الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون - تيارت -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين : مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

الكتابة والتجريب في السرد الروائي الجزائري

ـ مقاربة في نماذج ما بعد الحداثة ـ

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه (ل.م.د) ضمن مشروع الدّراسات النّقدية

إعداد الطالب:

ـ بن يطو محمد الغزالي

إشراف الأستاذ:

د/ كبريت علي

المشرف المساعد:

د/ معازيز بوبكر

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الصّفة	مؤسسة الارتباط
01	بن يمينة رشيد	أ. التعليم العالي	رئيساً	جامعة ابن خلدون – تيارت ـ
02	كبريت علي	أ.محاضر (أ)	مشرفاً ومقرّراً	جامعة ابن خلدون – تيارت ـ
03	معازيز بوبكر	أ.محاضر (أ)	مشرفاً مساعداً	جامعة ابن خلدون – تيارت ـ
04	تواتي خالد	أ.محاضر (أ)	مناقشاً	المركز الجامعي. تيسمسيلت
05	مداني علي	أ.محاضر (أ)	مناقشاً	جامعة ابن خلدون – تيارت ـ
06	بركة ناصر	أ.محاضر (أ)	مناقشاً	جامعة محمد بوضياف –المسيلة-

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

المقدمة:

يقول الله تعالى بعد بسم الله الرحمن الرحيم: ﴿ وَفِي الْأَرْضِ قِطَعٌ مُتَجَاوِرَاتٌ وَجَنَّاتٌ مِنْ أَعْنَابٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنْوَانٌ وَغَيْرُ صِنْوَانٍ يُسْقَى بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَى بَعْضٍ فِي الْأُكُلِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ ﴾ تسقى بماء واحد ولكنها تختلف لونا وذوقا وشكلا وتؤول إلى غايات شتى، ولكنها تأتلف في نهاية أمرها فتكون ذات منفعة وفائدة، هذا هو القانون الذي أودعه الله في كل خلقه نباتا وحيوانا وهذه الوفرة التي أرادها الله هي مصدر للتنوع والجمال والتّعايش وبرهان على وجوده تعالى وهذا الاختلاف في الأنواع والأجناس والفصائل يتآلف مع بعضه ويتماهى في الوجود في حركة حيوية سمتها التفاعل والتّنافع والتعايش التأثر والتأثير .

إذن الوجود مُتعدّد بطبعه ومتنوّع في منشئه ومتكامل في علاقاته بين موجوداته، هي فطرة فطر الله عليها كائناته، فحفّزت الإنسان على الاهتداء إلى وَحدانيته، فهل للإنسان الحقّ أن يتمرد على هذه الفطرة التي فطر الله الناس عليها ؟ فيجتهد متحديا النّظام الإلهي فيزيل الحدود بين الأجناس والأنواع ؟

قد يكون هذا السؤال الأنطولوجيّ مُسوغا كافيا ليحيلنا إلى ما نصبو إليه من خلال أسئلة متصلة بالدّرس النّقدي الروائيّ المعاصر الذي يشتغل على عدّة محاور منها ظاهرة الرواية الجديدة، التي تنهض على بنية سرديّة أكثر جرأة وتحديا للكتابات التقليديّة المُستنفدة، فقد اقتحم هذا النمط من الكتابة الروائيّة كثيرا من المناطق غير المأهولة من قبل كالحديث عن المسكوت عنه والتّعدديّة اللغوية والأقليات الإثنية واسترداد التاريخ العربي بكلّ إيجابياته وسلبياته واستحضار سِيَر الشخصيات التاريخيّة الفاعلة وإسقاطها على الواقع، كلّ ذلك في سياق علاقات الرواية مع أجناس وأنواع أدبية وفنية أخرى، بحيث تعدّدت وتنوّعت الأشكال الأدبيّة داخل المتن السّردي في الرواية الجديدة/ من موسيقى ورقص وغناء وشعر وأقصوصة وسيرة وتاريخ ومسرح وأمثال شعبية وأقوال

مأثورة.. تتفاعل فيما بينها لتشكّل في الأخير نصّا متجانس في غير نشاز يضطلع بوظيفة تخييلية جمالية لم تعهدها الذّائقة العربيّة من قبل .

فالرواية فضاء مُتَعدّد لا يقر بالاكتمال ولا يعترف بالثبات والاستقرار، فهو تجدد مستمرّ وتحول دائم، والرواية العربية الجزائرية عرفت كغيرها مسيرة إبداعية حافلة بالتطوّر والتميز بسبب احتكاكها بالتراث السردي العربي من جهة وبالتأثيرات الروائية الغربيّة بحكم الاحتكاك التاريخي والثقافي كمنطقة جغرافية في مواجهة أوروبا.

وتعود دوافع اختيارنا لموضوع "الكتابة والتجريب في السرد الروائي الجزائري – مقاربة في نماذج ما بعد الحداثة–" إلى جملة من الأسباب نذكرها كالتالي:

– أولا: شغفنا الخاص بعوالم الرواية التّخييلية التي صارت فنا يختزل كلّ الفنون الأخرى ويحتويها، بحيث صارت الرواية في عصرنا من الأكثر الأجناس مقروئيّة ولذا لقب عصرنا ب– (عصر الرواية) .

– ثانيا: إنّ التّركيبة الفنيّة للرواية أهلتها دون غيرها من الأجناس الأخرى على التعّاطي مع الحقول المعرفيّة الأخرى دون إخلال أو نشاز .

– ثالثا: عرفت الرواية تطوّرا ملحوظا في السنوات الأخيرة من خلال إخضاعها لآليات التجريب الروائيّ فاستفادت كثيرا من هذه الظاهرة وجعلتها في حالة تطوّر دائم لا تعرف الاستقرار .

– رابعا: ألغت طبيعة الرواية الانفتاحيّة ونزعتها التّجريبيّة كلّ الحدود مع الأجناس الأخرى الوافدة من حقول معرفيّة أخرى، فهي تصلح لكلّ شيء على حدّ تعبير فرجينا وولف .

– خامسا: إنّ طموح الرواية الجزائرية المعاصرة لا حدّ له، فدوما ما همّها البحث والاكتشاف لإعادة صياغة الواقع برؤية حداثيّة تجاري العصر ومقتضياته .

– سادسا: إنّ الجرأة في الكتابة السّرديّة العربيّة الجزائريّة هي ما استفزّتنا على اختيار مثل هذا الموضوع الذي يتأسّس على محورين أساسيين هما: (التّجريب الروائيّ) والآخر يتعلّق ب– (ما بعد الحداثي)

– سابعا: فالتّجريب راهنت عليه الرواية العربية ومنها الرواية الجزائرية المعاصرة، فهو ظاهرة مشتركة بين الروايات العربية مغربا و مشرقا، لكن ما نسعى إليه هو ما نعتقد أنّه من مظاهر مابعد الحداثة من خلال عملية فحص لروايتين جزائريتين، والتي نقارب فيها بعض المؤشّرات الموضوعيّة كـــ (الضياع، والاغتراب، والفوضى، والرفض، والآعقلانيّة..) والأسلوبيّة (كتعدّد مستويات اللغة، تشظي المكان، وتكسير الزمن، واختلال الشخصية..) .

هذا ما جعلنا نطمح من خلال هذه العمل إلى محاولة الكشف عن مواطن هذه المواصفات السردية في الرواية الجزائرية المتأثرة بالتحولات الكبرى في الفلسفة والفكر والفن والأدب في العالم، وعن تماسها مع الحدود الما بعد حداثيّة ذات الأرضية المتحركة غير المستقرة ، وهذا في وقت عرف فيه الدّرس النقدي المعاصر تطورا متسارعا على المستوى النظري والتّطبيقيّ منذ بداية القرن الماضي، وتزامنا مع هذه الحركة التحديثيّة سعى كثير من النقاد لمجاراتها، وبذرائع متباينة ممّا جعل النقد الأدبي يشكل إبداعا حول الإبداعِ، وهو ما جعل التجريب "Expérimentation" أمرا تقتضيه طبيعة التّحوّلات في الكتابة السرديّة فكان مُحفّزا على تفتّق القرائح الإبداعية لخوض المغامرة واكتشاف مساحات مجهولة في الأدب والفنّ بحيث تصطدم بالواقع العربي الموبوء بالرّسوب، وفي هذا السياق تأتي ظاهرة ما بعد الحداثة "Post– modernism" كحتمية تمليها طبيعة التّماس الثّقافي والفكري مع الآخر، فهذا المشروع الفكري الذي يتبنى فلسفة الفوضى الخلّاقة التي تستلزم منّا الكثير من الحذر في التعامل مع أطروحتها داخل المنظومة السردية الجزائرية، والتي نبحث من خلالها عن تجليات ما بعد الحداثة ملاحقين بذلك بعض المؤشرات الدّالة

عليها للوقوف على حقيقتها و دراسة نماذج من السّرد الروائي الجزائريّ، وهذه الرغبة الجامحة تحفّزها الحاجة على كشف بعض ظواهر ما بعد الحداثة كموضة تلازم الكتابة المعاصرة، وهي ما شدّت انتباهنا لبعض النصوص الروائية الجزائرية قصد ملامسة ما اِصطلحنا عليه من البداية ظاهرة (ما بعد الحداثة) من خلال عينات مختلفة من الرواية الجزائرية واِرتأينا أن نتعامل مع هذه الظواهر الأدبية ذات الخلفية الفلسفية والفنية بما يخدم توجّهات البحث وما نقصده من نتائج ترتبط اِرتباطا وثيقاً بهذه الظاهرة الروائية العربية.

وقد قسمنا هذه الدراسة إلى أربعة فصول، تتضمن فصلا تمهيديّا يضئ لنا مسار البحث ويحدّد آليات الدّراسة بدءًا من التأسيس الروائيّ إلى التّأصيل الروائي وانتهاء بالتّجريب الروائيّ، وفي الفصل الأول حاولنا شرح بعض المفاهيم والمصطلحات المتصلة بالرواية الجديدة التي اقتحمت عالم السرد والأدب عامة كالبحث في مفهوم الحداثة، وما بعد الحداثة، والكتابة والتجريب الروائي، كتوظيف الكثير من المفاهيم من الحقول المعرفية الأخرى في الرواية كالرسم والسينما والشعر والمسرح والفنون الشعبية والتاريخ، كما بينّا في هذا الفصل أسباب ظهور الرواية الجديدة وأهم خصائصها الموضوعيّة والفنية، وما مدى تأثر الروائي الجزائري بهذا النّمط من الكتابة السرديّة، وبعد فحص للمدونة الروائية الجزائرية وقع اختيارنا على أنموذجين روائيين يتسم كلّ منهما بالطابع التجريبيّ المتأثّر بسمات مابعد الحداثة من خلال انفتاح هذين النّصين على أنواع أدبية أخرى، جعلت منهما لوحة فُسيفسائيّة متعدّدة الألوان وملتقى لعدّة أشكال أدبية ذات وظائف أدبيّة وجماليّة وتخييلية هما رواية (الأسود يليق بك) للروائية أحلام مستغانمي، والأنموذج الثاني هو للرواية السيرالذاتية (سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني) للروائي واسيني الأعرج.

فكان الفصل الثاني يتمحور حول الرواية النسوية ذات الطابع التجريبي ودورها في إثراء السردية الجزائرية، فرواية (الأسود يليق بك) كانت في اعتقادي أفضل أنموذج يصور معاناة المرأة الجزائرية المعاصرة وأزماتها الاجتماعيّة في العشرية السوداء بطريقة تتقاطع فيها أنواع من الفنون (الشعر والحكمة والأمثال الشعبية والخرافات وفن الموسيقى والناي والرسم...) .

أما الفصل الثالث تناولنا فيه الرواية السيرالذاتية (سيرة المنتهى... عشتها كما اشتهتني) للروائي واسيني الأعرج، وهو شكل تمتزج في الأنا بالآخر، والماضي بالحاضر، وذكريات الطفولة والحنين في علاقتهما بالواقع، يضاف إلى ذلك تطرح نقاشا نقديّا حول أجنستها.

إنّ دراسة ظاهرة الكتابة والتجريب في ضوء بعض المقاربات ما بعد حداثيّة في الرواية الجزائريّة تثير عدّة أسئلة جوهريّة نسعى إلى البحث عن أجوبة لها، والمتمثلة في:

أولا: ما المقصود بالحداثة؟ وما بعد الحداثة؟ وما معنى التّحديث؟ وما الأبعاد الفكرية والفلسفية لهذه الظاهرة؟ وما التجريب؟ وهل كل تجريب حداثة؟ وهل كل حداثة تجريب؟

ثانيا: ما طبيعة التجريب في الرواية الجزائرية ؟ وهل هو مؤسَّس على خلفية فلسفية وفكرية واضحة؟ أم هو اِنزياح ومخالفة لتقاليد الكتابة من خلال تكسير خطية السّرد، وتحطيم المألوف؟

ثالثا: وما التحولات التي قطعتها الرواية الجزائرية في مسار ما بعد الحداثة ؟ وما معالم هذا التحول المابعد حداثي الذي يتماس مع تقاسيم الرواية الجزائرية ؟

رابعا: وما الوظائف الأدبيّة الجماليّة, التي تؤطّر الفعل المابعد الحداثيّ في الرواية الجزائرية؟ وما خصوصياته ؟

من الواضح أن هذه التساؤلات وغيرها تستلزم الإحاطة الشاملة بالمدونة الروائية الجزائرية بغية استظهار بعض ملامح ما بعد الحداثة من خلال التجريب واقتفاء أثر

المسار التطوّري للرواية الجزائرية، وهذا أمر لا تدّعي هذه الدراسة بلوغه، لذلك اِعتمدنا في دراستنا هذه على الأسلوب الانتقائيّ في دراستنا التّطبيقيّة لرصد ما يمكن رصده في ثنايا الرواية الجزائرية المعاصرة، ودراسة موضوع بهذه الطريقة يستوجب في الجانب الإجرائيّ المنهج الوصفي التحليلي الذي يحدّد الظاهرة ثمّ يحلّلها على النحو الآتي:

– المستوى الوصفي: وهو يتوقف الأمر هنا على عملية رصد بعض المؤشرات المتّصلة بما بعد الحداثة في الرواية الجزائرية في ضوء الرؤية التّجريبيّة التي سيقت فيها .

– المستوى الثاني: وهي عملية موالية تأتي مباشرة بعد العملية الأولى، إذْ تبدأ من خلالها تحليل ودراسة العيّنات التي وقع عليها اختيار البحث .

دون أن نغضّ الطرف على بعض المفاهيم النقدية النّسقيّة التي جادت بها المدرسة الفرنسيّة كالاستعانة بالمنهج السميائيي لما يمتلكه من إمكانيّات قادرة على تفكيك شفرة العلامة اللسانيّة وغير اللسانيّة و المنهج الموضوعاتي .

أما الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث تمثلت في شحّ المصادر العربية المتعلقة بالموضوع والتي تحتاجها هذه الدراسة، ومع ذلك أخذنا على عاتقنا مشقّة التنقل والترحال إلى مدن أخرى في سبيل الحصول على مادة البحث، وأغلب هذه المراجع من المغرب وتونس والأردن، وهذا ربما لكون موضوع التجريب الروائي في ما بعد الحداثة مازال في مستهل الطريق في الدّرس النقدي العربيّ . ومن المراجع العربية والمترجمة التي استعنت بها أذكر ما يلي:

- تداخل الأنواع الأدبيّة (مؤتمر النقد الدولي) المجلد الأول والثاني، تموز 2008، جامعة اليرموك، إربد ا لأردن، إشراف: نبيل حداد، محمود درابسة .
- بلاغة السرد في الرواية العربية، إدريس الكربوي .
- التجريب في الرواية المغاربية، د .عمري هاشم .
- الرواية السيرذاتية، د .محمد أيت ميهوب.

- التّجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، نوال بومعزة، رسالة دكتوراه 2012/2011.
- جماليات ما رواء القص، دراسات في رواية ما بعد الحداثة (مجموعة من المؤلفين). ترجمة أماني أبو رحمة .
- الابستيمولوجيا وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، د. حنان محمد أحمد .

ومع أننا وجدنا صعوبة في الحصول على العديد من المراجع المهمة، إلا أن التوجيهات المشجعة من طرف المشرف السيد الدكتور: علي كبريت كان لها دور هام في تذليل هذه الصعوبات على مواصلة البحث، من أجل دراسة قد ترقى إلى المستوى الذي نصبو إليه، فإن أصبنا فذلك هو المرام، وإن أخفقنا فحسبنا أننا حاولنا واجتهدنا في سبيل العلم الذي يؤجر عليه صاحبه سواء أصاب أم أخطأ .

وأخيرا أرفع أسمى معاني الشكر والتّقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور: علي كبريت الذي لم يبخل علي بتوجيهاته العلمية وآرائه السّديدة والذي حرص كلّ الحرص على أن يرافقني في مسيرتي البحثيّة من البداية إلى النهاية دون كلل، كما لا أنسى أن أتقدم بالشكر إلى مساعد المشرف الدكتور: معازيز بوبكر الذي رافقنا هو الآخر في مسيرة البحث واستفدنا من ملاحظاته وتوجيهاته، وبالمناسبة لا يفوتنا أن نتوجه بجزيل الشكر وجميل العرفان لأساتذة وإدارة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة ابن خلدون بتيارت التي أتشرّف بانتسابي إليها في مرحلة ما بعد التّدرّج . دون أن ننسى مدير مخبر الحجاج ورئيس مشروع الدكتوراه، تخصص الدراسات النقدية، السيد الأستاذ الدكتور عبد القادر زروقي الذي خصّنا برعايته طوال مشوارنا الدّراسي في طور الدكتوراه، والشكر موصول أيضا لأستاذي الفاضل الدكتور غانم حنجار الذي كان في مقام والدي واستفدنا كثيرا من تجربته ونصائحه العلمية، وفي الأخير ليسعني إلاّ أن أتوجّه بالشّكر والتّقدير لأساتذتي الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة البحث ولما قدّموه من جهد وما

تكبّدوه من عناء في قراءتهم لأطروحتي، وأتمنى أن تكون توجيهاتهم وملاحظاتهم العلمية نبراسا لي في مسيرتي العلميّة والمهنيّة وشكرا .

الفصل التمهيدي

الرواية العربية النشأة والتطور

1ـ بدايات الرّواية العربيّة

2ـ الرواية العربية الحديثة

3ـ الرواية الجزائريّة: ورهان التّجريب

- الرّواية العربيّة: النّشأة والتّطوّر

1- بدايات الرّواية العربيّة:

عرّفت المستشرقة الألمانيّة سكريد هونكه العرب بأنّهم "أمّة من الشّعر" لارتباطهم بهذا الفنّ من القول المنبثق من بيئتهم البدويّة البسيطة؛ وبما أنّ الشعر لازم حياتهم وصار مع مرور الزّمن أسلوب حياتهم في أفراحهم وأتراحهم ومن هنا تبوّأ الشّاعر العربيّ مكانة مرموقة في المجتمع العربيّ القديم إذْ كان لسان حال قبيلته في الحرب والسّلم، ففي الحرب يدافع عنها أمام الأعداء ويحرّض قومه على الاستماتة في القتال وفي السّلم يفخر بقومه وبشرف نسبه إليهم ويمدح سُراتهم؛ وقد كان ميلاد شاعر في القبيلة حدثا عظيما تقام له الولائم والأفراح وتأتي وفود القبائل الأخرى مهنّئة من كلّ حدب وصوب تقديرا وتمجيدا لهذا الحدث العظيم.

واستمرّ العرب على هذا الحال يحتفون بالشّعر ومن خلاله يدوّنون أيّامهم بانتصاراتها وانكساراتها؛ ربّما يعود ذلك في اعتقادنا للارتباط الوثيق الذي لا انفكاك له بين حياة البداوة ومَلَكة الشّعر؛ لما يطبع هذا الفنّ من غنائيّة وذاتيّة التي عُرف به العربيّ منذ القدم ونادرا ما كان الشّاعر العربيّ يُنشِّط مخياله القصصيّ في قصائد مستقلّة باستثناء بعض النُّتَف التي تذكر ولا يقاس عليها كقصص الكرم عند الحطيئة وغيرها، ويمكن القول أنّ عزوف العرب عن كتابة القصّة يعود لعدّة عوامل أساسيّة في نظرنا هي:

أولا- احتكار الشّعر لوجدان المجتمع العربي بحيث لم يترك مجالا لأيّ فنّ من الفنون الأخرى أن يزاحمه لمدّة طويلة من الزّمن.

ثانيا- عامل ذاتيّ: المتمثّل في الشّعر كحالة نفسيّة مرتبطة بالشّاعر نفسه من خلال محيطه الاجتماعيّ ومؤثّراته الثّقافية والاقتصاديّة والسّياسيّة، إذن فهو مُهيّأ بطبعه وبفطرته لهذا الشكل من فنون التّعبير.

ثالثا– عامل موضوعيّ: المتمثّل في كوْن الفنّ القصصيّ يرتبط تاريخيّا بحياة المدينة كظاهرة سوسيوتاريخيّة عرفتها المجتمعات الحديثة؛ إذن فهو فنّ مدينيّ بامتياز، المدينة كأسلوب حياة (style de vie)، وما ينبثق عنها من تناقضات اجتماعيّة وصراعات طبقيّة بين العناصر المُشَكِّلة للبنية الكبرى لهذا الفضاء الثقافي والاجتماعيّ.

رابعا– وعامل آخر يتمثل في عدم الانفتاح على المُنجز السّردي العالميّ وما جادت به عقول الآخرين من المعرفة السّرديّة.

ولهذا عرف الشّعر العربيّ في مساره التّاريخيّ مراحل منتظمة إذْ نلاحظ كلّ مرحلة تكون مقدّمة للمرحلة المُواليّة وهذا ما لا نجده في المسار تاريخي للرواية العربيّة، حيث يمرّ الشّعر العربي بعدّة عصور لكلّ عصر مواصفاته السياسية والاجتماعية والتاريخية الخاصّة به وهي كالآتي:

– العصر الجاهليّ أو ما قبل الإسلام:

والذي يؤرّخ له بمائة وخمسين إلى مائتي سنة قبل الإسلام؛ حسب الجاحظ، بينما يذهب ابن قتيبة إلى أبعد من ذلك، ويؤرّخ له بحوالي أربعمائة سنة قبل الإسلام.

- عصر صدر الإسلام: ويبدأ بظهور الإسلام (فترة الخلافة الرّاشديّة) وينتهي بمقتل الخليفة الرابع علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) سنة 41هـ.
- العصر الأُمويّ: وبيدأ بخلافة بني أُمية في الشام على يد معاوية بن أبي سفيان سنة 41هـ وينتهي بسقوط الدولة الأُمويّة سنة 132هـ.
- العصر العباسي: ويؤرّخ له بسقوط الأُمويين (132هـ) واعتلاء العباسيين سدّة الحكم؛ وهم ينتسبون إلى العباس أحد أعمام الرسول (ﷺ) وانتهى حكم العباسيين بسقوط مدينة بغداد على يد التتار عام 656هـ، وينقسم العصر العباسي إلى قسمين:
  - القسم الأوّل: (132– 334هـ).
  - القسم الثاني: (334–656هـ).

- عصر الضّعف: ويمتدّ من سقوط بغداد (656هـ) إلى غاية حملة القائد الفرنسي نابليون بونابرت على مصر سنة 1798م.
- العصر الحديث: ويبدأ من تاريخ حملة بونابرت إلى غاية ظهور إرهاصات الحداثة (الأدبية) مع أواسط القرن الماضي، والتي أُطلق عليها مجاراة بـ: الأدب المعاصر

ويقال أوّل من صنّف تاريخ الشّعر العربي إلى مراحل وعصور هو الأديب اللبناني جرجي زيدان، وإن كان وقع في اضطراب منهجي من حيث تصنيف العصور فتارة يأخذ العصر تسمية أخلاقية وتارة أخرى تسمية دينيّة أو تسمية قبليّة أو سياسية واجتماعيّة، إنّ هذا التّحقيب التّاريخيّ له خصوصيّة يتميّز بها كلّ عصر من عصور الشعر جعلته يصمد في وجه كلّ تحديّات الحياة ويتبوأ مكانة محترمة بين أشعار الشّعوب الأخرى.

وإذا كان السّرد العربيّ لم يُعرف له تاريخيّا مثل هذا التّسلسل في النّشأة والتّطوّر، فهذا لا يعني أبدا أنّ العرب لم يخوضوا مغامرة السّرد **(la narration)** إذا علمنا أنّ السّرد غريزة إنسانيّة ميّز بها اللّه الإنسان عن باقي مخلوقاته، كان بإمكان العرب الأُوَل أن يُشَكّلوا طفرة سرديّة في تاريخ السّرد العالميّ لوْ حافظوا على المُنجز السّردي التّراثي العربي الخالد كرحلة ابن بطوطة وقصص "ألف ليلة وليلة" **(mille et une nuit)** التي تعدّ من أكثر الأعمال الأدبيّة مقروئيّة في العالم لما قدّمته من إضافة جديدة إلى المنظومة المعرفيّة السّرديّة العالميّة وما حملته من قيم سرديّة مختلفة وغير مسبوقة في تقاليد القصص العالميّة؛ من خلال سلسلة من الحكايات المتعلّقة ببعضها البعض وتنتظم في نسق عام تكاد تجعل منها قصّة واحدة، ويقول عنها الروائي الجزائري وسيني الأعرج: " إني أعتبرها أهمّ ما أنجبته البشريّة في السّياق السّرديّ.."[1]. أمّا قصّة "حي بن يقظان" للفيلسوف الأندلسي ابن طفيل (1105–1185) هي الأخرى من أجمل ما أبدع العقل العربيّ، فمن خلال هذه القصّة الفلسفيّة استطاع طفل عاش بين أحضان الطّبيعة ورعته

[1] زهرة الديك: وسيني الأعرج، (هكذا تكلّم.. هكذا كتب..)، دار الهدى ن عين مليلة، الجزائر، 2013، ص 61.

ضبية بين الأدغال ورغم أنّه لا يمتلك لغة ولا فكرا إلاّ انّه استطاع أن يهتدي إلى الإيمان باللّه، وما قيل عن حي بن يقظان يقال عن الشّاعر الفيلسوف أو الفيلسوف الشّاعر الذي حبس نفسه قرابة نصف قرن بعد وفاة والدته؛ فكتب رائعته الجميلة (رسالة الغفران) وفيها يعرج إلى السّموات العُلى ويتحدّث عن الجنّة والنّار وبعبقريّتة التّخييليّة تأثّر الشّاعر الإيطاليّ دانتي (1265-1321) في "الكوميديا الإلهيّة" ولم يكن أبو العلاء المعريّ (973-1057) الشاعر العربيّ الوحيد الذي أثّر في الأدب الغربيّ، بل كان ابن المقفع (724- 759) ممّن ترك بصمته هو الأخر في الأدب الفرنسيّ في ابتكاره طريقة متفرّدة وغير مسبوقة تتمثّل في الحديث على لسان الحيوان والتي تأثّر بها الشّاعر الفرنسيّ جون دو لافونتين (1621-1695) دون أن ننسى جهود الجاحظ (802-868) القصصيّة في كتابيْه "البخلاء" و"الحيوان" وما فيهما من نقد لاذع في الأوّل ومُتعة سرديّة في الثّانيّ، ولم تكن المقامات إلاّ شكلا آخر من أشكال الفنون القصصيّة ذات الخصوصيّة العربيّة رغم ضعف قيمتها الفنيّة لمعالجتها بعض المواضيع الهزيلة كوصف نوع من الأكل عند أهل بغداد أو جلسة داخل الحمّام لبعض التجار عابري السبيل الذين يقضون ليلتهم فيه طلبا للرّاحة من عناء السّفر... كلّ هذه التّراكمات السّرديّة العربيّة التراثيّة يمكن لها أن تكون مرحلة تأسيسيّة لو وجدت لها العناية والاهتمام بها ولكن للأسف بقيت رهينة زمانها ومكانها ولم تعد تُذكر إلاّ في السّياق التّاريخيّ الذي جيئت فيه وتكاد هذه الجهود أن تذهب سُدى لافتقارها لعنصر مهمّ وحيويّ وهو التّواصل الكرونولوجيّ والتعاقبيّ عبر مراحل تتمايز فيما بينها؛ بحيث تُفضي كلّ مرحلة إلى مرحلة موالية.

ومع بداية القرن التاسع عشر حاول العرب اكتشاف الغرب من خلال البعثات العلمية التي أوفدها محمد علي في مصر باتجاه أوروبا وفرنسا على وجه الخصوص عام (1830) وهذه اللحظة يمكن القول عنها لحظة تماس بين الشّرق المحافظ والغرب المُتحرّر وفيها انبهر الطّلبة المتطلّعون إلى البحث وطلب المعرفة بالحضارة الغربية

فراحوا يتعاطون المنتجات الغربيّة بشغف لعلّهم بذلك قد ينالوا نصيبا منها ينفعون به شعوبهم التي بقيت أسيرة الماضي وأفهامه الجامدة بعيدا عن الأسباب الحقيقية التي تؤدي إلى دروب المعرفة؛ إذ جعلوا من الحاضر يهاجر إلى الماضي وألبسوا الماضي عباءة الحاضر، ومن هنا عنت للوجود إشكالية الأصالة والمُعاصرة التي استنفدت عقول جيل من النخبة العربية في القرن الماضي. ولم يكن في يوم من الأيام الدّين الإسلاميّ عائقا أمام المسلم والمسلمة في طلب العلم واقتفاء أثر المعرفة.

لأنّ الدّين الإسلاميّ في جوهره قيم إنسانيّة رفيعة تمجّد العلم وتحثّ على السّعي إليه؛ وما الحضارة إلاّ نتاج هذه العقول المنتجة للمعرفة التي تترجم كواقع يتمظهر في المحيط المادي والثقافي للمجتمع والذي لا يتعارض مع روح الإسلام ما دام في خدمة الإنسان كإنسان بغضّ النظر عن انتمائه الإثنيّ أو اللساني أو الجغرافيّ أو الإيديولوجيّ أو الاجتماعيّ، إنّ قيم الحرية والعدالة والمساواة والتّعايُش السّلميّ بين الشّعوب وتكافؤ الفرص بين الناس هي في حقيقة أمرها روح الإسلام؛ وانطلاقا من هذه القناعة راح هؤلاء الطّلبة العائدون إلى وطنهم من الجامعات الأوروبيّة وفي مختلف التّخصّصات العلميّة والحقول الفنيّة والأدبيّة والدستوريّة إلى تجسيد أفكارهم تحت رعاية النّظام الملكيّ ذي الأصول التّركيّة المولع بالحضارة الغربيّة النّاشئة؛ وفعلا بدأت تظهر في بعض المدن المصريّة أيّام محمد علي مظاهر الحداثة الغربيّة في الهندسة المعماريّة من خلال بنايات مشابهة لتلك الموجودة في المدن الأوروبيّة بل طال التّحديث كل مفاصل الدّولة والمجتمع بدْءا بالحياة الدستوريّة من خلال إنشاء برلمان وحكومة منتخبة من أحزاب وقضاء مستقلّ يضاف إلى ذلك تحديث الجيش والإدارة وقطاع الطّب مرورا إلى الطّباعة وانتشار الصّحافة وظهور المسرح وتشجيع الفتيات المصريّات المُحافظات على التّعليم وارتياد المدرسة، وتوّجت هذه الجهود بتأسيس جامعة القاهرة (1906) كحدث مميّز في القارّة الإفريقيّة كما كانت القاهرة المدينة العربيّة الأولى في إنشاء دور خاصّة بالسينما أوائل

القرن الماضي؛ هذه المظاهر الغربيّة الصّاخبة لم تصنع منها دولة متطوّرة في عيون المؤرّخين وذلك لسببيْن يمكن أن نوجزهما كما يلي:

– أوّلا: أنّ الحضارة لا تُجلب بل تُنشأ إنشاءً من داخل المجتمع فهي تنتج نفسها بنفسها بأفكار أبنائها وسواعدهم وتتطوّر باستعدادات ذاتية وعوامل داخليّة وهذا ما لم يحدث في مصر، فالتّحديث في المظاهر الماديّة لا يعني بالضّرورة التّطوّر والتّقدّم إنّ التّطوّر الحقيقي هو ما يحدث في الوعي الاجتماعيّ الذي يلامس كافة أبناء المجتمع دون انحياز أو تمييّز وأوّل ملامحه تظهر في التّعليم والثّقافة أي في بناء الإنسان وليس الاكتفاء بالمحيط الماديّ فقط.

– ثانيا: أنّ هذه الحداثة بين مُزدوجين بقيت حكرا على النّخبة المصريّة ولم يكن للعامة من الناس نصيب فيها وهذا ما يتعارض مع قانون الحداثة نفسه الذي يستوجب تضافر كلّ الطاقات الحيّة للأمّة وجهود أبنائها، يضاف إلى ذلك أنها اقتصرت –الحداثة– على الفنون الأدبيّة والثّقافيّة دون غيرها من المجالات العلميّة والمعرفيّة الأخرى.

وهذا ما جعل مصر وبعض دول المشرق العربي تدخل في مغالطة تاريخيّة كبرى حين اعتقدت أن الحضارة ما هي إلاّ مظاهر ماديّة موجّهة إلى فئة معيّنة من النّاس تطلب المُتعة والتّرف. يقول عبد الله العروي: "إنّ الانحطاط في المجال العلميّ يتّسم بصفة الإطلاق. يمكن لمجتمع ما أن يستدرك فترة انحطاط مؤقت في مجال السياسة أو الإدارة أو الأدب والفنّ. لكن إذا نسي المنهج العلميّ وانقلب فيه العلم إلى صياغة وسحر، وانحطّ بصورة تامّة ونهائيّة، ولا يبعث فيه العلم إلاّ بتأسيس جديد."[1]

فانخداع العرب بقشور الحداثة الغربيّة وبريقها الزّائف لم يجعل منها أمّة متحضّرة بالمقاييس العلميّة فالبوّابة الحقيقية نحو أيّ تحديث اجتماعيّ يستلزم مشروعا ثقافيّا فاعلا

---

[1] عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص32.

يراهن على الإنسان أوّلا وأخيرا وينهض على منظومة معرفيّة متفتّحة على الأخر ولا تعترف بالعودة إلى الوراء.

وفي هذا السّياق التّاريخيّ بدأت تتأسّس الأبجديّات الأولى للفنّ القصصيّ العربيّ الحديث المتأثّر بالرّواية الغربيّة التي قطعت أشواطا كبيرة في هذا المجال المعرفيّ؛ ويُذكر أنّ أوّل من بادر إلى اقتحام هذا اللون هو الشّاب الأزهري صاحب الثّقافة والمصري الهَوى والهُوية رفاعة رافع الطهطاويّ (1801– 1873) الذي أُرسل كمشرف ديني مُرافقا لبعثة الطلبة الموفدة إلى باريس فاستغلّ هذه الفرصة للانكباب على كثير من صنوف المعرفة بعد أن تعلّم اللغة الفرنسيّة دون أن يتخلّى عن عمامته ولباسه وهيئته الأزهرية. ويعتبر رفاعة رافع الطهطاوي أول من وضع الأسس الأولى لنشأة الرواية العربية في مُؤلفيْه الشّهيريْن "تلخيص الإبريز في تلخيص باريز "وفي روايته المترجمة " وقائع الأفلاك في مغامرات تليماك" **(Les aventures de Télémaque)** لـ: فينيلون **(Fénelon)** وفي هذا يقول عبد المحسن طه بدر: "نحن مدينون لرفاعة فيما يتصل بنشأة الرواية التعليميّة بروايته المترجمة، "وقائع تليماك"، أكثر ممّا ندين له في كتاب (تلخيص الإبريز) وتعد وقائع تليماك أوّل مظهر من النشاط الرّوائيّ في مصرفي القرن التاسع عشر، والهدف التّعليمي واضح من المقدّمة التي كتبها رفاعة للرواية المترجمة، وسمّاها ديباجة الكتاب فهو يحدثنا عن (عولس) أحد شجعان سالف الأزمان وملوك اليونان، الذي اشترك في حصار طروادة لم يُقدَّر له الرّجوع لوطنه وخرج ابنه (تليماك) للبحث عنه في صحبة الحكيم اليوناني (منظور) فيجري ما يجري له من الحوادث الآتي ذكرها ممّا كانت غرابتها للحبر النّحرير فينيلون الفرنساوي الشهير على نظمها في سلك الاختراعات، وإدخالها في مضمار المبتدعات وتفصيلها إلى مقالات، وهي –وإن كانت لا تخلو من الخرافات القديمة عند اليونان– فقد اشتهرت بين الأمم والملل وترجمت إلى سائر اللغات لما اشتملت عليه من المعاني الحسنة، ممّا هو نصائح للملوك والحكّام، ومواعظ لتحسين

سلوك عامّة النّاس"[1]، وبذلك يكون فسح المجال واسعا لمن جاء بعده لاقتحام هذا اللون الفنيّ المُستحدث في المجتمع العربيّ؛ وقد اقتفى محمد المويلحي (1858–1930) آثار رفاعة رافع الطهطاوي في "حديث عيسى بن هشام" ويتفق الاثنان في إحياء التّراث العربيّ غير أنّ الأوّل كان يدعو إلى تعلّم العلوم التّجريبيّة بينما المويلحي يدعو إلى إصلاح المجتمع فهما يختلفان في الوسيلة ويتفقان في الغرض. "ويتفق كتاب حديث عيسى بن هشام مع آثار رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك في ما كتب على شكل رحلة، ويختلف بعد ذلك معهما في الهدف من هذه الرحلة وفي مجالها، فقد كانت رحلة علي مبارك ورفاعة تهدف إلى تعليم العلوم التّجريبيّة ولذلك اتّخذت مجالها في الخارج، أمّا رحلة المويلحي فكان هدفها إصلاح المجتمع ولذلك اتخذت مجالها في الدّاخل."[2]، فيها كثير من التّأثّر بالمقامات العربيّة المعروفة باللغة المسجوعة المزخرفة بكلّ ألوان البديع التي تهدف إلى تعليم الناشئة قيم اللغة العربيّة الأصيلة وفق تصوّر أصحابها.

ولم يستطع الشاعر حافظ إبراهيم (1872–1932) أن يفلت من سطوة التّراث العربي في "ليالي سطيح" فسار هو الآخر على نهج المويلحي يهدف من وراء ذلك إلى نقد المجتمع وإصلاحه؛ فهذا الولاء للتراث العربيّ الإسلاميّ هو السّمة المشتركة بين الرّعيل الأوّل الذي حاول جاهدا أن يؤسّس للشكل القصصيّ العربيّ يجمع بين الأصالة والمعاصرة أيْ بين التّراث الأصيل مع الانفتاح على الحداثة الغربيّة وما جادت به عقول أبنائها من منتجات فكريّة وماديّة تساعد على تغيّير مظاهر الحياة الاجتماعيّة الشّرقيّة البسيطة.

ونحن نتحدّث عن الرواية العربيّة في سياق تطوّرها التّاريخيّ علينا أن نذكر جرجي زيدان (1861–1914) وما قدّمه من جهود لا يمكن إغفالها؛ ساهمت بشكل أو

---

[1] عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة (في مصر 1870– 1938)، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1983 ص63.

[2] م ن، ص 74.

آخر في إثراء الرواية العربيّة، حيث سخّر التّاريخ العربيّ الإسلاميّ في خدمة الرواية بطريقة انتقائيّة "وجرجي زيدان يفرق في مقدمته بين رواياته التاريخيّة وبين ما كتَبه الإفرنج، وهو يعي هذا الفرق بوضوح كامل ويتمثّله، فهو يرى أنهم يجعلون التاريخ خادما للفن، أمّا هو فيجعل الفن خادما للتاريخ، ويبدو أن جرجي زيدان كان يقصد بكتّاب الإفرنج "ألكسندر دوماس الأب"، وهو الذي أعطى الرواية التّاريخيّة طابعا شعبيّا في الأدب الفرنسيّ، وكتب سلسلة من الروايات عن التّاريخ الفرنسيّ تسير بالقارئ من عصر لويس الحادي عشر إلى عودة الملكيّة ولعلّ السلسلة هذه هي التي أوحت لجرجي زيدان بكتابة سلسلة في التاريخ العربي. وقد يرجع الفضل في اتجاه جرجي زيدان إلى الرواية التّاريخيّة إلى والتر سكوت الإنجليزي الذي يعدّه الباحثون رائدا لهذا النوع من الرواية، ومما يؤكّد هذا الفرضية أنّ جرجي زيدان زار إنجلترا في صيف سنة 1866"[1]، ولكون الرجل مسيحيا تناول التاريخ الإسلامي فإنّه أثار كثيرا من الجدل لحساسية المواضيع المُتناوَلة بطريقة انتقائية –كما سبق وأن أشرنا– من التّاريخ الإسلامي الحافل بالأحداث مثل: "عذراء قريش" و"غادة كربلاء" و"الحجاج بن يوسف" و"جهاد المحبين" وغيرها من الروايات التّاريخيّة.

ومهما قيل في نوايا الرجل فإنّه قدّم إضافة حقيقية للرواية العربية استلهم مادّتها القصصيّة من وقائع التاريخ العربي والإسلامي بكلّ سلبيّاته وإيجابيّاته؛ وقد حرص المؤلّف على قراءة التاريخ العربي من أمّهات الكتب ويوثّق المادة المأخوذة توثيقا علميّا وكأنه يعلم مسبّقا ما ينتظره من خصومه ومنتقديه من جدال ونقاش في هذا الشأن.وإن كان جرجي يهدف إلى تعليم الناشئة بتاريخهم ولكن بأسلوب مختلف وهو الأسلوب القصصيّ وما يثيره في نفس المتلقي من شوق ورغبة من خلال أحداث تتأسّس غالبا على قصّة غراميّة بين رجل عادة ما يكون هو البطل وامرأة وما يعترضهما من عقبات

[1] م س، ص 96.

وعراقيل لتحقيق حلم حياتهما، كلّ ذلك يأتي في شكل قصّة تاريخيّة معروفة ولكن بمنطق الصراع الوجوديّ بين الخير والشّر؛ لأنّ هذه الدّينامية هي من تصنع الأحداث وتعطيها حيويتها وتوهّجها. وإلاّ صارت الأحداث باهتة ومفرغة من معنى الحياة.

ويكاد يجمع مؤرخو الرواية العربيّة الحديثة أنّ رواية "زينب" لـ: محمد حسين هيكل هي أوّل رواية عربيّة ظهرت بداية القرن الماضي تستوفي الشروط الفنيّة المعروفة في الرواية الغربيّة ولعلّ ذلك يعود للتجارب التي استفاد منها الكاتب خلال دراسته في فرنسا واطلاعه على الرواية الفرنسية وما وصل إليه الإبداع الفرنسيّ؛ وقد ظهرت في أوّل أمرها بعنوان محتشم "مناظر وأخلاق ريفيّة" (1914) وبتوقيع مستعار (مصري فلاّح)، بتقديم الصفة على الموصوف لعلّه بذلك يكون الكاتب قد نأى بنفسه عن صفة (فلاح) كعلامة انتقاصيّة وإهانة تلحق بالمصريين، ولم يفصح الكاتب عن اسمه الحقيقي إلاّ بعد أنْ تيقّن أنّ المجتمع المصريّ صار مُهيّئا ثقافيّا واجتماعيّا ونفسيّا لقَبول مثل الروايات التي كانت من قبل في حكم التّابوهات فصدرت الرواية بشكلها المعروف اليوم عام 1929 تحت عنوان "زينب" وبتوقيع الكاتب نفسه: محمد حسين هيكل وتعالج الرواية قصّة فلاحة مصريّة تعمل مع أهلها في حقل والد الكاتب الذي وقع فيها حبّا وشغفا غير أنّ الوازع الاجتماعي حال دون ذلك فماتت البطلة في ظروف مأساويّة دون أن تتزوّج من تحِبّ.."

وقصة (زينب) أول أعمال الدكتور هيكل الأدبيّة المأثورة، تمثل حياة فتاة ريفيّة فقيرة جميلة، تمارس العمل في الحقول أجيرة شأن أترابها الفلاّحات الفقيرات. أحبّت (إبراهيم) رئيس العمّال لدى السيّد محمود وجيه القرية الذي كانت تعمل زينب في حقوله. وبادلها إبراهيم حبّا بحبّ. لكن حامد التلميذ ابن السيد محمود يفتن بزينب وبجمالها، ويبادلها كذلك أسباب الغرام، ويقضي أوقاتا ممتعة معها.. ولا يقف أمر بطلة القصة بين حامد المفتون بها وإبراهيم حبيبها، فهذه المشكلة يسيرة الحلّ.. ذلك بأن زينب إذا بادلت (حامد) الودّ لا تتطلّع إلى أن تكون شريكته بحكم الفرق الاجتماعيّ، وإنّما تتطلّع إلى

إبراهيم الذي محضته هواه وحبها لكن زينب تتزوّج، بحكم والديْها، حسن بن الشيخ خليل الموسر، وتعيش حياة زوجية مشرّدة بين الحب والزوجيّة ويعاود إبراهيم الاتصال بزينب، لكنه لا يلبث أن يدعى إلى الجندية وأن يجنّد لعجزه عن دفع البدل النّقدي، وأن يسافر إلى السودان للخدمة بالجيش المصريّ هناك وتشتدّ لواعج الهوى وتبرح آلامه بزينب، حتى تصاب بالدّرن وتموت ضحية الدّاء العضال، وهي تبكي حب إبراهيم النّائيّ، وتمسك بمنديله الذي تركه لها تذكارا قبل رحيله إلى السودان."[1]، لكن ما يلفت الانتباه في هذا العمل السّردي التّأسيسيّ هو أنّ أحداث الرواية حقيقية وأن الشخصيات الروائيّة الفاعلة والمفعولة حقيقيّة أيضا عاش الكاتب وقائعها في مزرعة والده بالرّيف المصريّ وقد استغلّتها السينما المصريّة وحوّلتها إلى فيلم سينمائيّ بالأبيض والأسود.وهذا ما يشير إليه سيد نوفل الكاتب المُهتم بسيرة هيكل قائلا: " أمّا أشخاص رواية (زينب) فهم حقيقيون.

فزينب باسمها وحياتها شخصيّة حقيقية، ولا يزال بعض الأحياء من أهل كفر غنام: قرية الكاتب يذكرون مأساتها. وإبراهيم الخولي أو رئيس العمال ظلّ حيّا إلى ثلاث سنوات مضت يعمل لدى أسرة الكاتب.والأعجب من ذلك كلّه أنّ حامد هو الدكتور هيكل ذاته، وأنّ محمود وجيه القرية وسيّدها هو أبوه. وعزيزة كانت إحدى بنات عمّه وإن كانت باسم أخر.. وقد شاءت الأقدار أن يتزوّج من بعد ذلك بسبع سنوات (عزيزة) أخرى"[2].

وليست من المصادفة أن يظهر كتاب "الأيام" لـ: طه حسين (1889-1973) في العام نفسه الذي ظهرت رواية زينب لـ: هيكل في سنة 1929، وقد قيل ساعتها أنّ طه حسين كتب سيرته مبكرا وهو في سنّ الأربعين بدواعي الرّد على أولئك الذين شكّكوا في شخصيته وأثاروا الضّجة الكبرى فيما يتعلّق بكتابه المثير للجدل وهو كتاب "في الشّعر

---

[1] سيد نوفل: صاحب زينب محمد حسين هيكل، الهلال، مجلة شهرية تصدر عن دار الهلال -القاهرة- العدد5، ماي 1972، ص22.

[2] م ن، ص35.

الجاهليّ " إذْ يريد أن يقدّم سيرته الملحميّة لمَن يجهلونه وطالبوا بمحاكمته بل برأسه وتبدأ هذه الرواية السِّيَريّة من طفولته بصعيد مصر مرورا بالأزهر فالجامعة الأهلية المصريّة ثم الانتقال إلى جامعة مونبيليه بفرنسا وحصوله على أعلى الدرجات العلميّة وقد كتبت زوجته سوزان طه حسين بعد وفاته كتابا بعنوان: "معَك" (avec toi) الذي يضيئ جانبا من سيرة الرجل معها؛ واعتبره بعض النقاد الجزء الرابع من الأيام، ففي الجزء الأول من (الأيّام) اتّجه طه حسين إلى تاريخ الفترة الأولى من حياته، منذ الطفولة والنّشأة في القرية، إلى الصبّا والقدوم على القاهرة لإتمام الدراسة في الأزهر... ولم يقف الكاتب عند حدود ذاته وحياته الخاصة فحسب، بل تجاوز ذاته وحياته إلى ذوات المتّصلين به وحيوات أخرى قريبة منه، وذلك ليؤرّخ في الوقت نفسه لحياة أسرة فقيرة هي أسرته، باعتبارها نموذجا لألوف من الأسر المصريّة، وليسجل كذلك حياة قرية مصريّة مختلفة هي قريته، بوصفها صورة لعديد من القرى المتناثرة على أرض الوطن ولم يكن الكاتب مصوّرا صادق اللمسات فحسب، وإنّما كان ناقدا ومصلحا وموجّها في الوقت نفسه. فقد كان يتخذ من الصّورة التي يعرضها سبيلا إلى تجسيم عيب أسريّ أو اجتماعيّ أو تربويّ، لينبّه إليه ويلفت الأنظار إلى إصلاحه والقضاء عليه (...) والكاتب يصوّر صورا عديدة حيّة لأسرة هذا الصّبي من أبيه المُثَقل بعبء العيال وزحمة العمل، إلى أمّه المجهدة بشؤون البيت ورعاية الأولاد والزوج ، من أخيه الأزهريّ الذي كان المثل الأعلى للصبي ذات يوم، إلى أخيه الأخر المدني الذي اختطفته الموت وهو في عمر الورد، ثمّ من تلك الأخت الطيّبة التي كانت تحنو عليه وتؤثره بالرّعاية إلى هذه الأخت الأخرى التي خلّف فقدها حسرة للأسرة لا تعدلها إلاّ الحسرة على أخيها الذي داهمه الموت..ويهتم الكاتب بصفة خاصّة (بالكُتّاب) الذي حفظ فيه الصبي القرآن، ويتحدّث عن (سيّدنا) و(العريف)، وعن غير هذا وذاك ممن يضمهم الكُتّاب الذي يُعتبر الخطوة الأولى في حياة أهل الريف الثقافيّة..وقد واصل المؤلف حديثه عن حياته في الأزهر حتى أنهى الدراسة فيه أو كاد

وحتى اتّصلت أسبابه بالجامعة المصريّة الأهلية.[1]، ففي "الأيّام" حاول الكاتب أن يمزج بين السّيرة الذّاتية والرّواية وهو نفس النّهج الذي سار عليه هيكل في رواية " زينب " بل الأمر لم يتوقّف عند هذا الحدّ إذْ اقتفى جيل بكامله أثر هيكل وطه حسين فوظّفوا تجاربهم الشّخصيّة ومغامراتهم العاطفيّة كمادّة قصصيّة لأعمالهم الرّوائيّة؛ وقد أخذت هذه الظّاهرة مساحة زمنيّة كبيرة في تاريخ الرواية العربيّة الحديثة ونذكر منهم على سبيل المثال النّماذج التالية:

جبران خليل جبران (1883-1931) قصّة "الأجنحة المتكسّرة" 1912، وهي قصّة عاطفيّة رومانسية وقعت بين شاب فقير وفتاة تدعى سلمى كرامة؛ لكن والدها اختار لها زواجا على شكل صفقة تجارية مع أحد أثرياء البلد ومن هنا تكسّرت أحلام الشّابين على صخرة الواقع النّاتئ وإلى الأبد ويذكر كثير من المهتمين بسيرة جبران أنّ هذه القصّة حقيقية وقعت لجبران وهو في حداثة عمره، لكن المُلفت للنظر أنّ جبران لم يأخذ حقه من العناية والاهتمام كواحد ممّن لهم فضل السّبق في الكتابة السردية ربّما في تقديرنا لانحياز المؤرخين العرب لجهة على حساب جهة أخرى، علما أنّ كتابه "النبي" (1926) قد ترجم لمائة وثلاث وعشرين لغة في العالم وله كرسي خاص باسم جبران بجامعة ميريلاند بالولايات المتحدة الأمريكيّة، وتمثال نصفي بإحدى الحدائق العامّة في واشنطن ناهيك عن الأطروحات الجامعيّة التي جعلت من أعماله موضوع بحث ودراسة أكاديميّة في شتى أنحاء المعمورة كل هذا لم يشفع له عند بني جلدته ليتبوّأ المكانة التي تليق به في الشرق.

محمد حسين هيكل (1886-1956) رواية "زينب" 1914 باتفاق النقاد العرب أنّ رواية "زينب" تعدّ خطوة أكثر تقدمية وجرأة من الأعمال الروائية العربيّة الأخرى؛ وهذا وفق المقاييس المعمول بها عند الروائيّين الغربيّين ونقصد بذلك طبعا الروايات التي أخذت لنفسها شكل الترجمة الذّاتية؛ عالج فيه الكاتب عدة قضايا اجتماعيّة منها الحبّ الممنوع،

[1] م س، ص64، 65.

والعمل الشّاق في الحقول والمرض والعلاج والزواج القسري والخدمة العسكرية والبدل وعلاقة ربّ العمل مع العمال وغيرها وأعطى الكاتب خلفية مشهديّة تتمثّل في جمال الريف المصري وحياة أهله البسطاء يظهر فيها جليا تأثّر الكاتب بالاتجاه الرومانسي خاصّة في وصف المشاهد الطبيعيّة والنهاية المأسويّة التي عرفتها الشخصية المركزية لرواية (زينب) من خلال إخراجها للمنديل الذي أُهدي لها من طرف حبيبها إبراهيم الذي ذهب لأداء الخدمة العسكرية في السودان بعد أن تعذّر عليه دفع ما يعرف بالبدل.

طه حسين (1889–1973) (الأيّام) سيرة 1929 التبس الأمر على النّقاد في تصنيف النوع الأدبي لكتاب "الأيّام" هل هو رواية أم سيرة ذاتيّة فمن جهة الكاتب يتحدّث عن سيرته في القرية التي نشأ وترعرع فيها حتى التحاقه بالقاهرة والأزهر الشريف فالجامعة الأهلية؛ ولكن من جهة أخرى استعمل تقنيات الكتابة الروائية كاستعماله ضمير الغيبة "هو" بدلا من ضمير "أنا" وهو ما يُعرف في البلاغة العربية بضمير "الالتفات" وذلك حتى يتمكّن الكاتب من الإفلات من قيود ضمير المتكلم المفرد وبالتالي يتحرّر في الوصف والسّرد وهذا ما تسنى له فعلا من خلال وصف بيئته التي تعاني كلّ أشكال التّخلّف والفقر والأمية من خلال وصف معاناة المرأة الريفيّة وكثرة العيال دون أيّة رعاية وأعباء الوالد اتّجاه أسرته الكثيرة العدد وطريقة التعليم التقليديّة في الكُتّاب وعلاقة المتعلّم بالمعلّم وموت الأطفال بالأمراض المتنقلة لانعدام النظافة والرعاية الصّحيّة وكيفية معالجة المرضى دون مراعاة لمخاطر العلاج خاصّة إذا تعلّق الأمر بعضو حسّاس في جسم الإنسان كالعين التي راح ضحيتها الكاتب حين عرض نفسه على حلاق القرية لمعالجة عينيه من الرّمد وهو مرض بسيط لكن طريقة العلاج العقيمة أفقدته بصره إلى الأبد وأكسبته عاهة مستديمة لازمته حتى لاقى ربّه وهو القائل "متى كان الحلّاق طبيبا" ولهذه الأسباب صنفت الأيام ضمن رواية الترجمة الذّاتيّة التي راجت كثيرا في منتصف القرن الماضي.

إبراهيم المازني (1889-1949) رواية "إبراهيم الكاتب" 1932، عاش المازني حياة قلقة وطفولة تعيسة من والد مولع بتعدّد الزوجات بالمقابل غير مُكترث برعاية أولاده ومستقبلهم ولذا ترجم الكاتب سخطه واشمئزازه من الحياة في روايته يحدّد فيها علاقته بالمرأة بأسلوب تهكّميّ ساخر ونقذ لاذع لا يفارق قلمه؛ دون أن يهمل هو الأخر وصف الطبيعة المصرية وأهلها البسطاء ومحيطهم الاجتماعي والمادي كلّ ذلك تحت تأثير النزعة الذّاتية المفرطة التي توخاها الكاتب في مساره الإبداعيّ من جهة وعجزه عن مجاراة الواقع وتحدياته من جهة أخرى.

توفيق الحكيم (1898-1989)، وله ثلاث روايات يغلب عليها عنصر السيرة الذّاتية إذ تسجّل جانبا من حياته الاجتماعيّة في فترات مختلفة وأماكن مختلفة أيضا ففي "عودة الرّوح" 1933، التي تعتبر رواية تسجيليّة بامتياز إذ استلهم الكاتب أحداثها من ثورة 1919 لا يصف فيها الواقع المصري المعيش بقدر ما كان يمجّد فيها عظمة الشعب المصريّ المستمّدة من روح آلاف السنين. هذه الثورة التي أعادت الأمل المفقود للنّخب المصريّة بمختلف تَوجُّهاتهم الفكريّة والأيديولوجيّة فأعادوا إنتاجها مرّة أخرى فنيّا وأدبيّا كلّ من زاوية نظره أمّا الرواية الثانية "يوميات نائب في الأرياف" 1937 فكانت تجربة اجتماعيّة حقيقية مُعنة في الحياة الاجتماعيّة المصريّة مستمدّة من الواقع الشّعبي بكل تفاصيله الإيجابيّة والسّلبيّة "لقد عمل توفيق الحكيم، وكيلا للنائب العام بين عامي 1929 و1934 بطنطا ودسوق ودمنهور وكوم حمادة، حيث عايش الريف المصري عن قرب وغاص حتى الأذنين في مشكلاته وواقعه المتخلّف، فلم يسعه إلاّ أن يقدّم انطباعه الصّادق في (يوميّات نائب في الأرياف)، فكانت بداية النظرة الواقعيّة النّقديّة في أدبنا الرّوائيّ، فحتى المشاعر الذّاتية التي عبّرت عنها كانت مشاعر وكيل نيابة المرهق بعمله الشّاق، المتمرّد عن نصوص القانون الجامدة التي يضطرّ إلى تطبيقها تطبيقا أعمى على مجموعة من المرضى الجهلة، لم تتوفّر لهم أبسط ضرورات الحياة، ومع ذلك تفترض فيهم القدرة

على احترام مواد القانون المستورد من فرنسا وسويسرا"[1]، أمّا الرواية الثّالثة فهي رواية "عصفور من الشرق" 1938 التي ألفّها حين كان طالبا بفرنسا لدراسة القانون، وتظهر للقارئ وكأنها رواية تسجيلية يدوّن فيها اكتشافه للغرب من خلال باريس وجاذبيتها الحضاريّة التي لم ينجذب إليها كثيرا كما انجذب إليها بعض أترابه ربما لأنه سافر إليها وهو مُحصّن بقيم وطنه ومُتشبّع بثقافة شعبه الأصيلة، دوّن الكاتب من خلالها تجربته العاطفيّة والفكريّة في فترة وجوده هناك التي دامت ثلاث سنوات من 1925 إلى 1938 فيها سنحت له الفرصة أن يكتشف الحضارة الغربيّة بوجهيْها المادّي والثّقافي.

عباس محمود العقاد (1889−1965) رواية "سارة" 1938؛ للعقاد اثنا عشر ديوان شعر وهو ما لا يعلمه الكثير من الناس وله روايه واحدة فقط هي رواية "سارة" التي دوّن فيها تجربة عاطفيّة وقعت له أحداثها مع الكاتبة اللبنانيّة مي زيادة (1886−1932) حين كانت تقيم بمصر وكان يتردّد عليها بعض الأدباء في صالونها الأدبيّ الذي كانت تقيمه كلّ أسبوع في بيتها "فالعقاد من حيث هو رجل، لا يعرف الحبّ بالروح دون أن يشترك فيه الحسّ بنصيب. وهذا واضح جليّ ومفهوم للقارئ من خاتمة العبارة التي نقلناها عنه في اعتذاره لنفسه. ولقد اجتمعت لنا الأدلة العديدة على ذلك من مراجعة الجزء الرابع من ديوانه تحت هذا الضوء. فقد استطعنا التعرف على كلّ ما نظّمه في الآنسة (مي)، معتمدين في المراجعة على تلك العلامة الدامغة المشتركة في حصة (مي) من أشعار الديوان سواء فيها اسم (هند) أم لم يذكر، فهي جميعا في الشكوى من ضنّ الحبيبة وتمنّعها، وقد كانت الآنسة العاقلة الفاضلة حريصة على ألاّ يصارحها العقاد بحبّه، أو يسمّي حبّه لها حبّا، خشية أن تضعف أمام هذه الكلمة، أو حذار أن يزداد اجتراء على استهوائها وتزيّين الخطيئة لها.."[2]، وبهذا يكون العقاد حذا حذو من سبقوه في الكتابة

---

[1] فؤاد دوارة: توفيق الحكيم روائيّا مجلة الهلال، م س، ص71.

[2] عبد الرحمن صدقي: سارة العقاد، مولدها قضاياها مكانتها من فنّ القصة، م ن، ص90، 91.

الروائيّة من خلال توظيف تجاربهم الذّاتيّة في أعمالهم السّرديّة خاصّة المتعلقة بالحياة العاطفيّة كتجربة مقموعة في الشرق المحافظ.

سهيل إدريس (1925-2008) رواية "الحيّ اللاتيني" 1953، تُعَدّ هذه الرواية نقلة نوعيّة في الكتابة الروائيّة العربيّة بحكم صاحبها ينحدر من عائلة محافظة ومتخرّج من كلية العلوم الشّرعية وكان يرتدي لباسا تقليديا محافظا قبل سفره إلى باريس كل ذلك لم يجعل منه رجلا محافظا حين وطئت قدماه باريس انسلخ هو ورفاقه عن كلّ ذات صلة تربطهم بالشرق المحافظ فاقبلوا على كل ما أتيح لهم من اللذائذ والشهوات التي وفّرتها لهم الحياة الباريسية الصاخبة من شرب وسهر ومطاردة لبائعات الهوى وكأنهم بذلك ينتقمون من الغرب المتحرّر للشرق المحافظ ولو جنسيّا (؟) على حدّ قول جورج طرابيشي؛ وبهذا تكون هذه الرواية تطرح إشكالية وجوديّة تتمثّل في:

أنوثة الغرب – وفحولة الشرق

الشرق المحافظ –الغرب المتفتّح

بيروت (الشرق)– باريس (الغرب)

الثقافة العربية الإسلاميّة – الثقافة الفرنسية المسيحيّة

الشرق المُستْعمَر (بفتح الميم)– الغرب المُستعمِر (بكسر الميم)

الشرق مهبط الدّيانات (الرّوحانيّات) – الغرب منشأ (الماديّات)

هذه العلاقة الجدلية بين الشرق والغرب تظهر تجليّاتها في الرواية كسيرة ذاتية للمؤلّف من خلال معمارية بناء الحدث الدرامي للرواية.

طيب صالح (1929-2009) رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" 1966، وقد يكون الكاتب السوداني الطيب صالح سار على نفس منوال سهيل إدريس الذي ذهب إلى الغرب وهذه المرّة إلى إنجلترا الدولة المستعمِرة لبلده السودان سابقا لينتقم لثقافته ولو بالذهنية العربيّة الرّاسبة التي تحفّزها الرغبة الذكوريّة نحو الأنوثة المُشاعة في الحياة

الغربيّة؛ ومن هنا تظهر ملامح الاصطدام الثقافي بين الغرب المادي والشرق الروحي بفارق زمني كبير يصعب اختزاله.

محمد شكري (1935–2003) رواية "الخبز الحافي" 1973 والتي سمّاها صاحبها بـ: "الكتاب الملعون"، لا اعتقد أنّ هناك كتابا عربيّا أكثر جرأة من رواية "الخبز الحافي" لـ: محمد شكري لا لكونه يلامس الواقع المعيش بكل إكراهاته ولكن الإفراط في استعمال الملفوظات السّوقيّة من اللغة المحكية المغربية في أدنى مستوياتها وصلت به إلى حدّ الاستهانه برمزية الأم المقدسة في جميع الدّيانات والثقافات، ولم ينجُ والده أيضا من ذلك وهذه سابقة خطيرة في الأدب العربي الحديث عامة والأدب المغاربي على وجه الخصوص إذ أنّ الظروف الصعبة والحياة الشاقة للإنسان ليس مبررا للانتقاص من قدر الوالدين رغم أنه يعترف في ثنايا الرواية بما عانته والدته في الحياة منذ قدوم العائلة من منطقة الريف المغربي ذي الأصول الأمازيغيّة إلى المدينة من أجل تأمين لقمة العيش لأبنائها القصّر مع أب غير مكترث بأسرته ومنصرف عن أولاده، والرواية عالجت كثير من الظواهر الاجتماعية في المغرب كتعاطي المخدرات وشرب الخمر ودور البغاء والشعوذة والمزابل وأسواق الخضر حيث كانت تتردّد والدته لتبيع صناديق الفواكه وتؤمّن له ولأخوته لقمة العيش إذن يمكن القول أن هذه الرواية تصنّف ضمن أدب الهامش الذي تدور أغلب أحداثه في فضاء أسفل المدينة؛ في أزقة طنجة العريقة، استعان الكاتب بخليط من اللغات العربية الفصحى والعربية الدارجة والأمازيغيّة وبعض المفردات الإسبانية والفرنسيّة، وأعتقد أن هذه الرواية لاقت استحسانا في فرنسا قبل المغرب لكونها تنتهك حُرمة النّسق الاجتماعيّ والثّقافيّ العربي وتُخدّش حياء المجتمع المغربيّ المحافظ.

فالقاسم المشترك بين الأعمال المذكورة سابقا والتي تمتدّ إلى حوالي قرن من الزمن أي إلى غاية السّبعينيّات من القرن الماضيّ؛ كلّها تتأسّس على التجربة الشّخصيّة عند الكاتب ويحوّلها إلى عمل إبداعيّ متميّز إذْ يمكن أن نقول عنها "رواية السيرة الذّاتية" وهي

في الحقيقة تضعف مُخيّلة الكاتب الفنيّة وتجعله أسير واقعه وما يمليه عليه من اشتراطات وحقائق وأحداث واقعيّة، فالاعتماد على التّجربة الواقعيّة كمادّة قصصيّة تُقصّر من عُمر الإبداع لأنّ عنصر التّخييل هو المُكوّن الحقيقي والفعّال في العمليّة الإبداعيّة بعد اللغة كرهان في تشكيل العوالم الروائيّة.

ويُعدّ الروائيّ المصريّ نجيب محفوظ (1911-2006) فلتة من فلتات الزمن في عالم الكتابة السّرديّة؛ حيث تُوّجت جهوده بأرقى تقدير في العالم وهي جائزة نوبل للآداب عام (1988)، بدأ الكتابة في أوّل أمره بالتاريخ المصريّ الفرعونيّ "عبث الأقدار" (1935-1936)، و"رادوبيس" (1936-1937) "كفاح طيبة" (1937-1938) ولكن ما لبث أن تخلّى عن هذا المشروع التّاريخيّ المُرهق ليلتحق بمتاهات الواقع الحيّ ومن هنا اكتشفت الرواية العربيّة الحديثة بكلّ تقاسمها المعروفة اليوم في العالم ويمكن أن نجمل أسباب نجاح نجيب محفوظ في الكتابة الروائيّة إلى ما يلي:

أ- استفاد الرّجل كثيرا من جهود من سبقوه من التجارب الروائية، وتجنّب الكتابة السِّيريّة التي صارت ظاهرة مُسْتَنْفَدة ولم تعد تحقّق لها المقروئيّة اللازمة.وببساطة أيّة كتابة جديدة تستلزم مقروئيّة جديدة أيضا.

ب- تعامل الكاتب مع الواقع الحيّ بكلّ أعبائه الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة والإيديولوجيّة من خلال الظواهر السّلبيّة المُتفشيّة في المُجتمع منها: الانحراف تعاطي المخدرات التّسوّل الخيانة الزّوجيّة الاحتيال الفقر الحسد الطيرة الشّذوذ الانتحال الفساد السياسي...

ج- توظيف الواقع المعيش بكلّ إكراهاته؛ فكانت القاهرة القديمة المُعزيّة مسرح أحداث شخصياته سواء أكانت فاعلة أم مفعولة؛ تُذكر أحياؤها وحاراتها الشّعبيّة بأسمائها الحقيقية حتى يُقحم القارئ في عملية تمويه ويجعل منه الكاتب شريكا فاعلا في سير الأحداث الروائية. أمّا العامل الزّمنيّ فهو الأخر واقعي من خلال توظيفه للحرب العالميّة الثانيّة

وما جنته مصر من متاعب سياسيّة واقتصاديّة لا ناقة لها فيها ولا جمل. إنّ اجتماع هذيْن العامليْن صنّف أعمال نجيب محفوظ مسبّقا ضمن الأعمال المحسوبة على الواقعيّة الاجتماعيّة.

د- اللغة الرّوائيّة المُسْتخدمة اجتهد الكاتب أن تكون مستمدّة من روح الواقع الاجتماعيّ المصريّ الشّعبيّ فاستعمل العربيّة الفصحى في أغلب الأحيان كما استعمل اللغة المحكيّة المصريّة وأحيانا بعض الألفاظ التّركيّة وحتى الفرنسيّة والإنجليزيّة؛ مع كثير من الأمثال الشّعبيّة المُتداوَلة في البيئة المصريّة أو بعض الحكم والأشعار العربيّة القديمة وحتى الأحاديث النبويّة الشّريفة أو بعض الآيات من القرآن الكريم، ليجعل من لغته مُثقّلة بالتراث وبالبيئة المصريّة الشّعبيّة بكلّ أطيافها وانتماءاتها الاجتماعيّة المتناقضة.

ه- يعتني نجيب محفوظ عناية خاصّة بتصميم تقاسيم شخصياته بحيث تكون مطابقة للواقع المصريّ في هيئتها الخارجيّة وفي لباسها وقامتها ولون بشرتها ومزاجها وتفكيرها ولغتها وحتى في مِشْيتها بل وفي كل حركاتها وسكناتها وهي مُقَسَّمة إلى نوعين من الشّخصيّات: شخصيّات ناجيّة وأخرى ساقطة فالنوع الأخير يعاقبه الكاتب في أخر أحداث الرواية عقابا قاسيّا إمّا بالموت أو بالسّجن أو بالتّشهير به وبسلوكه المنافي للقيم الاجتماعيّة السّائدة وذلك لأنه اعتمد سلفا قاعدة فلسفيّة قاسيّة مفادها أنّ كل من يخرج عن النّسق الاجتماعي يُعاقب.

كل هذه العوامل الموضوعيّة والفنيّة جعلت من الخطاب الرّوائيّ عند نجيب محفوظ خطابا مُتفرّدا لأنّه استطاع أن يُخرج السّرد العربيّ من ضيق الأنا إلى رحابة الآخر.

وكانت رواياته الواقعيّة الاجتماعيّة من أكثر الأعمال مقروئيّة في العالم العربيّ ونذكر منها: (القاهرة الجديدة 1945)، (خان الخليلي 1946)، (زقاق المدق 1947)، (السّراب 1948)، (بداية ونهاية 1949) ورواية السّراب رواية نفسيّة واقعيّة اعتمد فيها

الكاتب بوضوح أسلوب تيار الوعي ليتمكّن من استنطاق خفايا الشّخصية واستظهار كوامنها ومكبوتاتها.

2- الرواية العربية الحديثة:

لأوّل مرّة في تاريخ الأدب العربي ينهزم الشّعر أمام الروايّة ويُعدّ هذا التّراجع سابقة خطيرة في الذّائقة العربيّة المتوارثة التي استبدّت بها أوزان الخليل بن أحمد قرونا من الزّمن، وقد يرجع ذلك إلى مشروع تجديد الوعي العربيّ الذي تبنته النخبة السياسية والثقافية بعد الحرب العالميّة الثانية؛ وفيه تراهن على الثّورة كمخرج حتميّ من الأزمة التاريخيّة التي تتخبّط فيها الشّعوب العربيّة، وكأسلوب فعّال في مواجهة الآلة الاستعماريّة ومشاريعها المُهيمنة؛ بدأت تظهر في الأفق كتابات ونصوص جديدة في الساحة الأدبيّة العربيّة تشتغل على محور التّراث والهُوية والانتماء في إطار الحداثة بحيث يمكن أن يكون المجتمع العربي معاصرا وحدثيّا في نفس الوقت دون أن يتخلّى عن هُويته وجذوره وانتمائه وهذا ما حقّقته بعض الشّعوب في شرق أسيا كالصين واليابان وكوريا الجنوبيّة إذ صارت أقطابا صناعيّة وإمبراطوريّات تكنولوجيّة دون أن تفرّط في تراثها الثقافيّ؛ أمّا دعاة القطيعة ومُجافاة الماضيّ أي أطروحة نقد التّراث التي تتبناها بعض النّخب العربيّة المحسوبة على اليسار العربيّ ك: الطيب تيزيني وحسين مروة وحتى محمد أركون في الجزائر وغيرهم هذه الأطروحة لا تتناسب والمنظومة الثقافيّة العربيّة بل وطبيعة الإنسان نفسه الذي جُبل على التّعلّق بماضيه والتّمسك بجذوره فالشّجرة كي تستمرّ في الحياة تُغيّر أورقها ولا تغيّر جذورها.

وإذا سلمنا أنّ نجيب محفوظ قد فسح المجال واسعا لكُتّاب الرواية العربيّة الحديثة فتعدّدت مرجعيّاتهم الثقافيّة وتوجُّهاتهم الأيديولوجيّة ولكن توحّدت جهودهم في إثراء المنظومة السّرديّة العربيّة؛ تعالج مشاكل اجتماعيّة مختلفة وتحوُّلات سياسيّة تاريخيّة

عاشتها المنطقة العربيّة التي تتطلّع إلى الخروج من التّبعيّة الاستعماريّة ونذكر من هذه النماذج العربيّة الرّائدة ما يلي:

محمود المسعدي (1911–2004)، الذي استوحى روايته "حدّث أبو هريرة قال" (1940) من عمق التّراث العربيّ الإسلاميّ ليثير إشكالية ذات حسّاسيّة طالما كانت موضوع قلق ونقاش بين المُثقّفين العرب بداية القرن الماضي وهذا الموضوع هو جدلية الصّراع بين الأصالة والمعاصرة أو بين الحداثة والتّنوير والتّشبُّث بالماضي وهو ما عبّر عنه أدونيس "بالثابت والمُتحوّل"، فالكاتب التونسي محمود المسعدي اشتغل على التّراث كحالة ملازمة للوعي العربي والخوض فيها يعدّ مخاطرة قد تصطدم بإرادة المجتمع الذي أعطى حضورا أكبر للماضي حتى صار جزا من حياتنا لا يمكن الاستغناء عنه.

جبرا إبراهيم جبرا(1920–1994) رجل متعدّد المواهب وتقاسمته عدّة فنون ولكن وحّدت أعماله القضية الفلسطينيّة الحاضرة في كلّ أعماله الفنيّة فكانت مأساة الشّعب الفلسطينيّ هي هاجسه الكبير من خلال ما عاناه من نكبات في مساره التّاريخيّ الطّويل؛ ويلاحق الشخصيّة الفلسطينية المُشتّتة في كلّ أصقاع العالم والمُضطهدة في هُويتها ووجودها، فكانت رواية "البحث عن وليد مسعود" أو "السّفينة" تعبّر بصدق عن التجربة الجديدة في الكتابة الروائيّة عند جبرا إبراهيم جبرا التي تمتزج فيها روح الكلمات بألوان الفرشاة المسكونة بهواجس الوطن المغتصب.

إميل حبيبي (1922–1996)، إنّ تجربة إميل تجربة مختلفة لكونه يكتب من داخل الأراضي المُحتلّة وما يُعانيه الإنسان الفلسطيني عن كثب من متاعب وضغوط تحت سلطة الاحتلال الإسرائيليّ ففي روايته "الوقائع الغريبة في حياة سعيد بن أبي النحس المُتشائل" (1974) والمعروفة اختزالا بـ "المُتشائل" وهي كلمة منحوتة من وحدتين معجميتين متناقضتين وهما: المتفائل والمتشائم ومنها رُكّبت هذه الكلمة أي بإدماج الواحدة في الأخرى على النحو الآتي: (المُت + شائل) وهذا التقنية العُنوانيّة عوّدنا عليها الحداثيّون

والتجريبيون في صياغة عناوينهم لما تثيره في المتلقي العربي من دهشة وصدمة؛ واستوحى الكاتب هذا العنوان السّاخر من طبيعة الشّخصية المركزيّة الرواية، التي تعيش في أراضي فلسطين 1948 ومعاناتها من سلطة الاحتلال فاختلّ مزاجها واضطربت رؤيتها ولم تعد مستقرّة على حال.

حنا مينا (1924-1915)، إذا ذُكر هذا الكاتب ذكر معه البحر بكل عنفوانه وجبروته فولد حنا مينا وعيناه تتطلّع لبحر اللاّذقية في سوريا وبالتالي كان وفيّا في أعماله الروائية لهذا الكائن العظيم ولروّاده وصيّاده ومراكبهم وسفنهم وكل ما يحدّق بهم من مخاطر فكانت أعماله تنبض بالواقعيّة وهي تجسّد معاناة الصّيادين البسطاء في مواجهة البحر من أجل تأمين رزقهم اليوميّ؛ يمكن القول عنها جمالية المعاناة التي تعبّر عنها اللوحات الجميلة التي ترسمها روايات "الشراع والعاصفة" (2006) أو "المصابيح الزرق" (1954).

عبد الرحمن منيف (1933-2004)، إنّ دروب الحياة هي التي جعلت منيف كاتبا رغم تخصصه العلميّ وقارئ أعماله كأنّه داخل أروقة التاريخ ولكن من بوّابة الأدب الروائيّ فالكاتب يؤرّخ للتّحوّلات البنيويّة التي عرفتها المجتمعات العربيّة في منطقة الخليج العربيّ بعد اكتشاف النفط من طرف الشركات الأجنبيّة الشّرسة وما صاحب ذلك من قسوة مفرطة في تغيّير هُوية الأرض وجينات المكان وتمزيق روابط العلاقة الوجدانية بين الإنسان ومحيطه البدوي العربيّ المرتبط بروح المكان ارتباطا لا انفكاك له، إنّ الصّحراء واكتشاف النفط وما صاحبة من تحوّلات عميقة في الحياة الاجتماعيّة والسياسية والاقتصاديّة هو الموضوع الذي تعالجه رواية "مدن الملح" (1984- 1989) وهي تتألف من خمسة أجزاء هي: (التيه)، (الأخدود)، (تقاسيم الليل والنهار)، (المُنبت)، (بادية الظلمات)

ففي الجزء الأوّل (التيه) يعالج بداية ظهور النفط كحدث كبير في منطقة الجزيرة العربية المنسية.

وفي الجزء الثاني (الأخدود) تكالب الشركات الأمريكيّة على التّنقيب على النّفط دون مراعاة لمشاعر وظروف أهل المنطقة وتحوّلت الصّحراء إلى حقل كبير من حقول النفط وفيها يحدث تحوّل سياسي في هرم السلطة في العائلة الحاكمة وينتقل الحكم من الأب إلى الابن.

أمّا الجزء الثّالث (تقاسيم الليل والنهار)، وفيه يتحدّث عن أصول العائلة الحاكمة وطبيعة الصّراع القبليّ ودخول السلطة في تحالف مع الأمريكيين أصحاب النفوذ والهيمنه الجدد.

وفي الجزء الرابع وهو أقصر الأجزاء الذي لا يقلّ أهمية عن الأجزاء الثلاثة الأخرى يتحدّث منيف عن شيء وهو التّحوّل القسري من حالة البداوة إلى حالة التّمدن التي لم يكن العربي جاهزا لها؛ أي صياغة إنسان أخر يستمدّ حياته هذه المرّة من مشاهد ضجيج الحفّارات المنُقّبة على البترول ومن مداخنها التي تعانق عنان السماء تتقاطعها لغات شتى من مختلف أنحاء المعمورة.

وأخيرا الجزء الخامس (بادية الظلمات)، ويخلص من خلاله إلى ما آلت إليه هذه المتغيّرات المصاحبة بالإرغام على أحوال الناس نفسيا واجتماعيا واقتصاديا في ضوء هذا التّحول الذي أطالت قسوته حتى أسماء الأمكنة ومعالم الحياة العامّة لفائدة المحتل الجديد.

