الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باجي مختار– عنابـــة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربيـــة

رسالة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه

التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة

تخصص : سرديـــات

إعداد الطالبة : نـــوال بومعـــزة

مدير الرسالة الأستاذ الدكتور : الطاهر رواينيـــة ، جامعة عنابـــة

لجنة المناقشـــة:

الأستاذ الدكتور	صالح ولعـــة	رئيســـا	جامعـــة عنابـــة
الأستاذ الدكتور	الطاهر رواينية	مشرفا ومقررا	جامعـــة عنابـــة
الدكتور	عمر عيـــلان	عضوا مناقشا	المركز الجامعي خنشلة
الدكتور	رشيد كـــوراد	عضوا مناقشا	جامعـــة الجزائـــر
الدكتورة	سليمة لوكـــام	عضوا مناقشا	المركز الجامعي سوق اهراس

السنة الجامعية 2012/2011

خاضت الرواية الجزائرية كغيرها من الروايات، مغامرة إبداعية متميزة، عرفت من خلالها كيف تنتقل من مرحلة إلى أخرى باحثة عن آليـــات وتقنيات جديـــدة، تحقـــق التميـــز، وتضمن لها انخراطا معمّقا في جوهر المجتمع الجزائري وقضاياه التي تعرف تطورا متسارعا.

حاولت من خلال هذه المغامرة النقدية ملامسة مواطن التجريب في الرواية العربية الجزائرية، وتحديدا الجديدة منها، التي ما فتئت بداية التسعينات تبحث لها عن مكانة على الصعيدين الأدبي والنقدي، فاشتمل الفصل الأول النظري على مقاربة توضح رحلة مصطلح التجريب، وكيفية انتقاله من المجال العلمي إلى المجال الأدبي الروائي، كما بيّن المدخل أسباب ظهور الرواية الجديدة وأهم خصائصها وكيفية تأثر الكتاب العرب بها، بتقديم نماذج روائية أخذت على عاتقها تبني مفهوم التجريب الروائي، تنبع تلك النماذج من الأدب العربي عامة، والأدب العربي الجزائري خاصة؛ حيث عرفت الرواية العربية الجزائرية نقلة نوعية في الآونة الأخيرة، فمن مراحل التأسيس والإرهاص إلى مراحل التجديد والتجريب. فازدهرت الحركة الإبداعية الروائية مع نهاية الثمانينات، وتراكمت النصوص الروائية العاكسة للأزمة الوطنية، مع الإشارة إلى دور الرواية النسوية في تطوّر و إثراء الرواية العربية الجزائرية.

وقد قسّمت هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول اتسمت بالجانب التطبيقي، فورد الفصل الثاني بعنوان: التفاعل النصي في رواية المخطوطة الشرقية للكاتب واسيني الأعرج، الذي يحاول في إبداعاته الروائية المشهورة مسايرة مستجدات الرواية الجديدة، فكانت رواية المخطوطة الشرقية مجالا إبداعيا واسعا تفاعلت من خلاله جملة من الخطابات، كالخطاب التراثي، والخطاب الأسطوري التاريخي، والخطاب الديني، والخطاب السياسي، تتحكم في حركية هذه الخطابات استراتيجية نصية تقوم على تقسيم الرواية إلى أربعة أقسام ، يحمل كل قسم منها عنوانا فرعيا يُضاف إلى العنوان الرئيسي. وقد زخرت الروايـــة بعوالم الفانتاستيك والغرائبية، التي ما هي إلا أقنعة يختفي ورائها نقـــد للأوضـــاع السياسيـــة والإجتماعيـــة والإقتصادية الراهنة في المجتمع الجزائري.

أمّا الفصل الثالث، فتناول بالدراسة والتحليل رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، وكيفية تكسيرها للميثاق السردي التقليدي، فالرواية بأسلوبها الذي يرتكز على اللغة الشعرية التي تغلغلت إلى البنية السردية، أحدثت نوعا من الانزياح على مستوى وصف الشخصية

الروائية، ووصف البنية الزمكانية. فتماهت الأصوات الساردة وتداخلت الأدوار مما أحدث لعبة سردية محكمة النسيج ، ارتكزت بالأساس على سرد الأنوثة بلغة الذكورة.

ورد الفصل الرابع تحت عنوان خلخلة المنطق السردي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، فبمنطق الروائي المجدّد، قدّم إبراهيم سعدي رؤية إبداعية جديدة القالب، أما المضمون فهو من صلب المأساة الوطنية، فبتوظيف نظام التناوب في الحكي، يستحضر الكاتب من خلال سرده مراحل طفولته في مقاطع سردية، تتقاطع مع سرده لحاضر أليم. كما حضرت تقنية التضمين لتدعّم نظام التناوب، الذي أحدث انزياحا واضحا في طريقة تقديم المادة الحكائية، كما وظّف الكاتب تقنيات سردية جديدة كتقنيتي التصدير، والتوطئة، والميل إلى توظيف العناوين ذات التراكيب الطويلة. وكلّها آليات جديدة تعمل على لفت انتباه القارىء، واقتناصه أثناء عملية القراءة.

تنفتح هذه الدراسة على منجزات السرديات الحديثة التي واكبت تطوّر الرواية، وساهمت في عملية التنقيب على أبرز ملامح التجريب الروائي العربي الجزائري الجديد. فالنصوص الروائية المختارة ما هي إلا نماذج روائية من كمّ هائل من النصوص الروائية العربية الجزائرية التي تجتهد لتحقيق مكانة إبداعية متميّزة في ظل التطورّ المتسارع الذي تشهده الرواية الجديدة.

Le Résumé

Le roman algérien comme bon nombre de ses prédécesseurs, a connu une aventure de création littéraire. Tout à fait particulière, ou il a su à travers le passage à une autre étape – cherchant par l'utilisation de nouveaux mécanisme et de nouvelles techniques – qui lui assure une certaine originalité, et qui lui garantissent une profonde adhésion au cœur même de la société algérienne et de ses préoccupations .

J'ai essayer à travers cette aventure critique de parler de l'expérimentation dans le roman algérien de langue arabe, et plus précisément dans les nouveaux romans qui n'ont eu de cesse durant les années 90 de se chercher une place sur le plan littéraire et critique.

Le premier chapitre théorique a de ce faire eu pour objet, bon nombre de points qui expliquent le terme d'expérimentation et comment ce passage du domaine scientifique vers le domaine littéraire est effectué. Ce chapitre comprend aussi les raison qui ont fait la parution du nouveau roman aussi que de ses caractéristiques, et comment elle a influencé les romanciers et écrivains arabes qui ont produits des modèles de la littérature arabe en générale et du roman algérien d'expression arabe en particulier. Ce chapitre s'intitule donc: le roman algérien d'expression arabe de l'imitation au renouveau. Vu que le roman algérien a connu un changement de style, de la simple création à l'expérimentation. le mouvement de création littéraire a connu une grand prospérité durant les années 80, période dans laquelle les romans se sont multiplier, pour mieux parler de la crise que connait le pays – sans oublier le rôle du roman féminin dans le développement et l'enrichissement du roman algérien d'éxpression arabe».

J'ai divisé mon travail en trois chapitres chaque chapitre se propose d'étudier un model fait par un écrivain algérien en langue arabe.
Pour le reste des chapitres, ils portent sur le côté pratique, le deuxième chapitre s'intitule de ce fait : l'interaction textuelle dans le roman « el makhtouta echarkia » de l'écrivain algérien **Wassini Laaredj**, qui essai dans ses célèbres création romanesque, d'utiliser ces nouvelles technique, son roman est considérer comme un espace créatif on l'interaction de nouveaux discours se fait voir .comme le roman du patrimoine, ainsi que le roman historique, religieux et politique , où la dynamique du récit tend à diviser

le roman, quatre partie, chaque partie porte un nom, secondaire qu'on rajoute au titre principale.

Les romans débordent de facteur de l'ordre du fantastique et de l'étranger qui se trouvent être des masques derrière lesquels se cache l'auteur pour mieux dire sa pensé profonde concernant la situation politique sociale et économique de la société algérienne.

Le 3 eme troisième chapitre porte sur l'étude et l'analyse du roman de **Ahlem Mostghanemi** « Aber sarir», du récit traditionnel. Le style du roman qui tend à l'utilisation d'une langue poétique pénètre dans la structure du récit produisant un changement sur le plan de la description des personnages et de la structure spatiotemporelle.

Dans le 4eme quatrième chapitre on remarque de la logique du récit dans le roman « Bawh erradjol elkadem mina adhalam » de **Ibrahim Saadi** , ce dernier nous propose une nouvelle perspective, dans la nouvelle création littéraire, concernant le contenu , il porte sur la tragédie national , où il use pour parler des souvenirs de son enfance de section du récit qui s'entrecoupent pour mieux conter un présent douloureux. L'auteur utilise aussi la technique de l'inclusion pour mieux soutenir et renforcer le système d'alternance.

Il utilise aussi de nouvelle technique comme la préfixation et l'ébauche qui est une entrée en matière (l'avant propose) en plus d'une propension à utiliser les titres à la structure longue.

Toutes ces techniques tendent à attirer l'attention du lecteur et à se l'approprié.
Cette étude commence donc par le récit et le roman moderne qui contribuent à la recherche des éléments et traits caractéristiques de l'expérimentation dans le roman algérien d'expression arabe, qui veut à tout prix se faire une place dans la création littéraire que connait le nouveau roman.

المقدمـــــة..... أ

الفصل الأول: مقاربة في الرواية والتجريب.

1 -مفاهيم حول التجريب.....**03**

2 -التجريب الروائي من المنظور الغربي **05**

3 -الرواية الجديدة وخصوصية التجريب.....**07**

4 -الروائي العربي والرواية الجديدة..... **10**

5 -نماذج من فضاءات التجريب الروائي والقصصي العربي الجديد..... **15**

6 -الكتابة، التجريب، القراءة: ثلاثية الإبداع الروائي الجديد.....**24**

7 -مظاهر التجريب في الرواية العربية الجزائرية..... **40**

الفصل الثاني: التفاعلات النصية في رواية المخطوطة الشرقية.

1 -التفاعل النصي وآلياته في عالم الرواية **67**

1 1 -حول مفهوم التناص.....**67**

2 -جمالية التفاعل النصي وأنماطه في رواية المخطوطة لشرقية لواسيني الأعرج.....**72**

1 1 -العنوان/ اللغز.....**73**

1 2 - العناوين الفرعية.....**76**

3 -أنواع الخطابات وتداخلها في رواية المخطوطة الشرقية.....**89**

3-1- الخطاب التراثي في رواية المخطوطة الشرقية.....**91**

أولا: استلهام عوالم ألف ليلة وليلة.....**93**

ثانيا: استلهام البنية السردية لرواية رمل الماية.....**108**

3-2- التروع التاريخي في رواية المخطوطة الشرقية..... **113**

أولا: الشخصيات التاريخية الفنية..... **114**

ثانيا: الشخصيات التاريخية الأدبية..... .....**117**

ثالثا: الأماكن التاريخية.....**131**

3-3- النـــزوع الأسطوري في رواية المخطوطة الشرقية..... **124**

أولا : أسطرة الشخصيات ودلالاتها..... **126**

ثانيا: أسطورة المكان، وهيمنة الزمن الهيولي في رواية المخطوطة الشرقية..... **133**

ثالثا: لغة الخيال العلمي في رواية المخطوطة الشرقية..... **143**

3-4- الخطاب الشعري في رواية المخطوطة الشرقية..... **148**

أولا: البناء اللغوي في رواية المخطوطة الشرقية..... **149**

ثانيا: التروع الشعري في القسم الثالث من الرواية..... **166**

ثالثا: توظيف لغة الآخر، كسر للحواجز..... **173**

3-5- الخطاب الديني في رواية المخطوطة الشرقية..... **178**

أولا: قصة سيدنا نوح عليه السلام وبناء السفينة..... **178**

ثانيا: قصة أهل الكهف..... **180**

ثالثا: قصة مريم العذراء..... **181**

رابعا: قصة سارة زوجة سيدنا إبراهيم عليه السلام..... **183**

خامسا: بعض ملامح التراث الديني في رواية المخطوطة الشرقية..... **184**

سادسا: الدين والسياسة في المخطوطة الشرقية..... **185**

3-6- الخطاب السياسي في رواية المخطوطة الشرقية..... **187**

أولا: دلالة الحروب وكواليس السياسة..... **189**

ثانيا: ملامح الحكم والحكّام في رواية المخطوطة الشرقية..... **191**

ثالثا: أشكال السلطة في رواية المخطوطة الشرقية..... **194**

الفصل الثالث: تماهي الأصوات الساردة في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي.

1 -السرد والأصوات الساردة..... **204**

2 -تماهي الأصوات الساردة في الرواية..... **209**

3 -تماهي الأصوات الساردة وأثره في خرق الميثاق السردي في رواية عابر سرير..... **210**

3-1- الشخصية الروائية وارتحالاتها..... **211**

3-2- الشخصية ولعبة التخفي والتجلي في رواية عابر سرير..... **213**

أولا: الشخصيات البطلة..... **214**

ثانيا: فئة الشخصيات المرجعية..... **221**

ثالثا: الراوي والسرد بلغة الذكورة في رواية عابر سرير..... **241**

4- الراوي وتنويعات السرد المعاصر..... **241**

4-1- تمظهرات الراوي وتماهي الأصوات الساردة في رواية عابر سرير..... **250**

أولا: تمظهرات الراوي في الفصل الأول..... **250**

ثانيا: تمظهرات الراوي في الفصل الثاني..... **252**

ثالثا: تمظهرات الراوي في الفصل الثالث..... **258**

رابعا: تمظهرات الراوي في الفصل الرابع..... **260**

خامسا: تمظهرات الراوي في الفصل الخامس..... **262**

سادسا: تمظهرات الراوي في الفصلين السادس والسابع..... **265**

سابعا: تمظهرات الراوي في الفصل الثامن..... **265**

4-2- سرد الأنوثة بلغة الذكورة..... **267**

5- التنويعات الزمنية واستحضار الذاكرة في رواية عابر سرير..... **271**

أولا: مقولة الزمن وارتحالاتها..... **273**

ثانيا: معمارية الزمن في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي..... **276**

أ- معمارية الزمن في الفصل الأول..... **277**

ب- معمارية الزمن في الفصل الثاني..... **284**

ج- معمارية الزمن في الفصل الثالث..... **286**

د- معمارية الزمن في الفصل الرابع..... **288**

ه- معمارية الزمن في الفصل الخامس..... **290**

و- معمارية الزمن في الفصل السادس..... **292**

ز- معمارية الزمن في الفصل السابع..... **293**

ح- معمارية الزمن في الفصل الثامن..... **295**

6- بنية المكان ورحلة الضياع بين الوطن والغربة في رواية عابر سرير..... **297**

6-1- ما بين الفضاء الروائي والمكان الروائي..... **297**

أولا: الفضاء الروائي..... **298**

ثانيا: المكان في الرواية التقليدية..... **299**

ثالثا: المكان في الرواية الجديدة..... **300**

6-2- إستراتيجية بناء الأمكنة وهندستها في رواية عابر سرير..... **301**

أولا: الوطن كمكان عبر تقنية الاسترجاع..... **301**

ثانيا: الغربة/ باريس ، الحاضر الأليم..... **310**

الفصل الرابع : خلخلة المنطق السردي التقليدي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

1 -إستراتيجية العنونة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.....**323**

أولا: وظائف العنوان في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.....**327**

ثانيا: العنوان والتجنيس الفني في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.....**331**

2- نظام التناوب، المظهر البارز في الرواية الجديدة.....**334**

2-1- الماضي والحاضر ، تناوب فاتّحاد في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.....**341**

3- نظام التضمين طريقة من طرق البوح في الرواية.....**348**

4- مساحات البياض، شكل من أشكال البوح، الصامت في الرواية **356**

5- حدود الواقعي والمتخيل في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.....**359**

أولا: السيرة الذاتية للراوي / البطل، شكل من أشكال الإيهام بالواقعية..... **360**

ثانيا: الماضي/ الحاضر ثنائية البناء الزمني في رواية بوح الرجل القادم من الظلام..... **365**

ثالثا: دينامية المكان وجماليتها في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.....**373**

6- التصوير اللغوي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام..... **385**

أولا: الحوارية اللغوية.....**387**

ثانيا: آلية اشتغال اللغة الشعرية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.....**392**

ثالثا: التناص وتعدّد الأصوات اللغوية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام..... **395**

الخاتمـــــة **404**

قائمة المصادر والمراجع.....**413**

الفهـــــرس.....**427**

إنّ عالم الرواية لا يعرف الثبات، ولا يقرّ بمنطق الاكتمال، فهو في تجدّد مستمر. تختفي أشكال روائية، لتولد أخرى من رحمها، والرواية العربية الجزائرية على غرار الروايتين العربية والغربية عرفت عبر ارتحالاتها المختلفة مسيرة إبداعية مليئة بالسّمات الدالة على التميّز والتفرّد. تشكلت هذه الظاهرة من خلال احتكاك الرواية مع إفرازات المجتمع الجزائري الذي شهد ولا يزال يشهد موجة من التغيّرات على جميع الأصعدة.

انفتح الخطاب الروائي العربي الجزائري الجديد على المدّ الحداثي المجدّد الذي اجتاح الساحتين الأدبية والنقدية في الآونة الأخيرة؛ حيث بدأت الدراسات النقدية تتلمس ظواهر التجديد في الخطاب الروائي العربي الجزائري، وتُلقي الضوء على العديد من تجاربه الروائية التي حققت تميّزا ونجاحا باهرين. بدأ الخطاب الروائي الجديد يتشكّل وفق متغيّرات الراهن ومعطيات الحداثة، يحمل في طيّاته خصوصيات التجريب الروائي وآلياته. وهو دافع قوي حمّسني لدراسة بعض تلك التجارب الروائية، فرحت أختار منها ثلاث مدوّنات تطبيقية وهي على التوالي: رواية المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج، ورواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، ورواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي. وهذا لا يعني أنّ باقي المدوّنات لا تستحق الاهتمام، بل هي عالم واسع للقراءة والبحث والتحليل.

يعود اختياري لموضوع "التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة" إلى جملة من الأسباب والدوافع، منها ما يتّصل بشغفي الدائم والمستمر بعالم الرواية الجزائرية ومستجداتها، كونها ظاهرة حققت في الآونة الأخيرة مكانة متميّزة على الصعيدين الأدبي والنقدي. فهي في اشتغال دائم عن طريق توظيف آليات وتقنيات سردية جديدة. ذلك أنّ عالم التجريب الروائي فضاء ممتع للبحث والتنقيب خاصة إذا ارتبط بالسرديات الأدبية، وما تسهم به من مشاريع ومقاربات ومسارات تطبيقية تدور حول الخطاب السردي عامة والخطاب الروائي خاصة. فالرواية العربية الجزائرية الجديدة تحاول تحقيق التفرّد بالعدول عن نموذج الرواية العربية التقليدية، وذلك بابتداع تنويعات جديدة في طريقة تقديم المادة الحكائية، بخلق أشكال روائية جديدة تعمل على تكسير أنساق السرد القديمة.

هذا وقد جذبني سحر السرد في المدوّنات المختارة فاستدعتني للاشتغال عليها، كونها تعد منجزا أدبيا لأقلام روائية جزائرية أثبتت قدرة إبداعية خلاّقة عربيا وعالميا، بتوفرّها على كمّ هائل من ملامح التجريب الروائي الجديد فجسّدت بذلك رؤية فنية جمالية متميّزة، دفعت من خلالها أقلام النقاد الدارسين للبحث في عوالمها والتنقب في أساليب سردها.

إنّ ميزة هذه الدراسة تكمن في انطلاقها من جملة تساؤلات أهمها: أين تكمن ملامح التجريب الروائي العربي الجزائري الجديد؟ وما خصوصيته؟ وما مدى تمثّل البنية السردية في المدوّنات المختارة لملامح التجريب الروائي؟ وهل يقتضي التجريب تفكيك البنية السردية فقط؟ وهل يُعدّ مجرّد التمرّد على أساليب السرد في الرواية التقليدية تجريباً؟ وهل عكست النصوص الروائية العربية الجزائرية آليات التجريب الروائي واستراتيجياته فعلا؟ وما هي منطلقات التجريب الروائي في الرواية العربية الجزائرية، التمسّك بالتراث أم الانفتاح على الرواية الجديدة؟ ما هي نتائج التجريب الروائي؟ وهل مساره النجاح أم الإخفاق؟ ماذا حقق تكسير القاعدة في المدوّنات المختارة؟ ما علاقة فعل القراءة بفعل التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة؟ وهل الكاتب الجزائري المعاصر مُـــجبر على الخوض في عوالم التجريب الروائي الجديد لتحقيق التميّز، أم هي مجرد استجابة للتطوّر الحاصل في المجالات الثقافية والسياسية والاجتماعية؟

تتراكم هذه الإشكاليات في هذه الدراسة لتبحث لها عن إجابة، ولو لبعض منها، فهي مجرّد بداية لمشاريع بحثية أخرى، تستقضي مواطن التجريب في الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة، لذلك تتّسم هذه الدراسة بالطابع التطبيقي مسبوقة ببعض المبادئ النظرية كمقاربة تمهيدية، استعنت فيها بدراسات نقدية عربية خاضت مجال البحث في التجريب الروائي كدراسة الناقد التونسي محمد رشيد ثابت الموسومة بـــ: التجريب وفن القصّ في الأدب العربي الحديث، ودراسات الناقد المغربي محمد أمنصور من خلال كتابيه "خرائط التجريب الروائي"، "واستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية"، وهما كتابان نقديان ساهما إسهاما بارزا في توضيح مصطلح التجريب الروائي ومساره التطوّري من خلال نماذج مختارة من الرواية المغربية. إضافة لاستعانتي بالعديد من المراجع والمقالات النقدية التي بحثت في

الخطاب الروائي وآليات التجريب فيه ككتاب الناقد التونسي عمر حفيظ المعنون بـــ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية؛ حيث تناول مظاهر التجريب في سبعة أعمال قصصية وروائية، والكتاب النقدي للناقد التونسي بوشوشة بن جمعة الموسوم بـــ: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، وكتاب "الرواية الجديدة في فرنسا" مغامرة الشكل والمضمون لجورج دورليان. إضافة إلى جملة من المقالات قادها مجموعة من النقاد والأساتذة الأكاديميين، ومن هنا كان اهتمامي بهذا النوع من المواضيع، فقد حاولت إنجاز قراءة تكشف عن أهمّ مواطن التجريب الروائي في الرواية العربية الجديدة، فهي جديدة لأننا نلمس نيّـــة التغيير على مستوى البنيتين الشكلية والموضوعاتية للخطاب، خاصة إذا ما نظرنا إلى ذلك الكمّ المتنوّع من الخطابات الروائية التي ظهرت بداية التسعينيات، أو ما يُعرف برواية جيل الأزمة، أو الرواية الاستعجالية، أو رواية العشرية الســـوداء. فالمرحلـــة اقتضت – فعلا– ممارسة تجريبية روائية تعكس مدى الوعي الأدبي والفكري والحضاري والثقافي الذي وصلت إليه الجزائر، وهي تواجه جملة من التحدّيات العصيـــبة المعقّدة.

ومن أجل الكشف عن ملامح التجريب الروائي في الرواية العربية الجزائرية الجديدة ركزّت على إبراز الجوانب التالية:

–تتبّع مسار التجريب الروائي عربيا وعالميا وأثره في تطوير الرواية العربية الجزائرية.

–البحث في البنيتين السردية والموضوعاتية للنماذج الروائية المختارة.

–دراسة مظاهر تماهي الأصوات الساردة وأثره في معمار رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي.

– البحث في التفاعلات النصية التي تُحدثها الخطابات المتنوّعة في عالم رواية المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج.

–التركيز على نظامي التناوب والتوازي كنظامين سرديين بارزين ومهيمنين في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، ودراسة باقي الأنظمة السردية الأخرى كالتسلسل والتضمين وكيفية إسهامها في توجيه المنطق السردي وخلخلته في الرواية ككل.

وفيما يخص منهجية الدراسة وهندستها الهيكلية، فقد قسّمتها إلى أربعة فصول، تضمّن الفصل الأول البحث في مفهوم التجريب الروائي، وكيفية انتقاله من المجال العلمي إلى المجال الأدبي الروائي. كما بيّن هذا الفصل أسباب ظهور الرواية الجديدة وأهمّ خصائصها الشكلية، وما مدى تأثر الكتاب العرب بها وذلك بتقديم نماذج روائية أخذت على عاتقها تبني مفهوم التجريب الروائي، تنبع تلك النماذج من الرواية العربية عامة والرواية العربية الجزائرية خاصة. فورد معنونا بـــ : " مقاربة حول الرواية والتجريب، تتضمّن خصائص الرواية العربية الجزائرية التي عرفت نقلة نوعية في الآونة الأخيرة، من حيث الخصائص، فمن مراحل التأسيس والإرهاصات الأولى إلى مراحل التجديد والتجريب، فازدهرت الحركة الإبداعية الروائية مع نهاية الثمانينات، فتراكمت النصوص الروائية العاكسة من حيث المضمون للأزمة الوطنية، مع الإشارة إلى دور الرواية العربية النسوية في تطوير وإثراء الرواية العربية الجزائرية.

خصّصت الفصول المتبقّية للتطبيق على النصوص المختارة؛ حيث ورد الفصل الثاني بعنوان التفاعل النصي في رواية المخطوطة الشرقية للكاتب واسيني الأعرج، الذي يحاول في إبداعاته الروائية المشهورة مسايرة مستجدات الرواية الجديدة. فكانت رواية المخطوطة الشرقية مجالا إبداعيا واسعا تفاعلت من خلاله جملة من الخطابات كالخطاب السياسي، والخطاب التراثي، والخطاب الأسطوري التاريخي، والخطاب الديني. تتحكم هذه الخطابات في حركية النص، وتقوم على استراتيجية نصية تعتمد على تقسيم الرواية إلى أربعة أقسام يحمل كل قسم منها عنوانا فرعيا يضاف إلى العنوان الرئيسي. هذا وقد زخرت الرواية بعوالم الفانتاستيك الذي يحمل كل ما هو غريب وعجيب؛ حيث يضع الكاتب تلك العوالم كأقنعة يختفي ورائها نقد للأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية الراهنة في المجتمع الجزائري خاصة والمجتمع العربي عامة.

تناول الفصل الثالث من الدراسة والتحليل رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، فكان معنونا بـــ: "تماهي الأصوات الساردة وأثره في معمار الرواية "؛ حيث عملت الكاتبة على تقديم نموذج روائي جديد يعتمد على تكسير نظام الرواية التقليدية. فالأسلوب الشعري

الذي تغلغل في البنية السردية للرواية أحدث نوعا من الانزياح على مستوى وصف الشخصية الروائية، ووصف البنية الزمكانية. فتنوّعت الشخصيات في الرواية وتماهت الأصوات الساردة بين شخصيات تاريخية وشخصيات أسطورية وشخصيات أدبية فنية وأخرى ثورية. وفيما يخص الرّاوي فقد حضر بتقنية سردية جديدة، وهي السرد بلغة الذكورة، وقد عملت هذه اللعبة السردية على التأثير في نفسية القارئ وشدّ انتباهه.

ورد الفصل الرابع تحت عنوان "خلخلة المنطق السردي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي، قدّم الروائي إبراهيم سعدي رؤية إبداعية جديدة القالب، أمّا المضمون فهو من صلب المأساة الوطنية، إذ قام من خلال توظيف نظام التناوب في الحكي باستحضار مراحل طفولة السارد في مقاطع سردية تتقاطع مع سرده لحاضر أليم. كما وظّف الكاتب تقنيات سردية جديدة كتقنيتي التصدير والتوطئة والميل إلى توظيف العناوين ذات التراكيب الطويلة، وكلّها آليات جديدة تعمل على لفت انتباه القارئ، واقتناصه أثناء عملية القراءة.

وختمت الدراسة بخاتمة إجمالية، تمّ فيها بيان جملة من الاستنتاجات المتوصل إليها من خلال الدراسة.

وفيما يخصّ المنهج المطبّق، فمكاشفة موضوع التجريب في الخطاب الروائي العربي الجديد يقبل الانفتاح على أكثر من إجراء نقدي، لذلك فالتركيز على البحث في البنية السردية في النماذج الروائية المختارة، يقتضي تطبيق منجزات السرديات الشكلية كمفاهيم الناقد جيرار جينيت، ومفاهيم كلود بريمون للمحكي الأدبي عند البحث في المنطق السردي، وتوظيف مفاهيم جوليا كريستيفا وجيرار جينيت حول التناص، إضافة إلى أن طبيعة الموضوع المدروس التجريب الروائي يقتضي – أيضا – ربط البنية الشكلية للنصوص الروائية المختارة بالسياق الاجتماعي والسياسي والثقافي، وهذا بغية البحث عن مواطن التجريب فيها من خلال ما تُحدثه جملة التغيّرات الحاصلة في المجتمع الجزائري. ممّا استدعى حضور بعض مفاهيم السوسيو نصية، فالتجريب الروائي يسير جنبا لجنب مع حركية المجتمعات وتطوّرها.

أمّا عن صعوبة الحصول على المصادر والمراجع التي اعتمدتها في هذه الدراسة، فلا يخفى على أحد ما يلاقيه الباحث من مشقة التنقل والترحال في سبيل الحصول على مادة البحث، خاصة إذا كان موضوع التجريب الروائي شحيحا من حيث المصادر الأولى. ومع أنني وجدت صعوبة في الحصول على العديد من المراجع المهمّة، إلاّ أنّ عزمي على تخطي الصعاب والعراقيل سهّل لي مواصلة الدراسة بالاعتماد على النفس في النقد والتحليل إيمانا مني بأنّ الباحث يجب أن يضيف بصمته الخاصة في كل بحث ودراسة، فقد سعيت لتقديم دراسة مرضية. فأرجو أن أكون قد حققت ذلك، فإن أصبت فذلك هو المرام، وإن أخفقت فحسبي أنني حاولت واجتهدت.

وأخيرا أرفع شكري الخالص إلى الأستاذ الدكتور الطاهر رواينية على مساعدته وتوجيهاته، وطول صبره، فكل ورقة من هذه الدراسة مدينة له بالتوجيه والإرشاد القيّمين. كما أتقدّم بالشكر لجامعة عنابة التي أتشرف بانتسابي إليها من ناحية الدراسة والتسجيل في الدراسات العليا. مع شكري الخالص لأساتذة وإدارة قسم اللغة والأدب العربي في جامعة تبسة، وكل من قدّم لي يـــد المساعدة من أساتذة في تونس والمغرب الشقيقين. كما لا أعرف كيف أشكر أساتذتي في لجنة المناقشة الذين قدموا لي خدمة جليلة لقبولهم مناقشة هذه الرسالة، وهي فرصة للأخذ بنصائحهم وملاحظاتهم.

تمهيـــــــــد

إنّ دائرة الإبداع الأدبي لا تعرف الانغلاق أبدا، فهي في حركة دائبة ومستمرة، هذه الخاصية نابعة من رغبة الكاتب في التغيير، فلم "تعد الرواية مجرّد تعدّد أساليب فحسب ضمن نمط بناء واحد يتكرّر بل هي التعدّد الأسلوبي المقترن بتعدّد الأبنية ضمن أدبية تتجاوز ذاتها باستمرار"[1]. بعد أن امتلك المبدع سبُل الكمال والتفوّق، بمحاولته خلق أدوات تُؤكد أنّ الرواية هي "الجنس الذي لا يعرف الاكتمال، فهي في قلق مستمر، وهي بذلك مرهونة بعدم الاستقرار ومركونة للبحث"[2]. سار بذلك مصطلح التجريب جنبا إلى جنب مع الرواية، وتطوّراتها المتواصلة التي لا تعـــرف انقطـــاعا، "فالبحث هو الذي يُغري الروائي بارتياد التجريب أفقا للكتابة الروائية بُغية تحقيق المغايرة للسائد السردي، مما يكسب هذا النوع من الكتابة الخارقة للنموذج الروائي بعض العلامات الدالة علـــى حداثتها. فيكون التجريب أحد آفاق الحداثة الروائية وأحد أسئلتها ورهانا من رهاناتها"[3]. تظهر في كل مرة أشكال روائية جديدة تحمل القارئ إلى عوالم الرواية الساحرة، وتملؤه بروح السؤال والحاجة إلى التطلع، فأعلنت الرواية كل أساليب التمرّد واقتحام المجهـــول، "ومن هنا أصبحت الرواية قصة كتابة الرواية، وليس قصة حكاية الرواية. بمعنى آخر، لقد غدت الرواية هي شكلها بالأساس، وليس محتوى الشكل"[4]. وقد ساير النقد هذه الثورة؛ بحيث راح يبحث ولا يزال عن خصائص التجريب الروائي، وما أضافه إلى الإبداع الأدبي الروائي العربي من تطورات سواء أكانت سلبية أم ايجابية.

---

[1]- مصطفى الكيلاني، التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد64، 1992، ص 72.

[2]-بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ت. عبد الرحمان الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 191.

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

[4]- صدوق نور الدين، الكتابة الروائية العربية، المغامرة وآفاق التجريب، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 166، جوان 2005، ص57.

1 – مفاهيم حول التجريب.

إذا كان جيمس روس إيفانز "James Reuss Iviansse " يُعرّف التجريب بأنه "محاولة غزو المجهول، وهو شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه."[1] فالدلالة المعجمية للمصطلح تصب في معنيين هما: (المعرفة و الاختبار)؛ حيث ورد في لسان العرب:

"جرّب الرجل تجربة، اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة.

قال النابغة: إلى اليوم كم جرّبن كل التجارب.

وقال الأعشي: كم جرّبوه فما زادت تجاربهم، أبا قدامة: كم جرّبوه فما زادت تجاربهم إلاّ المجد والقنعا والمُجرّب الذي جرّب في الأمور وعُرف ما عنده."[2] ولفظ التجريب لغة مصدر قياسي من الفعل جرّب، والتجريب في اللغة الفرنسية تعني عبارة Expérimenter فيما تعنيه الاختبار والتجربة، جرّب شخصا أي تثبّت في حقيقته."[3] تتقاطع هذه الدلالة، وتتحد مع الدلالة الاصطلاحية التي تتنوّع وتختلف من ناقد إلى آخر؛ حيث تصبان في إشكال واحد هو أن التجريب عملية صادرة عن ذات مجربّة، "فالتجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من أسرار السائد، مما يجعله يُمثّل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية، فهو يتأسس على البحث عن كتابة روائية متغيّرة ومتحوّلة في واقع كل ما فيه يتغير ويتحوّل ويتجدّد."[4]

---

[1]– هيثم حاج، تقنيات التجريب السردي التخطيط الهندسي لدى الشاروني، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 132، أغسطس 2008، ص 112.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرّب)، مجلد1، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، 1995، صص 161 ، 162.

[3]– محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القصّ في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات، دار بن زيدون للنشر، سوسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2004، ص 30 عن:

-Emile littré 1991,T.3 , p 2331

[4]– بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003 ،ص 10.

تعمل التجربة الكتابية الروائية في مجال الإبداع الأدبي على إطلاق إشارات دائمة إلى الكاتب للبحث عن كل ما هو جديد، ومتميّز، ومن ثمة قيل: " إنّ الرواية التجريبية هي رواية الحرية؛ إذ تُؤسس قوانينها الذاتية وتنظّر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر."[1] وبذلك تغتني تجربة الكاتب، وتسمو بشكلها عبر ارتحالاتها الزمنية المختلفة، "فالرواية لم تعُد تُكتب وإنما تنكتب؛ أي تُنجز فعل كتابتها بنفسها، مسائلة أبنيتها السردية التي تحوّلت من الاتساق إلى التشظّي، وأنساق خطابها السردي الذي تحوّل هو الآخر من التوحّد إلى التعدّد، ولغتها السردية التي تحولت بدورها من الإبلاغ إلى الإبداع."[2] كما يشير التجريب الروائي إلى "تميّز هذه التجربة عن غيرها من الروايات، ومحاولة تجاوزها..فهذه التجربة تجرّب أدوات جديدة، وتُدخل عناصر جديدة وغير معتادة."[3]

استطاعت الروايات الجديدة الغربية والعربية بلورة تجارب أدبية وحياتية متكاملة، ممّا ولّد استراتيجية نصية خاصة، وملامح جمالية متميزة، "فالكتابة الأدبية تنبثق في الأصل من علامات شذوذ عن القاعدة السائدة، تتحول في اللاحق بدورها إلى قواعد وهكذا، مما يؤكد رفض فعل الكتابة الأدبية وأشكال الإبداع عموما، لعلامات الثبات التي تمثّلها مبادئ القاعدة..."[4] لذلك كان وعي الرواية التسعينية الجديدة، وخاصة الرواية الجزائرية بسرديتها وجماليتها يعكس تلك الرغبة القوية في تفكيك العملية الإبداعية أثناء صيرورتها الكتابية، وكل ذلك يؤكّد أنّ الرواية تستمد قوة الحضور وبلاغة الامتداد مما تتوفر عليه من حرية مطلقة تمكنها من خرق سلطة المعايير المختلفة والمتفاوتة، والتي تمثل مرجع فعل الإبداع في العادة.

---

[1]- عبد الدايم السالمي، الرواية العربية وتجريب اللامعقول، مجلة الرافد، الشارقة، العدد45 ، ديسمبر 2009، ص 64.

[2]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص47.

[3]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص8.

[4]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص59.

2- التجريب الروائي من المنظور الغربي.

الرواية جنس إبداعي جديد بالنسبة للعرب، الذين أخذوا بجماليات الرواية الغربية، ومسايرة تطوّراتها فيما يخص استحداث آليات التجريب الروائي الجديد. ويعد إميل زولا " Emil Zola "رائد الواقعية الطبيعية أوّل من بادر بنقل النظريات العلمية والاتجاهات الفلسفية إلى الإبداع الأدبي، فقد عبّر في كتابه، الرواية التجريبية le roman expérimental عن "ثقته المطلقة في مستقبل العلم على أساس أن الفيزيولوجيا تشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليات التفكير والشعور لدى الإنسان."[1] لقد أضفى زولا الطابع التجريبي على الرواية الواقعية، فالمبدع عليه أن يتعامل مع الإبداع بالموضوعية نفسها التي يتعامل بها العالم مع المادة في المخبر. ذلك أنّ التجريبية "عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد وتجسيد لإرادة التغيير ورمز للإيمان بالإنسان وقدرته غير المحدودة على صنع المستقبل لا وفقا لحاجاته فحسب، بل وفقا لرغباته،"[2] لأن التجربة أمر مشترك عند جميع الفنّانين ولا يخلو أي عمل منها. " تُعدّ التجربة في المخبر سلفا لتكون ناجحة بعدم ذلك أي أنّ المرحلة السابقة عن مرحلة إظهار التجربة وإشراك الآخرين فيها هي مرحلة مؤقتة ستفضي بالضرورة إلى مرحلة التجربة الكاملة التامة بعد اكتشاف الأخطاء في الأولى وتداركها."[3] وطبيعة الإبداع الأدبي تخرق هذه القاعدة باعتمادها التحــوّل والتغيّر في الأشكــال؛ إذ يقــول رالف فريدمان" Ralf Freedman " في كتابه "الرواية الشعرية": "السمات التي تميّز هذا النوع من السرد بأنها تنقل اهتمام القارئ من الشخصيات والأحداث إلى البنية الشكلية للنص، وتحويل المشهد الطبيعي للقص إلى نسيج من الصور، والشخصيات إلى تجليّات الذات..."[4]

---

[1]- حبيب مونسي، القراءة والحداثة (مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية)، إتحاد الكتاب العرب، دمشــق، 2000، ص 64 عن:

- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص210.

[2]- محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القصّ في الأدب العربي، ص 35.

[3]- عز الدين المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، 172، ص 28.

[4]- صبري حافظ، الرواية العربية، استشراف المستقبل والمتغيرات الجمالية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، مهرجان الدوحة الثقافي الخامس، 2006، ص 86.

يُؤكّد هذا الرأي الطبيعة الانزياحية للرواية التي تعتمد في كل مرة على بنية شكلية مغايرة تتغذى على كل ما هو جديد ومتميـــز. تعتمد "الروايـــة على نمط من الفهم والممارسة يتّسم برفض التقليد أو الركون إلى ما هو منجز، في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية. كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضروراته."[1] لا يخفى على أحد أن الرواية الغربية عرفت ازدهارا وتطوّرا خاصة مع كتابات جيمس جويس" Jeames Jouis "، ومارسيل بروست" Proust Marsil "، ويعد التجريب من منظورهم أداة نصية يقوم بها العمل الروائي لفتح أبواب سردية مبتكرة للخروج من نمطية مألوفة إلى أخرى أكثر جدية، فهو يقوم على الهدم والبناء، ويتأسس على تجاوز الأشكال التقليدية وخلخلة القديم، ولولا هذه التقنية لبقيت النصوص الأدبية على حالها الذي نشأت عليه، ذلك أنّ الرواية كما يقال كطائر الفينيق، لا تستقر على حال، شأن الرواية الجديدة التي "تمثل لحظة انفلات وانعتاق من الأشكال التي غالبا ما كانت تنتهي إلى تقييد الكتابة، في أصول ومبان تقيم حدودا وحواجز للكتابة وللخيال."[2] وهذه الخاصية حددها جورج دورليان" J.Dorlianne " عندما عرّف الرواية الجديدة في فرنسا بقوله: "مما لا شك فيه أن الرواية الجديدة لا تنزل علينا من علّ، ولا هي اكتشاف أتى من العدم، رغم قوة فعلها القطعي، كذلك لم يدع رواد الرواية الجديدة أنفسهم ما يقدمونه، لا أسلاف له، ولا ملهمين، فالتجريب الروائي خاصية لا تعرف الاكتمال والثبوت، إنّها النص الجامع، مادته زئبقية،"[3] لأنّ النص السردي ببساطة "نص اللذة التي لا تشترط الحقيقة، كإطار مرجعي لاستهلاكه، أو تقبله."[4] لم تعد الرواية التقليدية تتحمّل أعباء الحياة المعاصرة، "فالتجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز

---

[1] - جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 78.

[2] – جورج دورليان، الرواية الجديدة في فرنسا، مغامرة الشكل والمضمون، مجلة العربي، وزارة الاعـــلام، الكويـــت، العدد 544 ، مارس 2004، ص 88.

[3] – م،ن، ص،ن.

[4] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص 03.

المألوف، ويغامر في قلب المستقبل. مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح."[1] لذلك عُدّ التجريب رؤية إبداعية تُولد من هاجس التغيير، وتتحقق عبر تدمير النموذج، واختيار المغامرة كما يعمل على تفكيك البنية السردية للرواية التقليدية.

لقد أكّد النقاد الغربيون على مبادئ التجاوز والانعتاق والاختلافية فأصبح خيارا كتابيا به ومن خلاله "استطاعت التجربة الروائية أن تُقيم علاقة مشاكسة ما بين نموذجها المتحقق في بعض النماذج الروائية، وما بين ممكنها المتخيل في أفقها المستقبلي، ولذا كان التجريب خيارها الوحيد في كسر النموذج النصي وتحقيق رغبة النص الروائي للبحث عن نموذج مخالف."[2] من هنا كانت انطلاقة الرواية الجديدة في أوروبا، وفي كل العالم.

3- الرواية الجديدة وخصوصية التجريب.

ترجع سمات الرواية الجديدة إلى ما أدخله كوستاف فلوبير" K.Flaubert " في رواية "مدام بوفاري" على ما كان سائدا في الكتابة الروائية، وعلى نحو ما أدخله جيمس جويس ومارسيل بروست" M.Proust "من تغييرات، وإعادة نظر في كثير من المسلمات خاصة بعد خيبة الأمل التي جلبتها الحروب العالمية؛ حيث عاد الروائيون إلى "ابتكار نقلات فنية تخوّل لهم تحطيم القديم، وتأسيس كتابة جديدة ترصُد الحركية الواقعية والتاريخية من خلال الحركية النفسية والفنية التي أصبحوا ينظرون إليها من منطلقات الشك والحرية والمطالبة بإعادة النظر في كل شيء..."[3] ويُرجّح الناقد "محمد رشيد ثابت" أنّ التجريب أسبق وأشمل في المجتمعات الغربية وثقافاتها و"ليس أدّل على ذلك مما زخرت به هذه المجتمعات في عديد من المجلات والمحطات من مظاهر الإبداع منذ أواخر القرن التاسع عشر، وعلى امتداد كامل النصف الأول من القرن العشرين والعقديين الأولين من نصفه الثاني."[4] اكتسب التجريب الروائي بذلك سلطة خلخلة نظام النصوص ليجعلها تحت سيطرته في كل زمن، وبحسب مقتضيات

---

[1] -حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص 26.

[2]- أسامة الملاّ، التجريب إستراتيجية نصية ، صحيفة يومية تصدرها مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر الثقافية على شبكة الانترنت، العدد 10150، الخميس 11 ربيع الثاني 1421 هـ / 2000م.

[3]- محمد خرماش، ثقافة التجريب في الرواية الجديدة، (نماذج مغربية)، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد140، ديسمبر2002، ص 43.

[4]- محمد رشيد ثابت ، التجريب وفن القصّ في الأدب العربي، ص 39.

الحاجة، وبدأت الرواية عهدا جديدا انبنى على سلسلة من التحوّلات المعرفية والانتقال المستمر، قصد التخلّص من السكونية والتكرار " إنها قدرة على التخلص من تركة القديم الأدبية الماضوية، ومحاولة الدخول في اللغة التي تحتوي كل اللغات، مادام المفهوم الحداثي للنص الروائي يجعل منه أفقا مفتوحا على الواقع والتوقعات، وتجاوز الوقائع التاريخيـــة مع الوقائع المتخيلة، والشفوي مع المكتوب، والبصري مع الموصوفـــات التقنية..."[1] فأعلنت ناتالي ساروت كتابها النقدي عصر الشك" l'erré du soupçon " سنة 1956، وكتب آلان روب غربي" A.R.Grillet " من أجل رواية جديدة pour un nouveau roman سنة 1963 .أمّا ميشال بوتور" M.Bottor " فكتب مقالات متنوعة في الرواية: l'essai sur le roman كُسرت بذلك الخطية الزمنية والوحدة العضوية والموضوعية التي نادت بها الرواية التقليدية، لتحلّ محلها المراوغات الشكلية والمضمونية. فالرواية الجديدة ليست مدرسة تخضع لفلسفة معينة، وهي كذلك ليست نزعة فردية تبرز في الحياة ثم تتلاشى، ولكنها كانت طليعة جيل جديد من الروائيين غير بلـــزاك" Balzac " وستنـــدال" Sttendhal " وفلوبير "Flaubert "، جيل ينشد قيما أخرى ويتطلع إلى إنجازات فنية جديدة تتمتع بصفة الحضور الدائم والمتميّز.

إنّ الرواية الجديدة "بحكم طابعها العقلاني وأهدافها الاجتماعية أصبحت أكثر انفتاحا على العلوم الإنسانية والطبيعية وبات على الكاتب أن يكون عالما بالتاريخ وعلم الاجتماع وعلم الوراثة، ومطّلعا على مدارس التحليل النفسي، وملمّا بالمذاهب الفلسفية والاجتماعية والسياسية وغيرها."[2] ترفض تقديم رؤية جاهزة للعالم لأنها ليست مجرد إعادة لكتابة التاريخ أو الواقع، بل هذه العناصر تنكتب فيها عن طريق الأبنية أو ما يُعرف بتغيّر الأشكال التي يسعى إليها الكتّاب "لتأصيل عالمهم الفني، وتأكيد ذواتهم التخييلية، والاستمتاع بها من خلال محاولة إحداث تأثير خاص في مسيرة الحياة الأدبية، عن طريق استحداث أشكال

[1]– بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص72 عن:

– محمد عزالدين التازي، شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاء التجربة، بحث مخطوط قدم في الملتقى الأول للروائيين العرب (قابس)، 31 جويلية، 04 أوت 1992 ، ص 02.

[2]– نزيه أبو نضال، رواية الحداثة، مجلة أفكار، العدد 112، عمان، 1993، ص11.

جديدة في مجال القصّ، وخوض المغامرة الإبداعية إلى أقصى حدودها."[1] ذلك أنّ التجريب الروائي رؤية وتغيير، يمس العمق (الذات). وتُعدّ جامعة تال كال" Tel Quel " عنوان إحدى المعمرات من المجلات الفرنسية، التي "امتد إصدارها على أكثر من عشرين عاما 1980/1960، حيث اتجهوا إلى نبذ مختلف النظريات والإيديولوجيات ورفض وصاياها على النص الأدبي. يقترح كلود موریاك " Claude Mauriac " مصطلح علم الأدب بديلا عن الأدب، فتلك الآثار التي تختبر أشكالا جديدة، بدلا من الاقتصار على تكرار ما سبقها."[2] وعلى المسار نفسه تسير ناتالي ساروت عندما تصرّح: "كثيرا ما يتساءل الناس اليوم: ماهي هذه الرواية بالذات؟ ولعل الذين قرؤوا إنتاجاتنا الروائية قد لاحظوا أنّ هناك اختلافا في تجاربنا ومن ثم فهم يتساءلون عن حقيقة ما يجمعنا. اعتقد أنّ تصوّرًا ما للأدب هو ما يجمعنا، وأنّ هذا التصوّر المشترك ينبع أولا من مبدأ أساسي، وهو أننا نؤمن بأن الأدب، كسائر الفنون، ينبغي أن يرتكز على بحث (recherche)."[3] تنشد الكتابة الإبداعية الروائية خاصيتين[4] متكاملتين: تتمثل الأولى في اختلاف صياغتها عن المتداول من أشكال الخطاب الروائي وفنّياته، أمّا الخاصية الثانية فيوضحها الناقد روب غرييه بمصطلح النفي ونفي النفي. "فالروائي عندما يُنشئ قواعده الخاصه به، ثم عليه أن ينتهي إلى تفجيرها من جديد.. فكل حركة كتابة تنــزع في الوقت نفسه، إلى إنشاء قوانين اشتغالها، وإعداد ما من شأنه أن يهدّم هذه القوانين،"[5] وبالتالي فالذي يمارس التجريب إنما يمارس ثنائية الهدم والبناء، ويشارك في ارتياد آفاق لم تُكتشف بعد. يحمل التجريب ثلاث حركات أساسية، يمكن تمثيلها في المخطط التالي:

---

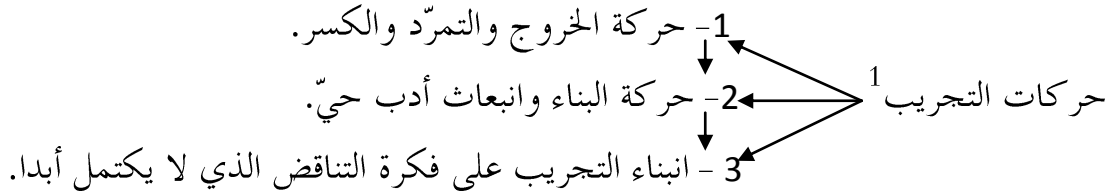
[1]– شوقي بدر يوسف، النزوع إلى التجريب، مجلة عمان، عدد 108، عمان، 2004، ص 04.

[2]– محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القصّ في الأدب العربي، ص 60.

[3]– نتالي ساروت وآخرون، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988، صص 10، 11.

[4]– محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القصّ في الأدب العربي، ص 53. بتصرف.

[5]– م، ن، ص 53.



إذن، فجذور مصطلح التجريب عامة " تشمل جميع الفنون والإبداعات. وإذا كانت الكتابة فعل حياة وعلامة من علاماتها، فإنّ "التجريب تجديد لطاقاتها واختبار لإمكاناتها اللامحدودة وتنويع في إطارها اللامتناهي.. فالتجريب خروج عن النص ومغامرة قوامُها السؤال والوعي بأنّ الإنسان صانع ماهر وأنّ الأشكال لا تُحصى."[2]

4- الروائي العربي والرواية الجديدة.

إنّ خلخلة الميثاق السردي القديم من بين أهم الأعراف التي تعتمد عليها الرواية الجديدة، التي ظهرت لتلبية الذوق الأدبي الجمالي الذي لم يعد يقبل بما تقدمه الرواية القديمة، "وإن كانت بعض الأعمال الأدبية القديمة، لا تزال تُمتع قُـــرّاءها، وتستمر فنّيتهـــا إلى أيّـــامنا."[3] تتكئ خصوصية هذا المسار التجديدي " على وعي جمالي سائد وفي مجتمع بعينه وبيئة ثقافية وفنية لها أسئلتها الخاصة التي لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافية وفنية أخرى... هكذا يبتدئ التجريب من طرح الآخر لا من التماهي معه، مبتدئا بخلق ما يعينه على طرحه الجمالي الخاص والمشع بتربته وأصالته،"[4] اختار الروائي العربي المعاصر نشدان طموح التفرّد والتميّز منبعه في ذلك الرواية التجريبية الجديدة التي تبحث عن الحريـــة، فهـــي "تؤسس قوانينها الذاتية المحضة، فلكل وقائع أشكال من القص مختلفة، وكل رواية

[1]- المخطط مستوحى من دراسة محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القص في الأدب العربي، ص 53.

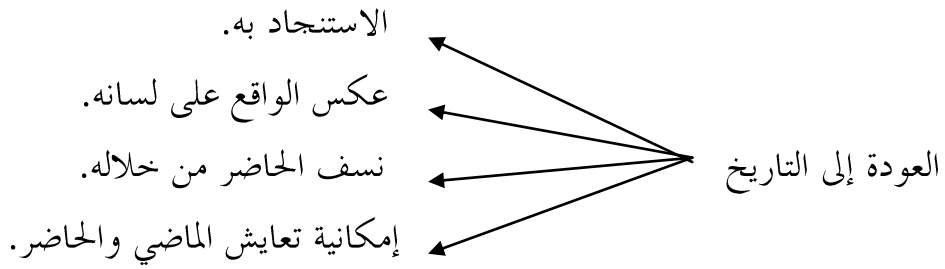
[2]- عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، دار صامد للنشر والتوزيع (القـــيروان) ، تونس، ط1، 1999، صص 11، 12.

[3]- شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار الشعب للطباعة والنشر، قسنطينة/الجزائر، ط1، 1984، ص 71.

[4]- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيـــع، عمـــان (الأردن)، 2009، ص28.

جديدة تسعى إلى أن تُؤسّس قوانين اشتغالها، في الوقت الذي تتيح فيه هدمها."[1] إنّها رحلة خلخلة العناصر الفنية للرواية بحثا عن نمط جديد للإبداع، يتجاوز الإتجاه التقليدي لأن "التقنيات التقليدية للواقعية غير كافية، لأنها أكثر سطحية." [2]

لقد أخضع الروائي العربي نسق كتابته الروائية إلى نوع من التكسير الفنيّ والجمالي، لأنّ الأدب قريب وشديد الالتصاق بالواقع، "فشدّة التناقضات في هذا العصر وسياسات القمع والانهزام الممارس على الشعوب جعل أدباءنا يفكرون باستعادة شخصيات تاريخية ينطقونها من خلال الواقع، فمنهم من استنجد بها ومنهم من نسف الحاضر من خلالها ومنهم من رصد إمكانية تعايشها مع الحاضر، لو قدّر لها ذلك."[3] وبالتالي استطاع الأدباء العرب، وخاصة الجزائريون تشكيل الإبداع كما يريدون ليعبّروا عن مشاعرهم وأفكارهم، وعمّا عجزوا عن وصفه وتحديده صراحة، واستحضروا أشخاصا من التاريخ والتراث بمصادر مختلفة كرموز وإيحاءات."[4] من هنا اكتسب التجريب الروائي الجزائري الجديد خصوصية من خلال علاقته بالواقع ونقل مظاهره، ونبش الماضي من أجل امتلاك الحاضر الهارب.



واجهت الروائي العربي عاصفة من المصطلحات، جاءت مواكبة لنزعة التجريب الروائي الجديد، كمصطلح التفاعل النصي الذي جعل النص الروائي متاهة تجذب القارئ، ولغزا يُورّطه في سياق البحث عن شفرات تلك المتاهة، "داخل مجموعة من العوالم العنيفة

[1] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص 242.

[2]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 105.

[3] علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص 88.

[4] م، ن ، بتصرف.

التي تتأسّس في سياق أوسع هو الموروث العربي الإسلامي."[1] وفي ظل هذه الارتحالات الجوهرية تبرز خصوصية المزج بين الخيال والواقع، فتتّحد دوائر السرد مع التخيّل،"ويتنوّع العجائبي مع أشكال عدّة، فهو يرتبط بالماضي والغيـــبي وبما هو فوق طبيعي، وبالكرامات والمعجزات، ويعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان، ويتّخذ من الأحلام والرؤى سبيلا للبناء، ويعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحوّل والتضخّم."[2] ونتيجة لذلك أصبحت الرواية ركحا واسعا لكل ممارسات التفاعل النصي. فموضوع التناص غير مقتصر على تلك الأبعاد التي تتيح للقارئ التمرّس بقراءة نوع معيّن من النصوص، والتعرّف على رؤى وأفكار نص لم يسبق له الاطّلاع عليه. ولكنه يتجاوزها ليطرح العديد من القضايا حول علاقة النصوص بعضها ببعض من جهة، ومن جهة أخرى، يطرح علاقتها بالعالم وبالمؤلف الذي يكتبها.

إنّ الحقيقة التي لا يجب تجاهلها هي أن النصوص الروائية الجديدة قد حملت في طيّاتها تفاعلات نصية غير مسبوقة في تاريخ الرواية عامة، وهو ما أشار إليه ميخائيل باختين في كتابه «الملحمة والرواية» في قوله: "لا ترتاح الرواية إلى الأجناس الأخرى، وتقاتل من أجل تفوقها في الأدب؛ حيث تربح وتفكك الأجناس الأخرى،"[3] ويضيف قائلا: "تتغذّى الرواية بالتاريخ الكوني الحديث."[4] وفي معرض حديثه عن التفاعلات النصية ،يقرّ باختين أنّ " كل كلمة تتكشف، كما نعلم كحلبة مصغّرة تتقاطع فيها وتتصارع لهجات اجتماعية ذات توجّه متناقض، تستبين الكلمة، في فم الفرد، نتاجا للتفاعل الحي للقوى الاجتماعية."[5] فالكتابة حوار مع الذات وتواصل مع الآخر.

وممّا لا شك فيه أنّ مصطلح الرواية القصيدة من أبرز المصطلحات التي واجهها الكاتب العربي المعاصر، فهي التي تُحدّد خصوصية التجربة الروائية، وخاصة الجزائرية،

---

[1]– محسن جاسم الموساوي، هل من خصوصية للرواية العربية، مجلة فصول، ع1، 1993، ص 23.

[2]– محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية، في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص15.

[1]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1999، ص 72.

[4]– م، ن ، ص 73.

[5]– م، ن، ص 67.

فالشعر "قدّم، أكثر من مرة نقده الذاتي الخاص به، منتقلا من شكل إلى آخر وموزعا ذاته على أكثر من مدرسة شعرية."[1] برزت اللغة الشعرية في الرواية كلحظة انفلات من الجنس الأصلي (الشعر) إلى جنس آخر أكثر حرية وانعتاق من القيود. وهي جنس الرواية « فالشعر أتاح للذات، وللصوت المنفرد، والفردي بالإعلان عن نفسها، كما يتداخل الشعري في النثر، وأصبحنا نرى نصوصا شعرية تقتحم مجالات كانت محصورة في النثر؛ حيث طغى الصوت الشعري بعد أن تخلص الشعر ذاته من القيود التقليدية، وأصبح الشعر نفسا دافقا يتسرّب إلى الأفعال الكلامية، ويتخذ لنفسه صورا بلاغية عدّة كالحكي المتدفّق والمتسارع الإيقاع، وتبنى الذات الكاتبة الأفعال الكلامية، واختلالها مكان الذات الكاتبة الأفعال، الكلامية واحتلالها مكان الشخصية والتحدث عن نفسها في صيغة المناجاة أو التفرّغ أو التوجّع أو التفجّع أو البوح والاعتراف."[2] تنمو هذه الخاصية وتتكاثر بشكل ملفت للانتباه في روايات السيرة الذاتية التي "تتّخذ من الحياة الشخصية مادة لها. ويفترض في هذه المادة أنها منتمية إلى الحدث الملموس، والذي يقبل التسجيل والتأريخ، مما يجعل من المماثلة بينها وبين حياة الكاتب لا المؤلف."[3] لفت هذا الموضوع اهتمام العديد من النقاد والكتّاب العرب المعاصرين، يشير أدونيس إلى أنّ "اللغة الشعرية تكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل، وبأنّ المستقبل لا حدّ له، فإنّ اللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع والإنسان."[4]

إنّ محاولة التوغّل في عوالم الرواية الجديدة مغامرة تستحق الوقوف عند كل ميزة من مميّزاتها التي تكثر وتتنوّع، فمشاربها مختلفة والشعر واحد منها، فهو موطن الذات وخلجاتها كونه "سعيٌ لاحتضان خطاب قصصي ثري بالمعاني والاستعارات والدلالات، يعتمد فيه القاص على الخيال ويستلهم من التاريخ الصور والعبر، ويتجاوز فيه اللغة الواقعية إلى لغة

[1]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 86.

[2]– علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص204، 205.

[3]– عبد الرحيم جيران، في النظرية السردية، رواية الحي اللاتيني، مقاربة جديدة، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، 2006، ص 19.

[4]– أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978، ص 294.

أكثر اقترابا من مشاعر الإنسان."[1] يشير هذا الطرح إلى أنّ الرواية فنّ لا يعرف الاكتفاء فهو دائم الرغبة في التغيير، لذلك احتضنت الرواية المقولات الفنية المميّزة للشعر كقالب فنّي عبّر عن الذات ولا يزال كذلك، وهذا "التعبير الذاتي لا يمكن أن يصل إلى مستوى مؤثر إلا باستخدام القاص للغة الشعرية، لقدرتها على اختراق أعماق النفس والتعبير بالتصريح والإيحاء، والرمز عن أسرار هذا الإنسان الذي أصبح مشغولا بالهموم مع الشعور بالانسحاق والتلاشي. ومع تعقد أسباب الحياة في العصر الراهن وما يعانيه الإنسان بشكل عام، والإنسان العربي بشكل خاص، من الإحباط والهزائم المتكرّرة، ووقوع الظلم والطغيان."[2] فشكّل المزج بين الشعري والسردي لحظة تأسيس قوية للرواية العربية الجديدة عامة، والجزائرية على وجه الخصوص، "فلم تُعدّ اللغة أداة إبلاغ، وإنّما صارت فضاء إبـــداع، وأفق كتابة قادرة على تشكيل نص روائي متميّز، تشتغل صيرورته داخل اللغة."[3]

وقد أبدت أقلام روائية مغربية وُجهات نظر مختلفة حول الرواية الجديدة وعوالم التجريب، فالناقد سعيد يقطين يصرّح أنّ " الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب، وهي التسمية التي تكرّر الحديث عنها في أواسط السبعينات في مناقشات أمّا الناقد محمد السرغيـــني، فقد حصر وُجهة نظره حول التجريب في الميدان الشعري في قوله: "التجريب أساسا هو أن يخرج المجرّب عن حدود القاعدة المُشاعة انطلاقا منها(...) فالشاعر ينطلق من القاعدة العامة المألوفة. التجريب هو محاولة تجاوز القواعد السائدة انطلاقا من هذه القواعد نفسها.. فالتجريب هو محاولة للخروج من الدوران في الفراغ، خاصة بعد أن أحسّ الشعراء بأنّ العصر هو عصر الرواية، وليس عصر الشعر، لذلك يجب أن تُضبط مواصفاته على كل المستويات. والتجريب الذي يمكن أن يصبح قاعدة هو الذي يكون مصحوبا بقناعة ذاتية."[4]

ستكون لنا إطلالة مستفيضة على خصوصية الرواية الجزائرية الجديدة، عبر ارتحالاتها الفنية والإبداعية التي تنشد التفرّد والتميّز، عبر الفضاءات النصية وتفاعلاتها في رواية عابر

---

[1] علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص211.

[2] م، ن، ص، ن.

[3] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 70.

[4] م، ن، ص 23.

سرير لأحلام مستغانمي؛ أين تعانق الكاتبة اللغة الشعرية وتحتضنها عبر راويها البطل وعلاقته بشخصيات الرواية، وجملة الانزياحات الزمنية والمكانية المميّزة في الرواية. أمّا واسيني الأعرج فاختار المغامرة في عوالم ألف ليلة وليلة؛ أين نقـــع في سحر روايتـــه – المخطوطة الشرقية– التي هي في حدّ ذاتها مخطوط يتطلب البحث لفك شفراته المعقّدة. فحين يقودنا إبراهيم سعدي إلى اللامنطق في بناء عناصر خطابه باعتماده المراوحة بين الواقع والخيال، والماضي والحاضر لتحقيق تلك الاستراتيجية.

5– نماذج من فضاءات التجريب الروائي والقصصي العربي الجديد.

يرتكز التجريب في بناء أسسه على منطق البحث عن صيغ جديدة في الحكي، واستحداث الأشكال المبتكرة فيه بالتمرّد على الخطّية السردية القديمة. وقد استطاعت هذه الحساسية الروائية الجديدة –كما يقول صبري حافظ– "أنّ تسهم في تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق الذهنية والتجريدية التي دأبت على اختزال الواقع والرؤية معا إلى علاقات تبسيطية، وعلى التعلّل بالأوهام الإيديولوجية تارة، وسبل القصد تارة أخرى، لقصر الواقع الإنساني على الوقوع في أحابيل رؤاها وأوهامها عنه."[1] مارست الرواية العربية بذلك تنويعات لغوية وأسلوبية وموضوعاتية كسّرت بها المنطق السردي القديم، وفجّرت شحنات إبداعية كبيرة اعتمدت على "ظاهرة التشيؤ وظاهرة التمفصلات الداخلية، وظاهرة استيحاء الشعبي والغيبي والسحري والعجائبي ظواهر غالبة في عملية السرد التفكيكة التي يتساوق فيها الشكل والمضمون في رؤية شمولية للحياة تتحرّر من سلطة الواقع القريب المحدود. ومن مفهوم الوعي الإيديولوجي الزائف لتؤسس قيما تحررية وإنسانية."[2] وفي هذا السياق يعرّف محمد الباردي الرواية بقوله: "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها رواية حديثة نشأت منقطعة عن تراثها السردي ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية عموما."[3] استفحل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما والمغاربي خصوصا باعتماده "استراتيجية نصية لها منطلقاتها النظرية ورهاناتها الإبداعية، ولها

[1] محمد خرماش، ثقافة التجريب في الرواية الجديدة (نماذج مغربية)، ص44.

[2] م، ن، ص44 .

[3] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 291.

طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية."[1] تؤمن ثقافة التجريب بالبحث المستمر عن الجديد والمتجدد في الشكل والمضمون، إذ يقول حنّا منيه في هذا الشأن: "إنّ التجريب مع الابتكار ليس صرعة قصدية بالنسبة إليّ، بل هو هدف أسعى إليه مجتهدا وقد تعدّد وتنوّع في رواياتي العشرين التي كتبتها حتى الآن..."[2]

قدّم الكثير من الروائيين العرب المعاصرين نماذج روائية مختلفة ومتنوعة تعتمد "استراتيجية فنية تسعى إلى تقويض النمط والنموذج، وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما تتوسّل البحث المتواصل عن شكل جديد ورواية متجددة."[3] ترجع مغامرة الكتّاب نحو الجديد إلى كتابات نجيب محفوظ، وروائع الطيب صالح، ونوال السعداوي، وحنّا منيه، وغيرهم من كتّاب الجيل الأول الذين ازدادت رغبتهم في الخروج من شرنقة القديم في كل عمل روائي يخرجونه إلى الوجود. فقد قدّم عبد الرحمان منيف كتابة روائية متميّزة انطلاقا من عالم السياسة، فبنى نمطا جديدا من التجريب من خلال رائعته «شرق المتوسط»، وعمله الضخم «مدن الملح». وهي عمل إبداعي سياسي في المقام الأول، ينشد الحرية والديمقراطية في البلدان العربية، وعلى المسار نفسه اتجه الكاتب المغربي محمد شكري برائعته «الخبز الحافي»؛ أين غاص الكاتب في مفارقات الحياة والواقع، ونقلنا بتشكيل فنيّ متميّز يجمع السيرة الذاتية بعوالم التخييل والرمز إلى عالم التخييل والعجائبية. وفي نفس المنطقة، أي المغرب قدّم مبارك ربيع روايته بدر زمانه التي كسّر من خلالها المألوف بابتداع تنويعات جديدة في المنطق السردي للرواية العربية، باعتماد التوازي والتناوب كطريقتين جديدتين إلى جانب نظام التسلسل. إذ جعل الخطاب الواقعي يسير جنبا إلى جنب بالتوازي، وبالتناوب مع الخطاب الأسطوري.

أمّا الروائي شعيب حليفي فروايته مجازفات البيزنطي تعدّ "مغامرة جريئة في اندفاعها نحو مجهول الكتابة، ومستحيل إمكانها، وفي اقتحامها متاهة القصّ... إنها نص المجازات

---

[1] عبد المجيد بن البحري، مجازفات السرد ومجازاته، قراءة في رواية مجازفات البيزنطي لشعيب حليفي، الفجر نيوز، في الخميس01 أكتوبر 2009.

[2] أحمد الجوّة، رواية المحاكمة بين بوادر التجريب ومظاهر التعجيب، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 83، مارس 1997، ص 131.

[3] م، ن ، ص، ن.

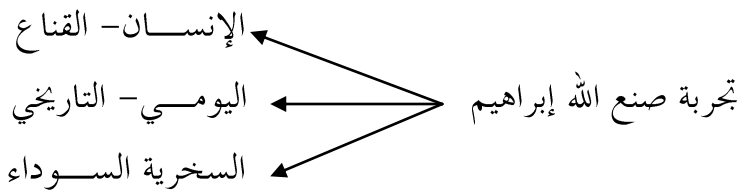
يحتفي بالمغايرة والاختلاف، وينأى عن المطابقة والائتلاف، يصوغ قلق الذات وأوجاعها وإخفاقاتها، ويبوح بخيباتها وهزائمها وانكساراتها، يصدم وعي القارئ ويخالف انتظاراته وتوقعاته، يتلاعب بقواعد التجنيس وينتهك أعراف السرد ومواضعاته، يحرّف في مرآة ذاته افتتان نرجسي، يمزج الشعر بالنثر، والواقع بالخيال، والحقيقة بالوهم، والأليف بالعجيب."[1]

يأتي الكاتب إلياس الخوري مُعلنا رفضه للمألوف والتقليدي عبر روايته «أبواب المدينة»، أين يأخذ منحى مزج الخيال بالواقع، في شبكة من العلاقات المعقدة التي تربط ساردا غريب الأطوار بباقي شخصيات الرواية. ففتح بذلك باب العجائبي على مصرعيه لنهبه والأخذ منه، "ومن العناصر الفنية الجديدة لفنّ القصة التجريبية ما يتعلّق بالشكل الجديد الذي بُني على تعدّد مستويات الفهم، والاتجاه إلى الرمز بدلا من التصريح والتعبير المباشر."[2] فإزاحة اللغة واللجوء إلى الرمز جعل من الرواية تشكيلة لعبتها المناورة والرفض، حيث أصبح الاعتماد على الطلسم والألغاز وعدم البوح مسلك العديد من الكتاب، فالتجاوز هو منطقهم ومنطق الكاتب صنع الله إبراهيم عبر إبداعاته الروائية، كرواية «ذات»، ورواية «نجمة أغسطس» ورائعته «شرف»، أين ودّع صنع الله إبراهيم من خلال هذه الروايات عالم الإيديولوجيا الفاضح لينكبّ على عالم الحياة اليومية ينهل منها، وهو بذلك يضيف إلى الرواية العربية تجربة روائية انزياحية، "فالبيئات والتجارب الحداثية تخترق جميع حدود الجغرافيا والأمم، جميع حدود الطبقات والدول وجميع حدود الأديان والإيديولوجيات..."[3] انتشرت مصطلحات الحداثة في أعمال إبراهيم صنع الله كمفاهيم مثل: (الذات، الإنسان، الضياع، التجربة، الحياة، السخرية...).

[1] عبد المجيد بن البحري، مجازفات السرد ومجازاته، قراءة في رواية مجازفات البيزنطي لشعيب حليفي، الفجر نيوز، في الخميس01 أكتوبر 2009.

[2] أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، مابين1947، 1985، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 40.

[3] مارشال بيرمن، حداثة التخلف، دار كنعان، دمشق، 1993، ص07.



قدّم الكاتب بذلك "نصا روائيا يوافق زمانه، وبنى النص علاقاته بأدوات توافقه، يتجاوز فيها علم الاجتماع والسياسة وأرقام الاقتصاد، ويتواشج فيها المونتاج والتلصيق، والتقرير الصحفي والمقالة والحكاية اليومية والدراسة المسهبة.. وهذه العناصر جميعا، تُساءل وتتهم وتنقد وتبني، وتُعرب أوّلا عن وعي حداثي بامتياز."[1] إنّ مثل هذه التجارب ستفتح مجال المساءلة حول آفاق التجريب الروائي العربي الجديد. يسعى كل كاتب إلى انزياح أدبي فردي متميّز لأنّ "التجريب لا ينطلق من المعطى، بل مما ينقضه ويصل إلـــى ما هو جديد، والعثور على الجديد هو ما ميّز بين صنع الله وغيره، منذ أن بدأ الكتابة حتى اليوم."[2] فالرواية العربية عرفت خلال العقدين الأخيرين تحولات واضحة في أساليب السرد، كانت مظهرا من مظاهر تحول أكبر في بنية الرواية العربية خاصة التي "خضعت إلى المركب التاريخي والاجتماعي والنفسي والذهني، الذي يمثل الكاتب أحد شهوده، فالكاتب لا يؤسس شكلا بل يكشفه."[3]

تُعدّ كتابات التونسي إبراهيم الدرغوثي أبرز التجارب الروائية المغاربية باعتبارها تعبيرا عن روح العصر وتوجهاته كرواية الدراويش يعودون إلى المنفى، والقيامة الآن، تفاح الجنة، ورجل محترم جدًّا، ورحلة السندباد، ورواية السيف والجلاّد. فالكتابة الدرغوثية تجميع لعدّة خصائص "كالمعيش والأسطوري، والعجيب والغريب، والمجاورة بين الأزمنة على نحو يفاجئ ويربك. ولعلّ هذه الخصائص حوارية؛ أي أنّ الدرغوثي يُقيم حواراً بين نصوص متعددة منها التراثي والمعاصر والحديث. فصوت الجاحظ في رسائله وحيوانه والأصفهاني في

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 299.

[2] م،ن ، ص 315.

[3] محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها في حديث عيس بن هشام، دار البيضاء للكتاب، 1975، ص 301.

أغانيه ومناخات ألف ليلة وليلة..."[1]

أسالت كتابات الدرغوثي لعاب النقاد المعاصرين فوصفوه بالجرأة في الكتابة وذلك لمحاوراته المتكرّرة لما يُسمّى في ثقافتنا بالمحرّمات الثلاثة (الجنس، الدين، السلطة)، أو ما يُعرف بالممنوعات الثلاثة، استطاع المنجز السردي للكاتب أن يخترق فضاء المحرّم السياسي والديني والاجتماعي، "فالنص التراثي في روايات الدرغوثي يتخذ شكل الاستشهاد أو التضمين، المعلن حينا والمضمر أحيانا، بطريقة يتحوّل معها الاستشهاد إلى جزء لا يتجزأ من المتن الروائي، كما هو الحال في بعض مواقف الدراويش يعودون إلى المنفى والقيامة الآن؛ حيث يستـــتر النص التراثي في ثنايا السرد حتى ليذوب فيه."[2] لا تناضل الرواية العربية الجديدة ضد اغتراب الإنسان داخل مجتمعه عن طريق مضامينها فحسب، بل هي تناضل ضد كل العناصر الصانعة لاغتراب الإنسان عن طريق بنائها وأساليب السرد فيها، وبما تمنحه هذه الأساليب وهذا البناء من اهتمام عال بالفرد وبرؤيته الخاصة.

وسط هذا المناخ تبرز إمبراطورية محمود المسعدي الروائية؛ أين تتجلى كل أبعاد الخروق والكسر والانزياح. فهي في الحقيقة نقطة انطلاق التجريب في الكتابة الروائية المغاربية، والعربية على حد السواء، وذلك في روايته «حدّث أبو هريرة قال»؛ حيث "نزع فيها إلى تأصيل الكتابة الروائية من خلال استثمار عناصر من التراث السردي القديم ممثلة في الحديث والرحلة وشخصيات لها حضورها في الذهنية العربية الإسلامية: أبو هريرة، فضلا عن محاكاته لغة الإعجاز."[3]

وما بين تونس والمغرب تكون وجهتنا البحثية عن التجارب الروائية المتميزة، أين تبرز في المغرب رواية " أريانة (2003) للروائـــي المغربي الميلـــودي شغمـــوم التي انبنـــت علـــى ثـــلاث خاصيات هي:

---

[1] عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، ص 07.

[2] فرج لحوار، جدلية التراث التجريبي في مسيرة إبراهيم الدرغوثي الإبداعية، مجلة رحاب المعرفة، تونس، العـــدد 17، أكتوبر 2000، ص457.

[3] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 11.

1. التماهـــي.
2. تناسل الحكاية الواحدة.
3. التداخل بين الواقع والحلم.

"فما يمكن الانتهاء إليه بصدد هذه الرواية، كونها كتابة في أو عن الرواية، كتابة عن كيف ننتج حكاية واحدة بصيغ متعدّدة، ليس لها في الحقيقة إلا أن تحيل على الواحد."[1]

أمّا إذا انتقلنا إلى المشرق، فهناك تجارب روائية متميزة تضاف إلى أعمال وتجارب نجيب محفوظ، وإلياس خوري، والطيب صالح، كتجربة الكاتب السوري نبيل سليمان المتميزة التي أسّسها زمن السبعينيات في أول رواياته «ينداح الطوفان» (1970)، وبرزت تجربته بعمق في رباعيته،[2] « مدارات الشرق »، التي تقارب 2400 صفحة؛ حيث حُظي هذا العمل باهتمام نقدي وإعلامي متميّزين. هذه النماذج الأربعة يوحّدها بُعد التجريب على تباينه بين تجربة وأخرى، "فوعي التجريب كرهان على توليد الحكاية من خلال الحكاية، وثم يبرز البعد التراثي في الكتابة الروائية، حيث الفقدان يشكل قاعدة الكتابة الروائية، وهو ما يجلوه على السواء نبيل سليمان..."[3] يفوح من رباعية نبيل سليمان عبق التراث والماضي حاضرين بكل تجلياتهما في المشاهد والذكريات الشامية الماضية، والمناظر الإنسانية الحاضرة. "فالمزج بين المحبوبة والوطن، بين بهاء العشق وقدسية الأساطير التاريخية، في لحظة انصهار قصوى للسردية الصغيرة في قلب السردية الكبرى للوجود الإنساني في الوطن الكبير، تضفي على القص وهج شعريته، وتجبر وهن عظامه، وترقى به إلى أفق الفن الكلي في رمزيته الرفيعة."[4]

تؤكّد تجربة الكاتب جمالي الغيطاني حضورها القوي والمتميز من خلال العديد من أعماله التي تعانق التراث العربي وتأخذ منه مواد الخلق الفني لتحوّلها إلى تشكيل جديد ينشد الغريب والعجيب. فجمال الغيطاني من الكتّاب العرب الذين "أعادوا تشكيل تلك العناصر

[1] صدوق نورالدين، الكتابة الروائية العربية، المغامرة وآفاق التجريب، ص 59.

[2] الرباعية تضم العناوين التالية: رواية أطياف العرش1995، رواية مجاز العشق 1998، رواية سمـــر الليـــالي 2000، رواية في غيابها 2003.

[3] صدوق نورالدين، الكتابة الروائية العربية، المغامرة وآفاق التجريب، ص 64.

[4] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 228.

تشكيلا فنيا جديدا منح أعمالهم الروائية فرادة المضمون وجمالية التشكيل وانفتاحا على الفنون الأخرى، ككتاب ألف ليلة وليلة ورحلة ابن بطوطة، وكتاب عجائب المخلوقات، وكتب السيرة، والمدونات التاريخية..كلها تزخر بإبداع طلّق الواقع وجاب آفاقا بديعة فوق السموات السبع وتحت الأرض وخلق شخصيات الجنّ والعفاريت والغيلان."[1] هذا ما صوّرته روايات الغيطاني كرواية رشحات حمراء، التي برع من خلالها في تصوير الأمكنة والأزمنة "مبتكرا شكلا جديدا للسرد، يعتمد على تخطيط القطاعات الطولية والعرضية، وتكرار الوحدات المنمنمة الدقيقة، بشكل يضاهي إبداعيا ما بدأ به حياته من العمل في تصميم السجّاد العربي والفارسي بتقاسيمه البديعة."[2] ذلك أن الأدب التجريبـــي "أدب حركي يبحث في الشكل، ويختبر المضمون، ويمتحن اللغة، ويغوص في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواته، وأشكاله ومضامينه. وغايته لا تقتصر على الشكل، بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعداه، فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختيارات الأساسية في جماليات التجربة، ويرسي قواعد ذاتية تنبع أساسا من فكر الكاتب ورؤيته وأقصى ما تستطيع أن تغطيه أدواته وذخيرته الثقافية والتفاعل الذي يتم في مخزونهـــا الخـــاص."[3]

من هذه الفكرة تتأسس تجربة إدوار الخرّاط الروائية؛ أين تتوحّد الذات الروائية مع النص الروائي في روايته «رامة والتنين». ويُعد الكاتب من أوائل الروائيين الذين جدّدوا في شكل الرواية العربية وفق قوالب تتماشى والتغيرات الاجتماعية والفكرية والحداثية لفن الرواية التي ظهرت في فرنسا على يـــد آلان روب جرييه، وناتالي ساروت، وميشيل بوتور. اختار إدوار الخرّاط المغامرة الروائية التي تسعى إلى تحطيم المألوف والسائد بإدخال تقنية جديدة في الرواية تعمل على الخرق واستحضار تصوّرات ومُنجزات علم النفس الحديثة، كتوظيف تقنيات التداعي الحُرّ والمونولوج، وسرد الذكريات. هذا الطراز من الكتابة –خاصة في رواية رامة والتنين– يختزل أبعاد الزمن؛ أين يتضافر الواقع والخيال

[1] عبد الدايم السالمي، الرواية العربية وتجريب اللامعقول، ص66.

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 85.

[3] شوقي بدر يوسف، الرواية التجريبية عند إدوار الخرّاط، رامة والتنين نموذجا، مجلة الهدى، دمشـــق، العـــدد 15، 1997، ص 26.

لتشكيل رؤية شاملة تجمع كل الممارسات الانزياحية في الشكل والمضمون، فتجربته أثناء الكتابة تكاد تكون أقرب إلى "الخبرة الصوفية أو حتى خبرة العشق، انجذاب كامل في دوامة كأنها إيروطقية. بمعنى أن الخارج والعالم كله يوجد، كأنما لأول مرة، بمعنى من المعاني، لكي يتجلى كله ويتخلق كله..."[1] وبذلك فضّل إدوار الخرّاط تمّ إطلاق مصطلح «الحساسية الجديدة » على الرواية التجريبية الجديدة منطلقا من تعبيره التالي: "إنّ الكتابة الإبداعية لسبب ولآخر قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، استشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة. ومن هنا، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردي الاضطراري، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا للتعلّق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، في تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرّسة، ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر. مساءلة الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة المشتركة، التي يمكن أن أسمّيها ما بين الذاتيات والتي تحل الآن محل موضوعية مفترضة."[2] وبالتالي مثّلت طريقة الخرّاط مسارا مناهضا للرواية التقليدية؛ حيث منح "خياله حرية فائقة في ابتكار الوقائع وانتحال التفاصيل والتساؤل عمّا إذا كانت قد جرت بالفعل، شريطة أن تكون من تجاربه، في لعبة تخييلية مرحة، تعطي لإبداعه السردي مذاقا متفرّدا في الثقافة العربية، لا تقف عند حدود التجريب الطليعي الذي كان ينادي به، ولا الحساسية الجديدة التي يدعو إليها، بل يتجاوز ذلك إلى التأصيل الخلاّق لواحد من أغنى الأساليب المحدثة وأحفلها بالتوهّمات الشائقة."[3] وفي سياق حديث الخرّاط عن موضوع الحساسية الجديدة، حدّد خمسة تيّارات أساسية كوّنت القضية وهي: " تيار التشيّئ أو التبعيد أو التغريب، وتيار الداخلي أو تيار التورّط على الطرف الآخر النقيض من الحياد والتشيّئ، وتيار استحياء التراث العربي التقليدي التاريخي أو الشعبي، حيث يُضفّر الكاتب عمله بشرايين الفلكلور، أو يبعث الحكاية الشعبية ويمتحُّ على الحالين، من

[1] شوقي بدر يوسف، الرواية التجريبية عند إدوار الخرّاط، رامة والتنين نموذجا، ص28.

[2] م، ن، ص30.

[3] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، صص 90، 91.

رصيد غني في الذاكرة الجماعية للناس، والتيار الواقعي السحري أو تيار الفانتازيا والتهاويل، حيث تسقط الحدود بين ظاهرية الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والتيار الواقعي الجديد، ولا يُسمّيه بذلك إلا افتقارا منه لتسمية أدقّ وأوفى، فهو يدرك كم هذه التسمية فضفاضة ومُراوغة."[1] ومع أنّ إدوار الخرّاط قدّم مصطلحات عديدة لمفهوم التجريب كالحداثة والحساسية الجديدة، والكتابة عبر نوعية، واستنتج أنّ هناك فوارق بينها إلا أنّ الناقد التونسي محمد رشيد ثابت يلحظ مصطلحات يراها متداخلة في مفهوم الخرّاط الذي " يرى أنّ كثيرا من نتاج الحساسية الجديدة في مصر يمكن أن يُعتبر حداثيا بمعنى أنّه يظل مهما استمر الزمن له قيمة المساءلة والقلق وانتفاء الرّسوخ، والحداثي بهذا المعنى لا يختلف عن تعريفه للتجريب. إذا الحداثة عنده كذلك هي السعي المستمر نحو المستحيل والتجاوز المستمر للأشكال."[2] وفي ظل الإصطدامات العنيفة التي هزّت العالم، وخلخلت الإنسان في كيانه، تحاول الرواية العربية الجديدة التكيّف مع الوضع بمواجهة تحدّيات صعبة، بسبب الاكتساح القويّ لوسائل الاتصال. بات على الرواية أن تبحث عن ما يضمن بقاءها، ويحافظ على مكانتها كجنس تستدعيه اللحظة الراهنة.

إنّ الميل نحو التجريب الروائي يُعدّ حتمية لا مناص منها، فتلجأ الرواية إلى التلاعب بأنظمة السرد كميزة تفتح التجربة الروائية العربية على مجال التجريب الواسع؛ أين تتعدّد أساليب التفاعل النصي، فالتجريب لا يستهدف تطوير وتنويع الكتابة بقدر ما يسعى إلى إنتاج عنصر، أو عدّة عناصر، تتعلق بعدة مقومات وخصوصيات نصية. وهو ما تبحث عنه الرواية العربية "بتعبيرها عن التعددية الصوتية والحوارية، وعكس مساحات الأعراف والتقاليد، والعادات المتوارية داخلها."[3] ذلك أنّ الرواية التشكيلة مليئة بالتفاعلات النصية، إذ يقول الناقد عبد الله إبراهيم: "ينتهي النص حينما يكف السرد عن تجهيز المتلقي بمصادر أخرى للشخصيات وتنتهي الرواية ككتاب، لكن التفكير في أمر صوغ الأحداث وتحوّلاتها الدائمة لا ينتهي، فكل نص يفجر مشكلة لدى المتلقي."[4] فالمتتبّع للتجربة الروائية العربية

---

[1] إدوار الخرّاط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب ، بيروت، 1993، صص 15، 16.

[2] محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القص في الأدب العربي، ص 87.

[3] محسن جاسم الموساوي، هل من خصوصية للرواية العربية؟، ص 24.

[4] عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات، عدد 16، 2001، ص 16.

يلحظ أنها في غضون العقود الثلاثة الماضية، قد انغمست في مساحة تجريبية تكاد لا تمتلك حدودا.

أمّا الحديث عن التجربة الروائية العربية الجزائرية الجديدة فيطول نظرا لتنوّعها وثرائها. لذلك خصصنا جزءاً من هذا الفصل للحديث عنها ورصد خصوصياتها ومشوارها الإبداعي الطويل؛ أين انتقلت من التقليد إلى التجديد. وسنحاول من خلال الأجزاء التطبيقية فك شفرات التجريب وخصوصيته عند أحلام مستغانمي، وواسيني الأعرج، وإبراهيم سعدي، وغيرهم من المبدعين الذين حاولوا الخروج من شرنقة الرواية التقليدية، ومواكبة الإبداع الروائي العربي الجديد، الذي سجّل تراجعا إن لم نقل فتورا في السنين الأخيرة سواء على المستوى الكمي أم النوعي، مقارنة مع ستينيات وسبعينيات القرن العشرين.

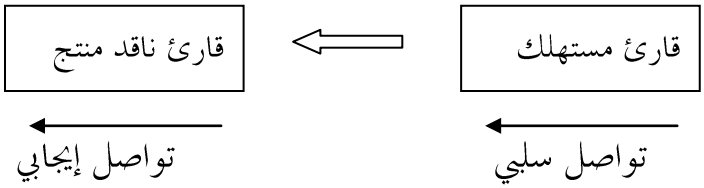
6 – الكتابة، التجريب، القراءة: ثلاثية الإبداع الروائي الجديد.

يتفاعل الأدب في حركة متواصلة مع تطوّرات الحياة وتسارعها، لذلك تشهد ساحته النقدية الحالية ثورة عارمة، فيما يخص تطور المناهج والنظريات، فمن المناهج السياقية إلى المناهج النصانية التي ولّدت ما يُعرف بنظرية الاستقبال المعروفة بنظرية التلقّي، والتي نقلت مركز الاهتمام من إنتاج الأعمال الأدبية وجماليتها، إلى تلقي الأعمال الأدبية وجماليتها، وهذا ما قرره ياووس « Yaous» حين أكد أنّ نظرية التلقي لابد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال، لأن الاتجاهات النقدية الحديثة، قد وضعت قضية الاتصال في صلب اهتمامها، "فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية في تلقي الأدب، إنما هي متصلة بنظرية الاتصال، لأن القصد من ذلك هو تقدير وظائف الإنتاج الأدبي والتلقي والتفاعل وكل ما يتصل بذلك."[1] فكان التركيز منصبا على مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية الذين ركزوا "على محورين فقط هما على الترتيب : القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدّم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركيسية وليست علاقة سلبية، كما هي في المذهب الرمزي، وإنما

[1] عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة، 1996، ص06.

هي علاقة حرة غير مقيدة ."[1] زُوّد القارئ بكل وسائل الحرية التي نقلته من المرحلة السلبية، التي يمثلها عهد الرواية التقليدية، إلى مرحلة الإنتاج والنقد عهد الرواية الجديدة؛ أين تتجسّد القراءة الفاعلة التي تخلق عبر أسئلتها نصا مختلفا، يحيل على زمن الكتابة المبدعة، "فالذات (القارئة، المبدعة) نشاط وليست شيئا.. وإنما تنتج كينونتها من خلال عملية تأملها لذاتها. وعندما تنشغل بموضوع آخر خارجها فإنـــه لا تكون لهـــا أي كينونة غير كونها منشغلة بهذا الموضوع."[2]

فالنص الروائي العربي الجديد في تقولب مستمر، باكتسابه حرية شكلية واسعة ناتجة عن التنوع المفرط للغتها. وفي هذا الصدد يصرّح إدوار الخرّاط أن الكتابة الروائية المعاصرة اختراق لا تقليد، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة."[3] ومثل هذه التصوّرات نقلت القارئ من مجرّد مستهلك يقف متفرجا دون إحداث تواصل مع النص، إلى قارئ منتج فعّال في تحليل النصوص ونقدها.



إنّ مفهوم إيزر "للقراءة وملء الفراغات يجعل النص هيكلا أو ترسيمة، يقوم القارئ بملئها وفق الثقافة التي يوفرها له عصره أو وفق ميوله ورغباته."[4] وعن هذه التصورات تولّدت جملة من المصطلحات التصقت بالقارئ والنص، كمفهوم القراءة ومفهوم التجريب.

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة، وتراثنا النقـــدي، دراســـة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996، ص 18.

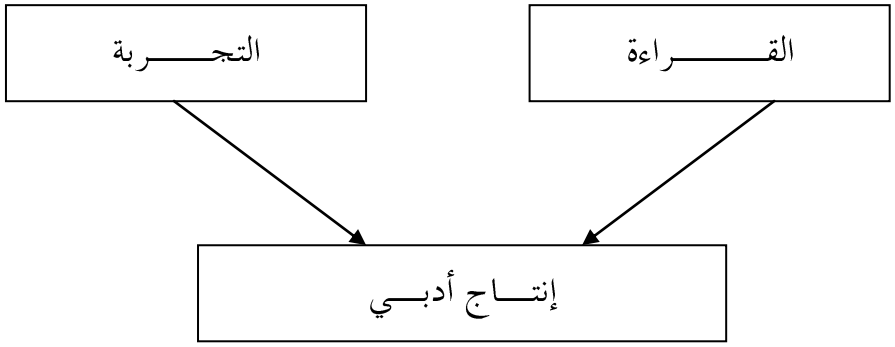
[2] –محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة، وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص 26.

[3] –إدوار الخرّاط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص 11.

[4] –حسين خمري، متخيل النص وعنف القراءة مجلة، علامات في النقد، جدة المجلد 11، الجزء 41، سبتمبر 2001، ص 56 عن:

- *U.Eco, notes sur sémiotique de la réception, p09.*

وقد بذل العديد من النقاد ودارسي الأدب الغربيين والعرب جهودا مضنية في سبيل ترسيخ نظرية تتعلق بالقارئ والنص. نظرا لأهميتهما في إنتاج النصوص وتطوير جماليتهما. فكل "تجربة جديدة تستدعي القراءة الجديدة، ولا يمكن أن تنهض القراءة الجديدة[1] بذلك، ما لم تكن هناك التجربة الأصيلة ،"[2] فالقراءة ممارسة والتجربة ممارسة.



قدّم سعيد يقطين الشكل التالي لتحديد علاقة القراءة بالتجربة:

أ. – القراءة ⟵ ممارسة[3]

– التجربة ⟵ ممارسة

ب. – قراءة التجربة ⟵ إنتاج

– تجربة القـــراءة ⟵ إنتاج

ج. – قراءة التجربة وتجربة القـــراءة ⟵ ممارســـة ⟵ إنتاج

أولا – التجربة في علاقتها بالقراءة.

تتجلى التجربة كممارسة من خلال تفاعل الكاتب مع مادة كتابته، ولولا هذه العملية لما ظهر إبداع أدبي، فالمعروف أنّ الكتّاب يتحسســون تجاربهم وتجـــارب غيرهم،

[1]– لا يقصد سعيد يقطين « بصفة الجديدة هنا المتصلة بالزمن، ومستعملة كنقيض للقديم، ولكنها مرتبطة بمدى إنتاجيتها المتميزة عن إعادات الإنتاج السائدة، أو مدى فعلها في إقرار متغيّرات جديدة في ممارسة الإنتاج الأدبي والنقدي عموما » سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص08.

[2]– سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ص08.

[3]– م، ن، ص 14.

وتلك هي المادة الخام لعملية الكتابة. فالكاتب يتفاعل مع تجربته الذاتية، ويتفاعل مع تجربة الآخر، يقول م. ريفاتير "M.Rifater " : "القارئ هو الهدف المختار من طرف المؤلف..."[1] فتتجاوز حرية الكاتب المبدع إلى القارئ / المتقبل، الذي يشكل طرفا أساسيا في عملية الكتابة، باعتبار أن "حرية القارئ تبدأ من حرية المبدع. فبدون جرأة الكاتب على إظهار الأشياء والعلائق في صيرورتها، واحتمالاتها المتعددة يفقد النص نسوغه النابضة وامتداداته الموحية..."[2]

إنّ التفاعل حاصل بين القارئ والكاتب منذ النصوص القديمة. فجـــان بـــول سارتر " J.P.Sarter " يؤكد على "أنّ القارئ هو الذي يحدد لي معنى مؤلفاتي، وأنا أحثُّه باستمرار على ممارسة حريته هذه، ولكنني أنا أيضا حر، لأنني كنت قارئا –ولا أزال– قبل أن أصبح كاتبا، وبالتالي فإني أمتلك هامشا من الحرية ..."[3] فالكاتب حينما يكتب يفكر بقارئ معين أو يتخيّل قارئا نموذجيا معينا، ويحدد معنى نصه طبقا لهذا القارئ بالذات، أو طبقا لفئة اجتماعية محددة، وجمهور محدّد. لذلك امتاز النص الأدبي المعاصر وخاصة الرواية الجديـــدة بالغموض وتعدّد المعاني والتفاسير اللامتناهية، "فالرواية هي النوع المهيمن حاليا، وهي أيضا وبحق النوع الذي ظل بصفة دائمة وبكيفية ساطعة يُسائل هيمنة الكتابة وبلاغة الخيال."[4] ذلك لأن الكتابة فعل أشبه بالقراءة، والقراءة فعل أشبه بالكتابة. وفي هذه الحالة تولد الرواية. فالقراءة "فعل ملموس يتكون من جملة افتراضات وآمـــال وخيبـــات، وأحـــلام تعقبها يقظـــات."[5]

ثانيا : القراءة وعلاقتها بالتجربة.

إنّ العلاقة بين التجربة والكتابة علاقة تبادلية يجسدها قطبان أساسيان هما: الكاتب والقـــارئ الناقـــد، "فكل منهما يمارس التجربة والقراءة معا."[6] وهو ما أكّده بـــول

---

[1]– م.ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ت.حميد لحميداني، دار سال المغرب، 1993، ص35.

[2]– مارث روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ت. وجيه أسعد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، صص62، 63.

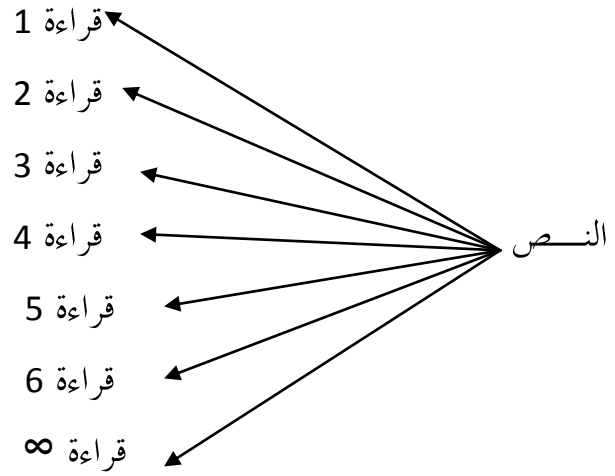
[3]– تيزفيطان تودوروف، النقد ونقد النقد، إعداد ومراجعة ، هاشم صالح، ص33.

[4]– برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ،ت.عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص11.

[5]– رشيد بن حدو، قراءة في قراءة، مجلة الفكر المعاصر، ع 49/48، 1988، ص 14.

[6]– بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص356 .

فاليري " P.Falyrré " عندما صرّح أنه "لا يوجد معنى حقيقي للنص، لأنّ المحك الأساسي لقيمة النص أنه يتحرك، ليس له معنى مسبق، ثابت، فمعنى النص الإبداعـــي يتجدد مع كل قارئ، بشكل جديد غير منتظر، إن للنص دلالات بعدد قرائه."[1] وعلى القارئ أن يجدد ويخلق المعاني، ويخترع السياقات النقدية الجديدة انطلاقا من أنّ "النص شبيه في كتلته بالسماء، مسطح وعميق في نفس الوقت، أملس..."[2] ففعل القراءة هو الذي يحوّل النص إلى إنتاج أو ما يسمى بالإبداع الثاني، فالناقد يقدم قراءة للنص من خلال محاولة الإمساك بعناصره ومكوناته. وهذه القراءة بدورها تتحوّل إلى قراءة أخرى وأخرى...لأنّ النص مجال مفتوح للقراءات.



وفي هذا الصدد يقرّ سعيد يقطين أنّ "هذا المسار الممتد واللامتناهي قد يعرف في إطار العلاقات بين الذات (الكاتب/الناقد) والموضـــوع (مادة الكتابـــة/مادة القراءة) باتجاهيـــن اثنيـــن :

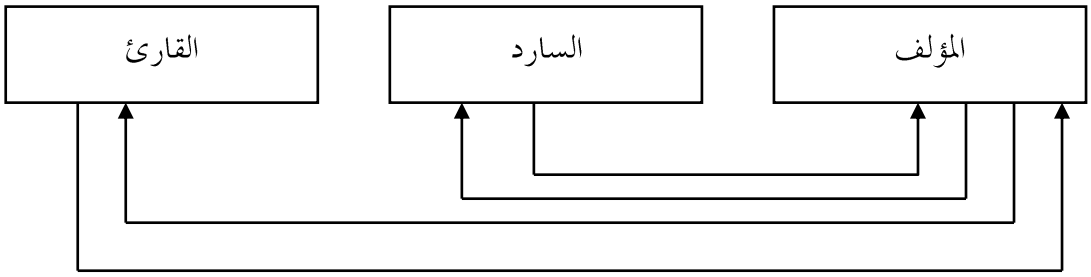
[1]– حسين خمري، متخيل السرد وعنف القراءة، ص 357 ، عن :

- *R.BARTHES , S/Z, p 20.*

[2]– م،ن ، ص 357.

- **الاستمرار**[1]: إعادة إنتاج
- **التقطّع**[2]: الإنتاج الجديد. "[3]

يمتاز هذا المسار بشبكة معقدة من العلاقات التبادلية بين عناصره، وتُعدّ العلاقة بين السارد والمؤلف والقارئ في الرواية من ألطف العلاقات في مجال السرديات؛ حيث تتبادل هذه العناصر المواقع والأدوار.



"فكلما تمكّن الروائي من ثقافة متينة وعميقة في إنشاء الرواية، تراه يتخذ له أبعادا علاقاتية دقيقة تربط بينه وبين سارده من جهة، وبين سارده وقارئه من وجهة ثانية، ثم بينه هو وبين سارده وقارئه جملة، وشخصيات الرواية مجتمعة، من جهة أخرى."[4] تمتد جذور هذه العلاقة إلى الكتابات التقليدية أين كانت تلك العلاقة بسيطة تتشكّل من طرفين هما الكاتب والقارئ "فالكاتب هو الذي يملي رأيه، وهو الذي يعلّم، ويعلم معا... أمّا القارئ فهو الذي يتلقى النص الروائي... جاهزا، كاملا، محبوكا، مصنعا، مرتّبا، بحيث ليس عليه هو إلاّ أن يقرأ، ويتمتّع بما يقرأ... فدوره كان إذن، استهلاكيا محضا ."[5] غير أنّ الرؤية تغيرت مع تطور الوقت، وظهور الروايات الجديدة التي واكبت كل التغيرات، ومسارات التفكير، فأصبح دور القارئ مركزيا ذلك "أنّ النص الذي يقدم إليه ليس كاملا، ولا جاهزا، ولا

---

[1]- « **الإستمرار**: المرحلة من التواصل التي تربط الكاتب والقارئ لأن الخلفية النصية مشتركة بينها.

[2]- **التقطّع** : ينطلق من القراءة الخاصة للكاتب، حين يجرّب كل الوسائل التي تخلق تميّزا في تجربته الإبداعية، ويحاول الانزيــاح عــن الثــوابت السرديــة » سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 19.

[3]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 19.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، عدد 240، ص 237.

[5]- م،ن، ص 244.

مصنعا، ولكنه نص غير محبوك... وينتظر من قارئه أن يبذل فيه جهدا يكمل به بناه، فدور القارئ في مثل هذه الحال كأنه بنائي، لا استهلاكي، فكأنّه وهو يقرأ، يتناص مع المؤلف فيحاول مواكبته بإكمال بناء النص المقروء."[1]

من خلال هذه العلاقة الوطيدة تولدت جملة من أنواع الخطابات انطلقت من جعل القارئ الهدف المنشود باعتبار أنّ القارئ على حدّ تعبير بول ريكور P.Rikoor "ينتمي دفعة واحدة إلى أفق تجربة العمل في الخيال وإلى فعله الواقعي. إنّ أفق التوقع وأفق التجربة يواجهان باستمرار أحدهما الآخر، وينصهران ببعض، وبهذه النظرية يتحدث غادامير عن انصهار الآفاق الجوهرية في فعل فهم النص."[2] وتظهر تلك الخطابات في ثلاثة أنواع[3]:

الخطاب الأدبي	الخطاب النقدي	الخطاب النقدي الثاني
التجربة ↓ موضوع التجربة ↓ القراءة ↓ قراءة التجربة	القراءة ↓ موضوع القراءة ↓ التجربة ↓ تجربة القراءة	القراءة ↓ موضوع القراءة ↓ التجربة ↓ قراءة التجربة + تجربة القراءة

هذا وقد جمع جاب لنتفيلت " J.Lintvelt " بين عناصر مختلفة تتفاعل فيما بينها لتشكل منطقا معينا يقوم على فعل التواصل، ويؤدي إلى تماسك النص، وهذه العناصر هي:

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ، ص 237.

[2]- بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ت.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص32.

[3]- سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، ص 24، بتصرّف.

1- المؤلف الواقعي القارئ الواقعي، **2**- المؤلف المجرد القارئ المجرد

Le lecteur abstrait ⟵ Auteur abstrait , Lecteur concret ⟵ Auteur concret

3- الراوي الخيالي ⟵ المروي له الخيالي، **4** - الممثل ⟵ الممثل الفاعل

Acteur ⟶ Acteur, Narrataire fictif ⟶ Narrateur fictif

إذن، فالنص السردي الروائي لا يحقق سرديته إلاّ من خلال تفاعل عناصر تكونه وكذلك الأحداث المتعاقبة التي تضمن تقدم النص إلى الأمام، وهو ما تجسده وجهة نظر التداولية التي ترتكز على النص التطوّري، وهو النص الذي يحاول كسر الخطية التقليدية التي اعتمدت عليها الرواية الجزائرية، وذلك بابتداع تنويعات جديدة تترع نحو الانزياح، والتفكك، والعدول. وبالتالي تنوّعت التسميات كالحداثة، والجدّة، والتجريب، والتحديث،..

ثالثــا: القارئ والنص.

كثيرة هي المصطلحات النقدية التي ظهرت في الساحة النقدية المعاصرة، وكثيرة هي الثنائيات النقدية التي جال فيها النقاد، وأسالوا فيها الحبر الكثير، كثنائية الكاتب والنص، والنص والخطاب، ثنائية القارئ والنص، التي شاع انتشارها في السنوات الأخيرة، نظرا لما شهدته الساحة الأدبية من تنوع هائل في النصوص الأدبية، والرواية خاصة. باعتبار أنّ النصوص هي أشكال خاصة من أشكال استخدام اللغة. فالنص دون القارئ لا معنى له لأنّ حضوره ضروري وأكيد لاكتمال صورة النص الجمالية والفنية. ولو أردنا أن نأخذ كل مصطلح على حدة. فإننا سنلاحظ أنّ كل مصطلح قد حاز على انشغال فكر النقّاد. ويُعدّ النص من أكثر وأهم المصطلحات التي نالت حصة الأسد من الدراسة على الصعيد النقدي المعاصر. فتعدّدت تعاريفه وتنوّعت بحسب تنوّع التوجهات والمدارس والعلوم والتخصصات، وليست المجالات اللسانية والأدبية هي وحدها التي تهتم بدارسة النصوص، بل إنّ علوما أخرى متعددة تهتم بذلك كعلم النفس والسوسيولوجيا، والأنتروبولوجيا.

1 – تعريف النص.

يقف الباحث في هذا المجال أمام ركام هائل من التعريفات الخاصة بالنص، تنطلق من نظرة خاصة ومرجعيات متنوّعة، والاختلاف حول ماهية النص يكمن أساسا في اختلاف التصوّر لذلك المصطلح. فحدود النص ونظريته ومفهومه تتجسّد وتتبلور وفق تلك الأسس.

أ– تصور رولان بارت وجوليا كريستيفا للنص.

النص في نظر السيميائيين نظام سيميائي مادته الجوهرية في تبليغ اللغة. كما يعد فضاء يخترقه مفهوم الكتابة والنقد والأسلوب؛ حيث يرى بارت "أنّ النص حديث تثبته الكتابة."[1] وهو نوعان:

- "**نص اللذة** : هو الذي يبعث النشوة في نفس المتلقي.
- **نص المتعة**: هو الذي "يُتعب القارئ، ويضعه في حالة ضياع، ويزعزع ثبات أذواقه وقيمه وذكرياته."[2]

فالنص –حسب بارت– نسيج، ولكن طالما تم اعتبار هذا النسيج « منتجاً وحجاباً جاهزاً يكمن وراءه، المعنى الحقيقي مختفيا.. فإننا سنشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة: أن النص يتكوّن ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو أحببنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص كونها علم نسيج العنكبوت وشبكته."[3] وبهذا يتحوّل النص إلى عملية إنتاج تتميّز بالتشابك المستمر، والانسجام والتماسك تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية، أهمها على الإطلاق "المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها، ولذلك فإن قارئ الأدب الذي يكتفي بمعرفته للأدب فقط تكون قراءته غير كافية ومعرفته بالنص هي أيضا غير كافية. فعليه أن يترع إلى معارف أخرى.فقد نجد في النص الأدبي المعرفة التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية وحتى المعرفة الاقتصادية والعلمية،

---

[1]– سعود محمود عبد الجابر، النص الأدبي والمتلقي، مجلة الفكر العربي، العدد 89، 1997، ص 06.

[2]– م، ن، ص 06.

[3]– رولان بارط، لذة النص، ت. محمد الرفرافي، ومحمد خير بقاعي، مجلة العربي والفكر العالمي، العدد 10، 1990، ص 35.

وغير ذلك من المعارف الإنسانية. وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف قدر الإمكان للاستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية وكتاباتها."[1]

ويُعدّ النص شبكة من الدوال كل عنصر من عناصره يدخل في ترابط مع العناصـــر الأخرى. لا يحصل العنصر على قيمته الدلالية إلاّ بناء على الترابطات المختلفة التي يقيمها مع العناصر الأخرى.

هذا وقد وضعت جوليا كريسيفيا تصورا جديدا للنص في كتابيها:

- بحوث في سبيل التحليل العلاماتي: Recherche pour un Sémanalyse
- نظرية الرواية: La Théorie du Roman

وقد أكملت كريسيتيفا الشكل النهائي لذلك التصور بإضافتها أنظمة سيميائية أخرى وهي:

ممارسات دلالية: Pratiques Signifiantes

- الإنتاجية: Productivité
- التمعني : Le signifiance
- خلقة النص: Phéno-Texte
- التناص: Intertexte
- تخلق النص: géno-Texte

كما ساهم رولان بارط Roland Barthes في ذلك التصور من خلال الإسهامات[2] التالية :

- أزمة العلامات : Crise du Signe.
- نظرية النص : La Théorie du Texte.
- النص والأثر الأدبي: Le Texte et L'œuvre.
- الممارسة النصية: La Pratique Textuelle.

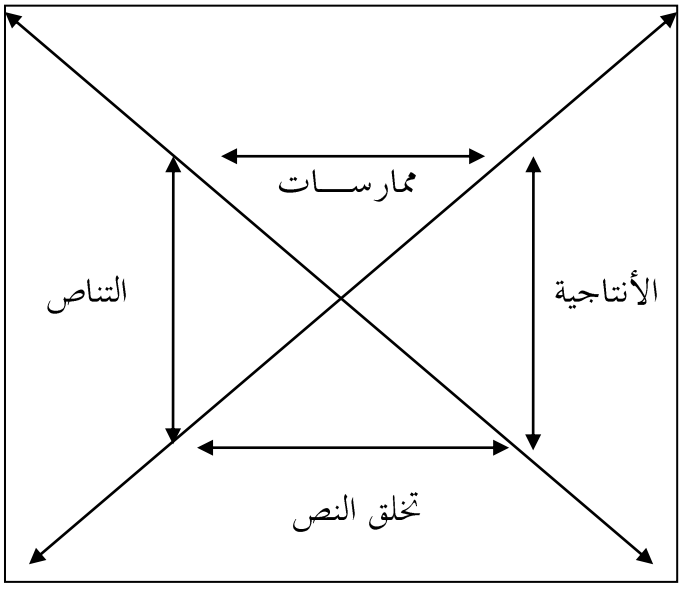
[1]- بشير ابرير، السيميائية وتبليغ النص الأدبي، مجلة المنهل، عدد 524، 1995، ص29.

[2]- م، ن، ص 155.

لقد وظّف مصطلحات ومفاهيم قامت عليها النظرية السوسيرية (الدال والمدلول).

نظرية النص[1] أزمة العلامات

théorie du texte **La crise du signe**



المممارسات النصية النص والأثر الأدبي

La pratique textuelle **le texte et l'ouvre**

ب– تصوّر فان ديك للنص.

قدّم فان ديك" VAN.Deek " تصوّرات عدّة للنص وطورها إلى ما يسمى علـــم النص، الذي انطلق من اللسانيات التي تهتم بدراسة الجملة ومكوناتها ضمن ما يسمى مبادئ النحو. أما "علم النص فهو يدرس ملفوظات اللغة في عمومها، والأشكال والبنى الخاصة بها التي لا يمكن وصفها بواسطة النصوص."[2]

يُعمّم فان ديك مصطلح نص على جملة النصوص المنطوقة والمكتوبة على حد سواء، كما يرى النصوص باعتبارها ملفوظات لغوية ذات أشكال خاصة، ويُعدّ المضمون المقيـــاس الذي يحدد وحدة النص. و لم يكتف فان ديك برأيـــه بل دعّمـــه بـــرأي دو بوجـــران

[1]– بشير ابرير، السيميائية وتبليغ النص الأدبي، مجلة المنهل، ص 155.

[2]– فان ديك، النص بناه ووظائفه، عرض عبد القادر بوزيدة، مجلة اللغة والأدب، عدد 11، الجزائر 1997، ص07.

" RobertAllin de Beaugrand " ولفغانغ دريسلار " Volfgang Dresslar " من خلال كتابهما «مقدمة النصوص اللغوية»، حيث وضعا جملة من المعايير التي يتحدّد على ضوئها مفهوم النص، وهي "سبعة منها ما يتصل بالنص في ذاته، ومنها ما يتصل بمستعملي الــنص سواء أكان المستعمل منتجا أم متلقيا. ومنها ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص."[1]

المعيار يتصل بالنص في ذاته	معيار يتصل بمستعملي النص	معيار يتصل بالسياق الثقافي والمادي
1- السبك التماسك: (cohesion)	1- القصـــد: (tentionnalité)	1-الإعلام(informativité)
2- الحبـــك الإنســـجام: (coherence)	2- القبـــــــــول (acceptabilité)	2- المقامية(situationnalité)
		3- التناص(intertextualité)

ج- تصور العرب للنص.

تحدّث العرب عن النص بطريقتهم الخاصة في أمهات الكتب القديمة والمعاصرة. فالنص في تصورهم مادة وشكل وهذا ما بيّنه الجاحظ عندما أسقط أمر المعاني "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي، والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيــر اللفظ."[2] ويؤكد على هذه الفكرة ابن الأثير في كتابه المثل السائر "فالعرب إنما تحسّن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي هي تحتها."[3] أما النقاد العرب المعاصرون فقد اهتموا بالنص الأدبي اهتماما بالغا حين عدّوه "نسيجا من الألفاظ والعبارات التي ترد في بناء منظم متناسق يعالج موضوعا أو موضوعات في أداء يتميز على أنماط الكلام اليومي، والكتابة غير الأدبية بالجمالية التي تعتمد على التخييل والإيقاع والتصوير والرمز، ويحتل فيها الدال بتعبير سوسير مرتبة أعلى من المدلول مقارنة بالنص غير الأدبي."[4]

[1] فان ديك، النص بناه ووظائفه، عرض عبد القادر بوزيدة، مجلة اللغة والأدب، ص 13.

[2] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، (وهران) الجزائر، 2000، ص230.

[3] م،ن ، ص 230.

[4] عبد الرحمان بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي، عالم الفكر، مج 25، العدد 14أفريل، ماي 1997، ص174.

ويرى الناقد عبد الله الغذامي "أنّ النص الأدبي عملية إبداع جمالي من منشئه، وهو عملية تذوق من المتلقي."[1] ويطلق مصطلح نص "على ما به يظهر المعنى؛ أي الشكل الصوتي المسموع من الكلام أو الشكل المرئي منه، عندما يترجم إلى المكتوب، فقد يحتوي النص الجملة، وما يفوقها، وما هو دونها..."[2]

أمّا الناقد عبد الملك مرتاض فيربط الثلاثية: كتابة / قراءة / نص ببعضها البعض عندما صرّح بقوله "ما نكتب، وهو ما لا نكتب أيضا، هو الماثل بين ثنايا النص، هو ما يشخّص بين الأسطار. فالنص كتابة، والكتابة قراءة، والقراءة التأويلية مهيأة للتلقي المفتوح إلى يوم القيامة."[3] فالكتابة مؤسسة استعملت للتثبيت، وترتبط بعملية القراءة ارتباطا وثيقا، فهي تستدعيها "طبقا لعلاقة معينة هي التي تسمح لنا بإدراج مفهوم التأويل ويكفي القول بأنّ القارئ يأخذ هنا مكان المحاور داخل عملية الكلام، تماما مثلما تأخذ الكتابة مكان العبارة المنطوقة والمتكلم معا."[4]

2- علاقة النص بالقارئ.

النص الأدبي ليس طريقة إبداع فقط، وإنما هو طريقة إبداع وتلقّ معا. وقد اهتمت كل الآداب بهذه الثنائية، فهي الأساس الذي تقوم عليه عملية تلقي النصوص وانتشارها. وتفطّن النقد العربي إلى هذه العلاقة، كرأي الجاحظ في قوله: "كلّما كان اللسان أبين كان أحمد، وكلما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، والمفهم لك، والمتفهم عنك شريكان في الفضل."[5] كثيرة هي الآراء النقدية القديمة التي حرصت على إقامة هذه العلاقة و إحداث التواصل بين النص وقارئه، من أمثلة ذلك قول أحد الشعراء:

إذا الشعر لم يهززك عن سماعه فليس خليقا بأن يقال له شعر

وممّا ورد في شأن أبي تمام "الذي ردّ على السائل؛ حيث سأله قائلا: لم تقول ما لا يفهم؟ فأجاب: و لم لا تفهم ما يقال؟، وقول أبو إسحاق الصابي: "أفخر الشعر ما غمض،

---

[1] عبد الرحمان بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي، ص 174.

[2] بسام قطوس، تمتع النص، متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص13.

[3] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص03.

[4] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 19.

[5] عبد الرحمان بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي، ص 178.

فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه."[1] يتحوّل النص بهذا المعنى إلى " أداة متخيلة لإنتاج قارئ مثالي كما يمكنه أيضا التنبؤ بقارئ مثالي مؤهل لتجربة تخمينات لا نهائية.. ولمّا كان قصد النص هو إنتاج هذا القارئ فإنّ أكثر من عامل متغيّر سيستخدم، لكي يكون التأويل صالحا، فالنص موضوع ينشئه التأويل خلال الجهد الدائري."[2] والعمل الأدبي ليس النص فحسب، ولا القارئ فقط، بل هو تركيب أو إلتحام حاصل بين القطبين. وهذا ما أكّد عليه عبد القاهر الجرجاني عندما بحث في قيمة التفاعل الحاصل بين النص والمتلقي «..إنّ المعنى إذا أتاك ممثلا فهو من الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له الهمّة في طلبه. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشدّ."[3]

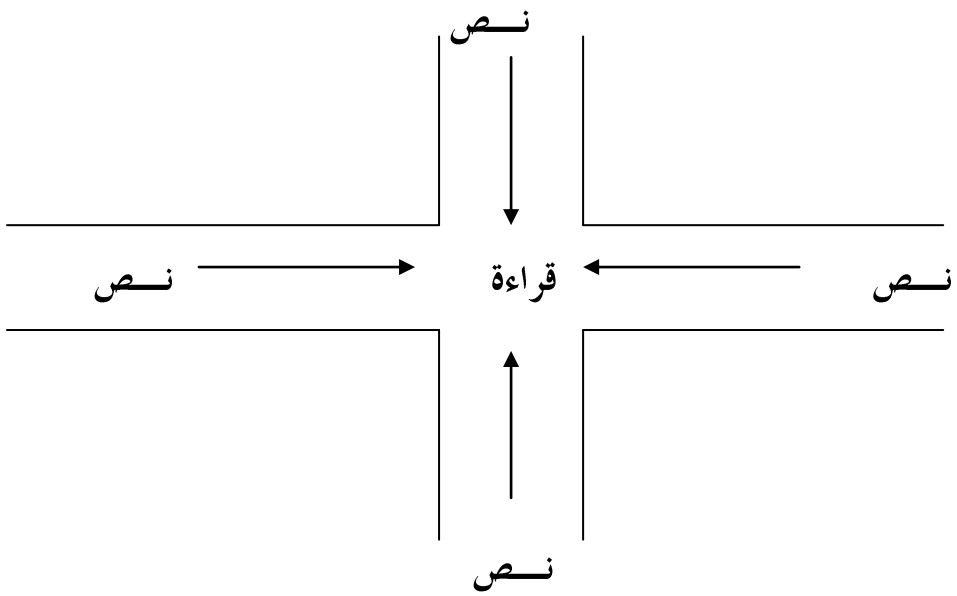
تحدّدت شروط نظرية الاستقبال، وارتبطت بحرية القارئ، ومشاركته في صنع المعاني، ودوره البارز في توفير وظيفة المتعة الجمالية. وهذا ما أكدّت عليه مناهج النقد العربي في تعاملها بعناية مع ثلاثية التلقي (المؤلف، النص، المتلقي). وبدءاً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهرت في مجال الأدب نصوص من نوع جديد يتمنع الكتّاب فيها عن قول شيء ما.وعلى القارئ أن يستسلم إلى لعبة الدوال. لا يمكن أن يرد المعنى بأيّ حال من الأحوال إلى دلالة وحيدة. فالكاتب يبني نسيجا من الكلمات، ويرتبها دون أن يحدد مسبقا دلالاتها، وتعطى الأولوية في النص إلى المدلول. وتعد عملية القراءة ملتقى كل النصوص وتقاطعها؛ حيث تسهم كل قراءة في إقامة علاقة مع عدد كبير من النصوص.

---

[1] عبد الرحمان بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي، ص178.

[2]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص26.

[3]– محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص41 ، عن:
– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 118.



فالقراءة عملية تصويب، لأنّ القارئ الأمين هو الذي يستطيع إقصـــاء كل ما مـــن شأنـــه أن يؤثر في إدراك المعنى الحقيقي، وترتبط مثالية القراءة بإعادة الإنتاج الممتد من الشروح البسيطة إلى التعليقات التي توضح المضمون، والكتابة حقل رحب لتحوّلات وإعادة توزيـــع نصوص سابقة من جديد بشكل أصيل. فكل نص تناص لنصوص أخرى مستقلة داخلة في مستويات متغيّرة. وقد تميزت القراءة القديمة في كونها استقبالية تكرس ثنائية المبدع والمتلقي مكتفية باستيعـــاب المعنـــى الأحـــادي. وفي هـــذا الصـــدد أكّـــد جـــان لويس بـــودي " J.Louis.Baudy " : أنّ أيّة قراءة ترتبط بكل كتابة، كما ترتبط أيّة كتابة بأيّة قراءة، فلا حياة للنص بدون قارئ وعملية التلقي تُعدّ ولادة للنص.

عمليـــة التلقـــي	=	ولادة للنـــص

تمنح التأويلات المختلفة للنص الحياة المستمرة؛ حيث يبدأ النص مغامراته الأساسية مع أفق انتظار القارئ الذي تختلف أذواقه ورؤاه، فهو الذي يحقق مفهوم النص ويعيد تشكيله من جديد، وهو عن وعي بأنّه واقع خيالي جمالي. وتُعدّ "مدرسة كونستانـــس

الألمانية" هي أولى المحاولات الكبرى لتحديد النص على ضوء القراءة. ولقد كان النهج الألماني يقترح أن يستقل التحليل على العلاقة بين النص وقارئه، ذلك لأن النص لا يمكن كشف علاقته وتوضيح بنيته العميقة دون تحليل العلاقة المتبادلة بين الطرفين المبدع والمتلقي.

المبـــــدع ←———— المتلقـــي

المتلقـــــي ←———— المبـــدع

فهذه الخصوصية حسب تعبير ميشال ريفاتير"M.Rifaterre" لا يتم ظهورها وتنفيذها إلاّ بقراءة التلقي له. و "تحقق القراءة الموضوعاتية فعلها عبر الحيرة التي يثيرها لقاء النص بالقارئ والبهجة الّتي تتلو الفهم أو تتعانق معه، وفيما بين الحيرة والبهجة يقيم وعي القارئ قصدية فعّالة بالعالم المتخيّل الذي يشيّده النص، حيث يصبح كل ما يهمّ القارئ في هذه اللحظة الخارقة، أن يعيش نوعاً من الاندماج الكلّي بالنص..."[1] ومن خلال هذه العلاقة يصبح مصطلح التجريب "يمارس نفوذه بوجهين مختلفين، فقد يُستعمل للتهجين والهجاء ويصبح التجريب رديفا لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق وضعف التصوّر وهشاشة الخلفية الجمالية التي يصدر عنها المجرّب، وقد يُستعمل للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد، والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حُبلى بالإضافة الجمالية. تؤكد التسابق الرفيع وتُؤصّله فتلغي المتهافت الضعيف، وتمحوه من الذاكرة."[2] ذلك أنّ سؤال التجريب سؤال جمالي تحققه العلاقة بين المبدع والمتلقي؛ حيث "تتطّلع هذه العلاقة، في مشروع الرواية الجديدة، إلى خرق سنن التقبّل المعهودة على غرار ما نزع إليه تعاملها مع سُنن الإنشاء أو علاقتها مع المرجع. ومن نتائج هذا الخرق إرباك القارئ وإقحامه في فضاء الرّيبة وعدم الاطمئنان."[3]

[1] – الطاهر رواينية، القراءة الموضوعاتية للنص الأدبي، قراءة في فاتحة رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج، مجلة التبيين، العدد 14، 1999، صص 74 ، 75.

[2] – عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، ص 11.

[3] – محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القصّ في الأدب العربي، ص 53.

إنّ هذه البانوراما النظرية حول التجريب الروائي عامة، والعربي خاصة. تجعلنا نقف أمام آلياته وتصوراته،التي وإن اختلفت مشاربها، إلاّ أنّها تتّفق في نظرة موحدة فمفادها أنّ الرواية موقف معرفي وثقافي يخلخل الجاهز ويتمرد على الأنساق المبتذلة. ويسهم في فتح فسحة تعيد الاعتبار لتساؤلات الإنسان. فالكتابة ما هي إلاّ تجاوز مستمر يروم التخيّل وقاعدته الأساسية هي الثلاثية المتّحدة: (مؤلف/ نص/متلقي). ووسط إغراءات التجريب الروائي يقف الكاتب العربي المعاصر الذي عليه أن يحسب كل خطوة يخطوها نحو هذا الموضوع الذي يقتضي التريث والصبر والتدقيق في إرثنا وإرث الآخر، للانطــلاق وفــق مسار روائي خلاّق ينشد التميّز والتفرّد.

7- مظاهر التجريب في الرواية العربية الجزائرية.

تميزت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية عبر ارتحالاتها الزمنية بالتعثر تارة، ومحاولة النهوض تارة أخرى. وهي سمات طبيعية بالنظر إلى جنس الرواية الذي لا يعرف الاكتمال، فالرواية" جنس غير منجز أبدا، قوامه سيرورة مفتوحة تمنع عنه التكون الكامل والانغلاق."[1] والرواية الجزائرية الجديدة المكتوبة بالعربية ليست مفصولة بأي حال من الأحوال عن تحولات الواقع الحضاري الذي أنجبها، وفسح لها مجال الانفتاح على الحداثة وآليات التجريب الروائي العالمي. " فتحوّل الكثير من المبدعين الجزائريين من مدائن الشعر، وتخوم القصة القصيرة إلى عالم الرواية "[2]. طرحت أسئلتها المتكرّرة حول الراهن الجزائري في كل حقبة من حقبه التاريخية، وفتحت الحوار أمام الرواية ومفرزات المجتمع. وخاصة " زمن المحنة الذي تعيش الجزائر على إيقاع فظائعها وتداعياتها منذ التسعينات من القرن العشرين إلى الآن."[3] دفع هاجس المساءلة المستمرة الإبداع الروائي الجزائري، فأفرز روائع أدبية مثيرة للنقد.

لقد استطاعت الرواية العربية الجزائرية الجديدة بفضل أقطابها البارزين كالطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، زهور ونيسي، أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج، إبراهيم سعدي،

---

[1]- بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ت.عبد الكبير الشرقاوي، ص 191.

[2]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005 ، ص 07.

[3]- م، ن، م، ن.

وغيرهم أن يبلوروا تجربة أدبية روائية متميزة، مبنية على استراتيجية نصية محكمة النسيج، كما استطاعت أن تتفاعل مع أشكال الخطاب الحداثي بشكل لم يكن معهودا من قبل. الأمر الذي مكّنها من جلب اهتمام المتتبعين والقراء. ووضعها على محك النقد والتحليل والدراسة، انطلاقا من أن " الرواية تُؤمّن لكل مجموعة فكرية قوتها المفضلة، فهي تقدم للأذهان وضعية الدراسات الاجتماعية، وتقدم للنفوس الحساسة ألعاب التحليل النفسي المرهفة والمخيفة والغور إلى الأعماق البعيدة، بل هي تقدم لأصحاب الخصوصيات الجدلية أنفسهم مناسبة للانغماس في كثير من الحوادث اليومية، كما تقدم للإنسان الذي يشعر بمصيره تساؤلا دائما عن الوضع البشري، أو إنسانية العالم، كما تقدم للجميع الطفولية التي تثيرها القصة المؤثرة المغامرة والحكاية."[1] يُقرّ النقد الأدبي أنّ فترة التسعينيات وما بعدها فترة ازدهار الرواية العربية عموما من حيث المضمون والبناء الشكلي، "فنحن نعيش زمن ازدهار الرواية، وبروزها كنوع أدبي هو الأكثر مواءمة لقول ما لا يسمح بقوله، المكبوت والمقموع والمسكوت عنه، في ظل النظم الشمولية والديكتاتوريات الحاكمة والرقابة المقوننة، والتعسف والحرمان.. ذلك أنّ عالم الرواية تخييل، وأسلوبها قناع ، ولغتها مراوغة ومجازا."[2]

إن المسافة الإبداعية التي قطعتها الرواية العربية الجزائرية تظهر مسيرتها المتعثرة "فصحيح أن الرواية الجزائرية حديثة العهد بالظهور، والمكتوبة منها باللغة العربية أكثرها حداثة، إلا أننا نستطيع القول أنها منذ ظهورها الأول قد اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي."[3] أما البذور الأولى للرواية الجزائرية فترجع إلى فترة السبعينات وقبلها، حيث يمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها، أو في أسلوبها وبنائها الفني. فهناك قصة مطوّلة بعض الشيء، كتبها أحمد رضا حوحو وسمّاها غادة أم القرى*، وتعالج وضع المرأة، ولكن في البيئة الحجازية، ثم هناك قصة كتبها عبد المجيد الشافعي وأطلق

---

[1]- طه توادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، دار النشر للجامعات (مصر)، ط2، 1997 ص09.

[2]- يمنى العيد، الرواية العربية، وآفاق المستقبل، المجلس الوطني للثقافة والفنون و التراث، مهرجان الدوحة الثقافي الخامس، 2006 من موقع البحث:- *www.dohafestival.Net*

[3]- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر الجزائرية، 2000، ص03.

* نشرت رواية غادة أم القرى1947.

عليها عنوان الطالب المنكوب**، وهي قصة مطوّلة أيضا."[1] ويقرّ النقد الجزائري أن رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة (1971) هي "الرواية الناضجة التي أعلنت البداية الحقيقية القوية للرواية الجزائرية باللغة العربية."[2] بالإضافة إلى روايتي الطاهر وطار الزلزال 1974 واللاّز 1980 ففترة السبعينيات تعد العصر الذهبي للرواية الجزائرية، بحيث حملت جيلا مبدعا متطلعا إلى أفق التجديد والإبداع. وهذا راجع إلى ما أتيح له من الإطّلاع الواسع على أدب القصة والرواية، إضافة إلى أنّه وجد الفرصة أمامه مواتية لكي يفتح باب التجريب. ومن ثم راح أدباء هذا الجيل يبحثون كل من جهته، وبحسب إمكانياته الثقافية وتجربته ومدى اطّلاعه على مختلف التجارب الروائية القصصية في الأدبين العربي والعالمي، يبحثون فيه عن أساليب تطوير فنهم القصصي والروائي."[3] وبفضل هؤلاء أصبحت الرواية الجزائرية عنصرا رئيسيا، ومحورا هاما من عناصر المدونة الروائية المغاربية.[4]

لقد تعلّقت الرواية العربية الجزائرية منذ نشأتها إلى اليوم بالواقع الاجتماعي، فكانت بذلك ترجمة صادقة له، ذلك أن "الأدب شكل من أشكال النشاط الاجتماعي، والوعي الثقافي والسياسي."[5] يتأثر الأديب بمحيطه، ويتفاعل معه، باعتبار أنّ الكتابة تعبير عن موقف. وقد كان الكتاب الجزائريون أوفياء لبيئتهم ومناخهم السياسي والاجتماعي والثقافي،

** نشرت رواية الطالب المنكوب 1951.

[1]– عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب(الجزائر)، 1983، ص199–200.

[2]– مصطفى فاسي،دراسات في الرواية الجزائرية، ص 03.

[3]– م، ن، ص 101.

[4]– نذكر من أعلام الرواية المغاربية:

– الروائيين التونسيين: البشير حرّيف، ومحمود المسعدي، وحسن نصر، وفرج لحوار، وحبيب السالمي، وصلاح الدين بوجاه...

– الروائيين الجزائريين: عبد الحميد بن هدوقة، و الطاهر وطار، وواسيني الأعرج، والحبيب السائح، وجلالي خلاص، ورشيد بوجدرة، و مرزاق بقطاش...

–الروائيين الليبيين: إبراهيم الكوني، وخليفة حسين مصطفى، وصادق النيهوم، وأحمد إبراهيم الفقيه، والروائي الموريتاني أحمد ولد عبد القادر.

–روائي المغرب الأقصى، عبد الكريم غلاّب، وعبد الله العروي، ومحمد زفزاف، ومبارك ربيع، وأحمد المديني، وبن سالم حميش، ومحمد برادة.

[5]– أحمد منور، قراءات في القصة الجزائرية، مكتبة الشعب، الجزائر، 1981، ص07.

