الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

# "تجليات الحداثة
# في روايات فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي"

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

تخصص: الأدب الجزائري الحديث

إعداد الطالب: الصالح لونيسي

إشراف الأستاذ الدكتور: الشريف بوروبة

لجنة المناقشة

| الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| أ ـ د/ عبد الرزاق بن السبع | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | رئيسا |
| أ- د/ الشريف بوروبة | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | مشرفا ومقررا |
| أ ـ د / جمال سعادنة | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة 1 | عضوا مناقشا |
| أ ـ د / سليم بتقة | أستاذ التعليم العالي | جامعة بسكرة | عضوا مناقشا |
| أ ـ د / علي بخوش | أستاذ التعليم العالي | جامعة بسكرة | عضوا مناقشا |
| د / علي رحماني | أستاذ محاضر ـ أ ـ | جامعة بسكرة | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية 1444/1443 هـ/ 2022-2023 م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

# الإهداء

إلى كل من له الفضل من بعد الله في مسيرتي العلمية المتواضعة أهدي هذا الجهد.

# الشكر والتقدير

الحمد لله كما ينبغي لعظيم جلاله والصلاة والسلام على رسوله الكريم، الشكر للمولى العلي القدير الذي هداني وأمدني بالصحة والعافية لأتمم هذا العمل الذي يضاف إلى مساري العلمي، ومن بعده الشكر والتقدير والامتنان لمشرفي الدكتور الشريف بوربة الذي احتواني بالرعاية والتوجيه وغمرني بالثقة والاحترام، وقدر ما أقول لن أوفه حقه من الشكر، بحق هو مثال لسعة الصدر ورحابته وكرم الأخلاق... فله مني جزيل الشكر.

خالص الشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة السادة الدكاترة:

عبد الرزاق بن السبع وجمال سعادنة (جامعة باتنة) وكذا بتقة سليم وعلي بخوش وعلي رحماني (جامعة بسكرة)

والشكر كل الشكر لمن ساندني وأمد لي يد العون لتخريج هذا العمل السيد المحترم: عماري مراد.

فألف شكر للجميع.

# مقدمـــــة

**مقدمــة:**

لقد حملت العقود الأخيرة، بوادر الرفض والثورة على كل ما هو كلاسيكي تقليدي وفي شتى مناحي الحياة، والرواية كجنس أدبي بات ولا شك يمثل ديوان العرب بعد أن سقطت هالة و قداسة الشعر وبات هو المنجز – بلا منازع – لسياق الواقع العربي، أراد لنفسه ثوبا مغايرا للصورة التي لازمته لحقب طويلة، فكان التغيير نحو ما اصطلح عليه بالحداثة.

وما تناولته الرواية العربية لا يعدو أن يكون انعكاسا لقضايا المجتمع العربي بتنوعه ومتغيراته وتشعباته، ومع ذلك عبر بعض الكتاب عن زوايا شكلت صدمة وفارقا بين الذهنية العربية والغرب. يضاف إليه الشرخ الذي وجد المجتمع العربي نفسه فيه بين ماض تليد وواقع مر ألفيت الكثير من الروائيين يتهمون بالتبعية الغربية، وخاصة إذا تعلق الأمر بالحداثة عندنا والتي حاولت ان تكبر مع حجم كبر المجتمع العربي وقضاياه، إلا أن تهمة التبعية تظل تلاحق كل من يحاول مجاراة الحداثة الغربية في ظل غيابها عربيا.

ثوب حداثة جديد، ناشد التغيير في المضامين السردية وأشكالها وحتى في أدق وأهم الخصائص الفنية التي كانت ولوقت قريب خطا أحمرا من الصعوبة بما كان اختراقه من طرف الكتاب الذين عرفوا بالتقليديين، ولم يكن هذا الثوب الجديد مرحبا به بسهولة كما قلنا سلفا، بل لقد شكلت الحداثة أهم أكبر القضايا المعقدة، والتي عقدت أحيانا صله المقروئية بين الكاتب والمتلقي، إذ اعتبرت الحداثة مجرد مصطلح يتبجح به كل من يريد التطاول على القيم المتأصلة، ثم أن هذه الحداثة لم تقدم شيئا على الصعيد التقني للفعل السردي، فهذا الأخير مازال يسير على حدود وخطى الأولين يضيف البعض الآخر.

لا يمكننا أن ندعي معرفة كل الروايات التي تصب في خانة الحداثة بخاصة التي تصدر في الوطن العربي، إلا أننا لامسنا بالقراءة بعضا منها من منظور حضورها الابداعي وشهرة الأسماء التي ابتدعتها من مثل: الطيب صالح، وصنع الله إبراهيم وغيرهم كثير – كي لاندخل في متاهة التصنيف.

ولم تكن الرواية الجزائرية بعيدة عن هذا المد الحداثي، فجاءت تحت غطاء وتسميات مختلفة كرواية اللا أدب، رواية الأزمة، الرواية الاستعجالية، الرواية الجديدة....إلخ. وبأقلام متنوعة: رشيد بوجدرة (التفكك)، محمد ساري (السعير)، واسيني الأعرج (سيدة المقام)، إبراهيم سعدي (الأعظم). وفي زاوية العتمة تقبع روائية صاعدة وواعدة، روائية متمردة بأتم ما تحمله هذه الكلمة من معنى وبعد فكري، روائية نتمثلها بحق منهجا في الكتابة الحداثية إنها الروائية "فضيلة الفاروق" وفي المقابل قلم وروائية مشهورة فرضت فكرها وطابعها على الساحة العربية إن لم نقل العالمية هي "أحلام مستغانمي" اسمان نسائيان وصوتان جزائريان اخترناهما ليشكلا مركبا اسناديا جنبا إلى جنب مع الحداثة فجاء عنوان مدونتنا موسوما بـ: **"تجليات الحداثة في روايات فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي"**.

دون أن يكون لسبق الاسم سبق الفضل أو الشهرة وإنما الصدفة لا غير.

موضوع يطمح إلى الوقوف على هذا النوع من الكتابة التجديدية الحداثية والتي استطاعت اختراق الكتابة التقليدية بصوتين نسائيين جزائريين متميزين ومتمايزين سيكون لهما شأن وشأو في عالم السرد النسوي الجزائري.

وقد جاء اختيار الموضوع التزاما بخط الموضوعية، الذي أراني أعتقد – مع مرور الوقت– أنه في تقهقر أمام الذاتية التي تطفح فكريا بل غدت معوقا فكريا رهيبا يشل ويحد من حركية الابداع تحت غطاء تبريرات ومسميات مختلفة كالتفسخ، الإباحية، المعتقد... والأمر في كل هذا هو ظلم ذوي القربى ونعني بهم أشباه المثقفين الذين ينبطحون لعهر الغرب ويرفعون عقيرتهم باسم التأصل والتدين والتقاليد، إذا ما عن لهم من بني جلدتهم من قارب الموضوعية في الطرح الحداثي وإن يكن؟؟؟.

وسبب آخر لا يقل أهمية عن سابقه، فالسعي وراء مظاهر الحداثة– بكل أشكالها– لا يعني بالضرورة تواجدها أو تقصير البحث عنها في آداب الغرب او المشارقة، فأدبنا الجزائري أثبت كل مرة أنه

معدن ثمين وخزان فكر لكل المصطلحات مهما استعصى فهمها. وهذا انتصار لأدبنا الجزائري ولخصوصيتنا المغاربية التي عرفت ومازالت تعرف صيرورةً وتطورًا بل وتحولاً في الشكل العام يتناسب طردا وتطور البنيات المجتمعية ونموها الثقافي يختلف عن باقي البلدان العربية بحكم قربنا واتصالنا الجغرافي بأروبا.

يضاف إلى هذين السببين سبب ذاتي يثير شهية الباحثين والطلبة يتصل بشخص فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي وأقصد به هذا الجموح وهذا التمرد المثير للانتباه عبر ما لديهما من اصدارات لحد الان. إثارة تبدأ من الغلاف لأعمالهما الروائية، وتمتد إلى الصفحة الأخيرة، هي إثارة فنية بالطبع تفتح جدلية البحث على مصراعيه.

فتاء الخجل واكتشاف الشهوة أو مزاج مراهقة ومثله الأسود يليق بك، فوضى الحواس أو عابر سبيل... كلها عناوين تشد القارئ من لحظتها، وهذا في ذاته بُعدٌ حداثي ومؤشر قوي لعتبات تخطت العتبات التقليدية للرواية الكلاسيكية التي كانت تقدم إجابات صريحة عن الإنسان والكون والوجود وكانت تنشد المثالية وشكلت بُنى مغلقة لا تتصل بالواقع.

ثم هي حرفيةٌ سرديةٌ جديدة تجسد هموم الواقع الجديد بأساليب جديدة في إطار كتابة جديدة إذ هو التحول والتغيير والتميز وفي هذا كله الرغبة إلى مقاربة مثل هكذا أعمال. أعمال لأقلام جزائرية بقينا اوفياء لها. فكان بحث التخرج خاصتي في شهادة الليسانس عن رواية "نهاية الأمس" لعبد الحميد بن هدوقة، أما شهادة الماجستير فكانت الحظوة لرواية (التفكك ) لصاحبها رشيد بوجدرة. وها نحن ذا نستكمل المسار مع أقلام جزائرية لكن هذه المرة مع أقلام نسائية نستشرف لها التألق في القادم الواعد.

وقد وضعنا تصميما لهذا البحث في خطة احتوت على ثلاثة فصول مصدرة بمدخل ومقفاة بخاتمة، وسمنا المدخل بـ: "جدلية القديم والجديد المظاهر والدوافع" وفيه اشرنا إلى بداية إشكال الحداثة والذي ينطلق

من صراع ثنائية القديم والجديد أو الموروث والمحدث. إلى ما هنالك من تسميات مختلفة تشكل جوهر هذا الصراع.

ويأتي الفصل الأول كجزء نظري تحت عنوان "الحداثة المفهوم والمرجعية". تحدثنا فيه عن ماهية الحداثة لغة واصطلاحا، فالحداثة في مرجعياتها المختلفة ومنها التطور الفلسفي الديني، النقدي.... وغيرها، وحاولنا في كل منظور أن نزاوج الرؤية بين المنظور الغربي والعربي. ومع التدرج قاربنا المنظور السردي من خلال الرواية إجمالا. فالرواية العربية الحداثية إلى الرواية الجزائرية ومنه السرد النسوي ليتسنى لنا ملامسة فكرة الفصل الثاني والثالث واللذان يشكلان الجزء التطبيقي من البحث.

يأتي الفصل الثاني موسوما بعنوان " حداثة المتن الحكائي عند الروائيتين" (المستوى الفكري والموضوعاتي) تحدثنا فيه عن النسيج الفني للخطاب الروائي عند فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي من خلال تيمات مختلفة: كالجسد، الدين، العنف، الاغتصاب، التمرد، الكتابة، الذاكرة.....

وجاء الفصل الثالث المعنون بـ "تقنيات السرد الحداثية عن الروائيتين" (المستوى الشكلي والجمالي) تحدثنا فيه عن بنية الخطاب الروائي الجديد وخصوصياته عند كل من الفاروق ومستغانمي كـ: التقنيات السينماتوغرافية ـ بعض آليات التجريب ـ بنية العناصر السردية.

وكلا الفصلان يرومان الوقوف أو محاولة الوقوف عند حدود الأساليب التجديدية أو التقنيات الحداثية الموظفة في روايات الأديبتين وهذه التقنيات ليست بالضرورة متوافرة في كل رواية بمعنى أننا نقف عند حدود هذه العناصر بحسب الموجود وهذا ما يعني غلبة الحداثة في رواية على حساب أخرى. ولعل السبب هو أن الدراسات حول تقنيات السرد وتحليل خطابه الروائي وبنية شكله تكاد تكون صرفة ناهيك عن التضارب الذي نجده في تحديد مفاهيم هذه العناصر بين النقاد والدارسين.

وأخيرا عنصر الخاتمة التي ضمناه أهم ما توصلنا إليه من آراء ونتائج والمتعلقة خصوصا بفكرة الحداثة في روايات الفاروق ومستغانمي.

أما عن منهج الدراسة، فالقول بمنهج واحد إجحاف في حق البحث وأهدافه لذلك ألفينا انفسنا نرتكز على عدة مناهج، أولاها المنهج التاريخي الذي رافقنا خاصة ما تعلق بالجزء الأول النظري المتعلق بالحداثة وحيثياتها. واستعنا بمناهج نسقية باعتبار مقتضى الحال كالمنهج الأسلوبي والسميائي في جزئيات تتعلق بالمستوى الشكلي والجمالي. ومن عنوان البحث يتوضح أننا سنعرج في أحايين كثيرة على المنهج المقارن سواء تعلق الأمر حين محاورة الرواية التقليدية للحداثية أو حين الحديث عن الروائيتين فيما تتقاطعان فيه أو تختلفان.أما المنهج الوصفي التحليلي فهو سيد الموقف .

هذا وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مصادر ومراجع لابأس بها لها صلة مباشرة بموضوعنا وأهدافه، فاتحتها روايات أربع لكل روائية ما مجموعه ثماني روايات، ثم استعراضها بالدراسة والتحليل بحسب الحاجة إليها وهي : مزاج مراهقة، تاء الخجل، اكتشاف الشهوة وأقاليم الخوف لفضيلة الفاروق. وذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير وكذا الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي. ومن المراجع نذكر كتاب: "التراث والحداثة" لمحمد عابد الجابري وكتاب "طرائق الحداثة" لرايموند ويليامز، كتاب "الحداثة والتواصل" لمحمد نور الدين أفاية، كتاب " قضايا الرواية العربية الجديدة" لسعيد يقطين، كتاب "بحوث في الرواية الجديدة" لميشال بوتور...إلخ.

مراجع كثيرة تصب في دراسة الرواية والحداثة. لكن الصعوبة التي اعترضتنا وأعاقت سير البحث هو قلة الدراسات ذات الصلة بالروائية فضيلة الفاروق والتي شكلت لنا وسطا عذريا فسيحا صعب اقتحامه رغم أننا ألفينا العديد من المواقع تنقل لقاءاتها الصحفية العديدة لكنني لم أعتد بها تقريبا بالإضافة إلى بحوث متواضعة جدا خاصة بطلبة الماستر. ومن الدراسات الأكاديمية المؤسسة القليلة التي وقعت بين

أيدينا تتحدث عن الروائية فضيلة الفاروق دراسة بعنوان: "السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق" لمجموعة مؤلفين أساتذة من جامعة محمد خيضر بسكرة وهم: عبدالرحمن تبرماسين، نوال آقطي، هنية مشقوق، نسرين دهيلي. خلاف هذا لم نجد صعوبة تتعلق بالروائية أحلام مستغانمي والتي أسالت الكثير من الحبر عبر دراسات متنوعة.

والإشكالية أو الصعوبة الأخرى جاءت مع ضبط معالم البحث في فصوله أي خطة البحث النهائية على اعتبار أن مصطلح الحداثة في التقنيات السردية زئبقي لا يستقر على عناوين بعينها فألفيتنا في حيرة بين التطرق لهذا أو ذاك، فكان الذي رسونا عليه من منطلق ظننا بأنه سيخدم موضوعنا وقد نخطئ في ذلك.

في الأخير أرجو أن يكون هذا البحث قد ساهم ولو بالنزر القليل في الإلمام والكشف عن أهم الجوانب الحداثية في روايات فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي في انتظار أعمال أخرى تثري وتقارب هذه الفكرة.

ولن نبرح دون ان أقدم خالص شكري وأسمى معاني التقدير والاحترام والامتنان والشكر لأستاذي المشرف: " الشريف بوروبة" الذي كان له الفضل كل الفضل في ظهور هذا البحث إلى الوجود، وفضل صبره علي وتحفيزه لي وتفهمه الكبير لا يقدر بكلمات، فلك مني سيدي المحترم كل الشكر.

والله الموفق.

# مدخل:

## جدلية القديم والجديد (المظاهر والدوافع)

تقتضي نواميس الكون أن استمرار الحياة، تملي صراعا في كل المجالات قصد كسر نمط الرتابة المحدود والممل الذي يصطبغها. إذ من غير المعقول أن يبقى أبناء العصر مشدودين إلى الحقب والأزمنة الخالية الغابرة مكبرين مهللين، وهم ابناء زمنهم، زمن يتقاذفهم فيه التطور متسارعا، متغيرا، ثم أن الأصوات تتعالى بمختلف توجهاتها إلى مواكبة التطور الحضاري –الرهيب–الذي يشهده العالم. وربنا عز وجل يقول:﴿إن الله لا يغير ما بِقَومٍ حَتّى يُغَيِّروا ما بِأَنفُسِهِم ﴾.[1]

ولعل أبرز اشكال هذه الصراعات ما هو قائم بين الموروث والمحدث، الأصالة والجدة. القديم والجديد وما إلى ذلك من المصطلحات التي تصب في نفس المضمار والمضمون، صراع يطفو جليا وعلنا كلما تعالت الأصوات منادية بتخطي تراكمات الماضي، أو تلك التي تكفر وتلعن تفسخ الحاضر، فهؤلاء ضلاليون تقدميون، والآخرون رجعيون منغلقون، وسق على هذه النعوت...

"فالقديم والجديد ظاهرة تلازم الأمم الحية وترتبط بظواهر التطور في الحياة كلها"[2] هذه الثنائية هي التي تحدد قيمة التفاعل وقيمة التواصل بين الأجيال داخل الأمم، ومنه مدى تطورها أو قدرتها على تقبل التطور بعيدا عن جدلية الصراع العقيم. فنحن نريد بالجديد ما اثار صراعا. [3] فكثيرا ما شهدت البشرية مواقف عابرة –على حدتها– لم يدونها التاريخ ولم تترك أثرا مشهودا، فمرت بجعجعتها لأنها لم تأت بالجديد أو المحدث الفعال والإيجابي.

وقبل أن نسترسل الحديث في جوهر موضوعنا المرتكز على لفظة الحداثة، نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نعرج ولو باقتضاب على لفظة "تراث" كندية تناطح الحداثة وستلازمنا كثيرا عبر هذا المنجز، فأصبح "التراث هنا مطلوبا ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل أيضا وبالدرجة الأولى

1سورة الرعد الآية 11.

2 محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982، ص 556.

3محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة (د، س)، ص08.

من أجل تدعيم الحاضر".[1] لأن الإنسان الآني المعاصر لا يمكن أن ينقطع كلية عن الإنسان الذي سبقه، لأنه ببساطة يشكل جذوره وأصوله. ووجود هذا الآتي قائم على هذا القديم أو لنقل هذا الموروث.

ولا يربو الأمر أن يتعدى إيمان كل طرف بأسلوب ممارسة حياتية مختلفة، فالذي لا يعاني الحرمان من حرية رأي، ينعم بالحياة مع المحدث، أما المقيد المسلوب الحرية فنجده يتشدق بالأصالة والموروث، ويبقى جوهر الصراع غطاء لآراء متعارضة مكمنها الحرية الفردية وربما التوجه الإيديولوجي وفي أعمق الأحوال هو من قبيل المعتقد الديني. أما أبسطها فتفاوت اللباس وطريقة الكلام وأسلوب التعبير، وشكل الحوار....

وبمعنى آخر " المواقف الفكرية كثيرا ما تكون عبارة عن صراع طبقي على الصعيد النظري.[2] إذ الجيل الجديد له رموزه اللغوية المشفرة التي لا ولن يجد لها القدماء تفسيرا ما بين القول بالابتذال والتحرر وبين المروق واللا اتزان والخروج عن العرف العام، وبالمختصر في نظرهم هو انقلاب فكري.

في المقابل، لما لا يترك الجيل السابق الجيل الحالي ليعبر عن ذاته وواقعه بالطريقة التي تناسبه، أما وجب عليه أن يتغير ويغير أساليبه ونظرته إلى الجيل الجديد بعيدا عن طغيان السلطة الأبوية، وسلطة الوصاية. لا بد أن يؤسس لنفسه طرقا حداثية تختلف عن القديم، وإلا قمع هذا الجيل وفوت عليه فرصة التعبير عن الذات.

حقق الجيل القديم انجازاته، ولا يعجبه ما يحدث مع الجيل الجديد من تدهور وانكسار لذا ألفيناه يتعامل معه بفوقية، وهذا مؤشر ينذر بالخطر في نسيج العلاقات أولاها هو التمرد والرفض ناهيك عن الكراهية. فليس "من الواجب على أجدادنا أن يورثونا رأس المال الذي نريده، كما ليس من حقنا أن نهدره

1 محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص25.
2 محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط2، 1990، ص 14.

كما نشاء، لقد اورثونا ما استطاعوا في ظروفهم التاريخية، ومن واجبنا أن نعيد فيه النظر" [1] فتعاصر جيلين او أكثر نشأ كل منهم بطرق وقيم مختلفة عن الآخر يمثل عاملا أساسيا لبروز الصراع، "فلا أحد ينكر على الحياة تطورها، لكن هذا التطور يثير لدى وقوعه صراعا في مختلف مجالات الحياة".[2] إذن فالمسلم به أن حياة البشرية في تفاعل مستمر ودائم عبر حركيات مختلفة منها الاستقرار والسلم كوسيلة لحفظ الاستقرار ونماء وتطور الحياة الاجتماعية، والتعايش لا يظهر إلا عبر قدرة الإنسان على التواصل. فالصراع قد ينظر إليه كمثبط لهذا التعايش وهو في الحقيقة رغبة ملحة للتميز والخروج من دائرة الرقابة والرتابة كتمرد على التناقضات التي تستكين لها الجماعات الخامدة الضاغطة، فالصراع هو تعبير عن الطموح والرفض يحمل حمولة الرأي والرأي الاخر، يدفع أحيانا إلى التطور، فالأبناء يعيبون على الآباء والعكس هو الصحيح – بعيدا عن نرجسية الأفكار–

والأدب كتعبير فني عن التجربة الإنسانية "ينبغي أن يقتصر في فهم الصراع الدائر حول قديمه وجديده في حدود العوامل الفنية التي تتحكم في توجيهه أو تدخل في مقوماته الأساسية من الناحية الفنية".[(3)]

وفي هذا السياق مثلا نجد الأديب السعودي الصفدي يحاول أن يهون من حدة الصراع ويبقيه في حدود اللباقة الفكرية بقوله "ما دام هذا الجديد لا يغير في أصول اللغة وأساليبها فلن يكون هناك قديم ولا جديد، وإنما هناك أساليب مختلفة للتأدية والتصوير.[4]

1 نعمان عبد الرزاق السامرائي، حوار حول التراث والحداثة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ط1، 2015، ص 26.
2 محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد، ص05.
3 محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، ص 622.
4 المرجع نفسه، ص 633.

نعم مجرد أساليب مختلفة لأن الانسلاخ أو لنقل القطيعة بين الحاضر والماضي لا ولن تحدث بالمنطق المادي ولا بمنطق الذاكرة، "فالأديب الذي يفقد اتصاله بتاريخ قومه وتراث أمته لا يصلح بحال ما أن يعبر عن وجدانها المعاصر".[1]

ثم دعونا قبل أن نسهب في الحديث عن معضلة الصراع بين القديم والجديد أو المعاصر والتراث، أو التوفيق بينها وربما تغليب نظرة أحدهما على الآخر أن نقدم للفظة "التراث" ولو بالنزر القليل من القدر المعرفي على أساس أن الحداثة سوف تأخذ منا معظم ما سيأتي لاحقا في المبحث.

فقد ورد في معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار أن: تراث: (مفرد). ما خلفه لورثته "وتأكلون التراث أكلا لماً".

تضمون نصيب غيركم إلى نصيبكم، كل ما يملك "نقل تراث الأسرة" كل ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، سواء مادية، كالكتب والآثار وغيرها، أو معنوية كالآراء والأنماط والعادات الحضارية.[2]

والملاحظة المبدئية التي يمكن أن تبرز مع مادة لفظة التراث أنها لم ترد في المعاجم الأصيلة إلا شحيحة، بعيدة عن المعنى الذي نبتغيه مفيدا مساعدا لنا في بحثنا، وكل ما هنالك هي معان قريبة منها. فاللفظة كمظهر من مظاهر النهضة في القرن التاسع عشر تشير إلى إحياء التراث الأدبي أو إعادة نشر الادب العربي القديم واتخاذه مثالا رفيعا يحتذى به.

وجاءت لفظة: ميراث: مفرد جمعه مواريث، قسموا ميراث أبيهم بالتساوي" ولله ميراث السنوات والرض: ملكها".

1 عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة للأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1970، ص 165.
2 أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ج1، ط1، 2008، ص 2421.

ورث: مصدر ورث، ما خلفه الميت لورثته من مال أو ممتلكات وضياع. [1]

وخلاصة الكلام أن كلمة تراث أو كلمة ميراث ولا أيا من مشتقات هاته اللفظة (ورث) وجدناه مستعملا في الخطاب العربي القديم بمعنى الموروث الثقافي والفكري، فخطاب أسلافنا يقف عند حد نقل المال من الميت إلى وارثيه. ففي الآية القرآنية ﴿ وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا ﴾ [2]

فسرت لفظة " لَّمًّا" على أنها الجمع بين الحلال والحرام.

وفي قوله تعالى:﴿ وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾[3] بمعنى أن الله يرث كل شيء ولا يبقى باق لأحد من مال وغيره. "وهذا بمعنى أن مفهوم التراث كما نتداوله اليوم، إنما يجد إطاره المرجعي، داخل الفكر العربي المعاصر".[4]

من هذا المنطلق وعلى هذا الأساس إذا أمكن لنا اعتبار غياب هذه اللفظة بمعنى الموروث الثقافي والفكري يتضح جليا أن كتابة المعاصرين ليست بشرط أن تكون كما كتب الأقدمون عن أسلافهم، رغم اننا نؤكد دائما بأن الإنسان المعاصر لا يمكن أن ينقطع كلية عن الإنسان الذي سبقه إذ أنه بمثابة الجذور له. أو أن يحس الاديب المعاصر بعقدة النقص إذا أوغل في القديم –أو إحياء تراثه القديم – تبعا لما تمليه عليه الحاجة والضرورة. فالأفكار في مجتمعنا العربي كثيرا ما تفسر بطرق خاطئة. فصورة الادب والأديب لا تتوقف عند حد اللفظ والمعنى، إذ هي مسألة روح. والسمج والغث والرفيع كله يولد من رحم التاريخ. وآن للمتمسكين بشعار الماضي لا غير الماضي كما في قوله تعالى:﴿ حَسْبُنَا مَا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا ﴾[5] أن يلينوا ويقبلوا بالواقع كما هو على صورته. فالجيل الجديد من الأدباء انتقل من التفكير اللاهوتي إلى التفكير

1 أحمد مختار عمر، المرجع السابق، ص 2421.
2 سورة الفجر، الآية 19.
3 سورة آل عمران، الآية 180 / سورة الحديد، الآية 10.
4 محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 24.
5 سورة المائدة، الآية 104.

المنطقي أو ما اصطلح عليه فكر التنوير، كما تحرر فكره من أسر الدين والميتافيزيقا وظهر بحق الإنتاج الفكري والتطور المادي الاقتصادي والعلمي، لقد استطاع الجيل الجديد أن يرتقي بنفسه ويحقق في جميع الأصعدة ما لم يحققه أسلافه، وأبان أن الصراع ظاهرة صحية ما لم تخرج عن حدود اللباقة والاحترام المتبادل بين الأجيال، ثم ألا يحق لهذا الجيل الارتقاء بنفسه وتحقيق أفضل مما حققه سابقيه، بلغة الحوار بعيدا عن الصدام والفوقية. فجوهر الصراع هو تغير النمط الثقافي والاجتماعي في كل جيل ثم أن الانغلاق وعدم الانفتاح – من دعاة الماضي – على العالم سببه الخوف من المجهول وغياب روح الثقة بالنفس، الخوف من الآخر فعندهم مفهوم القديم والجديد نشأ "من صميم الأوضاع الاجتماعية والتحولات النفسية عقب التأثر بالحضارة الغربية".[1]

هو انشغال مشروع مرده الخوف من الانغماس في الغريب لكن يجب الاعتراف بأننا لا نملك اليوم "ومنذ اصطدامنا بالنموذج الحضاري الغربي المعاصر حرية الاختيار بين أن نأخذ به أو نتركه، لقد فرض هذا النموذج نفسه علينا".[2]

هي بحق إشكالية بين مفهومي الأصالة والمعاصرة في فكرنا العربي، إشكالية بين الاختيار أو التوفيق بين النموذجين، على أساس قدرة أو عجز تراثنا في تقديم البديل، ونعني به هنا الحمولة الفكرية التي تغنينا عن الوقوع في أحضان هذا النموذج الغربي، وإذا كنا لم نختر النموذج الغربي بمحض إرادتنا، فنحن بالأحرى لم نختر ما تبقى لدينا وفينا من النموذج التراثي، فالإنسان لا يختار إرثه كما لا يختار ماضيه وإنما يجره معه جراً. [3]

1 محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي، ص 575.
2 محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص 18.
3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثم أنه وبالعودة إلى أسلافنا نقول ألم يلقنونا في مذهب عقيدتنا السمحة أن الاختلاف رحمة، إذن فالتشنج في اختلاف الرؤى هو الذي يولد الاضطراب في العلاقات بين الآباء والأبناء، طالما أفتقد هؤلاء إلى القدوة الصالحة، وشروط المناقشة، في المقابل فتحت لهم أحضان الغرب، لأن مفهوم الأجيال عند المؤرخين لا يعبر عن حالة عمرية كمسافة زمنية تفصل بين جيل وآخر فقط فهذا مفهوم بيولوجي اكثر منه فكري فالتمييز بين الأجيال يظهر من خلال الأفكار والثقافات. وهذا ما أشار إليه ابن خلدون حين قال " اعلم أن اختلاف الأجيال في أحوالهم، إنما هو باختلاف نحلهم من المعاش".[1]

بمعنى أن اختلاف الأجيال في المميزات هي التي تجعل كل جيل مختلفا عن سابقه والذي سيأتي بعده، أما طبيعة الصراع فهي ليست وليدة المجتمع العربي دون غيره، بل هي ضاربة في أعماق وجذور المجتمعات في كل آن ومكان. فهذا الغرب الذي نتوجس منه خيفة، لم يكن على هذه الصورة من التوافق والتعايش السلس بين الأجيال، ولن يظل. فلقد كان أيام حكم الكنيسة "لا يرى في الحياة سوى ثوابت قائمة، وإن وجد متغير فقليل جدا، ومحكوم بالثابت فجمدت الحياة قرونا، وجاء رد الفعل قويا لينكر الثوابت. [2]

وعليه ومع اتصال العرب أو المثقفين العرب بالغرب تولدت لديهم فكرة التمرد على سطوة هذا الموروث، الذي يرى على أنه لم يعد قادرا على أن يمد أدبنا ودراساتنا اللغوية بالغذاء اللازم الذي يضمن له الديمومة والاستمرارية، وربما آن الأوان للثقافة العربية أن تراجع نفسها قصد إعادة تأسيسها "لأننا نعيش مرحلة تراجع حضاري بخلاف ما كان عليه أجدادنا من مد وانطلاق.[3]

1 عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار صادر، ط5، 1984، ص 120.
2 نعمان عبد الرزاق السامرائي، مرجع سابق، ص 78.
3 المرجع نفسه، ص 06.

نعم على العرب أن يدركوا حقيقة أنهم تخلفوا عن ركب التطور التاريخي الذي قطع أشواطا شاسعة- إبداعا- وتجديدا- واختراعا... في شتى المجالات، وعلى الأدباء والمثقفين العرب أن يدركوا أن "رهانات المجتمع لتحقيق تجدده تتطلب ليس فقط أن يعرف المجتمع نفسه، بل أن يصنع نفسه".[1]

ألم يتمكن الأدب والفكر العربي وصول ذروة تطوره حين انبثق من رحم الصراع والتجاذب الثقافي الذي ولدته الخصومات المتكررة، المتنوعة بين العرب والشعوبيين أيام العصر العباسي، أيام العصر الذهبي، عصر امتزاج الثقافات، حين كان الأدب العربي يقف بندية لكل الثقافات الواردة الوافدة عليه، بل يناطحها وقد يتفوق عليها بدليل أنه استطاع احتواء الكثير من الذين ناصبوه العداء في البداية وأصبحوا في النهاية حملة لوائه وحماة فكره من أمثال بشار بن برد، أبو نواس وغيرهم كثيرون.

التقى القديم الأدبي يومئذ وهو تراث العصر الجاهلي بالجديد الادبي وهو إبداع هذه الطبقة من الشعراء الذين يمتون بعروقهم إلى الجنس العربي أو الجنس الفارسي أو اليوناني[2] وشكلوا ما عرف لاحقا بالعصر الذهبي أو أزهى العصور الأدبية العربية على الاطلاق. زهو الظروف الجديدة التي غيرت من آفاق الشعراء وتفكيرهم والتقت الفلسفة الاغريقية بحكمة الهنود وحضارة الفرس وزندقتهم وتقشف الإسلام وورعه وبداوة العرب وبساطتهم، كما اتجهت المعاني والأفكار وجهة العمق والتحليل والغزارة والاستقصاء والترتيب المنطقي للأفكار وبأشكال لم تكن معروفة من قبل، واتسم خيال الشعراء بالخصب والروعة وجمال التشبيهات وشاع الخيال وابتكرت الصورة المؤثرة في النفس...

إذا لقد نشأت الخصومة بين القدماء والمحدثين معبرة عن ذلك التناقض الجذري بين نمطين في الحياة، حياة أدبية مشدودة إلى قيم البداوة، خالصة العروبة وحياة أدبية مشدودة إلى قيم الحضارة الجديدة[3]

1 تيموثي ميتشل، تر بشير السباعي، دراستان حول التراث والحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016، ص 05.
2 محمد الكتاني، مرجع سابق، ص 562.
3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كان فيها الانتصار للجديد. فالمعضلة إذا ليست في التنوع الثقافي الوافد منها والمحلي بل في ازدواجية مواقفنا من هذه الثنائية، ألم تنجح النهضة العربية في ظل هذا الكم الثقافي الوافد عليه أو هذا الامتزاج الثقافي؟ الجواب أن النهضة العربية الحالية أصبحت مشرشة في الماضي لا تبتغي تبديلا. هذه الهالة وهذه القدسية هي من أوقعها في محضور الممنوع ـ أساسا ـ من الابداع رغم أنه ليس من العبادات وما هو إلا مظهر من مظاهر الحضارة وجب النظر فيه بشكل أو بآخر. يضاف إلى هذا أن هؤلاء القدامى المتشدقون بالماضي يعتقدون – دون برهان–بقدمهم اعتباطا. فالغريب "أن إثبات أنك حديث إنما يعد أمرا مفيدا إذا كان بوسعك أن تثبت أيضا أنك قديم".[1]

هي إذا علاقات متداخلة تموج وتنمو في انفصال وتجاوز وتشابك غدوا ورواحا دون أن تجد لها حكما فصلا ولا دليلا مقنعا إلا بما تبتغيه الأجيال الحالية لنفسها، فلماذا "يظل التراث عندنا منذ بداية القرن الماضي إلى اليوم يوضع بصورة أو بأخرى مقابل تحديات العصر".[2]

ألا يحق لهذا العصر أن يرفع التحدي، ضد مظاهر الفكر والتطور المتسارعة في رحم كينونة دونما وضعه أمام خصم التراث، ألم يكن الفكر الغربي ولا يزال يتجدد من داخل تراثه وفي الوقت ذاته يعمل على تجديده بإعادة بناء مواده القديمة وإغنائه بمواد جديدة. [3]

ألم يصدح العرب القدامى بشعارات أن ربوا أولادكم لزمن غير زمانكم؟!

ألم يعلمونا حكمة أن لا أحد يستطيع غرس بذور أفكاره في غيره لأن الفرد بأفكاره الخاصة.

1 تيموثي ميتشل، مرجع سابق، ص 07.
2 محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص 24.
3 المرجع نفسه، ص 35.

فلماذا تقديس الماضي وكل ما هو قديم، ثم لنترك الزمن يفعل فعلته بالجديد والذي سيؤول إن عاجلا أو آجلا إلى قديم يقول ابن شرف القيراواني:

قـــل لمن لا يرى المعاصر شيئا ويرى للأوائل التقديما

إن ذاك القديم كان جديدا وسيغدو هذا الجديد قديما[1]

وغير بعيد عن قطبي الصراع وإحقاقا للحق وإنصافا للفكر، نجد فئة من الأدباء والنقاد يقفون موقفا معتدلا وسطيا هو إلى الصواب أقرب فالدكتورة عائشة عبد الرحمن أو بنت الشاطئ تعلن عن رأيها بصراحة تجاه هذه القضية إذ تقول: "حياة الأديب المعاصر بوجدان زمنه، ليست موضع جدال أو مناقشة، ولا يجوز في رأيي أن تكون مثار خصومة أو خلاف، لكن هذا الوجدان العصري مشحون بميراث ماضيه بحيث لا يمكن عزله أو بتره منه". [2]

فالرأي الواضح يعتمد على عدم المغالاة في ذم الماضي ولا الانغماس إلى حد الزيغ في الحاضر وإنما هو كل متصل ببعضه، خادم في النهاية للفكر العربي دون غيره، وتواصل في السياق ذاته بقولها "قيمة التراث الأدبي والفكري بوجه عام من حيث هو كشف لملامح شخصية الأمة عبر الأجيال، وصدى لنبض وجدانها الحي". [3]

فكأني بها تريد القول بأن لكل مرحلة خصوصياتها وثوابتها، فالقديم يشكل جزءا منا، لا يمكن لأحد أن ينسلخ منه. أما الحديث/الجديد فقد جاء وانبثق لضرورات أملتها ظروف وسياقات محددة ترتبط قبل كل شيء بالتطور الذي يشهده عالمنا مع هذا الانفجار المعرفي والثقافي الهائل وتغير حتى في معالم الحضارة

1 محمد الكتاني، مرجع سابق، ص 566.
2 عائشة عبد الرحمن، مرجع سابق، ص161.
3) المرجع نفسه، ص 164.

العربية. وعليه فالموازنة بينها قد لا تنفع في شيء بقدر ما تؤدي إلى الصراع والخصومة. فلئن أردنا إظهار الفارق بين الفكر العربي الكلاسيكي من جهة والاهتمامات الحالية من جهة أخرى، لظهر ذلك في الشك بقدرات التميز الموروثة. [1]

فبمجرد إعلان الشكوك في قدرة الموروث الثقافي للأمة يبدأ الصراع بينه والحديث، ولعلها الفكرة التي ولدت في العصر الحديث وفي أدبنا العربي تلك الحرب التي دارت رحاها بين فريقي: التيار المحافظ، والتيار المجدد، بتعبير تلك الفترة، وكان من روادها مصطفى صادق الرافعي من جهة والدكتور طه حسين من جهة، والذي تأثر بالمذهب الديكارتي أو المذهب التشكيكي.

ويظهر جليا ذلك في كتابه "في الشعر الجاهلي"، دون أن ننسى جملة من المثقفين المسحيين في لبنان والذين ذهبوا في بعثات إلى أوروبا وعادوا إلى بلادهم بحماسة يريدون إلحاق فكر ماضيهم بما نهلوه من الغرب.

فعلى قدر أهمية التاريخ إلا أن الاختلاف واضح فمنا "من يعتقد أن التراث هو الروح وهو الحافظ للهوية، ومنا من يعتقد بأن التراث من الماضي الذي عفا عليه الزمن، ولن تنهض الأمة إلا إذا تحررت من التراث، وأهالت عليه التراب. [2]

والأمر من كل هذا أننا نريد الوقوف في قلب الحدث الذي تشظت منه إشكالية الحداثة، وأعني به وضع العرب والأدب العربي الراهن وعلاقتهم بالماضي. ولعلها أصل ولب القضية. تشظ يعكس التوتر والقلق والانفصال في الوعي العربي بين حاضر معيش راهن، وحنين إلى ماضي لا يراد تجاوزه.

1 جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر كاظم جهاد، دار تروبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000، ص 08 .
2 نعمان عبد الرزاق السامرائي، مرجع سابق، ص 17.

# الفصل الأول

## الحداثة المفهوم والمرجعية

**تمهيد:**

الحداثة من المصطلحات الشائكة وهذا أولا ليس بعيب، بل هو كناية عن سعة هذا المصطلح واحتوائه لتموجات معرفية كثيرة، ثم ان تباعد وتشابك الايحاءات دليل على حيوية خاصة وتفرد في العناصر المميزة له.

ولا يخفى على أحد أن الفكر العربي قائم على تقديس الماضي وشخصياته وأن ما تركه الأجداد هو النموذج الأسمى الذي يجب اتباعه، وعليه يقتضي المقام العودة إلى المعاجم والقواميس اللغوية، المتأصلة لمعرفة كنه اللفظة، كما أسس لها أصحابها ومن ثم تتبع مسارها الدلالي عبر التطور، حيث ورد:

## 1. الحداثـــــــــة لغـــــــــة:

في أول معجم في الأدب العربي، وهو معجم العين للخليل بن أحمد يقول: "صار فلان أحدوثة أي كثروا فيه الأحاديث، وشاب حدث وشابة حدثة: في السن. والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه. والحديث: الجديد من الأشياء". [1]

أما في معجم لسان العرب لابن منظور مادة (حدث) فصل الحاء حرف الثاء.

حدث: الحديث نقيض القديم والحُدوث القدمة. حدثَ الشيء يحدث حدوثا وحداثة وأحدثه هو فهو مُحدثٌ وحديث.

وفي حديث بن مسعود أنه سلم عليه رجل وهو يصلي فلم يرد عليه السلام، قال فأخذني ما قدُم وما حدُث يعني همومه وأفكاره القديمة والحديثة...

1 الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تر: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1985/1982، ص 177.

والحدوث كون شيء لم يكن وأحدثه الله فحدث، وحدث أمر أي وقع، ومحدثات الأمور ما ابتدعته أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها. وفي الحديث إياكم ومحدثات الأمور جمع محدثة بالفتح... ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة ولا إجماع...

وأخذ الامر بحدثانه وحداثته أي بأوله وابتدائه. وفي حديث عائشة رضي الله عنها: لولا حِدثان قومك بالكفر لهدمت الكعبة وبنيتها. حِدثان الشيء بالكسر أوله وهو مصدر حدث يحدث حدوثا والمراد به قرب عهدهم بالكفر والخروج منه والدخول في الإسلام. (1)

ومنه الحديث، أناس حديث أسنانهم، حداثة السن كناية عن الشباب وأول العمر... وحدثان الدهر وحوادثه نوبُه وما يحدث منه واحدها حادث وكذلك أحداثه واحدها حدَثُ الأزهري الحدثَ من أحداث الدهر شبه النازلة والأحداث الأمطار الحادثة أول السنة قال الشاعر:

تروى من الأحداث تلاحقت طرائقه واهتز بالشرشر المكرُ

وكل فتي من الناس والدواب والإبل حدثٌ والأنثى حدثةٌ. [2]

والحديث الجديد من الأشياء والحديث الخبر يأتي على القليل والكثير والجمع أحاديث كقطيع وأقاطيع وهو شاذ على غير قياس.... أنشد الأصمعي:

تلهى المرء بالحِدثان لهوا وتحدجه كما حُدجَ المطِقُ

وقوله تعالى في سورة الكهف:﴿ إِن لَّمْ يُؤْمِنُوا بِهَذَا الْحَدِيثِ أَسَفًا﴾ [3] وعني بالحديث القرآن.

1 ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مادة حدث، مجلد 2، دار النوادر، الكويت، 2010، ص436.
2 المرجع نفسه، ص 437.
3 سورة الكهف الآية 06.

أما في معجم مقاييس اللغة لابن فارس فوردت اللفظة في كتاب الحاء، باب ما جاء من كلام العرب في المضاعف والمطابق أوله حاء وتفرع مقاييسه، حدث: الحاء والدال والثاء أصل واحد، وهو كون الشيء لم يكن، يقال حدثَ أمرٌ بعد أن لم يكن، والرجلُ الحدثُ: الطريُ السن والحديث من هذا كلامٌ يحدث منه الشيء بعد الشيء، ورجل حدثٌ: حسنُ الحديث، ورجلُ حدثُ نساء إذ كان يتحدث إليهن. [1]

وغير بعيد عما جاء وذكر في المقاييس ولسان العرب، نجد الزمخشري في معجم أساس البلاغة، يرصد لفظة حدث بالمنوال التالي: حدث هو حدث من الأحداث وحديث السن، ونزلت به حوادث الدهر وأحداثه ومن ينجو من الحدثان وكان ذلك في حدثان أمره... واستحدث الأمير قرية وقناة... واستحدثوا منه خبرا أي استفادوا منه خبراً حديثا جديدا، قال ذو الرمة.

استحدث الركب من أشياعهم خبراً، أم راجع القلب من أطرابه طرب وأخذه ما قدم وحدث.[2]

أما الجوهري في صحاحه فأورد الكلمة بالمعنى الآتي: حدث: الحديث نقيض القديم، يقال أخذ لي ما قُدم وما حدُث، لا يضم حدُث في شيء من الكلام إلا في هذا الموضع، والحديث: الخبر، يأتي على القليل والكثير، ويجمع على أحاديث على غير قياس، قال الفراء: نرى أن واحد الأحاديث أحدوثة ثم جعلوه جمعا للحديث والحدُوث: كون شيء لم يكن، واستحدثت خبرا أي: وجدت خبرا جديدا... ورجل حدث أي: شاب، فإن ذكرت السن قلت: حديث السن، وهؤلاء غلمان حُدثان اي أحداث. [3]

وقبل أن ننهي هذه الفسحة والمسحة الفكرية للفظة الحداثة لغويا، سنعرج على الكلمة، في قاموس محدث قيم لصاحبه بطرس البستاني إذ جاء في محيط المحيط" كما أن لفظ الحداثة يشير إلى الابتداع وهو

1 احمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج2، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص56.

2 أبو القاسم محمود عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1991، ص 276/275.

3 إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد ثامر، دار الحديث، القاهرة، 2009، ص 230/229.

ظهور شيء غير مألوف، فقد جاء في الحديث: إياكم ومحدثات الأمور، جمع محدثة بالفتح، وهو ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة ولا إجماع. [1]

وعموم الكلام أن المعاجم جميعها تشير إلى الابتداء في الشيء وما خالف القديم، ولم تشر بشكل واضح إلى الحداثة فكريا. وما يعني كذلك أن مصطلح الحداثة في السياق الذي نحن بصدد دراسته لا نجد له ملمحا محددا واضحا. وقريبا جدا وغير بعيد، نحاول رصد معنى هذه المفردة باعتبار جذرها (حدث) في القرآن الكريم. إذ وردت في مواضع مختلفة وبسياقات مختلفة كذلك نذكر منها على سبيل التقريب:

وردت اللفظة في قوله تعالى: ﴿لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَلِكَ أَمْرًا﴾. [2] وهي هنا بمعنى يجد.

أما في قوله تعالى:﴿ **ما** يَأتيهِم مِن ذِكرٍ مِن رَبِّهِم مُحدَثٍ إِلَّا استَمَعوهُ وَهُم يَلعَبونَ ﴾. [3] فقد جاءت بمعنى الخبر والنبأ الجديد.

وفي موضع آخر من محكم تنزيله جاء قوله تعالى:﴿ وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾ [4] وهي بمعنى الكلام الذي يتحدث به ويذاع ومثله قوله تعالى: ﴿ فَلَا تَقْعُدُوا مَعَهُمْ حَتَّى يَخُوضُوا فِي حَدِيثٍ غَيْرِهِ﴾.[5] كما جاءت اللفظة في مقام آخر من القرآن بمعنى حديث النفس في المنام، قال تعالى:﴿ وَكَذلِكَ يَجتَبيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأويلِ الأَحاديثِ﴾.[6]

مما سبق ذكره يمكن القول بأن المفردة لا تخرج عن معنى الكلام المعهود إلا ما ورد في سورة الأنبياء للدلالة على الجديد.

1 بطرس البساني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1977، ص153.
2 سورة الطلاق، الآية 01.
3 سورة الأنبياء، الآية 02.
4 سورة الضحى، الآية 11.
5 سورة النساء، الآية 140.
6 سورة يوسف، الآية 06.

وحتى في عموم الكلام عن لفظة المحدث والمحدثات في سياق كلام المصطفى صلى الله عليه وسلم فإنها تدور في فلك ومعنى إيجاد شيء لم يكن سلفا. كقوله صلى الله عليه وسلم فيما معناه "ما أحدث قوم بدعة إلا نزع الله عنهم من السنة مثلها" وهي بمعنى الجديد والحديث.

هذا غيض من فيض إذ لم نشر إلى جميع الألفاظ الواردة في الذكر الحكيم والتي هي في سياق الجذر "حدث"–وهي كثيرة– واكتفينا بجملة الآيات المقدمة سلفا لكون مجملها تصب في معنى الخبر والكلام.

## 2 . الحداثـــة بمفهومها الاصطلاحي:

المؤكد أننا سنواجه كماً هائلاً من المفاهيم الاصطلاحية المختلفة التي تسعى إلى تعريف الحداثة والسبب في ذلك ما يكتنفها من غموض واضطراب يضاف إليه التلون والتشكل المختلف من بلد إلى آخر بل من أديب إلى آخر، تلون دون ضوابط تتحكم فيه وكل ما هنالك ملامح لحديث منطق أو ايديولوجيا بعيدة عن التنظير. وكل هذه المنظومة أربكت الفعل الحداثي وجعلته من أعقد المفاهيم ضبطا وتعريفا سواء في اللساني الغربي وحتى في المحاولات العربية لفهم هذا المصطلح الذي نشأ في ظروف هامة شهدتها أوروبا من خلال تحولات فكرية وصناعية كبرى انعكس مداها على البشرية برمتها بداية القرن العشرين، وتدفق سيلها إلى العالم العربي. والمصطلحات "في كل علم من العلوم هي بمثابة النواة المركزية التي يمتد بها مجال الاشعاع المعرفي ويترسخ بها الاستقطاب الفكري".[1]

ففي موسوعة لالاند وردت لفظة حديث، عصري Moderne لفظ يستعمل بكثرة منذ القرن العاشر في المساجلات الفلسفية أو الدينية".[2]

1 عبدالسلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1994، ص 126.

2 أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مج4G1، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 2001، ص 822.

من الوهلة الأولى يتضح أن المصطلح بدأ في سياق فلسفي إذ كثيرا ما كان الفلاسفة هم السباقون لبلورة أي مصطلح فكري. وهذا ما سيدفعنا لاحقا إلى تسليط الضوء على هذا المصطلح في الفكر الفلسفي كمنظور خاص، عرف بالمشروع التنويري، فهبرماس يرى أن الحداثة عصرية في مجال الابداع الجمالي إذ أنها نتاج لاقتطاع حيز خاص بالفن من الرؤية السابقة للعالم، والتي كانت رؤية شاملة وموحدة".[1] إذ لا يفصل هبرماس الحداثة عن الابداع والفن والجمال وهي متصلة بالماضي شريطة أن تكون موحدة للرؤية. وعنده "القول الفلسفي للحداثة يلتقي ويتقاطع مع القول الجمالي في جوانب عديدة".[2] وللإشارة فإن تحديدنا لمدلول ومفهوم الحداثة سيكون بأبعاد مختلفة تاريخية وفلسفية وفكرية وأحيانا دينية باعتبار وجودها داخل سياق الكتابات المتنوعة. فالمصطلحات ومنها الحداثة "لا تقتصر مدلولاتها على المعاني المتداولة التقريبية، بل تتعدى ذلك إلى حمولات ابستمولوجية كامنة وراءها".[3] فهي امتداد لقلق فكري متصل بالمبادئ والآداب والفلسفات والتطور العلمي والصناعي والاجتماعي الحاصل في حياة الناس. مع التأكيد دائما بأن التطور لا يلغي أبدا مجهود السابقين بقدر ما يقومه ويضيف إليه بعيدا عن السجالات السلبية.

وتباعا لما ذهب إليه هبرماس من أن الحداثة رؤية شاملة واضحة فإن ويليامز رايمود ينفي إمكانية تقسيم الحداثة إلى عصور أو أزمنة حتى من منطلق إيديولوجياتها الداخلية. فالحداثة عنده "غير محددة على نحو يدعو للإحباط، كما أنها عصية شموس من حيث تحديدها الزمني، بين كل مذاهب تاريخ الفن ومفهوماته".[4]

1 روبرت هولب، الحداثة والحداثية والتحديث، موسوعة كمبدرج في النقد الأدبي، تر: فاتن مرسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 403.
2 هبرماس يورغان، القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمة الجيوش، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 06.
3 محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، مج4، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أفريل 1984، ص 11.
4 رايموند ويليامز، طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1999، ص 12.

وعنده "في كل لحظة ابتكار جديد يستشعر الذوق هي لحظة تاريخية تعبر عن حسها الجمالي ولو قدمت نفسها من عمق الأصالة، فهي حديثة ومثيرة للجدل، والحداثة عنده ظاهرة لا تشيخ ولا تذبل".[1]

وعلى المنوال والفكرة تذهب الأديبة خالدة سعيد إلى "أن الحداثة ليست تقسيما زمنيا وإن كانت تمثل موقفا شاملا".[2] فقضية بداية الحداثة أو سؤال متى بدأت الحداثة؟ قضية مثيرة للخلاف باعتبار أن هناك من يؤرخ لها بتاريخ 1436م مع اختراع الطابعة المتحركة، والآخر يراها مع الثورة اللوثرية ضد الكنيسة سنة 1520م ويراها آخرون سنة 1648م ونهاية حرب الثلاثين عام. وربطها آخرون بالثورة الفرنسية عام 1789م وآخرون بالثورة الأمريكية سنة 1776م، بل اعتبرها آخرون بصدور كتاب سيغموند فرويد سنة 1895م بعنوان تفسير الأحلام. لكن الأكيد والمحسوم أمره أن الحداثة بلغت ذروتها مع القرن العشرين بثورة فكرية جسدتها التصويرية، الانطباعية والسريانية و... إلخ.

ولا يتوقف الخلاف عند زمن تحديد بداية الحداثة بل يتعداه حتى إلى دقة المصطلح ففي اللغات الأجنبية مثلا الفرنسية والانجليزية Modernity أو Modernisme والتي تدور في فلك العصرنة والمعاصرة. ويقابلها في العربية كمّ من المصطلحات في ذات السياق: كالحداثة المعاصرة التحديث التجديد الابداع التنوير، التمايز... وغيرها من المفاهيم.

وبالعودة إلى مفهوم الحداثة الاصطلاحي، تكون بدايتنا مما قدمه الشاعر الفرنسي بودلير (Boudelaire) الذي يقول "ما أعنيه بالحداثة هو العابر الهارب والعرضي ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر أزليا وثابتا".[3]

---

1 رايموند ويليامز، المرجع السابق، ص 16.

2 خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، 2ج4،ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أفريل 1984، ص 26.

3 خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 1996، ص 31.

فشارل بودلير كان من الذين اجتهدوا لبلورة مفهوم الحداثة منطلقا ومعبرا عن روح العصر، عن جمال عصره بكل فنونه دون معارضة للماضي ما لم يكن مندثرا، فكل ذي قيمة أزلية عنده تصب في ردح العصر أي الحداثة. فالتأصل عنده وليد الشاعرية والرومنسية التي تعبر عن الواقع المحلي لا في محاكاة الفن اليوناني القديم، بل وتوغل في التأصيل إلى حد الغموض وهو ما جعله أحد ركائز المدرسة الرمزية وإلى جانبه يذكر دائما رامبو (Rimbaud) صاحب فكرة تدمير القيم الثابتة التي تعتبر معوقا وحائلا حقيقيا تحول بين المرء وتطور فنه وعاداته ومشاعره، تطور شعوري لا صلة له بالتطور المادي، فهذا التطور المادي لا يتكشف إلا عن عاطفة وخيال زائفين، لقد أسهم بودلير في التنظير لحداثة شعرية، كان مولعا بالغريب النادر، المبتكر، رافضا لكل ما هو مألوف وقد أعلنها علنا أنه من الضروري أن نكون محدثين قطعا." [1]

أديبان شاعران أراد كل منهما الانفتاح على كل العوالم من باب الغموض والتمرد عند بودلير، ومن باب التمرد والغوص في أعماق الذات الانسانية شغفا بالمجهول عند رامبو. وكلاهما أسس لحداثة شعرية تتحرر من هيمنة العقل والمادة وتستند على مبدأ الغموض والخيال والرؤيا والحلم. وغير بعيد عن عالم "بودلير" الجمالي وعالم "رامبو" المجهول يقف شاعر ثالث غير بعيد عنهما إنه مالارميه (Mallarmé) الذي اتخذ مبدأ الغموض سبيلا له أيضا. إذ ينبغي للشعر أن يكون ألغازا دائمة".[2] بحد تعبيره. فتشكلت لديه حداثة شعرية قائمة على الغموض يقول "فإذا كانت الحداثة تفكيرا في اللامفكر، فإنها شعريا بحث عما لم يحدث".[3] وإلى جانب هؤلاء يمكن أن نذكر الشاعر الأمريكي ادجار آلان بو (Edgar Allan Poe) والانجليزي توماس إليوت (Thomas Eliot) ولفيف كبير من الشعراء خاضوا في مصطلح الحداثة ليس

---

1 مالكوم برادبري، جيمس ماكفارلني، حركة الحداثة، ج1، تر: عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1998، ص 16.
2 جان كوهني، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 415.
3 خيرة حمر العين، مرجع سابق، ص 35.

دون غيرهم، لكن باعتبار مكانتهم وريادتهم في التنظير لهذا المصطلح. ومن النقاد الغربيين المرموقين، نأتي على الناقد الفرنسي رولان بارث (Roland Barthes) صاحب كتاب لذة النص إذ يعرف الحداثة "بأنها انفجار معرفي لم يتوصل الانسان إلى السيطرة عليه"[1] وبه يؤكد على أن الحداثة تعريفا وتنظيرا أو إنتاجا غير مكتملة الملامح ما دامت بعيدة عن السيطرة الفكرية نتيجة كمها المعرفي، فهي إذا مشروع غير مكتمل وسيظل بهذه الشاكلة كلما تحول الجديد إلى قديم. ويقدم لنا جوس أورتيكا كاسيت الحداثة على أنها "هدم تقدمي لكل القيم الانسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومنسي والطبيعي، وأنها لا تعيد صياغة الشكل فقط بل تأخذ الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس".[2] ويتضح من خلال هذا أن رولان بارث وجوس يتفقان على أن الحداثة فعل مكثف ومضغوط معرفيا يؤدي إلى الهدم والانفجار– بما بمعنى الفوضى الخلاقة– واللذان يصعب التحكم فيهما، إذ هي –الحداثة– انفلات ذهني واجتماعي يوصل إلى حد مرحلة اليأس، وهذان التعريفان يخالفان بشكل واضح ما أوردناه من نسقية وتنضيد في تواتر الفعل الحداثي تاريخيا، ويتفقان مع فكر بودلير، رامبو ومالارميه. وهي إلى ذلك صورة جلية تعبر عن الصعوبة الجمة واللا اتفاق ليس في فهم الحداثة لكن في تحديد مفهوم الحداثة. والواضح المؤكد أنها –الحداثة– في حركية مستمرة لا تعرف الثبات عند أسس واضحة، وهي ثورة دؤوبة حتى على نفسها ولدى منظريها وذلك لمواكبة الزمن فالخوف كل الخوف أن تهدم أسس وأفكار الحداثيين بحداثيين آخرين. لأن جملة الأفكار والمبادئ وليدة الحين والعصر وعليه فلا حداثة ثابتة إذ هي ترتبط بالمشاعر الانسانية التي تولد في نفس الافراد التصور بزمن الحداثة في مقابل الماضي القائم على قدسية وثوابت دينية وفكرية وفنية، وفي مقابل عدم الثبات تتولد فكرة العبثية أو الاحساس بالعبثية ما لم نصل إلى فكرة محددة أو ثابتة للحداثة. وقد عبر عن ذلك محمد سبيلا بقوله "وإذا كان من العسير وضع سلم معياري مضبوط لقياس مظاهر الحداثة فإن من الممكن على

---

1 عدنان على رضا النحوي، تقوم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 1992، ص 35.
2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأقل تعيين بعض مظاهرها وبعض درجاتها كما أن من الممكن الحديث عن عتبة للحداثة لقاء غياب صرامة المفهوم".[1]

فعمليا الحداثة إعادة نظر مستمرة نحو البنى التقليدية المتحكمة في المجتمع وسعي حثيث وجهة آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية دون تحديد شروط مسبقة، فهي لا ترتهن بزمن ولا عصر فكثيرهم أدباء قدامى أبانوا عن فكر حداثي ربما أكثر حداثة من بعض المعاصرين "فالحداثة سمة للأقوال والأشياء غير المعروفة من قبل وبهذا المعنى لكل عصر حداثته".[2] فما قام به أبو نواس في العصر العباسي يعتبر ثورة فكرية حداثية بامتياز بعيدا عن شعوبيته وسخريته من القديم إلا أنها دعوة صريحة إلى التجديد والتغيير الفعلي. بإسقاط المقدمات الطللية نحو مقدمات أخرى كالمقدمة الخمرية والحكمية.

وبالمجمل فالحداثة وجه جديد للوعي ينظر إلى الادب والفكر كسلعة تؤسس لها الحركات الطلائعية من المثقفين الثابتين على موافقهم. المحققين لذواتهم وحريتهم تطلعا إلى مستقبل العقل والجمال.

ولم يكن مصطلح الحداثة مقتصرا تداوله في ميدان الأدب دون غيره، إنما تلقفته الأهواء والمشارب بألوانها وتوجهاتها المختلفة: النقدية، الفلسفية وحتى الدينية. لتخوض فيه مع الخائضين، وهنا سنأتي ـ دون تعمق ـ على مصطلح الحداثة برؤى مختلفة وبمنظورات متنوعة.

### 3- الحداثة الخلفيات والمرجعيات:

كثيرا ما التبس مفهوم الحداثة داخل نسيج الكتابات بين التوضيح والتشويش، وكثيرا ما تقاذفته المرجعيات المختلفة بين التبيين والتأصيل حينا والرفض أحيانا. وفي ذلك يقول جان بودريار "ليست الحداثة

1 محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 129.

2 أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 96.

مفهوما سوسيولوجيا، أو أساسيا أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، إنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد".[1]

فالمرجعية الحقيقية والأكيدة لمصطلح الحداثة غير مؤكد ولا واضح المعالم وكل ما هناك قراءات متشظية من زوايا مختلفة نستهلها من المنظور الفلسفي على اعتبار أن الفكر الفلسفي كثيرا ما كان سباقا في تأصيل المفاهيم.

### 3. 1/ الحداثة في المنظور الفلسفي:

الحداثة قبل أن تكون منهجا فنيا في الكتابة هي توجه فكري أسس له الفلاسفة بدءا من عصر التنوير، عصرٌ ارتكز على العلمانية العقلانية والماديات وغيرها. بل ويمكن القول بأن الفلاسفة دون غيرهم كانوا حملة راية التمرد ضد الأسس التقليدية التي سخروا منها وجعلوها محل تساؤلات ومن أبرز هؤلاء فريدريك نيتشه، كارل ماركس وسيغموند فرويد... نعم لقد تمرد شارل بودلير على الواقع المر الذي عايشه كفيلسوف محاولا التحرر من الأعراف الاجتماعية التي تجسدت في خطايا الكنسية وعندما عجز عن التغيير تحول نحو اللغة، فغير العالم بصورة الشاعر، والشعر عنده لحظة هروب وانقلاب من الواقع المرئي إلى واقع جديد.

#### أ . الحداثة في المنظور الفلسفي الغربي:

لقد ارتبطت الحداثة بتلك "النهضة العارمة التي شهدتها أروبا في القرن التاسع عشر. والتي شملت مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية محدثة بذلك هزة كاسحة".[2]

1 محمد برادة، مرجع سابق، ص 12.

2 مالكم برادبري، جميس ماكفارلني، الحداثة (1890-1930)، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987، ص19.

فالمؤكد أن الغرب أو الفكر الغربي التقدمي التنويري لم ينشأ من العدم بقدر ما هو إرهاص ومخاض عسير لتحولات علمية وصناعية وفكرية مبكرة وسابقة للعالم العربي "لقد عانى الغرب سبعة قرون متوالية من سيطرة النظام اللاهوتي المفلسف بالأوغسطينية، واحتاج إلى ثلاثة قرون أخرى على الأقل من أجل تدمير النظام القديم، وإقامة النظام الجديد".[1]

إذن عمت العقلانية والفكر التنويري في مختلف مرافق الحياة الغربية بعد قرون من الظلام الدامس وسلطة الكنيسة وانعكس ذلك جليا في أجهزة ومؤسسات الدولة ناهيك عن الفكر الفردي والحس الجمعي فجاءت الثورة التكنولوجية والمعلوماتية وجاءت النهضة. كمصطلح فلسفي يشر إلى المذاهب الاجتماعية والفلسفية التي ظهرت في أوربا عقب سقوط وانهيار الإقطاع والنظرة اللاهوتية وبروز النزعة العقلية والانسانية.

وكانت فرنسا الأرض الخصبة لبروز الأفكار التنويرية بمعنى آخر لقد كانت السباقة إلى توليد هذه الأفكار، ولم يكن ولع الفلاسفة في فرنسا بالمبادئ المجردة فقط كما يقول توكفيل، هو الذي جعلهم متفردين فالذي جعلهم هكذا هو مبدأ معين إنه العقل".[2]

ولم يتوقف الفكر الغربي عن إبداع مقومات الحداثة وغيرها من المصطلحات إذ كانت المنطلقات غير ثابتة وتحاول ملامسة أي مجال بإمكانه أن يكون ضالة يجد فيه الدارسون مبتغاهم على اعتبار أن الحداثة ترفض كل تعريف، أي كل تجديد يضيق من دائرة مفهومها. فلا يمكن استبعاد الخلفية الايديولوجية عن كل تصور للحداثة. فهذه الأخيرة "ليست هي العقلانية أو الاستقلال الذاتي للوعي الفردي الذي يؤسسها مع ذلك، بل إنها ذلك التجديد المستمر لهذه الذاتية الضائعة داخل نسق الشخصية".[3]

---

1 مطاع صفدي، نقد العقل الغربي، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990، ص 62.

2 غيرترود هيملفارب، الطرق إلى الحداثة، تر: محمود سيد أحمد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2009، ص 160.

3 محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998، ص 114.

وعليه فالفلسفة الحداثية القائمة على منهج تطوري وتغييري ارتقائي يواكب العصر وتحولاته الحياتية وغائياته تدعو إلى التقدم والنهوض في شتى المفاهيم التي تستند على عقلانية العقل المفكر بما في ذلك الايديولوجيا كعنصر لا يمكن بأي حال أن تتملص منه الشخصية داخل نسيج جدلي يؤسس لعلاقة بين الذاتية والآخر، ونقصد الآخر المختلف فكريا وايديولوجيا وبالانتقال من فلسفة الوعي إلى التأمل الذاتي نلحظ أن الفكر الفلسفي جعل من الأنوار والعقل والتقدم والحرية والنقد والزمن والايديولوجيا والاستيلاب موضوعات أساسية في نشاطه "فالفلسفة إذا هي مجال فكري لإنتاج المفاهيم".[1]

وبما أن الفلسفة اقترنت بالنشاط الإنساني، فقد غدت فعلا عقليا ينقب يأمل ويتأمل بل أوجب على الفلسفة "أن تدمج اجتهادات الاقتصاديين والمؤرخين وعلماء النفس وغيرهم في صياغة أسئلتها وهذا ما أدى بهم إلى تنويع اهتماماتهم ومقاربة موضوعات متعددة".[2]

ومن خلال كتابه 'الخطاب الفلسفي للحداثة' حاول هبرماس إعادة دور الفلسفة في ضوء متغيرات الحداثة بإخضاعه الاجتهادات الفلسفية بخصوص الحداثة للسؤال والمراجعة والنقد "واضطر إلى استنطاق النصوص الفلسفية الحاملة لمختلف دلالات الحداثة ابتداءً من كانط إلى ديريدا".[3]

ثم أن الفلسفة الألمانية من كانط إلى نيتشه جعلت من النقد مكونا أساسيا للنظر الفلسفي. وبالعودة إلى الفلسفة الفرنسية فقد ركزت الدراسات التنويرية فيها – كما دأبت عليه–على الأفكار التي يستصدرها الفلاسفة قصد تصديرها إلى العالم بأسره على اعتبار أن الحركات التنويرية هي قبل كل شيء أفكار تسمها الحركية والنزوع إلى الشكية العقلية التي ارتبطت بالطبيعة والحرية والتسامح والمساواة والحقوق والتقدم. وعلى

1 محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل، ص 10.
2 المرجع نفسه، ص 18.
3 المرجع نفسه، ص 08.

العموم كل ما يعارض نفوذ الكنسية السياسي. وقد كان العقل في خضم هذه الأفكار هو أس الأفكار تليه الحرية كمصطلح لم يتأخر كثيرا في هذه القائمة. ونجد ما هو غائب بصورة جلية هو الفضيلة".[1]

وهنا نلحظ أن الحداثة في المفهوم التنويري وإن كان منطلقها جماليا كما أسس لذلك رامبو وبودلير إلا أنها لا تسلم بقدسية أي شيء وهي مدمرة للأشكال الثابتة التي قد تعيق الفن في تطوره والمشاعر في سموها والأفكار في رقيها والعادات في تأصلها. "فهي تتميز بكونها متوجة في أشكالها وفي مضامينها مغيرة في مواجهة ثوابت التقليد"[2] دائمة الانزياح عن الثوابت في توسع مستمر بحثا عن كل جديد قد يشكل العلامة الفارقة أو علامة التميز، وقد تحدث الصدمة وتبث اللا طمأنة واللا استقرار للرؤى التي ورثت الثبات والاستقرار من الموروث والتقليد.

وعلى العموم فالفلسفة هي فن صناعة المفاهيم، وتبقي الفلسفة كذلك ابنة زمنها والحداثة في منظورها توجد في حالة تعارض مع ما هو قديم وكثيرا ما خلخلة الموجود والمألوف بتحريك القديم. هذا هو الحال في الفكر التنويري الغربي. فماذا هو الحال في الفكر العربي.

**ب . الحداثة في المنظور الفلسفي العربي:**

وجب قبل الخوض في هذا العنصر أن نتساءل حول وجود فلسفة عربية بشكل عام. وهو سؤال مشروع طالما سبق وطرح عن الفلسفة العربية الكلاسيكية وأصالة متنها الفلسفي إن وجد. فالكثير ينفي وجود متن فلسفي عربي أصيل في الأساس لطبيعة الذهنية العربية والتي تتعارض مع مفهوم التقدم الذي "يتطلب تقويما جديدا للماضي، بعبارة أخرى لكي نقوم الحاضر يجب معرفة الماضي".[3] وهذا الأمر يرفضه العرب أي المتشبثون بالتراث. ولعل المستشرقون الأوربيون منذ القرن التاسع عشر هم الذين حكموا بعدم وجود متن

1 غيرترود هيملفارب، مرجع سابق، ص10.

2 محمد نور الدين أفاية، مرجع سابق، ص 111.

3 مانويل ماريا كاريلو، خطابات الحداثة، تر: إدريس كثير وعزالدين الخطابي، منشورات الحداثة، المغرب، ط1، 2001، ص 61.

فلسفي عربي ومردهم في ذلك غياب نظرة أو ذهنية أو عقلية تركيبية عند الساميين خلاف الآريين إلى جانب طبيعة اللغة التي يفكر بها العرب كلغة سامية وشرقية عموما هي بعيدة حسبهم عن روح التفكير الفلسفي. والكل يعلم بأن هيغل هو من نفث الفكرة بتجاهله الدور الفلسفي للعرب وزعم بأن لغة العرب ما هي إلا مجرد أسلوب تفكير، وهي لغة تتعارض مع العلم والعقل والفلسفة تبنى دائما على ماضيها الخاص وتنشط ضمن تاريخها وذاكرة جذورها ومسارتها. أما العلوم فتتطور شيئا فشيئا ضمن نسيان ماضيها الخاص.[1] وهو ما لم يتوصل إليه العرب بعد.

وبالعودة إلى ما سبق ذكره نرى أن المقاربة العربية للفلسفة أو لفلسفة الحداثة جاءت من خلال فكر كلاسيكي مثله بالخصوص الغزالي وابن رشد لكنه جاء غاية في الوضوح، بخلاف فكر هيغل وفوكو وهايدغر ودريدا فإن أفكارهم يعتريها القلق واللاوضوح، وهو الأمر الذي جعل بعضهم يحكم بعدم وجود متن فلسفي عربي واعتبرت العربية مجرد أسلوب تفكير والأمر بديهي بسيط سببه أن المنطلقات الغربية التي درج عليها هؤلاء تختلف عما درج عليه العرب.

والعيب الواضح أن الفكر العربي لاحقا ما عاد ينتج مفاهيمه، بل يتلقاها بعقلية المستهلك لا عقلية النقد والفهم والوعي رغم أن جوهر الحداثة العربية لا يبتعد عن الإنسان ولا يتأسس خارج ‘إحداثيات الزمان والمكان، والفرد العربي إنسان وهو ضمن هذا الإطار الزمكاني. لكنه عنصر سلبي لا يؤثر في الواقع ويكتفي بالتأثر، سلبية نتجت عن عدم توظيف العقل الذي اعتبره ديكارت مرجعية معرفية وجوهر البلوغ إلى الحقيقة وبمعزل عن أي سند ما ورائي.

هذا العقل العربي –ومن خلال حملة نابليون على مصر سنة 1798–أصيب بصدمة بمجرد الاتصال بالغرب أو ما عرف بمفهوم النهضة، صدمة جعلته يستفيق من وهم التفوق غير الموجود وأمجاد ليس لها

1 مانويل ماريا كاريلو، المرجع السابق، ص 66.

معنى، إذ الواقع يرهن الفرد بالتنافس وحده وهو ما جعل عبد الرحمن العقوبي يتساءل: بماذا سننافس؟ أ بأدوات الغرب أم بأدوات عربية بالية؟ وإذا كانت الحداثة في الغرب وليدة تطورات فكرية واجتماعية وفلسفية وتكنولوجية، فأين هي صور هذه المظاهر في مجتمعنا العربي؟[1]

إذا سلمنا جدلاً بغياب صور هذه المظاهر في مجتمعنا العربي فمرد ذلك في السؤال العربي الذي لم يستطع التوجه رأسا للفلسفة دون أن يقطع أجوبته مع التراث، سؤال فيه جاهزية الجواب المسبق. وإلا أين سنضع ذو النون، الحلاج، رابعة العدوية، السهروردي، وأين نموقع فكرة استبطان الذات ووجود كل الوجود وفكرة العدم والغنوصية والجوهر الفرد وأين نضع أو نعتبر حقيقة الصوفية التي لا يمكن أن تعبر عنها ولا أن تحيط بها لا فلسفة ولا عقل. وفي هذا السياق يؤكد ابن خلدون على أن: "الدولة والعصبية والعوارض الذاتية نجدها في" الشوكة" لدى المسعودي والغزالي، وعوارض السياسة لدى الماوردي وما من نتيجة أو مسلمة توصل إليها إلا ونجد لها مثيلا من قبل، فالمنهج الاستقرائي الإسلامي نضج من قبل لدى الأصوليين والمتكلمين والفقهاء. [2]

لقد أرسى أسلافنا أسسا –لكن–لفكر خطابي جاهز حاول الاجابة عن كل الأشياء وليس فيه سؤال واحد. والخطاب الجاهز يضع نفسه خارج صيرورة الزمن وهو بالضرورة ليس جوابا عن أي سؤال. كونه يقدم الحلول قبل وضع الاشكالات ويقدم نفسه يقينيا مما "أدى به إلى إنشاء خطاب مغلوط في أسسه المعرفية يتشكل من مزدوجة مزيفة أخرى تسمى بالأصالة والمعاصرة".[3] وهي نفسها المزدوجة التي تشكل عقبة علاقة الذات مع الآخر وأوجدت مفهوم التقدم والتخلف. لكنه سؤال يلتقي وسائر أسئلة المعاصرة عن الحداثة. إما اختلافا أو تشاكلا حتى وإن كان غير مقنع على المستوى الإجرائي" لذلك يتأرجح السؤال العربي للفلسفة

---

1 عبد الرحمن العقوبي، الحداثة الفكرية في الـاليف الفلسفي العربي المعاصر، مركز نما للبحوث والدراسات، الرياش، ط1، 2014، ص 285.

2 بول فين، أزمة المعرفة التاريخية، تر: إبراهيم فتحي، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1993، ص11.

3 مطاع الصفدي، مرجع سابق، ص25.

بين أن ينضوي تحت خطابها التقليدي، أو أن يقف وحده في العراء ويشارك في معاناة هذا المأزق".[1] على اعتبار أن الجاهز منته قبل أن يشرع في تداوله والجاهز لن تكون له مرجعية فكرية أو نصية تجعله مؤهلا للقراءة.

وخلاصة القول أن الفلسفة تستمد كإجراء فكري خصوصي بعضا من شرعيتها من قدرتها على صياغة علاقات الأشياء في كينونتها وصيرورتها كما أن التفلسف لا يستقيم إلا بإنتاج مفاهيم أو معارف جديدة.[2] فهي إذن مجال فكري لإنتاج المفاهيم تستند إلى نمط تساؤلي يقذف بها إلى فكرة التحيز و إلى كل ما يعاند تكرار الشبيه وإعادة صياغة المألوف.

والأهم في كل هذا أين يتموقع السؤال العربي الذي يقارب الفلسفة والأكيد بأن الجواب هو: أنه باق خارج الفلسفة ما دام أنه لم يدخل بحق تاريخها.

**2-3/الحداثة في المنظور الديني:**

إذا كان للفلسفة حضور قوي ودور في تشكيل معالم الحضارة وإبراز نصيبها في بناء التوصيف المدني الحديث المتصل بالإنسانية قاطبة فكرا وصناعة، فإن المصطلح أو الفكر الديني له دوره الأساسي الفاعل والذي لا يجب إغفاله أو الاستهانة به، في تشكيل هذه الحضارات والمدنيات. فعبر التاريخ ارتبطت الحداثة أو تطور الحداثة بنسق البعدين الاجتماعي والديني فشكلا ثورة على هيمنة العادات والتعاليم والتقاليد والكنائس كمؤشر ديني، فهي القطيعة بين الحداثة والعادات والدين دون أن نهمل العامل العقلاني في هذه القطيعة.

---

1 مطاع الصفدي، المرجع السابق، ص22.

2 محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998، ص 10.

**أ- في الفكر الغربي:**

الواضح بأن التفاوت في التعامل مع الحداثة متباين بين الأمم وواضح وجلي أن الحداثة في الغرب كانت علمية بخلاف العرب مثلا والتي كانت عندهم شعرية والأوضح من كل هذا أن الحداثة ليست وشاحا أو لونا يصطبغ به بقدر ما هي نتاج لتبدل الذهنيات ونظرتها إلى الأشياء بما يتماشى والواقع، فهي نظام الممكن مع الواقع وهي الخروج من النمطية، وإبراز ملح لخلق معايير جديدة.

ابتداء من القرن الرابع عشر برزت معالم ثورات اقتصادية واخرى سياسية واجتماعية في المجتمع الغربي، تجسدت بجلاء في القرن السادس عشر، فشكلت بحق فعلاً حداثيًا ترتب عنه تقدم تكنولوجي وتطور مادي وانفتاح فكري لا مثيل له. لكن الأكيد والمحسوم أمره أن الحداثة بلغت ذروتها مع القرن العشرين ومع ثورة فكرية جسدتها التصويرية والانطباعية والسريانية و... إلخ وكلها كانت معادية لفكرة الدين. وهذا ما يتفق فيه ماكس فيببر وإميل دوركايم وكارل ماكس وجيدن الذي يرى بأن الحداثة "نسق من الانقطاعات التاريخية على المراحل السابقة حيث تهيمن التقاليد والعقائد ذات الطابع الشمولي الكنسي".[1] ويؤكد هذا التوجه ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني 'كانط' الذي قدم تعريفا للحداثة في ظل مساءلته عن التنوير فيقول:" الأنوار أن يخرج الإنسان من حالة الوصاية التي تتثمل في استخدام فكرة دون توجيه من غير".[2]

وكانط يعد رائدا من رواد الحداثة في أوروبا يؤكد على الدوام أن الحرية شرط أساسي في عملية التنوير والتي ترادف عنده الحداثة. وهو يعني بحالة الوصاية سلطة الكنيسة على الفكر وتوجيهه، والعقل عنده يجب أن يتحرر من سلطة المقدس ورجال الكهنوت والكنسية الي أسماهم بأصنام العقل لما يراه فيهم من تحجر وتحنط فكري.

---

1 علي وظفة، مقاربات في مفهوم الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر نقد، المغرب، ع43، 2001، ص 2.

2 المرجع نفسه، ص 06.

وتتعدى الأمور إلى أبعد من ذلك فيقول تورين في كتابة نقد الحداثة "تستبدل فكرة الله بفكرة العلم، وتقتصر الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة بكل فرد".[1] هو توجه صريح إلى عالم الماديات وترك الجانب الروحي، واتخذت الحداثة لنفسها اتجاها فكريا جسدته أغلب المذاهب والتيارات الفكرية وعلى صعيد مجالات عدة الفنية منها والأدبية وتشترك جميعها في فعل وعملية البحث عن الجديد في كل ما هو قديم– دون معارضته– بل لقد طالت الاكتشافات العلمية في حركيتها الاجتماعية والسياسية والدينية وعملت على فصل الإنسان عن تراثه وموروثه القديم.

لقد ارتسمت في الأذهان هذه الصورة النمطية المعادية للكنسية في أوروبا وجعلت من المعارف التكنولوجية الصورة اللامعة المعبرة عن الحداثة. والتي أسقطت كل ما هو يقيني واستعانت بأفكار المجرد، والمطلق، والمعماري والخالص والموجز والمباشر والموضوعي وغيرها وكلها علامات تؤشر للغة الفن الحديث واستحداث جذري لها. إنه التحرر الفكري الذي يمكن من خلاله التوافق مع تعددية الرؤى في العالم بل واستيعابها وتجنب كل هوس ما من شأنه أن يعارض الفن الحداثي أو هذه الايديولوجيا الانتقائية التي أتاحت للغرب أن يصبح سائحا خارج حدوده بإرادته أو دونها فصدر هذا المشروع الثقافي لكل الأطياف المتطلعة منها الطموحة والساذجة والمتسكعة على اشباه المفاهيم، والساعية إلى التغيير وهلم جرا.

والعموم عند الغرب أن " العلم هو الدين الجديد الذي سينقذ البشرية وسيخفف الآلام عن كاهل الشعب".[2]

فلا شيء ثابت في الحضارة والفكر، والدين يقوم على فكرة اليقين والثبات وهذا ما يرفضه الفكر الغربي الحديث، لأنه وبحسب رأيهم إن الثابت يجعل الفكر متحجرا عاجزا عن التجديد والتقدم.

---

1 علي وظفة، المرجع السابق، ص16.

2 سامي أدهم، تشميل ما بعد الحداثة، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 07.

لكن الغرب الأوربي بخاصة لن ينعم قرير البال بتجاربه العقلية وايديولوجياته التي يعتبرها دروسا قد تعطى للآخرين مجانا وهو واهم في ذلك فدينامية الصراع وإن كان موهوما في حركية مستمرة بين مشاكلة التكرار المعهود أو مشاكلة المجلوب والخطابات المضادة للدرس والرسالة تقابلها دروس ورسائل من الآخر. فما موقف الفكر الديني العربي يا ترى من الحداثة؟

**ب-في الفكر العربي الإسلامي:**

من الواضح أن الخلاف الثقافي والحضاري بين الإسلام والغرب وبالأحرى الفكر الحداثي هو خلاف تاريخي بين عقيدتين وعقليتين وتصورين متباينين تماما، لأن هذا الفكر لا ولن يجد له أو لنفسه مكانة في الفكر الإسلامي، ولأن هذا الأخير لن يكون له حتى مستقبلا، تحالفا مع الفكر الغربي الحداثي ما دام الإسلام يرى فيه الانحراف والحيد عن مفاهيمه وتشريعاته العلمية والعملية.

وفي المقابل لا أحد ينكر حضور هذا المفهوم في الفكر الإسلامي بمفهوم خاص وشاحه التجديد والذي يرى فيه المسلمون شكلا من أشكال الاستمرارية فالرسول صلى الله عليه وسلم في رواية عن أبي داود قال: "يبعث الله لهذه الأمة، على رأس كل مائة سنة من يجدد لها دينها". [1] ومن معاني الحدث عند الفقهاء هو النجاسة التي ترفع بالوضوء أو الغسل أو التيمم، فالنجاسة المشار إليها هنا بلفظ الحدث تكون أيضا من أحدث التي تعني لغة الزنى، يكنى بالأحداث عن الزنى، "أحدث الرجل زنى وتغوط ومنه استلزم الطهارة البدينة المطلوبة في العبادة، وهو ذي صلة بالجسد المادي، باللذة والمتعة وبالجنس والإيروس".[2]

فالملاحظ في هذه المقاربة الدينية البسيطة اقتران اللفظة بالدنس والوسخ البدني والخلقي لذلك شهدنا سدا منيعا وصدا لكل ما تعلق بالتجديد والتقدم أو التحديث في هذا الخطاب الديني فحذر الإنسان المسلم

1 سنن أبي داود، كتاب الملاحم، باب ما يذكر من قرن المائة، رقم 4291، بيت الأفكار الدولية الرياض، 1420، ص469.
2 عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة ما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 2003، ص 77.

من محدثات الأمور. واعتبرت البدعة – وهي الإتيان بالجديد المخالف– ضلالة والضلالة في النار بمعنى أنها مرفوضة. والمهم أن الفكر الإسلامي ينفر بل ويرفض المشروع الحداثي الغربي مهما كانت صوره وآلياته على اعتباره مشروعا استعماريا هداما، وما الحداثة إلا آلية تعمل على التهجم وضرب الدين وكل العادات المتأصلة وكسر كل موروث ثقافي أو اجتماعي متأصل. " بل إنهم–والمقصود الحداثيون–قد يستعملون ألفاظ القرآن والسنة ويوظفوها لخدمة الحداثة والتحديث ويعدون هذا إفادة من التراث دون أن يحكمهم".[1]

وصاحب هذا القول الدكتور عبد العزيز العلي وهو سعودي في المجلد الثالث من دراسته العقدية للحداثة يهاجم الكاتب عبد الرحمن منيف من خلال روايته "مدن الملح" مندهشا منتقدا فقط توصيفها بأنها من أهم الروايات العربية الحداثية والثورية لا شيء سوى لأنها كما يقول تهاجم ولاة أمورنا لينتهي بالدعوات لحفظ هذا البلد وكسر مخططات الحداثيين الدمويين بحسب تعبيره. وما أريد الإشارة إليه هنا أن الدكتور الفاضل بدل أن يدرس الرواية دراسة نقدية فكرية أصدر حكمه بالدموية على الحداثيين ربما لأنهم يتهجمون على ولاة أمر بلده وفقط. مع أنه كان لطيفا خفيفا أحيانا مع الحداثيين يقول:" فليس كل قديم يرفضه الحداثيون، ويثورون عليه، فثورتهم على ما يصفونه بالثابت والساكن والمألوف والمعروف والسائد ويعنون بذلك القرآن والسنة وما جاء فيها من عقيدة وشريعة وقيم وأخلاق". [2]

ويرى بأن الحركات الأخرى الفلسفية منها والتي ترتكز على العقلانية والفسق والانحراف غير مستهدفة من الحداثيين عدا الإسلام. وهذا شكل من أشكال المرونة الفكرية التي نجدها عند بعض الأفراد المتدينين في التعامل مع هذا المصطلح بدافع التعارف والانفتاح على الآخر وكسر طوق العزلة وهيمنة التراث بالنظر إلى المتطلبات الحياتية المتسارعة التي تتوقف، إذ هي تصب في دينامية الحداثة والتجديد.

1 محمد عبد العزيز العلي، الحداثة في العالم العربي، دراسة عقدية، كلية أصول الدين، الرياض، السعودية، 1414هـ، مجلد 4، ص 1238.
2 المرجع نفسه، ص 1237.

ومع هذا فأمر الحداثة منته عندهم "وتعاهد الخلاف بين الغرب والحديث والإسلام ليس سوى تجل حديث لحقد قديم منصب على الشعوب المتحررة".[1] رغم أننا نشك في هذا التحرر !! إلا أننا ندرك تماما بأن التاريخ الأوربي في التحديث غير التاريخ العربي فالتغيير الجوهري في بنية الإنتاج وعوامل الإنتاج وقوى الإنتاج والبنيات الفوقية كلها تزيد من أهمية الدور الثوري للفكر الحداثي بما حققه من نجاحات في المجال العلمي والتقني فلماذا لا نستمتع بهذه النجاحات في هدوء دون سخرية ولا كذب على أنفسنا ودون حصرها في النطاق الذي يسود الأمور كقول الأستاذ الدكتور عبد الصبور مرزوق: " عندما ننظر إلى مثل هذه الاتجاهات أو المشروعات الجديدة نجد أنها في واقعنا العربي الإسلامي أضرت أكثر مما نفعت أو على الأقل لم تقدم ما يفيد هذا المجتمع".[2] ونحن نتساءل وهل الارتباط بالجذور وتقديس الموروث قدم ما يفيد هذا المجتمع. ومن سخرية القدر أن فريقا من المفكرين الإسلاميين يرفض الحداثة رفضا تاما على أساس أنها هي المسؤولة عن فشل الممارسات الاقتصادية والسياسية والثقافية في المجتمع العربي، والذي منذ أن ترك تطبيق النموذج الإسلامي لم يحقق أي فلاح".[3]

أما الدكتور محمد عمارة فيؤكد بأن " الحداثة مشروع يبدأ بإقامة قطيعة معرفية وبالدرجة الأولى القطيعة المعرفية مع الموروث الديني، لأن الحداثة تضع الطبيعة محل الله".[4] ويتعدى الأمر الرفض إلى نعت أصحابه ونعني أصحاب تيار الحداثة بأبشع النعوت والصفات فقولهم: ومن هذه الأفكار التي ابتليت بها الأمة وبدا خطرها يظهر في ساحتنا مذهب فكري جديد يسعى لهدم كل موروث، والقضاء على كل قديم، والتمرد على الأخلاق والقيم والمعتقدات، وهذا المذهب أطلق عليه كهانه وسدنه أصنامه اسم الحداثة".[5]

1 عبد السلام يسين، الإسلام والحداثة، دار الآفاق، المغرب، ط1، 2000، ص 41.
2 عبد الصبور مرزوق، الحداثة وما بعد الحداثة، ندوة جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ليبيا، 1998، ص 31.
3 السيد يسين، الحداثة وما بعد الحداثة، ندوة جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ليبيا، 1998، ص 08.
4 محمد عمارة، الحداثة وما بعد الحداثة، ندوة جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ليبيا، 1998، ص 24.
5 عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1988، ص 12.

ألفاظ السب والقذف والتهجم معيار آخر يستعمل في مناطحة الفكر (كهانه، أصنامه، ...) واعتبرت الحداثة وبالا على الأمة لأنها مست القديم المحنط ليس إلا، مع أن الأمر لا يستحق كل هذا الخوف والتهويل لو قورعت الحجة بالحجة.

وفي المنظور الديني كذلك نجد الموقف السلفي الذي يتعارض تماما والحداثة رغم أن أتباع هذا التيار – ولنقل المعتدلون منهم– يوافقون على الأخذ ببعض الأسباب التي لا تتعارض مع المعتقدات والقيم الخاصة بهم كأني بالمتشددين أكثر تعقلا من البقية. وهذا الوباء بعينه، قابعون في نقطة الانكسار برأي المفكر مالك بن نبي متواكلون متوقفون في محطة القديم مهللون بالتراث والقديم، متنعمون بالفكر الحداثي ومنتجاته ساخطون كافرون به. يقول جمال الدين الأفغاني:" العربي يعجب بماضيه وأسلافه وهو في أشد الغفلة عن حاضره ومستقبله، ويستطرد قائلا "والوبال الآخر أن علماءنا يؤثرون بفزاعة الدين فيحولون كل صراع أو ابتداع إلى الجانب الديني".[1] ويؤكد الدكتور عوض القرني أن الصراع مع الحداثة أولا وأخيرا صراع عقائدي بحت وهذا يعيق التفكير في حد ذاته بقوله:" الحداثيون العرب حاولوا بشتى الطرق والوسائل أن يجدوا لحداثتهم جذورا في التاريخ الإسلامي، فما أسعفهم إلا من كان على شاكلتهم من كل ملحد أو فاسق أو ماجن مثل: الحلاج، وابن عربي وبشار وأبو نواس، وابن الراوندى والمعري، والقرامطة، وثورة الزنج...". [2]

إذا كان صفوة الفكر العربي وعقولها الألباء أصبحوا فساقا، لم يقدموا لهذه الأمة ولم ينيروا لها زوايا مظلمة في فكرها، فماذا قدم نظراؤهم؟ لا ندري! ألم يأن الأوان أن ننتهي مثل هكذا أحكام ونقف على قدر من المساواة مع الحداثة مثلنا مثل الغرب وإذا أردنا أن نكون زبناء الحداثة فما علينا سوى العمل وفرض شروطنا. لأن الحداثة تزحف على الساحة الدولية بحماس عليها تفرض فكرها الوحيد، واثقة بنفسها، واسمة

1 عوض بن محمد القرني، المرجع السابق، ص 13.

2 المرجع نفسه، ص 17.

كل معارض لها بالتخلف المعترض سبيل التقدم. [1] وهي القناعة كل القناعة بأن الابداع ليست قوالب سبكها وصاغها الأقدمون صياغة كاملة ومرة واحدة وإلى الأبد، وسوء النية المسبق- ليس في الفكر الحداثي وحده بل في كل التوجهات- لن يجني سوى الشكوك والصراعات العقيمة. "وكثيرا من النصوص توحي باحتوائها على معاني عقائدية أو فلسفية عميقة وهي لا تعدو أن تكون تلاعبا بالألفاظ... لفتح باب الحوار أو لإرباك الفكر المنطقي".[2] بمعنى آخر وصريح حتى الفكر الإسلامي انضوى على ما يؤشر للفكر الفلسفي وغاص في المعتقد حتى الانتقاد فلماذا التحامل على الحداثة وحدها؟ ببساطة يمكن أن نقول بأن أمواج الحداثة جعلت بحر الإيمان متلاطما وأثر ذلك على سواحل الكثير من المعارف البشرية الأخرى كالعلوم الإنسانية والاجتماعية وحتى العلوم المادية والطبيعية، إن المرحلة الجديدة التي تعيشها البشرية وضعت الدين والإيمان في زاوية حرجة. [3] هي صحيح موجة في بعض الأحيان تصدم الواقع برمته وتؤجج مشاعر المتدينين منهم خاصة وأنها تعبر بالصريح عن اللا إيمان واللا معتقد وتقر بموت الله وتقترب من كل مقدس إلا أنها تكشف الحقيقة وتحسن الرؤية والشعور تجاه الروحانيات والآداب العامة.

وبالمجمل إذا كانت فكرة الحداثة جاءت مناهضة لسلطة الكنيسة ورجال الدين وقللت من سطوتها على الحياة فقد منحت هامشا كبيرا من التفكير والتنوير للإنسان وفي شتى مناحي الحياة. وهذا التيار أو هذه الفكرة بدأت تنتقل إلى الوطن العربي مع بروز وسطوة فكرة الوصاية التي يفرضها الكل لكي لا نقول الفكر الديني لوحده لأن الفكر السياسي كذلك له ما له وفيه الكثير مما سيقال في المستقبل. ثم أن فكرة الحداثة في جوهرها ومعناها القاموسي تعني مواكبة الراهن لذلك كان الصراع مع التراث على اعتباره قديما ومع الدين باعتباره ثابتا أو كما عبر عنه القصر من أصحابه. رغم أن الدين لم يكن في يوم من الأيام

---

1 عبد السلام يسين، مرجع سابق، ص 47.

2 آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية للإسلام، تر: محمد إسماعيل السى، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2006، ص 18.

3 مجموعة مفكرين، الفكر الديني وتحديات الحداثة، تر: أحمد القبانجي، دار الفكر الجديد، العراق، 2007، ص 03.

معارضا أبدا للعقل ولا للاستمرارية ولا للتجديد. ويبقى الإسلام منفتحا على الكوني والمختلف ويُعلي حقوق الفرد في التفكير والعائق الوحيد نحو مرور المجتمعات المسلمة نحو عصر النهضة والحداثة لن يكون الإسلام بقدر ما هو معاداتهم للعقل والعقلانية.

**3-3/الحداثة في المنظور النقدي:**

تحدث التفاعلات بين الأفكار الحداثية والأساليب التجديدية فتستقيل بعضا منها وتقبل أخرى، وكلها تشكل منظومة حياتية اسقاطها يبرز في المنظومة الفكرية عامة والأدب بصفة خاصة. فالحداثة وإن بدأت صناعية أو اقتصادية أو اجتماعية فلقد تم تجاوزها بالقبول وفي كل المجتمعات لكنها في عالم الفكر لازالت وستظل في المحك كونها حركة إبداع قبل كل شيء تتماشى والحياة في تغيراتها الدائمة.

وبابا واسعا للتعبير عن كل هذه المتناقضات و"لأن الأدب والفنون أقرب للناس عامة، وأوسع انتشارا".[1] فما مدى تموقعها وصور وجودها في المجتمع الغربي؟

**أ- في الفكر النقدي الغربي:**

سبق وأن أشرنا إلى أن بودلير كان من الرواد الذين بلوروا صيغة نظرية للحداثة اتسمت بالتعاطف والمراهنة على ما تفتحه من آفاق الجديد واستطاع الشعر من خلال تجربة بودلير وملارميه... أن يبلور مفهوما خاصا للحداثة بوصفها مغامرة بلا حدود في تجديد اللغة وتحرير المخيلة [2] في تجليات ترمي إلى التنوع والتعدد وبطرح موضوعي يرمي إلى انعاش الوعي تبعا لدرجة تقبل هذا أو ذاك وتتوسل بالرفض والتجديد، المراهنة على قوة الابداع والتي تنقلها من سياق الثقافة الفكرية النقدية الساعية إلى تقدم العقل والعلم إلى بناء المستقبل. "واتجه الحداثيون من شتى الأطياف إلى تكييف أعمال الماضي وإلى الانتقائية

1 عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة، دار النحوى للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1992، ص 99.
2 محمد برادة، مرجع سابق، ص 17.

الأسلوبية، وإلى المحاكاة الساخرة وإلى النزعة الإحيائية المميزة للكلاسيكية الحديثة".[1] والتي انطوت على هدم تقاليد واقعية القرن التاسع عشر من أجل بلوغ فن حداثي يربط العمل بالعالم. ولأن الأدب هو التعبير عن فكر الأمة وحياتها وقيمها يتجلى بأشكال متعددة ومتجددة ويكتنز مضامين متغيرة باعتبار الشيء الذي يحويه سيتطور تطورا عضويا متماسكا. ومهما كان ذكاء القارئ وقدرته على فهم هذا الأدب إلا أنه يظل بحاجة إلى معونة الناقد الذي تهيأت له كل الأدوات لفك طلاسم هذا الأدب وهو ما من شأنه أن يدفعه إلى التقدم ويوجهه التوجيه السليم. والنص الأدبي يكتب ليقرأ وهو ينمو مع الزمن، ولا بد من الأخذ بعين الاعتبار هذه النقطة الأساسية إذا أردنا أن نفهم كيفية عمل النص الأدبي.

عرف القرن الثامن عشر في أوروبا بأنه قرن النقد والذي ارتبط بحركة دينية وفلسفية شاملة حركة حاربت اللاهوت والخرافة وحررته من كل ما يكبل تفكيره وتقيد عقله منادية بإعطاء العقل حريته وبنقد كل الأشياء والظواهر والمؤسسات والمفاهيم. فعمل الشكلانيون الروس ومنهم: رومان جاكسون، شكلوفسكي، ايخنباوم، يوري تينيانون، أوسيب بريك.... على نبذ المذاهب الرمزية شبه الصورية التي مارست نفوذها على النقد الأدبي من قبل –والتي سنعود إليها لاحقا– وركزت الاهتمام بروح علمية وعملية على الواقع المادي للنص الأدبي ورسالتهم في ذلك أن النقد يبعد الفن عن الإلهام والغموض وأن مخزون العناصر الشكلية الأدبية هي وظائف مترابطة ضمن نظام نصي كامل وقالوا كذلك "بمقدورنا أن نطيح مرة وإلى الأبد بالوهم الذي مفاده أن مقولة الأدب موضوعية بمعنى أنها معطاة بصورة أبدية ولا تقبل التغيير.[2] باطلة والعمل الأدبي الفني ككل عضوي أو غير عضوي مكون من عناصر شتى، تتحد عبر تفاعلات كثيرة قبل أن تصير هذه العناصر عملا فنيا. "ولأن الأدب حين يكف عن أن يكون ممتعا يخرج نفسه من دائرة الأدب أصلا، وبما أنه من إنشاء العقل والخيال معا فهو ليس وصفا أو محاكاة فقط وليس انعكاسا ساذجا للواقع

1 كريستوفر باتلر، مرجع سابق، ص37.

2 تيري ايغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة سوريا، 1995، ص 26.

فحسب، بل إنه خلق وابداع في جوهره[1]، ولن يكون حركة خطية مستقيمة أو مجرد كتلة تراكمية مكثفة تحمل تأملاتنا، بل هي صورة لإطار مرجعي حالم نؤول من خلاله ما سيأتي لاحقا ونسترجع به ما قد كان في ضوء اهتماماتنا الخاصة." فكما يمكن للناس أن يعالجوا عملا بوصفه فلسفة في أحد القرون وأدبا في القرن التالي، أو العكس، فإنهم قد يبدلون آراءهم بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيّمة، بل إنهم قد يبدلون آراءهم بشأن الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو قيّم. [2] والأدب والنقد وحده هو من يرتقي بالأذواق إلى التناغم والتعددية والجمالية وبأن هناك وجهات نظر لا وجهة نظر واحدة. وربما تحولت قراءة الناقد إلى نص مواز طغى في كثير من الحالات على النص الأصلي كما هو الحال عند أصحاب المذاهب والمدارس الذين صادروا كل القراءات الممكنة لصالح قراءاتهم من خلال نصهم. [3] ونعني تحديدا أصحاب المذهب الرمزي بقراءاتهم النقدية.