الطاهر وطار (1936-2010) إنّ إدراج اسم الطاهر وطار ضمن هؤلاء القامات الباسقة يعود لجهوده المؤسّسة للرواية العربيّة في الجزائر التي أثرت السرديّة العربيّة الحديثة، من منظور أيديولوجيّ إذ التزم الطاهر وطار في أغلب إنتاجه الأدبيّ بمنجزات الثورة التحريرية الجزائريّة في تحرير الإنسان من الاحتلال الفرنسي؛ وسخّر قلمه في خدمة المشروع السياسي للجزائر المستقلّة وفق اختيارها الأيديولوجيّ الاشتراكيّ كنظام طموح يتيح الفرص لجميع فئات الشّعب الجزائري للعيش بحرية وسلام ويضمن كثيرا من الخدمات الاجتماعية التي حُرم منها الإنسان الجزائري طوال وجود الاحتلال

الفرنسي كالحق في التعليم والصّحة والسكن والعمل والتّنقل.. وقد قاوم وطار بشراسة البرجوازيّة والرجعيّة الجزائريّة التي تقف في وجه الاختيار الاشتراكي بعد الاستقلال في روايات "الزلزال" (1974) و"اللاّز" (1974) وغيرهما ورغم ذلك عرف الرجل بعض التحوّلات في مساره الإبداعيّ أواخر حياته فخاض في تجربة مختلفة تتماس والتأمّلات الروحيّة والتجربة الصّوفية التي تنتاب الإنسان في خريف العمر مثل رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكيّ" (1999) ورواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" (2005) ورواية " قصيد في التّذلّل" (2010) كل هذه الوحدات المعجميّة التي تتشكّل منها مفردات العناوين نشتمّ فيها رائحة غير عادية؛ تجافي الواقع وتنحاز إلى شيئ روحاني يتماس مع عوالم التصوّف لم يعوّدنا عليه الكاتب من قبل وهو المحسوب على الواقعية الاشتراكيّة في الرواية العربية الجزائريّة المعروفة بلغتها المستوحاة من صلابة الواقع.

جمال الغيطاني (1945-2015) وهو من الكتّاب الذين غاصوا في التراث العربي المصري وشخصياته المثيرة للجدل وتوقّف الكاتب مليا عند تيمة القمع وإشاعة الخوف بين الناس في علاقة السّلطة بالرعية وبالتالي يكون جمال الغيطاني قد تمكّن من توظيف التراث المصريّ من خلال إسقاط التاريخ العربيّ المصري القديم على الواقع المصريّ المعيش في عملية تجريب رائدة في رواية "الزيني بركات" (1974) التي استوحت مادّتها القصصيّة من التّراث العربي الإسلاميّ والصّراع السياسي من أجل السّلطة.

إبراهيم الكوني (1948) إنّ تجربة الكوني تجربة نوع مختلف في الرواية العربية فهو مؤسّس أدب الصّحراء إذا أضفنا له جهود عبد الرحمن منيف الروائيّة ولكن بمعنى أخر؛ فالرواية عند الكوني تغوص في عمق الصحراء الليبيّه حيث قبائل الطوارق التي ينحدر منها الكاتب؛ يتأمّل فضاءها ويفحص الأساطير التي تتغذّى بها عقول أناسها ويستنطق رسوم أحجارها بقراءة أنتروبولوجيّة تجعل من فضاء الصحراء رمزية للوجود

الإنسانيّ فالصحراء في نظر الكوني هي المبتدأ وهي المنتهى ولعلّ رواية " نزيف الحجر" (1990) من أكثر الروايات التي تفصح عن هاجس إبراهيم الكوني وفلسفته المتّصلة بعوالم الصحراء والمُوشاة بجبال الطاسيلي؛ هذه الأرض لا يسكنها الكاتب ولكن تسكن في وجدانه وإلى الأبد.

واسيني الأعرج (1954) استفاد وسيني من التجربة الروائية الجزائرية ممن سبقوه لكن استطاع أن يرسم لنفسه نهجا إبداعيّا خاصّا به فقد راهن في بداية مشواره على نفس الرؤية والتجربة المتعلقة بالثورة التحريرية وإنجازاتها البطولية ولكن ما لبث أن اكتشف نفسه وراح يخوض في عملية التجريب التي استهلكت منه وقتا طويلا وأوصلته إلى الانتساب إلى ما يعرف بالمدرسة الجديدة التي لا تعرف الاستقرار في طموحاتها الإبداعيّة في عناوينها وفي تقاليدها السردية وفي تصميم شخصياتها أو في الإحداثيّات التي تتأسّس عليها عوالم الرواية إنّ ما يطبع هذا الكاتب هو عنصر التّحوّل في مساره السردي؛ بدءا من تاريخ الثورة التحريرية إلى إنجازات الواقع إلى التاريخ العربي في الأندلس إلى سيرة شخصية الأمير عبد القادر الجزائريّ وأخيرا إلى سيرته الذاتيّة ومن أشهر أعماله الروائية التي صنعت له حضورا في عالم الإبداع الروائي نذكر: "طوق الياسمين" (1981)، "الليلة السابعة بعد الألف رمل وماية"(1993)، و" الليلة السابعة بعد الألف المخطوطة الشرقية" (2002) والتي يحاور فيها التراث السردي العربي من خلال قصص "ألف ليلة وليلة" التي تصنّف ضمن التراث الإنسانيّ لما تمتلكه من طريقة سرديّة مميّزة ومن أحداث مشوّقة ومثيرة استطاعت بفضلها الأنوثة أن تنتصر على وحشية الذّكورة.

وبعد عرض هذه العيّنات الروائيّة العربيّة تبيّن لنا أنّ الرواية العربيّة لا تختلف عن الرواية الغربيّة في الأدوات الفنيّة المتعارف عليها بل في التجارب والمواضيع ذات الخصوصية المحلية إذْ أثبتت التّجارب أنّ الغوص في المحليّة هو الممرّ الذي يُفضي إلى

العالميّة وانطلاقا من هذا حقّق الجنس الروائيّ صيغتة العالميّة. "نشأت الرواية العربيّة في شرط تاريخيّ مختلف، يفتقر إلى العلوم الحديثة وتكاملها، أي يفتقر إلى ما يقيم حوارا معرفيّا فاعلا بين جنس كتابي وآخر. ولكن كان على هذه الرواية في زمن البدايات، كما في الأزمنة اللاّحقة، أن تذهب في مسار خاص بها،لا يتخفّف من الهجنة والغرابة إلاّ قليلا. كأنه كان على هذه الرواية، وفي فضاء اجتماعيّ تنقصه العلوم الحديثة وتكاملها، أن تنشئ ذاتها، بشيء من التلعثم والصّمت، بنظرية خاصّة بها، تصدر عن مسارها الذّاتيّ وأسئلتها الخاصّة وتطوّرها المتلاحق، بعيدا عن فلسفات جماليّة لا تلتقي بها، لأنّ الفلسفات لا وجود لها."[1]، بمعنى أن جمالية الرواية العربية تنبثق من روح الواقع العربي وخصوصياته المكانيّة ومرجعيّاته التاريخية والثقافية وليست من رؤية صادرة من خارج النّسق الاجتماعيّ والثّقافيّ فلكلّ جماعة بشريّة في العالم خصوصياتها تكتسب من خلالها جمالياتها وحيويتها في تفاعلها مع العناصر الأخرى لأنّ الإنسان بطبيعته كائن مُتعدّد وهي صفة جُبل عليها البشر منذ الأزل ولقد جاء في قوله تعالى: ﴿**يَأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وأُنْثَىٰ وجَعَلْنَاكُمْ شعُوباً وقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ**﴾[2]، فالبشر متساوون في الخلق سواء أكانوا ذكورا أم إناثا ولكنهم مختلفون في العطاء، لأنّ الحياة أخذ وعطاء ومن هنا نشأ مبدأ التّنافُع بين الناس والجماعات وهذا المبدأ تتأسّس عليه الحضارات وبحكم الرواية لا تكون إلاّ في المدينة ولا تعتاش إلاّ من تناقضات مجتمعها الذي تتفاعل عناصره تفاعلا كيمياويّا لتنتج الحياة وديمومتها.

إذن فما الرواية؟ وما مُركّباتها؟

كل هذه الأسئلة وغيرها قد تتحوّل أجوبتها في سياق التّحليل إلى أسئلة أخرى تقتضيها طبيعة الموضوع.

---

[1] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1999، ص6.

[2] الحجرات: الآية 13.

إنّ مفهوم الرواية يبقى دوما تعريفا عائما لا يستقرّ على حال وذلك بسبب التطوّر الذي يلازمها في كلّ زمان بحيث " لم يجد جوابا بعد بسبب تطوّرها الدّائم"[1]، ولطبيعتها الأدبيّة ومُركّباتها الفنيّة التي تنهض عليها اتّسمت بقابلية التّجدّد في شكلها ومضامينها عبر الأزمنة الأدبيّة إنّ هذا الجنس من الأجناس الأدبيّة " يعيد النظر في الأشكال التي استقرّ عليها."[2]الرواية، هي لحظة وعي تاريخيّة يتقاطع فيها الواقعي بالمتخيّل وتلعب فيها اللغة دورا ديناميّا في تشكيل عوالمها التّخييليّة في إطار المُتعدّد الاجتماعيّ ويعرّفها جورج لوكاتش (1885–1970) بقوله: " إنّ التأليف الرّوائي لَهُو انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة ومنفصلة مدعوة لتكوّن وحدة عضويّة توضع على الدّوام موضع تساؤل"[3] وقد تعامل لوكاتش مع الرواية على أنّها "ملحمة برجوازيّة" ترتبط تاريخيّا بتطوّر المؤسّسة الاجتماعيّة وتناقضاتها عبر التّاريخ الذي يُفسّر من منظور الصراع الطبقيّ كرؤية فلسفيّة ذات مرجعيّة ماركسيّة اضطلعت بالتفسير الماديّ للتّاريخ وأدواته التّعبيريّة تفسيرا خاصّا بها، "السّمات النّموذجيّة للرّواية ظهرت فقط بعد أن أصبحت شكل تعبير المُجتمع البرجوازي"[4] وتعود أصول هذه المرجعيّة الفكريّة الماديّة للفيلسوف الألماني هيجل الذي ربطها بالمدينة كنتاج حتمي لتطوّر الطبقة البرجوازية إذْ يقول: "الرواية وليدة الطبقة البرجوازية وهي البديل الشرعي عن الملحمة ولذلك اعتبرها (أي الرواية) ملحمة العصر الحديث"[5]، ظهرت الرّواية في المدينة الحديثة التي تتسم بنمط من العيش يختلف عن حياة الرّيف والبداوة وبما أن المدينة تجمُّع سكانيّ لعناصر اجتماعيّة وثقافيّة متباينة تحرّكها تحالفات مصالح متعدّدة الاتّجاهات؛ تجعل منها قوّة فاعلة تمكّنها من إدارة الآلة الاجتماعيّة وفق ما تقتضيه تصوّرات وطبيعة المصلحة. فإنّ الرّواية هي السيرة الذاتية

---

[1] ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم جمال شحنيد، كتاب الفكر العربي، ط3، بيروت، 1982، ص66.

[2] م ن، ص66.

[3] N.Tertulian: Georges Lukacs. le Sycomore , Paris 1980. P: 96- 97

[4] G. Lukacs. Ecrits de Moscou. Editions sosciales. Paris.P: 63

[5] رمضان بسطاويشي: نظرية الرواية لدى لوكاتش، مجلة أقلام، ع 12، ص177.

لمجتمع المدينة أو هي الواقع يُكتب على الورق بحيث تتحوّل حياة الناس إلى كلمات تنبض بالحياة تتغلغل في تفاصيل ويوميّات المعيش تصف الظاهر المتجليّ وتفصح عن المُتواريّ المُضمر في سلوك الأفراد والجماعات التي ينتسبون إليها.

تتعامل الرواية مع إنسان محدّد الاسم، جاء من الناس وينتمي إليهم، وبحث عن مصيره مفردا، أو مع بشر يقاسمونه المصير ولا يختلسون من فرديته شيئا.

ولأن الرواية تنسج السيرة الذاتية لإنسان تساوى مع غيره، فإنها تكون، وفي مستوى منها، سيرة لغيره من البشر. بل يمكن القول، إن الرواية سيرة لواحد من الناس محدّد الاسم والمصير، وهي في اللحظة عينها، سيرة لبشر لا يعرفونه، كما لو كانت السيرة الفردية الروائية دائما، سيرا أخرى تُحايثها وتفيض عنها، لأن البشر الذين تتحدث عنهم يختلفون متساويين ويتساوون في مدار الاختلاف. غير أن تعدّدية السيرة في الكتابة الروائية لا تعود إلى مبدأ المساواة الذي يوحّد بين البشر على مَبعدة من المراتب والألقاب المخلوقة، إنّما ترجع أوّلا إلى التاريخ الاجتماعي المحدّد، والذي إن اعترف باختلاف البشر، عاد فوحّدهم ولو بقدر، في المصير الذين يصلون إليه. ولهذا، فإن الرواية تستدعي الفردية المستقلة في اللحظة التي تستحضر فيها التاريخ الاجتماعي الذي تسوغه ويسوغها، ذلك أن الرواية، وبسبب حداثتها، تعترف بالمتبدّل والمتغيّر،أي بالتاريخ المنفتح على المجهول، والذي لا يلتفت إلى ينابيعه الذهبية المفترضة، إلاّ في أزمنة عارضة."[1]، ذلك أنّ الرّواية حليفة التاريخ على حدّ قول الأديب الفرنسي هنري دو بلزاك؛ لا رواية تكتب خارج أسوار التاريخ فهو من يعطيها هُويتها الواقعيّة وما المُجتمعات سوى تجمّعات تاريخيّة وثقافية تتباين فيها الأفراد كما المجتمعات في حضورها وإنجازاتها نحو الأخر، فالتاريخ هو المحك الوحيد الذي يمكن من خلاله تفسير حركية المجتمع وطموحاته في الحياة فبهذا المنطق تعامل التاريخ مع الشّعوب وأعطى تفويضا خاصّا للأقوياء فهم وحدهم

---

[1] فيصل دراج: م س، ص145.

من يكتبون التاريخ ويعطون الأشياء أسماءها ويُلَوّنون الأحداث بالألوان التي يرونها. وعرّفها فتحي إبراهيم في (معجم المصطلحات الأدبيّة) بقوله: "سرد قصصي نثري يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد الروائية ، شكل روائي أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى بظهور الطبقة البورجوازية وما صحبها من تحرير الفرد من ربقة التّبعات الشّخصيّة " [1]،يلاحظ على هذا التعريف كثير من البساطة والسطحية لا يرقى إلى العمق الأكاديمي الذي يتطلّع إليه الباحث الأكاديمي في العالم العربيّ وللأسف هذا ما ذهبت إليه الباحثة والأكاديمية عزيزة مريدن في قولها: "إنّها قصة تصوّر جانبا من الحياة الواقعيّة يحلّل فيها الكاتب حادثة معيّنة أو شخصية ما أو ظاهرة من الظواهر أو بطولة من البطولات بلا تفصيل"[2]؛ إنّ هذين التعريفين لم يستوفيا اشتراطات الرواية بمفهومها المتعارف عليه في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة؛ لما تتمتّع به الرواية من خصوصية في معمارية بنائها وعناصرها المتشابكة التي تتشكّل منها عوالمها التّخيّلية" ويتشكّل هذا المعمار في الرواية... من عناصر متشابكة كسمات الشّخصيّة الروائية والعوامل المتحكّمة في مصائرها والطابع التسجيلي. ثمّ التحليلي"[3] كلّ هذه العوامل وحدها لا تشكّل رواية إذ تُضاف إليها أيضا عناصر أخرى كالزّمان والمكان واللغة الرّوائيّة كمادّة أساسية وفعّالة تُشكّل مجموعها مزيجا كيماويا هو ما ينتج عنه في الأخير نوعا أدبيا يسمّى الرواية.

3- الرواية الجزائريّة: ورهان التّجريب:

قبل الحديث عن الرواية الجزائرية ونشأتها وتطوّرها فلابدّ أن نشير إلى أنّ هذا الجنس الأدبي يختلف في نشأته وملابساته وظروفه التاريخية في الجزائر عن بقية الدول العربية الأخرى، فإذا كانت الرواية العربيّة نشأت في الصّالونات الأدبية والمنتديات

---

[1] فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبيّة، ع1 المؤسسة الوطنية للناشرين المتحدين، تونس، 1988، ص176.

[2] عزيزة مريدن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1971، ص13.

[3] محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص68-73.

الثقافية ؛ فإن الرواية الجزائرية (المكتوبة بالعربية أو بالفرنسيّة) عكس ذلك ولدت من رحم الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي الجزائري ولهذا السّبب لم تتوقف عن التطوّر لمواكبتها حركة تاريخ المجتمع الجزائري الحديث، وقبل ذلك لم تكن الجزائر مغيّبة تاريخيّا عن هذا الشكل الفني إذْ علمنا أنّ أوّل رواية في تاريخ البشرية وصلت إلينا كاملة هي من تأليف العسكري والفيلسوف النّوميدي لوكيوس أبوليوس عام 125م بعنوان "الحمار الذهبي" **(L'Ane d'or ou Les Metamorphoses)**، وهي رواية أسطوريّة تهتم بعالم السّحر، دون أن ننسى الرواية العالمية الإسبانية (دون كيخوته دي لامانشا) التي ألّفها صاحبها ميغيل دي سيرفانتس **(Miguel de cerventes)** بمغارة تقع اليوم في شارع محمد بلوزداد حاليا بالجزائر العاصمة وهذا في أوائل القرن السادس عشر حين كان أسيرا في مدينة الجزائر ويغلب عليها طابع السّخرية والمشاغبة؛ ولكن ما يعنينا في دراستنا هنا هي الرواية الجزائرية بتقاسيمها الحديثة؛ حيث بدأت إرهاصاتها الأولى مع قصّة: "حكاية العشاق في الحبّ والاشتياق" (1916) لـ: مصطفى بن براهيم الذي راح ضحية ممارسات الاستعمار الفرنسي الذي سلبه أرضه وممتلكاته الخاصة دون وجه حقّ[1] وما جاء بعد هذه الرواية ولو متأخرا مثل رواية "الطالب المنكوب" (1951) لـ: عبد المجيد الشافعي، ورواية "الحريق" (1957) لرشيد بوجدرة التي ظهرت إبان الثورة التحريرية ؛ لكن الرواية العربية التّأسيسيّة في الأدب الجزائري الحديث يمكن أن تطلق على رواية "غادة أم القرى" لـ: رضا حوحو التي ظهرت بداية الأربعينيات من القرن الماضي حتى وإن كانت أحداثها تجري خارج أرض الجزائر في بلاد الحجاز،[2] وقد علّق عنها وسيني الأعرج في قوله جاءت "كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة"[3] ونحاول أن

---

[1] ينظر: الأمير مصطفى محمد بن براهيم: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق: الدكتور أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.

[2] رضا حوحو: غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1988، ص13.

[3] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص38.

نضع مقاربة من خلالها نصنّف المسار التاريخي للرواية الجزائرية إلى أربع مراحل أساسية حسب اجتهادنا الخاص من جهة وتيسيرا لدراستها من جهة أخرى وهي:

3-1 مرحلة الاستعمار الفرنسي:

بما أن الرواية هي لسان حال المدينة التي هي في الأصل نتاج المجتمع الرّأسمالي الغربي؛ فإنّ المجتمع الجزائري وجد نفسه يسكن مدنا صنعها غيرهم أي الغازي المُحتلّ ممّا ولّد في نفسه حالة من الاغتراب النفسيّ وهو في وطنه؛ لأنّ المدينة أولا وأخيرا مكان صلب طوّعه الإنسان بإرادته وأثّثه بأفكاره وثقافته ومشاعره وذكرياته.. ليتحوّل في الأخير إلى حالة نفسيّة تتقاسمها الجماعة البشرية التي تشغله، وقد حدّد لوسيان غولدمان العلاقة بين الرواية والمدينة في قوله: "ترتبط الرواية بالمجتمع الرأسمالي الذي لا يكترث بدور الفرد في ظل تراجع القيم الاجتماعية"[1] هذه المرحلة حاول من خلالها كُتّاب الرواية توصيف معاناة الشّعب الجزائري من خلال فضح سياسات الاستعمار الفرنسي الظالمة التي أطالت تفاصيل حياته وضيّقت عليه فسحة عيشه في وطنه فعمّ الفقر والبؤس والأمية والخوف من ممارسات الشّرطة الاستعمارية المتعاونة مع المستوطنين الأوروبيّين ونذكر من هذه الروايات ما كتبه محمد ديب في ثلاثيته الشهيرة "الدّار الكبيرة، الحريق، النول" ومولود فرعون" في "نجل الفقير" ومولود معمري في "الربوة المنسية" (1952) و"الأفيون والعصا" (1965).

3-2 مرحلة ما بعد الاستقلال:

أمّا هذه المرحلة الثانية فأخذت اتّجاها أخر يتمثّل في تمجيد خطاب الانتصار والاحتفاء بالثّورة ومآثرها وانجازاتها البُطوليّة غير أنّ ما يطبع هذه الأعمال كانت مؤطّرة أيديولوجيّا تأطيرا مُحكما استجابة لطبيعة النّظام السّياسي الذي تولّى زمام الأمور بعد الاستقلال واتّخذ من الاشتراكيّة مشروعا سياسيا له رافعا شعراتها المتوهّجة التي

[1] Lucien Goldman , Pour Une Sociologie du roman ,gallimard , Paris 1964,P: 35

استقطبت ألباب الفلاّحين السّذج والعمّال البسطاء إلى أن اصطدمت بنتوءات الواقع الصّلبة أواخر القرن الماضي في انتفاضة أكتوبر 1988 ويمثّل هذه المرحلة كلّ من الروائي الطاهر وطار في رواياته: "اللاّز" و"الزلزال" و"رمانة" والروائي عبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب" ونهاية الأمس ".

3-3 مرحلة الثّمانينيّات :

وفيها إعادة إنتاج الواقع الجزائري بقراءة مختلفة بعيدا عن باترياركيّة السّلطة السياسية فيها كثير من النقد الاجتماعي والسياسي الذي أحرج خطاب السلطة؛ فالرواية في نظر المدرسة الشّكلانية الروسيّة **(Structuralisme)**، كونها حكاية **(Histoire)** لأنها تحيل إلى الواقع وهي في نفس الوقت خطاب **(Discours)** لأنها تتطلّب (رَاوٍ باث) **(émetteur)** و(قارئ متلق)**(récépteur)**.[1] وهذه المرحلة موسومة بالتّحوّل في مسار الثّورة التّحريرية ومن هؤلاء الروائيين نذكر أعمال وسيني الأعرج: "وقع الأحذية الخشنة" (1981) و"نوّار اللوز" (1982) و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" (1983) و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" (1983) وهذه الأخيرة تتناول موضوعا مسكوتا عنه ويتمثّل في نقد أخطاء الثورة وموقفها القاسيّ تجاه المثقّف الأيديولوجيّ.

بينما توغّل جيلالي خلاص في انتقاد الواقع الاجتماعي والسياسي من خلال روايتيْه "رائحة الكلب" (1985) و"حمام الشّفق" (1988) ونفس الاتّجاه وبنفس الجرأة كتب مرزاق بقطاش روايتي "البزاة" (1982) و"عزوز الكابران" (1989)، وقد تكون مرحلة السبعينيات والثمانينيات مرحلة مُمهّدة للكتابة الروائية في ما يُعرف لاحقا بالعشريّة السّوداء في تاريخ الجزائر المعاصر.

إذْ دأب كثير من المبدعين على محاورة التاريخ الذي تظهر تجلياته التراثية في بعض اللوحات والمشاهد المسكونة بالماضي والمحفوظة في الذاكرة التي راهن عليها

[1] T. TODOROV: Les categories du récit littéraire (l'analyse structurale de récit) ed.du Seuil. Paris 1983 P: 132

الرّوائيون العرب وفي مقدّمتهم الروائيّون الجزائريّون الذين جعلوا من التاريخ مأوى لهم بل صار مقصد الكتّاب والشعراء والرسامين والفنانين في المسرح والغناء؛ ومهما يكن فالرواية لا تنوب عن التاريخ ولا ينوب التاريخ عن الرواية لكلّ منهما مجال اشتغاله وحدود صنعته، ويعود شغف الكتابة الروائية الجزائرية لكون تاريخ الشعب الجزائري ارتبط بسلسلة من النّضالات ضدّ الغزاة المحتلين وفي مقدّمتهم الاحتلال الفرنسي الذي يعدّ أسوأ احتلال عرفه الشّعب الجزائري في القرن التاسع عشر لسببين هما:

أولا: لطول عمر تنكيله بالجزائريين حيث مكث أكثر من قرن وربع القرن مما جعله ينفّذ كلّ مشاريعه الاستدماريّة الثقافية والسياسية والعسكريّة المعاديّة للشعب الجزائري.

ثانيا: لطبيعته الشرسة في إبادة الشعب الجزائري من خلال المجازر الجماعية والنفي الجماعي إلى نقاط بعيدة في العالم إلى التجارب النووية في الصحراء الجزائرية ناهيك عن حرمان الإنسان الجزائري من أبسط حقوقه كإنسان مثل التعليم والصّحة والعمل والسكن والمشاركة في إدارة شؤون بلاده. كل هذه العوامل وغيرها تركت انطباعا سيّئا على فرنسا في وجدان الشعب الجزائري وصورة بشعة في ذاكرة الجزائريين لا يمكن أن تمحى وإلى الأبد.وانطلاقا من هذه الوضعيّة النفسية والاجتماعية التاريخية التي ابتلي بها الشعب الجزائريّ راح الشعراء والكتاب الجزائريون يبدعون في مختلف الفنون وبما جادت به عبقريتهم الفكرية والثقافيّة عن الثورة الجزائرية ورجالها ونسائها العظام الذين صنعوا معجزة القرن الماضي؛ ولم تعد فرنسا سوى ذكرى سيّئة من ذكريات التاريخ الجزائريّ الحافل بالمقاومات ضدّ كل محتلٍّ غازٍ؛ وكانت الرواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسية إحدى الأشكال الأدبيّة السبّاقة في توصيف الحياة الاجتماعيّة والسياسية القاسية للشعب الجزائري في ظلّ الاحتلال الذي يطوّقه الفقر والبؤس والأمية وضيق العيش وانعدام فرص التّعليم واليأس الذي استبدّ بنفوس الناس فجاءت رواية "الدّار الكبيرة" لـ: محمد ديب (1921–2003) حدثا أدبيّا صادما النخبة الفرنسية آنذاك إذْ كانوا يعتقدون

فيه وفي أمثاله الوفاء والإخلاص للمدرسة الفرنسيّة الكولونياليّة التي لا تنتج إلاّ نماذج طيّعة تكون موالية لها ومناصر لمبادئها تؤمن بالقيم الفرنسية وتدافع عنها سرّا وعلانية؛ لكن الكاتب الجزائري محمد ديب كتب بالفرنسية ولكن بفكرٍ جزائريّ حرٍّ فهو على حدّ تعبير كاتب ياسين تعامل مع اللغة الفرنسية "كغنيمة حرب" أشهرها في وجه أعدائه وأعداء أمّته. ولم يكن محمد ديب وحده من الكتّاب الذين انتهجوا هذا الأسلوب مع اللغة الفرنسية بل كان مالك حداد، وكاتب ياسين، ومولود معمري، مولود فرعون، أسيا جبار وغيرهم ممن كتبوا بلغة المعمّر كلغة حتمية لامناص منها؛ ويجدر بالذكر أن ثلاثية محمد ديب الروائية هي أول منجز روائي جزائرية تتنبأ بالثّورة التّحريرية من خلال ظلم المستوطنين الأوروبيين الذين تفنّنوا في استعباد الشعب الجزائري من خلال تغلغلهم في أجهزة الإدارة والأمن والقضاء.. فوصل المواطن الجزائري إلى مرحلة الانسداد في الأفق ولم يعد أمامه سوى الثورة كحلّ حتمي تمليه الضّرورة التّاريخيّة ولم تعد الثورة عددا يقبل القسمة على اثنين إمّا الحياة الكريمة أو الموت بشرف؛ وفعلا بهذا المنطق بدأ الوعي الوطني يتشكّل لدى شخصياته الروائية حميد سراج الشخصية المركزية المشبوهة والمُتابع من قبل الشّرطة الفرنسية والطفل عُمار الذي بدأ يلاحظ بعض المؤشّرات من كلام معلّمه في المدرسة على أنّ الجزائر ليست فرنسا ولن تكون كذلك؛ وحضوره الاجتماعات السريّة التي يعقدها المناضل حميد سراج مع بعض المناضلين الجزائريين ينشر فيها الوعي الوطني والثوري بين صفوف الشعب الجزائري الذي لم يعد يتحمّل متاعب السلطات الفرنسية وممارساتها البغيضة فتبلورت هذه الأفكار مع هذه الظروف لتصنع غضبا كبيرا في نفوس الجزائريين تحوّل هذا الغضب إلى ثورة دكّت كيان فرنسا من حيث لا تحتسب فانخرط فيها الشعب الجزائري بقوّة رجالا ونساء كبارا وصغارا من الريف ومن المدينة؛ رغم أنّ ردّ فعل السّلطات الفرنسية كان قويّا ووحشيّا إلاّ أنّ هذا لم يثْن من عزيمة الشعب الجزائري على الرّجوع عن قراره في إعلان الثّورة التحريّرية

التي أحرقت عظام الظّلم والظّالمين حتى إعلان النّصر واستقلال البلد، إنّ هذا الانجاز العظيم غير المسبوق في العالم العربي والإسلامي والإفريقي استفزّ كثيرا من الأقلام الحرّة في العالم بشقيْه الغربي والشرقي وفي الجزائر على وجه الخصوص.

إنّ حالة الانبهار والشّغف التي عاشها المبدعون الجزائريّون بعد الاستقلال جعلتهم لا يعرفون الكتابة إلاّ عن الثورة وتضحيّات رجالاتها الأبطال وممّا حفّزهم على ذلك أيضا المشروع الاشتراكيّ الذي انتهجته الدّولة الجزائريّة كنظام سياسيّ لا رجعة فيه لأنها كانت تعتقد فيه أنّه المشروع الوحيد الذي يكفل للجزائريين كرامة عيشهم بحيث يؤمّن لهم ولأبنائهم التعليم والعلاج المجانيين والعمل والسّكن وغيرها من مرافق الحياة التي كانوا يفتقدونها أيّام الاحتلال الفرنسي. فأقبل الأدباء والشّعراء يُجسّدون هذه المُنجزات في أعمالهم انطلاقا من قناعاتهم الأيديولوجيّة اليساريّة التي تسير في نفس اتّجاه النّظام السياسي الذي يدير البلد والذي يشجّع هؤلاء الكُتّاب الذين يتبنون المشروع الأيديولوجي الاشتراكي، فظهرت رواية "ريح الجنوب" لـ: عبد الحميد بن هدوقة في عام (1971) كأوّل رواية عربية جزائريّة تعالج طبيعة الصّراع الذي عنّ للوجود بعد الاستقلال والمتمثل في مقاومة البرجوازيّة والإقطاع المعادي لمشروع تأميم الأراضي الفلاحية التي استأثر بها أبناء المقرّبين من السلطات الفرنسية قبل الاستقلال مقابل خدماتهم لها؛ فرفعت الثورة شعار الأرض لمن يخدمها وليس لمن يملكها كما كانت شخصية البطلة "نفيسة" رمزية المرأة والطالبة الجزائريّة المقاومة ضدّ الأفكار البالية التي تعشّش في أذهان الناس في قريتها ولكن تحفّزها الأيديولوجيا اليساريّة التي اكتسبتها من وجودها في جامعة الجزائر بالعاصمة ولم تكن شخصية "بشير" في رواية "نهاية الأمس" إلاّ صورة أخرى لشاب متعلّم يمارس مهنة التدريس بإحدى القرى الجزائريّة ولكن هذا الشاب يحمل نفس الاتجاه الأيديولوجيّ التي تحمله نفيسة في رواية "ريح الجنوب" إنّ ظاهرة الإرغام الأيديولوجي للشخصية المركزيّة في الرواية الجزائرية اشتغل عليها كثير من الكتّاب الجزائريين في

فترة السّبعينيّات وهذا ما يطبع أيضا أعمال الطاهر وطار ففي "الزلزال" تتحوّل مدينة قسنطينة إلى فضاء للصراعات والتناقضات الجديدة التي أفرزها الاستقلال من خلال التحوّلات الاجتماعية والثقافية السياسية والدّيموغرافية حيث زحف الريف باتجاه المدينة وغيّر في هُوية المدينة العريقة التي تتربّع على صخرة في أجمل ما يكون "ضاقت المدينة يا سيدي ربي، ضاقت، خمسمائة ألف ساكن عوض مائة وخمسين ألفا، في عهد الاستعمار نصف مليون سيدي ربي، نصف مليون برمته، بطمه وطميمه، فوق هذه الصخرة، تركوا قراهم وبواديهم، واقتحموا المدينة، يملئونها حتى لم يبق منها متنفس ، حتى الهواء امتصوه لم يتركوا في الجوّ إلاّ رائحة أباطيهم."[1]، فظاهرة زحف الريف نحو المدينة من أكثر الأخطاء التي ارتكبت في التنمية الجزائريّة إذ ساهم هذا الزّحف في تغيير هُوية المدن الجزائرية وظهور حزمة من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والأمنية داخل المدن وصارت المدن الجزائرية عبارة عن تجمّعات حضرية يتكدّس فيها البشر بطريقة فوضويّة يتعذّر تسميتها بالمدينة لأنّ قوام المدينة هو النظام. كما تطرح أزمة مستحدثة بين المثّقف والثورة التي تمثلها شخصية "بوالارواح" وما يحمله من حنين إلى الماضي فهو أنموذج الرجعيّة الجزائرية الجديدة. وفي رواية "اللاّز" التي استلهمها صاحبها من واقع حرب التحرير بين عامي (1957-1958) وحاول الكاتب من خلالها أن يكشف تناقضات الثورة في صورة افتراضية تتمثل في شخصية اللاز؛ أثّثها الكاتب بكلّ قناعاته الأيديولوجيّة ورغباته السياسية تدور أحداثها أيام الثورة التحريرية في ظلّ مقاومة الشعب الجزائريّ للاستعمار الفرنسي وهي لا تخلو من عقيدة العنف الثوريّ إذْ تضع المثقف الجزائري في عين العاصفة أمّا رواية "الشمعة والدهاليز" فهي قراءة استشرافية للواقع الجديد برؤية مختلفة تأتي في سياق التحوّلات الجديدة التي تعرفها الساحة الثقافية والاجتماعية والسياسية في البلاد وظهور النفاق السياسي والتّطفّل الأيديولوجي بين النخبة

[1] الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص42.

الثقافية من خلال ازدواجية السّر والعلن أي ما تضمره وما تؤمن به مخالف تماما لما تجهر به وتفصح عنه بمعنى تستفيد من خيرات الدولة وتكنّ لها العداء السياسي. وحتى رواية "رُمانة" التي ابتكر فيها شخصية لا نمطيّة وهي شخصية فتاة جزائرية تعيش في حيّ قصديري بضواحي العاصمة تنحدر عائلتها الفقيرة من الشرق الجزائري ورثت عن أمها مهنة البغاء لتعيل عائلتها لكن من حسن حظها أن تصادف أحد مناضلي جبهة التحرير الوطني وتلتقي به سرّا؛ استطاع أن يستدرجها بذكائه للانضمام إلى صفوف الثورة كمناضلة وبالتالي حوّلها من مواطنة سلبية إلى مواطنة إيجابية تخدم وطنها بالنفس والنفيس فحين التحقت بصفوف الثورة نسي الناس ماضيها وكأنّها ولدت من جديد،

إذن ظلّ جيل الطاهر وطار رهينة بما يعرف بخطاب أهازيج الانتصار وتمجيد الماضي الثوري وهذا ليس عيبا في حدّ ذاته ولكن أن يأخذ حيّزا كبيرا على حساب الواقع المعيش وتحوّلاته الاجتماعيّة؛ فذاك أمر غير مستَصاغ ومقابل جيل جديد متعلّم من شباب الاستقلال الذي استفاد من الإصلاحات الثّورية الجذريّة وحاول هو الآخر دون جدوى أن يثبت وجوده في بناء الدولة الجزائرية ويتسلّم المشعل ممن سبقوه من جيل الثورة التحريرية إلى غاية أواخر التسعينيّات من القرن الماضي.

حيث ظهرت أحدات أكتوبر 1988 وما صاحبها من تحوّلات في المنظومة السّياسيّة والدّستوريّة والإعلاميّة والفكريّة ومعها سقطت المقولات المُمجدة للرأي الواحد والفكر الواحد إلى الديمقراطيّة والتعدّديّة التي تتبنّى الاختلاف في الرّأي، والرأي الآخر؛ لكن هذا الحال لم يدم طويلا وتتأزّم الأمور وتدخل البلاد في نفق مظلم دام سنوات عرف فيها الشعب الجزائري الموت والحزن والخوف ودبّ اليأس والإحباط في نفوس الجزائريين ولكن الله لم يتخلّ عن الجزائر وأرضها المقدّسة بدماء الشهداء وكأننا بذلك نتذكّر القول المُدوّن على ضريح أحد أبنائها الصّالحين وهو الشيخ عبد الرّحمن الثعالبي :

"إنّ الجزائر في أحوالها عجــبٌ * ولا يدوم لها في النّاس مكروه

"ما حلّ عسْر بها أوْ ضاق مُتّسعٌ * إلاّ يُسْــر مــن الرّحمان يتلوه"

3-4 مرحلة العشرية السوداء:

ففي مثل هذه الظروف التي صبغت الأفق الجزائري بالسّواد ظهرت إلى الوجود الأدبي الجزائري كتابة جديدة خاصة في الرواية أُطلق عليها النقاد عدة تسميات منها الكتابة الاستعجاليّة أو كتابة الأزمة أو كتابة العشرية السوداء ولكن استقرّ الحال على التسميّة الأخيرة التي تعد أكثر دقّة في التعبير عن الفترة التي عاشها المجتمع الجزائري أواخر القرن الماضي. إنّ هذا النّوع من الكتابة يتواطأ مع التّاريخ لأنه يدوّن اللحظة بكل شراستها وعنفها لأن هذه المرّة تكون الكتابة ليس على من ينقذ الجزائر من الاحتلال الفرنسي والوجود الاستعماري ولكن للأسف على من ينقذ الجزائر من بعض الجزائريّين (!؟)؛ فقرّر هؤلاء الشباب الارتحال إلى مواطن غير معهودة داخل أسوار الوطن يراهنون على طرق تعبيريّة جديدة مبتكرة تستردّ فيها الرواية الجزائريّة عنفوانها وهيبتها، بعيدا عن الوصاية الأدبية والتّعليب الأيديولوجيّ وتصوّر هذه الفترة التي اصطلح على تسميتها بالعشرية السوداء؛ النّفق المظلم الذي أُقحم فيه الجزائريّون مدّة عشرية كاملة وخسر الجزائريون الكثير من وقتهم وأبنائهم وأموالهم وتراجعت عجلة التنمية الوطنية إلى الوراء بسنوات؛ لما كان يحدث من قتل واختطاف واغتصاب وإرهاب وخراب على جميع الأصعدة، فظهرت على الساحة الأدبية كتابات شبانيّة تقتحم عالم الكتابة الروائيّة التي تعكس طبيعة العنف السياسي الذي يصبغ المشهد الجزائري اليومي؛ هذه المرحلة المُوَشّحة بالسّواد وتمثّلها كلّ من أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد" (1993) وفضيلة الفاروق في "تاء الخجل" (2003) وبشير مفتي في "المراسيم والجنائز" (1988) و"أشباح المدينة المقتولة" (1912) وعمارة بخوص في روايته "كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك" (2003) هذه الأخيرة تعالج ظاهرة الهجرة نحو أوروبا ومعاملة الأوروبيين

لهؤلاء الضّيوف غير المرغوب فيهم فهي بشكل وبأخر تطرح مسألة اصطدام الثقافات أو الحضارات بين ضفتي المتوسط، ولكن علينا أن نركّز على الرواية الجزائريّة وعلى رهاناتها الإبداعيّة التي بوّأتها المكانة المُحترمة بين السّرود العربية والعالميّة من خلال الترجمات إلى لغات شتى في العالم. وبما أنّ قول فرجينا وولف **(1882–1941) (Virgina Woolf)** "كلّ شيئ يصلح أن يكون موضوعا للرواية"[1]، فإنّ أسلوب البحث هو الدافع الحقيقي والقوّة التجريبيّة الفعّالة للاكتشاف؛ ومن هنا كان التّجريب **(Expérimentation)** حتمية لا مناص منها ومغامرة إبداعيّة تثير قضايا اجتماعيّة ولكن من منظور مختلف؛ والتجريب مصطلح مهاجر من معجمية العلوم التجريبية ويعني به المشتغلون في المخابر العلمية اختبار مصداقية الفرضية العلمية وقد وظفته المدرسة الواقعية في العلوم الإنسانية كأسلوب عمل تحاول من خلاله هي الأخرى اختبار المبدع في تجسيده حقيقة الواقع وتجليّاته في العمل الإبداعي؛ وبهذا يكون التجريب محاكاة السرد الروائي للواقع بصدق، ولكن لم يعد يعرف التجريب الروائي بذلك المفهوم المبتسر إذْ صار يعني البحث الدّؤوب لاكتشاف مساحات مجهولة وغير مألوفة من الواقع أي البحث عن أساليب وطرائق جديدة ومختلفة في الكتابة بحيث تبعث الدهشة وتثير الصدمة في نفس القارئ تتجاوز الأساليب التقليدية والمواضيع المُستنفدة، وبما أن التجريب يتأسس على الاختلاف وعدم الانضباط بالقواعد المعياريّة المتعارف عليها في كسر نمطيّة الكتابة السّرديّة وبعبارة أخرى لا توجد قاعدة تلزم التجريب الالتزام بها وإنْ كانت له قاعدة فهي (اللاّقاعدة)، وهذا ما عبّر عنه يوما الفيلسوف الإنجليزي الساخر جورج برنادشو اللاّقاعدة هي القاعدة الذّهبيّة في الحياة، فصفة التّمرّد هي التي تطبع أسلوب التجريب الروائي ولذلك دأب المشتغلون في حقل التجريب الروائي على العمل في كسر الحواجز بين الأجناس الأدبية الأخرى وهذا ما يعرف عندهم بالخرق أو التداخُل بين السرد وبقية الأجناس الأخرى كالتاريخ والسيرة

---

[1] ينظر: محمد شاهين: آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص114.

الذاتية والمرويّات الشعبية والشعر والمسرح والرحلة والموسيقى والرّسم.. وبذلك يمكن القول أن الأدب التجريبيّ "أدب حركي يبحث في الشّكل، ويختبر المضمون، ويمتحن اللغة، ويغوص في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواته، وأشكاله ومضامينه. وغايته لا تقتصر على الشّكل، بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعداه، فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختبارات الأساسية في جماليّات التجربة، ويرسي قواعد ذاتية تنبع أساسا من فكر الكاتب ورؤيته وأقصى ما تستطيع أن تغطيه أدواته وذخيرته الثقافية والتفاعل الذي يتم في مخزونها الخاص."[1]، من هذا القول نفهم أن عملية التجريب هي عملية تفاعلية تتفاعل فيها مجموعة من النصوص من مختلف الأنواع (**genres**) الأدبية الأخرى لتشكّل نصّا هجينا هو نتاج مغامرة روائية هدفها تحطيم القوالب المألوفة السّائدة بإقحام تقنية جديدة في الرواية تعمل على استحضار أفكار وتصوّرات من حقول معرفيّة أخرى كعلم النفس من خلال توظيف أسلوب تيار الوعي (**Le courant de la conscience**) والتداعي الحرّ والمونولوج والاستذكار والاستباق كلّ هذا يأتي في سياق لعبة تخييلية تزيد السرد دينامية وجمالا ، هذا المجموع من التقاطعات الفنية والممارسات الانزياحيّة (**L'ecart**) هي من تعطي التجريب الروائي توهّجه وشعريته (**Poètique**) حيث يتعذّر على المتلقي فكّ شفرتها (**code**) واختراق سرّ إبداعها" إنّ الكتابة الإبداعيّة لسبب أو لأخر قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، استكشافا لا مطابقة، وإثارة للسّؤال لا تقديما للأجوبة. ومن هنا، تأتي تقنيّات الحساسيّة الجديدة (الرواية الجديدة): كسر الترتيب السردي الاضطراري، فكّ العقدة التقليدية، الغوص في الداخل لا للتعلّق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، في تراكب الأفعال المضارع والماضي المحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرّسة، ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر. مساءلة الشكل

[1] شوقي بدر يوسف: الرواية التجريبية عند إدوارد الخراط، "رامة والتنين" أنموذجا مجلة الهدى، العدد 15، دمشق، 1997، ص26.

الاجتماعيّ القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة المشتركة التي يمكن أن نسمّيها مابين الذّاتيّات والتي تحلّ الآن محلّ موضوعية مفترضة."[1] إن الإبحار في المستحيل لا يتحقق إلاّ عبر قوارب التّجريب الروائي التي تعتبر حتمية لامناص منها فيلجأ الروائي إلى التلاعب العفوي بأنظمة السرد التقليدية كحالة تفتح شهية الإقبال على التجربة الروائيّة العربيّة الجزائرية بأبعادها الواسعة حيث يتحقّق التفاعل النصي الذي تظهر تجليّاته في التعددية الصوتية والمرجعيّات الثقافية التي تنهض عليها الشخصيات الفاعلة التي تضطلع بإحداثيات الرواية. " ينتهي النص حينما يكف السّرد عن تجهيز المتلقي بمصادر أخرى للشّخصيّات وتنتهي الرواية ككتاب، لكن التفكير في أمر صوغ الأحداث وتحوّلاتها الدائمة لا تنتهي، فكلّ نصّ يفجّر مشكلة لدى المتلقي."[2].

ومن هنا يمكن القول لا توجد بداية ونهاية في الإبداع الروائيّ؛ فهي بمعنى أو أخر تمثّل جوهر التجربة الإنسانيّة والمعرفة الأدبيّة في الحياة، ويبقى الروائي العربي في قلق دائم يسعى من خلاله إلى تجديد أدواته الفنية ومحاورة ذاته واستكشاف واقعه؛ وهذا لا يتأتى له إلاّ بالتمكّن من استعمال اللغة والتحكّم في قواعدها المستمدّة من مرجعية التراث العربي وما يزخر به من موروث لغوي ثريّ، لكن؛ ومنذ بداية القرن الماضي لم تبق الرواية نصّا أدبيّا مُحايثا بريئا من أيّة خلفية فكريّة وفلسفيّة أو بمنأى عن مشْرط النظريات النقديّة الحديثة التي تحلّل النّصوص وتفكّكها من وُجهات نظر مختلفة ومتباينة تلاحق فيها أيّ أثر فلسفيّ وفكريّ وهذا ما كانت تضطلع به "نظرية الأدب" منذ أنْ تولّت الفلسفة مَهمّة دراسة النصوص الأدبيّة تغيّر مجرى تاريخ النّقد الأدبيّ وتحقّقت من خلاله فتوحات كبيرة عزّزتها الدراسات اللسانيّة التي واكبتها إنجازات المفكّر اللساني ف: دي سوسير (F. De saussure: 1857-1913)، إنّ مُساءلة النصوص واستنطاق مضامينها تتحوّل إلى إبداع

[1] م س، ص 30.

[2] عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السّردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات، عدد16، 2001، ص16.

حول الإبداع وتتطلّب أدوات إجرائيّة تُحدّد آلياتها مسبّقا وفق تمثُّلات و التي تقتضيها الدراسة المقترحة سواء أكانت دراسة سياقيّة أو نسقيّة؛ ففي ظلّ هذا الانفجار المعرفيّ صار النقد الأدبي الحديث في علاقة متواشجة مع بقية الحقول المعرفية الأخرى، " إنّ القرن العشرين قد شهد تحوّلات مهمّة، فلقد جعل النقد يتحوّل إلى الفلسفة، والفلسفة إلى النقد، ومن ثمّ تضافر النّقد مع الحقول المعرفيّة الأخرى، مع الفلسفة وعلم الاجتماع، والعلوم الإنسانيّة، وإذا كانت الفلسفة قد أضافت الكثير، فإننا لا نستطيع أن ندّعي أنّ هناك نظرية نقدية قد نسجت ما قبلها، فكلّ نظرية نقدية لها وجودها الفعّال، فلا يملك أحد أن يقول إنّ الشّكلانيّة قد نسخت الحداثة، أو أنّ ما بعد الحداثة قد نسخ الحداثة، فكلّ نظرية لها وجودها على الساحة وكل هذه النظريات التي يشهدها عالمنا تشكّل السؤال الكبير:

ما لذي حدث في الحقل الأدبي وإلى أين؟

وما الذي سيحدث في المستقبل؟ وينتهي كل ذلك إلى جملة من الأسئلة التي تعكس ألوان القلق الخلاّق"[1] وإذا كانت هذه النظريات النقدية تحمل في طياتها بُعدا عولْميّا يخترق الحدود والحواجز بين الثقافات ولا يوجد ما يمنعها من الوصول إلى عقول الباحثين والطلبة؛ فإنّها بالمقابل تفتقر إلى البعد العالميّ الذي ينأى بالإنسان عن التصنيف الإثني والجغرافي والسياسي؛ ويجعله متفتّحا على ثقافات غيره من الشعوب الأخرى. "إنّ ما يهدّد الاستقلال التاريخي لذوات الشعوب هو هذا المظهر الاختراقي الذي يطبع العولمة اليوم، وإنّه لمن الخطأ ربط العولمة بالانفتاح والتقدّم ربط علّة بمعلول. إنّ العولمة كما تمارس اليوم هي أو في الأقلّ تقوم بما تقوم به على نشاطات اقتصاديّة وأخرى ثقافيّة وفلكلوريّة وإشهاريّة ذات طابع استهلاكي، إلى درجة أنّها تُقمع لدى الشعوب التي تتخذها موضوعا لها الرغبة في التقدّم والتضحية من أجل تحقيقها. "[2]

[1] عز الدين إسماعيل: الكلمة الافتتاحية للمؤتمر الثاني للنقد الأدبي في القاهرة (النقد الأدبي على مشارف القرن)، مجلة العربي الشهرية، ع 508، الكويت، 2001، ص201.

[2] م س، ص202.

إنّ المؤسسة الرأسمالية الغربية التي تستمدّ وجودها من مؤسّسها الأوّل هيجل الذي أسّس لأنتروبولوجيا الاستعمار **(Anthropologie)** وصنّف العالم إلى قسمين: سادة (مُستعمِرون) وعبيد (مُستعمَرون)؛ وهم يروّجون للمقولات البرّاقة التي تُغري الشعوب القابلة للاستعمار وتستهويها ولكن لا تفيدها في شيئ، لأنّ ترويج ثقافة الاستهلاك والاستعباد هي السلوك الملائم لتحقيق الهيمنة على الأخر في جميع المجالات الاقتصادية والثقافية والتكنولوجية؛ وهذا ما تؤكده الدكتورة نسيمة الغيث" أنّ العولمة أحد المصطلحات الشاغلة للمجتماعات المتخلّفة والحضارات القديمة، وترى أنّ جهدا بحثيّا بُذل من خلال المؤسّسة الأمريكيّة الرأسماليّة للخلط المتعمّد بين العالميّة والعولمة، حيث الأولى رغبة للجماعات الإنسانيّة لإشباع حاجة الجماعة لمعرفة الآخر، بينما تبدو العولمة في حاضرنا الراهن توظيفا للرأسمالي للهيمنة على العالم، مفارقا ما تتميّز به العالمية من اهتمامها بالثقافة والقيم (...) وأنّ العولمة في قبضة التقدّم التكنولوجي وموجّهة لتأكيد هيمنته، فإنّه متعذّر أن يكون للعالم المتلقي أيّ دور في صنعها أو تصديرها. "[1]

واستنادا إلى هذه الأطروحات الفلسفية الرأسمالية ظهرت في العالم العربي مقولات ثوريّة تحت شعار الحداثة **(Modernité)**، ومن آلياتها الجريئة نقد التّراث أو بتعبير أخر إعادة قراءة التّراث **(re-lecture du patrimoine)** الذي يُعدّ موضوعا مقدّسا في المنظومة الثقافيّة العربيّة الإسلاميّة إذا علمنا أنّ المجتمعات العربية تدين بالولاء إلى الماضي الذي يُعدّ من أهمّ مكوّنات هُويتها وصمودها في وجه الزّمن، لأنّ القطيعة مع الماضي أوّل ما تستهدف القيم الدينيّة الإسلاميّة التي شكّلت الوعي العربي منذ قرون ووضعت خارطة وجودهم بين بقية شعوب الأرض الأخرى، ويُعدّ الطيب تيزيني، وحسين مروة، ونصر حامد أبو زيد ومحمد أركون من أكثر المشتغلين في هذا الحقل المعرفي في العالم العربي، ويعرّف الحداثة محمد لطفي اليوسفي في قوله: "إنّها في الحقيقة جوهر

---

[1] م س، ص202.

عملية الإبداع. ذلك أنّ النّص الذي يتّسم بالحداثة هو ذلك النّصّ الذي يظل دائما حداثيا أي يفلت من شرط الزمن، ويصبح عبارة عن خطاب يتضمّن رؤية متجدّدة لمفارقات الوجود، على نحو يسهم في تغيّير العالم، وتغيير العالم يتمّ بتغيير الإنسان الفاعل فيه."[1]، وبالمقابل يرى عبدالله الغذامي أنّ الحداثة فعل متجدّد لا يَقدم مهما تقدّمت به مراحل العمر وتسلّلت إلى تقاسيم وجهه متاعب الزمن".. والحداثة لا تقدم (من القِدم) وكلّ ما هو حداثة اليوم أو الأمس لن يصبح في الغد (لا حداثة)، ونقيض الحداثة ليس القدم.."[2]، فالحداثة هنا نقصد بها حداثة النصوص الأدبية شعرا ونثرا والتي ساهمت بشكل أو بأخر في تطوير النصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة وفق المقتضيات والمعايير المتعارف عليها عالميا؛ ولعلّ التتويج الذي حققته بعض الأعمال الروائية العربية الفذّة ما هو في حقيقة أمره سوى اعتراف صريح بما وصلت إليه بعض جهود الروائيين العرب من إبداع يرقى إلى مستوى العالمية.

وإذا كانت الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة الغربيّة لا تتوقّف عن البحث والتّطوير إلى درجة صارت بورصة النّقد في حركة تعمل بمنطق الرّابح والخاسر ولكن بأسلوب مختلف وما أودّ قوله هنا هو أن المنظومة الغربيّة أحيانا تنتج النّظرية وهي تحمل في كيانها بذور فنائها وزوالها؛ من خلال استحداث نظرية أخرى تقاومها وتجافيها لدرجة القطيعة معها وهذا ما حدث مع نظرية (الحداثة) التي جاءت من بعدها نظرية أخرى تعاكسها وتتجاوزها وهي نظرية "ما بعد الحداثة" **(Post- Modernisme)**، وهي نظرية تتأسس على مقولة: "الفوضى الخلاّقة" بمعنى آخر أنّ العالم يمكن له العيش خارج الأنساق الثقافية والاجتماعيّة التي تتحكّم فيه ، فالإنسان حرّ في جسده وفي فكره وفي صناعة مصيره وإن كان هذا الموضوع تقوده آلة فلسفيّة عظمى ومرجعيّات فكرية وفلسفية يمثّلها كلّ من جاك

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص30،29.

[2] عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص11.

دريدا وميشال فوكو وغيرهما إلاّ أنّ العالم الغربي اليوم وصل إلى ما هو أسوأ من هذه النظرية التي لم تر لها طريقا في الساحة الفكرية والأدبية العربية وهي نظرية (بعد مابعد الحداثة) **(Le Post-postmodernisme)**؛[1] ونعتقد أن السبب في ذلك هو إخفاق النظرية الأولى التي بقيت محصورة النصوص الأدبية دون المواقف الفلسفية، غير أن المقاربة التي نسعى إلى تحقيقها في دراستنا هذه هو ملاحقة بعض المؤشّرات الدّالة على تأثّر بعض النصوص الأدبية الروائيّة بهذا الاتجاه وتوظيفه في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة وقبل الحديث عن هذه المؤشرات التي نرغب في ملاحقتها بين تلافيف النصوص يجدر بنا مسبقا الإفصاح عنها بشيء من التّحفظ لسبب بسيط وهو ما يصلح لنا لا يصلح لغيرنا وما يصلح لغيرنا لا يصلح لنا أيضا وذلك لخصوصيّات كلّ منظومة ثقافية التي ينهض عليها كلّ مجتمع، فالمنظومة الغربية الرأسمالية تتمتّع بهامش كبير من التحرّر بدواعي الحرية الشخصية والحرية الجماعية بينما المنظومة المُقابلة؛ الشرقية ذات الأصول العربية الإسلامية لا تمتلك هذه المؤهلات التحرّرية من هنا نحاول اقتفاء العلامات التي من خلالها تساعدنا في البحث على ما يوحي بوجود دلالات وقرائن تسمح لنا أن نصنّفها في خانة ما يعرف بـ: "ما بعد الحداثة"، وقبل ذلك نحاول أن نرصد بعض مظاهر ما بعد الحداثة في حياتنا السياسية والثقافية والاجتماعية التي تُعلَّب وتُسوَّق إلى العالم المؤمن بثقافة الاستهلاك أو الذي اضطلع بدور المُستهلك أو الذي فُرض عليه ألاّ يكون إلاّ مستهلكا في هذا العالم.

5-3 مظاهر ما بعد الحداثة:

- **أولا:** تسويق الخراب إلى الآخر من خلال المؤسسة الغربية الاستعمارية التي تحفّز على الهيمنة وثقافة الاستهلاك استغلال قُدُرات الأخر ماديّا وثقافيا، وهذا عن طريق

[1] ينظر: الكرمل، مجلة فصلية ثقافية ع17 بيروت، يوليو1985.
www.alkarmel.org/prenumber/prenumber.html

عولمة الفساد والتّوتر في العالم. وكلّ ما هو (لا قاعدة) و(ولا نظام) بالنسبة لهم هو القاعدة والنظام الذي يجب أن يسود في العالم حسب اعتقادهم.

- **ثانيا:** تكمن قوّة ما بعد الحداثة في إضعاف الآخر وإشعاره بعقدة النقص أمام الآخر والولع بكل منتوج ثقافيّ وماديّ قادم من وراء البحر.

- **ثالثا:** وما قيام الكيان الصهيوني - دولة إسرائيل المزعومة - أواسط القرن الماضي كقوّة استكباريّة في الشرق الأوسط إلاّ من باب هيمنة الأقلية الدخيلة على الأكثرية الأصيلة

- **رابعا:** القاعدة هي أنّ القوّة الاستعمارية المُهيمنة هي التي تعرّف الأشياء وتعطيها أسماءها، أي منطق القوّة وليس قوّة المنطق.

- **خامسا:** إحياء الفتن النّائمة أو استحداثها بين فئات الشعب الواحد أو بين الشعوب المتجاورة؛ والتحكّم في خيوطها وإدارة أزماتها ولو على حساب حياة البشر واستقرارهم.

- **سادسا:** إثارة النّعرات الطائفيّة تارة باسم الدين وتارة أخرى باسم الإثنية أو الجهة أو العشيرة...، المُهمّ تقسيم المُقسّم داخل المجموعة الواحدة.

- **سابعا:** إيهام الناس بالتافه على أنه هو الجاد والمُهمّ في حياتهم كما هو الحال في لعبة كرة القدم التي شغلت الشباب عن الرهان الحقيقي للنجاح في الحياة وصوّرت لهم أنّ دولة (ما) ضعيفة اقتصاديا واجتماعيا يمكن لها أن تواجه دولة عظمى؛ وتحقّق معها شيئا من النّدية والتّكافؤ التي افتقدتها في بقية القطاعات الحيوية الأخرى في حياتها اليومية.

- **ثامنا:** دفع الأقليّات في العالم إلى الإحساس بالظلم والغُبن وأنّ حقوقها مهضومة وبالتالي تجعل منها أجساما قابلة للاشتعال؛ ومؤهّلة في أيّة لحظة للقتال والموت من أجل حقوق تعتقد أنّها مسلوبة ومن هنا ينشأ التوتر والاضطراب والفوضى وتراجع عجلة التنمية إلى الوراء.

- **تاسعا:** يُكافأ المجرمون بأرقى الجوائز كــــ: ألفرد نوبل (1833-1896) مخترع الديناميت الذي قتل بسببه ملايين البشر، واستحدثوا له جائزة عالمية باسمه تقديرا لاختراعه!

- **عاشرا:** لفت انتباه الأمم عن قضاياهم المصيرية كما هو الشأن في العالم العربي والإسلامي، باختلاق نزاعات تحت موضوع الإرهاب لشغل الناس على التنمية والتّطوّر من جهة ولفت انتباههم عن قضيتهم المركزية (فلسطين) إذْ لم يعد لها ذكر في الإعلام ولا في المحافل الدولية اليوم.

- **حادي عشر:** استهداف فئة الشباب من خلال الخلط والتشويش عليهم بالتأثير على فكرهم وثقافتهم ومزاجهم كإلغاء الحواجز بين أذواق الأنوثة والذّكورة فلم يعد مثلا هناك فرق بين الألوان الخاصة بالذكور والألوان الخاصة بالإناث، بل اتخذت البنات تسريحات شعر الذكور أسلوبا لها بكل تباهي وتفاخر، وذهب الأمر إلى التّشبُّه بالحيوان كما هو الحال في تسريحات الشعر والتي حرّمها الإسلام، ناهيك عولمة الأكل إذ لم تعد هناك خصوصية في الأكل وكأنه يراد للإنسان أن يكون بلا خصوصية، بلا هُوية ولا انتماء.

إنّ كلّ ما عرضناه سابقا يمكن أن نلخصه في جملة واحدة وهي أنّه لم يصلنا من الحداثة الغربية إلاّ قشورها المادية المُزيّفة وكأنّنا بذلك وللأسف هم كذبوا علينا كذبة ونحن صدّقناها بكلّ سذاجة.

3-6 مظاهر ما بعد الحداثة في النصوص الأدبية العربية:

- **أولا:** تهميش المُتون وإعادة الاعتبار للهوامش، من خلال رؤية فلسفية استشرافيّة تستند إلى نظرية التفكيك **(Déconstruction)** التي يتزعمها الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا **Jacques Derrida (1930-2004)** وقد جاء هذا التحوّل متلازما مع جملة التحولات التي أحدثتها نظرية التفكيك عند ظهورها في مطلع السبعينيات من القرن الماضي حيث عملت على تقويض سلطة المركز ومرجعياته في الفكر الأوروبي ممّا أدى إلى إعادة الاعتبار

إلى الهوامش وفي مقدمتها العنونة التي أخذت تحتلّ موقعا هاما في الدراسات اللسانية والسيميائية والنظريات الشعرية والنصية التي اهتمّت بدراسة العنوان ووظائفه وشعريته نظرا لأهمية الوظيفة الاتصالية التي يضطلع بها بدلا من السّياق **(contexte)** من خلال أوّلية موقعه بحكم وجوده في أعلى النص، ودوره في عملية الاتصال بالقارئ الذي يؤهله مسبقا لمعرفة النص[1]، ودراسة العناوين تُعرف بـ "عتبات النص" **(suils)**[2] عند الناقد البنيوي الفرنسي جيرار جينيت **(G.Genette)**، وهي مصنفة كالآتي :

التناص **(intertextualité)**، والنص الموازي **(Paratexte)**، والميتاناص **(Metatexte)**، والنص اللاّحق **(Hypertexte)**، ومعمارية النص **(Architexte)**، وبدوره قسم النص الموازي إلى قسمين أساسيين وهما: النص المحيط **(peritexte)** والنص الفوقي الاستعلائي **(epitexte)** وهذين الأخيرين لكل منهما تقسيم خاص به.

– **ثانيا:** تداخل الأجناس الأدبية أي التفاعل الخلاّق بين الأجناس الأدبية بين النصوص الروائية، المسرح الشعر السيرة الخطابة الرحلة..إذ أن الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يُعرف عنه اضطراب في النوع الأدبي؛ بمعنى أخر أنّها من الأجناس الأدبية التي يمكن القول عنها أنها عصيّة عن التّصنيف، وتعدّ مسألة نقاء الجنس الأدبي والفصل بين الأجناس الأدبية موضوعا مثيرا للجدل والنقاش الأنطولوجي (الوجودي) تجاذبته كثير من المدارس النقدية الحديثة وفي مقدمتها الحركة الرومانسية الأوروبية التي سعت إلى تكسير الحواجز الكلاسيكية السابقة، ومن بينها موضوع نقاء الأنواع الأدبية، وظهور "ما سماه هنري ميشو الأثر الكلّي الذي يتعالى عنها"[3]، وقد ألقى الناقد الفرنسي رولان بارت ثقل المسؤولية على عاتق المتلقي الإيجابي في هذا الشأن، يتألف (النص) من كتابات متعددة،

---

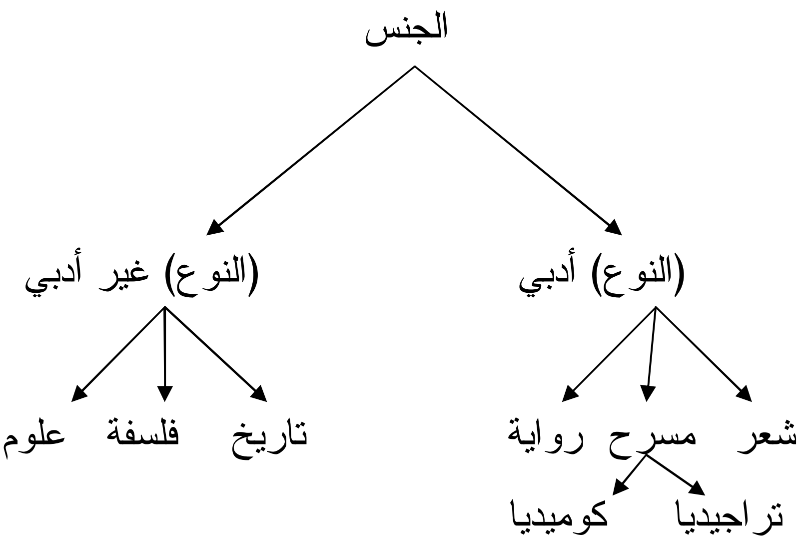
[1] ينظر: ماجد مصطفى: مجلة فصول (عدد خاص) مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع79، السنة القاهرة، 2006، ص213.

[2] G.Genette.Seuils. Ed. du Seuil.Paris1987 P: 87

[3] كارل فييتور: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، النادي الثقافي الأدبي، جدة 1994، ص8.

تنحدر من ثقافات متعدّدة، تدخل في حوار مع بعضها بعضا، تتحاكى وتتعارض، بيد أنّ هناك نقطة يجتمع عندها هذا المتعدّد، وليست هذه النقطة هي المؤلف، وإنما هي القارئ: هو الفضاء الذي ترسم فيه كلّ الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، فليس وحدة النص منبعه وأصله، وإنما هي مقصده واتجاهه[1]، إذن نلاحظ أن بارت استعان هنا بنظرية التلقي **(Théorie de Récéption)** التي تلقي بثقلها على عاتق المتلقي وليس على عاتق المرسل، أي بتحويل مركز الاهتمام من إنتاج الفعل الأدبي إلى تلقي الفعل الأدبي.

وفي سياق أخر حاول محمد مفتاح أن يقترح علينا شكلا هرميّا من خلال الرسم البياني الذي يحدّد فيه النّمط الوجودي للأنواع الأدبية على النحو الآتي: "يؤخذ الجنس (النوع) الأعلى الذي لاشيء فيه فوقه، أو الذي لا ينقسم، ثم ينظر إلى أيّة مقولة ينتمي، ثم يحلّل إلى مقوّماتها الذّاتية الممكنة وإن كانت ألفا، على شرط أن يقدّم الأعمّ على الأخص"[2]



فالرواية قد تكون الجنس الأدبي الوحيد الموسوم باضطرابٍ في صفاء نسبه وتحديد هُويته لأنّ بداخلها تتطفّل كثير من الأجناس الأدبية الأخرى بطريقة تفاعلية منتجة، وهذه الصفة تلازم ما يُعرف اليوم بـ: "الرواية الجديدة"؛ وأوّل من استعمل هذا المصطلح هو

---

[1] ينظر: رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1986، ص48، 50.

[2] محمد مفتاح: مجهول البيان، ط1 دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص16.

إميل هنريو في مقال نشره في جريدة (لوموند) الفرنسية في سياق الحديث عن رواية "الغيرة" لـ: جرييه[1]، ومن مواصفات الرواية الجديدة أو الحساسيّة الجديدة بتعبير الروائي المصري إدوارد الخراط؛ هو التحرّر من الأنماط التّقليدية المُستهلكة في الشكل والمضمون وأهمّ ما يميّز هذه التجربة الروائية هو عنصر التفاعل بين عناصر مختلفة ونذكر منها: التاريخ والسيرة والمسرح والأيديولوجيا والأمثال الشعبية والشعر والحكم والرحلة والفلسفة كلّ هذه التداخلات العفويّة تعطي النّص الروائي توهّجه وبريقه "الرواية هي الفن الوحيد الذي يعيش في صيرورة دائمة، ولا يزال غير مكتمل".[2] إذن فجمالية الرواية تكمن في التجدّد الدائم والحيوية الملازمة لها؛ خاصة بعد اكتشاف مساحاتها الداخلية المتنوّعة والتي كانت إلى حدّ قريب مغمورة وتعيش تحت إكراهات آليات السرد. "ويرى أحد الباحثين أن الحديث عن الرواية بوصفها نوعا أدبيا، يمتلك خصائصه الإصلاحية المتعارف عليها لم ينقطع منذ القرن الثامن عشر. من الطبيعي أن يُثار جدل حول علاقتها بالفنون التي سبقتها، مثل: الملحمة والمأساة وغيرها... ولا يملك النقاد إلاّ (الاعتراف) بأنّ الرواية نوع مزيج، تقع أصوله في حزمة من الأشكال الأدبية المختلفة."[3]، هذه البنية المفتوحة **(structure)** على الأنواع الأخرى لها قدرة على امتصاص هذه العناصر وإخراجها في حلّة أخرى دون نشاز ولذا دأب الروائيّون على ابتكار أشكال روائيّة مختلفة تمليها الحاجة الملحة والمقروئيّة الجديدة ونذكر من هذه النماذج الروائية الكثيرة والمتعدّدة ما يلي:

- الرّواية التّاريخيّة: (جرجي زيدان)
- الرّواية الاجتماعيّة: (نجيب محفوظ)
- الرّواية السياسيّة: (نجيب محفوظ في "اللص والكلاب"، توفيق الحكيم في "عودة الوعي")

---

[1] ينظر: صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 2006، ص91.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر القاهرة، 1987، ص23.

[3] إبراهيم السعافين: نظرية الأدب ومغامرة التجريب، دار الشرق العربية، القدس1993، ص98.

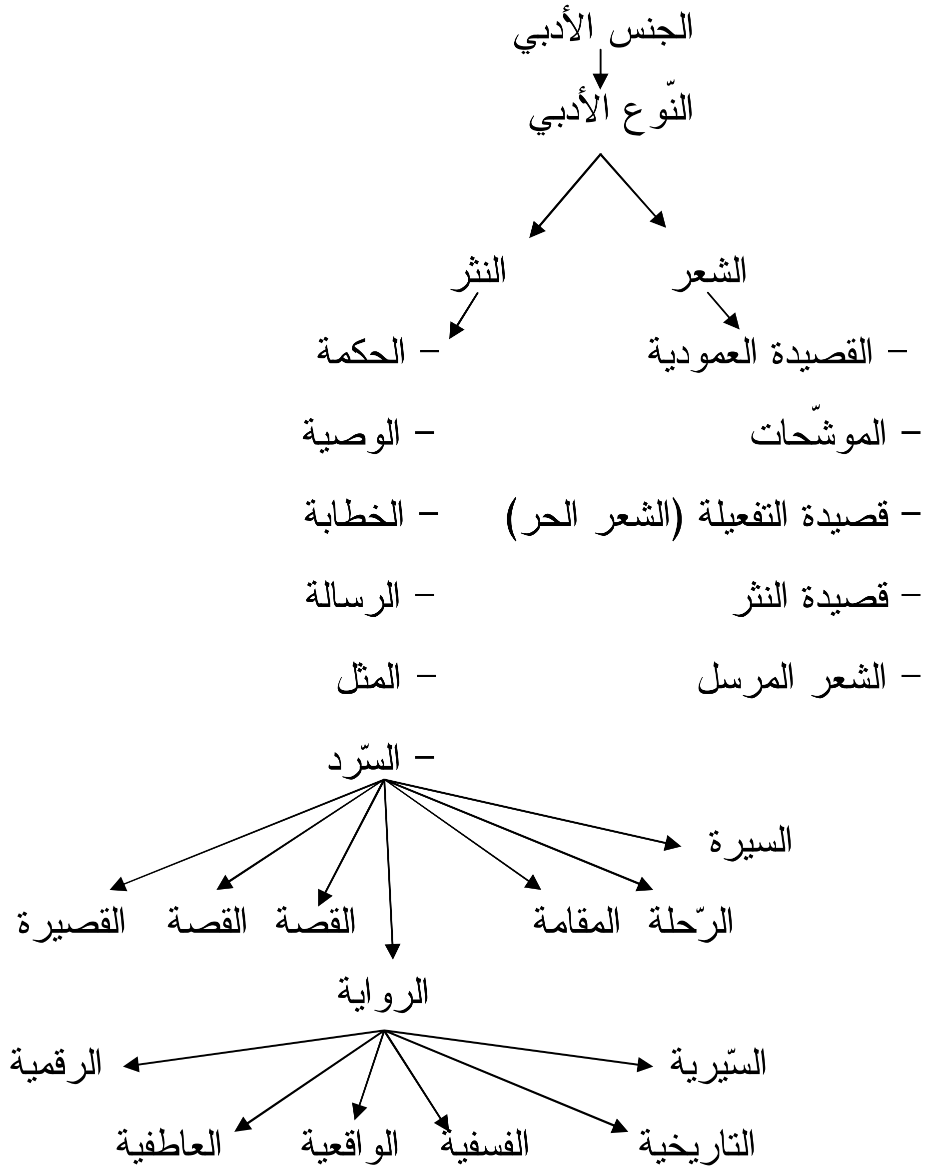
- الرّواية النّفسيّة: (نجيب محفوظ في رواية "السّراب")
- الرواية الرّمزيّة: (نجيب محفوظ في رواية " أولاد حارتنا")
- الرواية الفلسفيّة: (نجيب محفوظ في رواية"الشّحاذ")
- الرّواية الأيديولوجيّة: (الطاهر وطار في رواية "اللاّز")
- الرّواية الإثنوغرافيّة: (مولود معمري في رواية "نجل الفقير")
- الرّواية الأنثروبولوجيّة: (إبراهيم الكوني في رواية "نزيف الحجر")
- الرّواية السِّيَرِيّة: (طه حسين في "الأيام" محمد حسين هيكل في" زينب" العقاد في"سارة")
- الرّواية الثّوريّة: (الطاهر وطار في"رمانة" وعبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب" ونهاية الأمس")
- الرّواية الواقعية: (نجيب محفوظ في روايات "القاهرة الجديدة" و"خان الخليلي" و"زقاق المدق")
- الرّواية الرومانسيّة: (جبران خليل جبران في "الأجنحة المتكسّرة")
- رواية الخيال العلميّ: (حبيب منسي في "جلالة الأب الأعظم الخطر الآتي من المستقبل")
- الرّواية البوليسيّة: (نجيب محفوظ في "اللص والكلاب" وصالح مرسي في "رأفت الهجان" وإسماعيل فهد إسماعيل في رواية "ملف الحادثة 67")
- الرّواية العجائبيّة: (عبد المالك مرتاض في رواية "مرايا متشظية") هذه الأنواع الثلاثة الأخيرة من الرواية العربية –التي ذكرناها– تبقى مجرّد مقاربات لا ترقى إلى مستوى التّأصيل الروائيّ المتعارف عليه في الغرب.
- رواية تيار الوعي: (إميل حبيبي في رواية "المتشائل")
- الرّواية (المتعدّدة الأصوات) (البوليفنية): نجيب محفوظ في رواية "ميرامار"
- الرواية الرّقميّة: ورائدها الأديب الأردنيّ محمد سناجلة وهي لا يمكن أن تُنتج إلاّ من خلال الحاسوب في إطار تفاعلي بين المُرسل والمُتلقي، وقد تأتي تحت طائلة عدّة

مُسميّات: كأدب المستقبل أو الأدب الرقمي أو الأدب الافتراضي، وكلّها مصطلحات هي قيد التبلوّر والتّشكّل في سياق البحث والدّرس الاستشرافيّ.

ونقصد من استعراض هذه الأشكال الروائية وغيرها هو معرفة لامحدودية الرواية في التعامل مع الحقول المعرفية الأخرى؛ وقدرتها على تطويع بقية الأجناس عند الحاجة إليها ولو تحت إكراهات التّهجين بين الأنواع الأدبية، حتى وإن كانت هذه الأخيرة تعيش إشكاليّة مصطلحيّة بين النقاد والمُبدعين فيما يتعلّق بمسألة ضبط وتأصيل المصطلح الذي أوقع كثير من المُشتغلين في الحقل الأدبي في لُبس بين "الجنس" و"النّوع" وأحيانا الخلط بينهما سواء على المستوى النظري أو على مستوى الممارسة التطبيقيّة؛ علما أن مفهوم الجنس الأدبي أعمّ من مفهوم النّوع الأدبي؛ فعلى سبيل المثال نرى كثيرا من المبدعين العرب يعدّون الرواية جنسا بينما هي غير ذلك بل تصنّف ضمن الأنواع الأدبيّة؛ وقد انتبه لهذا الأمر الناقد المغربي سعيد يقطين لهذه المسألة وأراد رفع اللبس عنها في قوله: "يبدو عدم التمييز في كوننا نتحدّث عن الرواية، باعتبارها جنسا، فيقول أحدهم الجنس الروائي، بل يذهب أيضا إلى أن الرواية البوليسيّة، مثلا، جنس روائي أو أدبيّ، لكن الأمر لا يعدو كون الرواية نوعا من السرد الذي هو اسم للجنس لتضمّنه أنواعا سرديّة مُتعدّدة بعضها اندثر، وبعضها الأخر ما يزال مستمرّا، وآخر يتولّد كلّما توفّرت شروط جديدة، فالقصة القصيرة والمقامة والأسطورة والرواية أنواع سرديّة يختلف بعضها عن بعض من حيث الطبيعة والوظيفة لكن ما يجمعهما هو المُكوّنات السّردية التي بدونها يستحيل الحديث عن البعد السرديّ."[1] ومن هذا المنظور نحاول أن نتمثّل مخططا بيانيّا من خلاله نفرق بين الجنس الأدبي والنوع الأدبيّ وفروعهما:

---

[1] سعيد يقطين: الأنواع الروائيّة، مجلة القدس العربي، الموقع الإلكتروني (http://www.alquds.co.uk/?p=579120)، التاريخ: 10 أوت 2016.



وختاما نقول إنّ شعريّة الرواية في ديناميتها؛ وديناميتها في انفتاحها وتعدّديتها التي لا تنتهي؛ وربّما هذا ما قصده بشكل أو بأخر هنري جيمس (1843–1916) حين قال: "إنّ الرواية شكل صعب إلى أقصى حدّ. إنّه شكل صعب جدّا بالفعل، ولكن الطريقة الوحيدة للسيطرة عليه هي أن ندّعي دوما أنّه ليس صعبا. "وقد وقع اختيارنا في المدونة الجزائرية على المدوّنة الروائيّة الوسينيّة (الروائي وسيني الأعرج) كمدونة أساسية لكونه خاض في التّجريب واستفاد من طموحاته التّجريبية التي أوصلته إلى عتبات ما يُعرف بالرواية الجديدة التي لا تعرف الاستقرار والتحوّل في الشّكل والمضمون، وانطلاقا من هذا نرى أنّ أعمال وسيني الأعرج من أكثر الأعمال الروائية الجزائرية التي تتوفّر فيها

المادة العلمية التي نسعى إلى تحقيقها في دراستنا هذه؛ من خلال جملة من المُوجّهات الأدبية التي تقترحها علينا بعض الروايات لهذا المبدع؛ وعلى مدونة أحلام مستغانمي الروائية كرواية " الأسود يليق بك " وقد نستعين ببعض الأعمال الروائية الأخرى كلّما دعت إلى ذلك طبيعة البحث.

- ومن الروايات المقترحة للدراسة نذكر ما يلي:

- **واسيني الأعرج:**
- سيرة المنتهى عشتها كما أشتهي 2014
- **أحلام مستغانمي:**
- الأسود يليق بك 2012

الفصل الأول

مقاربات موضوع الدراسة

1ـ ماهية التّجريب.

2ـ التأصيل لمفهوم التجريب .

3ـ التجريب الفني والأدبي.

4ـ التجريب من منظور ما بعد الحداثة .

5ـ حركية الإبداع من الحداثة إلى ما بعد الحداثة .

6ـ التّوجهات الفكرية والتّصورات الفنية لما بعد الحداثة .