والفكري فصّوروا أبناء "الطبقات المهدورة الحقوق منذ آماد بعيدة، لذلك كان الحسّ الطبقي لديهم في الفكر والسلوك غالبا على ما عداه من أحاسيس ثقافية أو متخيلة، والحسّ الطبقي لا يرادف الولاء السياسي للطبقة التي نشأوا فيها ولكنه يعني انعكاس في ذبذبات التراث الاجتماعي لهذه الطبقة على حركة الفكر والسلوك البالغة التعقيد، من النقيض إلى النقيض أحيانا أي بالانتماء يمينا أو يسارا بالازدواجية في معظم الأحيان."[1]

إنّ استقراء مظاهر التجريب الروائي العربي الجزائري الجديد، يؤكد ما ورد في كتاب الناقد والكاتب إدوار الخراط عن مظاهر التجديد في الرواية العربية من خلال موضوع «الحساسية الجديدة»؛ حيث أجمل مظاهر التجديد في الرواية العربية، وخاصة المصرية في « تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرّسة، ورميها -نهائيا- خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة -إن لم تكن مداهمة- الشكل الاجتماعي القائم، تدمير لغة السائد المقبول، واقتحام مغاور ما تحت الوعي، استخدام صيغة الأنا لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة،"[2] ولأنّ النصوص الروائية العربية تتشابه في خصائصها الشكلية والموضوعاتية، فالرواية العربية الجزائرية نالت نصيبا وافرا من مظاهر التجريب يمكن القبض على بعضها في النقاط التالية:

– الحفر في الذاكرة والارتكاز على تيمة الثورة.

عمل الروائيون الجزائريون على استعادة التاريخ النضالي، الذي تزعّمت حضوره بجدارة الثورة الجزائرية المظفرة؛ حيث " أصبحت الثورة تشكل جزءا هاما من الإنتاج الروائي بداية من مطلع التسعينيات، فقد ظلت الثورة هي الرجعية الإيديولوجية والفنية التي ينطلق منها أغلب الروائيين الجزائريين؛"[3] حيث تعرّض العديد منهم إلى تيمة الثورة من جوانب لم تتناول من قبل أي فترة الاشتراكية وما قبلها؛ أين كانت الرواية العربية الجزائرية

[1]– غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1981، ص 121.

[2]– م، ن، ص 12.

[3]– علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص 48.

رهينة المباشرة والواقعية في الطرح، وتعاني الضعف في الأسلوب والفنية، وتفتقد للأدبية والشاعرية، فلم يجد الكتّاب الجزائريون نماذج أمامهم، "فالأدب المكتوب باللغة الفرنسية كان أوفر حظا فقد تعود الناس قراءة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وتُرجمت معظم الروايات بهذه اللغة إلى العربية، وبات الناس يرددون أسماء كتّابها ويعرفون عنهم الشيء الكثير بينما لا يكادون يعرفون عن كتّاب النثر الجزائري الحديث إلا قليلا."[1] ومن الجوانب التي تطرق إليها كتّاب الرواية الجزائرية الجديدة، والتي تنطلق من أحداث الثورة الجزائرية ظاهرة الخيانة، والحديث عن أبطال الثورة من جوانب جديدة، كأحوال الشخصيات من حيث معاناتهم أثناء الثورة أو بعد الاستقلال، وهو ما نلمسه في الثلاثية[2] الروائية للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، "لقد منحت الثورة حالة جمالية للرواية الجزائرية، انتجت ثقافة بأكملها تجلت فيها الثورة من خلال رموز وعلامات دالة."[3] وبالتالي تحوّلت تيمة الثورة من مجرد صياغة تمجيدية منفعلة بلحظة الاستقلال والنصر إلى «صورة لم تحضر بوصفها رقعة أرجوانية تزيّن النص الأدبي ولا كجسر يمكّن الكاتب من العبور إلى اكتساب الشرعية الأدبية، وإنما الارتداد إلى صورة الحرب يمثل مركزا شرعيا نقديا نقيضا لشرعية تاريخية يمثلها الخطاب الرسمي بشكل زائف. وهنا يتداخل السياسي والاجتماعي والنفسي والتاريخي."[4] فهاهي الكاتبة الجزائرية التي تحاول أن تحفر لها اسما في تاريخ الرواية العربية الجزائرية الجديدة ياسمينة صالح التي برز اسمها على الساحة الثقافية الجزائرية في النصف الثاني من ثمانينات القرن الماضي، تمتلك أسلوبا قصصيا متميّزا، وتعود في روايتها بحر الصمت[5] إلى الذاكرة؛ حيث تنفذ ياسمينة صالح عبر روايتها إلى أساليب الكتابة النـــزارية، وتستعير أدوات كتابة أحلام مستغانمي في توظيف اللغة الشعرية عند الحديث عن الحاضر والماضي المثقلين

[1]– عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، ص 190.

[2]– نقصد بالثلاثية: الأعمال الروائية: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، للكاتبة أحلام مستغانمي.

[3]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 57.

[4]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر ، ص 12.

[5]– رواية بحر الصمت، فازت بجائزة مالك حداد للرواية الجزائرية في دورتها الأولى 2001/2000، التي تنظمها رابطة كتاب الاختلاف، وترعاها الروائية أحلام مستغانمي، لها العديد من الروايات مثل: رواية أحزان امرأة من برج الميزان، ورواية وطن من زجاج.

بالصمت والحزن، حين ترتسم صورة الجزائر قبل وأثناء حرب التحرير بالاعتماد على جمل قصيرة، ذات نبرة غنائية شاعرية. ففي تسعة عشر فصلا جسدت الكاتبة العديد من الجوانب التي تخصّ الثورة الجزائرية وما بعدها. فحضر سعيد كشخصية محورية رفقة ابنته التي لم تحدد ملامحها لتنقل لنا الكاتبة عبر لغة الصمت زخما هائلا من الأسرار والآلام التي تختلج في نفسية هذه الإبنة التي تُكنّ كرها وقسوة لأبيها، هذا الأخير الذي قام بالعديد من الجرائم والخطايا، كتسلّقه السياسي على حساب الآخرين الذين ضحّوا بحياتهم من أجل مبادئهم، في حين ظل هو ينعم بالامتيازات بعد الاستقلال. لقد اشتغلت الكاتبة على الذاكرة والتاريخ الثوري الجزائري الذي تتقاطع فيه أحوال الذوات في الرواية مع العديد من مراحله. تحاول الكاتبة الجزائرية ياسمينة صالح ممارسة آليات التجريب الروائي بتوظيف تقنيات التداعي الحرّ، وطريقة الاستبطان. ففي الرواية سرد لإحباطات الذات التي تتخذ صورتين: صورة ظاهرية لإنسان يبدو أمام الجميع شخصاً محترماً، ناجحاً، وله ميولات وطنية، أمّا الصورة الباطنية فتكشف حقيقة رجل مزيّف تملؤه مشاعر الجبن والنذالة والأنانية يستولي على نجاحات الآخرين وأحلامهم. لقد انبثقت هذه المتون الروائية التي تنطلق من تيمة الثورة من متون روائية جزائرية تناولت هذه الركيزة من زوايا عدّة، وعلى رأس تلك الروايـــات، رواية اللاز لأب الرواية العربية الجزائرية الكاتب الطاهر وطار[1]. تعدّ هذه الرواية من أكمل الروايات الجزائرية المكتوبة بالعربية، حيث صوّرت الثورة الجزائرية في أدقّ تفاصيلها، في أسباب قيامها، فاللاز ليس شخصا بعينه، إنما هو الشعب الجزائري بكل فئاته طاقة فعّالة حركت الثورة وفجّرتها، وهي ليست لقيطة (اللاز) بل معروفة النسب فجّرها الفلاّح والأمّي، والساذج، وحتى الخائن بعد توبته عاد وكافح من أجلها. ففي رواية اللاز يُقدّم الطاهر وطار وجها آخر من أوجه النقد السياسي، يتجسد في ذلك الصراع القائم بين الثورة والاستعمار من جهة والثوار الشيوعيين وثوار جبهة التحرير الوطني من جهة أخرى. فمواطن التجريب في هذه الرواية تكمن في استثمارها لمنجزات التحليل النفسي الذي استفادت منه الرواية كثيرا، والرواية

[1]- للكاتب الطاهر وطار إحدى عشر رواية وهي على التوالي: اللاز، الزلزال، الحوات والقصر، رمانة، تجربة في العشق، عرس بغل، العشق والموت في الزمن االحرّاشي، الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، كما صدرت له ثلاث مجموعات قصصية: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، دخان من قلبي، الطعنات.

العربية الجزائرية خاصة في توظيف الكاتب الأحلام وأساليب التداعي الحر والتذكر في استعادة أحداث الرواية. فأصبح بذلك الطاهر وطار من أبرز الكلاسيكيين في الرواية المغاربية "يُقدّم لنا حقلا ميدانيا مواتيا لأسباب عديدة من أهمها وعيه الإبداعي الحاد بالدور النضالي لأعماله، فهي ليست مجرد تسجيل لملحمة الثورة الجزائرية وإنما نقد متواصل لما أسفرت عنه من تحوّلات."[1] أما رواية الزلزال فكادت أقلام النقد تنفذ من كثرة ما كُتب حولها من دراسات نقدية ومذكرات تخرج سواء تعلق الأمر بداخل الجزائر أم خارجها. راح الكاتب يتفنّن في خلق نموذج جديد للبطل معتمدا على مبدأ الرمز، فيضع شخصية عبد المجيد بوالأرواح نموذجا دالا على الطبقة الغنية صاحبة المجد والثراء وهي أيضا الطبقة ذاتها التي تمتلك أرواح الفلاحين البسطاء أو ما يطلق عليهم مصطلح "الخمّاسة" بالعامية. كل ذلك يكسب رواية الزلزال سمة التفرّد عن أنماط الرواية التقليدية، بالرغم من أن كاتبها ما زال وفيا لبعض ملامحها. وهو ما يجعل رواية التجريب "لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية. إنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها وهو ما يضفي على بنية خطابها سمة الحداثة التي تتأكد من خلال الاشتغال على اللغة أفق إبداع لا سبيل إبلاغ فحسب."[2] وعلى هذا المسار أبدع الطاهر وطار في رواياته الأخرى كتجربة في العشق والشمعة والدهاليز؛ أين اهتم بالبنية السردية وعناصرها فنوّع في استثمار الأمكنة وتكثيف الأزمنة بتداخل لحظات ضاربة في تاريخ الجزائر تنبثق في لحظات الحاضر عبر الاسترجاع وإعمال الذاكرة. أما رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، فقد شكلت نقلة نوعية في الكتابة الروائية الوطارية، التي أصبحت في كل مرة ترتبط بآليات التجريب الروائي الجديد، حيث يستثمر الكاتب التراث الصوفي العربي الإسلامي، ويتوغل في دهاليز الواقع/الحاضر المُرّ؛ أين يُبدي آراء نقدية حول قضية التطرّف والجماعات الإسلامية الجزائرية إبان التسعينات. وسواء أتعلّق ذلك بالعشرية الأخيرة أم ما قبلها من أحداث، فرأي الطاهر وطار النقدي موجود هنا وهناك، يمارس أساليب التجريب الروائي وينافس كتاب عصره وغيرهم في

[1]- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، دار آية، دمشق، 2009، ص130.

[2]- بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 365.

محاولات ناجحة لتحقيق التميز والتفـــرّد بالتمسك بقاعـــدة الأصالـــة وبالتراث، في المقابل الانفتاح على الآخر (الآداب العالمية) قصد اكتساب إجراءات وآليات جديدة تفيد الكتابة الروائية العربية الجزائرية.

– إحياء التراث العربي التقليدي التاريخي أو الشعبي.

لم تكن الثورة الجزائرية المنطلق الوحيد للرواية الجزائرية، بل أصبحت العودة إلى التراث العربي القديم بكل تجلياته حاجة أكيدة بالنسبة للكُتّاب الجزائريين، بما يزخر من مواد خام تحتاج إلى التفاتة واهتمام. فحضر الحكي التقليدي في نصوص الأعرج واسيني وغيره، وأعيد الزمن العربي بفتوحاته ومعاركه، عاد من جديد إلى بؤرة الراهن ضمن الأفق الجمالي السردي. أضحى القديم يُشكّل لوحة فنية جمالية مدهشة في النصوص الروائية الجزائرية الجديدة.

هذا و لم تكن ظاهرة الرجوع إلى التراث القديم مقتصرة على الروائيين الجزائريين فقط، فقد استفحلت الظاهرة في الوطن العربي عموما فها هو المسعدي في رواية "حدّث أبو هريرة قال" يغرف من التراث ويتجول في متاهاته المعقدة. يؤمن الكاتب بأنّ التجريب يأتي ليخلخل ذلك الميثاق القرائي من خلال قدرته على زحزحة المألوف والانزياح به إلى شعرية أخرى للتلقي، يتسنى له ذلك من خلال آلية كسر النموذج القديم، والاحتفاظ بجيناته لخلق عالم روائي مختلف. فمثل هؤلاء الكتاب يرتبطون كل الارتباط بأبجديات السردية العربية وطريقة الحكي الشعبي، والمنظومة التراثية بشكل عام في تفاعلها مع الأبعاد الشكلية والدلالية المستحدثة، بالرغم من أن بعض النقاد يرون في العودة إلى التراث شكل من "أشكال الهروب من الحاضر ومشكلاته، ووجه من وجوه العجز عن الاعتراف بأن الرواية شكل أوروبي نشأ في ظروف تاريخية بعينها تعبيرا عن فئات اجتماعية صاعدة وجدت في الشكل الروائي وسطا تعبيريا قادرا على تجسيد وعيها وآمالها وطموحاتها وبرنامجها الكوني المستقبلي."[1] فحكم فخري صالح على أعمال حافظ إبراهيم ومحمد المويلحي بالفشل الذي أرجعه إلى "إرغامات الشكل الروائي في الفترة وعدم قدرة الروائيين العرب الأوائل على انتهاك بنية الشكل

[1]– فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص177.

الروائي الأوروبي."[1] ممّا يُلغي جمالية نصوص شهد لها النقد الأدبي بقيمتها الفنية والأدبية والجمالية. فالنصوص الروائية قدمت مفهوم الرواية من منظورين مختلفين واحد تقليدي، وآخر حداثي جديد في كل مرة نكتشف قصة غير القصة التي سبق وقرأناها في نصوص تراثية سابقة، لتخلخل تلك المظاهر بعضها البعض فيتداخل التاريخي بالواقعي، أو النفسي بالمتخيل، على الرغم من أحادية الصوت، وهيمنة حضور الراوي مع تنوّع صيغ الخطاب كالذاكرة والتخيّل والسرد الذاتي والحلم. "فانفتحت بذلك الرواية على خطابات متباينة تعود إلى أجناس مختلفة، وهذا يعني أن الرواية العربية في تحوّلاتها وإنجازاتها الجديدة، لم تعد متقيّدة بالبدء ممّا يُلائم المستوى المحلي، بل انفتحت على مغامرة الرواية في تجلّياتها وأبعادها الكونية."[2]

حمل أدب التسعينيات[3] ملامح جديدة مختلفة تعاملت مع الأزمة في الجزائر، فشكلت نصوصهم ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والمتابعة النقدية، باعتبارها تمثل أصواتاً روائية جديدة تجسّد أفقا واعدا لهذه الرواية العربية الجزائرية، التي تأثرت على غرار الرواية العربية بمنجزات الرواية الجديدة العالمية ذات الأبعاد الكونية الثورية التي تحققت في تجارب كل من جويس وفولكنر وكافكا وبروست وبيكيت و"يستعيدها روائيون من أصقاع العالم قاطبة على ضوء شروطهم الخاصة، واعتقادهم في روح تلك التجارب الكونية الرائدة."[4] وبالموازاة اهتم هؤلاء بالأشكال العربية القديمة كالسير الشعبية، وألف ليلة وليلة، وكتب السيرة والتاريخ والرحلات وكتب التصوف، "فتوظيف الشكل التراثي لا يجري بكيفية برانية، وإنما يخضع لإعادة تشكيل، وبتفاعل مع مقتضيات التخيّل والرؤية إلى العالم التي يسعى الروائي إلى بلورتها انطلاقا من أسئلته الحاضرة .."[5] فشكل هذا المنعرج الحاسم

---

[1]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص178.

[2]- محمد برادة، الرواية العربية بين المحلية والعالمية، ضمن مجلة الرواية وممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11-13 ديسمبر2004، الجزء الأول، دولة الكويت2008، ص 11.

[3]- ظهرت عدّة مصطلحات لأدب مرحلة التسعينات منها أدب المحنة، أدب جيل الأزمة، أدب المأساة.

[4]- محمد برادة الرواية العربية بين المحلية والعالمية، ص 15.

[5] م، ن، ص 20.

مسار الرواية العربية الجزائرية التي انتقلت من الاهتمام بالواقع وتصوير العالم الخارجي إلى البحث عن العالم الداخلي للإنسان عبر استرجاع التراث العربي القديم عامة والتراث الجزائري بصفة خاصة، فهاهو الكاتب الجزائري المتميز واسيني الأعرج يُعرّج بنا إلى مرحلة تاريخية هامة في تاريخ الجزائر، وهي مرحلة حياة الأميـــر عبد القـــادر من خـــلال روايتـــه «كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد»، فبمزج محكم بين السرد الروائي، والسرد التاريخي يسرق الأعرج لحظات خاصة دالة من حياة الأمير لم تتطرق لها كتب التاريخ من قبل، كعلاقة الأمير بصديقه الأسقف « مونسنيور ديبوش ». وهي محاولة من واسيني الأعرج لإعادة مساءلة العديد من الوقائع التاريخية، التي مر عليها المؤرخون مرور الكرام. أما الطاهر وطار فاختار الشطحات الصوفية في أعلى مراتب التوحد من خلال روايته «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» ورواية «الولي الطاهر يرفع يده بالدعاء» ، فأسلوب الكرامات يحضر الولي الحاضر الغائب في الرواية الأخيرة متدخلا في كل زمان ومكان يتساءل عن ظاهرة الكسوف التي حلت بالعالم العربي والإسلامي، وهذا لطرح قضايا العصر ، والبحث عن أساليب الغيبة العربية.

وفي محاولة لإثبات الحضور، وممارسة آليات التجريب الروائي، عمد أب الرواية الجزائري الطاهر وطار إلى اقتناص لحظات هاربة من حياته، ويكتب على فراش الموت رواية قصيد في التذلّل[1]، تبرز من خلال هذه الرواية التي ما هي إلا سرد يسري أو اعترافات متقطعة رؤية وطار للشعر العربي؛ حيث يضعه موضع المساءلة والشك. فرسم صورة البطل وفق تصوراته وآرائه حول الواقع الجزائري المعاصر والمشاكل التي يتخبط فيها، وصراع الذات بين غريزة السلطة وسلطة الضمير. فكل ما قيل في الشعر كان لغرض معين، لذلك ركز وطار على ما ورد في التراث الشعري العربي قديمه وحديثه، فأعاد قراءة أبيات امرئ القيس، والمتنبي، وابن زيدون، وأبي القاسم الشابي، ونزار قباني. ربط الطاهر وطار قول الشعر بالتذلل للوصول إلى الملك. ولعل العودة إلى التراث ضرورة اقتضتها رهانات الحياة الاجتماعية المعاصرة، والمآسي المتتالية التي تعرضت إليها الجزائر وباقي الدول العربية؛ حيث لجأ العديد من الروائيين إلى

[1] – هي آخر خطاب روائي للطاهر وطار نشرت في جريدة الشروق اليومية في شكل حلقات متسلسلة 2009. وهي رواية مقسمة إلى قسمين: قسم بعنوان الرهن يمتد من الحلقة الأولى إلى الحلقة الثانية عشر، أما القسم الثاني فبعنوان البيع يمتد من الحلقة الثالثة عشر إلى الحلقة الثانية والعشرون.

التراث العربي بشعره ونثره يستقون منه المواد الخام لمخيلتهم الإبداعية. فكانت الذاكرة التراثية والتاريخ حلهم الوحيد ومصدر المساءلة وانطلاقا من هذا وردت رواية قصيد في التذلل مليئة بكم هائل من الأمثلة الشعرية؛ حيث مزج الطاهر وطار عدّة تيمات مرتبطة بعضها ببعض كتيمة الحب، وتيمة الملك، وتيمة الشعر.

يطلق الكاتب الجزائري المتميز الحبيب السائح عنان عاطفته المتشبعة بالتراث الجزائري المادي والمعنوي، ويصدر آخر خطاب روائي بعنوان زهوة[1]، وهي عبارة عن منجز روائي بانورامي يجول من خلاله الكاتب عند محطات مكانية وزمنية معينة كولاية أدرار والعودة إلى الذاكرة الشعبية، مرورا على تاغيت وتيميمون ثم تمنطيط. فهي زهوة في ربوع مناطق أثرية بعاداتها وتقاليدها، فعنوان الرواية مستنبط باعتراف كاتبها من الأغاني الفلكلورية الصحراوية في الجنوب العربي للجزائر، وبالضبط المقطع التالي:«كل يوم زهوة، واليوم أكثر، ازه يا قلبي». فتتداخل الخطابات في فضاءاتها، وتكثر كرامات الزوايا، وحكم شيوخها، كما تتنوّع توظيفات اللغة العامية الجزائرية بمختلف لهجات مناطقها، تزداد هذه التوظيفات حضورا، كلما تنوعت زيارات البطل لكل منطقة من مناطق الجزائر. إذن تعد رواية زهوة نقلة نوعية في المسار الروائي عند الحبيب السائح، فهي مختلفة عن أعماله السابقة كرواية زمن النمرود 1985، ورواية ذاك الحنين 1997، ورواية تلك المحبة 2002.

– سرد المحنة الجزائرية.

لقد انفتحت رؤية الجيل الجديد من الكتاب الجزائريين على مختلف الخطابات، انطلاقا من علاقة الأدب بالواقع، فعملوا على الإبداع من خلال تكسير البنية الشكلية. فراحت المصطلحات تتنوّع حول هذا الأدب، فقيل أدب المحنة وقيل أدب الأزمة، بل واتصف بأدب العشرية السوداء، وأدب كتّاب جيل الأزمة. وهذا لا لشيء، سوى أن هؤلاء الشبان من الرعيل الجديد قد توجهوا إلى التعبير في رواياتهم إلى الحالة الراهنة، التي تعيشها البلاد والشعب في الوقت ذاته، فراحت أشكال التجريب عند هؤلاء تبحث عن بنيات وآليات جديدة تعكس هذا المضمون، الذي سيطر على أذهان كتاب من أمثال: أحميدة العياشي، فضيلة الفاروق، ياسمينة صالح، محمد ساري، وبشير مفتي وغيرهم.

[1] قدّم الحبيب السائح هذه الرواية في ندوة نظمها قسم اللغة والأدب العربي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية الاجتماعية بجامعة تبسة، يوم 03 ماي 2011، بمناسبة ميلاد هذا المنجز الروائي المتميز.

عدّل الكتّاب السابقين في الذكر وغيرهم عن الكتابة الجزائرية فترة السبعينيات والثمانينات، وبدت خطاباتهم في نهاية الثمانينات تحوّلا وخروجا من سياسة النظرة الأحادية والقوالب الإيديولوجية إلى التركيز على الأزمة الجزائرية، وما عاناه الشعب الجزائري من ويلات الإرهاب على جميع الأصعدة، هذه "هي النظرة العامة التي سيطرت على هذا الأدب الذي نسمّيه بأدب الأزمة الذي ليس بالضرورة أن يكون تناولا بصورة واضحة للأزمة، بل تفاعله مع إفرازاتها والوضعية المختلفة التي أنتجها وأنتجت أناسها وسلوكها وذهنياتها الجديدة."[1] غير أنّ لكل إبداع جديد معارضيه ومؤيديه. فوُضع أدب الأزمة، وخاصة في جانبه الروائي على محك التجربة النقدية، فاختلف النقاد بشأنه، وطُرحت أسئلة التجريب بكثرة وما زالت تطرح إلى يومنا هذا، حول الكتابة الروائية والقصصية الجزائرية الجديدة. هل فعلا واكبت الأزمة، وكانت المرآة العاكسة لذلك الواقع المتأزم الذي عايشناه؟ هل للنقد أن يعترف بهذه التجارب الروائية الجديدة ؟ وما موقعها من الرواية العربية؟

يُصرّح الكاتب الجزائري الكبير الطاهر وطار أنه "من العادة أن الرواية تحتاج إلى نضج الأحداث ووضوح الرؤية، بعد ذلك تأتي الرواية لتحكي لنا ما جرى.. وفي وضعيتنا الجزائرية هناك روايات حاولت أن تكون مناشير كتبها مجموعة، يدّعون أنّهم ديمقراطيون وحداثيون ولائكيون، وهي عبارة عن شتائم وعن حط من قيمة الأدب كمستوى راق ومتحضر، وهناك مجموعة أخرى من الشباب كتبوا عن أحاسيسهم، أذكر ما نشرناه نحن في الجاحظية، شهرزاد، زرياب بوكفة، كتبوا جيدا ولم يقعوا في السهولة، واتخاذ الموقف، بل استوعبوا الحالة وعبّروا عنها. وأعتقد أن أهم ما عبّرت عنه الرواية هي أنها لم تنهزم أمام الأزمة."[2] يقع رأي الطاهر وطار موقع المجرّب الخبير في الكتابة الروائية والقصصية، فهو يؤكد ويلح على عامل التجربة والنضج في الكتابة، دون نسيان الاعتراف بميزة بعضهم وتفرّدهم في مجال كتاباتهم الروائية بعد مرحلة الاستيعاب؛ حيث يقترح بشير مفتي " أنّ كل كاتب فسّر الأزمة حسب إيديولوجيته.. فما عاشه المثقف الجزائري خلال السنوات الأخيرة عبّر عن هزيمة شاملة للأحداث، فأنا شخصيا كنت بالقرب من لحظة السقوط أكثر من

[1]- أحميدة العياشي، من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، الخبر الأسبوعي، العدد79، 12 ديسمبر2000.

[2]- حفناوي بعلي، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة ص 124 ،125، عن الطاهر وطار مقال في جريدة الشروق، عدد 15، ماي 2001.

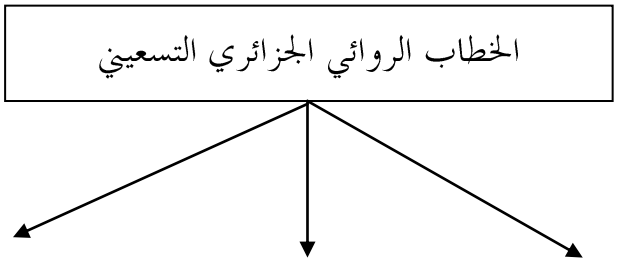
شيء آخر. فعبّرت من خلال المراسيم والجنائز عن الأحلام المنكسرة، والجيل الذي ضحى تقريبا من أجل لاشيء، ولكن قبل الحديث من مواكبة الكتابة الإبداعية لما حدث في الجزائر من عنف، يجب التأكيد على أن هذا الأدب، كان يفتقر إلى أدوات نشر ومؤسسات طباعة الكتابة، فكيف يمكننا الحكم على أدب ظل حبيس الأدراج، وربما أكثر من 70 بالمائة منه لم ير النور بعد؟ والاعتقاد بوجود أدب عايش المرحلة يقتضي التسليم بأنواع هذه المعايشة. فهناك معايشة نضالية، والتي يمثلها تيار معيّن حاول تفسير الأزمة من زاويته الإيديولوجية، كرواية الشمعة والدهليز للطاهر وطار، وهي رواية تختار المُعرّب الإسلاموي ضدّ الفرانكفوني، بينما رواية واسيني الأعرج سيدة المقام، فتختار النضال مع الحداثي العلماني ضد الأصولي الظلامي، وعلى هذا المنوال سارت الكثير من الروايات والذين حاولوا المقاربة بتوفير حد كبير من المستوى الجمالي، ربما تمثلهم أحلام مستغانمي أحسن تمثيل في ذاكرة الجسد."[1] إنّه الوعي الأدبي والنقدي الذي ميّز كتابات بشير مفتي وغيره وعي بضرورة عدم السكوت أدبيا، والسير بالرواية والفنون الأخرى قُدما إلى الأمام لمواجهة رهانات الواقع بكل أبعاده.

يظهر في المسار الروائي العربي الجزائري اتحاد واضح بين جيل السبعينات، وجيل التسعينيات اتخذ من الأزمة الجزائرية، ومناخات الإرهاب سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي. برزت هذه النصوص لتشكل ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والمتابعة النقدية، باعتبارها تمثل أصواتا روائية جديدة؛ حيث عُدّت هذه المرحلة مرحلة ازدهار الأدب الجزائري، نظرا لخصوصية وأهمية المواضيع المطروحة التي اعتمدت أسلوب الفضح والكشف والحرية والجنس، وكسر الطابوهات فظهرت تيمات مثل الموت، والإرهاب، والرعب، والمنفى، وهي "تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة، وهي تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر، والذي يبقى السؤال المركزي الذي تدور في فلكه سائر أسئلة المتن الحكائي لأغلب النصوص الروائية الصادرة في هذه المرحلة التاريخية، وتصوغ مواقفها الفكرية والأيديولوجية من السلطة الحاكمة والجماعات الإسلامية المسلحة، على حد سواء."[2] كانت أنظار هؤلاء الكُتّاب "متجهة أكثر نحو ذلك اللامتناهي، اللامحدود، الذي

[1]- بشير مفتي، الكتابة الروائية والأزمة الجزائرية، جريدة الشروق، العدد 159، 15 ماي 2001.

[2]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 11.

يتخايل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القائم."[1] لذلك برزت الأسئلة السابقة الذكر فكانت "أسئلة جديدة ملحة تتجاوز الفردي إلى الإنساني، والمحلي إلى العالمي، ومدارها الكيان والهوية، ومقوماتها قضايا إنسانية وحضارية عامة لكنها متجذرة نسبيا في الواقع عبر وجدان المؤلف، وفي التراث عبر لغة خاصة كانت تستعمل في التراث القديم."[2]



فدفعت مثل هذه المواضيع الكتاب الجزائريين إلى البحث عن قوالب شكلية جديدة تستوعب هذه المواضيع الحارة إبان الأزمة الجزائرية، فالرواية العربية الجديدة سعت إلى استلهام الأشكال التراثية في السرد، انسجاما مع سعيها إلى امتلاك خصوصية الهوية، وانسجاما مع سعي الكتاب إلى الإتيان بما لم يأت به الآخرون ، فالروائي عندما يبتدع عالما فنيا لا يكرّر شكلا من أشكال الحياة، وإنما يحاكي عمل الحياة الخلاّق، ويخلق أشكالا جديدة، "فالشكل يعتبر نتيجة لتطوّر تاريخي لأشكال التعبير الإنسانية من جهة، ونتيجة لتراكمات المعرفة البشرية والحاجات المجتمعاتية من جهة ثانية. وهكذا تتطور الأشكال بتطور المجتمعات لتحتضن المحتويات الاجتماعية والأذواق المستجدة."[3]

إذن فالتغيير واضح في مسار تطور الرواية العربية الجزائرية، في المضامين والأشكال، فمن وصف الريف والثورة والنضال الاشتراكي في السبعينات والثمانينات إلى وصف الأزمة والوقوف عندها، فارتبط الإبداع الروائي العربي الجزائري بالزمن وتغيراته المتكرّرة.

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1987، ص 08.

[2]- بوشوشة بن جمعة ، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 31.

[3]- حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف ط1، 2002، ص 71.

تُعدّ تجربة الكاتب الصحفي بشير مفتي تجربة روائية رائدة في مجال الكتابة الروائية، وقلماً من أقلام جيل الأزمة اجتمعت لديه ثنائية الكتابة والصحافة لتشكل منه كاتبا يجمع بين خصائص المجالين. بدأ الكتابة في منتصف الثمانينات، نُشرت أول أعماله سنة 1992، وهي مجموعة قصصية بعنوان «أمطار الليل»، وأشجار القيامة 2006، ثم رواية بخور السراب 2007. ترتكز خصائص الكتابة الروائية عند بشير مفتي على التفاعلات الذاتية والصراعات لمواجهة الواقع الجزائري المرّ، بطرح أسئلة الكتابة التي تتمحور حول مواضيع الأزمة الوطنية، وانعكاساتها . ففي المجموعة القصصية المعنونة بخرائط لشهوة الليل[1] يستعرض الكاتب من خلالها آليات التجريب الروائي الجديد كتوظيف الكوابيس وأحلام اليقظة، وتركيب العنوان تركيب المتاهة الذي يُدخل القارئ في لعبة البحث والتنقيب فهذه المجموعة رحلة شاقة من الأسئلة، لا تنتظر أجوبة، وبين السرّ والكتمان يجري حوار الذات الباحثة عن الاستقرار والأمان.

كسّرت تجربة الروائي أحميدة العياشي تأثير الإيديولوجيا في الكتابة الروائية في رواية "هوس"؛[2] حيث استطاع نقل القارئ إلى تفاصيل مُشوّشة من الأفكار والأحاسيس ترتكز على فعل استحضارات الذاكرة المليئة بالآلام والأحلام تجتمع لتشكل صراع الأنا والآخر وسط تناقضات الحياة. يوظف الكاتب جانبا من الخرافة يعكس ثقافته الواسعة. لقد عمل العياشي في هذه الرواية على تدمير البنية السردية، والاعتماد على فوضى الأفكار والأمكنة والأزمنة. أمّا رواية "متاهات ليل الفتنة"[3] فتعكس بجدارة الأزمنة الجزائرية بكل أبعادها مستندا في عملية الوصف على التاريخ الإسلامي للمغرب العربي.

هذا وقد ساهمت أقلام جزائرية في وصف الأزمة الوطنية ونقل مظاهرها المأساوية، فبرزت رواية "دم الغزال"[4] لمرزاق بقطاش، و"رواية الورم"[5] لمحمد ساري، يعتمد أسلوب

---

[1] بشير مفتي، خرائط لشهوة الليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

[2] أحميدة العياشي، هوس، منشورات الشهاب، الجزائر ، 2007.

[3] أحميدة العياشي، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، 2001.

[4] مرزاق بقطاش، دم الغزال، دار القصبة، الزائر، ط1، 2002.

[5] محمد ساري، الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000

الكتابة في هذه الأعمال التسجيلية في السرد، وتشظي البناء السردي فيقع القارئ في متاهة قراءتها.

– أسئلة الكتابة وهاجس التجاوز في الرواية العربية الجزائرية.

إنّ التراكم الحاصل في الرواية الجزائرية العربية منذ منتصف السبعينات إلى اليوم، يؤشر على وجود تحوّلات إيجابية في المكونات الأدبية لهذا الجنس التعبيري. قوام ذلك التحوّل الرغبة في الثورة والتجديد في جنس الرواية الذي بدأ مع الرواية العالمية، وخاصة مع الروائي الفرنسي آلان روب جريبه، الذي فجّر البناء المعماري المقنن للرواية الكلاسيكية " فالتجديد ليس قضية هامشية تتعلق بالهيكل الخارجي لكنها قضية فلسفية تقوم في الأساس على نظرة الإنسان إلى الوجود، والإنسان، والمجتمع،"[1] فمن ملامح التجريب والتغيير الانفتاح على الذاكرة الإنسانية، انفتاحا نصيا لا محدودا يخترق التقليد نحو المتجدّد بخلخلة وتفتيت عناصر الرواية سواء من حيث مستوى الخطاب، أم اللغة أم الشخصيات.. فتتراءى بذلك صورة مغايرة لما هو معهود ومتعارف عليه في نمطية السرد والخطاب الروائي عموما، وهو ما ذهب إليه مارشال بيرمان في قوله: "فمعنى أن نكون محدثين هو أن نجد أنفسنا في مناخ يعدنا بالمغامرة والقوّة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم. في مناخ يهددنا في الوقت نفسه، بتدمير كل ما لدينا كل ما نعرفه كل ما نحن عليه، وأن تكون حديثا هو أن تكون جزءا من عالم كل ما هو صلب فيه يذوب في الهواء."[2] إنّ قانون التجريب، باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، يسعى إلى تجاوز الفهم القائم وإلى وضعه موضع الشك والتساؤل. وهكذا تتحدّد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات تصف وضعها في المجتمع، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل الرواية ساردا كان أو شخصا، من خلال ما يحكيه أو يعيشه، ومن خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش."[3] ولأنّ الرواية العربية الجزائرية سارت على نهج الرواية العربية والمغاربية. فقد مستها العديد من

---

[1]- ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، ص 29.

[2]- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحوّلات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، (المدارس)، الدار البيضاء، ط1 2000، عن مارشال بيرمان، الحداثة أمس واليوم وغدا، ت.جابر عصفور، مجلة إبداع (الهيئة العامة المصرية للكتاب)، عدد 4، أبريل، 1991.

[3]- إلياس الخوري، الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 ،1980، ص121.

التغيرات التي عكست محاولات جادة لتقديم قوالب شكلية جديدة تواكب التطورات التي يتعرض إليها الوطن والوطن العربي خاصة في السنوات الأخيرة؛حيث يرجع الكثير من النقاد التطوّر الحاصل في مسار الرواية العربية إلى "تجربة (نجيب محفوظ) هذه التجربة التي تحتاج إلى مراجعة نقدية شاملة تقدم مؤشرات هامة على تطوّر الوعي، وتطور العلاقة بالأشكال الجديدة."[1] وهذا التصريح لا يُقصي ولا يُلغي الإسهامات البالغة والبارزة التي خلدتها أقلام كتاب من كل أقطار الوطن العربي أمثال: إيميل حبيبي، الطيب صالح، يوسف حبشي الأشقر، جبرا إبراهيم جبرا، محمد شكري، إدوار الخرّاط، غادة السمان، نوال السعداوي، إبراهيم الكوني، إلياس الخوري، حنان الشيخ، جمال الغيطاني، نبيل سليمان، عبد الرحمن منيف، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، والقائمة طويلة لأسماء روائية شكلت ولا تزال تشكل سؤال وهاجس الحداثة والتجديد، والثورة على مسار الشكل الكلاسيكي في الرواية. فمثلما لم يعد الشعر ذلك الكلام المنظوم المقفى، فالرواية أيضا لم تعد تلك الحكاية التي تقوم على الحبكة والشخصيات، بل أصبحت فــنّاً يقوم على التجربة الذاتية، ورؤية الكاتب للواقع المحيط به، فالكتابة الروائية في نظر إلياس خوري "رحلة في الخارج والداخل، وهي رحلة إلى الآخرين، وفي الذات في نفس الوقت."[2] غدت الكتابة الروائية في وطننا العربي ورشة تجريب تحوّلت من خلالها الرواية إلى خطاب أساسي يسعى إلى استيعاب كل المسالك المؤدية إلى التفرّد والانزياح عن الأصل والنموذج. فعملت بذلك على خلق " تمثيل أدبي، فني للعالم الذي تستوحيه من خلال صوغ تخييلي."[3] فالتجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها، أو مؤسسا لقفزاتها. ففي كل "عمل روائي كبير مقدارا ما من التجريب.. فالأعمال الناجحة فنيا هي تجريبية بدرجة ما، بمعنى اشتمالها على نسبة ما من الجديد الذي وفّر لها النجاح."[4] إذن، ومن خلال تراكم النصوص الروائية العربية التجريبية نهض التجريب الروائي في الجزائر بصفته مشروعا له منطقه الخاص، وأسسه الجمالية واحتمالاته اللانهائية، من لدن الرواية

---

[1]- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص24 ، عن: (عبد الحميد عقار من أسئلة المتن الروائي بالمغرب خلال الثمانينات)، أنوال، العدد512، 1989.

[2]- م، ن، ص 121.

[3]- محمد برادة، الرواية العربية بين المحلية والعالمية، ص 15.

[4]- م،ن، ص 123.

العربية والمغاربية التي اعتمدت مبدأ الحوارية والانفتاح. باعتبار الرواية فنّاً لا يخضع للقوانين القارة، وبالتالي لا يمكن أن نقبض على المعايير الجمالية، التي تجسدها في كل مرّة.

والرواية الجزائرية بدورها خضعت لهذا المبدأ، فنراها تتلوّن في كل حقبة زمنية، وتُغيّر جلدها كلما أتيح لها ذلك رافضة بذلك التقاليد الجمالية الراسية، والتمرّد على المنظومات الفكرية الأيديولوجية المألوفة. فظهرت رواية جزائرية جديدة مرحلة التسعينات تعتمد اللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي والمأساوي، هدفهم التحرّر من قيود الرواية الكلاسيكية والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الأيديولوجي المهيمن، واستماع أصوات الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها.

وفيما يخصّ كيفية تطوّر الرواية العربية وعلى غرارها الرواية العربية الجزائرية. فقد حدد النقاد وعلى رأسهم الناقد حافظ صبري معالم استراتيجية الرواية التقليدية، ومعالم استراتيجية الرواية الجديدة؛ حيث تعتمد الرواية التقليدية على إعادة إنتاج الوعي السائد، فهي تفترض "أنّ الكاتب والقارئ على السواء يعملان على حقائق مطلقة وليست نسبية؛ حيث يفترض القصّ التقليدي وجود درجة من التماثل في منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارئ."[1] وتنطلق هذه الرؤية من طبيعة المرحلة التأسيسية التي مرّت بها الرواية العربية الجزائرية، التي تميّزت بالوعي النقدي المبسّط لمكوّنات العمل الروائي، وهو "منظور ينبني على أسس كلاسيكية في تصوّر النص الروائي المتخيّل المتكامل وهي البنية الثلاثية للشكل. وتقوم على مقدمة وعقدة وحل. ممّا يجعل نسق النظام السردي للأحداث تتابعيا يخضع – في الأغلب– إلى نظام التعاقب الزمني."[2]

فالبنية السردية في الرواية التقليدية تعتمد على "واحدية المنظور، وواحدية الصوت، وواحدية وجهة النظر التي تروى منها الأحداث.. وهي المصدر الذي تتولد منه تأويلات النص المحدود ذلك لأن مثل هذه الواحدية تخلق حبكة روائية لا تتسم بالإحكام فحسب،

---

[1]– محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الــدار البيضاء، ط1، 2006، ص62: عن: صبري حافظ (الرواية والواقع)، مجلة الناقد ، لندن، العدد26، السنة الثالثة، 1990، صصص37، 38، 39.

[2]– بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة و النشر والإشهار،ط1 ،1999، ص 81.

ولكنها تتصف بالبساطة كذلك. ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببي والتداعيات المنطقية، والتوقعات التي لا تخيب ولا تخلف ظن القارئ.."[1] لقد ظهرت الرواية العربية بالجزائر أول ما ظهرت كجنس أدبي يتبع مسار الرواية العربية التقليدية؛ حيث تكون الرؤية من الخلف هي الغالبة وصيغة ضمير الغائب هي المهيمنة. وهو ما يعلل كثافة الوصف التقريري وانحسار أفق التخيل، خاصة ما نلمحه في مرحلة التأسيس. هذه الفترة التي حملت مضامين وأشكال تواكب المرحلة المعيشة من نصر واستقلال وظهور حركات وطنية متنوعة سببها الاستعمار. حيث "مثلت ثورة التحرير أحد أسئلة المتن الروائي الجزائري الأساسية، في اللغتين الفرنسية والعربية، قبل الاستقلال وبعده، حتى صارت الثورة وطن الأدباء، على حدّ تعبير الأديب الجزائري الراحل كاتب ياسين.."[2] ولدت رواية الحريق (1957) للكاتب الجزائري نور الدين بوجدرة في ظلّ سيطرة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية كالحريق، والدار الكبيرة لمحمد ديب ونجمة لكاتب ياسين، والأفيون والعصا لمولود معمري وغيرهم.

لم تلبث الرواية العربية الجزائرية في فترة وجيزة بعد الاستقلال أن غيرت رؤيتها التقليدية، ونزوعها الدائم إلى الماضي ومحاولة تمثله في الحاضر. فمع مطلع السبعينات قامت كتابة روائية جزائرية عربية تناشد التغيير والانفتاح على الآخر، ساعية إلى تجاوز السائد من أسئلة تحاكي التاريخ والواقع، إلى أخرى تستمد مادتها من الذات وهمومها رافضة كل الأشكال الفنية المعهودة تحاول أن لا تعكس الواقع، بل تعمل على إنتاجه برؤية وأشكال مختلفة، وإعادة الإنتاج هي موقف وموقع لتلقي العالم، وكلاهما يسمح بإعادة تشكيل العالم وبنائه من جديد."[3] برزت تجربة عبد الحميد بن هدوقة الروائية تحاول تجاوز بدايتها التأسيسية التي كانت مع رواية ريح الجنوب التي تُعدّ في حدّ ذاتها تجربة خلاّقة تثبت مقدرة الكاتب الجزائري على الكتابة باللغة العربية، وتُلغي فكرة انتماء الأدب الجزائري إلى الأدب الفرنسي. ويتفرد الكاتب بطفرة نوعية عند إصداره رواية جازيه والدراويش التي شكّلت "تحوّلا نوعيا في مسيرة إبداعه الروائي وعلامة مميزة فيه، لما توفرت عليه من علامات دالة

---

[1]- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص62: عن: صبري حافظ، الرواية والواقع، صصص 37، 38، 39.

[2]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 115.

[3]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 68.

على ما توصل الكاتب إلى امتلاكه من عناصر وعي نقدي بشروط الرواية وأدواتها الجمالية في صياغة الرؤية والتعبير عن الموقف، وذلك عبر استثماره التراث الحكائي الشعبي، مثلا في السيرة الهلالية، التي وظف منها شخصية الجازية رمزا جماليا وفكريا لجزائر الاستقلال."[1]

لقد تمكّن هاجس التجاوز من الكتاب الجزائريين بعد دخول عناصر الحداثة والتجريب، كتعدّد الرواة وتكسير خطية السرد، خاصة سنوات الثمانينات والتسعينيات، حيث برزت أسئلة جديدة، مثلت مادة خامة لجيل جديد من الكتاب تمرّد على نمطية الرواية الواقعية التاريخية في شكلها ومضامينها. تغيّـــرت طريقة رسم الشخصيات، فتحوّلت "من كائنات حية توهم بواقعيتها وهي تتوفر على خصائصها النمطية إلى شخصيات ذهنية تمارس وجودا إشكاليا داخل النص بعد أن اخترقت النمطية وتحولت إلى مشروع روائي لا تكتمل ملامحه الأساسية إلا عند انتهاء الرواية."[2] عملت الممارسة النصية الجديدة على جعل الفضاء والشخصية والزمن "علامات لغوية تشتغل ضمن استثمار استعاري من سماته التفكك والتقطع والتداخل. فلا بطولة إلاّ للنصّ، ولا نصّية إلاّ في التعدّد والتركيب والانفتاح والتناص بما هو تحيين وحوار مع كل المرجعيات الممكنة، القديم منها والجديد، الأصيل (التراثي) والمعاصر (الغربي). "[3] بعد أن امتلك الكاتب الجزائري حريته الواعية في مجال الكتابة الروائية انطلق باحثا عن الآليات الإبداعية الجديدة، التي تضمن له البقاء والتفرّد والتميز، فالإبداع –حسب رأي آلان روب غرييه– "بحث يخلق نفسه، بحيث يفرز أسئلته الخاصة بنفسه..الكاتب يبحث لكنه يجهل حقيقة ما يبحث عنه."[4]

تكشف المدونة الروائية العربية الجزائرية، عن مشروع طموح يبحث عن سبل تجاوز خصائص البنية التقليدية للرواية، بحيث "تصبح الكتابة في حدّ ذاتها هي الغاية والوسيلة، ويصبح القارئ معادلة أساسية فيها، باعتباره وجها لها عبر القراءة بتأمّلاتها وتأويلاتها وإنتاجيتها.. ويمكن اختزال تلك السمات في الدينامية بما هي صيرورة و تحوّل وديمومة خلق

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 109.

[2]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 358.

[3]– محمد أمنصور استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 67.

[4]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 362.

معايير جديدة وتراكم و تكثيف وتشظي."[1] والأكيد أنّ النماذج المذكورة سابقا لا تُعدّ كل الإبداع الروائي الجزائري، بل هي أقلام خلدت أسماءها في الرواية التقليدية ولا تزال تبحث عن تخليد آخر في سماء الرواية العربية الجديدة. لقد تنوّعت طرائق الكتابة الروائية عند الجيلالي خلاص، وبشير مفتي، وإبراهيم سعدي، وأحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق، وغيرهم. والأكيد أنهم سيسيرون على مسار ابن هدوقة، والطاهر وطار، والأعرج واسيني. فالحداثة في الرواية العربية الجزائرية ارتبطت بأفق التجريب "لتحقيق المغايرة الروائية عبر الضرب في مسالك المغامرة الشكلية واللغوية. وهو ما يجعلها تستثمر العديد من العناصر التي كانت مغيبة داخل المشهد الأدبي الجزائري عامة والروائي خاصة. كتوظيف أشكال من التراث المحلي، والعربي والإسلامي والعالمي، واستلهام التاريخ في شتى تجلياته وأبعاده، واقتحام المحرمات السياسية والجنسية والدينية."[2] انتقلت بذلك الرواية العربية الجزائرية من التقليد إلى التجديد، بالرغم من أن بعض الكتاب الجزائريـــن يحاولون تحقيق معادلـــة أصـــالة/معاصرة.

إذن، تبدأ ملامح التجريب الروائي العربي الجزائري، عندما يغادر الروائي منطقة الكتابة الكلاسيكية، ويختار خرق الميثاق التقليدي، بتنويع الضمائر والشخصيات، وتفعيل دور القارئ للمساهمة في إنتاج دلالات أخرى، وإثراء النصوص الروائية، فالتجديد تحقق في الرواية العربية الجديدة بالانفلات من كل ما هو قديم، وإحداث هزّة في اللغة وأساليب الكتابة التي أثقلتها قواعد الكتابة التقليدية، التي "تكبح جماح كل تفكير حرّ، وكل تخيّل خلاّق."[3]

– الإبداع الروائي النسوي العربي الجزائري ورحلة البحث عن التميّز.

سطع نجم الرواية الجزائرية العربية النسوية في الآونة الأخيرة؛ حيث خاضت الروائيات الجزائريات مجال الكتابة الروائية من بابه الواسع بحثا عن مكانة أدبية تضمن لهنّ التميّز والانفراد. فالرواية العربية شكلت للكتابة الجزائرية " علامة تحوّل دال في مسيرتها

---

[1]– محمد أقضاض،حداثة أم كتابة جديدة،ضمن كتاب لـــ: عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 22

[2]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 55.

[3]– أمحمد بوحسن، ملامح الحداثة في الرواية المغربية، ضمن كتاب:عبد الرّحيم العلاّم، سؤال الحداثة في المغربية،ص39.

الأدبية تؤكد ما أصبح يمارسه الجنس الروائي على أدبيات الجزائر اللاّتي يكتبن بالعربية، من سلطة إغراء مافتــئت تتعاظم بحكم تحوّل نسبة مهمّة عن الأنواع الأدبية التقليدية كالشعر، والقصة الصغيرة، والخاطرة إل الضرب في مسالك الرواية.."[1]. فمثلت عملية الكتابة الروائية مسألة تحدّ لزهور ونيسي، وأحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق، وغيرهن. فأخذنّ يبحثن عن الحرية في الرواية كونها الأفق الأشمل لاحتضان أي نوبة تجريبية في نص ما. فلم يكن الإقبال على فن الرواية حكرا على الرجال فقط، بل اتسعت الدائرة لتشمل أسماء كاتبات ما فتئت شهرتهن تزداد اتساعا يوما بعد آخر.

إنّ المتأمّل في المشهد الروائي الجزائري يصطدم بذلك الاجتياح الهائل للكتابة النسوية رغم محدودية الأسماء، حيث تبرز الكتابة العملاقة زهور ونيسي وهي تتحدى تعاقب السنين، بل وتتحدى مناخات السياسة والحياة الاجتماعية فأبدعت رائعتها لونجة والغول 1993؛ حيث "تقوم تيمة الثورة في رواية بدور التأطير لمجموعات المحكيات الصغرى المكوّنة لنسيج الرواية. إذ تدور الأحداث حول محور زمني واحد هو زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر، وتحديدا لحظة الثورة على الاستعمار وسياسته التعسفية التي تنهب خيرات البلاد، وتستترف طاقات المواطنين."[2] إنّه الحنين القوي للماضي واستحضار سنوات التسعينات الأليمة قصد الاحتماء به في محاولة للوقوف أمام الحاضر العنيف بأحداثه، والمحمّل بأخبار الموت. فمن معالجتها لواقع الجزائر إبّان الاستقلال من يوميات مُدرّسة حرّة 1979، إلى الدخول في خضمّ الأزمة الجزائرية، فالموقف النضالي لم يمت بالنسبة لزهور ونيسي، فهو يحضر في كل موقف ويتلوّن بطابع التجريب الروائي. "ففعل الكتابة لدى المبدعة الجزائرية يستمد قيمته الخاصة، من الدور الوظيفي الذي يضطلع به، لتمكينها من إثبات كيانها المختلف وتأكيد هويتها الخاصة، باعتبار ما يتيحه لها من أشكال تحرّر..."[3] رسمت بذلك زهور ونيسي فكرها الذاتية عن الثورة، حيث بوأها مكانة القداسة والتنزيه، فيرتقي المجاهدون حسب ما ورد في الرواية إلى مصاف الملائكة بأسلوب بسيط عودتنا عليه الكاتبة منذ أن كانت تكتب فن القصة.

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 63.

[2]- رشيدة بن مسعود، جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 21.

[3]- م، ن، ص 21.

أمّا الكاتبة الصحفية فضيلة الفاروق فاختارت مسلك تكسير الطابوهات، ومالت إلى مغامرة الفضح والكشف فتعدّدت خطاباتها الروائية حول المرأة وهمومها الداخلية والخارجية فأبدعت رواية "مزاج مراهقة" 1999، ورواية "تاء الخجل" 2002؛ حيث شكلت الروايتان منعرجا حاسما في مسيرة الكاتبة، وفتحت لها أبواب الشهرة. صوّرت رواية مزاج مراهقة "جملة الصعوبات والمشاكل التي تعيشها الفتاة الجزائرية، بين حاضر منفتح على كل شيء، وماض مليء بالقيود والعادات والتقاليد. فبأسلوب موغل في خصوصيات المرأة تتسلل فضيلة الفاروق إلى بنات جنسها لتفتح مجال الحوار واسعا. عندما تكتب المرأة، فإنّها تفتح خزانة أسرارها وتبوح بمكنوناتها، وفي الوقت ذاته تبحث عن نفسها وتسطر حدود العالم الذي يسكنها.. ولكنها تعود إلى حدود المكان الذي تسكنه وتنبت في تربته.. مالحة هي.. تشل في داخلها قوة المقاومة.. وإما تضمحل وتموت وإما تتغيّر وتتكيّف من أجل البقاء والاستمرار. إنه الوجع يلازمها عندما تكتب وتقضي وعندما تسكت لتضطرم في داخلها الكلمات !!"[1] ولكي يخرج فتيل هذه النيران تكتب فضيلة الفاروق رواية تاء الخجل لتعالج قضية حساسة في المجتمع الجزائري وهي اغتصاب الذكورة للأنوثة. فالكاتبة ترفض أن "يتحوّل كيان الأنثى إلى مجرّد جسد يشكل مصدر شهوة لا يثير في الرجل إلاّ غريزته، ويكره على ممارسة طقوس المتعة."[2] تتزاح الكاتبة فضيلة الفاروق عن أشكال ومضامين الكتابة التقليدية حول موضوع المرأة. أسّست شكلا من الانفتاح على الآخر، والبحث عن المغايرة، والغوص في أسرار الأنوثة. فالمعروف عن المرأة الجزائرية أنها من أكثر نساء العالم رغبة في التحرّر. فصوّرت فضيلة الفاروق في روايتها "مزاج مراهقة" قضية التحرّر من الأعراف والتقاليد كمنع الفتاة من التعليم، والسيطرة الذكورة. فالكتابة في نظر المبدعة الروائية الجزائرية "عملية تحرّر من حيث أنها موضوعة للتجربة والمعاناة والحاجات والتصوّرات والأحلام."[3]

ولعلّ النقاد يميلون إلى اعتبار أحلام مستغانمي نقطة تحوّل واضحة في مسار الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية. فقد أحدثت الكاتبة ثورة في مجال التجريب الروائي النسوي،

---

[1]- ليلى بلخير، قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة (الجزائر)، 2006،ص101

[2]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 65.

[3]- م، ن، ص 65.

عندما أعلنت تحدي الكتابة الذكورية باعتماد راو رجل في سرد أحداث ثلاثيتها، فشبّهت رواية ذاكرة الجسد "بقصيدة مشفرة تمزج بين الشعري والسردي، ومن خلال وعي رجل (بطل الرواية)..."[1] وفيها استثمرت أحلام كلّ عبقريتها متحدّية كل العراقيل، ومُعلنة صوت التجريب الروائي، الذي يتكرّر في كل أعمالها اللاحقة، التي" تُقدّم تخطيطا واعيا من المؤلفة أو إبداعا حدسيا، علاقات مركبة ومتشابكة تسمح بقراءات متعدّدة لكنها تتضافر جميعها في استدراج القارئ إلى اقتفاء أثر القديم في الجديد أو الماضي في الحاضر. فهناك حكاية حب غير متحقق، وهناك حكاية وطن مفقود، وهناك حكاية الحكاية مطروحة في صيغة تساؤلية، أي كيف ومتى ولماذا نكتب الرواية."[2] اختارت أحلام وغيرها من مبدعات الجزائر الكتابة لحل تناقضاتها مع الرجل والمجتمع؛ أين يتم تفجير مكبُوتاتها، فأُستدعي النص التراثي بكل تراكماته اللغوية الحضارية في الرواية النسوية الجزائرية. لأنّ دور المرأة الجزائرية الكاتبة "يشبه دورها في الحياة، مكملة للمهمة التي خلق من أجلها الرجل، ومهمته إدارة الحياة، وهي مهمة متعدّدة الأوجه بما فيها وجه تمثلها أدبيا أو التعبير عنها أدبيا."[3] إنّ التأكيد على خصوصية اللغة الأنثوية، وموضوعات المرأة هو ما سعت إليه الكتابة النسوية الجزائرية عبر مراحل تطوّرها، هذا الجسد الذي بقي محورا أساسيا تستعمله المرأة لرفض الواقع والنقص والتهميش وقد تعرض الناقد التونسي بوشوشة بن جمعة [4] لخصائص الأدب النسوي في النقاط التالية:

---

[1]- وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2008، ص 64.

[2]- فريال جبّوري عزّول، ذاكرة الأدب في ذاكرة الجسد، ألف: مجلة البلاغة المقارنــة، القاهــرة، العــدد 24، 2004، ص 171.

[3]- فاطمة المحسن، الأنوثة والرومانس في الكتابة النسائية من غادة السمّان حتى أحلام مستغانمي، مجلة تروى، مسقط، العدد 33، يناير 2003، ص 60.

[4]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب، وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، صص 105، 106، بتصرف.

– قلّة تراكم النصوص الروائية النسوية الجزائرية.

– آليات التجريب الروائي، وأسئلة الحداثة هو ما شكل اهتمام الروائية الجزائرية.

– تنوّع أسئلة المتن الحكائي بين نصوص عكست قضايا المرأة، وطرحت أسئلتها حول أنوثتها وعلاقتها بالمجتمع والآخر وقضايا أخرى إنسانية تتعرض لواقع الجزائر، وواقع العالم العربي والإنسانية.

ويبقى مشروع الرواية الجزائرية النسوية مفتوحا على كل أنواع آليات التجريب الروائي. تحاول من خلاله الروائية الجزائرية مواكبة الكتابة، وطرح أسئلة همومها وانتصاراتها، لتخط مسار التفرّد والتميّز. وتمارس دورها الريّادي في إبداء الرأي، والمشاركة في قضايا الوطن والراهن. تُعبّر الرواية "عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البورجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتلخص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عاما روائيا بديلا أيضا يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة."[1] لقد حقّقت الكاتبة الروائية العربية عامة والجزائرية خاصة تطوّرا واضحا، فهي تبدو حاليا في المشروع التجريبي العربي في أعلى مراحل التطوّر. والكاتب الجزائري يشعر بعد أن قطع شوطا طويلا نسبيا في مسيرته الروائية أنه قد شكّل لنفسه ملامح محدّدة، أو أسلوبا خاصا يُعرف به، فيُحسّ أنّ التكرار بدأ يتغلغل في أعماله. لذلك يلجأ الكاتب الى آليات التجريب الروائي باحثا عن أساليب جديدة غير مطروقة، ووسائل تعبير غير مألوفة؛ معنى هذا أنّ التجريب يحضر عندما يتم التشبع واستنفاذ أساليب التعبير التي درج عليها المبدع فترة من الزمن.

[1]– حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، 1985، ص 418.

عرفنا طيلة رحلتنا البحثية خصوصيات التجريب الروائي الجزائري الجديد الذي لا يعرف الاستقرار، فهو دائم الارتحال والتجدّد. وهاهي الرواية الجزائرية الجديدة تواكب مستجدات الرواية العالمية؛ حيث تشهد اليوم تنويعات عديدة على مستوى الموضوعات والتقنيات والرؤى، نتيجة الخلخلة التي حدثت في مفهوم الكتابة والتلقي، "فحفلت الكتابة الجزائرية على تنوّعها بتقنيات السرد التي تحمل معنى الخرق والعدول، بخروجها من أسلوب الخطاب السردي الواقعي إلى أسلوب السرد الشعري، ممتزجة بالخيال الواسع والتراكيب اللغوية المدهشة والاستعارات البيانية والصور الفنية."[1] برزت في ظل هذه التفاعلات تجربة الكاتب الروائي واسيني الأعرج ،"[2] التي تنحو منحى التغيّرات الحداثية كونها تنشد إعادة النظر في المرجعيات، والقيم، والمعايير، وتحديد رؤية جديدة تعبّر عن العجائبي والمقلق والمثير، فكانت تجربة واسيني في روايته المخطوطة الشرقية."[3] وهي الجزء الثاني من رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. وهي تجربة تمثّل تجديد المخيّلة، وتجاوزا للحدود الوهمية التي تفصل الواقع واللاواقع باعتبار هذه الرواية استمرارا لليلة السابعة بعد الألف التي تنبّأت بها رواية رمل الماية.

مهمّتنا في هذا الفصل التطبيقي مكاشفة هذه الرواية عبر البحث في تفاعلاتها النصية، وتداخل خطاباتها، فمن خلالها تكمن قوّة واسيني التجريبية التجديدية؛ أين تحضر مساءلة التاريخ من مواقع فنّية روائية مختلفة.

---

[1]- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص 203.

[2]- واسيني الأعرج، كاتب جزائري من مواليد 1954 قرية سيدي بوجنان، ولاية تلمسان. وهو أستاذ جامعي ، وروائي، يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية ، والسربون بباريس. يعتبر من أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي ، حيث تنتمي أعمال واسيني الروائية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد ، بل تبحث دائما على قوالب روائية جديدة. ولم يتوقف واسيني الأعرج عن الكتابة منذ نصّه الأول وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر(البوابة الزرقاء). التي نشرت أول مرة في دمشق 1981. بعدها أصدر روايته المعروفة نوّار اللوز، ثم توالت الإبداعات كشرفات بحر الشمال، وذاكرة الماء، أمّا رائعته المخطوطة الشرقية، فهي موضوع دراستنا. وفي سنة سنة 2001، حاز على جائزة ابن هدوقة للرواية الجزائرية، وتُرجمت أعماله للعديد من اللغات : الفرنسية، الانجليزية، الألمانية.

[3]- واسيني الأعرج ، المخطوطة الشرقية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، دمشق، 2002.

1- التفاعل النصي وآلياته في عالم الرواية.

وفي معرض حديثنا عن بناء الخطابات وتداخلها في رواية المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج لا بأس أن نعرّج عبر رحلتنا البحثية إلى جملة من التصورات والمفاهيم أولت لها الدراسات الأدبية المعاصرة اهتماما بالغا كمفهوم التناص وأنماطه.

1 1 - حول مفهوم التناص.

يقول سعيد يقطين: "كثيرة هي النصوص السردية العربية الحديثة التي تتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث السردي العربي."[1] إنها دعـــوة صريحة لذلك التفاعل النصي الحاصل بين الروايات العربية والتراث، وهو ما أكّد عليه الناقد في العديد من دراساته النقدية المتنوعة حول التناص، "فالرواية العربية باعتبارها نصا، شأنها في ذلك شأن أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه، تتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانـــت طبيعتها انطلاقا من تفاعلها مع واقعها."[2] وقد حدّد الناقد شكلين[3] أساسين في علاقة الرواية مع التراث السردي هما:

– الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية. وحضور هذا النوع القديم في الرواية يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى (مناصات تاريخية أو دينية، أو سردية).

– الانطلاق من نص سردي قديم محدّد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتم تقديم نص سردي جديد وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد، الذي ظهر فيه النص. وهو ما سنلمسه في دراستنا لرواية المخطوطة الشرقية؛ أين تتفاعل جملة من الخطابات داخل إطار روائي يستمد روحه من نص تراثي قديم (ألف ليلة وليلة)، يتم داخله تعايش ملفت للانتباه تحققـــه عمليـــة الهـــدم والبنـــاء التـــي يشكّلهـــا مفهـــوم التفاعـــل النصي Hypertextualité، وهو المصطلح الأنسب لهذه الحالة، كونه " يدرس العلاقة التي تقوم بين نصيين متكاملين، أوّلهما سابق hypotexte، والثاني لاحق hypertexte، وإنّ النص اللاحق

---

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 07.

[2]- م،ن، ص 10.

[3]- م،ن، ص 07.

يكتب النص السابق، بطريقة جديدة. "[1] فهو التناص بالمفهوم العام الذي تتخذه الدراسات السردية، يدرس " تلك العلاقات التي تقوم بين نص ما ووحدات نصية سابقة عليه معاصرة له، والتي رأى رولان بارت (R.Barthes) أنّها قدر كل نص مهما كان جنسه."[2] لقد أسال موضوع التناص أو التفاعل النصّي حبر الكثير من النقّاد والدارسين، ولا يسعنا المجال هنا لذكر كل الدراسات لكنّنا سنورد أبرزها وأكثرها انتشارا في الآونة الأخيرة؛ حيث أكّد الناقد ميخائيل باختين على الطابع الحواري للنص الأدبي. هذا وقد "جهرت الباحثة جوليا كريستيفا " بمصطلح التناص لأول مرة في النظرية النقديـــة الحديثة من خـــلال أبحاثها التي كتبتهـــا مابيـــن 1966 و1967، وأصدرتها مجلتي تل كيل "Telquel"، ومجلة نقد Critique، وأعادت نشرها في كتابها سيميوتيك sémiotique ونص الرواية le texte du roman، وفي مقدمة كتاب دوستويفسكي لباختين."[3] فارتبط النص عندها بمفهوم الإنتاجية أو ما يعرف بالنص المولّد، وهو الذي "يهتمّ بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل منبن على بناء سابق أو مسبق."[4]

أمّا الناقد الشهير جيرار جينيت G.Génette فبعد مراجعته الشاملة لمختلف دراساته، بنى تصوّرا جديدا للتناص يبحث في المتعاليات النصية؛ أين حاول رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه انطلاقا من مفاهيم الشعرية، ويحدد جيرار جينيت خمسة أنماط للتفاعل النصي على الشكل التالي:

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 09.

[2]- نضال الصالح، التروع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 197.

[3]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق (المغرب)، 2007، ص 18.

[4]- م ، ن ، ص 19.

النمط	وسيلته
التناص intertextualité	السرقة، الاستشهاد والتلميح
المناص paratexte	العنوان، والعنوان الفرعي، والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم...
الميتا نص métatextualité	الاستشهاد بنص آخر قصد نقده
معمارية النص archetextualité	التوجه إلى نوعية النصوص
التعلّق النصي hypertextualité	تحويل نمص سابق إلى نص لاحق بطريقة مباشرة

ولمزيد من التفصيل:

أ- التناص: "يمثل حضورا متزامنا بين نصين، أو عدّة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة plagriat والاستشهاد citation ثم التلميح l'allusion."[1]

ب- المناص: " يشمل جميع المكونات التي تُمّ عتبات النص نحو العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف، إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات وتصميم وغيرها..."[2]

ج- الميتانص : يتعلق بكل بساطة "بعلاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، وهي علاقة غالبا ما تأخذ طابعا نقديا."[3]

د- معمارية النص: هي التي تحدّث عنها الناقد سعيد يقطين تحت عنوان المحاكاة[4]، مقدّما مثالا بمحاكاة فرجيل لهوميروس بإنتاجه للإنياذة على غرار إلياذة هوميروس. فمعمارية النص تتجسّد من خلال النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، لأن " تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجّه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة."[5]

---

[1]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية) ، ص 22.

[2]- م ، ن، ص 22.

[3]- م،ن، ص، ن.

[4]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص39.

[5]- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي، ص 22.

هـ– التعلّق النصي: يواصل سعيد يقطين تحديده لهذه الأنماط بتقديم المثال السابق الذكر في مدى ارتباط وتضافر النص اللاحق الذي تمثّله إلياذة فرجيل بالنص السابق وهو إلياذة هوميروس بواسطة علاقة ظاهرة وهي "التعلّق النصي."[1] فجملة هذه الأنماط تجتمع لتحقّق خاصية التعالي؛ أين تتضافر جملة من العلاقات الظاهرة والخفية التي ينسجها نص معين ومدى مجاراته لآليات التجريب الروائي وجمالياته. وإلى جانب هذه التنويعات الاصطلاحية برز مصطلح "التضافر النصي للتأكيد على معنى التداخل بين النصوص، لأنّ هذه النصوص متى كثرت عددا وتقاطع بعضها مع بعض، ألّفت ما يشبه الضفيرة فكانت في الوقت نفسه تعدّدا وتوحّدا."[2]

وفي معرض حديثنا عن التناص وآلياته وأنماطه المختلفة نستدعي آلة الزمن لتعيدنا إلى ذلك التفكير النقدي العلمي الذي ميّز علماء النقد العربي في القرون الثانية والثالثة والرابعة للهجرة بتعرّضهم لآليات التناص ورصد أهم العلاقات النصية. وقد وُجدت جملة من الآراء النقدية متفرقة في كتب النقد العربي القديم، وبالضبط في قضية القديم والمحدث؛ حيث بيّن النقاد العرب كابن قتيبة، وابن هلال العسكري فضل السابق على اللاحق ، حتى "ولو تعلّق الأمر بالإنجازات التي يأتي معها المحدث متجاوزا ما تحقق لدى سابقيه."[3] هذا ما تضمنته كتب النقد والبلاغة التي سعت إلى إيجاد النموذج الذي يُقدّم كقدوة يسير على مسارها المبدع. هذا وقد أشار الناقد سعيد يقطين في الدراسة المستفيضة التي قدّمها حول الرواية والتراث السردي إلى أنواع التفاعل النصي عند العرب القدامى؛ حيث حدّد الصنفين التاليين:

– التفاعل النصي الخاص: يتجلى حين " يُقيم نص علاقة مع نص آخر محدّد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا. وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت

---

[1]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص39.

[2]– كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال ، منشورات كارم الشريف، تونس ، ط1 ، 2009 ، ص 103.

[3]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص22.

الواحد والقصيدة برمّتها."[1] يكتفي الشاعر بإعادة إنتاج مكوّنات نصه على الأسلوب نفسه، ولغة ووزن النص السابق.

– **التفاعل النصي العام:** " يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص كثيرة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط."[2] وهنا يعمل الشاعر المتأخر على توظيف ما يُسمّى بالعمل الإبداعي؛ أي الزيادة في إخراج المعنى. وقد أبدع الناقد عبد القاهر الجرجاني في البحث في الصنف الثاني، فقد " عبّد للشاعر طريقا فنّيا ينفذ من خلاله إلى أنحاء ذاكرته الفنية في أمان واطمئنان بعيدا عن تجريح النقاد وقلق التأثير. وهكذا أجاز له إذا كان المعنى السابق عليه غفلا ساذجا أن يركب عليه معنى ويدخل إليه من باب الكتابة والرمز والتلويح."[3] وعلى هذا المنوال سار باقي النقّاد العرب القدامى عارضين قضايا من مثل السرقة والمعارضة والموازنة الشعرية. ويشير الناقد سعيد يقطين أنّه "رغم كثرة الدراسات التي أُنجزت حول التناص في التراث النقدي والبلاغي العربيين قبل دارسين معاصرين، فإنها ظلت قاصرة عن الإحاطة بعموم الظاهرة في تراثنا البلاغي، وتقديمها بشكل علمي دقيق."[4] وإذا ألقينا نظرة على العرب المعاصرين فيما يخص قضية التناص وآلياته، فقد اختلفوا في ترجمة هذا المصطلح؛ إذ " ترجمه عبد السلام المسدي وجابر عصفور وبشير القمري، ومحمد مفتاح، وسامي سويدان، ورجاء عبـــيد بالتناص، أمّا سعيد يقطين فعرّبه بالتفاعل النصي، وترجمه عبد العزيز حمودة ترجمة حرفية بالبينصية ووسمه كل من الطاهر الشيحاوي ورجاء بن سلامة بتداخل النصوص."[5] إنّ عناوين هذا الفصل تقتضي منّا التعريج مباشرة، ودون إطالة نظرية، إلى الغوص في عوالم رواية المخطوطة الشرقية لمحاولة رصد مختلف آليات التناص وأنماطه في إبداع واسيني الأعرج، وما الجديد الذي أضافته آليات التناص بحضورها في الرواية لكي تجعل منها تجربة روائية متميزة ومتفرّدة؟

---

[1]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص29.

[2]– م،ن، ص30.

[3]– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 43 ، عن :

– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، صص340، 341.

[4]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص35.

[5]–كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 103.

2- جمالية التفاعل النصي وأنماطه في رواية المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج.

تتموقع تجربة واسيني الأعرج الروائية ضمن سلسلة من التحوّلات التي مسّت الرواية الجزائرية، التي تمكّنت من تحقيق مكانة مرموقة داخل الفضاءين المغربي والعربي. بل تعدّت ذلك "باكتسابها مكانة بين الرواية العالمية بفضل اهتمام المترجمين والباحثين الغربيين بها وإفادتها من شقيقتها ذات اللسان الفرنسي: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية."[1] وفي ظل هذا المكتسب الإبداعي وجد واسيني الأعرج نفسه في خضمّ تجارب وتيارات روائية تجريبية، تواكب الروايات التقليدية المتربعة على عرش الرواية العربية. فأيقن أنّه لا سبيل لتحقيق التموضع الروائي، ثم الاعتراف الإبداعي، ثم التفرّد والتميّز، إلاّ البحث عن آليات جديدة للكتابة الروائية. هذه الآليات تكون بمثابة المسيّر الحقيقي لمسار تجربته المرهونة بمدى فاعلية تلك الآليات، لذلك اختار الكتابة التجريبية سبيلا لذلك.

تحتضن رواية المخطوطة الشرقية كمّا من المصاحبات النصية les paratextes، المفهوم الذي حدّده جيرار جينيت في كتابه طروس palimpserstes[2]. أو ما يُعرف بالمناص في دراساته اللاحقة حول موضوع التفاعل النصي وأنماطه الخمسة، التي تعتبر الممهّد الأوّل للولوج لعوالم النصوص وخرقت مغاليقها. إلا أنّ هذه العتبات بالرغم من دورها المهمّ " لا يمكن أن تكون بديلا تاما عن دور اللقاء الفعلي بين القراءة والنصوص نفسها."[3] إلاّ أنّنا من خلال هذه الدراسة لا نريد الغوص في أيّهما أهم العتبات النصية باعتبارها من المؤشرات النصية الخارجية أو النص باعتباره الجوهر وركح البحث والتقصي. إنما هدفنا إثبات جمالية توظيف تلك العتبات، ومحاولة الإجابة عن أسئلة من مثل: ما الإضافات التي احتوتها الكتابة الروائية الواسينية بتوظيف هذه العتبات؟ وما المتفرّد فيها؟ وما هي خصوصيتها في علاقتها بالمتن؟

---

[1]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص15.

[2] *G.Genette, plimpserstes , la littérature au second degré , poétique,seuil,1982.*

[3]- حميد لحميداني: عتبات النص الأدبي (بحث تنظيري) ، مجلة علامات في النقد ، م12، ج46 ، 2002، ص11.

2-1- العنوان / اللغز.

تُعدّ دراسة العناوين من أبرز الدراسات المعاصرة خاصة في الغرب، فظهر مصطلح علم العنونة Titrologie الذّي لقي اهتمام العديد من النقّاد، فعدّت دراسات جيرار جينيت العتبة الأولى للدخول إلى عالم النص، أما رولان بارط فشبّهه بالومضة الإشهارية، والعنوان يُعدّ "عاملا من عوامل نجاح العمل الأدبي وانتشاره جماهيريا. وقد يكون سببا في فشله، فمن الكتب ما كانت عناوينها سببا في انتباه القرّاء إليها، نظرا إلى ما تميّزت به تلك العناوين من جودة في الصياغة وطرافة في التركيب ومن الكتب من غبنتها عناوينها الغامضة أحيانا والساذجة أحيانا أخرى."[1] فإذن العنوان سلاح ذو حدّين في عملية القراءة، فقد يرفع صاحبه إلى تجربة روائية متميّزة، وقد يترله إلى نقطة البداية، وربما أسوء، فمهمّته كبيرة باعتباره يشكّل شحنات دلالية مكثفة، تجعله قادرا على أن يتحمّل الجينات الوراثية الكامنة في النص..فهو جسر مشترك بين كل من المرسل والمستقبل، تعبر من خلاله الدلالات التي تشي بمضمون السرد، ولذلك فإنّ العنوان لا يفهم بمعزل عن النص"[2]، والقارئ هو الذي يكتشف تلك العلاقة باعتباره بؤرة للتنظيم، "فتدخل القارئ وإسهامه الفعلي في إنتاج الدلالات الممكنة للنص، يشيران إلى قدرته على الربط بين ما هو متحقق بصفته بنية نصية محدودة ومكتفية بذاتها وبين مجموع المعارف والأشياء التي تسهم في تكوين النص الثقافي العام الذي أُنشئ ضمنه النص المتحقق."[3] يصطدم قارئ رواية المخطوطة الشرقية بعنوان ضخم الدلالة يسيطر على العنوان الفرعي (المخطوطة الشرقية) ، ففاجعة الليلة السابعة بعد الألف عمل روائي من جزئين:

-الليلة السابعة بعد الألف: رمل الماية، دمشق / الجزائر 1993.

-الليلة السابعة بعد الألف: المخطوطة الشرقية، دمشق 2002.

ومن الوهلة الأولى يقف لنا العنوان بكل هيبته، وهو يكتسي ملامح الموروث والأصالة. فهو يذكرنا مباشرة بالمدوّن الضخم ألف ليلة وليلة، فالمحاورة واضحة والعودة إلى التاريخ بيّنة. فقد

---

[1]- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، ص24.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص 174.

[3]-سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2008 ، ص45.

ذهب واسيني الأعرج وهو يُسائل الموروث في رحلة طويلة إلى أقاليم الماضي ، فعاد بنا إلى نص لطالما أسال – ولا يزال- حبر أقلام المبدعين والنقّاد.

يبدو أنّ واسيني الأعرج اختار استراتيجية ذكية، تعكس خبرته الطويلة في مجال الكتابة الروائية، حيث عمل على تبديل وتحرير العنوان الأصلي (ألف ليلة وليلة). فجعل تركيز القارئ ينصب على ليلة واحدة في المخطوطة الشرقية، وما وقع فيها من فجائع، وما كُشف فيها من أسرار- وسنتحدّث بشكل مطوّل عن هذا التفاعل الجمالي بين الرواية والموروث في أجزاء لاحقة من الدراسة- فالأعرج يُؤكد على أن " التراث يجب أن يدخل ضمن تفاعل حقيقي مع الحاضر، فعندما يُفصل عن الواقع يصبح مجرّد لافتات لا معنى لها، إنّ التعامل مع التراث أو المرويات الشعبية يحتاج إلى تأمّل داخلي، داخل هذه النصوص القديمة والتأمل الداخلي يقودنا بالضرورة لإدراك الكيفيات الناجعة لإدراجها ضمن النسق الروائي، بحيث تبدو بعهدها القديم كأنها ابنة هذا العصر، فلا يشعر القارئ ، وهو يواجه النص الروائي أنه خارج عصره."[1] إنّها استراتيجية فعّالة في عدم التركيز على النص الأصلي الذي يتأثر به الكاتب تأثرا بالغا، وكان سببا في انطلاقته ككاتب روائي متميّز، فهو لا يعرف اليد التي وضعت هناك هذا الكتاب (ألف ليلة وليلة) الذي احتفظ به إلى اليوم بحبّ وخوف. "ولا أعلم إذا ما كان عليّ أن أشكرها وأقبّل يدها بحرارة أو أرفضها لأن كل ما حدث لي فيما بعد مترتّب عن تلك اللحظة غيّرت نظام حياتي وأحاسيسي نحو الأشياء وأدخلتني غمار التجربة، وقذفتني داخل عالم لم أكن مهيأ له."[2] لقد نحت واسيني الأعرج رواية من مادة تُدعى كتاب ألف ليلة وليلة، وجعلها مدوّنة لا تخذل قارئها بعوالمها الساحرة وبفجائعها الأليمة التي تصوّر حاضر الجزائر، بكل تفنّن من ناحية المشاهد، وتوظيف المستنسخات، وتداخل الخطابات. فغيّر في كل شيء إلى حدّ نسيان الكتاب الأول، يأتي عنوان الرواية ويذكرنا به. وتتكرّر عوالم ألف ليلة وليلة تحت غطاء الحاضر المهزوم، فغدا نص المخطوطة الشرقية " كياناً له عمق وامتداد وأطراف. إنّه مكونات ولا يمكن فهمه بدون التعرف على هذه المكونات وتعينها ووصفها وتحديد العلاقات الممكنة بينها. "[3] إنّ محاولة واسيني الأعرج الخروج من شرنقة الإعادة جعلته

---

[1]- كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، دار حكاية هديل/تونس، مجموعة حوارات مع الكاتب، ص32.

[2]- م، ن، صص19، 20.

[3]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص28.

يعيد التفكير في كل جزئيات الرواية، والبحث عن آليات التجريب الروائي التي تدهش القارئ وتجعله يتلقى النص بلهفة، " فأهمية التجريب تكمن في خصوصية طرحه، ونضاله من أجل اكتساب حقه في الاحتجاج على الوعي الجمالي السائد، وما يتضمنه هذا من جدل يقوم على نقض الوعي الاجتماعي بعد استيعابه في مستوياته المتشابكة."[1] إنّ عملية الهدم والبناء واضحة في رواية المخطوطة الشرقية سواء أكان ذلك على مستوى الأحداث أم الأزمنة أم الأمكنة أم حتى على مستوى العنوان والشخصيات، " فعبقرية الرواية هي أن تجعلنا نعيش الممكن، ذلك أنّ الرواية المعبّأة بالإيحاءات والأحداث والشخصيات هي دائما مسكونة حقيقة بعبقرية الممكن،"[2] ولنقيس هذه الاستنتاجات بالمقابلات التالية:

أ – على مستوى العنوان :

النص السابق	النص اللاحق
ألف ليلة وليلة	فاجعة الليلة السابعة بعد الألف

ب – على مستوى الشخصيات

النص السابق	النص اللاحق
الملك شهريار	شهريار بن المقتدر
السارد: شهرزاد	السارد: دنيازاد

ج– على مستوى الأمكنة والأزمنة

النص السابق	النص اللاحق
أمكنة متخيلة	نوميديا –أمدوكال
(بغداد)	ومدنها

[1]– على محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص28.

[2]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص34.

"إنّ عملية الهدم وإعادة البناء من جديد نابعة من أنّ التجريب الروائي كامن في دينامية الخلق ذاتها، ومؤسس لقفزاتها."[1] ممّا يُولّد جمالية فنّية، وحركية متطوّرة في البنية السردية للرواية.

2-2- العناوين الفرعية.

لا يكتفي واسيني الأعرج في أغلب نصوصه الروائية بعنوان مفرد، وإنما يضع العنوان الرئيسي ويردفه بآخر فرعي على غلاف الرواية، وهو ما يمكن القبض عليه، إذا تتبّعنا المسار التاريخي لأعمال المبدع استنادا إلى الجدول التالي:

العنوان الرئيسي	العنوان الفرعي	موقع العنوان الفرعي	مكان الصدور
وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر	البوابة الزرقاء	خارجي	دمشق/الجزائر 1980
ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	/	/	دمشق 1982
نوار اللوز	تغريبة صالح بن عامر الزوفري	خارجي	دار الحداثة ، بيروت 1983
الليلة السابعة بعد الألف	رمل الماية	خارجي	دمشق / الجزائر 1993
حارسة الظلال	دون كيشوت في الجزائر	خارجي	دار الحل، ألمانيا 1999
أحلام ريم الوديعة	/	/	الفضاء الحر، الجزائر 2001
ضمير الغائب	الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر	داخلي	الفضاء الحر، الجزائر 2001
سيّدة المقام	مرئيات اليوم الحزين	داخلي	الفضاء الحر، الجزائر 2001
ذاكرة الماء	محنة الجنون	داخلي	الفضاء الحر، الجزائر 2001

[1]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص04.

	العاري		
شرفات بحر الشمال	/	/	الفضاء الحر، الجزائر 2001
فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	المخطوطة الشرقية	داخلي	دار الهدى، دمشق 2002
وقع الأحذية الخشنة	طرق الياسمين	داخلي	الفضاء الحر، الجزائر 2002
كتاب الأمير	مسالك أبواب الحديد	خارجي	دار الآداب ، بيروت ، لبنان 2008.

تلعب العناوين الفرعية دورا هاما في استنباط دلالات النصوص، فهي بمثابة المرايا التي تعكس مضمون السرد، فدورها "محوري في تشكيل اللغة الشّعرية، من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، ولا تتحدّد هذه العلاقة من خلال البعد الايصالي فحسب، وإنّما من خلال البعد الجمالي؛ إذ نلتمس هذه العلاقة بالبحث والتأمل."[1] يبرز العنوان الفرعي للمخطوطة الشرقية مرافقا للعنوان الرئيسي فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ويلحّ على الوقوف عنده مطوّلا، فالعنوان في حدّ ذاته يُعدّ مخطوطا مستعصيا لابدّ من فكّ ألغازه، فهو شفرة أدبية تحتاج إلى لغة موازية للغة النص؛ حيث نلاحظ أن الوحدات المعجمية المكونة له تشكّل في مجملها ، قيمة دلالية كلية . فالمخطوطة لفظة تحيل على كل ما هو ضارب في القدم ويحمل دلالة تراثية قيّمة. أمّا لفظة الشرقية فتشكّل صفتها وانتسابها، فالعنوان يوحي مباشرة على شيء مفقود وثمين يفرض سؤالا من مثل : ما هي هذه المخطوطة الشرقية؟ وماذا تتضمن في طيّاتها؟. لقد أصبح العنوان في السرد المعاصر يحمل دلالات تضارع النص؛ إذ له بنيته الإنتاجية التوليدية. "يضع المبدع العنوان في الغالب بعد الانتهاء من مغامرة الكتابة، فهو إذن حاصل تفاعل العناصر العلامية الشفرية والمكونات الدلالية، من هنا يمثل العنوان أولى محطات الصراع مع القارئ."[2] إنّ اعتماد واسيني الأعرج الموروث بشكل كبير، جعله يختار مثل هذا العنوان الذي يحاول اقتناص القارئ بكل الوسائل، فالعنوان ما هو إلاّ " رسالة سُننية في حالة

[1]– ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص300.

[2] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 135.

تسويق تنتج عن اللقاء بين ملفوظ روائي وملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية."[1] مدّ الكاتب بذلك أحابيل غواية العنوان بجعله لغزا يتطلب الحلّ، وخاصة إذا دخل القارئ عوالم روايته؛ حيث يصطدم بذلك الكم الهائل من الألغاز المرتبطة مباشرة بالعنوان الرئيسي والفرعي معا. إذ أنّ الرواية تتطلب عنوانا إشكاليا إيحائيا يختزل جُلّ قضاياه الكبرى المطروحة، فالمخطوطة الشرقية كنص مختزل لا ينحصر في بنيته السطحية، ثمة بنية عميقة متخفية تدعو القارئ لفك شفرتها، لذلك ورد العنوان الفرعي في الرواية بصيغتين، واحدة مباشرة والأخرى حاملة لصفات العنوان، والجدول التالي يبيّن ذلك:

العنوان وصفاته في القسم الأول نوميديا – أمدوكال	الصفحة
تدوين مغربي ضخم	ص 09
النص الضائع	ص 09
كتاب اللغة	ص 20
كتابة الغواية الكبرى	ص 20
كتاب عبد الرحمان	ص 22
التدوين	ص 23
المخطوط المغربي	ص 24
النص المنتظر	ص 24
التصنيف الضخم	ص 26
كتاب المدينة	ص 91
المصنف	ص 104
مخطوط كتاب المدينة	ص 107
الأوراق المغربية	ص 146
كتاب الشرق العالي	ص 146

[1]- جمال بوطيب، العنوان في الرواية العربية، ضمن كتاب الرواية المغربية أسئلة الحداثة، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، 1996، ص 194.

كتاب الأحزان ومدافن الأفراح	ص 146
الكتاب العظيم	ص 146
كتاب المجاهدة والخوف والرهنة	ص 146
المخطوط النادر	ص 147
المخطوط الشرقي الضائع	ص 148
المخطوط الشرقي	ص 148

إنّ وجود العنوان الفرعي جنبا إلى جنب مع العنوان الرئيسي يعكس تقنية روائية مقصودة من قبل الكاتب، وهذا بتصريح منه في أنّ " تلخيص ما يسرد يمكن إلحاقها بالعتبات، لأنّ هذه العتبة إيضاحية تعطي ما هو أساسي في العالم الذي سيأتي وهي ليست غريبة بل هي محاولات لإزالة الغرابة عن النص، يدخلك في عالم تحاول من خلاله، كشف المجموع انطلاقا من تلك الإشارات مثل الذي يسير في الغابة وإن لم يضع خلفه حجرات لن يعرف طريقه في العودة، مثل الحجرات اللّمّاعة حتى ترى طريقك وأنت سائر في عالم النص. والعرب قديما يضعون هذه العلامات مثل النار وهذه النصوص علامات لكنّنا أهملناها على أهميتها الكبرى."[1] إذن فالعنوان الفرعي حسب رأي واسيني الأعرج يُعدّ تلخيصا لما يسرد في المتن الروائي، وهو بهذا الإقرار يساعد القارئ على فهم نصوصه المشفّرة، الغارقة في عوالم التخييل وسحر التفاعلات النصّية التي تتربّع على عرش رواياته . فهو يذهب إلى أنّ العناوين الفرعية يجد فيها "سندا ومتّكئا للعنوان الأصلي؛ أي إنّه ما خفي في العنوان الرئيس وعجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم."[2]

إنّ اعتماد ذهنية التفريع في العنوان يمنح العنوان نفسه أهمية كبرى وواسيني الأعرج واحد من الكتّاب الذين يعرفون كيف يسيطرون على قرّائهم بالكتابة المبدعة، وهو لا يفعل هذا باسم أيّة سلطة، بل بالتخلّي الطوعي عن كل سلطة لإغراء القارئ بممارسة السلطة على

[1]- كمال الرياحي، هكذا تحدّث واسيني الأعرج ، ص44.

[2]- م، ن، ص 57.

النص. فاتّبع تقنية التّفريع في العنوان في كل أقسام الرواية التي تتفرّع إلى أربعة أقسام ، والجدول التالي بيّن تمظهرات العنوان الرئيسي ومدى التصاقه بالعناوين الفرعية :

العنوان وصفاته في القسم الثاني تفاصيل الكتاب الضائع	الصفحة
الطلسم	ص 163
التدوين الضخم	ص 165
كتاب الخيبة واللعنة	ص 169
كتاب محرّم	ص 181
كتاب المدينة	ص 196
الكتاب المجلّد	ص 197
الكتاب الضائع	ص 198
كتاب الحقيقة	ص 200
النص المنحوس	ص 211
مخطوط النور	ص 271
مخطوط القيامة	ص 271
مخطوط الأشواق والمدافن	ص 271
مخطوط الأهوال والموج	ص 271
مخطوط الشرق الحزين	ص 271

من خلال الجدول يرسم واسيني الأعرج صورا تشكيلية للعنوان الأساسي وصفاته، فيقرّ عبر عنوانه الفرعي الثاني "تفاصيل الكتاب الضائع" بأهمية هذا العنوان لإيضاح حقيقة كتاب المخطوط الشرقي الذي مهما حاول الكاتب إيضاحه للقارئ، فتظل العديد من جوانبه – إن لم نقل أغلبه– طلسما يحتاج الفكّ، والبحث " المفيد في هذا الطلسم، الذي كدنا نيأس من فهمه جميعا، هو الزوايا التي حدّدها الإنسان الذي رمي الكتاب في البحر."[1]

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 163.

أمّا القسم الثالث فيمكن تمثيله بالجدول التالي:

العنوان وصفاته في القسم الثالث الانتظار على الحافة	الصفحة
المخطوط الشرقي	ص 294
أوراق عبد الرحمان	ص 307
كتاب المدينة	ص 311
مخطوط الشرق الحزين	ص 311
المخطوط الأصلي	ص 312
كتاب نوح	ص 352
ديوان الخطايا	ص 352
مخطوط الشرق	ص 352
كتاب المدينة	ص 352
مخطوط عبد الرحمان	ص 358
المخطوط الشرقي	ص 368

إنّ العنوان الأساسي " المخطوطة الشرقية" حمل صفات متنوعة تجتمع كلّها لتؤكد مدى أهمية هذا الكتاب، وسعي القارئ للتعرّف عليه. وكلّما اكتشف القارئ معلومة، كلّما جعل الراوي الكتاب أكثر طلسما، وبالتالي تحوّل من الكتاب إلى عنوان يحمل الخيبة واللعنة. أمّا القسم الرابع، فيجسّده الجدول التالي:

العنوان وصفاته في القسم الرابع رايات الفاطمي المنتظر	الصفحة
كتاب السلطة والمحنة	ص 409
كتاب المنفي الأزرق	ص 409
المخطوط الشرقي	ص 438

إذن، ومن خلال الجداول السابقة الذكر يتمركز العنوان حول كتاب المخطوط الشرقي. لم يكتف واسيني الأعرج بربط العنوان الرئيسي فاجعة الليلة السابعة بعد الألف بعنوان فرعي المخطوطة الشرقية، بل راح يُقدّم للقارئ تقنيات روائية جديدة، تعكس آفاق التجريب التي ينشدها الكاتب. فالتجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل. مما يتطلّب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجـــاح. وواسيني كاتب مغامر بالدرجة الأولى، سندباد زمانه يسعى إلى تحقيق التميّز والتفرّد بتوظيف تقنيات سردية مختلفة عمّا عهده القارئ كفواتح للفصول (الأقسام)؛ حيث استهلّ الكاتب فصول روايته بعناوين تعقب العناوين الأصلية، وهي عبارة عن جمل تلمّح إلى أهم الأحداث الواردة في ثنايا كل قسم، فتصبح فتحات نطل منها على متون الأقسام.

أ – القسم الأول / اندثار نوميديا– أمدوكال.

يتحدّث الكاتب في هذا القسم عن انتظار بطل رواية الأمير نوح ولد المليانى دوره في تسلّم السلطة. وأثناء هذا الانتظار يتضافر كل من الرّاوي والبطل في العملية السردية لتقديم جملة من الشروحات حول مجموعة من الشخصيات كعبد الرحمان صاحب المخطوطة الشرقية الذي يهدد الملك المنتظر، وأخبار عن من تسلّم السلطة قبله، كشهريار بن المقتدر والأب المليانى. ويدخلنا الكاتب من خلال هذا القسم إلى عوالم السياسة والسلطة والخيانة والضياع والبحر. هذه العوالم تخلقها عملية مزج العجائبي مع التاريخي والديني، أي التفاعلات النّصية، أين يسرد الملك نوح ولد المليانى الظروف والأوضاع التي أدّت إلى اندثار نوميديـــا أمدوكـــال؛ حيث " تقول الصحائف القديمة، التي اندثر جزء كبير منها في الحرب المدمّرة التي أكلت نوميديـــا أمدوكال. إنّي ورثت القرنين عن أحد الأجداد المنقرضين،"[1] وحسب ما ورد في هذا القسم فالخيانة بكل أنواعها هي سبب ذلك؛ حيث تتضح حقيقة يمكن للقارئ استكشافها، وهي أنّ العنوان الأساسي للمخطوطة الشرقية ما هو إلاّ حديث الكاتب عبر راويه وبطله عن مخطوط ألف ليلة وليلة، حيث انحرف الكاتب عن مسار هذا المؤلّف، وصوّر عالما جديدا من عوالم ألف ليلة وليلة "يتناسب والظرف الراهن ففنّ التجريب يخترق مساره

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 31.

ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة."[1] كما يصطدم القارئ في هذا القسم بأنّ أوراق المخطوط الشرقي مغربية المنبع حين يصرّح البطل " كنت أراقبهم بدقة وأنا أُلصق خشبات سفينة نوح. ولكن مع الزمن صاروا يقرؤونها ويضربون بها طيور النوارس التي تنقر الماء والأمواج العالية، خصوصا عندما غزت الأوراق (البيانات) المغربية الساحل المهجور."[2] ويضيف الراوي الأدلّـــة التالية:

– " فكّر وهو عائد على طريقهن أن يتلذّذ، بقراءتها من جديد. كانت كلّها مقلوبة على وجهها الثاني، لكن المفاجأة كانت كبيرة، عندما قلب الأولى، الثانية، الثالثة. المائة، المائتين. الثلاث مائة. لا يغفل، كلّها كتبت بشكل خطّي مغربي، بل هي صورة لأصل قديم. "[3]

– الأوراق المغربية تسرق منّي رمال أمادرور الزرقاء (حضرموت) بعنف شديد، فهل يعقل؟؟ من أين لهم بهذه الورقة المسروقة من مخطوط نادر؟ هل أنا مخدوع بهذا الشكل الأكثـــر انحطاطا وسفالة؟ كل البيانات، هي صورة مكرّرة لصفحة المخطوط الشرقي الضائع وسط هذا البحر المخيف، لا يعقل !! لا يعقل مطلقا. هناك مقلب يدبّر في الخفاء ليسرق مني نصف قرن انتظار. أولاد الحرام وحق ربّي لن تكون"[4] إن المقلب الذي وضع فيه البطل هو المقلب نفسه الذي ارتمى فيه القارئ حين تجلّت أمامه ثنائية ضدية تنص على أنّ:

المخطوط المغربي ≠ المخطوط الشرقي.

والحقيقة أن حضور التناقض يضعف أمام حضور حقيقة تنص على أنّ المخطوط المغربي ما هو إلاّ رؤية ثانية للمخطوط الشرقي؛ أي إنّ هذا العمل الإبداعي لواسيني الأعرج ما هو إلاّ رؤية مغربية جديدة لكتاب ألف ليلة وليلة، كيف لا والكاتب يعترف شخصيا: " إنّ النصوص التي اشتغلت عليها بشكل واضح يمكن استحضارها، فألف ليلة وليلة كانت حاضرة أمامي، وأنا أكتب بعض رواياتي وخاصة فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مثلما كان نص

[1]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص03.

[2]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 137.

[3]– م، ن، ص146.

[4]– م، ن، ص 147.

دون كيشوت حاضرا أمامي عندما كنت أكتب حارسة الضلال..."[1] وبالتالي شكّلت ألف ليلة وليلة النص الغائب الحاضر لواسيني الأعرج، الذي وفي كل مرة يفاجئ القارئ بمثل هذه الاستحضارات.

ب- القسم الثاني: تفاصيل الكتاب الضّائع

يتعمق واسيني الأعرج في هذا القسم عبر راويه وبطله إلى أعماق الصحراء، بحثا عن الكتاب المفقود، وفي هذا القسم تبرز تيمتا المدينة والصحراء، ويمكن التمثيل لذلك بالجدول التالي:

المدينة	مظاهرها	الصحراء	مظاهرها
مدن الجمهورية البلاد الجمهورية الدولة نوميدا أمدوكال مدن الجملكية مدينة بريزينا مدينة قطامس مدينة البريدة مدينة كوفرا مدينة بيرين	الناطحات الزجاجية المسجد قصر الشتاء الشوارع الزقاق المستشفيات الكبرى الأحياء القصديرية	الصحراء الباردة الربع الخالي الفضاء الساكن الخلاء المكان المقفر الصحراء القاسية صحراء الربع الخالي	الرمل الصخرة الكثبان الفراغات الريّاح الصخور الأحجار الناتئة
عدد مرّات تكرارها أكثر من 48 مرّة.		عدد مرّات تكرارها أكثر من 12 مرّة.	

وبين المدينة والصحراء ينطلق البطل نوح ولد المليان باحثا عن كتاب عبد الرحمان والتدقيق في تفاصيله. وقد سار البحث وفق لجنة علمية "نحن بعثة علمية، للبحث عن رفاة عبد الرحمان

[1]- كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 52

صاحب التدوين الضخم، لفك الرموز المبهمة."[1] إن عوامل الغرابة والسحر والعجائبية لا تنفك تفارق هذا القسم خاصة والرواية عموما عند مواجهة البطل للشيخ عبد الرحمان في المصفاة؛ أين تمّ العثور على المخطوط الذي دوّن كل كبيرة وصغيرة عن أحوال المدينة قبل خمسين سنة فائتة. ويتم سرده من طرف الشيخ بلغة شعرية فائقة الإبحار في الغموض ومليئة بكل أنواع الألغاز التي يفترض على البطل وجماعته حلّها. وبين الحقيقة والخيال يعجز البطل عن ذلك " هل نبدأ بفك الرموز المستحيلة."[2] إنه سرد الليلة السابعة بعد الألف، وبالضبط سرد مرحلة خداع المليالي للشعب وقتله الأمير نوح. ويتم تدريجيا فك طلاسم ذلك المخطوط بتقسيمه إلى " كنتم تريدون فك الرموز وها هي ذي تفك الواحدة تلو الأخرى. المكاشفات تتوسع كلّما شارفت على نهاياتها اصبروا قليلا. لم نفك حتى الآن سوى باب الأنفاق من المخطوط ويليه باب الأقواس." [3] ومن خلال هذه الأبواب تلقى الأمير نوح جملة من الفجائع حول تاريخ أبيه الحافل بالكوارث والمصائب. بعدها يتكشف للقارئ باب المدينة منبع الجرائم والفوضى، يلي هذا الباب باب بقايا من النوايا؛ أين تنكشف نوايا المليالي الخادعة التي أدّت إلى اغتيال الأمير نوح ليتواصل هذا المسار مع ابنه نوح الذي سمّاه على اسم الأمير نوح لكي يخدع الشعب بحبه لذكراه.

ج- القسم الثالث: الانتظار على الحافة.

ينفتح هذا القسم على تيمة البحر التي احتلت جزءا كبيرا في هذا القسم، وفي باقي أقسام الرواية فقد ورد ذكره أكثر من 165 مرّة، ففي الصفحة 343 مثلا، ذُكر أكثر من ست مرّات " قامتها شعرت بها منغرسة في عمق البحر كشعاع ضائع داخل قفر مظلم. كان قلبي قد بدأ ينفتح على أشواق البحر. في لحظة الخلوة تساءلت، هل سيأتي يوم أملك فيه هذه التفاصيل؟ حركاتها داخل الماء كانت متناسقة بشكل يدعو البحر إلى الغيرة منها. كنت أريد أن أشق مسافات البحر كلّها بحثا عن اقترب منها، لكن الدنيا لم تكن هي الدنيا، عمرها الفتي سرق مني الزرقة والبحر. أنا لا أحب كثيرا ماءه لكن زرقته تسحرني في لحظات القفر

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 165.

[2]- م، ن، ص 190.

[3] - م ، ن ، ص 222.

والوحدة. هذا البحر سيد داخلي ومرمى عيوني."[1] إنّ رحلة البحث عن السلطة واعتلاء العرش أدخل البطل في دوّامة من الضياع والحزن. فهو واقف على الحافة ينتظر وقد اختار مسار السلبية والسير على آراء الآخرين (سارة، وأوسكار). ولتعويض هذا النقص لجأ إلى تيمتي البحر والمرأة. لذلك اتخذته سارة الفتاة التي فتن بها أداة لتحقيق مشاريعها الانتقامية كقتل الزنجية، والوصول إلى الحكم، كيف لا يتم لها ذلك وهي الفتاة ذات الأصول اليهودية.

د- القسم الرابع: رايات الفاطمي المنتظر.

يعد هذا القسم الأخير من الرواية ككل، وهو شديد الاتصال بالقسم الثالث؛ أين يبحث القارئ عن نهاية لكل هذه الأحداث تتراءى له رايات الفاطمي المنتظر وليس المهدي المنتظر، وهذا تحريف إبداعي من الكاتب نابع من أن الكتابة كإبداع، هي" إدعاء كوني يفوق الذات الفاعلة، ويتمدد فوقها، متجاوزا إيّاها وكاسرا ظروفها وحدودها."[2] فلُفّ البطل في هذا القسم بهالة من القداسة والروحانية نسجتها له لعبة سارة وأوسكار لإيصاله إلى عرش الحكم، "يا نوح الصغير !؟ أيها الأمير المنفي. أنت ترث السلطان فخذه والسلام. لا يمكن أن يكون الله ساذجا إلى هذه الدرجة ويسلّم أرضه بكاملها لرجل عجز حتى أن يحب؟ خلّيك من الخرطي يا رجل. الأمر مدروس بدقّة من أصدقائك الذين يريدون إيصالك إلى السلطان، فلا تكن غبيا تفهم حبّهم لك وحفاظهم عليك. إنهم يخلقون لك شرعية إلهية بعدما فشلوا في خلق شرعية اجتماعية لك."[3] وفي هذا القسم تبرز آراء واسيني الأعرج التي تنتمي إلى المسار العلماني في تفسير الظواهر الثقافية والسياسية والاجتماعية. فاختار هذا البطل المسيّر من قبل آخرين لتصحيح المفاهيم، "الإمام نوح ولد المليانى آخر الأئمة الفاطميين؟ بطلعته البهية التي تشبه طلعة فاطمة الزهراء النورانية بنت الرسول الأعظم الذي حكت عنه كتب الأولين بدون استثناء أنبأت بالرجل ذي القرنين. وانتظر حتى شق رأسه قرنا العظمة والألوهية كما عند عظماء اليونان والرومان والفرس."[4] وفي آخر هذا القسم وجّه الكاتب عبر بطله رأيه النهائي

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 343.

[2]- عبد الله الغذامي الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص 07.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 391.

[4]- م، ن، ص 427.

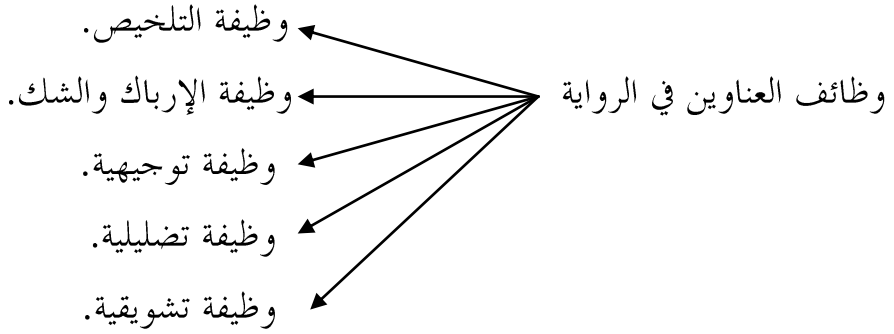
في السلطة التي لا تُبنى إلاّ بالبحث عن تركيبة الشعب السحرية التي اكتشفها أوسكار في أربعة تيمات هي: السحر والخرافة والأسطورة والدين.

لقد استولد واسيني الأعرج من خلال فواتح فصول روايته عناوين فرعية سعت بدورها إلى بناء عالم نصي اعتمادا على توظيف عديد العوالم المألوفة لدى القارئ. لكن واسيني الأعرج عمد على نزع الألفة عن هذه العناوين بمنحها تشكيلا جديدا يخضع لنظام لغوي معيّن ويمكن تلخيص هذه الأقسام بعناوينها الفرعية في الشكل التالي:

العنوان الأصلي **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**			
العنوان الأساسي **المخطوطة الشرقية**			
الأقسام			
القسم الأول	**القسم الثاني**	**القسم الثالث**	**القسم الرابع**
اندثار نوميدا أمدوكال [ص5- ص149]	تفاصيل الكتاب الضائع [ص151- ص290]	الانتظار على الحافة [ص292- ص382]	رايات الفاطمي المنتظر [ص383-ص 454]

والملاحظ على هذه العناوين بأنواعها أنها صادرة عن الكتاب الواقعي نفسه. فتظهر على أنها محايدة بعيدة حتى عن رأي الرّاوي، لأنّ هذه الأمور تدخل في صناعة الكتاب. فهي عتبات قد تضيء عملية القراءة. فتعد كأنها حديث الكاتب عن نصّه بعد أن اكتمل، فالعنوان المطوّل في الأقسام ورد ليفُك ذلك التكثيف الذي اختزنته صياغة العنوان الرئيسي ليجلي عنه بعض ما علق به من غموض. إلاّ أنّ هذه الطبيعة النظرية للعناوين الفرعية تحضر في نصوص واسيني الأعرج لتزيد النصوص غموضا، إنها تقنية مقصودة في ذاتها، فعنوان فرعي من مثل اندثار نوميدا أمدوكال يضع القارئ في مصيدة البحث عن طبيعة هذه التركيبة، وماذا تعني؟. وما نلاحظه في هذا القسم أنّ الكاتب عبر راويه وبطله لم يفسّر أو يشرح معنى هذا التركيب، بل راح يسرد جملة الأحداث والوقائع التي جرت في هذا المكان. وبالتالي تحوّل العنوان عن

وظيفته الأساسية وهي الإفهام والتفسير إلى وظيفة أخرى تسعى إلى إرباك القارئ، وإدخاله عوالم الألغاز. وهي الوظيفة نفسها التي تحدث عنها أمبرتوايكو، عندما أقــرّ أن علــى العنــوان " أن يبعثر الأفكار لا أن ينظمها."[1] فيتحوّل بذلك إلى رمز يحمل شحنات مكثفة، فالرمز "بحد ذاته عملية جدلية ممتلئة زخما وخصبا في كونه المجال الذي يتم عبره اختصار واقع ما وإطلاقه في آن معا، وفي كونه معبّرا في هذا التحوّل الذي يؤديه عن رؤية ووضع مخصوصين ومحددين"[2]، وبهذا افتتح واسيني الأعرج أبواب الشك والتأويل وطرح احتمالات واسعة. ووسّع من وظائف العنوان فجعلها متنوّعة ومختلفة يمكن إجمالها في:



وتأخذ هذه العناوين أبعادا جمالية أخرى كالانفتاح على التراث السردي العربي. ويمكن التحدث عن هذه الخاصية في قسم آخر من الدراسة بالضبط في الخطاب التراثي الأسطوري في الرواية؛ أين يتعرف القارئ على عوامل المناخ العربي، التي التفت إليها واسيني الأعرج منذ الثمانينات حين كتب رواية نوّار اللوز: تغريبة صالح بن عالم الزوفري التي اشتغل فيها على السيرة الهلالية، وروايته وقع الأحذية الخشنة، فقد حاور فيها نص ابن حزم الأندلسي الحمامة المطوّقة وأدب المراسلات.

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص 145.

[2]- سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 66.

3- أنواع الخطابات وتداخلها في رواية المخطوطة الشرقية.

ينحت واسيني الأعرج تحفه الروائية من منبع أساسي وهو تفاعل الخطابات، فالنصوص السابقة شكلت - ولا تزال- المادة الخامة لكتاباته الإبداعية. شأنه في ذلك شأن الكتاب والمبدعين المعاصرين. فهو يشبّهُ الرواية "بنص النصوص، أي أنها النص الذي يملك طاقة لاستيعاب الشعر في المجال اللغوي، مجال تطوير المعنى وإخراجه ومجال استيعاب الحالة الملحمية للمجتمع، وتحوّلاته الخطيرة. وإذن عندما نقرأ الرواية فنحن نقرأ بالضرورة هذه النصوص التي تعود قريبا إلى أصلها الأول الذي خرجت منه الأشكال وهو الأصل الملحمي."[1] إن هذا الاعتراف يؤكد الأصل الأوّل للرواية، لذلك قيل الرواية الورثية الشرعية للملحمة، ولأنها لا تعرف الثبات والسكون، فالرواية دائمة الارتحال والتنقل. ومفهوم التجريب ملتصق بها أشدّ الالتصاق. "وتفاعل الخطابات والنصوص من ملامح التجريب الروائي، حيث تتداخل النصوص في النّص الواحد وتتكامل وتتعدّد اللغات والأصوات لتتآلف/أو تتخالف، فتغتني بذلك الرؤى وتتكثّف الدلالات ممّا يجعل النص يتألف من كتابات متعدّدة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض"[2] إنها سُنّة الكتابة الروائية وخاصة المعاصرة التي تعمل على نهب الموروث وكل أنواع الفنون والخطابات التي من شأنها أن تمتزج وتشكل تحفا إبداعية متميّزة. فلكلّ "نص استقلاله وخصوصيته. كما أنّ له مرجعه الذي يعود إليه دون أن يلغي اللاحق السابق ... فالتباعد والاختلاف كائنان. كذا التشابه. والفنّ خالق الاختلاف والتشابه خالق الدهشة والغرابة. ولا أهمية للنصّ خارج غرابته."[3] وهكذا اشتغل واسيني الأعرج وغيره من الكتّاب على قاعدة تفاعل النصوص والخطابات، وعدم حصر الأدب في مجال ضيّق، أي الاعتماد فقط على النصوص الأدبية السابقة. بل انفتح الأدب على مجالات أخرى غير أدبية تفاعل وامتزج وتعايش معها كالسينما والموسيقى، والصحافة والفلسفة، والتراث...

---

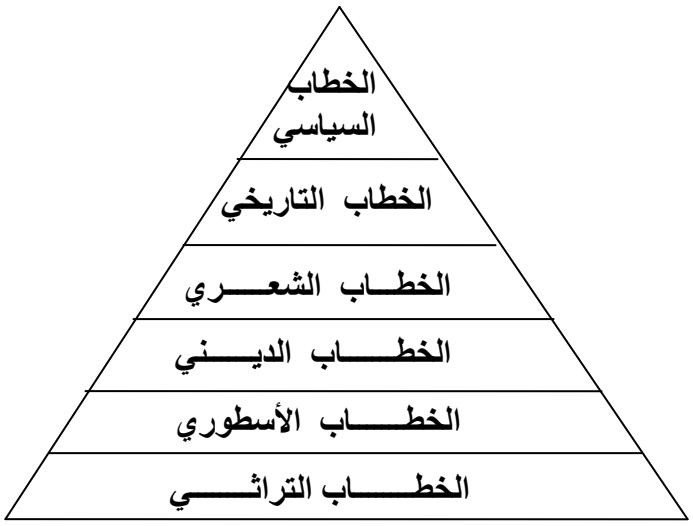
[1]- كمال بوعجيلة، حوار مع الأديب الجزائري واسيني الأعرج، مجلة المسار ، تونس، العدد 17، أوت 1993، صفحة لقاء العدد.

[2]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 65.

[3]- م، ن، ص 66.

تُعدّ رواية المخطوطة الشرقية تركيبة مذهلة من النصوص والخطابات والفنون كوّنها واسيني الأعرج من تجربة روائية لا بأس بها في مجال الكتابة الروائية التي تنشد المغايرة وهو هاجس كاتبها وبحثه الدائم لإغنائها و "تطويعها حتى تستوعب الأسئلة المتناسلة التي تطرح عليها، ويتداخل فيها الذاتي بالجماعي والقومي بالإنساني، والتراثي بالحداثي والواقعي بالمتخيّل، والعامي والدخيل والمعرب بالفصيح..."[1] إنّ تصفحا بسيطا لتلك الرواية يقبض على ذلك التعايش الهادئ والمتميّز لجملة من الخطابات والنصوص التي تتحرك كخلايا حيّة وحيوية في كيان رواية المخطوطة الشرقية "أليست الرواية باعتبارها الأكثر تكيّفا من غيرها، مستفيدة من قانون الأقوى، هي المزدهرة في الفترة الراهنة؟"[2] فالمخطوطة الشرقية بانوراما عريضة "تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أم خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية، وعلمية.. نظريا فإن كل جنس تعبير يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية."[3]

عمل الأعرج على وضع هرم تدريجي لمختلف الخطابات والنصوص التي شكلت ترميزا فنيا محكم التدقيق ليكون كالشكل التالي:



[1]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 69.

[2]- برنارفاليت، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ت.عبد الحميد بورايو، ص 18.

[3]- عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، دار النشر للجماعات ، القاهرة ، ط2 ، 1996، ص 146.

نروم من خلال هذا الهرم تأكيد قاعدة الانطلاقة، التي تشكل محطة تراثية محضة مستقاة من لدن المنجز السردي التراثي، وبالضبط من حكايات ألف ليلة وليلة. فالمخطوطة الشرقية رواية تتجه إلى "استثمار إمكانيات مزج الواقعي والمتخيّل لرصد حالات شعورية ممعنة في الرهافة والتمزق ومتولدة عن أسئلة وجودية حادة."[1] ولبلوغ هذا المنحنى استعمل الكاتب جملة الخطابات السابقة الذكر كتنويع سردي ، يحاول خلق عالم من رؤى متجددة تمارس الإبداع في تخومه الخارقة.

3-1- الخطاب التراثي في رواية المخطوطة الشرقية.

في ظلّ رهانات الحياة المعاصرة، والهزائم المتتالية التي قسمت ظهر الأمة العربية. لجأ العديد من المثقفين العرب ومنهم الروائيين إلى التراث والتاريخ يستقون منه المواد الخام لمخيلتهم الإبداعية، في محاولة لطرد خيبة الأمل المريرة من تلك الهزائم الثقافية والسياسية، والعسكرية، والحضارية. فكانت الذاكرة التراثية حلّهم الوحيد، ومصدر المساءلة. وانطلاقا من هذا المفهوم، جاءت رواية المخطوطة الشرقية، الجزء الثاني من رواية رمل الماية، محاولة لإكمال هذا الجزء. قدّم واسيني في رواية المخطوطة الشرقية تجربة خصبة، تدرّب عليها خياله طويلا بمعايشة مستمرة لألف ليلة وليلة وكتب غرائب المخلوقات. حضرت البيانات النوعية القديمة على شكل تفاعلات نصية، يتم من خلالها تقديم نص سردي جديد، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهرت فيه الرواية. "فألف ليلة وليلة تضمنت بنية تعجيبية من خلال وصف عالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف، وشخوص يطالهم الامتساخ والتحوّل.إنّ ألف ليلة وليلة هي نوع من خرق الواقعي Transgression du réel حسب تعبير أوستورفسكـــي " Ostrovski " لعالم يختلط فيه الجن بالإنس والخارق بالمألوف، الشيء الذي يولد حيرة وتمردا في نفسية المتلقي."[2] وبالتالي سنشتغل في هذا الجزء من الدراسة على محور جوهري يُدعى التفاعل النصي؛ حيث "النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة."[3] ذلك أنّ النص الروائي لم يعد عالما مغلقا على ذاته، إنما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية بمختلف

[1]- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث: المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، 1983، ص 123.

[2]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت (لبنان)، ط1، 2009، ص15.

[3]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 08.

أنواعها. فكتابة الأعرج كتابة إبدالات مستمرة، في بناء الأحداث، والشخصيات والفضاء. "فالتداخل بين اليومي والتاريخي والأسطوري والمعيش والمتخيل والجسدي والشعري.. والانفتاح على التراث العربي والإنساني وتأمّل الرواية ذاتها والتصريح بذلك في الخطاب وبحثها عن أشكال جديدة.. وهدم الحدود بين اللغات واللهجات والأنواع، وشعرنة الخطاب la poétisation du discours وتخييل التاريخ وكتابة المأساة الجماعية.. إنّما هي كلّها أمارات تجريب وتحديث للخطاب السردي." [1] إنّ العودة إلى التراث واستلهام مواده يعد طموحا لتطعيم شكل الرواية الأوروبية بعناصر سردية عربية لتحقيق نوع من الخصوصية للرواية العربية. وفي هذا الإطار يصرّح واسيني الأعرج: " كل أعمالنا التي نجتهد فيها للارتباط بالتراث والأسطورة والمرويات الشعبية هي رغبة مقلوبة لما كان يجب أن يحدث قبل قرون على الأقل زماننا."[2] إنّ هذا الاستدعاء للذاكرة التّراثية بأنواعها مثّل البديل والحلّ لمشاكل الواقع ورهاناته؛ حيث دخلت الرواية العربية، والجزائرية على وجه الخصوص مع بداية عقد الستينات من القرن العشرين مرحلة جديدة من مراحل تطوّرها بعقدها ميثاقا قويا مع الموروث الحكائي العربي والعالمي، بنوعيه الرسمي والشعبي، وهذه العوامل ساعدت في تشييد صروح الرواية العربية الجزائرية الجديدة، فالتراث مادة خام وخصبة للكتّاب بوصفه مرادفا لكل ما احتضنته الذاكرة العربية سواء أكان ذلك على مستوى اللغة أم العمارة أم الموسيقى أم العلاقات الاجتماعية أم التاريخ المروى /المكتوب، أم غير ذلك من المكوّنات، "فأضحى حضوره ملحًا نظرا لمقتضيات العصر التي تقتضي قراءة الواقع أي الحاضر... "لأنّ التراث له حضورا في تاريخنا الحاضر، وحضورا في تاريخنا الخاص... وبالتالي تغدو قراءته في ظل ظروفنا المعاصرة هي الخالقة للمركب الجدلي بين الـ (هنا)، والـ (هناك)."[3] وفي عملية حوارية يمكن ملاحظة حضور الخطاب التراثي بكل تجلياته في المخطوطة الشرقية، في الأشكال التالية:

[1] – عمر حفيظ،كتاب الأمير لواسيني الأعرج، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلة عمّان الأردن، العدد 140، شباط، 2007، ص 04.

[2] – كمال الرّياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 31.

[3] – جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عين القاهرة، ط1، صص 9، 10.

أولا: استلهام عوالم ألف ليلة وليلة.

باعترافات واسيني الأعرج السابقة الذكر. يُعدّ كتاب بل مخطوط ألف ليلة وليلة ملهمه الأوّل، باعتباره الكتاب الأوّل الذي اصطدم به منذ طفولته. فأولها عناية فائقة مستلهما شكلها العام، القائم على راو واحد، يتوجه بالسرد إلى مروي له. فكانت درجات الاستفادة من هذه المادة متباينة، وأنواع التعلّق النصي معها لا تخرج عن ثلاثة أنواع هي: المحاكاة، والتحويل والمعارضة.

يكاد واسيني الأعرج يمحو النوع الأول (المحاكاة) من معالم روايته إلاّ أنّه أبقى على بعض ملامح النص السابق ألف ليلة وليلة، في محاولة منه لجعل المخطوطة الشرقية تكملة لرواية رمل الماية. فسلب من شخصيات الكتاب الأوّل (ألف ليلة وليلة) أدوار شخصياتها واحتفظ إلاّ بالأسماء (شهريار، شهرزاد، دنيا زاد...) يلتقي النصان في بناء الهيكل العام؛ حيث تبرز الحكاية الإطار في كلا النصين. فنوح ولد المليايني كراو وبطل في الوقت ذاته يسرد سيرته الذاتية، وبالضبط ما وقع في الليلة السابعة بعد الألف. فتجذبنا خيوط السرد إلى فضاءات السياسة والسلطة التي تضعها المقاطع السردية في تضافرها مع المقاطع الشعرية (الأغاني الشعبية). تتوّلد شخصية مليئة بالإيحاءات والرموز، وتنقلنا هذه العوالم إلى اكتشاف أسرار مدينة نوميدا أمدوكال، ومشروع المليايني للوصول إلى السلطة تحت شعار الخيانة ووسائلها الخفية. تتلاقى هذه القصة مع الحكاية الإطار التي انبنت عليها رائعة ألف ليلة وليلة التي تعتمد على محاولة إخفاء قصة الخيانة بسرد شهرزاد للقصص الألف. وهو منوال الرّاوي/ البطل نوح ولد المليايني الذي يتعاقد، ويتماهى مع السارد المحايد لسرد قصص متضمنة تحاول جعل القارئ يتناسى جرائم المليايني والد الملك المنتظر.

احتلت تقنية التضمين موقعا هاما في الرواية. ونقصد بها إقحام أو إدماج متوالية سردية في أخرى أكثر اتساعا؛ بحيث تكون المتوالية المتضمّنة خاضعة بصورة جليّة للمتوالية المتضَمَّنة، كما هو الشأن بالنسبة لمجموع حكايات ألف ليلة وليلة التي توجد متضمنة في حكاية شهرزاد."[1] تُعدّ حكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة نموذجا للحكاية الإطارية لأن السّرد جاء فيها "مركبا من قسمين متتاليين بارزين، ولكنهما مترابطان أولهما حكاية أو مجموع

[1]- الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، دراسة آليات المحكي، عن:

-*T.Todorov, les catégories du récit littéraire* p140.

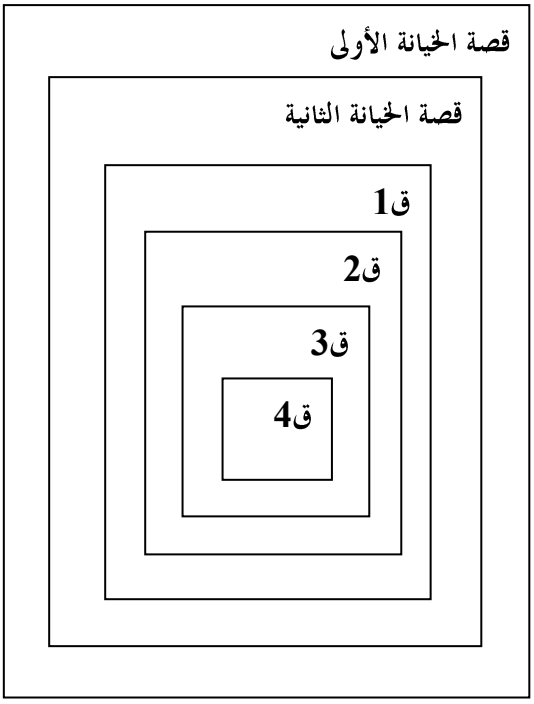
الحكايات التي ترويها شخصية واحدة أو أكثر وثانيها تلك المتون، وقد رويت ضمن حكاية أقلّ طولا وإشارة. بما يجعلها تؤطر تلك المتون، كما يحيط الإطار بالصورة. "[1] بهذا الشكل يصبح التضمن "إدخال قصة في أخرى؛ بحيث تكون القصة الثانية حاوية للأولى مع احتمال لغيرها. "[2]

وينطلق كلود بريمون في تحديده لمصطلح التضمين Enchâssement من مصطلح L'Enclave الذي يعرفه بأنه "حالة تظهر في سياق ما. ولتحقيق هدفه يجب أن يتضمن سياق آخر يضمن له الوسيلة. هذه الأخيرة بدورها تستطيع أن تتضمن سياقا ثالثا. فالحصر يمثل الحافز الكبير لآليات تميز المتواليات. ويحدد السياق المكافئ بسياق عدواني (فعل عقابي)، بالموازاة مع وظيفة الإساءة، ويمكن أن يتحوّل هذا السياق إلى سياق مساعد (تعويض). إذا ما توفر على وظيفة المكافأة." [3] أقرّ علماء السرد ونقاده أنّ التضمين كنظام سردي، يُعدّ ملمحا من ملامح تطوّر الرواية، وانفتاح الرواية على عوالم أخرى. استفاد الأعرج من هذه التقنية، وسار عليها كقاعدة تجعل كتابته تسير دوما على منهاج كتاب ألف ليلة وليلة فيتشكل للقارئ النموذج التالي لرصد قاعدة المحاكاة.

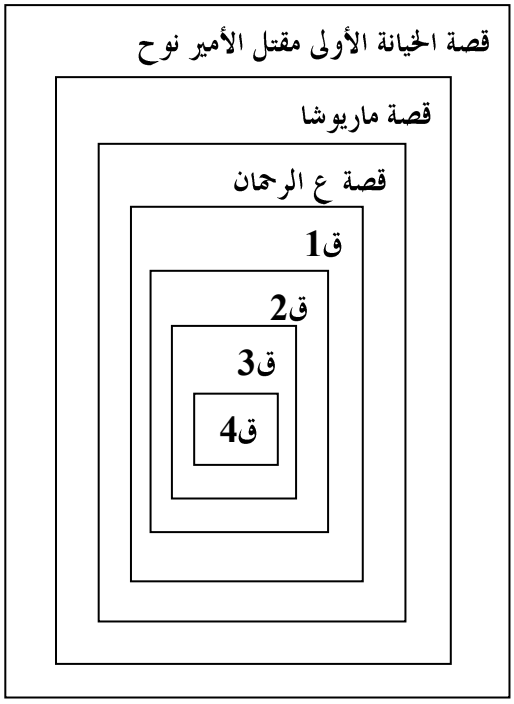
[1]- عبد الله ابراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص 93.

[2]- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس، ط3، 1977، ص 89.

[3] - *Claude Bremond, la logique des possibles narratifs, in communications n08, seuil, paris 1966,p 61.*



كتاب ألف ليلة وليلة

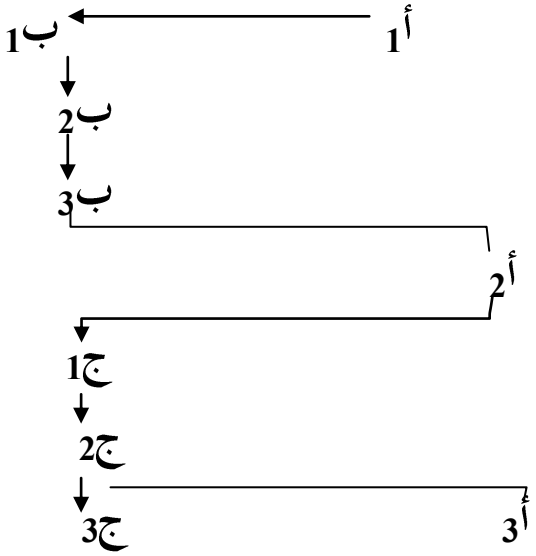


المخطوطة الشرقية

يتفق الكتابان في تعددية القصص المتضمنة في قصة الإطار الأولى (قصة الخيانة). لقد تعرض فلاديمير بروب " V.Propp " لهذا النظام السّردي وعرّفه بقوله: "تبدأ متتالية جديدة قبل أن تنتهي التي سبقتها، وتتخلّلها متتالية ثانوية، وبعد نهاية المتتالية الثانوية، تعود المتتالية الأولى لتنتهي بعد ذلك، ويمكن التمثيل لهذا النظام بـــ: [المتتالية1....[المتتالية الثانية]... المتتالية1]."[1] ورحلة البحث عن المخطوطة الشرقية التي تنسب إلى عبد الرحمان دفعت السارد وبطله لاستدعاء الماضي بقصصه المثيرة والمشوقة، فتصبح حدود الزمن لا متناهية. إنها رحلة شاقة حتى على القارئ الذي ضاع وراء ألف سؤال وسؤال حول هذه الشخصية، وهي تقنية معتمدة من قبل الكاتب الذي يرفض قارئا خاملا، ويبحث عن قارئ منتج بتفكيره النقدي؛ أين تتوالد الأسئلة بكل أنواعها عن قصص المخطوطة الشرقية وصاحبها "من أين يأتيك كل هذا السحر؟ نلفظ باسمك ونحن لا نعرفك، ولا نعرف سرّك، أنتظرك، لا عشقا في وجهك، ولكن أشعر أن ورائك سحرا، يتعلق بالحكم، أريد أن أعرفه.أن أقرأ كتابك قبل أن

[1]- *Jean Michel Adam et Françoise Revaz, l'analyse des Récits. Seuil, paris, 1996, p73.*

أدخل الناس داخل هذا البحر. الوريقات التي تلتصق بوجهي من المخطوط المغربي، زادت من قلقي، من تكون أيها الرجل المجنون؟ عبد الرحمان بن خلدون؟ عبد الرحمان الداخل؟ عبد الرحمان المجذوب، عبد الرحمان منيف؟"[1] هذا وتلتقي المخطوطة الشرقية مع ليالي كتاب ألف ليلة وليلة في الإطار العام وهو الرّاوي الواحد، بالرغم من أنّ المخطوطة الشرقية يتناوب في سردها السارد المحايد والرّاوي/البطل. لكي يظل ذلك السارد الواحد/الصوت الأوّل هو المعني بنقل الأحداث، وتهيئة المجال للرواة الثانويين أو الأصوات الفرعية. فيقوم بإجراء عمليات الربط بينها والتهيئة لظهورها. ويعرف كيف يوزّع المواد الحكائية بحيث يجعلها خاضعة لنظام التضمين، حيث "تحصر متوالية ما متوالية أخرى، أو عدّة متواليات بين حدودها. فتنمو هذه الأخيرة داخلها."[2] وقد مثّل كلود بريمون هذه الطريقة بالشكل التالي:



وبالرغم من توفر نقاط التقاطع على مستوى الشكل أو الإطار إلاّ أنّ التأثر بهذا الكتاب يتعدى المحاكاة إلى التحويل والمعارضة في أغلب الأحيان، ولكي نقبض على هاتين الخاصين (التحويل والمعارضة) على الدّارس إجراء مقارنة بسيطة على مستوى البنية السردية:

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 26.

[2]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، 1994، ص 61 ، عن:
-Claude Bremond, la logique du récit, paris, seuil, 1973. P133.

أ- العنـــــــــوان.

إنّ محاولة واسيني الأعرج الخروج من شرنقة الإعادة جعلته يعيد التفكير في كل جزئيات الرواية، والبحث عن آليات تجريب روائي غير مسبوقة تُدهش القارئ وتربكه، تعتمد على التراث وتستقي منه المواد الأوّلية. فمن " ملامح التجريب والحداثة لجوء الكتّاب إلى التاريخ والتراث العربي، واستذكار الحوادث والشخصيات التاريخية وإعادة كتابتها من جديد، والأحداث تحيل القارئ إلى الماضي في محاولة من الكاتب لربط الماضي بالحاضر وبناء عنصر المقارنة والإسقاط على الواقع المعيش."[1] حوّل الأعرج عنوان النص السابق ألف ليلة وليلة إلى عنوان رئيسي يحمل مصطلحات المخطوطة الشرقية، قاصدا هذا الكتاب في محاولة قرائية مغايرة، يصطدم القارئ -كما رأينا في دراسة العنوان في تحليل سابق- بأنه يبتغي المخطوط المغربي وليس الشرقي؛ فالمصطلح مخطوط في حدّ ذاته يحيل على مواد قديمة موروثة. تستمرّ عملية تحدي القارئ من طرف واسيني الأعرج، ممّا يعكس لديه فردية روائية متميزة "لأنّ الحديث عن الجنس الروائي، حديث عن فردية متمرّدة على واقع يكبح الفردية، تعبّر عن تمرّدها في انزياحها عن الكتابة المسيطرة، إن وضع الفردية في مجتمع معوق أبدا في سعيه إلى التحرّر يملي على الفردية الروائية أن تأخذ شكل السيرة الذاتية في وجوهها المتنوعة، والذي ينطوي على تأمل الزمن الذاتي الذي يحيل بالضرورة على زمن اجتماعي وتاريخي أكثر منه اتساعا." [2]

إنّ سعي الأعرج إلى التغيير، دفعه إلى تحدي كتاب ألف ليلة وليلة. هذا المخطوط الشرقي البالغ الأهمية، ليصبح في مواجهة مخطوط برز في المغرب يواجه تحديات الواقع المرير. بخلق "عالم حكائي ممكن من شأنه أن يتراكب بوفرة مع العالم الواقعـــي في موسوعـــة القارئ." [3] لقد واصل الأعرج عبر بطله وسارده الحديث عن ما حدث في الليلة السابعة بعد الألف؛ حيث غلّف الحديث عن واقعه المرير بعوالم تخيّلية استعارها من تخوم ومعالم وفضاءات ألف ليلة وليلة: " فها هي ذي طيور الغاوية تغادر البحر جماعات، جماعات نحو فضاءات

---

[1]- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، ص 83.