إذن عرفت الساحة النقدية الغربية تحولات كبيرة تزامنت وعصر التنوير نجم عنها تقويض معارف سبقية يُرى بأنها السبب الرئيسي في عصور الظلام أحدثت القطيعة مع المناهج النقدية السابقة وظهر للوجود مفهوم الحداثة أو المشروع الحداثي في شتى المجالات. والولوج إلى الحداثة في منظورها النقدي الغربي لابد أن يمر من خلال آراء نقادها المنظرين لها والمؤسسين لأصولها من خلال كتاباتهم النظرية. فالناقد هانز روبرت ياوس "يثور على المناهج النقدية القديمة ويطالب متلقي النص باستدعاء خبراته الماضية للإفادة منها في قراءة النص الحاضر بشكل جديد. [4] يتبين من قول ياوس أنه بدون استلهام الماضي ومحاورة الحاضر لا يمكن اتخاذ مقاربة ومسافة نقدية كيفما كانت دلالتها ومقاصدها، غير أن ما يميز النظرية النقدية هو أسلوب النظر إلى الحداثة وهو السؤال الدائم." والمتاح الآن هو الانخراط في المراجعة النقدية

1 محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص 42.
2 تيري ايغلتون، مرجع سابق، ص 27.
3 محمد راتب الحلاق، مرجع سابق، ص 54.
4 محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر ط1، 1996، ص 33.

ارتدادا على الذات والأفكار أو على العناوين والثوابت قديمها وحديثها لتغذيتها وتطعيمها أو لصرفها وتحويلها. [1]

فالكثير من الأسئلة الحداثية لا يعني بأنها لم تطرح من قبل، لكن الطريقة التي يتم بها تناولها الآن مغايرة لسابقتها بمعنى أنها غدت تتخذ –مثلا– دلالة وأهمية جديدة تناسب روح العصر كالجمالية والحداثة... ومن ذلك أن البنيوية تنظر إلى النص الأدبي على أنه نص مغلق له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته أو ما أطلق عليه بالواقع الخارجي، وعزلت النص عن صاحبه، وليس غريبا أن تلتقي البنيوية مع النقد الجديد في القول باستقلالية العمل الأدبي مع بروز لسانيات فردناند دي سوسير والتي حورت وحولت وجهة النقد فبعد أن كان انطباعيا وكانت سلطة الذوق السليم فيه للناقد وحده، غدا معياريا مقيدا بأنظمة صارمة. ومن البنيوية برزت شعرية جماعة الشكلانيين الروس، ونصبت نفسها –أي البنيوية– منهجا نقديا حياتيا إذ ذاك. وهنا سطع نجم الحداثة. ومما لا شك فيه أن مفكرين وفلاسفة أمثال كارل كورس، جورج لوكاتش، هبرماس، هربرت ماركور، وولتر بنيامين، أرنست بلوخ... شكلوا النواة النظرية التي أسست لفكر النظرية النقدية الجديدة في أروبا لكن الفكر الحداثي النقدي طغى مع الحداثة البودليرية التي تسامت عن الواقع المادي راحلة إلى عوالم التجديد، عبر الرمز والكشف عن القيم الجمالية والغموض وهي حداثة لا تنقل الواقع أو تصوره، لأنها لا تبحث عن حقيقة ثابتة بل تدعو إلى الخلق والكشف والتنبؤ والغموض.

ورغم قصر تجربة رامبو الحداثية إلا أنه كان على خطى بودلير، يرفض مظاهر الحضارة المعاصرة المزيفة ويدعو إلى الاهتمام بسحر الكلمة وفنيتها باحثا عن المجهول معترفا بقصور الواقع ونظرته في ذلك هو تحطيم الواقع، للكشف والمغامرة بالاعتماد على اللاوعي كعنصر من عناصر الابداع. ولا يختلف ملارميه عن بودلير ورامبو إذ دعا إلى الغموض في عالم الأحاسيس العالم المجهول اللامرئي، عالم الغيب

1 علي حرب، أزمنة الحداثة الفائقة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص 16.

وقال بالغرابة والدهشة والسفر بالمعنى، إذ هو غموض متعمد يجعل من النص جملة ألغاز مبهمة، ومن الموسيقى طلسما للقصيدة، ومن الصمت موسيقى، وهكذا.

والحديث عن هذا الثلاثي نراه واجبا وبخاصة إذا كان الأمر يتعلق بمفهوم الحداثة ناهيك عن أنهم حملوا مسؤولية "بداية الانخراط في العمل النقدي لاستعادة الحيوية والفاعلية بممارسة التفكير بصورة حية ومستقلة، بعيدا عن القيود والقوالب".[1] والحديث عن الحداثة في المنظور النقدي لا تتم إلا من خلالهم.

ولئن سعت الحداثة إلى تحرير الإنسان من السحر وإلى نقد العقل بواسطة العقل وهو مطلب أنواري واضح لأن فلسفة الأنوار هي التي جعلت من العقل أداة جوهرية لممارسة النقد من أجل الخروج بالإنسان الأوربي من حالته السلبية ودفعت به لكي يمارس حريته ويعبر عن إرادته في المعرفة. فهل استطاعت هذه الحداثة في تحطيمها للتصورات التقليدية للعالم أن تمكن الإنسان من ممارسة تحققه الذاتي في ظل ما يدعو إليه بودلير ومالارميه ورامبو مثلا؟ تقول الدكتورة خيرة حمر العين " الحركة النقدية الحداثية تشكل نقطة انطلاق النص وليس نهاية له ومن هذا المنظور باشرت الحداثة في عملية الفحص الذي يقود النص إلى أنظمة التفكير التأويلي بعيدا عن قناعات النص في طروحه المتناهية".[2]

وتستطرد قائلة:" إن الرأي اللامشروط هو طريق البحث في الحداثة بوصفه معطى كشفيا وليس نتيجة حتمية، وبمقدر ما تعتمد الحداثة إجراءاتها الافتراضية بمقدار ما تحقق الكيفية الممكنة للتوقعات المنتظرة لنسيج النص".[3]

---

1 علي حرب، المرجع السابق، ص 17.

2 خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1996، ص 07.

3 المرجع نفسه، ص 09.

فهي بهذا تريد القول بأن الحداثة تاريخ أكثر منه أداة، وحتى وإن كانت في علاقة تضاد مع الماضي أو التراث، إلا أن هذا التضاد لا يمنع النص الحديث من تفجير أكبر عدد ممكن من الدلالات بدل الوقوع في فخ الغموض والدلالات المغلقة نهائيا.

ثم إن النظرية النقدية تنطلق من اعتبار أساسي يؤكد على أنه ليس هناك نظرية تدعى امتلاك الحقيقة وهذا الاعتبار تطبقه على نفسها ومن أجل الانفلات من أي انغلاق لابد من إعادة تنشيط الجدلية للمجتمع بدون السقوط في موقف تبجيلي عقيم.[1] فالذين نادوا بتحرير الإنسان من الممارسات التقليدية القديمة لا يجب عليهم أن يقعوا في المحظور، فالحداثة بإيجاز ليست أحادية اللغة ولا أحادية الأصل ولا ترتبط بمرحلة زمنية بعينها وتركيبها هذا المعقد حمل إلينا وجهات نظر نقدية مختلفة ومن نقاد حُملوا على الفكر الحداثي فهيغل مثلا عنده النقد يبدو في شكل سلب جدلي يتجاوز الموجود باستمرار و كانط يرى أنه يتعين على كل شيء أن يخضع لمحك النقد[2] بما في ذلك مفاهيم الحداثة وأحدث ما يعرف بالثورة الكوبرنيكية.

أما الفيلسوف الناقد أدورنو فيري أن الحداثة "لا تنكر مثلما تفعل ذلك الأساليب دائما الفنية السابقة وإنما تنكر التقليد بصفته تقليدا".[3] أما هنري لوفيفر فيرى بأن الحداثة تفكير بادئ وتخطيط أولي تتفاوت جذريته للنقد والنقد الذاتي، إنها محاولة للمعرفة".[4]

بالنظر إلى ما سبق ذكره من آراء النقاد نلحظ أن الحداثة أو مفهوم الحداثة ليس متجانسا في المجالات المختلفة من النشاط الإنساني بما فيها الفكري، ذلك وجدنا هبرماس يسعى جاهدا لتطوير النظرية النقدية والارتقاء بها إلى نظرية للمجتمع وبالتالي تأسيس نظرية تواصلية في الحداثة.

1 محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998، ص 25.
2 المرجع نفسه، ص 29.
3 محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، مج4، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو 1984، ص 17.
4 المرجع نفسه، ص 13.

ومجمل حديثنا عن الحداثة في المنظور الغربي نوجزه على لسان الشاعر ت.س إليوت الذي يرى أن الأمر لا يعني أننا أنكرنا الماضي كما يود أن يعتقد الأعداء الألداء والمؤيدون الأغبياء لأي حركةجديدة، بل يعني أننا وسعنا مفهومنا للماضي وأننا في ضوء ما هو حديث، نرى الماضي في نمط جديد [1] والطبيعي أن يكون للحداثة مؤيدوها ومعارضوها وتكون هناك ردود سلبية تجاهها وأخرى إيجابية. فما كان موقف النقاد العرب منها؟

**ب-في الفكر النقدي العربي:**

الأمة العربية حالها كحال الأمم تؤثر وتتأثر ولا تعيش في معزل عن المؤثرات المختلفة الوافدة إليها من كل الجهات والتي قد تبعث فيها روح الحياة الجديدة وفكر وأدب جديدين وعليه لم يكن الفكر العربي ولا المفكر العربي في منأى عن هذا التجديد ولا عن التغيرات التي طالت وتطال مجتمعه وفكره، وإن لم يتسم هذا تدقيقاً بالحداثة لكنه قارب المصطلح بتعريفات كثيرة قريبة ومشابهة: كالثورة على القديم- الخصومة بين المقلدين والمجددين، المعاصرين، جدل الأصالة والمعاصرة – التغيير- الإحياء....

ولم يخل مصطلح الحداثة في أدبنا العربي من بعض الظلال، "وهي ظلال ترتبط ارتباطا حميما بالأصول اللغوية للمصطلح، الذي يرادف في حده الإيجابي معنى الجدة على حين يتعلق حده السلبي بمفهوم المخالفة للقديم".[2] لكن الملاحظ أنه بالصعوبة بما كان أن يمر التغيير والتمرد على ما هو سائد في الوطن العربي بردا وسلاما، فالعرب جُبلوا على العيش في شرنقة القديم ويكاد التغيير يحدث نادرا إلا في حالات الحتمية القصوى كالحاجة إلى تقدم الأمة واللحاق بمعطى المستقبل كحال العرب أيام العصر العباسي، أيام

1 صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر، مجلة فصول، مج4، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو 1984، ص 14.
2 محمد فتوح أحمد، الحداثة من منظور اصطفائي، مجلة فصول، مج4، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أفريل 1984، ص 78.

امتزج العرب بالثقافات الوافدة عليه من يونانية وهندية وفارسية على وجه التحديد والتي أجبرته على دخول معترك التغيير وإن مرغما في أولى حركات التجديد المعروفة كحركة الشعوبية.

أو ببروز طفرات فكرية انفرادية تعري قدسية القديم وتتمرد عليه وتدعو إلى الجديد، كما حدث مع الدكتور طه حسين مثلا أو علي عبد الرزاق اللذان خاضا معارك زعزعة النموذج الإسلامي الذي لا يسقط. بإسقاط صفة الأصلية فيه ورده إلى حدود الموروث الثقافي الذي يملكه ولا يتملكه وقالا بأحقية الإنسان في إعادة النظر فيما اكتسب صفة القداسة وحق إسقاط الأسطرة عليه، وظهر ذلك في كتابيهما 'في الادب الجاهلي والإسلام وأصول الحكم.

واتضح جليا مع مرور الزمن أن الوطن العربي موكل إليه الانخراط والاندماج في سياق هذا التجديد وهذه المعاصرة وأن يجاري الأحداث بالاندماج في الحداثة.

فانبرى الكثير من المثقفين والمفكرين العرب الاشتراكيين منهم على وجه الخصوص ثم اللبراليين إلى إيجاد صيغة مثلى لمعادلة جديدة هي معادلة النهضة والحداثة ولم تكن السبل الى ذلك بالصعبة إذ كان الغرب هو الوجهة لهم، ومنهم: أدونيس، زكي نجيب محمود، طه حسين، عبد الله العروي، محمد أركون، عبد المجيد الشرفي... وعقيدتهم في مذهبهم إعلاء سلطة العقل ووظيفته التنويرية على شاكلة التنوير الأوربي بغية تمكين الإنسان العربي من حريته واللحاق بركب الحضارة العالمية في ظل مؤسسات وسياسات مرتهنة.

تنوير يصطبغ بالحرية وكسر قيد الاستبداد في أنظمة الحكم أكثر منه في انظمة العقول. فانتشار مفردة التنوير وأحيانا الاستنارة في الخطاب الثقافي العربي المتداول كان للإشارة إلى ذلك النمط من التفكير الذي يعتمد العقل والعقلانية أو يستمد نوره من العقل كما هو المجاز الكامن في المصطلح نفسه، ويقوم

على قسم مثل الحرية والعدالة بدلا من الخرافات والأوهام والتسلط والظلم. [1] فالملاحظ أنه وبالرغم من الاستعمال العربي لمفهوم التنوير والذي كان امتدادا لما جاءت به ثقافة الغرب فيما يعرف بعصر الأنوار وكان منشأه دينيا محضا على يد الفلاسفة في القرن الثامن عشر كما أسلفنا الذكر إلا أنه في الوطن العربي فرض وألصق لصقا مبتذلا لتغليب الجانب الإنساني العقلاني مقابل الجانب الديني وإن لم تتضح معالم هذا الصراع.

لم يجمع إذا النقاد العرب كلمتهم حول موقف واحد وهم يجارون ويحاكون النظريات الغربية التنويرية بمرجعياته الفلسفية لما أحسوا به من خطر على نقدنا العربي، فوقفوا بين مؤيد يتبنى هذه الأفكار بحجة تطوير أفق النقد العربي ومعارض رافض لهذه الأفكار بحجة أنها هدم لتراثنا العربي. والملاحظ أن الرعيل الأول من هؤلاء المفكرين العرب وصف إنتاجهم الموسوم بالحداثة بصفة الفلسفي بالرغم من أن هذه الفكرة قد تكون مرفوضة بالعودة إلى القائلين بأن الفكر العربي ليس فكرا فلسفيا إذا ما تم عرضه لمسبار الخصائص المعرفية للفلسفة ووظيفتها، ومجالات إبداعاتها رغم أن الفلسفة لا تنحصر في الوجود ومشكلاته فهي تمتد إلى تطور حياة الإنسان نفسه، والعربي ضمن هذا التركيب الإنساني.

وبالعودة إلى موضوع الحداثة في أدبنا لاحظنا أولا أنها بوصفها فكرة تنطوي على الابداع والتغيير والاكتشاف، لم يتهيأ لها من الظروف التي واكبت الحداثة عالميا إلا النزر اليسير... إذ أن مجتمعنا العربي لا يزال يفتقر إلى التحولات الجذرية التي عاشها الغرب ببضعة قرون سواء كانت في المجالات العلمية الفكرية أو في مجال التطور الاجتماعي الاقتصادي السياسي. [2]

---

1 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 127.
2 صالح جواد الطعمة، مرجع سابق، ص 15.

لكن هذا لا يعدم وجود فكر عربي حداثي بمعتقداته الذاتية وحقوله التعبيرية الخاصة وتجلياته الفكرية العامة فموقف الأديب العربي المعاصر "يتميز ببعض الصفات التي تلائم أسلوب الأدب الحديث، منها المأساة والتشتت، والتحلل وانهيار القيم التقليدية وضياع الفرد في جهاز الدولة المعقد، وفقدانه لفرديته. [1]

فالحداثة العربية لا ولن تكون صورة مطابقة لحداثة الغرب في استيعابها لملامح عصرها ومحيطها ولن تكون عناصرها متآلفة مع غيرها من الحداثات وهنا ما يضفي عليها صفة التركيب المعقد واللا أحادية الأصل. "لكن ما تتخذ صفة الشعارية والتصنيف الجدالي، وهي في ذلك لا تختلف عن كثير من المصطلحات التي هاجرت إلينا عبر المثاقفة والتواصل الحضاري. [2]

وهو في نظري ليس بالعيب ما لم يقع في التعصب لحقبة زمنية دون أخرى وما لم ينظر إلى حقبة دون غيرها بتقدير واحترام إلى درجة القداسة لتتحول إلى ثابت لا يتغير ولا يناقش، فعمق الحداثة لا يتحدد بمكان ولا زمان، بل باستمراريتها وحركيتها إذ "لا يجب أن ننغلق على أنفسنا، ولكن نتأثر دون أن نضيع في غيرنا، أو نزيف واقعنا الأدبي والحضاري، بأن نفكر في حداثتنا ونناقشها كما لو كانت جزءا لا ينفصل عن مودرنزم الغرب. [3]

والمؤكد أن الحداثة العربية المعاصرة تتصل تاريخيا بحداثيتين هما الحداثة العباسية، والحداثة الأوربية. رغم أن أدونيس ينقل التعارض في المجتمع العربي بين القديم والمحدث إلى القرن السابع الميلادي أي العصر الأموي لكنه في نطاق سياسي اجتماعي شكله الصدام بين الدين العربي والثقافة الآرامية السريانية كثقافة غير عربية. لكن بالموجب والمطلق كانت الحداثة العباسية هي الأبرز إلى العلن فيما أشرنا إليه سابقا بالشعوبية أو الحركة الشعوبية بقيادة أبي نواس وبشار بن برد، حداثة أرادت إعادة الاعتبار للإنسان

1 محمد مصطفى بدوي، مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري، مجلة فصول، مج4، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أفريل 1984، ص 105.

2 محمد برادة، اعتبارات جديدة لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، مج4، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أفريل 1984، ص 23.

3 محمد مصطفى بدوي، مرجع سابق، ص 105.

وتصحيح مساره المتعلق بحريته المستلبة بين انجازاته وأنماطه التقليدية "حداثة تمحورت حول صراع الدين /الدولة، المطلق/الإنسان... إستعادة لمبدأ الحرية ومن ثم المسؤولية والاختيار وتمحورت في قضيتين أساسيتين: البداوة/الحضارة، والنقل/ العقل. [1]

وهذه الحركة تؤكد بأن تجربة الحداثة هذه ليست جديدة في التاريخ العربي فقد واجهتها الأمة العربية في العصر العباسي على أيدي المحدثين أو لنقل بأنها إشكالية عربية قبل أن تكون غربية.

وهي إلى ذلك تحول ومشروع حضاري ينبثق وينطلق من خصوصية الثقافة العربية وإن كان دعاتها الأوائل من غير الجنس العربي إلا أنهم ترعرعوا في محيط عربي وتشبعوا بثقافته وأرادوا التغيير في الفكر العربي. وهي حركة لا تنفصل عن باقي الحركات الفكرية في التاريخ المعاصر لأنها تنشد الفرد محورا للعالم، لا محلا للأوامر والنواهي أو قوانين القوى الخارجة عن إرادته. وفي هذا المضمار يسير كمال أبو ديب فيقول: "أرفض بدءا إذن مقولة الحداثة العربية نسخة أو تفرع عن الحداثة الغربية".[2]

وكثير هم رواد الحداثة الذين قالوا بنفس القول، في رد على القائلين بأن الحداثة العربية وافدة من الغرب الأوربي. وأولوا العناية لإعادة قراءة الماضي لا الانقطاع عنه كمواجهة للذات أولا وإعادة ابداع الماضي ثانيا، ويؤكد هذا المسعى الدكتور جابر عصفور بقوله: "الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة في الوقت نفسه، ذلك لأنه يشير تراثيا إلى الصراع بين 'القدماء' والمحدثين، ذلك الصراع الذي بدأ مع القرن الثاني للهجرة عندما كان المحدث قرين البدعة وكانت البدعة قرينة تغيير جذري.[3] ولعلها محاولات وسطية للابتعاد عن الوقوع في صراع الأصالة والحداثة لأنه ليس من السهل على الاطلاق إحداث التغيير في الثقافة العربية وفي المجتمع العربي على كل المستويات فكان لزاما أن نجد مثل هذه الآراء والتي تمثل

1 خالدة سعيد، مرجع سابق، ص 27.

2 كمال أوديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مج4، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أفريل 1984، ص 34.

3 جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، مج4، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو 1984، ص 35.

صمام الأمان في المجتمعات. وللدكتور جابر عصفور موقف واضح من الحداثة من خلال الشعر العربي يقول: "تبدو القصيدة المحدثة من المنظور الأخير تستفز القارئ دلاليا بطريقة تحطم لغتها أبنية وعيه التقليدي من ناحية وتجبره إجبارا من ناحية ثانية على إنتاج دلالة لن يصل إليها القارئ إلا بعد أن يجمع الشظايا المنكسرة لدوال القصيدة... وتبدو اللغة من هذا المنظور تدميرية أحيانا، غنوصية أحيانا ثانية، خارجة على المنطق أحيانا ثالثة [1] والمتمعن في كلام جابر عصفور يحس بأنه ينزل الحداثة منزل التيار الرومنسي المعروف بالإبداعية والقديم عنده كلاسيكي أو ما أطلق عليه بالإتباعية وهو تعريف لا يحيط بمفهوم الحداثة لا في تطلعاتها ولا أشكالها، ويعمق إدوار الخراط الموقف النقدي العربي تجاه الحداثة على أنها "تنطوي على قلق ، دائم لا يعفو عليه الزمن تنطوي على نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة، تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بإجابة عنه.[2]

ومثل هذه الأحكام على وسطيتها تؤصل وتؤسس لقطيعة فكرية داخل الفكر العربي لم يكن الأديب العربي ليقحم نفسه فيها لولا أنه رأى فكره يتغير إلى الأفضل بعيدا عن العدائية وقطع الصلة بينه وماضيه، كأسلافه القدامى الذين أبقوا التجديد في حدود الارتقاء من مستوى إلى آخر، أما حاليا فهي تغيير في كل الاتجاهات لبنى الفكر والواقع العربيين، إنها الخصومة مع التراث كما أعلنها أدونيس إنها انغماس في العالمية والحضارة المادية بكل تصوراتها وتشعباتها "وهكذا تولدت الحداثة تاريخيا من التفاعل أو التصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخ من تغير الحياة، ونشأة ظروف وأوضاع جديدة [3] إذن هي هيمنة الوعي الفردي على وعي الجماعة والقبيلة وسلطة العرف، إنها الفرد في قمة وعيه واستقلاليته المادية والدينية

1 جابر عصفور، المرجع السابق، ص47.
2 أدوار الخراط، ملامح الحداثة، مجلة فصول، الهيئة الفرنسية المصرية العامة للكتاب، مج4، ع4، يوليو 1984، ص57.
3 أدونيس، مرجع سابق، ص11.

المنافية للطابع التقليدي للمجتمع، ومبدأ الحداثة عنده من هذه الناحية "هو الصراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام.[1]

فأدونيس (علي أحمد سعيد) يأتي في طليعة الأدباء العرب وأكثرهم حديثا عن الحداثة إذ هي هاجسه الأكبر إبداعا وتنظيرا مع صدور كتابه الثابت والمتحول بحث في الاتباع والإبداع عند العرب سنة 1978. لقد شكلت لديه الرفض والتمرد لأن في الرفض خروج عن السائد والمتعارف عليه والمألوف والتمرد تجاوز وتخطي لهذا المتعارف، حداثة تتلخص في التغيير والبحث عن الجديد المبتكر، وإخراج القارئ من استيلاب القديم، تجريب وتغيير عن الجوهري لا الشكلي لأن التعبير في الشكل لا يضيف شيئا فعنده الخوارج ورغم اختلافهم مع معاصريهم لم يكونوا محدثين، لأن الحداثة إبداع وتغيير جوهري يهدم نظما سائدة لكن مع بناء قيم معرفية جديدة، وأبو نواس مثلا لم يكن محدثا أو حديثا لمجرد أن هدم نظام الشعر العمودي المرتبط بتسلسل التركيب التقليدي من نجوى الأطلال إلى النسيب إلى الأغراض الأخرى، بل هو حديث لأنه كان متمردا على مستوى أعمق، لأنه اعتنق نوعا من الثمل بالحسية نوعا من صوفية السكر أو الخمر التي تتخطى الكأس المتعية [2]، فانزاح إلى التغيير كحاجة بديلة تلبي طموح الأفراد والجماعات في ظل انتشار ظاهرة اللهو والمجون وهي فترة من مرحلة يبدو التغير فيها أمرا محتوما وإن كان أو عُدّ انشقاقا وهدما لكونه نشأ من طرق معرفية غير مألوفة تطرح قيما وأسئلة ليست من صميم وواقع الثقافة العربية الإسلامية إذ ذاك.

ويرى عبد السلام المسدي بأن "الحداثة هي ثورة على الدوال والمدلولات"[3] فعنده هي ثورة على الشكل والمضمون، شكل عفا عليه الزمن ومضامين مستهلكه لا تواكب روح العصر، أما غالي شكري فله

---

1 أدونيس، المرجع السابق، ص09.

2 إدوار الخراط، مرجع سابق، ص57.

3 عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص13.

رؤية تستهدف الموروث الثقافي "فالحداثة رؤيا تقتحم السائد وتهاجم التخلف" [1] نظرة تتأسس على منطق التحول والانتقال من حالة الجمود إلى حيز الخلق والإبداع.

هي إذا حالة ولادة جديدة، ولادة لسلطة العقل، فإذا العقلانية هي المرتكز الذي تقوم وفقه وعليه حياة الأشخاص بمرجعية تقوض جميع المعتقدات والتصورات التي انبثقت عن عقلية قوامها القبلية، لقد سيطرت الوجدانية لفترات طوال على الفكر العربي وامتد طوق العقائدية وسيادة العادات والتقاليد إلى درجة أنها أحيطت بالقداسة، لكنها بدأت تتهاوى أمام أفكار الحداثيين الذين لا يتوازنون في مهاجمتها بالارتكاز على العقل كسبيل لكسر هذه القداسة وهذا الطوق.

ولعل أوضح صورة فنية لرفض أبوة الماضي أو أسبقية النموذج في هذه المرحلة من فكرنا العربي، ما جاء في كتاب "النبي" لجبران خليل جبران الذي أسقط اللثام عن فكرة الوصاية الأبوية حيث يجاهد الآباء على أن يتشبه بهم أبناؤهم وهو ضرب من العبث: "فالحياة لا ترجع إلى الوراء، ولا تلذ لها الإقامة في منازل الأمس[2] بل حاول قلب ميزان الوصاية وطلب من الآباء أن يحاولوا مسايرة عقول أبنائهم ويعيشوا بها لأنهم في زمن غير زمنهم.

ثم أنه بالعودة إلى الماضي الفكري للأمة العربية نرى أن جماعة "الفن والحرية" كانت "رائدة نحو التغيير في مجال الفن وفي الثورة على مقاييس الفن وأشكاله السائدة [3]، جماعة يقودها جورج حنين تأسست في مصر، أعضاؤها يؤمنون بالأفكار التروتسكية"، يؤمنون بالتغير وقد مثلوا روحا جديدة في الحقبة الأولى من بزوغ علامات التغيير في الفكر العربي، ومع ذلك كان تأثيرهم بسيطا محدودا في العالم العربي، وانتهى

1 غالي شكري، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1990، ص150.

2 خالدة سعيدة، مرجع سابق، ص27.

3 عبد السلام صحراوي، مولد الحداثة العربية في الأدب المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية جامعة منتوري، قسنطينة، عدد 20 ديسمبر 2003، ص183.

بهم الأمر نحو اليأس والقنوط لانقطاع سبل التواصل بينهم وبين مجتمعهم كونهم كانوا يمثلون النخبة الطموحة، ثم أنهم لم يجدوا لأنفسهم قاعدة شعبية تقبل مثل هذه الأفكار.

وغير بعيد كان نزار قباني يملأ دمشق بشعره الجديد المتميز بلغته ويرّج أقدم عاصمة في التاريخ ومهد الحضارة... ومعه كان يقف بدوى الجبل محتضنا جسد الشعر العربي في ثوب جديد وفي شعر تتداخل فيه أصوات الشعراء القدامى وتتألف في صوت واحد... وكان عمر أبو ريشة يستدرج الواقع بقسوة حينا ويلين حينا[1]، وفي نفس الحقبة ظهرت تجمعات وحركات تؤكد ذات الاتجاه وتدعوا إلى زعزعة النمذجة من مثل تكتل رواد القصة الواعية الذين حملوا اسم "المدرسة الحديثة" واستصدروا لهم في القاهرة سنة 1925 صحيفة باسم الفجر شعارها "الهدم والبناء" بقيادة يحي حقي.

وعلى يد سهيل ادريس بداية الخمسينات تأسست "مجلة الآداب" والتي لعبت دورا رائدا في حمل لواء التوجه الجديد في الشعر العربي ونعني به الشعر الحر أو شعر التفعيلة وقد كانت رائدة هذا النموذج نازك الملائكة ممن يكتبون فيها، ولم يقتصر عملها في حمل لواء الشعر الحر بل تعدته إلى النزعة الوجودية من خلال ترجمة كتب زعماء هذا التيار كما فعل عبد الرحمن بدوي بترجمته كتاب "الوجود والعدم" لجون بول سارتر وترجم سهيل ادريس كتاب "دروب الحرية" لذات المؤلف. وغيرها من الأعمال لقد مثل فكر الرواد الأوائل قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية كمعيار ومصدر وحيد للحقيقة [2] واستحدثوا تحولا معرفيا انتقل من المشابهة السكونية الثابتة المقدسة، إلى الجدلية والتجاوز والتوليد والتحرر. ولن نبرح الحديث عن الحداثة العربية دون أن نتحدث عن مجلة "شعر" والتي كان يشرف عليها تقنيا كل من يوسف الخال وأدونيس، والتي مثلت بحق واجهة الحداثة العربية بشعار الرفض والتغيير، وأعلنتها صراحة "جماعة البشير" في إحدى افتتاحيات مجلة البشير بأنه الرفض التام والشامل والقاطع لتراث الشعر العربي جملة وتفصيلا، لم تعد

1 عبد السلام صحراوي، المرجع السابق، ص185.

2 خالدة سعيدة، مرجع سابق، ص27.

مسألة الحداثة تقتصر على كونها قضية إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة رؤية وإبداعا وتلقيا وعلى مستويات الاستجابة رفضا أو قبولا.[1]

من مجمل ما تقدم ذكره نخلص إلى أن الحداثة العربية كانت حتمية تاريخية ولدتها حوادث الحياة، ولدها التطور، فقدان الأمل، اليأس والإحباط، الاغتراب سقوط الحلم العربي، فكان لزاما البحث عن ما هو مختلف، خارج عن التقليد والمقدس الميؤوس منه، فغدا الأديب العربي كالخارج عن القانون، يضرب عرض الحائط النمطية، يرفض، يحاجج ويحدد...

### 4.3/الحداثة في المنظور السردي الروائي:

حققت الدراسات السردية نجاحا كبيرا خلال ما يزيد عن نصف قرن من الزمن تمكنت فيه من بناء مجموعة من التصورات والمفاهيم التي تقارب النص السردي في مستوياته المختلفة وتجلياته المتباينة[2] لأن مصطلح السرد يحيلنا في العموم على مختلف المرويات وتنوعاتها الشفوية والمكتوبة من أسطورة وحكاية، كوميديا، تراجيديا، قصة ورواية... وما يعنينا في دراستنا هذه هي الرواية، أو السرد الروائي لا السرد القصصي العام.

إذن حلت نظرية السرد خلال الخمسة عشر عاما الماضية كل نظرية الرواية بوصفها موضوعا يحظى باهتمام مركزي في الدراسة الأدبية[3] فالحداثة الأدبية بمعناها الأوسع ما هي إلا وليدة الحداثة الفكرية مباشرة، والدراسات النقدية تتفق جلها على أن عناصر الحكي الروائي تؤسس لفكرة التجديد.

1 عبد الله الغدامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص09.
2 سعيد جبار، من السردية إلى التخلية، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2013، ص15.
3 دالاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص15.

ومما لاشك فيه أن للخطاب السردي سلطات يمارسها ومقاصد يبتغي تحقيقها وأساليب فنية وجمالية يتوسل بها لبلوغ غاياته المرجوة، لأن طموح الانفتاح السردي دائما يتجه نحو المقاربة الدلالية والسرديات بكل ما حققته خلال نصف قرن من الزمن تقريبا وهي تجرب الأدوات وتطور الرؤى وضعت بين يدي الباحث مجموعة من المعطيات الوصفية تمكنه من إعادة تفكيك النص وإعادة تركيبه بصورة تسمح له بقراءة ما وراء النظام التشفيري الترميزي[1] فالعالم يعيش سرعة مذهلة يجب أن تصاحبه تقنيات سردية متسارعة خلاف تقنيات السرد التقليدية التي ما عادت قادرة على استيعاب هذا الكم من العلاقات البشرية، ولاشك فإن السرد من أبرز الوسائل الفنية التي تساهم في نجاح العمل الروائي أو إخفاقه ويرجع ذلك إلى كفاءة الكاتب في توظيف عمل السرد وعلاقاته مع الشخصيات الأمر الذي يعكس استجابة القارئ لقبول هذا العمل[2] أو ذاك، أي أن الاستجابة للأعمال القصصية على عمومها قائم على نمط هذا السرد، الذي طبع الرواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوافرة في الرواية التقليدية، بل وتجاوزت تقنيات الرواية الواقعية حتى. وهكذا تحول السرد من حوادث تتسلسل زمنيا إلى مشاعر تنبثق دون إعداد مسبق من داخل النفس البشرية "وأصبحت الرواية عند فرجينيا وولف وجيمس جويس وغيرهم تتكون في غالبها من تداعيات تنطلق من اللاشعور متجاوزة تقاليد الحبكة والقصة إلى الأحلام والمخاوف والآمال الفردية التي تتموج داخل النفس البشرية[3] هي خصائص وتقنيات سيكون لها حظها الوافر تنظيرا وتطبيقا مع سير المدونة وإلى ذلك نقف قليلا عند محطة السرد الروائي في الغرب.

1 سعيد جبار، مرجع سابق، ص33.

2 صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر الأردن، 2005، ص142.

3 محمد شاهين، آفاق الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2001، ص11.

**أ–السرد الروائي الغربي:**

كانت الرواية قبل فلوبير وهنري جيمس إبان القرن التاسع عشر أو ما يعرف بنظرية الرواية في العهد الأوغسطيني كانت تهتم بالصلة بين القارئ والنص وبمجيء القرن العشرين تغير كل شيء وتغير محتوى ما عبرت عنه رواية القرن التاسع عشر، فكان لزاما على الأدباء الانتقال من الرواية التقليدية إلى الرواية الحديثة فظهرت بذلك روايات جديدة أثارت كثيرا من الجدل وسط النقاد والدارسين سبقتها حركة روائية كانت مع مطلع القرن التاسع عشر، كعصر احتضن فعلا الرواية، وهنا بزغ نجم الأب الأول لحركة الحداثة ونعني به (بلزاك) ومع منتصف القرن التاسع عشر، أخذت الرواية تحتل مركز الصدارة من بين أهم الفنون الأدبية النثرية بجملة من الأسماء كدوستويفسكي، وفلوبير وإميل زولا وصنفت روايات هؤلاء كروايات واقعية، بوليسية وأخرى طبيعية واجتماعية وروىمنسية وهكذا...

إذن ظهرت كتابات جديدة على الساحة الأدبية خالف فيها الروائيون بعض تقنيات الرواية التقليدية، و"تشكل روايات ألان روب غرييه مع كلود سيمون وميشال بوتور ونتالى صاروت مدرسة حداثية في الكتابة الرواية وهي اليوم أصبحت معروفة باسم الرواية الجديدة.[1]

والأمر يختلف من ناقد لآخر فيما يخص الأسبقية والريادة في الكتابة الروائية الحداثية باعتبار المعايير النقدية الموظفة في تحديد الحداثة أو مدى تأثيرها في الناقد ذاته يقول كونديرا: ومع ذلك فإن كافكا في تاريخي الشخصي للرواية هو الذي يفتح التوجه الجديد، توجه ما بعد بروست فالطريقة التي يتصور بها الأنا غير منتظرة على الإطلاق [2]ولعبد المالك مرتاض رأيه في الموضوع المتعلق بالإرهاصات الجديدة للفن الروائي يقول: "ظهرت الإرهاصات الجديدة الأولى للفن الروائي منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى في أروبا

1 محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، جانفي 2004، ص39.
2 ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عروكي، إفريقيا الشرق المغرب 2001، ص22.

والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الكتاب الروائيين من أمثال: أندري جيد، مارسيل بروست، كافكا، جيمس جويس، ارنست همنغواي، جون دوص باصوص.[1]

أما رولان بارت فيتفق مع الناقدة آنيت مايكلسون على أن فلوبير " خط فاصل بين الكتابة القديمة القائمة على المحاكاة والكتابة الجديدة المستقلة بذاتها [2]ورغم هذه التباينات فإن هؤلاء خالفوا سابقيهم وبعثوا بهم أو بأعمالهم إلى مصلحة حفظ الجثث كأعمال أدبية ميتة، هؤلاء شكلوا نقطة تحول في الرواية من الماضي إلى الحاضر ومن التقليد إلى التجديد من خلال الاهتمام بالوعي الفردي، هذا الوعي الذي شكل نقطة عبور نحو الحداثة والأمل في الخلق والإبداع، وعي له خصوصيته التي تقترن بإشكاليته وإشكاليته تقترن بإدراكه المتوتر للخطة التاريخية يتحول فيها كل شيء، ويفر منها كل شيء ويتمزق طرفاها بين الزمان الذي كان والزمان الذي سيكون، فما كان حديثا سيصبح قديما لأن كل أدب من الواجهة التاريخية له قديم وجديد، وكل قديم كان جديدا في عهده وكل جديد سيصبح حتما يوما قديما [3]هذا التحول هو الذي عبّر عنه الوعي الحداثي ولعله هو المولد لما عرف ب: ما بعد الحداثة.

فقد اتجهت الرواية لداخلها لتتفحص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائي، ولكن تعقيدات وقلق الوعي الإبداعي غاصت عميقا في فيضان الوعي الفردي والجماعي[4] وأبانت قدرة الكاتب على سبر أغوار النفس البشرية من خلال شخصياتها الرئيسية، وجعل الأبعاد السيكولوجية جزءا أساسا من فن السرد الروائي وتمخض عن ذلك ما يعرف بالرواية الجوانية، قبل أن يأتي تيار الوعي ليربط بين الأدب والسيكولوجيا أما حبكة الرواية فغدت غير ذي بال أو لنقل أنها انصهرت في المعطى السردي العام خالية

1 عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، والآداب، الكويت، ط1، 1998، ص53.
2 جون هالبرين، نظرية الرواية، تر: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق سوريا، 1981، ص21.
3 عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص220.
4 مالكوم برادبري، الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص09.

من المفاجآت، لأن فكرة الفن بوصفه "وعيا" و"إدراكا حسيا" يميز أحدث نظرية في الرواية تنحو نحو الاستقلال الذاتي للرواية. [1]

ويرى آلان روب غرييه في التقنيات والخصائص التي قامت عليها الرواية التقليدية أشياء بائدة لا تعبر عن روح العصر، ولا واقع الفرد ولقد أطلق عليها مصطلح "المفاهيم الروائية البائدة"،[2] مفاهيم أبادها جيمس جويس في روايته "يوليسيز" وسارتر في الغثيان وبروست في روايته "بحثا عن الزمن الضائع" وساروت في "انتحاءات ضوئية" وفوكنر في روايته "الصخب والعنف"... والقائمة تطول، روايات لا قواعد ولا تقنية قارة واضحة تقيدها انهت سلطة السارد العليم وتفتحت على عالم الأزمان وأسست لفضاء متنوع وشخصيات مسطحة وبرزت الأسماء المستعارة وخروج الكاتب من عمله ليحاور شخصياته، والاختيار الغامض والعشوائي لأسماء جديدة تحولت إلى أرقام مبهمة أو حروف معبرة، وعناوين بإشارات تهكمية رامزة، ظهر التجريب وتيار الوعي، ومناجاة النفس...

فانطلقت رواية القرن العشرين من إثبات إلى نفي ومن حضور مزعج إلى غياب تام ومن ضجيج هائل إلى صمت يكاد يكون تاما [3] فأضحت لا تقدم اليقينيات بقدر ما تطرح تساؤلات وتفتح أفق التخيل اللامحدود هي رواية منفتحة على الآخر، لا تعترف بالحدود، متقلبة، رواية رفض وتمرد لا تعترف بالممنوع والمحرم، القارئ مشارك وفعّال فيها... هي باختصار انقلاب على العادات والتقاليد الموروثة من الرواية التقليدية، يعرفها لوران فليدر على أنها "طريقة رعناء مليئة باللعب متحررة من التسلسل الزمني ومقتنعة بأن الكتابة تهب الذكريات حقيقة أخرى بين الحقيقة والكذب... إنها رواية الفصول بالدرجة الأولى وهاجسها الأول هو لذة الكتاب[4]، وفلسفة الحداثة إزاء منهج القراءة –بعد الكتابة بالطبع– هي أن تقلب المحاور بعكس

1 جون هالبيرن، مرجع سابق، ص19.

2 العودة زياد، آلان غرييه وقضايا الرواية الجديدة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع4، ط1979، ص420.

3 جان إيف تادييه، الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، ص09.

4 فليدر لوران، الرواية الفرنسية المعاصرة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، ط2000، ص138.

خطواتها لخلخلة المعيار ومنه التجاوز والانزياح وتلاشي سلطة الماضي ومنه ميلاد شكل جديد، وبالمجمل لم يعد سرد القرن العشرين سرد الرواية التاريخية نفسه الذي كان في القرن التاسع عشر وسارتر ليس والتر سكوت ولا تولستوي فهو لا يريد بناء عصر بل يريد تدميره ،ويتفجر خطاب الواقع الراهن إلى أشلاء.[1]

**ب–السرد الروائي العربي:**

لقد استطاع الفعل التجريبي الروائي أن يوجد خطابا روائيا عربيا حديثا كظاهرة قامت بتكسر النمطية المعروفة –على تعقيدها– أو المتداولة في عملية البناء السردي التقليدي باستحداث بدائل وتشكيلات نصية معمارية حديثة، وفي محاولة لإعادة صياغة المعمار الروائي للرواية العربية خاضت هذه الأخيرة تجارب إبداعية عديدة على المستويين الشكلي والمضموني لأن فنيات السرد الروائي الحديث في تشكيله عالما روائيا قواعد وتقنيات تخصه وتميزه بصفته الروائية وتختلف عن تقنية تشكل عالم المقامات مثلا أو عن قواعد وتقنيات تخص وتميز بنية الحكايات الشعبية، دون أن يعني ذلك قطيعة بين فن الرواية وبين هذه الفنون السردية الأخرى[2] فالعربي شهد السرد عبر فنون عدة على شاكلة المقامة والحكاية على وجه الخصوص لكن بقواعد غير مكتملة البناء الفني، فالرواية العربية بدأت كرواية إصلاح لأن ذائقة التلقي في المادة الحكائية كانت تفترض أن تحمل رسالة أخلاقية وقد استجابت الرواية العربية لهذا الشرط، وبمرور الوقت بدأ هذا المغرى الأخلاقي يتراجع ويتوارى شيئا فشيئا أمام صوت المؤلف الفردي، فالقيمة الأخلاقية كانت هي الصلة التي تربط القارئ بالعمل، "أي أن مستوى الرواية الروحي يرى على أنه يتجدد بصلة القارئ بالرواية وبالطبيعة الخلقية لتعليم القارئ بأن يكون خيّرا".[3]

---

1 جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص18.

2 يمين العيد، الرواية العربية، دار الفارابي بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص07.

3 جون هالبرين، مرجع سابق، ص12.

وفي ظل تطور الخريطة السردية بكل تشكلاتها الجمالية، وجدنا الرواية تبحث لها عن سياقات تلامس بها مأساة الإنسان العربي وهزائمه أمام نفسه والآخر، رواية تحمل انكساراته المتوالية وتصارع الواقع العربي المرير، فبعد أن كانت القراءة العربية القديمة إزاء النصوص بمختلف أنواعها تتمظهر "في أشكال مختلفة من التعليق العابر والملاحظة الانطباعية الذكية التي توحي بذوق لا يخلو من فطنة وحصافة.[1] نزع الكتاب العرب إلى تحديد قراءاتهم وكتاباتهم في منتصف الستينات الى تحطيم القواعد الفنية المألوفة متجاوزين النمذجة النمطية وتشكيل صيغ جديدة للتحرر في الكتابة وخاصة الروائية منها والتي انصبت على هدم العلاقات بكسر التماسك واستبداله بمنطق التفكيك والشك، فضلا عن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر وانتقال الراوي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم فتصدعت الذاكرة ودخلت في دوامة اللايقين وغدا الراوي يعرف لكنه سرعان ما يبدو غير عارف...

يقول فخرى صالح فلماذا نسمي مجموع النصوص الروائية التي انتجت بعد الستينات بالجديدة إن لم تكن تعني أنها تنتسب إلى حقل الانتهاكات والتعارضات التي جسدتها الرواية الأروبية الجديدة[2] وبالتحديد الرواية الفرنسية منها.

إذن هي رواية جديدة تخرج عن معايير الرواية التقليدية، وتؤسس في ذات الوقت لمعايير جديدة تتناسب والعصر كاستثمار الواقع العربي بكل تغيراته والتحرر من سلطة و سكونية النص التقليدي/ رواية توظف الفنون الإبداعية كالسينما والسيرة الذاتية والفنون التشكيلية وغيرها، مع أن الرواية العربية "مالت في المراحل الأولى من تاريخ نشأتها إلى محاكاة الرواية الغربية، أسلوبا وقواعد بناء[3] فكان لزاما الميل إلى التقنيات الحداثية لكسر البنية التقليدية للخطاب الروائي العربي السائد والمهيمن لفترة طويلة كالتخلي على

---

1 حبيب مونسي، مرجع سابق، ص11.

2 فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009، ص11.

3 يمين العيد، مرجع سابق ، ص07.

السرد النمطي وأحادية الصوت وهذا باستنساخ الواقع. وقد بات من المؤكد في أزمنتنا المتأخرة بأن الرواية العربية تتقبل مختلف الأبنية، وتتشرب مختلف الأنساق الجمالية... كما أنها نجحت في اختراق هذه العوالم الحداثية من خلال تطويرها لأدواتها الفنية وتطويعها لجماليات لغتها وخاصة منها تلك اللغة السردية الراقية.[1]

جاءت البدايات مع بداية القرن العشرين لأعمال روائية كسرت ما كان العربي يعيشه من وطأة الزمن فكان السرد وسيلة لمواجهة الزمن وتقصيره، وكان البعد الجمالي والشفوي المباشر الأداة الأساسية[2] في ذلك، فظهرت روايات "زينب" قلب الرجل، حسن العواقب... لكن رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل اعتبرت النقلة النوعية والرائدة في عالم الرواية العربية رغم ما اعتراها من إطناب، ومع خمسينيات القرن العشرين في رواية "ميرامار" توسل نجيب محفوظ تقنية المنظور المختلف للحكاية التي شكلت عقدة الرواية وقدم شخصيات تنوعت رؤاها... لكن هذا الوعي لم يعبر عن وعي لغوي [3] ناضج. المهم أن أعمال نجيب محفوظ اعتبرت –من حيث البنى السردية–رائدة في أنها قاربت، "وأخذت على عاتقها صياغة عناصر هذا الواقع الجديد بصورة تقدم تخلخل الركائز المنطقية لهذا الواقع عبر إعادة إنتاج اللاتناسب وانهيار القيم، وهزيمة الإنسان، في مجتمعات التخلف والتبعية.[4]

والأكيد أن وجهات نظر النقاد إلى تقصي وضبط العمل الروائي العربي على أساس حداثته سيختلف باختلاف توجهاتهم وأذواقهم. والأكيد أنه وأمام تعقيدات الأوضاع الإنسانية المتسارعة، اقتحمت الكتابة الروائية العربية مغاور الوعي فاستعملت تعابير وصيغ لتعرية الغامض المجهول ومداهمة الدهشة ولم تنأ بنفسها عن الساحة العالمية، بل جارته وإن على احتشام. فكان أن حول عبد الرحمن مجيد الربيعي في رواية "الوشم" الغرف أو فضاء الغرفة إلى مكان رمزي، وجسد توفيق الحكيم من خلال "عودة الروح"، يوميات

1 بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص19.
2 سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، دار الأمان الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص43.
3 يمنى العيد، مرجع سابق، ص19.
4 فخري صالح، مرجع سابق، ص16.

نائب في الأرياف وكذا طه حسين من خلال روايته "دعاء الكروان" وكذا محمود تيمور من خلال "الأطلال" و"شمروخ" والقائمة تطول، أقول جسد كل منهم الواقعية الاجتماعية العربية، وتقف روايات يوسف السباعي على مرمى حجر من الواقعية الجديدة وبخاصة روايته "السقا مات"

– ولامس إحسان عبد القدوس الجانب النفسي في أعماله الروائية. رغم ما يعاب عليه من قصور فني واضح، كرواية "أنا حرة".

وبأعمال وجودية حاولت أن تقدم الرواية الجديدة على أنها صورة للحياة الإنسانية يطالعنا سهيل إدريس في "الحي اللاتيني" وجبرا إبراهيم جبرا في "صراخ في ليل طويل"، صراخ حاول من خلاله اكتشاف الوجود.

أما رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" والتي أسالت الحبر دون غيرها من الروايات العربية لما تحمله من زئبقية حداثية فقد مارست المعارضة بين المجتمع الحريص على المبادئ والانتماء والمعنى الذي يعطيه للحياة وبين الغريب الذي لا ينساق للعبة.[1]

هذا غيض من فيض، ولأن المقام لا يتسع لذكر كل الأعمال العربية الحداثية جاءت إشارتنا سريعة خفيفة إيمائية إلى الأعمال التي شكلت المفترق الذي ولج بنا إلى الحداثة، والساحة العربية تعج بأعمال روائية حداثية أرقى فكرا مما ذكرناه كأعمال: محمد الراوي "الجد الأكبر منصور"، محمود عوض من خلال "سكر مر"، عبد الرحمن منيف "مدن الملح"، غالب هلسا في "زنوج وبدر وفلاحون"، ولن نبرح دون ذكر وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر و"تجليات" لجمال الغيطاني، "والمستنقع" لحنا مينا... وتقديمنا لهذه

1 السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر 1982، ص308.

الأعمال كان من زاوية رؤية يلخصها السعيد الورقي بقوله "ومن دراستنا لهذه الرواية الجديدة رأينا ثلاثة اتجاهات متمايزة هي:

الواقعية التقدمية– والرواية الوجودية– والرواية التجريبية.[1]

وهذا التقسيم يبرز عدم تجانس الرواية العربية الجديدة على الأقل في مستواها الشكلي، لأن كل رواية تروم التجديد في بنائها من خلال ما يطالها من تغيير ومن خلال ما تقدمه إن على مستوى الزمن، أو الراوي أو الشخصية، أو... وقد أدرك الوعي الجديد أن سمة التجانس ولّت إلى غير رجعة.[2]

وخلاصة القول أن الرواية في الوسط العربي ما انفكت تبسط نفوذها وسيطرتها وحضورها في الساحة الفكرية والأدبية إلى درجة أنها غدت "ديوان العرب". بما تملكه من قدرة على احتواء مختلف التحولات الحياتية للفرد العربي، وقد كان لها ذلك هذا حال السرد العربي فكيف هو في الجزائر؟

ج–**السرد الروائي في الجزائر:**

لم تنفصل الرواية الجزائرية يوما عن واقعها المحلي أو الجيوسياسي كما يزعم البعض، بل حاول كتابها بكل قواهم التعبير عن واقعهم قصد تغييره كما عبروا عن الحالة الفنية والفكرية التي سبقتهم لرسم حاضرهم ومستقبلهم رسموه بتشظي الزمن، وتهشيم الحبكة وإهمال ملامح الشخصية والإغراق في الوصف وتعتيم الفضاء، وباختصار نقل هذا السرد ضياع إنسان القرن العشرين، ويمكن القول دون تردد أن الرواية هي الممارسة الأكثر حضورا في الساحة الثقافية الجزائرية مؤخرا وبلغت من الثراء والتنوع الشكلي والتحول

1 السعيد الورقي، المرجع السابق، ص352.
2 فخري صالح، مرجع سابق، ص16.

الأسلوبي ما جعلها تصطف في قائمة الريادة عربيا وبلغ سيطها إلى العالمية فسجلت حضورا مميزا في السرد الروائي العربي والعالمي المعاصرين بأسماء سنأتي على ذكرها لاحقا.

وتجدنا ونحن ندلج نحو واقع السرد في الجزائر أمام إشكالية –لم يفصل فيها بعد– التعبير في اللغة الجزائرية إذ هناك ما هو مكتوب بالفرنسية والبربرية والعربية، هي تجربة حبلى وفريدة من نوعها في الوطن العربي إلا أنها تشتت مسار ظهور الرواية في الجزائر أو لنقل الرواية الحديثة تحديدا، فالرواية بالجزائر كجنس أدبي حديث باللغة الفرنسية نجح وتميز منذ فترة على يد كتاب منهم: مولود فرعون، مولود معمري، كاتب يسين، محمد ديب، مالك حداد... وغيرهم.

ولعل رواية "نجمة" (Nejma) لكاتب يسين خير دليل على ما وصلت إليه روايتنا بالفرنسية إذ عدت من بين الروايات المتميزة بتقنيتها الكتابية أو ما عرف بالكتابة المركزية على شاكلة رواية الصخب والعنف لوليام فوكنر، أما ثلاثية محمد ديب فتشكل نموذجا قيما فيما يعرف بالرواية الإنسيابية. (الدار الكبيرة، الحريق، النول)

ومع هذه الإشكالية التعبيرية اللغوية إلا أننا سنحيد عنها ونتجاوزها على اعتبار أن موضوع دراستنا في الرواية العربية أو الناطقة باللغة العربية وهذا ما يجعلنا لا نطيل الحديث في الرواية بالفرنسية وعموما لا يتعدى نصف قرن وحتى بدايات نشأتها الأولى فغير ثابتة ولا واضحة المعالم والاختلاف بين النقاد كان بين ما كتبه أحمد رضا حوحو ونعني به "غادة أم القرى" كفن سردي قصصي أكثر منه روائي– وعبد المجيد الشافعي مع "الطالب المنكوب" و"الحريق" لنور الدين بوجدرة.

وتبقى رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة "أول رواية جزائرية جادة ومتكاملة باللغة العربية".[1]

1 مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر الجزائر، ط1، 2000، ص07.

بدأت التراكمات من السبعينات أما التحولات العامة فكانت مع بداية الثمانينات حيث نمت دينامية الإبداع وبرزت مهارة الروائيين الجزائريين. فاطلع للرواية دور هام في تعميق تقنيات هذا الجنس الأدبي الذي لم يتغير دفعة واحدة فكان أن عاشت الرواية الجزائرية عقدة إيديولوجية كانت بعد الاستقلال إذ ولدت في أحضان أدب يسمى بالأدب اليساري، وجد المبدع الجزائري نفسه متشظيا بين المنظور الحداثي ومسايرة العالم أو الارتباط بالقضايا التي تهم وطنه ومجتمعه وبواقع تهيمن عليه الوصاية الأبوية (الحاكم) وهذا الحضور المكثف للتحولات اليومية "فرضته التحديات الحضارية والحركة السياسية والتطورات الإيديولوجية"[1]، وحتى على المستوى المعماري يجد الروائي الجزائري نفسه مضطربا بين أن يبني على تجارب الغربيين وبعضا من الروائيين العرب الرواد وبين ما تمليه عليه ذاته وهذا ما يلاحظ مثلا في كتابات الطاهر وطار ما بين روايته "اللاز" والتي ارتبطت وبوضوح بقضايا الوطن والوطنية. وروايته "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" التي عدت نموذجا للكتابة المهوسة بالتجريب والحداثة. وهنا كذلك تختلف أقلام النقاد في تحديد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية والتي شكلت بحق منعرج الانطلاق نحو الحداثة فهناك من يعتبر رواية التفكك (1985) لرشيد بوجدرة هي أول رواية فيما يعرف بالرواية الجديدة ومن قائل برواية (رائحة الكلب) 1985 لجيلالي خلاص وقائل برواية السعير (1986) لمحمد ساري أو رواية (الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج.... وهلّم جرا. لكن الواضح أنه بعد أحداث أكتوبر 1988 تغيرت نظرة كتابنا إلى واقع الجزائر إذ خرجوا من سياسة الأحادية الإيديولوجية، وعبروا عن الوضع المتأزم الذي يرتهن البلاد فظهر ما عرف بأدب الأزمة كمنعرج نحو كتابة جديدة تساير عمق الأزمة التي طغت لاحقا على الساحة الوطنية وأدخلت الجزائر في حمام من الدماء. "كتابة تتناول السؤال السياسي، وهو السؤال المحوري والمركزي

1 شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986، ص85.

الذي تدور في فلكه سائر أسئلة المتن الحكائي لأغلب النصوص الروائية الصادرة في تلك المرحلة التاريخية".[1]

بعد أكتوبر 1988 انتقل الخطاب الروائي الجزائري إلى مساحات التعددية ليس فقط في المضمون وفي الحدث وفي الفكرة ولكن أيضا في طرائق السرد وفي اختلاف التجارب الفنية، فكان أن ظهرت الروح النقدية أو الذاتية، وطريقة المعالجة الموضوعاتية التي اتسمت بالصراحة الفاضحة خلاف الرواية التقليدية المحتشمة كتابات لا تعترف بالحدود والطابوهات والممنوع، تتكلم الدين الذي يسبب السياسة، تتلكم الجنس ولا تجد حرجا في ذلك. ودأبهم "أن القيمة المميزة للرواية تنبع مما تقترحه على الإنسان لا من الشعارات السياسية ولا من المطالب التي تعبر عنها".[2]

إذن هي رواية التسعينات، وبداية الألفية الثالثة، رواية جزائرية عربية على يد جيل جديد نشأ وسط العنف المأسوي الدموي ومن بينهم بشير مفتي وعزالدين جلاوجي، الخير شوار، أمين الزاوي، حميدة العياشي، أحلام مستغانمي، كمال قرور، عبير شهرزاد، إبراهيم سعدي، حسين علام، حميد عبد القادر، فضيلة الفاروق، جيلالي عمراني... و... هؤلاء تحرروا من قيود الرواية الكلاسيكية، رواية جيلية وظرفية لها خصوصية معينة تيماتها جديدة تتسم بمناخ الفاجعة والمأساة والموت والإرهاب والعنف... فجاءت هذه الرواية "تعبيرا عن حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة إبداعية[3] تجاوز خطابها الأشكال الفنية الثابتة وتمرد على الإكراهات الإيديولوجية والفكرية التي أشرنا إليها آنفا، وأسس لآليات جديدة تنتصر للحداثة بوصفها النموذج الفكري الأمثل دون أن يتبرأ من المرجعية الإيديولوجية، لكنها دون قداسة، حتى اتهم هؤلاء بأنها حركة أدبية جديدة مقطوعة الصلة عن سابقتها أو كأن جيل المجددين لا يستندون إلى أدب الحركة الوطنية

---

1 بوشوشه بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2000، ص15.

2 مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص19.

3 جعفر بابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع وهران/ (د.ط)، 2005، ص10.

بقدر ما يستندون إلى الأدب المشرقي والعالمي[1] وهذا غير صحيح إذ أنها مثلت الرؤية الخاصة بهم واستجابة لمتطلبات المرحلة التاريخية التي تمر بها الجزائر فاحتوت هموم وقلق الفرد الجزائري، قلق ساهم في نضج الرؤية الإبداعية ولم يخرج عن القيم الفكرية والاجتماعية لهذا المجتمع، وفي هذا المنعرج الحاسم حقّ لنا أن نتساءل عن دور المرأة الجزائرية في تفعيل هذه الحركة الوطنية ومدى تعبيرها عن قلق الفرد الجزائري وهي التي تغنى بها الكل وطويلا من خلال أعمالها البطولية إبان الثورة والمقاومات الشعبية لتحرير الجزائر. وقبل ذلك سنحوم بعجالة حول مفهوم الأدب النسوي أو النسائي أو أدب المرأة –دون الدخول في تعقيدات المصطلح–بصفة عامة أي على المستوى العالمي ومنه إلى الوطن العربي وصولا إلى الأدب النسوي في الجزائر وهو المبتغى.

### 4/ بدايات الأدب النسوي:

المرأة كمخلوق أنثوي عانى الكثير من أشكال الوأد الفكري والنفسي والثقافي في ظل مجتمع أبوي عمل على تكريس الفروقات الفردية بين ثنائية الذكر والأنثى وأعطى للذكر حق التفوق والتسلط حتى غدت وإلى وقت قريب –المرأة– من إحدى ممتلكات الرجل إلى درجة أنه وفي بعض القبائل إذا مات الرجل تدفن معه حية وطواعية وإلا لحق العار بها فلطالما جعل أفلاطون النساء والأطفال والمنازل وغير ذلك من الأشياء ملكية فردية للرجل، والمرأة إحدى هذه الممتلكات وحتى وإن حررها من الذل فكريا إلا أنه جعلها ملكا للرجل، وقد ترسخت هذه الفكرة في الأذهان إلى درجة أن المرأة ذاتها آمنت بذلك أي أنها تابعة للرجل قاصرة عنه خانعة له.

وعلى مدى عقود من الزمن الطويلة كانت المرأة ولا تزال مثارا للجدل والاختلاف في معادلة رجل/امرأة وهي دائما في المرتبة الثانية، ولأن التصور في هذه المعادلة يقلل من أهمية هذه الأخيرة فقد

---

1 مخلوف عامر، مرجع سابق، ص12.

شكلت المرأة في تاريخ البشرية موضوعا للجدل والاختلاف لم تعامل على قدم المساواة ولم تحصل على حقوقها كاملة في مجتمعات تسير شؤونها وفق رؤية ذكورية، وهذا الالتباس في العلاقة هو ثقافي لا بيولوجي في الأصل إذ ثمة تبريرات تستند إلى فرضية وهمية ميتافيزيقية أحلت التعارض بين قدرات المرأة والرجل، فبدل الانسجام والتكافؤ ظهرت المرأة بوصفها جزءا مكملا للعالم لا جزءا أصيلا فيه بل وخصص لها مؤتمر عالمي نوقشت على أساسه المرأة هل هي كائن بشري أم شيطان !! وعلى مدى زمن طويل كانت النسوية تعني "الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة في المجتمع الذي ينظم شؤونه ويحدد أولياته حسب رؤية الرجل، واهتماماته[1].

لكن مع النصف الثاني من القرن العشرين بدأ الاهتمام بالأدب النسوي يتزايد تحت تأثير الحركات النسوية المؤثرة والتي فرضت فيما بعد موضوع المرأة منازعا بين الثقافة الذكورية والحراك الشعبي، والحس النسوي له حمولة تاريخية ومعرفية، فتاريخ 08 مارس من كل عام أصبح عيدا عالميا للمرأة يحل ذكرى لعصيان مدني نسوي قامت فيه بعض العاملات في مدينة نيويورك الأمريكية عام 1895 باحتجاج على الأوضاع المزرية التي كن يعشنها، وأعلنت فيه المرأة أنها كائن فعّال يستطيع العيش والتأقلم في الوسط الاجتماعي المحيط بها، بل ويتصدى لكل ما قد يضر بكينونته الأنثوية، والنضال من أجل حقوق المرأة خاصة في أروبا ليست بالظاهرة الجديدة بل هي ضاربة أعماقها في جذور الماضي مع نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر أين ظهرت المرأة "في الأدبيات الغربية ملاكا معشوقا أو أنها شيطان منبوذ، وهي أدبيات تضطهد المرأة وتجعلها متاعا للرجل وتابعا مطيعا أو نشازا مرفوضا حسب شروط الرجل وتصنيفاته [2] وهي إلى ذلك موضوع للجدل والاختلاف، وكان لزاما أن يتدخل النقد النسائي ليؤكد أنه ليس كل ما يكتبه الرجال عن المرأة يعكس المرأة حقا فكثيرا من التقاليد الأدبية النسائية طمستها كتابة الرجل.

1 رياض القرشي، النسوية، دار حضرموت للدراسات والنشر، اليمن، ط1، 2008، ص62.
2 عبد الله الغدامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الأدب بيروت، ط1، 1997، ص26.

ويعبر غالب هلسا عن القيمة المعرفية التي تضيفها المرأة عن المرأة فيقول "من خلال رواية المرأة، شعرت بأنني أتعلم أشياء عن المرأة لم أكن أعرفها من قبل[1] وما زالت المرأة رغم هذا الرفض والتمرد والتوضيح تواجه مأزق مواجهة الوجدان الأخلاقي والاجتماعي الذي أسسه الرجل خلال قرون خلت فكان الأدب النسوي في البداية هو الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي الخاص في المرأة عن تلك الجوانب التي اهتم بها الأدب لعصور طويلة خلت.[2]

وتاريخ الحضارة البشرية شاهد على طول مداه بما أسهمت به المرأة في شتى المجالات فالأدب لم يكن يوما من الأيام وقفا على الرجال دون النساء ورحلة الزمان والمكان لا يمكن لها أن تغفلهن أبدا "فلهن نصيب في الحضارة التي لم تكن في مرحلة من مراحلها متعلقة بالذكور".[3]

رغم أن الواقع يشير إلى أنه وعلى مدى عصور طويلة كان الرجل لسان حال الأنثى وكانت المرأة تصاغ بقلم ذكوري، مما جعلها تتمرد أحيانا مطالبة بأحقيتها في الإفصاح عن ذاتها وأحيانا تأتي قضاياها أكثر تعقيدا، لأنها مستلبة وموؤودة معنويا وجسديا إلى حد أنها لا تحيا بنفسها ولا لنفسها" [4] والواقع يؤكد اندماج الصوت الأنثوي بالراهن الثقافي والسياسي والاجتماعي بحثا عن الاحترام وتخليص الأنثى من أوجاعها فخلقت سردا أنثويا أحدث شرخا في الفكر الذكوري، فكان أن ولدت "فكرة الجنوسة" والتي بدأت مع سيمون دي بوافوار Simon de beouvoir في كتابها "الجنس الثنائي" وإلين شوالتر Elain Showlter في كتابها: أدب خاص بهن أو أدب يخصهن وحدهن ومن الأقلام الأولى التي أثارت فكرة تمرد الأنثى الكاتبتان ماري استيل Mary Estell وماري لستنكرافت Mary wollstoncraft .... وانبرت الأقلام النسائية تخوض في عمق الفهم للمسألة مدافعة عن المرأة ما أمكنها الدفاع عن قضاياها وفكرها، فبرزت جوليا كريستيفا

1 نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر لبنان، ط1، 2004، ص11.
2 إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص03.
3 عبد الحميد الحسامي، الخطاب النسوي في الأدب العربي، مجلة انزياحات، عدد04، سبتمبر 2010، اليمن، ص85.
4 حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2007، ص12.

وهيلين سيكسوس ولوسيا آرغراي واشتهرت الأديبات شارلوت برونتي وإميلي برونتي وكذا جورج إليوت وجين أوستن...

وجميعهن أبدعن خطابا نصيا مختلفا عن خطاب الأجيال السابقة بفضل الحراك الثقافي والتغير الاجتماعي السريع وأساس هذا الخطاب كما أشرنا سابقا هو التمرد على نصية الخطاب الذكوري وربما هي رغبة في تحديث الخطاب النسوي بالشكل الذي يناسبها لا كما اختير لها ولما كان هذا التمايز والتباين طفا إلى السطح سؤال: هل يعني الإبداع النسائي كل ما تكتبه المرأة؟ تلك الكتابات التي تهتم لموضوعات المرأة؟ أم أن الأمر متعلق بخصوصية فنية يتوفر عليها الرجل كما المرأة[1] وهذا الأمر كان ولازال مثارا للجدل فمصطلح الكتابة النسوية سار بين موقفين: رافض ومساند فنوال السعداوي مثلا من الرافضات لهذا المصطلح كونه إنتاجا إنسانيا أولا وقبل كل شيء وبغض النظر عن جنس كاتبه وهو إلى ذلك احتقار لهن –أي النساء– وكأنه لا يرقى للأدب الرجالي. بينما "ليلى الأحدب مثلا تقبل بهذا المصطلح وتقول في ذلك: أنا امرأة مبدعة لا يضرني في شيء أن توصف كتاباتي بالنسائية لأنني ببساطة لست رجلا[2]. فببساطة المرأة تؤمن بذاتها وتريد أن تجد لنفسها مكانا بين الصفوف وعدد المثقفين الذين آمنوا بها وتبنوها وترجموا هذا الإيمان فكرا قد يراه آخرون منحرفا دونهم، بغية تحقيق العدالة فإذا كان الرجل بوصفه صاحب الدور الأكبر وبوصفه مبدعا في عصور متقدمة... فقد خطت المرأة خطوات أكثر جرأة واقتدارا، متمردة على طبيعتها الإنسانية الجامعة بين الصد والتمني، والرغبة والتواري، في ثوب من التعبير الموحي لا الظاهري، والحقيقة أنه ليس ثمة فرق ما ـ من حيث الإبداع ـ بين سرد نسائي وآخر رجالي إذ هو شكل أدبي واحد بصرف النظر عن نوع مبدعه لا يعرف التذكير والتأنيث...غير أن التميز إن كان هناك تميز هو في حالة خاصة

1 زهور إكرام، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2004، ص65.
2 المرجع نفسه، ص93.

جدا عندما تكتب المرأة عن نفسها في استقراء الذات فهناك تكون الكتابة دالة[1] بمعنى أن المرأة بإمكانها أن تعبر عن ذاتها بشكل أكثر تماسكا وحضورا، بل أكثر قدرة على مواجهة الآخر والعالم.

وبالحديث عن المرأة والكتابة النسوية أو النسائية فإن واقع المرأة في العالم العربي لم يكن بحال أحسن فتعاسة المرأة العربية لا تضاهيها تعاسة فماذا قالت المرأة العربية وكيف كانت خطواتها في هذا المضمار.

## 1.4./السرد النسائي العربي:

لفترة طويلة ممتدة إلى حاضرنا لا يجد هذا التقسيم له ضرورة في الوطن العربي ونعني به الأدب النسائي أو كتابة المرأة وما شاكله باعتبار أن الأعمال المنجزة في هذا الوطن أبعادها ومنطلقاتها متشابهة متشابكة وربما لم يعر لها الاهتمام أصلا، فكم هم الرجال الذين دافعوا عن المرأة وقضاياها والمرأة العربية تقف موقف المتفرج وكأن الأمر لا يعنيها وما قام به قاسم أمين على سبيل المثال من خلال كتابه تحرير المرأة الصادر عام 1899م وكتاب المرأة الجديد الصادر سنة 1900م يعتبر بحق بداية في "فضاء السعي إلى تحرير المرأة من كثير من العادات والتقاليد والقيم التي أحكمت حولها وقامت بمصادرة حقوقها[2] وقد كان هذا مع بداية ما عرف بالنهضة العربية، وهذا لا يعني أو لا يعدم وجود أصوات نسائية مشهود لهن عربيا فمن تاريخ الأدب النسائي العربي برزت العديدات لكنهن في فن الشعر ونذكر منهن: ليلى العفيفية، الخرنق، بنت بدر، ريطة بنت عاصم، صفية بنت ثعلبة وأشهرهن الخنساء تماضر بنت عمرو، ليلى الأخيلية، ولادة بنت المستكفي...

1 عبد العاطي كيوان، أدب الجسد، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2003، ص13.

2 حسن مناصرة، مرجع سابق، ص91.

ورغم أن العالم العربي بدأ يطرق موضوع الأدب النسوي بشيء من الراحة بعد أن كان أقرب إلى المحرم إلا أنه لا يزال حديث النشأة وقليل التناول في وطن مازالت المرأة تمنع فيه من قيادة السيارة، (المملكة العربية السعودية) ويوعز هذا الأمر للاستخفاف الذي يطال هذا الموضوع ثم إلى تقصير النقاد في تناوله، وربما غياب مرجعية واضحة لكتابة نسوية في العالم العربي وما هناك لا يربو أن يتعدى ومضات تضيء بين الفينة والأخرى. ومع هذه القلة إلا أن رفض النظرة الدونية للمرأة وتفضيل الذكور في المجتمع العربي هو شعار كتاباتهن هذه الكتابات التي جاءت شرسة وغير مهادنة، بل وغير آبهة ولا خائفة في مجتمع الإقصاء والتغييب، مارست المرأة العربية وتحديدا الروائية العربية التحرر والتمرد على ما هو قائم، كما مارست فعل التحدي ضد ما تعرضت له من تعسف نفسي واجتماعي بوصفها أنثى والواضح أن هذه الثقافة الإقصائية تولدت في نفسية المرأة وجعلتها" ترى نفسها على أنها جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى [1] بل وتخطت كل الخطوط الحمراء إلى التمرد على كل الثوابت المحرمة فتحرشت بالقدسي ونبشت في القيم وشككت في المعتقد وولجت عالم الخطيئة دون أن تقرأ العواقب أحيانا.

ولما كانت الرواية أرفع مثل للاتصال المتبادل اكتشفه الإنسان وهي منذ نشأتها تحاول أن تحل محل الفنون الأدبية جميعا وأن تستمد خصائص كل منها مما يزيدها عمقا وقدرة على استيعاب خصائص الفنون الأخرى[2] وجدنا سيلا من الروائيات العربيات المعاصرات خاصة، يلجأن أحيانا إلى اختيار العناوين المباشرة ربما لتكون مفتاحا واضحا للدخول إلى السرديات والمواقف الانفعالية عندها كما هو حال الروائية سحر خليفة في عناوين روايتها "لم نعد جواري لكم" أو رجاء أبو غزالة في رواية امرأة خارج الحصار أو صوفيا عبد الله حين كتبت لعنة الجسد وغيرهن كثيرات...

1 عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص34.
2 إلبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، مكتبة الفكر بيروت، لبنان، (ب س)، ص06.

أما أخريات فأحدثن زوبعة كانت أو تجلت من خلال ردود أفعال قوية انبعثت من أوساط النقاد إزاء رواياتهن واللائي طرحن فكرة غير مألوفة في العالم العربي تتمثل في حرية تصرف المرأة بجسدها وقد جسد هذه الفكرة الروائية اللبنانية –ودون منازع– ليلى بعلبكي التي ذاع صيتها وفتحت المجال أمام روائيات عربيات كثيرات شكلن مرحلة جديدة لا وجود فيها للتابوهات والمحرمات ومقص الرقيب والكتابة بين السطور، وشعارهن لقد ولى زمن الخوف، فكان أن تأسس الإبداع النسائي كلون من الكتابة الخاصة، ربما قصد به شيء من البوح والمكاشفة تحكي فيه المرأة عن جسدها وشبقها، إذ تخبر ذلك عن الرجل، الذي يصف الشيء من خارجه[1] فهي وإن كتبت عن نفسها فهي تكتب للجماعة التي تعيش فيها، ففي نصوص نوال السعداوي ورنا الخطيب وغادة السمان ومليكة نجيب وربيعة ريحان وعائشة موقيظ... نلمس هذه اللغة الأدبية التي بدأت تميل إلى البوح الداخلي المتحرر من جماليات وأحكام الرجل. ومع مرور الوقت شكلت الرواية –بوصفها نوعا أدبيا– عنوان تحرر المرأة مع بداية العصر الحديث في الأدب العربي بعد ردهة من الإرتهان للرجل، فكان من اليمن سلوى الصرحي ورمزية الأرياني ومن سوريا حنان درويش وكوليت خوري من الإمارات سلمى مطر سيف ومن البحرين فوزية رشيد من تونس تافلة ذهب ومن الأردن سهير سلطة ومن الكويت ليلى العثمان أما ليبيا فمثلتها نادرة العويني أما قطر فنورة السعيد وفي السعودية نجد رجاء العالم ومن فلسطين الحبيبة ليانه بدر وفي لبنان حنان الشيخ والبعلبكي أما مصر فلا يمكن الإحاطة بهن ويكفي أن نقول هدى بركات أو نوال السعداوي وهذه الجولة عبر الوطن العربي لا تعني بالضرورة الكم الوحيد الذي أنجبه هذا الوطن وإنما من باب التمثيل ليس إلا. ومن باب الوطن العربي نلجأ إلى الوطن الأم إلى الجزائر لنتقصى أخبار روائياتنا وحال الفن الروائي معهن.

---

1 عبد العاطي كيوان، مرجع سابق، ص17.

**2.4/السرد النسائي في الجزائر:**

المتتبع للوضع الاجتماعي الجزائري عبر التاريخ القريب –لأننا لن نوغل في القديم– والقارئ للرواية الجزائرية عموما والنسائية بخاصة يستوضح جليا وجود فكرة معرفية تطفو بإلحاح وتتزايد من خلال أعمال الطبقة المثقفة التي تتفاعل مع المجتمع باستمرار مفادها أن المرأة في الجزائر مضطهدة اجتماعيا، ولم تتح لها الفرصة لنيل حقوقها الاجتماعية، وضمن هذه الرؤية المجتمعية تتموقع المرأة عندنا في الجزائر فهي من جهة مناضلة وسليلة الثورة التحريرية، خاضت حرب التحرير زوجة وفدائية وقائدة، كانت في مقدمة الصفوف ودافعت عن كرامة بلادها ومن جهة أخرى الواقع يحدثنا بخلاف ذلك وكل ما يقال عن المرأة لا يتعدى أن يكون لغة منابر، وفي ظل بحثنا عن الذات الإنسانية المسلوبة راحت المرأة الجزائرية تشق طريقها مقتحمة عالم الكتابة الشاسع المتعدد لتثبت نفسها وتفضح إشكالية المركزية الذكورية وهامش المرأة، ومع ذلك الكثير من الكاتبات العربيات –بصفة عامة– يسترضين الثقافة الأبوية بمحاكاتهن للقيم الذكورية في الكتابة وهذا واقع أديبات الجزائر لذا ينصحهن الغدامي بلغة فحولية "وعلى المرأة أن تمضي بوعي إلى تأنيث اللغة[1] وإلا عدت تسمية الأدب النسوي مجرد وصف لا تصنيف لأن المعايير النقدية بعينها لا يمكن أن تميز من خلال الكتابة كمصطلح بين ما هو نسائي ورجالي والمبدعة هي التي يمكن لها أن تستجلي جنس المؤلف من خلال اللغة وإلا اختفى هذا الفارق الجنسي لأن مسألة الخصوصية النسائية حتمية تثبتها النصوص مثل هذه الخصوصية في كتابة المرأة الروائية والتي تستمد مقوماتها من خصوصية تركيبة الأنثى النفسية ووضعها الاجتماعي وأفقها الوجودي[2] وهذا هو التحول من الهامش إلى المركز والذي أحدثته الروائية آسيا جبار ،التي يعتبرها الكثير من الدارسين أولى كاتبات الجزائر بكتاباتها التي تسعى إلى تطوير وضع المرأة الجزائرية، فحاربت التقاليد البالية والصمت المطبق على نفس المرأة وروايتها "نافذي الصبر" الصادرة

1 عبد الله الغدامي، مرجع سابق، ص181.

2 بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009، ص123.

سنة 1958 تتمحور أحداثها حول السلطة التي يفرضها المجتمع ضد المرأة. كما قامت بتشريح وضع المرأة الجزائرية في منطقتها بتيبازة فكتبت عن نساء جبل شنوة، ومع ذلك هي كتابة تتسم أو رافقها عدم التشجيع واللامبالاة بزعزعة ثقة الكاتب مما يجعله يخشى الكتابة ويخشى مواجهة الآخر خوفا من الرفض وعدم القبول، حتى أن كثيرا من الكاتبات اضطررن للكتابة بأسماء مستعارة.

وبالعودة لبروز الرواية النسائية الجزائرية فالحال يستقيم مثله مثل الرواية الرجالية إذ كان اللسان الفرنسي هو السباق للتعبير عن المرأة الجزائرية ففي حين كان الصراع يحتدم بين الطاوس عمروش، آسيا جبار وليلى صبار مليكة مقدم بالفرنسية. الرواية باللغة العربية تم وأدها بأن غيب الموت اسما كان سيكون له دوره في الجزائر والوطن العربي ونعني به الأديبة زليخة السعودي (1943–1972) وهو تقريبا ذات العام الذي طالعتنا فيه الأديبة زهور ونيسي بروايتها "من يوميات مدرسة حرة" والصادرة في عام 1973، والتي يمكن أن تعد أول رواية جزائرية نسائية مكتوبة بالعربية، إذ نشأت الكتابة النسائية في مطلع السبعينات من القرن الماضي[1] وارتبطت ارتباطا وثيقا بالوضع الثقافي للبلاد وتوجهها السياسي الذي كان قبلته المعسكر الشرقي فتم تغذية مفهوم الاشتراكية بالقدر الذي يتناسب وسياسة دولة ما بعد الاستقلال، ثم خبت الرواية في الجزائر لعقد من الزمن أو يزيد دون أن نعدم وجود أسماء بعد الفنية والأخرى: سامية المرزوقي– جميلة زنير –زينب الأعوج– ياسمينة صالح... إلى بداية التسعينات وبروز رواية أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد سنة 1993 ونهاية التسعينات برواية مزاح مراهقة سنة 1998 لفضيلة الفاروق، وهما الاسمان اللذان ستنصب عليهما دراستنا التطبيقية المتمثلة في إبراز بعضا من تجليات الحداثة السردية من خلال روايات كل منهما.

1 أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعارض، منشورات الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص09.

# الفصل الثاني:

## حداثة المتن الحكائي عند فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي (المستوى الفكري والموضوعاتي)

لقد قام روائيو الرواية الحديثة أو الرواية الحداثية بقراءة واقعهم ليس إلا. إذ أن مواضيع الرواية التقليدية هي نفسها تقريبا مواضيع الرواية الجديدة، لكن كل بحسب واقعه وكل بطريقته الخاصة، وربما كانت هذه الأخيرة هي نقطة الاختلاف والتميز. وروائيو الجزائر سايروا واقعهم. فكانوا مع البناء والتشييد في ظل الأحادية وهيمنة الفكر الاشتراكي مع جزائر الاستقلال، وكانوا في نقطة الانطلاق والتحول مع أحداث أكتوبر 1988 والفكر التعددي، وكانوا خير شاهد على أحداث أو فترة العشرية السوداء، كما أنهم اليوم يشهدون نهاية آمال الفرد وانكساره وانهيار القيم وتبددها مع تحول كل ممنوع إلى مباح. ومن أبرز الأسماء التي رسمت حضورها في المشهد الثقافي الجزائري وعلي صعيد الرواية تحديدا– كموضوع نحن بصدد الحديث عنه– نذكر على سبيل المثال|: واسيني الأعرج، محمد ساري، إبراهيم سعدي، محمد مفلاح، رشيد بوجدرة، الحبيب السايح... وغيرهم ، مع اختلاف آراء النقاد.

ولم يقتصر الأمر على الصوت الذكوري إذ كانت الروائية الجزائرية حاضرة بصوتها النسوي الحاد الصادح، ودون أن نبخس أيا كان حقه، إلا أن أسماء بعينها على شهرتها ذاع سيطها تأتي في الريادة ومن هذه الأسماء ودون منازع الروائية أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق. واللتان شكلتا علامة فارقة في تاريخ الرواية الجزائرية وعلامة إبداعية خاصة.

فلئن كانت أحلام مستغانمي الروائية العربية الأولى مقروئية ومبيعا فإن فضيلة الفاروق من أكثر الروائيات العربيات جرأة في فضح وقول المستور.

فحققتا شهرة منقطعة النظير وأثارتا جدلا وضجة إعلامية كبيرة بتناول مواضيع تضرب في عمق هذا المجتمع. لقد تحدثت الروائيتان عن كل شيء وبدون حواجز عن الوطن تحدثتا، والجنس، والدين، والسياسة والأخلاق والحب... وهذا ليس بجديد لكن الجديد هو خروج الكاتبتين عن قوالب الايديولوجيا

التقليدية التي كثيرا ما كبلت أعمال الروائيين الجزائيين الذين سايروا وعبروا عن سياسة الدولة وأزماتها وطموحات شعبها لكن بلسان ساستها وما يشتهون. فكانت أعمالهم بنظرة أحادية ضيقة.

إذن يأتي هذا الفصل ليترجم لأهم التيمات التي تناولتها الروائيتان، عن أشد اللحظات توترا في الرواية الجزائرية– كل بطريقتها– وقاربتا الواقع حتى التماس، كما قيدتا الوقائع التاريخية التي تم توظيفها في الروايات– التي سنأتي عليها– وما ذلك بغريب. فالروائي الجزائري باعتباره مثقفا يشكل حلقة من حلقات التعبير عن الوضع الجزائري الراهن ويتطلع دائما إلى لعب دور معرفي في ظل واقع أوضاعه تتسم بالتأزم.

والمحصلة أن الروائيتين قالتا الجزائر تاريخا وسياسة ودينا وعادات وتقاليد...، وسوقتا لفكر جزائري حداثي وبطرق مختلفة أثارت وتثير انتباه القراء والنقاد من زوايا مختلفة.

وبعيدا عن متاهات تعريف الرواية وهل الرواية موجودة في الفكر العربي قديما؟ وهل هو أدب نسائي أو نسوي؟ وما إلى ذلك من المواضيع التي أسالت الحبر الكبير والتي قد يتخذها بعضا منا كمدخل أو تمهيد لولوج عالم موضوعه. سأتوجه رأسا إلى كنه موضوعي رغم أنني حينا على حين قد أعرج على هذه التساؤلات لكن دون تعمق لكوني أراها هامشية ولا تخدمني كثيرا. فأقول بأن الكتابة النسوية أسهمت في تنويع التيمات وتطوير المتون الحكائية لما للأنثى من خصوصيات تستطيع بها الولوج إلى المناطق الخفية المعتمة وكشف غطائها ونبش دفينها الخفي قصد إجلاء الوقائع والأشياء وإظهار تلك الدهاليز المسكوت عنها، إذا يتشكل أي نص سردي أو حكائي من "مادة حكائية" و"طريقة للحكي" كما غدا ذلك معروفا ومتداولا نتيجة التطور الذي حققته السرديات.[1]

ونحن في هذا الفصل التطبيقي الأول سنركز على المادة الحكائية الموظفة عند كل من فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي وشكلت ومضة حداثية في الطرح والمادة الحكائية نقصد بها المتن الحكائي وهو

1 سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 125.

برأي توماشفسكي "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل"..[1] ويعرف في اللغة الأجنبية بـ: (Fable). فالسرد الحداثي جاء استجابة لضرورة عصرية أملتها الظروف. فكان للمادة الحكائية أن ترتقي وتضاهي المعاصرة خلاف ما كانت عليه الصورة الحكائية التقليدية ذات النسق الاجتماعي المنسجم العلاقات الواضح الأبعاد. أما المادة الحكائية الحداثية فتفتقر إلى القيم، ولا توقر أحدا في أيديولوجيتها كثيرة المصادر ومتنوعة أو دائمة التساؤل. وعليه شكلت التيمات أو المواضيع اللبنة الأولى للعملية السردية والتي لا يمكن حصرها في المستوى التقني بأي حال من الأحوال. "فالتفاعل النصي يتحقق في أغلب الأحيان من خلال المادة أو الموضوع".[2]

والرواية الجزائرية باعتبارها نصا شأنها في ذلك شأن أي نص كيفما كان جنسه ونوعه تتفاعل مع مختلف النصوص والمواضيع على اخلاف طبيعتها انطلاقا من تفاعلها مع واقعها. وجدناها تخوض في زئبقية وتلون شتى المواضيع التي تعنى بالواقع وبخاصة ما تعلق منه بالأنثى، ونحن نعلم أن "الرواية لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة وأصولها غائمة ومثار جدل وموضوعاتها قد تتطور مع الزمن ولا حدود لتعدد وتغير طريقتها ونبرتها".[3] فبماذا تكلمت فضيلة الفاروق وبأي نبرة نبست؟

## 1. المتن الحكائي عند فضيلة الفاروق

ليست كل الروايات ولا الروائيين على درجة واحدة من النجاح والمقروئية والتقبل، فكثير من الروائيين لم يستطيع التكيف مع التغيرات الحاصلة في الواقع. فتوقف في منتصف حياته أو بداياتها– نعني الحياة العملية– وهذا ما لا نراه مع فضيلة الفاروق ورواياتها التي ما فتئت تحقق صدى أو أصداء تتعالى وتتزايد يوما بعد يوم في الوطن العربي برمته، ثم أن نسبة نجاح العمل هو بمقدار تغلغل الفكرة فيه وتحريكه وإحيائه

1 مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر ط1، 2002، ص 23.
2 سعيد يقطين ، مرجع سابق، ص 182.
3 بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص 10.

فكل كلمة أو نقطة تساهم مباشرة في هذا النجاح. وهذا ما سعت إليه فضيلة الفاروق من خلال رواياتها الأربع.

## 2. قراءة في روايات فضيلة الفارق.

أعمال فضيلة الفاروق الروائية معدودة فهي ليست من المكثرين الذين يجمعون الغث والسمين وهي إلى ذلك – على قلة كتاباتها– تبحث عن أشكال روائية جديدة ذات قوة استيعابية كبيرة في فهم علاقاتنا بواقعنا وبوعينا قصد اكتشافه وتطويعه وفضيلة الفاروق وفية للمنحى "الذي اتخذته الرواية من توجه نحو الواقع والتعمق في فهمه وتجلية أزماته... كتعبير عن نوع من الصرامة الكلية في الكشف عن أنفسنا والتخلص من النفاق الاجتماعي والديني وتسمية الأشياء بأسمائها.[1] وهو الخط أو المنحنى الذي لم تحد عنه والتزمت به في كل من:

### 1.2/ مزاج مراهقة

باكورة أعمالها تعالج إشكالات عدة من وحي الواقع والمجتمع الجزائري أبرزها: الهوية، الحجاب، الذكورة، العادات، الجنس...إلا أن الموضوع المركزي يبدو أنه "الحب" أين تتمرد الأنثى على الآخر الذي يريد مصادرة أحلامها. فمن قلب الأوراس بمدينة أريس تنطلق البطلة "لويزا والي" نحو رحاب الجامعة، فتغادر تلك الطفولة التي تستذكرها بمرارة ووطأة المجتمع الذكوري الشاوي الذي يتفنن في قمع الأنثى. إلى حيث الطموح ومع هذا الطموح تأتي صدمة الإرهاب والموت والحب. تقع في حب رجلين الأب "يوسف عبد الجليل، والابن توفيق عبد الجليل" وهو ما يعبر عن سلوك ذي طابع مزاجي متقلب تشرحه البطلة بكل تناقضاته. خاصة إذا كان صادرا من مراهقة وهي فترة عمرية حساسة جدا يتوقع منها شتى أنواع الأفعال.

1 آمنة بلعلى، المتحيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2006، ص 57.

تنتهي حينما تستقر رصاصة الارهاب في جسد يوسف عبد الجليل الأب الذي ينقل إلى مصر للعلاج، بينما يغادر الابن "توفيق إلى فرنسا. وتعود "لويزا" إلى آريس وقد عادت إلى جادة صوابها ناضجة لا مراهقة.

**2.2/ تاء الخجل**

تعالج هذه الرواية موضوعا مركزيا واضحا هو الإرهاب أو سنوات العشرية الدموية عبر ظاهرة اغتصاب الفتيات المخطوفات، واتخاذهن زوجات في الجبال وما مورس ضدهن من وحشية إرهابية الى صمت وتنكر العائلة لهن. يضاف الى هذا تواطؤ الدولة والقانون في إيجاد حلول عادلة لقضيتهن، مما دفع بهن الى الانتحار أو ممارسة البغاء أو الانتهاء بفواجع كالجنون وفقدان العقل. تخلى عنهن الجميع حتى أقرب المقربين لهن عائلاتهن حضنهن أولياءهن لا لشيء سوى لأنهن وصمات وبصمات عار لا ضحايا إرهاب. وقد شاركت البطلةً خالدة هؤلاء الفتيات معاناتهن كصحفية اصطفت وتخندقت الى جانب الإنساني ضد المجتمع الذي لا هم له سوى التشهير بمآسي الآخر ودون تقديم ليد المساعدة.

**3.2/اكتشاف الشهوة**

تنقل الفاروق عبر صوت بطلتها "باني" المعاناة التي تنجم جراء علاقات الزواج غير المتكافئ أو لنقل الزواج القسري الذي يحول حياة المرأة بخاصة إلى جحيم مما يدفعها أحيانا إلى الانغماس في علاقات مشبوهة علها تجد أنوثتها التي فقدتها حتى مع زوجها الذي يعاملها كعاهرة ويغتصبها إذ يبتغي علاقات جنسية غريبة وغير شرعية وهي بذلك تريد إيصال رسالة إلى العالم الذكوري تطلب من خلاله حسن قراءة وتفهم العالم النسائي. ثم تتعمق في هذا البعد النفسي والاجتماعي والعاطفي للمرأة التي لا يعار لها أدنى الاهتمام جنسيا فتقبر فيها الأنثوية والغريزة تحت ذرائع العادات وحفظ الشرف والحشمة...إلخ.

إذن هي قضية إنسانية فهمها يحتاج إلى فهم هذه النفس الأنثوية وجهلها يؤدي إلى اختلالات في الأسر والعلاقات الزوجية.

**4.2/أقاليم الخوف**

في هذه الرواية نقلتنا فضيلة الفاروق خارج إطار الحدود الجزائرية بين مدينة القلب "قسنطينة" ومسقط الرأس "آريس" إلى الوطن العربي الشاسع إلى الشرق الأوسط، كبؤرة توتر شديدة تتقاذفها الصراعات السياسية والتناحرات الطائفية، فمررت بذكاء فكرة الأديان والتعايش الحضاري بينها من خلال البطلة "مارغريت" ذات الأصول الفلسطينية والمتزوجة من مسلم هو "إياد''. وأشارت إلى المشروع الأمريكي الرامي إلى فرض هيمنته على كل الشعوب العربية الشرق أوسطية. وفضحت القرارات العربية العرجاء الجوفاء. فإذا هي رواية ثرة لامست فيها مواضع جد حساسة سنأتي عليها لاحقا.

هذه أهم الإصدارات الروائية لفضيلة الفاروق إلى جانب مجموعة قصصية بعنوان لحظة لاختلاس الحب. وقد صدر لها مؤخرا ديوان شعر. وهذا أبان الكم المعرفي المتلون والمتعدد عندها. وكروائية أبانت عن تداخل المحكيات وتنويعها وملامستها للخاص والعام على حد سواء. وهي استراتيجية في الكتابة تتوخى البحث عن المعادل الموضوعي والذاتي في آن واحد وربما هذا قد يتهدد الكاتبة في فنية نصوصها ونعني به ذهابها مباشرة في تسمية الأشياء بمسمياتها المتداولة دون مواربة وهذا سر جاذبية فضيلة الفاروق ولعله مبدأ حداثي "فالروائي الحداثي يفترض فيه أن يكون جزءا من حركة مجتمعة ولابد أن يقوم بطرح الأسئلة الصحيحة من خلال لفت النظر إلى المشكلات الأكثر أهمية مع الحرص على الابتعاد عن التفاؤل الأبله والبطولات الوهمية التي من شأنها إضعاف العمل الروائي فالحداثة الحقيقية تفترض التصاقا بالناس وإحساسا بمعاناتهم من خلال وعي العصر".[1]

1 رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص 199.

### 3. التيمات عند فضيلة الفاروق

أولى معاناة فضيلة الفاروق –من منطلق أنها أنثى– وقد كان بارزا في رواياتها كان مع الآخر وتحت رعاية السلطة الأبوية أو ما يعرف بالبطرياركية، ومعاناة المرأة المثقفة بلا شك سيترجم بتمرد فكري، وعليه ستكون الذكورة أولى التيمات البارزة في أعمالها الروائية.

### 1.3/الذكورة

الكتابة هي البوح والبحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي والمرأة في كتاباتها تخفي وراءها قضية. وقضية فضيلة الفاروق فيه من الوجع الحقيقي ما يرى وما لا يرى. وجعها في أن يحسن هذا المجتمع العربي التعامل مع المرأة باحترامها لا تقديسها. لقد حولت فضيلة الفاروق إبداعها الروائي إلى قضية تعالج من خلالها اضطهاد المرأة من طرف الرجل والمجتمع، وسبل الخلاص من هذا. لأمد طويل مورس على الأنثى شيء من العنف السلطوي فرضته قوانين قهرية سلمت بها الحضارات والشعوب المختلفة. إنها التنشئة والتربية الأولى التي روضت بها الأنثى منذ الصغر إذ تعد إعدادا فطريا لخدمة الرجل فتجد نفسها مجبرة على الامتثال والخضوع، إنه الوعي الجماعي الفاسد هذا الذي كان للكاتبة والروائية فضيلة الفاروق الجرأة في تعريته. والبداية ستكون من روايتها "تاء الخجل" كخير نموذج يصور وضع المرأة وقمع الرجل أو الذكر لحريتها من خلال حضور السلطة الأبوية الظالمة داخل الأسرة والمجتمع. وهو ما يطلق عليه بالمركزية الذكورية أين تحصر وظائف المرأة في خدمة الرجل وامتاعه وهذا تحت رعاية ومباركة الأعراف والتقاليد على اعتبار أن "الذكر المصدر الرئيسي للسلطة في المجتمع وفي كل الأحوال فالرجل هو القياس الطبيعي لكل شيء وهو الذي ينشئ النظام الاجتماعي.[1] فالذكر هو المحرك والمسير.

1 فرانسواز إيريتيه، ذكورة وأنوثة فكرة الاختلاف، تر كاميليا صيحي، الهيئة المصرية العامة للكتابة، مصر، 2003، ص 205.

في "تاء الخجل" تحس البطلة الساردة "خالدة" بعمق معاناة المرأة مع هذا المجتمع الأبوي، معاناة ضاربة في العمق والجذور تمتد إلى الأزل منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ أقدم من هذا كل شيء عني كان تاء للخجل.[1]

إذن منذ القدم والمجتمع الذكوري يسعى إلى إذلال المرأة وتعميق الدونية تجاهها وما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا! فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث. [2] تاء تأنيث ترزح تحت الإذلال إلى حد الخجل. هذا ما ترد به بطلة رواية مزاج مراهقة "لويزا دالي"

إن صرخات ودخول بطلات روايات فضيلة الفاروق في صراع مع المجتمع الذكوري لا يتأتى من الفراغ بقدر ما هو صرخة إنسان يطالب برفع الظلم والجور عنه. والذي طالما تغنى به المجتمع العربي على حد القول لا الفعل فالإسلام جاء ليحرر المرأة من سلوكيات المجتمع الجاهلي وجعلها رفيقة الدرب والنصف المكمل للرجل فإذا بها تقع في وأد جديد وهو الوأد المعنوي بعد أن كان وأدا جسديا، وهذا كل ما تغير!!

وتلتحق "باني" بطلة رواية اكتشاف الشهوة بكل من" لويزا وخالدة" وتضم صوتها إليهن فتقول "كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيا".[3] وهو أمر مشروع مادامت الأنوثة مرتبطة أصلا بالطبيعة البيولوجية التي جعلت منها الضعيفة والناقصة وقد ولدت من ضلع أعوج وليست قوامة كالرجل فهي إذا الهامش وهي الامتداد للرجل. حينها ترى الأنثى في أنوثتها عجزا ونقصا يوصلها إلى حد محاولة مسح علامات الأنوثة عن جسدها كسمة جمالية مميزة وكردة فعل لإذلال الرجل "فلويزا" أخذت مقصا وجلست أمام المرآة وقصصت شعري".[4] بل وكثيرا ما كان سعيدة منتشية وسط فتيات الحي الجامعي الذي تقطن به وهن يعتبرنها ذكرا

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياش الريس للكتب والنشر، لبنان، ط2، 2006، ص11.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2006، ص 15.
3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 83.

"أغلب فتيات الجناح الذي أقطن فيه يعتبرنني رجل الجناح، حتى أن "سهى" الطالبة الفلسطينية المقيمة في ذات الجناح معنا تناديني (حسن صبي) وأنا أستلذ الاسم".[1]

إن رضوخ المرأة واستسلامها لسلطة الذكر هو من ولد فيها فكرة الدونية الذهنية والقناعة تؤدي بدورها إلى فقدان المرأة للثقة بنفسها مهنيا، مما يولد لديها عقدة انعدام الكفاءة الاجتماعية.[2] وربما كان هذا عاملا لتثبيط عزيمتها والحد من قدراتها الفكرية إلى درجة أنها ترغب في أن تكون رجلا علها ترتقى إلى مستواه العقلي.

وغير بعيد تأتي روايتها الأخيرة أقاليم الخوف لكن ليس بالشكل الحاد الذي كانت عليه في رواياتها الثلاثة الأولى لتقول البطلة "مارغريت" للمجتمع الذكوري هذه حقيقتكم وهذا وجهكم الأصلي تمارسون القمع على المرأة الضعيفة ولا تستطيعون فعل شيء أمام إسرائيل الصغيرة "إسرائيل هذا البعبع الذي يخيف العرب جميعهم من الخليج إلى المحيط، وبالنسبة لي لم تكن أكثر من الإبرة التي يخاف منها الأطفال". [3]

هي ردة فعل أنثوية على الذين قهروها باسم الرجولة والذكورية واعتبروها عنصرا هامشيا على المستوى الحياتي وحتى الفكري والإبداعي منه وهي رؤية تدرس "أدب المرأة بل كل ما يصدر عنها ضمن لائحة العناية بالمهمشين والكائنات من الدرجة الثانية"[4] وهذه الفكرة غدت كمسلمة آمن بها الداني والقاصي حتى والمرأة تحقق نجاحا وفي منحى تصاعدي ينظر إلى هذا النجاح من باب الاستغراب فهذا أحد سكان قريتها "آريس" يؤنب ابنه الذكر الراسب في شهادة التعليم المتوسط فيقارنه بالبطلة (خالدة) التي نجحت بتفوق "إنها بنت ونجحت وأنت رجل ورسبت". [5]

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 135.
2 مصطفى حجازي، التخلق الاجتماعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط9، 2005، ص 212.
3 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2010، ص 34.
4 بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 2012، ص 87.
5 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص11.

