الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة – باتنة1–

كلية اللغة و الأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

تمظهرات الحس البوليسي في الرواية الجزائرية

رسالة مقدمة لنيل درجة ''دكتوراه العلوم'' في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:
فواز بن راحلة

إشراف الأستاذ الدكتور:
علي منصوري

أعضاء لجنة المناقشة

الاســـــــم واللقب	الرتبـــــة العلميـــة	الجامعـة الأصليـــــة	الصفة
محمد العيد تاورتة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتـــوري قسنطينة1	رئيسـا
علي منصوري	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضـــــر باتنة 1	مشرفـا
سكينة قدور	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	مناقشـا
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جـامعة الحاج لخضـــــر باتنة 1	مناقشـا
رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	مناقشـا
الشريف بوروبة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضـــــر باتنة 1	مناقشـا

السنة الجامعية 2017/2016

خطة البحث

مقدمـــــــة

أ- البـــاب الأول

أ/1- <u>الفصل الأول:</u>

في أصل الرواية البوليسية.

أ/1/1- <u>المبحث الأول:</u> في إشكالية التسمـــــــــية.

أ/1/2- <u>المبحث الثاني:</u> إشكالية الجنس الروائـــي.

أ/1/3- <u>المبحث الثالث:</u> الرواية البوليسية والسياق.

أ/1- الفصل الأول: في أصل الرواية البوليسية.

أ/1/1- <u>المبحث الأول:</u> في إشكالية التسمية

- مدخل

- رواية المخبر

- رواية الجريمة

- الرواية السوداء

- رواية الخيال العلمي

- الرواية الرقمية

- الرواية البوليسية

أ/1/2/- المبحث الثاني: إشكالية الجنس الروائي

- الرواية البوليسية الأنموذجية.
- تعريفها ونشأتها.
- خصائصها وأهم روادها.
- الرواية البوليسية بين النمط الروائي والجنس الأدبي.

أ/1/3-المبحث الثالث: الرواية البوليسية والسياق

- السياقات الفلسفية.
- السياقات التاريخية.
- السياقات الاجتماعية.
- السياقات النفسية.

أ/2- الفصل الثاني:في البناء الفني لرواية اللغز.

أ/2/1- المبحث الأول:المكونات

- لغة المحكي في رواية اللغز.

- أمكنة المحكي وأزمنته في رواية اللغز
- البنية الفنية للشخوص في رواية اللغز.

أ/2/2 المبحث الثاني : العناصر الأساسية

- التوظيف الدلالي للألغاز.
- كرونولوجية الأحداث في رواية اللغز.
- شعرية رواية اللغز.

أ/3/2/ المبحث الثالث: التقنيات

- الراوي أو السارد في متن الألغاز .

- الخيال الواقعي في رواية اللغز

-رواية اللغز و الدراما.

ب- الباب الثاني

ب/1الفصل الأول: رواية اللغز العالمية مقاربات نظرية.

ب/1/1 المبحث الأول: تحقيب تطور رواية اللغز

-مرحلة التـأسيـس "الكلاسيكية".

-المرحلة الحديثـــة.

-المرحلة المعاصـــرة.

ب/2/1 المبحث الثاني : رواية اللغز الحديثة من خلال بعض نماذجها.

- "راقصة الملهى" لجـــــــورج سيمنون

- " من قتل روجر أكرويد" لأغاثا كريستي .

ب/3/1 المبحث الثالث:رواية اللغز المعاصرة من خلال بعض نماذجها

- اسم الوردة "لأمبرتو ايكو"

- " شفرة دافينشي" لـ"دان براون"

ب/2 الفصل الثاني:رواية اللغز العربية مقاربات نظرية

ب/1/2 المبحث الأول: الرواية العربية أسئلة الراهن ومستقبل التجديد

- في المنـــجز العـــربي الروائـــي

- مستقبل الـــــرواية العـــربـية.

- عـــــوامل التجـــــــــــديد.

- المقدس والمدنس في الرواية.

- جـــــدلية النقد وحـركية الإبداع.

ب/2/2 المبحث الثاني: رواية اللغز في المشرق العربي.

- رواية "ميس ايجيبت" لسهير المصادفة.

- رواية "مدائن الأرجوان" لنبيل سليمان.

ب/3/2 المبحث الثالث: رواية اللغز في المغرب العربي

- رواية "الحوت الأعمى" لعبد الإله الحمدوشي في المغرب

- رواية "عشيقات الليل "لكمال الرياحي في تونس.

ج- الباب الثالث

ج /1- الفصل الأول: تطبيقات على مدونات إبداعية جزائرية مكتوبة باللغة العربية .

ج/1/1المبحث الأول

"الخلفية السوسيوثقافية للرواية الجزائرية"

ج/2/1 المبحث الثاني : شعرية العنوان في رواية اللغز " "الرماد الذي غسله الماء" لعز الدين جلاوجي أنموذجا.

ج/3/1 المبحث الثالث

الرمـــزي والفـــني في رواية "سكـــرات نجمة" لأمـــل بوشارب أنموذجا

ج/4/1 المبحث الرابع:

كرنولوجية الأحداث في رواية اللغز رواية "صمت الفراغ " لإبراهيم سعدي أنموذجا.

ج/2- الفصل الثاني : تطبيقات على مدونات إبداعية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية والايطالية.

تمهيـــــــد

ج/1/2 المبحث الأول

- الخلفية السوسيو ثقافية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الأجنبية.