[2] - فيصل درّاج، الرواية والسيرة الذاتية، دراسات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998م، ص 77.

[3] - سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تيمنل للطباعة والنشر، ط1، 1994، ص 173 .

أخرى ثم تغيب في السماوات العليا بأجنحتها البيضاء المتسخة لتتبدد نهائيا ويعود الساحل المنسي إلى صمته الأول. وها هم الصيادون! مثلي من مات، مات، ومن بقي حيّا، ما يزال ينتظر نصه الضائع وأوهامه المذهلة ويكابد العزلة بالصبر..." [1] تتأسّس بذلك استراتيجية الكتابة الروائية الواسينية على مبدأ المغايرة بتبني "قاعدة الهدم والتأسيس، هدم السائد كما يتمثله الروائي ويتلقاه وفق مرجعياته الأدبية وغيرها، باعتباره لم يعد يفي بتحقيق مقصدية القارئ والرواية على السواء، ممّا يلزم معه/ وبه التأسيس للقول الروائي البديل..." [2] علينا إذا ونحن نلحظ طبيعة رواية المخطوطة الشرقية قراءة ما وراء سطورها بدءا من العنوان إلى آخر جزء من الرواية.

ب – الســـــــارد.

يتفاجئ قارئ رواية المخطوطة الشرقية، بمجموعة من الاستبدالات أحدثها واسيني الأعرج على مستوى سارد الرواية، فهو يتجاوز شهرزاد التي استطاعت بفطنتها أن تجذب المخاطب السردي (شهريار) في كتاب ألف ليلة وليلة، إلى سارد محايد يعلم كل كبيرة وصغيرة عن شخصيات الرواية.

نلحظ ذلك من خلال افتتاحية الرواية النصية التي تعلن العودة إلى فضاءات ألف ليلة وليلة الموغلة في الخيال والعجائبية، تمثّل الفاتحة النصية ذلك الحكي الافتتاحي الذي هو محل استبداد السرد. ولحظة انبنائه بكيفيات انبثاقه وتشكله وفقا للحظة فريدة من نوعها لا يمكنها أن تتطابق تطابقا تاما، أي فاتحة نصية أخرى "في البدء كان اللون، وكانت الزرقة، في البدء كان البحر، ثم الفضاء، فالهواء، وكان الذهول والدهشة. في البدء كانت الظلمة والرعشة، وكان الرجل الوحيد في الدنيا الذي غطى الشمس بالغربال، ومشى عاريا على واجهة البحر قبل أن يندفن داخل موجة هاربة،..." [3] يسترسل السارد منفردا بالحكي، وهو راو شديد الاقتراب من شخصية البطل، و في أغلب الأحيان يمنحه حق الحكي.

---

[1] – واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 09.

[2] – صدوق نور الدين، الكتابة الروائية العربية: المغامرة وآفاق التجريب، ص 60.

[3] – واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 07.

إنّ رغبة واسيني الأعرج قويّة في محاولاته المتكرّرة للخرق والتفرّد، فها هو يهدم البنية السردية في ألف ليلة وليلة، ويحطم صورة شهرزاد كساردة مشهورة ومعروفة لدى القارئ عبر مراحل زمنيّة متعدّدة؛ حيث يصف طريقتها في السّرد بالسلبية والفاشلة في الجزء الأول من رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، عندما جعل شهريار يطالب بإكمال الحكاية، بل ويُلحّ في الطلب عليها، شرط أن تكون هذه الحكاية غير التي روتها شهرزاد. لذلك فهو يستحضر السّارد دنيا زاد ويأمرها "احك ولا تكرري ما قالته الدابة، وهي تحاول فضح ما أخفته شهرزاد، ولهذا عندما كتب روايتي فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، قلبت الموازين فجعلت دنيا زاد هي التي تحكي، ولكنها كانت تحكي لتخرج السلطان فتسمعه مالا يريد سماعه لذلك تنتهي ألف ليلة وليلة بأن يعفي شهريار شهرزاد وينجب منها ثلاث أولاد بينما في الرواية يعمل على قتلها."[1] ويبقى الأعرج ثابتا على رأيه حين يقرّر مدى أهميّة دور دنيا زاد حين أوكل لها دور الخيانة. "كانت وقتها كتب التاريخ تروي عن دنيا زاد التي كانت وراء الستائر ومن فراش الحرير، تتأمل المشهد وتنزع ثيابها... كانت تروي حقدها وتمارسه علانية وتقول بشطط كبير: "هاه...؟! سمّيت أختي دابة الغواية وسمّيت نفسك سيّد الدين والدنيا. ها أنا ذي، دنيا زاد بنت الوزير المجهول أورثك من غير بطنك أيها البغل الحاوي، قمر الزمان، الذي سيرث أرضك وينزع رأسك..."[2] امتلكت دنيا زاد بذلك مكانة شهرزاد بكل جدارة بخيانتها وشجاعتها، وعدم معرفتها لمعنى الخوف. فكانت خيانتها معلنة، وكأنه نوع من التمرّد حتى على مستوى صفات الشخصيات.

ألف ليلة وليلة	رمل الماية	المخطوطة الشرقية
السارد	السارد	السارد
شهرزاد.	دنيا زاد	السارد المحايد.

[1]- كمال الرّياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 69.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 74.

أُعلن في القسم الأوّل من رواية المخطوطة الشرقية نهاية دنيا زاد بهربها مع مؤرخ شهريار بعد ديباجة كتاب الأمة، و لم يذكر السارد إلى أين هربا؟ أو ما هو مصيرهما؟

ج- الشخصيـــــــات.

يلاحظ دارس المخطوطة الشرقية أنّ واسيني الأعرج استلهم شخصيات ألف ليلة وليلة، فهاهي تخرج من دثار الماضي لتعايش الحاضر وتستشرف المستقبل في شكل أحلام وتنبؤات وجودية سوداوية قوامها المعاناة والألم والملل والضجر والذوبان في مصير مجهول القرار والعمق والهدف. إن شهريار وشهرزاد، ودنيا زاد، وقمر الزمان، ما هي إلاّ شخصيات معتّقة بأريج التراث ونكهة الماضي تسلّلت في رواية المخطوطة الشرقية وقبلها رواية رمل الماية لتعيش الحاضر وتجربته. فالقارئ لهاتين الروايتين يصطدم بشخصية شهريار، وقد نزل من عليائه إلى مرتبة الحضيض والتسفيه بل والشتم؛ حيث ألبسه السارد ثوب اللهجة الجزائرية حين قال "بنت الكلب ما أجملها. من أين جاءت؟ أين كانت؟ "[1] أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق بيت الحريم ونساء الحرملك. شهرزاد كانت دابة الغواية وسالفي كان الأحجية السخيفة، أحك."[2]

لم يقم واسيني الأعرج بإعادة كتابة ألف ليلة وليلة بقدر ما اتّخذها استراتيجية لكتابته التجريبية، التي ترغب في خلق مفهوم التوالد النصي القائم على الانشطارية، وانفجار الدلالات ومختلف العلائق. إنّ قرار واسيني باتخاذ دنيازاد ساردا في رواية رمل الماية أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ينبع من رغبته في كشف حقائق الواقع من قبل شخصية لم يصطدم بها القارئ بعد، و لم يكوّن فكرة كاملة عنها، كالتي كوّنها عن شهرزاد في كونها تسرد لكي تنقذ نفسها. فأنطق دنيازاد السّارد الوحيد الذي يمكنه قول الحقيقة، بعدما فشلت شهرزاد في سردها، لأن سردها الحقائق يغضب الملك، ومن ثم يأمر بقتلها، وينفرط عقد السرد "دنيازاد، تفاحة الكتب الممنوعة ولبوءة المدن الشرسة، كانت تعرف السرد الوهاج..."[3] ومن هنا نجح واسيني الأعرج في نفخ الحياة في نصه السردي. لقد اختار هذه الشخصيـــــــة بغية إنتاج

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 73.

[2]- واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، الجزء الأوّل، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزئر، لاموفيك دار الاجتهاد الجزائر)، 1993 ، ص 07.

[3] م، ن، ص 05.

بُنى ودلالات ثقافية واجتماعية وسياسية مختلفة، فدنيا زاد في رمل الماية تتقمص دور شهرزاد، بوصفها راوية لكل الحكايات، تحكي قصصا مختلفة عن تلك التي سمعناها في قصص ألف ليلة وليلة، موجهة إلى شهريار بن المقتدر حفيد الملك شهريار. أمّا في المخطوطة الشرقية فالأمر يختلف؛ حيث يرد القسم الأوّل "اندثار نوميدا أمدوكال كتتمة لرواية رمل الماية بشكل مباشر. يفضح السارد للقارئ بعض أسرار الليلة السابعة بعد الألف، حين يكلّف البطل بالرواية، والحديث عن مكنوناته. يعلن نوح ولد المليانى المقطع التالي: "تقول الصحائف القديمة، التي اندثر جزء كبير منها في الحرب المدمّرة التي أكلت نوميدا أمدوكال، إني ورثت القرنين عن أحد الأجداد المنقرضين. شهريار بن المقتدر الذي كان يظن نفسه أنه ينام على فراش من حرير، وأي حرير أيها الرجل الخائب... امرأته دنيا زاد كانت تخونه عشرات المرّات في اليوم. كلّما سهت عيناه، تفتح فخذيها لرجل تكون قد هيأته قبل أن تأكل رأسه. كانت تقول دائما: هذه هي أنا وهذا كتري وسأحكم الدنيا، والعشاق بي والسفلة..."[1] ونوح ولد المليانى حفيد تلك السلالة التي تعشق السلطة والحكم. ففي سؤال طرح على الأعرج حول مدى اختيار عوالم ألف ليلة وليلة في روايتين فاجعة الليلة السابعة بعد الألف والمخطوطة الشرقية، صرّح الكاتب بأن اهتمامه بشخصية دنيا زاد هو بحث عن حكايات أخرى فهل يتقبل القارئ هذه الصورة الجديدة؟ بهذا الملك المعروف عبر العالم بقوته وجبروته، أم يتقبله كشخصية رمزية احتفظ من خلالها الأعرج على باسمها فقط؟ " يُشبه السارد دائما بالمصمم المعماري ينشئ من المكان علامة حضارية، أو كالنحات ينطق الحجارة، ومقتضى الحال أنه، في محيطه القصصي ممسك بخيوط اللعبة السردية، يلعب مع الشخصيات والقرّاء فيخدعهم جميعا، يُنظم الذّرات الزمنية ثم يبعثها، يركب الأوراق حسب منطق معيّن ما يلبث أن يبطله في غفلة من الشخصيات ومنّا."[2] سمح السارد لسلطته أن تمنح البطل حق نقد الملك شهريار وسلطانه، فهو في رأيه شخصية مخدوعة، حيث "ظلّت شهرزاد تحكي له لتنومه على الكذب وفي خفاء ما داخل القصر، تضع له أولادا من غيره، ثم فاجأته بثلاثة ذكور، ليتأكد بعدها أنه صار رجلا (بغلا) ولا يقطع رأسها. رأس المحنة والكوارث."[3] هي مغامرة من السارد -إذن-

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 31.

[2]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 153.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 108.

ومن ورائه الكاتب لاتخاذ هذا التشويه، وتحدى القارئ بضرورة تقبل شخصيات رائعتهم ألف ليلة وليلة في صورتها الجديدة. يأخذ السارد من لدن النص التراثي ليؤكد أن الأمر الذي "جعل شهرزاد تنجو من قتل شهريار وتعيش بعد أن أصيبت بعقدة هو قدرتها على امتلاك سلطة الحكي. إنّ شهرزاد تحكي لتعيش، وهكذا تصير الحكاية موازية ومساوية للحياة، والمثل الأعلى على ذلك هو شهرزاد نفسها التي لا تستطيع أن تعيش إلاّ إذا استطاعت أن تكمل حكايتها"[1] تتلوّن هذه الشخصيات بألوان الحاضر ورهاناته ومآسيه، ذلك أنّ "القصّ الحديث يقول الممكن والمحتمل، عكس السرد التقليدي الذي يسير في اتجاه واحد، وهو انسجام النهاية مع البداية. وما تنويع النهايات إلاّ بقصد خلق عالم جديد واقتراح حلول عديدة لأزمات الإنسان المعاصر التي لا تُحصى، وفتح طريق الأمل في وجهه."[2] لقد عرف الأعرج كيف يعتمد التهجين لإنتاج إبداعاته فرسم صورا تشكيلية جديدة لشخصيات سبق للقارئ أن واجهها بطريقة غنائية شعرية ذاتية، " فالوعي لا يرحل عن زمنه إلى آخر مضى، حقيقيا كان أم متوهما، إلاّ إذا كان يضيق بزمانه ويهجس بالبديل. فكل رحيل تقمّص، يلبس فيه من ارتحل أرواحا قديمة معتبرا أن أرواح زمانه بئيسة ومغطاة بالدنس. والوعي المأزوم وعي بهوية أضاعت مكانها، فلا هي بالموقع الذي أرادته ولا هي في المكان الذي تحنّ إليه. وعلى هذا، فإن الحنين إلى الماضي رفض للحاضر وللهوية التي جاء بها، وتوسّل لهوية أخرى متباعدة الزمان. "[3] وما بين الماضي والحاضر تُستحضر الذاكرة بكلّ تجلّياتها في محاولة لمواجهة الواقع بكل تناقضاته.

د- الزمكانيـــــة.

أكّد الأعرج في العديد من الحوارات التي أجريت معه أنّه لا يجب إعادة إنتاج الأشكال القديمة بحرفيتها "فالأصول الرّوائية يجب الاستفادة منها، يجب أن نستفيد من موروثنا الثقافي لكن بعد هضمه وفهمه واستساغته والدخول به بهدف أن يقدم وظيفة اجتماعية في القـــرن

[1]- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 23.

[2]- م، ن، ص 37.

[3]- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 236.

العشرين لا بهدف اللعبة الشكلية..." [1] عرف واسيني الأعرج كيف يتعامل مع هذه المادة جيّدا أي التراث، فانطلق من عوالم ألف ليلة وليلة لا كوقائع ولكن كبنية ذهنية، ومنظومة سيميائية، تثير أسئلة القارئ وتدهشه باستمرار لذلك راح يُحلق في فضاءات وتخوم ألف ليلة وليلة، باستعارة أزمنتها وأمكنتها الشاعرية (القصور، البلاط، قصر الشتاء، قصر الصيف...) فاتسمت أمكنة الرواية بالطابع التراثي الممزوج بمظاهر العصرنة (المستشفيات، المدينة، الشوارع، وسائل الرفاهية...). إنّه تقابل جدلي مع أمكنة الحاضر بواقعيتها الدّالة على الضياع والعبث والاغتراب الإنساني والاستلاب الحضاري وهذا راجع إلى طبيعة الأحداث والحبك السردية ذات الخصوصيات التراثية المغلقة بقضايا العصر ومشاكل الواقع.

إنّ المحكي الأدبي يتميّز بصورة أساسية بقوتين: "قوة نشر علاماته على امتداد القصة، وقوة إدخال امتدادات غير متوقعة ضمن هذه الانحرافات، تتميّز هاتان القوتان بالحرية، ولكن خصوصية المحكي هي تحديدا، في ضمّ هذه الانحرافات ضمن لغته." [2] عمل واسيني الأعرج على هاتين القوتين في توزيع أمكنته وأزمنته؛ حيث تبرز مدينة نوميدا أمدوكال وقد ألبست بقصور ألف ليلة وليلة؛ حيث يُعلن الملك المليانى سلطته الموازية لسلطة شهريار في ذلك المؤلف. ليقرّر ابنه تولي العرش من بعده مهما طالت به مدّة الانتظار. هذه المدة (خمسون سنة) كانت كافية ليشكل من خلالها السارد تركيبة مكثفة محورها مدينة نوميدا أمدوكال وما يحصل داخلها، "فمنذ ذلك الزمن الذي انقرض بشكل غامض صرّح العارفون، أنه بعد سنة، سيأتي رجل بنفس المورفولوجيا. وها أنذا أعود لأبني من الرماد وطنا، وعلى رأسي تاج من قرنين صغيرين." [3] يُلغي الزمن في أغلب مقاطع السردية للرواية ليتحوّل إلى زمن مكثف لا محدود يسافر عبر الذاكرة، ويتخذها وسيلة لممارسة الانحرافات الزمنية عبر الاسترجاعات التي هيمنت كتقنية تعكس حضور الذاكرة بقوّة لأنّها "الوسيلة التي يتم استحضـــار الماضـــي بها

[1]- عبد الله أبو هيف،استفتاء 09 روائين يتحدثون عن الرواية العربية وتحديات الحداثة، مجلة المعرفة، دمشق (سنة 23) العدد 268، يونيو 1984، ص 130.

[2]- رولان بارط وآخرون، شعرية المحكي، ت.غسّان السيّد، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق، 2002، ص 55.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 31.

إجمالا وتفضيلا. قريبا أو بعيدا، مفرحا أو حزنا. وهي ربط وإعادة العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل. إنها استحضار لما وقع وتسجل لما يقع، وتنبؤ ضمني لما سيقع..."[1]، فالسارد من خلال عرض جملة الاسترجاعات عن تاريخ نوميدا أمدوكال يُبيّن للقارئ المراحل التي مرّت بها هذه المدينة بدءا من الملك شهريار بن المقتدر، ثم الملك الشاعر نوح وصولا إلى الفاطمي المنتظر نوح ولد المليانى، وكلّها شخصيات رمزية تحيل على المراحل التاريخية التي مرّت بها الجزائر وغيرها من بلاد العرب. لقد جعل السارد من الزمن مادة سهل التحكم فيها وذلك في قوله: " كان المليانى، مجنون الحكم والسلطان، يمدّ يديه نحو الزمن الضائع، ويسحبه باتجاهه ويضبطه وفق مشيئته الخاصة استعدادا لليوم المشهود. قال في ذلك الزمن البعيد وهو يجوب شوارع المدينة ويتأمل الساعات التي ضبّبت أرقامها، وضبطت على غير زمنها. لن تكون النهاية هذه الليلة؟ سيبدأ زمن آخر يتجاوز مصاعب الليلة السابعة بعد الألف، ستصير هذه الليلة حكاية للسحر والغواية لملء فراغات الدراويش وأصحاب الحلاقي.."[2] وبين الماضي والحاضر يعبث الأعرج عبر سارده وبطله بزمن المحكي، فهو يسترجع الذاكرة في محاولة لتصحيح أوضاع الراهن، أو طرحها للنقاش. فاشتغل على الزمنين التاريخي والأسطوري ليشكل " الكتابة التي ترفض التطابق وتهفو إلى بناء الاختلاف، ذلك أنها حركة تمضي إلى التراث لتكشف عن جناياه تفتتن بالهامش (ألف ليلة وليلة / كتب المتصوّفة وكرامتهم / سير الأولياء والأنبياء، السير الشعبية / الكتب الإباحية...الخ)، وفي ضوئه تقرأ المركز (النصوص الأليفة). تُعري المتوحّش فينا ذاك الذي نرفض الاقتراب منه خشية أن نكتوي بناره، وغايتها في ذلك ليست الحلول في التراث بل مفارقته. ومتعلقها ليس إحياءه بل تمثله. إنّها تمارس الاقتراب لتمعن في الابتعاد "[3]. يُغامر واسيني الأعرج في القسم الثاني من الرواية نحو جرّ القارئ إلى متاهة سردية غاية في التعقيد، تعتمد نظام التقطيع؛ أين لا يُقدّم السّارد المعلومة؛ بحيث يجعل القارئ يبحث عنها ممّا يولّد عنصر التشويق الذي " يُعدّ واحدا من الانحرافات فهو من جهة، يحافظ على متوالية مفتوحة، ممّا يقوي الاتصال مع القارئ، ويقوم بوظيفة تنبيهيه

---

[1]- حفناوي بعلي، التماهي السيري ومحنة الجنون العاري في ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مجلة عمان، الأردن، العدد 131، آذار ، 2006، ص 05.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 48.

[3] - جمال فوغالي، شعرية التناص في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج، مجلة المدى، دمشق، السنة 4، العدد14، 1996، ص 49 ، عن: محمد لطفي اليوسفي، نداء الهوامش، مجلة المدى، العدد 07، دمشق، سوريا 1994، ص 37.

ظاهريا، "وهو من الجهة الأخرى، يقدم له تهديد متوالية أخرى غير كاملة، ونموذج مفتوح، أي تهديد منطقي، وهذا الاضطراب هو الذي يستنفذ بقلق ومتعة. "[1] وبين الاسترجاع والاستباق، يصوّر السارد نوميدا أمدوكال (الجزائر)، وهي تشهد مراحلها التاريخية والسياسية والثقافية بأفراحها وأحزانها، بخيباتها وآملها في مستقبل مشرق. إنّ هذه التناقضات تجعل من السارد يبني مفهوما غامضا للزمن إلى حدّ إلغائه وتهميشه، "فالزمن ليس سيولة. علامات des traces كل يوم يمرّ، يسحب وراءه يأسا جديدا، ويدفن أملا وفرحة وعمرا. كل ثانية تهرب منّا، تسرق معها سعة الصدر والكثير من التفاصيل الدقيقة. والأفراح والأحزان تغلق وراءها أبوابا لا يمكن فتحها مطلقا. وعندما ندقّ، ندقّ ندقّ. لا أحد وراء الأبواب الحديدية الخشنة، لا نسمع إلاّ أصداء أصواتنا. الزمن يكون قد سدّ كل شيء وابتعد بشؤونه نهائيا. هو العمر يا صاحبي. مثل اللمحة، النسمة، الفرحة الضائعة وسط فراغات لم نخلق لها و لم تخلق لنا. عندما يعود الفجر الهارب للحظة، يقف عند رأسك قليلا. يتلمس آلامك وحرارتك ليوم... "[2] يمارس السارد استراتيجية مراوغة القارئ في تصويره للزمن، حين يجسده ويعبث في حركية القوة والضعف، والحركة بتوظيف الأفعال، فالثّانية تهرب وتسرق، والعمر يساوي لمحة، فيُغلف الزّمن بهذه التعابير بغلاف الشعرية، وكلّما حضرت الشعرية، تكثف الزمن، إن لم نقل أُلغي وتماهي مع شطحات الذات المعبّرة عن أحاسيسها ومشاعرها. وعندما تُعبّر الذّات عن هذه الأحوال يزداد عنصر التشويق لدى القارئ ويتحوّل إلى " تهديدها وتعظيمها إنه يشكل رعبا حقيقيا لم يدرك بالعقل، وهو يكمل فكرة اللغة نفسها، عبر تقديم النظام من خلال هشاشته، إنّ ما يبدو الأكثر إشارة هو الأكثر فكريا أيضا يؤثر التشويق من خلال الروح وليس من خلال الأمعاء."[3] إن عنصر التشويق يدفع بقارئ هذه الرواية أو دارسها إلى البحث عن الزمن الحقيقي أو الأصلي الذي غلّف وألبس لباس الزمن الأسطوري العجائبي والخيالي الذي يعود إلى استلهام البنية السردية لكتاب ألف ليلة وليلة.

إنّ اهتمام الأعرج بالزمن وانحرافاته يبدو واضحا شأنه في ذلك شأن كُتّاب الرواية العربية الجديدة؛ حيث " أصبحت الرواية عندهم لا تصوّر واقعا، ولا تروى قصة جاهزة، بل

---

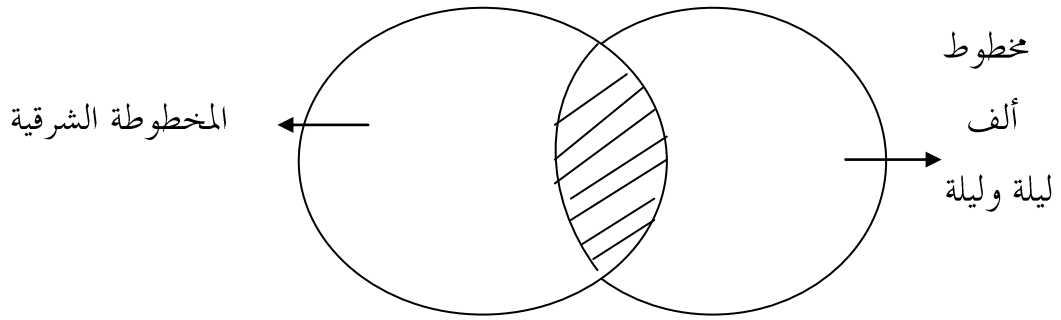
[1]- رولان بارط وآخرون، شعرية المحكي، ص 75.

[2] - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، 154.

[3]- رولات بارط وآخرون، شعرية المحكي، ص 57.

هي مزيجا من الأحاسيس والانطباعات والتجارب تصوّر بطريقة شاعرية مرنة وغامضة، تتداخل فيها الأحداث وتتشابك بحيث يشعر القارئ كأنه في حلم، أو في زخم عالم متغيّر باستمرار لا يمكن الإمساك بأزمنته إلاّ من خلال حركة وعي الشخصيات الروائية..."[1] يطرح واسيني الأعرج وهو يطرق أبواب الكتب التراثية وخاصة كتاب ألف ليلة وليلة مدى حاجة الروائي للبنية السردية التراثية واستلهامها لبناء عالم روائي جديد يعكس قضايا الحاضر بتوظيف آليات التجريب الروائي الجديد. إنه سرد فسيفسائي يعمل على "تكثيف الأزمنة بتداخل لحظات ضاربة في التاريخ القديم تنبثق في لحظات الحاضر عبر الاسترجاع واستغلال الذاكرة المهوسة، أو عبر لحظات الحلم المستشرق لغد لامع أحيانا وأحيانا مرعب، وكثيرا ما يتّحد الجدال بين رموز من أجيال مختلفة ومتباعدة في الزمن، والرؤيات واللحظات بتداخلها تحضر مدلولات تستدعي كثافة التأمل في أبعادها..."[2] تتحرك المخطوطة الشرقية بين النثر ولقطات من الشعر المكثف، والحضور القوي للذاكرة التي تتداعى مع ماضي الرّاوي/البطل في علاقته مع أبيه وأمه، والزنجية، وسارة...

لقد غدا نص التجريب الروائي الواسيني من خلال منجزه السردي الموسوم بالمخطوطة الشرقية انفتاحا على الذاكرة بكل أنواعها؛ حيث أصبحت الرواية تنتسب إلى خطاب ثقافي جديد يعيد أو يريد أن يعيد قراءة التراث بمنظورات إبداعية جديدة أساسها التفاعل النصي بأنواعه. وكما لاحظنا بروز التعلق النصي بين المخطوطة الشرقية وكتاب ألف ليلة وليلة من حيث استلهام النص اللاحق للبنية السردية للنص السابق.



(البنية السردية)

[1]- الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص 362.

[2] - عبد الرحيم العلاّم، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص 25.

إنّ العمل على ترهين الموروث وممارسة التناص واضح في الكتابة الواسينية؛ أين يرمي السارد في رواية المخطوطة الشرقية بأزمنته إلى لا مكان (الصحراء، البحر) فتتحوّل هذه الأمكنة الطبيعية إلى رموز تلعب دور الوسيط بين الإنسان وبين الحقيقة. إنّ الصورة الرمزية أو الشعار لا تقدم قراءة مباشرة ولكن يتطلب عملية تفكيك وتحليل الرموز، فهو يحمل معنى مكثف." [1]هذا ما عمل الأعرج على إيصاله للمتلقي، "كون الرمز يرتبط في عملية الإبداع بالمبدع، وما يمثله عمله الفني بالنسبة له، أو ما أراده هو له، ويرتبط بالمتلقي باستقباله وإدراكه لهذا العمل وما يمثله بالنسبة له، ويرتبط بالعمل نفسه الذي يتحوّل إلى كائن مستقل عنهما له مقاييسه الخاصة وأحكامه التي تتجاوز المبدع الذي أنتجه أو المتلقي الذي استقبله أو الباعث الوسيط بينهما."[2] فالمخطوطة الشرقية باحتوائها جملة من الرموز مثلتها البنية السردية التي تأسست على حكايات تمزج الواقعي بالمتخيل (الأسطوري، التاريخي، الديني، الخرافي...)، وانطلاقا من العجيب إلى الأعجب، ضمن حكاية إطارية عامة هي حكاية نوح ولد الملياني في انتظاره للسلطة القادمة من البحر هذه الحكاية تنفتح على إطارات عديدة عبر آليات الاسترجاع، والاستشراف، والاستطراد فالكاتب بعوداته المتكرّرة إلى التراث يرغب في عملية إبداعية خلاّقة، تحاول جمع مختلف الخطابات، فالتفاعل النصي تقنية شديدة التعقيد تعتمد على خبرة الكاتب وتميّزه في عملية الكتابة التي تراوغ الكاتب والقارئ، والمبدع الحقيقي هو الذي يتحكم في هذا الكمّ الهائل من التفاعلات النصية، لذا فواسيني يوافق الكاتب والناقد غزّ الدين التازي حين يخاطب روايته قائلا: "اهدئي أيتها الرواية، فلسوف أراوغك، كما تراوغيني إلى حين أنا أطمئن على أنني قد اقتنصتك. "[3]

---

[1]- قدور عبد الله الثاني، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، دار الغرب للنشر والتوزيع (وهران، الجزائر)، ص 244.

[2]- عبد الهادي عبد الرحمان، سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة، دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية، سورية، ط1، 1994، ص 29.

[3]- محمد أوداد، ضحكة زرقاء، واقعية القصة وتجريب الخطاب، مجلة علامات، مكناس المغرب، ع15، 2001، ص110.

ثانيـــا: استلهام البنية السردية لرواية رمل الماية.

تنفتح رواية المخطوطة الشرقية على عوالم وفضاءات رواية رمل الماية التي حافظت على البنية السردية لألف ليلة وليلة؛ حيث اعتمدت نظام التضمين الذي تعرضنا له في تحليل سابق في عرض كمّ من القصص تندرج تحت القصة الإطارية العامة وهي سرد دنيا زاد لشهريار بن المقتدر جملة من الحكايات على رأسها حكاية البشير الموريسكي في رحلته الباحثة عن الأمن والصدق وسط صراعات الحكام وظلمهم؛ حيث تقمصت دنيا زاد دور شهرزاد، بوصفها راوية لكل الحكايات التي من بينها: حكاية ابن رشد، والحلاج وكيفية سقوط غرناطة، وقصة أبي ذرة العفاري، وماريوشا، وغيرها من القصص التي تمتد في جزأين. وعلى المنوال نفسه نسجت رواية المخطوطة الشرقية مسارها السردي، لكن بنوع من الاختلاف؛ حيث أقام الكاتب بناء الرواية على موارد متنوعة متغايرة مشكلة من مادة سردية تحوى دوائر متقاطعة تعتمد على "حكاية تجرّ إلى حكاية بحيث ينسى القارئ الحكاية الأولى وينجرف مع سيل الحكايات التي تذكر بأسلوب ألف ليلة وليلة في الإفضاء بقارئها إلى سلسلة الحكايات التي تؤدي الواحدة منها إلى الأخرى."[1] إلاّ أن المخطوطة الشرقية بطابعها السردي المغايرّ، انحرفت عن مسار ألف ليلة وليلة، ورمل الماية. بكسر سلطة حكي شهرزاد في الأولى وسلطة حكي دنيا زاد في الثانية، واختلاق سارد عليم بكل شيء يختفي وراء ضمير الغائب يعرف كيف يموضع شخصياته في فضاء تاريخي أسطوري معيّن، رغم أنّ هذا الفضاء التاريخي مبتدع ومعظم الشخصيات لا مرجعية تاريخية لها كنوح ولد الملياني، الملياني، أوسكار، وسارة، وعبد الرحمان... وترافقه في عملية الحكي يوميات البطل نوح ولد الملياني وانتظاره الطويل، فالأعرج واسيني كاتب لا يعرف الاستقرار في الكتابة الروائية، حتى في أعماله الذاتية، يحب التغيير، وممارسة آليات التجريب فالتجربة الأدبية -حسب رأيه- هي " تجربة فردية لأنها تعتمد على القدرات الذاتية التي يحملها المبدع، ولكن عندما تتكرر هذه التجربة تخرج من مستوى الفردية لتصبح تجربة جماعية. وعندها تصبح ظاهرة تستحق التأمل والعمل على الاقتراب منها وفهمها."[2] تعتمد تجربته الروائية على التفاعل النصي والسير على منحى المعارضة والتحويل في النصوص.

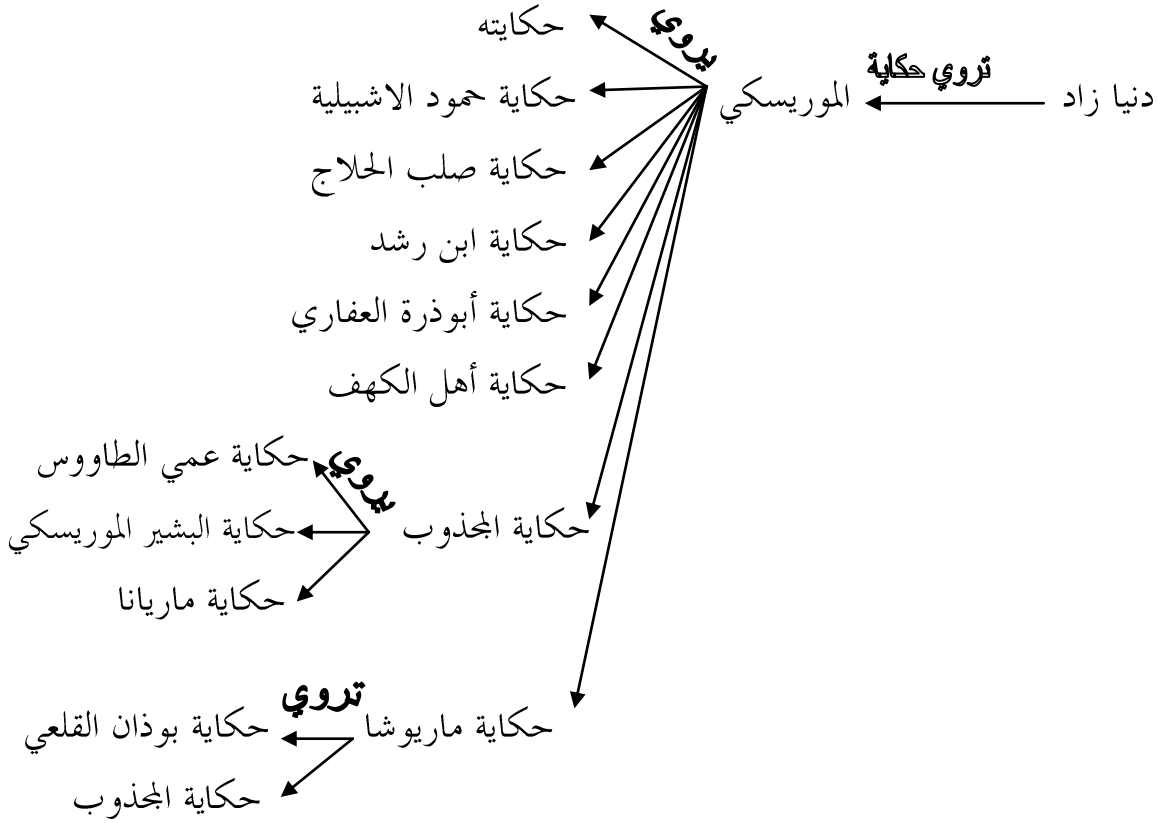
---

[1]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص 161.

[2]-كمال الرّياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 27.

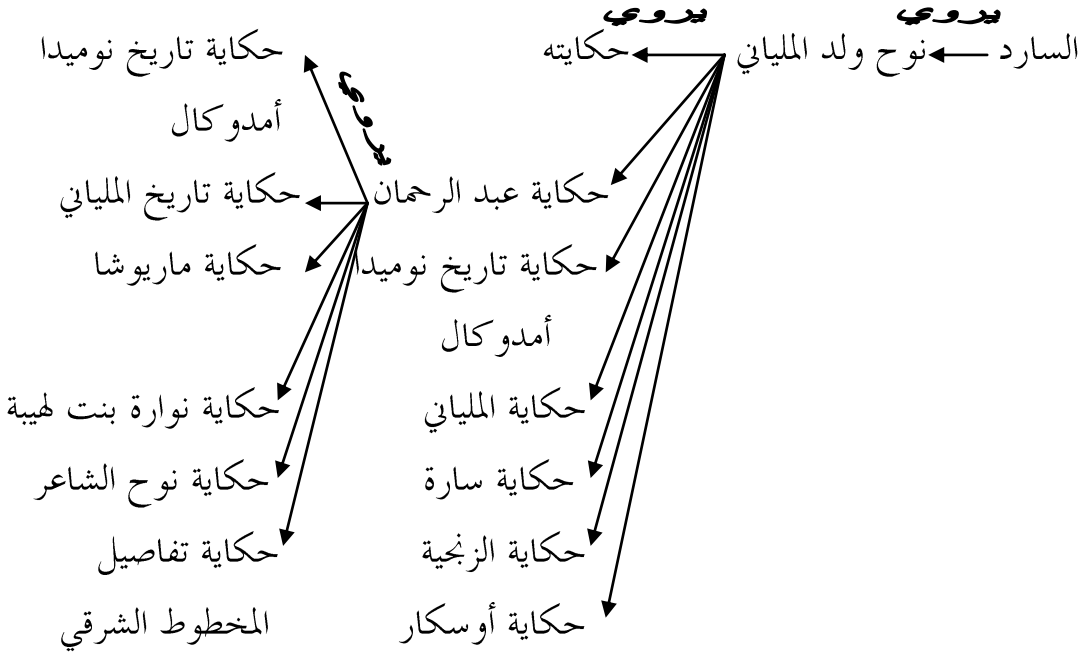
إلاّ أن الكاتب يبقى وفيا لنصوصه السابقة، وخاصة رمل الماية وقبلها بكثير كتاب ألف ليلة وليلة، فيُصرّ على تبنيه التوالد النصي الذي يعتمد على انفتاح البنية السردية على مسارات حكائية مختلفة نهضت من خلالها جملة من الحكايات الثانوية، كقصة نوح وانتظاره يرويها بالتناوب السارد، والبطل في شكل مونولوج، وقصة المليايي (والد نوح)، وقصة عبد الرحمان، وقصة ماريوشا، وسارة، والزنجية.. وهي البنية نفسها التي اعتمدتها رواية رمل الماية حيث يقف النص الروائي على عتبات الماضي يستوعب متناقضات الحاضر، من خلال انفتاح ذاكرة البشير الموريسكي على نافذة التاريخ، " عندما فتح عينيه لأوّل مرة في الكهف الذي نام فيه طويلا. و لم يصدق أبدا أن الجنون يمكن أن يصل إلى هذا الحدّ المخيف، فكر في البداية في تحديد وضعه لكن الظلمة كانت أكبر من حلمه ومن ذاكرته المتعبة؛ بحث عن أي شيء يمكن أن يربطه بالدنيا، تناهى إلى مسمعه الآذان مصحوبا بأصداء البحر البعيدة، نذكر في خلوته مآذن غرناطة واشبيليا العالية، شعر بالفحر وماريانة يقتربان من قلبه أكثر من أي زمن مضى، لكن هذه حكاية أخرى أكثر تعقيدا، الزمن كان يتضاءل بين يديه يصغر ويذوب حتى يصبح شكلا هلاميا." [1] روت دنيازاد في رواية رمل الماية للملك شهريار بن المقتدر أربعة عشر حكاية متعدّدة بتعدّد الرّواة، فحكاية الموريسكي تولدت عنها حكايات أخرى، رواها المجذوب عن أحد القوالين. والخطاطة التالية تبيّن ذلك:

[1] – واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، ص 12.



ترصد هذه الترسيمة حركة التوالد النصي في رمل الماية، فالأعرج يعتمد على "إنتاج النص بشكل مختلف عن إعادات الإنتاج يسهم بشكل كبير في جعل النص منفتحا على الإنتاج الدلالي والجماعي،"[1] لذلك ترد تسمية التوالد النصي في المخطوطة الشرقية على النحو التالي:

[1]-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ص 153.



عرف الأعرج كيف يُنجز روايته باعتماد قاعدة المزج بين الواقعي والمتخيّل؛ حيث ينهض هذا المنجز السّردي على جملة من التفاعلات النصية يحدثها التناص وأنواعه، حين تحضر المعارضة والتحويل باستبدال شخصيات كدنيا زاد بدل دابة الغواية شهرزاد، لتصبح الأولى المسؤولة عن السرد ونقل الحقائق كما هي دون إحداث تحريفات كالتي كانت تسردها شهرزاد خوفا من القتل. "إنّنا إزاء نص روائي مكتنز، ثري مليء حتى الفيضان بالنصوص الغائبة والمغيبة في آن، عن قصد أو عن غير قصد، حتى ليصعب على القارئ، أن يجد مراجعها، وان يحيل تلك النصوص إلى مظانّها، فتغدو الكتابة لعنة فنيّة، إبداعية. خلاّقة لما يمكن أن يسميه الناقد سعيد علوش خطابات المستنسخles discours des clichés،"[1] ولأنّ الرواية ملحمة العصر، فالتراث يُستحضر فيها بطريقة محكمة ومدروسة. فهي منجز سردي " يُواجه النظام بالفوضوي، والمتأسس بالتفكيك والبعثرة. وتعلن عن نفسها في شكل مساءلة لا تكلّ ولا تهدأ، لذلك تتعّلق بالتاريخ. لا لتسايره بل تنشدّ إليه لتخايله، وتشرع في خلخلة قيم صارت –وهما– جزءا من ذلك التاريخ."[2] انتقلت عوالم روايتي رمل الماية والمخطوطة

[1]– جمال فوغالي، شعرية التناص في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج، ص 49.

[2]– محمد لطفي اليوسفي، نداء الهوامش، ص 37.

الشرقية من التحريف والزيف اللذين سادا في قصص ألف ليلة وليلة إلى الحقيقة ونقل الواقع بطريقتهما، فتعلّقت الروايتان بهذا النص انطلاقا من ثنائية حقيقة/تخريف، فمبدأ الحكي في ألف ليلة وليلة هو الخلاص من الموت، وهو السبب الذي دفع شهرزاد إلى تنظيم سلسلة طويلة ومتنوعة من الحكايات الخرافية النادرة الأمر الذي مكنّها من استبدال تيمة الموت بتيمة الحياة. أمّا في روايتي رمل الماية والمخطوطة الشرقية، فثنائية موت/حياة تغيب لتحل محلّها ثنائية حقيقة/زيف فالموريسكي.[1]ونوح ولد الملياني في رحلة بحث دائمة عن الحقيقة، فيرد صوت الموريسكي في رمل الماية ليواصل ما لم تقله دنيا زاد، ويرد صوت نوح ولد الملياني ليكمل ما لم يستطع الرّاوي الحديث عنه.

إنّ المنجز السردي الواسيني يبتدع فنيا عالما لا يكرّر لا كتاب ألف ليلة وليلة ولا رواية رمل الماية، وإنما هو عمل يحاكي عمل الحياة الخلاّقة، ويخلق هو ذاته بنيات سردية جديدة، "فلغة الرواية الجزائرية بدءا من التسعينات وما بعد تعي أنّ التاريخ هو اختبار الواقع الإنساني بين التاريخ ومآسيه وتجاوزه، لأن الماضي لا ينفصل عن الحاضر وكذلك الحاضر لا ينفصل عن المستقبل، فعملية الارتباط هنا دينامية مستمرة لا يمكن افتراض الفواصل والحدود."[2]

من الصعب في مثل هذا النص شديد الالتباس الفصل بين الخطابات والعناصر الواقعية والمتخيّلة، أو الفصل بين الأسطوري والتاريخي، ذلك أنّ يد الكاتب قد عملت في كل هذه العناصر وصهرتها جميعا في بوتقة واحدة؛ بحيث تبدو كلاً عضويا متكاملا وهي ميزة الكتابة الروائية الواسينية، فالمخطوطة الشرقية فسيفساء من الخطابات المتنافرة في شكلها، المتجانسة في أهداف الرواية ككل "حتى إن استخدام الروائي المونولوج، والإحالات الخارجية، وأشكال الحوار والنصوص المختلفة، فإن ذلك لا يمنع اللغة وهي هوية قبل كل شيء، أن تكون مادة

---

[1]- "الموريسكي نسبة إلى المورسكين، حيث ترتبط رواية رمل الماية بحادثة تاريخية، وهي سقوط الموريسكين، ففي 1492 تاريخ سقوط غرناطة آخر معاقل الأندلس، وقعت شبه الجزيرة الأبيرية بأكملها في قبضة ملوك قشتالة وأراجون الموحدة.. نشبت مشكلة الأقلية الموريسكية، منذ عام 1492 حتى طردهم 1610م، وهي أقلية لم تكف عن التمرّد ومحاولة الانتقام لزوال الحكم الإسلامي، وظلت تدافع حتى الرمق الأخير عن لغتها وعاداتها وبقايا دينها الذي أخذ يتباعد تدريجيا عن مصدره الأصلي، وتنقطع وشائجه شيئا فشيئا عن منابعه الحقيقة حتى صدور قرار النفي الأخير." صلاح فضل، ملحمة المغازي الموريسكية، دراسة في الأدب الشعبي المقارن، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1992، ص 11.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة، استراتيجية الكتابة التاريخية، ص 123.

تكسح العلاقات جميعا بما في ذلك السارد ذاته... الذي إن انفتح على التاريخ والتصوّف والسياسة يذيب الأزمنة المختلفة في زمن لغوي متجانس"[1] من هذا المنطق ارتأينا ضم الخطابين التاريخي والأسطوري داخل محور الخطاب التراثي باعتبار أنّ هذه الخطابات شديدة الاتصال ببعضها البعض، كيف لا والتاريخ والأسطورة من المكونات الأساسية للخطاب التراثي بمختلف أشكاله ومواده.

3-2- النـــزوع التاريخي في رواية المخطوطة الشرقية.

عقد الأعرج مع التراث في جانبه التاريخي علاقة استثمارية واسعة النطاق تتمثل في بروز الجانب الحكائي الشعبي وتوظيف السير والارتباط بالتاريخ القديم لتوليد دلالة جديدة باعتماد تقنية تحيين الزمن والانفتاح على الذاكرة. فتحوّل السرد بذلك إلى تاريخ من نوع خاص مواز للأحداث التاريخية التي مرّت بها الجزائر (نوميدا أمدوكال)، فانكبّ على هذه المادة يأخذ منها ويجدّد من خلالها روح روايته. " لا يمثل التراث نصبا تاريخيا راسخا، ولا هوية واحدة مكتملة، بل سلسلة من الانقطاعات والاتصالات والهزائم والانتصارات والانشقاقات والتقدم والتراجع، ممّا يعني أن في قلب التراث ما يدعونا إلى التأني عنه قليلا وترك مسافة لتأويله."[2]، التاريخ والرواية نمطان من الكتابة المتميّزة، والمتكاملة في الوقت نفسه، فالتاريخ عندما يصبح مادة للرواية يتبدّل ويتحوّل، "لا يظل تاريخا لذاته يشعّ من عليائه كالثريا على الغالب والمغلوب، في آن معا، وإنما يغدو تاريخا بالنسبة إلى ذات ما. ذات تكتب الرّواية. فعندما يلتقي التاريخ والرواية يصبحان كالمرايا متناظرة، تتراءى فيها الأبعاد متداخلة، وتبدو فيها الذات رواية مروية ورائية مرئية، فالتقابل بين التاريخ والرواية ليس تقابل نفي، وإنّما هو تقابل إيجاب يجعل العلاقة بينهما مرنة فيها من تخيّل التاريخ بقدر ما فيها من كتابة الحقيقة القابلة للاختبار."[3]، وبالرغم من أنّ الكاتب عرف كيف يُغلّف الوقائع التاريخية خاصة المراحل التاريخية التي مرّت بها الجزائر تغليفا أسطوريا تخيّليا، إلاّ أنّ قراءة سيميائية تكشف ما تخفيه تلك الأقنعة من إحالات تعكس واقع الجزائر المرّ على جميع الأصعدة خلال

---

[1]- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 239.

[2]- ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، ط1، 1999، ص 264، 265.

[3]- عمر حفيظ، كتاب الأمير لواسيني الأعرج، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، ص 08.

العشرية السوداء. فقد عرف الأعرج كيف يُخفي الجانب التاريخي جيدا، لذلك نلمح حضوره في المخطوطة الشرقية محتشما يتوارى خلف الخطاب الأسطوري الممزوج باللغة الشعرية.

فواسيني الأعرج يحاور الماضي، وهو زمن محدّد ومحدود، "منذ خمسين سنة ! قرابة النصف قرن، والدنيا هي الدنيا، وأنا هو أنا. لم تتغيّر كثيرا. أنتظر. وأنتظر دائما..."[1] يحاور هذا الزمن بزمن لاحق أكثر اتساعا وتعقدا (دلالة الانتظار)، الأمر الذي يجعله يقرأ الماضي ولا يتعلق فيه. إنّ الليلة السابعة بعد الألف تاريخ لم تحمل معه إلاّ الهزائم وخيبات الأمل في الماضي وفي المستقبل؛ حيث نلمح انتشارا لجملة أسماء تاريخية اختلفت توجهاتها، لكن اهتماماتها واضحة، وهي خدمة الوطن والمجتمع الجزائري قديما وحديثا، ماضيا ومستقبلا، من تلك الشخصيات نجد:

أولا: الشخصيات التاريخية الفنّيـــة.

برع واسيني الأعرج في الجمع بين شخصيات تاريخية حقيقية رصدها التاريخ، وبين شخصيات متخيلة، وعرف كيف يقيم العلاقة بينهما، كالتي ربطت بين السارد وشخصية عيسى الجرموني التي نحتها السّارد ومن ورائه الكاتب نحتا ذاتيا يعتمد على الرؤية الخاصة "سمع من بعيد صوت عيسى وهو يملأ الأرجاء أنينا وحزنا. تخيله كالعادة، منكفئا على ربابة، ينشد أشواقه المقتولة أو ما تبقى داخل مسامات الذاكرة. لا أحد يعرف من أين جاء عيسى الجرموني ولا الأمير نوح، سوى أن الجميع ذات صباح وجد نفسه متآلفا مع الآخر داخل السخرية والشتيمة والحبّ..."[2] إنّ هذه العلاقة تحكمها حتمية الرجوع إلى التراث (الأصالة)، والبحث عن الحلول أو المشاركة في الهموم نفسها. فعيسى الجرموني صوت الحزن والتحدي إبّان الثورة الجزائرية، شاعر -كما رأينا سابقا- يحيط به الغموض والصمت ومثل هذه الشخصيات تعد مادة خام بالنسبة للكاتب عليه اكتشافها، وتقديمها بديلاً أو تجربةً ذاتيةً. حيث اختلق السارد للمطرب الشعبي عيسى الجرموني قصصا تقاسمها معه فتجعله شخصية حيّة، انتقلت من أفواه العامة إلى عوالم الأدب والروايات "عيسى الجرموني جاء إلى أمادرور (حضر موت) منذ زمن بعيد، يقال أنه من الأوائل الذين استوطنوا هذا الربع المقفر لم يكن

[1] - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 08.

[2] - م، ن، ص 12.

سياسيا، كان محبّا عشق امرأة متزوّجة، من رجل كان مجنونا بها، ولكنها كانت مأخوذة بصوت عيسى..."[1]. إنّ نسج مثل تلك التفاصيل ليس بالأمر السهل، خاصة إذا كانت الشخصية في حدّ ذاتها يلفها الكثير من الغموض. ولعلّ استحضار شخصية عيسى الجرموني التاريخية إستراتيجية محكمة من قبل الكاتب لأنّ عيسى الجرموني صوّر في الواقع المعيش على أنه شخصية غامضة وكتومة، بل صوّر على أساس أنّه أسطورة حيكت حولها كل أنواع الغريب والعجيب.

إنها نقلة خارجة من التراثية إلى الإبداعية، تعتمد " القناعة بضرورة تفكيك منظومة الفكر التراثي ككيان له تاريخه، وفكر يؤسس لحلقته الفكرية التراثية الجديدة لتكشف عن الخيط الخفي الذي يربطها بالماضي ويفصلها عنه في اللحظة، إنها من حيث العجز عن النفاذ إلى ما كانت الرؤية القديمة تحجبه أو لم تكن قادرة على دفعه نحو نهاياته، أي نحو التجسّد في شكل أفكار واضحة، معبّرة عن نفسها بوضوح متحقّقة كإنجاز."[2] إنّ استغلال التراث في جانبه التاريخي وتغليفه بالطابع العجائبي يساعد علـــى إخفـــاء المرامـــي الحقيقيـــة للكاتب

الأمير نوح **عيسى الجرموني** **الشعب الجزائري.**

و لم يكتف السارد بنسج قصص عن هذه الشخصية التي تشغل مكانة عالية في الذاكرة التاريخية الفنية الجزائرية بل ودعّمها بمجموعة متميّزة من الأغاني الشعبية التي وردت بخط أسود سميك:

بلادي سرقوك وأنت في غفلة [3]

بقيت في الحلق حاصلة دفله

ونكم يا رجال البلاد والريحية

بابا عربي، من ما هي روميه

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 18.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة، التراث، ورهانات القراءة، مجلة كتابات معاصرة، بيروت،المجلة 17، ع65، 2007، ص65

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 17.

شحن توظيف مثل هذه الأغاني الشعبية للرواية بحمولة دلالية تعتصر ألم الحسرة والتوجّع على وطن عاش ولا يزال الأزمات ويقف صامدا أمام الخونة إبّان الثورة، وإبّان الاستقلال. فمرامي الكاتب بعيدة التهديف، يريد من خلالها ملامسة الواقع الجزائري ملامسة مباشرة، بتوظيف مثل هذه الشخصيات التاريخية شديدة الالتصاق بالذاكرة الشعبية، لذلك فهو يطعَم هذا السرد الذاتي بإشارات من الأغاني الشعبية كما هي في لغتها العامية الشعبية دون تغيير أو تحريف فمن "الصعب جدا كما يقول الكاتب محمد ساري حينما تحكي حكاية تدور أحداثها في الواقع الجزائري المعاصر أن تتخلص من مطاردة وسيطرة اللغة الدارجة.. من الصعب جدا أن نكتب نفس الحكاية بالعربية القديمة وتنطق الشخصيات بلغة الجاحظ، لأن ذلك لا يستقيم لا تاريخيا ولا دلاليا،"[1] وهو منطق الكاتب الأعرج واسيني الذي لم يقنع بتوظيف اسم عيسى الجرموني، بل طعّمه باسم آخر لا يقل عنه شأنا في الذاكرة التاريخية الشعبية دحمان الحرّاشي. إذن، فهي جولة من التراث الشاوي إلى الأغنية الشعبية العاصمية ذات الأبعاد التوجيهية الإرشادية الناقلة لهموم المجتمع الجزائري، وهي وجهة الفنّان المرحوم دحمان الحرّاشي المعروف بمثل هذه الرسائل، فاستحضر السارد أغنيته الشعبية المعروفة:

لعبوا بيك العديان يا فلان

إذا تبغي تربح وتنال

لا تخالطش من والى

في معرض حديثه عن طيبة الأمير نوح الأوّل الشاعر، وكيف وثق بمن يحيطون به، وعلى رأسهم المليانى وحيله الخادعة للوصول إلى الحكم. ها هو ابنه نوح الذي سمّي كذلك لخداع الناس بحبه للأمير نوح، يسير على منوال أبيه "نوح لم يكن مؤسسا لهذه الدنيا التي لم تكن له، النيّة الطيّبة لا تصنع مجدا المليانى، كان سيّد الحكم والسلطان وترويض الأفرسة والمحيطات. نصف قرن انتظار، علمني كل الخطايا والرزايا وكل حيل الدنيا ومقالبها. الحفاظ على المسافة الضرورية شرط السلطان."[2] ولا تغيب الثقافة الشعبية عن دهاليز صفحات

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 147 عن :حوار مع محمد ساري في جريدة الأحرار، بتاريخ الثلاثاء 08 ديسمبر 1998.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 285.

المخطوطة الشرقية، بل من حين إلى آخر تظهر الأمثال الشعبية، والأحاديث المبتذلة لتعكس ذاكرة الشعب الجزائري، وتقدم مشاهد من روح التربة وعبق الأرض، هي رواية البحث في أسرار التاريخ السياسي وأسرار مقامات الأولياء والرحلة في طقوس التصوّف، والشوق إلى البحر ولون الصحراء. كل هذه المواضيع تكشف عنها العودة إلى مرحلة الطفولة، واليوميات المحلية الشعبية، يرحل السارد عبر خطابه بالقارئ إلى الماضي والذاكرة هروبا منه وإليه.

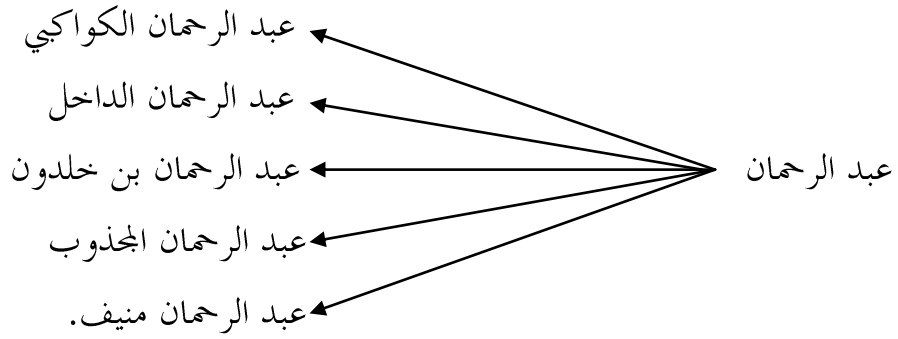
ثانيـــا: الشخصيات التاريخية الأدبية.

في رحلة مكاشفة المخطوطة الشرقية، نلحظ حضور التراث الأدبي في الكتابة الإبداعية الجديدة، "فالكاتب خلال تحليله للنتاج الفكري والأدبي والمعرفي التراثي يتجاوز الانفصال بين النص التراثي وأشكال الوصاية، وتجسيداته الفكرية والجمالية، بين ما يظهر التراث وما يحمله في باطنه. أمام هذا الواقع تسعى الكتابة الإبداعية لتحرير جانب المعرفة التراثية في مختبر الكتابة لخوض مغامرة تحليل وتفكيك مقولات الخطاب التراثي. "[1] لا يتقيد المبدع بحرفية النص التاريخي وليس المطلوب منه ذلك، بل يستوعب الحدث ويحاول إعادة بناء الحكاية من جديد. إنّ استحضار أسماء من مثل التي نقرؤها في المقطع التالي: " أن أقرأ كتابك قبل أن أدخل الناس داخل هذا البحر، الوريقات التي تلتصق بوجهي من المخطوط المغربي، زادت من قلقي. من تكون أيها الرجل المجنون؟ عبد الرحمان المجذوب؟ عبد الرحمان منيف، عبد الرحمان الكواكبي، عبد الرحمان... ذكرتك كل الكتب حتى الكتب السماوية لمّحت لوجودك؟! أنا كذلك يهمني وجودك، حتى ولو كنت وهما، أو مجرّد حكاية مغربية. يقول الرّواة والمحنكون، والحكماء إنك كتبت تصنيفا ضخما، صورت فيه كل الاستعالات التي مسّت البلاد."[2] يعني أنّ الكاتب أرادها باقة من المنجز الأدبي والفكري العربي تحضر لتسحب القارئ إلى متاهة البحث عن مدلول تلك الأسماء اللامعة في الفكر العربي الحديث والمعاصر تشترك هذه الشخصيات في اسم علم واحد عبد الرحمان، فاسم العلم في رأي رولان بارت R.Barthes " يجب أن يكون دائما منتقى بعناية كبيرة، لأن اسم العلم، إذا استطعنا القول، أمير الدلالات، إنّ دلالاته المصاحبة

[1]- عبد الوهاب بوشليحة، التراث، ورهانات القراءة، نوّار اللوز لواسيني الأعرج. ص 64، 65.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 26.

غنية، واجتماعية، ورمزية "[1] وبالتالي أغنى الكاتب مخيلة القارئ بلعبة بحثية عن ما يوحي به كل اسم فقد يكون عبد الرحمان البطل المحوري في الرواية:



إنها رحلة شاقة على القارئ الذي ضاع وراء ألف سؤال وسؤال حول شخصية عبد الرحمان كاتب المخطوط الشرقي، فالمراوغة تقنية ذكية من السارد الذي يقف خلفه كاتب يرفض قارئا خاملا، ويبحث عن قارئ منتج بتفكيره النقدي؛ أين تتوالد الأسئلة بكل أنواعها عن المخطوطة الشرقية وصاحبها، ولأنّ الأعرج يحرص على تتبع قارئه في حالة تورّطه في العملية الإفهامية للرواية، فهو يتدخل من حين إلى آخر لمساعدته وتوجيهه من منظور ذاتي، فها هو يفسّر ويشرح له سرّ اختيار هذه الأسماء بالضبط؛ حين يعلن السارد تخميناته حول إمكانية من هو عبد الرحمان: "أقول في خاطري، لماذا لا تكون أنت هو سيّدي عبد الرحمان المجذُوب، الرجل الممحون بالمرأة والدواة والقلم، واللذة والمدينة والحرف الوهّاج، حرف الجنّة والسحر الذي لا يموت ولا يفنى. كان سيّدي عبد الرحمان المجذوب، في الزمن الفائت، عندما يخفق في قص حكايته، تنتابه حالة جنون قصوى/ يضع يده على قلبه، ثم يتأوّه ويتعرّى، ويضل يغني ويصغر، حتى يصير طفلا، ثم يبدأ في الصراخات والحنين، حتى مات، وفي حلقه شيء من وجه ماريوشا وذاكرة الموريسكي الحزين..."[2] ليواصل الكاتب استحضار أبطـــال رواية رمل الماية فشخصية سيدي عبد الرحمان المجذوب شخصية تاريخية ودينية ومفكر وعلاّمة، وصاحب زاوية قرآنية مشهور في الذاكرة التاريخية الجزائرية، يقفز من منبـــره ليحضر كبطل

[1]- رولان بارط وآخرون، شعرية المحكي، ت. غسان السيّد، ص 223.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 27.

محوري في رواية رمل الماية: "حينئذ يا شوّاف الغيب ويا حبيب نحمة الرعاة والتائهين كان سيدي عبد الرحمان المجذوب. قد أخذ البانجو، وبدأ يتلوّى مكانه على مسمع بذي ماريوشا..."[1] و هو الموضع المشابه في رواية المخطوطة الشرقية بينه وبين عبد الرحمان الشخصية الخيالية في الرواية. أما عن الكاتب الروائي العربي عبد الرحمان منيف ناقل هموم المجتمع العربي بنسيج روائي متميّز. فقد رشّحه السارد لأن يكون عبد الرحمان الذي يبحث عنه، في قوله "لماذا لا تكون أنت هو عبد الرحمان منيف الذي حاربت قسوة الابتذال، وقف شامخا كالنخلة في هذا الربع الخالي بالذات، تدشدش في لحظة الحزن والوحدة، وقال. هاتولي قلما ودواة. وعندما بدأ يكتب ويحفظ الحروف الأولى من النسيان، بدأ يضحك ويزعق، ثم مزّق كل الأوراق ومن يومها وهو يجوب المدن الميتة، ويبشر مثل القوّال ووضع بانهياراتها، قبل أن يجد زاوية مهجورة في صحراء موران، هناك بدأ تدوين الزمن الصعب ووضع الماء الساخن بين حيطان مدن الملح. كان يتأملها وهي تنهار الواحدة تلو الأخرى، مثل الألعاب الجميلة."[2] يُضاف عبد الرحمان منيف إلى قائمة الكتّاب العرب المتميّزين الذين يرفضون الواقع العربي المهزوم، فمدن الملح تسعى إلى إبراز تلك الأحداث، "وما يهم هو أن نعيش مرّة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلو ذلك تماما في الواقع التاريخي "[3]. يواصل السارد اقتراح أسماء تاريخية أدبية ونقدية وسياسية وهذه المرّة، يأتي دور الشخصية التاريخية العربية عبد الرحمان الداخل[4] الذّي مثّل فجرا جديدا للأدب العربي في الأندلسي وللشعر خاصة، فقد استطاع أن يخمد الفتن والنزاعات الداخلية في الأندلس. وهي النقطة التي تهم السارد والكاتب أي الإصلاح، ومواجهة الظلم عندما يصرّح "أو ربّما كنت عبد الرحمان الداخل ؟؟ الذي دخل البلاد البعيدة وعندما أراد أن يخرج منها، شعر بعمره يغادره قال والله هنا باقون. لا بلاد الشـــام كافيـــة

[1]- واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 246.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 27.

[3]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 34.

[4]- عبد الرحمان الداخل، شخصية تاريخية ظهرت في عصر الإمارة الأندلسية (138-316) وهو الأمير الأموي عبد الرحمان بن معاوية بن هشام بن عبد الله مروان المعروف بعبد الرحمان الداخل إلى الأندلس"، صلاح جزار، قراءات في الشعر الأندلسي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة عمّان الأردن، ط1، 2007، ص 14.

لحلمي، ولا بغداد، هنا يموت قاسي. وسيّد دنياه على ساحل قوطي لم يكن فيه أيّ صدى. كان يظّن أن المدن المفتوحة، تبايعه أبد الدهر وأنه مالك السواحل والحكايات، قبل أن ينتقل خوفه ويموت حزنا مكتئبا "[1]. إنّ المنظور الذاتي الذي ينتقل من الكاتب في تكوين آراء السارد والبطل حول هذه الأسماء، هو المنطلق لهذه المقاطع السردية التي تتواصل مع شخصية عربية برزت في علم الاجتماع، ألا وهو عبد الرحمان بن خلدون. " فربما عبد الرحمان يكون ابن خلدون الرجل المتعب، الذي جاب الدنيا، على ظهره لعنات الحروف والتدوين وتحت قدميه العصر الشفهي الميّت. يتأبّط كتابا ضخما صمّم أن يعرّى فيه ندوب العصر الممقوت ويوقظ العيون المنسية."[2] إنّ هذا الرأي ينطلق من المناخ السياسي والثقافي والاجتماعي المؤزوم الذي نشأ فيه ابن خلدون، والذي جعله يواجه مشكلات عصره، بالكتابة والبحث، ومثله فعل عبد الرحمان الكواكبي الاسم الأخير المترشح لأن يكون عبد الرحمان صاحب المخطوط الشرقي "فلماذا لا تكون عبد الرحمان الكواكبي، الذي لمس الطغيان بشوكة القلم، فتأوه كل طغاة الدنيا، وصمّموا أن يجعلوه نعلا في قصورهم، لكنهم عندما بحثوا عنه لم يجدوا إلاّ حروفا قد تسرّبت نحو البيوتات الواطئة، ودخلت قلوب الناس وقلوب الرعية."[3] تبدو العلاقات قوية بين هذه الأسماء التي تركت أثرا بالغا في المجتمع العربي؛ حيث يقوم السارد بعملية السرد الروائي "فتشير كلماته إلى أماكن وعصور ومواقف وأناس وأحداث وأشياء. لكن الكلمات قبل وبعد كل شيء تظلّ كلمات. فمن خلال الرموز اللغوية يشير الرّاوي إلى واقع غير لغوي في حدّ ذاته، فيتحوّل الواقع إلى رموز، إنه واقع ممثل في النص وداخل النص، وبعد أن تتم كتابة القصة (الرواية) فليس لها أي علاقة بالواقع الخارجي، إنه خيال وتصوّر وأمر ظاهري فيقبل القارئ قواعد اللعبة الأدبية، ويقوم بمخيلته بوضع تصوّر للواقع المحتمل الذي يقدمه له الرّاوي."[4] لقد تبنّ الأعرج الشخصيات التاريخية الأدبية والنقدية والفكرية السابقة الذكر، ومزجها مع شخصيات تخيلية ليصنع نسقا روائيا يخصه، فتصبح تلك الأسماء

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 28.

[2]- م، ن، ص، ن

[3]- م، ن ، ص 28.

[4]- علي محمد المومني، التجريب في القصة الأردنية، ص 175.

من خلقه الإبداعي. وقد "أكّد المؤرخون أنفسهم أنّ السرد التاريخي ذاته، لا يخلو من الطابع التخيّلي فأي تاريخ يتضمّن قدرا من الأدب لا يمكن تفاديه."[1] تصبح بذلك الكتابة الواسينية تجاوزا للنص التراثي مهما كان نوعه.

إنّ البحث عن شخصية عبد الرحمان في الأسماء السابقة الذكر لا يعد عملا اعتباطيا من طرف الكاتب، بل هو استراتيجية محكمة مبنية على شدّ التقارب بين هؤلاء في المجالات التالية: الكتابة (القلم)، المواجهة (الظلم)، التحدي، فعبد الرحمان بطل الرّواية ما هو إلاّ تجسيد لكل هؤلاء، ولا يمكن إسقاط أي صفة عنه باعتباره يُشكّل تحدّي المجتمع الجزائري لكلّ أنواع التدمير والفوضى والموت. لذلك لم يُكوّن لا السارد ولا بطله، ولا حتى القارئ صورة نهائية عن هذه الشخصية حتى بعد نهاية عملية القراءة.

ثالثـــا: الأماكن التاريخية.

تتغذّى رواية المخطوطة الشرقية على بنية متنوّعة من الخطابات تتضافر وتتكامل فيما بينها مشكلة باقة منسجمة من التفاعلات النصية. فالأعرج واسيني يرى في التاريخ المادة الأولى التي تدعمه بمختلف الرؤى والأفكار، والتراث التاريخي الإنساني العالمي مليء بالوقائع والأحداث التي كان لها تأثيرها الواضح على المبدع الروائي، وكلما انتقل التاريخ إلى النصوص الأدبية كلّما غابت الموضوعية، ذلك أن " النص الأدبي التخيّلي يعتبر الزمن المثبت بمعالم واضحة كخلفية للأحداث في الرواية، وتكون المعالجة الفنية للأحداث التاريخية أكثر حرية في التحليل و التأويل والاستنتاج وفق المتطوّرات التي تنفتح من خلالها النصوص الإبداعية الرائية على التاريخ "[2]. فالرواية وإن تغذّت على التاريخ، تظل لديها الخصائص التخيّلية التي تجعلها متميّزة في البناء الشكلي والمضموني.

---

[1]- عمر حفيظ، كتاب الأمير لواسيني الأعرج، أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، ص 08.

[2]- عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقـــــة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001، ص 281.

تتحاور أمكنة رواية المخطوطة الشرقية مع بعضها البعض، مشكلة فسيفساء متميّزة مكوّنة من أمكنة واقعية تاريخية، وأخرى تخيّلية مختلفة، "فالتاريخ في الرواية، هو التاريخ المحكي الذي يحتفي بالمروى، وربما يفارق التاريخ الحقيقي."[1]

اعتمد واسيني الأعرج ذكر أمكنة تاريخية بعينها كمدينة نوميدا أمدوكال[2] المدينة المحورية في الرواية، التي دارت فيها كل أحداث ومآسي الليلة السابعة بعد الألف، إضافة إلى مدينة أمادور (حضرموت) في الروايات القديمة)، وهي مدينة ساحلية، وضع الكاتب القوسين لإيهام القارئ بواقعية تلك المدن لترد أمارات المدينة الواقعية الجزائر بتفاصيلها الجغرافية ويتواتر حضور المدينة في أدب واسيني الأعرج تواترا لافتا للنظر إلى درجة اعتباره روائي المدن المفصح عن مشاغلها وقضاياها، فقد استخدمها في جلّ رواياته مسرحا للأحداث، لم يصرح السارد ولا البطل عن المدينة (العاصمة)، بل عملا على إخفائها، وتغليفها بالطابع الأسطوري العجائبي التخيّلي، من تلك الإشارات المحيلة على مدينة الجزائر عاصمة ووطناً ما ورد "وهذا الساحل الممتد على 1200 كيلومتر."[3] إضافة إلى إشارات أخرى، كالبحر، والصحراء والنفط، والصراعات التي عرفتها الجزائر عبر مرّ العصور. وبما أن رواية المخطوطة الشرقية تكملة للجزء الأوّل من رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية). فلم يُفوّت واسيني الأعرج الفرصة للحديث عن البشير الموريسكي بطل رمل الماية وأرض أجداده الضائعة "كنت أنتظر أن يتحدثوا عن كيفيات الترميم والبناء. عن تاريخ المدينة. عن مواد البناء، عن تاريخ إنشائها، لكن شيئا من هذا لم يحدث كانوا يتحدثون كخبراء عسكريين. كان الصيادون مشدوهين من ضخامة المدينة، ومن مشاهد القيامة التي كنّا نعبرها. اقتربت قليلا من صومعة

---

[1]- ميرال الطحاوي، الرواية شهوة للحكي وسلطة التاريخ، مجلة الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، برج بوعريريج ، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر ، 2004.

[2]- **نوميدا أمدوكال**: مصطلح مركب من كلمتين هما **نوميديا** وهي في الأصل مملكة أمازيغية قديمة عاصمتها سيرتا وهي قسنطينة حاليا ، قامت في غرب شمال إفريقيا ممتدة من غرب تونس حاليا لتشمل الجزائر وجزء من المغرب الأقصى. كانت في القرن الثالث قبل الميلاد تنقسم إلى قسمين : مملكة الماسيل في الشرق ومملكة المساسيل في الغرب، من أشهر ملوكها: ماسينيسا ، يوغرطة ويوبا الأول.

أمّا كلمة **أمدوكال** : فهي مدينة في ولاية باتنة الجزائرية ، تبعد عن مقر الولاية بـــ 130 كلم

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 14.

مسجد أندلسي الطراز، كان مهما، لم تبق منه إلاّ بعض الحيطان والصومعة."[1] يرتقي مفهوم المكان عند واسيني الأعرج من كونه مجرّد إطار تتنـــزّل فيه الأحداث إلى عنصر هام يقترن بوظائف يضطلع بها في نسيج السرد وفي علاقته المتشابكة مع عناصر السرد الأخرى.

أماكن مرجعيتها واقعية	أماكن مرجعيتها تخييلية
الجزائر العاصمة ولايات الوطن	نوميدا أمدوكال أمادرور (حضر الموت) بيرين البلدة الصغيرة، مدينة الزيت، دار الجحيم أو دار الإمارة...

يُتقن السارد وصف هذه الأماكن المتخيّلة وصفا يُوحي للقارئ بواقعية تلك الأمكنة ولنقرأ المقطع السردي التالي: "دار الجحيم أو دار الإمارة، ولونها أحمر وهي الدار المحاذية لدار الرقاد، وفيها يقدم للرعيّة أحكامه ضد الطغاة وشكل القصاص وآجال التنفيذ، دار الرقاد ولونها مزركش، قزحي."(2) تستمد هذه الأمكنة روحها من عبق المادة التراثية التي اهتم بها الأعرج ووظّفها في أعماله الروائية المتنوّعة. وها هو في رواية المخطوطة الشرقية يعلن نقده للأنظمة السياسية والسلطات التي تعمل على تدمير هذه المادة " بالفعل، لقد شرعت دبابات المليالي وآلياته الثقيلة في تحطيم القلاع القديمة وما بقي واقفا منها حول إلى سجون سرية. وعندما اقترب علماء الحفريات في المدينة والمنتظمون في جمعية الدفاع عن تراث المدينة من المليالي، قالوا له: يا سيدنا الكبير هناك قلاع قديمة جدا. هي تاريخ المدينة ومجدها وكنزها الدفين، يتم الآن تحطيمها عن آخرها بحجة أنها كانت سجونا والمفترض يا سيدنا الكبير أن تحوّل إلى متاحف كما كان قد وعد سيدنا الشهيد نوح..."[3]. إنّ رسائل ضمنية وردت لتعلن رفض الكاتب لكل ما من شأنه تحطيم التراث والثقافة الجزائرية منتقدا السياسات التي تعمل على ذلك.

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 159.

[2]- م، ن، ص 100.

[3]- م، ن، صص 225، 226.

يمارس الأعرج عبر استراتيجياته الكتابية لعبة التهجين، حيث أصبحت رواية المخطوطة الشرقية معرضا للأساليب والأشكال، وتنوّعت داخلها الخطابات وتفاعلت بشكل غريب، وتكسّرت البنية الخطية وصار على القارئ أن يوّلد المعنى بإعادة ترتيب المشاهد الروائية، واستنباط الدلالة من جملة المفارقات التي تقدمها الشخصيات والأزمنة والأمكنة إثر التفاعل الحاصل بين التاريخي والواقعي والمتخيّل.

3-3- النـــزوع الأسطوري في رواية المخطوطة الشرقية.

تعيش الأجناس الأدبية في الآونة الأخيرة حالة انفتاح وتقارب كبيرين، فتتفاعل وتتمازج بعضها مع بعض، فكفّ الجنس الأدبي الروائي خاصة عن رسم حدوده لينشغل بربط علاقات تبادل ومصاهرة مع أجناس أخرى تتقارب معه في الرؤية والشكل، سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أم غير أدبية (كالتحليل النفسي، نصوص دينية، وأسطورية، ونصوص علمية...)، ولأنّ واسيني الأعرج كاتب متمرّس يعي أهمية حضور هذه الأنواع في كتاباته الروائية، فقد عمل على حشد كمّ معتبر من أشكال الأساطير والخرافات من ثقافة التراث الجزائري والعالمي، ولوّنها بطابعه الخاص، بجملة من التغييرات والتحريفات. ليجعل تلك الأشكال تضطلع بوظائف جمالية تارة، ووظائف رمزية تارة أخرى ولم يقف الكاتب عند هذا الحدّ بل جعل النصوص تتداخل مع بعضها البعض بإضافة لغة الخيال العلمي على الأشكال الأساطيرية لإحداث جدل متواصل مع النصوص التراثية، "إذ بقدر ما نسترجع النص التراثي ونتفاعل معه فإنها تعمد على مفارقته من خلال إعادة بنائه، وبقدر ما تحاكيه فإنها تسعى إلى تحويله ومعارضته. وهو ما يمثل سبيلها إلى إنتاج نص جديد دلاليا باعتبار أنّ تقاطع هذه النصوص الروائية مع النص التراثي، لا يحول ، دون تجاوزها له واكتسابها دلالات جديدة تقترن بالمعاصرة، غير أنّها تبقى تمثل جدل التفاعل معه ومع الواقع الذاتي لكتّابها وعصرهم الراهن."[1] إنّه المسار الذي قرّر الأعرج اتّخاذه منذ بداياته الأولى؛ حيث تمثّل التراث من منطلق التجاوز، عبر التحويل لا المحاكاة ليعبّر بذلك عن موقفه من الكتابة الروائية السائدة، والمجتمع الراهن.

[1]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 35.

لعلّ الحديث عن الأشكال الأسطورية يقودنا إلى إطلالة نظرية سريعة عن الأسطورة، وكيفية تغلغلها في الأنساق الروائية، والأسطورة "حكاية أو قصة حدثت في الأزمنة السحيقة وتحمل هذه القصة شيئا من القدسية ممّا يحوّلها إلى موضع اعتقاد خاصة."[1] فالأسطورة شكل لغوي رمزي تتضمّن في داخلها الحقائق التاريخية، أو الأدبية، أو الدينية، أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز، ثم استيعابها سردياً، "تساءلوا كثيرا في البداية، عندما نزل عليهم هذا الرجل فجأة واقتحم عذرية بحرهم وأسرارهم وعاداتهم. من أين خرج هذا المخلوق الغريب في لباسه وكلامه وحركاته؟! هم عادة لا يتساءلون لكن هذه المرّة، الأمر لم يكن عاديا... تأكدوا أنّ في هذا الرجل نوعا من الغرابة، تأكدوا أنّه لا يملك من الآخرين سوى تبعية الاسم المسروق..."[2] يُقدّم السارد للقارئ ما يستطيعه عن هذه الشخصية، وعندها يعجز، يترك الكلام للرّاوي البطل نوح ولد المليابي، الذي تنهال عليه جملة من الميزات تحوّله من شخص عادي إلى آخر أسطوري يمتلك كل شروط البطل الأسطوري "نوح ذو القرنين هاه.. هاه.. ها هما القرنان يخترقان جلدة الرأس، ويخرجان مثل الإبرتين الرقيقتين. تلك إمارات العلامة الكبرى. هكذا قال المنجمون لوالدي: في سنّ متأخر، ستخرج من رأس أحدكم، داخل سلالتكم قرون، وقتها سيكون وراء الأمر علامة ! هل هي علامات الخراب أم علامات الحكم؟ صمتوا و لم يقولوا شيئا."[3] إنّ الإجابة عن هذا السؤال بقيت مرهونة بإنهاء عملية القراءة للرّواية ككل؛ أين يصبح نوح ولد المليابي رمز الحاكم المستلب الشخصية فزمام الأمور كلّها تتحرك بفعل من سارة وأوسكار الذين حوّلوه إلى أسطورة ظاهريا، ودمية في الخفاء. بمرور " الزمن على أساس ظاهرها الخرافي."[4] وسنهتمّ من خلال هذا الجزء من الدراسة بالبحث عن كيفية استلهام الأعرج واسيني لهذا الشكل. فهـــل استلهمـــه على نحو كلّي أم جزئي؟ بشكل ظاهر أم مُضمر، أم استدعاه فقط كرموز أسطورية؟ وبالتالي تتحوّل الأسطورة

---

[1]- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي ودار محمد علي الحامي، بيروت، 1994، ج1، ص 63.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 13.

[3]- م، ن، ص 22.

[4]- نضال الصالح، النـــزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصر، ص 13.

بهذا الشكل إلى مكوّن أساسي من مكوّنات الكتابة الروائية الواسينية. ولأنّ الأسطورة بطبيعتها التكثيفية، تشتغل عبر الترميز.. فقد اعتمدها الكاتب في أسطرة بنيته السردية، مستلهما هذه الخاصية من قول رولان بارت R.Barthes "إنّ كل شيء يمكن أن يكون أسطورة."[1] يشترك الأدب والأسطورة في عنصر التخّيل واعتماد الخـــوارق والعجائبية، وفضاء الرواية يُعدّ المجال الخصب والأكثر حرية لصبّ تلك الخصائص والاستمتاع بموادها الخصبة والمتنوّعة.

أولا: أسطرة الشخصيات ودلالاتها.

يكاد الطابع الأسطوري والخرافي يغلّف شخصيات رواية المخطوطة الشرقية، بدءا من السارد الذي لم تصلنا عنه أيه معلومات إلى البطل نوح ولد المليانى الذي تلفّه هالة من العجائبية والسحر يسبّبها السرد الذاتي.

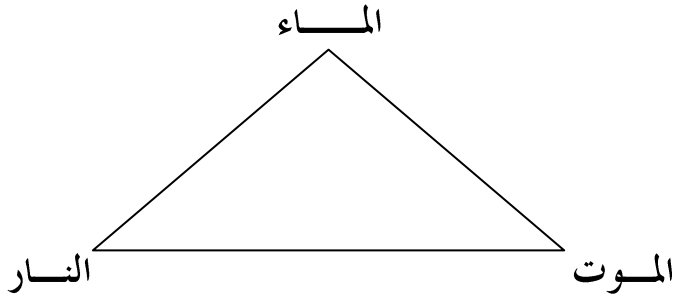
أ – البطل نوح ولد المليانى أسطورة الضياع بين السلطة والشعر والبحر.

يرسم واسيني الأعرج صورة بطله نوح ولد المليانى، وهو الرّاوي أيضا لمعظم المقاطع السردية للرواية في شكل سرد ذاتي أغلبيته حوار ذاتي، وتدخلات من السارد المحايد. تبرز هذه الشخصية التي يلفها من الظاهر جملة من الصفات النفسية والفيزيولوجية الغامضة والغريبة في الوقت نفسه، فهو دائم الاتّصال بالبحر، واكتساب شروط السلطة والقداسة (القرنين، البحر، المخطوط الشرقي، نوميدا أمدوكال) لا يعني الفوز الحقيقي بالسلطة والحكم، " فذو القرنين، أبو الفراديس الضائعة، الذي خسر آخرته وجزءا من دنياه، لكنّه مصرّ بشكل مطلق أن لا يخسر ما تبقى منها..."[2] تبدو قصة ذي القرنين شبيهة إلى حدّ بعيد بحياة نوح ولد المليانى المليئة بالكذب والخداع والسلبية، ولأن البحر هو صديقه الوحيد فلغة البوح أمامه تكون بلا حواجز ولا حدود. فهي كما يصفها البطل نوح: "يبدو أن حالة الهذيان بدأت تأكلني. تزعجني كثيرا. ولكن لمن أفرغ قلبي داخل هذه الصخرة الزرقاء. البحر الرمـــل، الضـــلال،

[1]– رولان بارت، أساطير ، ت. سيد عبد الخالق، الهيئة العامة لقصور الثقافية (القاهرة)، 1995، ص 34.

[2]– م، ن، ص 32.

والجبال الصخرية البركانية.. هذا هو إرثي أمام سلطان المسروق. الماء، النار، الموت.."[1] ففي عوالم الهذيان والأحلام "لا يفتش الفكر المحب لذاته في العالم الخارجي، إلاّ عن ذريعة لتجسيد خيالاته. تأتي أحداث غامضة إلى الأذن، وألون تدور أيضا في حقل الرؤية، أي لا تكون الحواس مغلقة تماما، ولكن العالم بلا من أن يستعين بكل ذكرياته ليفسر ما تدركه حواسه، يستخدم بالعكس ما تدركه حواسه لكي يجسد ذكراه المفضلة."[2] تحاول شخصية البطل نوح ولد المليابي بناء عالم خاص بها مكوّن من ثلاثية: الماء، والنار، والموت.



فالكاتب يستدعي أساطير خلق الكون لتبيان أن مرحلة نوح ولد المليابي في الحكم بداية جديدة تضاهي عالماً جديداً مخلوقاً من لدن إنجازاته " في البدء كان الماء واللون ثم كان الفضاء والضوء، فكان الهواء، ثم التربة. كانت الأرض خربة خالية وعلى وجه القمر ظلمة. فكانت السماء والروح ثم كانت الدهشة."[3] تُذكّرنا هذه المقاطع بأسطورة خلق الكون، ففي "بادئ ذي بدء كان العالم كتلة من أشياء مضطربة في غير نظام أو تنسيق، وكانت ثمة وحدة جامعة بين النجوم واليابسة والبحار وما لبثت السماء أن سمت فوق اليابسة التي طوّقتها البحار، وأخذ الفضاء مكانه، وبسط الطير ذراعيه، وتلقت الأدغال وحش الحيوان. أمّا أنت أيتها الأسماك فقد أخذت الماء الدافق، ساعة كان البشر يهيمون على وجوههم في أرض موحشة بأشكالهم الفظّة وسلوكهم الخشن."[4]

---

[1]- رولان بارت، أساطير ، ت. سيد عبد الخالق، الهيئة العامة لقصور الثقافية (القاهرة)، 1995، ص 36.

[2]- عبد الهادي عبد الرحمان، سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة، ص 29.

[3]- خليل تادرس، أحلى الأساطير الإغريقية، كتابنا للنشر، الأردن، ط1، 2008، ص 14.

[4]- م،ن ، ص 32.

أحالت رحلة الضياع بين السلطة والشعر والبحر، البطل إلى عالم أسطوري مليء بالفجائع وحكايات الموت المتكرّرة مع كل مرحلة من مراحل تاريخ نوميدا أمدوكال.

ب – عبد الرحمان: أسطورة التاريخ ورحلة الموت.

يعلم الأعرج جيدا أن جمالية التجريب الرّمزي هي جمالية التعامل مع العجيب، ولعل أبسط تعريف للعجائبي يتمثّل في ظهوره في شكل فضيحة، أو تمزّق، أو ولوج عنيف يكاد يكون غير محتمل في العالم الواقعي. والعجائبي "لصيق بالأسطوري ويتماس معه، ويتداخل أحيانا، إذ يشاركه فعالية إنجاز عوالم ما فوق واقعية."[1] ومن هذا المنطلق رسم الكاتب وهندس شخصية عبد الرحمان وفق أبعاد تاريخية وأدبية ودينية وفكرية وفلسفية، فكتابه يمكن أن يكون:

" – المقدّمة لعبد الرحمان بن خلدون.

– طبائع الاستبداد لعبد الرحمان الكواكبي.

– رباعيات المجذوب لعبد الرحمان المجذوب.

– أمجاد الداخل لعبد الرحمان الداخل.

– مدن الملح لعبد الرحمان منيف. "[2]

فهو بهذه الأسماء يُشكّل رمزا للتاريخ والتراث والثقافة. هذه الوحدة التي يحاول الآخر (الأمريكان) محوّها ودفنها، " فعَبد الرحمان لا يختلف عن سابقه الأندلسي الموهوم. رجل من دم وزعفران ظلّ شامخا كالجنون قبل أن يدفن في بئر نفط جفّفها الأمريكيون، أو هي في طريقها إلى ذلك، حتى الآن المصفاة المهجورة، مسماة بإسمه "مصفاة عبد الرحمان."[3] تتضافر السمات الأسطورية لهذه الشخصية مع السمات التاريخية من خلال مرجعية اسمه، لتؤكّد أنّ "الأسطورة تعطي نفسها للتاريخ بواسطة شكلها والذي يسوغ نسبيا بمضمونها ذي الطبيعة التاريخية. إلاّ أنها لا تعرف الثّبات في مضامينها، فهي يمكن أن تقوم وتتغيّـــر وتتبـــدد

[1]– نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 21.

[2]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص26.

[3]– م، ن، ص 38.

وتختفي كليّا. وهذا لأنّها -بشكل دقيق- تاريخية، فالتاريخ يمكن أن يطمسها بسهولة.[1]، فتبرز جمالية وصف عبد الرحمان من خلال إخفاء من يكون، وفتح أبواب الاحتمال أمام القارئ، فهو المجنون والشاعر. وهو المؤرّخ ورجل السياسة.

إنّ هذه الشخصية التي حيّرت البطل والسارد، وكل من يلتقي بها، خضعت لتحوّلات لا منطقية سبّبتها طريقة السّرد فهو الميت الحي، حين يفاجئ فرقة البحث في المصفاة بمظهره الرهيب، وهالة الوقار والعجائبية، التي أحاطت بحضوره " فتح باب صغير كنّا نظّنه جزءا من المكتبة، خرج منه رجل طويل البنية، تتدّلى من وجهه لحية بيضاء وقورة. في جسده بعض الرشاقة. يضع على ظهره برنوسا أبيض مثل البرانيس التي اشتهر بها علماء القلعة. يحمل في يده اليمنى فانوسا زيتيا. وضعه على المكتب بعد أن نظّفه من جديد، حتى أنه لم ينتبه مطلقا أنّنا قمنا بتنظيفه. أخرج من بين الرفوف مجلّدا كبيرا، يبدو قدمه من الورق ورائحته التي طغت على القاعة. كان قديما جدا، وضخما. حتى أنّنا شعرنا بثقله وهو يضعه بكثير من التعب على المكتب... كان كلامه كالصاعقة التي نزلت على صدورنا. ردّ فعل لم نكن نتوقعه مطلقا. بدأنا ننظر إلى بعضنا البعض. شعرت بالحيرة تتسلّق عيونهم واحدا واحدا..."[2] إنّ تطعيم مثل هذه المشاهد بالطابع الأسطوري من شأنه أن يجعل القارئ يتابع الحكي بفضول كبير، بل ويزداد السّر غموضا عند سرد هذا الشيخ لكتاب المخطوط الشرقي. يُشكّل المقطع السردي السابق مشهدا يذكرنا بالروايات البوليسية من ناحية الانتظار والتشويق، ويُعدّ هذا ملمحاً تجريبياً آخر يضاف إلى الكتابة الواسينية؛ حيث يقدّم دال هذه الشخصية الأسطورية نفسه بطريقة غامضة، تعتمد على اللغة الشعرية " ولما كان الشعر فنّا كلاميّا، فإنه قد تمكن من استغلال تلك الأمارات الأيقونية القادرة على تمثل الطبيعة .. وذلك لأن الكلام المنطوق عبارة عن علامات أيقونية تصويرية قادرة على إعادة إنتاج خصائص الأشياء في الطبيعة."[3] فكل ما تقوله شخصية عبد الرحمان عبارة عن جملة من الرموز والعلامات المحيلة على وقائع وأحداث عاشتها نوميدا أمدوكال وشخصيات كيانها.

---

[1]- عبد الهادي عبد الرحمن، سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة، ص 71.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 187.

[3]- م، ن، ص31.

ج ــ المرأة الأسطورة / الحب الأعمى / السلطة في رواية المخطوطة الشرقية.

حوّل واسيني الأعرج معظم شخصيات رواية المخطوطة الشرقية إلى علامات ورموز أسطورية، باعتبار أنّ المشاعر الإنسانية تحوّلت في الليلة السابعة بعد الألف إلى حالات تسيطر عليها الرغبة في الموت والعنف والانتقام. كما التفت واسيني الأعرج إلى المرأة، فاحتلّت جانبا مهمّا من كتاباته الإبداعية الروائية. وها هو يستحضرها في رواية المخطوطة الشرقية، من خلال تقديم نماذج نسائية تتصدّرهن شخصية سارة التي يحيل اسمها على تقارب الحضارات وتفاعلها، فهي التي وجدها على ظهر السفينة، وهي ذات الأصول اليهودية. " آه! سارة. يا ابنة الفراغ الأزرق! أخرجيني من هذه الكآبة المفجعة، فأنا لا أفكر إلاّ أن أكون معك. أن أعشقك أنت وحدك مثلما كان يفعل نوح الشاعر المحون الذي أتوا به من بعيد ليقتلوه."[1] إنّ علاقة البطل نوح ولد المليابي بسارة علاقة جدّ وطيدة، كعلاقة الجسد بالروح لقد تغلغلت سارة إلى حياته شيئا فشيئا، باستعمال جسدها للوصول إلى أهدافها، "فكتابة الجسد تصوّر أكثر العلاقات سرية وتكتما ما بين الإنسان وجسده أو بين الإنسان والآخر، سواء كان ذكرا أم أنثى، إنّها كتابة خارجة من رداء الأنا متحدية سلطة الرقيب المتمثلة في أشكال عديدة من القيود، تبدأ بالذات وتمرّ بسلطة المجتمع ولا تسلم من سلطة الدولة عدالة أو ظلما."[2] يريد السارد إمداد القارئ ببعض المعلومات حول شخصية سارة، وحتى المعلومات المقدّمة تُدخل القارئ في متاهة أسطورية: "تخيلوني! تخيلوا رجلا مفجوعا في وحدته. يحلم بأجمل وأحطّ امرأة وبأجنّ امرأة وبأنبل امرأة وبأعهر امرأة، يستفرد بها لحظة، وبعدها لا تهمّ مطلقا البقية، ليأت ذلك الشيء الصعب والنّادر الذي اسمه المـــوت."[3]. فكيف يتقبل إنســـان عاقـــل مثـــل هذه الشخصية المتناقضة إلاّ إذا كانت تمثل رمزا يريد الكاتب تمريـــره؛ حيث "تعمـــل الرمزيـــة التي تنحو إليها الأسطـــورة بإزاء قصة الوجـــود إلى فتح آفاق الواقع والمستقبـــل، وتدفع الإنسانـــن اليوم، بعد أن تطوّر ونضج فكره وكثر تأمله إلى إحالة تلك الرموز إلى أفكار واجتهـــادات للشرح والتأويـــل."[4] فهـــل يقـــصد الكاتب من وراء اســـم ســـارة

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 296.

[2]- محمد علي المومني، التجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص 107.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 304.

[4]- خليل تادرس، أحلى الأساطير العالمية، دار كتابنا للنشر، الأردن، ط1، 2008، ص 08.

وميزاتها التواجد اليهودي في قلب الأمة العربية ومحاولة تحريك أجهزتها بدءا من السلطة وصولا إلى السيطرة على المشاعر والأحاسيس: "فلغتها الإنجليزية التي تتكلّمها بشكل جيّد، ساعدتها كثيرا على الوصول وتأدية مهامها الترفيهية بسهولة. لأوّل مرة اكتشف طلاقتها في الحديث وقدرتها على التكلّم بثلاث لغات إضافة إلى اللغة العربية التي أفهمها. أدهشتني عندما تكلّمت مع أحدهم على ظهر السفينة بلغة مرتبكة. سألتها. ما هذه اللغة؟ عربية مهجّنة؟ ضحكت حتى انغمست عيناها في دمعات عديدة. قالت: يا السّي نوح. هذه يقولون لها العبرية.. لغة أبناء عمومتكم.."[1]. إنّ إتقانها للغة العبرية يكشف عن مقاصدها في نشر هذه اللغة " فالوظيفة الأولى للّغة داخل الخطاب التاريخي هي وظيفة مرجعية Référentielle، أي أنّها تحليل على مجموعة من الحقائق المؤكدة تاريخيا، والتي حدثت بالفعل في زمن يسبق زمن سردها.."[2] ولأنّ سارة تتقن لغة الجسد – جيدا – وتعرف أن هذه الخاصية هي نقطة ضعف نوح البطل، فقد استغلتها أحسن استغلال للوصول إلى مآربها، "فالجسد هو البؤرة التي تتجلى فيها وعبرها الذوات والأشياء التي تكوّن عالم النص الروائي. إنّه الشكل الذي تنطلق منه وتلتقي عنده كل الأشكال، وهو أيضا وأساسا الشكل القار القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال والأوصاف التي تحيل، بهذا الشكل أو ذاك، على قيمة هي الأساس الذي تقوم عليه ممكنات الكون الدّلالي وسُبل تحقّقه."[3] ولإغراء الجسدي هو سلاح سارة للسيطرة على نوح ولد المليانى، وقد لعبت اللغة دورا هاماً في إنجاز هذا الفعل.

ذُكرت أسماء نسوة في رواية المخطوطة الشرقية، عمد الأعرج إلى استدراجها في روايته، وردت لسدّ جملة من الفراغات التي قد تسبّبها العلاقات بين شخصيات الرواية كعلاقة شهريار بالمليانى، وعلاقة نوح الشاعر بالمليانى... فبرزت ماريوشا التي امتدّ وجودها من رواية رمل الماية إلى رواية المخطوطة الشرقية، فظهرت كامرأة أسطورية يلفّها كمّ هائل من صفات الشجاعة والتحدّي، خاصّة قبل وبعد اختفاء زوجها عبد الرحمـــان: " هذه هي ماريوشا. سحرت سيّدي عبد الرحمان المجدوب ثم أكلت رأسه. وبعدها التصقت بالموريسكي، ثم دفعته إلى الاندثار والبحث عن مأوى جديد داخل الأنفاق والكهوف. وظلّت تعيش في القلعة إلى

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 340.

[2] – حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص 87.

[3]– سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 47.

أن عشقت عبد الرحمان أوسحرته، وعشقها."[1] تفنّن الأعرج واسيني عبر سارده في وصف هذه المرأة التي يدعوها في القسم الأوّل من الرواية ماريوشا، ثم يدعوها ماريوما في القسم الثاني، وهذا التفنّن في التّسميات، يرجع إلى طبيعة الكاتب وعلاقته بالمرأة، فهو ينقل خلاصة تجربة ذاتيّة حين يُصرّح: "أنا أكتب حياتي قطرة قطرة، ولكن حياتي التي عشتها وحياتي التي يمكن أن أعيشها، أو الحياة التي خسرتها، عندما أكتب شخصية قريبة منّي أو تشبهني كأن تكون أستاذا جامعيا أو فنّانا. هذه الشخصية فيها منّي، لكنها ليست أنا في تفاصيلها، قد تكون أنا في روحها ففي مريم هناك بعضي."[2] يتكرّر هذا الاسم في معظم أعمال الأعرج الروائية، كحارسة الظّلال، وسيّدة المقام ، ورواية مصرع أحلام مريم الوديعة، لكنّه يتواجد بشكل مختلف في رواية المخطوطة الشرقية، فهو اسم عانى الظّلم والقهر الجسدي والمعنوي، فتحوّل الجسد بتلك المقاطع الوحشية إلى "موضوع للسرد، وموضوع للوصف، وموضوع للاستذكار والاستباق والاستيهام، وموضوعا للّغة أيضا، فمنه تخلق لنفسها تركيبا جديدا لا يدرك إلاّ في علاقته بما يتولّد عن هذا الجسد من هزّات وإيماءات وآهات."[3] وهي المعاناة ذاتها تتقاسمها مع نوّراة لهبيلة بنت زينب، وهي تسرد ألمها، وكيفية اغتصابها من قبل الملك شهريار بن المقتدر. "ولم أعد أسمع إلاّ كلمات شهريار وهو يأمر المؤرّخ. أكتب: في تاريخ المجاعة الكبرى، لامس عظمته بأياديه البيضاء امرأة تدعى نوّارة لهبيلة بنت زينب. أنقضها من موت محتوم.. ردّها عن غيّها. لا أدري ماذا حدث بعد ذلك سوى أنّي بعد زمن طويل من هذه الحادثة، عندما أردت أن ألدك، انتبذت مكانا تحت نخلة بالقرب من الساحل المهجور، وليس بعيدا عن بقايا سفينة قديمة. من يومها أسموك نوح ولد النخلة... نوّارة لهبيلة بنت زينب. منذ ذلك الزمن وعقلها يضيع شيئا فشيئا حتى انتفى."[4] فارتسمت خصائص الأسطورة في هذه المرأة التي مثّل السارد قصّتها بقصة مريم البتول؛ حيث انتبذت إلى جذع النخلة، فالمرأتان عانتا ظلما كبيرا من طرف أهلهما.

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 105.

[2]- كمال الرّياحي، هكذا تحدّث واسيني الأعرج، ص 61.

[3]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 54.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 75.

ثانيـــا: أسطورة المكان، وهيمنة الزمن الهيولي الأسطوري في رواية المخطوطة الشرقية.

تتضافر أشكال التجلّي الأسطوري في رواية المخطوطة الشرقية سواء على مستوى الشخصية، أو على مستوى البنية الزماكنية. ويعد هذا الشكل أكثر أشكال التجلّي الأسطوري في الرواية العربية الجديدة، أين "تقدّم الكثير من النصوص العربية عوالم تخيّليّة تختلط الأساطير فيها بالسّحر والخرافات والحكايات الشّعبية والفكر الأسطوري وسواها من المظاهر التي تتضادّ مع المألوف، وتتمرّد عليه، وتدمّره أحيانا ليس بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الأدبي وتحريره من جفاف الواقعية.."[1]. وواسيني كاتب مغامرة بالدرجة الأولى، فهو سندباد زمانه يسعى إلى تحقيق التميّز والتفرّد بتوظيف تقنيات سردية جديدة تروم الخيال والعجائبية وعوالم الفانتاستيك، ولم تكن رائعة المخطوطة الشرقية الأولى في توظيف هذه التقنيات، بل سبقتها رواية رمل الماية التي مثّلت "محنة سردية باتّكائها على السحري Le Merveilleux، والعجائبي Le Fantastique، والأسطوري le Mythique هذا الذي منحها قدرتها الأدبية على التنبّؤ بهذه المحنة "[(2)]. فعرف الكاتب كيف يرسم ويؤثّث الفضاء المكاني والمسار الزمني لروايته المخطوطة الشرقية، باعتماد عوالم السحر وفضاءات الفانتاستيك والعجيب. ويتقاطع مفهوم الفانتاستيك مع التجريب، إن لم نقل لا يتحقق التجريب إلاّ إذا حضر الفانتاستيك هذه الحتمية تقتضي منّا التعريج إلى هذا المفهوم واستحضاره.

أ -**مفهوم الفانتاستيك: Le Fantastique**

ترجع أصول هذا المصطلح إلى اللفظة الإغريقية Phantastikos ومنه اللفظة اللاتينية Phantasticus. ويتفرّع عن هذا المفهوم ثلاثة معاني حسب ما ورد في المعجم الفرنسي[3] Le petit robert:

– الشيء الفانتاستيكي هو الذي يخلقه الخيال ولا يوجد له مثال في الواقع، فهو متخيّل فوق طبيعي.

---

[1]– نضال الصالح، النـــزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 149.

[2]– جمال فوغالي، شعرية التناص في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج، ص 51.

[3] –*Le petit robert, société du nouveau littré, paris, 1970, p 684.*

- الشيء الفانتاستيكي: هو الشيء الخارق للعادة، المدهش معنويا.
- الفانتاستيكي هو كل شيء غير واقعي.

يُعدّ بيبيركاستيكس أوّل من طرح مسألة تعريف الفانتاستيك باعتباره "حكاية تحيّر وتغري.. خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة، وسلطة فوق طبيعية، والتي تظهر في ما بعد كتحذير لنا أو حولنا، وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا.[1] فالفانتاستيك نزوع نحو آليات تجريب خارق يتجاوز كل الحدود، ويكسّر جميع الطابوهات، ويكوّن الفانتاستيك "نصّا كفيلا للإطاحة بالواقع وتمريغه في لوثة رماد الانهيار من أجل اغتساله، قصد تحريره من سكونيته، وليس لتقديم أجوبة جاهزة، لأنّ الفانتاستيك سؤال يتعيّن، بدءا، امتحانه لتلمس تجلّياته وتجلّيات كل ما يساهم في رفده أيضا."[2]

لقد لفت هذا المصطلح انتباه النقاد الغربيين وعلى رأسهم تودوروف"T.Todorov" الذي صرّح أنّ الفانتاستيك: هو "التردّد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية أمام حدث ذي مظهر فوق طبيعي."[3] ويتضافر مصطلحان لتوصيل دلالة الفانتاستيك، وتبيان وظائفه الجمالية داخل عوالم الرواية وهما: العجيب Le merveilleux وهو طاقة رمزية ودلالية يوظّفها الكتّاب لبثّ أعلى درجات الاندهاش، والإعجاب، والذهول، والاستثنائية، والخوارقية، وفي المجال نفسه حدّد تودوروف ثلاثة أنماط للعجيب يمكن تمثيلها في المخطّط التالـــي:

[1]- شعيب حليفي، الرواية الفانتاستيكية، ص 29.

[2]- م، ن، ص 24.

[3]- عبد الدائم السالمي، الرواية العربية وتجريب اللامعقول، ص 67 ، عن:

- *T.Todorov, Introduction à la littérature fantastique, p* 46.

العجيب المبالغ فيه La Merveilleux hyperbole	العجيب جدّا Le Merveilleux exotique	العجيب الآلي Le Merveilleux instrumental
رأى السندباد في ألف ليلة وليلة حياتنا يزيد طولها على مائة أو مائتي ذراع.	وصف السندباد لعصفور حجمه يغطّي الشّمس (ألف ليلة وليلة).	توظيف البساط الطائر في حكاية الأمير أحمد من كتاب ألف ليلة وليلة.

أمّا المصطلح الثاني الذي يتقاطع مع الفانتاستيك " الغريب" l'Etrangé، فالغريب حسب ما ورد في Le petit robert يحيل على كلّ شيء غير مفهوم أو خارج عن المألوف هذا قديما، أمّا المعنى المعاصر فيدُلّ على الشيء المفاجئ المغاير للمعتاد الذي يبعث على الاندهاش، ويذهب تودوروف إلى القول أنّه "عندما يقرّر المتلقّي، أو الشخصية السّردية، بأنّه علينا أن نقبل بوجود قوانين جديدة للطبيعة تمكّننا من تفسير الظاهرة فإنّنا نكون أمام الجنس الغريب."[1]

لقد اختارت الرواية الجديدة مسار التجديد، ونقض القديم، والدعوة إلى الثورة على طقوس الكتابة التقليدية. كما اعتمدت على الاستعانة بعوالم اللاشعور، وعالم الأحلام، والتداعي الحرّ رغبة في تجاوز التجربة العادية، ممّا يؤكّد فكرة انفتاح الأدب على باقي العلوم الأخرى كعلم النفس ومنجزاته الحديثة، وخاصة مفهوم التّداعي الحرّ ولأنّ السّرد الرّوائي الجديد يعتمد على الأحلام والتخيّلات، واستحضار الأساطير والرّموز، فقد بذل الكتّاب والمبدعون قصار جهدهم للاشتغال على هذه الأدوات لتشكيل رؤى وقوالب فنّية جديدة تختلف عن السّائد والمألوف.

[1]– عبد الدائم السالمي، الرواية العربية وتجريب اللامعقول، ص 67، عن:

- T.Todorov, Introduction à la littérature fantastique, p 46.

ب ــ المدينة أسطورة الموت والمتناقضات.

تخترق الكتابة الواسينية فضاءات الواقع، وتعمل على تحويلها بأسلوب تصويري إيحائي شعري تأمّلي، فالسّارد في رواية المخطوطة الشرقية يتّخذ من الغريب والفانتاستيكي سبيلا إلى " تأمّل فلسفي صرف، ولكن هذا التأمّل ينقلب في مواضع كثيرة من العمل إلى نوع من اللعب بركائز الواقع ومنطقه وعلاقاته لتنشأ من ثمّ صور غريبة لأحداث أكثر غرابة."[1] فتبرز المدينة كتيمة تعرّضت لهذا التحويل، حين ترتسم فيها إبداعات فنّان له جناحين "الحبّ والإبداع، بهما يحلّق إلى عوالم مسحورة غير مطروقة، يخطو للزمن الآني في طلاقة، يعود لأزمان غير معروفة، يجوب أماكن لا يعرفها أحد، وبخياله الخصب يغوص إلى الأعماق في محاولة بحث دائمة عن شيء غير موجود،"[2] فالكتابة الرّوائية الجديدة حملت على عاتقها وظيفة التّغيير والتّجديد في الرّؤية والشّكل، ذلك لأنّها كتابة "لا مركزية على مستوى منظوماتها المؤلّفة كلّها، فهي تعيد فكرة البؤرة الدّلالية والإيقاعية (المركزية) وتنفتح على بنية مكانية متجوهرة، حيّة، متحرّكة، لأنّها لم تخلق تقاليدها الجمالية من طاقاتها على التمظهر في الصوت/ الكلام، بل الكتابة/المكان، فتغيب فيها الرّوح المنبرية وتنفلت واحدية الأسلوب."[3] فرواية المخطوطة الشرقية لا تنفك تدور في هذه العوالم التجديدية الثّائرة؛ حيث عمل التخيّل السردي عمله في جعلها متاهة تتطلّب الحلّ والتّفكيك؛ تتمظهر ملامح مدينة السّارد وبطله، في توّحشها؛ حيث اجتهد الكاتب عبر راويه وبطله في تجسيدها؛ أين تخضع المدينة كمظهر اجتماعي إلى عملية هدم بمزج مدينة نوميدا أمدوكال، وهو مكان ذي مرجعية تاريخية بأمكنة تخيّلية بمدينة الزيت، "مدينة الزيت أثمن من رأسك. وقتها كانت القبائل تحرّك أسنانها وتخرج أحلامها القديمة في الانفصال. تسلّط رؤساء المقاطعات على كل شيء.أحرقوا العلم الوطني ووضعوا مكانه أعلاما سوداء وخضراء وصفراء وبدؤوا يزحفون نحو المليانى."[4] إنّ تكوين صورة تخيّلية من الواقع المعيش، هو ما اعتمد عليه الأعرج في بناء وأسطرة فضاءات روايته، فأسلوبه في الوصف يعتمد التدريج بدءا من الفضاء وصولا إلى الأمكنة الجزئية، ولنقرأ هذا

---

[1]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص 143.

[2]- خليل تادرس، أحلى الأساطير الإغريقية، ص 18.

[3]- محمد صابر عبيد، مرايا التخيّل الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن ، ط1، 2006، ص 17.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 41.

المقطع: "كانت البلاد واسعة. مدنها كبيرة، وهوائها دافئ لكنّها فجأة أصبحت رمادا وموسخات يهيمن عليها مجموعة من قطاع الطرق.. هذه هي بلادكم يقول أوسكار. أورثكم الله كل شيء جميل، ولكنكم أكلتم رأس كل شيء. حاكم كوفرا أعلنها بلادا مستقلة بريزينا صارت لملكها الهمّام الذي كان يهيمن على سوق الماعز والغنم. قطامس حوّطها رئيس قبيلة واستفرد بها بعد أن جمع حوله كومة من قطاع الطرق."[1] إنّ هذا التحوّل الكبير الذي شهدته بلاد السارد، التي ما هي إلاّ الجزائر مختزلة في هذه الرموز، ارتبط بظهور الموت والقتل والخراب، فجعل نوميدا أمدوكال جحيما. إنها رؤية الكاتب لواقع مرّ تتخبط فيه الجزائر إبّان العشرية السوداء فعلاقته بالمكان، وخاصة المدينة يختزلها الأعرج واسيني في قوله: ".. لا يمكن فهم العلاقة الملتبسة بالمدينة إلاّ من خلال حالة الحب المرتبك، نحب ونكره، نعشق ونهرب، نفي ونحزن في الوقت نفسه، نكذب ولا نقول إلاّ الحق، ننام ولكن بعيون مفتوحة، ونصرخ أمام من يظلمها، يد واحدة لا تصفق ولكنّها تصفع، وإذا لم نفهم هذا التناقص في الإنسان لا يمكن فهم العلاقة المتناقضة بالمدينة."[2] ولأنه يعلم أن التغيير نحو الأحسن يتأتى بالمشاركة الجماعية، فالكتابة الروائية وسيلة تفتح النص على جمالية تحويلية من نص باهر إلى نص كثيف يمارس خلق الغياب، وينبع ذلك من تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء، فلا تعود الكلمة إشارة على الشيء وتسميته له، بل تصبح استشارة لسياقات مختلفة من التجربة، يتواشج معها الشيء لا في العالم الخارجي فحسب بل في العالم الذات المعاينة، المجرّبة. لقد تغيّر وجه المدينة بفعل أعمال الملياني فاكتست بذلك مظهرين:

– المدينة في الظاهـــر.

عرف المكان الروائي تنويعات مختلفة في مرافقته لارتحالات الرواية، فالتصقت به صفات الواقعية والوصف والمادية زمن الروايات الكلاسيكية والواقعية. وها هو ينتقل زمن الرواية الجديدة من تلك الصفات إلى اللامكان، والمكان المظلم، والمجهول، وعوالم الخيال وعودة الذاكرة. فكانت المدينة من الظّاهر أيّام حكم الملياني تعمّها الخيرات والنعم: "عمّ الخير أرجاء الجملكية التي عادت إلى نشاطها بعد أن جمّدها نوح مدّة من الزمن. كل شيء أصبح

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 41.

[2]– كمال الرّياحي، هكذا تحدّث واسيني الأعرج، ص 24.

يسيّر بعقول إلكترونية،كان الميلاني يمتلك بعض أسهمها وتحمل اسمها... وأغرقت البيوت بالأدوات الإلكترونية المستوردة أو الموضوعة محليا. وفجأة ظنّ الناس أنّهم أصبحوا دولة متقدمة انتقلت مباشرة من الرمال إلى إنتاج الإلكترونيات... وجدت نوميدا أمدوكال نفسها فجأة أمام الحداثة بعدما كانت تنام تحت ظلال الحيطان القديمة."[1] إنه المظهر المزيّف، الخادع، والشكل المزخرف الذي تختفي الجرائم البشعة والانتهاكات المختلفة تحت ظلاله.

– المدينـــة في الباطـــن.

تتفاعل جملة من العوامل تجعل المدينة متناقضة مع ما يرويه المليلاني من منجزات شكلية فقط قام بها لتغطية أعماله المخرّبة وخدعه القاتلة، ففي الخفاء "بدأ يُنشّط كتائب الظلام التي لم تكن ترحم لا صغيرا ولا كبيرا وغطّاها بكل الأغلفة الدينية من يحكم الدين، يحكم السلطان، وسن قوانين جديدة تسهّل بناء المساجد في كل الأحياء لأداء الصلوات الخمس في أوقاتها.. تقطع اليد، تحزّ الرقبة، ترجم السيّدة والآنسة، يطرد خارج الدنيا من لا دنيا له."[2] نخرت مثل هذه التصرفات مدينة نوميدا أمدوكال وهدمت بنيتها التحتية، فاللاتوافق بين البنيتين الباطنية والظاهرية ولّد مدينة تبحث عن كيانها وهدوئها؛ حيث "بدأت المجاعة تهدد أسوار نوميدا أمدوكال، وتقهر بيوتها الخلفية، كل شيء بدأ يترف والقلوب تزداد ضيقا، والآلام تزداد اتساعا، من مدن مفتوحة إلى مدن ضيقة، من شوارع واسعة إلى أزقة مغلقة، من العسس المنظم إلى كتائب الظلام المتمرّدة. قدّم هذا النظام لوحة بانورامية في تصوير المدينة."[3] تأخذ المدينة صورة الأسطورة؛ حيث تتحوّل من "مدينة، حجر، إسمنت، مجاهيل، معالم، مؤسسات، مدن عملاقة، مدن أخطبوطية، شوارع رئيسية، حشود، كثيرا ما نحتفظ من هذه المدن التي لم نكد نلمسها بذكرى سحر غامض، ذكرى تردّدنا ذاتها، خطواتنا الحائرة، نظرتنا التي لا تعرف نحو ماذا تتوجه،"[4] إلى مدينة تُصوّر المعاناة التي تلازم بطل نوح ولد الميلياني وعبد الرحمان. هذا الشعور العدمي الذي يوحي بحالة من الضياع في مكان حميمي يدعى المدينة فحضورها

---

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 231.

[2]– م، ن، ص 233.

[3]– م، ن، ص235.

[4]– جورج بيريك فصائل الفضاءات، ت.عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضـــاء، المغـــرب، ط1، 2000، ص 59.

يتواتر في أدب واسيني الأعرج "تواترا لافتا للنظر إلى درجة اعتباره روائي المدن المفصح عن مشاعرها وقضاياها، فقد استخدمها في جلّ رواياته مسرحا للأحداث بدءا من نوّار اللوز منذ ثلاثة عشر عاما، ثم مصرع أحلام مريم الوديعة.. مرورا بفاجعة الليلة السابعة بعد الألف.. وصولا إلى سيّدة المقام التي تعد المدينة سيّدة المكان فيها دون أدنى ريب.."[1]. لم يجد الكاتب في رواية المخطوطة الشرقية غير الذاكرة التراثية للعودة إلى المدن العربية في حقيقتها الأصلية والأصيلة (مدن وقصور ألف ليلة و ليلة)، فهي أماكن تفوح من قصورها روائح الحب والصدق غير تلك المدن التي تفوح منها روائح الحاضر والواقع المليء بالوحشة والضّيق والعبثية.

ج ــ سحر البحر وجاذبية الصحراء في رواية المخطوطة الشرقية.

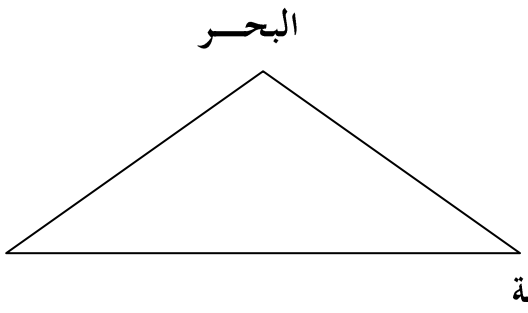
في قراءة إحصائية لحجم ظهور الأمكنة في رواية المخطوطة الشرقية نجد بروز أمكنة بعينها. مثّل حضورها جزءا مهمّا في التشكيل الفني والجمالي للرواية ككل.

ينتشر في أنحاء الرواية عبق رائحة المكان الشاعري، الهيولي الذي يدعو القارئ إلى رحلة صيد ممتعة ، فالكتابة الجديدة التي تنشد التجريب الروائي، ما هي إلاّ "رحلة صيد لاقتناص الروح الشعرية إن وُجدت، في المثل، في السيرة، في اليومي، في التاريخي، في الإعلان، في المهمل، تعالج هذه المقاربات وغيرها كثير بما تحمله من أضواء وألوان وسبل إخراج لتحوّلها إلى علامات تنتج شعرية كي يصبح الشعر كائنا لا محددا ولا نهائيا، يهندس تناسقه من حساسية تناقضه الداخلي، ويبعث حركته الدائبة القلقة من سكونه الوهمي، وفيضا من إشعاع يخلق نظاما في الفوضى في النظام ويلفت انتباه النثر إلى قابلياته الشعرية "[2]. هندس الأعرج أنظمة أمكنة وفق ثلاث تيمات أساسية هي المدينة، البحر، الصحراء.

---

[1]- البشير الورسلاني، المكان: البنية والدلالة ضياع المقام في سيّدة المقام لواسيني الأعرج، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، المجلّد 08، العدد 29، كانون الأوّل 1996/ كانون الثاني 1997، ص 26.

[2]- محمد صابر عبيد، مرايا التخيّل الشعري، ص 22.



شكّلت هذه الثلاثية المحور الأساسي في تحرك الأحداث إن لم نقل إنّ البحر لوحده شكّل شخصية البطل بكل تمظهراته المختلفة. فقد ارتبط ارتباطا وثيقاً بالمخطوط الشرقي الذي انتظره نوح الملياني "هذه الورقات المغربية التي تملئ الساحل، ليست صدفة كسرت قلبي هذا الصباح، وآلمتني وشوهت الحلم الأبيض الذي غرقت فيه الليلة الماضية. خطوط أبجدياتها الملتوية ومعانيها، تذكّرني بالبحر وإنّ الزرقة ستضل أبدا سيّدة الدنيا وأن الكلمة التي امتلئ بها فم آدم ب، ح، ر ومنها اشتق حب، حبّ، حرب، حبر..."[1] يتحوّل البحر بهذا المعنى إلى الارتقاء السحري العجيب؛ أين يصبح مساويا للأسطورة وحاملا معاني الحياة، الكتابة، الحروب، والأحزان وهو أيضا عنصر مفاجأة للراوي / البطل في حمله أخبار عبد الرحمان، وأخبار نبوءته المنتظرة.

تفنّن الأعرج في تشكيل عالم صحرائه في القسم الثاني من المخطوطة الشرقية، فرغم سحرها فالصحراء تضع الإنسان دائما موضع البحث والتساؤل، فهي رمز الإنسان الضائع، شأن نوح ولد الملياني الذي لم يكفه البحر للبحث عن المخطوط الشرقي، فانتقل إلى الصحراء للغرض نفسه، "فامتدادات الصحراء الباردة تثير حنينا داخليا للأشياء الغامضة وتساؤلات حميمية دون أجوبة، كلما أسرعت سيارة الطويوطا الكبيرة زادت الرّمال حرارة وانبساطا، بدأت أدرك متأخرا أنّي كنت محاصرا من كل الجهات بالكثبـــان الرملية والفراغـــات التي لا

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 10.

حدود لها."[1] ترمز الصحراء إلى الحرية المشروطة بمعاني التحكم والدمـــار والموت، فصُوّرت مكانا مناهضا لكل أنواع الحياة، ومناقضا للقسم الأول من الرواية؛ أين برز حضور البحر والصحراء في بعض معانيها تحيل على المرحلة الصعبة التي مرّت بها الجزائر (أمادرور الزرقاء)؛ أين أصبح الفرد يعيش عزلة تامة، وتوحّشا مخيفا، "فالمساحات تزداد امتدادا كلما تقدمنا ولا شيء يّوحي بالنهايات ولا بسلوك الطريق الصحيح. ازدادت الحرارة أكثر من الريح الساخنة التي كانت تأتي من عمق الصحراء وممّا صعّب الأمور أكثر، أن عاصفة رملية أخرى كانت قد بدأت تتكون في الأفق القريب..."[2]. إنّ حضور الصحراء يرتبط بحالة الموت والدمار التي تعرضت لها الجزائر في فترة الأزمة، فالأجواء الجافة والتنبّؤات والعواصف ما هي إلاّ رموز الظروف الصعبة القاحلة التي عاشها والمجتمع الجزائري، وهو ينتظر يوم الفرج الذي طال أمده وامتدّ كامتداد تحوم الصحراء.

د ــ سحر الماضي وتنبؤ المستقبل في المخطوطة الشرقية.

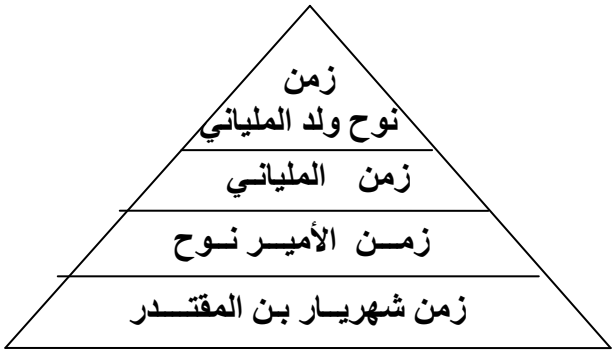
شكّلت الذاكرة والزمن الماضي لواسيني الأعرج ملجأ وحيدا وأوحدا لحل مشاكل الراهن المعقّدة. فتلك العودات إلى عوالم ألف ليلة وليلة مكّنته من التحكّم في الزمن التخيّلي الذي طغى وسيطر على كل الأحداث. لقد امتلأت الرواية بكل أنواع الخلط الزمني، فتكوّن نوع من الزمن الهيولي الزئبقي، والأسطوري الذي يصعب الإمساك به، والتحكم في تموضعاته، فتارة يظهر بصورة الزمن الأسطوري الذي يتماشى مع أسطورة التكوين الأولي.

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 152.

[2]- م، ن، ص110.

أسطورة التكوين	الزمن الأسطوري في المخطوطة الشرقية
"بادئ ذي بدء كان العالم كتلة من أشياء مضطربة في غير نظام أو تنسيق، وكانت ثمة وحدة جامعة بين النجوم واليابسة والبحار وما لبثت السماء أن سمت فوق اليابسة التي طوقتها البحار..."[1]	"في البدء كان اللون، وكانت الزرقة، في البدء كان البحر، ثم الفضاء، فالهواء، وكان الذهول الدهشة..." [2]

تشتدّ هذه الأزمة التصاقا بالواقع الحاضر بمشاهده المأساوية. إنّه حاضر المليابي ووريثه نوح ذو القرنين، الذي يحاول إعادة زمن أبيه بنوع من الاختلاف في وجهات النظر، فهو الأمير الحالم الذي ينتظر زمن نبوءته بفارغ الصبر. هنا تتحدّد مسارح الماضي بكل تجلّياتها ومراحلها الخانقة بتخوم المستقبل واستشرافاته التي يجسّدها القسم الأخير من الرواية "رايات الفاطمي المنتظر." تُعاد الأحداث في الزمن الماضي (الذاكرة) سرديا وتخيّليا مرحلة مرحلة عن طريق الراوي عبد الرحمان؛ حيث يمكن تبيينها في المخطط التالـــي:



تختلف أزمة الشخصيات لكنها تتّحد في مفهوم واحد وهو السلطة والتكالب عليها.إنها مصدر الذاكرة الجزئية والمستقبل الغامض الملفوف بكل أنواع الخيانة والدسائس. إنه مصير آخر الملوك نوح ولد المليابي المُقاد من طرف الآخر "تزحلق داخل الحوامة نهائيا، شعر بالحرارة،

[1]- خليل تادرس، أحلى الأساطير الإغريقية ، ص 14.

[2] - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 07.

تمنى لو ركب سفينة التي صنعها بقلبه وعذابه وبحره الذي حال معه، لكنها تعليمات أوسكار: تأخذك الحوامة إلى السفينة في عمق البحر وبعد تلحق سفينتك."[1]

ثالثـــا : لغة الخيال العلمي في رواية المخطوطة الشرقية.

لا يعرف المنجز السردي الروائي الواسيني الثّبات ولا الاستقرار، فهو في كل عمل روائي جديد يُدخل تقنيات سردية جديدة، تُسهم في خلق عالم متميّز "يتحوّل إلى فعل خلاّق يجُسّد انفتاح فضاء الكتابة الذي يضمن حياة النصّ الأدبي بالبحث عن المغاير، والمغابر كامن في اختراق بكارة التكرار والاجترار، ومن ثم كانت الصعوبة في التعامل مع المغاير، فهو دائـــم الجدّة والحداثة وهو أيضا نقض المتعارف عليه."[2] ومن بين ما وظّفه الكاتب في رواية المخطوطة الشرقية لغة الخيال العلمي التي وردت أغلبها باللغة الفرنسية المعرّبة؛ حيث دلت معظم التعابير على أنواع من الأسلحة، والخمور، وأنواع من أمراض مختلفة، "فكلما كان التجريب الفني في الرواية مرتبط بأفق التحوّلات المعرفية والتكنولوجية كان أكثر استشرافا للمستقبل وأقدر على تمثيل وعي الإنسان بحركة التطوّر وتأهيله للإسهام الخلاق فيها."[3] فالرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي، وأسلوب الخيال العلمي من الأساليب المستحدثة في الكتابة الروائية، والأعرج واسيني دائم الانفتاح على الجديد، كوّن من رواية المخطوطة الشرقية رؤية مختلطة تمزج بين الأسطوري والعلمي والخيالي، ووظّف الكاتب بعض وسائل الاتصال كالتلفزيون مثل ما ورد: "في النشرة الثانية أذيع الخبر المرتقب الذي يقول بأن الرئيس دخل في حالة غيبوبة كلية، وعوضت البرامج اليومية بالأناشيد الوطنية، ثم بالقرآن ليلا ونهارا. وفي نشرة الثامنة، لليوم الموالي ظهر المليالي محاطا ببعض العمّال والعلماء المخدّرين الذين أخرجهم من المعتقل"[4] كذلك ما ورد " ارتقبوا المركب الرئاسي شمالا، وفد عليهم جنوبا. انتظروه في طائرة خاصة، جاء في طائرة ركاب بونيغ B-747JET .يهوّل الدنيا بشكوكه مثل أجداده

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص451.

[2]- بوشوشة بن جمعة، التجريب، وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 61، عن:

- صدوق نور الدين، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص 12.

[3]- صلاح فضل، لذّة التجريب الروائي، ص 12.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 98.

الأوائل."[1] بهذا تداخلت الرواية مع أشكال التعبير العلمي، وفن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص، لأنه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي، الديني والعجائبي، ويشبع شهوة القصّ في المجتمعات الشفاهية في رواية الأخبار والآثار من ناحية واختلاف في الأكاذيب المتخيّلة. كما يشير الاستخدام الشائع في اللهجات العربية من ناحية أخرى."[2] لقد قيل الكثير عن علاقة الأدب بباقي الخطابات الأخرى، بل وقيل الأكثر حول أهمية هذه العلاقة، فالأدب مادة زئبقية تتناسب وتتشكل وفق أية بنية يرغبها المبدع، والسرّ في ذلك يرجع إلى الشكل وخصائصه، التي تتجسد في "تلك القدرة التي للكاتب الإمساك بمادته الحكائية، وإخضاعها للتقطيع والاختبار وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح في النهاية تركيبا فنيا منسجما يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص... ويتعلق الأمر في تحديد كافة العناصر البنائية والأسلوبية الداخلة في تكوين الرواية والتي تمكّن الكاتب باستعمالها من الحصول على عمل فني متناسق ومقنع بمادته و طريقة تأليفه"[3] حاول الأعرج من خلال لغة الخطاب العلمي إحداث تآلف بين الخطاب الأدبي و الخطاب العلمي مثلما يجسده المثال التالي : "يوم آخر يضاف إلى الخمسين سنة. نصف قرن بالتمام والكمال 600 شهر سحقتني. 2400 أسبوع الواحد يأكل الآخر 18262 يوما متشابها كالموت والخوف الدائم 432000 ساعة تدق في القلب بشكل مكروه 2592000 دقيقة تسيل على الرأس كالقيح المختر، و15 مليون و552000 ثانية، تنزل على الذاكرة مثل قطرات الحامض الذي يأكل كل شيء."[4] إنّ إدخال خطاب الرقمنة وتحاور هذه الأرقام الضخمة مع الجملة الفصيحة يؤكد هدفين للكاتب، الأوّل يتمثل في محو ودحض فكرة أن الأدب بعيد عن الخطابات العلمية، وجيناته الحيوية يمكن أن تنصهر مع أي خطاب آخر. والهدف الثاني يتمحوّر في محاولة الكاتب إيهام القارئ بواقعية وصدق تلك الأرقام، وكأنه انتظار حقيقي يُحسب بالسنة والشهر واليوم والساعة، بل وبالثانية. إنّ اختراق لغة الأرقام عوالم الرواية يعدّ في حدّ ذاته عملا خياليا مؤسسا، " فالأعمال الخيالية لا تقل واقعية، بل لعلها أكثر واقعية من

---

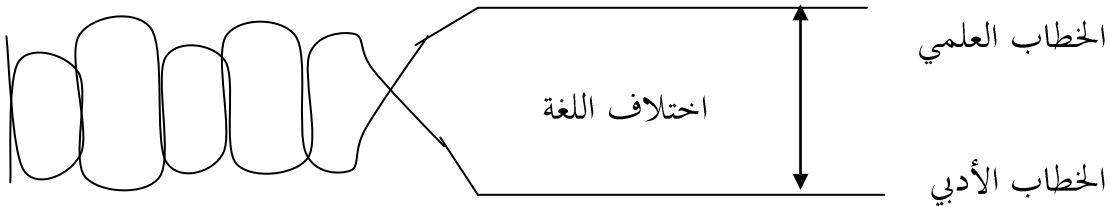
[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية ، ص 114.

[2]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 03.

[3]- ابراهيم عبّاس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دار النشر *ANEP* ،2002، ص 19.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 129.

الأشياء التي تمثلها، إذ يتضمن العمل الخيالي عالما كاملا مفروضا أمامنا يكشف الواقع، ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركّزة، أو عمل، تقول الواقع الإنساني باختراعها عالما ممكنا يستطيع أن يتقاطع مع عالم القارئ ويحوّله."[1] إنها لغة يعرفها القارئ المعاصر الذي يعيش زمن الرقمنة والعولمة، وبالتالي فالأدب في معركة تحدّ مع الحياة المعاصرة، ولكي يضمن مكانته عليه مواكبة جلّ التطوّرات العلمية الجارية.



رسالة واحدة (الإنسانية)

فالكاتب في تعامله مع الواقع المعيش، يقوم باحتوائه، ذلك أنّ الكتابة " تنهض على مستوى التخيّل، بمعنى أنّ الكاتب، حين يكتب لا يتعامل مباشرة مع الواقعي بل ما يترسم في ذهنه، أو في مخيلته من صور تخص هذا الواقع، أو ما نمثله و تعنيه. وهذه الصور المرتسمة هي صور مفهومية تعادل المعاني، أو تشكل معاني صور مرتسمة، من موقع رؤية الكاتب لها."[2]

تزداد لغة حضور الخطاب العلمي في القسم الثاني من الرواية، و تجسدها تلك الرحلة العلمية التي قام بها نوح ولد المليانى مع فرقة البحث العلمية للعثور على كتاب المخطوط الشرقي، "عندما استقامت الأرض، وبدأ البحر يغيب شيئا فشيئا، كانت الطويوطا قد بدأت تخط طريقها مثل السهم، بسرعة واستقامة، بينما كان الناس القليلون الذين نصادفهم في طريقنا، يهرولون بسرعة كبيرة في كل الاتجاهات.."[3] كلّما تعمقّنا في هذه الرحلة كلّما زادنا الرّاوي تفاصيل عنها، وعن أسرارها، والرّحلة في العديد من معانيها هي التي "توّلد القصة، و منذ القديم كانت الرحلة هي التي تفجر ينابيع القص، لأنها تحكي تفاصيل ودقائق عن غرائب لا يشاهدها من بقي جامدا في مكان. فالانتقال من فضاء يحتاج إلى اكتساب لغة جديدة..

[1]- بول ريكور، الوجود والزّمن والسرد، ت. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص 31.

[2]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي ، بيروت ، ط2، 1999، ص63.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 154.

