3]- محمد شاهين: آفاق الّرواية، البنية والمؤثرات (دراسة)، (مرجع سابق)، ص11.

[4]- شلتز داون: نظريات الشخصية، ترجمة: محمد الكربولي وعبد الرحمن القيسي، مطبعة جامعة بغداد، 1983، ص33.

الخلفية التي تعكس خبايا الإنسان المعاصر، ومن ثمة توثيقها في الأدب، باعتباره أداة فاعلة في الحياة، تطّهر من وطأة النوازع، وتشبع الرغبات[1] المكبوتة عبر قنوات من أهمها الحلم[2] والذي صار استدعاؤه -كتقنية تترجم نوازع الشخصية- إحدى تجليات التّجريب الّروائي.

إن الحلم والكابوس آلية تلجأ إليها الشخصية الروائية لإشباع رغباتها المكبوتة، أو للتعبير عن هواجسها ومخاوفها في عالم الواقع، والتي تعبّر عن نفسها في شكل صّور حيّة، وهو « إشباع وهمي (...)تجارب مكبوتة في عالم سمته اللاّمنطق، لذا تعبّر تلك التفاعلات النفسية عن وجودها بشكل ممّوه، يبدو أحيانا أمرا غرائبيّا، وخلوا من المعنى بالنسبة لغير المتخصّص»[3]، ولعل الرمز أكثر تداولا في لغة الحلم «والداعي إلى استخدام الرموز في الأحلام واضح، ألا وهو التعبيرعن المقاصد الخفية والمعاني الأصلية، تعبيرا مستترا ينطلي على الرقيب الشعوري »[4]

إن صيغة التعبير في الحلم تختلف كل الاختلاف – حسب فرويد- عن صيغ التعبير الأخرى (المباشرة) إذ هو لا يخضع لقوانين المنطق لذلك نجده يقول: « إن أفكار الحلم ، ومحتوى الحلم ، يظهران أمامنا كترجمتين تؤديان في لغتين مختلفتين»[5] وهذا ما يمكن أن نعبر عنه بالهذيان الذي يجري على لسان الشخصية الروائية، فقد تتحول أفكار الحلم - مثلما يرى فرويد- إلى لغة ثانية أو لغز مصور صعب التفكيك بشكل مباشر، وذلك حينما تخضع هذه الأفكار إلى

---

[1] - يربط فرويد بين الرغبات المكبوتة ،وبين غريزة الجنس ، فالطفل يولد وهو مزّود بغريزة جنسية تدعى " الليبيدو" Libido وهذه الطاقة تدخل في صراع مع المجتمع،وعلى أساس طبيعة الصِّدام وشكله تتحدّد صورة الشخصية فينا بعد، ويرى أن النضج الجنسي (البيولوجي) هو الذي ينقل الطفل من مرحلة إلى أخرى في حياته ، ولكن نوع وطبيعة المواقف التي يمر بها وهي التي تحدّد النتاج السيكولوجي لهذه المراحل ، وإن الرغبات التي لم تشبع بسبب الموانع تتمركز في اللاشعور في شكل مكبوتات تظهر في صورة أحلام أو زلات لسان وتُكتشف عن طريق العلاج النفسي ، ويذهب فرويد إلى أن الليبيدو في معناه الضيق هو البحث عن الإشباع الجنسي. ينظر: سيجموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، (مرجع سابق)، ص 150.

[2] - الحلم والكابوس من تقنيات التجريب في الّرواية الجديدة، وقد أشار (فرويد) أيضا إلى ما اسماه بحلم اليقظة أو الحلم الطفولي، ويتمثل في عملية (التأليف الروائي)، حيث الكتابة الروائية كأي إنجاز فني آخر هي ضرب من الحلم أو حلم طفولي. ينظر : فيصل دراج ، نظرية الّرواية والّرواية العربيّة، (مرجع سابق)، ص ص 93-117.

[3] - يونغ كارل كوستاف، وآخرون: الإنسان ورموزه، ترجمة:سمير علي ، دار الشؤون الثقافيّة والنشر، بغداد، 1984، ص26.

[4]- S. FREUD: L'interprétation des rêve, Traduction: IMEYERSON, Presse universitaires, paris, 1967,p.89.

[5]- Ibid. P.241.

جملة من العمليات مثل التكثيف condensation[1]، والإزاحة déplacement[2]، والتصويرية Figuration[3]، الرمزية Symbolisation[4].وإن كانت« طريقة الرمز ليست أسلوبا خاصا بالأحلام، وإنما طريقة عامة في كل ما يتعلق باللاشعور»[5].

قد يتوضح للدارس أن مثل هذه الآليات، تجسّد بالنسبة لكتّاب الرّواية التّجريبيّة مشروع انفلات من تجربة **الرّواية التقليدية، كما تعتبر** وسيلة للتملّص من رقابة النموذج التي تكبح انطلاق الذهن المبدع.

وإذا ما اعتبرنا الرّواية التّجريبيّة مشروعا مفتوحا، لا يبدأ بالتخطيط، فإن السرد ينمو بين يديْ الكاتب بشكل تلقائي« وهذا ما يجعل الرّواية، بحثا عن واقع لا يوجد إلا عند الانتهاء من الكتابة»[6]، حيث الكاتب يمارس اللعبة الروائية في العراء، وأمام القارئ، فيترك العنان لقلمه وهو يكتب دون توجيه من الشعور ، وهذا ما يسميه النقاد بتقنية "التداعي الحر" (L'association libre)، وهي آلية يعتمدها الكاتب في الحكي مستَمدّة هي الأخرى من نظرية التحليل النفسي الفرويدي، و لها صلة وثيقة بالأحلام، حيث تعمد الشخصية الروائية إلى التلفّظ بكّل شيء، وبكّل تلقائية دونما اختيار، ودون مراعاة لمستوى وطبيعة المقول.

ويكشف التّداعي الحّر، عن الجوانب الخفية المنضوية في "لا شعور" الشخصية الروائية، فنجد شخوص الرّواية تتكلم، وتفكر دون أن تخضع لسطوة الرّقيب، وهذا ما قد يساعد القارئ على الولوج في عوالمها الداخلية، خاصة وقد ذهب البعض أمثال « (فرويد، كلود ليفي شتراوس) إلى القول بأن اللغة هي التي تتكلم عبر الفرد، حيث يصبح (موضع كلام) أكثر منه متكلما(...)

---

[1] - S. FREUD: L'interprétation des rêve, Ob.cit. P 242.

[2]- Ibid. P .263.

[3] - Ibid. P .276.

[4] - Ibid. P .300.

[5]- Ibid. P. 89.

[6] - آلان روب غرييه: الرّواية والواقع الموضوعي، ضمن كتاب، الرّواية والواقع: تأليف لوسيان غولد مان وآخرون، ترجمة: رشيد بن جدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص25.

لتمارس اللغة(...)سطوة، وسلطة من نوع ما»[1].

إن اللغة كما يقول هيدغر Martin Heidegger: بيت الوجود والشعراء هم حراس هذا البيت، و"التّداعي الحرّ" في النظرية الفرويدية، طريقة للعلاج بالكلام[2] – كما سبق القول – إذ «يتمثّل المبدأ بالعبارة التقليدية: (قل كلّ ما يطرأ على ذهنك) أو (حاول أن تقول كلّ ما يطرق بالك) (...)هنا يترك المريض يروي (...) بصوت مسموع ، وبحضور الآخر ما لم يعانه إلاّ لنفسه[3] وفي أعماقه ، ما لم يسمح له ولو مرّة بولوج الوعي الخاص به »[4].

من هنا أمكن القول بأن "التداعي الحر" كمفهوم من مفاهيم المدرسة الفرويدية، استدعته الرّواية التّجريبيّة ووظفته كتقنية من تقنيات التجريب، على مستوى السرد؛ حيث يعمد الكاتب إلى قطع السرد، ويترك الحرية للشخصية، تقول ما تشاء، وتعبّر عن أفكارها وهواجسها، وآرائها، وقلقها، وحيرتها، فتتشابك العبارات، وتتداخل الصّور والرموز، وتدخل اللغة في عالم سَلِيمي، إلى درجة يصعب على القارئ متابعة القراءة، واستيعاب المعاني، ذلك أن « (اللّاشعور) الفرويدي (...) (لغة) ذات (بنية) خاصة. (...) وإن الإنسان يتكلم لأن الرمز قد خلق منه (إنساناً). فالنظام الرمزي ينشئ الذات لكي يقتادها إلى شباكه. وإنّ سّر قّوة الّرمز تكمن في أنّ اللّاشعور هو بنية تشبه بنية اللّغة. فبالكلام يصير اللّاشعور شعوراً ، ويفهم عبر عملية (فك الشّفرة) الخاصة ببنيته»[5]، ومن هنا تصبح تقنية " التدّاعي الحر" مرآة ينعكس عليها اللّاشعور في شكل لغة يعرض من خلالها ما يخطر بالبال دون ترتيب منهجي أو تفسير .

ويذهب الاعتقاد إلى أن التداعي من أكثر التقنيات جرأة على التعبير غير الواعي، باعتباره

---

[1] - محمد راتب الحلاق :النّص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999،ص14.

[2] - العلاج بالكلام : مصطلح قدمه الدكتور جوزيف برويـر على لسان مريضة وصفت به العلاج الحديث الذي كان يقدم لها للمعالجة الأعراض الهستيرية. في وقت لاحق اعتمده الدكتور سيجموند فرويد لوصف العمل الأساسي للتحليل النفسي ، وأشار إليه في محاضراته عن التحليل النفسي في جامعة كلارك ، ورسستر ، في أمريكا عام 1909.

[3] - بمعنى : إن المريض لا يقول إلا ما يعانيه، ولا يتلفظ إلا بما يعيشه في أعماقه.

[4] - ميخائيل إبراهيم أسعد: المرشد في العلاج النفسي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، (ط2)، 1991، ص100.

[5] - محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، (مرجع سابق) ، ص 35.

تتابعا حرّا للأفكار والذّكريات، والخيالات، والأوهام، والرموز، فإذا كان فرويد يستعمله لإزالة المكبوتات لدى المريض، حيث يستلقي على السرير مسترخيا ومغمضا عينيه، ثم يسترسل في الكلام، ذلك لأن «الأعراض الهستيرية تنشأ عن ذكريات مكبوتة في اللاشعور، وأن هذه الأعراض تزول إذا ما استطاع المريض تذكر هذه الذكريات أثناء العلاج »[1]، ولهذا نجد كتّاب الرّواية التّجريبيّة، يجعلون شخصياتهم تمارس التداعي الحر، فتعبّر عن هواجسها وأفكارها في شكل حوار داخلي(Monologue)، فتصير أمام القارئ وكأنها هي الأخرى تحت تأثير الوضع التحليلي، وقد يستغرق ذلك عدّة صفحات من الرّواية، حتى يبدو القارئ وكأنه منقطع عن الحكاية، وفيه « يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد»[2].

ويلاحظ أن " المونولوج" أسلوب استبطان، مرتبط بنوازع الشخصية الروائية وأعماقها المظلمة، وأمزجتها القلقة،« فالقلق عندما يصل إلى حالات الأزمات يمسي أشبه بالهستيريا، ويمسي المريض في حالة من التوتر العصبي الشديد الذي يكاد يقترب من مرتبة الجنون »[3]والكتّاب وظّفوا هذه التقنية كإحدى المكتشفات الجديدة على المستوى السيكولوجي، والناتجة عن تأثير المدرسة الفرويدية، إذ يحاول من خلاله التعبير عن أزمة البطل النفسية، وهو يتعاطى الصراع المرير مع العالم المادي، داخل أجواء الكوابيس المحبطة، والواقع « إن محاولة الكاتب استغلال هذه الأداة الراقية أي الحوار الداخلي هي التي تجعله يبحث عن جو يمكّنه من استغلالها، وليس هناك ما هو أنسب من العودة إلى الذات واستنطاق الذاكرة واستحضار الأحداث التي مرت بهذه الذات»[4].

ولعل الجدير بالذكر، هو أن « البعد السيكولوجي (...) ليس ذاتيا بحتا كما وجدناه عند

---

[1] - فاليري ليبينك: فرويد- التحليل النفسي والفلسفة الغربية المعاصرة، ترجمة تيسير كم نقش، دار الطليعة الجديدة، دمشق،(ط1)،1977، ص13.

[2] - جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة: محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي ، منشورات الاختلاف، الجزائر،(ط3)، ،2003، ص 188.

[3] - سيجموند فرويد: الكبت (تحليل نفسي)، ترجمة: علي السيد حضارة، المكتبة الشعبية، القاهرة، (د.ت)، ص 41.

[4] - مخلوف عامر : الرّواية والتحولات الكبرى في الجزائر ، دراسة نقدية في مضمون الرّواية المكتوبة بالعربيّة (دراسة)، (مرجع سابق)، ص 62.

الرومانسيين»[1]نلفا هو في الّرواية التّجريبيّة متجذّر في اللاوعي وفي الحوار الداخلي بطريقة فنية، يسمح بالتعبير عن نفسه، بدل أن يُعبَّر عنه بشكل أفقي ومباشر.

كما يمكن القول – من زاوية وظيفية - إن الحوار الداخلي إقامة في اللاوعي وترجمة للواقع الداخلي في شكل "ملفوظ" (parole) ، وتعبير عن مرتدّات النفس التي لم تجد طريقها إلى التحقّقِ، حيث يجنح الكاتب إلى الاشتغال على الصراع الذي تعيشه الشخصية الروائية في عالمها الداخلي، وهنا « يختفي الحدث ليحلّ محلّه الحوار الداخلي»[2] فيتجلى في شكل أقوال على لسان الشخصية ، وهي تحاور نفسها فينبعث صدى لهواجس الذات واهتماماتها« ليشكل في بعض الحالات جولة قصيرة في أعماق النفس البشرية (...) حيث تمزق هذه الجولة القشرة الخارجية مما يغطي همومنا كبشر، لتظهر الجوهر من الداخل»[3]، وفيه تنقسم الذات على نفسها انقساما موهوما (أنا وآخر)، فيكون بذلك « أداة مناسبة لتجسيد هذه الحالة النفسية باستخدام ضمير المتكلم تارة وضمير المخاطب تارة أخرى»[4]ومن ثمة تكتسب هذه التقنية أهميتها في الّرواية التّجريبيّة، وذلك بكشفها عن التعارض القائم بين العالم الداخلي والعالم الخارجي للشخصية.

إن القارئ يشعر وكأن هذا الحوار الداخلي يريد يحلّق في الأفق، لأن المناجاة قد تفقد جدواها إذا ما بقيت حبيسة الذات فقط، وهو بالتالي أداة فعالة بين يدي الكاتب يستخدمها ملاذا «وحيداً وسط القمع، وحيث لا تتوفر وسيلة أخرى للمقاومة، وهو المتنفس الذي يتسلح به البطل من أجل التحدي وهو يقف دليلاً على استحالة قمع التفكير، وأن الإنسان قادر على التفكير وعلى ممارسة حريته بطريقة ما »[5]

ما يمكن أن نستنتجه، هو إن " التداعي الحر " للأفكار يطفو على السطح غالبا في شكل "حوار داخلي" ، حيث السارد لا يسرد الأحداث دفعة واحدة، من بداية الحكاية إلى نهايتها، إنما

---

[1]- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربيّة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000،ص58.

[2] - مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ،1998 ص20.

[3] - سليمان الأزعري :لعنة المدينة، (دراسات في القصة الأردنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص51.

[4] - مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، (مرجع سابق)، ص85.

[5] -. المرجع نفسه، ص77.

يعمد إلى تقطيع السرد إلى نُتَفٍ يتخلّلها التداعي الحر، والحوار الداخلي، وهو تقنية سردية، اتخذت منها الرّواية التّجريبيّة نقطة ارتكاز.

وفي سبيل اكتمال الإطار التصوري لعلاقة علم النفس الفرويدي بالكتابة التجريبية، نجد أنفسنا مواجهة الحديث عن الترميز،كأداة تعبير عن منجزات التحليل الفرويدي ، وذلك باعتبار اللغة آلية أتاحت للقارئ إمكانية الغوص في أغوار النفس البشرية، وقدمت فضاءات استطاعت أن تخلق منطقها الداخلي أمامه.

ولعل اللغة التي تترجم بواطن النفس القلقة، لا تسلم هي الأخرى من هذا القلق (Anxiété) والاضطراب، خاصة وإن « التحليل النفسي كان أيضا يرتبط مباشرة بالمعضلات اللغوية بسبب استخدامه للبنى الرمزية»[1]، وينبغي لنا هنا أن نعترف بتعقيد لغة الرمز وصعوبتها، وغزارة معانيها ، وإن « الرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تولد الإحساسات عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح»[2] فليس من بدّ إذًا، إلا أن توحي الشخصية الروائية بما ينطوي في نفسها حيث « الرموز(...) ثمار التمثيلات اللاشعورية، وبوصفها تعبيرات مشوّهة عن العلاقة بين الدوافع الليبيدوية، وبنية الكبت [Répression] في الأنا الأعلى (Super-ego) »[3]

إن خاصية التجاوز التي بلورت لغة الرّواية التّجريبيّة ، قد وجدت لها مستقرًّا في كل من "التّداعي الحر" و " الحوار الداخلي"اللّذيْن جعلا التّجريب الرّوائي في فرنسا منذ الخمسينات، أقرب إلى رواية " تيار الوعي " ، وهي خاصية – حسب الظن – تكشف عن الأفكار اللاواعية داخل الشخصية الروائية، وربما تشجع أيضا تعدّد التفاسير، لأن تعدّد المعنى قد يجعل إمكانية (فك شفرات) رسالة العقل الباطني متاحة لدى المتلقي، ومن هنا تكتسب اللغة في التّجريب الرّوائي أهميتها، وبالتالي تصبح « من العناصر الفنيةالجديدة لفن القصة التّجريبيّة، تتعلق بالشكل الجديد

[1] - بول ريكور: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، (ط1)، 1999، ص272.

[2] - نسيب نشاوي : المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر(الاتباعية، الرومانسية،الواقعية،الرمزية)، (مرجع سابق)، ص 461.

[3] - بول ريكور: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة: سعيد الغانمي، (مرجع سابق)، ص 273.

الذي بني على (...) تعدّد مستويات الفهم، والاتجاه إلى الرمز بدلا من التصريح والتعبير المباشر»[1]

.

إن إزاحة اللغة عن الاستعمال التقليدي، جعل النّص الروائي مناورة لرفض الإيضاح وإزاحة المألوف، حيث أصبح الإبهام متعّمدا، ولعله من دواعي التباهي لدى بعض الكتّاب، أن تكون إبداعاتهم عصية على الفهم، بحيث يصبح هذا النوع من التجاوز، شارة دالة على فرادة النّص الروائي التجريبي، وربما تكسبه جمالية خاصة، وذلك من خلال تعريّة اللغة وَهَدْمَها، واختراق الطقوس التي سنّتها لها الّرواية التقليدية، وربما يكون ذلك كلّه، حرصا على التناغم مع مقتضى الواقع الفعلي بما فيه من حيرة وقلق واضطراب .

ولعل هذه السمة تجعل اللغة في الّرواية التّجريبيّة إحدى سُبل الانفلات اللاإرادي ، للثورة النفسية الكامنة، حيث توظف المفردات توظيفا انزياحيًّا ضمن سياقات غريبة حتى تمنح – في اعتقاد البحث - القارئَ فرصة التعامل معها من زاوية اللاّمألوف .

أَوليس تمكين اللغة من الربط بين العالم الداخلي والعالم الخارجي للشخصية الروائية ، قد يحملها على الاهتزاز والغرابة ؟ « ذلك أن تداخل المونولوج الداخلي مع الحدث الخارجي (...) في محاولة لتوحيد الحلم بالواقعي ، والعقلاني باللاعقلاني»[2] أمر مختلف إذا ما قسناه بمعيار الأعراف الروائية التقليدية، وإن الفرصة أصبحت مُمكنة للشخصية كي « تبوح بقلقها ومخاوفها في هذيانها الداخلي بارتياح، وبعيدا عن رقابة الصّانع»[3] .

إن "الحوار الداخلي" الذي يكّرس سمة التشظي داخل البنية السردية ، ويستخدم فيه الكاتب اللغة المتقطعة، ويوظف الألفاظ المبتذلة، والإزاحة، توظيفا تحكمه الصّدفة التي هي – كما تقدّم أداة المنجز الخلاّق في الّرواية التّجريبيّة من الممكن اعتباره مثيلا للمحلّل (Psychologue)، الذي يعتمد في التداعي الحر للأفكار في العلاج النفسي ، على تلك الصدفة التي تؤدي به إلى

---

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

[2] - سليمان الأزعري : لعنة المدينة (دراسات في القصة الأردنية)، (مرجع سابق)، ص10.

[3] - المرجع نفسه، ص 38.

فك الشفرة Décodage لدى المريض، وفي هذا السياق يرى فرويد بأن هناك حقائق تكون« كامنة في العقل الباطن وغائبة في قاع النفس، وكان لا بد لنا أن نأتي بها من أعماقها حتى تطفو على السطح أمام نظر المريض »[1].

وبالإضافة إلى ذلك، قد يكون التشويه اللغوي في التّجريب الّروائي، انعكاسا للراهن النفسي الذي يتوق إلى المتحّرر من سلطة النموذج، حيث الصدفة والتلقائية تصبح عملا مشروعا Acceptable رافضا للتّرويض الذي طالما قيّد انطلاقة.

إن الترميز، والانزياح، والتشويه الذي ُورس - هنا- على اللغة الروائية، قد يكون محاولة لتفكيك الأنساق المنطقية والجمالية (بالمفهوم التقليدي)، ولهذا يصبح أي إبداع لغوي لا يتنافى مع التلقائية معقولا، يترجم طموح المسعى النفسي الجامح وغير المرّوض، فجماعة « (تل كل)[2] Tel quel كانت تحاول التوفيق بين الألسنية، والفرويدية، (...) وأيضاً الوجودية، أو لنقل بالأحرى بفعل أنها كانت تقيم على (تفوقٍ كافٍ)بين هذه الأنظمة، أو المؤسسات الثقافيّة إن صح التعبير، راحت تطالب بـ (تهديم اللغة)، من أجل الوقوف على حقيقة المضامين فيها، وحقيقة الانتماءات؛ سيما وأن هذه الأنظمة، أو المؤسسات في نظرها، هي تتفاعل فيما بينها، ويؤثر بعضها في بعض، كما (يهدم) بعضها بعضاً، كما هي تقول، فيكشف التهديم عن حقيقة اللغة، والخطاب اللغوي»[3] في الأعمال التي تنتسب إلى التّجريب الّروائي وتتمادى هذا التهديم، إلى حدّ غدا فيه العنوان – أحيانا- لا ينبئ عن محتوى النّص .

ويمكن إجمال أثر المدرسة الفرويدية في النّص الروائي التجريبي، في إثراء المعنى الداخلي للعمل، وإخراج الكاتب من حيز النظرة البسيطة إلى العالم، وذلك عندما أضاف إليها قدرا من التعقيد، وحفّزه على الشّك في ما ترسّخ في ذهنه من مسلمات، وبذلك غيّر من آلية التعاطي مع الواقع والحياة، فتنوعت زوايا النظر إليها، ولم تعد مقتصرة على زاوية واحدة.

---

[1] - سيجموند فرويد: الكبت (تحليل نفسي)، ترجمة: علي السيد حضارة، (مرجع سابق)، ص96.

[2] - تطلق على فرسان الّرواية الجديدة في فرنسا ، واستمدّت هذه الجماعة اسمها من مجلة (Tel quel) ، التي تأسست عام 1960 ، بتحقيقات كتبها (فيليب سولار) Philippe Sollers

[3] - عدنان بن ذريل:النّص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 89.

ب- التجريب والفلسفة الوجودية[1] (Existentialisme):

إن بين الفلسفة والأدب افتتان قوي فكلاهما يتغيأ " الحقيقة"، ويتّجه اهتمامه بهواجس الإنسان وحريته، ومصيره، وعلاقته بذاته وبعالمه الخارجي.

ولعل أبرز العلامات الدالة على هذا التعالق، هي " الأدب الوجودي" كظاهرة إبداعية تبلورت في الثقافة الإنسانية المعاصرة منذ نهاية النّصف الأول من القرن العشرين، بحيث صار هذا التوافق يشكل أقصى مراحله، بعدما انخرطت استبصارات الوجوديين في شكل رؤى فنية تمظهرت في الكتابة الروائية والمسرحية، لأن معظم الفلاسفة الوجوديين أدباء[2]، طرحوا أفكارهم وعرضوا رؤاهم، وحللوا شخصياتهم وفق ما أملته المقولات النظرية للفلسفة الوجودية.

وإذا كان الدارسون يُنظرون إلى الفلسفة الوجودية كجملة من الاتجاهات المتباينة، إلا أنها تشتغل في عمومها على « إبراز قيمة الوجود الفردي للإنسان»[3] مؤكدة على مفاهيم ترتبط بهذا الوجود ارتباطا مباشرا، كالحرية، والاختيار، والإرادة.

ولهذا السبب ظهرت الوجودية كنتيجة للقلق التي سيطر على الإنسان الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى، حيث يؤكد محمد جواد على أن « الوجودية رد فعل لا عقلاني، ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى في ألمانيا، وبعدها في فرنسا، وبعد الحرب العالمية الثانية في بلاد أخرى، منها الولايات المتحدة، وقد أثرت تأثيرا كبيرا على الفن والأدب الحديثين في المجتمع الرأسمالي، وفي الإطار العقلي لقطاع كبير من المفكرين »[4].

---

[1] - مصطلح الوجودية أدخله الفيلسوف الكانطي الجديد (ف. هاينمان) عام 1928، وهي تيار لا عقلاني في الفلسفة الحديثة، تعكس أزمة الليبرالية التي لم تعد في مركزيسمح لها بالرد على التساؤلات التي تفرضها الممارسة التاريخيّة الاجتماعيّة المعاصرة، أو بتفسير عمليات الصعود والهبوط في المجتمع الرأسمالي، ومشاعر الخوف، واليأس، وفقدان الأمل الكامنة داخل أفراد المجتمع. ينظر: لجنة من العلماء الأكاديميين السوفيتيين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم (مرجع سابق)، ص579.

[2] - من أبرز هؤلاء، " جان بول سارتر" الذي كتب القصة والرّواية والمسرحية، مثل: الأيدي القذرة، البغي الفاضلة، موتى بلا قبور، الدوامة، الذباب، وروايتي: الحزن العميق، ودروب الحرية. ومنهم أيضا: ألبير كامو (فيلسوف العبث)، ومن مسرحياته: سوء تفاهم،العادلون، الحصار، وفي الرّواية كتب: الطاعون، الموت السعيد، وفي القصة كتب: الملكوت. وكذلك غابرييل مارسيل الذي برز في المسرح الوجودي وله: رجل الله.

[3] - منصور عيد: كلمات من الحضارة، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت،(ط1)، 1995، 248

[4] - محمد جواد مغنية: مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، بيروت، (د.ت)، ص145.

لاوشك إن الظروف السياسيّة والاجتماعيّة التي شهدها القرن العشرون ساعدت على بلورة الفلسفة الوجودية في الفكر الإنساني المعاصر، بحيث يمسي الفكر الوجودي - وفق هذه الرؤية- منبثقا من أزمة الفرد، وذلك حين تتقوّض البنية الاجتماعيّة لديه، ويمّر بتجربة جارحة يصبح مهدّدا في وجوده، فتكون الوجودية « أصدق تعبير عن حالة القلق العام الذي تملك العالَم الشعورُ الحاد به بعد الحرب العالمية الأولى ثم الثانية »[1].

والراجح هو إن الوجودية الفرنسية كانت أكثر انتشارا، نظرا لما شهده المجتمع الفرنسي خلال الحرب العالمية الثانية من ويلات النازية وما ألحقتها به من دمار وتنكيل، حيث أشار إلى ذلك ف.تمبل كنجستون (F. temple Kingston) بقوله: « يعترف الوجوديون جميعا بأن الموجودات أصبحت مهددة في هذا القرن في وجودها ذاته بدرجة غير عادية، فهي مهدّدة بالفلسفات المجردة، وبالدول الشمولية ذات السلطة الجامعة، وبسوء استخدام المخترعات العلمية، ولقد أصبح هذا الإدراك حيّا واضحا خصوصا عند الفلاسفة الفرنسيين بسبب هزيمة فرنسا في الحرب العالمية الثانية »[2].

وإذا كانت الفلسفة الوجودية تتأسس على مقولة " الوجود" Existence الإنساني، وصلته بالوجود الخارجي والمتمثل في المجتمع والكون، ثم موقف الإنسان من هذا الوجود، فهذه العلاقة نجدها تستبطن مفاهيم بعينها وهي « الحرية، الموقف الإرادي، المسؤولية، الفرد، الإثم، الاغتراب، الضياع، التمزق، اليأس، القرف، السأم، الاستلاب، الخيبة، الرفض، القلق، الموت،... وكل ما يمتّ بصلة إلى مأساة الإنسان الوجودية »[3].

إن "الوجود الإنساني" هو اليقين الوحيد في نظر الوجودية، وهي بذلك تنطلق من"الذات" الإنسانية باعتبارها محور المبادرة، ومستقر الوجدان والشعور، ومن ثمة ف « الوجود سينكشف لنا

---

[1] - عبد الرحمن بدوي:دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)، 1970، ص19.

[2] - جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر1982، ص65. نقلا عن: ف.تمبل كنجستون: الوجودية الفرنسية (نقد مسيحي)، تورنتو، عام 1961، ص ص 26،27.

[3] - عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة)، (مرجع سابق)، ص185.

بوسيلة لبلوغه مباشرة: الملال، والغثيان، إلخ »[1]، فتكون الوجودية – بذلك- عُدّة فعل على النزعة الميثالية التي ألغت مشكلات الإنسان اليومية.

ويتضح مبدأ الحرية والالتزام في الوجودية من خلال كون الإنسان عندما يلتزم باعتباره « وصيا على نفسه »[2] فإنه أيضا يطلبها للآخر، فتصير حرية الآخرين "غاية" منشودة.

وعندما نقول إن الإنسان مسؤول عن نفسه، فنحن لا نعني أنه مسؤول فقط عن شخصه، ولكنه مسؤول كذلك عن كل الناس والحقيقة التي تقتضيها هذه الرؤية هي أن الإنسان باختياره لذاته، يختار أيضا لبقية الناس، ومبدأ "المسؤولية" هذا، يجعل الإنسان يشعر "بالقلق الوجودي" وهو القلق الذي يبين من خلاله ممارسة المسؤولية مباشرة تجاه الآخرين[3]، ولهذا ترى الوجودية بأن الإنسان يعيش في قلق دائم و« إن الوجود ليعلن صراحة أن الإنسان يحيا فيقلق ويكابد القلق »[4].

ويعتقد فلاسفة الوجودية بأن هذا القلق يلازم وجود الإنسان، ويُشعره بالعزلة والاغتراب شعورا حادّا « والأصل في هذا القلق هو شعور الفرد، في فعله الحر، بالخطيئة الناشئة بالضرورة عن الاختيار، لأن الاختيار نبذ للممكنات، وعن طريق النّبذ يتسلّل العدم[5] إلى الوجود »[6]، ومن هنا تأتي الصلة وثيقة بين الحرية، والمسؤولية، والقلق، والعدم.

بعد محاورة أهم المرتكزات النظرية التي تتأسس عليها الفلسفة الوجودية، والتي يمكن اعتبارها منطلقات تؤطر تصورنا لمفهوم هذه الفلسفة، يمكن الآن- وعلى هذا الأساس- أن نحدد خارطة التعالق بين التّجريب الّروائي والفلسفة الوجودية.

---

[1] - جان بول سارتر: الوجود والعدم (بحث في الأنطلوجيا الظاهراتية)، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، (ط1)، 1966، ص18.

[2] - جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، (مرجع سابق)، ص16.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص16.

[4] - المرجع نفسه، ص23.

[5] - العدمية (Nihilisme): هي إنكار الإنسان كل شيء ، وكانت رواية الأديب الروسي إيفان ترجنيف " الآباء والبنون" أول عمل أشاع هذا المصطلح. ينظر: جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح، (مرجع سابق)، ص35.

[6] - عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، (مرجع سابق)، ص09.

إن الإشارات السابقة تدفع بالدارس إلى التفتيش عن تحققات هذا التعالق على مستوى الرواية التجريبية، خاصة والكتابة الروائية في ظل حركة التجريب، سجّلت علامة فارقة في مسار الجنس الروائي، كونه لم يعد – كسابق عهده - يقتصر على مكاشفة العلاقة بين الإنسان والمجتمع في صورتها السطحية، وإنما صارت - اليوم - تضع القارئ على خط التماس بين الفن والفكر بمعناه العميق، ولعل من هنا استمدت الرواية التّجريبيّة فرادتها، من خلال الإمعان في تساؤلاتها حول مصير الإنسان وعلاقته بذاته، وبمجتمعه، وبالكون، ودوره في التاريخ (بشكل عام) .

إن هذه التصورات تدفع بالدارس إلى البحث في زوايا النّص الروائي التجريبي باعتباره صار - أيضا- لا يكتفي بطرح الرؤى السائدة، ولا بالتمهيد للحركات النقدية - فحسب- بل بات يشكّل حاضنة للرؤى المعرفية في شكلها الجيني، وهو بذلك لم يعد يراوح في مدارات التجارب الإنسانية (السّكونية)، ذات البعد السطحي، بل تفتح على التجارب الإنسانية ذات البعد الشمولي (الكوني).

ومثلما حاول البحث مكاشفة استبصارات المدرسة الفرويدية، باعتبارها أساسا معرفيا ارتكز عليها التّجريب الّروائي، فإننا سندفع بهذا الطرح، نحو تمظهرات المفاهيم النظرية للفلسفة الوجودية في بنية الّرواية التّجريبيّة، على مستوى الرؤية الفنية، وعلاقها بتشكيل النّص، (بنية الشخصية، بنية الزمن، اللغة).

و لعّل علاقة التداخل بين " التّجريب الّروائي" و "الوجودية" تبرزها السياقات السوسيوثقافيّة التي كانت شاهدة على تبلور كل منهما، فكلاهما جاء ليعكس روح الخيبة والسقوط التي رسمت الإيديولوجيات المعاصرة، فقد ظهرا في طقس يستبطن الانكسار بعد الهزيمة التي لحقت بإنسان القرن العشرين، خلال الحربين، وعبّرا عن حالة الاختناق التي بدأت تتسّرب إلى مختلف مناحي الحياة، من أكثر أشكالها بساطة، إلى تلك الأكثر تركيبا وتعقيدا،وما تبع ذلك من هزيمة رمزية نتيجة لسقوط القيم في المجتمع الإنساني المعاصر.

وإذا كانت فرنسا في النّصف الأول من القرن العشرين حاضنة الأفكار الوجودية، هيأت لها حتى اقترنت « في أذهان عامة الناس باسم الفيلسوف والكاتب القصصي والمسرحي والناقد

الفرنسي جان بول سارتر(...) والعلة في هذا الاقتران، أنه أذاع هذه الفلسفة في مختلف الأوساط »[1]، فليس ذلك بغريب، أن يتبع انتشار هذه الفلسفة، انتشار آخر، كان على صعيد الكتابة الروائية، فقد ظهرت الّرواية الجديد الفرنسية على يد كتاب ثائرين، تحلّقوا حول دار النشر مينوي (Minuit) بباريس.

في هذه الأثناء تضافرت أفكار الوجوديين، وكتّاب الّرواية التّجريبيّة في شكل تساؤلات تمركزت حول الحياة، ومصير الإنسان، فكان ذلك من أسباب رواجهما في الوسط الثقافي الذي تاه في تناقضات المجتمع البرجوازي، وعليه فتزامن التّجريب الّروائي والوجودية،كان انعكاسا لطبيعة الراهن، الذي هيأ لبلورة جملة من المفاهيم على صعيد الفلسفة، ثم ما لبث أن انتقل بعض من هذه المفاهيم إلى ميدان النّص الروائي كأسس معرفية تعّزز جماليات الكتابة التّجريبيّة.

لا غضاضة إذًا، أن يميل الدارس إلى الاعتقاد بوجود تعالقات فكرية بين الوجودية والتّجريب الّروائي، حتى إن كلّا منهما تمكن من الانتشار العالمي، فشكل بنية هامة تنسجم مع نظيرتها، في الثقافة الإنسانية.

وفي غضون هذه العلاقة، تتضح للدارس جملة من التصورات تنعكس على مستوى عناصر البنية السردية، مفاهيم جديدة أطرت فعل الكتابة مثل (الحرية، والتجاوز)، وهي تصورات ومفاهيم تستمد نسغها، من النظريات التي يتشكل منها عموم الطرح الوجودي، ومقاربة هذه المفاهيم على مستوى النّص الروائي، هو في صميمه، مناقشة للعناصر الأساسية في الفلسفة الوجودية.

سبق وأن رأينا كيف أن مبدأ " التجاوز"، يمثل قيمة مركزية يتكئ عليها التّجريب الّروائي، فبخصوص الشكل الفني، نجد الكتاب التجريبيين كما الفلاسفة الوجوديين، لا يبالون بالجماليات الموروثة، إنما يعيدون النظر في الطرائق والأساليب التي رسمت – طوال عقود- خريطة الّرواية التقليدية، ونراهم يحاولون خلق تقنيات جديدة على مستوى الأشكال والمضامين الروائية، وذلك انطلاقا من "رؤاهم الخاصة"، واستنادا إلى ثقافاتهم الذاتية، أما في الفكر الوجودي، فما دام "الفرد"

[1] - عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية ، (مرجع سابق)، ص261.

هو مركز هذا الفكر، فإن عليه – أيضا- مسؤولية وضع القيم الخاصة به، وذلك حسب ظروفه الخاصة، دون مرجعية السلطة الخارجية، والأفكار الطوباوية المتوارثة من الحضارات القديمة، التي اتخذت مرجعياتهامن الدين والأخلاق، والقيم الاجتماعيّة المتحجرة.

والوجودية ثورة على المرجعيات المستبدّة، التي سلبت الإنسان حريته، وأشعرته بالعبودية وسلطة القيم، وهي الرؤية نفسها التي تمثلها التّجريب الّروائي، حين اعتبر القيم الجمالية الموروثة، هي بمثابة القوالب المتكلّسة التي تقيد حرية الكاتب، تشده إلى سلطة عقيم، (سلطة الموروث)، ذلك لأن التجريب اختيار حّر، وهو ناتج عن موقف إنسان بدرجة أُولى، قبل أن يكون كاتبا « ما دمنا قد عرفنا موقف الإنسان بأنه موقف يمارس فيه الاختيار الحّر »[1].

إن غاية هذا الطرح على صعيد كل من الفلسفة الوجودية، والّرواية، إنما هو في الواقع َجرفٌ للقيم السائدة التي عجزت عن تحرير الإنسان من قيود العصر، ولهذا « يتمرد الوجوديون عادة على الوضع القائم في مجالات كثيرة: في اللاهوت، والسياسة، والأخلاق، والأدب، ويناضلون ضد السلطات التي يقبلها الناس، وضد الشرائع التقليدية »[2]، وقد تمادى بهم هذا التمّرد إلى درجة العدمية، كما عند هيدجر، وسارتر، وكامو، و« قد قال هؤلاء الفلاسفة جميعا إن الإمكانيات الجديدة لا يمكن أن تظهر، وإعادة تقويم القيم لا يمكن أن تحدث إلا بعد الإنكار الشامل للمعتقدات والمعايير، المتعارف عليها»[3]..

ولعل مبدأ التجاوز يصير إلى كون المعرفة "نسبية"، وليست لها حدود، بل تعتريها فجوات، وليست هناك حقيقة مطلقة، وعليه يستقر فعل التجاوز، في سيرورة لامتناهية، ولا تقف عند حدود بعينها، لأن القيم« غامضة غير محدّدة، وهي تمتدّ وتتسع إلى ما لانهاية(...) وإزاء غموضها ذاك، لا يسعنا إلا أن نرفضها»[4]، وهذا من باب حق الفرد في المغايرة، والانتقاء، واستقلالية حريته،

---

[1] - جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، (مرجع سابق)، ص 14.

[2] - جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1982ص35.

[3] - المرجع السابق، ص37.

[4] - جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، (مرجع سابق)، ص56.

واعتناق مبدأ التمرد على الدوام، حتى إن سارتر يذهب إلى تأكيد ذلك بقوله: « إني لو اخترت التصريح بأني قد تأثرت بقيم سابقة، فإني أخادع نفسي كذلك ، بل وأناقض نفسي إذا صمّمت على تحصيل هذه القيم، وفي نفس الوقت، قلت أنها تفرض نفسها علّي»[1] وعلى هذا الأساس يصير« الإنسان مبدع القيم وخالقها»[2] وهذا ما ينسجم مع مبدأ التجاوز في التّجريب الّروائي حيث يسعى الكاتب إلى خلق قيم جمالية متسمة بالفرادة، وقابلة للتقويض من نص إلى آخر.

من هنا يمكننا اعتبار الفلسفة الوجودية، والتّجريب الّروائي، كلاهما يمثل اتجاها ثوريا على المفاهيم السائدة، ومثلما آمن كتاب الّرواية التّجريبيّة بعدم وجود معايير فنيّة قارة، في فعل الكتابة، فإن « النظرة الوجودية تعتقد أنه لا توجد باستمرار حدود حاسمة، أو واضحة المعالم، فخبرتنا ومعرفتنا هما باستمرار شذرات غير مكتملة»[3].

إن سمة "التجاوز" التي يشتغل عليها التّجريب الّروائي، ما كان لها أن تتحقق كمنجز نصي، بمعزل عن " الحرية" «لأن التغيير يقتضي الحرية»[4]، وهي شرط الإبداع فيالتّجريب الّروائي حيث « المدة الخالقة هي في جوهرها حرية »[5]، وحرية الكاتب تتمظهر في صورة "فعل" متحقق في النّص، وهي عند الوجوديين تمثل منطلق "التفكير الوجودي"، الذي يؤمن أصحابه بأن« الحرية تصير فعلا ونبلغها عادة من خلال الفعل الذي ننظمه مع البواعث، والدوافع، والغايات التي يتضمنها هذا الفعل »[6].

وإذا كان النّص الروائي، هو الفضاء المناسب لتفكيك واقع الإنسان، فإن الكشف عن حيثيات هذا الواقع، هو تعزيز لوجود ذلك الإنسان بمعاني الحرية والإرادة، حتى يتمكن من تجذير كينونته واختيار مصيره، والكاتب مطالب - هنا- باتخاذ موقف تجاه النّص، والإنسان، والمجتمع،

---

[1] - جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، (المرجع السابق)، ص57.

[2] - المرجع نفسه، ص57.

[3] - جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، (مرجع سابق)، ص16.

[4] - عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية ، (مرجع سابق)، ص13.

[5] - المرجع نفسه، ص13.

[6] - جان بول سارتر: الوجود والعدم (بحث في الانطولوجيا الظاهراتية)، (مرجع سابق)، ص 700.

وعليه أن يتوق دوما إلى المستقبل الذي يمثل انتظارات المجتمع وتوترات الإنسان، وأن يتخذ من حريته، وحرية المجتمع هاجسا إبداعيا.

وحين نربط هذا الطرح بالفكر الوجودي، فإن الوجودية عندئذ تصير هي فلسفة الذّات، ضمن اتصالها بالعالم الخارجي، لأن « الإنسان لا يختار لنفسه وحدها، بل هو مشروع لنفسه، يختار للإنسانية كلها في نفس الوقت، ففي لحظة كهذه لا يمكن للإنسان أن يهرب من الإحساس بالمسؤولية الكاملة العميقة »[1].

من هنا يبدأ التعالق بين موقف الذات وموقف المجتمع، فيعبّر التّجريب الّروائي عن ذات ومجتمع في حالة حركة وثورة مستمرة على "القوى المحافظة" التي تمارس هيمنتها على حرية الذات الفردية، وذلك بممارسة سلطة الآراء الشمولية الجاهزة.

ونزعة التجريب هي انعكاس لهذه الحرية، حيث النص يكون ميدانا لممارسة حرية الكتابة « فالكاتب كما يقول (بارثر) يبحث عن إنجاز أو تحقيق جوهر ذاته من خلال التعبير الفردي»[2] الحر، وكأن هذه الحرية (المرتبطة بالتجاوز) نجدها تبحث دوما عن جمالية مفقودة.

وإذا كان فلاسفة الوجودية وفي مقدمتهم سارتر، قد أعطوا أولوية لوجود الذات على الماهية، فقد أعطوا بذلك حرية الإنسان المطلقة في التفكير والتطبيق فـ« الوجود ينكشف للإنسان في الفعل »[3] وما دامت «الرواية بحثا »[4] فهي مغامرة والمغامرة تقتضي الحرية والتي « تعدّ أهم تيمة عظيمة للرواية»[5] ومن ثمة فحرية الكاتب في مدار التّجريب الّروائي، هي حرية فاعلة تعمل ضمن المعايير الفردية (الرؤية الفنية، والقناعات الإيديولوجية)، ترفض الأشكال الجاهزة التي تقف عائقا في طريق

---

[1] **- جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، (مرجع سابق)، ص19.**

[2] **- جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد، 1989،ص26.**

[3] **- جان بول سارتر: الوجود والعدم (بحث في الانطولوجيا الظاهراتية)، (مرجع سابق)، ص 22.**

[4] - Allain Robbe grillet: pour un nouveau roman,coll, critique ,édition.minuit, Paris, 1963, P.114.

[5] - Milan k undira : l'art du roman, Folio, Gallimard, 1986, p.20.

ممارسة هذه الحرية، واتخاذ القرارات والمواقف التي تتجه نحو المستقبل، بحثا عن الشكل الفني المثالي.

إن الكتابة التّجريبيّة ضمن حرية الخلق، وما تفترضه من تجاوز الأعراف والمقدسات، وتفجير الأشكال، وتهشيم النموذج، وكسر التابو، تصير أداة لتحقيق "الوجود" بالنسبة للكاتب فـ« الإنسان لن يحقق لنفسه الوجود، ولن يناله إلا بعد أن يكون ما يهدف إلى أن يكونه»[1]، ونتيجة لذلك، يصير التّجريب الّروائي لدى الكاتب ليس مجّرد خيار فني، بل اختيار للذّات، وتحقيق للوجود، وتعبير عن الوعي الفردي في مجتمع المعرفة، الذي يتحمل الكاتب وزره من هذه الناحية و« بهذا يكون مسؤوليتنا أكبر مما نظن، لأن الصورة التي سنكون عليها، ليست شيئا يخصنا نحن وحدنا، ولكنه شيء يخص الناس جميعا، والعصر كله الذي تواجدنا فيه مع هؤلاء الناس »[2] ولعل هذا الطرح ينسجم مع ما أطلق عليه لوسيان غولدمان البنية الذهنيّة" « لأن الإنسان يختار وفي ذهنه الآخرون »[3].

والاختيار الحر في نظر الوجودية هو التزام« وأنا متحمل لمسؤولية اختياري الذي التزمت به، وبالتزامي به ألزمتُ به كل الإنسانية »[4]، وما ينتج عن هذا الالتزام هو القلق « ليس هو القلق الذي يؤدي إلى الاستكانة واللاّفعل »[5]، بل هو القلق الذي يدفع الفرد باستمرار إلى الاختيار الدؤوب،« الاختيار الذي يتم في القلق، والقلق شرط ضروري، وتألم دوما بهذا المعنى لأني سأظل دائما اختار، فاختياري دائم، ومن ثمة فقلقي دائم»[6].

وما دام الفرد« في اختياره يقّرر نقصانه لأنه لا يملك تحقيق الممكنات كلها»[7] فإن ذلك ينطبق على التّجريب الّروائي في شرطه الفني، إذ لا يعرف القواعد المستقرة، والحديث عن التجريب

---

[1] - جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، (مرجع سابق)، ص15.

[2] - المرجع نفسه، ص17.

[3] - المرجع نفسه، ص56.

[4] - المرجع نفسه، ص 51.

[5] - المرجع نفسه، ص22.

[6] - المرجع نفسه، ص70.

[7] - المرجع نفسه، ص17.

يعني الحديث عن غياب القواعد، وهذا تساوقا من رؤية الوجوديين التي هي « صياغة مذهبية لمطالب الإنسان الجوهرية ابتداءً من حاجته إلى المطلق »[1] ولهذا فإن الأشكال المنجزة في نظر الوجوديين كما لدى الكتاب التجريبيين «عنصر باعث على القلق والارتياب في أعين "الأسوياء" فالقواعد العامة تصبح موضع جدال وإنكار »[2].

وإن تحقق وجود الكاتب من خلال الكتابة، (باعتبار النظرة الوجودية) لا يكون مجرد وجود كغيره، بل هو وجود بتسم بالتفوق فـ« العبقرية هي عبقرية تعبير العبقرية عن ذاتها، في المنتجات الحية التي تطالع بها العالم، فعبقرية مرسيل بروست مثلا هي مجموع مؤلفاته»[3].

وممارسة التجريب من لدن الكاتب إنما هي ممارسة للتفرد من خلال البحث عن"المغايرة"، لأن خصوصية الذات في الفلسفة الوجودية، هي خاصية أساسية « للتعبير عن وعي بأنني أمتلك وجودا فريدا أو متميزا عن وجود أي إنسان آخر»[4]، ومن هنا يمكننا أن نستنتج بأن اختيار الكاتب لقيم جمالية مخالفة للسائد، يصبح امتدادا للكاتب "الإنسان"، بحيث يصير فعل مسايرة النموذج عملا فنيا غير أصيل « فقد ذهب سارتر مثلا، إلى القول بأننا نخلق القيم باختياراتنا، فنحن لا نختار شيئا يتحدّد مقدما بأنه خير، لكننا نختار شيئا يصبح خيرا لأننا اخترناه»[5].

ثم ينبغي أن نشير إلى أن حرية الكتابة أعطت مفهوما جديدا للكتابة الروائية حيث صارت فعلا لا يكتمل إلا بفعل القراءة، وهذا ما يفترض حضور مفاهيم راسخة في (نظرية التلقي) مثل القارئ المبدع، حرية القراءة، وكسر أفق التوقع لدى القارئ... فإذا انغمست الكتابة الروائية في سؤال التجريب، وقفزت على حدود التلقي السهل، فإنها تضع القارئ في محور العملية الإبداعية، وتعطيه شرعية الانخراط في خلق النّص وتفعيله وهي وظيفة تتعارض مع الأداء المحدود للرواية التقليدية.

يتبين للدارس بعد هذه التهويمة بأن مفاهيم الوجودية كانت ماثلة في رؤية الكاتب تجاه فعل الكتابة كهاجس إبداعي، ولا شك أن هذه الرؤية تمتد لتطال "بنية الشخصية الروائية" أيضا.

لعلّ نظرة إمعان في العالم المتخيل للرواية الجديدة، تكشف عن حقيقة هامّة مفادها أن

---

[1] - ريجيس جوليفييه: المذاهب الوجودية (من كيركجور إلى جان بول سارتر)، ترجمة: فؤاد كامل، (مرجع سابق)، ص07.

[2] - المرجع نفسه، ص113.

[3] - المرجع نفسه، ص40.

[4] - جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، (مرجع سابق)، ص82.

[5] - المرجع نفسه، ص85.

الحرية التي شكلت انفتاح النّص الروائي، وأطّرت عالم الكتابة، هي ذات الحرية التي جعلت البطل ينظر إلى العالم الخارجي من زاوية ممارسة الحياة بتلقائية، وإن هذه الحياة مقوده لإرادته المطلقة، وهو من يسيّر نفسه، ويلبّي حاجاته ورغباته دون الإحساس بمضايقة الموانع، وإنه لا وجود لشيء يفرض عليه قيّما أو أخلاقا معينة، وبقدر ما كانت هذه الحرية أسلوب حياة (Style de vie)، بقدر ما كانت وسيلة لاكتشاف عجز الذّات في مواجهة قهر الواقع الموضوعي، ووطأة الراهن المعيش، الذي يمعن في استلاب الذات وتغريب الإنسان، إلى أن« يخفق في تحقيق مبتغاه، ويصاب بالإحباط والألم والشعور بالوحدة»[1].

إن عضّة الواقع لبطل الرّواية التّجريبيّة قد تكون نابعة من الإحساس الوجودي، حيث « الجماعة لاتلغي الفردية بل عليها أن تحترم تفتحها الذاتي مادامت لا تُصادر حرية الآخرين، وكلُّ لجمٍ لحرية الفرد أو إلزامٍ له بآراء شمولية جاهزة أو تعامٍ عن الفروق الفردية يعتبر ضرباً من الاستبداد والدكتاتورية».[2]، التي تشعره بالاغتراب، فيصاحبه اليأس والقلق، ولعلّه عندئذ يرى بأن هذا العالم ما هو إلاّ حيّز ضيّق من واقع يقبع وراء الحُجب.

لعل الوجودية حاملة لأهم القضايا التي كانت، وما زالت تؤرق الجنس البشري، فحين نلاحق ذاكرة التاريخ، ندرك بأن تطور الحياة اليومية في زمن ما قبل الحرب العالمية الأولى، جعل ذات الإنسان أمام الآلة، تحسّ إزاء هذا العالم المتحوّل، بأنها مجرّد كينونةٍ قابعةٍ في التخوم، وآيلَةٍ إلى الذوبان، كما أن زمن الحربين العالميتين، ترك آثارا رهيبة على مستوى البنية المادية والنفسية لهذه الذات الإنسانية « إنه عالم ما بعد الحرب الذي ساده القلق والاضطراب والعقم وخابت فيه الآمال وغابت الطرق والأهداف واختلت القيم؛ وتطلع الناس فيه من خلال سُدُف البؤس والدروب المظلمة إلى منافذ النور والنجاة، وأين توجد إلاّ عند الأدباء والمفكرين؟ والأدباء كسائر البشر يعانون ما يعانونه من العذاب الروحي والاغتراب. لقد كان طبيعياً أن يرفضوا هذا العصر ويتخذوا منه

[1] - محمد رياض وتار :شخصية المثقف في الرّواية العربيّة السورية (دراسة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1999، ص140.

[2] - عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة)، (مرجع سابق)، ص186.

موقفاً احتجاجيّاً بشكل أو بآخر»[1] ، لأن حياة الإنسان فيه أصبحت سلسلة متواصلة من الخيبة والأرزاء.

والحاصل هو أن نماء المفاهيم الأساسية التي تمحورت حولها الوجودية إنما هو ناتج عن الوعي بالتمزّق الذي عاشه الإنسان ملء أحاسيسه، نتيجة وجوده في عالم غارق في الانكسارات، دون أن يجد لنفسه سبيلا للتخلص منها، والرّواية التّجريبيّة -كمنجز أدبي- جعلت مرجعها واقع المجتمع الإنساني عموما، والفرنسي بشكل خاص الذي هو جزء من تاريخ أوروبا التي دمّرتها آلة الحرب فتفاعلت« مع الأحداث التي شهدتها القارة العجوز(...) وعبّرت بصراحة عن التذمّر، والانهزام والفوضى، والضّياع الذي ألّم بالفرد الأوروبي عامّة، وبالكتّاب بصفة خاصة، فكان الغبن، والقلق، والغثيان، واللاّمعقول، والضّياع، صفات ملازمة للإنتاج خلال تلك الفترة»[2]

ولعلّ الهامّ الآخر الذي لا يمكن تغافله، هو أن الإحساس بالحريّة المطلقة وتجاوز القيم المختلفة، قد يكون منشأ القلق، من حيث هو موقف تُدْرِكهُ الشخصية الروائية، فتبلغ داخل الحكاية أقصى مراحل التّلاشي والضّياع، والضّآلة حين تجد هذه الحرّية البنّاءة للذّات تصطدم بالواقع فتتكسّر على صخوره فيحدث الانكسار والعدم بالمفهوم الوجودي، وهو ما يمكن أن يُفسَّر بمقولة " تشيؤ الشخصية في الرّواية التّجريبيّة، حين تصير نهبا للواقع فتؤول إلى حالة التشيؤ والعطالة الروحية، فـ« الشخصيات بشر واقعيّون من لحمٍ ودم وروح، يُعِون قضايا الإنسان المعاصر بكثافة وعمق، ويُعانون الصراع في المجتمع لإثبات حريتهم والتمتع باختيار موقفهم ومصيرهم في هذا الكون المعقد»[3]، وهم يَعُون هواجس الذات، وقضايا الإنسان المعاصر بشكل كثيف وعميق.

ومن المعروف لدى القارئ أن الشخصية في الرّواية التّجريبيّة، غالبا ما تبدو متقوقعة على ذاتها، و« انكفاء الذات، هو وليد نظرة وجودية»[4]، ولهذا تبدو النزعة الفردية طاغية على أفعالها،«

---

[1] - المرجع السابق، ص192.

[2] - رشيد قريبع : (الرّواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي، نظرة مقارنة)، (مرجع سابق)، ص 68.

[3] - عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها (دراسة)، (مرجع سابق)، ص187.

[4] - قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر(دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 239.

وسرعان ما يعثر القارئ في أفكارها على عناصر الوجودية، كالقلق والاغتراب، وعرضية الوجود الإنساني، والإحساس بالموت»[1]، وهي في ذلك تعاني توترات المجتمع وصراعاته من أجل إثبات حرية اختيار الموقف.

ثم، أليس شعور هذه الشخصية بانغلاق الواقع وبثقل وطأته، وافتقاره إلى أسباب لوجودها يعلها نَهْبً ا للشّعور بالغثيان؟ فكثيرا ما تكتشف عبثيّة هذا الوجود، وبأنّها تطارد اللاّغاية، وبالتالي تفقد هذه الحياة معناها، فتدرك عندئذ، أن وجودها عدمٌ ، كبقية الأشياء الجامدة، فيحاصرها الشعور بالاختناق على طريقة الوجوديين، وتسقط فريسة الاختناق والغثيان حيث يرى سارتر بأن « لتجربة الغثيان قيمة ميتافيزيقية، فهي تكشف عن صميم الوجود، وهي من هذا التوجه تتيح لنا رؤية جديدة لعالم الأشياء والإنسان »[2] ومن هنا يصير الواقع الإنساني في الفلسفة الوجودية شبيه بواقع الشخصية الروائية « باعتباره عدم حصول »[3].

ذكر البحث - من قبل- بأن الرّواية التّجريبيّة، سجّلت"قطيعة إبستمولوجية" مع القديم، وكان من نتائج هذا التّحول، التّخلي عن المواضعات التقليدية للبنية الزمنية ، حتى صارت علاقة الرّواية التّجريبيّة بالزمن علاقة توتر "بالمفهوم البلزاكي" فتعاملت مع "الزمن" من زاوية " حركة الوصف"، على خلاف الرّواية التقليدية، التي اهتّمت بالموصوف نفسه، قصد الإيهام بالواقع، فيأتي السرد وفق سيرورة خطية تصاعدية ، تتتالى فيها الأحداث (كرونولوجيا) ولهذا فالرّواية التّجريبيّة ثورة على الزمن لا تقل في عنفها وسير نتائجها عن تحليل الوجوديين عامة له.

ولعل هذه المغايرة جعلت عنصر "الزمن" كبنية فاعلة في التّجريب الرّوائي، ذات أهمية بالغة، وتبدو هذه الأهمية بالمثل في الفلسفة الوجودية لأن « الزمان يمكن أن يفسر به الطابع الأصلي للوجود »[4]، وسبب ذلك هو إن « كل وجود متزّمن بالزمان»[5]

---

[1] - هاني الراهب: شرخ في تاريخ طويل، دار الأجيال، دمشق،(د.ط)، 1970، ص 241.

[2] - ريجيس جوليفييه: المذاهب الوجودية (من كيركجور إلى جان بول سارتر)، (مرجع سابق)، ص116.

[3] - المرجع نفسه، ص142.

[4] - عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، (مرجع سابق)، 289.

[5] - المرجع نفسه، ص309.

إن الزمن في الّرواية التّجريبيّة تغيرت تمظهراته، واختلفت آليات اشتغاله، حتى أمسى مسألة تحضى باهتمام الدارسين[1] إذ تجلى في نظام معين[2] يمنح النّص الروائي زمنيته الخاصة، بحيث يتم عرض الأحداث وفق نسق زمني متقطع، فتتتابع تلك الأحداث - من خلاله- متقطعة هي الأخرى بتقطع أزمنتها، من الحاضر إلى الماضي، ومن الحاضر إلى المستقبل .

إن ظاهريات الأبعاد الزمانية الثلاثة، تم التلاعب بها في الّرواية التّجريبيّة، وذلك عبر تشظيّة تتخلل الوحدات السردية، باعتماد تقنيات (الاسترجاع- الاستباق- المونولوج الداخلي)، فصار السّارد يتنقل بحرية بين الأزمنة الثلاثة، باعتبارها لم تعد – كما كانت - سلسلة ذات حلقات منفصلة عن بعضها، (ماض=لم يعد موجودا)، (حاضر= موجود) (مستقبل= لم يوجد بعد)، بل صارت تتخذ داخل الّرواية التّجريبيّة،"صورة شمولية"، أو كلية زمانية ذات وحدات متصلة ببعضها.

ولعل هذه الآلية في السرد، تتماشى مع المفهوم الوجودي للأبعاد الزمانية بحيث « ينبغي إظهار كل بعد منظورا إليه على أساس الشمول النهائي على استحضار" عدم استقلال هذا البعد بنفسه" »[3]، وعلة ذلك تكمن في "الهّم" بحسب تعبير عبد الرحمن بدوي، فاهتمام الشخصية الروائية، بممكنات " الماهية"، لا يمكن أن يقتصر على بعد زمني واحد (وليكن الحاضر) مثلا، بل ينبغي أن يمتد ليشمل كل الأبعاد الزمانية في آن، ومن هنا يكون للتواصل فيما بين الحاضر والماضي والمستقبل مسوغا وجوديا «فالوجود الإنساني مهموم بتحقيق إمكانياته في الوجود. والهم يتخذ ثلاثة تراكيب: الهم بتحقيق الممكنات (= المستقبل)، الهم مما تحقق من ممكنات (= الماضي)، والهم بما يجري تحقيقه من ممكنات (= الحاضر). ولهذا يتصف الهم بهذه الأحوال الزمانية الثلاثة: المستقبل، الماضي، الحاضر »[4] .

إن لحظة الانفلات من أسر هذه الاستقلالية (الموهومة) بين الأبعاد الزمانية - في نظر الكتاب التجريبيين والفلاسفة الوجوديين- تؤطر لوجود مسافة زمنية حرة، تمثل في مفهوم الوجودية

---

[1] - من الدارسين الأوائل الذين اهتموا بالزمن الروائي: تودوروف في كتابه(مقولات السرد)1966- جون ريكاردو في كتابه(قضايا الّرواية الجديدة)1967- جيرار جينيت في كتابه(أشكال 03)1972.

[2] - يطلق عليه جيرار جينيت، مصطلح: (المفارقات الزمنية) وهي: الاسترجاع (Flash back)، الاستباق (perspective)،و المدّة (La durée)، و"الخلاصة"(Sommaire)، والوقفة (Pause)، والحذف (Ellipse)، والمشهد (Scène)، و " التواتر"(La fréquence)،

[3] - جان بول سارتر: الوجود والعدم (بحث في الأنطلوجيا الظاهراتية)، (مرجع سابق)، ص202.

[4] - عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، (مرجع سابق)، ص102.

بعدا زمنيا رابعا «إن الزمان الحقيقي ذو أربعة أبعاد: المستقبل، الماضي، الحاضر، التلامس بينها. وهذا التلامس هو الذي يفتح الأبعاد الثلاثة الأخرى على بعضها»[1].

إلا أن الزمن النفسي (السيكولوجي) الذي يعكس تفاعلات الذات مع الزمن، هو المهيمن على الرّواية التّجريبيّة، إذ إننا نجد البطل عادة ما يستدعي الذاكرة، ليخلق فعل التذكر، مقوما سياقيا في تشكيل الرّواية التّجريبيّة، ولعل ذلك يكون انعكاسا لمنظور حداثي يُتّبع في التعاطي مع الزمن الروائي، يتوق الكاتب من خلاله إلى التعبير عن مسألة الوعي بالزمن و دلالته، خصوصا الزمن الماضي وتأثيره في الحاضر وصنع المستقبل، وهذا خلافا للرواية التقليدية التي تفصل الماضي عن الحاضر وتنظر إليه على أساس أنه لم يعد موجودا، ومن«هذه الناحية يبدو أنه يراد أن ينسب الوجود إلى الحاضر وحده»[2].

والوجودية ترفض أن نسلب الماضي وجوده الفعلي فإن يكن الحادث ماضيا معناه فقط أن يُحال على التقاعد، وأن يفقد الفاعلية دون أن يفقد الوجود، وهنا يصير الزمن مرتبطا بالوجدان وذلك بالاعتماد على الحالات الشعورية والاقتران بالوجود اللحظي، فالماضي يتدرج في شعورنا الحاضر، وله قوة ذاتية خاصة، حاضرة ما دامت تفعل في الحاضرومن ثمة يصير ارتباط الماضي بالحاضر ارتباطا وثيقا، و"الوعي بالوجود" لدى الشخصية الروائية هو الذي يمنح التدفق المستمر للزمن، فتصير "الذاكرة" بمثابة الوعاء الذي يسّرب إلى حاضر هذه الشخصية أحداث الماضي باستمرار وهذا الماضي يمكن أن "يولد من جديد" وأن يلاحقنا[3] .

إن العلاقة إذًا بين الزمن والذات هي التي تمنح هذا التداخل الزمني على نحو لا يتم معه الترتيب المنتظم للأحداث، فتُفسخ الحواجز بين السابق واللاحق، حتى يصير السابق جزءً لا من حاضر الشخصية فحسب، بل هو الشخصية ذاتها « والماضي الذي هو أنا، علي أن أكونه دون أي إمكان لأن أكونه، وأنا أتحمل مسؤولية كما لو كنت أستطيع تغييره، ومع ذلك فأنا لا يمكن أن أكون غيره»[4]، فيفترض بذلك أن تكون علاقة الشخصية الروائية بماضيها، هي علاقة وجود مع الذات.حتى أن سارتر يذكر بأن « هذه الماهية، أو هذه الذات، بمضمونها القبلي والتاريخي هي كل

---

[1] - المرجع السابق، ص 129.

[2] - جان بول سارتر: الوجود والعدم (بحث في الأنطلوجيا الظاهراتية)، (مرجع سابق)، ص202.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص ص 204،205.

[4] - المرجع نفسه، ص215.

ما أنا عليه باعتبار أنني كنته، وعليه يجب أن أنتزع نفسي باستمرار في هذا الماضي- الحاضر حتى أُوَجِّدَ، وإلا أصبحت شيئا، وتجّمدتُ »[1]

واللعب بالزمن في الّرواية التّجريبيّة لا يتوقف عند استدعاء الذاكرة، والقفز بين الحاضر والماضي فحسب، بل يمكن للدارس أن يقف عند تداعي المستقبل في زمن الحضور (الاستباق).

وعلى الرغم من أن الاستباق تقنية نا درة الحدوث في الّرواية التقليدية لأنها تتنافى مع عنصر التشويق الذي يتوخاه الكاتب، إلا أننا نجده حاضرا بقوة في الّرواية التّجريبيّة، حيث يتم القفز إلى الأمام، وسرد أحداث سابقة، لم يحن أوانها بعد، فيتم تقديمها على أحداث تسبقها من ناحية الحدوث، وذلك لاستشراف مستقبل الأحداث، أو التمهيد لأحداث لاحقة (من الناحية الوظيفية)، ويتعلق ذلك بمستقبل الشخصية الروائية، وهنا يؤول الاستشراف إلى "حتمية" بالمفهوم الوجودي « فإن علي أن أصير، ومعنى هذا أنني أعطي العالم إمكانيات خاصة ابتداءً من الحالة التي أدركها فيه، والحتمية تظهر على أساس المشروع المحدث للمستقبل في نفسي»[2].

إن هذه الحتمية، لا يُنظر إليها بمعزل عن الذات الفردية، ولا عن وجودها اللحظي، بل ينظر إليها من زاوية أنها تتموضع في بعد زماني لاحق، لا يمكن أن ينقطع عن الماضي وعن الحاضر،ومن زاوية أخرى، هي نتيجة لعلاقة الذات في بُعدها الوجودي، بظاهريات الأبعاد الزمانية الثلاثة «وحين أقول إني سأكون سعيدا، فمن المفهوم أن ذلك هو أنا في الحاضر، وهو يجر ماضيه من ورائه»[3]، ومن ثمة تتماهى الأبعاد الزمانية، ليتحقق "وعي الشخصية بذاتها"« والمستقبل هو النقطة المثالية التي فيها الضغط المفاجئ اللامتناهي، فواقعيته(الماضي)، ولما هو من أجل ذاته(الحاضر)، وإمكانه(المستقبل) تبرز الذات كوجود في ذاته »[4].

إن أهمية الاستباق تتشكل من خلال لحظة بحث الشخصية عن علة ماهيتها، وهذا البحث يرتهن أساسا بما "لم يوجد بعد"، وهو اللحظة المركزية في الوجود الذي هو مشروع الإنسان باستمرار، ومن هذه الزاوية، يرى هيدجر « بأن تحليل الزمان يجب أن يبدأ بالفحص عن حقيقة

---

[1] - ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، (مرجع سابق)، ص137.

[2] - جان بول سارتر: الوجود والعدم (بحث في الأنطلوجيا الظاهراتية)، (مرجع سابق)، ص233.

[3] - المرجع نفسه، ص233.

[4] - المرجع نفسه، ص234.

المستقبل»[1] وسبب ذلك كما يعتقد هو« إن الهم يلقي بنفسه على ما لم يتحقق بعد. ولهذا يتميز بالانتظار(...) والانتظار حال للمستقبل مؤسسة على التوقع»[2].

إن التوافق بين التّجريب الّروائي والرؤية الوجودية قد لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتعداه إلى " اللغة" بوصفها بنية هامة في التصوير والتشكيل وسرد الأحداث، وهي بالإضافة إلى ذلك، تعد من أبرز هواجس فعل التجريب، ومن ناحية أخرى فاللغة لها خاصية هامة في نشاط الفلسفة الوجودية.

وتأتي أهمية اللغة أيضا من خلال دورها في ترسيم عالم الأفكار وتخليق المفاهيم، وما دام أن الإنسان يتميز بخاصية الفهم والتفكير، ودور الفيلسوف – هنا- هو تشكيل عالم المعرفة والمفاهيم، وما دامت اللغة مرتبطة بعالم الأفكار ودالة عليه، فإننا نجد الفلسفة الوجودية تنطلق من هذا المفهوم (علاقة اللغة بالتفكير) حيث يصير« التفكير ..thinking هو النشاط الذي نصل بواسطته إلى المعرفة، وترتبط اللغة بالفكر »[3]، وما دام التفكير دالا على الوجود في نظر الوجوديين، فإنهم يقيمون مذهبهم « على الكوجيتو الديكارتي: « أنا أفكر فأنا موجود» »[4] .

إن أهمية اللغة تبدو من خلال كونها طفرة معرفية في نظر الوجوديين، فلم تعد مجرد ممثل للمعرفة، بل صارت إمكانا للوجود، كما لم تعد مجرد أداة للتعبير كما في الّرواية التقليدية، بل أصبحت بنية سردية يشتغل عليها الكاتب بحدّة لتحقيق فعل التجاوز، حتى أوشكت على افتكاك دور البطولة في النّص.

لقد سبق الذكر بأن فعل الكتابة في الّرواية التّجريبيّة، هي خلق للماهية بالنسبة للكاتب، وبالتالي تصبح علاقته الكاتب"المجرب" بوجوده، هي علاقة لغوية بالدرجة الأولى، مما جعل اللغة - كمكّون سردي-من أبرز التشكيلات الجمالية في الّرواية التّجريبيّة، قد تتعالى – في رؤية الكاتب - عن الأحداث والشخصية، وهو يوظفها في تشكيلات انزياحية، وفي تعدد حواري ودلالي، وتهجين أسلوبي، وتكثيف رمزي يجعل لغة الّرواية التّجريبيّة ترتدي لبوس الغموض والإبهام.

---

[1] - ، عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، (مرجع سابق)، ص105.

[2] - المرجع نفسه، ص 105.

[3] - جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، (مرجع سابق)، ص 161.

[4] - جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، (مرجع سابق)، ص 06.

ويمكن للدارس أن يؤوّل التعبير الرمزي باعتباره نتاج رؤية وجودية، فإذا تخلّق التعبير من خلال الإيحاء والرمز والانزياح، وتبدّل العلاقات اللغوية، فلعل ذلك ينسجم مع التطلع إلى الكشف عن أزمة الإنسان المعاصر في الوجود لأن « الحضور في العالم هو سقوط للإمكانيات، والموجود الساقط يتميز بالثرثرة والغموض والاستطلاع »[1].

فهي إذًا أزمة روح وجسد وسط مدار كلّي يستبطن القلق والتوتّر، ويلوّح بالعداء، وكذلك جاءت النّصوص الروائية التّجريبيّة في أغلبها تعبّر عن ضياع الإنسان، وتداعي القيم في جوّ يطغى عليه التشاؤم والحيرة والإحباط.

وفي الوقت نفسه يأتي التّجريب الّروائي من باب اللغة، إنجازا شعريا يغني القارئ بحركة إيقاعه عن حركة السرد والأحداث، ومن ثمة تصير اللغة-في الّرواية التّجريبيّة- بنية جمالية تستفز القارئ بما تستبطنه من شعرية نابضة بالإيحاء، بغية تخليق الوظيفة الجمالية الخارقة.

ومناقشة« سارتر للغة تأتي في سياق ملاحظاته عن الغواية أو الإغراء Séduction »[2] حيث يقول:« وأنا لا أحقق ذلك إلا عن طريق اللغة بأوسع معنى للكلمة »[3] .

وبالإضافة إلى كون اللغة في الّرواية التّجريبيّة قد قفزت على اشتغالها الوصفي، « فهي ليست تصف إنما هي تثير»[4]، فإن استعمالها صار - أيضا- ضربا من الممارسة المعرفية « فهو يشبه تلك التجارب الدينية، كالوحي، والرؤية الصوفية، أو التجارب الجمالية التي تدرك الأشياء في أعماق علاقاتها المتبادلة »[5]، واللغة- بهذا المعنى- تؤكد على تنويع الأساليب، وترتحل بين الحوار الداخلي، والحوار المباشر، والوصف، وتتقمص اللهجات المحلية، وتتضفر بالمستويات الاجتماعيّة في نطاق التواصل بين الشخصيات داخل فضاء النّص، وتوظف التناص والمرجعيات المعرفية المختلفة (الدينية، والسياسيّة، والاجتماعيّة، والفلسفية...) وبهذا كله صارت اللغة أداة تحلق بالّرواية التّجريبيّة في عوالم الأبنية المختلفة، والأصوات المتعددة، والأجناس المتباينة.

لعل التقارب الحاصل بين مفاهيم الفلسفة الوجودية، وجماليات التّجريب الّروائي، كان مدعاة لاهتمام الوجوديين بالّرواية الجديدة، ف « المرأة الوحيدة التي ناقشها سارتر هي نتالي ساروت

---

[1] - عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية ، (مرجع سابق)، ص10.

[2] - جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام (مرجع سابق)، ص164.

[3] - المرجع نفسه، ص164.

[4] - المرجع نفسه، ص 256.

[5] - المرجع نفسه، ص 256.

»[1] الأمر الذي يجعلنا نعتقد بأن جماليات التّجريب الرّوائي بمكن أن تكون قواعد إحالة على الكثير من تمظهرات الفلسفة الوجودية.

ج -التجريب الروائي والتّراث(patrimoine):

إن محاولة بعث التّراث العربي[2] ضمن سياق الخطاب الحداثي، يأتي بمثابة الفرصة التي تمكّن الذّات العربيّة من تجديد نظام القيم، وتفجير الطاقة الإبداعية التي يستبطنها هذا التّراث، كما يأتي – أيضا- تساوقا مع ضرورة فرضتها تأثيرات العصر، حيث زحف العولمة الثقافيّة صار يهدّد تراث الشعوب بالانقراض، وابتلاع خصوصياتها، وتكريس مركزية الثقافة الغربية عن طريق التخفي وراء مقولات الحداثة والعولمة.

من أجل ذلك سعت الرّواية التّجريبيّة العربيّة، إلى تأسيس قيمومتها على استيعاب التراث العربي بشتى تمظهراته، حتى وجدنا هذا الأخير يضخّ مضامينه داخل النّص الروائي، ويمدّه بإمكانات ضخمة للاشتغال، وإثارة أسئلة وإشكالات جديدة في مجال الكتابة الروائية.

ولأجل استكمال حلقة الحفر في "الحقول المعرفية"التي أسهمت في تلوينات التّجريب الرّوائي، سيحاول البحث الوقوف على مكاشفة "التّراث العربي" في شقّيه الرسمي، والشعبي، باعتباره من الأسس المعرفية التي ارتكز عليها التّجريب الرّوائي العربي، وأحد العلامات الدالة على خصوصية الرّواية التّجريبيّة العربيّة، هذه الخصوصية التي لا يمكن أن تتحقق - في شرطها التاريخي- إلا إذا امتلكت رؤية موقفية واضحة وخاصة، وذلك من خلال استنطاق التّراث العربي الذي يترجم الخصوصية الثقافيّة[3]للذات العربيّة، بما تمتلكه من خصوبة وعمق.

لقد ذكر البحث آنفا نكبة 1967 باعتبارها صدمة عسكرية وسياسيّة بالدرجة الأولى، زعزعت يقين الإنسان العربي، ورسخت في ذهنيته حالة من الشّك، والحيرة تجاه الواقع العربي

---

[1] - فيليب تودي و هوارد ريد: سارتر، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص172.

[2] - يؤكد محمد عابد الجابري بأن التّراث قد أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر، عنوانا على حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر...ذلك هوالمضمون الحي في النفوس، الحاضر في الوعي الذي يعطي للثقافة العربيّة الإسلامية عندما ينظر إليها بوصفها مقوما من مقومات الذات العربيّة وعنصرا أساسيا ورئيسيا من عناصر وحدتها، ومن هنا ينظر إلى "التّراث" على أنه من بقايا ثقافة الماضي، بل على أنه "تمام" هذه الثقافة وكليتها: إنه العقيدة والشريعة، واللغة والأدب، والعقل والذهنيّة، والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى إنه في آن واحد: المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربيّة الإسلامية. ينظر: محمد عابد الجابري:التّراث والحداثة (دراسات ومناقشات)مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت،(ط1)، 1991، ص25.

[3] - البحث يسوق هذه الفكرة باعتبار أن الاعتراف بالاختلاف والتنوع في الثقافات الإنسانية، أمر مسلم به.

بمنظوماته السياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة، وحتى تصوراته الجمالية، وقد دفعت هذه الصدمة إلى تشكيل وعي مغاير، يشتغل على طرح السؤال وتقويض القيم والمقولات السائدة، وليس غريبا أن ينعكس هذا المناخ الحضاري العام، على ميدان الإبداع، وعلى الكتابة الروائية بشكل خاص، فتشكّل وعٍي، يتجه صوب البحث عن أشكال جمالية قادرة على تجاوز تلك الهزيمة، وتخليق ذائقة جديدة تعيد النظر فيما هو سائد، وذلك بعدما تأكّد بأن الأشكال المستهلكة، ناءت بالواقع ولم تعد قادرة علىتفسيره وفهمه، فباتت الرّواية التّجريبيّة العربيّة حينذاك، شغوفة بهاجس المغايرة، وبات الكتّاب يتوقون إلى الانزياح عن الشكل الروائي المعهود « فوجدوا ضالتهم في الرّواية الجديدة في فرنسا»[1] كشكل روائي عالمي يحمل لواء التمرد على مفهوم النوع، وحدوده، وعلاقاته، من خلال استيعابه لأجناس أدبية وغير أدبية، حتى تحوّل التأليف الروائي مع هذه الرواية إلى « انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة ومنفصلة مدعوة لتكون وحدة عضوية توضع على الدوام موضع تساؤل[2]» فتّم اقتحام عوالم الحلم، والأسطوري، والمسرحي، والصحافي، والسّيري، والمذكرات...إلخ، مما يعني الدخول في مرحلة من التحول الجمالي غير المسبوق، حيث انتهاك قداسة اللغة، وتوظيف تقنية التلصيق والمونتاج، واختراق نمطية السرد العمودي، وتجاوزها إلى مكونات الخطاب الروائي الأخرى (الزمن، الرؤية، الصيغة).

لكن يبدو أن التجريب الذي قاد الكتّاب العرب أمثال إدوار الخرّاط، وصنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، ووليد إخلاصي، وفؤاد التكرلي...إلخ، إلى توظيف تقنيات الآخر (التي هي نتاج ذائقة وثقافة غربيتين)، بحثا عن المغايرة، وتوقا إلى الركض في مدار العالمية، لم يكن قادرا لوحده على خلق الانسجام، إن لم نقل: قد تورّط في إرباك العلاقة بين الذات المبدعة، والمعبرة عن وعي الجماعة (كهوية) وبين النّص الروائي (كإبداع)، مما يزيد في انهيار الذات العربيّة المضيّعة، وإعادة صياغة الهيمنة الغربية بشكل آخر، إلاّ أن الارتباط بالرواية الجدية الفرنسية جعل بعض الكتّاب يشعرون بأننا -كعرب- «نزداد بُعدا عن تراثنا بازدياد ارتباطنا مع هذه الحضارة، وأن المسافة بين " هناك" و" هنا" تزداد اتساعا وعمقا »[3]، ممّا يزيد في ترسيخ

---

[1] - عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرّواية العربيّة، (روايات إدوار الخراط أنموذجا)، ط1الدار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، 2010. ص15.

[2] - جورج لوكاتش: نظرية الرّواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، (ط1)، 1988، ص07.

[3] - محمد عابد الجابري:التّراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، (مرجع سابق)، ص31.

الاستلاب وعليه لا بد من التفكير في « تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا»[1]، ومن هنا حاول التّجريب الّروائيالعربي خلق حداثة روائية تستمد خصوصيتها من نسغ التّراث العربي بعد أن تبين بـ«أن الحداثة والتّراث هما وجهان لعملة واحدة، يتكاملان ولا يتناقضان »[2].

ينبغي أن نشير- أولا- إلى أن للّتراث الذي يعنيه البحث هو « الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر، ملفوفا في بطانة وجدانية إيديولوجية،لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم، كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحية المعاصرة التي "نستورد" منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا »[3]إن العودة إلى التّراث لا تعني - ضمن هذا المنظور- مجرد استهلاك للذاكرة، ولا مجرد تسجيل لما قاله القدامى، بل« إن كتابته أقرب إلى الكتابة الواعية أو المفكرة»[4] التي يمكن أن تعطي النص الروائي إمكانات جديدة من التأويل، وآفاقا تخييلية أكثر رحابة وإبداعا.

كما أن هذه الكتابة الواعية التي تستهدف إثراء النّص التجريبي العربي، قد تجعله قادرا على تمثل الراهن والتعبير عن قضاياه، بعد أن ثبت بأن المحلية قد تكون هي السبيل الأمثل إلى تحقيق العالمية،

« لأن الأدب- وربما الّرواية خاصة- بالذات لا يكون إنسانيا، ومن ثم عالميا، إلا بقدر ما هو محلّي »[5].

لعله تأكد لكتّابنا بأن اقتصارهم على تمثّل فنيات الغير، قد لا يفصح عن خصوصية معينة، بل التّراث العربي هو الذي يستبطن خصوصية الذات، وذلك « من خلال تمثل الأشكال التراثية التي بات التعامل معها وبها ضرب من الاستراتيجيات الجديدة في الكتابة المعاصرة مما أوجد خصوصية في الأداء، وتفّرد في التشكيل فتورطت الرواية الجديدة في الوقوع في حتمية الإفادة من مكون نصي تراثي يضمن سمة الاستقلالية بالقياس مع نصوص تشاركه الجنس وتختلف معه في طبيعة المعالجة[6]».

---

[1] - سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (ط1)، 1997،ص15.

[2] - محمد عزام: تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، (مرجع سابق)، ص 70.

[3] - محمد عابد الجابري:التّراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، (مرجع سابق)، ص23.

[4] - مجموعة من الكتاب: الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين)،آذار- مارس 1988، معهد العالم العربي- باريس، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذيقية-سوريا، (ط1)، 1994، ص 35.

[5] - المرجع نفسه، ص 128.

[6] - ينظر، فائز الشرع : (استدعاء الموروث وانتاج النص)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد 392 ، السنة الثالثة والثلاثون، كانون الأول / 2003 شوال 1424 ، ص 181.

وبالإضافة إلى توظيف تقنيات الّرواية الجديدة الفرنسية، فقد انكب هؤلاء الكتاب على الاستلهام من النّصوص التّراثية، واجتهدوا في النفاذ إلى صميمها، واستثمار خصائصها، في سبيل إثراء مضامين روايتهم العربيّة التي « راهنت على استراتيجية سردية مزدوجة تواجه مستويين : المستوى الأول، يستمد مقوماته من سجلات السرد العربي- الإسلامي الكلاسيكي، والمستوى الثاني يتخذ من القالب الروائي الغربي أفقا لانتظامه الخاص »[1].

ويمكن أن نشير هنا إلى بعض الروايات التي كانت نتاج هذه الموجة، والتي حوّلت « هذا التراكم إلى وضع ثوري بالفعل بنوعية جديدة»،[2] فاستطاعت أن تطاول شوامخ الروايات العالمية مثل: "الزيني بركات"[3] لجمال الغيطاني، و" حدث أبو هريرة قال[4]" لمحمود المسعدي، و" موسم الهجرة إلى الشمال[5]" للطيب صالح، و" الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل[6]" لإيميل حبيبي.

إن هذا الجيل الذي«أكسب الّرواية العربيّة الأصالة والحداثة والحساسية والعمق »[7] أكّد بأن الحديث عن خصوصية الّرواية التّجريبيّة العربيّة، إنما هو حديث عن فعل إبداعي له فرادته في مقابل الّرواية الجديدة، دون أن يعني ذلك جمودا أو انغلاقا عن هذا الشكل الروائي الذي يمثل واجهة الحداثة الروائية الغربية.

كما أكد هذا الجيل - أيضا- على أن خصوصية الّرواية التّجريبيّة العربيّة، يمكن أن تقاس بمدى نبشها في حميمية المجتمع العربي، وترجمتها لخبراته ومشكلاته، التي تمثل أدقّ خصائصه وذلك حين تحفر في الذاكرة الجماعية وتحاور عناصر التّراث في أقوى نصوصه الدالة على

---

[1] - فيصل دراج: نظرية الّرواية والّرواية العربيّة، (مرجع سابق)، ص230.

[2] - حسين مُروةتراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، (ط2)، 986 ، ص321.

[3] - صدرت الطبعة الأولى عن وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

[4] - تم تأليفها سنة 1940، وصدرت لأول مرة عن الدار التونسية للنشر كاملة عام 1973، وعن دار الجنوب للنشر، سنة1979، وقدم لها توفيق بكار.

[5] - نشرت في البداية في (مجلة حوار) عدد 5-6, ص 5-87) في سبتمبر عام 1966، ثم نشرت بعد ذلك في كتاب مستقل عن دار العودة في بيروت في نفس العام.

[6] - إيميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت(ط1)، 1967،.

[7] - فخري صالح:في الّرواية العربيّة الجديدة، (مرجع سابق)، ص 14.

خصوصية السرد العربي، فالكتابة الروائية قبل أن تكون فضاءً تخييليا، هي سبر لأغوار الإنسان والمجتمع، وحفر في عمق الثقافة المحلية، لتسريب "اللاّمألوف"[1]، والإفصاح عن "المسكوت عنه" في دوائر التلقي، مما يسمح لها (أي الّرواية) بالتّموقع في نطاق العالمية، « من جهة ثم لكي تضيف إلى ثروة الفكر الإنساني غنى وخصبا مجهولين فتصبح بذلك، جزءً عضويا في وحدة البناء الثقافي العالمي المتنامي على الدوام »[2]

لذا صار لزاما، الاعتراف بأن الخصوصية التي نتحدث عنها - هنا- تفترض البحث عن السمات الثقافيّة التي يمكن أن تضفي إلى فرادة، تنفتح « على أفق معرفي يتسم بالتنوع، بالقدر الذي يؤصل فيه مفهوم الواحد المختلف»[3].

من المعتقد إذن بأن بعلاقة التّراث العربي من خلال الّرواية التّجريبيّة العربيّة، يمثل حالة من المغايرة من داخل الثقافة العربيّة نفسها، في الوقت الذي يمثّل فيه هذا البعث فهْما مخالفا للتّراث، وبعلاقته بالراهن، وهذا بعد أن كان الناس ينظرون إليه ببصيرة خاطئة، على أنه نتاج سكوني، يرتبط بصور الرتابة والتقوقع.

إن تمثّل الّرواية التّجريبيّة العربيّة للتّراث، هو انتشال له (أي التراث) من التموضع في سراديب الماضي، وإخراجه إلى فضاء آخر، يكتسي من خلاله لبوسا جديدا يجعله مرتبطا ارتباطا وثيقا بالحاضر، الذي يتسع لتخليقات الماضي وممكنات المستقبل، وهذا ما يدفع بالكتّاب إلى التعامل مع التّراث وفق رؤية معاصرة تدمج عناصره المعرفية (فلسفة، وفن، وتصوف، وأسطورة، وأدب بشكليه الرسمي والشعبي...) في صنع واقع جمالي، قادر على تخليق آليات التمرد على السائد.

إلا أن الحقيقة التي تلازم الحديث عن قراءة التّراث، هي أن الرؤية النقدية الموجهة إلى التّراث العربي، وإعادة قراءته باعتباره بنية معرفية، تحيل إلى مفهوم "المركزية" الذي لازم النّص التّراثي زمنا طويلا، مما جعله ينأى عن محاولات التفكيك والتقويض، حتى صار « سجين إشكالية واحدة، وحبيس أسلوب محدّد في الطرح والنظر، يستند إلى مفاهيم مركزية تحركه وتؤسس أرضيته

---

[1] - اللاّمألوف: هو استبطان الثقافة المحلية لألوان من البداهة، والغرابة، والواقعية بدقائق تفاصيلها، وهي تمثل خصوصية تلك الثقافة، وتُميّزها عن ثقافات الشعوب الأخرى، ويمكن للكتابة الروائية – باعتبارها مشروع استكشاف-أن تخرج هذه الخصوصية الثقافيّة من مناطق الظل.

[2] - حسن مروة: تراثنا كيف نعرفه، (مرجع سابق)، ص10.

[3] - محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2005، ص15.

»[1]. وبغية تقويض هذه النزعة، اتجهت القراءة النقدية المعاصرة، نحو آليات التأويل، ونحو القراءة العلمية والموضوعية، محاولة بذلك زعزعة سلطة النّص التّراثي، واسترجاع العناصر الثقافيّة المغيبّة في ثنايا النّصوص التّراثية، والتي يمكن أن تساهم بشكل واضح في تمييز هوية "الأنا" عن هوية " الآخر".

وفي هذا السياق تمت الاستفادة من جهود الفلاسفة والمفكرين العرب، أمثال: سعيد مروة، ومحمد عابد الجابري، ومحمد أركون، وغيرهم، حيث انصرف هؤلاء إلى دراسة التراث العربي، وفق المناهج العلمية الحديثة، ف "حسين مروة"- مثلا- « يساهم بمنهج فكري جديد، وفي إطار تكاملي، بمعزل عن أي نظرة تشطيرية أو انتقائية، علاوة على محاولته الجادة ربط خلاصات الفكر بالواقع الراهن، »[2].