ج/2/2 المبحث الثاني

- التداخل الفني والواقعي في رواية اللغز رواية "بما تحلم الذئاب"؟ أنموذجا

ج/3/2المبحث الثالث

- شخوص رواية اللغز الجزائرية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص أنموذجا

ج/4/2المبحث الرابع

- الراوي ولعبة السرد في رواية اللغز الجزائرية "رواية2048 نهاية العالم" لبوعلام صنصال أنموذجا

- الخاتمة

انتهى الزمن الذي ترفع فيه النقاد عن واحد من أهم أنواع الأدب، حيث صارت هناك ملتقيات،ندوات احتفالات وجوائز عالمية ،خاصة بكتاب أدب الألغاز في كل من أمريكا،ألمانيا ، بريطانيا، سويسرا، أستراليا ،وفرنسا ، هذا الحضور الطاغي مؤخرا لرواية الألغاز والأصح تسميتها كذلك - البوليس والجريمة ليسا محركا القصة- لم تحظ به البلدان العربية ،إذ يعتبر أدب الألغاز من الآداب المحبوبة جداً في أوروبا، غير أن المحافل الأدبية سابقا ظلت ولفترة طويلة تستصغره ،و تجعل منه مادة للتسلية،هذا الموقف جعل النقاد والدارسين لا يعالجون أية رواية لغز،حيث تجاهلوا أحد أهم شروط الإبداع في الرواية ألا وهو متعة القراءة و لذة الاستمتاع ، و اتفقوا على أن كل ما يبعث على المرح والتسلية يخفض من نوعية ومستوى الأدب، وظهر تأثير هذه الأيديولوجية واضحا على الأدب الألماني،فقد عانى من ترفعه عن كل ما هو مسلي، حتى صار بعض الكتاب في ألمانيا يفتخرون بأن كتبهم لا تُقرأ،واهمين بأن ذلك دليل على عمقها الفلسفي،و قد ساند كثير من النقاد هذا الطرح وأعلنوا الحرب على كل أدب يخالف هذا القبيل.

إن نوعية العلاقات الاجتماعية التي تميزت بها أوربا خلال بدايات القرن العشرين، أثارت فضول كثير من الدارسين، حيث انبروا إلى تحليل العوامل الاجتماعية ،السياسية والنفسية التي كانت سببا مباشرا في نشوء وتطور بعض الأجناس السردية كرواية الألغاز مثلا، ومع ظهور عالم المال و رجال الأعمال،الثورات ،الحروب،والثورة الصناعية وقع تحول جذري في حياة الأفراد، كان من بين نتائجه إعادة تقسيم الثروات ، وأصبحت الثروة في يد جماعة لا تمتثل للقوانين، ولا تكترث للمبادئ الأخلاقية كما يؤكد ذلك كل من الناقدين الفرنسيين"بوال" و"نسجاك"،و بموازاة هذا التشكيل الاجتماعي ،تطور أداء أجهزة الأمن والحماية، بفضل تطور العلوم التجريبية ،و العناية التي أولتها لها الحكومات ،حيث استفاد من التجارب والخبرات والنظريات العلمية الجديدة، فتطورت وفقا لذلك أساليب البحث

والتحري البوليسي، التي أصبحت تعتمد البصمات ،التحليل، المقارنة، والاستقصاء. وهي الطرق نفسها التي كانت تستخدم في البحوث و التجارب العلمية في المختبرات.

شهدت بدايات القرن العشرين في أوربا تطورا هاما في وظائف أجهزة الأمن ،حيث تحولت إلى قوة ردع تحارب مختلف التجاوزات المفروضة على الدولة والمواطن من قبل الخارجين عن القوانين ومحترفي الجريمة ،موازاة مع ذلك ارتفع الوعي الفني والفكري لدى الأدباء والمفكرين ،مما أدى إلى نشوء – أدب الألغاز- و هو ظاهرة فنية أدبية عكست وضعا اجتماعيا ،فكريا واقتصاديا لمجتمع يعيش مخاض صراع حضاري وتحول خطير في مجال العلاقات الإنسانية،الاجتماعية والاقتصادية، غرضه تكوين عالم متحضر،لذلك استحق هذا النوع وبكل جدارة عناية الباحثين.

ليس هناك من شك أن أعضم الكتاب مثل "د وستويوفسكي" صاحب الجريمة والعقاب ،و "إدغار الن بو" مبتكر شخصية التحري "أوغست دوبين"، قد تركوا أثرا كبيرا على النص البوليسي،و دفعوه إلى شعبية أكثر وضوحا وبروزا،جعل الكثير من الكتاب يقومون ببعض المحاولات في هذا الشأن،ومن أمثلتهم: إرنست همنغواي ،و الكاتب السويسري "فريدريش دورنمات" ، كما اعتبر الكاتب الأرجنتيني "بورخيس" رائد الرواية البوليسية في أمريكا .

أضحت رواية الألغاز العالمية اليوم مطلبا جماهيريا خاصة بعد ارتباطها الوثيق بالدراما، حيث كانت ولفترة زمنية طويلة مبعدة عن مجال الأدب الذي كان يعتبرها هامشيا غايتها المتعة،التسلية والترفيه، لأنها تحقق مجالا واسعا للحرية الأدبية، لا يخلو من الإمتاع ،أما عند الغرب فهي وجه من أوجه التجربة الرأسمالية الذي تطرحه مسألة علاقة الأدب بالواقع ،والتي تعبر عن عقلانية كبيرة تقف وراء الحلول النهائية للمشكلات و الألغاز، مما يعطي للعقل سلطته المطلقة على المجرم،تطرح ألغازا مُحيِّرةً وممتعة، تحفِّز المتلقي ،وتجعله يفكر في الحلول ،وتشوِّقه بواسطة لغتها السَّلسة وبنائها المعقد،ينتقل فيها المتلقي بين الأحداث ،ويندمج في عملية البحث والتقصِّي،ويتقمص شخصية المحقق