والقصة تروي ما بين اللحظة واللحظة، ما بين اللقاء واللقاء ولا يصبح الفضاء إلاّ مجرّد إطار لهذه اللقاءات والأحداث."[1] إنّ رحلة البطل نوح ولد الملياني رحلة خيالية تملؤها العديد من الأسئلة والأساطير كقصة الذئبة وأولادها، وقصته مع الرجل الحكيم الذي ظهر واختفى... أما دخوله عالم المصفاة كان الجزء المشوّق من الرحلة، أين يتفنن الروائي في وصفها بالتدّريج وبالتفصيل "أول شيء ملأ أنوفنا، هو رائحة النفط المركزّ الكريهة وصعبة التحمل، مما اضطرنا إلى وضع مناديل على أفواهنا ثم رائحة تشبه الكبريت، مختلطة ببخار أسود تسرب من بعض جوانب الحفرة، بالرغم من الغطاء الموضوع على أفواهنا. فقد استقر في الحلق مثل السمّ.."[2]

وفي معرض حديثه عن المراحل التاريخية التي مرّت بها نوميدا أمدوكال، يشبّه الراوي مرحلة نوح الميلياني بالزلزال، ويقدّم معلومات عن هذه الظاهرة، "أنا على يقين أن لا أحد يستطيع فك لغز الزلزال وحدوثه الذي أكده كثير من الناس. قرأت بعض الكتب العلمية نحو هذه المسألة، وكلّها اجتمعت بدون استثناء أنه لا يمكن في الوقت الحالي التنبؤ بالزلزال."[3]! كل هذه المعلومات عن تاريخ نوميدا أمدوكال، وأبناء فرقة البحث، والانتروبولوجين تعكس الثقافة الواسعة للكتاب، فهو يعلم أن " أدب الخيال العلمي هو فرع من الأدب يتعامل مع تأثير التغيير على الناس في عالم الواقع، ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل، والأماكن القصيّة."[4] وأدب الخيال العلمي بهذه الرؤية "هو ذلك الضرب من الروايات الذي يعرض لتيارات التغيير في العلم وفي المجتمع، ويهتم بنقد النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها، وإعادة النظر فيها، واتخاذ نهج ثوري حيالها، ويكون هدفه هو تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة"[5] بدخول هذه العناصر تحوّلت الرواية إلى مشاهد فيلمية تدعو من يقرأها إلى مغامرة فريدة شروطها الأساسية التشويش والتشويق والإثارة.

---

[1]- حسين خمري، فضاء المتخيل، صص 25، 26.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 172.

[3]- م، ن، ص 392.

[4]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 215.

[5]- م ، ن، ص 216.

ومحصول الحديث، فالمنجز السردي الروائي الواسيني قدّم للقارئ عبر رواية المخطوطة الشرقية بانوراما متميّزة، مكوّنة من جملة من الخطابات تمازجت وتداخلت وتزاوجت، لتشكل نصا روائيا متميّزا، فالتعامل مع التراث، على اختلاف مراجعه وتشكّلاته "أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتّاب الرواية المغاربية ذات التعبير العربي منذ مطلع الثمانينات بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية، التاريخي منها والواقعي، ويحدّ من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلاّت الكتابة الأدبية في المغرب العربي، والروائية منها أساسا."[1] إنّ عودة الأعرج واسيني المتكرّرة إلى التراث كونت له تجربة روائية واعية، تعرف كيف تحاكي هذه المادة وتتجاوز، بالإتيان بالمغاير والمختلف، وتطعيم هذا المنبع بكل أنواع الإضافات الإبداعية، ذلك لأنّ إثبات الهوّية وتأكيد الأصالة هما السبيل إلى التجاوز والإضافة، كون "التراث ليس نصوصا جامدة تحفظ في أمهات الكتب القديمة، بل هو الفكر الحاضر يعيد الحياة للنص التراثي، ويزرع فيه روحا جديدة."[2] فجاءت الاستفاقة بضرورة النظر إلى هذا الكنز الدفين، "فالتراث الشعبي كان ولا يزال مصدرا ثريا يغرف منه الكتّاب والشعراء، وخاصة منهم أولئك الذين يمثل هذا التراث جزءاً هاماً من ثقافتهم، أسهم في تكوين خيالهم ولغتهم وهم يدرجون، وأصبح مصدرا يستوحونه، الصّور، ويستلهمونه بأدواته الفنية في كتاباتهم."[3] وهذه هي الانطلاقة الطبيعية لكلّ مُبدع ينشد تحقيق التفرّد في مسار الكتابة الروائية.

3-4- الخطاب الشعري في رواية المخطوطة الشعرية.

تتلوّن رواية المخطوطة الشرقية بألوان التفاعلات النصية المختلفة فمن فضاءات ألف ليلة وليلة، ومناخات المنجز السردي التراثي والتاريخي والديني تسترسل الرحلة القرائية تدريجيا إلى الخطاب الشعري، الذي يميل إلى توظيف ثقافة التجريب الروائي الجديد التي "تتوسّل بشعريات الزمان والمكان واللغة والسرد والتخيّل من أجل إضفاء الطابع السحري الذي يستقطب القارئ / المتلقي ويدعوه إلى الغوص في أعماق النفس البشرية وفي أعماق الوجود بما

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 81.

[2]- م، ن، ص 82.

[3]- عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص 101.

كان ويكون."[1] فالمخطوطة الشرقية مشروع يخطط لمستقبل كتابة جديدة متحرّرة من شتى الأنماط السردية والثوابت الأسلوبية، فهي تبشير في نهج الرواية التجريبية الجزائرية بكتابة روائية ممكنة لا تخذل قارئها من أول حرف إلى آخر كلمة. وتجبره على التوّرط في مغامرة قراءتها، فالكتابة الواسينية تقرّ" أنّ قوة الرواية في أنها نص النصوص لا نص اللصوص، وإن كان بها شيء من اللصوصية، النص حرّ و لم يكن يوما مغلقا، الرواية تستحوذ على اللغة الشعرية لكنّها تترع عنها شعريتها الزائدة فتحوّلها إلى شعرية سردية، وتبقي مع ذلك محافظة على قّوتها الرمزية والإيحائية. وهذا مفهوم الرواية وقوة الكاتب. فالروائي الجيّد هو الذي تشعر وأنت تقرأ نصّه بأنك في عالم شعري لكن ضمن نسق سردي،"[2] فاللحن الأساسي الذي عزفه الأعرج في المخطوطة الشرقية يرتكز على الخطاب الشعري، وخصائص تميزه في الرواية، ذلك أن سياق رواية المخطوطة الشرقية يقوم على الشعري في امتزاجه بالسّردي، في مغامرة روائية خلاّقة، وسنعتمد في تحليلنا لهذا المحور على:

أوّلا: البناء اللغوي في رواية المخطوطة الشرقية.

تلعب اللغة في كتابات الأعرج دورا تشكيليا، واستعاريا بالغ الأهمية، فالاشتغال باللغة ومستويات التعبير يحضر بقوة في الكتابة الواسينية، وقوام هذا الحضور يتلخص في التكثيف والترميز والتجريد، ممّا يقرب اللغة من النـــزوع الشعري، ذلك هو البناء الروائي الذي سنحاول القبض عليه في هذا الجزء من التحليل من خلال مشروع الكتابة الواسينية التي تشهد الاختلاف وتسعى إلى "تدمير مقصود للأشكال السردية المعتادة، رفضا للسائد أسلوبا وفكرا سياسيا وحضاريا، بحث عن رواية جديدة لا تحاكي الأنماط السردية التراثية والغربية معا، والتجاء إلى واقع الفرد والمجتمع واللغة المنطوقة والمكتوبة، تعبير عن انقضاء مرحلة من تاريخ الكتابة الروائية واستعداد لمرحلة جديدة. إذ يهتز بناء التعاقب الحدثي بعد أن بلغ هذا البناء حدّه الأقصى من التجريب و لم يعد قادرا على استيعاب الوقائع الجديدة..."[3]

---

[1]- محمد خرماش، ثقافة التجريب في الرواية الجديدة نماذج مغربية، ص 45.

[2]- كمال الريحاني، هكذا تحدث واسيني الأعرج، ص 67.

[3]- مصطفى الكيلاني، التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، ص70.

شيّد الأعرج من خلال روايته المخطوطة الشرقية عالما تخيّلياً متاهياً قائماً على استراتيجية نصيّة قوامها التلاعب بأعراف السّرد الروائي ومواضعاته، وإرباك القارئ ومصادمة توقعاته، وزعزعة اطمئنانه و يقينه.

إنّ رواية المخطوطة الشرقية تنطلق وفق مجموعة متكاملة يُشكّلها نسيج متفرّد يظهر في اختراق الشعري la poétique للسردي le narratif. ممّا يُفضي إلى انتهاك قواعد الجنس الروائي وكسّر منطق انتظام السّرد فيه وحرّف زمنيته الخطية والإخلال بنسق استرساله، فتتعالق لغات وأصوات عديدة، وتتقاطع خطابات متمايزة داخل النص الواحد. وهو ما يحقّق حوارية نصيّة تعتمد على "التوّسع في استعمال الهجانة تشظّية للسرد واستغراقا في البحث عن صوغه الخاص. يتلاقى في السرد الحوار مع الفصحى، والحوار بالعامية، والكتابة بالفرنسية، والقصاصات من الصحف والنشرات والرسائل، والنصوص المختلفة والقصاصات من تعاليم الفقهاء إلى شروحهم إلى تعليمات التنظيمات الإرهابية، إلى الشعر، وهذه الهجانة تكاد تتقاسم مساحة السرد."[1] وهو ما حدّده ميخائيل باختين تحت محاور: التهجين Hybridisation والأسلبة Stylisation، فالتهجين في رأيه يعتمد على "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، بفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ."[2]

تبدو رواية المخطوطة الشرقية في أجزائها الأربعة تعتمد تقنية التهجين بدءا من الصفحات الأولى، أين تمتزج جملة من اللغات الاجتماعية تعكس في كل مرة اختلاف الوعي، فالرواية ليست نتاج صوت المؤلف وحده، وإنّما لكل شخصية صوتها، وتتداخل هذه الأصوات داخل سمفونية واحدة لتشكّل وحدة فنيّة متكاملة.

يصطدم القارئ لرواية المخطوطة الشرقية بتداخل صوتين يصعب التفريق بينهما. يمثل الرّاوي التقليدي الصوت الأوّل، والرّاوي / البطل نوح ولد المليابي الصوت الثاني، يتيه الصوتان في جدال يستمر من القسم الأوّل اندثار نوميدا أمدوكال، إلى القسم الأخير رايات

[1]- عبد الله أبو هيف، الاشتغال السردي ما بعد الحداثي، مجلة علامات في النقد، جدّة ، المجلّد 14، العدد 54، ديسمبر2004 ، ص 518.

[2]- ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،ت.محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع،القاهرة،ط1،1987، ص120.

الفاطمي المنتظر، وللتمييز بين الصوتين يستعمل الأعرج الكتابة الداكنة اللون ليفصل بين البطل والسارد مثل ما هو موجود في المقطع التالي:

"وهو يعبـــر الساحل، التصقت بوجهه مجموعة من الأوراق، كانت زرقة البحر قد بدأت تتضح. فتح الورقة. حاول أن يحك عينيه ويفك حروفها

"يا سيد الدين والدنيا !!؟ يا سيد القلوب والجبال والقصور والحكم والأبجديات المنسية" ـــ يا لطيف؟ النشيد الذي سمعته يأتي من البحر !؟.

عاصفة الأوراق تزداد أكثر فأكثر. كانت تلتصق بوجهه كأسراب النحل. نزعها بعنف، بسمل وحوقل كنورس كان ينفر الماء الأزرق."[1]

يبدو صوت السارد في هذا المقطع صوت الواصف والشارح لمقاطع الرّاوي / البطل نوح ولد المليانى، وهو ينتظر دوره في السلطة، ويبحث عن أوراق المخطوطة الشرقية من البحر.

إنّ الكتابة الداكنة للمقطع الذي ضمّ بعض ما ورد في المخطوط الشرقي تركيز قوي على وعي قائل تلك التراكيب الواردة في شكل خطاب شعري يعكس ثقافة واسعة لصوت كاتبها عبد الرحمان، الذي حكيت حوله جملة من الروايات الغربية، فالخط الداكن محاولة من الكاتب لجلب اهتمام القارئ لهذا المخطوط، " فكانت الوثيقة جديدة ولست أدري حتى الآن من الذي جاء بها إلى هذا المكان. ربما كانت منتحلة لكن خطّها كان مشابها لخطوط المخطوط الشرقي، حتى تراكيبها كانت هي نفسها تقريبا، يا سيدنا نوح، أيها الواحد الأوحد، الرجل الكبير، الأمجد، فيك سحر القادمين وسماحة الرّاحلين، أيها الواحد/الأوحد، القيّم الأجود، العالي في موته، والمضيء في حياته، المتواضع في قيامه الشامخ في نزوله وقعوده.. القائل الذي يصمت، والصامت الذي يقول. قلبك مغبون وعهدك قائم وموجك عائم وكلامك صارم. لغتك أنت وأنت لغتك. حرفك نورك ونورك عينيك. لقد صرت دما في العروق، وكلماتك بهجة المنسيين على أطراف الحزن والكآبة، جرحك دم ودمك لغة. هل تملك بعض الشعر لمواجهة خراب الدنيا، يا نوح؟"[2].

إنّ استراتيجية السارد تحاول إغواء القارئ للدخول في عالم تلك الأسطر السوداء الداكنة ليزداد التحام السردي مع الشعري، "وهذا التلاحم الحيّ بين حرّية التصرف باللغة

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 08.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 179.

ووعي هذه الحريّة، هو الذي ينهض بمهمة توجيه اللغة نحو وظائف إبداعية جديدة خارج سياج الوظائف التقليدية السائدة والمكرّرة؛ بحيث تصبح الطريقة الفريدة الوحيدة التي يمكن أن تخلق في شاشة الكتابة الجديدة مجالا شعريا خصبا مشحونا بطاقات خلاّقة، لا يمكن أن يتحقق بغيرها مهما تعدّدت المحاولات، لأن اللغة لا يمكن لها أن تكتشف إمكاناتها الخفية إلاّ من عملها في هذا المجال الشعري، وهو مجال ممغنط يتيح لهذه الإمكانات فرصة التمظهر والتحرّر بلا حدود. "[1]

إنّ اللغة الشعرية للمقاطع السابقة الذكر تُدخل القارئ في عالم الطمس والغموض، فظاهريا يحاول السارد والرّاوي / البطل شرح تفاصيل كتاب المخطوط الشرقي، أمّا باطنيا فهما يحاولان تشفيره، وعدم وصول الحقيقة التي تختفي وراء صوت الشيخ عبد الرحمان، الذي ردّ على سؤال أحد الموجودين في المصفاة حول كتاب المخطوط الشرقي:

– "هذه ألغاز أيها الشيخ !.

– من قال إن الدنيا تعطي سرّها، خارج الحرف المسبوك والدم المسفوك، والحق المشكوك؟ من قال. الكاتب يقول ما لا يقول، أعلم يرحمك الله في دنياه وفي قيامته، أن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة و يستعين بها على أمره. إلاّ أنّ الحاجة في أوّل الدولة إلى السيف. في هذه الخطوط كفاية الحال وتضحية القلم. هو المخطوط الذي لا يدرك إلاّ بالختم الذي يصنع من طين مذاب في الماء ويسمّى طين الختم و يطبع به على السجلات عند طيّها أو الكتب الكبرى."[2] تتحوّل الأجوبة من خلال هذا المقطع إلى أسئلة مفخخة يحدثها صوت عبد الرحمان الذي حوّل لغته إلى رمز ذي شحنات إيديولوجية، "فالرمز بحدّ ذاته جملة جدلية متمثلة زخما وخصبا في كون المجال يتم عبره اختصار واقع ما وإطلاقه في آن معا، وفي كونه معبّرا في هذا التحوّل الذي يؤديه عن رؤية ووضع خصوصيين ومحددين، هنا تكمن قيمته. وهنا يكمن خطره في آن واحد."[3] وضع واسيني الأعرج المخطوط كلغز للقارئ وذلك لفكّ شفراته التي تلامس مباشرة الواقع المعيش في أبعاده الاجتماعية والثقافية والسياسية. فالنص الروائي الجزائري الجديد تحوّل من "نص باهر في إبرازه للحضور إلى نص كثيف يمارس خلق

---

[1]– محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص 19.

[2]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 205.

[3]– سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي، ص 66.

الغياب، وينبع ذلك من تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء، فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له، بل يصبح استشارة لسياقات مختلفة من التجربة، يتواشج معها الشيء لا في الحياة فحسب، بل في عالم الذات المعاينة المجرّبة."[1] بالرغم من تربّع الرّاوي التقليدي على عرش السرد، إلاّ أننا نلحظ تعددية في الأصوات المكوّنة كعناصر متنافرة في الرواية؛ حيث يلجأ الروائي إلى عدّة وسائل لتكسير لغته وتحريفها حتى لا تبدو مباشرة أو أحادية. ومن ثم فإنّ التعدّد اللغوي والشكلي يحقّق انكسار نوايا الكاتب، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي..."[2] فبرز صوت المليابي قي خطاباته السياسية المناهضة لحكم الأمير نوح. أما القسم الثاني من الرواية المعنون بتفاصيل الكاتب الضائع فيورد السارد على لسان عبد الرحمان مقطعا مطوّلا يمتد من الصفحة 273 إلى الصفحة 275، وهو عبارة عن رسالة وجّهها الأمير نوح إلى سكان القلعة قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة؛ أين كشفت عملية اغتياله، ومن حرض على ذلك، وفي الرسالة أمر نوح عبد الرحمن بما يلي: " ...اسحب وراءك، كل ما تملك من كتب ومخطوطات ثمينة. خذ معك كتاب المدينة وامتداد المخطوط الشرقي وبوقالات العلماء وتخطيطات الموريسكي وخبئها في عينيك. فالريح الساخنة التي تهبّ الآن بدايته قادمة من عصر قديم جدا أكتب، قل أنهم قتلوني سمموني بعدما سموا كلبي عترة، ولتبق الذاكرة التي لا تندثر أبدا."[3] وضمن الرسالة يُكشف الصوت المضاد، صوت المليابي الرأس المدبّر لعملية الاغتيال. ووسط متاهة اختلاف الأصوات وتنافرها يبرز نوح ولد المليابي بطل الرواية، وراوي أغلبية مقاطعها. يقف هذا الصوت موقف التائه الذي تتقاذفه أفكار وتصوّرات ومواقف أصوات الشخصيات الأخرى، فبعد أن استمع للرسالة التي كتبها نوح إلى عبد الرحمان يأتي تصريحه " في لحظة من اللحظات، شعرت بعطف كبير، تجاه القلم واليد التي خطت خذه الحروف. ولكن عندما تذكرت ما حدث للمليابي، مزقتها ومضغتها وشعرت فجأة باللّذة التي انتابت هند وهي تلوك كبد حمزة عمّ الرّسول. ثم رميت كل شيء من فمي لأنني شعرت بمغص الحروف التي تشبه المسامير وهي تبحث عن أماكنها داخل بطني."[4] عمد

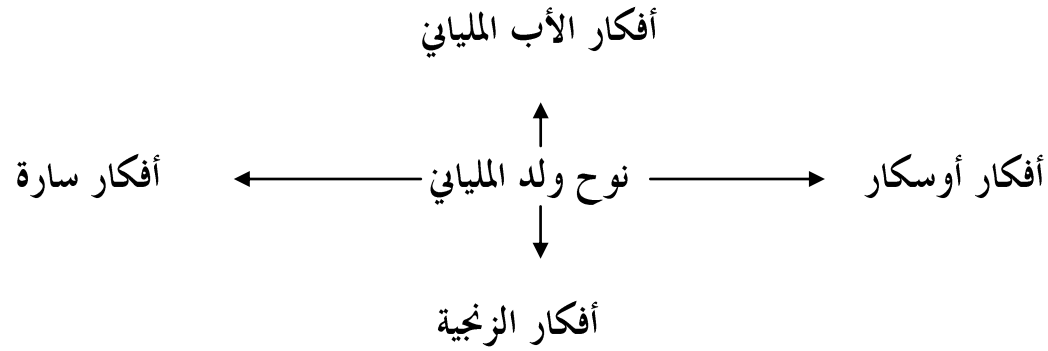
[1]- محمد صابر عبيد، مرايا التخيّل الشعري، ص 110.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت محمد برادة، ص 25.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 274.

[4]- م، ن، ص 275.

الكاتب من خلال هذا المقطع السردي تشغيل كل آليات الإنتاج الشعري؛ حيث وضع القارئ موضع الرّاوي/البطل في مواقف تتجاذبه سلطة الضمير، وغريزة حب السلطة والملك، ووسط هذه المناخات يختفي الكاتب وراء لعبته اللغوية، "فأحيانا تحس أن هناك لعبة لغوية لعبة بنيوية يقوم بها الكاتب ويعطي إحساسا للقارئ بأن ما يقرؤه حقيقي، لكن حيث تبدأ الكتابة لن تجد الأجواء الحقيقية نفسها، فالحياة الفردية للأشخاص وتجاربهم تشكل تراكما مهمّا."[1] ووسط هذه التصوّرات ينحبس نوح ولد المليابي في رحلة بحثه عن السلطة، وفي ظلّ انتظاره الطويل تتجاذبه أطراف عدّة.



يحاول البطل نوح ولد المليابي إنقاذ نفسه باللجوء إلى اللغة الشعرية الحالمة في أجواء يسودها القتل والخداع ومخلفات الليلة السابعة بعد الألف؛ أين يهيمن السرد بطريقة الحوار الداخلي، "وينفرد هذا النمط من السرود، بما يمكن أن نسمّيه تنويعا على وتر الأنا، حيث يجري تقليب الأنا وتقلّبها بين عدد يصعب حصره من اللبوسات التي يمكن لكل منها أن يتخذ لبوس الآخر، ثم يعود للأنا السابقة نفسها، أو للأنا خاصة بآخر، خلال برهة سردية واحدة."[2] لتصبح الرواية بانورامية منوّعة عناوينها الهذيان اللغوي ورحلة البحث عن الذات، "فعلى امتداد هذا الساحل المفجع كانت المدينة وكان ناس كثيرون وبلاد لا يحّدها سوى البحر والرمال. صار فجأة كل شيء فيها خال مثل المحار المنخور. حتى هذه الوجوه المّيتة

[1]- سامي كمال الدين، واسيني الأعرج، الكتابة أنقذتني من الموت. مجلة الدوحة، قطر، السنة 01، العدد 03 يناير 2008، ص 59.

[2]- صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2003 ، ص 71.

ليست ابنة هذه الأمواج. بعضهم قدموا من بعيد ليرتموا على شاطئ مهجور. وصيادون يبحثون عن حياتهم داخل رعشة بحر لم يعد يأبه كثيرا بأشواق الناس."[1] تحوّل البحر إلى ملجأ للرّاوي / البطل وهو يحاول فك شفرات حياته في علاقته بالآخرين "وها أنا، مازلت هنا، مثلما البحر. رأسي ممتلئة بالأحلام و الهواجس، وصدري مثل الرابوز ينفث ريحا ساخنة لعلّ الموجة المسكونة بالأشواق تأتي بخير..."[2] تتوالى مثل هذه الأمثلة في رواية المخطوطة الشرقية ناقلة تجربة فردية تعبّر عن معاني الحياة. يشارك في نقلها السارد المبصر من وراء الأحداث، أو ما يعرف بالرّاوي العالم بكل شيء، أما إذا تحوّل السرد بضمير المتكلم، فتظهر جملة من الأحاسيس والمشاعر قوامها خلق لغوي متميّز منبعه "انفجار ذاتي تلقائي مجاني. لا علّة له ولا سبب، والتساؤل دافعه اللاوعي، والحيرة والموت دعامته الدائخة في الأعماق."[3]

تحاول اللغة الشعرية عبر اختلاف أصوات الرواية نقل سُنن الكتابة الواسينية التي تطرح موضوع الوعي الفني، فتغدو رواية المخطوطة الشرقية متمتعة بحرية كاملة، وتصبح "عملا مفتوحا متعددا يتخلص من كاتبه، يتجاوز العصر وإطار المجتمع؛ حيث تم إنتاجه، ويمكنه أن يغتني بدلالات جديدة، ملتبس، أحيانا يكون مناقضا تماما لما رسمه له في البداية مبدعه نتيجة للوجه المزدوج للدلائل، يتكون المعنى المخالف، ويكون هو نفسه ثريا."[4] فالمخطوطة الشرقية تجربة تمثل الصراع مع الذات أولا، ومع الآخر ثانيا، ومع اللغة مطلقا. إنها رواية تنفلت من قبضة القارئ، فلا يمكن أن نمسك ببقاياها، فليلتها السابعة بعد الألف طويلة تضاهي الليالي الألف المكوّنة لكتاب ألف ليلة وليلة، فهي فسيفساء لغوية مادتها الشعر تحاول رسم أبعاد التجربة النفسية للبطل نوح ولد المليابي، تجربة الذات والتقاط تفاصيل الأمكنة، والحركات واستبطان ما يختلج في الأعماق من مشاعر، وهواجس والتي انعكست بكل اضطراباتها في أحداث الرواية. وهو ما صرّح به الكاتب نفسه في العديد من المناسبات قائلا: "في اعتقادي أن اللغة يجب ألاّ تؤخذ كمعطي جاهز، المعطي هو ما نشترك فيه جميعا، لكن ما يميزنا ككتّاب عن الآخرين هو القوة...هذه النفحة الروحية، هذه الذاتية.. هذه اللمسة التي يعطيها

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 301.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 301.

[3]- عزّ الدين المدني، الأدب التجريبي، أسسه وغاياته، مجلة الفكر، تونس، ع1، أكتوبر 1980، ص 113.

[4]- برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ص 32.

كل فنان وكل كاتب للغة، والذي صنفني في هذه الخانة من الاهتمام أنني أعطيت للغة حقها كما تشتهيه، وعامل اللغة ليس بسيطا، فأنت في سنواتك الأولى تكتب ولا تظهر، لكن التجربة حين تتعقّد وتتراكم وتترسّخ أكثر، يُصبح المجهود مقبولا بالنسبة للقراء، وتكون قاعدة قرائية تستهلك أعمالك، ولها ردّ فعل عما تكتب . وهذا ما حدث معي."[1]

تنـــزع الكتابة الواسينية نحو التنويع اللغوي المبني على أساس الشعري، فمثلما الشعر لم يعد هو الكلام المنظوم المقفي، فإنّ الرواية لم تعد الحكاية التي تقوم على الحبكة والشخصيات، وغدا كل من الشعر والرواية فنّا يتميّز برؤية تعيد خلق الواقع حسب رؤية الفنان وتجربته، وفي هذا الصدد يقول إلياس الخوري "إنّ الكتابة الروائية هي رحلة في الخارج والداخل، وهي رحلة إلى الآخرين، وفي الذات في نفس الوقت."[2] ولتأكيد هذا الطرح يميل واسيني الأعرج إلى توظيف اللغة العامية كمظهر من مظاهر التعدّد الصوتي في الرواية.

أ –اللغة العامية في القسم الأول من الرواية.

عمد الكاتب في روايته إلى خلق توليفة متميّزة من التعدّد الصوتي، منطلقا من أن الكتابة التجريبية لا تخط مسبقا لشكل النص، ولا تختار موضوعه و إنما هي العفوية التي يُراد بها " تجاوز عديد الثوابت واقتحام المجهول لتأسيس كتابة روائية مختلفة، وذلك هدم لعديد الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ يلتقي السرد بالشعر، وبالموسيقي وبفنون أخرى ضمن جماليات تقرّ التعدّد في الأساليب والتداخل بينهما وتجارب شتى المفاهيم الإطلاقية."[3]

تنتشر اللغة العامية أو الأسلوب الدّارج على طول صفحات رواية المخطوطة الشرقية؛ حيث يهدف الكاتب بذلك إلى ترسيخ آثار الواقعي، وذلك بجعل الشخصيات تتكلم بلغة تطابق وعيها وانتمائها الاجتماعي، فمن بين ما يسعى إليه واسيني الأعرج في هذه الرواية بناء عالم نصّي اعتمادا على توظيف العديد من خصائص العامية التي منحت الرواية تشكيلا جديدا.

تمظهرت اللغة العامية في الرواية تحت تشكيلات متنوعة من أمثال شعبية، ومأثورات، وكلمات سوقية مبتذلة، بل نجد كذلك لغة الآخر ممثلة في حضور اللغة الفرنسية والانجليزية، "فالحوارية اللغوية داخل البناء الروائي لا نهائية، لكونها قابلة للتشكّل والتعدّد، وحوار اللغات

---

[1]– سامي كمال الدين، واسيني الأعرج الكتابة أنقذتني من الموت، ص 60.

[2]– إلياس الخوري، الذاكرة المفقودة، ص 121.

[3]– مصطفى الكيلاني، التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، ص 67.

كما يقول باختين ليس مجرّد حوار للقوى الاجتماعية في تفاعلها الحياتي، ولكنه أيضا حوار الزمان والمكان، وحوار بين ما كان وما سيكون."[1] حاول واسيني الأعرج من خلال روايته "الانزياح عن التقاليد السردية الكلاسيكية في كتابته الروائية، والانفتاح على فضاءات متخيّلة غير مألوفة، والعدول عن الخطاب العادي. نحو إنشاء خطاب متعال، تكمن جماليته في المزج بين الموسيقى اللغوية والإيقاع واللغة العامية.."[2]. يمكن رصد أشكال العامية في الرواية من خلال :

ب ــ الشعر الشعبي.

عرف الكاتب كيف يوّزع الأبيات الشعرية الشعبية من بداية السرد إلى نهايته، باعتماد استراتيجية محكمة تعرف كيف تطرح السؤال: متى أضع الأبيات الشعرية الشعبية؟

فالقراءة المتأنّـــية لرواية المخطوطة الشرقية تقضي أن نرصد تلك الأبيات عبر أقسام الرّواية الأربع، لنلحظ متى يكثر توظيفها، متى يقل ؟ ولماذا؟

كشف واسيني الأعرج عن حضور الأبيات الشعرية الشعبية في القسم الأوّل؛ حيث يمكن إحصاء حوالي أكثر من ستة مقاطع شعرية تنتمي إلى الخطاب الشعري الشعبي.

يا نوح النوّاح
آش من طوفان جابك ورماك
تديك هبّه، وتجيبك ريّاح
كيفت خليت أرضك وسمّاك؟
الله يجيب ليك ولينا سرّاح
يا نوح النوّاح..[3]

يتخلّل هذه الأبيات مقطعين سرديّين من تعليق السارد الذي يريد من خلال هذه لأبيات نقل الوضعية السلبية واليائسة التي يعيشها نوح ولد المليابي، وهو ينتظر دوره في السلطة، فهو يمارس هذه المهنة – على حدّ تعبير السارد– منذ خمسين سنة.

---

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 110.

[2]– حفناوي بعلي، التماهي السيري ومحنة الجنون العاري في ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، ص 04.

[3]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 12.

ترتبط هذه الأبيات بحالة نوح ولد المليابي ، وعلاقته بالمطرب الشعبي عيسى الجرموني. وقد حاول إيجاد العلاقة بينهما في نقطة التقاء ممثلة في الشعر والبحر، فكليهما يبحث عن الحرّية، ويعيش حالة من الحزن والكآبة. ينعكس حزن عيسى الجرموني في مغزى أبياته الباحثة عن الأرض والحرية، ونوح ولد المليابي أحزانه تنعكس أحزانه في المقاطع السردية التي يسردها بنفسه أحيانا، وأحيانا أخرى يضطلع السارد بوصفها بكل تدقيق، "وتوظيف الرّاوي العالم بكل شيء أسلوب أو منهج يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة.. ومن بين المكاسب التي يمكن أن يحققها الرّاوي أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها.. ويضيف بعدا إضافيا للرواية التي تقدم صورة الماضي.. وهو يصل الماضي بالحاضر فيتذكر ويقارن ويتأمل، ويصبح الصوت منظورا جديدا أو بعدا جديدا للرواية."[1] تُكشف العديد من جوانب شخصية نوح ولد المليابي من خلال توظيف تلك الأبيات، وخاصة الجوانب النفسية عند السرد بضمير المتكلم، " فالأنا تُعلن عن معرفة كاملة الأبعاد، لأنّ الأنا عارفة بكل شيء عن نفسها فهي صورة غير مباشرة للرّاوي العارف بكل شيء ثم إن هذه الأنا في العرض ستسمح لنا بالتوغل الطبيعي في داخلها بينما العرض بـــ "هو" يجعلنا خارجا دائما؛"[2] حيث يعمل الخيال الشعري على تأكيد الخاصية المشهدية لتلك الأبيات الواصفة لحالة البطل كذات في علاقتها مع الآخر. لم يجد أثناء رحلة الضياع واندثار مدينته المفضلة سوى الذاكرة الشعبية يلجأ إليها بخلق عوالم ممكنة وأخرى غير ممكنة تمتد من عمق الذاكرة، وتسافر عبر كهوفها نحو الزمن الحاضر الأليم.

ويمتد صوت عيسى الجرموني معلنا مأساة نوميدا أمدوكال التي ما هي إلاّ مأساة وطن واحد يضمّ عيسى ونوح وغيرهما.

بلادي سرقوك و أنت في غفله.
بقيت في الحلق حاصلة دفله.
وينكم يا رجال البلاد والريحيه.
بابا عربي، هي ما هي رومية[3].

1- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 18.

2- م، ن، ص 19.

3- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 17.

يرفض الرّاوي البطل نوح ولد المليابي التعاطي مع هذه الأبيات، ليعلن عدم استسلامه لحزن عيسى، "أنا هنا منذ قرابة النصف قرن، أنتظر أن يأتي دوري وأصرّ على حقي بأظافري، وأشواقي وكتبي التي أقرأها وبحري الذي يملأني."[1] من خلال تداخل السردي مع الشعري يعمل الخيال الشعري للروائي بطريقة مغايرة لنظيره لدى الشاعر، "والعالم الذي يبدعه من المادة المتاحة له والخبرات التي يعيشها يتحوّل إلى لوحة منظومة من الصور والموتيفات للعلاقات التي تحكم الظروف الاجتماعية لإنتاجها في الرواية العادية، علاقات السبب والنتيجة، والمخططات التي تخضع للتعاقب الزمني. وفي نفس الوقت تكتسب الشعرية في الرواية دلالات لا تنطوي عليها في الشعر. ففي الرواية كما هو الحال قطعا في الشعر الملحمي، يطرح السرد المتواصل بعدا إضافيا، وهو أن الصيرورة الشعرية تمتد وتتواصل، لأن الأنا الشعرية هي في الوقت نفسه البطل الروائي الذي يعيش التجربة السردية بصورة يتحوّل معها موقف الشاعر إلى فعل معرفي."[2] يرى نوح ولد المليابي من خلال توظيف أبيات عيسى الجرموني صورة الأمير نوح الأوّل الذي قُـــتل غدرا من طرف المليابي، فانبعاث صوت الجرموني ما هو إلاّ عودة لروح نوح المقتول، فالقارئ أمام تجليّات مختلفة لجدلية الأنا / الآخر التي تظل علاقة طرفيها متذبذبة بين قطبي ثنائية القبول / الرفض، قبول السلطة ورفضها. تزداد علاقة البطل نوح بعيسى الجرموني الذي في كل مرّة يظهر له بصورة الأمير نوح الأوّل ناصحا له في شكل أبيات شعرية شعبية:

إذا جاك الزمان بضرّه.
ألبسه ثوبا من الرضى
واشطح للقرد في ملكه،
وقل يا حسرة على ما مضى[3]

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 17.

[2]- يمنى العيد، الرواية العربية وآفاق المستقبل، مهرجان الدوحة الثقافي الخامس 2006 ، مأخوذ من الموقع الالكتروني: *www. dohafestival.net*.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 21.

إنها أبيات شعرية يوردها السارد في شكل مثير يظهر للبطل ليذكره بشروط الوصول للحكم، لتأتى الاستجابة مباشرة في: "ها أنذا قد لبست ثوب الرضى، وما زلت أشطح للقرد في ملكه منذ خمسين سنة. مستحيل، الصبر صار مستحيلا يا خويا الجرموني. لا أدري ما الذي يقودني نحو صوتك هذا الصباح، مضطر أن ألبس ثوب الرضى، وإلاّ أكلني هؤلاء قبل أن يأكلني البحر وفنتونة.."[1]. يتناوب البطل والسارد في طرح وجهات النظر ممّا " يجعل السارد يتلوّن وتتعدّد أقنعته ومواقفه، فنحن إزاء سارد عليم بكل شيء في مواطن من النص وفي أخرى يكون السّارد محايدا لا يعرف شيئا عن الشخصيات الأخرى إلاّ ما تقدّم به هي نفسها. وقد يتناوب على السّرد أحيانا ساردان أحدهما يشارك في الأحداث ويجيد السّرد، والآخر ساردا فقط بل إنّه لا يجيد السرد أحيانا كثيرة."[2] يتعاون الساردان في رواية المخطوطة الشرقية في تصدير نص سردي بنص شعري، وهي ميزة الرواية الشعرية التي "تنهض على بنية فريدة تتجاوز التطوّر النسبي والحركة الزمنية للسرد ضمن سياق القصّ وبنيته. إنها جنس أدبي هجين يستخدم الرواية لتشارف بها وظائف القصيدة."[3] تتحوّل اللغة من تعبيرها عن التجربة إلى تمثلها للتجربة في حدّ ذاتها، وهذا التحوّل يجعل فضاء السرد منفتحا على عمق التجربة وبعيدا عن التقريرية والخطاب الإيديولوجي المباشر.

يفاجئك الخطاب السردي وقد استعار لغة الشعر بدلا من النثر في القسم الأوّل من رواية المخطوطة الشرقية.

يا بحر لبحار

يا سيد لكبار

فيك الجنة، فيك النار

جيناك خايفين، طالبين ستار

ما تنساناش يا كبير لكبار

يا بحر لبحار[4]

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 21.

[2]- عمر حفيظ، التجريب في إبداع إبراهيم الدرغوثى، ص 117.

[3]- صبري حافظ، الرواية العربية، اشراف المستقبل والمتغيرات الجمالية، عن مهرجان الدوحة الثقافي الخامس، 2006، من الموقع:*www.dohafestival.net*.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص130.

تعكس هذه الأبيات صوتا أحاديا يعلن حالة الحزن التي يعيشها البطل حتى مع المحيطين به، والخطاب الشعري في الغالب صوت أحادي ليس بإمكانه عرض الحقيقة إلاّ من خلال زاوية رؤية محددة تنفرض تعسفيا على القارئ الذي عليه أن يقبل بما منحته من إمكانية للدهشة بهذا الكم من التشبيهات والاستعارات والمبادرات. لذا ارتكز خطاب الكاتب من خلال راوييه على موضوع الأسلبة Stylisation "وهي إحدى الطرق التي يستخدمها السارد في التعبير عن أفكاره وخلفيته الإيديولوجية، وذلك بتقمصه أساليب الآخرين بطرق مختلفة مثل تغيير الصبغة أو التقليص أو التمطي أو الإيحاء بأسلوب الآخرين كما قد يحاكيه بطريقة معاكسة"[1] ويشرح باختين هذه الطريقة في قوله: "هي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا عن اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر ونترك البعض الآخر في الظل."[2] عمل واسيني على استعارة مختلف الأنماط اللغوية من خلال توظيف اللغة العامية المتمثلة في الأبيات الشعرية المستقاة من قلب الأدب الشعبي. جرّد الكاتب أبيات الشاعر عيسى الجرموني، ودحمان الحرّاشي من أهدافها الأصلية، وحوّلها لخدمة مقاصده في الرواية، وخدمة المسار السردي للرّاوي/البطل نوح ولد المليابي، فتنوّعت صور اللغة العامية في القسم الأول من الرّواية حيث نجد:

ج- الكلام الشعباوي.

ينتمي الكلام الشعباوي إلى الطبقة الشعبية، بذكر اللهجة كما هي، فاللهجة هي "الاستعمال الخاص للغة في بيئة معينة "[3]؛ حيث انتشرت الخطابات الشعبية باللهجة الجزائرية هنا وهناك في القسم الأوّل:

-" أنت هو أنت يا خويا الجرموني. تنشد نشيدك الحزين."[4]

-" أنت تعرف أن الميت دائما يطوالو رجليه."[5]

---

[1]- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية، ص 98.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص 181.

[3]- عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2001، ص 22.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 18.

[5]- م، ن، ص 35.

-"كل شيء لعبد الرحمن. هذا المجنون، المعتوه، المبوقل.[1]

-" هاه! شفتوا!؟ إننا في وضع استثنائي وعلينا أن نتخذ موقفا صارما."[2]

إنّها بانوراما منوّعة تقود القارئ العربي إلى التعرّف على اللّهجة الجزائرية، التي تتمازج مع الفصحى لتكوّن نسقا أدبيا منسجما. سمح ميخائيل باختين بدخول هذه الإمكانية؛ أي الجمع بين الفصحى و العامية في الرواية، فهذا المزج له دوره الفعّال في تطوير وإثراء اللغة الأدبية. إلاّ أن الناقد العربي عطا نعيسة في دراسته لأعمال واسيني الأعرج الروائية، رأى في توظيف العامية مظهرا من مظاهر التشويش والضبابية والغموض للقارئ، فيصرّح أنّ "تلك المقاطع الحوارية التي تتخلل السرد بالعامية المغربية، التي تبدو هي الأخرى بعيدة في بعض مفرداتها، وتراكيبها، عن معرفة القارئ المشرقي."[3] يبدو تصريح الناقد مختلفا لرؤيته النقدية في توظيف اللغة العامية حين يؤكّد " أن الحوار يضمن للهجة خصوصيتها في الحفاظ على التنبيرات والتمايزات التي تغدو قيمة دلالية هامة جدا، في بعض الأحيان، ليس من السهل التخلي عنها."[4] واللهجة المغربية هي مشكلة الناقد والقارئ المشرقي، بالرغم من أن اللهجات المشرقية باختلاف أنواعها قد وظّفت في الرّوايات العربية، و لم يجد القارئ المغربي، أي إشكال في تقبّلها أوفي محاولة فهمها. فالروائي "في تعامله مع هذه اللغات والأصوات المتعددة، لا يستأصل نوايا الآخرين ولا يحطّم العوالم والرؤى التي تبدّى من وراء تعدّد الأصوات وتعدّد اللغات، إنه يدخلها عالمه الروائي مسكونة بنوايا الآخرين ويسخرها في الوقت نفسه لخدمة نواياه الخاصة. هنا تكمن خصوصية الجنس الرّوائي وتميّزه، وهي خصوصية تتطلب أسلوبية مناسبة لا تمكن، في رأي باختين. إلاّ أن تكون أسلوبية سوسيولوجية."[5] أراد واسيني الأعرج أن يؤسس تشكيلات لغوية سردية تبحث عن موقع وسيط بين الفصيح والعامي، ولعلّها محاولة من الكاتب لتسليط الضوء على اللهجة الجزائرية (خويا، يطوالو، المبقول، شفتوا)، وتقديمها إلى القارئ مثلما فعل نجيب محفوظ، والطيب

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 66.

[2]- م، ن ، ص 120.

[3]- عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 26.

[4]- م ، ن، ص23.

[5]- عبد القادر بوزيدة، فلسفة اللغة و المبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة والأدب، (ملتقى علم النص)، أفريل 2001، ع15، جامعة الجزائر، ص 70.

صالح، وغيرهما قبله. ويعد هذا التوظيف نوعا من التماس مع الواقع، ومحاولة لإنزال اللغة العربية من عليائها بملامسة لغة الواقع اليومي. وقد انعطف واسيني الأعرج على الواقع الجزائري منذ الثمانيات يلاحق محنه وهزّاته السياسية والاجتماعية دون أن يهمل الهاجس الفني، فجاءت أعماله متجدّدة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها، واختلفت خامات نسيجها مع تواصل التزام الكاتب بقضايا وطنه. فخصوصية التجربة الواسينية لا تستقر حتى تؤسس لنفسها خطابا مختلفا عماده إدهاش القارئ العربي؛ حيث أصبحت الرواية الجزائرية منذ ثمانيات القرن الماضي عنصرا رئيسيا من عناصر المدوّنة الروائية العربية بفضل جهود جملة من الروائيين الجزائريين الذين اشتغلوا بالرواية، وإن اختلفت التجارب الروائية، وتباينت مستويات الكتابة في الجزائر، فقد استطاعت في مجملها أن تلفت انتباه القارئ العربي أينما كان.

تسلّلت في الخطاب الروائي الواسيني عدّة تشكيلات للهجة العامية المشحونة بالطاقات الرمزية والإيجابية كتوظيف المثل الشعبي وغيره.

د- المثل الشعبي في المخطوطة الشرقية.

يعتمد المنجز السردي الواسيني على محاولة منح السرد لغة تجذب القارئ إليها. إذن والمثل الشعبي طريقة من طرق الكتابة التجريبية الجديدة التي تسعى إلى تقريب الصورة إلى القارئ باختلاف مستوياته.يتمظهر المثل الشعبي في القسم الأوّل من الرّواية في النماذج التالية:

-" قال: لنهرب. دنيا الله واسعة، أنا زوالي، عاش ما كسب، مات ما خلى."[1]

-"الظواهري شايف حله، وحاسب روحه، نوّريه ليماه الزّمباع وين ينباع؟ "[2]

-"واش حالك من برّا يا المزوق من الداخل؟ "[3]

-قول مأثور: " يقل ابن كيوان: أربع لا يشبعن من أربع: عين من نظر وأذن من خبر، وأرض من مطر، وأنثى من ذكر."[4]

-"ضربة بالفأس خير من عشرة بالقادوم."[5]

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 19.

[2]- م، ن، ص 33.

[3]- م، ن، ص 42.

[4]- م، ن، ص 68.

[5]- م، ن، ص 122.

تختلف هذه الأمثال الشعبية في المقاصد والغايات وظروف القول، إلاّ أنها اجتمعت في الرواية لتعكس هدفا واحدا وهو شخصية الرّاوي/البطل وطريقة تفكيره. فحوّلت هذه المادة وأُفرغت من شحناتها الأصلية لتُشحن بنوايا السارد وبطله. والملاحظ أن هذه الأمثال تكثر بشكل ملفت للانتباه في القسم الأوّل من الرّواية؛ أين يتم سرد ماضي مدينة نوميدا أمدوكال، لنعيش الفاجعة ألف مرّة ونكتشف أسرار السلطة والحكم. وكلّما كان الحديث عن السلطة والسياسة. كلّما مال الكاتب إلى توظيف الرموز ولا أدّل على ذلك من وجود كمّ هائل من الأمثال الشعبية التي تعكس مباشرة تلك الأجهزة، وزمن الإيديولوجيات المحرمة(العنف والقمع والإرهاب). تضافرت تلك الأمثال مع توظيف المفارقات الزمنية (الاسترجاعات) لملء الفراغات الزمنية المتروكة وسدّ بعض الفراغات. ويتخلل هذه التقنيات الوصف الدقيق الشارح لتلك الأمثال، مثلما ورد عند ذكر المثل الشعبي: "ضربة بالفأس خير من عشرة بالقادوم"، حيث تلت هذا المثل مباشرة مقاطع سردية تصف الهجوم الذي شنّه الملياني على أطلس الظواهري، "أوّل مكان قصف، كان قصر أطلس الظواهري الذي تحوّل فجأة إلى أدخنة وخراب، وبدا لأول وهلة أن الحرب دائمة، ولكن طبيعتها كانت خاطفة..."[1]. مارست هذه المقاطع دور المفسّر لتلك الأمثال الشعبية التي تبدو غريبة على القارئ الذي يجهل اللهجة الجزائرية وعاداتها وتقاليدها. تحوّل الوصف في الكتابة الروائية الجديدة "ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى، وتتقاطع فيه وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه، وكذلك أوصاف ونصوص أخرى، تتفاعل في عملية تداخل نصي Intertextualité فنّي وثائقي مركب لتأدية معنى، لإعلان موقف للتعبير عن معاناة، وللإسرار بإشكالات التعبير وتجربته."[2] لقد تحوّلت الرواية إلى رواية حُبلى بالمعاني والدلالات التي تختفي وراء ذلك الزخم الهائل من الأمثال الشعبية.

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 123.

[2]- سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، ص 121.

هـــ- المزج بين العامية والفصحى في القسم الثاني من الرّواية.

تتميّز تخوم تضاريس رواية المخطوطة الشرقية بانتشار واسع للهجة الجزائرية بكل صورها التي سبق وتحدثنا عنها في القسم الأوّل، "فالرواية جنس تعبيري غير منته في تكوّنه، مفتوح على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدا منها بعض عناصرها، ممّا جعل خطاب الرواية خطابا خليطا متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص، ضمن سباق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإيستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى."[1] من هنا انفتحت الرواية وخاصة العربية على كل أنواع الصور والفنون واللهجات؛ أي على كل ما يصبّ خارج الأدب.

عرف واسيني الأعرج كيف يوزّع هذه المادة – اللهجة العامية – على طول صفحات الرواية. فكثفها في القسم الأوّل وصهرها في بوتقة واحدة، لأنه بصدد سرد تفاصيل مرحلة الانتظار، انتظار الذات البطلة نوح ولد المليان فرصة تولي عرش والده. وطيلـــة هذه المـــدّة (خمسون سنة) حاول الساردان الإحاطة بالذات البطلة في علاقتها بشخصيات الرواية، أين تزدحم اللحظة الواحدة بانفعالات شتى، وهو الأمر الذي يستدعي بالضرورة تقنية تفتيت الحدث، بذكر أدق التفاصيل حول شخصيات السلطة. ممّا يستدعي حضور اللغة العامية بكثرة في القسم الأوّل. فالصور تتابع بطريقة أقرب ما تكون إلى طريقة الحكي الشعبي الذي ينتقل من صورة إلى صورة في عالم واحد، في تلقائية ودون تمهيد.

قلّ استعمال اللغة العامية في القسم الثاني من الرواية، وهذا طبيعي لأن السارد بصدد عرض تفاصيل الكتاب الضائع، وكلّما حضرت تقنية العرض، يقل حضور الخطاب العامي، فالشيخ عبد الرحمن في كل مرحلة من مراحل عرض المخطوط الشرقي يمد القارئ بجملة من المعلومات والأخبار عن مدينة نوميدا أمدوكال وأنظمتها السياسية، وسلسلة الفجائع والآلام التي مرّت بها. إنّ عملية قراءة ذلك الكتاب اقتضت من السارد توظيف اللغة الفصحى، والابتعاد عن العامية. وكأننا لسنا أمام عالم روائي من صنع الفن، أومن صنع الخيال، إننا أمام عالم تم تسجيله وفقا لقفزات الذاكرة. ورغم انتشار الفصحى في القسم الثاني من الرواية. إلاّ

[1]- ميخائيل باختين،الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص 03.

أن اللغة العامية قد وجدت لتلوّن هذا القسم بجماليتها "غاظني كثيرا الوضع الذي وصلت إليه الثقافة ورجال البلاد. "[1]

يتم تطعيم الرواية بمقاطع حوارية مشهدية، يتم سردها بصورة عفوية، تتيح لمن يسرد أن يتحدث كيفما شاء؛ حيث يتم وضع الشخصية في ذروة تجربة وجدانية مثيرة مثل ما ورد:

- أقتله، نوح خطير على دنياك و قيامة على دنيانا.
- لكنه شيخ، أب للرّعية وقد نحتاجه.
- السلطان هو السلطا. غلطة بسيطة تخلط أوراقك وأوراقنا.
- وهل من الضروري قتله؟.
- دبّر راسك، أتريد أن تحكم أو تُحكم؟.[2]

إنّ تركيبة الرواية تعمل على صهر العناصر المتنافرة؛ أين يتم الجمع بين الفصحى والعامية "يعلو صراخ البرّاح الذي لا يشتغل إلاّ في مثل هذه المناسبات: الطريق؟! افتحوا الطريق يا كرام البلاد للكريم وخير أنبل البشر. تظهروا بخزرته ومشوا قبله من بعيد"[3]، أدّى هذا الجمع إلى بناء تركيبة لغوية ملتحمة. لا يحسّ القارئ بوجود فارق بين اللغة العامية واللغة الفصحى يقول باختين "وإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النشر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي التنسيي، الكاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحيّة المحوّلة، فإنّه لن يفهم ولن يحقّق أبدا، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية."[4] يقوم عالم الرواية على عنصر التخيّل الذي يعمل على الجمع بين المتناقضات لتشكيل صورة جمالية يتقبّلها القارئ.

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 179.

[2]- م، ن، ص 228.

[3]- م، ن، ص 260.

[4]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص 12.

ثانيـــا: النـــزوع الشعري في القسم الثالث من الرواية.

إنّ التفاعل النصي كما يقول رولان بارت " قدر كل نص مهما كان جنسه."[1] وهو قدر رواية المخطوطة الشرقية، وما مارسته الرواية التجريبية، في مرحلة لاحقة، من " تفكيك لقواعد بناء الرواية الواقعية، واشتغال على تعدّد الأصوات وفسح الإمكانية أمام الشخصيات لتعبّر عن وجهات نظرها المتنوعة والمختلفة."[2] إنّ اعتماد الرّاوي الدائم على الذاكرة التراثية وطرحها في مواجهة الواقع، يجعل التذكر هو الوسيلة الوحيدة لاستعادة زمن يتشظى، ومكان يتقوّض باستمرار يصعب الإمساك به.

يتضافر المنـــزع الشعري مع الطابع الأسلوبي للغة رواية المخطوطة الشرقية لتشكيل عالم روائي متميّز، بتشغيل آليات الإنتاج الشعري، من خلال اعتماد التصوير وتكثيف الدلالة. " يا الله !! أيها المخفي في قلبي، المتخفي عن عيني وأنت في وأنا فيك مثل روحك أية علامة تحملها الموجات القادمة؟ هل أنتظر أم أمضي نحوك تغيثني بعزتك و جبروتك؟ اخبرني يا الله فقد زاد قلقي وعمّ يأسي والغيمة ذابت، والجسد تضاءل والعلامة أكلتها العلامة "[3]. إنها أشواق عبد الرحمن الحزينة تناشد ما حلّ بنوميدا أمدوكال من فوضى وكوارث. وتزداد لحظة الانفعال قوة كلّما تحدث السارد أو البطل عن علاقته بالبحر. "تخيلوا رجلا على شاطئ مهجور، ما يزال يملك طاقة نادرة للحلم منذ خمسين سنة بدون أن يستهلك حلمه، على الرّغم من أنه كل صباح يتفرّس ملايين الموجات المكسورة، مثل شريط سينمائي طويل مبعثر على شاطئ مقفر، يبحث فيه عن صورة واحدة مختبئة بين ملايين الصور.."[4] يقف القارئ أمام أعمال واسيني الأعرج الروائية على جملة القيم، والهموم الإنسانية والحضارية والوطنية. "في الوقت الذي يلاحظ فيه إلى أي حدّ تخضع هذه القيم لصوت الروائي المتفرّد على كامل المساحة اللغوية لنصوصه، فتتجلى إقحامات شعرية تنتمي إلى مبدعها، وخصائص ذائقته، وحساسيته اللغوية الخاصة، قبل أن تلامس معالم شخصياته، وتعيّناتها، وعناصر سرده الأخرى

---

[1]- نضال صالح، التروع الأسطوري في الرواية العربية، ص 197.

[2]- يمنى العيد، الرواية العربية وآفاق المستقبل عن الموقع الالكتروني: *www. doha festival.net* .

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 302.

[4]- م، ن، ص 304.

ومتطلبات مواقعها"[1]، تتخلّل هذه الوقفات الشعرية مقاطع الرواية ككل راسمة رؤية إبداعية تؤكّد للقارئ أنّ هناك ذات شاعرة تختفي وراء هذه المادة. ومن المظاهر المجسّدة لهذا المنـــزع الشعري يمثل أمامنا انزلاق الكتابة في بعض السياقات، إلى الشكل الكاليغرافي الشعري، ونلمس ذلك عندما تباغتنا الكتابة بطريقة مختلفة في توزيع المادة النصيّة، ولعلّ هذا المنحى يهدف إلى إقرار أهمية الشعري في الكتابة الروائية، من جهة، كما أنه يعتبر أحد مظاهر حداثة الرواية، من جهة أخرى، فاختيار الشكل الشعري وتوظيفه داخل الرواية يهدف، كما قال أحد الدارسين، إلى " الابتعاد عن اللغة النثرية وإضافة قوة التصور إلى قوة الدلالة."[2] مارس الكاتب تقنية التميز بين المقاطع السردية والمقاطع الشعرية بتكثيف اللون الأسود، واتخاذ شكل السطر الشعري في الكتابة:

غروا بيك العديان
تغامزوا عليك يا فلان
لا خبر بالأمان
باعوك في سوق الدلالة
إذا بغيت تربح وتنال
لا تخالطش من وَالى[3]

يختلط هذا المقطع الشعري الشعبي مع مقطع سردي يحمل لغة شعرية لا تقل بلاغة عن مقطع الشعر الشعبي "من أين يأتي هذا الصوت الحزين !؟، صوت عمي دحمان الحراشي، الله يرحمه ويوسع عليه؟ دحمان تقيّأ الدم ومات في حادث سيارة إنه يأتي من بعيد، من الطرف الآخر من الشاطئ.."[4]

[1]- عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 20.
[2]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، 1991، ص 113.
[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 329.
[4]- م، ن، ص 329.

إنّ قراءة بصرية تكشف اتجاه النص نحو الكتابة المختلطة المازجة بين شكل السطر الشعري والمقطع السردي " وهذا يتطلب التعديل في تركيبة الجملة اللغوية بالتقديم والتأخير، وضبط الإيقاع لتثبت هذا الوهم الشعري."[1] إلاّ أنّ الناقد عطا نعيسة لم يشجع استعمال هذا الوهم الشعري الذي أطلق عليه مصطلح تشاعر وليس شعرا، ناقدا بذلك هذا النوع من الاستعمالات، التي يرى في توظيفها خلطا في ملامح الشخصيات؛ حيث تضيع التخوم الحقيقية للأحداث " فمثل هذا التشاعر الذي يقتحم دلالات النص، فيربكها، أويحرّفها، أويشوّهها تماما."[2] ولعلّ وجهة نظر الناقد تعكس مرجعيته النقدية التي ترى في الرواية انعكاساً مباشراً للواقع دون تعتيم الرؤية للقارئ. أما الناقد حافظ صبري فقد نقل رأي الكاتب غسّان كنفاني عن اللغة الشعرية التي اصطلح عليها مصطلح اللغة العمياء كتقنية موظفة في الرواية العربية الجديدة، في قوله: "فقد صار بالوسع أن يستخدم إنسان ما اللغة ليستر عجزه، أو ليخفي مقصده، وصار بين أيدينا، الآن تراث من اللغة العمياء التي أفقدت الحوار قيمته الفعلية، ومن الممكن أن تستخدم لأغراض متناقضة في وقت واحد. إنّ الاختباء وراء غموض الكلمات هو سلاح أساسي للذي يعترف بعجزه عن تحقيق هدفه، أو الذي لا هدف على التحديد لديه."[3] إنّ مثل هذه الآراء ترد من ناقد إلى آخر نظرا لطبيعة المرحلة التي تمر بها الرواية العربية السّاعية إلى التجديد، فالكتابة على رأي عبده الخال "رغبة متجدّدة للخروج بعالم سكنك سنين طويلة، وترغب في إخلاء سبيله، تتوق لأن يغادرك ليتناسل ويغدو حياة أخرى."[4] يبدأ النص التجريبي بهدم معرفي للقيم النصية المتعارف عليها، محاولا مناهضة تلك القيم المألوفة لدى القارئ مشيرا لإمكانيات لا محدودة في اللعبة النصية، ممّا يفضي بالقارئ إلى الخروج من سلبيته، والدخول إلى عالم النص.

---

[1]- صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، بيروت، 1999، ص 215.

[2]- عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 20.

[3]- صبري حافظ، الرواية العربية، استشراف المستقبل والمتغيرات الجمال ، من الموقع الالكتروني:
www. doha festival.net.

[4]- إبراهيم عبد المجيد وآخرون، أفق التحوّلات في الرواية العربية، شهادات، ص 79.

– لغة التسامي الصوفي في القسم الرابع من الرواية.

تُقدّم رواية المخطوطة الشرقية بانوراما منوّعة، تمتزج فيها مختلف طرائق السرد وأشكال الرّواة وصيغة السرد؛ حيث تبرز في هذا القسم لغة شعرية تناشد التسامي والتعالي لغة منبعها معجم اللغة الصوفية في شطحاتها الفلسفية وتأملاتها حول معنى الحب والحياة والسلطة. هناك إصرار على انتهاك بنية النوع وتمزيقها، ومن ثم تطعيمها بلغات نوعية أخرى بحيث لا يبقى هناك فاصل واضح ومحدّد بين الأنواع.

ينحبس السرد في بدايات هذا القسم داخل فضاء شعري لا يدع الأحداث تمتد خارج مدار الذات الشاعرة، ففضاء الرواية كابوسي؛ حيث يلتحم المتخيّل بالواقعي في شكل يثير الدهشة، يتولّد على إثرها الحدث. يُعلن نوح ولد المليان أحلامه وكوابيسه للقارئ قائلا: "فقدت علاقتي بالحلم منذ زمن بعيد، منذ قرابة النصف قرن، لم أحلم إلاّ مرّتين تقريبا. في المرة الأولى، عندما تركت القصر وفي حلقي، ليس فقط مقتل والدي بشكل بشع ولكن انكسار السلطان الذي كان قريبا منّي جدا. ليلتها رأيت في الحلم نورسا متسخا مثل تلك التي رأيتها لأوّل مرة على هذا الساحل، كان يعلو، وظلّ يعلو حتى اختنق، وسقط مثل الحجرة اليابسة، ويتكسّر بعدها على الأرض كقطعة رخام، ظلّ قلبي منقبضا من هذا الحلم الكابوس."[1] إنّ هذه الانتقالية الزمنية تضع القارئ أمام كاميرا استبطانية، ارتدادية، تسير من خلال الذات الشاعرة وهي تخرق كل عادة وتعبث بكل توقع تنشئ شعريتها من خلال بناء الأحلام والكوابيس، " فالرفض والحلم صنوان ولا تخييل إلاّ في إطار ما يكون بينهما من تفاعل، فالحلم توسيع لإمكانيات الذات أمام عجزها المستبد لها، والرفض إنشاء جديد وتحقيق للذات في صور شتى، ومن هذه المعاني يتخلّق الشعر رفضا للدّنيء من القيم وحلما بالنيل وإنشاء جديدا لنظام في اللغة."[2] ووسط أجواء الأحلام والكوابيس تبرز لغة الصوفيين الروحية، وهي تتغلغل في نفسية نوح ولد المليان رغما عنه، "وها هو ذا نفس المرض يعود بعد خمسين سنة محملا بكل الأسئلة القديمة. حلم نادر في زمن نادر، وأنا أتهيأ لمغادرة هذا المنفى الأزرق. فقد وقف عليّ أحد الأولياء الذين كدت أنساهم. سيدي علي برّمضان. يقال أنه أحد أجدادي الذين لم يحملوا إلاّ رؤوسهم من الأندلس.. كان يلبس الأخضر عندما وقف

[1]– واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 386.

[2]– عمر حفيظ، التجريب في إبداع إبراهيم الدرغوثي، ص 118.

عليّ في الحلم."[1] تلتحم في هذا المقطع لغة الأحلام بلغة الصوفية في شطحات من إبداع نوح ولد المليانى، الذي يجد نفسه وسط أجواء الصالحين والأنبياء مهديّا وفاطميا منتظرا منصبا من طرف أوسكار وسارة. وقد اتخذ هذا الدور فقط لاسترجاع ملكه الضّائع. ووسط هذا التردد والشك لم يجد الرّاوي/البطل نوح ولد المليانى من سبيل سوى اللغة الشعرية للتعبير عن التناقضات التي يعيشها " لا أدري، أين كان ينتظرني هذا القلق قلت مرة أخرى في خاطري، ربما كانت هذه علامات توكيدية للرحيل، سرقت حجارته البيضاء فنفاني. وها أنذا أعيدها له بعد خمسين سنة، ليرجعني إلى أرضي وتربتي. وأنا أسترجع أشواقي الصغيرة، وأحلامي المدفونة في الأعماق، شعرت، كأن الدنيا، صارت تركض بسرعة عجيبة، بعدها كانت ثقيلة كالرصاص"[2] تتحقق اللغة في العالم الشعري كأنها أكيدة، حاسمة، حاضنة لكل شيء، "فعالم الشعر مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله، فهو دائما مضاء بخطاب واحد ومستعصي على الدحض، فالتناقضات والصراعات والشكوى، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات، وبكلمة واحدة، تظل داخل مادة البناء الشعري لكنها لا تنتقل إلى اللغة، ففي الشعر، يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة."[3] وبلغة الشعر والصوفية يلهث نوح ولد المليانى وراء راحة النفس، ففي الأجناس الشعرية، يتحقق الوعي الأدبي تحققا كاملا داخل لغته، ويكون محايثا لها بكليته، ويعبّر عن نفسه من خلالها مباشرة وتلقائيا بدون قيود ولا مسافات، " إن لغة الشاعر هي لغته هو. إنه يجد نفسه داخلها برمّته، وبدون شريك يتقاسمه إيّاها."[4] تقوم اللغة الشعرية في القسم الأخير من الرواية بتكثيف الصور الشعرية بمختلف تلاوينها (تشبيه، استعارة، رمز) فالدنيا تركض، وهي أيضا ثقيلة كالرّصاص. وترتفع درجة التصوير الشعري في الرواية إلى رفع منسوب شعريتها وطمس معالم إخضاعها للتضييق الواقعي.

تتمظهر في القسم الرابع صورة متنوّعة تُسهم في تقوية المنـــزع الشعري في الكتابة الروائية الواسينية كاعتماد التكرار والرّنة الموسيقية المقصودة. فبين ثنايا الرواية نصادف

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 388.

[2]- م ، ن، ص 388.

[3]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص 50.

[4]- م، ن، ص 118.

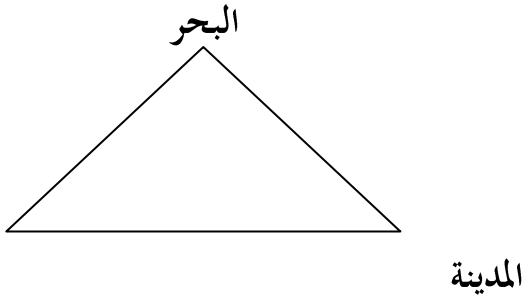
توليفات لغوية، ذات إيقاعات تتّسم بتجانسها الصوتي، مثلما يدل على ذلك المقطع السردي الموالي " يا سامعين، يا العميان، والطرشان ويا الزحافين، ما تسمعون غير سماع الخير، العلامة جات، تأخرت ولكنها ظهرت، كانت قدامكم بصح عماكم ربي عنها، سبحان الله، والحمد لله، والله أكبر. يا سامعين."[1] تبرز اللغة العامية بجمالية أكثر حين تحمل معها تنويعات صوتية كالسجع، وتصبح أكثر تجسيدا عندما نكون في محراب الصوفية التي تنقل حديث الفاطمي المنتظر، وتحذيراته للناس، كونه أصبح المسؤول وصاحب السلطة. أما التكرار فيظهر جليّا في كلمة بحر التي لا تكرّر في القسم الرابع من الرواية فحسب وإنّما في كل أقسامها. إنها تيمة تعكس رغبة الذات في مشاهدة الأشياء بعين الفكر، "البحر هادئ لكن شيئا ما كان يتغير خفاء، لم نكن نملك له سبلا كافية لفهمه، حتى الموجة العملاقة التي كانت كل مساء تخبئ الشمس، بدأت تتضاءل وتنسحب بهدوء، بعيدا عن هذه الأمكنة التي عمّتها رائحة غير معهودة تشبه رائحة الخوف."[2] إنّ قراءة بسيطة لصفحات رواية المخطوطة الشرقية يلحظ أن تيمة البحر تكرّر في كل صفحة من صفحاتها أكثر من مرة، فالبحر كان نغمة مفضلة عزفها كثير من الشعراء والأدباء على مرّ العصور. وعلى الرغم من اختلاف نظرتهم تجاه هذا المضمون الخصب فإنّ معظمهم منحه مساحة عريضة في عمله سواء أكان ذلك في الخلفية الوصفية أم في الموقف الدرامي ذاته. وتراوح الدور الذي لعبه البحر في الأعمال الأدبية بين إيجاد رمز ذي دلالات معينة وإيحاءات عدّة وبين خلق عالم بأكمله يحتوي كل المواقف والشخصيات والبناء الدرامي كله. كما نجد مثلا في الروايات التي تتخذ من "البحر عالما لها، سواء على مستوى الإثارة والتشويق أم على مستوى الفلسفة والفكر."[3] إنّ سلبية الرّاوي/البطل تدفعه دوما للجوء إلى هذه التيمة كمتنفس لهمومه، وإدراك حقيقته التي تعلن أنّه مجرّد دمية في يد أوسكار وسارة، يصنعان منه سلطانا متى أرادا، ويصنعان منه متصوّفا متى أمرا "فمن الصعب على الصوفي أن يتخلص من إشاراته ومن ذاته. مثلها مثل البحر وتفاصيل السلطان، الذي يأتي الآن بقوة مثل الموجة العالية التي تعوّدت أن تغطي الشمس عن وجهي،

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 394.

[2]- م، ن، ص 394.

[3]- نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 2002، ص 65.

لأعود قافلا إلى القلعة الفارغة من كل شيء إلاّ من الأصداء القديمة."[1] فالماء رمز التطهّر ومسح الذنوب، وكأن نوح ولد المليايني لم يكفه البحر بأكمله للتطهّر من ذنوبه وذنوب أبيه التي لا تحصى. فانتشر في أنحاء الرواية عبق المكان، الشاعري، الهيولي الذي يدعو القارئ إلى رحلة صيد ممتعة، فالكتابة الجديدة التي تنشد التجريب الروائي، ما هي إلاّ "رحلة صيد لاقتناص الروح الشعرية إن وُجدت، في المثل، في السيرة، في اليومي، في التاريخي، في الإعلان، في المهمل، تعالج هذه المقاربات وغيرها كثير بما تحمله من أضواء وألوان إخراج لتحوّلها إلى علامات تنتج شعرية كي يصبح الشعر كائنا لا محددا ولا نهائيا، يهندس تناسقه من حساسية تناقضه الداخلي، ويبعث حركته الدائبة القلقة من سكونه الوهمي، وفيضا من إشعاع يخلق نظاما من الفوضى في النظام ويلفت انتباه النثر إلى قابلياته الشعرية."[2] هندس الأعرج أمكنة روائية وفق ثلاث تيمات أساسية هي: المدينة، البحر، الصحراء.



شكّلت هذه الثلاثية المحور الأساسي في تحرك الأحداث، فالبحر لوحده شكّل شخصية البطل بكل تمظهراته المختلفة، فقد ارتبط ارتباطا بالمخطوط الشرقي الذي انتظره نوح ولد المليايني. وحمل معاني الحياة، الكتابة، الحروب، والأحزان، وهو أيضا عنصر مفاجأة، للرّاوي/البطل في حمله أخبار عبد الرحمن، وأخبار نبوءته المنتظرة. هذا التكرار ليس مجرد معطى لفظي، وإنما كما قال يوري لوتمان يجب أن تعطي له الأهمية ويؤخذ بعين الاعتبار في

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 404.

[2]- محمد صابر عبيد، مرايا التخيّل الشعري، ص 22.

أي فعل تأويلي."[1] هذا ويمكن القبض على خصائص أسلوبية أخرى، ساهم حضورها في إثراء صفحات الرّواية يمكن رصدها في:

ثالثـــا: توظيف لغة الآخر، كسر للحواجز.

يواصل الأعرج مغامرة الكتابة في أبعد حدودها، ويواصل هتك أعراف الكتابة التقليدية، بتوظيف لغات دخيلة عن اللغة العربية، ساهمت في تميّز الكتابة الواسينية وتنوّعها شأنه في ذلك شأن الكاتبة أحلام مستغانمي وغيرها، ذلك أنّ الرواية بوصفها "ملحمة العصر الرّاهن أثبتت أنها الأقدر-بفضائها وأسلوبها- على امتصاص جميع الخطابات واللغات والإيديولوجيات. هذا إضافة إلى أن الروائي مرشح أكثر من غيره لالتقاط تناقضات الراهن، وربطها بعللها الماضية وتداعياتها المستقبلية؛"[2] حيث تتوزع اللغة الفرنسية في كامل أرجاء صفحات رواية المخطوطة الشرقية ويمكن تلخيص ملامح هاتين اللغتين في الجداول التالية:

أ – اللغة العربية واللغة الانجليزية في القسم الأوّل:

اللغة الفرنسية	الصفحة	اللغة الانجليزية	الصفحة
- *Les fausses pistes* (المخادعات) - *Le proxénétisme* (الخائن القوّاد) - *Les quatre horloges* (الساعات الأربع) - *Tchi- Tchi* (نوع من الموضة) - *Sida* (مرض السيدا) - *Le bain de soleil* (حمام الشمس)	ص 22 ص 32 ص 48 ص 122 ص 122 ص 142	لم توظّف في هذا القسم	

[1]– محمد أوداد، ضحكة زرقاء، واقعية القصة وتجريب الخطاب، ص 118، عن:

- *Louri lotman, structure du texte artistique, Tel Gallimmd, P 166.*

[2]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 101.

– اللغتين الفرنسية والانجليزية في القسم الثاني:

اللغة الفرنسية	الصفحة	اللغة الانجليزية	الصفحة
- *Les traces* = العلامات	ص 154	*Very good*-	ص 170
- *Cuvet du président mascara Médéa, sidi Brahim; clairette*; *pellure d'oignon* أنواع الخمور	ص 178	*I don't*- *Understand?*	ص 215
- *Demain reste toujours à faire* عنوان كتاب لعبد الرحمن الشرقاوي	ص 183 ص215		
- *Boof ! elle pourra au moins servir à autre chose* ? حوار	ص 227		
- *Système totalitaire* النظام الكلياني	ص 232		
- *La mise à Chaud* =أشعل الدّنيا	ص 235		
- *Assassin* المليايي *criminel* المليايي *Corrompu*أنواع للشتائم .المليايي	ص 265		
- *La garde rapprochée*= الشخص المقرّب	ص 276		
- *Ce n'est pas possible ! 49balles sans qu'il soit dérangé.* تعبير	ص 281		
- *Je suis de la Marde arabe de mon cul* =تعبير مبتذل			

–اللغتين الفرنسية والانجليزية في القسم الثالث:

اللغة الفرنسية	الصفحة	اللغة الانجليزية	الصفحة
- *Proxénétisme* = القوادة	ص295	-*Week-end* = نهاية الأسبوع	ص 321
- *Il faut faire le part des choses* = تعبير	ص297	-*To be or not to be*= مثل انجليزي	ص 361
- *Hop la* = تعبير	ص 299		
- *Aucun doute*= وهل في ذلك شك	ص 319		
- *Merde* =تعبير	ص 329		

- *Tinde* . =رقصة التندي	ص 330		
- *Le rouge et le noir, ne s'épouse-t-il pas ? que penses-tu mon clor Stendal* =حوار.	ص 334		
- *J'ai une envie folle de toi.* =تعبير	ص 334		

-اللغتين الفرنسية والانجليزية في القسم الرابع.

اللغة الفرنسية	الصفحة	اللغة الانجليزية	الصفحة
-que dieu bénisse l'imam fatimide nouh.. دعاء تغيير -mais ils n'est jamais trop tard pour bien faire.	ص406 ص446	لم توظف في هذا القسم	

نروم من خلال هذه الجولة الإحصائية إلى تبيان مدى أهمية حضور لغة الآخر في أعمال واسيني الأعرج الإبداعية، فهو يحاول توجيه خطابه الروائي إلى جميع فئات المجتمع الجزائري، بتوزيع هذه المادة على صفحات روايته، ونقلها مثلما ترد في: التأمل que dieu bénisse l'imam fatimid nouh.. ، أو في اليقظة ce n'est pas possible، أو في الشتيمة Merde . فالتخاطب بالفرنسية يدخل في طبيعة الممارسة اللغوية اليومية الجزائرية، وكأنه يعرّف بهذه الخاصّية القارئ غير الجزائري، وما كتابة هذه اللغة بأصليتها إلاّ تأكيد من الكاتب أنها أصالة في تعبير الجزائريين عن أنفسهم أو عن تفكيرهم. ويُطعّم تلك العبارات بشرحها وتفسيرها لتسهيل عملية القراءة، تعكس مثل هذه التقنيات ارتباط الكاتب بمحيطه، ذلك "لأننا لا نكتب من الفراغ، لكن هذه الذات أو هذه الفردية لها علاقة وشيجة مع المجتمع. فنحن أبناء هذا المجتمع، سواء المجتمع بالمعنى الضيّق أم المجتمع العربي بالمعنى الواسع، نحن نبضه وأنينه. ونحن حين نكتب. نكتب من هذا المنطق، نعطي للتجربة الذاتية صيغة، وفي كل نصوصي نجد إنصاتا لكل ما يحدث من تمزّقات وانكسارات في المجتمع الجزائري، وهذا الإنصات نابع مني ومن موقعي ككاتب، ولهذا يتغلب أحيانا نوع من الطابع الغنائي على النصوص، أو ما نسميه

الشعرية، لأنها تنبع من الذات، تنبع من الأعماق."[1]شكّل حضور الألفاظ والعبارات الفرنسية والانجليزية لغة تنبض بالمعاني الجديدة، وتعود هذه الحيوية إل العلاقات الجديدة التي تكون بين الكلمات مهما اختلفت انتهاءاتها. "فالنص يقترح على القارئ معاني ولا يعطيه إياها."[2]

يركّز واسيني الأعرج على ضرورة التعامل مع اللغة من موقع القدرة التواصلية والقدرة الشعرية بما تحمل الكلمات من دلالات وإيحاءات لما توظف في سياقات متنوّعة ومتعدّدة تكون أقرب للغة الناس في تواصلهم اليومي. ولكي يتغلغل في روح هذه اللغة اليومية فإنّه يجمع بين اللغة العربية واللغة الفرنسية ليشير ربما إلى الازدواجية اللغوية في الخطاب الجزائري اليومي، ويستعمل واسيني الأعرج هذه المقابلات اللغوية ليحاصر المعنى ويجعله يصل إلى المتلقي صافيا نقيا محملا بالدّلالات، أضفى هذا المزج بين اللغات تشكّل فسيفساء تعكس ثقافة مبدعها، وانفتاحه على ثقافات الآخر. تتغير مشاهد الرواية تبعا لتغيّر الحالة النفسية للرّاوي؛ أي عندما يجعل النص انعكاسا لعالم الشخصية الداخلي، "فلغة الرواية، التي تقوم على تعدّد الأصوات، تستطيع أن تذوّب داخلها جميع اللغات الأخرى الشعرية والسردية. إن الأنواع التي ذكرنا لا تظهر إلاّ بوصفها بنى صغيرة تركب داخل بنية النوع الكبرى، أي الرواية، وتذوب فيها."[3] عرف الأعرج كيف يثبت قدراته الذاتية الإبداعية في مزج التعابير اللغوية المتنافرة اللغات مع بعضها البعض، بحيث لا يحسّ القارئ بأي تنافر أو غرابة، كمزجه بين اللغة الفرنسية والإنجليزية في الحوار التالـــي:

-Boof ! elle pourra au moins servir à autre chose
-I dont understand [4]

إنّ قدرة إبداعية تختفي وراء هذا المزج. إنّها لغة السرد في أوجّ شطحاتها يقول جيمس جويس "هناك خمس ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة حسب الأهداف التي نقصد إليها،"[5] " لا يقصد جويس ذلك الرقم بالضّبط، بل يقصد الإشارة إلى الإمكانيات الكبيرة المتاحة أمام

[1]- سامي كمال الدين، واسيني الأعرج، الكتابة أنقذتني من الموت، ص 59.

[2]- بسّام قطوس، تمنّع النص متعة القراءة، ص 10.

[3]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص 80.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 215.

[5]- سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا مقاربات نقدية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003، ص 94.

السارد لرواية الأحداث تعبيرا عن القدرات الفنّية للرّوائي ودلالة على تفرّده وتميّزه، فالرواية نقطة التقاء عدد من النصوص، وهو في الوقت ذاته إعادة قراءة لها وانتقال منها، بل وتعميق لها.

ب – توظيف الرطانة اللغوية واختراق القاعدة.

لم يكتف واسيني الأعرج بهذة التقنية، بل راح يوظّف ما يُعرف بالرطانة اللغوية؛ حيث نجد لغة الرواية مداراً لتشغيل آلية التوليد اللغوي، عبر توظيف تعابير أجنبية بصورتها الخام وإدماجها في بنية اللغة العربية، ويمكن القبض على تلك المواد في الجدول التالي:

الرطانة الغوية في رواية المخطوطة الشرقية			
القسم الأوّل	**القسم الثاني**	**القسم الثالث**	**القسم لرابع**
-طائرة خاصة جاء في طائرة ركاب بوينغ B747JET -كرّرت هذه العبارة ثلاث مرات في هذا القسم.	-بقايا قذيفة B.52 -الآلية وهي تطحن في الجثث والدبابة T.44 ورائهم – فتح أحدهم البوكس الذي كنت فيه -أئمة ملتحين بورشات البريتا تحت فوقياتهم	-عند سلم سفينة الماريكان – داخل كؤوس الشامبانيا وسجائر الزّطلة والكنابيس 36/6 ولا أدري ماذا؟.	– يطلي الكل بالقار والزفت ويترل بعدها إلى ممارسة طقوسه. يغرس أمامه عصا البانبو الطويلة ثم يصلي...

تُضفي هذه التعابير طابع الواقعية في رواية المخطوطة الشرقية. إنّه مزج غريب بين عوالم وفضاءات التراث من جهة، وملامح الحياة المعاصرة كذكر أنواع الأسلحة المتطوّرة من جهة أخرى، فالكاتب يحاول إيجاد التوازن بين طرفي هذه المعادلة، وحيث نتوقّع شمّ عبق رائحة قصور شهريار العتيقة، نشتم روائح الحضارة العصرية بأنواعها، فيا لها من مفارقة

غريبة، وفي هذا الصّدد يقول الكاتب أمير تاج السرّ: "في اعتقادي ككاتب لهذا النوع من الروايات التي تأخذ من التراث والأسطورة... وترصفها كطبقات حيّة معاصرة. إنّ ذلك يعطي النص تلك الرائحة التي تمسك بتذوق القارئ.. رائحة الدهشة والشبع وربما روائح أخرى يستشفها القارئ، وهو يشم السطور."[1]

استنادا إلى ما تقدّم، يمكن الجزم بأن الكتابة الواسينية تنشد التجريب الروائي بكل آلياته. فهو يعيها جيدا، في محاولة لكسر طقوس الكتابة الروائية الجديدة؛ حيث توغل المخطوطة الشرقية في اشتغالها السردي ما بعد الحداثي، فكاتبها يسعى إلى كتابة واعية بذاتها، تجمع السردي بالشعري، واليومي، بلغة الآخر، في كل متجانس، تتواءم مستوياته السردية واللغوية في تصوير الواقع والتاريخ بطريقة شاعرية مغرية، تتماهى مع الخيال وتتداخل أزمنتها، لاعتمادها على الذاكرة المزدحمة فالحاضر فيها امتداد للماضي؛ أين يتّحد الواقعي بالمتخيّل فيشكلان نسيجا ملتحما يزيد في جمالية المحكي ككلية مبنية. أساسها معانقة الشعر في زمن مسكون بالموت والخيانة وحب السلطة بدايته الصفر، وسافر نهايته المحتملة إلى ما لا نهاية. وبهذا برزت براعة واسيني الأعرج في إنتاج شعرية تتلبس بالخطاب السردي يتحوّل فيها الزمن إلى معادلة بين الذاكرة والسلطة، والخيانة، والوفاء.

3-5- الخطاب الديني في رواية المخطوطة الشرقية.

أخذت الرواية من كل فن بطرف حتى صارت مزيجا من الاتجاهات ذلك أنّ الكتابة عملية إنتاج متجدّدة، تنفتح على العديد من الخطابات كالفلسفي، والسياسي، والتراثي، وكذلك الخطاب الديني بأشكاله المختلفة، كالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، أو التراث التاريخي الديني بشخصياته وأحداثه، أو الانفتاح على الديانات الأخرى كتوظيف الأساطير ذي المرجعية الدينية، أو الكتب الدينية المقدّسة " وإذا استعار الروائي حدثا تاريخيا من الماضي، فإننا نعلم أن لا علاقة له مع أحداث القصة إلاّ أن القاص وعبر استعارته هذه، يربط أحداث القصة الحالية والحاضرة بأحداث الماضي التاريخي، وهي استعارة الزمن غير التام في الزمن الحاضر، وعلينا ملاحظة الفاصل بين السرد اللاحق والمسافة الزمنية الفاصلة بين المضارع

[1]- إبراهيم عبد المجيد وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية 02، شهادات، ص 33.

الخاص بالرّاوي، وبين الحدث الماضي المسرود، في هذه الحالة يمكن تحديدها بالتواريخ أو تركها."[1]

اعتنى واسيني الأعرج بتضمين نصوص دينية في العديد من المواقف الموجودة في رواية المخطوطة الشرقية، بدءا من الصفحة الأولى إلى آخر صفحة من الرواية، بل إنّ استدعاء الشخصية الدينية قد تحقق أكثر من مرّة من خلال استدعاء السارد لـــ:

أولا: قصة سيدنا نوح عليه السلام وبناء السفينة.

قدّمت الأديان السماوية كثيرا من الأحداث والشخصيات التي كان لها أثرها القوي والبالغ في تاريخ الشعوب والأمم، فتناقلتها الذاكرة، وتغلغلت في ثنايا الآداب العالمية، وخاصة ما حقّقه القصص القرآني من إعجاب وسحر، أدّى بالشعراء والكتّاب لاستلهام تلك القصص ومحاكاتها، أو توظيف معانيها. فغدت قصص من مثل: قصة سيدنا يوسف وزليخة، وقصة الإسراء والمعراج، وقصة سيدنا آدم وحواء، وقصة قابيل وأخيه هابيل، وقصة أصحاب الكهف معروفة على الصعيد الأدبي، بفضل تواجدها القوي في ثنايا الروايات، فتُـــقتبس تلك القصص الدينية كليّا أو جزئيا، أو تُحوّل إلى رموز.

التفت واسيني الأعرج التفاتة قوية للقصص القرآني، خاصة قصة سيدنا نوح والسفينة، فلم ترد هذه القصة بشكل كلّي في رواية المخطوطة الشرقية، بل أخذ الكاتب اسم سيدنا نوح، وسفينته كرمزين يحيلان على أمور عديدة، ولنقرأ هذا المقطع " منذ خمسين سنة! قرابة النصف قرن، والدنيا هي الدنيا وأنا هو أنا. لم نتغير كثيرا. أنتظر وأنتظر دائما، أستيقظ فجرا مثل المريض. أنزل إلى الساحل المنسي، بمائة الرمادي. أصنع بعض الخشيبات على السفينة التي تحمل اسمي "سفينة الأمير نوح"، التي صممت على بنائها منذ أن وطئت قدماي هذه المياه البعيدة ثم أطليها بقليل من القار الذي تحضره الزنجية قبل أن أغوص في الساحل نهائيا.."[2] فالبطل نوح ولد المليانى أراد أن يُبـــرز شخصيته القويّة، والأسطورية منذ الصفحات الأولى من الرواية، فهو يجذب القارئ بذكر ما يحيله على الذاكرة التراثية الدينية، فسيدنا نوح عليه السلام أنقذ قومه من حبال الكفر والطوفان، إلى سواحل البرّ والنور وعبادة الله وحده. أما في

[1]- علي محمد المومني، التجريب والحداثة في القصة القصيرة الأردنية، ص 06.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 08.

المخطوطة الشرقية فلا نمسك بهذه الدّلالة على الإطلاق، ذلك أنّ نوح ولد الميالي استعار اسم سيدنا نوح فقط للتظاهر بالصدق والأمانة وحتى هذا الاسم له مرجعية عندما يصرّح الملياني بالاعتراف التالي: "عليّ أن أسرق قلوبهم، فانتميت لذريته مؤقتا، وسمّيتك باسمه. أنت تعرف أن الذرية في الحقيقة هي وسيلة لا أكثر. نركب عليها التذليل الرعيّة واستمالة قلوبها لقضاء حاجة السلطان. هل تعتقد أنّ كل الذين إدّعو نسبهم للرسول أو لفاطمة، أو لعليّ بن أبي طالب أو لغيرها، هم من السلالة؟ أعرف أن أكثريتهم منتحلون زناة، لا يعرف لهم جانب في لحظة السهوة والغفلة."[1] هنا تنكشف حقيقة هذا الاسم الذي يخفي من الحقد والكره ما يُزيل انتسابه الأوّل، أي اسم سيدنا نوح عليه السلام، وحتى السفينة التي يحاول السارد إيهام القارئ بأنها شبيهة بسفينة سفينة سيدنا نوح، فهي رمز للتمويه فقط، ومكان لارتكاب الفواحش والرذيلة، فالاستعارة كانت تتحقق على مستوى الاحتفاظ بالأسماء فقط أما الدلالة فتتغيّر جذريا، وهي استراتيجية الكاتب في محاولة لصيد أكبر كمّ من القرّاء. ففكرة السفينة وردت لتُكمّل فكرة المخلّص التي رُويت في القسم الرابع من الرواية، الذي عُنوِن برايات الفاطمي المنتظر، المقتبسة من فكرة المخلّص عن طريق إسقاط هذا المحور على شخصية بطل الرواية نوح ولد الملياني الذي يدعى أنه المهدي المنتظر؛ حيث تشيع فكرة الاعتقاد بالملخص أو المنقذ أو المحرّر في كثير من الديانات السماوية والوضعية، وفي كثير من المذاهب أيضا، "ومهما تكن الأسماء التي تقنّع بها الخلّصون في تلك الديانات والمذاهب، فإن ثمة مهمّة واحدة لهم جميعا، هي ملء الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، أو إقامة ملكوت الله، أو حكمه، أو دولته، أي إقامة فردوس أرضي لا موقع فيه للظلم أو الاستغلال أو الاستبداد."[2] فلم يتخذ البطل نوح ولد الملياني هذا المسار إلاّ على مستوى الظاهر فقط؛ أي خداع الرّعية بأنه المنتظر لمعالجة الفساد والاضطهاد والظلم أما باطنيا، فالأمر يختلف حين يقرّر اتخاذ مسار والده (الملياني) في التسلّط والجبروت. ومن هنا تتحوّل فكرة المنقذ من الإيجابية إلى السلبية؛ أي من الخير إلى الشر.

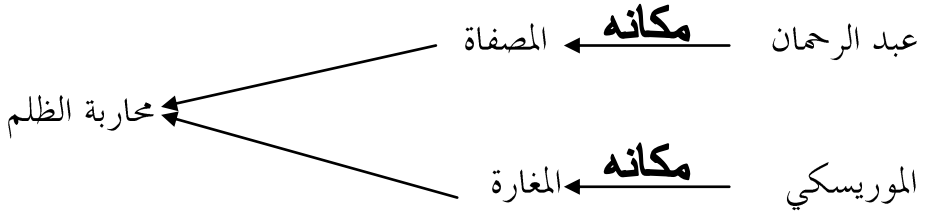
[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 35.

[2]-نضال صالح، النـــزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 134.

تبدو هذه الفكرة متحوّلة تماما عمّا ورد في رواية رمل الماية حين منحت البطولة إلى الموريسكي الذي كان أمل الشعوب في الخلاص، لذا كان ظهوره أشبه بظهور الأنبياء والقديسين والأولياء. فالموريسكي قادهُ الحكماء السبعة إلى الكهف، ووضعوه هناك. وقالوا له " حين تستيقظ انتزع الصخرة الكبيرة من الممر، وستجد من يقودك إلى المدينة، ويفتح أمامك أبوب المستحيل."[1] تغيب فكرة الإنقاذ مع بطل رواية المخطوطة الشرقية، وتتحوّل إلى فكرة انتقام، وتخبط كبير سببه مرض نفسي يُدعى السّلطة.

ثانيا: قصة أهل الكهف.

يواصل الأعرج استلهام قصة أهل الكهف، فبعد أن وظّفها في رواية رمل الماية. ها هو ذا يعود ليوظّفها في المخطوطة الشرقية. مُنــزلاً الموريسكي من عليائه (دور المنقذ)، ليحتّل نوح ولد المليانى مكانه بدهائه وسلبيته "سآخذ حتى سمة المغربي الذي جرحت أغانيه أشواق المدينة وقلوب العلماء والعمّال، قبل أن يعود إلى مغارته حزينا وحيدا بعد أن تداخلت ألوان قوس قزح في عينيه، فاندثر نهائيا. خرج من مدينته، ضربته الشمس في رأسه، فانتبذ مكانا في عمق المغارة المجاورة، ونام بعمق. كان مولعا بكتب التاريخ والسلالات الأندلسية، وعندما استيقظ كان محزونا. أوهمون بأنه قطع مسافة قرون بدون توقف.."[2]. يقف البطل الرّاوي من خلال هذا المقطع السردي ساخرا من هؤلاء الذين يأخذون على عاتقهم رسالة إصلاح المجتمعات، وتدمير الظلم كالموريسكي الذي شبهه بأهل الكهف، وإن كانت المغارة ملجأ الموريسكي، فالمصفاة ملجأ عبد الرحمان البطل المحوري في رواية المخطوطة الشرقية لمحاربة شرّ المليانى واستبداده.



[1]- واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 20.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 38.

"وعبد الرحمان لا يختلف عن سابقه الأندلسي الموهوم. رجل من دم وزعفران ظّل شامخا كالمجنون قبل أن يدفن في بئر نفط المصفاة المهجورة، مسماة باسمه (مصفاة عبد الرحمان)."[1] اتّبع الكاتب البنية السردية لقصّة أهل الكهف، فجعل الاثنين يمكثان طويلا في المصفاة، ثم يظهران لمقاومة الاستبداد معتمداً في بناء أحداث روايته على عملية الهدم والبناء. فهو يهدّم شخصية الموريسكي ليبني شخصية عبد الرحمان في المخطوطة الشرقية.

ثالثـــا: قصة مريم العذراء.

يستوحي الكاتب من هذه القصة معاني المرأة الشريفة الطاهرة، التي تقف أمام الظلم والقهر، وجسّدت هذا الدور ببراعة ماريوشا ونوّارة لهبيلة بنت زينب؛ حيث عانت كل واحدة ويلات الظلم وآلام الاغتصاب. فماريوشا التي رأيناها تقف مع المجذوب في رواية رمل الماية. ها هي ذي تقف مع عبد الرحمان كزوجة وفية وذكية حتى بعد أن اغتصبها متحججا في ذلك بأقوال النبي " صلى الله عليه وسلّم ". بتضمين نص طويل لأحد أقوال الرسول "صلى الله عليه وسلّم " ورد فيه ما يلي:

" أخبرنا محمد بن عمر قال: حدثنا عبد الله بن عامر الأسلمي عن محمد بن يحي بن حبان قال: جاء رسول الله (صلى الله عليه وسلّم) بيت زيد بن جارته يطلبه. وكان زيد يقال له زيد بن محمد. فربما فقده رسول الله (صلى الله عليه وسلّم / الساعة، فيقول أين زيد؟ فجاء مترله يطلبه، فلم يجده، فتقوم إليه زينب بنت جحش زوجته فضلا، فأعرض رسول الله (صلى الله عليه وسلّم) عنها، فقالت: هو ها هنا يا رسول الله. فأدخل بأبي أنت وأمي. فأبى رسول الله على الباب. فوثبت عجلى، فأعجبت رسول الله. فولّى وهو يهمهم بشيء لا يكاد يفهم منه إلاّ ربّما أعلن: سبحان الله العظيم، سبحان مصرف القلوب. فجاء زيد إلى مترله. فأخبرته امرأته أن رسول الله أتى مترله، فقال زيد: ألا قلت له أن يدخل؟ قالت: قد عرضت ذلك عليه فأبى. قال: سمعت شيئا؟ قالت: سمعته حين ولّى، تكلّم بكلام ولا أفهمه، وسمعته يقول: سبحان ربي العظيم، سبحان مصرف القلوب. فجاء زيد، حتى أتى رسول الله، فقال يا رسول الله، بلغني أنك جئت مترلي، فهل دخلت؟ بأبي أنت وأمي يا رسول الله، لعلّ زينب أعجبتك

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 38.

فأفارقها (قال المؤرخ، وهو بمطط من حروف هذه الجملة الأخيرة. وأعادها مرتين متتاليتين بنفس الطريقة، وهو يتأمّل عيني ماريوشا المشدوهتين الملتصقتين بفم المؤرخ الذي كان يفتح ويغلق بتأني أحيانا، وفي أحيان أخرى بسرعة. كانت ماريوشا تبرق سحرا وحزنا. فيقول رسول الله: امسك عليك زوجك. فما استطاع إليها زيد سبيلا بعد ذلك اليوم. فيأتي إلى رسول الله، فيقول رسول الله: احبس عليك زوجتك. ففارقها زيد واعتزله وحلّت، يعني انقضت عدّتها. قال: فبينما رسول الله جالس، يتحدث مع عائشة، إلى أن أخذت رسول الله غشية فسّري عنه وهو يبتسم ويقول: من يذهب إلى زينب ويبشرها أن الله قد زوجنيها من السماء. انتفضت ماريوشا من مكانها بعد أن أحست. بمقصد المليلي وما كان ينوي الإقدام عليه. -يا سيدي! لكنه رسول الله!؟ ."[1]

إنّ تقديم مثل هذا المقطع السردي المطوّل كحجّة لاغتصاب امرأة يعد فعلا دنيئا من قبل حاكم مسؤول. ولم يكتف بتقديم هذه الحجة، بل راح يتذكر كل قول أو حكاية من شأنها أن تساعده في اغتصاب زوجة عبد الرحمان، " تذكر علي بن أبي طالب عندما جاءه رجل قال له: إن لي امرأة، كلما غشيتها، تقول قتلتني. فقال له علي، اقتلها وعليّ إثمها."[2] لكن عفة المرأة تبرز في الرّد بمثل تلك الحجج " الله في قلبي. الله في كلّي. أعظم وأجل. وأنت في عيني أحقر وأنذل."[3]

عايشت نوارة لهبيلة بنت زينب الحالة نفسها؛ أي عندما اغتصبها شهريار بن المقتدر. فإستراتيجية الكاتب تعتمد إعطاء الكلمة لكل امرأة لتسرد حكايتها، وتكون أفضل معبّر عمّا عايشته من آلام ليأتي دور نوّارة لهبيلة بنت زينب لتروي لابنها مأساتها "لا أدري ماذا حدث بعد ذلك سوى أنّي بعد زمن طويل من هذه الحادثة، عندما أردت أن ألدك، انتبذت مكانا تحت نخلة بالقرب من الساحل المهجور، وليس بعيدا عن بقايا سفينة قديمة. من يومها أسموك نوح ولد النخلة. أبي كان من عمّال البحر يوم انتابني المخاض. دخل البحر ولم يعد أبدا. الفظاعة كانت أكبر ممّا تصوّرها الموريسكي.."[4]. يتموقع هذا المقطع السردي في تناص مع

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص65.

[2]- م، ن، ص 67.

[3]- م، ن، ص، ن.

[4]- م ، ن، ص 75.

قصة مريم العذراء، فنوّارة ومريم العذراء انتبذتا مكانا تحت نخلة لوضع مولودهما. وبالتالي يكون الشاعر نوح ابن شهريار؟، والملياني ابن غير شرعي والده خادم في قصر شهريار بن المقتدر. إنها الأوضاع المأساوية التي آلت إليها كواليس الحكم والحكّام، فالقاعدة مبنية على اللاشرعية والظلم، وإذن سيعاني الكلّ آلام الليلة السابعة بعد الألف، التي يقصد بها الكاتب ليالي العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، وما آلت إليه أمور الحكم والسياسة.

رابعـــا: قصة سارة زوجة سيّدنا إبراهيم عليه السلام.

تقترن هذه القصة بشخصية سارة المرأة التي أحبّها نوح ولد الملياني بجنون، إلى حدّ أنه يفعل كل ما تأمر به. يَلف الغموض والضبابية هذه الشخصية التي تحاول سلب الأمان والطمأنينة بكل من يحيط بها، وهي تسرّد قصة اسمها تصرّح: "اسمع هذه الحكاية. سارة التي سميّت عليها كانت تحبّ إبراهيم، مكثت معه دهرا لا ترزق ولدا. فلمّا رأت ذلك، وهبت له أمّها القبطية هاجر إسماعيل، فغارت من ذلك سارة وعتبت على هاجر فحلفت لتقطعن عضوا من أعضائها، فقال لها إبراهيم، فهل لك أن تبرى بيمينك؟ قالت: كيف أصنع؟ قال أثقبي أذنيها وخصفيها والخصف هو الخياطة. ففعلت ذلك بها فوضعت في أذني هاجر قرطين فازدادت حسنا فقالت سارة إني إنّما زدتها جمالا، ووجد إبراهيم وحيدا فنقلها إلى مكّة وكان يزورها في كل وقت من الشام لشغفه بها وقلّة صبره عنها."[1] وبعد سماع هذه الحكاية صرّح نوح ولد الملياني متسائلا:

-" الدرس من وراء هذه الحكاية؟.

-سؤالك أقلّ من نباهتك يا ولد الناس. أنا سارة ولست سارة إبراهيم. كل امرأة تفصل بيني وبين معشوق أبيدها."[2]

اعتمد واسيني الأعرج في عرض أحوال التناص على تقديم النص السابق (قصة سارة)، ثم تبيان مواطن الاتصال في النص اللاحق، بعدها تتم عملية التحويل والتحريف. فإذا كانت سارة زوجة سيدنا إبراهيم تغار عليه بطريقتها الخاصة. تتجاوز سارة حبيبة نوح ولد الملياني

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 346.

[2]- م، ن، ص، ن.

الغيرة العادية للمرأة، إلى تدمير كل ما يحيط بها (الموت)، وهذا ما فعلته بالزنجية مربيّة نوح ولد المليانى.

خامســـا: بعض ملامح التراث الديني في رواية المخطوطة الشرقية.

تنتشر في الرواية العديد من ملامح التراث الديني بأشكاله المتنوّعة (نصوص دينية، شخصيات، أماكن...). ولعلّ هذا الزخم الهائل من مواضع تواجد هذه المادة، يعكس الثقافة الواسعة التي يتمتع بها الكاتب، ومحاولته جعل روايته مسرحا لعرض كيفية تمازج الخطابات وتفاعلها، فالرواية نص يعجّ بالتقنيات والعناصر التي عمد الكاتب إلى استثمارها، وتحويلها وفق المرامي التي يرغب في تحقيقها، وهي تقنيات تحمل رؤية سياسية واجتماعية وثقافية، تعكس هموم الذات، ويمكن رصد ملامح التراث الديني في الرواية، في الجدول التالي:

شخصيات دينية	أماكن دينية	علامات دينية	نصوص دينية
ورقة بن نوفل، حواء، سيدنا الخضر، رفاعة رافع الطهطاوي، الفاطمي	غار حراء	شكل صليبي، المصحف الشريف، الإسلام، عفو رحيم المبايعة، الزوايا	تناص مع الكتاب المقدّس في الإصحاح الأول صفر التكوين، وتحويله إلى "في البدء كان اللون، وكانت الزرقة. في البدء كان البحر، ثم الفضاء، فالهواء، وكان الذهول والدهشة..."[1]
			تناص مع آيات القرآن الكريم وخاصة البسملة والحوقلة "بسم الله الرحمان الرحيم"[2]
			تناص مع الكتاب المقدّس ص 415 " وقال الله في هذا الجبل. وخذ من جميع البهائم الطاهرة سبعة...

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 07.

[2]- م، ن، ص، ن.

كوّن الكاتب من جملة هذه العناصر بنية تفاعلية قوامها دال يرمي إلى عدّة مداليل كنقد المؤسسات الدينية، والثقافية، والدعوة إلى تمازج الثقافات وتحاورها، بإدراج نصوص قرآنية، مع أخرى تنتمي إلى الكتاب المقدّس، وهذا ما يميّز رؤية الكاتب اتجاه مثل هذه القضايا.

سادســـا: الدين والسياسية في المخطوطة الشرقية.

برزت ثنائية الدين والسياسة في الكثير من الأعمال الروائية بدءا من أعمال نجيب محفوظ الروائي مرورا بباقي الروائيين العرب المعاصرين. وممّا يلاحظ في رواية المخطوطة الشرقية أن الكاتب وظّف العديد من الحجج الدينية من نصوص وأمكنة وأزمنة وعلامات استغلاها الحكام بدءا من شهريار بن المقتدر ووصولا إلى المليايي لتحقيق أهدافهم، لأنهم يعلمون جيّدا مدى أهمية هذا الجانب بالنسبة إلى الرعيّة (الشعب).

يكاد هذا القسم الأخير من الرواية يمتلأ بالعلامات الدّالة على هذه الثنائية، من خلالها يظهر مدى انفتاح رواية المخطوطة الشرقية على جملة من الخطابات والنصوص غير الأدبية استعارها الكاتب من فضاءات مختلفة ليلوّن بها معمار روايته. ويمكن رصد مصادر تلك النصوص في المجالات الثقافية والإعلامية والسياسية والدينية. كالحقل الإعلامي الذي ورد في شكل شعارات إيديولوجية تختفي تحت مظلة الدين ونصوصه، مثل ما ورد فـــي:

"كل بياناته الأخيرة التي كان يشيعها مريدوه، تحمل جملة على رأس الورقة كتبت بخط مسماري قديم ووضعت داخل مستطيل أحمر

لقد اختبرني ربّي، فأحس اختباري. "(1)

إنّ استعانة واسيني الأعرج بهذه الأشكال يعكس مدى واقعية الأحداث فهل هي واقعية أم إيهام بالواقعية؟ فالكاتب يعمل على تبديد شك القارئ وجرّه إلى تصديق هذه الأحداث حتى بذكر لون المستطيل، وتكبير المكتوب فيه. ولم يكن الأعرج واسيني الأوّل في توظيف هذه التقنيات بل سبقه إلى ذلك الكاتب المصري صنع الله إبراهيم الذي احتضنت أعماله

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 417.

الروائية عوالم السينما والرسم، وأخبار الصحافة، كذلك ما فعله الكتّاب المغاربة كعز الدين التازي والميلودي شغموم، ورشيد بن جدرة ومرزاق بقطاش، وجيلالي خلاص وغيرهم، أما الأعرج واسيني فولع بهذه التقنيات ووظّفه في أغلب أعماله الروائية كحارسة الظلال وذاكرة الماء وغيرهما، كذلك ما ورد في الأمثلة التالية: "في اليوم الأخير، عندما انتهى من تشييد السفينة، غرست الراية الكبيرة في المكان الذي يدعى بلغة المهاجر وقد كتب عليها بخط كوفي غالب:

> **مشيخة أمادرور الاسلامية، وحاكمها الفاطمي المنتظر،**
> **الإمام نوح. سلطان الدين والدنيا. اختبرني ربي**
> **فأحسن اختباري، لا يغيّر الله ما بقوم حتّى يغيروا ما بأنفسهم.**

"[1]

وتُعاد الملصقة نفسها مع البيانات في الصفحات 423، 449، 453 من الرواية لكن أمكنة تواجدها تختلف؛ حيث تموضعت واحدة في مكان مواجه للسفينة التي صنعها نوح ولد المليابي، والراية الثانية مغروسة بجانب الحوّامة التي حملته. أما الراية الأخيرة فكانت مغروسة بجانب البحر. وبين دهاء أوسكار وسارة وسلبية نوح ولد المليابي صدقت الرعية تلك الخدع والأكاذيب لتصبح الشعارات الدينية وسيلة إيديولوجية للنجاح في الوصول إلى مناصب الحكم. حيث اشغل نوح وشلته تمسك الرعية بدينها وتراثها وبدؤوا في تنفيذ خططهم. ولا أدلّ على ذلك سوى ما ورد في المقطع السردي الأخير، وما بقي عالقا في ذهن البطل من كلمات الداهية أوسكار "الغاشي اللي هنا وهناك، لا يعرف قيمتك، فهو لا ينقاد إلاّ بالسحر والخرافة والأسطورة والدين."[2] ومثلما كانت هذه المواد الوصفة السحرية للوصول إلى الحكم، كانت بدورها وصفة سحرية للكاتب لحشد جملة من الخطابات، ومدّها بالحرية لتتفاعل وتنصهر بعضها مع البعض مشكّلة لوحات فنية تشهد حجم الانحطاط والخراب الذي

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 419.

[2]- م، ن، ص 454.

لحق بالأمكنة والأزمنة. لتنهار الذاكرة الثقافية والسياسية والتراثية، المناص الذي وضعه في الأخير دال على ذلك "قلعة البحر (بلاد الواق واق، في الألفية الثالثة من سنة الطوفان الأولى). فالكاتب من خلال توظيف مثل هذه النصوص الدخيلة على النص الحكائي المتخيل يعمل على تشغيل الفضاء النصي لروايته؛ حيث يصبح أكثر انفتاحا وهي عملية تتطلب جهدا كبيرا بالنظر للزخم الهائل من الخطابات الأدبية وغير الأدبية الموظّفة في رواية المخطوطة الشرقية. فالأعرج واسيني ينشد النص المختلف من خلال بحثه الدائم عن آليات الإدهاش من خلال دينامية اللغة.

3-6- الخطاب السياسي في الرواية الشرقية.

إنّ المتأمّل في المنجز السردي الواسيني يلحظ ذلك الفضاء الواسع الذي تلتقي من خلاله جملة من التفاعلات النصية، "فبقدر ما يستوعب الروائي العالم الواقعي (الممكن) وبقدر ما تتعدد تجاربه في التقاطه بقدر ما يستطيع، من خلال الخطابات المتداولة والمألوفة في راهنه (الزماني والمكاني) خلق جدلية جديدة في بنيتها وإحالتها. ومن ثم يكون لهذه البنية دور في شرح النصوص المشكلة للبناء السردي."[1] تعدّ علاقة الأدب بالسياسة من أبرز العلاقات تفاعلا، ذلك أنّ الأدب بوصفه فنا هو عبارة عن "صبغة فنية لا وجودا مستقلا لها نشاط فكري فنيّ ينتجها."[2]

مهما أغرقت الكتابة الواسينية في العجائبية والخيال فمنطلقها هو الواقع، بأبعاده السياسية خاصة، فكل شخصية، وكل بنية زمنية أو مكانية أُختِـــير لها اسم أو ملامح في رواية المخطوطة الشرقية إلاّ وكانت رمزا يحيل على عدّة احتمالات، " فالبناء الفني الاستعاري للعوالم السردية هو تعبير عن مواقف إيديولوجية على اعتبار أن الإيديولوجيا هي دائما معرفة سابقة، أي معرفة محدّدة لسلوكنا ومحدّدة لوعي ردود أفعالنا، إنها شيء محكوم بموسعتنا"[3] لم تعد النصوص الروائية العربية الجديدة تختار المسار المباشر لإرسال أهدافها ونقدها، بل أصبحت تختار مسارا غير مباشر محفوف بالغموض والتشويش الذي تُسبّبه عوالم التخيّل وتوظيف الأسطورة بأشكالها والإغراق في استعمال اللغة الشعرية، "فالعجائبي ينطلق من

---

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 107.

[2]- م، ن، ص 108.

[3]- م، ن، ص، ن.

السياسي والاجتماعي والديني والأسطوري والتاريخي والفلسفي، ليصبح بنية كاملة تتحكم في توجيه الأحداث."[1] وتعقّدها وفق بنية سردية مُحكمة النسيج والبناء.

حفلت أعمال الكاتب واسيني الأعرج بمختلف الرموز والإشارات التي تحيل مباشر على مفاهيم تخصّ الجانب السياسي، وتتعلق بمحاور إيديولوجية تعكس الوضع الراهن في الجزائر، وتتغلغل في قلب الصراعات السياسية، التي تحدث عنها الكاتب بأسلوب غير مباشر مبتعدا عن اللغة التقريرية البسيطة والواضحة، مرتكزاً على أسلوب التخّيل والمراوغة والغموض، فالإيديولوجيا كانت ولا تزال مبتغى العديد من الكتاب، وطريقتهم في الكتابة. فمهما اختفت تحت أقنعة التخيّل والعجائبية فتبقى "فكر نفعي هدفه الجوهري خدمة الغاية المراد بلوغها، عبر وسائط تخفي الحقيقة الموضوعية عن الذات المعتقدة بها، فتفسّر من خلالها العالم المحيط بها..."[2] وتعمل على تمرير الرسائل المشفّرة إلى القارئ.

وإذا تتبعنا مسيرة الرواية العربية الجزائرية منذ ظهورها، نلمس بصمة الأفكار السياسية والإيديولوجية بدءا من كتابات الطّاهر وطّار، وعبد الحميد بن هدوقة، وزهور ونيسي وغيرهم، الذين رأوا في الإيديولوجية " قناعا يعمل على تمويه المصالح، والغايات الحقيقية، فهي تتعامل بمنطقين، يسعى الأول إلى كشف الحقائق لمعتنقيها، في حين أنها تطمس وتحجب تلك الحقائق عن خصومها."[3] راح الأعرج ينبش في الواقع والتاريخ والأسطورة، ويعيد ترتيب هذه المواد لتشكيل رؤى مختلفة. وتشكّل السياسة بدورها سؤالا مهمّا من أسئلة المتن الحكائي الواسيني والمتن الحكائي الجزائري خاصة، فالأديب الجزائري الطاهر وطّار يعلنها مباشرة في قوله "السياسة هي الصدى الوحيد لهمومنا الباطنية والعلنية.. همّ كبير.. مثل الحبّ، الموت، الخبز، العلاج..."[4]، وإذا كانت السياسية والمواقف الإيديولوجية همّ كبير بالنسبة للكتّاب، فهي همّ أكبر بالنسبة للأعرج واسيني الذي حوّل رائعته المخطوطة الشرقية إلى "إنجاز يشبه عمل الموسيقي، الذي ينتقي الأنغام ويرتبها، وفق جمل موسيقية ومقاطع صوتية، أو ما يقوم به الرسام، من تشكيل للظلال وتنظيمها، وفق هندسية خاصة، لإبراز ملامح دون أخرى، أو

---

[1]- علي محمد المومني، التجريب في القصة القصيرة الأردنية، ص 171.

[2]- عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 14.

[3]- م، ن، ص 28.

[4]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 41.

إضاءة أقسام من اللوحة دون غيرها."[1] عرف الكاتب كيف يُنسّق الأفكار والمواد والتصوّرات السياسية والإيديولوجية في شكل ملامح، وعلامات تلتصق بالبنية السّردية، ويمكن القبض على تلك الملامح والعلامات من خلال العناوين التالية:

أوّلا: دلالة الحروب وكواليس السياسة.

تعمل كتابة واسيني الأعرج الروائية على شحن تعابيرها بالشحنة الإيديولوجية السياسية، باعتبار "أن النص الأدبي هو كتابة تنظم الإيديولوجية، وتعطيها بنية، وشكلا ينتج دلالات متميّزة، في كل نص عن الآخر باختلاف التجربة الخاصة."[2] فحفلت رواية المخطوطة الشرقية بزخم هائل من الصّراعات بطلها محور واحد السلطة والتهافت عليها. فبتضافر السّرد الاستذكاري، وسرد اللّحظة الرّاهنة عمد السارد إلى تبيان أن الصراعات السياسية في مدينة نوميدا أمدوكال (الجزائر) ما هي إلاّ صراعات قديمة ومتوارثة، "فقد أصبح الأمير نوح ولد المليايي جزءا من النظام العام لساحل أمادرور (حضر الموت، في الروايات القديمة) الخالي إلاّ من صيادي المرجان والسمك الأزرق ومقايضي الماء بالملح. لا يعرفون الكثير (خصوصا الذين وُلدوا بعد الحرب المدمّرة)، والذين نزحوا مبكرا إلى هذا المكان)، عن الحرب الهالكة للزرع والضرع، ولا عن الحرب الأهلية سوى ما وصلهم من النازحين الذين التحقوا بهم من بعد ما هربا من الجحيم القاتل، استضافوهم مدّة من الزمن قبل أن يواصلوا عبورهم باتجاه أماكن مجهولة."[3] فاعتماد السرد الذي ما بين قوسين كتقنية تحيل إلى قول الحقيقة، وهذا الأسلوب ينتشر تقريبا في كامل الرواية. وهي علامة تفضي إلى تحديث أساليب السرد، وفرصة لترك حريّة التعبير تجنح بأشكالها المختلفة في إبداء الرأي. إنّ التركيز على نقطة الانقسامات السياسية شغلت بال الكاتب الذي تكفّل عبر راويه بنقلها للقارئ، "فالبلاد صارت بلدانا. وكل واحد يدّعي أنه حاكمها. لعصابات هي التي تسيّر يومياتها، وكل واحد يسحب سلالته نحو نوح المقتول (ليس أنا ولكن الرجل الذي سميت باسمه. أوتي به من بعيد، ليقتل من بعد مسموما)"[4] يشتغل السرد من خلال هذه المقاطع السردية على إخفاء وتبطين الخطاب

---

[1]- عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 38.

[2]- م، ن، ص 38.

[3]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 14.

[4]- م، ن، ص 16.

السياسي والإيديولوجي في نسيجه، محاولا نقل ما مرّت به الجزائر سياسيا من أزمات منبعها الأصلي الدسائس وكواليس الحكم، جاعلا من بطل الرواية نموذجا سلبيا للحكم يعتمد على الآخر، ويعيش وسط الأوغاد والخونة، ولنقرأ هذا المقطع السردي "وها أنذا، أنا السلطان المرشح لحكم الدنيا. أقف مع الأوغاد الذين تعوّدت مكرها على وجوههم وعاداتهم، وأنتظر العلامة، التي ينتظرها جميع من سكن هذا البحر..."[1]. يقوم السرد في رواية المخطوطة على مُساءلة أمور السياسة وخفاياها، حينما تحضر أسماء مثل: عبد الرحمان، أطلس الظواهري، المليانى ممزوجة بعوالم وكواليس ألف ليلة وليلة، عندما تُستحضر في كل مرّة بتحوّل وضع السرد من المباشر إلى وضع يتداخل فيه النص الروائي بالموروث السردي، وذلك لغاية واحدة تتمثل في إبراز المهمش أو المقموع، وأسئلة السياسة والمصير، "فيستعين الروائي بتعالقات سردية مع الفكر والتاريخ والوجدان القومي المثقل بعناء الوجود، أو كان رواية النص منافحة رؤيوية للفناء والعدم والفظاعة وكل ما يشين الحياة."[2] يقع الخطاب السياسي موقع الوسط مابين النص التراثي والنص الروائي. فالتجريب لدى واسيني الأعرج يُعلن القطعية مع أنساق السرد التقليدي في نمطها الواقعي، ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق كتابة، "تجدّد نسغها في صيرورة بحث عن المغاير من أشكال السرد، وأنساق الخطاب، ومستويات اللغة، قصد بلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم، وصياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي والسياسي في تحوّلاته المتأزّمة التي وسمت مرحلة الجزائر المستقلة، وكانت تستدعي تحوّلات في جمالية النص السردي، حتى يكون قادرا على استيعاب الإشكاليات المستجدّة والتحدّيات المتولّدة عنها."[3] انفتحت الرواية العربية الجزائرية على كلّ أنواع الخطابات، فكانت مجالا واسعا لاستعراض خصائصها وأساليبها المتنوّعة.

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 22.

[2]- عبد الله أبوهيف، الاشتغال السردي ما بعد الحداثي، ص510.

[3]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي الجديد، ص 122.

ثانيا: ملامح الحكم والحكّام في رواية المخطوطة الشرقية.

تمارس رواية المخطوطة الشرقية تجربة المزج بين الخطابات، بواسطة التركيز على التخّيل الذي تحدثه الاستعارة، والتعالقات النصية، ومن بين الأنساق السردية المحيلة على أمور الحكم والحكّام، ما أشار إليه الكاتب وهو يستعرض للقارئ جملة من شروط الحكم والحكّام كالخداع والنفاق اللذين سار عليهما المليانى والد نوح. تطبع هذا المسار الحيلة والدهاء مثلما نقرأ في المقطع السردي التالي: " كان المليانى شعلة من الدّهاء والحقد، هكذا كان يقول، ويقول عنه الذين عرفوه من قرب أو من بعد، وإنسانا مستميتا في خوض الحرب المقدّسة ضد الحاكم: تنبّه للعلماء مبكّرا، عرف دفاترهم وبوقالاتهم وقواربهم وحيطان قلعتهم..."[1]. يتّسم الخطاب السياسي في روايات الأعرج واسيني بأنه خطاب يقول الخيانة والفساد، يقول المأساة والعنف والدمار، يقول الخوف والقمع والحرمان والقهر والجنون في محيط متعفن فاسد ومخنوق. فالكتابة الواسينية تفضح المسكوت عنه، تكشف أساليب الحكّام في تسيير شؤون الرعيّة، "والمليانى عندما سمّم نوح، لبس جلده، بكى على الشاشة الصغيرة دموعا، كانت تبدو صادقة. فقد تدرّب عليها طوال الأيام التي سبقت مصرع نوح، عندما تستعصي عليه الدموع وهو يوجه خطاب الأمة الجنائزي على الشاشة، هناك رجل كان مختبئا عن عدسات الكاميرات، ينفخ بانتظام من علبة صغيرة قليلا من غاز اللاّكريموجين، حتى لا يضطر المليانى إلى تعذيب نفسه من أجل البكاء. أوّل شيء قام به هو أنه أصدر بيانا صارما بالحفاظ على صورة نوح معلقة على كل حيطان مؤسسات الدولة والمؤسسات الخاصة..."[2]، يحاول الكاتب من خلال هذه الخطوات في الحكم نقل ما يحصل بأسماء مستعارة، "فخصوصية الرواية العربية يمكنها أن تتحقق؛ حيث تنغرس في عمق واقعها –الواقع العربي- كما يمكنها أن تتمثل أيضا حين تتعامل مع قساوة هذا الواقع، ومع المقومات العنيفة التي تسيطر على مجموعة من أجزائه ومكوناته، بمعنى آخر حين تتمثل الرواية كل ما هو مأسوي في هذا الواقع فتقدمه في ضوء استراتيجيات تفاعلية تستهدف الفعل القرائي في النص، أو تتوخى البنية التأويلية التي تشكل جزءا من بنيته التوليدية. "[3] عرض الكاتب على القارئ نماذج الحكّام وأوصافهم،

---

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 49.

[2]- م، ن، ص 53.

[3]- عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 10.

وترك له حريّة التمييز، فاللملياني صفات وللشاعر نوح صفات، وللأطلس الظواهري صفاته وللأمير نوح ولد المليانى صفاته، فالأسماء تبدو تخيّلية لكن الصفات تنطلق من قلب الواقع التاريخي، فإذا كان الخيال الخالق هو الرحم الذي تنبثق منه الشخصيات الروائية، فإنّ الواقع الموضوعي، والحياة الاجتماعية، هما اللذان تنتمي إليهما تلك الشخصيات، فكما أنّ الخيال عقيم دون صلة له بالواقع، فإن الفكر الفني كله دون خيال لا معنى له، ولنلحظ صفات كل حاكم من خلال الجدول التالـــي:

الحاكم العادل نوح الشاعر	الحاكم المستبد المليانى/ شهريار بن المقتدر
العدل المشورة الحق مساعدة الفقراء	الاستبداد القتل الخيانة الخداع النفاق

وما بين النفاق والخداع ينشأ نوح ولد المليانى، منتظرا نصيبه في الحكم، وزاده في ذلك جملة من الخرافات (القرنين) وشلّة من الخونة (سارة وأوسكار). وفي حركية سردية حوارية، ترتسم خيوط الحكم ومراحله في نوميدا أمدوكال. يغدو السرد بعد أن كان أشبه بالسيرة الذاتية، نقدا ضمنيا للسياسات وأنظمتها.

هدوء **اضطراب** **هدوء + اضطراب**

مرحلة الشاعر نوح **مرحلة المليانى** **مرحلة نوح ولد المليانى.**

إنّ مصطلح جملكية في الرواية مثّل ذلك الاضطراب في الحكم، الناتج عن اختلاف طريقة تفكير كل حاكم " فتركيز الكاتب على الواقعي في البناء التلفظي للنص يدلّ على سعيه إلى إقامة علاقات متعدّدة مع هذا العالم الخارجي، تمكّنه من أن يصوّر لقارئه التجليات الممكنة لهذا العالم، تاركا لهذا القارئ بدوره حرية الحركة في النص."[1] تتكوّن الفكرة للقارئ بأنّ نظام الجملكية هو نظام متكوّن من نظام جمهوري ونظام ملكي، فهذا الخلط مصدره التظاهر باستعمال الحكام للقاموس السياسي الزائف كمصطلح ديمقراطية " ذلك أنّ الديمقراطية الزّائدة تفقد السلطان هيبته ونضارته. بالقرنين. سأكون الفاطمي ذو القرنين، ذو الرهبتين. رهبة الأصدقاء والأعداء..."[2]

تعكس البياضات رغبة الكاتب في مشاركة القارئ، وجرّه إلى مغامرة التأويل فجزء كبير من تحقق النص إنّما "يتمّ عبر ثقافة القارئ التي من خلالها تحدّد بياضات النص التي لابدّ من قراءتها وإعادة تشكيلها."[3] فالمخطوطة الشرقية بفضاءاتها المتعدّدة تفسح المجال لبناء تفكير نقدي بنّاء، بارتكازها على البعد الواقعي ومزجه بكل أنواع الخيال والعجائبية. فالكتابة عند واسيني الأعرج "صناعة، وقوة، وقوة النص هو أنه يحوّل تلك المادة الباردة الإيديولوجيا، إلى مادة تعيش بيننا، وأنا شخصيا أرض أن تتحوّل الرواية إلى منابر وفضاءات للخطاب الإيديولوجي والسياسي والديني فلتتحوّل إلى فضاءات للخطاب الأدبي، لأنه يستدعي الخطاب السياسي والإيديولوجي ولكن ضمن نسق من المتخيّل."[4]، فالبياضات التي لا يقولها التاريخ تقولها رواية المخطوطة الشرقية بطريقتها الخاصة.

ثالثـــــا: أشكال السلطة في رواية المخطوطة الشرقية.

تتنوّع أشكال السلطة في الرواية، بحسب تنوّع أنساق البنية السردية، ومهما يكن وصف أي شكل من أشكالها فإنه لن يكون، بأي حال من الأحوال، إعادة إنتاج، ولكنّه دائما خلق فعّال، فالقاموس اللغوي وظّف أساسا للدلالة على أن المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات

---

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 111.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 37.

[3]- محمد سالم محمد أمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 112.

[4]- م، ن، ص 112.

مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية ". وعلى هذا الأساس نجد أشكال السلطة التالية:

أ -السلطة والمرأة والجسد.

استطاع الكاتب أن يُنشئ نصّا عصيّا على التصنيف هدفه تفكيك بنية النوع الروائي من الداخل، وأن يكتب نصا روائيا تتضافر في تشكيله جملة من الأنواع، فتحضر المرأة كتيمة رئيسية في الرواية مجسّدة في سارة والزنجية، ونوّارة لهبيلة بنت زينب، وماريوشا. وكل واحدة تعد رمزا محيلا على دلالات عدّة. فالمرأة حاضرة في رواية المخطوطة الشرقية بجسدها الأسطوري الذي تحوّل إلى حكاية الجسد المقموع والمقهور والمسجون والمعذّب والمحروم والمقتول، وسط ثلاثية: السلطة، والحب والكتابة في عالم فاسد متعفن زمن الخيانة والفساد، زمن الفشل والموت، "فالجسد يبدو عنصرا ضمن نسق رمزي تكشف داخله مجموع الاستيهامات التي ولدتها ذكورة قدمت ولا زالت تقدّم نفسها على أنها منبع التاريخ ومنتهاه."[1] يرى المليابي في السلطة تكسير عبد الرحمان باغتصاب زوجته ماريوشا رمز الوفاء والطهارة. فهذا الاسم يخترق جلّ روايات واسيني الأعرج حتى "تحوّل إلى ما يشبه التوقيع الذي نتعرّف من خلاله على نسب النّص الروائي، وكان أوّل ظهور لهذا الاسم في أولى روايات الرجل الموسومة بوقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، ومنذ تلك الرواية ومريم ترتحل من نصّ إلى آخر تشد المتون إلى بعضها البعض لتحوّلها إلى ما يشبه النص الواحد بين يدي القارئ."[2] وها هو يتفنّن في رواية المخطوطة الشرقية في تلوين هذا الاسم، فيستدعيها باسم ماريوشا المرأة التي وقفت إلى جانب الموريسكي والمجدوب في رواية رمل الماية. وتقف رغم المآسي والآلام إلى جانب عبد الرحمان، لقد اضطهدت مثلما اضطهدت نوّارة والزنجية. فالقارئ يجد نفسه أمام ثنائيات الاضطهاد: نوح/الزنجية، شهريار/نوّارة المليابي/ماريوشا، وعندما تحضر هذه الثنائيات تحضر لغة الجسد بآهاتها وحركاتها وانفعالاتها فتزداد وتيرة اللغة بازدياد فاعلية الجسد. والرواية تعج بالمشاهد الدالة على ذلك كمشهد اغتصاب ماريوشا ونوّارة لهبيلة بنت زينب، "فالكلام والهذيان والخطابات المنظمة والمناجاة والصراع وكل

[1]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 55.

[2]- كمال الرّياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 122.

أشكال الخروج من الذات والالتحام بالآخر تخفي بشكل واع أو لا واع، إرادي أو لا إرادي إستراتيجية خطابية منظمة لأنماط الظهور الفظي للمضامين التي نطلق عليها عادة الايدولوجيا لأي القيم كما يتم تجسيدها في واحدات أو وقائع سلوكية يحكمها نسق ما"[1] تتكرّر هذه المشاهد بشكل منتظم في رواية المخطوطة الشرقية ممّا يجعل السرد يتوقف مفسحا المجال للوصف؛ أين يُقدّم لقطات متعدّدة للفعل الجنسي تسبقه وتليه لحظات مبهمة لغة وفعلا. ويتجسّد هذا الطرح أثناء لقاءاته المتكرّرة بسارة، أين تمارس عليه سلطة الإغراء والحب المزيّف " آه ! سارة يا ابنة الفراغ الأزرق !؟ أخرجيني من هذه الكآبة المفجعة، فأنا لا أفكّر إلاّ أن أكون معك، أن أعشق أنت وحدك مثلما كان يفعل نوح الشاعر الممحون الذي أتو به من بعيد ليقتلوه، معك وحدك. أهفو إليك. لليلة واحدة، لرمشة عين، لرمشة عشق نادرة، ممتلئة بلونك وجسدك. لا أطلب وسط هذه الفاجعة إلاّك. ربّما خبّأت اللذة التي بصدرك شيئا من هذه الرخاوة التي يمتلكها البحر..."[2]. أخضعت بذلك سارة نوح ولد المليانى إلى سلطتها بإتباع مسار سردي يعتمد الحيلة والخداع بالكلام المعسول؛ حيث نجح مشروعها السردي في قتل الزنجية والوصول إلى مراتب عُليا في الحكم، فالسرد " يحتاج لكي يعبّر عن تحوّلات الذات وملكوتها، إلى التخفي في ثوب الاستعارة والتشبيه والكناية وكل الصور التي يمكن أن تعطل فعل العقل." [3] عندما تجتمع سارة مع البحر، تُحدث سلطة رهيبة إلى حدّ تلبية كل ما تطلب " فمثلها مثل البحر وتفاصيل السلطان، الذي يأتي الآن بقوة مثل الموجة العالية التي تعوّدت أن تغطي الشمس عن وجهي، لأعود قافلا إلى القلعة الفارغة من كل شيء إلاّ من الأصداء القديمة"[4]، فالبحر ماء والماء دال على التطهّر. إنه طقس من الطقوس الرمزية الموغلة في القدم " فقد ظلّ الإنسان يرى في الماء منبعا وأصلا لكل شيء. إنه الحياة ذاتها ولا يمكن تصوّر أي شيء خارج الماء.. فهو مرتبط بالرغبة في العودة إلى الأصول الأولى.. إنّه يحيل على الحنين إلى العودة إلى رحم الأم، إنه استدعاء للرحم والحماية والتخلّص من عوالم القتلة والجلاّدين."[5] وهو أيضا ملجأ البطل نوح ولد المليانى في مواعيده مع سارة.

---

[1]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 74.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 296.

[3]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 67.

[4]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 404.

[5]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 224.

يعمل الكاتب في رواية المخطوطة الشرقية على تحويل مسائل الحياة وقساوتها إلى مسائل فنية غاية في الجمال، كارتباط المرأة بعقم الحكم وأنظمته، فالبطل يعلن رفضه لسارد يقصّ عليه القصص كما فعلت شهرزاد ودنيا زاد ليتكفل هو بنقل هموم بلاده، "لم أكن في حاجة إلى امرأة تقصّ عليّ أحسن القصص أو قصص الأولين، كما فعلت معه دنيا زاد وقبل ذلك فعلت شهر زاد مع جدي النائم على خدّه. "[1] لم يرث البطل كره النساء عن والده الملياني الذي رأى في المرأة الولادة فقط، وتوريث الحكم، ففي مشاهد متكرّرة تبدأ من الصفحة 229 إلى الصفحة 331، يصوّر الرّاوي الملياني مراحل الإنجاب في عهده، فالأنثى في نظره رمز الموت والعقم السياسي.

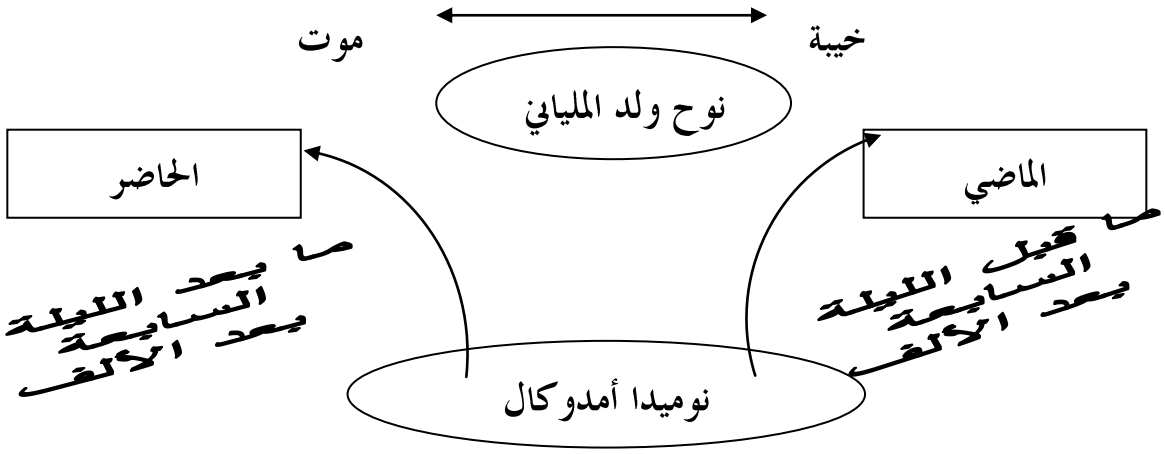
الأنثى في نظر الملياني	صفحاتها	نهاياتها
البنت الأولى	صفراء مثل الليمونة -ولدت مريضة باليرقان	الموت: رميت في مطحنة الكاشير
البنت الثانية	جميلة	الموت : رميت في مدفأة

وحتى الأم لم تسلم من مقت الملياني للنساء فبعد أن ولدت له ولدا وهو نوح قام بقتلها بأبشع صورة، وهنا يتفنّن الكاتب عبر سارده في وصف ذلك المنظر، وقد روّض كلماته، وحمّلها كل معاني العنف والقساوة، ولنقرأ هذا المقطع " أخذت إحدى المربيات منها الطفل، رشقت عينيها فيّ وقبل أن تعرف شرّ الدهشة، والجملة المقطوعة، أخذها أحد عبيدي الأقوياء، من رأسها الصغير ثم ضربها على الحائط الإسمنتي المشقق بكل قوة حتى انشق دماغها إلى اثنين وبدأ مخها يرتسم مشكلا خيوطا سوريالية متقاطعة ودوائر لزجة، بيضاء، ممزوجة بحمرة مخثرة..."[2] يشكل الماضي من خلال هذه المشاهد حقيقة الحكم وصاحبه، يستطيع القارئ كشف أسرار السلطة وانهيارات الوعي، حين يغدو الموت مشروعا مقدما للمرأة وتغدو الحياة بالنسبة إليها مشروعا مؤجلا، فتصاب الذات بانكسارات قاسية. وبالتالي يكشف الملياني

[1]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 229.