- **مقاربات موضوع الدراسة:**

أمام هذه التساؤلات التي لا تدعي هذه الدراسة المتواضعة الإجابة عنها، لكن هي مقاربة علمية ومنهجية لهذا الدرس الحداثي، وذلك لكون التجريب تجلي لما يحققه التراكم النقدي والمعرفي والنظري للسرد والذي هو في تحول وتغير وتطور دائم وذلك على صعيد التحقق النصي أو المنجز الإبداعي لذلك لا يمكن القبض عليه كليا وتحديد مظاهره بشكل كلّي، وهنا نستعين بمهاد نظري لكي نحاول الإجابة على هذه الأسئلة .

1- ماهية التّجريب:

1-1 مفاهيم عامّة حول التجريب:

يدل التجريب بشكل عام عن خبرة يكتسبها الإنسان عمليا أو نظريا بفعل الاختبار القائم على ما هو عيني أو تقني والتجريب عموما يتمحور في جوانب ثلاثة:

- تجريب قائم على اختبار واقعة ما من أجل فهمها وتوسيع دائرة الأفق الفكريّ...

- تجريب قائم على الفصل بين تجربة الأفراد الخاصة وتجربة النوع المتوارثة نفسيا أو وظيفيا فهي مجمل التحولات النافعة والمدركة بفعل تراكم الخبرات والمعارف المكتسبة

- تجريب قائم على نظرية المعرفة بجعل كل ما يستمد من الحس أو التجربة هو معرفة تجريبية ولها أنواع: تجربة خارجية تمد العقل بمعارف صحيحة من خارج العقل وتجربة داخلية تمد العقل بمعارف عن طريق الوعي أو الشعور .

- تجريب خاص أو "التجريب العلمي " الذي يهدف إلى الكشف عن الفرضيات والتحقق من صحتها ولها جانبان:

1-1-1 التّجريب المادي المنطقي:

هو اختبار قصدي ومنظم للظاهرة تحت شروط معينة، مع ملاحظتها بدقة من أجل الكشف عن فرضية أو تحقيقها أو للإيحاء بفكرة كما قال لالاند .

1-1-2 التجريب الذهني:

هو تجريب قائم على درجة عالية من النّمو الفكري يقوم على تصور الأشياء وتمثّلها في الذهن محاكيا بها الواقع، يربط بتوقعات لنتائج محتملة، وهذا التجريب كما اصطلح عليه "**ماخ**" بـ: "إعمال العقل" فيتصور المواقف ويتنبأ بنتائجها [1].

وللوقوف عند حدود مفهوم "التجريب" **(Expérimentation)** وضبط ماهيته وإظهار أبعاده وخصائصة علينا تقصّي الدلالة المعجمية والاصطلاحية للكلمة والتي سجلتها الدراسات الفلسفية والنقدية والأدبية وبعض تنظيرات الروائيين والشعراء والمجددين العرب والغربيين.

1-2 التجريب لغة:

1-2-1 في المعاجم الغربية:

أما في المعاجم الغربية فقد حمل مصطلح "التجريب" **(Expérimentation)** الدلالة نفسها بمعنى الاختبار والمعرفة، ويعود أصل هذه الكلمة إلى اللغة اللاتينية **(Expérimentum)** وتعني البروفة أو المحاولة[2]، وفي معجم الانجليزي "أكسفورد" **(Oxford)**: دلت على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منها[3]، وفي اللغة الفرنسية تعني عبارة **(Expérimentation)** الاختبار والتجربة والتثبت في حقيقة الشيء[4]،وفي المعجم الفرنسي"لاروس" **(La Rousse)**

---

[1] ينظر: حنان محمد أحمد: الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون ما بعد الحداثة ,مكتبة الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة، العراق، ط 1، سنة 2014، ص148، 149.

[2] ينظر: هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح العالمي- النظرية والتطبيق مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج 14، ع1، ربيع 1995، ص35 .

[3] ينظر:
Oxford advanced leaners dictionary of English ; a.s hornby ; seventh editon ; oxford university press ;2006;p513.

[4] ينظر: محمد رشيد ثابت: التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينيات والثمانينيات، دار بن زيدون للنشر والتوزيع، سوسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية 2004، ص30 .

دلت على المران والدربة بغية الإفادة[1]، وكلها تدل على المران والاختبار من أجل تحصيل المعرفة وتحقيق الفائدة .

1-2-2 في المعاجم العربية:

التجريب مصدر قياسي من الفعل "جرّب" ورد في معجم "لسان العرب" لابن منظور (711هـ-1268م) قوله: "جَرَّبَ يُجَرِبُ، تجربة وتَجْرِيبًا: الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى... والمُجَرَّبُ الذي جُرِّبَ في الأمور وعُرِفَ ما عنده".

وقال الأعشى: **كَمْ جَرَّبُوه فَما زادَتْ تَجارِبُهُمْ أَبــا قُدامَــةَ إِلاَّ المَجْدَ والفَنَــعا**

وقال النابغة الذبياني: **تورثْنَ منْ أزمانِ يومِ حليمةٍ إلى اليومِ قد جربنَ كلَّ التجاربِ**[2]

وفي القواميس اللغوية المعاصرة جاء المصطلح متنوع بالمفاهيم على النحو التالي:

تَجْرِيبٌ: (مصدر جَرَّبَ): وَضَعَهُ تَحْتَ التَّجْرِيبِ: تَحْتَ الاخْتِبَارِ وَالامْتِحَانِ: إنَّ الرِّجال صناديقُ مقفلةٌ وما مفاتيحُها إلاّ التجاربُ .

جرَّبَ: جرَّبَ يجرِّب، تَجْرِبةً وتَجْرِيبًا، فهو مُجرِّب، والمفعول مُجرَّب جرَّب الجهازَ اختبره مرَّة بعد أخرى "لا تمدحنَّ اِمرءًا حتى تُجرِّبه"، اسأل مُجرِّبًا وإنْ سألتَ طبيبًا "جرَّب الأيَّام، جرَّب حظَّه: حاول أمرًا دون أن يكون متأكّدًا من الفوز به، رَجُلٌ مجرَّب: جُرِّب في الأمور وعُرف ما عنده، رَجُلٌ مجرِّب: عرف الأمور وجرَّبها.[3]

التجريب في الآداب هي مجموع المشاعر والأفكار التي تتراكم في خاطر الفنان أو الشّاعر أو الأديب، تجول في نفسه وتُؤثّر في تعبيره: من عرف التجاربَ طابت له المشاربُ التّجربة الشعريّة/ الشعوريّة.

---

[1] ينظر: La rousse: Dictionnaire de français , Maury - euro livres – Manche court, juin 2002, p: 164

[2] ابن منظور"أبو الفضل جمال الدين بن مكرم": لسان العرب، ج 1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1990، ص261، 262.

[3] www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/التجريب

وبعد تتبعنا لدلالة مصطلح "تجريب" في المعاجم العربية قديمها وحديثها تبين أن الدلالة هي نفسها فهي مشتقة من الفعل "جَرَّبَ" وتدل على الاختبار والمعرفة والمحاولة.

في ضوء ما سبق يمكننا القول أن الدلالة اللغوية لمصطلح "التجريب" تكاد تكون نفسها في المعاجم العربية والغربية وهي الاختبار والمعرفة والمحاولة .

1-3 التّجريب اصطلاحا:

1-3-1 التّجريب في الاصطلاح الغربيّ:

إنّ المثلث الإنساني المُتمثّل في العاطفة والعقل والتجربة، طالما كان مصدر تقدم البشرية ورقيها وحتى على المستوى الأدبي إذْ يرى الروائي الفرنسي إيميل زولا **(E.Zola)** أن "الرواية التجريبية هي نتيجة التطور العلمي للقرن؛ إنّها تواصل وتكامل بين الفيزيولوجيا والفيزياء والكيمياء... إنّها تستبدل دراسة الإنسان المجرد؛ الإنسان الميتافزيقي بدراسة الإنسان الطبيعي، الخاضع للقوانين الفيزيائية والكيميائية والمحددة بتأثيرات الوسط، إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي، كما كان أدبنا الكلاسيكي والرومانسي مطابقا لعصر سكولاستي ولاهوتي."[1]

وقد يكون هذا فتحا جديدا في عالم الرواية التي تقتحم ميادين جديدة غير مسبوقة من توظيف معارف جديدة من حقول معرفيّة محسوبة على العلوم التجريبية والتطبيقية .ي ويضيف زولا قائلا "إن الرواية قد صارت هي البحث العام في الطبيعة وفي الإنسان"[2] يعمل الروائيون التجريبيون وحدهم فقط من أجل قوة وسعادة الإنسان، من أجل جعله شيئا فشيئا سيّد الطبيعة؛ فالشك بكون الطريق لازال طويلا وبكون المعارف ضئيلة شجعهم

---

[1] بير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص154 .

[2] م ن، ص155.

على الميل إلى البحث والاعتماد على العلوم والاشتغال على الطبائع والأهواء والوقائع الإنسانية والاجتماعية من أجل الوصول إلى نموذج مثالي فالرواية هي مختبر السرد.[1]

ينبغي للروائي حسب زولا أن يكون تجريبيا لأن الحياة الاجتماعية هي مختبر شاسع وموقع فعل ورد فعل وينبغي للرواية أن تمثل تلك الحياة الاجتماعية وأن تصور هذه التفاعلات "يجب على الرواية أن تفضح أوهامها أو أن تنفي ذاتها، لهذا السبب ليس بوسع الرواية المعاصرة إلا أن تعارض بعض أشكال المخادعة المجربة والتقليدية بأشكال أخرى من المخادعة..." فالرواية الجديدة ليست كتابة لمغامرة بل هي مغامرة لكتابة فهي رواية مجازفة محيرة قلقة وغير مستقرة[2]، فالتجريب ظاهره فرضتها حالة الرفض لمكتسبات الحداثة ودعمتها مابعد الحداثة بعدم تقييدها أو حدّها، ويعد رائد الواقعية الطبيعية إميل زولا "**Emil Zola**" أول من استعمل مصطلح التجريب بإسقاطه النظريات العلمية والفلسفية على العمل الأدبي، فقد وثّق بشكل مطلق بأن الفيزيولوجيا ستشرح لنا يوما ما عمليات التّفكير والشّعور لدى الإنسان[3]، وعندها سنعرف كيف تقوم الآلة الإنسانية بوظيفتها. وكيف يفكر الفرد، ويجيب، وينتقل من التّأمل إلى الانفعال[4]، وقد أضفى زولا الطابع العلمي التّجريبي على رواياته الواقعية والعمل الفني بشكل عام، من أجل التجاوز المستمر وصنع الجديد واللاّمحدود وفقا لحاجياته ورغباته[5]، فهذا التحول والتغير المستمر هو ضرورة فرضتها طبيعة الحياة واستجابة للطوارئ العلمية والفنية من أجل مسايرة العصر والقدرة على التعبير بما يتناسب مع التغيرات والتنوعات الحاصلة، خاصة بعد

---

[1] ينظر: م س، ص155 .

[2] م س، ص211 .

[3] ينظر: حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص64 .

[4] م ن، ص64 .

[5] ينظر: صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1978، ص210.

خيبات الأمل التي ولّدتها الحرب العالمية الثانية، والتي دفعت بالإنسان أن يراجع مساره وأن يقيّم حياته وأفكاره وفلسفته ونظرته للوجود من منظور مختلف، بحيث يعيد رسم وعييه الإنساني بمُحدّدات جديدة مُجافية لصورة الماضي، من خلال إعادة قراءته **(Re-lecture)** للحياة ومشاهدها السياسيّة والاجتماعيّة والثّقافية والأيديولوجيّة التي فرضتها حتمية حركة التغيير التّاريحيّة في جميع مناحي الحياة - العلمية والفنية - بما فيها أنماط التّعبير الأدبي والفنيّ خاصة في الكتابة السّرديّة التي عرفت "ابتكار نقْلات فنية تخــوّل لهم تحطيم القديم، وتأسيس كتابة جديدة ترصد الحركية الواقعية والتاريخية من خلال الحركية النفسية والفنية التي أصبحوا ينظرون إليها من منطلقات الشك والحرية والمطالبة بإعادة النظر في كل شيء.."[1] هذه الظاهرة التجريبية الجديدة ولّدتها حتميات الواقع الجديد الثائرة ضد مكتسبات الحداثة والمتطلّعة لتحطيم أصنام الماضي وكسر الأعراف والتقاليد المستهلكة.

عرّف جيمس روس إيفانز **(james Reuss Iviansse)** التجريب بأنه "محاولة غزو المجهول, وهو شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه"[2], فالتجريب مغامرة ودخول في المجهول غايته الاكتشاف والابهار وخرق أفق توقع القارئ تحبث عن البدائل باستمرار لتحديث العمل الأدبي وتطويره.

الرواية التجريبية هي انحراف **(Deviation)** وتحدٍّ للأنموذج الروائي التّقليدي الذي ظلّ مُستبدّا بالمنظومة السّرديّة العربيّة لقرون من الزمن حتى ظهور شكل جديد من السّرود يعتمد "على نمط من الفهم والممارسة يتسم برفض التقليد أو الركون إلى ما هو منجز، في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية، كما يتّسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته

---

[1] محمد خرماش: ثقافة التجريب في الرواية الجديدة -نماذج مغربية-، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع140، ديسمبر 2002، ص43 .

[2] هيثم حاج: تقنيات التجريب السردي -التخطيط الهندسي لدى الشاروني-, مجلة روافد، الشارقة, ع132, أغسطس 2008م, ص12.

وضروراته"[1]، فلم تعد الرواية التقليدية قادرة على استيعاب كل أعباء الحياة المعاصرة فكان التجريب استجابة حقيقية تقتضيها طبيعة التّحوّلات التي تُلاحق الرّاهن الأدبيّ بكلّ نتوءاته الصّلبة وخاطره الصّعبة ومن هنا يمكن القول أنّ التجريب "قرين الإبداع، لأنه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ومغامرة في قلب المستقبل، مما يتطلّب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقّق من النجاح"[2]، فهو ضرورة إبداعية من أجل كسر النمطية وقهر المعياريّة المستَنْفَدة كلّ ذلك من أجل خلق روح جديدة يحفّزها الخلق والابتكار الذي لا يتأتّى إلاّ من أنموذج غير مسبوق، لأن "التجريب خيارها الوحيد في كسر النموذج النّصي وتحقيق رغبة النّص الروائي للبحث عن نموذج مخالف "[3] فالتجريب مفهوم يصعب القبض عليه لأنّه محمّل بمرجعيات معرفية وفلسفية ونقدية وعلمية وفنية ساهمت في تشكيله وتداخلت في التنظير له لذا كان لزاما علينا معرفة أصوله ومنشأه وامتداداته، وذلك إذا أردنا ضبط مفهومه الاصطلاحي الذي يحدد ماهيته ومجالات اشتغاله.

1-3-2 التّجريب في الاصطلاح العربيّ:

راهن الروائي العربي على المغامرة في التّجريب ولم يكترث برصيده الإبداعي حين جزّ به في أُتُون هذا الرّهان الإبداعيّ الذي غالبا ما تُجهل عواقبه ولا تُعرف نهاية مسالكه، إنّ شعرية المُغامرة هو ما يطبع هذا اللون من التجربة الأدبية العربية في الرواية المعاصرة؛ يقول بوشوشة بن جمعة "التّجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التّجديد الذي

---

[1] جهاد عطى نعيسة: في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م، ص78.

[2] حسين خمري: فضاء المتخيل -مقاربة في الرواية-، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م، ص26 .

[3] أسامة الملاّ: التجريب استراتيجية نصية، صحيفة يومية تصدرها مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر الثقافية على شبكة الانترنت، العدد: 10150، الخميس 11 ربيع الثاني 1421هـ، الموافق لـ2000م www.al-jazirah.com/2000/20000713/cu8.htm .

لا يتحقق إلا عبر التحرر من أسرار السائد، مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النّمطية في الكتابة الروائية، فهو يتأسّس على البحث عن كتابة روائية متغيرّة ومتحوّلة في واقع كل ما فيه يتغيّر ويتحوّل ويتجدد"[1]، فالتجربة في الكتابة الروائية هي تحوّل في تحوّل تدفع الكاتب للبحث عن مناطق غير مأهولة لم تتعوّد عليه الذّائقة العربية الموبوءة بالماضي والتي تخشى كلّ ما هو جديد ومُستحدث، وفي هذا يقول الناقد المصري جابر عصفور: "التجريب هو فعل الحرية في أصفى حالاته، فإنّه يظل نقيضا لكل سلطة تفرض قيودها، سواء باسم المبدأ السياسي أو العرف الأخلاقي أو اللياقة الاجتماعية أو الإتباع الديني أو القواعد الفنّية"[2] فهو كسر لكلّ الحواجز والطّابوهات **(Les tabous)** وإصرار على تجاوز الواقع الثّقافي الأدبي الرّاسب الذي يأبى على مواجهة مقتضيات العصر بكلّ أعبائه ورهاناته انطلاقا من رؤية متفتّحة على كل ما تجود به عبقرية الآخر، ولكن لتحقيق ذلك يستوجب في اعتقادي على الذّات المُستقبلة مُراعاة خصوصياتها الثّقافيّة والاجتماعيّة التي ترعاها.

وهذا ما ذهب إليه أيضا عبد الدايم السالمي في قوله "الرواية التجريبية هي رواية الحرية؛ إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظّر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر"[3] فيكون بذلك التجريب والإبداع مُتجاوران ومتّحدان إتّحادا لا انفكاك له. "فالرواية لم تعد تُكتب وإنّما تنْكتب؛ أي تُنجز فعل كتابتها بنفسها، مسائلةً أبنيتها السردية التي تحوّلت من الاتساق إلى التّشظّي، وأنساق خطابها السّردي الذي تحوّل هو الآخر من التوحّد إلى التعدّد، ولغتها السردية التي تحوّلت بدورها من الإبلاغ إلى الإبداع"[4]، فهذه التجربة

---

[1] بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص10.

[2] جابر عصفور: معنى التجريب، مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي، العدد1، السنة 1992م، وزارة الثقافة المصرية، ص6.

[3] عبد الدايم السالمي: الرواية العربية وتجربة اللامعقول، مجلة الرافد، الشارقة، العدد: 45، ديسمبر 2009، ص64 .

[4] بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، م س، ص47 .

الجديدة تخلق جماليات جديدة واستراتيجيات غير مألوفة، لكون الكتابة الأدبية وليدة شذوذ وانزياح عن المألوف وعن كلّ ما هو قاعدة، فتُكوّن إبداع جديد رافض لمبدأ الثبات الذي تمثله القاعدة فهي في تحوّل وتجدّد مستمر.[1] إنّ التّمرّد هو السّمة الغالبة على الكتابة المابعد حداثية بحيث جعلت من الغموض والمتواري والمجهول نظاما نشازا تصنع من خلاله عوالمها وهواجسها الثقافيّة والإبداعيّة، فكانت اللغة مادّة لُعبويّة **(Ludique)** تأخذ بُعدا ديناميا يُجافي كلّ ما هو ثابت وأصيل ورافضا في نفس الوقت لما هو مألوف ومتعارف عليه.

إن التجربة الجديدة تستعمل أدوات جديدة وهذا يستدعي قراءة جديدة تُدخِل عناصر وآليات غير معتادة في عملية الكتابة ومن ثم التأويل[2]، إذن ظهور أيّ إبداع جديد يستدعي مقروئيّة جديدة تساير تحوّلاته وتواكب منجزاته النّقديّة، إذْ في الأخير تشكّل هذه النّقود إبداعا حول الإبداع .ومن هنا يقول سعيد يقطين إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب، ويقسم سعيد يقطين التجريب إلى قسمين:

1-3-3 التّجريب العام:

هي تلك المحاولات التلقائية للتطوير والرقي بأي فن فكل محاولة جديدة هي تطوير للقديم ومكمل له، وظهرت مع بدايات المسرح الإغريقي من سفوكليس وأسخيلوس ويوربيدس حتى يومنا هذا وهي تتطور باستمرار وبشكل مطرد مثل السؤال الفلسفي الذي لا يتولد عنه إلا سؤال جديد .

[1] ينظر: م س، ص59.

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

1-3-4 التجريب الخاص:

وظهر مع الفنون التّشكيلية والأدائية مثل المسرح وكانت محاولات تجاوزيّة تهدف إلى خلخلة السّائد عن طريق طرح أسئلة جديدة من أجل فتح آفاق جديدة كاسرا كل القواعد ومُنفتحا على كل الاحتمالات انطلاقا من وعي وفلسفة[1].

وسبق لنا أنْ أشرنا بأنّ التّجريب هو المِحك الحقيقي لأيّة تجربة روائيّة بها يستطيع المبدع أن يتحرّر من شرنقة الماضي وعلى صخرتها يتكسّر الجمود الذي لازم السّرد العربي منذ ظهور المقامات وأدب الرّحلات والمرويات الشّفهيّة وغيرها وهو ما يُعرف اليوم بالنصوص الميّتة وهذا ما حدا بالروائي خصوصا في عصرنا إلى ارتياد مواطن جديدة من الكتابة السّرديّة. "يرتاد مناطق بكراً غير مأهولة عن طريق استخدام أدوات جديدة... فالتجريب تجاوز مسبق، وخلق دائم لهذا التجاوز بكسره لكل ما هو تابع، وتمزيق السّتر الكاذبة والقفز على الحواجز في اتجاه التحقيق النّادر لحرية لا توجد في واقع الحياة"[2] ويستحيل أن يحدث اكتشاف جديد في غياب مغامرة إبداعية ومخاطرة تغوص في المجهول الذي لا تُعرف عواقبه كلّ هذا من أجل فتوحات جديدة في عالم المعرفة الأدبيّة تبهر المتلقي العربي وتصدم ذائقته الموجّهة توجيها نمطيّا مستهلكا.

فالرواية التجريبية أو رواية "الحساسية الجديدة" على حدّ تعبير الروائي المصري إدوارد الخراط وصبري حافظ ساهمت في تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق التقليدية التي اختزلت الواقع والرؤية في الرواية إلى علاقات تبسيطية فصار لها قابلية تجريبية باعتبارها رواية نشأت مع العصر الحديث من جهة، ومن جهة أخرى تفتقر للعنصر الكرنولوجي الذي يربطها بتراثها السّرديّ ومن هنا كانت مسايرة لأهم الحركات

---

[1] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص74 .

[2] ينظر: فريد النقاش: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، مصر، العدد: 86، أكتوبر 1992، ص114 .

التجديديّة للرواية الأوربية والغربية في القرن العشرين، وقد تتبلور بعض مظاهر التجريب الروائي العربي في التناص مع الشّعبي والشعري ومع الحكمة والمثل والحكاية والأسطورة والخرافة وهذه الظواهر هي نتاج رؤية شمولية للحياة تتحرر من سلطة الواقع، وللتجريب ألوان وأشكال تُحدّد ملامحها بحسب مُجرِّبها ومن هنا يعرفه الروائي السوري حنا مينة بقوله: "إنّ التجريب مع الابتكار... هو هدف أسعى إليه مجتهدا وقد تعدّد وتنوّع في رواياتي وهذه الرؤية في الحقيقة لا تتعارض مع ما ذهب إليه"[1] وقد اعتمد الكثير من الروائيين العرب هذه الإستراتيجية في التجريب ظنا منهم هي المسلك الأنسب الذي من خلاله ولجوا إلى عوالم جديدة من الابتكار والتّفرّد إذْ تهدف إلى "تقويض النمط والنموذج، وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما تتوسل البحث المتواصل عن شكل جديد ورؤية متجدّدة"[2]، وكادت هذه العملية أن تصير مع مرور الزمن قاعدة وتقليدا يلتزم بها الروائي المعاصر عند كتاباته ورسم عوالمه التّخييلية، التي تتجاوز المنجز الأدبي الراهن لما يمتلكه من نهج مختلف ورؤية متميّزة تدرك الواقع ولا تصوّره فهو "منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي والجماعي... وهو رؤية متكاملة لا تستند إلى خلفية واحدة، ولا تستقي مادتها من الواقع المرصود فقط، أو من الواقع المتوقع فقط"[3] فعنصر التكامل ضروري بينهما، وإذا كان الفعل التّجريبي فعل غير مستقرّ يحاول الإفلات من شرط الزّمن فهو يلاحق كلّ أثر جديد ومتجدّد الذي يتمثّله ذلك "المبدع الذي يمتلك تجربة فنّية في حقل الممارسة الإبداعية، ويتوفر على تراكم معرفي يؤهله لولوج عالم المغايرة الرحب؛ بحثا عن الجديد المثير الذي يقترن في مجال الفنون والأدب بالاكتشاف وإعادة الاكتشاف، أكثر من اقترانه بالابتكار الذي يبقى وقفا على

[1] ينظر: أحمد الجوة: رواية المحاكاة بين بوادر التجريب ومظاهر التعجيب، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد: 83، مارس 1997، ص131.

[2] ينظر: م س، ص131.

[3] محمد عزام: اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1987، ص401

المجالات العلمية والطبيعية الصرفة في الغالب، وبمقدار ما تكون الممارسة الإبداعية تجريبية، تبيح للعملية النقدية إمكانية القراءة المفتوحة، وتحررها من النمطية والمعيارية".[1] وبهذا يكون التجريب هنا عملية استكشافية أكثر منها استطلاعيّة لظواهر أدبية غير مألوفة في المنظومة الأدبيّة العربيّة، مخالفة للمعتاد والمستعمل ومن هنا يمكن القول أنّ المبدع في صورته التجريبية؛ يشكّل لحظة استثناء وتفرّد.

ومهما يكن فالتجريب ظاهرة لا زمانية وفعل حركي متوتر يؤسس شكلا من أشكال الوعي الضدي الذي يجعل من ذاته موضوعا للتأمل والنقد والمساءلة، وهو فعل يقوم على الحرية وخلخلة السائد مع مراعاة الشروط التاريخية والثقافية للمجتمعات، خاصة في مجتمعات شديدة التمسك بتقاليدها وفعل التجريب فعل منفلت زمانيا غير مرتبط بالأزمنة الحديثة أو بالثورات الفكرية والسياسية فهو ولد مع الفن والإنسان، فكل الأعمال الفنّية الخالدة كانت تجريبية لأنّها تجاوزت ما كان سائدا وتمردت على النموذج، فالحداثة هي قطيعة إبستيمولوجية معرفية مع الماضي وليست قطيعة زمنية.[2] مع ذلك فالموروث الفنّي الأصيل؛ يصطدم مع فلسفة الفنّ نفسها في سياق إعلانها القطيعة الفكريّة الماضويّة ومحدّداتها الجماليّة التي تهدف في الأخير إلى خلق أشكال فنّية جديدة مبتكرة ممّا يُساهم في رقيّ الفنّ وتطوره.

---

[1] عبد الرحمان إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م، ص120، 121 .

[2] ينظر: م س، ص120 – 122 .

4-1 ضرورة التجريب:

وتأتي الرّغبة في التّجريب كحالة صحيّة ومُلحة في الواقع الأدبيّ تبرّر ديناميةالحياة وتحفّز على الإنتاج والابتكار والتّطلّع لمستقبل لا يُضاهي الماضي واشتراطاته المثبّطة إذن "الرّغبة في التّجريب غير كافية، ولكن عدم الرغبة فيه هي الموت بذاته"[1] وهذا ما ذهب إليه جاكوب كورغ (Jacob Krog) بتكريسه للبُعد الخلاّق والتجاوزيّ للتجريب في قوله: "لعلّ التجريب لم يكن شرطا كافيا للفنّ ولكنه غالبا ما عدّ حالة ضرورية من قبل المحدَثين"[2]، وهذا ربّما لكون رهان التجديد يتأسّس على عنصر التّجاوز والتّحاور بين نقيضين هما القديم الذي قد ولّى والجديد القادم "لا يمكن للقديم والجديد الاستغناء عن بعضهما إذ تكاد تكون ثورات الأدب دائما ردود فعل ضد الماضي القريب بحثا عن التّقاليد المفقودة"[3].

ولاشكّ أنّ من أكثر الأدباء العرب جرأة والذين رفعوا لواء التّمرّد باسم الحداثة العربيّة هو الشّاعر علي أحمد سعيد الذي يرى في التّراث العربي عبئا كبيرا على مستقبل الثقافة العربية وتطوّرها وبالتالي أشهر قطيعتة مع الموروث العربي في أساليبه ومضامينه "أعني بالتّجريبيّة: المحاولة الدّائمة للخروج من طرق التّعبير المستقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماطا وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا"[4] وهذه كلّها مؤشّرات يُفترض أن تحمل طابعا إيجابيا لما يمكن أن نصطلح عليه بالتجريب الممنهج والمدروس الموّجه دوما نحو مَصبّ واحد هو تأثيث النص الأدبيّ بجماليات جديدة تجيب عن انشغالات وتساؤلات المتلقي المعاصر المُولع بأطروحات مابعد الحداثة ، فالتجريب هو الممرّ الإجباريّ لأيّ أُفق نحو أدب يرقى بصاحبه إلى مصاف

---

[1] عزرا باوند، جاكوب كورغ: اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب–، تر: ليون يوسف عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1989، ص17 .

[2] ينظر: م ن، ص17.

[3] م س، ص18 .

[4] أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص287.

خطّ المُعاصرة ف "سؤال التجريب سؤال جمالي بالأساس متعلق بطريقة التواصل نعني المبدع والمتلقي لأن وعيهما به سيساهم بالضرورة في تدريب الذائقة على مخالفة السائد وما لم يعد متناغما مع حاجات الإنسان في التعبير والتفكير ولا شك أن ذاك التدريب المتواصل سيفضي إلى تحولات نوعية يمكن أن نذكر ما شاع منها اليوم كتشظي الأشكال وتنازع الأنواع بعضها بعضا وتداخل الأجناس على نحو لافت ولكن لا بد من التحذير إلى أن التجريب لا يعني العبث وإهدار المعنى"[1]. ومن هنا فالتجريب لحظة وعي لا يتمكّن منها إلاّ الأديب الحاذق الذي يسبر أغوار مجتمعه وخفاياه، فهو قضية ومضمون كما هو شكل وبناء ولذا الكتابة من أجل الكتابة رهان فاشل ومغالطة مبتذلة لأنّ الكاتب الحقيقي العارف برهانات التجريب عليه أن يدرك العلاقة بين المضامين والأشكال أي بين الخصائص الموضوعيّة والخصائص الأسلوبيّة التي إذا اجتمعت في تجانس وتجاور تشكّل ما يسمّى بالأثر الأدبي .

إنّ "التّجريب لا يعني الخروج على المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجربة أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنّيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم... ومن ثم فإن محاورة النّصوص الأخرى والتفاعل معها بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح... مولدة لأشكال جديدة أو قديمة أو حديثة في صوغ مضامين ورؤى مغايرة"[2]. فمن خلال حشد هذا الكمّ المُفرط من المصطلحات التي تنتسب إلى حقل التّجريب الروائي على وجه الخصوص، والتي تعجّ بها المعجميّة النّقديّة العربيّة المُعاصرة وما نخلص إليه أنّ كلّ ما

[1] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 1999، ص12 .

[2] محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، ط1، 1999، ص24 .

هو مألوف ومُتعارف عليه ومتداول بين الناس في واقعهم؛ تحوّل إلى فعل غريب ومتجاوز ومهمّش.

إذن التجريب حركة مغايرة لا تؤمن بالثبات ولا تستأنس للنظام، فاللاّنظام هو منهجها واللاّقاعدة مرجعيتها، تعيد الاعتبار لكلّ ما هو هامشي ومهمل وهذا عن طريق إعادة النظر في العلاقة بين المركز والمحيط، فتحوّلت المتون إلى هوامش والهوامش إلى متون، من خلال عملية اختلال في التّوازنات ؛يتحاور فيها المركز الثّابت والمحيط المتحرّك؛ المسكون بهواجس التّحوّل والمغايرة؛ تُحفّزها الرّغبة في فتح مسالك وآفاق أدبية غير مألوفة .

فالنظريات الأدبية والنقدية والفكرية لا تُنشأُ من فراغ بل هي نتاج عملية تراكم معرفي فعلى أنقاضها تتأسّس المرجعيّة الأدبيّة والنّقديّة برؤية متطوّرة أكثر حدثيّة يبحث فيها النّص عن تميّزه وفرادته، كل ذلك يأتي في عملية اختبارية وتجريبية شاقة وممتعة في آن واحد لكينونة النص .

"التجريب ليس مدرسة كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية، هي منهج فني يحتاج إلى إبداع المدارس كلّها سواء الحديث الذي وعاه أو القديم الذي لم يصطلح عليه، ويظل التجريب في جوهره وفلسفته بحثا واختيارا وطلبا للأكمل والأجمل انطلاقا من اقراره بالنّقص وقوله بالنّسبي واحتفائه بالسؤال".[1]

التجريب عمل فني مبني على التأثر بالأعمال السابقة وعلمي مبني على فلسفة التراكم المعرفي حيث يعيد التجريب بناء الأشكال القديمة بأسلوب حديث وبهذا يكون التجريب لا ينفي الأصل بل يبني عليه ويتواصل معه من أجل تحسينه وتطويره فلا عمل فني كامل فيحاول تغطية النقص الذي يشوبه والخلل الذي يعتريه في هيئة بنائه، وما يطبع الرواية الجديدة كذلك الصفة الانزياحيّة التجاوزية وتداخل الفنون الأخرى فيها ؛ترفض

[1] الطاهر الهامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث – أفكار ورؤوس أفكار، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص411، 412 .

التقليد أو الركون إلى ما هو منجز في أي حقل معرفي أو فني فهي تسائل الماضي والحاضر من أجل تجاوزهما وتطمح للأفضل متماهية مع العصر واستجابة لكل حاجاته[1]، وهذا لكون النّص جاء تلبية لحاجيات العصر الملحة والطارئة ولكون الرواية التقليدية لم تعد تتحمل أعباء الحياة المعاصرة.

2- التأصيل لمفهوم التجريب:

وعلى ضوء ما سبق نقول أن التجريب يتأسس على القياس والاختبار والمعرفة نابع من ذات عارفة وواعية بما تفعل، فتخضع الظاهرة للتجربة من أجل دراستها وتقنينها "فهي المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها إنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة"[2] والتجربة في العلوم الطبيعية هي: "اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين"[3] فغالبا ما يرتبط التّجريب بالاكتشاف والخلق والإبداع .

وقد أجمعت أغلب الدراسات النقدية المعاصرة على أن "لإميل زولا" **(Emile Zola)** "1840-1902" له فضل السّبق في استحداث هذا المصطلح في مجال الإبداع الأدبي وذلك من حلال روايته "الرواية التجريبية" **(Le roman Expérimental)** التي لخّص فيها فرضياته القائمة على مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، مؤكدا على أنّ الأسلوب التجريبي في الفن يتقاطع مع الإبداع العلمي ويسمح بتقديم أحكام موضوعية، فيحي التجريب بذلك الرابطة التي انقطعت بين الفن والطبيعة[4]؛ فقد اشتغل "زولا" على

---

[1] ينظر: جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص78.

[2] مجدي وهبة كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1979، ص51.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، ط2، 1972، ص114.

[4] ينظر: فوزي فهمي أحمد: التجريب وتمايز الثقافات، ورد في: فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر، ط1، 1998، ص أ .

هذه الأشكال الجديدة ومهّد الطّريق بشكل أو بآخر لمن بعده وجدّد في الشكل الروائي يقول: "غالبا ما كنت أعرض لقضايا غريبة وأهمها الشكل (**la forme**)، وجريمتي أنّه كان لدي فضول أدبي جعلني أجمع اللغة الشعبية الحكائية وأوظفها في أعمالي، إذ الشكل هنا هو الجريمة الكبرى"[1].

1-2 التّجريب والتّجربة: أصلهما اللغوي واحد وهما صيغتان مصدريتان لفعل واحد وهو "جرّب" من "التجربة" "**Expérience**"، في دلالته على الاختباريّة من أجل كسب المعرفة:

1-1-2 التّجربة:

- في المجال الأدبي تحمل معنى النّضج والاكتمال والانقطاع بعد ظهور نتائجها أي هي عمل فني قد اكتملت معالمه، وقعّدت ضوابطه وقواعده .

- كل تجربة جديدة هي تجريب -سابقا- ما دامت تحمل البعد الإبداعي والفنّيات الحديثة، ف "التجريب هو نسغ التجارب المتميزة والأدب الفذ، فإنّ التجارب الشعرية الجديرة بهذا الاسم احتاجت دائما إلى نفس تجريبي كي تكون"[2] .

- التجربة، نتاج التجريب المؤسس على قانوني التراكم والتحول المعرفي والتجريب هنا ضروري للتطور وتشكل التجربة الأدبية من أجل خلق صيغ أدبية جديدة عن وعي جمالي بخصائص الفنون والأجناس الأدبية داخل السياق الثقافي .

- التجربة تبرز فعالية التجريب وضرورته لأن التجربة الناجحة تجسيد لحقيقة الإبداع والخلق والتجاوز الذي شكلته عملية التجريب الأدبي المُمنهج والقائمة على قواعد وأصول معرفية وعلمية ثابتة .

---

[1] ينظر: Emile zola: L'assommoir , imprime en Cee paris ,1993 , p: 09

[2] م ن، ص383 -386 .

2-1-2 التّجريب:

- في المجال الأدبي تحمل معنى الاستمرارية والتجدد وعم الاستقرار والثبات الذي لا ينتهي إبداعيا مخالفة بذلك التجربة التي تعني اكتمال الصورة الفنية[1].

- التجريب هو تجسد لتطور التجربة الأدبية الناضجة والمكتملة، فالتتبع المرحلي لمسار تشكّل هذه التجربة هو رصد لأنماط التجريب في مختلف مسارات تشكّل هذه التجربة.

- التجريب يؤسس للتجربة بقانون التراكم المعرفي وبقانون التحوّل الذي يدفعه إلى التجاوز وفتح واستكشاف آفاق تجربة جديدة أي "التراكم بما يعنيه من امتصاص للنصوص الغائبة والتحوّل بما يعنيه من تجاوز"[2] للأنموذج القديم .

- التجريب ضرورة يتشكّل من خلالها المنجز الأدبي الجديد وخاصية لا غنى عنها في أي مرحلة من مراحل تطور التجربة الأدبية فالتجريب هو إكسير حياة التجربة الذي يضمن صيرورتها واندفاعها نحو الخلق والإبداع وهذا يبرز لنا عمق العلاقة والتلازم والتكامل بين التجريب والتجربة[3].

ونلاحظ أن مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب فقد كسب مع مرور الزمن كل منها دلالته الخاصة وأصبح لهما إطارهما الخاص الذي يشتغلان فيه. "أما التجربة فنتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك، وبالتالي فهي لا تتأتى للشّاعر إلا متى حقق كما شعريا وأضحى ذا رؤية يعرف بها وأسلوبا يشير إليه، فيما التجريب اختبار، فله دلالة البحث والامتحان الدائبين، ومن ثم استوى نهجا فنّيا وألّفت في شأنه الكتب ووضعت البيانات وقامت الحركات الأدبية والفنّية منذ ما يزيد عن قرن"[4].

---

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م، ص383 .

[2] خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، تونس، صفاقس، دار نهى للطباعة والنشر، د ط، 2005، ص21.

[3] ينظر: زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، م س، ص36، 37 .

[4] الطاهر الهامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث – أفكار ورؤوس أفكار، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص411-415.

2-2 التجريب والعلوم:

البحث هو أول خطوات التجريب وأهم مراحله؛ فالبحث طريق محفوف بالمخاطر وهو في نفس الوقت يؤدي إلى مواطن الإبداع والتجديد والمغايرة عمليتان ترتبطان ارتباطا وثيقا بمصطلح "التجريب" (**Expérimentation**) بنظرية "التحوُّل" عند "تشارلز داروين" (**Charles Robert Darwin**) "1809-1883م" والذي كان يعني به التحرر من النظريات القديمة[1]، وهذا الطرح ذاته استخدمه "كلود برنارد" (**Claude Bernard**) "1813-1887م" في علم الطب التّجريبي[2]، والطرح ذاته أقره "مارتن إلسن" (**Martin Esslin**) حينما أكّد أن مصطلح التّجريب مأخوذ من علوم الطبيعة، وأن أي جديد يولد بالتجربة[3]؛ فيكون التجريب هنا عمل قصدي تدفعه إرادة القيام بالفعل والذي يقتضي فعل التجاوز والمغايرة والتعديل من أجل التجديد أو خلق المختلف، "والقائم بالتجربة هو الذي يستطيع... أن يقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المصوَّرة سلفا"[4]، والمجرّب حسب كلود برنارد هو: "من استخدم أساليب بحث بسيطة كانت أم مركبة لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة لها في حالتها الطبيعية"[5]، بمعنى آخر أنّ المعرفة مصدرها حتما التجربة فلا يمكن أن نتصوّر عملية تجربية خارج إطار الفكر والملاحظة وهذا ما جسده المنهج

---

[1] ينظر: جان قال: الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (دط)، (د ت)، ص104.

[2] ينظر: أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيانا الدولي للفنون، مطابع هيئة الاثار المصرية، مصر، 1989، ص01.

[3] ينظر: مارتن إسلن، عن ليلى عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص46 .

[4] بير شلرتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص151.

[5] كلود برنارد: الطب التجريبي، تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأهلي للثقافة القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 14.

التجريبي في العلوم والفنون الذي اعتبر أنّ حواس البشر قاصرة وحدها فلابد من منهج علمي دقيق قائم على التجربة العلمية الدقيقة والشواهد... والتجربة العلمية هي معيار الحكم[1]، التجريب في العلوم قائم على الملاحظة وتتبع الظاهرة تتبعاً منهجياً علمياً دقيقاً، يهدف إلى تحقيق الفرضيات أو إلى الكشف عن النتائج.

2-3 التجريب في الفلسفة:

لقد رسّخت الفلسفة الحداثية بشتّى تنوعاتها فكرة التّجريب فقد سمح لها بتجاوز الاتّجاهات الفلسفيّة السّابقة وتخطيها, فقد حلّلت الظّواهر الاجتماعيّة تحليلاً علمياً من خلال الوقوف على جوهر الشيء وأجزائه المكونة له وكيف يتطور ويتغير ويختلف وعلاقاته بما يجاوره بغية الوصول إلى القوانين والآليات التي تنظم سيره وتتحكم في توجيهه[2] تجريب يهدف إلى اكتشاف جوهر الأشياء وأصل نشوئها لفهمها فهما أكثر شمولا وأدقّ تفصيلا. لقد انحصر التجريب في بداياته في إطار الفلسفة والمخابر العلمية التجريبية، قبل أن يدخل الحقل الأدبي والفني وهذا ما أعلنته أعلنته فلسفة الفنّ ذاتها على يد الفيلسوف "بومجارتن" **(Baumgarten)** في كتابه "الإيستيطيقا" الذي جاء فيه بتصور جديد للفكر والإبداع الإنساني فبعد أن كان الفنّ يخضع للمنطق الفلسفي الذي يدرس الفكر من حيث وضوحه فإن الأمر على عكس ذلك في "الإستيطيقا" التي تدرس الإبداع من حيث غموضُه أي دراسة الإحساس وما يرتبط به من إدراكات وتصورات فالجمال هنا هو موضوع الإستيطيقا... فالتجريب من هذا المنظور جاء ليلغي تبعية الفنّ للفكر الذي يحنّط الإبداع ويجعله قوالب جامدة وتعليمات فلسفية ثابتة التي فقدت القدرة على محاكاة الراهن

[1] ينظر: محمد عابد الجابري، مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان , ط2، 2002، ص242.

[2] ينظر: لخضر قريشي: نزعة التجريب في الممارسة النقدية –نقد الشعر نموذجا، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور واسيني الأعرج، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2007، ص36.

ومسايرة العصر فالتجريب هو فعل تأسيس لكتابة ما لم يكتب، واقتحام فضاءات بكر بهدف تعرية المستور وتجاوز الكائن إلى اختراق عوالم الممكن[1].

2-4 التّجريب في الفنون:

لم يترك التّجريب حقلا من حقول المعرفة الإنسانيّة إلاّ واقتحمه وترك أثره فيه وقد تكون الفنون من أولويات التجريب، فهو لكونه عمل محفّز على الابتكار ويحقّق نتائج معرفية هامّة، تنهض على موروث من المعرفة التقليدية السابقة، تتصف غابا بالمغامرة والجرأة مع القدرة على تمزيق سكون المجهول، كلّ من أجل المعرفة الخلاقة التي تنشد أرقى مستويات التجريب الإبداعي، إذاً التجريب في الفنون فعل ناتج عن ذات واعية بما تفعل يقوم على التجاوز والتخطي من أجل تقديم الجديد والمختلف فحديثه ينسخ قديمه بخلاف التجريب في العلوم ويتفق معه في رفض المنجز النهائي إلا أن هذا الأخير لا ينفي الأشكال السابقة فهو قائم على التراكم المعرفي وتجديد الرؤى وتنويع الأساليب[2]، فهو خارق لأفق التوقعات وذات طابع مبهر ومدهش ومن هنا كان ظاهرة التجريب في جميع مناحي الحياة المادية والمعنوية فقد "ظهر التجريب في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت, بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية، التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف"[3].

---

[1] ينظر: عبد الرحمان إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م، ص125، 126 .

[2] ينظر: فوزي فهمي أحمد: التجريب وتمايز الثقافات، م س، ص أ .

[3] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان – ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص118-121 .

5-2 التجريب على مستوى الفلسفة الفنية:

أيّ نتاج معرفي يعتمد على آليّات منظمة تقوم على منهج فكري ومنهج أدائي تعتمد التجريب كمساهم في الكشف عن تركيباته ونظم بنائه، فالتجريب عنصر رئيسيّ وحيويّ في كلّ الحقول العلمية والمعرفية وحتى الفنية فقد صارت "كل أشكال التعبير تحت الاختبار... واتفق الفنانون على أن العمل الفني يجب أن يكون حوارا بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به"[1]، فالعمل الفني اليوم لم يعد خاضعا للآراء التي تضخم دور الإلهام وتفسره انطلاقا من أنه وحيٌ إلهي أو مسّ شيطاني، فالمعرفة الابستيمولوجية اليوم ترفض هذا المقترح وتؤكد على دور الدّافعية أو الإرادة والملاحظة في الإنتاج العلمي والفني وهذا ما أكده العالم "**أديسون**" حين قال: "الإبداع فيه واحدٌ في المائة فقط من الإلهام، وتسع وتسعون بالمائة عرق متصبب"[2]، فصار الفن مجموعة تجارب مستمرة ومتغيرة ومتتابعة بحيث تتحوّل الأفكار والتّصوّرات التي تمور في أذهاننا إلى وقائع حيّة وملموسة نتعامل معها وتتجاوب معنا، فمن العفوية إلى القصديّة تتبلور التجربة وتتكون ومن الفكر إلى الفعل تتجلى ملامح هذه التجربة وبكثرة التجارب والمعارف المتحصل عليها من التجارب السابقة تتطور هذه التجربة لتصير خبرة وبفعل تجارب التركيب والتأويل والتصوير والتخييل لهذه الخبرات يتكون لدينا نتاج فني جديد .

يقول جون ديوي: "إن المواد التي تدخل في تكوين أي عمل فني، لا بد أن تخضع لضرب من التغيير"[3] يقول برنارد مايرز "لكي نفهم الفن ينبغي أن نضع في أذهاننا أنه مهما يظهر لنا في أول الأمر غريبا وغير اعتيادي إنما هو إنتاج ينتجه الناس من أجل أناس آخرين؛ وقد يكون طريقنا إلى الشيء الفني مغلقا؛ بسبب جهلنا بلغة الفن؛ أي جعلنا بمظاهر الأداء فيه".[4]

---

[1] كوك جاكوب: اللغة في الأدب الحديث "الحداثة والتجريب"، تر: ليون يوسف، دار المأمون- بغداد، 1989، ص13.

[2] حسن أحمد عيسى: الإبداع في العلم والفن، عالم المعرفة، الكويت، 1979، ص23 .

[3] ديوي جون: الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د ط، 2005، ص: 129

[4] مايرز، برنارد: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري، مكتبة النهضة المصرية، مصر، القاهرة 1966 ص12 .

2-6 خلاصة لمفاهيم التّجريب:

ما نخلص إليه من خلال هذا التأصيل لمفهوم التجريب في المجالات العلمية والإنسانية المختلفة نسجل النتائج التالية:

1- التجريب وليد الثورات الفنية التي شهدها الفن التّشكيلي فقد طرق باب الفنون قبل المسرح والأدب فقد ظهر "ملتصقا بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر فورا داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وارتبط التجريب -بهذا المفهوم- بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية، فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة."[1]

2- التجريب ظاهرة علمية باعتباره أسلوباً وطريقة في البحث يؤدي إلى خلق استنتاجات وصوغ نظريات نقدية[2].

3- كثيرا ما اقترن التجريب بالتجديد والتخطي والانزياح والاختبار أو هو مزيج مركب منها فهو يشملها جميعا ويتجاوزها إلى الخلق والإبداع فهو ليس عبث بالمسلّمات والثّوابت بل هو منهج علمي في التفكير يشمل كل مناحي الحياة، وفقد اصطحب التّجريب الإنسان في كل مناحي حياته وفي كل الأزمنة وكان جوهر كل نهضة وكل عصر جديد بدءا من هوميروس "**homeros**" الذي ثار على الجمود وخرج عن التقاليد بأناشيده وأشعاره في إسبرطة[3].

4- التجريب ذو طابع تحولي هيراقليطي -التحول هو السمة الجامعة لكل الأشياء- وهو دافع للتطور والتغيير على مستوى الأفكار والنظريات والأشكال .

---

[1] هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر -النظرية والتطبيق- مجلة فصول، العدد رقم1، 1يناير 1995، ص36 .

[2] ينظر: زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، م س، ص12 .

[3] ينظر: سيد أحمد الإمام: حول التجريب في المسرح -قراءة في الوعي الجمالي العربي- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص29، 30 .

5- التجريب "في معناه الحقيقي هو التغيير وهو - في الوقت نفسه- البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغيير المطلوب؛ وذلك في العناصر والأشياء[1]، وكذا في والبنيات المختلفة والعلاقات المتنوّعة.

2-7 إشكالات التجريب:

كثيرا ما تتسبب الميوعة والمبالغة والإفراط في التحديث والتصنّع غير الممنهج والمدروس إلى حدوث تغريب وتخريب وإفساد للعمل الأدبي ولمفهوم التجريب، فقد شاع مصطلح التجريب في العصر الحديث وبخاصة في الشعر "وصار سلطة نقدية تمارس نفوذها بوجهين مختلفين فقد يستعمل المصطلح للتهجين والهجاء، ويصبح التجريب رديفا لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق وضعف التصور وهشاشة الخلفية الجمالية... وقد يستعمل التجريب للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حُبلى بالإضافات الجمالية..."[2] ففي اعتقادنا أنّ المفهوم الأخير هو المفهوم الإيجابي للتجريب كمحرّك لعملية الإبداع الفني لأنه "لا يمكن أن يكون قفزة خارج المفاهيم السائدة أو ابتكارا خلاقاً من عدم، إنّه حركة ترسم أفقها كلما تكثف مداها وتأصلت جذورها في تربة المعرفة والتجربة مسنودة إلى موهبة صريحة ورؤية فصيحة للنّص وللعالم"[3] وهذا ما ذهب إليه أدونيس في قوله: "التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنّما تنهض كتجاوز له، من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى"[4]، وما عبارة "الخراب الجميل" التي يُروّج لها بعض دعاة الأطروحة المابعد حداثيّة إلاّ كلمة حقّ أُريد بها باطل، وهي الوجه الآخر الحامل للدلالة السّلبيّة لعملية التّجريب، وذلك جرّاء انخداع

[1] عبد الكريم رشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي – بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 13، ع4، ج1، 1995، ص20 .

[2] عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية، م س، ص09 .

[3] خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، جويلية 2005، ص13.

[4] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط3، 1983، ص287.

البعض ببريق وهْم الابتداع والابتكار الخالي من أيّة سند معرفي ودون سابق وعي ودراية علمية وإبداعية، ومهما يكن فالتجريب يخضع للمنطق العلمي وهو موقف شامل من الحياة والفن ؛ينطلق من الحاجة إلى الخلق والرغبة في التخطي والاستمرارية وهو رؤيا لا تؤمن إلا بالتحدي والتجاوز، يتحكم فيها النضج الفكري للمبدع والقدرة على التواصل والربط بين الموروث والجديد بين الكائن والممكن.

كثيرا ما ارتبط التجريب بالمغامرة والتغريب "**Distanciation**" وخاصة في حقل الدراسات المسرحية والشعرية والسردية، فرغم ذلك أنه يتوفر على حوافز سلبية وإيجابية، فهو بطريقة أو أخرى ظاهرة عامة طرأت في حركة الحداثة العربية المعاصرة، ولم يكن الفعل الدّرامي بمنأى عمّا يحدث من تحوّلات على مستوى الوعي العربي؛ بل كان الرّكح المسرحي في مواجهة الجمهور بمختلف نُخبه الذي اضطلع بمهمة إعادة قراءة الواقع العربي المترهل وبذلك فهو لا ينقل لنا الأشياء كما اعتدنا إدراكها بل يتلاعب بها ويجعلها غريبة وغير متوقعة على مستوى الديكور والفعل الدرامي والممثلين فهي الغرابة والانزياح الذي يخرج النّص من حيّز المتداول المألوف إلى الحيرة والإندهاش واللاّمتوقع، فيحيّر ويصدم المتلقي بخرق أُفق توقّعه بإيراد الجديد المبتكر، لكن النّص الذي لا يكشف عن مرجعيته وجغرافيته، ووعيه بالتاريخ... نّص مُغرَّب مُغيّب الوعي والدلالة[1]. ومن المغالطات التي أحدثت الشرخ بين القارئ والنّص والفنان أو الأديب هي:

- الإخفاق الواضح في استعارة الرموز والأشكال من الحقول المعرفية الأخرى .
- الانزياح عن الثوابت المتعارف عليها والنظم الإيقاعيّة للقصيدة والدراما والمسرح .
- الفجوة بين المتلقي والنّص نتيجة غياب الموروث الفني والأدبي.
- التضمين من اللغات الأخرى .

[1] ينظر: طراد الكبسي: الاختلاف والإتلاف في جدل الأشكال والعراف، –دراسة–، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص12 .

هذه الغرابة هي سرّ جمالية التجريب أو إن شئنا شعرية التّجريب إن لم يُفهم الآن لا يعني أبدا أنّه لا يُفهم مستقبلا فأحيانا الفَهم مسألة وقت والأمثلة على ذلك كثيرة في تاريخ البشريّة" فلم يفهم أينشتاين رياضيو عصره، استخف الكثيرون بعام نيتشه، ولم يكن أحد يقيم وزن للوحات فان غوغ، هنا على وجه الدقة يكمن معنى التجديد، إذ ليس التجديد أن نجد الماضي يتطاول ويمتد، بل أن نحيد بطرائقنا ورؤانا الشعرية عن طرائق الماضي ورؤاه، وعلامة ذلك هذا التنافر "[1] فكل ما هو جديد وغريب ومختلف هو تجريب .

8-2 أوهام التجريب:

وهو الزيف الذي تغشى التجريب في إطار حركة الحداثة وهذه الأوهام هي:

- الزمنّية: وهي تعمد الانفصال عن القديم .
- المغايرة: وهي تعمد التغاير مع القديم وشكلا وموضوعا .
- المماثلة مع الغرب: وتنتج تقليدا للغرب دون غربلة وتمحيص .
- التشكل النثري: هو النثر الذي لا شعرية فيه بسبب الإغراق في المغايرة .
- الاستحداث المضموني: يتجلى في التجاوز المفرط لقضايا العصر والواقع بسبب الإغراق في الانفصال عن القديم[2] -الزمنية-.
- أصالة وقومية الحداثة: أي لكل شعب خصوصياته وهذا ما أهمله العرب بعدم الاهتمام بتنظيرات أدباء وشعراء الحداثة العرب مثل نازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس ومحمد بنيس، فالحداثة هي حداثة شعر معين في شعب معين في أوضاع تاريخية معينة [3]، وهذه الخصوصية تجعله متمنعا عن التمازج الكلي مع ثقافات ولغات أخرى، "فتتشوه اللغة وتدمر بإيراد التعابير المقطعة الأوصال والدلالات الغير مرتبطة بفكر الأمة ولغتها، وقد يؤدي هذا إلى عزل القراء عن واقعهم ووضعهم في سراديب وغيبيات النّفس المظلمة،

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، م س، ص19 .

[2] أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص239-241 .

[3] ينظر: م ن، ص249.

والتشبث بمثل هذه المحاولات من التجريب هدم للروابط التي تصلنا بتراثنا العريق وقيمه وتقاليده، والعبرة دائما ليس في استخدام التقنية، وإنّما العبرة كل العبرة بالطريقة التي يستخدم بها الشاعر هذه التقنية"[1].

- الوهن الفني: ويتجلى في كسر القاعدة الفنّية أو اللغوية بدعوى التجديد "إن عددا من الكتاب يلجأ إلى بعض الحيل الشكلية والحذلقة، والهوس الكلامي، تحت ستار التجريب والمجازفة في البحث عن جديد في عالم الشكل، وفي عالم الأدب لذاته لتغطية جهل هؤلاء الكتاب التام بواقع الأمة وحياة النّاس، وتبرير انهزاميتهم وابتعادهم عن هموم الشعب ومشاكله".[2] وكل هذه الشعارات تطرح نفسها تحت مضلة التجديد والتجريب والحداثة.

- القلق الفنّي: وهو نتاج الارتماء الكلي في أحضان الغرب والتخبط في متاهات الحداثة والتحديث "إن الايدولوجيا الضمنية الكامنة في عمق التجريب الحداثوي... هي أيديولوجيا القلق واليأس... نتيجة العجز عن المواجهة"[3].

3- التجريب الفني والأدبي:

3-1 التجريب: جهد إبداعي:

يتقاطع التجريب مع الإبداع في نقاط عديدة فإذا كان الإبداع هو القدرة على رؤية العلاقات من زاوية مختلفة بين الموجودات الموروثة وحقائق الحياة، إلى مستوى أرقى من الفكر البشري، وبالتالي يشتغل التجريب دائما على التجاوز المستمر للسائد ولما هو كائن من أجل خلق الجديد وغير المعهود، وهو من جانب آخر الإيمان بقدرة الإنسان اللاّ محدودة على صنع المفاجآت في المستقبل، لا لحاجاته الملحة ؛بل أحيانا لنزعته التّرفيهيّة.

[1] مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة – قراءة في النّص، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (دط)، (د ت)، ص10، 11.

[2] حسين جمعة: قضايا لإبداع الفنّي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص149 .

[3] نجيب العوفي: جدل القراءة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983، ص149 .

3-2 الكتابة والتحديث:

فإذا كانت الكتابة في حدّ ذاتها فعل حداثي فإنّ الحداثة مَهمتها البحث عن أدب مستحيل يبحث عن المهمل والهامشي الذي يضيء جوانب وزوايا أدبية لم يألفها القارئ، يقول رولان بارت أن فعل الكتابة هو جهاز مهدم وباحث للحياة في الوقت نفسه يهدم الديمومة والاستمرارية وباعث على الجدة والتي يستوجب تهديمها، لاحقا لأن الكتابة فعل ضدّ الديمومة وفعل انقلابي تحوّلي ..اكتشاف المطلق داخل النسبية ذاتها، والكتابة فعل متجذّر في ما وراء اللغة التي تنمو وتتطور وهي الجوهر الشيء فيها الكثير من الغموض وتهدد بإفشاء سرّ الكتابة عند بارت تجمع الذاتي بالموضوعي تجمع الصدفة والضرورة تجمع الذات بالتاريخ[1].

3-3 الكتابة والتجريب:

الكتابة قرين التجريب وهما وجهان لعملة واحدة فهي رؤية فكرية تلاحق المساحات الجمالية المغمورة، متفتّحة على جميع القراءات والرهانات، بما فيها احتمال الفشل والخيبة، أي باتّجاه طريق مسدود وغير آمن، هي رؤية تنهض على خلفية فلسفية تؤمن بما يسمّى بـ "النسبيّة" .و هي وتطوّر مستمر للكائن وتطلّع بشغف نحو الممكن .

يقول الروائي المغربي شعيب خليفي الذي حكم على كتاباته الروائية بالمغامرة والتجريب أن فعل الكتابة هو "مغامرة جريئة في اندفاعها نحو مجهول الكتابة، ومستحيل إمكانها، وفي اقتحامها متاهة القصّ إنّها نص المجازات يحتفي بالمغايرة والاختلاف، وينأى عن المطابقة والائتلاف، يصوغ قلق الذات وأوجاعها وإخفاقها، ويبوح بخيباتها وهزائمها وانكساراتها، يصدم وعي القارئ ويخالف انتظاراته وتوقعاته، يتلاعب بقواعد التجنيس وينتهك أعراف السرد ومواضعاته، يحرّف في مرآة ذاته افتتان نرجسي، يمزج

---

[1] ينظر: رولان بارت: في الأدب والكتابة والنقد، تر: د عبد الرحمان بو علي، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2014 ص12 .

الشعر بالنثر، والواقع بالخيال، والحقيقة بالوهم، والأليف بالعجيب"[1]، ومن هنا ركّز خالد الغريبي على عنصرين فاعلين هما: التّماهي والتّكامل بين الإبداع والتجريب في قوله: " التجريب قرين الإبداع، ومن لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له ومن لا يجرّب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب"[2].

3-4 التجريب والحداثة:

إذا كانت التجربة تعتمد على الملاحظة والاستقراء والاستمرارية، فإنّ التّجريب هو التجسيد الفعلي والعملي لفعل الحداثة، التي يمكن القول عنها التعبير الأرقى عن تمرّد الإنسان عن الباترياركية المطلقة وعن مقاومة الجاهز المستسلم للأمر الواقع' وهما في الأخير وجهان متلازمان لمسمّى واحد وهو الإبداع الخلاق الذي يحمل في كنهه معاني التجاوز والخرق والابتكار والخلق والانتهاك، وهذه السّمات مشتركة أكّدت عمق العلاقة والتّداخل الحاصل بين الاثنين: التّجريب والحداثة وهذا ما ذهب إليه جابر عصفور حين قال: "يصبح "الحَدِيث" في هذه الدلالة "إِحْدَاثاً" مستفزّا، لينطوي "الإِحْدَاث" على ذاتٍ فاعلة، هي "المُحدِثُ" –بكسر الدال– الذي ينتهك الحدود واللياقة والعرف والأدب، فيبتدع بدعة "المحدَث"–بفتح الدال– أو ضلالته"[3]، فهنا يكون فعل الإِحدَاث مرادفا للتجريب في البحث الدائم عن الجديد فيقول: "التجريب ومغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيْ موضع السؤال الوجه الآخر من الحداثة".[4]

---

[1] عبد المجيد بن البحري: مجازفات السرد ومجازاته – قراءة في رواية مجازفات البيزنطي لشعيب خليفي – الفجر نيوز، في الخميس 01 أكتوبر 2009م .

[2] خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص21.

[3] جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج4، ع4، ج2، يوليو – أغسطس سبتمبر 1984، ص36-39 .

[4] جابر عصفور: افتتاحية مجلة فصول، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج13، ع4، ج1، شتاء 1995، ص05 .

- للحداثة نزعة انقلابية فهي حالة من الثورة ضدّ كل أبويّة وضد كل أنموذج ادّعى الأصالة والثبات، فالحداثة هنا تحمل معنى التّضاد مع الموجودات الماثلة أمامها، وهي بذلك تتبلور لتشكّل تجليات صادمة للموروث الأدبي والفكري الموسومان بالتقليد والثبات، وهذا التضاد قد يصاحب الحداثة في مسارها بكلّ مراحله تطوراته إلى أن يتماس مع مرحلة "ما بعد الحداثة" كمرادف لمصطلح "ضد الحداثة" بما يحمله من مشاكسة وتمرّد لمنجزات "الحداثة".

4- التجريب من منظور ما بعد الحداثة:

بسبب تحطم المقدس الديني والمثل العليا وبسبب ادعاءات داروين وكشف سيغموند فرويد عن التناقضات بين الفكر والتعبير والعمل وبين الشعور واللاشعور، وبظهور التصوير الفوتوغرافي الذي هزّ الوسط الفنّي، وبسبب طغيان التقنية والفكر النفعي الذي تجسد في المجتمع الاستهلاكي، كل هذا جعل الطابع العام لهذا العصر هو عدم الثبات واللاّستقرار ما جعل السرد متمردا فوضويا .

فالنزعة التّشكيكيّة لما بعد الحداثة: التي كانت سببا في انهيار كلّ السّرديّات الكبرى والمثل العليا والتوجه للميتاسرد وصار كل شيء نسبي وعابر وتحولت كل ايجابيات الحداثة إلى سلبيات في ما بعد الحداثة وهذا لأن ما بعد الحداثة كشفتها وفضحت زيفها فصارت التقنية هي القنبلة الذرية والنزعة المادية ثقافة استهلاكية والحضارة كذبة كبيرة تخفي وراءها جشع ونَهم للسلطة خاصة بعد الحربين العالميتين.

فكانت الرواية استجابة لحالة ما بعد الحداثة بحكم قدرتها على تجاوز كل الاختلافات الموجودة في الأنواع الروائية السابقة وحاولت النّهل منها جميعا بقصد جمع المزايا الأكثر حيوية وتأثيرا و من ثم توظيفها في فنّ ما بعد الحداثة ذات الأفق الرحب و القدرة التي تجعلها أكثر قربا وملامسة للعالم الحديث عن طريق التسلية والانكماش والانعكاسية والمحاكاة الساخرة والملاعبة النصية واللعب باللغة وضخّ الدال بمدلولات

دلالات لا متناهيّة خلق لنا عالما مأهولا بالعجائبيّة، فاستحالت اللغة وسيطا بيننا وبين الواقع ولم يعد الوعي يستجيب لمتطلّبات الواقع بل صار الوعي هو الذي ينتج الواقع عبر الغوص في تخوم الذات وصار التخييل (**Imaginaire**) ينتج كل شيء حتى أنه أعاد إنتاج التاريخ بعدما صار مادّة روائية خاضعة لهذه الترتيبات التخييليّة[1] الساخرة والمتهكّمة والمحطّمة للسرديّات الكبرى والمثل العليا (...) وعزز هذا التوجه في نفوس الكتّاب إعادة إنتاج الأعمال الروائية من جديد من زاوية ما بعد حداثية في تركيزها على الذاتية والسخرية ومنها والاستهزاء بمثلها العليا- المحاكاة الساخرة – وهي لا تعني العبث وعدم الجدية في تناول الواقع بل هي طريقة جديدة في معالجة قضايا العصر عن طريق مساءلة الواقع بطرق هزلية ومشكّكة بخلاف الأساليب الصّارمة التقليدية والمنفّرة... أو إعادة بعث مشهد روائي يكون مادة روائية جديدة.

– الزمن في ما بعد الحداثة لم يعد ذاتي بل جمعي ولم يعد له أساس محدد.

– المرونة السردية والتداخل بين السرد الداخلي والخارجي ولم يعد يعرف من يتكلّم في الرواية.

– على عكس الحداثة ما بعد الحداثة أعادة الاعتبار للحبكة وهذا بإعادة تناول الموضوعات السابقة عبر تسخيفها بواسطة تضخيمها لا الإقصاء والرفض فعودة هذه الموضوعات ولو كانت بثوب جديد يستلزم عودة الحبكة معها وفي الأخير تهشيم هذه الموضوعات وإظهار زيفها.[2]

[1] ينظر: جيمس ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الدليمي، دار المدى، العراق، بغداد، ط1، 2016، ص299، 300.

[2] ينظر: م س، ص312 .

1-4 تأثيرات ما بعد الحداثة على الأدب:

في الجانب الأدبي لم يعد الكتّاب بحاجة إلى وصف الظروف الزمكانية (**chronotope**) بل صار يبحث عن فضاءات وعوالم جديدة بالكشف عن إمكانيات غير محدودة للعقل البشري[1].

- نظرية موت المؤلف التي جعلت من النّص إعادة قراءة لكل التجارب ولما سبق من النصوص والتاريخ والثقافة .

- المزج بين الرواية والنقد فيما اصطلح عليه حسب ريموند فيدرمان بـ: **critifiction**[2] الذي أراد به السرد الذي يحتوي على نظريته الخاصة ونقدها في الوقت ذاته .

- ما بعد الحداثة أقصت السرديات الكبرى –الأسطورة والمثل العليا– وراحت تبحث بدون هوادة عن المعرفة وعمن يمتلك هذه المعرفة والإجابة عن تساؤلات غير متوقّعة باعتمادها على شمّاعة ما وراء السّرد.

- يمكن القول أنّ ما بعد الحداثة أفكار عائمة؛ بحيث هي مزيج غير منتظم بين الثقافة الشعبية والتاريخ والحداثة فهي حالة ذهنية متغيرة باستمرار ومتجددة ولم تستقر بعد لذا استعصى تعريفها وضبطها .

- ما بعد الحداثة مادة قابلة لإعادة التدوير والإنتاج من جديد فهي خليط من النماذج السابقة والأشكال النّصية المغايرة، مثل العودة للكلاسيكية والخرافات –عودة السخرية والتهكم– وجعلها أساس لإبداعاتهم .

2-4 طبيعة التجريب في الرواية العربية الجديدة:

تختلف الرواية العربية الجديدة عن رواية الحداثة وعن الرواية التقليدية في مبادئها وفلسفتها وجمالياتها وفي تشكيلاتها اللغوية فيغلب على الرواية الجديدة "الرفض العنيف للجماليّات الروائية الراسية والتمرد الواضح على الوعي الجمالي المألوف وإثارة

[1] ينظر: م ن، ص157 .

[2] ينظر: م ن، ص177 .

إشارات الاستفهام حول المفاهيم الأدبية والأنظمة الذوقية والجمالية المتداولة، وبذر الشك في منظومة القيم السائدة، والسعي إلى تفتيت الزمن أو كسره أو نفيه، والاحتجاج الحاد على كل المعاني المتعددة للسلطة بما فيها سلطة المعنى أحيانا."[1]

4-3 عوامل ظهور التجريب في الرواية العربية الجديدة:

- المؤثرات الأجنبية والانفتاح على التراث القصصي القديم.

- نكسة حزيران 1967 التي صدمت الوعي العربي.

- اهتزاز الثوابت الوطنية بعد فشل تجربة الكفاح المسلّح وبروز عملية التّسوية.

- انتهاء الحرب الباردة وانكفاء حركات التحرر على نفسها وتفسّخ الأحزاب وترهّل العمل الاجتماعي المنظّم.

- غياب المثل العليا والأنموذج القيادي الصّحيح.

- اتساع الهوة الاقتصادية وما ولدته من حرمان وألم[2].

4-4 خصائص ومميزات الرواية العربية الجديدة:

- ترفض هذه التّجربة الجديدة كلّ ما هو تقليديّ راسخ فنيا وأيديولوجيّا وتسعى من أجل صياغة بناء فني وسردي جديد يجسّد قيم التّعدد والتّنوع والاختلاف والشّك والغموض وفقدان الغاية والأهداف.

- هي شكل روائي مرن يقبل التنوع والتعدد والتمازج ويتمرّد على كل الثوابت حتى على ذاته من أجل مسايرة المتغيرات المحيطة به وبعثا لفكر التجدد الدائم.

- تنهل الرواية الجديدة من فلسفة التفكّك والتّشظي والتّجاور والتّضاد وجمالية القبح والرّعب والتّهويمات والاسترسال الحرّ ومن فنون السينما والمسرح والصّور والشّعر ومن الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، من أجل صياغة بُنى سردية غامضة مبهمة تثير التّساؤلات ولا تحترم المقدّسات .

---

[1] شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، سبتمبر 2008، ع355، الكويت، ط1، ص8.

[2] ينظر: م س، ص17.

- الشخصية في الرواية الجديدة تعكس لنا موقف فلسفة مابعد الحداثة من الوجود والحياة فهي شخصية مبهمة ضبابية مجرد رمز بلا أبعاد أو ملامح، تعاني من الانفصام ومن التحول والانقسام والتعدد والحلول فهي ذات منقسمة على نفسها أو منفتحة على ذوات متعددة فبطلها هامشي؛ ذو مصير غامض ومجهول.

- الرواية العربية الجديدة حاولت دوما كسر خطية الزمن عن طريق التراكم والتتابع الزمني واختزال الأزمنة والأمكنة والتواريخ فيبرز لنا زمان مبهم ومكان مضطرب لا يرسم مكان محدد سوى التيه والقلق وغياب المنطق الذي يجسد إنسان العصر المتناقض .

- للغة في الرواية الجديدة خصوصيتها فبخلاف وظيفتها الإبلاغية والبلاغية تلعب دورا آخر في الرواية الجديدة وهو جذب القارئ وإدماجه في العملية السردية من خلال طرح الأسئلة وتركه يبحث عن إجابتها ومن خلال اللغة المكثفة والموحية والرمز والمفارقات والسخرية والتهكم، والجمع بين العتيق والحديث بين القديم والجديد وخلق أسلوب لغوي جديد يصدم القارئ.

- الرواية الجديدة بخلاف التقليدية والحديثة لا تتبنى فكرة إيهام القارئ بل هي تعمد إلى كسر أفق انتظار القارئ باللامتوقع وغير المنتظر بالجديد المبتكر فتستحوذ على اهتمامه بجعله يقضا ومشاركا في عملية صنع المعنى وتارة ناقدا له، فهو لا يحل محل البطل أو الراوي في القصة بل يحل محل المؤلف والكاتب فهي لا تجعله منغمسا في العمل الفني بل تجعله مراقبا له ومتأملا فيه .

- الرواية الجديدة أعطت أبعاد أخرى للكتابة فصارت تهدف إلى الكشف والتعرية وإثارة الدهشة لا المتعة لا التساؤلات لا الانفعالات والتأمل لا الحماسة والصدمة لا الاجترار والتقليد .

- الكتابة في الرواية الجديدة فعل غير مألوف ليست للعبرة ولا نقل التجربة ولا تحاكي الذوق المألوف فهي الغاية وليست الوسيلة هي فعل عصيان وكسر ورفض ومكاشفة جارحة .

- التجربة الروائية الجديدة تمردت على كل شي فلم تعد الوقائع والأحداث هي مادتها الملهمة ولم يعد النوع يستجيب لكل حاجياتها فسعت إلى توسيع نطاقها وكسر الحدود بين الأجناس والفنون وتصوغ عملها الفني من مواد جديدة هي السينما والمسرح والصور الفنية والفوتوغرافية والإشهارات والأسطورة ومن الأحلام والكوابيس ومن العلوم والتقنيات ومن الاكتشافات الحديثة ومن الدين ومن الفلسفة وهذا في سبيل التعبير عن علاقة الإنسان المعقدة بالعالم .

- هذا التنوع الكبير والانفتاح الواسع للرواية الجديدة جعل من مادتها الروائية قابلة لتعدد القراءات وكثرت التأويلات إلى حد التعارض والاختلاف فهي نص متنوع غير مألوف مبهم ومبهر لا يسلمك نفسه بسهولة يجعل من القارئ باحثا وناقدا ومفسرا من خلال إدماجه وإشراكه في عملية إنتاج المعنى ولا يستمتع به إلا القارئ المثقف الذي يستمتع بالمسافة الجمالية التي بينه وبين المعنى.[1]

يتداخل في النقد العربي مصطلحيْ "الرواية الحديثة" و"الرواية الجديدة" بسبب الترجمة غير الدّقيقة عن اللغات الأجنبيّة إذْ تأخر العرب عن مواكبة التّطورات الحاصلة في النّقد الغربي للرواية فلم يتجاوز العرب عتبة الرواية التقليدية حتى كانت الرواية الغربية قد مرت بمراحل متقدّمة في الدراسات النقدية المتصلة بالرواية؛ ساهمت في تطورها وتغيرها بحيث أفضت بها إلى مرحلة الرواية الجديدة المحسوبة على ما بعد الحداثة، بينما التبس الأمر على المشتغلين في الحقل النقد الروائي العربي فيما يتعلّق بمسالة التفريق بين الرواية الحديثة (العربية) والرواية الجديدة (العربية)، فتداخلت المفاهيم وعمّت الفوضى

[1] ينظر: م س، ص247-249.

المُصطلحيّة واختلّت الآليات السردية وكثرُت التنظيرات النقدية المتعارضة ذات النزعة الفردية فالكثير راح يتعامل مع الرواية الحديثة على أساس أنّها الرواية الجديدة .

4-5 الفروق بين الرواية التقليدية ورواية الحداثة ورواية ما بعد الحداثة:

4-5-1 الرّواية العربيّة التقليديّة:

- الرواية التقليدية مصطلح دقيق يتناسب مع ماهية هذه الرواية ووظيفتها المتمثلة بالتعليم والوعظ والإرشاد وهي نتاج رؤية تقليدية للعام والفن والإنسان ومثلت بدايات الرواية ومرحلة النشأة وكانت تعبير عن ضرورة البحث عن أشكال تعبيرية تجسد ذوق فني جديد بخلاف الشعر .

- هيمنت الرواية التقليدية عقودا طويلة وكان لها دور إيجابي على الصعيد الأدبي والاجتماعي ولم تفقد حضورها وبريقها إلا بعد أن استنفدت أغراضها وتغيرت معطيات الواقع وما زال بريقها ساطعا إلى اليوم .

- الرواية التقليدية أسهمت في خلق نوع فني تعبيري جديد بخلاف الشعر أكثر ترسلا وتأثيرا وكذلك خلصت اللغة من قيود السجع والبلاغة الشكلية وجعلتها لغة أكثر وصفا وتحليلا وتصويرا[1].

- التأكيد على الحاجة للرواية من خلال خلق قاعدة من القراء يدركون ضرورتها .

- الرواية التقليدية جسدت قيم فنية وجمالية للإنسان والعالم .

-الرواية التقليدية وسيلة لنقل الأفكار والعبر والعضات وتوظيف للأفكار الجاهزة في الرواية لا تصويرا لتجربة متكاملة .

- الرواية التقليدية تولي اهتماما كبيرا بالواقع والأحداث على حساب الشخصيات، وهذا ما يجعل سير الأحداث غير منتظم ومذبذب بسبب الربط بينها بطرق فيها المصادفة والقضاء والقدر أو تدخلات السارد أو الراوي بشكل مباشر .

---

[1] ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص8-10.

- الشخصيات هي انعكاس للكاتب نفسه فتتحدث بلغة الكاتب وبأفكاره فهي لغة تقريرية وعظية وإرشادية، ما يجعل العمل الروائي غير متماسك ومترابط .

4-5-2 الرّواية العربيّة الحديثة:

- تزود القصة في سرد الحداثة الكاتب بفرصة خلق كون منظم يسمح لنا باستخلاص عبرات عن الخبرة الإنسانية المصطدمة بتعقيدات الوجود الحداثي مثلها مثل الأسطورة رغم ادعاء القصة الحداثية مخالفة الأسطورة فهما تؤسسان نظاما بيانيا حول حالة البشرية وتعززان وترسخان نظام المعتقدات العام الذي يرتكز عليه المجتمع فهي تبحث عن المثل العليا وتريد غرسها في الإنسان على أساس نظرية التطهير .

- الرواية العربية الحديثة ظهرت ضرورة ولتلبية الحاجات الجمالية والاجتماعية المستجدة عندما صارت الرواية التقليدية غير قادرة على تحليل الواقع والتفاعل معه وتفسيره، ومثلت مرحلة النضج الفني للرواية فالرواية الحديثة التي تعبر عن وعي فني متطور وتجسيد فعلي لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة تتصل بوظيفة الرواية وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلقي، وهذا النوع الجديد يزاوج بين عناصر العمل الروائي والواقع والجمهور[1] .

- الرواية العربية الحديثة مهمتها ليس الوعظ والإرشاد بل تبحث عن تفسير جديد للعالم والوجود تفسير جمالي فني برؤية جديدة تكشف عن العلاقات الخفية لهذا الوجود كشف يولد المتعة والتشويق والجاذبية .

- هذه الروية الجديدة تعكس القدرة على الفهم العميق للظواهر والتغلغل فيها والربط بينها وبين محيطها وتصور لنا العلاقات من الداخل فهي تهتم الباطن والجوهر .

[1] ينظر: م س، ص10-13.

- وما يميزها كذلك تصميمها الهندسي والاعتماد على البداية والذروة والنهاية والربط والتفاعل بين الأحداث والشخصيات وفق مبدأ السببية ما يخلق توازن بين الشخصيات والزمان والمكان.

- الرواية الحديثة خالية من التعليقات وتدخل الراوي والحشو بدون مسوغ ولا يتدخل الروائي بشكل مباشر فيسند عملية السرد لراوي واحد أو أكثر فتكون اللغة هنا لغة إيحائية تصويرية بعيدة عن التقرير والمباشرة[1].