تارة،وشخصية الضحية تارة أخرى، فعلى الرغم من إهمال النقد الأكاديمي لها،استطاعت رواية الألغاز أن تحض بمكانة لدى القراء والمثقفين فمن منا لا يعرف مغامرات "شارلوك هولمز"، روايات "أغاتا كريتسي"، ، "كونان دويل"، "جورج سيمنون"،"روبرت لانغذون"... وقد كان نجاح هذه الروايات سببا في أن يتجه الكثير من الكتاب الجدد إلى تأليف روايات على هذه الشاكلة مثل "بوانسن ذي ترايل" صاحب روايات "روكامبول" ، "بول فافل"، و"أميل جا بوريه"،و "موريس لوبلان"، و"أرثركونان دويل" و غيرهم و قد أسس هؤلاء مدرسة جديدة جاءت بنوع روائي جديد، حيث حاول كل منهم من خلال هذا اللون أن يصنع عالمه الخاص به.

يؤكد الأستاذ الجامعي و الناقد الجزائري عبد القادر شرشار أن ظهور الرواية البوليسية" تزامن وظاهرة النزوح الريفي نحو المدن وتكوين مجتمع جديد تربطه علاقات اجتماعية وسياسية وعقائدية متميزة، كما أن موسوعة لاروس" تفسر شيوع هذا النوع الأدبي بظاهرة العمران التي نتجت عن النزوح نحو المدن، وتكديس البنايات في مساحات ضيقة، مما سمح بظهور بعض الممارسات الشاذة كالجنس، السرقة، القتل و الاغتصاب،هذه الظواهر حسب عبد القادر شرشار "أقلقت الطبقة البرجوازية التي كانت تستوطن وحدها المدن من قبل، فعبرت عن سخطها وقلقها بواسطة الرواية البوليسية، فكان متنفسها الوحيد...، ولئن كانت الرواية البوليسية متنفسا للطبقة البرجوازية، ومخرجا لها من المضايقات المفروضة عليها، فهي بالإضافة إلى ذلك ملهمة كتاب الرواية البوليسية. ،فاتخذها الروائيون مسرحا تجرى فيه أحداث أعمالهم الروائية، لأنها تمثل الواقع المعيش، والإطار الحي الذي تجري فيه العلاقات اليومية،فهي ملجأ للمجرم، المحقق، والضحية على حد سواء"، إنها كما يقول عبد القادر شرشار "رمز لرواية العصر، بواجهاتها الموحية بالقوة والاطمئنان، وبنماذجها البشرية المختلفة الطباع والألوان والطبقات، وبشوارعها الكبيرة، حيث تتوالى المطاردات اليومية للإنسان، وبعمارتها الشاهقة التي تخفي أسرارا عجيبة، وبأضوائها الزاهية المثيرة، وبلياليها المخيفة والمهددة، فهذا الغموض الذي طبع حياة أهل المدن أثار شهية كتاب الرواية بصورة عامة".

يؤكد النقاد أن هناك عالما **سرّيا** خاصا له شعائره المميزة، موجود في روايات الألغاز، فقد حققت نجاحا كبيرا، واتسع مجال انتشارها وسط القراء،فالمدينة الصناعية حسب عبد القادر شرشار أضحت " تخفي ألغازا و أسرارا رهيبة، تجمعت فيها كل الهوايات وكل النماذج البشرية التي يصعب التحكم فيها، كروايات "**أسرار باريس**" و"**أغوار باريس**" و"**ليالي باريس**" التي كتبها "**سو**"، تتصدر المدينة عناوين كثير من هذه الروايات، لقد كانت المدينة عاملا من العوامل التي دفعت الكتاب إلى النزول من عالم الأرستقراطيين إلى تصوير عالم الحضيض، أدى ذلك إلى انفتاح عالم لم يألفه الكتاب ولا القراء، وبذلك فتح المجال لظهور نوع من الروايات الشعبية ابتداء من القرن التاسع عشر ميلادي، أطلق عليها تسميات عديدة من بينها الرواية البوليسية،ففي تلك السنوات، كانت أوربا تتحدث عن الألماني "كارل ماركس"، مما جعل من الروايات التي يكتبها "سو" بمثابة ظاهرة يطلبها العامة من أبناء الشعب"

إن التطور الأوروبي السياسي،الثقافي ،الاقتصادي والإداري نتج عنه إفراز لاتجاه معين في الأدب،-لا سيما الرواية- أدى إلى شيوع معادل موضوعي تمثل في "**المجتمع السري**" ،هذا الأخير حسب الناقد الجزائري عبد القادر شرشار أصبح موضوعا أساسيا في الأدب الروائي في القرن التاسع عشر، "وقد بدأ الروائي يتطلع إلى كشف الخفايا التي تطبع المجتمع بعيدا عن الرسميات التي فرضتها القرون الماضية عن طريق هيمنة طبقة النبلاء، وعدم الرضا عن البوح حول ما يتعلق بأسرار القصور والحشم، إن الكشف عن الخفايا، هدم المظاهر، وإفشاء الأسرار، شكل لا محالة نواة أدب جديد جمع حوله قراء، وخلق شراكة إيجابية وسط جماعات تشهد انقلابا اجتماعيا وفنيا خطيرين"، فالموضوع المعبر عنه حسب "ميشال بوتور" يعتبر اكتشافا و حقلا جديدين للروائي، ومصدر كتابة ثرية، فبعد أن زالت سلطة طبقة النبلاء أصبحت تلامس هذا المجتمع السري المليء بالمتقلبين عن طريق إثارة مواضيع الشذوذ الجنسي مثلا،كما في روايات "بلزاك" التي تعبر عن الانقلاب الذي حدث في الطبقة الاجتماعية، والذي يمثل إحدى اللحظات الأساسية في النشاط الروائي، فالرواية تحوي

لغزا، لا ينبغي أن يعرفه القارئ في مطلعها حتى يفرغ من قراءة القصة، و هو الاتجاه الفني الذي تبنته الرواية البوليسية، غير أنها طورت وسائلها الفنية و التشويقية التي هي من سماتها الرئيسة.