معاناة الأنثى تبدأ من الصغر في فضاء العائلة والأقارب وصولا إلى العائلة الجديدة متمثلة في الحياة الزوجية، وأمام عجزها في صد قساوة الرجل تحاول الهرب من أنوثتها " لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي"[1] وهو هروب لا يفسر إلا بمحاولة تغيير أوضاعها وتحقيق طموحاتها التي كثيرا ما انكسرت أمام مواقف المجتمع الذي تبرم لها منذ وجودها "فهي تستقبل حين تولد بالتذمر والتبرم والضيق، إذا لم تستقبل بالرفض الصريح، وهي توضع كطفلة في مرتبة ثانوية أو هامشية بالنسبة للصبي".[2]

هذه المرتبة الهامشية تتجسد يوم الجمعة بعد الصلاة كتقليد في عائلة آل مقران، تقليد طالما كرهته خالدة وعبرت عنه بأنه " يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية"[3] لأنهم أي الرجال يتناولون الغداء بعد صلاة الجمعة والنساء ينتظرن دورهن بعد انتهائهم! وهي تقاليد تغرس في المرأة إيمانا بأن الرجل أعلى درجة منها ولا سبيل إلى كسر هذه التقاليد أو تجاوزها. وربما طالت هذه السلطة الذكورية حتى الرجال فوالد "خالدة" عبد الحفيظ وجد نفسه –رغم حبه لزوجته وابنته الوحيدة– أمام أعراف الرجال يتزوج مرة ثانية لإنجاب الذكور "وفيما عرفت أنه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالا ذكورا، مادامت أمي غير قادرة على فعل ذلك"[4] وإذا ما كانت المرأة مذكرة أي أنها تلد الذكور فإنها ستغدو محترمة بمكانة مرموقة وكلمة مسموعة خلاف التي تلد الإناث. فالمرأة تؤدي وظيفة محددة اختارها المجتمع هي المحافظة على النسل وتتحول إلى أداة إنتاج البشر، لها جسد لا تشعر به إلا من خلال الآخر. [5] وهذا الآخر هو الذكر الذي تلحق به الأنثى وإذا حدث وأن انفصلت عنه فهي في منظور المجتمع عاهرة "كيف ستعيشين مطلقة وسط الرعاع، غدا سترين الرجال كيف سيتحرشون بك، وكيف ستحاك حولك الحكايات وكيف ستصبحين عاهرة". [6]

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.
2 مصطفى حجازي، مرجع سابق، ص 204.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 24.
4 المصدر نفسه، ص 20.
5 الشريف حبيلة، الرواية والعنف، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 198.
6 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 89.

هذا ما اصطدمت به "باني" وقالته لها أختها "شاهي" بعدما تطلقت من مود وعادت إلى قسنطينة حيث قبضة الرجل وجدرانه المغلقة وأي انفلات من القيم والأخلاق.

ومع كل هذا الإطباق والحضر والقمع إلا أن المرأة سرعان ما تعود إلى طبيعتها البيولوجية وترتمي في أحضان الرجل بعد أن تتحرر كلية منه "فتعود لتملأ الفراغ برجل يختصر كل القضايا والمبادئ والأوطان ويغني عن كل نشاط إنتاجي اجتماعي"[1] فتغدو الحرية التي تنشدها هي أول من يطيح بها وتتنازل عنها لصالح الرجل.

هذه الصورة التي رسمناها للذكورة في روايات فضيلة الفاروق على قتامتها كانت تقريبا في الأسرة والمقربين وبعضا من رجال الدين أو الذين يتسترون وراءه. لأننا نجدها تتغير في لحظات الحب مع الحبيب والصديق فيوسف عبد الجليل "رجل رفيع الذوق بدون عقد يحب كل الناس"[2] وقد تتغير حتى مع الأب في لحظات العجز أو الضعف ليبقى الرجل بالنسبة للمرأة مصدر وحي وإلهام يفجر طاقاتها ويبعث أمل الحياة فيها تقول لويز عن والدها "هكذا أبي...مثل أولئك الآباء الطيبين الذين أقرأ عنهم في القصص والروايات... هكذا الآباء إذن يحضرون في اللحظة التي نظن فيها أننا فقدنا كل شيء".[3]

محصلة ما سبق يبرز أن وضعية المرأة الدونية في المجتمع لم تكن وليدة الصدفة، بل هي تراكمات لاعتبارات اجتماعية خاطئة توارثتها الأجيال عبر التاريخ والحضارات المختلفة. فكونت فكرة خاطئة عن المرأة على حساب الرجل لأن "الخوف من الرجل هو الدرس الأول الذي تلقنه العائلات لبناتنا"[4] وهو ما مهد له الطريق لإحكام قبضته وإعمال سلطته، وهي نتيجة كذلك لقراءات وتأويلات شارك فيها حتى الخطاب

1 عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1980، ص 10.
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 84.
3 المصدر نفسه، ص 57.
4 المصدر نفسه، ص 136.

الديني. فتولد عن هذا تمرد هو في الحقيقة مجرد ردة فعل طبيعية استعملتها المرأة من أجل مجابهة غطرسة الرجل وإذلاله لها، علها في هذا التمرد تجد ذاتها المكبلة. فكيف تمردت الفاروق في رواياتها؟

### 2.3/التمرد والرفض

تكتب فضيلة الفاروق الرواية المتمردة وتشق المحظور من خلال الحديث وبجرأة عن مواضيع قيل عنها بأنها من الثالوث المحرم أو الممنوع أو ما يعرف حداثيا بالمسكوت عنه كالجسد، الدين، الإرهاب، الأنثى المقموعة، الجنس، ... وهي موضوعات صادمة للمتلقي منذ الوهلة الأولى تحمل في طياتها صرخات الرفض وربما جاز لنا أن نقول بأن رواياتها "مباشرة محيرة وعدائية في صيغتها، تريد انتهاك شعور القارئ وانتزاعه من دوره المألوف في المشاهدة. [1]

وهي إلى ذلك لمسة خاصة تألقت بها دون غيرها من الكاتبات أو الروائيات الجزائريات اللائي لم يستطعن عبور الخطوط الحمراء التي فرضها المجتمع في شتى المجالات، وعبرتها فضيلة الفاروق " وعبرت عن كل شيء في الإنسان بما في ذلك إنسانيته واللاإنسانية التي تحيط به. [2]

فالتمرد فعل طبيعي استعملته المرأة من أجل مجابهة غطرسة الرجل وإذلاله لها، فتحررت من جميع القيود التي تكبلها إلى درجة أن الخيانة قد تتحول إلى فعل مشروع أو مبرر. ففي رواية اكتشاف الشهوة تهرب "باني" من حياتها الزوجية التعيسة مع "مود" لتقع في المحظور رفقة "إيس" وغيره، لكن ما نلحظه هي التبريرات التي تحاول الروائية أن تضفيها على هذه العلاقات المشبوهة "وأنا في الحقيقة كنت أفكر، وكنت أعرف تماما أن في عمقي أنثى من جنس الشيطان، أنثى تريد مني أن أعبث وألهو وأختبر المخابئ التي تكون في داخلي"[3] فالرفض هنا يتحول إلى حالة مرضية ناجمة عن نظرة تشاؤمية نحو الواقع، وفي المقابل

1 ر.م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر جورج سالم، منشورات عويدات، لبنان، ط2، 1989، ص 458.
2 المرجع نفسه، ص 459.
3 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 73.

قد يرقى إلى ثورة فكرية تدل على وعي ثقافي يوظفه الروائي إلى جانب المستضعف للدلالة على عدم المسايرة وهو مظهر صحي.

ومن أهم القضايا التي تمردت عليها الفاروق الأنوثة، فما التشبه بالذكر إلا حركة انتقام من هويتها التي تعاني التميز. وهذا ما أجبرها على الإقدام على قول "لم أكن فتاة مسالمة، كانت رغبتي الأولى أن أصبح صبيا وقد آلمني فشلي في اقناع الله برغبتي تلك ولذلك تحولت لكائن لا أنثى ولا ذكر".[1] فالمرأة تمارس التحدي ضد القوي التي لا يمكن أن تهزمها وهي بذلك تعكس الأذى النفسي والاجتماعي الذي تعرضت له، إنه البوح بهموم المرأة ضد سلطة الذكورة القمعية، فما التمرد إلى صرخة اضطهاد ومحاولة تجاوز الخضوع والدونية في تركيبة العلاقات الاجتماعية التي هندسها الذكر لصالحه في مقابل عنصر سلبي ضعيف.

فالبطلة "باني" ترفض أنوثتها بسبب التمايز الحاصل بين الرجل والمرأة ما جعلها تحلم وتسعى للانفصال عن هذه الأنوثة الضعيفة والتحول إلى صبي ورجل قوي. هذا الرفض الذي آلمها إلى حد أنها ترفض بروز علامات البلوغ في جسدها "الدم كان أحمر قانيا، الجرح كان في الموضع الذي أخجل منه"[2] ثم تقول "في الثالثة عشر تماما اكتشفت أن أحلامي تتعثر ببروز نهدين صغيرين لي"[3] ومثل هذه الكتابات الملغمة تدخل بنا إلى عوالم الشك في القيم والتحرش بالقدسي في الخلق ومناقشته المواضيع من حيث لا يعتقد كل الناس إلى درجة أن ما اقتضته نواميس الحياة في تدرج جسد المرأة نحو البلوغ يصبح مؤلما إلى هذا الحد. ذلك أن البعض يفرح لهذه المراحل بما أنها تضفي عليه صفات هويته الحقيقية ولأن افتقداها هي منقصة له.

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 14.
2 المصدر نفسه، ص 15.
3 المصدر نفسه، ص 16.

ولا تختلف البطلة "لويزا" في مزاج مراهقة عن "باني" إذ تقول سأكون مجنونة إذا تقبلت جسد الأنثى الغبي الذي يكبلني، لو كنت رجلا لقتلت الوغد"[1] فالإهانة التي طالتها بصفع أحد شبان "الفيس" القائمين على الحملة الانتخابية لها حين اكتشف أنها لم تصوت لصالحهم وهي البنت المحجبة لا ولن تكون هذه الصفعة لولا أنها تحمل جسد الأنثى ولو كانت رجلا لكان لها الرد المناسب. لكن ردها كأنثى اقتصر على تصرف هو في الواقع محاولة نفسية أو متنفس لإبراز تمردها على الرجل برفض الحجاب "لم أجد وسيلة لحرق دمه غير نزع الخمار من على رأسي والإلقاء به في وجهه".[2]

وإذا كان رفض الحجاب تحت دواعي الانتقام والإهانة ومحاولة رد الكيل مكيالين لهذا الشاب الذي صفعها أمام الملأ وأهان أنوثتها، فإن الحجاب الذي هو سترة وصورة الإحتشام عند بعضهم تراه الفاروق خلاف ذلك تضييقا وتكبيلا لحرية المرأة وما هو إلا عجز واختفاء أو تخف وراء هذا الستار وتقول لويزا "كنت أشعر أن السفر إلى الجامعة بذلك الزي التنكري يعني الموت لهذا رفضت وبكيت وصرخت" [3] فإذا الرفض هنا يأتي عن قناعة وعدم إيمان بانه اللباس الذي يلائمها كفتاة جامعية بل اعتبرته الموت بعينه. وهو إلى ذلك رمز للهوان والانكسار بما أنها ارتدته مرغمة أمام إرادة والدها والعائلة الذكورية لآل مقران تقول " ما يزعجني أنني ارتديته خضوعا لقرارهم، دون أي إيمان مني". [4]

لكن السؤال المطروح ما الجديد الذي جاء به هذا التمرد والرفض؟ لا أظن أن الجديد يأتي باللغة التعبيرية أو المصطلحات الفكرية لكن الجديد هو أن المرأة غدت تعرف ذاتها أكثر من غيرها وتخلصت من عقدة النقص بداخلها والتي تولدت من تسلط الرجل عليها ومن تجريدها من حقوقها إلى درجة أنها لا تدرك ولا تعي قيمتها وحسها الإنساني. لذلك عبرت بطريقة مختلفة وبأسلوب شيق عن نفسها وعن هذا الذي

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 55.
2 المصدر نفسه، ص 55.
3 المصدر نفسه، ص 13.
4 المصدر نفسه، ص 22.

صادر فكرها لأمد طويل، قالت ما تجاهله ويجهله بأدوات فنية وصياغة وجودة حاملة لخصوصية المرأة والتي كثيرا ما حملت الرجل إلى الرد وبعنف فتطاحن القلم بالقلم.

وتحت وعاء الكتابة الروائية الذي حمل تمردها حاولت التخلص من الوضع الاجتماعي الذي عانته وحققت رغبتها الفردية في تحقيق ذاتها. فتجرأت إلى حد تسويق الأفكار عن جسدها. فهل استفادت من هذا السلوك أم أن المرأة أساءت إلى نفسها من حيث لا تدري؟

**3.3/الجسد**

تراهن ثقافة الابداع النسائي على الحواس كثيرا وتجعله وعيا محتملا في تلون حركية السرد. "فالحواس هي التي تتلقى الحدث وتخزنه وتثوره مرة ثانية بفعل هاجس المرأة ومخيلتها أثناء الكتابة، حيث أن الحواس هي مصدر اللذة والألم[1] وهذا السلوك لا يقتصر على فضيلة الفاروق إذ "إن تشغيل الحواس أو الامتلاء بها أثناء كتابة المرأة تكاد تكون ظاهرة عامة تشترك فيها جميع الروايات النسائية بطرق مختلفة. [2]

لقد جسد جسدُ المرأة إدراكا حسيا رهيفا عند المرأة فشغل حيزا واهتماما تعاظمت تجاهه الجرأة والتمرد والخروج عن المألوف إذ تم ولوج المباح من القول وغير المباح. إنه البوح الداخلي إنه المحموم إذا هي الذاتية والرغبات الدفينة المسكونة بالانفجار والرفض تحت هذا الجسد الضعيف القوي.

فكان أن شغل الجسد كتيمة موقعا مهما ضمن المتن الروائي عند فضيلة الفاروق رغم انه يندرج ضمن المسكوت عنه ومن الموضوعات المحرمة، إلا أنه أي موضوع الجسد يحظى بمقروئية كبيرة ويشغل مساحة من الابداع وهو إلى هذا مطلوب جماهيريا. إلا أنه في المقابل يجد نقدا فنيا وهذا هو حال المجتمعات التي لم ترسوا بعد على بر الذات الطبيعية البشرية. "فأصبحت الكتابة عن الجسد حرفة رائجة تستقطب

1 الأخضر بن السايح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دار التنوير، الجزائر، (د.ط)، 2012، ص 122.
2 المرجع نفسه، ص 122.

الكتاب والقراء معا في علاقة تبادلية مما حدا ببعض الروائيين إلى الإنكباب على الجسد وتصويره في أدق تفاصيله باعتباره محل جذب للمتلقي وشهرة وربح للمرسل"[1] ما يعني أن كتابة الجسد أحيانا لا تكون لأجل ذاتها كموضوع بل لتحقيق الربح المادي أو الشهرة.

والملاحظ أن الجسد شكل أهم تجليات القضايا الروائية الجديدة وكون الركيزة الأساسية لمعظم الإنتاج الروائي النسوي الجزائري واقترن بالتمرد على المنظومة الاجتماعية القيمية والمركزية الذكورية.

وفضيلة الفاروق استطاعت ابتداع واقع نصي جديد وكتابة محايثه لواقع الجسد من خلال رواياتها وبخاصة رواية اكتشاف الشهوة، مميطة اللثام عن واقع المرأة وجسدها في علاقاتها الحميمة التي كثيرا ما حطمت هذا الجسد ولم تعطه حقه، إلى درجة استئناس هذا الجسد من تعسف وقهر "إيس" أيها المجنون إني امرأة متزوجة؟ همست له فأغلق فمي بأصابعه...وعدت إلى البيت محملة برائحته وأنفاسه ووقع شهوته، وأصبح من الصعب على أن أعيش مجددا بالإيقاع نفسه... شيء صعب علي تفسيره ولكنه احتواني وعشعش في كل خلايا جسدي"[2] لقد حولت فضيلة الفاروق لغة الجسد إلى لغة النص.

ويمكن أن نقول بأن الفاروق في هذه الراوية حولت المتن السردي إلى سرد جسدي شبقي مفعم بالإغواء يؤجج شهية وشهوة القراء تتحدث البطلة "باني" قائلة عن "مود" زوجها " حتى حين يمارس حقة الطبيعي معي بفعل ذلك بعكس رغبتي تماما، كان يعود متأخرا كل ليلة فيوقظني لحاجة في نفسه ثم يفعل ذلك كما في كل مرة بسرعة ودون أن يعطيني مجالا لأعبر عن وجودي، كان يقوم بالعملية وكأنها عملية عسكرية مستعجلة يسلمني بعدها للأرق، لأن ما يحدث لجسدي لا يختلف عن أي كارثة طبيعية"[3] وهذه الإشكالية المسكوت عنها تعاني منها الكثير من النسوة في صمت تحت قاعدة التمييز بين الجنسين الذكر

1 عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2003، ص 64.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 30.
3 المصدر نفسه، ص 11-12.

والأنثى إذ "تروض المرأة وتدجن لتؤدي وظيفة محددة اختارها المجتمع هي المحافظة على النسل، وتتحول إلى أداة إنتاج البشر، لها جسد لا تشعر به إلا من خلال الآخرين تختزل إلى بعد أحادي مركزه الجنس. [1] وهذا موقف ينقص من قيمة المرأة فهي جسد للاستمرارية ليس له الحق في أن يعبر عن رغباته الطبيعية الغريزية حتى في علاقاته الشرعية الزوجية.

غير أن الكتابة عبر الجسد قد أخذت أشكالا من التجاوز والسفور في المرحلة الأخيرة تجاوزت المسكوت عنه لمسافات...وإذا كانت ثمة تجارب مبدعة ثرية ... فإنه على الجانب الآخر ثمة لون من الكتابة الخاصة تعبر فيه المرأة الكاتبة لا المبدعة عن ذاتها في نوع من الفحش والابتذال والترخص... أو لربما تكون صدى لنوع من الشذوذ السافر. [2] لأنه في عرف الأخلاق، الأدب المكشوف يكون نطاق العامة من الناس. يشير إلى بهيمية تأباها النفس وتستهجنها. مع أن " الجسد بطبيعته يبحث عن المتعة واللذة الحسية ويؤثر بذلك على النفس لأنه يرزح تحت عالم الغرائز والأوهام والرغبات أي العالم الحسي، أما النفس فهي أكثر رفعة من الجسد". [3]

والعيب والسترة في رواية أقاليم الخوف، فصورت الجسد من خلال الجنس في أفضح صوره مع أن الموقف يمكن أن يتخذ مسارا نحو التستر ولو بالقليل. فالبطلة "مارغريت" تعجب بجسد المحقق محمد وهكذا دون سابق إنذار او تمهيد مقنع تمارس الجنس إلى حد المغالاة في وصف هذه العلاقة رغم أنه وبالمؤكد هي رغبة بيولوجية توجد عند النساء كما الرجال. ومن حق المرأة أن تفتتن كذلك بجسد الآخر تقول "لم أخبره أني خنته خيانة كاملة جسدا وتفكيرا فدماؤه الشرقية لن تتحمل ذلك... وكأي امرأة عربية أخفيت خيانتي له". [4] والكلام عن زوجها إياد. وكما سلمت المرأة جسدها طوعا لمن أحبته، فقد عانت الأنثى كجسد أعتبرت

1 الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 217.
2 عبد العاطي كيوان، مرجع سابق، ص 09.
3 سمية بيدوح، فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009، ص 14.
4 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 32.

غنيمة حرب يجوز أن يفعل بها مالكها ما يشاء، صورت ذلك فضيلة الفاروق في رواية تاء الخجل أيام العشرية السوداء تقول "راوية وهي الفتاة المقيمة مع "يمينة" في نفس الغرفة بالمستشفى "هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة العيب. نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا العيب، نستنجد نتوسلهم نقبل أرجلهم ولكنهم لا يبالون. [1] فكلمة "العيب" تدل على أن المرأة حينما تقوم بعمل لا ترغب فيه وهو خارج عن إرادتها فذلك هو العيب فانتهاك الجسد بهذه الوحشية عنوة لم يعد جنسا ولا لذة إنه العيب. فالجسد لا يتحدد كمجرد حيز تسكنه النفس فهو عضو فاعل قادر على الفعل... الجسد في صميمه إدراك وتعبير وحضور أمام العالم وأمام الآخرين. [2] وإذا كان الجسد في سرد الفاروق هو المنطلق وهو المنتهى فإن المآخذ ضد توظيفها له في مواطن عديدة كان محل الانتقاد فالأخضر بن السايح يقول" مع فضيلة الفاروق نجد تفاوتا واضحا بينها وبين أحلام مستغانمي من حيث توظيف الجسد لذلك فقد أخفقت حين حاولت محاكاتها أو منافستها ليتحول الجسد –الذي يمثل قيمة جمالية وفنية– إلى شيء مبتذل نلمس فيه التكلف، وانعدمت التقنية التصورية له، كما فقد الجسد عن فضيلة الفاروق تلك الكتابة الدلالية وذلك الايقاع العالي العنيف، فقد خصوصية العمل الفني فكشف عن عدم امتلاك للتقنيات الأسلوبية المؤثرة في إنتاج النص التي تمتلكها أحلام مستغانمي بتفوق [3] ومع هذا فإن الفاروق لها بناؤها اللغوي ومسمياتها للأشياء ينطلق من مرتكزاتها المعرفية التي ترتب فيها وانطلقت منها وطبيعة الجبال القاسية وعادات العائلات الشاوية يجب أن يكون له تأثيره وإسقاطه في أعمالها.

ولن نبرح بعيدا عن الجسد إذ نلحظ موضوعا ألح أكثر من غيره في روايات فضيلة الفاروق وهو هاجس عام تلتقي فيه الرواية النسائية ولربما عد من المواضع المحركة لدينامية الرواية النسوية. إنه الجنس.

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 45.
2 سمية بيدوح، مرجع سابق، ص 19.
3 الأخضر بن السايح، مرجع سابق، ص 202.

**4.3/الجنس**

تعتبر فضيلة الفاروق من الروائيات الجزائريات الأكثر إنتاجا وحديثا عن الجنس في رواياتها وربما المنطلق في ذلك أنها الفكرة التي تؤرق المرأة أكثر من غيرها فبجرأة قل نظيرها عند الأخريات تتحدث عن الحب، العذرية، الطلاق، إنجاب البنات، العلاقة الزوجية، الحجاب، الشذوذ، التعدد... وكل ما يدور في فلك الجنس فجعلته إلى جانب الجسد محورا ومجالا للكتابة. وللفاروق قدرة وميزة في توظيف الجنس هذا الذي تدرك تماما بأنه طابو اجتماعي في بلدها الجزائر وكثير من البلدان العربية. ويجب توظيفه مع ما يتماشى والأخلاق العامة فاتخذته في مواضع كثيرة وسيلة لتعرية المجتمع الذي دفع به عن طريق الكبت إلى الخطيئة. ومن المؤكد أن المعالجة الصريحة للعمل الجنسي تشكل تحديا آخر للصنعة الفنية الروائية في كيفية استعمال لغة المواد الإباحية وكيفية إزالة الألفة عن قائمة الأفعال الجنسية المحدودة بطبيعتها. [1] ولذلك فإن مواضيع الفاروق ولغتها الجنسية تصدم أفق المتلقي منذ الوهلة الأولى في مقابل أن هذه الجرأة فضحت المستور وعرت قضايا حساسة وكثيرة كانت تصنف في إطار ما يعرف بالمسكوت عنه مثل الاغتصاب.

ففي روايتها تاء الخجل وهي ثاني أعمالها الروائية أثارت فيها هذا الموضوع وتبعاته في أوساط النساء الجزائريات إبان حقبة العشرية السوداء. وجديد الفاروق هو أنها استطاعت وبجرأة ملامسة القانون وسياسة الخذلان التي عولجت به قضيتهن أي المغتصبات. كتبت الرواية لذكرى 5000 مغتصبة في الجزائر تواطأت كل مكونات هذا البلد على عدم حمايتهن واسترجاع حقوقهن. فالطبيب يطلب إرجاء الاجهاض دون رخصة من الشرطي، والشرطي يريد إثبات الاغتصاب إن تم قسرا أو بمحض الإرادة، وحتى الأب الذي أخذت ابنته أمامه يتنكر لها ويضع حدا لحياتها غسلا للعار وحفاظا على الشرف. فخالدة بطلة

1 ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوص، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002، ص 216.

رواية تاء الخجل اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى ابنته من على الجسر قال إنه خلصها من العار لأنها اغتصبت. [1] فالطفلة ريمة النجار ذات الثماني سنوات قيل بأنها انتحرت على جسر سيدي مسيد وهذا ما شكت فيه خالدة واكتشفت أن شرف العائلة تم غسله بقتل البريئة ببرودة.

كما تناولت فكرة الاغتصاب تحت غطاء الدين وكما قلنا سلفا أيام ما يعرف بالعشرية السوداء تحت وطأة الإرهاب كنوع من الإذلال للخصم بتحويل جسد المرأة إلى أداة للانتقام "فأصبح الخطف والاغتصاب استراتيجية حربية"[2] حينما يعجز الذكر عن مقارعة الذكر يثبت فحولته في الأنثى كنوع من التشفي.

وعليه نقرأ فعل الاغتصاب على أنه فعل عدواني ذكوري، يختزل المرأة إلى مجرد عضو جنسي يعبر به الرجل عن فحولته. [3]

لقد قمعت الأنثى من طرف الإرهاب كسلطة ذكورية فقد كانت بمنزلة الخادمة بعد أن كرمها الإسلام تقول يمينة "نطبخ لهم، ونغسل ثيابهم وفي الليل..."[4] وتقول إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة العيب. [5]

والجنس عند فضيلة الفاروق يتعدى عتبة الموضوع إلى مشروع نضالي عالمي تقول أنها تدافع عن المرأة" من أجل أن تعيش نساء العالم الثالث حياة أفضل". [6]

لم تكتف الروائية بفضح المجتمع الذكوري المستبد بل وعابت على القوانين التي تحكم العلاقة الثنائية (رجل/امرأة) "العدل يصنعه الرجال حسب تصوراتهم الضيقة فالمادة 336 من قانون العقوبات

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 39
2 المصدر نفسه، ص 36.
3 الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 229.
4 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 48
5 المصدر نفسه، ص 45.
6 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 55.

الجزائري الخاصة بهتك العرض تنص على معاقبة كل من ارتكب جناية الاغتصاب بالسجن المؤقت من خمس إلى عشر سنوات، وإذا وقع هتك العرض ضد قاصرة لم تكمل السادسة عشر فتكون العقوبة بالسجن المؤقت من عشر إلى عشرين سنة" القانون ليس صارما مقارنة بالقانون الفرنسي.[1]

إنها توجه أصابع الاتهام مباشرة إلى الدولة برمتها من خلال قوانينها التي قصرت في حق المرأة إذ تكتفي بالحبس المؤقت، مع العلم أن الرجل هو من يقوم بسن هذه القوانين وهو من يغذي شرف العائلة من خلال رمزية العذرية عند الفتيات، فقد تمت تربيتهن بفكرة أن الشيء الوحيد المهم هو البكارة فلا عجب إذا كن لا يتعبن قصد تطوير عقولهن أو تقوية مزاجهن". [2]

كان على الرجل أن يجعل الشرف والعذرية ممارسة تطبيقية فعلية، فيسن القوانين الردعية الصارمة التي تناسب هذا الشرف وهذه الهالة التي أحاط بها العذرية، والتي وقفت عندها الروائية في الليلة الأولى من الدخلة كأحد الطقوس المحددة لعفة ومكانة المرأة من خلال ما يعرف بفض الغشاء والذي يغدو حدثا اجتماعيا تتناقله الأجيال إذا ما حدث معه شيء معيب وقد " يسقط كلية العائلة المعتزة بكبريائها في الدناءة ويلطخ حتى الأجداد الأماجد في مقابرهم". [3] وخوفا على تلطيخ هذا الشرف أو اغتصابه تلجأ العائلات حتى إلى الشعوذة كطريقة وقائية "هل رأيت العروس كانت مصفحة"[4] والتصفاح وشم على فخذ الفتاة تقرأ عليه تعويذة فيحميها من الاغتصاب.

والخوف على هذا الشرف يكون بصبر المرأة على أذى الرجل وتفادي الانفصال أو الطلاق مع كل ما قد يحدث لها. ومع استحالة استمرارية المعايشة يحدث الطلاق، فتكون تبعاته وخيمة على المرأة. ففي عالمنا العربي ينظر إلى المطلقة على أنها "امرأة تخلصت من جدار عذريتها الذي كان يمنعها من ممارسة

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 55.
2 جيرمين تيليون، الحريم وأبناء العم، ت: عزالدين خطابي وإدريس كثير، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000، ص 197.
3 المرجع نفسه، ص 116.
4 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 26.

الخطيئة، امرأة بدون ذلك الجدار امرأة مستباحة، أو امرأة عاهرة مع بعض التحفظ". [1] هذا ما تراه "باني"، "باني" التي أعجبت في باريس بجارتها "ماري" نموذج التحرر في رأيها. والتي عرفتها بزير نساء لبناني يدعى "إيس" والذي أخرجها ولو لمدة وجيزة من كبت زوجها "مود". لكنه أي "إيس" سرعان ما اكتشفت أنه كباقي المثقفين "لا ينظرون إلى المرأة سوى أنها ثقب متعه ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية أكثر مما يناضلون من إخراج المرأة من واقعها المزرى". [2]

وإذا كان الجنس في الحالات الطبيعية تعبير عن رغبة مشتركة بين الذكر والأنثى أي بوصفه شكلا من أشكال التواصل الجسدي والروحي واللغوي فإن الجنس في روايات فضيلة الفاروق وبخاصة في رواية مزاج مراهقة واكتشاف الشهوة قد عبر عن اللا تواصل لأنه – كما صورته الروائية– ساهم في تعميق الهوة التي تفصل خاصة بين الأزواج لأن السياق الذي تم فيه هذا الزواج وهذا التواصل بني على علاقة غير متكافئة.

تسافر البطلة "باني" مع زوجها "مود" إلى باريس في رحلة زواج تحكم عليه منذ البداية بأنه غير متكافئ" لم يكن الرجل الذي أريد ولم أكن حتما المرأة التي يريد"[3] ويضاف إلى عدم التوافق والتكافؤ استعمال العنف من طرف الأزواج لإرغام الزوجات على فعل الجنس ويبقى هذا الأخير سلبيا في مواقفه.

وجديد فضيلة الفاروق أنها قامت بكسر الطابو الاجتماعي الذي هيمن لفترة طويلة فعرف "عنها شدة التزمت، وكان التحفظ الشديد هو طريقة تناول الجنس، فالروايات كانت للقراءة العائلية" [4] فما بالك إذا تعلق الأمر ببلدان عربية لها ثقافتها الجنسية الخاصة بها. "فالكلام في موضوعات الجنس والدين

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 86.
2 المصدر نفسه، ص 61.
3 المصدر نفسه، ص 07.
4 ديفيد لودج، مرجع سابق، ص 214.

والسياسة مازال في بلداننا العربية كلاما محظورا بهذه النسبة أو تلك ومازالت الكثير من الكتب التي تناولت هذه الموضوعات تمنع حتى في حال توسلها المتخيل الروائي". [1]

وفضيلة الفاروق حين عالجت قضية الجنس لا من باب الاغتصاب وفقط بل عددت طرحها فأماطت اللثام على نوع من السلوك المنحرف–أي السلوك الجنسي– عند الرجل من حيث هو حيواني يشبع غرائزه فقط "فباني" تعتبر ما حدث بينها وزوجها في رحلة زواجها إلى باريس كأنه اغتصاب أو زنا إذ أن خوفها من العملية الجنسية لم يشفع لها وحشية زوجها "مود" الذي "في اليوم السابع جن جنونه حاصرني في المطبخ ومزق ثيابي، ثم طرحني أرضا واخترقني بعضوه ورمى بدم عذريتي مع ورق الكلينكس في الزبالة"[2] وبالإضافة إلى هذه المعاملة الفضة والوحشية في أكثر العادات تعقيدا وإحساسا بين الزوجين نجد الفاروق تتحدث عن التقصير وكذا القصور الذي يصاب به الرجال في أحيان كثيرة عند ممارسة الجنس وهو الأمر الذي كان من المحظور ولا يمكن أن يعاب به الرجل وإن حدث فعلى المرأة التستر والصبر وإلا... فالجنس هذا الدافع الأساسي والمحرك للسلوك الانساني غريزيا يصعب تناوله في ظل المجتمعات المحافظة كالمجتمع الجزائري وأعني المجتمعات الذكورية التي رسمت قاعدة التمييز بين الجنسين الذكر والأنثى. وأشارت الفاروق إلى أهمية التواصل والتفاهم بين الذكر والأنثى في العملية الجنسية قائلة على لسان بطلتها "باني" أدركت ما يمكن أن تعانيه كل النساء وهن يمارسن الجنس بلا عاطفة فقط لأنهن متزوجات من أزواج يثيرون الشفقة. [3] فلطالما كان الجنس وما يحيط به من فشل ملقى على كاهل المرأة التي يمنع عليها الحديث عن الجنس أو الافصاح عن رغباتها المكنونة حتى في أسمى العبارات الانسانية والعواطف البشرية التي نتغنى بها وهو الحب والذي قد يتحول إلى رذيلة إذا ما جاهرت به " في مجتمعنا من العيب أن نسأل امرأة متزوجة

1 يمين العيد، في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص 73.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 08.
3 المصدر نفسه، ص 82.

هل تحب زوجها... الإعتراف بالحب شبهة والشبهة تعني الضلالة والضلالة –والعياذ بالله– تقود إلى النار. ما أخطر الاعتراف بالحب إذن، إنه كالزنى كإحدى الكبائر أو كالقتل. [1]

وهاته التي تبوح بعواطفها تجاه زوجها هي امرأة مجردة من الحياء والخجل ومثل هذه المواضيع أو هكذا طرح ما هو إلا ميزة للرواية الجزائرية الجديدة التي تقول الراهن دون وجل ودون عناء الإجابة، إنها رواية لا يقينية ولا تملك نظرة وجودية للواقع والحياة صنعتها المفارقات الفكرية والثقافية بعد العشرية السوداء. فمن كان يتصور أن توجه المرأة سهام انتقادها للرجل في أدق علاقة بينهما وهي الجنس، وتتهمه بالعجز وعدم القدرة على ممارسة الجنس أو إشباع رغباتها؟! فهذا الخطاب لا يمكن أن نقول عنه بأنه تحريضي تماما لكنه خطاب مجازفة بأرمادة من المصطلحات والمفاهيم التي تعكس حداثة المتن الحكائي عند الفاروق. فتتحول الأنساق المعتادة إلى أبعاد جديدة وتتحول المغامرة الروائية إلى مغامرة تمارس فعل الغواية على القارئ–المتلقي– ولطالما "كانت الرواية دائما مهتمة بصورة رئيسية بالجاذبية والرغبة الإيروسية ولكن الوصف الصريح للسلوك الجنسي في القصص الأدبي كان إلى وقت قريب ممنوعا والتلميح كان أحد الحلول. [2] ومثل هذا الطرح أو الوضع جاء بمقاطع جنسية مبتورة في رواية أقاليم الخوف، وهو الأمر الذي لم نعهده عند الفاروق فكأننا بها تعالج الجنس من أجل الجنس بجرأة مبتورة كذلك كان ذلك بين مارغريت والمحقق محمد. مقاطع تخدش الحياء ولا يمكن نقلها، تصدم القارئ أما المتدبر فيها فلا يجد مبررا فنيا لورودها بهذه الجزأة؟!

نقول هذا دون أن ننقص من القيمة الفنية الحداثية التي طرح به الجنس في كامل روايات الفاروق التي عرت الجنس من خلال الإغتصاب والعلاقات الزوجية التي تتسم بالبرودة، وربما الخيانة لا لإثارة الرغبة الجنسية والشهوانية الحيوانية بل هو تعمق وتغلغل جرئ للوقوف على الأسباب التي تؤدي إلى هذا

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 99.
2 ديفيد لودج، مرجع سابق، ص 122.

السلوك الأنثوي الشاذ. والذي نلخصه في أن النظرة الدونية للمرأة هو الأمر الذي يثير حافظتها. خاصة إذا كانت واعية مدركة لواقع الطرف الآخر، فالطرح الروائي في كثير من الأحيان لا يكون لذاته بل للمعالجة لا غير، معالجة أخلاقية في اطارها الاجتماعي والديني، فما مكانة هذا الأخير في كتابات الفاروق؟

**5.3/الدين**

اتجهت الرواية لداخلها لتتفحص ليس فقط المنابع الرمزية والأسطورية للخيال الروائي، ولكن تعقيدات وقلق الوعي الابداعي وزاوية الرؤية ووجهة النظر وقواعد تقديم العمل الروائي وغاصت عميقا في فيضان الوعي الفردي والجماعي[1] هذا الوعي الذي وقف حائرا إزاء الدين وإشكالياته الغيبية التي تكبل الفكر البشري وتفرض سطوتها الفوقية التي كثيرا ما تعاملت مع الغيبي والمجهول. وألغت إمكانية التخاطب تحليلا ومناقشة معها خاصة أما التحولات المتتالية والمتسارعة في تاريخ الإنسانية، والعلائق التي تربط الفرد بالديانات السماوية. مما حذا ببعض المثقفين إلى شق حجب هذه الأفكار والخوض في مواضيع الدين إلى درجة الرفض والتمرد.

إذن انشغل الكتاب العرب المعاصرون بمواضيع تتعلق بالنضال والثورة والتحرر وتحرير المرأة والتمرد والاغتراب، إذ لا يمكن للكاتب العربي أن يكون جزءا من المجتمع العربي دون أن يكون مهتما بالتغيير[2]، ولم يكن الجسد والجنس والذكورة هو عامل الاستقطاب الوحيد في روايات فضيلة الفاروق إذ أن موضوع الدين كان حاضرا وبقوة.

وقد احتل هذا الموضوع أي الدين مساحة واسعة في روايتها الاخيرة أقاليم الخوف وبدرجة أقل في رواية مزاج مراهقة وقليل منه كان في روايتها تاء الخجل، ففي رواية أقاليم الخوف البطلة "مارغريت" ذات

1 مالكوم برادبري، الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 09.
2 روجر آلن، الرواية العربية، تر: إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1997، ص 106.

الاصول الفلسطينية والجذور اللبنانية والمتأمركة في الجنسية والمتزوجة من مسلم تريد أن تنشر ثقافة السلم والتعايش فيما يعرف بحوار الحضارات تقول " أما بعد أن عشت في بيروت فقد أصبحت أرى فضاءات الأديان والتيارات السياسية تتصارع إما صمتا أو علنا، كنت أشرح لأوليفيا أن الأخلاق لا علاقة لها بدين ولا بجنس ولا شهادات جامعية. [1] قالت مارغريت هذا في خضم أحداث تقابلية جدلية بين الفكري والثقافي ففي لبنان شخصيات متمسكة بهويتها رغم احتكاكها بالغرب وشخصيات عابثة بهويتها، لكن الكل يلقي باللائمة على الدين والتنوع الديني في هذا البلد، وفي الحقيقة "المشكلات الدينية تلقي في العالم الحديث مواقف خصومة نظرية أو اصطناع اللامبالاة وأحيانا هجوما عنيفا صريحا"[2] فالحجاب على سبيل المثال مازال إلى اليوم يلقى خصومة مستميتة تجعل منه قطعة قماش لا أكثر أو هو شكل للتخفي وإنجاز الأعمال الإرهابية، تمنع الجامعات اللائي يرتدينه من الدخول به إلى هذا الحرم، ولا يقتصر هذا الفعل والتصور على البلدان الغربية بل هي قناعة نجدها داخل البلاد العربية تقول "لويزا" "انطلقت من قطعة القماش تلك التي لم تعد تعني لي فقط التنكر الذي يوهم الأعمام أنني سأحمل سجني معي إلى الجامعة"[3] فالحجاب الذي كان من الواجب أن يأخذ صورة القداسة لأنه اللباس الشرعي للمرأة المسلمة غدا مظهرا للتنكر وطاله الاستخفاف والاستهزاء والسبب أنه الحرز الحامي لها. وغاب عنهم أن التربية هي التي تتحكم في سلوك الفرد، فمن لا اخلاق له لا يعنيه ولا يثنيه عن قلة الحياء لا حجاب ولا. والتحرش عنده سلوك طبيعي مع المتحجبة أو السافرة، المتزوجة وغير المتزوجة، لذلك كان لزاما على لابسه أن يكون مقتنعا به. "إن الدين مهما بلغ في تصورنا من التطور أو البداءة يتضمن إقرارا بتلك القوة التي يتعين على الإنسان التعامل معها.... ويكتسب في عينيه صفة الرهبة والعزة والقدسية. [4] ثم أن المقدس في صورته الأولية البسيطة

1 فضيلة الفاروق، اقاليم الخوف، ص 24.

2 مريسا إلياد، المقدس والعادي، تر: عادل العوا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009، ص 11.

3 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 16.

4 روجيه كايرا، الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2010، ص 39.

يشكل طاقة خطرة خفية على الفهم عصية على الترويض شديدة الفاعلية... إنها قوة لا تقبل التدجين ولا التحلل ولا التجزئة قوة كاملة لا تجوز فيها القسمة. [1] وهو ما يجعل "باني" بطلة رواية اكتشاف الشهوة تحتار في نظرة المجتمع للعلاقة الزوجية من المنظور الديني السلبي فهذه العلاقة الطاهرة المقدسة حولها اشباه المتدينين إلى علاقة زنا تقول " لا يمكن لامرأة أن تعترف بأنها تحب زوجها، الاعتراف بالحب شبهة والشبهة تعني ضلالة والضلالة تقود إلى النار، ما أخطر الاعتراف بالحب إذن إنه كالزنى. [2] فالرواية الجديدة تتجه إلى نقد المعتقدات والتقاليد الدينية بالبحث والتنقيب في السببية والحتمية والواجب والحلال والحرام والمقدس للوصول إلى فهم الواقع الديني، هذا الواقع المليء بالتناقضات ففي خضم حديث "مارغريت" عن الصراع والتوتر الحاصل بين الغرب والشرق تستفهم متعجبة "أردت أن أفهم لماذا قتلت عائلتي باسم ذلك الدين الذي يسمى الإسلام؟[3] وتضيف في مقام آخر "لكني لم أفهم كيف يقتل شخص أخاه من أجل الله؟[4] فالساردة تريد أن تدرك وعي هؤلاء الذين يتقربون إلى الله بقتل بعضهم بعضا كإخوة مع أن هذه الذات الإلهية تحرم قتل النفس بغير حق ومن قتلها فكأنما قتل الناس جميعا. ثم أن الاسلام دين يدعو إلى السلم والتعايش لا يمكن له أن يشرع لأصحابه بقتل الناس، وهي بذلك تريد خلخلة هذا المكون البنائي الاجتماعي الذي انحرف عن السلم والسلام إلى الوحشية والقتل، وهي إلى ذلك تضطلع إلى تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة والتي رسخها المتطفلون من أشباه المسلمين فصوروا وسوقوا صورة قاتمة عن الإسلام والمسلمين حتى غدا هذا الإسلام لصيقا بالإرهاب. "فنحن بحاجة إلى تفسير علمي معاصر للقرآن، من أذكى نحن أم الإنسان القديم[5] هذا ما قالته لويزا لتوفيق عبد الجليل المتخصص في دراسة الأديان المقارنة. ولتحسين صورة الاسلام ذهبت أبعد من ذلك مع توفيق حين رأى أنه من المفروض أن تخصص الجامعات

1 روجيه كايرا، المرجع السابق، ص 40.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص99.
3 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 62.
4 المصدر نفسه، ص 95.
5 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 266.

الإسلامية في كل البلاد الإسلامية لذوي الاختصاص، يعني لا يسمح بالانتساب إليها إلا للأطباء والفلاسفة وعلماء البيولوجيا والجيولوجيا وذوي الاختصاص، أما أن تفتح للمراهقين وكل من هب ودب فهنا الكارثة[1] إن أنسنة الشغف الديني وإدماجه في مدار الفهم البشري يستجوب إسناد الأمور إلى أصحابها من ذوي العلم والكفاءة ذلك أن مجال النظام الروحي الطبيعي يكمل النظام الاجتماعي ويرتبط معه والاختلال بينهما يحدث حين مخالفة سيرورة الطبيعة. رغم أننا نلاحظ "في العصر الحديث رفض بعض الباحثين إفساح المجال للدين واستعاضوا عن الدين بفلسفة سياسية أو عرقية صعدت ورقي بها إلى رتبة عقيدة آمرة قاهرة لا تمس. [2] والأمران كلاهما أوقعا الدين في شراك إما التطفل بإسناد الأمور لغير أصحابها أو الحط إن لم نقل رفض كل ما هو مقدس إلى درجة أن الدين أصبح عرضة للتهكم فزوج "باني" "مود" يحدث ضجة كبيرة تستوجب دعوة الجيران للشرطة فكان الحدث أن " ماذا أفعل إنها زوجتي وترفض أن أضاجعها لأنها صائمة، بشرفك أي رب يمنع زوجا من مضاجعة زوجته؟![3] يقول "مود" للشرطي الفرنسي الذي يجيبه بابتسامة على أن لا يعاود هذه الجلبة. وهي ردة فعل عادية آتية من أفراد الدين غير متجذر في أفكارهم فماذا نقول عمن تربوا على عقيدة التسامح ويفترض بهم أن يكونوا مثالا لنشر ثقافة التعايش بين الأديان والبشر، ترتفع عقائر خطبائهم بخلاف ذلك وبصورة مركبة تركيبا مزجيا معقدا، وكأن الحفاظ على الإسلام والمسلمات يكون بإهانة نساء الطرف المقابل بفعل مايتنافى والحلال، فأنصار الفيس رددوا اللهم زن بناتهم قالوا آمين... اللهم رمل نساءهم، قالوا: آمين، كانوا أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ فغنوا جميعا دعاء الكارثة[4] فهل يعقل أن يشارك رب العزة في مثل هذه المطالب الغريبة؟ ! ثم أليس هذا انحطاطا فكريا حين ندافع عن كرامة أمة بترميل النساء وتحويليهن إلى زانيات !! بإذن ربهن، فكيف يحس بالشرف من لا يقدر شرف الآخرين؟

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 278.
2 مرسيا إلياد، مرجع سابق، ص11.
3 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 66.
4 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 51-52

وقد وظف عناصر أو المنتمون إلى حزب جبهة الإنقاذ الدين لصالحهم في الانتخابات فأصبح المنتخب عليهم يعني كمن انتخب على الله" اعترض طريقي أحد الأطفال وهو ينط ويريني الرقم ستة– انتخبي الله...انتخبي الله[1] فكان ردها سريعا "عند الباب كان أحد الشبان يجمع الأوراق التي ترمى سألني من انتخبت؟ قلت: الله (لم أقصد غير ما فعلت) [2] . هذا التوظيف المبتذل للدين في السياسية جعل البعض ينزل مرشحي الفيس منزلة الألوهية. فالمنتخب عليه ما هو إلا شخص يخطئ ويصيب ولن يكون في مرتبة الله أبدا.

ولا تتواني الروائية في تعرية هؤلاء المتحايلين على المجتمع باسم الدين إذ يجعلونه غطاء وقناعا لأفعالهم فالحاج عبد الله زوج شهد في بلده لبنان شيخ ورع تقي لكنه في دارفور مع نوا ينتحل شخصية اسماعيل جاد الحق الذي يعمل تاجر أسلحة يعاقر الخمر وما إليها " كان هو الشيخ عبد الله زوج شهد الملامح نفسها اللحية نفسها الصوت نفسه الخاتم في خنصر يده اليمنى التي مدها لي هذه المرة ليصافحني مع أنه لا يصافح النساء ... زوج شهد بدون عطور، بدون عباءة وبدون تقواه وورعه رجل آخر يتقاسم قنينة ويسكي صغيرة مع مغامر مثله. [3] فالدين مع هذا الشيخ وأمثاله من المخادعين غطاء يحجب به ارتكاب الفواحش وكذا تدمير البشرية ونشر الخراب بمتاجرة السلاح، إنها الازدواجية الشرقية الغريبة الأطوار والانسلاخ الفكري والايديولوجي.

هذه الازدواجية وهذا الانسلاخ يترجمه الشيخ متوكل مغتصب شمائل، حادثة تسقط القناع عن حقيقة الكثيرين من الذين يتسترون وراء الدين وجوهرهم الدنيوي ينم عن وحوش بشرية فهذا الأستاذ الذي وجب أن يكون الصورة الناصعة والقدوة المثلى لم تثنه لا البراءة ولا القصف الحربي من انتهاك عرض طفلة في

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 53
2 المصدر نفسه، ص 54.
3 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 58.

لحظة خوف تقول "خلال القصف أمسك يدي وراح يركض صوت القنابل حولني إلى صماء...ثم وجدتني معه في نفق تحت الأرض...ثم لا أدري ما الذي أصابه قلبني بحركة عنيفة ورفع عني جلبابي، ثبت فخذي بركبتيه وانقض على عنقي كذئب مفترس راح يعضني وانا أصرخ شعرت بيده تمتد إلى ثيابي التحتية، ثم شيء حاد يخترقني يمزقني تمزيقا يذهب ويجيء وهو ينهال على فرجي بالقصف"[1] هذه الطفلة البريئة غدت في الكبر واعية تفكر دوما وتتساءل لم لم يحمها الله يومئذ وهي المؤمنة الطاهرة البريئة من مخالب الأستاذ متوكل، فلم تجد الجواب!؟

وحتى الحاج وهب المواظب على الصلاة والذي يقبل يد أمه كل يوم كان شقيا يعشق النساء، حينما يعود إلى البيت تقوم زوجته سلوى بالبحث في كل ثيابه علها تجد رائحة أنثى أو التهمة التي تلصقها به. وهذه الأخيرة أي زوجته سلوى تتحايل على الدين إذ كثيرا ما قامت إلى الصلاة الجماعية غير طاهرة، حتى لا يعرف الجميع أنها في عادتها الشهرية، تقول الساردة "سلوى التي تكون أحيانا بالعادة الشهرية تدعي أنها على وضوء دائما، فترتدي ثوب الصلاة وتقف خلفهم وتؤدي الحركات اللازمة للصلاة. [2]

لقد اكتشفت مارغريت كل هذا التحايل في الشرق على الدين حينما عادت مع زوجها من نيويورك إلى بيروت اكتشفت كيفيات تتخذ من الدين ستارا يحتمي به الكثير من الناس وإخفاء حقيقتهم التي لا يردعها دين ولا أخلاق.

ومن هذه الجرائم الوحشية المرتكبة باسم الدين ما يطال المرأة، فالسيدة "زاهدة" المرأة الباكستانية حاكمها زوجها محاكمة شرعية حين شك بانها تخونه فقطع أذنيها وفقأ عينيها وبتر منها ما بتر ثم برر جريمته بأنه مسلم ومن واجبه أن يغير المنكر بيده ليظفر برضى الله، وينقذ شرفه"[3] شهدت مارغريت هذا

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 72.
2 المصدر نفسه، ص 19.
3 المصدر نفسه، ص 63.

الموقف وهي مع صديقها "نوا" في رحلة صحافية إلى إسلام أباد، والغريب في الأمر أن المحكمة طلبت من المرأة إحضار شهود براءتها ولم تطلب من الزوج شهود الاثبات؟!!

هي سلوكيات ما أنزل الله بها من سلطان، والإسلام بريء منها، تقول الساردة " المسلمون في هذا الشرق الشاسع يقطعون أذن السارق أو يده، ويقطعون أنف الزانية ويفقأون عينها أو يقتلونها مرة واحدة ومع هذا أغلب السكان يعيشون في الخفاء من السرقة والزنا والمال الحرام. [1]

هذه هي الحقيقة التي تخفى على الكثيرين، ولا يتقبلها كثيرون فباكستان رغم أنها من أكبر الدول التصاقا بالإسلام والشريعة هي أكبر دولة منتجة للإرهاب وأكثرها كذلك إنتاجا للأفيون... ومثل هذه الخطابات "تجلياتها يكون في الوسط الفني نفسه مع اعتبار السياق الاجتماعي التاريخي لا يبحث عما تقوله الأساليب الفنية بل يبحث كذلك عما يختفي وراء هذه الأساليب من الغائب والمسكوت عنه [2] يأتي الوسط الفني ليعري ويفند بعض القيم التي تغدت من المقدس أو المحظور والتي شكلت جدارا حصينا لا يقترب منه ومنها أن رجل الدين مصون من الخطأ أو أن الدولة بعنوان الإسلام خالية من البوائق والفساد. وهذا ما يدفع بمثل هذه العينات إلى التمادي في تبجحها تحت الوصاية الإلهية.

وغير بعيد عن هذا تأتي الكاتبة من زاوية حرجة إذ تعرج على الطائفية كموضوع حساس يصعب معه الحديث بموضوعية فـ"نوا" وهو يغطي أحداث الصرب ضد المسلمين في كوسوفو حين وجد فتاة مسلمة وطوقه مسلحون مد أحدهم يده إلى صليبه واقتلعه قائلا " أنت لا تستحق أن تكون مسيحيا، أتدافع عن قذارة مسلمة مثل هذه؟"[3] هو خطاب في حقيقته ايديولوجي لكنه يطرح إشكالية الطوائف وصراع الأديان وما أكثرها في لبنان، طائفية مذهبية ضيقة لا تحترم المعتقدات ولا تتقبل الآخر لمجرد الاختلاف فالعمة العجوز

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 65.
2 رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص 11.
3 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 50.

روزين المسيحية المذهب دائمة الشجار مع خادمتها الأسيوية "ريكا" لا لشيء إلا أنها تعبد بوذا "إنسي ريكا، شرقية مسيح، عربية محمد، بوذا هونيك، إنديا ريكا"[1] فالعمة العجوز روزين رغم صعوبة التواصل مع خادمتها تصر على عدم احضار خادمتها –والتي لا تستطيع الاستغناء عنها– لتمثال بوذا وقد أفهمتها في أول يوم من مجيئها أنه لا شيء في بيتها سوى الله والمسيح. وحتى حديث الشيعة والسنة كان حاضرا مع الزوجين وهب وسلوى فهذه الأخيرة ملت من الشبقي العاشق لتنويع النساء فتقول له" روح تشبع وتزوج متعه أشرف لك". [2]

زاوية طائفية حساسة تتوغل فيها الكاتبة إلى حد ممارسة مبدأ الوصاية التربوية فتعلق على أن هذه السلوكات المنافية للدين والأخلاق جعلت "آلاف الشباب العربي المسلم أصبح يرتد عن الإسلام معتنقا المسيحية أو ذاهبا إلى الإلحاد مباشرة تعبا من التطرف والتدين الذي أصبح وسيلة لتدمير الآخر وليس التقرب إلى الله.[3]

هذا ما حاولت مارغريت أن تفهمه لشهد التي تتباهى بدخول أو اعتناق العلماء الغربيين للإسلام متناسية أن الطرف الآخر يستنزف الطاقات الشبانية الإسلامية.

وخلاصة القول أن العالم الإسلامي شوه صورة دينه بأفعاله، ومادام ديننا تحت سيطرة وسطوة أشباه المتدينين المأجورين المسيرين من المنظمات الإرهابية أو الأنظمة السياسية العميلة، فإننا سائرون إلى التفتت والتفكك من الداخل قبل الخارج. ولما كانت السياسة عاملا رائدا في تشويه الدين فإنه عامل أساسي كذلك في تشييد المنظور الايديولوجي للأعمال الروائية وهذا ما سنحاول البلوغ إليه من خلال إدراجه كعنصر موال.

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف ص 25.
2 المصدر نفسه، ص 16.
3 المصدر نفسه، ص 35.

**6.3/الايديولوجيا**

لطالما كانت المواضيع السياسية حكرا على الرجل ولأمد طويل كذلك ظلت المرأة بعيدة عن هذا المجال ولا يجب أن تحشر أنفها فيه بداعي أنه شأن لا يعنيها خالصا للرجال.

في الجزائر اقتحمت المرأة هذا الميدان باحتشام بعد جزائر الاستقلال بأسماء تعد على الأصابع وعلى راس هؤلاء الكاتبة زهور ونيسي إلا أنه بعد أحداث 1988 وما عرفته الجزائر من زلزال في القيم الاجتماعية، تعالت الأصوات داعية إلى سياسة الوعي عن طريق التغيير فاقتحمت المرأة هذا المجال فرددت فضيلة الفاروق في رواياتها مفاهيم تعبر عن حرية الفرد، المرأة الإعلام، الصحافة فحضرت الأسماء كمراد بوكرزارة وتحدثت عن الجنس والدين ومكافحة الإرهاب والسلطة والحكم فجاء ذكر بومدين والشادلي وبوضياف. مع هذا يمكن أن نلاحظ تراجع حدة النزعة الايديولوجية في الرواية الجديدة في مقابل التشظي الزمني وتعدد الرؤى السردية وتراجع دور البطل...إلخ وفي مقابل الخط الايديولوجي الصارم الذي ألفناه في الرواية التقليدية. ولا نبالغ إذا قلنا أن الايديولوجيا هي عنوان الروايات في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، فاستوعب الخطاب الروائي العربي التحولات السريعة بخروجه عن السائد والمألوف معتمدا على التجريد والتجديد وتوثيق مصطلح الرواية الجديدة"[1]. إلا أن هذا لا يعدم بروز النظرة الايديولوجية للروائي من خلال أعماله. لكنها من جهة أخرى ليست التزاما بخط ومسار لا يحيد عنه الكاتب. فالمؤلف يمارس تجربته ولا يعرف هويتها الأخيرة ولا يستطيع أن يتنبأ في النهاية. ومن ثم فإن الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنه تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ. [2]

1 محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار صدى، دبي، 2011، ص 07

2 شكري ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، مجلة عالم المعرفة، عدد 355، ص 16.

ما يعني أن الكاتب الحصيف هو الكاتب القادر على المناورة وترك هامش لإقناع القارئ بالابتعاد ولو ظاهريا عن مناهضة الأفكار التي تخالف قيمه التي يؤمن بها ويكافح من أجل إيصالها لقرائه ومن ثم السماح لنصوصه بالشعور والقبول والتأويل شعور وسماح ينفذ من خلاله القارئ ليشارك في اتخاذ موقف ما مع النص أو ضده. فغالبا ما نجد النص يفضح ويعري صاحبه ويجعل ما يخفيه واضحا من انعكاسات فكرية ورؤية فتصبح الايديولوجيا التي يحملها واضحة. [1]

ومع أن هناك فرق بين الممارسة السياسية –أي السياسة كفعل–وممارسة السياسة بالأسلوب الفني أو الكتابة السياسية إلا "أن قناعات الكاتب الواعية وأفكاره التي يسعى إلى تحقيقها في حياته اليومية إذا انعكست بصورة مباشرة في العمل الأدبي أساءت إليه وقللت من أهميته ومن أدبيته[2]. وقولنا هذا لا يعني تغييب الروائي. ففي واقع الأمر يحتاج كل أديب أو روائي إلى زاوية يتخذها المنطلق لسرد الأحداث وحكيها لأنها من مقومات السرد ثم "إن وعي الكاتب ضروري في عملية الكتابة[3]. وفضيلة الفاروق أبدعت في هذا العصر إذ ورغم أنها لامست عديد المسائل السياسية إن على مستوى بلدها الجزائر أو وطنها العربي الكبير، بل وتعدته إلى السياسية العالمية إلى أنها لم تشد الأنظار إليها في هذه النقطة تحديدا إذ كانت الذكورة والجنس والجسد هي المواضيع اللافتة في كتاباتها. "فليس ما يهمنا ماذا قال الكاتب، ولكن كيف قال ...ففيه تتجلى القدرة الخالقة للمتخيل الروائي[4] إذ يوفر السرد حرية كبيرة لممارسة التنكر الذي يراد منه انتهاك قيم غير مقبولة والفاعلون في سياق النصوص السردية هم الذين يحددون إيجابية القيم وسلبيتها[5]. ففي رواية أقاليم الخوف تمرر خطابا قويا تعري به الأنظمة العربية المتقاعسة وقراراتها السياسية التي لا تجرنا إلا للحروب وتدنيس كل القيم العربية، وهو طرح يثري السرد النسائي الذي طالما قيل بأنه ضيق الأفق ولا

1 عمرو عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2001، ص 38.
2 المرجع نفسه، ص 39.
3 سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 162.
4 آمنة بلعلي، مرجع سابق، ص 31.
5 عبد الله إبراهيم، التلقي والسياسات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص 20.

يتواصل أو يتماشى مع المحاور الكبرى للسياسات العالمية. كما يثبت الحضور الأنثوي على الساحة الدولية. فهي بجرأة وصراحة تنتقد الحكام العرب بروحهم الإنهزامية"إسرائيل هذا البعبع الذي يخيف العرب جميعهم من الخليج إلى المحيط، وبالنسبة لي لم يكن أكثر من الإبرة التي يخاف منها الأطفال"[1] فهي تستنكر ضعف هذه الأمة الكبيرة أمام إسرائيل الصغيرة. ذلك أنه مجتمع مفكك الروابط لا يحسن سوى اختلاق الفتن فيعمل رجال السياسة إحكام قبضتهم على أوضاع البلاد والعباد من خلال افتعال صراعات وهمية وأزمات يومية تلهي بها الرعية عن جوهر قضاياهم. فالأنظمة العربية مثلا "تصب ملايين الدولارات للأحزاب الفلسطينية المتقاتلة فيما بينها والتي لم تتفق يوما على مواجهة إسرائيل بشكل منظم"[2]، ومثل هذه الممارسات أبقى الديمقراطية في بلداننا العربية حبيسة أدراج الكتب في الجامعات. لأن صناع القرار لا يريدون شركاء فكان لزاما بعد طول تكبيل وتكميم للأفواه أن تتعالى أصوات المثقفين لتقويض هذا الممنوع. وفي ذات الرواية – أقاليم الخوف–تشرح الكاتبة قضايا من وحي الواقع العربي الراهن والمرتهن وتلامس عن قرب مواضيع جد حساسة هي من المحظور وقلما يقترب منها شخص كالطائفية التي شربت أطنابها في لبنان وغذت عقول الشيع والفرق في "هذا البلد سيظل بلد طوائف والفرد الذي لا يتنمى إلى طائفة يكون عاريا وأعزلا[3]. فهذا الخطاب ايديولوجي بامتياز يحتاج صاحبه إلى جرأة للحديث فيه، فإشكالية الطوائف المتصارعة في لبنان مستعصية الحل. لأن الذهنيات التي لا تحترم المعتقدات ولا تتقبل الآخر لن تسير إلى الأمام كثيرا. باختصار هذه صورة للذهنية العربية المثقلة بالعنف والعشائرية والطائفية والنفسية المضطربة، القلقة، اللامتزنة. وفي مثل هكذا أوضاع يبقى القارئ العربي مهوسا للاطلاع على أوضاع وطنه وهو إلى ذلك حريص لمعرفة زوايا الرؤى المتعددة التي تصدر عن المثقفين السياسيين منهم والأدباء لأنهم ومهما يقال عنهم وعن توجهاتهم إلا أنهم يشكلون محور ممانعة وميزان العقل في الأمم، لذلك نجد القراء يترصدون كل ما من شأنه

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 34.
2 المصدر نفسه، ص 34.
3 المصدر نفسه، ص 10.

أن يبين آراء الكاتب الخفية المبطنة بين السطور وخاصة ما تعلق بأيديولوجيته. ثم أن علاقة الكتابة الروائية والسياسة كسلطة علاقة مبنية على اللا تسامح وعدم الاستهانة والتقليل من شان الآخر فمجرد الحديث في السياسة قد يغير مجرى الأحداث. والكاتب لسان حال الشعب وحادي الأمم يأتمر الكثيرون بأمره ويخضع العقول لمسارات تفكيره، فكم من نظام زال وزالت رؤوسه بفعل الكتابة، وكم من حاكم جائر ارتاع وارتبك أمام فكر أحدهم آمن به الشعب وهم جاهزون بأن يفتدوه بأرواحهم، الكاتب هو الذي يفضح سياسة الانبطاح للضعفاء "أمام الأرباب الذين يسيطرون على العالم ويحركون البشر مثل عرائس الكراكوز"[1]. هذا العالم الذي يأخذ عنوة حيوانات منوية لعلماء عراقيين ثم تزرع في أرحام نساء غربيات عاجزات عن تحقيق حلم الأمومة بحجة أن الشعوب العربية "تقتل كل شيء، العقول الذكية، البشر، الحيوانات، الشجر، الحجر، الأفكار المعنوية، حتى الهواء يقتلونه[2].

هذا محل العرب من الإعراب وهكذا ينظر إليهم، قوة عاطلة معطلة تزخر بالطاقات والإمكانيات العقلية، العراق نموذج لهذه الأمة يستثمر في حيواناتهم المنوية كرمز للحياة والاستمرارية والتكاثر والاخصاب والنماء في رحم عالم انتهت مدة صلاحيته لكنه قادر على بعث الحياة في أرحام الأمهات الغربيات اللائي عجزن عن الإخصاب، إنها مفارقة عجيبة عالم عربي حي عاقر عاجز وعالم غربي عاقر لكنه قادر على الإخصاب " سيعطي الحياة لهذا العالم الذي يتعاون الجميع على قتله، نأخذ حيواناته المنوية ونزرعها في أرحام نساء يقدرهن هذه الأدمغة"[3]. هي هنا تتجرأ وتتحدث عن السياسة الاستعمارية الأمريكية تحديدا، سياسة تستخف بالعالم العربي –وهذا واقع– وتمجد صورة الأمريكي البطل الذي لا يهزم أبدا والذي يجد الحلول لكل المستعصيات وليس في قاموسه ما يعرف بالمستحيل.

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 35.
2 المصدر نفسه، ص 94.
3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إذن تثبت فضيلة الفاروق حضورها وانفتاحها على واقع السياسة العالمية الراهنة في أحدث تصوراتها والتي تتماشى والتسارع التكنولوجي الهائل الذي وصل إليه الغرب في مقابل العجز العربي الفظيع حتى في مواجهة دولة إسرائيل، مجتمع عربي لا يهتم سوى بالملبس والمأكل والمشرب وما يترجمه حال نسائه اللائي قالت عنهن مارغريت "كان الملل قد أعياني وأنا أقضي أغلب وقتي في البيت أو مع نساء العائلة والاستماع إلى الأسطوانة نفسها من تلك الأحاديث التي لا تتغير حول الملبس والمأكل والمشرب. [1]

ومن تعرية واقع السياسة الأمريكية والعربية، لا تتوانى فضيلة الفاروق عن تعرية سياسة بلدها الجزائر وكان التركيز كثيرا مع فترة الإنفتاح التي أسس لها الرئيس الشادلي بن جديد حين فتح المجال للتعدد الحزبي والذي ترى فيه فضيلة الفاروق سببا في تناحر الجزائريين فيما بعد فهذا التلون السياسي حوّل الجزائر إلى فرق –لكي لا نقول طوائف– وأمشاج بشرية متنافرة الفكر "كان ذلك قبل أن تمتد الخلافات السياسية بين الأحزاب إلينا لنصبح مؤسسة من الأعداء وتتحول مكاتبنا إلى مواقع حربية"[2]. فخالدة الصحفية تصور المآل الذي وصلت إليه المؤسسة التي تعمل بها، وهذا حال كل الجزائريين. بل إن الصراع الحزبي وصل وضرب أطنابه داخل العائلة الواحدة. صراع تحول فيما بعد إلى حرب أهلية عرفت باسم العشرية السوداء أو العشرية الدموية. وتتحدث عن مآسي هذه الفترة وعن العازف الأول على أوتارها حزب جبهة الانقاذ الإسلامية أو ما يعرف بالفيس وكيف سيفرض الحجاب على كل نساء الجزائر إذا فاز في الانتخابات وكيف سيمنع الاختلاط في كل المؤسسات العمومية، وتتحدث عن الخوف الذي طال الجميع "فحين بلغت موجة الاغتيال الصحفيين ذروته أدركنا جميعا أن باب الحديد الذي نغلق به مقر الجريدة لن يحمينا"[3].

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 20.
2 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 34.
3 المصدر نفسه، ص 35.

وتباعا ومع ما أنجز عن سنوات الإرهاب تعري الكاتبة سياسة الدولة الجزائرية في التعامل مع ملف المغتصبات أيام العشرية الدموية" قلت إن ألف وسبعمائة امرأة اغتصبن خارج دائرة الإرهاب، قلت إن الوزارة لا تهتم، قلت إن القانون لا يبالي ... هل تحرك أحد غير خالدة مسعودي ومثيلاتها. [1]

وبشجاعة تقول الكاتبة كلمتها إزاء سياسات كثيرة–فاشلة–اعتمدتها الدولة الجزائرية دون أن تعي عواقبها كسياسة التعريب فـ"لكل قرار ضحايا، قالت لي حسنى ذات يوم حين وجدتني أبكي في غرفتي بصوت عال، جالسة أمام دفاتري أتأمل رموز مقياس (Histologie) (علم الأنسجة) قلت لها: لماذا يجب أن أكون ضحية، لماذا يجب أن نعرب هكذا؟ ...لا وحدة بيننا حتى وإن عربنا"[2]. فالكاتبة تنتقد جملة من القرارات السياسية من خلال طالبة أخفقت في مواصلة دراسة الطب لا لشيء سوى لأنها عجزت أمام المصطلحات العلمية الإفرنجية لهذه الشعبة وهي الطالبة التي تم تعريبها رغما عنها ودون استشارتها وغيرها من الجزائريين الكثيرين. هؤلاء الذين كانوا ضحايا لسياسة تعريب، إرضاء لحكام المشرق العربي الذين حاولوا خلق امتداد جذري لهم في المغرب الكبير وهذا ما رفضته الكاتبة على لسان بطلتها لأنه حتى وإن عربنا فنحن نختلف عنهم عرقا وأصلا. وهويتنا الجزائرية التي اشتقنا إليها تم تكسيرها بمعاول كثيرة منها الوحدة العربية ومنها الثقافة الوافدة علينا والتي حولتنا إلى لسان ناطق بالمصرية وبامتياز "والصحيح أن النتاج المصري فسحة لعواطفنا أمام قلة النتاج الجزائري الذي نشتاقه ولكنه لا يجيء"[3]. إلا أنه لا يجب على ساستنا أن يحولونا إلى مقاطعة تابعة لهذه الدولة العربية أو تلك فكريا؟! ومثل هذه السياسات والأفكار أكل عليها الدهر وشرب أمام جيل الحداثة، الجيل الجديد يختلف عن سابقه ويختلف عن خال لويزا" اختلف الوضع اليوم يا خالي، كنتم تعيشون من أجل قضايا محددة، نحن نواجه التقسيم العالمي الجديد، الحروب

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 59.
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 72.
3 المصدر نفسه، ص 109.

المفتعلة، الأفكار والتيارات المختلفة والمتناقضة"[1]. فعهد الشعارات الجوفاء الرنانة التي لا طائل من وراءها قد ولى.

ومع كل هذا القدح وهذه النبرة الحادة تجاه عديد المسائل السياسية المنتهجة وطنيا وعربيا وعالميا إلا أن الكاتبة في عديد المواقع تبقى مثالية طموحة في أن يتغير الفكر العربي –من الناحية السياسية– نحو الأفضل والأحسن. هذا الطموح وهذا التفاؤل يتكشف حين تتحدث الكاتبة عن كشف السياسات المعادية للأمة العربية على لسان محمد في أقاليم الخوف إذ يقول " كنا نغير النطاف، ونزرع حيوانات منوية ضعيفة في أرحام النساء الأجنبيات"[2] وكأني بها بهذا الكلام تقر بفشل السياسة والمشروع الأمريكي في احتواء المجتمع العربي وهي إلى ذلك نظرة تفاؤلية تنم عن وعي واستفاقة تعيد تشكيل هذه الأمة من جديد.

وغير بعيد عن الفكر الايديولوجي لفضيلة الفاروق، يتزايد اهتمامها بتيمة أخري تفرض وجودها في فضاء رواياتها كعلاقة بين الأنا والمحيط إنها "المدنية".

### 7.3/المدينة

عبر المكون الثقافي للأمم تم رصد مواقف متباينة تعبر عن علاقة الفرد بمحيطه من ريف أو مدينة وما يهمنا في هذا المقام هو المدينة كسلطة نقدية لعبت دورا في الإبداع الروائي من حيث هي حتمية الوجود وحتمية التواصل مع " الإشارة إلى ضرورة القطع الاعتباري بين مدينة الفن التي هي مدينة الرواية، وبين مدينة الواقع...إذ لا يجوز عد الواقع مرجعا لمناقشة الفن ومعايرته"[3]. بمعنى أن المدينة في الرواية ليست هي كل المدينة كما في الواقع. فقد يكون فيها ما هو متصل بالحقيقة أو جزء منها. وقد تكون من وحي خيال وذاكرة الروائي ليس إلا، ففي السرد المدينة تؤسس لفضاء أدبي فضاء وإن لم يرتبط ارتباطا وثيقا

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 64.
2 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 117.
3 صلاح صالح، المدينة الضحلة، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014، ص 55.

بالحكي إلا أنه وعبر المساحات الكبيرة التي يشغلها أو يحضرها داخل العمل القصصي يؤدي إلى تعميق الفهم داخل هذا العمل كونه مثلا خلفية أو إطلالة من زاوية معينة أو استقطاب لمكان ما أو يكون بغية أو رغبة لاستمالة القارئ.

وبالعودة إلى فكرة أو مفهوم المدينة فهي " ليست مفهوما معاصرا، أو فكرة مستحدثة، ولكن النظرة إليها هي التي يمكن أن تتسم بالحداثة والمعاصرة أو بالرجعية والقدم، وكونها ليست مفهوما سكونيا جامدا بل صيرورة متطورة، وكونها قبل أن تكون بناء معماريا وشكلا هندسيا فارغا هي جملة من العلائق والأعراف والمواضعات المتطورة"[1]. ومثل هكذا مفهوم أو مصطلح لم يكن حاضرا في عرف العرب القدامى وبخاصة في أشعارهم الجاهلية وبعدها، إلى أن جاء العصر الذهبي – العباسي– وبروز الحاضرة أو المدينة عند العرب فتغنوا بها وتباكوا عليها عندما فقدوها وسقطت المدن الأندلسية الواحدة تلو الأخرى، فبرز ما يعرف برثاء المدن. ومن ثم أبدع الفكر الفلسفي العربي في هذا الاتجاه فأفرد الفارابي كتابا بذاته للمدينة بعنوان "المدينة الفاضلة" ولم يكن ابن خلدون أقل شأنا من سابقه إذ أسس فكره الاجتماعي برمته على فكرة المدينة والتجمع العمراني. تشكلت الحواضر العربية بعدها وكانت مراكز الإشعاع العلمي والتنوير فمن البصرة إلى الكوفة إلى القيروان إلى فاس إلى تلمسان...إلخ

إذ لا يجب أن " ننسى أن المدينة هي وسيلة التغيير الاجتماعي ومصدر إشعاعه وهي القدوة والقبلة ومصدر التوجيه والتثقيف والاشعاع للمدن الصغرى"[2]. في العرف العربي على وجه الخصوص بخلاف العالم الغربي الذي طالما كانت المدينة فيه رمزا للتمزق والمنفى وعلامة دالة على الضياع والبؤس وبؤرة للتفسخ والفساد والسرقة وبالمختصر هي مكب القمامة الاجتماعية إجمالا. في مرحلة من مراحل التطاحن الحضاري في شقه السياسي وما مرت به من حروب مدمرة شوهتها بالكامل لكن " جمال المدينة الأوربية

1 قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات أتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 17.
2 زهير محمود عبيدات، صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، دار الكندي، الأردن، (د، ط)، 2006، ص 14.

بوصفها خلاصا أو فرصة للخلاص، أكثر مما يمكن عد جمالها في المسرودات العربية انعكاسا لجمال قار في الواقع"[1]. فكثيرا ما كانت في مخيلة العرب مجرد مكان للفسحة والزيارة والمرح فهذه مدينة الجن والملائكة، وهذه مدينة لا تنام، والأخرى مدينة الضباب... ومع التدرج فإن "المدينة أو فكرة المدينة أخذت أبعادا فكرية وفلسفية واجتماعية كثيرة في التراث الإنساني على مر العصور[2].

وبالعودة إلى الرواية العربية وتحديدا الرواية الجزائرية نجدها قد عبرت بعد الاستقلال عن عوالم الريف بشكل لافت ولا جرم في ذلك إذ كان التوجه السياسي للدولة في تلك الفترة يقتضي توطيد العلاقة بين الفرد الجزائري وأرضه وهذا للحد من النزوح الريفي الذي شهدته الجزائر بعيد الاستقلال. وفي المقابل حضور المدينة كان شاحبا في المشهد السردي الجزائري، وقد يكون لسبب أو أسباب أخرى ومنها بحسب البعض افتقارنا لمدن متأصلة بمعنى الكلمة لمفهوم المدن عدا القليل منها كوهران، عنابة، العاصمة، قسنطينة....إلخ وعلى العموم المدينة غائبة بتفاصيلها وجزئياتها إلا نادرا في الرواية الجزائرية. أما حضورها في عمل روائي ما لا ولن يكون عبثا أو رغبة إكزوتيكية، بل هي رغبة تتوطد مع النفس البشرية كرها أو حبا أو...أو، إلى جانب أن هذه الأمكنة كمعطى معرفي مؤثر في الشخصيات أو في الروائي ذاته. حتى أن بعضا منهم عرفوا بفضاء مدنهم التي ولدوا وترعرعوا فيها أو ارتبطوا بها كارتباط نجيب محفوظ بالقاهرة أو الأمريكي بول أوستر بنيويورك أو بلزاك وكذا زولا بباريس أو التركي أورهان باموق باسطمبول وغيرهم وغيرهم، وهذا ما لا نجده عند روائيينا الجزائريين. إذ الكاتب أو المبدع يجر خلفه العناصر التي شكلت رؤيته للأشياء فيأتي لإسقاطها في نصه الروائي أو في المتن الروائي لعمله الأدبي. فيعرف بتيمة دون أخرى أو بخصيصة دون غيرها. وهذا لا يعدم وجود كتاب اهتموا بالمدينة فلقد حظيت هذه الأخيرة أي المدينة بحظوة عند الفاروق وتعاطت معها مرة بحميمية وتفاعلية وأخرى تعاملت معها بشيء من التبرم، ما مكنها من طرحها

1 صلاح صالح، مرجع سابق، ص 59.
2 قادة عقاق، مرجع سابق، ص 29.

كشريك ورابط حي وفعال فاستباحت خباياها ومفاتنها وفكت معاليقها ووصفتها بشتى النعوت ما بين فضاء نصي خارجي كواقع وبين متخيل سردي.

وفي روايات فضيلة الفاروق يأتي الكلام مركزا في أمكنة بعينها هي آريس مسقط الرأس والطفولة، قسنطينة مدينة القلب والهيام، وبيروت مدينة الحب والوعي وأحيانا باريس. وتركيزها على هذه المدن كونها عايشتها عن قرب وشكلت محطات حياتية أساسية في مسارها، مدن تعرفها تمام المعرفة، أرخت لها من زوايا عدة، اجتماعية، عمرانية ووجدانية بخاصة وقد أبانت في هذا عن وعي فكري حداثي شديد الارتباط بالمكان فكانت "المدينة هي المكان الذي تولدت فيه الحداثة بما تحويه من أدوات إنتاج وتعقد علاقات ورغبة في الاكتشاف"[1]. بل وحولتها إلى مركب هام وأساسي في البيئة الفنية لرواياتها. وتخطت بذلك الصورة النمطية للديكور الذي يستقطب والمحلات الكبيرة، أو العوالم الضخمة المثيرة للانتباه.

### 1.7.3./آريس

لا يمكن اعتبار آريس مدينة بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة للتجمعات الكبرى لكنها إلى ذلك تشبه وتقترب من المعنى ناهيك أنها تمثل إحدى فضاءات أهم مراحل حياة الكاتبة، ولطالما صور الريف أو المدن ذات الطابع الريفي كمركز للظلم فانطلق منه الروائيون للتعبير عن التغيير الاجتماعي وهذا ما عبرت عنه الفاروق وبصراحة فعندها "آريس مزعجة، كثيرا ما قلت لك ذلك، رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات، أطفالها مخيفون. [2] فمن الواضح أن هذه المدينة شكلت في وجدان البطلة صدمة تخالف فيها الذات البشرية التي عهدناها تحن أبدا لأول منزل. تقول–"...لكن آريس لم تعد مدينتي، الماضي لم يعد مدينتي"[3]–تقول خالدة لنصر الدين. لقد غدا آريس من الماضي الذي آلمها كثيرا برجاله ونسائه وحتى أطفاله. ناهيك عن

1 رزان محمد إبراهيم، مرجع سابق، ص 193.
2 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 25.
3 المصدر نفسه، ص 89.

الجو أو الطقس الذي كان يسودها وبخاصة في أيام الراحة أين يحتاج الفرد إلى فسحة في الطبيعة وهذا ما لا تجده لويزا حين تعود إلى الأهل والعائلة فآريس بلدة بليدة خصوصا في الشتاء... تنزل ثقيلة على الصدر...لذلك أفضل أن أظل في البيت طوال أيام العطلة، كما كل الصبايا أختفي عما يقال، أتوارى عن الشائعات"[1] هذا التواري عن الأعين تفرضه تقاليد المنطقة والتي تغذيها الشائعات، النميمة والحديث في أعراض الناس كما لو أنه ترويج لسلعة ولعل "النسبة الكبرى من سكان الشرق الأوسط [العرب] إنما كانوا يعيشون تقليدا خارج المدن". [2]

لقد سوقت فضيلة الفاروق عبر رواياتها وهذا ما أبانته في عديد تصريحاتها، صورة قاتمة عن مدينة آريس وركزت في ذلك على الجانب الاجتماعي جانب المعاملات بين الرجل والمرأة، أين أبانت عن التهميش، بل الاحتقار الذي يطال الأنثى في هذا الوسط ومع كل هذا نجد مقتطفات تشذ عن هذا المنحى ففي غمرة ما تعرضت إليه لويزا بعد محاولة اغتيال يوسف عبد الجليل وبعدما انسدت أمامها أفاق الأمل وجدناها تتمنى " لو أن الحافلة تتحول إلى بساط سحري يحملني إلى آريس إلى بيت خالي حميد، إلى حضنه إلى حلمه المملوء ببساتين الطفولة"[3]. كما أنها "أدركت أن آريس التي حاولت السلطات تكريمها وتكريم شهيدها الأول مصطفى بن بولعيد بماراطون متواضع يتسابق فيه الأطفال، لا يستطيع أن يكرمها سوى فلاحيها البسطاء"[4]. إذا هي مقتطفات تشفع لها وتبين أنها عن حب لا كره تتحدث عن آريس بمنظار أسود.

أما المدينة الثانية التي سنأتي عليها بخلاف الأولى تعبر فيها عن انبهار وعلائق نفسية حميمية تجاهها إنها المدينة المعشوقة قسنطينة.

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 106.
2 روجر آلن، مرجع سابق، ص 140
3 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 288.
4 المصدر نفسه، ص 302.

### 2.7.3./قسنطينة

لاشك أن الريف –برغم السياسات الممنهجة– لم يستطع تلبية حاجيات الفرد ولا مواكبة وتيرة إيقاع حياته في ظل التطور المذهل فأسس بذلك لتقهقره وتراجعه وأبان "عجزه عن مواكبة الأحداث نتيجة انقطاعه عن مركزها فنشأت المدينة كبديل وغدت بذلك هي المركز الأنسب لها"[1] سلوك ترجمته كل من خالدة بطلة رواية "تاء الخجل" ولويزا بطلة رواية "مزاج مراهقة" إذ غادرتا مدينة آريس ببساتينه وهوائه الجبلي النقي وتشكيلاته الاجتماعية الضاربة في التخلف، نحو مدينة الآمال والآفاق تقول خالدة "وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد، كانت مدينة على مقاسات القلب"[2]أنستها ولو القليل من الهموم والدسائس التي كانت تحاك بين أفراد بني مقران في آريس. "وهكذا هي قسنطينة، تغريك ولا تؤمن بالحب، تثيرك ولا تؤمن بك تستدرجك نحو الانصهار لتتخلى عنك"[3] إنه الحب والإثارة من طرف واحد ولقسنطينة طقوس تجعلها تتميز عن باقي المدن والتي "تسهم في صنع توليفتها وبناء تركيبتها كالحزن والاغتراب والقلق وغيرها من ملامح العصر"[4]، إنه النوم على خلاف المدن الكبرى التي لاتنام أحيانا ويتحول الليل فيها إلى حركة دؤوبة ولمختلف السلوكات "قسنطينة مدينة تنام باكرا. ومن تأخر عن معاد نومها في الشارع يجب ألا يكون امرأة فالقطط التي زادها الجوع توحشا تملأ الزوايا المظلمة"[5] وهي "المدينة الوحيدة التي توصف بالثقافة والعلم وتنام باكرا"[6] إذن هذه هي التوليفة الغريبة التي تجعل منها مركبا ومكونا عجيبا قد لا ينسجم عند بعضهم لكنه عند "باني" الخصيصة التي تجعل من قسنطينة سيدة للمدن. هي التوليفة التي تجعل من قسنطينة

1 قادة عقاق، مرجع سابق، ص 215.
2 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 12.
3 المصدر نفسه، ص 69.
4 قادة عقاق، مرجع سابق، ص 207.
5 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 136.
6 المصدر نفسه، ص 180.

تغمر وتجتاح قاطنيها وزوارها بشيء غريب من الجاذبية حتى أن "توفيق بسطانجي" يدخل مع "باني" في مفاضلة بين باريس وقسنطينة فيراها "مدينة عجيبة، إنها تفتن وتقتل بالأداة نفسها، لهذا هي سيدة المدن"[1].

انجذاب عجيب يجعل "باني" تحن إلى قسنطينة إلى شوارع قسنطينة وصخورها وجسورها بالرغم أنها في باريس الجميلة ذات الشفاه المبتسمة والشمس المشرقة والحركة الدؤوبة، ولم يشفع لها ذلك الرغبة في العودة إلى مدينة القلب.

وكلما حاولت فهم هذه المدينة وانت تحس باقترابها منك إلا وتجدك قد باعدت عنك وازدادت هزة وعمق الغموض بينكما، إنها "ميزة قسنطينة بامتياز مع هذا لن تفهم لغة هذه المدينة أبدا، لن تفهم متى تحب ومتى تكون ضدك ومع هذا ستعرف مسبقا أن الأمر حين يتعلق بالحب فلن تشفق عليك أبدا ستقتلك"[2] ، إنه الحب القاتل، إنه شراك الحب السرمدي. إنها المدينة التي تجعلك سعيدا وحزينا للأسباب نفسها. وكل شيء في هذه المدينة يتحول إلى سؤال، ولكن سؤالها الأكبر هي من تكون؟ ولماذا تأخذ الأشكال كلها والأدوار كلها؟ من يفهم هذه المدينة؟[3] وهكذا هي قسنطينة.

ومن رحم المدن– المدن العربية– تتولد الصور لأماكن شكلت رمزية في وجدان الأدباء العرب وجاء الحديثة عنها –بكثرة– دون غيرها إنها مدينة الحب.

### 3.7.3./بيروت

من اهم المدن العربية التي لامستها الأقلام العربية في مختلف كتاباتهم الشعرية منها والنثرية على حد سواء. وعلى صغرها مساحة إلا أنها أخذت حيزا كبيرا فنيا من حيث هي مرجعية فنية تنفتح على

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف شهوة، ص 76.
2 المصدر نفسه، ص 98.
3 المصدر نفسه، ص 101.

الحريات، حاضنة للإبداع موغلة في الصراعات الطائفية، محور حركية فكرية متجددة ...إلخ "وطالما وجدنا هذه الفضاءات تجتذب المتخيل الإبداعي، ويصير الانتماء إليها انتسابا إلى فضاء المغايرة الإبداعية، والمغايرة تمارس عنفا بطبيعتها "[1] وهذا ما ألفيناه عند الفاروق "...معا، في بيروت مدينة الحب والحرب معا"[2] على لسان بطلتها مارغريت التي حطت رحالها مع زوجها بعد 17 سنة من الغربة في نيويورك.

ليس غريبا على بيرت مدينة الأضواء والجمال والمودة أن تزاوج بين الحب والحرب فباريس العرب هي كذلك هجين من المعتقدات في تسامح ولا تسامح ، وهي طبيعة الإنسان العربي المزاجي أو المتقلب المزاج.

لقد مثلت بيروت ذريعة لعدد كبير من المبدعين والمثقفين والكتاب والموسيقيين للتجمع والمقاومة، وكان نص بيروت بمثابة الجدار الابداعي الناهض[3]. نص بيروت حداثي نهضوي متمرد على حافة النهضة التقليدية القائمة على الوصاية والتي فرضتها مدن عربية –ولمدة طويلة– كما هو شأن القاهرة.

ثم أن بيروت بالنسبة لفضيلة الفاروق هي الوطن الثاني الذي اختارته لنسلها وأفكارها بعدما غادرت الجزائر وتزوجت بلبناني هذا باعتبار الفضاء الخارج نصي.

أما عبر المتخيل السردي فإن مارغرريت تقول." لم أشعر بالاستقرار في بيروت"[4] وهذا راجع إلى عوامل عدة أهمها الحروب الأهلية التي ما انفكت تهدأ ثم تثور إلى جانب أن لها –لبنان– حدود مع الكيان الصهيوني وهي إلى ذلك ملجأ الثوار واللاجئين الفلسطينيين، ما يجعلها دائما في اضطرابات وقلاقل سياسية. مدن كثيرة في الوطن العربي تغريك بتاريخها، بجمالها، بفرص العيش فيها إلا أن لبيروت سلطتها الخاصة والتي فرضتها على الأقلام العربية والتي قد تتغير بحكم واقعها المعيش تقول مارغريت "أما بعد أن عشت

1 شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص40.
2 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 212.
3 المصدر نفسه، ص 180.
4 المصدر نفسه، ص 20.

في بيروت فقد أصبحت أرى فضاءات الأديان والتيارات السياسية تتصارع"[1] وضع ينذر بالتشرذم والتأزم بعد الحب والهيام فعشرات الصبايا في الضيع اللبنانية اللواتي أضاعت الحرب عليهن فرصة الزواج فالشباب بين مهاجر ومشغول بالقتال"[2] وهذا هو حال بيروت حاضرا والتي تغمرك بالسعادة وتوهمك بالحب، لكنك سرعان ما تضيق بها ذرعا، جراء الفوضى التي تئن تحتها.

وكان لمدن كثيرة الحضور المحتشم في المتن الحكائي الفاروقي كبغداد وباريس وغيرها لكننا آلينا اختيار ما هو منسجم مع خط الكتابة السردي عند فضيلة الفاروق. ولن نبرح قائمة التيمات الحداثية التي عبرت عنها الروائية بشكل مميز فيه الائتلاف والاختلاف معا. دون أن نعرج على فكرة شكلت متلازمة نصية عند الفاروق زاوجت في عديد المرات والمواضع الحديث عنها إنها تيمة:

**8.3/الحب والمطر**

تمر علينا بعض الكتابات التي تبين أن أصحابها أفرغوا ذواتهم في سبيل من السبل واختاروا لذلك التصريح والمجاهرة قد تسقط أصحابها في حكم القول بالبهيمية التي تأباها النفس، خاصة ما تعلق بالجسد والروح "فالجسد بوصفه حاملا للذات الانسانية قد حظي بشيء من الاهتمام في موازية بينه وبين الروح. [3]

ونعني بالروح ما تعلق بالمشاعر الحميمية الطاهرة بين ذاتين في خلوة الروح للروح أو ما يعرف بالحب وتحديدا العذري أو العفيف منه. ثم أن الكتابة عن الحب بوح كبير عن تجربة روحية جسدية تتعدى نطاق العادي والمعهود والمتعارف عليه إلى كنه الشيء. ومقولتي الطاهر والنجس لا تدلان على تعارض خلقي في الأصل بل على قطبية (Polarité) دينية[4] لذلك ألفينا الكثير يعارض هذا المفهوم ويراه انحلالا خلقيا

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 24.
2 المصدر نفسه، ص 25.
3 عبد العاطي كيوان، الإنسان والمقدس، ص24.
4 روجيه كايوا، مرجع سابق، ص54

تأباه النفس الشريفة الطاهرة، وهذا تحديدا هو البند الثاني في الإتهام الذي وجهه نقد العصر الكلاسيكي ضد الروايات إذ يرى "تصوير الحب بمفاتنه ونقائصه، ومن ثم إفساد الأخلاق. [1] وحجة هؤلاء هو أن الحديث عن الحب لا يأتي بريئا طاهرا بقدر ما هو إرضاء واشباع نفسي ينسف قانون الأخلاق وتحت سطوة لغة الجسد التي تنحرف شوقا للإشباع الجنسي ليس إلا. وليس الحال بهذا السوء دائما إذ أن السرد يشتغل مع الإبداع البشري على تغليف الحقائق بخطابات متنوعة كالحزن والسرقة والمثل والحب...إلخ مما يعني أن الروائي كثيرا ما يطلق العنان لفعل المخيال ليس إلا.

والأكيد أن تناول تيمة الحب لن يكون من منظور الرضى لأن الغالب الأعم يشير بالرفض أي رفض الحب كسلوك خاصة إذا ما استشعر فيه الانحراف. مع أن الحب ظاهرة كونية ربانية غرائزية تتجاوز الإنسان إلى الحيوان، تردد فيها القول قديما وحديثا وليست وليدة اليوم، ورفضه يعني تجريد الحياة من أحد أهم مقوماتها فإذا "الطبيعة البشرية لا يمكن اعتقالها[2] وبخاصة إذا كان توظيف الحب مقصودا لخدمة القيم الإنسانية، أو للإعلاء من شأن هذه الإنسانية لتتسامى من الغريزة الحيوانية إلى خلوة الروح إلى الروح.

وقد عني بأمر الحب والمحبين كثير من أكابر العلماء والأدباء، وذوي المكانة الرفيعة والكلمة الموقرة المطالعة لشؤون الدين وشؤون الدنيا على السواء... وفي مقدمتهم أنبياء وخلفاء وسلاطين وفلاسفة وفقهاء ومتصوفون[3]. ما يعني أن مفهوم الحب او المصطلح بمعناه القاموسي لم يكن أبدا في يوم من الايام في عداء مع الدين ففي صدر الإسلام "لم يكن الحب أو العشق من الكلمات المحرمة أو المكروهة بل كانت تتداول بين الصحابة باللفظ أو المعنى[4] بل لطالما كان الحب الفيصل في الكثير من الأحداث فمن الذين سيظلهم الله بظله يوم لا ظل إلا ظله رجلان تحابا في الله. وتاريخ الأدب العربي حافل بأحداث أبطالها

1 بيير شارتيه، مرجع سابق، ص 56.
2 محمد حسن عبد الله، الحب في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1980، ص 13.
3 أحمد تيمور باشا، الحب عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1993، ص 05.
4 محمد حسن عبد الله، مرجع سابق، ص 98.

ثنائيات حب وعشق كقيس وليلى، وقيس ولبنى، وجميل وبثينة، عروة والعفراء، كثير وعزه، ابن زيدون وولادة...إلخ.

وما هذه الثنائيات إلا غيض من فيض تلوكه ألسنة الناس من خلال أشعار فطاحلة الشعراء العرب منذ الجاهلية والذين تغنوا بالحب ووقعه على النفوس. بل سيجد القارئ أو القراء أن موضوع الحب والمحبين قد خص له كتاب كامل من أهم كتب التراث العلمي والأدبي العربي وهو كتاب "طوق الحمامة في الألفة والآلاف" الذي قام بتأليفه منذ أكثر من تسعمائة سنة أحد أئمة المسلمين المشهود لهم بالورع والتقوى والاقتداء هو الوزير الفقيه الفيلسوف ابن حزم الأندلسي، والذي أكد بالأدلة القاطعة المقبولة أن "الحب ليس بمنكر في الديانة ولا بمحظور في الشريعة"[1].

والمتصفح لكتب التراث العربي يجد الكثير من الكتب–لا محالة– قد تناولت موضوع الحب، لمن هو مشهود له بالعلم أو الورع أو...أو، ومن ذلك ابن قيم الجوزية في كتابه روضة المحبين ونزهة المشتاقين. كما أن موضوع الحب كثيرا ما كان جواز سفر للعبور إلى الفكر الإنساني وحضوره في حياة الناس هو لأجل الاستقرار في صراع بين الرغبة والقانون، الرغبة والأعراف أو التقاليد وغيرها من الضوابط. ولا نبالغ إذا قالنا ما من رواية إلا وتناولت تيمة الحب كقيمة إنسانية– من قريب أو بعيد– محاطة بالشجن أو قل الحزن أو آلام الشوق، ولواعج الفراق....

والرواية الحديثة عالميا أو عربيا حررت الحب من سطوة الدين والتقاليد لتعبر عن النفس والنفس فقط في شيء من الخلسة التي يتوارى وراءها الجسد. وفضيلة الفاروق لم تعبر عن الجنس والجسد فقط وبإتقان بل عبرت عن الحب في أصدق صوره، عن الحب وهو مرتبط بالفضاءات الاجتماعية التي يعيش فيها الفرد، تقول: "ما الذي يمنعنا أن نحب غير التزاماتنا الاجتماعية وصدماتنا السابقة؟ وما الذي يمنعنا

1 أحمد تيمور باشا، مرجع سابق، 05.

من كتابة الحب إذا؟[1]، لأن هناك سؤال يطرح نفسه وهو هل هناك حق في الحب عند المجتمعات التقليدية؟ بل وأكثر من ذلك الحب في الأعمال العربية يبدو هشا مهزوزا لا يكاد يصمد أمام الاعتبارات الاجتماعية ومعيقاته بدءا من الأسرة الصغيرة، ولنقل هذا مع أول أو ما اعتبر أول رواية في الوطن العربي ونعني به رواية "زينب" لهيكل، وربما كان الحب عند أفراد هذه المجتمعات مجرد أحلام يقظة يشاهد الشاب أو الشابة نفسها من خلال مشاهداته تقول "أمسيات العرقوب زاخرة بالحب وكثيرا ما كنت أجلس أمام النافذة مثل غيري لإرواء فضولي ومتابعة مشاهد الحب على الطبيعة"[2].

وكثيرا ما كان الحب عيبا أو قد يتحول إلى فضيحة يتراشق بها المحبين ويتغامز عليهم أفراد هذا المجتمع التقليدي أو أولئك الذين لم يحسوا يوما بمعنى الحب "فبين عاشقين جزائريين لا نسمع كلمة حب...لأنها عيب[3] ولا يقف هذا الجفاف العاطفي عند العاشقين في صورة قد تجعل منهم كمن ارتكب الآثام أو المحرمات، بل وتتعداها إلى الأزواج، فكثير منهم على شاكلة "باني" التي تصرح منذ البداية أن "جمعتنا الجدران وقرار عائلي بال، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا"[4] قليلات هن الزوجات اللائي يجاهرن بحبهن لأزواجهن، وقليلون هم الأزواج الذين يجدون الشجاعة للبوح عن حبهم لزوجاتهم أمام الآباء والأبناء والمعضلة في هؤلاء إذ تولد الفتاة وتتزوج وتنتقل إلى بارئها ولا تستطيع تقبيل أو ضم والدها إليها لا لشيء سوى أن الحب عيب أو كما قلنا وكأنه من المحرمات التي تجعل "الفتاوي تلاحق المشاعر الإنسانية في موعد يتيم للحب"[5] وفي ذلك إشارة صريحة إلى الخلط بين الحب والجنس، إذ الحب في المجتمعات العربية يتخذ أشكالا غريبة من التجاذبات كحب المرأة للرجل من باب الاحتماء فتقع في حب الرجل القوي أما الرجل فينجذب نحو الصورة الجميلة لا الروح العفيفة وهكذا ... وهو حال خالدة التي تصرح بصراحة" وجدتني

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 78.
2 المصدر نفسه، ص 31.
3 المصدر نفسه، ص 110.
4 فضيلة الفاروق، اكشاف شهوة، ص 06.
5 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 41.

عاجزة عن فك عقدتي المرتبطة بترسب قديم وبال يخلط بين الحب والجنس"[1] ولا شك أن هذا الخلط يجد ضالته في قلوب وعقول الفئات الشبابية المراهقة إلى جانب أفراد المجتمعات المتقوقعة والتي كثيرا ما وقعت في المحظور. وعموم الكلام في تيمة الحب عند الفاروق هو أنها أرادت معالجته من منطلق التضييق الممارس على المرأة بخاصة دون الرجل في محيط المرأة الجبلية الأوراسية، ولمشاعر الحب عند الفاروق ارتباط سحري رقيق وتجاذب عميق بالمطر كتيمة شاعرية تكاد تكون متلازمة وملازمة لكل كتاباتها الروائية. والملاحظ أنها أرادت إثارة الحواس واستنفارها أثناء فعل الكتابة ليتحول الفكر نحو استقطاب الطبيعة وقد قيل "الغزل من باب الطبيعة"[2]، والغزل في أبسط معانيه أو عند العامة هو الحب لذلك اقترن الحب بالطبيعة فكانت الحركة الرومنسية رائدة في هذا المجال، فتعامل الأديب مع الطبيعة على أساس إدراكه لقيمته الإنسانية وهي اعتداد بتساميه في هذا الكون، لأن إدراكه هذا يختلف عن العامة التي تعاملت مع الطبيعة في البداية تعاملا نفعيا (مصدر رزق) ثم تحولت إلى علاقة روحية تأملية بعد أن كانت مصدر خوف وقلق، والمطر من الظواهر الطبيعية الصامتة التي استهوت ولفتت نظر البشر فما بالك بالأديب. والمطر عبر كل الحضارات بدءا من السومرية، الإغريقية وغيرها هو أصل للتطور الحياتي، هو النمو والنماء والخصب وفي الحضارة الإسلامية هو إشارة صريحة للحياة والتطهير هو الرزق يقول عز وجل في كتابه العزيز ﴿وجَعَلنَا مِنَ ٱلمَآءِ كُلَّ شَيءٍ حَيٍّ﴾[3] كما يقول سبحانه وتعالى: ﴿ وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآء فَأَخرَجَ بِهِۦ مِنَ ٱلثَّمَرَٰتِ رِزقا لَّكُم ﴾[4] في إشارة إلى المطر.