وربما يأتي تمثل التّراث في الرّواية التّجريبيّة العربيّة ضمن هذا السياق، بمعنى إن الكتابة في سياقات التجريب العربي، تعمل على تحسّس التمظهرات الفكرية والجمالية الكامنة داخل النّص التّراثي، وذلك وفق منظور يتأسس على جدلية الهدم والبناء، وهي جدلية أسست لها مقاربات أولئك الباحثين الذين اعتقدوا بأن « التراث يحمل في طياته " نزعات حية" يمكن استخدامها وتوظيفها في عمليات التّغيير والتقدّم، بل والثورة أيضا»[3] وهذا يتحقق بفعل إعادة صياغة هذا التراث.

ومن الممكن أن ننبه هنا إلى أن إعادة صياغة النّص التّراثي، لا يعني محوه، إنما يعني القفز عليه اعتبارا من وعي الكتّاب، وموقفه، وإيديولوجيته، ومن ثمة يتم تشكيل النّص الجديد (الرّواية) في شكل نسيج من النّصوص المتماسكة (متناصات)[4] ترتبط ارتباطا وثيقا براهن المجتمع السياسي والاجتماعي والثقافي والحضاري.

---

[1] - مجموعة من المؤلفين: الفلسفة العربيّة المعاصرة مواقف ودراسات، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، (ط1)، 1988، ص131.

[2] - موسى برهومة: التراث العربي والعقل المادي (دراسة في فكر حسين مروة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)ن 2004، ص 14.

[3] - المرجع نفسه، ص10.

[4] - يشير مصطلح التناص إلى التقابلات بين النّصوص السابقة (القديمة)، واللاحقة (الحديثة)وداخل النّص الواحد، تتعدد تعريفاته بين الدارسين ومنهم ميخائيل باختين، جوليا كريستيفا، حيرار جينيت...وبحسب رأي سعيد يقطين، فقد تنوعت دلالات التناص، وصار مفهوما مركزيا يرتحل من مجال دراسي إلى آخر، ومن بلد إلى بلد، بل صار (على حد تعبير يقطين) " بؤرة" تتولد عنه المصطلحات التي تتعدد فيها السوابقواللواحق التي تدور حول النّص، وهذه المصطلحات يذكرها (يقطين): avant-texte...extratexte-intratexte-génotexte-phenotexte-intertexte-autotexte-architexte-paratexte-métatexte-hypertexte-hypotexte. ينظر: سعيد يقطين:انفتاح النّص الروائي النّص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (ط1)، 1989، ص93.

وهذه الآلية في تعامل الكاتب مع النّص التّراثي، تعمل على « بناء قطيعة إبستمولوجية بين منظومة منغلقة على ذاتها، وأخرى قائمة على حدث بذاته»[1] وهذا يعني تحوّل النّص التّراثي من صورته المتخشبة القابعة في التاريخ، إلى صورة منفتحة على الراهن ، فـ« الأديب لا يعيد صياغة التراث كما هو عليه، بل يحدث حالة من التفاعل بين واقعه المعيش، وتراثه الماضي كي يبعث في التراث الماضي حيوية الحاضر»[2]

والكاتب - وفق هذا المنظور- يتعامل مع المفاهيم التي تؤطر عالم الكتابة، وفق بنيات معرفية وجمالية تشكل النّص الجديد (الرّواية) « إذ الفكر يتخذ شكلا مصورا حين يعبر عن درجته الإدراكية، أو حين يريد تأسيس ذاته على نظرة ما للموضوع »[3]ومفاد ذلك هو إن الرّواية التّجريبيّة العربيّة حين تمتصّ من التّراث، فإنها تصير بمثابة المشروع الذي يكاشف التصورات الواسمة لمرحلة اجتماعيّة وحضارية ما، وذلك من خلال ترويض محتوى النّص وعلاماته التاريخيّة (الرموز التّراثية)، وفق ما تمليه البنية الذهنيّة للمجتمع، وما ينسجم مع شروط الهوية العربيّة وما تقتضيه هذه الشروط من محمولات سياسيّة ودينية واجتماعيّة...إلخ. « لأن الأمر يتعلق بتراث هو تراثنا نحن، فهو جزء منا "أخرجناه" عن ذواتنا لا لنلقي به هناك بعيدا عنا(...) بل فصلناه عنا من أجل أن نعيده إلينا في صورة جديدة، وبعلاقات جديدة من أجل أن نجعله معاصرا لنا على صعيد الفهم والمعقولية، وأيضا على صعيد التوظيف الفكري والأيديولوجي ولِم لا إذا كان هذا التوظيف سيتم بروح نقدية ومن منظور عقلاني »[4]، ذلك لأن «التّراث هو التّراث نفسه لا يتكّرر ولا يتعدّد لكن معرفته هي المتعدّدة بقدر ما تتعدّد البُنى الفكرية التي بها يُقرأ التّراث»[5].

من هنا نقول بأن الرّواية التّجريبيّة، يمكن أن تخلق انسجامها مع الواقع، وليس شرطا أن تحقق الانسجام نفسه مع زمنية النّص التّراثي لأن « المتخيل حين يخلق هذه الزمنية الخاصة، فإنه في حقيقة الأمر، يبدع وجودا مختلفا يوفّر إمكانية التوازن الذاتي أو الجماعي»[6] مع الراهن.

---

[1] - عباس محمد جاسم: القصة العراقية بين المعاصرة والموروث الحضاري، الطليعة، عدد06، حزيران1977، ص ص32،33.

[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن ، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (ط1)، 1990، ص05

[3] - محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،(ط1)، 1993، ص17.

[4] - محمد عابد الجابري:التّراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، (مرجع سابق)، ص34.

[5] - حسين مُروة: تراثنا كيف نعرفه، (مرجع سابق)، ص07.

[6] - المرجع نفسه، ص10.

في ضوء هذا الطرح، من الممكن أن تستنتج بأن استدعاء الّرواية التّجريبيّة العربيّة للتّراث، إنما هو حالة من الوعي، تنطلق من التّراث، ولكنها في الوقت نفسه تتجاوزه[1] لتنخرط في صميم الراهن العربي، وهي في ذلك تسعى إلى تعرية مضمرات النّص التّراثي، التي تحمل قدرة على الاستجابة لحاجات عصرنا هذا.

والّرواية التّجريبيّة العربيّة في هذا المدار، تلّوح بمفارقة تتصل بالنّص التّراثي، وهو يتراوح بين حالتين: حالة انغلاق في وضعه التاريخي، وحالة انفتاح في وضعيته الحداثية، وهذا يعني بأن الرؤية الفنية للكاتب، تجعل النّص التّراثي يرتحل من حالة تكلّس، إلى حالة حضور إبداعي، ولعل هذه المفارقة قد حثّت الكتّاب المعاصرين على النبش في التّراث، وإعادة إنتاجه إبداعيا، باعتباره كينونة تاريخيّة يمكن أن تؤسس لبناء فرادة ثقافيّة عن طريق إعادة إبداع عناصر النّص التّراثي، لتُنتج منها آفاقا معرفية وجمالية جديدة، بعد أن كانت محنطة في زمن الماضي.

إن التجاوز الذي يعمد إليه الكاتب، وهو يتعاطى مع النّص التّراثي، يعني إعادة إنتاجه من الناحية الإبداعية، وذلك ليحتل بعدا تخييليا، ويشكل بنية أساسية في الّرواية التّجريبيّة (وهي تحاول أن تتخطى نمطيتها السردية)، فيتحول ـ كما تقدّم- من بعده التاريخي ليتخذ بعدا إبداعيا من خلال تفكيك عناصره ، وإعادة بنائها جماليا باعتباره «مادة ثقافيّة يمكن تحويلها(...) أو حقلا دلاليا ثمة حاجة إلى أن يُقلّب ويُعاد حرثه »[2].

ويرى البحث بأن التعاطي مع التّراث وفق منظور معاصر، يتم من خلال إزاحة النظرة التقليدية عن هذا التّراث، وهي نظرة تختزن صورة ذهنية عن الإنسان العربي مسلوب الإرادة، والعاجز عن الإنتاج داخل حركة التاريخ الإنساني، فترسخ بذلك مركزية الثقافة الغربية، وتخلق مبّررا للتبعية والتسليم بالعجز، ثقراءة التّراث قراءة تفكيكيّة ترتبط بالواقع المعيش، ويقُرأ فيه الماضي بوعي راهن، أي يجعل من ثقافة الماضي، بعد تحويلها فنياً ، ثقافة راهنة، من أجل الحاضر، بحيث تكون قادرة على كشف القيم الحية في هذا التّراث، مع الملاحظة ـ هنا- بأن التعاطي مع التّراث وفق المنظور المعاصر، لا يعني أن نعزله عن ظروفه التاريخيّة، ونسقط عليه المفاهيم المعاصرة، إنما يعني اعتماد هذه المفاهيم والمناهج العلمية المعاصرة، كأدوات تساعد على الكشف عن علاقة الوعي

[1] -المقصود بتجاوز النّص التّراثي هو إعادة إنتاجه فنيا، وحلحلته مركينونته التاريخيّة إلى كينونة جمالية ومعرفية حية تحاور الراهن ، وتنشغل بهواجسه.

[2] - علي حرب: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، دار الطليعة، بيروت، (ط1)، 1994، ص83.

العربي بمنتوجه المعرفي في سياق تاريخي ما، بحيث يمكن أن نستنتج في ضوء تلك المفاهيم المعاصرة، مستوى وعي الأدباء والكتاب في مرحلة من مراحل التاريخ.

وفي هذا المدار، يمكن استقراء مرحلة تاريخيّة ما من حياة المجتمع العربي الإسلامي، بالنظر إلى ما أنتجته تلك المرحلة من نصوص، ويكون ذلك ضمن استحضار السياق الحضاري العام، وهذا يسمح لنا بالكشف عن:

- **مستوى تفاعل هذا المجتمع العربي الإسلامي مع الآخر.**
- **مدى تمثّل المبدع للبنية الذهنيّة لمجتمعه، باعتباره جزءً لا ينقطع عن كينونة هذا المجتمع الذي يعيش فيه.**
- **إسهام الخطاب المعرفي الذي أنتجه ذلك المجتمع، في بناء النسق الحضاري العام.**

لعله اتضح بأن تمثّل الرّواية التّجريبيّة العربيّة للتّراث وفق هذا الفهم الجديد، يعني محاولة رسم صورة للعقل العربي، تعكس طبيعته الفاعلة في الحضارة الكونية، لأن « التراث العربي عالمي، بمعنى أنه تراث حضارة عالمية، حضارة الإنسانية في فترة من فترات تاريخها.

واستنادا إلى ذلك يمكننا القول بان استدعاء التّجريب الرّوائي العربي للتّراث، يمكن أن يؤشر إلى دلالتين:

-الدلالة الأولى: تعني الإفصاح عن حضور هذا التّراث في الحضارة الإنسانية حضورا تاريخيا فاعلا، « لأنه تراث حضاري بأوسع معاني كلمة حضارة »[1].

- أما الدلالة الثانية: فإنها تكشف عن طبيعة التّعالق بين الحاضر الثقافي العربي، وتلك الحركة الفاعلة لتراثنا، وهو الأمر الذي يكسب الرّواية التّجريّة العربيّة معنى الأصالة التي يشكلها ذلك التواصل الحميمي بين الحاضر والماضي، رغم ما يعتري هذا التواصل من تقطعات .

من هنا كان التوجه إلى الماضي ونبش الذاكرة الجماعية، محاولة للاتصال الحميمي بالتاريخ، قصد الاستعادة الرمزية للانتصارات التي ما زالت كامنة في الوجدان العربي، وهو من جهة أخرى ردّة فعل على هزيمة الفكر التي يعيشها مجتمعنا العربي المعاصر.

[1] - علي حرب: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، (المرجع السابق)، ص38.

إن علاقة الرّواية التّجريبيّة العربيّة بالتّراث، يمكن أن يبحث فيها الدارس كـ " تفاعل نصي"، إذ النّصوص التّراثية هي متفاعلات نصية (بنيات نصية) يستوعبها النّص الروائي، ويتفاعل معها باعتبارها – من الناحية الزمنية- " متفاعلات قديمة" يوزعها سعيد يقطين على الشكل التالي[1]:

أ-تاريخيّة: إن المتفاعلات النّصية التاريخيّة لا تدخل في شكل وقائع وأحداث فحسب، بل تتقدّم إلينا من خلال ما نكوّنه عنها كنصوص قابلة للقراءة والتّأويل أيضا، وهذه المتفاعلات –كما يقول يقطين- تحتل حيّزا هامّا في النّص الروائي، كونها بنيات نصية متفاعل معها في إطار النّص – المتن- وهذه المتفاعلات تمدّ بجذورها في عمق التّاريخ القديم، وذلك من خلال إشارات إلى أحداث ووقائع تاريخيّة، يمتد من زمن آدم إلى العصر الحديث، ويرى (يقطين) أنه كثيرا ما نجد تاريخ الانحطاط يحتل المكانة الأولى من حيث التواتر والتكرار داخل المتن الروائي، فمثلا نجد ذلك في رواية "المتشائل" و" أنت منذ اليوم[2]" و" الزمن الموحش[3]".

ب-دينية: يمكن أن نشير في البداية إلى وجود نمطين من الثقافة الدينية في الرواية التجريبية العربية « الثقافة الدينية المستمدة من القرآن الكريم وأحكامه وتشريعاته، والأحاديث النبوية الشريفة، ومّما كتبه الفقهاء والمفسرون، من شروحات للنصوص القرآنية والأحاديث النبوية، أما ثانيهما فهو الثقافة الدينية المستمدة من الكتاب المقدس/ العهد القديم، والعهد الجديد »[4] وكثيرا ما يكتشف الدارس في الرّواية التّجريبيّة العربيّة تداخلا بين التفاعل النّصي الديني والتاريخي، وذلك من خلال الإشارة إلى الأسماء الدينية ذات البعد التاريخي.

وقد عمد سعيد يقطين إلى ذكر بعض الأمثلة على هذا التفاعل النّصي، من خلال مقاربته بعض الروايات، فذكَر (موسى ،يعقوب، صاموئيل...)، وقد تبرز هذه الأسماء -كما يقول يقطين- من خلال الآيات القرآنية، أو المقتطفات المأخوذة من القرآن الكريم أو الكتاب المقدس، أو من خلال إيراد بعض القصص أو الوقائع فيهما، مثل قصة الخلق (التكوين)[5] التي وردت في نص

---

[1] - ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي (النّص والسياق)، (مرجع سابق)، ص ص 106- 108 .

[2] - تيسير السبول: أنت منذ اليوم سلسلة إبداعات أردنية – وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2007.

[3] - حيدر حيدر: الزمن الموحش، دار العودة، بيروت، (ط1)، 1973.

[4] - محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية (دراسة)، (مرجع سابق)، ص 150.

[5] - تشير (قصة الخلق) حسب سفر التكوين للرواية العبرية، عن خلق السماوات والأرض في الأصحاحين الأول والثاني من سفر التكوين وهو أول أسفار التوراة (أسفار موسى الخمسة)، مكتوب فيه أحداث تبدأ مع بدء الخليقة وسيرة حياة بعض الأنبياء، ومذكور فيه كيف خلق الله الكون والإنسان وكيف اختار الله، النبي نوح لكي ينذر البشرية من الطوفان الذي كان قادما إليها، ثم دعوة الله لإبراهيم

"عودة الطائر"[1]

ولعله من المهم - هنا- أن نشير إلى تجربة الكاتب الجزائري (الطاهر وطار) التي تعدّ علامة بارزة في توظيف التراث الصوفي باعتباره إرثا دينيا بامتياز، فبالإضافة إلى استحضاره النص القرآني، والحديث النبوي الشريف، فإننا نجد بعض ثلاثية الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعدو إلى مقامه الزّكي ، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)، « صوفية بشكل ما وهنا بدأ ظهور ملامح التجريب كظاهرة فنية تجعل الرواية تنفتح على التجريب غير محدّد على مستوى اللغة والأفكار، وهو يراه تحرّرا جماليا وفنيا وسرديا للرواية»[2]

جـ- أدبية: يرى (يقطين) بأن كل البنيات المتعلقة بالأدب في جانبيه الكتابي والشفوي، تدخل ضمن المتفاعلات النّصية الأدبية، كما أن الشعري والنثري يندرجان ضمن ذلك، سواء أكان واقعيا أم متخيلا،حيث يستدعي الكتّاب أبياتا شعرية، أو مقطوعات لشعراء من عصور مختلفة.

أما الجانب النثري، فنجد تنوعا يتراوح بين الأمثال والحكم، والقصص القديمة، كحكايات "ألف ليلة وليلة" و " السندباد"، أو أخبار الرحلات، وكثيرا ما يتم تقديمها دون الإحالة إليها، حيث تُقدّم هذه الحكايات القديمة في شكل محكي متداول، وهذه الحكايات تتخذ طبيعة فكرية أو علمية وذلك من خلال بعدها التاريخي.

ولعل هذه الرواية، تمثل استجابة لما يفترض أن تكون عليه الرواية التجريبية العربية، التي تبنّت التراث كمرجعية معرفية، ففي الوقت الذي تحاول تجذير الكتابة الروائية في عمق الثقافة الأصيلة، تتطلّع- أيضا- إلى التّموقع في فلك الرواية العالمية إذ لا « نستطيع تثبيت كياننا وبناء مستقبلنا إلا إذا عالجنا العلاقة بين تراثنا وثقافة العصر معالجة فاعلة، لا انفعالية، أساسها نظرة جدلية واعية، ومن هنا ضرورة إعادة " قراءة"التّراث والفكر المعاصر برؤية جديدة، رؤية شمولية، جدلية، تاريخيّة، لا تقتل الخاص في العام، ولا تتقوقع في الخاص على حساب العام»[3].

وفي ضوء هذا المعطى، وعلى مستوى الرؤية الفنية، فقد شكل التّراث بنية هامة في محكي الّرواية التّجريبيّة الجزائريّة، وبات إستراتيجية أهم في فعل الكتابة، يكشف عن الذات العربيّة وعن هويتها،

وإسحاق ويعقوب أبي الأسباط ثم كيف بيع يوسف من قبل إخوته إلى تجار العبيد ووصوله إلى مصر وتملكه على كل أرض مصر، فسفر التكوين يسرد الأحداث منذ بدء الخليقة إلى فترة نهاية حياة يوسف.

[1] - حليم بركات: عودة الطائر، الناشر، بيروت،(ط1)، 1969.

[2] - مجموعة من الكتاب: الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين)، (مرجع سابق)، ص17.

[3] - محمد عابد الجابري:التّراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، (مرجع سابق)، ص42.

ويعيد صياغة الوعي التاريخي للتّراث، ومن هنا صار الحديث عن خصوصية الّرواية التّجريبيّة العربيّة، هو حديث عن حالة ارتحال من الاكتفاء بتمثل العارض فحسب، إلى الاقتراب أكثر من استبطان الجوهري، وبالتالي الإقدام على الانسلاخ من إيهاب حداثة غربية موهومة -بالنسبة لهويتنا- والانخراط في طقس حداثة واعية تستبطن الذات العربيّة بدل أن« تتوسّل "الآخر" وتقف على أعتابه»[1].

بمعنى، إن فرادة الّرواية التّجريبيّة، لا تتأتى من خلال كونها حالة انقضاض على التّراث العربي والاكتفاء به، بل هي لحظة انفتاح على منجزات الّرواية الجديدة الفرنسية، على مستوى تشكلها النّصي، وفلسفتها النظرية، وانفتاح على التّراث العربي، على مستوى بنية المضامين، وما تنتجه من ثراء فني داخل المتن، وثنائية الانفتاح هذه، لاشك تؤدي إلى تخليق وعي إبداعي مزدوج لأن «تحصين الشخصية القومية يكون بالحرص على الخصوصية الثقافيّة للأمة مع إفساح المجال وإتباع كل الأساليب الممكنة التي تتيح لها التواصل مع ثقافة العصر واتجاهاته أي أنها حين تمد جذورها إلى تراثها لا تنغلق على ذاتها »[2] بل تؤسس لحاضر يمكن أن ينخرط في بناء صرح حداثة عالمية شاملة، مبنية على أساس التكامل بين الثقافات، وليس على أساس ابتلاع ثقافة لأخرى، « فلم يعد كافيا على سبيل المثال أن تعرض روائع ثقافة ما، دون طرحها في سياقها التاريخي، وإبراز صلتها بالمسار العام للحضارة الإنسانية، وإمكانات تجديدها، ومزجها مع تراث الثقافات الأخرى»[3].

والجدير بالإشارة هنا هو أن توظيف التراث في الرواية التجريبية العربية، يتخذ بعدا ثنائيا، ابتداءً بالمضامين وانتهاءً باللغة، وإذا كانت العلاقة بين الكاتب - بشكل عام- واللغة، علاقة متجذّرة، فالمتوقّع « أن اللغة عندنا بالذات في المجتمع العربي، وفي الرواية العربية قد تكون لها خاصية لا تتوفر في الآداب الأخرى، للغة عندنا ما يشبه سطوة المطلق»[4]، وعليه فاستدعاء التراث، يَفترض في -شرطه الفني- استعارة « اللغة التراثية أو التاريخية، فهي عندنا على الأخص، وفي هذه

---

[1] - فيصل دّراج: نظرية الّرواية والّرواية العربيّة، (مرجع سابق)، ص230

[2] - إسماعيل الملحم:الخصوصية في الثقافة القومية العربيّة (دور الإنتاجية والإبداع)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص02.

[3] - نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، يناير، 2001، ص 150.

[4] - مجموعة من الكتاب: الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين)، (مرجع سابق)، ص93.

الحقبة بالذّات، من أكثر الغوايات اجتذابا للروائيين»[1]، الذين اشتغلوا على تأصيل الأسلوب الروائي، من خلال تمثّل المعجم التراثي، بُغية تخليق لغة بيانية، باتت تُستنسخ - في غالب الأحيان- من النّص التّراثي، فتتمظهر في شكل مقتبسات وتضمين، ومحاكاة، فتخلق تقاطعا بين النصوص المختلفة، وتشكل مسارات سردية متداخلة، يجعلها حقلا فسيحا لتمثّل اللغة التراثية بكيفية عضوية، قد لا توحي بأنها لغة مستعارة.

وإذا كانت الرواية التجريبية العربية قد اتكأت على التراث باعتباره قيمة معرفية تلّوح بالخصوصية، وهذه القيمة المعرفية تمثّل« كل ما ورثته الأمة من إنتاج فكري وحضاري سواء ما يتعلق بالإنتاج العلمي أو بالآداب، أو بالعصور الحضارية التي ترسم واقع الأمة ومستقبلها»[2]، فإن هذا التراث (في شكله الرسمي) لم يغن الرواية التجريبية العربية -أيضا- عن استيعاب التراث الشعبي.

والتراث -كما هو معروف- قسمان: « الأول مكتوب ومحفوظ في الوثائق (...) أما الثاني فهو تراث شعبي غير محدّد بزمان ولا مكان، تناقله الناس عن أسلافهم، تحفظه صدور الرواة الشعبيين من عامة الناس»[3] وهذا الأخير، يحمل خصوصية ثقافية أكثر التصاقا ببيئة الكاتب، وأعمق تجذّرا في واقعه الاجتماعي بمفهومه الضيق،كون هذا التراث يحمل من شروط العمق والتفصيل ما يجعله أشدّ تفاعلا مع وجدان الكاتب، الذي وجد « في ألوان التراث الشعبي تعبيرا صريحا ومباشرا عن الفطرة الإنسانية من الأحلام البريئة والعفوية الساذجة »[4] كما يجعله - أيضا- أكثر انسجاما مع رؤية الجماعة، ومع واقعها الاجتماعي في أضيق أطره، لأن التراث الشعبي « قوام هذه الجماعة فى حياتها وتقاليدها وعاداتها وأسمارها واحتفالاتها، وهذه العادات رغم عفويتها تراها تعبر عن مكونات العشائر وآمالها كما أنها تقدم صورة متفردة للفن والأدب الشعبي تستمد ملامحها من وجدان العشيرة وضميرها وعقائدها وموروثاتها»[5].

---

[1] - المرجع نفسه، ص134.

[2] - حسين محمد سليمان: التراث العربى الإسلامى دراسة تاريخية مقارنة ، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، (د.ط)، 1987، ص14 .

[3] - محمد زكور: توظيف التراث الشعبي في نماذج من روايات بن هدوقة، الملتقى الدولي التاسع عبد الحميد بن هدوقة (دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج- الجزائر، 2006، ص62.

[4] - المرجع نفسه، ص65.

[5] - أحمد إبراهيم الفقيه" البحر لا ماء فيه "المقدمة لكامل المقهور - طبعة وزارة الإعلام والثقافة طرابلس - ليبيا – سبتمبر، 1996 ، ص05.

من هنا تبرز أهمية التراث الشعبي في ضمان خصوصية الرواية التجريبية العربية، ولعل هذه الخصوصية تكون أكثر عمقا وفرادة، لأن هذا التراث يستبطن خصوصية المجتمع الواحد، ويتضمن تقاليد منطقة بعينها، ونماذجه[1] نابعة من عمق الفئات الشعبية داخل جغرافيا البلد الواحد.

ولعل مؤشرات العمق والعفوية التي يتسم بها التراث الشعبي، هي التي تربط علاقة التخييل داخل النص الروائي بالحياة اليومية الأكثر خصوصية، « وهذا ما دفع بالكثير من المبدعين من أدباء روائيين (...) إلى الانكباب على الموروث الشعبي والنهل من نبعه الغزير والغني بشتى صور الإبداع والخيال والقيم الفنية الراقية»[2]، وبالتالي يصير النص التراثي الشعبي، بمثابة خطاب الحياة اليومية بالنسبة للمجتمع، والسبب في ذلك يعود إلى كون هذا النص الذي يتوشح خصوصية متميزة، يصير بمثابة تاريخ خاص لجماعة أو عشيرة داخل حيز جغرافي محدود، وهو بنية أساسية للهوية في شرطها الأنثروبولوجي.

من هنا يمكن أن نفهم التراث الشعبي على أنه كل« ما يندرج تحت ستار ما وجدناه متوارثا ومتناقلا عبر الأجيال، من أمثلة شعبية، وتعابير، وأهازيج، وأزجال، وألغاز، وحكايات، وألعاب، ورقصات، ورياضات، وحرف، ومقتنيات، وملابس وغيرها، حيث نجد هذه الجوانب المتضمنة لأوجه نشاطات حياتهم، وما كانت تظهره إبداعاتهم من تذوق فني وجمالي»[3]، أي هو كل الجوانب التي تتضمنها ميادين النشاطات المختلفة في حياة المجتمع، دون أن ننسى هنا الجانب الشفوي للتراث الشعبي، من قصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة ، وهو الجزء غير المدّون الذي يمكن أن يجعل الرواية تلامس حدود العفوية واللاّمألوف، فترتقي بها إلى مصاف العالمية بامتياز، فإنتاج الحداثة- كما ذكر البحث من قبل- هو اكتناه المحلي، وإطلاقه في العالمي.

وإن من أبرز الأشكال الشفوية تداولا في التراث الشعبي، نجد « الأغنية الشعبية التي تعدّ إحدى الوسائل المقدمة في النص لتشريح الوضع القائم »[4]، ومن المعلوم إن الأغاني الشعبية يمكن

---

[1] - مثل: الحكاية الشعبية، والأسطورة، والأحاجي، والشعر الشعبي، والأغاني الشعبية، والمواويل، وهي نماذج تتنوع وتكثر والبحث لا يجد متسعا - في هذا السياق- لاستيفاء الحديث عنها.

[2] - محمد زكور: توظيف التراث الشعبي في نماذج من روايات بن هدوقة، الملتقى الدولي التاسع عبد الحميد بن هدوقة (مرجع سابق)، ص63.

[3] - سالم سالم شلابي: ألبسه على مشحب التراث، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ليبيا ، 1981، ص7 .

[4] فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة، ط1، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد – الأردن، 2010 . ص351.

أن تعكس ثقافة أجيال بكاملها، ويتم تناقلها عبر مساحة زمنية طويلة، وعليه، يمكن لهذه الأغاني الشعبية أن تدخل « كمكّون أساسي من مكونات الشخصية الأدبية، ذلك أنه لا يمكن لروائي أن يغفلها أو أن يتغاضى عن أثرها في نتاجه الفني والإبداعي »[1]، باعتبارها وسيلة تعبيرية من خلالها تتم مساءلة الراهن، والغوص في حيثياته وهذه « المساءلات باستطاعتها وضع الأصابع على طبيعة الظروف القائمة، وربطها بالوعي»[2] .

والأقوال المأثورة لها حضور هي الأخرى كبنية فاعلة في الموروث الشعبي الشفوي، وعادة ماتنسب إلى أشخاص غير معيّنين ، وقد نالت هذه النصوص الشفوية مكانة في الثقافة الشعبية عبر الأجيال، ولعل المثل الشعبي يأتي في مقدمة هذه الأقوال، وهو أكثر الأشكال التّعبيريّة الشّعبيّة ذيوعا، وتتأسس خصوصية المثل الشعبي في الرواية التجريبية العربية على «سياق تعبيري يسعى إلى إيجاد علاقة فعلية بين الخطاب الروائي، باعتباره خطابا فنيا، والسياق الاجتماعي العام »[3] إذ أن أشكال التراث الشعبي كألوان للتعبير، يمكن أن تواكب النسق الاجتماعي في سيرورته وتطوره « وعليه فإن رواسب العقلية الشعبية هي على العموم نتاج طبيعي لمقتضيات لتطورات البنية الاجتماعية العامة»[4].

والمثل الشعبي - بالإضافة إلى ذلك- يترجم مشاعر العامة، ويجسّد أفكارها وتصوّراتها وعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها، وهو خلاصة حكمة الشّعوب وذاكرتها، بما تحمله من قيمة ذات أبعاد مختلفة: فكرية، وفلسفية، وأخلاقية، ودينية، واجتماعية وجمالية، و« ما هي إلا نتيجة واقعية لتجارب اجتماعية بعينها»[5] مما جعلها تكتسي أهمية في الثقافة الشعبية العربية، وتحظى- من ثمة- باهتمام الكتاب المعاصرين،« فالحاجة إليها شديدة، وذلك أنّ العرب لم تصغ الأمثال إلاّ لأسبابٍ أوجبتها وحوادث اقتضتها، فصار المثل المضروب لأمرٍ من الأمور عندهم كالعلامة التّي يعرف بها

[1] - حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، (ط2) 2002، ص74.

[2] - فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة، (مرجع سابق)، 349.

[3] - فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، (المرجع السابق)، ص339.

[4] - المرجع نفسه، ص339.

[5] - المرجع نفسه، ص 341.

الشّيء »[1]، وبالتالي صار استدعاؤه في الرواية التجريبية العربية بمثابة التعبير عن عمق الانتماء إلى البيئة الشعبية وثقافتها.

والكاتب في الرواية التجريبية، لا يتعامل مع أشكال التراث الشعبي « على أنها مادة ميتة أو مقدسة، بل يتعامل معها على أنها مادة قابلة للتجدّد والانبعاث والرقي»[2] ولا يستخدمها كشواهد متفرقة وضئيلة، على الحياة الشعبية، لإعادة ترميم البناء التاريخي للجماعة، والموشك على التداعي فحسب، بل يستخدمها أيضا لتخليق هوية الرواية التجريبية والكشف عن ملامح هذه الهوية.

ولعل هذا النزوع نحو التراث، كفيل بخلق حداثة روائية، تتجاوب مع الأساليب السردية القديمة، تحيل على الماضي، وتغني حاجة الذائقة العربية المعاصرة ، وعليه فالبحث قد لا يخالف الصواب حين يرى بأن « استلهام الأشكال التراثية هو صورة من صور التجريب»[3]، وعلامة من علامات اختراق الخاص من أجل الوصول إلى العالمي، وبالتالي صارت الرواية التجريبية العربية مساحة إبداعية تتعانق فيها أصولنا الثقافية مع واقعنا الراهن، ويمتزج فيها تراث الماضي بفكر الحاضر، وهي وسيلة فنية لتحرير الطاقة الإبداعية الكامنة في ركامنا الثقافي، بعد أن غيّبناه خلال سنوات طويلة من تاريخنا العربي.

---

[1] - ابن الأثير، ضياء الدّين: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تقديم وتعليق د. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الجزء 01، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، ص 54

[2] - محمد زكور: توظيف التراث الشعبي في نماذج من روايات بن هدوقة، الملتقى الدولي التاسع عبد الحميد بن هدوقة (مرجع سابق)، ص65.

[3] - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1997، ص26.

الباب الثّاني

تمظهرات التجريب في النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية

الفصل الأوّل: التجريب الروائي على مستوى البنية السردية.

الفصل الثّاني: التّجريب الّروائي على مستوى المتخيّل السردي.

الفصل الثّالث: التجريب الروائي على مستوى التّشكيل اللغوي.

الفصل الأول: التجريب الروائي على مستوى البنية السردية

أ-بنية الزمن الروائي .

ب-بنية الشخصية الروائية.

ج- تشكيل المكان الروائي.

تتأسس الدراسة في هذا الباب التطبيقي على رؤية تفترض بأن البناء النصي في الكتابة الروائية تنهض به ثلاثة مكونات أساسية وهي:

1- المكّون الفنّي/ التقني: ويتجلى في " عناصر البنية السردية" ، وهذه العناصر هي بمثابة المعيار الضابط لجنس الرواية[1].

2- المكّون الفكري/ الثقافي: ويحضر في النص الروائي في شكل عوالم تخييلية، تشكّل المرجعيات النصية للرواية[2]، « وعالم التخييل سيرورة تناصية، تنظر إلى النص في سياق حواري، أي علاقته بالأشكال الخطابية التي يستوعبها، سواء بتحويلها أو معارضته لها »[3]، ويبرز داخل سياقات السرد، كجملة من المضامين الثقافية والرمزية ذات وظيفة جمالية ودلالية، إذ أنّ« موضوعات المتخيل تلتقي فيها الأساطير والحكايات والقصص والأحلام، وكل الإنتاجات الرمزية التي تتخطى ضوابط العقل»[4] ثم يعتمدها الكاتب كوسيط فنّي لتمثّل الواقع ونقد تناقضاته.

وإذا كان المتخيل يستند إلى مرجعية الواقع، إلا أنه ينأى بالنص الروائي عن استنساخ هذا الواقع، ويحرّره من الأطر الضيقة للعالم المعيش، وتمكنه من فعل التجاوز والقفز على المكرور، وتحرره من قيود الأعراف الجمالية للرواية التقليدية، وذلك من خلال تهشيم نمطية الحكي عن طريق خلق مكونات جديدة لفعل السرد.

3- المكّون اللساني/ اللغة: ويحضر في الرواية كبنية تواصل بين النص والقارئ. يشحنها الكاتب بدلالات تعبر عن رؤيته للعالم، فتصير اللغة بمثابة الوعاء الحاضن للفكر، وعليه يتم التعبير عن

---

[1] - الزمان والمكان والشخصيات، من أبرز عناصر البنية السردية التي تميّز جنس الرواية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وإن كانت تقاطع في هذه العناصر نصوص سردية أخرى كالمقامة، والقصة والمسرحية والسيرة الذاتية. إلا أنها في الرواية تتخذ نمطا مغايرا إلى حدّ ما، يتساوق مع طبيعة العمل الروائي وبنيته.

[2] _ قد تتنوع هذه المرجعيات داخل النص الواحد، وقد تختلف من كاتب إلى آخر وذلك تبعا للبيئة الاجتماعية وثقافة الكاتب ومقصديته الجمالية أو الفكرية، ووعيه الفردي والجماعي، والقضايا التي يطرحها، حيث يتم تشييد المتخييل عبر مرجعيات دينية، وتاريخية، وتراثية، وعجائبية، وأسطورية، ورمزية، وطقوس وعادات ومعتقدات...وذلك لخلق عوالم ممكنة يتسنى من خلالها رؤية الراهن عبر مرآة الماضي، ويظهر المتخيل في النص الروائي في شكل تناصات، تمكّن النص من الانفتاح على سياقات خارجية وأجناس أخرى. وتشحنه بحمولة فكرية ذات أبعاد دلالية.

[3] - Pierre Zima: Manuel de Sociocritique, Edition Picard, 1985, P 139.

[4] - محمد نور الدين أفاية،المتخيّل والتواصل" مقاربات العرب والغرب"، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (ط1)، 1993، ص06.

مقصدية الكاتب ووعيه بأساليب متباينة، تتنوع عوالمها بحسب اختلاف المرجعيات، والسياقات التي تتموضع ضمنها هذه اللغة.

واستجابة البحث لهذه الرؤية، فرضت مقاربة هذه المكونات النصية، عبر ثلاثة فصول، مقاربة تتّجه صوب تحديد تمظهرات التجريب الروائي، من خلال دراسة كل مكون بمعزل عن الآخر، وإن كان اللجوء إلى تصنيف البناء النصي بهذا الشكل، قد يبدو أمرا غير مستساغ، لأنه يوحي بتفكك البنية السردية للنص الروائي، في الوقت الذي نجد فيه هذه المكونات تتماهى فيما بينها وتخضع لمبدأ التكامل والتفاعل، من أجل إنتاج دلالات النص.

أ_ بنية الزّمن الروائي:

لم يعد الزّمن الّروائي يستمد أهميته من كونه مجرد عنصر ينخرط في تخليق البنية السردية في الرواية فحسب، إنما بات يستمد أهميته أيضا باعتباره «يشكل جزءً من اللعبة السردية»[1] على حدّ رأي "جيرار جنيت" (Gérard Genette)، حيث تغيرت طريقة الاشتغال عليه فبعد أن كان كتّاب الرواية التقليدية لا يجدون عناءً في رسم مساراته داخل الحكي، أصبح كتاب الرواية المعاصرة شغوفين بتشويه خطّية الزّمن وزعزعة رتابته، وذلك ضمن خيارات تجريبية غايتها انتهاك جماليات الّرواية التقليدية لإحداث أثر جمالي لدى القارئ وكسر أفق توقعه.

ولعل الأكثر من ذلك هو أن الزّمن الّروائي صار رهاناً يحمل رؤيا داخل النص الّروائي، وأداة للكشف والاستشراق من خلال تداخل الحاضر بالماضي، ولهذا نجد الزّمن يتسع ويتخطى وظيفته البنائية داخل النص الّروائي ليترجم فلسفة هذا النص وليتحول على إثر ذلك إلى "زمن ثقافي"، كما يذكر "محمد بنيس"[2] نقلا عن أدونيس، ليتقمص الزّمن بذلك أحد ملامح الحداثة النصّية انطلاقا من مفهوم الكتابة الجديدة التي تسعى إلى تغيير العلاقة في الرواية، من نقل الواقع إلى خلق واقع جديد من خلال الاستشراق.

انطلاقا من هذه الأ همية يأتي اهتمام المنظرين لعنصر الزّمن الّروائي، وفي مقدمتهم الشكلانيون الروس منذ عشرينات القرن العشرين، من خلال كتاب "نظرية المنهج الشكلي"، حيث يطرح "توماشفسكي (Tomachevsky)"في بحثه "نظرية الأغراض" ثنائية المتن الحكائي (Fable) والمبنى

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط3)، 1996، ص475

[2] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث "الشعر المعاصر"، دار توبقال للنشر، المغرب، (ط1)، 1996، ص47.

الحكائي (Sujet)، ونجده يعرف المتن الحكائي بأنه «مجموعة الأحداث المتعلقة بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستغلال عن الطريقة التي نظمت بها أو أدخلت في العمل»[1]، كما أنه يعرف المبنى الحكائي بأنه يتألف من الأحداث ذاتها التي يتألف منها المتن الحكائي، إلا أنه يراعي نظام ظهورهذه الأحداث في العمل الّروائي، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا[2].

وقد كان لثنائية (المتن الحكائي، والمبنى الحكائي) أثرهما في الدراسات السردية خاصة الفرنسية منها، حيث قابلها "تزفيتان تودوروف (Tazvetan Todorov)" بثنائية القصة (Histoire)، والخطاب (Discours)، وقد عرفت هاتان الصيغتان انتشارا واسعا في الدراسات النقدية العربية على وجه الخصوص، وإذا كانت القصة «تمثيل حدث أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة»[3]، فإن «الخطاب في المفهوم السردي فهو القول الشفهي أو الخطي الذي يخبر عن حدث أو سلسلة أحداث»[4]، بطريقة ما تبعا لرؤية معينة ومنطق خاص، إما التسلسل الكرونولوجي للأحداث أو عدمه.

وحين يتعلق الأمر بدراسة بنية الّزمن، فإن معظم الباحثين في حقل السرديات ميّزوا بين "زمن القصة" و"زمن الخطاب"[5] وعلى رأسهم "جيرار جنيت (Gérard Genette)"[6] حيث بحث في العلاقة الجدلية بين زمن القصة وزمن الخطاب، وقد أولاها اهتمامه باعتبارها تحقق جمالية النص الّروائي، وبها تقاس قيمته، وقد سمى هذه العلاقة بالمفارقات الّزمنية (Anachronies Narratives) والتي تمثل إحدى الرهانات الأساسية التي يتكئ عليها الكتّاب لخلق أشكال زمنية عديدة ومتميزة، لذلك ذهب حميد لحميداني إلى أن « التجريب في الّزمن يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الّزمنية»[7] التي جعلت الّزمن يتحول إلى بؤرة مركزية في الرواية، وهذا الرأي يؤكده آلان روب غرييه (Alain Robe Grillet) حيث يقول: «الّزمن أصبح منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل أشكال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الّزمني وباقي التقنيات الّزمنية التي كانت لها مكانة

---

[1] توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن كتاب الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، (ط1)، ص180.

2 ينظر، توماشفسكي: نظرية الأغراض (المرجع السابق)، ص180.

3 - لطفي زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دار النهار للنشر، بيروت، (ط1)، 2002، ص133.

4 -المرجع نفسه، ص89.

5- الغاية من إقامة هذه التناغمة هو التأكيد على التباين الذي يحدث بين نظام الأحداث في القصة وبين طريقة عرضها من خلال الخطاب/السرد.

6 - Voir. Gérard Genette: Figures III, ed. seuil, Paris, 1972, P74.

7- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط3)، 2000، ص74.

مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره...»[1] و"المفارقات الزّمنية" عند جيرار جنيت «تعني دراسة الترتيب الزّمني لحكاية ما، ومقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصة»[2].

ونظرا لاتكاء الدراسات السردية العربية على انجازات جيرار جنيت بشكل خاص، فإن البحث سيحاول إتباع طريقته، في مقاربة الزّمن في النص الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربية، من خلال دراسة نسق الزّمن السردي، بحيث يتم التركيز على علاقات ترتيب الأحداث، بين القص والخطاب، فثمة يتم التلاعب بالزّمن عبر تقنيتي: الاسترجاع[3](Analepse)، والاستباق[4](Prolepse).

كما يمكن للبحث الإشارة إلى "وتيرة الزّمن" المتمثلة في علاقات المدة (la durée)، والتي تنعكس داخل السرد من خلال تقنيات: المشهد[5] (Scéne)، والخلاصة[6] (Sommaire).

والحذف[7] (Ellipse)، والوقفة[8] (Pause).

---

[1] -آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص134.

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، (ط3)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص47.

[3]-الاسترجاع: مخالفة لسير السرد ويقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستبيان، وهذه المخالفة لحظ الراهن تولّد داخل الحكاية نوعا من الحكاية الثانوية، ولا شيء وأن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعا، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية، أو وظيفته فهي غالبا تفسيرية، تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد. (ص 18).

[4] - الاستباق هو مخالفة لسير زمن السرد، يقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد، وهو شائع فيالنصوص المرويةبلفظ المتكلّم، ولا سيما في كتب السيّر والرّحلات ، حيث أدوار الكاتب والرّاوي والبطل، يؤدّيها فرد واحد، واختلاط الأدوار يؤدي إلى تداخل أزمنتها ، ويتخذ الاستباق أحيانا شكل حلمأكشف للغيب أو شكل تنبّؤ، أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل(15، 16)

[5] -المشهد: هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية يف تقديم الشخصيات في حال حوار مباشر...، ولا يستخدم المشهد في عرض الحدث المهم فقط، بل لعرض الحدث المتكرر أيضا...، وفي المشهد الحواري تتساوى سرعة الحكاية وسرعة القراءة لأن السرد ينقل كل ما قيل في الحوار بلا زيادة ولا نقصان...، وفي المشهد يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجاتها ومستوى إدراكها، ويقل الوصف ويزداد الميل إلى التفاصيل إلى استخدام أفعال الماضي (ص ص154-155).

[6]- الخلاصة/الملخص: إحدى سرعات السرد التي تتراوح بين المشهد والحذف، وهو الجسر الرابط بين مشهد وآخر، والكلمة التي تجمع أجزاء السرد، ومعظم المقاطع الاسترجاعية تنتمي إلى هذه السرعة السردية، والعرض السريع لفترة من الماضي هو أهم وظائف الخلاصة،فبعد أن يصير القاص هنا من شخصية من خلال عرض المشاهد، يعود إلى الوراء ليعطينا لمحة موجزة عن ماضيها أي للهنا استرجاعيا عن حياتها، والخلاصة مرتبطة بالتكلم (السرد) بينما= =المشهد مرتبط بالنظر أي بالعرض، والخلاصة تقدم المعرفة كحدث ماض بينما المشهد كحدث راهن ويتناوب الخلاصة والمشهد في الرواية (ص 159).

7 -الحذف (الثغرة): إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث، ويلجأ إليه الراوي حين لا يكون الحدث ضروريا لسير الرواية أو لفهمها...، ويشترط مخرجا من أن لا يضعف الحدث قدرة القارئ على فهم القول (الجملة أو الطلب) أي أن يكون بالإمكان معرفة الوحدات المحذوفة انطلاقا من الوحدات المذكورة (ص 75).

8 -الوقفة (الاستراحة): أبطأ سرعات السرد، وتتمثل في وجود خطاب لا يشغل أي جزء من الحكاية، والوقفة لا تصور حدثا لأن الحدث مرتبط دائما بالزّمن، بل ترافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد... وينطبق الوقفة على المقاطع الوصفية (ص ص 175-176)، للاطلاع على هذه

وانطلاقا من كون النص الّروائي يتضمن زمن القصة الموحى بأحداث وشخصيات وأمكنة تتماهى مع واقع الحياة، وفي الوقت نفسه يتضمن زمن الخطاب، حيث يقص السارد تلك القصة ويقوم بترتيب أحداثها وفق نمط معين، انطلاقا من هنا سنحاول لبحث رصد آلية الّزمن الّروائي استنادا إلى هذا المطلق الّزمني، سعيا إلى إبراز العلاقات الّزمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب، وهي العلاقات التي تسهم في تخليق أشكال زمنية متنوعة تعمل على صياغة الظاهرة الّزمنية التي تشكل إحدى لواقح فرادة النص الّروائي.

أ / 1- "تماسخت..."[1]، حرية التداعي وتفجير الزمن .

لمكاشفة خصوصية بناء الزمن في رواية "تماسخت " يمكننا الاستناد إلى محورين أساسيين هما: نسق الزمن السردي (الترتيب الزمني Ordre)، ووتيرة الزمن (المدة Durée).

- **نسق الزمن السردي**

يذهب سعيد يقطين إلى أن زمن القصة (Le temps de la fiction)متعدّد الأبعاد، فالعديد من الأحداث يمكن أن تنساق في وقت واحد داخل القصة، أما زمن الخطاب (Le temps de récit) فهو زمن خطي، (يعني أن هناك قصة تُروَى) فلا يمكن للأحداث أن تجري بشكل طبيعي كما جرت في الواقع، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعدّدة التي تمدّنا بها الخطابات المتعدّدة[2]، لأن الكاتب لا يلتزم بتتالي الأحداث كما هي في القصة، إنما «يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية»[3]

انطلاقا من هذه الرؤية سنبدأ بدراسة علاقات الترتيب (ordre) الزمني من خلال المقارنة بين ترتيب الأحداث في القصة، وطريقة ترتيبها في الخطاب، وذلك من خلال البحث في تقنيتي الاسترجاع (Analepse) والاستباق(Prolepse) .

والقراءة الأولية تشير إلى أن رواية تماسخت تتسم بتداخل زمني (interférences temporelle) صارخ، حيث يتزاحم في الرواية زمنان، نتيجة تداعي الذاكرة، زمن يشير إلى الحاضر، حيث ينطلق

التعريفات، ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، (ط1)، 2002، ص ص 18، 15، 16، 154، 155، 75، 159، 175، 176.

[1] - الحبيب السائح: تماسخت، دم النسيان، منشورات فيسيرا للنشر, الجزائر، (طبعة منقحة)، 2012,

[2] - ينظر، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (مرجع سابق)، 73.

[3] - رولان بارت وآخرون:طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، (ط1)، 1992، ص55.

السرد من لحظة وجود السارد "كريم الصايم" المثقل بالحزن داخل غرفته وهو يعيش حالة من اللاّتوازن نتيجة الخوف من الموت الذي صنعه الوحش (الجماعات الإسلامية) في أوساط الصحفيين والكتاب والفنانين ورجال السياسة الجزائريين، يقول السارد في مستهل الحكي: « إذ احتّل كريم الغرفة وأحكم غلق الباب بدّد أي أثر لأي ورق على الطاولة ، مبقيا القرعة والكأس، آلة التسجيل وكمية من الجبن والزيتون والبصل الطري.. ولكن نصيبا من الحزن أيضا.»[1] وهذا المقطع السردي من جهته يؤشّر على بداية المحكي الأولي الذي يمثّل -حسب رأي جينيت - المستوى الزمني للحكاية الذي تتحدّد به باقي المستويات الأخرى من حيث المفارقة أو عدمها[2] حيث يستنتج القارئ أن السرد في رواية تماسخت قد اختار النظام الاسترجاعي الذي يتأسس على تنشيط ذاكرة السارد لتتسرب به إلى الماضي بنوعيه القريب والبعيد.

ومن خلال المؤشرات الزمنية اللفظية الموظفة في الحكي في رواية " تماسخت" يبدو أن زمن القصة[3] يشير إلى مرحلة الأزمة الدموية بالجزائر، حيث نقرأ:« "أقولها لك.! الجزائريون جميعا فارّون؟"فمارت في ذهنه عناوين قصاصات الجرائد المسفوحة أخبارا عن الموت والتدمير لرؤيته عجوزا تتصفح جريدة (...) على صدرها كان الهول صارخا. صورة مؤطرة لرأس فتاة ممزّقة النّحر. وبالبنط الغليظ:لا شيء يردع مجانين ربّهم. وفي الفرعي: اختان تذبحان (...)تحته بالعادي لأنهما رفضتا زواج المتعة. ولا شيء عن أبويهما المختطفين ليلة الجمعة. هجوم قوات الأمن متواصل. أمير مجموعة المنطقة وخمسة عشر آخرون يلقون حتفهم »[4].

إن هذا المقطع السردي هو بمثابة المؤشّر المرجعي الذي يحيل القارئ على مرحلة زمنية جارحة في تاريخ الجزائر المعاصر وتنحصر هذه المرحلة في فترة التسعينات من القرن العشرين وهي التي تمثّل المحكي الأساسي في الرواية.

---

[1] - تماسخت، ص **05.**

[2]- **Voir: Gérard genette, FiguresIII, édition de seuil, paris, 1972, p90.**

[3] - يرى سعيد يقطين بأن زمن القصة هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل ويمثل المادة الخام المرتّب كرونولوجيا والذي يقوم الكاتب بإعطائه بعدا خاصا وفق آلية خطابية معينة. ينظر، سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، الدار البيضاء- المغرب،(ط**2**)، **2001**،ص**49.**

[4] - تماسخت، ص**28.**

ولعل منطق الذاكرة وسطوتها كانت بادية بوضوح في عملية السرد، حيث تتداعى الذكريات وتتقاطع لتهيئ مساحة أرحب "للاسترجاع" وذلك من خلال ارتداد الشخصية الرئيسة " عبد الكريم الصايم" إلى ماضيه القريب.

إن اعتماد تقنية الاسترجاع[1] هو بمثابة التأطير لتجربة السارد الحياتية، ومحاولة إعادة إحيائها عبر فعل الحكي معتمدا على الذاكرة التي تختزن نوعين من الماضي: الماضي القريب، الذي يصوّر يوميات المحنة، وهو يمثل محور التجربة التي عايشها السارد " عبد الكريم الصايم"منذ بداية تسعينات من القرن العشرين، والتي تبدأ بخروجه من الجزائر هروبا من جحيم الموت متجها نحو المغرب، ثم إلى تونس، « أنا خرجت خوفا، وبقيتَ أنت لأنك لست على هشاشتي »[2] وقد كانت هذه التجربة طافحة بفواجع الخوف والموت الذي يستهدف أبناء الوطن من رجال الدين، والفكر، والفن، والسياسة، والإعلام«أيامنا كلّها صارت جنائز. قتيل جديد في كل ساعة. هل تتوقف الحماقة؟»[3]

وبعض هذا الماضي القريب الذي لا يتجاوز بضعة أشهر يشكّل زمن المغامرة المليء بالمواقف والأحداث والتجارب التي عايشها السارد في وجدة والرباط بالمغرب، وبنزرت وتونس العاصمة حيث البحث عن ملاذ آمن يعيده إلى حياته الطبيعية، لكن أخبار الاغتيالات وصور الفتك التي يتلقاها في غربته عن طريق الجرائد والصحف والإذاعة، تضخّم فيه الشعور بالخوف «لكن موجز الأنباء أركسه إلى رعبه المتجدّد»[4]، فينسحب عائدا بخيبته لمواجهة قدره المحتوم بعد فشله في الحصول على أسباب العيش المريح خارج الوطن، وهو يعاقر العبث والمجون في حانات الرباط وتونس، يقول السارد: «في مطار هواري بومدين نزلت وحيدا ومنه خرجت وحيدا إلى موتي برصاصة أو ذبحا أو ربما بسرطان»[5].

كما أن ذات السارد / كريم الصايم المأزومة، المطاردة والمشّردة التي تتأرجح بين رائحة الموت في الوطن، وبين الغربة والضياع والخيبة في كل من المغرب وتونس، جعلت الماضي ينبثق من عمق

---

[1] - استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى. ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (مرجع سابق)، ص 77.

[2] - تماسخت ، ص134.

[3] - تماسخت ، ص248.

[4] - تماسخت، ص252.

[5] - تماسخت، ص268.

الحاضر حيث يقوده القلق إلى البحث عن اللحظات الهاربة من زمن الطفولة وذكريات الأم، يعيد إحياءها في شكل ومضات بين ثنايا الحكي ليواجه بها عنف الراهن «لم يكن عاد في بصيرتي أي شكل لوطن غير وجه أمي.»[1] ويقول أيضا « خوفي وتردّدي وحبي الباقي لأرض أبويّ هو ما يمزّقني فأنزف حنينا إلى طفولتي المسروقة ».[2]

أما بالنسبة للماضي البعيد، فالقارئ يعثر في ثنايا الحكي على استرجاعات يحدّد من خلالها السارد معّينات زمنية في شكل ومضات، تشير إلى فضاء زمني مرجعي من التاريخ العربي الإسلامي يعود إلى القرن الأول الهجري، « ماذا في تاريخنا السياسي غير اللّم؟ قُتل صحابة. أغتيل خلفاء وأبيدت عائلة آخرهم! لعنة تلازم وجودنا منذ القرن الأول»[3].

ويمكن أن نكتشف -أيضا- المعطيات الزمنية التي تتداخل مع زمن المحكي الأساسي وهي تشير إلى أحداث مسكوت عنها، وقعت في فترات ضاربة في عمق التاريخ العربي الإسلامي حيث تموضعت في السرد بطريقة "التضمين"[4] مع امتناع السارد عن التصريح بالأسماء والزمان والمكان « وسار الشيخ أمام الفتى ، يقتفيان أثر ما خلفته عاصفة الحماقة، محذّرا إياه أن يسأله اسما أو زمانا أو مكانا »[5]وهذه الأحداث التاريخية تتعاضد مع صورة الراهن لتصنع محكي الفجيعة الذي يمثّل قاسما مشتركا لتجربة الإنسان العربي « أشكالنا الهندسية وخطوطها جميعا دم يا شيخي»[6] .

لقد صارت هذه التجربة المشتركة عبر التاريخ طابعا زمنيا بامتياز « أذكر لي أنت موسما واحدا خرجنا فيه منذ خمسة قرون بالورد والأغاني، من أقصى ترابنا إلى أدنى مائنا، ومن بدء زماننا إلى نهايات توهاننا! كذب القرامطة. دجّل الزّنج وهلوس هبد الخالق السوداني...»[7]

كما ينفتح السرد على الحكي التراثي[1]، لينبش في عمق تاريخنا قصد تعرية ما توارى عن أعيننا من دسائس القتل والثأر والتنكيل فترد في شكل حكايات فرعية داخل الحكاية المركزية لتصور لنا

---

[1] - تماسخت، ص134.

[2] - تماسخت، ص 135

[3] - تماسخت، ص 149.

[4] - يذهب سعيد يقطين إلى أنه في التضمين يمكن لقصة أصل أن تستوعب قصصا فرعية تحكي ضمنها، كما في ليلة وليلة.ينظر،سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، (مرجع سابق)، ص ص 73، 74.

[5] - تماسخت، ص150.

[6] - تماسخت، ص 162

[7] - تماسخت، ص23.

مشاهد الفضاعة في تاريخنا عبر مآسي عمار بن ياسر، والحسين بن علي، والحلاج وشهاب الدين السهروردي ...يقول السارد: « -هذا مزيج من تعاسة ذاكرتك وخجل تاريخك وهبل وجودك!

- ولكنه دم يا شيخي!

-ألا تدري أنك لا تشرب سواه منذ خمسة عشر قرنا ونيّف؟ »[2]

كما تطاول هذه المعينات الزمنية أحداث مقبرة الجلاّز بتونس«ثم دار إلى المتهيّجين القادمين من الجلاّز مع سكان نهج سيدي البشير وشارع باب الجديد (...) لم نقم سوى بردع القَوّة عن تدنيس أرضنا. كأنّي ولدت من جديد في هذا اليوم السابع من نوفمبر 1911»[3] .

لا شكّ أن المقاطع السردية السابقة تقدّم للقارئ تصورا مسبقا عن أثر الخطاب في زمن القصة، وكيف يمكن أن يتشكّل نظام الزمن على امتداد المادة الحكائية، خاصة وأن الرواية لا تسير في اتجاه تقديم الأحداث كما جرت العادة في الرواية التقليدية، إنما تسير انطلاقا من رؤية مرهونة بنزعة تجريبية، تسعى إلى كسر خطّية السرد ، حيث التداخل بين الماضي والحاضر.

وسنحاول من خلال الجدول التالي إعادة تركيب الأحداث وترتيبها كما هي في القصة المفترضة، ثم ترقيمها بحسب تموضعها في السرد/الخطاب، كما يتم ترتيب المواقع الزمنية بحسب ترتيبها في الزمن الفيزيائي، وذلك للوقوف على بناء الزمن من حيث نسق الزمن السردي /علاقات الترتيب.

الحدث	مضمون الحدث	المؤشر الزمني	الصفحة
03	وقائع التقتيل في التاريخ العربي الإسلامي(مقتل: عمر بن الخطاب- معقل بن سنان- الحلاّج-هجوم القرامطة على مكة-مقتل السهروردي)	أ_ (ق1-ق6)هـ	(149-164)
06	أحداث الجلاّز بتونس	ب- 1911م	(255-264)

[1] - تماسخت، ص ص **149-164.**

[2] - تماسخت، ص**157.**

[3] - تماسخت، ص**259.**

حدث يتوزع على مقاطع سردية مشتتة	طفولة (كريم الصايم) في أحد أرياف مدينة سعيدة ومغادرته إلى وهران هروبا من بطش الاحتلال	ج- الخمسينات	(6-9)،16، 17،31،39،43، 45، 60،74،79،80، 101،124،134، 135، 178،181، 185،250، 251،
حدث يتوزع على مقاطع سردية مشتتة	مرحلة المراهقة ومغامراته مع (خيرة)	د- نهاية الستينات	10،11،24،25،132
حدث يتوزع على مقاطع سردية مشتتة	المرحلة الجامعية والمشروع الاشتراكي، وموت الرئيس هواري بومدين	هـ- السبعينات	5،26،34،64،70، 191،
حدث يتوزع على مقاطع سردية مشتتة	تخرّج كريم الصايم واشتغاله في الصّحافة وعلاقته (بجميلة)	و-الثمانينات إلى بداية التسعينات	5،15،58،59،67، 68،178،179،
01	حداث المأساة الدمويّة في الجزائر، وقرار السفر إلى الخارج	ز-بداية التسعينات	(5-50)،66،(71-73)،75،81 ،82،104،129، 148،149،165، 168،173،174، 184،(187-190)،253،

02	الهروب إلى مدينة الرباط بالمغرب	ك- التسعينات	(58-147)،74،
04	العودة من الرباط إلى وهران	ل- التسعينات	(166-168)،192,
05	السفر إلى تونس وعلاقته بشهلة	م- التسعينات	5،(193-263)،
07	العودة من تونس إلى وهران والإقدام على الانتحار	ن- التسعينات	(268-269)،

لعل أول ما يمكن تسجيله من خلال هذا الجدول هو انتفاء طابع التماثل بين زمن القصة وزمن الخطاب ، وهذا ناتج عن عدم الترتيب الزمني الذي اعتمده الخطاب والذي تتقاسمه ذكريات الماضي، وأحداث الحاضر.

فزمن النسق السردي الذي يغلب عليه السرد الاستذكاري يؤكد حدّة المفارقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، مما جعل طريقة السرد تبنى على التداخل والتشظي، فكل عودة إلى الماضي تعتبر بالنسبة للسرد استذكارا، والحكاية مبنية على قصص ماضية ومنتهية تعتمد أساسا على تداعي الذاكرة فنجد: (وتذْكُر ص5، 27، 45 - تذكّر، ص10، 24، 149- أذكْر، ص23- هل تذْكر؟، تذْكُر؟ ص32، 69، 118- لّما تذكّر، 65، 74- في ما أذكر، 67- ما زلتُ أذكُر، ص 88- تذكّرتُ، ص99- أذكّركَ،ص 113-) وقد أنجزت هذه العبارات مفارقة مهمة في هذا النص الحكائي .

وقد عمد السارد هنا إلى إعادة بناء الذاكرة الفردية والجماعية من خلال (الأم – الطفولة- المراهقة – المرحلة الجامعية- المشروع الاشتراكي – العمل في الصّحافة)، وكذلك النبش في أحداث الفتن الأولى وفواجع القتل في التاريخ العربي الإسلامي، وخيوط هذه الذاكرة تتقاطع لترسم لنا صورة الانكسار والخيبة التي حفرت بعمق في وجدان الذات الساردة « تقول مذيعة التلفزيون إن فضاعة التنكيل بالجثث تجاوزت كل وصف. وأن المجزرة لم يسبق لها مثيل! يصيبني القنوط. ماذا

في تاريخنا السياسي غير الدّم؟ قُتل صحابة. أُغتيل خلفاء وأبيدت عائلة آخرهم! لعنة تلازم وجودنا منذ القرن الأول. قُهر فينا العقل...»[1] .

وإذا كانت الاسترجاعات قد شغلت حيزا كبيرا من الخطاب، فلعل القارئ يلج عتبة المفارقة الزمنية- أيضا-بدءً من فاتحة الرواية وذلك من خلال تقنية "الاستباق" الذي يريد أن يقول كل شيء قبل أن تبدأ الحكاية.

وقد تموضع الاستباق في شكل فاتحة للرواية بعنوان " رؤيا"، حيث اختارها الكاتب لتكون مشروع البداية الذي يقترح بدء الحكي من لحظة الحلم/ الفاجعة، (ليضعنا منذ الوهلة الأولى في إطار السرد الاستباقي)، الصورة المشوهة للإنسان حين يتجرد من إنساتيته ويكون منبعا للشر. ورمزية هذا الحلم تعكس الصراع بين السارد وبين تلك الشخصيات الغريبة، وهو صراع يؤول إلى فشل هذا الكائن الغريب وتراجعه، وهذا حلم ينفتح من خلاله السرد على المحكي العجائبي بشكل واضح، فالحدث غير عاد، إذ يجد السارد نفسه يسير في غابة مع شخص ، ويقفان على كائن غريب وإذا به أحد أقارب السارد (بغل برأس إنسان) ، حيث يخرج مدفعا ويرميهما بقذيفة لم تصبهما ، وإذا بهما يتفاجآن به مرة أخرى وهو يحمل محشوشة مصّوبة نحوهما لكنه سرعان ما تهاوى على الأرض متعبا وسقطت المحشوشة من يده، التفت السارد إلى مرافقه فلم يجده فصرخ مستيقظا على صياح ديك صوته يشبه عويل الريح في تماسخت .

إن هذا الحلم الكابوسي يمكن اعتباره سردا استشرافيا (récit proleptique) لأنه بمثابة التمهيد «لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقّع حادث ما أو التكّهن بمستقبل إحدى الشخصيات»[2]، وقد دفع الحال بالسارد إلى طرح الاستباق الذي يصبّ كلّه حول وجود سّر ما في شخصية ذلك الكائن الغريب، فرموز الحلم المتمثلة في(ابن العّم البغل برأس إنسان، المدفع، المحشوشة) كلّها ستنكشف فيما سيأتي من الزمن.

---

[1] - تماسخت، ص**149.**

[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي" الفضاء، الزمن، الشخصية" المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، (ط**1**)، **1990**، ص**132.**

إن هذه "الرؤيا" تشير إلى الفتنة التي ستحدث بين أبناء الوطن الواحد وتخلّف وراءها العنف والخراب، وتقدّم للقارئ تصورا عن مآلات الأحداث المحمّلة بخطر الموت والرعب الذي سيفرضه الإرهاب/ الوحش، على الإنسان الجزائري بشكل عام والمثقف بشكل خاص، مما أضفى على الرواية جوّا جنائزيا تمثله السارد في شكل ماض قريب، وصاغه في تجربة ارتحاله إلى المغرب ثم إلى تونس ثم يعود وهو يتمنى أن يوجد في بلد غير الجزائر وفي زمن غير ذاك العصر.

وبناء على رأي جيرار جينيت القائل: « يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة..»[1] فإن نسق الزمن السردي في رواية تماسخت يعكس مفارقة واضحة بين زمن القصة وزمن الخطاب.

وتيرة الزمن السردي/المدّة(Duration):

أما المفارقة الثانية التي ساهمت في خلخلة الزمن في رواية "تماسخت" فيمكن للقارئ أن يكتشفها من خلال الوتيرة الزمنية في عرض الأحداث وذلك عن طريق (تسريع السرد وتعطيله) ويتم ذلك من خلال تقنيات: الخلاصة(Sommaire/résumé)، والحذف/ الإسقاط (Ellipse) ،ثم المشهد (Scène) والوقفة(Pause)[2].

- **الخلاصة:**

وفيها يكون زمن الخطاب أقل من زمن القصة حيث يتم اختزال الأحداث في فقرة أو أسطر دون ذكر التفاصيل ، وفي " تماسخت" عمد السارد إلى توظيف تقنية التلخيص لملء الفراغات التي تتخلّل السرد وللتجسير بين المقاطع السردية، وقد ارتبط التلخيص بشكل مباشر بالاسترجاعات ليقدّم للقارئ بشكل مختزل، تفسيرات وإضاءات ترتبط بماضي" كريم الصايم" وبتجربته الذاتية وما استبطنته من أحداث «لم ينس كريم أن عمر أهدر خمسة عشر عاما من عزّ عمره في ملاحقة خيط سرابٍ من بلاغة أمميّة مرغية بوعود من النعيم والسلام ابتلعها كلها رمل الحقيقة المتحرّك »[3].

---

[1] - **Gérard Genette: Figures III ¸Op,cit, p.89.**

[2] - **Voir:Ibid, p. 140.**

[3] - تماسخت، ص**170.**

فهذا المقطع السردي بيّن طابع التلخيص الذي يجلي لنا عددا من الأنشطة والسلوكات والأفعال الممكن وقوعها في فترة اشتغال "عمر" بمهنة الصحافة ، فعبارة (خمسة عشر عاما) تشير إلى أن الفعل استغرق مدة[1] طويلة، والسارد عمد إلى تلخيص مجمل الأحداث الواقعة خلال هذه المدّة وفي فترات زمنية متباينة، فلم تستغرق في السرد سوى سطرين، مما ساهم في تسريع الحركة السردية وذلك بالمرور السريع على تلك المراحل الزمنية بتفاصيل جد مختصرة، وقد ساعد ذلك على إنعاش ذاكرة القارئ بما تقدمه من لحظات قوية في حكاية "عمر" الذي اغتالته الجماعات المسلحة.

والتلخيص -هنا- يعمل جرّاء ذلك على إيقاف جريان الزمن وتثبيته في اللحظة، تحت مسوّغ تمطيط القصّة وإعادة تخطيبها ثانية، وكأن السارد في هذه اللحظة لا يستحضر سوى زمن " اغتيال عمر" الذي ترك فيه بصماته، فبدا الزمن وكأنه متوقف في هذه المرحلة دون غيرها.

-الحذف:

يتكّرر حضور تقنية الحذف في رواية تماسخت، ليسهم في تسريع السرد من خلال إسقاط مراحل بكاملها من زمن القصة « بعد منتصف الليل، كانوا عادوا إلى الرباط فدعاهم الميلود إلى إكمال السهرة عنده »[2] ، وعبارة (بعد منتصف الليل) تؤشّر على حذف صريح (Ellipse implicite)[3] حسب رأي جيرار جينيت، حيث نجد السارد في هذا المقطع السردي، يذكر مؤشّرا زمنيا واضحا، والحذف هنا يشير إلى أقصى درجات السرعة، حيث تّم إغفال فترة من زمن القصة وذلك من خلال إسقاط ما تنطوي عليه من أحداث يتعّمد السارد حذفها حين يرى بأنها لا تفيد سير الرواية.

ونجد السارد يلجأ إلى هذه التقنية أيضا حين يقول:« بعد يومين لّما كان كريم هاتف حياة في مكتبها، مخبرا إياها بأن الواصلي يكون قام بالتحويل»[4]

ولعل الكاتب هنا قد استطاع اللعب بالزمن وأسقط ما حدث خلال هذين اليومين، دون الإشارة إلى ما تّم فيهما من أحداث ومواقف، والقارئ باعتباره منتجا ومشاركا، قد يعيش متعة البحث عن

---

[1] - يعّرف جيرار جينيت التلخيص، بأنه السرد في بضع فقرات أو صفحات لعدّة أيام أو شهور أو سنوات ، دون اعتماد تفاصيل الأحداث أو الأقوال. ينظر: **Gérard Genette: Figures III ,Op,cit, p130.**

[2] - تماسخت، ص **108.**

[3]- **Voir: Gérard Genette, Figures III. Op.cit, p139.**

[4] - تماسخت، ص **243.**

هذه الوقائع التي قفز عنها السارد، وقد يتغافل عنها هو الآخر اعتقادا منه بعدم أهمية هذه الفترة المحذوفة لأنها لا تضيف ما يعضد دلالة الحدث الروائي.

- **المشهد:**

إضافة إلى الخلاصة والحذف فالسارد كان يعمد إلى تعطيل السرد وذلك بتوظيف تقنية المشهد التي تتمظهر داخل السرد من خلال المشاهد الحوارية التي تفسح المجال أمام الشخصيات كي تكشف عن رؤاها وطبائعها النفسية وأفكارها المختلفة ويمكن للقارئ أن يستشفّ ذلك من خلال الحوار الذي دار بين " كريم الصايم" والأديبة الجزائرية "شهلة" أثناء لقائهما في تونس:

« -لابد من الانتصار على الخوف!
-الخوف هو ما كان ينقصنا. اعرف أنك آتية من جحيم.
- **وعائدة إليه! قدري وقدرك. إنها ضريبة انعتاق الجزائريين.**
- **ولو كنّا نفترس أنفسنا بأنياب حقدنا على بعضنا؟**
- **سنعرف يوما كيف نحبّ رمزا يسّمى وطنا يجمعنا.**
- **حتما.**
- **وعدوك بشيء هنا؟**

أنتظر وفي جيبي تذكرة عودتي نحو رصاصتي أو خنجري الظامئين إلى دمي.

- **بعيد الشّر عليك!**
- **الموت مقتولا على صدر الوطن أكرم من عافية بلا كرامة.»**[1]

إن السرد المشهدي المصحوب بمعطيات نفسية باطنية لا يخضع في حقيقة الأمر سوى لمنطق النفس "فعبد الكريم الصايم" و " شهلة" كلاهما يعيش حالة الخوف من الموت الذي ينتظره في وطنه الجزائر، وقد مكّنهما ذلك من وجهة نظر سيكولوجية من التعبير عن الخوف كهاجس ملّح في حياة كل منهما، أو لحظة راسخة في وجدانهما لذلك جاء الحوار من هذا المنظور ليلغي الزمن أو بالأحرى لينفي كونه تدفّقا مستمّرا نحو الأمام، ولهذا أدّت هذه الحركة النفسية إلى اختلال واضح في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب.

- **الوقفة:**

[1] - تماسخت ، ص ص226، 227. .

إن زمن القصة يصير معلقا مع توظيف تقنية الوقفة الوصفية أثناء السرد، ليتّم فسح المجال أمام امتداد زمن الخطاب، وذلك بفعل الاستطراد الذي يعمد إليه السارد.

وفي رواية تماسخت يحيلنا هذا الاستطراد إلى الغوص في دواخل شخصية " كريم الصايم" حيث يتوقف تدفق الزمن، وتتعطل سيرورة الأحداث التي ترسّخ واقع وطن مأزوم ناءت به الذات الساردة، هذا الواقع الذي انعكست أصداؤه في شكل مشاهد حلمية تستغرق زمنا خرافيا يعانق التملّص من انكسارات الزمن الراهن، حيث يتطلع " كريم الصايم" إلى واقع بديل باستحضاره طقوس الحضرة في الرباط حيث نجد اللغة تتكفل بالإفصاح عن أغوار النفس من خلال ملفوظات رمزية يصعب معها تحديد المقاييس الزمنية التي يمكن أن تؤطر العلاقة المحتملة بين زمن القصة وزمن الخطاب، « وهو يقودها خلفه، (...) خلصت أصابعها، مبهورة بالليل الملّون، مسحورة بأنوار القناديل ذات التراصيع المشعّة حُمرةً في خُضرة في صُفرة، متقاطعة في الزوايا فوق رأسها، ممزوجة بدخان احتراق الجاوي وعود القماري، معروكة بعطر الياسمين، موّهجة النضارة موشّحة السلام في وجوه رجال لجوا صفوفا ثلاثة تصدّرهم صفّ الجوقة، بالعمائم التّوتية والعباءات التّبريّة(...) على ميزانه يوزّع المقلّم ترنيمته المبحوحة يصعّدها درجة درجة حدّ الشعور بنشوة الخلاص من ثقل الجسم وضغط الزمان وأسر المكان..»[1].

لقد تبيّن من خلال مقاربة الزمن الروائي في رواية "تماسخت" بأن بنية الزمن تشكّل عرقلة لمنطق التسلسل والكرونولوجيا، دعما لخاصية زمن الخطاب، وتوطيدا لطبيعة الكتابة الروائية التي تتأسس على التجريب الذي يتغيأ القطع مع جماليات البنية الروائية التقليدية، ومن نتائجه على مستوى رواية تماسخت، تعطيل تدفّق الزمن وتحطيم منطقه الطبيعي الذي يتأسس على تسلسل الأحداث، من خلال ما تطرحه الرواية من حكايات فرعية ترتبط بالحكاية الأساسية، ولكنها في آن، تكسّر سلطة أحاديتها، حيث شكّلت هذه التقنية انتهاكا مستمرًّا لمعيارية الزمن المعهودة في الرواية التقليدية، ولتحيل بذلك هذا الزمن إلى لعبة فنيّة تنفتح على جدلية الحاضر والماضي وتلغي مفهوم السطحية في علاقة الكتابة بالواقع، وتؤسّس في مقابل ذلك لحوار تتفاعل فيه سياقات ذاتية وموضوعية وتاريخية واجتماعية وتخييلية وواقعية لتساهم كل هذه المحدّدات وغيرها، في إضفاء علامات المغايرة على رواية تماسخت.

[1] - تماسخت، ص ص 52،53.

أ-2- "الشمعة والدهاليز"[1]، الزمن الحلمي.

يعتبر عنصر الزمن من أهم العناصر التي اشتغلت عليها رواية " الشمعة واللّهاليز" للطاهر وطّار، حيث يقف القارئ على جملة من الملاحظات التي قدّم بها الكاتب لروايته، ومن بين هذه الملاحظات نقرأ:« الزمن ليس زمنا تاريخيا، متسلسلا، أو ممنطقا ومحسوبا .إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة، إلى تلكم، ومن هذه الواقعة إلى تلك .ولقد تعمدت حينا واضطررت حينا آخر إلى طي الزّمن، وجعله وقتا حلميّا يقع في مناطق مضاءة، مناطق مظلمة، ومناطق واعية، ومناطق موهومة، الإحساس فيها يغلب طولها أو قصرها»[2]، وإذا كانت هذه الإضاءة التي يقترحها الكاتب، لايتخذها هذا البحث منطلقا منهجيا لتأسيس فعل المقاربة، إلاّ أنّه سيستضيء بها، كونها تقدّم منطق الزمن وفق رؤية مغايرة تقّر بفعل التجاوز، الذي تبنّته هذه الرواية في التعامل مع عنصر الزّمن، وفق جمالية جديدة.

عند قراءة رواية " الشمعة والدهاليز"، يتضح لنا بأن السرد ينهض على كسر التسلسل الكرونولوجي للأحداث، ويتأسس على مسارين متجاورين، احدهما يستغرق سرد الراهن، بما يستبطنه من هواجس هيمنت على "الشاعر"كشخصية مركزية في الرواية، وهو يعيش بمدينة الجزائر العاصمة، خلال فترة المأساة الدموية، أما المسار الثاني فيقوم على سرد التاريخي، ويتمثل في أحداث الثورة التحريرية وما تولّد عنها من انعكاسات على راهن المجتمع الجزائري، حيث ينبش في الذّاكرة التي تختزن مرحلة الطفولة والدراسة، باعتبارها تمثّل بدايات تشكّل هويته الخاصة.

ويتوسط هذين المسارين، مسار ثالث، يتمثل في الاستباقات التي تعانق رسم مستقبل الجزائر المعتّم، في حالة تمكّن مشروع الحركة الإسلامية من النّجاح.

تأسيسا على ما سبق يمكن القول بأن رواية " الشمعة والدهاليز"، تنهض على تفجير زمنها الحاضر ، من خلال استدعاء الذاكرة التي تضيء بتداعياتها، المناطق المعتمة في الزمن الراهن تارة،

---

[1] - الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995.

[2] - الشّمعة واللّهاليز، ص5.

وتمكّن السارد من استشراف المستقبل تارة أخرى، ومن هنا تأتي قيمة الاشتغال على الماضي في هذه الرواية، والتي« تكمن بصورة رئيسية في تهيئة السوابق لدعاوى الحاضر والمستقبل، وأن أهميته تنحصر في كونه درسا للإرشاد في المستقبل »[1].

وهذا التركيب بين الأزمنة، هو ما جعل زمن السرد يسير وفق آلية متموجة، فنرى السارد يستهل حكيه بالزمن الحاضر حيث «استيقظ الشاعر مرعوبا على أصوات تُمزّق سكون الليل المجروح»[2]، وهي أصوات تختلف عن أصوات الدّبابات والمزنجرات التي اعتاد على سماعها زمن الثورة التحريرية، بل هي أصوات بشريّة، تتعالى كالهدير بألفاظ غامضة وهمهمات، لكن «اللّحن يعرفه جيّدا، كما يعرفه الشعب الجزائري كلّه، فقد ظلّ طيلة هذه السنوات ينبعث من كلّ ساحات الجزائر من آلاف الحناجر»[3].

وهو يفتح النافذة ليعرف حقيقة هذه الأصوات المنتظمة التي تصدر عن حشد الشباب المتحمسين، تقفز به الذاكرة إلى الوراء، حيث تفتح هذه الأصوات على سراديب مظلمة، ويدرك بأن مجتمعه كبقية مجتمعات العالم الثالث، أغنام « وقد صارح أحدهم عند مدخل المسجد بهذه، فأجابه على الفور، مثنيا على رأيه بأنه لهذا السّبب ولغرض تجاوز محنة الظّلموت، ينبغي قيام الدّولة الإسلامية»[4].

ثّم يعود بنا السارد إلى الزمن الحاضر، حين خرج يتجوّل في المدينة ليعرف ما يجري، فيتعرّف وسط هذه الجموع الغفيرة على " عمّار بن ياسر" القيادي في الجماعة المسلّحة، ليخبره بأن « هذه المرّة تنجز بإذن الله سبحانه وتعالى، ثورة إسلامية حقيقية »[5]، ومن الجزائر ستقوم خلافة إسلامية، ويستمر الحديث بينهما حول واقع المجتمع الجزائري، ومبرّرات الثورة، وطبيعة الخلافة الإسلامية، وعندئذ يدرك السارد بأنه أمام دهليز لا يستطيع اقتحامه « فلولا هذه الرشّاشات لما كان هناك شيء

---

[1] - **أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، (ط1)، 1997، ص09.**

[2] - **الشّمعة واللّهاليز، ص8.**

[3] - **الشّمعة واللّهاليز، ص9.**

[4] - **الشّمعة واللّهاليز، ص10.**

[5] - **الشّمعة واللّهاليز، ص23.**

يوحي بأن العملية على هذه الدّرجة من الجدّية»[1]، وهنا يعود بنا " السارد" من جديد إلى الزّمن الماضي، لنعيش معه أيام صباه، وعلاقته بابنة عمّه " العارم"، لينفتح بذلك باب أخر من أبواب دهاليزه، « ما الذي أوصلني(...) إلى هذه المواصل؟(...) ثم هل كانت هي السّبب؟ وتجلّت لها عيناها الدّعجاوين »[2].

إن السبب الذي جعل السارد يتورّط في التّعرّف على قائد الجماعة المسلحة، يأخذه إلى الماضي، وبالتالي فإن مساءلة الزمن الحاضر كانت دافعا إلى توظيف تقنية الاسترجاع، إلى حيث أيام الصبا، وعشقه "للعارم" ابنة عمّه المختار، وهي الشخصية التي تقود السارد إلى تداعيات زمن الثورة التحريرية، بما يحمله من صور المجاهدين، والفلاحين، وكيف « التحقت ابنة خالته العارم بالحبل، مصطحبة معها سلاحا، انتزعته من قائد دورية عسكرية كانت تجوب المنطقة »[3].

وضمن الرجوع إلى الماضي، يلجأ السارد إلى مخزون الذّاكرة فيستحضر مشاهد الثورة، وفق آلية الاسترجاع التي تعتبر من أبرز سمات التجريب الروائي، وتتشابك في الذاكرة أزمنة متداخلة، لتنتهي بالسارد أمام دهليز الثقافة الفرنسية، التي شعر بمرارة انتمائه إليها لأنه تعلّم في المدرسة الفرنسية زمن الاحتلال حيث « كان هناك هناك، بعيدا في الزمان والمكان، في قسنطينة البهجة، وفي الثانوية الفرنسية الإسلامية »[4]، وقد كانت هذه الثقافة أكثر الدهاليز ظلمة، حيث تأخذه إلى زمن الصّراع بين الجزائري والفرنسي، بين الهوية الفرنسية والهوية الجزائرية، بين الأغاني الغربية والفلكلور الشّاوي، بين الإقطاعي والفلاّح... وفجأة يصحو السارد من تداعياته، ليقفز بنا إلى الزمن الحاضر، حين « أيقظه " عمار بن ياسر"، متسائلا، أين كنت أيها الشاعر الحكيم؟(...) كانت الأصوات تتعالى، مرفوقة بالزغاريد »[5]، وهنا يتدخّل صوت "عمار بن ياسر" ليشيد بانتصار الجماعة الإسلامية، وينتقد السلطة، ويعّري الواقع الذي هو صنيع هذه السلطة ذات الحزب الواحد الذي كان يتلاعب

---

[1] - الشّمعة والدّهاليز، ص25.

[2] - الشّمعة والدّهاليز، ص26.

[3] - الشّمعة والدّهاليز، ص27.

[4] - الشّمعة والدّهاليز، ص56.

[5] - الشّمعة والدّهاليز، ص64.

بالمبادئ والأفكار، لغسل الأدمغة وتخدير الشعب « وليكن قاطع الطرقات السّابق، محافظ شرطة الآن(...) وليكن قاتل الأرواح في الماضي، إمام مسجد الآن»[1].

ثم يقطع السارد خط السرد ليعود من جديد إلى الماضي (ماضي عمار بن ياسر) حيث يذكّرنا بحرمان الشعب الجزائري ومعاناته، إنه « دهر كامل من الحرمان والشّقاء، وسبع سنوات من الحرب الضروس يكفي ليلتفت الناس إلى شؤونهم وشؤون أهليهم »[2]، ويستمر السارد في إدانة الواقع وفضح أخطاء الماضين التي يجني ثمارها الزمن الراهن حسرات وتناقضات.

ويواصل السارد ارتداده إلى الماضي، حيث تاريخ الثورة وعلاقته بالإسلام الذي حاول الاحتلال محو معالمهن ثم يعود بنا إلى دهليز الجزائر الاشتراكية بما تحمله من أسئلة وتناقضات، وتوترات سياسية وثقافية، ومحاسبة الأجيال بعضها لبعض.

وخلال قفز السارد بين الراهن والذاكرة، حاول أن يؤسّس لنوع من المقارنة بين مرحلة الثورة ومرحلة الاستقلال، ليكشف من خلال ذلك عن تناقضات الحاضر، التي أفضت إلى حالة تصادمية حيث يترك للتاريخ وحده الحق في محاسبة الأجيال فوالد "عمار بن ياسر" «أحد قادة الثورة المسلّحة، خاض معارك عديدة وقام ببطولات مشهودة، وبلغ رتبة عسكرية عالية، يعمل مع الشهيد مصطفى بن بولعيد على بثّ الروح الوطنية، تعرفه قمم وروابي وشعاب الأوراس »[3]، وبعد الثورة ينصّب نفسه ومن معه، أوصياء على النّاس، وعبر القفز بين الماضي والحاضر، يكتشف السارد حقيقة هذا الجيل الانتهازي الذي استغل الشرعية التاريخية ليستأثر بامتيازات الاستقلال، وبدل أن يحترموا المبادئ التي ضحّوا من أجلها نصّبوا أنفسهم كلّ شيء حتى فُقِدت فيهم الثقة [4].

وهكذا « ينبني الزّمن في الرواية على المقارنة بين بنيتين فكريتين أساسيتين، قلّم النص إحداهما في مظهر تمثيلي للماضي، في حين صاغ الثانية في صورة الحاضر المتوثّب نحو المستقبل، حيث

---

[1] - الشّمعة والدّهاليز، ص67.

[2] - الشّمعة والدّهاليز، ص66

[3] - الشّمعة والدّهاليز، ص77.

[4] يُنظر: الشّمعة والدّهاليز، ص73.

أصبح المجتمع يعرف لقاء زمنين مختلفين، هما الماضي والحاضر، وإذا كان هذا اللقاء طبيعيا وضروريا في مسار كلّ مجتمع بشري وضمانا للتواصل الإنساني بخلفياته الاقتصادية والثقافية، فإنه يطرح بصيغة تصارعية صدامية، لأن شريحة من المجتمع تنظر إلى الماضي بوصفه المستقبل المنشود والقيمة المثلى»[1] وهذه الشريحة هم فئة الشباب الذين قرّروا الخروج من هذا الراهن الرديء، الذي ضاعت فيه هويتهم، «بأن يوقدوا شمعة شمعة في دهليز واقعهم، ويتعّرفوا على أنفسهم»[2].

إن التواتر بين الماضي والحاضر، جعل السارد يستشرف مستقبل الوطن عندما تستولي الجماعة الإسلامية على الحكم، حيث يراه مستقبلا دمويا، وذلك بعد أن قرأ أفكارهم، واقتحم أسرارهم، مؤسّسا هذا الاستباق على طروحات واقعية.

فهم جماعات مشتّة غير مؤهلين لقيادة البلاد، ونظرتهم إلى المستقبل موهومة « لأن التشكّل لا ينتج عفوياً، وإنما تحكمه قوانين، وعلى المناضل الثوري أن يبحث وأن يعثر على هذه القوانين، وإن السّير الطقوسي في محفل الثورة، ينتهي بالمناضلين إلى خلاء»[3]، وإن مجّرد الاندفاع، وتوظيف الشعارات الدينية، والتسلّح بالنيّة الصادقة، قد لا يكون كافيا لوحده، فقيادة المجتمع تحتاج إلى التسلّح بالمعرفة والحكمة، وتفترض إعمال العقل، وليس الطقوس، يقول "وطّار" وهو يتوارى خلف صوت السارد:« فلا تكفي لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى وجه الله، تلكم سوى وسيلة، لإنقاذ الهوية، لاستعادتها، للكفاح باسمها، إنما الله. الله هو العقل الله هو إقرأ باسم ربك الذي خلق..إقرأ وربّك الأكرم الذي علّم بالقلم علّم الإنسان ما لم يعلم»[4] وكيف يمكن لهذه الجماعة أن تحكم تحكم شعبا وتقوده، وأميرها لا يحسن التّفريق « بين اللّولة وبين الجمهورية، وبين

---

[1] - عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي"دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة"، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، (ط1)، 2001، ص293.

[2] - الشّمعة واللّهاليز، ص74.

[3] - الشّمعة واللّهاليز، ص130.

[4] - الشّمعة واللّهاليز، ص ص 118، 119.

الخلافة وبين الحكم»[1]، وهو يردّد هذه المفاهيم دون أن يدرك أبعادها الفكرية، ولا حتى علاقتها بتاريخ الدّولة الإسلامية، ممّا يجعل مصير الوطن وهو بين أيديهم، محفوفا بالمخاطر.

إن تناول الرواية الزمَن المستقبل، يأتي إذًا من خلال استشراف مستقبل البلاد،وهو بين أيدي الأصوليين، بحيث ندرك رفض الكاتب لهذا التوقّع، وقد لوحظ أن وصولهم إلى سدّة الحكم أجّج الصراع الذي انخرطت فيه تيارات متعدّدة، كالفرانكفونية، والعلمانية، والإسلامية المعتدلة، وغيرها.

وداخل الدّهاليز التي يعبرها السارد وهو يتردّد بين الماضي والحاضر، تأتي ساعة الحقيقة حيث تضيق الحلقة على رقبته ويوافق على تنصيبه وزيرا للفلاحة في حكومة الدولة الإسلامية الجديدة ، لكن الموت يرتسم كنهاية لحياة السارد، وهي النهاية التي كان ينتظرها، ليتخلّص من العناء الذي كان يلازمه طيلة حياته، وهو يلهث وراء مساءلة الحاضر الجزائري، ويسعى إلى قراءة تاريخ البلاد المليء بالخيبات المتواصلة.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول بأن خلخلة بنية الزمن في رواية " الشّمعة والدهاليز" لم تكن مقصودة لذاتها، إنما الغاية تتّجه صوب الإشارة إلى سرد اللحظات الجارحة التي مّر بها المجتمع الجزائري، ليتم الكشف عن تأزمات الحاضر، ولوضع القارئ أمام سؤال الهوية، التي عانى منه الإنسان الجزائري في مرحلة تاريخية معينه، وكذلك بهدف إدانة السياسات الحاكمة التي وسّعت الهوّة بين الأجيال، وخلقت تراكمات اجتماعية، وثقافية، وسياسية، وانتهى كبت الجيل الجديد، بإحداث شرخ في المجتمع الجزائري وتفجّر أحداث المأساة الدموية، التي مزّقت الواقع، وضيّعت الذّات الجزائرية في البحث عن الحيقة الكامنة في طي المستقبل، حيث اشتغلت الرواية على تقنيّة الاستباق، وهي تتمثل هذا المستقبل في صورة دهليز مظلم يصعب اقتحامه.