[2]- م، ن، ص 231.

الإيديولوجية المعتمدة على النفاق والقتل قتل كل ما هو جميل، فتحوّل عصره إلى عصر السّواد والظلمة، بفضل كتائبه التي نشرها في المدينة لتنفث سمومها في الشعب الضعيف. هكذا يراوح النص ما بين الماضي والحاضر لكشف فجائع السلطة، وتشريح التاريخ السياسي في نوميدا أمدوكال التي ما هي إلاّ الجزائر ماضيا وحاضرا ومستقبلا.



تُعدّ التجربة الروائية "احتفاء بالزمن وإبراز لجلاله، فالحديث عن جزئية تمت في الماضي أو تتم في الحاضر أو يمكن إسقاطها كحالة افتراضية ممكنة التحقق هو تحديد لوقع الزمن على الأشياء والكائنات. فمن الخليط اللامتناهي والتنافر للأحداث نبني عالما يتميّز بالاتساق والانسجام، ومن الماضي نستعيد جزئية حياتية لا تحض سوى فرد معزول يعيش تجربة مخصوصة إلاّ أنها تمثل حالات إنسانية لا حصر لها ولا عد"[1] . لا تقدم المخطوطة الشرقية المعطى السياسي مباشرة، بل عبر صور مركبة ومتداخلة ومكثفة لها قانونها الخاص. تدين التاريخ السياسي المزيّف وتكشف فاجعة التاريخ السياسي بأسلوب متخيّل يتخلّله نقد مليء بالمرارة والخذلان لواقع الحياة الاجتماعية والسياسية.

[1]- سعيد بنكراد، السرد الروائي، وتجربة المعنى، 153.

ب- سلطة الأب الحاكم في رواية المخطوطة الشرقية.

أثار هذا الموضوع جدل العديد من الكتّاب العرب القدامى والمعاصرين، في ظلّ التطورات الحاصلة في البنية الاجتماعية للمجتمع العربي، فاختار الكاتب الخوض في ثنائية الأب والدّين وصراع السلطة، متجاوزاً المفهوم العادي للأبوية، للحديث عن أبوة خاصة في ثنائيات شريحة للتاريخ السياسي، في نقده لنظام توريث الحكم. وهل سيواصل الابن درب أبيه، أم سيسلك طريقاً مغايراً؟ "لقد وظفت الدراسات الحديثة الغربية منها على وجه الخصوص مفهوم الأبوية لنقد سيطرة الأب داخل الأسرة، وذلك نظرا إلى العلاقة التماثلية في النزعة التسلطية التي تجرى بين الأنظمة السياسية وأفراد المجتمع من جهة، وبين العلاقة التسلطية بين الأب وأفراد الأسرة من جهة أخرى."[1] عرف الكاتب كيف يرسم شخصية المليايني بكل أبعادها وخاصة التسلطية، بالرغم من أنه لم يُبد أي عداء اتجاه ابنه نوح، فملامحه اكتشفها القارئ من خلال سرد الرّاوي/البطل نوح، وسرد عبد الرحمان في القسم الثاني من الرواية، فصورة الأب والسلطان واحدة " فالسلطان لا يعد سوى رمزا لصورة الأب التي تستكين في اللاّشعور. كما أن وصول الابن بعد مغامرات عدّة إلى العرش، لا يعني سوى تحقيق الرغبة العارمة في النفس، في أن تحلّ محل الأدب في مثل قوته وجبروته، أي يصبح سلطانا."[2] يوّرث المليايني حكمه إلى ابنه بعد اختفاء عبد الرحمان، فالاختفاء ليس موتا ولا حياة. إنه "يحيل على السر والغموض والالتباس والأقاويل والإشاعات، وهو إلى هذا وذاك انتشار في الزمان، وفي المكان، فالمتخفي في حكم الغيب، لا أحد يعرف مصيره أو مكانه أو وجهته. وهو بذلك موجود خارج مدار الزمن المألوف. إنه موجود في الذاكرة الجماعية كحالة إمكان قابلة للتجسد في أية لحظة"[3] فعبد الرحمان ما هو إلاّ صورة الحق الملازمة للمليايني وابنه، في كل مرّة ليذكرهما بأصول الحكم العادلة التي جسّدها الأمير نوح الأوّل، لذلك يحاول البطل تجاهل هذه الشخصية بالبحث عنها وقتلها رغم إعجابه بها، فنوح ولد المليايني مثّل الشخصية "المزدوجة أو المركبة، التي تعيش تناقضاتها السلوكية مع محيطها، وتبدو

[1]- عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص 19.

[2]- نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، د ت، ص 249.

[3]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 153.

عاجزة بسبب هذه المتناقضات عن إقامة علاقات عادلة على قدم من المساواة مع الآخرين."[1] ورث كلّ الصّفات السيئة والدنيئة كالنفاق والخيانة (قتل الزنجية)، وحبّ السلطة، التيمة التي تحكّمت في مختلف التقنيات السردية الجديدة التي وظّفها الكاتب، وهو يعلم جيّدا أنه يواجه قارئا مختلفا، وخاصة قارئ التسعينات الذي لم يعد يقرأ كثيرا الروايات كونها توثيقاً لأحداث يراها على الشّاشات أو يقرأها في صفحات الجرائد، أو يعيشها في حياته اليومية، كتوظيف الشعارات السياسية التي ينتشر البعض منها في رواية المخطوطة الشرقية مثل ما ورد في جملة النفاق التي قالها الملياني في حق الشاعر نوح:

" أيها الناس إنّ أعظم ما جاء به نوح هو أنه أعاد البلاد إلى طريقها، بعدما كادت أن تغرق في حرب أهلية مؤكدة."[2]

ومثل هذه الشعارات والعبارات السياسية تتكرّر على طول صفحات الرواية، كالتي وردت في شكل بيانات في القسم الأخير من الرواية، وقد سبق وتعرضنا إليه في أجزاء سبقت من الدراسة، "فالشعار عبارة عن رموز فنّية، تُظهر هوية الفرد أو الجماعة أو المؤسسة أو الدولة، والتقارب بين الشعار كهوية بصرية، وشعار طبقة الأشراف أدى إلى القول بأن الشعار يؤدي نفس وظيفة الصورة الدينية أو شعار طبقة الإشراف للفرسان أو الأعلام الوطنية فهم يرمزون إلى الانتماء أو البنية الجماعية."[3] هذا ونلمح في الرواية الواسينية نزوعا نحو توظيف اللغة العامية المبتذلة ذات الألفاظ السوقية التي تخرج من قلب المجتمع الجزائري، "ولأنّ الكاتب فنّان أديب بدوره، فهو كفيل بأن يحيل المواد المبتذلة في الحياة اليومية المرصودة إلى موضوع جمالي وفكري مثير للتأمّل والمتعة معا."[4] فهل رمى واسيني الأعرج بهذا التوظيف ملامسة الواقع الجزائري وكشف أسرار الحكام؟ أم هي مجرّد تقنية موظّفة عمدا قصد جلب اهتمام القارئ العادي ؟ تجتمع أجوبة هذه الأسئلة، ويرتبط بعضها بـــبعض، كون الكاتب أحضر هذه المادة قصد كشف زيف الحكام الذين يتخبؤون خلف ستار الأُبـــهة والمظاهر

---

[1]- عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 86.

[2]- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 55.

[3]- قدور عبد الله ثاني، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص 244.

[4]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 224.

الخادعة، أمّا حقيقتهم فوحش عنيف يستعمل اللغة العنيفة والمبتذلة التي تنتشر في كل أقسام الرواية، حتى أصبحت ملمحا مميّزا لها، ويمكن قراءة أمثلة ذلك في الصفحات الآتية:

-القسم الأول: ص32، ص67، ص73، ص108، ص117، ص120، ص132، ص133، ص145.

-القسم الثاني: ص246، ص266.

-القسم الثالث: ص310، ص336، ص337، ص338، ص 367.

-القسم الرابع: ص454، ص438، ص441، ص393.

اتّبع الكاتب في توزيع هذه المادة الجانب السياسي، فكلّما غاص في الحديث عن الحكم والحكام تكرّرت هذه الألفاظ، وازدادت حضورا؛ بحيث يُولّد التكرار معاني جديدة للمقاطع السردية، وفي الكثير من الأحيان يسرف الكاتب في توظيف هذه العبارات حدّ إرباك القارئ، وكأنه في مغامرة تحدّ معه، وهذه الخاصية لم توجد فقط في رواية المخطوطة الشرقية، بل هي ظاهرة معمّمة في جلّ أعمال الأعرج واسيني

إنها مغامرة الكاتب -إذن- نحو التجريب وآلياته بتهجين روايته بمواد غريبة. ممّا يفتح لها المجال لعالم شديد الغنى والحيوية، يُعطي الرواية بعدا أصيلا ومتجدّدا يفتحها على آفاق رحبة من تطوير الشكل وتعميق الدلالة بتوظيف تقنية القناع للتعبير عن الحاضر بتقديم صورة تراثية وتاريخية أسطورية للواقع الراهن. وهو يقوم بترحيل الحاضر إلى الماضي ويرسم صورة ثانية للقمع والسلطة بإيهام قارئه بالجو التاريخي في أعماله الروائية قصد نقد الواقع الجزائري الراهن من خلال إنشاء صورة شبيهة بالماضي، فيتحوّل اهتمام القارئ من لعبة القناع التراثي بأشكاله إلى لعبة كشف أسرار السلطة وطبيعتها وأساليب عملها، فالتراث والتاريخ والأسطورة ليست موضوع أعمال واسيني الأعرج بل هي مواد يستـــتر وراءها الروائي ليُخبّئ خلفها وجه الواقع السياسي والاجتماعي البشع.

وبالتالي أخذ توظيف التراث في رواية المخطوطة الشرقية بعدين أساسين: أوّلهما رمزي إستعاري للتعبير عن الواقع المؤلم، والبعد الثاني يتجسّد في الاستفادة من المادة التراثية المتشبّعة بالألفاظ والعبارات الموحية، فالكتابة الواسينية مغامرة تبحث عن التفرّد والتميّز، بخلق فضاءات التفاعل النصي، وتداخل الخطابات، محاولة صياغة إشكاليات الوطن في قالب لغوي متميّز

تتعلّق فيه السيرة الذاتية لنوح ولد المليابي بالسيرة الجماعية لمجتمع نوميدا أمدوكال (الجزائر)، فالتجريب في الكتابة الواسينية فعل إبداعي خلاّق يعمل على الاختلاف والمغايرة.

لا يمكن الحديث عن نص روائي جديد دون الحديث عن السرديات الحديثة ومنجزاتها، فالفضل يرجع لها في ولادة هذا الشكل الحكائي المتفرّد. وقبل الخوض في الحديث عن السرديات وأهمّ منجزاتها ورُوّادها لابد أن نعرّج على مصطلح وقف عنده النقاد وعُرف على مرّ التاريخ صيغا لا متناهية. إنّه السرد (la Narration) الذي حدّده رولان بارط (R.Barthe) وأكّد بأنّ "أنواعه في العالم لاحصر لها، وأنّها تعتمد على الكلام ، شفويا كان أم مكتوبا أو الصورة، ثابتة كانت أم متحرّكة أو الحركة، أو مزيج من هذه العناصر مجتمعة. ويقول أن السّرد موجود في الأسطورة والحكايات أو الملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والبانتوميم، بل واللوحة المرسومة، والحوادث، والأحاديث... إضافة أنّه يوجد في كل مكان وزمان عند كل المجتمعات منذ بدأ الإنسانية، فلكل شعب قصصه الخاصة به..."[1] وبالتالي أكسب رولان بارط وغيره السّرد طابعا عالميا وأصبح لكلّ شكل أدبي أو غير أدبي خاصّية له وهي السّردية « Narrativité » كالخرافة والرواية، أو الفيلم، أو الشريـــط المصوّر.

1- السرد والأصوات السارحة.

لازم السّرد الرّواية على الصعيد النّقدي الحديث، لأنّ الرّواية هي سرد قبل كل شيء ذلك أنّ "الروائي عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار الوقائع التّي يريد سردها وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانا بالتسلسل الزمني للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة، وإنّما هو قطع واختيار تقتضيه الضرورة الفنّية، فالروائي ينظّم المادّة الخّام التي تتألّف منها قصّته ليمنحها شكلا فنيا، ناجحا ومؤثّرا في نفس القارئ."[2]

الرّواية ⟵ السّرد

السّرد ⟵ الرّواية

[1] *R .Barthes ,Introduction à l'analyse de s récits , communications N° 08, seuil, paris,1966,p 07.*

[2] رولان بورنوف، ريال أوئيليه، عالم الرواية، ت. نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، محسن الموسوي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، صص21، 22.

لقد تقوّض مفهوم السّرد في الآونة الأخيرة ليصبح لصيقا بالنصّ الرّوائي، فالسّردية ميزته وإيقاعه، لذلك حدّد غريماس السّردية في كونها "تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظّفة المستندات فيها لتشاكل ألسنيا جملة من التصرّفات الهادفة إلى تحقيق مشـــروع ."[1] إلاّ أنّ الإنبثاق الحقيقي لمصطلح السّرد والسّرديات Narratologie حملته بكل جدارة وفاعلية مجلة تواصل communications[2]. وقد امتلأت صفحاتها بمقالات نقدية شهد لها النقد العالمي بدقّتها ونجاحها على الصعيدين النظري والتطبيقي ليكون المحكي le Récit موضوع الدراسة والبحث عبر تجلّياته المختلفة وتشكّلاته المتنوّعة من صحافة وسينما وحكايات وأساطير؛ حيث طُبّقت مناهج مختلفة على تلك الأشكال كالمنهج البنيوي والبنيوية الشعرية والسيميائيات ... الخ. عالجت هذه المناهج المحكي من كل الزوايا ويكلّ تقنيات التحليل والوصف ودراسة المحتويات والسّرد والأحداث؛ حيث خاض النقّاد ي البحث في ثنائية المحكي كقصّة le récit comme histoire والمحكي كخطاب le récit comme discours .

جعل جان ميشال آدام " J.M.Adam" السّرديات فرعا من السيميولوجيا ، فعليها أن تهتمّ بكل الخطابات التي تحتوي على النمط السّردي بكل أنواعه، وذلك " لأنّ السّردية في نظره لا تتعلّق بسند صوري، فمقطع من الصور (الثابتة أو المتحركة) وخليطا من الصور والنصوص (الشريط المرسوم) نصّ مكتوب، أو رسالة شفوية؛ أين يدرج في إطار الأحاديث التي يمكن أن تروى بالضّبط، لذلك من المناسب أن يتخلّى عن المستوى الظاهري لإشتغال الشكل اللفظي... لكن نموضع مفهومه في مستوى أكثر شمولية، وأكثر تجريدية الذي سنحدّده كنمط نصّي والإحتفاظ به كباقي الأنماط الكبيرة، الوصفي، التفسيري، الحجاجي، أو السّردي ..."[3] وبالتّالي يتحدد السّرد من خلال هذا الطّرح على أنّه معنى جدّ مهمّ في تحليل الأعمال ودراستها حتّى ولو تواجد بشكل ضئيل وبنسب قليلة لأنّ الهدف واحد وهو البحث عن الخصائص السّردية داخل هذه الأنماط المختلفة. هذا الهدف دفع بالدّراسات إلى الأمام ونشوء ما يسمّى بالسّرديات المقارنة la Narratologie Comparée، وهي محاولة

[1] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، 1993، ص35.

[2] *communications ,N° 8 , seuil , paris ,1966.*

[3] *Jean .M. Adam, le récit, Ed2, presses universitaire de France, paris, 1987, p 09- 10.*

للعمل على تحليل الأنظمة السّردية وأبرز السّمات التي تجمعها والعلاقات القائمة فيما بينها، وقد كانت دراسات النّاقد ميشال ماتيوكولا M.Mathieu Colas رائدة في هذا المجال، فقد دعا إلى ضرورة تبنّي إلى جانب السّرديات الحصريّة (الأدبيّة) سرديات عامّة وأخرى مقارنة... وبعدها نقوم بتحديد نموذج معيّن لكي نميّز كما نشاء الصيغ والمستويات فإذا كانت السرديات الحصريّة (الأدبيّة) تهتم بأشكال السّرد اللفظيّة، وبالخصوص الأدبيّة، والسّرديات العامّة تهتّم بالأشكال في تجلّياتها اللّغوية وغير اللّغوية،"فإنّ السّرديات المقارنة تهتّم بالتحليل المقارن للأنظمة السيميائية، التّي أثمرت إلى حدّ بعيد في الإجابة عن العلاقات القائمة بين الرّواية والسينما في كثير من الأعمال، ومازالت علاقات أخرى في طور الدراسة."[1] بل الأمر تعدّى ذلك؛ إذ أصرّ العديد من الدّارسين أمثال تشاتمان(Chatman) وجيرالد برانس (G.Prince) على ضرورة التوفيق بين السّرديات العامة والسرديات الأدبية وولادة ما يعرف بالسرديات المختلطة (la Narratologie Mixte). ويوافقه جاب لينتفيلت (Jaap Lintvelt) في ذلك إذ يرى "أن السرد عرف صيغا لا نهائية بينما بقيت النظريات السردية في الغالب مرتبطة بالعمليات التخيلية (الراوي والفواعل والمروي له."[2] بهذه العناصر والبحث في العلاقات القائمة بينها نتجاوز التحليل السردي الخالص وتتوسع دائرة البحث عن علاقة الرواية بالإيديولوجيا، وبالسياق السوسيوثقافي، وتلقّي القارئ.

عملت الرواية الجزائرية العربية الجديدة على غرار مثيلاتها الغربية والعربية على تجديد إمكانياتها التركيبية والأسلوبية، فلم تبق حبيسة القوالب الجاهزة الجامدة، لأنّ الرواية الجديدة تنطلق من مقولة مؤداها أنّ مادة " الفن ليست في الذات وإنما في الموضوع، لأن العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء مادية أصبح يعلن استقلاله عن الإنسان وتمرّده عليه.. ومن ثم لم يعد بمقدور الفن تصوير فعل الإنسان في الشيء، إنما انفعاله بهذا الشيء."[3] تظل الرواية العربية الجزائرية شكلا إبداعيا على نحو خاص يستثمر كل التقنيات والمنجزات السردية

---

[1] *Michel .M. Colas, frontières de la narratologie, in poétique n° 65, paris, 1986, pp 103, 104.*

[2] الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص 58 عن :

-G.Genette .nouveau discours du récit , seuil ,paris , p10

[3] كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة(وهران/الجزائر، العدد 03 ، يونيو 1994 ، ص 124.

الجديدة، فتنوّعت أساليبها، وسايرت تطورات بلاغة السرد الجديدة..." فالحاجة تقتضي من علوم السرديات الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها بما يكون مفيدا في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصية، ويمكن استثمارها في تصنيف المرجعيات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سرديا، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد بلاغة السرد التي يظل رهانها متصلا برهان المعرفة الجديدة."[1] يلعب السرد دورا فعّالا في الرواية، وكل ما يتصل به سيحقق تطوّرا في أساليبها. فهو "الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم.. وقد عمد الروائيون في رواياتهم الجديدة إلى العناية بالسرد، بالسرد ذاته؛ حيث يتمركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعا لنفسه، فيقوم المؤلف الحاضر بشخصه داخل النص الحكائي بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومكان رؤية المؤلف الضمني لها، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيّلية، وأثر النص في المتلقين والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام، انتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم."[2] قد أكّد الناقد صلاح فضل على أهمية العلاقة بين التجربة الإبداعية والسرديات في قوله "وإذا كانت علوم السرديات مازالت تتشكّل بطواعية كبيرة مواكبة للتجربة الإبداعية في عالم اليوم دون أن تثقلها مورثات الأطر الثابتة ومرجعيات النقد القديم، فإنّ هذا يمثل شرطا آنيا لنا كي نستقرئ بعض مبادئها من الإنتاج العربي الممتد في رقعة متنوعة عريضة."[3] عرف الكاتب الجزائري كيف "ينطلق من قناعاته بأنّ الإبداع مرتبط في شطر كبير منه بتقاليد الثقافة الأم، وبأُطر الإدراك الأصلية، وبالذائقة الجمالية الجمعية التي هي، في آن واحد، جزء من التراث ومن الذات المُبدعة المُتلقية في تشبّعهما العميق بذلك التراث."[4] احتفـــظ الكاتب بأساليب

[1] هويدا صالح، بلاغة السرد في الرواية الجديدة، المشهد المصري نموذجا، مجلة بلاغات، القـــصر الكبيـــر (المغرب)، العدد 01 ، 2009 ، ص 128.

[2] م، ن، ص، ن.

[3] صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، ص 130.

[4] أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكوّن والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 72.

السرد القديم ونكّهها بنكهة التقنيات السردية الجديدة، التي تعكس رؤية هؤلاء الكتّاب للإبداع والتجربة الإبداعية عامة.

هذا وحفلت الرواية الجديدة بكم هائل من الآليات السردية الجديدة، التي تنطـوي تحت مصطلح التجريب الروائي، فعلى مستوى السرد تعددت الأصوات الساردة في الروايـة العربية، بحيث لم يعد القارئ يفرّق بين السارد والمؤلف وتداخلت الأسئلة والإشـكاليات حول من يروي؟ وكيف يروي؟ ومن هو المرسل الحقيقي للمحكي؟

يضع بارط في تحديده لموضوع المحكي ثلاثة تصورات أساسية[1] تُقوّض حدود السـارد والمؤلف

- التصور الأول: المحكي يرسله شخص يحمل صفات قيزيولوجية معنية، وهو المؤلف الواقعي.
- التصور الثاني: المحكي يرسله السارد الذي يكون مقوّضا من قبل جهة عليا، يروي عن ذاته وعن باقي الشخصيات.
- التصور الثالث: يحصر هذا التصور مهمة السارد في نقل محدود للأحداث، ويوكل هذه المهمة للشخصيات. فتتعدّد بذلك الأصوات الساردة.

لقي التصوّر الثالث رواجا كبيرا في عالم الرواية العربية الجديدة، فانتقلت وجهة نظـر الأحادية في الرواية التقليدية إلى وجهة نظر متعددة وهذا راجع إلى مدى ارتبـاط الروايـة بالتطور الحضاري الحاصل. وقد أكدت هذه الفكرة الناقدة العربية يمنى العيد في قولها : " إن القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيتها؛ أي بانفتـاح موقـع الـراوي علـى أصـوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدّم لهـم منطوقا أهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفنّي عن طابع سياسـي عميـق قوامه حرية النطق والتعبير"[2] . تنبع هذه الحرية من مرونة السرد نفسه، هذه المادة التي تتـبنى العديد من الآليات والتقنيات السردية الجديدة كانتقال حركية الرواية العربية من دائرة الأنا

[1] R.Barthes. Introduction à l'analyse structurale, p 25.

[2] يمنى العيد، الراوي والموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986، صص 11، 12.

على دائرة تعدد الأصوات الساردة؛ حيث تعمل هذه التقنية على توسيع أدوار الشخصيات، الأمر الذي أكسب الرواية تنوّعا لغويا ملموسا.

2- تماهي الأصوات الساردة في الرواية.

يُعدّ عالم الرواية فضاء واسعا للاشتغال السردي؛ أين تتلوّن طـرق السـرد وتتعـدّد أساليبه، والهيئة الساردة هي التي تتحكّم في هذه الإستراتيجية، فكل محكي متخيّـل ينتجـه سارده تخييليا، والعملية ككل يقف خلفها المؤلف الحقيقي للرواية. وقد نشب جدال عميق حول هذه النظرية، فظهرت ثنائية المؤلف/السارد تدعو النقّاد والمهمّشـين بمجـال السـرد بالبحث في غمارها.

إنّ الكتابة الروائية مغامرة إبداعية تستدعي حضور الثلاثيـة المعروفـة المؤلف/السارد/ القارئ وفي سبيل تكسير الميثاق السردي التقليدي يعمل الروائي على توفير لعبـة سـردية قوامها ذلك التماهي الحاصل بين المؤلف والسارد.

يصطدم القارئ باعتباره القطب الجمالي في عملية القراءة بمتاهة السرد وآليات إغرائه، هـذه الآليات التي عرفت نقلة نوعية في تحديد مفهوم الراوي، وأعادت الاعتبار للمؤلف الـواقعي وأهمية دراسته كهيئة قائمة بذاتها تتحكّم في العملية السردية ككل.

تكتسب رواية عابر سرير للكاتبة الجزائرية المتميزة أحلام مستغانمي[1] مشروعية تكسير البنية السردية من إستراتجيتها في التعامل مع اللغة، فمفهوم اللغة يغدو يوما بعد يـوم أكثـر

[1]- **أحلام مستغانمي** : كاتبة وروائية وأديبة وناقدة وشاعرة جزائرية معاصرة ، مولودة في تونس، جزائرية الأصل، من أب من هواة الأدب الفرنسي، شارك في المظاهرات ، يعرض للسجن بسبب نشاطه السياسي، ثم توجه بعد أن تـرك قسنطينة مع أسرته للإقامة في تونس؛ حيث رأت ابنته أحلام النور عام 1958 . وقد درست أحلام العربية بشكل جيد في مدرسة الثعالبية للبنات في الجزائر، ومن ثم ثانوية عائشة أم المؤمنين ، لتتخرج عام 1971 ، من كلية الآداب ضمن أول دفعة معربة تتخرج من جامعات الجزائر، حاملة بذلك لواء اللغة العربية ، عملت أحلام مسـتغانمي في الإذاعـة الجزائرية لثلاث سنوات ونشرت قصائد ومقالات في الصحافة الجزائرية ، وأصدرت آنذاك ديوانها الأول " على مرفـأ الأيام " عام 1971م. تزوجت أحلام من صحفي لبناني ، وأقامت في باريس ، مبتعدة بعض الوقت عن جوّ الكتابـة لتعود في بداية الثمانينات لتحضير شهادة دكتوراه في جامعة السربون في علم الاجتماع بباريس بدرجة ممتـاز تحـت إشراف المستشرق الراحل جاك بيرك ، ثم شاركت بكتاباتها في مجلة الحوار التي كان يصدرها زوجها، ومجلة التضـامن التي كانت تصدر في لندن. وبوفاة والدها حزنت أحلام حزنا شديدا لها ثلاث أشهر روايات : ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، وعابر سرير، وقد عد الدكتور عبد الله الغدامي هذه الكتابات ككتاب ألف ليلة وليلة.

اتساعا وأشدّ تسامحا، الأمر الذي سمح بانفتاح هذا المفهوم على الحالات والممارسات الـتي تلجأ إليها الكاتبة لتحقّق التفرّد والتميّز. نراها كاتبة تتماهى ببعض من سيرتها الذاتيـة مـع الراوي البطل.تتّخذ من الضمير المتكلم محورا للعملية السردية ممّا يُوقع القارئ في متاهة مـن البطل في الرواية، ومن الذي يسرد؟

تبدو الكاتبة أحلام مستغانمي قادرة على استنطاق جماليات السرد النسوي، من خلال استنطاق البنية السردية وجعل عناصرها تتماهى بعضها مع بعض في رحلة سـردية محكمـة النسيج، تلبس اللغة فيها حُلّة التجريب فتصبح لغة حبلى بالدلالة الرمزية الموزّعة على مدار النص، وتغدو الصورة الشعرية التي يغلب عليها المجاز في أوجّها حـين يـتم السـرد بلغـة الذكورة، وهي إحدى الأقنعة التي تتحكم في مخيلة القارئ عند قراءة هذه الروايـة، هـذا القارئ الذي يبحث عن صنع المعنى الذي يبدو متمنّعا لا يهب نفسه بسهولة.

تـتّكئ آلية السرد في رواية عابر سرير على لعبة سردية تعمل فيهـا الرمـوز دورا بارزا. فالسرد بلغة الذكورة تقنية تشكّل تحدّيا بارزا للكاتبة، فمثلما قرّر الكاتب الحديث عن الأنثى من منظوره الخاص، فيمكن الحديث عن الرجل بالمنظار الخاص للمرأة، وحين تحضـر الذّات في الرواية النسائية كشخصيات رئيسية، كل شخصية تبحث عن حكايـة لملامـح وضعها النفسي، تحضر أيضا تقنيات التوازي خلف لعبة السرد، متى قرّرت الكاتبة الوصـول للحديث عن حيثيات لا تحب أن تعلن عنها، لذلك تلجأ إلى المراوغـة والمجـاز واللعـب بثنائيات من مثل المؤلف/السارد، المؤنث / المذكر، رغبة في تحقيق عنصر التشويق المؤدي إلى عنصر التحفيز في القراءة.

3- تماهي الأصوات الساردة وأثره في خرق الميثاق السردي في رواية عابر سرير.

تُحسن الكاتبة أحلام مستغانمي التعامل مع الجانب اللغوي في الكتابة الروائية، وهـي بذلك تبرز تميّز الكتابة النسوية التي انطلقت في مسار نحو التميّز عن الكتابة الروائية التقليدية. وسنحاول من خلال هذه القراءة التحليلية البحث عن مدى إسهام تماهي الأصوات الساردة في خرق الميثاق السردي في رواية عابر سرير، ومدى تأثير هذه اللعبة السـردية في معمـار الرواية على مستوى بنيتها السردية.

3-1- الشخصية الروائية وارتحالاتها.

انفردت الرواية كجنس أدبي في كونها الشكل الأدبي الأكثر قدرة على مواجهة العالم، فهناك" روائيون فجّروا النماذج الأصلية، واستكشفوا مسارات جديدة، وكانت من أهـم اهتماماتهم أن يُصوّروا العالم كما هو الآن، وكما سيصبح، "فالأديب في محاولته حصر السرّ وتطويقه، سواء أكان الموضوع متعلقا بالجريمة أم بالقوى المرئية أم الخفية التي تُسيّر الكـون، تجتهد في أن تحكي عن الإنسان بشكوكه ومخاوفه وهواجسه، وبما يكتمه في نفسه"[1]. وبما أن الرواية هي هويّة سردية، فعناصر مثل الشخصية والزمن والمكان يساهمون مساهمة بالغـة في تشكّلها وتميّزها، فالشخصية تعد روح العمل السردي الروائي، ولا يمكننا تخيّل البناء الروائي دون وجود شخصيات تحركه، فهذه البنية تعمل على خلقه؛ حيث تتحرّك في مجاله المكـاني والزماني، فيمدّها الكاتب بالحياة، ويوّلد العلاقات فيما بينها.ولهذا الغرض بالتحديـد راح الكتّاب والنقّاد يولون أهمية كبيرة لهذا العنصر. ويميل بعضهم وخاصة المعاصرين إلى اعتبـار التصوير الناجح للشخصيات من أهم علامات تميّز العمل الروائي.

هذا وقد ظهرت مدارس عدّة تهتم بدراسة بنية الشخصية الروائية وتبحث في أسلوب تصويرها الأمثل. ويتجلى إبداع الروائي في رسمه للشخصيات في مدى قدرته على التعمق في دواخلها وخباياها، ولمس اهتماماتها، والنّفوذ إلى عوالمها وإمداد القارئ برصيد وافر من كل ذلك"فالشخصية في ذلك التنظيم الدينامي المتكامل لخواص الفرد الجسمية والعقلية،والخلقيـة والاجتماعية حسبما يتكشف الآخرين من الناس،في حياة الأخذ والعطـاء الاجتماعيـة."[2] فالشخصية وعاء يحوي الدّوافع والعادات والميول والاهتمامات، وفي هذا الصدد قدّم فيليب هامون Philippe Hamon في كتابه سـيميولوجيا الشخصـيات الروائيـة pour un statut sémiologique du personnage تصوّرات رائدة حـول هـذا الموضـوع، فالشخصـية في نظره"مورفيم فارغ أي بياض دلالي لا تحيل إلاّ على نفسها. إنّها ليست معطى قبليـا كليـا

[1] – جيلبير سينويه،تأثير الرواية في مستقبل البشرية ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث،مهرجان الدوحة الثقـافي الخامس2006 من الموقع الإلكتروني: www.doha.festival.net

[2] – عبد الرحمان محمد عيسوي،سيكولوجية الشخصية،منشأة المعارف بالإسكندرية،(القاهرة)،ص18.

فهي تحتاج إلى بناء، تقوم بإنجازه الذّات المستهلكة للنّص زمن فعل القراءة، هـذا المـورفيم الفارغ يظهر خلال دالّ لا متواصل، ويحيل على مدلول لا متواصل."[1]

والشخصية من هذا المنطلق علامة لا تكتمل إلاّ لحظة نهاية عملية القراءة.ولا تحيـل هـذه العلامة إلاّ على نفسها، فهي ليست جاهزة سلفا، ولكنّها تتحوّل إلى دليل ساعة بنائها نصيّا، ويتدخّل عنصر القارئ في بعث فعالية جديدة عند عملية التأويل.

كما أولت الدراسات اللّسانية اهتماما كبيرا للشخصية كـدليل لـه وجهـان:دال ومدلول، فهي"مجموع ما يقال عنها نصّيا، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها."[2] ويعدّ الغموض من أهم مميّزات الشخصية الروائية في الروايات الجديدة. وما قلّة اهتمام الكتّاب بهذا التّصور إلاّ ردّ فعل على الخضوع الكلّي للشخصية، التي تشكّل قاعدة نهاية القرن 19. قـال أرنولد بونت Arnold Bennett : " قاعدة النّشر الجيّد هي رسم الشخصيات، وليس شـيئا آخر."[3] إضافة إلى ظهور عدّة أنواع من المفاهيم والتصوّرات حول الشخصيات الروائيـة، حيث نُقد القرن العشرين، لاختزال مشكل الشخصية في مشكل الرؤية أو في مشكل وجهة النّظر، ولفضّ هذا الإشكال يقرّر تودوروف وصف الشخصية الروائية في ثلاثة مستويات.

أ–"الشّخصية هي موضوع القضية السردية"[4]: فهذا المستوى نـابع مـن مـدى اسـتفادة تودوروف من مفاهيم اللّسانيات، وخاصة ضرورة النظر إلى الشخصية من حيث وظيفتـها التركيبية.

ب–"الشخصية مجموع الصفات التي كانت مجهولة للفاعل من خلال حكي."[5] هذا البحث ينتقل إلى طرق رسم الشخصية في جانبها الفيزيولوجي والنفسي. ويكون للقارئ دور مُهمم في تكوين صورة عن كلّ شخصية فيما مدى توافق الشخصيات وصفاتها وطرق رسمها.

---

[1]– هامون فليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية،ت.سعيد بنكراد، دار الكلام ،الرباط، ص 63.

[2]– م، ن، ص 64.

[3] –تزفيطان تودرورف،مفاهيم سردية،ت.عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2005،ص71.

[4]– م،ن، ص73.

[5]– م،ن، ص74.

ج-"كلّ نص تشخيصي"[1]: ويقوم هذا الطرح على التأويل الذي يُنشؤه القارئ حين يعتقد أن الشخصية هي الشخص. وهي أيضا مفهوم تخيّلي"لأنها تُخلق بواسطة الخيال الإبـــداعي للروائي، وهي مفهوم لساني لأنّ اللغة هي التي تُجسّد الشخصية المبدعة. ذلك أنّ الشخصية تركيب أبدعته مخيّلة الروائي وجسّدته اللّغة. ولا سبيل إلى معرفة التركيب إذا لم تنطلق مـــن اللغة التي جسّدته وجعلته الشيء الوحيد الملموس بالنسبة إلى الناقد والقارئ على حدّ سواء؛ أي أنّ الشخصية وحدة دلالية ذات دالّ ومدلول كأية علاقة لغوية."[2] فللقـــارئ فرصـــة إضافة لتكوين تصوّراته الذاتية، وصبّها في تلك الشخصية، التي ما هي إلا مادّة طينية يصـــنع بها الروائي والقارئ ما يريدان.

3-2- الشخصية ولعبة التخفي والتجلي في رواية عابر سرير.

قدّمت أحلام مستغانمي نموذجا متفرّدا في طريقة رسم شخصيات روايتـــها، باعتبارهـــا روائية تنتمي إلى جيل أخذ على عاتقه ضرورة اكتساب ميزة التفرّد وكسر الميثاق السردي. فقدّمت "أنماطا بشرية بتطلّعاتها وهواجسها، إلاّ أنها تقدّمهم من الداخل فنتعرّف عليهم وعلى عالمهم ليصبحوا مألوفين،كما نألف أصدقاءنا بحسناتهم ومساوئهم. وبالتالي فهي تخلق حميمية بين القارئ وشخوصها الروائية، ممّا يفسّر جانبا من الإقبال..."[3] فرواياتها ذات شخصـــيات استطاعت أن تنتج نماذج واضحة المعالم تشخص إلى حدّ بعيد الواقع العربي من زوايا مختلفة،" وأنماط بشرية عاشت، أو تعيش، أو يمكن أن تعيش معاناة قد تكون اجتماعية، أو سياسية أو حضارية، ولكنّها في جميع الأحوال إفرازات لمجتمع مأزوم."[4] يقابل قارئ رواية عابر ســـرير كمًّا هائلاً من الشخصيات التي صنعت تفاصيل وخيوط تلك الأحداث. فبرزت على أنهـــا شخصيات إشكالية لكل شخصية مسارها السردي المعقّد والشائك؛ يتقاطع أحيانا مع مسار شخصية أخرى أو يكمّلها، أو يوازيها. وفي كثير من الأحيان تزجّ أحلام مستغانمي بنفسها ضمن دائرة أبطالها " ليس فقط في مغامرة صنع الأحداث الروائية بل كـــذلك في "مغـــامرة الكتابة وفي احتراف اللعب باللغة والسكن فيها ما دُمنا في النهاية لســـنا ســـوى كائنـــات

[1]- تزفيطان تودرورف، مفاهيم سردية، ص73.

[2]- سمير روحي الفيصل،الرواية العربية(البناء والرؤيا)،مقاربات نقدية، صص 131، 132.

[3]- فريال جبوري غزّول، ذاكرة الأدب في ذاكرة الجسد، ص176

[4]- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص22.

لغوية."[1] من هنا تكون كل محاولة قراءة للرواية هي عملية انتهاك لأسرار تلك الشخصيات باعتبار أنّ "القراءة هي إضافة قول على قول واستبدال نص بحميميته وعنفوانه بنصّ بحميمية أخرى هي بالضرورة مغايرة للأولى، محمّلة بأوزار أخرى وهواجس وعقد مختلفة."[2]ولتسهيل عملية اكتشاف مسار كـــل شخصية، يمكن اعتماد التصنيف التالي:

أولا: الشخصيات البطلة.

أ- الرّاوي.

سنفصّل الحديث عن هذا العنصر في الجزء الموالي من الدراسة؛ حيث يقترن مع مفهوم البطل، لذلك فالأصحّ أن نقول الرّاوي البطل المصوّر، لأن الشخصية التي" تتلقّـــى الصّـــيغة الانفعالية الأكثر حدّة وتميّزا، تُسمّى البطل ..والبطل عنصر أساسي في مقروئية محكي ما..."[3] وللتعرّف عليه يجب:

-" ألاّ يثير أيّ شكّ بالنسبة للقارئ.

- يتم إبرازه بمجموعة طرائق كيفية، كأن يحصل على اسم وكنية ولقب وعلى الصفات الخلقية والنفسية التي قيّمتها الثقافة.

- من حيث الكمّ، هو الذي يظهر بشكل متواتر جدّا.

- من حيث الوظيفة، هو الذي يحصل على المساعدين، يحلّ النقص الأول، ويشغل وظيفة العامل/الذّات.

-يُدرج النسق الداخلي بقيم جميع الشخصيات.

-ينظّم البطل الفضاء الإيديولوجي للمحكي، فإنّه يصله بالخارج النصّي الثقافي المشترك بـــين المؤلف والقارئ."[4]

---

[1]- مهذب السبوعي، عندما تعدل أوتار الكتابة على إيقاع الوطن، قراءة في ثلاثية أحـــلام مستغانمـــي، مجلـــة الحياة الثقافيـــة، تونس، السنة 29، العدد 157، سبتمبر 2004، ص113.

[2]- م،ن، ص105.

[3]- رولان بارط وآخرون، في الأدب والواقع، ت.عبد الجليل الأزدي، ومحمد معتصم، دار تينمل للطباعـــة والنشـــر، مراكش ، ط1، 1992، ص95.

[4]- م، ن، ص96.

تنطبق هذه الشروط على الراوي/البطل في رواية عابر سرير، فأحداث الرواية تـــدور حول هذا المصوّر الجزائري القسنطيني الذي تقوده الصدفة في طريقه من مدينته إلى العاصمة، أن يشهد آثار مذبحة بشعة حدثت للتوّ في إحدى القرى الجزائرية في حقبة القتل العبثي. منذ أوائل تسعينات القرن الماضي. فيُصوّر طفلا نجا من الموت بمعجزة، ينظر بذهول إلى جثث أهله وكلبه. لم يكن هذا المصوّر مصوّر حرب أو مصوّر حب، وحدها القرى الجزائرية هي الأمكنة التي تغريه بتصويرها. فلم يكن هذا الشاهد على هذه المذبحة القروية ليصدّق نفسه، وهو يـــدرك أنّه لا يحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدّقة ليلتقط صورته الأنجح بقدر حاجته إلى مشهد حقيقي دامع يمنعه من التفكير في ضبط العدسة أو اختيار الألوان ليوثّـــق الأحاســـيس لا الأشـــياء، فاكتسب ما التقطه الجائزة العالمية لأفضل صورة صحفية للعام.

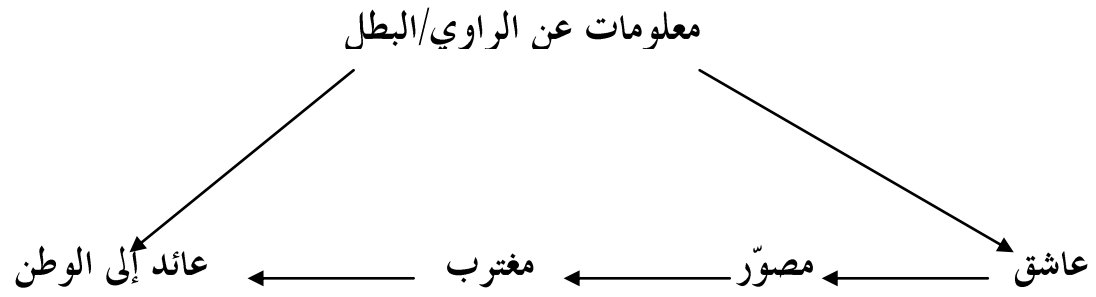
وفي انتظار تسلّم الجائزة في باريس يذهب خالد إلى معرض فنون تشكيلية جزائريـــة. وهناك يقابل فرانسواز الفرنسية مديرة المعرض، التي يعجبها ذوقه الفني. فتعرض عليه الإقامة في شقتها. وفي الشقّة الباريسية تلاحقه بالصدفة نفسها، تداخلات وتعقيدات مذهلة أخرى من أمور الحب والحرب، الحياة والموت معا، يقابل فيها حياة، الأديبة والحبيبـــة الجزائريـــة القديمة، التي جاءت إلى باريس بالصدفة نفسها. وفيها يكتشف أنّ السرير الذي يشغله الآن هو السرير ذاته الذي كان يشغله زيّان الرسّام الثائر وصديقه الجزائري القديم. ليعبـــر منه إلى سرير في المستشفى. ومن ثمـــّة يعبر زيّان أسرّة المنفى إلى وطنه جثمانا بـــين الأمتعـــة وفي الطائرة نفسها، يرافقه خالد متاعا بين الركاب.

فالرّاوي/ البطل يبدو غامضا من الصفحة الأولى يستفزّ القارئ، ويرغمه للبحث عن هوّيته. هذا الغموض الموغل في الغرابة. ذلك أنّ الرواية تستند إلى ذخيرة هائلة من الضّـــمائر المحيلة على شخصيات مجهولة للقارئ تتناغم معا في وحدة فنّية عالية المستوى في مرجعهـــا الشعوري؛ حيث يجتمع الشعر والسرد في خطاب واحد. ممّا يؤكّد العودة القويّة للشـــعر في مجال الرواية، حاملا معه إشعاعات الرواية الجديدة. فيصرح الرّاوي في رواية عـــابر ســـرير بالإشعاع التالي "لموعدنا هذا، كانت تلزمنا مناطق مترعة الذكريات، مجرّدة مـــن مـــؤامرة

الأشياء علينا،بعيدة عن كمين الذاكرة. فلماذا جئت بها إلى هذا البيت بالذات، إذا كنـــت تخاف أن يتسرب الحزن إلى قدميها."[1]

يبدأ الراوي مع تقدّم السرد بإمداد القارئ بجرعات من المعلومات الزهيدة عن نفسه حين يعلن :"أنا الرجل الذي يحب مطاردة خطى عابرة سبيل، تمرّ من دون أن تلتفت .تميتني امرأة تحتضنها أوهامي من الخلف. لهذا اقتنيت لها هذا الفستان الأسود مـــن الموســـلين..."[2] لنكتشف فيما بعد مهنته"كمصوّر يتردّد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صـــورته،لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب، من الزوايا العريضة الحقيقية."[3] فهو يرى في وظيفته مشروع قتيل، "فكل مصوّر حرب، مشروع قتيل يبحث عن صـــورته وسط الدمار.ثمة مخاطرة في أن تكون مصوّرا للموت البشع، كأنه دمارك الداخلي"[4].

تثير طريقة تقديم هذه الشخصية فضول القارئ إلى اكتشافها كلّما تقدّم السرد، ذلك أنها تُقدّم بلغة مغرقة في الوجدانية لغة تقترب من لغة الشعر،"فالوظيفتين التأثيرية والانفعاليـــة مرتبطتان بالشعر أكثر من ارتباطها بالرواية.ولغة الوجدان هي لغة التأثير والانفعال بامتياز"[5].



[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص11.

[2]– م، ن، ص12.

[3]– م،ن، ص21.

[4]–م،ن، ص28.

[5]– زهرة كمّون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2007، ص67.

إنّ ميزة شخصية الرّاوي/البطل في رواية عابر سرير،يمكن تلخيصـها في المعرفـة اللامحدودة لكل الشخصيات التي اتصل بها في الرواية طيلة مسار تحركه .ممّا يعكـس قـدرة الكاتبة على خلق مثل هذه النماذج، "وإذا كان الخيال الخالق هو الرحم الذي تنبثـق منـه الشخصيات الروائية، فإن الواقع الموضوعي، والحياة الاجتماعية هما اللذان تنتهي إليهما تلك الشخصيات، فكما أنّ الخيال عقيم دون صلة له بالواقع فإنّ الفكر الفني كلّـه دون خيـال عقيم أيضا.. وعليه فالمتخيّل السردي يوازي غالبا واقعا اجتماعيا موضوعيا، ويحيل إليه.كما يشير المحمول إلى الحامل، ويحيل إليه."[1]

ب- البطلة حياة.

حضرت السيرة الذاتية في أعمال أحلام مستغانمي بمكوناتها الأساسية وهذا باعتراف منها حين صرّحت:"بأنّ السيرة لابدّ أن تكون موجودة في أعماله الأدبية، وليس خارجهـا ومساحات الظل في حياة الكاتب كالمساحات البيضاء بين جملة.. وهي أجمـل ما يتركـه لنا، والشيء الذي لابد أن يستميت في الدفاع عنه،وإنقاذه من حريق الضوء."[2]

فالمتأمّل في لغة أحلام مستغانمي يلاحظ أنّ الكاتبة تحتفل بلغتها وتحتفي بها احتفـاء كبيرا، وشغفها بانتقاء شخصيتها والتدقيق في وصفها يدفعها للخروج عن المألوف في رسـم بطلة رواية عابر سرير حياة، ولكي تتميز أكثر تراوغ أحلام مسـتغانمي القـارئ وتجعـل الراوي/البطل هو الذي يرسم بطلته باعتماد"لغة شعرية تحقق حدّا أقصى من التكثيف الذي يدفع بالتوصيل إلى الوراء على أساس أن هذه اللغة هي الهدف من التعبير، وأنها مسـتخدمة لذاتها فقط ذلك أنها لا تستخدم من أجل التوصيل ولكن من أجل وضع التعبير والقول نفسه في الأمام."[3]

تظهر البطلة حياة امرأة غامضة غموض اللغة التي وُصفت بها، مما يدفع بالقارئ لمتابعة مسارها السردي من بدايته إلى نهايته، فشخصيتها تتماشى مع شخصية الرّاوي/البطل إلى حد الاندماج والامتزاج.

---

[1]- عادل فريجـات، مرايا الرواية، ص10.

[2]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، الملتقى الثامن عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، الجزائر 2006، ص66.

[3]- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص191.

أمثلـــة عـــن التماهـــي
- "كنَا مساء اللّهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر..."[1].
- "نسينا لليلة أن نكون على حذر..."[2]
- "هذه المرأة التي على إيقاع الدفوف القسنطينية، تطارحك الرقص كما لو كانـــت تطارحك البكاء..."[3].
-" هي هنا.وماذا تفعل بكل هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا يبكي بل يـــدمع ،لا يرقص بل يطرب،لا يغني بل يشجي."[4]

تكثر مثل هذه الأمثلة في رواية عابر سرير، فيبرز الرّاوي العالم بكل شيء ليخبر عن حياة التي تظهر أحيانا، وتختفي أحيانا أخرى"فهي ذي كما الحياة جـــاءت، مباغتـــه كـــل التوقعات، لكأنها تذهب إلى كل حب حافية مبلّلة القدمين دوما، لكأنها خارجة لتوها مـــن بركة الخطايا أو ذاهبة صوبها."[5]

ويتكرر هذا المشهد في:

هي ذي
- كما الحياة جاءت، مباغتة كل التوقعات
- وأنا خائف،إن أطلعت النظر إلى العرق اللامع على عري ظهرها،أن يصعقني تيار الأنوثة.
- أشهى، هكذا، كامرأة تمضي مولية ظهرها، تمنحك فرصة تصوّرها، تتركك مشتعلا بمسافة مستحيلها.

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص09.

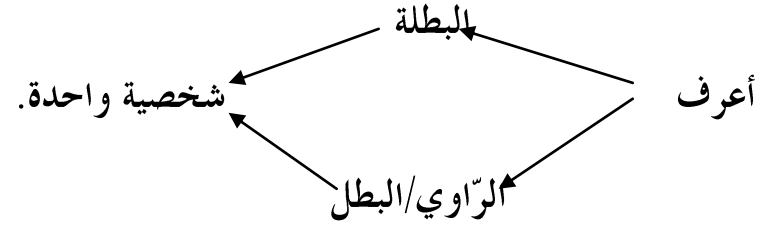
[2]- م،ن، ص،ن.

[3]- م،ن، ص10.

[4]- م،ن، ص،ن.

[5]- م،ن، ص12.

إنّ البطلة حياة، وإن تكلّف الرّاوي/البطل في تقديمها للقارئ، فما هي إلاّ صورة حياة وأحلام في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وهي تكملة لمسارها، فتظهر كاتبة وامـــرأة مثقفة تعاني من أسئلة الكاتبة، رغم أنّ الرّاوي في كثير من الأحيان يحاول خداعنا حين يعلن تجاهله لبعض تفاصيلها: "كيف لي أن أعرف قياس امرأة ما سبرت جسدها يوما إلا شـــفاه اللهفة؟ امرأة أقيس اهتزازاتها بمعيار ريختر الشبقي"[1]. إلاّ أنه وفي الفقرة نفسها يقرّ بمعرفة لكل جزئية من جسدها"أعرف الطبقات السفلية لشهواتها.أعرف حزام زلازلها، وعلى أي عمـــق تكمن مياه أنوثتها الجوفية.أعرف كل هذا..و لم أعد،منذ سنتين،أعرف قياس ثوبها..."[2]
إنّـــه التلاعب اللغوي بالعبارات والمعاني.فالفعل أعرف وحدّ بين:



تُعدّ هذه التقنيات من التحوّلات المتكررة التي أصبحت في كل مرّة تطال جـــنس الرواية. وهي محاولة تكريس كتابة جديدة تجعل كل روائي يتفرّد بمشروع خاص. فالروائي في نظر شخصية حياة "سارق بامتياز سارق محترم، لا يمكن لأحد أن يثبت أنه سطا علـــى تفاصيل حياته أو على أحلامه السرّية. من هنا فضولنا أمام كتاباته كفضولنا أمام حقائـــب الغرباء المفتوحة على السّجاد الكهربائي لأمتعته."[3] ترغب الكاتبة في ممارسة لعبـــة ســـردية بإثارة القارئ وحمله على التفكير وإعادة التفكير في كل عبارة يقرؤها عبر صفات الراويـــة. فيما يخص وصف شخصية حياة، تنبع هذه اللعبة من السيرة الذاتية للكاتبة؛ حيث "يلاحـــظ القارئ اهتماما وصفيا بفضاء الكتابة، وما يتصل ببواعثها الداخلية وأدواتها النقدية، فضلا عن هواجسها الإبداعية والنقدية، التي تخص أجواء النشر والاستقبال والنقد."[4]

---

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص14.

[2]– م،ن، ص،ن.

[3]– م،ن ، ص18.

[4]– عمارة كحلي، الموضوعية في كتابات مالك حداد، مجلة الاختلاف، ع1، الجزائر،2002، ص18.

أمّا الناقد بن جمعة بوشوشة فيرى في ظاهرة توظيف السير الذاتيـــة أن"وراء هـــذا المشروع الذاتي في الكتابة الروائية والباحث عن تأصيل الكيان وإعادة تشكيله، ينهض آخـــر مجتمع يراه كتاب هذه الرواية في حال إخفاق وإعاقة، باعتبار أن سلطة الاستقلال في ســـائر البلدان المغاربية لم تحقق ما قطعته على نفسها من وعـــود ولا علامـــات تثني بالتحـــــول نحو الأفضـــل."[1] فمن خلال شكل السيرة الذاتية تعطي الكاتبة للراوي وحياة صـــورتها في زمن لم يعد فيه الكاتب بمأمن من جراء البحث عن الحقيقة وطرح الأسئلة .فالخوف والذعر من الكتابة يتكرّر في الفصل الأول من رواية عابر سرير"عندما تعلق الكتاب خوفا من قـــدر بطل أصبحت تشبهه حتى في عاهته."[2] يتواصل السرد بالتحذير من نتائج الكتابة تظهر في"ثمة كتب عليك أن تقرأها قراءة حذرة. أفي ذلك الكتاب اكتشفت مسدسها مخبأ بين ثنايا ثيابها النسائية، وجُملها المواربة القصيرة ؟ لكأنها كانت تكتب لتردي أحد قتيلا،شخصا وحـــدها تعرفه ولكن يحدث أن تطلق النار عليه فتصيبك .كانت تملك تلك القدرة النادرة على تدبير جريمة حبر بين جملتين، وعلى دفن قارئ أوجده فضوله في جنازة غيره.كل ذلك يحدث أثناء انشغالها بتنظيف سلاح الكلمات."[3] بعد رحلة طويلة من السرد يلتقي الرّاوي شريكته حياة في الفصل السادس من الرواية"هي ذي..كطيف كاتب تبدو كشجرة ليمون تساقط زهرها دهشة عندما رأتني.كان آخر مكان توقعت أن تراني فيه هو باريس."[4] إنّ التماهي يتكرر بين الراوي وحياة في كل مرّة يلتقي بها أو يحاورها"كانت تتأملني بارتباك المفاجأة. وكنّا بعـــد سنين من الغياب يتصفح أحدنا الآخر على عجل. ندخل صمتا في حوارات طويلة لحديث لم يكن."[5]

[1]– آمنة بلعلى، المتخيل السردي في الرواية الجزائرية، ص65.

[2]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص181، 182.

[3]– م،ن، ص 183.

[4]– م،ن، ص،ن.

[5]– م،ن، ص،ن.

لقد شكّلت ثلاثية، حياة/الرّاوي/الكاتبة جزءا مُهمّا في الرّواية،وهـذا لأن أحـلام مستغانمي"تؤكد ضياع معنى الكتابة في رحلة ما بعد الاستقلال، ويختزلها السارد في شـكل مفارقة يعيشها بين ذاكرة بطولية من جهة وماض قريب مخز شارك فيه."[1]

وفي السياق نفسه تُقرّ أحلام "أنّ الكتابة هي الأدب، وهي التي ستبقى، وأمّا الـذين كتبنا عنهم، فهم حادثة سير. أناس توقفنا أمامهم ذات يوم لسبب أو لآخـر ثم واصلنـا الطريق معهم أو بدونهم."[2] تتفنن أحلام الكاتبة في رسم بطلتها حياة فترميها من أقصى العفة إلى هاوية الفسق"من أقصى البراءة إلى أقصى الإجـرام."[3] تتطـابق الثنائيـات المتضـادة (عفة=/=فسق) (براءة=/=إجرام) مع رؤية الكاتبة ومنظورها الذاتي للكتابة في كونها "عمل تضاد مع الذات، بعدها يقوم الآخر بتحريض ضدّها ذلك أنّ الكتابة كإبداع هـي ادّعـاء كوني يفوق الذات الفاعلة، ويتمدّد فوقها، متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها."[4]

ولتسهيل مغامرة التنقيب عن شخصيات رواية عابر سرير استعنا بتحديـد فليـب هامون الثلاثي الذي يأتي في الشكل التالي:

ثانيا: فئة الشخصيات المرجعية:personnage référentiels.

تدخل ضمنها الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية.

تجتمع في رواية عابر سرير مثل الأنواع؛ حيث اشتغلت الكاتبة على:

أ -الشخصيات التاريخية.

تُعد الشخصية التاريخية "جزءا من الحياة والواقع، ولكنها لفتت الأنظار إليها بما قامت به من أفعال وأبرزت من قوة فاقت ما اعتاد عليه الناس.فتناولوها، وسكبوا فيهـا مثلـهم

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص158.

[2]- أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ، ص125.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص189.

[4]- عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة،دار الأدب، بيروت، ط1، 1991، ص7.

وطموحاتهم البطولية."[1] تتوزّع الشخصيات التاريخية هنا، وهناك في رواية عـابر سـرير، والملفت للانتباه أن هذا النوع من الشخصيات انقسم إلى قسمين:

– الشخصيات التاريخية الأدبية العالمية المشهورة.

***إيميـل زولا.**

تصدّر ذكره الرواية، وتعد المقولة التي نسبت له في البداية عتبة من عتبات الولوج إلى النص، التي أتت على الشكل التالي:

"عابرة سبيل هي الحقيقة.. ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها" إيميل زولا

تشترك مقولة هذا الفيلسوف مع رحلة الكاتبة في بحثها عن الحقيقة الـتي تختفـي في وجوه شخصياتها وتصرفاتهم، وفي الأمكنة وعبر الأزمنة الموجعة.

*** بلـزاك.**

من الحين إلى الآخر تقحم الكتابة قصة من قصـص الأعـلام المشـهورين، كقصـة بلزاك"ففي أواخر عمره وهو عائد من روسيا، بُعد زواجه من السـيدة هانسـكا، المـرأة الأستقراطية التي تراسل معها ثماني عشر سنة ومات بعد زواجه منها بستة أشهر،كان يقـول لها والخيول تجر كهولته في عربة تمضي به معها من ثلوج روسيا إلى باريس، في كل مدينـة تتوقف فيها، سأشتري لك مصاغا أو ثوبا وعندما يستعذر عليا ذلك،سأقص عليك أحدوثة لم أنشرها ولأنه انفق ماله للوصول إليها ،ولأن طريق الرجعة كان كويلا، قد يكون قـص عليها قصص كثيرة،حتما،أجمل روايات بلزاك هي تلك التي لم يقرأها أحد. وابتكرها مـن أجل امرأة ما عادت هنا لتحكيها."[2] فدافع الكاتبة وبلزاك واحد يتجسّد في البحـث عـن الحقيقة، والكاتبة تعرف كيف تختار هذه الأسماء بدقّة نظرا لأهميتها علـى المسـتوى الأدبي العالمي، وهي نقطة التماس بين معظم الكتاب العالميين. تجتهد أحلام عبر كتاباتها في البحث عن الحقيقة بعودتها المتكرّرة إلى الماضي التاريخي بذاكرته التي لا تُنتسى، "ولا يهم أن تكون الحكاية في علاقاتها بخارج النص حقيقية أو غير حقيقية،كاذبة أو واقعية فيما يهم أن تكـون

[1]– محمد التونجي، الآداب المقارنة، دار الجيل، بيروت، ص83.

[2]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص24.

مقنعة."[1]والبحث عن الحقيقة من مهام المبدعين عبر كل الأزمنة، لأنّ" الكتابة قلق مستمر وأنّ الكاتب ليس معلّما ولا نبيّا، وإنّما مبدعا لا يملك المعرفة المطلقة، بل يسعى إلى امتلاك العالم فنّيا، لكنّه يدرك أنّها "مناورة صعبة قوامها المعاناة والخوف والتردّد في عالم تنهار فيه الثوابت، وتتلاشى المنظومات السياسية والثقافية وتتماهي فيه المتناقضات، وتتبدّل القيم وتتهاوي كل الأنساق."[2]

*** جـان جنيـه.**

الملفت للانتباه في رواية عابر سرير أنه في كل فصل يتم ذكر علم من أعلام الأدب أو النقد، أو الفلسفة أو التاريخ. يعكس هذا التوظيف سعة معرفة الكاتبة بالآداب العالمية باعتبارها عاشقة للأدب، وفنون الإبداع، فهو حياتها وسبب وجودها. وقد تم ذكر الكاتب الفرنسي جان جنيه مع بداية الفصل الثاني"في مارس 1942، سجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين، بعد أن تعذر عليه،وهو الفقير المتشرد، شراؤها. وعندما سئل أثناء التحقيق :"أتعرف ثمن هذه النسخة التي سرقتها ؟ أجاب جنيه الذي لم يكن قد أصبح بعد أحد مشاهير الأدب الفرنسي المعاصر: لا "بل أعرف قيمتها."[3] تناسب ذكر هذا الأديب مع فوز الراوي/البطل بجائزة أحسن مصوّر في مسابقة فيزا الصورة في فرنسا.

المصوّر الراوي/البطل	**عملية السرقة**	**الروائي الفرنسي جان جنيه**

[1]- محمد الباردي، سحر الحكاية، مركز الرواية العربية، قابس، تونس، ط1، 2004، ص161.

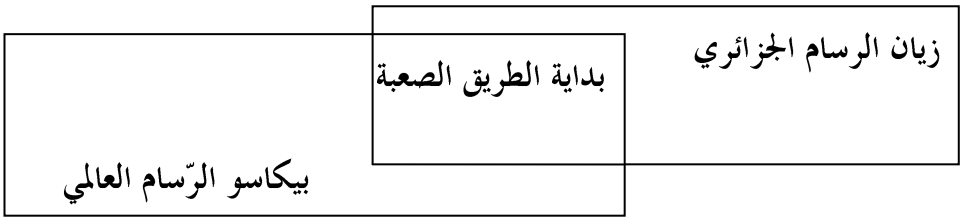
[2]- م،ن، ص167.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص27.

– الشخصيات التاريخية الفنية.

*** بيكاســـو.**

استدعى ذكر الرّسام العالمي بيكاسو الحديث عن زيان البطـــل الخفـــي في الروايـــة، والرسام ذو العبقرية الفذّة، فكليهما يشترك في البداية الفنية، والمسار الفني الصـــعب الـــذي يميّز–عادة– بداية كل مبدع.



فكلّ "الرّسامين لهم بدايات متقشّفة. بيكاسو في أوّل هجرته إلى فرنسا رسم لوحات غلب عليها اللون الأزرق. ورأى النقاء سببا واحدا لمرحلة الزرقاء تلك: إنّ فقـــر المهـــاجر الجديد منعه من شراء ألوان أخرى وحد خياره .."[1]

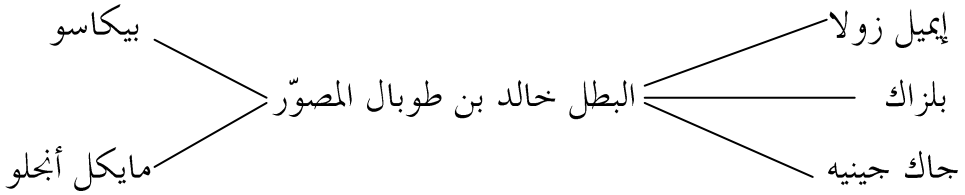
*** مايكـــل أنجلـــو.**

تتشابه شخصية الرسام العالمي المشهور مايكل أنجلو مع شخصية زيان في الموقع التالي: "في هذا الوضع تماما رسم مايكل أنجلو سقف كنيسة(كابيلا سيستيتا). ظل هكذا يرسم وهو ممدّدا عاريا على السقالة لعدّة أشهر ويده اليمنى مرفوعة إلى السقف وحده، وكان لأوجاع جسده يقول: أعيش في الجحيم..وأرسم لوحة."[2] إنّها قدرة الكاتبـــة في الرســـم بواســـطة الكلمات، فتصبح الرواية ملتقى الفنون "وتتجسّد القيم الإنسانية في النص عـــبر التّشـــكيل اللغوي الدّال على مرجعياته، وصيغ تنظيمه وتركيبه، فالكتابة الفنّية الأدبية إنجاز يشبه عمل الموسيقي الذي ينتقي الأنغام ويرتبها، وفق جمل موسيقية ومقاطع صوتية، أو ما يقـــوم بـــه الرسام، من تشكيل للظلال وتنظيمها، وفق هندسة خاصة،لإبراز ملامـــح دون أخـــرى أو

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص57.

[2]– م، ن، ص171.

إضاءة أقسام من اللوحة دون غيرها.."[1] إنّ هذا التقاطع بين زيان وهؤلاء الرسامين يعكس الثقافة الواسعة التي تتمتع بها الكاتبة،"فعلى الرغم من التباين الظاهري في خصوصيات العملين، الرسم والكتابة، فإن تواطئا سرّيا بينهما،جعلهما يتقاربان،ويستعير الواحد منهما كثيرا من ملامح الآخر وبصماته،فلم يلبث الرسم أن بدا كتابة صامتة تروي فيها اللوحات حكاية صاحبها، خالد(زيان) مع قسنطينة وترصد أسرار تلك المدينة،وجمالها المنبث في جسورها، ومزاراتها وحداد نسائها وكل مظاهر الحياة فيها."[2] أمّا الكلمات في رواية عابر سرير فتحوّلت إلى رسم ناطق يفيض شحنات معبرة تضج بالإيحاءات، فالنص الأدبي هو"كتابة تنظم الإيديولوجية وتعطيها بنية، وشكلا ينتج دلالات متميزة، في كل نص عن الآخر باختلاف التجربة الخاصة."[3] من هنا تتّضح للقارئ الرؤية الواسعة للكاتبة عبر تجليات شخصيات روايتها.



إنّ هذه الدائرة تتّسع كلّما توطّدت العلاقة القويّة بين الأدب والفنون الأخرى كالرسم مثلا، "فالكتابة رغبة متجدّدة للخروج بعالم سكنك سنين طويلة وترغب في إخلاء سبيله، تتوق لأن يغادرك ليتناسل، ويغدو حياة أخرى."[4]

[1]- عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص38.

[2]- بهاء بن نوار، شعرية التضاد اللوني في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة فصول، القاهرة، العدد75، شتاء، ربيع، 2009، ص96.

[3]- عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص38.

[4]- عبده خال، الولادة السرية، أفق التحولات في الرواية العربية،(شهادات)، دار الفنون،مؤسسة خالد شومان، الأردن، ط1،2003، ص79.

ب- الشخصيات الأسطورية.

يظهر الراوي/البطل في رواية عابر سرير بطلاً إشكالياً، والبطل الإشكالي هو الذي "يقوم ببحث منحط، أو شيطاني عن قيم أصيلة في عالم منحط، بمجـرد كونـه يصـادف صعوبات تحول بينه وبين تحقيق أهدافه،ولكنه يغدو إشكاليا حين يتهـدّد الخطـر كيانـه الداخلي.."[1] يرتبط البطل بجملة من الشخصيات الأسطورية، تدخل في علاقـات معقـدّة، لتضيء جوانب هامة من شخصية الراوي/البطل، وتتجلـى ملامـح توظيـف الشخصـية الأسطورية في ذكر جملة من الأسماء مثل:

*** الفيلسـوف زوربـا.**

يظهر امتداد توظيف هذه الشخصية علـى طول صفحتين[92-93]، فيرد ذكرها عندما تطرح مشكلة مومسات بيغال؛ حيث يشهد المصوّر أن زوربا الفيلسوف الأسطورة لو شهد تمثال مومسات بيغال العاريات لوقف مندهشا خاصة إذا كان المشهد يخصّ مومسات البؤس العربي، كيف لا وهو الذي حارب شعار"المتعة مقابل الغـذاء". فالحضـور القـوي للتراث، ما هو إلاّ صورة من صور النقد للحاضر بكل أبعاده وتجاوزاته."وإذ ينهد المسـتقبل نحو النهايات، ويرتبط بالموت يتراءى الماضي مهد البدايات، قرين الولادة والخلق،بين هـذا وذاك، ينهض الحاضر المكون الثالث وسيطا رجراجا متقلبا -خلافا لهما- باستمرار مـتغيرا بين تقدم أحدهما وانحسار الآخر."[2]

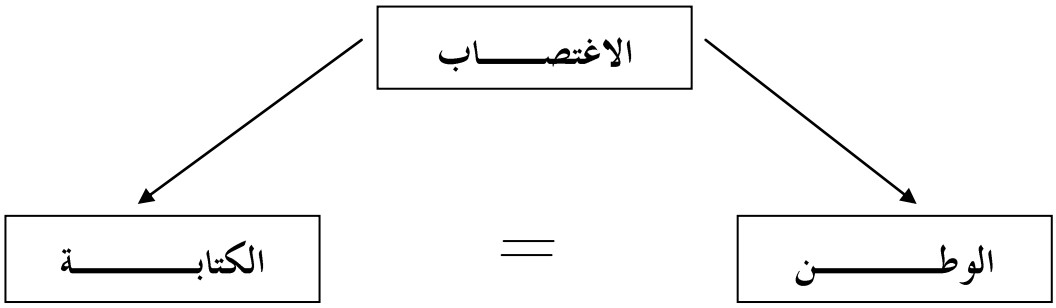
فزوربا ينتصر في الأخير ،ليدخل في حوار مع البطل يبرر بكل تجلياته في المثال التالي: "لكن لا تهتم. زوربا..يا صديق الأرامل لا تحزن. الجميلات الصغيرات لا يترملن:إنهن يـزيّن قصور سادة الحروب العربية.وحدهن البائسات الفقيرات يمتن غسلا لشرف الوطن،كما مات أزواجهن فداء له."[3] تُستوحى مثل هذه المواضيع من الواقع العربي المعيش، فتنتشر مواضـيع الاغتصاب، الشرف، الخيانة بأنواعها. وهي المحاور نفسها نجدها في روايتها فوضى الحـواس لتعلن على لسان الراوي/البطل رفضها لكل أشكال الاغتصاب، وخاصة ما يتعلق باغتصاب

[1]- إبراهيم عباس،تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص151.

[2]- سامي سويدان، الراوية العربية والمستقبل، من الموقع الالكتروني: www. dohafestival.net

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص92.

شرف الأمة "لم أكن أتوقع أن تكون الراوية اغتصابا لغويا، يرغم فيه الراوي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه، ثم يلتقي بهم على ورق، أبطال متعبين مشوهين، دون أن يتساءل، تراهم حقّا كانوا سيقولون ذلك الكلام لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج الكتابة."[1]

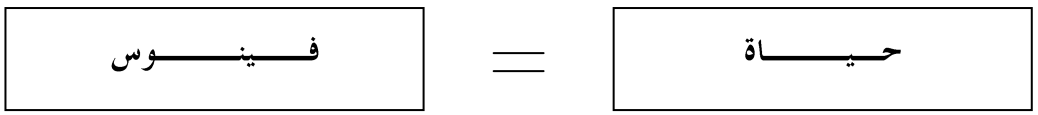


يفسح هذا الاستدعاء للكاتبة قول ما تشاء بكل حرية تحت غطاء من مثل شخصـــية زوربا، فيتحوّل مجال الترميز من الأسطورة إلى الواقع.

* **فينـــــوس.**

تتراءى ملامحها في الرواية في: "لكن وحدها فينوس تعطيك الإحساس أنّ الجمال كما الحب والبهجة،كانزلاق ثوبها الحجري، أشاء قد تكون عند قدومك، إن توقفت عن الركض قليلا، وتأمّلت الحياة.."[2].

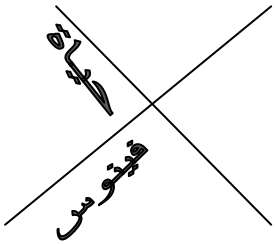
إنّ استحضار فينوس بكل جمالها وهيبتها يناسب الحديث عـــن شخصـــية حيـــاة، الشخصية المحورية في الرواية.



[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص28.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص100.

صوّر الراوي حياة على أساس جملة من الصفات الإلهية، فجعلها شخصية محتشـــمة تظهر تارة وتختفي في الكثير من الأحيان، فهي فينوس في جمالها وفي حضورها المقدّس، وتمثال فينوس الموجود في غرفة الرّاوي/البطل. ما هو إلاّ رمز يحيل على الحضور الدائم للبطلة حياة. تتلاعب الكاتبة بالمقاطع السّردية إلى حدّ إدخال القارئ في متاهة محورها الإشكال التالي: هل الحديث عن حياة أم عن الأسطورة فينوس؟: "في خلوتي الأولى بالأشياء فقدت القدرة علـــى رؤيتها. فقدت حتى تلقائية فهم أني أثناء استنطاقها أصبحت بعض ذاكرتها. لقد شيأتني، وإذ بي الشيء العابر بها..كصغيري. وهي الكائن المقيم الثابت الشاهد عليّ. بعد ســـاعة مـــن الذهول الشارد أمامها تركت فينوس وخرجت إلى الشرفة اكتشف المنظر وألقي تحيّة الصباح على جسر ميرابو."[1]



إنّ التّقاطع الحاصل بين فينوس وحياة يحشد فكرة الحب بكلّ أبعادها، ومع ضـــغوط الحياة الحديثة المتزايدة "يبدو الحب في الأعمال الأدبية في صورتين أساسيتين: الصورة الأولى تجسّد الحب كفكرة هاربة من الزمن، تكاد تكف فيها الشخصيات عن الصراع الوحشي من أجل المغانم والمكاسب المادية من أجل الاستمتاع بالمشاعر النقيـــة والانفعـــالات العفويـــة المخلصة. أمّا الصورة الأخرى للحب فتجسده كفكرة مواجهة للزمن، فترة تشـــرع فيهـــا الشخصيات كل أسلحتها الممكنة من أجل إثبات كيانها ووجودها."[2] تجلّت الصورة الثانيـــة للحب بكل أبعادها لتأكيد علاقة الراوي بحياة، فهو دائم البحث عن كل السبل المؤدية لها. إنها السّراب بالنسبة له.

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص101.

[2]- نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2002، ص161.

ج- الشخصيات الثورية.

كثُر ذكر الشخصيات التاريخية في الرواية عبر امتداد صفحاتها، وهذا تأكيد من الكاتبة على تلك العلاقة الوطيدة بين الأدب والتاريخ. وإن قلنا الأدب الجزائـري، تـبرز ثنائيـة أدب/ثورة. تعرّض طه حسين في كتابه خصام ونقد لعلاقة الأدب والثورة، وانتـهى إلى أن هناك "أدبا يسبق الثورة ويمهّد لها، وآخر يعقبها، ويكون من ثمارها، ولذلك يـأتي ظهـوره أطول وأبطأ."[1] فالثورة الجزائرية بكل مظاهرها وأبعادها شكلت ولا تزال المنبـع الأسـاس للكتابات الإبداعية الجزائرية الجديدة بكل أشكالها شعرا ونثرا. فالأدب"امتـداد في الـزمن يلتقط مادته مما هو ظرفي ويعلو عليه. والثورة ذاتها من حيث هي حدث كبير، تُلقي بظلالها على حياة الناس وتملأ عليهم أوقاتهم، فإنها تجعلهم ينصرفون لقراءة الأدب وكتابته."[2]

وممّا لا يخفى على القارئ ، وهو يتصفح الأدب الجزائري، أن يلمس ذلك الحضـور القوي للثورة وشخصياتها، فهي"هاجس أساسي يحرك عملية الكتابة، أو هي تتحرك فيـه، والواقع أن هذه الظاهرة لا تدعو إلى الغرابة ما دامت الجزائر حديثة عهد بحرب التحرير، وما دام طابع عصرنا كلّه طابعا تحريريا."[3] تتراءى أولى الشخصيات التاريخية الثورية مجسّدة في:

*** الرسّام زيان.**

يظهر أن الراوي جعل من هذه الشخصية طلسما ولغزا يجب فكّه، وهي مهمة القارئ اللاهث وراء كشف أسرار شخصيات الرّواية، ومن بينها زيان المجاهد المخضرم الذي يمتهن الرسم. برع الراوي في رسم هذه الشخصية بطريقة مميّزة، يمكن اعتماد الجـدول التـالي في ضبطها:

[1] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر(دراسة)، ص88.

[2] م،ن، ص88.

[3] م،ن، ص17.

الشعر	ملامح الوجه	السن	الخِلقة
العادي يطغى عليه السواد ص106.	– حاجبين سميكين. – عينين طـاغيتين في الإغراء. – نظـرة منهكـة ص106.	– مسرّع به الخريف – منتصف اليـأس ص106.	– وسيم ص106.

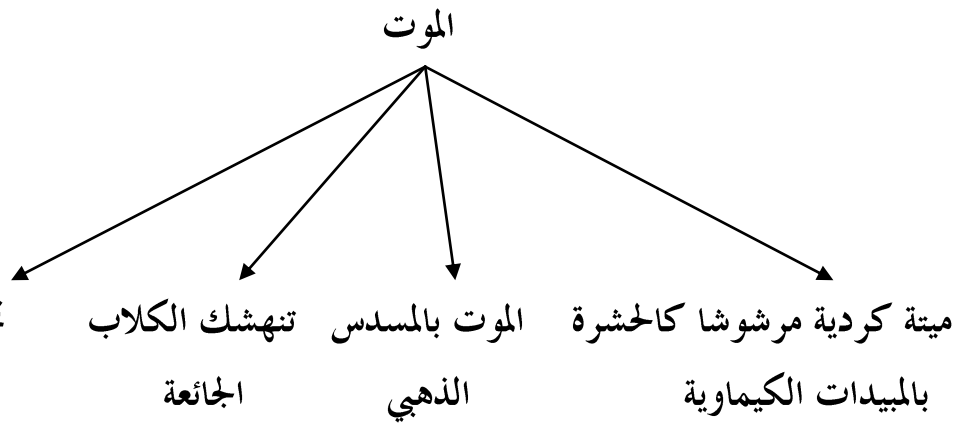
تفنّنت أحلام مستغانمي في هذا الوصف الفيزيولوجي الذي يقابله الوصف الـداخلي الشّحيح؛ حيث أحيطت هذه الشخصية بِهالة من الغموض والسّرية والإبهام "فكيف تطـرق ذاكرة ذلك الرجل طرقا خفيفا؟.كيف تأخذ منه أجوبة عن أسئلة لن تطرحهـا، ولكنـك جئت بذريعتها؟ كيف نافذة الكلام في غرفة مريض. بدون أن تبدو غبيـا، أو أنانيـا، أو انتهازيا تسابق الموت على سرقة أسراره."[1] يتناسب الحوار الموضوع لشخصية زيـان مـع صفاته لكونه مجاهدا عملاقا له خبرة في مجال الحديث واللعب بنوايا الآخرين، فهو ينصـح المصّور بما يلـي:

"عليك أن تتدرب على الكلام بالمفرد، والتفكير بالمفرد، أنت الذي قضيت عمرا تتحـدث بصيغة الجمع، لا لأهميتك ولا لأهمية كرسي تجلس عليه، ولكن الأنا لم تكون موجودة على أيّام جيلك، وكان جيل الأحلام الجماعية، والموت من أجل هدف واحد."[2] ساهم حضـور ضمائر السرد الأنا في مقابل النحن وتنوّعها في منح العمل الروائي مزيدا من الجاذبية. ويرتبط حديث الأنا بالماضي والذاكرة بكل تجلّياتها"هذه الذاكرة المختنقة بالماضي التاريخي بشخصياته وأحداثه. لم تكتف بذلك بل جعلت الشخصية الأساسية في رواية ذاكرة الجسـد خالـد، بجسده المفصول الذارع، واسمه وعلاقاته مع أبطال الثورة واسطة نتعرف من خلالهـا علـى ماضي الجزائر التاريخي من يوغرطة إلى ابن باديس، إلى أبطال الثورة الذين يجسد خالد أحد نماذجه. غير أن الذاكرة بالنسبة إليه كانت بمثابة سياج دائري يحيط به من كل جانب، وهي

[1]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر(دراسة)، ص 106.

[2]– م،ن، ص110.

سكنه لأنها جسده، ولا شيء يخلصه منها سوى الكتابة."[1] فالرسم كما الكتابة يسجّل زمن الفجائع، فزيان "كان يرسم فاجعة الأشياء، أو بالأحرى خيانتها الصامتة أمام الفاجعة.ككل هذه الأبواب التي تشغل عددا من لوحاته."[2] والموت في تصوّره لا يختلف، كثيرا عن الحياة، وهو متعدد الوجوه كما اللوحات الفنّية التي يرسمها، لذلك أقرّ إصدار كـــاتولوغ للمـــوت العربي، فتصبح للموت المسارات التالية:



يمثّل زيان رمزا من رموز الثورة الجزائرية، ومن الذين عاشوا حقبة المحنة الجزائريـــة. ويُعدّ من الذين حوّلوا الكتابة الإبداعية إلى مجموعة من الجرعات المتواترة، "فكلما حملنا قلما، ازددنا غورا في مجاهيلها واقترابا خارقا منها وتريثا أمام مشاقها."[3] إنّ العلاقة بجرح الثـــورة، وما بعدها أكسب الرواية الجزائرية العربية الجديدة توجها تمجيديا انتصاريا.

***الشخصية التاريخية محمد بوضياف.**

مالت العديد من الأقلام الجزائرية المعاصرة إلى توظيف هذه الشخصـــية في أعمالهـــا الروائية، فهاهو مرزاق بقطاش يكتب رائعته "دم الغزال"، محاولا إحياء السيرة الذاتية لهـــذه الشخصية الفذّة التي ظهرت بكل غموضها وأسرارها على الساحة الأدبية والسياسية والثقافية والفكرية.

---

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص158.

[2]- أحلام مستغانمي، عبر سرير، ص258.

[3]- واسيني الأعرج، الحقيقة الإبداعية، أفق التحولات في الرواية العربية(شهادات)، ص179.

تتسابق العديد من الأسئلة عن أسباب الاهتمام بهذه الشخصية بالضبط؟ فيظهر أول سبب مجسدا في لغز اغتياله الذي شكل صاعقة قضت على أمل كل جزائري يحلم بمستقبل مشرق، فزيان الرسام يصرخ: "منذ اغتيال بوضياف أصبحت أكره حتى السفر إلى الجزائر، فبموته مات شيء فينا. عندما جاءوا متضرعين كي ينقض الجزائر ويكون رئيسها ما ظنوا أن ذلك الرجل الذي جبلته السجون والمنافي وخيانات الرفاق، على هزاله، ما كان يريد إبرام صفقة فوق الجثث فحولوه إلى جثة كي تتعلم من جثته."[1] إنّ الارتباط القوّي بين زمن الثورة وزمن الإرهاب، بل إنّ وقع الإرهاب يعادل وقع الثورة ويفوقها. والمقطع السردي السابق شهادة حيّة على وجود شبح الموت في الزمنين الماضي والحاضر، لكن طريقة اقتناصه لضحاياه تختلف من زمن إلى آخر. فأيهما أبشع، الموت على يد العدو الأجنبي (فرنسا)، أو الموت على يد أهل الوطن(الجزائريين)؟

الواقع أنّ الكتابة الروائية ما هي إلاّ تسجيل حيّ للمسار التاريخي للشعوب فما كان وما يمكن أن يكون من أحداث تتغلغل مباشرة إلى نفوس المبدعين الروائيين. "فارتباط الرواية بتسمية الأشياء ووصف المحسوسات، واستبطان المشاعر، ومزج التأمل بالفلسفة، والمراوحة بين النبالة والابتذال، هو ما يرغمها على التطوّر والتكيّف وابتداع الكلمات والصيغ والتراكيب، إذا لا تملك للعالم المستجد من دون لغة جديدة ملائمة."[2]

وفي معرض تفسير هذه الظاهرة يقرّ الكاتب التونسي حسن بن عثمان أنّه"ينبغي أن تحدث الجرائم أولا حتى يحق لنا تقديم الشهادات والرواية إن لم تكن جريمة كاملة تتوفر على جميع الأركان، وتمتلك أسرار الواقع واللغة والخيال معا، فهي لا تستحق أن تقرأ.."[3]

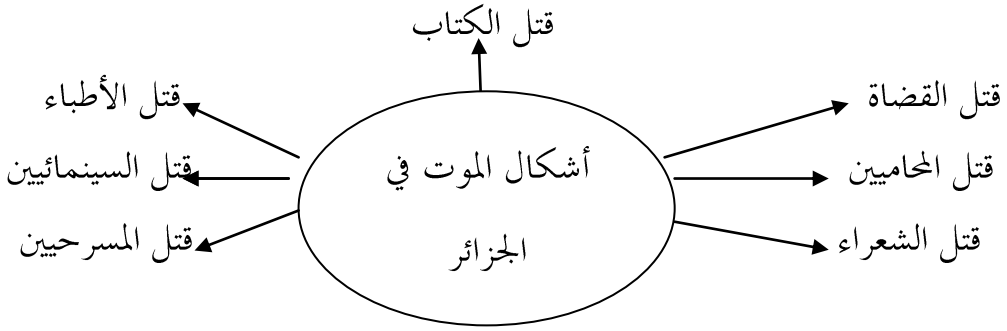
فالرواية جريمة إن لم تسجل مثل هذه الوقائع، وجريمة إن لم تعكس التاريخ بفجائعه وانتصاراته. والرواية فضاء حرّ لممارسة أساليب التكسير والعدول والانزياح، وأحلام واحدة من الذين مارسوا كل هذه التقنيات، حين أعلنت الحرب على الموت ومنفذيه باستحضار وقائعه الأليمة، وكشف أقنعته المتنوعة.

---

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص167.

[2]- محمد برادة، الرواية العربية بين المحلية والعالمية، ص23.

[3]- حسن بن عثمان، الكتابة جريمة فنية، أفق التحولات في الرواية العربية، ص43.



إذن، تسترسل أحلام مستغانمي في طرحها للأسئلة حول اغتيال شخصية بوضياف. مما يجعل خطابها يغلفه الجانب السياسي، هذه الميزة التي بدأت تهيمن على الكتابة الروائية العربية في الآونة الأخيرة، وتحتل مساحة واسعة في المشهد الروائي العربي، فالسياسة والتصوّرات الإيديولوجية ليست بالمسألة الغريبة عن النص الروائي العربي، بل هي جزء أساسي فيه تعمل على بنائه فنيا، وتسهم في تكوين العالم التخيلي فيه، "فيخطئ من يوظفها من أجل غايتها النفعية الإبلاغية فقط، بل هي جزء من عالم الرواية التخيلي الذي يوهم القارئ بالواقعية والحقيقة الإنسانية."[1]

*** البطل الشهيد مصطفى بن بولعيد.**

يتوالى ذكر أسماء الأعلام المجاهدة في رواية عابر سرير مما يجعلها متنا سرديا بالغ التراكم على مستوى الأحداث وتعدّد المسارات وتراكب النقائض، وتعاقب الفضاءات والأزمنة، ليأتي دور البطل مصطفى بن بولعيد شعلة الثورة الجزائرية. يتزامن ذكره في الرواية مع حديث الراوي عن مقتل ابنه عبد الوهاب،"فلم ينج من هذه اللعنة حتى من مات من جيلنا شهيدا ميتة الأبطال. أورث نحس جيله إلى ذرّيته.كالشهيد البطل مصطفى بن بولعيد الذي اغتيل ابنه عبد الوهاب وهو في الخمسين من عمره في 22 أذار 1995م، نهار اغتيل أبوه على أيدي الفرنسيين قبل 39سنة، بعد أن نصب له المجرمون حاجزا، وهو في طريقه إلى بلدته باتنة ليشارك ككل سنة في التأبين الذي يقام في ذكرى استشهاد أبيه."[2] تتجسّد هذه المفارقة من

[1]- علاّل سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص33.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص165.

المسار الذي مثله ذلك اللعب الفنّي، والمخصّب بجرعات فائقة من الألم والحسـرة لفقـدان شهيدين في زمنين مختلفين، فالتماثل في طريقة الموت واضح من خلال الجدولين التاليين:

الاسم	اللقب	تاريخ الاغتيال	الطريقة	القاتل	السبب	الصفة
مصطفى	بن بولعيد	22آذار1956	الاغتيال	الفرنسيون	الجهاد في سبيل الله والوطن	شهيد

يتماثل هذا الجدول مع الجدول التالي:

الاسم	اللقب	تاريخ الاغتيال	الطريقة	القاتل	السبب	الصفة
عبد الوهاب	بن بولعيد	22آذار1995	الاغتيال	الإرهابيون عدو من أهل الوطن	لأنه ابن شهيد	شهيد

إنّ النتيجة اللامنطقية التي توحي بها هذه المقارنة تعكس الاستراتيجية المحكمة التي اعتمدتها الكاتبة لإيصال فكرة مفادها أن الاستشهاد ضريبة ما زال يدفع ثمنها حتى الشهداء في قبورهم، بتقديم أبنائهم قربانا له. ولاكتشاف هذه الحقائق تنحو الكتابة منحى مفاجأة القارئ بمثل هذه التواريخ والأحداث. يتشكّل سرد جديد يعتمد على"مسح الفضاء والزمن والشخوص وتأكيد المفارقة، وبعث الحيرة والشك في نفس المتلقي عن طريق إبراز فوق الطبيعي وتقليص دور ما هو طبيعي."[1]

[1] علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الراوية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص60.

د- الشخصيات الأدبية والفنية.

تتقاطع الفنون الأدبية وغير الأدبية في الحياة الإنسانية لتولّد عالما منسـجما قوامـه الروح الفنّية التي تبعث من الفن الذي يهتم بكل "إنتاج جمالي بواسطة إبداع كائن واع."[1] فالأديب حين يبدع عملا أدبيا ما، إنما هو يتفنن في كتابته، ويبدع من خلاله لوحات أدبية تقوم على التخيّل والخرق والعدول، وهو المسار الذي اتبعته الكاتبة لتحقيق تفرّدها، فـأدّى السرد في رواياتها وظيفة تركيب المادة التخيلية، وتنظيم العلاقات بينها معتمدة في ذلك على عنصر المفاجأة الذي يظهر في كل مرّة متحدّيا القارئ، الذي يقف باهتا أمام ذلك الركـام الهائل من المعلومات حول شخصيات كان لها وزنها ولا يزال على صعيد الساحتين الأدبيـة والفنّيـة مثـل:

*** كاتب ياسيـن.**

حول هذه الشخصية الفذّة حِيكت الكثير من القصص والحكايـات الـتي أخـذت بالدراسة والبحث روايته نجمة. فالراوي/البطل يتغلغل في مسيرة هذا الكاتب، أيام السّـجن الحزينة معلنا :"سجنت معه في 8 ماي 1945م في سجن الكديا، عشت معه كل ولادة نجمة، كنّا جيلا بحياة متشابهة، بخيبات عاطفية مدمرة، بأحلام وطنية أكبر من أعمارنـا، بآبـاء لم نتعرف عليهم يوما، بأمهات مجنونات من فرط خوفهن علينا.كنا نتشابه تقريبا جميعنا في كل شيء، و لم نختلف بعد ذلك إلا في موتنا."[2] تسير أحلام مستغانمي على هذا المسار متلاعبـة بأعصاب القارئ، تجذبه بسحر سردها إلى متاهة الشك وطرح الأسئلة هـل فعـلا عـاش الراوي/البطل مع كاتب ياسين؟ أم هو نوع من السحر تمارسه الكاتبة، فنجمة هـي وجـه الجزائر ماضيا وحاضرا، وبين الرسام والمُصوّر والكاتب اتفاق كبير.

تتفنن الكاتبة في رسم خيوط استراتيجية الموت لكل شخصية ذكرت مثلمـا ورد في وفاة الكاتب الجزائري كاتب ياسين"فيـوم مـات ياسـين في مدينـة(غرونوبـل) في 29 أكتوبر1989م. حدث زلزال في الجزائر ولكن نشرة الأخبار ذلك المساء كانت تتضمن فتوى بثتها الإذاعة الوطنية، أصدرها المفتي محمد الغزالي رئيس المجلس الإسلامي لجامعة قسـنطينة،

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص66.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص162، 163.

ومستشار الرئيس بن جديد آنذاك، يعلن فيها أن مثل هذا الرجل ليس أهلا لأن يواريه تراب الجزائر ويحرم بحكمها دفنه في مقبرة إسلامية."[1] فالأسلوب واضح في كشف الجانب النقدي في الرواية و محاولة النهوض بالكتاب المغمورين الذين تحاول الأنظمة السياسية طمس هويتهم، وهي محاولة من الكاتبة تغليف شخصية كاتب ياسين بصورة البطل الإشكالي الذي يرغب في إبراز "أزمنة الوعي الحضاري في المجتمع العربي، حسب رؤية الروائي وهو ما شكل جزءا من التاريخ العربي الذي مازال يعيش الثنائيات المزدوجة بين ماض تليد، يحن إليه الإنسان العربي في كل لحظة وحاضر خواء، لا يرى له مفرا إلا بالارتماء في أحضان الغرب في صورته الثقافية والمادية."[2]

*** علـي التنكـي.**

تفتح أحلام مستغانمي عبر شخصياتها الفنية زاوية على التناقضات الاجتماعية السياسية المعيشة. فتحاول عبر توظيف تقنية التخيّل تصوير واقع الفنان والمثقف الجزائري، وبركة الوحل التي وقع يتخبط فيها. وتقدم شخصية التنكي السينمائي فينقل الراوي/البطل حيثيات موته، "أتذكر سينمائيا كان يدعى علي التنكي، لم أكن أعرفه لكنه اغتيل في الحي الذي أسكنه بينما كان ذاهبا ليلا ليلقى بكيس الزبالة. تصوّر أن ترتبط ذكرى شخص في ذهنك بالقمامة، بأعمار موضوعة في أكياس الزبالة على الساعة العاشرة، كان ليجمعنا زبال القدر كان قد انتهى لتوّه من تصوير فيلم عنوانه"الفراشة لن تطير بعد الآن،"[3] تكشف القراءة الخطّية لمثل هذه المقاطع السردية المحتوى العام للرواية الذي يعتمد على مفاجأة القارئ بالنهايات المأساوية للأبطال بعد رسم صورة مثالية لهم تجسّد إبداعاتهم.

هكذا تحيلنا المقاطع السردية لرواية عابر سرير على جملة من الانزياحات الواقعة على مستوى تصوير المسارات السردية للشخصيات، فيعلن الموت حضوره كشخصية بطلة سيطرت على مصير شخصيات الرواية، فيغدو النص الروائي ذا وظيفتين: "جمالية تخيلية

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص163.

[2]- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص48.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص126، 127.

وإيديولوجية لها علاقة بالواقع الاجتماعي الذي استقى منـــه الكاتـــب روافـــده المعرفيـــة والتخيلية."[1]

*** الرّسام المغـــربي المهـــدي.**

ترفض تيمة الموت أن تفارق شخصيات رواية عابر سرير، لتطال الرسامين والفنـــانين والأدباء، وسواء أكان شخصية الرسام المغربي المهدي حقيقة أم خيال، فالغاية تقف لتكســـر الطابوهات، وتركز على تقنية الإيهام بالواقعية، التي تجعل من صورة الشخصية نموذجا مقدما لنقد وضع معيّن. فيتم ذكر اسم الشخصية، وزمان ومكان وفاتها وطريقة موتها مثلمـــا ورد على لسان الرسام زيان:"في 16 نوفمبر الماضي،شبّ حريق ليلا في القاعة؛ حيث كان يعرض الرسام المغربي المهدي القطبي أعماله في مدينة ليل. أنا لا أعرف هذا الرجل لكنـــه أصـــبح صديقا فجائعيا عندما قرأت في الصحف أن معرضه ذاك كان يضم خلاصة خمسة وعشرين سنة من أعماله الفنية. ثلاثون سنة قضاها في باريس مثابرا على إنجاز لوحات أخذت منـــه أجمل أعوام عمره، حرم فيها نفسه من كل شيء لينجز معرضا بدل أن يحضره الزوار زارتـــه النيران."[2] حمل هذا المقطع السردي شكلا جديدا من أشكال الموت المقدّمـــة مـــن طـــرف الكاتبة، فتنكسر بذلك قاعدة الموت الطبيعي ليُعلن موتاً من نوع خاص.إنه الموت النفســـي الذي تملّك وسيطر على العديد من الكتاب والفنانين. فنقل الواقع النفسي للمثقف العربي هو مسعى الرواية ككل. والمبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل " تصـــوير الحيـــاة وعندما ترفض هذه المحاولة، فإنها ستكون قد وصلت إلى حالة غريبة."[3]

هـــ شخصيات الغربة.

شغل موضوع الغربة صفحات العديد من الروايات الحديثـــة والجديـــدة .وهـــاهي الكاتبة تُقدّم باقة منوّعة من العلاقات المعقّدة التي ربطت شخصيات الوطن بشخصيات الغربة.

---

[1]- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ص42.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير،صص142، 143.

[3]- القول لهنري جيمس ضمن كتاب المتخيل والسلطة في علاقته بالرواية الجزائرية بالسلطة السياسية للناقـــد عـــلال سنقوقة، ص39.

* **فرانســـواز.**

بدأت الكتابة عن الآخر تحتل مساحة مهمة من المشهد الروائي العربي الراهن، وخاصة المشهد الروائي الجزائري الجديد، الذي حفل بمثل هذا التوجّه في الكتابة. فوضعت الكاتبـــة يدها على العلاقة التي تربط المثقف العربي الجزائري بالآخر، وصوّرت فرانسواز علـــى أنهـــا امرأة فرنسية مثقفة، مهمتها خدمة الراوي/البطل بكل الأشكال، فتحدد علاقته بها من خلال تصريحه التالي:"شعرت برغبة في أن أقبّل شيئا فيها، أن أصفع شـــيئا فيهـــا، أن أولمهـــا، أن أبكيها."[1] تتميّز مثل هذه المقاطع السردية بجانب من اللعب الفني يقوم على محاولة خلق عالم منسجم من خلال توليفة من المتناقضات الحب/الكره، الرغبة/النفور، القوة/الضعف. وترجع أصول هذه العلاقات إلى التاريخ القديم الذي ربط ولا يزال يربط فرنسا بالجزائر. فـــارتبط الجزائري المغترب بفرنسا كفضاء يحتضن آلامه وخيباته، وشخصية فرانسواز مثلـــت نقطـــة تقاطع قوية بين الراوي/البطل وزيان: "كانت فرانسواز تحتفظ في غرفة نومها باللوحة الـــتي رسمها زيان سنة 1987م عندما تعرف عليها أول مرة كموديل في معهد الفنون الجميلة."[2]

الرّاوي/البطل	فرانسواز	الرّسام زيان

تبرز من خلال هذا النموذج محاور عدّة كالغربة والجنس والثقافة. لتشكل لوحة غربية من التناقضات جوهرها امرأة تدعى فرانسواز الملاذ الوهمي للبطل؛ حيث كان" للحب مـــع فرانسواز مذاق الفاكهة المجففة، وكنت أحتاج فجأة إلى وحدتي، حاجة رجل مهمـــوم إلى تدخين سيجارة في الفناء. انتهى الحب وها أنا أرتعد عاريا كجذع شجرة جرداء. لا أكترث كآبة من فعل حب لا حب فيه."[3] يتحقق مفهوم الجنس في أبعد أشكاله في رواية عابر سرير من خلال الصور التالية:

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص59.

[2]- م، ن، ص85.

[3]- م، ن، ص87.

أ –الراوي/ البطل/ فرانسواز= علاقة رغبة = الجنس.

ب– الراوي/ البطل /فرانسواز = علاقة كره = الغربة.

ج–الرّاوي / البطل / فرانسواز = علاقة مساعدة = العمل.

د– الرّاوي/ البطل/ فرانسواز = علاقة مشاركة = الرّسام زيان.

إنّ تعدّد مثل هذه العلاقات وتعقدها في كثير من الأحيان، يعكس اتجاه الكاتبة في محاولاتها المتكررة لكسر المفهوم السائد في الكتابة، وتعمّد إرباك المنظومة التقليدية في السرد، وهي نزعة تجريبية تنشد مُساءلة تقنيات الرواية الجديدة.

*** مـــراد.**

تتكرّر في الرواية مشاهد آلام المثقف الجزائري الهارب من الاضطهاد والعنف، ومراد واحد من هؤلاء؛ حيث"كان مثقفا معروفا في قسنطينة باتجاهاته اليسارية، وتصريحاته النازية ضد المجرمين، إضافة إلى دار النشر التي يديرها.كان يشارك في معظم النشاطات الثقافية ويكتب أحيانا في الصحافة المحلية."[1] تشتغل الكاتبة عبر هذه الشخصية على نوعين من الذكريات.

أ –ذكرى شخصية(ذاكرة فردية).

ب– ذكرى وطنية(ذاكرة جماعية).

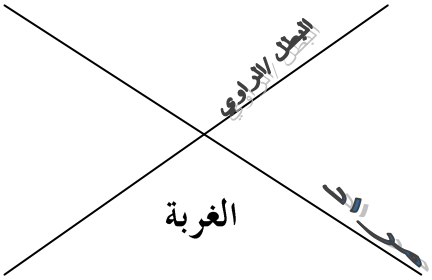
ولكي نُفصّل أكثر، مثّل مراد عبر القصة المُرواة من طرف الراوي/البطل تجربة مريرة للمثقف الجزائري إبّان التسعينيات، "فلم يكن يدرك أن قلمه تحول إلى مهماز حرك سلّة العقارب، وأن شبكة العنكبوت التي حاكتها مافيا اللصوصية المهيبة الموشحة بالنياشين والنجوم، ستنسج حوله تهما كافية للحكم علية بالموت، إنّها تيمة الموت."[2] التي تُهدّد المثقّف الجزائري، "ولئن أنتج نمط الموت الاستشهادي رواية الثورة الجزائرية، في أصالة انتهائها وفي احتفاليتها كما في نقديتها. فإنّ نمط الموت العبثي الذي تفشّى في جزائر التسعينيات من القرن

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص67.

[2] م،ن، ص،ن.

العشرين ولا يزال قد أنتج رواية المحنة الجزائرية، بعد أن تحوّلت الثـورة إلى فتنـة مـدارها الحكم"[1].

تحدث نقطة التقاطع بين مراد والراوي البطل داخل الرواية في مدينة باريس، فـالهرب والبحث عن الحرية روابط جمعت بينهما: "مع مراد، كانت لي ذكريات كثيرة، وما توقعت أن تجمعنا مصادفات الغربة في باريس، لنتمرن معا على خوض تجربة الحرية، بعد أن تقاسمنـا معا أيام الرعب في ذلك السكن الأمني في مازا فران. "[2]



إنّ محاولة الخروج من شرنقة السرد القديم، تحتاج من الكاتب إلهاما كـبيرا بتقنيـات السرد الروائي، ومتابعة مسارات تطوّره؛ حيث يتم استحداث علاقات التناقض على مستوى الشخصية نفسها. تزاحمت الأفكار والرؤى حول الراوي البطل في روايـة عـابر سـرير، فأصبحت كالتائه يبحث عن الحقيقة في كل مكان وفي كل زمان. تختفي لغة البوح وتُعلـن لغة الصمت، وعدم كشف كل الأوراق للقارئ الذي يتفاجىء بتيمة الموت التي تهدّد كـل شخصية في الرواية؛ أين يتلوّن في كل مرّة بلون جديد، ويتّخذ مسارا حتميا يُحدّد نهاية كل شخصية.

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، ص83.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص68.

ثالـــثا: الرّاوي والسرد بلغة الذكـــورة في رواية عابر سرير.

تقودنا مغامرة القراءة في رواية عابر سرير للبحث عن مقوّم أساسي من مقومات البناء الروائي. إنّه الرّاوي ذلك الثابت/المتغّير الذي ظلّ عبر ارتحالات السرد المختلفة عنصرا أساسيا يميّز الروايات، يهبها هويتها وانتمائها المرجعي، "ويستمد مسألة الرّاوي ووجهة نظره، أهميتها في الرّواية من كوننا نوضع عند قراءتنا للنصوص الروائية، إزاء أحداث في مظهرها الوقائعي، وأننا نواجه أحداثا مقدمة حسب طريقة معيّنة من طرق التقديم، وبالتالي نواجه أحداثا مصاغة."[1] إنّه التطوّر المتسارع الذي شهدته التركيبة الفنية للرّواية، وعابر سرير شكل متطوّر ينحو نحو تكسير الميثاق السردي شأنها في ذلك شأن "الرواية العربية المعاصرة التي سعت إلى استلهام الأشكال التراثية في السرد، انسجاما مع سعيها إلى امتلاك خصوصة الهوية، وانسجاما مع سعي الكتّاب إلى الإتيان بما لم يأت به الآخرون، وكان انتهاج السرود التراثية سبيلاً لتلبية هواجس السعي في الاتجاهين."[2] ومهما كانت التنويعات داخل تجربة أحلام، فهي تعكس ما وصل إليه المشهد الروائي الجزائري من وجود تجارب متميّزة، حاول أصحابها صياغة نماذج خاصة في إطار النموذج الواقعي المتطوّر على الدوّام. فكانوا بذلك أصواتا جديدة تضاف إلى الأصوات العديدة التي "تتبنى مجتمعة أركان حركة أدبية هي خلاصة جهد جيل بأكمله أخد على نفسه بناء أسس رواية عربية حديثة تبتكر تقنياتها من تجربتها الخاصة ولكنّها تضيف إلى الإرث العالمي وتتعامل معه أخذا وعطاء ."[3]

4- الرّاوي وتنويعات السرد المعاصر.

يُقرّ النقّاد في مجال السرد أنّ الرّاوي غير الشخصية وغير المؤلف، بل "هو موقع، أو دور، أو وظيفة، أو سلطة، يجعلها الكاتب في صورة إنسان، أو في صورة أي شيء آخر له وعي إنساني، هذا الإنسان أو وعيه الذي يبدو في صورة أخرى قد يتقمص شخصية المؤرخ الذي يسجل ما يتمخض عنه تحليل الوثائق التي تقع بين يديه، والتي ترسم صورة خاصة لعالم حقيقي أو خيالي يبعد عنه في الزمان أو في المكان، وقد يجعل الكاتب هذا الرّاوي في صورة

[1] حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، ط3، 1977، ص 65.

[2] صلاح صالح، سرد الآخر، ص23.

[3] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص90.

شاهد أو مشارك، أو غير مشارك في الأحداث التي يرويها، فهو حينئذ يقص ما وقعت عليه عيناه، أو ما سمعته أذناه، وقد يجعله في صورة ناقل يحكي ما سمعه وحفظه عن رواة آخرين، وقد يجعله في صورة محقّق أو جنائي يستقصي ويفحص عن العلل وأطراف الخيوط، أو في صورة طبيب نفسي يعالج مريضا."[1] فالرّاوي بهذا الطرح يُعدّ كائنا خارقا من صنع المؤلف يختفي وراءه، ويجعله ينوب عنه في أمور التأويل والشرح، والتفسير، وقيادة العملية السردية. وقد شبّه فلوبير كاتب الرواية "بالآلهة في الكون، فهو لا يُرى، ولكنه قدير على كل شيء. ونحن نشعر بوجوده في كل مكان، ولكننا لا نعاينه... وهذا هو العقد الخفي ما بين الكاتب وقرّائه."[2] إنّ مواكبة الرّاوي لتطوّرات السرد والعملية الإبداعية ساعدت على ظهوره بتمظهرات جديدة، فلا يُهم أن يكون الرّاوي شخصا معينا باسم، وغدا من الممكن أن يتجلى في ضمير وأن يظهر كصوت، ويمكن أن يكون بعيدا عن المؤلف. ففي نظر السيميائيين الرّاوي هو الذي "يجسد المبادئ التي تقوم عليها الأحكام التقييمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوّره النفسي، وهو الذي يختار الخطاب المباشر والخطاب المحكي ويختار النظام التسلسلي أو الانقلابات الزمنية فلا وجود لقصة بلا راوٍ."[3] نتج عن هذا المنظور الجديد للراوي آراء وتصوّرات متداخلة ومختلفة لمجموعة هامة من النقاد، اهتموا جميعهم – بالرغم من اختلافهم في أغلب الأحيان – بتعريف الرّواة والتمييز بين أنواعهم والبحث في علاقاتهم بالشخصيات ومواقفهم منها. وسنحاول إيجاز أهم الآراء فيما يأتي:

أ – تصوّر رولان بارط للرّاوي.

يُعدّ رولان بارط من الأوائل الذين فتحوا مجال الحديث عن هذا العنصر المهم في العملية السردية. مهما اختلفت أشكال الرواية، يبقى هناك مؤلف يختبئ في الكواليس، "هذا المؤلف المضمر يختلف دائما عن الإنسان الحقيقي، مهما كان تفكيرنا به، وهو يخلق نسخة متفوقة

[1] عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص 18.

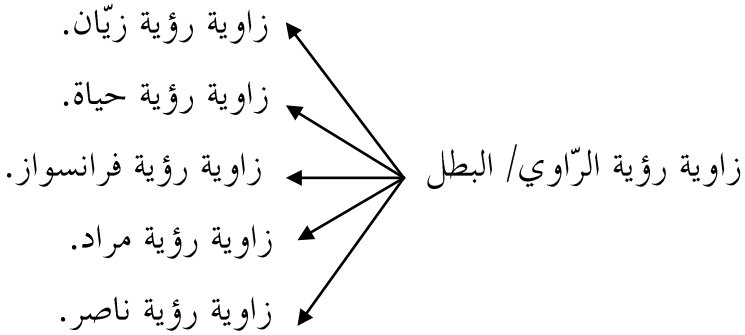
[2] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 95.

[3] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص119.

من ذاته، وهو يخلق في الوقت نفسه عمله."[1] حدّد رولان بارط تصوّراته للرّاوي في الثلاثية التالية:

- القصة يرويها شخص له اسم وهو المؤلف.
- القصة يرويها راوٍ هو موجود في كل الشخصيات لأنّه يعرفها حتى في أعماقها وهو في الوقت نفسه خارج عنها لأنّه ليس أيّ منها.
- القصة يرويها راوٍ يقتصر على ما يمكن الشخصيات معرفته.

وعندئذ "يكون الرّاوي ممثّلا في الحكي؛ أي مشاركا في الأحداث إمّا كشاهد أو كبطل ويمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأمّلات، تكون ظاهرة أو ملموسة."[2] وهذا ما سنلمسه عند بحثنا عن تمظهرات الرّاوي/ البطل في رواية عابر سرير؛ أين تتجسد صورته كبطل مشارك في الأحداث ممّا يصعب عملية إمساكه وتميّزه عن باقي الشخصيات، فبوجوده تعقد العلاقات بين المقاطع الحكائية المتعددة، ومن زاوية رؤية الرّاوي في رواية عابر سرير تتحدّد باقي زوايا النظر للشخصيات المحورية في الرواية.



ب – تصوّر جيرار جنيت للرّاوي: حدّد جنيت وجود نوعين من الرّواة داخل المحكي، هما:

1- الرّاوي خارج الحكائي أو الرّاوي خارج نطاق الحكي Narrateur Héterodiégétique.

2- الرّاوي داخل الحكائي، أو الراوي ممثل داخل الحكي Narrateur Homodiégetique.

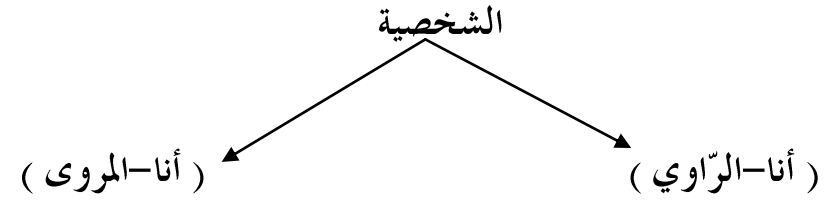
[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 115.

[2] *G. Genette. Nouveau discours du récit, P 55,56*

فالرّاوي في الرّواية "يمتلك معرفة مسبقة هامة بالنسبة إلى ما سيرويه، مهما تكن السهولة التي يمتلكها ليكون حاضرا حتما، ويمكنه أيضا أن يكون في وقت واحد في مكانين مختلفين، ويعيش في نظامين زمنيين، ولا يستطيع أي معبّر عن الواقع امتـــلاك هذه الإمكانيـــة،"[1]فهو كما شُبّه بالآلهه أو الآلهة لأنه خالق أسطوري لعالم المحكي.

ج- تصوّر جاب لينتفلت Jap Lintvelt للرّاوي.

استخلص لينفلت نوعين من السرد المتباين حكائيا، والسرد المتماثل حكائيا؛ حيث لا يتجسّد الرّاوي في النوع الأول كممثل، فحين يبرز في النوع الثاني، تقوم الشخصية نفسها بوظيفتين:



جمع جاب لينفلت بين عناصر مختلفة تتفاعل فيما بينها لتشكل منطقا معينّا يقوم على فعل التواصل، ويُؤدّي إلى تماسك النص وهذه العناصر هي:

1- المؤلف الواقعي ـــ القارئ الواقعي
Lecteur concert-auteur concert

2 - المؤلف المجرّد ـــ القارئ المجرّد
Lecteur abstrait- Auteur abstrait

3- الرّاوي الخيالي ـــ المروى له الخيالي
Narrataire fictif — Narrateur fictif

4- الممثل ـــ الممثل الفاعل
Acteur –Acteur

إذن فالنص السردي لا يحقق سردية إلاّ من خلال الممثلين (الشخصيات) وكذلك الأحداث المتعاقبة التي تضمّ تقدّم النص إلى الأمام، وهو ما تجسّده وجهة نظر التداولية التي

[1] ولفغانغ كيرز، من الذي يروى الرواية؟ رولان بارط وآخرون، شعرية المحكي. ت.غسّان السيّد، الجمعية التعاونيـــة للطباعة (دمشق)، 2001، ص 97.

تركز على النص التطوّري، وهو النص الذي يحاول كسر الخطيّة التقليدية التي اعتمدت عليها الرواية العربية، وذلك "بابتداع تنويعات جديدة تنزع نحو الانزياح والتفكك والعدول."[1]

د- تصوّر تودوروف T.Todorov للرّاوي.

اعتمد تودوروف في تمييزه للرّواة على معيار زاوية الرؤية، فحدّد الأشكال التالية:

1- الرّاوي الذي يعلم أكثر من الشخصية وهي الرؤية من الخلف.

الـــرّاوي > الشخصـــية

2- الرّاوي الذي يعلم قدر ما تعلم الشخصية، (الرؤية مع)

الـــرّاوي = الشخصـــية

3- الرّاوي الذي يعلم أقل ممّا تعمله الشخصية، وهي الرؤية من الخارج،

الـــرّاوي < الشخصـــية

وبالتّالي تتضخّم أدوار الرّاوي لتصبح حسب رأي أوتولودفينغ Ottoludving "سيّدا مطلقا يتحكم بالزمن والفضاء، إنه يستطيع ما يستطيعه الفكر، ويعرض ما يريده من دون عائق من عوائق الواقع، ودون أن يكون أمامه استحالة مادية، إنّه " يمتلك كل قوى الطبيعة والروح أيضا. وهو يمتلك أيضا موسيقى تبدو كل موسيقى حقيقية أمامها ثقيلة ومرهفة، مثل الجسد بالنسبة إلى الروح."[2] كما حدّد جيرار جينيت ست وظائف للسارد.[3] وهي:

---

[1] جاب ليتفليت، مستويات النص السّردي الأدبي، ت.رشيد بنحدو، مجلة آفاق، اتحاد كتّاب المغرب، (الرباط)، العددين 8،9، 1988، ص 80.

[2] ولفغانغ كيرز، من الذي يروي الرواية؟، ص 101.

[3] الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد عن:

- *C.Angelet et J.harman, Narratologie, PP173.174.*

-الوظيفة السردية، la fonction narrative : هي ملازمة لكل محكي، ويمكن أن تكون على صيغة "أنا أحكي". فعندما يجعل الكاتب راويه يستخدم ضمير المتكلم أنا في خطابه فإنه يعمد إلى إبراز الذات الساردة للرّاوي، بل تضخيمها وتحويلها إلى محور العالم الروائي الذي يحكيه."[1]

-وظيفة الحصر fonction de régie: هي وظيفة ما وراء سردية ذات علاقة باقتصاد النص وتنظيمه.

-وظيفة التواصل fonction de communication: هي وظيفة انتباهية وإفهامية، ذات علاقة بالمروى له.

-وظيفة الشهادة أو الإثبات fonction d'attestation: فيها يثبت الرّاوي حقيقة القصة بإعطاء مصادرها وهي خاصية شائعة في رواية المرسلات.

-الوظيفة الإيديولوجية، fonction Idéologique: وضمنها يفسّر الرّاوي الحدث انطلاقا من معرفة عامة مركزة غالبا في شكل حكم.

-الوظيفة الإنجازية السرد،fonction performative de la narration: تقوم هذه الوظيفة على علاقات الإغواء و الإغراء الذي يمكن أن يسهم السرد في إنتاجها، انطلاقا من أننا لا نحكي من أجل الحكي، وإنما لكي نؤثر، ونغري ونستقطب.

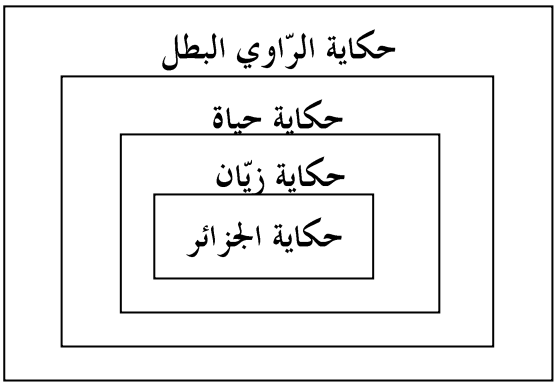
هـــ- تصور هنري جيمس للرّاوي.

يعتبر هنري جيمس من الأوائل الذين أصّلوا لمصطلح وجهة النظر حين طالب باختفاء صورة الرّاوي العالم بكل شيء التي كانت مسيطرة في المحكي التقليدي؛ حيث "كانت صورة الرّاوي العالم بكل شيء هي الأنسب لشكل البطل الأوحد في الخط المستقيم لسرد الأحداث في روايتي الشخصية والحدث- حسب التقسيمات القديمة- لأدوين هوبر."[2] ولتحسين الجودة الإبداعية في التجربة الروائية دعا هنري جيمس إلى أن "القول السردي يكتسب فنية ديمقراطية؛ أي بانفتاح موقع الرّاوي على أصوات الشخصيـــات بما فيهم صـــوت السامـــع

[1] عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص134.

[2] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، ص 09.

الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة، والمتناقضة، وبذلك يكشف الفن عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق و التعبير."[1] إنّ تحطّم نظرية الراوي أحادي الرؤية سمح للرواية باستخدام عدد من الرواة، "ويتكون الأمر في شكله الأكثر مماطلة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرّواة الآخرون. وهذا ما يسمى عادة بالحكـــي داخـــل الحكـــي..."[2] هذا الشكل يبرز في رواية عابر سرير حيث نجد:



تضطلع الرواية الجديدة بكل أشكالها إلى توظيـــف الأصـــوات وتنـــوّع الضمائـــر "فالسهولة المدهشة التي يمتلكها السارد بضمير المتكلم من أجل الإنتقال بين وجهـــة نظـــره- غير المحدّدة- كسارد والعالم الذي يرويه، كما له لديه الحق المتزامن في الاقتباس ضمن الاتجاهين."[3] وبتوفر جملة هذه الخصائص الفنية يتمتع الروائي في رواية الأصوات بقدرة على تجاوز ذاته للتعبير عن الآخر، حيث تتعدّد المواقف والرُؤى الأيديولوجية والاجتماعية والثقافية، وفي الحوار الداخلي للرّاوي / البطل في رواية عابر سرير يقيم الرّاوي حوار مع الغير. باسحضاره والحوار معه، فكانت البطولة في الرواية جماعية تقاسمها الشخصيات المحورية (حياة، الرسام زيان، مراد...).

[1] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، ص 10.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 49.

[3] ولفغانغ كيرز، من الذي يروي الرواية؟، ص 96.

هـ- تصوّر الدراسات العربية المعاصرة للرّاوي.

اهتم النقّاد العرب المعاصرين بالرّاوي ووجهة النظر، لكن ما ميّز تلك الدراسات التبعية والاعتماد الكلّي على نظريات الغرب و مقاربتهم. نذكر من تلك الدراسات أعمال سعيد علوش النقدية التي حدّد من خلالها أنّ وجهة النظر "تعني الوجدان المنطلق الذي يتوجه به القص نحو القارئ. وتتم وجهة النظر عبر ثلاث مواقف"[1]:

1 -رواية الرّاوي بضمير المتكلم.
2 -رواية من منظور إحدى الشخصيات.
3 -رواية من زاوية العلم بالأشياء.

أمّا مجدي وهبه فاتخذ ثلاثة أشكال في الحكي وهي:

1-حكي الرّاوي بضمير المتكلّم على "أن تكون كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربه المباشرة."[2] وفي هذا السياق يصرّح فريدمان N.Freidman أنّ: "الرّاوي صاحب المعرفة المطلقة يجعلنا أمام وجهة نظر المؤلف مباشرة، واستخدام ضمير المتكلم يوازي الأنا الشّاهد على الأحداث الروائية.. وتعدد الرّواة (رواية الأصوات) يعني المعرفة المتعددة، بينما الرّاوي الواحد يعني المعرفة الأحادية."[3]

2-حكي الراوي بوصف شخصية من شخصيات الحدث.

3-حكي الرّاوي العالم بكل شيء.

[1] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 14.
[2] م، ن، ص 14.
[3] م، ن، ص 16.

أمّا الناقدة يمنى العيد فقد أوردت في كتابها "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي."[1] قسما كاملا للحديث عن هيأة الحكي انطلاقا من مجموعة من الأسئلة مثل من يروي؟ كيف يروي؟ كيف ينظر إلى ما يرويه وما علاقته بما يرويه، وقبل هذه الدراسة نشرت الناقدة نفسها دراسة حول الرّاوي بعنوان "الرّاوي، الموقع والشكل."[2]

أما الناقد محمد نجيب التلاوي فقد استفاض في الحديث عن الرّاوي ورهاناته المستقبلية في رواية الأصوات العربية، مؤكدا على فكرة بيرسي لوبوك بأنّ "ظهور المؤلف العارف بكل شيء يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بسبب وجوده وظهوره في السرد، وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر."[3]

وبهذا تكون أحلام مستغانمي قد حقّقت طفرة روائية متميّزة ومتفرّدة عبر ارتحالات السردية المتنوّعة. وإعلانها التمرّد والعدول على كل أساليب الرواية التقليدية، فهي كاتبة أنثى تحب وتكره، تحزن وتفرح، وهي أيضا تمارس طقوس الرجولة بتوظيف تنويعات لغوية كالسرد بلسان الذكورة، وهي في ذلك تنحى منحى المخالفة وإثبات الذات النسوية في ظلّ التنافس الحاد بين الرجل والمرأة في جميع المجالات، فأحلام بمحاولتها التجريبية بتكسير عمود السرد تحاول تقديم تصوّرات مختلفة لطرائق السرد التي تخلخل السائد. وتفتح المجال أمام تداخل التاريخي بالواقعي، و النفسي بالمتخيل على الرغم من أحادية الصوت، وهيمنة حضور الرّاوي مع تنوّع صيغ الخطاب كالذاكرة والتخيّل والسرد الذاتي.

تُعلن رواية عابر سرير دعوة صريحة للقارئ – ومنذ البداية – للغوص في غمارها حيثما يصرّح الرّاوي / البطل مشاركته الواضحة في الأحداث مباشرة منذ بداية السرد "كنّا مساء اللهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتّبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف."[4] إنّه يخاطب القارئ بضمير المتكلم، و لم يعلن الرّاوي / البطل عن اسمه أو عن أي شيء آخر يخصه، فأحاط حضوره بهالة من الغموض والأسئلة التي ما فتئت تدغدغ أفكار

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط2، 1999.

[2] يمنى العيد، الرّاوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1976.

[3] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 16.

[4] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 09.

القارئ أو المروي له باعتباره مرافق الرّاوي الذي "يوجّه إليه الخطاب الملفوظ."[1] هنا تبدأ عملية التفاعل بين الطرفين؛ أين يعمل الرّاوي/البطل بضمير المتكلم على عدم كشف أوراقه مباشرة للمروي له باعتبار أن عملية السرد في الأعمال الروائية والقصصية المجال المتميّز الذي تتمثل عبره وفيه عملية الإبداع الأدبي لهذه الأعمال، أو شعريتها، أكثر من أي مجال آخر، فهي تشكل ذلك "الحيّز الأساسي الذي يتمحور عنده فن صياغتها الأدبية جاعلا منها، في التشكّل الخاص الذي يسميها به، نصوصا فنيّة ترتقي قيمتها الجمالية بالمدى الذي يرتقي فيه فن انتظامها السردي."[2]

ترأّس الرّاوي / البطل السرد والعرض في رواية عابر سرير؛ حيث يجعلنا في مواجهة مباشرة مع مجموعة من الأسئلة من مثل: من المتكلم في الرواية؟ ما شكله؟ ما مكانته؟ ومع تقدّم فعل القراءة تزول الغمامة ويتضح أنه سارد عالم بكل شيء ومراوغ أيضا، "لا يخلص لطبيعة وحدها بل يتلوّن أحيانا فيبدو ساردا مساويا في عمله لما تعلمه الشخصية ويبدو في أحايين أخرى أقل علما."[3] والإمساك به، ومسايرة مراوغته علينا البحث عنه، وعن تمظهراته المختلفة عبر فصول الرواية.

4-1- تمظهرات الرّاوي وتماهي الأصوات الساردة في رواية عابر سرير.

أولا: تمظهرات الرّاوي في الفصل الأول.

يتجلى الرّاوي في بداية السّرد كراوٍ بطل من خلال استعمال ضمير المتكلم "كنّا". إنه التماهي الظاهر بين الكاتبة والرّاوي، "فالرّاوئي هو الذي يبدع روايته، ولكن طبيعة الإبداع السردي التخيّلية تدفعه إلى بناء مجتمع روائي يوهم بالمجتمع الخارجي الحقيقي، وتجبره على ألاّ يحرّك هذا المجتمع بنفسه، بل يتركه للسارد ليتصرّف فيه كما يشاء الروائي، مما يجعل السارد جزءا من اللغة الروائية التخيّلية."[4] ظهر الرّاوي / البطل كمصوّر جزائري واصفا حبيبته حياة: " كلّما تحرّك شيء فيها، حدث اضطراب جيولوجي واهتزّت الجسور من حولها، ولا

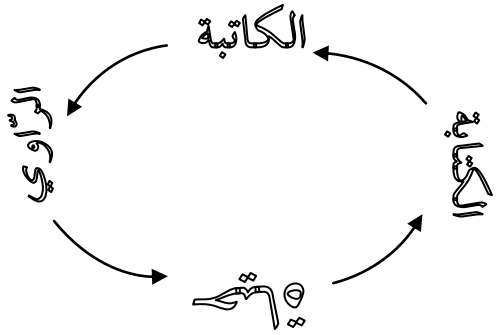
[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السينائي للنصوص، ص118.

[2] سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، ص 237.

[3] سمير روحي الفيصل، الرواية والبناء والرّؤيا، ص 37.

[4] م، ن، ص 30.

يمكنها أن ترقص إلاّ على جثث رجالها."[1] إنّها المتاهة التي أُدخل إليها القارئ بواسطة استراتيجية ذكيّة من الكاتبة التي تختفي وراء راويها فها هي تُبدي آراءها وتصوّراتها للكتابة وأسئلتها الشائكة عبر راويها وحبيبته "تماما، كما لا أجد تفسيرا لذكائها في الرواية، وغبائها خارج الأدب، إلى حدّ عدم قدرتها، وهي التي تبدو خبيرة في النفس البشرية، على التمييز بين من هو مستعد للموت من أجلها. ومن هو مستعد أن يبذل حياته من أجل قتلها. إنّه عماء المبدعين في سذاجة طفولتهم الأبدية."[2] تبدو بداية الرواية مليئة بالمتاهات التي تقود إلى مخرج واحد، وهو أنّ الرّاوي هو الكاتبة وهو أيضا حياة وهو قسنطينة.



عرفت أحلام -إذن- كيف تستقطب القارئ من خلال افتتاحية الفصل الأوّل؛ حيث تقاس افتتاحية الرواية استنادا إلى وظيفتها، وهي "إدخال القارئ عالم الرواية التخيّلي بأبعاده كلّها، من خلال تقديم الخلفية العامة لهذا العالم، والخلفية الخاصة بكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنسج بعد."[3] هذا الطرح لم تُطبّقه أحلام إطلاقاً، بل عملت على طمس كل خلفيات الأحداث، وأرادت أن تُوقع القارئ في متاهة لا يخرج منها إلاّ بإرادتها وبتصريح من الرّاوي / البطل، "فكتابة رواية تشبه وضع رسالة في زجاجة وإلقائها في البحر."[4] لقد اعتمد الرّاوي / البطل تقنية العرض والسرد بأسلوب شعري مكثّف، حيث "يعمل الخيال الشعري للروائي بطريقة مغايرة لنظيره لدى الشاعر، فالعالم الذي يبدعه من

[1] سمير روحي الفيصل، الرواية والبناء والرّؤيا، ص 37.
[2] م، ن، ص17.
[3] سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، ص 37.
[4] أحلام مستغانمي عابر سرير، ص 23.

المادة المتاحة له والخبرات التي يعيشها يتحوّل إلى لوحة منظومة من الصور والموتيفات للعلاقات التي تحكم الظروف الاجتماعية إنتاجها في الرواية العادية، علاقات السبب والنتيجة، والمخططات التي تخضع للتعاقب الزمني."[1] تظهر هذه اللغة الشعرية عند سرد علاقة الحبيبة/حياة بالكاتبة "فوحدها النار، تصلح ساعي بريد، وحدها بإمكانها إنقاذ الحريق. أكل ذلك الرّماد، الذي كان نارا، من أجل صنع كتاب جميل؟ حرائقك التي تنطفئ كلّما تقدمّت في الكتابة، لا بدّ أن تجمع رمادها صفحة صفحة، وترسله إلى موتاك بالبريد المسجّل، فلا توجد وسيلة أكثر ضمانا من كتاب."[2]

ثانيا : تمظهرات الرّاوي في الفصل الثاني.

امتلكت أحلام مستغانمي كل الوسائل والمعارف وألبستها لراويها البطل المصوّر. فراح يسرد محاورا هامّة من تاريخ الجزائر المعاصر. هذه الأحداث مقتبسة من السيرة الذاتية للكاتبة، "فالرواية كانت بدايتها السيرة الذاتية، والروايات العظيمة هي تلك التي تغذّت بصورة جيّدة من السيرة الذاتية لأصحابها."[3]

حاولت أحلام مستغانمي الجزائرية المغتربة الإحاطة بما يحدث في الجزائر عبر راويها الذي اعتمد أسلوب السرد الشعري مع ذاته، وفي رؤيته لما يحدث من حوله: "كنت دائم الاعتقاد أنّ الصورة، كما الحب، تعثر عليها حيث لا تتوقّعها. إنّها ككلّ الأشياء النادرة.. هديّة المصادفة."[4] احتكر الراوي / البطل في هذا الفصل العملية السردية، حيث تنازلت الكاتبة عن حقوقها ومهامها كليّة وأوكلتها للرّاوي/ البطل، ليقدّم نفسه، ويرصد وعيه بذاته وبالآخرين رصدا حرّاً. فاعتمد تقنية التحيين المكاني والزماني للأحداث، وتقنيات التّداعي الحرّ والتحليل النفسي. فلنرى مثلا رأيه اتجاه الطفل الذي أخذ له صورة في مذبحة بن طلعة "ماذا تراه رأى ذلك الصغير، ليكون أكثر حزنا من أن يبكي؟ لقد أطبق الصمت على فمه، ولا لغة له إلاّ في نظراته عينيه الفارغتين اللتين تبدوان كأنهما تنظران إلى شيء يراه وحده. حتى إنّه لم يتنبّه

[1] صبري حافظ، الرواية العربية، استشراف المستقبل والمتغيّرات الجمالية، المحلي الوطني للثقافة والفنون والتراث، مهرجان الدوحة الثقافي الخامس، 2006.

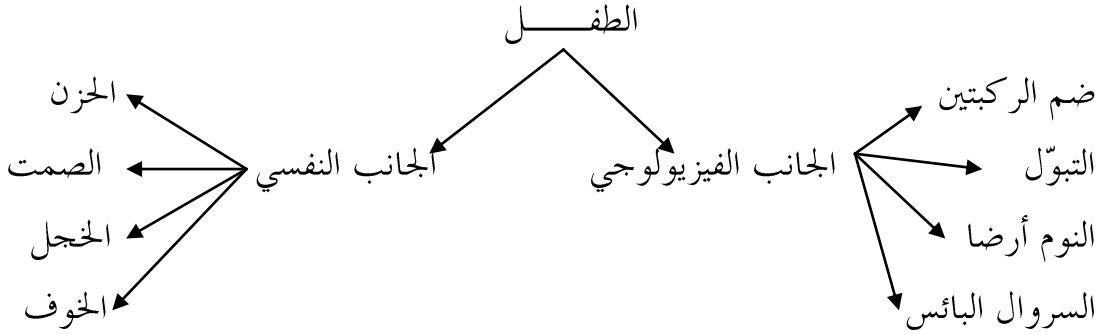
[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص23.

[3] حسين خمري، فضاء المتخيّل، ص 226.

[4] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 29.

لجثة كلبه الذي سمّمه المجرمون ليضمنوا عدم نباحه، والملقاة على مقربة منه، في انتظار أن ينتهي الناس من دفن البشر ويتكفّلوا بعد ذلك بمواراة الحيوانات.