وليس من الغريب أن نجد فضيلة الفاروق تشكل لوحات نصية فنية شاعرية في رواياتها تحت وطأة وسطوة هذه الظاهرة وهي في غمرة الحب مع أحمد تقول "كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 34.
2 عبد الله الطيب، الطبيعة عند المتنبي، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1977، ص 05.
3 سورة الأنبياء، الآية 30.
4 سورة البقرة، الآية 22.

أن نغادره، كان رجلا مثيرا يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه كيف يغمر الأنوثة كيف يطوقها، كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النشوة.... بلغت أصابع المطر قاعدة ظهري تخيلتك أمامي تلقي قصائد عينيك علي"[1].

لوحة فنية تكشف سر العلاقة الكامنة بين المطر والكتابة النسائية علاقة المطر بالمرأة، لماذا توظف المرأة المطر بهذا الزخم؟ إنها علاقة حميمية تتشكل فيها الحواس المضمرة، فإذا بالذكورة في أوجها تتمثل في المطر لتطوق الأنوثة المتعطشة إليه، وكذلك فعلت "باني" مع "إيس" حين " قال المطر شيئا لم أفهمه، فتوقفت وتأملت إيس قبل أن أقول له: هل تفهم لغة المطر؟"[2]

للمطر لغته التي تعشقها المرأة وتحاول فهمها وتفسيرها، للمطر جاذبية آسرة حين يمارس الحب مع المرأة فـ" قبلة إيس .... قبلة الصباح الماطر". [3]

وقد يوصل هذه الأنثى المتعطشة للحب إلى ذروتها فـ" إيس تلك السماء العبوسة الملبدة بالغيوم، وذاك المطر الشبق"[4] نعم يمكن للمطر أن يوصل هذه الأنثى إلى ذروة انتشائها إلى قمة الشبقية. و" بشكل من الرومنسية كان المطر يتواطأ معه خفيفا كراقصة باليه تنقر الأرض نقرات برؤوس أصابعها تدعوني للطيران. [5]

لم تشذ فضيلة الفاروق في كتاباتها الروائية عن باقي الروائيات اللائي زاوجن ومزجن بين الحب والمطر ولعل هذا الأخير هو من كان سببا لحب ما إذ قارب بين المحبين تحت مظلة واحدة.

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 32.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 29.
3 المصدر نفسه، ص 31.
4 المصدر نفسه، ص 32.
5 المصدر نفسه، ص 28.

هذه أهم التيمات التي أبدعت فيها الفاروق بلغة حداثية متمكنة ـ في نظرنا ـ وعبرت عنها بكيفيات خاصة جدا وأخرى شاذة إلى جانب موضوعات أخرى لا تقل أهمية عن هذه نذكر منها: الحلم، الكتابة، الوطن، التاريخ، التوثيق... والتي قد تجد لها مكانا في بحثنا هذا في شقه الثاني. وتبقى فضيلة الفاروق من أنجح الروائيات اللائي نقلن صورة المرأة العربية وصورتها على حقيقتها في مجتمعها دون مواربة ولا مجاملة.

وعلى مسافة قد تقرب عند البعض وقد تبون عند الآخرين ما بين هيهات وشتان وبين التوافق والتشاكل والقبول والرضى نوالي حديثنا عن الرواية الجزائرية النسائية من بوابة الألمعية أحلام مستغانمي كحلقة ثانية متصلة بموضوعنا.

### 4. المتن الحكائي عند أحلام مستغانمي:

الحديث عن أحلام مستغانمي – رغم الاختلاف الواضح بين الروائيتين من خلال وجهات نظرهن وفلسفتهن الايديولوجية –هو كمعظم الكتابات النسائية، إسقاط لثقافة مجتمعها في تماس مع ثقافتها ومع ما قد نجده من تشابه في بعض المواضيع ما بين أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق إلا أن لكل منهما تعبير خاص عن رؤية وخطاب مختلفين ففي الأدب " لا نكون أبدا إزاء أحداث أو وقائع خام وإنما إزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين" [1] هذا القول يجنبنا كدارسي فكرة الوقوع في المفاضلة بين الأدباء وأيهما حاكى الآخر وحاول تقليده وغيره من الكلام الذي أبدا لن ينزل من قيمة أديب أبدع ولو من باب البدعة.

وبالعودة إلى الروائية أحلام مستغانمي فإن هذه الأخيرة شغلت ألباب الكثرين وأغرم بها ليس القليل من القراء، بل لقد دوخت عقول جهابذة الفكر العربي " روايتها دوختني، وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من

1 تزفيتان تودوروف، الشعرية: تر: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، ص 51.

الروايات[1] يقول نزار قباني عن روايتها ذاكرة الجسد، نعم إنها أحلام مستغانمي التي تقدم لنفسها وتقدم لأعمالها صورا لنساء يتبوأن لأنفسهن مكانة خاصة بهن في مجتمع يسيطر عليه الرجال.

كل هذا الإعجاب الذي حظيت وتحظى به الروائية منبعه رواياتها المتميزة بوقفات شاعرية حبلى بالدلالة والرمز، جعلت منها بناء مكثفا من الصور الشعرية أسست به وبحق لكتابة نسائية مفرطة الحضور، كاتبة مسكونة بالمرأة فرضت سلطتها وسطوتها على المفكر المبدع قبل القارئ البسيط، فالرواية عندها "قصيدة مكتوبة على كل البحور...بحر الحب وبحر الجنس وبحر الأيديولوجية وبحر الثورة الجزائرية...[2]

وهذه كذلك شهادة نزار قباني لأحلام مستغانمي وهي شهادة وشحت بها باكورة أعمالها الروائية، شهادة أقل ما يقال عنها أنها ترفع وتجل بمكانة هذه الروائية والتي أبدعت بعد هذا العمل أعمالا لا تقل أهمية عن ذاكرة الجسد، والتي سنأتي عليها بالقراءة الموجزة.

### 5. قراءة في روايات أحلام مستغانمي:

مع كل هذه الأصداء وهذه الشهرة التي فاقت حدود بلدها الجزائر، بل وطنها العربي، ومع ما شكلته رواياتها من مادة دسمة، قد لا تشبع نهم المنتجين السينمائيين، والطلبة الدارسين المقبلين على تفكيك ألغاز ظواهرها اللغوية واللسانية والسردية، وما أحدثته من خلخلة جعلت من الرواية ذات الطابع النثري بامتياز تتحول إلى قصيدة شعرية متناغمة، مع كل هذا إلا أن هذه الروائية ليست من المكثرين أو المكثرات – بالأحرى– وهي إلى ذلك – وبحق– لا تجمع بين الغث والسمين، والتي كتبت ذاكرة الجسد والتي دوخت نزار قباني، وجب عليها أن ترقى سلم الابداع، لا أن تتقهقر الهوينا، وهذا أمر صعب لا يتأتى إلا لمن أوتي

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآدبات للنشر والتوزيع، لبنان، ط 26، 2010، صفحة الغلاف الخارجي.
2 المصدر نفسه، صفحة الغلاف الخارجي.

حدسا فكريا فريدا وعبقرية لغوية فذة، وقد كان لها ذلك فاسترسلت في بطاقة فنية تشبه انسياب النهر بثلاثية متكاملة النص أقفلت إحكامها برواية رابعة،(مع التحفظ) كانت المسك وكانت النهاية، والروايات هي:

**1.5/ ذاكرة الجسد:**

هي الرواية الأولى لأحلام مستغانمي، باكورة أعمالها نشرت عام 1993، حققت لها أكبر المبيعات في الوطن العربي لرواية عربية ترجمت لعدة لغات، نالت لها عديد الجوائز، وتم تجسيدها كمسلسل تلفزيوني بطله الممثل جمال سليمان إلى جانب أمل بوشوشة.

ذاكرة الجسد كتبت بقلم أنثوي، تتمحور حول شخصية رجل ثوري شكل صوت الراوي في الرواية إنه خالد بن طوبال العاشق لوطنه الجزائر شارك في الثورة التحريرية وخسر يده اليسرى أثناءها.

تتغير حياته إثرها، ولتجاوز هذه الأزمة النفسية التي يمر بها يبدأ بتعلم و إتقان هواية جديدة هي الرسم، يسافر إلى فرنسا هربا من وطنه الذي تغير في نظره حاملا آلام وآمال هذا الوطن معه، في جسده المعوق أو لنقل في إعاقته الجسدية، في فرنسا يلتقي بكاتبة جزائرية – أو مشروع كاتبة– هي حياة والتي تصغره بخمس وعشرين سنة ليرى فيها وطنه فيعشقها عشقه لهذه الوطن وترى هي فيه – أي حياة– اللغز الذكوري الذي يثير فيها فعل الكتابة. تنهي القصة وحياة تسير مع التيار الذي تجاوز خالد بن طوبال لتتركه عاشقا هائما في حبه لقسنطينة من خلالها ويختار الكتابة عله يدفن ذكريات حياة بين دفتي الكتاب.

رواية ذاكرة الجسد فيها روعة السرد وثراء اللغة الشاعرية ما يجعلها عملا رائعا محكما ما انفكت الدراسات تأتي عليها دون توقف.

**2.5/ فوضى الحواس:**

برأي النقاد هي الجزء الثاني لثلاثية مستغانمي صدرت سنة 1997، هي امتداد للغة شاعرية آسرة أصحبت معتادة وبحس جمالي عميق يجمع بين الحب والحرب والسياسة والجنس في جملة من التناقضات أو الفوضى الفنية.

على لسان قاصتها حياة– الكاتبة الجزائرية– تقرأ هذه الرواية. حياة تبدأ بخلق بطل قصتها على الورق، تذهب إلى السينما في موعد ضربه لها رجل الحبر هذا فتجده بشرا سويا، تقع في حبه، تحاول بين صفحاتها البيضاء أن تضرب له موعدا آخر، فتتعقد الأمور.

حياة المتزوجة من ضابط ينشغل عنها بالعسكرية والسياسة، تترك قلبها لأسر الكتابة ومواجعها، تخلق من أشخاص روايتها وبلغة حوارية شائقة أحلام واقعها الممل.

في موعد أول مع حب ورقي في قاعة السينما تلتقي برجل اللغة القاطعة على حد توصيفها فكانت جملها قاطعة فاصلة مشكلة لفصول الرواية تتراوح بين قطعا حتما طبعا ودوما... أما الموعد الثاني فكان تحت تأثير أحاسيسها الأنثوية التي أوجدتها في مقهى تحتسي معه القهوة. لكن رجل الكلمات القاطعة يأسرها برائحة عطره الذي اشتمته في السينما معه. تلتقي به حاملا صحن السكر– الذي طلبته من النادل– يتجه نحوها لتستيقظ حواسها تنبها لرائحة العطر، والواضح أنها تعيش حالة من الفوضى الحدسية أوقعتها فيها حواسها فخدعتها. ولم تضبط بوصلة قلبها، لتعيش متعة الحب مع حبيب جديد بدل الحبيب الأول.

**3.5/ عابر سرير:**

هي ثالثة الأثافي لمستغانمي، رواية تتأرجح ما بين الخيال والحقيقة، صدرت سنة 2003، يجتمع في هذه الرواية أبطال الثلاثية جميعهم وفي نية الروائية التخلص منهم كلهم دفعة واحدة. فمع المصور

الفوتوغرافي بطل رواية فوضى الحواس تبدأ الرواية في باريس أين يستلم جائزة عن صورة إلتقطها في الجزائر الجريحة لجريح يطلق على نفسه اسم خالد بن طوبال بطل رواية ذاكرة الجسد، يقوم صاحب الاسم المستعار بتتبع أثر زيان – الرسام– في باريس الذي يكون هو بدوره بطلا لراوية ذاكرة الجسد، يلتقي البطلان على مسرح رواية جديدة، أما حياة فتأتي إلى فرنسا كي تلتقي بأخيها ناصر الذي يقيم بألمانيا فتكمل فصول ومشاهد هذه الرواية الجديدة بمزيج كما قلنا من الخيال والواقع – وكالعادة– لغة عابر سرير لم تشذ عن سابقتيها جاءت نابضة بالاستعارات الشعرية، اللغة هي سيدة النص الذي زادته سلاسة وطلاوة. فشكلت إلى ذلك ثلاثية هي بحق ملحمة جزائرية متكاملة بشحنتها الوطنية عبر الانتماء، وبأسلوبها الشاعري عبر اللغة.

**4.5/ الأسود يليق بك:**

بذات اللغة والأناقة وبعنوان يلبس شعار الإغراء والغزل تطالعنا هذه الرواية وبعد ما يقارب العشرين عاما عن صدور أولى حلقات عقدها. تدور أحداث الرواية بين الجزائر باريس وسوريا، تحمل الكثير من البريق الرومنسي بين رجل أعمال لبناني (طلال) والمغنية الجزائرية (هالة) ابنة السابعة والعشرين عاما. الهاربة من بلدها بعد مقتل والدها وأخيها فتقيم مع أمها السورية في الشام.

طلال المتزوج يقع في حب هالة عبر التلفزيون ويغرم بسر الأسود الذي يلازمها في لباسها والذي لا يزيدها – في نظره– إلا فتنة وجمالا. وبالرغم من أنه متزوج إلا انه يلتقيها ويحاول أن يقدم لها كل ما تحلم به المرأة: يكشف لها عن أفكاره وغموضه عله يمتلكها، لكن الأنوثة التي بها تنبعث وتضخ بالعزة والعنفوان رافضة كل المغريات، رافضة أن تكون العشيقة لتخلع أسودها وتعلن الحداد على حبها باللون الفيروزي.

رواية تبرز جانبا من تناقضات العقلية في الحياة الشرقية فمثلا – وفي قمة تحضره– يشعر بالنقص لا لشيء عدا أنه لم يرزق بصبي. بينما هالة الأنثى الضعيفة تتمسك بعفة المجتمع المحافظ الذي ترعرعت فيه رغم أنها سارت في البداية في تيار نشوة الحب مع مشاعرها الأنثوية إلا أنها عادت إلى السكة والمسار.

**ملاحظة:**

أريد التذكير فقط بأنني أشرت في المقدمة إلى الروايات التي سأشتغل عليها، والملاحظ أنني لم أذكر وأشر إلى نسيان كوم 2013، وشهيا كفراق 2018، دون ذكر الأسباب، والآن أريد أن أوضح وجهة نظري في هذا الأمر.

العملان حسب آراء كثيرة ولست الوحيد الذي تقوَل بهذا، ليسا بروايتين وإن كانتا فهما للسيرة الذاتية أقرب، لأن السمة الأساسية التي تفرق السيرة الذاتية عن الرواية حسب فيليب لوجون تكمن في الميثاق أو العقد المبرم بين كاتب السيرة الذاتية والقارئ، ميثاق يبدأ في نسبة العمل إلى كاتبة في عنوان السيرة الذاتية ويتضح تدريجيا عبر صفحات الكتاب وهذه المرجعية يمكن التحقق منها من خلال ضمير المتكلم...."وكذا العناصر المحيطة بالنص والتي تشكل حسب رأي جينيت العتبات التي تسيج النص وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعني موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه". [1]

إذا الميثاق السير ذاتي وهو من المواثيق السردية منتهك هنا لحاجة في نفس مستغانمي، ثم أن الروائية نفسها مثلا حين وقعت في معرض من معارض بيروت للكتاب قالت بأن هذا الكتاب ليس دسما كالروايات لأن الزمن تأخر والعالم تغير والقارئ أصبح متعبا ليس له القدرة على التعايش مع كتاب من 500 صفحة، أركز هنا جيدا على كلمة (كتاب) قالت كتاب ولم تقل رواية. يقول رولان بارثً: إننا لم نعد

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مجموعة مترجمين، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997، ص 15.

نضع كلمة رواية عندما يتعلق بالروايات ولكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلق الأمر بالرواية... بالضبط وهذا يعني أننا أمام خلخلة للأجناس[1] رد عليه م.نادو(الصحفي).

وقد طالتها موجة نقد لاذعة لتراجع مستواها في هذا العالم حتى شبهت بالتاجر المفلس الذي يبحث في دفاتره القديمة فالأزمة تكون عندما يكون الكاتب مضطرا إما للاجترار أو الانقطاع عن الكتابة.[2]

هذه أسباب وأخرى كثيرة يطول الحديث فيها جعلتني أكتفي بالروايات الأربع.

إذن في عجالة كانت هذه لمحة موجزة عن أعمال مستغانمي الروائية والتي سعت فيها إلى أن تكون متمردة على تقاليد الكتابة الذكورية. فشكلت بحق من وراء هذه الأعمال ظاهرة أدبية نسائية جذبت إليها اهتمام القراء والنقاد بالأساس، بما امتلكته من إشكالات جدلية حديثة أبرزت المرأة التي تكتب الرواية لا المرأة التي تكتب في الرواية، بل ويمكن اعتبار أعمالها من الكتابات النسائية التي مهدت لإعادة قراءة الأنثى بكيفية تجعلها في الريادة لا عنصرا من الدرجة الثانية. فاقحمت الراوية في معركة إبداعية حداثية محترفة وفقت فيها مستغانمي وفي جميع المقتضيات التي يستدعيها السرد وإغراءات لغة الكلام الشاعرية. فحققت متعة القراءة وبعدها فتحت الأبواب أمام تأويلات تتعدى الآني إلى مجال الذاكرة و التأمل. [3]

لقد جعلت أحلام مستغانمي الكتابة موضوعا لرواياتها من خلال شعريتها وتساؤلاتها وتقنياتها وطرح قضاياها، فاستقطبت القارئ العربي، بل واحتوته إلى درجة الإنبهار. يقول ألان روب غريبه A.Robb Grillet أن " الرواية الجديدة هي كتابة غرضها تغيير نظام الكتابة السردية، باعتباره نظاما بنيويا تأويليا كذلك أي عن صيغة جديدة لكتابة العالم والإنسان"[4] وهذا ما قامت به مستغانمي، إذ ومع أنه لا يجب أن

1 رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: بن عبد السلام عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص 43.

2 المرجع نفسه، ص 42.

3 محمد برادة، الذات في السرد الروائي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص 74.

4 جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا، مجلة العربي، الكويت، عدد 544 مارس 2004، ص 91.

ننظر أو ندرس الأعمال القصصية والروائية بالمقاييس البلاغية المأثورة والتي أوجدت أصلا لدراسة الظواهر الشعرية إلا أن مستغانمي بإشراقة عباراتها وشعرية صورها حولتها إلى ظواهر سردية تميز أعمالها. وبذلك غيرت نظام الكتابة السردية، فقاربت وألفت بين قلبي الشعر والنثر.

## 6. التيمات عند أحلام مستغانمي

يشكل التاريخ ومنه الخطاب التاريخي منظومة معرفية تؤثث لسياقات مختلفة تجاذبها المذاهب والتوجهات الفكرية. والتاريخ بين الابداع والعلم كان ولا يزال المدار والفلك الذي تتحرك فيه. ومن خلاله الكثير من المدارك والمعارف والرواية أحد هذه الأقطاب كجنس أدبي فرض نفسه.

فما علاقة الرواية بالتاريخ؟ وكيف يحول الروائي المادة التاريخية إلى مضامين سردية؟

### 1.6/التاريخ:

بادئ ذي بدء، يجب أن نفصل بين الرواية التاريخية والتاريخ كتيمة داخل الراوية "فالرواية التاريخية ليست تاريخا، لأنها تتعامل مع التاريخ، وهذا التعامل يفرض عليها حدودا هي قيودها وأولى هذه الحدود والقيود أن تبقى الراوية مخلصة لطبيعتها الفنية ولا تتحول إلى كتاب من كتب التاريخ، وثانيها أن تستعير من التاريخ دون أن تحور فيها وثالثها أن تبقى دون أن تتلاعب بسياقه وحقائقه"[1] بمعنى أن الروائي قد يتأثر بحدث تاريخي معين فيقوم باستدعاء أحداثه في متنه الروائي. هذا الاستدعاء قد يكون أمينا أو يجانب الأمانة ثم يطلق العنان لمخيلته وقلمه بابتداع أحداث وشخصيات داخل هذا الإطار التاريخي دون أن يتقمص دور المؤرخ.

1 سمر روحي الفيصل، الراوية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص 66.

ومن الواضح أن تيمة التاريخ كانت المدار أو الحلقة التي بدأت بها الكاتبة أو الروائية أحلام مستغانمي أعمالها الروائية بدءا من ذاكرة الجسد التي كانت الانطلاقة لتوطيد الصلة بين الأجيال جيل الثورة (سي الطاهر) إلى جيل الاستقلال (خالد بن طوبال) إلى جيل ما بعد الاستقلال (زيان) في غير انتظام جمعته الذاكرة. إنه تاريخ الجزائر الحافل بالمآثر والمآثم بالحقائق والغرائب، بالحب والعنف تاريخ أوجدته الأوضاع السياسية التي كانت الكاتبة تغذى بها أحداث رواياتها وأحيانا تنطلق منها. ولعل تاريخ أكتوبر 1988 هو الذي أنعش فعل الكتابة عند مستغانمي على اعتبار أنه المدار الذي تتحرك حوله الكثير من الأحداث والتبعات التي أنجرت عن هذا التاريخ من مظاهرات شعبية عارمة وتوقيف المسار الإنتخابي فالعشرية السوداء وتبعاتها كذلك.

وليس التاريخ المذكور هو الوحيد الأوحد، بل إن رواياتها تعج بالكثير منها وطنيا وإقليميا وحتى عالميا.

وللتاريخ عند مستغانمي تعريف خاص جدا خصوصية الهوية التي تحملها " أليس التاريخ هو ما يمنع المستقبل من أي يكون أي شيء؟"[1] هذا التعريف الضيق للتاريخ كان انفعاليا جاءت به في خضم حديثها عن بوضياف – الذي يبدو أنها متأثرة به– والذي تم حذف اسمه من كتب التاريخ المدرسية كزعيم أشعل ذات نوفمبر من 1954 الشرارة الأولى للثورة التحريرية. فالفنان الذي يؤرخ لمرحلة أو مراحل سابقة من تطور مجتمعه لا يقتصر عمله على مجرد التسجيل المباشر، وإنما يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة إلى مهمة أجدى وأضخم هي عملية التفسير الفني للأحداث وهي العملية التي تكسب العمل الأدبي دلالته الخاصة التي تميز بها عن كتب التاريخ. [2]

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط20 ،2011 ص 240.
2 غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص 111.

وأحلام تريد لتاريخها أن يبرز الصواب للقراء لكن دون عجل منهم فبوضياف انتظر ثمان وعشرين سنة لكي تحط قدماه من جديد أرض هذا الوطن الذي حرره هو ورمي به خارجه، فبين اسم بوضياف والرئيس محمد بوضياف يختزل التاريخ مدة زمنية مقدارها 28 سنة من التستر وطمس للحقائق. وأساليب بناء التاريخ في الرواية له تقنياته تبدأ بصهر الماضي والحاضر في لعبة حكائية ومغامرة سردية تدمج الأزمنة بين التاريخي والتأريخ. وهنا يجب أن نسلم بأن التوافق الذي يسعى إليه الروائي بين الواقعي والتخيلي أمر عويص ومعقد قد يقذف بالجانب الجمالي للرواية نحو الهاوية والإنتقاد أو الرفض على حساب المعرفة التاريخية المؤولة، وبخاصة إذا كانت حمالة أوجه ولها أبعاد إيدويولوجية متباينة. لقد شيد جورجي زيدان عالما روائيا قائما على اتخاذ التاريخ مادة للسرد، وإعمال الخيال في تقديم المادة التاريخية[1] فمزج بذكاء الحبكة التاريخية بالدراما، وبعث التشويق في كتاباته. بل وشكك في حقائق تاريخية كثيرة غدت مثارا للجدل والنقاش والتأويل. وحتى تغلب الروائية الطابع التاريخي على الخيالي بما أنها شهدت مثلا سنوات الإرهاب. قامت بدمج شخوص تاريخية ومقاطع لها مرجعتيها، فذكرت من خلالها بأحداث تاريخية وبدقة كما حدثت. تتحدث عن سجن الكدية " كم من قصص مؤلمة وأخرى مدهشة عرفها هذا السجن الذي تناوب عليه أكثر من ثائر لأكثر من ثورة سنة 1955 أي عشر سنوات بالضبط بعد أحداث 08 ماي 1945 عاد هذا السجن للصدارة بدفعة جديدة لسجناء استثنائيين.... يوم 10 نوفمبر 1955 بعد صلاة المغرب وبين الساعة السابعة والثامنة مساء بالتحديد، كان مصطفى بن بولعيد ومعه عشرة آخرون من رفاقه قد هربوا من (الكديا)"[2] تعيدك الرواية إلى التاريخ بكل تفاصيله وتبعث فيك الحياة من خلاله. أو لنقل أنها استعادت المناخ التاريخي لتلك الفترة من تاريخنا وتركت لنا حرية المتخيل داخل هذا الإطار.

1 محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 102.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط26، 2010، ص323.

فالرواية التاريخية ليست إعادة لكتابة التاريخ بل تضيف إليه وتختزل منه –كما اختزلت أحلام مستغانمي عشر سنوات من سجن الكدية– لكن يبقى التاريخ رافدا من الروافد التي تزود الروائية بالمادة الحكائية، يقول جورج لوكاتش في رواية التاريخ "رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات"[1] فلا مناص من أن يكون التاريخ المادة الحكائية لكل رواية، يعيد الروائي فقط مادتها من وجهة نظره الخاصة لغاية ما أو لغايات متعددة، في إطار حقيقي لكن لبطل خيالي. إذن كثيرون هم الروائيون الذين ينتجون وينحتون متونهم الحكائية استنادا إلى التاريخ فتحاوره رواياتهم "إن الرواية التي تحاور التاريخ، رواية تحاول إثارة الحاضر استنادا إلى ما حدث في الماضي"[2] وقد يكون هذا العمل من قبيل بعثه وتقديسه أو نقده، وما يعاب على الروائي أنه يثير أحداثا وفق ما يخدم مصالحه المرحلية الضيقة أو لأجندة ضيقة، وربما وجد في هذا النوع ما يعبر فيه ايديولوجيته تجاه حدث ما. ألم يحاول نجيب محفوظ مثلا من خلال الرواية كشكل فني أن يسرد تاريخ مصر عبر العصور بدءا من القديم فوجد نفسه وهو يكتب هذا الماضي إنما يتناول الحاضر بكل تناقضاته. إنه التاريخ يعيد نفسه فالكثير من الأحداث لا يتجاوزها التاريخ والروائيون الواقعيون يصدرون عن رؤية أكثر إدراكا للواقع وأشد وعيا بالعوامل المؤثرة فيه"[3] إنه التجاوز السردي نحو بناء مشروع حضاري بوعي وحس وطني وهذا ما حاولت أحلام مستغانمي القيام به فرسمت لفترة أو فترات زمنية مبررة ومعللة، لا منتقدة فقط. لقد بنت جسورا بين رواياتها والوطن والتاريخ لمقاصد سردية لا لإعادة كتابة التاريخ فالتاريخ عندها مادة حكائية لا غير يعبر عن رؤية فنية يتوصل إلى معانيها في النهاية القارئ الحذق، لأن هذا الحذق يدرك بسهولة بأن المؤرخ يعتمد أسلوب الحكي للوقائع الحقيقية في حين أن الروائي يحكي وقائع يحاول من خلالها الإيهام بالحقيقة أو تجاوزها فيحدث العدول أو التحول إلى المساحة التي يريد السفر لها أو إليها مع القارئ دون الاعتماد على الزمن الكرنولوجي. فاللحظة

1 جورج لوكانش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 89.
2 المرجع نفسه، ص 08.
3 طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1980، ص 282.

التاريخية عنده " هي نص تخييلي نسج حول وقائع وشخصيات تاريخية"[1] إذًا هي مجرد لحظة حكي أو هي ومضة تتوقف لتفسح المجال للزمن السردي. ويتجه الروائي في نطاق روايته نحو وجهة خاصة به ينشغل بها أو يريد تمرير رسالة من خلالها تتضح معالمها مع توالي الأحداث أو توالي أحداثه إلى أن تغدو بصمة يتميز بها عن غيره وحضورها يفرض نفسه على حساب بقية المواضيع، كحضور تاريخ الثورة الجزائرية في أعمال مستغانمي بل وتاريخ العروبة "منذ الأمير عبد القادر لم تفرغ سوريا يوما من الجزائريين، دوما أشرعت لهم قلبها ودخلوها من دون تأشيرة"[2] إشارة واضحة إلى تاريخ العلاقات الطيبة والوطيدة التي تجمع بين الشعبين العربيين الجزائري والسوري عبر التاريخ.

وتوظيف مستغانمي للتاريخ ليس من باب النزوة الشخصية، فالتاريخ عامل مؤثر أساسي في أحوال البشر، كما كان لأحداث أكتوبر تأثيرها في تاريخ الجزائر. يقول زيان " حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988 كنت وقتها أعمل مصورا صحافيا، فذهبت لألتقط صورا لتلك التظاهرات ... كان العسكر يضعون حاجزا بشريا أما آلاف الشبان... ويوجهون رصاصهم تارة في الهواء ...عندما انطلق رصاص من ذلك المبنى، واخترق ذراعي الأيسر... [3] فالمؤرخ يعتبر الإنسان كمؤثر في الموضوع وهو نتاج هذا الأثر، بينما الروائي يتعامل معه من الجانب الدرامي والوجداني. لأننا مع هذه الرصاصات التي اخترقت ذراع زيان الأيسر سندخل في دوامة السرد الملتوي بميلاد شخص له نفس مواصفات خالد بن طوبال يوقع باسمه ويخرج كبطل ورقي إلى الواقع، ثم إن استحضار التاريخ في الرواية أو السرد لا يجب أن يخضع لمقاييس المنطق، بل في إتقان لعبة التمويه من الروائي والتي قد يقع في شراكها المتلقي أو القارئ. وهنا تتجلى قوة الروائي، ثم أن المقاطع المرجعية التي يقوم الروائي في سرده لا تفقد مرجعيتها إذَا تم دمجها في المخيال. فمثلا الشخصيات المدمجة في النص الخيالي لن تكون مختلفة عن الشخصيات التاريخية المرجعية، لكن

1 محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دار المعرفة للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2008، ص 145.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، لبنان، (د.ط)، 2012 ص 193.
3 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 318.

الروائي "يعود إلى لحظة في الماضي لاستكشاف الحاضر وفهمه، وهو قد يعود إليها لسند في مواجهة وطأة الحاضر". [1]

وتبقى علاقة الرواية بالتاريخ إشكالا معرفيا لأن الحد الفاصل بينهما دقيق، حين ينقل الراوي أحداثا موثقة تاريخيا يشهد لها الجميع. فمثلا في روايات أحلام مستغانمي قراءة فنية مغايرة للحدث الثوري المجيد والهالة التي أحيطت بها الثورة، بل صورت الوطن وهو يخون ذاكرته، فكثير من الذين صنعوا المجد طالهم التهميش والنسيان تقول " هل يمكن أن يلحق بأبنائه أذى لا يلحقه حيوان بنسله؟ هل الثورات أشرس من القطط في التهامها لأبنائها من غير جوع". [2]

فتيمة التاريخ وإن كانت أساسية في روايات مستغانمي إلا أنها مصبوغة برؤية تشاؤمية من خلال حكايات الثورة، الإغتيالات التي حدثت زمن حرب التحرير، أو الإنقلابات التي تمت بعد الاستقلال "وحده التاريخ كان يضحك، فهو وحده كان يدري ما لم يكن يتوقعه أحد، فما كادت الجزائر تنال استقلالها ويصبح "الزعماء الخمسة أحرارا" حتى أرسل بن بله، وقد أصبح رئيسا من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف في حزيران 1963....وهو ما اكتشفه بعده بسنين بن بله نفسه عندما جاءه بومدين ذات حزيران (أيضا) من سنة 1965 فأزاحه من السلطة ورمى به في السجن". [3]

كما وثقت للحظة اغتيال الرئيس محمد بوضياف في مدينة عنابة كتبعة من تبعات أحداث أكتوبر 1988 التي أفرزت العشرية السوداء من بوابة يوم "كنا في التاسع والعشرين من حزيران كانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة وكانت الجزائر تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها". [4]

1 رضوان عاشور، الروائي والتاريخ، مجلة الطريق، عدد 03، 1981، ص 134.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط10، 2011 ص 48.
3 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 241.
4 المصدر نفسه، ص 337.

هذه أحداث واحداث أخرى كان الروائيون الجزائريون شهودا، تفاعلوا معها وكانت روايتهم رهينة لهذا الواقع ومرجعيته في ذلك التاريخ دائما وبخاصة الثورة التي كانت نقطة المنطلق ونقطة المنتهى. "وكل حدث يدخل الرواية يصبح متخيلا وإن كانت أصوله حقيقية، لأنه خضع للصوغ اللغوي والمخيلة الروائية. [1]

**2.6/الوطن:**

من طبيعة البشر أنهم يرتبطون ارتباطا وثيقا بالمكان الذي يعيشون فيه أو ولدوا على ترابه، وهذا الارتباط في هذه الأمكنة يكون بصورة اندماجية يتسع مجاله كلما اتسع هذا المجال من الفرد إلى الجماعة التي يتجاذبها التناغم أحيانا وربما التنافر أحيانا أخرى. فينبري للدفاع عن هذا الوطن أو ذمه أو مدحه بحسب الحالة والإستجابة التي يكون فيها هذا الفرد. "أتراه عشق هذا الوطن، أم البعد عنه، هو الذي أعطى الأشياء العادية قداسة لا يشعر بها غير الذي حرم منها". [2]

فإذا عمق العلاقة بيم الفرد والمكان الذي تربى وولد فيه لا يتعدى علاقة الفرد بشيء مصمت إلى علاقة الأنا الفاعلة بالوعي الذي يحركه شعور معين شعور تتحكم فيه علاقة التأثير أو التأثر، إذ "يشكل الحنين إلى الأمكنة المرتبطة بالطفولة والنشأة دافعا قويا وراء تناولها عندما تطول فترة غياب الكاتب (الفرد) عن هذه الأمكنة، وخصوصا إذا كان الغياب نفيا أو هربا من الظلم السياسي أو هجرة اضطرارية بسبب البحث عن وسائل العيش الكريم". [3] وأعظم خلق الله سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم تعرض إلى هذا الموقف عندما أخرج من مكة عنوة وهي أحب الأماكن إلى قلبه. قال تعالى:﴿ لَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ فِي مَوَاطِنَ

1 سمر روحي الفيصل، مرجع سابق، ص48.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 362.
3 صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص 34.

كَثِيرَةٍ ﴾. [1] فالمواطن هي المواضع هي الأماكن هي المجال، المسكن وموضع القدم أو مسقط الرأس وهو عند الحيوان المأوى والمربض فإذاً هو المقام والمستقر.

علمونا منذ الصغر أن الوفاء أبدا للحبيب والمنزل الأول وأنشدوا لنا:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ۞ ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يسكنه الفتى ۞ وحنينه أبدا لأول منزل. [2]

فمن الواضح أن الأنا الفاعلة تتفاعل وفق شعور الحب للمكان الأول الذي عرفه – وفق ما ورد في البيتين السابقين– الفرد. مع أن الكثير من هذه الأمكنة لم تكن إلا مقابر لأصحابها يقول زياد " لنا في كل وطن مقبرة...هنا أوطان تنتج كل مبررات الموت". [3] إنه وطن يقتل في أبنائه كل أشكال العزيمة والإرادة.

وعندما نقرأ ما جاء وكتب بأقلام كتابنا، يتولد فينا أحيانا شعور بالامتعاض والخيبة، وقد نحس بشيء من التعريض يقوم به تجاه وطنه وكأنه ينشر غسيل وطننا الوسخ أمام الآخرين ونحن من تربينا على شعارات غدت عقيدة لنا فتعلمنا منذ الصغر أن "حب الوطن من الإيمان"، لكنه في المقابل سحر الكتابة التي تعطي لنا فرصة اكتشاف أنفسنا من خلال المرايا المتعددة التي تسلط علينا. "فالوطن ليس مكانا على الأرض إنه فكرة في الذهن". [4] وتبرير الروائية لهذا الموقف مرده أن الإنسان يحارب من أجل أفكار تمجد الوطن وليس الوطن كتراب أو كأرض فتساءلت على لسان خالد: "هل الوطن تراب؟ أم ما يحدث له فوقه؟". [5] فالوطن عند مستغانمي كيان ووجود بكل مواجعه وفتنه ومآسيه ولحظات النشوة فيه. فشكل هذا

1 سورة التوبة، الآية 25.

2 أبو تمام، ديوان أبي تمام حبيب أوس الطائي، تقديم عبد الحميد يونس وعبد الفتاح مصطفى، مطبعة حجازي، مراجعة وتصحيح عبد رب النبي سعيد الحسين، 10 فبراير 1942، ص 387. أو شعراؤنا، شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص 290

3 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 247.

4 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 265.

5 المصدر نفسه، ص 265.

الوطن موضوعا مميزا في أدبها إلى درجة أنها تتعامل معه بمرجعية الحاضنة أو الحارسة المدافعة عنه، وطن هو ملكية خاصة بها أليست من تحمل عنوان هويتها منه لقد اقتطعت وشقت عائلتها لنفسها لقبا متجذرا في ترابه تقول على لسان البطلة حياة "لهذا هاجرت عائلتنا بعد ذلك إلى غرب الجزائر مستبدلة باسم تكره اسمها الأول ولم تعد إلى قسنطينة إلا بعد جيل وأكثر باسم لمدينة أخرى".[1] إنها مدينة السحر والجمال والأحلام اللؤلؤة مستغانم. فكانت هي مستغانمي. إذًا من حقها أن تصونه وترعاه وهي تحتضن هذا الوطن ويحتضنها في لقبها العائلي.

ـ أحلام مستغانمي مسكونة مهوسة بالوطن عبر امتداده المتنوع، وما زادها هوسا صدفة أن اسمها يحمل دلالة من هذا الوطن، فكان أن تولدت فيها عقيدة المحب لوطنه فالتزمت بالوطن وقضاياه وأكدت ارتباطاها الروحي بها وحسها الوطني في أن هيمن موضوع الوطن على كتاباتها. إنه العشق الأبدي الذي عبر عنه شوقي بقوله:

وطني لو شغلت بالخلد عنه ۞ نازعتني إليه بالخلد نفسي.[2]

وعبرت عنه مستغانمي في تعالق ذاتي إلى حد الإنصهار ففيه الوجع وفيه اللذة، وفيه الغربة كما الموت...تمثلات كثيرة عبرت عنها بأشكال مختلفة إلى درجة أنه "الذي يملك وحده متى شاء حق تجريدك من أي شيء بما في ذلك أحلامك"[3]، أحلام أمها التي ترملت ووجدت نفسها تواجه الواقع المر بطفلين وأنوثة معطوبة في الثالثة والعشرين من عمرها.

تنكسر مستغانمي أمام حب هذا الوطن إلى درجة تعريته وهي التي غردت ذات يوم بأنه لا يمكن صنع وطن كبير بمواطن صغير ورأت أنه ما كنا يوما مواطنين بل جماهير. رؤية سوداوية زادت قتامتها

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 293.
2 أحمد شوقي، الشرقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص 430.
3 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 102.

أن جعل – هذا الوطن– اللصوص قدوة لنا – حسب رأيها– ."الوطن كيف أسميناه وطنا هذا الذي في كل قبر له جريمة وفي كل خبر لنا فيه فجيعة وطن؟ أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله وإذا بنا نموت على يده". [1]

لقد أخرجت فعل الكتابة من صورتها النمطية إلى صورة الابداع فما باحت وتبوح به عن الوطن أمر قد يدخل صاحبه أتون الخيانة العظمى، لكنها وبخلاف ذلك عكست رؤية مثقف واع غارق في حب هذا الوطن. تأتي مستغانمي لتحاكي وطنا بتراكماته المختلفة التاريخية والسياسية والاجتماعية والنفسية التي ارتبطت بالاستعمار والاستقلال وكثيرا ما كان ذم الوطن نتيجة فساد المركب الداخلي المحيط بالمقدس، فيتحول العشق إلى نقمة وغضب.

تتأسس صورة الوطن من خلال استرجاع الذاكرة "فنحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلا في المناسبات بين نشرة أخبار وأخرى[2]، إنها ذاكرة قسنطينة "تلك الأم المتطرفة العواطف... هذه المدينة[3]. فعبر قسنطينة وجسورها تمتد كذلك جسور التواصل وهي تعزز الانتماء الحضاري وتعمق أواصر الحب بين أبطال روايتها ذاكرة الجسد وهم في الغربة –باريس– والوطن الأم. فالأصل أن الإنسان لا يختار وطنه فهو مسكون فيه بالفطرة، فهناك أشياء مفروضة على الإنسان لكن من المعروف عليه أنه قد يغير وطنه اختياريا فيقطع صلته به ويدير له ظهره وبخاصة إذا أحس بالخذلان من جهته وهذا ما يبدو عليه خالد حين أهدى لوحة الجسر إلى فرنسية (كاترين)، هو المجاهد الذي وهب الوطن قطعة من جسده، وأصبح ذا عاهة ومثل نفسه كأحدب نوتردام، هو المجاهد الذي حلم بوطن عظيم عظمة الثورة التي شارك فيها، وطن يعوضه يتم الأم، وطن يقول "رسمت ملامحه ذات يوم لكن آخرين وضعوا إمضاءهم أسفل انتصاراتي". [4] وطن خذله

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 368.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 118.
3 المصدر نفسه، ص 287.
4 المصدر نفسه، ص 170.

وزج به في غيابات الغربة، بعد أن وجد نفسه مكسورا موجوعا فترة العنف الإرهابي فضاع وضاع الفرد فيه، مسلوبا من إنسانيته يعيش فوضى القتل والموت، فضاعت القيم الفكرية والشعورية التي تشكل الإحساس بهذا الوطن الذي يطالبك "الآن بجنون الغفران...لأن القاتل هذه المرة جزائري والإرهابيون الذين كانوا يحرقون الأعلام الوطنية... ينزلون الآن من الجبال وهم يرفعونها". [1]

إن وطن الطفولة الحالمة والغد المشرق ووطن الألفة والمحبة والاستقرار والانتماء والنماء يتحول إلى وطن الدم والفجيعة والخيانة والفساد وطن يقتات على أشلاء أبنائه من الطيبين الوطنيين " كنا في التاسع والعشرين من حزيران، كانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة وكانت الجزائر... تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها". [2]

إذن يغتال الرئيس بوضياف وهو الثوري الوطني مباشرة على مرأى ومسمع الجميع، وسيارة الاسعاف التي كان من الممكن أن تنقذ الحلم لم تأت وطال انتظارها. وطن هش، جريح كنا فيه يوما رمزا وقبلة لكل أحرار العالم فغدونا عاجزين حتى على تأمين قوت يومنا، وحتى تغطية نفقات أعيادنا ومناسباتنا "كيف وقد كنا شعبا يصدر إلى العالم الثورة والأحلام... وأصبحنا نصدر البشر ونستورد الأغنام"[3]، نعم طوابير الأدمغة الجزائرية طويلة وهي تبحث عن المنفذ والنفاذ من هذا الوطن إلى اللا مجهول في مقابل أن استراليا تصدر لنا الأغنام لتذبح قربانا في يوم عيدنا المقدس.

هذه صورة صغيرة من التمثلات الكثيرة لهذا الوطن في مخيال الروائية مستغانمي وطن يتجلى أحيانا في صورة الأنثى فيأخذك به من الهيام ما يأخذ المحب من الأنثى غواية، وقد يتجلى في صورة مخيبة للأمل تؤسس لبؤسه وفقدان الأمل في إنقاذه يوما ما.

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 197.
2 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 337.
3 المصدر نفسه، ص 156.

**3.6/الثورة:**

لقد شكلت الثورة الجزائرية أيقونة وعلامة فارقة في النضال والكفاح في وجدان كل أحرار العالم، فغدت قبلتهم، ثورة قيم ومبادئ إنسانية عالية، أثارت النخوة والإعتزاز في نفوس الجزائريين بما فيهم روائييها. فكانت الرواية الجزائرية في بداياتها ثورية بامتياز فكانت هي –الثورة– المرجع الأساسي الذي حرك كتابات الكثير منهم وبخاصة فترة السبعينات أو ما يعرف بفترة التأسيس للرواية الجزائرية، وهو أمر مشروع بالنظر إلى أن الثورة هي التي منحت هذا الاستقلال وهذا التحرر لهذه النخبة الطلائعية من الروائيين، ثم أن الفكر الجزائري على عموم مشاربه حديث العهد بالثورة التحريرية ومازالت أحداثها غضة عالقة في الأذهان، ولدى الكثير منهم ممن ولد قبل الثورة أو أثناءها فعاينها وعايشها عن قرب وعبر عنها بصدق فولد فيهم أدبا ثوريا يعبر عن الفعل الثوري فاحتضنها الجميع وآمن بها الداني والقاصي يقول مصطفى بيطام " اعتبرت هذه الثورة أصيلة بمعنى الكلمة، لأن العناصر الأساسية لأصالتها تتمثل بالضبط في كونها تجمع بين الأبعاد الوطنية والقومية والإنسانية في تناسق عجيب قل أن يجتمع لثورة وطنية"[1] تناسق يجمع فيه الجزائري بين السلم والحرب، فهذا الشعب الذي قدم ضريبة الدم برقم مهول أبهر العالم (المليون ونصف المليون شهيد)، يعبر عن مركب إنساني عنيف متوحش لا يهاب الموت. لكنه في المقابل شعب يحب الحرية والسلام يساند ويقف مع المظلومين وكل الحركات العادلة. ولا غرابة في ذلك فهذا هو طبع الجزائري الأصيل وديع مسالم متعاون لكن إذا أحس بالظلم يتحول إلى وحش ضار، يقول طلال لهالة "لا تكوني جزائرية... أكلكم عصبيون هكذا؟"[2] هي ليست عصبية بالمعنى الأصيل للكلمة إنما الإحساس بعزة النفس ورفض الهوان والذل هو الذي يجعل الجزائري يثور وينفعل مع طيبة سريرته. وفي هذا يعبر طلال كذلك لهالة: هالة ما أجملك غاضبة! أحب كبرياءك ولأنك كبيرة ستغفرين لي"[3]. هذا الثوران يجعل الجزائري كبيرا

1 مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص279.
2 احلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 175.
3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

في نظر الآخر لأنه جاء عن كبرياء وعزة. جاء رفضا للضيم وإحقاقا للحق، إنها العظمة التي شكلت من الثورة الجزائرية قوة جذب للرأي العام والخاص منقطعة النظير.

ثورة ليست كباقي الثورات في العالم العربي أو العالم الثالث والتي واكبت الحركات التحررية وليس لتغيير نظام سياسي أو اجتماعي واقتصادي، فارتبطت بالاستعمار، لكنها ثورة الإصلاح، إصلاح يعتبر خط ثورة وخط التزام بقضايا الأمة والوطن ولتعميق الوعي الوطني وإثارة الحماسة وتصعيد لهجة المطالبة بالحقوق، إنه الفضاء الثوري الذي وظفت الأعمال الروائية – منذ البداية– لأجله، لأجل فضح مساوئ الاستعمار إبان الثورة التحريرية، وتوعية الجماهير بالثورات المختلفة التي تنتظره بعد الاستقلال. فكان أن عبر الأوائل – من روائيينا– من أمثال أحمد رضا حوحو وفرعون عن كتاباتهم الثورية وموافقهم الشجاعة والذين تمت تصفيتهم على يد المنظمة الإرهابية الفرنسية (اليد الحمراء).

وميلاد الرواية الجزائرية كان يتقفى آثار الحركة الوطنية لذلك كان المضمون السائد في معظمها هو الثورة. هذا المد الثوري مازال قائما ليومنا هذا، مادامت الذاكرة الوطنية تأبى النسيان، وتمجد هذه الثورة ومن الفيض الذي تفيض به الساحة الثقافية الجزائرية نأتي على ذكر (مالا تذروه الرياح) عرعار محمد العالي، (ريح الجنوب) عبد الحميد بن هدوقة، (نار ونور) عبد المالك مرتاض، (اللاز) الطاهر وطار، (طيور في الظهيرة) مرزاق بقطاش، (حب أم شرف) الشريف شناتلية...إلخ.

ولم تخرج أحلام مستغانمي عن السياق الذي تحدث فيه الروائيون الجزائريون قبلها عن الثورة، فهي تستحضر الماضي وأهم الأحداث التاريخية إبان الثورة الحالمة والآمال والأحلام الثورية، فخالد بن طوبال الثوري المجاهد يعيش المفارقة يقول" هل توقعت يوم كنت شابا بحماسه وعنفوانه ...أنه سيأتي بعد ربع قرن يوم عجيب كهذا يجردني فيه جزائري مثلي...ليزج بي في زنزانته... زنزانة أدخلها باسم الثورة...هذه

المرة ...الثورة التي سبق أن جردني من ذراعي"[1]، رسم خالد بن طوبال في شبابه أيام الثورة التحريرية الجزائرية فسجن لأجل هذه الآمال وفقد ذراعه في هذه الثورة التي أهدته زنزانة فردية بعد الاستقلال لا لشيء، سوى لأنه دخل في ثورة أخرى ضد الفساد والانحراف. فالثورة ليس شرطا أن تتناول معركة التحرير في مواجهة الاستعمار، فقد تكون ثورات أخرى مدلولها "من الكلمات المشحونة بالمحتوى الانفعالي". [2] انفعال خالد من التاريخ "الحلوف" كما وصفه تاريخ الجزائري الذي يعيش جدلية تدمير الذات وكأنه برمج للتنكيل بنفسه، فخالد يتذكر كيف "أوحت فرنسا للعقيد عميروش بأن بين رجاله من يعملون مخبرين لصالح الجيش الفرنسي فقام في يوليو 1956 وبعد محاكمة سريعة، بقتل ألف وثمانمائة من رجاله في حادثة تاريخية شهيرة باسم "La bleuite" "[3] انفعال من حدث ثوري مازال مسكوتا عنه ويشوبه الغموض المطلق خاصة وأن الذين تم تصفيتهم كانوا من الطبقة المثقفة وهذا ما يعني أن العمل لم يكن برئيا بالنظر إلى من قام بتنفيذ هذه المجزرة المحلية مجاهدين قروين بل وأميون في معظمهم وكأنهم عن قصد كانوا يناصبون العداء لهؤلاء المثقفين الذين يزايد عليهم في ولائهم لوطنهم. حديث مستغانمي مثلا في هذه الحادثة جاء تقريريا مباشرا يسجل أحداثا تاريخية موثقة، توثق الصراع الايديولوجي الذي زج بالشخصيات الثورية المؤثرة إلى حد التصفية الجسدية كما سبق ذكره، ثم أن الكاتبة اسقطت مثل هكذا أفعال على جزائر الاستقلال من خلال شخصيات رسمت مسار الجزائر المستقلة عبر خط التناحر على كرسي الحكم، وفرض منطق القوة على الآخر، فبوضياف "يوم اختفى لم يوجد من بين رفاقه أحد ليسأل أين ذهبوا به ! كانوا مشغولين عنه باقتسام الوليمة"[4] وليمة شعارها البقاء للأدهى فبعد أن أرسل بن بلة بوضياف إلى المجهول، لم يدم له الكرسي طويلا ليأتي بومدين ويزج به في السجن، الذي لم يخرج منه إلا وهو عجوز، أما بومدين فتم اغتياله

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص243/ 244.
2 كرين برينتين، تشريح الثورة، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، مرا غاري برو، دار الفارابي، لبنان، 2009، ص 24.
3 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 166.
4 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 241.

بطريقة مرضية غريبة ليأتي الشادلي بن جديد وبرغم على الاستقالة وترك الجزائر في فراغ قانوني، أما بوضياف فجيء به ليحكم الجزائر لـ 166 يوم ويغتال أمام أنظار العالم بأسره... فطرحت سؤالا كان محظورا وهو من يقتل من؟!"[1]

إن حديث الروائية أو كشفها لمدى تناحر رجال السلطة والثورة على كرسي الحكم يسير في سياق دفع الأحداث نحو تشريح واقع الأزمة الوطنية وخلفيات أو أسباب العنف التي أدخلت الجزائر في وضع متأزم، ويمكن أن نستشف هذه الخلفيات من إشارات عدة في رواياتها تشير إلى سياسة الحزب الواحد ورجالاته الذين تشدقوا بالوطنية للظفر بأغراض شخصية كما هو الحال مع "سي الشريف" ذلك الشاب المتشبع بالقيم الوطنية والذي كافح في شبابه إبان الثورة لأجل تحرير الوطن وكيف يتحول إلى عسكري انتهازي متسلط، يريد الظفر بالوطن كل الوطن من خلال زبانيته وعسكرييه المندسين في ثياب وزارية هنا وهناك. وحتى على حساب الشرف والكرامة' 'كان سي الشريف يدري أنه يقوم بصفقة قذرة وأنه يبيع بزواجه اسم أخيه، وأحد أكبر شهدائنا مقابل منصب وصفقات أخرى"[2] "سي الشريف" مجاهد كبير هو أخ الشهيد "سي الطاهر" الرمز الوطني، يزوج ابنة أخيه "حياة" لشخصية عسكرية مرموقة، ويقدمها له كهدية مقابل صفقة أو منصب رفيع.

وإلى جانب المصالح الشخصية الضيقة هناك الاختيارات السياسية الخاطئة التي تمنع تقدم الوطن فـ" كيف يمكن لإنسان بائس فارغ غارق في مشكلات يومية تافهة أن يبني وطنا أو يقوم بأية ثورة صناعية أو زراعية أو أية ثورة أخرى"[3] انتقاد صريح لسياسة بومدين التي انتهجها غداة الاستقلال وأسماها بالثورات. والخلاصة أن الشعوب حين تشبع من هذه الشعارات الجوفاء تقوم "بعملية قلب السلطة مما يؤدي الى تولي المتطرفين

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 41.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 272.
3 المصدر نفسه، ص 148.

للسلطة ثم تهدأ الأمور. الثورة حمى ترتفع بسبب شكاوي أفراد أو شعب ما، ومن أعراض هذه الحمى انهيار هيكل السلطة. [1] وهذا هو واقع بلادنا.

أما سي مصطفى صديق خالد أثناء الثورة وصديق "سي الطاهر الشهيد الرمز فيقول عنه خالد بن طوبال "كنت في الماضي أكن له احتراما وودا كبيرين ثم تلاشى تدريجيا رصيده عندي كلما امتلأ رصيده الآخر...مثله مثل من سبقوه إلى تلك المناصب الحلوب". [2]

خالد يرى بعين الثورة كيف انقلب بعض المجاهدين الشرفاء والوطنيين بسبب إغراءات السيارات الفخمة، والبذلات الأنيقة والإقامات على البحر و.... وإلى دينصورات منتفخة البطون. وعلى طول السياق تعالج الروائية موضوع الثورة التحريرية وما ترتب عنها من آثار نفسية واجتماعية على الفرد الجزائري والوطن برمته. فالرؤية جاءت صادمة أكثر من خلال ثورة العنف التي ولدها التيار الأصولي فيما يعرف بالعشرية الدموية والتي عالجتها الروائية برؤية جديدة مخالفة للرؤية السياسية الجاهزة.

**4.6/الايديولوجيا:**

ما كان للرواية الجزائرية أن ترتقي في سلم العالمية لولا هذه الجرعات التي ما فتئ روائيوها يطعمونها بها، وأحلام مستغانمي أحد أهم هؤلاء بفضل رواياتها الطبوغرافية العميقة القراءة، وما زاد في عمق هذه القراءة أن الروائية لا تتخندق في مضمار مسمى بذاته، لأن الكثير من النقاد وعبر لغتها الشعرية التي أشاعتها في رواياتها والتي تعبر عن الأحاسيس الرقيقة الجياشة جعلوا منها روائية تحت مسمى الجسد، الجنس، الحب... تفند أحلام هذه المزاعم من خلال أكثر رواياتها إثارة لمشاعر الحب وهي رواية الأسود يليق بك أين تتملكها المواضيع الشائكة المختلفة الضاربة في عمق السياسة فنجدها تلامس أشد المواضيع

1 كرين برينتن، مرجع سابق، ص 07.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 81.

حساسية في هذا المضمار. فرواياتها تفضح وتكشف فشل المشروع السياسي للدولة الوطنية وإحباط آمال أجيال بأكملها نتيجة السياسات العرجاء والإخفاقات التي أعقبت الاستقلال، استقلال صوري شكلي ما دام هذا الاستعمار قد غرس في هذا الوطن طبقة هجينة (قومية) هم أذناب له ترعى مصالحه بالنيابة. فمن مهازل الأقدار أن الذين حاربوا الاستعمار هم اليوم من يلهث في طوابير الحصول على جواز للمرور نحو هذا المخلص، هم وفئات أخرى " من حقها إذا أن تنجو بنفسها، أن تقفز خارج المركب، أن تجدف حتى الضفة الأخرى فيقذفها البحر كما أفواج الصحافيين إلى الخليج أو أوربا". [1] هذه الضفة الأخرى التي تستنزف طاقاتنا الخلاقة من خلال ما عرف بهجرة الأدمغة. تستغل حنق هؤلاء من سياسات وطنهم الأصلي، الذي أخفق في مشاريعه التنموية، وأخفق في توفير عيش كريم لهم مما حذا بهم إلى " تلك المراكب الورقية المثقلة بحمولتها البشرية، يتسلى بها البحر، يبتلعها وهو يقهقه، ثم يتقيأ ركابها، يعيد جثثهم إلى الشواطئ التي جاؤوا منها أو يرمي بهم أشباه أحياء إلى الضفة الأخرى". [2]

هؤلاء الذين أبحروا دون عودة أو ما يعرف بـ"الحراقة" أبحروا وفي قلوبهم غصة من الوطن، ثم أن الأمور تصل إلى حد أن أحدهم يفضل أن يأكله الحوت ولا يبقى في هذا الوطن أو أن يقوم بإحراق كل وثائقه الثبوتية، إذا ما أسعفه الحظ للضفة الأخرى، لكي لا تتم إعادته مرة أخرى لبلده فهذا هو الفشل بعينيه.

– في أوج كتابة الغواية كما قيل عنها– كان الحضور السياسي كتعبير عن موقف تتجسد فيه القيم الإنسانية في النص الأدبي عبر التشكيل اللغوي الدال على مرجعاته " فالرواية ليست تجسيدا للواقع فحسب، ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع"[3] فالإنسان لا يرفض شيئا أو يناوئه إلا لأنه يرى شيئا خلاف ذلك ورفض وضع من الأوضاع يعني إلزاما وجود موقف آخر يخالف المرفوض، ومثل هذه المواقف والآراء

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 232.
2 المصدر نفسه، ص 233.
3 حميد الحميداني، النقد الروائي والايديولووجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص 51.

تشكل عبئا على الروائي باعتبار التأويلات التي يمكن أن ترى بها لأن "الرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة"[1]، ومثل هذه المواقف وإن بدت رجولية أو شجاعة، إلا أنها مغامرة غير محمودة العواقب، نحو مستقبل مجهول قد يعصف بوظيفة وتاريخ صاحبه ويسبب له المتاعب، فكم من مفكر جرد من شهاداته ومنع من الوظائف وحوصر إلى درجة أنه أنهى حياته متسولا أو مجنونا. ومع ذلك يقول خالد بن طوبال "ما الذي يمنعني من فضح أنظمة دموية قذرة، مازلنا باسم الصمود ووحدة الصف، نصمت على جرائمها؟ ولماذا من حقنا أن ننتقد أنظمة دون أخرى حسب النشرات الجوية والرياح التي يركبها قبطان بواخرنا". [2] مثل هذه المواقف لا ينتبه إليها القارئ إلا بعدما ينتهي من قراءة العمل الروائي بأكمله، على اعتبار أن هذه المواقف السياسية أو الإيديولوجية تدخل ضمن عالم الرواية التخييلي كمكون جمالي لأنه " إذا كان الخطاب في ظاهره يتضمن بعدا ايديولوجيا فإنه في باطنه يتضمن بعدا معرفيا والعكس بالعكس. [3]

إذن تطرح مستغانمي إشكالات فنية في خطاب ايديولوجي خالص وهي تتوارى خلف إثارة مواضيع حساسة أو هي طي الإغلاق – الرسمي– بجرأة لا تزيد إلا من حيرة القارئ. وكأنها تبحث عن قارئ فوق العادة ولا تريد قارئا عاديا، تريد قارئا ناقدا يتكفل شخصيا بتنمية وعيه على طول النص، فمثلا تثير القارئ عبر استحضار حقبة قاتمة من تاريخ الجزائر مغلقة بآراء ايديولوجية فيها الغموض والتشكيك وربما التهم، حقبة بداية تنامي ظاهرة الإرهاب في الجزائر عبر المحتشدات التي أسس لها بوضياف بمجيئه إلى السلطة تقول هالة: "ثم حدث على أيام الرئيس بوضياف أن قامت السلطات بمداهمة الجامعة* وإلقاء القبض على عشرات الإسلاميين وإرسالهم إلى معتقلات الصحراء.... كانت معتقلات الصحراء تضم عشرات الآلاف

* في إشارة إلى جامعة منتوري قسنطينة.

1 حميد الحميداني، المرجع السابق، ص 35.

2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 151.

3 عمرو عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2001، ص 31.

من المشتبه فيهم يقبع بينهم الكثير من الأبرياء، فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم... أدرك مؤخرا أن اللعبة أكبر مما تبدو، كان المتحكمون يضخمون بعبع الملتحين، يغتالون صغارهم، ويحمون كبارهم الأكثر تطرفا يحتاجونهم رداء أحمر يلوحون به للشعب. [1]

هنا المقطع يطرح تساؤلات كثيرة أبرزها الكيفية التي تم من خلالها إلقاء القبض على المشتبه فيهم، وما هي حقيقة الإغتيالات التي تطال بعضا منهم دون الآخر، وربما كان السؤال الكبير، هل هذه المعتقلات أو المحتشدات أتت أكلها أم أنها كانت السبب المباشر في جمع هؤلاء لكي يتسنى لهم تنظيم صفوفهم، وبه طال عمر الأزمة. أسئلة كثيرة وتهم تشير إلى المؤسسة العسكرية رغم قدسيتها في العرف العام الجزائري تقول زوجة (سي...) حياة " ومن الأرجح أن تكون هذه الفيلا هي إحدى هذه الأملاك التي يتناوب عليها الضباط كل صيف قبل أن يأتي من يحجزها نهائيا مستندا إلى نجومه الكثيرة، أو إلى أكتافه العريضة، ويشتريها حسب قانون جديد، بدينار رمزي مثير للعجب. [2] وفي موقع آخر تبدو فيه وكأنها تهين المؤسسة العسكرية فتقول: "وهكذا تكمن عبقرية العسكر في اختراعهم البذلة العسكرية التي سيخيفوننا بها". [3]

وتأبى أحلام مستغانمي إلا أن تعلن حضورها في هذا الخطاب الايديولوجي من باب الثورة التحريرية فتشكك في مصداقية بعضهم إذ "لا عدالة في ثورات تتسلى الأقدار بقسمة أنصبتها في الموت والغنيمة بين مجاهدي الساعة الأخيرة، وشهداء ربع الساعة الأخيرة". [4]

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 68، 70.
2أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 141.
3 المصدر نفسه، ص 98.
4 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص108.

**5.6/الجسد:**

كما الثورة، التاريخ، الوطن. للجسد المساحة الرحبة مع قلم مستغانمي إن لم نقل أنه العصب والشريان الذي تغذي به فعل الكتابة في تجربتها الروائية بدءا من ذاكرة الجسد- حيث الاسم بالمسمى- نهاية بالأسود يليق بك. روايات أحلام مستغانمي تقول الحب، الجسد، الجنس، الشهوة، إنها الغواية عند البعض لا الكتابة وعندها القول من منطلق المقموع، المقهور ليس إلا. هي تريد لجسدها أن يقول ذاته ولا تريده موضوعا في رواياتها- كما ألفناه في التعبير الذكوري- يقول خالد بن طوبال "كنت اقترفك ... كنت أرسم بشفتي حدود جسدك، أرسم برجولتي حدود أنوثتك، أرسم بيدي كل ما لا تصله الفرشاة كنت أحتضنك وأزرعك وأقطفك... واعريك وألبسك... وأغير تضاريس جسدك لتصبحي على مقاييسي"[1] ورغم أن الإيحاء فيما بعد يتوجه إلى الوطن إلا أن الروائية ركزت على إثارة الغرائز الجنسية وكأنك أمام جسد أنثوي (وطن) الشفاه – الاحتضان – الذوبان في الآخر ... الاقتراف....

فالكاتبة أحلام مستغانمي على لسان بطلها في رواية ذاكرة الجسد، خالد بن طوبال تبرز النشوة الذكورية لهذا الجسد في مشاهد أقل ما يقال عنها أنها مثقلة بالإيروسية، إنها الغواية الجسدية المتلونة بين المدينة والوطن والمرأة، تلون يعكس تفاصيل الجسد وماله من حمولات تستفز االقارئ والمتلقي وتغريه بمتابعة القراءة والمتعة تحت هذه الوطأة. وفي هذه الحالة هناك من يرى بأن "الجسد البشري سيفقد مقوماته الإنسانية كالقيمة والكرامة والحرمة والإرادة والحرية أي شخصيته وبالتالي يكون الإلغاء بوعيه وقدسيته ليضحي مثله مثل الأشياء التي تباع وتشترى". [2] وسبب الإلغاء قد يكون مرده أن الجسد يعتبر مفهوما مستعصيا للفهم لتراكم الدلالات بالإضافة إلى تقاطعها مع مفاهيم أخرى مثل البدن الجسم وتقابلها مع مفاهيم مثل الروح

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 208.

2 سمية بيدوح، فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، 2009، ص 08.

والنفس".[1] فالحديث عن الجسد يختلف فيه الحديث عن الجسم ولا أدل على الاختلاف وجود تسميات مختلفة لهذا النوع من الكتابات فهناك من يسميه الأدب المكشوف، أدب الفراش ووصل الحد إلى تسميته بأدب العاهرات أو الأدب الصريح. وألطف هذه التسميات أدب الجسد على اعتباره تعبيرا جامعا يعبر عن الذكورة كما الأنوثة، لأنه وكما المرأة فللرجل كذلك رغبة جسدية، يقول خالد بن طوبال " منذ حبي الأول لتلك الجارة اليهودية التي أغريتها إلى تلك الممرضة التونسية التي أغرتني إلى نساء أخريات لم أعد أذكر اسماءهن ولا ملامحهن، تناوبن على سريري لأسباب جسدية محضة وذهبن محملات بي لأبقى فارغا منهن"[2]،إن علاقة خالد بهذا الكم من النساء لم يكن من قبيل الحب بل كان لسبب جسدي محض، ثم أن الإغراء الجسدي كان مرة ذكوريا وكان لمرات أخر أنثويا. إذا كانت المرأة المبدعة قد أحسنت في وعيها الكتابي بين الحياة والموت والحضور والغياب فقد أحسنت أيضا في ثنائية الجسد والروح، حيث رسمت جسدها وحملته تلك العلامات المثورة التي تسمح بالنفاذ إلى الروح الداخلية... إن الكتابة عند المرأة هي استجابة لنداء الحضور الذي يشخص بين الجسد وظله[3] وهذا ما أتقنته مستغانمي في رواياتها فحتى وإن صرحت شخصيا أنها لا تكتب من أجل الإثارة بل تكتب كما تتكلم وتحس إلا أن الجزء الآخر من القراء يجد في كتاباتها ميولا للآخر عبر الجسد، إنه تسويق يمارس من ورائه فعل الغواية مبطن بمبررات كثيرة مسكوت عنها كذلك. وفي هذا المضمار يقول شلنج " الجسد يشكل دائما مشروعا بالنسبة للأفراد من حيث أن البشر نوع منفتح على العالم بشكل غريب يتطلب بقاؤه أن يكمل الناس أنفسهم وبئتهم"[4]، فالمرأة في أغلب الأحيان لا تكتب لذاتها بل للآخر إلى درجة "أصبح الجسد مشروعا عند بعض النساء أقرب إلى أن تكون انعكاسا لتصميمات وتخيلات

1 المرجع نفسه، ص 06.

2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص108.

3 الأخضر بن السايح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دار التنوير، الجزائر، (د. ط)، 2012، ص 16.

4 كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، تر: منى البحر نجيب الحصاري، دار العين للنشر، الاسكندرية، ط1، 2009، ص 237.

ذكورية مثال ذلك أن التمثيل وعرض الأزياء يشجع النساء على تغيير أجسادهن وفق تصور الذكور للجمال".[1]

ومن الواضح أن مستغانمي تؤسس ومن روايتها الأولى لفكرة الندية المتساوية بين الذكورة والأنوثة وتقول الروائية عن هالة " ستلقنه درسا في الاستغناء، ماذا يعرف عنها هي سليلة الكاهنة؟... كلما تكالب عليها الأعداء، وتناوب الخصوم علي مضاربها، خسروا رهان رجولتهم في تركيع أنوثتها، من حيث جاءت تولد النساء جبالا"[2]، والجسد في عرف السرد النسائي علامة أنثوية قوامه فضح المستور، وهدفها التصدي لتلك النظرة الأحادية المتوارثة التي أساءت لجسد المرأة وقدمته جسدا للرغبة لا العقل. وتشكل منه موضوعا للإبداع فيه تداخل جغرافية النص وجغرافية الجسد ولكي "تخرج الجسد من رقابة الطرح الأفلاطوني المهمش للجسد باعتباره قبرا وعائقا لوصول الروح إلى المعرفة والحقيقة". [3]

تعبر عن نشوتها وشهيتها للحياة عبر ذاتها ومن منبع خصوصية جسدها واتصالها بالعالم عن طريق حواسها، عبر جسد كسول، تقول على لسان بطلة فوضى الحواس "لم أنج من جسدي، كنت استيقظ وتستيقظ رغبتي داخلي تلفني رائحة شهوتي فأبقى للحظات مبعثرة...يستبقني إحساس بمتعه مباغته، لم أسع إليها جاءني بها البحر حتى سريري. [4] تفصح لهذا الرجل الأفلاطوني الذي طالما اعتبر جسم المرأة قبرا تفوح منه رائحة الموت، بأنه جسد يشتهي الحياة وتستيقظ منه مشاعر الرغبة والمتعة. فالمرأة تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام المركزي الذكوري فهمه أو تفكيكه وكتاباتها تتمثل في اعتبار الجسد مساحة للعالم ومنبع الحياة والموت، فتتأرجح الذات الكاتبة "بين الإحساس المؤلم تبعيتها لما هو سائد و الإعتراف به

1 المرجع نفسه، ص28.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 327.
3 سميحة بيوح، مرجع سابق، ص 06.
4 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 142.

كواقع وبين الإنصات إلى رغبات الجسد السالبة "[1]، وهو اعتصار فكري ممزوج بالتعرية، تعرية هذا الرجل الذي أسر وقهر هذا الجسد وفق نظرته المركزية الرجولية، والتي أهانت جسد الأنثى وحولته إلى صورة الشيء وبين رغبة – قد تكون سلبية– يعبر عنها هذا الجسد. لذا ألفينا أحلام مستغانمي توظف الجسد في رواياتها وفق منظورين مختلفين وبدلالتين متباينتين فمرة نجده جسد مكرم عبر عنه خالد تجاه حياة قائلا " يا امرأة كساها حنيني جنونا وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن"[2] ومرة جسد للرغبة نجد له صدى مثلا عندما تعرت كاترين أثناء حصة تدريبية في مدرسة الفنون بحضور خالد الذي يقول "كنت الوحيد المرتبك في تلك الجلسة فقد كنت أرى لأول مرة امرأة عارية هكذا تحت الضوء تغير أوضاعها". [3]

وهذا الشكل من أشكال الرؤية الواصفة للجسد أو بالتحديد جسد المرأة نجد له صدى في تاريخ الفكر العربي وعبر عنه الشعراء من زاوية الشعر الذي أطلق عليه اسم الشعر العذري أو العفيف وهو شعر منبعه الغزل، أو الشعر الذي ينشد ويقال في المرأة، فخلوة الروح للروح تعبير عن شعر عفيف، أما إذا كان الاحساس تجاه المرأة حسيا لذاتها أو لأحد أعضائها، كان الشعر ماجنا. لذلك نجد أن الجسد في النص يحقق "دلالات متعددة منها الدلالة الفنية التي تعود للمؤلف ومنها الدلالة الجماعية التي يتم انتاجها في علاقة القارئ بالنص، وهو سكن تخييلي للجسد فيه تجسيد ويحقق وجوده المتخيل". [4]

إذن من الخطأ اختزال المرأة في جسد فقط، مع أن الأدب النسوي ذاته يحتفي بالجسد كمركز تتمحور حوله التحولات الكثيرة، بل واستغل كموضوع ثري ملهب ملهم للتعبير، والروائي أو الكاتب له اليد في أن يوجه دلالة هذا الجسد نحو الفنية المتنامية السامقة أو الدونية المسفة. ومن الواضح أن الثقافة التي

1 محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، أفريقيا شرق، الدار البيضاء، 1998، ص 19.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 284.
3 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 94.
4 فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص 25.

أقصت المرأة جعلتها "ترى نفسها على أنها جسد مثير وصارت تسعى إلى ابراز هذا المعنى"[1]، بل وتستأثر هذه الخصوصية – خصوصية تفرد الجسد– للإستفزاز فنظرة المجتمع عموما والقارئ –غير الحصيف– ينظر إلى هذا الجسد بشيء من الرغبة بوصفه حاملا للذة. والمحظور مرغوب.

وبالعودة إلى الثقافة يمكن أن نقول بأن "مفهوم الجسد في ثقافتنا العربية الحديثة والمعاصرة ظل حبيس النص الفقهي التشريعي منه والسجالي، ولم يجد مرتعا لبعض من حرية التفكير والتصور إلا في النص التخيلي شعرا كان أم حكيا أو مسرحا... وظل يعيش على تخوم الفكر والتفكير. [2]

والملاحظ أن النصوص الفقهية التي تناولت الجسد ناقشته في إطار طبي علاجي أو في إطاره الشرعي بمفهوم النكاح ولم تتضح على مدى عصور أفكار تبلور تصورا عربيا إسلاميا واضحا تجاه هذا الجسد. مع أن " ما تداوله العرب من أخبار النساء وكتب علم الباه، تؤكد على الحظوة الخطابية التي تمتع بها موضوع الجسد بوصفه موضوعا لغويا وشرعيا وأدبيا لا بوصفه اجتماعيا وإنسانيا"[3] كما نجده في كتب المتقدمين من مثل طوق الحمام لابن حزم، روضة المحبين ونزهة المشاقين لابن قيم الجوزية وغيرهما. ما يعني أن العرب لم يجدوا حرجا في الحديث عن الجنس والجسد وكتب التاريخ ناطقة بذلك. بل أكدوا أن للجسد " الحق في الوجود باعتباره ظاهرة تتحدد بذاتها لا بغيرها". [4]

وفي ثقافتنا العربية الإسلامية نجد حتى الأساليب القرآنية – وفي مواضع كثيرة – لم تخل من التصورات الجنسية، لكن دون إسفاف ما يعني أنه من الممكن التعبير عن الجسد وحتى العلاقة الجنسية بألفاظ سامية فمثلا في قوله تعالى:﴿ أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَائِكُمْ﴾ [5] ما يوحي بالعلاقة بين

1 عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، 1996، ص 34.
2 فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د. ط)، 1999، ص 07.
3 المرجع نفسه، ص 13.
4 المرجع نفسه، ص 24.
5 سورة البقرة، الآية 187.

الرجل والمرأة أو التقديم لها، لكن بتصوير راق بديع فيه علاقة الجسد بالروح من خلال لفظة الرفث. إذا المهم أن يغلف بالكلام بالعفة والحياء.

وفي ثقافتنا الممتدة " الحديث عن المرأة [الجسد] عبر الأدب لم ينقطع بانقطاع العصور وانقضائها إذ هو حديث ممتد... هي تجربة خاصة تشكل في مضمونها أس الحياة وبناءها، فتغنى بها الأنسان مناجيا إنسانه الآخر، مناجاة تكشف عن تسامي البشرية... تخلق معها الأرواح قبل الأجساد. [1]

وإذا ما أسفت وهوت هذه العلاقة أبانت عن بهيمية تأباها النفس البشرية الشريفة عن الدنايا.

**6.6/الحب:**

الحب كما يقال وعلى الرغم من كونه امتهانا للعبودية هو تمرين يومي على الحرية، تمرين لقدراتنا على الاستغناء عن الآخر الذي يستعبدنا. وقيل أن أجمل أشعار الحب نظمها من لم يقترب يوما من امرأة وأجمل رسائل الحب كتبها من ليس لهم علاقة بالأدب. وكتابة الحب موهبة قبل أن تكون مهارة يجد فيها الكاتب الحاجة إلى البوح وتفريغ المحبوس وبقدر ما هي موغلة في الألم هي موغلة كذلك في اللذة، وقد ضبط عن الرسول صلى الله عليه وسلم فيما معناه أن أوثق عرى الإيمان الحب في الله والبغض في الله.

لقد فرض الحب نفسه متشابكا متداخلا ملتبسا مع كثير من المصطلحات التي تدور في فلكه من قيم إنسانية وهو ما جعله يطرح نفسه قريبا من هذه القضايا التي تناولتها الرواية الحديثة كالأنوثة، الجسد، الجنس.... والمؤكد أن السواد الأعظم يرى الحب في العلاقة الثنائية رجل وامرأة مع أنه حاله تدلهم وتتعدى إلى الوطن

1 عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف، مركز الحضارة العربي، مصر، ط1، 2003، ص 17.

والأسرة والأبناء والأصدقاء والأشياء حتى. إذًا فالحب " حالة نفسية يتميز بها الإنسان عن الحيوان"[1]، حالة نفسية تمثلها العواطف، الشعور، الميول تجاه شخص مع رغبة شديدة في الاندماج معه بصورة أو أخرى.

" والحب نفحة سماوية عطرة تفعم أجواء النفوس، بكل ما رق ولذ وطاب وهو عاطفة جياشة في الصدر تملأ حناياها بنغمات عذاب هي السعادة"[2]. وهنا يتضح لنا أن هذا الشعور خارج عن إرادة الأنسان وسيطرته وليس له يد ولا حيلة فيه وإنما هو نفحة ربانية سماوية. ظاهرة كونية وحقيقة أثبتها العلم مثله مثل باقي الغرائز التي أودعها الله في خلقه كالفرح، الخوف، الغضب... تعبر عنه الأحاسيس والإيماءات.

والحديث عن العلاقة بين الرجل والمرأة لم تنقطع عبر عصر من العصور، فعبرا عن تباريح الجوي، والبون والحرمان والصبابة وحتى في العصر الجاهلي عرف الحب مستوياته جميعا، الحسية والعذرية، الطبيعية والشاذة، بين الفتيان والفتيات وبين العشاق من أزواج وزوجات وعواهر[3]، فالحب رحلة وجودية، توافق، تواصل روحي يعيشه الرجل والمرأة بوصفهما عنصرا للحياة ونواة تشكلها واستمرارها.

وفي روايات أحلام مستغانمي الحب يعلن نفسه مبكرا جدا عبر العتبات الأولى للنص، ففي روايتها الأولى كانت لفظة الحب هي أول كلمة تقوّلت بها " ما زلت أذكر قولك ذات يوم: الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث". [4] ولم تتأخر هذه اللفظة كثيرا في روايتها الثانية، إذ هي مجرد ألفاظ معدودة وتسجل حضورها التواتري عبر هذه الرواية تقول الروائية " عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس".[5] وإن لم تكن تصديرة الرواية الثالثة بلفظة الحب ذاته فإنها وفدت تحت مسمى من درجات الحب " كان مساء اللهفة الأولى عاشقين في

1 عمر رضا كحالة، الحب، مؤسسة الرسالة، سوريا، ط1، 1978، ص 07.
2 إعداد المكتب العالي للبحوث، الحب عند العرب، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د. س)، (د. ط)، ص 04.
3 محمد حسن عبد الله، مرجع سابق، ص 15.
4 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 07.
5 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 09.

ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف... إن حبا عاش تحت رحمة القتلة، لابد أن يحتمي خلف أو متراس متاح للبهجة". [1] فمن درجات الحب المتداولة عبر العصور– وهي كثيرة – بدأت الكاتبة روايتها هذه بلفظتي اللهف والعشق.

فللحب درجات في التسمية، وتوصيف للفعل المنجر عنه، فمن درجاته: المحبة– العلاقة–الود– الهوى– الصبابة– المقة– الخلة– الوجد– الكلف– التتيم– العشق– الغرام– الهيام– الشغف– الجوى.... وغيرها وبها توصف اللواعج، التباريح، الشوق – الشجن – الكمد – اللوعة – اللهفة– الفتوى – الخبل...

وقد أورد الدكتور شوقي ضيف في هذا الجانب ترتيبا مستساغا فقال: للحب عند العرب منازل ومراتب متعددة ، وأول مراتبه الهوى وهو الميل إلى المحبوب، ويليه الشوق وهو نزوع المحب إلى لقائه، ثم الحنين وهو شوق ممزوج برقة، ويليه الحب وهو أول الألفة ثم الشغف وهو التمني الدائم لرؤية المحبوب، ويليه الغرام وهو التعلق بالمحبوب تعلقا لا يستطيع المحب الخلاص منه، ثم العشق وهو إفراط في الحب ويغلب أن يلتقي فيه المحب بالمحبوب، ثم التتيم وهو استعباد المحبوب للمحب، يقال تيمته حبا ويليه الهيام وهو شدة الحب حتى يكاد يسلب المحب عقله، ثم الجنون وهو استيلاب الحب لعقل المحب"[2].

وكانت روايتها الأسود يليق بك هي الحب ذاته، فكل أحداث الرواية تعبر عن الحب. وإن لم يعلن عن نفسه صراحة، إلا أن القارئ يقف عنده من خلال الإشارات الكثيرة له. " بغير الحب لا يكون العالم ولا المجد ولا الطموح". [3] فالحب هو الطمأنينة والوديعة والسكينة هو الألفة الروحية التي تغذي أرواحا تعارفت فتآلفت، أرواح عبر عنها نبينا الكريم فيما معناه الأرواح جنود مجندة، فما تعارف منها ائتلف وما تناكر

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 09.

2 شوقي ضيف، الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1999، ص 14، 15.

3 زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، 1986، ص 172.

منها اختلف، يقول عز وجل:﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ، واحِدَةٍ، وخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا ونِسَاءً ﴾.[1]

ويقول عز من قائل:﴿ هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا﴾.[2] فإذا الرجل والمرأة نفس واحدة يحتاج أحدهما للآخر سكينة وسكنا إنه الحب الأفلاطوني المثالي وهو أشبه ما يكون بالحب الصوفي للذات الإلهية، لأن النفوس البشرية جميعها ترجع إلى نفس واحدة عليا هي مثلها الأعلى والمطلق والذي انفصلت عنه وهي دائمة الحنين والبحث عن هذا الجزء الذي انفصلت عنه روحيا. وفي المقابل هناك الارتباط الجسدي الذي يضمن للإنسان شيئا من الخلود عن طريق التناسل والتكاثر. ونموذج هذه الفكرة موجود في الفكر الاغريقي القديم الذي يتقول باتصال أجزاء النفوس المقسومة في الخليقة في أصل عناصرها. هو إذا التوحد الروحي إلى درجة التملك تقول حياة " أقول وأنا أعبث بيده أحبك حررني قليلا من عبوديتك، يحتضنني ويسحبني نحوه قائلا: الحب ان تسمحي لمن يحبك بأن يجتاحك ويهزمك ويسطو على كل شيء".[3]

تفرض جدلية الحب حضورها في معظم الكتابات وكأنها هواء السرد الذي يعيش به الروائي. ويكاد يكون موضوعه القاسم المشترك بين جميع أشكال السرد الروائي قديمه وحديثه، خاصة ما ارتبط منها بكتابة التجربة الذاتية. والمستقرئ لتواريخ الأمم والشعوب، قديمها وحديثها كبيرها وصغيرها لابد واجد أنها كلها – دون استثناء– تشترك في معرفة الحب ومعاناته وفي تقدير أهميته في حياة الفرد والمجتمع... والعرب خلقوا ليكونوا أحق بالحب وأهله وأقدر على حمل تبعاته.[4] تقول هالة الوافي بطلة الأسود يليق بك في العرب وأحقيتهم في الحب "منذ أعلن العرب الحب سلطانا، غدا حاكما عربيا بأسماء لا تحصى، تسعون اسما في

1 سورة النساء، الآية 01.
2 سورة الأعراف، الآية 189.
3 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 261.
4 أحمد تيمور باشا، الحب عند العرب، ص 06.

اللغة العربية تمجد سلطته على العشاق، حسب تدرج صاعقته بين النظرة الأولى والنفس الأخير، لكنه تجاوز من الوله والولع والشغف والهيام، والغرام والعشق، وكل المسميات التي تعني أنك وقعت في قبضة الحب".[1]

إذا كان الحب من التيمات التي اتخذ لها الإنسان مكانا خاصا في الجزء الباطن من عقله العام، باعتباره الحامل لصورة الجماعية، فإنه كذلك فعل فردي يعبر عن مكونات لا شعورية مكبوتة. وهذا ما اشتغلت عليه الروائية مستغانمي والتي فرضت للحب معجما خاصا في أعمالها يتجلى في مفردات تتناثر في سياقات مختلفة عبر نصوصها مشكلة نسيجا نصيا مميزا له طابعه الخاص، بل ولا تكاد تمر علينا قراءة لرواية من رواياتها إلا ونجدها تنظَر وتعرف الحب، فغدت منظرة للحب لا معبرة عنه.

"فالحب ليس سوى حالة ارتياب" [2] ولها في الحب فلسفة جديرة بالاهتمام تقود القراء إلى العشق وهي وليدة المتاهات النصية والأوهام الورقية وهي تعلم علم اليقين أن "الشباب يقبلون على قراءة قصص الحب إقبالا شديدا غير مفرقين في هذا الاقبال بين الجيد منه الذي يسمو بالأحاسيس والمشاعر والرديء الذي تطغى فيه الغرائز وتجمح الأهواء والعواطف في غير تردد ولا خجل ولا استحياء".[3]، ولذلك تؤسس لهذه الفلسفة عبر روايتها فوضى الحواس وعابر سرير ففيهما يتكشف أن من أحبته الراوية كان شخصا آخر غير الذي كانت تبحث عنه تقول " أجمل حب هو الذي نعثر عليه اثناء بحثنا عن شيء آخر".[4] وهي إلى ذلك ترى بأن "الحب ككل القضايا الكبرى في الحياة يجب أن تؤمني به بعمق، بصدق، بإصرار، وعندها فقط تحدث المعجزة".[5]

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 305.
2 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 348.
3 شوقي ضيف، مرجع سابق، ص 07.
4 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 296.
5 المصدر نفسه، ص 327.

فكثيرا ما تقع الأنثى في مصيدة الرجل تحت شعار الحب، وكل تلك الأحاسيس التي يغدق بها الرجل ما هي إلا استغفال لها. فالأنثى تبحث دائما عن علاقة مثالية وتقف ضد كل العلاقات الأخرى، ورغم أنها وأثناء لعبة الحب تقوم بفعل الإغواء وبأي شكل من الأشكال إلا أن هذا الأنا الأنثوي التائه يبحث دائما عن الاستقرار. ويعبر عن هذا موقف حياة في عابر سرير يقول السارد" تمددت جواري في ذاك السرير، أنثى منزوعة الفتيل، ضممتها إلى صدري طفلة وديعة، تلوذ بي ... كانت تسألني... هل ستعيش معي؟ ... فتلح بذعر العشاق حقا لن نفترق؟ فأجيب بسذاجتهم حتما لن ننشطر".[1] تلوذ المرأة حاملة حبها، باحثة عن الاستقرار إلى أحضان الرجل " ومتى برح الحب بصاحبه أصبح إنسانا غير عادي فهو يعيش في عالم خاص به لا يرى فيه إلا محبوبه وخياله".[2]

وتحت هذا الحب الأعمى تبرز خطيئة الأنثى في شهوة الرجل المتزايدة لامتلاكها. بمعنى أن رغبتها في الرجل تفضي بها إلى مخالب شهوته قبل حبه فتقع في ثنائية الخطيئة والطهر، ألم يقل الشاعر ابن الفارض:

وعش خاليا فالحب راحته عنا ۞ وأوله سقم وآخره قتل

قتل تحت مسمى الجنون فكثيرة هي النهايات المأسوية لعلاقات حب تأسست تحت سطوة العلاقة الشهوانية الحيوانية المكبوتة، فالحب عند طلال "بوح مستمر، تورط في تفاصيل الآخر وشهوة لتملكه... فعندما تعرف كل شيء عن الآخر ويعرف عنك أكثر مما كان يجب أن يعرف، لابد أن تفترقا. الحب وهم لا يصمد أمام الأضواء الكاشفة". [3]

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 224
2 شوقي ضيف، مرجع سابق، ص 16.
3 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 312.

هذه حقيقة الحب أحيانا، يتولد فقط عند جهل الآخر ويختفي بمعرفته جيدا، فالنفس البشرية إذا لم تميز في المحبوب شطرها الثاني في جانبه الروحي تحول الرابط بينهما والآخر إلى علاقة جسدية فكان حب لذة ومتاع. "في النهاية أكاد أصل إلى نتيجة مخيفة: الحب قضية محض نسائية لا تعني الرجال سوى بدرجات متفاوتة من الأهمية". [1] تقول سادرة رواية فوضى الحواس (حياة).

**7.6/المدينة:**

يمثل التمدن ظاهرة اجتماعية يتميز بها الفرد، إذ ينتقل من حالة البداوة والجهل إلى حالة الحضر والرقي، وفي العرف القديم ظهور المدينة كان مرتبطا بظهور الحرف والصناعات فوجودها يجعلها تتميز عن القرية. وعبر التاريخ بنى الإنسان مدنا عظيمة خلدها التاريخ وخلدته بنى بابل وأور ومأرب وتدمر والبتراء والإسكندرية وروما...

وقد وردت المدينة في القرآن الكريم بكلمة القرية والتي خصها الله تعالى بالتهديد والوعيد في مواضع كثيرة، قال تعالى:﴿ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ﴾[2] وقال سبحانه وتعالى في موضع آخر: ﴿ فَابْعَثُوا أَحَدَكُم بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأْتِكُم بِرِزْقٍ مِّنْهُ ﴾. [3] وقال في مقام آخر:﴿ وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا ﴾. [4] فكما كانت المدينة صورة لمظهر التحضر والرقي، فإن الفلاسفة والمفكرين كان لهم موقف مخالف فنظروا إليها نظرة تشاؤم فرآها بعضهم رمزا للفساد والرذيلة بسبب التراكمات البشرية المتنوعة الوافدة عليها، وهي إلى ذلك بعيدة عن الأخلاق الحميدة والعبادة " ولعل هذا ما دفع ببعض المفكرين إلى الهرب من مدينة الواقع وبناء مدينة خيالية، فراح أفلاطون يرسم صورة للحياة في المدينة المثالية الفاضلة، عوضا عن تلك التي انحرفت عن

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 94.
2 سورة يوسف، الآية 30.
3 سورة الكهف، الآية 19.
4 سورة الكهف، الآية 82.

تعاليم السماء". [1] فالمدينة قامت على التنوع بحيث كانت ولا تزال أشبه بوعاء ضخم لطبقات اجتماعية وأجناس شتى وديانات مختلفة انصهرت في هذه البوتقة فتولد التناقض، والضوضاء، الفساد واللا وقت ... وغابت البساطة والهدوء والصفاء والنقاء، ومع هذا ففي المجتمعات العربية نلحظ ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة.

المتتبع للثقافة العربية يلحظ غياب المدينة في الشعر الجاهلي لذلك وجدنا العربي دائم البكاء على هذا المكان الذي أفلت منه وفقد السيطرة عليه نتيجة حياة الحل والترحال، فأصبح المكان عنوانا للطلل المهين الذي عفت دياره وخلت من ساكنيها، وحضرت في صدر الإسلام عبر الخطاب القرآني باحتشام، وتبلورت واكتملت صورتها حين اتضحت معالم مجتمع عربي متحضر ومتمدن في العصر العباسي. فكان أن ظهرت المدينة بجلاء ووضوح مع الحضارة الأندلسية إلى حد أن أفرد لها الشعر غرضا شعريا جديدا سمي برثاء المدن، جراء انهيار وسقوط حضارة العرب في الأندلس.

إن تأثير المكان على الفرد يكون من الطفولة وعبر مستوياته العمرية المختلفة تأثيرا كبيرا فالشاعر أبو تمام أوجز هذا التأثير فقال:

كم منزل في الأرض يسكنه الفتى ۞ وحنينه أبدا لأول منزل. [2]

هو الإحساس بالانتماء والولاء الفطري لهذا المكان الذي رغم سكونه وصمته إلا أنه في حركة متبادلة مع الفرد عبر الزمن، وهذا المكان يعتبر وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني في نظرية الأدب، بل صار ركيزة من ركائز الرؤية الجمالية في النظرية الأدبية الحديثة، إذ هو عامل هام، يحكي

1 أبو عياش عبد الله، أزمة المدينة العربية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980، ص 191، 193.
2 أبو تمام، مرجع سابق، ص 378.

ويصور الذكرى والذاكرة، فالمكان يمثل عند الكثير من الدارسين " هوية العمل الأدبي، إذا افتقد المكانية، يفتقد خصوصيته وأصالته". [1]

فأحيانا يكون المكان هو المحور البارز للأحداث التي تكشف عنها الرواية وتدور حولها كما كانت قسنطينة في روايات أحلام مستغانمي. وحسب النقاد فإن المكان من بين التقنيات التي يلجأ إليها الروائي لإضفاء الواقعية وطابع الحقيقة على عمله، فعندما يكون المكان حقيقيا فكل ما هو مجاور له يبدو حقيقيا. وقسنطينة في روايات أحلام مستغانمي بدت كبطلة ثانية إلى جانب خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد بل أحيانا نحس وكأنها محور الصراع داخل نصوصها. بالعودة إلى قسنطينة يمكن القول أنه ليس من باب الصدفة أن نجد كثيرا من روائيي الجزائر يتفقون في أعمالهم حول مكان واحد وكأنه مكان الإجماع والتوافق – أعني قسنطينة– لولا أنه مكان ملهم فعلا فقد كتبت فضيلة الفاروق عنها الطاهر وطار، زهور ونيسي، عبد الله حمادي، نور الدين سعدي، وقبلهم كاتب ياسين، مالك حداد... فالمدينة (قسنطينة) مكان ... " والمدينة سكان مقيمون نعم لكن المدينة أيضا وهذا أهم نظام سياسي يقوم على مشاركة أعضائها في تدبير شؤونها وذلك بواسطة الكلام والمنطق". [2] وكثيرا ما نسب إليها –المدينة– مصير البشر فتولد فيها وإليها الحنين أو طالها الذم والشعور بالازدراء . بل وغدت موطنا للبؤس والرذائل وهناك من هام في جمالها ووجدانها كأنها الفردوس المفقود. وقد استطاعت مستغانمي أن تتوغل في النسيج المتداخل لقسنطينة عبر أبعادها المختلفة اجتماعيا وثقافيا... اشتهرت قسنطينة بتاريخها الحضاري. " كان اسمها سيرتا... من هنا مر صفاكس... ماسينيسا ويوغرطة، وقبلهم آخرون تركوا تماثيلهم وأدواتهم وصكوكهم النقدية، أقواس نصرهم وجسورا رومانية ورحلوا... هنا أضرحة الرومان... الوندال... والبزنطيين... والفاطميين... والحفصيين.... والعثمانيين وواحد وأربعين بايا تناوبوا عليها قبل ان تسقط في يد الفرنسيين" [3] قسنطينة أو كما أطلق عليها

1 صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د. ط)، 2003، ص 13.
2 محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (د. ط)، 1997، ص 14.
3 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 290، 291.

القدامى اسم المدينة السعيدة وسماها آخرون قسنطينة الفاضلة هي تاريخ له جذوره في الحضارة الإنسانية وليست كأين من المدن، لذلك استقطبت الرؤية التوافقية للروائيين الجزائريين، لذلك يقول خالد بن طوبال " أنادي تلك المدينة سيرتا لأعيدها إلي شرعيتها الأولى... لقد كانت سيرتا مدينة نذرت للحب والحروب، تمارس إغراء التاريخ. وتتربص بكل فاتح سبق أن ابتسمت له يوما من علو صخرتها". [1]

الأدب يمنح الصمت صوتا، والمدينة تعبر عن نفسها عبر المتخيل، عبر الرمز عبر الحضور، وحضور قسنطينة في أعمال مستغانمي كان مميزا ولا أدل على ذلك من روايتها "الأسود يليق بك"، فإذا كانت ثلاثيتها تتمحور في مدار قسنطينة، إلا أن رواية الأسود يليق بك كانت تدور أحداثها بين الشام وباريس بالدرجة الأولى ثم الجزائر، لبنان، فيينا بالدرجة الثانية، ورغم أن منطلق المكان في الجزائر كان مروانة باعتبارها مسقط رأس البطلة "هالة" ومروانة لغرورها "بلدة تخال نفسها بلادا، فهي تعتقد أن مضاربها تصل حيث يصل صوتها"[2] عبر الوديان إلى جبال أخرى. إلا ان قسنطينة كانت حاضرة وإن على الهامش وكان لهذا الحضور القسنطيني القرب من "أولاد سلطان" عرش هالة الأوراسية، " فعندما سقطت قسنطينة لجأ احمد باي إليهم. فقد كان بايا في ضيافة بايات، وفارسا في حماية أرض هي حصن طبيعي"[3]، ويأتي الحديث عن قسنطينة في هذه الرواية على هامش حديث هالة عن أخيها علاء الذي أراد أن يدرس الطب في هذه المدينة لكن أمها " ما ارتاحت أبدا بقراره الإقامة في قسنطينة لمتابعة دراسته في الطب... وصدق حدس أمومتها، كانت جامعة قسنطينة ممرا إجباريا لكل الفتن ومختبرا مفتوحا على كل التطرفات. [4]

أحلام مستغانمي لا تصور قسنطينة كرقعة جغرافية فحسب بل هي كيان وفيض من المشاعر المتناقضة، على لسان خالد تقول: "أم تراها قسنطينة تلك الأم المتطرفة العواطف، حبا وكراهية، حنانا

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 291.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 66.
3 المصدر نفسه، ص 62.
4 المصدر نفسه، ص 68.

وقسوة هي التي حولتني بوطأة قدم واحدة على ترابها إلى ذلك الشاب المرتبك الخجول". [1] إذًا هي الأم الرؤوم التي تدري متى وكيف تربي أبناءها فتغمرهم بالحب حينا وتقسو عليهم أحايين أخر. ثم أن الروائي يكتب عن المدينة التي يعرفها أو عاش فيها يجسد من خلالها وعبرها رؤيته الخاصة لها... وكثيرا ما كانت قسنطينة تبدي امتعاضها ورفضها لبعض السلوكات التي فقدتها هذه المدينة المتأصلة تأصل عادات نسائها حين ذهابهن إلى الحمام تقول "فجأة تدخل الحمام ثلاث نساء متوسطات العمر متوسطات الجمال ولكن بإغراء وبمظهر مميز، فقد دخلن عاريات تماما شاهرات أنوثتهن في وجه الجميع بينما العادة هنا أن تدخل جميع النساء بفوطة ولا يخلعنها إلا وهن جالسات". [2]

إنه العرف الجديد الذي فرضته موميسات قسنطينة الجدد وترفضه الكاتبة وفق أعراف قسنطينة. لقد سكنت قسنطينة وجدان احلام مستغانمي وأخذت حيزا كبيرا في رواياتها فمرة هي الأم والتاريخ... تمنحها الفرحة والوداعة والعزم والقوة ومرة تمنحها الحزن إلى درجة عدم تقبل ذكر اسمها، ها هي حياة تخاطب خالد وزياد – في خضم حديثهم عن لوحات خالد– وهي تصيح وتسحب كرسيا للجلوس " لا... أرجوكم لا تحدثوني عن قسنطينة مرة أخرى... إنني عائدة توا منها إنها مدينة لا تطاق... إنها الوصفة المثالية لكي ينتحر المرء أو يصبح مجنونا". [3]

ثم أن "قسنطينة مدينة منافقة لا تعترف بالشهوة ولا تجيز الشوق، إنما تأخذ خلسة كل شيء حرصا على صيتها، كما تفعل المدن العريقة"[4]، هذه الأحكام كثيرا ما تسوقها مرافقة للأحداث تعبر عن حالة نفسية بين الرفض أو القبول، وهي أحداث تلعب دورا في تشكيل رؤيتها الفنية لقسنطينة وكأن الكاتبة هنا تصورها

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 287.
2 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 229.
3 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 200.
4 المصدر نفسه، ص 142.

على غير طبيعتها متنكرة لفطرتها في التعامل بتلقائية الأم نتيجة تعقيدات الحياة، وهذه هي الأمور المستحدثة.

لقد نقلت مستغانمي قسنطينة من مدينة يسكنها الناس إلى مدينة يسكنها المعنى واللغة، زرعت في أماكنها الروح بخيالها بلغتها الجميلة، فأصبحت قسنطينة مع أنها "مدينة ترصد دائما حركاتك، تتربص بفرحتك، تؤول حزنك، تحاسب على اختلافك"[1] إذا لم تعد قسنطينة مكانا جغرافيا أو هندسيا بل أصبحت مكانا خياليا ورمزيا وشعريا ووجدانيا، فالروائية والمدينة تتبادلان لعبة الإغواء والغواية انت مدينة ولست امرأة وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت"[2] فالإنسان ابن بيئته والمكان ترجمان للسلوك الإنساني والصورة العاكسة لطباعه. ثم أن المدينة تشكيل من التجمعات البشرية والعمرانية، لكن عمق العلاقة بين الشخص ومدينته تتخطى علاقة الفرد بالفرد والفرد بالمكان فالأنا الفاعلة هي التي تحرك هذا الشعور ما بين تأثير وتأثر، لذا نجد خالدا يلوم حياة في علاقتها مع قسنطينة ويقول " تلك المدينة التي كنت تسكنينها ولا تسكنك، وتعاملين أزقتها دون عشق، وتمشين وتجيئين على ذاكرتها دون انتباه"[3] إن استقطاب المدينة لساكنيها هو استقطاب لعقولهم وخيالهم ومشاعرهم وانتباههم. استقطاب تؤسسه الخصوصية التي ينطلق منها الروائي كأن تكون مسقط الرأس، أو موطن طفولة أو نقطة عبور نحو لحظة حاسمة في لقاء محبوب أو حتى فاجعة.