إن الرواية البوليسية بثوبها المعروف حاليا حسب عبد القادر شرشار هي "مظهر مدني يمكن أن يمد عروقه إلى الأشكال المترسبة عن الأساطير والخرافات والقصص الشعبية والفلكلور الإنساني،ذلك لأن العالم المعاصر باسم التفكير المنطقي خلق بين العادي وغير العادي مسافة واختلافا لم تكن المجتمعات القديمة تعرفه،فالثورة الصناعية أخلّت بالتوازن النفسي والاجتماعي للحضارة الإنسانية حيث أصبح الإنسان مرتبطا برقعة جغرافية ضيقة، وكلما دفعته غريزته إلى البحث عن الغنى والمتعة الجسدية، سلك طريقا سهلا، طريق السرقة والنهب والقتل، ومن هنا يظهر تحول البطل من مجرد إنسان في الأساطير والخرافات القديمة، يستطلع المستقبل ويحاول أن يربط الإنسان بعالم المثل إلى عضو فعال في المجتمع، لا ينتمي إلى طبقة الفرسان كما كان من قبل وإنما ينتمي إلى هيئة إدارية هي "الشرطة"، كما أن تقلص الأفق، وتقسيم المدينة إلى دوائر يغنيه عن التجوال والرحلات، فبدلا من البحث في شيء مجرد معلق بعالم المثل، يبحث البطل في الرواية البوليسية في واقع اجتماعي مشخص، واقع الجريمة، فهو لا يحمي فقط وإنما ينتقم، وبدلا من البطولة الخيالية يستعمل الحدس وتقصي الآثار بطرق علمية حديثة، وبدلا من الاتصال بالطبيعة والعالم الغيبي يصبّ نشاطه في أزقة المدينة وشرايين المجتمع".

أما المدونة الإبداعية العربية فتسعى دوما إلى صياغة أسئلتها الإبداعية باستمرار وذلك بمواكبة جل الأشكال ومحاولة صياغة مقاربات أكثر عمقا و تجذرا في المجتمع ، و في كافة أنماط الحياة سواء تعلق الأمر بالثابت أو المتحول ، في سياقاته المختلفة، عبر أنماط مختلفة من النماذج السردية،غير أنها - المدونة الأدبية العربية- عموما والجزائرية خصوصا تكاد تخلو من هذا النوع ،ويؤشر هذا الوضع على عمق أزمة المثقف العربي في فهم الإشكالات الفنية للأجناس الأدبية وارتباطها بالواقع ، على أن الفرق

يبدو واضحا بين الشروط الفنية المؤسسة لهذا الجنس السردي وطبيعة البيئة العربية لهذا فإن عملية إسقاط هذا الجنس الأدبي على المدونة السردية العربية دون مراعاة السياقات التاريخية،الثقافية والاجتماعية، وكذا الشروط الفنية لميلاد الجنس السردي العربي، هي معادلة غير متكافئة، نظرا لغياب مقومات الظاهرة بداية بالشروط الفنية،ومعضلة الجهاز الاصطلاحي، وعلاقه الأدب بالواقع،بالإضافة إلى غياب تمثل مفاهيم حضارية كالمدينة ،التكنولوجيا والعدالة...الخ،غير أن ذلك لا يعني غيابا تاما للمتن البوليسي العربي، بل هناك محاولات في المدونة العربية السردية تحاكي التجربة الغربية ،وتحترم شروطها - على قلتها- والتي سيتناولها البحث بالتحليل في الفصل التطبيقي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: أمل بوشارب في "رواية سكرات نجمة"، رواية "الرماد الذي غسله الماء" لعز الدين جلاوجي ، رواية "الحوت الأعمى " للأخوين الحمدوشي، وفي الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية :ياسمينة خضراء في "رواية بم تحلم الذئاب؟" وبوعلام صنصال، في "2084 نهاية العالم".

أهداف الدراسة و سبب اختيار الموضوع: يرموا هذا البحث إلى تسليط الضوء على مدونات أدبية إبداعية عالمية،عربية،وجزائرية يبدو أنها أهملت من طرف النقاد والدارسين، فمنهم من صنفها خارج إطار الأدب،ومنهم من وصفها بالأدب من الدرجة الثانية، وآخرون بقولهم أنها أدب تحت الأدب،غير أن هذا النوع الذي سيصبح اسمه بعد – إكمال الدراسة – جنسا، وبمفارقة عجيبة يتصدر قائمة المبيعات في أكبر دور النشر العالمية، ويلقى إقبالا جماهيريا منقطع النضير من طرف مختلف شرائح القراء ومستويات ذكائهم،مما يعيد طرح إشكالية قيمة المنتوج الأدبي المستمدة من الكم أو الكيف؟

الإشكالية : يسعى البحث إلى مقاربة العديد من الأسئلة المهمة من بينها:

- ما هي التسمية أو المصطلح الشامل الذي يجمع التسميات المختلفة والمتنوعة لهذا النوع من الآداب؟