كان يجلس وهو يضمّ ركبتيه الصغيرتين إلى صدره. ربّما خوفا أو خجلا، لأنّه تبوّل في ثيابه أثناء نومه أرضا تحت السرير، وما زالت الآثار واضحة على سرواله البائس."[1] إنها إحاطة شاملة إن لم نقل دقيقة إلى أبعد حدّ في وصف هذا الطفل في بعديه الفيزيولوجي والنفسي.

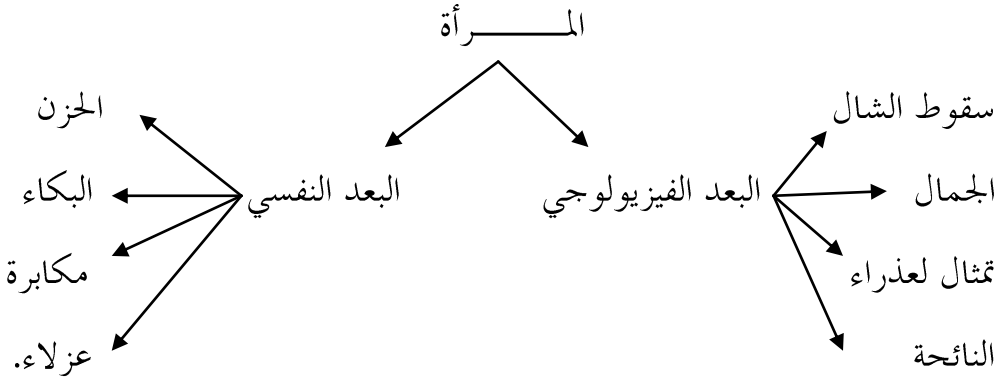


حتّى في استحضار الرّاوي/البطل لشخصيات الرواية، فكان يعتمد تقنية الهيمنة في السّرد، فهو راوٍ عليم بكل التفاصيل. ففي قصة زميله حسين يسرّد الرّاوي/البطل قائلاً: "طبعا، كانت تحضرني قصّة زميلي حسين الذي من أربع سنوات حصل على الجائزة العالمية بصورة، عن صورته الشهيرة لا مرأة تنتحب، سقط شالها لحظة ألم، فبدت في وشاح حزنها جميلة. ومكابرة وعزلاء أمام الموت، حدّ استدراجك للبكاء، لكأنّها تمثال "العذراء النائحة" لمايكل أنجلو. وكان حسين، عند وصوله إلى قرية بن طلحة، وجد نفسه أمام أكثر من ثلاثمائة جثّة ممدّدة في أكفانها. فتوجّه إلى المستشفى بن موسى؛ حيث أخذ صورة لتلك المرأة التي فاجأها تنتحب، والتي قيل له إنّها فقدت أولادها السبعة في تلك المذبحة."[2] حقّـــق الرّاوي / البطل في هذا المقطع السّرد بتقنيتي التكثيف الزماني. والعمق المكاني؛ حيث يتجسّد التكثيف الزماني في خيبة زميله حسين بعد أن تحصّل على الجائزة العالمية للصورة، عن صورته لامـــرأة تنتـــحب "بعد ذلك، عندما انتشرت الصورة وجابت العالم، اكتشف حسين أن

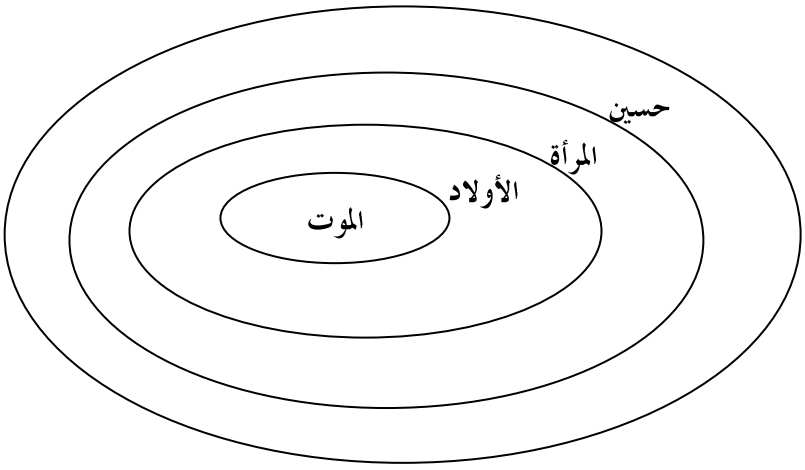
[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 32.

[2] م، ن، ص 34.

المرأة ما كانت أمّ الأولاد بل خالتهم."[1] أمّا العُمق المكاني فهو التركيز على القريـــة نفسهـــا (قرية بن طلحة) محور القتل والخوف والرعب.



مارس الرّاوي/البطل أسلوب التعدي، ففي الأمثلة السابقة نلحظ أنّ الرّاوي/البطل في حديثه عن قصة زميله حسين انتقل من وصف امرأة ضحايا العنف إلى وصف أولادها السبعة ثم الحديث عن الموت.



إنّ المسافة بين الرّاوي وتلك الشخصيات تبدو جدّ قريبة إن لم نقل متلاحمة ومتقاربة، فالرّاوي/ البطل حقّق تقارباً قويًّا بين الشخصيات، فالطفل والمرأة اشتركا في تيمة واحدة

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 34.

وهي الموت العبثي، فالطفل فقد أسرته، والأم أو الخالة فقدت أسرتها هي الأخرى، فأعلنت هذه الأصوات رؤية أحادية وموقف اجتماعي يعكس ما وصلت إليه الأوضاع.

إنّ الراوي/ البطل بوصفه ذاتا، يخرج عن كونه إحدى شخصيات القصة "التي قد يكون لها سماتها الذاتية وخصائصها التي تميّزها عن غيرها، ولا يخفي ما لهذه الخصائص الفردية من آثار في تشكيل التجربة القصصية."[1] تتحرك أحلام مستغانمي في روايتها من خلال الحرية التي منحتها لراويها "المصوّر" انطلاقا من أنّ الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة، لا على تقديم الملامح الأساسية للحياة المعاصرة، وإنّما أيضا عبر محاورة هذه الملامح وتشريحها. يظهر هذا الطرح من خلال تصوير الرّاوي/البطل للقرية الجزائرية إبّان الإرهاب الأعمى لتتواصل قصة ذلك الطفل وعلاقته بالمكان الذي أركبت فيه الجريمة. يصطدم بواقع القرية الأكثر بؤسا من الطفل؛ حيث انبنى تصويره لها من خلال بعدين:

– **البعد الفيزيولوجي (المادي)**: "كيف أتعرف على ذلك الجدار الذي كان يستند إليه الطفل، وقد غسلوا الجدران خوفا من ثرثرتها، في محاولة لغسل ذاكرة القرية من دم أبنائها؟"[2]

– **البعد النفسي (الروحي)**: "أحزنني أنّ القرويين الذين كانوا يحتفون بالغرباء أصبحوا يخافونهم، والذين يتحدثون إليهم، ويتحلقون حولهم في السبعينات أصبحوا يقفون ببلاهة ليتفرجوا عليهم..."[3]

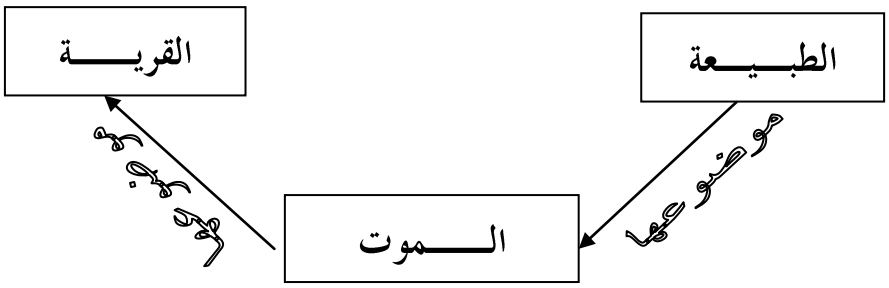
هكذا يمنح الرّاوي/البطل قصّة تلك القرية عنوان الموت؛ أين تُدفن الحقيقة في أكواخها، فالبحث عن الحقيقة سراب للرّاوي والكاتبة. فبهجة الرواية ومأساتها تقوم على أنّ الحقيقة، شيء لا يُستنفذ، أو كلّما وعى أحد الروائيين أو جيل من الروائيين ذلك اكتشف الإبداع الروائي عالما جديدا. يعمل الرّاوي/البطل في هذا المحوّر على شحن جوّ القرية، والوصول إلى حقيقة تتجسّد في ذلك التطابق بين الطبيعة والإنسان فكليهما يتألم، والموت ينخر فيه، "أثناء مغادرتي، انتابني حزن لا حدّ له، فقد فاجأني منظر موجع لغابة كانت على

[1] عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، ص 26.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 38.

[3] م، ن، ص 39.

مشارف تلك القرية، وتّم بعد زيارتي الأخير حرقها حرقا تاما من قبل السلطات، لإجبار المجرمين على مغادرتها، بذريعة حماية المواطنين من القتلة."[1] إنّها اللغة الشعرية التي تكسب الكاتبة تفرّدا خاصا في السرد، هذه اللغة التي استعانت بها من كونها شاعرة ارتدت عن النظم واعتنقت السرد طريقة جديدة للتعبير عما لديها من أفكار ومشاعر ومواقف وأحوال؛ حيث توصلت إلى أسلوب خاص يمتزج فيه الشعر والنثر. وهذا التطوّر في الشكل ناتج عن مجموعة من المرجعيات الفكرية والثقافية والاجتماعية، "فالشكل لا يتغيّر بناء على نزوة أو إرادة فرد، إن الشكل يتغيّر أو يتطوّر أو يتراح، بعد أن تكون التطوّرات الاجتماعية قد حصلت، بل تكون قد نضجت؛ بحيث تستدعي تعديل الشكل القديم لاستيعاب المستجدات، بعد أن تكون قد صارت ضرورية للرواية."[2] وبهذا اخترق الرّاوي الشكل الطبيعي للقرية لتتحوّل إلى مشهد مظهره الأساسي تيمة تُدعى "الموت".



ضمّ الفصل الثاني من رواية عابر سرير العديد من المحاور التي أراد الرّاوي / البطل إبداء رأيه فيها بكل ديكتاتورية وسلطة من تلك المحاور نجد الماضي وتلك الإسترجاعات المتكررة له. فتبرز سنة 1978 كتركيز زمني تقوده شخصية بومدين "حدث ذلك ذات ديسمبر 1978 عندما ترك لنا بومدين على شاشة التلفزيون ابتسامته الغامضة تلك، ورحل."[3]

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 40.

[2] حنّا عبود، من تاريخ الرواية، ص 16.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 42.

إنّ هذا الرّاوي / البطل راوٍ يثير القارئ بآرائه حول شخصيات الرواية، راو عايش كل الأزمنة وتواجد في كل الأمكنة، فلنلحظ كيف وصف شخصية بومدين:

بومدين والموت	
معلـــومات فيزيولوجية	**معلـــومات نفسية**
ابتســـــامة نظـــــرة يـــــده	غامـــــضة ثاقبـــة أقل حـــدّة منهـــكة العفوية والطيبة الحيـــــاء.

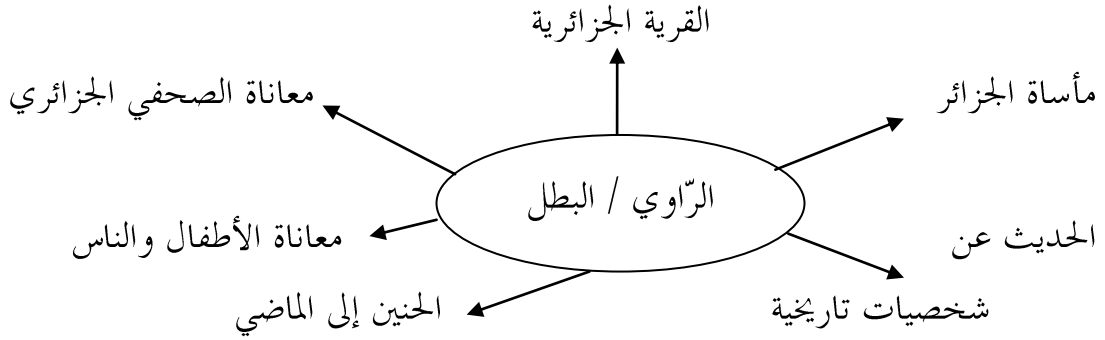
جمع الرّاوي / البطل كمّا لا بأس به من المعلومات حول شخصية بومدين فحضر الماضي بكل تجلياته قويّا مسيطرا على حاضر الرّاوي / البطل، "فيحدث أن أحنّ إلى جزائر السبعينات. كنّا في العشرين، وكان العالم لا يتجاوز أفق حيّنا، لكنّنا كنّا نعتقد أن العالم كلّه كان يجسدنا. فقد كنّا نصدّر الثورة والأحلام. لأناس مازالوا منبهرين بشعب أعزل ركعت أمامه فرنسا."[1] إنّ هذا التنازع بين الحاضر والماضي يجعل من رواية عابر سرير نصّاً كليًّا محيّراً، يدفع إلى القلق أكثر ممّا يؤدي إلى الارتياح، وهذه سمة من سمات خصوصيته.

الماضي ⟵ الرّاوي / البطل ⟶ الحاضر.

"بيد أنّ إلحاح هذا الماضي يدفع بالرّاوي إلى تعيّن دور الخيال الذي يتجاوز حدود الواقع فيه، ويجعله يتساءل عن إمكان انقلاب الزمن؛ حيث تنهمر أحداثه كلّها على مسطّح واحد

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 43.

بشكل تفقد فيه أي معنى أو تأثير."[1] كاد الماضي في رواية عابر سرير أن يُلغي الحاضر بمحاوره.



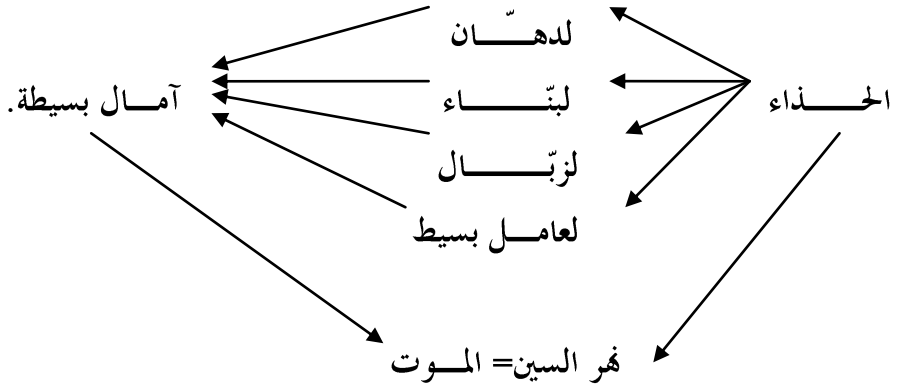
ثالثـــا: تمظهرات الرّاوي / البطل في الفصل الثالث.

اعتمد مسار السرد في رواية عابر سرير على الانتقال المنوّع بين الأزمنة من جهة (الماضي/الحاضر)، والأمكنة من جهة أخرى (الجزائر/ فرنسا)، ممّا يؤكد التلاحم المتين بين عناصر العملية السردية، فأحلام مستغانمي واحدة من اللواتي عايشن الأحداث "فمع تنامي ثقتهنّ والطريقة التي عبرّن بها عن أنفسهن، بدأت الروائيات العربيّات بالتنقيب عميقا في الماضي ونشر رؤاهن الخاصة عن تاريخهن الوطني... وقد وضّحن في رواياتهن صلة لا تقبل الجدل بين الماضي والحاضر، مسيّرات إلى جذور المشاكل التي لم تعالج حتى الآن. ووجدن أنّ الحاضر يعكس الماضي وهو استمرار ونتيجة له في آن واحد."[2] وفي الحوار بين الماضي والحاضر تكتمل صورة العلاقة بين ماضي الجزائر وحاضرها عبر روايات أحلام مستغانمي. فمنذ ذاكرة الجسد عاشت شخصيات رواياتها نوعا من التفاعل بين هذه الثنائية، "فبرغم سعادتي بالسفر، كان الحزن حولي يفخّخ كلّ ما يبدو لغيري فرحا، بدءا بتلك الجائزة التي تجعلك تكشف بسخرية مرّة أنّك تحتاج إلى أسابيع من مهانة الإجراءات، كي تتمكّن من

[1] سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، ص 245.

[2] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط1، 1999، ص187.

السفر إلى باريس..."[1] وهكذا حملت الرواية تناقضاً بين جيل الثورة وجيل ما بعد الثورة. كما توضح الرواية من خلال ما طرحه الرّاوي / البطل من التطوّرات التي مرّت بها الجزائر، والتي زرعت بذور الحرب الأهلية في الجزائر، فأحلام مستغانمي تحاول جعل روايتها عالما يُنجز باستمرار، يتطوّر وينفتح، "والمؤكّد أنّها ستظل مشروعا يتطوّر ومشروعا منفتحا، إنها غير قابلة للانغلاق."[2] والرّاوي عبر استذكاراته المتكرّرة يحاول كسر الزمن الحاضر المرير، واسترجاع زمن البطولات والشجاعة باستعمال لغة بسيطة لكنّها شعرية أكثر كتذكر نهر السين ومن ضحّوا بأنفسهم في سبيل الله والوطن في مظاهرات 17 أكتوبر 1961 حين صرّح الرّاوي/ البطل "رُحت أتصوّر صفصاف السين بعد ليلة غرق كل هؤلاء البؤساء، وتركوا أحذيتهم يتسلى المارّة باستنطاقها. فهذه عليها آثار جير وأخرى آثار وحل وثالثة... ماذا ترى كان يعمل صاحبها، أدهّانا؟ أم بنّاء؟ أم زبّالا أم عاملا في طوبير الأيدي السّمر العاملة على تركيب سيّارات بيجو؟ فلا مهنة غير هذه كان يمارسها الجزائري آنذاك في فرنسا."[3] إنّ استراتيجية السرد في هذا الفصل مبنية على أسلوب التداعي؛ أي استحضار الماضي بكل تفاصيله فجعل الرّاوي / البطل من الحذاء الجزائري إبّان الاستعمار في باريس رمزا للذّل والمهانة والاستصغار، إنّه أسلوب تعبيري يصبّ في السّهل الممتنع.



[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 51.

[2] حنّا عبّود، من تاريخ الرواية، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002، ص 09.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 61.

رسم الرّاوي / البطل من خلال توظيف الترميز خطوط معادلته الرّامية إلى تحويل نهر السين إلى نهر الموت.

نهـــر السيـــن = نهـــر المـــوت

"ففي أمور اللغة والاستشهاد والاستقلال والإخلاص والأمانة المتعلّقة بالبلاد، تستغرق المؤلفة في إعادة تقييم شاملة تساءل عن مواقف وقيم موروثة قديمة تمر بلا سؤال من جيل إلى آخر."[1]

رابعـــا: تمظهرات الرّاوي في الفصل الرابع.

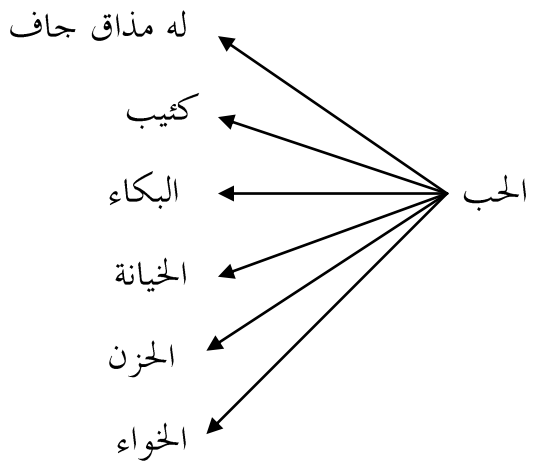
عمل الرّاوي/البطل في هذا الفصل على إبراز الجنس كتيمة تُبرز تداعياتها الحالة النفسية التي وصل إليها في بلاد الغربة. إنّها لغة الألم والجفاء والصمت "فكان للحبّ مع فرانسواز مذاق الفاكهة المجفّفة. وكنت أحتاج فجأة إلى وحدتي، حاجة رجل مهموم إلى تدخين سيجارة في الفناء.

انتهى الحبّ وها أنا أرتعد عاريا كجذع شجرة جرداء.

لا أكثر كآبة من فعل حبّ لا حبّ فيه."[2] إنّه التّلاعب اللّغوي المكشوف من قبل الرّاوي/البطل، فهو لا يعرف الرّاحة لا مع حياة، ولا مع فرانسواز، لا في الجزائر، ولا في فرنسا، فأصبح الحبّ بالنسبة له يأخذ الأشكال التالية:

[1] بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، 198.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 87.



مارس الرّاوي / البطل في حديثه عن المرأة / الجنس أسلوب المقارنة بين المومس العربية والمومس الغربية. إنه تكثيف لغوي ودلالي، وانتقال منوّع في المواضيع، لأن "الروابط التي كانت تخلق التماسك السردي الداخلي لم تعد قائمة حديثا على منطق التتابع السببي والتسلل المنطقي، وإنّما تم استعاضتها بذاكرة النص الداخلية وعلى التتابع الكيفي الذي يعتمد أساسا على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات (المكونات) والشخصيات والمواقف التي لا يتبادر لأوّل وهلة، أنّ، ثمة علاقة ممكنة بينها."[1]

يمكن التمثيل لمشاهد المقارنة بـــ:

المومس الغربية	المومس العربية
- لغة الجسد والعرّي. - لا تواصل.	- لغة البؤس والحرب والترمل. - تواصل.

[1] محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 37.

خامسا: تمظهرات الرّاوي في الفصل الخامس.

يُعدّ هذا الفصل أطوّل الفصول، وبه حققت الرّواية تفرّدها وتميّزها؛ أين كشفت الكاتبة عبر راويها البطل كل أوراقها اتجاه محاور كبرى كالثورة، والخيانة، والتضحية، والوطن، والمأساة الجزائرية. برز في هذا الفصل صوت زيّان كشخصية مركزية في الرواية استحوذت على مساحات واسعة من صفحات هذا الفصل.

يبدو أن قرار الرّاوي بمنح هذه الشخصية حريّة الكلام ،كانت ورائه حقيقة وهي ذلك التماهي الكبير بين الرّاوي/البطل والرّسام زيّان حين وصفه وصفا دقيقا بأنّه "كان يرتدي همّ العمر بأناقة."[1] تضمّ رواية عابر سرير مجموعة من الشخصيات الهامة، كزيّان مثلا. إلاّ أنّ شبكة العلاقات الروائية، تشير إلى أنّ الرواية لا يهمّها تصنيف الشخصيات على هذا النحو، بل يهمّها أن تطرح أصواتا روائية تؤديها الشخصيات وتعبّر من خلالها عن رؤيا مجتمعية معيّنة. صحيح أن السياق الروائي أبرز الرّاوي / البطل وجعل صوته واضحا، وترك الحوادث تدور حوله وتنطلق منه، ولكن الصحيح أيضا أن أحلام لم تكن تقصد بناء رواية تعتمد على شخصية محورية فقط. إنّ زيّان صوت جاء ليعلن الحقيقة ويجيب عن تساؤلات الرّاوي / البطل، الذي ما هو إلاّ زيّان نفسه فنلاحظ هذا الحوار:

-"بدءا.. أنا أحبّ أعمالك الفنيّة ولي تواطؤ مع كثير من لوحاتك ثم عندما فوجئت بوجودك في باريس طلبت من فرانسوا أن تجمعني بك...

قال متبسّما

-أعتقد ذلك أيضا. فنحن حسب ما بلغني. لنا الاهتمامات ذاتها، ونشترك في حبّ الكثير من الأشياء. "[2]

إنّ هذا النموذج الحواري يثبت مدى التحام الرّاوي / البطل وقرب مسافته مع شخصية زيّان، فصوت زيّان أبّان الكثير عن شخصية الرّاوي التي تبدو ضعيفة أمامه. وذلك

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 106.

[2] م، ن، ص 107.

باعتراف منه: "بقيت ملازما صمتي كانت أسئلته أجوبة مغلقة لا إضافة عليها، لكنّني أبحث عن مدخل يوصلني إليه، عساني أعرف إن كان له ماضي يطابق ماضي خالد في تلك الرواية."[1] إنه تمويه واضح من الرّاوي / البطل حاول عبر توظيف تقنياته السردية إبعاد حقيقة أنّ زيّان هو الوجه الثاني للرّاوي / البطل.اعتمد الرّاوي / البطل في حواره مع الرّسام زيّان على استراتيجية المباغة في الأسئلة. فكانت أجوبة الرّسام أكثر مباغة حيث ضمّ الحوار أسئلة حول المحاور التالية:

1–الثورة	إجابة الرسام	**1**– "الثورة تخطط لها الأقدار وينفذها الأغبياء ويجني ثمارها السرّاق."[2]
2–الرسم		**2**– "الرسم كما الكتابة، وسيلة الضعفاء أمام الحياة لدفع الأذى المقبل."[3]
3–الغربة		**3**– "الغربة ليست محطة.. إنّها قاطرة أركبها حتى الوصول الأخير."[4]
4–الكتابة		**4**– "الكتابة هي التجديف بيد واحدة."[5]
5–الصداقة		**5**– "لا حاجة لي إليهم.. أصبح همّي العثور على أعداء كبار أكبر بهم... أنا موجود دائما لكلّ من يحتاجني، إنّي صديق الجميع ولكن لا صديق لي."[6]

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 108.

[2] م، ن، ص 108.

[3] م، ن، ص 113.

[4] م، ن، ص110.

[5] م، ن، ص 112.

[6] م، ن، ص 115.

نلحظ من خلال الجدول المقدّم أن خطاب زيّان تغلغل بصفة مباشرة وتدريجيا عبر توالي المحاور إلى نفسية الرّاوي / البطل. فكانت أجوبة الرّسام أسئلة في حدّ ذاتها. ممّا يعكس مدى قوة تأثير الشخصية إذا أعطي الكلام لها؛ حيث "يعدّ سرد أحداث الرواية، أو الحدث الرئيسي. فيها بألسنة عدد من الشخصيات التي يروي كل منها الحدث من منظوره الخاص وموقعه الخاص قفزة نوعية في تاريخ الرواية على الصعيدين التقني والفلسفي، إذا استطاع في الرواية أن يستثمر ذلك الإرث الفلسفي والثقافي الإنساني الكبير في إطار علائق الأنا بالآخر، والانحياز إلى فكرة التعددية والانفتاح، في مقابل الأحادية والانغلاق."[1]

نزعت الكاتبة في الفصل الخامس مسؤولية السرد عن الرّاوي / البطل بالرغم من تداخلاته هنا وهناك واصفا أو معلقا مقتربا من لغة الكلام التي تمنح الخطاب السردي ثراء وحيوية لا نجدها في سواه، فمن المتعارف عليه أنّ "لغة الكلام أكثر حيوية وتأثيراً من لغة الكتابة، لاعتماد لغة الكلام على صورة المتكلم في توصيل الدلالة... ولذلك فإنّ وجود صورة للرّاوي في الخطاب السردي تمكن الكاتب من وصف حركات الشخصيات وهي تتحدث، ولون وجهها عندما تخاف أو تغضب، والمواقف تتحرك فيها، مما يجعل الرواية أقرب للكلام، ومن ثم أكثر حيوية."[2] وهو هدف الكاتبة التي وزّعت الحوار في هذا الفصل على كل من مراد، وناصر أصدقاء الرّاوي / البطل. فلنلاحظ حركية السرد وحيويته عندما يمزج خطاب الرّاوي / البطل بخطاب ناصر، "في عمتة ما قبل النعاس. وبعد أن توقّعته غفا، استدار ناصر صوب جهتي وسألني فجأة:

- كيف تركت قسنطينة."[3]

ينطلق الرّاوي من فكرة باختين في إقراره بأنّه "ينبغي أن لا يفهم الخطاب الروائي على أنه كلام التواصل والتفاهم الذي يدرسه علماء اللّغة، بل هو الوسط الحركي الديناميكي الذي يحدث فيه تبادل الآراء والحوار."[4]

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر، صص 68، 69.

[2] عبد الرّحيم الكردي، الرّاوي، والنص القصصي، ص 68.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 132.

[4] جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ت.فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، (بيروت، لبنان)، ط1، 2008، ص 36.

سادسا: تمظهرات الرّاوي في الفصلين السادس والسابع.

تمّ الجمع بين الفصلين لأنّ الشخصيات ذاتها في حوار متواصل تلفه لغة شعرية متميّزة؛ حيث اعتمد الرّاوي/ البطل ضمائر هو/هي كبديل لأسماء الأعلام: "ثم جاءت انخلعت أبواب الترقّب على تدفّق صوتها المباغت، دخلت.. وتوقّف العالم برهة عن الدوران."[1]

إنّ لعبة التمويه من قبل الرّاوي/البطل تظهر في كل فصل في عملية تحدّ للقارئ. "فتناول ضمائر السرد وتنوّعها ودورها الآخر المحتمل في تقليص مساحة الاجتذاب الجمالي وإضعافه أو حجبه كليّا حين يسقط استعمال الضمائر السرد في حالة من التشويش والخلط والاضطراب."[2] إنّ التوحّد الحاصل بين الضميرين هو/هي جعل من الفصلين اشتغالا لغويا منوّعا لأنّ الرواية عبارة عن "تنوّع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظم فنيّا وتباين أصوات فردية."[3] اكتظّ الفصلان بلغة شعرية تعكس مقام الحديث وهو الحب والعواطف المتناقضة فوردت المشاهد الحوارية ساخنة تتقاطع من خلال مواضيع عدّة كالحب والزمن، والخيانة، والصمت والماضي...

سابعا: تمظهرات الرّاوي في الفصل الثامن.

إن أردنا أن نضع عنوانا لهذا الفصل فالموت أفضل عنوان؛ حيث يشكل موت زيّان تغيّرا جذريا في مسار حياة الرّاوي/البطل، "فها هم يأتون به غرباء يحملونه على أكتافهم حلما في تابوت من خشب مكلّلا بكبرياء الخاسرين يجيء، له جنازة تليق بسخريته، أكاد أصيح بهم "لا تسرعوا بنعشه فتتعثرّون بضحكته."[4] وتتواصل سخرية الرّاوي/البطل ولعبته اللغوية حتى في مقام الموت، وكأنّ الرّاوي في كل مرّة "يعتقد بما يروي حتى وإن كان يروي حكاية تمتلئ بالأكاذيب، لا يمكنه أن يكذّب لو لم يكن يعتقد بما يروي..."[5] تتكرّر تيمة الموت بشكل بارز في الفصل الأخير من الرواية. فهو مشروع ناجـــح بالنسبـــة

---

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 181.

[2] صلاح صالح، سرد الآخر، ص 62.

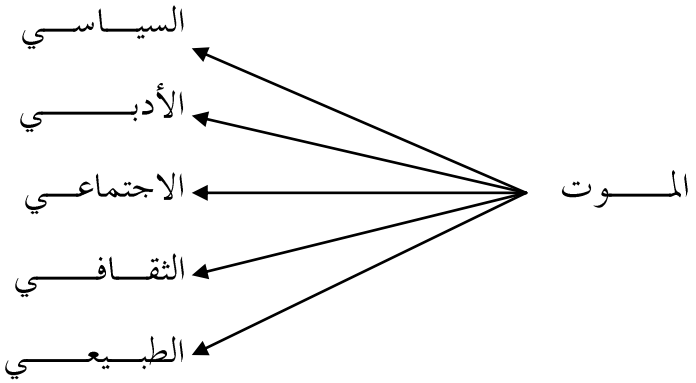
[3] م، ن، ص 50، عن:

- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ت يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988، ص 11.

[4] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 284.

[5] رولان بارت وآخرون، شعرية المحكي، ت.غسّان السيد، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق، 2001، ص 87.

للرّاوي/البطل لنيل الراحة من هذه الحياة القاسية: "فأنت لا تعرف حتى ماذا تفعل هنا، وكيف أصبحت الوصيّ على هذا الجثمان وأنت مثقل بالوصايا، متعب بنوايا يحرسها القتلة."[1] ومرّة أخرى يقرّر الرّاوي/البطل استلام أمور السرد بتفاصيلها خاصة وأنّ الأمر يتعلّق بتيمة الموت، الموضوع المفضّل للكاتبة.



نرى الرّاوي البطل ينفث تعليقاته هنا وهناك حول شخصيات كالعجوز والفتاة في الطائرة، حيث "كانت العجوز الجالسة جواري تسافر لأوّل مرّة. بمفردها، وجاءت إلى باريس لزيارة ابنتها التي وضعت مولودها الأوّل. وقبل أن تقلع الطائرة كنت عرفت تقريبا كل شيء عن حياتها."[2] يبدو أنّ المسافة التي تفصل بين الراوي المتكلم وبين الشخصية التي يخبر عنها ليست ببعيدة. إنه راوٍ عالم بكل شيء يستعمل الضمير المتكلم بكل حرية وبذكاء.

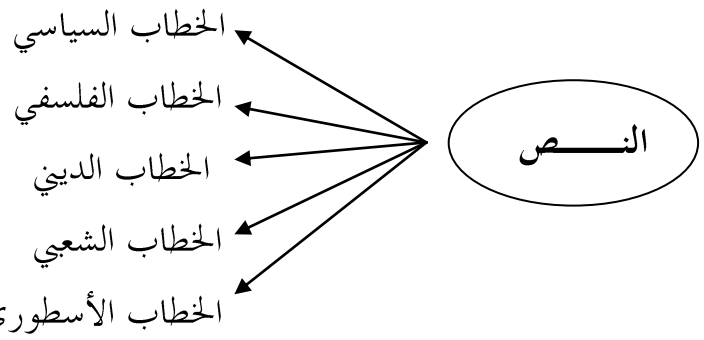
إنّ راوي عابر سرير راوٍ لا يسأل عن مصدر معرفته فحضوره مسيطر على كامل صفحات الرواية. فالسرد والوصف خلقا شخصيات محورية في الرواية كحياة وزيّان. فارتبطت عودته إلى قسنطينة. بموت زيّان الذي مثل مسار التحوّل، وبتلك العودة تعقدت أحاسيس الرّاوي/البطل اتجاه قسنطينة، التي يذكر أنّه كلّما أحبّها زادته ألما وموتا "سيّدتي قسنطينة التي لا تستيقظ إلاّ لجدولة موتنا، تعفّفي عن إيذاء حلمه، تظاهري بالاكتراث به، احضنيه كذبا وعودي إلى النوم."[3] نستطيع القول إنّ الرّاوي/البطل في روايته قد مارس كل

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص303.
[2] م، ن، ص306.
[3] م، ن، ص 318.

الوظائف، فكان بذلك راويا مُؤطرا "يمارس دور الرّاوي التقليدي فيقوم بالوصف ويقدّم الأصوات، ويربط ويعرض.. ويمارس بعض السلطات الديكتاتورية على الأصوات لأنه الرّاوي العارف بكل شيء هنا فيتمكن من السرادقات الروائية ويحدثنا من زوايا رؤوية مختلفة (من الخلف/ من الأمام/ الآنية) وهو أمر مكّنه من أصواته تمكنا خارجيا وداخليا حتى أنّه نطق بالإنابة عن الأصوات عبر الضمير (هو)."[1]

4-2- سرد الأنوثة بلغة الذكورة.

كلّما تطوّرت الرواية تطوّرت معها تقنياتها السردية. فالكتّاب في كل مرّة يحاولون تحقيق التفرّد والتميّز بابتداع هيئات سردية جديدة تحقّق لهم ذلك الغرض. وأحلام مستغانمي روائية استطاعت الإلمام بمعارف عدّة الأمر الذي مكّنها من استيعاب التقنية التي استخدمتها في الرواية وهي السرد بلغة الذكورة، "فالأديب في الوقت الحاضر، عليه بجانب الفنيّة المعطاة له، وأن يدرس شتى العلوم، ويلم بجميع المعارف. يدرس التاريخ والاقتصاد وعلم النفس والاجتماع والفلسفة وشتى مجالات الفكر البشري ثم يعكس هذا كله بعد تمثله داخل عمله وذلك بطريقة تلقائية ضبابية أيضا ولكن هذه الضبابية ورائها ركائز واستنادات ضخمة من الفهم التاريخي للواقع في زحفه التطوّري الذي سينفى إليه."[2] لقد ألّمت أحلام مستغانمي بتلك الاختصاصات والمعارف، وهذا واضح جليّ عبر كل رواياتها؛ أين يتحوّل مفهوم النص إلى أكثر من خطاب بتوفر الخطاب السياسي، والفلسفي، والديني، والشعبي، والأسطوري.



[1] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 95.

[2] مجاهد عبد المنعم، جماليات الرواية المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 13.

إنّ الحاجة التعبيرية تدفع بالكاتبة باعتبارها أنثى للبحث عن الخصوصية في عوالم الكتابة الذكورية المسيطرة. إنّ اعتماد الكاتبة راوٍ ذكر في السرد ما هو إلاّ وسيلة لسرد أنوثتها وآرائها وتصوّراتها اتجاه ما يحيط بها. "فالإبداع الأدبي النسائي في شتى تشكلاته الأجناسية، وبالأساس جنس الرواية ما فتئ يمارس نوعا من الإغراء على المتقبل وذائقته الأدبية. يتنامى باستمرار، بعد أن تحوّلت الكتابة النسائية في مجال الرواية إلى ظاهرة أدبية."[1] انتهى عصر التفرقة بين الأدب الرجالي والأدب النسائي، وأتى عصر إثبات الذات والخصوصية. وها هي أحلام تعلن ذلك التحدي بتوظيف لسان ذكوري، وهي بذلك تتحدى طريقة الكتّاب سرد الرواية على لسان أنثى كما في رواية نبيل سليمان سمر الليالي[2] وهاني الرّاهب في روايته "خضراء المستنقعات،"[3] وفي كلتا الروايتين يتجلى الرّاوي في صورة أنثى تروي همومها ومشاكلها. إذن، إنّها المواجهة بين الرجل والمرأة في محور يدعى الكتابة فعلّها "لدى النساء بشكل أخصّ عملية تحرّر من حيث أنّه وعي وموضعة وكشف ومعاينات وتصوّرات وأحلام طال عهدها بالصمت والخفاء والكتابة تبلورها، تخرج بها إلى مدار العالم، تسمح بتشكّل خصوصيتها تشكلا مبتدعا داخل قوانين العام كمتخيّل جماعي وفضاء جماعي وقضايا ولغة وتصوّرات ومنظومة إشارية قيمية وموروثات."[4] وفي هذا السياق أشار النّاقد عبد الله الغذامي إلى أن المرأة الكاتبة استعملت لغة الذكر لسببين:

أ- ضرورة إتقان لغة التعبير عن جوهر الذات الأنثوية.

ب- ضرورة إتقان لغة التعبير في إطار تناقضاتها مع الذكورة.

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، ص 57.

[2] نبيل سلمان، سمر الليالي، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2000.

[3] هاني الرّاهب، خضراء كالمستنقعات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، ص 59.

أمّا أحلام مستغانمي "فوجدت أنّ التحدّث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى."[1] فلنا أن نتصوّر تلك الجرأة التي يتمتع بها الرّاوي / البطل في رواية عابر سرير وهو يصف خصوصيات البطلة المحورية حياة، أو شخصية فرانسواز.

وصف حياة	وصف فرانسواز
"بحشمة قسنطينة عندما ترقص لأوّل مرّة في حضرة رجل، راح جسدها يتداها. لم تكن تتلوّى، لم تكن تتمايل، ولا مكان في حركتها من غنج. كانت إشارتها في إغرائها الموارب، في تلك الأنوثة التي تحت صخب الموسلين ترقص وكأنها تبكي، على أغنية محمّلة بذلك الكمّ من الشجن."[2]	"فرانسواز بهذا المقياس، كانت اختبارا سيئا للرجولة. كانت امرأة بفصلين يعاشر أحدهما الآخر أمامك: ربيع شعرها المحّمر، وخريف شفتيها الشاحبتين. وكانت مشكلتي الأولى ثغرها: كيف أضاجع امرأة لا تغريني شفتاها الرفيعتان بتقبيلهما؟"[3]

يبدو الاختلاف واضحا في طريقة وصف المرأتين من خلال الجدولين؛ حيث وظّف الرّاوي في وصف حياة طريقة ليّنة شاعرية مليئة بالإحساس والعاطفة، أما في حديث عن فرانسواز، فميزة أسلوبه الخشونة والتصلب.

حياة = أحلام الكاتبة = وصف أنثوي.

فرانسواز = الرّاوي = وصف ذكوري.

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي بيروت، والدار البيضاء، ط1، 1996، ص 49.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 213.

[3] م، ن، ص 86.

اتخذت أحلام مستغانمي من ذاتها مرجعا أساسيا لتوليد تجاربها الروائية. انبثقت تلك التجارب من "أشكال نزاع وحالات إخفاق تتقاطع وخسران وطنها الجزائر زمن الاستقلال، وخاصة منذ التسعينات من القرن الماضي أكثر من رهان مع التاريخ، فكانت كتابتها الروائية كتابة ذاكرة بامتياز من خلال انشغالها المكثف على تقنية التذكر في استعادة جوانب من تاريخها الشخصي/ذاكرتها الفردية، والذي يتقاطع ومراحل من سيرورة تاريخ وطنها/ ذاكرتها الجماعية."[1] إنّه إتحاد الذاكرتين الذاتية والجماعية لرصد أوضاع الذات والمجتمع، وفي سبيل إيصال هذا الهدف اعتمد الرّاوي / البطل طرقا مبنية على تصوّرات الكاتبة ذاتها حول مسألة اللغة وعلاقاتها السردية الداخلية، لا سيما العلاقة الأساسية بين السرد والحوار.

"قرّرت أن أمضي في لعبة التغابي إلى أقصاها. مادام لم يبد عليها أي رد فعل صارخ.

-هل أعجبك البيت؟.

ردّت وهي تختار كلماتها بعناية

-فيه دفء جميل"[2]

يعرف الرّاوي/البطل كيف يختار أساليبه، بحيث عملت الكاتبة كل جهدها لإخفاء دورها في تسيير الهيئة الساردة التي يحكمها صوت رجل. والحوار باللهجة المحكّية يمنح الواقعية للشخصية ويزيدها مصداقية وإمكانية التحقّق الواقعي، ويعطيها فرصا أفضل للتعبير عن النفس بصورة غير مباشرة. استنادا إلى "أفق تخيّلي هو إلى الخطاب الروائي المتنوّع أقرب منه إلى الميثاق السير ذاتي أحادي الاتجاه، من خلال التركيز على مكونات السير الذاتي بوصفها، عناصر تكوينية في الخطاب الروائي تسهم في بلورة وجهة نظرها تجاه الذات والعالم معا، فضلا عن إغنائها الأبنية الروائية بما توفره من استيهامات وخطابات ذاتية تعري الأوهام، وتعيد صياغة صور الكائنات عن ماضيهن من حيث هو ما قبل تاريخ حاضرهن.."[3] وبالتالي شكلت السيرة الذاتية مرجعا مهمّا لأحلام في إبراز خصائصها في مجال الإبداع مواجهة بذلك الأدب الذكوري الذي سيطر في وقت ماضي، ومستغلة بذلك فضاء السيرة الذاتية التي

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسوية الجزائرية، ص 65.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 207.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسوية الجزائرية، ص 67.

"حملت صوت الذات الذي كان متلاشيا وسط جوقة الأصوات الجماعية، لكن السياق لم يكن يسمح بكتابة السيرة الذاتية في مجموع تجلياتها وسلوكيتها."[1] إلاّ أن التجربة التي خاضتها الكاتبة أحلام مستغانمي في تشكيل صورة الرّاوي ومن يحيطون به دفعها إلى توظيف كل تقنيات التجريب الروائي الجديد، بما في ذلك اللغة العامية وتوظيف لغة الآخر، ممّا دفع بالنقاد للتعبير عن هذه الخطوة بأنها وعي جريء عند بعض الروائيين جعلهم يحققون انتهاكات من دون انتظار طويل لاجتهادات المجامع اللغوية المتصلة بتعريب الكلمات الأجنبية المتداولة في الحياة اليومية، وفي بعض المعاملات. لقد آثر هؤلاء الروائيون أن يستعملوا الكلمات الأجنبية عندما لا تتوافر معادلاتها العربية وفي أحيان أخرى يلجئون إلى العامية، ويصوغون الحوارات بلغة الكلام اليومي."[2] أصبحت بذلك رواية عابر سرير ملتقي خطابات عدّة يلتقي فيها الخطاب السياسي، واليوميات والتاريخ والشعر إلى جانب لغة الآخر والأحلام، ممّا يعكس مدى ثقافة الكاتبة وإلمامها بما يزخر من حولها في محاولة إلى إثبات الذات وتميّزها.

5- التنويعات الزمنية واستحضار الذاكرة في رواية عابر سرير.

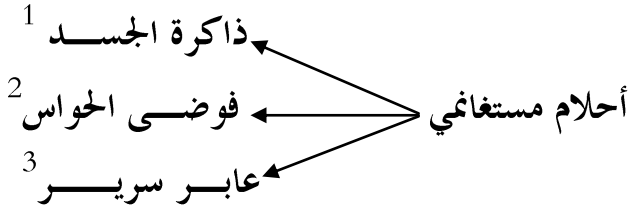
تحاول الرواية العربية الجديدة عامة والجزائرية خاصة مواكبة ما يستجد في السـاحة الأدبية والنقدية العالمية بخاصة فيما يتعلّق بتوظيف تقنيـات وأسـاليب ورؤى، وتقنيـات معاصرة. واستطاعت الرواية الجزائرية أن تنفتح على التطوّرات التي شهدتها الرواية العربيـة والغربية خاصة مع احتفاظها ببعض ما يخصّ السرد في الشعرية العربية وهذا راجع لما شهدته الرواية الجزائرية والأدب الروائي النسوي من تطوّر. فقد بلغ اليوم شأنا بعيدا مـن حيـث النضج والثراء والتنوّع، فلقد "تميّز الأدب الجزائري في المرحلة الراهنة، بـالتغيّر والتحـوّل المستمرّين، والبحث الدائب عن جديد في الأشكال والمضامين، ومحاولة اسـتيعاب الواقـع، ورصد التحوّلات الجارية، والتعبير عنها وتسجيل المواقف إزاءها."[3] سجلت الرواية الجزائرية النسوية الجديدة حضورها وتبوأت مكانتها بجدارة في خارطة الإنتاج الروائي العربي المعاصر،

[1] محمد برادة، الرواية العربية بين المحلية والعالمية، الرواية العربية، ص 27.

[2] م، ن، ص24.

[3] أحمد المنور، قراءات في القصة الجزائرية، ص42.

وبرزت أسماء لامعة من مثل: زهور ونيسي، فضيلة الفاروق، وأحلام مســتغانمي، وفاطمــة العقون، ياسمينة صالح، ومن بين هذه الأصوات الروائية المتميزة تقف تجربة أحلام مســتغانمي الروائية المتميزة من خلال روائعها:



فأحلام مستغانمي صوت جديد "يضاف إلى الأصوات العديدة التي تبني مجتمعة أركان حركة أدبية هي خلاصة جهد جيل بأكمله أخذ على نفسه بناء أسس رواية عربية حديثــة تبتكر تقنياتها من تجربتها الخاصة، ولكنها تصنف إلى الإرث العالمي، وتتعامل معه أخذا وعطاء."[4] تتراءى أحلام مستغانمي في أفق الرواية الجزائرية المعاصرة روائية تبحث عن التميّز والتفــرّد، وهي كما تقول عن نفسها "أنا امرأة مجنونة، وأزداد جنونا في حضرة الورق."[5] لقد ظهــر الإبداع النسوي الجزائري في جنس الرواية في مناخ سياسي واجتماعي متأزم وهذا ما ميّــز رواية التسعينيات، "وتعد تجربة الكاتبة أحلام مستغانمي الروائية نموذجية ، لتفرّدها عن سائر تجارب الكاتبات الجزائريات في هذا النوع الأدبي، بطرح جملة هذه الأسئلة المتصلة بالكتابة، والرواية، والقراءة، وما يتولد عنها من إشكالات نقدية داخل المتون الحكائيــة لنصوصــها الروائية، وهو ما يشكل علامات دالة على تجربتها، بحثا عن أفق حداثي في هذا النمط مــن الكتابة السردية، فجاءت روايات مختلفة عن السائد السردي، بسبب انبنائها على المســاءلة

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1993.

[2] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، 2003.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات ANEP، الجزائر، 2004.

[4] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مأخوذ من الموقع الالكتروني: www.awv.dam.org.

[5] أسيا موساي، بشير مفتي، أحلام مستغانمي ... سيرة حياة، مجلة الاختلاف، عدد 03 ماي 2003، ص 30.

منطقا ومدارا، ومدى وغنى ومرجعيات كاتبتها المعرفية ، وتنوعها، ممـا يشـكل روافـد تلاحقت في جسد كل رواية من روايتها لتثريتها جماليا ودلاليا."[1]

كثيرة هي الآراء النقدية التي كتبت حول أحلام مستغانمي وإبداعاتها الروائية وها نحـن نرافقها نقديا في إحدى روائعها رواية عابر سرير باحثين عن تقنيات وآليات تكسير الميثـاق السردي وذلك بتحليل مكونات عناصر الخطاب في الرواية . ويأتي عنصر الزمن في طليعـة تلك المكونات.

أولا: مقولة الزمن وارتحالاتها.

احتلت مقولة الزمن حيزا لا بأس به في حقل الدراسات الأدبية والفكرية والعلمية. واختلفت في شأنها الآراء والتفاسير، أولى كُتّاب الرواية الحديثة عناية بالزمن الروائي؛ حيث "أصبحت الرواية عندهم لا تُصوّر واقعا، ولا تروي قصّة جاهز، بل هي مزيج من الأحاسيس والانطباعات والتجارب، تُصوّر بطريقة شاعرية مرنة وغامضة، تتداخل فيها الأحداث وتتشابك، بحيث يشعر القارئ كأنه في حلم، أو في زخم عالم متغير باستمرار لا يمكن الإمساك بأزمنته إلاّ من خلال حركة وعي الشخصيات الروائية ..."[2] تأثرت الرواية العربية المعاصرة عامة، والرواية الجزائرية خاصة في تعاملها مع الزمن الروائي بالتطوّر الذي أحرزته الرواية الغربية في أوروبا، فكسرت بذلك الميثاق السردي بتهشيمها لطريقة السّرد، واعتمادها تقنية المقطوعات المتداخلة، وتجاوز نمط السرد الخطي، وتعقيد ترتيب المقاطع السردية، وتتكاثف فيها الأزمنة مما يُكسب الرواية ملمحا حداثيا يتجلـى في:

"تداخل لحظات ضاربة في التاريخ القديم تنبثق في لحظات الحاضر عبر الاسترجاع، واشتغال الذاكرة المهوسة، أو عبر لحظات الحلم المستشرق لغد لامع أحيانا وأحيانا مرعب وكثيرا ما يحتد الجدال بين رموز من أجيال مختلفة ومتباعدة في الزمن والرؤيات واللحظات بتداخلها تحضر مدلولات تستدعي كثافة التأمل في أبعادها..."[3]

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، برج بوعريريج ، 2004، ص62.

[2] الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص 362.

[3] عبد الرحيم العلام، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص5 .

وعن انتظام الأحداث داخل إطارها الزمني يقول تودوروف: "الأحداث لا تنتظم بصفة اعتباطية داخل عمل قصصي، بل تستجيب لمنطق معين."[1] إنه المنطق الروائي الذي يتميّز بخصوصية التعامل مع الزمن بشكل خاص ومميّز؛ حيث يبرز الفرق بين زمن المحكي، وزمن القصة (المادة الحكائية)، وهو التعريف الذي اقترحه جيرار جينت" G.Genette " الذي احتلّت دراسته للزمن الحيز الأكبر مقارنة بدراسات النقّاد الآخرين لهذا العنصر المهمّ والمميّز للنصوص الروائية، أما جون ريكاردو" J.Recardeau " فميّز بين زمن السرد وزمن القصة في كتابه قضايا الرواية، وضبط المفهومين معا من خلال "محورين متوازيين يسجل في أحدهما زمن السرد، وفي الآخر زمن القصة، وينظر من خلال عدّة نماذج أنواع العلاقات التي تتم بين المحورين، وفي سرعة السرد فحاول دراسة علاقات الديمومة القائمة بحسب طبيعة الحكي بين المستويين الزمنين."[2] كما قدّم ميشال بوتور " M.Butor " تصورا حول إمكانية تقسيم زمن الرواية إلى ثلاثة أنواع من الأزمنة "زمن الكتابة، وزمن المغامرة (القراءة)، وزمن الكاتب... وهكذا يقدّم الروائي خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين، أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتيـــن أو عكـــس هذا تماما..."[3]

وفي هذا الصدد ميّز النقاد بين زمن داخلي ويتكون من الأزمنة الثلاثة[4].

- زمن الحكاية Le Temps de l'Histoire
- زمن الكتابة Le Temps de l'Ecriture
- زمن القراءة المغامرة Le Temps de la Lecture

[1] *T.Todorov , les catégories du récit littéraire , p131.*

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، ص 68.

[3] م.ن، ص 69.

[4] عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 130.

وزمن خارجي، وتمثله الأزمنة الثلاثة الآتية:

- زمن الكاتب Le Temps de l'Auteur
- زمن القارئ Le Temps de Lecteur
- الزمن التاريخي Le Temps Historique

تتداخل هذه الأزمنة في الرواية المعاصرة لتجعلها لغزا معقدا، تكمن عقدته في عنصر الزمن باعتباره "العنصر الأساسي المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لا باعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط ولا لأنّها كذلك فعل تلفّظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوال زمني، وإنما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلا وتفاعلا بين مستويات زمنية متعدّدة ومختلفة منها ما هو خارجي، ومنها ما هو داخلي."[1] أما تودوروف T.Todorov فميّز بين زمن القصة le Temps de l'Histoire، وزمن الخطاب le Temps de Discours انطلاقا من التقسيم الثنائي للمحكي كقصة، والمحكي كخطاب، محددا زمن القصة بأنه "زمن متعدد الأبعاد يسمح لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، أما زمن الخطاب فهو خطي،"[2] وبالتالي يكون الزمن كالشظايا المتطايرة في السماء تنتظر الحدث السردي ليجمعها، ويحولها إلى دلالة ذات، منفعة معينة، والنص الأدبي "هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن."[3] لذلك غدت الرواية عند ميخائيل باختين M.Bakhtin " هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين".[4]

[1] عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 129.

[2] *T.Todorov , les catégories du récit littéraire , p131.*

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص26.

[4] عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص 07.

ثانيا: معمارية الزمن في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي.

تنفتح رواية عابر سرير على تشكيل سردي يترع نحو التجديد والعدول، ويعمل على تهديم البناء الزمني التقليدي الذي ميّز الرواية التقليدية طويلا لأن سمة التجريب تكمن في خلخلة الزمان والمكان، فالكاتب الجيّد على رأي إدغار آلان " هو من يضع نصب عينيه السطر الأخير عندما يكتب السطر الأول."[1] وُلدت الرواية لتؤكد نزوعها الفكري إلى ما هو جديد يعتمد الخبرة والتجربة ، وتصوير الواقع الذي هو في حراك مستمر فرض على الرواية حراك أشكالها، ذلك الحراك تكتشفه عملية القراءة التي تحدث في ذواتنا فالقراءة ليست شيئا معطلا بواسطة النص الذي نقرؤه، بل هي فعل نبنيه، وتنبهه عبر سفر جميل، ونعيد نسجه عبر ذواتنا، ونتيح له إمكانية حياة جديدة."[2] يُعد الزمن الروائي العنصر الأقرب للهدم والبناء في الرواية، فهو عنصر هيولي سرمدي ولتسهيل عملية إمساك هذا العنصر في رواية عابر سرير فإننا سنلجأ إلى تقسيم الرواية حسب فصولها؛ أي إلى ثماني مقاطع سردية، وسنبحث عن كيفية خلخلة عنصر الزمن في كل فصل.

الفصول	المقاطع السردية حسب صفحات الرواية
الفصل الأول	[ص9 ---------- ص 26]
الفصل الثاني	[ص27 ---------- ص 49]
الفصل الثالث	[ص51 ---------- ص 79]
الفصل الرابع	[ص81 ---------- ص 104]
الفصل الخامس	[ص105 ---------- ص 180]
الفصل السادس	[ص181 ---------- ص 202]
الفصل السابع	[ص203 ---------- ص 282]
الفصل الثامن	[ص283 ---------- ص 319]

[1] عادل فريحات، مرايا الرواية ، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000، ص10.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت ،2000، ص 76.

أ- معمارية الزمن في الفصل الأول.

تبدو الإشارات الزمنية مُهمة ومقدسة عند الكاتبة؛ بحيث تظهر منذ بداية الصفحة الأولى، بل ومن السطر الأول: "كنا مساء اللهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف."[1] إنها رغبة الراوي/البطل الذي ينوب عن الكاتبة في مزج تلك اللحظة الزمنية بالأحاسيس والمشاعر "كنا مساء اللهفة الأولى". إنّ اهتمام الراوي/البطل في جعل المساء مساويا للشجن والحزن ينبع من الإحساس القوي بأهمية الزمن، لأنّ "الأفكار تصبح عامة عندما نفصلها عن الشروط الزمكانية، ومن ثمة لا تصير خاصة إلاّ عندما يكون هذان الشرطان محددان، وبنفس الشكل، لا يمكن لشخصيات الرواية أن تكون مفردة إلاّ إذا وضعت داخل خلفية مكان وزمان محددين."[2] هذا وقد حدد جيرار جينت ثلاثة أنماط من العلاقات الزمنية بين المحكي والقصة وهي:

الترتيب: l'ordre، والديمومة: la durée، والتواتر: la fréquence.

إذن، توفرت رواية عابر سرير من خلال فصولها على مثل هذه الأنماط.

* **الترتيب l'ordre**: يشمل "مجموع العلاقات بين الأحداث داخل المحكي وتواليها في القصة؛"[3] أي إنّ العلاقة تدرس"الزمن بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية diegese (القصة)، وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماته في الحكي."[4] إذن، يستطيع النظام الزمني من خلال زمن المحكي أن يمارس نوعا من الخلط الزمني l'annarchie إلى حدّ تشويش ذهن القارئ "وبفضل هذا اللعب الفني توهم القصة بأنّ الكلام يتّجه إلى الوراء في حين أنّ الكتابة في القصة متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام." [5]

---

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 09.

[2] رولان بارط وآخرون، الأدب والواقع، ت. عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، ص 22.

[3] الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص 60 عن:

- *G.Jenette m figures III, p176.177.*

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

[5] ناهضة عبد الستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 75.

ويُقرّ جينت بوجود نمطين على الأقل من التحريف الزمني داخل المحكي وهما:

– **الاسترجاع l'analpse**: "يعني إيقاف السارد لمجرى الأحداث ليعود لاستحضار، أو استذكار أحداث ماضية."[1]

– **الاستباق le prolepse** : الشكل الروائي الوحيد الأكثر قابلية، وملائمة لتوظيف هذه التقنية هو المحكي بضمير المتكلّم؛ حيث "الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص (الحكي) وبعدها. كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون الإحلال بمنطقية النص، ولا بمنطقية التسلسل الزمني."[2]

* **الديمومة: la durée**: "يمكن رصدها من خلال العلاقة بين ديمومة القصة وطول المحكي؛"[3] حيث "تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر، فالنص الروائي أو السردي عامة لا يمكنه أن ينطلق دون إيقاع rythme، يتراوح بين السرعة المفرطة كتلك التي تحدث أثناء الحذف، والبطء المتناهي (الوقفات الوصفية."[4]

ومن خلال هذه المقارنة نستطيع ضبط أربع حركات لمعدل السرعة في الرواية وهي:

التلخيص: sommaire :حيث يكون زمن المحكي أصغر من زمن القصة

زمن المحكـــي > زمـــن القصـــة

– **الوقفة (الإستراحة)** : **pause**: حيث زمن المحكي أكبر من زمن القصة

زمن المحكـــي < زمـــن القصـــة

[1] عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 134.

[2] م، ن، ص 135.

[3] الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص61.

[4] عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص 137.

– **المشهد** : **scène**: حيث زمن المحكي مساو لزمن القصة

زمن المحكـــي = زمـــن القصـــة

– **الثغرة**: **ellipse** (**القطع والحذف**): حيث أنّ زمن المحكي يساوي صفر، وزمن القصة ممتد، وفي هذا الصدد يرى جيرار جينت "أنّ الثغرات في المحكي الروائي يمكن أن تكون محدودة أو غير محدودة ، ظاهرة أو باطنية."[1]

– **التواتر**:**fréquence**: وتعني به السيميائية السردية "علاقات التواتر والتكرار بين الحكاية والقصة، بين سعة تكرار الأحداث المروية للقصة، والملفوظات السردية للحكاية...، ويمكن أن نقول أن الحكاية مهما كانت، قد تُروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة أو أكثر من مرّة ما حدث مرّات عديدة، أو أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة، أو مرّة واحدة ما حدث مرّات عديدة."[2] من خلال هذا التعريف نلمس أربعة أنماط للتكرارات:

– "أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة: هذا الشكل يتوافق فيه المنطوق السردي، مع تفرد الحدث المسرود.

– أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية مثل: نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء..."[3]

– أن يروي مرّة واحدة ما وقع مرة واحدة مثل: أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا أي "إمكانية رواية الحدث عدة مرات مثل روايتنا لقصص الأطفال مرات متتالية"

– أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية."[4]

إلاّ أنّ جيرار جينت يقرأ أنّ هذه الأنماط الأربعة في القصة "لا يُحكم على الحكاية (المحكي)

---

[1] الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص 61 عن :

- *G.Jenette , figures III, p139,140.*

[2] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص83.

[3] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 130.

[4] م، ن، ص 131.

بإعادة إنتاجها في خطابها، لذلك تُعوض بالصياغة الإستخدامية مثل كل يوم، الأسبوع كلّه... "[1] نلج الفصل الأول من رواية عابر سرير لنعانق الزمن من صفحاته الأولى باستشراف ورد في شكل مزيج من الأسئلة الباحثة عن إجابات يبدو أنها هي بدورها تحوّلت إلى أسئلة "وبُعيد قبلة لم تقع كنت ستستقر، ماذا فعلت بشفتيها في غيبتك؟ من رأت عيناها؟ لمن تعري صوتها؟ لمن قالت كلاما كل لك."[2] هي الأسئلة التي تعشقها الكاتبة أحلام مستغانمي وذلك باعترافها قائلة: "في الشعر أنت لا تطرح سؤالا، أنت تتحدث عن حالة، ولكن الرواية هي المساحة الكبرى للأسئلة التي ليست بالضرورة أن تجد لها أجوبة."[3]

حمل الزمن في هذا الجزء من الرواية أسئلة الكتابة، والغربة ليأتي استرجاع للماضي مُجسّدا في عودة سريعة لزمن جميل كان يحبه السارد "شيء ما فيها، كان يذكرني بمشهد ريتاهاورث "في ذلك الزمن الجميل للسينما، وهي تخلع قفازيها السوداويين الطويلتيـــن من الساتان، إصبعا إصبعا، بذلك البطء المتعمد، فتدوخ كل رجال العالم..."[4] يكاد الفصل الأول من الرواية يمتلأ باسترجاعات وتذكر الماضي. إنه زمن الذاكرة الذي سار على برنامجه السارد الذي يبحث في كل ورقة عن تلك المرأة التي سلبت بدورها عقل القارئ وهو يبحث عن اسمها أو شكله: "أذكر يوم صادفتها في ذلك المقهى، منذ أكثر من سنتين، لم أجد سوى ذريعة من الموسلين لمبادرتها سائلا إن كانت هي التي رايتها مرة من دون زفاف، مرتدية ثوبا طويلا من الموسلين الأسود."[5] يتفاجئ القارئ من خلال هذا المقطع السردي بالمقطع السردي الذي يليه مباشرة حاملا الزمن الحاضر والمستقبل في الوقت نفســـه "ارتبكت أظنها كانت ستقول لا ولكنها قالت: ربما أحرجها أن تقول نعم."[6] لم يقف عند هذا التداخل الزمني الذي من خلاله زُحزح نظام الميثاق الزمني بل تبعها بمقطع سردي ثالث ينفي كل تلك التداخلات الزمنية "في الواقع، لم نكن التقينا بعد، لكنني كنت أحب أن اختلف، مع

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 131.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص10.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة (الاختلاف والتلقي)، ص 58.

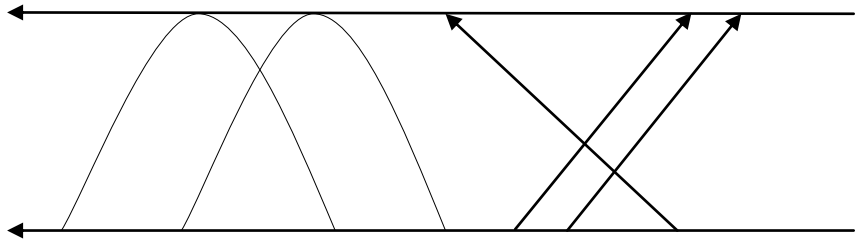
[4] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص11.

[5] م، ن، ص 13.

[6] م.ن، ص 14.

امرأة، ذكريات ماض لم يكن، أحبّ كل ذاكرة لا منطق لها."[1] إنّه زمن نفي الذاكرة، والهروب من الماضي، إنه منطق الرواية الجزائرية الجديدة في تكسير الزمن والتلاعب به؛ بحيث "شكّل الإبداع الروائي – ذو اللسان العربي- للكتابة الجزائرية علامة تحوّل دالّ في مسيرتها الأدبية تؤكد ما أصبح يمارسه الجنس الروائي على أدبيات (الجزائر)اللائي يكتبن بالعربية، من سلطة إغراء ما فتئت تتعاظم بحكم تحوّل نسبة مهمة منهن عن الأنواع الأدبية التقليدية كالشعر والقصة القصيرة والخاطرة إلى الضرب في مسالك الرواية، أفق كتابة أرحب تمتلك القدرة على استيعاب هموم المرأة الناجمة عن المرحلة الراهنة وكأن تحزم تلك الأجناس الإبداعية في الحقل الأدبي قد ضاقت عنهن فاستعضن عنها بالتحول إلى الرواية"[2]

ويمكن تمثيل تقنية الاسترجاع والاستباق في هذا الفصل بالمخطط التالي:



هذا وقد برزت تقنية المشهد scène في هذا الفصل بشكل واضح وهو ما يمثله الحوار الدائر بين السارد وبطلته الغامضة

قالت: كمن يستدرك[3]

أنت رجل ذواقة .

ولأنني لم أصدق مديحها، لاقتناعي أنّ الذوق لمثلها يرقى وينحط بفراغ وامتلاء محفظـــة نقود، قلت:

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 14.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص58.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 15.

هي ليست قضية ذوق، بل قضية ضوء. المهم ليس الشيء بل إسقاطات الضوء عليه، سالفادور دالي أحب "GALA " وقرر خطفها من زوجها الشاعر بول أيلوار لحظة رؤيته ظهرها العاري في البحر صيف 1949.

سألتني مندهشة لحديث لم يعودها عليه زبائن، شراء مثل هذا الثوب ليس في ميزانيتهم.

- هل أنت رسام؟

كدت أجيب: بل أنا عاشق، لكنني قلت:

- لا ...أنا مصور.

ولو تتبّعنا المسار الزمني في روايـــة عابر سريـــر، لوجدناه حافلا بتكتـــلات زمنيـــة متنوّعـــة من مثل:

– **الإشارات الزمنية الإستخدامية:** هي التي تحدث عنها جيرار جينت في تحديده لأنماط الزمن من تلك الإشارات الفعل « أذكر» الذي لم يرد في الفصل الأول فحسب، وإنما على امتداد كل صفحات الرواية "أذكر، يوم انفتحت حقيقة تلك المرأة أمامي لأول مرة، كنت يومها على سرير المرض في المنفى، عندما خطر على بال عبد الحق، زميلي في الجريدة أن يهديني ذلك الكتاب...كتابها."[1] ومثله يتكرّر في " أذكر تلك الأجوبة الطريفة لكتّاب سُئلوا لماذا يكتبون؟"[2] إلى غير ذلك من الأمثلة، إذ يعتمد هذا الفعل من خلال اقترانه بالزمن على ذكر التفاصيل، والتدقيق في الأشكال والحركات والألوان، وإبراز المكنون في جوانح النفس، وخلجات القلوب.

– **توظيف الأحداث التاريخية** : لقد اتسمت النماذج الروائية الجديدة بالتوظيف البارز والقويّ للأحداث التاريخية، وفي هذا الصّدد يصرّح جورج لوكاتش G.Lucatch "إنّ ما يهمّ في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث ما يهم هو أن نعيش مرّة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدّت يهم على أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 18.

[2] م، ن، ص22.

في الواقع التاريخي."[1] ووفق هذا التصوّر سارت الرواية الجديدة، فبعضها أرّخ للواقع الماضي، والآخر يجسّد الواقع الماثل أمام أعيننا اليوم. لقد عملت رواية عابر سرير في هذا الفصل على ذكر حوادث تاريخية بعينها من مثل "كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى، وأنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988. كانت البلاد تشهد أول تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال والغضب يترل على الشوارع لأول مرة، ومعه الرصاص والدمار والفوضى."[2] لقد اقترنت هذه الأحداث التاريخية بالظروف السياسية التي ولّدها، مما أدخل البلاد في فوضى عارمة يجهل أسبابها لذلك امتلأت الرواية بالأسئلة المتكرّرة، التي لا تنتظر أجوبة معيّنة "تماما، كما سوف لن ادري يومـــا: أعن القصد، أم عن مصادفة جاءني عبد الحق بذلك الكتاب."[3] هيمن الزمن العيني الزمن النفسي الذي ينبثق من فوضى مشاعر الكاتبة التي لا تعرف أجوبة للعديد من أسئلتها الكثيرة والمتكررة "ساعته عمري بها، أهديه عمرا افتراضيا يكفي لكتابة كتاب تائها في تقاطع أقدارنا، لا أملك إلا بوصلة صوته، لأفهم بأيّ مصادفة أوصلنا الحبّ معا إلى تلك المرأة."[4] وإذا ما أردنا البحث عن عنوان مناسب لهذا الفصل فإننا لا نجد خير من الزمن والكتابة والتحرّر، فهذه الثلاثية تتفاعل لتشكل مسارا دلاليا يتّجه إلى القارئ ، ويدعوه للبحث عن العلاقة التي تجمع الكتابة بالذات التي تسمو بدورها إلى التحرّر، انطلاقا من أنّ دور القارئ / العارف / الناقد "لم يُعدّ عالة على النص الأدبي، وإنما غدا القارئ العارف المثقف مبدعا للنص... ولم يعد النص الأدبي وطرائق تشكله من رموز وغموض لا يُسلّم نفسه بسهولة لأي قارئ."[5]

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 34.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 18 .

[3] م، ن، ص 19.

[4] م، ن، ص 25.

[5] بسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي/ كتابة ما فوق النص، ص 09.

ب– معمارية الزمن في الفصل الثـــاني.

تخترق تقنية التضمين المسار الزمني للرواية جاعلة منه فضاء لتوظيف قصص من الماضي تعلن رغبتها في العودة على لسان الراوي/البطل لتؤدي وظائف متعددة، فالتضمين والدمج Enclassement/Emboîtement تقنية تعمل على "إقحام وإدماج متوالية سردية في أخرى أكثر اتساعا؛ بحيث تكون المتوالية المتضمنة خاضعة بصورة جلية للمتوالية المتضمنة، كما هو الشأن بالنسبة لمجموع حكايات ألف ليلة وليلة التي توجد متضمنة في حكاية شهرزاد."[1] كما عدّ تودوروف التضمين " لونا من ألوان الاستطراد،"[2] تواجهنا قصة تلوّح آتية من الماضي على لسان الراوي/البطل تظهر استفتاحا للفصل الثاني الذي جاء حافلا بالإشارات الزمنية "وفي مارس 1942، سُجن جان جينيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين فرلين، بعد أن تعذّر عليه وهو الفقير المشرّد شراؤها وعندما سُئل أثناء التحقيق: أتعرف ثمن هذه النسخة التي سرقتها؟ أجاب جنيه الذي لم يكن قد أصبح بعد أحد مشاهير الأدب الفرنسي المعاصر: لا... بل أعرف قيمتها."[3] إنّ تذكر هذه القصة يوازي ما حدث للراوي/البطل "تذكرت هذه الحادثة، عندما بلغني أنّي حصلت على جائزة العام، لأحسن صورة صحفية في مسابقة دفيزا الصورة في فرنسا."[4] لم يكتف الراوي/البطل بذكر قصص عالمية ماضية بل ركز على القصص الواقعية التي حدثت في الماضي القريب كقصة زميله حسين "طبعا، كانت تحضرني قصة زميلي حسين الذي من أربع سنوات حصل على الجائزة العالمية للصورة، عن صورته الشهيرة لامرأة تحبّ، سقط شالها لحظة ألم، فدت في وشاح حزنها جميلة ومكابرة وعزلاء أمام الموت، حدّ استدراجك للبكاء، لكنها تمثال (العذراء النائحة) لمايكل أنجلو."[5] ينقلنا الزمن في هذا الفصل إلى مشاهد القرى الجزائرية إبّان العشرية السوداء، فيصبح الزمن فوضويا عبثيا، زمن الهوس، والخوف، والشجن، "ذات صباح،

---

[1] الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص 26 عن:

- *T.Todorov , poétique de la prose , points seuil , paris, 1978*.

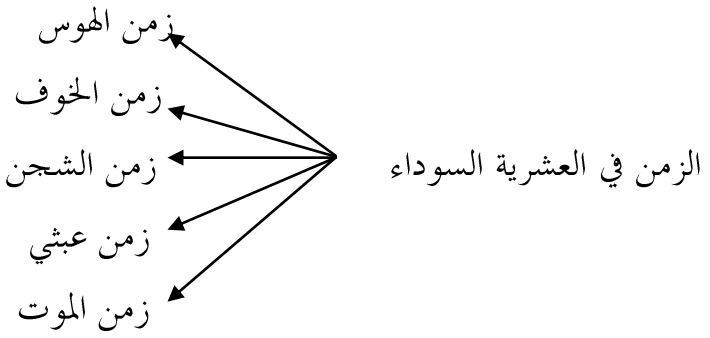
[2] *T.Todorov , poétique de la prose , points seuil , paris, 1978,*

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 27.

[4] م، ن، ص، ن.

[5] م، ن، ص 34.

قصدت رفقة زميل تلك القرية، أحطتنا طبعا لمفاجآت الطريق، بعدم أخذنا بطاقاتنا المهنية معنا فيما لو وقعنا في قبضة حاجز أمني مزور، ينصبه القتلة لاصطياد من يضطر لسلوك تلك الطرقات بالسيارة..."[1]



"إنّه موت، في عبثيته، مستنسخ من حياتهم الرتيبة، التي يتناولون فيها كل يوم وجبة واحدة من الطبق الواحد نفسه لكل أفراد العائلة، ويرتادون مقهى واحدا، يدخّن فيه الكبار والصغار السجائر الرديئة..."[2] تتّحد البنية السردية للرواية في ثنائية واحدة هي الموت/الخوف، "أحزنني أنّ القرويين الذين كانوا يحتفلون بالغرباء أصبحوا يخافونهم ، والذين كانوا يتحدثون إليهم، ويتحلّقون حولهم في السبعينيات أصبحوا يقفون ببلاهة ليتفرجوا عليهم، وكأنهم قادمون إليهم من عالم آخر، حتى أنّك لا تدري بماذا تكلّمهم، لكأن لغتهم ما عادت لغتك، بل هي لغة اخترعها لهم القهر والفقر، والحذر لغة المذهول من أمره هذا اكتشف قدره... في عزلتهم عن العالم أصبحت لسكان القرى النائية ملامح، ولغة واحدة، وقدر واحد قد ينتهي بهم في مقبرة واحدة، يدفنون فيها في اليوم ذاته، إثر غارة ليلية تختفي بعدها من الوجود قرية بأكملها."[3] لقد تغيّرت كل الدلالات مع هذا الزمن المخيف، زمن القتل والرعب، فالقرية كمكان يسكنه أناس طيبون، كرماد، تحوّل إلى مكان مُخيف يحكمه منطق الموت الأكيد.

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 37.

[2] م، ن، ص 39.

[3] م، ن، ص 39.

زمن التسعينات	زمن العشرية السوداء
الكرم	الخوف
الأنفة	القهر
الرفاهية	الفقر
الأمان	الحذر

لم تُرد الكاتبة على لسان راويها أن تجعل من زمن الموت هو المسيطر على هذا الفصـــل، بل فضلت العودة بكل شاعرية إلى زمن وصفته بالجميل. إنّه زمن الاستقلال الذي وبمجرد تذكّره فقط، تنطق كلمات الذاكرة المنسية وتعلن فرحتها لهذا الزمن، "كانت لنا أنماط حياة متداخلة بحكم فرحة الاستقلال التي لمّت شملنا وجعلتنا نتعلم المساكنة دون أن ننعم بالسكينة، في بناية كانت حتى سنوات قليلة حكرا على الموظفين السامين الفرنسيين، وأصبحت غنيمة استقلال بالنسبة للبعض، وضريبة نزاهة وحماقة بالنسبة لأي، الذي بحكم مسؤوليته عن توزيع الأملاك الشاغرة التي تركها الفرنسيون بعد الاستقلال..."[1] يجلب هذا الزمن قصصا عاطفية نشأت من خلال استقطاب الجزائر لعدد كبير من الموظفين والإداريين في كل الاختصاصات بعد الاستقلال (مصريين، بولونيين، لبنانيين، عراقيين، فلسطينين).

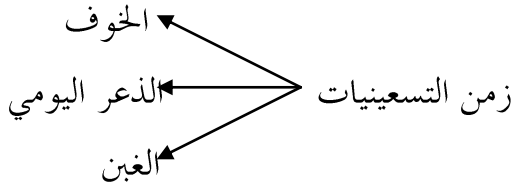
ج- معمارية الزمن في الفصل الثالث.

ينفتح لنا خطاب المشهد الثالث في رواية عابر سرير على يوميات البطل في مدينة باريس "باريس ذات أيول... كنا في خريف كأنه شتاء. قررت بدأ أن أنشغل بتبديد الحياة بخمول من توقف لأول مرة عن الجري، فحلت به متاعب عمر،"[2] فالمُلفت للانتباه في روايات أحلام مستغانمي استثمارها لسيرتها الذاتية؛ أين تتداخل الأزمنة وتتنوع، فالكاتبة عبر الرّاوي وبطلتها حياة تستعيد ظروف وجودها الاجتماعي بين مرحلتي الطفولة والشباب في فضاءات ثلاثة هي: تونس/ المولد، الجزائر/ الوطن، وباريس/ الغربة، "وهي تعيد إنتاج مختلف الصور الحاضنة لذلك الوجود الاجتماعي كما تلقها الذاكرة، دون أن تهما بطبيعة الحال طبيعة المسافة القائمة بين الماضي والاستذكار، أو بين الكاتبة والتذكر، فالماضي المستعاد هو

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص44.

[2] م، ن، ص 51.

ماضي الحكاية التي تسردها الكاتبة بعد أن استقامت كذكرى."[1] ومن حين إلى آخر تظهر قفزات وصفية لمدينة الحزن والحرية (باريس) "مشغول أنت، برغبات صاخبة تنتظرك، سلالم معدنية تتلقفك لتقذف بك نحو قاطرات المترو، فتختلط بالعابرين والمسرعين والمشردين، ويحدث وسط الأمواج البشرية، أن ترتطم بمواطنك. لا ذاك الذي يكنس شوارع العزة، أو عاطلا عن العمل، يتسكّع مثيرا للحذر والريبة، إنما وطن آخر كان مفخرتك وأجهز القتلة على أحلامه."[2] ولم يكتف الراوي بوصف هذه المدينة بل قابلها بالمدينة الأم؛ أين تتجسّد الوقفة الوصفية لمدينة قسنطينة وجسورها التي مثّلتها اللوحات في معرض الرسم في باريس، "وقفت طويلا أمام لوحات لها عندي ألفة بصرية، كأنني عرفتها في زمن ما، أو شاركت الفنان في رسمها..."[3] أمّا المشهد كتقنية زمنية ورد في شكل مُطـــوّل وذلك في الصفحـــات (56-576، 58، 59). فتذّكر الراوي/البطل لذاكرة الموت لا ينقطع على امتداد صفحات الرواية،" عام ونصف عام في سرير التشرّد الأمني ، عشت منقطعا عن العالم، أنتقل بحافلة خاصة إلى ثكنة ثم تحويلها لأسباب أمنية إلى بيت للصحافة يضم كل المطبوعات الجزائرية باللغتين، لا أغادرها إلا إلى إقامتي الجديدة."[4] هو الزمن نفسه الممزوج بالخوف والغبن والذعر اليومي "في صيف مازافران، أيام الخوف والغبن والذعر اليومي..."[5]



فهو زمن متواصل الاضطراب

[1] بوشوشة بن بوجمعة، الرواية النسائية الجزائرية، ص 69.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 52.

[3] م، ن، ص 54.

[4] م، ن، ص 69.

[5] م، ن، ص،ن.

د- معمارية الزمن في الفصل الرابع.

انخفضت وتيرة المؤشرات الزمنية نوعا ما في هذا الفصل من الرواية؛ أين برزت قصة الراوي/البطل مع فرانسواز وعلاقته بها "كانت فرانسواز تحتفظ في غرفة نومها باللوحة التي رسمها لها زيان 1987 عندما تعرف عليها أول مرّة كموديل في معهد الفنون الجميلة."[1] وتُعدّ هذه الشخصية؛ أي فرانسواز متنفسا للبطل/الراوي في عزيمته ورغبته القوية في ملاقاة حياة وأثناء تواجده معها كان يتذكر قصصا تعود من الماضي لتعلن تواجدها في غرفته وتسيطر على ذاكرته، "أذكر ذلك الصديق الذي قضى في سجن عربي ستة عشر عاما بتهمة الانتماء إلى حزب محظور، تزوج في الأعوام الأخيرة من محامية أحبته وانتظرته طويلا، كم من الأعوام قضيا يمنيّان النفس بلقاء حميمي جميل، لا يكون فيه للحارس حق التلصص وشوشة متعتهما!"[2] يتوقّع القارئ من هذا المقطع السردي نهاية ذلك الصديق، لكنه يصطدم في المقطع الموالي بالحبّ الكبير الذي جمع بين صديقه وزوجته. لقد مثّلت السياسة سؤالا مركزيا في رواية عابر سرير، خاصة وفي الرواية العربية عامة، وفي هذا الصّدد يقول الناقد بوشوشة بن جمعة "يحضر الموت سؤالا مركزيا مؤرقا محرقا في المتن الحكائي للرواية الجزائرية، فكما الموت رديف الحياة، فهو رديف الكتابـــة، إذ يفضي على العوالم الروائية التي تشكلها الكاتبة أبعادا درامية تمثل رافد إغناء جمالي ودلالي لنصوصهن... ويكون الموت قدر الإنسان الجزائري الممتد في الزمان."[3] إنّ العودة المتكرّرة إلى الماضي الجميل جعل الراوي يعيش لحظات تعوضه عن الحاضر الأليم فلا سبيل لنسيان باريس موطن الغربة والحب إلا باستحضار تلك الأزمنة التي وصفها الراوي بالجميلة "أعادني المشهد إلى السبعينات، يوم كان جيراننا الأوروبيون الآتون من أوروبا الشرقية، لا ينفكون يخططون بحماس ولهفة، لنهايات الأسابيع التي يذهبون فيها زرافات لاصطياد الخنازير البرية في الغابات المنتشرة على مشارف العاصمة."[4] يتنـــاوب

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 85.

[2] م، ن، ص 88.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، ص 83.

[4] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص90.

الزمن الماضي والحاضر في المقاطع السردية في هذا الفصل، فبمجرد الانتهاء من ذكر حوادث في الماضي واقعية كانت أم تاريخية يحضر الحاضر بكل ملابساته وأحداثه الأليمة، كتبت مرّة أحلام مستغانمي في مجلة النهج الدورية عام 1995 قائلة "وطن يموت فيه الكتاب بطرق مختلفة، ربما كان الانتحار أقلها أما وفجيعة ويعيشون فيه يوميا، ربما كان التشرد أقلها إهانة ويعودون إليه، لكي يدفنوا أقربائهم أو ليتفقدوا من بقي منهم على قيد الحياة يعودون متنكّرين، مرعوبين، مختبئين، كالفئران في بيوت أقارب لهم، مذهولين من أمرهم . أكلّ هذا الآن في حوزتهم أوراقا وأقلاما في زمن لم يعد فيه حتى حمل السلاح أو المتفجّرات يتطلب رخصة."[1] تبدو رواية عابر سرير مثيرة الدهشة بما تباغتنا به من قفزات من الماضي إلى الحاضر ثم الانتقال إلى المستقبل الذي شكّل حلقة دائمة من التساؤلات بالنسبة للراوي/البطل، "أحقا ستأتي تلك المرأة التي ما كان في مفكرة حياتي موعد معها؟ ستأتي بعدها لفرط انتظارها ما عدت أنتظر مجيئها."[2] لكن هذا الانتظار سيطول لأنّ حبيبته البطلة حياة لم تأت لتختار سرير فرانسواز بديلا مُزيّفا لسريره الأصلي، ويرتبط الزمن بما يختلج في نفسيته من ألم وحسرة وندم بعد كل لقاء مع فرانسواز "كل صباح، كان الندم الجميل يأخذ حمّاما، يُدخّن سيجارة،... الندم الذي كان يدري أن الوحدة أفضل من سرير السوء... فمن عادة الندم أن يثرثر كثيرا قبل الحب وبعده، كي يقنع نفسه أنه ليس نادما على ما ليس حُبًّا!"[3]

الندم قيمة	=	الصباح زمن

[1] أيمن الغزالي، لذّة القراءة في أدب الرواية، دار نيتوي (سوريا)، دمشق، ط1، 2001، ص 22.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص95.

[3] م، ن، ص 99.

كسّرت الرواية العربية الجزائرية الجديدة عبر هذا النموذج كل الطابوهات التاريخية بذكر أبرزها كأحداث أكتوبر 1961 في باريس والمجازر والضحايا والأبرياء الذين ابتلعهم نهر السين: "أمّا الجسر يذكر قبلة جزائري إئتماه على حبّهما؟ وتحت قدميه الأبديتين يجري نهر لم يؤتمن على أرواح الجزائريين ذات أكتوبر 1961 عندما طفت على سطحه عشرات الجثث التي ألقيت إليه مُكبّلة؟ لو أنّ للسين ذاكرة لغيّر الحزن مجراه اثنا عشر ألف معتقل فاضت بهم الملاعب والسجون، وستمئة مفقود وغريق توقف قدرهم فوق الجسور الكثيرة التي لم تول النظر بجثثهم الطافية وهي تعبر تحتها."[1] لقد برزت إشكالية العلاقة بين الأدب والتاريخ في الرواية، "فمن البديهي أن يكون التاريخي بالنسبة للرّاوي مادة طينية، تأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيّل الكاتب إيّاها، والتاريخي من ثمّة لا يقوم إلاّ بالخضوع للكتابة التخييلية مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخيّلي بالرواية ..."[2]

هـــ – معمارية الزمن في الفصل الخامس.

تفرّد هذا الفصل بكثرة المشاهد الحوارية وتنوعها وهذا تقريبا على امتداد كل صفحات الفصل؛ أين تتداخل المؤشرات الزمنية كالصباح، المساء، الشتاء، والخريف مع الزمن النفسي المعقد والشائك الذي يعيشه الراوي/البطل: "كم عمره؟ لا يهم. مسرع به الخريف، وينتظره صقيع الشتاء، إنه منتصف اليأس الجميل، منتصف الموت الأول، وهو لهذا يبتسم، يبدو في أوج جاذبيته، جاذبية من يعرف الكثير، وهذا ما سأفهمه لاحقا."[3] لقد حاول الراوي/البطل أن يكتب لكي يتجاوز ذاكرته وسنه المتقدم (منتصف اليأس الجميل). إنها مسألة الذاكرة بكل أبعادها، فهي استراتيجية ذكية من الكاتبة لمساءلة الذاكرة وذلك منذ أوّل إبداعاتها الروائية (ذاكرة الجسد)، "فالرواية ليست في النهاية سوى رسائل وبطاقات نكتبها خارج المناسبات المعلنة... لتعلن نشرتنا النفسية لمن يهمه أمرنا، فتتحوّل اللغة الواصفة هذه ذاتها إلى لغة موضوع Langue Objet، يتحدّد بها موضوع السعي بالنسبة للذات الفاعلة في الرواية."[4] إنّ الرغبة في العودة إلى الماضي تُراود الراوي/البطل في كل فصل من

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 101.

[2] سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر(بيروت، لبنان)، ط1، 1981، ص27.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 106.

[4] م، ن، ص 158.

فصول الرواية، هذا الماضي الذي شكّل المتنفّس الوحيد لحاضره القياسي. وقد حضرت الثورة الجزائرية بقوّة في الرواية باعتبارها امتدادا لروايتي «ذاكرة الجسد»، و«فوضـــى الحواس». وهذا الحضور مشابه في كل الروايات الجزائرية الجديدة، "فلا شك أنّ أي تفعيل للسرد وتأويله يعتمد على الذاكرة التاريخية الجماعية، لا على الدائرة الفردية المغلقة..."[1] إنّ الكاتبة بتفويض راويها البطل الذي تمدّ القارئ بتواريخ زمنية تُوحي بواقعية الأحداث. فهي تمارس بأسلوب معقّد تقنية/الإيهام بالواقعية كالتدقيق في الزمن، وهو ما نلاحظه من خلال الأمثلة التالية:

- «كانت الساعة الثانية ظهرا عندما قصدته».
- «في 16 نوفمبر الماضي، شبّ حريق ليلا في القاعة حيث كان يعرض الرسام المغربي المهدي القطبي أعماله في مدينة ليل »
- « مرّت ثلاث ساعات على وجودي في القاعة. قرّرت أن أقصد المقهى على الرصيف المقابل لاحتسي قهوة »
- « صباح الجمعة، سأقضي هناك نهاية الأسبوع وأعود الاثنين صباحا ».

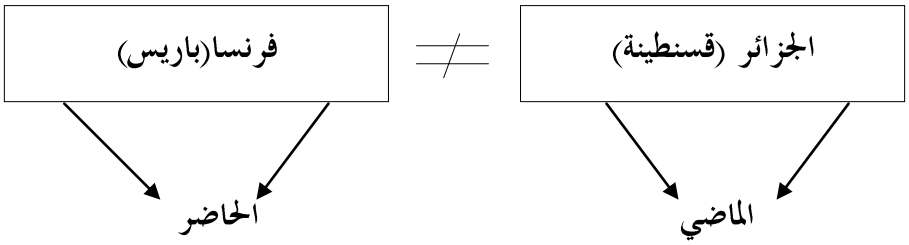
تتّحد ثنائية المكان والزمان في هذا الفصل لتشكل وحدة جمالية تُحيل على تميّز الرواية وتفردّها، فهاهي ذي مدينة البطل والبطلة تبرز عبر ارتحالات الذاكرة "أليست هي من كانت تقول إننا نحتاج إلى مدينة ثالثة ليست قسنطينة ولا الجزائر، لا تكون مدينتي، ولا مدينتها، مدينة خارج خارطة، الخوف العربية، نلتقي فيها بدون ذعر"؟[2] ثم يباغتنا زمن الحاضر يحمل مكان الغربة: "هي ذي باريس، وحبّ ينتمي للشتاء، لبائع الكستناء المشوية، لليل ينـــزل على عجل، لمطر يظل في ظل، لواجهات مرشوشة رذاذ الثلج القطني، كتب عليها أمنيات بسنة جميلة. "[3] يمكن التمثيل هنا بـــ:

---

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير ، ص 158.

[2] م، ن، ص، ن.

[3] م، ن، ص، ن.



إنّ زمن الكتابة هو زمن لا تاريخي، مُعقّد وشائك، تقع داخله تحولات لا يمكن القبض عليها، فالكاتبة عبر بطلها تضعنا أمام ممارسة إبداعية معقّدة؛ بحيث لا يمكننا تصنيف مشاعره أيرغب في الرجوع للوطن وهو ما جسّده الزمن الماضي، أم يبقى في باريس موطن الأمان والحرية ؟ إنّ سؤال الخصوصية في الكتابة الإبداعية يضع الكاتبة أمام ضرورة توظيف آليات وتقنيات ذكية لتحدي القارئ وإعلان عدم الانتماء إلى أي زمن، "ألسنا أمام طفرة حداثية في الرواية –الجزائرية– ربما تكون غير واعية بذاتها، أي أنّها لا تنطلق من إستراتيجية للاشتغال على واقع له خصوصيته المحلية، من أجل تفجير وإعادة بنائه من جديد."[1] تبدو لعبة التماهي بين الرّاوي والمؤلف واضحة المعالم في رواية عابر سرير إلى درجة تضليل القارئ.

و- معمارية الزمن في الفصل السادس.

قلّ توظيف الزمن في هذا الفصل، ولم تمارس الكاتبة على لسان راويها أيّ حركة تكسيرية أو انزياح؛ حيث كثُرت المشاهد الحوارية على امتداد الفصل (ص 181-202). إنّ خصوصية الانزياح الزمني في هذا الفصل تبرز في الصفحة 197: "في الواقع كان شيء في ينتظر صوتها، شيء لا يتوقف عن انتظار شيء منها. وكنت لا أعرف لي مكانا يليق بتوتري غير ذلك البت. كنت أنتظر صوتها كما اعتدت أن أنتظر صورة. فعندما تكون جالسا على مقعد الوقت المهدور، غير منتظر لشيء البتة، تجد الأشياء في انتظارك، وتهديك الحياة صورة لمشهد لن يتكرّر.

[1] محمد عزالدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنعة، كتاب شراع، عدد 74، 2000، ص35.

أن تنتظر دون أن تنتظر، دون أن تعرف بأنك تنتظر، لحظتها تأتي الصورة مثل حب، مثل امرأة... مثل هاتف، تأتي عندما يكون المكان مليئا بشيء محتمل المجيء."[1] تكرر مصطلح الانتظار في هذا المقطع السردي ثماني مرات، فطول الانتظار الذي عاناه الراوي/البطل جسّدته الكتابة بتكرار هذا المصطلح. إنه الانتظار اللامتناهي الذي ميّز رواية الجيل الجديد من كتّاب الرواية الجزائرية الجديدة فكانت نظرتهم "متجهة أكثر نحو لك اللامتناهي، اللامحدود، الذي يتخايل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القائم."[2]

ز- معمارية الزمن في الفصل السابع.

تشتغل أحلام مستغانمي على الذاكرة الجزائرية تقريبا في كل فصول الرواية: "على يمين الذكريات، قبالة الضفة اليسرى لنهر السين، كانت كراس تنتظر لقاء المصادفات، وطاولات تحشي الضجر المسائي، وكان ثمّة أنا، خلف واجهة زجاجية لمقهى في زاوية مهيأة لشخصين أنتظرهما على مرمى بيت خارج من كتاب..."[3] هكذا أصبحت الرواية الجديدة تاريخا متخيّلا ذا زمنية متميّزة، داخل التاريخ الموضوعي بتعبير آخر، لم تصبح مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي في بنيته الحديثة الخارجية، بل أصبحت التاريخ الإبداعي العميق المتخيل لهذا التاريخ الحداثي. فكانت الثورة الجزائرية بذلك مرتكزا للرواية الجزائرية الحديثة، فهي الملاذ الوحيد لمواجهة الواقع المرير، "فالرواية لا تستعيد العلاقات – التاريخية- ولكنها تجعل من التاريخ مرتكزا لعلاقات اجتماعية وإنسانية جديدة، فالارتكاز مشروط بانحياز لما هو حي دينامي من التاريخ وبعبارة أخرى هو محكوم بوعي وإدراك سابقين يتطلب من الروائي التفاعل وليس التعاطف، التمييز وليس الاندماج، التفرّد وليس الذوبان في التعامل الجدلي مع التاريخ."[4] إلاّ أنّ الكاتبة جعلت من الذاكرة التاريخية جزءا من يومياتها في زمن الغربة والألم، إنه زمن مليئ بالتذكر لقصص مرّ عليها زمن طويل: "في ذلك الزمن الذي كانت تزورني فيه

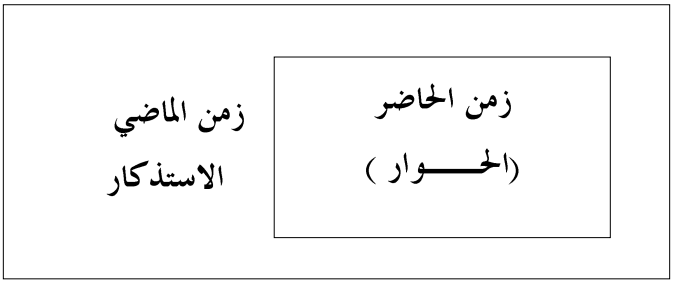
[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 197.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص08.

[3] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 203.

[4] عباس عبد الجاسم، قضايا القصة العراقية المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ص 149.

متنكرة في عباءة أمها خوفا من أعين الفضوليين ونوايا المجرمين المتربصين بالنساء، أذكر قولي لها أنني أحبها في تلك العباية السوداء أجابت يومها: عليك أن تحب الثوب الذي ترتديه ليحبك، وإلا سيبدلك اللامبالاة والنفور..."[1] حمل هذا المقطع السردي نوعا من الشاعرية حينما يرتبط الزمن بمشاعر الحُبّ والعاطفة الحسّاسة، ليزداد واقعيـــة وجمالاً، بتوظيف تقنية الحوار التي تضفي على هذه القصة عنصر التحيين.



تلوّن هذا المقطع السردي بألوان التراث مجسّدة في القصص الأسطورية القديمة، وهي استراتيجية من الكاتبة لاستحضار زمن هيولي زئبقي تحكمه الآلهة وطقوسها: "أن تكون آلهة لم يعفها من الذهاب حافية إلى لويس الثامن عشر فيوم جيء بها إليه، ليستقبلها رسميا بما يليق بمقام آلهة الجمال، وجد من بين متملّقيه من أوصله الاجتهاد إلى المطالبة بأن تتواضع وتأتيه حافية لتؤدي له طقوس الطاعة، كما في الأساطير القديمة... من يومها تزداد «فينيس» تهكما ما استطاعوا أن يجعلوا تمثالها ينحني ولا يديها المبتورتين تصفقان لحاكم أو ملك."[2] تقوم بنية السرد في رواية عابر سرير بشكل أساسي على الموروث السردي العالمي، وخصوصا الأساطير القديمة والعديد من الأسماء العالمية لمشاهير الكتب والفن، وما تؤسس له من حكايات تمزج بين الواقعي والخيالي (الأسطوري)، وانطلاقا من العجيب إلى الأعجب، ضمن حكاية إطارية عامة تنفتح على إطارات عديدة عبر آلية الاسترجاع والاستطراد، "فالأديب عضو في جماعة تؤثر فيها ويتأثر بها، ولطالما أنه يكتب لكي يعبر عن علاقته بالمجتمع، فإنّ مشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعة بالتحليل الأخير، فهو يمزج الخاص بالعام والفردي

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 212.

[2] م، ن، ص 214.

بالجماعي، لكي يحقق لتجربته الأدبية وشرطا أساسيا من شروط إنجاحها يتمثل في التواصل مع القرّاء."[1]

يتماهى الزمن في هذا الفصل مع الجانب النفسي للراوي/البطل؛ حيث يجعله مساويا للبياض: "إنّها التاسعة والنصف صباح أحد، قهوة مرة سوداء أتناولها وحدي في مأتم الحب لمواجهة بياض الوقت، الذي لا أدري كيف أنفقه في يوم ممطر كهـــذا."[2]

استطاعت أحلام مستغانمي بتلاعبها بالزمن الروائي أن تصنع من الرواية عالما واسعا تتنوّع فيه كلّ أنواع الخيال، "فالرواية عالم ينجز باستمرار، ومشروع يتطوّر، أو قل مشروع منفتح والمؤكّد أنّها ستظل مشروعاً منفتحاً، إنّها غير قابلة للانغلاق."[3]

ح- معمارية الزمن في الفصل الثامن.

تتنوّع المؤشّرات الزمنية في هذا الفصل بتنوّع الأحداث، فهاهو الراوي/البطل في لقاء تاريخي مع بطل روايات أحلام السابقة. إنه استذكار تاريخي أعاد ترجمته الرّاوي/البطل: "أذكر يوم سألني بتهكم ذكي:

خالد ...أما زلت خالد؟

مثله أكاد أسأل المرأة ذات المعطف الفرو:

حياة..أما زلت حياة؟[4]

يُباغتنا هذا الفصل باستذكار مُطوّل لقصة نجمة[5] للمُبدع كاتب ياسين جاعلةً منه، ومن زمن موته أسطورة تستدعي من القارئ الوقوف مُطوّلا عندها: "أليس القدر هو الذي جعل كاتب ياسين يموت في مدينة غرونوبل (جنوب فرنسا) يوم 28 أكتوبر 1989، وابن عمه مصطفى كاتب يموت بعده بيوم واحد في 29 أكتوبر في مرسيليا. حتى أنّ إحدى الجرائد

[1] شكرى عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة/ الجزائر، ط1، 1984، ص70.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 228.

[3] حنا عبود، من تاريخ الرواية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 09.

[4] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 228.

[5] تُذكر هذه القصة في الصفحة 288 من الرواية.

عنونت الخبر (كاتب + كاتب = مكتوب)."[1] تقدّم الكاتب عبر راويها البطل في كل مرة تقنية تكسير الزمن لتجعل من التواريخ متساوية ومتشابهة فيما يخصّ دلالة الموت، لتهتمّ في نهاية الرواية بالزمن المفتوح الذي يرتبط بالمكان الحنيني (الوطن/قسنطينة):

"قسنطينة...آماليمة حبيتك بيه. صغيرك العائد من برّاد المنافي مرتعدا كالعصفور ضمّيه كان عليه أن يقضي عمرا من أجل بلوغ صدرك..."[2]، كذلك ما ورد من حديث الراوي/البطل: "فوق هول الغابات، أصابني رعب البدايات."[3] هكذا هي أحلام تريد أن تجعل كل نهاية لروايتها بداية لمشروع روائي آخر، ولكي تُضفي على الرواية طابعاً من الواقعية، فراحت تنهي أحداثا بضبط تاريخي بالسنة والشهر بل والساعة: "انتهت في 10 يوليو 2002 الساعة العاشرة والنصف...صباحا."[4]

محصول الحديث من كل ما تقدم، أنّ الكاتبة عرفت كيف تسيطر على الزمن عبر ارتحالات شخصيات روايتها، بالرغم من صعوبة التحكّم فيه لتجعل منه مُقدّسا وتفنّن في تكسيره وتوظيف تقنياته في المواضع المناسبة وكأنه مادة طينية تضع منها ما تشاء. وبالتالي استطاعت عبر روايتها أن "تهضم وتستثمر عناصر متنافرة كالوثائق، والمذكرات، والأساطير، والوقائع التاريخية، والتأملات الفلسفية، التعاليم الأخلاقية، والخيال العلمي، والإرث الأدبي والديني بكل أنواعه، حتى تكاد تبدو جنسا بلا حدود. إنها كما يرى جابر عصفور "الجنس القادر على التقاط الأنغام المتباعدة والمتنافرة والمتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا،"[5] فالاقتراب من زمن رواية عابر سرير هو رحلة عبر براعة تكسير الميثاق الزمني في السرد ورحلة في عالم الكتابة التي تُمارس التجريب لإنتاج نص جديد ينـــزاح بالزمن عن المألوف والمعتاد، فاشتغلت أحلام مستغانمي على الذاكرة الجزائرية وربطها بالحاضر المؤلم وقد اهتم الناقد عادل فريجات بأعمال هذه الكاتبة حين صرّح: "كان هاجس أحلام مستغانمي الحديث عن تاريخ الجزائر المعاصر، مقارنة الحاضر بالماضي وملاحظة صيرورة هذا التاريخ كزمن للفساد

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 291.

[2] م،ن، ص 312.

[3] م،ن، ص 315.

[4] م، ن، ص 319.

[5] عادل فريجات، مرايا الرواية، ص 09.

والبؤس والقتل والذبح الأحمق المجنون، جاعلة من حياة بطلة فوضى الحواس صورة الجزار التي تروم الإتحاد بماضيها والإخلاص لتاريخها الثوري، لذا أحبت حياة بطلا من أبطـــال الثورة، بوصفه رمزا للإخلاص وخانت وهي العاقر، زوجها العميد... بوصفه رمزا للغدر بالثورة."[1] وعلى هذا المسار نُحتت رواية عابر سرير، التي ما هي إلا حلقة من حلقات مسلسل روائي إبداعي مُوقّع من قبل الكاتبة المتمرّدة أحلام مستغانمي.

6- بنية المكان ورحلة الضياع بين الوطن والغربة في رواية عابر سرير.

اكتسحت مصطلحات عديدة الساحة الأدبية والنقدية في الآونة الأخيرة ،والعديد من هذه المصطلحات تتقاطع في المفهوم والدّلالة، كمصطلحي الفضاء الروائي والمكان الروائي، حيث عملت الكتابة في كل مرحلة من مراحل تطوّرها على تحويل دلالة البنية المكانية في الروايـــة. وفي شأن هذا الطرح اختلف النقّاد، فهناك من ساوى بين المصطلحين، وهناك من أحـــدث التباين بينهما.

6-1 ما بين الفضاء الروائي والمكان الروائي.

يُشير مصطلح "مكان" إلى بنية المكان داخل الرواية، وهو"المكان اللفظي المتخيـــل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخّيل الروائي وحاجته"[2]. وهذا المفهوم ينبثق من قبل الإنسان، وكأن الإنسان بفعله، ومشاعره، هو الذي يبني ويشكل المكان، "والحرية هي التي تهب الإنسان قوة لبناء معمارية المكان، فيصبح مِلكاً للإنســـان، والخاضـــع لإرادتـــه، فالإنسان في الحرية هو سيّد المكان."[3] تشكل هذا التصور في العديد من الروايات؛ حيـــث أصبح"الملازم الضروري للزمان؛"[4] حيث تمتزج فكرتنا عن الزمان بفكرتنـــا عـــن المكـــان، فالزمان والمكان هما"المعقول الذي يتعدى إلى فعل الراوية، ليرصد تحولاته أو الفاعل الـــذي

[1] – عادل فريجات، مرايا الرواية، ص 12.

[2] – سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص72.

[3] – شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص377.

[4] – رولان بارط والآخرون، الأدب والواقع، ت.عبد الجليل الأزدي، محمد معتصم، ص27.

يمارس فعله في الرواية في الوقت ذاته."[1] لذلك اهتمّ الروائيون بالمكان إلى جانب الزمان، فهو "المجال الذي تجري فيه أحداث القصة. ولابُدّ للحدث من إطار يشمله، ويحدد أبعاده."[2]

أولا: الفضاء الروائي.

ظهر هذا المصطلح في المشهد النقدي المعاصر، مواكباً للتطوّرات السريعة والشكلية التي شهدتها الرواية، فالفضاء كمفهوم يستدعي مشاركة كل الحواس، ويضطرنا إلى إعطـــاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة (مرئية، لمسية، حرارية، صوتية).."[3]

يشكل الفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها، ويتسع ليشمل "الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ولوجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثم يبدو مصـــطلح الفضـــاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان."[4] أصبح المكان بذلك جزءا من التجربة الذاتية التي تحمله معها في لا محدوديتها."[5]

تجاوزت جمالية المكان حدود الاسم والأبعاد والأوصاف إلى فضاء يتجسّد من خلال الطريقة الفنّية التي قدم بها، "فالفضاء الروائي يتشكل من أمكنة عديدة ذات بنيـــة نابضـــة بالحركة والفعل، متماثلة في علاقاتها وطبيعتها ودلالتها؛ حيث يبدو الفضاء إطارا لحوادثها. ومراعاتها ووجهات نظرها."[6] هذا وقد ظهرت مصطلحات أخرى تتقـــاطع مـــع الفضـــاء الروائي،كمصطلح الفضاء النصي l'espace textuel ويقصد به "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية، على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميـــم الغلاف،

ووضع المطالع، وتنظيم الفصـــول، وتغيّـــرات الكتابـــة المطبعيـــة، وتشـــكيل العنـــاوين، وغيرها."[7]يبدو أن الفضاء النصي لا يرتبط بطريقة مباشرة بمضمون الحكي إلا أنـــه يحـــدّد

---

[1]- عادل فريحات، مرايا الرواية، ص13.

[2]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية (الدراسة) منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص05.

[3]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص71.

[4]- سمير روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء والرؤيا)، ص71.

[5]- نبيلة إبراهيم، فنّ القص بين النظرية والتطبيق، المقدمة.

[6]- سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، ص85.

[7]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص55.

"طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجّه القارئ إلى فهم خاص للعمل."[1] أشارت جوليا كرستيفا إلى هذا المفهوم بمصطلح الفضاء النصي للرواية l'espace textuel du roman. إنه" واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظـر الوحيـدة للكاتب التي يهيمن على مجموع الخطاب؛ بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعـا في نقطـة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق؛ حيث يقع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطـال الفاعلون les actants الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي."[2] ومهما تعدّدت الآراء النقدية والتصوّرات، فالفضاء الروائي هو الذي يُلغي الأمكنة جميعا. إنّه" العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية."[3]

ثانيا: المكان في الرواية التقليدية.

لمع مصطلح المكان في الرواية التقليدية، فكانت له حصة الأسـد في الحضـور إلى جانب الزمان والشخصية. وقد نجح العديد من الروائيين في أن يجعلوا الأمكنة الروائية تؤثر في الحوادث وتتأثر بها، وتُسهم في تطوّر الشخصيات التي تحل فيها أو تخترقهـا، فالمكـان في تصوّرهم"تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات، ومكوّن من مكونات الرواية يـؤثر فيها ويتأثر بها."[4] فسيطر المكان، واتخذ من تقنية الوصف خاصية له، فهو الوسـيلة لجعـل المكان مُدركا لدى القارئ، "ففي أسلوب السرد القديم، تبدأ الرواية بوصف ديكور مألوف، وعادي، سيحدث فيه شيء ما."[5] كما حفلت الرواية الواقعية بالمكان بشكل بارز؛ حيـث نلمس أنّ المكان في هذه الروايات تصدّر الحكي في معظم الأحيان، ويقرّ هنري متـران "أنّ المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنّه يجعل القصّة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة،"[6] بل ويصبح المكان أشد التصاقا بالواقع عند الواقعيين، الذين يهتمون بوصـف المكـان، وأنّ تزويدهم بأسماء حقيقية للأماكن، يزيد من تعميق الإحساس بالإيهام لدى القارئ ويشـحنه

---

[1]- م، ن، ص56.

[2]- م، ن، ص61.

[3]- م، ن، ص63.

[4]- سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، ص71.

[5]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص68.

[6]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص65.

بالأجواء النفسية، التي تدفعه للاقتراب من الأشياء في تجلّياتها المادية الملموسة، وبالتالي أصبح بمثابة الديكور الذي يضفي على الأحداث مسحة واقعية بالاعتماد على الوصـف الحيثـي للأشياء.

ثالثا: المكان في الرواية الجديدة.

إنّ الرواية لا تعرف الثبات الشكلي، فهي في كل مرحلة تحاول تغـيير شـرنقتها، والخروج بشكل جديد. فمع ظهور روايات تيار الوعي قلّ الاهتمام بوصف المكان، واقتصر الروائيون في الغالب على إشارات خاطفة إليه. وهذا طبيعي لتغيّر مجرى الحيـاة وتطوّرهـا، الأمر الذي دفع بأُدباء القرن العشرين إلى ضرورة تغيير أسلوب تعاملهم مع الواقع "فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعث في أنفسهم الشعور بالاطمئنان، لذلك تغيّـرت نظـرتهم إليـه."[1] وجّهت دراسات ميخائيل باختين M.BAKHTINE في السرد البـاحثين إلى تـلازم الزمـان والمكان في صياغة سمّاها كرونوتوب[2] Cronotope. وبهذا الاتحـاد اسـتطاعت الكتابـة التجريبية إلغاء المكان الجغرافي إلى درجة تقترب من التلاشي؛ حيث اضمحلّت حدود المكان، وباتت دلالته تحيل على دهاليز الذاكرة والخيال. أصبحت الرواية الجديدة تصنع بالكلمات، مكانا خياليا، له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميّزة، ذلك أنّ الوصف تصوير ألسني، يتجـاوز الصورة المرئية، بنقل عالم الواقع إلى عالم الرواية، فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع، بـل خلق واقع شبيه بهذا الواقع.

هذا ويعد مارسيل بروست" M.PROUST " من الأوائل الذين عملوا علـى تـدمير المكان الواحد، حيث تحوّل البصري عنده إلى بعد ورؤية خاصة للأشياء، "فإسقاط الحالـة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفـوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنه يتحوّل في هذه الحالة إلى محاور حقيقيـة،

[1]- م، ن، ص69.

[2]- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ت.يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 1990، ص05.

ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف."[1] هكذا أصبحت الرواية مـدعاة للتوتر والبحث عن الحقيقة؛ حيث يأخذ المكان الصورة الانزياحية والذهنية التي تطبعها فيـه الشخصية بكل انفعالاتها، "فالحق أن المكان يضارع الزمان لأهمية في السـرد، والروايـة لا تستغني عنهما معا، فاللغة نفسها التي هي عماد الرواية مكانية؛ إذ الأسماء والأفعال تدل على المكان، ولا تحدث فيها أحداث إلا في المكان، وتنظيمها، وهي مكتوبة، مكانيا."[2]

إنّ هذه الإطلالة النظرية المختصرة تدفعنا إلى الخروج بنتيجة مفادها أنه مهما تعددت المصطلحات المحيلة على المكان. فهو يمثل أحد الأركان الأساسية في الكتابة الأدبية عامـة، والكتابة الروائية خاصة. ما دفع الدراسات النقدية للاهتمام بالمكان وجمالياته. لا يمكـن أن نتصوّر المبدع لحظة الكتابة وهو يُلغي هذا الركن الأساسي، وحتى وإن غيّره فأهميته تبقى في تحديد الأحداث وصياغة الوقائع.

6-2- استراتيجية بناء الأمكنة وهندستها في رواية عابر سرير.

ما إن يشرع القارئ في اقتحام صفحات رواية عابر سرير حتى تستوقفه جملة مـن الأمكنة الروائية تتّسم بالتنوّع، فاستراتجية بناء المكان أخذت بعدا شاعريا وجماليـا يـوحي بالنسيج الروائي المحكم الذي اعتمدته الكاتبة، باعتبار أن الكتابة في نظرها حالـة إبداعيـة خاصة ومختلفة، ترد مقترنة في نصوص أحلام الروائية بعدد من عناصر الكيـان في علاقتـه

بالذات والآخر والوجود، كالذاكرة والحب، والوطن والحياة والقدر. و"جميعها تتعـالق في فعل الكاتبة لتسهم مجتمعة في تشكيل مناخاته وبلورة المفيد من سماته الجمالية والدلاليـة."[3] باستعمال لغة شعرية برعت في توظيفها، مستهدفة بذلك "ترك القارئ يستنتج ما وراءهـا بحرية، بالرغم مما تؤدي إليه هذه التقنية من احتمال تعدّد التفسيرات دون أن يقطع المؤلـف

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص71.

[2]- محي الدين حمدي، الإغراب في الرواية العربية الحديثة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقص(تونس)، ط1، 2009، ص78.

[3]- بوشوشة بن جمعة، جماليات لعبة الكتابة السردية(روايات أحلام مستغانمي)، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، المجلد14، العدد55، شباط-أذار2005، ص104.

بشيء منها، فكل الاحتمالات التي تتأرجح بينها حقيقة الظاهرة تصبح مشروعة ومثمـرة، وبهذا يلتقي الروائيون مع كبار الشعراء في نزوعهم لتعدّد المعنى؛ حيث تصبح الابتسـامة في الرواية مثل الاستعارة في القصيدة ذات دلالات عديدة."[1] فأخذ بذلك المكـان الروائـي في رواية عابر سرير طابعا ملحميا؛ حيث يقوم على محورين أساسيين هما: الغربة والوطن، وبين الرواية والمنفى جدل وجود وتعلّق "فلا يكاد يتجلى وجه من أوجه أحد القطـبين دون أن يكون علّة لنشوء الآخر وتناميه وهيمنته، فالمنفى رحيل في الجغرافيا والزمن وذاكرة الـذات والمحيط ومجاوزة للظاهرة إلى البعيد الغامض والموحش، بينما الرواية تشوق إلى تخطي الضرورة نحو رحاب الحرية..ولأنّ الرواية صور لتشخّصات المنفى فإنها عالم من العلاقات مع الآخرين الذين تجمعهم بالصوت السردي المهيمن صلات المغايرة العرقية والجنسية والحضارية ولـيس من الضروري أن ينتمي الروائي إلى منفى حقيقي"[2]. وفي ظل هذه الثنائية تتعـدّد الأمكنـة وتتنوّع عبر ممارسة تقنية الاسترجاع أو الاستذكار؛ أين يمتد الوطن بماضيه وأحداثه وذكرياته إلى الغربة بحاضرها وواقعها المعيش، "فرواية التجريب لا تخضع في بنيتـها لنظـام مسـبق يحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية ، وإنّما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها من خـلال تكسـير الميثـاق السردي المتداول، والتخلص من نمطية بنياته."[3] إنّ اعتماد تقنية المراوحة بين الوطن والغربة، أدى بالكاتبة إلى دفع القارئ دفعا لإحداث المقارنة بين المكانين عبر فضـاءات الـذكريات والتخيّل، واعتماد اللغة الشعرية التي"تعد بحثا عن لغة جديدة في صميم مراجعة أدبية والتزوع إلى أدبية مغايرة تبيح فتح الرواية على الشعر ومختلف الأجناس الأدبية الأخـرى والفنـون. فتتعدد سجلات اللغة وتقنيات السرد ضمن مشروع كتابة جديدة هي نتاج مختلف الأجناس الأدبية في سياق السرد الروائي وثمرة التعدّد الأسلوبي.."[4] تتعالق في هذه الروايـة الـذّات

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص61.

[2]- شرف الدين ماجدولين، ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، الرواية والمنفى وسؤال الغيرية، مجلة الآداب، بيروت، السنة 49، العدد7-8 يوليو/أغسطس، 2001، ص95.

[3]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص103.

[4]- مصطفى الكيلاني، التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، ص72.

والوطن إلى حدّ التوّحد والالتباس، وللتفصيل أكثر سنقوم بتفكيك هـذه البنيـة المكانيـة (الغربة/الوطن) إلى:

أولا: الوطن كمكان عبر تقنية الاسترجاع.

أ- قسنطينة/الأم.

اختصرت الكاتبة عبر راويها الوطن كحيز، وحددته في مدينة قسنطينة التي كادت أن تتحوّل إلى بطل رئيسي في الرواية يجمع ويؤلف بين الأحداث والشخصيات والزمن؛ حيث تتراءى لنا منذ الصفحات الأولى الأمكنة، وهي تحمل بعدا أنثويا مذهلا مُجسّدا في شخصية حياة: "لكأنّها كانت قسنطينة، كلّما تحرّك شيء فيها، حدث اضطراب جيولوجي واهتزت الجسور من حولها، ولا يمكنها أن ترقص إلا على جثث رجالها."[1] تتماهى من خلال هـذا المقطع شخصية حياة مع مدينة قسنطينة موطن الكاتبة، التي قررت أن تجعل من روايتها الإناء الذي يمكن أن تضع فيه كل شيء، فترسم علاقتها بذاتها والآخر والوجود، فتخرج لنا صورة لحلم خيالي يعمل على أنسنة المكان بدل تشييئه.

حيـــــاة	=	قسنطينـــة

ولأن "الرواية قصيدة مكتوبة في نظر أحلام مستغانمي. على كل البحور بحر الحب وبحر الجنس وبحر الإيديولوجيا وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليهـا.."[2] فقسنطينة المدينة دم يسري في عروق الكاتبة، فهي الذاكرة والماضي والطفولة، وكل مراحل حياتها، فكل "أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحـدة، والـتي

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص16.

[2]- وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد ، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص224.

استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا، لأنّنا نرغـــب في أن تبقى كذلك، الإنسان يعلم غريزيا أنّ المكان المرتبط بوحدته مكان خلاّق، يحدث هذا حـــتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين يحلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا."[1]

تحلّ قسنطينة بكلّ مظاهرها في حاضر الراوي/البطل، لذلك فهو مُجبر على اســـتدعاء تقنية الوصف بكل جمالياتها التي تنصاع أمام جمال جسور قسنطينة، التي تداهم معرض باريس عبر لوحة رسم، "فجسر باب القنطرة، أقدم جسور قسنطينة، وجسر سيدي راشد بأقواسه الحجرية العالية ذات الأقطار المتفاوتة، وجسر الشلالات مختبئا كصغير بين الوديان. وحـــده جسر سيدي مسيد، أعلى جسور قسنطينة، كان مرسوما بطريقة مختلفة على لوحة فريـــدة تمثل جسرا معلقا من الطرفين بالحبال الحديدية على علو شاهق كأرجوحة في السماء."[2]

ارتبطت جسور قسنطينة بلوحات الرسم التي جعلت منها مدينة مُميّزة دالّـــة علـــى التحدّي، والربط بين الأجيال، فإذا كانت الكتابة الروائية الإبداعية عادة تخترق جدار اللغـــة بواسطة شحناتها الدلالية والإيحائية، فإنّنا نجد تجربة أحلام محاولة لاختراق هذه الشحنات في حدّ ذاتها. فجعلت لمدينتها فضاء مليئاً بالتناقضات يتّسع لكل الآراء المختلفة، فهـــي مدينـــة الراوي/البطل بتصوّراته، وهي أيضا مدينة مراد صديقه "المثقف المعروف في قسنطينة باتجاهاته اليسارية، وتصريحاته النارية ضد المجرمين."[3] تعكس الراوية أزمة الاستقرار في المكان؛ حيث تُصوّر لنا أزمة المثقّف العربي، الذي يظلّ مُعلّقا بين الشرق والغرب كعلامة استفهام كبرى، فالراوي/البطل ومن ورائه الكاتبة يبحثان عن الاستقرار النفسي، فحتى قسنطينة لم توفر لهما هذه الغاية فهم "من بعثرهم قسنطينة..هاهم يتواعدون في عواصم الحزن وضواحي الخـــوف الباريسي."[4]

قسنطينة/الحاضر

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ت.غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، ط2، 1984، ص40.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص54.

[3]- م، ن، ص67.

[4]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص118.

قسنطينة/الماضي
الأم
المدينة السعيدة
العريقة
ثراء
الفاضلة

غريبة
المدينة المكابرة
المحمومة
الضجر
الخوف
الشهرة

يُعلن الراوي/البطل العودة إلى الوطن الأم مع نهاية السرد ، وبالضبط إلى قسنطينة بنظرة الجيل الجديد. فيذكر أنّ القدامى أطلقوا على قسنطينة اسم المدينة السعيدة: "وهذه العجوز الأمّيـــة كم وفرت عليها أميتها من ألم، فهي لم تقرأ يوما ما قيل في قسنطينة هي فقط ترى ما آلت إليه، فقسنطينة المكابرة لا تدري ماذا تفعل بثراء ماض تمشي في شوارعـــه حافيـــة."[1] تجعلنا الراوية عبر فضاء قسنطينة أمام تمفصـــلات لا حد لهـــا يحكمهـــا منطق التناقض والتضاد. " فقسنطينة الفاضلة التي تحرسها الآثام ويحكمها الضجر المتفاقم، وهذيان الأزقـــة المحمومـــة المثقلة بالغرائز المعتقة تحت الملايات لم تتغير."[2] إنه فضاء كابوسي. يلتحم المتخيّل بالواقعي في شكل يثير الدهشة، "فمازال يرعب نساءها الجميلات التعيسات، الشهيات، الشـــهوانيات، الخوف المزمن من نميمة أناسها الطيبين الخبثاء ولذا، هي تجلس على جانبي مقعدي، عجـــوز ثرثارة على يميني، وفتاة صامتة على يساري، وأنا قدري؛ حيث أذهب أن أقع بـــين فكـــي حبّها."[3] إنها قسنطينة في ظل واقع فقد فيه الإنسان كل أولوية باعتباره صانع التغيير.

تُمارس الكاتبة وهي تخط منطق بناء روايتها لعبة استدراج القارئ بتوظيف نظـــام التضـــاد اللغوي، فكلما يُخيل للقارئ أنه سيكتشف السّر يصطدم بسرّ آخر يرجعه إلى نقطة البداية، "فخصائص الرواية تبوئها مكانة على مدرج الحرية، نعني التجدّد والتبدل والتمـــرد علـــى

[1]- م، ن، ص306.

[2]- م، ن، صص306، 307.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير ، ص307.

الجذور وما ورد بعد الجذور، وارتياد آفاق بلا سواحل، أي السعي باستمرار إلى الانعتاق من القوالب الجاهزة وتحطيم الثابت،"[1] فتظهر التقابلات التالية:

ماضي	حاضر
الجميلات	التعيسات
الشهيات	الشهوانيات
الطيبين	الخبثاء
عجوز ثرثارة	فتاة صامتة

تصبح اللغة من خلال هذا البناء الروائي المتشظي حالة شعرية غرائبية، تفارق قواعد اللغة المتعارف عليها وتنسج لنفسها لغتها الخاصة المركبة من لغة الحاضر.

إنّ المكان الحميمي في رواية عابر سرير ينفتح على سلسلة من الانفجارات النفسية، والهواجس تمثل تجربة الصراع مع الذات أولا، ومع الآخر ثانيا، ومع اللغة مطلقا. لذلك حملت خاتمة الرواية حنينا إلى قسنطينة، وعودة البطل /الراوي رفقة جثمان الرسّام زيان إلى المكان الأم. فاختارت الكاتبة استعمال اللغة العامية كأفضل طريقة للتعبير عما يختلج في أعماق العائدين إلى قسنطينة: "قسنطينة..آلميمة جيتك بيه. صغيرك العائد من برّاد المنافي، مرتعدا كعصفور ضميه.كان عليه أن يقضي عمرا من أجل بلوغ صدرك. وليدك المغبون لفرط ما هو لك ما عاد هو، لفرط ما كان خالد ما عاد زيان، لفرط ما أصبح زيان ما وجد له مستقرا غير قبر أخيه."[2] وبين المراوغة بين رواية ذاكرة الجسد ورواية عابر سرير، تحاول الكاتبة إسقاط القارئ في متاهة الخلط بين الشخصيات، ومن ثمّة الخلط بين الأمكنة والأزمنة، هذا لأن روايتها "نص جامع قادر على إدراك وقائع الحياة المجتمعية والإنسانية عامة، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين، وعلى استيعاب أدق الحالات والمواقف ومقاربة أدق أشياء الوجود. فتكون ملحمة عصر لا طبقة مخصوصة، ونظامها علاميا يجعل اللغة في حوار مع أنظمة علامية أخرى.."[3] تمثل قسنطينة البداية والنهاية في الرواية، وهي موطن مشاعر

[1]- محي الدين حمدي، الإغراب في الرواية العربية الحديثة، ص12.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص312.

[3]- مصطفى الكيلاني، التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، ص72.

الحنين إلى الوطن الجزائر. منحت اللغة العامية الرواية مساحات ملائمة لعرض صـــور تلـــك المشاعر. وباتّحاد اللغة الفصحى مع اللهجة العامّية تزداد المشاهد جمالية، وتتفجـــر طاقـــات اللغة الشعرية التي"تسهم في خلق كيان فن موحّد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة وغريبـــة عن بعضها البعض."[1]

ب- القرية الجزائرية إبّان العشرية السوداء.

حضرت القرية الجزائرية بقوة في المشهد الروائي الجزائري بكل أطواره.فكان حضورا متميّزا، ينقل للقارئ عبر العالم الروائي جزءا مهمّا من الهوية الجزائرية والتـــراث الشـــعبي، وتحاول الرواية العربية الجزائرية الجديدة الالتحام مع الواقع بكل أبعاده ومجالاته وموضوعاته. لذلك استدعيت القرية الجزائرية بكل مظاهرها في مختلف الروايات العربية الجزائرية الجديدة. ولكن ما يلفت الانتباه أن فضاءها يبدوا مختلفا عن الفضاء الذي عرفـــت بـــه في روايـــات السبعينات؛ أين كانت تُصوّر كفضاء قروي بسيط،يسوده الأمـــن والاســـتقرار والقناعـــة. فأضحت فضاء للصراعات الدامية ومنطقة للتوتر والموت والفزع، انطلاقا من أنّ "الروائـــي مرشح أكثر من غيره لالتقاط تناقضات الزمن وربطها بعللها الماضية وتداعياتها المستقبلية."[2] من هنا أعلنت أحلام مستغانمي حتمية الكشف عن غطاء مـــا يحـــدث في قـــرى جزائـــر التسعينات؛ حيث أدمجت روايتها في صلب الأزمة مستغلة قدرتها اللغوية في جعل الألفـــاظ والعبارات ترضخ لسيطرتها. فتمارس بذلك لعبة التشويق في اكتشاف ماذا يحدث في تلـــك الأبنية المكانية، مدركة "أنّ المضامين الفنية التي أصبحت الرواية تجسدها اليوم لا يمكن عزلها عما تمرّ به الساحات الإقليمية والدولية من قضايا أصبحت تحاصر بحضورها الفرد في البيـــت والشارع والعمل وفي الإعلام كله. والرواية بوصفها ملحمة العصر أثبتت أنها الأقدر بفضائها وأسلوبها على امتصاص جميع الخطابات واللغات والإيديولوجيات."[3]

برعت الكاتبة في نقل مشاهد يوميات القرية الجزائرية بتصوير نموذج منـــها، تلـــك القرية التي عايشت آلام الخوف والفزع والذعر والموت، الذي عاد "ليختبأ في الغابات المنيعة

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص61.

[2]- م، ن، ص101.

[3]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 101.

المجاورة، محاطا بغنائمه وسباياه من العذارى ولن يخرج إلاّ في غارات ليلية على قرية أخرى، شاهرا أدوات قتله البدائية التي اختارها بنية للتنكيل بضحاياه."[1] يحيل هذا المشـــهد علـــى مضمون مأساوي، عاشته قرية من قرى الجزائر. ويتم التدخل من الراوي /البطل حين يحاول إحداث مقارنة بين القرية الجزائرية في الحاضر، والقرية الجزائرية في الماضي، فنحصل علـــى النموذج التالي:

القرية الجزائرية في الماضي	القرية الجزائرية في الحاضر
"كانت القرى الجزائرية أمكنـــة مغريـــة بتصويرها، ربما لأن لها مخزونا عاطفيـــا في ذاكرتي مذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلابي في السبعينات، مع قوافل الحافلات الجامعية،للاحتفال بافتتـــاح قريـــة يـــتم تدشينها."[2]	"في زمن الوحوش البشـــرية تضـــعك الجغرافية عند أقدام الجبـــال، وعلـــى مشارف الغابات والأدغال ،أنت حتما على مرمى قدر من حتفك.في عزلتهم عن العالم أصبحت لسكان تلك القرى النائية ملامح واحدة ولغة واحدة وقدر واحد قد ينته بهم في مقـــبرة واحـــدة، يدفنون فيها في اليوم ذاته، إثر غارة ليلية تختفي بعـــدها مـــن الوجـــود قريـــة بأكملها."[3]

ولأنّ المكان شديد الالتحام بالشخصية، فقد اقترن وجود القرى بوجود سكانها؛ حيث عمد الراوي/البطل على تقديم "لقطات متعدّدة تختلف باختلاف التركيز على زوايا معينـــة، وحتى الروايات التي تحضر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم، وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تأخذ هي أيضا بعين الاعتبار."[4] تُـــذكر تفاصـــيل دقيقة عن مكونات القرى ومظاهرها، كالأشجار والغابات والمستوصف، ويعكـــس مـــدى

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص30.

[2]- م، ن، ص 30.

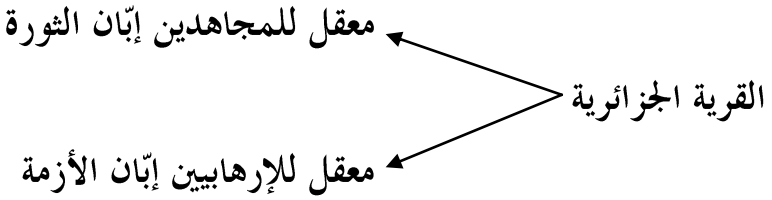
[3]- م،ن، ص39.

[4]- حميد لحميداني،بنية النص السردي،ص63.

معاناة سكان القرية. إنها المفارقة الكبرى بين القرية ماضيا وحاضرا، وهو ما تجسّده جملة الثنائيات الضدية المعتمدة من طرف الكاتبة،محاولة منها لإيقاع القارئ في دائرة من الضياع والتساؤلات المنطقية مما يجعله يشارك في استخراج ثنائيات البحث عن ما يقابله.

سكان القرية في الماضي	سكان القرية في الحاضر
- الاحتفال بالغرباء. - التحدث مع الغرباء. - لغتهم، لغة الكرم والحفاوة. - الجهاد ضد فرنسا.	- الخوف من الغرباء. - التفرج فقط عليهم. - لغة القهر، والفقر والحذر. - الجهاد ضد الإرهاب.

اتسم مسار القرية، بالتحوّل الدائم نتيجة الظروف والأوضاع السائدة: فقد اتخذ اتجاهين هما:



كما ارتبط الموت/المقبرة كمكان بالقرية وسكانها زمن الأزمة الجزائرية. إنه الزمن العبثي الذي يعجز المكان على احتواء نتائجه البشعة، ففي"مذبحة بن طلحة، كان يلزم ثلاثة مقابر موزّعة على ثلاث قرى، لدفن أكثر من ثلاثمائة جثة. فهل الموت هذه المرة كان أكثر لطفا، وترك لفرط تخمته بعض الأرواح تنجو من بين فكّيه؟."[1] وأمام هذه العلاقة الوطيدة يقف القارئ موقف المندهش أمام عبثية الموت، وأمام استراتيجية الكاتبة التي أتاحت دمج كل طرائق السرد في روايتها، محاولة نقل الواقع والخروج عن السرد التقليدي في الرواية، وعدم الانصياع للبناء المتتابع للأمكنة، وقد حلّ محلّ ذلك سياق سردي مغاير اتصف بكثرة تقنيات الاسترجاع، التي نجحت في تأسيس وضع سردي جديد يستثمر إمكانات الشعر

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص31.

والأسطورة والحلم والتخيّل، والغرائبية أحيانا، "كتبتها صاحبتها بأكثر الكلمات والصيغ والتعبيرات تجديدا وجاذبية وصدقا. وشحنتها بأكثر المنطلقات والمعاني والرموز اختلافا ودلالة وثراء. وحرّكت ما تمتلكه من مخزون هائل من علم حديث وثقافة متطوّرة وتجربة حياتية حية.."[1]

ثانيا: الغربة /باريس،الحاضر الأليم.