من هنا يمكن القول بأن رواية" الشّمعة واللّهاليز" تنهض على خلخلة رتابة السرد، من خلال كسر خطّية الزمن، وذلك بتوظيف تقنيتي الاسترجاع والاستباق، انطلاقا من الزمن الحاضر.

---

[1] - الشّمعة واللّهاليز، ص**161.**

ولعلّ تقنية تداخل الأزمنة، التي مارس من خلالها " وطّار" بعدا تجريبيا في الكتابة الروائية، تكشف عن حالة من التّحوّل على مستوى النص الّروائي الجزائري المعاصر، وهو يعانق شكلا جديدا يحتلف عن الشكل الروائي الجزائري السبعيني.

ثّم إن نزعة التجريب في رواية" الشمعة والدهاليز" تتحقّق من خلال التّعاطي مع عنصر الزمن كمفهوم فلسفي، وهذه رؤية غير مألوفة في الرواية الجزائرية، حيث يتضح هذا الاشتغال من خلال أقوال الشخصيات وتفسيراتها للزمن "الكائن" « لازمان عندما يكون الكائن في البدء وفي المدى. ينتفي البدء والمدى. يكون الزمان واحدا، ويكتسب الصّفر خصوصيته. ما الزمان سوى العلم بما حدث أو يحدث فيه. ما لم يحدث حدث، فلا زمان هناك خواء. خواء »[1]، فالزمن في فلسفة السارد حالة من الوعي لا يمكن الإحاطة به، إلا إذا نهض بالأفعال، والحقيقة هي معيار لحضور الّزمن، وما عدا ذلك، فالّزمن يصير ضربا من الوهم والخواء، وهو موكل إلى الفعل، وأصل الزمن هو ساعة القبض على الحقيقة، وبما أن الحقيقة غائبة على اللّوام، فإن الزمن يصير بلا معنى، وهو يفلت من بين يدي القارئ كما انفلت من بين يدي السارد « هل أنت الزمن الذي يفلت مني...»[2] حيث تجد هذه الرواية رمزيتها، في فوضى الزمن وانفلاته « وأنت عالم الاجتماع اللّائكي، تصلي العصر في الصباح، وتصلي الفجر في المغرب»[3].

إن رواية "الشمعة والدهاليز" ترسّخ في القارئ إحساسا جديدا بمنطق الّزمن المنفلت، والّزمن الوهمي، ولعلّ هذا الإحساس، تبلور في وعي "الطّاهر وطّار" بحكم وجوده في مجتمع معاصر غير مستقّر، ومن هذه المغايرة في الإحساس تجاه الزمن، تنشأ فرادة هذه الرواية التي أكّدت لنا بأنّ منطق التجريب، يختلف عن منطق التقليد في الكتابة الروائية، وأن كّل كاتب يحمل رؤيته الزمنية الخاصة، طبقا للسياقات الثقافية والاجتماعية التي شكّلت موهبته الإبداعية، وهذا يبرز مرة أخرى مسألة الّزمن في الرواية التجريبية وهي مسألة غيرت الكتابة الروائية وأكسبت الرواية شكلا جديدا.

---

[1] - الشّمعة واللّهاليز، ص**123.**

[2] - الشّمعة واللّهاليز، ص**140**

[3] - الشّمعة واللّهاليز، ص**158.**

ب- بنية الشّخصية الروائية

استلاب الشخصية (Aliénation)

يكاد يكون "الاستلاب" سمة الكتابة الروائية المعاصرة، باعتباره حالة شعورية ملازمة للوجود الإنساني، نتيجة ضغوط الواقع، وكانعكاس لقسوة المجتمع الصناعي الرأسمالي، الذي ألغى القيم الإنسانية، وأحدث تغيرات على نطاق واسع في بنية المجتمع الإنساني، ومن أهم مظاهر هذه التغيرات، التقدّم التكنولوجي، وامتداد تيار العولمة وتطور وسائل الاتصال، وقد أسهمت هذه التغيرات في القضاء على العلاقات والقيم الإنسانية.

وإذا كانت التحولات المعاصرة، قد ساهمت إلى حد بعيد في تجذير ظاهرة "الاستلاب"، إلا أن هذه الظاهرة لم تكن وليدة سياقات المجتمع المعاصر، بحيث « يرى المحلّلون النفسانيون أن الاستلاب هنا يبدأ في الظهور منذ بدايات الحياة، عندما ينتقل المرء في نموّه من مرحلة اللاتمايز(...) إلى مرحلة الانفصال الجسمي عن الأم، وهو الانفصال النسيجي الشّامل للأنا »[1]

وقد ارتبطت مسألة "الاستلاب" بمفهوم البطل الإشكالي، الذي يحمل قيما أصيلة في مقابل يتميز بقيمه المنحطّة، ويمكن العثور على جذور هذا المفهوم في رواية "دونكيشوت"[2] للكاتب الإسباني " سيرفانتس (Miguel de Cervantes) ، الذي كان يتغذى على مطالعة قصص الفروسية وينهل منها قيمه التي تضاربت مع قيم المجتمع الذي يعيش فيه، إذ يحاول هذا البطل تحقيق قيمة « في الواقع الموضوعي عبر أفعال ومغامرات مختلفة، لكن روحه لم تفهم تطور العالم الخارجي فاتهمه بالزّيف والانحطاط»[3] .

كما اشتغل على هذا المفهوم كتّاب الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر، مثل دوستويفيسكي، (Mikhaïlovitch Dostoïevski)، الذي حلّل أغوار النفس الإنسانية وعالج أفكارا فلسفية، في روايته" الجريمة والعقاب 1866"، "الإخوة كرامازوف 1880"، وكذلك "ستاندال" (Stendhal) في روايته " الأحمر والأسود"، وإذا كان "الاستلاب" هو انقطاع التواصل بين الفرد وبين الآخرين، وحتى بينه وبين ذاته، مما يدفعه إلى الهروب من الواقع إلى عالم الوهم والحلم، وفي أدب

---

[1] - حبيب الشّقروني: الاستلاب في الذّات، عالم الفكر، مجلد10، عدد01، وزارة الإعلام، الكويت، 1979، ص81.

[2] - اعتبرها الكثير من النقاد بمثابة أول رواية أوروبية حديثة، وعنوانها بالكامل: Histoire de L'admirable Donquichotte De La Manche

[3] - محمد عزّام: تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، (مرجع سابق)، ص262.

القرن العشرين، ظهر البطل المضاد[1]، الذي هو ضحية مجتمع ذي آلية غريبة وغير مفهومه بالنسبة له، فلا يعرف سوى البؤس والوحدة، كما في " الغريب.L'Etranger لألبير كامو Camus، الذي يعيش محروما من هويته الاجتماعية، فالغثيان والملل والقرف الوجودي، هو السّمة المميزة له في الرواية، التي تروي لنا حكايته لخلق مزيد من الخيبة[2].

فمفهوم "الاستلاب" إذًا، يشير إلى انسلاخ الفرد عن المجتمع والانطواء على الذّات، والعجز عن الانسجام مع الأوضاع السائدة، والشعور بعدم الانتماء، مما يؤدي إلى انعدام الإحساس بالحياة وصعوبة فهم الفرد للواقع الذي يعيش فيه وقد تمثّلت الكتابة الروائية المعاصرة، هذا المفهوم بشكل بارز، حيث انصبّ الاهتمام على المفارقات القيمية في علاقة الشخصية بعالمها الخارجي، وقد كانت رواية "تيار الوعي" التي ظهرت في القرن العشرين على يد مارسيل بروست (Marcel Proust)، وجيمس جويس(James Joyce)، وفرانس كافكا «من أكثر أنماط الرواية تعبيرا عن الحالات الشعورية للذّات الإنسانية»[3]، وقد اتخذت هذه الرواية من استبصارات المدرسة الفرويدية، أداة للغوص في أغوار النفس الإنسانية، كما اشتغلت الرواية الوجودية على مفهوم "الاستلاب" بشكل واضح.

والملاحظ هو عن رواية تيار الوعي والرواية الوجودية، كانتا تقترحان على القارئ، تأملات الذات الإنسانية في المجتمع والكون، فكانت مسألة "الاستلاب" مركزا للسرد، وهو يحلّل علاقة الشخصية الروائية بالواقع المعاصر، وما تعكسه هذه العلاقة من مشاعر القلق والانفصال بين الذات وعالمها الخارجي، حتى أن « التعاليم الفرويدية عن الإنسان، والثقافة، تتضّمن فعلا، تلك العناصر التي تتماشى مع التفسيرات الوجودية لكينونة الإنسان في العالم، لذا لا لزوم للاستغراب من أن الكثيرين من المنظرين الغربيين يرون وجود صلة وثيقة بين التحليل النفسي والوجودية »[4].

---

[1] - مضادّ لأبطال الملاحم المنسجمين مع واقعهم الاجتماعي، وهو صورة للفرد السجين خلف استيهاماته وأحلامه ، لأنه يعيش في مجتمع متعارض مع قيمه مما يسبب له الفشل والعجز في تحقيق وجوده.

[2] - ينظر: لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (ط1)، 2002، ص 32.

[3] - مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة "رواية تيار الوعي أنموذجا"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (ط1)، 1988، ص159.

[4] - فاليري ليبين: فرويد- التحليل النفسي والفلسفة الغربية المعاصرة، ترجمة: زياد الملاّ، دار الطليعة الجديدة، دمشق، (ط1)، 1997، ص147.

من هنا تبلور "الاستلاب" كمفهوم سيكولوجي وجودي في الكتابة الروائية المعاصرة، ومع تفاقم إحساس الإنسان بسطوة الواقع، اتضح هذا المفهوم بشكل أكثر حدّة لدى كتّاب الرواية الجديدة، الذين سلبوا الشخصية من كلّ ملامحها حتى اسمها حيث تحوّل إلى ضمير مخاطب "Vous"كما في رواية "La Modification" لبوتور "Butor"[1]

وإذا كان الباحثون ينظرون إلى "الاستلاب" في الرواية الجديدة ، كأحد مفرزات الحضارة المعاصرة، فإن الرواية العربية وخاصة مع توفيق الحكيم، حاولت هي أيضا أن تشتغل على هذا المفهوم لكن بطريقتها الخاصة[2] لأن انعكاس الواقع على الذّات« يختلف من إنسان لآخر، ومن عصر لآخر، وذلك لأنه يتلوّن بطبيعة صاحبه وبطبيعة المجتمع بما فيه من مؤسسات سائدة، وبطبيعة العصر بقيمه وأعرافه ومعارفه »[3].

ومع الجيل الجديد من كتّاب الرواية العربية تلاحم الاستلاب بمحاولات التحديث والتجريب[4] بعد أن تبيّن بأن الاستلاب لم يعد مقتصرا على الحضارة الغربية فحسب، إنما صار من صميم الواقع العربي أيضا، بحكم علاقة هذا الواقع « بمجتمع منتزع من صميم ماضيه غائب عن حاضره»[5].

والمجتمع الجزائري ليس معزولا عن هذا السياق، فخيبات الواقع تطارد الإنسان الجزائري منذ الاستقلال، وقد زادت أحداث الأزمة اللّموية، من حدة هذه الخيبات ، مما ضاعف في نفسه للشعور بالضياع والاستلاب نتيجة ما حدث في المجتمع من فوضى وتقتيل تسبّبا في غياب الضّوابط وتصدّع المعايير، جعل الفرد الجزائري يعيش حالة من الاستلاب الذّاتي والاجتماعي.

وأمام هذا الواقع،اندفع الكتاب الجزائريون إلى الاشتغال على دواخل الشخصية الروائية، كم مؤشّر دالّ على القلق الوجودي الذي صار عنصرا هامّا في بنية الشخصية الروائية، ولعلّ غاية هؤلاء الكتّاب هي محاولة تعرية الواقع، وفضح تناقضاته، بحيث صارت هذه الشخصية منقطعة عن واقعها، تعيش حالة من التشيؤ في علاقتها بمحيطها الخارجي، فلجأت إلى الذكريات والحلم والاستيهامات، كوسيلة للتنفيس، والتعبير عن رفض الواقع.

---

[1] - ينظر: لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، (مرجع سابق)، ص 37.

[2] - ينظر: أحمد أبو زيد: الاغتراب، عالم الفكر، مجلد 10، عدد 01، وزارة الإعلام، الكويت، 1970، ص12.

[3] - إبراهيم محمود: حول الاغتراب الكافكاوي، عالم الفكر، مجلد15، عدد02، وزارة الإعلام، الكويت، 1984، ص85.

[4] ينظر: عبد السلام محمد الشاذلي: قضايا التحديث والتجريب في الأدب العربي المعاصر، دار الحداثة، بيروت، (ط1)، 1985، ص72.

[5] - زكرياء إبراهيم: معنى الاغتراب عند الإنسان العربي، ، مجلة العربي، عدد 194، الكويت، يناير 1975، ص154.

ولقد فجّرت رواية " المادّ الذي غسل الماء"[1] لعز الدين جلاوجي إشكالية السارد/البطل، الّرامز لاستلاب المجتمع بكامله، حيث حاول الكاتب أن يرسو بوعي القارئ في بواطن زمن الّردة، الذي رسم ملامح المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، متحسسا بذلك شخصية"فاتح اليحياوي"، وشحنها بتحديدات نفسية جعلتها تمثّل وعي المثقّف الذي يعيش إشكالية القهر الاجتماعي، ويصارع ضد سطوة الواقع، وهذا انطلاقا من كون الاستلاب« يوجد عند المثقفين الذين ينتسبون إلى الطبقات الكادحة والفقيرة، وهي التي تكّون الغالبية العظمى للمجتمعات النّامية، ذلك أنهم لا يشعرون بانتمائهم إلى النظام الاجتماعي الذي تسيطر عليه أحيانا الشكلية، وبعض الأنظمة التي لم يختاروها بأنفسهم »[2].

ب-1-مدينة عين الرماد وسقوط المثقف وجوديّاً.

انطلاقا من هذه الرؤية، حدّد "جلاوجي" مسار " فاتح اليحياوي"، الذي يدافع عن الطبقة الفقيرة بحكم انتمائه إليها، ضد طبقة اجتماعية استغلالية متمثلة في شخصية " عزيزة الجنرال" وحاشيتها، ذات النّفوذ الواسع في مدينة "عين الّرماد"، حيث اشتروا القانون والمسؤولين، واستولوا على سلطة القرار.

كان "فاتح اليحياوي" أكثر الشّباب حماسة وأشدّهم ثورة على مظاهر الظلم الاجتماعي والسياسي «وكان يدرك جيدا أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون..وما كادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء(...) وما كادت تشتري شركة البناء التي تشغّل مئات العّمال، وما كادت تضع يدها على أملاك دولة فتشتريها بأسعار رمزية حتى ثار في المدينة يقود النّاقمين »[3] وهو يحلم بتغيير هذا الواقع الذي صنعته فئة قليلة من المتسلّقين على حساب فئة كثيرة من الفلاحين والعمال والكادحين .

لكن ما حدث "لفاتح اليحياوي" كان عكس ما يصبو إليه، فقد سقط في هّوة الواقع الاجتماعي، الذي هيمن عليه فساد المعايير، وغلبت عليه المصالح الشخصية، فقد زّج به هذا

---

[1] - عز الدين جلاوجي: الّرماد الذي غسل الماء، دار هومة، الجزائر، (ط1)، 2005.

[2] - حسن حنفي: ندوة حول مشكلة الاغتراب، عالم الفكر، مجلد10، عدد01، وزارة الإعلام، الكويت، 1979، ص137.

[3] - الّرماد الذي غسل الماء، ص43.

الواقع في دائرة مغلقة، حيث التوتّر والشعور بالخيبة أمام مآلات الراهن، فمثلا « نجد مختار الدّابة وهو شيخ البـلدية ورئيسها، بدأ حياته خضّارا متواضعا، ثم سائقا لشاحنة خضر، ثّم بائعا للمواد الغذائية بالجملة، ثّم في الحزب وممّولا رئيسيا لفريق نجوم المدينة ومقّربا من الإعلام ورجال الدّولة، ثّم مرشّحا لانتخابات البلدية »[1].

أمام هذا الترميز للتحوّل العبثي في بنية المجتمع، يقف "فاتح اليحياوي" عاجزا عن فهم الواقع والانسجام معه، تتجاذبه مشاعر الرفض والحيرة، وتسحقه الهواجس والوساوس، وهو غارق في استيهاماته وأحلامه، أمام مظاهر الانكسار الموجعة، التي يعيشها كل مثقف مهّمش، في مجتمع يسّود الانتهازيين من الأثرياء الأميين، الذين جمعوا الثروة بطرق ملتوية، ثم وظفوها في شراء المكانة الاجتماعية، مما يدفع إلى « انفصال الإنسان عن ذاته وأفعاله وعن الآخرين»[2]،

وسط هذه الظروف، لم يعد الواقع بكّل تشكّلاته بالنسبة للكاتب، سوى مسّوغا لكتابة الاستلاب، فبالإضافة إلى استغلال النفوذ، واستفحال الرّشوة، يتعثّر "فاتح اليحياوي" عبر مسارات السرد بمظاهر البؤس اليومي الذي ينخر سكان مدينة " عين الرّماد" حيث «النّاس يعيشون في بيوت تشبه المغارات»[3] ، إضافة إلى تراجع الوضع الصّحي في المدينة، يقول السارد « لاشيء في مشافينا، حتى النظافة»[4].

إن المكان صار هو الآخر مدعاة للاستلاب، حيث « تمتلئ "مدينة عين الرّماد" بالحفر وبرك المياه القذرة»[5].

إن عبثيّة اليومي تزحف إلى " فاتح اليحياوي"، فتصيبه بالغثيان، وتجعل اليأس يتسلّل إليه بعنف، وهو الذي طالما حاول أن يتغلّب على ضعفه، ويقاوم فشله أمام قسوة الرّاهن، فحينما قاد النّاقمين على هذا الوضع في إحدى المظاهرات، تدخّل رجال الأمن لتفريق المتظاهرين، وأُلقي عليه القبض، ليتفاجأ أثناء المحاكمة، بشهادة بعض سكان "مدينة عين الرماد" على صحّة التّهم التي وُجّهت إليه، وكانت خيبة الأمل في الناس قد جعلته يوجّه نقمته إلى المجتمع الذي استشرى فيه النّفاق، وتواطأ ضدّه، فيقول وهو في السّجن: «كأنّي من ذريّة علي، وكأن سكّان عين الرّماد من

---

[1] - الرّماد الذي غسل الماء، ص40.

[2] - ريتشارد شاحت: مستقبل الاغتراب، ترجمة: وهبة طلعت أبو العلاء، منشأة المعارف، الاسكندرية، (ط1)، 2001، ص62.

[3] - الرّماد الذي غسل الماء، ص54.

[4] - الرّماد الذي غسل الماء، ص13.

[5] - الرّماد الذي غسل الماء، ص14.

دّرية أهل العراق.. عليها اللعنة أّمة تجمعها الزّرنة والبندير، وتفّرقها العصا»[1]، وهنا يتمثّل السارد بشخصية الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب –كّرم الله وجهه- لّما غدر به أهل الكوفة، وتركوه تحت سيوف بني أمية.

إن " فاتح اليحياوي"، يلبس مفهوم البطل الإشكالي، حيث يعيش علاقة صدامية مع الواقع، ويفشل في تحقيق حلمه بالتغيير، بسبب الحاجز الذي وضعه المجتمع في طريقه، وتؤول فكرة الإصلاح بالنسبة إليه، إلى ضرب من الوهم، فلقد وجد نفسه يخاطب مجتمعا أخرس، حيث تصدّى من قبل بمفرده لقائمة المرشّحين لانتخابات البلدية، التي يتزّعمها "مختار الدّابة" الّرجل الأّمي، وفي ذيل القائمة أستاذ جامعي « ووحده ظّل يحّرض النّاس ضدّها دون أن يفلح وتهافت الناس يوم الانتخابات على الصناديق مانحين أصواتهم لمختار الدّابة، ووجد فاتح اليحياوي نفسه منبوذا..ثم وجد نفسه أمام الشرطة متّهما بالتحريض على الشّغب »[2].

إن المواجهة هنا تكشف عن الواقع السياسي المتعفّن، وتعّري تراجع الوعي السياسي للمجتمع، وهذا التراجع قد ساهم في إغراق المجتمع في الفساد السياسي والاجتماعي، لذلك كان من أهم طروحات " فاتح اليحياوي" هي أن التغيير «يبدأ من إصلاح السياسة »[3]، إلا أن موقفه هذا جعل أصحاب النّفوذ، يقفون له بالمرصاد، فقد « كانت عزيزة الجنرال العقبة الكؤود التي تحدّته واعتبرته خطرا عليها وما زا لت خلفه حتى زّجت به في السّجن»[4]، دون أن يعرف سببا لذلك «وما تُهمتي؟ لأم أفعل شيئا..أنا واثق من براءتي ولا يمكنهم أن يُثبتوا علّي شيئا، إلاّ زورا وبهتانا »[5].

إن أسباب التوافق مع المحيط الخارجي للشخصية قد انعدمت، وتفاقم استلبه، بعد أن تعرض لصدمات عنيفة خلخلت علاقته بسكان مدينة عين الّرماد «جعلته يعيد حساباته ويصاب بإحباط رهيب »[6]، ليختار عندئذ العزلة والانطواء على نفسه ووضع حدّ لعلاقته مع المجتمع « وقد قضى

---

[1] - الّرماد الذي غسل الماء، ص43.

[2] - الّرماد الذي غسل الماء، ص153.

[3] - الّرماد الذي غسل الماء، ص198.

[4] - الّرماد الذي غسل الماء، ص43.

[5] - الّرماد الذي غسل الماء، ص185.

[6] - الّرماد الذي غسل الماء، ص198.

فاتح اليحياوي سنوات معتزلا النّاس»[1]، والعزلة – هنا- مؤشّر دالّ على إحساس الشخصية بالاستلاب، حيث تلجأ إلى الاختلاء بنفسها، وتختار العيش في عالمها الخاص، وسط أحلامها التي تعمل على تعويضها عن مشاعر الخيبة.

إن عزلة"فاتح اليحياوي" هي محاولة لإعادة رسم حدود الهوية، وسط منظومة قيميّة متراجعة، صنعتها "عزيزة الجنرال" وحاشيتها، ورسّخها سكان "مدينة عين الرّماد" فنجده يُبدي انطباعه حول هؤلاء بقوله: « بأن هذا النوع من البشر لا يمكن إصلاحهم»[2]، محاولا بذلك أن يقتل في نفسه الطّموح في تحقيق أهداف يراها مقموعة في مهدها، لأنه وجد نفسه يصارع معضلة الحضور في مجتمع يئنّ تحت وطأة القمع والفساد، الذي تمارسه أقلّية ذات سلطة ونفوذ، متسلّطة على غالبية من الكادحين المستسلمين لواقعهم، وهم تمارسون النفاق والتّستّر وراء الأقنعة، وفئة ثالثة من المتعلّمين الانتهازيين الذين باعوا ذممهم لأصحاب السّطوة، وفاتح اليحياوي لم يقبل على نفسه أن يكون جزء من هؤلاء المتعلمين، حيث رفض ذات يوم أن يكتب مذكرات " الجنرال" حتى لا يسمح ببيع ذمّته لسلطة فاسدة «إلى متى يستمرّ مسلسل الكذب(...)إلى متى يبيع الكتّاب والأدباء أقلامهم مرتزقة للتافهين والطواغيت »[3].

إن جلاوجي اتّخذ من الاستلاب، علامة دالّة على فرادة روايته "الرماد الذي غسل الماء"، وذلك لّما جعل "فاتح اليحياوي"شخصية منطويّة على نفسها، عاجزة عن التواصل مع الآخرين، رافضة أن تمارس النفاق الاجتماعي، والتّنازل عن قيمها ومبادئها، في مجتمع تداعت فيه القيم وانهارت المبادئ، وهكذا نجد رواية " الرماد الذي غسل الماء" نموذجا للرواية العربية التجريبية التي وجدت نفسها في خضّم ردّة اجتماعية، وهي تحمل في ثناياها الانكسار, والرفض, والعجز, وضياع الهوية، ولعلها بذلك، تتمثل واقع الكاتب المأزوم الذي انعكس على الشخصية الروائية فخسرت دور البطولة، في الوقت الذي تخلّت فيه هذه الشخصية، عن نضالها، وعن إيمانها بانتصار الخير على الشّر.

[1] - الّرماد الذي غسل الماء، ص21.

[2] - الّرماد الذي غسل الماء، ص198.

[3] - الّرماد الذي غسل الماء، ص179.

ب-2- غربة المثقّف في فضاء المدينة المومس .

أمّا رواية "سرادق الحلم والفجيعة"[1] فإنها تتمركز حول استلاب الذّات المثقفة الواعية بوظيفتها الاجتماعية والثقافية والسياسية في واقع تمزقه التناقضات والأطماع، فينتج تصورات تمارس القطيعة مع القيم الأصلية.

والإشارات الأولى الدالة على الاستلاب في هذه الرواية هي (الإهداء) الذي رفعه جلاوجي إلى نفسه، ثم إلى غرباء المدينة: «إلّي

إلى الغرباء في المدينة»[2].

وجلاوجي من خلال هذا الإهداء يبدو منفصلا عن واقعه، معلنا انضمامه إلى فئة المثقفين الغرباء حيث يفتتح بنص للتوحيدي:

«الهوى مركبي... والهدى مطلبي

فلا أنا أنزل عن مركبي... ولا أنا أصل إلى مطلبي

أنا بينهما مأخوذ عن الحقيقة الخبر بتمويه العبارة»[3]

إن توظيف اسم "التوحيدي" على هذه الفاتحة، فيه إحالة على الاستلاب الوجداني والفكري لأن التوحيدي (الأديب، الفيلسوف) الذي عاش في القرن الرابع الهجري، ظل معزولا ومطاردا منهما بالكفر والإيحاء، مأخوذا في ذلك بجريرة أفكاره الحرة لا وتأملاته الفلسفية حتى صار رمزا للغربة والاستلاب، لذا نجد جلاوجي يلتقط أحد نصوصه التقاطا واع بالوظيفة الإبلاغية فتتعانق الذوات الممزقة بأفكارها ومواقفها (الكاتب، المثقفون الغرباء، التوحيدي) لتشكل رواية النص حول المفهوم المطلق للاستلاب الذي يتجاوز –هنا- حدود الزمان والمكان.

فاختيار جلاوجي للتوحيدي لم يأت اعتباطيا، إنما يعبّر عن محنة المثقف وهو يعيش الانكسار، ضمن واقع تقوضت فيه القيم وتخلخلت المرجعيات، وعلى خلاف السرد الروائي التقليدي، حاول جلاوجي أن يوظّف الشخصية المحورية، كأداة للتعبير عن رؤية تأملية في هواجس المثقف المعاصر، الذي تصدّعت ذاته في دهاليز الاستلاب، وعلاقة هذه الهواجس بمفرزات الواقع

---

[1] - عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، دار هومة، الجزائر، (ط1)، 2000.

[2] - سرادق الحلم والفجيعة، ص06.

[3] - سرادق الحلم والفجيعة، ص06.

السّاقط في عفن التّناقضات، «ضاقت بي الأرض بما رحبت... فكرت بادئ الأمر أن أزور المجدوب في حضرته لعلي أسمع منه كلمة تنتشلني من الضياع والقلق اللذين أحياهما»[1]

وإذا كان المكان الروائي من أهم عناصر البنية السردية، التي تسهم في بلورة الشخصية وتشكيل انفعالاتها وانطباعاتها، فإن رواية "سرادق الحلم والفجيعة" تطالعنا بالسارد/الشخصية المحورية وهو يتجرع المرارة في مواجهته عنف المدينة وظلالها.

«الغربة ملح أجاج
وحدي أنا والمدينة...
ثكلت الهوى... ثكلت السّكينة.
(...)
وحدي أنا والظلام...»[2]

فالظلام بالنسبة للسارد صار ملائما للفجيعة، وذلك حين تهيمن الرّذيلة على تفاصيل المدينة التي صارت تمارس العهر جهارا، وهي تكشف عن صورتها المقزّزة، حيث «تتمدّد عجوزا مجعدّة الشعر، مغضنة الوجه ساقاها حديد صدئ»[3]. وهذا بعد أن سقطت فريسة لأطماع الطبقة المدنسة في المجتمع، فصارت مومسا.

«أيتها المدينة المومس
إلى متى تفتحين ذراعيك
للبلهاء
إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء
إلى متى أيتها المدينة تمارسيين
العهر جهارا دون حياء
إلى متى تعرض فوق مفاتنك
الطحالب... الفئران... الخنافس..

---

[1] - سرادق الحلم والفجيعة، 51.

[2] - سرادق الحلم والفجيعة، ص08.

[3] - سرادق الحلم والفجيعة، ص30.

الطحالب... الفئران... الخنافس... تعلّى قصورًا؟!... »[1]

إنها المدينة التي تبيع الشّهوة للعابرين على بوابة المبولة، وتمارس الغواية على أصحاب الرّغبة من أمثال "الغراب" و"نعل" و"جموع الثعالب" و"الدود".

«المدينة تمتد خائرة مبعثرة الجوارح أمام المبولة... إنها متعددة الصلاحيات بالنسبة إليه يركبها... يضاجعها... يلاعبها... يتدثربها... يلتهم منها إذا جاع...»[2].

إن صورة المدينة المومس الباعثة على استلاب السارد/الشخصية المحورية، تضع دلالة معرفية على تراجع القيم في وعي المجتمع، الذي صار علّة التراجع الاجتماعي والسياسي في نظر جلاوجي:

«مدينتي مبغى كبير

وأنا الغريب... أجرع الفزع المرير»[3]

وبيان الغربة الوجدانية والاجتماعية –هنا- نسيج تتشكل خيوطه من بوح المشاعر التي يعيش عالمها الخاص، وهو يبحث عن الطمأنينة والدفء في فضاء المدينة المومس، هذا الفضاء الذي غابت فيه الحبيبة.

«يا أيتها المدينة المومس

إلى متى تطاردني الثعالب المشردة... تعدو خلفي عند كل منعطف... عند كل زاوية»[4]

إن الرّاهن السياسي والاجتماعي، فرض سطوته على السارد، فجرده من كل المشاعر النبيلة، ولم يترك له سوى الألم والخيبة.

«لا دفء في القلب الحزين

لا ولا شوق... ولا حنين... ولا حلم أمين.

لا حب يبلسم من حبة القلب الأنين...»[5]

إن المعاناة التي يقاسمها السارد دفعت به إلى الحلم بمدينة أفضل، أو لنقل الحلم بصورة أفضل من هذه "المدينة المومس" وقد رمز إليها "بالحبيبة نون".

---

[1] - سرادق الحلم والفجيعة، ص09.

[2] - سرادق الحلم والفجيعة ، ص80.

[3] - سرادق الحلم والفجيعة ، ص09.

[4] - سرادق الحلم والفجيعة ، ص34.

[5] - سرادق الحلم والفجيعة ، ص08.

«آه مدينتي...

عفوًا أقصد آه حبيبتي... لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا ينفرط عقد الأحلام بيننا دائما

ما الذي صيّرك كالهواء أعدو خلفه... أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة.

(...)

لعل الآخر لا يعدو أن يكون حلما جميلا»[1]

إن غربة السارد صارت تنتظر بين الفجيعة والحلم وهو يعيش بين وجع المدينة المومس وأمل البحث عن المدينة الضائعة/"الحبيبة نون" التي أضاعتها الذئاب والفئران والدود والنسور والشياطين والغربان، فلا يجد سوى الذكريات، يفتش فيها عن لحظاته السعيدة التي قضاها معها، فيناجيها بحرقة وألم، «هل تذكرني حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشّمس»[2].

وقصة الضياع والبحث تتمظهر في مشهد غرائبي، وترد في شكل مونولوج استيهامي، تتنامى عبر تفاصيله مشاعر الاستلاب فتبلغ أقصى درجاتها، ليكشف جلاوجي بذلك عن الصورة الفجائعية لمجتمعه، فيعمد إلى تشكيل «شخصية مأزومة تحمل وعيا ورغبة في التغيير، إذ ترى العالم الفجائي من خلال منظورها الفردي، وتتميز هذه الرؤى بأنها رؤية حلمية تلجأ إليها الشخصية لتخفف رغبتها المكبوتة أحيانا (...) وتسيطر الأحلام والكوابيس المشوشة في بعض الأحيان على هذه»[3] الشخصية التي انخرطت في حوار موهوم مع النجوم، يكشف عن تصورات مشوشة تشي بعنف الفجيعة التي تولدت عن فقدان "الحبيبة نون".

«قالت نجيمات أخريات:

- **لقد رأين أغرابا ذوي أعين من نار... وأسنان من مسمار... وأياد تشع الدمار... يجرّون يا للعار حبيلة القلب من ذراعيها البلوريتين ويغربون بها تجاه عين ضمئة**

---

[1] **- سرادق الحلم والفجيعة ، ص09.**

[2] **- سرادق الحلم والفجيعة ، ص25.**

[3] **- عنام محمد خضر: الشخصية الفجائعية في قصص وفاء عبد الرزاق: "امرأة بزي جسد أنموذجا"، قراءات نقدية تصدر عن مؤسسة المثقف العربي، عدد 1940، الإثنين 14/11/2011، موقع إنترنت www.almaothaqaf.com بتاريخ: 15/06/2012.**

حيث تنتظرها أرض جدباء (...) لا شفاء لها من هذه الأدواء المستعصية إلا بالتهام حبيبتك نون...

وقالت نجمة وحيدة موّردة الوجنتين:

- **يا لخيبتك أيها العاشق الفاشل تقعد مع القاعدين، وتتخلف مع المخلفين وتدع حبيبة القلب للهمج المتوحشين؟؟!! »[1]**

أمام وطأة الراهن المدنس بعفن "أصحاب الأحذية الخشنة" و"الغراب"، وحزبه المسلّط على الغرباء و"هولاكو" المتحكم في رقاب الناس، وكل الذين صنعوا بشاعة "المدينة المومس" «فجحافل الدود المثبورة تغزوا المدينة أمواجا... تحتل كل شبر فيها كل درب»[2]. وأمام عنف الَمسلّطين مع الغرباء، يقف السارد عاجزا عن المواجهة، ويقتل في داخله الحلم في لقاء "الحبيبة نون" بعد أن سئم مناجأة النجوم بحثا عن الرفاق، وعن حبيبته نون، «لكن النجوم أفلت دون أن تحدّد لي هذا المكان»[3].

وأمام عجز السارد عن تغيير الواقع، يستسلم لغواية المدينة المومس وعبثيتها، ولم يعد وفيا لحبيبته "نون" ف"المبولة" لم تعد تقلقه بروائحها الكريهة، فتصيح به الفئران «لا تخف اذهب، فلقد حلّت عليك لغتنا إلى الأبد... أخرج منها فإنك رجيم وإن عليك اللعنة إلى يوم الدين»[4].

لقد استهواه سحر "المدينة المومس" فارتمى في أحضانها بعد أن لفظت الغراب القذر، «فيسقط تتخبط أوصاله ويتقيأ دما أسود، وتهادت نحوي ترغي كالبعير، لقد اشتد ظمأها عطشها... سغبها...»[5].

ويتنكّر السارد لأصحابه الأطهار المخلصين، "عسل النمل" و"نور الشمس" و"شذا الزهر" إلا أن الشيخ "المجذوب"يردّه عن غيّه، ثم يأمره بصنع الفلك المنجي من الطوفان لإغراق "المدينة المومس".

إلا أن الرواية تنتهي ويبقى الواقع على حاله، فلا الطوفان أتى، ولا المدينة كفّت عن ممارسة الّرذيلة، ويستمر السارد في جمع الألواح لصنع سفينته المنجية من المدمار المتربص بالمدينة.

---

[1] - سرادق الحلم والفجيعة ، ص86.

[2] - سرادق الحلم والفجيعة ، ص51.

[3] - سرادق الحلم والفجيعة ، ص86.

[4] - سرادق الحلم والفجيعة ، ص29.

[5] - سرادق الحلم والفجيعة ، ص30.

من خلال ما سبق، يمكن اعتبار رواية "سرادق الحلم والفجيعة" من النصوص الروائية الجزائرية الواعية بخصوية المجتمع الذي انبثقت منه، والتي تعانق تحويل الواقع المحلي إلى علامة تنير وعي المجتمع الإنساني، وتكاشف أحلامه وجراحاته حتى لا يتكرر هذا التراجع مرة أخرى، وقد وظّفت الرواية بطلها الإشكالي على طريقة عز الدين جلاوجي، وهو « المثقف المأزوم، قد يكون منفيا ذاتيا، أو جماليا، مطاردًا أو معنويا، ومطلعا على كتابات التمرد... يكتظ ذهنه بازدراء الظروف المحيطة به»[1]، فيقاومها بعنف، لكنه في النهاية وعلى طريقة الوجوديين، يستسلم لعبثية الواقع، وينطوي على غربته وهو يعيش إحساس السقوط والغثيان.

ب-3- "سيدة المقام": الشّعور بالعدم /غياب ثنائية القوة والفعل.

أمّا واسيني الأعرج فقد كانت له رؤية فنية مغايرة في بناء الشخصية المركزية، في رواية "سيدة المقام- مراثي الجمعة الحزينة"[2]، حيث كانت هذه الرؤية تنبثق من دواخل النفس الإنسانية وعقلها الباطن، فقد اعتمد على تقنية "تيار الوعي" وهي تقنية جديدة في الكتابة الروائية الجزائرية، وقد اعتمدها الكتاب التجريبيون لخلق شخصية مغايرة تتمركز حول ذاتها، وتختلف عن الشخصية التقليدية المشدودة إلى ما حولها، وكما يرى بول ويست (*Paul West*) فإن تيار الوعي حقيقة منبثقة فينا جميعا كحقيقة وجود المجتمع، وقد اكتشفها الكُتاب وأعادوا إنتاجها في كتاباتهم[3].

إن اعتماد الكاتب على هذه التقنية، جعل السرد يتجه نحو إبراز التجربة الذاتية للإنسان الجزائري، من خلال آلية الانسياب المستمر للأفكار والمشاعر داخل ذهن الشخصية المركزية/منصور، وقد أدى ذلك إلى تشظي نمطية الحبكة التقليدية وبالتالي كسر خطية الزمن الروائي.

---

[1] **محسن جاسم الموسوي: المرئي والمتخيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (ط1)، 1986، ص73.**

[2] **واسيني الأعرج: سيدة المقام - مراثي الجمعة الحزينة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،(ط2)، 1997.**

[3] **ينظر: بول ويست: الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية، ترجمة: عبد الوهاب محمد، ج1، ط11، الهيئة العربية للكتاب، دار الشؤون الثقافية، القاهرة، بغداد، (ط11)، 1981، ص ص 5، 6.**

إن اعتماد الكاتب على المونولوج كأحد أساليب تقنية "تيار الوعي" سمح بالولوج إلى أغوار النفس وبواطن العقل لدى "منصور"، وكشف عن تفاعله الذهني مع ظروفه الراهنة، ورسم مسار رحلة المعاناة الداخلية التي فرضتها الظروف الراهنة على "منصور".

إنه الراهن الجزائري في بداية تسعينات القرن العشرين الذي كان صنيعة (بني كلبون)[1] و(حراس النوايا)[2] ف« بنو كلبون صنعوا الموت، وجاؤوا بهذا الوباء عندما سرقوا استقلال هذا الوطن، وملأوا المدن بالكذب والسرقات (...) ملاؤا المكتبات بالمطبوعات التي تستعيد الخرافات والدروشات، قالوا ليعيشوا الفراغ أحسن من أن يفكروا في السلطة، وذات صباح فوجئوا بحراس النوايا يقفون عند أقدامهم ويدقون على أبوابهم الموصدة يزاحمونهم في سلطاتهم، الكثير من بني كلبون والتجار والسماسرة وبياعي الكيف والترباندیست والحيطيست صاروا من الوافدين الجدد على هذه المدينة، ما يحدث في هذا البلد كارثة، كارثة»[3].

إن رداءة الواقع بما يحمله من توحش وتناقضات انعكست على نفسية منصور، فأحالته إلى كتلة من المعاناة الذاتية في مواجهة الآخر، وقد أدخلته هذه المعاناة في فكاهة التمزق النفسي والاغتراب فصراع الواقع المتوحش وتناقضاته تدرج به، فرحلة الألم داخل الوطن جعلت من منصور شخصية إشكالية، تعيش واقعا أليما، ليس داخل الذات فحسب، بل داخل الوطن الذي ناء بأعباء الأزمة السياسية والاجتماعية والأمنية، إلى درجة صار فيها منصور سجين الذات وهو يعيش رحلة الضياع والاستلاب «شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علّو شاهق، لست أدري من كان يعبر الآخر أنا أم الشارع في ليل هذه الجمعة الحزين، الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعدّ، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها، كل شيء اختلط مثل العجينة، يجب أن تعرفوا أني منهك ومنتهك وحزين ومتوحد مثل الكآبة»[4].

---

[1] رجال السلطة الحاكمة.

[2] الجماعة الإسلامية للإنقاذ.

[3] سيدة المقام، ص 164

[4] سيدة المقام، ص13.

فكل شيء صار يرسم تقاسيم الأزمة، (فمنصور) يحاول أن ينفلت من سجن الذات فيخرج من البيت آملا في الخلاص، لكنه لا يجد أمامه سوى سجنا آخر أشدّ وطأة من سجن الذات، إنه سجن الشارع/الوطن، «الشوارع بدت تتثاقل بالأوساخ والأوحال وجمال بدأ يغيب تحت كثافة دخان المصانع التي نبتت في الحارات كالفطر (...) البحر غريق ومتسخ كأنه بركة مهملة، كلما هبّت عاصفة، جلبت إليها كل أوساخ الحارات والمنحدرات والشوارع الضيقة»[1].

إن هذا المكان في تقاسيمه الجزئية التي تزدحم فيها الفوضى والقذارة، يصنع مشهدا سوداويا ينسحب على المشهد الجزائري، فتقديم المكان بهذا التوصيف يعتمد على على ما سماه (الدليمي) "الرؤية المتوالدة"[2] التي تستحضر الكل في نطاق إبراز الجزء، فتوصيف جزء من شوارع الجزائر العاصمة يستدعي (العاصمة) كلها، ومن ثمة المشهد الكلي للوطن المنهك بواقع المأساة الدموية.

إن الأمل في التخلص من تجربة الذات يتحول إلى يأس من جديد، سرعان ما يدفعه إلى سجنه الداخلي، « وبدأ يزهد في كل شيء، دخل إلى عمقه المجروح وانكفأ هناك بصمت كبير، يزداد كل يوم انتشارا في هذا البيت الذي صار مقلقا (...) أحيانا تنتابني رغبة في الخروج، وأصرخ في داخلي»[3].

لكنه يقبع مُكْرَهًا داخل بيته، وخلف أسوار سجنه الداخلي، متسائلا: « ماذا حدث؟ أتساءل في داخلي وأتدحرج بتثاقل، منذ أن جاء حراس النوايا بدأت المدينة تلوح بنصب مشانقها وتسنّ السكاكين والسيوف وتحشوا أسلحتها بالبارود»[4]

إن "منصور" متعب بانكسارات الواقع، في وطن مهترئ ومسروق، يحلم بأن يكون جميلا كبقية الأوطان ليعيش فيه فرحته الضائعة، لكنه يدرك أن ذلك ضربا من الوهم والهذيان، « مدينتنا سرقت مثلما تسرق النجوم، أصبحت مدينة قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض

---

[1] سيدة المقام، ص38.

[2] ينظر: منصور نعمان الدليمي: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد – الأردن – (ط1)، 1999، ص89.

[3] سيدة المقام، ص82، 83.

[4] سيدة المقام، ص20.

(...) قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة، أسطحها القرميدية الرائعة التي بدأت تخضّر تعطي الإحساس بالمدن الأوربية»[1].

إن الماضي يتجلى أمام "منصور" بقوة، حينما يتبعثر الراهن ويتلاشى الأمل في الوطن، فالمواجهة بين الحاضر والماضي تفرض نفسها عليه، حيث يؤكد الماضي حضوره بقوة بقدر ما يلّوح الحاضر بالفشل والانهيار.

إن اللجوء إلى الذاكرة إشارة إلى الخلل الحاصل، والزمن يتداخل ضمن تقنية تيار الوعي، حيث يحضر الماضي باستمرار في ذهن "منصور"، وانطلاقا من ماضيه، يقف عند حاضره، فالتداعي الحر يسهم في تحطيم الزمن الخفي، ويجعل السرد عرضة للتفكك وعدم الانسجام، وبالتالي هتك أعراف السرد التقليدي، حيث تتخذ رواية تيار الوعي اللعب بالزمن َديْدَنًا لها أين يحصل «خلط الماضي بالحاضر وما يتخلله في المستقبل، وهو ما يسمى في الفن السينمائي بالمونتاج»[2].

ومن ثمة فقد أفاد واسيني الأعرج من عناصر تيار الوعي، كالتداعي الحر والمونولوج والاسترجاع، ليغوص في أغوار "منصور"، ويكشف عن دواخله وما تستنبطه من حقائق، فيصبح المونولوج –بذلك- أداة للتأثير في وعي القارئ، «لست أدري كم كانت المسافة التي قطعتها والشوارع التي عبرتها "الجمعة الحزينة صوت يملأ القلب والذاكرة، حكاية الدهشة والخوف" (...) هذه المدينة كانت رائعة لم يبق منها إلا هذه الأصداء التي تملأ أحزان المعابر القديمة»[3]

ففي المونولوج يستعمل السارد/"منصور" ضمير المتكلم ويتردد بين الماضي والحاضر، ويقدم تساؤلات وتعليقات حول الحقائق والأشياء، وذلك كله يحدث وفق نسق سردي، تتقاطع فيه الأفكار وتتداخل، لتشكل انعكاسا لأحاسيسه التي يمكن أن يدركها القارئ، قبل أن تنطق بها الشخصية.

فضمن تقنية "تيار الوعي" يوظف الكاتب أسلوب الاسترجاع، حيث يلجأ السارد/منصور إلى الاختباء في ذاكرته هروبا من قسوة الحاضر.

---

[1] سيدة المقام، ص31.

[2] محمود الحسيني: تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997، ص27.

[3] سيدة المقام، ص105.

ومن خلال تدفق مخزونات الذّهن بشكل عشوائي، يتداخل الماضي بالحاضر، ويكون الزمن الماضي جزءا من الحاضر، «آخ يا أمي البعيدة عني، أريد أن أعود إليك، إلى رحمك المتعب من كثرة الولادات الميتة وأضع رأسي على الوسادة، متعب أنا أريد أن أنام وأغفو لحظة»[1]

إن السارد/منصور خلال رحلته اليومية، يتحرك في محيط مغلق، ويتردد بشكل روتيني مقلق بين الشارع والمستشفى والبيت، وكلها أماكن موحشة، لا تبعث في نفسه سوى معاني الاغتراب، ولا تولد فيه إلا الإحساس بالسقوط والغثيان، «كانت الأشياء تنداح ورائي بسرعة منذ أن خرجت من مستشفى "مصطفى باشا" أتدحرج الآن على وجه هذه الشوارع والأزقة المغلقة، الصمت يلفّ الأرصفة ولا تسمع إلا خيوط التلفون العارية والكهرباء وهي تئن في زاوية ما داخل هذه المدينة التي لم تعد لنا، خسرت روحها وأشواقها، عندما انقطعت لأصعد تجاه "تليلي" شعرت بالوجوه التي كانت تمّر بسرعة، غادرتها ملامحها، الأضواء المتسخة، تحاول أن تغازل، في تلذّذ، الضباب المنتشر هنا وهناك، لا أعلم! هناك شيء ما تصدّع من الداخل، هل أصرخ بأعلى صوتي؟ لا صوت لي وسط هذا الفراغ المقلق، وهذا الحنين الذي يبحث عن بقاياه داخل الحصى والإسفلت»[2].

إن هذا المكان الواقعي ليس معزولا عن باقي مكونات الحكي في نص الرواية، خصوصا الشخصية، حيث يرسخ المكان الشعور بالاغتراب الذي تولد عن الخراب العام، وبفضح هشاشة الإنسان أمام سوداوية المكان.

إنه العالم الخارجي الذي يرسم بعنف أزمة العبث في نفس السارد/منصور، خلال رحلته اليومية، فيرتد إلى ذاكرته فيقول: «ماذا بقي منك يا مريم؟ كثير من الحنين وكسر عميق، عميق مثل محيط هذا الخراب الذي يزداد اتساعا يوما بعد يوم، كل هذه الأغاني والأحزان ومشاق الوحدة، صارت تؤدي إليك»[3]

---

[1] سيدة المقام، ص227.

[2] سيدة المقام، ص181.

[3] سيدة المقام، ص181.

إن الذاكرة التي تحمله إلى "مريم" راقصة الباليه، تجعل كماله الداخلي يطفح بالانكسار والألم وهو يشّع يوما بعد يوم بهموم أشد وطأة وكآبة، فصدى الحاضر والماضي يغرقه في رائحة الفناء والموت، «كلما دخلت المستشفى أشعر أن للموت رائحة، للحزن رائحة، للدمع رائحة، للبكاء رائحة...»[1].

وبين انكسارات الماضي وغربة الحاضر، يجد السارد/منصور نفسه مثخنا باليأس والوحدة، وأجواء الموت. جراح "مريم" التي قتلتها رصاصة طائشة، وعذاب "أنا طوليا" التي أبعدها حراس النوايا، خارج الوطن، فقتلوا أحلامها بفسخ عقدها الذي أمضته مع الوزارة، وألم الشاعرة "صفية كتو" المنتحرة..

كلها مآسي مخبأة في الذاكرة لتزدحم في ذهنه، كلما شعر باغتراب الحاضر وعبثه، لتزيد في دماره النفسي، وتبعثه على الاستفهام والرفض والإحساس باللامعنى، «أوف، رأسك غليظ كحجر الوديان الجافة! تفطن يا هذا المنهك، المنتهك في عمقه! تفطن! أنت الآن رجل متعب، يتمرس في أحد شوارع المدينة كإشارة مرور فقدت معناها»[2]

إنها لحظات شعورية تتدفق من هذا المونولوج، لتجعل من السارد/منصور، جسدا هائما عبر الشوارع، بلا روح وبلا معنى، فلا شيء سوى مشاعر العبث الوجودي، «تأملت نفسي من جديد، شيء ما يسير بشكل غير طبيعي، كه...كه... بربك أنت أستاذ جامعي؟! وكاتب؟ (...) يا رجل يكفي من النّكت أنت لا شيء في هذا الفضاء المؤكسد (...) لا شيء فيك يثبت هويتك التي لم يسأل عنها حتى حراس النوايا، ما معنى الهوية في وطن ليس لك؟ يا رجل مزّق ربّها ووضّح»[3]

إنها وطأة اللامنطق في الواقع الجزائري العبثي، فقد «كانت البلاد تذبح نفسها بقوة، وبعناد كبير»[4]. وهو ما دفع السارد/منصور إلى أقصى درجات الإحساس بالموت والاغتراب واللامعنى،

---

[1] سيدة المقام، ص205.

[2] سيدة المقام، ص226.

[3] سيدة المقام، ص231.

[4] سيدة المقام، ص240.

وهي المعاني التي كانت أكثر حضورا في حياة "منصور"، وقد تكررت بشكل منتظم على مستوى البنية الروائية.

لقد تأسس السرد في هذه الرواية على الحفر في الحركة الداخلية لوعي الشخصية ليعري التوترات العنيفة الكامنة في وعي "منصور"، وهي توتّرات أحدثتها المدينة/ المجتمع، التي قتلت صديقة مريم، «كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذه الجمعة البائسة؟ ستقولون رصاصة «الجمعة 7 أكتوبر من خريف 1998 بالجزائر العاصمة، شتاء، ربيع، 1991» رصاصة بلا معنى كغيرها من الرصاصات الكثيرة التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام... »[1].

وكان توجه السارد نحو المستشفى إثر مقالة هاتفية «ألو!! ضروري تأتي إلى المستشفى مريم مريضة جدا»[2] ،كان هذا التوجه بداية لتصاعد حالة القلق النفسي والتوتر، «من منّا لا ينفعل داخل هذا البلد؟ إننا نموت بشكل متجزئ، يموت الفرح، تموت الذاكرة، تنحني الأشواق، ندخل في الرقابة، ثم ننسحب، نشيخ بسرعة وبشكل مذهل، شيء ما يتآكل يوميا في داخلنا...»[3]

لم يقتنع السارد بموت صديقته مريم «إلا عندما بدأت مجموعة الأطباء والمساعدين من الممرضين والممرضات ينزعون من أنفها الأنابيب والخيوط الكثيرة»[4] ، وكان هذا الحادث بمثابة الدافع إلى الانتحار «لقد آن الأوان لتصفية حسابي مع نفسي»[5] ، خرج من المستشفى مندفعا نحو الجسر وهو يستحضر حادث انتحار صديقته الشاعرة "صافية كتو" حين رمت بنفسها «من أعلى قمة في جسر تليملي»[6] .

---

[1] سيدة المقام، ص08.

[2] سيدة المقام، ص199.

[3] سيدة المقام، ص200.

[4] سيدة المقام، ص218.

[5] سيدة المقام، ص238.

[6] سيدة المقام، ص220.

انزلق بين الشوارع وموت صديقته مريم يحفر في مخيلته وهو شعر بالوحدة والعدمية وتحيط به هالة من الاغتراب والشعور بالتلاشي وعدم الانتماء[1]، فيقول: «مطر من الدم يسقط، البلاد تذبح نفسها بنصل صدئ»[2].

إن موت الوطن وموت مريم كانا بمثابة الإعلان المسبق لموت السارد، حيث يكّونان في نفسه مشاعر الاغتراب والعبثية والسقوط، ليدفع به ذلك إلى الانتحار رميا بنفسه من أعلى قمة في جسر تليملي، هو أيضا «أطل من أعلى الجسر، أصعد على المقابض الحديدية، الهوة تزداد أكثر فأكثر (...) وأنا جسدي يتدحرج في الهواء، أقبض على المقابض الحديدية بقوة أكز على أسناني، أرفض أن أرى الهوة مرة أخرى، أغمض عيني (...) ، ثم أفتح كفّي على سعتهما...»[3].

إن موقف الانتحار في رواية "سيدة المقام" يبرز لنا بوضوح، انتحار المثقف أو الانتحار الفكري، حيث يجسد ذلك واقع المثقف الجزائري السوسيوثقافي في المدينة (الوطن)، إذ يرمي بمخطوطته ووثائقه فبعد أن يمزق بطاقة هويته ويلوكها، كما يحمل روايته بين يديه ويوّرقها بصعوبة، فلم يعد للكتابة معنى «بدأت أبعثرها فصلا فصلا حتى يكون وقع الألم محتملا...»[4]. وعليه يمكن القول بأن الانغماض في حالة الاغتراب قد اتخذ طابع التدرج، فذات السارد الاستهوائية تدخل مرحلة الحزن الشّديد، لموت " مريم"، وكذا الشعور بالفردانية والتهميش، فتحيط به هالة من الاغتراب والشعور بالتلاشي وعدم الانتماء، وهنا تعاني الذّات من الانحسار النّفسي، فتتوالد الرّغبة نحو السقوط والانتحار.

ب-4- "الشمعة والدهاليز:"إسقاط الاسم الشخصي واستيعاب الامتداد التاريخي.

يبدو أن رواية " الشمعة والدهاليز"[5] للطاهر وطار، تتأسس في إحدى جمالياتها، على تدمير المفهوم التقليدي للشخصية الروائية، وتقدّم للقارئ مفهوما جديدا، يقترب من مفهوم الشخصية في

---

[1] ينظر: يحي عبد الله: الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلول الروائية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، دار الفارس، عمّان- الأردن، (ط1)، 2005، ص225.

[2] سيدة المقام، ص238.

[3] سيدة المقام، ص240.

[4] سيدة المقام، ص235.

[5] الطاهر وطار: "الشمعة والدهاليز"، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (ط1)، 1995.

الرواية الجديدة التي فقدت شيئا فشيئا، كلّ شيء، حتى اسمها، بحيث تحضر في النص دون اسمها الحقيقي، حيث يسلبها الكاتب اسمها الحقيقي ويطلق عليها لقب "الشاعر" «استيقظ الشاعر مرعوبا على أصوات تمزق سكون الليل المجروح...»[1] .

ولعل افتقاد الشخصية المحورية لاسمها في الرواية له ما يبّره، حيث يؤدي وظيفة في بنية السرد، فهو شاعر وعالم اجتماع، ودلالة "الشاعر" تتسع إلى حقول دلالية متعددة تجمع الثقافي والتاريخي والسياسي والحضاري... إنه المواطن «الجزائري سليل الشياطين والملائكة، البحر والبر، الساحل والسهل، التل والصحراء، البربري، العربي، الفينيقي، الروماني، الوندالي، الأبيض الزنجي، الأصغر، سليل الحماقة والحكمة، ابن الوطنية والخيانة، القاتل المقتول، الجرح والجريح، السيف الجارح، خير الدين بربروس يركب فرنسا، والأمير عبد القادر يركب بارجة، فاتح الأندلس، وباني المعزية، وقاتل عقبة بن نافع، دونات القديس الثائر وأوغيستان القديس المحافظ».[2]

"الشاعر" شخصية تبدو ذات هوية تتعدى حدود الوطن الجزائري لتتجذر في عمق الإنسانية، فلا يمكن لاسم شخصي حامل لخصوصية ما، أن يستوعب هذا الامتداد التاريخي والحضاري الواسع الذي اخترعه "الشاعر" في رقصة (مرواح الخيل) التي تستوعب تاريخا بكامله، وربما يمثل الشاعر مؤشرا أيقونيا، على المثقف الجزائري الذي عاش فترة تسعينات القرن العشرين بكل ما تستبطنه من قلق وتوتر، وهو بذلك حالات وأمكنة وأشخاص، ويتسع لثقافات وإيديولوجيات ومواقف، لأن «رتبة الشخصية الرئيسية تنشأ بالجوهر عبر درجة وعيها بمصيرها وقدرتها على رفع الشخصي العرضي في مصيرها – بوعي أيضا- على مستوى معين ملموس للعمومية »[3]، وهذا يعني أن "الشاعر" بمثابة الحصيلة الإيديولوجية لتاريخ المجتمع الجزائري، بمنظومته السياسية والدينية والثقافية، ومنه تصير شخصية "الشاعر" بمثابة العنصر العلوي الذي يؤطر الفعل الحضاري داخل

---

[1] الشمعة والدهاليز، ص146.

[2] الشمعة والدهاليز، ص59.

[3] بورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، (ط3)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،(ط3)، 1975، ص31.

بنية المجتمع الجزائري، إن لم نقل، الإنساني مستقبل عام، باعتباره يمثّل نموذج المثقف داخل الحضارة الإنسانية.

"الشاعر" هو المثقف الذي يعيش واقعا مأزوما وقد مزقته التناقضات، يراه هذا الواقع يتداعى من حوله، دون أن يلبّي انتظارات وأحلام الطبقة العريضة في المجتمع، مما جعله كتلة من الهواجس، والتمزقات بالمعنى الوجودي، وقد هيمن عليه الشعور بالاغتراب والعدمية، «أسمع في نفسي، افترض كل يوم أني غير موجود، وأتأمل جنتي المحنطة».[1]

ولعل هذه الحالة تزيد من الموقف تأزما حيث ترتحل بـ:"الشاعر" من مرحلة الإحساس إلى مرحلة البوح «فمن أنت؟ هل أنت عزلتي واغترابي؟ هل أنت تردّدي وحيرتي؟...»[2].

إنه المثقف الذي تربص به آلة القتل المنظمة، وكان الاتصال المباشر مع هذا الواقع، يعيش تحت وطأة أسئلة الذات والمجتمع والتاريخ، وقد اختلطت المفاهيم وتداعت القيم، لأنها ليست شخصية النص فحسب، إنما هي شخصية الوطن والإنسان والتاريخ، شخصية غامضة التقاسيم والملامح مجهولة الاسم رغم الإيهام بأنها معروفة.

وعلى غرار كتّاب الرواية الجديدة، فقد وضع "وطار" شخصية "الشاعر" في وضع إشكالي داخل الواقع الطافح بالتناقضات، والذي يمكن أن نستدل عليه من النص، وقد تطعم بالكثير من الإشارات الدلالية على هذه الصراعات والتناقضات التي تنطلق عبر عنوان الرواية ذاتها "الشمعة والدهاليز"، وهو عنوان يلّوح بدلالة تؤول إلى التضاد، فالشمعة (نور وهدى وتغيير وأمل وعلم)، والدهاليز (ظلمة وضياع)، وهو صراع النور والظلمة.

---

[1] الشمعة والدهاليز، ص118.

[2] الشمعة والدهاليز، ص 140.

لقد تأبط "الشاعر"-كبطل إشكالي- وِزر هذه التناقضات التي أفرزت صراعات متعددة، يمكن أن نلمسها بدءا من علاقاته الاجتماعية المتبعة باختلاف الأفكار والتوجهات «ألقى النظر على الجيران (...) والذي لا يوف أسماءهم، ولا عدد أفراد أسرهم، ولا ماذا يفعلون في هذه الحياة، لم يرد على تحية أحدهم، ولا يقل لأحدهم في يوم من الأيام السلام عليكم، أو صباح الخير، أو مساء الخير، لقد اعتبرهم من أول يوم، ممن ينبغي أن يشملهم العقاب بالتدهلز التام، تجاهلهم، هم بدورهم اهتموا بأمره قليلا في أول الأمر، ثم محوه من قائمة الموجودين في المنطقة»[1].

إن "الشاعر" يعيش حالة صدامية مع المجتمع، الذي وضعه في خانة المحو والنسيان، مما جعله هو أيضا يفضّل العزلة ويعيش حالة من الاغتراب والغموض، فهو« دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار، لا يقتحمه تقتحم مهما حاول، وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم»[2].

إنّ هذه العلاقة لم تتولّد عنها عزلة "الشاعر" وانطواؤه فحسب، بل أنتج حالة من السخط المتبادل «حتى أن بعضهم تجرأ يوما فاقترح (...) التصفية الجسدية لهذا المخلوق»[3].

لقد جعل من نفسه عالما مغلقا «فقومه أغنام إن حاولوا اقتحام الدهليز، تاهوا إلى أبد الآبدين، ولأنهم لم يدركوا هذه الحقيقة، ولا هم حاولوا إدراكها، فقد عاقبهم، بأن تحول هو نفسه إلى دهليز، لسراديب لا متناهية العدد والغور»[4] .

إن "الشاعر" (المواطن/المثقف) لا يعاني الاغتراب داخل المجتمع فحسب، بل يعاني أيضا من انفصام الواقع « فالبلد انقسم مرة وإلى الأبد إلى قسمين: الماضي والمستقبل»[1]. فهنالك من

---

[1] الشمعة والدهاليز، ص12.

[2] الشمعة والدهاليز، ص9.

[3] الشمعة والدهاليز، ص13.

[4] الشمعة والدهاليز، ص10.

يتبرأ من الأصالة والتاريخ وهم «الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية، ونمط الحياة الفرنسية»[2]. وهناك من يرتد إلى الماضي السحيق يلتمس الحلول الحضارية، ويتنكر الشروط العصر، وهم الذين «نزعوا سراويلهم، وارتدوا الجلابيب وأطلقوا اللحي، واستسلموا لسرداب من سراديب الماضي ليمتصهم»[3].

لعل هذا الانفصام يمثل بؤرة السرد، حيث الصراعات الإيديولوجية التي أسهمت في انتظار الرؤى والتوجهات داخل النص الروائي بشكل يصبح فيه لقب "الشاعر" ذا دلالة إيحائية تنسجم مع هذا التشعب والتنوع، حيث استعان به "وطار" لتقديم تصور عن ذات المواطن الجزائري بشكل عام والمثقف بشكل خاص، بكّل تصوراته ومعاناته داخل مجتمع المأساة اللّموية.

إن التنوع الإيديولوجي يصبح مدعاة للأزمة الدموية التي التهمت "الشاعر" المثقف الذي يؤمن بالتطور النيّر.

ولعل ساعة اغتيال الشاعر، تقودنا إلى قراءة تلك التناقضات التي تجلت لحظة المحاكمة، التي كانت مفتوحة على الإيديولوجيات، والتهم الموجهة إليه متنوعة، والأحكام بالقتل كانت مختلفة مما أكسب حادثة الاغتيال بُعدا فكريا.

ونهاية الرواية التي فاجأت "الشاعر" (الذي كان واحدا يجتمع فيه الكل)، كانت ذات صلة بالأسئلة التي أفرزها ذلك الواقع (من يقتل من؟) فالكّل ملثم ويختفي وراء تيار معين، «كسروا الباب، حطموه ودخلوا، كانوا سبعة ملثمين (...) في أيديهم رشاشات وفي أخرقتهم سيوف و..... إلى غرفة النوم، وأمروه بالوقوف وجلسوا هم، وأعلنوا بصوت واحد: محكمة»[4].

---

[1] الشمعة والدهاليز، ص38.

[2] الشمعة والدهاليز، ص38.

[3] الشمعة والدهاليز، ص15.

[4] الشمعة والدهاليز، ص156.

إن محاكمة "الشاعر"هي محاكمة لكل مواطن جزائري، بل لكل مثقف ذي عقل نيّر، بل هي محاكمة للتاريخ، «ترى بم سيحاكمونني، ومن أكون؟ دوناتوس؟ خالد بن الوليد بعد إخماد فتنة الرّدة؟ طارق بن زياد بعد فتح الأندلس؟ موسى بن نصير؟ جان دارك؟ نابليون بونابرت؟ قويلز؟ أوموسيلني؟ أبوليوس في طرابلس متهما بجماله؟ أبا ذر الغفاري متهما بالسير وحده؟ غاليلي متهما برؤية الأرض مكوّرة»[1].

وإذا كانت الشخصية المحورية في الرواية تمثّل كل هذه المعاني، فالكاتب يأبى أن يختزلها في اسم شخصي ضيق لا يمكن أن يستوعب كل هذا الامتداد.

هذه النهاية أعطت انطباعا بالمأساة والمصير المفجع، فهو "الشاعر" الذي يتكلم على لسان الآخرين ويترجم عن مشاعرهم وآلامهم وآمالهم، وموته لا يعنيه وحده، و«لقد سجل في إحدى قصائده، أن موتنا لا يعني سوى غيرنا...»[2].

استنادا إلى ما سبقن يمكن اعتبار رواية " الشمعة والدهاليز"إنجازا تجريبيّا، حيث تقنية اغتراب الشخصية يجعلها تحمل مظهرا من مظاهر التجاوز.و«هذا العصر قدر الشاعر (...) دهليز كبير، ورغم ما نعتقده من أنه مُنار بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم، مظلم وغامض»[3].

فالشخصية أصبحت فردا معزولا في واقع مرفوض، لذلك تجيء تقنية المونولوج الداخلي (أو تصوير العالم من خلال وعي من هذه الشخصية) نازعة للألفة عن هذا العالم، فهو ليس وعيا متآلفا مع العالم، بل هو مغترب عنه، إنّه وعي له زمانه الخاص، المنفصل عن الزمن الموضوعي التاريخي.

---

[1] الشمعة والدهاليز، ص157.

[2] الشمعة والدهاليز، ص157.

[3] الشمعة والدهاليز، ص9.

ج-تشكيل المكان الّروائي.(Le Lieu)

يعود احتفاء الدراسات السردية، بمقاربة عنصر "المكان الّروائي"، إلىاعتباره مكّونا بنيويّا ودلاليّا في الّرواية، ومجالا تتحّرك فيه شخصيات الّرواية وتتفاعل معه، « فيعود على الحدث (...) بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به، ويحّمله من الشّحنات العاطفية التي تصاحبه»[1].

وقد ترّسخت حدّة هذا الاهتمام، مع خلخلة كتّاب الّرواية الجديدة، لعناصر البنية الّسردية، فنجدهم - مثلا- يعمدون إلى تهشيم الّزمن الّروائي « ويحلّون المكان محّل الّزمان، لأن وجود الأشياء في المكان، أوضح وأرسخ من وجودها في الّزمان »[2]، وعلى هذا الأساس صارت الّرواية الجديدة، تتخذ من المكان عنصرا أساسيا في بنائها، مما جعل المكان الّروائي يتصل بجوهر العمل الفني بالنسبة إليها، كما صار من العناصر التي تعمل على تشكيل خصوصية النَّص ا لّروائي، وتحدّد أبعاده وهويته، باعتباره يعبرّ عن رؤية الكاتب، ويعكس القيمة الجمالية للنّص، من خلال تفاعله مع بقية المكّونات الّسردية الأخرى، من شخصيات، وزمن، وحدث، بعد أن كان في الّرواية التّقليديّة، مجّرد إطار محايد تتمسرح فيه الأحداث.

وإذا كان هذاالفصل يستبعد المقولات الفلسفيّة والنّقدية، التي حفرت في مفهوم المكان، مثلما يستبعد التّأسيس لهذا المصطلح، فإنّه سينطلق من التّعريف الذي يعتبر المكان الّروائي هو « الإطار الذي تقع فيه الأحداث»[3]بما يعكسه هذا الإطار الجغرافي، من دلالات نفسيّة واجتماعيّة وتاريخيّة، في تفاعله مع عناصر البنية الّسرديّة

---

[1] **- حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص5.**

[2] **- آلا ن روب غرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د .ط)، (د.ت)، ص 11.**

[3] **- سيزا أحمد قاسم: بناء الّرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (ط1)، 1984، ص76.**

ورغم إشارة الباحثين إلى ضرورة التّمييز بين مفهوم المكان ومفهوم الفضاء[1]، باعتبار «الفضاء شموليا والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بجزء من مجالات الفضاء»[2]، إلاّ أنّنا سنبقي على مصطلح "المكان" في هذه الدراسة، وتوظيفه للدّلالة على المكان المحدّد لوقوع الحدث، ثم نستعمل مصطلح "الفضاء" ، لّما يرتبط الأمر بكّل مكّونات وعناصر العمل الّروائي، وهذا استنادا إلى رؤية "سيزا قاسم"[3]، حيث استعملت مصطلح المكان في الفصلين الثالث والرابع في كتابها " بناء الّرواية"، في الوقت الني أشارت فيه إلى التّمييز بين هذين المصطلحين.

وانطلاقا من التّحولات التي طرأت على النَّص الّروائي العربي المعاصر، على مستوى البنية والفكر، فإن البحث ومن خلال هذا الفصل، سيحاول مقاربة النَّص الّروائي الجزائري المكتوب بالعربية، من خلال نموذجين روائيين، محاولا –بذلك- اقتناص علامات التّحّول، على مستوى تشكّلات المكان الّروائي، فما«غيّر لدى الّرواية الحديثة في علاقتها بالمكان يتعلّق بطريقة التّعامل التي تخضع المكان لمجموعة جديدة من الكيفيّات والتّقنيات »[4]التي ارتبطت بنزعة التّجريب.

ج-1. " بوح الرجل القادم من الظلام[5]": المكان المتوّحش .

يتأسس تشكيل المكان في رواية " بوح الرجل القادم من الظلام" على نقل الأفكار والّرؤى إلى القارئ؛ حيث الفكرة لدى " إبراهيم سعدي" قد لا تعتمد اللغة، أو الإيماء، كقناة للوصول إلى المتلقي فحسب، بل يصبح "الحيز المكاني" أداة فّعالةللتّواصل مع القارئ، ومن ثمة يتضح لنا أن المكان عنده ليس للزينة، بل «قائم بالمعنى الّروائي الذي يعبّر عنه السرد»[6]، فهو لا يوجد لذاته،

---

[1] -للتوسّع في هذه المسألة، يُنظر: - حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيّل والهوية في الّرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ص ص 41-66.

- حميد لحميداني: بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي،(مرجع سابق) ص ص 44- 72.=

= - حسن بحراوي: بنية الشكل الّروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط1)، ص ص 45- 104.

[2] - حميد لحميداني: بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 53.

[3] -يُنظر:سيزا قاسم: بناء الّرواية " دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،(مرجع سابق)، ص ص 97- 171.

4 - صلاح صالح: قضايا المكان الّروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط1)، 1997، ص26.

[5] - إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2002.

[6] - حميد لحميداني : بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص71

وإنما يحمل دلالة قد تتصل بعلاقته بالشخصية البطلة، خاصة وأنه بات في رواية " بوح..." عنصر ضياع، ارتبط بالتّيه الجسدي ذي الدلالة الرمزية، المتعلقة بالتّيه، والقلق الوجودي.

ولا يودّ البحث-هذا المقام - دراسة عنصر المكان، بالكشف عن أنماطه والغوص في أبعاده السيميولوجية، إنما الغاية – فحسب- أن تكون الدراسة مختزلة في ملاحقة المفارقات التي تميّز المكان الروائي عن النموذج التقليدي، بما يسمح بجعله مظهرا من مظاهر التجريب.

وإذا كان المكان الرّوائي يشكل «مسرح الأحداث، أو الحيّز الذي تتحرك فيه الشخصيات، أو تقيم فيه، فتنشأ بذلك علاقة متبادلة بين الشخصية والمكان، وهي علاقة ضرورية، لتمنح العمل الرّوائي خصوصيته، وطابعه، ومن ثّم ليكتسب المكان صفاته ومعناه ودلالته»[1]، فإن رواية " بوح..." حدّدت الكثير من الأماكن المغلقة والمفتوحة التي تحرك فيها السّارد/ الحاج منصور نعمان، فتذكر : لاكلاسيير، وحسين داي، ومدينة كيوفيل، وفيلاروز، وشاطئ البحر، وعين البنيان، وشارع شاتلي في فرنسا، وحديقة عمومية في باريس، وغرفة شيراز، وشوارع الحراش وسجن سركاجي، والمقبرة ، ومدينة "عين..." وشوارعها، ومنزل السّارد ، وغرفة مكتبه، والمستشفى، ونزل المسافرين، ومقهى الاستراحة، وشارع التحرير ، والمطعم .

ولقد توزّعت السّيرة التي يرويها السّارد/ البطل – منذ طفولته حتى وفاته- بين هذه الأمكنة،التي اتّسم معظمها بالتّعتيم، (باستثناء مدينة"عين..." التي استغرقت مساحة سردية هامة)، لأن حضور هذه الأمكنة في العمل الروائي ورد في سياق استحضار الذاكرة.

لقد هيمن فضاء " عين..." على الحاضر السردي في معظمه، فكان بؤرة لمسرحة الأحداث منه بدأت وفيه انتهت، ومكانا تخترقه معظم الشخصيات، وبذلك اكتسب حضورا خاصا في الرّواية، من خلال عناية الكاتب بوصف تقاسيمه وأبعاده، ليس وصفا سطحيا إنما هو وصف عموديا يتجه صوب العمق، ليعمل على تخليق اللالة عبر تفاعل الواقعي بالمتخيّل، ممّا يعني

[1] - حسان رشاد الشامي: المرأة في الرّواية الفلسطينية 1965-1985"دراسة"، (مرجع سابق)، ص257.

استقطابه لوعي السّارد الذي لجأ إليه طلبا للانعتاق، وهذا يؤكّد بأن أماكن الرّواية ليست على سوية واحدة في الوظيفة التفسيرية والبنائية[1].

ولعل أولى علامات الاستقطاب، هي التسمياتالتي تميّز هذا المكان عن بقية أماكن الرّواية الأخرى، فرغم أن « المكان الرّوائي مكان مجازيّ وإن حمل اسما حقيقيّا معروفا في الواقع الخارجي »[2]، إلا أنه ليس بوسع القارئ أن يدرك سبب المراوغة في تسمية المكان، فالامتناع عن تسميّة كاملا، أمر يصبح من دواعي الغرابة، فما تكون "عين..." ياترى ؟ وهي المدينة/ المنفى، الذي اختاره السّارد ملاذا للتطهّر من أدران الماضي، وعذابات الذاكرة، تزوّج ، وأقام، وذُبح فيه.

ورغم خصوصية هذا المكان وما يعكسه من دلالات نفسية وتاريخية بالنسبة للسارد/ البطل، إلا أن اسمه بقي مبتورا، مع العلم أن السّارد ذكر : " حسين داي"، و"الحراش", ولاكلاسيير" وغيرها، ولعله من غير الجائز في العرف الرّوائي التقليدي، أن يُذكر مكان باسمه الحقيقي، دون آخر، إلا إذا أراد الكاتب أن يخُرج عمله الفنّي في صورة تتجاوز أعراف الرّواية التقليدية، مما يستدعي قراءة مغايرة، وقد كان بوسعه أن يثبّت اسم المكان، تأكيدا لمصداقية العمل، بحسب المنظور التقّليدي!

إن هذه التقّنية الكتابية، تجعل القارئ أمام التساؤلات التالية : هل" عين..." مكان وهمي؟ أم هو واقع مكاني خاص ، متمّرد على المواصفات الشكلية المألوفة ؟ أم هل مدينة " عين..." التي اختارها "إبراهيم سعدي"كحيّز تجري فيه الأحداث، هل هي مجرد معنى كامن في الذات المبدعة يستثير ذكرياتها ويغريها بالبوح ؟.

هل "عين..."حيّز معنوي، وُلد في زمن الرداءة فيخاف أن يُفصِح عن هويته ؟ أم أنه يمثل ملامح المكانالمتخيّل، الذي تتمسرح فيه أحداث أولى المحاولات التجريبية " لإبراهيم سعدي"؟.

---

[1] - ينظر: حميد لحميداني، بنية النَّص السردي من منظور النقد الأدبي (مرجع سابق)، ص 79.

[2] - سمر روحي الفيصل:الرّواية العربية ،البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق- سورية، 2003، ص48.

لعل الكاتب حين استقّر على هذا المكان ، أعطاه تسمية مطلقة، لتجعل منه فضاء ذا محمولات دلالية مطلقة أيضا، وربما أكثر عمقا من الدَّلالة المكانية الضيّقة، لأننا وجدناه « يتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهى فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها »[1]،وبذلك اكتسب هذا المكان طابعا شموليا، جعله يحيط بكل أمكنة الرّواية وأزمنتها.

إن ولوج البحث في ملامسة أبعاد هذه التقّنية، يجعله في حاجة إلى مقايسات معرفية ، تساعد على مكاشفة الوظيفة البنائية للمكان داخل النَّص، حيث يكون أمام تفسيرات عديدة لـ "عين..." باعتبارها فضاء لعدم الاستقرار، تُقلّص علامات الوجود البشري، ووحشة العيش ، وقلق العزلة عن أسباب المدنيّة، وهي في آن ملاذ للإنسان ، وملجأ من عنف الذاكرة « فدخلت مكتب صالح الغمري، المسؤول عن الموظفين في وزارة الصحة، وطلبت منه أن يعيّنني في أشدّ منطقة في البلاد قسوة وفقرا (...) مدينة "عين..." (...) ينقصها كلّ شيء »[2]

إن السّارد/ منصور نعمان، يضع نفسه في لحظة تحوّل تاريخيّ، لمَّا يبحث عن مدينة، تعادل ببشاعتها، فداحة الخطايا التي دنّست ماضيه، لذلك سرعان ما سلّم وجوده لهذه المدينة/ المنفى، ليعيش فيها بقيّة حياته، جَلْدا لذاته، حتى تُشفى من الآثام والخطايا، فمدينة « عين...جديرة بأن تكون في مستوى جهنّم»[3] ، وقد أفاض السّارد في وصف قساوتها، وقد ساهم حواره مع "صالح الغمري" في تجليّة معالم هذه القسوة، والعزلة، والفقر، التي صنعت هذه المدينة المنفى، وهنا يصير المكان ذا دلالة عميقة في حياة السّارد، حيث اختارها ملاذا، يقضي فيه بقيّة حياته بين أحضان العزلة والاغتراب، تكفيرا عن ذنوب الزّمن الماضي « هنا في هذه المدينة الواطئة ،الصامتة،

[1] - سمر روحى الفيصل، بناء الرّواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سورية، 1995، ص253.

[2] - بوح...، ص 225.

[3] - بوح...، ص233.

ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون الأسمر الباهت ، العارية والخالية من الأشجار، سوف أقضي بقية حياتي »[1].

ولعل هذه الرؤية لا تخلو من نزعة فلسفية عميقة، يتأسّس عليها اختيار مدينة " عين..."، ذلك «المكان المتخيّل الذي لا يكون مقصودا لذاته، بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنية جمالية تنبع منها أهميته»[2]، حيث قساوة هذه المدينة هي وحدها التي تغسل أدران الرّوح وتطهّر الوافدين إليها من التّائبين والمنفييّن، « أخيرا، وبعد ساعات طويلة وصلنا إلى "عين..." مدينة المنفيين والمغضوب عليهم، مدينة لا شيء فيها غير حرارة تنافس بها نار جهنّم ، مدينة لا ضرع فيها ولا زرع ، منسية ،واقعة خارج الزّمن ، خارج الحياة ،وخارج الأمل (...) هنا جئت أبحث عن التوبة ، ها أنا ذا ،إلهي ، أفي بعهدي، ها أنا أنزل إلى الجحيم .

- سلام عليك يا مدينة الضالّين والتائبين والمنفيين

- سلام عليك من مذنب كبير»[3] .

وبخصوص الدّلالة الجغرافية، فإن البحث يتلّمس في وصف السّارد للمكان، أشكالا متنوعة تؤطّر جغرافيا المكان، مستمدّة تقاسيمه من أمكنة واقعية، حتى باتت"عين..." المكان المطلق، الصالح لمراجعة الماضي، ففيه الامتداد والانتهاء، والقرب والبعد، الانفتاح والانغلاق، الانخفاض والارتفاع.

ولعل ذلك يخلق قابلية التنوّع، حتى يُنظر إلى "عين..." لا بوصفها إطارا مكانيا لا يتعدّى حدود المدينة، بل وكأنها مجموعة أماكن، ذات أطياف من المواصفات، تتطلّع إلى أن تسرق شارات الفضاء الرّوائي، وإن كان « الفضاء، أكثر شمولية من المكان، ففضاء الرّواية يتسع ليشمل مجموعة الأمكنة فيها حيث المكان الرّوائي ليس واحدا بل هو متعدّد بتعدّد الأحداث، فكلّ حدث

[1] - بوح...، ص 241.

[2] - مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، مصر، 1998، ص 114.

[3] - بوح...، ص 240 ، 241.

قرين مكان وكل شخصية روائية يضمها مكان تتحرك فيه وتبادله التأثر والتأثير، وهذا المكان/الأمكنة في تعدّدها وتنوعها وتقاطعها وتماسكها، يضمها فضاء واحد»[1].

إن القارئ حين يقايس"عين..." بأماكن الّرواية الأخرى، فإن هذه الأماكن تبدو مجّرد عناصر جغرافية ذات أبعاد زمنية تستعيدها ذاكرة السّارد / البطل، لضرورة اقتضاها فعل البوح بأسرار الّزمن الماضي، فتستقطب الّزمن التاريخي والاجتماعي و« المقصود بالبعد الّزمني للمكان، يكون من الدقة أن يسمى البعد التاريخي؛ أي الّزمن الكامن في المكان »[2] ، وكأن هذه الأماكن ليست مقصودة بذاتها، بقدر ما يقصد السّارد/البطل، عناءه النفسي، وبصمة زمنه الماضي إذ « التاريخ بوصفه أحداثا، ما هو إلا حلول الإنسان في المكان»[3]، وعليه يمكن اعتبار أماكن الرواية، جملة « من المحطات التي لا وظيفة لها إلا ضمن ما تمليه مقتضيات رحلة البطل»[4].

أما "عين..." فيمكن اعتبارها بعدا جغرافيا مختلفا، وذلك بحكم وظيفته السردية، فهي المكان الذي ينطلق منه السّارد/ البطل، في رحلته نحو الأماكن الأخرى، التي ينحصر ذكرها في الّزمن الماضي، لّما يستحضره السّارد في شكل ذكريات أليمة،كلّما حبس نفسه في مكتبه زمنا طويلا، لا يغادره إلاّ لضرورة « أغلق على نفسي في المكتب. أعود من جديد إلى الماضي»[5].

والمكتب -كمكان مغلق، ضيّق، بات يحتفظ بذكريات السّارد الُمستعادة، ويساعده على الانطواء- بمثابة الخُلوة التي تمكّن السّارد من مناجاة الذّات والبوح بالأسرار، مثلما تمكّن الصّوفي من الانفلات من الراهن، لينأى بذاته في عوالم بعيدة، لمناجاة الخالق.

---

[1] - مصطفى الضبع: استراتيجية المكان،(مرجع سابق)، ص 76،77.

[2] - المرجع نفسه، ص121.

[3] - المرجع نفسه، ص121.

[4] - سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص88.

[5] - بوح ... ، ص 56.

وإذا كان «الإنسان يعلم غريزيًّا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاّق »[1] فإن ارتباط "المكتب" بوعي السّارد وذاكرته، يجعله بمثابة الكائن الحي، الذي يشاطر السّارد انشغالاته وهمومه، ويحميه[2] من رعب الذّاكرة، ففي المكتب ينفرد السّارد بنفسه ليكتب مذكراته طلبا للتّطهير النّفسي، وفيه يتعالق زمن الماضي بالحاضر، لتتشكّل من خلالهما سيرة حياة السّارد/ الحاج منصور نعمان، التي تعكس جزءا من مسيرة المجتمع الجزائري منذ الاحتلال إلى تسعينات القرن العشرين.

إن "المكتب" مكان حميمي، يحول بين السّارد وبين العالم الخارجي، المتمثّل في مدينة " عين..." التي تمثّل المكان المعادي، الذي يعكس القسوة، وعنف المنفى[3]، وهو ما يمنح هذا المكان/ المكتب، بعدا رمزيا، ويكسبه مكانة في عالم الرّواية، رغم ضيقه وانغلاقه، وذلك باعتباره شاهدا على ماضي الشخصية البطلة وحاضرها، وحاضنا لأبعاد ذهنية وتاريخية، لأن دلالة المكان في الرّواية المعاصرة صارت مستمدّة من علاقة التفاعل بينه وبين الشخصية التي تخترقه « فالتداخل والاندماج بين الشخصيات والفضاء الرّوائي يمنح الفرصة لتبادل الدلالات بينهما على طول المسار السّردي »[4].

وإذا كانت " عين..." هي المكان الذي ينطلق منه السّارد/ البطل، في رحلته نحو الأماكن الأخرى، فأنها تمثل -أيضا- المكان الذي تنتهي فيه هذه الرحلة حيث قتل مذبوحا على يد الجماعات المسلّحة.« ماذا كان سيربح لو بقي هنا؟ كان سيربح الذّبح مثل الحاج، الله يرحمه»[5] .

---

[1] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (ط2)، 1984، ص 40.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص37.

[3] - يُنظر: مجموعة مؤلفين: «الرّواية العربية: واقع وآفاق»، دار ابن رشد، بيروت-لبنان، (ط1)، 1981، ص 226.

[4] - حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي " الفضاء، الزّمن، الشخصية"، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، (ط1)، 1990، ص103.

[5] - بوح...، ص334.

ومن وجهة نظر أخرى، فالبحث يمكن له أن ينظر إلى "عين..." من زاوية المكان واللّامكان، فهي المكان من حيث (تنوّع الأمكنة)، ففيها المكان الأسطوري « يصعب على المرء، وهو لا يرى، حيثما ولّى بصره، غير امتدادات صامتة، موحشة، ساكنة، تغطيها نتوءات حجرية تشبه أسنانا حادّة وعملاقة لا تنمو فيها حتى نبتة بائسة »[1]. وفيها المكان الواقعي « رحت أمشي مبتعدا عن المقهى سائرا على طول رصيف مغطى ، تحدّه أقواس متلاصقة ، الرصيف انتهى بي، في المرة الأولى عند مصرف ، ثم عند مركز بريد ، لم أدرك آنذاك أنني كنت أسير في الطريق الرئيسي لـ " عين..."، أي في شارع التحرير ، الحركة بدأت تدبّ في المدينة، لكن كم تبدو مع ذلك فارغة بالقياس مع العاصمة » الّرواية،ص ص246-247 .

وهي أيضا، المكان اللّامكان، بمعنى المكان القفر الذي تنعدم فيه إمكانية العيش، وتلك ازدواجية مكانية، قد تتماشى مع نزوع الّرواية الجديدة/ المعاصرة، فلم يعد المكان حيزا يمّتا، إنما الوصف الطوبوغرافي الذي يرتبط برؤية نفسية صادرة عن الذّات السّاردة، هو ما يجعل المدينة في صورة عنيفة متوّحشة « ما لفت انتباهي (...) هو خلّو المدينة ، خلّوها من أيّة حركة، بما في ذلك حركة المرور، بدت لي مهجورة بلا سكّان ، بلا حياة، أجل، شعرت كما لو أنني جئت للعيش في مدينة غادرها أهلها، غادروها هروبا من كارثة ما، كالمجاعة أو وباء الطاعون أو نحو ذلك، ومنذ مدّة طويلة من الّزمن، أحسست كما لو أن هذا الصقع ليس مكانا للحياة، وإنما للموت، للموت البطيء، الهادئ، بعيدا عن الأنظار، عن الضجيج وعن العويل، أي للموت في وحدة مطلقة»[2].

ما يُلاَحظ على هذا المقطع السردي، هو تكثيف السّارد لحالة البؤس الذي يخيّم على المدينة، وإذا كان وصف المكان قد شغل حيزا كبيرا في مساحة السّرد، فهذا يعني أن المكان بات باعثا على الوحشة والاغتراب، ليتمثّل بذلك مشاعر السّارد المفعمة باليأس والفراغ، فقد بدت

[1] - بوح...، ص 314.

[2] - بوح...، ص 241.

مدينة "عين..."في مشهد يلّوح بالعُتمة والمعاناة، « المدينة يسودها جو ثقيل وقاتم... »[1] تقع في صحراء موحشة مظلمة، شوارعها ضيّقة خالية، يملؤها الغبار المحترق بحرارة الشمس.

وإذا كان المكان في الرّواية التقليدية « نمطيا يساير الحدث دون أن يتجاوزه، أو يتمرّد عليه، بحيث يبدوان وكأنهما متطابقان، فإنه في القصة الجديدة، يبدو غير ذلك تماما، بحيث أضحى حيّزا مفتوحا على أمكنة غرائبية أحيانا لا علاقة لها بالواقع (...وهو) ما يُظهر جليّا أن المكان في قصص هذا الجيل غدا غرائبيا لا تتحكم فيه معطيات دقيقة يؤطرها العقل والواقع»[2] ،فإن "عين..." غدت مكانا أسطوريا، بتأثيثه الغريب، يتقاطع فيها الواقعي والخيالي.