فالكتابة عن مدينة الماضي التي يحبها الإنسان تحول هذه المدينة إلى كلمات والكلمات ذاتها مهما كانت بارعة، زلقة، خطرة، ماكرة، وغالبا لا تتعدى أن تكون ظلالا باهتة أو في أحسن الحال ملامسة لها من الخارج". [4]

1 احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 113.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 162.
3 المصدر نفسه، ص 43.
4 عبد الرحمن منيف، سيرة مدينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص 06.

كلمات بارعة، زلقة، خطرة وماكرة أبانت عن أن الروائية أحلام مستغانمي تتمتع بقدرة على طرح رؤى تؤطرها العلاقة الحميمية والتعلق بالأرض (قسنطينة) مشحونة بقيم أخلاقية ذات صلة بالمجتمع الذي ترعرت فيه وعاداته المتأصلة فيه، حين تنقلنا الكاتبة وفي مواضع عدة إلي قضية يهود قسنطينة وهو الأمر الذي يراه بعضهم – ومنهم الساسة– محظورا وغير قابل للنقاش فتناقشه مستغانمي بخطورة ومكر مبرزة حبهم وتعلقهم بهذه المدينة يخبرنا خالد أنه "منذ بضعة أشهر أخبرني روجيه أن سيمون ماتت مقتولة على يد زوجها في إحدى نوبات غيرته، فقد كان يتهمها بحب رجل عربي، سألته إذا كان ذلك حقا أجابني "لا أدري" ثم اضاف بمرارة" أدري أنها كانت تحب قسنطينة".[1]

إن كلمة (بمرارة) لها من المواربة والخطورة ما يجعلنا نستقرئ فكر الروائية المتعاطفة مع يهود قسنطينة، في عودتهم إليها بعدما أخرجوا منها أيام الثورة التحريرية وغداة الاستقلال. ويضيف خالد " وروجيه أيضا كان يحبها وكان حلمه السري أن يعود إليها ولو مرة واحدة... استمع إليه يقص علي بلهجة القسنطينية المحببة التي لم يطمس ربع قرن من البعد أي نبرة فيها شوقه إلى تلك المدينة القاتلة"[2]، إن طرح مثل هكذا إشكال، وهو إشكال عالق في البعد السياسي للدولة يبرز فكرة التأصيل القسنطيني الذي تستعيد من خلاله أحلام مستغانمي عبر بطلة ذاكرة الجسد (حياة) أيام الصبا والعلاقات المتشعبة التي كانت تربط المجتمع القسنطيني فيما بينه. كما أنها وقفات ذات دلالة تبرز من خلالها أبعاد المكان القسنطيني بمفارقاته المختلفة ساكينيها بتاريخها بأحيائها الشعبية برجالها الصالحين بجسورها... "أنا لا أفهم أن تحبي قسنطينة وتكرهي الجسور... لولا الجسور لما كانت هذه المدينة"[3]، قسنطينة التاريخ قسنطينة الأولياء الصالحين صنعت من (سيدي محمد الغراب) أشهر مزار قسنطيني على الاطلاق وفي مدينة يحمل كل شارع فيه اسم ولي. وخلدت

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 133.
2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 المصدر نفسه، ص 168.

من بين واحد وأربعين بايا حكمها اسم صالح باي وحده فكتب فيه أجمل أشعارها وغنت فجيعه موته في أجمل أغنية رثاء". [1]

وتبقى قسنطينة في واقعها غير قسنطينة في المتخيل السردي المستغانمي فـ" مهما بلغت درجة التشابك والتداخل بين المدينتين مدينة الفن ومدينة الواقع داخل النصوص الروائية، وفي الأنساق الدراسية أيضا، فإن الأساس هو المدينة السائدة في الحكاية.[2]

هذه قسنطينة وهذا غيض من فيض ورد عنها في كتابات مستغانمي إلى حد الثمالة، وغير قسنطينة تكرر ذكر أسماء مدن ودول أخرى كثيرة منها: سان باولو، دبي، القاهرة، حلب، حماة، العراق، الشام، إسبانيا، فيينا، غرناطة، ألمانيا... لكن أهم المدن التي وردت بقوة في رواياتها بعد قسنطينة هما: بيروت، " ولبيروت عنفان ... عنف الذاكرة وعنف الرؤية النصية فذاكرة بيروت معجم لمفارقات ملغزة فهي المدينة الموغلة في الدنيوية المحتضنة لمراتع المتعة الحسية في الآن ذاته تبقى ذلك الفضاء النهضوي المشتمل على مؤسسات الفكر والصحافة ودور النشر ومراكز البحث ثم هي من جهة مقابلة بؤرة لمختلف معاني الدمار والتشرذم حول الهويات"[3]، فكثيرا ما كانت بيروت جواز عبور الكثير من الفنانين والمبدعين نحو الشهرة والعالمية وهالة الوافي إحداهن، ففي حديث لها مع طلال تقول:" أحب بيروت كثيرا... وبيروت تحبك (يجيب)... أنا مدينة لها بانطلاقتي"[4] إذا هي بوابة التفتح والآمال المفتوحة لكثير من العرب، مدينة تحيا على النمط الأوربي أكثر سكانها مغتربون يعيشون في أوروبا وأمريكا سواحا " أحياء بيروت أبراج فاخرة في الرملة البيضاء تطل على البحر سكانها غرباء وأغنى من أن يتواجدوا دوما في بيوتهم أو يملكوا وقتا

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 297.
2 صلاح صالح، مرجع سابق، ص 56.
3 شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص 41.
4 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 49.

للفضول"[1] أو التطفل على المحبين الذين يتوارون عن الأنظار ولا أفضل لهم من أن يقصدوا مكانا كبيروت، أو باريس " ظنا منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق"[2] يقول خالد عن سبيل تخفيه لحبه مع حياة في باريس. هذه المدينة التي كان حضورها كذلك مميزا في روايات مستغانمي، ضمن جدلية القلق الحضاري، والتأكيد على الهوية الأصيلة، إذ صورة المدينة الغربية عموما من ناحية البعد الإنساني والاجتماعي كرمز للانحراف والفساد الاجتماعي، وهي بؤرة للجريمة، تغص شوارعها بالسكارى والضائعين والحيارى والغرباء، مدن تصير في عجلة متسارعة يقول عنها خالد بطل عابر سرير "مدينة برغبات صاخبة تنتظرك، سلالم معدنية تتلقفك لتقذف بك نحو قاطرات الميترو، فتختلط بالعابرين والمسرعين والمشردين، ويحدث وسط الأمواج البشرية أن ترتطم بموطنك، لا ذاك الذي يكنس شوارع الغربة".[3]

هذه المدن العالمية الكبيرة لها من حظ الجرم ما لها من حظ الحب فهي قبلة للعاشقين المحبين الذين يبتغون للحب وقتا، وللأثرياء الذين يشبعون نهمهم تسوقا.

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 227.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 09.
3 المصدر نفسه، ص 52.

# الفصل الثالث:

# التقنيات السردية الحداثية عند فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي

ربما كنا بالفعل شهود _ وصناع _ موت معين هو موت فن السرد القصصي، والذي ينطلق منه فن السرد في كل أشكاله، ربما كانت الرواية تحتضر كشكل سردي... لكن ربما كان من الضروري بالرغم من كل شيء أن نثق بالنداء من أجل التوافق الذي مازال يهيكل توقعات القراء وأن أشكالا سردية جديدة لا نعرف بعد كيف نسميها، تمر في طور ولادة وأنها ستشهد على حقيقة أن الوظيفة السردية لاتزال قابلة للتحول، لكن تحولها لن يصل إلى حد الموت. [1]

بهذه العبارة لبول ريكور نلج ونبدأ حديثنا عن التقنيات السردية الحديثة من خلال ما يعرف بالرواية الحداثية هاته التي تخلت البنية السردية فيها عن النمط التقليدي السيميتري الدقيق، الذي كانت الشخصيات فيه تتحرك عبر فصول متتابعة والأحداث تنمو وتتطور بصورة تنتهي فيها بنهاية طبيعية وبالطريقة الملحمية ذات البداية المعلومة والنهاية المعلومة والتي لا تفاجئ أفق التلقي عند القارئ.

أطر فنية بأكملها تشكل الدعامة الأساسية لهيكل الرواية التقليدية تقوضت وتهاوت، تغير مفهوم الشخصية النامية والسطحية إلى جانب التخلي عن أركان القص التقليدية كالعقدة وتنامي الأحداث والاقناع وفق قانون السببية، تأجيل النهاية وتعطيل المحاكاة، تحرير السرد من قانون الوحدات الثلاث... كلها تراجعت لصالح مفهوم الحداثة "ففي الوقت الذي يتناقض فيه النقاد حول النظريات قد ينتج الكتاب المبدعون أعمالا أدبية جديدة تغير أرضية المناقشة نفسها".[2]

فالرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل. [3]

هذه الأعمال الروائية وإن تخلت على الشكل الكلاسيكي، فإنه لا يعني خلوها من جانب فني معين، أو ضوابط تميزها عن غيرها وتحدد هويتها الجديدة وإلا تحول نسيجها النصي إلى خليط أو هلامة بعيدة

1 بول ريكو، الزمان والسرد، تر فلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، الجزء 2، 2006، ص60.
2 ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د.ط)، 1998، ص 33.
3 مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 1987، ص 12.

عن مجال الفن. يعني أنه حتى وإن "كانت الرقابة كما لاحظ أغلب المنظرين هي النوع الوحيد المتقدم للقواعد فذلك لأنه الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل".[1] وعليه يمكن وصف هذا الوضع الجديد للرواية بأنه العبور من وضعية إلى أخرى جديدة أو هو تطور حاصل في المتن الروائي أو الحكائي جاء تماشيا وتطور المنظومة الاجتماعية والتاريخية للراهن المعيش كمرحلة كذلك جديدة "فالكتابة دائما سعي للرد على الأدب القديم وتهديمه لفتح نوافذ جديدة على الأدب ذاته فقيمة الأشكال الأدبية الكلاسيكية تسكن العمق التاريخي للكتابة".[2] لذا كان من الصعب خلخلة هذا البناء أو الهرم الفني المتشكل عبر زمن ممتد "فهذا النص الناجح يحدث خلخلة في ترتيب النصوص الأدبية والأشكال الثقافية المكرسة ويعيد تركيب سلم القيم الأدبية. [3]

وحدوث مثل هذا الفعل (الخلخلة) لا يمكن أن يأتي دون تقعيد أو ممارسات تقنية وفنية واعية وواعدة ففي إطار "علم الأدب يتفوق بعض المؤلفين على أقرانهم ويصلون إلى مكانة فذة يصعب مضاهاتها. ففي كل عصر يسطع نجم كاتب أو شاعر يمثل اكتمال الأدب في عصره يفرض نفسه على مساحة الثقافة فتنتشر إبداعات وتتداول أعماله من خلال النسخ والدراسة والتقليد والشرح".[4]

وعادة ما تكون هذه الحالة الفذة المتميزة نقطة انطلاق نحو دراسات حداثية تقوم بخلخلة البناءات الفنية السابقة المشابهة لنفس العمل الجديد.

والروائي الحداثي المجدد وجب عليه أن يكون مواكبا للحركة الجديدة لمجتمعه وللمؤثرات الاجتماعية العامة والخاصة لتوليد دينامية جديدة للرواية فتكون بذلك "تقنيات السرد الروائي التغيير. [5]

1 بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص 11

2 عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 50.

3 حسين خوري، سرديات النقد، دار الأمان، الرباط، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص 57.

4 سيزار قاسم، القارئ والنص، المدلس الأعلى للثقافة، مصر (د.ط)، 2002، ص 137.

5 مالكوم برادبري، الرواية اليوم، تر أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية الهامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2005، ص 45.

مسعى نروم من خلاله إلى مقاربة هذه الظاهرة في هذا الفصل التطبيقي الثاني وإبراز أهم مانراه متوافرا في روايات كل من فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي ويمثل صورة من صور التقنيات السردية الحديثة أو ما استطاعت الروائيتان التأسيس له داخل أعمالهما الروائية من خلال ثلاثة مباحث أولها:

## المبحث الأول: التقنيات السينماتوغرافية

ارتقت الراوية وتنوعت أساليبها في العصر الحديث وتداخلت مع الفنون البصرية والأنواع الأدبية. فاستخدمت الغنائية والشعرية والأسطورة ووظفت الحوار المسرحي، وهو ما عرف بالتداخل الأجناسي، الذي أصبح سمة وخاصة عالمية تحقق للرواية جمالها الفني من حيث تنوع أقوالها ومرونة أساليبها التعبيرية وتدرج مستوياتها الفنية المختلفة وبعبورها للأجناس المختلفة زاد عمقها التخيلي وثراؤها الفني الموضوعاتي. والملاحظ في الآونة الأخيرة – بأن أكثر الفنون تداخلا مع الرواية هو فن السينما التي أصبحت وبشكل كبير تستعين بالرواية ولهذا وجدناها قد عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين، ومن جانب آخر وفي الطرف الآخر أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية. إذن العلاقة بينهما علاقة تقابلية ولا تقتصر على التأثير والتأثر، هي علاقة مشاركة وتشارك وتكامل فالعمل الروائي يمكن أن يقدم مادة ثرية وغنية للسينما والعكس صحيح، رغم أن عالم السينما بتقنياته وجمالياته يختلف عن عالم الراوية. ولكن لا يصعب نكران أن كل منهما يحتاج إلى الآخر إلى درجة أن التداخل بين هذين الفنين أظهر جمالية برزت من خلال متعة الكتابة وإبداع الصورة وقد تجلى هنا الأثر كذلك على ذائقة الملتقى والمشاهد على السواء و"بالشكل العام فالأسلوب السردي السينمائي مرتبط وآخذ من السرد الروائي"[1] والعلاقة بدأت حين ظهر الفيلم، لأن الرواية كانت قد ظهرت مما يشهد بالسبق للرواية في الظهور ثم أن عالم السينما عرف مصطلح الفيلم المقتبس بمعنى أنه يتبنى في حمولته رواية أو قصة أو مسرحية مطبوعة تقدم للجمهور

1 نبيل حداد ومحمود درايسية، تداخل الأنواع الأدبية، مجلد2، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص 867.

عن طريق المحاكاة بتقنيات خاصة سنأتي على بعض منها لاحقا. أول فيلم ظهر الى الوجود كان سنة 1895 وهو قصير جدا في أقل من دقيقة، وكان مطبوعا عن قصة كريستوف وهو بعنوان L'arroseur arrose الساقي يسقى، وكان اكتشافا مذهلا عبر هذه الومضة.

وعلى مستوى التنظير كانت أولى الحركات الروائية المعروفة بالرواية الجديدة والتي من روادها ألان روب غرييه الذي اختار تقنية الوصف كأداة أساسية في الكتابة بالإرتكاز على العين (الرائي) التي تقوم مقام الكاميرا سينمائيا في نقل الأشياء والحركات على أنها أفعال، إذ يكتفي السارد برصد الأوصاف دون تدخل أو تعليق. ومن الرواد كذلك ناتالي ساروت التي كانت تعتمد على بعدي: اللغة والأفكار واتخذت من الحوار بين الشخوص التقنية الأساسية في الكتابة، إلى جانب ميشال بوتور، كلود سيمون، دورا مارغريت...وغيرهم.

وفي العالم العربي مثل هذه الحركة عديد الروائيين منهم صنع الله إبراهيم، يوسف القعيد، غالب هالسا، محمد زفزاف، ربيع جابر... وغيرهم.

وقد اهتم أصحاب هذا "الفن الروائي بالشعور الداخلي والباطن وغير الواعي للإنسان ولجأ إلى تصوير نشاط العقل الإنساني ... وقل الاعتماد في المادة الفنية على الوحي أو الإلهام أو النزعة التلقائية في الفن فمادة الفنان الحديث مصدرها إدراكه الإنساني وتجربته الذاتية".[1]

وبالعودة إلى علاقة السينما بالرواية نلحظ أن أعمالا خالدة لشارلز ديكنز، شكسبير، جين أوستن، هنري جيمس، فيكتور هيقو...تحولت إلى أعمال سينمائية خالدة، بل لقد أعادت السينما إحياء أعمال روائية قديمة كادت أن تكون في طي النسيان. ومن هذه الأعمال الخالدة نأتي على ذكر روايات (هاري بوتر)

1 فردوس عبد الحميد البهنساوي، عناصر الحداثة في الرواية المصرية، مجلة، المجلد 04، عدد 04، جويلية أوت سبتمبر، ص 133.

لجوان كاتلين رولين، رواية (زوربا) نيكوس كازانزاكي، (الكونت دي مونتي كريستو) لألكسندر دوماس، (مادام بوافري) لغوستاف فلوبير....

وفي العالم العربي يمكن أن نقول بأن أكبر روائي استفادت السينما من أعماله هو نجيب محفوظ دون منازع من خلال عشرات العشرات من أعماله (ثرثرة فوق النيل، الكرنك، ميرامار، قصر الشوك، الحرافيش، اللص والكلاب، زقاق المدق،...) ودخلت الرواية العربية الدراما من رواية (اللقيطة) للروائي عبد الحليم عبد الله عبر أعمال يوسف إدريس، توفيق الحكيم إلى (عمارة يعقوبيان) لعلاء الأسواني، نجد رواية (تراب الغرباء) للروائي فيصل خرتش إخراج سمير ذكري، رواية (الفهد) لحيدر حيدر إخراج الراحل نبيل المالح، رواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني وقدمت للسينما بعنوان(مخدوعون) للمخرج توفيق صالح ، (الحريق) لمحمد ديب، رواية (كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك) لعمارة لخوص، (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي ...

ونؤكد على علاقة الرواية بالسينما بقولنا أن أجمل الأفلام العالمية هي التي كان عمادها وأساسها أعمالا روائية كبيرة. مثل (زوبا) للكاتب اليوناني الكبير نيكوس كازانزاكي إخراج كوستا كرافس بطولة الفنان العالمي أنطوني كوين، أو مثلا فليم (العراب) للكاتب الأمريكي ماريو بوزو والمخرج العالمي فرنسيس فور كابولا أدى الدور فيه العملاق مارلون براندو...

إذَا كانت الرواية قد صدّرت النضج الفكري والأدبي للمشهد السينمائي فإن السينما أسهمت في بناء عالم متصور للعمل الأدبي الذي ظل يسبح في فضاء التخييل كيف لا وكل من يقرأ رواية (قاتْسيبي العظيم) لفيتز جيرالد يرى أو يتمثل أمامه وجه الممثل الشهير ليوناردو دي كابريو، وكل من يقرأ رواية (عمارة يعقوبيان) يتمثل أمامه وجه الفنان الكبير عادل إمام، ...نعم السينما تجسيد للأشخاص والأحداث والأماكن التي كانت مجردة متخيلة في الذاكرة.

ولن نبرح علاقة السينما بالرواية أو ميلاد هذه العلاقة دون أن نعرج على ما شهدته الجزائر في هذا المضمار فبعد الاستقلال شهد المجال الثقافي السينمائي إنتاج أفلام كثيرة أحداثها مستوحاة من الواقع أو من أعمال روائية ولنا المثل في فيلم (ريح الجنوب) المقتبس عن رواية للأديب عبد الحميد بن هدوقة بنفس العنوان للمخرج محمد سليم رياض، أو فيلم (شرف القبيلة) فيلم للمخرج زموري محمد وهو مقتبس عن رواية رشيد ميموني بنفس العنوان. وفيلم (الربوة المنسية) لعبد الرحمن بوقرموح المقتبس عن العمل الرائع للكاتب مولود معمري والذي له كذلك (الأفيون والعصا) وهناك كذلك (الحريق) لمحمد ديب ولأحلام مستغانمي مسلسل ذاكرة الجسد. بطولة أمل بوشوشة وسليمان جمال إخراج السوري نجدة اسماعيل أنزور.

والخلاصة إن رصد أبعاد وطبيعة العلاقة بين الرواية والسينما أمر شائك وغاية في التشعب يختلف باختلاف المرجعيات والمواقف الفكرية، وبخاصة مستوى توظيف كل منهما لإمكانات وآليات الآخر الفنية والتعبيرية، الأدبية وغير أدبية. وفي دراستنا هذه سنقارب وسائط الأشتغال لكليهما لكن من الباب الخاص بالرواية وكيف استخدمت أهم التقنيات السينماتوغرافية ووظيفتها على مستويات مختلفة في بناء الصورة السردية عامة ومنها المونتاج، الكولاج، السيناريو، اللقطة، المشهد... وسنركز على أهم الأدوات التعبيرية لعالم الفن السابع والبداية بـ:

**1./المونتاج**

ويسمى كذلك بالتركيب السينمائي وهو من أهم المنجزات التي جاء بها عالم السينما بل هو قوامها. وهو إلى ذلك التقنية الأكثر حضورا في الرواية الحديثة، فإذا كانت السينما تقوم على الصورة فإن الأدب ومنه الرواية تعتمد على أزمنة نحوية تسمح بوضع الأحداث بعضها مسبقة للبعض الآخر. ويسمى هذا التركيب بالمونتاج، والذي أصبح جزءا هاما في الرواية كتقنية تقدم المشاهد ولقطات متتابعة في العمل الروائي. والمنتج ليس مجرد وسيلة لربط المشاهد المختلفة تباعا وفقط وإنما هو "وسيلة للتأثير في نفسية

الجماهير، فمن خلال المونتاج يستطيع المشاهد الانتقال من لقطة إلى لقطة ويتمكن من الربط بين المواقف التي يعرضها المؤلف.[1]

فالمونتاج في حد ذاته "أسلوب في التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات)، ويختص الفن السينمائي وحده بتقنية المونتاج".[2]

وهو إلى ذلك ينتج المعنى العام وهو المسؤول عن تسلسل الأحداث بشكل منطقي. ولا يتوقف دوره حد ترتيب اللقطات ليتناسب مع السرد الدرامي فقط، بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها، فهو يصنع بلاغة السينما.[3]

وبالعودة إلى المعاجم والقواميس التي تتناول مثل هكذا مصطلحات أدبية أو سردية فإننا لا نكاد نعثر على تقديم كلمة مونتاج بالشكل الدقيق الذي قد يزيل التأويل والالتباس في الأذهان، وأقرب وأبسط هذه التعاريف ما قدمه جيرالد برنس يقول: المونتاج Montage أحد التقنيات التي تحصل بواسطتها على معنى سلسلة من المواقف والأحداث من خلال تجاوزها عوضا عن مظاهرها المكونة.[4]

الملاحظ مما سبق أن المونتاج يقدم على أنه المسؤول على التتابع والتسلسل المنطقي للأحداث لذا نود أن نشير إلى أنه من تقنيات المونتاج السردي أن لا يتم وفقا للتسلل الطبيعي للحدث وإنما وفقا للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج وما يريد الكاتب إيصاله للقارئ. وقد تبين أن اللقطات المنعدمة

1 هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم مصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 2004، ص 13
2 فليدمان جوزيف وهاري، دينامية الفيلم، تر محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العاملة لكتاب، مصر، (د.ط)، 1996، ص 38.
3 محمد عجوز، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2011، ص97.
4 جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط1، 2003، ص 115.

الصلة يمكن ضمها بعضا إلى بعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد، حاصل جمع اللقطات.[1] وهذا ما يسميه الدارسون مونتاج على أساس التماثل ومونتاج على أساس التناقض.

انطلاقا مما سبق نأتي على مجموعة من اللقطات تكون مشهدا عاما محصلته أو فكرته تبدو بعيدة عن طبيعة الأحداث في هذه اللقطات لكنه الأثر الذي يريد الكاتب أن يوصله إلى القارئ وهو تحرج بطلة رواية فوضى الحواس زوجة (سي..) وهي تنتظر ذلك الرجل الذي وقعت في حبه في مكان عام كمقهى وهي أصلا مكان للرجال. وفي قمة هذا الإحراج ومع نظرات ذلك الرجل التي تحرش بها يأتي الفرج «أخيرا جاء النادل بفنجان القهوة وضعه أمامي أو بالأحرى رمى به أمامي وذهب".[2]

لقد عبرت الكاتبة عن النادل وهو يضع القهوة وحكمت عليه لتأتي محاكمته لاحقا فبعبارة (أو بالأحرى رمى به أمامي) ستقدم لنا لقطات تؤسس لمشهد عام سائد في الجزائر يبين الطبع الغليظ والهمجية النبي يتصرف بها الجزائري حتى الملتحي منهم والنادل كان ملتحيا. اتجاه الآخر وحتى وإن كانوا في صورة زبائن. ها هي ذي انتبهت لعدم وجود السكر جواره كما هي العادة رفعت يدي لأناديه ولكنني عدلت..."[3] هذا العمل جاء نتيجة خوف لما ستؤول له عاقبة مناداة نادل ملتح من امرأة جالسة في مقهى أو مكان عام، أو لنقل أنها استشعرت الرفض المبكر بدليل أنها تحتفظ بقصة لنادل جزائري آخر منذ الأزل كما عبرت عنه الكاتبة التي روت لها صحافية مشرقية جاءت إلى العاصمة بمناسبة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة . في الثمانينات وليس السبعينات كما جاء على لسان الروائية. ما حدث لها مع نادل آخر "نحن ننتظر منذ نصف ساعة عليك أن تولينا اهتماما خاصا إننا ضيوف لدى الرئاسة.[4] فكان أن رد عليها مادامت ضيفة

1 أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2015، ص 269.
2 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص68.
3 المصدر نفسه، ص 69.
4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

عند الرئاسة روحي لعند بن جديد "يسربيلك" ومضى ليتركها مذهولة".[1] ذهول هذه الصحفية السورية أذهل إخواننا في سوريا لهذه الطريقة الفجة التي يتعامل بها نادل من كيان ورمز للوطن هو شخص رئيس الجمهورية، يبدو مبدئيا أن الأحداث جاءت نوعا ما إلى مشهد ثانوي لكن خلاف ذلك. إذ الحل لاستقطاب الرجل الغاضب الذي تبحث عنه في مقهى عام جاء عبر مقطع آخر له علاقة بالسكر فـ"فجأة" وقف ذلك الرجل ذو القميص الأسود واتجه نحوي وفي يده صحن عليه بعض قطع السكر.[2] ولتبدأ الاحداث في التنامي من خلال الاتصال الذي سيحدث بينهما لاحقا.

وفي سياق متصل نقف عند مشهد يترجم المونتاج على أساس التماثل مع خالد بطل رواية عابر سرير وهو في سوق بباريس قصده ليجلب ما يحتاجه من مواد غذائية تمكنه للإقامة في البيت الذي يشغله في باريس ثم إنه ينتظر ضيفا عزيزا– زوجة (سي...)–ولابد أن يجد عنده ما يفي بواجب الضيافة مبدئيا. إذن في السوق الباريسي يستوقفه" محل جزار يزين خطاطيفه الحديدية برؤوس الخنازير الوردية المعلقة، حاملة بين أسنانها قرنفلة ورقية حمراء "[3]، يتوقف المشهد في هذا المقطع أو عند هذه اللقطة وخالد بن طوبال يتأمل هذه الرؤوس متسائلا عن الإهانة التي حولتها إلى مزهريات ومن ناحية إهانة القرنفل بوضعه في فم الخنزير. يتوقف المشهد لنجد أنفسنا في مقطع آخر وموضع آخر هو غابات الجزائر العاصمة وسنوات السبعينات " يوم كان جيراننا الأوروبيون الآتون من أوربا الشرقية لا ينفكون يخططون بحماسة ولهفة لنهايات الأسابيع التي يذهبون فيها زرافات لاصطياد الخنازير البرية في الغابات المنتشرة على مشارف العاصمة.[4] مباشرة يجد القارئ نفسه في مقطع ثالث ينقله إلى العشرية السوداء وسنواتها الدامية حيث " لا

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 68.
2 المصدر نفسه، ص 70.
3 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 90.
4 المصدر نفسه، ص 90

أحد يجرؤ على القيام بجولة صيد منذ أصبح القتلة ينزلون مدججين بالسواطير والفؤوس وأدوات قطع الرؤوس ليصطادوا ضحاياهم من البشر من بين القروين العزل.[1]

هنا فقط الروائية تتدخل بتعليق تبرز فيه مدى بشاعة الأعمال الإرهابية المرتكبة في حق الأبرياء العزل كرسالة مشفرة أبدت فيها كيف أصبح الإنسان بدون قيمة بحيث قطع رأسه لا يأخذ الوقت الكثير خلاف رأس الخنزير الذي يحتاج إلى جهد ووقت. لتنتقل بنا إلى مقطع آخر تبرز فيه الفرحة التي تعقب قطع رأس سواء كان لخنزير أو لإنسان تقول "كانت العودة برأس خنزير واحد تملأ الصيادين الأوربيين آنذاك زهوا. لكن صيادي الطرائد البشرية يلزمهم كثير من الرؤوس كي يضمنوا فرحة وجودهم على الصفحات الأولى للجرائد"[2] حتى أن هذه الرؤوس البشرية أصبحت تزين الأشجار كما تزين في عيد الميلاد في ظاهرة قطع الرؤوس وتثبيتها على رأس شجرة لتكون فرحة وعبرة لغيره ويستمر المشهد لكن هذه المرة " في حرب الرؤوس الكبيرة التي بسقوطها يسقط وطن في مطب التاريخ".[3]

فتقارن بين شخصين –خالد– لا يرى سوى الرؤوس المقطوعة وروائي ورسام أمريكي من أصول ألمانية هو (هنري ميلر) وهو يتجول في حدائق "التويلري" يمتع بصره بأجساد نساء من رخام ومشهد مومسات (بيغال) وقد عاف غواية عريهن لأنهن –أي خالد– يذكره " بمشهد آخر تناقلت تفاصيله الصحافة العالمية لمؤسسات البؤس العربي، مشهد لو رآه زوربا لأجهش راقصا، لنساء علقت رؤوسهن على أبواب بيوتهن البائسة في مدينة عربية"[4]. الحادثة هي إشارة لتلك المجزرة الرهيبة المرتكبة من طرف المنظمة الإرهابية –داعش– في منطقة الباغور شمال سوريا حيث تم قطع خمسين رأسا لخمسين فتاة من المكون

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 90.
2 المصدر نفسه، ص 91.
3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 المصدر نفسه، ص 92.

الإيزيدي وتعليقها على أبواب المنازل–منازلهن– لينهي المشهد هاهنا وليعود خالد إلى واقعه وهو يسأل نفسه " من تكون لتحول الثأر لكل الدم العربي بكتاب.[1]

فالمونتاج هنا شكلته مشاهد جاءت دون ربط، لكن في تماثل فهي على شكل حكايات دون رابط منطقي –عدا الرؤوس المقطوعة– والكاتبة وحدها قامت بدور الكاميرا حين جمعتها في مشهد توافقي تحصيلي له فكرة مركزية. ويضطلع المونتاج بنفس العمل لكن بشكل تكاملي تتألف فيه أحداث المشهد وتتوالى في انسيابية وسلاسة مشهد محاولة اغتيال الصحفي يوسف عبد الجليل في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق. ففي غمرة الترقب وأثناء تجمع الصحفيين بمقر جريدتهم لاستقبال النقيب كما تسميه قصد تكريمه لمحت سيارة يوسف عبد الجليل، أشارت لحنان من بعيد أنه وصل، اقترب منى عيسى، وهيأ كاميراته وقال لي وهو ينفخ صدره نحو الأمام: سآخذ له صورة تاريخية.[2]

كان هذا هو المقطع التالي للمشهد العام، يليه المشهد الذي نزل من السيارة ورفع رأسه إلى فوق... تقدم بعض الخطوات نحو الباب، ثم رفع رأسه مرة أخرى.[3]

يأتي المشهد الرابع مباشرة ومباغتا لسيرورة الأحداث ليكون المنعرج والتحول إذ "ثلاثة شبان لا يتجاوز واحدهم العشرين قفزوا فجأة من وراء البوابة...كلنا نشاهد المشهد وكأنه حدث بالتصوير البطيء، أخرج أصغرهم مسدسا من تحت سترته وأطلق نحوه الرصاصة.[4]

وفي المشهد الأخير الذي يتخلله الحذف يندفع الجميع نحو يوسف عبد الجليل وعلى مقربة منه الحارس عمي مسعود اللذان اخترقهما الرصاص في مشهد دموي ركزت فيه الروائية على ردة فعلها بالبكاء

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 93
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 278.
3 المصدر نفسه، ص 278، 279.
4 المصدر نفسه، ص279.

والصراخ، لينتهي المشهد "حين طارت سيارتان إلى المستشفى الجامعي إحداهما حملت يوسف والثانية ذلك الحارس الطيب".[1]

ليغادر الجميع الفرح المؤجل نحو المستشفى وليتضح لاحقا أن يوسف عبد الجليل لم يمت. فالملاحظ أن الروائية مزجت بسلاسة بين السرد والوصف وقدمت لنا صورة عامة لمشهد محاولة اغتيال يوسف عبد الجليل لتترجم تلك المرحلة التي كان فيها الإرهاب يستهدفون كل مثقف في هذه الأمة وعلى رأسهم الصحفيين. فكانت موجة تصفيتهم مؤلمة جدا. إذا قلنا صورة عامة بنفس الطريقة التي يتم بها متابعة الصورة بعين الكاميرا. إذا المونتاج ينهض بدور مهم في الرواية فعن طريقه يتمكن المؤلف من إيجاد إمكانيات كبيرة لتصوير عناصر الموضوع تصويرا سينمائيا " إن تقنية المونتاج استطاعت أن تحقق قفزة نوعية على مستوى التشكيل الفني في الرواية.[2] فبواسطته يمكن خلق صورة إنسانية أو لا إنسانية بحذف لقطات أو إضافة أخرى عن طريق إطالة أو تقصير زمن اللقطة. وفي السينما يعتبر أهم عنصر يوظف للتغلب على المشاكل أو الأخطاء الميكانيكية. وعن طريقه تنقل وتبلغ الرسالة المراد تبلغها إلى المشاهد وإلا ماعاد للقطة من معنى.

وأكثر وأحسن الأحداث تطويعا لتقنية المونتاج الأحداث الثورية أو مواقف الحرب التي تدب فيها الحركة، وهنا يتماثل أمامنا المشهد الذي يصور ما حدث لشمائل تلك الفتاة اللبنانية الصغيرة الحجم، ذات العينين الواسعتين القاتمتي السواد تسرد وتقول: في صغري كنت أظن أن حجابي سيميزني عن الأخريات، كنت أظن أن منديلي دليل على عفتي وطهارتي ونجاحي ...إلى أن جاءت الحرب باغتنا القصف. ذات يوم ونحن في المدارس ركضنا نحو الملاجئ مع أستاذنا ... اخترت بكامل وعيي الأستاذ متوكل لأظل معه

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص280.

2 هيام شعبان، مرجع سابق، ص 239، 240.

كان متدينا...خلال القصف أمسك بيدي وراح يركض... وأنا أركض معه ثم وجدني معه في نفق تحت الأرض وجدتني في حضنه ارتجف كهرة.[1]

الملاحظ أن رصد الأحداث في هذا المشهد يأتي من الخارج وليس من الداخل إذ هي تفاصيل بصرية كامنة لتحدد نوع الشخصية وصورتها العامة، ويمكن ضبط إيقاع الموقف وفق لغة سينمائية، يستمر المشهد عبر لقطات أخرى تغير المشهد كلية " ثم لا أدري ما الذي أصابه، قلبني بحركة عنيفة ورفع عني جلبابي وانقض على عنقي كذئب مفترس ...يده اليمنى تطبق على فمي... ولم يغادرني حتى حتى لملم الأستاذ متوكل عضوه وبنطاله وفر من النفق.[2]

تسارع الأحداث وتتقدم إلى لحظة المحاكمة التي أقرها والد شمائل بطريقته الخاصة في زمن كانت فيه بيروت تعيش فوضى عارمة. تأتي المحاكمة "أرسل في طلب شخص اسمه الزعيم زمر زمورين فخرجنا إلى ساحة البيت. كان متوكل يقطر عرقا وقد تورم وجهه من الضرب رماه زعران الزعيم أمام قدمي والدي راح كالكلب يقبل حذاءه ويستعطفه والله غلطان مشان الله. والله غلطانة سامحني مشان الله"[3] يتوغل المشهد أكثر فأكثر إلى الدراماتيكية التصويرية الخارجية دون تدخل الروائية وفي تصوير خارجي للأحداث يقوم والد شمال بفقئ عيني متوكل ثم يضع رزمة من المال في يد الزعيم ويقول له "خدوه على شيء حرش مقطوع واربطوه خلوه يعرف شو يعني الخوف والضعف وسلب الكرامة قبل ما يموت".[4]

ويتواصل المشهد حين يلملم الأب الوضع كلية عند طبيب أعاد ترميم عذرية ابنته ليخدع الأم بسلامة ابنتها.

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 72.
2 المصدر نفسه، ص 72، 73.
3 المصدر نفسه، ص 73.
4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالعودة إلى المشهد السابق والذي جاء في تراتبية سردية تشكلها لقطات بزوايا مختلفة أود التأكيد على أن "اللقطة التي يسجلها الفنان في وضع معين للشيء تضفي حياة على ما تصور ولا تثبته في وضع معين جامد، بل تمنحه من الحركة واللون والايقاع ما يجعله ربما أجمل من واقعه".[1] وهنا لقطة شمائل مع الأستاذ متوكل في نفق تحت الأرض كانت نبض المشهد برمته –بغض النظر عن كونها تأتي في إطار جنسي– وإذا كان المشهد مجموعة من اللقطات، فإن هذه الأخيرة تأتي متفاوتة في الوصف والتركيز إذ تغطي اللقطة الرئيسية مساحة عامة، غرفة أو شارعا أو.... تركز اللقطة المحددة على جزء محدد من الغرفة، الباب أو لنقل عتبة مخزن محدد في شارع أو عمارة".[2] ففي مشهد القصف بأكمله كانت اللقطة الرئيسية ما وقع في الملجأ مع شمائل لتأتي الأحداث بعدها تبرر لعدم تحجبها أو نزعها الحجاب، بل وتطال تبعات هذا المشهد تلك الفتاوي التي تحكم على الفتاة بكونها زانية كرد على مفتي السعودية الذي قال بأن كل مغتصبة زانية. هو إذن ليس بمشهد تاريخي ولا احتفالي لكنه مشهد حزين أو مشهد مؤثر مشهد درامي يلخص مأساة الفتاة تتربى على العفة والاستقامة والطموح لبلوغ غاية سامية فإذا بها تقع ضحية نزوة وشهوة لحيوان بشري يتسربل بلباس الورع والتقوى. هي أسماء كثيرة نطلقها على المشهد لكن المؤكد أن المشهد مكان تجري عليه الأحداث بمعنى أنه شديد الصلة بالأماكن العامرة بالأشخاص.

وهنا يمكن أن نلاحظ أن بناء المشهد يختلف فنيا وموضوعيا بين ثلاثية سردية ونص روائي سردي منفرد وهو ما يجرنا إلى الحديث قليلا عن تقنية أخرى توظف في بنية النصوص الأدبية عامة وفي النص الروائي على وجه الخصوص باعتباره الأكثر استقطابا لشتى الفنون والأجناس. ونعني تقنية الكولاج التي تضاف إلى مساحة التبادل التقني بينها والرواية على اعتبار أنه مصطلح ينتمي إلى فن الرسم وقد استخدمه بيكاسو في روسوماته الزيتية أما محترفي السريالية فتوسعوا فيه باستعمال قصاصات متقطعة بأشكال مختلفة

1 منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 2002، ص149.
2 سيد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، (د.ط)، 1989، ص174.

ثم تجمع بشكل عشوائي، وهناك طريقة أخرى تعتمد على إضافة طبقات من الصور بزوايا اللوحة الأصلية مع إزالة جزء من طبقة الصورة العلوية لتبرز ما تحتها من قصاصات، وهنا يمكن أن نطبق هذه الصيغة على الثلاثيات السردية كونها تكمل بعضها بعضا أو تستنسل فكرة من زاوية لرواية أولى هي الأصل فذاكرة الجسد مثلا كانت اللوحة الأصلية أما فوضى الحواس وعابر سرير فكانت كالقصاصات أو الأحجار الكريمة التي رصعت بها.

**2./الكولاج**

الكولاج ليس عملية عشوائية. بل هو عمل مدروس يحتاج الى مراحل كي يكتمل في صورته النهائية و فنان الكولاج ومثله كاتب الكولاج يعتمد أولا على اختيار مواده التي عزم على استعمالها ثم يمر إلى مرحلة القص والتقطيع Découppage لتليها مرحلة المراحل ألا وهي التركيب Montage وهي أخطر الأنشطة لأنها ستعطى الشكل النهائي الأثر الأدبي أو الفني".[1]ويبدو من هذا التعريف بأن الكولاج لم يبق حكرا على الرسم وفقط بل دخل إلى ميدان السرد كذلك وهو إلى ذلك مرحلة سابقة للمونتاج وهذا الأمر غير متفق عليه فكثير من النقاد لا يجدون الحدود الفاصلة بينهما فيمكن للكولاج أن يتحول إلى المونتاج وكذلك المونتاج يمكن أن يستغل كما لو أنه كولاج.

لكن بالعودة إلى الكيفية التي وظفت الرواية تقنية الكولاج واعتمدتها أداة من أدواتها السردية بإقحام مقتطفات من نصوص أخرى متنوعة، تبين أن الكولاج ما هو إلا مظهر من مظاهر التناص في النص السردي. وهناك من لا يشترط إقحام مقتطفات من نصوص أخرى ويركز على القدرة التعبيرية التي يوظفها الروائي فيستند على تقنية الوصف كبديل للريشة، فاللغة هنا وقدرتها على تحويل المرئي مكتوبا يتسم بالفنية

1 كمال الريحاني، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، 2009، ص 61.

الشعرية وهي الأساس. ثم هو عمل تركيبي يمزج بين ما يتنمى إلى المتخيل وما ينتمي إلى الواقع كما هو الحال في روايتي اكتشاف الشهوة وعابر سرير.

أصبح للرواية عطاء ومساحة أوسع باستثمار صناع السينما فيها بتجسيد محتوياتها. فمارست السينما تأثيرها على الرواية بواسطة تقنياتها، فسعى كتاب الرواية إلى استثمار هذه التقنيات وتطبيقها في رواياتهم بحيث تكتسي منتوجاتهم طبعة عصرية تحولها إلى عمل سينمائي. فإذا كان المونتاج واللقطات المكبرة أو المصغرة أو الانتقال السريع من مشهد إلى آخر كلها تقنيات سينمائية استعارها الروائيون قصد التأثيث لرواياتهم فإن السيناريو أهم هذه التقنيات على الاطلاق. كونه عملا احترافيا لابد من دراسته نظريا وعمليا قبل ممارسته ميدانيا وهذا ما لا تشترطه الرواية.

## 3./السيناريو(Seinario)

(مفرد) جمع سيناريوهات، فن كتابة مفصلة للمشاهد المختلفة التي يتألف منها الفيلم أو التمثيلية أو المسرحية ويتضمن الحوار والتضحيات الخاصة بالتقاط المشاهد".[1]

وجاء في معجم المصطلحات الأدبية السيناريو: موجز لحبكة عمل درامي في خطوطها العامة يقدم السمات الخاصة للشخصيات والمشاهد والمواقف، لكن الكلمة تستخدم في أغلب الأحوال لتشير إلى نص تفصيلي مكتوب لأحد الأفلام يتناول الفعل في السياق الذي يتبعه ويقدم أوصافا تفصيلية للمناظر والشخصيات والكلمات الفعلية التي تنطقها".[2]

1 أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ج2، ص 1152.
2 إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، (د.ط)، 1986، ص 207،208.

"إن مهمة الكاتب أن يكتب نصا ومهمة المخرج أن يصنع فيلما من هذا النص. أن يأخذ كلمات مكتوبة ويحولها إلى صور في الفيلم".[1]

وبنجاح الأعمال السينمائية الكبيرة المستوحاة من الروايات. نالت هذه الروايات التي توظف التقنيات السينمائية نجاحا ومقروئية منقطعي النظير، فهي روايات أقرب للسيناريو والأحوال السينمائية منها إلى العمل الفني الروائي.

حتى أن الرواية أصبحت تجري وراء السينما وتقنياتها للوصول إلى رواج السينما إذ نلاحظ في الآونة الأخيرة ظهور رواية العنف والحركة والفانتازيا والخيال العلمي لمواكبة السينما الحديثة التي تعتمد على الحركة والعنف... مثلما كان الحال ذات يوم مع الرواية الجنسية التي أرادت مواكبة الأفلام الإباحية.

فالمؤكد أن هناك روائيين يكتبون أعمالهم وعيونهم معلقة على السينما وهذا ما قد يفقدها قيمتها لأن عين الروائي مشغولة بغير الإبداع. نعم الكتابة بهدف تجاري مسبق أمر مشروع إذا تم تحويله عن طريقه أهل الاختصاص وإلا قتل الإبداع فيه. سئل ذات يوم الروائي الكويتي حمد الحمد عن روايته (الأرجوحة) والسر في كثافة الحوار في متنها الحكائي فكان تبريره بأنه كان يكتب للتلفزيون.

لم يكتب أبدا نجيب محفوظ من أجل السينما. ولم يتدخل في صياغة الرؤية الدرامية لجميع أعماله، ومع ذلك السينما هي من جاءت إليه، وربما كان الروائي العربي الأول الذي أغدق على السينما بأعماله. وكذا يحي حقي، توفيق الحكيم، يوسف السباعي، يوسف إدريس، إحسان عبد القدوس، طه حسين، محمد ديب... فالسيناريو الجيد يعتمد على البحث الدؤوب "إذ كلما عرفت أكثر كنت أقدر على إعداد النص وكتابته".[2] فالعمل الجيد يسوق نفسه بنفسه ولا يحتاج إلى أي شكل من الوساطات ليصل إلى الشهرة. في

1 سيد فيلد، مرجع سابق، ص 172.

2 محمد الدبس، مهارات التصوير الالكتروني وتصوير البرامج التعليمية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000، ص 255.

الرواية كما في السيناريو لابد من تحديد تمفصلات مهمة، تمثل متواليات سردية أو مشهدية تنفرد ببعض الاستقلال وتندرج بنيويا في البنية الهيكلية العامة رغم أنها " تقطعات متتالية بحيث يقدم كل مشهد بصورة مستقلة عن المشاهد الأخرى".[1] وهنا يجب أن نفهم جيدا لفظة مستقلة، لأنها ليست استقلالية مطلقة، وهي تخص السيناريست الذي يجب عليه تحديد المشاهد بدقة منفصلة قبل تركيبها، لأن السيناريو في الرواية نظام قائم على اللقطات أو المشاهد والحبكة ناهيك عن بداية ونهاية وموضوع ذي عناصر وكلها تكون وفق خط يسمى التتابع يوحده الحدث وعند بعض النقاد، هو العمود الفقري للنص وهو الذي يجمع أجزاءه كلها "والتتابع إنما هو سلسلة من المشاهد مرتبطة بعضها ببعض أو متصلة عبر فكرة واحدة".[2] ويسميه سيد فيلد " السيناريو المعاصر والذي يزاوله كتاب السيناريو ويمكن تعريفه بأنه "سلسلة من التتابعات المرتبطة والمتصلة بعضها ببعض بخط قصصي درامي".[3] فحينما تركز في هذه التعاريف نلحظ أن الاستقلالية تخص المشهد كمقطع، لكنه يندمج في سلسلة تتسم بالتتابع عبر فكرة تشكل الموضوع المركزي للرواية أو الخط القصصي الدرامي الذي يكون هذه الفكرة لأن المعالجة الدرامية في السيناريو تتضمن نقاطا مفصلية – لم يتفق عليها الدارسون– أهمها:

- وضع الإطار العام والخطوط الأساسية لسيناريو.
- تقييم المعالجة الدرامية.
- تخطيط المشاهد وفق عرضها ومدتها (هنا تكمن الاستقلالية).
- معرفة عناصر القصة.
- كتابة المعالجة الدرامية (كتابة نص جديد بالفيلم)

1 فرانك هارو، فن كتابة السيناريو، تر: رانيا قرداحي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د.ط)، 2013، ص 24
2 سيد فيلد، مرجع سابق، ص104.
3 المرجع نفسه، ص 105

إذن تتفق الرواية والسينما من خلال الدراما فكلاهما "يمتلكان جذور موحدة ويحق للكاتب أو السيناريست بحذف أو دمج واختصار من أجل الوصول إلى مقاربة فنية تمثل كل منهما لعرض الواقع كون الدراما أفضل وسيط للتعبير عن الحياة".[1] وعلى الرغم من التشابه المفترض بينهما إلا أن كل منهما كوسيط يختلف عن الآخر في لغته وأدواته.

لقد فرضت السينما نفسها وحضورها كجزء هام من النسيج الثقافي والحضاري العام على غرار المسرح والشعر والقصة وغدت السينما تلعب دورا كبيرا وواسعا في استقطاب الأشخاص وهم المشاهدون عن طريق الصورة والتي خلقت وضعا جديدا احتلت فيه العناصر المرئية دورا كبيرا في تكوين المتخيل الروائي ، ربما فرضت نفسها بديلا عن تقنيات التعبير الفني فهي الآن أي السينما المرآة الأكثر تعبيرا عن الواقع والوسيلة الفنية التي من خلالها ينقل السينمائي ما يشاء من أفكار وآراء بأقرب ما يمكن من الحقيقة بالاستعانة بأدوات دقيقة تختص بها السينما".[2] فقلبت الأدوار ولم تعد غايتها المتعة الفنية وفقط بل تسلية الجماهير بعرض الصور التي تثير خيال المشاهد فعندها الصور هي العنصر الأساسي لا الكلمة. لقد انتقلت بنا السينما من عالم الكلمة إلى عالم الصورة وهذه اللمسة وهذا التحول من عالم الكتابة إلى عالم الصورة المرئية ليس بالشيء الهين ولا هو أمر في متناول الكل " فالصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها فهي تمثيل، تجسيد، مشابهة، محاكاة. وبهذا فهي تتفوق على الكلمة".[3] الرواية مجموعة حروف تشكل كلمات والتي تشكل جملا وفقرات يقرأها من يحسن القراءة في المقابل السينما مجموعة صور تشكل لقطات شكل مشاهد وهذا يعني أنه ليس على المشاهد أن يكون متعلما حتى يفهم قصة الفيلم وهذا يعني أن السينما فن بلا شروط الكل يمكن أن يشاهد أما الرواية فشرطها أن يحسن القارئ القراءة".[4] فالتعبير

1 مارتن أسلن، تشريح الدراما، دار الثقافة والإعلام، الأردن، ط2، 2008، ص 19.
2 هيام شعبان، مرجع سابق، ص 236.
3 عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، دار العارف، القاهرة، (د.ط)، 2003، ص 75.
4 الطيب وسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2014/2013، ص 114.

الظاهري عن الأحداث والشخصيات في النص الروائي قائم على مبدأ المقروء (فهم المضمون) أما التعبير عن الحدث في النص السينمائي فهو قائم على الدلالة البصرية للصورة بكل أشكالها بمعنى أن القارئ في الرواية حر يخترع لنفسه الصور فهو الذي يختارها حين يصف الروائي شيئا ما من مخيلته وذاكرته، ويلجأ إلى مخيلته فيقرر الملابس والألوان وأشكال أبطال الرواية فهو مدير المونتاج والديكور والإضاءة و...إلخ. بينما في السينما اللغة تفتح التخيل من خلال الإدراك البصري. وهذا الأخير يتحدد وفق ما يريد المخرج أن يقدمه. فاستخدام الصورة يعني توظيف تقنية سينمائية لأن لغة الرواية هي الحكي والسرد لا الصورة.

وكما القارئ للرواية هو مدير المونتاج والديكور والإضاءة عبر مخيلته فإننا نجد الروائي المعاصر يقوم بما يقوم به المخرج قبل شروعه في التصوير إذ يخرج لاختيار الأماكن التي ستجري فيها أحداث روايته كما فعل الروائي الجزائري عمارة لخوص حينما سئل عن سبب زيارته لمدينة تورينو فرد بأنه جاء لاختيار بطل روايته المقبلة (شقة تناسبه).

وتبقى الرواية محكومة بمسار سردي مخطط له من قبل الروائي الذي يجب أن يتفنن في لعبة ترتيب الوصف وتوالي الأحداث وصور الحوار بين شخصياته وهو ما يؤهل عمله إلى فيلم سينمائي.

بينما عملية السرد في النص السينمائي تتميز على النص الروائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النص السينمائي يجمعه بجميع الفنون الإنسانية ونقلها في لغة سينمائية.[1] بينما السرد الروائي في خطوطه العريضة يمكن أن يشكل مادة درامية، كما يمكن أن تشكل مادة روائية وليس كل ما يكتبه الروائي قابل للأفلمة لأن حوار الفيلم يختلف عن حوار الرواية، الكاتب يستعمل اللغة أما السينمائي فإنه يبتكرها.[2]وهنا ندخل في إشكالية تسمى عند النقاد المتعذر تحويله وقبل أن نتحدث عن هذه النقطة يجب أن نتذكر امتعاض

1أحمد بن مرسلي، مناهج البحث العلمي في الاعلام والاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000، ص 25.
2 قيس الزبيدي، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، قدمس للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2001، ص 96.

الروائية أحلام مستغانمي مما حدث لرائعتها ذاكرة الجسد فاشتكت من خروج هذا العمل بصورة مختلفة على الشاشة إلى درجة تشويه صورة المجاهد الجزائري إبان الثورة التحريرية، في المقابل يعيب المتخصصون في السينما الأدباء على عدم فهمهم لطبيعة السينما. لأن تحويل الرواية إلى عمل سينمائي أو تلفزيوني ليس بالأمر السهل والهين، فقد يفهم المشاهد عكس ما يريد الكاتب تقديمه. وهنا نأتي على سؤال يطرح نفسه باستمرار مفاده إلى أي مدى يجب على الفيلم أن يكون أمينا مع مصدره الأصلي وما مقدار مساحة الحرية المتاحة لصانع الفيلم أو المسلسل مع العمل الروائي؟ ثم لماذا يحاكم الروائي في حالة فشل الفيلم. الإجابة بسيطة ومعقدة، فإذا عدنا الى فكرة موت المؤلف فهذا يعني أن وصاية الكاتب تنتهي حالما يتلقف القارئ عمله، فما بالك إذا انتقل العمل من خطاب الكلمة الى خطاب الصورة، أي بداية اشتغال السيناريست وبداية الاختراق السينمائي. فكيف ستبقى للكاتب السيطرة على نصه؟ إذْ يمكن أن نقول أن لا سلطة للكاتب بعد الآن والمجال متروك للسرد السينمائي، وهنا يأتي أهم عنصر لكتابة سيناريو الرواية وهو البرنامج السردي وفيه يجب على الكاتب أن يمسرح أحداثه بمعنى أن يجعلها تقدم نفسها بنفسها وهوً أن تثبت الحياة في شخصياتك والأهم أن تضع الحوار في فمها[1] ويتلخص في أن الشخصيات تروم تحصيل شيء أو التخلص منه ويتحقق من خلال ثلاثة محاور: [2]

أ ـ محور الرغبة (الفاعل والموضوع)

ب ـ محور التبليغ (دافع الفاعل للقيام بالفعل)

ج ـ محور القدرة (إما المساعدة على تذليل العوائق أو المعرقلة للفاعل)

1. فرانك هارو ، مرجع سابق، ص 24.
2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ويقوم البرنامج السردي على العناصر الأربعة التي سنأتي على ذكرها والتي يعني وضوحها بأن العمل الروائي قابل للتجسيد سينيمائيا والعكس هو الصحيح، وهي:

أ ـ المحفز (التحريك): الرغبة أو الإحساس بالواجب

ب ـ الكفاءة: تكون معرفة أو مهارة

ج ـ الإنجاز: القيام بالعمل (ما تم القيام به)

د ـ الجزاء: ما يتبع الفعل (تقدير أو استهجان أو ...)

من خلال فهم هذا البرنامج السردي وإسقاطه على أعمال الروائيتين فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي يمكن أن نحكم على كل عمل بإمكانية تحويله الى سيناريو من عدمه، وبداية تتضح لنا الصورة مع العمل الأول لمستغانمي والذي تم تحويله إلى مسلسل تلفزيوني وسبقت الإشارة إلى ذلك مع كل تبعاته التي ذكرناها. ولنا أن نضيف لها رواية الأسود يليق بك والتي تصلح لأن تكون فيلما سينمائيا مدهشا أو مسلسلا تلفزيونيا رائعا بكثرة الأحداث فيه وتوفر الصورة واستخدام التقنيات السينمائية لها تقوي البنية البصرية فيها بمعنى أن أحداثها تصويرية متحركة أكثر منها حكائية سردية. وهذا ما ينطبق كذلك كل الانطباق على رواية أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق كرواية تشتعل بالحركة وبخاصة وهي تحدث عن الحروب في مواقع عدة من العالم بمعية العمل الصحفي الذي هو في حركة دؤوبة.

وفي المحصلة يمكن أن نضيف لرواية أقاليم الخوف الروايتان تاء الخجل وكذا مزاج مراهقة ونستثني فقط رواية اكتشاف الشهوة مع إمكانية تحويلها أو أفلمتها بأخذ فكرتها العامة ليس إلا. وسنعود إلى شرح ذلك.

أما أعمال أحلام مستغانمي فمن الصعب جدا تحويل كل من رواية فوضى الحواس وبخاصة عابر سرير إلى فيلم. لأسباب يسميها النقاد تعذر التحويل من صيغة السرد إلى سيرة العرض فمنها ما يتعلق بالحكاية ذاتها. ومنها ما يتصل شكلها في تظهيره، فالأولى تتعلق بالروايات التي تعتمد التعبير الداخلي المتعدد ويكون فيها موضوع القيمة المبحوث عنه ليس معروفا وهذا ما ينطبق على رواية عابر سرير التي تاهت بين الواقع والمخيل الورقي. أما فوضى الحواس فدخلت في خندق فوضى السرد، ناهيك عن أن الروائية أحلام مستغانمي تستعمل كثيرا الجمل السردية المكثفة والتي يكثر فيها السارد المعلق الذي ينطق بعبارات صغيرة لكنها تحتاج هي في ذاتها إلى عرض وهذا ما يجعلها مستعصية التحويل إلى سيناريو وهذا أمر ثان.

وفي المقابل رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق التي عبرت عن حالة نفسية فريدة باستحضار أرواح هي في عداد الموتى إلى العالم الحقيقي من باب التحاضر، ومع شخص لم يلتق بها أبدا. فجاءت فكرة الرواية غاية في الاستعصاء لكي تتحول إلى سيناريو. وعلى هذا سأكتفي بتطبيق البرنامج السردي على رواية واحدة لأحلام مستغانمي وهي الأسود يليق بك ورواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق.

ففي الأسود يليق بك يتحقق البرنامج السردي كالآتي:

### 1.3. البرنامج السردي في الأسود يليق بك.

#### 1.1.3/المحفز:

هالة الوافي مدرسة لتلاميذ صغار لكنها تمتلك موهبة الغناء فكانت توظفها – هذه الموهبة– من حين لآخر على مستواها. مع بداية الحقبة الدموية في الجزائر، ولكونها من ساكنة منطقة محافظة وهي الى ذلك مربية، اجتمعت عليها كل هذه الظروف لكي تمنعها من تفجير موهبتها في الغناء، ومن هنا يبدأ

الصراع "فذات يوم طلبها المدير ليخبرها بأنها مفصولة من العمل، الذريعة أن الأهالي لا يريدون أن تدرس مطربة أبناءهم... مذ درج الإرهابيون على قتل كل من يحمل محفظة مدرسية مدرسا كان أو تلميذا.[1]

من الواضح أن المدير كان مع زمرة الأهالي المنضوية تحت فئة الإرهاب الذين يعتبرون صوت المرأة عورة فما بالك إذا كانت مدرسة لأبنائهم، لذا كان قرار الفصل وربما التصفية الجسدية كذلك واردة. وهنا "رأت أمها في قرار طردها إنذارا أول سيليه مالا تحمد عقباه، ولأنها لم تشأ أن تترك قبرا ثالثا في الجزائر أخذت ابنتها وغادرت إلى سوريا". [2] فالأم سورية تزوجت بجزائري عرفته في بلدها حين كان يتعلم الموسيقى، هذا الزوج الذي فقدته وابنها بيد الإجرام والمجرمين.

### 2.1.3/الكفاءة:

تمتلك هالة الوافي المتوشحة دائما في لباس الحزن الأسود موهبة الغناء كما أسلفنا الذكر، تقع في حب هذا اللبناني – طلال– والذي يريد أن يمتلكها بفنها فكان لزاما عليها أن تقرر مصيرها ما بين الانسياق وراء قلبها وحبها أو إكمال مسارها الفني نحو الشهرة والذي بدأت فيه لحينها أو لتوها، لقد " شعرت وأنها ستخسره إن هي صغرت أو فشلت عليها أن تختار، أتريد إبرام صفقة خبز مع الفن أم إبرام صفقة مجد مع الحب؟.[3]

1 أحلام مستغانمي، أقاليم الخوف، ص 80.
2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 المصدر نفسه، ص 229.

**3.1.3/الإنجاز:**

اليوم هي تغني للناس جميعا عداه (طلال)، ليس ثوبها، بل صوتها من يأخذ بالثأر من ذلك الحفل الذي أجبرها فيه يوما على ألا تغني لسواه. [1] لقد رفعت التحدي أمامه – طلال–ورفضت أن يذلها بماله كما فعل في بداية مشوارها.

**4.1.3/الجزاء:**

غادرت حياته كما دخلتها من شاشة تلفزيون لكأن كل شيء بينهما حدث سينمائيا في عالم افتراضي. وهي "اليوم امرأة حرة كما هم الشاوية: الرجال الأحرار صوتها ناي يحن إلى منبته يعود موالا إلى تربته...إنه ينتشر مع الهواء عابرا الوديان ماضيا صوب الأعالي. [2]

**2.3/ البرنامج السردي في رواية تاء الخجل.**

تحقق البرنامج السردي في هذه الرواية وفق التصور التالي:

**1.2.3/المحفز:**

في بيئة جبلية قاسية وفي عمق الأوراس الأشم، تنفجر ويتفجر غضب خالدة بطلة الرواية ضد التقاليد البالية، القاهرة للأنثى والمنتصرة للذكورة، لتبدأ رحلة المكاشفة بين هذه الثنائية: " منذ العائلة.... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء خجل... كل شيء عنهن تاء الخجل... منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة. . [3]

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 13.
2 المصدر نفسه، ص 328.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11.

### 3-2-2/الكفاءة:

سبيل العلم كان منفذها، لقد ولجت عالم الجامعة بعد صراع مع بني مقران عائلتها الكبيرة، بدأت بعدها تؤمن بكيانها " كنت مشروع أنثى ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف، كنت مشروع كاتبة، ولم أصبح كذلك إلا حين خسرت الإنسانية إلى الأبد، كنت مشروع حياة ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره. [1]

لم تحقق كل أحلامها لكنها بدأت تحقق ذاتها وتتصالح مع أنوثتها وسط خيبات تأتي عليها وعلى نساء منطقتها في تلك العشرية السوداء، حاولت أن تكون لسان حالهن بـ:

### 3-2-3./الانجاز:

كصحافية تدافع عن المرأة وبخاصة المغتصبات منهن زمن العشرية السوداء " لن أكتب عن يمينة، ولن أسمح للمصور أن يأخذ صورة لحزنها... هناك قضايا لا تحلها صرخات الجرائد. هناك قضايا يحلها العدل، يحلها القانون والضمائر الحية". [2]

كافحت لأن تكون صحافية، وها هي اليوم تكافح مغامرة بهذه المهنة لأجل هذه المرأة الجزائرية التي يراد المتاجرة حتى بآمالها وأحزانها وشرفها. تتحدى فضح أعراض هؤلاء الفتيات اللائي تم اغتصابهن في الجبال، ويراد الآن اغتصاب كلمتهن بكشفهن أمام المجتمع. لكن....

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 15.
2 المصدر نفسه، ص 55.

**4.2.3./الجزاء:**

لم تستطع الصمود أمام هذه الطاقة الهدامة فحتى القانون كان ضدها. كان ضد إجهاض بذرة إرهاب زرعت عنوة في رحم فتاة ضعيفة لا حول ولا قوة لها. فتاة تنكر لها أهلها لا لشيء سوى لأنها مسلوبة القوة وهي اليوم صورة للعار وتدنيس شرف العائلة. لقد " استسلمت وغادرت، بسبب أن الوطن كله مقبرة ولذنا بالصمت. [1]

كل هذا الاحتفاء ببلوغ الروائي العالمية بفضل الموافقة التي حظيت بها من طرف السينما إلا أن هناك نظرة قد تخالف ما سبق مفادها أن الرواية تعاني مأزقا ربما لم يتم التنبه إلى حجمه الفعلي ويتجسد في المنافسة الراهنة بين فن الرواية والمواد التلفزيونية بوصفها روايات من نوع جديد... حيث يتنامى الإنصراف عن القراءة بأغلب أشكالها لصالح التلقي ذي الصيغة السلبية لما يشبه التلفزيون.[2]

نعم إنه خطر تراجع المقروئية أمام قدرة السينما في التأثير على المتلقي لأن الصورة أسهل فهما واستيعابا من الكلمة. ولأن الصورة السينمائية تنطوي على " الثراء التعبيري، فقد شكلت آلية فريدة لتحقيق المتعة الذهنية وفتنة الحواس وتمرير الرسائل الفكرية.[3]

كان هذا الجزء التطبيقي للسناريو من خلال البرنامج السردي في رواية الأسود يليق بك وكذا رواية تاء الخجل كعينة ليس إلا، لننتقل إلى عنصر آخر، فمع الانفتاح اللامحدود للرواية على سائر الفنون، كان كذلك الحضور اللافت والقوي لعوالم الفن السابع بأدواته التعبيرية المختلفة الأدبية منها وغير الأدبية كما:

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 96.

2 عمرو عليان، مرجع سابق، ص101.

3 شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية وقص وسنما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 114.

**4. القصاصات الصحفية والأخبار:**

جاء في الذكر الحكيم: ﴿ إِنَّ هذا لَفِي الصحف الأولى ، صُحُفِ إبراهيم وموسى ﴾.[1]

فالصحف جمع كلمة صحيفة وهي ما يدون على متنها، وقالوا الصحف هنا هي الكتب المنزلة عليهما، فالتوراة على موسى، والصحف العشر على سيدنا إبراهيم وقالوا هي الرسائل السماوية التي تلقاها كل من إبراهيم وموسى من ربهما وهي التوراة والحنفية لإبراهيم، وقالوا هي المواعظ والحكم....

أما الصحف في حياتنا اليومية فهي الجرائد والصور كمادة إعلامية تندرج فيها مجموعة المقالات والأخبار الصحفية والتصريحات السياسية وحتى الخطابات الدينية، مثلما ألحقنا مثلا الأغاني الشعبية بالمجال الاجتماعي.

فإحكام الروائي قبضته الفنية على الأخبار وإلحاقها بنصه الأدبي وتغييب ملامحها الأولى تبدو عملية تركيبية قريبة من المونتاج السينمائي.

ـ ثم ان اجتثاث الخبر الصحفي من أصله (الجريدة) ليقحم في بنية نصية جديدة (الرواية). هو "تجريد الخبر الصحفي من شكله الخاص ومصدره وتاريخه قد يفقده مصداقيته وواقعيته ويلحقه بألاعيب السرد الروائي". [2]

وعليه فالخبر الصحفي من الوسائط المتعددة التي تجعل عملية السرد أكثر تميزا وتجسيدا بالنظر لتمثلاته المختلفة المصاحبة لحركية النص. إذ يجيب على الأسئلة الستة (من، ماذا، متى، أين، كيف، لماذا) وتبقى أبعاد العملية السردية عند توظيف الخبر الصحفي في نفس الروائي وهو أعلم بها، مع كل ما يبدو ظاهريا على أنها عملية اتصالية تواصلية وعلى اعتبار أن الرواية شكل من " أشكال التواصل القائم

1 سورة الأعلى، الآية 18-19.
2 كمال الريحاني، مرجع سابق، ص 87.

– وجوبا– على ثنائية الباث والمستقبل" [1] والمستقبل هنا هو القارئ هذا الأخير يتعامل مع الخبر الصحفي تعاملا هادفا ومقصودا بحيث يربط بين أحداث النص والأخبار المنشورة فيصبح النص الأدبي أرشيفا إخباريا – وفي ذلك تحديث للنص– فكما السارد يقوم بتغيير الحدث وفق وجهة نظر معينة فإن الخبر الصحفي يحاول تأطير هذا الحدث وفق هذه النظرة لكي يكون انعكاسا للخطاب الأصلي "فالخبر الصحفي وصف موضوعي دقيق للوقائع والتفاصيل والأسباب والنتائج المتاحة لحدث حالي" [2] وحين نقول وصف موضوعي فإننا نعني الوصف في النقل لأننا ندرك تماما بأن الخبر الصحفي يشبه القصة في جوانب السرد وهو ما يجعله يلتقي مع الرواية في هذه النقطة بالذات، لكن تحليل الخبر يتطلب معرفة كيفية بناء النص فإيصال الخبر لا يتوقف عند حدود المضمون أو سرد هذا المضمون بل يتعداه إلى كيفية بناء هذا المضمون عبر استخدام اللغة "فالخطاب الإعلامي صناعة ثقافية "[3] صناعة تهتم بالجانب الفني والأدبي والثقافي حرصا على نقله في صورته الطبيعية دون المساس بجوهره سواء مشافهة أو عن طريق الوسائل الحديثة السمعية البصرية. كما " يهتم الخطاب الصحفي إلى نقل المعلومة وتقديمها إلى الجمهور دون تكلف ولا تصنع ولا مؤثرات لغوية، لأنه وسيلة تعبيرية تعمل على إرضاء المتلقي، وإيصال أكبر عدد ممكن من الأخبار في وقتها دون إثارة لإشكاليات أو معيقات تترك المتلقي في حيرة من أمره يبحث عن تأويلات قد تؤدي به إلى الخروج عن موضوع النص وانحرافه في فهمه له"[4] خلاف الروائي الذي يسعى جاهدا لاستثمار طاقاته التعبيرية من أجل تثمين وتحقيق التواصل وواقعية النص السردي من خلال اشتغاله على اللغة، كونها المعيار الأساسي المعول عليه فهي التي تبعث على الاندهاش أو عدمه أو الغرابة أو الوضوح، فالمادة الأساسية التي تشكل الإغراء ليس الموضوع الذي تتحدث عنه لغة النص بل اللغة نفسها. أما الغرابة

1 الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د، ط)، 2000، ص 137.
2 محمد خليل، الخبر الصحفي دارسة أسلوبية، دار العربي القاهرة، (د، ط)، 1998، ص 47.
3 الحبيب الإمام، صناعة الثقافة والاحتكار العالمي، مجلة العربي، العدد 434 جانفي 1995، ص 31.
4 أحمد حمدي، الخطاب الإعلامي العربي آفاق وتحديات، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، 2002، ص 63.

والدهشة والفضول فيحققها الخبر الصحفي من خلال قربه من موقع صناعة الخبر. إنه – الخبر الصحفي– الغذاء الفكري اليومي السريع، هو المرآة العاكسة لأفكار المجتمع وأدائه وانشغالاته، لقد أصبحت الصحافة في هذا العصر من أهم وسائل المعرفة كونها تقدم للقارئ مادة دسمة متنوعة وبأزهد الأثمان وبطرق فنية مختلفة، وهي إلى ذلك المنفذ الأسرع إلى أذهان القراء بمختلف أطيافهم وتياراتهم الفكرية وتبقى " الصحافة مهنة والأدب فن والفرق بين المهنة والفن هو الفرق بين الصحافي والأديب"[1] وهذا ما يوضح بأن الراوية تنتمي إلى مجال الكتابة الأدبية وهي بعيدة كل البعد عن مجال الكتابة الصحفية، فالحجم الطويل للرواية مثلا لا تسعه أبدا صفحات الجرائد والمجلات لذلك " "تغيب الرواية في الأعداد العادية والخاصة والملاحق وهذا راجع لطبيعة المجلة التي تعتمد على التنوع وفسح المجال لأكبر عدد ممكن من المبدعين، لأن الرواية تأخذ حجما أكبر من القصة والشعر وحتى الدراسة من الأحسن أن تطبع في كتاب مستقل"[2] يضمن لها قواعد كتابتها.

لكن المفارقة التي سنبدأ منها علاقة الصحافة بالرواية هي أنه وبعد أن نشأت الصحافة على يد الأدباء الذين كانوا في البداية الوحيدين الذين كان بإمكانهم تقديم الأخبار للقارئ على اعتبار أنهم صفوة المجتمع وهم مثقفوها، وقبل أن تتمايز لغة الأدب عن لغة الصحافة، أصبحت الصحافة حاضنة أو الرحم الذي احتضن ميلاد الكثير من الأعمال الأدبية (الروائية). والكثير من الكتاب والروائيين على وجه الخصوص يدينون للصحافة بشهرتهم أو اشتهارهم، إذ كانت تجميعا لأعمالهم والتي كانت تنشر متفرقة عبر صفحاتها قبل أن تجمع وتتحول إلى أعمال كاملة جامعة، فللصحافة الفضل والدور الكبير مثلا للترويج وإبراز كتاب (خصام ونقد) للدكتور طه حسين إلى الوجود، كما كان لها الفضل في بروز كتاب (عيون البصائر) لمحمد البشير الإبراهيمي، ألم تولد رواية (طيور الظهيرة) لمرزاق بقطاش كحلقات في جريدة

1 فاروق خورشيد، بين الأدب والصحافة، منشورات إقرأ، بيروت، (د، ط)، 1985، ص 52.

2 محمد الصالح خرفي، تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر، مجلة آمال نموذجا، دار النشر دحلب، الجزائر، (د، ط)، 2007، ص 150.

الشعب، كما ولدت رواية (ذاكرة الماء) لواسيني الأعرج على شكل حلقات هي الأخرى عبر الجرائد.... وذات الروائي يعمل في هذه الفترة بالذات (ماي 2023) في الترويج لعمله الروائي الذي لم يولد بعد والمتعلق بالشخصية التراثية حيزية. إن سطوة الخطاب الإعلامي على الساحة الثقافية المتنازعة فرضت على الروائيين الانغماس والانخراط الاجباري في الميدان الاعلامي، ربما لتراجع المقروئية ربما إحياء لفكرة الروائي الصحفي والروائي المتحري. ولحد اليوم هناك من الأدباء من يكتب بالصحافة اليومية وهناك من اتخذ لنفسه عمودا خاصا: إبراهيم سعدي، حميدة العياشي، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق.... يكتب فيه بانتظام، وأسهم بعضهم في تحريك دينامية ونشاط الكثير من الصحف والمجلات، بل وكان منهم من ترأس تحريرها ضمانا لصيتها ورواجها، ففي الجزائر مثلا نجد الروائي الكبير الطاهر وطار على رأس مجلة البيان والتبين مرة ومرة أخرى على رأس مجلة الثقافة، فيستفاد من خبرته المهنية في الابداع الأدبي، كما تتقرب الصحيفة التي يعمل بها من الجمهور وفي المقابل هو توسيع لمرجعيات العمل الأدبي وإغنائه وكم هي كثيرة الأعمال الأدبية التي انصهرت في الكيان الصحافي. إن الصلة بين الأدب والصحافة بدأت حين أبدى بعض الصحافيين تطلعاتهم لأن يصبحوا كتابا روائيين "مما منح اعترافا مناسبا بالرواية بوصفها وسيطا"[1] فكم من صحفي قارب القراء بكتاباته التي تلامس الأدب في أعمدة وقصاصات سريعة جعلت بعض الأدباء يتمركزون في هذه الصحف عبر صفحات خاصة بنطاق الأدب أو أعمدة بعينها، كسعد بوعقبة، فرج فودة، محمد حسنين هيكل، .... بل ويصر بعض الباحثين على القول بأن الصحفي الناجح هو الذي يكون قد وصل إلى الصحافة بعد أن أغنى تجربته الأدبية والفنية، لأن هذا يسمح له بمعالجة الأحداث بميزان الأدب، وبالعكس استفاد الروائيون في أعمالهم من المادة الخبرية وجعلوها مادة أساسية في تحليلاتهم السياسية بخاصة، ومن الروائيين الأوائل الذين تفطنوا إلى توظيف الصحافة في أعمالهم الأمريكي أرسنت همنغواي أو المكسيكي غابريال غارسيا ماركيز.... حيث كان ترتيب المادة الروائية عندهما مطبوعة بخلفية صحافية،

1 دوخ أندروود، الصحافة والراوية الحقيقية والخيال، تر: مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، 2015، ص 22.

حتى أن ما كتبه همنغواي أيام كان على الجبهات الأولى في الحرب العالمية الأولى يعرف بالأسلوب التلغرافي وهناك من يستصدر عناوين بنكهة صحافية مثلا رواية نجيب محفوظ: (يوم مقتل الزعيم)، وهناك من يلهمه الخبر الصحفي فتصبح الصحافة مصدرا يستمد منها أخباره، وتتشابك المادة الخبرية والتيمات الروائية، وهناك من يتبنى خط التقرير الصحفي في منجز روائي ما، كما فعل رشيد بوجدرة في (ضربة جزاء.) وقد يلهم الخبر المنشور في الإذاعات أو عبر الشاشات الروائي بمادة روائية فرائعة غوستاف فلوبير (مدام بوفاري) كتبت إثر خبر منشور عن انتحار سيدة تدعى ديلمار.... وغيرها، إن اشتغال الروائي بالصحافة يجعله قريبا من الأحداث اليومية بل ومعاصرتها دقيقة بدقيقة، وكأن الرواية تستعيد الواقعية الأدبية تحت فكرة التقصي بمعرفة الحقيقة في حينها وبخاصة ما تعلق بالصراع السياسي. ففي " كل حرب أثناء تصفية حساب بين جيلين من البشر يموت جيل من الأشجار في معارك يتجاوز منطقها فهم الغابات من يقتل من؟"[1] سؤال من الصعب طرحه في فترة سوداء وحمراء مرت بها الجزائر لكن أحلام مستغانمي وعبر الغابات وعبر الأشجار طرحته بموارية وذكاء قل نظيرها، سؤال للتقصي وهو سؤال للتحري يحتاج إلى جواب، تعيد به مستغانمي إلى الأذهان فكرة الصحفي المحقق والتي سادت في حقبة ما، صفة ترفضها فضيلة الفاروق على لسان بطلتها خالدة التي تصرخ في وجه رئيس تحرير الجريدة التي تعمل بها " نحن لسنا القانون؟ نحن صحافة"[2] عبر هذا التمرد الفاروقي لفكرة الصحفي المحقق يمكن أن نلحظ وبوضوح انشغال الأديبتين بالصحافة وبوظيفتها في المجتمع وإدماجها كمهنة لأبطالها في روايات كثيرة فخالدة كما قلنا بطلة رواية تاء الخجل تعمل صحافية، ولويزا بطلة مزاج مرهقة صحافية كذلك ومارغريت بطلة رواية أقاليم الخوف صحافية هي الأخرى، ولامست أحلام مستغانمي هذه المهنة من خلال بطلها خالد بن طوبال (الورقي) كما أسميته والذي يسافر إلى باريس للحصول على جائزة الصورة العالمية ومن خلال الصحفي

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 41/40.
2 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 60.

الذي وقع في قلب حياة واغتيل قبل أن تصل إلى قلبه. "أفتح الجريدة على صورته فتؤلمني الكلمتان على بساطتها Adieu Abdelhak"[1] إنه عبد الحق، وتضيف حياة عن الجرائد وكيف أنها لا تنقل إلا المآسي قائلة " قبل أن تشتري الجريدة يهجم عليك الوطن بعناوينه الكبرى "السلطات العسكرية تعلق حظر التجول إلى ما بعد عيد الأضحى" "اعتقال 469 شخصا خلال الأيام الثلاثة الماضية" "جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني وبدء الإضراب والاعتصام المفتوح" " حضور عسكري مكثف حول المباني الرسمية والمساجد"... ثم تهرب إلى أسفل الصفحة فتنتظرك أوطان أخرى تعتقد أنها أوطانك " استمرار محاصرة مخيمي المية وميه وعين الحلوة الفلسطينيين من طرف الجيش اللبناني" " العراق يقوم باعتقال عشرات المصريين ويقوم بتعذيبهم ..."[2] اسقاط ديون مصر..." كل هذه العناوين جاءت في صحيفة واحدة بتاريخ 15 حزيران 1991.

جاءت هذه الأخبار على شكل ما نشيتات فالروائية نقلت العناوين الكبرى التي تتصدر الصفحة الأولى لهذه الجريدة وألحقها بنصها الروائي، إلى جانب ما نشيتات أخرى قالت أنها جاءت أسفل الصفحة.

وكثيرا ما لاحظنا في أعمالهما ألفاظا أو عناوين تتعلق بالعنف والأحداث المأساوية من شاكلة ما عرف في الجزائر بالمآساة الوطنية، فهذه فضيلة الفاروق توثق لمجزرة بن طلحة عبر وثيقة وقعت في يد الجيش الوطني الشعبي حين اجتاح منطقة أولاد علال الوثيقة توضح أدبيات "الوطء" حررت يوم 05 جمادى 1418هـ. ومصدر الفتوى مجهول وورد في جريدة الخبر الأسبوعي العدد 75 من 90 إلى 15 أوت 2000 " إعلان للجماعات الإسلامية المسلحة "GIA " في بيانهم رقم 27 الصادر في نسيان "أفريل" تقول فيه :" للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا، أينما كانوا في كل الجبهات التي لم نعترض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء، وسنوسع أيضا دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 346. .
2 المصدر نفسه، 156/155.

وبنات الزنادقة اللواتي يقطن تحت سقف بيوتهم واللواتي يمنحن المأوى لهؤلاء"[1] هذا البيان يحيلنا على الخطاب المتطرف الذي كانت تمارسه جبهة الإنقاذ من خلال تنظيمها العسكري "GIA" ضد الأبرياء والعزل والمستضعفين منهم كالنساء. والخطاب الإخباري يعمل على إيصال المعلومة إلى المتلقي كما يعمل على التأثير فيه، فالكاتبة تستميل الرأي العام إلى جهة المرأة كعنصر ضعيف مضطهد وهي إلى ذلك تقدم خطابا متنوعا يستمد أخباره من الحقول الأخرى كالسياسة والدين والاقتصاد والأدب. فنرى أحلام مستغانمي توثق لحدث له علاقة بالفكر والأدب يتعلق بتاريخ وفاة كاتب يسين، لتمرر من خلاله خطابا دينيا موازيا تقول "تصور يوم مات يسين في مدينة غرونوبل في 29 أكتوبر 1979 حدث زلزال في الجزائر ولكن نشرة الأخبار ذلك المساء كانت تتضمن فتوى بثتها الإذاعة الوطنية أصدرها المفتي محمد الغزالي رئيس المجلس الإسلامي لجامعة قسنطينة ومستشار الرئيس بن جديد آنذاك يعلن فيها أن مثل هذا الرجل ليس أهلا لأن يواريه تراب الجزائر، ويحرم بحكمها دفنه في مقبرة إسلامية"[2] لقد أرادت الكاتبة من هذا الخبر إيصال الفكر المتطرف ومن الطرفين حين قالت "تصور" إذ لا يعقل أن تصدر هذه الفتوى في هذه الظروف التي وصفتها الكاتبة بزلزال في الجزائر.

مثل هكذا خطابات أو عناوين والتي تحمل مفردات تحيل على العنف أو التطرف هي التي تستهوي القارئ وتستفزه، أما الصحافي فهو إلى ذلك يسعى بالإضافة إلى تأثير المحيط في هذا الخبر فمارغريرت التي تعيش في مجتمع الشرق " وتنتمي إلى فئة الإعلاميين الذين يناضلون من أجل واقع العالم الثالث يتغير نحو الأحسن"[3] أرادت تغيير هذا الوسط بسبب كثرة مآسي الحرب تقول " بحلول العام 2004 بسبب تغطيته لأحداث سقوط بغداد، فيما أنا غادرت تماما عالم الصحافة ودخلت عالم المجوهرات والألماس"[4]

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 36.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 163.
3 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 62.
4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تتحدث مارغريرت عن عشيقها "نوا" الذي استمر في نقل المآسي من أفغانستان إلى دارفور وها هو الآن يستعد لنقل أحداث سقوط بغداد. في شوق يتسم بالاضطراب وهو الأمر الذي جعلها تنفر من هذا العمل حسب قولها.

وأحيانا يتم توظيف الخطاب الصحفي في النصوص السردية لتحقيق وظيفة جمالية إذ تضفي جمالا جديدا على المشهد، وتؤثر في نفسية القارئ وتخرجه من القراءة المعتادة فباني بطلة اكتشاف الشهوة وفي قمة القنوط وهي بباريس في بلاد الغربة، تعود إلى الوطن من خلال "بحة دحمان الحراشي، تهجم على فجأة من مكان قريب:

يا الرايح وين مسافر--- تروح تعيا وتولي. [1] تقول باني.

لقد لجأت الكاتبة لتقنية تناوب السرد الروائي والخطاب الصحافي المسموع بتوظيفها لخبر سمعته باني من المذياع. وهو ذات الأمر حدث مع خالد بن طوبال وهو بباريس كذلك يتحول " والأغاني القادمة من مذياع لا يتعب.... يا التفاحة...يا التفاحة... خبرني وعلاش الناس والعة بيك". [2]

كما ضمنت أحلام مستغانمي نصها الروائي الأسود يليق بك مقابلتين صحفيتين جرت بين المغنية هالة الوافي وصحفي. "سألها مقدم البرنامج بفرحة صحافي وقع على سؤال يربك ضيفه: هل يمكن لمن ليس في حياته حب أن يغني الحب؟ جاء جوابها هادئا: وحده فاقد الحب جدير بأن يغنيه.... [3] وتتطول المقابلة الصحفية التي كانت بمناسبة عيد الحب. كما وردت مقابلة تلفزيونية أخرى لهالة الوافي مع صحفي كان محورها طويلا يدور حول لباسها الأسود.

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 41.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 11.
3 أحلام مستغانمي، أقاليم الخوف، ص 33.

إن توظيف الخطاب الصحافي ضمن بنية النص الروائي دليل على مدى اتساع مساحة الاستيعاب وتمكن الكاتب من التواصل مع هذا النوع من الخطابات. فالخبر الصحفي جانب مختلف جديد يدعم واقعية الأحداث حتى وإن كانت خيالية.

## المبحث الثاني: آليات التجريب الحداثية.

تبحث الرواية باستمرار عما يحقق نوعيتها، ويبرزها كخطاب منفتح متجدد يعتمد التقنيات والأساليب الجديدة يحطم التقاليد ويتمرد على المعهود، وبفضل التجريب، اقتحمت الرواية حدود الأجناس وتحولت إلى جنس مهجن يحوي بداخله الشعر والمسرح والقصة والخطب والمقال...

ـ يطلق مصطلح التجريب على كل محاولة من شأنها أن تحمل معنى الجدة والابتكار، ورغم أنه لا يوجد تعريف محدد للتجريب إلا أن محاولة التقعيد له أو رصد مظاهره كثيرة.

جاء في لسان العرب جرب يجرب تجربة وتجريبا الشيء حاول واختبره مرة بعد مرة، ورجل جرب قد عرف الأمور وجربها والمجرب الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده.... ودراهم مجربة موزونة. [1]

فالتجريب إذًا معرفة أحوال الأشياء والأمور بعد دربة ومران، وهذا المصطلح معروف في المجال العلمي، إذْ هو مجال يعتمد على الملاحظة والتجربة والقياس، قبل أن ينتقل إلى مجال الأدب كعملية قوامها المعرفة التي تخضع للقياس والاختبار.

مصطلح يحمل كذلك معاني: التجاوز، الخرق، التمرد على السائد والمعروف وهو ما يجعله وثيق الصلة بالحداثة. برزت ظاهرة التجريب، والتجريب الروائي بخاصة كمغامرة لتحطيم ثبوتية الأشكال الجاهزة، كفعل تغييري ينطلق من فكرة الإتيان بما هو جديد وكسر القوالب التقليدية الرتيبة، والثورة على ما هو سائد

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرب)، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 19990، ص 281.

من أنماط الكتابة، البحث عن إشكالات فنية جديدة تكون قادرة على تغطية ومواكبة إشكالات الراهن، والأمر "يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الابداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف[1] يقول صلاح فضل.

إن التجريب الروائي لا يخرج عن نطاق الكتابة التي تشتغل على بنيات الحكي (السرد، الوصف، الزمان، المكان، الشخصيات) لكن بآليات حداثية يقول آلان روب جرييه " والحقيقة أن قوة الروائي تكمن في أنه يخترع، وأنه يخترع بحرية دون تقيد بنموذج أو مثل وذلك ما يميز الرواية الجديدة". [2]

فالرواية الجديدة اختارت التجريب المتمرد على كل ما هو عتيق، على أشكال الكتابة الكلاسيكية، هي الرواية التي بإمكانها أن تخلق لنا عوالم كتابية جديدة باستثمار منجزات الفنون بشتى أنواعها والإفادة من أساليبها التعبيرية. ومن هذه الوسائل: التداخل الأجناسي، التعدد اللغوي، شعرية الكتابة... وسنحاول ملاحقة أهم هذه الوسائل التي نراها موظفة في أعمال كل من فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي وأولاها ظاهرة:

### 1- التداخل الأجناسي:

جاءت ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية كنتيجة حتمية لتطور الأدب والذي أصبح كذلك ظاهرة إنسانية، وهذه الظاهرة في أصلها هي عملية إبداع والإبداع يرفض التقوقع داخل محددات ثابتة، الإبداع يسعى إلى التراسل، إلى التعالق إلى التماهي أو التناص الأجناسي ما بين النصوص الأدبية، بل وحتى الجمل في بنيتها الخطابية، لقد غدت مسألة التعالق الأجناسي ضرورة تقتضيها نظرية الأدب المعاصرة.

1 صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الاعلامي، القاهرة، ط 1، 2005، ص 03.
2 آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، (د. ط)، (د. س)، ص 39.

ظاهرة الأجناس الأدبية نظرية من أعقد القضايا التي ناقشتها نظرية الأدب كونها تقوم بتشريح الخطابات والنصوص من أجل فهم الجنس أو النوع الأدبي والتعرف عليه واستيعابه، لأن الأجناس الأدبية تتطور بمعنى "أن الأجناس الأدبية تولد ثم تنمو ثم تكبر ثم تشيخ ثم تموت وقد يتولد عنها جنس آخر"[1] كموت سجع الكهان وولادة الشعر، لقد أيقن الدارسون أن وضع الجديد بين الأجناس وأنواعها أمر غير ممكن على اعتبار أنها ومنذ نشأتها إلى يومنا هذا في طور التجريب المستمر.

إن الأدب لا يمكن أن "ينشأ في الفراغ، وإنما في حضن مجموعة من الخطابات الحية التي يشاركها في خصائص عديدة، الأمر الذي يلغي نقاء الجنس". [2] وهذا يعني بأن الجنس الأدبي لا يكتفي بذاته بل هو في حاجة إلى أجناس أخرى يتداخل معها لكي يضمن بقاءه أولا وليجدد سماته النوعية ثانيا. ثم إن الإلتزام بقواعد جنس أدبي واحد هو بمثابة القيد الذي يعيق عن الابداع، إذ الكاتب بحاجة إلى مساحة أوسع حتى يتحرك فيها بحرية. وينتج ما يسمى في نظرية الأجناس بالنص الجامع أو المفتوح أو الحر. تفقد فيها النصوص القديمة بعضا من ملامحها وتتجلى بملامح جديدة.

قبل أن ننتقل إلى هذا التداخل في الرواية عبر روايات فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي إرتأينا الوقوف عند نقطة يشوبها اللبس والمتمثلة في غموض الحدود الفاصلة بين الأجناس في حد ذاتها وكذا مجال عملها، فبالرغم من أن هذا المصطلح كثير التداول إلا أن الدارسين لم يضعوا الحدود الفاصلة بينها فإذا كنا لا نقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة"[3] فهناك غير بعيد من هذا المفهوم مفهوم آخر يتداخل معه

1 رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، (د. ط)، 1992، ص 325.
2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3 محمد عنمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، (د. س)، ص 42.

هو التداخل النصي والذي نقصد به "التوحد اللغوي– سواء كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا– لنص آخر". [1] وهذا النص قد يكون قصيرا جدا ويمثل جنسا أدبيا من مثل: المثل أو الحكمة أو فن التوقيعات.... إلخ.

كما يعتبر بعضهم أن تطعيم الكاتب لعملية السرد في كتاباته ظاهرة يعبر عنها بالتفاعل النصي أو تداخل الأجناس، وكأنهما بنفس المعنى.

رغم أن الرواية مثلا حين تتفتح على أجناس أدبية كالشعر مثلا يكون حضوره – أي الشعر– فيها عبارة عن أبيات من نص سابق للرواية، فالعملية هنا عبارة عن تناص يتم وفق معادلة حضور نص سابق في نص لاحق. أما حين تكون الأبيات من صلب العملية السردية كأن يكتب الراوي أو الكاتب أبياتا وفق الموقف الروائي الآني، أو أن يستعير بعضا من سمات الشعر كالخواطر، فالأمر لا يتعلق بنص سابق فهنا الأمر يتعلق بتداخل الأجناس.

لقد شغل موضوع تداخل الأجناس الأدبية الكثير من الأدباء والكتاب والباحثين في قضية الجنس والنوع والسبب في ذلك مقام الكتابة الذي هو أجناسي بالدرجة الأولى، ورولان بارث من هؤلاء الذين اهتموا بوضع الأسس والمفاهيم الأجناسية....فالنص عند بارث يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات مختلفة تدخل في حوار مع بعضها بعض وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد والاختلاف وليست هذه النقطة هي المؤلف وإنما القارئ، أي هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة فليست وحدة النص هي منبعه وأصله وإنما هي مقصده واتجاهاته. [2]

إن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية ليست بجديدة إذ عرفتها الآداب الإنسانية منذ القدم، ففي الآداب اليونانية شكلت الملحمة في ذاتها جنسا أدبيا قائما بذاته وفي غياب الملحمة في عصرنا هذا أصبحت الرواية

1 جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الحميد أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1976، ص 60.

2 رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص 87.

أكثر الأجناس الأدبية استجابة وعرضة للاختراق والتداخل الأجناسي بحكم هشاشتها وانفتاحها على الأجناس الأخرى. وهي من الأجناس الأدبية القليلة التي لم ترسم لنفسها بعد قواعد فنية موحدة. وهي حسب باختين " المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار". [1]

وإلى حد قريب كان التداخل الأجناسي في الرواية يقتصر على ثنائية شعر ونثر واليوم تعداه إلى كل جديد يواكب روح العصر ومتطلباته. فالإبداع لا حدود له، وهي –أي الرواية– قابلة لاحتواء كل أنواع الفنون والأشكال الأدبية الأخرى غير الشعر وبخاصة السير الذاتي للرواية يعتبر " انحرافا وخرقا للجنس ينتج عنه جنس مزدوج أو مختلط، إنه ضرب من المواجهة بين نسق الرواية ونسق السيرة الذاتية، سيفرض نفسه بوصفه معيارا يمكن أن نصطلح على تسميته بنسق الرواية السيرية". [2] وهناك مصطلحات أخرى ظهرت فيما بعد مثل السير ذاتية، السيرة الرواية، الاستيهامية، الرواية المرآة، الحصيلة، رواية المغامرات الشخصية، التخييل... إلخ.

### 1.1/السيرة الذاتية:

إن اختراق السيرة للرواية يكون بطريقتين: إما بالتطرق الصريح لحياة المؤلف فتسمى ترجمة ذاتية مباشرة وإما ترجمة غير مباشرة وتكون بالتطرق لحياة المؤلف ضمنيا فقط وفي إطار التخييل. وهذا الأخير إذا تمكن وفرض لنفسه مكانة بين الأجناس الأدبية ونشر لنفسه خصائص تخول له تبوأ صفة الجنس الأدبي المستقل حينها يمكن القول بتصنيف روايات فضيلة الفاروق ضمن " جنس التخييل الذاتي" ونقصد تحديدا رواية تاء الخجل ورواية مزاج مراهقة.

1 آلن روجر، مرجع سابق، ص 19.

2 محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2006، ص 24.

ففي روايتيها تحكي حياتها هي، تكتب واقعها، تكشف أشكاله وألوانه "هل هذه قصتي، أم قصة توفيق عبد الجليل؟ هل هذه محنتي أم محنته، أسئلتي أم أسئلته؟[1]، واقع تكتبه بالأماكن والتوارايخ المحددة، فحين دخلت على يمينة في المستشفى الجامعي بقسنطينة قالت "ابتسمت لها واقتربت منها أكثر وحدثتها بالشاوية: وأنا أيضا من آريس". [2]

إذن هذه الصحافية القسنطينة أصولها تعود إلى منطقة آريس بعمق الأوراس وتتحدث بالشاوية. هذه الشابة التي قالت يوما "ركبنا آخر حافلة متوجهة نحو آريس"[3] بعدما "أمضت النهار كله في إتمام إجراءات التسجيل في كلية الطب، ثم الحصول على غرفة بحي اختصر اسمه بثلاثة أحرف لاتينية "CFA". [4] إجراءات التسجيل في كلية الطب كانت في مدينة باتنة "مجبورة على تقبلي كلية الطب قدرا"[5] تقول لويزا.

هو واقع كتبته بالأماكن وبوحشية قابلت به العنف المضاد الذي مورس ضدها من طرف المجتمع الذكوري فتمردت عليه وسعت إلى تحطيميه. لقد قالت لها أمها يوما: يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة، سأرى من سينكسر أنا أم هم. [6] تقول خالدة.

وقد ازداد تمردها حين تخلت عن الطب وجهة حلمها تقول " سافرت إلى قسنطينة ...ونقلت وثائقي إلى معهد اللغة العربية وآدابها دون أن أبكي على فشلي في الطب". [7]

وفي خضم هذا الصراع تفجر مواضيع الجنس، والجنس الأدبي في منطقة الصراع والصدام بين الأنواع، فيكون المروي منقسما بين الرواية والسيرة الذاتية، فيتولد عنها رواية سير ذاتية تعمل على تدمير

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 05.
2 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 47.
3 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 26.
4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5 المصدر نفسه، ص 20.
6 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 29.
7 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 74.

الحدود بين الجنسين بتدمير المواثيق السردية السائدة، فلولا أن غلاف كتاباتها مسجل عليه عبارة "رواية" لجزمنا أنها تكتب عن نفسها ولا أدل على ذلك من ورود الاسم العائلي للروائية (الأصلي) وهو ملكمي، لكنه جاء لجدها من ناحية أمها وهو ما يبقي الشك قائما عند القارئ تقول "الطبيب أحمد ملكمي لن يموت، وإن لم تكرمه الجزائر، سأكتب اسمه بنفسي". [1]

تتحدث عن جدها بلقبه الحقيقي وبإشارة لا تقبل التمويه إلى هرم عائلة معروفة بالجهاد ومزاولة مهنة الطب. وهذا ما تجمع في هذا الأصل. إن كل ما ذكرناه يشي بتقارب كبير بين حياة بطلاتها وسيرتها الذاتية الشخصية. ولا يقتصر الأمر على السيرة الذاتية " فتداخل الأجناس أو التصنيف التركيبي هو التصنيف الذي يقوم على الجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل روائي واحد، كتجاور الرواية والسيرة الذاتية [كما أسلفنا]، أو تجاوز الرواية والشعر، الرواية القصيدة أو الرواية الشعرية.[2]

هذا التداخل يلخصه عزالدين المناصرة في أشكال أهمها: [3]

الشكل الأول: تفرضه طبيعة الأدب حيث لا يكون مقصودا من قبل منتج النص بل تحكمه الآليات الداخلية للعائلات النصية الأدبية.

الشكل الثاني: مبني على القصدية، حيث يستعين الروائيون بالمقامات وأدب الرحلات والسير الشعبية.

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 59.

2 ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1، 2008، ص 49.

3 محمد عزالدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 129.

الشكل الثالث: هو الانقلاب على مبدأ النوع الأدبي الذي هو فرق للنظام حيث لا يكون التداخل بين نصوص شعرية ونصوص نثرية، بل بين بنية الجملة الشعرية وبالتالي تعود إلى اللسانيات لتصبح حكما بين الأجناس الأدبية.

وهناك تداخل –شكلي– ما قبل المتن ونقصد به العتبات التي تسبق المتن وفيها مثلا: لوحة الغلاف، عبارات التصدير، الإهداء....

ومن الشكل الأول الذي هو منتج النص –تجاور الرواية والشعر– ما جاء على لسان حياة في رواية ذاكرة الجسد من شعر كان من ديوانها الأخير" مشاريع للحب القادم" وهو ديوان خاص بالنص الروائي ـ أما ديوان شعرها الأخير حقيقة فهو بعنوان عليك اللهفة وصدر سنة 2014 ـ، تقول:

"تربص بي الحزن لا تتركيني لحرب المساء.

سأرحل سيدتي

أشرعي اليوم بابك قبل البكاء.... إلى أن تقول:

مشاريع حب... لعمر قصير". [1]

وفي رواية فوضى الحواس وقبل أن ترحل البطلة حياة يستوقفها خالد مسائلا إياها عن أحاسيسها تجاهه هل تحبه؟ ولما أدرك أنه كان خطيئتها الأولى في الحب أنشد لها:

حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى

لك متسع لأكثر من بداية

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 202.