تبرز الغربة كبنية مكانية مقابلة لمدينة قسنطينة المكان الرحمي للراوي/البطل "الذي يشبه رحم الأم، والذي يبعث فيه الروح."[2] حضرت مدينة باريس بقوة في الروايات العربية القديمة والجديدة منها. ولم تكن أحلام مستغانمي الأولى في الكتابة عن الغربة ومدينة باريس، بل سبقها العديد من الكتاب كالطيب صالح في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، وتوفيق الحكيم في رواية عصفور من الشرق وغيرهما من الأدباء الذين أبدعوا في مواضيع الغربة والمهجر. ومهما "كانت باريس باردة جافة مخيفة، فإن المهاجر يعيش فيها اليوم بذاكرته كمحمية عاطفية عربية داخل محيط مدن الخوف الغربية.ويستدعي دفئها في برودة أحياء الصفيح المتهالكة."[3] عملت أحلام مستغانمي وغيرها من الأدباء على نقل عوالم الغربة وما يعانيه العربي من صدمات ثقافية وتاريخية ودينية في دائرة ما يعرف بصراع الحضارات، وخاصة دائرة الصراع القائمة بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية الأوروبية، فالكتابة عند أحلام هي كتابة من أجل الحياة ومن أجل الحبّ، "ففي زمن الموت المنتشر في كافة منعرجات الحياة تولد أجمل قصص الحب وأكثرها إيحاء بالكتابة."[4] تُعدّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الواقعي، "ومن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ."[5] فعالم الأدب لدى أحلام مستغانمي هو عالم اللغة

---

[1]- سالم ساري، أحلام مستغانمي في عابر سرير، كيف تسنى لامرأة واحدة أن تملأ حقيبتها بكل هؤلاء الرجال؟ مجلة أفكار، عمان، العدد195، كانون الثاني2005، ص26.

[2]- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص16.

[3]- سالم ساري، أحلام مستغانمي في عابر سرير، ص29.

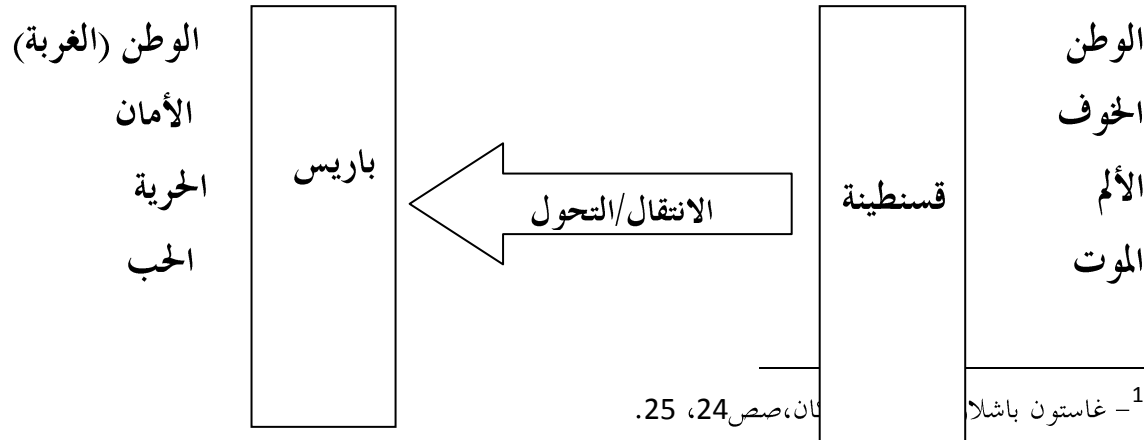
[4]- مهذب السبوعي، عندما تعدل أوتار الكتابة على إيقاع الوطن، قراءة في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص107.

[5]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص99.

وليس عالم ما يحدث. لذلك تتجه في حديثها عن باريس إلى وضعية المثقّف الجزائري إبّـان الأزمة الوطنية، ورحلة الهروب التي اختارها كحلّ للهروب من نوازع الخوف والذعر مـن الموت في أية لحظة. برز المكان الملجأ باريس في الرواية كبنية لها تمفصلاتها الجزئية، من هـذا المنطلق انقسمت الرواية إلى بنيتين مكانيتين بارزتين كل بنية تضم الثلاثية التالية:

- **البنية الأولى**:الجزائر / الموت / قسنطينة.
- **البنية الثانية**: فرنسا / الأمان / باريس.

فالإنسان لا يخاف من شيء إلاّ من مغادرة المكان الذي ألف، "فالإنسان يبكـي لأول مرّة عندما يخرج من بطن أمه."[1] ومدينة باريس تعد الفضاء الروائي الذي تقع فيه الأمـاكن الرئيسية المرتبطة بحاضر السرد الروائي، فمنذ السطور الأولى يُعلن الراوي/البطل عنها، ويُقرّ أُلفته بها حين يُصرح "نسينا لليلة أن نكون على حذر ظنّا منا أنّ بـاريس تمتـهن حراسـة العشّاق."[2] فيبدو أن الراوي على دراية واسعة بهذه المدينة، حينما يصوّر شوارعها شـارعا شارعا، وأهم مظاهر الحياة بها، فالكاتبة عملت على تقديم باريس بالطريقة نفسها التي قدمت بها مدينة قسنطينة فعمدت التصوير الوصفي التالي:



[1]- غاستون باشلار، كان،صص24، 25.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص09.

المقبرة **الحياة**

لم تعتمد البنية المكانية طريقة الوصف الهندسي وحسب، بل اتخذت المسار الخيـالي،" "فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليـا ذا أبعـاد هندسـية وحسب، فهو مكان قد عاشت فيه بشر وليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز. إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتّسم بالجمالية في مجـال الصـور لتكون العلاقة المتبادلة بين الخارج والألفة متبادلة"[1]. نلمس هذا الطرح في الغرفة التي تجمـع الراوي/البطل مع فرانسواز؛ أين يكون المكان حاملا للشخصية وحـاملا لهويتـها، يكـتم أسرارها، ويتفاعل مع مشاعرها، "فالشخصية هي التي تبعث الحياة في المكان وتبعـث فيـه النشاط والحركة، فالأعمال الفنية تنبثق دائما من أناس واجهوا الخطر، ووصلوا إلى النهايـة القصوى للتجربة."[2]

كما سبق الذكر تتمفصل مدينة باريس كفضاء عام إلى جملة من الأمـاكن الجزئيـة الهامة، تجتمع لتشكل وحدة مكانية بارزة في سير أحداث الرواية وتقدّمها "فالمكان يكـون منضمّا في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلـف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحوّل حاسمة في الحركة، وبالتالي في تركيب السرد، والمعنى الدرامي الذي يتخذه."[3] نذكر من تلك الأمكنة :

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص31.

[2]- م، ن، ص198.

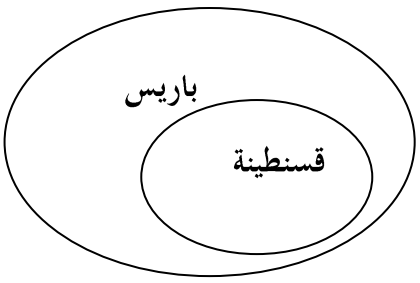
[3]- رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الرواية، ت.محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية

أ- **المعـــرض.**

حاولت الكاتبة عبر وصف راويها لمدينة باريس استدراج القارئ، من خلال توظيف تقنية الإغراء وذكر التفاصيل. فيأتي مشهد اللوحات مصاغا صياغة شعرية تذكرنا بـــأحلام الشاعرة التي استطاعت أن تهتك القشرة الفاصلة بين الفن الشعري والفن الروائـــي لتبـــدو روايتها قصيدة مشفّرة: "مشغول أنت، مدينة برغبات صاخبة تنتظرك سلالم معدنية تتلقفك

لتقذف بك نحو قاطرات المترو. فتختلط بالعابرين والمسرعين والمشردين، ويحـــدث وســـط الأمواج البشرية، أن ترتطم بموطنك."[1]

أخضعت أحلام مستغانمي متنها السردي إلى مناخ شعري توقد فيه تفاصيل الصـــورة الشعرية، وتكثف مساحة الإيحاء لتقلص خرائط المتن الروائي ولتشكل قصيدة. إنها الرغبـــة القوية في استحضار الوطن في هذه المدينة التي تحوي كمّاً هائلاً من الجزائـــريين، " فســـيرة الجزائر هي السيرة الروائية الأساسية في ثلاثية أحلام وهذه السيرة مبنية على ثنائيـــة الحـــب والفجيعة وأحلام التي أحبت والدها مثلما تحب الجزائر."[2] فالغربة هي صورة أخرى أكثـــر إيحاء لحب الوطن، وتذكره في كل لحظة،"بعد ذلك ستعرف أن الجزائر سبقتك إلى باريس، وأن تلك الرصاصة التي صوبها المجرمون نحو رأسها جعلت نزفها يتدفق هنا بعشرات الكتّاب والسينمائيين والرسامين والمسرحيين والأطباء والباحثين."[3] إنّ علاقة الاحتواء هي التي تحدّد صلة الروابط بين المدينتين (قسنطينة/باريس)، بحكم الأسباب التاريخية والثقافية.



للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987، ص288.

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص52.

[2]- مهذب السبوعي، عندما تعدل أوتار الكتابة من إيقاع الوطن (قراءة في ثلاثية أحلام مستغانمي)، ص112.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص52.

من خلال هذه العلاقة، يبرز المعرض كملتقى للجزائريين والمغتـربين. فهـا هـو الراوي/البطل يتجوّل في المعرض، عندما استوقفته "مجموعة لوحات معروضة تمثـل جميعهـا جسورا مرسومة في ساعات مختلفة من النهار بجاذبية تكرار مربك في تشابهه، كل ثـلاث أو أربعة منها للجسر نفسه."[1] إنها مرونة الرواية عندما تلتقي مع الفنون الأخرى، هذه المرونـة استضافت الشعري "واستثمرت تقنياته وخاصّياته، فأكسبها أبعاد الشعرية وجمالية ووسمهـا بسمات المغايرة ومظاهر الاختلاف عن سائر الأشكال الروائية الأخرى."[2]

ب- الغرفـة.

إنّ المكان ليس مجرّد وعاء خارجي أو شيء ثانوي، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمتـه كلّما كان متداخلا مع العمل الفنيّ، فهو"عنصر فعّال ومهمّ في العمل السردي، وتزداد أهميته كلما توافق مع البنية الزمنية التي تُساير الأحداث."[3] تظهر الغرفة كبنية مكانية في العديد من الأعمال الروائية الفنّية الجديدة، فالغرفة جزء من البيت، والبيت"جسد وروح، وهـو عـالم الإنسان الأول، قبل أن يقذف به في العالم."[4] فالكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت، فهو أكثر من منظر طبيعي، "وإذا كان البيت أكثر تعقيدا، أي له قبو وعليّة وأركـان منعزلـة ودهاليز وأروقة فإن أحلامنا تكون أكثر تحديدا."[5] عملت الكاتبة على جعل غرفـة لقـاء فرانسواز والراوي/البطل، غرفة غربية مليئة بالمتناقضات. وتكسّر جميع الطابوهات، "فكيف ترصد ذبذبات بيت تدخله كما تدخل معتقلا للكآبـة الجميلة."[6] فالغرفة –عـادة- هـي "الفضاء المنبعث ليحرك، ويعيد، ويؤجج ثانية، سواء الذكريات الأشد عابرية الأكثر بساطة، أو تلك الأكثر جوهرية."[7] احتوت بذلك جملة من التناقضات والأسئلة، من خلالها أخرجت أخرجت الكاتبة الغرفة من مجال مغلق إلى مجال أكثر اتساعا.

---

[1]- م، ن، ص54.

[2]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص09.

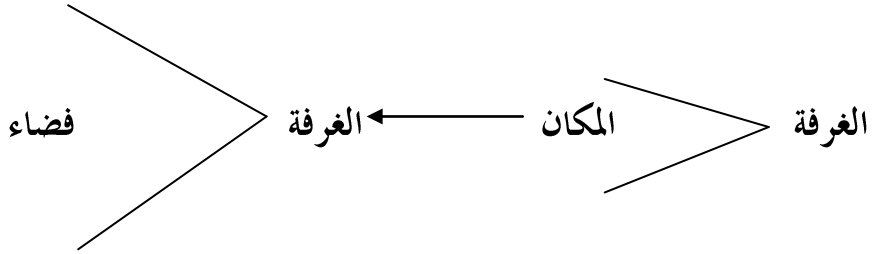
[3]- النصير ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص156.

[4]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

[5]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص39.

[6]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص83.

[7]- جورج بيريك، فصائل الفضاءات، ت.عبد الكبير الشرقاوي، ص23.



ضمّت الغرفة العديد من خصوصيات الرّاوي/ البطل؛ حيث تحددت العلاقة بين الكتابة والكاتبة، وفي هذا الصدد يقول ميشال بوتور:"إنّ الرواية هي أوّلا مجـرّد شـيء، كتـاب موضوع على مكتبنا على طاولة تنقله لتضعه على سريرنا، وعندما نفتحه وتنتقل نظراتنا بين الصفحات نعلق في الفخ، فتنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكـان آخـر، يخلقـه ديكـور الرواية."[1] يرتبط السرير مباشرة بفضاء الغرفة ليحتل المساحة الأكبر من السرد والوصف في الرواية، فكحاجتك إلى النوم على أسرّة علقت بشراشفها رائحة رجال سـبقوك،كحاجتك إلى الأغطية الحفيفة للهاث امرأة استعادت أنفاسها على صدر غيرك؟."[2] عملت الكاتبة بجهد واضح على تحيين المكان، وإضفاء شاعرية عليه، ذلك أنّ "الرواية والشعر جنسان من الفـن رئيسيان بينهما فروق عديدة..فالشعر هو شعر بفضل الخصائص الموسيقية الـتي في اللغـة باعتبارها شعرية بطبيعتها، والرواية مادامت خطابا لغويا فإن اللغة فيها لا تخلو من خصائصها الشعرية."[3] فكل رواية هي بشكل ما قصيدة، والكتابة أخرجت المكان من ماديته الهندسـية إلى نوع من الرهبانية والقداسة، "فالسرير في ذلك الموعد الأول مزدحم بأشباح من سبقوني إليه..أسرّة تراكمت فيها الخطايا، تتوقع منها خرق قاعدة الكتمان.."[4] انتقلت موجـودات الغرفة، وتحوّلت إلى شواهد حيّة لما يقع من حوادث، فكل قطعة أثاث في الغرفـة مرتبطـة بذكرى في ذهن صاحبها، وهي تدل على سمة من سمات شخصـيته، بـل وعلـى طبقتـه الاجتماعية أيضا، وإذا كانت الأشياء في الرواية التقليدية هي دلالات على مدلولات، فـإن

---

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت.فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت(لبنان)، ط2، 1973، ص45.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص83.

[3]- زهرة كمّون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، صص27،28، عن:

-Henri bonnet ,ROMAN et poésie : essai sur LE thétique des genres, A.G.NIZERTI Pauis,1980,p13.

[4]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص87.

هذه الأشياء في الرواية الجديدة، تفتقد دلالاتها، وتستغني عن أسرارها. فارتبط البيت بالسرير ارتباطا ضمنيا وثيقا، لا يمكن فصل الأول عن الثاني. فالسرير هو الفضاء الفردي بامتياز، "الفضاء البدائي للجسد، ذلك الذي يكون حتى الإنسان الأكثر إرهاقا بالديون الحق في الاحتفاظ به."[1]

أمّا الراوي/البطل في رواية عابر سرير فقط أرهقته متاعب الحياة وهواجسها التي ما تزال تطارده حتى في الغربة، حين يمقت المكان الذي يعيش فيه: "وكنت مليئا بذلك البيت. أعيش بين غبار أشياء يلامسني في صمته ضجيجها، ويذكّرني أنني عابر بينها، ولذا أحضرت آلة تصويري، ورحت بدوري أوثق زمني العابر في حضورها، ذلك أنني اعتقدت أن أطلق سيلا من الفلاشات على كل ما أشعر أنه مهدّد بالزوال،كأنني أقتله لأنقذه."[2]

إنّ جميع أسرّة الراوي/البطل غير طبيعية، أسرّة غريبة يسودها الخوف والذعر، وعدم الاستقرار، "فيقين الحسّ المتزامن للجسد على السّرير، واليقين الموقعي للسرير في الغرفة، لوحدهما يحدّدان نشاط الذاكرة، ويمنحانها حدّة، ودقة لا تملكهما بطريقة أخرى"[3]. فتتحوّل بذلك دلالة السرير من الثبات إلى التغيير والحركة.

الجزائر = سرير(1)

فرنسا = سرير(2)

ج- المستشفى.

يحضر هذا المكان بكل مظاهره وطقوسه،كجزء مهّم في الرواية،"فكان تعاقب الأطباء أبيض/لون المعاطف، أبيض/تاج الحكيمات، أبيض/أردية الراهبات/الملاءات/لون الأسرّة/أربطة الشاش والقطن/قرص المنوّم/أنبوب المصل/كوب اللبن."[4] إن اعتماد تقنية

[1]- جورج بيرك، فصائل الفضاءات، ص18.

[2]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص197.

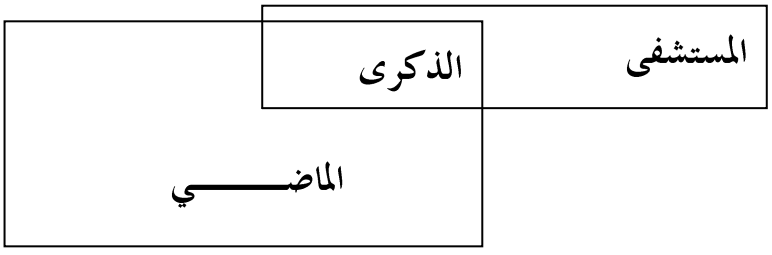
[3]- جورج بيرك، فصائل الفضاءات، ص23.

[4]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص105.

التكرار في لفظة أبيض خاصية من خصائص كتابة أحلام مستغانمي؛ حيث"تكـرر الكلمـة الواحدة العديد من المرّات في الصفحة الواحدة، لم "يكن همّها همّ الرّوائـي الـذي يحكي حكاية فيكون اهتمامها باللغة وبالمعجم تحديدا إلا بمقدار ما يمكنها هذا المعجـم مـن حكي حكياتها. بل كان همها موجّها نحو اللغة ذاتها تنتقي ألفاظا بعينها وتكررها العديد من المرات لكي تشّد الانتباه إليها."[1] يلتصق اللون الأبيض في رواية عـابر سـرير بالمستشـفى باعتباره رمز النقاء وصفاء القلب، فهو"اللون واللاّلون، ذو السمة الاستقبالية، التي لا تكتفي بنفسها أبدا، لأن حضورها لا يكون إلاّ لحظة انفتاحها. وازدواجية تمظهرها أو تعدديته..،"[2] وبالعودة إلى جوّ الرواية نجد أنّ هذا اللّون يستحوذ على معظم أمكنة المستشفى.

تختلف طريقة الكتابة من خلال النموذج المقدم-سابقا-عن المقاطع السردية الأخرى؛ حيث وُظّفت الأعمدة الفاصلة بين المفردات، وهي خاصية أخرى تكشف القناع عن تقنيـة جديدة في الكتابة، وتبرز تجربتها المستوحاة من رؤيتها للرواية علـى أنّها "تنـوّع كلامـي اجتماعي منظّم فنّياً وتباين أصوات فردية."[3]

شكّل المستشفى بنية مكانية تعكس نقطة بوح في الرواية؛ حيث يزداد المكان التصـاقا بالذاكرة ،ويصبح الماضي هو المسيطر،فعلى لسان زيان يأتي التصريح التالي: "أحب التحدّث عن الماضي بصيغة الجمع ،في الماضي المغفلين الذين كان عيبا فيه أن يقول أنا نسيت أن أكون أنا".[4] يرتبط الماضي كبنية زمنية بالمستشفى كمكان؛ حيث يتسلّل إلى غرفة زيان ويجبره على تذكره والبوح بأسراره وخباياه.



[1]- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص65.

[2]- بهاء بن نوّار، شعرية التضاد اللوني في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة فصول، القاهرة، العدد75، شتاء-ربيع 2009، ص98.

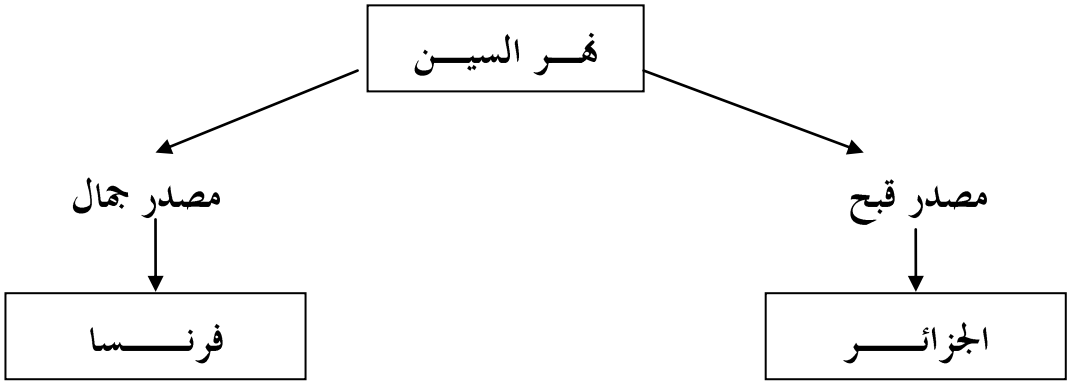
[3]- صلاح صالح، سرد الآخر، ص50 ، عن:
ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ت:يوسف حلاّق:وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988، ص11.

[4]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص109.

يتحوّل الماضي إلى طاقة كامنة في كيان زيّان، ترغـــب في الانفجـــار في أي لحظـــة، لتلامس محاور مثل الوطن والخيانة والكتابة والرسم،والصداقة والثورة...

د- نهر السين/الذاكرة الخالدة.

لا يمكن الحديث عن باريس في علاقتها بالثورة الجزائرية، دون الحديث عن نهر السين الذاكرة الخالدة التي لا تنسى، وكيف رُسم من قبل الكاتبة على أنّه بنية مكانية لهـــا أثرهـــا القوّي في نفس كل جزائري، يُؤمن بتاريخ بلاده الحافل بالأحداث والتضحيات. هذا النـــهر الذي تفتخر به فرنسا، ماهو إلا مقبرة للجزائريين إبان 11ديسمبر1961، إنّه الذاكرة المؤلمـــة للجزائريين الذين شهدوا كيف ترمي فرنسا بإخوانهم في هذا المستنقع الجاري.



فبقدر ما يزداد جمال هذا النهر، يزداد قبحه في كل ذكرى تسترجع تلـــك الجـــرائم، فهاهو الرّاوي/البطل يختار مسارا مختلفا، حين رأى هذا النهر: "ضفاف السين بعد ليلة غرف

فيها كل هؤلاء البؤساء، وتركوا أحذيتهم يتسلى المارة باستنطاقها، أحذية كان لأصـــحابها أعمال بسيطة ذهبت مع الفردة الأخرى. فردت ما عادت حذاء. إنها ذلك الأمل الخالي من الرجاء.."[1]

تحاول الكاتبة إحداث المفارقة عندما تعلن عبر روايتها جمال جسور فرنسا، وخاصـــة جسر نهر السين، وفي الوقت نفسه تعلن علاقته بالجزائريين الذين يمثل لهم جسر الموت الذي قاد"إثنا عشر ألف معتقل فاضت بهم الملاعب والسجون، وستمائة مفقود وغريـــق توقـــف قدرهم فوق الجسور الكثيرة التي لم تول النظر لجثثهم الطافية وهي تعبر تحتها."[2]

يقف التاريخ في رواية عابر سرير شاهداً على الأمكنة، التي شوّهها الإنسان بجرائمـــه فتلتحم في بنية واحدة، مركزها ثنائية الوطن/ الغربة هذه الثنائية التي تخلق التوالدات التالية:

قسنطينة ⟷ باريس

الوطن ⟷ المنفى

الذاكرة ⟷ الواقع

الحب ⟷ الحنين

حياة ⟷ فرانسواز

الجزائر ⟷ فرنسا

إنّ التركيز على التشبث بالمكان هو ما تؤكد عليه هذه التوالدات اللفظية، فالكاتبة عبر البنيات المكانية المقدّمة في الرواية شديدة الارتباط بالمكان، سواء أكان الوطن الأم ممـــثلا في

[1]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص61.

[2]- م، ن، ص101.

مدينة قسنطينة، أم الغربة موطن الحرية ممثلا في مدينة باريس. فمن قال إن أهميـــة المكـــان تراجعت في الروايات الجديدة ؟ لقد أثبتت رواية عابر سرير أهمية البنية المكانيـــة وتحيينـــها بأسلوب شاعري جمالي، يجعل من المكان شخصية محورية تُنسج حولهـــا كـــل الأحـــداث وتكشف انفعالات الشخصيات الروائية، وهويتهم. إنّه الانتقال من المكان الهندسي وحدوده إلى المكان النفسي الانفعالي. فالتفاعل الحاصل بين الشعري والســـردي في كتابـــة أحـــلام مستغانمي، هو علامة دالة على نزعتها التجريبية وطابعها الحداثي، فحضور المكـــان بملامحـــه المميزّة دليل على مدى إسهامه وتواجده إلى جانب المكوّنات السردية الأخرى في تشـــكيل عوالم الحكي وإغنائها جماليا ودلاليا.

شهدت الساحة الأدبية والنقدية المعاصرة نقلة نوعية وسريعة فيما يخص تطور المناهج التي تسعى إلى تحليل النصوص السردية الأدبية الجديدة ، باعتبارها تشكّل رؤية وتجربة جديدة في دراسة شكل الحكي، و توظيف التقنيات السردية الجديدة، ومحاولتها كسر النظام الحكائي التقليدي الذي يعتمد الخطّية، وهذه التجربة حديثة الولادة في الدراسات السردية العربية؛ حيث راح العديد من الكُتّاب يبحثون عن أشكال و قوالب روائية جديدة. و تترع هذه الممارسة الفنّية نحو كسر القوالب الشكلية القديمة والتمرّد عليها، أو ما يُعرف بتكسير المنطق السردي التقليدي، فمعرفة أيّ نص سردي متوقّفة على انسجامه الدلالي الذي تحكمه بنية عميقة تامة التشكيل موظفة كبنية كبرى للنص. كما يشترط النص وجود منطق سردي يقوم مقام المنظّم للعلاقات بين المقاطع السردية، كما تبدو من خلال العلاقة بين القصة والمحكي والخطاب. فالمنطق من منظور فلسفي هو " الذي يبحث في المقدّمات الصحيحة والنتائج السلمية، لأنّ النتائج مبنية على المقدمات، و لأنّ المنطق يعصم الفكر من الزلل والخطأ في تأدية المعاني، فعندما تكون المقدمات صحيحة تكون النتائج سلمية ، وعندما تكون المقدمات سلبية تكون النتائج سلبية، "[1] إلاّ أنّ هذا الطرح يختلف كل الاختلاف عن الاستعمال المعتمد في مجال الأدب وإبداعاته، فالنصوص الروائية تعلو على المسلمات والقوانين، وذلك بالعدول والانزياح عنها فالنص السردي لا يحقّق سرديته إلاّ من خلال تكامل بنيته السردية التي تضمن تقدّم النص إلى الأمام، وهو ما سعت إليه وجهة نظر التداولية التي ترتكز على النص التطوّري، وهو النص الذي يحاول كسر الخطّية التقليدية.

تُعدّ رواية بوح الرجل القادم من الظلام للكاتب الجزائري المعاصر إبراهيم سعدي نموذجا روائيا يحاول التمرّد على المنطق السردي التقليدي بابتداع مظاهر خرق وعدول مختلفة تبدأ بالعنوان وتنتهي عند آخر نقطة تحليلية. هذا النموذج عبارة عن قصة خاضعة لنظام معيّن يعتمد على توفّر جملة من الأحداث التي تُعرض وفق منطق سردي خاص. وسنحاول من خلال هذا التحليل الوقوف عند أهمّ مظاهر التمرّد التي ميّزت البنية السردية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

[1] – محمد رمضان الجربي ، الأسلوب و الأسلوبية، شركة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 2002 ، ص 52.

1-استراتيجية العنونة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

قدمت الرواية الجزائرية الجديدة – ولا تزال- تجارب إبداعية متميّزة تعكس ما وصل إليه الكاتب الجزائري من وعي فني بضرورة مسايرة التطوّر الحاصل في عالم الرواية، دون نسيان التغيرات التي يمرّ بها الواقع الجزائري؛ سواء أكانت سلبية أم ايجابية. وذلك لهدف تحقيق الفرادة الجمالية في النصوص الروائية. وينطلق الكتاب الجزائريون لتحقيق ذلك من جملة القواعد الفلسفية والاتجاهات الفكرية التي ينتمون إليها، والتي تقدم وجهات نظر تختلف وتتقارب للتعبير عن أهم المنعطفات الاجتماعية والسياسية الجديدة والحاسمة في حياة مجتمعنا.

من هذا المنطلق، فمواكبة موجة التجديد والتمرّد أمر ضروري في مسيرة كل مبدع جزائري، ينطلق من فكر إبداعي حداثي، يقوم على رفض المنطلق السردي التقليدي السائد ويروم آليات التجريب الروائي الجديد، الذي يحقق للرواية انفتاحا على العصر.

ويُعدّ الكاتب الجزائري إبراهيم سعدي[1] من الكتّاب الذين يسعون إلى شق طريق لمسيرتهم باحثين عن أشكال جديدة قوامها القدرة الفنية على التعامل مع عناصر الفن الروائي برفض الأشكال السائدة، التي تحوّلت إلى كتابة تبريرية تكرّس السائد، وتعيد إنتاجه في تصوّرات ثابتة وحاسمة، فثورة الشكل واضحة المعالم في إبداع إبراهيم سعدي، الذي حاول إعادة التوازن إلى ما هو فكري، وبين ما هو جمالي. وذلك بمنح النص الحرية الكافية، ففي رواية بوح الرجل القادم من الظلام[2]، حاول الكاتب تجميع ملامح التجريب الروائي الجديد وتقنياته، التي أضافت لتجربته الروائية خصوصية واضحة. هذا ما نروم إليه من خلال مكاشفتنا لهذه الرواية، في محاولة لإبراز خصائص التجريب الروائي بدءا من العتبة النصية الأولى ألا وهي العنوان.

---

[1]- إبراهيم سعدي: من أبرز المثقفين والروائيين المعاصرين، أستاذ بجامعة تيزي وزو منذ 1982، إلى غاية 2008، أين تحول إلى قسم الفلسفة الذي فتح سنة 2010/2009، له ثماني روايات مطبوعة منها، المرفوضون، النخر، فتاوى زمن الموت، وله مؤلف نقدي هو عبارة عن مقالات ودراسات في الرواية، تعد رواية "الأعظم" آخر خطباته الروائية.

[2]- صدرت رواية بوح الرجل القادم من الظلام في طبعتها الأولى 2002 عن منشورات الاختلاف بالجزائر، نال من خلالها الكاتب جائزة مالك حدّاد للرواية، دورة (2000،2001)، مناصفة مع رواية "بحر الصمت" لياسمين صالح.

العنوان، تلك الومضة الإشهارية التي تقابلنا كلما تقدمنا إلى عمل إبداعي ما. فهو "مقطع لغوي أقل كمّاً من الجملة يمثل نظاما أو عملا فنّيا،"[1] فالعنوان بهذه الصورة هو فاتحة النص به ومن خلاله يستطيع القارئ بناء تصوّراته، ومن خلاله يجلب الكاتب فضول القارئ، فهو بوابة التواصل التي تمكّن القارئ من "الانفتاح على معمارية النص وأبعاده الدلالية والثقافية لأنها تفتح لنا نافذة من خلالها يمكن تحديد التركيبات البنائية واستراتيجيات النص، فهذه العتبات تصلنا أحيانا بجذور التناصات مع النصوص الأخرى"[2]. إذا استعرضنا رحلة العناوين بين القديم والجديد لقلنا إنّ العنوان في الرواية الجديدة حمل طابعا خاصا ومميّزا، بل أصبح في حدّ ذاته لغزا يتطلب الحل والبحث، لذلك "أصبحت دراسة عناوين الرواية العربية كخطاب هي دراسة تبسّط مشهدا كاملا بالمتابعة، ويدعو إلى استفتاء خصوصياته ومكوناته ثم وظيفته للوصول إلى نتائج تدعو إلى تحليل صارم للعنوان باعتباره جزءا من المشهد الروائي المتميز في الزمن الثقافي"[3]. أصبحت العناوين تغوي وتجذب وتراوغ. تنشد التجريب قصد تحقيق الحداثة والعالمية والتأصيل بالتواصل مع التراث والانفتاح عليه، وتطعيمه بمفاهيم جديدة وتصوّرات معاصرة، فالعناوين تحتاج من الكاتب كفاءة وخبرة في الاختيار، فصياغة أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنّية، وله "أهمية على المستوى الإعلامي أولا ثم على المستوى الفكري ثانيا وعلى المستوى الجمالي ثالثا، ونظرا لكل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والتلقي على السواء لأنه جماع النص وملخصه."[4] لقد اكتملت الرؤية الفنية والإبداعية لإبراهيم سعدي، عندما قرّر المغامرة في تبنّي هذا العنوان اللغز، فاختيار عنوان دون غيره يضع الكاتب أمام رهانات خطيرة، هل سينجح هذا العنوان ويُتقبّل من طرف القارئ؟ ما مدى مقبوليته؟ هل ستجلب هذه المتاهة فضول القارئ؟

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب؛ 1984، ص 89.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)، 2005، ص 125.

[3]- شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، العدد 46، 1996، ص 84.

[4]- إدريس الناقوري، لعبة النسيان، دراسة تحليلية نقدية، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص 24.

إنّ عملية التفكيك الجمالي لبنية عنوان رواية بوح الرجل القادم من الظلام تصبّ في أنه تركيب إضافي، يضم مضاف البوح، ومضاف إليه الرجل، ولفظة بوح في العرف اللغوي، توحي بفك الأسرار لتنفلت من حبسها، عبر فعل الحكي، "فالبوح من باح بسره فأظهره"[1]. فمصدر البوح ذلك الرجل القادم من الظلام، فوردت لفظة "بوح" نكرة مضافة إلى لفظة الرجل ليصبح مركز الانتباه وبؤرة الموضوع، فالبوح يصدر منه وإليه يعود. والعنوان انبنى على استراتيجية الانتظار؛ أي انتظار ما سيبوح به هذا البطل من أسرار يتلهف القارئ لسماعها، خاصة بعد ما ورد في توطئة الرواية التي تتعانق مع العنوان لتزيده تشويقا ومتعة، حيث تحدث الراوي الأوّل عن أهمية عنوان الرواية والتعديلات التي قام بها ليخرج هذا المخطوط تحت هذا العنوان؛ أي بوح الرجل القادم من الظلام، "والحقيقة أنه لم يكن من السهل إقناع السيد الهاشمي بالعنوان الذي اتفقنا عليه في الأخير. فقد أراد أن يكون كالتالي: حياة الدكتور الحاج منصور نعمان. لكن بعد أخذ ورد طويلين تاه أثناءهما مترجمنا. وافق بمضض على العنوان الحالي أما الذي عرضته عليه في البداية، بكاء الشيطان. فكاد أن يتسبب في ما لا تحمد عقباه. وقد سمح لي ذلك أن أستنتج مدى تقديره لرجل صاحب المخطوط. والواقع أن هذا الكتاب هو كذلك قصة شباب هذا الفنان الغريب والمجهول"[2]. فصعوبة الإتيان بعنوان الرواية لا تخصّ بطل الرواية ولا من جلب هذا الكتاب، بل تخص الكاتب الواقعي للرواية، الذي عكس بطريقته الخاصة ما تعرض له من صعوبات الإمساك بهذا العنوان، "فإذا كان البوح يفيد الإعلان والكشف والتصريح، فلأنه يعي ضمنا أن هناك أمرا كان مكنونا، خفيا حالت دون خروجه أسباب"[3]. ارتكزت عملية البوح في الرواية على العديد من القضايا التي تتعلق مباشرة بالراوي البطل، أو تتعلق بطريقة غير مباشرة بما يحدث حوله من تغيرات، فلا يمكن أن يكون ثمة إبداع من فراغ، بل لا يمكن للوجود الإبداعي إلاّ أن يتأسس انطلاقا من واقع ما، ولذا لابُدّ للأديب المبدع من أن ينطلق في نتاجه الإبداعي من

[1]- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، (مادة، بوح)، تحقيق، احمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين بيروت، ج1، ط3، 1984، ص 357.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 07.

[3]- مخلوف عامر، المدينة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، الملتقى الدولي الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص 14.

معرفته بأمور يستنبطها من حقائق وجوده، و"كلما تعمّقت هذه المعرفة المؤسسة للابداع، ازداد النتاج الأدبي غنى وروعة"[1]. كشف الراوي عن علاقاته الشخصية، ووصف علاقته بأسرته ومعلمته، كما كشف الأحداث التي تعرضت إليها الجزائر بعد الاستقلال. فهذا الجزء من الذاكرة لا يمكن محوه بسهولة، "فالذاكرة تمثل على مستوى الإنسان الفرد جانبا أصيلا من جوانب شخصيته، إنها لا تعني مجرّد ذكريات الماضي بجانبيها الحلو والمر، بل تعني في الأساس جماع الخبرات والتجارب التي تشكل وعي الإنسان وتحدّد قدرته على التعامل مع الحاضر، تلك الشروط التي تعد أساس أية معرفة وحين يفقد الإنسان ذاكرته فإنه يفقد ذاته، لأنه يفقد الشروط الموضوعية التي تجعله يعيش الحاضر ويتعامل معه"[2]. إنّ تركيز البطل على ذكر علاقته بمعلمة الفرنسية يؤكد الشخصية الجزائرية، فالبطل عن طريق عملية البوح، وجد صعوبة كبيرة في التخلص من تأثير معلمة الفرنسية السيدة "ردمان"، فمسألة المثاقفة[3] وردت بشكل بارز في جزائر الاستقلال، وفرنسا الاستعمار. فالرواية بدءا من عنوانها "وصف للحياة اليومية مضافا إليها الآخر، وتفهم وضعية صراعية وانتقالية من بنية مجتمعية إلى بنية أخرى."[4] لينتقل البطل إلى لبوح عن جملة الآلام النفسية التي يعيشها في حاضر أكثر بؤسا من الماضي، في ظل جزائر التسعينات وموجات القتل والإرهاب المنتشرة خارج بيته، وداخله مجسّدة في شبح عبد اللطيف أخ زوجته ضاوية. مما يدفعه للوقوع في دائرة الكوابيس والتخيلات والأحلام مُجسّدة في شكل عودات مستمرة للماضي "ليصير الحلم وسيلة لإصلاح كل الأخطاء وبابا للتوبة، وفرصة للقاء الموتى والتصالح معهم وتدارك ما لم يتم الانتباه إليه في الواقع،"[5] فالبطل قادم من ظلام الماضي إلى ظلام الحاضر وهو ما عكسه غلاف الرواية الذي اكتسحه اللون الأسود في محاولة لجذب انتباه القارئ، فالعنوان يوضع بوعي من الكاتب،

---

[1]- محمد علي المومني، التجريب في القصة الأردنية، ص 84.

[2]- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 254.

[3]- المثاقفة "l'ACCULTURATION": وهو مصطلح سوسيولوجي ذو معان متداخلة وتقريبية وبصفة عامة يطلق على دراسة التغيير الثقافي الذي يكون بصدد الوقوع نتيجة لشكل من أشكال اتصال الثقافات (الاستعمار، المبادلات التجارية والثقافة، الأسفار...)، وتؤدي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة بالنسبة لكلتا الثقافتين المتصلتين، عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، دار العودة (بيروت)، ص 67.

[4]- عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، دار العودة، بيروت، لبنان، ص 67.

[5]- محمد علي المومني، التجريب في القصة الأردنية، ص 176.

بهدف جذب انتباه المتلقّي. فهو النواة المتحركة التي خاط عليها المؤلف نسيج النص، ويكمن دور القارئ في كشف أسراره وخباياه.

فالسواد ينتشر في فضاء الغلاف مُعلناً علاقته المباشرة بما ورد في العنوان. بأسلوب الغواية واستدراج القارئ؛ حيث أصبح القارئ مطالبا بأن يكون له دور فاعل في إنتاج دلالة العنوان، بتفكيك بنية النص والحفر في طبقاته، فالراوي الذي يستثمر لغته جيدا إنما يهدف إلى تواصل أقصى مع قارئه، ويـــبتغي صنع نص تخيّلي لتوسيع أفق المغامرة الروائية والدفع بها صوب مناطق مجهولة من أجل مزيد من فهم الواقع وتغيير الرؤية إليه[1]. تحاول عملية البوح محو الجانب المظلم من حياة البطل، فهو لم يعد يفعل شيئا سوى الاعتناء بدروسه وأداء صلاته، "طبقا للعقد الذي أبرمه مع الله"[2]. إذا أردنا تجميع أهمّ السّيمات المميّزة للعنوان في اتحاده بالمتن نقول أن البوح والراوي/البطل، والظلام، والمكان كلّها مصطلحات تتضافر لتسهم في الاشتغال النصي للجهاز العنواني للرواية، هذا الجهاز الذي تتحكم فيه الذات الكاتبة التي تعمل على بث رهانات جمالية تبدأ من العنوان الذي يعلن عن وجوده بوصفه كيانا لغويا ماديا من صفاته تزين مظهر النص وتجميل واجهته.

أولا : وظائف العنوان في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

اهتم الناقد الفرنسي جيرار جنيت "G.Genette" بالعنونة وتحديداتها، فبعد دراسته لمفاهيم العنونة ووظائفها عند هويك ودوشي[3]. ضبط جينيت وظائف العنوان في النقاط التالية:

أ- الوظيفة التعيينية: Fonction Designation:

تعمل هذه الوظيفة على ضرورة تعيين عنوان لكل عمل إبداعي، فإبراهيم سعدي ضبط عنوان روايته انطلاقا من الموضوع المطروح في الرواية، الذي يعتمد على ما سيرد من اعترافات من البطل الراوي"واستذكار الوقائع الماضية واسترجاع الأحداث يأتي في أكثر من بعد، "فقد يكون الماضي على شكل وخزات الضمير، وقد يكون على شكل اعتزاز بالنفس

[1]- عبد الكريم مجاهد، تجليات الحداثة، ضمن كتاب، سؤال لحداثة في الرواية المغربيـــة، لعبـــد الرحيـــم العـــلام، صص 138، 139.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 201، بتصرف.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2008، ص 74.

بما حققته الشخصية من إنجازات."[1] فالأدوار التي اضطلع بها الراوي في روايته "تعمل على ربط دوره بالشخصيات التي يروي عنها، فهو الذي يقوم بتوزيع عالم الشخصيات على مساحة الرواية والزوايا في مرحلة إخراج المكبوتات والأسرار، كاشفا عن رحلة المثقف الجزائري وعدم الرضى على الواقع سواء في الماضي أو الحاضر، "فالإنسان لا يكتفي بعدم الرضى عن واقعه، بل هو على الدوام غير راض عن بنيته الداخلية، عن خطتها وكونها مغلولة بالمحدود"[2]. وواقع الحال أن الراوي يستمد هذا الدور من خلال ما حققته الرواية الجزائرية من ممارسات نوعية في حقل الإبداع الروائي، فوظيفة الراوي معنية بالأساس لكي يروي ويتكلم ويرسم عالم الرواية المتخيّل في ذهن القارئ.

ب– الوظيفة الوصفية.

شُبّه العنوان في العديد من الدراسات النقدية بنور القمر، وبالومضة الاشهارية، وبالملخص الذي يختصر المتن الروائي، لذلك تحفر هذه الوظيفة لتعكس مدى تماشي العنوان مع النص. فتركيب العنوان يضع ثقل تركيز القارئ على عملية البوح التي تصدر من شخص مجهول يحضر من ماض مظلم إلى حاضر أكثر ظلمة. يحاول العنوان أن يصف ما سيتحدث عنه النص، ويُعدّ مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخييلي، فهو إشارات أولية تحيط بالنص وتمهّد لقراءته، فالعنوان أخذ يتمرّد على مرحلة إهماله فترات طويلة، "وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان. ولم يلتفت إلى وضعية وظيفة العنوان إلى مؤخرا"[3]. بشّرت الدراسات النقدية الحديثة بعلم يهتم بالعنونة ووظائفها وهو علم العنوان "Titrologie" نادى إليه جيرار جينيت وهنري نيتران ولوسيان غولدمان، وليو هويك Leo Hoek الذي يعرف العنوان بكونه مجموعة من الدلائل اللسانية(...) يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي، ومن أجل جذب الجمهور المقصود. تحضر لغة العنوان لتصف ما سيرد في النص وعنوان مثل بوح الرجل القادم من الظلام يُعدّ علامة لسانية وسيميولوجية، تلفت انتباه القارئ لمحتوى تركيبها المتضمن عددا من المفردات الموحية والمستشرفة للأحداث.

---

[1]– علي محمد المومني، التجريب في القصة الأردنية، ص 86.

[2]– عبد القادر فيدوح، الرؤية والتأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص 14.

[3]– علي جعفر العلاق، الشعرية الروائية، علامات في النقد، المجلد6، الجزء 23، 1997، ص 101.

ج- الوظيفة الإيحائية "fonction commotative".

أكّد جيرار جينيت أنّ الوظيفة الإيحائية شديدة الارتباط بالوظيفة الوصفية، فالعنوان يصف ما سيرد في النص، لذلك يعمل الكاتب على اختيار الألفاظ المناسبة في تركيب العنوان، فمصطلح البوح ورد أكثر إيحاء من مصطلح الاعتراف مثلا، وزمن الظلام أضفى على العنوان نوعا من الغموض، مما دفع القارئ لطرح الأسئلة حول تلك الشخصية، فالعنوان يُعدّ مفتاحا تُحلّ من خلاله ألغاز الأحداث باعتباره "عنصرا من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يدشنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقارئ"[1]. يعمل القارئ على تجميع تلك المفردات في محاولة لتفسيرها وصياغة أساليبها كمدخل لقراءة النص وفهمه. فبوح الرجل القادم من الظلام صورة رمزية معقدة تحتاج من القارئ جهدا لفك ألغازها، ففيها تتلاشى الحقيقة ليعوضها الرمز الغامض، فالبوح عملية تحتاج لمن يرسلها أن تكون بينه وبين المرسل إليه ثقة كبيرة لتصديق ما سيُروى، فكيف تكون هذه الثقة وقائلها مجهول غامض للقارئ. إنها مغامرة تحدّ تلك التي قام بها الكاتب في اختيار هذا العنوان، فلا شك أنّ المؤلف أفرغ فيه جهدا في عملية الاختيار. لقد انزاح إبراهيم سعدي عن المألوف في اختيار عنوان روايته، فابتعد عن الطريقة المباشرة الواضحة كاختيار عناوين تخضع لسيطرة أسماء الأعلام وأسماء الأمكنة أو الأزمنة. واشتغل على الرمز والغموض والإبهام وأوكل مهمّة التنسيق والربط بين العنوان والنص للقارئ. ليصبح العنوان "مجرّد تسمية من تسميات ممكنة، وهي على الرغم من اختيار المؤلف ليست ملزمة للقارئ الذي من حقه أن يقترح للكتاب المقروء عنوانا بديلا أو تسمية جديدة، قد تكون أكثر ملائمة أو أصدق تعبيرا عمّا يرغب المؤلّف في إبلاغه إلى المتلقي، أو لما يتوصل إليه القارئ نفسه من خلال قراءته"[2].

[1]- علي جعفر العلاق، الشعرية الروائية، ص 101، عن: كلود دوشيه، عناصر علم العنونة الروائي، أدب، فرنسا، عدد 12، كانون الأول، 1973، صص 52، 53.

[2]- إدريس الناقوري، لعبة النسيان، ص75.

إذن، فاختيار العنوان مرحلة جدّ مهمة وصعبة بالنسبة لإبراهيم سعدي فمن:

الاقتراح الأول ⟵ حياة الدكتور الحاج منصور نعمان.

والاقتراح الثاني ⟵ بكاء الشيطان .

وصولا إلى العنوان النهائي ⟵ بوح الرجل القادم من الظلام.

فالمرحلة شاقّة وطويلة للوصول إلى العنوان النهائي الذي يكسّر قاعدة العنونة القديمة ويخرقها.

د- الوظيفة الإغرائية "Fonction Seductive".

تُهيمن الوظيفة الإغرائية على باقي وظائف العنوان مشكلة مظهرا بارزا من فاعلية العنوان كومضة إغرائية تعمل على جذب انتباه القارئ، وتجعل الرواية أكثر مقروئية وأكثر انتشارا، وفي هذا الإطار تتحدث الوظيفة الإغرائية والوظيفة الإشهارية، "فدلالة العنوان تتجاوز دلالته الفنية والجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية والتجارية تحديدا، وذلك لأنّ الكاتب لا يعدو كونه من الناحية الاقتصادية منتوجا تجاريا يفترض فيه أن يكون له علاقة مميزة وبهذا العلامة بالضبط يحوّل العنوان المنتوج الأدبي أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا بالإضافة إلى كونه وثيقة قانونية وجنس معين من أجناس الأدب والفن"[1]. برع إبراهيم سعدي في صياغة عنوان روايته، فمن خلاله لفت انتباه القارئ، واللجنة العلمية الأدبية التي منحت له جائزة مالك حدّاد للرواية دورة 2000-2001.

فالعنوان الذي يوجد في أعلى الصفحة هو أساس كل خطاب روائي وبوح الرجل القادم من الظلام عنوان مُغري حضر ليشوش ذهن القارئ ويدفعه للبحث عن دلالته، استلهم الكاتب مفرداته من الواقع، فالبوح يرغب في سماعه كل من عايش مرحلة الراوي البطل، "وكثيرا ما تربط قيمة كتابة ما، بما تشتمل عليه من قدرة على الشهادة ومن الواقعية. إلاّ أنّ عنصر الإيهام في كتابه لا يساعد على تحديد مدى صدق الشهادة، كما أن واقعية العمل الفني ليست متناسبة بالضرورة مع مجتمع أو عصر من العصور."[2]

[1]- إدريس الناقوري، لعبة النسيان، ص24.

[2]- عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ص16.

يعكس العنوان طاقة إغرائية تعمل على "انتشال الرواية من كونها توجهات وعظية وإيديولوجية بشكل مباشر إلى فضاء أكثر حرية، أين تتحول بفعل دلالي وبتطور التقنية السردية تتحرّك بين الذّات والواقع في مجال شعوري متوحّد، وبلغة تعبيرية تتناسب وطبيعة التجربة وآلياتها الفنية"[1]. وبتضافر هذه الوظائف يعلن العنوان عن حضوره القوي كعنصر فعّال في البنية السردية للرواية ككلّ. فهو الملخص والومضة الذي يوحي بما سيقع في النص، وهو الذي يُغري ويسحر القارئ بتركيبه وصيغته. تنحو عناوين الرواية العربية الجزائرية الجديدة منحى الانزياح والعدول وتحرير الكاتب من القيود الكلاسيكية للالتحام بالمتخيل الذي أعاد الاعتبار إلى الذاكرة، فتعدّد الأشكال واختلافها في الرواية نابع من تعقّد الواقع وتعدديته.

ثانيا: العنوان والتجنيس الفني في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

قفزت الرواية العربية الجديدة عن القواعد الكلاسيكية في الكتابة الروائية وعملت على قهر النموذج الذي كان يمثل سلطة بارزة في القديم، وأصبحت مفاهيم عديدة تتكرّر على صعيد الساحتين النقدية والأدبية، كمفهوم التجنيس الفنّي؛ حيث أصبحت الرواية فضاء واسعا لتعدّد أجناس أدبية، فالمنحى النقدي للسرد في الرواية يجعل من الكتابة تتقدّم وتمتزج مع عدّة أجناس تعبيرية كالسيرة الذاتية، وفنون القصّ، وأسلوب الصحافة، وهذا طبيعي إذا نظرنا إلى المتن الحكائي الذي كان مُنسجماً مع حركة المجتمع. " فمرونة الرواية هذه يسرت حركتها وتطوّرها وارتدائها مختلف الأزياء دون أن تفقد كيانها وهويتها كرواية"[2]. تُعلن رواية بوح الرجل القادم من الظلام هذه الظاهرة منذ الصفحة الأولى؛ أي الغلاف الخارجي الذي كُتب عليه مصطلح رواية. ولكن نظرة ثاقبة للرواية، تكشف متاهة كبرى مرتكزها إلى أي جنس يمكن تصنيف هذه الرواية؟ فهي نص متلبّس كسّر كل القواعد، وضمّ تحت طيّاته العديد من الهوّيات. فهي سيرة ذاتية كونها عكست حياة البطل الراوي وسردت أهم الأحداث التي وقعت له في الماضي والحاضر، فالسيرة الذاتية جنس أدبي يُبرز الأنا ويؤكّد

[1]– عبد النجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، ص 35.

[2]– محي الدين حمدي، الإغراب في الرواية العربية الحديثة، ص 11، 12.

حضوره وتفرّده، وهي "سرد إحالي يركز فيه الكاتب على تاريخه الشخصي، وتقوم السيرة الذاتية على الاعتراف عبر التذكر، وغالبا ما تكون وليدة ضغط نفسي يحمل الراوي على نقل تجربته إلى الآخرين، في غير حياء أو تردّد،"[1] فالاعترافات وكشف الأسرار من قبل منصور نعمان تأكيد على أن الرواية تنتمي إلى جنس السيرة الذاتية، فالراوي البطل بعملية التذكّر يحاول جمع شتات ذكرياته من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الكهولة، فهو الابن الوحيد لوالديه، مما جعله محل حنان ورعاية بالغتين. بدأ يشعر بعد بلوغه بأنه غريب بين أقرانه، وبأن رغباته ليست كرغبات غيره من الأطفال، سبّب لوالديه في بداية حياته المتاعب والمآسي، لكنه بعد ذلك قلّت خصوماته مع أبناء الجيران والحيّ. بدأ يكره المدرسة منذ أن طرأت عليه تلك التغيرات التي وضعت حدا لطفولته قبل الأوان، ولذلك كان يفضل العزلة والصمت، طُرد من الثانوية بسبب مشاركته في إضراب 11 ديسمبر 1961 الذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني، وقد تسبب هذا الفصل في استياء والديه، انقطع بعد ذلك عن التعليم لعدّة سنوات.

كان نادرا ما يفكر في المستقبل، الخوف من الموت حال دون مشاركته في الثورة لم يكن في يوم من الأيام بطلا، لازمه الإحساس بالخوف طوال حياته لأنه لم يدفع ثمن ذنوبه، رحل إلى باريس وهناك بدأ يشعر بأنّ كل ما خلفه ورائه صار بعيدا، وبأنّه مات ولا رجعة له. اشتغل مترجما في جريدة وطنية، كان مصدر لعنة لكل من تربط معه علاقة، مجرما من طراز خاص، لكن جريمة غير منصوص عليها وغير معترف بها، لا توجد محكمة بالأرض ترضى بإدانته. مارس الجنس مع عدة نساء بما يكفي اليأس من رحمة الله، مارسه مع المتزوجة والمطلقة والمعلمة والتلميذة والطالبة، كل حانات العاصمة تعرفه، عرض على الله سبحانه وتعالى أن يبقيه على قيد الحياة مقابل أن يبعده إلى آخر يوم في حياته ويعيش في أشد أرض الله قساوة خادما المؤمنين من عباده، بعد موت أبيه وانتحار صديقته اليهودية "سيلين" بدأ يتردّد على مسجد الحي، وفي ذلك العام استأنف دراسته في كلية الطب في الجامعة الجزائرية، و لم يعد يفعل شيئا سواء الاعتناء بدروسه وأداء الصلاة طبقا للعقد الذي أبرمه مع الله، عُيّن

[1]– عبد العالي بشير، بوح الرجل القادم من الظلام، رواية السيرة الذاتية، الملتقى الدولي الثامن لرواية عبد الحميد بن هدوقة، ص 183.

بعد تخرّجه وبطلب منه في مدينة الضالين والتائهين والمنفيين، لم يشارك في شيء طوال حياته التعيسة لا في مظاهرة ولا في توقيع على عريضة، ولا في عملية تنديد واحتجاج، اتصلت به جماعة وطلبت منه أن ينضم إلى حزب الجبهة الإسلامية، لتعزيز صفوف الدين وإقامة العدل ووضع حد لدولة الجور والفساد... ذبحه أخ زوجته بحجة الانتماء إلى الأخوان المسلمين[1]، من هنا تأتي مغامرة إبراهيم سعدي في روايته بوح الرجل القادم من الظلام التي حقّقت قفزة نوعية في التجريب الروائي على صعيدي الشكل والمضمون، فكتابته الروائية ترفض الخضوع للتقاليد القديمة باقتحام مجال المسكوت، وجعل خطاب الروائي يسعى إلى تفكيك الواقع والإنسان وإنتاج قيمة جمالية حولهما، فتوظيف اليوميات والاعترافات يُعدّ من طرائق السرد في الرواية الجديدة "فشكل الاعترافات كطريقة سردية، يختلف بالطبع عن المذكرات واليوميات المقصودة لذاته، فالاعترافات واليوميات حين تدخل إلى النسق الروائي تّستخدم كطريقة للسرد"[2]. لقد راوغ الراوي البطل في طريقة البوح، فهو يتأرجح بين الماضي والحاضر؛ بحيث يكتب المقاطع السردية متداخلة تارة ومنفصلة تارة أخرى. وحدها القراءة النوعية للخطاب الأدبي تساعد القارئ على التعامل معه حسب قنوات معينة، وذلك من خلال التعرف على "العلامات الشكلية التي تساعدنا على فهمه فهما دقيقا وليس تقبله بطريقة سلبية."[3] فالكاتب بصدد تقديم شكل روائي جديد يعمل على نقض ما هو موجود على صفحة الغلاف الخارجي، في كون النص ينتمي إلى جنس الرواية ولعلّ الكاتب بهذا الالتباس يحاول أيضا مراوغة القارئ بدمج الرواية بسيرة الأنا الشخصي، وتداخل التاريخ الشخصي بكتابة التاريخ. هذه التعقيدات تدفع بالقارئ إلى إيجاد صعوبة كبيرة في الفصل بين الراوية والسيرة الذاتية. إلاّ أنّ أمارات القراءة تكشف أنّنا أمام رواية وليست سيرة ذاتية، فالنص حمل اسم رواية، وليس سيرة ذاتية، كما أنّ هناك تباعدا زمنيا وأكاديميا بين الكاتب الواقعي(إبراهيم سعدي) الأستاذ الجامعي، والراوي البطل الدكتور الحاج منصور نعمان الطبيب، وبالتالي طرح فكرة النص يروي السيرة الحياتية للكاتب الواقعي أمر مستبعد.

---

[1]- الملخص مأخوذ من مقال الدكتور عبد العالي بشير، بوح الرجل القادم من الظلام رواية، السيرة الذاتية، ص 184، 185.

[2]- هويدة صالح، بلاغة السرد في الرواية الجديدة، المشهد المصري نموذجا، ص 132.

[3]- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 225.

إلاّ أنّنا لو وقفنا أمام مرونة الرواية وانسيابها وجدناها ملتقى كل الأجناس والفنون، والكاتب المبدع هو الذي يبني تجربته الروائية من الواقع ويغلّفها بالجانب التخيّلي ذلك أنّ "دمج الأثر بالواقع والحياة من شأنه أن يكسبه دلالة أعمق عبر انفتاحه على آفاق شاسعة وأبعاد لا متناهية، ولا شك أن محاورة الإيديولوجي ومساءلة الاجتماعي في سياقات جمالية تحاول أن تخرج النص من سكونيته إلى حركية أكثر جاذبية أو إثارة جوانبه الخفية، ورصد علائقه الداخلية[1]".

2- نظام التناوب Alternance، المظهر البارز في الرواية الجديدة.

تفنّن كُتّاب الرواية الجديدة في ابتكار آليات وتقنيات سردية، تتيح لهم فرصة إثبات قدراتهم الفنية والجمالية، فرواية بوح الرجل القادم من الظلام نص تمثل هذه التقنيات وحاول ابتداع تنويعات في طريقة تقديم الحكي. يدور موضوعها حول مخطوط ضائع، وقد "اطّلع ناقد فرنسي على نفس الرواية، فكتب بأنها تتناول الحاجة إلى الاعتراف والبوح بالحقيقة والإخفاق في ذلك في آن واحد.. وهناك من قرأها كسيرة ذاتية مثل محمد ساري، بينما رأى فيها آخرون مثل فضيلة الفاروق في جريدة الحياة اللندنية بأنها تؤرخ لمرحلة من تاريخ الجزائر"[2]. عمل إبراهيم سعدي على إرباك القارئ إلى حدّ الضياع في متاهتي الماضي والحاضر، و لم يتسن للكاتب تحقيق هذا الهدف إلاّ بتوظيف نظام التناوب في الحكي. فهو شكل سردي معقّد، يتّصل بالأشكال السردية الحديثة؛ حيث برز كنظام يُكسّر منطق التسلسل والتتابع L'enchaînment الذي هيمن على أغلب النصوص السردية القديمة والحديثة، لاعتماده توالى الأحداث والقصص وتسلسلها وقد مثّل كلود بريمون " Claud Brémond " لهذا النظام في مقاله الشهير منطق الإمكانات السردية بالشكل الآتي[3]:

[1]- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 09.

[2]- حوار مع إبراهيم سعدي، أجرته نور الهدى غولي، جريدة الأثر، عدد 31 جانفي 2006، ص 15.

[3] -*Claude brémond . la logique des possibles narratifs .p 61.*

إمكانية ارتكاب فعل الإساءة.

↓

الإساءة.

↓

إساءة مرتكبة= فعل المكافأة.

↓

مسار مكافئ.

↓

حصول فعل المكافأة.

حضر التناوب في رواية بوح الرجل القادم من الظلام ليُكسّر هذا الشكل، فهو يعمل على أن" يضع تارة جملة من المتتالية الأولى، وطورا جملة من المتتالية الثانية[1]". مما يدفع بالرواية "للانسلاخ من النمط الكلاسيكي البسيط في بنائه، المترابط الأجزاء، القائم على شخوص لها ملامحها الجسدية والنفسية والفكرية والخلقية والاجتماعية.. انسلخت من ذلك كله لتصبح كتابة جديدة كثيرا ما يطلق عليها الكتابة الحداثية[2]". وقد كشف كلود بريمون عن أهمية هذا النظام الذي اُصطلح عليه لفظ الاقتران [3] Accolement، ويحـــدث عندمـــا " تقترن متواليتين، فتنموان معا في نفس الوقت، لتعبرا عن نفس سياق الحدث من وجهتي نظر متباينتين[4]" ويمكن تمثيله في الشكل الآتي:

[1]– ت. تودوروف، الشعرية، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 70.

[2]– محمد أقضاض، حداثة أم كتابة جديدة؟ ضمن كتاب سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص 23.

[3]- *claude Brèmond. La logique des possibles narratifs , p 62.*

[4]– عبد الحميد بورايو ، منطق السرد ، ص 60.

الاقتران:	L'accolement
	أ1 =ب1
	أ2 = ب2
	أ3 = ب3

يُفترض من القارئ مكاشفة الرواية، والبحث عن المقاطع السردية المتناوبة، للقبض على هذا النظام في رواية" بوح الرجل القادم من الظلام"؛ بحيث يمكن استقراء مرحلتين هامتين في حياة الراوي البطل الحاج منصور نعمان هما:

*مرحلة حياته الماضية.

*مرحلة حياته الحاضرة.

ومن خلال هاتين المرحلتين تتناوب المقاطع السردية بين رجوع إلى الماضي وعودة إلى الحاضر، والجدول التالي يُقدّم تفصيلا عن امتداد كل مقطع:

الفصول	مرحلة الماضي	مرحلة الحاضر
01	ص 11-----ص16	ص16-----ص17
الصفحة 18 بياض		
02	ص19-----ص24	ص24-----ص25
الصفحة 26 بياض		
03	ص27-----ص30	ص30------ص32
04	ص33-----ص35	ص35------ص36
05	ص37-----ص40	ص40------ص42
06	ص43-----ص48	ص48------ص50
07	ص51-----ص55	ص55------ص56
08	ص57-----ص63	ص63-----ص64

09	ص65----ص71	ص71-----ص73
الصفحة 73 بياض 74		
10	ص75----ص79	ص79-----ص84
11	ص85-----ص88	ص88-----ص91
الصفحة 93 بياض		
12	ص93------ص100	ص10-----ص102
13	ص103-----ص106	ص106----ص114
14	ص115----ص118	ص118---ص126
15	ص126----131	ص133----ص136
16	ص137----ص144	ص144----ص153
الصفحة 154 بياض		
17	ص155-----ص160	ص160----ص161
الصفحة 162 بياض		
18	ص163----ص165	ص165----167
الصفحة 168 بياض		
19	ص169---ص179	ص179---ص181
الصفحة 182 بياض		
20	ص183----ص190	ص190----ص194
21	/	ص195-----ص197
الصفحة 198 بياض		
22	ص199-----ص204	ص204-----ص207
الصفحة 208 بياض		
23	ص209---ص214	ص214----ص215
الصفحة 216 بياض		
24	ص217----- ص 223	/

الصفحة 224 بياض		
25	ص225-----ص234	ص234-----ص238
26	ص239--- ص 257	/
27	/	ص257----ص265
الصفحة 266 بياض		
28	ص267-----ص275	/
الصفحة 276 بياض		
29	ص277-----ص284	/
30	ص285----ص287	ص287----ص290
31	ص291------ ص 304	/
32	ص305----ص312	/
33	ص314----ص324	ص324--- ص 336 الراوي: ضاوية

إنّ منحى الراوية يتّخذ من نظام التناوب في السرد شكلا من أشكال التمرّد على الأنماط السردية التقليدية التي تنتهج أسلوب التمهيد، ثم تتنامى الأحداث في شكل تطوّري متسلسل. تحاول رواية بوح الرجل القادم من الظلام تكسير هذه الخطية، وبناء معمارية سردية متميّزة بارتكازها على نظام التناوب. يُربِك إبراهيم سعدي القارئ بتقنية التصدير التي وردت في بداية صفحات الرواية، والتصدير من بين العتبات الأولى للولوج إلى عوالم النصوص، ويعرّف جينيت تصدير الكتاب "بالاقتباس الذي يتموضع عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه."[1] يقع التصدير في مكان قريب من النص عامة ما يكون في أول صفحة بعد

[1]- عبد الحق بالعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، ص 107.

الإهداء، فعملت هذه العتبة على جذب القارئ نحوها لقراءتها ومحاولة ربطها بما ورد في الرواية: " عندما وصلني هذا المؤلف تردّدت كثيرا في قبوله، فصاحبه مات قبل أكثر من عشر سنوات، أي في تلك الفترة الحالكة من تاريخ بلادنا، مرحلة التسعينات السيئة الذكر. وفضلا عن ذلك. هو شخص مجهول تماما. فمن يعرف الدكتور الحاج منصور نعمان؟ الاسم هذا في الحقيقة مستعار[1]". تملص الكاتب من عبء هذه الرواية وما سيرد فيها، مُوكلا مهمة سردها للنّاشر الذي رسم له وظيفته في سرد هذه المقاطع المكونة من ثلاث صفحات(5-6-7) معلنا من خلالها جملة من التعقيدات مثل:

- موت صاحب الرواية في العشرية السوداء من تاريخ الجزائر.
- صاحب الرواية شخص مجهول يحمل اسما مستعارا.
- تسمية الرواية تارة بالكتاب، وتارة بالمخطوط.
- الرواية قبل هذا العنوان كانت بلا عنوان .
- الشخص الذي حمل هذا المخطوط مشكوك في أمره يُدعى الهاشمي سليماني، وهو اسم مستعار أيضا.

تمرّدت رواية بوح الرجل القادم من الظلام على جماليات المنظومة الروائية، "فحضر السرد موزّعا بين عدّة قوالب فنّية وبنيات جمالية متداخلة، مما جعل المكوّن الروائي يتلاشى ويتوزع بين خرائط أجناس تعبيرية متخللة وتتبادل الزخارف الفنية بأشكال لانهائية؛"[2] حيث يعمل هذا التصدير على تنشيط أفق انتظار القارئ، و"يربط علاقة قوّية بينه وبين النص المنخرط فيه قراءة. فهذه التقنية لحظة صامتة، وحده التأويل من يخضعها للقراءة لينطق صمتها."[3] فالكاتب في كل سطر من هذا التصدير يُمدّ القارئ بمعلومة تشوش ذهنه وتدخله في متاهة الحيرة والشك، ما مدى صحة هذه المعلومات؟ ولماذا هذا التضليل؟

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف(الجزائر)،ط1،2002، ص 05.

[2]- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص 141.

[3]- عبد الحق بالعابد، عتبات جرار جينيت من النص إلى المناص، ص 111.

يواصل إبراهيم سعدي عرض فنونه السردية بتأثيث روايته اعتمادا على توطئة وردت في شكل رسالة من الحاج منصور إلى القارئ ويعلن من خلالها قراره بتأليف هذا الكتاب لرواية سيرته، وهو السبيل الوحيد لإزاحة ما يحسّ به من هموم، وذنوب؛ حيث يقرّ:" وأنني ألتزم أمام الله سبحانه وتعالى أنني لم أغفل أي شيء ولن أحجب أي أمر إيمانا مني بأنه لا حياء في الدين وأن لا خافية تخفى عن الله عز وجلّ. فإذا ما حدث وأن سكت عن الحقيقة هنا وهناك. فلن يكون إلا بسبب النسيان أو الخطأ أو لسوء التقدير،"[1] فالدعوة صريحة لأخذ قرار متابعة تفاصيل هذه التوطئة التي يوهمنا صاحبها بصدق مشاعره، وبالتالي نجد أنفسنا بعدها إزاء نمط روائي جديد يتقدم كعتبة للكتابة، "مجرد مخطوطة روائية أو مسودّة سردية، هي خليط من الرواية والمسرح والسيناريو ولغة الشارع ولغة التمدرس أو المتفلسف"[2]. إنّ هذه التوطئة الصريحة البوح تجنح بمسارات السرد صوب البحث عن تفاصيل الإشكاليات التالية: من هو الدكتور الحاج منصور نعمان؟ وما الذي وقع له لكي يشعر بهذا الذنب الكبير؟ تبدو التوطئة واضحة للمغامرة في كشف حقيقة النص الروائي المقدّم وهو هدف الرواية التجريبية التي تسعى إلى تجاوز الواقع بخلق عوالمها الخاصة؛ حيث غدت النماذج الجاهزة قاصرة عن استيعاب التهشم وانقلاب موازين العقل والمنطق، فكان لابُدّ من نص جديد وكتابة مغايرة تطرح التساؤلات وترفض أشكال الكتابة السائدة التي لا تضيف شيئا "فالرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته، وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاّقة بحركة الوجود"[3].

هكذا ارتسمت تجربة إبراهيم سعدي وتشكلت ثورته على الأشكال التي تعتمد الخطية الروتينية كالمقدّمة والأحداث والنهاية. فتوظيف التوطئة كنوع من التمرّد أسِر القارئ وأجبره على قراءة الرواية، رغم أنّ بعض النقاد كان لهم رأى مخالف في توظيف التوطئة، كالناقد سمير روحي الفيصل الذي أقرّ أنّ توظيف التوطئة "أمر يعطل القراءة كلّها أو بعضها، وخصوصا القراءة الأولى التي تخلف لدى الناقد/القارئ انطباعات معينة عن النص الروائي."[4]

---

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 10.

[2]- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص 117.

[3]- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 04.

[4]- سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية مقاربة نقدية، ص 58.

إلاّ أن التوطئة الموظفة لم تلحق الضّرر بعملية القراءة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، بل زادت القارئ تشويقا، خاصة وأن النص الروائي أو كما وُصف بالمخطوط هو سيرة ذاتية تقوم على "حوار خلاّق معرفي وفنيّ وفكري ومنهجي بين صناعة التاريخ وفن السيرة. فالنص يتقدّم لقارئه كثمرة تلاقح عضوي وبنيوي بين الحقلين، وهو زواج أجناسي يضع لعبة السرد"[1] في مفترق الطرق بين عدّة قوالب وأجناس تعبيرية.

2-1- الماضي والحاضر، تناوب فاتحاد في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

تؤثث رواية بوح الرجل القادم من الظلام مُنجزها السردي وفق استراتيجية محكمة مبنية على "أسلوبية متمرّدة، تُراهن على هاجس إعادة تجنيس الكتابة وفق رؤية تركيبية، تتخذ من مبدأ التداخل منطقا لتأسيس بذور وعي مأساوي، فالمعيش والمتخيّل الدنيوي والأخروي، الحاضر والماضي، المستحدث والتقليدي، المدنس والمقلد، المرئي واللامرئي، الشعري والنثري، الأسطوري والواقعي، كلها مقومات وبذور قابلة للانصهار وفق مبدأ التداخل الروائي، وضمن أفق الرؤية المأساوية"[2]. جعل إبراهيم سعدي من روايته مراوحة جمالية بين الماضي والحاضر، فنقل الماضي إلى الحاضر، والحاضر إلى الماضي، كما لو"كانت الكتابة الروائية تبحث عن مشروعيتها في زمن وطيد الأركان وواضح الملامح بعد أن رأى صاحبها في زمنه زمن هش الملامح ولا تنقصه الهجنة"[3]. فرواية بوح الرجل القادم من الظلام كغيرها من الروايات الجزائرية العربية الجديدة "تعكف في كل زمان على لغز الأنا. إذا ما تبتكر كائنا خياليا، شخصية قصصية، حتى تواجه آليا السؤال التالي: ماهي الأنا؟ وبما يمكن إدراك الأنا؟"[4] هذه الأنا التي نحاول القبض عليها من خلال خوضنا عالم المغامرة الروائية كون النص –حسب رأي تودوروف- "نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى"[5]، وبين الماضي والحاضر تكشف شخصية الراوي البطل الحاج منصور نعمان

---

[1]- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص 68.

[2]- م، ن، ص 142.

[3]- فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، ص 230.

[4]- ميلان كونديرا، فن الرواية، ت. بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، ط2، 2001، ص 29.

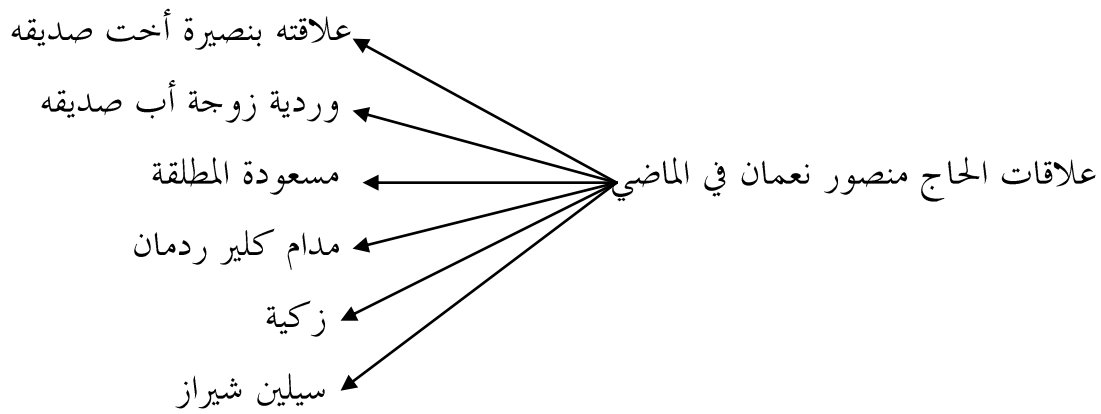
[5] - أمبرتوايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 22.

مكنوناتها الداخلية للقارئ. يبدأ الراوي البطل بسرد تفاصيل دقيقة حول طفولته؛ حيث نلمح خاصية التميّز في شخصيته "فلا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة، فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال، إلا في أنني كنت بلا أخ ولا أخت. الابن الوحيد لوالدي. رحمهما الله"[1]. يقدّم الراوي البطل مُبرّرات لما سيقع من أفعال حجّته الوحيدة أنّ هذا الإبن كان وحيد والديه. فراح يُسيء لأصدقائه ولجيرانه وغيرهم، بل امتدت نواياه السيئة إلى معلمته السيدة كلير ردمان "كنت أُحبّ، ليس فقط رؤية وجهها، بل أيضا تصور ما تحت ملابسها، وكثيرا ما حدث أيام غيابي عن القسم. أن انتظرت ظهورها في الخارج خفية وغير بعيد عن المدرسة، حتى أراها، لهذا السبب أيضا كنت أجد نفسي كلما اقتربت مني عاجزا عن النظر إليها من غير أن يحمر وجهي"[2]. تحكّمت في طريقة سرد المرحلة الماضية مخزونات اللاشعور فغدت الكتابة الروائية منظومة سرد متصدّع تتحكّم في نموّها تداعيات الحوار الداخلي، وتدفّق الوعي والتذكر والاستيهام والكوابيس والاستبطان عامة. يكشف الحاج منصور نعمان جملة علاقته المثيرة للشك والحيرة، فقد أقام عدّة علاقات غير عادية مع أخت صديقه شريف، ونصيرة زوجة أب شريف، وفي خضم حديثه عن هذه العلاقات يُعلن صوت ضاوية في الحاضر ليقرّر الراوي نهاية سرد مرحلة الطفولة، والعودة للحديث عن الحاضر المرير: "ضاوية تطلب منيّ أن أغادر المكتب بين الحين والآخر تقول بأنها طرقت الباب عدّة مرات و لم أسمع. ربما يعود السبب إلى عويل الرياح التي تهب على المدينة بانتظام. أحيانا لا أسمع حتى الآذان الآتي من الجامع بسببها،"[3] وعلى المنوال نفسه تسير باقي المقاطع السردية؛ أين نكتشف أن جدل الماضي في مسيرة الراوي /البطل ينبع من جملة العلاقات غير الشرعية يمكن إجمالها في الشكل التالي:

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 11.

[2]- م، ن، ص 13.

[3]- م، ن، ص 16.



عمل إبراهيم سعدي على استراتيجية اللعب الروائي، الذي يعتمد الخداع والمناورة والتمويه والإرباك، فجعل مقاطع السرد تتداخل إلى حدّ عدم معرفة هل ما سنقرأ بعد قليل يدخل في الماضي أو يحيل على الحاضر، فلم يضع أي حدود أو إشارات تعلن قدوم المقاطع السردية الخاصة بالحاضر، ذلك أنّ "الشعرية وصورها ومشاهدها تجعل القارئ في حالة توتر، وعدم القدرة على قبض الأحداث وتلخيصها وحكايتها، كونها رواية شعرية، تعد اللغة أساس وجودها وتشكيلها، وهي لغة القصيدة المتشظية المتوترة لا اعتبار فيها لأي تسلسل أو جدل زمني، "فالأحداث ليست متّسقة أو منظّمة، ولا تنمو بمنطقية بل تخضع لتحوّلات والتقاطعات السردية، بحيث يصعب متابعة حركة الحدث ونسقها الزمني"[1]. يجد القارئ صعوبة في استرجاع خيوط النص المبعثرة بين الماضي والحاضر وتنظيمها. وهي رغبة إبراهيم سعدي في جعل القارئ نفسه يشارك في بناء الرواية وإعادة خلقها وصياغتها من جديد،"إذ يظل النص موضوعا للإدراك ومادة للوعي طالما احتفظ المتلقي بتوحده ووجوده المنفصل خارج التجربة،"[2] ولنكتشف مدى تحقق هذا الطرح في المثال التالي:

"أحسست آنذاك بأنني نجوت من خطر داهم كل ما هناك إذن أن نصيرة سوف تتزوج هذا هو سرّ تغيّرها في الحقيقة، تغيّرها لم يقتصر على موقفها مني بدا لي أنها أصبحت بدورها امرأة. ربما بدون رغبتها ذلك أنه ما كان يلوح عليها شيء من السعادة ولا حتى في الواقع شيء من الشقاء. كل ما هناك أنها صارت على علم بأنّ أباها أعطاها لتاجر يملك محلا لبيع

[1]- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص 115.

[2]- السيد فاروق، جماليات التشظي، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص 15.

القماش في مدينة الحراش، وانتهى الأمر، تزوجت في سن الخامسة عشرة. شهور قليلة بعد إنجاب امرأة أبيها ابنتها الثانية.

دوي انفجار رهيب يعيدني إلى الحاضر. على التوّ أغادر مكتبي، أرى ضاوية في القاعة تسرع نحوي وعلامات الذعر بادية عليها.

– ماذا هناك الحاج؟.

– قنبلة بدون شك"[1].

إنّ هذا التلاحم يُؤكّد ما دأب عليه كُتّاب الرواية العربية الجديدة من توظيف "تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب الاطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى داخل لا القلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائد في خط مستقيم، تراكيب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة ورميها– نهائيا– خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر. مساءلة إن لم تكن مداهمة الشكل الاجتماعي القائم لتدمير سياق اللغة السائدة المقبول، اقتحام محاور ما تحت الوعي واستخدام صيغة الأنا،"[2] التي تكشف للقارئ أن العلاقات التي أقامها الراوي/البطل في طفولته ومراهقته عكسها الحاضر في شكل علاقات شرعية؛ حيث يصطدم القارئ أن البطل تزوج أكثر من مرّة من: سلطانة، ضاوية، وكل واحدة أنجبت أبناء. والملفت للانتباه أن شخصية الراوي/البطل وردت مختلفة في المرحلتين، فنلمحه شخصية نشطة جريئة في الماضي، أما في الحاضر نجده منـــزويا منفردا رفيقه الوحيد هي تلك الذكريات التي يسترجعها في كل مرة ليقتل بها أيامه العادية "فالعادي اليومي غريب إذ رأيناه، ولكننا لا نراه، نحن غالبا نفترض الأشياء دون أن نراها، لأننا نسلم بها ولكننا إذا أعدنا التحديق فيها وجدناها غريبة"[3]. فغريبة هي أجواء القلق والحيرة والخوف التي تطارده في الماضي بسبب ما قام به من إساءات لغيره وخاصة مع والديه والنساء اللائي وقعن في حبه؛ حيث نلمح النهاية المأساوية لكل امرأة أقام معها علاقة فـــ:

[1]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 30.

[2]– إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 12.

[3]– محي الدين حمدي، الإغراب في الرواية العربية الحديثة، ص 10.

نصيرة= تزوجت تاجر.

وردية= أنجبت منه بنتا وسكتت خوفاً من الفضيحة في كنف زوجها.

مسعودة= هربت من المدينة، بعد أن فُضح أمرها معه.

زكية= قُتلت من قبل إخوتها بعد فضح أمر حملها.

كلير ردمان= سافرت وعادت إلى موطنها (باريس).

سلين سيراز= انتحرت.

لم نكتشف نهاية هذه الشخصيات إلاّ بعد المرور على كل فصل والبحث في مقطعه؛ أي في المقطع الخاص بالماضي، والمقطع الخاص بالحاضر؛ أين يتم كشف الأسرار للقارئ بالتدريج؛ حيث عملت تقنية الاسترجاع على تعطيل اشتغال السرد من خلال تلك العودات المستمرة إلى الماضي، فبشكل دائري تسير حركية السرد، ومع ذلك فإن الرواية رغم نزوعها التجريبي الواضح لا تزال تُكتب في إطار الواقعية، ولا تزال تحيل على مرجعها وتجادل مجادلة عنيفة، "فالأدب ليس كلاما يمكن أو يجب أن يكون خاطئا بخلاف كلام معلوم، إنه الكلام الذي يُستعصي على امتحان الصدق، لا هو الحق، ولا هو الباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال، فذلك ما يحدد مترلته أساسا من حيث هو تخيل..فبلغة المناطقة إذن لا وجود في هذا النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة"[1]، فالكتابة الروائية بحث دائم يكتشف من خلاله النقد في كل مرة طريقة جديدة في الكتابة، من حيث القوالب الشكلية التي تخدم الموضوع، وهذا ما تحاول الرواية العربية الجديدة تجسيده بتكسيرها الميثاق السردي الكلاسيكي، وخلق فجوة أو مسافة توتر بين النص والقارئ، فهيمنة هموم الذات على أجواء الحكي واضحة المعالم في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، "فكأنها رد فعل رومانسي حزين تجاه الواقع المملوء بالتناقضات والأبعاد الفجائعية،"[2] تلك الذات التي تتخبط في مفارقة الماضي والحاضر "لتثبت التصوّرات الاجتماعية الجديدة، والتي صارت تصوغ رؤية الشخصيات الروائية الفاعلة، وكأنّ الخطاب في هذه الحال يتطوّر في بلورة للتحوّلات الاجتماعية بتطوير آليات

[1]- ت. تودوروف، الشعرية، ترجمة سلامة وشكري المبخوت، ص 35.

[2]- حسن شكري، الحداثة كمؤسسة رمزية، ضمن كتاب: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، ص 135.

الإخراج الفنيّ،"[1] فالكاتب جزء من المجتمع العربي الجزائري "الذي لم يكن يوما في تاريخه الطويل أكثر انزياحا وأشدّ تغييرا مما كان عليه في السنين الخمسين الأخيرة والروائي الذي ليس على مثل هذا الوعي لن يقدم لنا ما يستحق للقراءة."[2]

يحاول إبراهيم سعدي عبر توظيف نظام التناوب والتوازي في سرد المقاطع تحقيق مقدار من النجاح فنّيا. فالرواية تقوم على البوح في الحاضر؛ أي زمن الأحداث، وفسحة لذكريات تعود من حين لآخر، ليقدم في الأخير خاتمة تساعد القارئ في عملية تركيب الأحداث، تتلاقى من خلالها المقاطع السردية الخاصة بمرحلة الماضي والمقاطع السردية الخاصة بمرحلة الحاضر. تتحمّل ضاوية في نهاية الرواية مسؤولية رواية الأحداث، فهي تحلّ في كل مرّة، وخاصة في هذا الموقع لتضيء بعضا من جوانب شخصية البطل الراوي بعد وفاته قتيلا من قبل عبد اللطيف، ومن المنتمين للجماعات الإسلامية، فتحتل ضاوية مكان زوجها: "نعم زوجي ترك الجملة هكذا. ناقصة، أظن أنّ أوّل شيء خطر في ذهنه أثناء تلك اللحظات هو أن يخفي أوراقه، حين وجدت أخيرا الشجاعة الكافية لدخول مكتبه، بعد مضي أكثر من خمسة أشهر على الأمر"[3]. ومن النقاط التي أضاءتها ضاوية طريقة موت الحاج منصور نعمان: "حين رأيتهم بزيّهم الأسود ووجوههم المختفية وراء الأقنعة ظننت أنهم من رجال الأمن، أي النينجا بالتدقيق، الحاج ظهر في الوقت الذي كشف أحدهم عن وجهه؛ أي في اللحظة التي أدركت أنّني كنت على خطأ. حين صحت عبد اللطيف، بعدها سمعنا أولى كلماته: أهكذا ترحبون بي؟..جئت لأنفذ فيكم أمر الله...كل شيء تسارع بعدها. أحسست بأحدهم يشدني إلى الأرض ويسُدّ فمّي براحة يده ويُمسكني من شعري ويصوب وجهي نحو الحاج، فرأيتهم يذبحونه بعد ذلك أغمي عليّ"[4]. عملت ضاوية كراوية على نقل هذه المشاهد الحية في تصويرها فانتقلت إليها عملية السرد، وشكّلت راوي داخل الحكاية، ومن ثمة نصل إلى أن الرواية قد اُعتمد فيها على سارد متماثل حكائيا، لأنّه "شارك وشاهد وكانت له مواقف

---

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، إربد:عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص 104.

[2]- جبرا إبراهيم جبرا، هذا زمن الرواية، مجلة فصول، زمن الرواية، ج1، م2، ع1، 1993، ص 126.

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 324.

[4]- م، ن ، صصص 325، 326، 327.

أسست لوجهة نظر دقيقة وملمة بأطراف القصة ماضيها وحاضرها"[1]، تعتمد الرواية على عنصر التشكيك وهو من أبرز ما تميّزت به الرواية الجديدة في فرنسا منذ أن صدر كتاب نتالي ساروت عصر الشك وبعده؛ حيث كانت الرواية "وصفا للشخصيات ثم صارت أسئلة حول الذات مما أطاح بدور الشخصية وحولها إلى وجود بلا صفات وحتى بلا إسم."[2]

إنّ توظيف مثل هذه التقنيات في السرد يُعدّ وسيلة فعّالة لتحقيق التفرّد والتميّز وفضح، وإدانة لكل ما يهدّد الكائن الفرد عبر كتابة جريئة خلاّقة، تحوّل الذات من موقع الضحية إلى موقع الإنسان الفاعل المقاوم لمختلف أشكال الظلم والقمع. وكنتيجة لكل ما تقدّم فحضور مثل هذه الخاتمة ومعمارية النص ككل تُعدّ إجابات لأغلب الأسئلة التي طرحها القارئ منذ بداية الحكي حتى نهايته، فإذا كان منطق الرياضيات يقرّ أن الخطّين المتوازيان لا يلتقيان أبدا، فمنطلق الأدب يقرّ بعكس ذلك، لأنّ الأدب وخاصة الرواية مادة زئبقية تقفز وتُكسّر المنطق، وتجاوز القاعدة والقانون هو مرتكزها. أخذت رواية بوح الرجل القادم من الظلام على عاتقها صياغة عناصر التشكيل الروائي التقليدي بصورة تخلخل الركائز المنطقية للرواية كالتسلسل والخطية، مما جعل هذه الرواية تندرج في إطار الروائية العربية الجديدة بفضل وعي كاتبها ورؤيته الخاصة لكل ما يحيط به باستخدام أنا السرد.

[1]- نبيلة زويش، الراوي ووجهة النظر في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، الملتقى الدولي الثامن للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص 170.

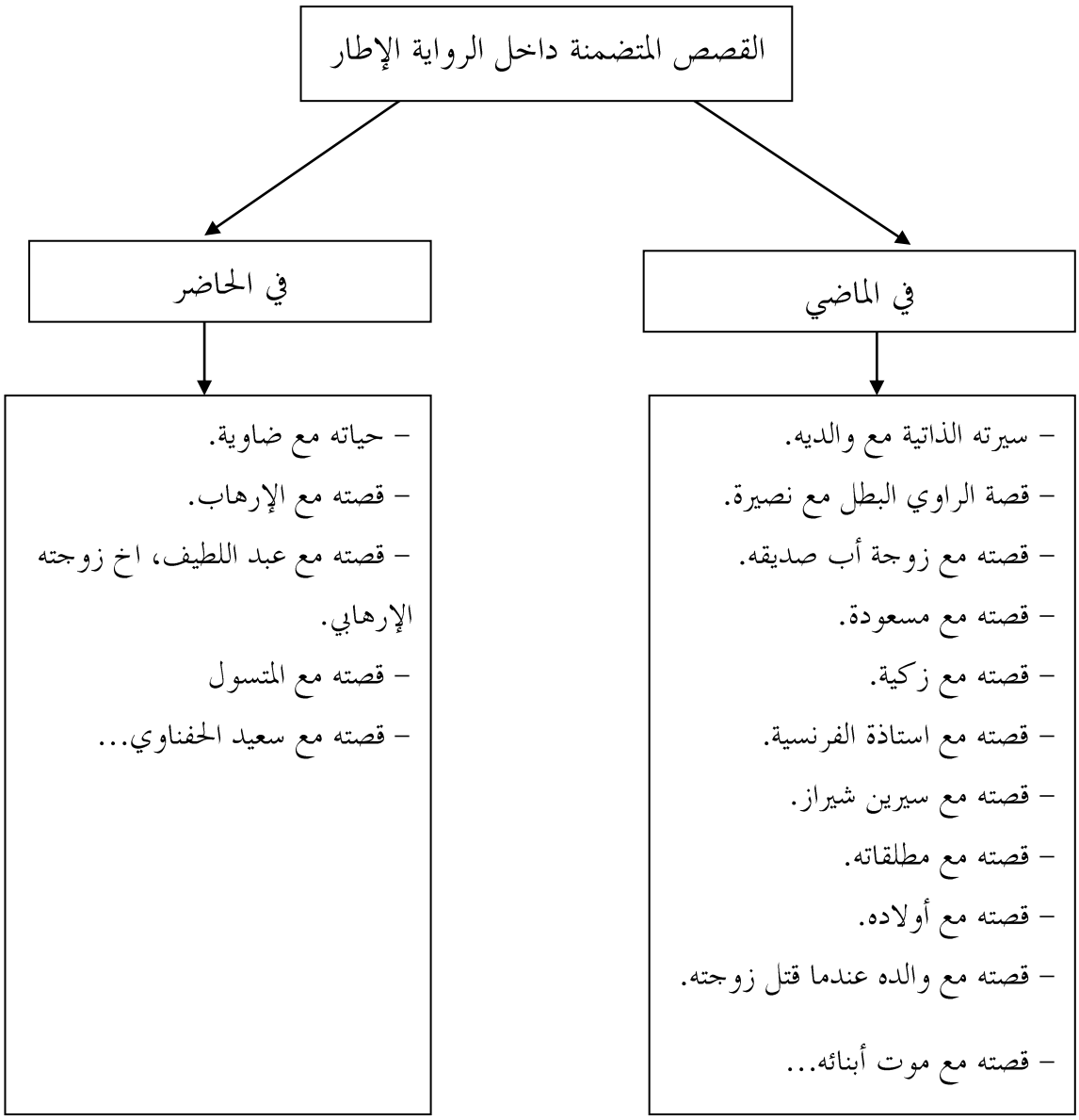
[2]- صلاح فضل، التجريب في الإبداع الروائي، الرواية العربية وممكنات السرد، أعمال الدورة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، صص 11، 12.

3- نظام التضمين طريقة من طرق البوح.

عمل الكاتب إبراهيم سعدي على تنويع طرق سرده، بتوظيف آليات وأنظمة جديدة، تختلف عما كان سائدا في الرواية العربية التقليدية، فراح يصوغ من تجربته الإبداعية أشكالا سردية تخدم بعضها البعض كتوظيف نظام التضمين إلى جانب نظام التناوب، فغدت روايته متميّزة ببناء يعتمد التضمين كمظهر مُلفت للانتباه، وهو الاتجاه الذي سلكته الرواية العربية الجديدة في تأثّرها بالأشكال التراثية للسرد العربي؛ إذ "بنت شهرزاد سردها في ألف ليلة وليلة على أساس التضمين؛ بحيث تتضمّن القصة الإطار قصص أخرى بداخلها تتعايش وتتقاطع معها وهذه طبيعة الرواية باعتبارها نسيجا لغويا تجتمع في ثناياه نصوص أخرى متغيرة المستويات متعددة الأشكال،"[1] أو ما يُسمى الرواية داخل الرواية. إنّه تكسير لعمودية السرد، هو ما يضمنه نظام التضمين، فتقديم الرواية بشكل مختلف هو هدف إبراهيم سعدي؛ حيث عمل على إدراج جملة من القصص في المرحلتين الماضية والفترة الحاضرة، وهي محاولة لفتح الأفق الروائي أو المزج والخلط بين الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات، "وبهذا تخترق الكتابة انغلاقها حول الوهم المرجعي ذي البعد الأحادي."[2] تنقسم القصص المتضمنة إلى نوعين: نوع يسرد فيه الراوي قصصاً عن الماضي، وآخر يسرد فيه قصصاً عن الحاضر، والمخطط التالي يوضّح ذلك:

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، ص 17.

[2]- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 65.



يتداخل نسيج القصص بعضه مع بعض مشكّلا خيوطا سردية شديدة التعقيد، تحتاج من القارئ جهدا لفهمها وإعادة تركيبها تسلسليا. وقد تحكم في سرد هذه القصص ضمير المتكلم "الذي يلتصق بتجاويف السرد، وتجعله طبيعته أقل رواية، ومن ثم يوحي بنظام العمل إلى رواية السيرة الذاتية التي يحدث فيها تطابق بين الرواية وبطل الرواية، وتكون أنا الكاتب

هي نفسها أنا القصة."[1] ولعلّ هذا المظهر يبرز بشكل واضح في حديث الراوي/البطل عن سيرته الذاتية منذ الطفولة حتى آخر موقف في حياته، فهيمن الماضي على الحاضر بقصصه المثيرة والمشوقة، خاصة عندما يتعلق الحديث عن المرأة والعواطف وعوالم كسر الطابوهات، فاحتلّ هذا الموضوع جزءا مُهمّاً من مساحة السرد نلمسه في جملة العلاقات التي أقامها الراوي/البطل مع أسماء شخصيات أنثوية كزكية ومسعودة، وسرين وغيرهن، "خطأ لا يُمحى الوقائع الماضية واسترجاع الأحداث يأتي في أكثر من بعد، فقد يكون الماضي على شكل وخزات ضمير وقد يكون على شكل اعتزاز بالنفس لما حققه الشخصية من إنجازات."[2] فرحلة الراوي البطل إلى الماضي بذكر هذه العلاقات تُعد وخزة من وخزات الضمير، قام بكلّ المحرّمات حسب تعليقه، "في ذلك اليوم ولأول مرة في حياتي، في حوالي الساعة الثامنة ليلا، شربت الخمر وأكلت لحم الخنزير. السيدة ردمان لا تتحمّل مسؤولية ذلك في الحقيقة، داخل "فيلا روز" المشرفة على البحر، حيث أحسست بنفسي بعيدا عن العالم، في جزيرة مارست الجماع مع معلّمتي السابقة، السيدة كلير ردمان. في سرير غرفتها، عشر مرات، أي طوال الليل، وذلك في مختلف الوضعيات، ما حلّل الله وما حرّم."[3] إنّ الخطاب الممرّر عبر توظيف عوالم الجنس يحيل على تلك الحالة الشعورية المختنقة التي يعيشها الراوي البطل في ظلّ الصراع الثقافي والسياسي الذي تمرّ به الجزائر، "فالمعرفة والتاريخ والإيديولوجية والنضال والتراث الحضاري العربي سمات لا تتحقق في النص إلاّ من خلال المرأة وضمن عالمها، فهي ما يستثير المرأة ويغريها ويثير الدهشة عندها..."[4]، والعلاقة بين الراوي/البطل والسيدة ردمان ما هي إلاّ علاقة الجزائري بالثقافة الفرنسية التي تغلغلت في نفوس الجزائريين وبقيت إلى يومنا هذا، ثقافة لا يمكن الاستغناء عنها، فما يعيشه الجزائـــري

[1]- فخري صالح، النـــزوع في الرواية العربية الجديدة، ص 99، عن: رولان بارط، درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة (بيروت) والشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط)، 1980، ص 525.

[2]- أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع (عمان)، 2004، ص 22.

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، صص 52، 53.

[4]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 206.

إبّان العشرية السوداء يحمله للحنين والبحث عن فضاء أكثر حرية، وما "فيلا روز" إلاّ المكان المناسب لذلك "فالثقافة تقوم بتزويد الروائي بالمكنونات التخيّلية التي يتحرك ضمنها من أجل رسم الحدود الفاصلة بين ذاتية ترصد، وبين موضوع دائم التجدّد وغير قابل للاستنفاذ"[1]. وحتى بعد رحيل مدام كلير ردمان ظل الحنين يطارد البطل، لذلك فهو في كل مرة يعود إلى فيلا روز ويتأمّل تفاصيلها داخليا وخارجيا، " فلا شيء كان يوحي بأن السيدة كلير ردمان رحلت إلى بلدها، أو على الأقل بأنها أخذت شيئا معها. ومما زاد إحساسي بذلك كله، جاعلا إياي حينها أشعر لو أنني أخترق حرمة "فيلا روز".. مكتبتها الموجودة في الغرفة المقابلة. هي أيضا وجدتها لا تزال تحتفظ بكامل محتوياتها، أي بكتبها أساسا: بلزاك، كاموا، مالرو، سارتر، هيكو، صتاندال، مونتسيكو، ماركس، فرويد، ابن خلدون، القرآن، الإنجيل، التوراة، ألف ليلة وليلة، غوته، شكسبير، وغيرهم"[2]. حملت الغرفة كحيّز مغلق العديد من الفضاءات المفتوحة على التاريخ والدين، والفلسفة، والأدب، والفكر، مما دفع بالكاتب عبر بطله/الراوي إلى لفت انتباه القارئ أن الثقافة الفرنسية مازالت بأشكالها وأساليبها راسخة في الثقافة الجزائرية، "رأيت والدتي خارجة من "فيلا روز" مرتدية ملابس معلمتي، كل شيء تدثرت به كان لها. الطابور الأسود، القميص الأبيض المطرز عند الصدر.. لست أدري لماذا تُظلم الدنيا أمامي حين أراها لابسة ثياب معلمتي، هذه المرة أيضا لم يمكنني إلاّ أن أحسّ بالاحتقار لها وغثيان مشوب بشعور بالعار. منذ أن صارت في حوزتها، أصبحت تخرج إلى الشارع أيام كنا نسكن في لاكلاسيير. لم يحدث قط أن تركت البيت بمفردها. اللهم إلا لكي تذهب إلى الحمام، اليوم تخلت عن استعمال الحائك وصارت تتكلم بالفرنسية، هي التي لم تجلس في يوم من الأيام على مقعد من مقاعد الدراسة، لو علمت في الوقت المناسب أن الأمر سيؤول إلى هذا الحال. لكنت رميت بملابس معلمتي إلى البحر أو أحرقتها."[3] يسرد الراوي ما تركه الاستعمار الفرنسي من آثار في الثقافة الجزائرية التي تبدو بعد فترة الاستقلال تائهة مضطربة بين ما تركه الاستعمار من ثقافة أجنبية بكل تجلياتها، وبين ضرورة العودة إلى الأصل، والاحتفاظ بالموروث المادي والمعنوي لهذا الشعب.

---

[1]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 260.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 67.

[3]- م، ن، صص 76، 77.

يُعقد الحاضر علاقة جدُّ وطيدة بالماضي، فالتضمين في رواح بوح الرجل القادم من الظلام توالدي؛ حيث القصّة تلد القصّة عبر استدارة الزمن الروائي، فسيطر صوت الراوي العليم الذي يحكي بمفرده، وفي العديد من المرّات ترد صيغة السرد المنقول، ومن الحين إلى الآخر يكسّر إبراهيم سعدي هذه القاعدة، ويسمح للشخصية بالحديث مُعبّرة بذلك عن أحوالها ومشاعرها؛ أي أن "المعنى الذي كان يناط في الرواية الواقعية، بالحكاية، والشخصية والحدث صار في رواية التجريب، يناط بالفعل السردي نفسه محوّلا بذلك تقنية السرد المتعاملة مع الزمن من وسيلة إلى وظيفة تمارس فعل التوليد لدلالات معنى الرواية. وهو ما يجعل فعل السرد يتخذ قيمته وأهميته الأساسية، لا من حكاية يحكيها، بل من حركته نفسها من حيث هي حركة تمارس فعل السرد وتبني قواعد جديدة للإحالة، وتنتقل من منظور روائي يرى إلى المعنى في الحكاية، بما هي حدث وشخصية وإطار زماني ومكاني، إلى منظور روائي يرى في هذا المعنى هو كيفية سرد"[1]. تحظى الذاكرة بحضور قويّ في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، فتُصوّر على أساس الوجدان والشعور "وتنصيص الذاكرة وتحويلها إلى فعل كتابي نصي يتم عبر استخدام فضاء الذاكرة، بوصفها جسرا للوصول إلى الحساسية النصية للكلمة، اعتمادا على طاقة التماهي النصي فيها وبفضل زخم مرجعيتها الوجودية التي تمول إشكالية التنصيص باحتمالات المعنى."[2] تحضر قصة سيلين شيراز متضمّنة في ذاكرة الراوي البطل كمحطة مهمّة وسؤال لطالما شغل بال البطل، "ماذا فعلت بي شيراز في تلك اللحظات القليلة التي قضيتها معها حين التقيت بها أول مرة في حياتي."[3] فهي شخصية جديدة من ضحاياه، وباريس تُعدّ مسرحا جديدا لقصة جديدة. هي "العالم الطافح بالحركة والتدفق، كما توحي بالفرح الآخر الذي يغمر القلب بالرقص والنشوة في اتجاه رفض فكرة الانفصال عن الذات، وهنا تتخذ الغربة دلالات السحر هروبا من سوداوية واقع بدا لهم مقنط ومقروح."[4] أنشأ الكاتب عبر راويه طريقة سردية مبنية على لغة الحياة البسيطة التي يعيشها من خلال تجليات التذكر الاستيعادي الذي يقوم به من لحظة إلى أخرى. تبرهن الذاكرة على

---

[1]- يمني العيد، الرواية العربية وآفاق المستقبل. من الموقع الالكتروني : www.dohafestival.net

[2]- محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص 112.

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 128.

[4]- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 24.

ألم الزمن وانكساراته وهزائمه وخيباته، فراح الكاتب يُضمّن رسالة نسرين شيراز في مقاطع سردية بعينها، وهي قفزة نوعية في التجريب الروائي على صعيد الشكل، منها ما ورد في الفصل الثالث والعشرين.

"عزيزي:

حين تصلك هذه الرسالة أكون قد انتقلت إلى العالم الآخر.إن كان يوجد حتى، خصوصا لا تحس بنفسك مسئولا عن شيء. أنا لا أبعث لك هذه الرسالة سوى من أجل أن أخبرك بما قررت، من أجل أن أقول لك وداعا، أرجوك. منصور لا تحزن كثيرا. حاول أن تسترجع حبك للحياة.

أحبك كثيرا.

وداعا.سيلين"[1].

تتميّز نهاية كل شخصية يرتبط بها البطل بالمأساوية، إمّا بالهرب أو بالموت أو الرحيل، فالشخصية في الرواية الجديدة تولد بشكل حدسي، وبصورة غامضة كالطيف يميزها الإحساس بالاتفاق والتوحّد، والعزلة، والاغتراب داخل البنية الروائية، فهي كثيرا ما تختفي تحت ضمير المتكلم، "الذي يخفي حالة غير محدّدة، حالة ذاتية خاصة، تبحث عن نفسها، وحتى الشخصيات الثانوية،إنما تمثل حالة من حالات ضمير المتكلم تصل في منطقة النسيان، ثم تظهر فجأة في وعي المتكلم، حيث يتذكرها وكأنها امتداد لحالته الذاتية، ولم يتمكن القارئ من رؤية ملامح شخصية كاملة، ولن يستطيع أن يكون وجهة نظر محدّدة."[2] ينطبق هذا الطرح على شخصية سيلين تلك المرأة اليهودية الغامضة بأسلوبها الثائرة بآرائها اليسارية، رمز المرأة المتحررة، وكأن البطل أراد أن يقيم علاقة متعددة الأطراف والوجوه مع العديد من الثقافات فاحتك بالفرنسية، وعاشر المطلقة، وارتبط باليهودية، وكأنه نقطة التقاء لهذه النماذج ممّا يجعل المقطع السردي" يمتاز بقدرته على تصوير الإحساس القوي في ذلك شأن الردود في الحوار."[3] استعار الكاتب هذا الشكل في الكتابة من الواقع اليومي، وكـــأنّ

[1]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 209.

[2]–كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، صص 131، 132.

[3]– عبد الحميد عقار، الكتابة وسؤال الكينونة، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد32،الجزائر ، 1992، ص 21.

الرسالة حقيقة، لكن مهما التفتت الرواية إلى الماضي "عائدة إلى وقائعه وزمنيته، إلى طلال الحياة فيه، والمصائر والصراعات التي انعقدت وشجرت في كنفه وانعطافاته فهي غير التاريخ وإن اتخذته مرجعا وسندا، فأهمية الماضي تعود إلى التمام والإكمال فإن كتبت الرواية عن الحاضر أو عن حاضر قريب، فلكي تلحقه بأمس ليصبح ذو وجود ماضوي،"[1] احتوى الماضي بكل أبعاده في رواية بوح الرجل القادم من الظلام الحاضر بكل تجلّياته، فسيرة الدكتور منصور نعمان مرهونة بما فعله في الماضي، لذا فالخوف والرعب من عائلتي زكية ومسعودة، طاله في الحاضر ليظهر في شكل تهديدات الجماعات الإسلامية التي تريده أن ينظّم إلى عالمها. ففاضت الرواية بجمالية سردية تحاول معانقة "الفضاءات التاريخية في الذاكرة الجماعية لأمّة،"[2] أين يتراءى الموت بكل أشكاله البشعة ، فتُـــقتل أمّه على يد أبيه، ليطاله الموت النفسي والإحباط: "شاهدت نفسي أسقط في هاوية مظلمة. لا قرارة لها. لا سماء لها ولا أرض لا بداية لها ولانهاية .في قلب ذلك الظلام اللامحدود .أبصرت كائنات سامحة البياض تقدم نحوي في هدوء وصمت، يتقدمها ملاك حاملا كفنا مسبوطا على ذراعيه الممدودتين حينها أحسست بروحي تفارق جسدي .كما لو أنها تخرج لملاقاة الملائكة التي جاءت لأخذها في تلك اللحظات عرضت على الله سبحانه وتعالى الصفقة التالية: أن يبقى على قيد الحياة مقابل أن أعبده إلى آخر يوم من حياتي وأعيش في أشد أرض الله قساوة. خادما للمؤمنين من عباده، حينذاك رأيت ملاك الموت يطوي كفنه عائدا على عقبيه برفاقه خائضين في ظلام مدلهم، لا قرارة له."[3] تحضر مثل هذه المقاطع السردية ضمن جملة الاستذكارات التي يقوم بها الراوي البطل من الحين إلى الآخر، فتظهر تلك الجوانب المخفية في شخصيته التي لا تبوح إلاّ في أحلام يقظتها، "فالحلم لغز مصوّر، وذلك لأن أفكار الحلم الكامنة لا تعبّر عن نفسها بصورة ساخرة وصريحة، حيث أنها تدور حول رغبات مكبوتة، أي محظورة تتنافى مع المثل العليا للشخصية، كأن تكون رغبات جنسية محرمة أو عدوانية،

[1]–أحمد المدني، رؤية السرد فكرة النقد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2006، ص61.

[2]–حفناوي بعلي، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، ص126.

[3]–إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ،صص219، 220.

وهي لن تستطيع التعبير عن نفسها ما لم تتنكر في صورة ملتوية تبدو فيها غريبة عن الأصل حتى تفلت من الرقابة التي تفرضها المقاومة الداخلية دفاعا عن النفس"[1].

من هذا المنطلق رسم إبراهيم سعدي صورة لنفسيته تعتمد البوح الداخلي الذي يظهر تارة في شكل مقاطع سردية للأحداث، وتارة أخرى في شكل مقاطع سردية لأحلام اليقظة والتهيؤات، "فالحلم يكشف الزمن أحيانا ويقصبه في أحيان أخرى بالطريقة التي يعرض فيها يوميات العوالم الداخلية للأشياء التي لا يحكمها نظام الخارج، فنجد أنفسنا مضطرين إلى تعيينها ووصفها على القاعدة الضدية التقليدية بفوضى الداخل."[2] فيتوالى سرد مثل هذه المقاطع بحسب الحالة الشعورية للراوي البطل الذي تتقاذفه أمواج الصراعات النفسية التي يعيشها كلّما تذكّر ما فعله في الماضي مثل ما ورد في:

"عاشقة تضع اسمها في فمي بلسانها ثم تضع لبن ثديها في جوفي، وتبول على جثّتين ميّت أو مريض يُغطّيه لحاف أبيض من قمّة رأسه إلى أخمص قدميه، ممدد على نقالة..."[3]. فعلم النفس "أقرب المحسوسات إلينا لكنه أغمض دلالة عندنا من موقعه تبدأ المسافات وتنبع التساؤلات وتنطلق أسفارنا نحو المجهول، فهو لا شيء في الكون الواسع ولكنه صلتنا الفعلية الوحيدة بالوجود، فنحن موجودون فيه وموجودون به."[4] تُفسّر حالات التشظّي قيام الرواية على نمط المشاهد التي تتماهى من خلالها الفاعلية الجسدية مع الفاعلية اللغوية السردية، فيتحرك النص تحركا جسديا بفعل التخيّل والحلم، وتحقّق بذلك الإنزياح عن الأصل، فالهروب إلى الماضي هو هروب إلى الحاضر، "ولا يظهر سيرها في الأشكال الزمنية للماضي والمتمثل في المعنى الأسطوري، إنها كائنة دائما مهما نقل كانت"[5].

---

[1]- حلمي المليحي، علم النفس المعرفي، دارا النهضة العربية ، (بيروت، لبنان)، ط1، 2004، ص 264.

[2]- محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص 19.

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 221.

[4]- م ، ن، ص 39، عن:

حمادي الزنكي، الجسد ونسخه في الفكر العربي الإسلامي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد 39، 1995، ص 65.

[5]- أ. أمندولا، الزمن والرواية، ت. عباس بكر، مرجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 164.

4- مساحات البياض، شكل من أشكال البوح الصامت في الرواية.

تشكل رواية بوح الرجل القادم من الظلام بنية سردية قائمة على المغايرة، ومحاولة إرباك القارئ بالتصرّف في شكل الرواية، وتوزيع تقنيات سردية هنا وهناك، فمغامرة الشكل تقتضي مثل هذه التنويعات السردية التي تسعى بالدرجة الأولى إلى خرق النمط الروائي الجاهز، وبناء عالم نصي متشعب المسالك، نقرأ:

"شقراء غاية في الجمال، تشبه سيلين، قادمة من باريس، عني جاءت تبحث في اليوم الثالث تسدد ظفرين من أظافرها الطويلين العادين كالحرية نحو عيني الاثنتين. فتفقأهما فقأ بشعا ونهائيا. أهيم في الصحراء بلا هدف، أعمى، عاريا، مخضب الوجه، باسم...ابن الشحاذ يعود إلى بطن مسعودة المطلقة بأمر مني مسعودة تصرخ، تصرخ من الألم، من ألم رجوع ابني الشحاذ إلى رحمها. أنا أصرخ أيضا، أصرخ حتى لا يتراجع: عد من حيث أتيت عد إلى البطن الذي خرجت منه."[1] يبدو الراوي البطل من خلال هذه المقاطع السردية المعقدة التركيب في حالة شعورية جد مضطربة، فطريقة عرض هذه التهيؤات تجعل القارئ يتخيل على امتداد صفحاتها أنه أمام شخص يحاول تبرئة نفسه لارتكابه عديد الأخطاء التي ما زالت تطارده في حاضره؛ حيث تمخّض تأثير الحلم في العمل الإبداعي عن قدر معيّن من الإيهـــام، "الذي هو جزء أساسي من حياة النفس البشرية لا مفر لنا من مواجهته إن نحن أردنا فنا يصف النفس، ويلمس حياتها لمسا دقيقا، كما أنه يساعد في خلق الفضاء العام الذي تجري في مساحته الحياة الإبداعية."[2] إنّ هذه الفضاءات السردية التي تعتمد الخيال والحلم تعكس العلاقة الوطيدة بين الجسد والحلم، باعتبارها السبيل الوحيد أمام الراوي البطل للتعبير عن ندمه وأسفه لما قام به في الماضي، فالجسد البشري المحكي متفتّح على ممكنات القراءة والتأويل، ويحاكي أسئلة الواقع من خلال خطابات الشخصيات ومواقفها "كما تعني تشكيلها في رؤى ووقائع وأوهام وأحلام، ممّا يُوسّع من النظر إلى درجة غليان هذا الواقع، كما يوسّع من تجلّياته وممكناته، ومتخيّله، ومن طرائق إعادة بنائه ليتجلى روائيا، ومن خلال

[1]- أ. أمندولا، الزمن والرواية، ت. عباس بكر ، ص 221.

[2]- محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعوري، ص 159.

اللغة والتخييل"[1]. تتوزّع البياضات في رواية بوح الرجل القادم من الظلام حسب ما ورد في الجدول الإحصائي السابق الذكر بعد نهاية كل قسم من الرواية، وهي تقنية وردت لتتغلغل بين المقاطع السردية مفسحة المجال لعملية التأويل والفهم، فالبياضات "فراغات يتحوّل فيها التعبير بالكلام الصريح إلى تعبير بالصمت، فالصمت ناطق ولا يقلّ منطوقه أهمية عن القول الصريح، بل بإمكان هذا المنطوق أن يكون مروعا أكثر من الصراحة ذاتها."[2] وردت البياضات في الرواية لتزيد من طاقة القارئ في عملية التأويل بعد الانتهاء من كل قسم. ويُعدّ البياض من أبرز مظاهر تطوّر الرواية الجديدة، وهو ما يعرف عند روب غرييه، وناتالي ساروت بالقص المثقوب Le recit Laumaire. الذي يُعرّفه روب غرييه بقوله: "إنّ ما نعنيه من الأبنية السردية هي تلك الأبنية المثقوبة... فالمعنى يمرّ عبر الثغرات...وهو ما يزيد النص توزّعا وتباينا ويؤدي إلى انتشار المعنى بدلا من تكثيفه"[3]. تعمل مثل هذه التقنيات على إرباك القارئ، ودفعه إلى طرح مزيد من الأسئلة، "فالرواية تتميّز بالكثير من عناصر التشويق، والقراءة الواعية تحاول أن تجد مدخلا مناسبا للدخول إلى عالم الرواية ومكوناتها السردية."[4] عمل الراوي/البطل على مدّ القارئ بجملة من المعطيات حول شخصيات الرواية، وبتوظيف نظام التوالد أو التناسل تكوّنت العديد من القصص، فكان بحاجة إلى مقاطع البياض ليستريح من خلالها من عبئ السرد، ويشرك القارئ في عملية تأويلها. وقد أكّد الكاتب الفرنسي فولتير على هذه التقنية في قوله :"أكثر الكتب نفعا عندي، هي التي ينشئ القرّاء نصفها"[5]. فالذّات الساردة في هذه المواقف تعمل على توزيع المساحات البيضاء بحسب حالتها النفسية التي يسودها الاسترسال تارة، والتقطّع تارة أخرى. فالراوي/البطل يعيش فترات من الاتّصال بالذاكرة عندما يسترسل في الحكي عن الماضي وأحداثه، فالعودة إلى أيام الطفولة، ما هي إلاّ فرصة لتأنيب الضمير أحسّ بها منصور نعمان في كبره بعد ممارسات الغش وأذية الآخر، فلم ينعم بالراحة والأمان في حياته. وتمثل الذاكرة ما يمكن أن نسمّيه "بالحيز النفسي الذي يتمّ

[1]– محمد عز الدين التازي، الخطاب الروائي العربي الجديد، السرد والفضاء والتناص، مكتبة الأمة، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 06.

[2]– محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينيات والثمانينات، ص 267.

[3]– م، ن، ص 267.

[4]– محمد عز الدين التازي، الخطاب الروائي العربي الجديد، ص 15.

[5]– محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القص، ص 267.

فيه استحضار عالم الطفولة، وهو حيز لا يحمل صفات المكان، لكنه يمثل بديلا له، ويتّصف بالاتساع اللامتناهي،"[1] "فالذكرى والكتابة فعلان متوازيان يمثلان محاولة تقوم بها الذات من أجل بلوغ عالم آخر بديل عن العالم الحاضر المرفوض وغير المرضي"[2]. يحضر البياض ليعكس حالة الندم التي يعيشها البطل، والأبيض لون الموت والنهاية، وهو أيضا لون بداية الأشياء وتشكّل العالم من جديد. كذلك كانت نهاية شخصيات رواية بوح الرجل القادم من الظلام التي استحضرها الراوي البطل لتهيمن على حاضره الذي هو زمن حاضر الشخصيات من خلال عملية التذكر.

أصبح الزمن في الأعمال السردية الجديدة "جهازا مرتبطا بجهاز الشخصية من حيث هي عقدة النص وأساسه في الوقت ذاته، فإن المسار الزمني لا يمضي في مساره التسلسلي المألوف، وإنما يتخذ له سيرا مختلفة متشبعة، بحيث قد يرتد إلى الماضي فيديره من الحاضر، وقد ينطلق إلى المستقبل مديرا إيّاه من الماضي،"[3] فالرواية بتكوينها المعقّد وتركيبها المتعدّد الذي يعتمد على الاسترجاعات تدفع البطل الراوي إلى سرد سيرته الذاتية تعود إلى الماضي، ويسلّط الضوء على أهمّ أحداثه، "فالماضي ليس كتلتة واحدة، وإنما هو اتجاهات، تعكس قوى ومصالح طبقات وهو من ثم يفتش في اتجاهات الماضي عن سند لموقفه الراهن، إنه بكلمات أخرى لا يتبنى الماضي ككل، بقدر ما يختار منه نافيا بعض العناصر ومثبتا بعضها الآخر، إن الماضي في هذه الرؤية له استمرار في الحاضر، وإن يكن استمرار غير تشابهي"[4]. إذن يفتح توظيف البياض آفاق التجريب الروائي المؤسس على فوهة الراهن المتداخل مع الأمس القريب، فالذاكرة هي منطلق أي عمل أدبي، هي "ليست متطابقة مع الواقع أو معادلة للماضي أو الحياة ككل بقدر ما هي وعي بهذه المرجعيات وإدراك منظم لتشابكاتها وتعقيداتها، وخبرة حول معطياتها وقوانينها، تحتكم إلى كفايات الحواس في نسبيتها

[1]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص 90.

[2]– م، ن، ص 91.

[3]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، ص 11.

[4]– نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، (فاس)، ط2، 1992، ص 229.

وجزئيتها"[1]. والرواية قادرة على تشخيص المتغيّـــر من أنماط الوعي والذهنيات، فتصبح بذلك "نصّا تطوّريا لا يعتمد على الخطية التي تتكسّر بفعل الاستطراد، وتدخلات السارد، وتأثيث فضاء النص بلعبة الاستشهادات ومختلف أشكال التحاور والتداخل النصي والثقافي، ومستويات التكسير للغات والخطابات والنبرات."[2] ويُعدّ البياض من أبرز تلك التقنيات السردية التي تسعى إلى تحقيق التميّز للنصوص الروائية.

5- حدود الواقعي والمتخيل في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

تقوم طقوس الكتابة الروائية العربية الجزائرية الجديدة على نوع من التفنن السردي، تحدثه عملية المزج بين عوالم الواقع المعيش، وشطحات الخيال المتكررة التي تعمل على إخراج المنجز الروائي الجزائري إخراجا فنّيا وجماليا متميّزا، تتأسس هذه الجمالية على قول الممكن والمحتمل، فالواقعي مثّل قاعدة أساسية لانطلاقة كل كاتب جزائري معاصر؛ حيث "يمثل ارتباط الكتابة الروائية بالواقعية طرحا قابلا لكثير من الاحتمالات والتأويلات خاصة أن الواقعية أضحت السمة التي تُنسب إليها أغلب الأعمال في الإبداع الروائي المعاصر"[3]. ينشد الجيل الجديد من الكتّاب عوالم التجريب الروائي، فهي السبيل الوحيد للتعامل مع أزمات الواقع، ومسايرة تغيّراته، ولأدلّ على ذلك من أدب الأزمة الجزائرية الذي كان وسيكون "المنعرج الكبير للكتابة الأدبية الروائية في الجزائر خلال السنوات القادمة، وهذا بعد أن يُطرح الغث من السمين على محك التجربة الجديدة للمشهد الأدبي الجديد."[4] ولنقل هذه التصوّرات حول الواقع الجزائري ومتناقضاته، لجأ هؤلاء الكتّاب إلى المتخيّل السردي يحيكون منه عوالم روائية متنوّعة القوالب والأساليب. وقد سبق ورأينا أحلام مستغانمي وهي تنسج من عوالم الثورة الجزائرية منجزا سرديا يعتمد على مخيّلة الكاتبة الواسعة، ونزوعها الشعري المتميز، أما واسيني الأعرج فأدخل القارئ في متاهة محكمة النسيج قوامها التفاعلات النصية المعتمدة على التروع الأسطوري والعجائبي. وسنحاول من خلال هذا الجزء من الدراسة إبراز درجات

---

[1]- هشام العلوي، تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية، النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع باريس: النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب ، ظهر المهراز، فالس المغرب، ط1، 2003، ص 65.

[2]- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحوّلات اللغة والخطاب، ص 06.

[3]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 122.

[4]- حفناوي بعلي، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، ص 123.

حضور الواقعي والمتخيل في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، فالكاتب هندس مخيلته السردية من خلال قاعدة أساسية، وهي الواقع الجزائري وقضاياه الراهنة، ومن أجل إحاطة دقيقة بدرجات حضور الواقعي والمتخيل في الرواية، يجب البحث في البنية السردية التي تضمّ مظاهر التمرّد على المنطق السردي.

أولا: السيرة الذاتية للراوي/البطل، شكل من أشكال الإيهام بالواقعية.

ارتبطت الرواية العربية الجزائرية الجديدة بنص السيرة الذاتية، فالرواية تنفتح على اعترافات الحاج منصور نعمان، وهو يروي مراحل حياته مرحلة مرحلة، حيث تلامس هذه الاعترافات الواقع بكل تجلّياته، ومهما حاول الكاتب إرباك القارئ بلعبة التصدير التي وردت في شكل توطئة تنفي علاقة الراوي بمخطوطه، ويشير إلى أن صاحبه قد مات، فالتداخل والتناقض يقع عندما يُصرّح باسم صاحب المؤلف، و"هو شخص مجهول تماما فمن يعرف الحاج منصور نعمان؟"[1] وفي الوقت ذاته يُذكر أن هذا الاسم مستعار، "ذلك أنّ عالم فالتخيّل قد يكون موجودا في التفاصيل أو بين التفاصيل، وأن علامات المتخيل ليست كلها منبثقة من نظام النص، لأنه قد يظهر نص ما متخيلا من خلال عتباته."[2] جسّد حضور هذه العتبة دور الإرباك والتشويش، ثم يسترسل الراوي/البطل في حديثه عن علاقاته بشخصيات في الماضي وأخرى في الحاضر. يبدو السرد في بداية كل مقطع بسيطا، يتحدث فيه الراوي بضمير المتكلّم عن علاقاته العاطفية ولا يكتفي بذكر ذلك، بل يُصوّر تلك العلاقات في شكل كوابيس تطارده في كل مرّة يتذكر فيها الإساءة التي سببها لكل امرأة أقام معها علاقة ولم تنجح" مسعودة وابني الشحاذ يركضان ورائي، أهرب منهما، أهرب بأقصى سرعة ممكنة، لكنهما يدركانني، يمسكان بي من القدمين واليدين ويلقيان بي في هاوية سحيقة من أعالي أحد جسور قسنطينة."[3] تنبع مثل هذه المقاطع من عمق إحساس الكاتب الذي يهتمّ بنقل وجهات نظره اتجاه المجتمع الجزائري وما يعانيه سنوات الأزمة والخوف، فالعلاقات يشوبها التوتر والخداع وانعدام الأمان، إلاّ "أنّ إدراك الوعي الإبداعي لدلالات هذه الواقع

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 06.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 26، عن:

- *Gérard Genette, Diction et Fiction, Editions du Seuil, pais, 1991, pppp24,25,26,27.*

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 222.

الممزّق لا يقع في حدود الواقع المدرك بالحس أو الموجودة كمعطى مادي جاهز ومحسوس، بل ينبثق انطلاقا من زعزعة هذا الواقع، وخلخلة نظمه، وخلاياه المجتمعية وإحداث بلبلة من شأنها أن تعيد إلى هيئته الأولى، أي إعادة خلقه باستمرار...وكأن الذي يحرك النفس ليس الواقع، بل ما وراء الواقع"[1]. فرؤية الراوي/البطل إلى كل ما يحيط به، أو إلى كل ما مرّ به من حوادث، كوقائع أكتوبر 1988 والخراب الذي تركته تلك الأحداث على الفرد والمجتمع، دفع به لاستحضار الجانب التاريخي في الرواية، "فالتاريخ غير التاريخي، التاريخ أحداث تمت في الماضي، وشخصيات حقيقية نهضت بهذه الأحداث وأصبحت عنوانا عليها، أما التاريخي فهو أحداث اختيرت من التاريخ حسب تبئير الراوي، ووظفت في الرواية تجسيدا لعرض روائي ماض أو راهن أو مستقبلي"[2]. اختار إبراهيم سعدي المغامرة في الماضي التاريخي ليكون له فرصة اختيار الأحداث، وإبداء وجهات نظره اتجاهها؛ أي قول ما لم يقله التاريخ، "وهكذا اتضحت الحاجة إلى السؤال بوصفه رغبة في التغيير الدائم أكثر من الحاجة إلى الوضوح. والرغبة في الغموض أضخم من الرغبة في المكاشفة"[3]. فكان تركيزه منصبا على بعض الأحداث التي لم يلتفت إليها المؤرخون، كعلاقته بالسيّدة ردمان، التي ما هي إلاّ صورة فرنسا في علاقتها المتجذرة بالجزائر والجزائريين، أمّا رأيه في تقلّبات الأحداث التاريخية. فيبرز الجانب الحيادي للراوي البطل الحاج نعمان؛ حيث تظهر المشاهد الحوارية لتؤكّد هذا الطرح، ففي الوقت الذي تبدي فيه السيدة ردمان رأيها بخصوص مظاهرات أكتوبر 1988 بقولها "يا للغباء ! منذ سبع سنوات وهم يحاربون من أجل نيل الاستقلال. والآن بعدما أصبحوا أحرار يريدون التقاتل فيما بينهم"[4]. اكتفى الراوي البطل بأن هزّ رأسه وقال:"لكن هذا هو التاريخ: غريب ومتقلب"[5]. يتحكم الراوي البطل في مثل هذه المشاهد في استراتيجية الحوار. فسمح للشخصية (السيدة ردمان) بإبداء رأيها اتجاه ما وقع في الجزائر وخاصة في مظاهرات أكتوبر 1988، وكأنه يقدم وجهة رأي فرنسا الشامتة والساخرة لما يفعله أبناء

[1]– عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 10.

[2]– سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، ص 53.

[3]– عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 27.

[4]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 53.

[5]– م، ن، ص، ن.

الاستقلال، وهو التأويل الذي يمكن أن تقبض عليه عملية القراءة فكل "رواية جديدة تقتضي قراءة جديدة ونقدا جديدا أيضا"[1]. يعمل الراوي البطل في رواية بوح الرجل القادم من الظلام على تقديم رؤية ذاتية اتجاه القضايا التاريخية والسياسية التي رافقت مراحل حياته وهي خاصية ميّزت كُتّاب رواية المحنة؛ حيث "هيمنت الحالة Etat على الفعل Faire. فركز الروائيون على أوضاع الذوات وعلى نتائج فعل الموت وحالات الدمار وحالات الحزن واليأس والألم التي يخلّفها في الواقع"[2]. ومن الماضي الأليم الذي عايشه الراوي تنطلق الأحداث، حيث كان الماضي المتسبّب الأول في العديد من المآسي والآلام التي وقعت لمن يحيطون به، "فالماضي شأنه شأن الحاضر، ليس خيرا كله، بل هو مزيج من الخير والشر، من الخطأ والصواب، من عناصر النقد وقوي التخلف. وأنه شأن مجتمعنا الراهن يقوم على الصراع بين هذه العناصر"[3]. ومثلما عايش الراوي البطل صراعات الماضي بأنواعها، فقر، بطالة، ظلم، استعمار، مظاهرات، فهو يُعايش الحاضر الذي هو أكثر ألماً بمظاهر الفتنة، وتفشّي الموت والقتل الذي تنوّعت فنونه وأساليبه، "فبقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النص الروائي الذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل جديد وغير مألوف، وبهذا تُعدّ الرواية الخطاب الأدبي الملائم والأنسب للتعبير عن واقع يتغير بسرعة، والنص المفتوح الذي لم يستنفذ بعد عناصر جدته، والذي لم يبلغ حدود تشكله النهائي"[4]. يسرد البطل جملة تفاصيل حياته في ظل أخبار الموت المتناقلة هنا وهناك، أو التي حضرها مباشرة، ولأن الكاتب يريد تقريب صورة مشاهد القتل مباشرة للقارئ، لجأ إلى توظيف ما يُعرف في النقد المعاصر بالمستنسخ وهو تقنية جديدة من تقنيات السرد الروائي الجديد.

يستعين الكاتب بهذه التقنية لتقديم النص الروائي بصفته " تلفيقا باللصق كشكل لغوي لأجزاء خطاب منسوخة من الواقع."[5] يعمل المستنسخ على خلق فضاء أدبي تتشكل بداخله

---

[1]- محمد داود، الإقتراب المتعدد لمغامرة النص الروائي الجديد، تجليات الحداثة، عدد 03، جوان 1994، ص 138.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 84.

[3]- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 227.

[4]- الطاهر روابنية، تضافر الشعري والأساطيري، قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي، تجليات الحداثة، عدد 03، جوان 1994، ص 77.

[5]- فليب هامون، الوهم المرجعي ، الأدب والواقع، ت. عبد الجليل الأزدي وحمد معتصم، ص 95.

بداخله وتلتحم مكونات عدّة ، فيصبح عبارة عن " استعارة من نوع خاص "[1]. ومن هنا فالمستنسخ يُعالج انطلاقا من قدرة المرسل إليه على التحليل، وانطلاقا من حمولته الثقافية ، ونظام قيمه، وردود فعله ووفق تصوّر التداول اللامحدود في فضاء ثقافي محدود ، لأن المتلقي بدوره يسلهم في صنع السياق الذي هو جزء من ثقافته، ونظرا لأن النص الأدبي عموما والروائي على وجه الخصوص هو بالأساس "مساحة مفتوحة، فإن قراءته تتيح الولوج إلى عالمه والتجريب في حقله والتنزه بين منعرجاته والتعرّف على تضاريسه."[2] وبالتالي تتحوّل الرواية إلى فضاء يُحاكي أساليب الرسائل والصحف وتتداخل أشكال التعبير والوسائل التي "يستعملها الروائي للقبض على تلك اللحظات الهاربة" [3]

والمقطع السردي الموالي مثال على ذلك:

"يستوقفني العنوان التالي: جريمة إرهابية شنعاء: ذبح أربعة مواطنين.

أقرأ:

جريمة بشعة أخرى يذهب ضحيتها مواطنون أبرياء، الجريمة وقعت يوم الثلاثاء الماضي في بيت منعزل بأحد أحياء لاكلاسيير، بضواحي العاصمة، في منتصف الليل. الضحايا من عائلة واحدة. أحدهم طفل في الثالثة من العمر اسمه فيفوش. وجد في مهده مقطوع الرقبة، مما يعني أن الدمويين ذبحوه وهو نائم، أخته المسماة حنان، البالغة من العمر أربع سنوات عثر على جثتها في الرّواق، مرتدية سترة النوم كانت قد استيقظت من نومها وراحت تجري نحو أمها. ولكن مصيرها لم يكن أفضل من مصير شقيقها. جثة والدتها (س.غ)، البالغة من العمر 24 سنة. كانت ملقاة على بعد مترين منها، قرب مدخل غرفة نومها. متمرغة في دمها الذي انتشر أيضا على الجدارين المتقابلين. ذراعاها مفتوحتان أمامها، كما لو أنها تمتدان نحو ابنتها لضمها. في الممر القصير المفضي إلى الباب المُـــطلّ على الباحة وجدت جثة جد فيفوش وحنان. الضحية إطار سابق في وزارة الصحة. اسمه صالح الغمري، يبلغ من العمر 65 سنة، أخذ تقاعده منذ بضعة أشهر فحسب، لم يتعرض فقط للذبح مثل حفيديه وزوجة ابنه، بل

[1]– احمد حفيظ، خطابات المستنسخ في الرواية العربية، بحث لنيل دبلوم دراسات العليا ، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1991، ص 28.

[2] – م، ن، ص 60.

[3] – حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ص 02.