- الإيهام بالواقعية: وهده خاصية مهمة في روايات الحداثة من أجل الاقتراب من القارئ والتأثير فيه، بالاهتمام بالتفاصيل والجزئيات من أجل جعل الرواية مشابهة للعام المعيش ومحاكية للواقع .

- الرواية الحديثة ترصد الظواهر وتفسرها وتعلل وتجيب عن أسئلة الواقع وتحدياته.

4-5-3 الرّواية العربيّة الجديدة:

- أدب ما بعد الحداثة يطبق فوضى الوجود المعاصر على كل أشكاله ويسعى لتفكيك اتفاقيات القصة من أجل فضح زيف الأسطورة ورواية الحداثة التي تروج لنظم عقائدية مستندة إلى الوهم أو المثل العليا التي اعتبرتها ما بعد الحداثة صنماً يجب تحطيمه .

- النص الروائي بناء من القيم يشيد بواسطة اللغة والتجديد يعني البحث عن قيم فنية جديدة نتيجة ظهور عوامل ومؤثرات طارئة مثل هزيمة عام 1967 التي كانت تعبيرا عن تفسخ وهشاشة الأيدولوجيا والأبنية الاجتماعية والاقتصادية آن ذاك وهذا التفسخ أحدث خلخلة في القيم السائدة وأثبت عدم نجاعتها ما دفع إلى البحث عن شكل جديد للحياة وانعكس هذا على الرواية التي ثارت على الجماليات المألوفة وتستند إلى قيم فنية وجمالية وفلسفية جديدة ثائرة على الحداثة ومتجاوزة لها إلى ما بعد الحداثة .

[1] ينظر: م س، ص13- 15.

– الرواية الحديثة غير ناجعة ولا تستوعب هذا الكم الهائل من المتغيرات والتناقضات الطارئة فكان لزاما البحث عن بدائل تعبر عن القضايا المصيرية للأمة والتي تواجه مخاوف الإنسان في ظل تلاشي النظم والقيم السابقة وتشتت الذات الجماعية وتعيد النظر في كل شيء وتؤسس ذائقة جمالية جديدة ووعي جديد .

– الرواية الجديدة تستند في بنائها على جماليات التفكك فهي تنتقل من حدث إلى حدث مغاير ومن شخصية إلى شخصية وهي أحيانا مجرد حروف لا معنى لها مثل (س.ص) ومن زمن إلى زمن ومن مكان إلى آخر ما يجعل العمل الروائي غير متسلسل ومتداخل الأزمنة والأمكنة ولا موضوع محدد للرواية ...و تعدد المستويات اللغوية للرواية وتنويعها بين المألوف وغير المألوف[1].

– الرواية الجديدة شيء ينمو ويتطور من خلال التجربة والمؤلف يمارس هذه التجربة ولا يتنبأ بنهايتها ولا يعرف هويتها الأخيرة، فهو عمل تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ.

– الرواية الجديدة ترفض مبدأ العلية والسببية والوحدة والتماسك التي تبنته الحداثة فهي تتبنى فكرت التفكك والفوضى الخلاقة التي تنطوي في داخلها على دلالات جزئية تمكن المرء من استخلاص الدلالة الكلية من خلال علاقتها بالواقع والعالم.

– ومهمة الراوي هنا ليست الوصف بل إثارة الأسئلة والشكوك فهي لا تريد انفعال القارئ ولا تريد منه الاندماج مع الرواية أو الشخصيات والأبطال بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ وتجعل منه ناقدا ومتأملا غير مندمج في الرواية[2].

– الرواية الجديدة متنوعة النماذج ومتعددة الأشكال والألوان ومختلفة المناهج تثير الأسئلة التي تصدم القارئ أكثر مما تجذبه وتهز وعيه الجمالي وذوقه أكثر مما تدغدغ عواطفه

[1] ينظر: م س، ص15–17 .

[2] ينظر: م ن ، ص17، 18.

وتؤكد له على فوضى هذا العالم ووجوب التأقلم معها وأن ما يقرأه لا يمثل الواقع بل هو عمل متخيل ,هي ترفض المتداول والمألوف وهي تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم .

يقول صنع الله إبراهيم أحد رواد الرواية الجديدة "أنا نتاج هذا الجنس، وهذه البلاد، هذه الحياة وسوف أعبر عن نفسي كما أنا"[1] وهذه العبارة تعبر عن تمرد صاحبها على كل قديم وتطلعه لاحتضان كل جديد وهي مقولة مقتبسة عن جيمس جويس.

الرواية الجديد "حققت حلم وتطلعات فلوبير بناء شيء من لا شيء يقف وحده دون الاستناد إلى شيء وحلم فيليب صوكير كتابة كتاب ذي شأن عظيم يخرج من نطاق التصنيف لا يتفق مع أي شكل محدد بحيث يكون رواية وشعرا ونقدا في الوقت ذاته"[2].

5- حركية الإبداع من الحداثة إلى ما بعد الحداثة:

قامت الحداثة بالتركيز على القيم الذاتية والعقلانية وإعادة الاعتبار للإنسان إذ جعلت منه محورا تتأسّس عليه كل الجوانب النظرية والعلمية؛ إذْ أعلنت القطيعة مع الماضي ومع كلّ ما هو موروث ثقافي يشكّل عقبة تعرقل فتوحاتها الفكرية والثقافية، فهاجمت الحداثة المبادئ العليا للإنسان والمثل الراسخة التي قدّسها طوال حياته وحاولت الحداثة أن تستبدّ بالواقع حتى عنّت الحرب العالمية الثانية (1945) التي كانت صدمة حقيقية على نفسية الإنسان الخارج من أُتون الحرب؛ والكافر بكلّ القيم والمثل الإنسانية التي تسبّبت في دمار البشر والحجر. والتي ولّدت في هذا الإنسان قيم الرّفض لكلّ ما هو من المُسلّمات السابقة المستهلكة والمستنفدة، مَا جعل البحث عن بديل حقيقي للحداثة أكثر من ضَرورة، وهذا الإحساس بالتّحول لا يكون إلاّ بتغييّر بنيويّ في ثقافة المجتمع، يتجلّى بظهور أشكال جديدة من خلال التّجريب والانزياح والمغايرة ما أوقع الحداثة في مأزق، راحت ضحية تصوّراتها الذاتية التي تكتفي بذاتها، وهي أقلّ جُرأة وتحديا في طرح أسئلة طموحة لا يمكن تحقيقيها إلاّ بفعل ما بعد الحداثة .

---

[1] ينظر: م س، ص19 .

[2] م ن، ص22 .

لم تستطع الحداثة الصّمود طويلا في وجه التحوّلات التي شهدتها أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، ومن هنا صعب عليها مجاراة الواقع الجديد التي أفرزته نتائج الحرب، فمهّدت الطريق إلى ما سيُعرف لاحقا بـ (مابعد الحداثة) التي كانت ثورة على البنية الفوقية للمجتمع بالتعبير الماركسيّ، إذْ راهن مفهوم التّفكيك (**Déconstruction**) كأداة لفرض أطروحاته المُستفّزة وما يترتّب عنها من تشوّهات ذهنية وفكرية ومزاجية، وبهذا ترى ما بعد الحداثة تصورا جديد للعالم من زاوية مختلفة تتطرّق لأساليب جديدة صادمة في أغلب الأحيان قائمة على حرية التعبير والتجديد والتجريب في العمل والانفتاح على كل ما هو جديد،[1] وهذا يتطلّب بكلّ تأكيد إعادة النّظر في مُرتكزات وعي الإنسان الغربي في بادئ الأمر حتى يساير الحركية الجديدة التي لا تعرف الاستقرار والثّبات ولا تسقيف للأفكار ولا تسيّيج للقيم، تسعى إلى تقويض (أيّة) مركزية فكريّة أو نسقية ثقافيّة ولا تكترث بالمعنى أو الشكل فيتحوّل الدّال لاحقا إلى مجموع من المدلولات وبدورها هذه المدلولات تتحوّل إلى دوال وتستمرّ هذه العملية بطريقة إطّراديّة غير متناهية وبعبارة أخرى فـ (اللاّقاعدة) هي القاعدة و(اللأصل) هو الأصل.

1-5 مابعد الحداثة حدودها ومفاهيمها:

لا يمكن الحديث عن ما بعد الحداثة إلاّ إذا أشرنا إلى الحداثة التي نهضت على أنقاضها ما بعد الحداثة؛ والمقصود بالحداثة هنا القطيعة مع الماضي أو أنماطه السّائدة، وقد يرى البعض إنّ مابعد الحداثة ما هي سوى مرحلة ثانية من الحداثة وهي بذلك مظهر من مظاهر التحديث والتّجاوز المستمر الذي نادت به المقولات المابعد حداثيّة، بعدما توسّعت جغرافية مكتسباتها ومُدركاتها وهي أكثر قدرة ومرونة على استيعاب التناقضات وهي تتجاوز الحداثة التي ألغت كلّ ما هو غير عقلي وغير منطقي، فقد أولت اهتماما خاصا من خلال استيعاب كلّ ما هو مجافٍ للعقل والدين والعادات والواقع وناصرت

---

[1] ينظر: حنان محمد أحمد: الإبستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون ما بعد الحداثة, مكتبة الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، البصرة، العراق، 2014، ص224، 225 .

الهامشي على حساب الأصل، وأعادت الاعتبار للعناوين على حساب المتون، والعبثي على حساب النّسقي والغموض على حساب الوضوح والشّاذ على حساب العادي والمحدود على حساب اللاّمحدود، فهي "مجموعة الظروف والشّروط المختلفة والمتعدّدة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية"[1]، فما بعد الحداثة تحاول استبدال السيطرة بالليونة والقانون بالأخلاق والعقل بالحدس والعلم بالأسطورة والحقيقة بالخيال فهي تحاول خلق توازن بين الآلة والإنسان بين ما هو مادي وما هو أخلاقي بين ما هو منطقي عقلي وبين العاطفي والمتخيل .

إذن ما بعد الحداثة هي انزياح عن الحداثة وامتداد لها في الآن نفسه فقد حاولت أن تستبدّ بمنطقها المأهول بـ (اللاّ) **(anti-)** أي اللاّواقع، اللاّمنطق، اللاّأخلاق.. ومضاعفة نشاطها للوصول إلى حالة حداثية متميّزة تعرف بـ "حداثة عليا" أو "الحداثة البعديّة **Post-modernité**" التي تتبلور مفاهيمها بحيث تجعلها أكثر عمقا وتمثّلا للمستقبل من الحداثة الأولى، لمرونتها وقدرتها على احتواء النقائص، وإعادة التوازن الداخلي في الحداثة[2]، وهذا ما جعل التفكير ما بعد الحداثي يرتد على الحداثة نفسها بالنقد تفكيكا وتشريحا من أجل تعميق مدلولاتها وإعادة الاعتبار لما كان مقزّما ومهملا وهامشيا تحت طائلة القيم المعيارية التي تهيمن على البنية الفكرية والنفسية للمجتمع "إن بنية المشاعر الجديدة التي تمّ بلوغها في عصر مابعد الحداثة، أصبحت قادرة على تفكيك الأفكار الحداثية وتجاوزها بل وتشويهها"[3] للدلالة على الرفض الكلي لما جادت به الحداثة من قبل من كل النواحي الفكرية والاجتماعية والإنسانية .

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5، 2007، ص224 .

[2] ينظر: بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي، 1995، ص276.

[3] ديفد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، تر: محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2005، ص54.

2-5 التّحولات الفكرية لما بعد الحداثة:

الكثير منا يدرس فكر ما بعد الحداثة على أنه انعكاس لتحولات سوسيولوجيّة وإبستيمولوجيّة خاصة بعد التحولات الكبرى التي حصلت على مستوى الفكر والواقع صار من الضّرورة البحث عن نظام جديد يساير التكنولوجيا والمجتمع الاستهلاكي متعدّد الثّقافات والأفكار والمذاهب فتحوّلت ما بعد الحداثة لحلبة صراع بين التيارات المتناقضة فكريا ومذهبيا وهذا جعلها تتقبّل التّعددية والتّنوع الثّقافي والمعرفي وذلك في سياق هذا النّظام العالمي الجديد[1]. القائم على المادية والاستهلاك الذي يفتقر لمركز هيمنة من أجل تذويب ومن ثم إلغاء كل الفوارق الثقافية والمعرفية لكون ما بعد الحداثة لا تؤمن بالتّمايزات والفوارق الثقافية لأن كل فرد هو جزء من مجتمع إنساني محلي أو ما يُطلق عليه بالبشرّية الصغيرة الضيّقة، فالثقافة جزء من المعرفة البشرية ككل فجعلت من القومية والشعوبيّة والمحليّة هي الباب الموصل للعالمية، فاستطاعت ما بعد الحداثة بهذا الفكر أن تستوعب مدارس وتيارات فكرية متنوعة تتجاوز الذاتية بحثا عن الشّمولية فهي" فعالية معارضة وخلخلة للمواقف والحقائق الجاهزة، وإحداث ثقوب وشروخ وفراغات في المقولات الفلسفية، وإحداث تقطيع والِتواء في اتصاله وتواصله المظهري، وزرع نقاط عدم استقرار فيه وتأزيمه"[2] وهذا لأنها مؤسسة على فكر متغير ومتحرك قائمة على اللاقاعدة هدفها القضاء على النماذج الكبرى والمثل العليا وتغيير كل الثوابت والمفاهيم التي رسختها الحداثة فينا بما يخالفها أو يغايرها .

وقد أطلقت عدة تسميات على ما بعد الحداثة كلٌ حسب منهجه فأطلق "ليوتار" مسطلح الشك في السّرديات الشارحة –المثل والنماذج العليا– أو رفض الحكايات الكبرى على عصر مابعد الحداثة أما "ليبوفسكي" فيطلق مجتمع الفراغ عليه أما "سمارت" أسماه عصر الشك و"وبوديارد" بعصر سيادة المحاكاة والنسخ الباهتة "السيميولاكر" و"رتشارد

---

[1] ينظر: حنان محمد أحمد: الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون ما بعد الحداثة، م س، ص229 .

[2] سالم يفوت: المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر, دار الطليعية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص28.

رورتي" بالتلاؤم المفتوح[1]، وكل هذه التّسميات تركز على جانب من جوانب ما بعد الحداثة التي يصعب القبض عليها واحتواؤها لحركيتها المستمرة وتمتاز بعدم الثبات، وسعت ما بعد الحداثة للإطاحة بالسّرديات الشارحة والنماذج المتعالية والأيديولوجيات الكبرى بخلق نماذج جديدة تتناسب مع مفاهيمها الرافضة لمظاهر السلطة والمركزية وسعت لتذويب الفوارق الثقافية بين النخبوي والشّعبويّ لأنّها لا تؤمن بالتمايزات بل تسعى للربط بينها وخلق علاقات[2]، بين المختلف غير المؤتلف من أجل استحداث الجديد وغير المتوقع، فهي من سعت إلى تخريب الهوية الجنسية بين الذكر والأنثى وهو ما يعرف في أدبياتها بالجنس الجديد (**new-sex**)، بل طالت كلّ تفاصيل الحياة بحيث افتقد الطعام هُويته القوميّة واللباس هُويته الثقافية ولم يعد هناك أيّ فرق بين لباس الرجل ولباس المرأة وبين الأذواق في استعمال الألوان بعد أن كانت هناك ألوان ذكوريّة وألوان أُنثويّة "فهذا المجتمع يكون مفتوحا على التعديل والتحسين مثلما هي النظريات العلمية والفلسفية... مفتوح على النقد والاختبار والتنفيذ والتعزيز أيضا"[3]، وهذا ما سعت إليه ما بعد الحداثة منذ نشأتها إلى إزالة كلّ الحواجز الثقافية والفوارق الاجتماعية بين الشعوب وأفراد الأمة الواحدة من خلال عولمة الثقافة كبديل عن الأخلاق وإلغاء خصوصياتها كتوحيد السّلوك الاجتماعيّ من خلال تنميط العادات والتقاليد الاجتماعية، لعبت فيها وسائط التواصل الاجتماعي دورا كبيرا، بحيث أعاد جَغْرَفَة العالم المعاصر من خلال محو الفوارق الثقافية والحدود الجغرافية ما جعل العالم الكبير قرية صغيرة في الوسائط التكنولوجيّة .

---

[1] ينظر: م س , ص232 .

[2] ينظر: ايغيلتون: أوهام ما بعد الحداثة، تر: منسي سلام، مركز اللغات والترجمة، مصر، 1996، ص226 .

[3] لخضر مذبوح: فكرة التفتح في فلسفة كارل بوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص335 .

3-5 الفرق بين فلسفة الحداثة وما بعد الحداثة:

مفهوم "الحقيقة" كان بؤرة الاختلاف بين الفلسفتين فالحداثة كانت تقدّس الحقيقة وترى وجوب اتّفاقها مع الواقع وكانت تبحث عن الحقيقة معتبرة كلّ ما يعارضها على خطأ.

يقول غاستون باشلار "إن كل معرفة هي تصحيح لمعرفة سابقة، وذلك بتقويض المعارف التي لم تكن تستند لأساس متين، وبتجاوز ما يقف كعوائق أمام الفهم"[1] على ضوء هذا القول اعتبرت ما بعد الحداثة أن الأفكار ليست انعكاسا للواقع بل هي قراءة له لأنه لا يوجد معيار عام للصدق في العلم فكل شيء نسبي قائم على الفرضيات والتجربة، وبهذا تكون مابعد الحداثة قد ردّت الاعتبار لما اعتبرته الحداثة خطأً وخروجا عن طوعها ونهجها فكما يقول بروبر "إن التصور المفتوح للحقيقة ينطلق من السعي الدائب للتعلم من الأخطاء"[2] وبشكل مستمر، هذا الانفتاح الكبير إلى حد التشظي والفوضوي كان سببا في تنوّع لا نهائي وسببا في خلق أنواع وأشكال إبداعية جديدة تجمع بين الفنون والأنواع والأجناس المختلفة في عمل واحد وقد اصطلح عليه إغلتون بـ: "المتعدّد الانتقائي" و"ميشال فوكو" بـ: "اليوتيبيا غير المتجانسة" التي يعني بها تداخل وتساكن عدد كبير من العوالم المتشظية الممكنة في فضاء غير ممكن وهذه الفضاءات تتواجد متجاورة ومفروض بعضها على البعض الآخر"[3] يجمعها مجال واحد وفي إطار التّعددية والتّنوع وقَبول الآخر بخلق روابط وعلاقات بين هذه الأنواع المختلفة والمتناقضة يتشكل لنا عنصر جديد أكثر انفتاحا وأكثر قبولا وأكثر شمولية لأنه استوعب عدة عناصر لم يكن سابقا بالإمكان وضعها في سلة واحدة .

---

[1] سالم يفوت: المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، م س، ص25.

[2] م س، ص99 .

[3] ديفد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، م س، ص71 .

– ما بعد الحداثة جاءت كرد فعل على الحداثة وهذه المقارنة التي تتكئ على أفكار من حقول عديدة من بلاغة وألسنية ونظرية الأدب والفلسفة والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والعلوم السياسية وعلى بعض آراء الفلاسفة والأدباء وغيرها، ستوضح لنا الخصائص والصفات التي تميز كل من الحداثة وما بعد الحداثة وهذه المقارنة هي مقاربة واقتراب فقط من المفهومين وليس تصور دقيق لهما، والتي هي في الغالب مجموعة تناقضات واختلافات في جل المستويات ونخلص إليها كالآتي:[1]

الحداثة	ما بعد الحداثة
– الرومنطيقية / الرمزية	– الفيزياء / ما بعد الطبيعية / الدّادية
– الشّكل (متصل، مقفل)	– اللاّشكل (متقطع، مفتوح)
– قصد / غرض	– لعب / تلاعب
– تصميم	– مصادفة
– تراتبية / هرمية	– فوضى
– سيّد / كلمة	– استنزاف/ الاستنفاد / صمت
– موضوع الفن / عمل منتهي (منجز)	– عملية / أداء / حدث / سيرورة
– مسافة	– اشتراك
– خلق / شمولية / تركيب / الصفة الكليانية	– اللاّخلق / اللاّإبداع / تفكيك / نقض
– حضور	– غياب
– مركز / مركزية	– تناثر / تبعثر / تشتت / اللاّمركز
– نوع (فني / أدبي) حدود	– نص / عبر النص
– سيميائيات	– خطاب
– أنموذج	– كلمة / عبارة منظمة
– ترتيب بواسطة روابط	– ترتيب بدون روابط في الجمل والعبارات

[1] ينظر: محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، سلسلة دفاتر فلسفية، مابعد الحداثة II، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة 2007، ص16، 17 .

– محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة رتشارد روتي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، سنة 2008، ص174، 175 .

– حنان محمد أحمد: الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون ما بعد الحداثة, مكتبة، م س، ص226 .

- استعارة	- بديل مرادف / كناية
- انتقاء	- مزج
- جذر / عمق	- ساق / سطحية
- تفسير / قراءة	- ضد التفسير / قراءة خاطئة
- مدلول	- دال
- يمكن قراءته / مقروء	- يمكن كتابته / مكتوب
- رواية " تاريخ كبير "	- ضد الرواية " تاريخ صغير"
- الحكاية " القصة الكبرى"	- ضد الحكاية "القصة الصغرى"
- لغة سيدة	- لغة مفككة
- سمة / العرض	- رغبة
- نمطي	- متغير / متحول
- تناسلي / ذكوري	- متعدد الأشكال
- جنون العظمة	- انفصام الشخصية
- الأصل / السبب	- الاختلاف – الإرجاء / الأثر
- الله / الأب	- روح القدس
- ماورائيات	- سخرية
- حتمية	- لا حتمية
- محايثة	- تجاوز
- النأي / بعد فاصل	- الاشتراك والمشاركة
- النوع الأدبي / النّص	- التناصّ
- علم الدلالة	- البلاغة
- المثل	- النسق
- الانتظام التحتي	- الانتظام العلوي
- الاختيار / الانتقاء	- المزج
- المؤشر إليه	- المؤشِّر
- الشيفرة القائدة	- اللهجة المنفصلة
- الهيمنة الذكورية	- متعدد الأجناس / خنثوي
- البارانويا	- الشيزوفينيا
- الميتافيزيقا	- المفارقة

- التّوجه	- اللاّتوجه
- التّسامي	- الملازمة " محايث "
- براعة / الوغوس	- إرهاق / صمت
- عمل فني / عمل مكتمل	- إجراء عملي / أداء / حدوث
- جنس أدبي / حدود فاصلة	- كتابة / تجريب / تداخل الأجناس / تناص
- صيغة صرفية	- تركيب تعبيري
- القص	- اللاّقص
- هوس الأضداد	- فصام
- الأصل / علّة	- اختلاف / تغيير
- تحديد	- استحالة التّحديد
- المفارق	- اللاّمفارق

5-4 فن مابعد الحداثة:

فنّ ما بعد الحداثة فنّ معرفي يرفض امتلاك معنى مباشر أو معنى واحد -سطحي أو عميق- في مختلف أنساقه ومجالاته، فهو نصّ حواريّ تجاوزيّ ؛يقوم على تعددية في المعنى -تشكيلا وتلقيا- فيكون تحليل العمل والفنّ المابعد حداثي مستندا إلى مفاهيم متنوعة من مختلف المعارف وإلى قواعد إجرائية تهدف إلى تنويع الأساس المنهجي للمتلقي فتجعله قارئ موسوعيّ أو قارئ باحث لا يصل إلى المعنى عن طريق واحد والمعنى عصيّ لا يسلّم نفسه للمتلقي بسهولة إلاّ بعد بحث وتفكر وتمَاهي المعارف المختلفة وخلق روابط غير مألوفة بين العناصر الفنية موضوع الدراسة، وهذا لكون هذا الفن (ما بعد الحداثة) فنّ يؤمن بالتّعددية الداخلية والانفتاح الخارجي على جميع التّحولات العلاماتيّة اللسانية وغير اللسانية والأنساق المختلفة [1]، الثقافية وغير الثقافية اللغوية وغير اللغوية فهو يشمل جميع المعارف ومختلف الفنون، فهو فنّ في كلّ الأحوال يتّصف بالتمرّد يرفض التّجنيس والتقعيد والمركزية فن مترامي الأطراف متعدّد الأبعاد متنوّع

[1] ينظر: حنان محمد أحمد: الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون ما بعد الحداثة، م س, ص213.

المفاهيم كثير التّشعب غير قابل للضبط رافض للنمطيّة والمألوف يلاحق الجدّة والخلق والابتكار.

ارتبط دوما وبشكل كبير بظاهرة الفنون البصرية التي طغت على هذا العصر الماديّ؛ من سينما وشاشة وتلفزيون وفنّ العمارة المعاصرة الذي يعدّ مجالا بصريا أساسيا تجلّت في تقاسيمه صورة (ما بعد الحداثة)، وقد عرّف تشارلز جينكيز فنون ما بعد الحداثة في كتابه (عمارة ما بعد الحداثة) بقوله: أنها تمزج بين مختلف الطرز في مقابل الطراز الدولي الأوحد هي المزج بين الشّعبي والمتعدد في مقابل المثاليّ والثّابت وهي المزج بين الشكل السيميوطيقيّ في مقابل الشّكل الحتمي[1]، هذا المزيج هو العنصر الفارق بين الحداثة وما بعد الحداثة فهذه الأخيرة لم تقص أيّ عنصر بل سعت للتعدّد والتنوع والخلط والانفتاح على كلّ الممكنات. ومن مواصفاتها الثّقافيّة:

تغيّر الفنّ في ما بعد الحداثة وهدم كلّ المسلّمات وتجاوزها على مستوى المعايير الجمالية والأكاديمية خاصة على مستوى الصورة فقد نجح فنّ ما بعد الحداثة في جعل الصّور المبتذلة مطلبا جماهيريا ذات انتشار واسع وموضوعا للاشتغال الفني[2]، وهذا يتجلى في واقعنا اليومي في الإعلانات والصّحف والشّاشات الإعلانية العملاقة وغيرها فهذا العصر عصر الصّورة التي هي وسيلة تعبيرية أبلغ وأكثر تأثيرا في المتلقي المعاصر.

- فنّ الفرقعة فن ما بعد حداثي هو نتاج طغيان الثقافة الاستهلاكية فهو يدمج الواقع اليومي والحديث الشعبي في العمل الفني.
- المزج بين الخيال العلمي والرواية.
- المزج بين النثر الوثائقي والرواية.

---

[1] ينظر: م س، ص23 .

[2] ينظر: م ن، ص24 .

- أدب ما بعد الحداثة إحياء لما قبل الحداثة لكن بسخرية والمشاغبة بالعودة للواقع وللحكي القصصي المستقيم لكن مع التلاعب باللغة وأنماطها التّعبيريّة.

- إثارة بعض التّساؤلات الكبرى؛ واستفزاز المتلقي للإجابة عنها.

5-5 لماذا ما بعد الحداثة؟

ما بعد الحداثة ضرورة فرضتها المتغيرات الحاصلة في هذا العصر على كل الأصعدة التي لم تعد الحداثة قادرة على استيعابها واحتوائها فكان من الضرورة ومن باب التّحديث والتجديد الذي نادت به الحداثة في عقيدتها الأولى أن تطور من ذاتها أو أن تخلق كيانا جديدا يولد منها ويتجاوزها في الوقت نفسه فجاءت ولادة ما بعد الحداثة ولادة قيصريّة ترتبط تاريخيا بتحولات سوسيولوجية وثقافيّة متزامنة مع ظهور حركة المجتمع الاستهلاكي الرّأسماليّ؛ القائم على ثقافة الوفرة والبذخ والرّفاهيّة إلى حدّ الولع بالتّبذير، يسانده في ذلك ظهور الرأسمالية الجديدة ذات النّزعة البراغماتيّة التي يساندها المجتمع التكنوقراطي الموبوء بالجشع وحبّ التّملّك، من خلال هيمنته على المؤسّسات الاقتصاديّة المنتجة للثروة وإحكام قبضته على الدور الإعلاميّة والإشهاريّة وما يصاحبها من تعدّد وتنوّع في كلّ مظاهر الحياة الاجتماعيّة والاقتصادية والثقافيّة والفنيّة وحتى الأدبيّة التي وصلت إلى حدّ الغموض الأجناسي والاضطراب الهُوياتي للنّصوص الأدبيّة، وصار اللاّجنس هو الجنس، فقد اختلطت الأذواق والأفكار والألبسة والعادات والتقاليد والتاريخ والفلكلور والغناء، وهذا ما جعل الثقافة الجماهيرية ذات مرونة كبيرة في استثمار الرّموز والمعطيات وأذابت الحواجز بين الأنواع والأجناس وكسّرت كلّ الحدود بينها، ما بعد الحداثة عصر التّمازُج الفكريّ والاجتماعيّ والثّقافيّ عصر الشّك على حساب اليقين، عصر ثقافة الفراغ والتّشيؤ ؛فيه يتداخل الوظيفي باللاّ وظيفي وبين الأشياء الواقعيّة والأشياء الوهميّة، عكس تصوّرات الحداثة التي تؤطّرها الغايات المحدّدة والأهداف والواضحة .

6- التّوجهات الفكرية والتّصورات الفنية لما بعد الحداثة:

- تتبني العدمية النيتشاوية التي تمجّد الفوضى- وليدة تفكيك عالم المثل -من أجل خلق عالم جديد.

- الميل لإلغاء الذات والنظر للحقيقة نظرة براغماتية.

- تشظي الزمن وانفصاله.

- التّشتت والفوضى والتشعب والانزياح واللامركزية.

- الدّمج بين الواقعي والمتخيل وبين السّطوح والأعماق وبين الذات والموضوع بين الأنا والآخر.

- الرؤية المتعددة التي ترفض التقليدي والأصيل.

- النّسخ والمحاكاة واستعارة الأساليب السّابقة .

- التّفتت والاختلاف وتعدّد الرؤى .

- التّلاعب بالرّموز وموازنتها مع البنية الجديدة للواقع .

- خلخلة كلّ نظام وقاعدة ثابتة وإخضاعها لمشرط النقد والتّشريح وتحريرها من الفكر الكلّي الشّمولي .

- تحويل الذّات إلى أجزاء وشظايا بعد أن كانت مستلبة في زمن الحداثة.

- جعل الفكر الانفصاليّ والمتشظيّ والفوضويّ المضطرب خلاّقا ومادة للإبداع.

- استعمال "النوستالجيا""**Nostalgia**" في العمل الفني وهي الحنين إلى الماضي والعودة إليه فهي تجربة مقصودة تستهدف الدهشة والصدمة وخرق أفق توقع المتلقي لكي تتجاوز النّظم المعرفية والقيم الجمالية السابقة وخلق جماليات جديدة مسايرة لعصر ما بعد الحداثة "فالإدراك بأن الماضي يجب أن يبعث من جديد لأنه لا ينبغي تدميره، فتدميره يؤدي إلى الصّمت".[1] لكن هذه العودة للتاريخ كانت مشككة في أفكاره وساخرة منه خاصة بعد

---

[1] بيتر بروكر: الحداثة ومابعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجتمع الثاقفي، أبو ظبي، (د.ط)، 1995، ص356 .

الثورات العلمية والفكرية التي حدثت وإذا افترضنا مقارنة بين الكمّ المعرفيّ الماضويّ والنّاتج الحاضر تتبيّن درجة المفارقة والاختلاف بينهما، حيث لعب النّقد دور المكاشفة والتعرية.

- ما بعد الحداثة فنّ تحاوريّ تفاعليّ وشريك موضوعي مع الفنون والعلوم الأخرى في بنائه ويجعل من الطرفين (المرسل والمتلقي) فاعلين في تأسيس العملية الفنية، وحسب باشلار فن ما بعد الحداثة "هو زيادة لخصوبة الحياة ونوع من المناقشة بين أنواع الدهشة التي تنبه وعْينا وتمنعه من الخدر"[1] أي أن هذا التفاعل والتّهجين القائم بين الفنون في العمل الواحد يمنع الفن من الموت والفناء ويكسبه خاصية الخلود والاستمرارية .

- رفض شمولية الفكر والمقدس والأيديولوجيّات الكبرى وإسقاط السلطة الفكرية المفروضة على المجتمع والأدب والفنّ، كسر كل القيود وتحطيم كلّ الطّابوهات.

- فنان ما بعد الحداثة يقوم بعملية مزج وتهجين بين الأنواع الفنية ما يؤدي إلى خلق وظائف بنائية جديدة للعمل الفني إما بمحاكاة أساليب أخرى أو بعملية مزج بين الفنون والأشكال المختلفة بشكل تضيع معه أساليب الأعمال الأصلية فيتم دمج العناصر داخل النسيج الكلي للعمل الفني من خلال عمليات تجريبية فيكتسب هذا الشكل الجديد وظائف مختلفة..

- المحاكاة السّاخرة وهي عملية نقدية يمارسها الفنان المابعد حداثي الذي لا يتقبل الأساليب السابقة بشكل كلي بل يقبل تلك الأساليب قبولا سلبيا لأنه يشك في الأساليب السّابقة جماليا وفنيا على قدرة تفاعلها مع الأشكال المعاصرة، فحسب "ليوتار" أن كل الذي توصل إليه الفنانون -الحداثيون- بالأمس قد تناوله الفنانون الذين جاءوا بعدهم -الما بعد

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2 1984، ص35 .

حداثيون- بشيء من الريبة والسخرية والرغبة في إعادة الرؤية بطريقتهم الجديدة[1] برؤية غير مستقرة تجمع بين التّفكيك والتّشظي والتّمزق والاختلافات وبين التركيب والتجميع -الكولاج- ما "جعل السّخرية والتّهكم هي القضايا التي لا يمكن التخلي عنها بل تعد جزءا مهما من تجربة ما بعد الحداثة"[2]، وهذه السّخرية تهدف إلى تفكيك وتحطيم القيم والأفكار التي اِنبت عليها الحداثة فكريا وفنّيا والسخرية من المقدّسات والمثُل العليا والدّين ومن الحقيقة نفسها .

- فهو (مابعد الحداثة) فنّ حركي ديالكتيكي غير مستقر يستعير الكثير من الوسائل من أجل بناء نُظم وتراكيب جديدة فهو في تقدّم وتحدٍّ مستمر نحو الخلق والإبداع من خلال بنائه قيم فنية مستحدثة هي وليدة هذا التّهجين والجمع بين المتضادّات التي تنتهي إلى تكامل وخلق عمل جديد لأن الديالكتيك حسب "غوزيث" فنّ قائم على تجدّد معرفي يجعل الفنّ منفتحا قابلا لاستيعاب التّحارب الجديدة[3]، وله القدرة على احتواء أكثر من نوع فني أو جنس أدبي فنّ طموح يتطلّع للممكن ومنفتح على كل الاحتمالات قابل للتغيّر والتّحول بشكل مستمر مساير للعصر ومجدّد في أساليبه وطرائقه .

6-1 النّسويّة:

وهي استجابة قوية للتّوجهات الفكرية والفلسفية لما بعد الحداثة والتي منحت المرأة المعاصرة نفس حقوقا متساوية مع الرجال وضخّت في عقولهن مقولات تحرّض على الذّكور الذين احتكروا لأنفسهم القوة والتّفوّق من خلال المنظومة الاجتماعية المتوارثة والنُّظم الثّقافيّة السّائدة والأيديولوجيّات المستبدّة من هنا تولّدت الرغبة الشّديدة في تغيّير مُعطيات الواقع، وفي مقدّمتها تصوير العلاقة بين الرجل والمرأة تصويرا يتأسّس على

---

[1] ينظر: محسن محمد عطية: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، دار الفكر العربي، (د.ط)، مصر، 2001، ص199 .

[2] https: //en.wikipedia.org/wikI/Post- modern art

[3] ينظر: حنان محمد أحمد: الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون ما بعد الحداثة، م س، ص421.

ثنائيّة تقاطبيّة وكأنّهما في عداء مستمر وحرب دائمة، تجسّدت أكثر هذه التّغييرات على المستوى الاجتماعي خاصة في مُطالبة ما يُعرف بالأقلّية السّاحقة من المجتمع (النّساء) في اختيار الزواج خارج إطار المنظومة الاجتماعيّة والدينية، بل وحقهنّ في الطلاق أو (الخلع) وتحديد النّسل والعمل في شتى المهن التي كانت حكرا على الرجال كالصحافة والقضاء والأمن وغيرها وحقهنّ في التّرشح والكتابة والتّعبير الحرّ والانخراط في المنابر السياسية.

– دفع المرأة إلى الإحساس بالمظلوميّة؛ من خلال بعض المفاهيم البالية الدّاعيّة إلى الدّونيّة والتي أُلحقت بصورة المرأة في المجتمع العربيّ؛ ممّا هيّأ الطريق أمام الحركات النّسويّة المتطلّة إلى رفع شعارات مناهضة لسطوة الرجال، تطالب فيها يوما بعد يوم بحقوق سلبتها منها المنظومة الذّكوريّة العربيّة وانطلاقا من هذه الوضعية ؛جعلت المرأة العربية من نفسها امرأة متمرّدة على الرّجل دائما؛ تناضل من أجل حقوق مهضومة وبالتالي تتوق للتحرّر والاستقلالية .

– انتقاد المرأة لكل المؤسّسات – الاجتماعيّة والدينية والعُرفية والسياسية والاقتصادية – التي كانت سببا في قهرها واستغلالها والقضاء على كيانها وتصوير الرجل على أنه شرير وأحمق ومتهوّر قاهر لا يقبل التغير بسهولة ولا يقبل حق المرأة في حرية التعبير.

– سرد ما بعد الحداثة هو إعادة طرح لأسئلة وُجودية وبحث عن موضع قدم في هذا العالم بإعادة النظر في كلّ المفاهيم السّابقة وإعادة إنتاجها، كتصحيح العلاقة بين المرأة والرجل التي يستوجب إعادة قراءتها قراءة أُنطولوجيّة وإخراجها من إطارها القديم المُترهّل التي استغلته الحركات النسويّة والذي مفاده أنّ العلاقة بين المرأة والرجل هي كالعلاقة بين الضحية والجلاّد .

6-2 التناص: ظاهرة ما بعد حداثية:

على قاعدة الطبيعة التّعددية للعالم المعاصر تطوّرت النّظريات النقدية وتحوّلت من النّظريات الأحادية إلى النظريات التزامنية التي تعالج كل القضايا، إذْ تتعامل مع اللغة بمعزلٍ عن سياقها التاريخي والسّوسيولوجي وكان التناص من القضايا التي أفرزها هذا التحول فنبذ مفهوم التأثير **Influence** لصالح مفهوم التناص **Intertextualité** لأن مفهوم التأثير لا يمكنه استيعاب مظاهر ما بعد الحداثة وضجيجها، فكان من الضروري أن يولد مفهوم جديد قادر على التّعاطي مع كل هذه التحولات المتناقضة.

وقد هاجر مفهوم التناص إلى حقول معرفية وفنية أخرى كسينما والمسرح والموسيقى.. فطورها وجعلها منفتحة على الأجناس الفنية والأدبية الأخرى تجمعهم علاقة تبادلية تنافعيّة دائمة التّطور، هذا ما جعل مفهوم التّناص في فنون ما بعد الحداثة مُثقّل بالدلالات الظاهرة والمتوارية وحاضنة كبرى لمختلف أشكال الفنون والمعارف.

6-3 ما وراء القص:

مما يجمع عليه نقاد القصة والرواية أن الكاتب كائن غير نصي فهو متعالٍ عن الوجود داخل منجزه ويقيم خارج الكِتابة التي كتبها فيفوّض الرواية إلى راوٍ أو عدّة رواة[1]، هذه أحد المفاهيم والأسس التي شكّلت رواية الحداثة، لكن روايات ما بعد الحداثة حطّمت هذا التقليد ولم تجعل الكاتب داخل منجزه فقط بل جعلته يتواجد كاتبا وروائياً وناقداً يعلّق على عمله وينقده وسمي هذا النّوع من روايات ما بعد الحداثة بـ: ما وراء القص" métafiction مصطلح ينسب إلى الروائي الأمريكي "وليام غاس" وظّفه أول مرة في عام 1970م، وعرّفه على أنّه مزيج مُفارقي من الوعي الذّاتي على نوع من الأرضية

---

[1] ينظر: محمد بن محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2014، ص400 .

التاريخية [1]، وتوجد الكثير من المصطلحات التي تشير إلى هذه الظاهرة أو تتقاطع معها ومن هذه المصطلحات "الاستبطانية interospected" و" الانطوائية introverte " و"الرواية النرجسية narcissistic" و"رواية الوعي الذاتي self-conscious" و"الانعكاس الذاتي self-reflexive" و"ضدّ الرواية anti-fiction" أو "ضدّ القص anti-fiction، وهو جعل من الرواية عملا مكتوبا على الورق لا عالما افتراضيا يغوص فيه القارئ ويحد من خيالة مخالفا بذلك طابع الرواية التقليدي الجمالي والخيالي والمحاكي للواقع فقد عرفت الرواية على أنها حياة أخرى يعيشها الإنسان أثناء قراءتها ما وراء القص تجعل من الرواية عملا نقديا يساهم القارئ في نقدها ولا يعيش فيها لأنها دائما ما تنبهه على أنها عمل روائي فقط.

وعرّف ماك كافري ما وراء القص بقوله: "إن ما وراء القص هي تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بواسطة الافتراضات السّردية والاتفاقيات –قوانين الكتابة– "أي هي رواية في مختبر التّحديث والتّطوير قائمة على فرضيات ومحاولات تجريبيّة للوصول إلى أنموذج معين مختلف ومتعدّد المآخذ، وهي حسبه أيضا الرواية التي تتفحّص بناءها الذاتي وتتأمّل أشكال ولغة الروايات السّابقة[2]، رواية تؤكد على أنها رواية داخل ذاتها فتقاطع عملية السّرد إبداء آراء نقديّة وفنيّة حول هذه الرواية أو روايات تشابهها .

أما "مارك كيوري" اعتبر ما وراء القص المعاصر ميالا للنقد الذاتي فهو خطاب حدوديّ يتموضع بين الرواية والنقد[3]، رواية ما بعد الحداثة منفتحة على جميع الأجناس الأدبية والأشكال الفنية الأخرى فتمزج بين الرواية والمسرح وبين الرواية والقصّة أو الرواية والقصّة القصيرة بين الرواية والشّعر بين الرواية والفنون التّشكيليّة بين الرواية

---

[1] ينظر: مجموعة مؤلفين: جماليات ما رواء القص دراسة في رواية ما بعد الحداثة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص49 .

[2] ينظر: م ن، ص14 .

[3] ينظر: م س، ص51 .

والنّقد، بين الرواية والفلسفة بين الرواية والسّياسة مابعد الحداثة محت كل الحدود بين الأجناس وقربتها من بعضها البعض على تضادها واختلافها .

6-4 ما وراء القص التّاريخيّ:

ما وراء القص التاريخي يعيد تقديم السياق التاريخي من زاوية الانعكاسية الذاتية ومن وجهة نظر الكاتب المشكّك والمستجوب والناقد له[1]، فإن كان الكاتب في ما وراء القص يعلّق وينقد ذاته ويبيّن عيوبه ويفضح مكوّنات عمله القصصيّ ويكشفها، فإنّه في ما وراء القصّ التّاريخيّ يفضح زيف الأسطورة والتاريخ والمثُل العليا ويسخر منها، بإعادة تمثيل الماضي في الرواية والتاريخ بغية كشفه وتعريته وفضح زيفه أمام الحاضر بتكذيب السجل التاريخي وإظهار الإخفاقات الممكنة للتاريخ التي تم التستر عليها أو تزييفها[2]، فهو يعيد كتابة التاريخ في الرواية لفضح زيفه ويهاجم المقدسات ويدنسها ويقزّم المثل العليا ويعظم من شأن الذاتية والفردانية.

وللتناص حضوره المكثّف هنا فهو يتقاطع مع ما وراء القص التاريخي ويرتبط به، لأن للنّص والشخصيات المتضمّنة تشير دائما إلى نصوص أخرى ولمؤلفين آخرين وهنا تتأكّد نظرية ما بعد الحداثة بعدم استقلالية النصوص أو اكتفاء النّص بذاته[3]، مثل تقاطع روايتي "رصيف الأزهار لم يعد يجيب" لمالك حدّاد مع رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي التي استعارت منه البطل خالد بن طوبال وبعض الأحداث والتعابير المحلية، ولما لا وهما ينتسبان إلى بيئة واحدة هي مدينة قسنطينة. كمّا عبرت هي عن ذلك في مقدمة عملها الروائي، فلا نص موجود بوصفه كلا مستقلا ومكتفيا بذاته عن النصوص الأخرى التي تقرر في النهاية شكل النّص وتفسيراته[4]، فالرواية هي تناص مع روايات أخرى أو قصة أو مسرحية أو حادثة أو مع التاريخ أو الواقع .

[1] ينظر: م س، ص54 .

[2] ينظر: م ن، ص54 .

[3] ينظر: م ن، ص08 .

[4] ينظر: م ن، ص15.

5-6 ما وراء القص والوعي الذاتي:

تعتبر الانعكاسيّة الذاتية أو وعي الرواية كونها رواية وتركيب خيالي، أحد أهمّ الخصائص المميّزة لما وراء القص، فترى هتشيون أن نصوص ما وراء القص تلقي الضّوء على تركيبها الدّاخلي وتستطيع بوعي تام أن تعرض عملياتها الإبداعية الذاتية فهي تبتدع العمل الروائي أو القصصي وفي الآن نفسه تكتب تقريرا عنه[1]، مثل قصّة "لا يجب أن تبدو كرواية!" لهلال البادي الذي كان يريد في عمله القصصي أن يبيّن أن عمله هذا قصة وليست برواية وإن تقاطعت معها هيكليا وبنيويا .

هذه الانعكاسية الذاتية لنصوص ما وراء القص في القراءة والكتابة وصنع المعنى تتجلّى في قطع الخيْطيّة القصصيّة للإدلاء بتعليقات تطفّليّة على لسان الكاتب ؛لافتا انتباهنا إلى الصّنعة الروائية ومُدركاتها ومُشاركتها في أنظمة إنتاج المعنى وأحيانا تدمج القرّاء والكتّاب معا في هذه العملية وتجعل منهم شخوصا في الحدث الروائي، وهذا ما يشكّل مستوى سرديا جديدا، مما يُوهم المتلقي البسيط بمفهوم روبرتو إيكو بأنه يقرأ عن أحداث حقيقية وأناس واقعيّون وبأنّ الحياة الحقيقيّة قد انزلقت إلى عالم الرواية، فحسب تعبير ماك كافري ما وراء القص هو اللعب مع الرواية أو هو أسلوب الكتابة المتلاعب بالبُنى الروائيّة[2]، وهذا ما يشكّل مستوى حكي جديد يتجلّى في جعل القارئ الواقعيّ مشاركا في عملية إنتاج المعنى ما يكوّن بناءً مشوشا وغير متماسك ممّا يشكّل انتهاكا صارخا بين الحدود والأنواع الأدبيّة وتهجينا بين الأجناس الأدبية وغيرها وتداخل بين الرواية والواقع والرواية والقصة والرواية والمسرح والرواية والتاريخ بين الرواية والسيرة بين الرواية الخاطرة بين الرواية السياسة وغيرها من الفنون.

---

[1] ينظر: م س، ص14.

[2] ينظر: م ن، ص17، 18.

6-6 خصائص ما وراء القص:

تتميز روايات ما وراء القص بابتداع حبكات جديدة مثل جعل السيرة أو التاريخ أو الألعاب أو النقد أو الفلسفة والفكر أو الفنون الأخرى أو الجنس و المستهجن والمبتذل الهامشي مادة روائية وجعل القارئ ناقداً أو محقّقاً أو مشاركاً في عملية إنتاج المعنى في الرواية وتوظيف أبنية زئبقية على مستوى الهيكل الروائي بالتلاعب بأنظمة الرواية وشفْراتها وتتركها مهزوزة ومخلخلة البناء، وليس هذا فقط بل لها عديد المميّزات والخصائص نذكر منها ما يلي:

- دمج جوانب النظرية والنقد داخل الرواية.
- خلق سيرة ذاتية لكتّاب متخيلين في الرواية الواحدة.
- عرض ومناقشة الأعمال الروائية لشخصيات خيالية داخل الرواية .
- أحد أهم خصائص ما وراء القص يكمن في يقظة اللغة بوصفها نظام غير مستقر للمرجعيات الثقافية والدلالية التي تخلق المعاني بدلا من كونها نموذجا مضبوطا للمعنى[1]، فما وراء القص يضاعف معنى كل مقطع لفظي مضاعفا بذلك احتمالات التأويل[2]، فيجعل اللغة منفتحة على عدة قراءات وذات مرجعيات دلالية عديدة .

6-7 ما وراء القص: وانتهاك مستويات السّرد التّقليدية:

- التطفل بالتعليق على الكتابة .
- تورّيط نفسه مع الشخصية الروائية .
- مخاطبة القارئ مباشرة .
- انتقاد الأنماط السردية التقليدية وفضح زيفها وتزييفها للحقيقة .

---

[1] ينظر: م س، ص60.

[2] ينظر: م ن، ص61.

6-8 توظيف ما وراء القص لتقنيات التجريبية غير تقليدية عن طريق:

- نبْذ الحبكة التقليدية .
- رفضها محاولة أن تصبح واقعا وحياة حقيقية .
- تدمير الاتفاقيات السّردية والشك في كل شيء حتى في الحقائق نفسها .
- التباهي وتضخيم أسس عدم استقرارها .
- توظيف الانعكاسية الذاتية التي تمكّن القارئ من قراءة العالم بوصفه نصاً[1] .

ما وراء القص يدعونا دائما للمشاركة والتفاعل في عملية الإنتاج الأدبي بدلاً من الجمود والتّوحد فهو كتابة عن كتابة وقراءة عن قراءة فهي تلك المسافة الجمالية الموجودة ما بين "الشيء- والنص والقارئ" وما بين "الذات- والنص والمؤلف "فيكون ما وراء القص دارسة "الما- بين" هذا الموضوع المشبّع بالتوتر والانقلاب المستمر يفصل القارئ عن النص ويوحّده معه في الوقت نفسه فهو حركة انقلابية مستمرة وتبادليّة بين القارئ وكينونة القراءة.[2] هذا التّقلب المستمر بسبب الانفتاح على كل عناصر العمل الروائي السّياقي والنّسقي ومزجهما معاً بين الكاتب والروائي والعمل الأدبي والقارئ والواقع، يرى "آيزر" أن المؤلّف ينتج الفنّ والقارئ يجد الجمال من خلال إدراك المنجز الفني، فإذا كان النص هو ناتج الفن فعملية القراءة هي صيغة أخرى لإيجاد الجمال .

6-9 الفرق بين السيرة الذاتية وما وراء القص:

الفرق الجوهري بين ما وراء القص والسيرة الذاتية يكمن في أن ما وراء القصّ يجعل الكاتب مجهولا مع تجريد الشّخصيات من هُويتها و، في حين أن السّيرة الذاتية تفضح وتصرح بالمؤلّف وتجعله مكشوفاً، ما وراء القص يفتح النّص على احتمالات غير محدودة ولا متناهية وما وراء القص يمزّق فكرة الخطية ويخرب فكرة النّهاية كي لا يكون هناك حدود للتأويل والقراءة ما يكسب النص خاصية الدّيمومة والتجدد، لكن السيرة

[1] ينظر: م س، ص52، 53.

[2] ينظر: م ن ، ص58، 59.

الذاتية تدّعي السّلطة وتغلق النّص، ما وراء القص يزعزع هندسة النّص ويهدّم سلطته ومركزيّته ويجعله غير مستقر وغير مكترث بالمتوقّع وبدون تحديد[1]، فيبحث عن سلطته وموقعه عند القارئ بجعله متورّطا ومشاركا فاعلاً في عملية السرد وإنتاج المعنى فتجعله يبحث عن تكملة للنّص المبتور عن طريق مشاركته في عملية السرد بقيامه بملء الفراغات والبياضات التي تركها الكاتب عمداً في سرد ما وراء القص، السيرة الذاتية تجعل من الشخصية الرئيسية مركزية وسلطوية والمحور الذي تتبني عليه العملية الروائية ككل، وبالتالي يتحوّل القارئ متلقياً عادياً مُتفاعِلاً لا فاعِلاً مع المنجز السّردي، تحترم السيرة الذاتية التاريخ وتقدّسه وهو مرجعيّتها دائماً، أمّا ما وراء القص يعتبر أن التاريخ والواقع يشكّلان حالة مؤقّتة في سيرورة الزمن ولم تعُد حقائق خالدة وتنزع عنهما صفة القداسة، فهما تراكيب متسلسلة وصناعة بشرية وهياكل مؤقتة تتحول وتتطور وتزول، فالنّص الما بعد حداثي ليس مكاناً للأمان أو الاستقرار أو الحقيقة، كما أن القراءة ليست هروباً من عالم فوضوي لا معنى له بل هي دخول في عالم آخر، ما وراء القص فنّ جامع للمؤلّف والقارئ والنّص وذلك عن طريق الانفجار المستمر للداخل الذي ينعكس توهّجه على الخارج محوّلاً داخل النّص إلى خارج النّص والعكس، وبطريقة تكون فيها البنية الروائية لعبة في يد اللغة بحيث يفصح المعنى عن جماليّاته الكامنة في أسلوب المجاورة وآليات ما وراء القص وهذا سبّب التّقارب بين المؤلّف والقارئ والنص[2]، فجعل القارئ مساهما في عملية إنتاج المعنى والمؤلّف مُنتج وناقد للنّص في نفس الوقت وبالتالي جاء النّص خليطا وهجيناً بين أنواع أدبيّة وفنية مختلفة ومتباينة، يُغيّر من مفاهيم الرواية التقليديّة ويجعلها منها كتابة جريئة متفتّحة على كلّ أشْكال الفنون الأخرى سواء في إحداثياتها أو مضامينها أو أبْنيتها أو لغتها الروائية أو هنْدسة شخصيّاتها أو تصميم مسَالكها الروائية التي تتحرّك في سياقها .

[1] ينظر: م س، ص81.

[2] ينظر: م ن، ص91، 92.

الفصل الثاني

الكتابة النسوية وتداخل الأنواع في الرواية الجزائرية

1ـ الكتابة النّسوية.

2ـ عتبات النّص الروائي في للّهالأسود يليق بكللّه.

3ـ الفضاء الروائي.

4ـ الوعي الذاتي وتدخلات الكاتب.

5ـ تداخل الأنواع في الرواية.

- الكتابة النسوية وتداخل الأنواع في الرواية الجزائرية

رواية: الأسود يليق بك.

بعد رواياتها "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" و"عابر سرير"، التي تثبت الروائية فيها حبّها الأبدي للجزائر وثورتها التّحريرية المباركة، ها هي اليوم تطل علينا برواية استثنائية هي "الأسود يليق بك" الصادرة عن دار نوفل ببيروت 2012، هي رواية مسكونة بهواجس العشرية السوداء التي فرضت على الجزائريين فرضا في بداية التّسعينيّات من القرن الماضي. وكانت المرأة الجزائرية في الواجهة بحيث ثمنا باهضا نيابة عن نساء العالم ما دام الإرهاب لا لون له ولا انتماء، كانت هذه الأزمة التي استبدّت بالمجتمع الجزائريّ تحمل كثيرا من الأسئلة نحو المجتمع والتاريخ الجزائري والهُوية، والثقافة الموبوءة بكثير من المفاهيم الخاطئة. وقد وجدت بطلة الرواية نفسها تحمل على عاتقها عبء وطنها وترتحل بهمومها ذات الطابع الإنسانيّ العربيّ الجزائريّ خارج الحدود وأينما حلّت في فرنسا أو لبنان أو في سوريا وفي العراق، كلّ ذلك في إطار قصّة عاطفيّة تحفّزها دينامية السّرد من خلال علاقة حبّ بين فتاة آتية من مدينة مروانة، من جبال الأوراس الأشمّ، و كهل عربي لبناني مغترب يعيش في البرازيل، وما يُحسب للكاتبة مواقفها الإنسانية المشرفة المعروفة عنها فهي مقاتلة عنيدة في الذّود عن القيم الجزائرية في كثير من المنابر الثقافيّة في العالم، منحازة دوما إلى صفّ الشعوب المظلومة الثائرة من أجل استرداد حريتها وكرامتها من براثن الاستبداد.

مضمون الرواية:

تحكي الرواية (الأسود يليق بكِ) قصة حب تعيشها بطلة الرواية (هالة الوافي)، وهي فتاة جزائرية تشتغل كمعلّمة في السابعة والعشرين من عمرها، يملؤها التحدي والإصرار والكبرياء وبين رجل أعمال عربي من أصول لبنانيّة يقيم في البرازيل متربع على إمبراطورية من الثراء يملؤه الغرور والتّعالي، ويدير سلسلة من المطاعم الفاخرة في

مختلف أنحاء العالم. رآها يوما تتكلم في مقابلة تلفزيونية، فشدته جرأتها وقوّة وحضورها وجاذبيّة أنوثتها، وقرّر أن هذه التي شدته وشغلت باله دون غيرها ستكون من نصيبه، فهو بمنطق رجل الأعمال لم يتعود الخسارة في حياته بل خلق ليربح فقط، لذلك حاول أن يقتفي أثرها ويلاحق أخبارها ويسخّر كلّ إمكاناته الماديّة لإغرائها وإبهارها علَّه بذلك أن يأسرها كما استطاعت هي أن تأسره بجمالها و لفرط انجذابه نحوها، سمع نبض خفقان قلبه عند دخول هذه المرأة حياته من الباب الواسع.

رآها لأول مرة على شاشة التلفاز بفستان أسود أنيق جذّاب، تكرّرت لقاءاتهما بعد ذلك وكان يرغب في كلّ مرّة أن يراها ترتدي اللون الأسود لأنه يليق بها.

غادرت البطلة هالة الوافي الجزائر إلى سوريا مع والدتها التي أصرت على الفرار من الجنون الأعمى للإرهاب الذي قتل أعزّ الناس إليها –أخوها ووالدها– وكانت هي أيضا مهدّدة ومرشّحة للموت في أية لحظة، جريرتها في ذلك أن تستأنف مشوار والدها في الغناء ومن يحاول اقتحام ميدان الغناء والموسيقى فقد تحدّى الموت والإرهاب اللذين يتربّصان بكلّ جميل في هذا الوطن، لكن لم تكترث لشيئ، ففي الذكرى الأولى لاغتيال والدها شاركت في الحفل الذي نظمه بعض أصدقائة تخليدا لذكراه، وبالمناسبة اختارت الأغنية الأحبّ إلى والدها المتوفّى، وبذلك واجهت الإرهاب بالغناء وليس بالدّموع.

كانت العلاقة بين (هالة الوافي) وطلال هاشم يحكمها التحدي والغرور والكبرياء هو بماله وسلطته وصبره وغروره وهي برهافة إحساسها ورقة قلبها وكبريائها وكرامتها وقضيتها، لم يستطع أن يمتلكها، فهي لم تكن فتاة عادية فقد علمتها الحرب الأهلية في الجزائر الجلد والصبر فأوجاع الوطن وجراحه لا تغيب عن وجدانها.

تقوم عمّة هالة بزيارة لبيت أخيه فتوقظ الكثير من المواجع وتثير بعض التّساؤلات هل الأهم إنقاذ الوطن أم تطبيق العدالة ؟ خُلق التّذكّر كمقابل للنسيان، لأن القاتل هذه المرّة جزائريّ وليس فرنسيّا، ولكن أمها المرأة المكلومة غير مستعدّة للغفران لمن تسبّب في

مأساتها، فهي لم تغفر لمن قتل أباها قبل ثلاثين سنة في حماة، فكيف لها اليوم أن تغفر لمن أخذ منها فلذة كبدها وزوجها قبل عامين(!) رفضت قبول الدية التي قدمتها الدولة الجزائرية لأهالي ضحايا الإرهاب. كيف تقبل دية عن جرائم ارتكبت أمام عينيْها، هي بحسب ما علمته من قانون العفو والوئام الوطني التي ترعاه الدّولة، يسقط حقّ الملاحقة القانونيّة عن مرتكيبيّ الجرائم الإرهابيّة، مهما كانت فظاعتها. فهي في اعتقادها أنّ جنون الغفران لا يقلّ فظاعة عن جنون الإرهاب.

وحزن اليوم ينسي الحزن الذي قبله، وحيت تعرّفت عن هموم الإخوة في العراق نسيت ما ينسي همّها أحيانا متابعة الفضائيات الإخبارية ومشاهدة الغزو الأميركي وسقوط بغداد. وبذلك يحدّد الإطار الزّمني، حيث لعبت قناة الجزيرة الاخبارية القطرية دورا كبيرا في ترويج لمشاهد عن سجن أبو غريب، وفضائح التّعذيب التي ارتكبها الجيش الأميركي في حقّ الأسرى العراقيين.

كتبت أحلام مستغانمي روايتها تحت تأثير إيقاعي موسيقي وشعري من البداية إلى النهاية فتعابيرها كأنها مقاطع شعرية،وإيقاعاتها لها تأثير فعّال على المتلقي. فكانت الموسيقى حالة نفسية وروحيّة تخلّصها من أعباء الواقع المُرّ. حتى أنها عنونت أحد مقاطع الرواية بمقولة للفيلسوف الألماني نيتشه (الموسيقى ألغت احتمال أن تكون الحياة غلطة).

ومن روح الموسيقى استمدّت شجاعتها لتلبّي نداء الحبّ وتتفتّح أزهارقلبها ترقص على ركح الحياة، وعلى أنغام نهرالدانوب الأزرق، وتراث الأناضول المسكون بروح جلال الدين الرومي ورقصته المولويّة ذات الحركة الدّائرية تستيقظ معاني الحياة كما تقرب الحركة –الرقص الصوفي– عندما يرتفع عن الأرض تاركاً كل شيء تحت أقدامه. فليس ما هو أقدر من الموسيقى على ترجمة الأحاسيس والدخول للأعماق النفس الانسانية.

وبدافع من شغف الكتابة كانت تتنقّل كالنحلة من زهرة إلى أخرى أيْ من جزء لآخر أو من حركة إلى حركة أخرى، فالرواية أربعة حركات يماثل تماما حركة الأركسترا، وكأنها نوتات مضبوطة، بخحيث أخذ لكل جزء منها عنوان لا تترك بينها فراغات بيضاء، فهي تريد أن تقول الكثير، وكل ما يدور في عقلها من أفكار حول هذا العالم الذي يعجّ بالمتناقضات لا تريد أن تترك بياضاً فهي لا تريد الإفصاح عن كلّ شيئ وفي نفس الوقت غير مولعة بالغموض، ليس لديها ما تخفيه حتى تفصح عنه.

بدأت الكاتبة من النهاية بطريقة سينمائيّة ذات طابع تجريبي تحفّزه الرؤية المابعد حداثيّة التي يصطلح على تسميته بالاستباق الزمني أو الفلاش باك، تصفه الكاتبة قائلة: "كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق على سره لن يعترف حتى لنفسه بأنه خسرها، سيدعي أنها من خسرته"، وبلغة أدبية جميلة وعبارات دقيقة مفعمة بالحكمة والفلسفة تأسر القارئ :"كما يأكل القط صغاره، وتأكل الثورة أبناءها، يأكل الحب عشاقه".

وبصوتها تحررت من ألمها وحبها عندما أطلت على مسرحها في العراق تغني بحرية للعراق الموجوع، وللناس جميعا عداه. ليس ثوبها بل صوتها هو من يأخذ بالثأر، من ذلك الحفل الذي أجبرها فيه يوما على ألا تغني لسواه، كان صوتها الليلة يغني لحريتها فقط يصدح احتفاء بوجودها على ركح الحياة، صوتها الليلة لا يحب سواها، فهي على حدّ تعبير الكاتبة لأول مرة تقع في حب نفسها، ومن هنا صارت الموسيقى بالنسبة إليها أكثر من إيقاع وصوت إنّها كينونة وجودها، لنتتهي الرواية بإيقاع موسيقي وكأنها سمفونيّة الخلود:

"أيتها الحياة،

دعي كمنجاتك تطيل عزفها..وهاتي يدك..

لمثل هذا الحزن الباذخ بهجة..راقصيني.."

وكأنها بعد أن تعافت من الألم في حبها أرادت أن تقول أنها لم تندم على الحب.. وهي مستعدة للحب والرقص من جديد. .

1- الكتابة النّسوية:

إذا أردنا الحديث عن الكتابة النّسويّة في موروثنا السّرديّ العربي لايمكن أن نغفل الفعل المؤسّس لهذا النّوع من الكتابة في تاريخنا والذي يذكّرنا بأول ساردة عرفتها السرديّة العالميّة هي (شهرزاد) بطلة قصص (ألف ليلة وليلة) التي ترجمت لمختلف لغات العالم والتي استطاعت أن تنقذ الأنونة من بطش الذّكورة المتوحشة المتمثّلة في وحشية الملك (شهريار) وقد يستوقفنا هنا تخريج سيميائيّ حاول من خلاله الناقد السعودي عبد الله الغذامي أن يخترق شِفرة العدد (1001)، إذْ يرى أنّ مجموع عدد أيّام حمل المرأة تُضاف إليها فترة الرّضاعة هو ما يساوي في مجموعه ألف ليلة وليلة، وشهريار لازمته شهرزاد هذه الفترة وكأنها قامت بما يشبه الحمل والرضاعة مجازيّا.[1] مفهوم الكتابة النّسويّة: **(Feministes Writing)**، فاعتبر أنّ الأوّل يعني ما تكتبه النّساء من وِجهة نظر النساء سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أيّ موضوع آخر، في حين يعني المفهوم الثاني الكتابة من وِجهة نظر نسويّة سواء كان موضوع هذه الكتابة من إبداع امرأة أو من إبداع رجل"[2]، بينما للروائية اللبنانية إيمان حميدان رأي ثالث فيه كثير من الإنصاف والوسطيّة، حين سئلت عن موضوع ضبط المصطلح بين الرواية النسوية والرواية النسائية قالت أنا أكتب رواية عن النساء. بمعنى لاهاته ولاتلك، وفي هذا الشأن قالت الناقدة الأمريكيّة فيرجينا وولف: "بأنّ السّرد منطقة نسائيّة منذ زمن بعيد"[3]، إذن يمكن القول إذا كان السّرد غريزة إنسانيّة فإنّ المرأة من هي الأكثر ارتباطا به لكونه

[1] ينظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص85-89.

[2] عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائيّة، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، ط1،2011، ص22.

[3] فرجينا وولف: تر: رضا الظاهر، دراسة في كتابة النساء، دار المدى دمشق، ط1، 2001، ص125.

متنفسا لها وأداة تعبير ومقاومة في وجه الظلم الذي لحق بها من المجتمعات الذّكوريّة. ومن هنا ظهرت كتابات نسويّة كثيرة ترافع عن المرأة وانشغالاتها في العصرالحديث سواء في الغرب أو الشّرق من هؤلاء النسوة في العالم العربيّ نذكر: مي زادة وعائشة التيمورية وسهير القلماوي وبنت الشاطئ وغيرهنّ من جيل التّأسيس.

أمّا في العصر الحديث فقذ عنّت كثير من الأقلام في الجزائر تمارس فعل الكتابة باللغة العربيّة وباللغة الفرنسيّة ونذكر من هؤلائ الروائيّة آسيا جبار والروائيّة والمجاهدة زهور ونيسي، فهذه الخيرة بقيت وفية في كتابتها للوطن والثورة وللمرأة الجزائرية المرتبطة بقيم العربية والإسلام، إذن الكتابة النسوية في الجزائر ليست حدثا جديدا بل لها حضورها في تاريخ الكتابة الجزائرية، لكن مع الفارق في الرؤية وفي المنطلق ربما لكلّ جيل من الأجيال انشغالاته التي تختلف حتما عن الجيل الذي سبقه، وقد يكون الجيل الموالي لجيل الثورة والمتأثر بالخطاب التّمجيدي للثورة التّحريرية قد حاول الإفلات من قبضة الإيديولوجيا الاشتراكيّة ومن الكتابة تحت الإرغام الأيديولوجي، وذلك طبعا بفضل التّحوّلات التي عرفتها التّطّورات الثّقافية والاجتماعيّة والسياسية التي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال، بحيث كانت أحداث أكتوبر 1988 حدثا مفصليا في تاريخ الجزائر المستقلّة وما تبع هذه الأحداث من تحوّلات في البنية الثقافية والاجتماعيّة في المجتمع الجزائري إذْ عرفت الجزائر في هذ الفترة اقتتالا لامبرّرله وسفكت دماء الجزائريين ودبّ الخوف واستشرى الإرهاب وعاش المجتمع الجزائري بكلّ كيانه حالة من الاختلال في موازين القوة، ففي ظلّ هذه الظروف لم يبق المبدعون وفي مقدمتهم الكتاب بمنأى عمّا يحدث أمام عيونهم من قتل وإجرام في حقّ الإنسانيّة الجزائريّة.

فظهرت هذه المرة كتابات مختلفة عمّا سبق أن تعوّت عليه الذّائقة الجزائرية كتابات اضطلع بها كتّاب رجال من أمثال واسيني الأعرج وبشيرمفتي وغيرهم ومن النساء أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق وغيرهنّ، ترصد الظاهرة الجزائرية وتحلّلها

وتفضح نواياها بلغة مشحونة بالألم والأحزان، ولكن قبل الحديث عن نماذج من الرواية الجزائرية النسوية، علينا أن نحدّد مصطلح النسوية عملا بقول القائل إذا أردت أن تخاطبني فحدّد مصطلحاتك، إذن ما معنى النسوية؟ وما تعنى النسائيّة وما الفرق بينهما؟، ففي هذا السياق يجيبنا الناقد رضا الظاهر رافعا اللبس بين المعنيين ويسعى "إلى عدم الخلط بين المفهومين، من حيث أنّ الأول ليس مرادفا للثاني ذلك أنّ النّسويّة حسب الناقد مشروع سياسيّ واجتماعيّ، مؤهّل للقبول أو الرّفض من قبل النّساء أنفسهنّ بمعنى أنّها ليست تجربة مشتركة بين جميع النّساء."[1]

2- عتبات النّص الروائي في "الأسود يليق بك"

2-1 الغلاف:

غلاف رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي

[1] عبد النور إدرسي: م س، ص22.

الغلاف: تتطابق صورة الغلاف كثيرا مع مضمون الرواية التي يغلب على غلافها البياض الناصع كرمزية للسلام والسكينة وهو ما يتوافق مع صورة المرأة التي تنحو دائما إلى السلم والمودة، وتتوسطها خمس زهرات من أزهار الزّنبق التي تتفق كلّ الأساطير على أنّها رمزية للحب والوفاء نحو الآخر ففي الأسطورة الفارسيّة مثلا، تذكر أن شابا اسمه (فرهاد) وقع حب فتاة اسمها (شيرين)، وقد وصله يوما خبر نعيها، فما كان منه إلا أن امتطى صهوة جواده قافزا من أعلى قمّة الجبل ليلتحق بها فلقي مصرعه، وحيثما كانت نقطة من أثر دمائه تنزف، تنبت زهرة التوليب أو الزنبقة السوداء، وذلك رمزا لإخلاصه ووفائه لحبّه ومن هنا ارتبطت هذه الزهرة بالمثيولوجيا الفارسيّة كرمزية للمكان ترمز للحب والوفاء.

يضاف إلى ذلك أنّ الأساطير القديمة تقول عن الزهرة بأنها في الأصل امرأة ماتت وتحوّلت إلى زهرة بمعنى آخر أنّ أصل الزهرة يحمل دائما دلالة الأنوثة.

أمّا عن اللون البنفسجي للأزهار، فإنّ هذا اللون يصنّف في دلالة الألوان بلون الأنوثة فهو لون يمكن القول عنه أنه حكرٌ على الإناث وليس على الذّكور في المنظومة الثقافية الشرقية على وجه الخصوص، وفيما يتعلّق بالعدد خمسة للأزهار، ربما أردات به الكاتبة عدد النّساء الوارد ذكرهنّ في الرواية كلّ حسب دورها، وهنّ: الأولى: الساردة، والثانية: البطلة، والثالثة :أم البطلة، والرّابعة: نجلاء (ابنة خالتها)، والخامسة :عمّة البطلة التي لم تذكر لها اسما في الرواية. وتبقى إشارة أخرى قمينة بالذّكر وهي أنّ العنوان يمكن قراءته من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، أي (الأسود يليق بك) أو(بك يليق الأسود) وهذه القراءة والقراءة العكسيّة تكرّس اللمسة المابعد حداثيّة في صياغة العنوان كواجهة استقطابيّة نحو مضمون النّص.

2-2 عتبة العنوان:

وصيغ العنوان في شكل ثلاث وحدات معجميّة الوَحدة الأولى(الأسود)الوَحدة الثانية، (يليق) الوَحدة الثالثة، (بك)، ويراد بها في اعتقادي المثلث الذي تتأسس عليه النواة الأولى للأسرة التي تتكوّن من ثلاث أضلاع هم: الأب والأم والأولاد ,هم من من يشكّلون في حقيقة الأمر الأسرة والتي تتوسّع إلى قبيلة لتؤسس الجماعة الكبرى التي نصطلح على تسميتها سوسيولوجيا بالمجتمع، ومن هنا يأخذ هذا العدد في جوهره دلالة المجتمع الجزائري القائم على هذا النمط الاجتماعي من خلال من تركيبته الإنثنيّة ولأنّ الرواية تتحدّث عن علاقة حب بين طرفين عربيين إحداهما جزائرية والآخر لبناني، شاهدها لأول مرة بفستان أسود أنيق جذاب، بقيت صورتها مسكوكة في مخيلته لا تفارقه وأحبّها أيضا وهي ترتدي اللون الأسود لأنه يليق بها، ومن يعنّ لنا العنوان في صورته المتوارية الغائرة في ثنايا النص.

إنّ الاهتمام بالعنونة (**Titrologie**) يأتي في سياق الدّراسات النّقديّة والأدبيّة الثائرة على الأساليب التقليديّة المستنفَدة والتي تسعى إلى إعادة الاعتبار إلى الهوامش ومنها العنونة وذلك على حساب المتون التي ظلّت تستأثر زمنا طويلا بحضور نقدي واهتمام من طرف المشتغلين بالدّرس النّقدي الأدبي، وفي الحقيقة هذا الاهتمام بالعنوان مَتَأتٍ من ثورة فلسفيّة زاحفة على كلّ ما هو ثابت، وتؤطّر هذه الرؤية نظرية ما بعد الحداثة التي يقودها في شقّها اللغوي الفيلسوف الفرانكو جزائري جاك دريد، بحيث " ركّزت الدّراسات النقديّة في المرحلة التي سبقت ظهور الدّراسات اللسانيّة على النّص مهملة الوظائف الأخرى التي تلعبها هوامش النّص أو العتبات النّصيّة كما يسميها جيرار جينيت، كالعناوين الرّئيسيّة والفرعيّة والمقدّمات والاستشهادات والحواشي والإهداءات.

وقد جاء هذا التحوّل متلازما مع التّحوّلات التي أحدثتها نظرية التّفكيك عند ظهورها في مطلع السبعينيّات من القرن العشرين، حيث عملت على تحطيم سلطة المركز

ومرجعيّاته في الفكر الأوروبي، ممّا أدى إلى إعادة الاعتبار إلى الهوامش وفي مقدّمتها العنونة التي أخذت تحتلّ موقعا همّا في الدّراسات اللسانيّة والسيميائيّة والدّراسات الشّعريّة والنّصيّة التي انشغلت بدراسة وظائف العنوان وشعريته نظرا لأهمية الوظيفة الاتصاليّة التي يقوم بها بدلا من السياق من خلال أولية موقعه في عملية الاتصال ودوره في إكساب القارئ المعرفة بالنص"[1]، ولم يعد العنوان علامة فارغة من مدلولها بل صارت مُحمّلة بحمولة دلالية يُستَعصى على القارئ فهمها إن لم يمعن النّظر في النّص وعلاقته بعنوانه، فالعنوان كالرأس من الجسد كلّ منهما يتمّم الآخر، وأيّ اختلال في العنوان هو اختلال في فَهم نصّه، وهنا نقصد العنونة الإبداعيّة وما تحمله من انزياح وما تحدثه من تشويش في ذهن المتلقى، فهذا اللقاء الأولي بين المتلقى والعنوان إن لم يكن صادما واستفزازيّا في الوهلة الأولى فهون في اعتقادنا فاشل في نبضه الشعريّ. يقول عثمان بدري: " إنّ البناء اللغويّ للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنيّة تتجاوز دائرة الوظائف (البراجماتيّة) ممثلة في لفت الانتباه والإخبارالإعلام، فهي تفسر طبيعة الاتّجاه الفني للكاتب كما تؤشر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزا عند هذا الأديب أو ذاك، والأهم من كل ذلك أنها تستطيع -إذا أحسنّا استثمارها- أن تكون مؤشرا أوليا مُهمّا يستقطب داخله آفاق البنية الدّلالية المركزيّة أو الأساسيّة التي يقوم عليها البناء الروائي كلّه"[2].

وقد عرف عن الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي اهنمامها بالعنونة بل يمكن القول انّ عناوينها لها شعرية خاصة كعنوان رواية (ذاكرة الجسد)، فهو يصلح أن يكون عنوان قصيدة شعرية كما يصلح أن يكون عنوان رواية كما هم الحال ربّما لأنّ هذه

[1] دوريات عربية: ماجد مصطفى، مجلة (فصول، عدد خاص،، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، ع69، السنة 2006، ص313.

[2] عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص30،29.

الرواية كتبتها وهي مازلت تحت وطأة الشعر لكونها أوّل رواية من شاعرة، غي أن ما يُعرف عن الكاتبة اهتما بالعناوين التي تنبض أيضا بالأنوثة المتمرّدة، حتى قبل أن تصير روائية مثل ديوانها الشعري (لحظة عُري) أو (ذاكرة الجسد)، أو (الأسود يليق بك) قد تكون تقصد به في لاوعيها المرأة القسنطينيّة التّقليديّة التي كانت تلبس إلى عهد قريب (الملاية السوداء) أمّا رواية (عابرسرير)، و(عليك اللهفة) و(نسيانكم) و(قلوبكم معنا، قنابلكم علينا)، لاتخلو من هذه الدّلالات الأنثويّة الاستعلائيّة إن لم نقل الجنسيّة إذن تتداخل في هذه العناوين الدّلالات المتّصلة بلغة الشّعرمع الدّلالات المتّصلة بلغة النّثر،يضاف إلى ذلك رائحة الأنوثة التي تطبع هذه العناوين.

في هذه الرواية تتقاطع محنة البطل الرئيسي مع محنة الوطن – بطل يبحث عن الأمان كالوطن – ضياع الأمان والحب وضياع الوطن شيئان متلازمان، البطل الذي عاش نكسة أسرية وعاطفية من خلال ضياع الوطن، هو مشهد من مشاهد جزائر العشرية السوداء حيث القتل والموت والاختطاف، إنّه ما يشبه الحرب الأهلية تقرع على الأبواب طبولها.

2-3 الإهداء:

"إهداء

سألتها:

– والآن.. أتندمين على عشقٍ التهمَ تلابيب شبابك؟

ردت بمزاج غائب:

– كانت سعادة فائقة الاشتغال، لا يمكن إطالة عمرها، كل ما

استطعته إيقاد المزيد من النار.. لأطيل عمر الرماد من بعده.

من أجل صديقتي الجميلة، التي تعيش على الغبار الذهبيّ

لسعادة غابرة، وترى في الألم كرامة تجمّل العذاب، نثرتُ

كلّ هذه النوتات الموسيقيّة في كتاب.. لعلّي أعلمّها الرقص

على الرماد.

من يرقص ينفض عنه غبار الذاكرة.

كفى مكابرة.. قومي للرقص.

أحلام"[1]

جيئ الإهداء كتقنية لُعْبوية في الرواية مرتبط ارتباطا لا انفكاك له مع مضمون الرواية هي طريقة جديدة تشتغل عليها الرواية الجديدة المجافية للأساليب التقليدية المستنفدة التي كانت فيها الإهداء منفصلا تماما على الرواية ولا علاقة له مع الرواية ومضمون أحداثها، إذ كان الإهداء يخضع لمزاج الكاتب يهديه لمن يشاء من الأقارب والأحبة وربّما يتزلّف به للسلطة أن شاء ذلك بينما هنا الأمر يختلف تماما عما كان سابقا، فالإهداء جزء لايتجزّا من حيثيّات الرواية، ومكوّنات مشهديتها العامّة ويستدرج المتلقي في خوض مغامرة القراءة والوقوف على جوهر الرواية. إذن ما يعرف بالعتبات الأولى للنص الروائي على حدّ تعبير الناقد الفرنسي جيرار جينيت لها دور أساسي في توجيه المتلقي والتّاثير عليه، وكانت هنا لغة الإهداء فيها كثير من الشّعريّة بحيث حضرت آلام الشاعرة أكثر من حضور أحلام الروائيّة.