كما غدا المكان ثابتا ومتحوّلا في آن، "فالقبّة الولي الصالح سعيد الحفناوي" أيضا تتحوّل من مكان واقعي إلى مكان عجائبي، ليتلائم مع ذات السّارد المتطلّعة إلى الانعتاق من وطأة الخطايا، فهي تتراءى على مدّ البصر، تتباعد كلما اقترب منها السّارد/البطل، وهنا يصير المكان أفقا لامتداد الخيال، ويتحوّل إلى أبعاد نفسية، بدل أن يكون ذا أبعاد هندسية ومقاييس جغرافية محدودة، فالخيال يجعل تحوّلات المكان وكأنّها متعلّقة بالرّؤية البصرية، فيبدو شبه سرابي، وهو يمتصّ من سمات المكان المطلق، حيثالمسافة إليه غير محدودة، ولاحيّز له «القبّة البيضاء البيضاء بدت لي أبعد مما خُيّل لي يوم رأيتها أول مرة من شرفة " فندق المسافرين"، أحيانا كانت تغيب عن بصري تماما»[3].

إن ارتباط المكان/القبّة البيضاء، بالعجائبي يأتي من خلال تحوّل أبعاده الجغرافية، وعدم ثباتها، فالقبّة البيضاء كمكان صوفي، تتجلى للسارد في مسافات غير متماثلة تبتعد، وتقترب، وتغيب عن البصر، ثم تظهر من جديد، مما يجعل منها مكانا للفراغ والتّيه، تنعدم القدرة على الوصول إليه إلا بمساعدة الآخر، « الشيخ مبروك كان على حق، عندما أخبرني بأنني لا أستطيع الاهتداء بمفردي

---

[1] - بوح ...، ص55

[2] - عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النّص القصي الجزائري الجديد "بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثّمانينات" ، (مرجع سابق)، ص90.

[3] - بوح...، ص 313.

إلى الصوفي سعيد الحفناوي لا ريب أنني كنت سأضيع في هذه البقاع القاسية ،الحجرية ، الساكنة ،الملتهبة تحت الشمس الدامغة، لولا مساعدة الصادق الأحدب »[1].

ولعل طلب السّارد للحقيقة، وإصراره على التّوبة، جعلاه ينظر إلى "القبة البيضاء" على أنها المكان الذي سيعصمه من ألم الذّات، ويمنحه بركات الولي الصالح، مما جعل هذا المكان رمزا صوفيا ومقصدا دينياّ في الّرواية، وكانت الرحلة إليه، عنوانا للمعاناة عبر الامتدادات القاحلة، وحضور الجانب القداسي للقبّة كان حضورا تأمليّا، يعكس البعد النّفسي للسارد/ منصور نعمان، « بقينا نمشي في عمق تلك القفار اللامتناهية (...) تلك الفضاءات الخالية والقاسية الممتدّة إلى ما لا نهاية (...) كيف أمكن سعيد الحفناوي الصّوفي أن يتغلب على هذه الأماكن؟ (...) الجامدة، حيث لا شيء يتحّرك، الغارقة في صمت أبديّ »[2].

والملاحظ في هذه الدراسة، هو إن وصف المكان/ الصحراء، وفق هذه الخصوصية، يشير إلى انسجام الكاتب مع تجربته، حيث يتكئ على مرجعية ثقافية ذاتية، تجعل الّرواية الجزائرية تنخرط في تأصيل الهوية العربية التي ُولدت من رحم الصحراء، التي هي في الحقيقة مكانا واقعيا، لكن تّم خلقه بواسطة اللغة، عن طريق الإشارة إلى عناصر المكان/ الصحراء كالامتداد، والحرارة، وقسوة المناخ، وتطاير الغبار.وكان ذلك وفق آلية فنيّة، توهم القارئ بوجودها في الواقع، وكثيرا ما كانت الصحراء من العلامات التي عكست في الإبداع العربي - منذ القدم- معنى المكان اللاّمتناهي الذي يستوعب كّل التجارب الإنسانية، والوجودية.

وكما هو معلوم « فالروايات العربية التياعتمدت الصحراء مكاناً ،كلياً أو جزئياً ، في طليعة الروايات العربية المتقدمة فنياً ، والأكثر تمثيلاً لما يصبو إليه الّروائيون والقراء العرب من إيجاد رواية عربية خالصة

---

[1] - بوح...ص 313.

2 - بوح...،ص ص 316- 323..

شكلاً ومحتوى، واستطاع بعضها أن يحتضن النوى الضرورية لإنجاز خصوصيتها القومية، وينضم إلى اللّبنات الأولى في تحقيق نظريتها المرجوة»[1].

كما أن عدم قابلية المكان للتّحديد الجغرافي، يضفى عليه طابعا عجائبيا، على غرار ما نجده في المحكي العجائبي والصوفي، فعجائبية المكان تنسجم مع ملامح السرد الكراماتي، حيث نجد الحكاية «تميل إلى اصطناع الحيز المستحيل والحيز البعيد الذي (...) يذكر في موطن القدرة على الوصول إلى هذا الحيز العجيب الذي تتحدث عنه الحكاية الخرافية والكرامات الصوفية، فهو حيز مستعصم إلا على (...) أكابر الأولياء من الأقطاب والإبدال. فأكبر خاصية إذن يختص بها هذا الحيز (...) هي التحييز الأسطوري، لا التحييز الجغرافي أو المكاني، أي الحيز المستحيل الذي يكون فوق طاقة البشر»[2].

وإنّ تعالق دلالات البعد والاتّساع، والسّكون، في المكان الصوفي، يمنح السّارد/ منصور نعمان، الشعور بالطمأنينة والتّطهّر، وهو يتّجه إليه، إلى ملاقاة الولّي الصّالح "سعيد الحفناوي"، ورغم شعور السّارد بأنه كان يراوح مكانه طوال الوقت الذي يسير فيه رفقة " صالح الأحدب" نحو القبّة البيضاء"، ورغم وحشة المكان وقسوته، وما يتركه في النّفس من مشاعر الفزع، إلا أن السّارد، كان يحسّ وكأنّه ترك الدنيا وراءه، وقد شفي من مرض الخوف والقلق فمثل « هذه الأماكن لها قدرة خارقة على تطهير النّفس وغسلها »[3] ، ومن هنا، يبدو أن الكاتب يريد أن يقدّم "القبّة البيضاء" القابعة في عمق الصحراء، كمنبع حكمة،ومكانا للتّوبة والتّطهّر، واكتشاف الذّات، أكثر من كونها بيئة جغرافية قاحلة لا تصلح للعيش «اهتديت في النّهاية إلى الطّريق الذي كنت أبحث عنه طوال حياتي من غير أن أدري. الطّريق الشّاق، القاسي قساوة تلك القفار الملتهبة إلى الخلاص»[4].

1- صلاح صالح: الرّواية العربية والصحراء، وزارة الثقافة، دمشق-سورية، (ط1)، 1996، ص 311.

2- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة "تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص114.

[3] - بوح ...، ص 315.

[4] - بوح...، ص 323.

كما يظهر المكان- أيضا- في الّرواية، وهو يساير الحدث، ويستقطب الّزمن الماضي والحاضر، (السياسي والاجتماعي)، زمن اللاّستقرار، فيتوازى –بذلك- مع كّل المدن الجزائرية.

وبناء عليه، فقد تكون " عين..." كدلالة استعارية، هي رديف للوطن بكل محمولاته التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، فسواء « أكانت مدينة"عين..." أو أية مدينة أخرى ، ليست في المحصلة سوى الجزائر، الوطن ،أي المجتمع الجزائري وما عرفه من محن منذ الفترة الاستعمارية إلى فترة التسعينات الدموية »[1] .

ومن المعتقد إذاً، أن هدف الّرواية، هو تحميل مدينة"عين..." دلالة عامة، وليس تخصيصها، ثم نقل التّسمية- بعد ذلك- من مكان بعينه، إلى جغرافيا الوطن الأكثر رحابة، «فليس المكان إذًا ذلك المعطى الخارجي المحايد، الذي نعبرُه دون أن نأبه به، وإنما المكان "حياة" لا يحده الطول والعرض فقط»[2] وبناء على ذلك، يجوز للمكان في رواية " بوح..." أن يتخذ سمة الفضاء.

ومن العلامات الدّالة على توظيف المكان بهذه الطريقة التي تتجاوز حدود النّمطية، يجد القارئ في الفصل التاسع والعشرين من الّرواية، مدينة "عين..." وهي تؤّرخ للعهد الجزائري، الذي لم يتردّد في انتهاك حقوق الإنسان، وتصّوره في إحدى مظاهره التعسفيّة، عصر الاعتقال والنفّي، الذي يقتل النفس قبل أن يقتل الجسد، وإن كانت"عين..." لم تسّم أحدا ولم تنعت نظاما بعينه، ولكنّها كانت المكان الجامع الذي لملم شتات المنفيين من كل الفئات، حتى أصبحت معتقل العالَم الذي استحوذ على كل الأفكار والإيديولوجيات، « ذلك أن جمالية المكان لا تتجسد بتسمية

[1] - مخلوف عامر: ألمدينة في رواية إبراهيم سعدي "بوح الرجل القادم من الظلام"، الملتقى الدولي الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، برج الكيفان، الجزائر، 2004، ص149.

[2] - حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية "دراسة"، (مرجع سابق)، ص 16.

الأمكنة الرّوائية (...) بل تتجسّد بوساطة الطريقة الفنية التي تقدم أمكنة مرتبطة بالحوادث والشخصيات والمنظورات، قادرة على تشييد فضاء روائي نابض بالحركة والحياة والدلالة »[1].

ومن مفارقات المكان ف " عين..." مكان صامت، معزول، تم اختياره هروبا من عذابات الضمير، والشّعور بالخطيئة، ورغم عزلة هذا المكان وغرابته، إلا أنّه متّصل بالواقع، ويعكس ملامح الزّمن الحاضر بحدّة، ممّا يزيد في غرابته، حيث يصل إليه الوباء قادما من الشمال، فانعدم فيه الأمن والراحة، ليكشف من خلال ذلك عن تناقضات الواقع؛ واقع حوادث أكتوبر 1988، « لأنه فهم كلّ شيء ، اليأس،الخيبة مما آل إليه أكتوبر ، هل للأمر علاقة بما حدث لأصدقائه الذين خرجوا معه في تلك الأيام يحطمون ويحرقون كلّ شيء ؟ »[2] ، وكذلك واقع التطرّف الدّيني والسّياسي، وسفك الدّماء خلال مأساة التّسعينات، حيث مشاهد العنف ورائحة الأشلاءتخيّم على المكان« دويّ انفجار رهيب(...) جثث متفحمة، أجسام ممزّقة، أطراف لحم بشرية، دم صراخ، دخان، نار، صبّي مضرج الوجه بالدم ويصرخ (...) وجوه مذعورة، رجل يتخبط على الأرض وسط حبات طماطم مسحوقة ومبعثرة، أشخاص يلتقطون بقايا أجسام بشرية ،جثث مرمية وسط البطاطس والبطيخ والبصل» الرّواية، ص31 .

وهكذا تغدو مدينة " عين..."عيّنة لما يجري من أحداث، فبعد أن فقدت ملامحها الصحراوية الهادئة، تتحول إلى فضاء مرعب، يرسم المشهد اللّموي في صور متلاحقة، ويعيد نفسه في كل مكان، من جغرافيا الوطن الجزائري زمن المحنة.

هكذا المكان في رواية " بوح..."،فضاء يسبح في سديميّة،فلا يتسنّى القبض عليه، في الواقع الموضوعي، ولا يستقّر، ولعل هذه السّمة من أبرز مفرزات تعامل كتّاب الرواية الجديدة مع عنصر المكان «إنه مكان متعيّن، وغير متعيّن وهذا مظهر من مظاهر التجريب عندنا، فكأن

---

[1] - سمر روحي الفيصل: بناء الرّواية العربية السورية 1980-1990، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سورية، 1995، ص255.

[2] - بوح...، ص 302.

الأحداث(...) من خلاله تتجاوز المتعيّن من الأمكنة عابثة بنسبة الجغرافيا لتحوّل»[1] مدينة "عين..."مسرحا لها .

كما أن تراوح المكان الرّوائي في رواية " بوح..." بين الانفتاح والانغلاق، والاتساع والضّيق، وبين الطمأنينة والقلق، يخلق حالة من التّوازن على مستوى الشّخصية وعلى مستوى الحدث، وعليه « فإن الوضع المكانى فى الرّواية يمكه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أى إنه سيتحول فى النهاية إلى مكّون روائى جوهرى ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور»[2].

كما أن تعدّد دلالات المكان في الرّواية بين الثّبات، والتّحوّل، والانفتاح، والانغلاق، القلق، والفراغ، يجعله منسجما مع حالة السّارد، المذنب، الباحث عن الخلاص الذي يرحل في المكان بحثا عن المغفرة, والتخلّص من ترسّبات الذّاكرة وعذاب الضمير، وعليه يصير المكان عند "إبراهيم سعدي" أداة للجنوح والهرب، لإحداث التّحوّل على مستوى الذّات.

إن سياقات التّيه، ورحلة الذّات الباحثة عن الخلاص الوجودي، جعلت رواية " بوح... " تنفتح على المكان العجائبي الدّال على القسوة، والمؤطّر بأبعاد فلسفية وإيديولوجية ودينية، مكّنته من تجاوز الصّورة البصريّة، ليتموقع في السّرد كمخيال يتمثّل معاني الضّياع والهداية، والوطن والمنفىوالتّأمل والعزلة، ويفرز دلالات الحضور الواقعي، والتّاريخي، والعجائبي، والدّيني، ومن ثمة يتأسّس المكان على توّحد العام بالخاص، حيث يتّم التّعالق بين محنة الذّات السّاردة، ومحنة المنفيّين، ومحنة الوطن، فيستمدّ المكان شموليته من انصهار القلق الوجودي، والحرية، ومأساة الأزمة اللّموية.

[1] - عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والرّوائية، (مرجع سابق)، ص68.

[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، (مرجع سابق)، ص 33.

ج-2.المكان الروائي في "الرماد الذي غسل الماء"،وهم الحضور ورمزية التخفّي

اللّافت في "رواية الرماد الذي غسل الماء"[1]، هو إن عز الدين جلاوجي، وظّف المكان وفق تقنية مراوغة، وحاول من خلالها تسريب تمثلاته لعبثيّة الرّاهن الجزائريخلال المأساة اللّمويّة، إلى درجة يعتقد فيها القارئ بأن المكان هو بؤرة الاشتغال السّردين ولم يعد وسيلة ديكور كما في الرواية التقليدية، بل «قائم بالمعنى الروائي الذي يعبّر عنه السّرد»[2] إذ يمكن اعتباره فاعلا مركزيّا في أحداث الرواية.

إن المكان في رواية "الرماد الذي غسل الماء" يمارس دلالات الضّياع والتخفّي بطريقة عجائبية، حيث تبدأ أولى إشارات الاستقطاب من "ملهى الحمراء"، وهو المكان الذي يمكن اعتباره منطلقا لعنف الضّياع، بدءً بالعقل والمصير الإنساني الذي «يتيّعوه بين الخمرة والجواري»[3]، وهو ما حدث مع "فّواز بوطويل" الذي انغمس في لذّة الخمرة وشهوة الجسد، إلى أن تلفظه الحياة في إحدى زواياها المظلمة.

ويستمر المكان كبنية جمالية ودلالية في الرواية، حيث يتمادى الكاتب في توظيفه كأداة لتكثيف رمزية الضّياع والتخفّي، من خلال "الغابة" وهي المكان الذي ينزلق من تخوم الحياة إلى الموت، حيث تختفي جثة القتيل، "فكريم السّامعي" حين يخرج من الملهى اللّيلي في ليلة ممطرة، مندفعا نحو الغابة، إذ به يرى جثّة ملقاة على الطريق«ظلّكريم السامعي يغالب ظنّا يلحّ على نفسه إلحاحًا مقلقاً(...) ما الذي رآه ممتدّا على قارعة الطّريق؟ أهو حيوان من الحيوانات الكثيرة التي اعتادت أن تعبر الطّريق على غير هدى فتلقّت ضربة قاتلة؟ أو ربّما لا يعدو ما رآه أن يكون كيسا تافها لا معنى له»[4]

---

[1] - عز الدين جلاوجي: الّرماد الذي غسل الماء، دار هومة، الجزائر، (ط1)، 2005.

[2] - حميد لحميداني: بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 71.

[3] - الّرماد الذي غسل الماء، ص12.

[4] - الرماد...، ص14.

وحين يبلّغ كريم السامعي الشّرطة بوجود قتيل يكتشف بعد التّحقيق اختفاء الجثّة، فيجد نفسه في متاهة الحيرة، والسّجن بتهمة القتل.

إن المكان في رواية " الرماد..." حين تتّصل علاقته بالشخصيات يستحيل إلى مؤشّر على الرّحيل الجسدي والعقلي، حيث الدلالة الرّمزية- هنا-تعانق فضاعة التّيه.

وآلية الكتابة التي ترسم مآلات المكان على هذه الشّاكلة، تضعنا أمام السؤال التالي، هل مدينة "عين الرّماد" مكان واقعي خاص، ومتمرّد على المواصفات المألوفة في الواقع؟ أم هو ذو حضور جغرافي وتاريخي معلومين؟ أم هو مكان وهمي ذو دلالة مطلقة يمكن أن تنسحب على المكان/ الوطن، لّما اقترن بزمن الرداءة، وأوجاع المأساة اللّموية؟

لعلّ مخيال الكاتب حين استقرّ على هذا المكان، الذي كان مسرحا لأحداث الرواية، لم يكن مقصودا بذاته، بل أراد الكاتب أن يمنحه تسمية موهومة، ودلالة مطلقة، يتخذ من خلالها أهمية جمالية تستحوذ على خصوصية جغرافية، تنفتح هي الأخرى على المطلق بتنّوعها الذي يوهم القارئ بأنه أما م كلّ المدن التي تترامى عبر جغرافيا الوطن الجزائري، وتعاني من جرح الرّاهن اللّموي، ومن تراجع الواقع الاجتماعي والسياسي فمدينة عين الرّماد « ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح..تتدحرج فيها البنايات على غير نظام ولا تناسق يسد عليها الريح من الجنوب (...)و تمتد المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة..و تمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر، وببرك المياه القذرة .. يتوسّطها سوق منهار السّور.. تتلوى شوارعها وأزقّتها التي تضيق وتتّسع في غير نظام»[1]، هكذا يكثّف السارد سمات المدينة، من خلال مشهد يضبط فيه الإطار المكاني الذي ستجري فيه أحداث الرواية، ويتعمّق في ذِكر الأوصاف القبيحة للمكان، الباعثة على النّشاز، فيقدّمها للقارئ كمومس عجوز، لم تعد تغري الرّجال، يتدفّق من تحتها نهر

[1] - الرماد...، ص 14.

عفن بالفضلات، ملّوث بالوباء، في شوراعها الضيّقة الملتوية كالمتاهة، تترامى فيها الحفر والبرك، وهذا الوصف الدقيق للمدينة، يوحي للقارئ بفضاعة المكان(المتاهة) الذي بات مضيعة لشخصيات الرواية ولذلك نجد «الروائي يحاول تقديم إشارات (...) تشكّل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ»[1] .

ولعلّ رمزية الضّياع والاختفاء التي طالت شخصيات الرواية وارتبطت بالمكان، لم تعد وحدها باعثة على سحريّة هذه الرواية، وذلك حين يدرك القارئ بأن سمة الضياع والاختفاء طالت المكان في حدّ ذاته الذي صار هو الآخر عرضة للمسخ والزّوال.

الرواية- يلازم القارئ عبر ثنايا السّرد، إلا أن هذا الحضور، يصير مجّرد وهم، لتتشظّى صورة هذا الحضور مع نهاية الأحداث، فالحاشية الأخيرة (رقم 90)، تطالعنا بالعبارة التالية: « عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرّماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدوا أن تكون قصّة نسجت خيوطها مخيّلة أحد الأدباء، ثم نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم »[2].

إن وهَم الحضور يصير صادما، ويدخل القارئ في متاهة البحث عن المكان الذي لا وجود له، ليكتشف أن مدينة عين الرّماد التي قامت بالحكي ليست مكانا واقعيا إنما هي مدينة خياليّة، «وليست شبرا من الجغرافيا ولا حفنة من دواب البشر كما تتوهّم، بل هي امتداد من الأرض رهيب، وهدير من الغثاء تجّمد على سطح الأرض... حتى صارت أينما تولّوا وجوهكم فثّم عين الرّماد »[3].

انطلاقا من هذا المقطع السردي يقف القارئ على المفهوم التّجريدي للمكان ، من خلال سحرية الحضور والتخفّي لمدينة عين الرماد التي تحتفي برمزية الامتداد، حيث عبثية الضّياع وانكسارات الواقع.

---

[1] - حميد لحميداني: بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 53.

[2] - الرّماد...، ص259.

[3] - الرّماد...، ص259.

وتوظيف " جلاوجي" للمكان بهذه الكيفية السّرابية، حيث تفقد الأبعاد قيمتها الجغرافية، هو مؤشّر على انزياح الكتابة الروائيّة عن النّمطية المتكلّسة، حيث المكان يصير في الرواية حاملا لدلالات جمالية وبنيوية تتضح للقارئ من خلال الطابع الأسطوري الذي يؤطّره، فعين الّرماد:

- " ليست شبرا من الجغرافيا".

- "هي قصّة نسجت خيوطها مخيّلة أحد الأدباء" .

- " أينما تولّوا وجوهكم فثّم عين الّرماد".

ولا شكّ بأن تشكيل المكان على هذه الصيغة، هو مراوغة من الكاتب، لصوغ سؤال الراهن " لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم" وعليه فالتحاور بين الزمن والمكان

بكيفية تقفز على حدود الواقع، لتعانق آفاقا تخييلية بعيدة، هو إحد مواطن التجريب الروائي .

ويمكن القول بأنّ تقنية القفز بين الماضي والحاضر التي وظّفها " جلاوجي"، تتغيأ الكشف عن تحوّلات المكان من خلال دلالة التقابل المكاني داخل الّزمن، وهذا ما يُعرف عند "باختين" بـ"الزمكانية" ، وهي «الترابط الداخلي الفنّي لعلاقات الزمان والمكان المعبّر عنها في الأدب»[1]، وهو تقابل قائم على الضّدية، التي تؤدي وظيفة تشخيصيّة للراهن قصد تعرية تناقضاته، ففي الوقت الذي يتمظهر فيه شطر من المكان/ مدينة عين الرماد في صورة مشوّهة، وفي أبشع علامات الفوضى، نجد « إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة...وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي سموها La belle ville المدينة الجميلة»[2]

وهذا التناقض يعكس صورة المكان بين الحاضر القبيح، والماضي الجميل، وفي ذلك إيحاء بتراجع الراهن الجزائري الذي ينعكس على المكان.

[1] - ميجان الرويلي، وسعيد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ، بيروت-لبنان، الدار البيضاء-المغرب، (ط1)، 2002، ص170.

[2] - الّرماد...، ص 14.

وانطلاقا من كون المكان في رواية " الّرماد..."بنية متحولة على مستوى الكينونة، وعلى مستوى المظهر الخارجي، فإن هذا التشكيل المكاني يصوغ دلالة صريحة على العبثيّة التشوّه الذي طال بقية الأماكن الأخرى، ف " ملهى الحمراء" الذي كان بيتا لحاكم المدينة زمن الاحتلال، تنازلت عنه الدولة زمن الاستقلال لأحد الجنرالات المتقاعدين ليجعل منه ملهى، يقصده الوجهاء والّسادة ليلا، لممارسة الّرذيلة والانحراف.

والمسرح البلدي هو الآخر لم يبق على حاله مثلما كان في عهد الاحتلال، حيت كان عامرا برجال الثقافة، ويعجّ بالفنّانين والمبدعين، إنّه «تحفة المدينة، بناه الفرنسيون قبل الثورة، وزرعوا فيه الحياة، حين ينقلون إليه حركتهم ليلا، ويضخّون شرايينه فنّا وإبداعا، ومذ غادر الفرنسيون المدينة تسلّلت إليه يد اليأس والقنوط، وتغشّاه حزن عميق لفّ الجدران البيضاء والأبواب البنّية والتماثيل التي ثبّتت من الخارج رمزا لآلهة الفن والجمال»[1]. وأوصاف المكان التي يستدعيها السارد من عمق الذاكرة، تضع المكان في الحاضر، في مستويين يحدّدان رؤية السارد، الشاهد على هذا التحوّل من جهة، ومن جهة ثانية تضع المكان في علاقة جدلية مع الّزمن في تحوّلاته، وهي علاقة تمكّن القارئ من التعّرف على الحالة الاجتماعية التي تفرضها تناقضات الراهن، وقد صار معها المكان يعيش حالة اغتراب هو الآخر، بعد أن طاله عنف الفساد والتشوّه.

هذا التشوّه هو نفسه الذي لم تسلم منه « حديقة الأمير عبد القادر التي تتوسّط المدينة، كانت تحفتها وعروسها (...) تملؤها أشجار الّزان والفلّين والّزينة من كلّ نوع (...) وتضحك في جنباتها برك فوّارة تقذف بابتسامتها في أوجه الّزوار، وتقف في كل زاوية منها أعمدة وتماثيل رومانية تذكّر الجميع بالحضارات والشعوب التي مّرت على المدينة .. وعصفت بها يد الزمان ، فلم يمض إلاّ عقدان أو أكثر بقليل حتى تناهبها جشع البطون الكبيرة ، لتتقلّص أمتار أمام زحف الإسمنت المسلّح الذي كوّمه حشحوش وعزيزة من كلّ جانب » لم يتعامل " جلاوجي"مع المكان كحيّز جغرافّي جامد ومحايد، بل -على غرار كتّاب الرواية الجديدة- زرع فيه الحياة، وجعله يحمل

[1] - الّرماد...، ص 61.

دلالات عميقة تسهم في الكشف عن رؤية الكاتب تجاه الراهن الجزائري، وتكثّف دلالة الحدث الروائي.

إن المكان في رواية " الرّماد..." لّما تفاعل مع الزمن، واخترقته الشخصيات صار، ذا جسد وروح، يحيا ويموت، وهو بين سعادته في الماضي حين كان يبتسم للناس، فيبعث فيهم الشعور بالأمان والسعادة، وبين شقائه في الحاضر لّما انتهكته الأطماع، واحتشدت فيه بشاعة التّدمير الجماعي، حيث طبيعة الإنسان يمكن أن تكون مكثّفة في الزمن، وبذلك «نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن »[1] وبين هذا وذ اك نجد المكان يحمل علامات الألفة والتوّحش، فحين تتعارض الأزمنة، لتمنح المكان حركيّة تحمل سمة ذلك التعارض، فالمكان في صورته القديمة، يتسم بالألفة فالكاتب حين يصف حديقة الأمير عبد القادر زمن الاحتلال« فكأنما يقودنا إلى قلب قوة مغناطيسية، إلى منطقة أمان كبرى»[2]

إن مجموع هذه الأماكن حين تتضافر مع الزمن، والأحداث، والشخصيات، وحين تتمثّل رؤية الكاتب تجاه الواقع، تجعل من مدينة عين الّرماد فضاء، قادرا على استيعاب عيوب الواقع الجزائري وتناقضاته، ضمن ما تمليه مقتضيات الحدث الروائي، حيث يتحوّل إلى دلالة رمزية على مرحلة من الزمن المنزلق نحو التراجع، نتيجة السلوك الإنساني الذي ينذر بفساد المجتمع وخرابه.

إن ثنائية التعارض قد لا تجعل من المكان/ حديقة الأمير...، ينتمي إلى زمنين مختلفين(الماضي والحاضر) ، بل تمنحنا انطباعا بتحوّل هذا المكان، إلى مكانين: مكان قديم، ومكان جديد، وذلك بعد أن تغيرت ملامحه وتقلّصت مساحته "أمام زحف الاسمنت المسلّح"، الذي أزاح جمال المكان وألفته، ومن ثمة تتحدّد قيمة المكان القديم الذي ينتمي إلى الماضي بالألفة والجمال، في حين ينتمي المكان الجديد إلى الحاضر وتتحدد قيمته بالبشاعة والتشّوه.

---

[1] - غاستون باشلار، جماليات المكان (مرجع سابق)، ص 39.

[2] - المرجع نفسه، ص 56.

إن هذه المفارقة تضعنا أمام إحساس بكراهية الراهن ، والتعارض بين المكان القديم والمكان الجديد، هو نتاج لصراع الماضي مع الحاضر (صراع الجميل مع القبيح) حسب رؤية الكاتب، ومن ثمة « فتدمير الأمكنة كان تدميرا لأناسها أيضا: لعاداتهم وتاريخهم(...) وصدمة المكان إذًا حين يُدّمر على نحو قاسٍ ومُهين، هي مسّ بالإحساس الدّاخلي بمسار الزمن الطبيعي..قد تسبّب اضطرابا وتفسّخا وتمزّقا »[1]

وبالتالي فهذا الصراع بين الماضي والحاضر يجعل القارئ لا يشعر بالأمان، ويفقد ثقته بالحاضر الذي يبتلع الألفة والجمال .

من خلال ما سبق، يتبيّن بأن المكان الروائي يحمل دلالات زمنية، فكثيرا ما نلمس سمات الزمن من خلال تمظهرات المكان، وبالتالي يمكن القول بأن جمالية المكان هي تكثيف دلالي لواقع المجتمع الجزائري.

وتعالق المكان الروائي بالواقعي وبالعجائبي، لا يؤدّي وظيفة الكشف عن أغوار الشّخصية الرّوائية فحسب، بل يصير مشاركا، يشاطر السارد حالات القلق الوجودي، وهو بذلك يؤدي وظيفته السردية، فيعبّر عن موقف الكاتب، وعن رؤيته في فضح الواقع وكشف تناقضاته، بدلا من أن يكون -كما في صورته النمطية- مجرّد إطار تزيينّي.

وارتباط الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية بالسّياق الاجتماعي، والسياّسي، والتاّريخي للمجتمع الجزائري، جعل هذه الرّواية تحتفي بالمكان كعلامة لغوية تتجاوز الحيّز البصري، لترمز للأرض وللوطن، وكفضاء يثير الذاكرة الفردية والجماعية، ويؤشّر عليها.

[1]- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، (ط1)، 2003، ص 53، 54.

ثّم إن بعضلتاّغيرات الخارجيّة التي طرأت على المكان، حوّلته من صورته الواقعية إلى صورة عجائبية، تنسجم مع آلية التّواصل معهوفق رؤى فكريّة ونقديّة ولّدتها ظروف الحياة المعاصرة.

الفصل الثّاني: التجريب الروائي على مستوى المتخيل السردي

أ- إستراتيجية التناص.

ب- اقتحام تابو الجنس.

ج- الاشتغال على الصوفي.

أ-استراتيجية التّناص L'intertextualité .

يرى باختين (M. Bakhtine) في مدار اهتمامه بدراسة الجنس الروائي، بأن «كل جنس أدبي يحتفظ دوما في ثناياه بعناصر أدبية قديمة على حساب تجدّد وعصرنة دائمة »[1]، ممّا يعني أن النّص الروائي، يتضمن عدة لغات وأساليب وإيديولوجيات وثقافات ، وقد ذهب حميد لحميداني إلى أنّ باختين، قد حدّد هذا التّعدّد داخل النّص الروائي بواسطة مصطلح الحوارية (Dialogisme)[2] التي ترفض أحادية الخطاب الروائي، حيث تحمل اللغة رواسب تاريخية، وثقافية، وإيديولوجية، فيكمن الحوار والتّفاعل بين النّصوص داخل النّص الروائي، الذي ينفتح على مختلف الأجناس.

وقد كان لرؤية باختين، أهمية كبيرة في التّمهيد لظهور مصطلح التّناص، على يد الناقدة البلغارية جوليا "كريستيفا" (Julia Kristeva) ، حيث يشير كل من غويل غارد تامين goelle Garde (tamine)، وماري كلود أوبير (Marie Claude Hubert) إلى أنّ «مصطلح التّناص أدخلته جوليا "كريستيفا" سنة 1969(...) وهو يأخذ المعنى المجّرد للحوارية المحدّدة من قبل ميخائيل باختين، والذي يشير إلى مختلف العلاقة بين الملفوظات الأدبية وغيرها، ويؤكّد أنه لا وجود لملفوظ ليست له علاقة مع ملفوظات أخرى»[3]

والتّناص، هو المشروع النّظري الذي حاولت من خلاله "كريستيفا"، توسيع المفاهيم الباختينية، وتدعيمها بمفاهيم جديدة، إذ اعتبرت النّص مجموع بيانات علاماتية، تّم بناؤها وفق منظور دلالي جديد، بعد تحطيم وهدم دلالتها الأولى، وهي بذلك تنفي النّظر إلى النّص الروائي كنسق لغوي مكتمل ومغلق، بل تؤكد أنه «تحويل[Transformation] لنصوص أخرى، أي: تناص،ففي نصّ ما تتقاطع وتتحايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى»[4].

---

[1] - Mikhaïl Bakhtine: Poétique de Dostoïevski, ob.cit. p.151.

[2] - ينظر: حميد لحميداني :التّناص في الخطاب الأدبي ودور السياق، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، 1999- 2000، ص01.

[3]-Goelle
garde tamine et Marie claude hubert : Dictionnaire de critique littéraire, collection, cursus, Paris, M1996,p.101.

[4] - Julia Kristeva: Sémiotikè."Recherche pour une sémanalyse". Edition. Seuil, Paris, 1969,p. 52.

والتّحويل الذي تحدّثت عنه "كريستيفا"، استمدّته من "النظرية اللسانية التّحويلية" لشومسكي (Noam Chomsky) محاولة منها لصياغة تعريف جديد للنّص، يتجاوز انغلاقيتة التي تحدّ من أفق القراءةفالتّناص لديها يتعالق مع كتابة نصّية إنتاجيّة ، حيث تقول:« كلّ نصّ يمكن اعتباره كإنتاجية، والحال هذه أن التاريخ الأدبي منذ نهاية القرن العشرين يقدّم للنصوص المعاصرة، التي تعتمد في بنيتها إمكانية أن تفكّر في النّص كإنتاجية، يتعذّر اختزال مكوّناته في حضور نصوص جويس، ومالارميه »[1].

وما يمكن ملاحظته، هو أن مقاربة "كريستيفا" لم تكن إسترجاعية لمفاهيم سابقة، بل حاورت النّظريات، وقدّمت الجديد حين اعتبرت بأن النّص الروائي هو «عبارة عن إنتاجية Productivité»[2] أي أنه ليس مجرّد استرجاع لنصوص سابقة عليه، بل هو إنتاج شيء جديد ، بعد تمثّل وتحويل النّصوص التي تمّ التّفاعل معها، وهنا تجاوزت "كريستيفا" مفهوم الحوارية الباختينية، إلى مفهوم الإنتاجية التي تريد من خلاله -كما يرى "رولان بارت"- تجاوز التّصور المحدود الذي ينظر إلى النّص كمنتوج، فالنّص في ظل هذا المفهوم ليس منتوجا (Produit)، وإنما هو مجال ومسرح الإنتاجية، حيث يوجد المنتج والمستهلك، أو المرسل والمتلقّي[3]، ولعلّ هذه الإنتاجية، هي التي تجعل من النّص الجديد المشيّد على أنقاض نصوص سابقة، أو متزامنة معه، نصّا إبداعيا، فالنّص الأدبي ذو وحدة مستقلّة، لكنّه يقيم علاقة مع نصوص أخرى، بالحوار أو بالتّداخل أو بالامتصاص، « كلّ نص ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات. فكلّ نص هو عبارة عن امتصاص وتحويل لنص آخر »[4]، وبالتالي يمكن القول بأن نظرية التّناص، ساعدت على تجاوز نظرية البنية المغلقة، لتنفتح على التحليل السيميائي، والتحليل النّفسي، ونظرية التلقّي، ليغدو التّناص علامة على الطريقة التي يَقرأ بها نصٌّ ما، التاريخ والمجتمع ويندمج فيهما، لأن "كريستيفا" حاولت أن تبلغ ما هو اجتماعي وتاريخي من خلال ما هو أدبي، ومن ثمة طرحت مفهوم التّناص الذي يجعل النّص، «مجموعة من العناصر المتداخلة في الأساس (...) وأن العناصر جميعها ، الموروث منها والحديث، يخضع لقوانين التّماثل والتّفاعل والتّضاد»[5]

---

[1]- Julia Kristeva: Théorie d'ensemble (tel - quel), Edition. Seuil. Paris,1968,p52.

[2]- Julia Kristeva: Sémiotikè,ob.cit.p.52.

[3]- Voir: Roland Barthes:(théorie de Text). Encyclopédia universalis, France,Editeur a paris, 1966, p. 371.

[4]- Julia Kristeva: Sémiotikè, ob. *cit* .p.146

[5] - ينظر، مصطفى السعدني:التّناص الشّعري " قراءة أخرى لقضية السرقات"، منشأة المعارف، الاسكندرية،(ط1)، 1991، ص79.

وقد استقطب مفهوم التّناص اهتمام مجموعة من الباحثين، الذين حاولوا الاستفادة منه وإثراءه، فقد تحدّث "رولان بارت"عن تقاطع النّص الأدبي مع غيره من النّصوص، حيث لا يمكن أن تكون بدايته منبثقة عن رؤية المؤلّف، إنّما «النّص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعدّدة »[1]، والنّص الأدبي من خلال هذا المقبوس، هو عبارة عن نصوص سابقة، بغضّ النّظر عن كونها تنتمي إلى المجتمع والتاريخ والايدولوجيا، ويشير "بارت" بقوله: «النّص يعني النسيج(...) الذي يظل المعنى مختبئا خلفه بهذا القدر أو ذاك، ونؤكّد الآن داخل النّسيج على الفكرة التوليدية (...)التي يكون النّص بموجبها شيئا يُنجز ويعتمل عبر تشابك دائم»[2]

فالنّص عند "بارت" صناعة لنسيج موسّع، يتّم انجازه من أصداء نصوص ولغات سابقة أو معاصرة، تفقد سمتها الأصليّة بعد دخولها في نص جديد ينفتح على نص المجتمع والحياة، ممّا يمنحه إمكانية التأويل المتعدّد من طرف القّراء المتعاقبين، والحدّ من البحث عن مقصديّه المؤلّف، فقد نادى "بارت" "بموت المؤلّف"ليشعر القارئ بلذّة النّص «حيت أن نسبة النّص إلى المؤلّف، معناه إيقاف النّص وحصره، وإعطاؤه مدلولا نهائيا، إنّه إغلاق الكتابة، وهذا التّصور يلائم النّقد أشدّ ملاءمة »[3].

أمّا "جيرار جينيت"، فقد تحدّث عن التّناص ضمن اهتمامه بتداخل الأجناس الأدبية، ويحضر ضمن علاقات أخرى سّماها "المتعاليات النّصيّة"، ومن أنماط هذه المتعاليات، ما يتمظهر في الحضور المتزامن بين نصّين أو أكثر،ويتمثّل في ما يسمى "بالاستشهاد"(Citation)، أو في ما هو أقّل وضوحا، مثل الانتحال الأدبي (Plagiat)، ويستدعي من القارئ حدّة الذكاء، ليتمكّن من تحديد العلاقة بين النّص السّابق والنّص اللّاحق[4] .

ويذكر "جينيت"بأن معمار النّص أو جامعه، يتركّز في التّعالي النّصي من خلال الوجود اللغوي، فالنّصوص لا يمكن أن تُكتب، إلا على آثار نصوص سابقة يتّم التّفاعل معها، وهو ما يجعل منها بنية متناسلة لا تعرف حدّ النهاية، وبنية حيّة دائمة الحركة والتفاعل[5] .

---

[1] - رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي(مرجع سابق)، ص86.

[2] - Roland Barthes: Le plaisir de texte, Edition. Seuil, 1973, p.93.

[3] - رولان بارت: درس السيميولوجيا، (مرجع سابق)، ص86.

[4] - Voir: Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré, Edition. Seuil, 1982, pp. 11.

[5] - Gérard Genette: Palimpsestes. Op.cit. pp. 12,13.

ورغم استفادت "جينيت" من "كريستيفا"، إلاّ أنّه- كما يشير حميد لحميداني- قد حجّم « المجال الواسع الذي كان يمتدّ إليه مفهوم التّناص عند "كريستيفا"، خاصّة عندما اعتبر الاستشهاد بين مزدوجين هو المثال النّموذجي له، ممّا يدلّ على أنه أدخل تعديلا مُربِكا، على المفهوم الذي ظلّ يتطوّر بصورة عفويّة، في الدّراسات الأدبيّة السّابقة »[1]، لكن في المقابل يمكن الإشارة إلى دور "جينيت"، في توضيح العلاقة بين النّصوص المختلفة، وعلاقة العتبات والعناوين الفرعيّة بالنّص الجديد، المبني على أنقاض نصوص سابقة.

ومع ذلك كلّه، وبحسب مفهوم التّناص، فقد صار النّص الأدبي معقّدا بمرجعياته المتباينة، ويتميّز بأبعاده المختلفة التي تجعل القراءة، تتجاوز مفهوم الاستهلاك والمتعة، بحيث يصير القارئ منخرطا في عملية إنتاج جديد لهذا النّص.

واستعانة بالإضاءات السّابقة، سيحاول البحث مقاربة النّصوص الروائية المختارة والتي اشتغلت على التّناص، باعتبارها روايات جزائرية معاصرة تتغيأ التّأصيل، والمغايرة في أفق التحوّل والتجريب، لخلق أشكال متميّزة للكتابة والقراءة.

أ-1. "رمل الماية"[2] وحضور ألف ليلة وليلة:

إن اختيار واسيني الأعرج- في رواية "رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لمؤَلّف " ألف ليلة وليلة"، يؤكّد اهتمامه بهذه الحكايات الشّعبية العربية، التي حظيت باهتمام كبير من قِبل الثقافات العالمية، حيث هيمنت على سيرورة الكتابة السّردية العربية وكذلك الغربية، فكانت قصص "ألف ليلة وليلة" نصّا منتجا مشعًّا بأبعاده ودلالاته، من خلال التّناصات التي تقيمها معها تلك النّصوص القصصيّة، التي أنتجها كبار الكتّاب العالميّن، فعلى سبيل المثال« وقع الرّوائي الشهور ليو تولستوي (...) تحت مظلّة ألف ليلة وليلة متأثرا بإحدى حكاياتها السّاخرة، حكاية الملك السّندباد »[3]، فألّف على غرارها قصته المشهورة " الصّقر والَملك"[4].

---

[1] - حميد لحميداني: التّناص في الخطا ب الأدبي ودور السياق، (مرجع سابق)، ص 178

[2] - واسيني الأعرج: رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، (ط1)، 1993.

[3] - محسن ناصر الكناني: سحر القصّة والحكايةوالبحث عن النّسغ الصّاعد في نصوص حكائية ونصوص قصصية للأطفال "دراسة"، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص87.

[4] - ليو تولستوي: الصّقر والَملك، ترجمة: كامل يوسف حسني، دار ثقافة الأطفال العراقية، بغداد، 1981.

ولقد حاول واسيني الأعرج الانفتاح على "ألف ليلة وليلة" وفق منظور جديد، وفي حدود التّخيل الروائي الذي يمتص من تراث الماضي، قصد توظيفه لخدمة رؤية حداثية، تؤسّس لبُنى سرديّة جديدة في الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة.

ولعلّ أولى الإشارات الدّالة على تناص "رمل الماية" مع " ألف ليلة وليلة"، هو العنوان الفرعي للرواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، بحيث يشير ذلك إلى امتصاص "واسيني" من حكايات ألف ليلة وليلة كمدوّنه سردية تنتمي إلى التراث العربي وإعادة صوغها وفق منظور روائي جديد، يبرز شغف الكاتب بتأصيل النّص الروائي الجزائري، عن طريق توظيف التراث السّردي وتقنياته في الرواية، وإبراز السلطة التاريخية لهذا التراث، وربطها بالراهن.

فمن خلال العنوان الفرعي للرواية يبدو أن واسيني يطمح إلى تأسيس فضاء النّص على إستراتيجية "المصاحبة النّصية" (La paratextetualité) التي تمثّل علاقة بيم النّص المركزي، والعنوان الفرعي (soutitre)[1]، فقد افتتح روايته بعنوان مقدّماتي، أطلق عليه " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"وهذه التقنية في الكتابة الروائية، هي نوع من التّقديم الذي اشتغل عليه كتّاب الرواية المعاصرة، وقد استقطب الدراسات السّردية، وذلك باعتبار خطاب المقدّمات، هو أحد أشكال الخطاب الافتتاحي، الأكثر تداولا في العديد من أنماط الكتابة السّردية (قصة- مسرحية- رواية) ولكونه بات حقلا جديدا للمقاربات النّقدية المعاصرة[2].

وبما أن الرواية التجريبية تعتمد نمطا من العناوين، التي غالبا ما تدفع القارئ إلى الانخراط في عملية إعادة إنتاج النّص وفق تصوراته الخاصّة، وباعتبار ما تشكّله العناوين من توجيه إلى كيفية قراءة النّص باعتبارها «نصوصا موازية للنصوص الفعليّة وأنها تدخل معها في علاقة دينامية متبادلة »[3]، فإن العنوان الفرعي الذي وظّفه "واسيني"، يشي بتماس لفظي ظاهر مع عنوان " ألف ليلة وليلة"، يلّوح هذا التماس بالاشتغال التّناصي على المستوى الحكائي للرواية، وهذا انطلاقا من كون العنوان« مفتاحا إجرائيا تمدّنا بمجموعة من المعني التي تساعدنا في فكّ رموز النّص، وتسهيل مأمورية الدّخول في أغواره وتشعّباته »[4]، ممّا يعني وجود علاقة تحاور بين "ألف ليلة وليلة"و رواية" رمل

---

[1]- Voir: Gérard Genette: Palimpsestes, La littérature au second degré, ob. cit, p13.

[2] - ينظر: عبد المالك أشهبون: خطاب المقدّمات في الرواية العربية(التّنوع والشكل والوظائف الفنّية)، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 33، عدد02، أكتوبر/ديسمبر2004، ص87.

[3] - حميد لحميداني:عتبات النّص الأدبي " بحث نظري"، مجلة علامات، ج46، مجلد12، ديسمبر 2002، ص11.

[4] - جميل حمداوي: السيموطيقا والفنون، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد25، عدد03، يناير/ مارس، 1997، ص 90.

الماية-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، وهو تحاور يمثّل علاقة تناص بين نصّين، نص لاحق (hypertexte)، ونص آخر سابق(hypotexte) وهي علاقة النّص المشتق بالنّص الموجود قبله، ويسميها جيرار جينيت "التّحويل" (transformation) التي من بين مهامها، استحضار النّص في الخلفية دون الاستشهاد به[1].

وإن سمة التّماثل الحاصلة على مستوى البنية العامة للنص السّابق، والنّص اللّاحق، تشير إلى بوضوح إلى هذا الانفتاح التّناصي لرواية "رمل الماية" ، بحيث أبقت على البنية السّردية لألف ليلة وليلة التي تتضمّن حكايات مركزية، هي حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان، التي تروى خارج حكي الليالي[2] من طرف سارد لم يلعب دورا في العالم المسرود، ومن هذه الحكاية تتناسل حكايات فرعية، تتوزّع على ليالي، ألف ليلة وليلة، ومنها حكاية: التّاجر مع العفريت، الحمّال مع البنات، الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه، علاء الدين، علي بابا، السّندباد، الشّاطر حسن، زيبق المصري، حكاية معروف الإسكافي... إلخ، ويكون مطلع الصّبح فاصلا بين الحكاية والأخرى، حيث يتم الإعلان عن نهاية كلّ حكاية بعبارة: (وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح).

ورواية" رمل الماية-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، تتضمن هي الأخرى حكاية مركزية ، تتسرّب منها حكايات ثانوية، تتوزّع على سبعة عشر فصلا، منها حكاية: البشير الموريسكي، ابن رشد والحلاج، أبو در الغفاري، سقوط غرناطة، حكاية معروف الإسكافي.

والحكاية المركزية، ينهض بها راوي واحد هي شهرزاد في "ألف ليلة وليلة"، و" دنيا زاد في "رمل الماية"، أما المروي له فهو شهريار بن المقتدر بالله في كلا النّصين، في الوقت الذي يتعدّد فيه الرواة في النهوض بأحداث الحكايات الفرعية.

إن هذا التمظهر السّردي الذي امتصّه " واسيني" من " ألف ليلة وليلة"، والمتمثّل في تعدّد الرواة وتناسل الحكايات، داخل إطار الحكاية المركزية، جعل رواية " رمل الماية" تعيد إنتاج " ألف ليلة وليلة" بشكل مستحدث، ممّا جعل الرواية تنفتح على دلالات وجماليات جديدة، جعلت الرواية لا تقلّد "ألف ليلة وليلة" ولا تسترجعها بشكل آلي، إنما بالإمكان أن ننظر إليها كعملية "إنتاجية"،

---

[1]- Voir: Gérard Genette: Palimpsestes, La littérature au second degré, ob. cit, p.12, 13.

[2] - ينظر: ألف ليلة وليلة، تقديم: مزيان فرحاتي، (ج01)، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص01.

أي إنتاج نظام دلالي جديد، من خلال التفاعل بين النّص اللّاحق والنّص السّابق، وذلك لتوليد رؤية معاصرة تسهم « بشكل كبير في جعل النّص منفتحا على الإنتاج الدّلالي، وإنتاج القيم الجمالية الجديدة »[1]، وهذا ما تؤكّده المؤشرات النّصية على مستوى البنية العامّة لرواية "رمل الماية".

فالتّقابل الذي حدث بين النّصين السّابق واللّاحق، والمتمثّل في الإبقاء على المروي له، وفي تعدّد الرواة، وتناسل الحكايات، هذا التقابل سرعان ما يتعّرض لخلخلة ناتجة عن تفكيك النّص السّابق.

فسرد الأحداث في رواية " رمل الماية"، يبدأ من حيث انتهت حكايات " ألف ليلة وليلة"، وهنا يمكن أن نشير إلى الحكاية المركزية في " ألف ليلة وليلة" وهي حكاية الملك شهريار الذي قتل زوجته بعد أن اكتشف خيانتها له مع أحد عبيده، ثّم قّرر الزّواج كّل ليلة بامرأة بِكر، ثم يقتلها بعد الدّخول بها «وصار الملك شهريار كلّما يأخذ بنتًا بِكرًا، يزيل بكارتها ويقتلها في ليلتها، ولم يزل عن ذلك مدّة ثلاث سنوات »[2]، إلى أن جاء دور شهرزاد بنت الوزير، التي فكّرت في حيلة(الحكي)، لتجعل شهريار يؤجل قتلها إلى الليلة اللّاحقة ، وهكذا استمّرت تروي له حكاياتها، ولا تتوقف إلا حين يدركها الصّباح، فتسكت عن الكلام الُمباح، وبقى شهريار على حالته تلك، يتابع الحكايات، مدّة ألف ليلة وليلة، وبهذه الحيلة استطاعت شهرزاد النجاة من القتل، لتنجب في هذه المدة ثلاثة ذكور.

وهنا يصير الدّافع إلى الحكي، هو إنقاذ شهرزاد لنفسها ولنساء المملكة من الموت، « بالله يا أبت زّوجني هذا الملك فإّما أن أعيش، وإما أن أكون فداءً لبنات المسلمين، وسببا لخلاصهن من بين يديه »[3]وبذلك تكون شهرزاد قد قلّبت صفحةَ تاريخ حافل بقهر الرجل للمرأة واستبداده بها.

أما رواية " رمل الماية" فإنها تقوم على حكاية مركزية هي حكاية " البشير الموريسكي" التي ترويها "دنيا زاد" للملك شهريار، وذلك بعدما «سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح، لتنسحب بعدها تجاه بيت الحريم، وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة، أسرار اللّيالي»[4] و"واسيني" يتناول الحكاية المركزية ويجعل منها إطارا عامّا للسرد، مركّزا اهتمامه على الليلة السابعة

---

[1] - سعيد يقطين:انفتاح النّص الروائي "النّص والسياق"، (مرجع سابق)، ص 153.

[2] - ألف ليلة وليلة، تقديم: مزيان فرحاتي، (مرجع سابق)، ص 12.

[3] - المرجع نفسه، ص03.

[4] - رمل الماية، ص 08.

بعد الألف، وما حدث فيها للبشير الموريسكي، الذي لا يعلم سرّه أحد غير " دنيا زاد" التي « تعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة (...) روتْ حكايته لشهريار بن المقتدر الذي اتهمها بالدروشة والتبوهليل »[1] .

وهذه الحكاية المركزية تنساب منها حكايات فرعية على غرار " ألف ليلة وليلة"، حيث "البشير الموريسكي" يروي "حكاية صلب الحجّاج"، و"حكاية ابن رشد"، و"حكاية أبي ذر الغفاري" وما حدث له مع "معاوية بن أبي سفيان"، ونجد "الرّاعي" يروي " حكاية الخَضِر"، و"المجذوب" يروي "حكاية البشير الموريسكي"، كما يروي "حكاية ماريانا"، و "ماريوشا" تروي " حكاية المجذوب"، وهنا نلحظ تعدّد الرواة وتداخلهم في هذه الحكايات الفرعية؛ حيث تتقمص الشخصية تارة دور الرّاوي وتارة تتقمص دور المروي عنها.

كما تتداعى هذه الحكايات، لتجعل الليلة السّابعة بعد الألف تتمدّد زمنيّاً طويلا، يعادل زمن ألف ليلة وليلة، « حدثت أشياء كثيرة ملأت الليلة السابعة ضجيجا وجروحا ، ولم يتوقف النزيف إلا بانتهاء الليلة التي دامت طويلا وطويلا »[2].

في رواية " رمل الماية" تتسلّم دنيا زاد دور الرّاوي لتبدأ الحكي، من حيث انتهت أختها "شهرزاد"، مدّعية أن ما سترويه "لشهريار"، هو الحقيقة التي أهملتها "شهرزاد"، ولم تْروها.

إن الحقيقة التي ترويها " دنيا زاد" هي حكاية الليلة السابعة بعد الألف، حكاية المعاناة التي دامت زمنا طويلا في غياب العدالة، حتى ناء التاريخ العربي الإسلامي بهذه الحقيقة، منذ زمن معاوية بن أبي سفيان، مرورا بضياع الأندلس، وانتهاءً بالراهن العربي الذي يمثّل امتدادا للماضي الزاخر بالصراع على السلطة، والمدنّس بالمؤامرات والتواطؤ مع العدو، وعليه يمكن القول بأن " رمل الماية"، حاولت أن تفكّك حكايات " ألف ليلة وليلة" من أجل إنتاج نص جديد يتكئ على "الحكايات" ليصنع رؤية جديدة تسائل الماضي والحاضر، وتوائم بين الواقعي والتخييلي لتوليد دلالات ذات أبعاد جمالية وفكرية، تضع " رمل الماية" فيخانة الفرادة والتميّز.

من أجل ذلك تم الاشتغال على مادة الحكي في حكاية " معروف الاسكافي" لتنتهي بفاجعة قتل "الإسكافي"، خلافا للحكاية الأصل، حيث يؤول " الإسكافي" في ألف ليلة وليلة إلى نهاية سعيدة.

---

[1] - رمل الماية، ص07.

[2] - رمل الماية، ص08.

وإذا كانت الليلة الأولى بعد الألف في " ألف ليلة وليلة" تأتي على رأس الليالي، لأنها وضعت حدًّا للقتل، وتحقّقت أمنية " شهرزاد" بتتويجها ملكة، فإن ما حدث بعد الليلة الألف في "رمل الماية" ، يخالف هذا المنحى، إذ يتّم الإعلان عن فواجع ومآسي التاريخ العربي الإسلامي، وسلب المُلك، وخيبة الإنسان العربي، ومن هنا تلّوح رواية " رمل الماية" بمغايرتها "لألف ليلة وليلة" حيث يقدّم لنا واسيني تجربة جديدة، تكشف عن استراتيجية التّناص في هذه الرواية.

فإذا كانت " رمل الماية"تسعى إلى توظيف التراث كبعد تناصي يكسبها الفرادة والتميّز، فلعلّ ذلك يأتي من باب محاولة استحضار العلاقة الصّدامية في الثقافة العربية، بين النّموذج الشّعبي القائم على الخرافة، والنّموذج الرّسمي القائم على الواقعي، ولعلّ هذا الاستحضار، يتّخذ بُعده الرّمزي كإيحاء عام بخصوصية الثقافة والتاريخ العربيّين.

وإذا كانت تيمة "الرّحلة"تمثّل إحدىالتقاطعات بين النّصين، فإن "رمل الماية"، تنهض على تفكيك هذه الرّحلة، التي تتواصل في" ألف ليلة وليلة" كدلالة على استمرارية الحياة، أما في " رمل الماية" فإن الرّحلة تتواصل من أجل فضح تناقضات الواقع العربي، وتعرية عبثيته.

ورحلة "البشير الموريسكي" تتماثل مع رحلة " السّندباد" البطل الخرافي في "ألف ليلة وليلة"، وتنعكس صورة هذا التّماثل من خلال المغامرة، والصراع مع العذابات، وعواصف البحر وخطر القراصنة، ثم الانتهاء إلى شاطئ مهجور، والتفاجؤ بظهور المخلّص في الوقت المناسب.

وتشكيل شخصية "البشير الموريسكي"، وفق ملامح وأبعاد شخصية "السّندباد"، يمنحه دلالة الجمع بين الواقعي والخرافي، في الوقت الذي نجد فيه السّرد يتمحور حول أفعال هذه الشخصية، لتتجلّى لنا من خلال السّرد، محض فكرة رامزة للتاريخ العربي الإسلامي « أمّا أنا فلست سوى ذاكرة لا تباع ولا تشترى أيها السّادة»[1]، وبذلك يتناسب الموريسكي كشخصية ورقية، مع مفهوم الشخصية العاملية لدى غريماس (Greimas)، والتي« تتخذ مفهوما شموليّا مجرّدا يهتّم بالأدوار ولا يهتّم بالذوات المنجزة لها»[2]، وشمولية هذه الشخصية تتضح في تماثلها – أيضا- مع شخصيات تاريخية ثائرة، كشخصية أبي ذر الغفاري، وشخصية الحلاّج، ومن هنا تصير شخصية " الموريسكي" انعكاسا للذات العربية التي لغير المتصالحة مع تاريخها ومع راهنها.

---

[1] - رمل الماية، ص350.

[2] - حميدي لحميداني، بنية النّص السّردي، (مرجع سابق)، ص52.

إن تشكيل شخصيات " رمل الماية" تولدت عنه دلالات رمزية فشهرزاد، ودنيا زاد، وشهريار، وقمر الزمان، شخصيات بطلة في ألف ليلة وليلة، وكان حضورها مركزيا في "رمل الماية" ، ولم يكن استدعاؤها لمجرد إدراجها في المتن الروائي، إنما غاية هذا الاستدعاء، هو تحويلها إلى رموز دالّة على شخصيات حقيقية ، ولعلّ شخصية " شهريار بن المقتدر بالله" تأتي في مقدّمة هذه الشخصيات الرامزة، « هنا نام ملك زمانه حاكم جملكية نوميديا العظيم (...) الحكيم الحاكم بأمره شهريار بن المقتدر الذي استشهد في حادث طائرة، تغمده الله برحمته وأسكنه فسيح جنانه إنا لله وإنا إليه راجعون»[1].

والقارئ يلاحظ استلهام هذه الشخصية، ثم تحويلها من شخصية حكائية خرافية، إلى شخصية روائية، باسمها وبصفاتها الخاصة، خاضعة لمنطق السّرد، وفق رؤية تحاول المواءمة بين الخيالي والواقعي «عندي دعوة من الأمن، أنا ذاهب إلى محاكم التّفتيش المقدّسة يا ماريوشا، لقد طالبوا بحرق رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف »[2]

والصفة التي ألحقها واسيني بهذه الشخصية، هي صفة الاقتدار، التي تحيل إلى الحاكم الماشوستي، الذي يحكم بأمره، الباحث عن متعة الجسد، المتعطّش لسفك الدّماء، الذي يحيط بنفسه هالة من القداسة، تعلو به إلى مصاف الإله، وتنزّهه عن النّقد، وتبيح له حريّة التّصرف المطلق، وبهذه الصفات يكون شهريار مرآة تعكس صورة الحاكم العربي في معناه الشمولي، وقد وُلد من رحم الحاكم العربي (الأب).

فحاكم "جملكية نوميديا أمدوكال" هو نفسه الحاكم العربي الذي رسم تاريخ الخيبات بحلقاته المتواصلة «بين غرناطة ونوميديا أمدوكال خيط من الدّم خطّه محمد الصّغير أبو عبد الله»[3].

فعبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، هو الذي باع غرناطة للقشتاليين بالمال وبالنّساء، هو امتداد لشهريار ألف ليلة وليلة، فالثّمن الذي قبضه عبد الله الصغير« مقابل رؤوس الغرناطيين، كان رخيصا، قال لها: صدرك ولكِ البلاد والعباد، قالت يا أبا عبد الله (...) أعرفك مثلما أعرف هذه الجبال الوعرة. رُبّيتَ على يدي يا محمد الصغير؟؟؟ ثّم غرّقته وسط الدّوقات الذّهبية، وخروج

---

[1] - رمل الماية، ص390.

[2] - رمل الماية، ص421.

[3] - رمل الماية، ص04.

القشتاليات التي أذهلته نعومة زغبها الأصهب، وفي الصباح ركب حصانا هرِما ملأه بالألوان الموريسكية الزّاهية وسار باتجاه الرّبوة المطلّة على المدينة التي تسرّبت من بين يديه كالرّمال...»[1]

وإذا كان عبد الله الصغير هو امتداد لشهريار "ألف ليلة وليلة"، فإن شهريار " رمل الماية" حاكم جملكية، هو نموذج للحاكم العربي الجديد الذي استولى على حكم البلاد بالقوة، ثّم باعها لـ"بني كلبون" الذين تسلّطوا على رقاب العباد، وبنو كلبون «قوم قادمون من الشمال يأكلون الحجر والتراب، الأخضر واليابس، النور والفرح، يزرعون الموت في المدن الهادئة، والظلام في أحشاء النّساء»[2].

إن "واسيني"يجعل من الاشتغال على التّناص، أداة لمساءلة التاريخ، من خلال الراهن، «فزمننا وزمن شهريار واحد»[3] ،ويسائل الرّاهن، مستضيئا بالتاريخ، فكلاهما شهد الصراع على السلطة بين الآباء والأبناء والأحفاد، فـ «الماريشال الجديد قمر الزّمان جليل القدر» يقتل أباه شهريار بن المقتدر بالله، ويعتلي العرش بمساعدة الأعداء الأجانب « خذوا البلاد وأعطونا الذّهب والكرسي والغلمانولا تخلعوا عنّا الحكم، لكنهم في لحظة الهوس بدأوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر»[4] و" جملكية" ليست في المحصّلة سوى اختزالا للجمهوريات والممالك العربية، وبالتالي هي صورة للحكام العرب الذين يتربعون على عروشهم، وهم يمارسون القهر والتسلّط على شعوبهم إلى درجة أن « كّل من يخطّط في جريدة على وجه الحكيم بقلمه، حتى في لحظة سهو. يُتّهم بالقذف، وبعدها بالمساس بأمن الدّولة »[5].

والذي يتّضح هنا هو، إن السّعي إلى استيحاء ما هو تراثي وتاريخي، إنما هو استجابة لإحساس الكاتب بمسؤوليته تجاه واقع المجتمع العربي المعاصر، الذي ناء بأعباء الهزائم، وتزاحم الخيبات، « وفي الليلة التي سبقت الأيام الأخيرة من حياة الحكيم شهريار بن المقتدر، ضحك منه أصدقاء الحاكم كثيرا حتى انكفؤوا على ظهورهم. قهقه الأمريكي، فتبعه الإنجليزي، الفرنسي،

---

[1] - رمل الماية، ص40.

[2] - رمل الماية، ص65.

[3] - رمل الماية، ص 404.

[4] - رمل الماية، ص 150.

[5] - رمل الماية، ص 314.

فالألماني الذي كان يدفع صدره إلى الأمام بشكل يظهر معه، بشكل واضح الصليب المعقوف الذي يزيّن به صدره كلّما كلّف بمهمّة رسمية من الخارج أو من طرف القصر»[1].

كما أن تقنية التّناص في " رمل الماية"، اتكأت على تفكيك العرف الحكائي لمؤلّف " ألف ليلة وليلة"، فإذا كانت شهرزاد هي الراوي في "ألف ليلة وليلة"، فإنها في "رمل الماية" سرعان ما تفقد وظيفتها الحكائية حين تترك مكانها لأختها "دنيا زاد" التي تنمو منم خلالها الحكاية.

وإذا كان "شهريار" في " ألف ليلة وليلة" هو الملك المستمتع بالمرأة، المنتقم منها، ثم ينتهي إلى التوبة والعودة إلى صوابه، بعد أن حبّ "شهرزاد" وعفا عنها وتوّجها ملكة، وعاش معها في سعادة ، وأنجبت له ثلاثة أبناء، فإن " شهرزاد" في " رمل الماية" يتمادى في التّعالي والظّلم وممارسة الماشوستية.

وإذا كان مبدأ الحكي، خاصية يتقاطع فيها النّصان، فإن هذا الحكي يتأسس على عنصر المواجهة بين ثنائية ضدّية، وهي ثنائية الحياة والموت، ففي الوقت الذي تقيم فيه" ألف ليلة وليلة" حكيها على تجاوز الموت بغية الحياة، فإنّ "رمل الماية" تقيم حكيها على تجاوز الحياة لتنغمر في الموت، لتحقيق دلالة التّناص، « اندفنتُ داخل شوراع العاصمة التي فقدت الكثير من أنوثتها ونورها(...) لقد خسرت روحها وتحوّلت إلى خراب ملفوف في بياض حليبي معكّر بألوان الرّصاص الذي يشبه الموت»[2].

ولعلّ الاختلال الذي يحدثه "واسيني" عبر مسارات الحكي، يمثّل إحدى استراتيجيات التّعالق بين الحداثي والتراثي، ففي الوقت الذي تنزع فيه الكتابة الروائية التجريبية، إلى استحضار التراثي كجزء من الحداثي، وتوظيفه داخل المتن الروائي بشكل مغاير لما هو عليه، فإن غاية ذلك هو خلق جوهر التجريب الروائي الذي يطمح إلى قراءة جديدة للتراث، وإعادة صوغه بصورة تمنح الكتابة الروائية القدرة على تجاوز الجاهز ومغايرة الموروث.

كما أن اتكاء "واسيني" على تقنيات الحكي التراثي التي مارستها " شهرزاد" في لياليها، وذلك من حيث بدء الحكي وتوليده، يهدف إلى خلق نص تجريبي يستفيد من أنماط التراث السّردي،

[1] - رمل الماية، ص12.

[2] - رمل الماية، ص422.

دون أن يبرح فلك الرواية الغربية، وذلك من خلال «استكشاف الإمكانات الفنيّة التي تنطوي عليها الأشكال السّردية التراثية بغاية تطعيم الشكل الروائي الأوروبي، وتهجينه وانتهاك بنيته القارّة»[1]

وبناء على ذلك يمكن القول بأن هذا التحوّل التّناصي، المرتكز على المفارقة بين " ألف ليلة وليلة"و"رمل الماية" ، يتأسّس على استحضار النّص السّابق، لكي يصبّ في دلالات النّص اللّاحق، الأمر الذي يجعل النّص السّابق يتزحزح عن سياقه، لتنزاح دلالته الأصلية، إلى دلالات جديدة مختلفة.

إن "رمل الماية" كنص روائي، وهو يمارس فعل التجريب، يحاول أن ينتج لنفسه حالة من الفرادة ذات « أسلوب سردي جديد أكثر لعبا، وأشدّ قوة تشكّل مكّونا رئيسيا في هذه العملية »[2]، ولذلك فالتّناص لدى " واسيني" يستبطن وظيفة شعرية جرّاء إعادة إنتاج الحكاية بما فيها من شخصيات وأحداث، وصهرها كقيمة داخلية ذات رؤية جمالية وإيديولوجية، مما يجعل الرواية لديه « محقّقة نصّيتها وإنتاجيتها على الصّعيدين الكتابي والفكري عن طريق ما يمكن تسميته " انفتاح النّص"»[3] ، حيث يؤسس السياق الإبداعي، لدلالات وجماليات جديدة مغايرة للدلالات التي حقّقها هذا النّص زمن إنتاجه.

إن واسيني – بناء على ما سبق- وهو يعانق مسار التأصيل، حاول أن يعجن مؤلّف "ألف ليلة وليلة" ُقْولبَه في رواية "رمل الماية "، ليتّخذ من ذلك آلية من آليات التجريب التجريب الروائي الجزائرين ممّا يشي بأن النّص التراثي صار اليوم بمثابة الرّهان الذي يؤسس لجمالية خاصة في الكتابة الروائية الجزائرية، عن طريق الاستعانة بتقنية التّناص التي آلت هي الأخرى إلى أداة تجسير بين النّص السّودي التراثي والنّص الروائي الحداثي.

وواسيني استثمر في العنصر التراثي، وامتصذ من مخزونه باعتباره متكأً معرفيا وجمالياً في التجريب الروائي، يتغيّأ تخليق شكل روائي محلّي يطمح إلى أن يكون بديلا عن الشّكل الغربي، وقادرا على استيعاب خصوصيات الرّاهن.

أ-2.التناص مع النص القرآني:

---

[1] - فخري صالح: أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة، (مرجع سابق)، ص160.

[2] - إدوار سعيد: الثقافة والامبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، منشورات دار الآداب، بيروت،(ط1)، 1997، ص274.

[3] - سعيد يقطين:انفتاح النّص الروائي،(مرجع سابق)، ص 152.

"رواية رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" نص يضع أمام القارئ مفاهيم جديدة تسعى إلى دعم مقومات الكتابة الروائية التجريبية في الجزائر، وذلك من خلال تعدّد مراجع الكتابة، وطرائق تطويعها لصالح النص الروائي،محاولة من الكاتب تبليغ الاجتماعي والتاريخي من خلال الفنّي، مما يجعل هذه الرواية تتموضع في خانة النصوص الروائية المسكونة بهاجس البحث الدّائم عن عناصر غير مألوفة، تتكئ عليها لتخليق شكل روائي متمرّد على الأشكال الجاهزة، بما يمتلكه من فرادةمحليّة وعربية خالصة.

ولّما كان فضاء البحث لا يستوعب استيفاء جميع الأشكال التعبيرية التي طّوعها "واسيني" لخدمة نصه الروائي، فقد اقتصرت الدراسة على تناول أهم المرجعيات التي وردت في ثنايا السّرد بشكل لافت، إذ يقترح "واسيني" التناص كمفهوم مركزي في هذا النص الروائي، ويستثمر – بالإضافة إلى التراث السردي- القصّة القرآنية، ثّم يخضعها لمنطق السّرد، مستحضرا بذلك "قصة أهل الكهف"عبر الاشتغال على إستراتيجية التّناص، وقد وظّفها عبر المكّون الزّمني الذي يمثّل إطارا لحركية الحياة والوجود، إذ الزّمن ليس مجرّد « حكة تَوالي الليل والنّهار، بل هو يشمل ميادين كثيرة من الوجود البشري»[1].

وإذا كانت قصة "أهل الكهف" في القرآن الكريم تطرح مسألة البعث والنشور بعد الموت، وتقدّم البرهان على قدرة الله عزّ وجلّ على ذلك، فإنّ "واسيني" حين يوظّف هذه القصّة في روايته، يخضعها لأبعاد ودلالات حضارية، تربط بين الماضي/ الأندلس، والحاضر/ الوطن، ممّا يؤكّد للقارئ بأن الحوار الذي أقامته "رمل الماية" مع النص القرآني لم يكن استحضارا اعتباطيا، بل لأجل صوغ سياق تجريبي تتماهى فيه الحدود بين اللحظة التاريخية ووعي الراهن، وهو ما يخلق علاقة بين الغياب والحضور، يتولّد عنها تجاوب دلالي من خلالي ما يبثّه النّص الغائب/ السّابق، من أصداء « ممّا يمكن معه فهم النّصوص في سياقها الثقافي ودون أن يسلب النص الحاضر خصوصيته»[2].

من هنا يمكن القول بأن التناص القرآني، هو الترابط النّصي الواعي، بين الكاتب والنص القرآني، وهذا الترابط قد يجعل النص في صورته صورة أوليّة- تشكيلا لغويا يستمدّ جماليته من البلاغة القرآنية القادرة على خلق المفارقة، بالإضافة إلى خلق التّواصل بين القارئ والكاتب والنص، ضمن

[1] - عبد الصّمد زائد: مفهوم الزمن ودلالته، الدّار العربية للكتاب، ليبيا،(ط1)، 1988، ص07.

[2] - عوض الغباري: دراسات في أدب مصر الإسلامية، دار الثقافة العربية، القاهرة، (ط1)، 2003، ص161

عملية إنتاجية خلاّقة «ينفلت من خلالها هذا النّص من منطق الأنا إلى منطق آخر يتّم فيه تجاوز المعنى وتحطيمه»[1] .

وقصة أهل الكهف تحكي عن فتية آمنوا بربهم، وفّروا بدينهم إلى الكهف خوفا من بطش ملكهم« دقيانوس الذي كان يقتل كلّ مؤمن لا يستجيب لدعوته الفاجرة،حتى عظُمت المحنة على أهل الإيمان، ففرّ الفتية الشّباب بدينهم إلى الله، خوفا من بطشه وجبروته»[2]وقد ذكر الله تعالى ذلك في قوله: «إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا » الكهف، الآيات 10 ، 11، 12. ولّما استيقظ الفتية بعد نوم طويل جدا، اعتقدوا بأنهم ناموا يوما أو بعض يوم، واستنكروا على أنفسهم طول رقدتهم، ثّم ردّوا العلم لله «وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ... »الكهف، الآية 19. وهم لا يعلمون أنهم ناموا ثلاثمائة وتسع سنوات، قال تعالى:«وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا » الكهف، الآية 25. ثم أرسل الفتية أحدهم إلى المدينة ليشتري لهم طعاما، إلاّ أن أمرهم قد انكشف لأهل المدينة « وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا رَّبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِم مَّسْجِدًا» الكهف، الآية 21.فبعد أن علم الناس بحقيقة أمرهم أماتهم، الله من جديد.

والسارد في " رمل الماية" يحاول إقامة علاقة تماثل بين أحداث "قصة أهل الكهف"، والأحداث التي عاشها " البشير الموريسكي" ، وتتأسّس هذه العلاقة على ذكر الحكماء السبعة في " رمل الماية" وهذه الأسماء تحيل القارئ إلى عدد فتية الكهف وكذلك ذكر الكلب " قطمير" الذي صاحب الفتية « وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ»الكهف، ألآية22.

وتحكي قصة " البشير الموريسكي" -كما وردت في الرواية- فراره من الأندلس بعد سقوطها في يد الصليبيين/ القشتاليين، وهو قوّال في أسواق غرناطة من عائلة الموريسكيين، آخر مسلمي

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي،(مرجع سابق)، ص21.

[2] - أبو جعفر محمد بن جرير الطّبري: جامع البيان عن تأويل أي القرآن(مختصر الطّبري)، مجلد 02، تحقيق:محمد علي الصّابوني وصالح أحمد رضا، مكتبة رحّاب، الجزائر، (ط2)، 1987، ص ص 8-10.

الأندلس، حيث غادرها هاربا من "حي البيازين" الغرناطي، خوفا من إرهاب محاكم التفتيش التي تلاحق الموريسكيين « وكانت محاكم التفتيش المقدسة ترفع في وجوهنا محارقها وإرهابها»[1]، وبعد تعرّض "الموريسكي" لعذابات الرّحلة ومخاطرها، قذفت به أمواج البحر على شاطئ مهجور ليعثر عليه الحكماء السّبعة، وأخذوه إلى كهف قديم، طالبين منه أن يلبث فيه إلى أن يحين أوان خروجه حيث الملثّمون السبّعة وأنقذوني، كانوا في البداية ستّة، بعد أن قادوني باتجاه الكهف وطلبوا منّي النّوم، كانوا يجرّون في إثرهم كلبا أليفا لا ينبح إلا عند الضّرورة»[2] وبعد ثلاثة قرون ونيّف استيقظ الموريسكي، ليخرج من الكهف، ويجد راعيا في انتظاره، فيأخذه الرّاعي إلى جملكية "نوميديا امدوكال" التي يحكمها " شهريار بن المقتدر بالله"، بعد أن« أوهمه أنه نام أكثر من ثلاثمائة سنة بالتّمام والكمال»[3]

بناء على ما سبق يمكن حصر الإشارات التّناصية في الترسيمة التالية.

لإشارة التّناصّية	الّنص السّابق (قصة أهل الكهف)	النص اللّاحق(حكاية البشير الموريسكي)
العدد 07	عدد أهل الكهف	عدد الحكماء الملثّمين
الكهف	مكان نوم الفتية	مكان نوم المويسكي
مدّة النوم	ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا	لاثمائة سنين ونيّف
الكلب	الحكماء يصحبهم كلبهم	الفتية يصحبهم كلبهم

وإذا كانت قصة " أهل الكهف" قد نزعت إلى "الإيجاز بالحذف" كإحدى خصائص القصّة القرآنية، لأجل خدمة الغرض الدّيني، فإن سرد الأحداث في "رمل الماية "، قد اتجهت إلى التفصيل، إذ روى "الموريسكي" ما حدث له داخل الكهف بدقّة متناهية، إلا أن ذلك لم يمنع من تأسيس أحداث "حكاية الموريسكي" على نفس الوحدات السردية لقصة "أهل الكهف" ويمكن أن نتبيّن ذلك من خلال التّرسيمة التالية.

قصة أهل الكهف	حكاية البشير الموريسكي

[1] - رمل الماية، ص38.

[2] - رمل الماية، ص41.

[3] - رمل الماية، ص12.

لجوء الفتية إلى الكهف بعد هروبهم من بطش الملك دقيانوس	لجوء الموريسكي إلى الكهف بعد هروبه من بطش محاكم التفتيش
الاستيقاظ بعد النوم طويل	الاستيقاظ بعد النوم الطويل
العودة إلى مدينة دقيانوس	العودة إلى مدينة نوميديا أمدوكال

ورغم هذه المماثلة التي يستعيرها " واسيني" انطلاقا من الذاكرة الدينية، لكن « تبقى الوحدات النصّية تخضع لتحويلات ولا تُقدّم داخل الرواية معزولة »[1] بل تحضع للسياق السّردي، لأن الرواية لها قوانينها الخاصّة، وعليه فالكاتب يسعى إلى توظيف التناص، وفق نظام دلالي جديد.

فما حدث "للموريسكي" أثناء نومه داخل الكهف يختلف عمّا حدث للفتية أثناء نومهم يقول "الموريسكي": « الفارق بيننا هو نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ، بينما ما حدث لي هو بعيد عن كل هذا ، فقد عشت جحيما مخيفا طوال الليلة السابعة التي لا أعلم كم دامت قبل أن تنطفئ »[2]، فأثناء نومه داخل الكهف، وخلال الليلة السابعة بعد الألف، عاش حلما (كابوسا) مرعبا لأنه «لم ير الدنيا في حلمه (الإغفاءة)، سوى الدنيا وجحيم اللون الأسود الذي كاد أن يمحو ملامح الذّاكرة»[3]، ففي حلمه، تمشهدت انهيارات التاريخ العربي، في صور متداعية، كسقوط غرناطة، ونفي ابن رشد، وأبي ذر الغفاري، وصلب الحجّاج...إلخ، ومن ثمة يمكن القول بأن التناص مع قصة أهل الكهف يستبطن رمزية تتضح من خلال وعي الكتابة الروائية بالإنسان والحياة، حيث أن الذّات هي الأصل، ومن خلالها يمكن أن نرى مظاهر الوجود، وأن هذه المظاهر لا تنكشف لنا حقائقها إلا من خلال الحلم، فالزمن يبدو لنا وكأنه صار رحلة خاطفة كالإغفاءة، أو كلحظات الحلم الخاضعة لمعايير التأّمل والتأويل، ويصير الحدث مع ذلك، مؤطّرا بزمن غيبي، يرتبط بحسّ ديني خارج الزّمن الواقعي الذي صار يجري في مدار تخييلي مفتوح على ما فوق الواقع (زمن مطلق تلفّه الغيبية)، فالحكماء السبعة أكّدوا "للموريسكي" «أنّ ما عاشه في الكهف، يتجاوز المنطق البشري »[4].

[1]- Julia Kristeva: Le texte du roman, Edition. Mouton, 1970, p.69.

[2] - رمل الماية، ص18.

[3] - رمل الماية، ص12.

[4] - رمل الماية، ص12.

إن الحلم الذي راود " الموريسكي" داخل الكهف، استوعب مأساة الزّمن العربي، في إحدى تجليات الانكسار والخيبة، وواسيني يقتنص صورا من هذا الزمن المنفلت في عوالم الهزيمة المطلقة التي لا حدود لها ، وذلك من خلال توظيف الكهف، والنّوم الطويل، حيث تتلاشى القرون الطويلة وتُختزل في إغفاءة عابرة، أو كابوس مرعب، تستعيد من خلاله الذّات، ذاكرة حُبلى بألوان الرّدة.

وإذا كان الكهف المهجور المظلم مكانا ينفلت فيه الزّمن العربي الُمضيَّع، حيث تذوب الفروق القرون والأيام " قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم "، ففي هذا السياق تصير العودة إلى الكهف، هي بمثابة العودة إلى حيث الموت، وتجدّد أوجاع الذاكرة العربية من خلال الكابوس، وكأن التاريخ العربي يعيد نفسه في كل مناسبة، يقول السارد/ الموريسكي: « لكن الوجوه التي عاشرتها في الليلة السابعة، أكّدت لي أن ما قاله الرّاعي، لم يكن بعيدا عن الحقيقة »[1].

إن الكهف هو العدم بالمفهوم الوجودي، الذي يلازم الذات العربية في حياتها (في كابوسها)، وموتها الرّمزي لا يفارقها منذ قرون، حيث لا تطور ولا حركة، إنما هو الزمن الذي يصير قيدًا، ورمزا للبعث الذي يخلوا كلّ مرّة من التجديد والإبداع « الكهف مظلم والجرح ازدادت شقوقه»[2] ، وبذلك يصير الامتصاص من قصة أهل الكهف يرمي بدلالات الموت، ووسيلة لنقد العقل والواقع العربيّ ين.

إن الذّاكرة التي تحاصر " الموريسكي" داخل الكهف فتعيده إلى زمن " الفردوس المفقود" ومأساة الموريسكيين، وحروب غرناطة المضيَّعة، هذه الذّاكرة تحوّل الكهف من ملاذ للنّوم والرّاحة، إلى مكان يتضاعف فيه الموت واختناق الذاكرة إلى درجة اللامعقول « إنها ذاكرة تفوق الجنون نفسه، ولم يصدّق أبدا أن الجنون يمكن أن يصل إلى هذا الحدّ المخيف»[3].

وإذا كان توظيف السّارد للمكان/ الكهف، كبعد ذي دلالة مأساوية، فإن هذا التوظيف جاء معارضا لوظيفة المكان/ الكهف، في القصّة القرآنية، حيث صار فيها ملجأ للنجاة من بطش

---

[1] - رمل الماية، ص38.

[2] - رمل الماية، ص18.

[3] - رمل الماية، ص13.

"دقيانوس" « وَإِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ فَأْوُوا إِلَى الْكَهْفِ يَنْشُرْ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَيُهَيِّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مِرْفَقًا» الكهف، الآية 16.

ولعلّ البحث لا يخالف الصّواب، حينما يعتقد بأن مسألة الاستيقاظ بعد فترة النوم الطويلة داخل الكهف، تحيل إلى إمكانية بعث العقل العربي المعاصر بعد حالة من الرّدة المعرفية، وتحريره من ربقة التفكير النمطي المتكلّس، ولعلّ ما يؤكد ذلك قول "الموريسكي": «في آخر مرّة وقبل أن يصل العدّ إلى نهايته كان النّاس يتوقعون أن رحلة الثلاثمائة سنة (وفي رواية أخرى أربعة عشر قرنا)، يجب أن تتوقّف عند هذا الحدّ»[1]، "فالموريسكي" بعد أن نزع الصّخرة الكبيرة التي تعترض طريقه إلى الخروج من الكهف، وجد نفسه -كأصحاب الكهف- في عالم جديد، ومختلف عن العالم الذي عايشه خلال الحلم/ الكابوس.

إنها مدينة " نوميديا أمدوكال" التي تفاجأ بوجودها مثلما تفاجأ فتية الكهف بمدينة " دقيانوس" ذات الوجه الجديد، واستحضار السارد/ الموريسكي، التقويم الشّمسي والتقويم القمري، فيه إشارة تحفيزية تشكّلت عبر التّقابل الدّلالي بين حضارة غربية (التقويم الشمسي)، وتاريخ عربي إسلامي(التقويم القمري)، والتاريخ الزمني واحد، رغم الاختلاف الظاهر بين منجز التقويم الشمسي ومنجز التقويم القمري.

أ-3- التّناص مع التّاريخ الإسلامي:

إنّ رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، تطرح مسألة تمزّق الواقع الاجتماعي في الجزائر خلال تسعينات من القرن العشرين، وفي سبيل البحث عن أسباب هذه الأزمة، حاور الكاتب جملة من المفاهيم التاريخية، والسياسية، والثقافية، منها صراع الأجيال والثقافات، والعقائد، والتيّارات الفكرة، وإشكالية الهوية الثقافية، ونظام الحكم، ومفرزات الثورة التحريرية، وعلاقة الماضي بالحاضر.

ومن أجل ذلك كلّه، لجأ الكاتب إلى ربط الصّلة بين التاريخ والرّاهن الجزائري، وهي صلة تعكس حالة من التّقاطع الذي يترجم الصّراع القائم، ومن أجل ذلك تم توظيف التّناص مع التاريخ الإسلامي في بداياته الأولى، من خلال استحضار شخصية "عمار بن ياسر" كأمير لجماعة إسلامية،

[1] - رمل الماية، ص10.

وكممثّل للتيار الديني الذي دخل أصحابه– آنذاك- في صراع على السّلطة ضدّ تيارات أخرى في المجتمع الجزائري، وقد نتج عن هذا الصّراع تكريس الأزمة السياسية والأمنية، واشتعال نار الفتنة اللّمويّة فيما بعد.

إن التيّار الدّيني تحت إمارة " عمّار بن ياسر" ، أعلن تمسّكه بالتراث الإسلامي كمرجعية لبعث معالم الهوية، انطلاقا من المظهر الخارجي، الذي يمثّل حسب رأي الجماعة أحد وسائل المواجهة المعلنة « نعلن عن أنفسنا بلباس يخصّنا وحدنا ذكورا وإناثا، يلتحي رجالنا ويغطّون رؤوسهم ويخرجون إلى الشّارع متحدّين الجميع، معلنين أننا هنا لا نخشى في الله لومة لائم، متاهبون(...) للموت للسّجن، لكلّ المصائب»[1].

وانطلاقا من محتوى هذا المقطع السّردي/ الإعلان، فإن التّناص مع شخثية الصّحابي " عمّار بن ياسر، يبدو توافقيّا – في ظاهره-تنعكس من خلاله ثورة الشّباب، بما تحمله من قيم التّمرّد والمواجهة،والثبات على الحقّ في سبيل العقيدة.

ف"عمّار بن ياسر" من أوائل المسلمين الذين كابدوا عل يد بني مخزوم سوء العذاب في سبيل نصرة الحق، وإعلاء كلمة الدّين الجديد في وجه ملّة الشّرك، التي كانت تعتنقها قبائل الجاهلية، وكان "عمّار"من السبّاقين إلى نصرة علي بن أبي طالب (كرّم الله وجهه)، في "موقعة "الجمل" و"موقعة صفّين" (الفتنة الكبرى)، التي حدثت بين أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، ومعاوية، وقد قاتلّ فيها عمّار بن ياسر بصبر وثبات، وكان لمقتله في هذه المعركة أثر في إزالة الشّبهة عن النّاس، إذ التحقوا بأمير المؤمنين "علي بن أبي طالب" ، لّما تذكّروا قوله صلى الله عليه وسلّم:« ويْح عمّار تقتله الفئة الباغيّة، يدعوهم إلى الجنّة، ويدعونه إلى النّار»[2].

إلى جانب ذلك، كان "لعمّار بن ياسر" مواقف مضيئة في تاريخ الدّعوة الإسلامية، أكسبته مكانة رفيعة، حتّى نزلت في شأنه آيات من القرآن الكريم، وقال فيه الرسول (صلى الله عليه وسلّم) أحاديث شريفة[3] .

---

[1] - الشمعة واللّهاليز، ص74.

[2] - محمد ناصر الدين الألباني: صحيح سنن التّرمذي للإمام الحافظ محمد بن عيسى بن سوْرة التّرمذي، المجلد03، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرّياض- المملكة السعودية، 2000، ص 547، 548.

[3] - ينظر، محمد ناصر الدين الألباني:صحيح سنن التّرمذي (مرجع سابق)، ص ص 547- 549.

إن التّناص مع شخصية "عمّار بن ياسر"، يكشف عن التقاطع بين التاريخي والواقعي، في إحدى المدلولات التي تحيل إلى الثّبات والتّمرّد على الواقع، من أجل النّهوض بقيّم الحق والعدل.

وفي سبيل الكشف عن دلالات التّناص في هذه الرواية، يمكن القول بأن إن عمّار بن ياسر الصّحابي، رجل العقل والمنطق، يقبض على الإيمان الرّاسخ، وناضل من أجل خلق واقع بديل، لّما حدثت الفتنة بين علي وعاوية، أما عمّار بن ياسر "أمير الجماعة الإسلامية المسلّحة" فهو« شابّ في الثلاثين مهندس في النفط، قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتدال، ويبغض الجهل والتطّرف »[1].

ولعّل هذا السياق التّوافقي في دلالة التّناص، لايعبّر عن موقف السّارد الذي ينبذ العنف، حيث « شعر بالضّيق الكبير، خاصة من منظر البنادق التي لم يكن يتمنى أبدا أن تكون بين أيدي هؤلاء الشبّان الذين ترسم على جباههم زبيبات »[2]

إنها صورة للموت والدّم التي ينبذها السارد، فهذه الجماعة رفضت المحاورة مع الآخر بالتي هي أحسن، واختارت سبيل العنف والقتل، وهو خيار لم يأنس إليه " عمار بن ياسر" أمير الجماعة، والذي كان يرى فيهم خطرا على نفسه وعلى الدّعوة « وها إنّني أمير في الحركة بيني وبين(...) الموت شبر، تردّدت على السجن ثلاث مرات(...) آه لو أن الخطر يأتيني من الخصوم وحدهم، جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق »[3].

والذي يبدو واضحا من خلال هذا المقطع السّردي، هو أن الكاتب ذو معرفة بخصوصيات الجماعة الإسلامية المسلّحة في الجزائر، وانطلاقا من كون الكاتب يقيم علاقة تناصية بين أمير إحدى الجماعات الإسلامية، والصحابي الجليل "عمار بن ياسر"، ففي ذلك إشارة إلى بعض العناصر المسلّحة التي تحتكم إلى العقل وتتوفّر على نصيب من العلم والمعرفة، وهي فئة قليلة يمكن اعتبرها فئة معتدلة، دفعها تهميش السلطة، وسياسة القهر، إلى الالتحاق بالجماعات المسلّحة وحمل السلاح، ولكنها في حقيقة أمرها، لا تنسجم مع عقيدة الذّبح والتقتيل، وقراراتها الذاتية تجاوزها التشدّدون، حتى أن بعض هؤلاء، كان يتعرض في الجبال، إلى الاغتيال من طرف العناصر المتطّرفة الجاهلة.