نُكّل به ببشاعة لا توصف. ابنه الذي يشتغل ممرضا. كان مداوما في المستشفى أثناء وقوع المجزرة. عندما عاد في الصباح، وقع على المشهد المريع. حالته النفسية الناجمة عن الصدمة استدعت وضعه تحت المراقبة الطبية. السكان الذين يقيمون في أقرب المنازل إلى بيت الضحايا يقولون إنهم لم يسمعوا أي شيئا أثناء الليل. الملاحظ أنّ الباب الخارجي ليس به أي ضرر مما يدعو إلى الافتراض بين المجموعة الإرهابية استعانت بشخص يكون السيد صالح الغمري يعرفه ويثق فيه فجاءه ليلا. ففتح له الباب"[1]. يمثل هذا المقطع السردي جانبا من جوانب انفتاح الخطاب الروائي العربي الجزائري الجديد على مختلف أنواع الخطابات الأخرى، كالخطاب الصحافي، والخطاب الديني، والخطاب الفلسفي..ولأنّ إبراهيم سعدي حاول نسخ هذا المقطع الصحفي في روايته، بذكر عناصر الخبر الصحفي، إلاّ أنّ بصمته الأدبية تفضحه من حين إلى آخر، كتوظيف التعبير التالي:

"ذراعاها مفتوحتان أمامها، كما لو أنها تمتدان نحو ابنتها لضمها..عندما عاد في الصباح، وقع على المشهد المريع، حالته النفسية الناجمة عن الصدمة استدعت وضعه تحت المراقبة الطبية."[2]

تغيب مثل هذه التعاليق في المقالات الصحفية، لتحيل على وجهة نظر الراوي/البطل، الذي بعد أن أكمل قراءة هذا المقال، فضّل لغة الصمت التي تحيل على أمور عدّة، "فالعمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمعة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات"[3].

اعتاد الحاج منصور نعمان أخبار الموت الذي يطارده هو الآخر في كل زمان ومكان، فأخبار مقتل أبنائه تتوالى الخبر وراء الآخر، ولغة الصمت لم تعد تفي بغرضها في خضم هذه الأحداث، يصرّح الرّاوي: "أضع السماعة وأجهش بغتة باكيا. ماذا تريدون؟ لم أستطع المقاومة أكثر مما فعلت. النساء يُحطن بي ويسندنني. لكن لم أعد قادرا على التحكم في نفسي، أسمع أصواتا تقول: سلم الأمر لله، عمي الحاج !. البركة في أولادك الآخرين.

---

[1]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 255.

[2]– م، ن، ص، ن.

[3]– رينيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ت. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981، ص 27.

الحاج"[1]. لقد طال الموت في أبشع صوره عائلة الراوي/البطل التي ما هي إلاّ نموذجا عن الأسر الجزائرية التي عانت ويلات هذا الشبح، "فقد تفتح يومك أو تودعه بنبأ سيارة مفخخة أو صورة أشلاء والدمار، فيفجر بك الرعب وتداهمك كوابيس هذا الوحش الذي يفتك بالبشر، وهو في هيئة البشر"[2]. تعمل هذه المشاهد على جعل الواقع أغرب من الخيال، ومثل هذه الأعمال البشعة دخيلة على المجتمع الجزائري، والإنسان لا يتخيّل إلاّ انطلاقا من حقيقة معيّنة. حوّل الكاتب الموت إلى قيمة وظّفها في سياق كتابة رواية متميّزة على غرار العشرية السوداء بكل مشاهدها. لتصبح لغة التصوير في حد ذاتها هي الصانع للمتخيل السردي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

ثانيا: الماضي/الحاضر ثنائية البناء الزمني في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

يعتمد هذا الجزء من الدراسة على ما قدمه الناقد الفرنسي جيرار جينيت من مفاهيم حول الزمن الروائي، فدرس "العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب)؛ أي دراسة الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، وهي الصلات التي ستكوّن الموضوع"[3]. تفيدنا هذه المقولة في تبين استراتجية البناء الزمني في الرواية المدروسة، وقد سبق وتعرضنا إلى جانب مهم يخص الزمن الروائي في هذه المدونة، وهو هيمنة نظام التناوب في السرد بين الماضي والحاضر، فهذا النظام عمل على جذب اهتمام القارئ للرواية بتتبعها من البداية إلى النهاية، ومن ثم ترتيب مقاطعها السردية وربطها بعضها ببعض، وذلك لمعرفة العلاقات القائمة بينها، فأسلوب التذكّر أو الاسترجاع أو الفلاش باك Flash Back وهو ما يعرف أيضا بالارتداد "مصطلح روائي حديث، يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب"[4]. برز هذا المصطلح في الرواية العربية الجزائرية

---

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 193.

[2]- نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 52.

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ت. محمد معتصم وآخرون، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1996، ص 46.

[4]- الارتداد أو الفلاش باك :"قيل: سبق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد، يقع تركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير دون أن يكون بعض ذلك نشازا طالما يظل الإطار الفني لعرض القصة محترما. أنظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.

الجديدة، التي مال كتّابها لاسترجاع وقائع الماضي وأحداثه التاريخية كتوظيف متخيل الثورة الجزائرية، أو توظيف أحداث أكتوبر 1988، أو مظاهرات 11 ديسمبر 1961، كما فعل العديد من الكتّاب الجزائريين من الذين ينتمون إلى الجيل الجديد، "فالخطاب الروائي العربي تطور، واغتنى بمجمل التقنيات الموظفة في الرواية في تماس مع تحوّلات الواقع العربي. وكأني بالخطاب الروائي عرف تحولاته من خلال رؤية الروائي للواقع الذي يتحرك فيه، ومن ثمة ألقى بظلاله على التجربة، فكانت التنويعات الشكلية شديدة الصلة بأنماط الوعي المواكبة لمختلف التحولات. تفاعل معها الروائي بحسّ المبدع ورؤية المتابع المتفكر، هي "ممارسة كتابية تبيّن عمق الصلة مع الواقع، ولكن بطريقة خاصة تكشف بالملموس أن تاريخ الأشكال السردية التي عرفها الخطاب الروائي العربي، هو بإحدى الصور تاريخ تحوّلات المجتمع العربي، أو على الأرجح تاريخ الوعي به كما يقدم من خلال الكتابة الروائية،"[1] وعلى هذا المسار اتجه إبراهيم سعدي، وهو يعيد مراحل طفولته ومراهقته ويسرد أواخر حياته، "فالتصاق اسم الكاتب على جسد الحكاية، وجعله يعيش داخل شبكة من العلاقات الحية التي تربطه بالأجزاء الأخرى داخل عالم السرد، كفيل أن يقوي هذه السلطة ويعطيها شرعية معنية، كما أن وجود اسم الكاتب على مساحة القص، يعمل على تقوية عنصر الإيهام بالواقع، ويعمل على إزاحة الفاصل بين الواقعي والوهمي، ويلغي أهم عنصر في القص التقليدي وهو عنصر التوقّع"[2]. فالراوي الحاج منصور نعمان من خلق المؤلف، والمؤلف إبراهيم سعدي شخصية واقعية محدّدة الهوية، في حين أنّ السّارد "كائن خيالي من ورق."[3] وبين الواقعية والخيال تتحدّد عملية تذكر أو استرجاع الأحداث التي تنطلق من وقائع سنين الجمر التي عاشتها الجزائر وعيشها إبراهيم سعدي، فالرواية الجزائرية الجديدة "توغلت في إنتاج خطاب مركب يمتح من المعيش، من الذاكرة والتاريخ، من الأسطوري والواقعي، من النفسي والجسدي، كأنّ الرواية في اندفاعاتها تسترد الأصوات التي سرقتها قوى القمع

[1] – سعيد يقطين، أساليب السرد الروائي العربي، الرواية العربية وممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ج2، ص 136.

[2] – حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 23.

[3] –*Roland Barthes, Introduction a l'analyse Sturucturale de Recits, Ed, Points,p40.*

والكبح، لتوسّع معجم الاحتجاج والرفض والمكاشفة"[1]. إنّ الموائمة بين الزمن الواقعي (زمن القصة)، والزمن الروائي (زمن الرواية) تعد معادلة صعبة بالنسبة لكُتّاب الرواية الجديدة، فكيف يصبح المتخيل السردي ممارسة للواقع، وهو "مجرد بناء ذهني، خفي لا يدرك إلى إعمال الفكر والنظر؟"[2] فالاستذكار الذي يظهر في بداية كل فصل من رواية بوح الرجل القادم من الظلام، يُمهّد لحدث مهم يتذكره البطل في أوقات فراغه في زمن الحاضر، ولنلحظ هذا المقطع السردي:

"كان مترلنا يقع في الطابق العلوي لحارة تراكمت فيها البيوت وتشابكت بطريقة معقدة وبدون تخطيط، كانت تؤدي إليها أدراج وممرات ملتوية ضيقة شبيهة بالدهاليز...

دويّ انفجار رهيب يعيدني إلى الحاضر. على التوّ أغادر مكتبي، أرى ضاوية في القاعة تسرع نحوي وعلامات الذعر بادية عليها.

- ماذا هناك لحاج؟

- قنبلة بدون شك"[3].

يسرد مقطع الزمن الحاضر، بعد استذكار قصة علاقته بنصيرة أخت صديقه التي كاد أن يعتدي عليها في أحد المرّات، ويحدث قنبلة مثل التي سمعها تنفجر في الحاضر وتعيده إلى رشده وواقعه. وتتكرّر مثل هذه المقاطع السردية كثيرا في الرواية، معلنة جملة من الاعترافات في محاولة منه للتكفير عن ذنوبه، ممّا يعكس مهارة الكاتب الفنّية التي " تظهر أكثر لا في حضور هذين الزمنين في روايته، بل في قدرته في نسج الحركة بينهما"[4]. يستنتج القارئ لهذه الرواية وجود فقرات استشرافية[5] يعلن من خلالها الراوي استراتيجيته في السرد، المعتمدة على مراوغة القارئ، فيذكر تاريخاً استشرافياً في الصفحة الأولى على لسان الناشر المزعوم

---

[1]- محمد برادة، الرواية العربية بين لمحلية والعالمية، الرواية العربية وممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ص 23.

[2]- حسين خمري، قضاء المتخيل، ص 44.

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، صص 27، 30.

[4]- يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 233.

[5]- الاستباق أو الاستشراف: هو الطرف الآخر في تقنيتي المفارقة السردية.الارتداد/الاستباق: وهي تقنية زمنية تعني تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة التي سيشهدها السرد الروائي على عكس من المتوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق.

2015/06/16[1]، ممّا يدلّ على أنّ الكتاب المتحدث عنه لم ينشر بعد، أو هي مجرّد علامة سيميائية تحيل على أنّ هذا الكتاب سيصبح وثيقة تاريخية تؤرخ لأحداث مستقاة من الواقع، والدليل على ذلك أنّ تاريخا آخر وجد في آخر صفحة من الرواية يحيل على نهاية الكتابة السردية للرواية من قبل الكاتب الواقعي: تيزي وزو 2000/08/03[2]. فذكر المكان والزمان يمدّ التاريخ بمصداقية أكثر من التاريخ الأول. وهي مهارة فنية محكمة النسيج والدّقة. ذلك أنّ " قيمة الأدب، يجب أن تستمدّ حضورها من العالم الداخلي، المبدع في العمل الفني ذاته، بحيث يكون واقعه وتأثيره معتمدين على المهارة التي يبدع الكاتب بها عالمه من المادة الخام المتاحة لأي فنان دونما تحيز خلقي أو سياسي، أو اجتماعي"[3]. إنّ التلاعب الملحوظ بأنظمة السرد يظهر جليا في الخاتمة التي ورد ذكرها على لسان الراوي ضاوية زوجة البطل المقتول، فالخاتمة الروائية محطة من محطات اشتغال الاحتمالات السردية، فكل خاتمة تعطي للقارئ تأويلا معينا وانطباعا جديدا كيف ستكون نهاية الأحداث، فتتهيأ ضاوية بمقدمة سردية استفهامية استشرافية لسرد حادثة مقتل زوجها، "هل كان سيحدث الذي جرى لو لم يفتنا في ذلك اليوم أن نغلق كالعادة الباب لكبير بالقفل من الداخل؟ هل غرنا كون الوقت آنذاك نهار وليس ليلا؟ الواحدة بالتدقيق؟ هل..؟ هل..؟ هل..؟ أسئلة تعذبنا، تضطهدنا وتطاردنا بلا هوادة، من غير أمل في الإجابة عنها. لكن حتى لو أمكن الإجابة عنها، أي شيء سيتغير، عدا ربما المزيد من الألم والندم"[4].

تُحدث ضاوية استباقا نفسيا لأحداث وقعت وتمّت، تعكس مدى ندمها وألمها لفراق زوجها، وموته بتلك الطريقة البشعة (قتله ذبحا) من طرف أعزّ شخص لديها وهو شقيقها عبد اللطيف الذي لا يعكس أي لطف في معاملة ضحاياه، "فرأيتهم يذبحونه. بعد ذلك أغمي علي."[5] إنّه سرد لوقائع الألم والفاجعة، "فإذا كان واقع عهد الاستقلال الأوّل في الستينات والسبعينات حتى منتصف الثمانينات يتميّز بالاستقرار والهدوء، ويكسوه شيء من الإشراق

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 07.

[2]- م، ن، ص 336.

[3]- كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، ص 126

[4]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 325.

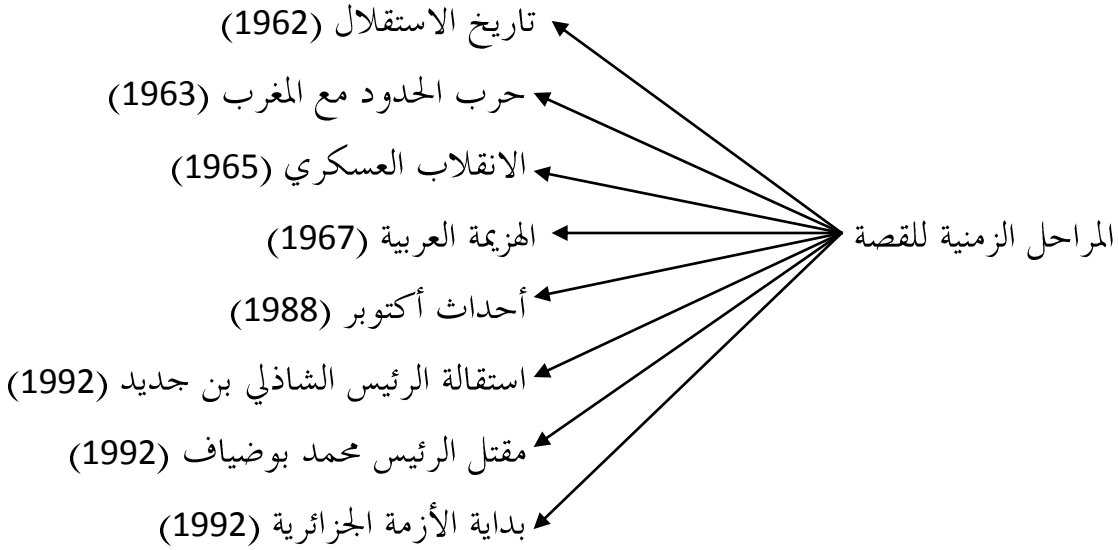
[5]- م، ن، ص 327.

ويبدو ظاهره ورديا تتزاحم فيه الأحلام وتدافع فيه الإيجابيات والحسنات، فإن السنوات التي تلتها شهدت نقيض ذلك تماما، فقد تجدّرت الأزمة وكشفت عن وجهها القبيح، وامتدت إلى مختلف أنحاء الواقع"[1]. تختار ضاوية في نهاية المطاف أن تسير على خطى زوجها في مسألة الاعتراف، فتعترف بأنها هي التي عرضت الزواج على الحاج منصور نعمان خوفا عليه من الوقوع في المحرمات، كما كشفت أسرارها الخاصة كتضايقها من ضرّاتها بالرغم من الرضا الذي كان باديا على وجهها كلّما قابلت الحاج أو تحدثت عنهن: "لقد فضلت أن أتعذّب أنا على أن يتعذّب هو حتى في سلوكي مع ضرّاتي، كنت أذكر لنفسي باستمرار بأنني أنا التي حملته على الزواج علي. قد يبدو الأمر غريبا، لكن تلك هي الحقيقة"[2]. فالسرد الحاضر هو ذلك التقدم اللامرئي للماضي الذي يقتطع المستقبل. لقد أتاح دمج كل طرائق السرد في الرواية الجديدة خلخلة منطق السرد التقليدي الشائع في الرواية، وعدم الانصياع للبناء المتتابع الذي يعتبر أحد أكثر الأبنية انتشارا في الكتابة الروائية العربية، وقد "حلّ بدلا عن ذلك سياق سردي مغاير اتصف بكثرة تقنيات الاسترجاع والاستحضار، وحالات القطع والعودة إلى الوراء، وإدراج حكايات ثانوية في سياق الحدث الرئيسي وأحيانا إدراج فقرات كاملة لا تسهم في عملية تنمية الحدث، إنما تغني الحالة النفسية للشخصيات. ولعبت مستويات السرد المتعددة دور بالغ الأهمية في تنظيم البناء العام للرواية"[3]. إن الاعتماد على الوقائع التاريخية ضروري للكاتب إبراهيم سعدي، فهي تحيل على مصداقية أكثر؛ حيث يتغلغل داخلها وينسج من أحداثها قصصا متخيّلة لشخصيات لم يسمع بها القارئ، ومن الحوادث التاريخية التي يمكن أن يستنتجها القارئ ضمنيا من خلال الإشارات الزمنية المنتشرة في صفحات الرواية نجد:

[1]- إبراهيم صحراوي، من ملامح النص الروائي الجزائري المعاصر، مجلة علامات في النقد، جدة، المجلد 10، العدد 37، سبتمبر 2000، ص 308.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 331.

[3]- هويدا صالح، بلاغة السرد في الرواية الجديدة، المشهد المصري نموذجا، ص 134.



تُذكر بعض هذه الأحداث، بينما يختفي البعض الآخر، وهي استراتيجية من الكاتب لإدخال القارئ في عملية التأويل والاستنتاج. فكان بذلك الاسترجاع أو فعل التذكر من أكثر التقنيات السردية تمظهرا في الرواية، وهي تقنية تتناسب وفن السيرة الذاتية، "فتكون أحداث الرواية كلها تدور حول شخصية الراوي/ البطل؛ حيث تُعدّ حكايته النواة الأساسية للرواية و"لكي يتحقّق حضور التاريخ في النص الروائي لابُدّ من فاعل يقوم بذلك، وهو عادة ما يكون الراوي"[1]. ومهما نزح الكاتب إلى ذكر هذه التواريخ بفعل التذكر، إلاّ أنّ وظيفة التاريخ في الرواية تعد "وحدة متخيلة تقدم لنا صورة إيهامية عن الواقع التاريخي الذي يرتبط بزمن القصّ وبقية عناصره الأخرى الفاعلة فيه"[2].

يقيم إبراهيم سعدي جملة من المشاهد التصويرية للأحداث تظهر بفعل تقنية الحوار، التي عبّر عنها جيرار جينيت بتقنية المشهد Scene [3]، التي برزت بشكل لافت للانتباه في رواية بوح الرجل القادم من الظلام وجدت في المقاطع السردية التي تحدثها تقنية التذكّر أو الاسترجاع، ووجدت أيضا في المقاطع السردية في حاضر البطل وصراعاته؛ "أين ينحو

[1]- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص 46.

[2]- م ن، ص 46.

[3]- المشهد Scène يحدث عندما يكون زمن المحكي (الحكاية) مساو لزمن القصة.

زمن المحكي (الحكاية)= زمن القصة:

الراوي بهذه التقنية منحى العرض الدرامي في سرد الحدث من خلال استعمال الحوار وجزيئات الحركة، بعكس ما يفعله في الخلاصة فينجم عنه تضخّم نص يبرز الحدث في لحظات وقوعه المحددة، الكثيفة، المشحونة، ويعطي القارئ إحساسا بالمشاركة الحادة فيه، وكأنه فعل مسرحي تتحاور فيه الشخصيات، وهي تتحرك وتتمنى وتفكر وتندهش وتتأمّل."[1] ويمكن ملاحظة المشاهد الحوارية في أكثر من موضع في الرواية، فبغض النظر عن الحوارات القصيرة التي جمعت الراوي بأمه، أو بوالده، أو بإحدى عشيقاته،تظهر الحوارات الطويلة على امتداد الصفحات التالية: 23،22، 24، 25، 34،30، 35، 36؛ أي في كل فصل تقريبا، من أبرز تلك المشاهد ما دار بينه والسيدة ردمان:

-" ليس من اللائق أن أترك بلدي الآن، السيدة ردمان.
- مثلما ليس من اللائق فيما يخصّني ألاّ أغادره.
- اسمحي لي. السيدة ردمان، لم أحسن الكلام.
- على العكس، أنا لا أحترم من لا يحب بلده..."[2].

تحدّد مثل هذه الأمثلة علاقات البطل بباقي الشخصيات، فالحوار من العناصر المهمة، ومن "أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ،"[3] فمن خلاله عرفنا بعض آراء السيدة ردمان (الآخر) اتجاه الجزائر، ومكانتها.

يروي الراوي بضمير المتكلم-عادة- "الأحداث، ويعلّق عليها ويصف الشخصيات والأشياء، ويستحضر في ذاكرته الأحداث الماضية، ولذا فإننا لا نجد مكانا كبيرا للعناصر الأخرى المؤسسة للسرد مثل: الشخصيات، والحوار الداخلي والخارجي، وإنما تتضاءل وظائف هذه التقنيات السردية إزاء الوصف الذي يأخذ مكانا واسعا"[4].

---

[1]- مؤنس الرزاز، قراءة في رواية جمعة القفاري، ضمن: دراسات في الرواية العربية، ص 53.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 59.

[3]- أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ت. عباس بكر، ص 134.

[4]- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص 265.

أراد إبراهيم سعدي بارتكازه على تقنية الحوار تكسير هذه القاعدة، فهو يروي بضمير المتكلم، ويوظف المشاهد ليعطي المجال للشخصية لإبداء رأيها، فسمح الحوار بنوعيه المونولوج، والمونولوج الداخلي، للشخصية بالكلام بلغتها الحقيقيّة، التي تعكس المستوى الفكري والاجتماعي الذي تنتمي إليه، ولعلّ الحوار الذي دار بين الحاج منصور وعبد اللطيف في المسجد أفضل دليل على صحة المسألة المعروضة؛ حيث ينفتح الفصل الحادي والثلاثين على حوارهما:

"– السلام عليكم، قال: عبد اللطيف الذي لم أنتبه إلى وجوده.

– وعليكم السلام.

– الإخوان من الجبهة الإسلامية، يريدان مفاتحتك بشأن أمر هام.

– متشرف. قلت ناقلا ببصري بين الرجلين.

– برنامجنا هو القرآن والسنة. أخي. أخانا الدكتور، العمل بكلمة الله وسنة رسوله– محمد صلى الله عليه وسلم–

– أشكركما على هذه الثقة التي تفضلتما بوضعها في. أنا العبد الضعيف، لكن. رجاء أريد المزيد من التوضيح. فأنا والله العظيم– لم أفهم جيدا.

– نحن أخانا الدكتور، نضع في سيادتك كامل ثقتنا. وعندما نقول نحن نقصد الجبهة الإسلامية. سدد لله خطاها لما فيه خير هذه الأمة وخير الشعب الجزائري المغبون، أوضح صاحب النظارتين اللتين كان زجاجهما سميكا إلى حدّ استحالة رؤية عينيه تقريبا.

– نريد، أخانا الدكتور، أن تشرفنا بانضمامك إلى الجبهة...

– وبعد التفكير والتردّد والخوف أجاب: الحقيقة إخواني أنا محرج جدا، فأنا لا أستطيع أن أعدكما بشيء لا أضنني أصلح لكي أكون مناضلا، أنا لست سوى لعبد الضعيف الذي ترون، آسف جدا"[1]. تسبّب هذا الحوار في مقتل الراوي البطل في نهاية الأحداث، فرفض الانضمام إلى تلك الجماعة يُعدّ جريمة، لذا يجب الانتقام بذبحه أمام عيني زوجته، وفي وضح النهار. لقد بنى الكاتب معمارية حواره على جوّ من الرهبة والخوف والترقّب، نسجها الراوي بطريق لافتة ومثيرة، تبعث استجابة جمالية عند تلقيها لأنّ " الترتيب المنطقي لأحداث

[1]– إبراهيم سعدي، بوح لرجل القادم من الظلام، ص 307.

يضفي عليها روحا من الرتابة بسبب واقعيتها الشديدة، والتذوّق لأي جميل لا يتم إلاّ بإيقاض ملكة التخييل والاندهاش، وروح المداعبة والترقب يخلقها جميعا عنصر خلخلة الترتيب المنطقي لجريان الأحداث."[1]

تعمل هذه الباقة من التنوّعات الزمنية على تقديم منجز روائي متميّز، يعبث من خلاله الراوي بنية الرواية ويقطع الحكايات ويكرّرها، ويعيد بناءها من جديد شأنه في ذلك شأن القارئ الذي يحتار أمام هذه التقنيات المعقّدة، فمن الخطاب غير المباشر، الذي يتحمل فيه الراوي مسؤولية السرد عن ذاته وعن باقي الشخصيات إلى السرد المباشر؛ أين ينقل كلام الشخصية نقلا مباشرا، والحوار في الرواية لا يرد على هيئة واحدة يعرض أحيانا ممتزجا بالسرد، في قالب فني يسوده الخوف والقلق، أقام الكاتب عالما متوازيا للواقع ينفلت من حدود اليومي والذاتي، ويناشد المغاير والمتميّز، فالصدامية الحوارية هو ما يشغل إنتاجية السرد التي تتولّد بواسطة الرغبة في الحكي. إنّه "منحى في الكتابة والرؤيا تحكمه نزعة تشاؤمية جازفة تستبدل الحلم بالكابوس، واللذّة بالألم، والفرح بالبكاء، الخير بالشر، الطمأنينة بالرعب، والوهم بالحقيقة. فهل معنى هذا إرادة الموت تنتصر على إرادة الحياة؟ يبقى الجواب في هذا المقام ضربا من المجازفة؟."[2] ولّد الحوار في رواية بوح الرجل القادم من الظلام حيوية في السرد، ممّا شكّل مشاهد تصويرية غاية في الدقّة والواقعية.

ثالثا: دينامية المكان وجماليتها في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

ترتبط عناصر البنية السردية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام بعضها ببعض؛ حيث" يمثل المكان الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، ويظهر على خط الأحداث يصاحبه ويحتويه."[3] تظهر أمكنة الزمن الماضي من ذكريات الحاج منصور نعمان، في المقابل تبرز الأمكنة الخاصة بالزمن الحاضر؛ أين ينتقل محور التذكر في كل مرة، وفي هذا الصّدد يقول ميشال بوتور Michel Botor :"إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش القارئ فيه، فمن اللحظة الأولى التي يفتح القارئ فيها الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع

[1]– ناهضة عبد الستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 212.

[2]– محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص 128.

[3]– مصطفى التواتي، فن الرواية الذهبية لدى نجيب محفوظ، مطبعة تونس، قرطاج، 1981، ص 83.

كلمات الروائي. ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع الميداني المباشر الذي يتواجد القارئ فيه"[1]. هندس إبراهيم سعدي أمكنة روايته وفق رؤية إبداعية تنطلق من الواقع وتعود إليه، فهو الإطار الذي توضع فيه الأحداث، لذلك اعتمد الكاتب في نحت هذا الإطار، على أحداث ملامسة للواقع وقريبة منه إلى حدّ التماهي، وهذا راجع إلى طبيعة الرواية المنتمية إلى فن السيرة الذاتية التي "تنبني على تصريح الكاتب بأنه يحكي حياته ويعرض مسار أفكاره ومشاعره."[2] يمثّل المكان في الرواية مكوّنا محوريا في بنية السرد، يساهم في تقديم الفكرة للقارئ، "فهو قائم بالمعنى الروائي الذي يعبر عنه السرد؛"[3] حيث تخضع الرواية إلى تنظيم مكاني ورد خادما للشخصية الروائية يحمل انفعالاتها، ويعكس مواقفها. ولأن المكان مرتبط بالزمان، "فيستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي، من دون أن ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره"[4]. يمكن القبض على أمكنة متنوعة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام تتوزّع على فترتين من الزمن، وهما ماضي الحاج منصور نعمان وحاضره المرير، وبالتالي يمكن تقسيم الأمكنة الروائية إلى:

أ- أمكنة الذاكرة المسترجعة.

ننطلق في تحديد هذا النوع المهم من الأمكنة من مقولة أساسية، وهي "أن كل رواية هي بالأساس، رواية تاريخية، لأنها أثر الإنسان عاش ويعيش في فترة زمنية محدّدة، ولأنّه يتوجّه بها إلى أشخاص يوجدون في وضع تاريخي. إلاّ أنّ كل الروايات ليست تاريخية بنفس الشكل"[5]. حاول الراوي البطل إسقاط الأحداث التاريخية التي شهدها خلال فترة طفولتـــه،

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 99، عن:

- *Michel Botor, lespace de roman, in ESSAI SUR le roman, paris, gallimard, 1969, p48- 58.*

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمام (الرباط)، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ط1، 2010، ص 32.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 71.

[4]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 227.

[5]- أحمد اليبوري، في الرواية العربية، ص 90.

على حاضره الأليم، فبرزت أمكنة بعينها شكلت الفضاء الواسع الذي تتحرك فيه مرحلة الطفولة، فينطلق الراوي بذكر محطتين هامتين لهذه المرحلة، وهما البيت والمدرسة مسرحا أحداث طفولته؛ أين يظهر البطل مختلفا عن الآخرين، "فالقسم بأسره كان ينفجر حين يأتي دوره لقراءة النص، السيدة كلير ردمان التي كان وجهها يحمر احمرارا بينا. تظل حين إذن حائرة من أن توقفني عن القراءة. مسيئة لي أكثر فأكثر. أو تتركني أواصلها فيستمر الاضطراب في القسم، كانت تدري أن كلتا الحالتين خليقتان بإثارة الشقاء في نفسي. لهذا السبب قررت في الأخير جعل القراءة اختيارية"[1]. يخوض إبراهيم سعدي من خلال هذا المقطع السردي وغيره نفسية البطل محلّلا ظروفه النفسية القاهرة التي يعيشها، مما يعكس درجة انفتاح الكاتب الجزائري على منجزات التحليل النفسي، فبطل الرواية تملؤه العقد النفسية التي تؤكدها وضعياته المختلفة في الأماكن الأكثر قربا منه كالمدرسة والبيت، "إلى تلك الأيام تعود بداية إحساس الأليم بأنني مختلف عن الناس. بأنّني وحش، بأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري، الإحساس بالرغبة الشديدة والمضنية في أن أشبه الأطفال الآخرين لم يفارقني قط"[2]. تكشف العديد من الأماكن الموظفة في الرواية عن جوانب خفيّة من شخصية منصور نعمان" فالمكان في الرواية سواء كان مغلقا أو مفتوحا، يستطيع أن يفسّر كثيرا من الدلالات الاجتماعية والنفسية وإحالتها على عالم رمزي أو واقعي متخيل"[3]. تتحدّد علاقات الحاج منصور في مراهقته بالثانوية كمكان إقامة علاقاته الشخصية، فالمكان واحد من المداخل الممكنة لفهم عالم الرواية، فيذكر الراوي البطل أمكنة توهمنا بحقيقتها، كالبيت والمدرسة والثانوية والأمكنة الأولى في حياة البطل التي شهدت خطاياه، وصراعاته المتكررة مع ذاته ومع الآخرين، فتحوّلت وظيفة هذه الأمكنة من وظيفة احتواء الأحداث وتأطيرها إلى وظيفة إثبات الذات، بذكر الخطايا التي تحضر في "فيلا روز" كمكان مؤطر جمع ثقافتين مختلفتين، فمن جهة منصور نعمان الممثل للثقافة العربية الجزائرية، ومن جهة أخرى السيدة كلير ردمان ممثلة الثقافة الأوروبية الفرنسية، وداخل هذا المكان يقع التأثير والتأثّر، فيسترسل البطل في

---

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص12.

[2]- م، ن، ص 14.

[3]- محمد عز الدين التازي، الكتابة الروائية في رفقة السلاح والقمر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء (المغرب)، 1984، ص 73.

وصفه بالتدقيق: "رافقنا بوبي إلى داخل الفيلا التي كانت غارقة في صمت مطبّق في قاعة واسعة، دعتني إلى الجلوس على أريكة جلدية مضيفة لي وهي تشعل لفافة أخرى.. كانت تلك أول مرة ألج فيها بيتا أوروبيا"[1]. تُحدّد "فيلا روز" كمكان وجهة نظر البطل اتجاه الاستعمار الفرنسي الذي انحصر في السيدة كلير ردمان الوجه السلمي للفرد الأوروبي، لذلك عندما غادرت السيدة ردمان الجزائر، تحول وصف "فيلا روز" إلى وصف مغاير عن الذي رأيناه في مقاطع سردية سابقة. "قصدت القاعة رأسا بلا شعور تقريبا، فتحت النافذة...كل شيء في مكانه، لا شيء يوحي أن السيدة كلير ردمان قد هجرته، كانت لوحة الرسام ايتيان دينيه الممثلة لنساء أولاد نايل الموشمات الوجه، المرتديات ثياب مبرقشة، المحملات بالحلي، لا تزال تزين القاعة، وتلك المائدة المستطيلة...إذن، لا شيء كان يوحي بأن السيدة كلير ردمان قد رحلت إلى بلادها"[2]. فالتشبث بهذا المكان والتأكيد على عدم مغادرة صاحبته، يكشف مدى تعلّق البطل بالثقافة الفرنسية التي عمّرت طويلا في الجزائر، لذلك فعلاقة البطل بفيلا روز علاقة حميمية جدا، ذلك أنّ المكان "مكوّن محوري في بنية السرد؛ بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين"[3]. عمل الكاتب عبر روايته على إحداث خلخلة في التصور المكاني المعروف، فينطلق من المكان المغلق لوصف الفضاء الواسع وهو ما مثلته تيمة البحر: "وقفت لأقترب من النافذة. فرأيت البحر يمتد إلى مالا نهاية. أحنيت رأسي فأبصرت الأمواج تنكسر على الصخور بعنف وصخب. لاحظت ممرا ينحصر تدريجيا مع المرتفع في اتجاه البحر"[4]. ثم يتدرج في وصف مكونات البحر: "للحظات لم نعد نسمع غير صخب ارتطام الأمواج بالصخور. تلك الأمواج التي ربما كانت تنكسر وتصخب أيضا حين تزول الجيوش الفرنسية، ومعها الكابتن ردمان. على شواطئ سيدي فرج، في ذلك اليوم الذي مضى عليه قرن وربع قـــرن"[5]. تتّحد البنية الزمانية والبنية المكانية لتفجّر دلالات النص، فالبحر يرتبط في تصور

---

[1]- إبراهيم سعدي، بوح لرجل القادم من الظلام، صص 45، 46.

[2]- م ، ن، صص 66، 67.

[3]- محمد بوعزة، تحليل نص سردي، ص 99.

[4]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 46.

[5]- م ،ن، ص 48.

البطل بزمن تاريخي هام وهو دخول الحملة الفرنسية إلى الجزائر عبر البحر (سيدي فرج)، من هنا يتشكل المكان كفضاء متخيل "داخل عالم حكائي في قصة تتضمن أحداثا وشخصيات؛ حيث يكتسب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تخفيها الشخصيات عليه، وبالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنية الطبوغرافية (الجغرافية والمكانية) يملك جانبا حكائيا تخيليا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية."[1] يتحوّل البحر بذلك إلى مكان تاريخي يعكس علاقة الجزائر بفرنسا، وبالتالي مثّلت فيلا روز وكل ما يحيط بها (الشاطئ والبحر) مكانا للألفة كما حدّده الناقد والفيلسوف غاستون باشلار، وهو مكان مرغوب فيه، ويرتبط "بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، قيم متخللة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة، إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتّسم بالحماية"[2]. يبرز مكان آخر في الرواية تربطه ألفة وحميمة مع البطل، وهو بيت عائلته، خاصة عندما نعلم أنه وحيد والديه، "فالبيت كفضاء للسكن، يجسد قيم الألفة بامتياز ولأن البيت مأوى الإنسان، فإنه يمثل وجوده الحميم، يحفظ ذكرياته، ويتضمن تفاصيل حياته الأشد خصوصية وحميمية،"[3] فالبيت مستودع ذكريات الإنسان. إنّه بيت الطفولة والمراهقة والشباب؛ أين "يتحوّل مع مرور الزمن إلى يوتوبيا، أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه، في هذا السياق النفسي تتخذ الأبعاد الهندسية للمكان طابعا ذاتيا وخياليا"[4]، فيتحوّل بيت البطل بعد مغادرته باريس إلى مكان موحش بعد أن سُجن والده بعد قتله لأمه، "فوسط العتمة صعدت الدرج أحسست بأنّـــي غارق في ظلام لا قرار له، ظلام الليل وظلام نفسي قدام الباب، شعرت بأن بيتنا تحوّل إلى قبر، قبر موحش، رهيب أهيأ للدخول إليه بدا لي أنه لم يعد مترلا، بل فقط مكان الجريمة، المكان الذي قتل أبي فيه أمي، كيف قتلها، لا أريد أن أعرف

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 100.

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 31.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 106.

[4]– م، ن، ص، ن.

لا أريد أن أتصور تلك اللحظات الفظيعة، الفظيعة، الفظيعة"[1]. تنتقل دلالة البيت من خلال هذا المقطع السردي من مكان للألفة إلى مكان معادي حسب تصوّر باشلار، فهو مكان الكراهية والصراع، "ولا يمكن دراسته إلاّ في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية"[2]. لقد شهد هذا البيت مقتل أمه، مما دفعه إلى الشعور بالوحدة والألم، والغرابة، وهو يتجول في أنحائه.

أكّد المكان الروائي ارتباطه القويّ بالبنية الزمانية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، من خلال التركيز على ما جرى في الأماكن العامة في الجزائر في الزمن الماضي، وخاصة الاضطرابات التي جرت بعد الاستقلال، "فالبلاد توشك أن تقع في حرب أهلية بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني. الشعب يخرج إلى الشوارع للحيلولة دون حرب أخرى بين الجزائريين أنفسهم هذه المرة سبعة أعوام من الحرب كافية. يهتف الشعب"[3]. يعكس وصف الشارع في هذا المقطع السردي رؤية الكاتب اتجاه الأحداث السياسية والاجتماعية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، فالنص حسب ما ذهب إليـــه بارت " لافكاك لـــه من الإيديولوجية."[4] تتكرّر مثل هذه المشاهد في نقل صورة أحداث أكتوبر 1988، "سيارات متفحمة وأخرى محطمة. محلات مهشمة ومفرغة، عجلات مطاطية محترقة، شظايا الزجاج وعلب ممزقة ونفايات أخرى مترامية على الجوانب الطريق، وسط ذلك المتظاهرون يرمون قوات الأمن بالحجارة. عناصر الأمن يردون عليهم بالغازات مسيلة الدموع. رائحتها لم تبرح تغمرنا، مختلطة برائحة العجلات المطاطية المحترقة تصلنا أيضا صيحات المتظاهرين وشتائمهم بذائتها جعلتني أطلب في الأخير من ابنتي زكية أن تنصرف في بعض الأحيان تتخلل ذلك زغاريد لا أدري من أين كانت تأتي"[5]. يجمع الراوي/البطل من خلال هذا الوصف كل التصوّرات الخاصة بهذا المشهد، فيتضافر الصوت مع اللون، والرائحة والحركة، "فكل رواية هي في حدّ ذاتها جنس أدبي تخييلي مهما بلغت مشاكسة أحداثها للواقع. كما أن عناصر

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 176.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 31.

[3]- م، ن، ص 43.

[4]- رولان بارط، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، صص 36، 37.

[5]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 291.

التخييل توجد تقريبا في كعمل روائي متميز بأبعاده الفنية وطموحاته الخيالية الهادفة إلى خلخلة الإدراك العادي وفعفغة المعطيات الجاهزة"[1]. فالإيهام بالواقعية هو قاعدة إبراهيم سعدي في تأثيث البنية المكانية؛ حيث برزت أمكنة بعينها أثرت في تكوين الحاج منصور نعمان. فشكّل المكان الروائي في مرحلة الطفولة والمراهقة "مسرح الأحداث، أو الحيّز الذي تتحرّك فيه الشخصيات، أو تقيم فيه، فتنشأ بذلك علاقة متبادلة بين الشخصية والمكان، وهي علاقة ضرورية، لتمنح العمل الروائي خصوصيته، وطابعه، ومن ثم ليكتسب المكان صفاته ومعناه ودلالته"[2]. عملت الذاكرة الفردية على استرجاع أماكن مثلت محطات مهمة في حياة البطل مثل: لاكلاسيي، وحسين داي، ومدينة كيوفيل، وفيلا روز، وشاطئ البحر، وعين البنيان، وشارع شاتلي في فرنسا، والحديقة العمومية في باريس، وغرفة شيراز، وشوارع الجزائر، وسجن سركاجي.

ب- أماكن الحاضر الأليـــم.

تعمل رواية بوح الرجل القادم من الظلام على نظام التناوب في السرد، "فارتكزت تقنيتها السردية على تنقل متواصل في شكل ذهاب وإياب فيما بين الحاضر والماضي"[3]. وانصبّ اهتمام الراوي/البطل في مرحلة الحاضر على وصف مدينة (عين...)، مسرح أحداث كهولته؛ حيث شكلت هذه المدينة أكثر الأمكنة حضورا في الفعل السردي، نظرا لما شهدته من حوادث أليمة أثّرت في المسار السردي للبطل، هندسها الراوي بشكل ملفت للانتباه، فالتسمية الخاصة بهذه المدينة تضع القارئ موضوع التساؤل والشك: لماذا لم يذكر اسمها مباشرة؟ ما الذي يقصده الكاتب من هذا الاختيار؟ هل هي مدينة عين البيضاء، أو عين توموشنت، أم هي رمز لكل المدن الجزائرية التي عانت ويلات الأزمة الجزائرية، بكل تجلّياتها الأليمة؟ يرد ذكر هذا المكان بدءا من الصفحة 239؛ حيث ينحصر ذكرها في المقاطع السردية الخاصة بالزمن الحاضر للبطل. اهتم إبراهيم سعدي على غرار العديد من الكتاب والروائيين بوصف المدينة العربية وما تعانيه من تناقضات ومشاكل؛ حيث "يذهب الروائيون

[1]- عبد الإله قيدي، سؤال التخييل في نصوص من الرواية المغربية، النص الأدبي بين الواقعي والمتخيل، ص 69.

[2]- حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، 1965-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998، ص 257.

[3]- إبراهيم صحراوي، من ملامح النص الروائي الجزائري المعاصر، ص 314.

عادة إلى المدن واصفين أو مجزئين الأماكن والمساحات الملائمة؛ حيث يتم الفعل وتتحرك الشخوص، ويعمد غالبا إلى تنظيم الفضاء الروائي وفقا لتوظيفات مدبّرة،"[1] ليصبح المكان المدينة تيمة أساسية في الخطاب الروائي العربي الجزائري الجديد، فكسّر إبراهيم سعدي صفة التعيين المكاني، ليعوّضها بالعلامة السيميائية (عين...) لينشغل بالدلالة الأساسية لهذه العلامة التي تجمع بين الحقيقة والخيال.

بُنيت المدينة روائيا عند إبراهيم سعدي من لدن الواقع الجزائري بدءا من فترة الأزمة 1992، فهو يتحرّج من ذكر اسمها، فحين نجده يذكر أماكن بعينها في زمن الذاكرة (الماضي)، فهل ينشد الكاتب المغايرة في ذكر اسم المكان وتغييب آخر؟ ولمكاشفة أبعاد هذا التوظيف، سنستعرض بعض الأمثلة لتحليلها، والقبض على مواطن التجريب وجمالية خلخة البنية المكانية: "داخل شاحنة الركاب، قاصدا عين..." قلت في قرارة نفسي إنّني لن أستطيع الرجوع الآن إلى الوراء حتى لو أردت بيتنا الذي كنت أعيش فيه بلا كلاسير. بعته خشية ألا أطيق العيش في عين"[2]. وما ورد في: "أخيرا، وبعد ساعات طويلة، وصلنا إلى "عين..." مدينة المنقيين والمغضوب عليهم. مدينة لا ضرع فيها ولا زرع، منسية، واقعة خارج الزمن، خارج الحياة وخرج الأمل. هنا في هذه المدينة الواطئة، الصامتة..، ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون الأسمر الباهت، العارية والخالية من الأشجار، سوف اقضي بقية حياتي. هنا جئت أبحث عن التوبة. ها هنا ذا، إلهي، إلهي، أفي بعهدي. ها أنا أنزل إلى الجحيم.

- سلام عليك "عين...".
- سلام عليك يا مدينة الضالين والتائبين والمنفيين.
- سلام عليك من ذنب كبير"[3].

---

[1]- أحمد المديني، رؤية السرد، فكرة النقد، ص 81، عن:

-Roland Bourneuf, l'organisation de l'espace dans le roman, Etudes littérature, Avril 1970, pp77-94.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 239.

[3]- م، ن، صص 41، 42.

تأخذ المدينة من خلال الوصف المقدّم، حيز الرداءة والسوء، فتنتقل من مكان الاستقرار والأمن والرفاهية إلى مكان للخوف، مدينة لا ضرع فيها ولا زرع، صامتة، ملجأ المنفيين. مثّلت مكانا تصدم فيه الذّات بقسوة الواقع ووحشيته، فلم يعتمد الراوي البطل على وصف فيزيولوجي للمباني أو العمران، بل ركز على المكان النفسي الذي ينقل المكان إلى ظاهرة الإغراب، والوحشة، والموت. ممّا يتنافى مع طبيعة المدينة المنفتحة على فضاءات المثاقفة، والحرية، والانطلاق، إلى جانب احتوائها على عناصر الحياة اليومية للأفراد، فمدينة "عين..." كسّرت هذا النسيج لتشكّل نسيجا يحكمه الموت والرعب؛ حيث حملت شوارعها مظاهر التيمتين، "فالناس يمرون أمام أنقاض مقهى المنفيين من غير إلقاء نظرة نحوها. من غير إلتفات يمينا وشمالا، أبقى وحدي هناك نهبا للأسئلة خرساء، لماذا أنا فقط نجوت من الموت؟ كيف حدث وأنه بمجرد خروجي انفجرت القنبلة، كما لو أنها لم تكن تنتظر إلى أن أخلي المكان لكي تفعل فعلتها؟ كيف حدث وأنه في ذلك اليوم. كان جميع المنفيين موجودين في المقهى"[1]. لم تسلم المقاهي من منطق المغايرة الذي اعتمده الراوي البطل، فالمقهى مكان شعبي يقصده الأمي والمثقف، الغني والفقير، أما مقهى مدينة "عين..." فهو مختلف، خُصّص فقط للمنفيين الذين أقصتهم الجماعات المسلحة، وحكمت عليهم بالإعدام، ففي مكان كهذا تضيع الشخصية ولا تعرف طريقها. وفي رحلة العودة إلى البيت تنتاب البطل جملة من الأحاسيس المرعبة والتهيؤات التي تطاله في مسيره من العمل إلى البيت، والعكس صحيح: "أرى ثلاثة أشخاص على الرصيف يلقون بشيء أمامهم قبل أن يطلقوا سيقانهم للريح، لا أميز بوضوح ما قذفوه. لكن حينما أرى جسما بلا رقبة أتأكد من الأمر، إنه رأس رجل. غثيان ينتابني، أتقيأ، يصير الطريق أمامي غامضا. أحاول أن أحصل على أكبر قدر من التركيز. لكن عبثا. الرأس المقطوعة تحجب على كل شيء، استمر مع ذلك في محاولة إزاحتها من ذهني، إخفاق دائم، ماذا أرى الآن؟ قط. لا أستطيع أن افعل شيئا. اسحقه. ينتابني الغثيان ثانية، لكن لم أتقيأ، اسمع طلقات رصاص؟ من يميني؟ من شمالي؟ أعرف فقط أنها

[1]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 274.

جاءت من مكان بعيد بعض الشيء. طلقات أخرى. لا يمكنني هذه المرة أيضا تحديد مكان إطلاقها"[1]. يصوّر هذا المقطع السردي الحالة التي وصل إليها شارع مدينة "عين..." فالخوف هو سيّد الموقف، والموت هو ما يحمله الشارع في كل إلتفاتة، فالنسيج اللغوي لهذا المقطع السردي يُدخل القارئ في دوامة من الصراعات. ينتفي المكان كفضاء هندسي، لتحل محله حياة رتيبة يومية يسودها الحذر والترقب، فالعنف والقتل دمّرا المدينة وهدّما مكوناتها الأساسية، والجدران هي الأخرى حملت معالم هذا التحوّل، يصرّح الراوي البطل بالمقطع التالي:

"أبتعد بغتة عن هواجسي حين يقع بصري على شعارات قديمة بعض الشيء مدهونة على جدار كتب عليها، عليها نموت وعليها نحيا. لا شرقية، لا غربية، بل دولة إسلامية. لا دستور، لا قانون، بل قال الله، قال الرسول. غير بعيد ألاحظ أن النداء الذي يدعو السكان إلى الكشف عن الإرهابيين الموجودة صورهم في الملصقة قد مُزّقت و لم يبق إلاّ جزء منه. المكان يقلقني أسرع الخطو أو أمشي خافض الرأس."[2] تعد الشعارات المقدمة والملصقة في الجدار من بين التقنيات التي تخدم مبدأ الإيهام بالواقعية، فهي مستنسخة من الواقع الجزائري المعيش تعكس الانتماء السياسي لمن كتبها أو علقها، وهكذا يتجزأ فضاء المدينة إلى أمكنة جزئية "فالفضاء، أكثر شمولية من المكان، وفضاء الرواية يتّسع ليشمل مجموعة الأمكنة فيها، حيث المكان الروائي ليس واحد بل هو متعدّد بتعدّد الأحداث، فكل حدث قرين مكان وكل شخصية روائية يضمنها المكان تتحرك فيه وتبادله التأثر والتأثير، وهذا المكان/الأمكنة في تعدّدها وتنوّعها وتقاطعها وتماسكها، يضمها فضاء واحد"[3]. لقد شهدت هذه الأمكنة الأحداث والمآسي، فتحوّلت بذلك إلى أمكنة تحمل أبعادا تاريخية. "إنها بانوراما عريضة لجانب الصراع في المدينة المدمّرة، إنها حكاية مدينة فقدت معالمها الإنسانية وحضارتها، فخسر الإنسان بنية زمنه، وغرق في البحث عن أشكال أخرى تمكنه من العيش وفق صورة

[1]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 82.

[2]– م، ن، ص 72.

[3]– مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة، القصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر (مصر)، 1998، صص 76،77.

المدينة الجديدة"[1]. إنّ التشظّي للبنية المكانية في الرواية يعكس تشظي الواقع وتشتّته؛ حيث انقلبت كل الموازين والقيم الأخلاقية، وسادت الظلمة والقتل والانهيار. فتحوّل المكان بدوره إلى بطل يسرق دور البطولة من الراوي البطل، ليركز القارئ اهتمامه على التحوّلات الجذرية التي شهدتها الأمكنة في الرواية العربية الجزائرية الجديدة. فتحضر المقبرة كمكان شاهد على مآسي الشعب الجزائري وعلى رأسها المثقف الجزائري: "الشمس تدق بحدّة، المشيعون كثيرون. عدد كبير منهم من سلك الفضاء والمحامات، أي زملاء عبد الواحد. المقبرة هي نفسها التي دفنت فيها أمي التي قتلها أبي منذ أكثر من ثلاثين سنة، عبد الواحد قتل وهو يتهيأ للنزول من سيارته، في الحي الذي كان يسكن فيه قُتل بثلاث رصاصات وصل أزيرها إلى مسامع زوجته وابنه، القاطنين في الطابق الثالث من إحدى العمارات المطلة على البحر من أعالي المدينة. رصاصتان أصابتاه في القلب والثالثة في الرأس. القاتل فرّ راجلا عبر الطرقات النازلة والملتوية المؤدية إلى قلب العاصمة. شاب بين الثامنة عشرة والعشرين حسب بعض الشهادات، عبد الواحد لم يتلق أي تهديد من قبل"[2]. تكشف الأمكنة الروائية في المقاطع السردية الأخيرة من الرواية، أهمية المكتب الذي كان يحتلي فيه الحاج نعمان، فهو منبع للكثير من الأسرار، وهو نقطة الانطلاقة في عملية التذكّر: "رانجا كانت محقة في قولها إنني كنت أقضي الكثير من الوقت مغلقة عن نفسي في مكتب الحاج. غير أنها لم تكن تعرف بالضبط ما كنت أفعل، لم تدرك أختي أنني كثيرا ما كنت في معية أشخاص لن يخطر وجودهم في بالها قط في يوم من الأيام، مع والدي منصور، مع زكية، مع نسرين، شيراز، مع مدام كلير ردمان، وعائشة المطلقة واليهودية سيلين، وصالح الغمري، وغيرهم. نعم كان يحدث لي أن أعود إليهم لاسترجاع حياة الحاج الغريبة والمؤلمة"[3]. يعلن هذا المقطع السردي حقيقة الرواية التي انبنت على حوادث واقعية وأخرى متخيلة جسدتها الأسماء السابقة الذكر. تبوأت مدينة "عين..." من خلال الوصف المقدم المكانة الأسطورية، بانفتاحها على عوالم الخيال والتوقّع: "فيصعب على المرء، وهو لا يرى، حيثما ولى بصره، غير امتدادات صامتة، موحشة، ساكنة،

[1]- الشريف حبيلة، خراب المدينة وتحولات المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة كتابات معاصرة (بيروت)، المجلد 17، العدد 66، تشرين الثاني/كانون الأول، 2007، ص 130.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 195.

[3]- م، ن، ص 328.

تغطيها نتوءات حجرية تشبه أسنانا حادة وعملاقة لا تنمو فيها حتى نبتة بائسة"[1]. وما بين الواقعي والأسطوري تتحدّد معالم المدينة" ما لفت انتباهي (...) هو خلو المدينة، خلوها من أية حركة، بما في ذلك حركة المرور، بدت لي مهجورة بلا سكان، بلا حياة، أجل شعرت كما لو أنّني جئت للعيش في مدينة غادرها أهلها، غادرها هروبا من كارثة ما، كالمجاعة أو وباء الطاعون أو نحو ذلك، ومنذ مدة طويلة من الزمن، أحسست كما لو أن هذا الصقع ليس مكانا للحياة، وإنما للموت، للموت البطيء، الهادئ، بعيدا عن الأنظار، عن الضجيج وعن العويل؛ أي الموت في وحدة مطلقة"[2]. يريد الكاتب إحداث منطق الاختلاف، والانزياح في مفهوم المكان الروائي التقليدي، الذي كان "نمطا يساير الحدث دون أن يتجاوزه، أو يتمرّد عليه، بحيث يبدوان وكـــأنهما متطابقان، فإنه في القصة الجديدة، يبدو غير ذلك تماما، بحيث أضحى حيّزا مفتوحا على أمكنة غرائبية أحيانا لا علاقة لها بالواقع.. وهو ما يظهر جليا أن المكان في قصص هذا الجيل غدا غرائبيا لا تتحكم فيه معطيات دقيقة يؤطرها العقل والواقع"[3]. استمد المكان الروائي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، كل عناصر التجديد والتفرّد، من الواقع الجزائري المتغيّر، فمالت البنية المكانية في الرواية نحو تصوير المشاهد ونقلها إلى القارئ، وكأنها آلة تصوير دقيقة لا تخفي شيئا أثناء عملية النقل، ولنقرأ النموذج التالي:" دويّ انفجار وهيب، جثث متفحمة، أجسام ممزقة، أطراف لحم بشرية، دم صراخ، دخان، نار، صبي مضرج الوجه بالدم يصرخ ووجهه مذعور، رجل يتخبط على الأرض وسط حبات طماطم مسحوقة ومبعثرة، أشخاص يلتقطون بقايا أجسام بشرية، جثث مرمية وسط البطاطس والبطيخ والبصل"[4].

تتضافر البنية الزمنية مع البنية المكانية لتُشكّل مميّزات الرواية العربية الجزائرية الجديدة، التي تسبح في سديمية مطلقة، هذه البنية التي تنتمي إلى ملامح الرواية الجديدة التي حدّد بعضها الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض في:

"– تدمير اللغة، أي إخراجها مما ألفه الناس في أساليب الكتابة الرواية.

---

[1]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 314.

[2]– م، ن، ص 241.

[3]– عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 90.

[4]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 31.

– خلخلة المسار الزمني بتأخير ما ينبغي تقديمه وتقديم ما ينبغي تأخيره، وبعبارة أخرى، تفكيك سلسلة الزمن الروائي بحيث لا يكون خاضعا لقانون المنطق الزمني المتدرج، والتعمية على جريانه بشيء من التبهيت.

– العبث ببناء النص السردي حتى تصبح الرواية وكأنها بنية غائبة داخل النص السردي المعذب.

– الخروج بالمكان من مفهومه التقليدي وتحديداته الصارمة وتحويله أحيانا إلى شخصية تتحدث وتضر وتنفع"[1]. وهذا ما حدث في رواية الكاتب إبراهيم سعدي؛ حيث تحول المكان إلى بطل يفرض أحداثه وصفاته، مكان لا يعرف الاستقرار والهدوء. "إنه مكان متعين، وغير متعيّن وهذا مظهر من مظاهر التجريب، فكأن الأحداث من خلاله تتجاوز المتعين من الأمكنة عابثة بنسبة الجغرافيا لتحول المكان/الأرض/الدنيا مسرحا لها"[2].

اشتغل إبراهيم سعدي على ثنائية الذاكرة/الواقع. لقد تسرّب الماضي في الحاضر وهيمن وأثّر حتى في تصوير الأمكنة، وتحويلها إلى فضاءات واسعة للذاكرة تُــؤثّث مسار الراوي البطل بعدما استبعده الحاضر الأليم بفجائعه ومآسيه.

6– التصوير اللغوي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

تُحدثُ رواية بوح الرجل القادم من الظلام جملة من العلاقات المعقّدة تربط عناصر بنيتها السردية بعضها ببعض، فتتشابك أحداث الرواية وفق نسيج لغوي مُحكم؛ حيث عرّف إبراهيم سعدي من خلال هذا النسيج كيف يُوصل أفكاره. "فالأدب استعمال خاص للغة"[3]، وهي أساس عملية التبليغ، خاصة إذا كانت الرسالة عملا فنيّا أدبيّا. فاللغة الروائية "لم تُعدّ وسيلة، بل تصبح هدفا في ذاتها، وعبر تكوينها من جديد"[4]، فالرواية جنس لا يعرف الاكتمال كما تردّد على أفواه العديد من النقاد، ونشدانها التجريب يدفع بمبدعيها إلى الاشتغال على اللغة والتفنن في هندستها، فهي" تُكتب من أجل الفهم. وهذا الفهم يتم عن

[1]– عبد الملك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، تجليات الحداثة، عدد 03، جوان 1994، صص 11،12.

[2]– عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، ص 68.

[3]– نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 215.

[4]– علي المصري، في رحاب الفكر والأدب (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 34.

طريق الكلمات مكتوبة أو ملفوظة، ولو أن المرء تقبّل منذ البداية بأن لا يوجد معنى قبل اللغة وأن اللغة هي التي تخلق المعنى أثناء استخدامها واطرادها، لتقبّل معنى أن الكتابة ما هي إلاّ مجرّد عملية تسمح للغة بأن تمارس فنونها. إنّ الكتابة تعني إنتاج معنى – وليس إعادته– لم يكن موجودا من قبل، أن تنمو وتتحرّك دون أن تخضع لمعان مسبقة."[1] فالكاتب يعمل على تشكيل النسيج اللغوي باستقصاء أغوار اللغة، ونحت مختلف تشكيلاتها. فقد اهتم كتّاب الرواية التقليدية بالتشكيل اللغوي المنمق "بلغة مصقولة برّاقة، تحمل درجات عالية من طاقات التفجير في التعبير الموائم لمقتضيات الحدث، وهذه نقطة تفوقٍ تُحسب لصالح الرواية في امتلاكها لناصية اللغة الروائية، التي تتكاثف وتتكاثف لرسم المشاهد والصور واللوحات البارعة التي تخطف إعجابك ببريقها."[2] فالعلاقة بين اللغة والرواية علاقة وطيدة، فاللغة هي الدليل المحسوس على وجود رواية، والرواية مجال واسع وخصب لتمظهرات اللغة المختلفة وأشكال تجريبها، من خلال استعمال الكاتب أساليب لغوية يسعى فيها إلى تقديم المتميّز والمتفرّد، وفي هذا الصدّد يقرّ الكاتب الجزائري إبراهيم سعدي أن "العنصر الجمالي هو الذي لا بدّ منه ليُحقق النص كأدب. الرواية بالنسبة لي هي الحياة، فالحياة تعاش ولكنهـــا تكتب أيضا، وعندما تكتب الحياة تأتي في شكل رواية"[3]. قرّرت لغة رواية بوح الرجل القادم من الظلام خوض مغامرة التجريب واعتلاء مرتبة البطولة في محاولة لتحدي القارئ وإرباكه انطلاقا من أن "فعل كتابة يقوم على مجموعة من العلاقات، من بينها علاقة الرواية بمتلقيها."[4] ومن مظاهر التجريب الروائي في المنجز السردي "بوح الرجل القادم من الظلام"، انتقال اللغة من وسيلة للتبليغ إلى دور للتصوير المشهدي للأحداث بشكل دقيق ومركّز؛ حيث اعتمدت البنية اللغوية في الرواية على المحاور التالية:

[1]– كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، ص 128. عن: آلان روب غرييه، مجموعة لقطات القصصية، ت.عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة)، 1985، ص17، 18.

[2]– علي المصري، في رحاب الفكر والأدب، ص 56.

[3]– حوار أجراه عمر أزراج مع الروائي إبراهيم سعدي مكتبة الأخبار، من الموقع الالكتروني: www.aldiwan.ong.

[4]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 135.

أولا: الحواريـــة اللغويـــة.

لم تشتغل اللغة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام على نقل صورة من الواقع الجزائري فحسب، بل تعدّت هذا الدور، لتواصل اشتغالها على تقديم الحقيقة في نظام يعتمد التناسق تارة، والخروج عن القاعدة تارة أخرى، "فالرواية لم تعد واقعية أو تمثيلا للواقع ومحاكاة له، ولا تعني حتى إعادة خلق الواقع، إنما فقط تكون؛ أي هي ذات واقع خاص بها.. وأن تخلق رواية يعني فعلا أن تلغي الواقع، أو بنوع خاص تُلغي الفكرة القائلة بأن الواقع هو الحقيقة."[1] ولتحقيق هذا المبدأ تضافرت جملة من الأنسجة اللغوية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، اعتمدت قاعدة "تجاوزت بعدها القاموسي وأضحت تحاور أبعادها السيميائية يُشكّل فضاءها الجمالي التأويلي.. يعني أنها أصبحت تؤسس بهذا الانقلاب، أو تولّد بنيات جديدة على مستوى تشكيل النص القصصي، أقلّها تكسير عمود السرد التقليدي الذي كان يتعامل مع لغة تبدو محنطة لا تسمح له ببسط ظلاله كما يشاء."[2] مارس إبراهيم سعدي لغة تعمل على خرق القانون اللغوي السائد، وإثبات التميّز، بتوظيف لغة وسطى تقع بين الفصحى والعامية، تمتاز بالمرونة حينا، والبساطة حينا آخر، وهي لغة تقترب من لغة العصر السائدة وتحاول التقاط مظاهره، وقد حدّدها الكاتب عبد الرحمان منيف في قوله: "هي اللغة التي تقرّب الفصحى من الحياة ومن العصر، وتستفيد من العاميّة وتراكيبها، لإعطاء الصنيع الفني ظلالا إبداعية تحمل نكهة شعبية حياتية."[3] لقد حوّلت هذه اللغة المقاطع السردية للرواية إلى مشاهد تصويرية تنقل الأحداث والوقائع وكأن القارئ يعيشها مشهدا مشهدا، ولنقرأ هذا الموقف التصويري: "لا أدري، إن كنت سأجد بوجمعة (زوج ابنته) في البيت. أسمع ضجيج أبنائها آتيا من داخل المترل. أحس بالقلق وأنا ألاحظ أن بابها لا يزال من خشب. يتناهى إليّ وقع خطوات تقترب منّي تدريجيا. أتتبع جلبة المفتاح في القفل. سعدية تبتسم بمجرّد أن يقع نظرها عليّ. أدرك من بسمتها أن أمها غير موجودة معها. أحسّ

---

[1]- كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، ص 128 عن: آلان روب غرييه، مجموعة لقطات قصصية، ت.عبد الحميد إبراهيم، ص 18.

[2]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في القصص الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص54.

[3]- عبد الرحمان منيف، الكتاب والمنفى هموم وآفاق، الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص 191.

بالارتياح تعانقني قبل أن أدلف إلى البيت.."[1] يصوّر هذا المقطع السردي نسيجا لغويا دقيق الوصف، ورد في قالب لغوي سلس بسيط، تحاكي مفرداته الواقع الجزائري، بعادات وتقاليد استقبال الابنة المتزوجة والدها الزائر. تتضافر حركة الاستقبال مع ملامح الوجه لتشكل مشهدا مؤثرا، يدفع القارئ لتتبع المقطع جزءا جزءا. تقع هـــذه اللغة الوسطى في مواقع الحوار، ونقل خطابات الشخصيات مثل الحوار الذي دار بين البطل الحاج منصور نعمان ورجال الأمن في مركز الشرطة.

"– هل زارك أبو أسامة، الحاج؟ يسألني صاحب ربطة العنق السوداء وهو يقضي آخر لفافة دخّنها ساحقا إيّاها في منفضته الممتلئة ببقايا سجائره.

–إذا كان هناك شيء جيّد فعله أبو أسامة فهو كونه لم يزرنا قط. أجيبه، حاسا بالرّاحة لقول الحقيقة هذه المرّة.

–ألم يحاول الاتصال بك بواسطة الهاتف أو عن طريق شخص آخر أو بأي وسيلة أخرى؟ يسألني ثانية صاحب ربطة العنق السوداء، وهو يقف هذه المرّة. أبقى وحدي جالسا، موليا ظهري لهما.

– من باب قول الحقيقة، أشهد أمام الله من فضل أسامة علينا عدم اتصاله بنا بأيّ وسيلة كانت. أجيبه وأنا أحسّ بميل نحوه، وذلك ربّما لأن أسئلته لم تحملني على الكذب ولا مرّة."[2]

يتواصل المشهد الحواري مُشكّلا لوحة تصويرية توحي بحقيقة الموقف، وكأنّنا في مركز الشرطة، منطق السؤال والجواب نقل الرّاوي البطل من خلال هذا التصوير مشهدا، عمل من خلاله على استحضار حركاته وأحداثه (حركة الوقوف، حركة سؤال/جواب)، وانفعالاته المشحونة بالإحساس والترقّب فتنزل بذلك لغة الرواية من عليائها، لتعانق اليومي والمتداول، فمهما حاول الرّاوي البطل إقناعنا بأنّه يسرد سيرته الذاتية، "فالذكريات التي يسردها المبدع عن طفولته لا يمكن أن تكون صادقة أي أنها وقعت بالفعل، إذ يلحقها الكثير من التغير وتتحكم فيها عوامل اللاوعي والمناحي المكبوتة لدى الفرد."[3] فاللغة هي السبيل

[1]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 119.

[2]– م، ن، ص146.

[3]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 133.

الوحيد لكشف هذه الحقيقة؛ حيث إنّ المؤلف يخلق ذاتا ثانية، هذه الذات تعمل على تقديم العالم المحكي في شكل معيّن، فلا مجال للمطابقة بين مقولة المؤلف والسارد (الرّاوي). "فالكاتب/المبدع مطالب بأن تكون له قدرات خارقة وغير عادية تمكّنه من إعادة تشكيل اللغة ليعلو عن المستهلك منها، ويتجاوز التركيب إلى الصياغة والتعبير."[1] وبالفعل حوّل إبراهيم سعدي لغة روايته إلى لغة بوح واعتراف، فالتعبير العادي يُعدّ في حدّ ذاته نوعا من البلاغة والإتقان والتمكن، فنقرأ : "وللحظة أوشك أن أضيف له (أي ضابط الشرطة) أنه بينما كان الثوار يحاربون من أجل تحرير البلاد ويضحّون بالنفس والنفيس، كنت أنا ألهث وراء النساء لكن أفكر في آخر لحظة أن سرد حياتي قد لا يهمّها كثيرا."[2] عملت اللغة في مثل هذه المقاطع السردية على تشويه صورة البطولة بمفهوم السرد الروائي التقليدي فقد نزلت البطولة من عليائها وتحوّلت إلى لا بطولة يتجرّد من خلالها البطل من صفات التميّز والتفرّد وينحو منحى التمزّق والانكسار، والتدهور الأخلاقي، والانحلال. يُصرّح: "حاولت أن أهرب من نفسي، لكن إلى أين؟ الحانات وحدها فتحت لي صدرها. حانات حقيرة تعيسة، قذرة، مكتضّة على الدوام بالبؤس البشري. أقصدها فور خروجي من العمل وأغادرها وسط الليل. عندما تغلق أبوابها حينها أجدني سائرا بلا هدف في طرقات العاصمة الموحشة، الخالية، الصامتة، القذرة. المغلقة المحلات والأبواب والنوافذ والقلوب والنفوس. المطفأة الأنوار. المظلمة السماء. طرقات ما كنت أرى فيها عادة سوى الجرذان والكلاب الضالة الضامرة، والمجانين ومتشردين مثلي. متقوقعين على أنفسهم في زوايا مظلمة أو سائرين حفاة الأقدام مشعثّي الشعر، مرتدين خرقا بالية."[3] دُمّر دور البطولة من خلال هذا التصوير، وتلاشى؛ حيث يظهر أمامنا بطلا منهزما يصوّر كلّ ما يحيط به بنظرة تشاؤميّة سوداء. ولعلّ هذه الخاصية من أهمّ خصائص الرواية الجديدة، التي أعادت صورة البطل "بتدمير البطولة في عديد الأعمال الروائية وتحويل الشخصية إلى عالم ممتدّة آفاقه لا يعرف مصيره منذ البدء وتتشكل ملامحه بالتدرّج في غمرة الأحداث ولا تكتمل صورته إلاّ عند انتهاء النص، فتتعدّد

[1]- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 17.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 147.

[3]- م، ن، ص 211.

الاحتمالات وتبقى جوانب عديدة غامضة في الصورة ممّا يكسب القراءة طابعا خاصا مميّزا يفجّر الأبعاد الدلالية الخفية النص."[1] ينهار مسار البطل في الماضي، حين يقرّر تذكّره ببناء المقاطع السردية على فعل الماضي، هذه "الأحداث المستودعة في الذاكرة. إلى الآني، حاضر الكتابة، وهو ارتداد ليست الغاية منه التعبير عن الماضي فحسب، إنما تكثيف دلالته في الحاضر الراهن واستشراف المستقبل، في صيغ يتوارى خلفها الحاكي/الكاتب."[2] إنّه الماضي الملتحم بالحاضر الأليم، فالهروب يطارد البطل في ماضيه، ويطارده في حاضره. حاضر "كيمياء الموت في هذه النصوص السردية تجعل من الشخوص تكون إمّا ميتة أو في طور الاحتضار. فهي مجرّد أشكال جسدية للموت مفكّكة ومبعثرة. وما من شخصيّة إلاّ وتمنحه صوتا، أو هيأة، أو إكسسوارا، أو ديكورا لكي يشخص دوره البطولي."[3] فتظهر تجلّياته على مستوى اللغة الموظّفة من طرف الراوي البطل الدكتور منصور نعمان، كالمقطع السردي الذي صوّر من خلاله صورته وهي تتماهى مع صورة كلب متشرد: "كلب ضامر يدب نحوي بوهن. يخطر لي اتخاذه رفيقا لي في هذا الليل.. كلب ضائع بائس مثلي. لا. لا ليس مثلي، أي غرور هذا الذي يجعلني أتوهم أنني كهذا الكلب ! أقتل أبوه أمه حتى يحق لي رفع نفسي إلى مستواه؟. أقترب منه رغم ذلك حتى إذا ما أصبحت لا تفصلني عنه غير بضعة أمتار قليلة. يبتعد عني بنوع من التأفف والاشمئزاز والكبرياء. حتى هذا الكلب التعيس يعافني! أجل. حتى هذا الكلب المتشرّد. الضائع! ربما صدمته رائحة شيء ما، رائحة شيء مرعب، رائحة جريمة قتل رهيبة وبشعة تنبعث منيّ."[4] ينـــزل البطل في هذه الصورة المشهدية إلى أدنى المراتب، فهو يرى أن الكلب كحيوان أفضل منه. إنّه تصوير تشخيصي لحالة مزرية، عملت اللغة على تجسيمها في النص، فالسرد الروائي الجديد "من خلال المباشر، أو من خلال سرد الوقائع والأحداث بلغة الراوي يجعلنا نلمس أن هناك تعدّدية في أشكال الوعي المتصارعة، وبالتالي تعدّدية للغات المعبّرة عن تلك الأشكال، لذلك فكلام الراوي لا الكاتب لا يمكن أن

[1]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 358 عن: مصطفى الكيلاني، إشكالية الرواية التونسية، ص 204.

[2]- م،ن، ص 140.

[3]- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص 127.

[4]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 178.

يُشكل أسلوبا واحدا يعبّر عن فردية فكرية، ولكنه خليط من الأساليب، وبواسطة هذا الخليط تريد الرواية ككل أن تقول شيئا ما، ولهذا فالرواية لا تقول هذا الشيء المقصود بواسطة لغة واحدة ولكن بواسطة صورة تشكيلية لعدد من اللغات ضمن نسق بنائي متكامل."[1] من هنا يتشكل عالم رواية بوح الرجل القادم من الظلام من لغة وسطى تحاول تشخيص ظواهر الواقع المعيش بكل الطرق والآليات.

تغلغلت اللغة العامية في بعض المقاطع السردية في الرواية؛ حيث بدت مندمجة مع اللغة الوسطى، لتشكل نوعا من الانزياح الجمالي هدفه نقل المشهد الواقعي للأحداث، "فالرواية ليس فيها لغة واحدة يمكن دراستها لسانيا بالشكل المبسط المعهود، إنّما وحدة متماسكة تشمل عددا من الأصوات، والأساليب، لذلك فالعامل المنظّم لهذه التعددية الصوتية واللغوية، والأسلوبية هو ما يشكل في الواقع أسلوبية الرواية."[2] يغامر إبراهيم سعدي في توظيف العامية بجرأة كبيرة، فيقتنص لغة الشارع، المبتذل واليومي، ويحوّلها إلى أدوات لغوية فنية تحاول امتصاص مظاهر الواقع، بالرغم من أن توظيف بعض المصطلحات يُدخل القارئ في دوامة النفور والاشمئزاز في كثير من المرات، والمثال التالي دالّ على ذلك، "من مكاني أبصرت رجال الأمن بخوذاتهم ودروعهم وواقيات وجوههم وهراواتهم يركضون وهم يلقون قنابلهم. يا أبناء العاهرات يا مخصيون! هراوتكم سنضعها في (كلام مبتذل)."[3] يعمل الانزياح اللغوي في هذه المقاطع السردية على خلخلة القيم، وكأن الكاتب في عملية تحدّ مستمرة للقارئ. "فمن خصائص الخطاب الروائي، وضمنه العربي، انفتاحه على الواقع وتناوله لما يعتبر من المباذل والمساوئ المسكوت عنها."[4] إنّ اللغة تخترق المسكوت عنه، وتبحر في شوارع المدينة بتناقضاتها ومختلف مظاهرها. بل تصبح في كثير من الأحيان كاميرا تحاول رصد تفاصيل الشارع الجزائري.

---

[1]- حميد لحميداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 84.

[2]- م،ن، ص 71.

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 293.

[4]- أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكوّن والاشتغال، ص 127.

يواصل إبراهيم سعدي خرق قانون القيم والأخلاق، عند الحديث عن علاقاته المختلفة، فحضور تيمة الجنس إلى جانب اللغة العامية، "يعكس تحوّلا في العلاقات الاجتماعية والوعي الاجتماعي، كما يؤكد انزياحا عن النموذج السلوكي الأحادي المتمثل في العلاقات الشرعية بين الرجل والمرأة. ولا شك أن هذه التحوّلات على مستوى الذوق والأخلاق والذهنية كان وراء الذيوع الذي عرفته لدى القارئ العربي، منذ نهاية القرن التاسع عشر، جلّ الروايات الموضوعة والمقتبسة والمترجمة."[1] بهذا حقّقت رواية بوح الرجل القادم من الظلام حوارية لغوية متبادلة، تعمل على تحقيقها البنية السردية في الرواية، فالشخصية الروائية، "كائن من اللغة وفضاؤه الحيوي هو الورقة لذلك فإنّ الرّوائي يشكل شخصياته وفق منظوّره هو."[2] فالمنجز السردي العربي الجزائري الجديد ممثلا في أقلامه المشهورة بحثت عن "خلق لغة جديدة ووعي أدبي جديد، انطلاقا من قيم ترتبط بالحرية في مختلف تجلياتها على المستويات الفكرية والسياسية والاجتماعية والأدبية.."[3] فكان لها التفرّد والتميّز على مستوى الأداء اللغوي؛ حيث أكدّت اللغة العامية على ذلك الارتباط القويّ بين الرواية والحياة اليومية؛ حيث تعمل الملفوظات ذات البنية العاميّة على تعيين صور المتكلمين ووضعياتهم المختلفة.

ثانيا: آلية اشتغال اللغة الشعرية في رواية بوح الرجل القادم من الرجل الظلام.

تتمازج المشاهد اللغوية في رواية بوح الجل القادم من الظلام، ويتقاطع بعضها مع بعض مُشكّلة لوحة فنية متفرّدة. فمن ملامسة الواقع ومكاشفته بتوظيف اللغة الوسطى، إلى نقل مشاهد الشطحات الصوفية؛ حيث يتم سرد مقاطع سردية تحاكي في حضورها حلقات الصوفيين، ممّا يوقع القارئ في مفارقة جمالية، مناخها التناقض والاختلاف.

تعمل اللغة الصوفية على نقل الرّاوي/البطل إلى عالم التعالي والتسامي الروحي، "فالتصوّف، تجربة لها فكر هدفه ابتكار صورة مثالية للإنسان ضمن سياقات معينة، والكتابة الصوفية، تبنت هذا الفكر والهدف، وحملت مضامينه فوسمت به، ولكي نوسم نوعا أدبيا

[1]- أحمد اليبوري، في الرواية العربية التكوّن والاشتغال، ص 127.

[2]- عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوني القصصية والروائية، ص 71.

[3]- أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكوّن والاشتغال، ص 128.

بمذهب وفكرة، لابدّ وأن يكون حاملا لها."[1] تُخرج اللغة البطل من عوالم الضياع والقلق، وتدفع به إلى فضاءات الصفاء والنقاء رفقة السعيد حفناوي وشطحاته الصوفية. فتكتسب اللغة الروائية قسطا من الشعرية، ولنقرأ: "عُدت أتأمّل تلك الأماكن الجرداء، القاسية. الغارقة في سكون مطبق وفي صمت لا حدود له. وسط تلك القفار. بقينا جالسين، كما لو كنا ضائعين في كوكب من الكواكب البعيدة والميتة. كائنان حيان وحيدان موجودان فيه هما نحن الاثنين. بنفسي أحسست بعيدا عن كل شيء. عن عين.. عن تاريخ حياتي. عن قلقي ويأسي. عن الانفجار الرهيب الذي هدم مقهى المنفيين. لم أعد أرى جثث المنفيين المشوهة والمسموخة أجل. تلك الأطراف الممزّقة المسحوقة والدامية لجثث كل من الفيلسوف حميدة رمان والشاعر فارح قادري والصحفي جمال بقة. لم تعد تظهر لي في كل لحظة في كل مكان."[2] يُخلّص هذا المقطع السردي البطل من كل الهموم والمآسي التي شهدها في شوارع مدينة عين، كما يتخلّص من لغة الموت والقتل والجثث. إنّه هروب مادي ومعنوي من واقع ذاتي مقهور، واللجوء إلى شخصية السعيد حفناوي، الذي يُعدّ أملا أخيرا في غدّ أجمل. والخطاب الصوفي من أبرز منابع النصوص التراثية؛ أين يجد الكاتب الفضاء المناسب للبوح والاعتراف، والتخلص من هموم الواقع وقضاياه، فتنساب اللغة الصوفية بكل تساميها وجزالتها، وهي تحاول تقديم الخلاص للرّاوي/ البطل: "هو المقام الذي لا يبلغه إلاّ القليلون. المقام الذي يتيه الكثيرون أثناء طريقهم الشاق للوصول إليه. فيصابون بالجنون أو يموتون من الإجهاد أو اليأس والشوق. مقام الواصل الذي يسمح برؤية الواحد الأحد والتوحد به.

مرحلة الوجد والفناء في ذاته الله. مرحلة السعادة الربائية التي لا يصل إليها إلاّ المخيّرون من العباد."[3] تكتسب اللغة الروائية جزءا من شعريتها بتوظيف علامات اللغة الصوفية، فالصمت علامة تميّز أصحاب هذا العالم المعقّد، فقد تكرّر توظيف هذه اللغة في العديد من المقاطع السردية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام. تظهر هذه العلامة عندما

[1]- ناهضة عبد الستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 41.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 314.

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 318.

"تغيب بعض التعاليق في كلام الرّاوي فتبدو فيه ثغرات تختلف العلامات الدالة عليها من رواية إلى أخرى."[1] تُؤكد لعبة الصمت والنطق[2] نزوع الرواية العربية الجديدة إلى توظيف آليات التجريب الروائي، هذه العلامة (الصمت والبوح) يمكن القبض عليها من خلال حركة التشكل المرئي الموجودة في خطابات الرواية منهـــا ما ورد في الصفحـــة 304: " أظلّ شهرين كاملين عاجزا عن دخول مكتبي". يحضر بعد هذا المقطع بياض يمتد إلى الصفحة 305، فحركة البياض والسواد التي يشكّلها نظام التوزيع الطباعي للرواية تُظهر مواطن السكوت والحذف: "أكملنا الطريق صامتين في تلك البقاع، حيث لا حركة إلاّ تلك التي كانت يصنعها جسمان المرهقان، ولا جلب إلاّ تلك التي كنّا لا نكاد نسمعها، الصادرة أحيانا عن إحتكاك أقدامنا بالأرض."[3] ومثله ما ورد في: "من جديد اجتاحتني الرغبة في أن أقول لجمال: اسمع، جمال، هل ترى ذلك الشاب ذا القميص المخطط بالأبيض والأزرق، إنه إبني، إبني عبد العزيز لكن مرّة أخرى. آثرت الصمت."[4] تعكس تيمة الصمت تعارضا واضحا مع تيمة البوح التي يُعلنها الرّاوي البطل في بداية السرد، ممّا يُدخل الرواية في عوالم مختلفة للتعدّد اللساني، "فاللغة كيان روائي مميّز بامتصاصه للغة الاجتماعية وتشكيلها من جديد، وعلى الروائي أن يجتذب اللغة وفق مستوياتها لتنسيق تيماته وتحقيق حدّة التعبير والتواصل."[5] وبهذا استطاعت رواية بوح الرجل القادم من الظلام أن تجمع في فضائها كمّا لغويا متنوّعا يتّحد ويتضافر بعضها مع بعض لتشكيل رؤية فنية جمالية تُحدثها مرونة اللغة وتمدّدها، "فالخطاب الروائي يُعدّ خطابا خليطا متّصلا بتعدّد اللغات والأصوات.. ولا تستحق الرواية اسمها إذا لم تكن خليطا."[6]

---

[1]– محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القصّ، 368.

[2]– العبارة مأخوذة عن الناقد: محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القصّ، ص 311.

[3]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 322.

[4]– م، ن، ص 299.

[5]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 38.

[6]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، ص 16.

ثالثا: التناص وتعدّد الأصوات اللغوية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.

يبنى إبراهيم سعدي الشكل الفني لروايته على تقنية التناص وتعدّد الأصوات اللغوية، فهو يُتقن صناعة الكلمة الروائية المعتمدة على تعدّد الأجناس وتداخلها والميل إلى اللغة الشعرية، بالرغم من بساطة تشكيلها. ممّا يؤكد استجابة الرواية لجماليات الكتابة الروائية الجديدة، فالشعرية اللغوية لنص ما تتحقق حسب رأي جيرار جينيت وجوليا كريستيفا من خلال انبثاق هذا النص من مجموعة من النصوص السابقة عليه، فالتناص هو "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الاشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل ."[1] تزخر رواية بوح الرجل القادم من الظلام بجملة متنوّعة من التفاعلات النصية، تنسج من خلال اندماج بعضها مع بعض لوحة فنية متكاملة ترفض البنية السردية التقليدية، فيحضر:

أ- الخطاب الدينـــي.

تتشكّل رواية بوح الرجل القادم من الظلام من مادة لغوية قوامها نسيج متداخل من الخطابات المختلفة المشارب. فيحضر التناص في شكله المباشر ممثلا في الاقتباس من النص القرآني فاستدعيت صورة الزلزلة "بسم الله الرحمان الرحيم. إذا زلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها وقال الإنسان مالها يومئذ تحدث أخبارها بأنّ ربك أوحى لها يومئذ يصدر الناس أشتاتا ليروا أعمالهم فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل مثقال ذرة شرّا يره. صدق الله العظيم"[2] تحضر سورة الزلزلة في الرواية، عندما يحضر مشهد الخوف والقلق الذي ميّز المقاطع السردية الخاصة بحاضر الرّاوي البطل: "دقات عنيفة على الباب الساعة العاشرة ليلا. تظهر ضاوية في المكتب مرتدية سترة النوم ووجهها يحمل آثار الكرى والفزع في آن واحد.. تعلو مرّة أخرى تلك الدقات على الباب. تبدو أكثر عنفا هذه المرّة.

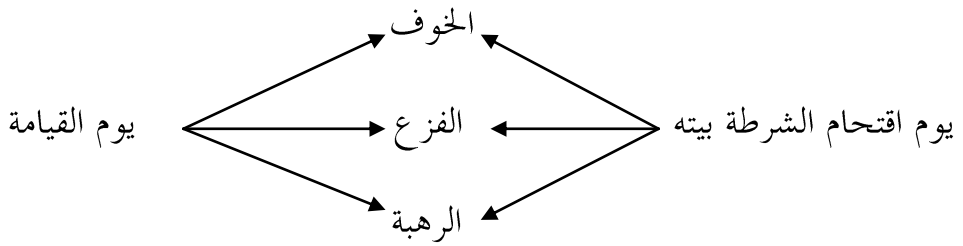
-تهتف إلى البوليس، تقول وهي لا تزال تحول بيني وبين مغادرة المكتب.

[1]- أحمد الزعبي، التناص، نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، إربد الاردن، ط1، 1995، ص 09.

[2]- إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 107.

-لسنا متأكدين أنهم من الإرهابيين...

تمضي إلى حيث لا أعلم لتجيئني بالخنجر، فيما أنا أتقدم نحو الباب وأفتحه دون انتظارها. وبينما الدقات تصبح أكثر إلحاحا. أشعل الضوء في الفناء وأتقدم بخطوات بطيئة نحو الباب الخارجي."[1] تشبه لحظات الذعر والخوف والترقّب التي يسردها الرّاوي البطل يوم القيامة في أوقاتها العصيبة.



فالتقاطع الذي يحدث في النصوص الروائية، من خلال دخول نص خارجي ضمن النص الأصلي، "يعود إلى طبيعة النص في حدّ ذاته باعتباره نسيجا لغويا تجتمع في ثناياه نصوص أخرى متغيرة المستويات، متعدّدة الأشكال، بين نصوص ثقافة سابقة ونصوص ثقافة راهنة.."[2] يبدو أنّ ثقافة الكاتب تميل إلى الثقافة الدينية وذلك من خلال حضور العديد من الخطابات المحيلة عليها، مثل هذه الشواهد والاقتباسات تتكرّر في الرواية، حيث حملت توطئة الرواية ما يحيل على توظيف الخطاب الديني "بسم الله الرحمان الرحيم وصلّى الله على سيّدنا محمد أشرف المرسلين.. وإني أرجو الله العلي العليم أن يوقفني وأن يجعل من هذا العمل شفائي، ومن هذا القلم دوائي، وأن يطفئ نار الفتنة بين المسلمين.. إنّ الله عل شيء قدير. آمين يا ربّ العلمين."[3] تساهم هذه الخطابات في دعم ما سيرّد من اعترافات من قبل الرّاوي/البطل، أي تجعل مصداقية سرده أكثر قوّة، "فانسراب الماضي في الحاضر وهيمنته عليه سيؤثر بالضرورة في توجيه القراءة وفي ما سيؤسّسه القارئ لنفسه من مواقف من الأحداث

[1]- إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص107.

[2]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، ص17.

[3]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 09.

والمكان والزمان، لقد تحوّل الماضي المهيمن إلى مرجع يؤثث حياة السارد الذي يرى حاضره عقيما جديا فيحتجّ عليه."[1] يحتاج السارد إلى مثل هذه التفاعلات النصية مع الخطاب الديني، ليبرهـــن على صدق عاطفته التي تنحو منحى التوبة والاستغفار، فيكثر الدعاء في بعض المقاطع السردية:

"أرجو إلهي أن أكون قد نلت رضاك ووفيت بالعهد الذي أعطيته لك

أرجو إلهي، أن تغفر لي ما تقدّم من ذنبي وما تأخر.

أرجو أن تنير لي دربك وأن لا تتركني وحدي في الظلمات.

أنا النملة الحقيرة التائهة في غياهب روحي.

أنا العبد البائس الذي لا يساوي جناح ذبابة.

أنت النور والدرب، أنت كل ما لن نكونه، أنت كل ما نتمنى ولن ندركه، أنت كل ما لم نكنه.

أنت العليم الحكيم، السميع، القهّار، الجبّار المهيمن، الرحمان، الرحيم."[2]

تتناسب هذه الأدعية مع موقف البوح الذي قرّره الرّاوي البطل. نقلت اللغة هذا الشعور باشتغالها على الجانب المقدّس، فارتقى بذلك البطل إلى أسمى مراتب التوحّد مع الله وأمل في مستقبل مشرق.

ب- الخـــطاب التراثـــي.

لعلّ أهمّ مشهد يحيل على الجانب التراثي الموظف في الرواية مشهد الرّاوي البطل، وهو في حضرة الصوفي سعيد الحفناوي. لقد مثّل التراث نقطة هامة في انطلاقة الكتاب الجزائريين، فالمنجز الروائي الجزائري لا يتأسس من فراغ، فهو دائم الانفتاح، وينتج من خلال تضافر جملة من البُنى اللغوية، والفكرية والثقافية، تعمل معا لإخراجه إخراجا فنيّا جماليا. تمنح الرواية لهذه البُـــنى المقتبسة أرضية جديدة للتفاعل، فحين تمنح تلك الخطابات طاقة فنيّة وجمالية للرواية.

[1]- عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، ص 97.

[2]- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، صص 259، 260.

تحفل رواية بوح الرجل القادم من الظلام بمثل هذه البُنى، يعمل الخطاب التراثي على استحضار المخزون الثقافي الذي تزخر به الثقافة الجزائرية ممثلة في الولي الصالح سعيد الحفناوي، "أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي، أنا الحي، الواصل، صاحب البركات، تحجّ إليّ الغزلان والطيور وتنشق لي الأرض وتنمو لي في الصحراء أشجار البرتقال."[1] يدقق الرّاوي البطل في وصف كرمات هذا الرجل وأسراره، فقبته هي مقصد البطل: "رأيته جالسا لصق الحائط، قباله الباب، على حصيرة من القش، تغطي أرضية القبة. كان مشبوك الساقين، غارقا في هدوء وسكون عميقين. في نفسي بعث توا إحساسا غريبا بالراحة والطمأنينة. مع ذلك لم يبد من ملامح وجهه الموحي بالسكينة، ذي اللحية الطويلة التي تجاوزت عنقه، أنه أبصرني كان رأسه حاسرا وشعره نازلا إلى كتفيه، وجسمه النحيل جدا غارقا في قندورة بادية القدم، لكنها نظيفة، بالقرب منه على اليسار، كانت توجد نسخة عتيقة من المصحف الكريم.."[2] يظهر الصوفي من خلال هذا الوصف الدقيق والمتتابع صورة مثالية للواقع المزيّف الذي يهرب منه البطل، وهو يبحث عن كرامات هذا الرجل رافضا أساليب العنف الموجودة في مدينته، "فالعنف يبدأ عندما يزول الانسجام والتوافق بين الأفراد والجماعات المنتمين إلى منظومة اجتماعية أو ثقافية أو سياسية واحدة."[3] تتعالى اللغة في الرواية كلّما ابتعد البطل عن مناخات العنف، وناشد المغفرة والطمأنينة كلّما تذكر رحلته إلى الولي الطاهر سعيد الحفناوي. فتمارس المصطلحات الصوفية حضورها في الرواية، وتثبت الحضور القويّ للتراث بأشكاله المختلفة، فمن بين أهمّ دلالات التناص توظيفه بغرض الحفر في الموروث والخطابات، وإعادة إنتاج دلالاتها ضمن المدوّنة الروائية. فاستأنس إبراهيم بالذاكرة الصوفية يستمد منها ما يوافق تجربته الإبداعية، فالتناص لا يعترف بالحدود بين الأجناس والمعارف، فهو يتوغل في الذاكرة المشتركة بين المؤلف والقارئ.

ج- الخطاب الفني التشكيلـــي.

يعمل الاشتغال التناصي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام على تجميع أكبر قدر من الخطابات داخل بنيتها الحكائية. وقد شهدت الرواية العربية الجزائرية مؤخرا انفتاحا

---

[1]- إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 322.

[2]- م، ن، 323.

[3]- إبراهيم صحراوي، من ملامح النص الروائي الجزائري المعاصر، ص 311.

واسعا على خطابات غير أدبية كالرسم والنحت، وفنون تشكيلية أخرى، لعلّ هذه الظاهرة لُمست بشكل واضح في إبداع الكاتبة أحلام مستغانمي التي وضعت بطل روايتها رسّاماً يداعب الريشة والألوان، مثلما تداعب أحلام اللغة والكتابة. تعمل الرواية الجديدة على إخراج خطابها بكل حرية، وتتعاطى مع الفنون ومختلف الأشكال التعبيرية الأخرى، فانفتح الفصل الخامس عشر من الرواية على مشهدية فنية متميّزة، عناصرها اللون، والتصوير. فتحوّلت اللغة من أداة للكتابة والتعبير إلى أداة ترسم بواسطة اللغة تشكيلات فنية تنقل الواقع بطريقتها الخاصة. تقودنا عملية القراءة إلى استنتاج ثماني لوحات يمكن استعراضها في الأشكال التالية:

اللوحة الأولى
" أراه يمسك اللوحة التي كانت تمثل وجه عبد اللطيف، اللوحة الأكثر تضرّرا. يخطر في ذهني أن أشير له بأنها لوحة أسامة.."[1]

اللوحة الثانية
كانت مهمّشة لكن يمكن للمرء أن يتعرف على الشكل: شيخ عجوز جالس إلى طاولة في مقهى ليس فيها أحد غيره، على الطاولة فنجان قهوة يمكن حتى أن نظن بأن ذلك الشيخ يفكر في الماضي. لكنت إذا ما ركزنا النظر على الشرخ الموجود تحت فكه السفلي يبدو كما لو أنه شخص مذبوح."[2]

[1]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 134.

[2]– م، ن، ص،ن.

اللوحة الثالثة
"حمامة تلتقط الحب من راحة يد طفل. نعرف أنه صبيّ صغير من خلال اليد والقدمين الحافيتين لأنه في مكان بقية الجسم لا يوجد غير فجوة كبيرة أحدثتها ضربة برجل أحد الملثمين. "[1]

اللوحة الرابعة
"جانب من المدينة القديمة بمنازلها الواطئة المتداخلة والمتشعبة. وبمآذنها العالية والقديمة. تبدو الآن كما لو تمثل منظر مدينة أصابها الخراب والدمار. "[2]

اللوحة السابعة
"حمامة بيضاء تحلق في فضاء يبدو لا متناهيا وخاويا، كما لو أنها المخلوق الوحيد في كون من العدم. بياضها ناصع، بلا قطرة دم، بلا شائبة، عدا تلك الثقوب التي أحدثتها بعض الرصاصات في جسمها البديع والمرهف. تبدو مع ذلك تواصل طيرانها نحو المجهول. نحو آفاق غامضة ولا محدودة، كما لو أن شيئا لم يكن عن أي شيء يا ترى؟ أي غاية تريد بلوغها؟."[3]

اللوحة السادسة
" امرأة ورجل واقفان جنبا إلى جنب متلاصقان قليلا كل الرصاصات وقعت على الرجل. وعلى وجهه فقط الطلعة أصبحت مشوهة. مع ذلك استنتج أنه أبو الهامشي، لأن المرأة الشابة الواقفة معه هي رانجا. ابتسامتها متوهجة وفستانها فضفاض. أحرز أن اللوحة مستوحاة من صورة فوتوغرافية أخذت داخل ستيدو للتصوير.."[4]

[1] – إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 134.

[2] –م، ن، ص، ن.

[3] – م، ن، صص 135، 136.

[4] – م، ن، ص، ن.

اللوحة الثامنة
"دم. أجسام بشرة ممزقة. خضر ملوثة مسحوقة، مرمية هنا وهناك. وجوه يكتنفها الهلع. أنقاض. دخان. نيران. يوم القيامة غرنيكا."[1]

يُؤكّد إبراهيم سعدي من خلال هذا الخلق الفني مدى تفاعل الرواية مع الفنون الأخرى، فلو أردنا إسقاط ما ورد في هذه المقاطع في شكل لوحات فنية لتشكلت لدنيا تحفا فنيّا تستمد تقاسيمها من الصياغة اللغوية الموظّفة في وصف كل لوحة، وكأنّ الرّاوي البطل يصف لوحة حقيقة عُرضت أمامه مباشرة، فحين لا توجد هناك أية لوحة، فالإيهام بالحقيقة تقنية يتكرّر توظيفها في كل مرّة. فقد "بات من الثابت أنّ الرواية، اليوم، تستلهم من مختلف الحقول الإبداعية الأخرى، مابه تغتني، فتوسع آفاق التخيّل فيها وتؤسس لأشكال جديدة في الكتابة، فهي جامع لغات وحوارات، وهي تركيب لصور اجتماعية ونفسية مختلفة تتمازج وتتعالق إلى حدّ أنّه يعسر علينا في أحيان كثيرة أن نميّز فيها بين القديم والجديد، بين المعيش والمتخيّل بين الذاتي الخاص والمستقل عن الذات وهي تتفاعل مع الحياة وتكشف عن رؤيتها في سياق المكتوب."[2] تمارس رواية بوح الرجل القادم من الظلام تجريبها بكل ما من شأنه أن يغني مساحتها النصية ففي " الكتابة تبدأ الحرية من اختيار الوسائل والألوان والأشكال وتنتهي إلى تشكيل العالم على النحو الذي يرتضيه الكاتب."[3] يضع إبراهيم سعدي شخصية (الهاشمي سليمان) الرسّام الذي تعرض كغيره من أفراد المجتمع الجزائري للعنف، لكنه عنف من نوع آخر، عنف طال لوحاته الفنية، شوّهتها يد رجال الشرطة، في إحدى الليالي، إثر اقتحامهم بيت الحاج منصور نعمان. لو دققنا في الوصف الذي قُدم لتلك اللوحات، لوجدنا أنها تعكس المأساة الوطنية، بطريقة خاصة، فالجانب الثقافي دفع ضريبة باهضة في هذه الفترة. وما العلامات السيميائية المنتشرة في كل لوحة إلاّ دليلاً على ذلك؛ حيث تختزل أهمّ تيمات

[1]- إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 136.

[2]- عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، ص 54.

[3]- م، ن، ص 15.

الرواية وهي: الدم، المرأة، الطفل، الشيخ، الحمامة. فالمرأة والطفل والشيخ فئات مختلفة في المجتمع الجزائري، طالتها يد الموت والقتل، لكن يبقى أمل الكاتب في غد مشرق، ممثلا في حمامة السلام التي تبحث عن مكان آمن تحط فيه.

وصفوة القول، قدمت رواية بوح الرجل القادم من الظلام تشكيلة إبداعية متفرّدة من حيث البناء والرؤية، فمن استراتيجية محكمة البناء للعنوان، إلى نظام جديد تحكم في البناء العالم للرواية، وكسر المنطق السردي التقليدي الذي يعتمد خطية المسار التسلسلي، فالتناوب والتضمين ضَمِنا للرواية تحقيق انزياح جمالي جديد، كما تسبب التناص في انفتاح الرواية على جملة من الخطابات الأدبية وأخرى غير أدبية. تسلّحت بذلك الرواية بكل آليات التجريب الروائي الجديد. وعملت مظاهر التمرّد على خلخلة المنطق السردي للرواية ودفع بنيتها السردية نحو الانزياح والعدول.

تضع الرواية العربية الجزائرية الجديدة اليوم أقدامها على أبواب التجريب الروائي، وتمضي في منعطف جديد يحدد خصائصها ومميّزاتها الشكلية والموضوعاتية، فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة مشروعيتها ويجعلها أكثر مرونة وحرية وقدرة على التطوّر ونقد نفسها. كما يعمل على تحديد لغتها وتعدّد أصواتها وانفتاحها الدلالي، فالرواية والتجريب عبارة عن وجهين لعملة واحدة لا انفصال بينهما.

تكشف المدونة الروائية العربية الجزائرية الجديدة على انخراط عدد من نصوصها في تيار التجريب، تعكس تلك النصوص درجات الوعي المتفاوتة لدى الكتّاب الجزائريين بشروط الكتابة الروائية وآليات ما يستثمرونه من أشكال وتقنيات سردية بغية التعبير عن الإشكاليات الناجمة عن التحوّلات التي مست أبنية المجتمع الجزائري.

تُعدّ الرواية العربية الجزائرية الجديدة حقلا خصبا لممارسة أنواع مختلفة من التجريب الروائي، ومجالا واسعا لخلخلة المفاهيم وممارسة عمليات الهدم والبناء. فأصبحت بذلك ميدانا للبحث والتتبع والاستقصاء، ممّا يقتضي جوا معرفيا واسعا تخلقه التحوّلات الجذرية في جماليات النص السردي. لذلك حاولتُ من خلال هذه القراءة النقدية الوقوف عند بعض النماذج الروائية العربية الجزائرية الجديدة التي سعت إلى إعلان القطيعة من أنساق السرد التقليدي.

تملّك هاجس التجريب كُتّـــاب الرواية في العالم الغربي أولا، وانتقلت عدواه إلى الوطن العربي تدريجيا مع كتابات نجيب محفوظ، والطيب صالح، وجمال الغيطاني، وإدوار الخرّاط، وصنع الله إبراهيم، والطاهر وطّار، وواسيني الأعرج، وغيرهم. فالتجربة هي الاشتقاق الذي ينبثق منه مصطلح التجريب، وهي التي تجعل الإبداع الأدبي مادة قابلة للتجارب المخبرية العلمية، الأمر الذي يتنافى مع طبيعة الإبداع الأدبي الذي يضع هاجس التغيير في المرتبة الأولى، فالكاتبة الروائية لا تعرف الاستقرار ولا الثبات. فدلالة المصطلح تختلف كل الاختلاف عن دلالته الأصلية التي تنشد تهديم النمط السردي القديم، وتفكيك بنيته؛ أي الاعتماد على مبدأ الهدم والبناء.

تحاول الرواية العربية الجديدة مواكبة مستجدات الرواية الجديدة في أوروبا، بتوظيف العديد من تقنياتها السردية كمنجزات التحليل النفسي، والتفاعلات النصية، وانفتاح الرواية على خطابات أخرى غير أدبية، فالمتلقى يُقابله كمّ هائل ومتنوّع من الأحلام والكوابيس، وأحلام اليقظة، والتهيؤات، ومختلف أنواع التداعي الحرّ.

وفي مسيرة ارتحال الرواية العربية نجد أنّ مظاهر التجريب فيها تختلف عن مظاهر التجريب في الرواية الغربية الجديدة. وهذا بحكم طبيعة المدوّنة العربية ذات الخصوصية، فالتجريب الروائي العربي رؤية إبداعية تنطلق من الذات العربية الراغبة في التغييـــر، بشرط عدم الانسلاخ عن الأصالة، هذه القيمة التي انعكست في شكل عودة قويّة إلى التراث، واتخاذه منبعا غزيرا تُستقى منه مختلف أنواع الخطابات التي تحضر في الرواية في شكل تفاعلات نصية. وهذا المسار سلكه العديد من كتّاب الرواية العربية، كالمسدي، وأحلام مستغانمي، والطيّب صالح، والأعرج واسيني، وغيرهم. وبالتالي طرحت تلك النصوص إشكالية سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل بقوة من خلال عوالمها الروائية.

هذا ويعتمد منطق التجريب الروائي الجديد على تكسير القاعدة السردية التقليدية المعتمدة على الخطية الزمنية، والشخصية الثابتة المسطحة، ووحدة المكان، وتراتبية الأحداث، مرتكزا في ذلك على لعبة الخلط الزمني وتنويعاته. ففُقد الرابط السببـــي بين الأحداث، وتنوّعت الأمكنة، وأصبحت الشخصية نامية ومتغيّرة كلّما تقدّم السرد إلى الأمام. فاكتسب التجريب الروائي بذلك خصوصية الهدم والبناء من مسايرته للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية والاقتصادية في المجتمعات العربية؛ فهو رؤية إبداعية أساسها الوعي بالتغيّرات الحاصلة في هذه البُنى.

حقّقت الرواية العربية الجزائرية على غرار الرواية العربية، تطوّرا فنيا وجماليا سنوات السبعينات والتسعينات، ولا تزال تحقّق قفزة نوعية، انتقلت من خلالها الرواية الجزائرية من مراحل البدايات والتأسيس إلى مراحل التجديد والتغيير، فاختلفت درجات الوعي بخصوص التجريب الروائي وتقنياته من كاتب إلى آخر؛ حيث ساهمت الأزمة الوطنية إلى حدّ كبير في تنوّع النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة بالعربية، التي ولدت مواكبة لهـــذه الأزمـــة

(العشرية السوداء)؛ حيث نقلت مختلف صورها بأدق التفاصيل، لذلك قيل رواية جيل الأزمة، والرواية الاستعجالية، ورواية العشرية السوداء.

تفاوتت الآراء النقدية حول الرواية العربية الجزائرية الجديدة، فهناك من رأى أنها تفتقر إلى الفنية الجمالية، وهناك من رأى أنها مجرّد وثيقة تاريخية تؤرخ إلى مرحلة دامية من تاريخ الجزائر، وهناك من رأى أنها بداية لكتابة روائية جزائرية متميّزة فقط تحتاج إلى وعي أكثر بفنيات الكتابة الروائية وتقنياتها، فالإبداع هو حصيلة تراكمات وإضافات وتجاوز وارتقاء، أما التسرّع فليس له نتيجة سوى السقوط حتى ولو كان شعاره التجريب.

كما أثبتت الرواية العربية الجزائرية النسوية حضورها أدبيا، بخوضها عوالم التجريب الروائي الجديد، في مغامرة لإثبات الذات، والبحث عن مكانة أدبية تحتل الدرجات الأولى في مجال التلقي والقراءة النقدية. فبرزت أسماء من مثل أحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق، والمخضرمة زهور ونيسي، وزهرة الديك وغيرهن.

حدث تماس بين كتّاب الرواية العربية الجزائرية المعروفين والجيل الجديد من الكتّاب، ممّا شكّل ظاهرة أدبية متميّزة في مسار الرواية الجزائرية. وهو ما يُعرف بـــ "التداخل الجيلي"؛ أي استمرار الكتابة الروائية بالنسبة لروائيي جيل السبعينيات وتداخلها مع الكتابة الروائية لجيل التسعينيات.

حملت رؤية جيل الأزمة من الوعي ما يكفي لكسر أحادية الرؤية في الرواية الجزائرية التقليدية التي كانت لسنوات خلت حبيسة الفكر الايديولوجي، لتفسح المجال للتعبير عن الذات بطريقة مغايرة، يتفاعل من خلالها السياسي والاجتماعي والثقافي في بنيات لغوية جديدة ومتميّزة.

لا يمكن القبض على كل مظاهر التجريب الروائي العربي الجزائري الجديد من خلال النماذج التطبيقية المقدّمة، فكل رواية لها خصوصيتها الشكلية والموضوعاتية، وكل رؤية تناولت الظاهرة من جانب معيّن، وفق مرجعية فكرية خاصة بكل روائي؛ حيث تُعدّ رواية المخطوطة الشرقية الجزء الثاني لرواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للكاتب الجزائري المخضرم واسيني الأعرج نصا متفرّدا في بنيته الشكلية، ارتكز بشكل بارز على التفاعلات

النصية التي اجتمعت لتربك عملية القراءة، وتلزم القارئ بقراءتها عدّة مرّات قصد الوصول لفك شفراتها الشديدة التعقيد.

تُبرز ملامح التجريب ومظاهره في رواية المخطوطة الشرقية مواصلة الكاتب واسيني الأعرج تقنية العناوين الأصلية، والعناوين الفرعية، كاستراتيجية جديدة للعنونة تعتمد تتبّع الرواية، وربط العلاقات بينها وبين عناوينها، فالعنوان الأصلي الكبير لرواية المخطوطة الشرقية هو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ثم يأتي عنوان المخطوطة الشرقية كعنوان جزئي تنطوي تحته أربعة عناوين لأربعة أقسام في الرواية. فهذه الاستراتيجية علامة من علامات التجريب الروائي.

أمّا التقنية البارزة في الرواية تكمن في توظيف عوالم الفانتاستيك والغرائبية، فاستدعاء الذاكرة التراثية ممثلة في عوالم ألف ليلة وليلة زيّن فضاء الرواية جماليا× حيث اعتمد الكاتب قانون الهدم والبناء، ففكك البنية السردية لهذا العمل الضخم، فبيّن رؤيته الذاتية اتجاه ما يحيط به من قضايا اجتماعية وثقافية وسياسية، فاصطدم القارئ بفضاء روائي تمتزج فيه الخطابات، وتنسجم بإضافات جديدة ممتعة.

تعاملت رواية المخطوطة الشرقية مع التاريخ بطريقة خاصة ومتميّزة؛ حيث عملت عوالم الفانتاستيك على تقديم ملامح الحكم السياسي في الجزائر، بالاعتماد على الحقائق التاريخية الجزئية، فالمخيال عمل على مدّ الكاتب حرية أكثر، فالرواية فضاء مفتوح يشتغل على التاريخ، والرواية تؤكد على فكرة زوال الحكم والسلطة.

فاستدعى الكاتب زخما هائلا من الشخصيات ترد أسماؤها بفعل التسلسل الزمني والتاريخي؛ حيث تتوالد الأسماء اسما بعد آخر. فشهريار بن المقتدر والد المليانى، والملياني والد نوح وكل اسم له علاقات معقّدة مع أسماء شخصيات أخرى في الرواية. ممّا يدفع بالقارئ إلى الوقوع عند متاهة البحث عن علاقة الشخصيات بعضها ببعض قصد تصنيفها.

هذا وتتنوّع الشخصيات في رواية المخطوطة الشرقية بتنوّع الأمكنة والأزمنة إلى حدّ الإغراق في الإغراب. فتضفر البنية الزمكانية بدور البطولة، فتيمتي البحر والصحراء شكلتا ظاهرة سردية بارزة في الرواية؛ حيث تفنّن الأعرج في وصفهما فبرز تأثيرهما في الأحداث إلى حدّ المغالاة في كثير من الأحيان.

وممّا يلفت الانتباه أنّ واسيني الأعرج لم يوظف عوالم الفانتاستيك وفق التعريف الذي حدّده تودوروف، بل مثّلت فضاءات العجائبية متنفّسا واسعا للكاتب، يمارس من خلاله حريّة مطلقة لنقد الأوضاع الثقافية والاجتماعية والسياسية. فتلك العوالم تمثل رموزا استعارية تنوب عن الجانب الواقعي الذي تعيشه الجزائر، فتوالي الملوك في الرواية يعكس نظام الحكم في الجزائر وغيرها من البلدان العربية.

مارس واسيني الأعرج من خلال رواية المخطوطة الشرقية انزياحا جماليا في مفهوم البطولة. فصوّر البطل مهزوما ضعيفا متردّدا، على عكس مفهوم البطولة المقدّسة الذي كان سائدا في الرواية التقليدية.

وفي مسارها السردي تطرح رواية المخطوطة الشرقية خطاطة معقّدة تطرح على مستوى الخطاب تعدل عن تلك الخطاطة البسيطة التي اعتاد عليها القارئ في الرواية التقليدية، ممّا سبب العديد من الصعوبات في التعامل مع الرواية. فسؤال التجريب سؤال جمالي، يحاول خلق قارئ جديد يساهم في عملية الانزياح والمغايرة.

تحاول رواية المخطوطة الشرقية التعامل مع التراث السردي العربي بتوظيف مظاهره (المثل الشعبي، العامية، الأغاني الشعبية)، والانفتاح على تقنيات الرواية الغربية، التي تضمّ مختلف التجارب السردية العالمية. فلا يخفى على أحد أنّ العالم الذي نعيش فيه عرف تطوّرا مذهلا، والأدب يساير هذه التطوّرات، فضمّت رواية المخطوطة الشرقية بعض هذه التقنيات كلغة الخيال العلمي، ومحاولة رقمنة بعض الجمل.

تمتّعت رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي بكثير من ملامح التجريب الروائي؛ أين تتماهى الأصوات الساردة فيما بينها؛ حيث تعمل هذه التقنية على تكسير الميثاق السردي للرواية، فهي ترتكز بالأساس على اللغة الشعرية، وتكثف من حضورها إلى حدّ المغالاة.

فتزيّنت اللغة السردية بالشعر إلى حدّ تعقّد مهمة القارئ ، مما يجعل إمكانية حدوث التواصل معه ضعيفة.

انتقلت عدوى اللغة الشعرية من اللغة السردية في رواية عابر سرير إلى باقي عناصر الخطاب السردي. فتلوّن المكان بشعرية الوصف الدقيق، خاصة عندما يتعلّق الأمر بثنائية الغربة/الوطن، واعتمد الزمن الروائي على سرد وقائع ماضية، تتداخل مع سرد الواقع النفسي المتأزّم.

ترتكز رواية عابر سرير على استحضار الذاكرة، فقد مثّلت الثورة الجزائرية منبعا هاما يغرف منه كُتّاب الجيل الجديد وينحتون منه مضامين وأسرار، ووقائع تبحث عن أشكال تحقق التميّز. كما ارتكزت رواية عابر سرير على الذاكرة العالمية في جوانبها الأدبية والفنية والتاريخية والفلسفية، وهو ما يعكس سعة ثقافة الكاتبة.

كما غرفت رواية عابر سرير من أحداث المأساة الوطنية الجزائرية؛ حيث عاش البطل الرّاوي حياة مخضرمة، تتقاسمها تلك العودات المتكرّرة إلى أحداث الثورة الجزائرية تارة، ووقائع المأساة الوطنية تارة أخرى.

ولأنّ أحلام مستغانمي ترغب دائما في التميّز فلقد اختارت السرد بلسان الذكورة، في محاولة لإثبات الذات الأنثوية، وهي تخوض مغامرة التجريب الروائي. وهي لعبة سردية جديدة تغوص إلى السراديب الأكثر عمقا للمرأة، فهي حكاية عن ذاتية الأنثى باستعمال لغة الذكر، فهذه اللغة تتقن التعبير عن جوهر الذات الأنثوية التي تقع في تناقـــض دائم مع الذكورة .

وكغيرها من الروايات العربية التي تستند إلى التراث بكل أنواعه حفلت رواية عابر سرير بكل ملامح التراث الجزائري، كتوظيف الأغاني الشعبية، واللهجة العامية، والأمثال الشعبية، ممّا يعكس استراتيجية محكمة في الكتابة تعتمد ذلك المزج الفني الجمالي بين الثقافة المحلية، والثقافة العالمية.

تمارس رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي لعبة التجنيس، فتُدخل القارئ في متاهة البحث عن هويتها. فتتلوّن تارة بخصائص السيرة الذاتية، وتتلوّن تارة أخرى

بخصائص الرواية؛ حيث يشكّل العنوان في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لغزا تركيبيا فنّيا وجماليا غاية في النسج، يتطلب تدقيقا وبحثا من طرف القارئ. وتعد هذه الخاصية نقلة نوعية في استراتيجية العنونة، فمن المباشر والوضوح والإيجاز في الرواية التقليدية إلى الغموض والتشويش والطول في الرواية الجديدة، ممّا يؤكد أن الرواية تواكب التطوّرات المتسارعة في مختلف المجتمعات.

انبنت رواية بوح الرجل القادم من الظلام على معمارية سردية متميّزة البناء والتأليف. فكُسر منطق تسلسل الأحداث، وطغى نظام التناوب، حيث يتم ذكر الفصول الخاصة بسرد سيرة الرّاوي البطل في الماضي، لتتناوب في الحضور مع الفصول الخاصة بسرد سيرته في الحاضر، والرواية بهذا تخالف السائد من الأنظمة السردية التي اعتمدت عليها الرواية التقليدية.

كما ضمّت رواية بوح الرجل القادم من الظلام العديد من مظاهر التجريب الروائي، كتوظيف كلمة الناشر، التوطئة، وتعدّد الأصوات الساردة في الرواية.

هذا وعمد الكاتب تشويه صورة البطولة فصوّر بطله رجلا مسلوب العزيمة، عانى الخوف والألم، ومرارة الهروب طيلة مراحل حياته (الطفولة، الشباب، الكهولة)، بطل يحتقر نفسه ويلومها. وهذا المسار يختلف عن ذلك الذي اعتاده القارئ في الرواية التقليدية؛ حيث يظهر البطل قويّا، شجاعا، يتغلب على الصعاب ليحقق مُبتغاه.

تشترط عملية خلخلة المنطق السردي التلاعب بالزمن الروائي وهو شعار كتّاب الرواية الجديدة؛ حيث وُظّفت المفارقات الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، فحضرت الاسترجاعات بقوّة، كلّما اُستدعيت الذاكرة، كما حضرت لعبة التمويه والإيهام بحقيقة الزمن المسرود من خلال الكشف عن زمن الكتابة 2000، وزمن النشر 2015.

أمّا الحديث عن بنية المكان فقد لامست الأمكنة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام الواقعية إلى حدّ التطابق التام في وصف أمكنة الإنفجارات وما تخلّفه من خسائر مادية وبشرية، وبين ما وقع فعلا على أرض الواقع سنوات العشرية السوداء. ممّا يجعل المكان الروائي يتحوّل إلى بطل محوري تنبع من خلاله الأحداث وتُحبك.

انبنى المشهد اللغوي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام على المزج بين لغة وسطى تصل إلى كل متلق، ولغة فصحى تحدثها مواقف الشطحات الصوفية، ومواقف الدعاء والتضرّع. فتماهى الواقع في رواية بوح الرجل القادم من الظلام مع شطحات الخيال التي تُحدثها مواقف التصوّف؛ أين يمتزج الوعي باللاوعي، والواقعي بالميتافيزيقي.

ولعل أهم ما تتميّز به هذه الرواية نزوعها نحو التجريب الروائي بتوظيف التفاعل النصي الذي يستدعي جملة من الخطابات تندمج وتتمازج فيما بينها محدّدة بنية نصية تؤكد جماليات الكتابة الروائية الجديدة فحضر الخطاب السياسي، والخطاب الديني، والخطاب الفني التشكيلي، والخطاب الشعري. فتحوّلت الرواية بذلك إلى بانوراما منوّعة تدعو القارئ إلى مغامرة قرائية في عوالمها.

يكشف التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة عن نفسه من خلال النماذج التي تم تحليلها، فمسّ هيكل الروايات بتكسير منطقها السردي، والغوص في بنيتها السردية فجعلها تُغري بالقراءة لتصبح مغامرة جديدة تستحق منّا البحث والتأويل.

قائمة المصـــادر والمراجـــع

I. المصادر

1 - إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2002.

2 - أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات ANEP، طبعة الجزائر، 2004.

3 - واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، دار المدى، ط1، دمشق، 2002.

II. المراجع باللغة العربية.

1. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دار النشرANEP، الجزائر، 2002
2. إبراهيم عبد المجيد وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، شهادات، دار الفنون، مؤسسة خالد شومان، الأردن، ط1، 2003.
3. أحمد الزعبي، التناص، نظرية تطبيقية، مكتبة الكتابي، إربد، الأردن، ط1، 1995.
4. أحمد المدني، رؤية السرد فكرة النقد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2006.
5. أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
6. أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 2004.
7. أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ما بين 1947-1985، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،1998.
8. أحمد منور، قراءات في القصة الجزائرية، مكتبة الشعب، الجزائر، 1981.
9. إدريس الناقوري، لعبة النسيان، دراسة تحليلية نقدية الدار العالمية للكتب، الدار البيضاء، ط1، 1995.
10. إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، 1999.
11. أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، 1978.
12. إلياس الخوري الذاكرة المفقودة مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1980.
13. آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2006.
14. أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، دار تينوي، سوريا، دمشق، ط1، 2001.
15. بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،1999 .
16. بسام قطوس، تمنع النص، متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

17. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنش والإشهار، ط1، 1999.
18. بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.
19. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، 2005.
20. جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عين القاهرة، ط1،1993 .
21. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
22. حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
23. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية، منشورات إتحاد الكتاب الرب، دمشق، 2001.
24. حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية 1965، 1985، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998.
25. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.
26. حسن بن عثمان، الكتابة جريمة فنية، أفق التحوّلات في الرواية العربية، شهادات، دار الفنون، مؤسسة خالد شومان، الأردن، ط1، 2003.
27. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000.
28. حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، 1977.
29. حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
30. حلمي المليجي، علم النفس المعرفي، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، ط1، 2004.
31. حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
32. حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، المغرب، 1985.
33. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
34. حنّا عبود، من تاريخ الرواية منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002.
35. خليل تادرس أحلى الأساطير الإغريقية كتابنا للنشر الأردن، ط1، 2008.
36. خليل تادرس، أحلى الأساطير العالمية، دار كتابنا للنشر، الأردن، ط1، 2008.

37. رشيد بن مالك، قاموس التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، وهران، الجزائر، 2000.
38. رشيدة بنمسعود، جماليات السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.
39. ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.
40. زهرة كمون، الشعر في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، صفاقص، تونس، ط1، 2007.
41. سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
42. سامي سويدان، في دلالية القصص، وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.
43. سعيد بنكراد السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
44. سعيد بنكراد، السيميائية السردية، منشورات الزمن، الرباط، 2009.
45. سعيد بنكراد، دخل إلى السيمائيات السردية، دار تيمنل للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1994.
46. سعيد علوش، الرواية والايدولوجيا في المغرب العربي دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
47. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984.
48. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، دار رؤية للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2006.
49. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
50. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
51. سمير روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.
52. السيد فاروق، جماليات التشظي، دار الشرقيات للنشر، القاهرة،ط1، 1798.
53. سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، 1994.
54. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994.

55. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2009.
56. شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار الشعب للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.
57. صلاح جزّار، قراءات في الشعر الأندلسي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، الأردن، ط1، 2007.
58. صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
59. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الانتماء الحضاري، دار المحبة، دار آية، دمشق، 2009.
60. صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1999.
61. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، دار أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.
62. طه توادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1997.
63. عبّاس عبد الجاسم، قضايا القصة العراقية المعاصرة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، د،ت.
64. عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جنيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
65. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.
66. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحوّلات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع الدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
67. عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992.
68. عبد الرحمن محمد العيسوي، سيكولوجية الشخصية، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة. د.ت.
69. عبد الرّحيم العلاّم، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.
70. عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنص القصصي، دار النشر للجماعات القاهرة، ط2، 1996.
71. عبد الرحيم جيران، في النظرية السردية، رواية الحي اللاتيني، مقاربة جديدة، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، 2006.
72. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية تطبيقية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007.

73. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في القصص الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001.
74. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994.
75. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، دار العودة، بيروت، لبنان.
76. عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، سلسلة كتّاب الرياض، مؤسسة اليمامة، 1996.
77. عبد الله إبراهيم، السردية العربية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1992.
78. عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
79. عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب بيروت، ط1، 1991.
80. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
81. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لزقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر.
82. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.
83. عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.
84. عبد الهادي عبد الرحمان، سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994.
85. عبده خال، الولادة السرية، أفق التحولات في الرواية العربية، شهادات ، دار الفنون، مؤسسة خالد شومان، الأردن، ط1، 2003.
86. عدنان علي الشريم، الأدب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن، 2008.
87. عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
88. علال سنوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
89. علي المصري، في رحاب الفكر والأدب، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
90. علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2009.
91. عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، دار صامد للنشر والتوزيع، القيروان، تونس، ط11، 1999.

92. عمرو عيلان، الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001.

93. غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1981.

94. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010.

95. فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009.

96. فيصل درّاج، الرواية والسيرة الذاتية، دراسات في الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1988.

97. فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999.

98. قدور عبد الله الثاني، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر. د،ت.

99. كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج،قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2009.

100. كمال الرياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، دار حكاية هديل، تونس، مجموعة حوارات مع الكاتب.

101. ليلى بلخير، قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006.

102. مارشال بيرمن، حداثة التخلف، دار كنعان، دمشق، 1993.

103. مجاهد عبد المنعم، جماليات الرواية المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

104. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، (دراسة)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

105. محمد الباردي، سحر الحكاية، مركز الرواية العربية، قابس، تونس، ط1، 2004.

106. محمد التونجي، الآداب المقارنة، دار الجيل ، بيروت د.ت.

107. محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1990.

108. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي لنظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، 1993.

109. محمد أمنصور، استراتجيات التجريب في الرواية الغربية المعاصرة الشركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

110. محمد بوعزّة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الإمام، الرباط منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

111. محمد رشيد ثابت التجريب وفن القصّ، ابن زيدون للنشر تونس، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية سوسة 2004.

112. محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها في حديث عيسى بن هشام، الدار البيضاء للكتاب، 1975

113. محمد رمضان الجربي، الأسلوب والأسلوبية، شركة دار الهدى للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2002.

114. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية، في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

115. محمد صابر عبيد، مرايا التخيّل الشعري، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، ط1، 2006.

116. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، ودار محمد علي الحامي، بيروت، الجزء الأول، 1994.

117. محمد عزّ الدين التازي، الخطاب الروائي العربي الجديد، السرد والفضاء والتناص، مكتبة الأمة، الدار البيضاء ط1، 2008.

118. محمد عزّ الدين التازي، الكتاب الخفي والكتابة المقنعة، كتاب شراع، ع74، 2000.

119. محمد عزّ الدين التازي، الكتابة الروائية رفقة السلاح والقمر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

120. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983.

121. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

122. محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية(دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

123. محمد، أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، ط1، 1999.

124. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة، وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

125. محي الدين حمدي، الإغراب في الرواية العربية الحديثة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، تونس، ط1، 2009.

126. مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر، دراسة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

127. مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة، الجزائر دراسة، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 1998.

128. مصطفى التواتي، فن الرواية الذهبية لدى نجيب محفوظ، مطبعة تونس، قرطاج، 1981.

129. مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة، قصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، مصر، 1998.

130. مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر الجزائرية، 2000.

131. مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للدراسات والنشر، عمّان، الأردن، ط1، 2004.

132. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

133. ناهضة عبد الستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

134. نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.

135. نبيل سليمان، أسرار التخيل الروائي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.

136. نصر أحمد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992.

137. النصير ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1986.

138. نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

139. هشام العلوي، تنصيص الذاكرة في التجربة الأدبية النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع تاريس، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، المغرب، ط1، 2003.

140. واسيني الأعرج اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية العربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1986.

141. واسيني الأعرج، الحقيقة إبداعية، أفق التحولات في الرواية العربية، شهادات دار الفنون، مؤسسة خالد شومان، الأردن، ط1، 2003.

142. وجدان الصائغ، شهرزاد ورواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

143. يمنى العيد، الرّوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1976.
144. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999.
145. يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

III. المراجع المترجمة إلى العربية.

1. أ-أمندولا الزمن والرواية، ت.عباس بكر، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
2. أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت.سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
3. برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ت.عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002.
4. بول ركور، الوجود والزمن والسرد، ت.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.
5. بيار شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ت. عبد الرحمان الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
6. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ت. شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، ط1، 1989.
7. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سرية، ت.عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.
8. جورج بيرك، فصائل الفضاءات، ت.عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
9. جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ت.فاتن البستاني، المنظمة العربية للتجرمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
10. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ت. محمد معتصم وآخرون، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
11. ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ت.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999.
12. رولان بارط وآخرون، الأدب والواقع، ت. محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992.
13. رولان بارط وآخرون، شعرية المحكي، ت. غسّان السيّد، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق، 2002.
14. رولان بارط، أساطير، ت. سيد عبد الخالد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995.
15. رولان بارط، لذة النص، ت. فؤاد صفا، والحسن سبحان، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

16. رولان بورنوف، ريال أوئليه، عالم الرواية، ت. نهاد التركلي، مراجعة فؤاد التركلي، محسن الموسوي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.
17. رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ت. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.
18. رينيه ويليك، وأوستين وارين، نظرية الرواية، ت. محمد الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987.
19. غاستون باشلار، جماليات المكان، ت. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1984.
20. فليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ت. سعيد بنكراد، الرباط، المغرب، ط2، 1987.
21. مارث روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ت.وجيه أسعد منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.
22. ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ت. يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 1990.
23. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، دار الفكر، ط1، 1987.
24. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1973.
25. ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ت. حميد لحميداني، دار سال المغرب، 1993.
26. ميلان كونديرا، فن الرواية، ت. بدر الدين عردوكي، إفريقيا الشرق، ط1، 2001.
27. نتالي ساروت وآخرون، الرواية والواقع، ت.رشيد بنحدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988.
28. ولفغانغ كيزر، من الذي يروي الرواية؟، رولان بارط وآخرون، شعرية المحكي، ت.غسّان السيّد، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق، 2001.

IV. المراجع الأجنبية.

1- Claude bermond, la logique des possibles narratifs, in communications, N8 paris, 1966.
2- G.genette, plimpserstes, la littérature au second degré, poétique, seuil,1982.
3- Jean m.adam, le récit, ed2, presses universitaire de France, paris, 1987.
4- Jean michel adam et françoise revaz, l'analyse des récits, seuil, paris, 1996.
5- Michel.m.colas; frontières de la narratologie, in poetique, N65, paris.
6- R.Barthes, introduction, à l'analyse des récits, in communications N8, seuil, paris, 1966.

V. المعاجم والقواميس.

1 - ابن منظور، لسان العرب، مادة جرّب، مجلد 11، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، 1995.

2 - إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة بوح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ج1، ط1، 1984.

VI. المجلاّت:

7 - مجلة علامات في النقد، جدّة، مجلد 06، الجزء 23، 1997.

1 - مجلة علامات في النقد، جدّة، المجلد 10، العدد 37 سبتمبر 2000.

2 - مجلة علامات في النقد، جدّة، المجلد 11، العدد 41 سبتمبر 2001.

3 - مجلة علامات في النقد، جدّة، المجلد 12، العدد 46سبتمبر 2002.

4 - مجلة علامات في النقد، جدّة، المجلد 14، العدد 54 سبتمبر 2004.

5 - مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 64، يونيو 1992.

6 - مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد83، مارس 1997.

7 - مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد140، ديسمبر 2002.

8 - مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 157، السنة 29، سبتمبر 2004.

9 - مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد166، جوان 2005.

10 مجلة كتابات معاصرة، بيروت، المجلّد 08، العدد 29، كانون الأوّل 1996، كانون الثاني 1997.

11 مجلة كتابات معاصرة، بيروت، المجلّد 14، العدد 55، شباط، أذار 205.

12 مجلة كتابات معاصرة، بيروت، المجلّد16، العدد 61، أيلول 2006.

13 مجلة كتابات معاصرة، بيروت، المجلد17، العدد 65، 2007.

14 مجلة فصول، القاهرة، العدد01، 1993.

15 مجلة فصول، القاهرة، زمن الرواية، الجزء 01، المجلّد 02، العدد 01، 1993.

16 مجلة فصول القاهرة، العدد 75، شتاء / ربيع، 2009.

17 مجلة الرافد الشارقة، العدد 132، أغسطس، 2008.

18 مجلة الرافد الشارقة، العدد 145، ديسمبر 2009.

19 مجلة عمّان الأردن، العدد 108، 2004.

20 مجلة عمّان الأردن، العدد 131، أذار، 2006.

21 مجلة عمّان الأردن، العدد 140، شباط، 2007.

22 مجلة علامات مكناس، المغرب، العدد 15، 2001.

23 مجلة علامات مكناس، المغرب، العدد 16، 2001.

24 مجلة أفكار عمّان، العدد 112، عمّان، 1993.

25 -مجلة أفكار عمّان، العدد 195، عمّان كانون الثاني 2005.

26 مجلة الفكر تونس، العدد01، أكتوبر 1980.

27 مجلة المعرفة، دمشق، سنة 23، العدد 268، يونيو 1984.

28 مجلة أفاق، اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، العدد 08، 09، 1988.

29 مجلة المساءلة اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد 32، الجزائر، 1992.

30 مجلة المسار، تونس، العدد 17، أوت، 1993.

31 مجلة تجليات الحداثة، وهران الجزائر، العدد 03، جوان، 1994.

32 مجلة المنهل، عدد 524، 1995.

33 مجلة المدى، دمشق، السنة 04، العدد 14، 1996.

34 مجلة الكرمل، العدد 46، 1996.

35 مجلة الفكر العربي، العدد 89، 1997.

36 مجلة عالم الكر المجلّد 02، العدد 14، أفريل /ماي، 1997.

37 مجلة اللغة والأدب، العدد11، الجزائر، 1997.

38 مجلة الهدى، دمشق، العدد15، 1997.

39 مجلة التبين، الجزائر، العدد 14، 1999.

40 مجلة رحاب المعرفة، تونس، العدد 17، أكتوبر 2000.

41 مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص، جامعة الجزائر، العدد 15، 2001.

42 مجلة الآداب بيروت، السنة 49، العدد7،8 يوليو/ أغسطس/2001.

43 مجلة الاختلاف، الجزائر، العدد 01، 2002.

44 مجلة تُروى، مسقط، العدد 33، يناير، 2003.

45 مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، العدد 24، 2004.

46 مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس 2005.

47 مجلة الدوحة، قطر، السنة01، العدد 03، يناير، 2008.

48 مجلة بلاغات، القصر الكبير، المغرب، العدد 01، 2009.

VII. المهرجانات والملتقيات:

1 - كتاب نقدي من جزئين يحمل أعمال الدورة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، من 11 –13 ديسمبر 2004، دولة الكويت 2008 حول الرواية العربية وممكنات السرد.

2 - مهرجان الدوحة الثقافي الخامس 2006 حول الرواية العربية واستشراف المستقبل، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث من موقع البحث: www.dohafestival.net

3 - أعمال الملتقى الدولي الثامن عبد الحميد بن هدوقه، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر 2006.

VIII. المخطوطات:

1 - أحمد حفيظ، خطابات المستنسخ في الرواية العربية، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا جامعة محمد الخامس الرباط، 1991.

2 - الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، دراسة آليات المحكي، رسالة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2001/2000.

IX. الجرائد واليوميات:

1 - الخبر الأسبوعي، العدد 79، الجزائر، 12 ديسمبر 2000.

2 - صحيفة يومية تصدرها الجزيرة للطباعة والنشر الثقافية العدد 1150، الخميس 11 ربيع الثاني 2000/1421، على شبكة الإنترنيت.

3 - جريدة الشروق، العدد 159، الجزائر،15 ماي 2001

4 - الفجر نيوز، في الخميس 1 أكتوبر 2009.

X. المواقع الالكترونية:

1 - موقع اتحاد الكتاب العرب:.http :www.awu-dam.ong