3- الفضاء الروائي:

قد يتسع مصطلح الفضاء ليشمل مجمل حركة عناصر السرد في الرواية، و في رواية (الأسود يليق بك) نجد مفهوم الفضاء يتسع إلى حدّ كونه صار شريكا في صناعة تفاصيل الحدث وكأنّه أي الفضاء يتقاسم البطولة بطل الرواية، إذا علمنا الفضاء هو مجموع الأمكنة المؤثّثة بأفعال الشّخصيّات وأقوالهم وحركاتهم وطموحاتهم وانتصاراتهم وانكساراتهم، فالروائي لا يتّسع له مكان واحد بل إلى مجموعة من الأمكنة النابضة

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط7، 2013، ص5.

بالحركة والتي تتماثل مع الواقع، ففي رواية (الأسود يليق بك) مثلا يتمظهر الفضاء في صور متعدّدة من الجزائر إلى فرنسا ولبنان وسوريا ومصر وسويسرا، وهي أمكنة تعودت الكاتبة أن تزورها في إطار العمل. وكذلك نجد الفضاء الذهني الذي تدور أحداثه داخل الشخصية نفسها، وهو ما يشبة تقنية تيار الوعي التي تعتمل أفكارها داخل الشخصية الروائية.

وداخل هذا الفضاء العام تتوزع الأمكنة وتتشكّل هُويتها الاجتماعيّة منها على سبيل المثال: الفضاء المُعادي: وعادة ما يكون مرادفا للفضاء العقابي مادام الأول يأسر الأفكار والثاني يأسر الأجساد وتتمثل لنا هنا في صورة شخصية البطلة هالة الوافي وعلاقتها بموطنها الأصلي (القرية) وبوطنها الجزائر إبان العشرية السوداء، في مثل هذه الظروف صار الإبداع جريرة يُعاقب عليها المنطق المعادي للحياة بالموت وهي التي سبق لها أن افتقدت أباها وأخاها في هذه الأجواء العُنْفيّة وهذا المناخ الذي يحفّزه الجنون المتعطش للموت والخراب عشّش الإحساس بالخوف في نفوس الناس بل وفي كلّ مكان من المدينة وصار الأفق في عيون الجزائريين مصبوغا بلون واحد هو اللون السّواد.

اختارت البطلة السفر مع أمّها إلى المشرق العربي إلى سوريا والبنان حيث الأمان، وهناك اكتشفت نفسها مرة أخرى واستغلت أجواء الإبداع والحرية وانبعثت كالفينيق من رمادها، بعيدا عن هواجس الخوف والإرهاب التي كانت تلاحقها في الجزائر.

3-1 تيمة الإرهاب (أشكاله وتوظيفاته)

قد يكون لفظ الإرهاب مادّة زئبقيّة توظّف بالطريقة التي يرغب فيها الأقوى، فالقوي هو من يضع الأسماء أشياءها كما يقال، قديما نعت النازيّون الألمان الثوار الفرنسيين بـ (الإرهاب) لأنهم رفعوا السّلاح في وجههم دفاعا عن وطنهم، وسمّت السلطات الاستعماريّة الفرنسيّة بدورها ثوار جبهة التحريرالوطني بـ (الإرهابيين)، وأطلق الكيان الصهيونيّ على الفلسطينيين (إرهابا) حتى وإن تعلّق الأمر بالأطفال أو رجال يمارسون

السياسة بعيدا عن العنف أو كلّ من يتبنى القضية الفلسطينية مشروعا تحرّريّا، إذن هذه الكلمة التي تسمى إرهابا خضعت لمزاج الغرب كثيرا في مواجهة الحركات التّحررية في العالم وفي العقود الأخيرة كرّس الخطاب السياسي في الغرب وبمؤزارة من الدّعاية الإعلاميّة الصهيونيّة صورة الإرهاب بالمسلمين بل وعمّمها على جميع المسلمين، وصارت أية جريمة تحدث في العالم تنسب إلى مسلم جورا وظلما ولو كان بريئا إنّ هذا الانحياز الأعمى ساهم في اختلال العلاقات بين الغرب والشرق لأنّ ببساطة الإرهاب لا لون له ولادين له الإرهاب عدوّ للحياة. لكن ماحدث في الجزائر هو الإرهاب بعينه لسبب بسيط وهو إرهاب مُعادي لكلّ مظاهر الحياة والجمال، ولم يستثنِ أحدا من الجزائريين سواء أكانوا كبارا أم صغارا أم كانوا نساء أم رجالا أو مثقفين أم أميين واستهدف الزرع والضّرع وكلّ من أراد أن يقف إلى صفّ الجزائر الجميلة، باختصار الإرهاب هو الشّر بعينه ومُعادٍ لكلّ القيم الإنسانية مهما كانت الذّرائع والأسباب والشّعارات المُغالطة.

من هنا ظهرت انعكاساته في الكتابات الروائيّة ومنها الرواية النسويّة الجزائرية تعبيرا عن روح الأزمة من خلال تفاعل الروائي الواقعيّ مع مجتمعه الذي عاش كابوس الرّعب والذي اصطلح على تسميته بـ (العشرية السّوداء) عايش أحداثها كل أبناء الجزائر من مختلف الشرائح الاجتماعيّة، فجاءت بعض الأصوات تبوح عن حالة من اليأس والاستيلاب الروحي، فاستطاعت الرواية أن ترصد هذه الحالة وتقبض على هذه اللحظة التاريخيّة للإنسان الجزائري في ظلّ الإرهاب من خلال الأدوارالتي أُسندت لأبطال الرواية. ومن المشاهد التي يواجه بها الإرهاب ما قالته البطلة، حين قرّرت أن تواجه الإرهاب بالكلمة المساندة للوطن للحياة: " قرّرت أن أؤدّي الأغنية الأحبّ إلى قلبه، كي أنازل القتلة بالغناء ليس أكثر.. إن واجهتهم بالدموع يكونوا قد قتلوني أنا أيضاً."[1]، قد تكون هنا الكلمة أسلوب نضال من أجل الحياة وأداة مقاومة في وجه العدو الذي يتربص

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص16.

بكلّ ما هو جميل في جزائر العزّة والكرامة، لأنّ من أَحبّ الجزائر أحبّه الجزائريّون أيضا من خلال الكلمة "تنازل الإرهابيين بملء حنجرتها"[1]

كان الجزائريون يقتاتون يوميّا من أخبار المذابح والمجازرالتي تصنع يوميّاتهم عبر الصحف والتلفزيون، ومن هذه الأخبار مجزرة بن طلحة في الجزائر التي لاينساها الجزائريون مهما طال الزمن: "بعد أيّام، حين نقلت الصحافة أخبار مذبحة بن طلحة التي نحر فيها الإرهابيّون 500 قرويّا"[2].

وهنا دخلت الجزائر في نفق مظلم قد لاتُعرف عواقبه ففي المدن الاغتيالات تطال كل شرائح المجتمع خاصة منهم العناصر الفاعلة في المجتمع، أمّا في الأرياف فقد هرب القرويون من قراهم وتركوا كلّ مايملكون وراءهم بحثا عن الأمان وخوفا من القتل الاستعراضي الذي يلاحقهم من الجماعات المسلّحة في الجبال، وبالمقابل شيّدت السلطات المعتقلات في الصحراء لكلّ من له سوابق سياسية معادية للدولة الجزائرية باسم الدّين، وأحيانا قد يكون أحد المعتقلين ضحية انتمائه دون أن ينخرط في العنف السياسيّ ضدّ الدّولة الجزائرية ورموزها. " كانت معتقلات الصحراء تضمّ عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء، فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم، أو محاكمتهم، لانشغالها بمن احتلّوا الغابات والجبال، وأعلنوا الجهاد على العباد والبلاد."[3] كانت الحياة في الجزائر تسير نحو الأسوأ حين قرّر كثير من الشباب الانخراط في الجماعات المسلحة دون سابق وعي؛ إذْ أنّ الأمر هنا يتعلّق بـ (منْ يقتل منْ)، وكثر القتل واستباح الجزائريّون سفك دماء بعضهم، وصدق من قال يومها: من ينقذ الجزائر من بعض الجزائريين، لأنها صارت ساحة للقتل والموت واستبدّ الخوف بالجزائريين ولم تعد الحياة كما كانت "كان في كل حي شبكات تجنيد، كما شبكات لاختطاف الأطبّاء والتقنيّين وكل من يحتاج الإرهابيون

[1] م س، ص33.
[2] م ن، ص35.
[3] م ن، ص69.

إلى مهاراته. أقنعوه بأن يلتحق بالجبال، ليضع خبرته في إسعاف (الإخوة) هناك ومعالجة جرحاهم."[1]

وتحوّلت الجزائر الجميلة بتاريخها ورجالها ونسائها وطبيعتها الخلابة وثرواتها العظيمة التي تعرف بها إلى مقبرة لوأد الأحلام والأجساد معا. "ضمن المتابعة اليوميّة لما درج على تسميته (المذابح الجزائريّة)، كلّ هذه الأخبار كانت تتناقلها الصحافة الوطنيّة وتضيف عليها الصحافة الأجنبيّة ما تريد من تلفيق لتخرّب صورة الجزائر الجميلة وكانت المرأة الفنانة تتلقف الصحافة قصّتها،وها قد غدت رمزاً للنضال النسائي ضد (الإسلاميين) و(العصفورة التي كسرت بصوتها قضبان التقاليد العربية متحدية من قصوا جناحيها)[2].

وعمّ الجنون كلّ مكان ولم يعد يفرّق بين الإنسان والأشياء وبين طالب ذاهب إلى المدرسة وشيخ ساع إلى المسجد ليؤدي صلواته " ففي تلك الأيام، كان المهم أن تحفظ رأسك لا أن تحفظ درسك، مذ درج الإرهابيّون على قتل كلّ من يحمل محفظة مدرسيّة، مُدرّساً كان أو تلميذاً."[3] وكلّما طالت الأحداث تعفّنت وتمدّد الإرهاب ليطال فئات أخرى مسالمة من المجتمع الجزائري وهي فئة النساء اللاّئي كنّ بعيدات عن المشهد غير أنّ الإرهاب الأعمى جعل منهنّ أهدافا سهلة، وطوّع بعض المقولات الدّينيّة حتى يقنع نفسه بنفسه ويمارس عليهنّ هوايته السّاديّة وكثرت النساء المختطفات والمُغتّفات والمغتصبات "يُعالج الجرحى ويولّد النساء المغتصبات اللائي (سباهنّ) الإرهابيّون بذريعة أنّهنّ بنات وزوجات موظفين أو عاملين في (دولة الطاغوت)"[4]، من السهل أن تقنع إنسانا بأنّ أفكاره

[1] م س، ص69.
[2] م ن، ص73.
[3] م ن، ص80.
[4] م ن، ص87.

خاطئة ولكن من الصّعب بمكان أن تقنع إنسانا أقنع نفسه بنفسه إنّه على صواب! "بل الإرهابيون يقتلون الناس بذريعة أنهم أقل إسلاماً مما يجب!"[1].

3-2 الإرهاب الاجتماعي والأسري:

قد تتحوّل فوبيا الإرهاب من حالة اجتماعيّة متفشية في الحياة إلى حالة نفسيّة مستبدّة بالإنسان، تطارده في كلّ مكان حتى ولو تعلّق الأمر وهو على الرّكح كما هو الحال بالنسبة لهذه الفتاة التي تتمثّل هواجس الخوف حتى في أقاربها، ما دام بواعث الخوف واحدة لايهم أن يكون من قريب أوبعيد " لقد غيرّ تهديد الأقارب سلّم مخاوفي. إنّ امرأة لاتخشى القتلة، تخاف مجتمعاً يتحكم حماة الشرف في رقابه. ثمّة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين... تصوّر حين وقفت على الخشبة أوّل مرّة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيين أنفسهم. أنا ابنة مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف."[2]، وبلغة استحضاريّة راحت الفنانة تعاتب من تسبّب في تعاسة طفولتها فهي تعيش حالة من الخواء العاطفي مصدره أقرب الناس إليها وهما الوالدان، وقد يكون الوالدان هما ضحية مثل ابنتهما لأنّ المشكلة هي مشكلة مجتمع تأسّس على علاقة وظيفيّة خالية من أية تواصل عاطفي بين أبنائه. إذن الحرمان هو نتيجة الإرهاب الأسري والسياسي أيضا" هو لا يدري أن لا أحد أهدى إليها ورداً قبل أن تصبح (نجمة). إنها كمن تكتشف على كِبر أنّها لم تمتلك يوماً دُميةً، وأنّهم سرقوا منها طفولتها. كلما قُدّمت لها باقة ورد، شعرت أنّها تثأر لمن قُمعت فيها أنوثتها. كما الليلة، تشعر وهي في عربة الورد هذه، كأنّها عروس"[3]، وهذا ماتقرّه البطله بصريح العبارة، لأنّ المجتمع ربط بين الحبّ والرذيلة وجعلهما في مستوى واحد ولذا في الثقافة التّقليديّة صار لفظ (الحب) من التابوهات التي لا يبوح به صاحبه إلاّ سرّا وخاصة إذا تعلّق الأمر بالمرأة فيتحوّل الأمر

[1] م س، ص194.
[2] م ن، ص16.
[3] م ن، ص21.

إلى جريمة لاتغتفر قد تودي بصاحبتها إلى الموت لأنّ مثل هذه الأفعال التي تصنّف بجرائم الشرّف تهتزّ لها العائلة كلّها، ولاتهدأ حتى تمحوَ عارها بقتل من ارتكبت هذه الجريرة. "في مدينتها تلك، الحبّ ضرب من الإثم، لا يدري المرء أين يهرب ليعيشه.. في سيّارة ؟ أم في قاعة المعلّمين ؟ أم على مقعد في حديقة عامّة؟"[1] والغريب في الأمر هنا لا يتوقّف الأمر عند الطبقة المحدود الثقافة بل يتعداه الأمر إلى أولئك المحسوبين على طبقة المثقفين كمعلمي المدارس "على سبيل المثال ونجد مصطفى خطيب هدى السابق يعلق على قصة الطفل الذي كتب رسالة حب لزميلته وقبض عليه الأستاذ ثم تم طرده من المدرسة "من صفّ ذلك الأستاذ سيتخرّج فوج القتلة القادمين. إنّ اليد التي تُعاقَب لأنّها كتبت كلمة أحبّك إنّما هي يد أُعِدّت لإطلاق الرصاص."[2]

ومن المشاهد التي تستذكرها الكاتبة الحرب الأهلية في لبنان التي جرت أحداثها أواسط السبعينيّات من القرن الماضي والتي جاءت على الأخضر واليابس وقد وضعت الحرب أوزارها، لارابح فيها ولاخاسر، بل الخاسر الأكبرفيها هو لبنان الوطن والجمال والخير "كان يدري أنّه سيعود إلى لبنان أكثر ثراءً، ممّن دعوه من أهله للإقامة بينهم، حتّى تهدأ الحرب الأهليّة[3]"، ولم تكتف الكاتبة بذلك بل راحت تنتقد الأوضاع اللبنانيّة والخدوش التي تركتها الحرب بين أبناء الوطن الواحد الذي تتعايش فية ثماني عشرة طائفة منذ الأزل بما يعرف عندهم بقاعدة العيش المشترك بين طوائف المختلفة" ثم إنّ بيروت السبعينيّات كانت مهووسة بالثقافة والتنظير. الكلّ كان فيلسوفاً على طريقته، جاهزاً، أيّاً تكن مهنته، لأن يصبح كاتباً، أو صحافياً، أو شاعراً.. بقدر هوسها اليوم بتخريج جحافل المتخصّصين في إدارة الأعمال، والمصرفييّن، وخبراء الكومبيوتر، وجرّاحي التجميل.

---

[1] م س، ص25.

[2] م ن، ص36.

[3] م ن، ص147.

تغّير العالم إلى حدّ لن تعثر فيه اليوم على أحد يباهي بأنّ ابنه يدرس ليصبح أستاذاً في الأدب، أو في الجغرافية، أو في التاريخ، أو الفلسفة. وظائف كثيرة مهدّدة بالتطهير المهنيّ وقد تنقرض ذات يوم لأنّه ليس لأحلامها من جيوب."[1]

و لأنّ لبنان تاريخيّا هو جزء من سوريا الكبرى قديما، فعرجت الكاتبة على حدث سياسي في سوريا عرف في ثمانينيّات القرن الماضي وفيه أباد فيه الطيران السوري انتفاضة الأخوان المسلمين " لقد عاشت أمّها الفاجعة نفسها في سنة 1982 يوم غادرت حماه وهي صبية مع والدتها وإخوتها، لتقيم لدى أخوالها في حلب، ما استطاعوا العيش في بيت ذُبح فيه والدهم".[2]

ومن مواقف الكاتبة الجريئة نقدها لسياسة الوئام المدني الذي تسامحت مع الإرهابيين والمجرمين القتلة في العشرية السوداء والذين تسبّبوا في إبادة الجزائريين واغتصاب الجزائريات وتخريب كثير من الممتلكات العامة والخاصة "في نوبة من نوبات العفّة، ألقي القبض ذات مرّة في العاصمة على أربعين شاباً وصبيّة معظمهم من الجامعيّين، وأودعوا السجن فيما كان الإرهابيّون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو! كان زمناً من الأسلم فيه أن تكون قاتلاً على أن تكون عاشقاً."[3]

وتحاول الكاتبة بلغتها الجريئة التي عودتنا عليها في أكثر من موقف أن تنتقد أوضاع الجزائرالسياسية والاجتماعية من خلال الرسائل التي يتمّ تمريرها على لسان بعض الشخصيات الروائيّة الفاعلة في المتن الروائي ومن هذه الأمثلة ما قالته على لسان مصطفى: "ما الذي يُخرج المرء عن صوابه غير أن يرى لصوصاً فوق المحاسبة.. ينهبون ولا يشبعون، ويضعون أيديهم في جيبك، ويخطفون اللقمة من فمك، ولا يستحون!

[1] م س، ص147.
[2] م ن، ص194.
[3] م ن، ص26.

إنّه القهر والظلم و(الحقرة) ما أوصل الناس للجنون. إذا فقد الجزائري كرامته فقد صوابه، لأنه ليس مبرمجاً جينياً للتأقلم مع الإهانة"

وترى الكاتبة أنّ من مثالب قانون الوئام هو التّغاضي عن جرائم الإرهابيين الذين ارتقوا بالأمس إلى مناصب عليا في الجبل بفضل سفكهم لكثير من دماء إخوتهم الجزائريين ومن هذه النماذج التي استفادت من العفو أنموذج عمار "بعد عام، نزل عمّار من الجبال (أميراً). رفعته جرائمه إلى مقام (أمير كتيبة). عاد مع التائبين، مغسول اليدين من جرائمه، بحكم قانون العفو العام. لكن من يغسل قلب أمّها النازف؟ وأيّ قانون ينسيها ترمّلها وثكلها؟".[1]

هذا هو مشروع السلم والمصالحة الذي تقدم به الرئيس بوتفليقة الذي يمكن توصيفه بالدّواء المرّ لكن في مرارته شفاء للبدن، والعرب قديما قالت آخر العلاج الكي، ولذا أراد الرجل أن يُخيّر بين مزيد من سفك دماء الجزائريين أو حقن دمائهم عن طريق التسامح والتّصافح ونسيان الماضي فاختار الرأي الثاني الذي زكّاه الجزائريّون في استفتاء عام ووافقوا عليه وبذلك عاد الهدوء إلى ربوع الوطن "في هذه بوتفليقة يعطيه الصحة.. يرحم والديه عمل شيء ما حد غيرو كان قدر عليه"[2] "لكن أمّها ليست جاهزة للغفران والصفح على مَن تسبّب في جراحها، هي لم تغفر لمن قتلوا أباها قبل ثلاثين سنة في حماه، فكيف تغفر لمن أخذوا منها ابنها وزوجها قبل عامين. رفضت قبول الدية التي قدّمتها الدولة لأهالي ضحايا الأرهاب. كيف تقبل دية عن جرائم، هي بحسب قانون العفو العام والوئام الوطني، لم تحدث، ويسقط عن مرتكبيها حق الملاحقة، مها كانت فظاعتها(!)

لأنّ تحقيق الأمن في الوطن لا يكون على حساب العدالة وإحقاق الحق، فضحايا المأساة الوطنيّة ليست لهم صفة الضحية، ما دام بالمقابل المجرم لا يحمل صفة المجرم.

---

[1] م س، ص154.

[2] م ن، ص196.

كلّ جرى للجزائريين والجزائريات على مدى عشر سنوات خلت لم يكن سوى حالة من الهستيريا قابلة للنسيان.

ويمكن للنساء المغتصبات أن يتحمّلن جريرتهنّ لوحدهنّ وأن يتصالحن مع مأستهن ويرضين بما أنجبن من لقطاء... فقد عفا الله عما سلف وعفا القانون أيضاعن المغتصب! "وعلى أهالي المفقودين أن يكفّوا عن إزعاج الناس بالتظاهر، وليغفروا لوطن فقد هو أيضاً صوابه!

وعلى ابن الرئيس محمد بوضياف أن يتوقّف عن مطاردة الحقيقة، ومساءلة الدولة عمّن اغتال أباه، فجرائم الدولة أيضاً يشملها قانون العفو!

أكثر من جنون الإجرام، يطالبك الوطن الآن بجنون الغفران. وبعد واجب التذكّر، أصبح المطلوب أن ننسى، لأن القاتل هذه المرّة جزائريّ، وليس فرنسياً. لقد عاد من نوبة جنونه أتقى وأكثر وطنيّة منك. والإرهابيون الذين كانوا يحرقون الأعلام الوطنية حالما يصلون إلى قرية، ينزلون الآن من الجبال وهم يعرفونها. والذين طال عنفهم، حدّ نبش عظام شهداء الثورة وإحراقها، لأنهم أسهموا بجهادهم في ولادة دولة علمانية، هم الآن يتنافسون على إثبات ولائهم للدولة كي يفوزوا بكرمها. "[1] إنّ مشاكل الجزائر مع أبنائها كثيرة ومتنوّعة، فلم يعد الإرهاب وحده هو من يهمن على عقول الجزائريين اليوم بل هناك إرهاب من نوع آخر صار يبتلع الجزائريين ولكن هذه المرة بمحض إرادتهم، وبشجاعة لانظير لها، وهي حين يختار شباب من مختلف الأعمار والمستويات الثقافيّة لركوب قوارب الموت والإبحار صوب شواطئ أوروبا أو ما يعتقدونه بالفردوس الفقود هناك " النذير أيضاً (أدّاه البحر). أخذه حيث (محال يولّي). حتّى جثمانه محال يرجع... أمّا الذين يعودون أحياءً، فسيواصلون كابوسهم في السجن. فالدولة التي تدلّل الإرهابي

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص196،197.

لأنه عاد بعد ضلالة، تُجرّم من هو جاهز للانتحار، لأنها وحدها تملك حق قتله بالتقسيط."[1].

إنّ المنتصر في الحرب هو من يكتب التاريخ، وهو أيضا من يضع للأشياء أسماءها، كم أنّ ليس للحرب حقيقة واحدة خاصة إذا كثر الرّواة عنها "في الجزائر، أدركت على حسابها أنّ الحروب ليس فيها حقيقة واحدة، ولا إرهاب واحد (...) بدأت مشاكلها حين راحت تصرّح للصحافة الحرّة، بأنّ ثمّة جزائر للقلوب وأخرى للجيوب، وإرهاباً سافراً وآخر ملثّماً، وأن كبار اللصوص هم من أنجبوا للوطن القتلة، فالذين حملو السلاح ماكانوا يطالبون هم من أنجبوا للوطن القتلة، لحظة توقّع أن يطلق أحدهم النار عليه، فربّما دلّ الأمن على مخابئهم.. إن رجلاً يقتل يوماً أحداً لا بدّ أن يُقتل!".[2]

اشتغلت الروائيّة أحلام مستغانمي على بعض مصطلحات العلوم الحديثة كعلوم الطبيعة والبيولوجيا مثلا: "لم تكن نجمة كانت كائناً ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرّج كي تكون أنثى يكفي أن تتكلّم."[3] الكائن الضوئي هو كائن غيري التغذية وضوئي التغذية أي أنها تستخدم الضوء لإنتاج الطاقة وتتقاطع هنا مع أنها تختلف عن أقرانها من النساء في استغنائها عن مستحضرات التجميل.

ومن المثيولوجيا القديمة ما قالته فشأن الأزهار التي تحولت من كائنات بشريّة إلى كائنات نباتيّة قائلة "تذكّر أنّه في الميثولوجيا، لم تكن الزهور سوى صبايا قتلتهن العاطفة، فتحوّلن إلى زهور. هذه امرأة من سلالة الزنبق، تحتاج إلى أن يسندها بقبلة."[4]

ومن المعارف الأخرى المصطلحات الصيدلانية والطبيّة في قولها: "فقد كان يحتاج إلى أخذ جرعات إضافيّة من صوتها، كمن يأخذ قرصاً من الأسبرين لمعالجة مرض

---

[1] م س، ص234.

[2] م ن، ص94،95.

[3] م ن، ص15.

[4] م ن، ص141.

مزمن. اكتشف مرضه للتوّ وهو يتابعها. كانت تنقصه امرأة مثلها كي يتعافى، ويتخلّص من كلّ الأجهزة الاصطناعيّة التي يستعين بها على حياة فقدت مباهجها"[1].

مستحضرة حادثة طريفة في التّحوّلات السياسية في أوروبا خاصة الدّول التي استقلّت عن الإتحاد السوفيني (سابقا) والتي دخلت في تجربة سياسية جديدة بين أبنائها فيما يتعلّق بالحكم، ومنها حادثة الرئيس الأكراني فيكتور يوشينكو الذي تعرّض لعملية تشويه من طرف خصومه السياسيين كادت أن تقضي عليه لعبت فيها مادّة سامة شديدة المفعول تأثيرا كبيرا على وجهه "شوّه المال وجهه كما شوّه (الديكوسين) وجه رئيس أوكرانيا الوسيم فيكتور يوشينكو، يوم سمّموه، فبدا مسخاً عن وجهه الأصلي."[2] الديوكسين اسم يطلق بصفة عامة على مجموعة من المواد الكيماوية شديدة السُّمية. ومن العلوم الحيوية التي استحضرتها الروائيّة الفيزياء من الحادثة التاريخية التي وقعت لإسحاق نيوتن" هو طاعن في المكر العاطفي، ويعرف كيف يُسقط أنثى كتفّاحة نيوتن في حجره. لكنّه يريدها أن تنضج على غصن الأنتظار"[3] قيل إنّ ثلاث تفاحات غيّرت تاريخ البشريّة، تفاحة آدم، وتفاحة نيوتن، وتفاحة آبل، ومن المؤشرات المصطلحيّة في التّغدية قولها: "ها قد أصبح يتصرف كصائد،يجمع كلّ التفاصيل عن ضحيّته. وماذا لو كان هو الضحيّة في حبّ كامل الدسم.. مكتمل الألم ؟"[4]

كما كان للمصطلحات الجيولوجية حضور استدعاه السياق العام لحركة السّرد "كلمتان كانتا كافيتين لإحداث تلك الارتجاجات بجدران قلبها. معه هي دائماً وسط حزام الزلازل."[5]، وراحت تقحم كلّ ما تعرفه من علوم وظيفيّة تصادفها في الحياة العامة منها الأوعية التي تقدّم فيها الأطعمة وطبيعة المواد التي تصنع منها "الذي يقدمّ لها العشاء في

[1] م س، ص18.
[2] م ن، ص285.
[3] م ن، ص71.
[4] م ن، ص72.
[5] م ن، ص171.

صحون البورسلين المغطّاة بأغطية فضيّة فاخرة، كما ليخفي عنها وجبة الحزن"[1] عبارة عن مادة تستخدم لصنع الأواني المنزلية والتماثيل، وبعض المصطلحات الأخرى سواء أكانت على صلة بالموضوع أو على غير صلة منها على سبيل المثال: "في لونين من كريستال شواروفسكي الأسود والأبيض. هي حتماً أغلى هديّة اشترتها في حياتها"[2].

وكانت الفلسفة الوجودية أسئلتها الثائرة في أوروبا تحدث ضجيجا مدويّا بأفكارها للقيم الإسلاميّة، بدعوتها الإنسان التّحرّر من الدّين والمعتقدات وأنّ الإنسان هو من يحقّق وجوده في الحياة، أنّ الإنسان حرّ في أفعاله يستطيع أن يصنع نَفْسه كما يبدو له تحقيقاً لوجوده الكامل في الحياة.

وقد تأثّر كثير من المثقفين العرب بهده الفلسفة الثائرة كموضة جديدة خاصة في موطنها الأصلي في فرنسا لكون صاحب جون بول سارتر(1905-1980) فرنسيّا.

يتفق كلّ الباحثين على أن المساءلة ضرورية فهي مفتاح لمغاليق الكون ولإطلاق العنان للفكر فكانت هذه الرواية متقّلة بحومولات دلاليّة وفلسفية التي أثرتها وزادت من فاعليتها على المتلقي العربي ويعود سبب الحضور الفلسفي لعدّة أسباب منها:

اهتمام الكاتبة بالفلسفة وخاصة أنها درست في فرنسا وعايشت السارتريّة في الجامعات الفرنسيّة، وأمّا اهتمام أحلام بالفنون متاتٍ لكون باريس هي عاصمة الفنون في العالم.

الشخصية المركزيّة في الرواية يغلب عليها القلق والاضطراب، كلّ ذلك الدّاخلي من قلق السّؤال الدّاخلي الذي يثير فيها كثير من الاستفهامات تحاول تحاول من خلالها فهم الحياة والبحث عن مفاتيح السعادة، مما جعلها تغرق في دوامة من الأسئلة ذات الطابع الأنطولوجيّ.

---

[1] م س، ص174.

[2] م ن، ص281.

محاولة تفسير ظواهرالحياة تفسيرا فلسفيا تتقاطع فيه المشاعر الإنسانيّة الراقية بالموسيقى كلغة جامعة بين شعوب الأرض.

استحضرت الروائيّة الفيلسوف الألماني فردريك نيتشة (1844-1900) وهومؤسس الفلسفة الغربيّة الذي يكفر بالأديان والمعتقدات، ويؤمن بالعدميّة وعلى أنقاض أفكاره جاءت الفسفات الإلحاديّة في أوروبا المعاصرة ومنها الفلسفة الوجوديّة.

وهنا حاول الراوي استدراجنا على لسان الشخصية المركزيّة إلى فلسفة الوجود وعبثية الحياة وجدلية الذات والموضوع والجبر والاختيار والتشاؤم والتفاؤل والحق والحقيقة والعدل والسعادة والسياسة والإرهاب والديمقراطية والديكتاتورية وأخضع الحب للتفلسف على كل المستويات الواقعية والغريزية والصوفية والنفسية والاجتماعية والقبلية،[1] وميّز بين أنواع الحب بين الطبيعي والروحي والمثالي الصوفي والحسي الماجن والعذري الطاهر، منها قوله: "هل أكثر فقراً من ثريّ فاقد الحبّ؟"[2] أو في قوله مثلا: "أيّ لغة تتكلّم هذه الفتاة؟ كيف تسنّى لها الجمع بين الألم والعمق، أن تكون عزلاء وعلى هذا القدر من الكبرياء؟"[3]

وقد حفّزت هذه التّساؤلات الأنطولوجيّة الشخصية المركزيّة على المزيد من الحديث الفلسفي الذي ينبثق من ولع الكاتبة نفسها بمثل هذه المواضيع المثيرة للجدل للفكري "الآن وقد خبر كل شيء، يحتاج إلى إعادة إعمار روحه مما حل بها من خراب.

حتى الكلمات تتطلب منه إعادة نظر: (الوطن)، (الشهيد)، (القتيل) (الضحيّة)، (الجيش)، (الحقيقة)، (الإرهاب)، (الإسلام)، (الجهاد)، (الثورة)، (المؤامرة)، (الكفّار): أتعبته اللغة.

---

[1] ينظر: إدريس الكريوي: بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014، ص117، 118.

[2] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص13.

[3] م ن، ص18.

أثقلته. يريد هواءً نظيفاً لا لغة فيه، لا فصحى ولا فصاحة ولا مزايدات. كلمات عادّية، لاتنتهي بفتحةٍ أو ضمّةٍ أو كسرةٍ.. بل بسكون. يريد الصمت."[1]

لو عدنا إلى التاريخ لوجدنا أنّ الميتافيزيقية هي من قادت البشرية إلى الحقيقة المطلقة، لولا هذا النوع من الأسئلة الوجوديّة لما اهتدى سيّنا إبراهيم عليه السلام إلى الإيمان بالله، وقد أثارت هذه الأسئلة كثيرا من النقاش والجدل في حياة البشر خاصة بالجبر والاختيار، وأنّ الأنسان مقيّد أم مُخيّر وغيرها من الأسئلة التي يصحّ القول عنها بالأسئلة التّأسيسيّة للفكر البشريّ.

وقد يكون ذلك في الرواية نتاج حالة من الضياع الفكريّ، والاغتراب النفسي، حيث يصاب الفكر بالتشتت، فتلجأ الشخصية إلى الهروب نحوالمجهول بحثا عن تفسيرات لحقيقة تعتقد فيها أو عن إجابات لواقع مفترض، إذْ أحيانا لايتّسع الواقع الحقيقيّ الملموس فيلجأ الإنسان إلى واقع آخر في مخياله يجد فيه متنّفسا له يكون بديلا عن واقعه المعيش وهذا ما عاشته البطلة من خلال لجوئها إلى الخلوة والعتمة والانغلاق. وهذا ما يدفعها إلى العودة إلى الانكفاء على الذّات والاكتفاء بنفسها دون الحاجة إلى غيرها، إذن هي حالة من الاستبطان والحوار الذاتي "المونولوج":

يمثل مستوي من التفلسف الذي يعبر عن صراع بين العقل والعاطفة هو استغراق الذات في داخلها والبحث في أغوارها والحوار معها بالتساؤل وطرح الفرضيات والحلول ومحاولة التخلص من المخاوف والهواجس والكوابيس بحيث دفع الشخصية إلى البوح بطريقة مَا يطبعه والتّساؤل الفلسفيّ.

لا أبالغ إذا قلنا أنّ الجزائريين يختلفون كثيرا عن غيرهم من الشعوب الأخرى في حبّهم لوطنهم لكونهم ابتلوا كثيرا بالغزاة من مختلف الأجناس ولكن كلّما حلّ غازٍ إلاّ وقاوموه وعاد من حيث أتى، لذا دفع الجزائريّون ثمنا باهضا في مقاومة آخر عدوّ وهو

[1] م س، ص95.

الاستعمار الفرنسيّ التي توقّع أن يخلد في أرض الجزائر لكنه في لحظة مَا من التاريخ انتفض عليه الشعب الجزائري وطردوه إلى الأبد، إذن تشبّث الجزائريين بجذورهم عقيدة لاينحازون عنها أبدا مهما كانت الظروف ومهما طال الزمن، ولعلّ حبّ الوطن قاسم مشترك بين جميع الجزائريين ولذا اشتغلت الكاتبة على هذه التيمة في سياقات مختلفة منها: (فقدان الوطن) و(الوطن الجريح) و(الحنين إلى الوطن).

أخذت تيمة (الوطن) – الجزائر– في رواية (الأسود يليق بك) لأحلام مستغانمي عدّة مظاهر وصور متعدّدة تتمثّل في أحاسيس وهواجس وظنون وأفكار عابرة فمهما استبدّ الحنين بالبطلة وطوّح بها الرحيل في الآفاق فبوصلتها دائما كانت نحو الجزائر هي شمسها وقبلتها وهواؤها وفردوسها المفقود فيكفي أن تسمع البطلة وأمها اسم الجزائر أو صوتا جزائريا حتى تهيج الذكريات وتثير الجراح وتنهمر الدموع كانت صورة الجزائر تفعل فعلها السحريّ في البطلة وأمها كلمة نسجت من خيوطها حالة من الانجذاب والتعلق والحب والحنين إلى الوطن.

3-3 الشعور بفقدان الوطن:

الوطن تحت وطأة الخوف وهروبا من قاتل مجهول يتربص بالحياة في كلّ لحظة، وتحوّل الوطن إلى بيئة مسكونة بهواجس الخوف والرّعب وتعذّر العيش فيه أو الإبداع في فضائه المسكون بالخوف والــتّهديد، فكادت البلاد أن تُفرغ من من مثقفيها ومُبدعيها الذين وضعتهم آلة الموت وهمجيتها في عين العاصفة، لذا اختارت البطلة فضاء آخر بديلا عن وطنها للعيش فيه فضاء تسكن فيه بجسدها بينما يبقى وطنها الأول الجزائر تسكن في البطلة أحلاما وحبّا، قد يهجر الإنسان من وطنه جسدا لكن مستحيل أن يفارقه وطنه روحا، و لهذا حاولت أن تعوّض هذه الحاجة وهذا النّقص بكثرة الترحال والسفر، بحثا عن لحظة جميلة خارج أسوار الخوف فيها كثير من الحب وقليل من الخوف والقلق،

وفعلا عوضت نفسها بالبحث عمّا يسدّ فراغ الوطن الروحي من خلال الغناء له وللأصدقاء والأحبّة.

3-4 الغربة والاغتراب:

هناك رأي عند أهل اللغة (الزيادة في الحروف زيادة في المعاني)، ومن هنا يأتي الاختلاف بين المعنيين: معنى (الغربة) ومعنى (الاغتراب) فالأول يعني الغربة الجسديّة التي لاتتحقّق إلاّ في حالة السفر من مكان إلى آخر، بينما المعنى الثاني هو حالة نفسيّة بحتة بمعنى أنّ الاغتراب قد يكون الشخص بين أهله وذويه وهو غريب بينهم وهي ظاهرة استفحلت في عصرنا نتيجة الظروف الاقتصاديّة الصعبة أونتيجة السياسات الاجتماعيّة غير العادلة بين أبناء طبقات الشعب الواحد أو نتيجة الحروب والنزاعات الدّاخليّة. وقد تكون الصفتان الاثنتان قد اجتمعتا في في البطلة فهي هاجرت الوطن تحت تأثير الإرهاب من جهة، وحملت الوطن في وجدانها كنار تتأجّج في صدرها فتفاقم الأمر عليها لو لا حساسيتها العالية كفنانة تستطيع أن تبوح بما تريد إذن ف "تيمة" الاغتراب تطبع رواية (الأسود يليق بك) هي الغربة والاغتراب معا، حيث غادرت البطلة وأمها أو ما تبقى من عائلتها البلاد بسبب الأوضاع السياسية في الجزائر إبان تسعينيات القرن الماضي هروبا من هول المجازر وخوفا من أن تطالهم يد الإرهاب التي أتت على أبيها وأخيها على عجل دون وداع للقرية أو إلى أهلها، كما تنامى الإحساس الوطني لدى الكاتبة بسبب بعدها عنه فكانت غالبا ما تستحضر صورة الوطن وذكرياتها عن الجزائر في أيامها الجميلة، أيام القرية والمدرسة والأصدقاء والبيئة التي نشأت فيها وترعرعت بين أحضان طبيعتها وفيها عرفت أبجديّات الحياة. وتعددت أوجه الغربة في الرواية من غربة جغرافية عن الوطن وغربة عن الأهل وغربة عن القرية والمدرسة وذكرياتها الجميلة إلى غربة أبديّة أطالت أناس لهم بصماتهم في الذّاكرة لايمكن أن تمحى كغياب الأب الحنون والأخ الحبيب الودود والصديق الوفي، وغيرهم في الجزائر كُثُر.

3-5 الذاكرة:

من أهم العناصر التي اشتغلت عليها الرواية هي الذاكرة فقد كانت الوسيلة الأساسيّة لاسترجاع الماضي واستذكار الوطن ماثلاً أمام الشخصية بجماله وشموخه وبانكساراته ومآسيه في الغربة والمهجر وفي الأسفار والسراء والضراء. فكانت الذاكرة وسيلة قوية لاستحضار الأحبة الذين تمّ فقدانهم" الأب- الأخ- الصديق- القرية.

فالذاكرة هنا هي فضاء يتّسع لكلّ المشاعر والأحاسيس القوية التي تسعى البطلة إلى استحضارها رغما عن الإرهاب، رغم ما فيها من أفراح وأحزان وبكلّ ماتقتضيه التّقلبات المزاجيّة الحالات النفسية للبطلة وأوضاعه فيتذكر الوطن ومظاهر الطبيعة فيه، القرية والتلال والجبال والهضاب والمدرسة التي تتماس مع حياتها الأولى.

إنّ الذاكرة في رواية (الأسود يليق بك) تارة هي صفحة بيضاء وتارة هي صفحة ملطخة بالسواد تسعى البطلة أن تتحكّم فيها أحيانا وتمتلكها وأحيانا أخرى تتمرّد عليها وتفلت منها لتمتلكها الذاكرة كأنها عضو محسوس ومعلوم المكان وأحيانا بل تبحث عنها في أغوار النفس وخلجاتها المتوترة في وجوه الشّخصيات أوفي الأصوات وفي الغناء أو الحركات والسّكنات، فالذاكرة هي أكثر ممّا نتصوّر، هي مشترك وطني وإرث جمعيّ فقد فقدت العائلة أهم ركائزها الأب والأخ، ظلما جورا ذهب هؤلاء الذين يصنعون حميمية الأسرة وفرحتها وجمالها فتتحوّل الذاكرة إلى شريط شريط مسترسل ومتواصل من الأحدث المريرة أحيانا، وتارة أخرى لقطات متقطعة مفعمة بالخواطر التي يختلط فيها الحابل بالنابل.

وقد تأتي الذاكرة كمتنفس للشخصية يخفّف عنها وطأة الحنين إلى الوطن، فالبطل مغترب والروائيّة مغتربة أيضا بحيث يتماهى كلّ واحد في الاخر. وتصير ذاكرة البطلة والوطن الجريح شيئا واحدا، هذا الارتباط الشفاف تعلوه مسحة من التصوف الفني إلى حدّ التوحد- فذاكرة الحنين إلى الوطن المختطف مأهولة بالأهل الطيبين البسطاء وبالطبيعة

الجميلة وبالطفولة المفقودة وبالأحداث التي لاتنسى والخيبات التي تسعى دوما إلى تحقيق الأمل أيضا ونذكر منها ما يلي:

تذكرها للأهل ولخطيبها مصطفى السابق تنفيسا عن لوحدتها وتبريرا داخليا لخيبات الأمل التي أصابتها من قولها: "أوصلها التفكير إلى العمر الذي يمضي بها، وذلك الشابّ الذي كانت ستتزوّجه وتخلّت قبل سنتين عنه، فأثارت بذلك غضب أهلها، خشية أن تذبل في انتظار خطيب لا يأتي... أدركت أنّ الحب، قبل أن يكون كيمياء، هو إيقاع كائنين متناغمين، كأزواج الطيور والفراش التي تطير وتحطّ معاً، دون أن تتبادل إشارة."[1]

وبقيت قريتها "مروانة تلاحقها في كلّ مكان وزمان هذه القرية الجميلة بطبيعتها وبنضالها ضدّ الاستعمار الفرنسي الذي مارس عليها الإرهاب بالأمس ففي أعالي جبال الأوراس تجثو قريتها مروانه "استيقظت على منظر الورود التي ازدادت تفتّحاً أثناء الليل. لولا أنّها تنقصها قطرات الندى لتبدو أجمل، فهكذا اعتادت رؤيتها في طفولتها في صباحات مروانة الباكرة."[2]

وبسبب الشعور بالوحدة والغربة تدخل في مقارنة بينها وبين الورود التي عادة ماتلتصق صورته بالأنوثة في أسمى معانيها، فلكلّ منهما دورة في الحياة لها بدايتها ونهايتها قائلة: "ذكّرتها الورود بالزوال الآثم للجمال، في عزّ تفتّحها تكون الوردة أقرب إلى الذبول، وكذا كلّ شيء يبلغ ذروته، يزداد قرباً من زواله. فما الفرق إذاً بين أن تذبل وردة على غصن أو في مزهريّة؟"[3].

وذهبت تداعيات الأحداث إلى أبعد من ذلك وهي تعود إلى الأيام الأولى من حياتها وإلى مشاريعها الاجتماعيّة التي انقضّ عليها الإرهاب وحطّم كلّ جميل –بحيث لم يعد هناك شيئا جميلا فالإرهاب هو من سرق حياتها وعنفونها ولم يترك لها سوى ذكريات

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص22، 23.

[2] م ن، ص23.

[3] م ن، ص23.

تجترّها كلّما اختلت بنفسها، تعيدها كم من مرّة ولا تملّ منها، إنّه جرح كبير غائر في ذاكرتها يصعب شفاؤه "مصطفى تمنّته زوجاً. الحياة معه لها خِفّةُ دمه، والقلب لا تجاعيد له. ربّما كان يمكن أن يحدث ذلك لو أنّها بقيت في مروانة. لكن الأحداث تسارعت بعد اغتيال والدها، وأخذت مجرى تجاوزه أمنياتها.[1]"

3-6 عبء الذاكرة:

الذاكرة المشحونة بالأحزان والآلام والغربة وصورالحرب الأهلية والإرهاب الاجتماعي والإرهاب العاطفي، يأتي طوعا أو كرها نحو الكاتبة ودون سابق موعد "كنقرة على نافذة الذاكرة، جاء ذكره. شيء من الأسى عبرها. حنين صباحي لزمن تدري الآن أنه لن يعود. لعلّها الذكريات تطوّق سريرها، وحين ستستيقظ تماماً، ستنسى أن تفكرّ في ذلك الرجل الذي أصبح إذاً لامرأة أخرى!"[2]

ونجدها تتذكر علاقتها السابقة بخطيبها مصطفى في واقع اجتماعي محفوف بالمصاعب والأوجاع حتى حين تتذكره ينتابها شيئ من الألم "غادرت سريرها حتّى لاتترك غيوم الماضي تُفسد مزاجها"[3].

3-7 الهجرة غير الشرعية:

تعتبر ظاهرة الهجرة السريّة ظاهرة عالمية فأمريكا وما تمتلكه من إمكانيّات تكنولوجيّة وبشرية لم تلجم هذه الظاهرة من خلال حدودها الطويلة مع المكسيك وما بالك إذا تعلّق الأمر بدول تصنّف ضمن دول سائرة في طريق النّمو كدول جنوب البحر الأبيض المتوسط ومنها الجزائر، التي يتدفّق عليها من دول الساحل الإفريقي آلاف الشباب الراغب في المجازفة بحياته عبر البحر حيث تقلّ نسبة النّجاة نحو الضفة الأخرى، وأغلب المُخاطرين بحياتهم يبلعهم البحر في ظروف مأسويّة.

---

[1] م س، ص25.

[2] م ن، ص24.

[3] م ن، ص27.

وقد انتقلت هذه الظاهرة إلى الجزائريين أنفسهم الذين يرغبون في المجازفة بحياتهم بواسطة قوارب الموت اعتقادا منهم أنّهم يفرّون إلى حياة أحسن أو الفردوس الذي ينتظرهم هناك في الضفة الشمالية من المتوسط ولكن هيهات(!)

يا خويا إذا كاره حياتك إقطع البحَر مش تطلع للجبل. .عندك على الأقل احتمال توصل للجنة. .وتعيش في فرنسا والا إسبانيا تأكل كل اليوم (لابايلا).

ردّ علاء بسخرية سوداء :

– والله يأكلك الحوت قبل ماتاكل (لابايلا)!

– ياكُلني الحوت ولا ياكُلني الدود..[1]، بهذه اللغة الاغترابيّة وغير المسؤولة يفكّر بعض الشباب الجزائريين في الهجرة عبر البحر ومن مايسمّى بقوارب الموت.

– "ناوي على الهربة.. ما يسلكني غير البْحَر.كاين بزاف راحوا وراهم في إسبانيا لاباس عليهم" [2].

3-8 الثورة التحريرية:

صنّفت الثورة الجزائرية 1954 كواحدة من أكبر الثورات في العالم الثورة الأولى هي الثورة الفرنسيّة عام 1789 ضدّ الحكم الملكي المتحالف مع الكنيسة الكاثوليكية والإقطاع، والثانية هي الثورة البلشفية في روسيا عام 1917 ضدّ الحكم القيصري المتحالف هو الآخر مع الإقطاع والكنيسة الأرذوكسيّة، أمّا الثورة الثالثة فهي الثورة الجزائرية التي قادتها جبهة التّحرير، في مواجهة الاستعمار الفرنسيّ بكلّ أجهزته الجائرة: الجيش والمستوطنون والإدارة، هذا الاستعمار الاستيطانيّ الذي دام حوالي قرن ونصف من الزمن جاثما على صدور الجزائريين.. أمّا الثورة الرابعة فهي الثورة الكوبيّة عام 1959 في أمريكا اللاّتينيّة ضدّ الحكم الدكتاتوري الذي ترعاه الرأسمالية العالمية والإمبريالية الأمريكيّة والذي كان يديره الحاكم العسكري فولجنسيوباتيستا في المنطقة

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص93.

[2] م ن، ص94.

اللاّتينيّة، وليس غريبا أن تكون كلّ ثورة من هذه الثورات الأربعة تنتسب إلى قارة من قارات العالم الخمسة.

اجتمع جماعة من المناضلين الجزائريين الشباب المفعمين بالوطنية والمتطلعين إلى الكفاح المسلّح بعد أن استنفدوا كلّ الحلول السّلميّة مع الإدارة الاستعماريّة، فأعلنوها ثورة عارمة ضدّ فرنسا فاحتضنها الشعب وكان النصر المبين وعادت فرنسا من حيث أتت وطُوِيت صفحة سوداء من تاريخ الجزائر الحديث دفع فيها الجزائريون مليون ونصف المليون من الشهداء. شارك في هذه الثورة جميع الشعب الجزائري ومن مختلف المناطق بالمال والرجال، غير أنّ كعادة كلّ الثورات في التاريخ قد تحدث انزلاقات بين رفقاء السلاح وهذا أمر عادي في كلّ الأعراف الثورية وهذا ما ينطبق القول عنه: "كما يأكل القطّ صغاره، وتأكل الثورة أبناءها."[1]، وممن التحقوا بالثورة التحريرية فئةٌ قمينةٌ بأن تذكر بفخر واعتزاز وهي فئة الفنانين كالمجموعة الموسيقية التابعة لجبهة التّحرير أو فرقة المسرح الوطني التي تقدّم عروضا عن التراث النضالي للشعب الجزائري كمسرحية (حنبعل) القائد القرطاجني الذي قاوم روما في عقر دارها أومسرحية (بلال بن رباح) للشاعر محمد العيد خليفة، وهي تعبّر عن الصبر والتضحية من أجل افتكاك الحرية والكرامة، دون أن ننسى فريق جبهة التحرير الوطني لكرة القدم، إذن كانت الحرب على فرنسا تتمّ على جميع الجبهات بحيث لم تتمكّن الدّعاية الفرنسية أن تخترق الثورة التحريرية. "وكانوا ثوّاراً أيضاً ومجاهدين، نجا بعضهم وسقط آخرون، كأحد أبناء مشيخة الزاوية المختاريّة، الذي اكتُشف أمره. كان عازف كمنجة ويهرّب وثائق الثورة بإلصاقها في جوف الكمنجة"[2].

ولا ينسى الشّعب الجزائري ليلة انطلاق الشرارة الأولى للثورة التحريرية بقيادة القائد مصطفى بن بوالعيد من جبال الأوراس وبالذات من منطقة أولاد موسى في في

[1] م س، ص11.

[2] م س، ص61.

سفوح الأوراس، هذه الدشرة التي انتقم من أهلها الجيش فرنسيّ شرّ انتقام ولكن بصبرهم وثباتهم على القتل والتّجويع والإرهاب والحصار استطاعت الثورة، تشقّ طريقها نحو النصر المبين. "حتّى في الموت كانوا الأكرم مقبلين على الشهادة بسخاء، فمن الأوراس انطلقت شرارة التحرير. ما كان يمكن للثورة أن تولد إلا في تلك الجبال (الشاهقات الشامخات). جغرافيتهم هي التي أنجبت التاريخ. على مدى تسعة اشهر، حمل رجال الأوراس الثورة وحدهم، احتضنوها شعلة فحريقاً، اودى بقُراهم ومزارعهم وأهاليهم ودشراتهم وماشيتهم. عزّلاً واجهوا جيوشاً لا عهد لهم بعتادها، وحروباً ما عهدوا أهوالها. فقد اعتقدت فرنسا أنها إن سحقتهم، سحقت الثورة إلى الأبد. حينئذ هبّ قادة الثورة ليفكّوا الحصار عن الأوراس بنقل العصيان الى مناطق أخرى، بعد أن رأوا أنّ من غير العدل أن تستفرد الجيوش الفرنسيّة بأبناء الأوراس دون غيرهم."[1]

كانت الثورة التحريرية حلاّ قاسيا على الشعب الجزائري ولكن لابديل عنه فإنّ الجزائريين وصلوا إلى معادلة صعبة مفادها أنّ الاستعمار والحرية لايجتمعان أبدا، ولذا كانت الثورة على فرنسا المستعمرة الحلّ الأخير أو كما يقال آخر الدّواء الكي "روى لها أنه أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل (البلاندي) والمدرّعات الفرنسية مقبلة، ينادي منبّهاً أبناء الدشرة لقدوم الفرنسيّين، فيتلقّف صداه (ترّاس) في الجبل الآخر، ثمّ آخر، ويتناقل الرجال النداء عبر الجبال متناوبين على إيصال الخبر إلى الأهالي كافة.

كانت الجبال منابرهم، وهواتفهم، ومنصّات غنائهم، وحائط مبكاهم، وسقفهم، لذا أعلنت فرنسا الحرب على الجبال، وألقت قنابل النابالم على الأشجار.. كي تحرق أيّ احتمال لبقائها واقفة."[2]

---

[1] م س، ص62، 63.

[2] م ن، ص64، 65.

أخذ لفظ الأوراس رمزية المقاومة ضدّ العدو عند كثير من الكتاب الجزائريين والعرب بل ذهب الشاعر الحداثي عبد المعطي حجازي إلى أبعد من ذلك حين سمّى ديوانا شعريّا يتحدث عن الثورة بـ(أوراس)، كما سمّى بعض الجزائريين والعرب أبناءهم بـ(أرواس) تيمنا بهذ الجبل وأسطوريته في الكفاح والمقاومة، فالكاهنة قاومت في بادئ الأمر المسلمين انطلاقا من هذه الجبال ظنّا منها أنهم أعداء غزاة، وإلى هذه الجبال لجأ أحمد باي في مقاومته للاحتلال الفرنسي للشرق الجزائريّ وأخيرا من الأوراس انطلقت ثورة حرب التحرير المباركة التي أفضت إلى استقلال الجزائر عام 1962 "لفرط ما رافقت جدّها على مدى سنوات إلى ذلك الجبل، اعتادت أن ترى العالم بساطاً تحتها. لم تكن نظرة متعالية على العالم، لكن تعلّمت وهي على أعلى منصّة للطبيعة، ألّا تقبل أن يطلّ عليها أحد من فوق. هكذا تحكّم جبل الأوراس في قدرها."[1]

3-9 تيمة العراق:

عرف العراق ومن ورائه الشعب العراقيّ محنة كبيرة أواخر القرن الماضي من خلال الحروب التي أقحم فيها وأُزهقت فيها أرواح آلاف من الشباب العراقي وأنفقت الأموال الكثيرة كلّ ذلك من أجل حربٍ لامعنى لها، دفع فيها المواطن العراقي البسيط ثمنا باهضا لاتزال إلى الآن تبعاته، وهو الشعب المعروف بحبّ للفنون من شعر ورواية ومسرح وموسيقى وغيرها "الحمد لله.. نظلّ أحسن حالاً من الأوكسترا الوطنية العراقّية.. أطلقت عليها الصحافة اسم (أشجع أوركسترا في العالم). تقيم حفلات سرّية لا يرغب المنظّمون في الإعلان عنها، بل يفضّلون أن يعلم بأمرها أقلّ عدد ممكن! تصوّر.. دمّرت الصواريخ الأمريكيّة قاعة حفلاتها، وخُطف البعض من أفرادها، وقُتل آخرون لأسباب طائفيّة، وفرّ نصف أعضائها للخارج.. ومازال من بقوا على قيد الحياة يقطعون حواجز الخطف والموت، ويصلون إلى المسرح ببزاتهم السوداء، حاملين آلاتهم في أيديهم

[1] م س، ص66.

ليعزفوا، وسط دويّ المتفّجرات، مقطوعات سمفونيّة لباخ وفيفالدي.. كما لو كان كلّ شيء طبيعياً. مشهد سريالي، الفرقة والجمهور مرعوبون لكنهم يستعينون على خوفهم بالموسيقى. والله هَمّ ينسّيك هَمّ!"[1]

ومنذ أن استبدّ بالعراق كابوس الموت والقتل في حقّ العراقيين الأبرياء والأحداث العراقية تشكّل مادّة دسمة للإعلام العالميّ والفضائيّات على وجه الخصوص "أمّها، التي وجدت في همّ العراق ما ينسيها همّها، صارت تقضي جُلّ وقتها أمام الفضائيّات الإخباريّة لمتابعة مسلسل الغزو الأميركي.. وسقوط بغداد... كانت تتحدّث عن سجن أبو غريب، وفضيحة تعذيب الجيش الأميركي للأسرى العراقيين"[2].

عاش العراقيّون مفارقة تاريخية عجيبة، فأرض العراق مهد الحضارت من أيام الحضارة السومرية والأكادية والبابيلية إلى اليوم يضاف إلى ذلك أنّ العراق نتام على ثروة نفطيّة من المفترض أن تكون من أعنى دول العالم لكن إرادة الشرّ أرادت لها غير ذلك "... كان الله في عون العراقيّين، كم دفعوا ثمن وجودهم، لمصادفة جغرافية، على أغنى أرض عربيّة، لحظة حدوث أكبر عمليّة سطو تاريخيّة قام بها بلد لنهب بلد آخر. تصوّري، منذ أشهر ونحن نعمل على الإعداد لحفل سنجمع فيه مليون دولار حدّاً أقصى، إنّها أقلّ من زكاة أصغر لصّ أنجبه العراق الجديد. لننجو من طاغية، نستنجد دوماً بمحتلّ، فيستنجد بدوره بقطّاع طرق التاريخ ويسلّم إليهم الوطن."[3]

4- الوعي الذاتي وتدخلات الكاتب:

حين يرفع الكاتب قلمه ليكتب معنى ذلك فإنّه اتّخذ موقفا من هذا الشيئ أو ذاك، فإبداء الرأي أو إعطاء موقف من أمر ما يُحسب عليه، وحتى اللاّموقف هو موقف في حدّ ذاته، ولا يمكن بالضرورة أن يفصح عن ذلك فالعمل الأدبي يحاول أن ينأى عن من مثل

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص74، 75.

[2] م ن، ص230، 231

[3] م ن، ص322.

هذه المواقف المحسوبة على التّوجّه الأيديولوجيّ لكن بعد تفحّص النّص بين تلافيفه نجد نتفًا يمكن تأويلها تأويلا أيديولوجيّا من خلاله يُصنّف صاحبه، يقول بيار ماشري: "بأنّ العمل الأدبي للايرتبط بالأيديولوجي عن ما طريق ما يقوله بل عبر ما لا يقوله، فنحن لانشعر بوجود الأيديولوجيا في النّص إلاّ من خلال جوانبه الصامتة الدّالة، أي نشعر بها في فجوات النّص وأبعاده الغائبة"[1]

ومن هنا نلاحق المؤشّرات الدّالة على بعض ظواهر التجريب في النصوص التي يفترض فيها أنها نصوص تحسب على (ما بعد الحداثة) من مقاربة إجرائيّة تقتضي منّا أن نتعامل مع مثل هذه النّصوص الروائية العربيّة على أساس أنّها نصوص متطفّلة على حقول معرفيّة أخرى في السّرد العربيّ وهي التي عبّر عنها يوما الباحث النّفساني الفرنسي مارت روبير بقوله: (الرواية آكلة كلّ شيئ) بمعنى تتعامل مع الأنواع الأدبيّة دون نشاز أوإخلال بالبنية السرديّة للرواية، وهذا ما اشتغلت علية الروائيّة أحلام في مدوّنتها فهي وظّفت كثيرا من المواقف السياسية والتاريخية والأيديولوجيّة ومن الشعر والموسيقى والفنّ وغيرها دون أن تتجنّب إبداء رأيها بكلّ وضوح، بحيث قارئ هذه الرواية يكشف وكأنّ الروائيّة جمعت هذا الكم من المعلومات الوطنيّة والعربيّة والإسلاميّة والعالمية لتشكّل منها مادّتها القصصيّة الأولى وتصيغها بالطريقة التي تريد، فهي تدين الإرهاب وصانعي الإرهاب وتنتقد بشدّة المؤسسة السياسيّة العربيّة المترهلة العاجزة على تحقيق حياة أفضل لمواطنيها بمختلف طبقاتهم، وخاصة تلك الفئة الحيويّة من المجتمع التي تمثل الأدباء والفنانين والصحافة والطلبة الذين وجدوا أنفسهم في مواجهة آلة الموت التي يقودها الإرهاب الأعمى، فأجبر المثقف بين أمرين أحلاهما مُرّ وهو: إمّا البقاء في الجزائر ليواجه مصيرا معروفا أو الفرار إلى ما وراء البحر للبحث عن ملجأ يأويه من الموت التي تلاحقه في كلّ مكان.

[1] Pierre Macherey, Pour une Thèorie de production Littéraire,Maspero,Paris1980,P:174

ومن الأمثلة عن ذلك نذكر الاستشهاد بقول الناقد والشاعر الأمريكي جورج سانتايانا المنبهر بموسيقى بيتهوفن ففي تعليقه على الموسيقي العالمي الألماني بيتهوفن: "الحبّ لايعلن عن نفسه، لكن تشي به موسيقاه، شيء شبيه بالضربات الأولى في السمفونية الخامسة لبيتهوفن.

سانتيانا الذي قال (خلق الله العالم كي يؤلّف بيتهوفن سمفونيته التاسعة)"[1]

وهنا تتدخّل الساردة لتقحم موقفها من رأي الشاعر في بيتهوفن كمؤلّف ملأ الدنيا وشغل الناس في عصره، وما زالت موسيقاه محلّ شغف كثير من الأذواق في العالم.

"ربما كان يعني أن الله خلق هذا العالم الباهر، كي لانستطيع أمام عظمته إلاّ أن نتحوّل إلى كائنات موسيقيّة، تسبّح بجلاله في تناغم مع الكون.

ما الانبهار إلاّ انخطاف موسيقيّ."[2]

ومن الظواهر السلبيّة المتفشيّة في المجتمع الجزائري ظاهرة العنوسة التي أطالت فئات عديدة من المجتمع المتعلمة والأمية والعاملة والماكثة في البيت وحتى النساء الحاملات لشهادات عليا كالطبيبات والمحاميّات والأستاذات في الجامعة إنّها مشكلة بنيوية يصعب حلّها ساهم المجتمع في صنعها وعجز عن حلّها في غياب المؤسسات الدينية والإعلاميّة والاجتماعية إنّها كارثة لو استشعرنا حجمها، غير أنّ الساردة هنا طرحت مشكلة أخرى مشتقة من هذه المشكلة وهي قد يكون هناك متزوّجات ولكن يعشن حالة من العنوسة، حين يتعلّق الأمر هنا بالزّواج الوظيفيّ قصد الإنجاب والشغل في البيت فقط. "العنوسة قضيّة نسبيّة. بإمكان فتاة أن تتزوّج وتنجب وتبقى رغم ذلك في أعماقها عانساً، وردة تتساقط أوراقها في بيت الزوجيّة".[3]

وفي البحث عن مصوّغ لعدم قدرة تواصل البطلة هدى الوافي مع خطيبها

---

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص15.

[2] م ن، ص15.

[3] م ن، ص22.

المفترض، توضح أنّ العلاقة بين طرفين تتجاو اللقاء الجسدي إلى روحي تتناغم فيه الأرواح قبل كلّ شيئ فالمثل الجزائري يقول يتزوّجون في السماء قبل الأرض، هذا ما تريد صوغه ولكن بطريقتها " أدركت أنّ الحب، قبل أن يكون كيمياء، هو إيقاع كائنين متناغمين، كأزواج الطيور والفراش التي تطير وتحطّ معاً، دون أن تتبادل إشارة."[1] وهذا ماتذهب إليه الكاتبه نفسهاوتتناغم في رأيها مع الساردة في الموضوع الوجودي إذْ لاطعم للحياة في غياب الحبّ والتّوادد بين الناس، فالحبّ ظاهرة مقترنة بالبشروهو المحفّز على استمرارية الحياة في صورة ملؤها الودّ والتّفاهم "الحبّ هو اثنان يضحكان للأشياء نفسها، يحزنان في اللحظة نفسها، يشتعلان وينطفئان معاً بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اّتفاق."[2]

وبما أنّ في عاداتنا وتراثنا الاجتماعي أنّ الرجل هو من يبادرفي تأسيس علاقته مع المرأة في الحياة، والمرأة بالمقابل تقابل هذا الموقف بالخجل، وهي علامة من العلامات التي تتميّز بها الأنوثة الشرقيّة، نجد الكاتبة تعلق على البطلة في موقف يعو إلى الخجل والحياء " بدت كما لو كانت تتكلّم بحياء عن الحبّ. هي تدري أنّ أهلها وتلاميذها ومصطفى وزوجته وكلّ مروانة والجزائر يتابعونها في هذه اللحظة، ولولا إحساسها بذلك لربّما قالت شيئاً آخر. لكّنها بدت صادقة في ما قالته على استحياء. الحياء نوع من أنواع الأناقة المفقودة. شيء من البهاء الغامض الذي ماعاد يُرى على وجوه الإناث."[3]

فالرّجل الشرقي على وجه الخصوص يجتهد في استنفار إمكانياته التّعبيرية فهو الراغب وبذلك يسعى إلى تحقيق لحظة لقاء له مع المرأة" هكذا هم المشارقة، لا يمكن أحداً أن يجاريهم في انتقاء كلماتهم عند الحديث مع امرأة" [4]، وفي سياق الحيث عن المرأة

---

[1] م س، ص23.

[2] م ن، ص23.

[3] م ن، ص33.

[4] م ن، ص49.

وعلاقتها مع الرّجل بأتي مفهوم الحب في علاقته الأبدية مع الآخر، هذه العلاقة التي ترقى إلى مستوى القداسة في الوجود بين طرفين هما (الرجل والمرأة).

فالعلاقة بين الجمال والحب علاقة لاانفكاك لها في الحياة، (الإعجاب هو التوأم الوسيم للحبّ.)[1]، وتبقى سيمفونية بيتهوفن تطارد مُخيّلة الساردة أينما حلّت بأقوالهاومشاعرها" الحبّ لايعلن عن نفسه، لكن تشي به موسيقاه، شيء شبيه بالضربات الأولى في السمفونية الخامسة لبيتهوفن."[2]، فهو علاقة معقّدة بين طرفين ينظر كلّ واحد منهما إلى الآخر بنظرة مختلفة، فالرجل ينظر إلى من يحب بأنّها الأجمل في الحياة والمرأة تنظر إلى حبيبها ولا أروع فهذه لحظة التّماس والتماهي والتّوحّد كل طرف يتماهى في الآخر.وفي هذا السياق تحضرني واقعة من التراث العربي، ففي العصر الأموي، وزمن خلافة عبد الملك بن مروان (65ه) سمع الخليفة أنّ شاعرا عربيا يدعى قيس بن الملوح جُنّ بحبّ فتاة تدعى ليلى العامرية فراح يهيم في الفيافي بسببها فطلب عبد الملك استحضارهما، فرأى الفتاة فوجدها سوداء ضامرة ذات شعر أشعث لا تمتلك قدرا من الجمال، فتوجّه بالسؤال إلى قيس وقال له أهذه الفتاة التي جُننت بسببها؟ فأجاب قيس ولكن ياأمير المؤمنين عليك أن تنظر إليها بعينيْ قيس (!). يمكن أن تكون هذه الحديثة نظرية في علم الجمال فالحبّ لايمتلك مقاييس ماديّة يتعارف عليها الناس بل هو نظرة خاصة تنبعث من دواخل النفس التي تحب. "لا حب يتغذّى من الحرمان وحده، بل يتناوب الوصل والبعاد، كما في التنفّس. إنها حركة شهيق وزفير، يحتاج إليهما الحب لتفرغ وتمتلئ مجدّداً رئتاه. كلوح رخامي يحمله عمودان إن قرّبت أحدهما من الآخر كثيراً اختلّ التوازن، وإن باعدت بينهما كثيراً هوى اللوح.. إنّه فنّ المسافة!"[3]

---

[1] م س، ص7.

[2] م ن، ص15.

[3] م ن، ص33.

غير أن تكنولوجيّات الاتصال الحديثة غيّرت كثيرا من المفاهيم في عصرنا وحوّلت الحب إلى دردشة لانهاية لها واختزلت العلاقات في مسائل مادية تفتقر إلى تعابير رومانسيّة تسمو عن كلّ ما هو ماديّ مبتذل "هل تعتقدين أنّ وسائل الآتّصال التكنولوجيّة الحديثة خدمت الحبّ؟

ربّما خدمت المحبّين، لكنّها لم تخدم الحبّ. كان الحبّ أفضل حالاً يوم كان الحمام ساعي بريد يحمل رسائل العشّاق. كم من الأشواق اغتالها الجوّال وهو يقرّب المسافات، نسيَ الناس تلك اللهفة التي كان العشّاق ينتظرون بها ساعي البريد، وأيّ حدث جلل ان يخطّ المرء (أحبّك) بيده. أيّ سعادة وأيّ مجازفة أن يحتفظ المرء برسالة حبّ الى آخر العمر.اليوم، (أحبّك) قابلة للمحو بكسبة زرّ. هي لا تعيش إلّا دقيقة.. ولا تكلّفك إلّا فلساً!"[1]

ومن الأمثلة الجديرة بالذّكر في هذا السياق ما وردذكره عن الحب في ثقافة الساموراي العنيفة "فسيْفُ العشق كسيف الساموراي، من قوانينه اقتسامُ الضربة دون أن يلمح الآخر يدك المحّركة لمشاعره ومسار قدره. أوه.. كم يُتقن لعبة نقل النار بين الحطب، وإنقاد الشعلة في اللحظة الأخيرة قبل أن ينطفئ الجمر بقليل"[2].

ولم تترك الكاتبة شيئا في الحياة إلاّ وأبدت رأيها فيه ففي تعليق لها حول ماهية الطرب في المعجمية العربيّة تقول: "الطرب في لسان العرب (خفّة تعتري المرء من سرور أو حزن)"[3].

وتستغل الساردة إطّلاعها على الحياة اللبنانيّة وقضايا المجتمع البناني الذي يتميّز بالانفتاح على الآخر وله فضل السّبق في ذلك لكن تركيبته الاجتماعيّة هشّة لكونه لوحة فُسيفسائيّة في مركّباته الاجتماعيّة والدّينيّة المعقّدة وحتى في النظام الدّستوري التي صنعته السلطات الاستعمارية الفرنسيّة قبل أن تغادر أرضه في الأربعينيّات من القرن الماضي"

[1] م س، ص34.

[2] م ن، ص44، 45.

[3] م ن، ص31.

في لبنان، ما من قضيّة إلّا تصبّ في جيب أحد. فليعمل المرء إذاً لجيبه.. بدل أن يموت ليصنع ثراء لصوص القضايا، وأثرياء النضال، المقيمين في القصور والمتنقّلين بطائراتهم الخاصّة. شرفاء الزمن الجميل، ذهبت بهم الحرب، كما ذهبت بأبيه، وقذف البحر بما اعتاد أن يرمي به للشواطئ، عندما تضع الحروب أوزارها"[1].

4-1 الموت وعبثية الحياة في الرواية:

تظهر عبثية الحياة عندما تتذكر البطلة الأهل والصحب الذين غيبهم الموت من أب وأخ ومعارف وكذلك تتجلى عبثية الحياة في المصالحة الوطنية التي عفت عن كل المجرمين والسفاحين ما جعل ميزان الحق والباطل يتخلخل في نظر البطلة والراوي وأحبطت أعمالها وأماتت طموحاتها وأحلامها" صمتت فجأة. فهي لم تدرِ أيّ كلمة تختار لتصف حدث موته: (تصفيته).. (قتله).. (الإجهاز عليه)؟.. لفرط ما مات علاء مذ استباحوا نبله، واغتالوا شهّيته للحياة، وأعدموا بهجة حواسّه، كلّ كلمات الموت مجتمعة لا تكفي لوصف عبثية رحيله الأبدي"[2].

كانت دائما مشاهد الإرهاب هي ما يحفّز السّرد على الحركة والحيوية كهذه المشاهد التي تسردها عمّا كان يفعل الجزائريون ببعضهم "شهد صنوف التعذيب أهوالاً واجتهادات لا يمكن لنفس بشرية أن تتصوّرها.. أرحمها، جعلُ سجينٍ يحفر قبره بنفسه، وإجباره على التمدّد فيه، ثمّ تغطيته بالتراب ومشاهدته وهو يعطس ويبصق. وخلال لحظة يسود الصمت، فيطؤون التراب فوقه بأقدامهم ثمّ يرحلون.(...) بعض من وقع في الأسر، لتهمة لايدري ماهي، اختار الإسراع بالانتحار حتّى لا يتعرّض للتعذيب. شاهد أحدهم يخنق نفسه عبر أكل الرمل الممزوج بالأرض الممتدة حول الشجرة التي كان مربوطاً

[1] م س، ص84.

[2] م ن، ص88.

إليها، فعلى مرأى منه كان يُسلخ أسير من جلده، ويُترك لأيام يحتضر إلى أن يفرغ دمه، برغم كونه وشى حتى بأخته.. المتزوجة بشرطيّ!".[1]

استمدّ القتلة مرجعيتهم من أَفهامهم الخاطئة للدين فهم يقتلون ويغتصبون بقناعات دينيّة، وكان اعتقادهم أنّهم على صواب (؟!) "كان يمكن للقتل أن يكون لأي سبب، ويمكن للقاتل أن يحمل أيّ وجه. فالكلّ يشكّ في الكلّ. وكلّ دم مستباح، حتّى دم الأقارب والجيران، ما دام القاتل مقتنعاً بأنّه يقتل بيد الله لا بيده."[2]

وتغيّرت حركة الحياة في الجزائر لتعنّ ظواهر جديدة في المجتمع الجزائري لم يكن لها أثر من قبل إنها الهجرة غير الشرعيّة عبر قوارب الموت "وهكذا، قبل (الموت حرقاً)، وصلت موضة (الموت غرقاً) إلى الجزائر، بعد أن تفشّت في كلّ بلاد المغرب العربي. راح اليأس يفصّل لأتباعه أكفاناً عصريّة، من قماش الأوهام الجميلة. لماذا انتظار العالم الآخر لدخول الجنّة التي يَعدُها بهم الإرهابيّون، إن كان بإمكانهم بلوغها في بضع ساعات على ظهر مركب؟".[3]

[1] م س، ص89.

[2] م ن، ص153.

[3] م ن، ص233.

5- تداخل الأنواع في الرواية:

5-1 الأنواع الفنية:

5-1-1 الموسيقى والغناء:

قال الفيلسوف الإغريقي أرسطو مُعرّفا الفنّ (المرأة تضاف إليها الطبيعة)، بمعنى آخر لايوجد فنّا من الفنون لايتحدّث عن هذين العنصرين اللذين يشكّلان ركيزتي الحياة الإنسانيّة ومن هنا يأتي السّرد كحاجة إنسانيّة لايمكن الاستغناء عنها فالإنسان كما ورد في الإنجيل لايعيش بالخبز وحده بل لابدّله من عوامل أخرى تصاحبه في مسيرته في الحياتيّة، وقد تكون الرواية الأداة الفنيّة الأمثل القادرة التّعاطي مع الانشغالات اليوميّة لحياة الإنسان الاجتماعيّة بكلّ تناقضاتها، فالرواية كما يقال صالحة لكلّ شيئ فهي ملتقى كثير من الفنون التي تتعايش فيما بينها وتتفاعل بين عناصرها لتشكّل مشهدا حواريّا يجعل منها قطعة تنبض بالواقعيّة فهذه الحوارية الموجودة في الرواية شكّلت دوما أفقاً جديدا نتج عنه هذه التعالقات النّصيّة المتقاطعة كالتاريخ والسيرة والمخطوط والشعر والمسرح والغناء والأمثال والفنون التشكيلية والموسيقى، هذا ماجعل الرواية فنّا غير قابل للفناء والزّوال، إذْ يقول ميشال بيتور في علاقة الموسيقى بالرواية "إن الموسيقى والرواية فنان يوضح أحدهما الآخر، ولا بد لنا في نقد الواحد منهما من الاستعانة بألفاظ تخص الثاني. .. وهكذا يجدر بالموسيقيين أن يكبوا على مطالعة الروايات، كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية، قد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين..."[1]

ومن قبل كان الموسيقي العالمي الروسي تشايكوفسكي ألف نصّا موسيقيّا عالميّا، قصّة رومانسيّة بعنوان (بحيرة البجع) عام1887 تتألف من أبع فصول موسيقسّة ومن هنا تتداخل الموسيقى مع الفن الروائي، فالموسيقى ليست فنا معزولا بل له انعكاساته الثقافية والاجتماعيّة للجماعة البشرية التي ينتسب إليها. ولأنّ الكاتبة أحلام مستغانمي لها ثقافة

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطنيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص40.

موسوعيّة، حاولت توظيف بعض المعاني من الموسيقى الكلاسيكيّة كما الشأن في نصوص الموسيقي فالس: وقد اشتهر بها النمساوي يوهان بابتيست شتراوس الملحن والمايسترو الأشهر والذي قدم رائعته المعروفة " فالس الدانوب الأزرق "التي سنجد لها حضورا مكثفا في هذه الرواية:

"انتهى به الأمر إلى أن اشترى بحكم العادة مجموعة (شتراوس) في تسجيلٍ لحفل حديث"[1].

ولهذا وجب على الروائي أن يكون منفتحا على كل أشكال الفنون الأخرى ومنها الموسيقى، خاصة إذا تعلّق الأمر بخبايا الشخصيات الروائيّة، ومن جهةأخرى الدراية بالمصطلحات الفنيّة لأن الرواية جنس يستوعب كل الأنواع والفنون وهذا ما اصطلح على تسميته الروائي المصري الحداثي إدوارد الخراط بالكتابة عبر النوعية[2].

لم تفلت الروائيّة من سطوة الموسيقى الكلاسيكيّة كموسيقى نخبويّة لها سحرها وجاذبيتها الخاصة على الذّائقة الرّاقيّة فنيّا، فهي الموسيقى الوحيدة في العالم التي توحّد البشر حولها وتلغي الحواجز الجغرافيّة الإثنيّة والثقافيّة واللغويّة والدّينيّة بين سكان المعمورة. " موسقى شبيهة بفالس تراقص روحها، انطلقت من مكان ما داخلها، وراحت تدور بها وتُفقدها القدرة على التفكير المنطقيّ."[3]

5-1-2 الكونشوتو:

وهي كلمة إيطالية مأخوذة من التّراث اللاتيني تعني في الأصل الكفاح ثمّ هاجرت بدلالاتها لتستقرّ في الحقل الموسيقي بمعنى الجوقة التي تتألّف من أربع فرق أو مجموعات وفيها تقوم آلة أو آلتان أو ثلاث بأداء الدور الرئيسيّ، أما الفرقة فتكون مرافقة فقط ومن

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص19.

[2] عبد الحق بلعباد: المرجعيات الفنية للنص الأدبي –المرجع الخارجي وبناء التخييل السردي–، فعاليات مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر 27 إلى 29 تموز 2010م –المرجعيات في النقد والأدب واللغة–،جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج1، ط1، 2011، ص356.

[3] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص38.

أشهر الملحنين أنطونيو فيفالدي وهو عازف كمان إيطالي شهير، قام بكتابة حوالي أربعمئة كونشرتو، من بينها الفصول الأربعة وهي أشهر أعماله على الإطلاق، وكذلك نجد المقطوعة الموسيقية الفرنسية الشهيرة "نزهة لأدلين" **(Ballade pour Adeline)** للمنتج والمحلن الفرنسي بول دو سانفيل، وكذلك نجد عازف بيانو فرنسي ريتشارد كلايدرمان **(Richard Clayderman)** كل هذا في فقرة وادة في قولها عن البطل:

"يستمع لفيفالدي، يبدأ نهاره بـ (الفصول الأربعة)، وينهيه بكليدرمان. يحبّ أن يختم مساءَه بمقطوعات من العزف على البيانو. بالذات **Adeline Ballade Pour**."[1]

5-1-3 الصولفيج:

هو دراسة لكل ما يتعلق بالغناء والعزف، والألحان والإيقاع، والأصوات الموسيقية والمقامات، وأيضا طريقة كتابتها وقراءتها وتفسيرها، وتحديد خصائص الأصوات الموسيقية كالطبقة الصوتية، والطابع، والجهارة، وتدريس الإملاء الموسيقيّة لتنمية الحس الموسيقي، وتقوية مهارات تحديد النغمات والتمييز بينها، وتسهيل تصنيف الألوان الموسيقية العالمية.