---

[1] - الشمعة والدهاليز، ص23.

[2] - الشّمعة واللّهاليز، ص19.

[3] - الشّمعة واللّهاليز، ص77.

وقد جعل الكاتب من هذه الصورة التي عليها الجماعات المسلّحة معيارا للحكم على مستقبل المجتمع الجزائري لّما تستقوى الفئة التي يخشاها "عمار بن ياسر" الأمير، فنجده يطلق جملة من المحاذير، لتي يمكن أن تعتّم مستقبل الوطن، في حال استيلاء هذه الجماعة على الحكم.

وفي الوقت نفسه، يتخذ من عّمار بن ياسر الصّحابي« نموذجا يحتذي في علّو الهّمة والشّأن، ونُبل المقاصد والشجاعة والكرامة، ونشدان الصّمود والوفاء، والتّضحية وغيرها من القيم الأصيلة»[1]، حتى تقتدي به الأجيال اّلاحقة فلا تتبنّى من جديد أفكار الفئة المتشدّدة، وكذا لتستهدي به عناصر المعارضة المعتدلة في طلب الحق والعدل، واستعادة الدين القيم الفاضلة لتجعل منها أسلوب تفكير ومنهج حياة.

ب- اقتحام تابو[2] الجنس / المحّرم الجنسي

لعّل الرواية النّسوية الجزائرية المكتوبة بالعربية (الرافضة لأعراف المجتمع الذّكوري)، قد ظهرت في تسعينات القرن العشرين[3]، وقد انبثقت من سياق منفتح على الهجانة والتنوع الاجتماعي والسياسي والثقافي، ولذا فإن أية مغامرة لهذا النص، هي مغامرة للبحث عن كينونة مستقلة وسط زخم من التعدّد، (تعدّد المعارف، واللغات، والإيديولوجيات...)، وقد طمحت هذه الرواية إلى زعزعة ثوابت ومقدسات المجتمع (اللّغة، والدين، والسياسة، والفكر، والأخلاق، والعادات، والتقاليد الموروثة)، حتى بدت هذه الرواية في نظر الذائقة التي تعتمد على ثقافة التقديس وأحادية المرجع، نصًّا لقيطا يُفسد اللّغة ويخدش الأخلاق، لأنه يتغيأ التحّرر الفنّي، والاجتماعي، والفكري، وهو في طريق التأسيس لفرادة نسوية ترّسخ إنسانيتها المهدورة على يد المجتمع الذّكوري.

ولعّل طموح هذه الرواية، هو تقويض منظومة القيم وخرق الجهاز الإيديولوجي الشعبي القائم على الأعراف الشرقية التي جّسدها الإنسان قبل زمن العقل والدين والعلم والتكنولوجيا.

وباعتبار المرأة هي التي تبدو ضحية في هذا الزمن العُرفي، فإنها ساهمت إلى حدّ بعيد في تسريب " تيمة الجسد" إلى الرواية الجزائرية المعاصرة من باب الحداثة، وتأثرا بسياقات المجتمع

---

[1] - بشير القمري: شعرية النّص الّروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الّرباط، (ط1)، 1991، ص110.

[2] - لاّ ـابو (Tabou) :مصـطلح أنثروبولـوجي يـراد بـه الأشـخاص أو الأشـياء التـي يكـون الاتصـال بهـا ممنوعـا، وعرضـة للعقـاب الشـديد مـن جانب المجتمع أو من جانب الآلهة. ينظر: مجمع اللّغة العربية: المعجم الفلسفي (مصدر سابق)، ص36.

[3] - يعتقـد البحـث بـأن تجربـة أحـلام مسـتغانمي قـد أّسسـتكلابـة النّسـوية المتمـّردة علـى سـلطة المجتمـع الـذّكوري، بـدءً بروايـة " ذاكـرة الجسد 1993)

المعاصر ومستجداته الثقافية، وذلك للدّفاع عن حقّها الذي اغتصبه المجتمع الذّكوري باسم الأعراف والقيم.

من هنا كانت المواجهة بين المرأ ة، وبين تلك القيم الُمجسّدة في سلوكات المجتمع، وضمن هذه المواجهة تّم إعلان ثورة المرأة/ الكاتبة، باستعمالها خطاب الجسد والشّهوة، كأداة لاختراق ُحجب المحّرم الجنسي،« ومواجهة الإكراه المفروض بقوة التقاليد والأعراف »[1].

ولعّل فضيلة الفاروق، وأحلام مستغانمي، من أبرز الكاتبات اللّواتي تجّرأن على كسر تابو الجنس، من خلال تشحين الخطاب الروائي بثورة الجسد، واستفحال الأنوثة، ليصبح البعد الجنسي أحد المكّونات الأساسية للرواية الجزائرية النّسوية، التي رامت نزعة التجريب كخيار حداثي، يسعى إلى ترسيخ خطاب، غايته التّعبير عن تفجّرات المكبوت، وتحرير الجسد الأنثوي، وجعله مركزا يمنح النص شبقيّته، ويجلب إنصات الّرجل، ومن ثمة يصير هذا الخطاب أداة إستراتيجية لخلخلة المعايير الأخلاقية والثقافية، التي تعارف عليها مجتمعنا الجزائري، والمجتمع العربي بشكل عام.

وتتجه غايتنا في هذه الفصل صوب التعّرف على "تيمة الجسد" في الرواية الجزائرية النّسوية المكتوبة بالعربية، بوصفه مشهدا نابضا بالحياة، ورصدا لبلاغته التي تزاوج بين جانبه الحقيقي (كومة لحم)، وحضوره كبؤرة مركزية للانتهاك والّرغبة، وكمنظومة طافحة باللّذة، بعد أن تمنحه السّاردة/ الكاتبة طابعا تخييلياّ، ليخلق علاقة توتّر مع منظومة القيم السّائدة، كي يعلن عن حضوره في العالم، وإن كان هذا الحضور غير مبّرر في نظر القيم ذات المرجعية الدينية والأخلاقية.

وتكمن مهمة البحث في تلّمس القرابة الموهومة بين إعلان لحظات الّرغبة المتوهجة من خلال استحضار الجسد الأنثوي كأداة لذلك، واستحضار مقولة الانعتاق والتّحّرر من سطوة المجتمع الذّكوري، الذي يخنق باستمرار حرية هذا الجسد .

ولمكاشفة هذه المسألة اختار البحث الاشتغال على خطاب الجسد في الكتابة النّسوية، ليقف عند حدود الفرادة[2] التي تستبطنها كتابات المرأة عن الجسد الأنثوي، « لأن هناك سمة خاصة تميّز الرواية النّسوية، وهي الاهتمام بالموضوع النّسوي وإبراز المعاناة النّسوية والوقوف عند

---

[1] - سيجموند فرويد: الطوطم والحرام، ترجمة:جورج طراتبشي، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت- لبنان، (ط2)، 1997،ص39.

[2] - تنطلق هذه الرؤية من فرضية أن خطاب الجسد، العربي، ذكوري، لا يبيح لجسد المرأة مطلق التصّرف وفق رغباته، بل تُنتزع منه الحقوق وفقا لسلطة الفحولة التي تُمارس عليه.

بعض المواقف التي لا ينتبه لها كاتب رجل، وإن فعل فلا يؤكّدها ويحفل بها كما تفعل الكاتبة »[1]، ومن هذا الباب، فالرواية النّسوية، يمكن أن تقدّم للقارئ وجهة نظر المرأة، الباحثة عن هوية الأنثى المغيّبة، بفعل الخطاب الذّكوري المهيمن.

ولعلّ مقاربة الخطاب الأنثوي، تجعل البحث منفتحا على رؤى مستحدثة، وغير مألوفة في الكتابة الذّكورية، انطلاقا من النصوص التراثية وانتهاءً بالنصوص الأدبية المعاصرة، حيث تعكس هذه الكتابة – على الدّوام- وجهة نظر الرّجل / الفحل، تجاه المرأة/ الجسد، ممّا ساهم في تكريس عزلة المرأة وغياب صوتها، وجعلها مجرّد جسد لمتعة الرّجل وإشباع رغبته.

ب-1.الجسد الأنثوي المقهور، وثنائية التمرّد والشّهوة

قد يتحول فعل الكتابة لدى المرأة العربية- وهي تعايش مجتمعا ذكوريا - إلى وسيلة بحث عن الانعتاق من سطوة المجتمع الذي ينظر إلى المرأة نظرة دونيّة، ويسعى إلى ترسيخ قيم الذّكورة كالنّبل والشّرف، ولكنه في الوقت نفسه لا يتورّع عن هتك الأنوثة واستباحة جسدها، كلّما سنحت له الفرصة بذلك « فقد ظلّت المرأة – في نظر المجتمع- مصدرا للفتن والآثام، وخطرا على الدين والأخلاق، تحمل من المسؤولية عن الخطيئة فوق ما يحمله الرّجل، على الرغم من اشتراكهما فيها »[2].

و"فضيلة الفاروق" من الكاتبات اللّواتي يوظّفن الرّواية كأداة صدامية مع الواقع ومع المجتمع، بحيث لا تخرج في عمومها عن مدار التّمرد والبحث عن الحريّة المفقودة، فالكتابة لديها خط للمواجهة، وأداة للتّعبير عن القلق الوجودي للأنثى، وتعريّة لمناطق الوجع التي تؤرّق المرأة الجزائرية على وجه الخصوص، ففي رواية " تاء الخجل" تقول السّاردة: « إنها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخخات بالألم، تشبه الجواري، والحريم، وتشبه الكمنجة التي لا تكفّ عن الأنين »[3].

---

[1] - إيمان القاضي:الرواية النّسوية في بلاد الشام " السمات النفسية والفنية (1950-1985)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، (ط1)، 1992، ص 10

[2] - نوال السعداوي: المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر المعاصر، بيروت-لبنان،(ط1)، 2000، ص8.

[3] - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت-لبنان،(ط2)، 2006، ص 13.

من هنا تصير الكتابة لدى " الفاروق" انعكاسا لوعي المرأة، القائم على الرّفض والتّمرد على التقاليد التي تنتهك ذات الأنثى، وليس بالضرورة أن يكون هذا الوعي القائم، انعكاسا للبنية الذهنية للمجتمع، فمن النّاحية السوسيولوجية لا يمكن اعتبار الوعي الممكن، مجرد انعكاس للوعي الكائن، باعتبار نسبية الوعي الممكن في مسالة العلاقة بين المرأة والمجتمع الذّكوري، لأن درجة تلاؤمه مع الموضوع ليست كليّة ومطْلقة.

ربّما كان حبّا ما كنت أشعر به تجاه الرجال(...) ربّما اشتهيتهم، ومارستُ العادة السريّة وأنا استحضر صورهم، ربّما فعلت ذلك انتقاما من والدي وأخي إلياس، هما اللذان لا يزالان قابعين في داخلي»[1] والسّاردة في هذا المقطع، تهاجم المؤسسة الأسرية باعتبارها مؤسسة تمارس سياسة القمع على المرأة، فتقرّر التّمرد عليها والخروج عن طاعتها بشكل سرّي، وترفض تعاليمها بينها وبين نفسها، من خلال ممارسة الجنس مع جسدها وهي تستحضر صوّر الرّجال.

وخطاب الشّهوة بحسبما يمليه هذا المقبوس، هو وليد ظروف خاصة مسيّجة بإعلانات المنع والزّجر، التي تواجهها الأنثى في المجتمع الذّكوري القاهر، وهذه الموانع انعكست على دواخلها في شكل مكبوتات جنسية مَرضيّة، ممّا يشي بأن الرّواية العربيّة المعاصرة، لم تكن واجهة للرّواية الغربية في هذه المسألة.

وبناء على ذلك، فخطاب الجنس في الرواية العربيّة المعاصرة، لا يعني بالضّرورة كونه تمثّلا للرّواية الغربيّة الأيروسيّة، نظرا لاختلاف الملابسات والسّياقات التي أنتجت كلاّ منهما، فخطاب الجنس الذي أنتجته الحضارة الغربيّة الإباحية المتحرّرة، قد يكون بدافع المتعة والإثارة، وليس هو بالضرورة خطاب الجنس الذي أنتجته ثقافة الكبت والمنع في المجتمع الشّرقي، ولكلّ خصوصياته النّفسية والاجتماعية.

وفي هذا المدار تقول "الفاروق" على لسان بطلة " اكتشاف الشّهوة" « فأنا أعرف الجنس عند " مورافيا" أو عند "بروست"، أو عند " فلوبير" وهؤلاء لم يعرفوا أبدا أسرار الزّنقة، ولا أسرار النساء المحجّبات، ولا الخجل، ولا الحياء، ولا السيّاط الخفيّة التي تهوي على مواقع الشّهوة كلّما تحرّكتْ »[2]

[1] - فضيلة الفاروق: اكتشاف الشّهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت-لبنان، 2005 ، ص14.

[2] - اكتشاف الشّهوة، ص55.

وليست الرواية لدى الكاتبة حالة من الرّفض والتّمرد على تقاليد المجتمع الذّكوري فحسب، بل - في سياقاتها الفنية- هي حالة من الانزياح عن معايير الكتابة الروائية التقليدية، واستحضار لنوع من الانفلات النّفسي والفنّي، ونسقا مغايرا يترجم جرأة المرأة الكاتبة، ويرسم حدودا خاصة بها، لتمارس من خلالها حريّة الكتابة، باعتبار أنها « موضعة وكشف لتجارب ومعاينات وتصورات وحاجات وأحلام طال عهدها بالصمت والخفاء(...) هذه الموضعة تطمح إلى تدخل الكتابة النسائية في تشكيل مفهومات، وتشكيل المتخيّل، والتأثير في منظومة القيم والمصطلحات »[1] .

إن "فضيلة الفاروق" تنطلق في تجربتها الروائية من رؤية مناهضة للفهم الخاطئ لمسألة قوامة الّرجل التي تُستغّل لاستعباد المرأة وتغييبها كإنسان، ففي رواية " تاء الخجل" تقول السّاردة« بعدك صار الّرجل أكثر قسوة، صارت الأنوثة مدجّجة بالفجائع »[2].

إن رواية " تاء الخجل" ، ترسم لنا صورة عن علاقة الّرجل بالمرأة الّزوجة، والأم، والأخت والابنة، وهي صورة محفوفة بأعراف مبنية على الجهل والانغلاق، تتعامل مع هذه المرأة باعتبارها عورة، وكيانا سلبيّا، تابعا ومسخّرا لخدمة الّرجل وإمتاعه « منذ العائلة... منذ المدرسة...منذ التقاليد..منذ الإرهاب، كل شيء عنّي كانتاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثّر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة، منذ أقدم من هذا، منذ ولادتي التي ظلّت معلّقة بزواج ليس زواجا تماما، منذ كل ما كنتُ أراه فيها يموت بصمت، منذ جدّتي التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعّرضت له من أخ زوجها، وصفّقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه، منذ القِدم..»[3].

وهذا المقطع السردي يفصح عن وضع المرأة الملحقة بالّرجل، ويكشف عن طبيعة العلاقة التي تربطها به، والتي تتأسس على الاستغلال والعبوديّة، وهي علاقة متأصّلة في التاريخ، ومزروعة في ثقافة الّرجل/ المجتمع، إلى درجة صارت معها المرأة تسلّم بهذه الدونية المتجذّرة في الذاكرة.

وهذه الّدونية، تلاحق السّاردة منذ تواجدها داخل حدود المجتمع الأبوي الضيق، « سيدي إبراهيم هو الّرجل السلطة »[4]؛ فهي تعايش هذه التّجربة منذ طفولتها « لن تفهم هذه الأشياء إذا لم

---

[1] - بوجمعة بن شوشة: الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، (ط1)، 2009، ص123.

[2] - تاء الخجل، ص14.

[3] - تاء الخجل، ص11.

[4] - تاء الخجل، ص 17

أصف لك بيت طفولتي (...) فهندسته ونظام الحياة فيه سّر من أسرار تركيبتي وتمّردي »[1]، وكذلك ضمن وجودها مع نساء الأسرة، « كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضّلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم. كانت النسوة يُبقين في المطبخ يسكبن الصّحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها، ولهذا كل جمعة أصاب بالصداع(...) كانت تلك أولى بوادر تمّردي »[2] .

من هنا، كانت شخصية المرأة في روايات "فضيلة الفاروق" تؤسس لوعي متمرد على الأعراف، وعلى المؤسسة الأسريّة، ونجد نوال السّعداوي تبّرر هذا التّمرد بما تشكّله الأسرة من نظام خاص تهيمن عليه الأبّوة، لهذا السّبب «لجأت النّسوية إلى (...) نقد العلاقات داخل الأسرة، وممارسة الرّجل للأبوية وحصر دور المرأة في الإنجاب والأمومة(...) حتى يبقى دورها قاصرا في المجال (الطبيعي) ويتّم قمع لذّتها وشهوتها »[3].

إن هذا الرأي تدعمة " فضيلة الفاروق" من خلال رؤيتها المنبثة في الرواية، حيث العلاقات الأسريّة هي التي جعلت المرأة تنكمش على ذات مقهورة في زاوية معتّمة من الحياة منذ ولادتها، بحكم سطوة الرّجل الذي بات ينظر إليها كجسد للمتعة يعبث به متى شاء، ويُغفله متى شاء.

إن الكبت الذي تعيشه بطلات " فضيلة الفاروق"، هو من وشْم الماضي الذي أفرزته قيم المنع وتعاليم الزّجر، التي كّرسها المجتمع الذّكوري، وهو يصادر حقوق المرأة الطبيعية منذ طفولتها، فنجد السّاردة تستعيد من هذه الطفولة، لوحات مشفّرة عن حكايات الجنس التي تسمعها في الحّمام من نساء " الزنقة"، فتقول:« لا أحد قال إن لنا حقّا في المتعة نحن النساء، في الحّمام كنت أسمع من نساء الزّنقة أشياء (...) بعضهّن كّن يُقسمن أنهّن يبلغن نشوتهّن بأصابعهّن وأنْ لا دخل للرجال لإمتاعهن»[4].

إن النّشوة الأنثوية المقموعة، كانت نقطة الارتكاز، التي تأسس عليها سؤال الجسد في ثورته وصخبه، وسفره إلى عالم الحرية « كنت أجد متعة في رؤية أجساد النساء وهّن عاريات، لا لأنهن أكثر جمالا، بل لأنهن أكثر تحّررا »[5].

---

[1] - تاء الخجل، ص 16.

[2] - تاء الخجل، ص 24.

[3] - ينظر: نوال السعداوي: المرأة والدين والأخلاق، (مرجع سابق)، ص 176.

[4] - اكتشاف الشّهوة، ص92.

[5] - اكتشاف الشّهوة، ص 94، 95.

ولعل اغتصاب حق المرأة في التعليم الجامعي كان من فواجع السّاردة، إذ ترى فيه عائقا يقيمه المجتمع الذّكوري أمام طموحاتها من جهة، ويبني على أساسه تصورات تلطخ عفّتها وتحقّرها، فعم السّاردة/ خالدة يحرّض والدها على منعها من دخول الجامعة « دخل العم بوبكّر على والدي غاضبا، اختلى معه في غرفة الضيوف وقال له: - كلّ بنات الجامعة يعدْن حبالى، فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار؟ »[1]

وتؤكّد السّاردة البعد الثقافي لدونيّة المرأة، من خلال استحضارها ليلة زفاف، فظلّت صورة العرس الكئيب الذي حضرته في طفولتها، تجربة مليئة بالألم «خرج العريس من الغرفة يتصبّب عرقا، هجمت النساء على العروس، كانت تبكي، وسمعتهن يردّدن أن العريس لم يفعل شيئا. بكت أم العريس...وبعد ساعة جاء شيخ إلى البيت اختلى بالعروس وأهلها قليلا ثم خرج. عاود العريس الدخول وخرج محمد بعد قليل . دقّت النسوة باب الغرفة قبل أن يخرج، قالت إحداهن دون خجل " ياَ لاّ..." كيف فعل ذلك في دقائق؟ لم أفهم شيئا، لكنّي تقزّزت حين رأيت قميص نوم العروس ملطّخا بالدماء(...)ها أبشع أن تكون الواحدة منّا عروسا »[2].

إن هذه الطقوس الاجتماعية التي تحضر بحدّة ليلة الزفاف، نابعة من الحرص على شرف العائلة، حيث تصير المرأة بمثابة العورة التي يجب أن تتجنّب مخالطة المجتمع الرجالي، لأنها سهلة الانقياد لغواية الرّجل، ليست قادرة على حماية نفسها، ممّا يستوجب تشديد الرّقابة عليها، « فالعفّة صارت مسؤولية المرأة وحدها»[3] ،تقول السّاردة في رواية " اكتشاف الشّهوة": « بعد الخامسة عشرة ، تغيّر مذاق شارع" شوفالييه"، أصبحت واحدة من نساء الشقوق، وكنت احتار في تلك الازدواجية التي يعاملني بها والدي و"إلياس" حيث كانا يمنعاني من الخروج من البيت بعد دوام الثانوية. ولأني ذكية وناجحة تحوّل البيت بالنسبة لي إلى جحيم.(...) أخترق الشبابيك التي أصبحت مغلقة بأحلامي، اخترق حراسة " إلياس" لي. أخترق النظرات التي تلاحقني في الشارع »[4].

ويبدو أن مسألة الشرف ومنع المرأة من الخروج، ومن الالتحاق بالدراسة وتقييد حريتها بالمراقبة من طرف الأب والإخوة ،كان من أسباب تزويج العائلة للبنت دون رغبتها قصد التخلّص

---

[1] - تاء الخجل، ص 28.

[2] - تاء الخجل، ص 26.

[3] - نوال السعداوي، المرأة والدين والأخلاق، (مرجع سابق)، ص 159.

[4] - اكتشاف الشّهوة، ص 21،22.

منها، "وفضيلة الفاروق" تستهل روايتها " اكتشاف الشّهوة" بالمقطع السردي التالي:« جمعتنا الجدران وقرار عائلي بال، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأجيال على وشك الانقراض. لم يكن الّرجل الذي أريد... ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكننا تزّوجنا (...) ومن يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب »[1] فالّساردة " باني" تعيش حالة من قهر الذّات بسبب تزويجها من ." مود" رغم فارق السّن بينهما ودون اعتبار لمشاعرها، خاصة لّما سخّرها الزوج جسدا للمتعة وإشباع رغباته الجنسيّة.

كما تعّري " الفاروق" خطيئة المجتمع الجزائري في حق المرأة، في لحظة من لحظات جنونه، فالمرأة أثناء "المأساة الدموية" وفي خضّم العنف المسلّح ،كانت أكثر الضحايا دفعا للثمن، وعرضة للمعاناة جّراء فعل الخطف والاغتصاب من طرف الجماعات المسلحة، « تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت. 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و 1997، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997. والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة. ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة، إن السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسه »[2].

ونجد الكاتبة هنا، تطلق صرخة ثائرة في وجه المجتمع المتواطئ -بالصمت- على إهانة المرأة وإذلالها، المجتمع الذي يخلق بقمعه أمراضا في المرأة هي في غنى عنها، مما يدفع بها إلى طلب الطّلاق، أو الانتحار، أو الانحراف، أو مغادرة الوطن، وهذا ما حدث مع "يمينة" الصحفية التي تروي مأساتها مع جملة البنات اللواتي اختُطفن من طرف الجماعات المسلّحة، ثم تم إطلاق سراحهن، ومن داخل المستشفى، وهي طريحة الفراش تعاني من نزيف حادّ بين الفخذين تقول: « هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كّل مساء ويرغموننا على ممارسة " العيب"، وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألّم وهم يمارسون معنا "العيب"! نستنجد، نتوسّلهم، نقبّل أرجلهم ألاّ يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون. علّت كُمّي جلبابها (...) انظري... ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة »[3].

---

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص07.

[2] - تاء الخجل، ص 36.

[3] - تاء الخجل، ص 45.

إن المرأة التي تتعّرض للاغتصاب، عادة ما تكون مآلاتها مأساوية، مثلما حدث مع الطفلة "ريمة" التي اغتصبها رجل أربعيني صاحب دكّان يبيع فيه الحلوى و"البسكويت"، فرمى بها والدها من أعلى الجسر خوفا من العار، تقول السّاردة / خالدة «لم أصدّق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حقّقت في الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر(...)قال إنه خلّصها من العار لأنها اغتُصبت »[1] .

ولعّل وعي الكاتبة عمقَ معاناة المرأة في المجتمع الذّكوري، حيث «العدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيقة »[2]، هو ما زرع في دواخل الكاتبة، دافعا نفسيّا يحرّضها على الثورة ضدّ القيم الزّائفة للمجتمع والتّمرد على أعرافه، والحلم بالانفلات من سلطة الذّكورة، فقد جاء على لسان السّاردة « إنّ الحلم أساسّي بالنّسبة للّذين لايتوفّرون على السّلطة »[3]، الأمر الذي دفعها أيضا إلى التّمرد على القيم والأعراف الجمالية لجنس الرواية، فكان اقتحامها "لتابو الجنس" عنوانا لهذا التّمرد، فتتّخذ من فعل الاغتصاب، واقتحام المسكوت عنه في العلاقات الزوجية، وفضح تفاصيلها، بؤرة للسرد، ولعل ذلك ليس بدافع تحريك الغرائز والشهوات، إنما هو نقد لعورات المجتمع، وترجمة لمآسي المرأة.

فحين تنطلق " فضيلة الفاروق"من مسألة تغييب المجتمع الذّكوري لِذَات المرأة، وتقييد حريتها حتى في التعبير عن أحاسيسها وهواجسها، ثم تعمد الكاتبة في روايتها " اكتشاف الشّهوة" إلى التركيز على مسألة الزواج القهري، فهذا يعني أنها تطمح إلى الكشف عن المعاناة المكبوتة، الحالمة بأبسط الحقوق وهو دفء الحياة الزوجية، التي تنبني في الأساس على العلاقة الحميمية بين الزوجين، وهذه العلاقة صارت مفقودة بحكم غياب أسبابها ودواعيها المادية والنفسية في حياة بطلات "فضيلة الفاروق" بشكل عام.

وعليه كان موضوع الجسد بمثابة لحظة الانعتاق، التي تفجّر من خلالها الكاتبة كوامن البوح والرفض لدى بطلات رواياتها، خاصة لّما تكتشف المرأة حقوقها المهدورة عبر علاقتها برجل غريب « و"إيس" علّمني أن الدنيا كبيرة وواسعة، وأننا يجب أن نحتال عليها لنعيش، ولعله علّمني أكثر أن

---

[1] - تاء الخجل، ص 39.

[2] - تاء الخجل،ص 55.

[3] - تاء الخجل، ص 40.

الرموز في الحقيقة هي من صناعة أوهامنا »[1] ولّما تدرك- أيضا- بأن لها حّرية التّصرف في جسدها المقموع بقوة متسلّطة ومفروضة عليها، بحكم أعراف وتقاليد راسخة في ثقافة المجتمع الذّكوري، المتجلّي في صورة الأب أو الأخ أو الزوج تقول "بالي":« " مود" الغريب، ووالدي، وأخي " إلياس" وقبضة الحديد التي يخنقني بها النظام الأبوي الذي نعيش تحت رحمته »[2].

لقد صار النظام الأبوي مثار نقمة بالنسبة للمرأة المقموعة، فنجد نوال السعداوي تعلن ثورتها على لسان هذه المرأة فتقول: « هذا النظام الأبوي جعلنيأعيش مع الخوف، الخوف من أن أعبّر عن عواطفي الحقيقية، الخوف من أن أبكي، الخوف من أن أظهر مشاعري لزملائي الذكور، وإلاّ اتُّهمتُ بالشّذوذ »[3].

ولهذا كان إعلان المرأة تمّردها، بمثابة ردّة فعل على الكبت والحرمان « سأتكلّم ولن أسكت، ما عاد الزمن زمنا للصّمت سأحكي لها عن " إيس..." عن طعم قبلته، عن رغبتي في امتصاصه والانغماس في رائحته »[4] أنها صرخة الأنثى المكبوتة التي لا تقف عند حدود الرفض، والّرغبة في الانعتاق، بل تتعداه لتكسر جدار القيم، وتخترق حدود المحّرمات التي فرضها المجتمع، فينتهي بها الأمر إلى الخيانة، وتدنيس الشّرف الذي لم تعد له قداسة تُذكر، وإلى الاستهانة بالأعراف ومقت سلطة المجتمع الذّكوري « لا...لا يمكنني أن أخبرها أنني أمقت " مود..." وأشتهي "إيس..."وأنني قبّلت "شرف" في المصعد »[5].

وكأن الكاتبة من خلال هذا المقطع السردي، تريد أن تدين « المجتمع الجزائري المفبرك كعقدة »[6] وتحّمله – بالتالي - جريرة هذا الخرق، لأنه هو الذي صنع الّرجل/ الأب، الذي زّوجها كْرها، كما خلق الّرجل/ الزوج، الذي شّوه – بأنانيته-العلاقة الزوجية الحميميّة مع زوجته، مما دفع بهذه الّزوجة إلى الخيانة الّزوجية « قبلة " إيس..." واللعنة التي حلّت على زواجي، وألقت بقيود الشّهوة حيث الموتى، وألقت بي أبدا إلى النار »[7].

---

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص 24,

[2] - اكتشاف الشّهوة، ص 24,

[3] - نوال السعداوي: المرأة والغربة، دار المعارف، مصر، (ط1)، 1977، ص47.

[4] - اكتشاف الشّهوة، ص 53.

[5] - اكتشاف الشّهوة، ص 53,

[6] - اكتشاف الشّهوة، ص35.

[7] - اكتشاف الشّهوة، ص31.

إن " بالي"كانت مدفوعة إلى الخيانة الزّوجية، لأنها تعيش كبتا جنسيّا في زواجها القهري، «كيف لغريبين مثلنا أن يمارسا الجنس كما يجب؟ »[1]، وهي التي تعرضت للاغتصاب من طرف زوجها « وفي اليوم السابع جُنّ جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزّق ثيابي، ثّم طرحني أرضا واخترقني بعضوه . لم يحاول أن يوجّهني. لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم عذريتي مع ورق " الكلينيكس" في الزبالة »[2].

إن اغتصاب " بالي " لم يكن من طرف وحش غريب، إنما ارتسمت خيبتها لّما كان هذا الاغتصاب من طرف الزوج، وكان ذلك بمثابة إهدار لكرامتها، وسحقا لكبريائها « عجزت عن الحركة بعد تلك الغارة. ما اخترقني لم يكن عضوه، كان اغتيالا لكبريائي، وفيما أشعل سيجارة انتصاره ليتّمم بها متعته، قمت منكسرة نحو الحّمام. غسلت وجهي وبكيت(...) كانت ليلة تنزف بين الفخذين إهانة قاتمة »[3] ، وهذا المقطع السردي يشي بمدى شعور المرأة بالاحتقار من طرف زوجها الذي يعكس – بهذه الوحشية- صورة المجتمع وقسوته التي يمارسها ضد الجسد الأنثوي، « حقارتي بدأت من هنا. من هذا الزواج الذي لا معنى له، من هذه المغامرة التي لم تثمر غير كثير من الذلّ في حياتي، وكثير من الانهزامية، والتلاشي، والانتهاء »[4].

إن زواج السّاردة /"بالي"من رجل أناني يكتفي فحسب، بإشباع رغباته الجنسيّة، وكأنه يتعامل مع عاهرة خارج مؤسسة الّزواج، ترك فيها جرحا عميقا، وعطّل حياتها، وأغرقها في دّوامة من القلق، والشعور بالخيبة، والجفاف العاطفي، مع رجل يمارس الجنس الحيواني دون عواطف،« حتى حين يمارس الجنس معي، يفعل ذلك بعكس رغبتي تماما. كان يعود متأخرا كل ليلة، فيوقظني لحاجة في نفسه. ثم يفعل ذلك كما في كّل مرة بسرعة ودون أن يعطيني مجالا لأعبّر عن وجودي، كان يقوم بالعملية وكأنها عملية عسكرية مستعجلة يسلمني بعدها للأرق »[5].

إن المتعة الجنسيّة من جانب واحد في العلاقة الزوجية مشكلة عويصة، تتولّد عنها نتائج في غاية الخطورة، فإهمال رغبة الزوجة، وإقصاء مشاعرها، والنظر إليها كجسد مثير للّرغبة فقط، يصير حالة من الإكراه الذي يمكن أن يخلق امرأة/ زوجة مشوهة، لا تتعايش مع أنوثتها بانسجام، بل من

---

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص08.

[2] - اكتشاف الشّهوة، ص 08.

[3] - اكتشاف الشّهوة، ص 09.

[4] - اكتشاف الشّهوة، ص 09.

[5] - اكتشاف الشّهوة، ص 11، 12.

الممكن أن تستغلّ جسدها، لتخلق به ثورتها وتصنع به عالمها الخاص، ما دامت المرأة تدرك أن الجسد هو سبب مآسيها، وأن بعض الرّجال تدفعهم شهوتهم إلى السعي وراء امتلاك جسد المرأة، لإشباع رغباتهم، وهم يختبئون وراء قناع الزواج، « ما أقسى أن نسلّم أجسادنا باسم وثيقة زواج لمن يقيم ورشة عليها »[1].

فحين ترفض المرأة تسليم جسدها باسم عقد/ وثيقة، لرجل لم تختره بنفسها، فهذا يعني رفضها لأعراف جائرة كرّسها واقع متراجع.

ومن تناقضات هذا المجتمع الذّكوري، الذي يدّعي الورع والعفّة المزيّفة، إنه ينظر إلى جسد المرأة نظرة متناقضة، ففي الوقت الذي يمارس وصايته على هذا الجسد ويسعى إلى المحافظة عليه، وحمايته، وإبقائه تابعا له، خوفا على شرف العائلة، نجده في المقابل يسعى إلى انتهاك هذا الجسد وتدنيسه من أجل إشباع رغبته، فيقيم الرّجل علاقات جنسية غير مشروعة مع العاهرات والمومسات، والرجال الذين يحرمون المرأة حقها في الجنس، هم أبناء أبالِسة – كما تقول السّاردة- يدّعون البراءة ويتسللون إلى "ماخور الرحبة" أو "ماخور القصبة" لكي يمارسوا الجنس ويحرّروا أعضاءهم من الكبت اليومي، ولعلنا نعثر على تفسير لهذه الرؤية المتناقضة تجاه المرأة في قول المفكّرة الفرنسية وفيلسوفة الوجودية " سيمون دي بوفوار" (Simon de Beauvoir) حين تقول:« هكذا بقيت المرأة خطيئة لإرادة الرّجل حتى اليوم تجعل منها التّبعيّة التامّة للرّجل مجرّد شيء من الأشياء على أن " الجنس الآخر" يبقى مع ذلك محافظا أمام الرّجل بسحره الأصلي »[2].

من هنا يتخذ جسد المرأة في نظر هذا المجتمع ثنائية ضديّة (الدّنس – الرّغبة)، تقول " بالي" وهي تستحضر صورة لعلاقة مضاجعة، شاهدتها حينما كانت تعبر الشارع وهي طفلة:« فتحت عيني وفمي، الزاوية داكنة، كومة رجل يعلو امرأة... تجمّدت رجلاي (...) المرأة تطلب أكثر، الكومة الرجالية تلهث تعلو وتهبط(...) في اليوم التالي تردّد في الزّنقة كلام كثير عن عبّاس الطبّاخ والمرأة التي لم يعرفها أحد والتي ضاجعها في زاوية الشارع فجرا »[3].

---

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص82.

[2] - سيمون دي بفوار: لجنس الآخر، ترجمة: لجنة من أساتذة الجامعة، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنّشر، بيروت- لبنان، (ط1)، 1971، ص 46، 47.

[3] - اكتشاف الشّهوة، ص ص 55،56.

وتتواتر في الرواية معاني الحقد على قِيم المجتمع الذّكوري المزيّفة، خاصة لّما يتحوّل هذا الزّيف والنّفاق إلى الرّجل المثقف، الذي يخفي الحقيقة وهو يمارس لعبة الخداع مع المرأة، باسم الدّفاع عن حقوقها، « ماري تقول:إن أغلب المثقفين العرب، لا ينظرون إلى المرأة سوى أنها ثقب متعة ، ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسيّة، أكثر مّما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري »[1]

فالمثقف العربي إنما هو صنيعة الواقع العربي المهووس بالجنس، تدفعه الشّهوانية إلى الذّود عن الحقوق الجنسيّة للمرأة، وهو بذلك لا يختلف عن بقية المجتمع لأن «هذا الثقب اللعين هو مركز ثقل " الزنقة" كلّها »[2].

ودفاع المثقفين عن المرأة،هو دفاع مزيّف يتوارى وراء قناع التحضّر والديمقراطية، والغاية من ذلك هو خلق مناخ اجتماعي إباحي، يسّهل على الرّجل استغلال جسد المرأة، بعيدا عن الموانع والقيود، وإلا لَم تناسى هؤلاء (المناضلون) واقع المرأة العربية المتخم بالمعاناة، نتيجة المشاكل الاجتماعية والثقافية وغيرها، ثم أوقفوا جهودهم على المشاكل الجنسيّة للمرأة ولم يتعلّوها؟.

فالرّجال العرب – في نظر السّاردة- نسخة واحدة، لا فرق بين جاهل أو مثقف، إنهم مهووسون بالكذب والخداع، ويستخدمون المرأة من أجل إشباع رغباتهم الجائعة.

وعليه فالسّاردة ترى بأن القيم الزّائفة في حاجة إلى إعلان الثورة، والجسد الذي يعتبره الرّجل أداة للاستهلاك، ينبغي أن يتحول إلى أداة للمواجهة والتحدّي وكسر التّابوهات التي أقامها المجتمع ليقيّد بها المرأة، ومن هنا تعلن بطلة " اكتشاف الشّهوة" عن بداية البحث عن الحب خارج المؤسسة الزوجية فتقول:« صرح من الحب(...) مدينة بأكملها تتأسس على ركائز من الحب والقصائد»[3]ذلك لأن حياتها الزوجية صارت مبنية على الجنس فحسب، بحكم العرف الذي سنّه زوجها" مود..." ابن الحضارة الباريسية، الذي يعاشر المومسات في حانات باريس، ثم يعود إلى زوجته في آخر الليل ملطخا بالحمرة النسائية، ليفرغ فيها ما بقي من رغبته وينام، وحين تمتنع الزوجة، يجلس "مود" أمام إحدى القنوات البورنوغرافية، ليمارس شذوذه دون اعتبار لزوجته.

لهذا نجد بطلة "فضيلة الفاروق" تحمل في خباياها صورة الأنثى المقهورة التي تختزن ركاما من طاقة الأنوثة الخام، التي لم تستثمر بعد، تقول السّاردة:« مؤلم... حين نعيش على هامش أنفسنا

---

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص 61.

[2] - اكتشاف الشّهوة، ص87.

[3] - اكتشاف الشّهوة، ص 40.

، وحين تعبرنا الحياة وكأننا غير معنيين بها. مؤلم أيضا أن تجهل المرأة ما تحويه أعماقها من مناجم، وتقضي حياتها تعاني من فقر عاطفي، أو قحط حقيقي لكل معاني الحياة »[1] .

وتتمادى السّاردة محلّقة في فضاءات الجسد وتضاريسه، واستثارة الشّهوة، إلا أنها هذه المرّة تكشف عن إباحية مفرطة تتّم مُمارستها في إطار العلاقات الزوجية، حيث يعهّر الزوج زوجته، فيغرقها في دوّامة اللّونيّة الفاضحة، « حين تزوّجت كنت أظنّ أن كل مشاكلي انتهت ولكني اكتشفت أنني دخلت سجنا فيه كل أنواع العذاب، (...) بين ليلة وضحاها أصبح المطلوب مني أن أكون عاهرة في الفراش، أن يمارس كلّ ما يمارس هو، أن اسمعه كلّ القذارات، أن امنحه مؤخّرتي ليخترقها بعضوه، أن أكون امرأة منسلخة الكيان»[2] وهذا النص لا يبوح بعلاقة جنسية غير متكافئة فحسب، إنما يواجهنا بمباشَرة مقزّزة، وبلُغة موغلة في الإباحية والشذوذ الجنسي.

وهذه القسوة في رسم المشهد الجنسي تترك انطباعات سلبية لدى القارئ، فعدم التماثل بين أفق الكتابة، وأفق القراءة، يؤدي حتما إلى خيبة أفق انتظار المتلقّي، وربما هي إستراتيجية الرواية التجريبية، فالسّاردة تصف بجرأة، مشهدا غريزيّا، ساقطا في عمق الحيوانية، التي آل إليها الزوج في علاقته الجنسيّة مع زوجته، وتعبّر من خلال هذا المشهد عن مقتها لعضو الّرجل الذي صار وسيلة لانتهاك حرمة الجسد الأنثوي، من طرف رجل يمتهن المرأة/ الجسد، ويمارس عليها سطوته باسم الفحولة.

« أحيانا أرغب أنا، فيصدمني، ويتحجّج بأنه متعب، وأحيانا أنا التي أكون متعبة فيرمي بجثّته علّي ويفعل ما يريد بسرعة ثم يدير لي ظهره وينام، بالنسبة له لست أكثر من وعاء»[3]، فقد تنتقل المرأة في نظر الكاتبة، بزواجها القهري، من سلطة الأب والأخ إلى سلطة الّزوج الذي لايحسن قراءة المشاعر الأنثوية، فهي لا تساوي في نظره أكثر من متاع منقول،وَمفرغة للشهوة لا غير، ولا ينظر إليها على أنها إنسانة من حقّها أن تشاطره الحياة بكل مشاعرها وأحاسيسها، وهذه المدلولات تشي بضياع المجتمع العربي في دهاليز الفساد.

---

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص73.

[2] - اكتشاف الشّهوة، ص 90.

[3] - اكتشاف الشّهوة، ص92

« أصبحتُ امرأة (...) معطّلة الحواس، تتضايق من أنوثتها المنتهكة، من منظرها في المرآة(...) ومن الصدر نفسه، ومن الشّق الذي أحمله بين فخذيّ»[1] فالحالة النفسية للساردة وانشطارها بين جسد معطّل، ورغبة كامنة، أحدث حالة من التماثل بين العالم الخارجي الباعث على القلق، وأجزاء الجسد التي ينظر إليه المجتمع كأداة لإفراغ الشّهوة، هذه المشاعر تدفع السّاردة إلى البحث عن واقع بديل، عن مغامرة عشق، تقدّم فيها جسدها المقهور -كعشيقة ترغب في ممارسة الجنس عن حبّ- قربانا للإحساس بجمال الحياة فـ « البطلة في حاجة إلى رجل قوي »[2]يرحل بها إلى عالم مختلف، تتذّوق فيه شهوة الجسد، الجسد الذي ذاق مرارة الإهانة والقهر على يد الزوج الشّاذ ،« تلك الشفاه الشيطانية ...شفاه " إيس..." الشفاه التي حملتني إلى عالم لم أكن أعرفه إلاّ متخيّلا، وحوّلتني إلى جمرة تتوق إلى نفخة »[3] ، فقد انزلقت السّاردة إلى حبّ "إيس..." الشاعر اللبناني من أصل فلسطيني، الذي يجسّد ملامح الذكورة المغربة بالنسبة إلى السّاردة، التي تفتّش عن رجل يحسن ترويض الجسد الأنثوي الباحث عن الاكتمال.

فالأنوثة الُمضيّعة قد لا تجد الرّاحة إلا عبر طقوس الشّهوة التي تمارس على جسدها « الذي يريد أن يقبّل امرأة ويقلب حياتها رأسا على عقب عليه أن يدغدغ شفاهها بشفاهه، عليه أن يكون هادئا وبطيئا ويقول شيئا ما بين اللّمسة واللّمسة تماما كما فعل معي " إيس..." (...) لا قُبلة " مود..." قُبلة الشفاه المغلقة التي تشبه تابوتا فيه جثمان»[4] .

على شكل اعتراف، تسبر السّاردة أغوار العلاقةالجنسيّة، وتكشف عن قوانين الإثارة، وما تتوقعه المرأة من الرّجل، لتبوح بعد ذلك بمصدر آلامها، فتصف ذلك الشّرخ العميق الذي يفصل بينها وبين زوجها، ولجوء هذه الأخيرة إلى علاقة سريّة وغير سويّة، نتيجة لعدم فهم رغباتهها، فنجدها في لحظة من اللحظات تصدح بالسّر الذي يمنح الفعل الجنسي معناه وعمقه عند المرأة، ويحرّك جمودها الجسدي، ويحقّق متعته.

ولعل هذا المقطع السردي يحيلنا إلى أزمة الحرية المفقودة في حياة المرأة العربية، التي لقّنها المجتمع الذّكوري، أن مشاعر الحب من الحرّمات التي ينبغي كبتها، وبالتالي تصير أزمة الحرية هنا هي أزمة مجتمع يسعى إلى إلغاء حرية المرأة، وبالتالي دفعها إلى السّرية، والعيش في

---

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص12.

[2] - اكتشاف الشّهوة، ص23.

[3] - اكتشاف الشّهوة، ص 32

[4] - اكتشاف الشّهوة، ص ص 53،54.

عالم مقموع مسكوت عنه، ولعلّ من هذا المنطلق صار المسكوت عنه، تيمة فاعلة في رواية "اكتشاف الشّهوة".

إن اكتشاف السّاردة ما تعتبره مغيّبا في علاقتها الجنسيّة مع زوجها، دفعها إلى سرعة السقوط تحت رغبة بـ"إيس..." « في ظرف أربع وعشرين ساعة تحوّلتُ إلى عاشقة(...) أصبحتُ امرأة مهووسة بشفاه ولحية رُجل »[1]، فوعي السّاردة بجسدها كهوية، يعني بالضرورة وعيها بذاتها الطافحة بمشاعر الجسد وأحاسيسه، حيث«الجسد هو أحد وسائل إدراك العالم» ومن هذه الأحاسيس يكون المنطلق للانخراط في العالم الخارجي والتعبير عن موقفها منه.

وبالتالي فالسّاردة تعلن عن الجسد، كهوية تقاوم به ما هو سائد اجتماعيا، وتعزّز رغبتها في الحصول على علاقة حميميّة متبادلة, ومتحرّرة، تلبّي طموحها كإنسان كامل، وتقاوم سلطة الواقع المرير، ولذلك نجد السّاردة تجاهر بما كان محضورا عليها، وتعلن خطاب الشّهوة صراحة وبكل جرأة وهي تستحضر أحد اللقاءات التي جمعتها بعشيقها " إيس..." « شلحتُ معطفي وسلّمته شفتي ثم أمسكتُ يديه ومرّرتها تحت الكنزة، بالضبط جعلتهما تستقرّان على نهدي.أذكر جيّدا طعم يديه، طعم أصابعه الخشنة، طعم لحيته، أذكر كيف تاق جسدي إليه »[2].

إن السّاردة/ "بالي" التي طالما وقفت صامتة أمام مصيرها، تنفجر الآن مرة واحدة، معلنة عن علاقتها برجل جديد، وهي تكتشف بأنها امرأة صالحة لأن تكون شريكة في التّمتع بلذّة جسد، انتشلته من جحيم الزّوج الذي كان كلّما عجزت عن إشباع شبقيتّه الفائرة، اتصل أمامها هاتفيا بإحدى عشيقاته، لتتولى هذه المهمّة بدلا عنها، أو اتجه لممارسة عادته الشاذّة دون تستّر.

ومن سمات التمّرد الأنثوي أيضا، هو رفض بطلة " اكتشاف الشّهوة" أن تكون نسخة من نساء الأسرة المستسلمات، كجدّتها أو كأمها، أو كأختها الكبرى " شاهي" الخانعة لمنظومة القيم الذّكورية إلى حدّ الذوبان في بوتقتها، إلى درجة أنها كانت تخفي حملها عن الأب والأخن بجلباب طويل «- مسكينة يا " شاهي"(...)أنت تُخفين بطنك عن والدي وإلياس، تريدين أن تقنعي نفسك وغيرك أن أطفالك يأتون من العدم، وليسوا ثمارا للجنس، لكأن الجنس مهنة العاهرات لا غير، ومن

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص ص 31،32

[2] - اكتشاف الشّهوة، ص 32.

تعيش وحدها عاهرة، ومن تطلب الطلاق من زوجها عاهرة، لقد أصبحت مثلهم يا شاهي، إنّنا لا نتقدّم خطوة إلى الأمام، إنّنا نلتفّ حول أنفسنا في النّقطة ذاتها »[1].

إن هذا الرفض، يدفع بها إلى التّمرد على الأعراف الذّكورية، وهي تحاول أن تتمثّل سلوكات المرأة الغربية في علاقاتها بالرّجل، على أساس المساواة بين الذكورة والأنوثة، فانطلق صوتها معلنا المواجهة والمجاهرة بحاجة الجسد الشّهواني، دون تردّد، فجاء الخطاب الأنثوي في الرواية كآلة تصوير تنقل للقارئ مشاهد (بورنوغرافية)صارخة، تحكي تفاصيل العلاقات الجنسيّة للساردة،مع "إيس" فعبر اللّغة، يشتبك سلوك الجسد بالحواس، وتختلط أصوات الرّعشة بالفعل الجنسي « لم يعد بإمكاني التماسك واقفة، فعانقته، ولكن يديه تراقصتا حـ ولي، فكّتا حمّالة الصدر، فتحرّر نهداي وصار بوّسي أن أبحث عن صدري العاري، أن اصطدم به، أن أتحوّل إلى لبوءة شبقة، أن أنصهر تحت ثقله، أن أتوحّد معه، أن أصرخ وهو يخترقني أن ألهث من المتعة، أن تتقاطع أصواتنا عند الرّعشة (...) ويداه تتسلّلان إلى الموضع الأكثر دفئا، ولزوجة، أن أكون له وحده، أن يضغط على نهديّ أكثر، أن يؤلمني قليلا ما بين الفخذين »[2].

لقد صار للحياة بُعدها المغاير، وبدت رغبة السّاردة/ الأنثى، في الذّوبان تحت وطأة الجسد الرّجولي، والتوحّد معه، وحين تتداخل أجزاء الجسد والفعل، لم تعد السّاردة تقوى على حمل ذاتها.

إن المقطع السردي السابق يربك القارئ وهو يصدمه بألفاظ ذات دلالات عميقة تؤشّر على حرارة الفعل الجنسي (عانقته، أصطدم به، أنصهر، أتوحّد معه، أصرخ، يخترقني، ألهث، الرّعشة، اللّزوجة، يضغط، يؤلمني) فهذه الألفاظ تؤشّر على حرارة الفعل الجنسي، وتثري تداعيات التفاعل بين الرّجل والمرأة، فبعد أن كانت هذه العلاقة في الخطاب الذّكوري القديم علاقة هيمنة و « احتواء وترويض وامتلاك، أصبحت علاقة حوار وتناغم وتوحّد»[3].

ومازالت السّاردة تسافر في تفاصيل حكايتها مع " إيس" الذي لم يعد بوسعها أن تستغني عنه، لأنها أصبحت ترى فيه اكتمالا وتجدّدا لأنوثتها التي كانت مُمّة قبل أن تعرفه، ومن خلاله

---

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص 90.

[2] - اكتشاف الشّهوة، ص 33.

[3] - عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذّات " قراءة في شعر حسن نجمي"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، (ط1)، 2004، ص148.

اكتشفت عالم اللّذة الذي لم تكن تعرفه مع زوجها من قبل،« افتقد جدّا ملمس لحيته، ورائحة عنقه، وطعم شفتيه، وجسده الجبّار الممتلئ والذي يعطيني شعورا جميلا برجولته وبأنوثتي »[1].

ففي هذا المقطع السردي تطفح على السطح مكبوتات السّاردة وأشواقها الدفينة، وترافقها في ذلك كلّ حواسها (اللمس، والشّم، والذّوق) توقًا إلى تفاصيل الجسد الذّكوري، الذي تتحرك في سياقه الحكاية التي تبدأ بالحواس وتنتهي بالجسد، وهو يمارس رغبته.

فمن جسد الرجولة، ومن جسد الأنوثة، يعلو صوت الانصهار الجسدي، ويتوارى خلف لغة انزياحية تنفتح على أكثر من دلالة، حيث جسد الأنثى يهفو إلى التوحّد بالجسد الذّكوري، ليفرغ من خلاله تراكمات القهر والاغتراب، فـ«دلالة الجسد لا تحقّق إلا بهذه التجربة الغيريّة التي تخترقه ويسعى هو إليها عبر الأحاسيس والعواطف وكلّ أنماط الإدراك التي يقيم بها الجسد في العالم »[2]، وبالتالي يصير الجنس مركزا دالا على الوجود الفعلي لذات الأنثى، التي تسعى وراء الاكتمال بوجود جسد الآخر/الذّكر.

إن لهذه الحواس (أجزاء الجسد) دلالاتها في سياق العملية الجنسيّة « فالجسد كلّ وأجزاء في الوقت نفسه، إنه يولّد معطى إنفعاليّا وغريزيّا(...) ، وكلّ هذا المعطى لا يدرك إلا من خلال الأجزاء، ولا يستقيم وجود هذه الأجزاء إلا من خلال اندراجها ضمن هذا الكلّ الذي هو الجسد »[3]، وتأتي اللّغة كأداة جمالية تحفر في الجسد، فتصنع الرّغبة وتفعّلها، وتجعل منها كيانا حيّا(جسدا وروحا) ، في رحاب التواصل بين جسد الأنثى وجسد الرّجل.

وبشهوانية صارخة تطلق السّاردة العنان لبلاغة اللّغة، كي تفصح عن تفاصيل مشهد جنسي نابض بالإباحية، وتحفر في المسكوت عنه، لتعّري تفاصيل الجسد الأنثوي، وهو مستسلم تحت سطوة الفحولة نسمع السّاردة تقول: « التصق بي أكثر، وكان سريعا وهو يفكّ زّر بنطلوني ثم السحّاب ثم اجتاحني بأصابعه (...) ولكنها العتمة، ورغبتي في أن أحبّ وأرغب، وأشتهي ونقمتي على " مود..." وعذريتي التي هُدرت وجسدي الذي اُنتهك، وقلبي الذي دِيسَ وتاريخ مرير من النّفاق ساد كلّ الدنيا وأنا بين قوسين من الحشمة والعار دون بوصلة(...) فقط سيول من اللّذة تنهمر علّي من جسده، شفاهه وزاوية السّحر التي قسمتني نصفين على سجّادة غرفة الجلوس(...)

---

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص 63.

[2] - فريد الزاهي:النص والجسد والتّاويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت،2003. ص27.

[3] - سعيد بنكراد: السيميائيات "مفاهيمها وتطبيقاتها"، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 2003، ص129.

ثّم أمطرت في داخلي، ثّم انفجرت كلّ الينابيع (...) تنفّست بعمق، تنهّدت، ثّم حاولت أن أُبقيه مستلقيا على جسدي، استعلي ثقله، وملمس جسده وروعة كونه رجلا وأنا امرأة»[1].

واستعانة بمكر اللّغة، تم توظيف ستر الظلام، أصابع اليد، الشفاه، ثقل الجسد الذّكوري، وملمسه، وتلك المعاني الممزوجة بألوان الشّهوة، تصنع دلالات شبقية و«إشارات رامزة للفعل الجنسي»[2] .

وبشهوانية صارخة تطلق السّاردة العنان لبلاغة اللّغة كي تفصح عن تفاصيل مشهد جنسي نابض بالإباحية، وتحفر في المسكوت عنه، لتعّري تفاصيل الجسد الأنثوي وهو مستسلم تحت سطوة الفحولة

«التصق بي أ كثر، وكان سريعا وهو يفكّ زّر بنطلوني ثم السّحاب ثم اجتاحني بأصابعه (...) ولكنها العتمة، ورغبتي في أن أحبّ وأرغب، وأشتهي ونقمتي على " مود..." وعذريتي التي هُدرت وجسدي الذي اُنتهك، وقلبي الذي دِيسَ وتاريخ مرير من النّفاق ساد كلّ الدنيا وأنا بين قوسين من الحشمة والعار دون بوصلة(...) فقط سيول من اللّذة تنهمر علّي من جسده، شفاهه وزاوية السّحر التي قسمتني نصفين على سجّادة غرفة الجلوس(...) ثّم أمطرت في داخلي، ثّم انفجرت كلّ الينابيع (...) تنفّست بعمق، تنهّدت، ثّم حاولت أن أُبقيه مستلقيا على جسدي، استعلي ثقله، وملمس جسده وروعة كونه رجلا وأنا امرأة»[3]

إن الجسد الأنثوي المقموع اجتماعيا، الباحث عن المتعة والارتواء، والذي كان أداة للثورة والتحدّي، ووسيلة للمتعة حين يلتحم بجسد الذّكر، صار بالنسبة للساردة مصدرا لخلق التوتّر لّما أدْمن العيش تحت سلطة الرّغبة لجنسيّة الصّرفة، «أصبحت مومسا بتجاربي المبتورة تلك، وكان من الصّعب البحث عن بوابة جديدة لا تفتح على مزيد من الخطايا»[4] وإذا كانت "فضيلة الفاروق" تعلن – على لسان السّاردة- عصيان المرأة وتمّردها على سلطة القمع الموّجهة نحو جسد المرأة وذاتها، ورغم كون السّاردة " بالي" شخصية محورية في الرواية، تملك القدرة على المجاهرة والتجاوز، فإن ذلك لم يمنعها من الاستيقاظ على واقعن جعلها تحسّ بالمعاناة والخوف من

---

[1]- اكتشاف الشّهوة، ص 80

[2] - سعيد بنكراد: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص 130.

[3]- اكتشاف الشّهوة، ص 80

[4] - اكتشاف الشّهوة، ص82.

الفضيحة، كونها صارت مومسا، « إن المرأة يجب أن تتخلص من كلّ الرّواسب الكامنة في عقلها الباطن لأنها أعتى وأخطر من الضُّغوط التي يمارسها عليها الرّجل عليها (...) ذلك أن رواسب عقلها الباطن مراوغة (...) وقادرة على وضعها في موقف مضاد لآمالها وطموحاتها دون أن تدري »[1].

ولذلك نجد السّاردة، تقّر بفشل رغباتها المحرّمة، وتجاربها البتورة مع الرجال، فتتولّد لديها حالة من التردّد في استمرار علاقاتها الأنثوية الباحثة عن الشّهوة والجنس، لتبدأ أسئلة الوجع والتّحول من جديد تعتري وعي السّاردة، لتنتقل بها من ثورة الجسد الرّاغب، إلى ثورة الضمير « مجّرد التفكير في "إيس..." يعني خيانة فاضحة . ولكن قُبلته تلك...! أمن الممكن أن أُشفى منها، وهي التي جعلتني أكتشف الشّهوة وأختار درب التجريب؟»[2] ، وقد بدتْ الذّات السّاردة -هنا- منجذبة بين رغبات الجسد، وبين الاعتراف بالسائد الاجتماعي والأخلاقي.

فرغم اكتشاف شهوتها مع إيس، ورغم تجريبها علاقات خارج المؤسسة الزوجية، لكن مع كلّ ذلك لم تستطع أن تتوصّل إلى التمتّع بكامل كيانها الخاص كإنسان، فباتت هذه التجربة محض خيانة ينبغي أن تتوب منها، وتتخلّص من رِجسها، « فبعض الأخطار التي تنجم عن انتهاك تابو من التّابوات يمكن تحاشيها بأفعال توبة وبطقوس تطّهر »[3].

إن السرد هنا ينفح على الصراع بين نبض الأنوثة، وصوت الضمير الإنساني، « فالمرأة التي تتبع ميولها وغرائزها دون الالتفات إلى القواعد التي استقّرت عليها مفاهيم المجتمع، هي امرأة غريبة متمّردة عليه»[4] ولعل هذا ما يدفعها إلى التفكير في التنازل عن تصّوراتها، حيث تعيش السّاردة تحولا من إيقاع الجسد إلى إيقاع الضمير، بعد أن فشلت في العثور على الجنس الممتلئ بالفيض العاطفي، وسقطت في تجارب جنسيّة، كانت مجّرد نزوات تحولت إلى خيبة أمل، « في تلك الصبيحة المفاجئة أدركت معنى أن نهرب من زوج وننطلق مع رجل آخر، معنى أن نقترب من بّوابة الخيانة ونقرعه خلسة بقلب يعلن ثورة، معنى أن نكون في عالم رجل وندخل في عالم رجل آخر »[5].

---

[1] - نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، (ط1)، 2003، ص161، 162.

[2] - اكتشاف الشّهوة، ص ص96، 97.

[3] - سيجموند فرويد: الطوطم والحرام، ترجمة: جورج طرابيشي،(مرجع سابق)، ص34.

[4] - سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، (مرجع سابق)، ص 311.

[5] - اكتشاف الشّهوة، ص 29.

فقد استيقظت فجأة على واقع مّر يضرب بقوة، مفاهيم عديدة في المجتمع، وكأنها تحاول أن تهرب إلى حيث الاحتماء الوجودي، من واقع لا يتوانى عن تدنيس كرامة المرأة، وذلك بعدما تأكد لها أن عشيقها " إيس..." هو الآخر« رجل لا تعني له النساء أكثر من متعة في الفراش»[1]، رجل مشغوف باستغلال المرأة، في سبيل رغباته، كبقيّة الّرجال الذين يعشقون إذلال الأنوثة، وبالتالي يصير التحّرر الجنسي مرادفا للّرذيلة وكسر للعرف الاجتماعي.

وما يمكن قوله في الأخير هو: إن "اكتشاف الشّهوة" لفضيلة الفاروق رواية مراوغة يتشكل متنها الحكائي على هيئة سيرة ذاتية... الزمن فيها يتلاشى مع الذاكرة التي افتقدتها البطلة " بالي" لتقبع في تخوم الفراغ الممتلئ بوهم الحكاية...حكاية تصنعها مخيلة السّاردة المنكمشة داخل غيبوبتها، بحيث تغدو تداعيات هذه المخيلة، مطّوقة بعالم الجسد واشتعالاته، فتصدمنا بمفاجآت وأحداث وهمية، لكنها في الحقيقة مسروقة من ثنايا الواقع الجزائري المثخن بالعقد، الذي يختزن مأساة المرأة الجزائرية التي ناءت بأعباء أنوثتها المهدورة، فتتدفّق هذه الأنوثة بقوة وانسياب إلى عالم "فضيلة الفاروق" عبر الجسد، الذي يتموضع في السرد كبؤرة تأسيس داخل الحكاية، فيتّم اكتشاف الأنثى للشهوة من خلال اكتشاف جسد الآخر/ الذّكر .

وإذا كان التجريب الروائي تمّردا على المعيار، وهذا التّمرد يتخذ أشكالا متنوعة، وصورا متعدّدة، بغرض كسر أفق التوقّع لدى القارئ، فإن"كسر التّابو"يأتي من بين علامات هذا التّمرد في الكتابة الروائية المعاصرة.

و"فضيلة الفاروق" تكتب في العمق، فتعّري المستور في حياة المجتمع من خلال شهادتها عليه، ونبشها في مناطق حساسة تتصل بواقع المرأةالتي يُنظر إليها كعورة، وهي المناطق التي يعتبرها المجتمع الذّكوري بمثابة العار الذي ينبغي السكوت عنه، مثل مسألة الاغتصاب، واستبداد الّرجل، وتغييب الذّات الأنثوية، والتحّرش الجنسي، والّزواج القهري.

وهذه التّعرية تنفتح بالضرورة على التّصريح بما تتركه هذه المسائل الُمضمرة /المغيّبة، من هواجس نفسيةومكبوتات جسديّة حسّاسة لدى المرأة،و تتصل بشكل مباشر بحياتها الجنسيّة، وبالتالي فاقتحام "تابو الجنس" لدى فضيلة الفاروق، يستمد نسغه من فضح ما يقع على جسد المرأة من عنف مادي ومعنوي، ويترك آثاره الحتمية على دواخل المرأة، وهذه الآثار لا يمكن أن

[1] - اكتشاف الشّهوة، ص27.

تتمثلها إلا الأنثى، لأنها لا يمكن أن تنسى أنوثتها، ولأنها تدرك في الواقع تلك الموصوفات المُبأّرة في السرد، وهذه الموصوفات تمثّل ملمحا مشتركا بين الكاتبة باعتبارها امرأة/أنثى، وبين بطلات رواياتها، ولذلك تعاطت الكاتبة لغة الجسد لتقتحم به عالم المحّرمات.

ولا شكّ أن هذه الموصوفات تقبع في وعي الّرجل/ الذّكر، في شكل تصورات مشوّهة، ومهما بلغت درجة الوصف عمقا أو سطحية، فإنها لن تكتمل في تصّور الّرجل إلآ باكتمال شروطها ومن ثمة لا يمكن أن يتمثّلها بالفعل، كما تتمثّلها الأنثى.

ومن باب واقعية الأدب من جهة، والضّرورة الّسردية من جهة ثانية، فإن مسألةاقتحام التّابو الجنسي، استدعت من الكاتبة، الحفر العميق في دواخل المرأة/ الأنثى، وقد ارتبط هذا الحفر ارتباطا مباشرا بالجانب المادي للمرأة، لصيقا بجسدها، ولذلك جاء وصف هذه الهواجس- بازدحام تفاصيله- مرتبطا بالمحظور، لافتا لانتباه القارئ، متمردا على القيم والأعراف، مستبطنا هواجس المرأة المثقفة، التي ترفض العيش في جلباب جدّتها وأمها، لأنها تعلّمت في الجامعة، وسبرت كنه الحياة، وجّربت أغوار المجتمع وخباياه.

إن هذا الخطاب الأنثوي المتمّرد، المبثوث في ثنايا الرواية النّسوية الجزائرية المعاصرة، جاء مطالبا بالمساواة بين الذّكر والأنثى، مساواة تتعدى قضايا الحياة اليومية المعروفة، إلى المساواة التاّمة في الجنس، باعتبار المرأة كيانا له أحاسيسه وعواطفه، وجسد الأنثى - كما الّرجل- منبتٌ للغريزة والشّهوة، ولذلك آلت الأنثى إلى كسر التّابو، وإعلان حاجة هذا الجسد، والمجاهرة بذلك في مواجهة المجتمع الذّكوري، وهذه المواجهة التي أعلنتها الكتابة الروائية التجريبية، قد لا تتغيأ التعبير عن تفاصيل منحطة بقدر ما تطمح إلى تعريّة إحدى العورات الراسخة في عمق ثقافة المجتمع الذّكوري.

ولعل تقدّم الحياة الاجتماعية، وانتشار وسائل الإعلام، واتساع رقعة التعليم الجامعي، وانفتاح الجيل الجديد للمرأة على عالم الّرجل بشكل عام، كان من أهم الأسباب التي ساهمت في خلق وعي خاص لدى المرأة المعاصرة، وقد وجد هذا الوعي في الكتابة الروائية وسيلة لتعبير المرأة عن كينونتها، وإن كانت هذه التجربة حاضرة بالفعل، لكنها ضئيلة إلى درجة لا تستطيع بالضرورة لوحدها أن تخلق بنية ذهنية جماعية، ولا تستطيع "فضيلة الفاروق" وحدها أن تبدع رؤية للعالم، يتبناها بالضرورة كّل المجتمع.

وسمة "الفردية" التي بلورت هذه التجربة، ربما ستبقى حبيسةً، لا تتعدّى حدود المواجهة الشخصية التي لا يتحقّق لها الاكتمال، لأنها- حتما - تحتاج من المرأة نضالا طويلا، لأن «تاريخ النساء كان من صنع الرجال، لذلك كانت مسألة المرأة دائما مسألة رجال. فهم الذين أمسكوا دائما بمصير المرأة بين أيديهم، بل أخذوا بعين الاعتبار أهدافهم الخاصة ومخاوفهم وحاجاتهم»[1]

ولعل انتهاء بطلة " اكتشاف الشّهوة" إلى إعادة قراءة واقعها كأنثى، تتقاذفها الشّهوة تحت أجساد الرجال، والتّفكير في إنهاء حياة العهر (كما تقول السّاردة)، هو إصغاء إلى نداء العقل والضمير، ولعل ما يدعم هذه الفكرة، هو لجوء الكاتبة إلى مراوغة القارئ لتصّرح على لسان السّاردة- في النهاية التي تنفتح على أكثر من دلالة - بوهمية الأحداث، التي كانت من خلق مخيلة البطلة " بالي بسطنجي" وقد جرت في لاوعيها، وهي ترقد في حالة غيبوبة كاملة لمدة ثلاث سنوات داخل المستشفى.

ب-2. "ذاكرة الجسد[2]"، الكتابة بالجسد

أّما الكاتبة الجزائرية" أحلام مستغانمي" فتنطلق من رؤية نسّوية خاصة، موّجهة صوب المجتمع الغارق في الابتذال، وهي الرؤية نفسها التي تؤطّر كتابات "فضيلة الفاروق"، والباحثة عن هوية أنثويّة خاصة، يمكن أن تؤسس لكينونة المرأة بشتى الوسائل والطرق، وتزيحها عن الهيمنة الذّكورية.

فالمرأة في الرواية النّسوية، تتّخذ من نقدها للأعراف المهزوزة، أداة للغوص في اللّامقول ، وهي تعلن -كتبرير للخوض في المدنّس وكسرالتّابو الجنسي- عن سفاهة المجتمع (الذي يمطر طُهرا) فتنزع عنه وورقة التّوت، وتفصح عن التّمرد على قيمه المنغلقة، وأعرافه الفاسدة التي تصادم القيم الإنسانية النبيلة « سلاما أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحّرم (الدين، الجنس، السياسة »[3].

إن " مستغانمي" تستغّل هذا الانغلاق، الذي كان رمزا للظّلم المسلّط على المرأة، لتعلن ضمنيّا عزمها على خلخلة المفاهيم المكرَّسة، وتُشهر عصيانها لقوانين الّرقابة الاجتماعية

[1] - سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر، (مرجع سابق)، ص ص64،65.

[2] - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، (ط15)، 2000.

[3] - ذاكرة الجسد، ص 337.

والأخلاقية، وذلك من خلال الإعلان- بكل جرأة- عن موقفها من الثالوث المحّرم الذي يعتبره البعض، عقبة تكّرس التراجع، وتقمع الحريات في المجتمعات الشرقيّة.

والمقطع السّردي السّابق، يشير إلى موقف الكاتبة من قيود الثّالوث المحّرم، الذي تراه يحول دون تعبير المرأة عن ذاتها، وذلك بما تصنعه الذّهنية المتخلفة من رقابة، استنادا إلى فهم خاطئ.

وقد اختارت الكاتبة/المرأة، دكّ جدار هذه الرّقابة التي فرضتها فحولة المجتمع، الذي صار يكّرس دونيّة المرأة، ويتعاطى معها كأداة للمتعة وكمظهر للجمال والوجاهة « إن لمعظم الرجال المهّمين هنا أكثر من عشيقة. وكلهم تخلّوا بطريقة أو بأخرى عن زوجاتهم وأولادهم، ليتزوجوا من عروس جديدة أصغر عمراً وأكثر جمالاً وثقافة من الأولى.. إنك لا تستطيع أن تمنع رجلاً عندنا زادوا له نجمة على أكتافه، من أن يزيدامرأة في بيته، أو تمنع رجلاً حصل على منصب جديد لم يحلم به، من أن يبدأ في البحث عن فتاة أحلامه.»[1].

والكاتبة لّما تتمادى في فضح عيوب المجتمع في نظرته للمرأة، لا تكفّ عن تسليط الضوء عن تجاوزات الّرجل الّزوج، أو الأب، أو الأخ حينما يجعل من المرأة سلعة لخدمة مصالحه، في الوقت الذي يدّعي الشّرف، والنّبل، والّرجولة..« لقد خلق البسطاء بأنسهم عملة أخرى للتداول ويقضون بها حاجاتهم.. هات امرأة..وخذ ما تشاء!»[2]، والمجتمع الذي يضرب عرض الحائط بقيمه ومسلماته الأخلاقية، فيُخضع المرأة للاستغلال الجنسي، ويتاجر بجسد الزوجة أو الأخت ويحيله إلى بضاعة مستباحة من أجل مصلحة ما، فهذا يعني وضع المرأة في مكانة منحطّة، مما يجبرها على مقاومة هذه الظلامية بشتى الوسائل والطُّرق.

ولعّل اقتحام المحّرم الجنسي، هو الوسيلة التي تختارها أحلام مستغانمي في تمّردها على القيم الّزائفة، التي يستعملها الّرجل لإبقاء المرأة تحت سطوته، وتتناول هذا المحّرم بدءً من الإفصاح عن صراع المرأة مع الشّهوة الكامنة في جسدها، وبالتالي البوح برغبتها المطّوقة بسطوة الجنس، لّما يحّن إلى اكتشاف الآخر/ الّرجل« لم أنج من جسدي. كنت استيقظ، وتستيقظ رغبتي داخلي، تلفّني رائحة شهوتي فأبقى للحظات، مبعثرة(...) يستبقيني إحساس بمتعة مباغتة، لم أسع إليها (...) أتجاهل اعترافه الفاضح بليلة حبّ قضاها على مقربة مني، منشغلا بترويض الأمواج، بينما

[1] - ذاكرة الجسد، ص 348.

[2] - ذاكرة الجسد، ص 348.

كنت أنا منشغلة بترويض حواسي »[1] إن ترويض الأنثى لشهوتها الجموحة التي تستبدّ بها حين تقترب من منطقة الّرجل، هو بحث عن الخلاص من المشاعر الآسرة، التي تجعل هذه المرأة تنزلق إلى هاوية الّرجل دون وعي منها، إنه البحث عن التحّرر الذّاتي من سطوة الآخر، ولعل لجوء المرأة إلى الكتابة ،كان من دواعي البحث عن هذا الانعتاق.

وترويض الأنثى لرغبتها، يؤشّر على مقاومتها لمشاعرها حين تستسلم لسطوة الفحولة الُمدهشة، التي تستمدّ عنفوانها من حركة المدّ والجزر، الواقعة على جسد الأنثى « يستبقيني إحساس بمتعة مباغتة، لم أسع إليها، جاءني بها البحر حتّى سريري.. ليتحّرش بي »[2].

وهذا المقطع السردي يحيل إلى مقاومة المرأة للرجل/ البحر، حين يتسلّل إلى سريرها، وإذا كان السرير هو موضع الالتقاء الحميمي، بين جسد الأنثى وجسد الذّكر، أو لنقُل هو مساحة لمصادرة الّرجل جسدَ المرأة، فإن "مستغانمي"توظّف السرير، كمساحة لمكابرة الأنثى وتمنّعها، وهي مغمورة بالشّهوة المتراكمة في جسدها، ُمداراة لانكسارها الفاضح أمام سطوة الفحولة، تقول "أحلام مستغانمي" على لسان "مراد" أحدى شخصيات رواية " عابر سرير"[3] في هذه الجسور الممدّدة وهذه الأبواب الموارية رمزا أنثويّا(...) الباب الموارب هو الغشاء الذي تقبع خلفه كّل أنوثة مغلولة بقيد الانتظار(...) ما هو ُمشرع منه ليس سوى تلك الدّعوة الأبديّة للولوج، أّما بعضه المغلق فذلك هو التّمنّع الصارخ للإغواء(...)لذا لم أعرف للنساء بابا عصيّا على الانفتاح »[4].

ولأن أحلام مستغانمي/الأنثى، تحسن تمثّل الأحاسيس الأنثوية، فإنّنا نجدها تكشف عن المستور، وتفضح أسرار الأنثى، وتسلّم مفاتيح أسرارها للّرجل، فتقول على لسان خالد بن طوبال:«هنالك أكثر من امرأة هنا يمكن أن يمتلكها رجل دون جهد»[5] فجموح الشّهوة لدى المرأة، يجعلها في حالة انتظار دائم لاقتحام الّرجل لحصنها.

فالمرأة – بحسب السّارد- باب نصف مغلق، وقابل للفتح والاختراق، ولكن المرأة لا تبدي رغبتها في الحب والجنس علنا، إنما تستدرج الّرجل بخبث صامت ومتمنّع، وباستعمال رسائل

---

[1] - أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب بيروت – لبنان، (ط5)، 1997، ص142.

[2] - فوضى الحواس، ص142.

[3] - أحلام مستغانمي: عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، (ط2)، 2003.

[4] - عابر سرير، ص 27، 73.

[5] - ذاكرة الجسد، ص 333.

مشفّرة « تعلّمت من الزّمن، أن أفكّ رموز نظرات النّساء المحتشمات والبالغات في اللّياقة والمفردات المؤدّبة. ولكنّني كنت أتجاهل نظرتهنّ ودعوتهنّ الصامتة إلى الخطيئة»[1].

إن هذه الخطيئة التي تبحث عن فضاء للشهوة، لا تجد في روايات "مستغانمي" مكانا مناسبا إلا السرير، الذي يصير عالما لامتلاك الرّجل جسد المرأة كما يُمتلك المتاع، « أكنت أريد أن أنفرد بك وأمتلكك قبله، أم كنت أدري يومها بحدس (...) أنّني أنفق معك آخر رعشات اللّذة، وأنّني سأضعك خارج هذا السّرير بعد اليوم؟ »[2]، واللّذة – حسب هذا المقطع السّردي- هي عربون هذا التّملّك، بعد أن يحدث اللّقاء بين جسد المرأة ، وجسد الآخر/ الرّجل، والسّرير يبقى دائما الملجأ المفضّل لدى شخصيات " مستغانمي" « وجدت وبعد تفكير قصير، أنّ السّرير هو المكان الوحيد الذي (...) ألتقي فيه معك بلذّة »[3].

وعندما نريد أن نُموضع الكتابة الروائية في خانة "التجاوز"، فعلينا أن نبحث في مدى كسرها لجماليات المواضيع المحنطة، وهذا ما نلاحظه في كتابات "مستغانمي" بالنظر إلى ما تستبطنه من معايير جمالية، تتأسس بالدّرجة الأولى على اللعب باللّغة، وتطويعها وفق رؤية تتعامل مع الجنس كمصوّغ جمالي، وذلك حينما تضع القارئ أمام خيارات بلاغية تخوض في الممنوع خارج حدود الصدامية والاستفزاز، «أقبّل كلّ شيء فيك، أمحو بشفتي حمرة أطرافك المخضّبة بالحنّاء، لأوشمك بشراسة القُبل، عساك عندما تستيقظين تكتشفينني مرسوما على جسدك كالوشم، بذلك اللّون الأخضر الوحيد الذي لا يرسم إلاّ على الجسد»[4]

وتتمادى " مستغانمي" في وصف الممارسة الحميمية، وهي تتوارى –أحيانا- وراء لغة انزياحية تحمل دلالات جنسية صارخة تلامس تخوم الإباحية، حيث تتّحد اللّغة بالجسد في الكتابة النّسوية ليمنحا الحدث الروائي سيرورته وتواصله، وفي مشهد خارج عن العرف تقول السّاردة بلغة مثخنة بالأنوثة الهادئة: « على حافّة جسده. بيننا مسافة أنفاس وقُبلة.ولكنه لم يقبّلني. امتدّت يده اليمنى نحو شعري، تلامسه مرورا بعنقي ببطء وعبث مثير. ثم انزلقت نحو أذني، تخلع عنهما الواحدة بعد الأخرى قرطهما (...)كأنّه كان يهيّئني لطقوس عشقية. ثّم راحت شفتاه تبدآن حيث توقّفت يداه.

---

[1] - ذاكرة الجسد، ص 334.

[2] - ذاكرة الجسد، ص 333.

[3] - ذاكرة الجسد، ص 332.

[4] - ذاكرة الجسد، ص333.

ها هما تعبرانني ببطء متعّمد. على مسافة مدروسة للإثارة، تمرّان بمحاذاة شفتّي، دون أن تقبّلاهما تماما. تنزلقان نحو عنقي، دون أن تقبّلاه حقّا، ثّم تعاودان صعودهما بالبطء المتعّمد نفسه. وكانّه كان يقبّلني بأنفاسه لا أكثر. هو يعرف كيف يلامس أنثى»[1]، وعبر هذه اللّغة، تتمظهر الذّات الأنثوية في أقصى مراحل التواجد وحضور الهوية، وهي تتنامى ببطء مع تنامي الحدث الجنسي الذي يمارسه الذكر/ الفحل على فضاء الجسد الأنثوي وتعرجاته، بعيدا عن نمطية الجنس المتسلّط، الذي يجّرد الأنثى من غوايتها، ويحفر في ذاكرتها صورة الاغتصاب الذّكوري المتوّحش، القائم على هدر كرامة الأنوثة.

وبمهارة المتحكّم في الفعل الجنسي، تواصل السّاردة فضح مساحات التفاعل في الذّات الأنثوية «بالاشتعال المستتر نفسه. يحتضنني من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة(...) فأبقى متكئة على الجدار حيث استدرجني منذ البدء، وقد خدّرتني زوبعة اللّذة، دون أن أسأل نفسي ما بي؟ تراه يرسم بشفتيه جسدي؟ أم يرسم قدري؟ »[2] .

وبلغة شاعرية تفتش "مستغانمي" عن قَدَر المرأة وهويتها الجسدية، والوجودية الباحثة عن تحّرر الذّات، حيث تستغّل العلاقة الجنسيّة مع الرّجل، لتطرح من خلالها هذه القضية، فهل الجنس صار في الكتابة الروائية النّسوية بؤرة مركزية، ومعيارا تتحدّد به كينونة المرأة « بل مقياسا بالغ الحساسية لأكبر معاني الحياة الإنسانية، الحرية »[3]؟ أم أن الكاتبة تتواطئ مع الموروث فتعبّر دون وعي، عن مخزون ثقافي راسخ يؤمن بارتباط كينونة المرأة بسلطة ذكورية تحميها؟ أم أنها تعبّر عن عدم قدرة المرأة على رفض هذه السلطة حتى في حالات الثّورة؟ أم أن كينونة الأنثى وقدرها، لا يمكن أن يتحقّقا إلا بوجود علاقة جنسية متكافئة مع الرّجل، وهذا ما دعا الكاتبة إلى كسر التّابو الجنسي بشكل مدروس، لتحقيق مطالبها، والتعبير عن رؤية أنثويّة، مفادها أن المرأة ليست مجرد جسد يفرغ فيه الرّجل شهوته الجنسيّة، بل هي إنسان له جسد وذات، ويملك من المشاعر والرّغبات ما يملكه الرّجل، وهكذا يصير الجنس في كتابات أحلام مستغانمي فلسفة خاصة في البحث عن الانعتاق، لا يستبطن دلالات شهوانية بقدر ما يحمل بُعدا وجوديا، من خلال خلق «

---

[1] - فوضى الحواس، ص 180.

[2] - فوضى الحواس، ص 181.

[3] - غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، (ط3)،1978، ص268.

التوازن بين تصوير المناظر وتسجيل الأحاسيس (...) ولا شكّ أن هذا التوازن هو السّر فيما تنطوي عليه معظم الروايات الوجودية من صدق فنّي وعمق فلسفي»[1].

وبهذا المعنى يصير الغوص في تفاصيل الجسد وتضاريسه، مجّرد تجسير لدلالات قد تتجاوز إثارة الشّهوة، فالجنس بالنسبة لبطلات " مستغانمي" إثبات للوجود، وكتابة للقَدر، وتحقيق للحريّة وكأنما المرأة تريد أن تقول:" أنا أمارس الجنس، إذاً أنا موجودة" .

والمقطع السردي الآتي، سيقدّم الجسد الأنثوي في صورة عالم له طقوسه وقوانينه، ويستدرج الآخر/ الّرجل، إلى استعمال لغة خاصة لتحقيق التواصل معه، واقتناص الشّهوة عبر اكتشاف خصوصية المناطق المقنّعة فيه إذ « القناع يتعّمد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنّعة المستشفّة، وهكذا تتحوّل هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح »[2].

ولهذا تصبح بلاغة الجسد- تصبح لدى مستغانمي - بمثابة المعين الذي تستمدّ منه اللّغة شعريتها، لتدفع بالقارئ إلى إطلاق خياله في فضاءات الجسد الأنثوي وتفاصيله، التي سيجت فضاء النص بسياج من الإغراء والمتعة، « هذا الّرجل الذي يكتبني ويمحوني بقبلة واحدة، أو حتى من دون أن يقبّلني، كيف أقاومه وهو يعبر بشفتيه الممرات السريّة للرغبة، ثّم يجتاحني بشراسة مفاجئة، يلتهم شفتّي مبتلعا كّل ما كنت سأقوله له »[3].

وكتابة الأنثى بالقُبلة هي تحقيق لكينونتها، وتخلّصها من القهر الوجودي المسلّط عليها، ويبقى جسدها فضاء رحبا لرموز تشي بتحول الدلالات بين الوعي واللّاوعي، فحرارة الاتصال عبر ملامسة جسد الّرجل، تنتج لديها ثنائية (الكتابة والانمحاء) ، فقُبلة الّرجل تكتبها فتنتشلها من ركام الموت والفناء، ثم تمحوها انمحاءً وجوديا فتعيد قتلها وأسرها من جديد، حين يسقط الجسد تحت سلطة الّرغبة، فيستسلم - بفعل الّرغبة- إلى سطوة الذّكر، ليتملكه.

لعلّه قانون الجسد الأنثوي عندما يكون في علاقة مع الجسد الذّكوري، حيث الانتقال من حالة الاستسلام والانمحاء الوجودي، إلى حالة تحقيق الكينونة(الحياة، والانتعاش، والنشوة، والانتصار، الحرية) ، ثم العودة أثناء السقوط في اللّذة إلى حالة التملّك، ممّا يجعله سجينا داخل ثنائية الموت

---

[1] - زكريا إبراهيم: الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب، مجلة الآداب، عدد03، آذار 1963، ص 35.

[2] - صلاح فضل: سرد الآخر" الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية"، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب،(ط1)، 2003، ص161.

[3] - فوضى الحواس، ص181

والحياة(الكبت والحرية)، وهذه الثنائية تجعل المرأة في حالة انفصام واستلاب دائمين في علاقتها مع الّرجل.

وبجرأة صادمة، تتناغم اللّغة الشعرية ولغة الإثارة، وحيث « تلعب اللّغة دورا هامّا في انجاز فعل الإغراء»[1]تحقق كليّة الأنثى وامتلائها، حينما يجتاحها الآخر/ الذّكر، بما يحدثه هذا الاجتياح من شراسة، يهتّز لهاالجسد الأنثوي بكل يختزنه من رغبة قوية، قد لا تحسن سوى الكتابة النّسوية التعبير عنها فحين نتأّمل: (يقبّلني، كيف أقاومه، يعبر بشفتيه الممرات السريّة للّرغبة، يجتاحني بشراسة ، يلتهم شفتّي) نجد هذه العبارات تنتج لوحة شعرية ذات دلالات مشحونة بلذّة الجسد، ونكتشف لغة خلاّقة تشي بأدقّ الأحاسيس النابعة من الأنثى، وكأنها تريد - بهذه الطاقة التخييلية – أن تخترق حدود النص لتضع القارئ في مشهد واقعي حي « ففي الفّن وحده لا يزال يتفق للإنسان (...)أن يفعل شيئا يشبه الإشباع، فبضل الوهم الفنّي تؤتي هذه اللعبة المفاعيل الوجدانية عينها التي كانت ستأتي فيما لو كان الأمر حقيقيا »[2].

وبلغة الأنثى المنبهرة بفحولة الّرجل، والمستسلمة للشهوة، تقيم على جسدها مساحة للأنوثة المطلقة، ومنبعا للإثارة التي تصنعها بلغة شعرية ماكرة وخاصة، متميزة عن اللّغة الذّكورية، تعمد السّاردة إلى تصوير حالة من الانصهار والتوّحد بعناصر الجسد الرجولي، وهي تنجرف مع تدفّق مشاعر اللّذة المفاجئة التي تدفعها إلى الضّعف الاستسلام «اكتشفت أنه بدأ الآن بتقبيلي. ممسكا بي من شعري المنفلت في يده، خالطا ريقي الممتزج بريقه.. مثيرا لَعوقي الذي يطغى الآن على عطره، قاطعا لأنفاسي التي ضاعت في فمه، حتى لكأنني أتنفّس منه ومعه. كنت أتمنّى لو ضّمني إليه كي يمنعني من السقوط، ولكنّه كان يتلذّذ بانبهار أنوثتي به (...) ثّمكما في قبلة عنقودية.. راح يضع على عنقي قُبلا تنازليّة متدّرجة، متلاحقة، وكأنه يضع نقاط انقطاع عند نهاية نص قد يعود إليه، ومضى »[3]

إن يد الّرجل تكتب على جسد الأنثى، مثلما تكتب النص، ولتكثيف الّرغبة أكثر، راحت السّاردة تصفّ تشكيلات هندسية على فضاء الجسد، في شكل حركات متلاحقة (خطوط) وشَمها

[1] - سعيد بن كراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، (ط1)، 2008، ص102.

[2] - سيجموند فرويد: الطوطم والحرام، ترجمة: جورج طرابيشي، (مرجع سابق)، ص 120.

[3] فوضى الحواس، ص 181.

الّرجل/ الآخر، على شكل رموز مرسومة، تتخذ دلالاتها من الريق، والعرق، والعطر، والملامسة، وهي دلالات تتدفّق بالّرغبة المتلاحقة، لتمنح الأنثى لذّة الجسد مثلما تشعر القارئ بلذّة النّص وبلاغته.

إن الجسد الأنثوي الذي كان رمزا للقهر، جعلت منه الكاتبة رمزا للّرغبة والإغواء، في الوقت الذي تجعل منه وسيلة للكتابة ووعي الذّات، فيغدو هذا الجسد وسيطا للحوار بينها وبين الّرجل، وهذا الحوار يتّخذ من الإثارة الجنسيّة التي تمثّل رسالة قوة من المرأة إلى الّرجل، لغة له، فالّساردة/ الكاتبة، التي تعلن التحدّي في وجه النظام الذّكوري، وكأنّها تريد أن تقول بنوع من الانفتاح والتحّرر: إذا كنتَ تمارس الشّهوة ضد جسد المرأة المنتهك، فها هي هذه المّرة تنفلت من قيودك وتمارس علنا الجنس المشهدي، فتتيح لجسدها أن يتذّوق شهوة الجنس المكبوت، انتقاما من أعرافك وقيمك الّزائفة.

وحين تبحث مستغانمي عن المعنى الحقيقي للحبّ، الذي يمنح الجسد الأنثوي الإحساس بالمتعة، تجد في القُبلة مفتاحا يفكّ هذه الشّفرة، فالقُبلة بالنسبة إليها إبحار في عمق الشّهوة، وهي فنّ التعامل مع المرأة وأحاسيسها، فتقول على لسان الّسارد: « لأن القُبلة هي الفعل العشقي الوحيد الذي تشترك فيه جميع حواسنا الخمس لتقبيل شخص. ولكن لسنا في حاجة إليها جميعا لنمارس الجنس مع شخص.القُبلة تفضحنا لأنها حالة عشقية محض، لاعلاقة لها بالرغبات الجنسيّة التي نشترك فيها مع كل الحيوانات (...) لذا قد نكتفي بقبلة من امرأة تمنحنا شفتاها من الحّمى، ما تعجز أجساد كّل النساء عن منّحنا إياه »[1].

إن دلالة القُبلة يعطي هذا المقطع السردي بعدا تأويليا آخر، ففي منطق " مستغانمي"، تصير القُبلة عصارة الجسد، لا تُحقّق اللّذة بقدر ما تُحقّق رمزية هذه اللّذة، وهذا ما قد يخالف المنطق الذّكوري، الذي يجعل من الجسد البيولوجي، بؤرة غريزيّة لتحقيق الشّهوة، وهذا ما يحقّق اختلافا بين الكتابة النّسوية، وكتابة الّرجل.