وقصيرة كل النهايات

أنني انتهى الآن فيك

فمن يعطي للعمر عمرا

يصلح لأكثر من بداية. [1]

أما (مهدي) في رواية اكتشاف الشهوة فكتب رسالة لباني قبل أن تصبح زوجته وينتقل هو إلى بارئه، رسالة ضمنها شعرا غزليا قال فيه:

كوني طليقة كالغزالة

كوني فوق كل الرجال

حرري حناء ظفائرك

أريد أن أراك عروسا في بستاني نخلة بين رمالي... [2]

وفي المقابل لويزا بطلة مزاج مراهقة أرادت أن تبوح بحبها –الذي كتمته وطالت مدته– ليوسف عبد الجليل فتحرك الشعر في صدرها وانزلقت قسنطينة إلى الوراء وقالت في قصيدة طويلة مطلعها: [3]

مد يديك

اعبث بأثوابي

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 290.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 131.
3 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 227.

وارم حدائقك الخريفية

في عمق أهدابي...

هذه عينة من أشعار كانت وليدة العملية السردية كتبت وفق الموقف الروائي لذلك تلحق بالتداخل الأجناسي وليس التناص.

وغير بعيد عن الشعر تتداخل الرواية كذلك مع أجناس أخرى هي وليدة الشعر ونعني بها:

**2.1/الأغنية الشعبية والأنشودة:**

وكلاهما يكتسي أهميته باعتباره مكونا أساسيا ضمن إرث تراثي واسع خلفه السلف للخلف –المادي والمعنوي–، ما يعني أنها نصوص سابقة للرواية لكننا سنتناولها من باب أنها أجناس أدبية مستقلة بذاتها. وبدايتها قصة تلك الفلاحة الرائعة الجمال التي وقفت ضد إغراءات وضغوطات الباشاغات للظفر بها، كونها تحب ابن عمها، الذي جعلها تنوح مرة على قبره وأخرى على قبر ابنها الذي يحمل اسمه، "راحت تنوح عند القبر وتردد بالشاوية بما يشبه الغناء "آ عياش يا ممي"[1] ها هي اليوم هالة الوافي ابنة مروانة تغنيها في اربعينية أبيها "وقد غناها قبلها عيسى الجرموني وأبوها وجدتها ومغنوا الأوراس جميعهم". [2]

ومن الصدف أن تكون الأغاني المنبعثة عبر المذياع سببا في تأجيج الذاكرة الوطنية. فخالد بن طوبال سمع عبر المذياع أغنية الراحل رابح درياسة " يا التفاحة... يا التفاحة .... خبرني وعلاش الناس والعة بيك" يقول: تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها تضعني وجها لوجه مع الوطن... فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلما خرافيا. [3]

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 29.
2 المصدر نفسه، ص 29.
3 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 11.

وبالصورة ذاتها يقول بطل رواية مزاج مراهقة يوسف عبد الجليل مخاطبا لويزا "لم أكن أسمع دحمان الحراشي، لكن بعد عمر طويل من الاستقرار في فرنسا تجاوز الخمس عشرة سنة التقطتني أغنية "يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي" اعترضت طريقي في قلب باريس لتقول لي عد إلى الوطن". [1]

وهو ذات الأمر يحدث مع باني وهي في باريس فتحن إلى قسنطينة.

تقول " بحة دحمان الحراشي تهجم علي فجأة من مكان قريب.

يا الرايح وين مسافر.... تروح تعيا وتولي

شحال من الغافلين.... راحو قبلك وقلبي[2]

في غمرة هذه الوحشة والذكريات إلى الوطن– إلى قسنطينة– تتذكر يوم أهداها أو استأمنها عمها محي الدين بسطانجي على ألة الكمنجة تقول " أخذت الكمنجة وعزفت جزءا صغيرا من نقلب... يا باهي الجمال.[3]

هذه إحدى نوبات المالوف تسمى نوبة زيدان.

هذه وأغنيات أخر تضمنتها روايات فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي، وإلى جانبها فن الأنشودة الذي جاء يآزرها باحتشام، ويعزز روح الوطنية عبر بعض من هذه الروايات، كنا صغارا نحفظ أنشودة ابن باديس التي توثق علاقة الجزائري بوطنة " ومازالت صرخته التاريخية تلك بعد نصف قرن النشيد غير الرسمي الوحيد الذي نحفظه جمعيا. [4]

شعب الجزائر مسلم... وإلى العروبة ينتسب

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 154.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 41.
3 المصدر نفسه، ص 48.
4 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 318.

من قال حاد عن أصله... أو قال مات فقد كذب

أو رام إدماجا له.... رام المحال من الطلب

لكن النشيد الوطني الرسمي كان حاضرا، يوم وري الثرى جثمان فقيد الواجب، واجب المهنة عبد الحق، " كان يدوي في كل المستشفى العسكري، وهم يخرجون جثمانه حتى بدا لها وكأنهم يعزفونه من أجله...أو كأنه يستوقف حامليه ليسمعه للمرة الأخيرة: [1]

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أم ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر.

فاشهدوا.... فاشهدوا... فاشهدوا

تأتي هذه الأشعار أو الأناشيد أو الاغاني لتلعب دورا في تعميق الدلالة داخل الرواية لكنها من حيث الوظيفة البنائية، لا يمكن أن يؤثر حذفها في بناء الحدث فهي كاللوحات التشكيلية تزين بها، لكن بعض الأغاني الشعبية جاءت لتجسد بعض المواقف الانسانية أو تروي إحدى التجارب الحياتية، كما أنها قد تعبر عن انفعالات النفس واضطراب مشاعرها، فتحقق بذلك وظيفتها الفنية المتمثلة في استيعاب بعض أحداث الرواية، كما كان الحال مع أغنية "عياش آممي" التي غنتها هالة الوافي بطلة الأسود يليق بك "فالكاتب حين يكتب لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل مع ما يرتسم في ذهنه أو في مخيلته من صور تخص هذا أو تمثله أو تعنيه". [2]

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 366.

2 يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010، ص 27.

وللأهمية التي يكتسيها التراث في أدبنا الجزائري عمدت الروائيتان إلى توظيفه ضمن أعمالهما بشكل كبير ومميز أعطى لنا تداخلا أجناسيا مميزا كذلك ومنه:

**3.1/ الأمثال والحكم:**

حظي المثل الشعبي بحضور كبير في رواياتهما، بما يتضمنه من قيمة ذات طابع فكري من الخطأ تمثيله مجرد شكل من أشكال الفلكور أو مستند إثنوغرافي خاص بأحوال الشعب... يتكون من جملة أو جملتين أو ثلاث نادرا ما يصل إلى أكثر من ذلك، وفي هذه الحالة فإنه قد لا يقوى على البقاء وخاصة عند الانتقال الشفوي فإنه ينقسم ويتولد عنه مثل آخر أو أكثر". [1]

ففي رواية مزاج مراهقة لوحدها فقط نجد كل هذا التنوع والثراء بين الأمثال والحكم وبشتى التلونات فمثلا قولها "الراعي والخماس يتقابضوا على شيء الناس"[2] تخاصم أشخاص على أمر لا يعنيهما في شيء كما حدث هنا بين فتيات من "الفيس" وأخريات من "حماس" واللائي نشبت بينهما حرب من أجل أمر سياسي لا يخصهما، هذا المثل الشعبي وغيره كثر في هذه الرواية لوحدها جاء بالعامية وهناك أمثال شعبية أخرى لكنها بالفصحى مثل قول" من شب على شيء شاب عليه"[3]. هذا المثل ناقشت به لويزا توفيق عن أبناء المجتمع الأوروبي، ورغم ما وصلوا إليه من تطور إلا أن جانب النظافة لديهم ناقص وغير مهتم به. وهذا من طبعهم، كما أرادت أن تقنع به توفيق. وقفة صغيرة عند هذا المثل يجعلنا نستجلي معناه بتعابير مختلفة بين العامية والفصحى ونذكر على سبيل التمثيل نقول: تزول الجبال ولا تزول الطبائع، الطبع يغلب التطبع، وآخرون يقولون بالعامية: مول الصنعة ما يخليها، والصنعة هنا لا تعني الحرفة بل السلوك المعتاد إذًا هو الثراء والتنوع الذي يتولد من مثل شعبي واحد.

1عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل، الجزائر، (د. ط)، 2008، ص 105.
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 247.
3 المصدر نفسه، ص 186.

ويعرف المثل على أنه "عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية، وموقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبني على تجربة أو خبرة مشتركة". [1]

نعم ما بين المثل والحكمة خيط رفيع متناهي الدقة فالأول يصدر عن عامة الناس والثاني عن خاصتهم، الأول أكثر تدوالا شعبيا وأقل فنية، أما الثاني فأكثر تركيزا فنيا وأقل تداولا شعبيا. الأول له مورد ومضرب أما الثاني فلهو مضرب دون مورد... وغيرها، هذا التقارب يجعل الكثيرين يتحدثون بجمل قصيرة – وهي نقطة اشتراك بينهما– دون تمييز بينها أهي حكمة أم مثل شعبي؟، لكن الكاتبة أوردته في روايتها حكمة تمثل أحد مبادئ الإسلام الحنيف، وهو الذي يقول "الوقاية خير من العلاج"[2] والذي يقابله مثلا قولهم كذلك: دينار وقاية خير من قنطار علاج، ويستعمل لأخذ الحيطة وبأقل الخسائر قبل وقوع المحظور وبالخسائر. ويصل التلوين في هذا السياق إلى درجة أن الروائية فضيلة الفاروق تسوق مثلا ليس شعبيا بالمفهوم المعتاد لكنه غدا من خلال تداوله الشعبي شعبيا وهو بالفرنسية tel père tel fils[3] والذي يعني (الابن لأبيه) وهو متداول بكثرة في اللسان الجزائري.

ومن الحكم ما يكون غير مؤسس لكنه معلوم الفكرة فمثلا يقول أحد الحكماء " لا تعاشر ثريا فإن سايرته في الإنفاق أضرك، وإن أنفق عليك أذلك"[4] جاءت هذه الحكمة على لسان هالة الوافي حين أحست بالخطر الذي يتهددها من إغراق طلال عليها بالهدايا والأموال. مثل هذه الحكم تصدر عن خاصة الناس وفي ثقافات منبتها بعيد عن المنبت العربي.

1 أحمد أبو زيد، دراسات في الفلكلور، دار القاهرة العالمية للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، 1972، ص 311.
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 189.
3 المصدر نفسه، ص125.
4 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 281.

إن الحكم " والأمثال الشعبية تعبير صادق عن نفسية طبقات الشعب وأفراده على اختلاف مشاربهم وألوانهم وأنماط معيشتهم، وهي دليل على تطور ذوق الجمهور وحسه الحضاري الرفيع. [1]

هذا الذوق الرفيع الذي يتولد من أبسط مشاهدة أو موقف عابر لكنه يوقظ في النفس جمالية، ودهشة إزاء تعبير يبدو –لمن لم يتمعن فيه– بسيطا بما كان. تقول الروائية على لسان البطل خالد بن طوبال " تذكرت مثلا شعبيا لم أكن قد تنبهت له من قبل "الطير الحر ما ينحكمش... وإذا انحكم.... ما يتخبطش" وكنت أشعر آنذاك أنني ذلك الطائر. [2] هذا المثل الذي يترجم الإباء والكبرياء، أو الاستسلام بكبرياء، عمقه نابع من عمق طائر صغير، يعلم الإنسان كيف له أن يقاوم وهذا المثل يعبر بصدق عن ذوق حضاري وحس رفيع، وهناك من يختصره بقولهم "الطير الحر ما يتخبطش" وقد عبرت عنه الكاتبة حرفيا في رواية عابر سرير.

ويعمق هذا الذوق وجود أمثال مرتبطة بكيفية التعامل مع المرأة بلطف وحضارة وهذا ما جعل الروائية في نفس الرواية تتذكر لنا مثلا فرنسيا يقول "أقصر طريق لأن تربح امرأة هو أن تضحكها". [3] وقد استطاع خالد بن طوبال بهذا السلوك أن يربح حياة.

وبما أن المثل الشعبي لا يعبر عن وجدان فرد واحد. بل هو مستوحى من تجارب يعيشها الإنسان في بيئته، فمنها ما هو مصاغ بالعامية وبشكل محكم من ناحية التركيب اللغوي ومنها ما هو مصاغ بالفصحى، يقول خالد بن طوبال " إلتقيا إذن الذين قالوا " الجبال وحدها لا تلتقي" . أخطأوا. [4] نلاحظ أن الروائية حولت صياغة المثل الشعبي من العامية إلى الفصحى لأن المتداول في الأوساط الشعبية يعبر عنه

1 بولرياح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ط1، 2008، ص 67.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 228.
3 المصدر نفسه، ص 120.
4 المصدر نفسه، ص 98.

بالعامية فيقال " غير لجبال ما يتلقاوش" وهذا الأمر فنيا معقول ومشروع. كانت هذه إطلالة موجزة على فحوى روايتين، وقد انتقيا أمثلة قليلة تترجم الاستعمال الواسع للأمثال الشعبية في أعمالهما. لننتقل إلى جنس آخر هو:

**4.1/الأسطورة والنص الخرافي:**

"لم يتحدد مفهوم الأسطورة بسبب الخلط الدائم بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى من خرافة وقصة وفلكلور وملحمة"[1] إلا أننا سنأخذ بما هو معتد أو مشهور في الذاكرة الإنسانية وتم توظيفه في سياق النص الأدبي لإحدى أديبتينا. بدايتنا من مقطع ورد على لسان خالد بن طوبال يقول فيه " كان زوربا بدأ ينتفض رقصا، وكنت أفكر في بور خيس عندما يقول في نهاية كتابه "الخلد" كنت هوميروس وقريبا أصير لا أحد كما عوليس قريبا أصبح العالم كله لأنني أكون قد مت".[2]

إنه إنزال أسطوري في عبارة واحدة فعوليس بطل ميثولوجي يعاني عذابا شديدا، يختار المهالك منذ بداية رحلته إلى أن يحقق هدفه النهائي وهو الخلود وقد جسدها الروائي العالمي جيمس جويس في رواية بنفس العنوان.

أما هوميروس فشاعر ملحمي إغريقي مشهور هو مؤلف الملحمتين الأدويسا والإلياذة وحتى زوربا هو فلكلور يوناني يعتبر من أهم علامات الرقص والغناء اليوناني، ترجمت قصته في رواية مشهورة بنفس العنوان للأديب نيكوس كازانتزاكي.

1 رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، دار التلوين، دمشق، ط1، 2009، ص 15.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 281.

كم هائل من الأساطير أو تمت الإشارة إليها في أعمال أحلام مستغانمي بخاصة منها: سندريلا، بحيرة البجع، إلكترا، شمشون، نيرون، أسطورة الناي الحلبي، ملحمة قلقامش، أسطورة الجميلة النائمة، علي بابا والأربعين حرامي، سيف الساموراي، بيغمليون، كيليوبترا، شهرزاد، خطاف لعرايس، ....

تنوعت بين العالمية وحتى العربية ومنها الجزائرية، تذكرنا الروائية أحلام مستغانمي بأسطورة تراثية طالما سمعناها صغارا على ألسن جداتنا، وها هي ذي تعيدها على لسان خالد بن طوبال الذي دخل في نوبة شك وغيرة من زياد، زياد الذي يشك في علاقته بحياة يقول " كنت أستمع إليه وأنا أتفقد بحواسي ذلك البيت كما في خرافة الغول الذي كلما عاد إلي بيته راح يتشمم الأجواء بحثا عن إنسان قد يكون تسلل إلى مغارته أثناء غيابه". [1]

وتحضر الأسطورة الجزائرية بكثرة عبر قسنطينة ورجالها من الأولياء ولنا أن نمثل بما جاء على لسان باني التي أخطأت الخروج يوما لزيارة عائلة "مهدي" لا لشيء، سوى لأن فريق " CSC" سيلعب، وفي ذلك اليوم لا أحد يستطيع السير أو الوقوف أمام جحافل المشجعين أو الذين يجتمعون لجمع النقود "للوعدة" تقول "عند مدخل" "الدقسي" "بوسعدية" وفرقته لم تكن تعنيهم المباراة، كانوا يدقون موسيقاهم على الدفوف والقصبة وينتظرون الصدقات التي بفضلها يقيمون "الوعدة" بأشكالهم القديمة...بوسعدية لم يكن يعنيه حاضر هذه المدينة ولا مستقبلها بالنسبة له "الوعدة" تقام في موعدها وتسجل البركات". [2]

وهكذا سيرة جل الأساطير التي تخلد للأولياء الصالحين في الجزائر مثل الولي سيدي راشد والذي ذكر لمرات عدة في روايات مستغانمي والفاروق لارتباطه بمدينة قسنطينة مثله مثل سيدي مبروك.... يا

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 220.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 125.

سيدي محمد الغراب...يا سيدي سليمان.... يا سيدي بوعنابي.... يا سيدي عبد المؤمن.... يا سيدي مسيد... يا سيدي بومعزة.... يا سيدي جليس... أبي يا عيساوي أبا عن جد. [1]

لقد ارتبطت الأسطورة كثيرا بالدراويش والأولياء الصالحين، كما كان ذكرها قديما مرتبطا بتعبير الأولين، الذي يكون كلاما ساحرا يتميز عن الكلام العادي كونه يحوي جزءا من المبالغة، كما أنه يحوي جزءا كبيرا من الخيال، وهذا ما ثبت ذكره في القرآن الكريم.

وهذا التشابك بين الرواية والأسطورة يعطيها بعدا عجائبيا، وهي سمة من سمات تحديث الرواية.

ومن التداخل الأجناسي الذي قل تواجده.

**5.1/الرسائل:**

يعتبر من أقدم الفنون الأدبية على الإطلاق ينقسم إلى نوعين رسائل إخوانية وأخرى ديوانية، لكن هذا الفن تراجع بشكل رهيب أمام المد الالكتروني والتواصل التكنولوجي المتطور، أشير إليه من طرف الروائيتين كثيرا لكنه تجسد مرة واحدة مع فضيلة الفاروق، عبر رسالة أرسلتها لويزا بطلة مزاج مراهقة إلى والدها المغترب بفرنسا والتي حاولت أن تكتب له رسالة باللغة الفرنسية، وقد سرت كثيرا بذلك لأنها لا تتقن جيدا هذه اللغة ومع ذلك كتبتها: [2]

Cher papa بدأت.....Ta fille luisa أنهت.

إن تأثيث الكاتب لرواياته، يتنوع ويختلف ما بين أجناس نصي وتفاعل نصي، فإذا كان الجنس الأدبي واضح المعالم مستقل بذاته كان تحت غطاء التداخل الأجناسي وما عداه فهو:

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 361.
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 40/39.

**2- التفاعل النصي:**

هو الترابط النصي أو كل ما من شأنه أن يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى. والتفاعل يمنح العمل الروائي انسجاما وتوافقا يشبه كثيرا تداخل الأجناس. ثم أنه يضفي عليه رونقا ومنه يتشكل الإبداع. وهذا التفاعل نسميه ببساطة بالتناص وهو إما:

تناص داخلي: أن يقع تفاعل بين نص الكاتب ونصوص معاصرة له.

تناص خارجي: أن يقع تفاعل بين نص الكاتب ونصوص سابقة له زمنيا وقد يكون هذا التفاعل بين نصوص الكاتب نفسها.

وفي عملنا هذا سوف نركز على التفاعل النصي مع القرآن الكريم والنص الشعري.

**1.2/مع النص القرآني:**

كثيرة جدا هي النصوص القرآنية التي تفاعلت في نصوص الروائيتين، كما جاءت في سياقات مختلفة، فأحلام مستغانمي وعبر أغنية من المذياع، استثمرت خطيئة أدم عليه السلام كنص ديني بتوظيفها للثقافة في سياق جديد تقول على لسان خالد "هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح يحمل نكهة خطيئتنا الأولى. [1]

لقد استطاعت أن تربط بين الأغنية لرابح درياسة، والتفاحة التي كانت سببا في نزول أبينا آدم إلى الأرض، وتستثمر كذلك في النص القرآني وهي ترى كيف أن الإنسان يتجبر ويتكبر وهو عاجز عن خلق

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 12/11.

أصغر شيء يحتاج إليه يقول " ليتواضع قليلا ما دام عاجزا عن خلق أصغر زهرة برية تنبت عند أقدام قصره". [1] وهذه العبارة توافق قوله تعالى :﴿ هَذَا خَلْقُ اللَّهِ فَأَرُونِي مَاذَا خَلَقَ الَّذِينَ مِن دُونِهِ ﴾.2

ويبرز التعالق النصي مع النص القرآني مشتركا ما بين الفاروق ومستغانمي في قصة الرسول صلى الله عليه وسلم يوم عاد إلى زوجته خديجة وهو يرتعد طالبا منها أن تغطيه كإشارة صريحة إلى سورة المدثر لتوافر القرينة اللفظية الدالة على ذلك. فتقول الفاروق على لسان حنان زميلة لويزا في الغرفة حين عادت خائفة وقد شهدت مصرع الصحفي مخلوف بوخزر على يد الإرهاب "دثروني...دثروني... أعطوني كأس ماء ...كأس حليب n'importe quoi " [3]

وهو ذات الموقف حدث لخالد بن طوبال لكنه أقل حدة لأنه لم يشهد جريمة قتل، بل دخل في حالة من الأرق جعلته يتذكر ذلك الموقف الديني بقوله "نمت في تلك الليلة قلقا وربما لم أنم... وأنا أتذكر في غفوتي أول سروة للقرآن يوم نزل جبريل عليه السلام على محمد لأول مرة فقال له "إقرأ" فسأله النبي مرتعدا من الرهبة ماذا أقرأ؟ فقال جبريل "اقرأ باسم ربك الذي خلق" ...عاد النبي إلى زوجته وجسده يرتعد من هول ما سمع وما كاد يراها حتى صاح دثروني...دثروني. [4]

من الواضح أن تجسيد التراث الديني ـ إن صح التعبير ـ بتلك الصورة في ثنايا الخطاب، هو تكريس لبعد فني يتمثل في بناء نسق بنيوي دال، يعتمد على التقاء النص الديني بالخطاب الروائي. [5] هذا البعد النسقي نبني له من خلال الشجار الذي لا يتوقف بين باني وزوجها مود وخاصة في شهر رمضان أين تستشعر باني القداسة فتتفرغ للعبادة وقراءة القرآن في مقابل مود الذي يتحول إلى شرس فوق العادة بل

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 268.
2 سورة لقمان، الآية 11.
3 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 219.
4 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 62.
5 فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص 442.

ويريد أن يضاجعها رغما عنها دون أن يهمه انتهاك حرمة هذا الشهر الفضيل، ما يشعل بينهما عراكا يزعج الجيران ويصل إلى حد استدعاء الشرطة، فيقول مود للشرطي " ماذا أفعل إنها زوجتي وترفض أن أضاجعها لأنها صائمة، بشرفك أي رب يمنع زوجا من مضاجعة زوجها؟ [1] هذا الشجار الذي يفضي إلى مسامحة مود من طرف الشرطي لأنه في قرارة نفسه له رب يسمح بذلك وخبثه يجعله في صف مود، لكنه يجعلنا كمسلمين نستحضر قوله تعالى:﴿ أُحِلَّ لَكُم لَيلَةَ ٱلصِّيَامِ ٱلرَّفَثُ إِلَىٰ نِسَآئِكُم هُنَّ لِبَاس لَّكُم وَأَنتُم لِبَاس لَّهُنَّ﴾.[2] فربنا كذلك لم يمنع مضاجعة الزوج لزوجته في رمضان لكنه حددها فقط.

نصوص قرآنية كثيرة تعالقت وتفاعلت مع النص الروائي الفاروقي أو المستغانمي، بل نجد أحيانا فضيلة الفاروق وبشكل واضح في رواية مزاج مراهقة تسوق آيات قرآنية قصيرة وأخرى طويلة بشكل لافت، وبخط قرآني يميزه عن الخط العادي كاقتباس صريح.

### 2.2/مع النص الشعري:

تطول بنا الوقفة إن نحن جارينا هذا التفاعل الشعري، بحضوره المميز والمكثف عند الروائية أحلام مستغانمي إلى حد أن أحدهم قال في ثلاثيتها بأنها "قصيدة طويلة تراجعت معها الحدود بين الشعر والنثر". [3] والمقصود بالشعري هنا من لفظة قصيدة تطعيم لغة الرواية بالشعر استشهادا وتدليلا واستعمالا خاصا للغة. بتقنية وحرفية وتميز متناهي الدقة، تقدم وضع النساء اللائي سلبن إرادة الحياة من قبل أزواجهن وبخاصة إذا كان هذا الزوج ضابطا كبيرا أو ديكتاتورا صغيرا حسبها، " فالنساء أيضا كالشعوب إذا هن

1 أحلام مستغانمي، اكتشاف الشهوة، ص 66/65.

2 سورة البقرة، الآية 187.

3 رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، 2008، ص 83.

أردن الحياة فلا بد أن يستجيب القدر"[1] وهذا الكلام مستوحى من قصيدة الشاعر التونسي الشهير أبو القاسم الشابي بعنوان إرادة الحياة مطلعها:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر.

وفي رواية عابر سرير يطالعنا خالد بن طوبال (زيان) بنوع من السخرية حين يقلب قول محمود درويش يقول:

أنت تعاكس قصيدة محمود درويش

سقطت ذراعي فالتقطها... وسقطت جنبك فالتقطني"

قاطعني مواصلا:

واضرب عدوك بي.... أتعرفها. [2]

وتناص رائع بديع استوحته من المسرحية الشعرية "قيس وليلى" لأمير الشعراء أحمد شوقي تقول: ويلك... أجئت تطلب نارا... أم تشعل البيت نارا". [3]

وحتى صورة الأستاذ المربي للأجيال لم تسلم من الإساءة في بلد المليون والنصف مليون شهيد " لقد تغير الزمن الذي كاد فيه المعلم أن يكون رسولا... اليوم حسب تعبير زميل لي كاد المعلم أن يكون شيفونا وخرقة لا أكثر". [4]

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 252.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 169.
3 المصدر نفسه، ص 199.
4 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 368.

وفي نفس الرواية ذاكرة الجسد توجد تناصات كثيرة: بيتان شعريان عموديان لم يذكر صاحبها، أبيات لابن باديس، وفي فوضى الحواس على سبيل التمثيل فقط أبيات لوولت ويتمان، للشابي، لمحمود درويش، للجواهري، ابو فراس، مفدي زكريا، أما عابر سرير مثلا: فنجد بيتا لعمر بن ابي ربيعة، أمل دنقل، أحمد شوقي....

كل هذه الاستشهادات هي بمثابة تناصات تدعم الساردين وتشرح أفكارهم للقارئ وتبين من جانب آخر مدى استيعابهم للثقافة المحيطة بهم، كما أنها تصنع لهم خطابا متينا روائيا.

تجدر الإشارة إلى الغياب الكبير للتناص الشعري في أعمال فضيلة الفاروق وكل ما هنالك عبارة عن إشارات إلى الشعر أو شعر الماغوط نهاية تاء الخجل وآخر في ميزاج مراهقة.

أما الإشارة الثانية تتمثل في هذا الزخم الهائل من الأقوال ولكبار الأسماء الأدبية والفكرية في رواياتهما. لكن وبشكل مثير للانتباه عند أحلام مستغانمي وهو الأمر الذي جرها إلى المساءلة والانتقاد أحيانا، إذ اعتبر هذا الرص من الأقوال والاستشهادات صورة من صور الحشو والاطناب.

وفاتحة هذه الأقوال للمشاهير كانت مع "غي دي كار" في رواية تاء الخجل بالنسبة للفاروق ففي خضم حديثها عن قسنطينة القصيدة التي تلهم بخاصة زائرها الذي يأتيها ليستقر بها وحيدا تلهمه بالكتابة تقول خالدة "كنت غزيرة الكتابة ربما لأنني أيضا كما قال غي دي كار "امرأة" والمرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة". [1]

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 13.

وكانت قسنطينة كذلك هي الملهمة بالنسبة لخالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد والتي تجعل الانسان يألف تقلباتها وعبر ذلك بقوله كان مارسيل بانيول يقول" تعود على اعتبار الأشياء العادية.... أشياء يمكن أن تحدث أيضا". [1]

اخترت من رواية واحدة لكل روائية فكان حضور المقبوسات من الأقوال سريعا مع الصفحة الثالثة عشر لكل منهما ومع كل من غي دي كار ومارسيل بانيول، والقائمة تطول بمثل فخامة هذه الأسماء بأقوالها التي تعمل "كنص واصف شارح للنص الأصلي". [2] ومن هذه الأسماء نذكر: نيتشه، أندريه جيد، همنغواي، بودلير، ألبرتومورافيا، الحلاج، هنري ميلر، فيكتور هيجو، جان كوكتو، أبو حيان التوحيدي، ماريا كالاس، مالك حداد، شي غي فارا، رولان بارث، بورخيس، بروست، المركيز دي ساد، فاطمة المرنيسي، باولو كويلو، رينوار ... وغيرهم، " وقد كانت تلك المقبوسات موظفة ببراعة لخدمة الفن السردي ". [3]

والخلاصة أن الرواية نشأت في ملتقى الأجناس الأدبية واعتمدت على آلية التفاعل واستعارة النصوص لتشكيل قالبها الفني. وتلك الأجناس على اختلافها تعمل على كسر نيات الكاتب والحد من سلطته باستقطاب لغات جديدة للرواية. وهو الموضوع الموالي في مبحثنا هذا.

**3- التعدد اللغوي:**

يقول المولى عز وجل:﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّلْعَالِمِينَ ﴾[4] اختلاف الألسنة هو التعدد هو التنوع اللغوي وهو آية من آيات الله لا هو بالمحظور ولا المعيب، إنه التعايش والتحاور وقديما قيل من تعلم لغة قوم أمن شرهم. ﴿﴾

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 13.
2 عبد الحق بلعابد، عتبات، تر: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 115.
3 عادل فريحات، مرايا الرواية، موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 120.
4 سورة الروم، الآية 21.

وفي دول كثيرة من العالم كندا، سويسرا، ... تجتمع أكثر من لغة واحدة عند الفرد الواحد ليستخدمها في مختلف أنواع التواصل وهي تأخذ صفة الرسمية في ذلك البلد، وقد نجد هذا التعدد اللغوي في داخل اللغة الواحدة بين فصيحها وعاميتها.

التعدد اللغوي Poly phonie أو ما يعرف بمفهوم الحوارية Dialogisme تكمن أهميته في تحرير النص من سلطة اللغة الواحدة، فإذا كانت اللغة في الشعر تستأثر "بمستوى واحد رئيسي" ووظيفته واحدة تتحول عبرها اللغة إلى غاية بذاته تدعى الوظيفة الشعرية تكون فيه اللغة تحت سيطرة الوعي اللغوي الموحد للشاعر، فإنها في الخطاب الروائي –بفعل طبيعته الانفتاحية– لا تقف عند حدود هذه الوظيفة الشعرية"[1] لذلك نلاحظ التعدد اللغوي لا يرتبط بمجال ثقافي معين، بل هو واسع شامل ينطلق من مرجعية فكرية ذات بعد إنساني عام مشبع بالتجارب الحياتية المتنوعة، وأي لغة لا توجد معزولة لوحدها أو بمنأى عن الاحتكاك والتأثر باللغات الأخرى مما يكسبها خاصية التنوع، ويعبر عن مصطلح التعدد اللغوي بمصطلحات كثيرة منها: البوليفونية، الحوارية، التناص، تعدد الأصوات، وهناك من يستعمل مصطلح مستوى الكلام أو مصطلح التعدد الصوتي للتعبير عن التعدد اللغوي.

وعليه فإن الرواية ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت تطرح على المحلل مهمة اكتشاف الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي تتمظهر في أشكال لسانية مختلفة، وخاضعة لقواعد لسانية متعددة في الآن ذاته". [2]

بمعنى أن اللغة داخل الرواية يعبر عنها بنسيج متكامل اللغات يعمل على خلق مساحة جمالية لدى المتلقي أو القارئ، أو أسلوب تحويل البؤر داخل النص الروائي، لأن التنوع اللغوي لا يتوقف عند التنويع

1 العوف زياد، الأثر الايديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1933، ص 168.
2 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1987، ص 32.

في الأصوات والعلامات ولكنه تنوع في الرؤى كذلك، وتكون اللغة دائما هي المسؤولة على تأسيسه. " فتلك الأجناس أيضا تدخل لغاتها، غير أن هذه الأخيرة ينظر إليها قبل كل شيء على أنها وجهات نظر. [1] هذا التصور كما نلاحظ يأخذ بعين الاعتبار الانسان الحامل لهذه اللغة على خلاف نظرة القدامى للغة والتي حصروها في ذاتها فمثلا ينظر ابن جني إلى اللغة على أنها " أصوات يعبر بها كل قوم على أغراضهم"[2]، فالمدقق في التعريف يلحظ بأنه أهمل وظيفتها التواصلية وأنها قناة لتبادل الأفكار ووجهات النظر.

فاللغة في تعددها واختلافها تدخل في نطاق ما يمكن أن يسمى بالعلاقات السياقية عبر هذا التواصل بين الأفكار أي ربط النص الأدبي بالنصوص الأخرى في حركة تضاد أو مقابلة أو تحويل، وتعمل على إعطاء مستويات دلالية معقدة ومكثفة. واستدعاء مجموعة من الخبرات في التفاعل تغني النص. بمعنى آخر وجود هذا التعدد اللغوي داخل الفضاء الروائي الواحد يجب أن يكون له مدلول، ويكون له بعد سوسيو لساني ملموس بوعي عميق، لا الحضور من أجل الحضور. نقول هذا الكلام للذين يعمدون للتعدد باعتباره لافتة إشهارية لا غير. بينما يرى بعض النقاد في هذا التعدد اللغوي وفي اللغة ذاتها مكونا أساسيا بل " هي التفكير وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها"،[3] يقول عبد المالك مرتاض ويرى آخرون بأن المادة الأساسية التي تشكل الإغراء في الرواية ليست الموضع الذي تتحدث عنه لغة النص فقط، بل اللغة نفسها وهذا ما أكدته الروائية – وجسدته– أحلام مستغانمي.

قبل أن نرصد هذه الظاهرة في روايات الأديبتين مستغانمي والفاروق أود أن أقف عند فكرة مهمة ترتسم في أذهان الكثيرين إذ هناك من يخطئ فهم معنى التعدد اللغوي، ويحصره في وجود لغتين من نظامين

1 ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص 80.
2 عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق على محمد النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، (د. س)، ص 33.
3 عبد المالك مرتاض، في نظرية الأدب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص 139.

لغويين مختلفين أو ما يطلق عليه بالأجنبية Multilinguisme والذي يتداخل كثيرا مع مصطلح Purilinguisme وهو من أدبيات اللسانيات اللغوية التواصلية.

مثلا: عربية فرنسية أو عربية إنجليزية أو عربية فرنسية وإنجليزية.

يقوم باختين بتقسيم التعدد اللغوي إلى مستويين من التنضيد يقول: إلى جانب التنضيد للغة إلى أجناس، ينضاف تنضيد آخر يختلط بالأول تارة ليتطابق معه وطورا يبتعد عنه وهو التنضيد المهني للغة.[1]

ويقصد باختين بالتنضيد الأول، القصص والأشعار والقصائد الأدبية وغير أدبية كالنصوص العلمية، الفلسفية، الدينية.... أما التنضيد الثاني فيتمظهر في لغة الشخصيات فيعمد الروائي إلى عرض أقوالها مع المحافظة على لغتها الخاصة التي تقبع خلفها فنقول لغة الفلاح، لغة العسكري، لغة التاجر...إلخ، هذه الأشكال التعبيرية المتباينة سواء الأدبية منها أو غير الأدبية لهذه الشخوص تمارس تأثيرا في خطابات الكاتب فترصه بكلمات غيرية تحرص على الاحتفاظ باستقلاليتها فتدرج لغاتها وتعابيرها ضمن الكيان العام للرواية. وهذا "التعدد اللساني المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجه) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت. [2]

هذا من جانب اللغة الأدبية وغير الأدبية وكيف تكون وسيطا يترجم من خلال الروائي تصوره أو تصور شخصياته للأمور. كأسلوب جديد في الكتابة لا يؤدي أبدا إلى تفكيك النسق السردي كما يظن البعض. وهناك جانب آخر يجب أن ندقق فيه – قبل التطبيق– إذ يحدث التعدد اللغوي بشكلين مختلفين هما الازدواجية اللغوية، والثنائية اللغوية:

1 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 52.
2 المرجع نفسه، ص 81.

**أ. الازدواج اللغوي: (Diglossie)**

هو تقابل نظامين أو شكلين لغويين يرتبطان بالمجتمع وهي التي تحيل على وضع الفرد، ولكنه ينطبق كذلك على وضع الجماعة حيث تتعايش في صلبها لغتان مع ما يترتب عن ذلك من نظامين اثنين يمكن تسخيرهما في الحديث الواحد. [1] بمعنى أن هذه الجماعة تستعمل نوعين من اللغة المشتركة الواحدة إحداهما للكتابة الأدبية والفكرية والعلمية باعتبارها الأرقى وأخرى تستخدم في لغة التخاطب اليومي. هذا التعدد يتميز بأنه مستويات متباينة فمنها الرفيع ونجده عند المعلمين الذين يدرسون، أو أصحاب المعارف الواسعة المنتشرة في الأوساط الجامعية والنطاق الإعلامي... ينتج كتابة راقية، حتى أن هذا المستوى يعبر عنه بلغة الطبقة المثقفة. ومنه التعدد البسيط المتداول بين عامة الناس بما فيهم الفئة المثقفة، يكتسب عن طريق الفطرة ولنقل هو الحوار اليومي البسيط الذي يعتمد على الحفظ أو الاحتكاك...

ويقصد به "مقابلة بين ضربين بديلين من ضروب اللغة، ترفع منزلة أحدهما فيتغير المعيار، ويكتب به الأدب المعترف به ولكن لا تتحدث به إلا الأقلية. وتحط منزلة الآخر ولكن تتحدث به الأكثرية. [2] والأمر هذا ينطبق على اللغة العربية الفصحى واللهجات العربية ولسنا هنا في حاجة لشرح الأمر.

**ب . الثنائية اللغوية: (Bilinguisme)**

"ظاهرة لغوية، تعني استعمال الفرد أو المجتمع في منطقة معينة للغتين مختلفتين في آن واحد"[3] لغتان مختلفتان تماما في النظام والجذور ولكنها تتعايشان في وسط واحد. يحدث كما قلنا سابقا مثلا في سويسرا أو كندا هذا رسميا، وربما إن صح التمثيل في الجزائر بين الفرنسية والعربية.

1 خولة طالب الإبراهيمي، الجزائر والمسألة اللغوية، تر: محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 1997، ص 43.
2 رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1999، ص 06.
3 ميشال زكريا، قضايا ألسنية تطبيقية، دار المعلم للملايين، بيروت، ط1، 1993، ص 36.

وللتبسيط أكثر نقول أن الازدواجية اللغوية تكون بين اللغة واللهجة أما الثنائية اللغوية بين لغة ولغة أخرى مخالفة.

قوام اللغة في أعمال فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي هي اللغة العربية الفصيحة من خلال القاموس اللغوي الثابت والعبارات الرصينة التي تعبر عن ملكة لغوية متزنة ومعرفة عميقة بأسرار هذه اللغة تدخل الفاروق بنا عالمها الروائي، وبتكييف لغوي يتلاعب بوتر اللغة، وبانزياحاتها الأسلوبية ولغتها الشاعرية تأسرنا اللوحات الأدبية الراقية لمستغانمي. فكان أن استعملتا هذه اللغة الفصيحة عبر خطابات مختلفة كالخطاب السياسي الذي يجرنا إلى تلك الأيام العصيبة، التي كانت الأفلان تحتضر فيها، وبداية بزوغ حزب سيزلزل استقرار هذا البلد وهو "الفيس" كما عبرت عنه الكاتبة فضيلة الفاروق، لقد كان الصراع محتدما في العائلة الواحدة بين مؤيد لحزب جبهة التحرير الوطني ورافض لذلك في الاستحقاقات المقبلة فخال لويزا "حميد" يؤيد "الأفلان" أما "مراد" أخوها فخلاف ذلك. يحادثها خالها أمام شاشة التلفزيون وهم يتابعون مسيرة "الأفلان"، أشعر أن جبهة التحرير ستموت، قلت له بلا مبالاة لتمت... ياخي جيل ياخي "ياكل في الغلة ويسب في الملة لولا جبهة التحرير لما كنت تجلس أمام شاشة التلفزيون في بيتك الدافئ"[1] لكن المشهد يكتمل ويحدث أن تجري الانتخابات ويفوز حزب الفيس ويستقيل الشادلي بن جديد "أقسم بالله لقد استقال، وقد أذاعوا ذلك بواسطة الراديو والتلفزيون. ألم تسمعوا ذلك؟ ... ليفرح عباس مدني مسمار حجا تنحى.[2] وبتنحيته دخلت الجزائر في دوامة سياسية طويلة مرت عبر حمام دموي هائل.

1 ميشال زكريا، المرجع السابق، ص 80.
2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويعلو الخطاب السياسي بشكل يدعو إلى التأمل والتركيز من خلال الطرح العميق لفكر سياسي متشبع بالوطنية يقول خالد بن طوبال "كانت سهرة في فرنسا... نتحدث بالفرنسية... عن مشاريع سيتم معظمها عن طريق جهات أجنبية ... بتمويل من الجزائر. فهل حصلنا على استقلالنا؟!.[1]

سؤال غاية في الخطورة، والإجابة عنه أخطر، خاصة وأن السؤال جاء بلسان مجاهد (ورقي)، والاجتماع تم في فرنسا باللغة الفرنسية لشخصيات ثورية نافذة !!

الرؤى السياسية للروائية جريئة – على لسان شخصياتها– رفضت قبول الدية التي قدمتها الدولة لأهالي ضحايا الإرهاب، كيف تقبل دية عن جرائم هي بحسب قانون العفو والوئام الوطني لم تحدث"[2]

طرح شجاع خلصت من خلاله إلى أن الوطن لا يتحقق إلا بالعدل والقانون وليس بقانون كهذا، لذلك بعثت برسالة مشفرة لابن محمد بوضياف، ناصر بوضياف تطالبه بالتوقف "عن مساءلة الدولة عمن اغتال أباه، فجرائم الدولة أيضا يشملها قانون العفو".[3] بوضياف أو سي الطيب الوطني الذي اغتيل أمام أعين العالم بالسلاح الجزائري وهو الذي كان قد "قرر انشاء المجلس الوطني الاستشاري وهو تجمع يضم عددا كبيرا من شرائح المجتمع الجزائري، معظمهم من المثقفين والسياسيين المعروفين بنزاهتهم وغيرتهم الوطنية. وغير محسوبين على أي نظام سابق. كي يساعده في إخراج الجزائر من مأزقها السياسي والتشريعي.[4]

هذا المأزق التشريعي تبرزه الروائية فضيلة الفاروق من خلال خطاب قانوني والذي يرد حرفيا " فالمادة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصة بهتك العرض تنص على معاقبة كل من ارتكب جناية

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 234.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 196.
3 المصدر نفسه، ص 197.
4 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 246.

اغتصاب بالسجن المؤقت من خمس إلى عشر سنوات وإذا وقع هتك العرض ضد قاصرة لم تكمل السادسة عشرة فتكون بالسجن المؤقت من عشر إلى عشرين سنة" ... القانون ليس صارما. [1] إذا فجأة الطرح يطال حتى القانون برفض صيغته أحيانا كما في هذا القانون. ولا أقل من القانون رفضا إذ نحس بأن الرفض تجاوزه إلى الخطاب الديني وبخاصة إذا تماهي مع الأهواء الشخصية "الاعتراف بالحب شبهة، والشبهة تعني ضلالة والضلالة –والعياذ بالله– تقود إلى النار، ما اخطر الاعتراف بالحب إذن، إنه كالزنى كإحدى الكبائر أو كالقتل"[2]، فالخطاب الديني في هذا المقطع مبطن بالرفض أو لنقل بالاستهزاء، فالحب من منظور باني أصبح كالقتل أو الزنا، عبر استنتاجات تخضع للرغبات الشخصية – رغبات باني–.

هذا الخطاب الديني يجنح إلى السلم وحوار الحضارات بعد أن كان بنبرة المغالاة والتشدد هذا توفيق عبد الجليل المسلم يجد نفسه يميل إلى جدته المسيحية المسالمة المحبة للخير– وهي في حد ذاتها عبارات مشفرة– يتساءل: هل يمكن لإسلامنا أن يكون صحيحا دون الإيمان لنبوءة عيسى عليه السلام طبعا لا وهذا مذكور في القرآن. [3] ومع حوار الحضارات من خلال تعايش الديانات حدث أنه وفي سنوات المجاعة التي عرفها العالم أمرت الإدارة الفرنسية والد حياة "بتوزيع قسائم المساعدات الغذائية على سكان قسنطينة من المسلمين، كان يزورها ليزودها خلسة هي وبعض جيرانها من اليهود بتلك القسائم... في ذلك الزمن الذي كانت تتجاوز فيه الأجناس والأديان". [4]

أما لغة التاريخ فكانت هي المبتدأ والمنتهى في روايات أحلام مستغانمي، التاريخ هو لسان حال أول رواية لها عبر تاريخ الثورة الجزائرية، تاريخ قسنطينة، عبر التاريخ العربي وسقوط غرناطة، وفي روايتها الأسود يليق بك أثثت لقصة الحب التي ستجمع بين طلال وهالة بشموخ تاريخ هذه المرأة الجزائرية هالة

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 55.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 99.
3 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 194.
4 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 176

الوافي "سليلة الكاهنة"، امرأة لم تخسر حربا واحدة على مدى نصف قرن كلما تكالب عليها الأعداء وتناوب الخصوم على مضاربها"[1] هذه المضارب التي لا ولن تكون إلا " تلك الجبال الشاهقات الشامخات"[2] إنها الأوراس الأرض هي حصن طبيعي تأبى أن تسلم من يلوذ بها، فتلك الأرض أخلاق عربية انصهرت في وجدان الشاوية، وجعلت منهم أشرس المدافعين عن قيم العروبة"[3] هالة الوافي تمثل عمق الجزائر وامتداد تاريخها من العهد القديم إلى يومنا هذا.

كاهنة مستغانمي هي نفسها كاهنة الفاروق مع فارق في الامتعاض من التوظيف التاريخي غير المتوافق حوله يقول حبيب مخاطبا خالدة: مسلمون وجزائريون – يا مسكينة– مسلمون وجزائريون "قوليها في الحمام" إننا نسخر من تاريخنا حتى في الكتب المدرسية هل تعرفين من هي الكاهنة؟... حبيب من لا يعرف ذلك، إنها ملكة البربر فترة الفتوحات... نحن شعب لنا تاريخ، لنا كيان لنا جدور، لكن أين مكاننا في التاريخ؟ ![4] كان حبيب يشرح لخالدة كيف أن التعريب كان يكتب تاريخ الشعوب بالغرور والتعالي والتزوير فهذه الأسماء البربرية مثل الكاهنة وكسيلة كلها مزورة وليست على حقيقتها.

لقد توسلت روايات الفاروق ومستغانمي لأجل إيصال ملفوظهما السردي للقارئ بعدة لغات إلى جانب اللغة الفصيحة الأدبية فأشرنا إلى لغة التاريخ، السياسة، الدين على اعتبارها أبرز وأقوى الأصوات اللغوية المهيمنة على الخطاب السردي لكلتهما. وهذا لا يعدم وجود لغات أخرى وعلى قدر كبير من الحضور والأهمية كالخطاب العسكري، الصحفي، وحتى الخطاب في لغته المدنسة ونقصد به الجنس كان حاضرا وبصورتيه تلميحا وتصريحا.

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 327.
2 المصدر نفسه، ص 62.
3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 25/24.

فإن كان الأول قد سيطرت عليه أحلام مستغانمي بلغتها الشاعرية التي كثيرا ما تغنجت فأغوت دون تصريح، فإن فضيلة الفاروق عبرت عنه بقاموسه الصريح وفي روايتين تحديدا اكتشاف الشهوة، وأقاليم الخوف، وفي شيء من الستر في رواية تاء الخجل.

كانت هذه الإشارات الأولى من التعدد اللغوي الذي تم بتنضيد اللغة إلى الأجناس على حد تعبير باختين، وسوف ننتقل للحديث عن التنضيد المهني للغة كإشارة ثانية من خلال الازدواجية اللغوية، والمؤكد أننا لن نتطرق إلى اللغة العربية الفصيحة لأنها المرجعية والأصل الذي انطلقت منه الروائيتان وسنركز على العامية وأشكال حضورها.

### 1.3/الازدواجية اللغوية في روايات الفاروق ومستغانمي:

#### تمهيد (العامية وأشكالها التعبيرية):

أشرنا إلى أن اختيار اللغة الروائية عند فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي كانت العربية الفصحى، ومع ذلك نجدهما في كل مرة تقتربان من اللهجة العامية الجزائرية أو حتى الشامية، متمثلة في اللبنانية وأحيانا السورية وبدرجة أقل المصرية، بحكم ارتباطها الوثيق بالبيئة الشامية إذ تعيشان في لبنان، واللهجات تمثل عمق الفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع، بل هي صورة الواقع المتعامل به يوميا ومع هذا لا يعترف بها على المستوى الرسمي.

فاللهجة في لسان العرب هي من: لهج بالأمر لهجا ولهوج كلاهما: أولع به واعتاده، واللهج بالشيء الولوع به واللهجة واللهجة: طرف اللسان... ويقال فصح اللهجة واللهجة وهي لغته التي جبل عليها فاعتادها ونشأ عليها".[1] وبهذه اللهجة يعرف الشخص فتقول له لكنه كذا وهي لهجة المنطقة الفلانية.

1 ابن منظور، لسان العرب مادة (لهج)، المجلد 2، ص 359.

قبل مباشرة استنطاق التواجد العامي في أعمال الروائيتين أود الحديث عن نقطة مهمة، تتسم بالتشابك وعدم التوافق في الرؤى وهي ما سر استعمال العامية إلى جانب الفصحى؟ هل هو لتكسير سلطة اللغة العربية الفصحى ومركزيتها، إذ هناك من يرى " أن العامية لغة قائمة بذاتها حية متطورة نامية، تتميز بجميع الصفات التي يجعل منها أداة طبيعية للفهم والافهام والتعبير عن دواخل النفس". [1] بل وهناك من اعتبرها مطواعة وسلاستها وانسيابها على اللسان يحقق لها هذه المشروعية.

أم الأمر لا يكاد أن يكون عاديا، ووجود العامية إلى جانب اللغة الفصحى ليس من قبيل البدعة أو كسر مركزية الفصحى، وإنما هي ظاهرة عالمية نجدها في كل لغات العالم "ولأن تنوع الملفوظات بصورة ما طبيعي في المجتمع ذاته، إنه ينشأ بتلقائية من التنوع والاختلاف الاجتماعيين"[2] فالتاجر في سوق المواشي له خطابه ولغته وسائق سيارة الأجرة كذلك وهكذا، ولو أن الجميع تحدث بالفصحى لبدا الجو مصطنعا وليس طبيعيا أو واقعيا.

لكن هناك ما يدحض هذا الرأي القائل بأن العامية تحقق الواقعية إذ إنه من الممكن أن يكتب الروائي عن أي شخصية روسية كانت أم إيطالية أم صينية بالفصحى وليس بلغتها، فالواقعية المطلوبة هنا هي واقعية حياة هذا الإنسان.

إشكالية يطول الحديث فيها وما يهمنا نحن هو أن هذه الظاهرة موجودة في روايات فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي، وعليه سنسلم بجدلية التعايش بينها، وسنباشر صور تواجدها بدءا:

1 أنيس فريحة، اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجبل، بيروت، ط1، 1989، ص 98/97.

2 تزفتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، منتديات مكتبة العرب، القاهرة، ط2، 1996، ص 144.

### 1.1.3/المثل الشعبي:

حضوره بصورته العامية كان أكثر مما عليه وهو بالفصحى وأحيانا نجد الروائي يستعمل في هذه الأمثال ألفاظا شديدة الوقع، لكنها اجتماعيا هي الوحيدة التي تعبر، ولها الوقع على النفس بلغتها العامية أو الدارجة كما تقول خالدة لابن عمها ياسين واصفة نفسها برأس تيس ومتحدية أياه، في أن يفضح علاقتها بنصر الدين "دز معاهم"[1]، ويعبر العم محي الدين بسطانجي لباني بلغة أخرى من الأمثال الشعبية والدالة على التحدي، تقول: "فأجاب مازحا مرة أخرى بمثل شعبي: لا لن أغادر "هنا يموت قاسي"". [2] تصرح الروائية بتسمية الجنس الأدبي لفظا، كاشفة للقارئ بأنه مثل شعبي وربما كان هذا التصريح بسبب خصوصية ومحدودية استعماله إذ هو خاص بالجزائر دون سواها، لكن إذا لاحظنا قول مستغانمي "زيتنا في دقيقنا"[3] فالأمر يختلف إذ أن هذا المثل أكثر استعمالا ونطاقه ربما يتعدى حدود دول المغرب العربي، لكن دائرة الفهم للأمثال الشعبية تتسع أكثر فأكثر لتشمل الوطن العربي من خلال أمثال شائعة يفهمها كل العرب كأن تقول: "يا قاتل الروح وين تروح"[4]، والروائي غير ملزم بتوظيف الأمثال الشعبية التي يفهمها كل قراء الوطن العربي ، وإنما هو مدفوع من باب المقروئية إلى توظيف الشائع المتداول، أو أن يلحق الأمثال بتوضيح بسيط، وهناك من الأمثال ما كانت كل كلماته عربية ومفهومة لكن السياق العام للمثل مفهوم في منطقته على حساب أخرى تقول باني بعد طول انتظار لعريس أو لفارس أحلامها " صام صام وفطر على بصلة"[5]. ومع هذا يجب أن نضع في الحسبان بأن المثل الشعبي يعبر ويترجم ثقافة تتسم بالمحدودية في الإطار الزماني أو المكاني.

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 28.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 48.
3 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 315.
4 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 195.
5 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 10.

### 2.1.3/الأغنية الشعبية:

من الواضح أنها أغاني تأتي في مواقف اجتماعية خاصة جدا كالأعراس أو المناسبات الدينية والرسمية. وهي تعبر عن ثقافة محلية محصورة. وهذه الأغاني الشعبية تتنوع مضامينها، كما أنها تأتي في العمل الروائي مسايرة ومنسجمة مع مواقف الشخصيات أو انفعالاتها أو ردود أفعالها. ففي غمرة الغربة والانغماس الروحي لباني مع وطنها أو مدينتها قسنطينة، وفي غمرة الغربة الباريسية بحة دحمان الحراشي تهجم عليها: [1]

يا الرايح وين تسافر .... تروح تعيا وتولي

شحال من الغافلين .... راحو قبلك وقبلي

ولن يطول مقام باني في باريس وتلبي نداء الأغنية بالعودة إلى مدينة القلب.

كما أن الأغنية الشعبية تحيا وتتعايش مع طبيعة الإنسان فتحضر معه في الأعراس أو الولائم، أو هي استرجاع لمخزون تراثي مدفون لكنه يعيش في الذاكرة الجماعية للشعوب. فمثلا أغنية عياش أممي لعيسى الجرموني والتي تعيدها هالة الوافي عند استذكارها لوفاة والدها هي صدى حقيقي يستقرئ انكسار الأم وعذاباتها تحت وطأة سلطة الرجل، يموت عياش الأب ويموت عياش الابن. و" كل غناء كان يبدأ بنداء يطول ... يطول كأنه نحيب "يا...يا ....ي"[2] يروي قصة ألم وقهر أحبة اقتلعوا من تربتهم وتستمر الأغنية الشعبية في مآسي الشباب الجزائري من خلال ظاهرة ما يعرف "بالحراقة"، أبدع هؤلاء وهم يصارعون

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 41.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 63.

أمواج الموت أغان ليست للفرحة بل هي رسائل للأهل، للوطن، ..."راني في الموج نتقلب يا أما لحنينة... ما بقى لي رجوع... أداني لبحر.... محال أنولي". [1]

فراق الوطن وامتطاء الأمواج العاتية لا ينسي هؤلاء فيه، فحينما يعبرون الضفة الأخرى ويعيشون الغربة وآلامها يأتي الحنين إلى الوطن إلى مدينة القلب قسنطينة فيستمع خالد لوقع هذه الأغنية: [2]

باسم الله نبدى كلامي .... قسنطينة هي غرامي

نتفكرك في منامي .... أنتي والوالدين ...الله

الأغنية كلمات مظبوطة بايقاع موسيقى، تعبر عنها اللغة، والتي تحولها إلى خزان من القيم الثقافية في تفاعل أنثروبولوجي، الأغنية قناة تواصلية تجد أساسها في المرجعية الثقافية للإنسانية وتراثها.

### 3.1.3/الصيغ العامية (الكلام اليومي):

كان لهذه الصيغ الحضور الدال على المواقف البسيطة للإنسان وهي إلى ذلك تكشف عن رؤيته لواقعه المعيشي، وتضفي على النص الألفة والواقعية وكثيرا ما أكدت هذه الصيغ ارتباط الإنسان ببيئته المحلية.

كما نقلت هذه العامية أجواء بعض الفضاءات الشعبية كفضاء نسوة قسنطينة في الحمام ففيه " تجد النساء اللواتي أتعبهن الكبت فرصة لإفراغ الجراب المثقل بأسرارهن ... تقول "العكري" لـ"نجمة" جارتنا مشيرة إلى العلامات الزرقاء على ثدييها: واش أديتي حقك البارح؟ فتجيبها نجمة ضاحكة: فلقني المخلوق البارح".

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 234.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 211.

[1] إنها لغة الحمام أو النساء اللائي يجدن في الحمام المتنفس بتعرية أفكارهن من خلال تعرية أجسادهن والتباهي بأسرار وطقوس الجنس الخاصة جدا.

وكما للحمام طقوسه ولغته فإن للأعراس طقوسها إذ تعبر أحلام مستغانمي عن استقبال الضيوف يوم العرس باستعمال العامية رغم أنها تستطيع تمرير تعابير التهنئة بالعربية الفصحى وربما كانت أكثر تعبيرا لكنها ليست أكثر تداولا. يعبر سي الشرف عن فرحته بحضور خالد عرس حياة " زارتنا البركة... يعطيك الصحة جيت راك فرحتني اليوم... كل شيء مبروك...هاك جيت للجزائر آ سيدي... كان موش هذا العرس... ماكناش شفناك". [2]

ولعبارات الغضب أو السب والشتم وقعها وهي تأتي بصيغتها المتداولة بين الأفراد كما هي في حياتهن اليومية، فالرفض مثلا له مصطلحه العامي الذي لن يفهم وقعه إلا الجزائري فحبيب عندما يتجادل مع لويزا رافضا فكرة تقبلها لوجود مصطلحات كما هي لأنها قديمة فيقول لها: " لا قديمة... لا عمار بوزور". [3] إن عبارة عمار بوزور في العرف الجزائري وفي عاميته يدل على الرفض المطلق دون نقاش. وفي تقليد أحدهم للفنان عثمان عريوات في فليم التكسي المخفي نسمع ألفاظ السب والشتم على الطريقة الجزائرية الخالصة، رغم أن الموقف كان للسخرية والتسلية " آني شفتك... أنت اللي منهيه ... حاسب روحك طبيب، نعلبوك، نعل والديك". [4]

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 95.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 352.
3 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 25.
4 المصدر نفسه، ص 290.

إن توظيف العامية ليس اعتباطيا هكذا " فهذه التراكيب الجاهزة في سياق السرد، ليست فقط لاستلهام التراث حصرا، وإنما يتم اللجوء أحيانا إليها لوسم أحداث الرواية بالواقعية انطلاقا من أن الشخصيات الواقعية في الحياة اليومية تستعمل هذه التراكيب"[1].

وقد تكون هذه الواقعية سببا في إلغاء أو تضييق حدود التواصل بين الكاتب والقارئ فنجده يستشعر هذا الوضع من خلال إبانة المعنى العامي، إما بتوضيحيه أو ترجمته فحين طلب خالد من حياة أن تراقصه في عابر سرير أجابت ما نقدرش ... عمري ما شطحت قدام راجل... أنا ما نيش راجل ... أنا راجلك. وهاذا الوين إذا موش لي لمنو؟[2]. هنا تعقب الروائية أحلام مستغانمي على العبارة الأخيرة ثم تعيد صياغتها باللغة العربية الفصحى لأن السياق العام كان يسير في فلك الفصحى وتقول " فلا أظن أحدا قبلي سألها لمن جمالك إن لم يكن لي أنا".[3]

نعم قد نسلم جدلا بأن الواقعية تفرض نفسها من خلال مثلا الأماكن الشعبية والتراثية التي تنطق بالعامية أصلا كالسويقة، الزنيقة، بوعرعورة... كما أن أسماء – مثلا – الطبوع الغنائية لا يمكن استبدالها أو ترجمتها فالمالوف أو الراي أو الزندالي، طبوع غنائية محضة لا يمكن أن تنطق إلا كما هي ونسلم كذلك بأن حضور العامية في أعمال الأديبتين وكل الأدباء ليس باعتبارها قضية فكرية تطرح إشكالية الصراع بين العامي والفصيح كما أيام طه حسين، وسلامة موسى...بل باعتبارها فضاء لغويا مرنا قابلا للتعايش مع الفصيح، لكن مزاحمة العامية للفصحى في بناء الهرم الفني للرواية هل يتأتى من ورائه فهم الكل للكاتب،

1 صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط3، 2003، ص 272.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 213.
3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أم أن اصحاب هذه اللهجة هم فقط من سيفهم هذه الكتابة؟ ولنمثل لهذا بالحكم الذي أصدرته لويزا على يوسف عبد الجليل لكاتب مختلف له الجرأة والتميز في قول رأيه فحين قالت "ذارقاز ...أليس كذلك؟".[1]

تأتي كلمة "ذارقاز" كأسلبة، كتهجين بمزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد والتقاء وعيين مفصولين داخل ساحة هذا الملفوظ، وهذا التهجين عادة يكون مقصودا لذاته إذ غزت هذه الكلمة تقريبا كل اللهجات الجزائرية على اختلافها والتي تعوض معنى الرجولة. لكن تبقى هذه الكلمة في إطارها الضيق يفهمها باللسان الأمازيغي أكثر من أي كان. ونفس الشيء ينطبق على هذه العبارة التي تحمل كلمة بالعامية اللبنانية أو الشامية على العموم تقول خالدة " أزحت الغطاء عنها وشلَحتها قميصها، فكشف الجسد عن كل ما عاناه"[2] إذ أن لفظة شلحتها تستعمل بمعنى نزعت عنها أو عريتها في العامية الشامية لكن الروائية وظفتها دون إشارة أو شرح في عرض كلامها بالفصحى. ومع أن العامية اللبنانية أو المصرية أصبحت رائجة ومفهومة تقريبا– دون غيرها– في كل الدول العربية.

ومثل هذه التوظيفات اللغوية يقدمها ميخائيل باختين كطرق لسيرورة اللغة منها كما قلنا التهجين، الحوار الخالص، أو الصريح أو الأسلبة بحيث يقوم وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه، وهذا ما نلحظه في حديثنا عن الثنائية اللغوية لاحقا، وهناك كذلك الباروديا أو استعمال لغة السخرية.

وبالعودة إلى أعمال الروائيتين أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق فإننا نلاحظ هيمنة العامية اللبنانية عليها وهذا الأمر طبيعي، مرده استقرارهما لمدة طويلة بهذا البلد العربي، ومنه غدت لغته من لغتهما.

وحضور هذه اللهجة تؤسس له الكاتبتان إما بالتواجد المكاني فمارغريت تعود إلى لبنان مع زوجها ذي الأصول اللبنانية وهالة الوافي رغم أنها جزائرية إلا أن أمها سورية، وتضطر للعودة لسوريا بعد مقتل

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 68.
2 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 77.

زوجها وابنها، ثم أنها تقع في حب طلال اللبناني. حياة في الثلاثية تندمج فكريا وحتى روحيا مع زياد الفلسطيني، وحتى خارج هذا الإطار نجد تواجد هذه اللهجة وبشكل متقن جدا فمثلا خالدة مفهوميتها تسمع اسم مازن عند الناشر الذي تود نشر مجموعتها القصصية عنده فتقول " أنت سوري أليس كذلك؟ شلون عرفتيني... ما بدها ذكا، المصريين يشبهوا حسني مبارك، اللبيين يشبهوا القذافي، والسوريين يشبهوا حافظ الأسد... وإنتو ليش ما بتشبهوا رئيسكون؟ ... في الجزائر كلياتنا رؤسا، مشان هيك كل واحد يشبه حالو !![1]

وتمتزج اللهجتان الجزائرية واللبنانية في لسان هالة الوافي وهي تحدث عمتها " إمي حابة تعمل متل الحاجة الزهرة في قسنطينة جاوا إرهابين في عمر إبنا أخذوا إبنا في الليل وقتلو قداما وهي تبكي وتحاول فيهم، ولما عرفتهم راحت جابت رشاش Mat 49 تدربت عليه وقتلتهم، وصارت ما عندا شغله غير ملاحقة الإرهابين، رفضت تعترف بقانون الرحمة قالت: ناخذ حقي بيدي... اللي ما رحمنيش ما نرحموش". [2]

إن حضور العامية اللبنانية أو السورية يبدو طبيعيا جدا يتماهي والخطاب المؤسس له عبر رواياتهما، لكن أحيانا يشذ الموقف حين نحس بأن اللهجة المصرية مثلا أقحمت إقحاما في خطاب يكاد يكون غير مبرر تقول خالدة " قلت لها باللهجة المصرية: يا لهوي بالي ودي تيجي ! ضحكت ... كانت أول مرة أراها تضحك. [3] وتضيف " أردت أن أضحكها مرة أخرى، فقلت لها بلهجة اسكندرانية" أيوه، دي حلوة بشكل"[4]، ففي الموقفين – حسب رأينا– لم يكن من داع إلى استعمال اللهجة المصرية لإضحاك فتاة تم اغتصابها وهي تكابد آلام الساعات الأخيرة . ثم أن الكاتبة لم تجد سوى اللهجة المصرية لإضحاك يمينة. أم أن هذه

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 83.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 196/195.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 64.
4 المصدر نفسه، ص 65.

اللهجة وجدت خصيصا لإشاعة الضحك؟؟!! وربما كان التعدد في الأصوات " يعطي الفرصة للذوات الأخرى لكي تعرض نفسها بأمزجتها المختلفة وأساليبها المتميزة. [1]

والرواية المتعددة الأصوات يعمد فيها الروائي إلى تنويع خطاباته باستعمال اللهجات المحلية أو غيرها لمختلف الشرائح الاجتماعية والفئات البشرية. لذا اعتبرها باختين " ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر... فقد تشكلت الرواية ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية". [2]

ولا يتوقف هذا التعدد في مظاهر الإزدواجية اللغوية أين زواجت الروائيتان بين العربية الفصحى واللهجة الجزائرية، اللبنانية، السورية وكذا المصرية. بل وجدنا أعمالها مدعمان بشكل آخر من أشكال التعدد اللغوي هو:

### 2.3. الثنائية اللغوية في روايات الفاروق ومستغانمي:

تختلف الثنائية اللغوية عن الازدواجية اللغوية في كونها " استخدام الفرد أو الجماعة للغتين كما هي الحال في البلدان الافريقية التي استعمرتها فرنسا حيث يستخدمون الفرنسية بالإضافة إلى لغاتهم المحلية"[3]، ولا يشترط الفرنسية بعينها دون باقي اللغات، ثم أن التعريف كما نلاحظ قد أخذ التوظيف بالاتجاه المعاكس إذ البلدان المستعمرة تستعمل لغاتهم المحلية بالإضافة إلى بالفرنسية كوافد جديد. وبعيدا عن أسبقية الترتيب فهي تعني أن فردا يجيد لغتين مختلفتين في النظام كما سبق وأشرنا إلى ذلك. وهذه الظاهرة يتقنها الجزائريون بكل شرائحهم ومشاربهم.

1 حميد الحميداني، أسلوبية الرواية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 54.
2 محمد حسن عبد العزيز، مدخل إلى اللغة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2011، ص 212.
3 العوف زياد، الأثر الايديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النور للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993، ص 168.

ربما يكون استعمال الروائي للغة أجنبية غير اللغة العربية من باب أنه لا يجيد ولا يجد فكرة بديلة تقابل الفكرة الأصلية بلغتها الأم كأن تقول مستغانمي " يجب أن يختم مساء بمقطوعات من العزف على البيانو بالذات Ballade pour adelime. [1] فالمقطوعة أو اسم المقطوعة لا يتحمل معنى في غير لغته، أو أن نجد فكرة يريد أن يعبر عنها الروائي بالشكل النافذ المؤثر كان الحال في رواية تاء الخجل فحين سألت خالدة الطبيب المداوم عن يمينة، أجابها بالفرنسية Dans la morgue، بعض اللغات وجدت فقط لتحفف من وزن الموت لأن بعضها يضاعف من وزنه ووقعه. [2] فكلمة La morgue تخفف وقع الموت على المتلقي خلاف أن تقول لأحد هي في مصلحة حفظ الجثث.

لقد زاوجت فضيلة الفاروق في جميع رواياتها بين العربية والفرنسية، بشكل واضح عدا رواية أقاليم الخوف التي قللت فيها اللغة الثانية واقتصرت على عبارات قليلة من اللغة الانجليزية، كونها تساير لغة التخاطب داخل الرواية فمارغريت تتعامل مع نوا زوجها الأمريكي وكلاهما يتحدث بالإنجليزية، انجليزية مقتضبة جدا ومحصورة في مجموع كلمات مثل: Forget it – Now way. [3] وكانت روايتها مزاج مراهقة مسرحا للتنوع اللغوي بحضور الفرنسية والانجليزية والأمازيغية (التي سنفرد لها عنصرا مستقلا). وقد مالت الدفة بطبيعة حال الجزائريين إلى الفرنسية وأهم ما يلاحظ على كتابات الفاروق باللغة الأجنبية هو ترجمتها لها، فلا تكاد تترك عبارة أجنبية إلا وترجمتها إلا القليل القليل منها كأن يخاطب توفيق عبد الجليل لويزا... Ma chérie [4] غير مترجمة، وأحيانا نجدها – أي فضيلة الفاروق– تقدم نصوصا مطولة بالفرنسية أو الانجليزية مع كامل ترجمتها، ومن هذه النصوص تقدم لنا أغنية بصوت ميراي ماتيو [5]:

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 31.
2 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 91.
3 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 42 – 82.
4 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 125.
5 المصدر نفسه، ص 199.

Chaque matin je t’aime un peu plus fort إلى آخر الأغنية. أو اغنية أخرى بالإنجليزية وبصوت كيني روجرس [1]:

I a m your kinght in charming armor إلى آخر الأغنية.

وحتى الاسبانية كان لها شرف الحضور من خلال لفظة واحدة لكنها كتبت باللغة العربية، فحبيب كان يودع لويزا حينما كانا متحابين في آريس بترديد كلمة "بوناسيرا". وأهم ملاحظة يمكن أن نستشفها ونحن نقرأ نصوص الفاروق في ازدواجية لغتها هو سلاستها وبساطتها– تقريبا جلها– إذ اختارت الألفاظ التي يوظفها الفرد الجزائري في تعاملاته اليومية، حتى البسيط منهم، كأن تقول لها سعاد متهكمة بعد ما وقعت في حب يوسف عبد الجليل الذي يكبرها سنا أو هو في سن والدها: " حرقت Le feu rouge (الضوء الأحمر) يوسف للويزا دارت عليه Monopole (احتكار) [2]. أو أن تقول: " أواه L’affaire(الحكاية) كبرت [3] هذه الكلمات الفرنسية مألوفة في قاموس الفرد الجزائري أيا كان مستواه وأصبحت بديلة– ربما– للاستعمال اليومي المفروض استعماله. بهذه السلاسة والاقناع جاءت اللغة الأجنبية الثانية في روايات الفاروق عدا ذلك النص الذي تذكرته وهي جالسة في مكتبة الجامعة هذا النص الذي ظل عالقا بذاكرتها منذ الطفولة دون أن تدري لمن أهو لمولود فرعون أم لمحمد ديب؟ النص طويل تقول فيه: Nous craignons l’isolement comme la mort mais il y a toujours des quelles …. Ou d’un malheur. إننا نخاف العزلة مثل الموت، لكن هناك دائما خصومات وخلافات عابرة تليها مصالحات بسبب فرح أو فاجعة".[4]

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 239.
2 المصدر نفسه، ص 250.
3 المصدر نفسه، ص242.
4 المصدر نفسه، ص 281.

طول النص وفلسفته العميقة التي يحملها كحمولة فكرية تبدو من الصعوبة بما كان أن تعلق بذاكرة طفولية. لذا جاء الموقف غير مقنع وربما هو الوحيد. أما أحلام مستغانمي فشكلت عالمها الروائي انطلاقا من مسلمات أساسية منها طبيعة اللغة التي تكتب متنها الروائي هذه اللغة " بصفتها حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة" [1] إنه وعي روائية مثقفة كثيرة الاطلاع على الثقافات الأخرى. ولا أدل على ذلك من الاقتباسات الكثيرة والكثيرة جدا لأقوال أشهر الفانين والمفكرين: المركيز دي ساد، بلزاك، بورخيس، رولان بارث، أبو حيان التوحيدي، ماريا كالاس، شي غيفارا، نيتشه.... اقتباسات وظفت ببراعة تتناسب وبراعة لغتها الشعرية في العربية، هذه الشاعرية التي وجدت لها غورا في مشهد للبكاء أرادته أن يكون معبرا وصادقا فساقت لذلك قصة سيرج غانسبور في الثمانينات حين قال لزوجته النجمة جين بيركين: Je suis venu te dire que je m'en vais فأجهشت جين بالبكاء ".[2] كانت تبكي وهو يسجل هذا البكاء الحقيقي ليرفقه بأغنية له ستحمل نفس العبارة التي قالها لها. تنقل لنا أحلام مستغانمي الكلمة من خلال اللغة وعيها الراقي الذي تعيش به، لكن جل هذه الاقتباسات لم تنقلها مثلا في لغتها الأصلية وتترجمها بالعربية، بل نقلتها مباشرة بالعربية لكنها تكشف عن مثقف عارف بخبايا اللغة الأخرى الثانية. وما نلاحظه كذلك في أعمال أحلام مستغانمي، هو أنها جعلت اللغة الأجنبية –الفرنسية خاصة– مقتصدة في دلالتها مكثفة في رسالتها، فلم تكثر من توظيفها مثلا في رواية ذاكرة الجسد، ولا أثر لها في فوضى الحواس، وكان حضورها محتشما في رواية عابر سرير ولا بأس به في الأسود يليق بك، والقارئ لرواياتها يلحظ كذلك محاولتها في موازنة هذه اللغة ومقتضى حاجة الشخصية لذلك فـ " باللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب".[3] فالفرنسية فرانسواز صديقة خالد في كل مرة يكون لها شرف الحضور في حدث من الأحداث تنطقها الروائية بلسانها. فها هي ذي تستقبله في

1 ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص 52.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 28.
3 عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب المنيرة، القاهرة، (د. ط)، 1982، ص 199.

معرض اللوحات وهي المشرفة عليه تتحدث إلى وافديها بمودة وتقول له: bonjour… je suis Françoise… que puis-je pour vous .[1]، وقد سارت الكاتبة بهذه الطريقة تعبر بالفصحى إلى حين دخول اللسان الأجنبي فتدخله بلغته، وشذ في ذلك الموقف الذي جرى بين هالة الوافي وعزالدين ذلك الجزائري الذي التقاها يوما في المطار وأعطاها رقم هاتفه على أن يتواعدا يوما ما وحدث بالفعل الأمر. قال بالفرنسية ممازحا: أما قلت لك إننا سنلتقي؟[2] الكلام كان بالفرنسية لكن تسجيله كان بالعربية. وربما كان ذلك يترجم وعي الأديبة فهو في النهاية جزائري. فنقلته في صورته الأولى وإن تحدث بالفرنسية. وهكذا كانت كل مواقف الأديبة تتم بنوع من البراعة في الاستخدام والتوظيف والملاءمة، حتى تمتمت هالة الوافي Mon dieu comme c'est beau ![3] –وهي ربما الفتاة المتواضعة ثقافيا– فإن الموقف يدفع الشخص إلى الدهشة والاعجاب، وهو ما حدث لها عندما أطلت على منظر المنزل الذي اقتناه لها طلال بالخارج فعبرت عن دهشتها بالفرنسية المتواضعة التي تمتلكها وهي الآن في باريس، فما المانع أن تتحدث كذلك بالفرنسية حينا إلى حين.

إن الحديث عن اللغة أمر شيق وشاق في نفس الوقت، خاصة إذا تعلق الأمر بالبحث في زوايا اللغة المظلمة والتي قد تقحم الفرد في التصادم اللغوي والحضاري لكن باعتبار أن اللغة ظاهرة اجتماعية تفرض نفسها كموروث بالتقادم، وهي ولا شك من العناصر المساهمة في تماسك المجتمع ووحدته. ثم هي إلى ذلك تعد رمزا للهوية الوطنية ووسيلة للأبداع الفكري فإن اللسان الأمازيغي بالنسبة للكثير من الجزائريين يعتبر عنصرا أساسيا من عناصر هويته وطريقة تفكيره، كما هو الحال بالنسبة لفضيلة الفاروق والتي أفردنا لها عنصرا خاصا بها جاء في أعمالها فقط وهو:

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 56.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 320.
3 المصدر نفسه، ص 207.

### 3.3./اللسان الأمازيغي (اللهجة الشاوية):

مما لا شك فيه أن العامية ليست كالفصحى، إذ العامية تمثل اللغة العفوية التي يستعملها الناطق بالعربية في محادثاته اليومية، ومن هنا تتشكل الازدواجية اللغوية، هذه الازدواجية تكون على مستوى خاص بالمتكلم العربي، أما ما دونه فقد يكون هذا التعدد اللغوي من باب الثنائية اللغوية، وهذا الأمر قد ينطبق على المتحدثين باللسان الأمازيغي، إذ لا يمكن أن نلحق اللسان الأمازيغي باللهجات العربية لأن كل منهما له نظامه اللغوي الخاص به، فاللهجة هي "العادات الكلامية لمجموعة قليلة من مجموعة أكبر من الناس تتكلم لغة واحدة [1] ما يعني أن الشاوية مثلا لهجة من لهجات الأمازيغية ولهذه اللهجة مميزاتها اللغوية ونظامها الصوتي والتركيبي الخاص بها.

تقول الدكتورة يمنى العيد إن الرواية مادة لغوية واللغة مخزون ثقافي يتكلس أو يموت إذا عزل عن اللسان من جهة وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية [2] والمخزون الثقافي لفضيلة الفاروق – مما لا شك فيه– كان باللسان الأمازيغي فهي تنحدر من قلب الأوراس آريس سليلة مصطفى بن بولعيد ولسان حالها الشاوية – اللغة الأم–. وهو ما ترجمته على لسان بطلتها خالدة عندما ذهبت لزيارة مجموعة من الفتيات المغتصبات من طرف الإرهاب في المستشفى ومن بينهن يمينة، تقول" ابتسمت لها واقتربت منها أكثر وحدثتها بالشاوية، وأنا أيضا من آريس"[3]، هذه الشاوية التي كانت تبث منها حينا على حين وعلى استحياء مقاطع خاصة جدا، فمثلا في رواية تاء الخجل ورغم كل الإشارات التي تحوم حول الشاوية لم نجد إلا لفظة واحدة جاءت في معترك حديث يمينة عن أخيها بوحا (وهو لفظ يستعمله الشاوية بدلا لاسم محمد)

1 عبد الغفار حامد الهلالي، اللهجات العربية نشأة وتطورا، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص 27.
2 يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 54.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 27.

تقول " عشر سنوات تقريبا، كان لا ينام إلا بجانبي لا يأكل إلا من يدي عادة أحضر له مفاس"[1] فكلمة مفاس لفظة أمازيغية تدل على أكلة محلية خاصة كالبيزا.

لكن ما يجب أن نعترف به هو أن اللهجات الأمازيغية طالها التهجين العربي كونها جاءت في وسط تهيمن عليه العربية، بل إن الكثير من الأمازيغ أصبحوا حماة هذه اللغة ورافعي لوائها.

ومن الأمور المسلم بها في الدراسات اللغوية اتصال اللغة بلهجاتها على مر العصور مما يؤدي إلى انتقال كثير من صفات اللهجات إلى الفصحى والعكس صحيح، ومع هذا يبقى الاحساس بالتميز غريزي" فالتقسيم اللهجي يرجع إلى إحساس حقيقي لدى سكان الإقليم الواحد، إحساس بانهم يتكلمون بصورة ما ليست في الصورة التي يسير عليها سكان الإقليم المجاور[2]، أقول هذا من باب أن الكثير يعتبر أن الشاوية لهجة من لهجات العربية – أو هكذا يعتقد– بحكم التجاور الزمني الطويل بينهما وهذا الأمر ليس بالجديد فحتى في العصور القديمة كانت هذه النظرة الخاطئة سائدة يقول مثلا المقدسي الرحالة العربي حين نزل بالمغرب في القرن الرابع الهجري وفي المغرب الإفريقي عامة " لغتهم عربية غير أنها منغلقة مخالفة لما ذكرنا في الأقاليم، ولهم لسان آخر يقارب الرومي"[3] وكأن اللسان الأمازيغي حكمت عليه الأقدار أن يلحق باللسان العربي– على خصوصياته– بعد الفتوحات الاسلامية بل تعدى الأمر إلى أخطر من ذلك، إذ تعرى من أصولها ويظن بها العجز " وقد نسمع بعض الأحيان أشخاصا مثقفين يظهرون دهشتهم من أن يكون للغة الفلاح قواعد نحو، فهم يتخيلون أن القواعد لا توجد إلا في الكتب التي توزع على تلامذة

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 75.

2 قندريس ج، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د. ط)، 1950، ص 313.

3 المقدسي، أحسن التقاسم في معرفة الأقاليم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1991، ص 243.

المدراس وهذا خطأ، لأن الكلام الريفي أو اللهجات كما يسمونها فيها قواعد أشد صرامة في غالب الأحيان مما في اللغات التي تلقن من كتب النحو". [1]

أقول هذا للذين يظنون أن القواعد تقتصر على الفصحى فقط.

بالعودة إلى أعمال فضيلة الفاروق ذكرت أنها كانت تبث – على استحياء – مقاطع بالشاوية وفي مواقف تتاخم الشعوبية أكثر منها الفنية، مقاطع جلها كانت في الأماكن العامة أو على لسان كبار السن، مثل هذه العجوز المستعجلة لأداء واجبها الانتخابي أيام صعود "الفيس" آشا ثابزتات هطصض (أيتها الصغيرة هل نمت) [2] فالعجوز كانت تخاطب لويزا التي كانت في غرفة الاقتراع في حالة تفكير ومد وجزر.

أما هذا الفلاح الذي قادته الأقدار ذات يوم وهو مسافر من آريس إلى باتنة – مقر سوق الفلاح "أسحار" لأن يترجم هذه الكلمة بالمعنى الساذج الذي فهمه فتساءل: " آ ش ممي يل أو سحار ذاي (يا بني هل يوجد ساحر هنا). [3]

أما هذه العجوز التي تجلس في رواق الحافلة أرضا فتسد الممر أمام موزع التذاكر الذي ينفذ صوابه : يا نانا أكر سوكروار أج يوذان أذ عدان، تجيب: آش هو لاذي اينيتاس أييقيل (يا أبنائي قولو له يتركني وشأني) فتدعو عليه: يا ربي أضمضران الكار أيا... يا ربي ضرنيت ( يا رب لتنقلب هذه الحافلة... أقلبها يا رب). [4]

وعموما فإن الحضور المحتشم للسان الشاوي لا يكاد يتخطى عتبة الفلكلورية وهو ما من شأنه أن يقلل من مكانته الفكرية، ومع ذلك فالكاتبة فضيلة الفاروق كانت شجاعة إلى حد كبير بتكسير طابو توظيف هذا

1 قندرسي ج، مرجع سابق، ص 304.
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 54.
3 المصدر نفسه، ص 75.
4 المصر نفسه، ص 27.

اللسان رغم علمها بأن شريحة كبيرة من قرائها لا يفقه كنهه – الشاوية– وربما تكون عرضة للانتقاد أو المقاطعة، ومع هذا فإن طابع المحلية وملامسة الصدق الفني استوجبا ذلك. نعم استوجبا هذا التحول في طريقة البناء أو شكل الرواية تجريبيا من خلال ما تطرحه من قضايا وموضوعات أو عبر التقنيات المستخدمة في العملية السردية وهذه الأخيرة تستوقفنا مع المبحث الموالي.

ويبقى التجريب والبحث عن آليات وأدوات إبداعية جديدة، هو المبدأ الذي يجتمع عنده الروائيون الجدد على اختلاف توجهاتهم ونزعاتهم الفكرية.

فحديث الرواية هو حديث الواقع المتوتر المضطرب المرتهن في مرحلة ما أو عبر مراحل متعددة لذلك لا نجد لها خطابا قارا واضحا، بقدر ما نجده متغيرا مفتوحا يستفيد من عناصر جدته وأدبيته التي لم تبلغ بعد حدود تشكله النهائي وفي هذه الأدوات التجريبية المعبرة عن هذه الأدبية الشعرية.

### 4- الشعرية:

يقول جاكبسون" إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، إنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا " [1] هذه العبارة كان لها الفضل في ميلاد نظرية الأدب ومنه بروز الشعرية.

رغم أن الكلمة مألوفة عند العرب باعتبار أنها مأخوذة من الشعر إلا أن مفهوم الشعرية جديد كلية في الفكر النقدي العربي المعاصر.لقد قامت دراسات عربية حديثة ومعاصرة بالسعي لبناء الشعرية العربية كأعمال جمال الدين بن الشيخ، عبد السلام المسدي أدونيس، كما أبو ذيب، جابر عصفور، توفيق بكار...وغيرهم كثر على اختلاف هذه الدراسات في ضبط الإشكاليات المحددة لمفهوم الشعرية وتحديد البناء النظري الذي تقوم عليه. لكن العملية برمتها أفرزت أعدادا لا نهائية من المفاهيم مما عقد المصطلح

1 حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1، 1994 ص36

أكثر فمصطلح (Poetics) قديم جديد تواترت في التراث العربي عند ابن رشد الفاربي ابن رشيق، ابن سينا، الجرجاني.....فكانت وثيقة الصلة بالشعر. ومنهم من قال بأنها تدل على المعنى. وقائل بأنها إخراج القول إخراجا مغايرا للمألوف ... إلخ.

وحاول بعضهم أن "يجعل الشعرية علما، ورأى أنها لا تتحقق في نص واحد ليتخذ نموذجا ولكنه عد النص إنجازا من إنجازاتها الممكنة " [1] وهو ذات المذهب الذي انطلق منه ميشال بوتور في تأسيس الشعرية الروائية فيقول " أن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب بل بمجموعها... مرتبطة ارتباطا وثيقا بغيرها من المقاطع وإذا ما فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها وهي مرتبطة بعنصر معروف منذ القديم، الا وهو الأسلوب أي بالضبط ما يسمح بالتعرف إلى الكاتب وتميزه عن غيره" [2] وهذا المفهوم سنعود اليه لاحقا لأنه يحدد المقاييس التي تحدد لنا شعرية أعمال كل من فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي.

وبالعودة إلى مصطلح الشعرية في التراث العربي يمكن لنا القول بإن استعمال هذه اللفظة في الدراسات العربية القديمة لا يعني بالضرورة مطابقة هذا المصطلح لما هو قائم اليوم. فالكثيرون ينظرون مثلا إلى الشعرية على أنها امتداد للبلاغة القديمة خلاف المحدثين الذين رأوا فيها " فرعا من اللسانيات التي تعالج الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة"[3] بمعنى أن الشعرية هي المزج بين اللفظ كمعطى لغوي والمعنى كوظيفة سردية، ومنه يتشكل الأسلوب المجمل، والبحث عن الشعرية في نص ما هو بحث في كل العلاقات المكونة لهذا النص وفي جميع مستوياته الإيقاعية التركيبية الدلالية وحتى عن المواقف الفكرية لصاحب النص.

1 سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر الاردن (دط) (دس) ص 45
2 ميشال بوكور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيوس، منشورات عويدات لبنان، 1971 ص 34
3 ريمون جاكسيون، قضايا الشعرية، تر محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 1988ص 35

وهناك من انطلق من النص القرآني باعتباره أسمى النصوص تميزا وتفردا يقول محمد بنيس " فالشعرية العربية كانت فرعا من فروع الدراسات اللغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني وإبراز لغته المعجزة التي لا قدرة لأي نص غيره على التشبه بها" [1]

أما الغدامي فتحدث عن الشعرية بمصطلح آخر سماه بالشاعرية وهو المصطلح الذي يراه الأنسب وقال أنها " نشاط جمالي أدبي ولا تتحقق له صفة الأدب إلا من خلال الأدبية بكل شروطها الجمالية.. وهي جماليات جرى الإصطلاح الحديث على وصفها بالشاعرية " [2]، وهو غير بعيد عما ذهب إليه جاكبسون بغض النظر عن نقطة الإختلاف التي نراها دائما مع النقاد والدراسين والمتعلقة بالمصطلح فغير الشاعرية هناك من يسميها بالإنشائية ، الأدبية...الخ

لقد أصبحت الشعرية " في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر .. وأضحت من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها إعتياصا، بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت معه" [3] ولطالما كانت اللغة في الأعمال الكلاسيكية وسيلة كتابة بعيدة عن التعقيد والغموض هدفها التعبير عن المعنى ليس خلاف الأعمال الإبداعية الجديدة التي فرضت فيها الكلمة منطقها الخاص بها وتميزها وإيقاعها الشعري الذي يميزها، ومن هنا سنباشر الحديث عن هذه الشعرية عبر مسارين في أعمال الفاروق ومستغانمي، وهما اللغة والعنوان.

### 4. 1. شعرية اللغة في روايات الفاروق ومستغانمي:

اللغة وسيلة الأديب والمبدع لإيصال أفكاره لجمهور القراء، وهي التي تبرز أسلوبه السامق البديع أو المتواضع البسيط والأديب الحق هو المتمكن من مكامنها والعارف للفئات والطبقات الشعبية التي

1 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج التقليدية، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، ط2 2001 ص 43

2 محمد الله الغدامي، ثقافة الاسئلة، دار سعاد الصباح الرياض، 1993 ض160

3 يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 ،2008ص270

يخاطبها، هذه الفئات المتابينة في الفكر والفهم تحتاج إلى من يؤثر فيها بالمستوى اللغوي الذي يناسبها فبين المثقف والعامي بون شاسع، لذلك نجد الأدباء والروائيين يتحرون الدقة في استعمال اللغة المناسبة المعبرة عن كل طبقة، ومنه نجد داخل العمل الفني الواحد مستويات لغوية متعددة ما بين لغة الحياة اليومية العادية المعروفة بالعامية، واللغة الشعرية الموجهة إلى طبقة خاصة وهي اللغة التي ننشدها في هذا العنصر هذه اللغة التي تظهر " قلقة، متحولة، زئبقية، توظف مختلف المستويات اللغوية توظيفا موفقا يجسد خلفية الكاتب وآرائه" [1]، ان النص الروائي المعاصر عادة ما يكون مفعما بالدلالات زاخرا بالمعاني مشبعا بالرموز من خلال لغة شعرية إنزياحية تخاطب الوجدان الذي تحرك عندما تحرك الباص الذي يقل لويزا إلى الجامعة "....تحرك...تحرك الشعر في صدري حين انزلقت المدينة إلى الوراء....هاج تبعثر عن تاريخ سيرتا..عربد...سكر....صرخ.... لم يعد بين أيدينا كثير من الحياة أو متسع من العمر لتأجيل البوح حفاظا على " الأصول" مد يديك اعبث بأثوابي/ وارحم حدائقك الخريفية / في عمق أهدابي / وأطبق شفاهك الظمأى / احجز لي أنفاسي / علمني سر الخلق..[2] لغة الشعر والشاعرية، لغة تخاطب الوجدان قبل العقل، تلائم الذات التائهة الحائرة في الوجود وقبله الحائرة بين البوح بحبها وبين الحفاظ على الاصول التي تسمح بهذا البوح، أسلوب شاعري–على حد قول الغدامي– مؤثر مفعم بالصدق الوجداني،لا تسعه الكلمات فتضيق به للغة فيكتمل داخل هذه النقاط التي تواصل التعبير إلى حين هذا الحين الذي لم يطل كثيرا وأعلن عن بوحه أعلن عن انكسار لويزا أمام بوصلة الطبيعة فأعلنت أن " حتى في الحب.... لم اهتد الى طريق تجربة الحب الذي يتكرر... لم اهتد الى رجل يغمرني دفئا يحوم حولي، وأحوم حوله كوكبين لا يفترقان، ولهذا اخفيت أنوثتي، وأودعتها في ثنايا الخوف اليومي" [3]. لقد عمدت الروائية الى تقويض البنية المعمارية للغة والعدول عن الاستعمال العادي لها في أبسط صورها باستعمال الصورة البيانية

1 يوسف وغليسي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص226-227.
3 المصدر نفسه، ص301.

وتحديدا الاستعارة. إذ جعلت أنوثتها ثيابا او غرضا من أغراضها تقوم بتوضيبه وإيداعه ثنايا خزانتها الشخصية التي كانت خوفا يوميا "من رصاصة مباغة، أو خبر موت مفاجئ، أو خبر هزة سياسية جديدة"[1].

هذه اللغة الإنزياحية المسربلة بالشعرية ترفع من أفق التصور والتخيل، هذه الشعرية التي تتطلب كذلك قارئا متفاعلا مع النص متذوقا للتراكيب الرمزية غائصا في المعاني الثواني، مفككا لشفرات النص. فأمام حيرة هالة الوافي إزاء المعاملة الغريبة التي يعاملها بها طلال هذا الحب الجديد " ينهار صمودها...تهاتفة...لايرد....تبكي، ويضحك الحب، سيظل يخطئ في حقها ثم يمن عليها بالغفران عن ذنب لن تعرف أبدا ما هو، لكنها تطلب أن يسامحها عليه، هكذا هن النساء إن عشقن" [2] هي اذًا لغة الانزياح ولغة التشتت والضبابية والغموض كتشتت فكر هالة التي لا تخطئ ويغفر لها، لا تعرف ذنبها لكنها تسارع الى طلب الصفح والمسامحة من عشيقها طلال.

مثل هذا النسيج النصي الذي يولد دلالات ورموزا لاحد لها من التأويل، هذه اللغة الإيمائية التي تتخطى المألوف هي ماركة وعلامة مسجلة باسم أحلام مستغانمي، علامة تتخطى كذلك بلغتها مستوى القارئ البسيط وتحتاج الى قارئ حصيف ذواق، ليس غريبا أن تمتلك مستغانمي هذه اللغة الشعرية المتميزة وهي التي بدأت الكتابة والإبداع ببرنامج شعري سنة 1973 بعنوان "همسات" وفي نفس الفترة صدر لها ديوان "على مرفأ الأيام" بعدها بثلاث سنوات صدرت مجموعتها الشعرية" الكتابة في لحظة عري" فمجموعة شعرية أخرى بعنوان "أكاذيب سمكة" هي إذاً شاعرة في الصميم، وحين صدرت لها روايتها الاولى ذاكرة الجسد(1993) كان وقعها على القارئ مدهشا ومستفزا بجمالية وأناقة لغتها ورقي مفاهيمها لدرجة أنها دوخت الشاعر الكبير نزار قباني وهو الذي من النادر أن يدوخ أمام رواية فقال عنها " الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور.. بحر الحب.. وبحر الجنس وبحر الايديولوجية وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقتها

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص301.
2 أحلام مستغانمي، الاسود يليق بك، ص 230.

وأبطالها وقاتليها وملائكتها وشياطينها وأنبيائها وسارقيها " [1] رواية تجمع بين روح الشعر والبناء الروائي في عالم فني وطريقة كتابة خاصة بأحلام مستغانمي لوحدها ولا يشاركها فيها أحد، كل هذا الاطراء لا يعني أبدا أنها جاءت بما لم يات به الأوائل أو هو أمر عجبا. لكنها تركت لمستها الشعرية الخاصة ليس في ذاكرة الجسد وفقط بل في كامل رواياتها.

مع القول بأن كل النصوص الروائية ليست على درجة واحدة من الإبداع والتأثير بحيث تنفتح على القرارات وتتجدد معها وهذا التأثير غالبا ما يعود الى طبيعة اللغة الروائية والتي تشكل عامل جذب أو نفور للقارئ، ويقع هذا العامل على الكاتب وأسلوبه وعليه نجد أن ما يميز بين الكاتب والآخر هو هذا الأسلوب الذي تتضح معالمه وتتجلى في النص " فالنص هو المجال الحقيقي الذي تتضح فيه الملامح الأسلوبية للكاتب" [2] أسلوب شكلته جمالية اللغة التي تشي بقدرة صاحبها على تجاوز إطارها وتحوير كيانها بخلق عالم إبداعي بكر أثثت له بطريقة فريدة تمازجت فيه وتواصلت الحدود بين الشعر والنثر، يقول تاديف عن الرواية الجديدة " إنها تنافس الشعر مستخدمة وسائله، عندما تنافس بنيتها بنية البيت الشعري عندما تمتلئ بالاستعارة او عندما تلعب بموسيقى الكلمات وتأخذ المسرح والمونولوج والحوار" [3] وليست الاستعارة وحدها من يعبر عن هذه اللغة الشعرية فالشخصنة صورة شعرية أخرى تضاف الى أفق التصور والتخييل والانزياح تقول على لسان حياة " ولذا كنا نسكن مدينة شاطئية جميلة تولي ظهرها للبحر، ويبادلها البحر عدم الإكتراث " [4] فالشخصنة واضحة جدا حين جعلت للمدينة ظهرا، وجعلت بينها وبين البحر عداوة أو لنقل معاداة وتجاهلا، لا يقوم به إلا الاشخاص. أما مع خالدة فكان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان رجلا مثيرا يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة كيف يطوقها،

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صفحة الغلاف الخارجي.
2 رومان جاكيسون، قضايا الشعرية، تر: محد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 1998 ص24.
3 جان ايف تاديبه، الرواية في القرن العشرين، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، القاهرة، (د ط) 1988، ص159.
4 احلام مستغانمي، عابر سرير، ص 71.

كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النشوة" [1] فما لم يفعله أحمد في ذلك اليوم الماطر– وهي المتعطشة الى الحب– قام به المطر الذي أثار الأنوثة، فقبل، وطوق، وغنج....هنا وعلى هامش اللغة والتي هي ظاهرة تستوجب على القارئ التوقف عندها لتمنحه تأشيرة المرور الى المعاني المتعددة والمتشعبة، فإنه يمكننا القول بأن لغة فضيلة الفاروق وصفية سهلة يفهمها الجميع ولا تحتاج الى القواميس لشرح معانيها رغم أسلوبها الرصين الذي ينم عن قدرة هائلة في التمكن من ناصية اللغة العربية. يأتي هذا في سياق الحديث عن اللغة الشعرية إذا ما قارناها بالروائية أحلام مستغانمي ودون أن ننسى قول ميشال بوتور الذي يخص شعرية العمل الروائي والذي لا يكون من خلال مقاطع بذاتها، بل من خلال المحصلة العامة والمحصلة العامة عند فضيلة الفاروق هي أنها حققت هذه الشعرية. فمثلا في روايتها الأخيرة أقاليم الخوف والتي تغلب عليها اللغة المعيارية التقريرية نتيجة السرد المكثف لكثير من الأحداث فلا يكاد القارئ أن يضع فكرة في حدث حتى تنتقل به إلى حدث آخر.أقول نجدها في مواضع عدة ترتقي بلغتها إلى مستوى الشعرية الرومنسية مثلا. وهي تصور مشهدا عاطفيا للبطلة مارغريت حيث تقول "يمرر يده التي تنبض حبا على رأسي فتتساقط أوراق الحزن الثقيل أكواما على المخدة قبل أن ترفعها فراشات مضيئة وترمي بها في البحر"[2]

وما تعكسه هذه الرواية هو قدرة الروائية على خلق تناسق شبه تام بين الشكل والمضمون فقد عالجت موضوعات عدة تنسلها الكاتبة من واقع الحياة في مشاهد بانورامية تبرز معاناة الإنسان الشرقي جراء أعمال رجال الدين والسياسة والحروب التي لا تتوقف، وقد أشرنا في المبحث الأول إلى قيمة هذه الرواية في المنظور السينيمائي. ثم أن هذه التعددية في الموضوعات، الديانات، الأقاليم، المشاهد البانورامية ولدت مستويات لغوية متعددة هي التي شكلت بدورها شعرية اللغة في هذه الرواية. يقول المسدي" ولا نعني بالشعرية نمط التركيب الأدبي، وإنما نعني الخطاب الذي تحولت مادته اللغوية إلى نسيج فني" [3] لأن هناك

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص31.

2 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص119.

3عبد السلام المسدي، النقد والحداثة. دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، 1983، ص76.

من النقاد والدارسين من يرى بأن الشاعرية تكون في خلق الكلمات لا الافكار والعبقرية كل العبقرية هي الإبداع اللغوي الذي يستنطق المعاني الكامنة داخل اللغة. والى هذا يمكن أن تبرز الشعرية من خلخلة المعنى في مستوى من مستوياته كتقديم معنى قريب في مقابل المعنى البعيد المقصود لكنه مؤجل، إنها المفارقة تقول مستغانمي في روايتها فوضى الحواس " كيف وقد كنا شعبا يصدر الى العالم الثورة والأحلام، أصبحنا نصدر البشر ونستورد الأغنام" [1] والمفارقة هنا تكمن في تراجع قيم الدولة، هذه الذي كانت تصدر الثورة للشعوب المتحررة أو الشعوب المناهضة للعبودية والاستعمار، فإذا بها اليوم تصدر أبناءها في مقابل استيراد الأغنام من استراليا قصد سد العجز بمناسبة شعيرة العيد( عيد الأضحى). وهي إشارة بعيدة الى هجرة الأدمغة الجزائرية وطاقاتها الشبانية، وكأن الجزائر ضاقت بهم وتريد ارسالهم الى ما وراء حدودها لتبقي مكانا لهذه الأغنام الوافدة.