والغريب في الأمر أنّ الموسيقى الجزائريّة بكلّ طبوعها لاتهتم بما يعرف السولفيج الذي عادة ما يكون مدوّنا على الورق أمام العازف، فالملاحظ أنّ الأغنية الشعبيّة العاصميّة أوحتى الأندلسيّة أو الأغنيّة الصحراويّة أو الأغنية البدويّة أو الأغنية القبائليّة أو الشاويّة كلّها تراث فني ثري غير مدوّن بل محفوظ في الذّاكرة الإنسانيّة وهذا ما يدل أنّ سكّان أهل هذه المنطقة مجبولون على ذاكرة شفويّة قويّة في حفظ موروثهم الثقافيّ بكلّ أشكاله وتنوّعاته وهذا ما عبّرت عنه قائلة: "لا توجد على خرائط المدن الجزائريّة، بل على خريطة السولفيج."[2]

ولم تنس أن تذكّرنا بالموسيقى التي يمارسونها الرّعاة في الجبال للتنفيس والتّرويح عن نفوسهم ذهابا وإيابا وراء قطعانهم من الماشية، فالموسيقى تبدّد الملل الذي يلاحق

[1] م س، ص30، 31.

[2] م ن، ص65.

الرعاة طوال اليوم فيفرّون نحو الناي كأداة تشكّل سلاحا في الروتين واليومي المكرّر "كلّ صباح، يصعد رعاتها السلّم الموسيقيّ، أثناء تسلّقهم مع أغنامهم جبالها. يطلقون حناجرهم بالغناء، فيحمل الصدى مواويلهم عابراً الأودية إلى الجبال"[1]

هذا الأمر مختلف في باريس فالموسيقى موجودة في كلّ مكان حتى في الشوارع هناك موسيقيّون يتسوّلون بموسيقاهم أما المارة في الشارع وفي الساحات العامة وفي أنفاق المترو "تعرف.. والله أغار من الذين يعزفون في الميترو في باريس. كلٌ يغنّي على مزاجه. قد يمرّ أحدهم ويضع له في قبّعته يورو، وقد لا يضع شيئاً. لكن على الأقل لا يضع له رصاصة في رأسه!"[2]

وإذا كانت مدينة باريس مدينة ثقافية بامتياز لتاريخها الحافل بالأحداث ففي كلّ شارع من شوارعها تجد لافتة تؤرّخ لحادثة أو لشخصية من أعلامها قد مرّت من هنا ناهيك عن مسارحها ومتاحفها وساحاتها ومكتباتها وقاعات السينما، يضاف إلى ذلك نهر السين الذي يقسم باريس إلى قسمين أوبرج إيفل أو بعض كنائسها وقصورها القديمة إنّها فعلا كتاب مفتوح لمن يجيد قراءته، وبحكم أنّ المجتمع الباريسي مجتمع خليط من كلّ أجناس الأرض فإنها متعدّدة الثقافات وبالتالي تتعدّد فيها ألوان الموسيقى القادمة من كلّ حدب وصوب ومنها موسيقى الفيلارمونيّة "إنّها ابنة الناي ولا ترى عيباً في كونها لم تتربَّ على الموسيقى الفيلارمونيّة."[3] وموسيقى البوليرو وغيرها من ألوان التّعدّد الموسيقي الذي يعكس أنواع الإثنيات المختلفة الوافدة على باريس "كانت موسيقى مقطوعة **Ie bolero** تنطلق حيث هو"[4]، ومن هذه الأشكال الموسيقيّة سوناتا كقالب حزين، وقد سبق للموسيقار العالمي بيتهوفن أنّ ألّف في هذا الشّكل الموسيقي سيمفونية سمّاها (سوناتا

[1] مستغانمي أحلام: الأسود يليق بك، م س، ص65.

[2] م ن، ص74.

[3] م ن، ص283.

[4] م ن، ص286.

ضوء القمر)، تحوي على ثلاثة أقسام رئيسيّة: العرض والتفاعل والمرجع "ثمّة نساء يلامسن لواعج الروح، يعبرن حياتك كجملة موسيقيّة جميلة، يظلّ القلب يدندنها لسنوات بعد فراقهن. وأخريات بدون قفلة، لا تدري وهنّ يغادرن، هل كان من تتمّة لتلك السوناتا. وهناك من لا تملك منهن إلاّ ومضة ذكرى، كنقرة وحيدة على مفتاح البيانو يتركنك معلّقاً لنظرة. وهناك نساء نشاز، لا تستطيع دوزنتهن، لا يفارقنك إلا وقد أفسدن تناغم الكائنات من حولك... ثمّ.. ثمّة امرأة، بسيطة كناي، قريبة ككمنجة، أنيقة في سوادها كبيانو، حميميّة كعود. هي كلّ الآلات الموسيقيّة في امرأة. إنها أوركسترا فيلارمونية للرغبة، وبرغم ذلك لن يتسنىّ لك العزف على أيّ آلة فيها. تلك هي لحنك المستحيل".[1]

ومن المعاجم والقواميس التي ذكرتها نجدها تستعين بها في تأثيل معنى (الطرب): "الطرب في لسان العرب خفّة تعتري المرء من سرور أو حزن".[2]

ويستقرّ بها الحال قائلة عن المرأة الأمازيغيّة التي يشتق اسمها من معنى (الأمازيغ= الأحرار) "هي اليوم امرأة حرّة كما هم (الشاويّة): (الرجال الأحرار).[3]

قيل أن الرجل الأمازيغي الحرّ مستعدأن يضحي من أجل اثنين في حياته في أيّة لحظة وهما المرأة والأرض أو الأرض العِرض، ولذا كانت المرأة الشاوية دوما ظهيرا للرجل وهي من أنجبت للجزائر رجالا أبطالا فجروا الثورة التحريرية وأحرقوا عظام الاستعمارإلى الأبد، وهنا إشارة أخرى يجب ذكرها من باب الإنصاف في حق المرأة الجزائرية وهي أن التاريخ الجزائري لم يشهد عبر عصوره امرأة خائنة لوطنها أوعميلة للاستعمار بينما العكس شهدنا كثيرا من الرجال الجزائريين الذين كانوا عملاء للعدو.

---

[1] م س، ص312.

[2] م ن، ص31.

[3] م ن، ص328.

5-1-4 السيمفونيات "Symphony":

قليل من يعرف أنّ الموسيقي الألماني العالمي بيتهوفن مات ولم يسمع سيمفونيّاته لأنه أغلب حياته عاش أصمّا لايسمع، المهمّ هو من أبدعها وغيره من يسمعها "شيء شبيه بالضربات الأولى في السمفونية الخامسة لبيتهوفن"[1]، سانتيانا الذي قال: (خلق الله العالم كي يؤلّف بيتهوفن سمفونيته التاسعة)"[2].

وتحت تأثير المصطلحات الموسيقية تعبّر عن الساردة عن موقفها من خطيبها ودوافع فسخ خطبتها منه في قولها: "أكان سيفهمها لو قالت له وهو موسيقيّ، إنّ لقادر إيقاعاً خاطئاً. لم يكن سيّئ الصوت، كان سيّئ الإيقاع، وهذا أكثر إزعاجاً. كان نشازاً مع موسيقاها الداخليّة، تلك التي ماكان يملك (أُذناً) لسماعها (...) سدىً حاولت أن توفّق بين إيقاعيهما. كانا آلتين لا تصلحان لعزف سمفونيّة مشتركة. فكيف إذاً لروحيهما أو جسديهما أن يتناغما؟ كان قادر مزماراً تتعذر دوزنته مع قيثارتها.أثناء انهماكها في ضبط الإيقاع، كان مشغولاً بضبط النفس، منهمكاً في سدّ كلّ ثقوب المزمار بمخاوفه، وتردّده، وخجله."[3]

5-1-5 الأوركسترا "Orchestra":

إنّ سطوة الفنّ على وجدان الساردة جعلها تمعن الحديث عن الموسيقى وتأثيرها على وجدان الإنسان العربي، وللموسيقى رجالها ؛إذْ ظلّت الأركسترا تقاوم المتاعب النّفسيّة الدّاخلية وإكراهات الواقع الخارجيّ التي صنعتها آلة القتل التي لاتحترم إنسانيّة الإ نسان وحقّه في الوجود. ومن هنا كان أعضاء فرقة الأركسترا يتحدّون الموت والقتل والخراب من أجل تحقيق فعل الحياة رغم إرادة الشّر "الحمد لله.. نظلّ أحسن حالاً من الأوكسترا الوطنية العراقّية أطلقت عليها الصحافة اسم (أشجع أوركسترا في العالم). تقيم حفلات سرّية لا يرغب المنظّمون في الإعلان عنها، بل يفضّلون أن يعلم بأمرها أقلّ عدد

---

[1] مستغانمي أحلام: الأسود يليق بك، م س، ص15.

[2] م ن، ص15.

[3] م ن، ص22.

ممكن! تصوّر.. دمّرت الصواريخ الأمريكيّة قاعة حفلاتها، وخُطف البعض من أفرادها، وقُتل آخرون لأسباب طائفيّة، وفرّ نصف أعضائها للخارج.. ومازال من بقوا على قيد الحياة يقطعون حواجز الخطف والموت، ويصلون إلى المسرح ببزاتهم السوداء، حاملين آلاتهم في أيديهم ليعزفوا، وسط دويّ المتفّجرات، مقطوعات سمفونيّة لباخ وفيفالدي.. كما لو كان كلّ شيء طبيعياً. مشهد سريالي، الفرقة والجمهور مرعوبون لكنهم يستعينون على خوفهم بالموسيقى. والله هَمّ ينسّيك هَمّ!"[1]

وإذا كانت الوجود قائم على ثنائية الموت والحياة والحركة والسّكون، فإنّ من لايعرف إيقاع الصمت لايعرف قيمة صوت العزف فالاثنان يشكّلان معا ثنائية أبديّة". كيف لأناس لا يعرفون سولفاج الكون أن يغنّوا! وكيف لمن لم يتدرّب على الصمت أن يصدح!".[2]

ففي نظرية الموسيقى أو التربية الموسيقية الصولفيج هو دراسة لكل ما يتعلق بالغناء والعزف، والألحان والإيقاع، والأصوات الموسيقية، والمقامات، وأيضا طريقة كتابتها وقراءتها وتفسيرها، وتحديد خصائص الأصوات الموسيقية، كالطبقة الصوتية، والطابع، والجهارة، وتدريس الإملاء الموسيقية لتنمية الحس الموسيقي، وتقوية مهارات تحديد النغمات والتمييز بينها، وتسهيل تصنيف الألوان الموسيقية العالمية.

5-1-6 الآلات الموسيقيّة: الناي والمزمار والعود:

المزمار أقدم الآلات الموسيقية التي عرفتها البشرية وأكثرها تعبيرا عن الإنسان وآلامه وآماله فهو يرافق صاحبه أينما حلّ وارتحل ويتردّد صدى آهاته بين الجبال والأودية، هو لغة تعبيرية تنبع من أعماق الإنسان لأنه من خلال هذه القصبة أو الأداة المجوّفة تنفث روحه التي تسري بين جنباته فتحدث صوتا شجيا قلّ نظيره، وبالتالي

[1] م س، ص74، 75.

[2] م ن، ص179.

صوت الناي يشكّل لغة موازية لايفهم معناها إلا قلّة قليلة من الناس إنّها لغة نبض الروح التي تهتزّ لها المشاعر والأحاسيس الذّواقة.

يحمل المزمار على الصعيد العالمي حمولة رمزية كبيرة تجمع بين السحر والقدسّية فقد ارتبط عند اليونان والهنود بآلهة الحب والسحر وجاء في هياكلهم ومعابدهم مجسدا في أيقونات وأمّاالسومريون يعتبرون الناي صوت من الماضي، وعند فلاسفة الوجودية هو عنصر من عناصر التعبير الرمزي وخاصة الفيلسوف الألماني "نيتشه"[1] الذي نجده في الرواية حاضرا بأقواله حول الموسيقى وجمالياتها ونذكر منها " الموسيقى أَلغت احتمال أنْ تكون الحياة غَلْطة"[2].

فالناي يتميّز بالخلود والأصالة والأزلية ومن الدلالات الدينية ربطه بالنبوة كمزامير سيدنا داوود عليه السلام وله العديد من الدلالات كالحزن والشجن والطرب، ونلاحظ في الرواية القيم العاطفية المتّصلة بالناي لدى البطلة فقد أصلحته وبثت فيه روح الحياة من جديد بعدما فقدها في الدفاع عن أبيها عندما تلقى رصاصة محاولا إنقاذ صاحبه فقد كان أبوها شهيد النّاي ومات وهو يحتضنه.

ومن الدلالات الرّمزيّة للمزمار الوطنية وحب الوطن، وقد تكرر هذا أكثر من مرة في الرواية فقرية البطلة تعجّ بالرعاة الذين يلهمون الطبيعة الأوراسيّة بمنطقة الشاوية بالعزف على الناي وعبّرت عمّا فعله الدهر بهذه القرية الوادعة وبالجزائر الجميلة، وله رمزيّة أخرى مصاحبة للعراقة والخلود، فهو اللحن الخالد سواء أكان مفردا أو متداخلا مع ألحان وأنغام أخرى أو أدوات عزف أخرى كالآلات الوتريّة، و هو الغواية والسحر وهو الأنين والحنين، وهو رجع صدى الموجوع والمصدوم، وهو الحب إذا نفث فيه الهواء.

[1] إدريس الكريوي: بلاغة السرد في الرواية العربية، م س، ص288

[2] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص317.

أ- البعد الصوفي للناي:

إذا كان التّصوف كمنظومة روحية عرفانيّة تنأى بنفسها عن الحياة الموبوءة بالمادة، فإنّ الناي على بساطته وخفته، هو الأداة الكاشفة لتجليات العشق الصوفي والذي يتماس مع كينونة النفس وآلامها في الوجود ومن لا يفهم حديث الناي لن يفهم حديث الروح في تموجاتها الصوفيّة، هناك تلازم بين حديث الصوفي وحكاية النّاي، إنه الجنون جنون العشق والانفصام، فالناي عنصر حيوي ينبثق كيانه من الطبيعة الصامتة، يتحوّل هذا القصب إلى كائن آخر له روحه وتأثيره الخارق في نفس الإنسان، فالقصب تمتد جذوره في عمق الأرض في الطبيعية ليتماهى في التراب ويتغذى من الماء ليستمدّ حياته ووجوده وكينونته، إنّه مبدأ الحياة والحب... ويمتد نحو السماء[1].

ب- الناي ودلالة الحزن:

الناي وسيلة للتعبير عن فواجع الإنسان الجزائري من الاستعمار ومن بعده العشرية السوداء وما يصاحبها من فقدان لكثير من الأقارب والأصدقاء الأحبة.

إنّ من لايحرّكه أنين الناي فهو كقطعة خشب تطفو على سطح الماء لاقيمة لها وهذا ما تؤكّده في قولها: "تُراك استمعت إلى حكايات الناي وأنين اغترابه، إنه يشكو ألم الفراق، (يقول):

(إنني مذ قُطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح،

لذا ترى الناس رجالاً ونساءً يبكون لبكائي

فكل إنسان أقام بعيداً عن أصله، يظل يبحث عن زمان وصله

إن صوت الناي نار لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه هذه النار"[2].

---

[1] ينظر: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، الحب، والإنصات، والحكاية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص120.

[2] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص40.

استوقفت الكاتبة كثيرا عند الناي وربطه بعلاقة عاطفيّة وثيقة بينه وبين صاحبه وكأنّ هذا الكائن صار يتيما حين فارقه من كان يبثّ في الروح ويستخرج من كيانه ما يهزّ وجدان الإنسان المرهف " حينذاك يجلس تحت شجرة من أشجار الصنوبر، وعندما يرتاح، يأخذ نايه المعلّق الى ظهر برنسه، ويشرع يغنّي كأنه نواح، يفضي به الى التجلّي نشوة كلّما عبر صوته الأودية إلى الجبال الأخرى. لا يسعد إلاّ عندما يعود له رجع الصدى، وكأن أحداً يردّ عليه من الجبل الآخر.

لزمن طويل, اعتقدت أنّه ينادي أحداً، وأنّ ذلك الشخص يردّ عليه من بعيد لاستحالة مجيئه بسبب الوادي الذي يباعد بينهما. فكلّ غناء كان يبدأ بنداء يطول.. يطول كأنه نحيب (يااااا يااااي).. لعلّ شجن مروانة جاءها من (القصبة) التي لم تعرف آلة سواها. في النهاية، لكلّ قوم مزاج آلتهم الموسيقيّة. قل لي ماذا تعزف اقلْ لك من أنت، وارو لك تاريخك وأقرأ لك طالع قومك. للغجر عنفوان قيثارتهم، وللأفارقة حمّى طبولهم، وللفرنسيين مباهج الاكورديون، وللنمساويين شاعريّة كمنجاتهم، وللأوروبيين أرستقراطية البيانو، وللأندلسيين سلطنة العود..".[1]

إنّ الناي في بلاد الجزائر ارتبط بمنطقة الصحراء وبمنطقة الشاوية لأنّ ما يصاحب الناي هو ما يعرف بـ(الياياي) وكأنّ هذا الصوت فيه نداء إلى الفضاء الشاسع الذي يغني فيه صاحب الناي ويسمع رجع الصوت من ممّا يحيط به من الجبال، إنّها الطبيعة تتفاعل مع الصّوت وهي تتجاوب مع الأوجاع الصادرة مع صوت إيقاع الناي. "لاحقاً، أدركت أنّ غناء رجال مروانة كان امتداداً لأنين الناي، فـ(القصبة) آلة بوح لا تكفّ عن النواح، كطفل تاه عن أمّه، ويروي قصته لكلّ من يستمع اليه فيبُكيه، لذا الناي صديق كلّ أهل الفراق، لأنه فارق منبته، واقُتلع من تربته، بعد أن كان يعيش بمحاذاة نهر، عوداً أخضر على قصبة مورقة. تُرك ليجفّ فأصبحت سحنته شاحبة، وانتهى خشباً جامداً.

[1] م س، ص63، 64.

عندئذ عُرض للنار ليقسو قلبه، وأحدثوا فيه ثقوباً ليعبر منها الهواء كي يتمكّنوا من النفخ فيه بمواجعهم.. واذا به يفوق عازفه أنيناً.

من تُرى جدّها قد فارق، ليصاحب الناي ؟

كان يصعد الى قمّة الجبل ليقيم حواراً مع نفسه، عن وجع وحده يعرفه. أو لعلّه يعود كلّما استطاع، كي يختبر صوته، فهو يقيس بحنجرته ما بقي أمامه من عمر، ففي عرفه، أنّ رجلاً فقد صوته فقد رجولته."[1]

قليل من الناس من يفهم العلاقة بين الإنسان والأشياء خاصة إذا كان هذا الشيئ أخذ قيمته بفعل التّقادم ومن ثَمّ توارثته العائلة أباً عن جدّ فيأخذ لنفسه طابع الأُلفة، بحيث يجد وارثه في علاقة حبّ وانجذاب عاطفي نحوه وهذا ما عبّر عنه سلدن قائلا: "إنّ غرض الفنّ نقل الإحساس بالأشياء كما تُدرك وليس كما تُعرف، وتفنية الفن هي إسقاط الأُلفة عن الأشياء أو تقريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة فعل الإدراك غاية جماليّة في ذاتها ولابدّ من إطالة أمدها، فالفنّ طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، فأمّا الموضوع ذاته فليس له أهمية"[2] وبهذا يكون العود الذي ورثته عن والدها أكثر من قيمة مادية بل هو شيئ من والدها فإذا تذكّرته تذكّرت والدها، وإذا تذكّرت والدها تستحضر العود فكلاهما يحيل إلى الآخر، وإذا تعلّمت العزف على العود فتكون بذلك وفية لوالدها الذي كان عاشقا للعود ونغماته" وكانت لها أمنية سريّة أخرى، أن تتعلّم العزف على العود، كي تعزف على العود الذي تركه والدها، وهو كلّ ما أنقذته حين مغادرتها الجزائر. كان العود أخاها في اليتم... كانت ترى في ذلك العود أثمن ما ترك والدها..."."[3]

وكان العود الشاهد الوحيد على مقتل صاحبه، فموت الأنامل التي تعزف العود هو ذبح بشكل أو آخر لأوتار العود فالعلاقة بينهما حميميّة تنتهي حتما بانتهاء أحدهما "كان

---

[1] م س، ص63، 64.

[2] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجنة جابرعصفور، دار قباء القاهرة، د.ط، 1998، ص39، 40.

[3] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص152.

العود قد اقتسم الرصاص مع سيّده، كما يقتسم حصان النيران مع صاحبه في معركة. وكما يعود حصانٌ جريح حاملاً جثة صاحبه، عاد العود إلى البيت، معلناً موت مَن ظلَّ رفيقه مدى ثلاثين سنة..."[1].

وصيانة هذه الآلة ذات الحساسيّة العالية تستوجب من صاحبها التّعامل بلطف وحذر، وهو ما يمكن أن ندرجه ضمن أنْسَنَة الأشياء، فالعود لمن يفهمه هو أكثر من شيئ جامد لاروح فيه إذْ يتأثّر بالعوامل الخارجية مثلة مثل الإنسان أيضا "فالعود يتأثّر بالحرارة والرطوبة ويفقد صوته كما البشر. عليك أن تواظبي على صيانته، وأن تسلميه لأحد بين الحين والآخر كي يُعيد دوزنته، وشدّ حباله، ويعزف عليه ليمدّ في حياته، وإلاّ خسرته".[2]

5-1-7 الموسيقى: العلاج النفسيّ:

الموسيقى حركة نفسية لها أثرها الفعّال على وجدان الإنسان وللغناء دور كبير في التّنفيس عن الأحزان وآلامها وتارة أخرى بإثارتها، فهي تذكرنا بالماضي وطنا وأهلا وجيرانا... وموسيقى الناي كان لها حضورها الأخّاذ الذي يفسح المجال أمام الخيال على مصراعيه فيأخذنا في رحلة روحية ذات طابع صوفي تتماهى فيه الروح بالكون في فضاء رحب لا يحده زمان ولا مكان.. ما يسمح للذكريات بالتّداعي والاسترسال حتى ينفرج حال البطل النفسية وتعود إليه السكينة والطمأنينة. فمن تعاريف الموسيقى" إنّها (ملجأ النفوس المريضة بالسعادة)"[3]، الذي يخفّف من حالة الجنون التي أفرزتها العشرية السّوداء:

ونجد الكاتبة تتكلم عن الجنون كظاهرة أفرزتها أوضاع الجزائر السياسية والاجتماعية:

---

[1] م س، ص153.

[2] م ن، ص188.

[3] م ن،، ص311.

"مرّ بهما أحد المختلّين وهو يتشاجر مع نفسه، ويشتم المارّة ويهدّدهم بحجارة في يده. ظاهرة شاعت بسبب فقدان البعض صوابهم، وتشرّد الآلاف إثر (عشريّة الدم) –سنوات الإرهاب العشر– وما حلّ بالناس من غبن وأهوال."[1]

حيث كان مصطفى خطيب هدى سابقا يتكلم عن الجنون كظاهرة أفرزتها الوقائع والمآسي المعاشة في الجزائر بعد الثورة وفي العشرية السوداء للهروب من الواقع الأليم وما يصاحبه من قتل ودمار لحق بالزرع والنسل. "تدرين أن نسبة الجزائريين الذين يعانون من اضطربات نفسيّة أو عقليّة، تتجاوز حسب آخر الإحصاءات 10%. نحن نملك بدون منازع أكبر مؤسّسة لإنتاج الجنون. من منجزاتنا أن عدد مجانيننا بعد الاستقلال تجاوز عدد شهدائنا أثناء الثورة "[2].

5-1-8 الرقص: التّعبير بالجسد:

الرّقص ظاهرة إنسانيّة عند كلّ الجماعات البشريّة في العالم، سواء أكانت متحضّرة أو بدائيّة، والرّقص لايرتبط بالأتراح فقط، بل هناك رقص مرتبط بالجنائز والأحزان، وهناك شعوب بدائيّة في أفريقيا أو في أدغال الأمازون لها رقصات هي ما يشبه الطقوس التّعبديّة مرتبطة مثلا بالظواهر الطبيعية كسقوط المطر، وأحيانا يحاكي الإنسان البدائي في رقصاته الحيوانات التي تعيش في محيطه كما هو الحال عند بعض القبائل الإفريقيّة كقبيلة الماساي في كينيا التي تحاكي إحدى رقاصاتها طائرا في حركته النصف الدّائريّة.

بينما نرى اليوم في عصرنا رقصات حداثيّة، في حركاتها كثير من الإجهاد الجسدي، والاحتكاك بالآخر؛ تضاهي بذلك عصر المادة، فقديما كان الإيقاع يحرّك النّفوس قبل الأجساد واليوم صارت الموسيقى تحرّك الأجساد قبل النفوس، وما يطغى على عالم

[1] م س، ص26.

[2] م ن، ص26.

اليوم هو ثقافة الجسد. وانطلاقا من ذلك اهتمّت الروائيّة أحلام بهذه التيمة في الرواية وأعطتها أكثر من حقّها وهذا ما هو ظاهر في الرواية بدءًا من الإهداء في قولها:

"لعلّي أعلمّها الرقص

على الرماد.

من يرقص ينفض عنه غبار الذاكرة.

كفي مكابرة.. قومي للرقص"[1].

وراح يلاحقها الشّغف بالرّقص في كلّ مرّة إذْ هيمن على روايتها من البداية الرقص والموسيقى وهما حالاتان متلازمتان فلا رقص دون موسيقى ولا موسيقى دون رقص "نزلت من السيّارة وكأنّها راقصة باليه تنتعل خفّين من الساتان، تمشي على رؤوس الأحلام التي أصبحت لها أقدام"[2].

ومن رقصات التّراث العالميّ رقصة التانغو **(Tango)** ذات الأصول الأرجنتينيّة التي يصاحب فيها الرقص الموسيقى بحركات بهلوانيّة وعادة ما تكون بين رجل وامرأة، يعبث بها بحركات تكاد تكون مزاجيّة

"إنه يراقصها التانغو!

طالما آمن بأنّ الأنوثة إيقاع.

هذه المرأة تراقص روحه. كلامها مزيج من الإغراء والعنف والأنفة. إنّها سيّدة التانغو. حتّى الأسود الذي ترتديه خُلق لهذه الرقصة: رقصة الثأر.

ما كان لهذه التفاصيل أن تفوت رجلاً اغترب نصف قرن في أميركا اللاتينيّة، ومازال في سره يُطلق على كلّ امرأة اسم رقصة.. أو مقطوعة موسيقيّة."[3]

---

[1] م س، ص5.

[2] م ن، ص38.

[3] م ن، ص51.

تُعَدّ البرازيل أرض العجائب والتّعدّد الإثني فهي تمتلك غابة الأمازون رئة العالم ونهرالأمازون أغزر نهرفي العالم ومصنع لصناعة نجوم كرة القدم وهي الدّولة الوحيدة في أمريكا اللاّتينيّة من تتكلّم اللغة البرتغاليّة يضاف إلى كلّ هذا وذاك أنّها الدّولة الوحيدة من تنظّم مهرجانا عجائبيّا أو ما يعرف بـ (كرنفال ريو) وهو عبارة عن تشكيلة متنوعة من الرقص تُستعرَضُ فيه الأجساد الأنثويّة، حضره فرق من داخل الوطن وخارجه إذن الرقص في هذا البلد يشبه إلى حدّ ما بموسم الرّقص التي يجعل من الناس في حالة هيستيرية بسبب تأثير الرقص الذي يطال كلّ الفئات العُمرية ومن الجنسين، خاصة رقصة السامبا البرزيلية ذات الجذور الإفريقيّة التي لها شغف خاص في نفوس البرازيليّين إلى حدّ ممارسة طقوس دينيّة "لفرط غربته ومتاهته على مدى ربع قرن في البرازيل. هناك، في أرض الكرنفلات والأقنعة الأفريقيّة، أضاع ملامح وجهه الأصليّة. كلّ من أقام في البرازيل سكنته كائنات الغابات الأمازونيّة، وأرواح نساء ما زلن يرقصن السامبا، في انتظار الصيّادين العائدين بشباك تتراقص فيها الأسماك، ونبتت له أجنحة ملوّنة، كالفراشات المدارية العملاقة في حقول الساركاو، فغدا كائناً خفيفاً لا يمشي بل يحلّق.. ففي رأسه لا يتوقّف البرازيلي عن الرقص."[1]

من الأجواء الكرنافاليّة في البرازيل تنقلنا الكاتبة إلى أوروبا وإلى إحدى حواضر الموسيقى في العالم، حيث نشأت الموسيقى الكلاسيكيّة الخالدة من طبيعتها وجال أحيائها، إذْ قيل إنّ الموسيقار العالمي موزارت (1756-1891) استحوحى أعماله من شوارع مدينة فيينا فتماهى المكان مع الإيقاع والإيقاع مع المكان ليشكّلان معا سيمفونية خالدة.

ومن هنا كانت حركة مياه نهر الدانوب محفّزا على إنتاج إيقاع يماثل الطبيعة في صمتها التي تتمازج مع اخضرارالأرض وزرقة السماء التي يعانق كلّم منهما الآخر عناقا

[1] م س، ص84.

أبديّا "انطلقت موسيقى الدانوب الأزرق. تركت الهاتف يرنّ وبدأت تدور مع الفالس. فتحت النافذة."[1]

إذا علمنا أنّ الفالس، هو قالب إيقاعي وتحوّل فيما بعد إلى نوع من الرقص، بدأ في النمسا وألمانيا، ومنهما انتشر في أنحاء كثيرة من العالم، خصوصاً بعد أن نظم الموسيقار النمساوي يوهان شتراوس الابن لمقطوعته الدانوب الأزرق عام 1866.

5-1-9 فنّ الأزياء والتّجميل:

إنّ العصر الذي نعيشه اليوم هو عصر المظاهر الخارجيّة وفنّ الشّكليّات فكثير من النّاس ألبستهم أغلى منهم، بل صار إنسان اليوم يستمدّ قيمته من هيئته الخارجيّة فإذا انتفت انتفى هو كذلك وهذه ظاهرة تتجافى والقيم الإنسانيّة الأصيلة، فالإنسان بوجوده وليس بنقوده، من هنا تعدّدت دور الأزياء التي تهتم بالرجال والنساء على السّواء وحوّلت الإنسان (المرأة والرجل) إلى سلعة تصعد وتنزل في سوق البورصة الخاصة بالأزياء، وتعدّدت أشكال وألوان الألبسة بحيث هناك ألوان مشتركة بين الجنسين أو لم تعد هناك ألبسة خاصة بالرّجال وأخرى خاصة بالنساء إنّه فعل الحداثة الذي ألغى الذّوق الذي يميّز بين ما هو رجالي ونسائيّ. "الغموض مصمّم أزياء انتقائيّ، لا يضع توقيعه إلّا على تفاصيل الكبار."[2] وهنا تستوقفناالسّاردة عند موقف لعرض من عروض دور الأزياء قائلة: "في معطف أسود معطف أنيق دون بهرجة، بحزام مربوط على جنب"[3]، وراحت أحلام تقارن بين اللباس بوصفه موضة وبين من يرتدي اللباس فأحيانا لاتستقيم المقاربة بين الشكل والمضمون، مثل "من مكر الأسود قدرتُه على ارتداء عكس ما يضمر!"[4].

---

[1] مستغانمي أحلام: الأسود يليق بك، م س، ص214.

[2] م ن، ص45.

[3] م ن، ص57.

[4] م ن، ص85.

وفي مشهد آخر تتحدّث عن شخصية عارضة الأزياء (المانكا) وهي تطلّ من حين إلى آخر بزيّ جديد يغري النساء كما يغري الرجال، إنّه الجسد الذي يستَغَلّ كدمية مُفرغة من أيّ محتوى إنسانيّ يكون فيها اللباس أغلى من صاحبه هذه المرّة "ثم أطلّت كبجعة سوداء داخل ثوب أسود من المُوسْلين، لكأنّها (ماريّا كالاس) في ثوب أوبّرالي، لا يزيّنه إلّا جيدها العاري وشعر أسود مرفوع إلى أعلى."[1]، هؤلاء العارضات تستغلهنّ دور الأزياء لأنهنّ في الأغلب منحدرات من أسر فقيرة تدفعهنّ الحاجة لامتهان مثل هذه المهن المهينة، لأنها مهنة يشترط فيها ضمنا التّنازل عن إرادتها فيتعامل معها الخياطون والمصمّمون(**Les Stylistes**) بطريقة تخلو من أيّة قيمة أخلاقيّة؛ إذْ لا يُرى فيها إلاّ كهيئة للقياس وأنموذج للأذواق الرّاقيّة،" ليتها وضعت شيئاً من الحمرة على شفتيها، شيئاً من الماسكارا على رموشها. لو أنّها مشّطت شعرها على الأقلّ.."[2].

والحديث عن دور الأزياء يقودنا حتما إلى الحديث عن العطور المتباينه في جودتها وسعرها فالسعر أحيانا هو ما يحدّد الانتماء الطّبقيّ لمستعملي هذا العطر أوذاك، فزجاجة العطر كافية وحدها أن تحقّق الدّلالة الذّاتيّة لصاحبها، فليس كلّ عطر يقال له عطرا في هذا المجتمع اللاّهف وراء كلّ جديد، يضاف إلى ذلك فعطور النساء فنّ واستعمال والهدف منه في الأخير هو جلب نظر الرجال إليهنّ، وقد قيل قديما أنّ الله سبحانه وتعالى منح لأناثّ المخلوقات الأخرى حاسة بها تنجذب إليها الذّكورعن بُعد إلاّ الإنسان فقد حاولت أنثاه أن تُعوّض ذلك ببدائل كالمساحيق والعطور، ولابدّ لصاحبة العطر أن تختار أجوده حتى تحقّق هدفها. "لاحقاً ستعرف أنّ **(Ia rive gauche)** هي أيضاً اسم عطر لـ (إيف سان لوران)."[3]، فالعطر لايوضع في أيّ مكان حسب نصيحة

[1] م س، ص107.

[2] م ن، ص161.

[3] م ن، ص163.

شانيل المتخصصة في إناقة النساء" قرأ مرّة نصيحة نسائّية لشانيل (تعطّري حيث تودّين أن يقّبلك رجل). أجمل منها وصفته: أن يضع الرجل قبلة حيث تودّ امرأة أن تتعطر"[1].

5-1-10 العادات والتقاليد:

ارتهنت أغلب أحداث الرواية من البداية في منطقة الشاوية الثرية بتاريخها وأحداثها وعاداتها وتقاليدها ومن التّقاليد الشائعة في الأفراح رقصة الرجل مع المرأة وعادة ما تكون زوجته إذْ يعبّر من خلال هذه الرّقصة عن رمزية الحماية والعزّة اتجاة المرأة. "كما رجال قبيلتها، عندما يرفع أحدهم وهو يراقص امرأة طرف برنسه ليغطيها به، كي يقول لها إنّها تحت جناحه وإنّها محظيتُه"[2].

ولا تتمّ هذه الحفلات الاجتماعيّة في كلّ ربوع الجزائر دون يحضر سيّد المأكولات الذي يسمّى (الكسكسي) والذي تتفنّن في طهيه المرأة الجزائرية، ومن لاتعرف من النساء طهيه في الأعراف الاجتماعية وخاصة في الأوساط النّسويّة تعدّ امرأة خائبة، ولذا تحرص الأمهات على تعليم بناتهنّ كثيرا من المأكولات وفي مقدّمة ذلك كيفية إعداد الكسكسي." لا شيء من تلك (الزردات) التي تربّت عليها، وما زالت تُقدم في المناسبات الاجتماعيه في كل البيوت الجزائريّة، في (قصعة) خشبيّه مصنوعه من جذع شجرة ضخمة، يتمّ إحداث تجويف داخلها عمقه عشرون سنتمتراً بحيث يمكن لكميات الكسكسي الذي يقدّم فيها مزداناً بقطع اللحوم والخضر، أن يجمع حوله كلّ الأيدي ويُطعم كلّ من يحضر"[3].

[1] م س، ص248.

[2] م ن، ص251.

[3] م ن، ص252.

5-1-11 فن البستنة والزهور:

عُرف عن المرأة الجزائرية اهتمامها بشؤون بيتها فقلّما تجد بيتا جزائريّا يطاله الإهمال لأنّ الجزائريّة حين تريد أن تفاخر بنفسها فهي تفاخر ببيتها فهي المرآة التي تعكس صورتها الحقيقية وبعبارة أخرى فشخصية صاحبة البيت هي البيت نفسه فمهاراتها ومستوى ذوقها تتجلّى بوضوح في هيئة بيتها، فهي من علّمت ربّات البيوت الأوروبيّات المقابلات لها في الضفّة الأخرى من المتوسط على استعمال أوعية الورد ووضعها على شرفة المنزل وهذه العادة أخذتها عن نساء الأندلس اللاّئي هُجرن عام 1492م خوفا من محاكم التّفتيش، إذن التّعامل مع الورد عادة متأصلة في ثقافة الجزائريّات "امرأة تضعك بين خيار أن تكون بستانياً، أو سارق ورود. لا تدري أترعاها كنبتةٍ نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك؟ لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكرة في زيّ بستانيّ. تتفتّح حيناً، كوردة مائيّة، وقبل أن تمدّ يدك لقطاف سرّها، تُخفي بنصف ضحكة ارتباكها وهي تردّ على سؤال، وتعاود الانغلاق، فيباشر عند ذاك رجالها نوبة حراستهم، وتغدو امرأة في كلّ إغرائها. امرأة لاتهاب الموت، لكنّها تخاف الحياة في أضوائها الكاشفة."[1]

فثقافة التّعامل مع الورد ليست دخيلة على الحياة الاجتماعيّة الجزائريّة بل هي متأصّلة وهي ثقافة تنمّ على مستوى حضاريّ راقٍ تتمتّع به الأسرة الجزائريّة والمرأة على وجه الخصوص "على المقعد المجاور لها سلّة ورد، وبجوار السائق باقتان أخريان. ظلّت طوال الطريق إلى الفندق ممسكة بالسلّة, خوفاً على زينتها."[2]

كانت دوما لغة الورد لغة راقية جدّا لايفهمها إلاّ القلة من المجتمع، هذه القلّة من تستطيع، أن تفكّ رمزية باقات الورد فهي ثقافة واسعة ولذا نلاحظ بائع الورد يسأل الزبون عن المناسبة حتى يصنع الباقة التي تتناسب والمناسبة فباقة عيد الميلاد لها شكلها وباقة موجة إلى حبيب تختلف عن الأولى وباقة موجّه لمريض غير الباقة التي توضع

[1] م س، ص15.

[2] م ن، ص21.

على نعش، وهكذا فعلى منْ يتلقى الباقة أن يفكّ شِفرتها حتى يعرف معناها، ففي هذا المشهد تأتي باقة من الأزهار صعُب على المعنية فَهم لغزها لأول وهلة "أمدّها مقدّم البرنامج بباقة ورد قال إنّ مُرسلها طلب ألّا تُقدّم إليها على الهواء. أمسكت بها مذهولة، فلقد استوقفت تلك الباقة نظرها بغرابة تنسيقها، حين رأتها في زاوية الهدايا، من الواضح أنّ صاحبها أرادها فريدة وباهرة برفضٍ مُعلن لطفرة اللّون الأحمر في عيد الحبّ. لا تضمّ سوى أزهار توليب في غرابة لون مُشعّ بأمواج ضوئيّة تتراوح بين البنفسجيّ والأسود. مصطفّة بحيث تبدو منتصبة كالعساكر،على القدر نفسه من التفتّح الخجول الأوّل، متدرّجة في ثلاثة صفوف، يلفّ خصرها شريط عريض من الساتان الأحمر الفاخر."[1]، يبدو أنّ الساردة تمتلك ثقافة الورود لاهتمامها برمزية الورد في حياة الإنسان وتصنيف علاقاته مع الآخرين، فهي تمعن في توصيف هذه الكائنات الحية الضعيفة ولكنّ في نفس الوقت لها حمولة دلالية قوية إذن فهي تجمع بين القوة والضعف في آن واحد،"كانت تتفتّح كزنبقة مائيّة ظهرت فجأة في بركة المياه الآسنة لحياته"[2]، ومن راحت تتقن لغة الورد وسميائية اللون عبر هذه المخلوقات التي تدعى الورود، فقيمة الهدية تحدّدها طبيعة الجهة التي أهدت الوردة وشتان بين الورود البرية التي عرفتها في جبال الشاوية وبين هذه الورود المثقلة هذه المرّة برمزية أخرة تحتلف عمّا تعوّدت عليه. "باقة بعد أخرى بدأت تكره هذه الورود المتعالية الغريبة اللون. هي ابنة المروج، نبتت بمحاذاة الأزهار البّريّة، لها قرابة بأزهار اللوتس، وبزهرة السيكلامان الجبليّة، فلماذا يطاردها بهذه الورود الغريبة اللون؟"[3]، والآن بدأت تحلّل رمزية اللون التي تحملها الورود، لماذا أصرّ مرسلُها على هذا النوع من الورود وهذا النوع من الألوان، ومن هنا بدأت علامات الاستفهام ترتسم في ذهنها إنّها لحظة التّحوّل التي طال انتظارها لاكتشاف السّر في

[1] م س، 37، 38.

[2] م ن، ص53.

[3] م ن، ص66.

الرواية "لم أفهم لماذا تحبّ زهرة التوليب بالذات، وذلك اللون البنفسجي الغريب. لأنّها زهرة لم يمتلك سرّها أحد. لونها مستعصٍ على التفسير، يقارب الأسود في معاكسته للألوان الضوئيّة. إنّها مثلك وردة لم تخلع عنها عباءة الحياء، ثمّة ورود سيئّة السمعة تتحرّش بقاطفها.. تشهر لونها وعطرها، هذه ستجد دائماً عابر سبيل يشتريها.. كتلك التي قُدّمت لك في الحفل!"[1]، وكأنّ الساردة تبحث عن معادل موضوعي في الرواية من خلال ذكرها لزهرة النّعمان التي تكثر في البراري الجزائرية والتي ترتبط تاريخيا بقصة طريفة كان بطلها النعمان المنذر ملك الحيرة "لا تريد أن تتناثر شقائق نعمان على حقل سريره،فلن يدري قيمة ما وهبته"[2]. وتعرف علمياً باسم الشُقار الإكليلي هي زهرة برية حمراء جميلة ارتبطت بالأدب العربي، قيل نبتت على قبر النعمان بن المنذر أشهر ملوك الحيرة عندما داسته الفيلة إذ رفض الخضوع لملك الفرس بتسليم نساء العرب فكانت معركة ذي قار التي استعاد فيها العرب من الفرص كبريائهم ووقارهم.

5-1-12 استعمال اللغة الأجنبية وترجمة المصطلحات:

دأب الروائيّون المعاصرون على الكتابة بأشكال لغوية متعدّدة منها اللغة العربية الفصحى واللغة العربية المحكيّة واللغة الأجنبيّة أو اللغة الإنجليزيّة أو إحدى اللغات المحلية، ونذكر هنا استعمال اللغة الفرنسيّة لأنها لغة لها حضورها في المجتمع الجزائري لأسباب تاريخية التي تتمثّل في وجود الاستعمار الفرنسيّ في الجزائرمدّة قرن ونصف من الزمن ومن الاستعمالات اللغة الفرنسيّة، قالت البطلة :

(je suis venu te dire que je m'en vais)"[3]

[1] م س، ص139.

[2] م ن، ص22.

[3] م ن، ص28.

"إحداها كُتب عليها بالفرنسية (**L'Algerie t'aime**). "[1]

"تمتمت بالفرنسية وهي ترى المنظر في الخارج: -**Mon Dieu comme c'est beau**!"[2]

"حتّى لتبدو كأنّها للزينة لا للأكل. فهي أيضاً (**signe**) من أرقى محال الخضر في باريس[3]"

"هو لا يحتاج إلاّ لعبارة فرنسيّة تقول (**Tu me manques**)"[4]

فن القول: الأمثال والشعبية والغربية –الحكم– الحكاية– القول المأثور أو استعمال بعض الجمل الإنجليزية الأكثر استعمالا بين الناس في كلّ أنحاء العالم والتي صارت تشكّل شعارا في مكتوبا في ألبسة الشباب. "وبرغم ذلك، هي لا تصدّق هذه القلوب الحمراء من الساتان المحشوّة قطناً، والتي تقول (**I love you**)، ولا تثق بوفاء الدببة المتعانقة التي تقول بالإنكليزية (أشتاقك)، أو (أنا مجنون بك). جميعها دليل على حبّ غدا كاذباً لفرط ثرثرته، مفقوداً لفرط وجوده. "[5]

5-2 تداخل الأنواع الأدبية في الرواية :

5-2-1 القصة القصيرة جدا:

والمعروفة اصطلاحا بـ (ق.ق.ج) هي نوع حديث من الكتابة السردية انتشر في الفترة المعاصرة بشكل واسع وأصبح نوعاً سردياً قائماً بذاته، تعتبر بالحجم أصغر من القصة القصيرة وقد لا تتجاوز بضعة أسطر وأحياناً قد لا تكون أكثر من سطر واحد.

تتجلى أركان القصة القصيرة جداً الأساسية في: القصصية، والجرأة، والوحدة، والتكثيف، والمفارقة، وفعلية الجملة، والسخرية، والادهاش، واللجوء إلى الأنسنة، واستخدام

---

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص77.

[2] م ن، ص207.

[3] م ن، ص215.

[4] م ن، ص305.

[5] م ن، ص32.

الرمز والإيماء والتلميح والإيهام، والاعتماد على الخاتمة المتوهجة الواخزة المحيرة، وطرافة اللقطة، والصدمة.

5-2-2 قصة داخل قصة:

ظاهرة تجريبية بامتياز وظفتها الكاتبة إما بسبب التداعي الحر أو بسبب التذكر طعمت الروائية عملها بعدد قصص فنية متكاملة من قصص الطفولة وقصص القرية وقصص العائلة والأقارب.. وتتنوع هذه القصص داخل الرواية حسب تناسل الأحداث وتسلسلها فأحيانا كثيرة تكون القصة القصيرة مجزئة داخل العمل الروائي تكتمل مع مراحل عملية القص والسرد مثل قصة أبيها وأخيها وكلها تساهم في بناء حبة الرواية وتماسك الأحداث وتلاحمها.

والرواية التي بين أيدينا تحتوي على مركّب قصصي من قصة قصيرة وقصص مكملة للقصص القصيرة نذكرها بالترتيب أو قصة هي:

قصة البطلة هالة مع خطيبها السابق مصطفى:

أشارت إلى قصتهما حينما شعرت بالوحدة وتذكرة شبح العنوسة فجاءها خيال من تقدم لخطبتها وتركته وذهبت في الصفحة 22 (ما الذي ينقصه؟ أيّ عيب وجدت فيه كي تفسخي الخطبة؟ أتعتقدين أن كثيرين سيتسابقون إلى الزواج بمعلّمة أبوها مغنّ؟ الطبيبات والمحاميات ما وجدن رجلاً وأنت فرّطت في شابّ من عائلة كبيرة.. تركته المسكين كالمجنون لا يعرف لمن يشكو..)[1] القصة غير مكتملة هي كل مرة تقطع مسار السرد بقصص حسب السياق والشعور وما تستحضره الذاكرة من أحداث ولتكمل القصة في موقف آخر من خلال استدعاء الذاكرة لأداث ومواقف وقعت بينها وبين مصطفي في

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص22.

الصفحة24"، كيوم قال لها: أفضّل، على إرهاب البنات..."[1] إلى الصفحة **27**"، كيف تُريدين أن أتزوّج وأنجب أولاداً في عالم مختلٍّ كهذا؟"[2]

وقصة البطلة هالة مع والدها –شهيد النّاي– :

ونجد قصة والدها على شكل لمحات من الذاكرة العميقة بداية في (الصفحة 27) عندما تذكرت حرص والدها على جودة صوتها أثناء تناولها العسل الذي يحافظ على الحبال الصوتية قوية "بدأت صباحها بملعقة عسل دافئ. يجب ألّا يكون لها من شاغل إلّا صوتها. لسنوات كان هذا هاجس والدها"[3]، الذي اجتهد وسافر من أجل يحقّق أمنيته في الحياة ولكنه أخذ شهادة الحياة من الشام ووقّع شهادة الموت في الجزائر على يد أعداء الحياة. "في الثمانينات، قصد والدها حلب لدراسة الموسيقى، فعاد منها بعد سنتين وكأنه تخرّج من مدرسة الحياة".[4]

قصة البطلة هالة مع جدها أحمد:

ملهمها صاحب الصوت الجميل والعذب كباقي القصص الذاكرة هي من تستدعي حكاية جدها الشهم والحنون وصاحب المواقف... "ماكان جدّها ليتصوّرها يوماً واقفة خلف الميكروفون باكية، حتّى وإن كانت تؤدّي أكثر أغاني مروانة حزناً. قد يغفر لها الغناء، لكن لن يغفر لها البكاء، ففي مروانة عن حياء، لايبكي الناس إلّا غناءً. يأتون الحياة وهم يغنّون، صرختهم الأولى بداية شجنٍ يستمرّ مدى العمر. فالحزن في جموحه يغادر مآقيهم ليتحوّل في حناجرهم مواويل. لذا، هم منذورون للفجائع الكبرى، فالعواطف العاديّة، كما الخسائر الصغرى، لاتصنع لديهم أغنية. في تطّرفه، يعطيك المرواني انطباعاً بلامبالاته بهموم الحياة. في الواقع هو يحوّل همّه الأكبر غناء، ما لا يغنّيه ليس همّه.. إنه يُهين كل

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص24.

[2] م ن، ص27.

[3] م ن، ص27.

[4] م ن، ص60.

ما لا يُغنيّه."[1] ففي هذا المشهد تختزل الساردة المشهد البانورامي للحياة من الميلاد إلى الموت وما دامت الحياة كذلك فعلى الإنسان أن يتقن كيف يعيش في هذا الفضاء الذي يعجّ بالأحزان والأتراح إنّه إيقاع الحياة الأزلية الذي يتوارثه الأولاد الأحفاد عن الآباء والأجداد ". سمعت القصّة من جدّها، الرجل الذي أهدى لها طفولة سعيدة، دون أن يسعى حقاً لذلك، فقط منحها حظّ التردّد إليه في بيته على ربوة عند سفوح الأوراس.

كان جدّها إنسانا بسيطاً ولكنه في نفس الوقت رجل حكيم, زاهد في هذه الدنيا لا يكترث بماديّاتها ومظاهرها المزيفة. يتعايش مع الطبيعة في وئام، يحرص على حضور الأعراس, الولائم في المنطقة, ينشد ويغنّي ما يختزنه من التراث الشاوي. دون مقابل, لايملك في الحياة سوى علاقاته الطيبة مع أهله وأناسه الطيبين، وحين حلّ يوم ميلادها كانت الفاجعة والنكسة، فقدت السند الوحيد في هذه الحياة " قبل عيد ميلادها السابع عشر بأيّام رحل جدها أحمد. بلغت سنّ الرشد باكراً".[2]

ومن القصص الواردة في الرواية، قصة هالة مع عمّها: " أمّا عمها فكان قد سافر في السبعينيات للعمل في فرنسا، وعندما عاد إلى الجزائر ليتقاعد، بدأ وكأنّ كلّ تلك السنين في أوروبا لم تترك أثراً في عقليّته.

فجأة طالت لحيته، وتغيّرت لغته، واعتمد لباساً يقارب زيّ الأفغان، وأصبح لا يتردّد إلى بيتهم. ودون أن يعلن ذلك، كان واضحاً أنه رأى في احتراف أخيه للغناء ارتكاباً لفعل مستهجن يقارب الحرام.

في آخر زيارة لهم، لم يمكث للعشاء. كان قد حضر ليأخذ من أبيها تسجيلات يُنشد فيها والده ابتهالات دينيّة في إحدى المناسبات، ومضى."[3] وهناك قصة أخرى وهي (قصة علاء الوافي)، الشاب المسكين الذي راح ضحية الفوضى السياسية "أمها كانت تريد أن

---

[1] م س، ص28.

[2] م ن، ص63.

[3] م ن، ص60، 61.

تزوّج علاء بنجلاء. تقول إن أحدهم خُلق للآخر حتى في تقارب اسميهما وإنهما (ما شاء الله الاثنين حلوين). أليست ابنة خالته؟ ثم تحاول إغراء نجلاء بأخلاقه (يقبرني شو طيّب وشو عاقل ها الولد). غير أنّ لعنة علاء كانت بالذات في وسامته وحسن خلقه.

في الواقع، كانت أمّها تخطّط لجعله يغادر الجزائر، وينجو من بلاد بدأ يُهيمن عليها الجنون، ويحكمها الخوف والحذر. "[1]

وأصبح علاء مرشحا قويّا للموت بعد أن صورته تقلق أعداء الجمال والحياة، كانت والته تتوسّ فيه مستقبلا زاهرا لولا آلة الغدر "في الواقع، كانت أمّها تخطّط لجعله يغادر الجزائر، وينجو من بلاد بدأ يُهيمن عليها الجنون، ويحكمها الخوف والحذر."[2]

قد تكونة فطنة الإنسان وذكاؤه وربما وسامته مصدر إزعاج لهؤلاء الذين امتهنوا الإجرام وقطعوا شوطا كبيرا في غيهم وإصرارهم على القتل والموت كلّ مصادر الحياة والجمال. "كان ذلك مصدر متاعب إضافيّة، فأصحاب اللحى لم يغفروا له حظوته لدى بنات الجامعة، برغم قدر الاحترام الذي كان يحكم علاقته بهنّ، ولا غفروا له المجاهرة بآرائه تجاههم[3]."

"اقترف ذنب حبّ الحياة، وحبّ فتاة ماكان يدري أنّ أحد الملتحين يشاركه في حبّها. ولأنّه لم يحظ بها، وشى به زوراً حتى لا يخلو لهما الجو أثناء اعتقاله."[4]، في مثل هذه الظروف كانت البلاد على صفيح من النار القتل والموت والاختطاف والخوف دبّ في نفوس كلّ الجزائريين من مختلف الطبقات الاجتماعيّة والثقافية إنّه الإرهاب الذي ضرب بقوّة البنية الاجتماعيّة ولم يعد يفرّق بين الألوان، فسارعت الدّولة إلى تشييد المعتقلات واعتقال كلّ مشتبه عساها بذلك تخفّف من وطأة الاحتقان الاجتماعيّ والسياسي

[1] م س، ص68.
[2] م ن، ص68.
[3] م ن، ص68.
[4] م ن، ص69.

في البلاد" كانت معتقلات الصحراء تضمّ عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء، فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم، أو محاكمتهم، لانشغالها بمن احتلّوا الغابات والجبال، وأعلنوا الجهاد على العباد والبلاد."[1]

وزادت الأمور سوءا واختلط الحابل بالنابل وصار خبر الموت والقتل ماتتناقله ألسنة الناس، ففي هذه البيئة سارع كثير من الشباب إلى الالتحاق بالجماعات المسلّحة اعتقادا منهم أنه جهاد (؟!) "كان في كل حي شبكات تجنيد، كما شبكات لاختطاف الأطبّاء والتقنيين وكل من يحتاج الإرهابيون إلى مهاراته. أقنعوه بأن يلتحق بالجبال، ليضع خبرته في إسعاف (الإخوة) هناك ومعالجة جرحاهم."[2]

وكانت قصة (هدى) مع خطيبها (علاء) تشكّل واحدة من القصص الواردة في الرواية " كانت هدى قد أنهت دراستها قبله، بحكم تخصّصها في الصحافة. لم يتقبّل فكرة انتقالها للعيش في الجزائر. وما كانت هي جاهزة للتنازل عن فرصة قد لا تتكرّر، في العمل مقدّمة أخبار في التلفزيون. ما إن غادرت إلى العاصمة، حتى غادر هو إلى الجبال. ربما أراد أن يقاصصها فقاصص نفسه بها، وهو يلقي بنفسه في التهلكة هرباً من عذاب فراقها.

حيث كان انقطعت أخبارها عنه. وهو الآن يودّ أن يعرف من بعيد، ماحلّ بها منذ سنتين إلى اليوم، لايريد أن تراه على ماهو عليه من بؤس المظهر. يحتاج إلى بعض الوقت كي يستعيد ما فقد من وسامته وصحته.

اتّصل بأخيها، فهو صديقه وزميل سابق له في الجامعة. سعد عندما سمع صوت ندير يردّ على الهاتف. مذ عاد وهو غير مصدّق،"[3]

يضاف إلى ذلك قصةأخرى هي قصة (ندير) مع صديقه (علاء) :

---

[1] م س، ص69.

[2] م ن، ص69.

[3] م ن، ص91، 92.

"كان ندير في السابق سيّد التأنّق والبهجة. كأنه قطع عهداً على نفسه ألا يحزن. وكان هذا أول ماشدّه إليه. فقد كانا منخرطين معاً في حزب الحياة. ندير يحفظ آخر الأغاني الأجنبيّة، ويدري بآخر التقنيات. يحرم نفسه من كماليّات، ليشتري آخر جهاز تكنولوجي.. وأول جهاز كمبيوتر يدخل البلاد. هو دائماً أمام شاشة بحكم دراسته في مجال المعلوماتية. إنه خرّيج الحياة الافتراضيّة!..."[1]

هو أنموذج للشاب الجزائري الذي اجتهد في دراسته وتخرّج من الجامعة إطارا ولكنّ وجد البطالة في انتظاره كغيره من الآلاف الجزائريين خريجي الجامعة الجزائرية. "الندير يتكلم بقهر شابّ تخرّج ولم يجد وظيفة منذ سنتين حتماً هو يقول كلاماً غير مقتنع به تماماً.إنه يعاني من حالة خذلان، ذهبت به من التطرف في البهجة الى التطرف في الخيبة."[2]

"... نزل خبر موت الندير نزول الصاعقة، فقد كن كثيراً ما يتردّد إلى بيتهم أيّام علاء. ذاع الخبر بين الناس بسبب شهرة أخته (مسكينة.. هاذيك الزينة اللي تقدم الأخبار.. خوها مات مع (الحراقة) هاج عليهم البحر مساكين.. ما نجاو منهم غير زوج)."[3]

هذه المرّة تتحوّل مدينة مروانة إلى قصّة فلكل بطل في الحياة مدينة هذه المدينة التي زوّدت الثورة التحريرية بخيرة رجالها، يضاف إلى ذلك ثراؤها بالتّراث الشعبي الزاخرالتي عرفت به "ففي مروانة فقط، يرفع الرجال إلى السماء ذلك الدعاء العجيب الذي لم يرفعه يوماً بشر إلى الله (ياربي نقّص لي في القوت... وزد لي في الصوت!). لزهد الطلب، استجاب الله لهم.

مروانة.. يا لغرورها، بلدة تخال نفسها بلاداً، فهي تعتقد أن مضاربها تصل حيث يصل صوتها!"[4]، قد يفهم هذا الدّعاء من وِجهة نظر أخرى وهي العزّة والكرامة أولا التي

---

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص92.

[2] م ن، ص93.

[3] م ن، ص233.

[4] م ن، ص65، 66.

يطالب بها الجزائريون، وهذا ما يفسّره مثال آخر يقول (الخبز والماء والراس في السما)، ومنطقة الشاوية يعرف رجالها بهذا الإحساس في العزة والكرامة والنفة حتى ولوتطلّب الأمر التّضحية من أجلها.

أمّا في قصة والدة (هند) تذكرالساردة ما يلي: "لقد عاشت أمّها الفاجعة نفسها في سنة **1982** يوم غادرت حماه وهي صبية مع والدتها وإخوتها، لتقيم لدى أخوالها في حلب، ما استطاعوا العيش في بيت ذُبح فيه والدهم، وهم مختبئون تحت الأسرّة. سمعوا صوته وهو يستجدي قَتَلته... هي لم تنس شيئاً. لقد عقدت هدنةً مع الذاكرة، ليس أكثر...كان الموت نفسه ينتظرها في سيناريو آخر. هذه المرّة ليس الجيش هو الذي يقتل الأبرياء بشبهة إسلامهم، بل الإرهابيون يقتلون الناس بذريعة أنهم أقل إسلاماً مما يجب!

كانت امرأة منهكة، أكسبتها الفجائع حكمة الضحية. لا تتوقفّ عن التمتمة مُسبحة، مُتأمّلة هشاشة الوجود الإنسانيّ وعبثّيته. ما ترك لها القدر فرصة لنضج طبيعي. كان عليها أن تدفعها، وهي ترى الآن قدرها يتكرر مع ابنتها..."[1]

5-2-3 الحكاية:

هو من الفنون القصصيّة التي تستند إلى الحكي في طريقتها، وتعتمد على الإخبار، وهي أيضا شكل من أكال القصّ التّراثي كما هو الحال في أسلوب ألف ليلة وليلة، يغلب عليها الخيال والتاريخ على لسان الحكواتي، تتناقلها الذّاكرة الشفوية الشعبية ومنها ما ذكرته الكاتبة "يُحكى أنّه ذاع صيت جمال إحدى الفلاّحات حتّى تجاوز حدود قريتها، فتقدّم لخطبتها أحد الباشاغات، لكنّها رفضته لأنها كانت تحب ابن عمّها. عندما علم الباشاغا بزواجها، استشاط غيظاً ولم يغفر لها أن تفضّل عليه راعياً. فدبّر مكيدة لزوجها وقتله. كانت حاملاً، فانتظر أن تضع مولودها، وتُنهي عدّتها، ثمّ عاود طلبها للزواج. وكانت قد أطلقت اسم زوجها على مولودها فردّت عليه (إن كنتَ أخدت مني عيّاش الأوّل فإنّي

[1] م س، ص194، 195.

نذرت حياتي لعيّاش الثاني)، فازداد حقده، وخيّرها بين أن تتزوجه أو يقتل وليدها، فأجابته بأنها لن تكون له مهما فعل.

ذات يوم، عادت من الحقل فلم تجد رضيعها، وبعد أن أعياها البحث، هرعت إلى المقبرة، فرأت تراباً طرياً لقبرٍ صغيرٍ، فأدركت أنه قبر ابنها، وراحت تنوح عند القبر و(تعدّد) بالشاويّة بما يشبه الغناء (آاااعياش يا ممّي).الناس عند سماعها تنادي (ياعيّاش يا ابني) يسألون ما الخطب، وما استطاعوا العودة بها، فلقد لزمت القبر الصغير وظلت تغنّي حتى لحقت بوليدها وزوجها".[1]

وقد تكون الحكاية ضربا من الخرافة التي لاصلة لها بالواقع مثل :" يُحكى أن العود سئل هل ثمّة آلة موسيقية أجمل منه، وأشدّ تأثيراً على الروح، فأجاب بغرور وهو يردّ رأسه إلى الخلف (لا). من ذلك اليوم ورأسه معقوف إلى الوراء بكبرياء."[2]

5-2-4 الحكمة:

الحكمة هي خلاصة تجارب الشّعوب في الحياة، ومن لايجرّب لايعرف قيمة الحياة، ولذا نلاحظ أكثر المجتمعات ثراء في الحِكَم التي التي لها تاريخ حافل بالنّضال والكفاح من أجل التّفوّق والسؤدد، ومن هنا تنوّعت الحكم الواردة في الرواية منها ما هو عربي ومن ما هو إنساني كقولها عن قيمة الذّكريات عند النساء مثلا: "أثرى النساء ليست التي تنام متوسّدة ممتلكاتها،بل من تتوسّد ذكرياتها"[3]

أو عن قيمة المال عند الإنسان مقابل كرامته من خلال هذه الحكمة الواردة على شكل نصيحة. "فهي لم تنس نصيحة أحد الحكماء (لا تعاشر ثرياً، فإن سايرته في الإنفاق أضرّ بك، وإن أنفق عليك أذلّك)."[4]، وأحيانا يذهب المال بصاحبه إلى أبعد حدود فينسى

[1] أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، م س، ص29، 30.

[2] م ن، ص155.

[3] م ن، ص13.

[4] م ن، ص281.

إنسيانيتّه وقد يتنكّر غلى أقرب الناس إليه وكأنّه في حالة سكر من شدّة طغيان المادّة عليه (وسكر الغنى أشدّ من سكر الخمر)[1]، ومن أقوال الإمام علي بن أبي طالب (ض)، يريد أن يوضّح مآل الإنسان في الحياة، فمهما كسب الإنسان من مال وجاه فهو في لحظة (ما) مفارقة ويصبح حديثا يروى في أحسن الأحوال." (أحبَّ من شئت فأنت مُفارقُة.)"[2]

وما دامت تيمة الغناء والرّقص لاتفارق مخيلة الكاتبة فهاهي الآن تستحضرها في موضوع الحكمة قائلة: (ارقص كما لو أن لا أحد يراك،وغَنِّ كما لو أن لا أحد يسمعك، أحبَّ كما لو أن لا أحد سبق أن جرحك).[3]

5-2-5 القول المأثور:

ومن الأقوال الخالدة الصادرة عن عظماء العالم ما قاله فلاديمير مياكوفسكي : (حيثما أمُت، فسأموت وأنا أغنّي.)[4]

أو ما قالته الساردة لمن يتباهى بنفسه وكأنه ملك الأرض فتذكّره بنهايته من خلال "قول قرأته يوماً (بأموالك بإمكانك أن تشتري ملايين الأمتار من الأراضي، لكنّك في النهاية لن تستقرّ بجسدك إلّا داخل متر ونصف من قشرة كلّ هذه الأمتار)".[5]

أو هذه الحكمة التي تبيّن للإنسان ما يتراءى خطأ اليوم قد يكون هو الصواب في المستقبل "لاحقاً، أدرك أنّ (ما قد يبدو لك خسارة قد يكون هو بالتحديد الشيء الذي سيصبح في ما بعد مسؤولاً عن إتمام أعظم إنجازات حياتك)."[6]

---

[1] م س، ص299.

[2] م ن، ص293.

[3] م ن، ص331.

[4] م ن، ص81.

[5] م ن، ص108.

[6] م ن، ص148.

ومن آفات هذا العصر تهافت الناس على أغلى الأشياء ولكن بالمقابل ينسون حاجة عقولهم ونفوسهم، فالولع بالمظاهر على حساب الجواهر من زيف الأمور في عصرنا "(لا تحاول أن تجعل ملابسك أغلى شيء فيك حتّى لا تجد نفسك يوماً أرخص ممّا ترتديه)"[1]

وقد أخذت الحكمة العربية القديمة نصيبها عند الكاتبة من خلال استشهادها بقول أحد الرجال الذين لايشق لهم غبار في مقارعة العدو وهو عمرو بن معد يكرب "(ذهب الذين أحبّهم وبقيت مثل السيف فردَا.)"[2]

والأقوال كثيرة منها "(الحبّ هو عدم حصول المرء فوراً على ما يشتهيه) ألفرد كابوس"[3].

أو قول كلود لولوش "(لا نراقص عملاقاً من دون أن يدوس على أقدامنا)".[4]

ومنها أيضا: "(المال لا يجلب السعادة لكن يسمح لنا أن نعيش تعاستنا برفاهية.)".[5]

وعن الموسيقى قال الفيلسوف الألماني نيتشه " الموسيقى ألغت احتمال أن تكون الحياة غلطة ".[6]

وما يمكن أن نخلص إليه أنّ الروائيّة الجزائريّة أحلام مستغانمي راهنت على التّجريب كلون جديد من الكتابة الروائيّة المعاصرة التي اصطلح على تسميتها بـ (الرواية الجديدة) التي لاتكترث بطريقة الكتابة التقليدية إن لم نقل أنّها تجافي الأساليب القديمة إذْ استحثت لنفسها طريقة مختلفة لا تحترم فيها البنية السّرديّة التّقليدية القائمة على خطية الزمن والإمعان في بناء الشخصية وتحديد أبعاد المكان بدقة واستعمال اللغة المعيارية الموحّدة كلّ ذلك صار في حكم الماضي من خلال الرواية الجديدة المتأثرة بالأفكار المابعد

---

[1] م س، ص186.

[2] م ن، ص191.

[3] م ن، ص200.

[4] م ن، ص224.

[5] م ن، ص239.

[6] م ن، ص317.

حداثيّة التي تشتغل على الفوضى الخلاّقة والغموض والتّهجين وعدم وضوح الهدف والتّداخل بين الأنواع الأدبيّة المختلفة وتوظيف مستويات لغوية متعدّدة سواء أكانت محلية أو أو جهوية أو عالميّة، وتوظيف موروثاتها الثقافية من أمثال وحكم واقوال مأثورة ورسائل ووصايا وقصص قصيرة جدا (ق.ق.ج) ومسرح وسيرة وتاريخ، بل واستحضار حقول معرفية أخرى متّصلة بالعصر كالموسيقى والرقص ودور الأزياء وما يتعلّق بها من لباس وعطور وغيرها، كلّ هذا المجموع هو ما اصطلح عليه النقاد المعاصرون بتسميته بالرواية الجديدة الموسومة بما بعد الحداثة.

5-2-6 الأقوال المأثورة :

"قول الشاعر الفرنسي فيكتور هيغو ذي النزعة الكولونيالية وصاحب عبارة الاستعمار ظاهرة إنسانيّة، إذْ يقول: (بعد الاعتراف الأول، لا تعود كلمة أحبّك تعني شيئاً)"[1].

وهو ما يذكّر الكاتبة بقول الفيلسوف العربي أبي حيّان التوحيدي في وصفه الموسيقى الجميلة يقول (تسرقك منك وتردّك إليك)[2].

5-2-7 الأقوال الشعبيّة: اللهجات المحلية.

فمن استعمالات اللهجة الجزائرية قول الساردة: (كلّ الناس في الجزائر شافوها)[3].
أو قولها: "نصيرة تسلّم عليك بزّاف.. طلبت منّي تلفونك واش نعطيهولها؟ بالمناسبة.. قالت لي باللّي مصطفى تزوّج أستاذة جات جديدة للمدرسة وطلب نقلهم للتدريس في باتنة."[4]، إنّ الحديث باللهجة الجزائرية يضعك في صميم الواقع الجزائري لأنّ اللغة هي

[1] م س، ص182.
[2] م ن، ص258.
[3] م ن، ص24.
[4] م ن، ص24.

الوطن كما يقال، خاصة إذا تعلّق الأمر بمن هو مغترب خارج الوطن. "واصل بلهجة جزائريّة محبّبة إلى قلبها – يعطيك الصحّة يا الفحلة امتاعنا!"

أمّا من اللهجة اللبنانيّة ما ذكر "الحبّ تعتير.. لا شهيق ولا زفير. جيب لي مَرا بتحبّك لنفسك مو لَجيبك.. وتُنطرك مو تُنطر لَتبرم ظهرك، ع أيامنا الحبّ عمليّة نصف عاطفي.. مَرا بتتجمّل لك. .تتغّج. .تتبرجّ. .لَتوَقّعك، وبس تجنّ وتتزوّجها ماتعود تعرفها. مافي حبّ، في صفقة حبّ. .يا زلمِه بشرفك تعرف مَرا بتِقبَل تتجوّز واحد معتّر لأنّا بتحبّو ؟!"[1] ورغم أنّ اللهجة السورية واللبنانيّة متقاربتان إلاّ أنّهما مختلفتان في أمور كثيرة لا يعرفها إلاّ أهل المنطقة، فاللغة مرتبطة بالمكان، وحاملة لفضائها" ولا بَدّي مصاري من حفلاتك.. بفضّل آكل منقوشة جبنة بكرامة!"[2]، قيل إذا أردت أن وعي شعب جماعة بشريّة عليك بالإطلاع على موروثها الشّعبيّ وخاصة أمثالها الشعبيّة لما فيها من عفويّة تعكس البنية الثقافيّة والفكرية المتوارية للشخصيّة الجمعيّة، ومن هنا تأتي الأمثال الشعبية الجزائرية ذات الخصوصية المكانيّة مثل: (لمّا تموت وعندك مليون في البنك وحدك على بالك بيه.. لكن كي تكون بلا كرامة الناس الكلّ على بالهم بيك.. صيتك اللّي يعيش مبعدك مش جيبك)[3]، وهو مثل فيه شيئ من المعاصرة من خلال بعض الملفوظات كلفظ (البنك) الذي يعدّ لفظا دخيلا في اللغو العربيّة بينما هناك ألفاظ ذات صفة محلية مثل: "(يا مرا.. الكرم يغطّي العيوب.. يمكن شافوا منّا شيء ما شفناهاش.. خلّينا نستر حالنا بالجود)."[4]

[1] م س، ص34.
[2] م ن، ص104.
[3] م ن، ص61، 62
[4] م ن، ص62.

كما أنّ هناك أمثالا شائعة على مستوى الجزائر عامة من الشرق إلى الغرب مثل: "والله هَمّ ينسّيك هَمّ!"[1]، ومن الأمثال التي توحي بعزّة النّفس التي تطبع الشخصية الجزائرية في مواقف الشّدة "– ياكُلني الحوت ولا ياكُلني الدود.."[2]، ومن الأدعية التي يلجأ إليها الجزائري وقت الضيق والتي يسعى من خلالها إلى الحفظ على الكرامة وماء الوجه، الدعاء التالي: "(ياربي نقّص لي في القوت... وزد لي في الصوت!)."[3]

5-2-8 الأمثال الشعبية :

وهناك أمثال عربيّة قديمة كقولها: "وأنّها ذات يوم ستغادر أحلامها بـ(خُفي حُنين)!"[4] وكثيرة هي الأقوال الجزائرية بملفوظاتها مثل: "(البيت برجاله لا بجدرانه، ومن كانو يصنعون بهجة البيت غادروه، فما نفعه بعدهم)"[5]، أو "نوّكلوا عليهم ربي (يا قاتل الروح وين تروح)!"[6]، من الأمثال السائرة في المجتمع الجزائري: " (الجنتلمان ذئب صبور)![7] (يحبّ القطّ خانقه).[8]

5-2-9 الأغاني الشعبية:

عاش الجزائريّون كثيرا من المحن إبّان الاحتلال الفرنسيّ الذي كان أفقا مسدودا للشباب الجزائري، ومن هنا كانت الأغنية الشعبية الجزائرية خطابا مناهضا للعدوّ الفرنسي، وقد قيل إنّ الأغنية الشعبية الشاوية للمغني (عيسى الجرموني) هي أول من تنبّأ بالثورة التّحريرية وذلك في الأربعينيّات من القرن الماضي. بل أنّ الاستعمار نكّل بالمغنين الجزائرين الذين تلامس أغانيهم الوطن وتذكّر الجزائر بوطنهم ومنهم المطرب

---

[1] م س، ص74، 75.

[2] م ن، ص93.

[3] م ن، ص65، 66.

[4] م ن، ص184.

[5] م ن، ص193.

[6] م ن، ص195.

[7] م ن، ص220.

[8] م ن، ص308.

الشهيد (علي معاشي) الذي نُكّل بجثته لا لجريرة ارتكبها سوى أنّه غنّى عن الجزائر، وغالبا ما كان يمزج المغني الجزائري بين أمرين عزيزين في أغانيه هما الأم والوطن: "(راني في الموج نتقلّب يا امّا الحنينة.. ما بقى لي رجوع.. إداني البحر.. محُال اِنولّي)."[1]

5-2-10 التناص مع الشعر:

إنّ النشيد الوطني الجزائريّ الذي صنّف كأحسن نشيد وطني في العالم، لأنه كتب في ظروف صعبة حيث الرصّاص والموت من أجل الجزائر، يضاف إلى ذلك ردّده الشهداء والمجاهدون في الجبال وفي المدن والقرى لأنّ سماعه يحرّك كيان الإنسان الجزائري الغيور عن وطنه، وما من جزائري يسمعه نداءه إلاّ ويستجيب له استعدادا واحترما لتضحيات أولئك الرجال الذين حرّروا الجزائر من براثن العدو" حتّى في الموت كانوا الأكرم مقبلين على الشهادة بسخاء، فمن الأوراس انطلقت شرارة التحرير. ما كان يمكن للثورة أن تولد إلا في تلك الجبال (الشاهقات الشامخات)".[2]

5-2-11 الصوفية والزوايا:

لعبت الزّوايا في الجزائر دورا كبيرا في المحافضة على القيم الدّينيّة واللغوية طوال الفترة الاستعمارية ومن هذه الزوايا الزّاوية المختارية بمدينة أولاد جلال بولاية بسكرة إحدى الزّوايا العريقة التابعة للطّريقة الرّحمانية، أسّسها الشّيخ المختار بن عبد الرّحمان الجيلالي الّذي يعتبر من رجالات العلم والتّصوف والجهاد بالجزائر سنة 1815م بطلب من شيخه محمّد بن عزوز"كان المطربون على أيّام جدّها منشدين، وأبناء طرق وزوايا دينيّة. وكانوا ثوّاراً أيضاً ومجاهدين، نجا بعضهم وسقط آخرون، كأحد أبناء مشيخة الزاوية المختاريّة"[3]

[1] م س، ص234.
[2] م ن، ص62، 63.
[3] م ن، ص61.

وعندما يتحدّث المرء عن التّصوّف عليه أن يتوقّف عند جلال الدين الرومي أحد أكبر قامات التّصوّف في التاريخ البشري، " أنا حلبيّ.. لقد جاءنا الناي مكرّماً قبل قرون، يوم أقام جلال الدين الرومي في حلب، فهو الآلة الموسيقية الأولى لدى الصوفيّة. إنه يرافق الدراويش في دورانهم حول أنفسهم.أما في (المولويّة) الطريقة التي تنتمي لها عائلتي، فوحدها الدفوف ترافق الراقصين."[1]، والموسيقى الصوفية أو السّماع الصوفي له مريده وله أماكنه لكون حالة راقية لاتتأتى لأيّ كان من الناس.

ومن أقوال القطب الرباني جلال الدّين الرومي:

"إنني مذ قُطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح،

لذا ترى الناس رجالاً ونساءً يبكون لبكائي

فكل إنسان أقام بعيداً عن أصله، يظل يبحث عن زمان وصله

إن صوت الناي نار لا هواء، فلا كان من لم تضطرم في قلبه هذه النار"

مولانا جلال الدين الرومي[2].

5-2-12 التناص مع القرآن الكريم :

ولم تكتف الكاتبة بذلك بل استعانت بالاقتباس من القرآن الكريم في قولها: "بؤس امرأة تواجه أرذل العمر"[3] مأخوذ من قوله تعالى: ﴿**وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْ لَا يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئًا**﴾ النحل 70.

5-2-13 الشعر العربي:

ومن الشعر العربي تتعدّد الشواهد بين شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا، وشاعر الإجماع الوطني العراقي محمد مهدي الجواهري

"انطلق النشيد الوطنيّ ووقفت القاعة تنشد:

---

[1] م س، ص189.

[2] م ن، ص40.

[3] م ن، ص13.

(قسماً بالنازلات الماحقات والجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا فاشهدوا). "[1]

ويقول الجواهري في قصيدة من الشعر الحرّ ما يلي:

"ألم يقل الجواهري:

(ينقضُ عجلان فيُفلت صيدهُ ويُصيبه لو أحسن الإبطاء). "[2]

ومن الأقوال الشعرية الأخرى في الرواية:

"**تخيل بغداد يعتذر لك**

أيّها الراحل باكراً مع عصافير الوقت

ليس هذا الزمن لك

لم يحدث أن كنت أكثر حياة

كما يوم حللت ضيفاً على مدن الموت

...وتخلع عن الصبايا الحداد "[3]

5-2-14 استدعاء الشّخصيات التاريخيّة:

وهنا تستحضر قول أمير المؤمنين عمر بن الخطاب قي قوله: "لو كان لي الخيار لما كنت غير بائع للأزهار، فإن فاتتني الريح لا يفوتني العطر... إنها أمنية اشترك فيها مع عمر بن الخطاب. هو من قالها."

ومن الشخصيات ذات الطابع المقدس، عند المسيحيين ما جاء في الكتاب المقدس "كم يودّ قطف هذه الزهرة النارّية دون أن تحترق يده. أن تكون له وحده، هذه المجدليّة التي ماكادت تنهي الغناء، حتّى زحف الجمهور نحوها ليتبارك بها."[4]

---

[1] م س، ص77.

[2] م ن، ص278.

[3] م ن، ص329، 330.

[4] م ن، ص83.

تعتبر هذه الشخصية من أهم أتباع يسوع المسيح، وتعتبر رمزية للإنسان المُذنب الذي يستعيد توبته. ولها مكانة عالية هي أول من ظهر لها المسيح بعد موته حسب ما جاء في إنجيل يوحنا (يو20). واعترف بمريم المجدلية قديسة ويحتفل بها في 22 تموز يوليو من كل عام.