وبناء على ذلك، يتكشّف لنا بأن توظيف " مستغانمي" لخطاب الجسد، إنما يتموضع ضمن قصديّة إيديولوجية يلّوح بها النص بشكل غير معلن، وليس شرطا أن يرتبط النص بالإيديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله، لأن « النص قد يحرم عليه -إيديولوجيا- قول أشياء

[1] - فوضى الحواس، ص 185.

معينة. ويجد المؤلّف نفسه في محاولة قص الحقيقة بطريقته الخاصة مضطرا إلى الكشف عن ثغراتها وصوامتها، أي الكشف عمّا هو غير قابل لأن يُقال»[1].

وإذا كانت الرواية لا تصّرح بإيديولوجيتها المتضمنة في ما لا ينبغي الحديث عنه، فمن أجل ذلك نجد الكاتبة تتخذ من الجسد الأنثوي، صورة لرسم ملامح واقع اجتماعي، طافح بالكبت والقهر والتناقض،لأن « الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثمة فهو واقعة دالّة، يدلّ باعتباره موضوعا، ويدلّ باعتباره حجاجا إنسانيّا، ويدل باعتباره شكلا، إنه علامة ككّل العلامات »[2] ولعّل هذا ما جعل السّارد " خالد بن طوبال "لم يبدِ اهتمامه باللّذة الجنسيّة العابرة التي تتولّد عن معاشرة الجسد، بل كان يحلم بنشوة صوفية تعجز أجساد النساء عن تحقيقها، ومن هنا تفصح الرواية النّسوية عن رؤيتها للجسد، وعن فلسفتها في اللّذة، التي تتجاوز حدود الجسد إلى حيث القُبلة التي تحقّق نكهة مغايرة، تجعلها بعيدة كل البعد عن الرّغبة الجسدية، فالقُبلة صارت اختزالا لفعل وجودي، والشّهوة الجنسيّة التي تأتي من وراء ممارسة الفعل الجنسي إنما هي ممارسة حيوانية تحكمها الغريزة وتغيب فيها المشاعر.

إن النص الروائي الجزائري التجريبي، وهو يرسم بفضائحية صريحة هتك حرمة القيم الأخلاقية والمجتمعية والدينية، تراه يحتمي بمبررات تبيح له ممارسة خطاب الجسد، وهي مبّررات تنبثق في مجملها من طبيعة الأنثى/الإنسان، وأيضا من سياقات المجتمع الذّكوري بما يستبطنه من ثقافة وتراث، وعيوب موبوءة، وما يحمله من تناقضات وقيم زائفة وكبت جنسي وتقييد للحرية الفردية، وممارسة التقية...

والمرأة المثقفة في عالم الرواية الجزائرية المعاصرة، قلقة من إكراهات المجتمع التي نتجت « في سياق وعي الذّكورة ونفسية الأبّوة وسلطة الرّجل، ومن ثَم كان على المرأة أن تخلع ثوب القيم والعادات والتقاليد التي ترتّب عليها في تاريخها الطويل، ممّا جعل كتاباتها لا تعبّر عن ذاتها، وإنما عن التمثّلات الاجتماعية والثقافية المفروضة عليها»[3].

---

[1] - تيري أنغلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور،مجلة فصول، الجزء الأول، المجلّد، 05، عدد03، (أفريل، ماي، جوان)،1985، ص31.

[2] - سعيد بنكراد: السيميائيات " مفاهيمها وتطبيقاتها"، (مرجع سابق)، ص141.

[3] - حسين المناصرة:النّسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، (ط1)، 2007، ص1.

وإذا كان الكاتب« هو مؤلف يمارس سلطته، وأحد جوانب سلطته هو تفويض قاص ليعرض وجهة نظره»[1] فما نلاحظ في الرواية النّسوية، هو أنها جاءت لتفكّك العوالم الدّاخلية للمرأة، وتقدّمها في شكل مشاعر، ومشاهد جنسية، تصوّرها الكاتبة بلغة جريئة صدامية، وهي تتوارى خلف شخصياتها الروائية الممزّقة بين تناقضات الواقع، تتحايل عليه وتراوغه، مما جعل الخطاب الروائي خطابا هلوسيّا، على غرار الرؤية التي نجدها في الرواية التي تقوم على نزعة التجريب.

إن القهر المسلّط على المرأة (جسدا وذاتاً) ينتهي بها إلى التطّرف، والهروب من الواقع إما بطلب الطلاق، أو الانزلاق إلى الُعهر وممارسة العلاقات المحّرمة، والخيانة الزوجية، أو اللجوء إلى الانتحار.

والكتابة النّسوية تبرر هذا التطّرف، وتلقي المسؤولية على المجتمع الذي يغيّب رغبات الأنثى، وهكذا تصبح خطيئة المرأة ذات بعد اجتماعي بالدرجة الأولى.

والحقيقة أن تمركز الكتابة الروائية الجزائرية حول "خطاب الجسد" مسألة مثيرة للجدل، وهو ما يدفعنا إلى أن ننقل الحديث إلى ُمقاربة مسألة الكتابة الروائية في سياق" حرية الإبداع، وحقوق المرأة".

إن بعض الكتّاب ينبشون في حقل "الشّهوة" و"الجسد" انطلاقا من منظور الحداثة التي دكّت أركان الذّات، بزعم "الحق المطلق" و"الحريّة" التي تنبع من الذّات الفردية، وتبحث عن مشروعية لها في وجود الجسد، وإن تعارضت هذه الحرية مع المعقول.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو، هل حق الكاتب في انتهاك حرمة المجتمع والقيم، هو حق تاريخي؟ فإن كان كذلك فهذا يعني أنه ذو حصية نسبية وبالتالي فهو عبارة عن معنى متغيّر عبر الزمان والمكان، يصلح مع مجتمعات ولا يصلح مع أخرى، بحسب تمثلات النّاس لواقعهم.

وإن مقولة الحريّة الطبيعيّة، والحق الطبيعي في تمتع الإنسان بجسده، هي في الحقيقة مقولة صادرة عن ذات أنانية، وخطورتها تكمن في كونها تدّمر المنظومة الأخلاقية، تحت ذريعة الحّرية الذّاتية، والحقوق الفردية, وإن كنّا نؤمن بأن المجتمع ومنظومة القوانين (الإلهية أو الوضعية)، وكذلك منظومة القيم، هي التي ينبغي أن تحمي الحقوق والحريات، وتؤسس لتجسيدها في الواقع.

---

[1] - أنريك أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علية منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص55.

ولهذا، فعندما يتصادم المبدع في المجتمع العربي مع موضوع أخلاقي، فإن نسبة الوعي الممكن تتراجع، لأنه في المقابل توجد جماعات أخرى مضادّة لأي فكر خارج النسق الإيديولوجي السائد، باعتبار هذا الخروج قد يكون نوعا من البدائل، الُمتصّة من القيم الغريبة عن المجتمع.

وما ينبغي للكاتب في هذا المدار، هو أن يعمل كما لو كان قدوة للآخرين، من باب أن الفرد يعامل غيره كما يعامل نفسه، وهذا هو الجانب التّربوي والأخلاقي الذي ينبغي أن يقود سيرورة الإبداع بشكل عام، بغض النظر عن القوانين التي هي في الحقيقة تأتي لاحقة لمشكلات الفعل الإنساني، إضافة إلى ذلك، فإننا نجد هذه القوانين يمكن أن تُضيّع في ظل خصوصيات ثقافية وأخلاقية.

والحقيقة هي أن مقولة " الحرية" لا تغاير – في مجتمعنا الشرقي- جملة الأحكام الشرعية والدلالات الفقهية، وهنا وفي تحديدنا لمفهوم الحرية الإبداعية نذكر " اللامعقول"، لأن الفكر البشري دوما يجنح نحو المطلق، فنسبيّة الأفكار تدّمر الثّوابت التي نعتبرها في فكرة أو رؤية معيّنة.

والسؤال المطروح في هذا السياق هو، ما الهدف النّهائي من ممارسة هذه الحريّة الإبداعية، أو الحق في الإبداع المفتوح على المطلق؟ وللإجابة عن ذلك، يمكن القول بأن الإيمان "بالحرية الإبداعية" بالمفهوم المطلق، قد ينزلق بنا إلى الحيوانية (المادة) التي تشدّ الإنسان باستمرار إلى الأسفل حيث عالم الجسد، والغريزة، والشّهوة...، وإذا كان للحيوان حقوقه الطبيعية التي يمارسها خلال حياته اليوميّة للحفاظ على البقاء ، فإن الإنسان يمارس هذه الحقوق ويحافظ عليها ضمن المجموعة، ووفق ضوابط ومرجعيات معيّنة وليس بشكل فردي ومطلق، وهذا هو السّر الذي يميّز الإنسان عن الحيوان في مفهوم الحرية والحق الطبيعي.

إن "كسر التّابو" عبر الاشتغال على خطاب الجسد، يعكس جملة من الطموحات والأحلام التي تراود بعض الكتّاب، والذين يحاولون إنزالها منزلة الحرية والحق الشخصي، لا يمكن أن يتأسس عليها التواضع (الاتفاق) الاجتماعي ما دامت لا تضمن حقوق جميع الناس ولا ترضي الذّوق العام، وبالتالي تبقى هذه الحرية (الطموح)، موضع سجال وجدال مستمّرين.

وكثيرا ما نجد الكتابات النّسوية التي تتغيأ كسر التّابو، تتكئ على مقولة، ازدواجية الخطاب في تعامل القوانين الاجتماعية، مع كل من الرّجل والمرأة، وبالتالي تعلن المرأة ثورتها على هذا الوضع، وباسم الحرية الفردية، تستعمل خطاب الجسد كأداة لهذه الثورة، ولكن ما يمكن تأكيده –

هنا- هو إن ازدواجية المعايير لا تكمن في كنه القوانين الاجتماعية، إنما تكمن في الجهل بها، وفي صيغ تنفيذها.

وإذا كان هناك تداخل بين الشأن الأخلاقي العام، وبين تفعيل تلك القوانين، فإن القوة التي تسند الحقوق والحريات هي الثورة، التي تجعل من القوانين ذات صبغة إجرائية، وليس الحديث عن الثورة هنا، هو دعوة المرأة إلى توظيف جسدها كأداة لمواجهة نفاق المجتمع الذّكوري، وقوانينه الزّائفة- حسب نظرة المرأة-واستعمال الجسد كأداة لعنف الخطاب دفاعا عن حقوقها، إنما هناك وسائل أخرى، ولعل التربية الأخلاقية، هي التي تضمن أجيالا تقدّر قيمة الحق والحّرية في تحقيق العيش الكريم المشترك بين المرأة والّرجل.

وما يمكن أن نستخلصه هو أن تيمة الجسد في الرواية النسويّة الجزائرية ليست بالضرورة تعبيرا عن وعي جماعي رغم ما تعكسه من صراع صامت بين المرأة (المثقفة)، وبين المجتمع الذّكوري، لأن هذه الرواية لا تتعدى حدود الإبداع الفردي، الذي لا يتجانس مع المجتمع الواقعي لدرجة تجعل جزئية الأول تنصهر في كلية الثاني، مما يجعل خصوصية الوعي الفردي لا تتقاطع بالضرورة مع عمومية الوعي الجماعي، وإذا كانت البنية الذهنية للمجتمع يتم تشكّلها داخل عموم المجتمع، فإن الرؤية التي تستبطنها الرواية النسوية، لا يقينية، وليست مألوفة في عرف المجتمع الجزائري وبالتالي لا تعكس البنية الذهنية لهذا المجتمع باعتبارها لا تتماشى مع قيمه الدينية والاجتماعية والأخلاقية، إنما هي تجتّر واقعا اجتماعيا مختزلا في بوتقة ضيقة ليس أكثر، وليست انعكاسا أمينا للواقع بمفهومه الواسع، بل قدمت هذا الواقع – الذي لا يضمن وجوده- مشوّها بفعل بسحر الانزياح الفني (رواية انزياحية) على غرار الرواية الجديدة.

ج- الاشتغال على الصُّوفي

إن الاشتغال علىالصُّوفي في الكتابة الروائية العربية المعاصرة، بات فعلا إبداعيّا، يلتفّ حوله سؤال الذّات والهوية، ويدفع إلى تعميق الرُّؤية الفلسفية تجاه الإنسان والمجتمع والكون.

ولا شكّ إن التراث الصُّوفي، استقطب الكثير من الكتّاب الذين يحاولون جعل نصوصهم فضاء منفتحا على تداخل الأجناس، وتعدّد الخطابات.

والّرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة بالعربية، لم تكن بمنأى عن هذه التّجربة الإبداعية، إذ أضحت هي الأخرى مدارا للتّجريب، عبر تداولها التّجربة المتصّوفة كفضاء للتأّمل، حتى أنّ اقتحام المناخ الصُّوفي لبعض النصوص الروائية، التي رامت نزعة التّجريب مسلكا لها، كان سببا في هيمنة المكّون الصُّوفي "الّروحي" على المكّون الروائي" الموضوعي" إلى درجة صار معها الاعتقاد بأن هذه النصوص تتكئ على الصُّوفي ليس باعتباره أداة لرصد الواقع ونقده، بل لتوجيه فعل القراءة وفق تلقيات جديدة.

ولعّل ذلك نابع من قناعة بعض الكتّاب، بأن معالجة قضايا هذا الواقع الحبلى بالتّناقضات، لا يمكن أن تستمدّ فاعليتها، إلا بانصهار الرُّؤية الفلسفية التأمليّة في صميم البنية الفنّية للّرواية، وذلك ليتمكن "وطّار" من ملامسة الإجابة عن التساؤلات المطروحة حول ماهو اجتماعي وسياسي وثقافي.

ج-1." الولي الطّاهر..."[1]، صَوْفَنَةُ الشّخصية البطلة

انطلاقا من هذه الرُّؤية كان حضور المناخ الصُّوفي في رواية " الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء" للطاهر وطّار، التي تمثّل ركنا في ثلاثيته الروائية التي تموضعت فيها شخصية " الولّي الطّاهر" شخصية محورية «ففي الشمعة والدهاليز ظهر الولّي الطّاهر باسم سيدي بولزمان **(...)** وفي رواية الولّي الطّاهر يعود إلى مقامه الزكي، جاء الولّي يحمل اسمه مضافا إليه صفة الطّهارة»[2] ، وهو نفسه الولّي الطّاهر الذي يرفع يديه بالدّعاء في هذه الّرواية التي هي بصدد الدراسة.

إن هذه الّرواية تتأسس على بنية فنيّة، تسترفد من مرجعية التّراث الصُّوفي، وتعيد كتابته وفق رؤية كراماتية، جعلت من هذه الّرواية نصّا يطاول التّعلق والاختراق، ثّم الهدم وإعادة البناء، وكذا الاستيعاب والانتاج.

- المعطى الكراماتي

إنّ الرُّؤية الّروحانيّة التي ترسم الإطار العام للّرواية، وتوظّف المصطلح الصُّوفي انطلاقا من العنوان، الذي يعتبر أّول الإشارات الدّالة على الفضاء الصُّوفي، " الولّي الدّعاء"، وكذلك انفتاح

[1] الطّاهر وطار: الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، موفم للنشر، الجزائر، (ط1)، 2007.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص 07.

الّرواية على مفاهيم ذات حضور قويّ في الفكر الصُّوفي (كالتجلي، والصّرع، والذّكر، والعزلة، والمقام، والسّفر، والعشق) ، كلّ ذلك يجعل الّرواية تندرج ضمن طقس صوفي.

وإذا كانت الكرامة تعني «ظهور أمر فارق على يد الولّي»[1] ، فإن السّرد احتفى بعلامات كراماتية، تتجلّى من خلال صوفنة شخصية "الولّي الطّاهر"وحضوره، كشخصية محوريّة في النّص، وهو حضور يتجاوز حدود الّزمان والمكان، ويخترق قوانين الطبيعة.

بدا " الولّي الطّاهر" حاضرا في أمكنة مختلفة وفي وقت واحد، وكان «يتخلص من أحد ليكون أحدا آخر في لحظات قصار، يكون أكثر من واحد في أكثر من مكان»[2] ، كما أنّ الّزمن الذي يحضر فيه هو زمن مطلق، لا يرتبط بالراهن فحسب، إنما نجده حاضرا في الماضي وفي المستقبل أيضا، فقد يرى « الأزمنة التي مّر بها، وهي قرون وقرون ولكن لا يعلم في أي زمن هو الآن»[3]،وهو بذلك يصير متمثّلا لسيرورة التاريخ العربي الإسلامي، بل يؤول إلى أحد مكّونات هذا التاريخ الباحث عن هويته في ظّل هذا السقوط، وأحد رموزه الذي يمثّل سلطة المقدّس، وهي سلطة تقف في مواجهة مع دورها التاريخي، أمام التراجعات المتتالية للإنسان العربي المسلم منذ أمد بعيد، فيصير متأرجحا من المحيط إلى الخليج، يغدو ويروح بسرعة البرق ضاربا في أعماق التاريخ «نازلا صاعدا كالكرة المتقاذفة بجاذبية قوية وبنفس السرعة»[4].

وعلى الّرغم من بروز هذه المعطيات،كإشارات دالّة على السّرد الكراماتي في الّرواية، إلا أن "وطّار" يطالعنا في المقدّمة بعبارة مراوغة يقول فيها: «حتى أتخلّص من كثير من قوانين وطقوس التّصوف التي لست في الحقيقة لا في حاجة إليها ولا استهدفها»[5]، وكأن "وطّار" يحاول أن يموّه القارئ ويكسر أفق توقّعة، ولعّل ما يبّرر هذه الرُّؤية، هو حضور المصطلح الصُّوفي في الّرواية، والذي يشي في أدائه ودلالتهبصوفية المعنى، ويتّجه إلىالإيحاء بوجدانيّة التّجربة المتصّوفة للّرواية.

وعليه، فالخطاب السّردي في رواية "الولّي الطّاهر يرفع..." ليس بريئا من الوجد الصُّوفي، بل نجده يتّخذ مسارات تعود بنا إلى مرجعية، تؤطّر فهم الصُّوفي الخاص للعوالم المحيطة به وعليه،

---

[1] - زكرياء محمد الأنصاري: نتائج الأفكار القدسية في بيان معاني الرسالة القشيرية، (ج4)، دار الكتب العلّمية، بيروت، (د.ط)،1971، ص249.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص26.

[3] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص16.

[4] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص17.

[5] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص07.

فالسؤال الذي ينتصب أمامنا بإلحاح هو، هل "الطّاهر وطار" عند توظيفه هذا النوع من الخطاب، كان على وعي بنفس الدّلالات التي يعيها الفكر الصُّوفي؟ خاصة ونحن بصدد نصّ مشحون بمصطلحات صوفية؟

إن تكرار هذه المصطلحات عبر المسار السّردي للرّواية، قد يفنّد زعم "وطّار"، خصوصا حين يتعلّق الأمر بوصف الأحوال والمقامات، وضمن ذلك ترد مصطلحات: (الولّي، المقام، الذّكر، مولاي، النور الربّاني، الغيبوبة، العشق، الصّرع، التّور)، وقد أثمر هذا الحضور الصُّوفي، معجما روائيّا حافلا بلغة الوجد، ترسم أبعاده الكلمات المتكّررة فيه، وتحاول تأكيد رمزية الرّواية، وتكثيف رؤيتها الشّعرية.

الأمر الذي أكسب الرّواية شحنة دينية –من جهة- وأكسب هذه المصطلحات قوّة روائيّة، من خلال هذا التّكرار الذي يبدو أنه يعكس حاجة "وطّار" إليها في نقل الحالات، وتوصيف دواخل " الولّي الطّاهر"بوصفه شخصيّة محوريّة في الرّواية، وكذلك لربط عناصر البيئة الدّنيوية بعوالم ميتافيزيقيّة.

وعندما يتكّرر مصطلح "الولّي" في الرّواية، فلعلّ ذلك يعكس رؤية "وطّار"، تجاه الشّخصية المحوريّة، التي تمثّل أحد الأطراف الوصيّة الرّامزة للمكّون الدّيني/ المقدّس، في المجتمع العربي المسلم، وبذلك يصير فعل الكشف عمّا يعتري "الولّي الطّاهر" من خوف وطمأنينة، ومن رهبة وخشية، إنما هو تكثيف لدلالة الحدث الرّوائي، في تعريتّة الرّاهن العربي الإسلامي ومساءلة الزّمن الحاضر.

وإذا كان الولّي الطّاهر – على حدّ قول "وطّار"- «هو العقل الباطن للإنسان المسلم المعاصر في تجلياته العديدة التي تتمثّل في الحركات الإسلامية بشكليها الفردي أو الجماعي، في الحركية أو السكونية، كما هو الشّأن في ردود الأفعال التّشنّجيّة أو الرّافضة سلباً»[1]، فإن آلية الاشتغال على أغوار هذه الشّخصية من خلال علاقاتها الدّنيوية والغيبية، يجعل القارئ على وعي بهذه الشّخصية، وفق ما يحدّده فضاء السّرد، الذي يستثمر الواقع ويشكّله وفق مسارات صوفية، أزيحت عن سياقاتها المرجعيّة (الفكرية/ الدينية) لتتموضع في سياق روائي، يكشف عن مجال "الذّكر" حيث

[1] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص07.

توظيف الخطاب المنوط بصميم الممارسة المتصّوفة، وسلوك الشيوخ والأولياء، كالإحسان، الزّهد ، الوقار...وكذا مجال الكرامات التي يختص بها أهل المقامات والأسرار المتصّوفة، كالحلول، والرؤيا، والتجلّي، والعروج...

ولعلّ اشتغال " وطّار" على مصطلح " الولّي" يرسّخ ملامح الصّورة العامّة للتّجربة المتصّوفة بعمق، فالولّي لغة هو القريب «وإذا كان العبد قريبا من حضرة الله بسبب كثرة طاعاته، وكثرة إخلاصه، وكان الرّب قريبا منه برحمته وفضله وإحسانه، فهناك حصلت الولاية»[1]، كما أنه من المعروف في الثقافة الإسلامية بأن الولّي هو الإنسان الذي « تطهّرت روحه من دنس الدنيا، فاستقامت سيرته، وخلصت سريرته. وكان عند الناس وجيها، وهند الله مكّرما لتقاه وصدق طاعته »[2] وهذا ما يفتح أمام القارئ مساحة للتّأويل، لارتباط هذا المصطلح بالكرامة المتصّوفة.

و" الولّي الطّاهر"شخصيّة محوريّة في الرّواية اصطفاها "وطّار" بعناية، وجعل منه شخصية صالحة وقورة، من بداية الأحداث إلى نهايتها، لأن التصّوف دون كرامة لا يستقيم، ولأن الكرامة هي البُغية التي يلحّ عليها الصُّوفي، بل ولا يرتبط بالكرامات إلاّ الصُّوفي الذي يدّعي الولاية، حيث لا تتحقّق كرامة دون ولاية، والولاية عند المتصّوفة « تسخير قوى الكون للولي بقوة روحانية، فتصير له القدرة على إتيان المعجزات والخوارق، والأخبار بالغيب والتلقّي من الهاتف(...) أي أن الولّي يصبح في منزلة أو مقام لا يمتنع فيه عليه عسير، ولا يستحيل أمام إرادته أمر»[3] .

وإذا علمنا بأن المصطلح الصّوفي، هو بمثابة الرّمز الذي يحتاج إلى سياق معيّن ليؤدّي من خلاله المعنى ، فإن وطار لم يكتب روايته بلغة صوفية صريحة، لأن هذه اللغة في حقيقة الأمر « ليست فقط تعبيرا عن معنى أو مضمون، بل هي جزء لا يتجزّأ من المعنى ومن المضمون، ولذا يستحيل فصل الشكل عن المضمون في المصطلح الصُّوفي الرّامز، فليس الشّكل فيه مقابلا أو رداء يلبسه

---

[1] -يوسف بن اسماعيل النّباهي: جامع كرامات الأولياء، تحقيق ومراجعة: إبراهيم عطوة عوض، (ج1)، المكتبة الثقافية بيروت، (د.ط)، 1991، ص14.

[2] - علي بن هادية وآخرون:القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (ط7)، 1991، ص1346.

[3] - سميح عاطف الزين: المتصّوفة في نظر الإسلام" دراسة وتحليل"، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، درا الكتاب المصري، القاهرة ، (ط3)، 1985، ص168.(إن البحث يقف أمام هذا المفهوم بتحفظ، لأنه يجعل الولّي/ الإنسان، في مرتبة الخالق جلّ وعلا، ويرفعه فوق مرتبة الرّسل والأنبياء)

المضمون، بل هو المضمون نفسه»[1] ، ولعلّ هذا ما يفسّر اشتغال "وطّار" على الخطاب الصُّوفي، الذي يكتفي فقط برسم ملامح الصّورة العامّة للتّجربة المتصوّفة، بتوظيف لغة التداول« اعتلى سجّادا من جلد الغزال وانطلق يؤدي ركعتي تحيّة المقام والملائكة، استغرقت الرّكعتان دهرا لا يعلمه إلا أهل الذّكر. استيقظ منه الولّي الطّاهر مرحا نشيطا يقظ الروح والوجدان»[2].

فهذه اللّغة التي وظّفها "وطّار" ، ليست غرقة في الرّمز والإيماء كما عند المتصوّفة، بل هي لغة التّداول لدى الكتّاب، متّفق على معانيها ودلالاتها من قبل العامّة، فلا تتطلّب قارئا خاصّا يمتلك مفاتيح الفهم والتأويل الصُّوفي، ثّم إن "وطّار" لم يكلّف نفسه عناء الانغمار في تفاصيل عالم المتصوفة المعتّم بالرمزية، إنّما يحيل إلى المصطلح، ويترك للقارئ مساحة للتأويل، حيث "الاستيقاظ"-مثلا- يشير إلى غفوة الصُّوفي من حالة السُّكر، أو لنقُل إن "وطّار" يقترب من تشكيل الملمح الصُّوفي، دون الغوص في الطّقوس الغيبية المتصوّفة، والتعّرض للقضايا الفلسفية المغلقة التي تحتاج إلى تفاسير صوفية، إذ يتّم الاكتفاء بتوظيف بعض المصطلحات المتصوّفة فحسب، «ففيحالة الأسلبة المتصوّفة فإنّ التّجربة الغيبيّة في التعامل مع المادة اللّغوية من منطلق روحي وتقنيات التّرميز ذاتها، تصبح رصيدا ثقافيا للكتابة الجديدة يرفدها بطرائق اختيار التراكيب واقتناص الأخيلة، بل كثيرا ما يتداخل معها في مساراتها التعبيرية، دون أن يحيلها إلى تعبير يشفّ عن اعتقاد ديني، أو عشق إلهي بالفعل، فيتلاقى معها حينئذ في كيفية الصياغة ونوع الأسلوب فحسب»[3].

ولأن شخصية " الولّي الطّاهر" ترصد راهنا، بلواقحه الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والاقتصادية فقد نأى "وطّار" بهذه الشخصية عن التصّوف العرفاني، ولم يعمد إلى توريطها في الخطاب الصُّوفي بمعناه الأعمق، وقد كان تشكيل رؤية "الولّي الطّاهر " وفق هذه الصيغة، بمثابة التسلّل إلى فضاء التّجربة المتصوّفة، وهو الأمر الذي أتاح للكاتب، أن يشتغل على الدلالات التي تقّرب من التوقّع، مما يجعل المستوى التخييلي لدى القارئ، في غنى عن استحضار الانزياحات الفلسفية الممكنة، والتي يفترض أن تنقل المعنى البسيط إلى دلالات رمزية مركّبة.

---

[1] - عبد الرزاق الكاشاني: اصطلاحات المتصوّفة، تحقيق: عبد الخالق محمود، دار المعارف، القاهرة، (ط3)، 1984، ص15.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص17.

[3] - صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، (ط1)، 1995، ص192.

ذلك لأننا نجد "وطّار" يشتقّ من اللّغة المتاحة، التي تسمح للقارئ بالقبض على تخييل صوفي يعانق العجائبي «تخلّصت منه وراحت تركض في الغرفة التي كانت تتسع كلّما جرت حتى صارت ساحة فسيحة لا يحدّها البصر، مفروشة بزربية خضرا، وينسدل على نوافذها الكبيرة، أسترة باهتة الصفرة وتنصبّ من سقفها الأزرق، أنوار أرجوانية تتشابك دوائر دوائر»[1] .

يبدو من خلال هذا المقطع السّردي، أن "الولّي الطّاهر" يسمو من مرتبة الإنسان العادي، إلى مرتبة الولّي الذي يحظى برؤية في الوجود، تعزّزها دلالات المكان/ المقام، وهذه الرُّؤية تسهم -إلى حدّ بعيد- في توليد تساؤلات تجاه الماضي والحاضر والمستقبل « يا خافي الألطاف نجّنا ممّا نخاف. ردّد الولّي الطّاهر عندما أحسّ بأنه صار الأرجوحة كما صار الكرة، وأن غدوّه ورواحه فقدا معنييهما. ولم يبق سوى الاستيعاب ما حدث طوال خمسة عشر قرنا، واستيعاب حال العرب، وحال المسلمين عموما »[2] ، وهي تساؤلات تنبثق من إحساس الولّي بدوره في تخليص الرّاهن من مأزق الانهيار، وهذا ما أكسب الرّواية، القدرة على الانخراط في رحلة البحث عن الحقيقة، التي تقرّب الإنسان من الجواب المخلّص من قتامة الواقع.

إن السّرد الكراماتي بهذه الصيغة، صار يشكّل فرادة تنفتح على إمكانية صياغة جديدة لتجربة التصوّف في الثقافة العربية ، وذلك لّما يصير "الولّي" منخرطا في هواجس المجتمع، بدل لجوئه إلى العزلة والانفراد، ورفض المشاركة في الحياة الاجتماعية، وهذا ما يجعل الرّواية في نظر البحث، تتخذ لنفسها مسلكا تجريبيا يعانق خلخلة السّائد على مستوى بنية الفكر الصُّوفي من جهة، وعلى مستوى العرف الروائي التقليدي الذي لم يألف فيه القارئ اهتمام الأولياء بقضايا العصر وشؤونه.

- المقام الصُّوفي، فلسفة الثّبات والتّحوّل:

" المقام" في رواية الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، يمثّل عتبة الولوج في رحاب الجّو الصُّوفي، وهو من المفاهيم التي اشتغل عليها المتصوّفة في طقوسهم التّعبديّة، وقد استرفدوا هذا المفهوم من النّص القرآني ليدلّ على الموضع والمنزلة، قال تعالى:« إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي مَقَامٍ أَمِينٍ»[3]، وقد أشار المتصوّفة بلفظ "المقام" إلى المنزلة الرّوحية التي يلبث عندها السالك في رحلة عروجه إلى باب

[1] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص15.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص20.

[3] - سورة الدّخان، الآية 50.

الحضرة الإلهية، وما يتحقّق من آداب، إلا أن مفهوم "المقام" في الّرواية يأتي بصورة ملتبسة مع المكان، حيث يصف الّسارد غرفَه، وطوابقه وأبوابه، ونوافذه... ليؤدي في الّرواية وظيفة المكان/ الخُلوة، « والخلوة درجة رفيعة لدى المتصّوفة، وجزء هام في التربيةن والجانب العملي في المنهج الصُّوفي»[1] .

كما يتعدّى مصطلح "المقام" إلى مفاهيم أخرى مجّردة كالتوكّل، والصّبر، والشّكر، والّرضا، وهي أحوال تتحقّق بالمجاهدة في العبادة فتكون دالّة على« ما يتحقّق به العبد بمنازلته من الآداب»[2]، إلا أن القشيري، اعتبر "المقام" دالًا على الموضع والمكان، وهو المعنى نفسه الذي وظّفه " وطّار" في الّرواية، حيث يعني « الإقامة، كالُمدخل من الإدخال، والُمخَرج من الإخراج»[3] ومن ثمة يصير"المقام"حاملا لدلالتين، روحيّة وماديّة.

وقد احتل "المقام" مركزا في الّسرد، وذلك باعتباره بؤرة تختزل الممارسة المتصّوفة، وتعلن عنها من خلال حضور "الولّي"، وثنائية "المقام" و"الولّي"تمثّل نقطة ارتكاز في فعل الحكي، ومنها تنطلق أحداث الّرواية وإليها تعود، واللّافت في الّرواية، هو أن "المقام" بدا في صورة عجائبية، حيث يتحوّل من مكان ذي أبعاد محدودة، إلى مكان أسطوري، تتّسع أبعاده إلى ما لا نهاية، ليتلاءم مع سياق المكاشفة، ويتحول في صورته هذه، إلى ضرب من الكرامة التي يتجاوز من خلالها "الولّي الطّاهر" حدود الّزمان والمكان، ليكاشف وبسرعة خارقة آفاق المستقبل، ويعيد قراءة الماضي/التّاريخ، انطلاقا من المكان.

إن هذا التّشكيل العجائبي، يصبح مبّررا لتمرير لرؤيا المتصّوفة، والتّرقي من الأين إلى اللّاأين، حيث ينتفي مع ذلك، مفهوم الّزمان والمكان، فالّسارد/"الولّي الطّاهر" يدخل « قاعة ليس لأبعادها حدود، كلّما امتدّ البصر امتدّت إن طولا وإن عرضا، وإن علّوا، كلّ ما فيها هلامي شبيه بأخيلة

[1] - عبد الكريم عبد الغني قاسم: المذاهب المتصّوفة ومدارسها، مكتبة مدبولي، القاهرة، (ط2)، 1999، ص123.

[2] - أبو القاسم بن عبد الكريم بن هوزان القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصّوف، دار الكتاب العربي، العراق، (د.ط)، 2003، ص66.

[3] - المرجع نفسه، ص 66.

النائم، يشعر المرء فيها بـ أنّه يتواجد في كلّ ذرّة ممّا يقع، أو وقع عليه بصره، كما يشعر بملئه لكلّ الأزمنة، إلى درجة أنه يحسّ بالانعدام، كائن وغير كائن، هو هو وليس إطلاقا هو»[1].

إن سمة التّحوّل التي بدت على "المقام" ، تجعله في صورة ُملغزة، تلوّح بالعجائبية، وتزيحه عن حدود الواقع، ثم إن شخصية "الولّي الطّاهر" تخضع هي الأخرى لهذا المسخ والتحوّل، فحين تخترق المكان/ المقام، تؤول إلى حالة من الانعدام، ليتم من خلال هذا التشكيل لبنية المكان والشخصية، حالة من الانسجام والتوازن، لخلق المكان الأسطوري، المهيأ لاستيعاب كرامة العزلة، التي ينطلق من خلالها" الولّي الطّاهر" في معراجه الأفقي العجيب.

و"وطّار"حين يعرض لمفهوم العزلة، تتضح نيّته في التّلميح باحتواء الفكر الصُّوفي، وكيفية التعامل معه « مولاي الولّي الطّاهر، هذه خلوتك وطريقك إلى حبيبك(...) مقامك الزّكي يا مولاي»[2].

و" المقام" كبناء شامخ ذي سبعة طوابق، وبأبعاده الهندسية الواقعية، لا يمكن أن يوفّر "للولي الطّاهر" السّكينة الرّوحية، إلا إذا تحوّل من صورته المغلقة، إلى صورة مطلقة تستوعب كلّ الأزمنة، ويصير كلّ ما فيه هلاميّ(كائن وغير كائن) متوشّحا سمة الحضور والغياب.

إنها متتالية حاول "وطّار"، أن يخلق بها حالة من التوازن بين عالمين، العالم الدّنيوي المادّي الضيّق، وعالم النّقاء الرّوحي الذي لا تحدّه حدود، و"المقام" هنا يصير تخليقا لدلالة الانقطاع عن العالم الواقعي، والتّموضع في عالم البرزخ والعجائبية، الذي يأخذ "بالولّي الطّاهر" إلى فضاء الرؤيا التي تمكّنه من ترصّد الواقع المتفسّخ، حتى يكون شاهدا على تفكّك النّسق الاجتماعي العربي الإسلامي، في الماضي والحاضر.

وبهذا المعنى يصير "المقام"جزءً من الكلّ/ العالم، الذي لا يستقّر، وقد جعل منه "وطّار" ملاذا للشخصية البطلة، ولتكون "العزلة" منطلق التأمل في عالم الملكوت، ويصير معها "المقام"«

[1] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص 15، 16.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص13.

المكان الرّمز الذي يحيل إلى إحالات واقعية ورمزية، ومنه ينطلق "وطّار" باحثا في وجد صوفي عن كنه ليس للأشياء، بل يبحث عن اليقينات داخل زمن افتُقدت فيه أو تكاد »[1]

إنه زمن الوباء الذي استشرى في العالم العربي الإسلامي، حيث صار العرب والمسلمون جندا للمسيحيين، يحملون سلاحهم ويرتدون لباسهم، «ويروّجون لعقائدهم، زمن صار فيه الهروب إلى الفيافي. والبدء من البداية واجباً»[2] والسّارد/ الولّي الطّاهر في هذا المقطع السّردي، يبحث عن زمن البدايات (من النّقاء)، حيث "المقام" كفضاء صوفي متحوّل وغير مستقر، ينطلق من الواقعي -كبناية- ليعانق الفضاء الواسع المطلق، فضاء الطّهر الذي يبحث عنه الصُّوفي، من هنا تمظهر "المقام" في صورتين مختلفتين: الصّورة الواقعيّة للمكان الموجود فعلا على الأرض، والصورة الأسطورية(الحلم) ، مهما صورتان تخلقان حالة من الخلخلة لدى القارئ، وهو يتحسّس عالمين مختلفين شكّلهما الفضاء الصُّوفي، وهنا- وعلى غرار الكتابة الروائية المعاصرة- تحدث المفارقة التي ترسّخها ثنائية الواقع والحلم في الحدث الروائي.

ولعلّ اختيار " وطّار" هذا التّشكيل للفضاء الصُّوفي، يوحي بأن مسافة التصوّف هي الدّافع إلى هذا الاختيار، حيث ينسحب الصُّوفي باستمرار من الفضاء الضيّق المؤطّر بمعالم وحدود، إلى الفضاء المطلق الحلمي، قبل أن يكون فضاءً مكانيا يحدّده التّأثيث الواقعي.

ولعلّ غاية "وطّار" هي وضع القارئ من البداية في المناخ الصُّوفي قبل الرّوائي، وهو المناخ الذي يمكن أن يشكّل صورة الإنسان الصّالح/ الباحث عن الكمال، ليكون هذا المعطى أداة لخلق آليات الكتابة الروائية، التي تشتغل على الصُّوفي كمادة للتّوجيه، وهي تتوغّل في أحشاء الواقع العربي الإسلامي، لتكشف ما يختزنه هذا الواقع، من ردّة وتراجع.

إنّ مشهد الحضور والغياب بالنسبة "للمقام" يمكن أن يكون إيحاءً بالفصل بين الصّفة الإطلاقية للحقّ، والصّفة النّسبيّة للخلق/ الواقع، وكأننا بـ"وطّار"، يريد أن يجعل من "المقام" الصُّوفي، حالة تجسير بين المطلق والمقيّد، بحيث يتكئ على الإرث الصُّوفي، كسؤال للبحث عن

[1] - ديداني أرزقي: الواقع والدّلالة في رواية الولّي الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي، جريدة اليوم، 06جوان،2000، الجزائر، ص 21.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص22.

الحقيقة المطلقة في هذا العالم، وهو في ذلك يعانق العودة بالعالم الإنساني إلى طبيعته البِدْئيّة، لتحقيق الانسجام واستعادة النّقاء.

إن هذا التصوير الرّمزي الذي يعكس التجلّي العجائبي للمقام، والذي يتنافى مع قوانين الطبيعة، إنما هو تجسيد لواقع إنساني/ كوني غير مستقّر، حيث تنعكس خصوصية "المقام الصُّوفي" العجائبية، على المشهد العالمي المتحوّل هو الآخر على اللّوام، فالفعل الإنساني هو الذي رسم تفاصيله الفاجعة، ومن ثمة تتضح رؤية "وطّار"، الدّاعية إلى التفكير في خلق أعراف جديدة تسيّر العلاّقات الإنسانية، وتضمن تعايشًا ضمن نسق حضاري، يتأسّس على تجاوز ثقافة الهيمنة والتسلّط.

إن المكان/"المقام"، هو ترميز للحقيقة المطلقة، وولوج " الولّي الطّاهر" داخل "المقام"، هو طريقه إلى البحث عن هذه الحقيقة التي تقّرب الإنسان من ربّه، ليحقّق في النهاية الخلافة الإلهية على الأرض لإحلال رحمته وحبّه، فالإنسان حسب التعبير الشائع في الفكر الصُّوفي، خُلق على فطرته في صورة الله، وهو ما يعبّر عنه السّهروردي بـ " الطّفولة" حيث لا بدّ على الإنسان من معرفة الحقيقة، وهي بذل طاقته ومجاهدة نفسه بالطّاعات والعبادات، للعودة إلى الوطن المفقود، وطن الفطرة الأصلية[1] ، ولعّل رؤية "وطّار" تنسجم مع هذا الرّأي حين يذكُر على لسان السارد/ "الولّي": «الوطن هو الصلاة والصّوم والزكاة والحجّ لمن استطاع إليه سبيلا»[2].

وحضور هذه الرُّؤيا الصوفيّة في السرد، أضفت على الرّواية سمة روحية أزاحتها عن حرفيّة الواقع، ورسمت أمام القارئ صورة للمجتمع المثالي، الذي ينشده الإنسان، وكان الإطار المرجعي في ذلك، هو العوالم الصوفيّة التي مكّنت من نسج علاقة الشخصية المحورية/ الولّي الطّاهر، بمحيطها، ومنه تصالممارسة الصوفية، متخيّلا سرديا ونمطا تعبيريّا، يُعّري الواقع وفق شطح صوفّي أتاح " للولي الطّاهر" التّموضع في بنية السّرد، كشخصية دافعة لسيرورة الحدث الروائي.

إضافة إلى شخصية " الولّي الطّاهر" نجد "وطّار" يوظّف شخصية "بلاّرة" ، وهذه الشخصية رغم حضورها الباهت في الرّواية، إلا أنّها حين اخترقت المكان/ "المقام"، ساهمت على تخليق

---

[1] - ينظر: عادل محمود بدر: الرسائل المتصّوفة لشهاب الدّين السّهروردي شهيد الإشراق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، (ط1)، 2006، ص 38.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص19.

إشارات صوفية، ساعدت على الإعلان عن تشابك خيوط الواقعي والصُّوفي، ضمن مسارات تخييلية ترسم لوحات شاعرية موحية بالوجد الصُّوفي، الذي يجسّد العلّاقة بين " الولّي" والمخلوقات الزّانيّة « مولاي مقامك الزّكي هذا. بطوابقه السّبعة خال إلّا منّي ومنك، أنت في الخلوة تصلّي،وأنا في الفضاءات أحلم بك، وها إنّني عثرت عليك فكيف تريد أن نفلت من بعضنا »[1]، ومن خلال هذه الشخصية، يمكن القول بأن تجربة " وطار" الصوفية تتوحّد برمز المرأة/ الأنثى، إذ تحضر في الرّواية « كوسيط جمالي للوصول إلى الجمال المطلق، فالمرأة في المنظور الصُّوفي مظهر للتجلّي الإلهي بشكل عيني محسوس، هذا الشكل الذي هو من أكمل صور التّجلّي في الشّرع الصُّوفي المتّفق عليه»[2] ولذلك نجد السارد يندفع إلى التّوحّد بهذا التجلّي المتجسّد في صورة بلّارة فقد « جاءته الدّعوة من صوت نسائي(...)فانجذب للنّداء (...) تنغم الصوت الأنثوي، كأنما هو صادر عن آلة موسيقية وتريّة.ز انساق نحو السلالم، يتبع النغمات الساحرة(...)دعاه الصوت المنغّم فواصل الصّعود (...) انتصب الولّي الطّاهر في وقفته، بينما هي تتقدّم منه شبه عارية، بضة، رشيقة، لطيفة، ينبعث منها السّحر، موجات من نور »[3].

لأجل ذلك جاءت رواية "الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء" منسجمة مع الحضور الكراماتي عبر نسيجها الرّوائي، حيث يطرح "وطّار" رؤيته المتصوّفة دون إسقاطات فلسفية، يمكن أن تخلخل المبنى الروائي، أو تُضعف الحضور الواقعي.

- كرامة المعراج الأفقي/ طَيُّ المسافات:

إن توظيف "الكرامة" حكائيا وجعلها أداة لخدمة السرد تمنح رواية " الولّي..." نكهة خاصة، وتجعل الكتابة الروائية لدى "وطار" تتجاوز أعراف السرد الروائي التقليدي، لتعانق آفاقا أرحب، من التخييل والتأويل.

و"الكرامة" في هذه الرّواية تؤول إلى أساس ينبنى عليه رصد الواقع ونقده، كما أنها تُعتبر عتبة الولوج إلى السرد الكراماتي، في الوقت الذي تعتبر فيه من مرتكزات الفكر الصُّوفي.

---

[1] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص16.

[2] - يوسف وغليسي: المتشاكل والمختلف في ديوان " البرزخ والسكّين"، ضمن الكتاب المشترك:سلطة النّص في ديوان البرزخ والسكّين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (ط1)، 2002، ص 122.

[3] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص ص 10 -12.

وإذا كانت " العزلة" ترتبط عند المتصّوفة بالكهوف، والمغارات، والصّحارى، والجبال، وهي الوسيلة التي تمنحهم القوة الّروحية، وتمكّنهم من الاتصال بالملكوت الأعلى، وفيها تتجلى الكرامات على الأولياء والسالكين، فإن وطار اختار المقام مكانا "للعزلة" يأوي إليه الولّي الطّاهر ليتلقّى فيه خبر «ظاهرة غريبة تعترض العالم العرب (...) فضوء الشّمس اسودّ منذ لحظات، ولم تنفع معه أية إنارة، والخبراء من جميع أنحاء العالم ينكبّون على دراسة الظاهرة »[1].

لعلّها اللحظة العجيبة التي تلد تساؤلات حول الواقع العربي الإسلامي، فالسّواد «بدأ يصعد من مناطق آبار النّفط حتى بلغ عنان السّماء»[2] أو هو صادر عن تضخّم «كُرة مستديرة في شكل بطن منتفخة»[3]، أو ربما صادر عن شيء « أشبه ما يكون بقربة معز مشّوة»[4]

إنّ لحظة التّوتّر تبدأ لّما يشعر الولّي الطّاهر، بيدين لطيفتين تحملانه وتضعانه «على عرشه في مقامه الزكي ثم ينفتح تلفاز شاشته لا يحدّها نظر»[5] وهنا تؤول الكرامة إلى سياق عجائبي حيث ينطلق "الولي" في تتبّع الواقع ورصده، بشكل يتجاوز حدود المنطق، وينّم عن نفحات مناقبية، وترتبط بسياق جديد محّمل بنبرة تخييلية، وتنخرط في عالم عجائبي ينصهر فيه الواقعي والروحاني، ويظهر ذلك عبر التّجربة التي عاشها " الولّي الطّاهر" في "رحلته المعراجية" التي قادته نحو عواصم العالم العربي الإسلامي، وهذه الّرحلة، يبدو أنها شبيهة بالمعراج الّروحي لدى المتصّوفة، إذْ تتجلّى لهم الأشياء والعوالم البعيدة في شكل رؤيا/ حلم، حيث يرحل " الولّي الطّاهر"عبر معراجه الخيالي خارج حدود المقام، وهذه الرحلة كانت في شكل "غفوة" يرى من خلالها أحوال الناس، وتفاصيل المشهد العربي الإسلامي.

وقد يكون هذه الغفوة إحالة إلى حالة " السُّكر" الصُّوفي الذي هو « غيبة بوارد قويّ، والعبد في حالة سكره يشاهد الحال »[6]، فكذلك صرعة الولّي الطّاهر التي تواصلت وهو يحدّق « في الشّاشة المسوّدة، والتي كان في الحقيقة يرى ويُبصر من خلالها»[1]دون بقية النّاس.

---

[1] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص29.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص30.

[3] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص30.

[4] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص30.

[5] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص29.

[6] - أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان الفشيري: الرسالة القشيرية في علم التصّوف، (مرجع سابق)، ص 79.

ونلاحظ هنا، تعانقا بين الرُّؤية الصوفية والرُّؤية الفنّية، ليتّم تشكيل "المعراج" في شكل رحلة لا تتّجه نحو الأعلى، بل لتشكل في الرّواية معراجا أفقيّا على مستوى الأرض، يسافر من خلالها الولّي الطّاهر لتتكشّف له الحقيقة (حقيقة الراهن العربي الإسلامي) .

وهذا المعراج الأفقي يحيل إلى كرامة " طي المسافات" لدى المتصّوفة، ففي الرّواية يتحوّل السارد/الولّي الطّاهر، إلى مسافر يعبُر الحدود الدّولية، ويقطع المسافات الطّويلة، ليحظى بمشاهدة مختلف الأحداث والوقائع بشكل مباشر، وتسهيل قطع المسافات في مدّة قريبة، يدخل في باب الكرامة لدى المتصّوفة[2].

والولّي الطّاهر يستعين في معراجه بالبثّ التلفزيوني وبالمراسلات الصّحفية، التي كان يقوم بها المراسل الصّحفي " عبد الرّحيم فقراء" من مختلف العواصم، وانتقال "الولّي الطّاهر" الخاطف، عبر البثّ التلفزيوني، وهو على عرشه داخل إحدى غرف المقام، قد يحيلنا إلى مفهوم " الحلول في كل مكان" عند المتصّوفة، « سيداتي سادتي، نعتذر عن عدم ظهور الصّورة فذلك خارج عن نطاق إرادتنا. وقد علمنا أن الظاهرة عمّت كلّ الفضائيات المرسلة من العالم العربي أو الموجهة إليه »[3].

إن توظيف هذه "الكرامة" بأبعادها، يشكّل رهانا لدى "وطّار" على خلق آفاق رحبة لمكاشفة وتعرية الواقع العربي الإسلامي، في ظلّ السياسات الدّاخلية والعلاّقات الدّولية، مازجا ذلك بأبعاد تكنولوجية، هيّأت آفاق التّخييل والتّأويل، عبر المراسلات الصّحفية والقنوات الفضائية« نتركك يا عبد الرّحيم في الأرض المحتلّة، كي نفسح المجال لمراسلنا في بقية أنحاء العالم، على أمل أن يعود الاتصال بشبه الجزيرة والخليج، فنعرف ماذا يجري هناك »[4]، وهنا نجد الكرامة تتّخذ بعدا جديدا، وتمكّن الولّي الطّاهر من الانطلاق عبر الصورة والأضواء، إلى خارج حدود الشّاشة، حيث تنهض بهذه الكرامة عدة عناصر (الواقعي، والتّكنولوجي، والرّوحي) وتتفاعل فيما بينها لتؤدي دلالتها الجمالية.

---

[1] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص63.

[2] - ينظر: أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان الفشيري: الرسالة القشيرية، (مرجع سابق)، ص297.

[3] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص 29.

[4] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص 78.

والحضو ر الكراماتي في الّرواية على هذه الصورة جاء لافتا، ويؤّسس لحالة من التجاوز في شكل الكتابة الروائية، ويكسب الّرواية فرادة تنأى بها عن جماليات الّرواية التقليدية، كما يمنح التراث الصُّوفي مصداقية يمكن أن تفتح أمام الكتّاب عوالم أرحب في حقل الإبداع الروائي.

وإن متابعة المراسلات الصّحفية من عواصم العالم، وعبر شاشة التلفزيون المظلمة، التي لا يشاهدها إلا الولّي الطّاهر، والتي كانت تنطفئ وتشتعل من جديد، يمكن اعتبارها بمثابة "اللّمعات النّورانية" التي تشرق على قلب السّالك حينا، ثم لا تلبث أن تزول مسرعة ، ثم تعود كتجليات متواترة، تنتقل "بالولّي الطّاهر" من معاينة لأخرى (من عاصمة إلى عاصمة) ولعّل هذا ما يعبّر عنه المتصّوفة بـ" طوارق الأحوال"[1] .

كما أن نقل حيثيات الواقع اليومي في العالم العربي الإسلامي عبر المراسل "عبد الرحيم فقراء"، يقابل عند المتصّوفة ما يسّمونه " مكاشفة الأسرار" وهو بمثابة الفيض الذي يأتي على " الولّي" لوحده من عالم الغيب، ولم يتأتّ ذلك للولي الطّاهر، إلا حينما اعتزل الناس في غرفته/ خلوته، داخل المقام، فظهرت عليه عندئذ علامات الفتح، من خلال ما يُعرض على شاشة التّلفزيون، الذي يحيل – هنا-على النّور الربّاني، وهو ينقدح في سّر الأولياء، الذين يأتي عليهم الفيض من الغيب.

انطلاقا ممّا سبق، نجد السرد ينفتح على المفاهيم الصّوفية، فـ« السّر هو فيض الأنوار الإلهية، يرد على العبد إذا سرى في ذاته وقلبه، وحمل الذّات على طلب الحق ومتابعته (...) والسّر ما يقذفه الله في قلب العبد من الفُهوم.ومنها ما يُعّرف العبد بما يريده الله من تعاريف »[2].

وربما لم يكن اطّلاع السارد/ "الولّي الطّاهر" على مآلات الدول العربية بعد نفاد البترول، إلا إحالة إلى " الفتح" وهو مفهوم صوفّي و« الفتح ما بزغ عن الغيب عند زوال حجاب. وهو شامل لجميع الحقائق المذكورة في العلّوم والأسرار والأنوار والمواهب والفيوضات وغيرها، وكّل ما كان العبد محجوبا عنه »[3]، وهو ما حدث مع "الولّي الطّاهر" ، لّما تكشّف عن مصير العالم العربي

---

[1] - ينظر، أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري: الرسالة القشيرية، (مرجع سابق)، ص34.

[2] - أيمن حمدي: قاموس المصطلحات المتصّوفة "دراسة تراثية في شرح اصطلاحات أهل الصّفا من كلام خاتم الأولياء"، دار قباء للطباعة وللنشر والتوزيع ، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص66.

[3] - المصدر نفسه، ص 81.

بعد نفاد البترول، إذ يَصدُر أخطر قرار مشترك بين الولايات المتحدة الأمريكية ودول أوروبا، بمنع تصدير المواد الغذائية والكمالية إلى العرب «ومواد الزّينة وصبغ الشعر والشوارب، والنظّارات والعلّك بصفة خاصة، كلّها ممنوعة عن العرب»[1]، وهذا الاستشراف يكشف عن رؤية نقدية تجاه الواقع العربي الاستهلاكي، الذي يعتمد على الغرب في استيراد أساسيات العيش وكمالياته، مقابل استنزاف ثروة البترول الزائلة، وتبذير عائداتها في صالونات القمار الغربية، وفي التنافس على شراء الأسلحة « وقد علّق خبير ألماني موالٍ للعرب، قائلا: إنه بالفعل لم يبق للعرب ما يسدّدون به فواتير مشترياتهم، فكلّ احتياطهم يذهب في تسديد ما عليهم من ديون، خاصة المترتّبة عن القمار وعن شراء الأسلحة »[2].

لقد بلغ "الولّي الطّاهر"مرتبة، صار يكاشف فيها مستقبل الدول العربية المصدّرة للنّفط، ومن ثمة واقع الإنسان العربي في عصر ما بعد البترول، في ظلّ العلاّقات الدولية المستقبلية، وهذه الرُّؤية الاستشرافية التي تسترفد من قراءة اليومي وتَبني عليه، جاءت لتدعم النّزعة الكراماتية، التي تؤطّر فعل السّرد، وتشي ببلوغ " الولّي الطّاهر" مرتبة المكاشفة، التي تعلو مرتبة السالك عند المتصّوفة[3].

د- ذكر الدّعاء:

ما زالت العلامات الدّالة على نزعة التصّوف تتوطّد في الرّواية، كنوع من الطّقوسية المعتمدة في المناجاة من خلال عبارة « يا خافي الألطاف نجّنا ممّا نخاف»[4]، وهي بمثابة الصّدى الذي يختاره "وطّار"، في شكل دعاء وذكر، مما يوحي بتأثّر "وطّار" بهذا الشّكل، والإيمان بتأثيره في النّفس.

لذلك جاء الدّعاء/ الذّكر، من أبرز مقومات المناخ الصُّوفي في الرّواية ، لأنه يتكّرر في المسار السّردي بشكل لافت، وقد يكون هذا التّكرارن عائدا إلى قناعة "وطّار" بتأثير هذه الآلية في القارئ – من جهة- وتعزيزا لدلالة الحكي الكراماتي من جهة ثانية.

---

[1] - الولي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص109.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص109.

[3] - ينظر:عرفان عبد الحميد فتّاح: نشأة الفلسفة الصّوفية وتطّورها، دار الجيل، بيروت، (ط1)، 1993، ص14.

[4] - تردّد هذا الدّعاء على لسان السّارد/ الولّي الطّاهر، في كثير من صفحات الرّواية، لا يمكن حصرها.

ولعلّ ترديد هذا الدّعاء وتكراره، هو إنفاذ للكلمة وتوصيلها إلى القارئ، لأن الترديد والتكرار يجعل المتلقي ينتبه إلى المحور الدّال في النص الذي هو" الخوف والرّجاء".

كما أن تّرديد هذا الدّعاء كأداء صوفّي عبر مسار السّرد، هو بمثابة العلّاج الرّوحي لواقع موبوء، اختار "الولّي الطّاهر" مواجهته بالدّعاء والتّضّرع والاستغفار « استغفر الله العظيم. استغفر الله العظيم. يا خافي الألطاف نجّنا ممّا نخاف»[1]، وإن آلية الانخراط روائيا في هذا الأداء، هو إشارة روحيّة تعضد التّعالق بين الفنّي والرّوحي، أو لنقُل: هو ترسيم لتيمة الواقعي وفق خطاب صوفي، لأن الذّكر لدى المتصّوفة بّوابة روحانيّة تنبني عليه الممارسة المتصّوفة، واستحضار الله في القلب هو دأب المتصّوفة، وذكر الدّعاء، رياضة للنّفْس عند هؤلاء.

من أجل ذلك اعتمده " الولّي الطّاهر" كباب لولوج العالم الروحاني، حتى يتحّول بذلك إلى فئة الذين ينظرون بنور الله، فتتراءى لهم العجائب والكرامات، « لم يكن يسمع ما يأتيه من أصوات»[2]، والملاحظ هو أن "وطّار" جعل الذّكر والمناجاة، بمثابة المكّون السّردي الذي يكثّف الرُّؤية السّردية للّرواية، إلى درجة يكاد ينعدم معها الحسّ الروائي الموضوعي.

ولا نعتقد أن الذّكر الصُّوفي في هذه الّرواية مجّرد دعاء، إنّما هو يستبطن اعترافا بقدرة الله وقّوته ولطفه، واعترافا بآدمية البشر، وضعفهم أمام عظمة الله، وهو يشي بإيحاء ضدّي، لما يقترفه الإنسان العربي من مفاسد أخلاقية، تطفى وأصول العلاقة بين العبد وربّه، ولذلك جاءت صيغة الدّعاء متضّمنة خوف "الولّي الطّاهر" ممّا يحمله المستقبل، انطلاقا ممّا يراه، فيسارع إلى طلب النجاة لـ" النّحْن"، الذين ينتظرهم هول المجهول، وما يحمله من مخاوف، إلاّ أن هؤلاء العصاة في نظر "الولّي الطّاهر" ، هم الذين صنعوا هذا الواقع المتراجع بما كسبت أيديهم، وقد خصّص "وطّار" في سرد حيثيّات هذا الواقع عبر وحدتين سرديتين بعنوان "التّأرجح المتقاذف"و" رسالة من تحت السّواد الدّامس"، فنراه يمعن في عرض تفاصيل الفساد العربي.

فالأموال العربية المودعة في البنوك الأوروبية، لا تكفي لسدّ الديون التي عليهم في نوادي القمار والفنادق الفخمة[3] وفي الخليج العربي فُتحت بورصات للّرجال تُباع فيها النّساء الفيليبينيات

---

[1] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص 13.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص26.

[3] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص108.

، وبورصة سّرية للنساء يُباع فيها الّرجال الهنود، وغيرهم من الآسيويين[1]، كما تحوّل شيوخ القبائل إلى حكّام يرتدون اللباس الأوروبي، ويحلقون لحيهم وشواربهم، وينزعون عمائمهم[2]، والشقراوات يملأن شوارع دبي، والعلّوج حليقو الرؤوس يصنعون أوروبا وهمية هناك[3]، والصّبايا العراقيات يغازلن الأمريكان الباحثين عن الحشيش والمخدّرات، وأزيز الطائرات في سماء الخليج يمنع النّوم عن النّاس، وغرناطة بيعت مقابل الغواني والخمور والملذّات[4]، وفي اليمن انبطح النّاس قرب شجر القات، وراحوا يعلفون[5]

أما الحكومة السورية، فما زالت تتشبّث بخيار السلام مع إسرائيل، وتونس فتحت أبوبها أمام السياح اليهود وشقراوات أوروبا، وفي الجزائر، تسمع في وقت واحد صوت الآذان وصوت الرصّاص والتكبير، وفي موريتانيا احتدم الصّراع بين السّود والبيض، وسط ارتباط مخابراتهم بالموساد، وأما مصر فتعيش انقساما بين العلّمانيين والإخوان، كما تعيش مع مبادئ (كام دافيد) واتفاقية شرم الشّيخ، وتواطؤ جامعة الدول العربية، وليبيا وضعت ثقتها في أمريكا، وسلّمتها أجهزة التّصنيع النّووي، وفي عمق هذا الواقع المأزوم يتصاعد صوت إمام الجامع من الدّار البيضاء، يوصي بطاعة أولي الأمر، ويردّد صداه إمام جامع الزّيتونة، والأزهر، وبيت المقدس، والجامع الأموي، ومكّة، والمدينة، ويأتي الّرجع: اللهّم أحفظ أمير المؤمنين[6].

إن هذا الواقع المرتدّ، أحكم قبضته على " الولّي الطّاهر" فآلمه، ودعاؤه ما عاد يكفي لردع هذا التردّي، فحوّل الدّعاء على "النّحن" « توضّأ وصلّى ركعتين رفع كفّيه يدعو مغمض العينين. يا خافي الألطاف سلّط علينا ما نخاف »[7]

إنّه الدّعاء الذي أراد من خلاله " الولّي الطّاهر" إخراج الأمة من عنق الزجاجة التي وضعه فيها الآخر كما يذكر الطّاهر وطّار في مقدمة روايته.

---

[1] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص93.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء،ص19.

[3] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص16.

[4] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص16

[5] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص53.

[6] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص ص 17 – 58.

[7] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص25.

وإذا كان الدّعاء مرتبطا بما هو غيبي، ففي الرّواية يختزل وقع الرّاهن في عبارة بعينها، دون اللّجوء إلى أدعية أخرى، و لعلّ هذا يأتي من باب الإيحاء بالآفاق التي سينفتح عليها السّرد.

و"وطّار" إذا كان يقيم علاقة بين الذّكر وقتامة الواقع، فإن هذا الذّكر يكون بمثابة السّلاح الذي يوظّفه" الولّي الطّاهر" ، وهو يعيش تفاصيل العلاقة الصّدامية بين الأنا والآخر، ولعلّ هذه الرُّؤية تسترفد من مرجعية النص القرآني حيث يقول تعالَى:﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا لَقِيتُمْ فِئَةً فَاثْبُتُوا وَاذْكُرُوا اللَّهَ كَثِيرًا لعلّكُمْ تُفْلِحُونَ »[1] ولهذا نجد " الولّي الطّاهر" « يصلّي ويكرّر الدّعاء تسعا وتسعين مرّة، إثر كلّ ركعتين ، متهجّدًا »[2].

والملاحظة التي يمكن الإشارة إليها هي، إن ما مكّن "وطّار" من محاولة تحقيق هذا الانسجام بين الصُّوفي والرّوائي، هو استلهامه مفاهيم صوفية، وبثّها في الرّواية كإشارات خاطفة دالّة في عمقها على الطقس الصُّوفي، بدل اعتماده على الحضور المباشر للتّجربة المتصوّفة، ولعلّ هذا ما يتضح من خلال تراوح السّرد في مدارات الأداء الصُّوفي، كاستنطاق حكمة " الولّي الطّاهر"، وأدعيته، في شكل علامة دالّة على الممارسة السّطحيّة للتّجربة الصّوفية، ممّا يعني بأن النّأي عن الطرح العميق للفكر الصُّوفي، أو محاورة المؤسسة الصّوفية، كان هاجس "الطّاهر وطّار" حتى لا يكون الفنّي- بالنّسبة إليه- أداة لترسيم الفكر الصُّوفي في المجتمع، أو على الأقل تفادي ترسيمه، على مستوى الكتابة الروائية، وربّما ما جاء في مقدمة الرّواية، عندما أقّر بعدم استهدافه طقوس التصوّف، ومحاولته التخلّص من قوانينه، يبّرر هذا الطّرح.

- المريد / رحلة البحث عن الصّفاء الرّوحي:

لقد حاولت رواية " الولّي..."، تطعيم سياقها السّردي باستدعاء علاقة "الولّي" بـ"المريد"، حيث ارتبط منذ البداية وجود "المقام" بوجود المريدين « قام المقام الزّكي بأموال تجمّعت من كلّ حدب وصوب(...) وهبّ الفقراء والأغنياء من الأتقياء ومن غيرهم ممّن لم يُصابوا بالوباء وممّن أصيبوا»[3]، وتوظيف "المريد" في السّرد، قد يشير إلى رمزيّة المعاناة التي يعيشها الإنسان العربي، وخاصة فئة الشباب، من الذين وقعوا تحت ضغوط نفسية ناتجة عن فساد النّسق القيمي، وتراجع

[1] - سورة الأنفال، الآية 45.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء ، ص25.

[3] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص22.

الأخلاق في المجتمع، حيث فاختاروا حياة العزلة و« التحق بالمقام الزّكي خلق كثير، تجلبهم البركات، والكرامات، وحسن العبادة والدّعاء، وانضم لحلقات الدراسة مائتا شاب، ومائتا شابّة (...) باحثة عن ضالّتها في المقام الزّكي(...) هاربة من الوباء، راجعةإلى ربّها راضية مرضيّة »[1]، وهذا المقطع السّردي يشير إلى البحث الجماعي عن التّطهّر من أدران النّفس، ووباء الرّاهن، فكان "المقام الزّكي" ملاذهم، ومقصدهم الذي ينشدون فيه الهدأة والسّكينة.

والتطهّر الرّوحي الذي ينشده الناس بالقرب من " الولّي الطّاهر"، يكون بمثابة الإعداد الذّهني الذي يهيئ الإنسان للتقوى، وفي نظر المتصّوفة، هذا هو السّبيل الذي يحثّ « الإنسان على مجاهدة شهواته، ومقاومة أعداء روحه في داخله وخارجه، أي الأعداء المجسّدة والأعداء على مستوى الفكر، من أجل أن ينتهي من مجاهداته وقد هزم فكُر الخير فيه فكَر الشّر (...) وهذه هي المعركة الحقّة، وهي الجهاد الأكبر»[2] .

وحين يتحدّث "وطّار" عن "المريد" ، فلعلّه يدرك أهمية الدّور، وسمّو المقام الذي يحظى به الشّيخ/ الولّي، والذي يمثّل في الرّواية حضورا لافتا، حتى أنه صار بمثابة المرتكز الذي يتأسس عليه الطقس الصُّوفي بالنسبة لهؤلاء الشباب/ المريدين، الباحثين عن الحقيقة في رحاب "المقام الزّكي" ، وعليه اختاروا حياة جديدة وعالم مغاير لعالمهم، « فحين يتهيأ السّالك للدخول في حرم الشيخ المربّي، يسّمى آنذاك -بلغة القوم- مريدا وهي تسمية مشتقة من "الإرادة" التي هي ترك ما جرت عليه العادة، ومفارقة حظوظ النّفس، ونهوض القلب في طلب الحق، فبهذه الإرادة يتجه المريد إلى صحبة شيخ الطريقة »[3].

وإذا كان الشّيخ بالنسبة "للمريد" ، هو المرشد الرّوحي الذي عرف طريق الحقّ وسلكه، فأدرك حدود المهالك، فإنّ " الولّي الطّاهر" هو الذي يتولّى توجيه "المريدين"/ الشّباب نحو الطريق الموصلة إلى الحقيقة، وقد تبرز شرعيته في السّرد كشخصية تمتلك السلوك الصائب وذلك « لعلّمه

---

[1] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص**23.**

[2] - عادل محمود بدر: الرسائل المتصّوفة لشهاب الدين السهروردي شهيد الإشراق،(مرجع سابق)، ص**83.**

[3] - عبد القادر الجيلالي: الغنية لطالبي طريق الحقّ، تحقيق: فرج توفيق وليد، (ج**3**)، مكتبة الشرق الجديد، بغداد، **1988**، ص **1266.**

بآفاق النّفوس وأمراضها وأدوائها، ومعرفته بدوائها، وقدرته على شفائها والقيام بهداها إن استعدّت ووُفّقت لاهتدائها»[1].

تأسيسا على ما سبق، يمكن للبحث أن يستنتج بأن التّجربة الصّوفية التي أطّرت فعل السّرد في رواية " الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء"، هي ثورة روحية على بعض المفاهيم، والقيم الاجتماعية والعالمية المعاصرة غير العادلة، وردّة فعل على رؤى وتصورات الإسلاميين/ الجهاديين، ودعوة لهم لمراجعة تصوّراتهم وأفكارهم، وبذلك يكون " وطّار" قد اتّخذ من الكتابة الرّوائية ذات النّزعة الصّوفية، وسيلة للدّعوة إلى تصوّر جديد يسيّج الحياة الإنسانية المعاصرة، ويضبط العلاقات وفق قيّم عادلة، وذلك بعد إدراكه بأن سياسات الدّول، وثقافات المجتمعات، إنّما تعكس حالة من الشّذوذ القيمي، انتهى بالإنسانية إلى صراع، وخواء روحي.

وبحسب رؤية " وطّار" ، ينبغي إعادة التفاعل الإنساني إلى مساره الصّحيح، وذلك ببعث التّجربة الرّوحية في صورتها الناصعة لخلق حياة أفضل، ولعلّ الإسلام المعتدل – حسب رؤيته - هو الأداة الكفيلة بتحقيق هذه الغاية، باعتباره دينا عالميا، يختزن كوامن السّعادة البشريّة، ويستبطن وسائل المواجهة الخلاّقة التي تبدّد الوباء، وتخلق إنسانا جديدا، وها هو السارد يقول: « ارتأيت أن الهروب بدين الله، عنصر مهّم في المواجهة، نقيم في هذا الفيف ، نتضرّع للمولى عساه يفّرج الكرب ، فيضع حدًّا لهذا الاكتساح للوباء لأمم الإسلام، وفي نفس الوقت نهّرب ما نقوى عليه من الشّباب إناثا وذكورا ونلقّنهم دينهم ونزّوجهم ونعّمر بهم الفيف منشئين أمّة محصّنة »[2]، فمن خلال هذا المقطع السّردي، وبشكل مباشر، يعلن "وطّار"عن مشروعه (الحلم)، ويجعل من الدّين المعتدل سلاحا، لتحصين الجيل القادم، ومنهاجا يبني من خلاله الشّباب مجتمعا سويًّا .

إن ما يزكّي اشتغال " وطار" على البعد الصُّوفي هو تأسيس هذه الرّواية على تجاوز حدود الزّمان والمكان، واشتغالها على التاريخي والواقعي والعجائبي، وهذا انطلاقا من أن التصوّف معانقة للمطلق واللّامحدود، رغم أن الرّواية لم تستوعب الخطاب الصُّوفي بمعناه الأعمق، إنما حاولت من خلال لعبة الكتابة الروائية، التقرّب من تخوم العوالم الصّوفية، بتوظيف المصطلحات الصّوفية

[1] - عبد الرزاق الكاشاني: اصطلاحات المتصّوفة، (مرجع سابق)، ص154.

[2] - الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء، ص 22.

إنطلاقا من مصطلحين رئيسيين هما " الولّي" و" المقام"، وصوفنة السارد/ البطل على طول مسار الّرحلة المعراجية، كأداة لتشكيل أفق تخييلي، يدفع بالّرواية إلى تخوم إبداعية جديدة.

وإذا كان النّص الروائي يستبطن رؤية فنّية قبل كّل شيء، فإن هذه الرُّؤية في رواية " الولّي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء" تمتزج برؤية صوفية في إطارها العام، تسائل الواقع، وتسعى إلى امتلاك حقيقة المجتمع الإنساني المتكامل، ضمن فضاء اجتماعي متخيّل، يعضده طقس صوفي، ساهم في تدفّق الدلالات وتشكيل بنية روائية ذات نسج لغوي، ينفتح على التّعبير الصُّوفي، الذي يعمل على إنتاج المعنى ضمن إطار تصّوري جديد، ليصبح ملمحا من ملامح التّجريب في الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة، وذلك باعتبار الثقافة التراثية، باتت أرضا خصبة للممارسة الفنّية التي تحاول إخراج التراث العربي بمعناه الشامل من الإطار الضيّق، وتحلق به في فضاءات تعبيرية أوسع .

وعلى هذا الأساس يؤول النص الروائي ذو النّزعة المتصّوفة، إلى نص بديل، يحاول قراءة الواقع وفق رؤية تأملية وجدانية، تحاول مكاشفة الحقيقة وفق رؤية فنية تعانق المطلق، وتسعى إلى أن تكون بديلا عن المواضعات الروائية المتكلّسة.

والذي يمكن قوله في الأخير، هو: إن "الطّاهر وطّار"، حاول من خلال هذه الّرواية أن يرسم لنفسه مسارا مغايرا في الكتابة الروائية العربية عموما، والجزائرية خصوصا، وذلك لّما اختار الاشتغال على الطقس الصُّوفي كمتخيل سردي، يضفي على النص الروائي حركيّة وتجدّدا، وهو يعّري واقعا ينوء بقيّم مقوَّضة، ويقف أمامه في مواجهة مدعومة برؤية تأّملية، تطاول تغيير ملامح اليومي، وتتكئ على سند صوفي يعكس إرادة دينية فوقية.

الفصل الثّالث: التجريب الروائي على مستوى التشكيل اللغوي

أ- لغة السخرية

ب- اللغة الشّعرية

ج- اللغة المهجّنة

الفصل الثّالث: التجريب الروائيعلى مستوى التّشكيل اللغوي:

يحاول هذا الفصل، الوقوف على تلّونات اللغة السردية في النص الروائي الجزائري، وهي تلونات لازمت سيرورة هذا النص، منذ انخراطه في مغامرة التجاوز، والتي يمكن على ضوئها مكاشفة تمظهرات التجريب وملامسة جمالياته.

وإن أهمية دراسة لغة السرد الروائي تأتي من كون هذا النص تشكيل لغوي بالدرجة الأولى، «فما انتماء الرواية إلاّ للّغة التي تكتب بها، بغض النّظر عن الحكاية وانتمائها إلى هذا المكان، أو إلى هذا المجتمع »[1] وبهذا الاعتبار تصير اللغة هي أول ما يربط القارئ بالنص، ويفتح له عوالمه الداخلية، فمعنى أن الكلام عن النص الروائي هو كلام عن اللغة، هو إنه لا يمكن أن تقارب هذا النص بمعزل عن لغته، وهي تتمظهر في أعلى درجاتها الدّلالية، «سواء بما تختزنه من طاقة التّوصيل، أو بقدرتها على الإيحاء»[2]، ممّا يعني أن اللغة هي أداة الانفتاح على العوالم الإبداعية لمكّوناتها التركيبية والتصويرية، وهي أيضا تعبير عن واقع ورؤيا، وذلك باعتبارها« الواسطة المادية التي يتفاعل بها الناس في المجتمع»[3].

ولعلّ اللغة باعتبارها حاملا لهذه السمات التعبيرية والجمالية، فإنها تتموضع في مركز اهتمام الدرس النقدي المعاصر، نظرا لدلالتها الواضحة على تفّرد الكاتب وخصوصية الكتابة لديه، حيث يرسم لنفسه تشكيلات لغوية خاصة به، مخترقا معيارية اللغة، ومتجاوزا طروحاتها التقليدية، محاولا بذلك، القبض على لغة السؤال التي تمكّنه من إعادة رسم عوالمه التخييلية، وفق آلية مغايرة لم تكن معهودة من قبل.

ولعلّ أول ما يستقطب انتباه القارئ، هو اختفاء النص الروائي التجريبي بتشكيل لغوي خاص نابع أساسا من موقف الكاتب المعاصر تجاه اللغة الروائية، حيث يرفض أن تبقى هذه اللغة مسيّجة بمعايير الرواية التقليدية ذات الإيديولوجيا الواحدة التي ينطلق منها الكاتب، وذات الصوت الواحد، والراوي الواحد العليم الذي يتحكم بمفرده بدواليب الحكي.

---

[1] - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص293.

[2] - امحمد العباس: ضدّ الذّاكرة"شعرية قصيدة النثر،المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، (ط1)، 2000، ص111.

[3] - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: امحمد برادة، دار الفكر، بيروت،(ط1)، 1987،ص 38.

انطلاقا من هنا، صارت الكتابة الروائية تتغيأ الاشتغال على اللغة باعتبارها قيمة في حدّ ذاتها، وليست مجرّد وسيط لنقل المعاني والأفكار، ولا تقف اللغة عند هذه الوظيفة، بل تحوّلت إلى أداة مركزية في البناء السردي، تقترح طروحاتها المرجعية عن طريق أصوات متعدّدة، ذات مواقف ورؤى إيديولوجية مختلفة، وتحمل وعيا فنّيا وفكريا يستبطن تصورات الشخصيات، ومستوياتهم الاجتماعية وفلسفاتهم، وصراعاتهم، وهي بذلك تسهم في بناء الرواية وفق نسق منسجم ذي شبكة من العلاقات التي يتداخل فيها الفكري والفني، وتتنوّع بداخلها الصّيغ، والأساليب، والأصوات، والشخصيات، والمواقف، وهو التداخل الذي صار يشكّل جزءً هامّا من انشغال الدرس النقدي الحداثي .

وبالإمكان أن نشير هنا إلى جهود الناقد الرّوسي باختين (Mikhaïl Bakhtine) التي تبلورت في تصوّره "الميتالساني"(Méta Linguistique) الذي يختص بالرواية ذات الأصوات المتعدّدة (Roman Polyphonique)، والتي يعلّق عليها بقوله: «إن الرواية متعدّدة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية ، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقّا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الرّدود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين ، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلّل كلّ الحديث البشري، وكلّ علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلّل تقريبا كلّ ما له فكرة ومعنى[1] »

إنطلاقا من هذا التصوّر، تصير اللغة الروائية عنصرا مهمّا في السرد الروائي الذي يروم نزعة التجريب ، وهذا العنصر -أي اللغة- هو ما يمثّل علامة فارقة بالنسبة للنص الروائي، من جهة، ومن جهة أخرى يترجم فرادة الكاتب، لأن اللغة هي التي تمثّل الأداة التي يقدّم من خلالها الكاتب مادته الحكائية ،«فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها »[2]، ويتخذ هذا التغيير على مستوى اللغة الروائية عدة تشكيلات، يمكن من خلالها، تحدّيد لحظة القطيعة مع الكتابة الروائية التقليدية، حيث اللغة هنا تصبح رافدا أساسا من روافد التجريب الروائي.

---

[1]- Mikhaïl Bakhtine: Poétique de Dostoïevski, Edition. Seuil, Paris, 1970, p.59.

[2] **- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي " الزمن – السرد- التبئير" (مرجع سابق)، ص 07.**

ووفق هذا التصوّر، الذي يضع اللغة موضع الأهمية في التعبير عن رؤية الكاتب الفكرية والجمالية، يمكن أن الولوج إلى فضاءات المدوّنة للتفتيش عن تجليات المغايرة، وانفتاحها على عوالم التجريب من خلال اللغة.

أ- لغة السّخرية:

إن الواقع الروائي الذي يشكّله الكاتب انطلاقا من الواقع الحقيقي، بما يختزنه هذا الواقع من تحديات وتناقضات، جعل الرواية المعاصرة تتخذ طابع السخرية سمة واسمة لها، إلى درجة أصبحت السخرية – أحيانا- إحدى غايات الكتابة الروائية، وذلك عبر توظيف الأسلوب السّاخر الذي يرتكز على المفارقة اللفظية[1] (L'ironie verbale).

والسخرية إحدى الفنيات التي يوظفها الكاتب لنقد الواقع وذلك حين يشعر بالتوتر والضيق تجاه تناقضات الحياة، وعيوب المجتمع، ممّا يولّد فيه الشعور بالاحتقار والدونيّة تجاه الآخر، فيستعمل الأسلوب السّاخر لإضحاك القارئ، وهدفه هو التغيير والتنفيس عن الحسرة المكبوتة «فيعتمد وسائط متعدّدة بعيدة الدّلالة موازنا بين العناصر اللسانية والوجدانية، إلى حدود الالتباس»[2].

والسخرية في الرواية ليست مجرّد مظهر كوميدي، بل هي فعل لغوي يسعى إلى النّأي بالكتابة الروائية عن السّطحية، ويسهم في التأسيس لبعد روائي ينهض على تخطّي معايير الرواية التقليدية.

والسخرية بهذا المعنى تعبير عن موقف فكري، وفلسفة خاصة، نابعة من نظرة الكاتب تجاه عبثية الأشياء، حيث يصير الحزن متخفيا في أعماق الهزلي، والسرعة إلى الضّحك تكون بديلا عن السرعة إلى البكاء[3] ، وذلك من خلال ترجمة المواقف الانتقادية الرافضة لما يحدث في الواقع، والتي تحفّز في القارئ الشعور بالاستهجان والمفارقة الدلالية الباعثة على الإضحاك من خلال ما

---

[1] - هي تحوّل ساخر يعرّي تناقضات الواقع، والرواية التجريبية، اشتغلت على لغة المفارقة، للكشف عن التعارضات بين الأطراف، وعن اجتماع ثنائيات ضديّة لا يجب أم تجتمع. للاطلاع، ينظر: حسن عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي بن زيد، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الاسكندرية، (ط1)، 2009، ص01.

[2] - محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، (مرجع سابق)، ص93.

[3] - ينظر، المرجع نفسه، ص 96.

يحدث، نتيجة التناقض بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي، واستنادا إلى هذه الوظيفة، فإن لوكاتش يرى بأن« السخرية هي التصحيح الذّاتي للهشاشة»[1].

أ-1."الولي الطاهر..." السخرية باستجلاب المفارقة:

رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، تستثمر السخرية كأداة إبلاغية عن انكسارات الراهن العربي، وخيبة أمله وانهيار أحلامه، فكان بذلك خطاب الخيبة يهيمن على أسلوب الرواية ليجعل من فقد الذات العربية والواقع العربي بكل بمنجزاته ، بؤرة سردية تؤسس للرواية.

وقد سعى السارد إلى تسليط الضوء على هذا الواقع في لحظات فشله، وسط سياسة دولية تقوم على التسلّط، وتحتكم إلى منطق القوة.

وبرؤية ساخرة، يقدّم لنا "وطار"ظاهرة الظلام الذي تتخبّط فيه الشعوب العربية، فقد «بدتْ الكتلة في أبعادها الثلاثة، مرة في شكل جلد بعير،ومرة في شكل شكوة أو قربة، ومرة في شكل حبّة بلّوط كبيرة»[2].

إن السخرية هنا تنتج من عمق سياقات الواقع العربي المتخلّف، وتبدو في صورة جارحة، بحيث يطفو تشخيص هذا التخلّف في ألفاظ ذات معجم دلالي يعكس البيئة العربية البدوية " القربة، جلد البعير، الشّكوة"، وهذا الظلام كما اكتشفته الأقمار الصناعية الغربية كان سببه «كرة مستديرة في شكل بطن منتفخة ، ومرة تتحدث عن شيء مستطيل أشبه ما يكون بقربة معز مشوّة»[3]، وتبعا لهذا المقطع السردي، فإن الواقع العربي صار يدعو إلى السخرية اللاذعة، حينما يتمظهر على شاكلة الزعماء والقادة العرب في بطونهم المنتفخة، وفي صورة الأشياء ذات الاستعمال اليومي، كالقربة التي كانت في الماضي تستعمل لتبريد الماء في فصل الحّر.

كما بغوص السارد بأسلوب السخرية إلى العمق، ليزيل الأقنعة ويعّري الواقع ، ليبدو في صورته الحقيقية التي هو عليها ، فالمشاريع العربية التي تعلن التمّرد على الغرب، والثورة على الواقع، تطفو على السطح في شكل مشاريع موهومة وفاشلة، فأسلحة الدّمار الشامل العراقية في

[1] - جورج لوكاتش: نظرية الرواية، ترجمة:الحسين سحبان، منشورات التّل، الرباط، (ط1)، 1988، ص70.

[2] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص43.

[3] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص31.

عهد صدّام ما هي إلا أكذوبة، عادت على العراق بالوبال، وتهديدات القاعدة الموجّهة للغرب، كانت سببا في خراب العالم الإسلامي « من بين المعلومات الأخيرة التي تواجدت في ليبيا والجزائر، أن صدام حسين استورد من شمال إفريقيا كميات معتبرة من البلّوط، وأوضحت التحليلات التي أجراها الخبراء، في أمريكا وفي إسرائيل أنّ البلّوط، إذا ما استهلك بكميات كبيرة ووصفات معينة، ينتج عنه نوع من الغاز الملّون، يدمّر الحياة بشكل واسع وشامل، ويظهر أن مفعول البلّوط، استعمله أنصار صدّام، وجماعة القاعدة»[1].

والمفارقة تتجلّى من خلال معنيين متعارضين، يتعلّق الأول بأسلحة الدمار الشامل التي في حوزة صدّام وبن لادن بغرض استعمالها ضد إسرائيل وأمريكا، والحقيقة إن هذه الأسلحة المزعومة لا تتعدى مفعول البلّوط الذي يتسبّب في انتفاخ البطن وإخراج غازات كريهة لا غير.

كما يستمر السارد في السخرية من القيم السياسية التي تعتنقها الأنظمة العربية، فيفضحها عبر معنى ظاهر غير مقصود، مستعملا في ذلك خطاب البيان السياسي الكاذب « وقد جاء في بيان لقيادة حزب البعث السوري، إن الأمة تستعين بكل قواها الفاعلة من أجل الوحدة والحرية والاشتراكية، ومن أجل فلسطين وكل الأراضي العربية المحتلّة بما فيها لواء الإسكندرون، وسبتة، ومليلية، والجولان »[2] ، فالنظام السوري صار محلّ سخرية من طرف الكاتب، جعل منه نظاما ثائرا يصدر خطابات الوحدة والحرية لاسترجاع كل الأراضي العربية التي تعيش تحت سطوة الاحتلال في المشرق والمغرب.

كما أن العجز والفشل الذي اعترى مواقف الحكام العرب، كان حافزا على السخرية من سياسة هؤلاء الحكام ألت إلى عكس ما كانت تطمح إليه شعوبهم « تنتقل إلى الخرطوم(...) حيث وافانا من هناك مراسلنا عبد الرّحيم فقراء، بما مفاده (...) أن القيادة السياسية انضمت إلى المعارضة، وأعلنت الحرب على الولايات المتحدة الأمريكية »[3]، وهذه المفارقات السياسية بقدر ما هي باعثة على الضحك من الساسة العرب، فهي تدعو إلى احتقارهم، لأن ما هو في الواقع يؤكد انصياعهم لمخططات الغرب، الذي يستعملهم لكبت الحريات، وقهر الشعوب.

---

[1] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص42.

[2] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 74.

[3] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص ص 74،75.

إن السخرية اللفظية في الرواية، تتغيأ تغيير معتقدات القارئ العربي تجاه سياسة الحكام العرب، وتعلن المفارقة التي تفتح مساحة شاسعة للسخرية الموقفية الشاهدة على التناقض بين الظاهر والباطن في هذه السياسة، وما يتولّد عنها من أفعال تفضح القادة العرب، وتحاول تقويم الاعوجاج، فما يهمّ ليس سلوك القادة والزعماء، بل ما تقترحه من دلالات تتمثل الغشّ والتناقض الذي يطبع برامجهم السياسية وليدة الانفتاح على الغرب، وخصوصا الولايات المتحدة الأمريكية « ليبيا تضيف وكالة الأنباء الأمريكية، إذ تدين بشدّة الاستعمار والامبريالية، تضع ثقتها التّامة في الولايات المتحدة الأمريكية (...) وتنصح إيران بالاستماع إلى نصائح العالم الجليل، ضرططوخ، فتحذو حذو ليبيا، وتتخلّص من توجّهها النّووي. وقد صرّح القائد قائلا: - طز في الأسلحة النووية، وفي من يسعى إليها، وحاشا من يمتلكها »[1].

إن سياسة الحكام العرب تجعل المفارقة عميقة بين ما هو واقع وما هو حلم، حيث يتّم تقديم الزّعم على أنه حقيقة، وهي مفارقة تبعث على الازدراء، فالقائد الليبي الذي كان يردّد في خطاباته الحماسية عبارة (طز في أمريكا) صار الآن وبعدما سلّم مصانع التسليح النووي للولايات المتحدة، صار وكأنه ينصح إيران بالسّير على منواله، وهو يردّد (طز في السلاح النووي، وطز في من يحاول امتلاكه).

أما الصورة الأخرى للمفارقة فتتمثّل في إخفاء ما هو حقيقي في الواقع الفلسطيني، والتصريح بما هو حلمي« هنا الأفراح تندلع من كلّ بيت فلسطيني. النّواح ينبعث من كلّ بيت يهودي.نعم نعم فقد عمّ بسرعة البرق خبر حلّ الدّولة العبريّة، ورحيل جميع اليهود الوافدين، وإعطاء الخيار لليهود من أصل فلسطيني في البقاء أو الرّحيل »[2]،ولاشكّ إن لهذه المفارقة معنيان، المعنى الظاهر، الذي توهم به المفارقة،و هو نهاية الدولة العبرية، والمعنى الخفي، الذي ينفي المعنى الأول ليؤكد ضديته في الواقع « خليفة المسلمين، أمير المؤمنين الصديق العزيز أسامة بن لادن، أعرض عليه وعلى كافة المسلمين، أن تكون عاصمة الخلافة، القدس الشريف، الله أكبر والعزّة للمسلمين، الجلسة مرفوعة »[3].

---

[1] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص41.

[2] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص100.

[3] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص103.

إن اللغة الساخرة -هنا- تؤدي وظيفتها التّهكمية، من خلال إظهار التعارض القائم بين ظاهر المعنى وباطنه، وبين سطحه وعمقه، ولعل الكاتب يريد من وراء هذه السخرية، إيراد معنى إقامة خلافة إسلامية في البلاد العربية تحت قيادة زعيم القاعدة أسامة بن لادن، والمقصود بهذا المعنى، هو مغايرة دلالة الظاهر من المقول، حيث يستبعد الكاتب استقلال فلسطين وحلّ الكيان الصهيوني ، وإقامة خلافة إسلامية، في ضلّ السياق العالمي المعاصر.