وتصل الكثافة الشعرية أوجها حيث ترتج اللعبة السردية الى درجة الغموض حين يوظف الجسد في نطاق الشعرية تقول الروائية " يحتضنها من الخلف كما يحتضن جملة هاربة بشيء من الكسل الكاذب شفتاه تعبرانها ببطء متعمد على مسافة مدروسة للإثارة تمران بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبلاهما تماما، تنزلقان نحو عنقها دون أن تلامساه حقا، ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه وكأنه كان يقبلها بأنفاسه لا غير. هذا الرجل الذي يرسم بشفتيه قدرها ويكتبها ويمحوها من غير أن يقبلها كيف لها أن تنسى..كل مالم يحدث بينه وبينها" [2] تتجلى الشعرية في هذا المقطع من خلال عنصر الغموض بدءا بالجملة الهاربة المتكاسلة الكاذبة نهاية بكل ما حدث ولم يحدث ودون نسيانه فلنا أن نتصور شخصا لايستطيع نسيان شيء لم يحدث؟؟.

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص176
2 المصدر نفسه، ص09-10

في الأخير أود أن أشير الى أنني عمدت الى استقراء الشعرية في أعمال الروائيتين بصورة مجملة بدل تتبع هذه الظاهرة عبر تمظهراتها المختلفة: كالتكرار–الانزياح التقديم والتأخير– المفارقة–الاستعارة– التشبيه –الغموض.... وغيرها لأن الأمر سيبدو معقدا ومتشعبا ولن تستوفه الصفحات والصفحات .. فتناولتها كظاهرة لا عناصر تظهر عبر مركبات النسيج اللغوي للروايات في مستوياتها الصوتي– والتركيبي والأسلوبي.

## 4. 2. شعرية العنوان في روايات الفاروق ومستغانمي:

يمثل العنوان مرحلة ما قبل ميلاد النص أو ما يعرف بعتبات النص، وهي مجموع اللواحق أو المكملات التي بها يكتمل نسيج النص الدال. وهي خطاب قائم بذاته يشد القارئ الى القراءة تحت وطأة الفضول أو اشباع فهم قراءة واعية، وهي نص موازي يحيط بالنص الاصلي من جميع جوانبه : حواشي وهوامش وعناوين رئيسية أخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته " نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها" [1] وأهميتها تكمن في أنها " تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية، أو أشكال كتابتها" [2] وما يهمنا من هذه العتبات العنوان الذي هو " نظام سيمائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونة....وهو كل النص" [3] صار العنوان مؤشرا دلاليا تأويلها يختزل النص، كما تحول الى علامة إعلانية إغرائية كونه أول ما يقرأ في الرواية، وأهميته

1 عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د ط)، 2000، ص16.
2 عبد الفتاح الحمري، عتبات النص البنية الدلالية، منشورات الرابطة الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 16.
3 بسام موسى قطوس، سيمائية العنوان، وزارة الثقافة مطبعة البهجة، عمان، (د ط)، 2002، ص32.

حسب بسام قطوس تكمن في أن " له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفة مكملا دالا على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال" [1]

ولأهميته قيل أن الكتاب يقرأ من عنوانه. إذًا يلعب العنوان بوصفة علامة لغوية دورا بارزا في إظهار هوية العمل الذي يتصدر غلافه مع امكانية العدول عن هذه القاعدة فأحيانا يكون العنوان نقيض مضمونه تماما وهذا قصد الإيقاع بالقارئ في متاهات البحث عن العوالم التي يختصرها أو يخفيها وراء تركيبتة النصية. العلاقة بين العنوان والنص علاقة جدلية تقود الى فهم الخطاب واختيار هذا العنوان لا يتم بطريقة اعتباطية إذ هو جزء من العملية الابداعية وهذا الاختيار يمر بعملية مخاض عسيرة ولكونه بنية نصية ووسيلة اتصال بين القارئ وهذا المتن الحكائي، يسعى الروائي الى اختيار أفضل عنوان يثير الملتقى في "تقدم العناوين نقطة انطلاق ناجمة لفهم النصوص" [2] فهناك من العناوين ما يجذب رغم بساطة مضمونه وهناك ما ينفر القارئ مع أنه يحتوي مضمونا ذا قيمة، بمعنى أنه ليس تشكيلا بصريا يزين الصفحة الاولى أو الواجهة فقط بل هو مخزون وطاقة دلالية كثيفة مضغوطة في خطاب قصير قابل للإنفجار بل ويتولى وظائف مهمة كعتبة نصية موازية ومنها الوظيفة التعيينية التسموية. والوظيفة الإغرائية او التحريضية دون أن ننسى الوظيفة الإيديولوجية أما من حيث الشكل فيظهر العنوان على عدة أشكال وتراكيب نحوية تتمايز بين الطول والقصر، قد يكون " كلمة ومركبا وصفيا ومركبا إضافيا كما قد يكون جملة فعلية أو اسمية وأيضا يكون أكثر من جملة" [3] وأهم ملاحظة يمكن أن نلاحظها على عناوين أعمال الروائيتين فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي كونها جاءت جميعها مركبا ثنائيا وكلها مركبات إضافية : ذاكرة الجسد، عابر سبيل، تاء الخجل، أقاليم الخوف، فوضى الحواس، مزاج مراهقة، اكتشاف الشهوة، كلها مركبات ثنائية، المركب الاول فيها نكرة أضيف إليها الثاني للخروج من الحالة التنكيرية الى التعريف عن طريق الاضافة.

1 بسام موسى قطوس، المرجع السابق، ص 57.
2 ج بول براونن، تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص 281.
3 محمد فكري الجزار، العنوان وسيميو طبقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكاتب القاهرة، ط1، 1998، ص 39.

والمركب الوحيد الاسنادي هو الأسود يليق بك المتكون من مسند ومسند اليه. (ويمكن اعتباره مركبا ثلاثيا عند البعض).

أ- **تاء الخجل:**

مركب إضافي ينقسم الى شقين التاء وهو الحرف الثالث في الهجائية العربية، يحمل دلالة التأنيث فنقول تاء التأنيث الساكنة وهي كذلك تاء الفاعل ويشترك فيها الفاعل مذكرا أو مؤنثا، وردت نكرة غامضة، فيأتي القسم الثاني ليزيل هذا الغموض بإضافة، الخجل : صفة لكنها تدل على حالة نفسية مرضية للذكر أو الانثى على السواء، ولو قلنا الحياء لكانت صفة مطلوبة تدل على الحشمة بل هي شعبة من شعب الإيمان، وهذه التاء إذا كانت مؤنثة فإنها تحيل على السجن و الإنغلاق إذا جاءت مربوطة، إنه التشاكل بين رسم الحرف وواقع الأنثى في مجتمعنا الذي حكم عليها بالربط والحجب، يضاف اليها مؤشر صفة الخجل، وهو في الأصل خجل الذكر من محيطه من عائلته حين يبشر بالأنثى، فهذا المحيط يرفض تواجد الوافد الجديد( الأنثى) بينهم. " منذ العائلة ... منذ المدرسة...كل شيء عني كان تاء للخجل " [1] وكأنها تاء ملاصقة للخطيئة ووجب مواراتها ووأدها وإخفاؤها عن الانظار، تاء تولد الإحساس بالنقص والدونية وتحتل الدرجة السفلي في المجتمع.

ب-**مزاج مراهقة:**

مركبان دلاليان يحيلان على علم النفس ومجاله، فالمزاج، جمع أمزجة، ما أسس عليه البدن البشري من طبائع وأحوال صحية أو مرضية، لذلك نقول هو متقلب المزاج أو مزاجي بمعنى آخر هو متقلب العواطف، ومنه مزاج عصبي، مزاج دموي... الخ هي مشاعر " والمشاعر كالأذواق، والأذواق لا تناقش"

1 فصيلة الفاروق، تاء الخجل، ص11.

[1] هذا ما كان يوسف عبد الجليل يردده دائما على لويزا. لويزا المتقلبة في عواطفها فلا حبها لوالدها واضح ولا مشاعرها تجاه ابن عمها حبيبا تستقر على حال، ولا سطوة يوسف عبد الجليل على كامل تفكريها إغراؤه لها برجولته الهادئة تنقذها وتبعدها من توفيق عبد الجليل الإبن أو الرجل الإحتياطي هي التي قالت عنه ذلك " كانت ستكون محاولة فاشلة لإبقائه مرة اخرى في خانة الإحتياطي ليظل الى جانبي" [2] تقلبات و سلوكات لا يقوم بها إلا المراهقون الذين يواجهون مشكلات هرمونية طوال فترة المراهقة وتؤثر على مزاجهم. المراهقة فترة عمرية صعبة هي بداية نضج الجسد مع رغبة في الميول الى المجادلة وتزايد في طلب الاستقلالية الفردية، وربما يصبح صاحبها سيئ الطبع والتعامل مع هذا النوع صعب وتحدي في حد ذاته، يقول لها يوسف عبد الجليل " نحن سنفعل بحماسة مراهقتنا، لن نحسن التصرف لأننا لن نبلغ سن النضج بعد" [3].

**ج- اكتشاف الشهوة:**

عنوان مثير للإنتباه وكأنه ماركة عالمية توضع على بضاعة قصد الترويج لها وتسويقها، يتجلى هذا من لفظة الشهوة وكأنها شهرة. لكن الشهوة أفضل لأنها تتماشى وللأسف مع السوق الآني الذي يبتغي مثل هذا النتاج الذي يدرجه بعضهم في خانة الأدب الهابط. (دون الحكم عليه هنا).

لفظة اكتشاف المركب الأول ينم عن الغموض والمجهول... علامة تضعنا أمام عتبة انتظار، تدخلنا في حيرة المجهول كذلك لكن حين يرفع الستار على لفظة الشهوة يزداد لهيب العنوان بريقا، يلهب نار اللهفة بهذا اللفظ القريب من الجنس كجانب مظلم يبتغيه المبتدئون المراهقون فكل ممنوع مرغوب عندهم. ويحيلنا في أغلب الظن الى الأنثى لماذا؟ لأن الشهوة المجهولة نكتشفها من خلال جسدها لا جسد

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص09.
2 المصدر نفسه، ص285.
3 المصدر نفسه، ص212.

الرجل. عنوان مغر بحمولته الدلالية فهو الكبت والحرمان والعطش الجنسي لهذا المخلوق الناعم الذي يتخبط في جفاف اجتماعي، وهو الذي يسقي المجتمع من نبع شهوته. مجتمع تقول عنه ماري صديقة باني " إن أغلب المثقفين العرب لا ينظرون الى المرأة سوى أنها ثقب متعة ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية أكثر مما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري" [1]

هذا التعامل الاجتماعي الظالم يجعلها أمام خيارات الخيانة الزوجية ونبذ فكرة الزواج والتمرد على القيم وكل هذه الأمور أنجزتها باني باتقان في هذا العمل الروائي.

**ح- أقاليم الخوف:**

بخط أحمر يدل على الدموية بدليل صورة هذا الرجل الذي يحمل سكينا بيده وقطرات من الدم على طول هذا السواد الذي يغمر صفحة العنوان. خط عنوان الرواية بمركبين كذلك إضافيين فكلمة أقاليم جاءت بإحدى صيغ منتهى الجموع على وزن أفاعيل وهي تدل على المبالغة، تدل على نطاق جغرافي واسع، تحيلنا الأقاليم كذلك على الإنقسام وعلى الصراع السياسي الذي كثيرا ما أدى الى تفتت جسم متماسك موحد إلى أقاليم ومناطق متناحرة. ومن المتن الحكائي تتحد هذه الأقاليم، إنها أقاليم الشرق باكتسان، القاهرة، العراق، دارفور، لبنان... خصتها الصحافية مارغريت بزيارات عملية رفقة زميلها " نوا" وهي التي تعرف الشرق جيدا " لا احد يعرف الشرق كما أعرفه أنا" [2] تقول ماغي.

وتشفع أوتتبع كلمة أقاليم بلفظة الخوف التي تدل على حالة نفسية مهزوزة مهزومة بها رهاب ورعب، هذا الخوف الذي يطال أقاليم بأكملها بسبب خراب الحروب التي تولد اللااستقرار، الموت، الصراع الفكري والتناحر" فنوا" يقول " بأن الحرب في رأسه لن تتوقف حتى يتوقف الناس عن القتال.... هذه المرة سنذهب

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهرة، ص61.
2 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 09.

حيث المسيحيون يذبحون المسلمين! يقول مازحا ثم في مرة أخرى يقول :هذه المرة سنذهب حيث المسلمون يذبحون المسيحيين.[1]

وتتسع رقعة الخوف كلما اشتعلت نيران الحرب التي يغذيها الساسة ورجال الدين والأكيد أصحاب المصالح المباشرة من تجار الأسلحة. وبالإنتقال الى الروائية أحلام مستغانمي فإن أول ما يستوقفنا في عناوين رواياتها هو الخرق الدلالي الذي تحدثه العبارات المشكلة لهذه العناوين، كلها تثير الدهشة والريبة، كلها تشدك كقارئ الى سبر غور نصوصها، فإذا كان العنوان أحيانا يؤدي الوظيفة الشارحة للنص، فعناوين أحلام مستغانمي ليست من هذا النوع بل هي عناوين صادمة أحيانا تجبرك على فك ألغازها عبر ملامسة عالمها اللغوي السحري والشعري، عبر القراءة المتأنية المتمعنة. والبداية مع:

**خ- ذاكرة الجسد:**

تتجلى شعرية العنوان في هذه الرواية في المفارقة التي يحملها حين أسندت الذاكرة للجسد، لأن الذاكرة في الأصل مرتبطة بالدماغ، والخروج عن المألوف وكسر التوقع بهذا الإسناد غير المنتظر هو بداية الشعرية. ذاكرة: اسم فاعل من الفعل ذكر، والذاكرة خلاف النسيان، وكأني بها تستحضر ذاكرة هذا المجاهد خالد بن طوبال الذي يريد نسيان ماضيه المؤلم، لتؤلمه، وقديما قالوا بالأضداد تتضح المعاني، أما الجسد فهو البدن البشري الذي لا يميز ولا يعي، جاءت به لتوقظ فيه الآلام التي عاناها ولا يزال. جملة اسمية خبرية بدأت باسم نكرة هذه النكرة هي خبر لمبتدأ محذوف، والنكرة تأتي على سبيل عدم التعيين ليلتحق بها الجسد فينهي حالة عدم التعيين، بل ويؤسس مع الذاكرة جملة اسمية تدل على الثبات والديمومة، ديمومة الألم الملازمة لخالد بن طوبال الذي يقول " نحن لا نشفي من ذاكرتنا، ولهذا نكتب، ولهذا نرسم" [2] فالإصابة

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص52.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 07.

بالذاكرة الممحونة جاءت جراء الإعاقة التي يحملها ظاهريا في جسده بفقدانه لذراعه لكنها تتمركز في عمق تفكيره في الكتابة في الرسم.

لقد مالت رواية ذاكرة الجسد بالأخص الى اللغة المركبة المعقدة والمكثفة، مقتربة من لغة الشعر حيرت النقاد قبل القراء، هذه اللغة التي جاءت بها لغة الشعر ولا غرو في ذلك فهي الشاعرة فيما مضى، لكن بعض القراء لا يحسنون قراءة الأشياء كما هو حال هذا الجمركي من عصر الإستقلال والذي راح يصرخ في وجه وحزن خالد بن طوبال في المطار، دون أن يشفع له تاريخه الوطني " كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه... ولكنه لم يقرأني، يحدث للوطن أن يصبح أميا" [1]

د- **فوضى الحواس:**

مركب إضافي آخر مشكل من كلمتين تسند إحداهما الأخرى لإتمام المعنى، عنوان يدور ويحوم في فلك القلق والالتباس والضبابية. الفوضى عكس الانضباط والاستقامة والنظام، هي التشتت والتشظي، الفوضى لحظة الخلق، خلق هذا العمل تقول حياة " وكنت أنثى الورق الأبيض والأسرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافته، وفوضى الحواس لحظة الخلق" [2] عادة ما تكون الفوضى عند عدم ترتيب الأشياء كفوضى المنزل أو القسم أو فوضى الأفكار وتشتتها، لكن فوضى الحواس فكرة جديدة مبتدعة تشي بالشاعرية، فالحواس استشعار بالجسد أو بالبعد الروحي أو الأعضاء المشكلة للحواس، فوضى تعيشها و تحياها البطلة عبر تجاذبات عاطفية مختلة الموازين والتوجه بين عاطفة الأبوة، هيبة الزوج العسكري الصارم، وحب الحبيب وصديق الحبيب دون أن ننسى الألم المتولد جراء جراحات الوطن. في كثير من الأحيان إن لم نقل في مجملها. الروائية تعنون لرواياتها من داخل نصوصها، لذلك يمكن أن يكون العنوان

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 404.
2 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص124.

يعني ذاته. فالكاتبة مثلا تقدم لنا الحواس عبر ما قرأته وتذكره عن ديدرو" الذي وضع سلما شبه أخلاقي للحواس، وصف النظر بالأكثر سطحية والسمع بالحاسة الأكثر غرورا، والمذاق بالأكثر تطيرا، واللمس بالأكثر عمقا وعندما وصل الى الشم جعلها حاسة الرغبة أي حاسة لا يمكن تصنيفها،لأنها حاسة يحكمها اللاشعور وليس المنطق، المخيف في هذا الرجل أنه جعلني أكتشف حواسي...بل إنه وضعني في حالة من فوضى الحواس" [1]. كيف لا تخاف من حواسها وهي التي أحبت شخصا غير الذي كانت تبحث عنه. وسمحت لكائن ورقي خيالي أن يحدد لاحقا مسار هذا العمل الروائي لندخل كما قال أحد النقاد في فوضى سردية.

ذ- **عابر سرير:**

عنوان لا يقل إغراء ولا مخاتلة عن سابقيه، يؤسس لشعرية من نوع ما، يوحي بالإيروسية، فهناك عابر على وزن فاعل، كاسم فاعل قام بفعل على السرير كمكان ومر، يقول إيكو " أن على العنوان أن يشوش الافكار لا أن يحصرها " [2] وهو أحسن حكم يمكن أن ينطبق على عنوان هذه الرواية الذي يستدعي من غير الإيروسية، عبور السبيل كتعبير مألوف سار على الألسن فكلما قلنا عابر إلا وجاء السبيل، لكن إلحاق السرير بالعابر كسر لأفق التلقي عند المتلقي وهنا تتحقق الشعرية عبر هذا الجناس الناقص يبين لفظتي سبيل وسرير.

في الرواية إشارات متنوعة للمرور السريري، من سرير الموت يقول خالد بن طوبال" قصدت مكتب الممرضات في الطابق، أسأل عن مريض الغرفة 11 كنت أثناء ذلك أهدئ من روعي... ذلك أنني تذكرت أنه قال لي مرة. قد لا تجدني في هذه الغرفة قد أنقل الى جناح آخر قبل أن يعلق مازحا أنا هنا عابر

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 219.
2 بسام قطوس، مرجع سابق، ص 49.

سرير"[1] هو سرير المرض إذًا. سرير صديقه الرسام مازن " حتما كان السرير في ذلك الموعد الاول مزدحما بأشباح من سبقوني إليه... أسرة تراكمت فيها الخطايا، تتوقع منها خرق قاعدة الكتمان، أحقا تريد لذلك" المخدع" أن يكسر قانون الصمت... وينطق؟ صمت الأسرة إحدى نعم الله علينا، ما دمنا حيث حللنا جميعنا عابري سرير" [2] هو سرير الخطيئة مع فرانسواز تركه له زيان به وبكل نسائه. وهو سرير الخيانة الزوجية فوالد حياة المجاهد الكبير إبان الثورة كان يجتمع مع المجاهدين في بيته يخططون للثورة، وأحيانا كما تقول " كان أبي يخوض معاركه التحريرية في سريرها الزوجي على بعد أمتار منها" [3] هذا ما اكتشفته حياة عبر ثقب الباب واكتشفه الجميع لاحقا. وهو سرير الموت الذي لا مفر منه، يتحدث خالد بن طوبال عن صديقه الرسام زيان قائلا " أعفاني بموته من مزيد من الكذب، قرر العبور الى سريره الأخير، بينما كنت أشغل سريرة الأول" [4] والخلاصة أن هذا العنوان بأسرته الكثيرة جعلته الكاتبة مصيدة للقراء.

ر- **الأسود يليق بك:**

عنوان مثير وجذاب في الآن نفسه، يبدو أن صاحبه انتقاه بدقة متناهية يحمل شحنات ودلالات مفتوحة، ففيه المدح من خلال عبارة يليق بك وهو غزل إذا كان الكلام من رجل الى أنثى، يحمل كذلك دلالة الحزن والموت رغم أنه في ذات الوقت يحمل دلالة الأعراس والتأنق والدبلوماسية.

عنوان تام المعنى يتكون من مبدأ وجملة فعلية في محل رفع خبر، هذا المبتدأ عنوان من قبيل التناص العنواني الذاتي ذلك أننا نجد له صدى في رواياتها السابقة وكأن الروائية كانت تصر عليه منذ البداية " ويقول كلما رآني به: الأسود يليق بك؟ فأجيبه بنبرة غائبة جميل قولك هذا، إنه يصلح عنوانا لرواية

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص231.
2 المصدر نفسه، ص 87.
3 المصدر نفسه، ص175.
4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قادمة" [1] كان هذا في رواية فوضى الحواس وحديث حياة مع هذا الرجل الذي أبان لها عن مواءمة الفستان الأسود لها. هذا العنوان كذلك وجدته هالة الوافي على إحدى باقات الورد المرسلة اليها من أحد المعجبين بغنائها والذي التقته وقالت له" ظننتك أحببت حدادي حين كتبت لي الأسود يليق بك"[2] عنوان يترجم وعي الروائي ونضجه وتصوره لدور العنوان في تشكيل اللغة الشعرية لنصوصه فعكسته صورة الغلاف الذي جاء مترجما لهذه الباقة من ورد التوليب الذي يلف العنوان بجماله، وربما بحزنه فالأسود لون.. وكل لون في الطبيعة له دلالته وبعده الاجتماعي والنفسي فالأسود ارتبط منذ الأزل " بالحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل الى التكتم وهو يدل على العدمية والغناء"[3] العنوان مدخله ملائم لحالة الحداد والحزن الذي كانت البطلة هالة الوافي تعيشه إثر مقتل أبيها وأخيها على يد الإرهاب، ولقتامة الوضع وتشاؤم أمها مما سيحدث مستقبلا قررت الانتقال بها الى الشام. " يسألها مقدم البرنامج: لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود الى متى سترتدين الحداد؟ تجيب كمن يبعد الشبهة: الحداد ليس في ما نرتديه بل في ما نراه، إنه يكمن في نظرتنا للأشياء فبإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد... ولا أحد يدري بذلك" [4] وهو الى ذلك لون جميل لافت للاهتمام، اهتمام الحبيب بحبيبه، يقول مثلا خالد بن طوبال: " لعرسك لبست بذلتي السوداء، مدهش هذا اللون يمكن أن يلبس للأفراح والمأتم، لماذا اخترت اللون الأسود" [5] خالد يعبر عن حزنه لزواج حياة وخسارته لها لكنه بهذا اللون يتزين لعرسها، فمزج بين الفرح والألم، وهاشم طلال رآه لونا باذخا جذابا، جعله عنوانا لبطاقة غرامية أراد بها الإيقاع بهالة فكان له ما أراد. هذا اللون لازم هالة طيلة الفترة التي جمعتها بطلال وهي تبحث عن حب يحتويها، بينما كان هو يبحث عن لعبة عاطفية تأويه وتأوي إرثه وماله، وحين كانت النهاية والفراق فإن الأسود خان العنوان أرادت " أن تثأر لكرامتها، لحظة تقع عيناه عليها

1 أحلام مستغانمي، فوشى الحواس، ص 357.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 49.
3 أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع القاهرة، ط2، 1997 ص186.
4 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص15-16.
5 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص351.

وهي في ثوبها اللازوردي اليوم تغني. ليس ثوبها بل صوتها هو من يأخذ بالثأر" [1] لقد كان الأسود اللون الذي جمع بين هالة وطلال، وكان هو المفرق بينهما.

ويبقى الروائي في سعي دؤوب نحو إيجاد صيغ جديدة بممارسة التجريب والاختراق اللغوي الذي يحقق له نسج عالم خاص به وبشخصياته عبر هذه اللغة الشعرية.

## المبحث الثالث: بنية العناصر السردية

لقد تجاوزت بنية السرد عند الروائيين الحداثيين النمط التقليدي السيميتري الذي كانت فيه الشخصيات مثلا تتحرك عبر فصول متتابعة وتقدم بوصف أحادي أو ما يعرف بالرؤية الخارجية للراوي العليم، والأحداث تنمو وتتطور بصورة تنتهي إلى نهاية طبيعية... تهاوي البطل وتهاوت معه الكثير من الأركان السردية وبعبارة أخرى تقوض الهيكل الروائي الكلاسيكي القديم وحلت محله مرحلة روائية جديدة تميزت بتجريب أشكال تقنية مختلفة في الكتابة مثل التلاعب الزمني أو المزج بين الأزمنة استخدام المونولوج، تعدد الأصوات، تداخل الأجناس، توظيف التقنيات السردية الحديثة.... وغيرها.

ولدراسة البناء الفني لأي رواية عموما، " وجب الالمام بجميع العناصر المكونة لها من شخصيات وأحداث وأمكنة وأزمنة ومراعاة تحليلها لإدراك الأبعاد المعرفية التي يبلغها لنا راو أو شخصية". [2]

وللإشارة فإن هذه العناصر تصنف ضمن حقلين كبيرين هما: العناصر الفنية والتي تعتبر المقومات الأساسية للرواية وهي: الحدث والشخصية والزمان والمكان، ويتمثل الحقل الثاني في الطريقة التي يتم بها نسج تلك العناصر". [3]

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص328.

2 علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 23.

3 عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 115.

هذه التقنيات السردية البنائية كمجموعة منتظمة فيما بينها والتي تسمى بنية سردية والتي لا يكتسب العنصر لنفسه معنى في ذاته إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى أو داخل هذه المجموعة، هي إذا من أهم العناصر التي تشكل محور دراستنا في روايات فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي، رغم أن النقد الحديث ما زال منقسما حول التحديد الدقيق لهذه العناصر. لكن الواضح أن البناء له "أسس وقواعد يقوم عليها وتستدعي استقامة البناء واكتماله أن تنهض عناصره على أسس وقواعد يحكمها قانون العلاقات والنظام والتناسق... والبناء يحيل على تشكل العالم الروائي وانصهاره في وحدة كلية ... دالة ... في ضرب من الاندماج الكلي بين الشكل والمضمون والمعنى والتركيب والدلالة". [1]

فالبناء هو الشكل السامق المتعالي يقول تعالى:﴿ اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً﴾.[2]

أما السردية فهي " فرع من فروع الشعرية Poetics التي تسعى بدورها إلى معرفة القواعد العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي"3 وبالتالي فالسردية هي " العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة". [4]

عرجت من خلال هذه التعاريف البسيطة للفظتي البناء والسردية بصورة خاطفة. لا أبتغي من وراءها الوقوف مطولا، والغوص والتدقيق في المصطلح بحد ذاته وما يهمني أن أروم مقاربة هذه الظاهرة الجديدة من خلال دراسة البنية السردية في أعمال الفاروق ومستغانمي من خلال العناصر الفنية التي تعتبر المقومات الأساسية للرواية وسأركز على المكان والزمان والشخصيات دون الحدث باعتبار أن ما ذكرته كقراءة في الروايات يغنيه، وتفاديا للتكرار المبتذل. والبداية ب:

1 نزيهة خليفي، البناء الفني ودلالته، الدار التونسية للكتاب، تونس، (د، ط)، 2012، ص 21.
2 سورة غافر، الآية 64.
3 تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، منشورات دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص 23.
4 عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في بنية السردية للموروث الحكائي العربي، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992، ص 09.

**1. بنية المكان:**

جاء ذكر المكان في القرآن الكريم بلفظه الصريح الدال على المحل والموضع والموقع في عدة مناسبات، قال تعالى:﴿ وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا ﴾.[1] كما قال سبحانه وتعالى:﴿ وَإِذْ بَوَّأْنَا لِإِبْرَاهِيمَ مَكَانَ الْبَيْتِ أَنْ لَا تُشْرِكْ بِي شَيْئًا وَطَهِّرْ بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْقَائِمِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ﴾. [2] فالمكان هو موضع القدم ودليل الرسو والثبات والوجود، فيه استخلف الله الإنسان ومن أجله تتقاتل النفوس المتباهية في الوجود والخلود، وتتباهى الأجناس بهويتها وحضاراتها.

والفكر العربي ساهم منذ القدم في تقديم المكان وجمالياته، بل لقد شكل إلهام الشعراء في مطالع قصائدهم بالحديث أو الوقوف على الأطلال، كمكان كان هو المؤنس، الجامع لحركية المحبوب فيه وإليه المشتكى وذرف الدموع. ومثل الشعراء الروائيين ضمنوه –هم كذلك– في رواياتهم حتى غدا من أهم المظاهر الجمالية في النصوص السردية عامة.

ـ لقد أسس المكان لنفسه خصوصية وسلطة عبر أنظمة لغوية وُلدت من رحم النص المتخيل، ووجوده ترسمه الكلمات وكلما كان الرسم أكثر ابداعا وأعظم فنا كلما كانت صورة المكان أقرب إلى الاستيعاب الذهني، يرى باشلار بأن العمل الأدبي إذَا افتقد مكانته فهذا يعني أنه افتقد لخصوصيته وبالتالي أصالته، ولهذا المكان ضرورة في تكوين البيئة السردية وميزة من مميزات الرواية سواء في العمل الروائي التقليدي أو الجديد باعتباره " الإطار الذي تجري فيه أحداث النص"[3] فالمكان " هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة". [4] ما يعني أنه – أي المكان– يختلف عن

1 سورة مريم، الآية، 16.

2 سورة الحج، الآية، 26.

3 بن طاهر بن يحي، واقع المثقف الجزائري، من خلال تجربة في العشق للطاهر وطار، منشورات تبيين الجاحظية، (د، ط)، (د، س)، ص 99.

4 غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: عاليا هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، (د، ط)، (د، س)، ص 39.

المكان الطبيعي الواقعي وهذا يرجع بالأساس إلى كون العمل الروائي عملا تخييليا بالدرجة الأولى. وبالتالي يكتسي (المكان) دلالة عميقة ومساهمة فعالة في البناء الفني إذْ " يخرج عن واقعيته الحيادية ليصير في الرواية تعبيرا عن الخلفية التي تقع فيها الأحداث". [1] فالمكان يعبر عن نفسه من خلال ربما المعاني المتعددة التي يؤسس لها أو هي علة وجوده بتلك الصورة لذلك تجدنا نقول مثلا المكان الأليف الموحش، الضيق أو الواسع، مكان مثير للحب أو الكره، المتحرك الثابت، الغامض أو الواضح، البعيد القريب، الرمزي المعبر أو الجامد... وهلم جرا. فالرواية إذًا لا يمكن أن تقوم إلا بالتفاعل مع هذه الأمكنة أو دلالاتها. وعلى الروائي أن يضع المكان في عمله الإبداعي بصورة تشحن الواقع بالمشاعر والأجواء النفسية.

لاحظ قول خالد بن طوبال " فقدت صوتي فجأة أمام تلك اللوحة التي ما عادت مساحة لفظٍّ نزاعات الألوان، بل مساحة لفظٍّ نزاعات التاريخ". [2] المكان هنا رمزي بامتياز إذ تحيلنا اللوحة (كمساحة وكمكان) على مظاهرات 17 أكتوبر 1961، فهذه الشبكة التي تحوي هذه الأحذية المهترئة بالماء، ما هي إلا أحذية أولئك الذي خرجوا في مظاهرات مسالمة للمطالبة برفع حظر التجوال المفروض على الجزائريين فألقت بهم السلطات الاستعمارية في نهر السين وهي تعلم يقينا بأنهم أو أكثرهم لا يحسن السباحة، فسماها خالد بلوحة الأحذية. أو لنعرج على محطة من ذكرياته الطفولية " النساء جميعهن كن يختصرن في جدتي لأبي ، المرأة التي احتضنت طفولتي الأولى مذ غادرت سرير أمي رضيعا وانتقلت للنوم في فراشها لعدة سنوات". [3] فالمكان هنا يؤسس لنفسه من خلال علة وجوده، فالجدة تحولت إلى سرير حاضن بالنسبة لخالد فتلاشت الحدود الفاصلة بين الشخصية والمكان ليتحول إلى مكان رحمي كأنه هو الذي احتضنه أول مرة.

1 بن الطاهر بن يحي، مرجع سابق، ص 102.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 59.
3 المصدر نفسه، ص 47/46.

وهناك مثلا على سبيل تقريب الرؤية المكان الجسدي والذي نجد له الأثر الواسع في روايات أحلام مستغانمي تحديدا فحضوره كان قويا إن لم نقل كان ثقيلا واضحا في رواياتها يقول خالد " هذه المرأة نصفها فرانسواز ونصفها فرنسا". [1] فهنا الجسد "يعد نوعا من الأماكن التي تماثل المكان الجغرافي، فكلامها يحمل تخوم الآخر فالجسم ألصق مكان بالإنسان... وهو محل قداسة في ثقافات كثيرة" [2] . مثّلْنا بفرانسواز فرنسا، ولنا في حياة الجزائر الأمثلة الكثيرة والعبارات الدالة وبخاصة في رواية ذاكرة الجسد. ومثل هذا التصور يقترحه باشلار كرؤية مغايرة تتجاوز الأبعاد الهندسية بالاعتماد على الخيال الذي ولَّد الرحم واللوحة والجسد أمكنة " فالخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقف بالصور الجديدة". [3] ثم إن الواقع والخيال في رأي فرايْ كما في رأي شولر وكيلوج هما القوتان الرئيسيتان اللتان تشكلان السرد". [4] وعلى الروائي أن تكون له القدرة الفنية في الاحتفاظ بشكل من أشكال التوازن الرفيع والدقيق بين هذين القطبين أو العالمين (الواقع–الخيال). والروائي المتمرس هو الذي تكون له القدرة على تحويل المكان من مجرد جغرافية صماء (واقع) إلى مكون يحمل دور البطولة (الخيال) لأن الأصل في المكان المطلق أن " يبقى دائما مشابها لنفسه وثابتا غير متحرك أم المكان النسبي فهو يعد متحركا أو واسطة للأماكن المطلقة التي تحددها حواسنا بواسطة وضعها بالنسبة للأجسام". [5] أليس للمكان القدرة التأثيرية على الشخصية البيولوجية. فنقول الانسان ابن بيئته؟ بلى إن تأثيره يتعدى إلى اللغة واللهجات التي تستعملها هذه الشخصية إلى سلوكاتها، فالشخصية التي تسكن الريف تختلف عن تلك التي تسكن المدينة لغة وأخلاقا... وكما أن للمكان تأثيره المباشر في تنظيم الأحداث. فتواجد الشخصية في المكان ذاته (س) هو الذي يخلق الحدث ويحوّره.

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 59.
2 عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص 111.
3 غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 31.
4 ولاس مارتن، مرجع سابق، ص 60.
5 اسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص 11.

فالمكان حسب البحراوي " ليس عنصرا زائدا في الرواية، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله". [1] أصبح المكان إذًا مساهما في خلق المعنى داخل الرواية بل هو أداة التعبير عن مواقف الأبطال في بعض المرات.

يختلف تصور المكان من راو إلى آخر وحسب شاكر النابلسي " فإن للمكان أكثر من ثلاثين نوعا". [2] ومنها الرمزي والمركب.

ولكل راو طريقته في تصور المكان وهنا يمكن أن نميز بين نوعين من الأمكنة في الرواية:

أ- الأمكنة المفتوحة أي انفتاح الحيز المكاني.

ب-الأمكنة المغلقة: أماكن خاصة تتسم بحيزها المغلق.

رغم أن أساس هذا التقسيم قائم على الشخصية، لأنه من الممكن أن يكون المكان المنفتح لشخصية ما، هو المكان المنغلق للشخصية الأخرى.

وهناك تقسيمات أخرى كتقسيم مثلا إبراهيم مول وإليزابيت رومر، الرباعي وفيه:

- المكان عندي (الشخصية تمارس فيه سلطتها).
- المكان عند الآخرين: (يخضع فيه الفرد إلى سلطة الآخرين كالمستشفى أو مؤسسة ما).
- الأماكن العامة: كالسوق، هذا المكان ليس ملكا لأحد ولكنه ملك للسلطة العامة.
- المكان اللامنتهي: خالي من الناس كفضاء الصحراء.

1 حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 69.

2 النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص 16.

وهناك تصورات أخرى فحسن بحراوي يقترح نمذجة للمكان الروائي تتبني على مفهوم التقاطب حيث يميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة أما " أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي".[1]

وهناك من يرى المكان في أي رواية نوعان باعتبار الرواية عملا سرديا وهما المكان الموضوعي تتبين تكويناته من الحياة ويمكن أن نجد مواضعه على خارطة هذه الحياة بينما هناك موضوع افتراضي ابن المخيلة البحْت تتشكّل أجزاؤه من الواقع إلا أنه غير محدد وغير واضح المعالم. هذه تصورات كثيرة لدراسة المكان، ونحن سنقارب التقسيم الشائع المستعمل على نطاق واسع المبني على ثنائية الانفتاح والانغلاق.

### 1.1./الأماكن المغلقة ودلالتها:

لقد تجاوز المكان مفهوم كونه إطارا ووعاء يحوي الأحداث القصصية فحسب بل أصبح يشارك في خلق المعنى الخفي للنص فهو الآن " شخصية متماسكة وراوية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية لم يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا بالعمل الفني".[2] هو كـ:

#### 1.1.1/البيت:

كنت أشبه البيت بشكل عجيب إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل.... غرفتي أيضا مثل غرف البيت كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا كثيرة المواجع". [3] تشبه خالدة نفسها بالبيت العائلي الكبير الذي يضم مجموعة كبيرة من الغرف تنفتح على فناء داخلي هو (الحوش) وتكون منغلقة من الخارج لا يعرف أسرار هذا البيت

1 حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 40.
2 ياسين النصير، الرواية والمكان، لسلسلة الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص 17.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 16.

إلا الداخل إليه أو المستكين فيه فللبيت "بوصفه مكانا مغلقا دلالة مزدوجة سلبية وإيجابية. فهو كفضاء للسكن يحفظ ذكريات الانسان ويتضمن تفاصيل حياته الأشد خصوصية وحميمية". [1] فالبيت هو الدرع الواقي للإنسان المكان الأكثر حميمية وألفة له يؤمن الاستقرار وراحة البال، ويمكن أن يكون بؤرة تراكم المشاكل، البيت ليس مجرد جدران أو شكل هندسي، ففي الخطاب السردي هو الملاذ " يتناول الغذاء ويعود إلى البيت". [2] تقول ماغي عن زوجها أياد الذي ما إن ينهي دوامه في العمل إلا ويعود مباشرة إلى البيت وكأنه هروب من أجل الإحتماء به. لكن البيت الذي اتخذته الدولة محمية لرجال الصحافة على شاطئ سيدي فرج ليس له طعم ولا لون في نظر خالد " كان مكانا يصعب تسميته، فما كان بيتا ونزلا ولا زنزانة كان مسكنا من نوع مستحدث اسمه محمية". [3] فحين يحتمي الإنسان بسقف بيت تحت طائل الخوف والغبن والذعر اليومي من الموت الذي يلاحقك، يصبح هذا البيت بلا معنى. وقد يغدو وكرا للأحلام والأماني عند المحبين، وبخاصة عند المرأة التي تؤسس أولى أمانيها به فطلال " أقنعها [هالة] بأن البيت في تصرفها وحدها... وأنه اشترى البيت لإسعادها... لعله يخطط معها لعلاقة شرعية". [4] لأنه وفي كثير من الأحيان تتحول البيوت إلى أوكار للعلاقات غير الشرعية، وعند فضيلة الفاروق يحتل البيت الأهمية البالغة والعناية الواسعة إذ تعدد الروائية دلالاته وتشعبه بين الألفة والخوف عبر كامل رواياتها ولنا أن نقف وقفة استراحة مع هذا المكان في رواية تاء الخجل، تقول البطلة خالدة وهي في سن المراهقة " كنت أعود إلى البيت محملة بكلامك فأنهي دروسي بسرعة وأتذرع بالنعاس لأحلم به مرة أخرى وعيناي مغمضتان". [5] رغم انغلاقه – أي البيت– إلا انه ملاذ الأحلام اللذيذة احلام اليقظة، فهذا البيت مستودع للذكريات لا يفهمه أحد سواها " لن تفهم هذه الأشياء إذا لم أصف لك بيت طفولتي وكيف كنا نعيش فيه فهندسته ونظام الحياة فيه سر

1 محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 106.
2 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 13.
3 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 69.
4 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 205.
5 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 24.

من أسرار تركيبتي وتمردي". [1] هذا التمرد يأتي كردة فعل طبيعية ضد بيت يتسلط فيه آل مقران من الذكور على الأنثى " سيدي إبراهيم هو الرجل السلطة في ذلك البيت". [2] والذي كثيرا ما كانت تتعرض فيه للعقوبة والبيت هو الهدية، هو الامتداد في التاريخ والجذور، البيت مسقط الرأس الذي يتحدث عن أصولنا عن تصميمنا وعن أجدادنا. فالمرء يجول طرفه ويقضي حياته بين الحل والترحال إلا أن الحنين يلازمه أبدا لأول مرة لمسقط الرأس.

وتعبر عن ذلك فضيلة الفاروق وبصراحة موارية في رواية اكتشاف الشهوة إذ جعلت المكان محورا مهما مركزيا لدرجة أظهرت فيه بعض شخوصها حبيسة المكان (باني مثلا)، بل هو سر تعاستها وهو ما يسمى في لغة النقد سلطة المكان على النص " لماذا لا تصدق أن للأمكنة سلطتها بيكاسو كان هنا ومايكوفسكي وسارتر وبوفوار زميللر وكل الذين كانوا يلتقون هنا في الأماسي الباردة التي تنذر بالشعر، الشِّعر الذي جر قدميك إلى هنا والحب الذي جرني إليك". [3]

هذه السلطة التي يمارسها المكان على الفرد هي التي تولد مع مرور الزمن شعور الاقبال أو النفور منه.

### 2.1.1/الغرفة:

جزء من البيت، مكان مغلق كذلك بأربعة جدران يلجأ إليه الفرد قصد الراحة والنوم بعد عناء وتعب يوم كامل، ومع أنها في الأصل المكان الذي يجب إعداده إعدادا لائقا لتلَقي جسد منهك من العمل إلا أن الكثير لا يتهم به من هذا الجانب على اعتبار أنه مكان خاص جدا لا يدخله إلا أصحابه تقول ماغي " تلاحقني

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 17.
2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 39/38.

الفوضى من الشارع إلى خزانة إياد وغرفة نومنا". [1] هذه الخصوصية التي تعطي للفرد مطلق الحرية للتصرف في هذه الغرفة تتيح لبعض النسوة تحويلها إلى سجن أو معتكف مؤقت بعد سجال أو عراك، فالخادمة السيريلانكية "ريكا" تتحكم في حياة العمة روزين " وحين تغضب منها تعتكف في غرفتها ولا ترد عليها"[2]، وإذا كانت "ريكا" هي من يحبس نفسها في هذه الغرفة فإن خالدة يتم احتجازها ومعاقبتها في الغرفة فهي بالنسبة لها معادل موضوعي معادٍ لها تقول " وفي اليوم التالي أمسكني سيدي إبراهيم من أذني وآلمني كثيرا ثم ادخلني إلى غرفة الضيوف وأغلق الباب وراءه فإذا بالغرفة تضيق وتتحول إلى مقصلة"[3] وقد تتحول إلى مكان للخيانة الزوجية تحت مسمى خدمة الثورة فوالد حياة – وهذا ما اكتشفته من ثقب الباب– كان يخون زوجته التي اكتشفت أمره ومع ذلك لم تستطيع البوح بذلك بل " واصلت إعداد أشهى الطعام للمجاهدين والمجاهدات القادمين لتوهم من الجبال الشامخات الشاهقات وفرش سريرها بأجمل ما في جهازها من شراشف مطرزة والمضي للنوم جوار صغيرتها في غرفة الضيوف، بينما أبي كان يخوض معاركه التحريرية في سريرها الزوجي على أمتار منها... فاجرات يدخلن بيتها تحت حشمة الملاية وعفة الجهاد ليضاجعهن زوجها في حضرتها"[4] الغرفة عالم متوحش مغلق مشبع بدلالات الحزن والضيق أحيانا، وأحيانا يكون مرتعا للآمال والأماني، فعند خالدة " غرفتي أيضا مثل غرف البيت كثيرة الأسرار كثيرة الخبايا كثيرة المواجع وفي كل غرفة أنثى لا تشبه الأخريات". [5] اما حياة زوجة (سي...) فغرفتها في هذه الفيلا التي تحصل عليها زوجها دون أن تدري كيف تستهويها بل وتستعجل فيها النوم لكي لا تقع في فخ الأحلام " فثمة غرف جميلة إلى حد الحزن تعاقبك أسرتها بالحلم". [6] أما خالد بن طوبال فقد حول غرفته إلى مرسم دعا إليه يوما حياة "

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 28.
2 المصدر نفسه، ص 27.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 21.
4 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 175.
5 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 16.
6 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص142.

وقفت أمام تلك الغرفة الشاسعة الملأى باللوحات رحت تنظرين إلى الجدران وإلى ما اتكأ من اللوحات أرضا بدهشة طفل في مدينة سحرية". [1]

للغرفة أشكال متعددة بتصورات مختلفة فقد تكون هذه الغرفة مكتبا أو قاعة محاضرات أو غرفة إقامة جامعية للطلاب أو قاعة درس كصف تربوي أو قاعة استجواب أو مطبخ أو صالون وربما قاعة عرض أو غرفة اقتراع... كلها نماذج تم استعراضها في روايات الفاروق ومستغانمي، وربما تكون في صورة سيارة " تماما كما تذكر ذلك الموعد الذي جمعهما في سيارته ... مسكن عابر للحب له حميمية سيارة في لحظة ممطرة" [2] نعم فغرفة لقاء هذين العاشقين في ذلك اليوم الماطر كانت السيارة !.

### 3.1.1/السجن:

مكان عقابي مغلق بأحكام، فيه تحد حرية الفرد ليعرف قيمة الحرية، يرتبط بالجريمة، العذاب، يعيش فيه الإنسان مجبرا، مكان للأقوياء ولا يستطيع الضعفاء العيش فيه بمنطق المجرمين، وقد كان سجن الكدية حاضرا في علاقة مباشرة مع المجاهد خالد بن طوبال، فالاستعمار كثيرا ما كان يعاقب هؤلاء المتحررين الرافضين لتواجده بالقمع عن طريق زجهم في السجون، فكان خالد أحد نزلائه وهو في سن السادسة عشر من عمره بعد مظاهرات 08 ماي 1945 وآخرون " دخول ثلاثين من قادة الثورة ورجالها الأوائل ينتظرون تنفيذ الحكم بالإعدام عليهم" [3] يتحدث خالد هنا عن سجن الكدية، أما " زاهدة التي لم يعد لها ملامح والتي حكم عليها بالسجن في ليل مؤبد" [4] السجن يفقد الإنسان ملامحه وكرامته وحياته وكثيرا ما وجدنا في السجن من هم مظلمون أصلا ودخلوه غدرا وعدوانا كشخص علاء أخ هالة الوافي تقول " كانت معتقلات الصحراء

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص163.
2 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 29.
3 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 383.
4 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 50.

تضم عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء، فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم".[1] وكان سجن سهى شادة الفلسطينية ملهما للنضال وتحد للصهاينة، وأحيانا ينزاح السجن عن مفهومه التقليدي ليكون مصدر راحة وطمأنينة كما هو الحال مع بعض من سجناء ثورتنا إذ " وجد بعض السجناء السياسيين فرصة للتعرف على بعض ووقتا كافيا للتشاور والتفكير في أمور الوطن". [2]

### 4.1.1/الفندق:

أماكن أو مساكن جعلت خصيصا للنزلاء والوافدين الذين لا يملكون إقامات محلية بمعنى المكان ارتبط بالغرباء والسواح، مجموعة غرف متراصة لتستقبل أكبر عدد منهم، يجده الصحافيون مكانا للعمل والتخفي كما مارغريريت مع نوا يقول لها " يجب أن تغادري هذا الفندق" [3] حين شك بأن أمرهم قد انكشف أمام المخابرات العراقية، أما فنادق هالة الوافي فكثيرة ومتعددة المراتب والنجوم.

### 5.1.1/المسجد:

أماكن مقدسة هي للعبادة، يجتمع فيها الناس لأداء فريضة الصلاة مع كل ما يحمله من قداسة وطهارة قد يتعرض للتدنيس وحتى السرقة فكثير هم الذين توجهوا إلى الصلاة بأحذيتهم فعادوا بخفي حنين حفاة لذلك يخاطب نوا لؤي قائلا " يجب أن تتوقف عن الصلاة في المساجد يا لؤي أو صلي وحذاؤك في قدميك" [4]. ووراء هيبة وقداسة هذه الأمكنة تتكشف الحقائق المدفونة ففي قسنطينة " عشرات المساجد التي تنبت على صدر الصخرة والتي يرتفع صوتها مجتمعة عدة مرات في اليوم" [5] لأجل إيقاف تلك الغرف

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 69.
2 المصدر نفسه، ص 36.
3 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 82
4 المصدر نفسه، ص 66.
5 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 314.

المغلقة الموبوءة بالرذيلة، ويأتي بناؤها بهذا الشكل المتسارع في إطار سياسة تقليص الملذات في هذه المدينة كما يقول خالد بن طوبال.

### 6.1.1/الحمام:

أماكن تتسم بالخصوصية الاجتماعية في شقها النسائي، إذ الرجال يتخذون هذه الأماكن للتطهر وإعادة التوازن والنشاط للجسم بعد عناء أسبوع من العمل، وتتخذه النسوة لما دون ذلك للثرثرة أو التباهي بالأجساد المهفهفة أو التجسس على أسرار هذه الأجساد، فحياة كانت تكره الذهاب إلى هذه الأمكنة لكن مع إلحاح أمها قبلت أن ترافقها إلى الحمام التركي ، وأصبحت تفهمها " فالحمام هو المكان الذي يمكن أن تلتقي فيه بكل نساء المدنية، ومثلهن يمكنها أن تثرثر وتحكي ما جد في حياتها، وتباهي بمشترياتها الجديدة وصيغتها وثيابها التي لم يرها رجل"[1] ويأخذ الحمام خصوصيته من اللوائي جئن للترصد ففي "حمام دقوج حيث تعودنا أن نستحم كل يوم خميس باستثناء الفترة التي كنت أستحي فيها من خرجات صدري ... كنت أجد متعة في رؤية أجساد النساء وهن عاريات، لا لأنهن أكثر جمالا بل لأنهن أكثر تحررا. وهنا تجد النساء اللواتي أتعبهن الكبت فرصة لإفراغ الجراب المثقل بأسرارهن". [2]

### 7.1.1/المستشفى:

مكان مغلق، يسع الإنسان ليشفيه، فهو يقصده مهزوما ضعيفا مكابدا الآلام والأوجاع، محيط له ازدواجية في الرؤية، يرتبط بالموت كما مغتصبات الفاروق في تاء الخجل، الموت نجده في غرف العمليات، في المشارح وفي غرف حفظ الجثث. كما هو للحياة وانبعاث الروح والولادة، لكن خالدة " شعرت أن الموت

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص229.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 95.

يركض نحوها مستعجلا، للموت رائحة غريبة تشبه رائحة الأدوية والمستشفيات وقد أردت أن أبعد فكرته عني لكنه اقترب كثيرا"[1] هذا بغض النظر عن الحالة المزرية لمستشفياتنا التي تعاني هي أيضا.

وأمكنة مغلقة كثيرة وردت في أعمالهن كالمسرح والعيادة... والمعرض، المقهى....

### 2.1/الأماكن المفتوحة ودلالتها:

بادئ ذي بدء نود أن نشير إلى أن المكان يتخذ لنفسه في التعبير الجمعي مسميات عدة: المساحة والرقعة، والإقليم والحيز والفضاء... إلخ، هذا الأخير يتداخل كثيرا مع المكان إلا أنه أوسع وأشمل، إنه مجموع الأمكنة التي يتسع لها الفضاء الحكائي، وحينما نتحدث عن الأماكن المفتوحة يتراءى لنا الأفق هذا الفضاء على اتساعه من خلال مواضع عدة منها:

### 1.2.1/المدينة:

فضاء مفتوح من كل الجهات شوارع ومبانٍ على مدّ البصر، رمز المعيشة الراقية، وهي إلى ذلك تجمع واكتظاظ سكاني خانق، أجناس ومشارب بشرية تنحدر من كل حدب وصوب وكثيرة هي المدن والأماكن المحددة المسماة بتسميات لها ما يقابلها في الواقع كالعاصمة أو باريس أو فيينا أو بيروت أو قسنطينة، باتنة، ... ولن نكون مجحفين إذا بدأنا التمثيل لهذا الفضاء من مدينة قسنطينة الأكثر تواترا في أعمال الروائيتين، هذه التي لطالما كانت قبلة العلم والعلماء تتحسر عليها خالدة إذ أصبحت " قسنطينة الجميلة وحده الفقر تطاول على عفتك أنت المدينة التقية التي كانت لا تدخلها الخمور، مات تاريخك الجليل وصارت حدائقك تعج بالشواذ والسكارى والمخدرات"[2] ربما كان الجواب أو يأتينا الجواب على هذا التحول من بطل ذاكرة الجسد، فقسنطينة لم تبق مدينة الأجداد أو مدينة ابن باديس التي كانت تلفها القداسة لتتكشف لنا عن

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 33.
2 المصدر نفسه، ص 63.

وجه جديد فمعظم سطوح منازلها عليها " أكثر من جهاز هوائي على السطوح، يقف مقابلا المآذن يرصد القنوات الأجنبية التي تقدم لك كل ليلة على شاشة تلفزيونك أكثر من طريقة – عصرية – لأكل التفاح !".[1]

ألم يقل ميشال بوتور بأن " الرواية تعبر عن مجتمع متغير"[2] قسنطينة تتغير من مدينة القداسة والعلم والعلماء إلى مدينة الخمور والشذوذ بفضل الثقافة التي نستوردها عبر هذه الهوائيات من على سطوح منازلنا وفوق رؤوسنا !. وإلى جانب قسنطينة كان حضور آريس كرمزية دالة هي مسقط الرأس، مدينة الطفولة، مدينة الخوف والقلق والتوتر من الماضي " آريس منزعجة، رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات وأطفالها مخيفون" [3] فمدينة الطفولة جاءت لتعمق عداءها للبطلة بتقاليدها بموروثها الظالم الذي يكرِّس سلطة واستبداد الذكر، وعلى تخوم الجزائر القومية تتجلى معالم الحدود المكانية لمنطقة عزيزة حاضنة – وبحب – للفرد الجزائري إنه الشام، التاريخ والنخوة من خلال لبنان وسوريا على وجه التحديد في أعمال الفاروق ومستغانمي فالشام كان مكان إقامة هالة الوافي بمعية أمها بعد الهروب من مروانة خوفا من ملاقاة نفس المصير الذي لحق رب الأسرة على يد الإرهاب " هذا ما أخاف والدتي وجعلها تصر أن نغادر الجزائر إلى الشام بحكم أنها سورية"[4] ولا أظن أن ذكر الشام يمر دون ذكر بيروت هذا المعبر المعبّد لكل المثقفين والكتاب والموسيقيين الذين يرومون كسر جدار الإبداع. بيروت عنفوان الذاكرة حاضرة وبقوة في أعمال الروائيتين، " فالمدينة بوصفها ظاهرة مكانية خاضعة للتطور الزمني وذات وظائف حياتية مسطرة قبليا ركز عليها الأدب المعاصر وشحنها برموز وأبعاد دلالية مختلفة لتصبح ذات دلالة فكرية "[5] وهذه هي حضوة بيروت في روايات الفاروق ومستغانمي مع كل ما يحيط بها من تناحر طائفي مقيت يعطل مسارها الإبداعي تقول الدكتورة رزان محمود إبراهيم " يحدثنا رايموند وليامز عن تجمعات ثقافية دفاعية متطورة نشأت في

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 12.
2 ميشال بوتور، مرجع سابق، ص 84.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 13.
4 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 17.
5 قادة عقاق، مرجع سابق، ص 28.

مدن العواصم الغربية الحديثة وقدمت نفسها باعتبارها عواصم تتخطى القوميات لفن بلا حدود فأصبحت باريس وفيينا وبرلين ولندن ونيويورك رمزا لمدينة المنفى القلق العادي للبرجوازية"[1] وفي الوطن العربي نقدم نماذج تضاهي هذه المدن الغربية كما القاهرة، قسنطينة، بغداد وبالدرجة الأولى بيروت، فماغي " وصلت إلى بيروت في خريف 1993 حين كانت حرب لبنان تحط أوزارها، جئت أنا وزوجي أياد الذي قرر العودة نهائيا إلى لبنان، وكنت قد قررت أن أبني أسرة معه تعطي الحياة لجذوري اللبنانية، لكن سرعان ما غيرت رأيي فقد وجدتني أسبح في هلام من الصدمات الثقافية والفكرية". [2]

نعم " في بيروت لا يمكن أن يأتمن أحد على سر هذه مدينة كل واحد فيها يدير وكالة أنباء"[3]، إنه زمن التقلبات، نحو الأسوأ فكما فقدت قسنطينة قداستها العلمية الخاصة، فقدت كذلك بيروت بريقها ونجوميتها وشهرتها العالمية فغاصت في متاهات الطائفية والغقتتال على المناصب.

وكان فضاء باريس للحركة والنشاط بعكس فضاء قسنطينة والذي يتميز بالسكون والجمود، فخالد بن طوبال لم يكن منغلقا على نفسه في باريس كما كان في قسنطينة. و" يحدث أن أجلس في الخارج لأتفرج على نهر السين، وهو يتحول إلى إناء يطفح بدموع مدينة تحترف البكاء"[4] وتختزل ماري لصديقتها باني الفرق بين تواجدها في قسنطينة وتواجدها في باريس بقولها "بس يا باني" أنت في باريس في زمن العولمة والتحضر"[5] إذ باني تريد أن تتطلّق وتعود إلى الجزائر وهناك المطلّقة تعيش تحت رحمة النعال. لذا تذكرها بمآلها التي ينتظرها وماهي عليه الآن في باريس. باريس التي لم تحس فيها باني بالحياة من أول يوم وطأتها أقدامها. ومثل هذا الشعور يتأتّى من التفاعل الحاصل بين الفرد والمكان الذي هو متواجد

1 رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص 193.
2 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 13/12.
3 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 46.
4 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 160.
5 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 35.

فيه يقول البحراوي " من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، حيث يصبح بإمكان بنية الفضاء أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية".[1]

### 2.2.1/الجامعة:

تمثل منبرا للإشعاع العلمي، ملتقى تجمع النخوة وصفوة الطلبة المجدين كوادر المستقبل، ملتقى تلاقح العقول، وهي بالنسبة للويزا منبرا للإنعتاق والتحرر من أغلال الأسرة، إنه المكان الذي انبعثت فيه إلى الحياة من جديد وهو لها سبيل العلم والمعرفة " لماذا تهولين الأمور، أنظري إلى طالبات الجامعة، قلة منهن لا يرتدين الحجاب، والبقية بالحجاب". [2]

هذا الحجاب الذي اعتبرته مجرد قماش لا يعني لها سوى التنكر أمام أوهام أعمامها الذين فرضوه عليها كشرط لولوج الجامعة، حلمها الكبير الذي نما بداخلها وليس من السهل عليها التنازل عليه هكذا بسهولة.

### 3.2.1/الضيعة:

أو المزرعة هذه البيئة الريفية المفتوحة، المترامية الأطراف والتي منتهاها حد البصر، هذا النمط الحياتي الشاق والمشوق، والذي يمثل تلاحم الفرد وتمسكه بجذوره وأصالته، صورة الإخاء والتعاون وقهر الإنسان للطبيعة، يبقى مجرد ذكرى للكثير من أجيال هذا العصر فماغي تستذكر هذا الفضاء عندما تتذكر

1 حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 30.
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 21.

والدها " حين أجلس قبالته يتوقف عن التوجع... يتحدث عن بيروت جدي وجدتي ... وعن الضيعة التي أذكرها وأنسى الكثير". [1]

### 4.2.1/المطار:

فضاء مفتوح يعكس الانفصال اللا مباشر أو الاتصال المباشر، الانفصال المباشر يوم يغادر الإنسان وطنا أو مكانا عزيزا بأهله وذكرياته مدفوعا إلى ذلك، واتصال مباشر يوم التلاقي والعودة، هذا الاحساس عبر عنه خالد بن طوبال يوم التقى بأخيه حسان " وحده حسان ملأني دفئا مفاجئا عندما أطل وأذاب جليد اللقاء الأول مع ذلك المطار" [2] فالمطارات العربية حسب خالد تشعرك بغربة من نوع آخر وقد تزيك رجولتك أحيانا. وهو خلاف ذلك مكان للمغامرة والمقامرة للذين ألفوا السفر واعتادوا على المطارات وكأنها نقلات موظف من مكتب لآخر، أو هو نقطة حمولة عابرة نحو الاستجمام أو عقد الصفقات التجارية أو قضاء سهرة فاخرة في حفل عالمي مدوٍّ. فطلال هاشم هذا اللبناني الباذخ الثراء صاحب المطاعم العالمية الكبرى يريد أن يتسلى بهالة الوافي كمعجب رآها أول مرة على التلفاز واستطاع بطرقه الماكرة استمالتها بل والسفر عبر مطار شارل ديغول فقط للتعرف عليها، وأين في مطار دولي يعج بالناس " أتمنى أن تتعرفي إلي وسط حشود المسافرين" [3] لكنها لم تتعرف إليه، لأنه كان معها في نفس الطائرة يراقبها ويعلن انتصاره عليها في أول جولة ولقاء، لتستمر لعبة التباري ( العاطفي ) بينهما إلى آخرها.

### 5.2.1/الوطن:

هذا المكان التي يمثل الإطار العام الشاسع اللامتناهي الحدود هو الشارع هو قسنطينة هو آريس ومروانة... هو الانفتاح ذاته والذي قد يتحول خلاف ذلك وهذا ما أحست به خالدة حين مرت بضائقة نفسية

1 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 11.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 285.
3 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 55.

عصيبة حين رأت وطنها يتحول طيلة عشرية كاملة لحمام من الدماء " جاءت هذه السنوات متلاحقة لتضع سجني الذي لم أتوقعه، سجني الانفرادي داخل وطن مليء بالقضبان"[1] إنه بحق الاغتراب والضياع وهاجس الخوف، وما ينجر عنه من آلام نفسية عندما يتحول الوطن الشاسع الواسع إلى سجن إلى قضبان.

**6.2.1/الغابة:**

جمال الكون الرحيب ورئته، مكان الاستجمام والراحة، خلد النفوس إلى السكينة والهدوء، قد يتحول وكرا للرذيلة وكل الألغام التي يمكنها الفتك بالكائن البشري، ملاذ المجاهدين أيام الثورة، وهي كذلك ملتقى الندامى والمحبين، ففي غابة بولونيا بفرنسا ولد حب هالة الوافي لطلال هاشم وبها سيكون الانفصال ها هي " تتذكر أنه قال لها مرة وهما يقومان بنزهة في غابة بولونيا بعد قطيعة " الفراق من المواد العضوية التي تتغذى بها شجرة الحب، أكان عليها أن تستنتج أن رجلا يصادق الأشجار هو جاهز لأن يتخلى عن امرأة لتنمو في غيابها تلك الشجرة" [2] لقد كانت هالة شجرة تنمو في غابة طلال لم يعرف قيمتها وأتى على قطعها يوما ، تقول " أنا شجرة توت لا رداء لي أصلا إلا السواد ... ما عادت شجرة واحدة، بل غابة من النساء، هي شجرة الكرز المزهرة، هي شجرة الصبار والصفصاف الباكي، شجرة اللوز، وشجرة الأرز والسنونو والسنوبره".[3]

وللجبال حضورها المفتوح، كما كان للنافذة رمزيتها المطلة على الفضاء الشاسع، وغيرها من الأماكن.

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 36.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 310.
3 المصدر نفسه، ص 186.

**2-/بنية الزمن:**

لكل عنصر سردي أهميته التي تمنح له مصداقيته داخل المستوى البنائي، لأنه يسهم في خلق المعنى والزمن أحد أهم هذه العناصر التي حظيت "باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء لما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بالكون والحياة والإنسان، فالوجود والعدم والميلاد والموت والثبات والحركة والحضور والغياب والزوال والديمومة، كلها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان.[1]

فالزمن إذًا هو وجودنا هذا الوجود الذي يؤرق الكثير في حدود اللامحدود ورغم أننا نعيشه في كل لحظات حياتنا لكننا لا نستطيع تحديده وهذا ما يذكرنا بالمقولة الشهيرة للقديس أوغسطين عندما تساءل عن ماهية الزمن قائلا: فما هو الوقت؟ إذا لم يسألني أحد عنه فإني أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع ".[2] إن سر صعوبة شرح الزمن يكمن في أن الفرد يراه من خلال الوقت ولا يستطيع أن يفرض سلطته عليه، ثم أن وجود الفرد في ذاته مقرون بوجود الزمن وبنهايته ينتهي هذا الوجود يعيش فيه الإنسان وفق نظام زمني محسوب كرنولوجيا في معادل زمني نفسي يتحسس دون ميقات. بينما " يمكن حصر أشكال الزمن في الرواية في أربعة أشكال رئيسية هي: الزمن الكرونولوجي، الزمن السيكولوجي ثم الاسترجاع والاستباق".[3] إذا الرواية إذًا تحكي وتحكي الزمن البشري المحسوب والمحسوس وتضيف إليه زمن حكيها كفارق ناجم عن المفارقات الزمنية التي اصطلح عليها بالاسترجاع والاستباق والتي سنأتي عليها لاحقا بشيء من التفصيل.

الرواية فن أدب والأدب فن "مثل الموسيقى. هو فن زمني لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة، وعبارة كان يا مكان في قديم الزمان هو الموضوع الأدبي لكل قصة يحكيها الإنسان".[4]

1 مها حسن القرآني، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2004، ص 11.
2 مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د، ط)، 1998، ص 06.
3 أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2004، ص 19.
4 مراد عبد الرحمن مبروك، مرجع سابق، ص 05.

لا يمكن أن نعثر على سرد خال من الزمن ولا " يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد الذي يوجد في الزمن".[1] وفي كل نص سردي هناك زمنان: زمن القصة وزمن الحكاية. وترتبط بينهما مجموعة من العلاقات على مستوى ترتيب الأحداث.

وفيما يخص زمن الحكي أو ما يطلق عليه زمن الخطاب فتوضيحه صعب ويزداد صعوبة مع الروايات الحديثة التي تعتمد التشظي الزمني وخروقات الزمن المختلفة وحسب جيرار جينيت فإن زمن الخطاب تمثله أحداث القصة منظورا إليها حسب ظهورها على الأسطر والصفات أو ما أسماه بالمفارقات الزمنية التي هي دراسة الترتيب الزمني لحماية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع الأحداث".[2] ومن صور المفارقات مثلا أن يبتدئ السرد من الوسط ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة أو إلى بداية السرد.

أما زمن القصة "فيشمل ما هو كوني ويتضمن الفصول والأيام والشهور والمؤشرات الزمنية التي نجدها تضبط أوقات الرحلات والأسفار والتنقلات ويشمل كذلك ما هو سيكولوجي ويضم مختلف الذكريات والأحاسيس. أما زمن السرد فيبدو من التتابع المنظم للوصف ومن التداخل المتنامي والخفي لمختلف المتتاليات الزمنية بالإضافة إلى تحوير الحوافز التيمية".[3] وبمعنى أخر " إذا كان الترتيب القصصي واضحا فإن الأمر يختلف بالنسبة للترتيب الزمني لأن الإشارات الدالة على الزمن كفيلة بتوضيح غوامضه، ولا يمكن أن يتحد النظامان أو يتفقا إلا إذا كان ترتيب الأحداث في القصة موافقا لترتيبها في الحكاية، أما الاختلاف فيأخذ صورتين بالاسترجاع والاستباق".[4] وهما المصطلحان المشكلان للمفارقة الزمنية.

1 حسن بحراوي، مرجع سابق، ص117.

2 جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، ،1997، ص47.

3 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي، بيروت، ط2، بيروت، ط2، 1997، ص 74.

4 إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص 49.

تحدثنا عن الزمن كعنصر من عناصر السرد، كما تحدثنا عن زمن القصة وزمن الحكاية وما يربط بينهما من علاقات على مستوى ترتيب الأحداث، لكننا لم نتحدث عن الزمن كمفهوم، فما دلالة الزمن؟

إن للزمن دلالات متعددة ولعل أبسطها دلالة الإقامة والبقاء والمكوث وهي في معناها " تميل إلى التراخي والتباطؤ أي كأن حركة الحياة تتباطأ لتصدق عليها دلالة الزمن التي تحول العدم إلى وجود حيني أو زمني تسجل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة وديمومتها السرمدية".[1]

هذا التصور الفلسفي الذي قدمه الدكتور مرتاض قد يصعب على الذهن استيعابه، كأنه يدعو إلى لقطة كوقفة تسجيلية مبرهن من خلالها على هذا المسمى الزمن فنخرجه من العدم إلى الوجود، لكن الدكتورة مها حسن القصراوي تقدم لنا تصورا أقل إدراكا وبساطة لفهم الزمن وليس مفهوما للزمن تقول " الزمان بوصفه تجربة يتميز في جوهره بالتوتر والتكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث والميلاد والموت والنمو والإنحلال بحيث تعكس دورات الشمس والقمر والفصل والأشهر والسنين، إن الزمان في حالة تعاقب أبدي"[2]، هذا التعاقب الدوري المتكرر هو الذي يضبط الزمن في شكل فترات أو حقب ودورات عمرية تؤصل لهذا المصطلح الزئبقي" فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[3]، مع كل هذه الهلامية لا يمكن أن نتصور حدثا كان أو حدثا روائيا خارج الإطار الزماني، وتكون المفارقات الزمنية من الركائز الأساسية التي يبني عليها الخطاب الروائي، والروائي فيه ليس مجبرا على تتبع التسلسل الزمني للحكاية بل "يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل".[4]

1 عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص 260.
2 مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص 13.
3 سيزار قاسم، مرجع سابق، ص 27.
4 المرجع نفسه، ص 41.

وتبقى أهم المحطات التي يجب تناولها في دراسة الزمن أو التي يجب أن تكون حاضرة هي الاسترجاع والاستباق تسريع السرد وإبطاؤه. أما البنية الزمنية التي سأنتهجها أو أسير وفقها فهي التي استطاع جيرار جنيت من خلال دراسته للزمن أن يؤسس لها منهجا واضحا تجلى له من خلال نوعية العلاقة الموجودة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وقد وضح هذا المنهج في ثلاثة مستويات هي: الترتيب الزمني، الديمومة، التواتر. مع اختلاف في التسمية أحيانا فالترتيب الزمني هو ذاته المفارقات الزمنية أو التنافرات الزمنية وحتى النظام الزمني. الديمومة أو سرعة السرد. ثم التوتر.

### 1.2/ النظام الزمني أو الترتيب L'ordre

ويعرف هذا العنصر على أنه يمثل "ضبط العلاقات بين أزمنة الأحداث في زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي".[1] فالكاتب يتدخل لإعادة صياغة زمن القصة وفق منظوره بما يتماشي وزمن الخطاب وتبسيطا للفكرة نورد رأي محمد بوعزيز الذي يرى أنه "على خلاف زمن القصة الذي يخضع للترتيب المنطقي الطبيعي، يتيح زمن السرد للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة لإعادة كتابة القصة ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة، فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين فإن كل واحد منهم سيمنح لأحداثها ترتيبا زمنيا يتناسب مع اختياراته الفنية وغاياته الفنية فيقدم ويؤخر في الأحداث بما يحقق غاياته الجمالية".[2] ومن خلال هذه العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب أو الحكاية. تنشأ علاقات متعددة لا تشترط وجود تطابق بين زمن السرد والترتيب الطبيعي للأحداث. " فلكل زمن نظامه الخاص وما يحدث بين الزمنيين من اختلاف، ينتج مفارقات زمنية".[3] أو ما يعرف بالسوابق واللواحق أو الاسترجاع والاستباق.

1 أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 93.
2 محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص 88.
3 المرجع نفسه، ص 88.

### 2-1-1/اللواحق أو الاسترجاع (Anlepses)

يعد من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا في النصوص الروائية فهو بمثابة ذاكرة النص. من خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي. إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويتم استدعاء الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر فيصبح جزءا من النسيج الجديد للنص " إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة".[1] وهو ما يعبر عنه حميد لحميداني بالعودة إلى نقطة ما قبل الحكي وذلك " باسترجاع الأحداث الماضية، بحيث يقطع (الكاتب) السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة".[2]

فاسترجاع الماضي وتسخيره لخدمة الحاضر لا يخضع للتسلسل الزمني، وإنما يتم الاختيار من الماضي تبعا لما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة. وهذا بالاسترجاع نوعان داخلي وخارجي.

**أ- الاسترجاع الخارجي:**

عادة يستعمله الراوي للعودة إلى الماضي البعيد " إذ يتناول حادثة أسبق من المنطلق الزمني للحكاية الأولى وبذلك تظل سعته كلها خارج الحكاية الأولى".[3] بمعنى أدق استرجاع السارد أو الشخصيات لحدث بعيد وقع قبل بداية القصة".[4] أي أنه خارج النص وسعته الزمنية واقعة خارج نقطة البداية التي ينطلق منها حاضر القصة. فحياة حين رأت شاطئ سيدي فرج عادت بها مخيلتها إلى زمن بعيد تقول " فهنا رست سفنها الحربية ذات 5 يوليو من صيف 1830 بعدما تم تحطيم الوسائل الدفاعية المتواضعة الموضوعة في مسجد سيدي فرج... وشاءت الأقدار أو بالأحرى شاء المفاوضون الجزائريون أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر

1 حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 121.
2 حميد الحميداني، مرجع سابق، ص 74.
3 جيرار جنيت، مرجع سابق، ص 70.
4 المرجع نفسه، ص 48.

بعد قرن وثلاثين سنة، وفي هذا التاريخ نفسه ليصبح 5 يوليو أيضا تاريخ استقلالنا".[1] هذه الوقفة الاسترجاعية جاءت خارج نقطة القص الذي كان يشير إلى موعد غرامي من جهة سيدي فرج فإذا بنا أمام ومضة لتوثيق أدبي خاص باحتلال الجزائر واستقلالها.

اما خالد بن طوبال فحين رأى سوارا على يد حياة وهو يهم بمصافحتها " مددت يدي... وفي عمر لحظة عادته ذاكرتي عمرا إلى الوراء ... إلى معصم (أما) الذي لم يفارقه هذا السوار قط"[2] فرغم أن بالاسترجاع لم يسع إلا سطرين لكنه امتد إلى عمق ثلاثين سنة. ويمتد إلى أعماق الأعماق مع فضيلة الفاروق " منذ العائلة ... منذ الدراسة ... منذ التقاليد .... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء الخجل.... منذ البؤس الذي يستقبلنا عند الولادة ... منذ الجواري والحريم منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم منهن إلي أنا".[3] لقد عادت بنا فضيلة الفاروق إلى أزمنة العصر الجاهلي وكيف كانت تستقبل الأنثى﴿ وَإِذا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ، يَتَوارى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ ما بُشِّرَ بِهِ﴾.[4] فالمجتمع العربي لم يتغير إلى يومنا هذا تجاه الأنثى ربما فقط في تنويع وسائل القمع وانتهاك كرامة المرأة.

والاسترجاع الخارجي لا يشترط دائما العودة إلى الزمن البعيد أو اللحظة الزمنية البعيدة المضي فأحيانا يرتبط الاسترجاع بعلاقة عكسية مع الزمن السردي في الرواية الحديثة نتيجة لتكثيف الزمن السردي" فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر".[5] فخالد بن طوبال اشترى فستانا لحياة أو سيقدمه هدية لحياة إذا ما التقيا، هذا الفستان يقول عنه " عندما استوقفني ذلك الفستان قبل شهرين في واجهة محل، محل شعرت أنني أعرفه أحببت انسيابه العاطفي لكأنه كان يطالب بجسدها أن ترتديه".[6]

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 143.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 53.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 12/11.
4 سورة النحل، الآية 58.
5 سيزار قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص 40.
6 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 14.

استرجاع قصير لم يستغرق صفحتين لكنه يمتد إلى خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد لأنه أحس بأنه يعرف هذا الفستان والجسد الذي ينساب عليه بعاطفة.

**ب- الاسترجاع الداخلي:**

ويعني استرجاع أحداث ماضية متضمنة في الحقل الزمني الحكي، وهو ذو صلة مباشرة بالشخصيات وأحداث القصة. مداه لا يتسع لما هو خارج المحكي، أي أنه لا يبتعد كثيرا في أحداثه، ولكنها تكون قريبة وملاحقة لزمن بدء الحاضر السردي أو تقع وتدور في محيطه. فخالد بن طوبال المصور في عابر سرير حين سافر إلى باريس للحصول على الجائزة العالمية عن أفضل صورة صحفية للعام قال " كانت تحضرني قصة زميلي حسين الذي من أربع سنوات حصل على الجائزة العالمية للصورة، عن صورته الشهيرة لامرأة تنتحب ... لكأنها تمثال "العذراء النائحة" لمايكل أنجلو"[1]، الومضة الاسترجاعية التي قام بها خالد لم تخرج عن نطاق الحصول على الجوائز في إطار أحسن صورة لمشهد معبر.

أما باني فنجدها في شهر رمضان ملتزمة في عاداتنا أمام الله ففي باريس تذكرت رمضان وهي تستيقظ للتسحر في قسنطينة، تقول " كنت أصحو للسحور وحيدة وأتذكر رائحة الخبز الساخن المدهون بالسمن وقد حضرته والدتي طازجا، ورائحة القهوة وطبق المسفوف المزين بالزبيب وجلبتنا وسعال جدتي وصوت المآذن معلنة موعد السحور".[2] فذكريات باني لم تخرج ولا هي بعيدة عن طقوس السحور في شهر رمضان فقط كان الموقف الاستذكاري في باريس وهي بعيدة عن الأجواء الرمضانية المألوفة عندها في وطنها.

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 34.
2 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 64/63.

وقد يأتي هذا الاسترجاع الداخلي كلحظة عابرة وبأي شكل كما لويزا هنا تقول " كنت أحلم على مسافة قليلة منه أصلي إلى طبول قلبي التي أعلنت فجأة أن تزف مزيدا من الإرتباك لخوفي السابق".[1] فلويزا عندما وقفت أمام من كانت تحبه على مسافة قليلة عادت إلى الوراء بأحلامها، فارتبكت وخافت كما كانت خائفة في السابق.

### 2.1.2/الاستباق أو السوابق (Paralipses)

يسمى أيضا بالاستشراف أو الإخبار القبلي، مفارقة سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع " والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد".[2] إذا هو ذكر حدث مستقبلي في الحاضر يلمح له الراوي أو يذكر لأنه سيحدث في المستقبل ومن ثم سيفصل فيه فيما بعد أو يتجاوزه ويراه البحراوي "القفزة على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستكشاف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية".[3] وهو عند نضال الشمالي " مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد".[4] فهو نمط من أنماط السرد، يكسر به السارد أو الراوي النمطية الخطية للزمن بتقديم وقائع يشير إليها سلفا وعمدا، مخالفا بذلك تعاقبها في الحكاية و هو "تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمنيا عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في زمن لاحق" .[5] ويظل الإستيلاب أقل حضورا من الاسترجاعات ويظهر أكثر في الحكاية التي تكون بضمير المتكلم وهو على نوعين:

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 103.
2 مها حسن قصراوي، مرجع سابق، ص 211.
3حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 132.
4 نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص 165.
5 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**أ- الاستشراف أو الاستباق الداخلي:**

"يحدث في بنية الحكاية من الداخل، وهو الذي يتجاوز خاتمة الحكاية، كما لا يخرج عن إطارها الزمني".[1] بمعنى أنه لا يتجاوز نقطة النهاية التي سيصل إليها السرد فمثلا خالد بن طوبال يستبق الأحداث بالإعلان عن حزنه وألمه الذي يشعر به بعد انتهاء قصته مع حياة بالطريقة التي لا يريدها" يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شيء أن أقول هنيئا للأدب على فجيعتنا".[2] فكانت الفاجعة بالنسبة إليه يوم تزوجت من (سي ...) وتمت دعوته إلى زواجها كشاهد عليه. كما شهد ميلادها ذات يوم ووثقه في البلدية بنفسه.

أما طلال وفي لعبته مع هالة، (لعبة التخفي لمعرفته) فبعد أن اختفت المرة الأولى جاءت اللعبة الثانية في بطاقة الورد "حتما ستتعرفين علي هذه المرة".[3] وبنفس الحدس الإستباقي كان حدس النهاية بعد الانفصال الطريف الذي كان بمطار فيينا بعد أن كانت البداية بمطار شارل ديغول يقول " لا أظننا سنلتقي بعد اليوم... سيكون ذلك صعبا لأننا لن نسلك البوابة نفسها بعد اليوم".[4] وهو ما حدث بالفعل وإذا كانت هالة قد قطعت علاقتها بطلال وانتهت فلويزا بدأت لتوها بدأت تحلم بعلاقة شبه مستحيلة في مزاج لا يقوم به إلا مراهق، إذ تعلن لحنان صديقتها بالغرفة بأنها "حين أصل يوم السبت صباحا أبدأ مباشرة بالتعبير عن شوقي إليه.... ".[5] ثم تبدأ لاحقا رحلة تقرب لويزا من يوسف عبد الجليل الذي هو في عمر والدها!

1 نافلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص 69.
2 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 07.
3 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 115.
4 المصدر نفسه، ص 299.
5 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 242.

وتلمح خالدة إلا أنها ستمنع المصور من أن يأخذ للمغتصبات القابعات في المستشفى صورا بدواعي إنسانية محضة، وحتى ولو كان ذلك عل حساب سبقها الصحفي تقول "ولهذا لن أكتب عن يمينة ولن أسمح للمصور أن يأخذ صورة لحزنها".[1]

فهي ترى أن هناك قضايا لا يمكن حلها بصرخات الجرائد، بل يحلها العدل.

**ب-الاستباق الخارجي:**

لهذا الاستباق "وظيفة ختامية تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية".[2] وهذه التقنية قليلة مقارنة بالتقنية الأولى الاستباق الداخلي، ويتخذ موضعه في لحظتين مهمتين من لحظات السرد، أولهما قبل البدء في الحكاية حيث يخلق المخاطب السردي استباقا مفتوحا على المستقبل، وثانيهما هي لحظة النهاية".[3] تتحدث لويزا عن أمها وهي تتطلع إلى حالتها ومآلها باعتبار ما عايشته معها آنفا تقول " ويخيل إلي أنها لا يمكن أن تعيش إلا إذا تكررت بحزنها ذلك، وبانهاكاتها اليومية التي لا تنتهي وبجلستها المسائية أمام أي إنتاج مصري في التلفزيون تتحجج بمشاهده الحزينة لتشكي حزنها هي".[4] يظهر الإستلاب الخارجي في القراءة الاستشرافية للويزا حيال والدتها هذه التي ألفت حياة القهر في بداية زواجها إلى درجة أنها تعودت على ذلك وترى أنها لا يمكن إلا أن تواصل حياتها بالأحزان وكأنها تموت موتا بطيئا، أو لنقل أن الآلام أصبحت تتعايش معها إلى درجة أنها لا تستطيع العيش بدونها. وفي استشراف لا يقل جمالية من الأولى تقول فيها باني " ووضع قرب قبرها مسجلا تنبعث منه موسيقى باخ ليل نهار. كان قد وعدها أن يحيطها بالموسيقى إذا ماتت قَبله، "باخ" لم يتوقف إلى اليوم عن العزف".[5]

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص55.
2 جيرار جنيت، مرجع سابق، ص 79.
3 عبد المنعم زكريا القاضي، مرجع سابق، ص117.
4 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 13.
5 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 40.

مقطع يبرز فيه الاستباق الخارجي من خلال الإشارات المستقبلية التي يتألف منها فالبطلة باني ذهبت إلى قاعة La coupole للقاء حبيبها، ولهذا المكان سحره لكونه نفس المكان الذي التقت فيه "إيلزا تريولي" ولويس أراغون فبدأت تسرد كيف أحبا بعضهما إلى درجة أن لويس وعد إيلزا بأن يحيطها أو قبرها بالموسيقى إذا ماتت قبله، وعد يتخطى حدود الحياة إلى ما بعد الموت، والمكان كما تقول إلى اليوم لا تتوقف موسيقاه.

وفي غمرة الدراسة الاحتمالية التي جرت بين نصر الدين وخالدة حول مستقبل علاقتها يطمئنها بقوله "وحتى حين أموت سأطلب من الله أن يجعلك معي بدل حور العين".[1] فهو يستشرق دوام علاقتهما حتى بعد الموت. فبدل أن يفوز بحور العين في العالم الآخر يود بقاءه معه.

وفي استباق تمهيدي إيحاءاته الأولية يمهد بها الروائي لحدث سيأتي لاحقا ويكمل به الحدث الأول قول خالد بن طوبال "ما كنت لأظن وأنا أقصد بعد يومين ذلك الرواق يوم الافتتاح أن كل الأقدار الغريبة ستتضافر لاحقا انطلاقا من ذلك المعرض لتقلب قدري رأسا على عقب".[2]

نعم هذا المعرض عينه الذي سيوغر قلبه من خلال لوحاته بالشك ثم الغيرة من صديقه زيان والذي يشك في وقوع حياة في حبه وهو المعرض نفسه الذي باع أثمن ما فيه من لوحات ليدفع تكاليف ارجاع جثمان هذا الصديق إلى أرض الوطن.

والخلاصة أن هذه الاستباقات توطيد للقارئ وقد يكون أحيانا علامات مضللة في السرد المحكي مما يزيد النص القصصي تشويقا.

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 23.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 53.

**3.2/ا: الديمومة أو المدة (La durée):**

تقنية زمنية سردية، مفهوم يرتبط بإيقاع السرد بما هو لغة تفرض في عدد من السطور أحداثا قد تتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها... مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع السرد يتراوح بين البطء والسرعة ".[1] إذًا هي تقنية لضبط الإيقاع الزمني ما بين تسريع السرد وفيه الخلاصة والحذف. وإبطاء السرد وفيه المشهد والوقفة.

وبدايتنا ستكون بالتسريع السردي حيث أن " مقطعا قصيرا من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من الحكاية".[2]

أ- **الخلاصة (Sommaire):**

هي أقل سرعة من الحذف وهي تلخيص لحوادث جرت خلال أيام أو أشهر في عدة صفحات دون الغوص في أعماق تفاصيلها. وهي إلى ذلك "سرد موجز لأحداث الرواية يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية".[3] تتسم بالطابع التكثيفي الإختزالي. تقول لويزا " لم تكن تلك المصادفات ذات أهمية لكنها كما كل أيامي التاعسة تدفعني إلى اختراع أحلام جميلة أهرب إليها كلما خلوت بنفسي. وكنت أجد ذخيرة لأحلامي في مكينة خالي أو الشاشة الصغيرة ... مع مرور الأيام صارت اللعبة رغبة وضرورة".[4] ففي هذا المقطع تلخص لنا البطلة لويزا أياما من عمرها في الهروب إلى الشاشة أو الكتب كي تتسلى بخيالها الواسع عن وحدتها.

1 أيمن بكر، مرجع سابق، ص 54
2 مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص 223
3 المرجع نفسه، ص 224.
4 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 11.

وكما لخصت حالها التعس وهروبها منه ها هي ذي خالدة تلخص معاناة جدتها لأزيد من ربع قرن "منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينيه".[1] نصف قرن عمر طويل يختزل أجيالا بحالها وربما يغيبهم قدرهم وجدتها مازالت تعاني آلام الشلل الذي تسبب فيه شخص باركت له العائلة فعله وتغاضى عنه القانون. ماذا حدث تحديدا كتفاصيل في هذه الحادثة المأسوية لم تذكرها واختصرتها بهذه الإشارات.

وللدفع بعجلة السرد إلى الأمام تختزل الروائية ثلاثة أيام من حياة هالة وهي في فرنسا لم يعرف عنها طلال شيئا فاتصل يسأل عنها فأجابته نجلاء صديقتها " وهي في فرنسا منذ ثلاثة أيام ... أتعلمين متى تعود؟ ليس قبل عشرة أيام لقد رافقت خالتها لإجراء عملية في باريس"[2] ثلاثة أيام بالنسبة لعاشق لا يعلم شيئا عن محبوبه تعد طويلة جدا اختصرتها الروائية لكي تجعلهما يلتقيان في باريس مباشرة بعد هذه المكالمة الهاتفية.

ويقول خالد بن طوبال "عام ونصف عام في سرير التشرد الأمني، عشت منقطعا عن العالم أتنقل بحافلة خاصة إلى ثكنة ثم تحويلها لأسباب أمنية إلى بيت للصحافة"[3] عام ونصف العام وهو يتخفى من قدر الموت الذي يلاحقه كصحافي على يد الإرهابيين الذين وجدوا في الصحافة مادة للترويج لأعمالهم الوحشية عام من الخوف والتنقل بدون هدف وصفه بالتشرد الأمني لأنه كان محميا من طرف الجيش الشعبي. هذا العام والنصف اختصرته الروائية في ثلاثة أسطر.

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 157.
3 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 69.

**ب- الحذف (L'ellipse)**

تقنية زمنية أخرى تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي والقفز به بسرعة " وإذا كانت الخلاصة تختزل أحداث الحكاية في مقطع سردي صغير، فإن الحذف يلغي فترات زمنية طويلة، وينتقل مباشرة إلى ما بعدها"[1]، يعرف كذلك بمصطلح القطع وهناك من الدارسين من لا يركز على إلغاء فترات طويلة بقدر ما يهمه إلغاء التفاصيل الجزئية الصغيرة وهو يشكل أداة مهمة في الرواية المعاصرة. " حتى هذه الفتاة ليست أجمل ما عرف من النساء، لم تكترث بوجوده على مدى أربع ساعات قضتها بمحاذاته"[2] فالروائية ألغت زمنا مقداره أربع ساعات على متن طائرة كان فيها طلال بالقرب من فتاة ليست بسيئة الجمال ولم تعره أي اهتمام يذكر. كما لم يذكر مراد لخالد تفاصيل عن ناصر والي الذي غادر الجزائر إلى ألمانيا خوفا من أن يلحقه مصير المشكوك فيهم بالانتماء إلى الجماعات الاسلامية يقول له " أنت تدري أنه يقيم منذ سنتين في ألمانيا بعد أن اتهم بانتمائه لجماعة إسلامية مسلحة، حصل على حق اللجوء السياسي هناك"[3] عدا هذا لا ندري ما الذي حدث له خلال هاتين السنتين والحذف أحيانا نجده معلنا وأحيانا ضمنيا يتوصل إليه القارئ من خلال تحديد ثغرات زمنية في السرد الحكائي. وهذه التسمية "الثغرة" تستعملها سيزا قاسم مقابلة لمصطلح الحذف وتعبر عنها مثلا بأن يقول الراوي " بعد مرور سنة، مرت ستة أشهر"[4] وفي مقطع الحذف فيه معلن ومصرح به، يتسارع زمن السرد بشكل كبير تقفز فيه الساردة بين مرحلتين هما الطفولة المتقدمة إلى مرحلة الثلاثين دون أن نعلم شيئا. تقول خالدة" أغمض عيني فيبحر البيت إلى داخلي كزورق يدفعه قدر... ينفتح الباب بسرعة ليخرج ذلك الصبي الأسمر محملا بمحفظته ويقول: لقد تأخرت اليوم، أجيبه: يجب أن نركض حتى لا نتأخر أكثر. وننطلق ركضا فيما ورق السنوات يتطاير ليتوقف عند

1 مها حسن القصراوي، مرجع سابق، ص 232.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 71.
3 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 94.
4 سيزا قاسم، مرجع سابق، ص 59.

الثلاثين "[1] هذه الفترة الطويلة تسبق سفر فارس الأحلام الذي كان صبيا أسمر جميلا بمحفظته وها هو اليوم يستقر في الثلاثين وبين المرحلتين حذف معلن.

وفي خضم حديث لويزا مع يوسف عبد الجليل عن الأطفال الموهوبين ذهنيا والذين يرفضون الآخر فيعيشون العزلة تقول " لا أحد يعرف أن هؤلاء الأطفال هم في غاية الهشاشة وأن الواحد منهم إذا نشأ في وسط غير مناسب نجده مع مرور الأيام يزداد إنطوائية وينكمش ثم يذبل تماما"[2] فمع مرور الأيام جملة تختزل فترات غير معلنة لا بأحداثها ولا بتفاصيلها. لتقفز بنا الروائية إلى مآلهم وهو الذبول والانكماش. ومثل هذا الحذف يكون ضمينا يفهم من سياق الكلام أو إشارة مثل ما مر بنا.

ومن تسريع السرد إلى إبطائه فإذا كان الراوي يسعى إلى تسريع السرد لعدم قدرته مثلا على سرد أحداث كرنولوجية كثيرة ووجب عليه القفز على فترات لاختيار ما يناسبه أو الحذف بالعمل " على اسقاط الفترة الزمنية الميتة"[3] فإن الابطاء خلاف ذلك يعمل على إطالة زمن السرد ويتأتى ذلك بآليات كثيرة كالمونولوج أو الحوار أو الوصف ...أو. لكن أهم تقنيات الإبطاء هي:

### جـ/المشهد (La scène)

لا تكاد رواية تخلو من مشهد يتم تفصيل دقائقه بما يكسب الإيقاع الزمني في السرد تباطؤا ملحوظا، فالمشهد يمثل " بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[4] يعد من أهم التقنيات التي تساهم بشكل كبير في سير الأحداث وكسر رتابة السرد وشرح الغامض من الأحداث وإعطاء فرصة للشخصيات لكي تبين ملامحها وتعبر عن أفكارها. وصف أو حوار أو بكل

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 18/17.
2 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 143.
3 مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1987، ص 83
4 حميد الحميداني، مرجع سابق، ص 78.

مستوياته. كالحوار الذي دار بين هالة الوافي ومقدم برنامج تلفزيوني ظهرت عليه والذي قال لها: " أتعتقدين أن قصتك الشخصية ساهمت في رواج أغانيك؟ حتما استفدت من تعاطف الجمهور والحب؟ ردت على استحياء: الحب ليس ضمن أولوياتي..."[1]

وعبر حوار دام ثلاث صفحات بين طلال وهالة بدأ بـ "ألو... وإنتهى بـ" رقمي معك يسعدني سماعك"[2] يتوقف بنا هذا المشهد الحواري الغزلي لبطىء السرد فيه عبر هذه المكالمة الهاتفية الحميمية.

وعبر أربع صفحات كاملة مشهد يجمع الكثير من التقنيات، الحوار، الوصف، السرد، التحليل، ... تحدثت لويزا لزميلتها في الغرفة عن علاقة حبها الأول مع نصر الدين لكن سماح أطلقت العنان لشرح مستفيض ممزوج وملغم بالمعاني يعكس تجربتها وفهمها لمثل هذه العلاقات التي شبهتها بالنجوم المتوهجة في البداية والتي سرعان ما تنطفئ وتعود إلى هيئتها الأولى. تقول " كنت أظنني أتحدث عن بطل فيما سماح كانت تسمعني بقليل من الاهتمام فقد كان تركيزها على ركوة القهوة... اسمعي كلامي "اللي فاتك بليلة فاتك بحيلة"[3]

وفي مشهد آخر طويل يعكس التباعد الفكري بين أب عاش خارج حدود الأسوار العائلية المقيدة للحرية وعم مسربل بها. وبين أم لا تعرف إلا الإنصياع من هول الخوف الذي استبد بها، وشابة طموحة تسعى إلى المواجهة، تقول خالدة " حدث ذات ليلة دخل العم بوبكر على والدي غاضبا ... كل بنات الجامعة يعدن حبالى... قال والدي غاضبا ورد عليه: إلى هنا وتنتهي أخوتنا... وبدأ الخوف على ملامح أمي .. يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة، سأرى من سينكسر أنا أم هم".[4]

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 17.
2 المصدر نفسه، ص 50/48.
3 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 35 إلى 38.
4 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 29/28.

**د-/الوقفة (PAUSE):**

"يصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف أو الخواطر ويسميها جيرار جنيت الوقفات الوصفية"[1] " وهي نقيض الحذف، لأنها تقوم خلافا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي"[2] فعندما قابل طلال هالة أول مرة وقد كان رآها في السابق عبر الشاشة حدث نفسه " إنها أبهى من الشاشة، لكنها ليست طويلة كما تبدو، وهذه أول مرة يراها داخل معطف أسود، معطف أنيق دون بهرجة، بحزام مربوط على جنب ويزينه شعرها المنسدل على كتيفيها"[3]

أما خالد بن طوبال فقد أحس بشعور غريب تراكم بداخله كأنه قنبلة موقوته بعد رحيل حياة فلم يمسك فرشاة الرسم منذ أكثر من ثلاثة أشهر، وحين بدأ الرسم كانت قسنطينة وبدون استئذان هي اللوحة التي بكى لها جسده وما بين الرغبة في الرسم وتجسيد هذه الرسمة القسنطينية تدخل الألوان والريشة "وكان لابد أن أرسم لأرتاح أخيرا، أرسم ملئ يدي ... ملئ أصابعي، أرسم بيدي الموجودة وبتلك المفقودة، أرسم بكل تقلباتي بتناقضي وجنوني وعقلي... وكنت سعيدا أن تكون قسنطينة هي اللوحة التي بكى لها جسدي".[4]

وهذا المقطع تجتمع فيه كل مقومات الوقفة الوصفية بخاصة أنه بظهوره أي الوصف يتوقف السرد ويعمل على إبطاء إيقاعه، مما يترتب عنه مفارقة زمنية. فمن السرد إلى الوصف ثم مواصلة السرد. سرد ينبني على الرواية البصرية للموصوف فينتقل من وصف الكل إلى وصف الجزء تقول لويزا " كنت أخرج إلى المدينة هروبا من الصمت الذي يضعنا في مواجهة بعضنا البعض فأمشي مسافات طويلة... حين يحل المساء أتوغل في قدمها وأتنفس ألمها وجمالها"[5] فهروب لويزا من صمت الغرفة المشتركة مع زميلاتها

1 إدريس بوذية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 106.
2 أيمن بكر، مرجع سابق، ص 55.
3 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 57.
4 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 191/190.
5 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 78/77.

وخاصة نرجس ومخافة الدخول في صدامات لا طائل منها تخرج لتتوغل في أعماق مدينة قسنطينة، فيعلق الوصف ويتوقف السرد.

أما باني فقد جانبت السرد وأبطأته وهي العروس التي وصلت إلى باريس في ليلتها الأولى وبدل التركيز على حيثيات الأزواج في أول لقاء لهما نجدها تصف لنا غرفتها وأجزاء من مكوناتها في اختلال نظامي للزمن لا يعني السرد في شيء تقول " أما غرفة النوم التي كان يجب أن تكون غرفة عريسين فلم تكن كذلك، كانت كئيبة بألوان ... في الخزانة بعض ثيابها الداخلية... أما زجاجة العطر... حاولت ليلتها أن أكون عروسا مطيعة، لكن شيئا ما في داخلي يرفض ذكورته".[1]

كل هذه التقنيات بعناصرها الأربعة تعمل على إبراز إيقاع النص من حيث البطء أو السرعة، ونضيف إليها في النهاية عنصرا آخر مهما من عناصر البناء الزمني هو:

**4.2/: التواتر (Fréquences):**

يقصد به عدد المرات التي وردت فيها حادثة ما والعلاقة بين هذه المرات " فظاهرة التكرار تمثل وجها من أوجه الرواية، فهي تذكر الحدث حسب عدد المرات التي وقع فيها فإذا ما حدث مرة واحدة يأتي ذكره مرة واحدة، وإذا تكرر وقوعه يتكرر ذكره بنفس عدد المرات"[2] وقد حددت صيغ التواتر في أنواع ثلاثة هي:

**أ /السرد المفرد ( Singulatie):**

يقص الراوي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة على مستوى الوقائع والأحداث. فعندما أراد خالد بن طوبال أن يحدثنا على تقاليد الجزائر في قتل مثقفيها عرج على حادثة تم سردها مرة واحدة وهي حدثت في

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 8/7.

2 عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 192.

الواقع مرة واحدة" ففي خدعة هدفها إلحاق ضرر نفسي بالمقاومة أوحت فرنسا للعقيد عميروش بأن بين رجاله من يعملون مخبرين لصالح الجيش الفرنسي فقام في يوليو 1956 وبعد محاكمة سريعة، بقتل ألف وثمانمائة من رجاله في حادثة تاريخية شهيرة باسم "Lableuite" ".[1] ولمرة واحدة دون أن يتكرر الأمر، كما لم يكن يحدث من قبل أن تناقشت لويزا مع والدها عبر الهاتف يستفسرها عما كتبته إليه في رسالتها بخصوص علاقتها مع ابن عمها مذكرا إياها بطبيعة العائلة " إنك تتهورين يا لويزا ولا أريدك أن تكوني هكذا يا ابنتي. بابا أنا... أسمعيني يا ابنتي أولا من تفكر في الزواج وهي تخطو أو خطوة على درب طموحها لن تخطو الثانية أبدا، وثانيا احترسي من أبناء العمومة... وثالثا أمشي على مهلك تصلي أسرع، هل فهمت يا ابتني؟". [2]

**ب /السرد التكراري (Hepetitie):**

يكون بأن يسرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، عبر التلوين الأسلوبي أو تغيير وجهات النظر. فالرئيس الراحل محمد بوضياف قتل مرة واحدة، لكن الروائية أحلام مستغانمي تعيد مشهد مقتله عبر كل رواياتها تقريبا ولعدة مرات فمثلا في رواية فوضى الحواس نرصد فقط للتمثيل على تكرار هذه الحادثة قولها " لا أدري عن أي شيء كان يتحدث لحظتها، أذكر أن آخر كلمة قالها: "الإسلام" ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف مباشرة أمام أعين المشاهدين". [3]

وتقول "هذا الوطن الذي لم يهد إليه حياة على قياس أحلامه، أهدى إليه جنازة على قياس حياته، جنازة لرجل عبر الحكم مشيا على الأقدام 166 يوما لا غير". [4] وتقول كذلك" منذ سقط بوضياف قتيلا

1 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 166.
2 فضيلة الفارق، مزاج مراهقة، ص 57.
3 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 336.
4 المصدر نفسه، ص 339.