ومن الشخصيات التاريخية الفرنسية " كانوا يريدونها حطب المحرقة، لكنّ (جان دارك) التفتت ساعة المعركة فما رأت رجلاً. وجدت نفسها وحيدة مثل (حامل الفانوس في ليل الذئاب) في مواجهة وحوش جاهزة للانقضاض على أيّ أحد، دفاعاً عن غنيمتها. "[1]

أو شخصية أورفيوس وهو كاتب وموسيقي أسطوري إغريقي ونبي في الديانة اليونانية القديمة وفي الميثولوجيا الإغريقية " إن تربّيت على الناي، يظلّ يناديك أينما كنت، فتلحقين به، كما لحقت في تلك الأسطورة الطيور والحيوانات جميعها بأورفيوس، وهو يعزف على نايه."[2]

ومن الشخصياب العالمية شخصية الأميرعبد القادر الجزائريّ " في الواقع، منذ الأمير عبد القادر، لم تفرغ سوريا يوماً من الجزائريين، دوماً أشرعت لهم قلبها ودخلوها من دون تأشيرة "[3] أو أيقونة الثورة التحريرية جميلة بوحيرد التي كتبت فيها أكثر من مئة وثلاثين قصيدة عربية من مختلف الأقطار العربية تمجّد نضالها وصمودها في وجه الجلاّد الفرنسيّ، وما الحاجة الزهرة القسنطينيّة في نظرها إلاّ صورة أخرى للبطلة بوحيرد " لمّا كنّا في الجزائر سمتها الصحافة (جميلة بوحيرد الثانية)."[4]

---

[1] م س، ص79.

[2] م ن، ص189.

[3] م ن، ص193.

[4] م ن، ص196.

ذكرت الكاتبة عدد كبير من الشخصيات الوطنية والعربية والعالمية في روايتها منها الرئيس الجزائري المغتال محمد بوضياف"[1]، والرئيس الراحل محمد بوضياف الذي اغتيل غدرا".[2]

والقائد الإسلاميّ وفاتح بلاد الأندلس طارق بن زياد.

ومن الشخصيات العالمية "إدوارد الثامن حيث ألقى بتاج الإمبراطورية التي لا تغرب عنها الشمس، وغادر الطاولة، ليلحق بحبيبته المطلقة."[3]، ورئيس أوكرانيا الوسيم فيكتور يوشينكو، الذي راح ضحية مؤامرة من خصومه فشوّهوا له وجهه بـــمادة (الديكوسين) السامّة[4] كما عرجت على شخصية البطلة البربرية (الكاهنة)؟ امرأة لم تخسر حرباً واحدة على مدى نصف قرن[5].

ومن الشخصيات الفنيّة المطربة اللبنانيّة فيروز.[6]

والفيلسوف الإغريقي أرسطو، والموسيقى العالمية لكل من شوبان وشتراوس.[7]

والموسيقي الكبيرجون دريو Jean Drieux.[8] وغيرهم من الشخصيات العالميّة المرموقة دون أن تغفل الكاتبة عن التراث السردي العربي العالمي كقصص (ألف ليلة وليلة) "لأنك وُجدت خطأ لحظة احتفال (الأربعين حرامي) بجلوس (علي بابا) على الكرسّي."[9]

أو قولها: ".. كانت الساعة الثالثة فجراً حين سكت النبيذ عن الكلام المُباح،"[10]

---

[1] ينظر: م س، ص196.

[2] ينظر: م ن، ص196، 197.

[3] م ن، ص249.

[4] ينظر: م ن، ص285.

[5] م ن، ص327.

[6] ينظر: م ن، ص 229.

[7] م ن، ص252.

[8] م ن، ص283.

[9] م ن، ص85.

[10] م ن، ص276.

أو القصة العالمية المعروفة (سندريلا)."[1] ومن التراث الأندلسي(طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي الذي يتحدّث فيه عن سيكولوجية الحب، فهو كتاب سابق لزمانه"[2]

الشخصيات الأدبية والفنية العالمية القديمة والمعاصرة أيضا:

"أنا أقدّم الورق لكي يقرأ الناس الأوديسة، وملحمة جلجامش، وفولتير، والمتنبّي، وجبران."[3]

و"(باكو رابان)، (إديث بياف)، (جولييت غريكو)."[4]

وما يمكن أن نخلص إليه أنّ الكاتبة عالجت قضيّة من أكثر القضايا المسكوت عنها في الجزائر المستقلّة، إنّها العشرية السوداء ومنتجاتها من من قتل وذبح واغتصاب وتعذيب وحرق وخراب أطال تفاصيل الحياة الجزائريّة بعد أن عانى هذا الشعب من ويلات الاستعمار الفرنسيّ مدّة طويلة، المهمّ أنّ من يقتلون هذه المرّة لهم مرجعيتهم التي يحتكمون إليها مستعينين بأفهام خاطئة وأفكار قاتلة مصوّبة إلى كلّ ماهو جميل في هذه البلاد. استعانت الكاتبة بحشد من ألوان المعرفة الفلسفية السياسية والاجتماعية والأدبية بأشكاله السردية المختلفة من قصص قصيرة وحكايات شعبية وأساطير وخرافات كما استعانت بالشعر الفصيح والشعر الشعبيي والأقوال المأثورة والحكم والأمثال الشعبية والفنون المعاصرة كالموسيقى والغناء والرقص والتاريخ والسيرة والحكمة، حتى يتراءى للقارئ وكأنه أمام لوحة فسيفسائيّة من فنون الثقافة الوطنيّة والعربية والإسلاميّة والعالميّة، استهلّت أحلام مستغانمي روايتها بالحديث عن الموسيقى في قولها: "نثرت كلّ هذه النّوتات الموسيقية في كتاب.. علّني أعلّمها الرّقص على الرّماد... كفى مكابرة.. قُومي للرقص "واختتمتها بالحديث عن الموسيقى أيضا قائلة "دعي كمنجتك تطيل عزفها... وهات يدك. لمثل هذا الحزن الباذخ بهجة.. راقصني " وتتوزّع في ثنايا الرواية أربع حركات، هي ما

---

[1] م س، ص120.

[2] م ن، ص219.

[3] م ن، ص177.

[4] م ن، ص186.

تنهض عليه الرواية كاملة مثلها في ذلك مثل مجموعة الكونشرتو الموسيقية، ومن هنا يتبيّن لنا أنّ الكاتبة جعلت من روايتها معزوفة موسيقية قامت من خلالها بعملية تشريح للأوضاع الجزائريّة في العشرية السوداء التي كان من أولى ضحاياها المرأة الجزائرية المسالمة في نظرها، وفي مقدمتها المرأة الفنانة وكل ومن يحبّ الحياة والجمال في أرض الجزائر مقابل آلة الموت الزّاحفة على الأخضر واليابس.

الفصل الثالث

الرواية السيرية وتداخل الأنواع

1ـ الرواية السيرذاتية.

2ـ العتبات الروائية في للّهسيرة المنتهى عشتها كما اشتهتنيللّه.

3ـ تجليات مابعد الحداثة في الرواية الجزائرية.

4ـ تيار الوعي وتداخل الأنواع الأدبية.

5ـ الإرهاب.

6ـ تشكّل المكان.

7ـ الزمن في رواية الجديدة.

- الرواية السير ذاتية وتداخل الأنواع:

- رواية "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني":

فصل واسيني الأعرج في تجنيس روايته من البداية حين حدّد هُوية هذه الرواية في أسفل الغلاف بـ (رواية سِيَرية)، ويريد بذلك أنّ ما يكتبه في الرواية ليست رواية بحتة لأنّ الرواية تعتمد على المرجعية التّخييليّة بالدّرجة الأولى أمّا الروايّة السيرذاتيّة فتلتزم بالمرجعيّة التّاريخيّة وحركتها الكرونولوجيّة، وقد كانت هذه الفكرة تتبلور في ذهن الكاتب منذ فترة طويلة في مُخيلته إلى أن نضجت وتجسّدت في رواية "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني":، فهي سيرة يسرد فيها تجاربه في الحياة وسيرته الأدبية ويؤرخ لإرثه ونسبه المُمتدّ في جذوره إلى أيام أسلافه الأندلسيين الذي اصطلح على تسميتهم بـ (المرسيكيين)، وقد أشرك واسيني في عملية السرد جده الكبير الموريسيكي "سيدي علي برمضان إلكوخو دي ألميريا" المسمّى الرُّوخو الذي عاصر أزمنة نهايات حكم العرب في الأندلس، وعاش كذلك زمن التحوّل إبَّان الحكم الإسباني.

وانصب تركيز واسيني في هذه الرواية السيرية على تاريخ أجداده المورسيكيين في سرد تخييلي فانتاستيكي، ساءل واسيني من خلاله التاريخ ونفسه ومجتمعه ببوح ذاتي معبرا عن أوجاعه وآلامه بمكاشفات صوفية عميقة، وأدرج واسيني الأعرج في مفتتحه السردي متناصاتٍ دينيةً تتعالقُ مع موضوعه الذي اختاره في هذه الرواية السيرية: النهايات والموت وعالم البرزخ والمعراج، كما يورد واسيني حديثًا عن المعراج من كتاب(صحيح البخاري) و(كتاب المعراج) أو (الإسرا إلى المقام الأسرى) للشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي وأدرج "النشيد الخامس" من كتاب (الكوميديا الإلهية) للشاعر الإيطالي دانتي أليجيري و"تقرير إلى غريكو" لنيكوس كزانتزاكي، وجاءت هذه الرواية السيرية (سيرة المنتهى) منفتحة على أجناس أخرى ومتداخلة فيما بينها، تستجيب للكتابة الواسينية وتنمّ عن وعي تجريبيّ في الرواية العربية الجزائريّة بحيث تغوص في أعماق

النفس الإنسانية وتلامس الأوتار الحساسة وهذا راجع في اعتقادي لتقنيات الكتابة في الرواية الجديدة التي تستأنس بأسلوب كتابة ما يُعرف بـ (مابعد الحداثة) الذي يتيح للكاتب باستعارة أنماط من التّعابير المختلفة وإقحام أجناس أدبية عديدة في الرواية دون نشاز، هذا النّوع من الكتابة له قدرة كبيرة على إبهار القارئ التقليدي واستفزازه لأنّه أمام حالة جديدة من المقروئيّة مولعة بتوليد لا متناهي للمعاني وتسعى في نفس الوقت إلى تحقيق لجمالية مختلفة الملامح، فهذه المغامرة العجائبية غير التقليدية خاضها واسيني الأعرج تحت تأثير التجريب تحتاج لآليات غير تقليدية ومبتكرة تجافي الكتابة الماضويّة ولواحقها من أجل نقل الصورة بطابع شمولي في فضاء تخييلي شديد التعقيد والغموض تتجلى في: رحلة العروج بحثًا عن جد واسيني الأكبر الرُّوخو الذي ينام في مرقده الأخير بجبل النار.

ويرى واسيني تابوته مكتوبًا عليه اسمه وتاريخ ميلاده ووفاته بالعربية واللاتينية وكلمة صغيرة كان يرددها دائمًا " لقد عشتها كما اشتهتني لأنها كانت الأقوى... لكني لم أمر على هذه الحياة كغيمة جافة" هذه المعاني التي يريد واسيني إيصالها للقارئ تعبر عن رحلته ومساره كأديب ومفكر وإنسان حساس، وقد رصد واسيني في روايته عدة جوانب من حياته عبر فيها عن نفسه وما يشعر به، وهذه الرواية مزيج من نصوص فسيفسائية هي خليط من روايات متخيّلة عن المعراج إلى جانب روايات تنتمي إلى الثقافة الشعبية وقصص وحكايات وحكم وأمثال أعطت للنص طابعه التجريبي الذي تتماها فيه السيرة بالمتخيّل بالصوفية .

وتقوم هذه الرواية على ستة مرتكزات شكلت محور العملية السردية وهي:

- الطابع التاريخي: وهو أهم ركيزة في هذا العمل الروائي والذي شكل لنا الفضاء السردي وكان لواسيني إلهاما ومصدر انتماء ونسبا وثقافة ما مكنه من الغوص في تاريخ العائلة بعمق .

- الطابع الحكائي: المرتبط بشخصية حنّا فاطنة جدة واسيني ذات الثقافة الشعبية والوعي التراثي والتاريخي وهي مربية الكاتب وملهمته بقصصها وحكاياتها الشعبية وهي مَنْ غرست فيه غريزة السّرد.

- طابع المغامراتي: وقد مثله في هذا العمل شخصية سرفانتس مبدع رواية (دون كيخوته) ويجمعه مع الأعرج التعامل مع المواقف بشهامة ونبل في أزمنة الانكسارات التي كثرت فيها الخيانة والغدر وعدم الوفاء .

- محور الوفاء وقوة الصمود: المرتبط بعديد المحن والمآسي التي ألمّت وآلمت بواسيني وشكلت محاور كبرى في حياته ففي محطات عديدة نجده وفيا وممتنا لمن رباه وعلمه ومن أحبه وعطف عليه .

- محور الفقدان: الذي مثله فقدان الأخت والأب والجدة والصديقة وفقدان وجود الأم معه التي كانت دائمة العمل والكدّ من أجل العيش الكريم.

- محور الحب والعاطفة: أو السّند العاطفي الذي تمثلته جدته حنا وصديقة مينا التي فقدها بشكل مأساوي .

في خاتمة هذه الرواية السيرية كتب واسيني الأعرج عن "بعض ما خَفِيَ من سيرة المنتهى" ومنه حديثه عن التشكُّل الأول لهذه السيرة في صفحة "الفيسبوك" الخاصة بالدكتورة سهام شراد وما أعقبه هذا النشر الأولي من سجالات إبداعية محتدمة ومشتعلة مع بعض الناقدات والنقاد العرب من المتواصلين افتراضيًا مع هذه الصفحة.

لماذا هذه السيرة؟ سؤال يجيب عنه واسيني الأعرج الذي قرَّر في لحظة مواجهة مع الذات وهو يقف بمواجهة ناطحات السحاب وأبراج مشروع سكايلاين في داون تاون لوس أنجلس أن يكتب عن واسيني الطفل الذي عاش بالصدفة وكبر بالصدفة وتعلَّم ونجح بالصدفة. أليست حياتنا استحقاقات جميلة ينبغي أن تُعاش كما يعتقد واسيني الأعرج؟

1- الرواية السيرذاتية:

التشكيل السيرذاتي يجمع بين رؤيتين وسياقين وفضائين رؤية سيرية واقعية ذاتية ورؤية تخييلية إبداعية جمالية والجمع بينهما يولد لنا كتابة تجريبية مهجنة بين عدة روافد (الرواية– السيرة– الواقع) فهي مزاوجة بين حداثة واقعية سيرية وحداثة جمالية قادمة من فضاء الأدب والفن[1] فهي تقوم على السياحة بين المفاهيم والتجارب والأساليب وهي تحكي التجربة الفردية والاجتماعية التي جرت أحداثها في الماضي[2]، والتي تكون دوافعها مستترة وراء العمل السيري فالكاتب لا يكتب سيرته بغية تخليد أثره بل من أجل التفريج عن همومه ومصارحة نفسه كتابيا يعبر خلال منجزه هذا عن أوجاع وآلام يريد من القارئ أن يشاركه إياها وتنهض الكتابة السير ذاتية على خطاب الأنا في المقام الأول إلا أنه بفعل تنوع الأساليب وتعدد الرؤى ولأسباب ذاتية أو موضوعية وفنية لم يعد ضمير الأنا الأنموذج الأوحد لتمثيل السيرذاتية باستخدام ضمير الالتفات أي الغائب ممثلا للراوي الذاتي في حضور القرائن الدالة على سيرذاتية المحكي[3]، وفي الرواية الجزائرية نجد أحلام مستغانمي قد تسترت وراء البطلة في ثلاثيتها أما واسيني الأعرج فقد صرح مباشرة باسمه ولقبه وتاريخ مولده في رواية "سيرة المنتهى" فهو يريد نقل تجربة من نوع آخر تجربة روحية تتجاوز أبعاد الزمان والمكان، وفي العموم الرواية السيرذانية هي في كنهها هي خروج النص عن نموذجه الأجناسي وانتهاكه لحدود الجنس بالتهجين والقلب والزحزحة والمزاوجة بين الأنماط والمؤالفة بين الأجناس[4]، كل هذا من أجل التأثير في القارئ وإيصال رسالة ذات تنوع وجمال وإبهار.

---

[1] ينظر: محمد صابر عبيد: التشكيل السير ذاتي (التجربة والكتابة)، دار نينوى، سوريا، 2012، ص5، 6.

[2] نصر عواد: إعادة إنتاج الحداثة (دراسة تطبيقية في الكتابة السير ذاتية)، دار نينوى، سوريا، 2009، ص71، 72.

[3] ينظر: م ن، ص: 153.

[4] ينظر: محمد آية ميهوب: الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع،عمان، ط1، 2016، ص33.

1-1 خصائص الرواية السير ذاتية:

- المكون الذاتي وهي الإحالات والمرجعيات التي تؤكد حضور الأنا في المنجز السردي وبخاصة في الرواية الغربية[1]، من أماكن قد زارها الكاتب فعلا أو مكان النشأة والدراسة أو مكان العمل والإحالة على العمر الحقيقي للكاتب.

- الرواية السيرذاتية لا تقدم لنا الذات الساردة وتعرف بها بل هي عملية بحث عن الذات داخل السيرة بغية فهم أكثر لحقيقتها.[2] فهو ينطلق من التجربة الشخصية الواقعية إلى آفاق إنسانية وفلسفية أكثر رحابة فيغلب عليها التأمل والاستبطان والحوار الداخلي.

- خاصية القناع وهي ذات طابع تخييلي يوظفه الكاتب متخفيا وراء الشخصيات فيرسل من خلا لهم عناصر من حياته الخاصة عن طريق الغياب والحضور والخفاء والتجلي[3].

- ضرورة التعبير عن آلام الذات وأوجاعها في الرواية السير ذاتية وجعلها فانوسا لرؤية العالم وفهمه.[4]

1-2 الميثاق السيرذاتي عند فيليب لوجون:

هو النقطة والعلامة الفارقة بين السيرة الذاتية والرواية الشخصية والرواية السيرذاتية وعرف هذه الأخيرة بأنها " كل قصة ارتجاعية نثرية يروي فيها شخص ما وجوده الخاص عندما يجعل حياته الحقيقية موضوع الكتابة".[5] وقد استنتج أن هذا التعريف يقوم على ركائز أربعة:

1- شكل الخطاب: قصة نثرية .

2- الموضوع: الحياة الفردية الشخصية .

3- موقع الكاتب: التطابق التام بين الكاتب والراوي .

---

[1] ينظر: م س، ص50.

[2] ينظر: م ن، ص51.

[3] ينظر: م ن، ص51.

[4] ينظر: م ن، ص51.

[5] Philippe Lejeune , Le pacte autobiographique ,p 14

4- موقع الراوي: التطابق بين الراوي والشخصية الرئيسية واعتماد القص الارتجاعي[1] .

فالعنصران الأول والثاني تشترك فيهما عدة أجناس أدبية كالمذكرات واليوميات والسيرة والرواية الشخصية والعنصران الثالث والرابع حسب لوجون هما العلامة الفارقة بين ما سبق وبين السيرة الذاتية والرواية السيرذاتية وتختلف السيرة الذاتية عن الرواية السيرذاتية في التطابق بين الراوي والشخصية الرئيسية إذ أن السيرة الذاتية تجهر بهذا التطابق وتصرح به والرواية السيرذاتية تخفيه وراء أقنعة وشخوص روائية وتجعله مضمرا يكتشفه القارئ المثقف[2]، أما جورج ماي 1979، فقد رفض الفصل بين السيرة الذاتية والرواية السيرذاتية فهما جنسان متداخلا الخصائص وهما معا رافدان للأدب الإنساني الذي يكرس ويعلى من شأن الـ "الأنا"[3] ولكنه تبنى الميثاق السيرذاتي لفيليب لوجون.

1-3 الرواية السيرذاتية عند العرب:

وهي تعتبر فضاء التعبير عن الذات والأنا، فالعربي يعزف عن كتابة السيرة الذاتية ويحتمي بمظلة الرواية متقنعا بقناع الخيال وذلك للتغطية عن العلاقات المباشرة بين أحداث الرواية وأحداث حياته ولكي يعبر برية عن واع مؤلم عايشه يكون الوضع السياسي والاجتماعي أكبر مسبباته وهذه الكتابة تهدف لاكتشاف الذات ومراجعة علاقتها بالعالم وبنفسها [4]، وقد تعددت أشكال الاستفادة من تقنيات الرواية العالمية الحديثة لدرجة يصعب معها تعداد أساليب الكتابة والتجريب ومن أهمها تداخل العوالم وإنبناء العالم الروائي على اللاّمألوف واللاّمعقول وتداخل الواقع مع الخيال وتماهي الأنواع والأجناس الأدبية بعضها ببعض، وقد انطلقت الرواية المغاربية الجديدة والجزائرية بالخصوص في ثمانينيات القرن الماضي في بنائها للعالم الروائي من تفجير للواقع وتعدّد في زوايا النظر

---

[1] ينظر: محمد آية ميهوب: الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر، م س، ص55.

[2] ينظر: م ن، ص56.

[3] م ن، ص59.

[4] م ن، ص75.

والاشتغال على اللغة والتكثيف الدلالي وعلى المتخيل السردي والحلم والعجائبيّ وإعطاء الجانب التقني في الرواية الأولوية على حساب المضامين فكان هذا بداية التجريب على صعيد الشكل، والرواية السيرية ليست هي السيرة الذاتية لأنّها لا تبقى محتفظة بحقيقتها كما هي أو كما حدثت، فالرواية تعيد إنتاج العمل السيري بشروط فنية وتخييلية مختلفة عن السيرة الخام ما يشكل عدم مطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها وبين الشخصية وقد صارت عنصرا في تكوين العمل الفني الذي يتسم بالتخييل والانزياح وتداخل العوالم.

إن أبرز ما يسِم الرواية الجزائرية اليوم هو تماسها مع السيرة التي تعبر عن التقاطع الموجود بين الشخصيات الروائية ومبدعيها وقد استثمر الروائيون الجزائريون مكونات سيرهم في تشكيل عوالم الحكي، وجعلوا من ذواتهم مرجعا لممارستهم الإبداعية فكانت كتاباتهم كتابة ذاكرة كتابة استرجاعية تعتمد تقنية التذكر وعلى عدم التصريح المباشر معتمدة تقنيات التخفي والتمويه والإيحاء فلا يسلمك النص معانيه بسهولة إلا بعد خوض مغامرة ذات أبعاد دلالية وفكرية عميقة وربطها بعدة قرائن ممزوجة بالخيال وهواجس النفس والرموز وهذه من الأساليب الجمالية للعمل الروائي الجديد من خلال جعل النص ملتبس وموهم بعيد عن الإفصاح والمباشرة كي تتعدد القراءات وتكثر التأويلات ما يكسب النص بعدا جماليا وحياة أطول فالنص يموت عند القراءة المثالية الكاشفة، ورواية "سيرة المنتهى" هي رواية لعبت فيها الذاكرة الدور الكبير تحريك الحدث السردي فالذاكرة هنا مضطربة ومتشعبة ومتداخلة تمزج بين ما هو واقعي وخيالي وهذا التداخل بمجموعه الكلي ما يشكل العمل السيري، الذي استحالة إلى "لعبة لغوية دائرية عبر استدارة النص اتجاه نفسه، واستعادته لذاكرته، بحيث لم يعد الواقع الخارجي بأحداثه ومكوناته المادية سوى مجرد مسوغ للكتابة، يسعى الروائي لكسر واجهته البرانية، وتحويله إلى فضاء داخلي لنص أدبي مشروط بتقنيات فنية تؤسس لواقع خاص بالكتابة

الروائية الجزائرية الجديدة، يحمل مشروعا جماليا واعدا."[1]، والملاحظ هنا أن التاريخ الشخصي يتقاطع مع التاريخ الوطني فهو يمثل حقبة زمنية عاش فيها الكاتب وتعايش مع الأحداث المهمة كالاستعمار والعشرية السوداء وفترة الحزب الواحد والاشتراكية وهنا تتداخل الذاكرة الفردية مع الذاكرة الجمعية .

4-1 مظاهر تجلي الرواية السيرذاتية:

1-4-1 الهُوية:

الاسم واللقب: اسم المؤلف من أهم المحددات والقرائن التي تساعدنا على معرفة هوية الراوي أو البطل وهو الباب الذي يفتح أفق من خلاله نجد التطابق بين الراوي والبطل، ولا يمكن للقارئ أن يتجاهل حضور اسم المؤلف فهو يعتبر عتبة من عتبات النص التي قد نستنتج منها تماهي اسم المؤلف مع البطل من خلال التفاعل بين النص وخارجه [2] وهو أقوى القرائن على أنّ الكاتب هو محور العملية السردية وهذا الإفصاح يوجه القارئ إلى قراءة النص قراءة متعددة الزوايا وذلك لأن واسيني عبر في سيرته عن تجارب عميقة ذات بعد فكري وإنساني وروحي .

"ربت على كتفي ثم هتف في أذني، ولا أظن أّن أحدا سمعه غيري: **واسيني** يا ابني، قلبك كبير وخاطرك واسع. أمامك مسالك الأنوار الكثيفة التي تعمي الأبصار بقوة. أعبرها بلا تردد، فأنت سّيد شأنك، سيخف كل شيء بالتدرج. امش يا ابني ولا تلتفت وراءك".[3]

"انتسبت إلى اسمي بروح خاصة، لدرجة أني في فترة الإرهاب، في العشرية التسعينية السوداء فكرت في التخلي عن اسمي العائلي لعرج برغبة عميقة في عدم توريط العائلة في وضع كان شخصيا جدا وخيارا فرديا. كنت دائما أقول لنفسي: بأي حق تدفع

---

[1] عبد القادر شرشار: الذاكرة والكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مجلة النور اللندية، العدد 162، نوفمبر، 2004،

[2] آية ميهوب: الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر، م س، ص96.

[3] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني ، منشورات بغدادي، الجزائر، 2015، ص25.

معي العائلة خيار جنوني؟ جنون الوقوف ضد آلة تدميرية قاسية. اسمي الشخصي كان يكفيني. ثم أنه يشبهني إلى حد بعيد، من المواساة، والمحبة وحنيني إلى شيء لم يعد اليوم موجودا. ثم إن الكثير من الناس يجدونه خاصا وإيحائيا وربما غير حقيقي أيضا. مجرد اسم فني مستعار. لأنه نادر.... "[1]

"...فتح الصفحة وتسلى فيها قبل أن ينام. فجأة عثر على اسمي **Ouassini Laredj** من بين الناجحين في السيزيام. أوصل الخبر لخاله أحمد... وخرج ضمن قائمة تلمسان في ثانوية ابن زرجب... ذهبت عيناي مباشرة نحو تاريخ الميلاد. كان مطابقا. 8-8-1952 في لعشاش/ تلمسان..."[2]، حضور الاسم واللقب وتاريخ الميلاد بهذا التفصيل يجعل القارئ على دراية تامة بكون هذا العمل سيرذاتي، وليس هذا فقط فقد أعطى واسيني الاسم طابعا رمزيّا وبعد يتجاوز الأبعاد وهو من الجوانب الأخرى ذات الطابع العجائبي والتي تؤكد على أن هذا العمل سيري بامتياز قصة الاسم وسبب تسمية الروائي باسمه وهي الرؤية التي رأتها أمه في المنام عندما زارها الرجل الصالح أحمد الواسيني وطلب منها أن تسميه باسمه" جاءني كما لم رؤية كأنها حقيقة... سيدي أمحمد الواسيني. الولي الصالح المعروف بكراماته وبركاته... أن تسميه باسمي لأتمكن، بقدرة المولى، من حفظه من أي مكروه. لكن إذا أسميته بغير اسمي يكون كل شيء قد خرج مني. وأضطر لأخذه معي في اليوم الموالي...".[3] ومن الملامح الأخرى التي تشير للعمل السيري هي تلك الألقاب التي كانوا يلصقونها بنا وتصاحبنا حتى الكبر فواسيني لم يسلم من هذا ولقب بعدة ألقاب يقول " كان يسميني الشيطان الأحمر لأن شعري كان أحمر قليلا، ووجهي مليء

---

[1] م س، ص132.

[2] م ن، ص135.

[3] م ن، ص131.

بالنمش الذي يجعلني أقرب إلى الأطفال الأشقياء الذين يختلفون عن الناس العاديين. كان أصدقائي يسمونني، Poiles de carottes ولم تكن التسمية تزعجني."[1]

1-4-2 تاريخ الولادة:

أهم القرائن الزمنية الموجودة في النص والتي تحيل على مولد الكاتب ونشأته نجده يصرح بتاريخ ولادته عندما كان يبحث عن اِسمه من قائمة الناجحين في شهادة التعليم الابتدائي في قوله "ذهبت عيناي مباشرة نحو تاريخ الميلاد. كان مطابقا. 8-8-1952 في لعشاش/ تلمسان..."[2] وهذه الإشارة قرينة قوية على كون العمل سيري دخول الكاتب مباشرة في خط السرد والتصريح بتاريخ مولدة يؤكد على التطابق التام بينه وبين البطل .

1-4-3 مكان الولادة:

نجد تطابقا شبه كلي بين الانتماء الجغرافي للروائي ويبن بطل الرواية فنجد واسيني الأعرج في روايته يصف بشكل مباشر الأماكن والمدن والقرى التي عاش فيها أو مر بها، ويصف قريته وأهلها وطبائعهم يقول: " حياتي بدأت بسيطة في قرية لا توجد على أية خريطة وطنية باستثناء الخرائط العسكرية التي أنجزها الاستعمار في وقت مبكر. وكبرت في هذا الجو من البساطة متعاطفا مع فقراء قريتي لأني كنت واحدا منهم ولم أبتعد عنهم أبدا."[3] ويواصل واسيني سرده الاستذكاري بوصفه للمناطق التي مرّ بها والأماكن التي شاهدها فيصف طبيعة قريته الجغرافية من نباتات وحيوانات يقول "...يفتح المسالك بعصاه الخفية كمن يبحث عن بيض الحجل تحت نبتات الدوم والديس والحلفاء والشوك العملاق وحقول الشعير والقمح..."[4] وكذلك نجده في مواقف أخرى يعبر عن الطابع الديني الصوفي لقريته في ترتيل القرآن جماعيا " مخلفا مكانه لأصوات المقرئين

---

[1] م س، ص200.

[2] م ن، ص135.

[3] م ن، ص134.

[4] م ن، ص17.

وهم ينشدون نشيدا قرآنيا مثقلا بالغياب، لم أسمعه إلا في قريتي، مسكونا بموسيقى الحنين والسكينة ونداءات خفية عرفتها من لغتها القديمة ومن أصوات منشديها "[1] وقد وقف على الكثير من المظاهر الصوفية التي أثرت فيه وجعلته يدخل في دوامة روحية لم يكن في صباه قادرا على استيعابها فنجده يصف الحضرة بقوله "رأيت شبيها لهذه الرقصة في صغري، تسمى الحضرة... يرفعون أصواتهم في نشيد هادئ، تغلفه حالة من الحزن العميق... أناس يلبسون الأبيض، شبيهون بفرقة أندلسية تلمسانية. في أيديهم آلات خفيفة كالسانتور الفارسي..[2]" وهذه الماهر الصوفية نجدها دائما ما تتكرر في كلب أعمال واسيني فهو يبحث عن أرقى وأسمى صور النقاء الروحي والجداني فكانت بوابة الصوفية هي مسلكه الذي يصل به إلى ذاته، ويستمر واسيني في وصفه لبيئته ثقافيا وجغرافيا فنجده يصف الجبال والتلال التي تسلقها أو مر بها فيقول: "واصلت تسلقي وتعلقي بصخور جبل النّار تيغراو"[3] وكذلك نجده يصف الجبال التي تحيط بقريتهم" وعلى مدار الدقائق التي تلت وأنا أسمع الجبال المقابلة الطاَكة، القليعة، جبال القلب، وادي زلاميط،القرارة، جنان الهبيل، جبال أولاد بن عامر، العسة، طريق الماشينا..."[4].

1-4-4 العائلة:

الرواية السيرذاتية تحفل في الغالب بإشارات مكثفة أو معتبرة عن عائلات المؤلفين أنفسهم وقد تكون هناك إحالات فقط يتتبعها القارئ يريد من خلالها إلى معرفة عائلة المؤلف وقد يعرِّف بهم الكاتب مباشرة أو يسرد لنا سيرهم في روايته ونجد لهم في رواية سيرة المنتهى حضورا مكثفا فالكاتب لا يكتفي بالتعريف بهم وسرد قصصهم فقط بل نجده يغوص في أعماق تجاربهم وذواتهم فيعرفهم لنا بطريقته الخاصة المشبعة بتجارب الألم

---

[1] م س، ص20.

[2] م ن، ص36.

[3] م ن، ص32.

[4] م ن، ص137.

والحزن المعاناة ولحظات الفرح والمآسي، فالكاتب لم يستغن عنهم أبدا لا في حياته ولا في مغامرته التخييلية فنجده في رحلته الروحية يستعين بهم ويستذكر حركاتهم وسكناتهم وأقوالهم حتى أنه صادفهم والتقى بهم واستأنس بالحديث معهم يقول: "صوت شبيه بصوت حنّا فاطنة: امش في خط مستقيم فقط وسترى فجوة النور التي توصلك إلى مبتغاك ...كما نبهتني إلى ذلك جدتي حنّا فاطنة،قبل سنوات[1] "فحضور العائلة هنا يشابه ما عاشه واسيني حقيقة فقد كانت جدته هي مبعث الطمأنينة والسكينة وكذلك هي هنا مصدر لجلب الراحة النفسية، ومن الصور الأخرى التي نجد الكاتب فيها يصور المواقفه مع عائلته مصدر سلام وراحة "... شعرت براحة وأنا أسمع سورة يس. تذكرت فجأة ما كان يقوله جدي سيدي محمد، أبو والدي،من قصص كانت تغريني وتغويني"[2] ونجده مرة أخرى يذكر أفراد عائلته بالاسم في رحلته الروحية ويصفهم بعيون طفولته التي كان الحرمان الوجه الأقسى لها "عرفتهم بلا أي جهد. كانوا بنفس اللباس الأبيض. ميما أميزار، بكل كبريائها. في حضنها صبي هادئ لا تظهر إلا بعض ملامحه الطفولية. زوليخا أختي التي بقيت طوال العمر الذي مضى جائعا إلى وجهها. بابا أحمد، الوحيد الذي كانت على صدره بعض بقع الدم، تشبه تلك التي رأيتها مرتسمة على لباس جدي الروخو. عزيز أخي بابتسامته الأنيقة التي كانت آخر ما رأيته على وجهه، ما تزال مرتسمة وكأن كل شيء ظل مثبتا في مكانه حتى هذا اللقاء. ابتسامة عزيز لها دفء خاص. آخر مرة رأيته كان ذلك في مستشفى فرانز فانون في شتاء 1999..."[3]

"من سمى أمي أميزار، التي تعني في اللغة الأمازيغية، إلهة المطر أو قوس قزح، لم يكن مخطئا. فقد كانت بحرا من الخير، ومطرا من المحبة، وشلالا من الحب. لم أرها

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص27.

[2] م ن، ص20.

[3] م ن، ص107، 108.

في أي يوم من الأيام تطلب شيئا أو تتشكى حتى في حالات مرضها. وعندما تنام في الفراش كان ذلك يعني أن جسدها خانها".[1]

ونجده يستحضر القصص التي سمعها عن والده الذي مات وتركه يتيما فالفراغ الذي تركه كان كبيرا ملأته جدته بالقصص والحكايات عن أجداده البطال وعن والده "والدك كان يعيش مع امرأة أخرى في باريس. كوراثون ميا **Corazon mia.** أو ميّا. **MIYA** فرنسية من أصول أمريكية لاتينية"[2] وكذلك نجد واسيني يذكر لنا قصة استشهاد أبيه تحت التعذيب "والدك مات تحت التعذيب لا عزيز رآه، ولا هو رأى آخر أبنائه"[3] فقدان الأب كان له الدور الكبير في تكوين شخصية واسيني فقد كانت جدته من تفرغت لتربيته وعبأت مخيلته بالقص والحكايات عن أجداده فربته على حب القصص والحكايات الخيالية فكان واسيني .

1-4-5 الأصدقاء:

والإشارة لهم في الرواية قد تكون قرائن واضحة عن التطابق التام بين الراوي والبطل فهم أصدقاء الكاتب أنفسهم أدباء أو زملاء دراسة أو عمل فواسيني يصرح مباشرة بذلك يقول: "لا أدري ما الذي ذكرني **بصديقي الشاعر العراقي عزيز السماوي** الذي عشق امرأة من أصابعها، وظل معلقا على أناملها وأظافرها وخطوط كفها... ما تزال كلماته المرهفة تتأرجح في ذاكرتي كخيط من نور[4]" فلا يتوقف واسيني هنا بل يواصل سرد بعض المواقف التي حدثت لأصدقائه والتي تتشابه مع ما حدث له عندما أشيع خبر وفاته في سنين الجمر من خلال سرد موقف مشابه لأحد أصدقائه " تذكرت

---

[1] م س، ص116.

[2] م ن، ص120.

[3] م ن، ص121.

[4] م ن، ص98.

يومها صديقي الكاتب الفلسطيني عليلا فوده، الفلسطيني الطيب، الذي قرأ خبر استشهاده في أحد مستشفيات بيروت "[1]

"سمعتهم يتمتمون: الشح فيه. هو يسبق دائما.هزني عمر الخشن بكتفه وهو يسخر مني: واش به لزعر الحمصي؟ ما يعرفش يقرأ؟ ارجع للوحة يا حبيبي."[2]

"يا خويا؟ الله يرحمك يا العربي باطما، أنت مثل زوليخا، سرقك الموت في وقت مبكر، وكان قلبك ما يزال مشعا بالنور واللغة .آخر مرة رأيتك فيها كان ذلك في معرض باريس للكتاب، كنت مريضا ومنهكا من المرض الصامت كقنبلة موقوتة "[3]

1-4-6 السفر والرحلات:

ومن الأشياء التي تدعم التوجه السيري لأي عمل روائي هي ذكر الأماكن والأسفار التي قام بزيارتها الكاتب وواسيني قد ضمن روايته الكثير من الأماكن التي زارها وهي كثيرة وهذا من أجل التشبيه أو تقريب الصورة للقارئ لأنه كان في مغامرة روحية صادف فيها الغريب والعجيب منها "يتدفق في فراغ كان يحيط بنا كليا. ذكرني هذا بشكل غريب بأكواريوم سان فرانسيسكو حيث كانت تحوم على رؤوسنا حتى أسماك القرش التي تهجم من حين لآخر على الزوار تحتها قبل أن يصطدم أنفها الطويل والحاد بالكتلة الزجاجية المانعة بيننا وبينها. فتنعكف بسرعة لتمضي في سبيلها وتغرق داخل أسراب الأسماك الصغيرة التي تحوطها في تشكيلات تتجمع وتتبعثر بسرعة"[4] ويواصل واسيني وصفه للأماكن التي زارها انطلاقا من المشاهد أو المواقف التي واجهته في رحلته الروحية فيصف لنا حالته عندما شاهدة المسجد الأقصى وقبة الصخرة لأول مرة يقول: "في مقام جميل ذكرني بقبة الصخرة بالقدس، التي حلمت عمرا بزيارتها، قبل أن

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص133.

[2] م ن، ص195.

[3] م ن، ص223.

[4] م ن، ص169.

تسحبني الأقدار القاسية نحوها ذات فجر أو ذات ليل، في غفلة مني. وكان لي ذلك.زرتها وعدت منها ممتلئا بشيء غريب. كيف لمدينة تسكنها كل الأديان، تتحول إلى أرض للنار والبارود والموت."[1] ولقد تعددت المواقف التي صدفها واسيني في رحلته والتي تشابه ما رآه في أماكن قد زارها لكي يعطي طابعا عجائبيا لرحلته يقول في وصف سجاد جلس عليه " كنت جالسا على سجاد شبيه بالطراز الإيراني الذي رأيته في أصفهان. ألوانه فاتحة..."[2] وكذلك في وصفه لوادي في جزر الكاريبي الذي يشابه وادي صادفه في رحلته يقول واصفا له: "كتلك التي رأيتها في لاغودلوب أو وادي الذئاب، في جزر الكاريبي، تحت شلالات الماء الدافئة وبين أشجار عملاقة، عطرها لم يكن مدوخا فقط، ولكن مسكرا أيضا"[3] واصل واسيني إضفاء الطابع العجائبي على روايته من خلال وصف المشاهد التي رآها وربطها ومقارنتها بأماكن قد زارها في الواقع جامعا بين الطابع السيري والعجائبي والتمثيلي لكي يدمج القارئ في العملية السردية يقول في وصف النور المنبعث من زجاج المعشق" التي كان يتسرب منها الضوء الذي يكسر قوته الزجاج المعشق وكأنه زجاج فينيسيا وجزيرة مورانو المدهش والساحر الذي لمسته وشممته يوم زرت المدينة. رجعت يومها مسكونا بعبقرية الإنسان وقدرته العظيمة على تشكيل الزجاج..."[4].

---

[1] م س، ص175.

[2] م ن، ص176.

[3] م ن، ص99.

[4] م ن، ص186.

2- العتبات الروائية في "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني":

هي عناصر نصية وخارج النصية لها الدور الكبير في توجيه القارئ إلى تقبل الرواية تقبلا سيرذاتيا .

2-1 العنوان:

هو الموجه الأول للقارئ من خلال وظيفة الإحياء أو التصريح فيخلق أفق انتظار لدى القارئ ويوجهه نحو السيرذاتية التي يقوم العنوان فيها على وظيفة المراوحة والمطابقة والمفارقة .

وعنوان رواية التي بين أيدينا تصريح بسيرية هذه الرواية وتماهيها مع السيرة: "**سيرة المنتهى عشتها...** كما اشتهتني"، وهو عنوان معبأ بالإيحاءات والدلالات فسيرة المنتهى تتقاطع مع سدرة النتهى الشجرة الأعظم التي لها مخزون دلالي في الوعي العربي المسلم من كبر وظل مديد وكونها مكان شريف تنتهي إليه أرواح الشهداء والمؤمنين وعمل كل الخلائق وهذا التقاطع بين سيرة المنتهى وسدرة المنتهى قد يريد به الكاتب تمييز عمله السيري عن باقي مؤلفاته أو عن غيرها من السير .

ويوحي العنوان هنا بتداخل بين الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل وبين التاريخ والسيرة والبعد الروحاني الصوفي، بل وتقاطع السماء مع الأرض تعالج بعض انشغالات وقضايا المجتمع الجزائري وقد أخضعها الكاتب لِمشرَط النّقد تصريحا وتلميحا أحيانا، وقد يلجأ أحيانا إلى استدعاء شخصيات من الماضي كشواهد توثيقيّة للشق المرجعي والتاريخي منها:

البعد الصوفي: وهذا عندما يتداخل العنوان مع سدرة المنتهى وكذلك تمت الإشارة في الرواية إلى تربة المنتهى والتي القبر وغيمة المنتهى والتي هي لحظة الموت، فقد قدم واسيني لرواية سيرة المنتهى باقتباسات من "حديث الإسراء" و"الإسراء إلى مقام القصى

"لابن عربي، وهذا لآن الرواية تصور لحظة انتقال وانخلاع الكاتب من الدنيا إلى عوالم الروح والفضاء الصوفي مع جده الشيخ الأكبر وجده الروجو .

البعد التاريخي: يستوطن العنوان كذلك الجانب التاريخي كتيمة متوارية وراء السيرة فالكاتب دائما يسائل التاريخ الأندلسي الآفل في الشّأن العربي الماثل أمامنا في بعض قضايا التاريخ الجزائري والعربي وتداعياته مثل العشرية السوداء والقضية الفلسطينية وما يحدث في العراق .

البعد السيري (التّجنيسي): وهذا جلي من خلال العنوان "سيرة المنتهى" وكذلك من خلال عنونته في آخر صفحة غلاف الرواية بـ: "رواية السيرية"، وفي هذا العمل احتفى الروائي بأمه التي ربته وهذا في حد ذاته جديد فالأم غائبة في جل الأعمال السيرية والروائية وواسيني يدين بالفضل الكبير لجدته حنا وأمه ميما أميزار اللتين كانتا الحاضنة الأولى التي ترعرع فيها وهنا يمجد الروائي الأمومة في معانيها الجامعة من خلال تذكر مواقف أمه وذكر مآثر جدته وقصصه مع أخته زوليخا ومغامراته وحبه مع صديقته "مينا"، وكذلك يرثي الكاتب أخاه عزيز الذي افترسه السرطان شابا وقصة أبيه الشهيد المعذب الذي لا قبر له والذي تسكن روحه في سدرة المنتهى كباقي الشهداء والصالحين.

2-2 صورة الغلاف:

كما أسلفنا سابقا فإن الميثاق السيرذاتي يتمظهر عبر العنوان كعتبة أولى ويتمظهر كذلك عبر عتبات أخرى كعتبة الغلاف التي تحتوي على صورة فوتوغرافية شخصية لواسيني الأعرج وهي صورة تجمع بين صورته في شبابه وصورة في كهولته للدلاله على أن هذا العمل عمل استرجاعي يقوم على التذكر واستدعاء الماضي في الحاضر، فتمثل الصورة الفوتوغرافية في الصفحة الأولى للغلاف علامة إضافية مساعدة ذات مصداقية سيرذاتية وكذلك الصورة في الصفحة الأولى وهي صورة فوتوغرافية تصور لنا واسيني المشاء والهائم الذي يبحث عن ذاته في هذا الوجود وهو يحمل محفظته التي ترمز

لرحلة طويلة من البحث والعطاء الأدبي الإبداعيّ والصورة الفوتوغرافية لها القدرة على توثيق الحدث وحبس الزمن في إطار يطرح فكرة الحنين إلى الماضي وصورتا واسيني في شبابه وفي كهولته بدون خلفية على الغلاف توحي بمحو الفواصل وجعل الصورة الرئيسية ظلا وامتداد لذاته في الماضي وتظهر الصورتان التي جردهما واسيني من الخلفية وحدة البطل وانعزاله في عالم كان مناوئا له جرعه الكثير من الأحزان والآلام فقرر الفرار منه لعالم افتراضي يسكّن فيه أوجاعه ويعالج فيه جراحه عالم الأحبة الذين فقدهم عالم الروح والغيب .

ومنظور الصورة يقول الكثير ويوحي بدلالات عديدة من خلال التأثير المرئي للبعد والحجم فيجعل البعيد أكبر والقريب أصغر كما في الصورة عندما جعل واسيني صورته في شبابه أكبر من صورته وهو في كهولته وهذا هو المنظور المركزي وقد يرجع هذا لكون محور العمل السيري كان يدور في فترة شباب واسيني، كي يمسك هذه الفترة ويمنعها عن التلاشي والاختفاء في الفراغ كما تظهر في الغلاف، وهذه الحالة السرابية التي تظهر في صورته شابا عديمة اللون بالأبيض والأسود فقط تدل كذلك الذكريات والمواقف والأحداث التي شكلت شخصيته لكن قسوة الحياة محت عنها كل الألوان الجميلة فيحاول من خلال هذه السيرة إعطاء تصور آخر للأحداث التي عاشها فيلون بلون غير اللون الذي طبعته الحياة به، وقد استطاع واسيني توظيف الصورة الفوتوغرافية التي هي في غلاف الكتاب أو في الصفة الأولى بعد الغلاف في خدمة تقنيات القصّ الفنية، فأمكن من خلالها توظيف تقنيات الاسترجاع الزمني في السرد والرجوع إلى الماضي لاصطياد ومضات من ماضي الشخصية الرئيسية شخصية واسيني العرج التي ظهرت في الصورة، حتى يتمكّن القارئ من المقارنة بين حال الراوي البطل في الماضي والحاضر وإظهار تبدل الحال وتغير المآل عن المأمول وانعكاس كل هذه الأحداث عن مسار حياته الشخصية والأدبية .

- صورة غلاف رواية واسيني "سيرة المنتهى عشتها ... كما اشتهتني"

- صورة الصفحة الأولى بعد الغلاف "تصور واسيني من الخلف"

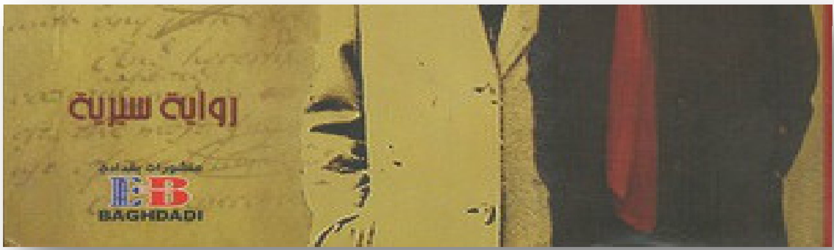
2-3 التاريخ ومكان كتابة الرواية:

نجد في رواية سيرة المنتهى قرائن زمنية عديدة تحدد زمن كتابة الرواية والأماكن التي كتب فيها أجزاء أو فصول من الرواية تطابق بالفعل الواقع من حيث حقيقة زيارته لهذه الأمكنة ونجده يصرح بهذا التاريخ في آخر فصول عمله السيري:

"سيدي بوجنان/ الجزائر/باريس/ كوبنهاجن/ بيروت/ دبي/ جنيف/جدة/ الدوحة/ مسقط/
أبو ظبي/أصيلا/ طنجة/ جربة/ تونس/ عمان/ شتاء 2013 – خريف 2014"[1]

2-4 تضمن العنوان إشارات للرواية السيرية:

ويتجلى لنا هذا في غلاف الرواية: فقد أدرج الناشر "منشورات بغدادي" والكاتب واسيني تحت العنوان عتبة دالة وجهتنا بشكل مباشر إلى طبيعة الرواية فقد حددها واسيني بأنها رواية سيرية:



2-5 إيحاء العنوان بموقف ذاتي:

يوحي العنوان بتجربة ذاتية وجودية عاشها الكاتب ويريد أن يبحر في مغامرة داخلية ليكتشف نفسه من جديد من منظور صوفي وروحي:

"**سيرة المنتهى** عشتها ... كما اشتهتني"

وهذا العنوان دال على تجربة الكاتب الذاتية التي عاشها ويريد اكتشافها من جديد من خلال إعادة رسمها مجدا في مخيلته وعلى الورق بغية إعادة النظر في الخيارات التي أعطتها الحياة له ومن خلال مواقفه وممارساته ومن ثم تشكيلها تشكيلا خياليا روحيا .

2-6 العنوان الفرعي:

العنوان الفرعي في غلاف الكتاب له وظيفة تحديد جنس النص الأدبي ونوع الميثاق القرائي الذي اعتمده المؤلف مع قرائه وهو التوجيه المباشر للقراء لقراءة الرواية قراءة سيرية ونجد هذا التوجيه في الرواية التي نتناولها:

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص490.

"**سيرة المنتهى** عشتها ... كما اشتهتني" دلالة العيش هنا إيحاء مباشر على كون العمل الذي بين أيدينا هو عمل سيري .

2-7 الإهداء:

عتبة الإهداء تمثل عنوانا قد يكون صادقا وقد لا يكون وذلك في إهداء المؤلف عمله لشخص ما أو مجموعة أشخاص قد تجمعه معهم علاقة من خلالها نكتشف دخول الكاتب في عالم الرواية وأنه يعبر عن ذاته بالفعل، والعلاقة بين الإهداء والكاتب ليست دائما واضحة فقد يشوبها الغموض وقد تكون متاهة يضيع فيها القارئ ويبحر، فيضطر القارئ إلى إعادة البحث عن طبيعة العلاقة بين الإهداء وصاحب النص من خلال الإشارات المرجعية التي وجدها داخل النص فيعود إلى الإهداء ويبحث في ما نطق به نص الإهداء وفي ما صمت عنه [1] من خلال البحث والربط بين المرجعي والتخييلي الذي يعبر عن تقاطع الرواية والسيرذاتية ونجد واسيني هنا قد أهدى هذا العمل لميترا وهذا الإهداء هو كشف آخر على أن الروائي يعبر عن ذاته فميترا هي من أحبها في صباه ولا زال أثر جرحها دامي إلى اليوم وكتب الإهداء الأول باللغة الفرنسية .

"إلى ميترا ... من دون أن أخاف "[2]**"A Mitra, même …. notre histoire."**

و في الصفة الموالية نجد واسيني يجدد الإهداء إلى ميترا باللغة العربية فيقول: " ميْترا الحبِيبة... متعب. إنَّها علاَمات النَهايات... لولاَك، ما كانت هِذه السِيرة، وما كان هذا الُمنْتَهى".[3]

وهنا إشارة أخرى على كون العمل عمل سيري . في قوله " لولاَك، ما كانت هِذه السِيرة"

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص171، 172.

[2] م ن، ص5.

[3] م ن، ص7.

2-8 العناوين:

الطابع العجائبي لم يشمل المتن الروائي فقط فنجد البناء اللغوي للعناوين موسوم بطابع جمالي عجائبي محمول بالدلالات مما أضاف بعدا جماليا وتكثيفا دلاليا للنص، فهو يشير على تداخل جنس الرواية مع السيرة ما يعطي الخطاب دلالة مكثفة على مرجعيات عديدة فنية وثقافية ومعرفية وتتماها الحدود الموجودة بين الجناس والفنون تداخل الشعر بالنثر والرسم والموسيقى والفلكلور والتاريخ ...فيصير السرد حوارا أجناسيا يستمد دلالته من التلاقح والتعالق معها فتتعدد الدلالة وينفتح النص على آفاق جديدة متنوعة وثرية فتتقاطع البُنى السردية الصغرى مع البنية السردية الكبرى وهذه البنى السردية الصغرى عبارة عن قصص داخل الرواية يحكي الكاتب من خلالها عن معاناته وعن قسوة الحياة من خلال شخوصها الذين عايشهم أو أحبهم أو شغف بهم:

- الروخو بعد صوفي
- سيرفانتيس بعد أدبي جمالي
- جدته بعد روحي تراثي
- ميما بعد واقعي قاس
- صديقته بعد وجداني عاطفي

وهذه النصوص على تنوعها التي استحضرها الكاتب لها أبعاد دلالية أعمق من كونها حكايات أو قصص فقد عبر الكاتب من خلالها عن معاناته الوجدانية والروحية والعاطفية فكان كل واحد من أبطال حكاياته يمثل جانبا من جوانب حياته ... وهذه الهجنة بين قصص وحكايات وأخبار تستدعي هجنة من نوع آخر هجنة ينصهر فيها فنون القول والبوح هجنة فرضت نفسها على الكاتب حتى جاء النص بهذا التنوع والبهاء فالكتابة التقليدية الكلاسيكية لا تساعد على البوح والاسترسال مثل الكتابة التجريبية الحداثية التي تزح الحواجز وتتجاوز الطابوهات وتفتح للكاتب آفاقا جديدة للإبداع ولا أدل على هذا من

قوله أنه قد حاول مرات عديدة كتابة روايته السيرية فلم يوفق والسبب يرجع لكون آليات الكتابة السردية الكلاسيكية لم توفر الإطار المناسب له مثل رواية مابعد الحداثة التي تسمع بتهجين الأنواع والكتابة بوعي ذاتي يحاور الكاتب نفسه في النص كراوٍ وسارد وبطل، وقد جمع واسيني في سيرة المنتهى أصناف عديدة من فنون القول ما حقق للنص ثراء وغنى فكري وأدبي وجمالي ففيه الخرافي الأسطوري وفيه الواقعي والعجائبي فيه المقدس والمدنس فيه التاريخ واستشرافات المستقبل فيه حاور الكاتب ذاته من خلال استنطاق شخصيات روائية وتقمصها، ويعمد الكثير من الروائيين إلى عنوة الفصول الروائية بدل ترقيمها فيكون للعنوان دلالة تلخص مضمون الفصل الروائي أو تلفت النظر لشخصية فيه أو تؤطر للزمان والمكان أو تركز على قضية أو حدث معين، وترتيب هذه الفصول ترتيبا زمنيا أو حسب ترتيب الأحداث والوقائع يجعل من الرواية تلتبس مع السيرة الذاتية[1] فمثلا لو نظرنا لفصل من فصول الكتاب –الفصل الأول– لوجدنا عناوين الفصل توحي للقارئ مباشرة بأن الكاتب يعبر عن شخصه:

جدي الروخو

خطوات الدّهشة على الجبل الأعظم

رؤيا التّماهي الأخير

غفوة الذئب رماد

عرفتُني إذ أريتُه

لا شيء ينطفئ

رجل الحروف والبارود

كيف يهجر الرب بيته

حرّرني يا إلهي

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص192.

فالعناوين الداخلية هنا لها نفس التكثيف الدلالي للعنوان الرئيسي وهي بنى دلالية واصفة وشارحة للعنوان الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي، لتجقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخلية والعنوان الرئيسي والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه[1]، وهذا ما نلاحظه من خلال كل عناوين وفصول سيرة المنتهى فهي تتميز بطابع فانتاستيكي وتخييلي كبير مع خدمة العنوان الرئيسي فمثلا: عنوان الفصل الأول "جدي الروخو" خطوات الّدهشة على الجبل الأعظم، هذا العنوان يحتوي طابعين الأول طابع سيري فواسيني يتكلم عن أصوله وعن أجداده الأندلسيين ويحتوي كذلك على طابع فانتاستيكي جمالي ملفت للانتباه ومشوق يستهدف القارئ وهذا ما يرمي واسيني له فهو لا يريد للقارئ أن ينفر من قراءة سيرة كلاسيكية جافة بل يريد له الاستمتاع والخوص في مغامرة جمالية جديدة مبهرة وغير مألوفة ذات طابع حداثي وغير مألوف مستعينا بآليات التجريب والتجديد .

2-9 التبئير الداخلي وتوظيف ضمير المتكلم:

ويتجلى هذا في الاختفاء وراء ضمير المتكلم "أنا" الذي يعتمد على تقنية الاستبطان الداخلي ووهو تعبير عن النفس المستنزفة والذاكرة المتعبة باسترجاع أحداث الماضي والتركيز على الومضة الاسترجاعية "فلاش باك" في المونولوج، فهي تساعد على البوح والاسترسال في تفريغ الأوجاع والتعبير عن الذات وخوالجها " هذا القدر من الحب فيك لمسته بسهولة في نصوصه. اكتشفتك فيه لدرجة أني يوم كتبت روايتي التي تتحدث جزئيا عنك: حارسة الظلال/ دون كيشوت في الجزائر، لم تخرجي من مخي مطلقا. على العكس من سرفانتس..."[2].

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص126، 127

[2] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص391.

الأنا أو الذات المتحدث عنها في الرواية ذات تكثيف دلالي كبير فهي لا تعبر عن العمل السييري فقط فهي تعبير عن داخل الكاتب وعن هواجسه وأفكاره وتقتلع المسافات بين الداخل والخارج فتجعل الخارج صدى وانعكاس للداخل ويحاور الحلم الحقيقة ويقول: "تستحق أكثر من هذا يا جدي الأعظم... لبستُه طوال حياتي... أنا أيضا يا جدي النبيل، تعلمت من دمك وجروحك، ومن خطواتي المرتعشة... ولأني مازلت مشدوها بغيمة خيرك... سيغضب مني الكثيرون... سعيد بهذا العمر الذي عشتُه قبل أن أعود إلى تربة المنتهى... لك وحدك يا جدّي أوّ جه خوفي وطفولتي العارية... سأكون أسعد حفيد لك وأنا أتهيأ للقائك بقلب صغير،وشوق كبير إلى التربة التي شربت من دمك وعرقك وشكلتني كما اشتهت، ولكنّي كتبتُها كما اشتهيت"[1] "أدى التركيز على الذات إلى تحويلها إلى بؤرة ترتكز فيها الأفعال والأزمنة والأحداث الخارجية لينصهر الجميع ويفقد كل خصوصياته ويذوب في الكل ويشكل صورة الأنا المتماهية مع الأشباه والنظائر"[2] يقول الكاتب "كانت عندي عادة سيئة بقيت ملتصقة بي مدة طويلة. وهي أن أجد شبها بين الناس وما يملكون.مثلا، كنت أجد بقرة جارتي تشبه صاحبتها. تيس عمي السي محند بوجنان، خادم الولي الصالح، يتماهى أيضا مع صاحبه، وأما دجاجته، فتشبه ابنته الصغيرة، التي كلما سخرت منها بكت وطردتني بالحجارة. كنت أسميها دجاجة السي محند بوجنان"[3].

2-10 الخاتمة:

التي عنونها بـ: **postface** "بعض ما خِفِي من سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني" عبر فيها الكاتب عن نفسه بشكل مباشر وصريح معلقا على منجزه السيري بوعي ذاتي تام ويرصد لنا فيها بعض النقاط الهامة التي آثر عدم ذكرها بالتفصيل في روايتة وبعض

---

[1] م س، ص13.

[2] عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية – الرهان على منجزات الرواية العالمية–، دار الأمان، الرباط، سنة 2015، ص113.

[3] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص375.

الجوانب الغامضة من حياته في حواره مع الذاكرة والألم والوجع والنسيان يتأسف على طفولته وعلى الأحبة الذين فقدهم وعلى حال الجزائر في التسعينيات إبان العشرية السوداء.

كسر واسيني لخطية السرد بتعليقات نقدية أو بالحاشية السفلية أو الشرح أو بتوظيف نصوص أخرى له أو لكتاب آخرين هذا ما نريد من هذه القراءة تتبعه وتقفيه من أجل كشف ملامح مابعد الحداثة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية .

3- تجليات مابعد الحداثة في الرواية الجزائرية:

3-1 تيار الوعي الذاتي:

تعددت أشكال الاستفادة من تقنيات الرواية العالمية المعاصرة لدرجة يصعب معها تَعداد أساليب الكتابة والتجريب ومن أهمها ظاهرة تداخل العوالم وإنباء العالم الروائي على اللا مألوف واللا معقول وتداخل الواقع مع الخيال وتقاطع الأنواع والأجناس الأدبية وتماهيها في العمل السردي، وقد انطلقت الرواية الجزائرية الحديثة – في الثمانينيات– في بنائها للعالم الروائي على تكسير البنية السردية والتداخل بين الواقعي والمتخيل والاشتغال على التكثيف اللغوي والعجائبي والتركيز على الجانب التقني في الرواية على حساب المضامين كلّ ذلك أعطى بُعدا تجريبيّا للرواية الحديثة، أما اليوم ففي الرواية الجديدة – رواية ما بعد الحداثة– نجد كتابة مبتكرة ذات فلسفة مختلفة عن الحداثة تعتمد على أسلوب تتجاوز فيه الحدود بين الأنواع والأجناس على مستوى تقنيات الكتابة وعلى مستوى توظيف هذه الأنواع والأجناس داخل المنجز السردي ومن الأشكال التقنية لما بعد الحداثة في الرواية الجزائرية "تيار الوعي الذاتي وما وراء القص" وهي تعبير عن حالة وعي يعيشها الكاتب داخل منجزه السردي يكسر بها خطية العملية السردية يقول سعيد يقطين "يمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه: أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج "قصة محكمة البناء"، ولكن أيضا، من خلال إنتاجه إياها ينتج وعيا نقديا

يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامة"[1] ومن أشكال الوعي الذاتي الممارسة في الرواية التكثيف من الاستطرادات فهو هنا –في ما وراء القص– ليس كلاما عابرا، بل هو قمة الوعي بالكتابة يقول واسيني: "... لا عليك يا ابني. هذه صورتك فقط التي أمامهم. جثتك لن تغادر مكانها. ستبقى مسجاة أمامهم، كما هي، ولن يلحظ أحد غيابك، وكتاب كتاب الإسرا إلى مقام الأسرى سيظل على صدرك، بالضبط في الصفحة **99 – 100** التي توقفت عندها الخاصة بسدرة المنتهى"[2] فنجد البطل هنا على لسان الجد الأكبر يقطع خطية السرد ويستوقفنا عند كتاب الشيخ الصوفي ابن عربي "الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج" الذي قرأه الكاتب صغيرا وشغف به حتى كبره وهام في عوالمه، ويذكر لنا الصفحة التي توقف عندها عند سدرة المنتهى التي كان لها وقع كبير عليه، والمراد من هذا كله هو الكشف عن ظاهرة الوعي الذاتي في العمل السردي من خلال إعطاء تعليقات أو ملاحظات وشروحات.

ومن التدخلات الأخرى التي عبر فيها الكاتب وهو في عالم الروح عن بعض أفكاره وتوجهاته قاطعا مسار السرد هي تلك التساؤلات التي يجهل البطل إجاباتها فيقدم لنا رؤيته بطريقة كوميدية مستلهما إياها من فكر نيتشه "هل هو البرزخ؟ الصراط المستقيم؟ حافة بهلوان نيتشه وهو يرقص على حبل الموت؟ لم يكن مهما... "[3]

ونجد الكاتب مرة أخرى يعبر عن ظاهرة الوعي الذاتي في الرواية فيقطع مسار السرد وهو في العالم المقدس عالم الروح ويوظف لمحات من سيرته الحقيقة ويتدخل بقوله: "وعندما انتهيت من حمام الملائكة، رأيت اليد الناعمة تمد لي **الفوطة** الكبيرة التي ذكرتني بفوطة والدي التي كان يضعها على رأسي كلما عاد من غربته من فرنسا وغسل

---

[1] سعيد يقطين: الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، ع 70–71، لبنان، ربيع 1993، ص192،191.

[2] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص24.

[3] م ن، ص40.

وجهي صباحا..."[1]، كل ها يعبر عن وعي الكاتب أثناء العمل السردي ودخوله في عالم الأنا عالم الذات وحواره مع نفسه.

و لا يتوقف واسيني عند هذا الحد بل يحيل بشكل مباشر القارئ على ما سبق وكتبه من روايات يقول: "قدري هنا على هذه الأرض التي أكلت لحم أجدادي العقلاء والمجانين، المؤمنين والمرتدين... هذا هو الاختلاف بيني وبين زريدة التي سطحها سرفانتس بسبب الخوف من العمى الديني والملوكي (رواية حارسة الظلال 192-193)"

"ما قلتَه أنت في البيت الأندلسي حقيقة ولكنها ليست حقيقة إلا النسبة لك وبمن يؤمنون بنصك. مشكلة الكتابة هي أن حقائقها جزئية والتاريخ وحده هو من يعطيها الإطلاقية... عندما كتبت البيت الأندلسي كانت حاضرة في كقناع لا دور له إلا حماية ما كنت تريد توصيله وحمايتك. تخيلته مترجما جمعت بينك وبينه صدف الحياة القلقة، وبنيت الرواية على ظلاله. وهو من سيروي حياتك في الجزائر لأنه كان الأقرب إليك..."

هذا الشكل من الكتابة يجسد أرقى صور الوعي الذاتي داخل العملية السردية فواسيني يؤكد بهذا حضوره داخل المنجز السردي وعلى أنه محور العملية السردية والأساس الذي قام عليه هذا العمل الفني .

3-2 التهميش والإحالة طابع توثيقي:

ومن مظاهر تجلي ظاهرة الوعي الذاتي في الكتابة السردية الحديثة التهميش فالكاتب عندما يقوم بهذه العملية قد قطع خطية السرد ووجه تركيز القارئ إلى التهميش – الإحالة– إما بإعطاء تعريفات لكتاب وشعراء أو شرح لمصطلحات قد وظفها الكاتب ومن هذه الإحالات المتعلقة بأحد أصدقاء واسيني الشاعر العراقي عزيز السماوي: "الشاعر العراقي عزيز السماوي "شاعر عراقي شعبي. ولد في محافظة الديوانية، توفي في 08 جوان 2001 في المنفى اللندني، ودفن هناك. تعرفت عليه أيام إقامته بالجزائر، في

---

[1] م س، ص100.

مدينة سكيكدة. قضى ليلته الأخيرة في بيتي بالجزائر العاصمة هو وعائلته قبل أن أودعه في المطار صباحا، ويرتحل نهائيا إلى لندن، حزينا ومنكسرا، لكن مليئا بالحب والحنين إلى عراق لم يره أبدا".[1]

ومن الإحالات التي وظفها كذلك بسبب تظمين واسيني لبعض آيات القرآن الكريم الإشارة إلى الصورة ورقم الآية مثل: "سورة النور. أية 35."[2]

ومن الأصدقاء الذين ذكره واسيني وعرف بهم في الإحالة الشاعر الفلسطيني علي فوده: "علي فوده" شاعر فلسطيني استشهد في بيروت أثناء الاجتياح الإسرائيلي... كان يرأس جريدة الرصيف ويوزعها بنفسها. هو صاحب القصيدة الجميلة التي غناها الكثير من رفاقه ومحبيه: اني اخترتك يا وطني حبا وطواعية..."[3]

ومن الإحالات نجد إحالة أردفها واسيني لأحد الصحفيين الذين لم ولن ينسى واسيني اسمه وهو واسيني لحرش الذي قتله الإرهاب اعتقادا منهم أنه واسيني لعرج تشابه أسماء أنقذ واسيني من الموت وعلى إثرها قرر السفر إلى فرنسا يعرف به في التهميش:

"Ouassini Lahrache a été assassiné mardi 7 mars 1995. Il travaillait au centre d'informations de l'ONU à Alger, a été tué par balle par deux inconnus qui tentaient des'emparer de sa voiture alors qu'il quittait son domicile pour se rendre au travail [4]" .

3-4 السخرية:

من سمات ما بعد الحداثة في الرواية هو كسر الحواجز بين الفنون والأنواع والبنى السردية فيتدخل الكاتب بتعليقات يسخر فيها من المقدس أو يعلق فيها عن مواقف بشكل كوميدي، وهذا التوظيف يهدم الحاجز بين النص وخارج النص ويسمح للقارئ بالربط

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص98

[2] م ن، ص104.

[3] م ن، ص133.

[4] م ن، ص133.

المباشر بين الضمير واسم الكاتب وهذا ظاهر من بداية العمليه السردية فالإهداء والمقدمة مترابطان بضمير واحد وهو ضمير المتكلم ولوج المتكرر لعالم السرد وكسر خطية الحكي بتعليقات ساخرة أو مواقف طريفة يقول واسيني معلقا على إشاعة خبر اغتياله "أسترجع مانشيت خبر اغتيالي كما قرأته في جريدة النصر اليومية التي تصدر بقسنطينة: اغتيال الروائي الجزائري واسيني الأعرج" ومن أشكال ما بعد الحداثة السردية الأخرى السخرية وعدم الاكتراث واللا مبالاة في التعامل مع ما هو مقدس نجد موقفا يذكره واسيني وهو يريد به التعريض ببعض الأئمة الذين فقدوا الحجة والبرهان الشرعي والعلمي يقول: "فجأة داهمني درس فقيه القرية،سيدي سعيد، مساءات أيام الجمعة بعد انتهاء صلاة الظهر وفراغ المسجد .مازلت أحفظ درسه الذي التصق بالدماغ لأني أخذت عليه علقة عندما قلت له: طيب يا سيدي الله عنده السلطة العليا .قال نعم .وهو من خلق الكائنات بما فيها إبليس .قال نعم، لوين حاب توصل يا ولد أميزار"[1] ويطرح واسيني من خلال هذه الحادثة العجز الفكري لبعض الأئمة بعد الاستقلال الذين كانوا يحرمون السؤال، ويشير أيضا لملاح شخصيته الشغوفة بالعلم والمعرفة والبحث .

3-5 الاغتراب:

يمثل واسيني صورة المثقف المغترب بين أهلة وفي وطنه العاجز عن التكيف مع الواقع أو تقبله فهو بفكره وثقافته قد قرر الهروب من واقعه ودخول عالم الخيال والتيه بسبب الفجوة الموجودة بين الواقع وتوجهاته الفكرية والتصورات الوجودية للكاتب الذي يقدس الحب والجمال والسلام فيصطدم بواقع قاسي مؤلم خيب آماله ودفعه إلى الاغتراب طواعية فكانت الكتابة هي العالم الذي هرب إليه وفيه صنع فضاءه الخاص يقول واسيني: "لم نعرف إلا بعد سنوات أنك كنت تصنع شبائهك مثلما تشاء، مثلما يصنع الغريب وطنا من اللغة، يمكث فيه طويلا، وطن لا يبلى ولا يموت ولا يستعمره أحد. وحده يملك مفاتيح

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص228، 229.

السر والشبهة وتخطي العتبات"[1] وهذه الغربة الفكرية ساهمت في تكوين الكاتب الأدبي والفني فقد مارس واسيني الكتابة بسبب الشعور الحاد بالغربة التي كانت بسبب الآلام والأحزان والفراق والكبت الذي عاشه واسيني فالحزن من فراق الأحبة والأهل صنع فجوة كبيرة حاول الكاتب سدّها أدبيا وفنيا بالبوح والتفريج عن همومه يقول: "كانت رائحة ما تملأ قلبي، لم تكن رائحة الأطعمة.ربما كانت رائحة الغياب، وشيء شبيه للموت."[2] هذا التيه والتمزق الذي يعبر عنه البطل السيرذاتي بين رفض أفكار المجتمع وبين التعبير عن الألم وفقدان من يحب عمّق من غربته وجعله في تيه وتشتت ما دفعه إلى خوض مغامرة جمالية خيالية بامتياز حاول من خلالها التواصل مع من أحب وفقد كي يخفف ألم فراقهم وكي يستأنس بهم خياليا في وحشته.

هذا التيه وهذا الاغتراب الذي يصوره لنا واسيني هي غربة الروح التي لم تجد مستقرا لها الروح التي تبحث عن السكينة وعن المستقر فنجد واسيني يعبر عن هذا الاضطراب والتيه ببحثه عن جده الصالح الروخو الذي يقدم له يد المساعدة ويوجه الروح إلى مستقرها يقول: "... ويمنحني سلسلة من العلامات والمفاتيح والخرق الخضراء التي لم أكن أفهم معناها... لم أساله عمّا يجب فعله بالعلامات التي وضعها في كفي وقلبي وعيني، لكنني استلمتها كلها وتركتُني أمشي بلا توقف ولا خوف، وأنحدر عميقا في مخبآت الأسرار، ومعميات الروح، وتيه الأبدية التي دفنها في عمق ذاكرتي. لقد اقتفيت خطا سيدي بصعوبة، ولكن حتى النهاية. حتى غام كل ما كان يحيط بي... ليخترق كل شيء فيّ ويهّز يقيني في التربة التي كنت أقف عليها، ويريني أرضا معشقة بمبهم آخر كان عليّ اختراقه بلا تردد ولا حسابات، وإلا لن أكون أنا..."[3] يواصل واسيني بحثه عن مستقر ومستكن نفسه المتمردة التي أثقلته بكثرة الهموم والأحزان"... ولا شيء يرافقك في

---

[1] م س، ص112.

[2] م ن، ص123.

[3] م ن، ص17.

التيه رحلة التيه والتناهي إلا قلبك. وحده سيكون طيرك وريحك ورفيقك في رحلة التيه القاسية حيث يواجه الإنسان الخواء والمبهم وحيدا "[1] هذه الرحلة التي يخوض غمارها البطل شبيهة برحلة البرزخ لتطهير النفس من دنسها وتخفيف حملها فيكون الموت والبعث من جديد هما قطبا عملية التطهير"... لم يكن الميت الذي انكشف وجهه كليا عندما طارت الفراشات البيضاء، يشبهني فقط، ولكنه كان أنا.أَنا، واسيني. تماسكت وأنا أقبض على خشبة التابوت مثل طفل خائف يتحسس أي شيء قريب منه، لكي لا يسقط مغشيا عليه...[2]" وهذه الرحلة التي تتقاطع مع تجربة ابن عربي الصوفيه والتي أثرت في الكاتب لا تنتهي هنا فالموت هو بداية جديدة فقط لابد من السؤال والمحاسبة فيعد البطل نفسه كل مرة لخوض مرحلة جديدة هي عبارة عن سلسلة ومسلك يجب على من يختاره أن يخوض غمارها كاملة"... ستمتحن في كل شيء، وتَمتحن نفسك أيضا، من تلقاء نفسك. أنت اللحظة في عز البدايات ولا يمكنك أن تعرف كل شيء... سدرتك وكرسيك فيك. أنت من يجد مسالكهما... هو خطوتك الأولى في مسار سيطول كثيرا... هي نهاية محطة في رحلتك وبداية رحلة أخرى. مطاف ينتفي ويحل محله آخر"[3] هذا التجدد المستمر هو سمة كونية ربانية فالتوقف يعني الموت والتجدد والحركة هي الحياة والاستمرار هذه المغامرة لمحة جميلة من ملامح الروح التي تبحث عن مستقر ومتنفس لها الروح المتعبة التي أعيها الفقدان ولم تعد قادرة على التعامل معه " الخوف من الفقدان يكّبلني دائما ويعقد لساني ولا يمنحني فرصة التعبير عما يحترق داخل القلب "[4] هذا هو سبب الارتحال لعالم الروح بحثا عن من فقدهم كي يواجههم وكي يفرّج لهم عن آلامه كي يرتاح ويريح هذه النفس التي تأزمت بسبب الفقد والوجع .

---

[1] م س، ص30.

[2] م ن، ص39.

[3] م ن، ص96، 97.

[4] م ن، ص261.

3-6 العجائبي:

يأتي الاحتفاء بالعجائبي في إطار التجريب الروائيّ الذي يهدف إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة، والبحث عن طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية " فهو يسمح بتجاوز كل أشكال الرقابة واقتحام الطابوهات ما يجعل من الكتابة قلقة ومضطربة بسبب تقويضها للمعياريّة المستنفدة وتكسيرها للنمطيّة السائدة ما يولد رؤيا مغايرة نحو إدراك العالم والأشياء، فالعجائبي في الرواية الجزائرية يقوم على الالتباس والغموض وتداخل المعقول واللا معقول والواقع واللا واقع والمرئي واللا مرئي ويخلق لنا شخصية مختلة في تركيبتها ممزقة الأحاسيس شاذة مشوهة متشائمة وقلقة يكتنفها الغموض مجهولة المصير قدرها مأساوي فقدت الروابط الاجتماعية، ما جعلها غريبة ومهمشة ومجهولة في محيطها .

ويهدف العجائبي من كل هذا إلى جعل المهمش مركزا باستنطاق الممنوع والمحظور وإعطائه الحق في القول والرفض فهو يجسد القسوة والضياع والتهميش في ضوء مجتمع مشتت منقسم وضعيف، ومن القصص الذي ذكرها واسيني والتي شغف بها صغيرا وألهمته كبيرا قصص جده يقول "تذكرت فجأة ما كان يقوله جدي سيدي محمد، أبو والدي، من قصص كانت تغريني وتغويني بشكل عجيب لدرجة أني عقدت صداقات عجيبة مع الملائكة التي كان يروي سيرها كأنه يعرفها. كنت أراها مثلا بعيون واسعة، وقلوب مفتوحة، تشبه ألبستها قوس قزح. وعندما تمشي، تكون محاطة بهالة من النور"[1] ومن القصص والحكايات ذات الطابع العجائبي قصة اليهوديتين قصة: نينوت وممات يقول "... نشيد عبراني قديم... كنت أسمعه في صغري من نينوت وممات، اللتين جاءتا إلى قريتنا من جبال الناظور البربرية... ونداءات غامضة كنت كلما سمعتها شعرت برجلي

[1] م س، ص20، 21.

الصغيرتين ترتجفان من شدة الخوف"[1]، والعجائبي بهذه الخصائص يحتاج إلى أساليب غير مألوفة وآليات فنية جديدة لخوض كافة أشكال الصراع والاحتجاج والرفض عبر السخرية والتهكم والبوح والإباحية واستدعاء المنسي والهامشي واللاوعي .

3-7 السيرة والتاريخ:

إن من أهم العناصر التي تشير وبشكل مباشر على ولوج الكاتب إلى عالمه السردي، هي تلك الإشارات التي ترمز تاريخ مولده ومكان نشأته وودراسته ورحلاته وشهاداته وعمله وكل ما قدمه، وهي عناصر تكشف لنا عن حضور الروائي في عالمه السردي وعن التطابق الموجود بينه وبين الأنا الساردة وانفتاح قصة الذات على الأحداث التاريخية التي عاشتها المجموعة، فكثيرا ما ظهر هذا في الرواية بجلاء من خلال نسب واسيني نفسه إلى عائلة الروخو **Rojo** – وهي الكلمة من أصل إسباني وتعني الأحمر، نظرا لشقرة بشرته جده الأندلسي التي تميل نحو حمرة طاغية – "سيدي علي برمضان إلكوخو دي ألميريا، المُسمى الروخو. تستحق أكثر من هذا يا جدي الأعظم. أنحني الآن لظلّك العالي الذي لبستُه طوال حياتي"[2] وهذا الحوار بين واسيني وجده والذي يتكرر في النص بكثرة سمة دالة على القيمة المعنوية والروحية التي يوليها واسيني لأصولة، وسمة دالة عليه فهو يشير إلى نفسه عبر الحديث عن جده الذي أعطاه واسيني قيمة روحية كبيرة ذات طابع رمزي ودلالي وهذا لأن واسيني نشأ وهو يسمع في قصص جده البطولية.

3-8 الوثيقة والأحداث التاريخية:

ينفتح الزمن القصصي في الرواية "سيرة المنتهى" على زمن الاستذكار والاسترجاع وعلى الزمن التاريخي، الذي ميز الرواية وجعلها ذات قدرة كبيرة على

---

[1] م س، ص19.