- هل الرواية البوليسية نمط روائي ؟ أم جنس قائم بذاته، وما هي معاييرها الفنية وخصائصها الأساسية الحقة؟
- هل يمكن تحقيب هذا النوع من الآداب والإمساك بمراحل تطوره خلال قرن من الزمن،وكيف نستطيع القيام بذلك؟
- إلى أي مدى تخلو المدونة الأدبية العربية ،والجزائرية من الرواية البوليسية؟ وهل هناك رواية بوليسية عربية بالمعايير الأكاديمية المتفق عليها؟ ثم ما هي تلك المعايير؟
- لماذا لا نعثر على رواية أو قصة بوليسية – حسب معاييرها الفنية - في الأدب الجزائري والعربي الحديث بسهولة كما هو الحال مع بقية الأنواع الأدبية الأخرى؟ هل ندرتها أو انعدامها في الأدب العربي راجع إلى النظرة المجحفة لها من طرف أغلب النقاد والدارسين الذين يعتقدون أنها لا تنتمي إلى فن الأدب ولا إلى حقل الآداب؟ أم أن الإشكال راجع إلى الأدباء أنفسهم الذين يمارسون الكتابة بكل أنواعها، ويعزفون عن كتابة الأدب البوليسي، والرواية البوليسية، وينظرون لها كفن دخيل على الأدب العربي؟،هل الرواية البوليسية أكبر من الأدباء العرب؟أم العكس؟ ألم يحن الوقت بعد لتغيير النضرة إلى هذا الفن الأدبي الذي أضحى يستهوي المتلقين على اختلاف درجاتهم،و مستويات ذكائهم؟ ما هي أهم العوامل التي تسببت في تعثر هذا النوع من الفن الأدبي في البيئة العربية؟

الدراسات السابقة:

تكاد رفوف المكتبات الجامعية تخلو من الدراسات النقدية الأكاديمية المتعلقة بالأدب البوليسي ، فبالإضافة إلى خلو المدونة العربية من مثل هده السرود، نجد غيابا تاما لدراسات أكاديمية جادة باستثناء بعض المقالات المنشورة هنا وهناك على صفحات الويب، وبعض المقالات في المجلات المحكمة ،وباستثناء الكتاب المهم للدكتور والناقد الجزائري عبد القادر شرشار الذي عنونه

بـ"الرواية البوليسية" الذي نشره اتحاد الكتاب العرب عام2003 ، ومجلة فصول العدد السادس والسبعون الذي تناول ملف الرواية البوليسية،وكتاب المحكي البوليسي في الرواية العربية،نكاد لا نجد أي دراسات سابقة في الجزائر،وفي الوطن العربي

المنهج المتبع في الدراسة: لما كان المنهج هو الوسيلة المراد إتباعها من أجل تحقيق أهداف معينة، والبحث الذي بين أيدينا مقسم إلى ثلاثة أبواب، بابين نظريين و آخر تطبيقي ، فان الدراسة تقتضي استخدام المنهج "السوسيو نصي" لأنه الأنسب لمقاربة الأسئلة التي تثيرها إشكاليات هذا البحث،ذلك أن التفسير السوسيو نصي هو المنهج المهم في تحليل العمل الفني لأنه يستوعب كامل السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية،ذلك أن العمل الأدبي يتمظهر من خلال مستويين هما الخطابي والتاريخي، ومن خلالهما يتم تسليط الضوء على الجوانب الواقعية لتاريخ معين بربطه بالأحداث والشخصيات.فالخطاب الأدبي ممثل في ثنائية السارد/المتلقي،وبالتالي آليات سرد أحداث الرواية .

هيكلة البحث: قسم البحث إلى ثلاثة أبواب، باب نضري وبابين تطبيقي،حيث يحتوي كل باب على فصلين وقسم كل فصل إلى ثلاث مباحث يحوي كل منها على عدة مطالب ،ويسبق كل ذلك مقدمة وينتهي بخاتمة،على أن هناك تمهيد قبل كل مبحث كلما اقتضت الضرورة ذلك، يبدأ البحث بمقدمة ثم **باب أول** فيه فصلين ،فصل أول نتناول فيه أصل الرواية البوليسية من خلال تقسيمه إلى مباحث: المبحث الأول في إشكالية التسمية وفيه: تمهيد، رواية المخبر، رواية الجريمة، الرواية السوداء، رواية الخيال العلمي، الرواية البوليسية. المبحث الثاني: في إشكالية الجنس الروائي ويتناول الرواية البوليسية بين النمط الروائي والجنس الأدبي، ثم الرواية البوليسية الأنموذجية تعريفها. نشأتها خصائصها. أهم روادها، المبحث الثالث في الأصول و السياقات الفلسفية، التاريخية و الاجتماعية، أما الفصل الثاني فيتناول البناء الفني لرواية الألغاز بعد ضبط تسمية شاملة وجامعة من خلال: المبحث الأول وفيه الانتقال من مصطلح البوليس إلى اللغز ،ثم المكونات ولغة محكي الألغاز أمكنته،أزمنته ،شخصياته،المبحث الثاني وفيه العناصر الأساسية: الألغاز المحقق والجريمة ، و خصصت المبحث

الثالث للتقنيات و كرونولوجية الأحداث في أدب الألغاز ،ثم الراوي أو السارد في المتن البوليسي، وأخيرا شعرية رواية اللغز.

الباب الثاني: في الفصل الأول حاولت القيام بعملية تحقيب لرواية الألغاز استنادا إلى مجموعة من القيم والمعايير أهمها سوسيولوجيا اللغز وتطور أدوات المعرفة أسفرت عن ثلاث مراحل أساسية تطور من خلالها أدب الألغاز ، ثم تطرق البحث إلى رواية الألغاز العالمية بمقاربات نظرية، وقد اخترت فيه بعض النماذج "لأغاتا كريستي"، "دان براون" ،"شارل ديكنز"، "أمبيرتو ايكو" وفي الفصل الثاني رواية اللغز المشرقية من خلال بعض نماذجها ،واخترت لذلك "ميس ايجيبت" لسهير المصادفة في مصر،"مدائن الأرجوان" لنبيل سليمان في لبنان،أما رواية الألغاز المغربية،فقد مثلها كلا من الأخوين عبد الإله وميلودي الحمدوشي في"الحوت الأعمى" و"عشيقات النذل" لكمال الرياحي في تونس.