مباشرة على شاشة التلفزيون أمام ملايين الناس"[1]، وحتى موت الصحفي عبد الحق جاء مقرونا بوفاة بوضياف تقول الروائية " كانت مشغولة بالتساؤل، لماذا مات الآن؟ لماذا مات اليوم؟ لماذا بعد وفاة بوضياف بثلاثة أشهر؟".[2] ويستمر تكرار هذا الحدث في مواضع أخرى مع زيارتها المقبرة مع استذكار وفاة المجاهد سليمان عميرات و....

أما خالدة فكانت تقص كل مرة ولعدة مرات ما جرى بينها وحبيبها لما افترقا (وهو أمر حدث مرة واحدة)، تسترجعه وتعيد سرده كلما أحست بألم الفراق وتأثرت به " كان يجب أن نتواجه حين قررت أن أهجرك فجأة كان يجب أن تسألني، أن تلاحقني، ان تطلب مني توضيحا...". [3]

**ج /السرد المتشابه (Iterotie):**

يحصل هذا النوع عندما يسرد الراوي او الشخصية مرة واحدة ما حدث عدة مرات فلويزا تتساءل " لما يسافر هؤلاء الفلاحون إلى باتنة مبكرين مزاحمين الطلبة على أماكن الجلوس، فيقضي معظم الطلبة ستين كيلومترا مسافة الطريق وقوفا؟".[4]

فمزاحمة الفلاحين للطلبة في الجلوس على المقاعد ظاهرة تتكرر يوميا، وقصتها الروائية لمرة واحدة. وسردت الروائية مرة واحدة ما كانت باني تواجهه من آلام وضرب ومعاناة مع هذا الزوج، ويتكرر هذا كل ليلة عاشتها معه فكلما عاد ثملا يفوح بروائحه المقرفة تعاود فعلها وهو أن " أحتمي بغرفتي وأحاول أن أنسى قصة بعد قصة". [5]

1 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 340.
2 المصدر نفسه، ص 365.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 18.
4 فضيلة الفاروق، مزاج، مراهقة، ص 21.
5 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 22.

أما هالة الوافي فتحدثنا مرة على ما كام يشغل بالها وهي تدرس تلاميذها من وسائل تعليمية حديثة قد تنمى ذوقهم وطموحهم إلى الإقبال على التعلم وبكيفيات مؤسسة على العلم الحديث، حدث هذا مرة واحدة لكنه يحدث في كل يوم وآن وفي كل مدارس العالم " حدث أن حاولت أن تطبق في الحياة إحدى الطرق الحديثة في التعليم.... فتمنح التلاميذ منذ بداية العام الدراسي نقاطا عالية كي تحفزهم على الحفاظ على تلك العلامات". [1]

كانت هذه الشواهد قليلة على ما احتوته روايات أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق عن بنية الزمن في تمثلاتها الحداثية. فماذا عن الشخصيات؟

### 3./بنية الشخصيات:

تعتبر الشخصية أداة من أدوات الأداء القصصي أوجدها القاص كما أوجد اللغة والزمان والمكان لبناء عمله الفني. لكن الآراء تضاربت وتشابكت حول أهمية هذا المصطلح فالقائل بأن الشخصية تتخذ جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا أي كائنا إنسانيا فالشخصية عند علماء النفس مرهونة بالنضج والتفاعل الاجتماعي المتشكل من طرف الفرد خلال سلسلة حياتية طويلة مليئة بالتجارب، أو هي على شكل منظور اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا اجتماعيا ومن ثم ايديولوجيا معينا. أما البنيويون فإنهم لا يتعاملون معها لا باعتبار جوهرها السيكولوجي ولا نمطها الاجتماعي وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجز في سياق السرد وليس خارجه، ولا يتعاملون معها بوصفها كائنا وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا. "[2] لذلك ظل مفهوم الشخصية غفلا ولفترة طويلة من كل تحديد دقيق مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا وما زادها غموضا ارتباطها بنشاط القراءة بقدر ارتباطها السردي التخييلي،

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 52.
2 حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 213.

فالقارئ أثناء كل قراءة يعيد بناء الشخصية في ذهنه من جديد بالطريقة التي ارتسمت في مخيلته وهكذا دواليك. وربما وصل هذا الخلط إلى حد المزج بين مصطلح الشخصية والشخص، فالشخص هو الإنسان الواقعي ذي الوجود المادي، والشخصية هي الكائن الخيالي الورقي.

إن كل ما يشكل خصائص الشخصية هي تلك القيم التي تخلق وتبعث الشخصيات في شكل صور فـ " التعامل مع الشخصية كوحدة نصية لا امتداد لها خارج بنية النص الذي يحتويها معناه استبعاد كل التصورات التي تجعل من هذه الشخصية مرادفا. فالكائن الحي يمكن التأكد من وجوده في بنية أخرى غير بنية النص" [1] فالشخصية وحدة نصية لا يمكن أن تشكل خارج بنية النص الذي يتضمنها، ومع ذلك لا يجب أن ننسى بأن معظم الشخصيات الروائية مستوحاة من الواقع.

كما لا يجب أن ننسى أنه ولوقت غير بعيد كانت الشخصية ذات مكانة مميزة داخل الأعمال الروائية الكلاسيكية بدءا بالروايات البلزاكية، تتمتع بالحضور الدائم وكانت الركيزة الأساسية التي تدور حولها بقية المكونات السردية، بل وكانت تتمتع بالسلطة المطلقة داخل النص الروائي لأسباب كثيرة يوعز رولان بارث منها إلى تنامي الطبقة البرجوازية التي كانت تحتفي بذاتها من خلال هذه الاسقاطات الاجتماعية التي ترتسم في أعمال الروائيين. فبلزاك " الذي كان ملأ الدنيا برواياته التي بلغت عددا ضخما، والتي اشتملت في مجموعها على زهاء الألفي شخصية تمثل نماذج مختلفة من المجتمع الفرنسي"[2] .

لقد "حاول بلزاك أن يجعل من رواياته مرآة تعكس كل طبائع الناس الذين يشكلون المجتمع". [3]

1 فليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، (د، ط)، 1990، ص 103.

2 ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص 88.

3 المرجع نفسه، ص 107.

فإذن يمكن أن نقول بأن روائيي القرن التاسع عشر كانوا يؤسسون لشخصيات واقعية من محيطهم ووسطهم الاجتماعي وبخاصة البرجوازي منه وفق منظورهم السردي التخييلي. وأمام هذا الاهتمام المبالغ فيه جاءت ردة الفعل العكسية ضد هذا الانقياد الكلي حتى عند نقاد أواخر القرن التاسع عشر والتي كانت ترسم الشخصية كصورة حقيقية للواقع على " شاكلة كائنات بشرية ترزق وتحيا وتفكر وتعي، وأنها لم تكن قط كائنات من ورق"[1] وترى نتالي ساروت في كتابها عصر الشك أن " الشخصية فقدت شيئا فشيئا كل ما يعينها، اجدادها، بيتها المبني بعناية، فقدت حتى اسمها... وقد تجاوزت ذاك الطرح الكلاسيكي الذي يقضي أن تكون خارقة وتتحدى الواقع الممكن للإنسان". [2]

لقد تراجعت صورة الشخصية وانحصرت في الرواية الحديثة فلم يعد يولى لها ذلك الاهتمام وتلك العناية، بل عمل الروائيون على أن يساووها بالمطلق بينها والمكونات السردية الأخرى. بل وأكثر من ذلك أصبحت ممثلة بشيء من الأشياء يقول بوبور:" إن كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية فحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها بالضرورة بأشخاص ارتباطا بعيدا أو قريبا"[3] وهناك شخصيات فقدت اسمها بالكامل فقلص من شأنها ودورها وحطمت صروحها وانطفأت نارها المتوهجة، حسب غيرييه لقد اصبح مسار الشخصية في الأعمال الروائية الحديثة عامة مسارا مبهما قلقا لا يستقر على حال، لقد انصهر مع مفاهيم العناصر السردية الأخرى ومن ثم يمكن للشخصية أن تتداخل مع باقي العناصر فترسم ملامح الشخصية على المكان مثلا " يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن". [4]

1 عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع، وهران، (د، ط)، 2004، ص 128.
2 محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، دار حلب للنشر والتوزيع، سوريا، (د، ط)، (د، س)، ص 15.
3 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 13.
4 ميشال بوتور، مرجع سابق، ص 59.

وهنا توماشفسكي أحد أقطاب الشكلانيين الروس يعلن عن امكانية الاستغناء عن الشخصية يقول: " فالبطل ليس ضروريا للخبر والقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن نستغني عن البطل وعن الصفات التي يتصف بها"[1] لكن ما نلحظه في كلامه هو عدم التنكر الكلي ولكنه التقليل من أهمية البطل (وليس الشخصية عموما) ثم ... ألا يعد ما قام به كافكا في روايته (المحاكمة) تقزيما لدور الشخصية حين أطلق مجرد رقم على شخصيته، بل ومجرد حرف كذلك في روايته (القصر) وفليب هامون يعتبر الشخصية بمثابة الدليل اللغوي أي أن الشخصية عبارة عن بنية مكونة من علامات لسانية متشابكة (دال+ مدلول) تتسع لتصبح قادرة على احتواء جميع مكونات النص ويفهم من كلامه أن الشخصية عنده تقوم بوظيفة إبلاغ وإرسال. يقول:" إلا أن اعتبار الشخصية وبشكل أولي علامة، أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية"[2]ويؤكد ذلك تودوروف بقوله " إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصية لا وجود لها خارج الكلمات". [3]

ورغم أن هذا الاعتقاد ساد لفترة معينة تحولت فيه الشخصية إلى علامة لسانية لا غير، ولا أهمية لاسمها، إلا أن هؤلاء أنفسهم وجدوا في الأسماء دلالة لسانية معبرة بمعنى أن اسم الشخصية يسهم بقدر ما في تحديد مدلولها فالكثير من الروائيين لا يختارون أسماء شخصياتهم بطريقة اعتباطية، بل هي مدروسة وفق مخطط، والروائي ملزم بمعرفة بعض الشروط لكي يضع اسما لشخصيته وتحديد سماتها، فعندما نقول حياة نريد أن نشير إلى الاستمرارية والنماء ضد الموت أما عساكر فدليل على القسوة والتسلط... فهي حسب هامون لا يكتمل بناؤها إلا داخل النص ولا تصبح علامة أو دليلا إلا بانتهاء النص ذاته فهي " كمورفيم

1 عمر عبد الواحد، مرجع سابق، ص 123.
2 فليب هامون، مرجع سابق، ص 02.
3 حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 213.

فارغ في الأصل يمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص"[1]. حقيقة لقد تعددت الآراء حول دراسة مفهوم الشخصية وذلك من خلال وجهات نظر مختلفة فهناك من يرى أن الشخصية كيان متحول ولا يشكل سمة متميزة يمكن الاستناد إليها من أجل القيام بدراسة محايثة لنص الحكاية، فهي متغيرة من حيث الأسماء والهيئات فقد تكون الشخصية كائنا إنسانيا أو قد تكون شجرة أو حيوانا أو جنا أو ما شئت من الموضوعات التي يوفرها العالم". [2]

والمهم في كل هذا هي القدرة في التأثير على المتلقي لا الاسم الذي يحمله ألا تستهوينا الشخصية القوية وتنفرنا الشخصية الضعيفة ألا يظهر هذا الاهتمام محصورا في العوامل الاجتماعية، لأن الأدب يبقى دائما وأبدًا انعكاسا للواقع الاجتماعي. أليست الشخصية الإشكالية المعقدة الكبرى في علم الأمراض العقلية بغموضها وعدم وجود عناصر قياسية لها. ألم تعد هذه الشخصية هي الحالة النفسية للإنسان والتي تفصله وتميزه عن باقي الأفراد في علم النفس أليس؟ أليس؟ ... والمهم في هذا الفائدة من وراء استعمالها وما يمكنه أن تظهره من قدرة الروائي على إبداع عمل يجسد رؤيته وفلسفته في الحياة. فما هي فلسفة ورؤية فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي إلى الشخصية؟

### 1.3/ الشخصية عند مستغانمي والفاروق (منظور عام)

تتأسس الشخصية عند أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق من مزيج بين الواقع والخيال وهي المرجعية التي تشكل لنا صورة تخييلية عن هذا الإنسان الذي لا تعدو أن تكون حقيقيته نصية. ولأن الرواية الحداثية الجديدة تطبعها خاصية فقدان الأمل في إمكانية التصالح مع الواقع فإننا نلاحظ أن جل أعمالهما تنطلقان من هذا المبدأ الذي يجعل شخصياتها تعاني أكثر مما تبني رؤية مستقبلية فحتى الزواج الذي نعبر عنه

1 برنار فاليت، الرواية، تر: عبد الحميد بواريو، دار الحكمة، الجزائر، (د، ط)، 2002، ص 86.
2 سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص 22.

بالعامية "زواج ليلة تدبيرة عام" في عرف باني هو " كالمغامرة التي لم تثمر غير كثير من الذل في حياتي وكثير من الانهزامية والتلاشي والانتهاء"[1] فبهذا المعنى يتحول الزواج إلى مغامرة أو أن ترى الفتاة نفسها في ليلة عرسها عاهرة فإن مضمون النص يصير تعبيرا عن أزمة فكرية أكثر منها اجتماعية، لأنه لا الشرع ولا المجتمع ينظر إلى الزواج بهذا المنظار الأسود.

أما طلال هاشم زير النساء الملياردير الباذخ الثراء فقد كان " في الواقع يعاني من كآبة من تتعذر عليه السعادة كلما اعتقد أنه بلغها"[2] ففي لحظة عري وانكسار في ليلة او سهرة صيفية حالمة اختار لها طلال زجاجة نبيذ تليق بمزاج السهرة نطق الكأس الأول بالتفاهة الأولى ثم الكأس الثانية بالتهكم فالثالثة والرابعة والخامسة بل والسادسة، وهنا " ضحكت زجاجة النبيذ الفارغة وقال الرجل الثمل: السعادة ليست في ما لا تملك، لكن الشقاء في ما لا تملك"[3] في هذه اللحظة كان التعري لهذه الشخصية التي تتسم بالهدوء وقلة الكلام والوقار ووو.. رد قعر الزجاجة ما أريده صبي، صبي يحمل اسمي يرث ثروتي يحرس شرفي... لكنها أمنية مستحيلة. [4]

فالملاحظ أن العالم الخارجي لشخصياتها كان يتكشف عبر العالم الداخلي لهذه الشخصيات بمواقفها بأفكارها، فركزنا كثيرا على البعد السيكولوجي هذا الذي لعب دورا كبير في بناء شخصياتها داخليا وخارجيا وهذا من العناصر الحداثية في الرواية العربية.

ومن هذه العناصر الحداثية هذا الغموض الذي يكتنف بناء الشخصية في مسارها فالقارئ أحيانا يجد نفسه مضطرا إلى إعادة لم شمل صورة هذه الشخصيات وإعادة تركيبها وترتيبها لفهم مسارها كما هو

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 09.
2 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 268.
3 المصدر نفسه، 275/274.
4 المصدر نفسه، ص 276.

الحال في رواية عابر سرير التي يستعصي للقارئ المار أن يضع يده على الشخصية البطلة، ذات الغموض نجده عن عودة خالد إلى قسنطينة ما مصيره وهو يعود إلى هذه المدينة التي ما يفتؤ يعود منها في الرواية الموالية. وبالمثل تؤكد باني في قولها " إني خائفة أن أغمض عيني وحين أفتحها أجد حقيقة أخرى مغايرة لهذه اللحظة الجميلة"[1] كما أن بناء الشخصية وحركتها داخل النص الروائي الفاروقي أو المستغانمي يعبر عن حركة وتأزم دائمين وسلوكات لا تخلو من التشويش والمفاجأة والمغامرة، فباني لم تسافر إلى باريس ولا عرفتها ولم تتواصل مع هؤلاء الأشخاص الذين اتضح وجودهم لكنهم جميعا كانوا في عداد الموتى عدا توفيق بسطانجي فتساءلت " كيف كنت أغادر واقعي وأتسلل عبر ممرات غيبوبة قدرية لأصل إلى عالم آخر إلى مدينة أخرى إلى أناس لم اعرفهم في حياتي السابقة". [2]

وكما مارغريت تكشف نفسها قتيلة عبر الأخبار مع صورة صغيرة ويكتشف القارئ أنها عميلة سرية وصانعة حروب، تعود إلى عملها المألوف وفي مغامرة أخرى جديدة مع عشيقها " سنختفي تماما في صخب بيروت، لكننا في كل سنة، كما في تلك الليلة الصيفية المقمرة، نخرج ... نتبادل الوعود والعهود نفسها". [3]

ونفس النهاية المشوشة التي لا تخلو من المغامرة ينتهي بها مآل خالدة في تاء الخجل. هذا التخفي والتجلي وهذه الرواية تسقط القارئ البسيط في شك التناقض والتداخل فمثلا كانت شخصية خالد تمثل وسيطا تخييليا في فوضى الحواس أو عابر سرير باعتباره الرجل غير المقصود بالحب إلا أنه أصبح هو المقصود بالحب مع البطلة من البداية إلى النهاية وأصبح عبد الحق على الهامش وهو من يمثل الوسيط التخييلي. " إحساس ما، كان يقول لي أنني في زمن ما أحببت رجلا يشبه تماما رجلا سأحبه يوما". [4]

1 فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 142.
2 المصدر نفسه، ص 112.
3 فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 121.
4 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 66.

فالغريب مثلا في هذه العلاقة هو اختفاء عبد الحق في فوضى الحواس وكأنه يتيح المجال لأن تتعرف حياة بخالد، ثم كيف لامرأة تعقد علاقة إلى أبعد أعماقها مع رجل لا تعرف حتى اسمه؟ !

وعلى هامش هذه العلاقات نلحظ تقريبا في كل أعمال الأديبتين هذه العلاقة المبنية على تعدد الأطراف (خالد، حياة، زياد) في ذاكرة الجسد (خالد، حياة، عبد الحق) فوضى الحواس، (مارغريت، إياد، نوا) في أقاليم الخوف، (لويزا، توفيق عبد الجليل، حبيب، يوسف عبد الجليل) مزاج مراهقة، (باني، مود، إيس) اكتشاف الشهوة. هذه العلاقات فعلا تبرز الأزمة النفسية التي تعانيها شخصيات الأديبتين.

ومن مآثر الحداثة في التعامل مع الشخصيات أن نجد الكاتبة أحلام مستغانمي تقدم وتعطي لشخصياتها هامشا واسعا من الحرية يصل إلى درجة التمرد عليها فهذا خالد بن طوبال يقول:" لابد ان أعثر على الكلمات التي سأكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب، أنا الذي لم أختر تلك القصة". [1] أما خالد بن طوبال في عابر سرير فيعلنها صراحة " إن كنت أجلس اليوم لأكتب فلأنها ماتت، بعدما قتلتها، عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب"[2] وإلى هذا التمرد وهذا الهامش من الحرية لشخصياتها نجد هذه الأخيرة وفي أحيان كثيرة تتحرك في إطار ثقافي عالي الأفكار، إذ كثيرا ما كان فكرها ينبع ويتبع فكر شخصيات فكرية أو أدبية أو فنية مرموقة، وبالمثل نجد فضيلة الفاروق عندما أرخى الماضي سدوله بأثقاله على أفكار خالدة كانت مرجعتها مقولة للمفكرة فاطمة المرنيسي تقول فيها " الزمان هو جرح العرب، إنهم يرتاحون إلى الماضي".[3]

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 09.
2 أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 21.
3 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 51.

ويعلو سقف النقاش عند شخصياتها فتتناقش مع توفيق عبد الجليل في نظرية داروين المعروفة بنظرية التطور وأن أصل الإنسان قرد " هل تظنين أن داروين كان يمزح"[1]، ويتطور النقاش إلى تفسير بعض الآيات القرآنية تفسيرا اعتباطيا غير متخصص من مثل هل الشحم المستعمل في المحجوبة مضر أم لا، باعتبار ما جاء في القرآن.... إلخ.

أما أحلام مستغانمي فسمفونية متتابعة في أرقى التمثيلات والمقتبسات الفكرية، حتى في أقساها وأشدها وطأة كأن تحاول الزوجة إيجاد أعذار لنفسها لخيانة زوجها متوارية وراء الفكر الغربي المتحرر فحياة تشتكي التعب وعدم القدرة على اتخاذ القرار المناسب في حياتها الزوجية فتستحضر مقولة لأندريه جيد " من السهل أن تعرف كيف تتحرر ولكن من الصعب أن تكون حرا". [2] فما بين زوجها وعشيقها تجد نفسها مسلوبة الفكر لأنها تفكر دائما من منطلق بلد المطلقة فيه وإن تحررت من الرجل الذي لا ترغب فيه فهي تزج بنفسها في نفق العبودية، حيث يصبح الناس جميعهم أوصياء عليها. وهذا خالد بن طوبال عند موت صديقة زياد يحس بأنه هزمه ويتذكر مقولة الشاعر والرسام جان كوكتو لأصدقائه وهو يسخر معهم في مشهد تمثيلي لموته " لا تبكوا هكذا... تظاهروا فقط بالبكاء... فالشعراء لا يموتون، إنهم يتظاهرون بالموت فقط! وماذا لو كان زياد يتظاهر بالموت فقط"[3] هذا الشك وليد الغيرة لأن خالد يحس بأن زياد سرق معه حبه، سرق منه حياة. هذه الاطلالة كانت تتعلق بالمنظور العام المتعلق بتصور الشخصيات في أعمال الفاروق ومستغانمي ومنه نتوجه إلى تقديم ودراسة هذه الشخصيات عبر أعمالهما أو بعضا من أعمالهما على سبيل التمثيل.

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 266.
2 أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 320.
3 المصدر نفسه، ص 249.

**2.3/ مفاهيم في تقديم وتصنيف الشخصية**

مبدئيا سنتفق على أن " الناظر في النوع الروائي عبر تاريخه وفي شموليته يرى أنه من الصعب تحديد التعبير الأدبي للشخصية، فقد لجأ الكتاب الروائيون إلى تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات إلى القارئ".[1] بمعنى أن تقديم ودراسة الشخصيات بصورة موحدة أمر غير ممكن لتباين الدراسات في هذا المنحى خاصة ما تعلق بالتصنيف. والأكيد أن تقديم الشخصيات من حيث أبعادها يتم وفق ثلاث مواصفات يكاد النقاد يتفقون فيها وهي:

أ- **البعد السيكولوجي:** تهتم بكينونة الشخصية داخليا – المشاعر، العواطف، الانفعالات...

ب- **البعد المرفولوجي:** تتعلق بالمظهر الخارجي، القامة، لون الشعر، اللباس، العمر، ....

ت-**البعد الاجتماعي:** مهنتها، وسطها الاجتماعي، أصولي، رأسمالي، فقير، ....

أما تصنيف الشخصيات فأمر غير متفق عليه، فهناك من يصنفها على اعتبار المساحة التي تحتلها في الرواية، وهناك من يصنفها من خلال مفهومين عرفهما النقد الأدبي وهما: الشخصية النامية والشخصية الثابتة أو المسطحة، وهو التصنيف الذي يقترب من القائل بالشخصيات السكونية (Statique) التي تظل ثابتة لا تتغير والشخصيات الدينامية (symanique) تمتاز بالتحولات المفاجئة.

وهناك من يقسمها حسب الأطوار أي بحسب حركتها في العمل الأدبي وهي:

أ- نامية (متحركة، متطورة، مدورة)

ب-المسطحة: (الثابتة) ويسميها البعض الجامدة أو النمطية

وهناك من يقسمها حسب ارتباطها بالأحداث وهي:

1 هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د، ط)، 2004، ص 122.

أ- الرئيسية: "تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها الشخصية المحورية وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية".[1]

ب- الثانوية: " وهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الروائية، أما عن دورها فهو لا يقل أهمية عن دور الشخصية الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث". [2]

أما شريبط أحمد شريبط فيقسمها إلى ثلاثة أنواع: الرئيسية، المساعدة، المعارضة. وأما عمار بن زايد فأضاف لما قاله شريبط نوعا آخر سماه بالشخصية الهامشية وهي التي " يؤتى بها لسد الفراغ دون أن تكون حاملة لمواصفات معينة أو مجندة لأداء وظيفة محددة". [3]

أما فليب هامون فيميز بين ثلاثة أنواع من الشخصيات هي:

أ- الشخصيات المرجعية ( Personnages références) تحيل على معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة مجتمع ما " باعتبارها رموزا تحيل على المقاومة والتضحية والصمود كما تحيل على مرجعيات اجتماعية". [4]

ب-الشخصيات الإشارية ( Personnages embrayeurs) وتسمى الشخصيات الواصلة، وهي دليل حضور المؤلف أو من ينوب عنها في النص، فهي ناطقة باسم المؤلف.

1 صبحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجداوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص 132.
2 المرجع نفسه، ص 133.
3 عمار بن زايد، الرواية العربية الجزائرية، منتوجات جامعة الجزائر، (د، ط)، 2004، ص 224.
4 سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص 30.

ت-الشخصيات الاستذكارية ( Personnages anaphoriques) تسمى الشخصيات المتكررة وظيفتها تنظيمية وترابطية تنسج داخل الملفوظ كشبكة من الاستذكارات تظهر في مشاهد البوح والاعتراف، والتنبؤ، الحلم الذي ينذر بوقوع حادث....

وهناك تسميات كثيرة أخرى منها: الشخصية النموذجية، المحورية، الملحقة....

هذه الحوصلة تبين لنا الاختلاف الذي يشهده هذا العنصر و مكانته أولا في البناء السردي، كما يبين الاختلاف في طريقة تناوله، أما نحن فسنختار الطريق الأكثر تداولا والأكثر بساطة على القارئ وهو تناول الشخصية الرئيسية ثم الثانوية فالهامشية العارضة وسنحصر دراسة بنية الشخصية عند أحلام مستغانمي في روايتي ذاكرة الجسد على اعتبار أنها أولى رواياتها ، أما الرواية الثانية فهي رائعتها الأسود يليق بك أولا لجماليتها ثانيا لأن فوضى الحواس وعابر سرير ما هما إلا امتداد لذاكرة الجسد، أما فضيلة الفاروق فسندرس لها الشخصية عبر رواية تاء الخجل فرواية مزاج مراهقة.

### 3.3/الشخصية في ذاكرة الجسد:

في رواية ذاكرة الجسد، تقوم الرواية على عدد قليل من الشخصيات هذا مقارنة بروايات أخر وهذه السمة لاحظناها عند مستغانمي كما الفاروق.

#### أ/الشخصية الرئيسية:

دون تفكير خالد بن طوبال كان الشخصية الأساسية والمحورية في هذا العمل الرائع/ وهو إلى ذلك السارد، شخصية مع كل ما قالته حزينة يكتنفها الغموض يعيش بذاكرة مشتتة بين ماض ثوري صعب وحاضر مرير، ماض سرق منه أمه أعز ما لديه في الدنيا فتركته يتيما، وتركه كذلك سي الطاهر رفيق دربه الذي جاهد معه واستشهد وغيرهما فكانت ذاكرته تسترجعهم في النكبات والخيبات المتوالية.

حاضره كذلك لا يقل عن ماضيه مرارة وقسوة فصديقه الفلسطيني زياد اغتالته أيادي الغدر الصهيونية وهو يؤدي واجبه في الجبهة، أما الخيبة الأكثر إيلاما، ففقدانه وخسارته للشخص الوحيد الذي أعاد فيها أمل الحياة، إنها حياة تلك الطفلة المرأة التي أحبها حد الجنون، إنها المعاناة بشتى ألوانها.

هذا الكهل الخمسيني أهدى لوطنه جزءا من جسمه إذ بترت ذراعه اليسرى، وهو في الصفوف الأمامية للقتال أيام الثورة التحريرية، هذه الذراع ألهمته استغلال كل عضو في جسمه فتعلم الرسم باليد الواحدة المتبقية " رسمتها منذ خمس وعشرين سنة، وكان مر على بتر ذراعي اليسرى أقل من شهر"[1] يتحدث هنا عن لوحته المميزة (حنين). كان كثير التذكر والاستذكار يسترجع الماضي كل مرة وكلما شاهد وعايش مشهدا يستنفر فيه الماضي" أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما يكون غمرة لذاكرة أخرى". [2]

هذا الطود العنيد الذي وقف بقوة وبأس ضد المستعمر الفرنسي، يتوتر ولا يجد الكلمات التي يكتبها أو يبدأ بها، وتارة تهيج فيه الكلمات وتتدفق فيضها على الأوراق البيضاء " كيف لا أرتبك وأنا أقرأك وكيف لا تعود تلك الرعشة المكهربة لتسري في جسدي، وتزيد من خفقات قلبي وكأنني امامك ولست أمام صورة لك"[3] خالد بن طوبال بهذه الصورة لكأنه كيان أشكالي يحمل في ذاته وبداخله عالمين متناقضين القيم والقوة في الماضي والانهزامية والخور في الحاضر.

وجد نفسه بعد الاستقلال وفي وطنه يعيش الاغتراب والضياع فقرر أن يغترب في بلاد عدوه الذي حاربه يوما وأخرجه من بلده لتشاء الأقدار أن يتبعه، إنها المفارقة في أبشع صورها " قد لا تقنعك أسبابي... ولكني مثل ذلك الصديق أكره الجلوس على القمم التي يسهل السقوط منها. وأكره خاصة أن يحولني مجرد

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 59.
2 المصدر نفسه، ص 23.
3 المصدر نفسه، ص 16.

كرسي أجلس عليه إلى شخص آخر لا يشبهني ... لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية التي عرضت علي والتي كان الجميع يلهثون للوصول إليها"[1] كان هذا وهو يجيب حياة عن سبب تواجده في فرنسا. لقد كان ناقما على أوضاع وطنه، من الذين باعوه فاختار الغربة.

خالد بن طوبال يعيش بذهنية تختلف عن ذهنيات الكثيرين ممن عاصروه أيام الثورة يعيش الشباب– لقد عاصر جيلين جيل الثورة وجيل الاستقلال رأى الوطن وهو يسمو ويسترد حريته ورأى استغلال هذا الوطن، كما امتهن مهنتين كافح من أجل الوطن ورسم هذا الوطن، فمن العنف إلى الرقة من الاستعمار إلى الاستقلال، خالد يرمز لكل التناقضات التي تتخمر في سماء هذا الوطن " ها أنا ظاهرة فنية؟ كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون ظاهرة وأن يكون جبارا ولو بفنه"[2]

حياة الشخصية الرئيسية الثانية: ابنة سي الطاهر عبد المولى صديقه الأول وقائده أيام الثورة، هي اليوم شابة جزائرية يافعة، هذه التي حملها خالد رضيعة، كما حمل وصية والدها ليسجلها في دفاتر المواليد بدار البلدية ذات عام من 1957، هي كذلك "حنين" اللوحة التي رسمها في ذات العام. ليست رائعة الجمال ولا بالخارقة المميزة لكنها بعينيها الواسعتين البنيتين العسليتين، وبشعرها الطويل الحالك، كانت تستفز رجولة خالد، دون أن ننسى صوتها " وصوتك آه صوتك كم كنت أحبه، من أين جئت به؟ اي لغة كانت لغتك؟ اي موسيقى كانت موسيقاك؟"[3] وحتى اسمها كان له وقعه وتأثيره على خالد " وربما كان اسمك الأكثر استفزازا لي فهو مازال يقفز إلى الذاكرة قبل أن تقفز حروفه المميزة إلى العين"[4]

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 147.
2 المصدر نفسه، ص 63.
3 المصدر نفسه، ص 120.
4 المصدر نفسه، ص 21.

كانت لقاءاتها المتكررة بخالد، بمعرضة خاصة، ثم لكونه صديق العائلة القديم. هذه اللقاءات كانت سببا في أن تقع في حبه هي كذلك، في علاقة لا تكافؤ فيها شابة يافعة في العشرينات وكهل تآكلت بعضا من أعضائه وهو الآن في الخمسينات، حب يسير بموازة حب آحر فقد أعجبت وعن طريق خالد بهذا الشاعر الفلسطيني المسمى زياد، لقد اصبحت تقرأ اشعاره ودواوينه، هي إذًا تهوى كما تشاء وتتزوج كذلك كما تشاء رجلا آخر غير هذين، كانت تعيش مع عمها سي الشريف ولو حينا أي اثناء إقامتها في باريس لإكمال دراستها وهو الذي يستغل فيها تاريخ والدها سي الطاهر ليزوجها أو لنقل ليعقد بها صفقة.

**ب /الشخصيات الثانوية:**

سي الطاهر عبد المولى بالدرجة الأولى: والد حياة كما ذكرنا وقائد خالد إبان الثورة ما يعني أنه شخصية وطنية ثورية تربت على حب الوطن وماتت لأجله " كان سي الطاهر يعرف متى يبتسم ومتى يغضب ويعرف كيف يتكلم ويعرف كيف يصمت وكانت الهيبة لا تفارق وجهه"[1] سي الطاهر رجل الانضباط والجد الرجل الصلب فموقعه القيادي يفرض عليه أن يكون كذلك.

زياد: يستذكره خالد دائما، كيف لا وهو الذي يرى فيه صورته، فهو يشترك معه في حب الوطن والتضحية من أجله كما شاركه حب حياة، ويراه كمن سرقها منه بفضل خطأه " كيف يمكن أن اضع أمامك رجلا يصغرني باثني عشرة سنة ويفوقني حضورا وإغراء وأحاول أن أقيس نفسي به أمامك"[2]، كان هذا الشاعر رجل مبادئ ويكره أنصاف الحلول، كان يحب المواجهة ويكره التخفي " فلا يمكن لرجلين يتمتع كلامها بشخصية قوية وبذكاء وحساسية مفرطة، رجلين حملا السلاح في فترات من حياتهما، وتعودا على لغة

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 29.
2 المصدر نفسه، ص 203.

العنف والمواجهة أن يلتقيا دون تصادم"[1] هذا التصادم الذي لم يحدث بسبب وفاة زياد فتحولت هذه المواجهة إلى حالة من المعاناة النفسية لخالد.

كاترين: الفرنسية الشقراء، طالبة في مدرسة الفنون الجميلة كانت ذات يوم نموذجا تطبيقيا لرسم جسد عار، كان فيه حضور خالد محتشما أو مربكا إذ رفض أن يرسم إلا وجهها تلك اللوحة التي رسمها لها كانت سببا في علاقة " تذكرت يوم عرضت عليها أن تزورني لأريها تلك اللوحة... لم أتوقع أن تكون تلك اللوحة البريئة سببا بعد ذلك في علاقة غير بريئة دامت سنتين"[2] لقد اتخذها خالد عشيقة أو نزوة عابرة. هذه الشخصية الغربية التي لا تحكمها قيود ولا تقف في وجهها العادات، كانت أبدا ترفض الظهور أمام العامة برفقته!

حسان: الأخ الأصغر لخالد والذي لو يعوضه حنان الوالدين وهو الذي تيتم مبكرا خاب ظنه في هذا الأخ المجاهد الرمز الذي لم يستطيع ولو استخراج سيارة له بالتقسيط، عاش قنوعا رغم راتبه القليل كان يقول "لكي تكون سعيدا عليك أن تنظر إلى من تحتك"[3]، حسان معلم اللغة العربية، صاحب النظرة العمودية للأشياء ومستهلك الطباشير، كان ناقما على أوضاع هذا الوطن، هو لسان الشعب الذي انهكته ظروف العيش الصعبة، نموذج للفرد الجزائري البسيط الذي لا يسعى للكثير ويتطلع فقط للعيش بكرامة" أنا لا أريد أكثر من أن أهرب من التعليم وأن أستلم وظيفة محترمة في أية مؤسسة ثقافية أو إعلامية، اية وظيفة إعلامية أعيش منها أنا وعائلتي حياة شبه عادية".[4]

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 151.
2 المصدر نفسه، ص 157.
3 المصدر نفسه، ص 300.
4 المصدر نفسه، ص 368.

لكن المسكين تلقفه رصاص الغدر الطائش وهو مسافر إلى العاصمة بحثا عن هذه الكرامة كانت هذا مع بداية أكتوبر 1988.

ناصر: أخ حياة والابن الأصغر لسي الطاهر، شاب حالم طموح كان بإمكانه استغلال اسم والده لتحقيق مصالحه، لكنه اختار طريق التجارة والشطارة بعد أن أدرك أن لا قيمة للشهادات في بلد لا يحترم الجهد المبذول لنيلها " لقد رأى أصدقاءه الذين تخرجوا قبله، ينتقلون مباشرة إلى البطالة، أو إلى موظفين برواتب محدودة، فقرر أن ينتقل إلى التجارة".[1]

سي الشريف: لم يظهر كثيرا في الرواية رغم فاعليته فيها أحبه خالد فيما مضى لكنه كما ظنه خالد قد تلوث من الداخل حاله حال الكثيرين ممن باعوا نضالهم بصفقات توصلهم إلى العز" كنت أحب سي الشريف كان فيه شيء من هيبة قسنطينة وحضورها، شيء من الجزائر العريقة وذاكرتها... كان في أعماقه شيء نقي لم يلوث بعد... لكن حتى متى؟".[2]

سي مصطفى: رفيق سلاح خالد وكان " أمره بالذات يعنيني ويحزنني فقد كان رفيق سلاحي لسنتين كاملتين وكان بيننا تفاصيل صغيرة جمعتنا في الماضي".[3] كان من بين الجرحى الذين نقلوا إلى المستشفى مع خالد، يحترمه خالد لشهامته ووطنيته لكن الأمر تغير " كان يومها بشهامة وأخلاق نضالية عالية وكنت في الماضي أكن له احتراما وودا كبيرين ثم تلاشى تدريجيا رصيده عندي كلما امتلأ رصيده الآخر بأكثر من طريقة".[4] "لقد أصبح وزيرا منذ ذلك اليوم الذي زارني فيه ليشتري لوحة ورفضت أن أبيعه إياها".[5] كأنه يريد أن يقول بأنني رفضت أن أبيعه نفسي وأن أتخندق معه في نفس الخندق العفن.

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 104.
2 المصدر نفسه، ص 232.
3 المصدر نفسه، ص 81.
4 المصدر نفسه، ص 81.
5 المصدر نفسه، ص 356.

(سي...): زوج حياة رمزت إليه الكاتبة بهذا الحرف الذي يعني في لغة الجزائريين الشخصية المرموقة كما يعني الاحترام والتبجيل، يعني الكبير عقلا وسنا ويعني ... نعم زوج حياة الذي يكبرها سنا، لكنه صاحب نفوذ وسلطة ضابط سابق نافذ، يتسابق الجميع لمجاملته، إنه شخص فوق العادة" كان الجميع يتملقونه ويجاملونه عساهم يلحسون شيئا من ذلك العسل الذي كان يتدفق بين يديه نهرا من العملة الصعبة".[1] هو مولع بالفن ومشرف على مشاريع كبرى ستغير وجه الجزائر الثقافي إلى أية وجهة؟ الله أعلم. اختار سي الشريف صهرا له فزوجه ابنة أخيه حياة ليكون جسره إلى المناصب والصفقات " كان رجل العملة الصعبة، والمهمات الصعبة، كان رجل العسكر، ورجل المستقبل، فهل مهم بعد هذا أن يكون طيبا أو لا يكون".[2]

**ج /الشخصيات الهامشية والعارضة: ومنها**

- أما الزهرة: جدة حياة المرأة التي ترمز للوفاء والحب الصادق للوطن.
- عتيقة: زوجة حسان الحالمة بحياة أفضل المتأثرة بالمسلسلات وبيوتها الفاخرة.
- والدة خالد: الأم الحنون الخائفة على فلذة كبدها.
- والد خالد: لم يكن بالنسبة لخالد الأب المثالي، بعد وفاة زوجته استبدلها بشابة أخذت كل وقته.
- ناديا: ابنة سي الشريف كانت رفيقة حياة لمعرض خالد.
- كاتب يسين: رفيق خالد في الزنزانة التي جمعتهما كأصغر معتقلين في مظاهرات 08 ماي 1945.

كما وردت أسماء أخرى لم يكن لها حضور في الرواية إلا شرف الذكر.

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 234.
2 المصدر نفسه، ص 270.

**4.3/دراسة الشخصية في رواية الأسود يليق بك:**

**أ /الشخصية الرئيسية:**

هالة الوافي: فتاة جزائرية في السابعة والعشرين من عمرها مغنية تنحدر من منطقة مروانة بعمق الأوراس، منطقة أهلها يحتفون كثيرا بالفن وهي إلى ذلك مدرسة لغة عربية في الطور الابتدائي، والدها كذلك مطرب، يهوى العزف على العود." كانت معلمة، أبوها مغن وهي ابتنه الوحيدة العزيزة"[1] قتل والدها برصاصة أصابته والعود الذي معه وهو عائد من حفل زفاف، وعلى إثره لبست الأسود وأصبح محرمها، دخلت عالم الفن والموسيقى متحدية الموت والإرهاب وها هي تشارك "في الحفل الذي نظمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه، قررت أن أؤدي الأغنية الأحب إلى قلبه كي أنازل القتلة بالغناء ليس أكثر...إن واجهتهم بالدمع قتلوني أنا أيضا"[2] تقول. فتاة تجمع بين الألم والكبرياء " أية لغة تتكلم هذه الفتاة، كيف تسنى لها الجمع بين الألم والعمق، أن تكون عزلاء وعلى هذا القدر من الكبرياء"[3] شابة حيوية مفعمة بالأنوثة جذابة، تقع في قصة حب غريبة بالنظر إلى غرابة المحبوب الذي يعرف كل شيء ويحب امتلاك كل شيء.

طلال هاشم: خمسيني، ذو أصول لبنانية عائد من البرازيل بعد غربة جنى منها ثروة طائلة، متزوج وله ابنتين، يدير سلسلة مطاعم، لا يتوقف عن زيادة الربح في المال والنساء، قليل الكلام، كثير الافتخار بالمال، " كان مولعا بصيد النساء"[4] صورته الكاتبة كشخص لا يقبل الفشل ويرفض الاعتراف بالهزيمة، لا يثق في

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 22.
2 المصدر نفسه، ص 16.
3 المصدر نفسه، ص 18.
4 المصدر نفسه، ص 43.

امرأة كانت، وواثق من نفسه إلى درجة أنه يظن امتلاك كل شيء " هو طاعن في المكر العاطفي ويعرف كيف يسقط أنثى كتفاحة نيوتن في حجره، لكنه يريدها أن تنضج على غصن الانتظار"[1]

**ب /الشخصيات الثانوية:**

أم هالة (هند): لم تظهر إلا في مشاهد قليلة، ورغم هذا الدور الهامشي – نوعا ما– إلا أن لها الدور المحوري في تغيير مسار ابنتها ومستقبلها فهي من جعل هالة تغادر الجزائر إلى الشام خوفا من أن تلقى مصير والدها وأخيها، "هذا ما أخاف والدتي وجعلها تصر على أن تغادر الجزائر إلى الشام بحكم انها سورية"[2]

جدها أحمد: اول من اكتشف صوتها وهي ترافقه إلى أعالي جبال مروانة بالأوراس لكي تصدح بالغناء وهو يعزف لها بالناي " في طفولتها كثيرا ما كانت تقاسمه نزهته تتسلق معه الجبل إلى أن يبلغا أعلى نقطة".[3]

نجلاء: ابنة خالتها وصديقتها التي تستكتمها أسرارها وتساعدها في خططها العاطفية، فكثيرا ما " انتهى بها الأمر إلى الاستنجاد بنجلاء، أيضا لتصفف شعرها في البيت، كانت فرصة نجلاء لتقدم لها آخر تعليماتها مستفيدة من وجودها تحت رحمتها على الكرسي".[4]

عم هالة: يقيم بفرنسا، عارض بالمطلق احتراف ابنة أخيه للغناء " متهما إياها بتدنيس شرف العائلة لكونها لم تجد رجلا يتحكم فيها".[5]

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 71.
2 المصدر نفسه، ص 17.
3 المصدر نفسه، ص 63.
4 المصدر نفسه، ص 244.
5 المصدر نفسه، ص 60.

علاء: شقيق هالة الوحيد، الطالب الجامعي الذكي والخلوق، طالب معهد الطب، هذا الذي استُغل لمرات لطيبته، استغله الإرهابيون لمداواة رجالهم وهو العارف بالطب. أوشى به أحدهم على أنه من الاتجاه السلفي لا لشيء سوى لأنه يشاركه حب "هدى" طالته يد الغدر وقتل برصاصتين وهو يحاول الاتصال وإعادة الوصال بهدى فكانت " فاجعتها به تفوق فاجعتها بأبيها".[1]

جمال: ابن عمها، يختلف تماما عن والده، كان يرافقها في حفلاتها، تمازحه هالة ويمازحها " فهو يختلف تماما عن أبيه، شاب عصري أنيق فيه شيء من علاء".[2]

نذير: شقيق هدى وصديق علاء مات غرقا في البحر " ككل الذين أبحروا متعلقين بأقدام الموت طمعا في الحياة، ترك النذير رسالة اعتذار ومحبة لأهله في حال لم يصل".[3] نذير كان فيما مضى سيد التألق والبهجة، يقتني أحدث ما وصلت إليه التكنولوجيا كأول جهاز كومبيوتر مثلا يدخل البلد، كما أنه يحفظ آخر الأغاني الغربية....

هدى: أحبها علاء، كافحت ودرست إلى أن صارت صحافية، هي أخت نذير، كثيرا ما كان علاء "ينتظر أن تطل هدى ليس أكثر فعندما لا تكون هي من يقدم الأخبار، يغادر عائدا إلى غرفته".[4]

مصطفى: كان البلسم لهالة، الوحيد الذي كان بإمكانه اسعادها، يدخل الفرحة إلى قلبها بروحه الخفيفة، تزوج بمعلمة أخرى بعد ما غادرت الجزائر وتركته " مصطفى تمنيته زوجا، الحياة معه لها خفة دمه

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 70.
2 المصدر نفسه، ص 73.
3 المصدر نفسه، ص 235.
4 المصدر نفسه، ص 96.

والقلب لا تجاعيد لها، ربما كان يمكن أن يحدث ذلك لو أنها بقيت في مروانة، لكن الاحداث تسارعت بعد اغتيال والدها وأخذت مجرى تجاوز أمنياتها".[1]

عمار: جارهم شاب في أواخر الثلاثينات، تشك أم هالة بانه قاتل زوجها أو هو من أوقع وأوشى به " اختفى عمار بعد أيام من مقتل والدها... بعد عام نزل عمار من الجبال أميرا رفعته جرائمه إلى مقام أمير كتيبة" عاد مع التائبين ... بحكم قانون العفو العام".[2]

عز الدين: شاب جزائري التقت به هالة أول مرة بمطار فيينا أخذ منها رقم هاتفها على أمل أن يلتقيا وحدث ذلك فعلا، حين كان فأل خير عليها، فعرض عليها المشاركة في حفل خيري سينظم بمدينة ميونيخ الألمانية في فائدة اللاجئين العراقيين " لا خيار لك إلا التفوق، إن المآسي الكبيرة هي التي تجعلنا كبارا، أرى في المشروع الذي أعرضه عليك فرصة لبداية شهرة عالمية".[3]

**ج /الشخصيات الهامشية والعارضة:**

زوجة طلال: فتاة جميلة كما وصفها طلال تدرس الحقوق، وتحلم بالعمل في المسرح، قال لها يوما:" حبنا هو أول قضية عليك كسبلها سأمنحك شرف المرافعة لتكوني امرأة حياتي".[4]

أم جمال: زوجة عمها، تقيم بفرنسا، تبحث عن معرفة التفاصيل التي يحتاج إليها الأقارب كموت علاء مثلا.

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 25.
2 المصدر نفسه، ص 154.
3 المصدر نفسه، ص 321.
4 المصدر نفسه، ص 148.

أب هالة: جزائري ذهب إلى سوريا لتعلم فن الموسيقى فعاد منها بعود وزوجة سورية، إغتاله الإرهاب لأنه من مزامير الشيطان بمعتقدهم، كانت هالة شديدة التعلق به.

سهى بشارة، الشاب حسني، خالتها التي سافرت معها للعلاج بباريس، فراس هذا الشخص الذي تتعامل معه هالة في الوسط الموسيقي، هؤلاء كان لهم شرف المرور السريع في أحداث الرواية.

### 5.3/الشخصية في رواية تاء الخجل:

هذه الرواية ذات الحجم الصغير والمقسمة إلى ثمانية أجزاء كل جزء يكمل الآخر وكأنها مجموعة قصصية تروم موضوعا واحدا فيها: أنا وأنت، أنا ورجال العائلة، تاء مربوطة لا غير، يمينة، دعاء الكارثة، الموت والأرق يتسامران، جولات الموت، الطيور تختبئ لتموت.

#### أ/الشخصية الرئيسية:

تتمحور الأحداث حول شخصية أنثوية كانت البطلة والساردة "خالدة" هذه الفتاة الحالمة التي لم تشعر بذاتها إلا وهي في الثلاثينات "...فيما ورق السنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين "[1] هي الآن الصحفية التي مازالت تحمل طبع التمرد، تحمل لواء المرأة الريفية الطموحة لكسر أغلال العادات والتقاليد التي قيدتها وكبلتها، الرافضة لسياسة البلد التي كانت منبطحة وشبه مدمرة في تلك الأيام المشهودة المعروفة بالعشرية السوداء أو الحمراء، والرافضة لبعض قوانينها التي لم تنصف الأشخاص أو لم تساير الأوقات "...القانون ليس صارما مقارنة مع القانون الفرنسي..."[2] تتحدث خالدة هنا عن القانون الخاص بهتك العرض لبست دور المناضلة باسم حقوق المرأة وبخاصة المغتصبات منهن والمخطوفات. غادرت قريتها (آريس) تحمل معها تعاستها وتجر أذيال الخيبة في تغيير عقلية بني مقران أو آل مقران (عائلتها). ورحلت

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 18.
2 المصدر نفسه، ص 55.

إلى قسنطينة قصد الدراسة والتعلم و " ها هي المفاجأة التي لم أكن أنتظرها، أن ادخل عالم المغتصبات لا كصحافة، ولكن كفرد من الأهل، أيّ شيء سأكتبه عن يمينة؟".[1]

هي لا تستطيع أن تكتب أو بالأحرى أن تفضح وتشهر بفتيات اغتصبن قهرا. كانت تعرف منهن يمينة ابنة منطقتها آريس " طوال الطريق وأنا أفكر كيف سأكتب في الموضع بأية صيغة بأي قلب، بأية لغة، بأي قلم؟ أقلام القرابة لا تحب التعدي".[2] إذا قررت الرحيل من هذا البلد الذي لا يكف فيه صوت القتل والاغتصاب والاختطاف عن التوقف " سلمت أوراقي، سلمت آخر انكساراتي وحين عدت إلى بيت بني مقران في اليوم التالي، كنت أحضر حقيبة لرحيل أطول، كنت قد اقتنعت ان الحياة في الوطن معادلة للموت".[3]

**ب /الشخصيات الثانوية:**

نصر الدين: هذا الذي أحبته خالدة رغم انه ينحدر من رجال بني مقران، هذا الذي تنسى معه قساوة رجال بني مقران " عشت أجمل قصة في ذلك الزمن الباكر... لماذا اختلفت عن كل الرجال ".[4] في الرابعة عشر من عمرها أحبت نصر الدين الذي كان يدرس في العاصمة ويراسلها بانتظام، لكنها ودون سابق إنذار تنفصل عنه " كنت تستعد للسفر إلى حاسي مسعود، من أجل العمل، كنت ترغب في شراء هدية فاخرة لي، تليق بيوم مولدي وقد فاجأتك بما لم تتوقعه، أهديتك انفصالا".[5]

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 53.
2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها
3 المصدر نفسه، ص 92.
4 المصدر نفسه، ص 203.
5 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

سي إبراهيم: رجل الدين، إمام مسجد، ورجل سلطة في بيت الاسرة الكبيرة، تحبه خالدة ولا تتصوره أبدا طفلا أو يمارس الجنس، يعرف قيمة تعليم المرأة، يعرف الهامش بين الغضب والتسامح والعقاب، يسعى إلى خير الجميع بقول خالدة" لا أريدك أن تكوني مثل نساء العائلة، أريدك أن تكوني مثل العمة تونس".[1]

العمة تونس: زوجة سيدي إبراهيم، الوحيدة التي كانت تحب أم خالدة زهية، ونساء العائلة بأكملهن لا يجرأن على أن يقلن فيها شيئا أمامها.

لالة عيشة: امرأة قوية تجالس الرجال وتشاركهم في أحاديث السياسة، تمنت كثيرا خالدة أن تكون مثلها " كان لها سلطة من نوع آخر، فبالإضافة إلى راتبها الشهري كانت قد ورثت عن زوجها نخيلا في مشونش وأراضي في ضواحي آريس تدر عليها كل سنة مبالغ محترمة من المال، هذا ما يجعل عائلة بني مقران كلها تحترمها وتأخذ رأيها في كثير من الأمور".[2]

العمة كلثوم: كانت أشد نساء العائلة كرها لوالدتي".[3] متعجرفة، كما تكره خالدة لتفوقها في دراستها.

العمة نونة: كانت تعيش في تناغم ووفاق كبير مع العمة كلثوم تسببت لها خالدة في مشكلة مع عمها بوبكر زوجها " في تلك الليلة ضرب عمي بوبكر العمة نونة ضربا مبرحا أغضب سيدي إبراهيم جدا، لكن أمي ابتسمت".[4]

زهية: أم خالدة، المرأة التي لم تعرف الابتسامة يوما، زوجة عبد الحفيظ الغائب، لم تنجب إلا خالدة وكانت محل كره نساء بني مقران وكأنها السبب في تطليق الزوجة الأولى خاصة وأنها جاءت خارج أسوار بني مقران.

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 203.
2 المصدر نفسه، ص 22.
3 المصدر نفسه، ص 20.
4 المصدر نفسه، ص 21.

كنزة: صديقة خالدة في الغرفة بقسنطينة تعشق التمثيل والمسرح لكن جمهور المسرح والتمثيل لم يبادلها الحب لكونه مجتمعا لا يسمح للمرأة بالإبداع بل ونعتت من هذا الجمهور الذي صفق لها نهارا بالعاهرة ليلا، اضطرت إلى ترك حلمها والعودة إلى سكيكدة مسقط رأسها لتتزوج هناك.

يمينة: من أهم الشخصيات الثانوية وهي عنوان لأحد الفصول في الرواية، ضحية من ضحايا الإرهاب الوحشي، اغتصبت بعدما تم اختطافها، وما آلمها كثيرا تنكر العائلة لها درءًا للعار " أخبرني الضابط أن أهلي رفضوا استقبالي". [1]

رزيقة: من المغتصبات كذلك، المثقفات والواعيات تركت رسالة أثرت بوعيها في الجميع " نعم تركت رسالة باسمي، توصي بالتبرع بكل أعضائها للمرضى المحتاجين". [2] كان من الواضح أنها جامعية ومتعلمة.

ريمة النجار: تمثل الطفولة البريئة المغتصبة، نعم اغتصبت من أربعيني أفلت من العقوبة بفضل حنكة محاميه " فقد حكم على الأحداث بعشر سنوات سجنا بسبب حنكة محاميه". [3]ما جعل الكاتبة تفتح بابا للنقاش وإعادة النظر في بعض القوانين التي يجب أن تحين لأن الزمن قد تجاوزها.

رئيس التحرير: شخصية فضة براغماتية لا يهمه إلا مصلحة صحيفته ومبيعاتها، يصر على خالدة أن تكمل التحقيق الصحفي الذي بدأته مع المغتصبات " أريدك أن تكتبي تجربة هؤلاء الفتيات". [4]

1 فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 74.
2 المصدر نفسه، ص 80.
3 المصدر نفسه، ص 40.
4 المصدر نفسه، ص 59.

الطبيب: صديق قديم لخالدة أيام الجامعة، مثقف، متفهم لكنه حذر، آلمه وضع المغتصبات يقول لخالدة " إني أتعاطف معها ... لكن القانون لن يرحمني إذا تصرفت من نفسي". [1] كان هذا عند رغبة رزيقة في الاجهاض.

**ج /الشخصيات الهامشية العارضة:**

راوية: مغتصبة من المغتصبات نقلت إلى مستشفى المجانين حضورها كان باهتا وسريعا.

أحمد: أحد أبناء العمومة من بني مقران من الذين أرادوا تزويجه خالدة بالطريقة العائلية التقليدية لكنه امتلك الجرأة فسافر إلى خالدة وهي بالجامعة ليقول لها " يجب أن نرفض أن يقرروا مصيرنا"[2]

يسين: ابن عم خالدة يتجسس عليها بل وصل به الموقف إلى التحرش بها مما عرضه للضرب قال لخالدة أيتها العاهرة نصر الدين أحق بك مني؟ صفعته وهربت"[3]

وشخصيات أخرى كان لها شرف المرور والحضور الباهت كخالها السبتي، أو محمد الشريف في عرسه الأضحوكة، أما سعدية وريحانة فكانتا من الأسماء المعروضة والمقترحة للزواج في عائلة بني مقران.

**6.3/الشخصية في رواية مزاج مراهقة:**

هذه الرواية تعكس كذلك الفكر المستميت لفضيلة الفاروق في محاربة أعداء المرأة، كأنها امتداد لروايتها الأولى تقول في بدايتها "ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث". [4] فتاء التأنيث في مجتمعها للخجل أو التعاسة، تعاسة لويزا بطلة الرواية.

1 أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 67.
2 المصدر نفسه، ص 20.
3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 12.

**أ/الشخصية الرئيسية:**

لويزا هذه الفتاة القادمة كذلك من "آريس" بقلب الأوراس المتجهة إلى باتنة لدراسة الطب هذه الشعبة التي لم تخترها بمحض إرادتها بل كانت رغبة عائلتها وأمها على وجه الخصوص، هذه الرغبة التي لاقت معارضة بالكامل من رجال العائلة الذين يرفضون أصلا إكمال دراستها" رجال العائلة عارضوا التحاقي بالجامعة وأن والدي حاول ايجاد حل وسط لإرضاء جميع الأطراف".[1] هذا ما علمت به لويزا.

شخصية فعالة ومتفاعلة رسمتها الروائية بأبعادها الثلاث الاجتماعي والنفسي والجسمي هذا الأخير ضاع ومال نحو البعد النفسي الذي سيطر عليها منذ الصغر كيف لا وهي التي لا تحسن حتى التواصل مع أقرب الناس إليها والدها. " يصعب علينا أن نفتح حديثا معه، نجهل تماما كيف تحدث الفتيات آبائهن عن أخبارهن".[2] في مجتمع ينعدم فيه التواصل أو يصعب، وقد يفهم بالخطأ، لويزا المندفعة في أفعالها وحتى في عواطفها مع حبيب ابن عمها وهي بهذا لن تكون " أهلا للثقة، غدا سيعرف كل الأعمام والأهل أنني ارتميت في أحضان حبيب، وغدا سيعرف والدي أنني أركض وراء رجل لا يريدني لأني بمفهومه امرأة ساقطة".[3] فحتى البوح بالمشاعر والعواطف يعتبر فعلا ساقطا. هذا السقط الذي يجب أن ينتهي بانتقالها من باتنة إلى قسنطينة، تركت الطب، ونزعت الحجاب، وتوجهت لدارسة الأدب العربي ميولها ورغبتها الأصلي.ة في قسنطينة تعيش الحب المزدوج ولم تفهم مشاعرها بين الأب يوسف عبد الجليل وابنه توفيق عبد الجليل تقول " صرت أكثر اقترابا من توفيق وأكثر التصاقا بيوسف".[4] فإذا كان الأمر معقول مع توفيق فإنه يبدو غير معقول مع من هو ربما أكثر من عمر والدها يوسف عبد الجليل. هذا الذي أنساها حتى في اسمها فحين عملت معه في الصحافة عملت باسم مستعار كان اختياره " ذلك الاسم الذي اختاره لي ولهذا

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 12.
2 المصدر نفسه، ص 58.
3 المصدر نفسه، ص 47.
4 المصدر نفسه، ص 146.

أحببته حتى نسيت اسمي الحقيقي ... آمنة عزالدين".[1] وكانت الاشكالية في أنها تحس بشعور الحب تجاه توفيق كذلك الذي يتودد إليها كثيرا. تصرح بذلك قائلة " هل يمكن للحب أن يبدأ من لمسة يد؟ هل يمكن للقلب أن يصاب بالجنون من لمسة حب؟ يومها فقط وعدته بلقاء التزمته وكان الخميس".[2]

**ب/الشخصيات الثانوية:**

توفيق عبد الجليل: أسهم في تأزم الأحداث وكان على علاقة مباشرة مع الشخصية الرئيسية " لا أدري بالضبط هل هذه قصتي أم قصة توفيق عبد الجليل؟ هل هذه محنتي أم محنته، أسئلتي أم أسئلته؟.[3] شخصية رامزة لأكثر من معنى، حتى أن الروائية ترى فيه شخصية بوضياف المناضلة

توفيق عبد الجليل ابن الشاعرة الفرنسية إلزا برينو زوجة يوسف، كان كثير البذخ في الشاعرية كثير العطاء قال للويزا " لا أحب أن اكون عاشقا بليدا يجر حبيبه على الأرصفة" فنزل بها ضيفة على جدته لتتعرف على عراقة عائلته.

يوسف عبد الجليل: عندما جاءت لويزا صوب مدينة قسنطينة قادمة من باتنة أو آريس بالتحديد، جاءت تجر خيبات تعاستها " كان هو من توغل إلى عتمة إكتئابي وأشعل قداحته هناك، يوسف عبد الجليل ".[4] هذا الذي نمت لويزا باسمه على وقع ألحان ماجدة الرومي وأحبت فيه حبها لاسم الممثل المصري يوسف شعبان ورأت فيه إغواء جمال النبي يوسف عليه السلام، هذا الذي لا تعلم أمه " انها أنجبت رجلا رائعا يسحر قلوب مئات النساء، ويغير مجرى التاريخ قليلا بوجوده".[5] نعم صنع التاريخ إذ هو من القدماء المجاهدين، يترأس الآن جريدة اسمها "جسور" ولويزا إحدى الصحفيات اللائي انضممن إليها مؤخرا تحت

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 146.
2 المصدر نفسه، ص 130.
3 المصدر نفسه، ص 05.
4 المصدر نفسه، ص 167.
5 المصدر نفسه، ص 166.

الاعجاب، مثقف معتق في القراءة أدهش لويزا بمكتبته فحين دخلت منزله أبهرها ذلك المشهد الذي قالت فيه " لن أنسى منظر المكتبة العملاقة الممتدة من أول الرواق إلى غرفة الجلوس".[1] وهو إلى ذلك منتج لهذه الكتب فهو الروائي الذي استهواها بقلمه بلغته قبل أن تراه، هو صاحب رواية "فتاة شبرا" هذا المكان الذي ولد فيه فعلا، إذا جزائري ولد بمصر وبالتحديد في شبرا. شخصية دينامية تتفاعل مع كل المراحل والأجيال يقول عنه توفيق " أحيانا أشعر أه من ذات سني، لأنه يساير قضايانا الشباب، لكن مشكلته مع والدتي كانت التقاليد والدين، ولهذا انفصلا".[2] إذا هو زوج الشاعرة الفرنسية إلزا برينو التي انفصل عنها لأنه مسلم متمسك بدينه، هذا التمسك بالدين كان وراء حماية القدرة الإلهية له إذ عطل المصحف الشريف الذي كان يحمله معه اختراق الرصاصة القاتلة الموجهة إليه من طرف الإرهاب جسمه. أصيب وقرر التوجه للعلاج بالقاهرة ومن ثم الاستقرار بها.

حنان بن دراج: التقت بها لويزا مع زمرة من الفتيات بالصدفة في أحد أزقة شارع "نحاس". هي التي كان لها الفضل في أن قدمتها للسيد يوسف عبد الجليل للعمل في جريدة جسور، بدايتها معها كان سوء تفاهم وسؤال عن الوقت هذا الذي لا يعيره العرب اهتماما، لكن هذه الشاوية (لويزا) احتجت على هذا التوصيف لتتلقى ما أعنف منه قالت لها حنان "Tiers monde عالم ثالث، شاوية ولا عربية رانا كل في شاشة واحدة".[3] والغريب أن علاقتها توطدت بها كثيرا وهي القسنطينية المختلفة، صاحب العلاقات المتشعبة، وهي خلاف طبع أبناء قسنطينة الذين لا يحبون الاختلاط بالقادمين من خارجها، أحبتها لويزا " كانت رهيبة في مزاجها وسخريتها، ولهذا أحبتها منذ ذلك اللقاء، وفيما بعد حين توطدت علاقتنا عرفت أن ابتسامتها واجهة كذابة لحزن عميق".[4]

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 25.
2 المصدر نفسه، ص 183.
3 المصدر نفسه، ص 79.
4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

سماح: صديقة غرفتها في جامعة باتنة وحي (CFA) المطل على العرقوب، كانت خزانة أسرارها وملاذها الذي تبوح له باحزانها وببعد والدها عنها وبتسلط رجال العائلة عليها ظل غياب والدها، وتحكي لها حبها مع حبيب " كانت سماح تكبرني بأربع سنوات، وعاشت أكثر من تجربة حب كلها انتهت بالفشل".[1] كانت لويزا تستمع إليها وتأخذ بآرائها وشعارها "سال لمجرب ما تسال الطبيب".

نرجس: من صديقات لويزا بالحي الجامعي، هامشية لا تبالي بما يدور حولها هكذا قالت عنها لويزا " أن بنات الحي انقسمن إلى من ناصر الفيس ومن وقفن ضده، ومن هن من حزب HTM أو حشيشة طالبة معيشة، أمثال نرجس وغيرها من اللواتي لا علاقة لهن بما يحدث كيفما كانت الظروف".[2] لكن هذه الفتاة أصبحت تتحاشى البقاء في الغرفة، كانت تذبل وتتألم منعزلة، لقد " انقلبت حياتها رأسا على عقب إثر التحاق أخيها عمار بمن سموا أنفسهم الجيش الإسلامي للإنقاذ، كان قد صار في آخر سنة هندسة".[3]

بعد وفاته لم تستطع أن تبكيه علنا كما كل الناس لأنه إرهابي.

حبيب: كان الحبيب الأول وكان ابن العم المختلف كان السند الذي انخدعت به، ابن عمها مصطفى طالب في كلية الصيدلة بقسنطينة ظنته مختلفا عن رجال العمومة، لكن هذا الأمل قد خاب أليس هو الذي قال لها " إنك تخطئين، تذكري إني رجل من العائلة ولا يهمني نوع اللباس الذي ترتدين بالعكس يهمني أن تكملي دراستك وها أنا أرافقك من اجل التسجيلات".[4] هذا الحبيب انقلب عليها ونعتها بكلام يحط من شرفها" كنت اظن حبيبا فهمني واستوعب بكائي على ذراعيه وقد توهمت أن أحضانه تلك إنما لاحتوائي".[5] لم تكن لاحتوائها وإنما للإيقاع بها وقضاء نزوة عرضية ليس إلا.

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 38.
2 المصدر نفسه، ص 123.
3 المصدر نفسه، ص 146.
4 المصدر نفسه، ص 20.
5 المصدر نفسه، ص 33.

محمود: درس معها أيام الثانوية شريكها في تحدي الأساتذة والايقاع بهم، وشريكها في الغش يوم الامتحانات، تحركت عواطفها تجاهه قليلا لأنه " كان أقوى ذكر وكنت أقوى أنثى، وقد جمعتنا تلك الدائرة الضيقة بإحساس التفوق".[1]

والدة لويزا: كانت كمن لم يتزوج مع رجل، غيابه أكثر من حضوره، هذا المغترب الذي دمر فيها الإحساس بالتواجد تقول عنها لويزا " لم أر ابتسامتها إلا نادرا... اختلفت عنهن دائما بعبوسها وذبولها... كانت ركاما من الحزن والسأم".[2] تقارنها لويزا مع باقي النسوة.

والد لويزا: في نظرها كان وسيما جدا، كثيرا ما جاءت عنه الأخبار عن طريق المغتربين، أخبار مغامراته الغرامية التي كانت تزيد من عمق جرح أمها. لكن " والدي لم يكن أكثر من كومة دوفيز".[3] هكذا كان يراه أبناء العمومة وأبناء قريتها عندما يعود في النادر إليهم لكن ورغم هذا الغياب الطويل إلا أنه وفي وقت الشدة كان يترك بصمته بقراراته " هكذا الآباء إذ يحضرون في اللحظة التي نظن فيها أننا فقدنا كل شيء".[4]

مراد: أخ لويزا، يبدو متابعا للشؤون السياسية في الجزائر خاصة ما تعلق بالانتخابات، شخصية مرحة في تعليقاتها كثيرا ما استفز خاله في أشد لحظات ضعف حزب جبهة التحرير الوطني، وبارك لويزا تخليها عن الطب، وتوجهها إلى الأدب والشعر على الأقل حينما تشرح بيتا شعريا لا تضطر إلى غسل يديها خلاف الطب.

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 30.
2 المصدر نفسه، ص 13.
3 المصدر نفسه، ص 15.
4 المصدر نفسه، ص 57.

الخال حميد: مناضل وفي لحزب جبهة التحرير الوطني " كان الرجل الذي يمقت عطف بني آدم عليه، ولا أظنه بكى في حضرة أحد حتى حين ماتت جدتي".[1] لكن " بكى خالي حين أعلنت نتائج الانتخابات النهائية "الفيس" احتل أغلب الوطن".[2]

**ج /الشخصيات الهامشية والعارضة:**

زيتونه وواد: أختا لويزا، كثيرتا الرسوب، لذلك لم يفرض عليهن الحجاب.

سليم: أخ لويزا متابع جيد للشؤون السياسية جاء ذكره عرضا فقط

جمال الدين: ابن خالتها التي يمازحها ويهددها دائما بالعنوسة والبشاعة.

كريمة وصليحة: صديقات سماح في الحي الجامعي يقطن بالغرفة A22.

سامية بنت السبت التي فررت ارتداء الحجاب إذا فاز الفيس بالانتخابات، خوفا.

الجدة إجيني: أم يوسف عبد الجليل وجدة توفيق "امرأة في العقد السابع من عمرها لكنها تبدو أصغر من سنها بكثير تماما كأولادها".[3] مسيحية لكنها تحترم كل الشعائر الإسلامية خاصة رمضان.

كاتيا: أخت توفيق التي غادرت إلى باريس ولحقت بأمها لأننا لا تتحمل العيش في الجزائر.

مخلوف بوخزر، مرار بوكرزارة، بول جدع، إيمان هؤلاء جميعهم كانوا ومضة مرور.

ومهما قيل في أمر الشخصية إلا انه لا يمكن إنكار قيمتها وأهميتها ومنزلتها فهي الأساس المعتمد في التفريق بين الأعمال السردية وسائر أجناس الأدب الأخرى. وخلاصة القول أنه و" مهما حاولت بعض

1 فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، ص 51.
2 المصدر نفسه، ص 58.
3 المصدر نفسه، ص 167.

الدراسات أن تقلل من شأن الشخصية في البنية الحكائية للأعمال فإنها ستظل أساسا من الأسس التي تقوم عليها الخطابات السردية، فيصعب علينا تصور حدث من دون فاعل".[1]

**تنويه: مع بلوغنا لنهاية عملنا هذا ألفينا الروائية أحلام مستغانمي تقدم إعلاميا إصدارا روائيا جديدا بعنوان (أصبحت مثلك)، وبالمثل بدأت فضيلة الفاروق تطلق الدعاية الإعلامية لمنتوج روائي جديد سيرى النور عن قريب بعنوان (صمت العندليب) نتمنى أن يكونا في مستوى ما أنتجتاه سابقا.**

1 شريبط أحمد شريبط، سيميولوجيا الشخصية الروائية، أعمال الملتقى، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 1995، ص 198.

# الخاتـمة

**الخاتمة:**

مع وصولنا إلى نهاية هذه الدراسة –بحول الله–حاولنا جاهدين عبر فصولها ملامسة صلب الموضوع الذي طرحناه كعنوان وهو تجليات الحداثة في روايات فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي، حرصنا كذلك على أن لا نحيد عن المحور الذي سطرناه في البداية عبر الانشغالات المطروحة في المقدمة.

في بدايتنا النظرية ارتكزنا على الموروث الإنساني في مجال الرواية باعتباره الجذر والأصل لنقفز إلى المستقبل الواعد لهذا الجنس البشري من مصطلح الحداثة.

واقتربنا رويدا من العصر الحديث عبر بوابة الخصومات النقدية التي نشأت بين القدماء والمحدثين، لنستقر في قلب الحدث وصلب الموضوع، فأسسنا لمصطلح الحداثة مفهوما ومرجعية من المنظور الفلسفي الغربي ثم العربي إلى المنظور الديني عامة والإسلامي بخاصة، فالمنظور النقدي دائما الغربي ثم العربي لكي نوازن الرؤية وتتضح الصورة وصولا إلى الحداثة من المنظور السردي الروائي وطبعا الغربي دائما كمؤسس، ثم العربي كلاحق، ومن ثم دخلنا السرد الروائي الجزائري وعرجنا عمدا على السرد النسوي في الجزائر وقضاياه الجوهرية ليستقر اختيارنا على كل من فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي كاسمين حداثيين، درسنا لهما دراسة تطبيقية بالمتن الحكائي وأهم التيمات الحداثية التي شكلت هذا المتن وشغلت روائيتينا. وأنهيناها بفصل ثالث أبرزنا فيه أهم التقنيات الحداثية التي تسلحتا بها في أعمالهما.

ومما لا شك فيه فإن مسار هذه الدراسة لم تكن غاية في ذاتها بقدر ما كانت تروم إلى تحصيل الفائدة وتعميمها. فكان أن توصلنا إلى النتائج التالية:

- الحداثة في المشهد الروائي، مشهد غير مكتمل المعالم مازال في سيرورة وحركية دائمة. فما هو حداثي اليوم سيصبح قديما بعد قليل، إلى جانب بروز مفاهيم ما بعد الحداثة.

- الرواية الحديثة سعت إلى الاستفادة من فنيات السينما فكانت المغامرة أن حاول الروائي توظيف القلم والرؤية محل عدسة الكاميرا.

- أصبح السرد في الرواية الحديثة يتناغم كثيرا مع الصورة بل لا يكادان ينفصلان عن بعضهما.

- حضور السيناريو في الرواية كان من خلال استغلال الكتاب للتقنيات السينماتوغرافية إلى درجة أن بعضهم يكتب روايته وعينه على الفيلم عبر السيناريو.

- ارتقاء الرواية الحديثة جاء كذلك عبر تنويع أساليبها وتداخلها مع سائر الفنون أو ما يعرف بتداخل الأجناس، فألغت بذلك الحدود بين الأجناس وقوضت فكرة نقاء الجنس الأدبي الواحد.

يتضح جليا أن ولوج الرواية الحداثية عالم التجريب كان من خلال ما أطلق عليه اسم التجريب المتمرد على كل ما هو عتيق وقديم، لكن باستثمار منجزات هذه الفنون والإفادة من أساليبها ما يعني أنها تضمن بقاءها وتطور خصائصها من خلال التداخل مع هذه الأجناس والفنون.

ونستخلص مما سبق بأن المقومات الفنية لأي جنس أدبي لا يمكن أن تزول نهائيا بداعي تداخل الأجناس، فمثلا الرواية تبقى رواية والسيرة الذاتية كذلك واحترام الميثاق السردي أمر هام في ضبط المفاهيم.

قد تكون الشعرية وبخاصة اللغوية معيارا حقيقيا، وسلاحا مطواعا في يد الروائي الذي يتقن فن استعماله فيرتقي به للعالمية كما هو الشأن مع أحلام مستغانمي، لكن الأحداث في العمل الروائي تعتبر هي صلب المتن الروائي، بل تمثل العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية الأخرى، وهذا ما مكن مثلا فضيلة الفاروق على بساطة النسق التخييلي الذي أسست عليه رواياتها، بلوغ الشهرة والمقروئية التي لا يستهان بهما وربما يضاهي كبار الروائيين.

إن هيمنة الشعرية في الخطاب الروائي الحداثي أوضح لنا أن أصحاب هذه التجارب خاضوا قبل مغامرة الرواية تجارب شعرية مثل فضيلة الفاروق (كلام في الحب)، أو أنهم استصدروا دواوين شعرية كما أحلام مستغانمي على المرفأ الأيام، قلوبهم معنا وقنابلهم علينا، عليك اللهفة، أو أنهم خاضوا تجارب لها علاقة بالشعر والشاعر من مثل تقديم البرامج الإذاعية.

من الآليات التجريبية الحداثية، التجريب اللغوي، الذي يبرز من خلال انفتاح الروائي على نسج علاقات حوارية مع لغات عالمية عدة. أو من خلال تحالف اللغة العربية الفصحى والعامية واللهجات المختلفة وهذا ما يبرز بقوة وبجلاء في أعمال كل من الفاروق ومستغانمي مما جعل أعمالهما لوحات بانورامية بديعة.

ولا أكون مغاليا إذا قلت في الأخير أن الرواية الجزائرية عبر فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي لم تبحث عن الحداثة بل قالتها وبكيفيات متعددة.

# قائمة المصادر والمراجع

**قائمة المصادر والمراجع:**

**المصادر**

**القرآن الكريم**


- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط20، 2011.
- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل بيروت لبنان ط1، 2012.
- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط 26، 2010.
- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط10 ،2011.
- فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، 2010.
- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2006.
- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، ط2، 2006.
- فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، لبنان، ط2، 2007.


**المراجع**


- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، (د.ط)، 1986.
- ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مجلد 2، دار النوادر، الكويت، 2010.
- ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
- أبو القاسم محمود عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1991.

- أبو تمام، ديوان أبي تمام حبيب أوس الطائي، تقديم عبد الحميد يونس وعبد الفتاح مصطفى، مطبعة حجازي، مراجعة وتصحيح عبد رب النبي سعيد الحسين، 10 فبراير 1942، ص 387. أو شعراؤنا، شرح ديوان أبي تمام للخطيب التريري، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.
- أبو عياش عبد الله، أزمة المدينة العربية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980.
- أحمد أبو زيد، دراسات في الفلكلور، دار القاهرة العالمية للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، 1972.
- احمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج2، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
- أحمد بن مرسلي، مناهج البحث العلمي في الاعلام والاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000.
- أحمد تيمور باشا، الحب عند العرب، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1993.
- أحمد حمدي، الخطاب الإعلامي العربي آفاق وتحديات، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، 2002.
- أحمد شوقي، الشرقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.
- احمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع القاهرة، ط2، 1997.
- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، ج2، 2008.
- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ج1، ط1، 2008.
- الأخضر بن السايح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دار التنوير، الجزائر، (د. ط)، 2012.
- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد ثامر، دار الحديث، القاهرة، 2009.
- إعداد المكتب العالي للبحوث، الحب عند العرب، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د. س)، (د. ط).

- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، (د. ط)، (د. س).
- آمنة بلعلى، المتحيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2006.
- أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2015.
- آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية للإسلام، تر: محمد إسماعيل الس، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2006.
- أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، مح4G1، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 2001.
- أنيس فريحة، اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجبل، بيروت، ط1، 1989.
- بسام موسى قطوس، سيمائية العنوان، وزارة الثقافة مطبعة البهجة، عمان (د ط) 2002.
- بطرس البساني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1977.
- بول ريكو، الزمان والسرد، تر فلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، الجزء2 ، 2006.
- بول قين، أزمة المعرفة التاريخية، تر: إبراهيم فتحي، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1993.
- بولرياح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ط1، 2008.
- بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001.
- تزفتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، منتديات مكتبة العرب، القاهرة، ط2، 1996.

- تزفيتان تودوروف، الشعرية: تر: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2.
- تيري ايغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة سوريا، 1995.
- تيموثي ميتشل، تر بشبر السباعي، دراستان حول التراث والحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016.
- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر كاظم جهاد، دار تروبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000.
- جان ايف تاديبه، الرواية في القرن العشلرين، محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، القاهرة (د، ط) 1988.
- جان كوهني، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
- جورج دوليان، الرواية الجديدة في فرنسا، مجلة العربي، الكويت، عدد 544 مارس 2004.
- جورج لوكانش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978.
- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، مجموعة مترجمين، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997.
- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الحميد أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1976.
- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر:السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، ط1، 2003.
- جيرمين تيليون، الحريم وأبناء العم، ت: عزالدين خطابي وإدريس كثير، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000
- الحبيب الإمام، صناعة الثقافة والاحتكار العالمي، مجلة العربي، العدد 434 جانفي 1995.
- حسين خوري، سرديات النقد، دار الأمان، الرباط، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.
- حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب،ط1 ، 1994.

- حميد الحميداني، أسلوبية الرواية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- حميد الحميداني، النقد الروائي والايديولووجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990.
- خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، 2ج4،ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أفريل 1984.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1985/1982.
- خولة طالب الإبراهيمي، الجزائر والمسألة اللغوية، تر: محمد يحياتن، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 1997.
- خيرة حمرالعين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د، ط)، 1996.
- دوخ أندروود، الصحافة والراوية الحقيقية والخيال، تر: مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، 2015.
- ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوص، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002.
- ر.م ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، لبنان، ط2، 1989.
- رايموند ويليامز، طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1999.
- رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، دار التلوين، دمشق، ط1، 2009.
- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
- رضوان عاشور، الروائي والتاريخ، مجلة الطريق، عدد 03، 1981.

- رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، 2008.
- رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1999.
- روبرت هولب، الحداثة والحداثية والتحديث، موسوعة كمبدرج في النقد الأدبي، تر: فاتن مرسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- روجر آلن، الرواية العربية، تر: إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 1997.
- روجيه كايرا، الإنسان والمقدس، تر: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2010.
- رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: بن عبد السلام عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
- ريمون جاكسيون، قضايا الشعرية، تر محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 1988.
- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ ، السعودية، (د. ط)، 1992.
- زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، 1986.
- زهير محمود عبيدات، صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، دار الكندي، الأردن، (د، ط)، 2006.
- سامح الرواشدة ، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر الاردن (د، ط) (د، س) .
- سامي أدهم، تشميل ما بعد الحداثة، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1، 2008.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
- سمر روحي الفيصل، الراوية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.

- سمية بيدوح، فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس ، ط1، 2009.
- سنن أبي داود، كتاب الملاحم، باب ما يذكر من قرن المائة، رقم 4291، بيت الأفكار الدولية الرياض، 1420 هـ.
- سيد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، (د. ط)، 1989.
- السيد يسين، الحداثة وما بعد الحداثة، ندوة جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ليبيا، 1998.
- سيزار قاسم، القارئ والنص، المدلس الأعلى للثقافة، مصر (د. ط)، 2002.
- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.
- شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
- شكري ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، مجلة عالم المعرفة، عدد 355.
- شوقي ضيف، الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1999.
- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، (د، ط)، 2000.
- صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د، ط)، 2003.
- صلاح صالح، المدينة الضحلة، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014.
- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.
- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الاعلامي، القاهرة، ط 1، 2005.
- طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1980.

- الطيب وسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2014/2013.
- عادل فريحات، مرايا الرواية، موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة للأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1970.
- عبد الحق بلعابد، عتبات، تر: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 115.
- عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل، الجزائر، (د. ط)، 2008.
- عبد الرحمن العقوبي، الحداثة الفكرية في الاليف الفلسفي العربي المعاصر، مركز نها للبحوث والدراسات، الرياش، ط1، 2014.
- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار صادر، ط5، 1984.
- عبد الرحمن منيف، سيرة مدينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1994.
- عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص، افريقيا الشرق الدار بيشاء(د ط) 2000.
- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة. دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط 1983.
- عبد السلام يسين، الإسلام والحداثة، دار الآفاق، المغرب، ط1، 2000.
- عبد الصبور مرزوق، الحداثة وما بعد الحداثة، ندوة جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ليبيا، 1998.
- عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف، مركز الحضارة العربية، مصر، ط1، 2003.
- عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص، دار العارف، القاهرة، (د. ط)، 2003.
- عبد الغفار حامد الهلالي، اللهجات العربية نشأة وتطورا، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.
- عبد الفتاح الحمري، عتبات النص البنية الدلالية، منشورات الرابطة الدار البيشاء الغرب ط 1996.

- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، مكتبة الشباب المنيرة، القاهرة، (د. ط)، 1982.
- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياسات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.
- عبد الله الطيب، الطبيعة عند المتنبي، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1977.
- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، 1996.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية الأدب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.
- عبد الوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة ما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 2003.
- عبدالسلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1994.
- عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق على محمد النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، (د. س).
- عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة، دار النحوى للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1992.
- عفيف فراج، الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1980.
- علي وظفة، مقاربات في مفهوم الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة فكر نقد، المغرب، ع43، 2001.
- عمر رضا كحالة، الحب، مؤسسة الرسالة، سوريا، ط1، 1978.
- عمرو عيلان، الايديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2001.
- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1988.

- العوف زياد، الأثر الايديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النور للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993.
- غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.
- غيرترود هيملفارب، الطرق إلى الحداثة، تر: محمود سيد أحمد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2009.
- فاروق خورشيد، بين ال{ب والصحافة، منشورات إقرأ، بيروت، (د، ط)، 1985.
- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010.
- فرانسواز إيريتيه، ذكورة وأنوثة فكرة الاختلاف، تر كاميليا صيحي، الهيئة المصرية العامة للكتابة، مصر، 2003.
- فرانك هارو، فن كتابة السيناريو، تر: رانيا قرداحي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د. ط)، 2013.
- فردوس عبد الحميد البهنساوي، عناصر الحداثة في الرواية المصرية، مجلة ، المجلد 04، عدد 04، جويلية أوت سبتمبر.
- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د. ط)، 1999.
- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط3، 2003.
- فليدمان جوزيف وهاري، دينامية الفيلم، تر محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العاملة لكتاب، مصر، (د.ط)، 1996.
- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات أتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- قندريس ج، اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د. ط)، 1950.

- قيس الزبيدي، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، قدمس للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2001.
- كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، تر: منى البحر نجيب الحصاري، دار العين للنشر، الاسكندرية، ط1، 2009.
- كرين برينتين، تشريح الثورة، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، مرا غاري برو، دار الفارابي، لبنان، 2009.
- كمال الريحاني، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، 2009.
- مارتن أسلن، تشريح الدراما، دار الثقافة والإعلام، الأردن، ط2، 2008.
- مالكم برادبري، جميس ماكفارلني، الحداثة (1890–1930)، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987، ص19.
- مالكوم برادبري، الرواية اليوم، تر أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية الهامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، 2005.
- مالكوم برادبري، جيمس ماكفارلني، حركة الحداثة، ج1، تر: عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1998.
- مانويل ماريا كاريلو، خطابات الحداثة، تر: إدريس كثير وعزالدين الخطابي، منشورات الحداثة، المغرب، ط1، 2001.
- مجموعة مفكرين، الفكر الديني وتحديات الحداثة، تر: أحمد القبانجي، دار الفكر الجديد، العراق، 2007.
- محمد الدبس، مهارات التصوير الالكتروني وتصوير البرامج التعليمية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000.

- محمد الصالح خرفي، تجربة الصحافة الأدبية في الجزائر، مجلة آمال نموذجا، دار النشر دحلب، الجزائر، (د، ط)، 2007.
- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دار المعرفة للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2008.
- محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982.
- محمد الله الغدامي، ثقافة الاسئلة، دار سعاد الصباح الرياض، 1993.
- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2006.
- محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، مج4، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أفريل 1984.
- محمد برادة، الذات في السرد الروائي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.
- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار صدى، دبي، 2011.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج التقليدية: دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، ط2 2001.
- محمد حسن عبد العزيز، مدخل إلى اللغة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2011.
- محمد حسن عبد الله، الحب في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1980.
- محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد، عصمي للنشر والتوزيع، القاهرة (بدون سنة).
- محمد خليل، الخبر الصحفي دارسة أسلوبية، دار العربي القاهرة، (د، ط)، 1998.
- محمد راتب، النص والممانعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

- محمد سبيلا، مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط2، 1990.
- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.
- محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (د. ط)، 1997.
- محمد عبد العزيز العلي، الحداثة في العالم العربي، دراسة عقدية، كلية أصول الدين، الرياض، السعودية، 1414هـ، مجلد 4.
- محمد عجوز، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2011.
- محمد عزالدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.
- محمد عمارة، الحداثة وما بعد الحداثة، ندوة جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، ليبيا، 1998.
- محمد عنمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، (د. س).
- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميو طبقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكاتب القاهرة، ط1 1998.
- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998.
- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998.

- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، أفريقيا شرق، الدار البيضاء، 1998.
- مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 1987.
- مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر ط1، 2002.
- مريسا إلياد، المقدس والعادي، تر: عادل العوا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009.
- مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- مصطفى حجازي، التخلق الاجتماعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط9، 2005.
- مطاع صفدي، نقد العقل الغربي، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.
- المقدسي، أحسن التقاسم في معرفة الأقاليم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1991.
- منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، 2002.
- ميشال بوكور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات لبنان، 1971.
- ميشال زكريا، قضايا ألسنية تطبيقية، دار المعلم للملايين، بيروت، ط1، 1993.
- نبيل حداد ومحمود درايسية، تداخل الأنواع الأدبية، مجلد2، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.
- نعمان عبد الرزاق السامرائي، حوار حول التراث والحداثة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ط1، 2015.
- هبرماس يورغان، القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمة الجيوش، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم مصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، الأردن، (د. ط)، 2004.
- ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د. ط)، 1998.
- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010.
- يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008.

# فهرس الموضوعات

## فهرس الموضوعات

**الإهداء**

**الشكر والتقدير**

**مقدمـة: .....أ**

**مدخل: جدلية القديم والجديد (المظاهر والدوافع) ..... 8**

**الفصل الأول: الحداثة المفهوم والمرجعية**

**تمهيد: ..... 21**

**1. الحداثـــــــة لغـــــــة: ..... 21**

**2 . الحداثـــــة بمفهومها الاصطلاحي: ..... 25**

**3. الحداثة الخلفيات والمرجعيات: ..... 30**

**3. 1/ الحداثة في المنظور الفلسفي: ..... 31**

**أ . الحداثة في المنظور الفلسفي الغربي: ..... 31**

**ب . الحداثة في المنظور الفلسفي العربي: ..... 34**

**2.3/الحداثة في المنظور الديني: ..... 37**

**أ- في الفكر الغربي: ..... 38**

**ب-في الفكر العربي الإسلامي: ..... 40**

**3.3/الحداثة في المنظور النقدي: ..... 45**

**أ- في الفكر النقدي الغربي: ..... 45**

**ب-في الفكر النقدي العربي: ..... 51**

**4.3/الحداثة في المنظور السردي الروائي: ..... 60**

**أ- السرد الروائي الغربي: ..... 62**

ب- السرد الروائي العربي: ..... 65

ج- السرد الروائي في الجزائر: ..... 69

4/ بدايات الأدب النسوي:..... 73

1.4/السرد النسائي العربي: ..... 77

2.4/السرد النسائي في الجزائر: ..... 80

**الفصل الثاني:**

**حداثة المتن الحكائي عند فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي (المستوى الفكري والموضوعاتي)**

1. المتن الحكائي عند فضيلة الفاروق..... 85

2. قراءة في روايات فضيلة الفارق. ..... 86

1.2/ مزاج مراهقة ..... 86

2.2/ تاء الخجل ..... 87

3.2/اكتشاف الشهوة..... 87

4.2/أقاليم الخوف ..... 88

3. التيمات عند فضيلة الفاروق ..... 89

1.3/الذكورة ..... 89

2.3/التمرد والرفض ..... 94

3.3/الجسد ..... 97

4.3/الجنس ..... 101

5.3/الدين ..... 107

6.3/الايديولوجيا ..... 115

7.3/المدينة ..... 121

1.7.3./آريس ..... 124

2.7.3./قسنطينة ..... 126
3.7.3./بيروت ..... 127
8.3/الحب والمطر ..... 129
4. المتن الحكائي عند أحلام مستغانمي: ..... 135
5. قراءة في روايات أحلام مستغانمي: ..... 136
1.5/ ذاكرة الجسد:..... 137
2.5/ فوضى الحواس: ..... 138
3.5/ عابر سرير: ..... 138
4.5/ الأسود يليق بك:..... 139
ملاحظة: ..... 140
6. التيمات عند أحلام مستغانمي ..... 142
1.6/التاريخ: ..... 142
2.6/الوطن: ..... 148
3.6/الثورة:..... 153
4.6/الايديولوجيا: ..... 157
5.6/الجسد: ..... 161
6.6/الحب: ..... 166
7.6/المدينة: ..... 172

**الفصل الثالث:**

**التقنيات السردية الحداثية عند فضيلة الفاروق وأحلام مستغانمي**

المبحث الأول: التقنيات السينماتوغرافية ..... 184
1./المونتاج..... 187

2/الكولاج ..... 196
3/السيناريو (Seinario)..... 197
1.3. البرنامج السردي في الأسود يليق بك. ..... 204
1.1.3/المحفز: ..... 204
2.1.3/الكفاءة: ..... 205
3.1.3/الإنجاز: ..... 206
4.1.3/الجزاء: ..... 206
2.3/ البرنامج السردي في رواية تاء الخجل. ..... 206
1.2.3/المحفز: ..... 206
2.2.3/الكفاءة: ..... 207
32.3/الانجاز: ..... 207
4.2.3/الجزاء: ..... 208
4. القصاصات الصحفية والأخبار: ..... 209
المبحث الثاني: آليات التجريب الحداثية. ..... 217
-1التداخل الأجناسي: ..... 218
1.1/السيرة الذاتية: ..... 221
2.1/الأغنية الشعبية والأنشودة: ..... 226
3.1/ الأمثال والحكم: ..... 229
4.1/الأسطورة والنص الخرافي:..... 232
5.1/الرسائل: ..... 234
-2 التفاعل النصي: ..... 235
1.2/مع النص القرآني: ..... 235

2.2/مع النص الشعري:..... 237

3- التعدد اللغوي: ..... 240

أ. الازدواج اللغوي: (Diglossie) ..... 244

ب . الثنائية اللغوية: (Bilinguisme)..... 244

1.3/الازدواجية اللغوية في روايات الفاروق ومستغانمي: ..... 249

تمهيد (العامية وأشكالها التعبيرية):..... 249

1.1.3/المثل الشعبي: ..... 251

2.1.3/الأغنية الشعبية:..... 252

3.1.3/الصيغ العامية (الكلام اليومي):..... 253

2.3. الثنائية اللغوية في روايات الفاروق ومستغانمي: ..... 258

3.3./اللسان الأمازيغي (اللهجة الشاوية):..... 263

4- الشعرية: ..... 266

4. 1. شعرية اللغة في روايات الفاروق ومستغانمي: ..... 268

4. 2. شعرية العنوان في روايات الفاروق ومستغانمي: ..... 274

أ- تاء الخجل: ..... 276

ب-مزاج مراهقة: ..... 276

ج-اكتشاف الشهوة:..... 277

ح-أقاليم الخوف ..... 278

خ-ذاكرة الجسد:..... 279

د- فوضى الحواس: ..... 280

ذ- عابر سرير: ..... 281

ر- الأسود يليق بك: ..... 282

المبحث الثالث: بنية العناصر السردية ..... 284

.1 بنية المكان: ..... 286

1.1./الأماكن المغلقة ودلالتها: ..... 290

1.1.1/البيت: ..... 290

2.1.1/الغرفة: ..... 292

3.1.1/السجن: ..... 294

4.1.1/الفندق: ..... 295

5.1.1/المسجد: ..... 295

6.1.1/الحمام: ..... 296

7.1.1/المستشفى: ..... 296

2.1/الأماكن المفتوحة ودلالتها: ..... 297

1.2.1/المدينة: ..... 297

2.2.1/الجامعة: ..... 300

3.2.1/الضيعة: ..... 300

4.2.1/المطار: ..... 301

5.2.1/الوطن: ..... 301

6.2.1/الغابة: ..... 302

2./بنية الزمن: ..... 303

1.2/ النظام الزمني أو الترتيب L'ordre ..... 306

1.1.2/اللواحق أو الاسترجاع (Anlepses) ..... 307

أ- الاسترجاع الخارجي:..... 307

ب- الاسترجاع الداخلي: ..... 309

2.1.2/الاستباق أو السوابق (Paralipses)..... 310

أ- الاستشراف أو الاستباق الداخلي: ..... 311

ب- الاستباق الخارجي: ..... 312

3.2/ا: الديمومة أو المدة (La durée): ..... 314

أ- الخلاصة (Sommaire):..... 314

ب- الحذف (L'ellipse)..... 316

جـ/المشهد (La scène) ..... 317

4.2/: التواتر (Fréquences):..... 320

أ /السرد المفرد ( Singulatie): ..... 320

ب /السرد التكراري (Hepetitie):..... 321

ج /السرد المتشابه (Iterotie): ..... 322

3./بنية الشخصيات: ..... 323

1.3/ الشخصية عند مستغانمي والفاروق (منظور عام)..... 327

2.3/ مفاهيم في تقديم وتصنيف الشخصية ..... 332

3.3/الشخصية في ذاكرة الجسد:..... 334

أ/الشخصية الرئيسية: ..... 334

ب /الشخصيات الثانوية: ..... 337

ج /الشخصيات الهامشية والعارضة: ومنها ..... 340

4.3/دراسة الشخصية في رواية الأسود يليق بك: ..... 341

أ /الشخصية الرئيسية: ..... 341
ب /الشخصيات الثانوية: ..... 342
ج /الشخصيات الهامشية والعارضة: ..... 344
5.3/الشخصية في رواية تاء الخجل: ..... 345
أ/الشخصية الرئيسية: ..... 345
ب /الشخصيات الثانوية: ..... 346
ج /الشخصيات الهامشية العارضة: ..... 349
6.3/الشخصية في رواية مزاج مراهقة: ..... 349
أ/الشخصية الرئيسية: ..... 350
ب/الشخصيات الثانوية: ..... 351
ج /الشخصيات الهامشية والعارضة: ..... 355
الخاتمة: ..... 358
قائمة المصادر والمراجع: ..... 362
فهرس الموضوعات ..... 377
الملخص: ..... 386

**الملخص:**

الأدب الجزائري شأنه شأن الآداب العالمية هو انعكاس للراهن ومجاراة للواقع وما يحدث حوله من تحولات. لقد استطاعت الرواية الجزائرية أن تواكب هذا الراهن وتتبنى فكرة الحداثة، عبر بوابة وأعمال كل من الروائية أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق، أعمال أجابت وترجمت أسئلة الحداثة من خلال المنجز النصي الثائر والمتمرد على المعيقات الاجتماعية كمواجهة الفكر البطريركي والغوص في خبايا الجسد الأنثوي.... وانعكس ذلك على بنية خطاباتها التي استوعبت التحولات السريعة وتجاوبت مع الأنية بخروجها عن السائد والمألوف والقواعد الثابتة، فعمدت إلى التجديد، ومرتكزات التجريب، مقارنة التقنيات السينماتوغرافية، معالقة ومحاورة الثقافات الأخرى عن طريق التداخل الأجناسي والتفاعل النصي، تداخل الأزمنة، شعرية اللغة، تفتيت الشخوص... كل هذا أدى إلى ظهور نمط سردي جديد متحرر نقلناه من المنجز الروائي المستغانمي والفاروقي.

**الكلمات المفتاحية:** الرواية، الحداثة، تقنيات حداثية، التجريب، سرد جديد.

**Résumé :**

La littérature algérienne est comme la littérature internationale ،c'est reflet de l'hypothéqué et de sa correspondance axile la réalité et les transformations qui s'opèrent autour d'elle.

Le roman algérien a su suivre le rythme de cette situation actuelle et adopter de modernité à travers le portail et les œuvres de la romancière Ahlam Mostaganemi et de Fadhila Al-Farouk des œuvres qui ont répondu et traduit les questions de la modernité a travers la réalisation textuelle révolutionnaire et rebelle contre les obstacles sociaux comme la confrontation patriarcal ، et prolonger dans les mystères du corps féminin et cela se reflétait dans la structure de ses discoures qui absorbaient les transformations rapides et répondaient aux intentions en s'écartant du donnants du familier et des trois règles

Elle à travaillé sur la nouveauté l'expérimentation et l'approche des techniques cinématographiques ، elle a débatte d'autres cultures à travers l'interpénétration des guerres. L'interaction textuelle ، l'interpénétration des temps ، poétiques du langage et la fragmentation des personnages. Cella à conduit à l'émergence d'une nouveau style narratif libéré que nous avons transféré du romancier Mosteghanemi et Al-Farouk.

**Mots clés :** Le roman ، La modernité ، Expérimentation ، Le nouveau récit ، Techniques modernes.

**Summary**:

Algerian literature ، like international literature ، is a reflation of the present and keeping pace with reality and the transformation taking place around it. The Algerian novel has been able to keep pace with this current situation and adopt the idea of modernity. Through the works of both the novelist Ahlam Mostaghanemi and Fadhila Al-Farouk works that answered and translated the questions of modernity through the fling textual achievement that rebelled against social obstacles ، such as comforting patriarchal though and diving into the mysteries of the female body. This was reflected in the structure of the speeches with absorbed the rapid transformation. And it responded to the clubs by departing from the prevailing familiar and established rules. I was pleased with the novelty the experimental ، the approach of the techniques of the traditional cinema and the dialogue of other cultures through the overlapping of genders ، the textual interaction the overlapping of times the poetic language ، and the fragmentation of characters… All this led to the emergence of a new ،liberated narrative style that we transferred from the accomplished novelist Mostaghanemi and Al-Farouk.

**Keywords:** The novel-Modernity ،Experimentation ،The new narrative.