[2] م ن، ص13.

استيعاب ما حولها من خطابات مختلفة وأنواع عديدة، فقد زاوج واسيني بين الخطاب التاريخي والتسجيلي دون مساس ببنية الرواية السردية حتى لا تغدو رواية تأريخية أو تسجيلية، ويتجلى هذا في تضمين الرواية لنصوص ووثائق تاريخية بهدف التأكيد على الحقائق والمعلومات التي قالها الراوي وهذه الوثائق على اختلافها تجعل النّص السردي مثقلا بالدلالات والمعاني وتجعل منه نصّا أكثر تخييلا وهذه الوثائق قد تكون "رسائل" صور "يوميات" ومن أشكال التماهي بين الرواية والتّأريخ للأحداث قول واسيني في وصف جبال المحيطة بالمنطقة التي هاجر أجداده إليها واستقروا عندها يقول: "جبل تيغراو، أو جبل النار، هو الجبل البركاني الذي نزل فيه جدي الأول الروجو، منكسرا ومنفيا بعد حرب لم تكن عادلة. حرب لاس بوخاراس أو جبال البشرات، في آخر مقاومة أندلسية شارك فيها، بين سنوات 1518 و1511 في صحبة الدون فردناندو دي كردوبا (محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة.) كان من المقاومين الذين رفضوا الاستسلام لوضع كانت محاكم التفتيش المقدس سيدته الكبيرة. كنت أحس دائما بأن صوت جدي وأحزانه تنام فيّ كما ورّثتها لي جدتي حّنا . لهذا كنت أخاف زيارته على جبل النار"[1] هذا الاستذكار لأحداث التاريخ الموثّقة ما هو إلا دمج بين السردي والتاريخي الذي وظفه الكاتب واسيني في جل أعماله تقريبا حين يتذكر أصوله وجده الأكبر الروخو وليحيي لدي القارئ ذكرى سقوط الأندلس.

فقد سرد مطولا في الرواية وخصص فصلا كاملا لأحداث سقوط الأندلس التي عايشها جده وبين فيها القمع الوحشي للكنيسة ومحاكم التفتيش التي دفعت الكثير من المسلمين لتغيير دينهم ظاهريا خوفا من التعذيب الرهيب وجده كان أحدهم يقول: "جدي المسكين قبل أن يغير دينه، ويصبح مسيحيا في الظاهر على الأقل... لحماية المخطوطات التي ائتمن عليها. قام بما قام به جاره اليهودي، الذّهاب ميمون بن يعقوب، الذي تمسح

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص28.

بدوره لحماية متجره. لكّن محاكم التفتيش المقدس كانت في عز أحقادها . أحرقت المكتبة، عِّذب جدي وصديقه حتى الموت. بيعت المكتبة بثمن بخس. ثم حولت بعدها إلى مخزن للحبوب، ثم محل نجارة... مات مالكها الأخير، فاشتريتها من أبنائه بثمن زهيد أيضا... أخرجت مخطوطات طليطلة من المخازن الأرضية، ومن الحيطان المطَّينة، حيث كان جدي قد أخفاها. حتى المخطوطات التي المخطوطات التي كتبت بالخيميادو...".[1]

3-9 استعادة التاريخ تخيليا:

ومن سمات ما وراء القص المزج بين الرواية السيرية والتخييل ونجد هذا جليا في "سيرة المنتهى" فيخرج بذلك من الخطاب التاريخي التقريري على إلى خطاب تاريخي تخييلي يقوم على تقمص الشخصيات واستنطاقها فيقول واسيني على لسان جده الكبر الروخو "التحقت بشباب البشرات السبعين الأوائل الذين غادروا حي البيازين باتجاه مقاومة سيدي الهمام الدون فردناندو دي كردوبا فالور"[2] هو محمد بن أمية الملقّب بصاحب الأندلس وغرناطة. عيّن في مرتفعات البشرات أميرا من طرف أنصاره في 1568، هذا الأسلوب التخيلي يتجاوز السرد التاريخي ويتجاوز العلاقة الزمنية بين الماضي والحاضر فمزج بين الأزمنة وجعل جده الروخو حاضرا معنا اليوم باستدعائه وجعله ساردا للأحداث التي شهدها إبان سقوط آخر معاقل الأندلس يقول واصفا حالهم الذي تغير بسبب الظلم الممارس عليهم من محاكم التفتيش "... بعض الموريسكيين ربى أبناءه على الإسلام وعلى النصرانية في الوقت نفسه، وهو حال أسرتي، لتفادي العذاب والمحارق والحفاظ على المصالح الحياتية... استطاعوا من خلال ما كانوا يدفعونه من ضرائب إضافية وإتوات للأمراء المحليين، لدعم الخزينة الأسبانية، أن يخففوا من وطأة الكثير من القوانين الجائرة الصادرة ضدهم، أو تجميدها أو تأجيل سريانها. وقد استمر ذلك حتى سيطرة

---

[1] م س، ص56،55.

[2] م ن، ص57 .

الملك فيليب، على مقاليد الحكم، فكان عهده قاسيا على كل أفراد العائلة ومن كانوا في حمايتهم. تم تجديد وتعزيز معظم القوانين المجحفة التي صدرت في عهد أسلافه، وأظهر إصرارا منقطع النظير على وضع كل تلك القوانين دفعة واحدة، موضع التنفيذ، وبشكل حازم وجازم وشديد الصرامة ودون أية رحمة. وقد تم إشعار الأهل بذلك في أول يناير، 1567 اليوم الموافق لسقوط غرناطة نهائيا، واتخذته أسبانيا عيدا لها. في ظلال اليأس والخوف، نشبت الثورة في غرناطة في ليلة عيد الميلاد، 24 ديسمبر 1568 كانت حرب الطلقة الأخيرة أو طلقة الرحمة منذ سقوط غرناطة، كما يقال. بدأت في سهول وجبال البشرات، في شكل ردود فعل وعصيان صغير، قبل أن تعم وتكبر بسرعة بحجم الظلم والقسوة. أعلن الموريسكيون بسرعة استقلالهم، واستعدوا لخوض معركة الحياة والموت، ضد الإمبراطورية الاسبانية. اختاروا يومها فتى قويا وسلموه عهودهم وأرواحهم. كان في سن العشرين، من أهل حي البيازين في غرناطة، ويدعى الدون فرناندو دي كردوبا فالور، هو من بقايا أحفاد ملوك بني أمية. أصبح منذ تلك اللحظة زعيما لحلم ظل متأرجحا، قبل أن ينهار نهائيا... واستقر الرأي في مدريد على إرسال أفضل وحدات الجيش الإسباني بقيادة دون خوان النمساوي ودعمه بكل الإمكانات البشرية والحربية، لسحق انتفاضة الموريسكيين في غرناطة... رأيتهم يمّددون الأمير الدون فردناندو دي كردوبا فالور، الذي قِتِل معي في نفس المعركة، ويمشون عليها وهم يرددون: ها هو سيدك الأمير فرناندو دي كودوبا فالو، يتحول إلى أقل من التربة التي ينام عليه... بموت أميري، أغلِقت الأبواب والنوافذ على زمن دام أكثر من ثمانية قرون."[1] كان هذا السرد لأحداث تاريخية صورت لنا مرحلة سقوط الأندلس، عرضها واسيني بطريقة مبتكرة فيها الكثير من الجدة والخيال والتصوير الفني لمظاهر الظلم والمعاناة وللمقاومة والبطولات وسم واسيني أبطالها بطابع أسطوري كي يحيي ذكرهم ويمجد أثرهم فهم أجداده ومنبته،

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص57-61.

وهذا السرد المفصل لأحداث سقوط الأندلس يخدم الرواية السيرية فيروي لنا أحاديث عن أصوله العريقة وعن أجداده الأبطال الذي حقّ له الافتخار بهم وتشريفه لنسبه .

4- تيار الوعي وتداخل الأنواع الأدبية:

ساهم تيار الوعي في الرواية بتحديث البناء السردي في الرواية العربية، فبها يتجاوز الكاتب تقاليد الكتابة السردية الكلاسيكية إلى نمط جديد من الكتابة الروائية التي تقوم على التداعي وتوظيف لغة الحلم واللّاوعي والهذيان بهدف خلق عوالم افتراضية غير تقليدية تتداخل مع الواقع وتتصادم مع أبعاده، فيولد لنا نص متداخل مع أنواع أدبية أخرى كالشعر والأمثال والأساطير والخرافة وغيرها وضياع هوية الشخصية الروائية بتعدد الأبطال وإقصاء الشخصيات أو شخصيات بدون ملامح وتقاسيم هُوياتيّة, والتركيز على العوالم الداخلية على حساب العوالم الخارجية.

ولأن الرواية شكل غير ناجز ولا نهائي وهي ملتقى النصوص وتتسع حتى تستوعب مختلف الفنون والأجناس فتستعين بالتراثي والتاريخي والحداثي وبالإخباري والتقريري والتصويري والفلسفي والغنائي والتعليمي والمسرحي والسنمائي والتّوثيقي فتشكل لنا بناءً استثنائيا، يتجدد بالاستمرار، فالرواية من خصائصها التجدد والتّحوّل واحتواء أجناس أخرى، فهي على حدّ تعبير الفرنسي مارت مولر "آكلةٌ كلّ شيء"، وهذا التوظيف المتنوع وهذا التناص المتعدّد مع أجناس أخرى له وظيفة تحيلنا على ذات المؤلف فهي بشكل أو آخر قرينة لحضوره في النص وكسره لمسار السرد باستذكاره كحدث واقعي أو ممارسته داخل الفعل التخييلي، واعتمد عدة تقنيات أخرى كتفكيك البنية السردية باعتبار أنه لا توجد حقيقة واحدة في النص بل عدة حقائق متداخلة وهذا التفكك سببه سياقات حكائية مختلفة ومتعددة فرواية "سيرة المنهى" تتداخل فيها العوالم التتخييلية مع العوالم التاريخية في شكل وحدات سردية مختلفة ما جعل الرواية في حدّ ذاتها مغامرة في المجهول التي لم يخضها واسيني لوحده بل أقحم المتلقي بطريقة تفاعليّة من خلال

تقنيات السرد العجائبي التي تستفز القارئ ليحاول معه فهم هذه العوالم الجديدة واكتشافها وما يترتّب عن ذلك من تساؤلات وجودية وأيديولوجية وروحية ونفسية التي أراد بها الكاتب إقحام القارئ في العملية السردية، وهذا يدخل في دائرة التجريب والتجديد الذي يؤطّره عالم حكائي متعدد الأصوات في النص، فتعجّ الرواية السيرية بذكريات الطفولة الحالمة والمواقف المؤلمة وخيبات الأمل الكثيرة، ومن العالم المادي القاسي إلى عوالم الغيب الرحبة، وينتقل بنا من سيرته إلى سيرة جده الروخو كامتداد له وإلى سيرفانتيس ثم يعود بنا إلى سيرة العائلية ثم إلى قصص وحكايات عاشها أو سمعها كل أشكال السرد قد تداخلت في هذا المنجز الفريد فنلاحظ بوضوح النزعة التجريبية العميقة إلى حد التماهي مع أجناس أدبية وفنية مختلفة في الرواية التي استعارها واسيني من حقول معرفية مختلفة من الحكمة والشعر والمقال والنقد والتاريخ والأديان والسياسة والأخبار الصحفية .

وقد راهن واسيني في العملية التجريبية على الجمع بين التجريب الشكلي والتجريب التركيبي الذي يقوم على الكولاج والإلصاق الذي قدره على المزج بين العجائبي والواقعي والمتخيل والسيري واليومي والهامشي والمبتذل والتراثي، وكل هذا لا يعرقل عملية القراءة بل يدفع بالمتلقي إلى ولوج هذا العالم ومحاولة اكتشافه .

4-1 الشعر:

لقد استثمر واسيني الأنواع الأدبية والتراث الشعبي والتاريخ والسيرة كروافد مهمة لكتابته السردية عموما من خلال توظيف ما قرأه سابقا كشكل من أشكال السيرة وكعنصر مهم في شكل الكتابة الجديدة فقد وظف الشعر بأنواعه العربي والأجنبي الفرنسي والشعبي ما مكنه من تقديم صورة دقيقة عن سيرته وصورة فنية مبتكرة ذات طابع تجريبي مثلما يستحضر لنا هنا بيتين شعريين للشاعر العراقي عزيز السماوي:

"روحي الك أصفه نهر.. وبمايه أسيس لك شمع

ياريت أعاشركم عمر .. حبكم بساتين وزرع"[1]

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها، م س، ص98.

وهذا الشعر يعكس إنسانية عالية ومشاعر مرهفة ورفض للظلم الذي يقع على الآخرين في صدق ونقاء ويحاكي الضمير الجمعي العربي الذي دمرته الحروب ودكته المآسي والمواجع، ولأن العلاقة بين الشعر والنثر قديمة قدم الانسانية جمع واسيني بينهما، ويأتي هذا المزج في سياق خدمة الأنساق الروائية الجديدة ذات الطابع الحداثي، فقد وظفه واسيني هنا توظيفا وجدانيا يسبر أخوار اللحظة ويغوص في وجدان الشاعر حتى يحرك أعمق الأوتار في روحه، ولهذا كان النص مجمعا لفنون عديدة وطرائق بديعة للسرد والوصف والتخييل .

2-4 الشعر الأجنبي:

إن الملاحظ في الرواية الجديدة هي ظاهرة التهجين وتداخل الأنواع فكثيرا ما يقرن الشعر بالسرد أو بغيره من الأنواع لدواعي فنية وجمالية ملحة فيكون مكونا جوهريا في بناء عوالم السرد الروائي أو لزينة وتنميق لفظي يجمل به الفضاء الروائي، ولكن قدرة الروائي واسيني على المزج بين الفنون والأنواع كانت واسعة النطاق فلم تقتصر على المزج بين الشعر والمسرح والقصة والحكاية والرحلة بل تجاوزتها إلى تنويع القاموس اللغوي ليس على صعيد الكلام اليومي فقط بل تجاوزه إلى الأدبي والشعري في تناسب بين هذا القاموس الجديد والعام الروائي فلم يشكل توظيف الشعر الفرنسي كسرا لمسار السرد أو قطيعة له وهذا بسبب وجود تناسب وتكامل بين القاموس الجديد المستعار والعالم الروائي الرحب ذو السعة والشمول يقول واسيني: " كتبت لها قصيدة. قلدت فيها الشاعر الفرنسي رونسار وحبيبته هيلين، من القرون الوسطى... يقول فيها:

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant...
...Qui au bruit de mon nom ne s'aille réveillant
Bénissant votre nom de louange immortelle"[1]

[1] م س، ص278.

4-3 المحاولات الشعرية الخاصة بالكاتب:

"وهي نصوص خاصة بالنص الذي لا يحمل دليلا على حضورها خارجه، وجودها مرتبط بوجود الأشخاص في عالم الرواية، إنتاجها ليس سابقا عليه، تمثل ملكية للشخصيات المتحركة في عالم النص نفسه، وتعد علامة لها قو ا على التضفير بين نوعين: الشعر والسرد، وخلافا للطريقة المعهودة التي تعمد فيها الرواية على نصوص منسوبة لشعراء آخرين أو سابقين أو تعتمد من الأبيات ما يدور على الألسنة "[1] والشعر داخل السرد شكل من أشكال التحاور الأجناسي وكسر للنمطية والمألوف وهو هنا قرينة أخرى داعمة للميثاق السيري وهذا بكشف واسيني لمحاولاته الأولى لقول الشعر وإن كان هزليا وغير موزون عبر فيها عن أحاسيسه ومشاعره لشابة في فترة المراهقة يقول فيليب لوجون في تعريفه للسيرة الذاتية الروائي يفسح المجال للشخصيات للتعبير عن ذواتها عبر الحوارات الداخلية التي تجريها مع نفسها، يجعل الخطاب مذوتا ...يتيح النقد ويسمح بفضح القيم وتعرية الأقنعة ...[2] فنجد شخصية واسيني في روايته السيرية شخصية تائهة وعاجزة تشعر بالعبثية والانفصال متكئة على عالمها الداخلي الجواني ما سمح لمنقط التداعي والبوح والتفريج والعنفوان والانسيابية بالتحكم في مسار السرد الذي يعبر عن ما هو مكبوت ومختزن في وجدان الشاعر وفكره ما يجعل اللغة هنا أكثر تعبيرية وشعرية لملامستها الطابع الوجداني .

"جميلة بالجمال لا تكوني غرورة
حياة الوجود والجمال قصيرة
غدا تصبحين عجوزا
والدمع ينزل من عينيك قطيرا..."[3]

---

[1] ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية، ص666.

[2] ينظر: عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية – الرهان على منجزات الرواية العالمية–، دار الأمان، الرباط، سنة 2015، ص167.

[3] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص280.

4-4 نصوص مختارة للكاتب:

إن قدرة واسيني الروائية تجلت في براعته على تسخير عدة أنواع وأجناس أدبيّة ودمجها في البنى السردية، وهذا التنوّع ولد لغة ذات حمولة دلالية كثيفة، ملّونة بعدة أشكال وأنواع فنية وأساليب جمالية، تنم عن ثقافته واسيني الواسعة، وقدرته على الإمساك بالكلمات والأفكار والتحكم بها وتوظيفها فيما يناسب ويخدم النص، لكن واسيني وظفها بشكل مختلف في سياق السيرة والاستذكار وهي النصوص التي كتبها الكاتب سابقا كروايات وقصص قرأها واسيني في صغره وهي من مكونات شخصيته فذكرها واسيني كي يؤكد على سيرذاتية الرواية مثل: ونجده يقتبس من نيكوس كزانتزاكي في كتابه تقرير إلى غريكو ليوجه رسالة إلى جده "اسمع يا جدي قصة حياتي... امَنحِني بركاِتك ورضاك."[1]

"لابّد أن تسمع لقصة لا نوتشي دل ريو"[2] "ليلة الوادي. بالإسبانية"

"جلال الدين الرومي، رجل النور والتواضع الكبير. أليس هو من قال متحدثا إلى المغرور: أيها الطاووس لا تقتلع ريشك، بل انزع من قلبك الغرور به."[3]

وهذه المقتطفات يريد بها واسيني عرض مراحل تكوينه الفكري والأدبي عن طريق توظيفه لهذه الأنساق كروافد نهل منها واسيني وكانت الدعامة في تأطيره وتكوينه ومنها قصص ألف ليلة وليلة ودونكي خوت وروائع جلال الدين الرومي وغيرهم من ملهمي واسيني الذين ذكرهم في روايته.

5-4 نصوص مختارة للأصدقاء:

ويتجلى في إدراج الروائي نصوصاً أو أقوالاً أدبية لبعض أصدقائه في منجزه السردي تطابق نصوص كتّاب وشعراء في الواقع هم أصدقاء ومعارف الكاتب في العالم

---

[1] م س، ص09.

[2] م ن، ص50.

[3] م ن، ص175، 176.

الواقعي مثلا يقول: "لا أدري ما الذي ذكرني بصديقي الشاعر العراقي عزيز السماوي الذي عشق امرأة من أصابعها، وظل معلقا على أناملها وأظافرها وخطوط كفها... ما تزال كلماته المرهفة تتأرجح في ذاكرتي كخيط من نور:

روحي الك أصفه نهر.. وبمايه أسيس لك شمع

ياريت أعاشركم عمر... حبكم بساتين وزرع[1]"

توظيف نصوص الأصدقاء يقوي الجانب المرجعي في الرواية السيرذاتية فهو تأكيد على حضور المؤلف في منجزه الروائي وتماهيه مع الراوي، وقد ورد هذا الشكل من التضمين في سيرة المنتهى أكثر من مرة ومنها حديثه عن اللقاء الذي دار بينه وبين الهولدني أرنود فان دورن Arnoud Van Doorn ترأس أكثر الأحزاب اليمينية تطرفاً وتشدداً ضد الإسلام والمسلمين، ومنتج فيلم "فتنة" المسيء للنبي والذي كان سببا في تعرفه على الإسلام ودخوله فيه ومن الأقوال التي ذكرها وسجلها واسيني قوله عن أمستردام عاصمة هولندا: "قال لي عنها صديقي يوما الكاتب الهولندي الكبير فان تورن: امستردام مدينة بريئة يا واسيني."[2] وهو هنا يؤرخ لسيرته عن طريق دمج الأقوال والأشعار والأفكار ونسبتها لأصحابها من الفنانين والأدباء، ومن النقاشات التي سجلها واسيني والتي تعبر كذلك عن بعض ملامح السيرة من حبه للسفر والتعرف بالأدباء والشعراء والصحفيين وحبه للحياة قوله: "تذكرت كلمة قديمة: Voir Venise et mourir واسترجعت نقاشا جميلا بيني وبين صديقة إيطالية من نابولي التي قالت لي عندما سمعتني أكرر المثل، وهي تضحك. في الحقيقة هذه المقولة سرقت من مدينتنا نابولي لأنها قيلت عنها في الأصل: Vedi Napoli e poi muori".[3]

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص98.

[2] م ن، ص184.

[3] م ن، ص263.

4-6 مقتبسات من القرآن الكريم:

اهتمت الرواية الجزائرية الجديدة بالاشتغال على التعدد الأجناسي والأدبي من أجل إثراء الرواية وجعلها أكثر ليونة وقدرة على استيعاب كل أشكال الكتابة ومن الروافد الأكثر استعمالا ذات التكثيف الدلالي هو توظيف الديني والقدسي وهي تيمات دالة على الانتماء الديني والعقدي للكاتب، وهذا التوظيف للنّص الديني بمختلف أشكاله وصوره بالتصريح أو بالتناص والاقتباس، لكونه آلية إفهامية وتواصلية ذات حمولة دلالية كثيفة مساهمة في البناء الروائي يستعين بها الكاتب حينما تعجز اللغة على استيعاب المعاني الكثيفة فيكون الإعجاز القرآني مفتاحا لهذه العقد التعبيرية وانفراجاً يزيد اللغة الروائية كثافة وغنى، وشكلاً من أشكال التهجين والجمع بين الأنواع، فجاء تارة اقتباسا واستشهادا، واستحضاراً للديني المقدس على لسان واسيني أو بعض الشخصيات، وجاء تارة أخرى باستثمار لغته ومظاهره البلاغية من أجل ملاحقة بعض الظواهر الروحية والصوفية في الرواية التي لا يصل لها الروائي بالكلام الأدبي والشعري فقط، ومن مظاهر هذا الرقي والسمو الروحي قوله تعالى: ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاء وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾ سورة النور آية35.[1] وكان تضمينه لهذه الآية في سياق غير مألوف حينما كان يتطهر من ذنوبه ويغسّل في بحيرة النور، وكذلك تضمينه في سياق الوسوسة وكثرة الظنون التي صاحبته قوله تعالى: ﴿**فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ**﴾ طه آية 120.[2]

[1] م س، ص104.

[2] م ن، ص227.

4-7 مقتبسات من الإنجيل:

تعد لغة المقدس الديني من أبرز اللغات وأكثرها فرادة اقتبسها واسيني ووظفها لدعم البنى النصية الجديدة، فما بعد الحداثة تدعو إلى التماهي الأنواع وتجاوز الحدود وتجاور الفنون والأنواع والأجناس والأديان برزت هذا التنوع للنص المقدس في التناص مع القرآن والإنجيل ومن أشكال التناص مع الإنجيل:

"وعِنْدَ الفَجرِ عادَ إلَى الْهَيْكِلِ... ولاَ تَعودي تُخطِئيَن "[1]

وجاء هذا التوظيف في سياق ذكره لصديقة طفولته مينا التي كانت الخطيئة سبب مقتلها وحرمانها من الحياة فيعلل واسيني نفسه باستحضار لقصة مريم المجدلية تلميذة سيدنا المسيح عليه السلام والتي اتهمها اليهود بالزنا وأردوا إقامة الحد عليها، فصور واسيني من خلال هذا الرمز معاناة المرأة وضعفها أمام الهيمنة الذكورية وهيمنة تجار الدين .

4-8 الأسطورة:

قدم الموروث الإنسانيّ بمختلف أشكاله في هذه الرواية إضافة خاصة ومميزة لكون هذا العمل السيري يمزج بين الواقع والخيال بين الممكن واللا ممكن وتجلى هذا الموروث من خلال توظيف الأسطورة بأنواعها وباستدعاء الخارق والإعجازي والغيبي والخيالي، والمكمن الجمالي للأسطورة يتشكل من ارتباط الفعل التخييلي بالطبائع البشرية داخل المنجز السردي وقد وفق واسيني في هذا فقط جمع بدقة بين أشكال العجائبي المختلفة وبين الموروث الشعبي ما جعل من عمله يراوح بين الصوفي والغيبي والروحي بغيت فهم حقيقة هذا الوجود وكشف أغوار نفسه الباحثة عن الخلاص من أعباء الحياة ومن ثقل الماضي وتريد الوصول إلى حقيقة الأشياء من خلال طرح أسئلة وجودية ومن خلال كسرِ لكثير من الطابوهات وفضح زيف ما كان يعتبر مقدسا وإعطاء الهامشي والمنبوذ مكانة

---

[1] م س، ص273، 274.

الذي يعبر عن الفكر الفلسفي لما بعد الحداثة وعن إيديولوجية الكاتب وميولاته وتوجهاته، ولأن الأسطورة تفسير جمالي سحري للوجود لما عجز العقل عن ادراكه وفهمه في عالم غيبي يجمع بين الفوضى والتشتت وبين الكمال والمثالية هي من ترسم معالم النص جماليا فيلعب فيها صاحب النص بمقاييسه بجموح ويبِين فيها عن مكبوتاته وخوالج نفسه ومن الخرافات والأساطير الشعبية المنتشرة في الثقافة الجزائرية (عرس الذئب) ويكون وقت هطول المطر مع سطوع الشمس يقول: "يااااااه يا سينو. المطر والشمس. عرس الذيب"[1] وهذه الصورة الجميلة التي يعبر عنها واسيني توافق اللحظة الجميلة التي يعايشها مع صديقة طفولته، والكتابة العجائبية تقوم على ركائز عدة أهما الأسطورة التي تنعش الفضاء العجائبي باللا عقلي واللا معقول من خلال استدعاء قوى فوق الطبيعية.

وتتجلى أهمية الأسطورة هنا في قيمتها الفكرية والثقافية ذات البعد الرمزي الدلالي، وهي متأصلة في البعد الإنساني الوجداني ما يجعلها ذات قدرة على الرقي بالحدث من المستوى اليومي الهامشي إلى المستوى الشمولي المقدس، والعجائبي يدمج الأسطوري بالواقعي إلى درجة يصعب فيها الفصل بينهما ويصيرها الكاتب إلى أداة لفهم الواقع وتفسيره وهذا ما أدركه "واسيني" حينما استطاع تكيف الأسطورة ورحلته العجائبية التي كانت في أغلبها نسف العقلاني والمعقول ولعبة الأسطورة هنا دورا أساسيا في إنعاش المتخيل الروائي وتخصيب النص دلاليا وهذا الفعل نمى وتربى مع واسيني الذي كانت أساطيره هي مثله العليا في صباه فقد شغف بجده الروخو من القصص التي كان جدته تنيمه عليها وبسرفانتيس الذي كان ملهمه في المغامرة والأدب وبالصوفيين الذين مثلوا بالنسبة له أعلى مراتب الكمال والسمو الروحي منها قوله " تجردت نهائيا من كل أوزان الحياة التي لم تكن فقط أعباء وأثقال سيزيفية، لكن أيضا هزات تشبه دهشة بنيلوب وهي تستلقي على صدر عوليس... لتؤكد لنفسها أن عوليس في الطريق إليها مكللا

[1] م س، ص237.

بانتصاراته في حرب طروادة"[1] فنجده يعبر عن موقف روحاني صوفي بمصطلحات وثنية إغريقية وهذا يعود لتعقيدات الموقف ولبعده العجائبي فكانت اللغة البسيطة لا تستوعب هذا القدر من المعنى فعبر بلغة رمزية وبمصطلحات أسطورية ذات تكثيف دلالي قوي، ويسرد الكاتب أسطورة طروادة التي استحضرها ليعبر بها عن حالته والمواقف التي صدفها يقول: "الهشاشة يمكن أن تقتل القوة وجنون العظمة. لا أغفر إلى اللحظة هذه قسوة آشيل... الآلهة غير العادلة. كان هكتور يعرف أنه سيموت، ولكنه لم يستسلم للخوف... الدم والعنف وينتهي فيهما. صورة هكتور وهو يستجدي آشيل بصوت يكاد لا يسمع: أرجوك يا آشيل، لا تترك الكلاب تمزقني بالقرب من سفني. خذ ما تشاء من المال والذهب، واقبل هدايا والدي الغاليين، وارجع لهم جسدي فقط ليأخذوه معهم حتى يتمكن الطرواديون من حرقي في النار. لكن نظرة آشيل كانت شديدة القسوة: لا داعي أيها الكلب أن تستجديني. لو كنت أسمع فقط لنفسي، لكنت مزقت جسدك إربا، إربا، لآكلته نيئا انتقاما من الأذى الذي سببته لي، وأمنح رأسك للكلاب...".[2]

9-4 الانفتاح على الحكي الشعبي:

العجائبي في الرواية الجديدة أو التجريبية هو أحد أهم الركائز التي تمردت على النمطية الكلاسيكية، وأحدثت تواصلا مع الموروث الشعبي الثريّ بالدلالات الحامل لكل ما هو عجيب وغريب وقد اكتسب واسيني وعيا سرديّا مكّنه من استغلال القيم التراثيّة الشعبيّة بمختلف أنواعها من حكاية وقصة وخرافة وأمثال وحكم فصنع منها اللغة الروائيّة التي غمرت عالمه الروائيّ ومنها رواية سيرة المنتهى التي لا تحتكم إلى الخط كرونولوجيّ ثابت لاعتماده على تقنية السرد الاسترجاعي الفلاش باك، فهو نشأ في بيت يفتقد إلى رجل يكون واجهة له في مجتمع ذكوريّ، بيت أكثر أعضائه من الحريم

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى، م س، ص349.

[2] م ن، ص357.

المولعات بقصص الأبطال والأجداد التي تمتدّ إلى أيام الأندلس وكانت جدته كتابا مفتوحا لا ينضب من الحكمة والأمثال الشعبية والقصص البطولية التي سحرت وأبهرت واسيني في صباه، والاستثمار في الموروث الشعبي دال على وعي واسيني بتاريخ الأمة الثقافي والديني والثوري مما مكّنه على فهم الحاضر وإسقاط هذا التاريخ عليه بكلّ انتصاراته وانكساراته وهذا ما أهله لخوض هذه المغامرة الإبداعيّة التي تنمّ عن نضج فكريّ وأدبيّ وعرفان روحاني، بحيث استطاع أن يصنع لحظة تصالح بين الماضي والحاضر ما أمدّ الرواية ببعد تخييلي فانتاستيكيّ شديد التنوع والتّوغل في الذات الإنسانية التي تطرح الكثير من التساؤلات وتبحث عن إجابات ولقد ذكر واسيني الكثير منها ووظفها في كل كتاباته نذكر منها ما جاء في المناجاة والتعبير عن الألم في الشعر الشعبي:

" موت لبحار، آبويا

البر بعيد بعيد، آبويا

وصياحي طال... "[1]

- "وأَنا رانِي مِشيت والهول دانِي

والكَّيه واحَبابِيَ ما سَخاْو بي

بحَر اْلغِيَوانَ ما دْخَلْتُه بْلَعانِي"[2]

"بالله يا الشمعة سألتك ردي لي سآلي

آش بك في الليالي تبكي

مازلت شعيلة..."[3]

- "يا النو صبي، صبي

ما تصبيش علي

---

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها، م س، ص89.

[2] م ن، ص223.

[3] م ن، ص98.

حتى يجي خويا حمّو

ويغطيني بالزبية"[1]

- "يا لاّلة يا تُركية، وأَنا سَ مْعت الَبْنِدير/ لاَ صّحة لا ذّرية، وتعاوِنيني بالخْير... مْكتوب ربّي ثَّقلنا، والشيخَ ماَ ساعدنَاش"[2].

4-10 الحكمة:

وظّف واسيني الكثير من الأساليب الفنية والعديد من أشكال فنون القول بغية التأكيد على أفكاره وآرائه في الرواية، أو معلقا بها على أحداث في الرواية أو خلاصة لتجاربه أو عملا بها كنصيحة مثلما التي تذكرها واسيني وهو في البيت الزجاجي داخل شلالات النور عندما أوصاه جده الروخو بالأناة بعدم العجلة وبعدم الابطاء كثيرا يقول: "لا تتقدم فتضيع سبلك، ولا تتخلف كثيرا فتنطفئ مسالكك"[3] وهذه الحكمة من أشكال التداخل بين الأنواع ورمز لحكمة الجد الروجو النابعة من الاحتكاك بالحياة ومن تعدد التجارب، ومن التجارب التي علمت واسيني قسوة الحياة وقانون الفراق الصعب هو الموت فبعد وفاة أخيه عزيز الذي كان يرجو شفائه من مرضه وصحوته بعد عمليته دخل في غيبوبة حتى مات فيها ما جعل لسان حال واسيني يعبر عن حتمية الموت يقول: "كل شيء مؤقت. الموت وحده هو المطلق"[4]، ولقد حوى النص العديد من الحكم المثقلة بالدلالات ذات الطابع الجمالي والفني وقد وظف واسيني فنون القول الأخرى كالمثل والقول المأثور.

4-11 المثل الشعبي:

المثل الشعبي في سيرة المنتهى جاء أكثر حضورا من الحكمة سواء بألفاظه أو بمعانيه فقد وفق واسيني في دمجها والبناء الروائي وهذا نتاج إعمال فكر وتأويل عميق

[1] م س، ص236.

[2] م ن، ص333.

[3] م ن، ص103.

[4] م ن، ص109.

وتوظيف دقيق لهذه الأمثال ومنها ما كان حدثا سيرياً واجب ذكره فمثلا يتذكر واسيني يوم عاتبته أخته على اللعب بالطين وتضيع وقتهم بدل صنع الطواجن وبيعها فقالت له: "زيدوا. سيدي مليح وزاد له الريح"[1]، أبدع واسيني في ادراج الأمثال والحكم داخل البناء السردي السيري ضمن الأحداث اليومية فيضفي على النص طابع غير تقليدي يجمع بين التقليدي والحداثي والهزلي ويربط الماضي بالحاضر في انسجام واتساق، ويواصل واسيني ذكر أحداث طفولته التي لا ينسى منها قول جدته حنا له "على كرشو، خلى عرشه"[2] بسبب غضبه ومخاصمته لها بسبب نسيانها للحلوى وقولها هذا ترك في نفس واسيني أثرا كبيرا ما جعله يقوم بفعل انتقامي بأن خرب الفلفل الأحمر الذي كان معدا للبيع كتوابل بعد تجفيفه وطحنه، وتواصل الحياة تعليم واسيني الدروس والحكم منها ما يتعلق بالسعي في تحقيق الأهداف والغايات والظفر بمن تحب قوله "الحياة للذي يقوم باكرا يا الغزال"[3] من أجل تحيق ما ترغب به عليك بالمنافسة والتفوق على أقرانك .

5- الإرهاب:

في الرواية الجديدة رواية ما بعد الحداثة لم تعد هناك فواصل وحواجز بين الأنواع مثل السيرة والرواية والمسرح والموسيقى والشعر والتاريخ والأمثال والحكم والفلسفة أو بين الأجناس الأخرى كفن الرسم والغناء والسينما والصحافة، تماهت المسافات بينها، والرواية السيرية نص مفتوح يستوعب أكثر من نوع وجنس فني وأدبي بغية ربط التاريخ بالحاضر والشهادات الحية بالوثيقة والبرهان والقديم بالراهن في عالم شديد التعقيد والتأزم لكثرة الشرور والحروب والكراهية والعنف الذي عم الحياة وولد فكر مشوه حمل رايته الارهاب والتطرف الفكري والديني، وقد عايش واسيني فترة العشرية السوداء في الجزائر وكان شاهد عليها حين كان المتطرفون في ذروة جرمهم وتخريبهم وتدنيسهم حتى

---

[1] م س، ص163.

[2] م ن، ص174.

[3] م ن، ص276.

للمقدسات الدينية يقول واسيني: "الكثير من القبائل البربرية التي هودت في المنطقة كانت من أعمال سيدنا يوشع أحد أهم أتباع النبي موسى. بعد القمع الفرعوني ضد اليهود. سار سيدنا يوشع صوب أرض المغارب التي أخرجها من الشرك وفرض عليها التوحيد الديني والقوانين العبرانية. وتقول الأسطورة بأن سيدنا يوشع دفن هناك على حافة الساحل وله قبة تزار حتى اليوم وظل يرتادها عبر القرون يهود تلمسان وغيرهم من الآتين من الأصقاع المختلفة. استمرت الأساطير حية حتى الزمن القريب. يقال إنه عندما هجم عليها الإرهابيون في التسعينيات الأخيرة، لتدمير قبة سيدنا يوشع، والقرية النائمة في حضن البحر والجبل وحمايته، نزلت ظلمة كثيفة لا يرى فيها الجار جاره والأخ أخاه والأب ابنه، هبّت بعدها عاصفة هوجاء حركت الأشجار والبحر والأمطار والأتربة والأوراق الميتة، وجعلت الحيوانات تفر بلا وجهة، من شدة الرعب الذي انتابها فجأة، وكثرت الأصوات الغامضة التي ظلت تأتي من الجبال المجاورة والمغارات، مما دفع بالإرهابيين إلى الهرب وعدم العودة إلى الميناء إذ اعتبروه إنذارا ولعنة..."[1]، ومن المواقف التي لا ينساها واسيني هروبه من وطنه الغالي الجزائر بسبب تهديد الارهاب له ومحاولتهم قتله أكثر من مرة حتى أنهم قتلوا صحفيا كان اِسمه واسيني لحرش القدر جعل تشابه أسماء ينقض واسيني، الذي كان جرمه الكتابة بفضح الزيف وتعرية المستور وكشف الحقائق، يقول واسيني: "ولكني تذكرت حالة إنسان يشعر فجأة بنفسه مجردا من كل شيء، وبلا وطن. الغريب أن هذا الإحساس انتابني أنا أيضا ذات شتاء ماطر، وأنا أركض نحو المطار، برفقة ابني باسم وريما، والصديقة فاطمة بلحاج، أيقونة السينما الجزائرية في وقتها، التي أصرت أن تقودني نحو المطار في سيارتها بنفسها، وتطمئن علي بأني غادرت البلاد بالفعل"[2] ومن خلال الكلام عن موضوع الارهاب صور واسيني لنا أكثر المراحل سيرته التي شكلت تهديدا على حياته وحياة أهله بعرضه لمواقف نقشت على ذاكرته بلون الدم .

[1] واسيني الأعرج: سيرة المنتهى عشتها، م س، ص370.

[2] م ن، ص371.

6- تشكّل المكان:

والملاحظ في رواية واسيني أن الحيز المكاني يتشكل من عدة عوالم مختلفة اعتمد الكاتب في رسمها على تقنية الكولاج أي التقطيع والتركيب وهذا كي يجعل من المكان عالم عجائبيا يحمل كما دلاليا وبعدا رمزيا يعبر عن ذكريات الكاتب وعن تخبطه وضياعه عالم من المرايا التي تعبر عن الهواجس والمخاوف، وفي هذا العالم يفرج الكاتب عن ما سكت عنه طويلا ويبوح فيه عن مكنوناته، هذا العام الفسيفسائي العجائبي الذي كانت المغامرة والرحلة والذاكرة شكلته تقنيات الكولاج والاصاق بين ما هو متجانس وما هو متنافر أحيانا متعدد الاستعارات وفقد أخذ من فن الرسم والسينما والشعر والتصوف والفلسفة ولم تكن هذه الاستعارات تهجين جافا بل جعل منها آليات لسرد الأحداث بالتكثيف اللغوي والتأريخ والتفاعل النصي مشركا إياها في البناء السردي وانتاج المعنى فلم تكن هناك خطية كرونولوجية واضحة بسبب تقنيات كالسرد الاسترجاعي والفلاش باك وبتداخل بين الأزمنة وإقحام لأحداث مختلفة تشابه تقنيات التصوير والعرض السنمائي ما جعله شبيها بالعمل السينمائي وهذا من مزايا فنون ما بعد الحداثة .

7- الزمن في رواية الجديدة:

الرواية الجديدة أو رواية ما بعد الحداثة لم يعد الزمن فيها تقليديا وخطيا فقد صار يعتمد على عدة تقنيات كتقنية الفلاش باك وتقنية الومضة وتقنية السرد الاسترجاعي وقطع التسلسل وإبداء تعليقات بما يسمى برواية الوعي الذاتي أو بالتخفي وراء الشخوص بما يسمى ما وراء القص، ويتم اختراق النسق الخطي لزمن السرد في الرواية بتقنيتين هما:

- **الأولى هي تقنية نسق الاسترجاع ونسق الاستباق .**

- نسق الاسترجاع بالعودة إلى الماضي وإعادة النظر فيه أو محاورته وهذه التقنية في الرواية حاضرة بقوة فقد عاد بنا واسيني إلى طفولته وسرد لنا أخبار عائلته فردا فردا وكشف عن أهم الأحداث التي مسار حياته.

- الزمن النفسي زمن الطفولة وزمن الحاضر، هذا الزمن هو من يسيطر على الأولويات السردية والحكائية فبحسب درجة الحدث وحضوره في نفسية السارد تكون له أولوية الكتابة وقد تحكم هذا الزمن في الرواية من خلال عرض واسيني لأهم الأحداث والمواقف التي كانت لها آثار كبيرة في نفسه مثل وفاة الأخ عزيز والأخت زليخة ووفاة جدته حنا وصديقته مينا .

- زمن التخييل الملاحظ هنا أن الزمن المسيطر على البنية الروائية هو الزمن النفسي الذي يعبر عن القضايا الشعورية واللاشعورية ويسمح بالتداعي الواعي واللاواعي، ما يفتح الباب واسعا أمام العملية التخييلية والتي تقوم على عملية الاسترجاع والاستذكار ما يخلق لنا متخيلا داخل آخر كدرجة من درجات المتخيل الكلي" "السيرة التخييلة ككل" مثلا، والمنطق الذي يحكم سرد الأحداث وترتيبها خاضع لقوة الأحداث – نفسيا– ومدى تأثيرها أولا في ذات الكاتب وذاكرته لا للمنطق الموضوعي في تعاقب الأحداث وتراتبيتها.

و الزمن النفسي يشكل انحراف في زمن السرد بلقفز نحو الأمام أو الخلف بقطع استرسال السارد النمطي وتمنح هذه التقنية السارد حرية التنقل عبر الأزمنة حسب العاطفة والخيال والرؤية الفكرية وهذا ما يلاحظ في رواية واسيني "سيرة المنتهى" التي استعمل فيها تقنية الاسترجاع والفلاش باك ما يجعل الصور متداخلة والأحداث غير مرتبة وغير مستقرة .

- نسق الاستباق وهو يعتمد على الرؤيا المستقبلية وفتح احتمالات الممكن والمتوقع وقد تجلى هذا في المغامرة الروحية التي قفز واسيني إليها متجاوزا العالم المادي والزمان الراهن بدخوله عالم روحي متغير لا يحكمه زمن ولا تضبطه قوانين الفيزياء والعلم عالم نوراني نقي فقط العارفون بالله من يعرفون أسراره .

- والثانية هي عرض أحداث الرواية.

– بنسق سريع قائم على التلخيص والتكثيف والإيحاء والحذف، وتجلى هذا في عرضه لمواقف الصادمة والمحزنة التي عجز فيها واسيني عن التعبير بالطرق التقليدية فيستعين واسيني في هذه الحالة بأساليب وطرق وآليات ذات تكثيف دلالي تكافئ الحالة الشعورية التي يمر بها مثل الرمز والأسطورة الحكاية فقد مثل لحادثة مقتل مينا واتهامها بالدعارة بحادثة اتهام اليهود لمريم المجدلية بالفاحشة .

– بنسق بطيء بسبب الوصف وصياغة السردية للمشاهد والتعبير عن المواقف الصعبة وغير المفهومة الغامضة ما يسبب تعطل كلي أو تام لزمن الأحداث وهذه التقنيات لها علاقة وثيقة بفنون السينما والعروض المشهدية (سينوغرافيا) وقد استعمل واسيني هذه التقنيات بكثرة لأنه دخل عالم جديد عالم الروح عالم منفلت من الزمن وغير اعتيادي لا تحكمه قوانين ولا تحده أطر عالم الدهشة والصدمة عالم الخوارق واللا متوقع فجاء نسق السرد بطيئا بسبب وصف واسيني لمشاهد جديدة ومواقف غريبة في عالم يستعصي على القارئ إدراك ماهيته وتحليل ظواهره.

وهذه التقنية السينمائية الاسترجاع والاستباق تجعل من الزمن متشظي أحيانا ومتلاحما أحيانا أخرى فتتداخل الأزمنة السردية كلها بماضيها وحاضرها ومستقبلها وتتخلص من خطية الزمن السردي، وهذا ما وسم رواية واسيني سيرة المنتهى التي كانت تعبر عن انقسامات وأوجاع الكاتب بالتنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل وبالخوص داخل أغوار الذات والبحث عن إجابات وعن ذاته داخل ذوات أخرى أجداده ومن أغنى فيه وعن الصفاء الروحي، فنجد الرواية ذات حمولة دلالية مكثفة فهي لا تهتم بالكاتب وحدة ولا تصور الجوانب السيرية فقط بل رسم الكاتب من خلال سيرته صورة للواقع الجزائري منذ الاستعمار إلى ما بعد الاستقلال وصور لنا الصراعات والكثير من الأزمات التي عانت من الجزائر وهذا التنوع الموجود في الرواية لا تسمح التقنيات التقليدية

بالاسترسال فيه فكانت الرواية كلها تقريبا عمل تجريبي تتداخل فيها والفنون والأجناس والتقنيات المستعارة لتشكل لنا عمل روائي يجمع بين المتخيل والواقعي والسيري.

خاتمة

نقول في خاتمة هذا البحث إنّ الرواية الجزائريّة عرفت تطوّرا ملحوظا في حركتها الإبداعيّة منذ الاحتلال الفرنسيّ حيث كانت تجسّد في نصوصها السرديّة معاناة الشعب الجزائريّ في شتى مجالات الحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة والسياسيّة رغم أنّ أصحابها كانوا يكتبون بلغة المحتلّ ولكن يُعبّرون ويفكّرون بطريقة جزائريّة بحتة معاديّة لكلّ ما يكرّس الواقع الكولونياليّ البغيض الذي سلب الجزائريين حقّ الحياة الكريمة.

وبعد بزوغ فجر الاستقلال سارع الجزائريون إلى بناء دولة وفق رؤية تتماشى ومصلحة الشعب الجزائري الذي حرم من حقوقه الأساسيّة في الحياة كحقّ التعليم والصحة والعمل والسكن والتّعبير... فاختارت القيادة السياسة الجزائرية الجديدة بعد الاستقلال المبادئ الاشتراكية كنظام سياسيّ لا رجعة فيه، يتيح للجزائريين تكافؤ الفرص ويضمن لهم العيش الكريم من خلال المساواة بين أفراد كلّ الشعب الجزائري، ومن هنا ظهرت تحوّلات بنيويّة في المجتمع بسبب تطبيق قوانين الثورة الزّراعيّة بصرامة على أولئك الذين ورثوا الأراضي الزراعية الشاسعة عن الفترة الاستعماريّة ورفعت الدّولة شعارا(الأرض لمن يخدمها) وليس لمن يملكها، وتحوّل الفلاّح الأجير بالأمس إلى سيّد على أرضٍ كان مُستَعبَدا فيها، ففي ظلّ هذه التّحوّلات الاجتماعيّة الكبرى كانت الرواية الجزائريّة العربية شاهدا يوثّق هذه المرحلة التاريخيّة ــ بانحياز ــ لأنّ ظهور الرواية في هذه الفترة كانت تحفّزها الأيديولوجيّة الماركسيّة التي تدعّمها السلطة السياسيّة، فكانت رواية (ريح الجنوب)**1971** أول رواية عربيّة تعالج التّناقضات السياسيّة والاجتماعية في الجزائر المستقلّة، ثم (نهاية الأمس) لعبد الحميد بن هدوقة، ورواية (رمانة)، ورواية (الزلزال) للطاهر وطار وغيرها من الروايات العربية التي كان أبطالها شيوعيّون، تحتفي بالاشتراكية وتجافي البرجوازيّة الموروثة عن العهد الاستعماريّ، علما بأنّ روايات هذه الحقبة كان يعاني أبطالها من الإرغام الأيديولوجي لكون أصحابها كانوا يؤمنون بهذه

القناعات الأيديولوجيّة الماركسيّة وبذلك وسَمُوا شخصياتهم الروائيّة بهذه الأيديولوجيّة وبطريقة منحازة.

ونستطيع القول إنّ الجيل الموالي لجيل (بن هدوقة ووطار) كان وفيا لهذا الخطاب التّمجيديّ ولم يستطع أن يفلت من سطوته لمدّة طويلة، لكن عامل الاحتكاك بالآخر وما يصاحبه من تطوّرات في الرواية الغربيّة والعربيّة وما يصاحبها أيضا من دراسات نقديّة متفوّقة في مناهجها التي تتجاوز المناهج السياقيّة العاجزة إلى المناهج النّسقيّة الفاعلة، كلّ ذلك في إطار الأفكار الحداثيّة وما بعد الحداثيّة.

إنّ هذا المناخ الثقافي والفكري بطريقة أو أخرى كان عاملا مُمهّداً لفعل التّحوّل في جوهر الرواية العربية الجزائرية وأن تكون جاهزة على الانفتاح على الآخر وهو ما تحقّق بفعل أحداث أكتوبر 1988 وما صاحبها من تحوّلات سياسيّة وثقافيّة واجتماعيّة كان من نتائجها تراجع النظام السياسيّ في الجزائر عن النظام الاشتراكيّ، وبداية عصر الانفتاح والتّعدديّة السياسيّة وفسح المجال أمام حرية التّعبير. وبهذا تكون الرواية قد تخلّصت من عبء الماضي وقيود الرقابة التي تعوّدت أن تفرضها المؤسسة السياسيّة ولواحقها على المبدعين.

واستفادت الرواية الجزائرية من هذا الانفتاح في المناخ السياسيّ والثقافي لتدخل مرحلة جديدة من الإبداع والإنتاج الأدبيّ، ودخل الروائيّون رهان التّجريب كعملية مُحفّزة على الإنتاج واقتحام ما لا يمكن اقتحامه من قبل. وكانت المرأة، والإرهاب، والأخطاء التاريخيّة والسياسيّة، والثورة، الهجرة والهوية.. وغيرها مادّة حيوية في السّرود الجزائريّة المعاصرة المحسوبة على مرحلة التّجريب.

ومن النّتائج التي أسفر عنها هذا البحث نذكر ما يلي:

- **أولا:** مرّت الرواية الجزائرية العربيّة بعدّة مراحل أساسيّة هي:

التأسيس والتأصيل والتّجريب .

- **ثانيا:** إنّ مصادر المعرفة السرديّة للرواية العربيّة الجزائريّة هما:

- التّراث السّرديّ العربي القديم. (ألف ليلة وليلة، وحكايات ابن المقفع، والمقامات، وبخلاء الجاحظ، ورسالة الغفران لابن المقفع، وحي بن يقظان لابن طفيل الأندلسي..

- والاحتكاك بالرواية الغربيّة بحكم الروابط التاريخيّة بين ضفتي المتوسط، وامتلاك المثقّف الجزائري للغة الآخر مكّنته من الاطلاع على نصوص سرديّ راقية مثل روايات هنري دو بلزاك، وفلوبير وزولا .

- **ثالثا:** الوقوف على الخصائص الموضوعية والأسلوبيّة للرواية الجديدة في الجزائر. عالجت الرواية الجديدة في الجزائر قضايا كانت في حكم المسكوت عنها مثل قضايا المرأة والرجل كما هو الحال في رواية (ذاكرة الجسد)، أو الاغتصاب والعنف الذي فرضه الإرهاب على المجتمع الجزائريّ وبعض الأخطاء السياسيّة غيرها.

- **رابعا:** البُعد التّجريبيّ للروائيّة العربيّة الجزائرية من خلال أنموذج الروائي وسيني الأعرج .وحتى يتسنى للروائيّ الجزائري غمار التّجريب راح يراهن على التاريخ كما هو الحال عند وسيني الأعرج فكتب عن الأندلس، وكتب عن الأمير عبد القادر، وكتب عن سيرته وكتب عن الإرهاب وأخيرا وظّف المخطوط في حديثه عن الكتابة النسويّة التي يتحدث فيها عن الكاتبة اللبنانيّة (مي زيادة).

- **خامسا:** البُعد التّجريبيّ للروائيّة العربيّة الجزائرية النسويّة من خلال أنموذج أحلام مستغانمي، التي اشتغلت هي الأخرى عن تاريخ الجزائر بدءًا بالثورة التّحريرية إلى غاية أحداث أكتوبر **1988**، وما ترتّب عن ذلك من أخطاء سياسيّة في نظرها حين دخل المجتمع الجزائريّ في دوّامة العنف.

- **سادسا:** ظاهرة تداخل الأنواع في الرواية العربية الجزائرية (الموسيقى والغناء والرقص، والشعر الشعبي، والمسرح والأقوال الشعبيّة والحكم، والأمثال والأقوال المأثورة والتاريخ والسيرة والعلوم التّجريبيّة).

- **سابعا:** اللغة الروائيّة في الكتابة السردية الجزائرية المعاصرة، وفيها اشتغل الروائيّون على لغة غير مألوفة لا تحتفي باللغة المعياريّة التي تعوّدت عليها الكتابة التّقليديّة، بحيث يطغى على النصوص الروائيّة عدّة مستويات لغويّة (العربية، الفصحى والمحكية الجزائرية، واللهجات الأخرى المنتشرة في ربوع الجزائر وكذا اللغات الأجنبيّة كالفرنسية وأحيانا الإنجليزيّة .

- **ثامنا:** مفهوم الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، ويتأسس على العبث بالنّسق الروائيّ التّقليديّ المتعارف عليه بحيث لا يلتزم الروائي بتراتبيّة الحدث ولا بخطية الزّمن وقد لا يكترث بذكر المكان أوقد لا يمنح الشخصية اسما أو يكون هذا الاسم على شكل حرف بدلا من أن يكون اسما له معنى .

- **تاسعا:** المفهوم الفلسفيّ لما بعد الحداثة وأثره في الرواية الجزائريّة، في الحقيقة أنّ (ما بعد الحداثة) بمفهومها الغربي وآلياته الفلسفيّة الغربيّة تتناقض تماما مع المنظومة الفكرية والعقائدية للمجتمعات العربيّة والإسلاميّة، لكونها لا تكترث بالدّين وتحرّر الإنسان من قيود الأخلاق وتشرّع للفوضى كقانون ونظام في الحياة وهذا ما يتنافى مع نظام وشرائع الأديان السماويّة .

- **عاشرا:** ليس المقصود بالملامح المابعد حداثيّة في الرواية الجزائريّة الأبعاد الفلسفيّة الثائرة ضدّ الأديان والمُجافية للأخلاق، والمُحرّضة على الفوضى وكسر التّابوهات كما هو الحال في الغرب، بل المُراد هنا بعض المؤشرات وفي –حدود ضيّقة– في المتون السّرديّة العربيّة الجزائريّة، والتي يمكن أن نحصرها في جملة من النقاط، فمن حيث الموضوعُ مثلا: اقتحام المسكوت عنه كالحديث عن الاغتصاب وتعنيف المرأة وقت الإرهاب، وفضح بعض المواقف التاريخيّة التي كانت في المقدّس .

ومن حيث الشكل سبق وأن أشرنا إلى ذلك اللعب بنمطية الرواية وبحركتها الزمانيّة وبعدم استقرارها المكاني وبشخصياتها الموبوءة بالقلق وانسداد الأفق والغموض في المواقف ..

- البُعد التطوّري للرواية الجزائرية من خلال مسايرتها الأحداث والتّحوّلات التّاريخيّة لحركة المجتمع الجزائريّ .كقضايا الثورة التّحريرية، والمشروع الاشتراكيّ كنظام سياسيّ بعد الاستقلال، العشريّة السّوداء والصّدمة الاجتماعيّة، وما تبعها من تحوّلات في البنية الاجتماعيّة والثقافية للمجتمع الجزائريّ .

وفي الأخير لا نزعم أنّنا التزمنا بما تعهدنا به في بداية البحث، من خلال ما ورد من تساؤلات إشكالية حول الموضوع، ولكن بالمقابل نقرّ أنّنا بذلنا ما في وِسعنا لإضاءة البحث ولو بالجزء اليسير حتى نمهّد الطريق لمن يريد أن يستأنف المشوار من بعدنا.

والله الموفق

قائمة

المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم**

❖ **المصادر والمراجع:**

أولاً- المصادر:

1. الأعرج واسيني: سيرة المنتهى عشتها... كما اشتهتني، منشورات بغدادي، الجزائر، 2015.

2. مستغانمي أحلام: الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط7، 2013.

ثانيا- المراجع:

3. ابن منظور "أبو الفضل جمال الدين بن مكرم": لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

4. الأمير مصطفى محمد بن براهيم، حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق الدكتور أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب 1983 .

5. الطاهر وطار، اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

6. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، وسيني الأعرج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

7. أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

8. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط3، 1983 .

9. أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998 .

10. الطاهر الهامي: التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث –أفكار ورؤوس أفكار مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005 .

11. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا ط2، 1972 .

12. إبراهيم السعافين، نظرية الأدب ومغامرة التجريب، دار الشرق العربية، القدس 1993.

13. إدريس الكريوي: بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

14. أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيانا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989.

15. بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003 .

16. جابر عصفور: افتتاحية مجلة فصول، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج13، ع4، ج1، شتاء 1995 .

17. جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج4، ع4، ج2، يوليو – أغسطس سبتمبر 1984.

18. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

19. جهاد عطى نعيسة: في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

20. حسن أحمد عيسى: الإبداع في العلم والفن، عالم المعرفة، الكويت، 1979.

21. حنان محمد أحمد: الإبستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون ما بعد الحداثة ,مكتبة الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ط1، البصرة، العراق، 2014.

22. حسين جمعة: قضايا لإبداع الفنّي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

23. حسين خمري: فضاء المتخيل –مقاربة في الرواية–، منشورات الاختلاف، ط1، 2002 .

24. حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.

25. حنان محمد أحمد: الابستيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون ما بعد الحداثة ,مكتبة الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة، العراق، ط1، 2014 .

26. خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، جويلية 2005 .

27. خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، تونس، صفاقس، دار نهى للطباعة والنشر، دط، 2005 .

28. ديفد هارفي: حالة مابعد الحداثة، تر: محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2005 .

29. رضا حوحو: غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط2، 1988 .

30. رضا الظاهر نغرفة فرجينا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى دمشق، ط1، 2001 .

31. زهرة الديك، واسيني الأعرج، (هكذا تكلّم.. هكذا كتب..)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2013 .

32. سالم يفوت: المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر, دار الطليعية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

33. سيد أحمد الإمام: حول التجريب في المسرح –قراءة في الوعي الجمالي العربي– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1992 .

34. سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

35. سعيد يقطين: الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، ع70–71، لبنان، ربيع 1993.

36. شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

37. صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان 2006.

38. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1978.

39. طراد الكبسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والعراف، –دراسة–، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000 .

40. عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية: الحب، والإنصات، والحكاية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط:1، 2007 .

41. عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر 2000 .

42. عبد النور إدريس: النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي (الجندر)، تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائيّة، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2011 .

43. عبد الرحمان إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014.

44. عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006 .

45. عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية –الرهان على منجزات الرواية العالمية–، دار الأمان، الرباط، 2015،

46. عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوتي القصصية والروائية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 1999 .

47. عبد الرحمان إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014 .

48. عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1987.

49. عزيزة مريدن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.

50. عبد الرحمن صدقي: سارة العقاد، مولدها قضاياها مكانتها من فنّ القصة .

51. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة (في مصر 1870– 1938)، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1983.

52. عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1995 .

53. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1999.

54. فوزي فهمي أحمد: التجريب وتمايز الثقافات، ورد في: فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر، ط1، 1998 .

55. فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبيّة، ع1 المؤسسة الوطنية للناشرين المتحدين، تونس، 1988.

56. لخضر مذبوح: فكرة التفتح في فلسفة كارل بوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

57. ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان – ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 1997.

58. محسن محمد عطية: نقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة، دار الفكر العربي، (دط)، مصر، 2001 .

59. محمد آية ميهوب: الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، (دط)، 2016 .

60. محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1970 .

61. محمد بن محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2014.

62. محمد رشيد ثابت، التجريب وفن القص في الأدب العربي الحديث في السبعينيات والثمانينيات، دار بن زيدون للنشر والتوزيع، سوسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية 2004.

63. محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

64. محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، ط1، 1999 .

65. محمد عابد الجابري: مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان, ط2، 2002.

66. محمد عزام: اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ن سوريا، 1987 .

67. محمد مفتاح: مجهول البيان، ط1 دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990 .

68. محمد صابر عبيد: التشكيل السير ذاتي (التجربة والكتابة)، دار نينوى، سوريا، 2012.

69. محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي: سلسلة دفاتر فلسفية، مابعد الحداثة II، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007 .

70. محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة رتشارد روتي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

71. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.

72. محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985.

73. محمد شاهين: آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق 2001 .

74. مجدي وهبة كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1979 .

75. ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5، 2007 .

76. مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة – قراءة في النّص، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (دط)، (د ت).

77. نجيب العوفي: جدل القراءة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983 .

78. نصر عواد: إعادة إنتاج الحداثة (دراسة تطبيقية في الكتابة السير ذاتية)، دار نينوى، سوريا، 2009 .

❖ **المراجع المترجمة:**

79. ايغيلتون: أوهام مابعد الحداثة، تر:منسي سلام، مركز اللغات والترجمة، مصر، 1996.

80. أماني أبو رحمة تر: مجموعة مؤلفين: جماليات ما رواء القص دراسة في رواية ما بعد الحداثة، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

81. بير شلرتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001 .

82. بيتر بروكر: الحداثة ومابعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجتمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.

83. جيمس ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر: لطفية الدليمي، دار المدى، العراق، بغداد، ط1، 2016 .

84. جان قال: الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة، القاهرة، مصر، (دط)، (د ت) .

85. ديوي جون: الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د ط، 2005 .

86. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1986.

87. رولان بارت: في الأدب والكتابة والنقد، تر: د عبد الرحمان بو علي، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2014.

88. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء القاهرة، د.ط،1998 .

89. عزرا باوند: جاكوب كورغ: اللغة في الأدب الحديث –الحداثة والتجريب–، تر: ليون يوسف عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1989 .

90. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984 .

91. كارل فييتور، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، النادي الثقافي الأدبي، جدة 1994.

92. كلود برنارد: الطب التجريبي، تر:يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأهلى للثقافة القاهرة، مصر، ط1، 2005 .

93. كوك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث "الحداثة والتجريب"، تر: ليون يوسف، دار المأمون – بغداد، 1989.

94. مايرز برنارد: الفنون التشكيلة وكيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1966.

95. ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، تر: وتقديم جمال شحنيد، كتاب الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1982 .

96. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر القاهرة، ط1، 1987 .

97. مارتن إسلن: عن ليلى عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

98. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة: تر: فريد أنطنيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، سنة 1982 .

❖ **المراجع الأجنبية:**

99. *La rousse: Dictionnaire de français , Maury - euro livres – Manche court, juin 2002.*

100. *Emile zola: L'assommoir , imprime en Cee paris ,1993 , p:09*

101. *G. Genette .Seuils. Ed. du Seuil . Paris 1987*

102. *G . Lukacs . Ecrits de Moscou . Editions sosciales .Paris .*

103. *Pierre Macherey, Pour une Thèorie de production Littéraire, Maspero, Paris1980,P:174*

104. *Philippe Lejeune , Le pacte autobiographique ,*

105. *Oxford advanced leaners dictionary of English ; a.s hornby ; seventh editon ; oxford university press ;2006.*

106. *N.Tertulian: Georges Lukacs . le Sycomore , Paris 1980.*

107. *Lucien Goldman , Pour Une Sociologie du roman ,gallimard , Paris 1964,*

108. *T. TODOROV: Les categories du récit littéraire (l'analyse structurale de récit) ed.du Seuil .Paris 1983*

❖ **الرسائل:**

109. لخضر قريشي: نزعة التجريب في الممارسة النقدية – نقد الشعر نموذجا، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور واسيني الأعرج، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2007-2008 .

110. زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. أطروحة دكتوراه، إشراف: أ د: يحيى الشيخ صالح، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010 .

111. نوال بومعزة: التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ د: الطاهر روابنية، قسم اللغة العربية، جامعة عنابة، 2011-2012 .

المجلات والدوريات:

112. أحمد الجوة: رواية المحاكاة بين بوادر التجريب ومظاهر التعجيب، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع83، مارس 1997.

113. المرجعيات في النقد والأدب واللغة-، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، المجلد الأول، ط1، 2011.

114. جابر عصفور: معنى التجريب، مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي، ع1، 1992، وزارة الثقافة المصرية .

115. سيد نوفل، صاحب زينب محمد حسين هيكل، الهلال، مجلة شهرية تصدر عن دار الهلال، القاهرة ع5، ماي 1972 .

116. شوقي بدر يوسف: الرواية التجريبية عند إدوارد الخراط، "رامة والتنين" أنموذجا مجلة الهدى، العدد15،دمشق 1997.

117. شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، سبتمبر 2008، العدد 355، الكويت، ط1.

118. رمضان بسطاويشي: نظرية الرواية لدى لوكاتش، مجلة أقلام ع12 .

119. فؤاد دوارة: توفيق الحكيم روائيّا مجلة الهلال، م س.

120. فريد النقاش: حرية التعبير هي مفتاح المستقبل، مجلة أدب ونقد، القاهرة، مصر، العدد: 86، أكتوبر 1992 .

121. ماجد مصطفى: مجلة فصول (عدد خاص) مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع79، القاهرة 2006.

122. ماجد مصطفى: مجلة فصول، عدد خاص،، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، ع69، 2006.

123. عبد الحق بلعباد: المرجعيات الفنية للنص الأدبي – المرجع الخارجي وبناء التخييل السردي–، فعاليات مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر 27 إلى 29 تموز 2010 .

124. عبد القادر شرشار، الذاكرة والكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، مجلة النور اللندية، العدد 162، نوفمبر، 2004 .

125. عز الدين إسماعيل: الكلمة الافتتاحية للمؤتمر الثاني للنقد الأدبي في القاهرة (النقد الأدبي على مشارف القرن)، مجلة العربي الشهرية، ع 508 الكويت 2001 .

126. عبد الله إبراهيم: السرد والتمثيل السّردي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة علامات، ع16، 2001.

127. عبد المجيد بن البحري: مجازفات السرد ومجازاته –قراءة في رواية مجازفات البيزنطي لشعيب خليفي– الفجر نيوز، في الخميس 01 أكتوبر 2009 .

128. عبد الكريم رشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي– بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج13، ع4، ج1، 1995 .

129. عبد الدايم السالمي: الرواية العربية وتجربة اللامعقول، مجلة الرافد، الشارقة،ع45، ديسمبر 2009 .

130. محمد خرماش: ثقافة التجريب في الرواية الجديدة – نماذج مغربية–، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع140، ديسمبر 2002 .

131. هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق – مجلة فصول، العدد رقم1، 1 يناير 1995.

132. هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح العالمي– النظرية والتطبيق مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج 14، ع1، ربيع 1995 .

133. هيثم حاج: تقنيات التجريب السردي –التخطيط الهندسي لدى الشاروني–, مجلة روافد – الشارقة, ع:132 , أغسطس 2008 .

الجرائد والمدونات على الشبكة العنكبوتية:

134. أسامة الملاّ: التجريب استراتيجية نصية، صحيفة يومية تصدرها مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر الثقافية على شبكة الانترنت، العدد: 10150، الخميس 11 ربيع الثاني 1421هـ/ الموافق لـ2000.

www.al-jazirah.com/2000/20000713/cu8.htm.

135. الكرمل: مجلة فصلية ثقافية ع17 بيروت يوليو 1985.

www.alkarmel.org/prenumber/prenumber.html

136. سعيد يقطين: الأنواع الروائيّة، مجلة القدس العربي، الموقع الإلكتروني

التاريخ: 10 أوت 2016 **(http://www.alquds.co.uk/?p=579120)**

137. ¯https://en.wikipedia.org/wikI/Post- modern art

138. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar.التجريب

فهرس

الموضوعات

مقدمة.....أ-خ

الفصل التمهيدي
الرواية العربية النشأة والتطور

- الرّواية العربيّة: النّشأة والتّطوّر.....09
1- بدايات الرّواية العربيّة.....09
2- الرواية العربية الحديثة.....29
3- الرواية الجزائريّة: ورهان التّجريب.....38
3-1 مرحلة الاستعمار الفرنسي.....40
3-2 مرحلة ما بعد الاستقلال.....40
3-3 مرحلة الثّمانينيّات.....41
3-4 مرحلة العشرية السوداء.....47
3-5 مظاهر ما بعد الحداثة.....54
3-6 مظاهر مابعد الحداثة في النصوص الأدبية العربية.....56

الفصل الأول
مقاربات موضوع الدراسة

- مقاربات موضوع الدراسة.....65
1- ماهية التّجريب.....65
1-1 مفاهيم عامّة حول التجريب.....65
1-1-1 التّجريب المادي المنطقي.....65
1-1-2 التجريب الذهني.....66
1-2 التجريب لغة.....66
1-2-1 في المعاجم الغربية.....66
1-2-2 في المعاجم العربية.....67

1-3 التّجريب اصطلاحا.....68
1-3-1 التّجريب في الاصطلاح الغربيّ.....68
1-3-2 التّجريب في الاصطلاح العربيّ.....71
1-3-3 التّجريب العام 73
1-3-4 التجريب الخاص.....74
1-4 ضرورة التجريب 77
2- التأصيل لمفهوم التجريب 80
2-1 التّجريب والتّجربة.....81
2-1-1 التّجربة.....82
2-1-2 التّجريب 81
2-2 التجريب والعلوم.....83
2-3 التجريب في الفلسفة 84
2-4 التّجريب في الفنون.....85
2-5 التجريب على مستوى الفلسفة الفنية 86
2-6 خلاصة لمفاهيم التّجريب 87
2-7 إشكالات التجريب.....88
2-8 أوهام التجريب 90
3- التجريب الفني والأدبي 91
3-1 التجريب: جهد إبداعي.....91
3-2 الكتابة والتحديث.....92
3-3 الكتابة والتجريب 92
3-4 التجريب والحداثة 93

4- التجريب من منظور ما بعد الحداثة.....94

4-1 تأثيرات ما بعد الحداثة على الأدب.....96

4-2 طبيعة التجريب في الرواية العربية الجديدة.....96

4-3 عوامل ظهور التجريب في الرواية العربية الجديدة.....97

4-4 خصائص ومميزات الرواية العربية الجديدة.....97

4-5 الفروق بين الرواية التقليدية ورواية الحداثة ورواية ما بعد الحداثة.....100

4-5-1 الرّواية العربيّة التقليديّة.....100

4-5-2 الرّواية العربيّة الحديثة.....101

4-5-3 الرّواية العربيّة الجديدة.....102

5- حركية الإبداع من الحداثة إلى ما بعد الحداثة:.....104

5-1 مابعد الحداثة حدودها ومفاهيمها.....105

5-2 التّحولات الفكرية لما بعد الحداثة.....107

5-3 الفرق بين فلسفة الحداثة وما بعد الحداثة.....109

5-4 فن مابعد الحداثة.....112

5-5 لماذا ما بعد الحداثة؟.....114

6- التّوجهات الفكرية والتّصورات الفنية لما بعد الحداثة.....115

6-1 النّسويّة.....117

6-2 التناص: ظاهرة ما بعد حداثية.....119

6-3 ما وراء القص.....119

6-4 ما وراء القص التّاريخيّ.....121

6-5 ما وراء القص والوعي الذاتي.....122

6-6 خصائص ما وراء القص.....123

6-7 ما وراء القص: وانتهاك مستويات السّرد التّقليدية.....123
6-8 توظيف ما وراء القص لتقنيات التجريبية غير تقليدية عن طريق 124
6-9 الفرق بين السيرة الذاتية وما وراء القص 124

الفصل الثاني
الكتابة النسوية وتداخل الأنواع في الرواية الجزائرية

- الكتابة النسوية وتداخل الأنواع في الرواية الجزائرية.....127
رواية: الأسود يليق بك 127
مضمون الرواية 127
1- الكتابة النّسوية: 130
2- عتبات النّص الروائي في "الأسود يليق بك" 132
2-1 الغلاف.....132
2-2 عتبة العنوان.....134
2-3 الإهداء 136
3- الفضاء الروائي.....137
3-1 تيمة الإرهاب (أشكاله وتوظيفاته) 138
3-2 الإرهاب الاجتماعي والأسري 142
3-3 الشعور بفقدان الوطن 152
3-4 الغربة والاغتراب 154
3-5 الذاكرة 154
3-6 عبء الذاكرة.....156
3-7 الهجرة غير الشرعية.....156
3-8 الثورة التحريرية 157
3-9 تيمة العراق 160

4- الوعي الذاتي وتدخلات الكاتب **161**

4-1 الموت وعبثية الحياة في الرواية **167**

5- تداخل الأنواع في الرواية **169**

5-1 الأنواع الفنية **169**

5-1-1 الموسيقى والغناء **196**

5-1-2 الكونشوتو **170**

5-1-3 الصولفيج **171**

5-1-4 السيمفونيات "Symphony" **174**

5-1-5 الأوركسترا "Orchestra" **174**

5-1-6 الآلات الموسيقيّة: الناي والمزمار والعود **175**

أ- البعد الصوفي للناي **178**

ب- الناي ودلالة الحزن **177**

5-1-7 الموسيقى: العلاج النفسيّ **180**

5-1-8 الرقص: التّعبير بالجسد **181**

5-1-9 فنّ الأزياء والتّجميل **184**

5-1-10 العادات والتقاليد **186**

5-1-11 فن البستنة والزهور **187**

5-1-12 استعمال اللغة الأجنبية وترجمة المصطلحات **189**

5-2 تداخل الأنواع الأدبية في الرواية 190

5-2-1 القصة القصيرة جدا **190**

5-2-2 قصة داخل قصة **191**

5-2-3 الحكاية **198**

5-2-4 الحكمة 198
5-2-5 القول المأثور 199
5-2-6 الأقوال المأثورة..... 201
5-2-7 الأقوال الشعبيّة: اللهجات المحلية..... 201
5-2-8 الأمثال الشعبية..... 203
5-2-9 الأغاني الشعبية..... 203
5-2-10 التناص مع الشعر..... 204
5-2-11 الصوفية والزوايا..... 204
5-2-12 التناص مع القرآن الكريم..... 205
5-2-13 الشعر العربي..... 205
5-2-14 استدعاء الشّخصيات التاريخيّة 206

الفصل الثالث
الرواية السير ذاتية وتداخل الأنواع

- الرواية السير ذاتية وتداخل الأنواع 212
رواية "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني" 212
1- الرواية السيرذاتية..... 215
1-1 خصائص الرواية السير ذاتية..... 216
1-2 الميثاق السيرذاتي عند فيليب لوجون..... 216
1-3 الرواية السيرذاتية عند العرب..... 217
1-4 مظاهر تجلي الرواية السيرذاتية..... 219
1-4-1 الهُوية 219
1-4-2 تاريخ الولادة..... 221
1-4-3 مكان الولادة..... 221

1-4-4 العائلة 222
1-4-5 الأصدقاء 224
1-4-6 السفر والرحلات 225
2- العتبات الروائية في "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني" 227
2-1 العنوان 227
2-2 صورة الغلاف 228
2-3 التاريخ ومكان كتابة الرواية 230
2-4 تضمن العنوان إشارات للرواية السيرية 231
2-5 إيحاء العنوان بموقف ذاتي 231
2-6 العنوان الفرعي 231
2-7 الإهداء 232
2-8 العناوين 233
2-9 التبئير الداخلي وتوظيف ضمير المتكلم 235
2-10 الخاتمة 236
3- تجليات ما بعد الحداثة في الرواية الجزائرية 237
3-1 تيار الوعي الذاتي 237
3-2 التهميش والإحالة طابع توثيقي 239
3-4 السخرية 240
3-5 الاغتراب 241
3-6 العجائبي 244
3-7 السيرة والتاريخ 245
3-8 الوثيقة والأحداث التاريخية 245

3-9 استعادة التاريخ تخيليا.....247
4- تيار الوعي وتداخل الأنواع الأدبية.....249
4-1 الشعر.....250
4-2 الشعر الأجنبي.....251
4-3 المحاولات الشعرية الخاصة بالكاتب.....252
4-4 نصوص مختارة للكاتب.....253
4-5 نصوص مختارة للأصدقاء.....253
4-6 مقتبسات من القرآن الكريم.....255
4-7 مقتبسات من الإنجيل.....256
4-8 الأسطورة.....256
4-9 الانفتاح على الحكي الشعبي.....258
4-10 الحكمة.....260
4-11 المثل الشعبي.....260
5- الإرهاب.....261
6- تشكّل المكان.....263
7- الزمن في رواية الجديدة.....263
خاتمة.....268
قائمة المصادر والمراجع.....274
فهرس الموضوعات.....287
ملخص البحث

تم بحمد الله

الملخص :

تندرج هذه الدراسة في إطار النقد الروائي وضمن اشتغال الكتابة الروائية الجزائرية ذات الطابع الحداثي على مستوى التداخل الأجناسي في الرواية شكلا و أسلوبا و فنا ، وكان تركيزنا بالأخص على جوانب تداخل الأنواع الأدبية و بعض الأجناس كالتاريخ والموسيقى و الرسم ، حيث شكلت هذه الظواهر محور التجريب الروائي الما بعد حداثي ، وساهم هذا في خلق شكل جديد من الكتابة غير المألوفة و خارق لأفق توقع القارئ ، ذو طابع فني وجمالي مختلف لأنه يستعير من الأجناس الأخرى أساليبها و يوظفها أحيانا أخرى ضمن رؤية سردية جديدة تساير التحولات لتي تعرفها السردية العالمية والتي اُصطلح على تسميتها بالرواية الجديدة .

ومن خلال مقاربة نقدية حاولنا اقتفاء بعض المؤشرات الدالة في الرواية الجزائرية المعاصرة التي راهنت على التجريب كرؤية و أداة في العمل الإبداعي ، وبعد فحص في المدونة الجزائرية وقع اختيارنا على أنموذجين من الرواية الجزائرية أحدهما لرواية السيرالذاتية (سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني) للروائي واسيني الأعرج ، و الأنموذج الثاني لرواية (الأسود يليق بك) للروائية أحلام مستغانمي .

Résumé

Cette étude s'inscrit dans le cadre de la critique littéraire et dans le travail de l'écriture romancière algérienne moderne au niveau du chevauchement littéraire dans la forme et le thème roman. Nous nous sommes concentrés sur l'interaction des genres littéraires et de certains genres tels que l'histoire, la musique et la peinture, où ces phénomènes ont formé le centre de l'expérimentation romancière post-moderne, chose qui a contribué à la création d'une nouvelle forme d'écriture inhabituelle et choquante par rapport à l'horizon d'attente du lecteur, une forme d'une nature artistique et esthétique différente car elle emprunte à d'autres genres littéraires leurs méthodes et techniques et les utilise dans une nouvelle vision narrative qui correspond aux transformations définies par le récit global, que l'on a appelé le nouveau roman.

A travers une approche critique, nous avons essayé de suivre certains des indicateurs cachés du roman algérien contemporain, qui reposait sur l'expérimentation comme vision et outil dans le travail créatif, après un examen du récit algérien, nous en avons choisi deux exemples du roman expérimental, le premier modèle du roman autobiographique (Biographie de l'infini ... Je l'ai vécue comme elle me désirait) du romancier Waciny Laredj, et le second modèle du roman (Le noir vous convient) de la romancière Ahlam Mostaganemi.

Abstract

This study belongs to the narrative criticism for its focus on the Algerian modernist novelistic tradition, at the level of the generic interlocking, involving both form and content of the novel ; Our Warning is placed on the interlocking that characterizes the literary genres with other orientations such as history, music and painting. All these phenomena were the experimental basis of the postmodern novel, which contributed to the creation of unfamiliar forms, shocking the reading public.

Through a critical approach, we have endeavored at following the track of some hidden clues in the Algerian modernist novel which bets on experimentalism as a vision and a method in the creative writing. The study's corpus includes: the autobiographical novel (Biography of End ...I Lived Her as She Longs for Me) by Waciny Laredj and (The Black Suits You So Well) by Ahlem Mosteghanemi.