الباب الثالث : خصصته كاملا للحديث عن أدب الألغاز في الجزائر ،حيث تناول الفصل الأول مقاربة في البناء الفني لرواية اللغز الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،مبنية على خلفية سوسيوثقافية ،وقد وقع اختياري بعد التفحص والتمحيص والاطلاع على مدونات كل من "عزالدين جلاوجي" مثل "الرماد الذي غسله الماء"،وسرادق الحلم والفجيعة، "سكرات نجمة" لأمل بوشارب ،وفي الفصل الثاني بعد أن تحدثت عن واقع الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية قاربت البناء الفني لرواية اللغز الجزائرية المكتوبة الفرنسية وقد اخترت لذلك مدونات كلا من "ياسمينة خضراء " في روايته "بما تحلم الذئاب"؟ و عمارة لخوص في "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"،و بوعلام صنصال في 2084"نهاية العالم"، مع ذكر ملخص لكل رواية وسبب اختيارها والاشتغال عليها وأخيرا أطرح مجموعة من النتائج في خاتمة البحث.

العوائق والصعوبات : كما ذكرنا آنفا فان عزوف النقاد والكتاب وترفعهم عن مثل هذه المتون السردية ،يخلق حتما نقصا فادحا في المصادر والمراجع والمقالات التي تتناول القضية بشيء من التفصيل وبمقاربات علمية منطقية و ممنهجة، ناهيك عن عدم توفر المراجع المكتوبة باللغات

الأجنبية، غير أن ذلك لا يمنع من توفر بعض المراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث بالإضافة إلى المدونات الإليكترونية،**أما أهم المصادر والمراجع المعتمدة في البحث** فهي: فن الرواية لميشال بوتور،نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس و التأصيل)،للصالح مفقودة،أدب المحنة لإبراهيم سعدي،الرواية البوليسية لعبد القادر شرشار، في نظرية الرواية بحث في تقنية السرد،لعبد المالك مرتاض ،الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام. لمصايف محمد، الرواية الفرنسية المعاصرة للوران فيلر ترجمة فيصل الأحمر...

في الأخير نتمنى أن يرقى هذا الجهد المتواضع إلى المستوى المطلوب، والشكر موصول إلى اللجنة المناقشة،و إلى الأستاذ المشرف الذي لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته طيلة فترة البحث، والى كل الأساتذة الكرام.

أ/1- الفصل الأول:

في أصل الرواية البوليسية.

أ/1/1- المبحث الأول: في إشكالية التسمـــــــــية.

أ/1/2- المبحث الثاني: إشكالية الجنس الروائـــي.

أ/1/3- المبحث الثالث: الرواية البوليسية والسياق.

أ/1- الفصل الأول: في أصل الرواية البوليسية.

أ/1/1- المبحث الأول: في إشكالية التسمية

- مدخل

- رواية المخبر

- رواية الجريمة

- الرواية السوداء

- رواية الخيال العلمي

- الرواية الرقمية

- الرواية البوليسية

أ/1/2/- المبحث الثاني: إشكالية الجنس الروائي

الرواية من مصطلح "البوليس" إلى "اللغز".

تعريفـــــــــــها ونشـــــــــــــأتها.

خصائصـــــــــــــها وأهـــــــم روادها.

إشكالية التجنيـــــس في رواية اللـــــــغز.

أ/3/1-المبحث الثالث: رواية اللغز والسياق

- السياقات الفلسفية.
- السياقات التاريخية.
- السياقات الاجتماعية.
- السياقات النفسية.

أ/1/1- المبحث الأول: في إشكالية التسمية

- تمـــــــــــــــهيد.
- الرواية المخـــــبرية.
- رواية الجـــــــريمة.
- الرواية الســـــوداء.
- رواية الخيال العلمي.
- الرواية الرقـــــمية.
- الرواية البوليسيـة.

تمهيـــد:

إن المتتبع لتطور مسار العلوم الإنسانية يكشف بسرعة نموها وتداخلاتها وتعقيداتها، خاصة إذا أراد أن يستقبل معرفة جديدة أو ينقلها من والى مجال أخر،والمقصود بذلك بناء معرفة جديدة وبخصوصيات معينة تقتضيها المعطيات الابستمولوجية ،التراثية واللغوية.

إن أول المشاكل التي تعترض هذا الاحتكاك أو المحاكاة في بعض الأحيان هو قضية المصطلح ذلك أن بناء أي خطاب نظري أو معرفة حديثة يجب أن يواكبه جهاز اصطلاحي دقيق ومصقول من جميع الجوانب كفيل ببلورة هذه المعرفة أو ذاك الخطاب وتصوره وإكسابه النجاعة "إن قضية المصطلح تمثل إحدى المعضلات القائمة في الواقع الفكري العربي المعاصر منذ انبعاث النهضة الحديثة"[1].