ثم ينتقل بنا الكاتب إلى مشهد آخر في الواقع العربي التي تدعو إلى السخرية، حيث "منظمة العمي" ويقصد بها الحركات الإسلامية، وهي سخرية تنطلق من موقف الكاتب تجاه هذه الحركات في مصر والجزائر واليمن، ولعل رؤية الكاتب هنا لا تختلف عن رؤية العلمانيين والطبقة الحاكمة في البلاد العربية، وقد وظّف الكاتب النص القرآني دون أن يقصد دلالته السطحية، بل لعلّه يقصد الاستخفاف الذي يستبطن وعيا رافضا لهذه الفئة « تبقى إذن الآمال معلّقة على العمي، الذين نشطوا والذين أضحواخطرا لا يُستهان به في بعض البلدان، مثل مصر والجزائر(...) والعمي أيها السادة والسيدات ن عّوضهم المولى عّز وجّل عن أبصارهم بالبصير الحادّة وصدق الله العظيم، إذ يقول: لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب...وهم شديدو الذّكاء بالغو الحيلة والمكر»[1].

إن موقف الكاتب من هذه الحركات السّاعية، إلى بسط نفوذها في البلاد العربية، جعلها محلّ سخرية في الرواية، وتؤول السخرية من هذه المنظمات، إلى شعور بالاستخفاف نابع من الموقف تجاه أساليب الخطأ والعجز التي تمارسها هذه المنظمات، سواء أكان ذلك على مستوى الحكم أم على مستوى المعارضة.

«يقول مراسلنا من مصر والجزائر، أن هذين البلدين وخاصة الجزائر لهما تجربة كبيرة في حركات المكفوفين، فتنظيماتهم قوية، تنبثّ على كل المناطق، وما من كفيف جزائري إلا ويحمل بطاقة المنظمة»[2].

إن الخلفية التي تؤطّر هذه السخرية الحادّة، وتدفع بالكاتب إلى اتخاذ هذا الموقف، قد تكون سياسية بالأساس، حيث منظمة العمي قد تنسحب بدلالتها على الطبقة الحاكمة أيضا، والتي تفتقد أسباب الحكمة والصواب في تدبير شؤون الحكم، حيث تنّم طابع السخرية في الرواية عن تهكّم

---

[1] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص59.

[2] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص60.

الكاتب واستخفافه بالمؤسسة السياسية الرسمية « فمن خلال السخرية تُنتقد بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية وبعض الشخصيات والسلوكيات، كذلك بهدف خفض التّوتّر، أو تصحيح بعض الأوضاع الخاطئة، ما دام الإحباط هو أحد أهم مصادر»[1] السخرية، حيث لا توجد سخرية ما لم يكن هناك ضعف أو عجز، وتكون السخرية في مثل هذه المواقف، بديلا عن الخطاب النقدي المباشر الموجّه إلى بؤر الفساد، وأساليب النّقص«أما مؤسسات الأمن المدنية ، فبدءً من وزارة الداخلية، إلى آخر نقطة شرطة في تراب الجمهورية، هي تحت الإشراف التام للعمي وَمن والاهم»[2]

إن رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" تحاول أن تعبّر عن الوضع الاجتماعي العربي بوعي جديد، يكشف عن دوائر الوهم والحلم، على مستوى الطبقة الحاكمة في المجتمع، ويواجه الحقائق كما هي عليه، ليقع في علاقة تصادمية بواقع مرير، فبالإضافة إلى أنظمة الحكم الفاسدة، هناك تراجع على المستوى الأخلاقي العام، واللغة الساخرة تصير هي الأداة التي بفضلها يكشف الكاتب بجرأة، عن الوجه الحقيقي لهذا الواقع، وبها يعرّي عورة الذّات العربية، وبذلك تؤول السخرية، إلى أحد رهانات الكتابة الروائية لدى "الطاهر وطار"، ومكّونا أساسيا من مكونات الرواية لدية.

لهذا فإنّ المفارقة في هذه الرواية تّم استجلابها كتقنية تسمح بتحويل المعيش إلى معطى لغوي، يطفح بمحمولات سياسية، واجتماعية، وأخلاقية، ويسعى إلى النّأي عن السرد المباشر، ممّا يدفع بالقارئ إلى التفاعل بجديّة مع الحدث الروائي، وكذا الشخصيات التي تحتكم في غالبيتها إلى بنية تصادمية، ضمن المحكي العربي والإسرائيلي، والعربي والغربي، والجماهيري والرسمي.

وإذا كانت الرواية تسعى دوما إلى تبئير اليومي، وفق رؤية فنية تطمح إلى خلق عالم بديل، فإن رواية " الولي الطاهر..." أبدت مرونة في استيعاب الواقع العربي، وحاولت استنباط ملامحه، متخذة في ذلك اللغة الساخرة كمكّون فني وجمالي يحث على إثارة انفعالات القارئ الهازئة، في مقابل بعض المشاهد ذات الطابع الاجتماعي ، فمن الرياض عاصمة المملكة العربية السعودية يقول المراسل الصحفي عبد الرحيم فقراء:« علمتُ هذا الصباح، أنّ كلّ إناث الخيل والإبل والأغنام

[1] - عبد الحميد شاكر: الفكاهة والضّحك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد289، 2003، ص36.

[2] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص66.

والماعز واللّواب، وضعت توائم، وقد استبشر الناس بهذا، وقالوا إنه فأل خير، ولو أن بعض النساء تشاءمن وقلن إن الرجال عندما يرون تكاثر الحلال، تشتدّ بهم الرغبة في الزواج »[1].

إن الغوص في عمق هذه التصورات، يستدعي إحدى خصوصيات المجتمع الخليجي، القائمة على معتقدات بالية، وهي مترعة في حقيقتها بالفجيعة التي تولّد الضحك نتيجة التوتّر الحاد، وهذا السياق يحيلنا على المثل الشعبي القائل " كثرة الهّم يضحّك".

وتتكّرس مثل هذه الخصوصيات في عمق العلاقات الزوجية التي عمد الكاتب إلى تعريتها، وهو يرسم لنا لوحة للحياة اليومية للرجل الخليجي الذي بات يكّرس وسائل التكنولوجيا المتاحة لديه لإشباع انحرافاته وعُقده، وقد بدت هذه التأكيدات في شكل طرائف تتوالى ضمن مسارات الحكي «هناك إشكالية في استعمال الخلوي (...)تتمثل هذه الإشكالية في أن الإنسان لا يتبيّن الرقم الذي لا ينبغي أن يطلبه، فيطلب عشوائيا، أو يتلقى طلبا عشوائيا (...) فقد ظّل أحدهم يغازل امرأة ويصعد معها في القول إلى مراتب الفاحشة وعندما حلا الأمر بالنسبة لصاحبنا، قالت له المرأة: أين كنت تخفي كّل هذا الكلام الحلو، يا كلب بن كلبة، أم كنت تقوله من ورائي للكلبة الفيليبينية؟ فما كان من صاحبنا إلا أن طلّقها بالثلاث»[2]

وتتجلّى السخرية أكثر عندما يرصد " وطار" إحدى أزمات هذا الواقع، واضعا القارئ أمام أحد مشاهد الكبت الجنسي العربي بكّل عُريه، ثّم يعمل على جلد هذا الواقع بلغة تلّوح بدلالات صريحة، بعيدا عن التأويل، وذلك من أجل تعميق إحساسنا بهذا الواقع المّر في صورته المأساوية « تعلمون أن اليد العاملة كلها هنا مستوردة، والعمي الأصليون يستوردون مبصرات، يقمن بشؤونهمن فلا حروف براي ولا غيرها، يضاف إلى ذلك استيراد العيون من كلذ مناطق آسيا خاصة من بانغلاداش، والبلدان الإسلامية»[3]ن وما يمكن ملاحظته هنا هو إن اللغة الصّادمة، صارت إحدى أدوات الكتابة الروائية السّاخرة ذات التوّجه التجريبي، وهي(أي اللغة) تسائل واقع المجتمع العربي الذّكوري الذي يشّرع لنفسه ممارسات تغيّب الفضيلة، خصوصا لّما تتاح لهذا المجتمع فرصة الانفتاح على الآخر« هنا في تونس الخضراء الزغاريد يجلجل مغردة، تملأ الفضاءات التونسية

[1] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 91.

[2] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص37.

[3] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص38.

المتماسكة الصامدة النقيّة الطّاهرة بفضل السياسة الرشيدة للسيد الرئيس(...) فقد أرست اليوم بواخر تحمل سُواحا ألمانا يقال إنهم كلّهم من يهود فرانكفورت، سيتوجّهون إلى شبه جزيرة جربة(...) هذا إلى جانب حلول طائرات بسائحات روسيات ، قيل إنهن سيقضين شهرين في الخضراء وربّما أكثر »[1].

ولعلّ إصرار الكاتب على توظيف لغة السخرية، سببه الوقوع تحت تأثير التوتّر والقلق متعدّد الأشكال، خصوصا لّما يتظافر السياسي والاجتماعي في رسم خيبة الراهن العربي، حيث يشعر القارئ بجدّية الموقف المترع بالحداد على الذّات العربية المُضيّعة بين أنظمة الحكم والأعراف الفاسدة، وبذلك يصبح طابع السخرية في رواية " الولي ..." مؤسّسا على استدعاء التواطؤ بين المشهد السياسي، والاجتماعي، والأخلاقي، فحينما تنكشف أساليب الأنظمة الحاكمة وتتعرّى سلوكات الطبقة المحكومة، قد يصير المشهد صاعقا، فبالإضافة إلى« أنّ السيد الرئيس حفظه الله ورعاه أثنى على دور مصر في انعقاد دورة الجامعة بتونس، في الحفظ والأمان»[2] فقد« حلّ الويسكي محلّ لبن "الحلال"والذّوق»[3] و « كلّ واحد انبطح قرب كومة أو شجرة القات، وأغمض عينيه، وراح يعلف»[4].

ومن خلال الشهد الكاريكاتوري راح " وطار"يترجم مواقفه الساخرة، فالتّشوه العضوي الذي تبدو عليه الشخصيات في الرواية يبعث على الإضحاك ولعل وصف السارد هنا جاء مؤطّرا بالإيديولوجي لأن « الوصف يرتّب ويصف ولا يكون أبدا محايدان وهم يشفّ دوما عن وجهة نظر ما ويدرج قيمة »[5]،والسخرية الواصفة لدى " وطار" تكشف عن حالة من التصادم والمواجهة، خاصة لّما يصير الموصوف في هذه الرواية هو رئيس الولايات المتحدة الأمريكية " جورج بوش"ن حيث يقول السارد: «كما أن هناك رسوما كاريكاتورية، تُظهر الرئيس الأمريكي فأْرا يقرض ورقة من فئة ألف دولار.أو تّظهره وهو يُقاد إلى سّجن أبو غريب بالعراق منزوع السروال »[6] ، ولعلّ ذكر السارد

---

[1] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص34.

[2] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص35.

[3] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص36.

[4] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص53.

[5] - امحمد نجيب عمامي: فنّ الوصف بين النظرية والنص السّردي، دار امحمد علي للنشر، تونس، (ط1)، 2005، ص 180.

[6] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص ص 50، 51.

سجن "أبو غريب" إنما هو إيحاء بالمفارقة الساخرة، ومحاولة من الكاتب ، الهروب من ضغط الواقع المفجع ، واقع العراق المغمور بالأسى والآمال الخائبة، وإلا كيف يمكن أن يُزجّ بالرئيس الأمريكي في سجن أبو غريب، وهو الذي صنعه لتعذيب العراقيين؟!

وحين يضعنا الكاتب في أجواء كاريكاتورية، وهو يصف شخصياته الروائية، فليس ذلك سوى حركة تمرّد ونقد للواقع، المرتبط في هذه الرواية بهموم الإنسان العربي (العراقي) وهو يعاني وطأة الاحتلال الأمريكي، ولذلك يلجأ غلى تقنية الرسم والتشكيل، التي تقّرب القارئ من الحقيقة التي يستهدفها السرد.

واللغة هنا تصير بمثابة الألوان، التي يرسم بها الكاتب لوحاته الباعثة على السّخرية، ويضعنا من خلالها في عوالم الرسوم المتحركة « قالت مستشارة الرئيس الأمريكي للأمن القومي، وقد ظهرت للمرة الأولى كما تشاهدونها في هذا التسجيل ، دون زينة وفي لباس رياضي بنّي داكن،فتبدو في سنّ غير تلك التي كانت تبدو بها، كما أن فمها، تخلّص من مراقبتها له، فبدا عريضا جدّا، يظهر كامل أسنانها الناصعة البياض كلّما فتحته، ويجعل ذقنها تظهر وتختفي كلما تحّركت وأنفها الغريب يعجز عن الاستقرار في وجهها، بينما ازدادت عيناها ضيقا وصغرا وحدّة، فتكشفان عّما يكمن في رأسها من عدوانية واحتقار»[1]

استنادا إلى هذا الوصف الكاريكاتوري المكثّف، الذي يشّوه ملامح بعض الشخصيات، يمكن القول بأن "الطاهر وطار"، يجعل من السخرية فلسفة للتصدي والمقاومة، حيث تصير تقاسيم الوجه إيماءة تصطاد الضحك من وسط القتامة، وترّسخ انقلابا لصالح الدّلالة المرتبطة بموقف الإنسان العربي، وببنيته الذّهنية، ومن هنا تؤول الكتابة الروائية إلى أداة للمجابهة.

وحين يعمل السارد على تحويل صورة الحياة اليومية، إلى حركات تعبيرية قلقة بشكل مضحك، فإنه يكشف أيضا عن نبرة انتقادي ساخرة، ولعل هذا القلق والتوتّر المصاحب لحركة الشخصية، يكون صدى لقلق اليومي، في حياة الإنسان العربي المعاصر، فهاهو الشعب اليمني، عندما تجفّ أوراق القات يعيش« مناحة كبرى (...) النّاس يلطمون خدودهم، ويمزّقون جيوبهم، ويذرفون الدّمع الحار، وهم حيناً يحتضنون بعضهم، مواساة وعزاءً ، وأحيانا يتمّرغون على الأرض، ضاربين رؤوسهم على كّل ما صادفهم، وقد تساقطت من رؤوس الكثيرين منهم، العمائم، كما

[1] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 84.

تساقطت قطع القماش التي يلفّون بها نصفهم السّفلي، فيبدون، حفاة عراة في منتهى الهزال عجفا ضامرين، يذكّروننا بغاندي رحمه الله»[1]

والسخرية من الواقع العربي، تدخل ضمن نقد الذّات بما تحمله من تقاليد وقيم تدعو إلى الغرابة، بحيث يتجاوز هذا النقد ما هو سطحي، إلى تعرية العمق، لتمكين القارئ من رصد حقيقة الصورة العربية، وما تعكسه من معاني الزّيف والرداءة.

ولعلّ ما يبّرر هذا الكشف والفضح، هو أن السارد في الوقت الذي يحلم فيه بواقع عربي أفض، يجد واقعا فعليا قد أفضى إلى ما هو أسوأ، وهنا تحصل المفارقة وتعيش الذات الساردة حالة التوتّر، لتتحوّل هذه الحالة إلى ما نوع من الثورة التي تعّري الواقع بلا هوادة.

وبمكن أن نشير أيضا إلى السخرية من الوضع الثقافي في إحدى جهات البلاد العربية، متمثلا في صورة المثقّف المزيّف، فالبعض قد تجّرأ « فوضع اسمه على بعض المؤلفات يجهل محتواها، ألّفها لهم بعض الإخوة العرب الفقراء، وظهر عنهم علماء ومفكرون، ومحللون يحملون ألقاب الدكتور، والعلاّمة، والباحث وما إلى ذلك»[2]

والواقع العربي، قد يصبح أكثر مرارة لّما ينتقل هذا الزّيف إلى عالم المعرفة والثقافة، وإذا كان هذا هو حال المثقف الذي يمثل واجهة المجتمع، وضميره، فكيف ستكون صورة هذا المجتمع، ذي الضمير المزيّف ؟!

كما تتعدى سخرية "وطار" إلى استخدام الألقاب الغريبة في الرواية، فيستعمل لقب "حنزليقة" وهو دكتور وباحث عربي مختص في الشؤون الإسرائيلية « في حين ركزت على وجهة نظر الدكتور حنزليقة رغم ما فيها من أحكام مسبقة»[3]، والمفارقة في استخدام هذا اللقب تبدو من خلال عدم توافقه مع المكانة العلمية المرموقة لهذه الشخصية، التي تبدو باحثة مختصّة في الشؤون السياسية، ممّا جعلها مرجعية في رسم التوجهات الدبلوماسية، مما يعني بأن استخدام هذا اللقب، هو بمثابة النقد السياسي للمشهد السياسي العربي الذي تصنعه مثل هذه الألقاب الباعثة على

---

[1] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 89.

[2] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 36.

[3] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص 46.

السخرية، والاستخفاف بالاسم، قد ينسحب على كل ما يتعلق به من آراء وأفكار تجعله يتولى دور الريادة الفكرية حتى صار « المرجع الوحيد في الأزمة»[1].

إضافة إلى ذلك نجد لقب "ضرططوخ" المشوّه، الباعث على الضّحك هو الآخر، والذي يؤطّر بآرائه "الحكيمة"، السياسة العالمية، وفي كثير من الأحيان، تستعين الدبلوماسية العربية برأيه وتجربته، وتستضيء باستشرافاته وتوقعاته.

ويبدو أن هذا اللقب مختار بدقة، ينم عن اتجاه نقدي ساخر من السياسة العربية « ويبدو أن جامعة الدول العربية، وطبعا من ورائها بعض الدّول، والسلطة العربية بالذّات، تميل إلى الرّأي الصادر عن الساحر الإسرائيلي الكبير، الدكتور ضرططوخ »[2] وأقل ما يمكن أن يقال عن هذا الدكتور صاحب اللقب المذموم، إنه كبير السّحرة الذين يخطّطون ويرسمون ملامح الزمن العربي والعالمي المأساوي.

وإذا كانت هذه الألقاب الغريبة تدلّ على مسميات مضحكة، فإن حضورها في الرواية كملفوظات ساخرة دالة على صفات توحي باللّونية، يرسّخ رفض المواطن العربي لهذا الواقع السياسي الساذج الذي يعتبر صنيعة "حنزليقة" و"ضرططوخ"، وهي ألقاب لا تنسجم في دلالتها مع والمعرفة والحكمة، لأنها تلوّح بدلالات مهزوزة ومشوهة، قد لا تصنع سوى المواقف الساخرة المهزوزة مثلها.

أ-2."رأس المحنة..."[3] سخرية الكشف والهَدم.

الهدم مرحلة ضرورية لإعادة البناء، والرواية التجريبية لا تصف الواقع، بل تسائله، لتكشف عن تناقضاته، وتعيد صياغته وفق رؤية خاصة، وبما أن السخرية إحدى أدوات التقصّي والمساءلة، فإنها في رواية "رأس المحنة 1+1=0" لعز الدين جلاوجي، تتأسس على المفارقة الاجتماعية ، وتتكئ على الصراع بين الطبقات الاجتماعية، التي أفرزتها زمن الاستقلال أين احتدم التوتّر بين شخصيات الرواية، حيث تحضر لغة السخرية بحدّة عبر ملفوظات هذه الشخصيات، وهي تتفاعل

---

[1] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء ، ص 110.

[2] - الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 39.

[3] - عز الدين جلاوجي: رأس المحنة 1+1=0 دار هومة للطباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

مع بعضها، وقد تّم اعتماد هذه اللغة كوسيلة للنقد والتشويه، يقول السارد:« ها هو منير متخّرج من الجامعة، ماذا فعل بالشهادة التي يحملها؟ لايكاد يكسب قوت يومه، وها هو أحمد اْملّمْد أشكال الّدابة لا يحسن أن يرسم الواو الأعور يعيش كالملك...عصر المادة يا والدي قيمتك قدر ما تملك من مال، لا ما تملك من علم ولا من خلق»[1]

إن شخصيات الرواية بقدر ما تدين بعضها، فإننا نجدها تدين أيضا الواقع المتراجع، الذي مكّن للبعض امتلاك الجاه والسلطان بغير وجه حقّ، وهذا المناخ الاجتماعي المتعفّن هو الذي دفع بالشخصيات إلى السخرية وإزاحة الأقنعة عن بعضها البعض.

والسارد يقدم لنا هذه الشخصيات وهي مكتملة، وهو يسعى من خلال اللغة إلى تعرية ذلك الاكتمال، ليبيّن بأن خَلْفَ كّل شخصية مفارقة، تدعو إلى السخرية الحادة.

وقد لجأ الكاتب إلى أسلوب السخرية ليقدّم لنا رؤيته تجاه الوضع الاجتماعي في مرحلة من مراحله التاريخية الحرجة (المأساة الدموية)، وأمام هذه التحولات التي شهدها هذا المجتمع، لم يكن أمام السارد، إلاّ السخرية على لسان الشخصيات، من ذواتهم ومن الّراهن.

وسخرية الشخصيات من بعضها البعض تأسست على الّرسم الكاريكاتوري ذي النّبرة الانتقادية اللاذعة، حيث تقدّم للقارئ إشارات تعبيرية تضفي على الشكل الخارجي للإنسان مسحة عجائبية، يقول صالح الرصاصة: « ومديرنا هذا وطنّي حقّا لّما عينّوه كان كسلك الحديد.. كأنه مستورد من إثيوبيا.. البذلة الرمادية وحدها تمشي.. اليوم صار بضخامة ثور يكاد يسقط للخلف.. سرواله القديم لا يسع إصبعه »[2]، وهذه اللوحة الكاريكاتورية تحمل مفارقة زمنية انعكست على شخصية المدير، كيف كان في الماضي وكيف صار الآن، وهذه المفارقة تدعو إلى الضحك لأنها تستدعي عناصر اللوحة من عالم الحيوان، وبالتالي يصير الوصف في الرواية غير محايد، بل يستبطن مشاعر القلق والتوتّر، ويتغيأ وظيفة نقدية تقويمية «تبيّن لي من ملامحه أنه شيطان ..لحيو مبعثرة كلحية تيس.. وعينان تزيغان يمينا وشمالا كعين إبليس»[3]

---

[1] -رأس المحنة، ص90.

[2] - رأس المحنة، ص 32.

[3] - رأس المحنة، ص 141.

من خلال هذا الوصف يتشكّل لنا مشهد مضحك، وقد اتضحت السخرية من خلال وصف الشكل الخارجي للشخصية غير المنسجم، المفعم بالفوضى وعدم التناسق.

والسارد نجده يعالج حالة التوتّر والبؤس الاجتماعي للشخصيات، في شكل ملامح تعبيرية محمّلة بدلالات ورموز، لتحوّل شكل "العجوز عُكّة" إلى حالة لا معقولة ومضحكة، نتيجة لتأثيرات الواقع الاجتماعي المتأزّم الذي انعكس على مظهر هذا العجوز، ليشكّل مدخلا يسمح بالغوص في أعماق هذه الشخصية المضطربة، وقد بدت ملامحها قريبة من التشكيل الكاريكاتوري السّاخر«خرجت العجوز عكّة وتدحرجت نحوي في تثاقل كصهريج زفت..فتحتُ النافذة..سدّتها بجثّتها..وأنفاسها المبحوحة تكاد تنقطع ..مدّت يدها تصافحني..دسست في يدها مبلغ مائة دينار..أطلّت من مغارة فمها ابتسامة عريضة سال لها لعابها »[1]

ولا يكتفي السارد هنا بالسخرية من شكل العجوز، إنما يوظّفه ليصوّر بشاعة الواقع وانحطاط الأخلاق وتدني القيم، فالواقع المأزوم يقدّمه لنا السارد بأسلوب ساخر، كأداة قادرة على تصوير هذا الواقع، ليس من أجل الإضحاك، بل من أجل تعرية الواقع، وتمرير رسالة، ومن ثّمة تصبح السخرية عنصرا ناظما للعمل الروائي، يسهم في بنية الشخصيات التي صارت وعاء ينضح بالسخرية.

ويواصل السارد بلغة عنيفة مستهترة وجريئة، وصف الشخصيات في تفاعلاتهم اليومية، بطريقة هزلية « فجأة ارتفع صوت أحدهم طالبا دلاّكا ...وهرعت إليه مُلبّيا.. كان الزّبون طويلا عريضا متشحّما كجثة فيل ينبطح على بطنه.. حاولت أن أتعرّف عليه لكنني لم أستطع قلت بصوت فيه شيء من التردّد

- **أنت جاهز؟ هل تعرّقت؟**
- **ردّ الزّبون بنبرة متعالية**
- **ولماذا دعوتك؟ »[2]**

ومن خلال هذا المقطع يحاول السارد أن يبرز لنا توترات الذّات، وكأنها تعيش حالة من عدم التوافق مع واقعها المأزوم، فيطفو هذا الاختلال النفسي على سطح الحوار، لتتسع الهّوة أكثر بين

---

[1] - رأس المحنة، ص**171.**

[2] - رأس المحنة، ص**75, 76.**

الشخصيات، كانعكاس لتأثيرات اليومي، وقد استدعى الكاتب بأسلوب هزلي، مواقف الشخصيات النابعة من هذا الواقع، ويصفها بلغة تبعث أحيانا على الضحك، لتبرز خيبة الذّات وانكساراتها.

ففي طابع سجالي، يقتنص الكاتب ا لسخرية المضمرة داخل كّل شخصية، تجاه نظيرتها، ليقّرب للقارئ المواقف المتوتّرة لهذه الشخصيات، وهي تتفاعل مع بعضها، ومع الأحداث والمواقف، يقول امحمد اْملّمْد« خرج صالح من مغارته كالشبح وقد اشتدّ سواده وتلألأت عيناه كأن إسهالا داهمه عاما كاملا.. كأنما عرفني فاندفع يفتح الباب ليركب.. كان الباب موصدا من الدّاخل لم أشأ أن افتحه (...) رايته أشبه بخنزير أليف.. قلت في نفسي:أبطرتك النّعمة يا ولد الكلب .. يا ولد الحركي(...) لم أشأ أن انحني ولا أن ألّوث يدي بمصافحته(...) ونزل خلفي يتبعني كالكلب»[1]

إن هذا المقطع السردي يبرز شكل المواجهة بين صالح "الرصاصة الوطني" ، وامحمد املّمد الانتهازي، ابن الحركي، وهذه المواجهة تسّجل بحدّة مفارقة الواقع، وما يستبطنه من تناقضات تعيها ذات الشخصية، وتكابد آثارها بأسلوب هزلي ساخر.

ولعّل هذه المواجهة التي اتخذت طابع السخرية، تتضح أكثر من خلال علاقة "صالح الرصاصة" بمدير المستشفى، وهي علاقة تصادمية تتسّرب منها وجهة نظر إيديولوجية، تبدو واضحة من إعلان "صالح الرصاصة" عن موقفه تجاه مديره، الذي تعّرض كثيرا لمضايقاته، فلجأ إلى الوصف السّاخر كأداة لمواجهته، يقول صالح عن مديره: « مديرنا إنسان وطني صرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله. يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفّح الجرائد التي تشترى على حساب المشفى..يوقّع الوثائق..يطّلع على المراسلات..يرشف قهوة..يحتضن السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه بعدما طرد السكرتيرة التي كانت قبلها.. يتفق معها على موعد السّهرة ويخرج. في الباب يلتفّ حوله العّمال المخلصون كالكلاب المدّربة..يرقصون بلا إيقاع.. يملؤون له السيارة بخيرات المشفى (...)أّما المرضى المساكين فلا يُعطى لهم إلا العدس بالماء، فكيف نسكت اليوم على هؤلاء الفئران»[2]

---

[1] - رأس المحنة، ص ص 82،83.

[2] - رأس المحنة، ص 32.

ينتقل السارد عبر هذا المقطع السردي، من السخرية باستعمال الوصف إلى السخرية بذكر أفعال الشخصية وفضح سلوكاتها، التي تكشف عن الوجه المفارق، ونجد السارد يبئّر سلبياتها، كالبعد عن الوطنية، وانعدام الضمير الإنساني، والإهمال، والفساد الأخلاقي، وإذا كان هذا المقطع يعلن عن هذه الانحرافات بالتصريح تارة، وبالتلميح تارة أخرى، إلا أن روح السخرية بدت كإحدى محمولات اللغة السردية، التي تمكنت من تحقيق الامتداد الدلالي للشخصية الانتهازية التي تمثّل إحدى مفرزات الواقع الجزائري المتراجع.

ولعلّ السخرية الموقفية، أشد وقعا على القارئ من السخرية اللفظية، خاصة لّما يتّخذ السارد موقفا غير محايد، فلا يكتفي بتوصيف الأفعال، إنما يعلن عن موقفه صراحة بغرض إقناع القارئ، وهو بصدد الإفصاح عن منظوره تجاه السلطة المتمثّلة في مدير المستشفى وفي امحمد املّمد ورئيس البلدية الفاسد، والسعيد محافظ الشرطة المرتشي، وهي نماذج تعكس فساد السلطة وتعفن الجهاز الإداري الذي يتولى قيادة المجتمع الجزائري « أّما نحن فليس لنا الآن إلا شهريارات تحكمنا على طول الخط.. لا يصدق فيها إلا قول الأديب الجزائري المسيلي ابن رشيق وهو يصف حكامه في نهاية القرن الحادي عشر:

ألقاب سلطنة في غير موضعها... كالقط يحكي انتفاخا صولة الأسد»[1]

ويمكننا القول بأن المفارقة هنا، هي الإحباط، وخيبة الأمل، وقد تصدى لها السارد بسلاح الهجاء موظفا في ذلك استراتيجية التناص، بحيث يرسم لنا البيت السابق تقاسيم لوحة هازئة تشي بجرأة رسّامها في نقده للسلطة، حيث يغوص في عمق الدّلالة وهو يصف بسخرية، طبيعة الحاكم المهزوم حين تراه مستأسدا، وهو في الحقيقة يخفي وراء هذا المظهر الزّائف، علامات الضعف والفشل.

إن الكاتب يقتنص فساد السلطة، ويجعل منها حافزا لتصوير مجتمع عبثي، يطفح بالمفارقات، كلّ ما فيه يدعو إلى السخرية والهجاء، والذي يهّم السارد ليس شخصيات الرواية كذوات، بل كنماذج مُشّعة بدلالات الظّلم والفساد الذي ينخر المجتمع «إيه يا زمان نانّا!! »[2]

---

[1] - رأس المحنة، ص107.

[2] - رأس المحنة، ص105.

إن البعد الدلالي في "رأس المحنة" يتأسس على هذه الرؤية، فالكاتب يدين واقع المجتمع المرهون بالقيم الزائفة، والمؤسسات الرسمية في صورة أشخاص ذوي نفوذ، هي التي تحمي هذه القيم « رحم الله الشاعر العربي نزّار قباني لّما قال:

لبسنا قشور الحضارة والروح جاهلية

ضرب على المحسب وواصل:

- ماذا تنتظرين من مجتمع لا يضع الحضارة لكنه يستهلكها بغباء»[1]

إن التشخيص السّاخر لأعطاب المجتمع ومفارقات الواقع، يتجلى كذلك من خلال رصد تمزقات الإنسان في " حارة الحفرة" وهي المكان الذي جرت فيه أحداث الرواية، هذه الحارة التي صارت رمزا للفقر والضياع والجنون والنّفاق، وقد انعكست هذه المعاني على الشخصيات التي تخترق هذا المكان، انطلاقا من الألقاب الساخرة التي أطلقها الكاتب على هذه الشخصيات، وقد منحت هذه الألقاب الرواية مذاقا واقعيا خاصّا، حيث يصير اليومي أداة لتشكيل بؤرة الحكي، لأن اللقب (Surnom) في طرحه الدّلالي والرمزي، مستمدّ من عمق التفاعل الاجتماعي، ثّم يتم ترسيمها على مستوى الوجدان الجماعي المحلّي.

ولقد وجد السارد في بعض الألقاب، وسيلة للسّخرية، وأداة لغوية ووظيفية، تفصح عن نماذج اجتماعية في "حارة الحفرة" كنموذج للمجتمع المهّمش، ذي المستوى التعليمي المحدود، والمشكلات النفسية والاجتماعية المتراكمة.

إن الشخصيات الفعلة في مسار الأحداث، هي التي يكشف عنها السارد بألقابها التي تحيل بدلالاتها في مدار التواصل الاجتماعي، إلى مرجعية اجتماعية فـ" إبراهيم جحا، وامحمد املّمد، والخيّر البلّوط، والعجوز عكّة" كلها ألقاب تفسّر الوعي الاجتماعي الذي حلّدها، ثم رسّخها في الذاكرة المحلية وفق معطيات اجتماعية، بحيث لا يمكن أن تخرج عن السياق الاجتماعي الذي وُجدت فيه، كما أن هذه الألقاب تنفتح على دلالة لا تفسّر طبيعة صاحبها فحسب، بل هي تمثّل إطارا مرجعيا للواقع الاجتماعي المريض أيضا.

وبقدر ما تثير هذه الألقاب من سخرية، بقدر ما تفصح عن مواقف وسلوكات معينة، تتصل بالعلاقات الاجتماعية، وقد وجدت" حارة الحفرة" في هذه الألقاب وسيلة لترجمة القيم المهزوزة

---

[1] - رأس المحنة، ص **184.**

التي عرفها المجتمع الجزائري، فـ" البلعوط" ملفوظ يتحرك على مستويات دلالية عديدة، ويحمل معاني الحيلة، النفاق، الكذب، الغشّ، وهذه المعاني تستقطب الانتباه لمسألة تشظّي الانسجام السلوكي، ممّا يزيد في تعميق الهوة داخل البناء الاجتماعي.

والخيّر البلعوط" عازف على آلة "الزّرنة"، ومن صانعي زمن الشيطنة في "حارة الحفرة"، يعود كلّ مساء إلى بيته مخمورا، ويلقاه الصّبية بالحجارة، وإذا كان "البلعوط" قد اكتسب هذا اللقب نتيجة مظهر سلوكي، فإن "العجوز عكّة"، قد اكتسبت لقبها من مظهرها الخارجي، وقد شاع هذا اللقب بين الناس، حتى تحوّل بمرور الزّمن إلى اسم تعرف به، ولا تّعرف بغيره، وبعض الناس معروفون في المجتمع بألقابهم وتتلاشى أسماؤهم من الذاكرة، تحت وطأة اللقب وسعة انتشاره، "والعجوز عكّة" ذات شكل يشبه شكل العكّة، وهي وعاء جلدي يستعمل لتجميع السّمن، قصيرة القامة، ضخمة الجسم، سوداء اللون، تجول بين النّاس وتشتم الأخبار، ثم تجمعها لتعيد صياغتها بطريقتها الخاصة، تحترف السّحر، وتبيع قلوب الكلاب للنساء اللوتي يُردن إذلال أزواجهنّ، ولهذا فلقب " عكّة" غير مستمد من شكل هذا الوعاء الجلدي فحسب، بل يكشف بدلالته البلاغية عن سلوك العجوز وطبيعة تفاعلها مع مجتمع"حارة الحفرة".

أما "إبراهيم جحا" بائع الشاي بالنعناع داخل استراحة الحمّام فقد كان مرحا مع الناس«يمسح عن جفون حارة الحفرة أتراحها وأحزانها (...) حتى قيل إنه يضحك الموتى»[1]، لكنه كان يعيش حياته الخاصة حزينا، فقد طلّق زوجته، وتّم اغتصاب ابنته من طرف ذوي النفوذ، وإذا كان لقب "جحا" يختزل بدلالته معاني الفرح والضحك، إلا أنه كان يعيش بنفسية مقهورة، سرعان ما تنفصل عنه حينما يتصل بالناس، وهو بهذا المعنى يقدّم للقارئ مفارقة صادمة، فهو يضحك الناس لكنه حزين، ويسعد المجلة مع لكن هذا المجتمع اغتصب ابنته

إنها صورة لواقع متناقض، يضعه أمامنا السارد في كامل عُريه.

أما " امحّمد املّمد" رئيس البلدية، فيمكن عبر لقبه أن نرسم إطارا تصّوريا عن العلاقة القائمة بين هذا اللقب والمرجعية الثقافية للمجتمع على المستوى الشعبي فـ" لّمد" بمعنى " جمَع"

والجمع هنا يتلخّص في ما اكتسبته هذه الشخصية عبر مشوارها الحياتي، وذلك بالنظر إلى سلبياتها التي عرفت بها، فهي شخصية انتهازية حيث ألصق بمنير تهمة تؤدي به إلى الإعدام..

[1] - رأس المحنة، ص74.

منافق يمارس الإرهاب ويتهم الناس به[1] ، يستغلّ نفوذه لنشر الفساد والظّلم، قام باغتصاب " عيلة الحلوة" بنت "إبراهيم جحا"، وقد حكم عليه بالبراءة، بعد شهادة زور من طرف أحد الوجهاء، يتظاهر بالخير ويلقّبه الناس بالحاج، لكن دواخله الشّريرة، كانت تفضح سلوكاته على أرض الواقع.

إن شخصية "امحمد املّمد" تبدو من خلال الحكي، ذاتا تتراكم في دواخلها القيم المنحطّة، وإذا كان السارد يقدّم إلينا هذه الشخصية كبعد فردي/ذاتي، ينطلق من واقع ضيّق لا يتعدى حدود "حارة الحفرة"،إلاّ أن رمزيته تنفتح على أفق أوسع، تكشف عن عالم منحطّ.

واشتغال الرواية على هذا النموذج الاجتماعي بشكل ساخر، إنما هو محاولة « لاستعادة الحقيقة الأصلية للعالم (...)[وتهيئة] الجوّ لتصوّر العالم من خلال روح السّلب التي تساعد على تجاوز ذاك العالم»[2].

لعلّ رؤية "عز الدين جلاوجي" في روايته " رأس المحنة 1+1=0 قد اتضحت وهي تتوشّح الوصف السّاخر، الذي ينهض بوظيفة تقويمية، من خلال تعبير الشخصيات عن مواقفها ضمن علاقاتها ببعضها، فنرى " جلاوجي"يصطاد لحظات الضحك من عمق التوتر والقلق الذي سيّج حياة الإنسان في المجتمع ا لجزائري المعاصر، وهو بذلك يرسّخ أسلوبا جديدا في الكتابة الروائية الجزائرية يحقّق من الواقعي والخيالي منجزا روائيا، يشتغل الاشتغال على انبثاق المفارقات المثقلة بالسخرية الموجعة، والمتمردة على عبثية المعيش، والدّاعية إلى تعميق الإحساس بالراهن، وإعادة صياغة واقع جديد.

ب- اللّغة الشّعريـة

يبدو أن الكتابة الروائية ذات المنحى التجريبي، صارت تحمل وعيا حداثيا تولّد عن حاجة ملحة إلى وجود بدائل وإضافات في الإبداع الروائي، مع ما يتبع ذلك من خبرة جمالية تقترن بالتّجاوز المستمر، وتؤصّل لنص روائي يتصل بالواقع والأفكار والرؤى، وفق منظور أدبي جديد لا

[1] - ينظر، رأس المحنة، ص175.

[2] - قيس هادي أحمد: الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)، 1980، ص144.

يتعامل مع اللغة كأداة تواصل فحسب، بل كقيمة جمالية خاضعة باستمرار للاختبار والتحول، قصد تحقيق الانسجام مع تحولات الواقع والمجتمع.

وهذا التحّول الذي طرأ على اللغة الروائية بفعل التجريب، هو ما سّماه النقاد بالانزياح أو المجاوزة (Déviation)، والذي يتولد عن اختراق الكاتب لحدود الاستعمال المألوف للغة، وذلك قصد ابتكار أبعاد دلالية وجمالية غير مطروقة، والانزياح كما يعرفه "جون كوهين (Jean Cohen)" هو «تحول فردي بالقياس إلى المستوى العادي»[1] للغة.

ولعل فرادة النص الروائي وجماليته، تتولّدان من خلال خروجه عن معيارية اللغة، وتصّرف الكاتب بشكل غير مألوف في توظيف الألفاظ، وصياغة التراكيب بطريقة تجعل اللغة ذات استعمال غير مألوف، وتبدو في صورة غير متوقّعة لدى القارئ، فتحدث في نفسه أثرا جماليا ناتجا عن المجاوزة/الانزياح باعتبار ذلك «خروجا إبداعيا يهدم كي يبني بطريقة يصعب ضبطها، بطريقة هاربة دوما...»[2]، وهذه الطريقة، تتشكل نتيجة تحرر في استعمال أنماط أسلوبية معينة «وهذه الأنماط تستعين بأدوات لغوية عدة مثل الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل، وغير ذلك مما يدخل في علم المعاني والمجاز والبلاغة...»[3]، مما يضفي على اللغة الروائية صبغة جمالية غير عادية «والشيء غير العادي في هذه اللغة هو ما يمنحها أسلوبا يسمى "الشعرية"...»[4] وهو ما تسعى الرواية التجريبية إلى معانقته كوظيفة جمالية بالدرجة الأولى، تمكن الجمالي الذي يتولد لديه وهو يتعاطى مع تشكيل لغوي ينأى عن النمطية والمعيار، لأنه «كلما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع، شريطة أن لا يخرج عن صفات اللغة خروجا نهائيا»[5].

---

[1] جون كوهين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (ط4)، 2000، ص36.

[2] أحمد المبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في الذات النقدي عند العرب)، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (ط1)، 2009، ص63.

[3] يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (ط1)، 1987، ص20.

[4] جون كوهين: النظرية الشعرية، (مرجع سابق)، ص36.

[5] سامح الرواشدة: قصيدة اسماعيل لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجماليته)، مجلة دراسات، مج30، عدد03، الجامعة الأردنية، ص476.

والشعرية (Poétique) –كما يبدو- من المفاهيم التي تقلّبت في الخطاب النقدي العربي والغربي، دون أن تتموضع في إطاري تصّوري دقيق[1]، نظرا لطبيعتها الزئبقية، وبذلك «يبقى البحث في الشعرية (...) دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة»[2].

إلا أن المتتبع للدراسات النقدية التي تخلق انزياحا عن اللغة التقريرية التي لا تتجاوز ارتباطها الوثيق بالأساليب اللغوية، كما تراها يمنى العيد، وحميد لحميداني «تستخدم جميع الإمكانات المتاحة لدى الشاعر (استعارة، كناية،...)»[3]، مما يعني ارتباط الشعرية بالخطاب الشعري، وإن كان مصطلح الشعر الآن قد اتسع معناه عند جمهور المثقفين، كما يرى "جون كوهين (Jean Cohen)"، وأصبح الأمر يتعلق بالتأثير الجمالي وبالانفعالات الشعرية حيث «أصبحت كلمة "الشعر" تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية، ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر»[4].

مما يؤكد بأن الشعرية قاسما مشتركا بين النصوص الشعرية والنصوص النثرية، التي تستبطن جمالية أسلوبية تتولد عن «الخصائص المجردة التي تضع قراءة الحدث الأدبي أي الأدبية»[5] التي يمكن أن تتقاطع من خلالها «الموضوعات الفنية (...) التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية»[6]

وإذا كانت الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية، التي تجعل من الأدب أدبا جماليا تعطيه الفرادة وتميزه عن اللغة العادية، فإنه من الممكن دراسة اللغة باعتبارها رسالة لفظية، على حد رأي جاكبسون (Roman Jakobson) حيث يقول: «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص»[7].

---

[1] الشعرية في تصّور جيرار جنيت تنشغل بمسالة انفتاح النص الروائي على أجناس أدبية مختلفة، أي إنّ موضوعها يتحدد في ما أسماه "جامع النص" أي النص المنفتح الذي يتشكل من شبكة معقدة من العناصر المتفاعلة، أو هي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية، التي ينتمي إليها النص الأدبي، والشعرية تسعى في نظره إلى الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا، وليس بوصفه أثرا أدبيا. ينظر: جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط2)، 1986، ص ص02-91

[2] حسن ناظم: مفاهيم شعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1994، ص10.

[3] حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1989، ص82.

[4] جون كوهين: النظرية الشعرية، (مرجع سابق)، ص29.

[5] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: بن شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط1)، 1990، ص23.

[6] جون كوهين: النظرية الشعرية، (مرجع سابق)، ص30.

[7] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1988، ص78.

وإذا كانت النظرية الشعرية لدى جاكبسون تستند على المبدأ اللغوي، وتتأسس على مقاربة الشعر باعتبار أن الوظيفة الجمالية في الشعر أكثر منها في النثر، فإنه من الممكن إدراج لغة الرواية ضمن الوظيفة الشعرية، رغم كونها غير مهيمنة كما في الشعر، وإن كانت شعرية جاكبسون تعني بالمعنى الواسع للكلمة في الخطابات الأدبية الأخرى خارج حدود الشعر، وقد اعتمدها في مقاربته الشعرية بدراسة الإيقاع والمجاز والطباق[1].

وبناء على ما سبق يمكن الاستنتاج بأن شعرية جاكبسون تسمح بدراسة لغة الإبداع الأدبي بشكل عام، ولاشك أن الرواية تنخرط ضمن هذا الإبداع باعتبار أن اللغة الروائية « كعمل فردي يعتمد على الخلق والإبداع»[2] تسهم في إنتاج شعرية الرواية، مادامت تعكس الخرق والانزياح، بفضل تداخل الشعري والنثري فيها، وفق آلية تجريبية تجعل لغة النص الروائي تتأرجح بين هذين النمطين.

وفي هذا المعنى شخص جون كوهين أسلوب الرواية «بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح أقصى درجة»[3].

ومادامت الرواية – كما يؤكد لحميداني- «من أكثر الفنون قدرة على استيعاب وإدماج وسائل الأداء الإبداعية المنتمية إلى فنون أخرى»[4] فإنه بالإمكان أن يصبح الروائي شاعرا ضمن خانة تجريب الأنواع الأدبية، وتداخل الأجناس، مما يجعل «كل قارئ شعر قارئ نثر، والجهد يقترن دائما بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معان جديدة خاصة بالشعر»[5].

لهذا كان اختيار البحث، مسألة الحضور الشعري في المتن الروائي الجزائري المكتوب بالعربية أحد الأسس، التي تنبني عليها تمظهرات التجريب الروائي، القائم على التّداخل واختراق

---

[1] **ينظر: ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وجمالياتها في الرواية العربية، دار الفارس، عمان، الأردن، (ط1)، 2004، ص81.**

[2] **محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص45.**

[3] **جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد المولى ومحمد العمري، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1996، ص ص23، 24.**

[4] **حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، (مرجع سابق)، ص82.**

[5] **روبرت تونر: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1994، ص75.**

الحدود الأجناسية، وتغيير العلائق بين ما هو شعري وما هو نثري، أو ما يسمى بشعرنة السردي «مادام هناك نوع من الهيمنة الشعرية على البنية»[1] السردية في النص الروائي القائم على التجريب.

ب-1." كّراف الخطايا"[2]، حضور الشعر لغة ورؤية.

إن الكتابة الروائية المعاصرة، لا تطمع إلى تقييد لحظات الواقع وتسجيلها وفق آلية تاريخية، إنما تسعى إلى القبض على الحقيقة الهلامية التي تتوارى خلف تفاصيل الواقع، وهذا ما يجعل الكاتب يقف موقف تساؤل وحيرة، تجاه هذا الواقع الذي لا يقّر الكاتب بموضوعيته، إنما يرتكز على ذاته لإنتاج واقع خاص انطلاقا من عالمه الدّاخلي.

ولاشك بأن لغة الشعر، تجعل من النص الروائي يسمو عن "التفاهة اليومية" – كما يسميها "ميشيل بوتور" ليلتحم بما هو مجرد ومطلق، لأن وجدان الإنسان يرنو إلى الأزلي، لماّ يطرق أبواب السؤال الوجودي المطلق، الذي يتجه لا نحو اليومي فحسب، إنما نحو الذات الإنسانية والكون.

وإذا كان الشعر ينتقد ما هو يومي ليتجاوزه، نحو ما هو ممكن، فإن هذه الرؤية استقطبت اهتمام كتّاب الرواية الجديدة الفرنسية، وفي مقدمتهم "ميشيل بوتور" الذي دعا إلى ضرورة معانقة ما "فوق الواقع"، وملامسة حدود الإدراك الصوفي في الكتابة الروائية، وبهذا فإن «الرواية الكبرى يحل محلها شيء آخر، ولهذا فهي تكتسب جميع الحوادث العادية التي التقطتها هذه الصفة، فلا يعود باستطاعتها أن نبدلها بغيرها»[3]

وضمن حدود هذا المعنى يؤسس "عيسى لحيلح" لروايته "كّراف الخطايا" حيث يعتمد الشعر كآلية تطاول من خلالها الرواية تخوم المطلق، وتنفتح لغتها على الانزياح الذي جعل لغة السرد تتشظى إلى مقاطع شعرية، تعكس ألم الذّات وغربتها ورفضها لما هو سائد.

« ولهذا تطلع الكلمة من بين شفاهي مّرة الطعم شظايا
أتمنى – مثل كل الناس – أين ذو جناح...
فأباري في السَّما هوج، الرياح...

---

[1] ادوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة القصيرة ونصوص مختارة)، دار شرقيات، القاهرة، (ط1)، 1994، ص13.

[2] - عيسى لحيلح: كّراف الخطايا، ج1 مطبعة المعارف ، عنّابة- الجزائر،(ط1)، 2002.

[3] ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس (مرجع سابق)، ص38.

وأجر الشمس من خدر الشروق العذب، من خلف الوشاح...
أتمنى أنني افتض اختام السماوات وأغتال المنايا.
أتمنى... إنما جدّي الذي عاش قديما، عاش في ظل النكايا
مستريحا بين غياب البخور.
وسيوف مغمدات ونحور وصدور
وأنا فعل جدودي... مثلما كانوا أكون
مثلما صاروا أصير
أتمنى مثل آبائي القدامى أنني أدخل جنّات النعيم فوق صهوات الخطايا»[1]

إن الضياع الذي يشعر به منصور انعكس في شكل لغة قلقة تتوشح بمعاني الاغتراب، وترفض واقعا مأزوما يحيط بالذات الساردة، ويطّوقها بمعاني القهر والتسلط والعزلة والموت، ووسط هذا الزمن الخراب، تأوي الذات إلى نفسها صامدة في وجه قوة قاهرة تفرزها خطايا المجتمع المعاصر، الذي تقوضت فيه القيم وضاعت فيه هوية الآخرين في حوله.

ويبقى هو منفرد بصوته، وبملامحه التي مازالت تستمد صوتها من عبق الماضي، ولم تطله يد المسخ والتلاشي.

«رجسي أنا لا أعرف من هذي الحياة غير أَلْبُومِي القديم والمرايا...
أتمطّى في فضاء وأنادي في خشوع، ألف شكر يا الهي أنني لسوت سوايا.
ألف شكر يا الهي لم يزل أنفي كأنفي وعيوني كعيوني...
(...)
وشفاهي... يا الهي!! هي والله شفاهي! مثل ينبوع الأغاني والتحايا
أنا مازلت أنا... مثل جدودي، إنما دون جوار وسبايا
مثل جدي... إنما دون سحابات لأني –هاهنا- دون سماء»[2].

إن اللغة الشعرية لدى عيسى لحيلح، لم تؤدّ وظيفتها التواصليّة فحسب، بل تؤدي وظيفة الكشف عن رؤية الكاتب تجاه حالة العبث التي سقط فيها المجتمع، وهي مكاشفة ذات نزعة

---

[1] كرّاف الخطايا، ج**1**، ص**166.**

[2] كرّاف الخطايا، ج1، ص 165.

وجودية، نابعة من ذات تقف من الآخر الغافل، موقف الإحساس بالمسؤولية فتستثيره من خلال تعرية الواقع المأساوي، الذي تولد عن السياسة الماكرة.

«والذي تخرج أرضي من غلال ومحاصيل ونفط، مثل جدي أنا أعطيه لقطعان النساء
وأمنّي عامه الشعب بجنات وحور، وقصور وخمور، وبحار من حساء
ثم أصغي لترانيم البلايا في ليالي الكادحين الفقراء...
نطع ما تحت رجلي من سهول وحقول وصحاري والعصا ظل خُطايا
ورحى القهر بقلبي تقتفي خطو النوايا...
ولهذا تطلع الكِلْمة من بين شفاهي مرة الطعم شظايا»[1].

إن زمن الوباء، هيمن على ذات السارد القلقة المقيدة، بأغلال القهر والتسلط، فناءت بأعباء الراهن الرديء، حتى أعلنت عن يأسها في مواجهة هذا الواقع، بترسباته التي تبعث على الكآبة والقلق، ولم يعد أمام الذات الساردة، إلا التشاؤم الذي ينكشف أمام القارئ، من خلال لغة متشظية تبوح بضياع الذات العربية واستسلامها أما المحن.

«يا غراب البين ردّد لحننا الدامي الجريح
واسكبن دمع الأماني فوق رايات الفتوح.
لم يعد للشوق خيل...لا... ولا يشعر فصيح.
نحن جْنَدَلْنَا عليًّا، واختفينا خلف جدران المخازي، ثم قلنا: إنهم أتباع "موسى"والمسيح".
ورفعنا فوق سيف الغدر قمصان الصحابة.
وزحفنا نستشير الطبل والدف ونستفتي الربابة.
وننادي يا لثارات السحابة.
يا غراب البين ردّد لحننا الدامي الجريح»[2].

إن اللغة الشعرية في رواية "كراف الخطايا"تكشف عن تناظر مأساوي، لتصيّر نفسها قيمه فكرية، تستنطق الزمن الرديء، المعذب بالمآسي على الصعيدالوطني والعربي، فيعبّر السارد عن

[1] كّراف الخطايا، ج1، ص ص 165،166.
[2] كّراف الخطايا، ج1، ص 166.

ذلك بمفردات اللوم، والفرض للسائد المتعفّن، مخاطبا القارئ بلغة الأنا المغتربة في خراب المجتمع، وهي تستعرض تاريخ الحزن وراهن الشقاء، عبر ملامح الأب والجد، وملامح الناس المتفسخة من حولها، بفعل الهزيمة السياسية والاجتماعية التي مزقت الحياة الوطنية والعربية.

ولعلّ استراتيجية التوصيف، التي اعتمدها السارد عبر تمفصلات الحكي في رواية "كراف الخطايا"، أضفت على اللغة الشعرية للرواية، طابع الكآبة والحزن، الذي سجل حضوره بقوة وعبر عن قسوة المعاناة في التعامل مع المرأة، وقد ساهم (وصف الحالة) في الابتعاد عن المحاكاة والمباشرية حيث يضفي على علاقة الحب، طابعا خاصا يتجلى في النغمة الصوفية التي تتسلّل إلينا، ونحن نقرأ هذا المقطع الذي يحكي حالة حب عاثر، لامرأة ماتت، دون أن يأويها السارد إلى صدره ودون أن يذيقها قبلا دافئات.

«كان في الإمكان أن أفعل شيئا.
كي يظل الورد غضا في حوارينا لذيا...
كان في الإمكان ألا أدع الحب يقاسي جائعا فوق رصيف من هوان
يتمنى شفة حبلى بقبلات عطاش، وعيونا كيانبيع الحنان
(...)
فارحميني يا فتاتي واعذريني
وارحمي حزني الذي غشني حبيبي...
والأسى والندم المطعون في ليل عيوني
لم يكن صعبا علي
أنني أعطيك ركنا دافئا في مقلتيّ ا
أنني أجعل صدري لك يا روحي مخدة
فوقه تلقين رأسا صّو الحظ له في الناس خده
وتنامين قليلا فوق آهاتي فتنمو في طريق الخدّ وردة»[1].

إن توظيف "عيسى لحيلح" للغة الشعرية المتدفقة بالمشاعر والرؤى، يمثل إحدى آليات التجريب الروائي، التي تطمح إلى تشكيل مفهوم مغاير لأعراف وجماليات اللغة العربية كما عهدناها

[1] كّراف الخطايا، ج1، ص ص 256، 257.

الرواية التقليدية، و"كراف الخطايا" تكون –بذلك- قد ساهمت في تقويض مفهوم الرواية كجنس مستقل، وتمنحه مفهوما جديدا، يخترق حدود الجنس، وتمكّنه من استيعاب أجناس متعددة في ُمسى «الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر دون الموسيقى وعلى اللمحات التشكيلية»[1]. التي ترتقي به إلى مصاف الشعر الغنائي، الذي يمنح السّرد قيمة شعرية تزيحه فضاء التقريرية.

ب-2." رمل الماية..." ، شعرية الرواية/ دلالات الّرفض والحنين

إن القارئ يصادف نظاما حكائيا، مفعما بخطاب يختزن لغة انزياحية، تدفع القارئ إلى التعامل مع هذه اللغة وكأنها نصا شعريا، يقول السارد:

«وبدأ يخدش قلبه ويستمع إلى آلامه...
أيتها الهضبة المنسية!! ؟؟
لن نستجديك يا ابنة التربة، والحجارة البركانية
جاؤوك من قبل في عيونهم ريشة الطاووس
محرومين، أعلامهم منكسة، وعيونهم مغلقة.
وها نحن نعود، لا شيء في أيدينا
سوى السيف وحنين الجبال المنسية
جاؤوا بنا هاذي البلاد، وتركونا
وحيدين نواجه الوحدة والخراب
لن نستسلم أيتها الهضبة، أنشودة صنعناك من دمنا
لن نستسلم، ولن نطالب، بما ليس لنا
لن نعطي القلب لسراق المدينة
وللذين باعوا رؤوسنا في لحظة الغنوة»[2]

---

[1] **ادوارد الخراط: الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، (ط1)، 1981، ص ص303، 304.**

[2] **رمل الماية، ص312.**

لعل هذا المقطع يشي بنوع من التداخل بين الشعري والنثري، حيث تنقطع اللغة وبشكل واضح من نمط آلية السرد القديم، إلى آلية جديدة تكسر أفق التوقع، وتشكل نظاما بنائيّا خاصّا يخلق في وعي القارئ عوالم جمالية، ويسافر به حيث دلالات الرفض والحنين، رفض الاستسلام لوطأة الهزيمة الذي يتواشج مع معاني الحنين إلى الأرض المنسية.

إن ملامح هذا النص الجديد المرتهن لسياقات التوظيف الخاص للغة، قد عكست بعدا جماليا ناتجا عن كتابة انزياحية تسعى إلى توشيح النص الروائي، بلمسة شعرية تُحدث، خلخلة في أفقفي توقع القارئ، وهي إحدى غايات التجريب الروائي، الذي يصيّر فعل السرد حقلا منفتحا على عوالم الشعر، يمتص منها نظاما لغويا جديدا، ليشكّل حالة من التداخل في بنية اللغة السردية، وهو تداخل غير مألوف على مستوى السرد الروائي التقليدي.

يقول السارد: «هل هو الشاطئ المتوسطي (...) أم البحر المنسي الذي انكسر بقوة في تلك الليلة على شواطئ المارية؟؟؟

المارية، يا المارية،

ضيعت عمري أبحث عنك

عن اسم لك ضاع في زرقة البحر

المارية يا المارية،

أعذر الآن شاطئك الأزرق

وقوس قزح والفراشات التي سبقتني إلى لونك...»[1]

إن هذا البناء اللغوي الذي نراه يتأسس على التقطيع والتداخل، صار سمة دالة على فعل التجريب الروائي، وهو في الوقت الذي يقطع فيه مع نظام السرد الروائي التقليدي، نراه يؤسس لمفارقة بين القارئ والنص، وذلك حين تتخذ اللغة خطّا مغايرا في صوغ المعاني، بشكل قد يعتّم على القارئ، الأمر الذي يصعب معه القبض على مسارات الحكي، «ممّا يستوجب أن تكون القراءة تأمليّة تدقيقيّة لكشف تلك العتامة، كما تتجلّى على صعيد اللغة أو الأسلوب وما يزخران به من أبعاد

[1] رمل الماية، ص18.

شعرية تلوينية»[1]، حيث اللغة تنأى عن وظيفتها الوصفية أو التبليغية إلى وظيفة أخرى، هي تعرية وعي الذات واتخاذ موقف من التاريخ، عبر إظهار هزيمة المجتمع من خلال هزيمة الذات الساردة، فـ"المارية" لم تعد المدينة السعيدة بزرقة شاطئها، بل آلت إلى فاجعة بعدما استقرت في يد الأجانب وصارت مجرد حلم، «مدينتك تتضاءل بين يديك المعروقتين، أيها المورسيكي الطيب لقد انغمست في أعماق النية، الشمس تغزوا شقوق الكهف، لكن الصحراء تأتيك برمالها وعواصفها وصراخات الذين هزمتهم في حروب لم تكن عادلة...»[2].

وإذا الكاتب يوظف "المدينة"، كرمز لتداعي الواقع العربي الإسلامي، وانهزامه أمام رغبات الذات الفردية التي باعت الأرض، فإننا نجده في جانب آخر من الحكي، يوظف "المرأة" العالقة في التاريخ الغرناطي، ليلبسها بلبوس الوفاء، وهي دلالة تناقض الدور الذي لعبته المرأة في حكايات ألف ليلة وليلة، وقد بدت ماكرة تارة، وخائنة للرجل تارة أخرى، تقول "ماريوشا" ملهمة "المجدوب" وهو أحد القوّالين في الأسواق الغرناطية.

«أنا ماريوشا الغرناطية
لست ملكًا لعشيقي
ليست قاتلة فإنا لا استعمل السكين إلا لحظة الأكل
مثل جميع المخلوقات
هو ذا اللحن وهذه هي الكلمات...»[3]

إن المجدوب فنان شعبي غرناطي، وماريوشا بالنسبة له بمثابة النبع الصافي، الذي ينهل منه فنّه ويغذي به قريحته، إنه يرى فيها منبع الإلهام، الذي يغذي به قريحته على الدوام، وقد وظف واسيني شخصية ماريوشا وعلاقتها بالمجدوب، قصد خلق تعارضات في مسار التاريخ العربي الإسلامي، فالعلاقة الحميمية التي تربط بينهما، تعكس حميمة التاريخ الغرناطي المهدور، على خلاف علاقة المرأة بالرجل كما تسردها حكايات ألف ليلة وليلة، وما حدث مع الملك شهريار في علاقاته بالمرأة وهي علاقات محفوفة بالخيانة وسفك الدم.

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، (مرجع سابق)، ص 152.

[2]- رمل الماية، ص19.

[3]- رمل الماية، ص ص59، 60.

إن العلاقة الحميمية في التاريخ الغرناطي، يشهد عليها أيضا هذا المقطع الشعري، لشيخ يرثي زوجته، وقد ماتت على صدره، «أسند رأسها على صدره، وبدأ يدندن في أغنية قديمة، دموعه ترتسم كالجروح على وجهه:

يا بحر البحارة بيننا الملح والحنين

فهل تخون ملحك؟

لي شوق فيك قديم

كلانا يحلم مثل الله، وفراغ الموت يزيد...»[1]

إن البحر هو الملاذ الأخير، الذي يلجأ إليه الشيخ المفجوع في حب زوجته، وقد ودعت الحياة على صدره، وحين يتسع الموت وتتضخم الارزاء، لا يجد الإنسان مأوى إلا في اتساع البحر وعمقه يسترفد منه الصبر والسكينة.

البحر هو الملاذ حين ينوء المرء بأعباء الذاكرة الحزينة والمترعة بالخوف والهزيمة ومرارة الخيانة، والبحر هو مدفن الأسرار التي تنوء النفوس بحملها، إنها أسرار غرناطة الغارفة في جحيم الليلة السابعة بعد الألف:

«في البحر دفنت كل الكلمات السرية!!

سلاما أيتها الدنيا العالية التي صارت ذاكرة...

سلاما أيها البحر المنسي في قلوبنا

(...)

سلاما أيها البحر... أيتها الموجة، يا رعشة العشق الأخير... سلاما أيها الموج، لقد كنت سيد الشهداء المحبين، وألفة للهاربين من موت الجوع والرمال، سلاما، فملحك لا يخون إلا الخائنين، الريح التي تأتي تزداد جسارة، والقلب امتلأ حتى ضاق الحنين (...) سلاما أيتها الشوارع والبنايات التي أقسمت أن تقاوم وتموت واقفة على رجليها وركبتيها، وعلى يديها، ولن تستسلم لعيون القاتلين»[2].

---

[1]- رمل الماية، ص88.

[2]- رمل الماية، ص213.

إن اللغة الشعرية، صارت أداة للكشف عن الآلام المدسوسة في حنايا الذات المعذبة بالتاريخ الغرناطي، صارت لغة الحنين إلى الأزقة والشوارع المسروقة، وهي النشيد الذي يترجم هموم الذات التي استباحها الشوق إلى الماضي «استرجع جدي كل حنين هي البيازين الفقير وبدأ يخدش قلبه ويستمع إلى آلامه»[1] وهو يقف على الهضبة التي وقف عليها عبد الله الصغير مهزوما وهو يغادر غرناطة المسلوبة:

«أيتها الهضبة المنسية!! ؟؟

لن نستجديك يا ابنة التربة، والحجارة البركانية

جاؤوك من قبل في عيونهم ريشة الطاووس

محرومين، أعلامهم منكسة، وعيونهم مغلقة.

وها نحن نعود، لا شيء في أيدينا

سوى السيف وحنين الجبال المنسية

جاؤوا بنا هاذي البلاد، وتركونا

وحيدين نواجه الوحدة والخراب

لن نستسلم أيتها الهضبة، أنشودة صنعناك من دمنا

لن نستسلم، ولن نطالب، بما ليس لنا

لن نعطي القلب لسراق المدينة

وللذين باعوا رؤوسنا في لحظة الغنوة»[2].

إن اللغة الشعرية في رواية "رمل الماية" تحمل عبء التاريخ، وحرقة الُملك الذي ضيعته الخيانة، وتركت الذات العربية تائهة في غربتها الأبدية، وهي تسائل فاجعة أخرى من فواجعها التي لا تنتهي.

«آه يا ابن أمي، يا غريب القلب والدار! يا حنين الذين تركوا قلوبهم في فراغات المدن المسروقة!! آه يا ابن أمي، من أدخل بني كلبون إلى هذه البلاد؟! من أدخل القتلة إلى هذه الأرض التي لم ينشف دم مقاوميها وشهدائها المنسيين؟!»[1]

---

[1]- رمل الماية، ص312.

[2]- رمل الماية، ص312.

إن واسيني يوظّف اللغة الشعرية، لتضفي على الرواية دلالات عميقة تختزل غربة الذّات، وغربة المدينة المضيّعة، وغربة التاريخ العربي، إلى درجة صارت فيها الكتابة الروائية مع واسيني الأعرج، قصيدة رثاء تنسحب معانيها على الماضي والحاضر،وتقبض بلغتها الشعرية على عالم من الفجائع، لتعيد بناء شكل الرواية ومضمونها، في الوقت الذي تنأى فيه عن لغة السّرد التقريرية، وعن الصورة النمطية للواقع الجاهز مما يجعل القارئ هو الآخر، منتجا للخطاب بشكل تأويلي.

ب-3."نسيان Com[2] " ، تفجّرات اللغة، وتمرّدها على المعطى الواقعي

تتبنى رواية "نسيان Com" لأحلام مستغانمي، لغة غير مهادنة، تتأسس على هدم اللغة التقريرية، وخلق لغة مغايرة تتساوق مع هواجس الكتابة الروائية التجريبية، المتأججة بالقلق النفسي والاجتماعي، حيث فرضت تحولات الواقع، نوعا من الكتابة، تتكئ على الانزياح الذي كاد أن يكون موضوعا للكتابة، وذلك من خلال تسريب المقاطع الشعرية التي تخللت مسارات السرد بشكل ملحوظ، مما أكسب الرواية أبعادا دلالية تمتد إلى أبعد الحدود عبر الصور الشعرية والتلوينات المجازية، وهذا الشكل من الكتابة دعا أدونيس إلى التساؤل: «أليست الكتابة اليوم (...) نوعا من الانحراف والخرق والتجذيف»[3].

ولعل أعمق ما يميز شعرية هذا النص الروائي، هو أن تفجر لغته وتحررها من وظيفتها التقريرية (السردية) لتغوص في أعماق الذات وتكشف عن كوامنها، ويمتلئ هذا التفجر بإشراقات الحب والتوتر، لتتداخل الصور الشعرية في شكل استعارات تبوح بانكسارات الذات العاشقة أمام معشوقها.

أكتبتي

باليد التي أزهرت في ربيعك

بالقبلات التي كنت صيفها

---

[1]- رمل الماية، ص209.

[2]- أحلام مستغانمي: نسيان كوم، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (ط1)، 2009.

[3]- أدونيس: النظام والكلام، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (ط1)، 1993، ص169.

بالورق اليابس الذي بعثره خريفك

بالثلج الذي صوبك سرت على ناره حافيه.

إن هذا البوح الذي خلقته تلميحات الاستعارة في هذا المقطع الشعري، يوحي بسطوة اللغة التي اتخذت من الانكتاب أداة لتخليق فضاءات أسطورية تسبيح عالم المحبين، حيث تصير اليد المزهرة تكتب وجود الاشتهاء، وتزيل الحدود بين المحبين وترسمها عبر الفصول الأربعة، وهي تروي حكاية حب موؤود يزهر في الربيع، ويثمر قبلات حارة في الصيف، ليؤول إلى أوراق خريف مبعثرة ثم إلى برودة الثلج.

إن توالد الاستعارات بهذا الشكل، حيث الكتابة باليد المزهرة، وبالقبلة الحارة، وبأوراق الخريف اليابسة وبثلج الشتاء، إنما هو ابتكار يولد التقارب والتباعد، والجمع والتفريق، والصور هنا ليست مجرد تقنية بلاغية، أو وصفا، إنما تبدو نوعا من التوتر الذي ينبثق من حركة الفصول وتؤشر بتلوناتها على واقع يحاول أن ينفلت من عقال التسجيلية، ليعلن أن اللغة الشعرية أوسع من تنحصر في حدود المعطى الواقعي، إنما هي تختزن هذه الحدود لتكشف عن أبعاد لا نهائية، وهذه الأبعاد تكشف عنها دلالات التباعد والتضاد (الثلج، النار)، (اليد، الربيع)، (القبلات، الصيف)، (اليابس، الخريف)، والتي تؤدي إلى تشكيل سيرورة دلالية لمراحل الحب على امتداد الفصول الأربعة.

«فصل اللقاء والدهشة

فصل الغيرة واللهفة

فصل لوعة الفراق

فصل روعة النسيان

إنها رباعية الحب الأبدية، ربيعها وصيفها وخريفها وأعاصير شتائها»[1]

[1] **شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (ط1)، 1977، ص 23.**

وهذه السيرورة الدلالية التي تفصح عن جمالية خاصة، تولّدت عن تآلف تلك الألفاظ بطريقة فنية، شكّلت بنية لغوية متجانسة، ساهمت من خلال علاقاتها ببعضها صفة الشعرية، وقد ذهب كمال أبو ديب –في هذا المدار- إلى القول بأن الشعرية: «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لتشكله من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات (...)، ليتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[1].

إننا أمام لوحة وجودية، تضخّ من خلالها اللغة الشعرية المعاني المتآلفة والمتنافرة، التي تتلاعب بالذات المحبة، وبالوجود، وكأن اللغة هي نفسها حركة الحياة، ذائبة في حركة التجربة (تجربة الحب).

وإذا كان المقطع السابق يقدم لنا حقائق موجودة، إلا أنه يبدع بطريقة تقديمها، تساؤلات تشير إلى حقائق أخرى حول تطرف العواطف الإنسانية، وتداخلها وتناقضها في حالات العشق الأبدية، فميلادها ينبعث من رماد الموت "كطائر الفيق".

فالحب كما تقول أحلام مستغانمي يولد «من صقيع النهايات والخيبات، أي مما سيذيبه النسيان غدا ويغذي بجداوله مروج الحب الجديد المزهر»[2].

إن اللغة الشعرية في رواية "نسيان Com"، تشي برؤية فلسفية تجاه الحب، وترسمه في صورة ملغزة، وذلك حين تجمع بينه وبين الموت، وهو اجتماع المتضادات الذي يلّوح بجمالية تبدع صورا «من الذاكرة (...) التي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز المتناقض»[3].

إنها نفس الرؤية تكررها الساردة عبر المقطع التالي، الذي يتضمن إيحاءات سريّة لمعنى المفارقة، التي تجادل الواقع الفعلي، وتتلامح مع المتناقضات التي تعيشها الذات الفردية، وهي تصارع تناقضات الواقع وتعارضاته. «أشياء تطاردها

---

[1] **كمال أبو ديب: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص14.**

[2] **أحلام مستغانمي: "نسيان Com"، ص25.**

[3] **شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1977، ص23.**

وأخرى تمسك بتلابيب ذاكرتك

أشياء تلقي عليك السلام

وأخرى تدير لك ظهرها

أشياء تودّ لو قتلتها

لكنك كلما صادفتها

أروتك قتيلا»[1]

لعلّ شعرية هذا المقطع تنبثق من ظاهرة التكرار، فلفظة "أشياء"، تلفّ التلقي بدلالات لا متناهية، فالكون من حولنا كله أشياء، واللفظة هنا ترميزية ذات تكثيف دلالي، يسبطن العديد من المعاني التي نجد تفصيلها من خلال البحث اللامتناهي في الواقع.

إن هذا التكرار، كفيل بأن ينقل إلينا عبر لغة الانزياح قلق الذات، ونقل تجاربها في هذا الزمن الجديد المليء بالتناقضات، و"الأشياء" هنا تتجسد في صورة مادية ملموسة، لترسم تقاسيم الاستعارة المكنية، التي تعترف ضمنيا بانكسارات الإنسانن وهو يركض وراء غاياته فيفشل.

ولعل هذه الأشياء التي تحلم الساردة بالقبض عليها دون جدوى، هي ما يفسد التجارب العاثرة والخيبات المزمنة للذات العربية، التي صارت تبحث عن النسيان كعلاج من محنة الذاكرة، ولتحفيز السرد، تستعين الساردة باستراتيجية التناص

إلا أن النسيان حين يصير قضية نسائية، يصبح أكثر حضورا من الذاكرة، لأن المرأة في تجربتها مع الرجل لا تقوى على النسيان، وهذه هي بؤرة التوتر في الرواية التي يفصح عنها العنوان "نسيان com".

إن الاستسلام للرجل، ورفض نسيانه وإخلاصها له في غيابهن حماقة مطلقة من المرأة، فليس النسيان حكرا على الرجل. «لابد لأحدهم أن يفطمك على ماضيك، ويشفيك من إدمانك

[1] نسيان com، ص31.

لذكريات تنخر في جسمك وتصيبك بترقق الأحلام، النسيان هو الكالسيوم الوحيد الذي يقاوم هشاشة العاشق أمام الفراق»[1].

تكتسي صورة اللغة في هذا المقطع السردي، طابعها الانزياحي ضمن نسق شعري منسجم يتولد عن نظام الخرق والتجاوز.

وهنا يمكن القول: بأن الشعرية لا تقتصر على لغة الشعر فحسب، إنما تطال لغة النثر أيضا، حيث ذهب عبد الغذامي إلى القول بأن الشعرية: «مصطلح جامع يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر»[2].

فهذا المقطع الذي يمتزج فيه الذكريات بالأحلام، والعشق بالنسيان، هو بمثابة تقنين لشعرية اللغة باعتبارها لا أداة للتسجيل ونقل المعاني، وإنما باعتبارها تلامس –عبر الألفاظ- عمق الانزياح، لتصبح الكتابة، وعيا يمارس المتعة عبر اللغة المراوغة، وهذا الاستعمال الجديد للغة، يجّر القارئ إلى الإدهاش، وذلك عبر ربط الكاتبة علاقة متوترة بين الألفاظ التي تبدو –في الظاهر- غير متجانسة، إلا أنها تشكل في الأخير غنائية تمتص طاقتها الإبداعية من النسق التعبيري المغاير، الباحث عن دلالات حسية عميقة، حين يحاول العاشق أن ينكمش داخل ماضيه، كطفل رضيع يصعب فطامه على هذا الماضي، وحين تصير الذكريات إدمانا كنخر الجسم، وحين يصير النسيان بمثابة الكالسيوم الذي يحول دون هشاشة العاشق.

إن هذه اللغة الانزياحية، تضع صورا شعرية في غاية القوة والإيحاء، تولدت عن وحي يدرك بأن «الاشتغال على اللغة –وباللغة- في إطار النص الأدبي ضروري جدا، لأن كل إبداع كما قال أحد فلاسفة اللغة، يعتبر حدثا مهما في حياة اللغة، لأنه يعيد صياغة تراكيبها، ويولد أنساقا تعبيرية جديدة، ويخلق لألفاظها سياقات لم تعرفها من قبل»[3].

---

[1] نسيان كوم، ص75.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، (نظرية وتطبيق)، دار سعاد الصباح، الكويت، (ط1)، 1993، ص03.

[3] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2007، ص266.

إن اللغة في "نسيان كوم"، تندفع بما تحمله من شعرية جاذبة، نحو المرأة تدعوها إلى إعادة النظر في الميثاق الذي يؤسس علاقتها بالرجل، وما الخرق والانزياح في هذه اللغة، إلا دعوة تنفذ إلى دواخل المرأة لتحررها من سطوة الرجل، وتشحنها بنصائح تعيد ترتيب تلك العلاقة، تقول الساردة «لا تعجبي إن تمّرد عليك برغم هذا ولا تحزني، الحب الكبير يخيف رجلا ما عرف قبلك امرأة، إنه ينسحب ليحمي رجولته من أغداق أنوثتك، وليتداوى من تلاشيه فيك، لكنني لا أعرف رجلا شفي من سرطان الروح بتناوله "أسبرين" الكذب على الذات لا أحد تعافى من حب كبير تقول التقارير العاطفية»[1].

إن لغة الحزن والانزياح في "نسيان كوم"، جاءت لتتحدى لغة الحكي التقريرية، وتستبطن دلالات واعية بدواخل المرأة، وذات بعد تلميحي يقوم على الاستعارة والمجاز بشكل خاص، وتدفع (القارئة) إلى الامتثال لسلطة هذا الخطاب الذي امتزج فيه الشعري بالنثري، إلى درجة ينبهر معها القارئ بتلك التشكيلات اللغوية المميزة، التي توحي أحيانا وتصرح أحيانا أخرى.

ج- اللغة المهجّنة

إن وعي الكتابة الروائية الجزائرية بما هو يومي، نتج عنه تقاطع أنماط لغوية متعدّدة، تختلف هذه الأنماط باختلاف مستويات الناطقين بها في مجتمع النص، الذي هو انعكاس لمجتمع الواقع.

والنص الروائي التجريبي المكتوب بالعربية، جاء بمثابة اللوحة الفسيفسائية التي تتلّون بالفصحى والعامية والأجنبية، وهي لغات ذات استعمال يومي، تم اختزالها في النّص لغاية فنّية، لأن التجريب الروائي يسعى دائما إلى إزاحة " المعيار" ومن ثمة كان توظيف العامية والأجنبية في السرد، بمثابة تجاوز ملموس للغة الرصانة والجزالة.

إن تعدّد الأصوات في الرواية التجريبية انعكس في شكل تعايش لأشكال لغوية مختلفة، وهذا التعايش اللغوي بين العامية والأجنبية والفصحى، يمثل مرجعيات مختلفة، حيث المجتمع الجزائري

[1] نسيان كون، ص88.

تتعايش فيه مستويات لغوية متباينة، حيث تصير العامية مرجعية دالة على اليومي/ الشعبي، والأجنبية تمثّل فضاء النخبة ذات الثقافة الفرنسية، ومن ثمة كان التهجين محاولة لتفعيل لغوي داخل النص الروائي .

ج-1." رمل الماية..."،حضور العاميّة من خلال الأغنية الشّعبية

إذا كانت اللغة الفصحى هي التي اتكأ عليها واسيني الأعرج في روايته: "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل الماية"، إلا أنه وظّف اللهجة العامية في عدة مواضع من هذه الرواية «وتعرف اللهجة العامية بأنها طريقة الحديث التي يستخدمها السواد الأعظم بين الناس وتجري بها كافة تعاملاتهم الكلامية، وهي عادة لغوية في بيئة خاصة»[1].

وقد عمد واسيني إلى استحضار العامية ضمن الفصحى، وفاعل بينهما في صورة حوارية (DIALOGTQUE) تعكس حضور مرجعيات اجتماعية مختلفة بين ثنايا الحكي، ويجعل النص الروائي حقلا لحوار اللغات وهو الأمر الذي «يتيح الحد الأقصى الممكن من الجمالية بالنسبة إلى النثر الروائي»[2] على حد تعبير باختين، وهذا الحوار جعل رواية "رمل الماية" تنأى عن سطوة اللغة الأحادية المتمثلة في الفصحى، ولقد تقمصت العامية في "رمل الماية" عدة أشكال تعبيرية جزائرية تعكس وعي الإنسان الشعبي البسيط وتفصح عن رؤيته تجاه الواقع والعلاقات الاجتماعية، مما يشي بارتباط الرواية الشديد بالبيئة المحلية.

ولعل الأغنية الشعبية تمثل أبرز الأشكال التعبيرية الشعبية في الرواية، حيث وردت في شكل مقطوعات تختلف مواضعها بحسب سياقات الحكي ومواقف الشخصيات، «كانت تفاصيل الأغنية قد بدأت تختبئ في أعماق أقرب الزهور البرية.

يا البحر يا لهبيل
داويني بملحك نبرأ
يا البحر يالحنين
غرقني بين الموجه والموجه

[1] علي عبد الواحد وافي: فقه اللغة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (ط7)، 1972، ص153.

[2] ميخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للنشر، القاهرة، (ط1)، 1989، ص151.

حبيت نرقد

وحبيبي ضاع...

داويني بملحك نبرأ...

يا البحر يا لهبيل...»[1]

إن السارد يصيّر الأغنية الشعبية، انعكاسا لوشائج الذاتن التي تتعذب لفراق الحبيب، فتطلق زفرات حادة صوب البحر، لتبحث في ملوحته عن حنان مفقود يداوي حرقة البلد، ولعل هذه المقطوعة تعانق بدلالاتها الرمزية انكسارات الذات الجمعية، وهي تلعق مرارة الاغتراب والضياع الذي صنعه الحكام من أمثال عبد الله الصغير الذي باع البلاد وشّرد العباد.

وواسيني في هذه المقطوعة يوظف إيقاع اللفظة العامية، وهو في ذلك يتكئ على مرجعية التاريخ، ليستحضر سيدي عبد الرحمن، ومن خلال صوته/ندبه، يرثي الأمة بكاملها، وهي تفارق فردوسها المفقود وتتشرد معذبة بغربتها، ولم تجد سوى البحر تبثّه شكواها وضياعها.

ويتمادى السارد «هي ذي الأغنية تسحبك نحو العصر المنسي، هو ذا رمل الماية يغطي صوت البانجو ودمعك

غنّ يا عيني، غنّ

القلب صار وحيدْ

واش بقى لي في القلب شي

نصير به عنيد

آه يا لوليد

شكون باعك في سوق لعبيد...»[2]

إن "ماريوشا" مازالت تولج في تجربة الاغتراب، التي تتقاسمها مع حبيبها "المجدوب" وتستجمع بالإشارة غير المستفيضة شتات الذاكرة، ذاكرة التاريخ المنسي، وهي تحن إلى بعث أنسها من جديد

---

[1] - رمل الماية، ص165.

[2] - رمل الماية، ص182.

مع حبيبها "المجدوب"، الذي بيع مع الأرض ومع التاريخ في سوق العبيد، ولم يبق سوى الحنين إلى ربوع الأهل حيث الألفة والمحبة هناك.

إن في هذه المقطوعة يسطع وعي الحرمان بحدّة، وتنحصر آية الحنين إلى غرناطة في لغة عامية، تحشر في دلالات الفراغ لتبتكر صورة مخضوبة بالمعاناة الوجودية، التي انبعثت من غدر الساسة والحكام، الذين انساقوا لأطماعهم ورغباتهم الجامحة، فوقعوا فريسة بين مخالب الأعداء.

أوليس الشعر في النهاية تعبيرا عن أمنيات خائبة، مادامت علاقة الحاكم العربي بشعبه علاقة مرتهنة بالاستغلال؟ لقد ظهرت صورة "شهريار حاكم جملكية" على شاشة التلفزيون ليخاطب شعبه تحت شروط أملاها عليه أصدقاؤه الأجانب، وبلاده تتعرض لعدوان خارجي «وبدون سابق إنذار رفع عقريته بأغنية قديمة للشيخة الرميتي:

يا عيني على اللي راح، والله ما ننساه،
لو كان يجيبوا لي الدنيا،
وملك فرعون،
والله ما ننساه،
يا عيني على اللي راح...

والله ما ننساهم، شدّد على الجملة الأخيرة بقوة، حتى كزّ على أسنانه، البلاد تتعرض لعدوان ساع خارجي، بخيوط داخلية، وقد فقدنا ليلة أمس أعز ما تفخر به الأمة (...) علماؤنا حكماؤنا السبعة رحمة الله عليهم»[1]

إنها طينة العبودية التي يتصرف بها الغزاة على هواهم، يقيمون منها دمى وتماثيل يعبثون بها، ويستغلونها في اللهو بمصائر الأمةن وهي منعدمة الإرادة والإخلاص.

إن واسيني يتماثل في ذهنه، الراهن العربي بالتاريخ، راهن فاقد العقل تعبث فيه نزوات الحاكم بمصائر الأمة الهالكة بمتخلف الهزائم.

إن الإيقاع الوجودي، وأجواء العبارة العامية، يلتحمان ليصبّا في مجرى العبث وتنزح بالواقع العربي إلى عالم الشقاء والخراب، و"البشير الموريسكي":

«عوى كثيرا حتى ذبلت شفتاه:

[1] رمل الماية، ص238.

يالرايح، وين رايح،

جيب لي أخبار،

ريت غيمة جافلة،

ما عرفت لا مالبرد ولا مالنار،

يالرايح، وين رايح،

راني وحيد، راني وحيد...

آه يا ابن أمي لو تعرف!! ؟؟ لقد مرنا في طريق الغلط، وركبنا رؤوسنا على الخراب»[1]

إن الذات العربية لم تعد تكتم حقيقتها، تحيا حياة الموت في اغترابها، واللغة العامية صارت أداة تنصت على هواجس الخوف من المصير.

وواسيني هنا يلّمح إلى التجربة السياسية والاجتماعية في التاريخ العربي، ومن خلال التململ من الواقع السياسي في المجتمع العربي، نستشعر بعد العلاقات الاجتماعية التي لم تنبنِ على المشاركة الوجدانية والتوحد في المصير، إلى أن صار الندم على الماضي ينبعث من قلب التجربة، أملا في التغيير من الداخل، في العواطف والمواقف، من أجل خلق الإنسان الجديد الذي يقاوم الوحدة والهزيمة، ويرفض أن يقف أعزلا أمام مصيره المتآكل.

«يا موجة، يا موّاج،

خذيني في مالك،

ما عندي لا دار ولا دّوار،

راني في حماك،

لن أعود بدون هذا البحر إلى مدينتي...»[2]

ولم تكن اللغة الشعبية وحدها حقلا لاستعراض لغة التداول اليومي فحسب، بل تسّرب هذا التشكيل إلى، لغة الحوار الذي تخلّل ثنايا السرد.

---

[1] رمل الماية، ص261.

[2] رمل الماية، ص269.

إن هذه الرواية نجدها استوعبت لغة عامية ساهمت في تقريبها من حدود القصص الشعبي، والجدول التالي، يكشف عن استدعاء واسيني للغة التداول اليومي وتضمينه عبر مقاطع سردية تتوزع على صفات النص الروائي.

العبارة التي تتضمن اللغة العامية	الصفحة
اتهمها بالدروشة والتبوهليل	07
اركب ومن بعد غنّ	51
داروها بينا ولاد الحرام	73
تفو...كلامهم أكثر منهم	101
تقولها ياولد الخامجة دون حياء راح نقليك يا واحد السافل	132
آه يا وحْد الميّت	137
التالي ما يلحقش أجراو ياعباد الله وينك يا المسكين وينك يا مريض	156-157
ا نيش مسؤول إذا بتّوا فايقين حتى الصباح	157
وينك يا المريض. وينك يا للي تحب تنام مع زوجتك تعطيها ظهرك حتى تكشف سر ضعفك في الفراش.عندي دواك . أعشاب الحياة . مد يدك ط ودير النيّة يا مول النيّة	157
يرحم والديك	160
لله يكثّر خيرك	160
وعلاش ما تعطيهش لي	160
الحنش ولد الحنوشا	161
علاش يا ربّك	162
علاش يا ربّي	162
أش جاب ربه إلى مدن العفن يا خويا عبد الرحمن المجدوب	172
طز فيك وفي احتجاجك	174
إيه لالة ماريوشا	176

والله هذا قال لهما رقدوا نغطّيكم	223
خلّيني من رب الملوك فأنا أعرف أوساخهم	223
الله يلعن اللي علمك هذه الصنعة	248

واش بقى لي في القلب شي	248
يأخذ ساندويتش الطون	258
عشرة دورو للمسكين .. عشرة دورو.. يالله مدّوا يديكم لجيوبكم.. ونكمّل باخيّ ة يالله	262
أوف الدنيا بنت الكلب	270
دير روحك مجنون تشبع كسور	274
ما تخافش راح تصير عاقل يا السي محمد	274
ابن الكلب درتها بيا قبل ما نديرها بيك	330
يا لحنش يا بو سكّة يابومريات، آهيا بو راس، ما ترحم لا كبير ولا صغير	401
لما حميت وزاد البرد عليك درت فوق راسك شاشية السلاطين قلت يا النُّص من لحمك. يا نعطيك سّمي	402

إن "واسيني" حاول أن يطوع اللغة الشعبية ويرتقي بها إلى مستوى الفصحى، حين يجعل اللغة فضاء قابلا للاختراق والتقاطع بين الفصحى والعامية «أمك يا خويا المجدوب، أمك، الطوفان يبدأ بحبة مطر، والبحر يفيض بموجة، أمك وشوف القدام، ولا تلتفت إلى الوراء»[1].

وهذا التّداخل بين الفصحى والعامية، يجعل لغة الرواية فضاء يتّسم بالمرونة ويسمح بالتفاعل، مسجلا بذلك حالة من القفز على قداسة اللغة الفصحى، التي يعتبر اختراقها في الرواية التقليدية من المحرمات «أمك يا بوراس، أمك بوسكة، تقيأ كل ما تعرفه يا بو مرايات قل الحقيقة»[2].

[1] رمل الماية، ص178.

[2] رمل الماية، ص158.

إن هذا التفاعل بين الفصيح والعامي، منح لغة الرواية طاقة أسلوبية تمتص من الثقافة غير الرسمية لتشكل من ذلك شحنة فنية تصب في جمالية الرواية.

إن التشكيل اللغوي وفق هذه الصورة، أكسب الرواية طابعا خاصا، جعلها تنخرط في ما هو ذاتي وأصيل، وتكاشف رؤى الإنسان الشعبي البسيط، تجاه ذاته وواقعه« أوف الدنيا نبت الكلب»[1]، وهي عبارة تكشف عن عمق الوعي الشعبي، تجاه رداءة الواقع وتناقضاته.

إن توظيف اللغة العامية بهذا الشكل، يجعل منها ذات دلالة عميقة في فعل الحكي، من خلال إفصاحها عن وعي الشخصيات ومواقفها «دير روحك مجنون تشبع كسور»[2]، وهو مثل شعبي ضارب في عمق الثقافة الشعبية الجزائرية، يعبر عن صورة الإنسان في علاقاته بالآخر، حيث يتظاهر البعض بالبلاهة والسذاجة لكسب تعاون الناس وبالتالي تحقيق مآربهم، ولا يصدر هذا السلوك إلا عن أصحاب النوايا غير السّليمة الذين اتخذوا هذا الفعل ديدنا ومبدأ في الحياة، يخادعون به الناس، وما أكثرهم في مجتمعنا المعاصر.