إن الأمر ينطبق كذلك على درسنا اللغوي والأدبي خاصة عندما يتعلق بمنظومة المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة ،لان القارئ والدارس والناقد يصطدمون بترسانة من المفاهيم والألفاظ تشكل نوعا من الفوضى المصطلحية ،والتي تعيقهم عن بناء خطاب علمي معاصر بأسس علمية سليمة وبخصوصيات مشتركة ،هذا من جهة ومن جهة أخرى تبدو قضية الاختلاف في المصطلح وليدة الخطاب الأصلي قبل ترجمته إلى لغة أخرى ،فنجد مثلا في تسمية الرواية التي سيتناولها البحث تعدد التسميات والاصطلاحات فهناك الرواية البوليسية ورواية المخبر، اللغز، الجريمة، المغامرات،الخيال

[1] عبد السلام المسدي،تأسيس القضية الاصطلاحية ،بيت الحكمة، قرطاج ،تونس،1989،ص07.

يعزي بعض النقاد تعدد التسميات للرواية البوليسية إلى عدم تكفل الدرس النقدي بها، و تصنيفها على هامش الأدب PARA LUTIRAIRE حيث ضلت إلى وقت ليس بالبعيد تصنف تحت الأدب وفي بعض الأحيان أدب من الدرجة الثانية، ويرجح أصحاب هذه النضرة الاستعلائية موقفهم إلى أنها تحقق متعة أنية وظرفية،ينساها القارئ أو المتلقي مباشرة بعد طي صفحتها الأخيرة ،فهي ليست كالروايات الأخرى التي تتميز لغتها بالرقي والشاعرية،وأفكارها تصاحب المتلقي طيلة حياته. غير أن الدراسة في هذا البحث ستثبت عكس ذلك سواء من ناحية الإنتاج أو التلقي.

العلمي...الخ وتقابلها في اللغة الفرنسية :-LE ROMON POLICIER-SIENCE FICTION-CRIME LABO.....يبدو للوهلة الأولى أن كل هذه التسميات تتعلق بجنس واحد هو الرواية البوليسية ولكن في الحقيقة تختلف التسمية ،ويتغير المصطلح نتيجة لعدة أسباب من بينها:

- مضمون الرواية.

- وتقنيات الاشتغال على اللغة في المتن الروائي، إضافة إلى المسار التاريخي لنشوء هذا الجنس الروائي.وأخيرا مادة الرواية.

سنحاول في هذه الفصل التعرض إلى إشكالية الاختلاف في التسمية من خلال التطرق في المبحث الأول إلى مختلف التسميات ، وذلك بتصنيف كل رواية ضمن إطارها والاعتماد على النقاط السابقة الذكر لتتضح الرؤية بعد هذا التصنيف ،ويبدو الفارق بين هذه التسميات من خلال تناول نماذج من هذه الروايات ،وبعد ذلك سنحاول وضع خلاصة لكل صنف مع المقارنة بين هذه الأصناف ،وذلك للخروج بالتسمية **الأنموذجية** ،لكي يكون البحث أكثر دقة و ألماما بجميع النواحي ،على أن هناك إشكالية وجب الإشارة إليها وهي الخاصية أو الميزة الأساسية التي ينفرد بها هذا النوع من الروايات؟ هل هي:الجريمة، المحقق، الضحية، اللغز ،ثم هل الرواية البوليسية يجب أن تكون فيها العناصر السابقة مجتمعة؟ أم كل منها على حدا؟ وسنحاول في هذا الفصل الإجابة على كل هذه التساؤلات.

.أ/1/1في إشكالية التسمية

- **الرواية المخبرية:**

تحيلنا تسمية **"المخبر"** إلى الأدوات العلمية والتجارب و الحسابات والمنطق...الخ ،يطرح في هذا الصدد "لوران فيلدر" في مؤلفه الرواية الفرنسية المعاصرة تساؤلا جادا وهو" هل حقا توجد رواية مخبريه؟ ويضيف في هذا الشأن " أنشأ عام 1960 من طرف "ريمون كينو" والرياضي الكبير "فرانسوا لدليولي"

ما سمي بـ"اولوب*" وهو **مخبر** يتم فيه صناعة النصوص ،انطلاقا من عمليات مضبوطة وقواعد محددة،وأشكال هندسية ،وهي"كلها عقبات تتحول إلى أسس يكتبون انطلاقا منها قصائد وقصص وروايات "[1] ويبدو ذلك واضحا من خلال أعمال "ادغار الان بو" وخاصة في قصيدته "الغراب" وقد شرح كيف وضع أسس هذه الحكاية - القصيدة المشهورة – في ذهنه والذي أصبح حسبه مخبرا لأصوات اللغة الانجليزية ،كما شرح في هذا الصدد "ريمون كينو" (1903-1976) طريقته في استعمال عناصر معدة سلفا من أجل تنظيم فصول روايته ،وإعدادها وصناعة الشخصيات والحبكة ،كما تظهر التقنية بشكل أوضح عندما أصدر "جورج بيرك" روايته "**الاختفاء**" سنة 1975 المصنوعة في المخبر على حد تعبيره ،وكذلك يمكن تسميتها دون حرج [2]" ،إذ لم ينتبه الناقد إلى العقبة التي وضعها لنفسه ،والتي هي حرمان نفسه من استعمال "حرف kالذي هو أكثر الحروف ورودا في اللغة الفرنسية".[3]

شغلت رواية الاختفاء الكتاب والنقاد طيلة ربع قرن من الزمن لما فيها من جودة، من خلال الكم الهائل من الألعاب والإحالات ،والتقنيات الهندسية ،وبناء الشخصيات المتنوعة ،ولا تقف جماليات الرواية المصنوعة في المخبر عند هذه الحدود ،بل تتعداها إلى تقنية السرد في حد ذاتها ، ففي رواية "جيمس جويس" المعنونة بـ: "**اوليس**" يبدو المؤلف وكأنه ربط اشتغاله على اللغة بمراحل مرتبة ومعدة سلفا،حيث لا يمكنه أن يقدم واحدة على الأخرى أو يتنازل عن إحداها، كما يأخذنا "جاك روبو" في

[1] لوران فيلر،الرواية الفرنسية المعاصرة،ترجمة فيصل الأحمر،منشورات مخبر الترجمة،جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، مطبعة البعث،2004 ،ص77.