إن هذا المثل، يكشف عن عفوية تربط الرواية بصميم البيئة المحلية، وهذا ما يجعلها تسهم في خلق الإضافة إلى العالمي من خلال ما هو ذاتي.

كما وظّف واسيني الأعرج في روايته "سيدة المقام" اللغة العامية كأساس لبناء تصورات جديدة تضيق بالواقعي، وتغوص بالقارئ في عمق الذات الإنسانية عبر استدعاء "الأغنية الشعبية" حيث تتجاوز الواقع السطحي لتتحدث عما هو أعمق منه، بحثا عن إقامة علاقة بين انفعالات الذات والبحر.

«يا موجة المسكين
القلب َراْه حزينْ
في الشّدّة واللّيْن،
داخلَكْ اليَوْم
يا موجة العاشقْ
يا لُجَوْ الغَامقْ

[1] رمل الماية، ص270.

[2] رمل الماية، ص274.

راني فيك غارق
كِي طيوْر الحوْم
يا موجة لهبيل

العاشقْ راه قْتيلْ
خلّيه يَشهقْ في حضَانَكْ...»[1]

وما يدعم اللغة العامية هو حوار الشخصيات الذي كان يلامس عمق الواقع، وينأى عن مثالية السرد.

إن التناص مع الأغنية الشعبية مكّن من تأسيس جمالي للخطاب الروائي، وهو يعيد اكتشاف عمق النوازع والانفعالات والكشف عن خصوصية الكاتب في تعبيره عن الواقع، بوصفه جزءً من .... الشعبي للمجتمع الجزائري وهويته ووجوده الحضاري.

إن توظيف واسيني للغة العامية من خلال التناص مع الأغنية الشعبية يظهر مدى وعيه بالتراث بوصفه لحظة تجسيد مع الكتابة الروائية والطبقة الشعبية، وهذا التجسيد بدوره يخلق مجالا خلاقا للتفاعل مع المجتمع من خلال ما تحدثه الأغنية الشعبية، من حضور فاعل في التعبير عن الحس العميق للذات الإنسانية التي تحاول إعادة اكتشاف الماضي أو قراءته في جزء الحاضر، وذلك بتمثيل اللغة العامية والأغنية الشعبية المطبوعة في أحلام الناس وذاكرتهم.[2]

إن اللغة هي البنية الوسيطة بين النص والمجتمع، إضافة إلى توظيفه العامية في لغة الحوار.

«اسمع – اسمع – مسكود مسكين[3] المجنون العظيم الذي سرقوا منه مدينته الجميلة.

ويْن زنْجي بَابَا سَالَم
سَتَجَاقْ طْبُولْ وَمْحَارْم
وَغْوَاشي عْلَيهْ مْلاَيَم
مَاذَا بَانْ ذُرِكْ السَّنينْ

---

[1] سيدة المقام، ص47

[2] - بيير زيما: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، (ط1)، 1991، ص49.

[3] - مغنّي شعبي جزائري

غَابَتْ النّيةْ يَا فَاهَم
رَاحْ ذَاكْالوقت الزَّيْنْ»[1]

إن اللغة العامية ومن خلال الأغنية الشعبية التي تتوارثها الأجيال عن طريق المشافهة تعكس بقوة ثقافة الجماعة المستقرة في الوعي الشعبي وتشكل إحدى أنماط سلوكها، وتخلق أفقا رحبا يستوعب الثقافة الشعبية والكتابة الروائية في موقفة واحدة.

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن ندعي بأن توظيف اللغة العامية من خلال التناص مع الأغنية الشعبية في رواية "سيدة المقام" هي محاولة نكوص أو هروب من الواقع بقدر ما هي تأسيس لتواصل الأجيال وربط الماضي بالحاضر لاستشراق المستقبل، ففي أغنية الجزائر بالعاصمة يقول السارد: « من كل جهة جَاكْ الماشي

زَحَفْ الرَّيفْ جابْ غاشِي
وين القفاطين والمجبود
عادة طراز لحرير مفقود
وينهم خرازين الجلود
وينهم النقاشين؟
وين صانع سروج العود
وينهم الرسامين؟؟!
قولوا لي يا سامعين (...)»[2]

إن اللغة العامية لم تستعمل عبر هذا التناص مع الأغنية الشعبية استعمالا ساذجا قصد رصد ماضي مدينة الجزائر العاصمة، إنما هو استدعاء للأغنية الشعبية قصد توليد دلالات جديدة تتكئ على الواقع، وتترجم مأساة مدينة الجزائر العاصمة لحظة انهيارها وسقوطها على يد "حراس النوايا"، وبالتالي تصير الأغنية الشعبية محاولة خلاقة ضد استلاب معالم التراث الشعبي لمدينة الجزائر العاصمة وتأكيد على حضور هذا التراث في عمق الماضي، كعلاج لراهن الاخفاقات وتعويض

[1] - سيدة المقام، ص164.
[2] - سيدة المقام، ص174.

للحظات الضعف والتراجع، وبالتالي يصير توظيف القصيدة الشعبية نوعا من إعادة إنتاج التراث الذي «يعوض نقصا، ويحقق أمانينا، ويبلسم الانحرافات والإخفاقات...»[1].

وفي توظيفه اللغة العامية لم يقتصر الكاتب على التناص مع الأغنية الشعبية الوطنية، إنما نجده يستدعي "أغنية الحب" التي تترجم مرارة الحياة عندما يفقد السارد حبيبته إلى الأبد على إثر رصاصة أصابتها في الرأس، فتصير المشاعر بنكهتها الشعبية البسيطة سريعة الوصول إلى أعماق النفس.

«...استرق السمع إلى صوت "غفور"[2] الذي كان ينبعث من البار- المقهى- المقابل للمستشفى بشكل محزن وجنائزي...

أنا مجفاك كاويتني،
آولفي مريم،
كيف الحال يالباهية! ...
بذيك النظرة الباشرة
حييني من ثم
آولفي يا مريم...»[3]

إن ما تستنبطه هذه الأغنية الشعبية من مفردات عالمية وإيقاع حزين وفضاء شعبي يسهم في تشكيل جمالية الخطاب الروائي لدى واسيني الأعرج، ويخرج الأغنية من سياقها الطبيعي لتبدع سياقا خاصا يكشف عن خبايا الذات الساردة وأزمتها النفسية في راهن موجود مدنس بجريمة "بني كلبون" و"حراس النوايا".

وبذلك ينفذ السارد من غنائيته الخاصة إلى التعبير عن مأساة الإنسان الجزائري (الشعبي) ورؤيته للعالم، حيث تتجاوز الأغنية إطار الحب لتنخرط في الواقع بأبعاده المأساوية، وتشكل لحظة رثاء للوطن الجريح/المفقود الذي يدافع عنه الكاتب، حيث تشكل الحبيبة مريم معادلا موضوعيا للموطن (الجزائر)، وهنا يضعنا الكاتب أمام دلالات القتل والموت والرفض والصمود، متجاوزا

---

[1]- علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (ط1)، 1982، ص35.

[2]- أحد رواد الأغنية الأندلسية بالجزائر (كما ورد في الرواية).

[3]- سيدة المقام، ص220.

ج-2."تماسخت..."[1] تقاطع العاّمي والفصيح

لعل أهم سمة تميز هذه الرواية هي لغتها التي تتغذى على مرجعيات مختلفة كالتاريخي والصوفي والشعري والسير ذاتي، مما يضفي عليها تشكيلا لغويا متميزا يشي بأن الكاتب يتفيأ الاشتغال على

اللغة قبل كل شيء مما يضفي على الرواية بعدا تجريبيا ينبعث من رحم اللغة، فالسائح وهو يشكل روايته يقول: «حين نكتب يجب أن نغرغر المدية حتى العظم»[2]، حيث يوظف اللغة لا باعتبارها مكملة لبنية السرد بل باعتبارها موضوع الرواية في حد ذاته، « تعرف الذي يغري في كتاباتكم، والذي لا نبلغه نحن، هذه اللغة السخّية السّاخنة العنيفة، العارية والمدّمة أحيانا »[3]

ولعل أبرز مظاهر التشكيل اللغوي في "تماسخت -دم النسيان" هو توظيف العامية في لغة الحوار عبر استحضار وعي الشخصيات في تعاملها اليومي، وصهرها بلغة السارد/الفصحى، ليتشكل بذلك تداخل بين الأصوات، وتنويع أكسب لغة الرواية مرونة وتجددا، عبر هذا التماس الشديد بين العامية والفصحى.

« انسلّ بين شابين متغطرسين وقبض عليهما من مؤخرة رأسيهما بشدة وضّمهما إلى بعضهما – كما يقفل بابا بمصراعين- مقطعا أصوات كلماته.

- أنت، كما، صاحبك.. هيا، للدوزيام.
- بلعقل عليك.. أطلقني!
- هيا امش!
- نّح يدك! حاسب روحك حكومة؟

---

[1] الحبيب السايح: تماسخت "دم النسيان"، فيسيرا للنشر، الجزائر، (طبعة منقحة)، 2012.

[2] تماسخت ، ص131.

[3] تماسخت، ص 244.

رفعا أحدهما يده في وجه المراقب مخطفه بدماغ في الجبهة فتهاوى ووجه للثاني بالخلف مرفقا خاطفا في البطن فتلوى صائحا يغادر العربة كبطة تخرج من الماء»[1]

إن ما يلاحظه في هذا المقطع، هو أن السارد يُلبس لغته الفصحى وعيا شعبيا فـ"خطفه بدماغ"، "مرفقا خاطفا" "يغادر العربة كبطة تخرج من الماء"، هي عبارات من كلام السارد وقد صاغ هذه الألفاظ الفصحى بميزان شعبي، لتؤدي مدلولها حسب سياق الحكي، وتنسجم اللغة – وبالتالي-مع الواقع اليومي، حيث جرى هذا الحوار بين مراقب عربات القطار وشابّين متغطرسين.

وقد بدت لغة السارد فصيحة ممتزجة بلغة المراقب المنضبط الذي يستعمل لغة مهنية عنيفة "هيا، للدوزيام"، ويقصد بها عربة القطار رقم (02) لتسليط العقوبة عليهما، وكذلك لغة الشابين المتسمة بالرفض والمواجهة "بلعقل عليك"، "نّح يدك"...

فرغم توظيف اللغة العامية، نجد السارد يحاكي لغة الاستعمال اليومي بتركيب ألفاظ فصيحة.

وتشكيل اللغة وفق هذا التنازع بين الفصحى والعامية، يضفي عليها كثافة وتنويعا، ويجعلها تقترب أكثر من الواقع، لأن اللغة ليست مستقلة عن الواقع الاجتماعي، بل هي أداة التواصل الشفوي بين الناس، ووسيلة الكشف عن طبيعة الشخصيات الاجتماعية والنفسية ومواقفها تجاه الأحداث والوقائع.

إن تواجد العامية يحضر في الرواية من خلال الحوارات التي دارت بين "كريم" الهارب من فضاعة الأحداث الدموية في الجزائر ليعيش بالمغرب، وبين بقية الشخصيات، وقد تموضعت اللهجة المغربية في هذه الحوارات بشكل بارز، وهذا ما أعطى للرواية بعدا إقليميا جليّا من خلال الألفاظ المتداولة في الشارع المغربي، مثلما يبدو في هذا المقطع الحواري الذي دار بين كريم وصديقيه المغربيين المكّاوي وبنهيضة:

«- واش كتعمل الّراسة ديالك هنا؟

- وأنت دنيك، واش جابك في طريقنا؟

[1] تماسخت، ص ص32، 33.

- فتعانقا بحرارة، ثم مدّ إلى كريم يدا خشنة قوية
- نطق المكاوي:
- صديقنا العظيم بنهيصة، رب المسرح في المغرب! صديقي كريم من الجزائر
- مرحبا... آش هذا الشي للي كيصرى في بلادكم! »[1]

إن هذا الحوار الموجز الذي دار على ألسنة الشخصيات، تحضر فيه ألفاظ عامية مغربية "الراسة ديالك" التي وردت على لسان "بنهيصة" فيها خصوصية شعبية فـ"الراسة" أصلها فرنسي **(Larasse)** وتعني أصل الإنسان، أما مفردة "ديالك" وتعني خاصيتك أو ملكيتك، أما كلمة "كيصير" فهي مركبة من كاف "الشروع" التي تسبق الأفعال وفعل "يصير" أصلها فصيح، ومعنى اللفظة "الذي يحدث في بلادكم" وقد ساقها بنهيصة على شاكلة العامية فصارت عامية من ناحية التركيب والدلالة والتعبير.

وهذه الحوارات التي تحتل فيها العامية موضعا شاسعا، جعلت الرواية تنفتح على تلون لغوي أثرى الرواية بتنوع الثقافة العامية في المغرب والجزائر «فحاول كريم أن ينصرف معتذرا فأمسكه من مرفقه وواجه المتاوي الذي اعتذر هو الآخر».

- طيز حناك إذا كنت قادر تهفني!
- والله...
- ْحلوفك كلها في... وأنت كريم! شفت القباحة؟
- أنا معك!
- أنت دبّة رفيقي.
- واستقام بوجه شامخ.
- بغيت نسخى بيكم[1]!

[1] تماسخت، ص139.

إن هذا الحوار الذي تداولته الشخصيات المغربية مع كريم، يضعنها في فضاء لغوي غريب، فلفظة "ْحلوفك" بمعنى قسمك/يمينك، ولفظة "ْبَة" بمعنى أيضا و"نسخى" فصيحة، وظّفت في سياق عامي وتعني السخاء/الكرم... إضافة إلى الألفاظ الأخرى التي أسهمت في تنوع التشكيل اللفظي في لغة الحوار.

إن هذه اللغة الغريبة، التي يوظفها الحبيب السائح ضمن الكتابة الروائية الجزائرية، تكسب الرواية وعيا جديدا، يضاف إلى وعي الكاتب، وإن كان هذا الوعي غريبا عن واقعنا الجزائري، إلا

أنه يصير من الخصوصيات التي تضيء دلالات النص ومعانيه، فالرواية لا تكاشف سياقات الواقع الجزائرية فحسب، إنما نستوعب أيضا انعكاسات المكان والزمان، اللذين يتجاوزان بيئة الكاتب، إلى بيئة أخرى، هي بيئة السرد المرهونة بشرطية محاكاة الذّات الكاتبة لشخصيات الرواية.

رغم ما يمكن قوله من التقاطع الحاصل بين الذات الكاتبة وشخصية كريم، فكلاهما عاش محنة المأساة الدّموية خلال التسعينات، وكلاهما هرب من الوطن إلى المغرب، ثم إلى تونس طلبا للأمن، وهذا التقاطع هو بمثابة المرجعية التي تشكل مركز الحكي في رواية "تماسخت"

ج-3."سيّدة... المقام"[2]، توظيف اللغة الأجنبية

يمكن اعتبار اللغة الأجنبية من أهم لواقح التجريب في رواية "سيدة المقام، مراثي الجمعة الحزينة" لواسيني الأعرج، لأننا نجدها تسهم في تحقيق التفاعل بين الفنّي (الروائي)، والثقافي الأجنبي.

ويمكن للقارئ أن يلاحظ للوهلة الأولى، تناولا ثنائيا للغة في هذه الرواية يجمع بين لغة عربية وأخرى فرنسية، وكأن واسيني يريد أن ينبّهنا بمزجه بين بعدين، بعد يحرص على الارتباط بالراهن من خلال لغة تنبش في أعماق الواقع الاجتماعي، وآخر يرتبط بالثقافة الفرنسية وذلك من خلال توظيف المعجم الفرنسي، ويتم إدخال هذه اللغة إلى الرواية عن طريق ترجمة بعض المعاني الواردة في حوار الشخصيات إلى اللغة الأجنبية، التي تمتح من القاموس الفرنسي الذي يمنح الرواية

---

[1] - تماسخت، ص140.

[2] - واسيني الأعرج: سيدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (ط2)، 1997.

أسلوبا خاصا في حقل الحكي، يكسب الرواية فرادتها، ويربطها بدلالة محدّدة تنحصر في كون رواية "سيدة المقام"، نصا يستوعب ثقافة دخيلة،ويقدم للقارئ حوارا خفيّا بين الثقافتين العربية والفرنسية، وقد جاء هذا الحوار بمثابة الأداة التي أسهمت في تكسير القاعدة، وتقدم لنا وجهة نظر مغايرة في السرد الروائي التقليدي.

إن هذه الصيغة من التعالق الثقافي، دفع بالرواية إلى اختراق نمطية الكتابة، عن طريق هذا التشكيل اللغوي الذي ينّم عن خلفية ثقافية في التعامل مع الكتابة الروائيةن كعملية إبداع ومثاقفة في أن «التقليد سنّة "بنو كلبون" قبل مجيء "حراس النوايا" بزمن بعيد جدا، مثلما كانت تقول دائما أنا طوليا (Sont deux tiges d'une même racine)»[1].

إن اعتماد هذا التشكيل اللغوي هو صياغة فنية توهم القارئ أنه فعلا أمام نص واقعي توثيقي، بحيث يخبر السارد عبر هذا المقطع السردي عن الجو السياسي في المجتمع الجزائري الواقع تحت سطوة نظام حاكم مستبد، وجماعة مسلحة متسلطة، ومن هنا فالراهن الجزائري يعيش سياق اجتماعي يعيد إنتاج الطغيان مرحلة بعد أخرى.

كما عمد السارد إلى تطعيم لغة السرد بمفردات فرنسية للمكتوبة بالعربية كقوله «"ترفعين تنورة"، "الليناج الأسود"»[2]، وقوله أيضا «تنتعل "باسكيت" بيضاء، ترتدي لباسا رياضيا (...) وفي أغلب الأحيان "تريكو" أخضر...»[3]. «" الّربْرتْواْر" يقول إنها فرقة البروفيسور (Jules Guillaume)»[4]، وهي مفردات ينزل بها السارد إلى مستوى اللغة ذات الاستعمال العامي، بعد تعريبها وإعطائها نكهة عربية تبدو كما لو كانت عربية أصلية.

إن المراهنة على المزج بين اللغة العربية واللغة الفرنسية، قد تلّوح بمساءلة اللغة العربية في قدرتها على التعبير عن رؤى الشخصيات وأفكارها، أو لعلها تشير إلى مسألة أساسية هي الحدود الفاصلة بين اللغتين أو حدود القرابة الفنية بين الحقلين اللذين يبدوان متباعدين.

«يا رجل خلّيك! لا فظيعة ولا هم يحزنون.

---

[1] سيدة المقام، ص 12.

[2] سيدة المقام، ص 17.

[3] سيدة المقام، ص 20.

[4] سيدة المقام، ص 132.

Une louve perdue dans ce grand desert وحياتك لا أكثر Rien de plus»[1] .

من هنا يتأكد للقارئ بأن مسألة التعالق الفني بين الروائي كإبداع واللغة الفرنسية كممارسة ثقافية، هي أساسا تفعيل للكتابة الروائية لدى واسيني الأعرج، وانزياح بها عن معيار معهود، وذلك عن طريق هتك جماليات الكتابة الروائية وبنائها من جديد، وفق طرائق جديدة تناوش قواعد الكتابة الروائية من حيث اللغة، ولعلها بذلك تسائل ثقافة المجتمع الجزائري المعاصر، وبإمكاننا –هنا- الحديث عن معنى معين لكتابة، تنحصر في كونها إعادة إنتاج ثقافة النخبة في المجتمع الجزائري، والتي تساهم بعمق في تأصيل الكتابة الروائية الجزائرية لدى واسيني الأعرج، وهي الكتابة التي تعود إلى خلفية ثقافية واقعية، يمكن استغلالها لصياغة كتابة إبداعية، من أجل إنتاج نص فني تحضر فيه ثقافة المجتمع كحافز لممارسة الإبداع.

وبناء على ذلك يمكن القول: بأن اللغة الفرنسية التي تتوزع على مساحة السرد، لا ينبغي النظر إليها بمعزل عن السياق الثقافي للمجتمع الجزائري المعاصر، الذي يطمح الكاتب إلى التعبير عنه انطلاقا من سياقات الواقع، لهذا يأتي التعبير باللغة الفرنسية في الرواية مندمجا، فلا نكاد نميّزه في ملفوظ الشخصيات، لولا المزدوجين اللذين يؤطران هذه العبارات الفرنسية.

«يا أخي هذه أحاسيسي!! هذه أنا، لينفّس الناس "Une bouffée d'ain frais" خارج حيطان هذه المدن المهزومة...»[2].

والجدول التالي يستحضر التعابير الفرنسية التي وظفها الكاتب في روايته " سيدة المقام".

[1] سيدة المقام، ص 28.

[2] سيدة المقام، ص 43.

النـــص	الصفحة
دخلت إلى للّجنـّة المضادة للتعذيب le comité contre la torture	34
كأن الأمر لا يعنيهم les voyous	35
تقرأ في العيون الكلمات التي صارت من عادات المدينة « silence on Tue! »	39
قال لها الشرطي الذي كان ينام على كرسيه - Vous savez madame, vous n'êtes pas convaincante. On n'y peut rien, c'est comme ça, à prendre ou à laisser.	41
لك تتسبـّبين في فوضى كبيرة داخل المؤسسة. أنت مجرد متعاونة وكفى. Et si ça vous déplait, vous n'avez qu'à quitter le pays. -Ce n'est pas à toi de me le dire. J'ai un contrat avec le ministère. -C'est mon établissement. جلا ربـّي ما راكي قاعدة دقيقة في هذه البلاد. راحْ تشوفي وين توصل هذه المهزلة	42-41
- كلهم رايْعين« Ils son tous formidable»	52
أقنعت نفسي بأنها طالبتي. مستمعتي الحّرة« mon auditrice Libre » وكفى.	53
أوف كل شيء كان .Fiasco	54
ولم تكن لابروطاني La Bretagne قادرة على استيعاب دهشتها	55
«الله يعطيك الصحة!!» بعضهم الآخر بالفرنسية. « mes respects madame la berbère». أردّ بابتسامة سعيدة. - الله يْعيْشَك خويا». - « Vous étiez Formidable...». يحاول أن يفتح نقاشا. أنظر إلى الساعة . يفهم الإشارة.يحني رأسه. « A la prochaine. Un de ces beaux jours. » (وإلى المرة القادمة...).	84

91	ـِب أَنَاطُولْيَا منّي، يبدو أن هذا اليوم ليس لك vous n'etes pas dan votre assiette. Allez, vous finissez pas oublier.
120	لم تكن رديئة مطلقا . يبدو أنه Il y'a plus de peur que de mal . سكيكدة. عنابة. تلمسان.سيدي بلعباس. وهران .البجاية ... كلها اهتزّت للبربرية ...
125	حتّى القبعات الزرقاء كما يسمّونهم عندنا Les casques bleus كان الخوف يقرأ في عيونهم بقوّة
126	كل ما يلقاني يكرّر كلمته المعتادة Ta 205. C'est une bonne affaire. الله.الله...
152	درتها يا وحد السّوفاج! Espèce de malsin!
163	قالت: -أرجوك، Gardes la dans tes yeux. (احفظها في عينيك).
171	حمل في عنقها عقودا من النّوار. قالتها بالفرنسية Les marguerites النّوار!
187	من سلبيات الزّامبريطو الذي نسمّيه La vodka Nationale أنه يشم من بعيد...
200	ـْتـْها يَا حَلّوف!!! الزّامبريطو Vive la vodka nationale!!
207	ما تتْعيش حالك . -أوف !! فيك ريحة الزامبريطو!! Vive la vodka nationale .
234	«عندما نريد نستطيع. Quand on veut, on peut»

ولعل كثرة توظيف واسيني للغة الفرنسية في رواية "سيدة المقام"يجعلها محكومة بتوتّر ثقافي، جعلها تبحث عن نفسها في صورة تشكيل لغوي متباين ومختلف، ينمّ عن نزوع تجريبي، وسط حقل واسع هو الحقل الثقافي، الذي مكّن من خلق تفاعل خلاّق تقيمه الرواية مع ثقافة الآخر.

والملاحظ هو إن الكاتب يعمد إلى ترجمة بعض العبارات الواردة في السرد باللغة الفرنسية، وأحيانا أخرى يوظّف عبارات فرنسية ويعمد إلى ترجمتها في الهامش.

ج-4." رمل الماية..." ، تعدّد اللغات/ تلاقح الثقافات

إن التعدد اللغوي[1] في رواية "رمل الماية" يجعلها تنفتح على تعدّد الأصوات بالمفهوم الباختيني، وبالتالي تنوّع الثقافات والمستويات التي تفترض قارئا مثقّفا .

وإذا كانت "رمل الماية" وظّف مشهدا لغويّا ثريّا، يستبطن التراثي والشّعبي والفصيح، فهذا لا يعني أنّها تتمركز حول ما هو ذاتّي فحسب، إنما نجدها تنفتح على اللغات الأجنبية، والشعر الإسباني، ممّا يجعلها نصّا متفتّحا على انصهار الثّقافات (ثقافة الأنا بمحمولاتها المختلفة، وثقافة الآخر الأوروبي)، لتكون بذلك « ذات نظامٍ لغاتٍ تنير إحداها الأخرى حواريا »[2].

إن البعد الحضاري للرواية يستمدّ شرعيته من مبررات فنّية، ذات حضور مركزي في ثنايا الحكي، "فبشير الموريسكي" (كشخصية محورية في الرواية)، الهارب من بطش القشتاليين، ومحاكم التّفتيش، بعد سقوط غرناطة، يفد إلى البلاد العربية، وهو محمّل بثقافة إسبانية، تكشف اللغة، فقد ذكرت في الرواية أسماء إسبانية (المدن- المطاعم- أدوات الحرب..) كما وظّف الشعر الاسباني، بحيث صارت اللغة في الرواية، تجسيرا حضاريا يستبطن الأفكار والرؤى والمشاعر، وقد توزّعت هذه للغة في ثنايا الحكي على شكل ألفاظ، وجمل، ومقاطع شعرية كانت تتردّد على لسان " ماريوشا" الغرناطية، وندرجها في الجدول التالي:

العبارة الأجنبية	لغتها	ترجمتها	الصفحة
El ultimo suspiro del moro	اسبانية	اسم الهضبة التي وقف عليها عبد الله الصغير أثناء مغادرته غرناطة، وهو يودّعها	41 375+207+149+

[1] - تنفتح على اللغة التاريخية، ولغة القرآن الكريمن واللغة الصّوفيةواللغة الأسطورية، واللغة المدنّسة، إضافة إلى اللغة العاميّةن واللغات الأجنبية.

[2] - وائل بركات: (نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين)، مجلّة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانيةن مجلّد 14، عدد03، 1998، ص93.

		أطلق زفرته الأخيرة (الربوة سميت فيما بعد بهذه الزّفرة)	
Yo soy marycha Y no de me micharo Y solo gastro cuchillo A la hora de come	اسبانية	أنا ماريوشا الغرناطية لست ملكا لعشيقي لست قاتلة، فأنا لا استعمل السكين إلا لحظة الأكل. مثل جميع المخلوقات	363+60
La carta Autobiogra de boabdil ultimo rey de granada en sus capitulacion de andorax en 8 de julio de 1493 a los reyes catolicos	اسبانية	العبارة كتبت على مدفع جُلب من دمشق لاستعماله من طرف المسلمين في حربهم ضد القشتاليين	120
Lambards	اسبانية	اسم نوع من المدافع	120
L'anatomie du corps humain	فرنسية	تشريح جسم الإنسان	157
AL-MERIA	اسبانية	اسم مدينة غرناطية	168
LA baji	اسبانية	الباخية	272+197
Me soy maryucha del Bechiryo no de me Mincharro yo solo quastro cuchillo a la hora de come.	اسبانية	اغنية حفظتها ماريوشا عن قصة "كارمن"	234
Laguna,ene bihotsarena	اسبانية	رفيق قلبي	359 + 272
Mémoire Clairiere	فرنسية	الذاكرة المضاءة	314
Bordelle	فرنسية	ماخور	320

Le casque allmend	فرنسية	سطل حديدي ألماني يوضع على رأس السجين أثناء التعذيب	353
Taverna	اسبانية	حانة	359
Jamais deux sans troix	فرنسية	لايوجد إثنان بلا ثالث	
carmen	اسبانية	اسم كاتب	363
P.Merimee	اسبانية	بروسبير ميريمي(اسم علم)	363
Mimincharro	اسبانية	أنت تبّي	365
Candilijo	اسبانية	اسم مطعم في غرناطة	360
Mamana sera otro dia	اسبانية	لكن الغد سيكون غدا آخر	360
Chuquel sos Pirela. cocala	اسبانية	الكلب الجوال لا يموت جوعا	360
Carta	اسبانية	لعبة الورق	361
Saraqia sat Pesquital Ne Punzava	اسبانية	التمتع بالملذات لا يزعج	361

وإذا كانت اللغة هي «مادة الأديب، ويمكن القول إن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة»[1] مادامت اللغة الروائية شفرة تجسيد بين الكاتب والقارئ، تحمل رؤى النص وأفكاره وأبعاده المرجعية، التي يسوقها الكاتب عبر سياقات تواصلية متنوعة (تناصية، ورمزية، وتقريرية...)، فإن التّشكيل اللّغوي كبنية تعبيرية، يصير –بهذا المعنى- انعكاسا لهواجس الذات ومحمولات الواقع، ويرتبط ارتباطا وثيقا بشتى الارتحالات، التي تخضع لها سيرورة الرواية، مما جعل هذه اللغة لا تتجاوز كونها ألفاظا قاموسية، لتتموضع - مع نزعة التجريب الروائي – كأداة يتم توظيفها في بناء

[1] رينيه ويليك، وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص179.

النص الروائي الفسيفسائي، ذي الأجناس المتجاورة والخطابات المتداخلة والأصوات المتعددة، مما جعل هذه اللغة تقفز من دائرة اللغة التصويرية المباشرة، وتنسلخ من أسلوبها التقليدي الذي يتأسس على المحاكاة والتقريرية والإيهام بصدقيّة الواقع، إلى دائرة الاستعمال المبتكر للغة، باعتبارها كائنا متدفقا، يرفض هيمنة اللغة المعيارية التي لم تعد تستوعب التطور المعرفي، الذي انفتحت عليه الكتابة الروائية المعاصرة في مجالات التحليل النفسي واستدعاء الأسطورة وتوظيف التراث، وهي تسعى في ذلك إلى تعزيز موقعها الجديد لدى الذائقة المعاصرة.

ومع هذا التجاوز، لم يعد علم (فقه اللغة) يقبض على قدسيته القديمة، أمام تساؤلات الحداثة الروائية التي خلقت نظاما لغويا جديدا، يحاول أن ينسجم مع الفكر الذي يتشكل في هندسة جديدة هو الآخر.

ومع تطور المفاهيم في ثقافتنا المعاصرة، صار لزاما على الكاتب الجزائري أن يبحث عن علاقة تربط بين لغة الرواية، وبين المعاني الجديدة التي فرضتها سياقات الواقع، مما دفع بالكتابة الروائية إلى الانصهار في أساليب تعبيرية أكثر ابتكار وجدية، ذلك لأن الرواية تعد من أهم الّروافد الثقافية التي يمكن أن تستوعب الرؤى الجديدة وهي تكتب المجتمع، كما تكتب الذّات الإنسانية التي تفتش عن موضع لها في هذا الواقع المتغير.

ولاشك أن هذا يحتاج إلى لغة تنأى بنفسها عن حدود النمطية، وتخلق بنى تعبيرية ذات اشباعات دلالية لدى القارئ، وذلك بما تستنبطه من تكثيف وترميز، وهي تشاكس المعاني عبر فضاء السرد بمكوناته المتعددة، كالأمكنة، والأزمنة، والشخصيات، والأحداث.

ضمن هذا السياق وجدت اللغة الروائية نفسها في مدار تجريبي تدور فيه بعنف، وهذا انطلاقا من إحساس الكاتب، بأن الكتابة أزمة تحاول أن تقدم اللغة التجريبية كصنعة غايتها تكسير نمطية السرد، وذلك بما تستنبطه من أنماط لغوية تنصهر – على تنوعها – داخل النص الواحد، كاللغة التقريرية، واللغة الشعرية (المجازية)، واللغة التراثية، واللغة العامية، واللغة الأجنبية، ولغة الهذيان والحلم... لتكون لغة التجريب الروائي، بذلك حقلا يتلامح فيه الإرث الحضاري والثقافي عبر نظامه الواسع.

انطلاقا من هذا التصور، تصير اللغة الروائية في النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، عنصرا مهما في السرد الروائي الذي يروم نزعة التجريب، وهذا العنصر – أي اللغة – هو ما يمثل علامة فارقة بالنسبة للنص الروائي من جهة، ومن جهة أخرى يعكس سمة دالة على فرادة الكاتب،«فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها»[1]، لأن اللغة كمظهر خطابي[2] هي التي تمثل الأداة التي يقدم من خلالها الكاتب مادته الحكائية.

[1] **سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،1989، ص07.**

[2] **المرجع نفسه، ص46**

الخـاتمة

الخـاتمة

يتموضع هذا البحث في مدار المقاربات السردية التي تطمح إلى تقديم قراءة راصدة لمظاهر التحول في النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، الذي بدأ منذ الثمانينات يطّور آلياته وينخرط في عوالم المغامرة الإبداعية، ويعيد مراجعة علاقة الكتابة الروائية بالواقع، ويدعو إلى إنجاز تعالق معه، مضفور بتلوينات ذاتية وموضوعية (تاريخية سوسيولوجية، سياسية، ثقافية، جمالية، تخييلية، واقعية)، وهو تنويع كلما تحقق على مستوى البنية، أتاح للنص حالة من القفز تعرج به إلى عوالم الكوني دون أن يفقد سمة المحلية.

وبعد دراسة التجريب في النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية تم استخلاص جملة من النتائج أبرزها:

1-استعمل "التجريب" في النقد العربي ترادفا مع تسميات متعدّدة تتفق في دلالتها مع "مغامرة الكتابة"، أما النقد الغربي فقد استعمل لفظ " الرواية الجديدة" في حين أطلق تسمية " الرواية التجريبية" على روايات (إيميل زولا) الطبيعية، التي طبق فيها نظريات (برنارد شو) وعليه جاء مفهومه لـ(التجريب) مرتبطا بالعمليات المخبرية التي يجريها علماء الطبيعة والأحياء، وهو مفهوم مخالف لـ " التجريب" الذي ارتبط بالرواية الجديدة، الذي يقوم على تفكيك البنية السردي للرواية التقليدية، وتشكيل بنية سردية مخالفة للسائد لا تضبطها قواعد محدّدة.

2-يرتبط التجريب الروائي بالحداثة، ورغم كون الأدب العربي عرف عبر سيرورته، حالات من القفز على السّائد، إلا أن ذلك لا يمكن اعتباره تجريبا، إنما ينضوي تحت طائلة " التجديد".

3 - رغم كون التجريب العربي يختلق خصوصيته من صلب الثقافة العربية، إلا أنه يتقاطع مع الرواية الجديدة الفرنسية في توظيف تقنيات سردية حداثية ويعتبر ذلك في باب المثاقفة .

4-تتقاطع نصوص المتن الروائي المدروس في رؤية إبداعية تتجاوز حدود المحاكاة البسيطة للشكل الروائي التقليدي، وتؤسس لشكل مغاير، يعتمد على مبدأ التنويع في الأنماط السردية: واقعي، عجائبي، شعري، أسطوري ، فلسفي، تاريخي... وتوظيف هذه الآلية بهذا الشكل يشي باتساع الجنس الروائي، ويوحي بقدرته على فعل التمثّل – من جهة- ويعمل على خلخلة السرد، وانفتاح النص، وتعدد دلالاته، ويحيّده عن إسار المباشرة.

5-إن استثمار النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية للتراث (المحلي والعربي، المكتوب والشفوي) وإعادة صوغه، يمكن أن يسهم في انجاز مقولة العطاء، ويمكّنه من التموضع في حقل المثاقفة الروائية العالمية كما يسهم في إبراز محليته داخل منظومة التعدّد .

6- يؤشّر المحتوى السوسيولوجي للنص الروائي الجزائري المدروس، على التوظيف المكثف لتمظهرات الواقع الجزائري: الحرية والعدالة والمرأة المساواة والدين والإرهاب والسياسة ...إلخ وينبئ بأن رؤية الكتابة الروائية الجزائرية، صارت تتولد عن وعي جديد يجابه التخلف ويتأسس على ثنائية التمرد والتحول .

7 - إذا كان الزمن في الرواية التقليدية يحافظ على خطيته كما هو في الواقع، فيحدث التناغم بين"زمن القصة"و "زمن الخطاب"، فإن النص الروائي الجزائري، خلق سبلا لكسر التوالي في السيرورة الزمنية، وإحلال التقطع بدل الترابط، وذلك من خلال من خلال القفز بين الأزمنة، وتوظيف " المفارقات الزمنية" حتى اندمج الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر.

8-بعض النصوص الروائية المدروسة نجد الاهتمام منصبّا على"الزمن النفسي"، من خلال توظيف "الحوار الداخلي " و " تيار الوعي" وهذا ما يتجلى واضحا في روايات واسيني الأعرج، وعز الدين جلاوجي وعليه فقد أضحى الزمن الروائي مع الرواية التجريبية بنية وظيفية وجمالية، ينخرط في إنجاز النسق الحكائي للرواية، وفي الآن نفسه يعمل على خلخلة النظام المرجعي للمادة الحكائية، فيعيد تخليقه وفق رؤية الكاتب بالشكل الذي يضفي عليها جمالية خاصة.

9 - كسر النص الروائي الجزائري لعمودية السرد التقليدي، وحاد عن نسق التوالي، فأنجز حكايات تفتقر إلى الرابط السببي الواضح بين الأحداث (قطع الحبل السردي)، وذلك بسبب اعتماد آلية أدائية جديدة، كتعدّد الرواة، ومراوغة القارئ، واستعارة المشاهد من الذاكرة، تتوسطها التداعيات، مما هشّم خطية السرد التقليدي التي كانت تشكّل عنصرا حاسما في تشكيل النص الروائي القائم على الهندسة الواضحة .

10- إن توظيف الكتّاب الجزائريين تقنيات سردية حداثية،كتقنية تيار الوعي، وتعدّد الأصوات، وتنوّع طرق البناء السردي، كالسرد، والوصف والحوار، والتذكر، والحلم، والتداعي، ونسج قصص قصيرة داخل الحكاية المركزية، وتناوب السرد، كل هذا ساهم في

تجاوز(الحبكة) التقليدية القائمة على ترابط الأحداث، وتصاعد نسقها الدرامي وفق سببية منطقية، عبر (بداية، تطّور الأحداث، عقدة، حلّ، نهاية)، جعل قراءة النص متعبة، تترك للقارئ مهمة الترتيب ،واختلاق التوالي.

11- لم تعد الذاكرة في وعي الكتابة الروائية الجزائرية القائمة على التجريب، سجلا لأحداث ذات تراتب منطقي، بل صارت أداة استبطان لمعطيات الماضي والحاضر لتنجز من عالم النص ميلادا جديدا، وتشكل منه حقلا يتداخل فيه الوعي باللاّوعي، وتنكشف من خلالها هواجس الذات، ولحظات الرغبة والكبت والمسكوت عنه.

12- إن تعدد الرؤى حول الوقائع الماضية لما تتفاعل الشخصية مع الواقع السوسيوتاريخي يجعل الحكاية عرضة للخلخلة، ويتم التداخل بين الواقعي والعجائبي، ويصير اشتغال الذاكرة هو خزان الحكي، فتتكسر خطية السرد بفعل تداخل الأزمنة.

13- رغم كون النصوص الروائية المدروسة تغذت في كثير من مواطن السرد على الذاكرة الفردية والجماعية، لكن استثمارها للزمن الحاضر كان عبر تلوينات مختلفة، حيث لم تنزلق إلى الحقائق التاريخية المنغلقة والمنتهية، وإنما جعلتها منفتحة تتجاوز حدود الزمنية إلى تخليق أشكال سردية كالهذيان والحلم والحوار الداخلي والارتجاع، لترهين الحدث وأسره في الآن، وجعل الحكاية في مستوى اللامنتهي، لجعل النص الروائي منفتحا على قراءات عديدة، ولهذا بحث الكتاب على مواضيع ذات طابع شمولي واقتناص ما هو جوهري في واقع الإنسان والمجتمع والتاريخ مثل القهر، والانتقام، والموت، وحتمية التغيير .

14 - إذا كانت الرواية التجريبية العربية قد واكبت منذ النصف الثاني من القرن العشرين، تيار الحداثة، تأثرا بالرواية الفرنسية الجديدة، فامتصت من تقنياتها، وحاكت النموذج المستورد إلى حدٍّ أفرز ردود أفعال، تحذّر من التماهي، وتبسيط فكرة " الهوية " الداعية إلى إنجاز نصّ روائي عربي أصيل، فإن الرواية الجزائرية قد استجابت لهذه الدعوة فظهرت نصوص روائية تشتغل على إعادة تشكيل النص السردي التراثي، واستوعبت الشعر، والآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، والنصوص الصوفية، والأمثال، والتراث الشعبي، وقد أضافت هذه المناصات لونا آخر من ألوان الهدم والتجاوز، وعبرت عن انفتاح النص الروائي التجريبي على مختلف النصوص والأشكال، ليضع نفسه بين يدي القارئ كنص فسيفسائي يترجم مقولة "مغامرة الكتابة" بدلا من "كتابة المغامرة".

15 - لم تعد الكتابة الروائية (في بعض النصوص الروائية المدروسة) عرضا لأحداث، أو فضاءً للحوار ومسرحة للبطولات، بل أصبحت حوارا للأجناس وتداخلا للخطابات مما كسّر خطية السرد، وحيّد النص الروائي عن الطابع المرجعي والإحالة المباشرة على شخوص بعينها أو أماكن محدّدة وتواريخ معينة، وأكسبه وظيفة شعرية تحيل على ما هو ذاتي، وجعله ينشط ذهن القارئ وينفتح على دلالات متعددة .

16 - إذا كانت الرواية التقليدية تحتفي بـ "الشخصية الروائية"، وتحرص على جعلها مطابقة للواقع بشكل صريح ومباشر، فتذكر اسمها، وتصف لباسها، وحركاتها، وملامحها الفيزيولوجية، وتفسّر تصرفاتها ، فإن كثيرا من النصوص الروائية الجزائرية المدروسة، قد أفرغتها من محتواها واعتبرتها مجرّد "فاعل"، وأزاحتها عن مركز "البطولة"، وصيّرتها مجرّد "ناقل للحالات"، وبناء على هذه الرؤية صارت الذات الإنسانية هي محور الفكر في هذه النصوص التي استبدلت رسم "الواقع" الحرفي/ الموضوعي، بملامسة "الواقع الداخلي" للشخصية، وذلك عن طريق توظيف تقنية "تيار الوعي"، الذي يمثل أبرز الإشارات الدالة على هوية الرواية التجريبية، مما يجعلها تتموقع في صميم الهم الإنساني المعاصر وتتفوّق على الرواية التقليدية في واقعيتها .

17 - سبر أغوار دواخل الشخصية الروائية باعتبارها جزءً من الواقع ومساحة يعاد فيها إنجاز الارتباطات بين العالم الخارجي وحركات النفس وأنشطة الذهن الداخليين، وتمكّن هذه العلاقات من قراءة الحدث في أبعاده المختلفة، فالسارد غالبا ما يقطع حركة الأحداث ويجمّد التواصل مع العالم الخارجي، ليلج إلى الوعي الداخلي للشخصية حتى يكشف عمّا في بواطنها من هواجس وتوتراتها ويفتش عن سبل انعتاقها وتطلعاتها، وذلك بتوظيف تقنية" الحوار الداخلي" وتفعيل صيغ خطابية داخلية متعددة من مونولوجات وأحلام وهذيان.

18 -تبيّن من خلال النصوص الروائية المدروسة بأن دور البطولة بالمفهوم التقليدي بدأ يأخذ مساره نحو التلاشي، وأخذ البطل يتخلى عن دوره، وتحوّل إلى نموذج غير متصالح مع واقعه، مهدّد في وجوده، وهو لا يملك -للدفاع عن نفسه- سوى وعيه في مواجهة القيم الزائفة.

19- إذا كانت الرواية التقليدية قد تعاطت مع"المكان" على وجه الحقيقة، فجاء واقعيا، واضح المعالم ، جاهزا، جغرافيته معروفة، مرتكزا على التصوّر الحسّي الذي يلامس الفوتوغرافيا، ووظّفته كديكور لإنجاز المحاكاة، وكإشارة على واقعية الحكاية، دون أن يرتبط عضويا بنفسية الشخصية، فإن "المكان" في المتن الروائي المدروس بات يصنع عن طريق اللغة، له خصائصه

وأبعاده المميّزة ، ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية، فيخلق واقعا جديدا، يكون فيه المكان فضاء سديميا لا يمكن تحديد ملامحه بدقّة وفق الواقع الموضوعي، وبذلك تحوّلت هذه البنية إلى "بُعد " رمزي محمّل بكثير من الدلالات.

19 -لم يهمل النص الروائي الجزائري الاشتغال على العجائبي ليفجّر به تمثّل الواقعي، ويثريه في آن، وإذا كان اللعب على العجائبي من لدن السارد يتغيأ تحقيق اللبس والخارق، فإنه يسهم أيضا في تحييد السرد عن الإغراق في الانعكاس الحرفي للبنية الاجتماعية والتاريخية، وإنجاز حالة من التشظي على مستوى فعل الحكي تسهم في خرق أفق توقع القارئ.

20 - النسيج اللغوي في الرواية التقليدية، يتميز بفخامة التعبير، ويمثل "أحادية اللغة" بسبب خضوعه لسيطرة الراوي العليم / الصوت الواحد، الأمر الذي أصبح بمثابة "المدرسة الفنية" التي لا تسمح بتجاوزتقاليد اللغة الأدبية، كرتابة النثر، وتخيّر الصور ذات الألوان البيانية، لكن الدراسة وقفت على تمرد كتّاب التجريب الجزائريين على هذه الأعراف، فغدت مستويات اللغة متعدّدة تبعا لتعدّد الرواة من جهة، وانفتاح النص على أجناس أدبية كثيرة من جهة أخرى، كما تم اعتماد اللغة المستعصية ذات الطابع الرمزي في غالب الأحيان، وتم توظيف العامية، والألفاظ الأجنبية، والتعابير البذيئة .

21 - إذا كانت لغة السخرية والعجائبي لم تفك ارتباط النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية بالمجتمع والتاريخ، إلا أنها ساهمت في تضاؤل حدود الواقع وفسحت المجال أمام التهويم في عوالم تخييلية خاصة بالنص.

22 - يستنتج البحث في الأخير واستنادا إلى منطق التجريب، بأن النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية (موضوع الدراسة) هو مشروع روائي في طريق التكّون، يملك إمكانات فنية تؤهله إلى تخليق خصوصية متميزة، وكانت مرحلة التسعينات بما حققته من تراكم على مستوى الكتابة الروائية من الناحية الكمية والنوعية، أكسبت هذا النص نوعا من الفرادة نتيجة أسئلة الخصوصية والهوية التي احتفى بها على المستوى التيمي، فقد اهتدى الكتاب إلى طرائق تأصيل الخطاب الروائي الجزائري وذلك بالامتصاص من التراث والتقاط العناصر الدرامية والرمزية المستمدة من التاريخ، إضافة إلى استثمار البنيات السردية كالزمن والمكان واللغة، بكيفية تشي بانتهاك النموذج، لتحيل هذه البنيات إلى ما يشبه المقاطع الشعرية والجمالية

وتؤول بالنص الروائي الجزائري إلى حالة من الانفتاح على التلقي الواسع الذي يصل به إلى عالم الكونية.

وإذا كان ليس بالأمر الهيّن أن يصل الباحث إلى نتائج نهائية في مجال المقاربات السردية، إلا أنه من الممكن أن نخلص في الأخير إلى أن البحث حاول الكشف عن عمق مسعى التجريب، وذلك نتيجة الوعي النقدي الذي وسم التجارب الروائية المعتمدة في هذه الدراسة، وهو الوعي الذي مكّن من تلافي الاجترار والتمثل الحرفي لتجارب الآخرين، ومن تطعيم هذه التجارب ببصمات فنية خاصة من توقيع هؤلاء الكتّاب، وهذا ما أدى إلى خلق تجارب روائية متفردة لكنها متوحدة في إطار الهاجس التجريبي.

وجدير بالقول في الأخير أن هذا البحث لا يعدو كونه إثارة انتباه لموضوع مركزي في ثقافتنا الحالية، وإذا كان لا بد لأي بحث جاد من مزالق وهفوات فالأمل كبير في أن ما سيلي من بحوث سيتجاوز ما سقطنا فيه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع

أولا- المصادر.

1- الأعرج واسيني : رمل الماية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، (ط1)، 1993.

2- - : سيدة المقام -مراثي الجمعة الحزينة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (ط2)، 1997 .

3- جلاوجي عز الدين : رأس المحنة 1+1=0 دار هومة للطباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

4- - :سرادق الحلم والفجيعة، دار هومة، الجزائر، (ط1)، 2000.

5- السائح الحبيب: تماسخت "دم النسيان"، منشورات فيسيرا للنشر, الجزائر، (طبعة منقحة)، 2012.

6- سعدي إبراهيم: بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2000.

7- الفاروق فضيلة : اكتشاف الشّهوة، رياض الريس للكتب والنشر، 2005.

8- - : تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت-لبنان،(ط2)، 2006.

10-لحيلح عيسى : كّراف الخطايا، ج1 مطبعة المعارف ، عنّابة- الجزائر،(ط1)، 2002.

11- مستغانمي أحلام : ذاكرة الجسد، دار الآداب بيروت- لبنان، (ط15)، 2000.

12- - : عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، (ط2).2003.

13- - : فوضى الحواس، دار الآداب بيروت – لبنان، (ط5)، 1997.

14- - : نسيان كوم، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (ط1)، 2009.

15- وطار الطاهر : الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، 1995

16- - : الولّي الطّاهر يرفع يديه باللّدعاء، موفم للنشر، الجزائر، (ط1)، 2007.

ثانيا: المراجع.

1 -المراجع العربية.

1-إبراهيم السعافين: الرواية في الأردن، سلسلة الكتاب: "الأم في تاريخ الأردن"، رقم21، منشورات لجنة

تاريخ الأردن، عمان.

2-إبراهيم عبد العزيز: شعرية الحداثة(دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2005.

3-أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتّاب الجزائر، 1996.

4-أحمد قيس هادي: الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 5-بيروت، (ط1)، 1980.

5-إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، (ط1)، 1993.

6-إدوار الخراط: الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، (ط1)، 1981.

7- - : الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة القصيرة ونصوص مختارة)، دار شرقيات، القاهرة، (ط1)، 1994.

8-أدونيس: النظام والكلام، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، (ط1)، 1993.

9-الأزعري سليمان: لعنة المدينة، " دراسات في القصة الأردنية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

10-أسعد ميخائيل إبراهيم: المرشد في العلاج النفسي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، (ط2)، 1991.

11-إسماعيل الملحم:الخصوصية في الثقافة القومية العربيّة (دور الإنتاجية والإبداع)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

12-إسماعيل عز الدين : التفسير النفسي للأدب، دار العودة ، بيروت، (ط4)، 1981.

13-أشهبون عبد المالك:الحساسية الجديدة في الرواية العربية(روايات إدوار الخراط نموذجا)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، (ط1)، 2010.

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

15-أعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 .

16-الأعرج واسيني: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية (دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985.
17-أفاية محمد نور الدين: المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،(ط1)، 1993.
18-الألباني محمد ناصر الدين: صحيح سنن التّرمذي للإمام الحافظ محمد بن عيسى بن سْورة التّرمذي، المجلد03، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الّرياض- المملكة السعودية، 2000.
19-ألف ليلة وليلة، تقديم: مزيان فرحاتي، (ج01)، موفم للنشر، الجزائر، 1997.
20-آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ط1، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، 2006.
21-أمنصور أحمد: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2006.
22-الأنصاري زكرياء محمد: نتائج الأفكار القدسية في بيان معاني الرسالة القشيرية، (ج4)، دار الكتب العلّمية، بيروت، (د.ط)،1971.
23-الباردي محمد: الرواية العربية والحداثة، ج1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (ط2)، 2002.
24-بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن ، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (ط1)، 1990.
25-بختي سليمان: إشارات النص الإبداع "حوارات في الفكر والأدب والفن" ، دار نلسن، السويد، (ط1)، 1995.
26-بدر عادل محمود: الرسائل المتصّوفة لشهاب الّدين السّهروردي شهيد الإشراق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، (ط1)، 2006.
27-بدوي عبد الرحمن:دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)، 1970.
28-بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (ط2)، 2002.
29-برهومة موسى: التراث العربي والعقل المادي " دراسة في فكر حسين مروة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)، 2004.
30-بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، (ط1)،1999.

31-بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، (ط1)، 2003.
32-بن جمعة: الرواية النسائية التونسية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، (ط1)، 2009.
33- - : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس،(ط1)، 2005.
34-بن ذريل عدنان:النّص والأسلوبية يين النظرية والتطبيق (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
35-بن قينة عمر: في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون ، الجزائر،1995.
36-بن هادية علي، وآخرون:القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (ط7)، 1991.
37-بنكراد سعيد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء، (ط1)، 2008.
38- - : السيميائيات "مفاهيمها وتطبيقاتها"، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 2003.
39-بنيس محمد: الشعر العربي الحديث "الشعر المعاصر"، دار توبقال للنشر، المغرب، (ط1)، 1996.
40-بوخالفة فتحي: التجربة الروائية المغاربية، "دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة"، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد – الأردن،(ط1)، 2010.
41-بودبية إدريس: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،(ط1)، 2000.
42-التلاوي محمد نجيب: وجهة النظر في روايات الأصوات العربيّة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
43-الجابري محمد عابد: التّراث والحداثة (دراسات ومناقشات) مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت،(ط1)، 1991.
44-الجرجاني، علي بن محمد الشريف: كتاب التعريفات، طبعة جديدة، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1985.

45-الجرجاني، علي عبد العزيزي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البَجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- لبنان، (ط1)،2006.
46-الجيلالي عبد القادر: الغنية لطالبي طريق الحقّ، تحقيق: فرج توفيق وليد، (ج3)، مكتبة الشرق الجديد، بغداد، 1988.
47-حافظ صبري: المسرح (دراسات وشهادات في المسرح الإنجليزي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976.
48-حرب علي: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر، دار الطليعة، بيروت، (ط1)، 1994.
49-حرز محمد: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،(ط1)، 2005.
50-حسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب.
51-حسين خالد حسين :شعرية المكان في الرواية الجديدة"الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً"، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2000 .
52-حسين مروة: تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، (ط1)، 1986.
53-حشلاف عثمان: التراث والتجديد في شعر السياب. دراسة تحليلية جمالية .ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. 1986 .
54-حفيظ عمر: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس (ط1)، 1999.
55-الحلاق محمد راتب : النّص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
56-حليفي شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (ط1)، 1977.
57-الخطيب حسام: أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، بيروت، 1973.
58-خلدون بشير: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981.
59-خمري حسين: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2007.
60-خوري إلياس: الذاكرة المفقودة ، دار الآداب ، بيروت، (ط02)، 1990.

61-دراج فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء-المغرب، 1999.
62-أبو ديب كمال: في الشعرية، مطبعة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
63-الراجح عبده: في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992.
64-راغب نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، (ط1)، 2003.
65-الراهب هاني: شرخ في تاريخ طويل، دار الأجيال، دمشق،(د.ط)، (د.ت) .
66-الركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث(1930-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
67- زائد عبد الصّمد: مفهوم الزمن ودلالته، الدّار العربية للكتاب، ليبيا،(ط1)، 1988.
68-الزاهي فريد:النص والجسد والتّاويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، (د.ط)، 2003.
69-زيعور علي: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (ط1)، (د.ت)
70-زين سميح عاطف: المتصّوفة في نظر الإسلام" دراسة وتحليل"، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، درا الكتاب المصري، القاهرة ، (ط3)، 1985.
71-سبول تيسير: أنت منذ اليوم، سلسلة إبداعات أردنية – وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2007.
72-السعداوي نوال : المرأة والغربة، دار المعارف، مصر، (ط1)، 1977.
73- - : المرأة والدين والأخلاق، دار الفكر المعاصر، بيروت-لبنان،(ط1)، 2000.
74-السعدني مصطفى: التّناص الشّعري " قراءة أخرى لقضية السرقات"، منشأة المعارف، الاسكندرية،(ط1)، 1991.
75-سليمان حسين محمد: التراث العربى الإسلامى دراسة تاريخية مقارنة ، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، (د.ط)، 1987.
76-سمير حميد: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005.
77-شاهين محمد : آفاق الرواية البنية والمؤثرات(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.
78-شريبط أحمد: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
79-شعير رشيد: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأماني للطباعة والنشر- دمشق، (ط1)، 1996.

80- -شكري غالي: أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ، (ط3)، 1978.

81- -شلابي سالم: ألبسة على مشحب التراث، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ليبيا، (ط1) ،1981

82-شوباشي محمد مفيد: الأدب ومذاهبه ، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة،(ط1)، 1970.

83-صالح فخري: أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)، 2000.

84- - : في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، (د.ط)، 2009.

85-صالح نضال : المغامرة الثانية " دراسة في الرواية العربية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

86-الصميلي حسن، وآخرون: الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء- المغرب،(ط1)، 1996.

87-الطّبري، أبو جعفر محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل أي القرآن(مختصر الطّبري)، مجلد 02، تحقيق: محمد علي الصّابوني وصالح أحمد رضا، مكتبة رّحاب، الجزائر، (ط2)، 1987.

88-عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائردراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية(دراسة) منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

89- - : مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1998.

90-العباس محمد: ضدّ الذّاكرة"شعرية قصيدة النثر،رالمركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، (ط1)، 2000.

91-عبد الجليل حسن: المفارقة في شعر عدي بن زيد، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الاسكندرية، (ط1)، 2009.

92-عبود حنا: من تاريخ الرواية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2002.

93-عبيد محمد صابر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2008.

94-عثمان عبد الفتّاح: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، (دراسة تحليلية فنية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ط1)، 1990.
95-عزام محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
96-عقار عبد الحميد: واقع التجربة الروائية بالمغرب، ضمن ملتقى الرواية المصرية المغربية الثاني ، المجلس الأعلى للثقافة ، سنة 2000.
97-عقاق قادة: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر(دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
98-علوش سعيد: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1983.
علي نبيل: الثقافة العربية وعصر المعلومات " رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، يناير، 2001.
99-عمامي محمد نجيب: فنّ الوصف بين النظرية والنص السّودي، دار امحمد علي للنشر، تونس، (ط1)، 2005.
100-العمري محمد: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،(ط1)، 1999.
101-العوفي نجيب: جدل القراءة(ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر)، دار النشر المغربية، البيضاء، (ط1)، 1983.
102-عيد منصور: كلمات من الحضارة، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، (ط1)، 1995.
103-العيد يمنى: في القول الشعري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (ط1)، 1987.
104-عيلان عمر: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي "دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة"، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، (ط1)، 2001.
105-الغباري عوض: دراسات في أدب مصر الإسلامية، دار الثقافة العربية، القاهرة، (ط1)، 2003.
106-الغذامي عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، (نظرية وتطبيق)، دار سعاد الصباح، الكويت، (ط1)، 1993.
107- - : القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، (ط01)، 1994.
108-الغريبي خالد : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس- تونس،(ط01)، جويلية، 2005.

109-غزالي عبد القادر: الصورة الشعرية وأسئلة الذّات " قراءة في شعر حسن نجمي"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، (ط1)، .2004
110-فاسي مصطفى: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر،(د.ت).
110-فتّاح عرفان عبد الحميد: نشأة الفلسفة الصّوفية وتطّورها، دار الجيل، بيروت، (ط1)، 1993.
111-فضل صلاح : لذّة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، (ط1)، 2005.
112- - : أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، (ط1)، 1995.
113- - : سرد الآخر" الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية"، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب،(ط1)، 2003.
114- - : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، مصر، (ط2)، 1980.
115-الفقيه أحمد إبراهيم: " البحر لا ماء فيه " المقدمة لكامل المقهور - طبعة وزارة الإعلام والثقافة طرابلس - ليبيا – سبتمبر،1996.
116-قاسم عبد الكريم عبد الغني: المذاهب المتصّوفة ومدارسها، مكتبة مدبولي، القاهرة، (ط2)، 1999.
117-القاضي إيمان:الرواية النّسوية في بلاد الشام " السمات النفسية والفنية (1950-1985)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، (ط1)، 1992
118-قبادة فخر الدين : تصريف الأسماء والأفعال، مكتبة المعارف، بيروت ، (ط1)، 1988.
119-القشيري، أبو القاسم بن عبد الكريم بن هوزان: الرسالة القشيرية في علم التصّوف، دار الكتاب العربي، العراق، (د.ط)، 2003.
120-القمري بشير: شعرية النّص الرّوائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرّباط، (ط1)، 1991.
121-الكناني محسن ناصر: سحر القصّة والحكاية والبحث عن النّسغ الصّاعد في نصوص حكائية ونصوص قصصية للأطفال "دراسة" اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.
122-لحميداني حميد :التّناص في الخطاب الأدبي ودور السياق، منشورات كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، 1999- 2000.
123- - : أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، (ط1)، 1989.
124- - : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، البيضاء، (ط1)، 1985.
125- - : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط3)، 2000.

126-الماضي شكري عزيز: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، (ط1)، 1984.
127-المالكي عبد الحكيم سليمان: آفاق جديدة في الرواية العربية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، (ط1)، 2006.
128-المبارك الخطيب أحمد: الانزياح الشعري عند المتنبي "قراءة في الذات النقدي عند العرب"، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (ط1)، 2009.
129-مجموعة من المؤلفين:الفلسفة العربيّة المعاصرة مواقف ودراسات، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، (ط1)، 1988.
130-محمد زكور: توظيف التراث الشعبي في نماذج من روايات بن هدوقة، الملتقى الدولي التاسع عبد الحميد بن هدوقة (دراسات -وإبداعات الملتقى الدولي الثامن)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج-الجزائر، 2006.
131-محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدّينوري: الشعر والشعراء .تحقيق: مفيد قمحة ، محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية،
132-محيلان منى محمد محمود: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1997.
133-المديني أحمد: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، المعارف الجديدة، الرباط، (ط1)، 2000.
134- - :زمن بين الولادة والحلم" - دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1976.
135-المديني عز الدين: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع ،دار سحر، تونس،(د.ط)،1972.
136-مصايف محمد: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، مصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983،
137-مفقودة صالح :المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، الجزائر، (ط1)، 2003 .
138-المناصرة حسين: النّسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، (ط1)، 2007.
139-المنيعي حسن : قراءة في الرواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، مكناس- المغرب،(ط1)،1996 .
140-مونسي حبيب: القراءة والحداثة (مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية) ، اتحاد الكتاب العرب ن دمشق، 2000.

141-ناصف مصطفى: النقد العربي(نحو نظرية ثانية) ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2000.
142-ناظم حسن: مفاهيم شعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1994.
143-النّباهي يوسف بن اسماعيل: جامع كرامات الأولياء، (ج1)، تحقيق ومراجعة: إبراهيم عطوة عوض، المكتبة الثقافية بيروت، (د.ط)، 1991.
144-نشاوي نسيب : المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية - الرومانسية – الواقعية – الرمزية) ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،(ط1)، 1984.
145-نعيسة جهاد عطا : في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية ، والعربية السورية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001.
146-هدام أنور نصر الدين: المصالحة الوطنية في الجزائر خطوة حضارية نحو أزمة اختيار السلطة السياسية،" ط1، معهد الهوقار، جنيف، 2007.
147-أبو الهيف عبد الله: النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرّواية والسرد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
148-وافي علي عبد الواحد: فقه اللغة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (ط7)، 1972.
149-وتار محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
150-الورقي السعيد: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1982.
151-وغليسي يوسف: المتشاكل والمختلف في ديوان " البرزخ والسكّين"، ضمن الكتاب المشترك: سلطة النّص في ديوان البرزخ والسكّين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (ط1)، 2002.
152-يعقوب ناصر: اللغة الشعرية وجمالياتها في الرواية العربية، دار الفارس، عمان، الأردن، (ط1)، 2004.
153-يقطين سعيد: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (ط1)، 1985.
154-يقطين سعيد: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (ط1)، 1997.
155-يقطين سعيد: انفتاح النّص الروائي النّص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء، (ط1)، 1989.

156-يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،1989.
157- - : من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2005.

2-المراجع المترجمة.

1- ألبيريس ر.م: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، (ط1)، 1967.
2- إمبرت أنريك أندرسون: القصة القصيرة النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علية منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
3- إيان واط: نشوء الرواية، ترجمة: ثائر ذيب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط1)،1997.
4- باختين ميخائيل: (المتكلّم في الرواية) ، ترجمة: محمد برادة، مجلة فصول، مجلّد05، عدد03،.1985
5- - : الخطاب الروائي، ترجمة: امحمد برادة، دار الفكر، بيروت،(ط1)، 1987 .
6- - : الملحمة والرواية، ترجمة:جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.
7- بارت رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، (ط3)،1993.
8- بارت رولان، وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، (ط1)،1992.
9- برادبري مالكولم: الّرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
10- برنارد مارك: إيميل زولا، ترجمة: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)،1978.
11- بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات،بيروت،(ط1)، 1971.

12- تودوروف تزفيطان: الشعرية، ترجمة: بن شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، (ط1)،1990.

13- تودي فيليب و ريد هوارد: سارتر، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،2004.

14- توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن كتاب الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، (ط1)،1982.

15- تونر روبرت: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، (د.ط)، 1994.

16- جاكبسون رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، المغرب، (ط1)، 1988.

17- جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(ط2) 1986.

18 -جوليفييه ريجيس: المذاهب الوجودية (من كيركجور إلى جان بول سارتر)، ترجمة: فؤاد كامل،(ط1)، دار الآداب، بيروت، 1988.

19-جينيت جيرار: خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط3)، 1996.

20- - : مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، (ط2)، 1986.

21- داون شلتز: نظريات الشخصية، ترجمة: محمد الكربولي وعبد الرحمن القيسي، مطبعة جامعة بغداد،1983.

22- دي بفوار سيمون: الجنس الآخر، ترجمة: لجنة من أساتذة الجامعة، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنّشر، بيروت- لبنان، (ط1)، 1971.

23- ريكاردو جان: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صيام الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق،1977.

24- ريكور بول: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء- المغرب، (ط1)، 1999.
25- زيما بيير: النقد الاجتماعي "نحو علم اجتماع للنص الأدبي"، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،(ط1)، 1991.
26- سارتر جان بول: الوجود والعدم (بحث في الأنطلوجيا الظاهراتية)، ترجمة: عبد الرحمن بدوي،منشورات دار الآداب، بيروت، (ط1)، 1966.
27- سعيد إدوارد سعيد : العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000.
28- سعيد إدوارد: الثقافة والامبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، منشورات دار الآداب،بيروت،(ط1)، 1997.
29- شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء-المغرب، (ط1)، 2001 .
30- غرييه آلان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1998.
31- غواد مان، وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بنجدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، (ط1)، 1988.
32- غولدمان لوسيان : مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذيقية، سورية، (ط1)، 1993.
33- فاليط برنارد: النص الروائي (تقنيات ومناهج)، ترجمة: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1999
34- - : الموجز في التحليل النفسي، ترجمة: سامي محمود علي، مكتبة الأسرة القاهرة، 2000.
35- - : الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، (ط4)، 1982.
36- - : التحليل النفسي والفن(دافنشي- دوستويفسكي)، ترجمة وتحقيق: سمير كرم،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
37- - : الكبت (تحليل نفسي)، ترجمة: علي السيد حضارة، المكتبة الشعبية، القاهرة، (د.ت).
38- - : الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (ط1)، 1978.

39- فرويد سيجموند: سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

40- - :الطوطم والحرام، ترجمة:جورج طراتبشي، دار الطليعة للطباعة والنّشر،بيروت- لبنان، (ط2)، .1997

41- كورك جاكوب: اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب)، ترجمة: ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد، 1989.

42- كوستاف يونغ كارل ، وآخرون: الإنسان ورموزه، ترجمة:سمير علي ، دار الشؤون الثقافيّة والنشر، بغداد، 1984.

43- كوهين جون: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (ط4)، 2000.

44- - : بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد المولى ومحمد العمري، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط1)، 1996.

45- لوج ديفيد: لغة الرواية المحدثة،الاستعارة والمجاز في الحداثة (مالكم برادبري وجيمس ماكفارلين)، ج2، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1990.

46- لوفيفر هنري: ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، دار ابن رشد، لبنان، (ط1)، 1983.

47- لوكاتش جورج: نظرية الّرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، مطبعةالنجاح الجديدة، الدار البيضاء، (ط1)، 1988.

48- ليبينك فاليري: فرويد- التحليل النفسي والفلسفة الغربية المعاصرة، ترجمة تيسير كم نقش، ط1، دار الطليعة الجديدة، دمشق،1977.

49- ماكوري جون: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1982.

50- مجموعة مؤلفين: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1997.

51- مندلاو .أ.أ: الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، (ط1)، 1997.

52- نن أناييس: رواية المستقبل، ترجمة: محمد منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983.

53- واط إيان: نشوء الرواية، ترجمة: ثائر ديب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط1)، 1997.

54- ويليك رينيه ، ووارين أوستين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

3-المراجع الأجنبية.

3.1-Livres

1- Bakhtine Mikhaïl: Poétique de Dostoïevski, Edition. Seuil, Paris, 1970.

2-Barthes Roland: Le plaisir de texte, Edition. Seuil, 1973

3-Barthes Roland: (théorie de Texte). Encyclopédia universalis, France, Éditeur a paris, 1966.

- Butor Michel et autres: nouveau roman, hier aujourd'hui,2.pratiques, union Générale D´éditions, 4 4Paris,1972.

5-Freud Sigmund: L'interprétation des rêve, Traduction: IMEYERSON, Presse universitaires, paris, 1967.

6- Genette Gérard: FiguresIII, édition de seuil, paris, 1972.

7- Genette Gérard : Palimpsestes. La littérature au second degré, Edition. Seuil, 1982.

8- Griller Allain Robbe: pour un nouveau roman,coll, critique ,éd.minuit, Paris, 1963.

9- Guilbert Louis , Et outre: Grand Larousse de la Langue Française, tome 03, Librairie Larousse, Paris, 1972

10-Kristeva Julia: Le texte du roman, Edition. Mouton, 1970.

11–Kristeva Julia : Sémiotikè."Recherche pour une sémanalyse". Edition. Seuil, Paris, 1969.

12- Kristeva Julia : Théorie d'ensemble (tel - quel), Edition. Seuil. Paris,1968.

13-Kundira Milan : l'art du roman, Folio, Gallimard, 1986.k

14 - Schaeffer Jean Marie : Qu'est ce qui un genre Littéraire?, éd. Seuil, 1989.

-Tamine Goelle garde tamine et Marie claude hubert : Dictionnaire de critique littéraire, collection, 51 cursus, Paris, M1996.

16-Zima Pierre: Manuel de Sociocritique, Edition. Picard, 1985 .

3-2- Dictionnaires

1 -GUILBERT Louis: et outres, Grand Larousse de la Langue Française, tome 03, Librairie Larousse, Paris, 1972.

2- ROBERT Paul: Le Grand Robert de la langue français, deuxième éd, entièrement revue et enrichie par Alain REY,TOM 04 ,1985, Paris-11e , p 303.

4-الدوريات والجرائد.

1- **إبراهيم زكريا: (الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب)، مجلة الآداب، دار الآداب البيروتية، لبنان، عدد03، آذار، 1963.**

2- **إبراهيم نبيلة: (قص الحداثة)، مجلة فصول، مجلد06، عدد 04.**

3- **أرزقي ديداني: (الواقع والدّلالة في رواية الولّي الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي)، جريدة اليوم، 06جوان،2000، الجزائر.**

4- **أشهبون عبد المالك: (خطاب المقدّمات في الرواية العربية،التّنوع والشكل والوظائف الفنّية)، مجلة عالم الفكر، "في النقد والشعر" المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت الكويت، مجلد 33، عدد02، أكتوبر/ديسمبر2004.**

5- **الأعرج واسيني: (محاولة اقتراب من الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية)، مجلة الطريق،عدد413، غشت، 1981.**

6- **بركات وائل: (نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين)، مجلّة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مجلّد 14، عدد03، 1998.**

7- **بغورة لزواوي: (التقليد والتجديد في الفن والثقافة)، وجهة نظر فلسفية، مجلة فكر ونقد،عدد 82، أكتوبر2006.**

8- **جاسم عباس محمد: (القصة العراقية بين المعاصرة والموروث الحضاري)،مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، عدد06، حزيران1977.**

9- **حافظ صبري: (جماليات الحساسية والتغير الثقافي)، فصول " مجلة النقد الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد06، عدد04، 1986.**

10- **حمداوي جميل: السيموطيقا والفنون، مجلة عالم الفكر" في النقد والشعر" المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مجلد25، عدد03، يناير/ مارس، 1997.**

11- **حوار مع عبد الحميد عقار: مجلة مقدمات، مؤسسة عبد العزيز آل سعود، الدار البيضاء، عدد 13/14، خريف 1998.**

12- داود محمد، الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة إنسانيات، منشورات crasc وهران، الجزائر، العدد 10، 2000.
13- ديب كمال: (الحداثة، السلطة، النص)، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد4، عدد3،(أفريل-ماي-جوان)، 1984.
14- راشدي حسان: (ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة)، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، عدد 19، جوان2006.
15- رفاعي محمد خير: (أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية " المسرح الغربي نموذجا")، المجلة الأردنية للفنون، مجلد1، عدد1، 2009.
16- رواشدة سامح: قصيدة إسماعيل لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجماليته)، مجلة دراسات، مج30، عدد03، الجامعة الأردنية، ص476.
17- زغينة علي، وآخرون: (السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر)، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الأول، 2004.
18- ساري محمد: (هاجس التمرد والحداثة عند رشيد بوجدرة)، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، العدد01، جوان 2002.
19- سعدي إبراهيم : (حوار مع نور الهدى غولي)، جريدة الأثر، الجزائر، 31 جانفي، 2006.
20- سعيد خالدة: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول،" مجلة النقد الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مجلد 04، عدد3، أفريل ماي جوان، 1984.
21- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد289، 2003.
22- شرع فائز : (استدعاء الموروث وانتاج النص)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد 392 ، السنة الثالثة والثلاثون، كانون الأول / 2003 شوال1424 .
23- ضيف عبد المالك: (خطاب الانتماء في النص الشعري الجزائري المعاصر)، سنوات الستينات(مقاربة تحليلية)، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد01، مارس 2009، جامعة المسيلة، الجزائر.
24- ظاهر مسعود: الاتجاهات الأساسية لحركة الترجمة: في لبنان والوطن العربي، مجلة الوحدة،عدد (61-62) أكتوبر/نوفمبر،1989.
25- عالم محمود أمين:(الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب)، فصول (مجلة النقد الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر. مجلد 16، عدد 01، صيف1997م.

26- عامر مخلوف:(أثر الإرهاب في الكتابة الروائية) ،مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 28 ،العدد1 ، سبتمبر.
27- عبد الفتاح هناء: (أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق)، فصول "مجلة النقدالأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مجلد14، عدد01، ربيع1995.
28- عصفور جابر: (التجريب والمسرح)، مجلة فصول، "مجلة النقد الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج13، عدد04، شتاء 1995.
29- غلاب عبد الكريم: (الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو)، مجلة آفاق، المغرب،عدد (3-4) مزدوج، ديسمبر 1984
30- فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد164، 1992.
31- قريبع رشيد : (الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي، نظرة مقارنة) مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، عدد 21 جوان 2004،
32- كريبع نسيمة: (أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية "بم تحلم الذئاب" لياسمينة خضرا)، مجلة الأثر،كلية الآداب والعلوم الإنسانية- جامعة ورقلة،عدد14جوان2012.
33- كغاط محمد: (التجريب والنص المسرحي)، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 3، 1989.
34- لحميداني حميد:عتبات النّص الأدبي " بحث نظري"، مجلة علامات، "مجلة ثقافية"، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، ج46، مجلد12، ديسمبر 2002.
35- الماضي شكري عزيز (أنماط الرواية العربية الجديدة) سلسلة عالم المعرفة،ع 355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر، 2008.
36- مفتي بشير: (الكتابة الروائية و الأزمة الجزائرية)،جريدة الشروق، العدد 159، بتاريخ15/05/2001.
37- مودن حسن: (جدل الجسد والكتابة في رواية" أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي)، مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري،تيزي وزّو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيّزي وزّو- الجزائر، عدد04، جانفي 2009.
38- مودن حسن: (جدل الجسد والكتابة في رواية" أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي)، مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري،تيزي وزّو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيّزي وزّو- الجزائر، عدد04، جانفي 2009.

39- همامي الطاهر: (التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار)، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، عدد164، 01أفريل2005.
40- هيئة التحرير: (إلى القارئ)، مجلة شعر، عدد 22، سنة 06، ربيع 1962.
41- هيئة التحرير: الافتتاحية، مجلة شعر، عدد 15،سنة 04، صيف 1960.

5- المعاجم.

1- إلياس ماري وحسن قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان-ناشرون، بيروت، (ط1)، 1997.
2- (الجوهري) إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مادة(جَبَ) ج1، ط 3 ، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.
3- حمدي أيمن: قاموس المصطلحات المتصّوفة "دراسة تراثية في شرح اصطلاحات أهل الصّفا من كلام خاتم الأولياء"، دار قباء للطباعة وللنشر والتوزيع ، القاهرة، (د.ط)، 2000.
4- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، (ط1)، 2002.
5- (الفيروز أبادي) محي الدين يعقوب الشيرازي: القاموس المحيط، ج1، ط3، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1301هـ.
6- اللّبدي محمد سمير نجيب: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، (باب الميم)، مؤسسة الرسالة، بيروت، قصر الكتاب-البليدة، دار الثقافة-الجزائر.
7- مجمع اللغة العربية (جمهورية مصر العربية)، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983.
8- محمد علي الفاروقي التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون، مادة (جَبَ)، ج01، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، 1963.
9- مذكور إبراهيم:معجم العلوم الاجتماعيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975.
10- (ابن منظور) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري الأنصاري الخزرجي: لسان العرب، مادة(جرب)،الجزء الأول، ط1، المطبعة الكبرى الميرية، ببولاق مصر المحمية، 1300هـ.
11- وهبة مجدي ، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان-بيروت، (ط2)، 1984.

6- المواقع الإلكترونية.

1- جلطي ربيعة: السرد العربي يفتقد إلى الجرأة، حاورتها خلود فلاح، العرب أونلاين، موقع إنترنيت، www.alarab.co.uk.

2- الرياحي كمال: رشيد بو جدرة أو قدر الحياة في فم الذئب، الواشنطوني العربي، موقع انترنيت، www.arabwashingtonian.org/arabic

3- الظاهري أبو عبد الرحمن بن عقيل: (مبادئ في نظرية الشعر والجمال)، القسم الثامن، الفعاليات النادي الأدبي، موقع، www.adabihail.com.

4- فضل صلاح: (إشكالية التجريب في الإبداع الروائي)، مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 13-12- 2004. المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب، الكويت. موقع إنترنيت: www.kuwait culture.org.

5- قدرة سلوى عبد المعبود محمد:(الإبداع.. ما هو؟ ما ضوابطه؟)،موقع انترنيت: www.alukah.net/Literature_Language .

6- لوكام سليمة: تجريب الرواية وأثقفة الأزمة، الواشنطوني العربي، عدد 05 نوفمبر 2011. موقع انترنيت،www.arabwashingtonian.org/arabic/index.php.

7- مرتاض عبد الملك: (إشكالية النص المفتوح والمغلق)، جريدة الرياض، العدد،13394، موقع الكتروني: WWW.Alriadh.com.

الفهـرس

الفهــرس

المحتوى **الصفحة**

المقدمة 01

المدخل:الرواية الجزائرية، تحولات المجتمع ووعي الكتابة.

أ-الكتابة الروائية نشاط اجتماعي.....11

ب-الرواية السبعينية عتبة التأسيس الروائي العربي في الجزائر.....15

ج-رواية الثمانينات وبداية تبلور المفاهيم الإيديولوجية والجمالية.....21

د-رواية التسعينات، الراهن الصادم وانبثاق الوعي الجمالي المغاير.....24

هـ-أزمة المضامين وتستّت وعي الكتابة

الروائية.....31

الباب الأول: التجريب الروائي، مدارات الماهية والسياق.

الفصل الأول: مفهوم التجريب الروائي وسياقاته.

أ- مفهوم التجريب الروائي.....38

ب- تجريب زولان صرامة المخبر، جمالية النص.....55

ج-التجريب وجماليات الكتابة.....62

د- التجريب وسيرورة الإبداع الروائي.....77

الفصل الثاني: التجريب الروائي والحداثة.

أ-حداثة التجريب وخلخلة البنى الثقافية.....84

ب-التجريب الروائي وليد سياقات القرن العشرين.....88

ج-آليات التجريب الروائي.....106

الفصل الثالث: المرجعية المعرفية للتجريب.
أ-التجريب الروائي والمدرسة الفرويدية.....114
ب-التجريب الروائي والفلسفة الوجودية.....128
ج- التجريب الروائي والتراث.....145
الباب الثاني: تمظهرات التجريب في النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية.
الفصل الأول: التجريب الروائي على مستوى البنية السردية.
أ-بنية الزمن الروائي.....163
أ-1. " تماسخت..." حرية التداعي وتفجير الزمن.....166
أ-2." الشمعة والدهاليز" الزمن الحلمي.....179
ب-بنية الشخصية الروائية.....188
ب-1. مدينة عين الّرماد، وسقوط المثقف، وجوديّا.....191
ب-2.غربة المثقف في فضاء المدينة المومس.....194
ب-3." سيدة المقام" الشعور بالعدم/ غياب ثنائية القوة والفعل.....200
ب-4. الشمعة والدهاليز" إسقاط الاسم الشخصي، واستيعاب الامتداد التاريخي.....207
ج- تشكيل المكان الروائي.....214
ج-1."بوح الرجل القادم من الظلام" ، المكان المتوّحش.....215
ج-2.المكان الروائي في "الرماد الذي غسل الماء"، وهم الحضور ورمزية التّخفّي.....226
الفصل الثاني:التجريب الروائي على مستوى المتخيّل السّردي.
أ-إستراتيجية التناص.....234
أ-1.." رمل الماية"، وحضور "ألف ليلة وليلة".....238
أ-2.التناص مع النّص القرآني.....248
أ-3. التناص مع التاريخ الإسلامي.....254
ب-اقتحام تابو الجنس.....257
ب-1.الجسد الأنثوي المقهور، وثنائية التّمرد والشّهوة.....260
ب-2. "ذاكرة الجسد"، الكتابة بالجسد.....279
ج- الاشتغال على الصوفي.....290

" الولي الطّاهر..." صوفنة الشخصية البطلة.....290
- المعطى الكراماتي.....291
- المقام الصّوفي، فلسفة الثبات والتحوّل.....296
- كرامة المعراج الأفقي/ طي المسافات.....301
- المريد/ رحلة البحث عن الصّفاء الرّوحي.....308
الفصل الثّالث:التّجريب على مستوى التّشكيل اللغوي.
أ-لغة السخرية.....315
أ-1. " الولي الطّاهر..." ، السّخرية باستجلاب المفارقة.....316
أ-2."رأس المحنة..."، سخرية الكشف والهدم.....325
ب-اللّغة الشّعرية.....331
ب-1." كّرافالخطايا"، حضور الشّعر لغة ورؤية.....334
ب-2." رمل الماية..." شعرية الرواية/ دلالات الرّفض والحنين.....339
ب-3. " نسيانCom" ، تفجّرات اللّغة وتمرّدها على المعطى الواقعي.....343
ج-اللّغة المهجّنة.....349
ج-1. "رمل الماية..." حضور العامّية من خلال الأغنية الشّعبية.....349
ج-2." تماسخت..." ،تقاطع العامّي والفصيح 359
ج-3."سيّدة المقام..."، توظيف اللغة الأجنبية.....362
ج-4."رمل الماية..." تعدّد اللغات/ تلاقح الثقافات.....366
الخاتمة 371
قائمة المصادر والمراجع.....378

خلاصة البحث

التّجريب في النص الّروائي الجزائري

هذه الدراسة تتناول ظاهرة التجريب في النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، وتحاول أتتبيّن الخصائص الفنية التي تقف على مظاهر التجريب التي جعلت هذا النص، يشترك مع غيره من النصوص العربية والعالمية، وكذلك البحث عن المظاهر التيتميّزه عن تلك النصوص الروائية.

وفي هذا الإطار حاولت الدراسة أن تتبع منهجية مناسبة لتحقيق غاياتها، فقد تم الاعتماد على مدخل نظري يتناول تحوّلات المجتمع الجزائري ووعي الكتابة الروائية، وينشغل ببنية الّرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وإمكانيةتمثّلها للبنية الذهنية للمجتمع الجزائري، عبر تحولاته منذ الاستقلال، إلى بدايات القرن الواحد والعشرين، وغاية ذلك، محاولة رصد ذلك الوعي الروائي الجديد، الذي تأسّس مع مرحلةالتّحولات العالمية الكبرى، الاقتصادية، والسياسية، التي انعكست على المجتمع الجزائري، وهي فترة أفرزت وعيا، يمكن اعتباره قد رسّخ للبحث عن أشكال جديدة، تسعى نحو الّدينامية والانفتاح، وتنويع المادة الحكائية والمرجعيات الثقافية، وتشتغل على آليات مغايرة، تشي بدخول الّرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، حقلالتّجريب الروائي.

ثم تناولت هذه الدراسة موضوعها في بابين :

باب نظري: يتكون من ثلاثة فصول تبحث في ماهية التجريب وسياقاته، ثم الجانب الحداثي للتجريب الروائي، وكذلك البحث في المرجعية المعرفية التي يعتمد عليها التجريب الروائي في تأسيس رؤيته الفنية.

أما الباب التطبيقي، فيتناول مظاهر التجريب الروائي من حيث ثلاثة مستويات:

مستوى البنية الّسردية : وتتمثل مقاربة عنصر الزمن، ثم عنصر المكان، ثم عنصر الشخصية.

أما المستوى الثاني فيتمثل في مستوىالمتخيّل الّسردي، ويتعلّق بمقاربة المسائل التالية: اشتغال النص الروائي الجزائري على تقنية التناص، ثم اقتحام الكتابة الروائية لتابو الجنس، ثم توظيف التراث بأشكاله المختلفة والمتنوعة

أما المستوى الثالث: فيتناول اللغة الروائية في تجلياتها المختلفة، مثل توظيف اللغة الشعرية، ثم مقاربة الخطاب الّساخر ودلالاته، وعلاقة اللغة الساخرة بالسياق الاجتماعي والثقافي للمجتمع الجزائري، ثم مقاربة اللغة العاّمية، ومحاولة الوقوف على الدوافعالفنّية لتوظيف هذه اللغة، وأثر ذلك في ربط النص الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، بالسياقات الاجتماعية والثقافية.

وفي الأخير انتهت الدراسة إلى خاتمة حاولت أن تختزل أهم النتائج التي توصّل إليها الباحث، وهذه النتائج تؤكّد انخراط النص الروائي الجزائري في حقل الكتابة الروائية العربية والعالمية بامتياز، بحيث تضمنت على مستوى الّدلالة

الفنية والفكرية، تقاطعات مع ما هو عربي ومع ما هو عالمي، بالإضافة إلى انفرادها بقضايا جدّ محلية تتصّل بشكل مباشر بخصوصية الواقع الجزائري وسياقاته الاجتماعية والسياسية والثقافية.

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
Université d'Oum El Bouaghi

L'expérimentation dans le texte romancier algérien

Mémoire présenté pour l'obtention de doctorat

Préparé par
Rahal Abdelouahed

Encadré par
Rais Rachid

Résumé

Cette étude porte sur le phénomène de **l'expérimentation dans le texte romancier algérien écrit en arabe**, en essayant de montrer les caractéristiques techniques qui se reposent sur les aspects de l'expérimentation qui ont fait à ce texte, des points communs avec d'autres textes arabes et internationaux, ainsi que la recherche de aspects qui lui distinguent de ces textes romanciers.

Dans ce cadre, l'étude a essayé de suivre une méthodologie appropriée pour atteindre ses objectifs, l'introduction représente une partie théorique parlant des changements de la société algérienne et de la conscience de l'écriture romanesque, et se préoccupe de la structure du roman algérien écrit en arabe, et la possibilité de sa représentation de la structure de l'esprit de la société algérienne, à travers des transformations depuis l'indépendance, jusqu'aux débuts du vingt et unième siècle. L'objectif de ça serait de suivre cette nouvelle conscience romancière, qui a été établie avec les mutations économiques et politiques internationales majeures, qui se reflètent sur la société algérienne. Cette période a secrété une conscience, qui a cimenté la recherche de nouvelles formes, qui se dirigent vers le dynamisme, l'ouverture et vers la diversification de la matière romancière et les références culturelles, comme elle travaille sur des mécanismes différents, qui insinue l'entrée du roman algérien écrit en arabe, dans le domaine de l'expérimentation romancière.

Puis, cette étude traite son thème en deux parties:

Une partie théorique : composée de trois chapitres qui cherchent la nature de l'expérimentation et ses

contextes, puis le côté moderniste de l'expérimentation romancière, ainsi que la recherche dans la référence cognitive sur laquelle s'appuie l'expérimentation romancière dans l'établissement de sa vision artistique.

Quant à La partie pratique, elle prend en charge les aspects de l'expérimentation romancière en fonction de trois niveaux:

Le niveau de la structure narrative: consiste en l'approche de l'élément de temps, puis l'élément de l'espace, puis l'élément du personnage.

Le deuxième niveau se présente au niveau de l'imaginaire narrative, concernant l'approche des problèmes suivants: le travail du texte narratif algérien sur la technique d'intertextualité, puis le franchissement du tabou du sexe par l'écriture romancière, puis l'exploitation du patrimoine sous ses différentes et diverses formes.

Le troisième niveau: traite de la langue romancière dans ses différentes manifestations, telle que l'emploi de la langue poétique, puis abordent le discours ironique et ses connotations, et la relation de la langue satirique avec le contexte social et culturel de la société algérienne, puis l'approche de la langue vernaculaire (l'argot), et l'essai de préciser les motifs techniques nécessaires pour utiliser cette langue, et son impact dans le fait de relier le texte romancier algérien écrit en arabe avec les contextes sociaux et culturels.

Enfin, l'étude s'achève par une Conclusion dans laquelle on a essayé de résumer les résultats les plus importants obtenus par le chercheur. Ces résultats confirment l'implication du texte romancier algérien dans le domaine de l'écriture romanesque arabe et international par excellence. Sur le plan de signification artistique et intellectuelle, le texte romancier algérien inclut plusieurs intersections avec ce qui est arabe et avec ce qui est international, ainsi que son exclusivité à des questions très locales liées directement à la spécificité de la réalité algérienne et ses contextes de la vie sociale, politique et culturelle.