* كلمة أولوب « Oulope littérature potentielle » هي اختصار للعبارة ،"مخبر صناعة النصوص الأدبية ، وتعني مختبر الأدب الممكن، وفي العادة المختبر هو مكان للبحوث الفيزيائية والكيميائية، والبيولوجية،غير أنه ومع تطور العلوم الإنسانية أصبح الكتاب يكتبون بطريقة صناعية، بمعنى لم تعد الكتابة مقتصرة فوق منضدة صغيرة تحت ضوء الشمعة.بل أصبحت النصوص تصنع صناعة "مخبرية" بمزج مجموعة من المكونات المعدة سلفا وهي: الشخصيات، المكان، المدينة، الرموز، الأزمنة...الخ.

[2] المرجع السابق ،ص.77.

[3] المرجع نفسه،ص.78.

"هوروتس الجميلة " 1985 إلى حوار جميل بين المؤلف والقارئ على خلفية بوليسية تستمد أحداثها من نماذج رياضية مستقاة من الشعرية القروسطية (السداسية) تتم في مخبر يضع فيه الكاتب/المؤلف نقطة البداية والنهاية،وفي فرنسا لا يوجد – حسب رولان فيلدر- من حمل هذا الاتجاه في الاشتغال على رواية المخبر سوى "جاك جوي" ففي رواية "**مدير متحف هدايا الرؤساء الأجانب"** التي نشرت عام 1994 ،يستعمل المؤلف تقنية الدلالة الرمزية للأشياء، فباختياره الحديث الصامت للأشياء – الهدية أنموذجا- وما تعطيه من قيمة رمزية يكون الكاتب قد اشتغل في مخبره على " إعادة تركيب مستمرة " حيث لاقى الكثير من الانتقادات على اعتبار أن "جاك جوي" اهتم بالشكل على حساب المضمون ،ومن بين النقاد الذين تعرضوا له وبشدة هو "مارسيل بن عبو" في كتابه المعنون بـ :"كيف أني لم أكتب أيا من كتبي؟"[1]

تركيب:

مما سبق يمكن القول أنه لا يمكن الانفراد بخاصية أو ميزة أساسية في رواية المخبر، إلا أن هناك شبه خاصية تجمع بين هذه الأشكال السردية، و هي أن مكوناتها وخاصة منها الشخصيات تكون معدة سلفا من طرف الكاتب ، فعلاوة على أن لها خلفية بوليسية (قاتل، ضحية، تحقيق) البحث عن الحقيقة ، فان عناصرها ومكوناتها السردية تجتمع على حبكة مشتركة تتميز بالتركيب و التعقيد المبالغ أحيانا من خلال استحضار مؤلفها لدلالة الرموز والأشياء.

- **رواية الجريمة:**

تبدو هذه التسمية لصيقة بكل عمل روائي،إذ لا يعقل أن نقرأ رواية خالية من الجريمة ،ولو إشارة عابرة إليها من طرف الكاتب تجعل الأحداث في المتن أكثر إثارة وتشويقا ، على أن هناك من النقاد

[1] لوران فيلر،الرواية الفرنسية المعاصرة،ترجمة فيصل الأحمر،منشورات مخبر الترجمة،جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، مطبعة البعث،2004 ،ص77

والدارسين من يجعلها رديفا للأدب البوليسي ،بل هناك من ذهب إلى أبعد من ذلك لما أطلق تسمية الرواية البوليسية على كل رواية تحوي على **جريمة**[1]* ، وزعم أن كل رواية هي رواية بوليسية، ومن هؤلاء نجد "فرانسوا ريفيار" .

يرى "أياد نصار" صاحب المجموعة القصصية "**قليل من الحظ**" أن" الرواية البوليسية هب ذلك النوع من الروايات الذي يعنى بعالم الشر المرتبط بالنوازع الإجرامية لدى الإنسان ،من خلال توظيف الأسرار الغامضة والخفية لعالم الجريمة"[2]، نلاحظ من خلال هذا التعريف أن إياد نصار يربط كل ما يجري في عوالم القصة البوليسية بالجريمة وهو يعني بذلك أن هذا النوع - **أدب الجريمة** - يبرز في إطار تحليلي نفسي من خلال معرفة مكنونات المجرم والدوافع التي آلت به إلى ارتكاب جريمته ، بمعنى أن مؤلف رواية الجريمة يسعى إلى وضع هذا الجنس في قالب نفسي بحت، كما أن هناك خلط بين التسميات ،فهو لم يفرق بين الرواية البوليسية بمعناها الدقيق ،ورواية الجريمة التي تروم إلى تبرير أعمال الشر، من هذا المنطلق ألا يمكن اعتبار قصة **قابيل وهابيل** كما وردت في الخطاب القرآني

* ورد في موقع "الويكيبيديا" بخصوص ملحمة جلجامش التي تعتبر "أقدم نص على الإطلاق" 3000" سنة قبل الميلاد : لما بدأ "كلكامش" و "أنكيدو "رحلتهما نحو غابات أشجار الأرز بعد حصولهما على مباركة "شمش" إله الشمس الذي كان أيضا إله الحكمة عند البابليين ، والسومريين ،وهو نفس الإله الذي نشاهده في مسلة "حمورابي "المشهورة وأثناء الرحلة "يرى جلجامش سلسلة من الكوابيس والأحلام لكن "أنكيدو" الذي كان في قرارة نفسه متخوفا من فكرة **قتل** حارس الغابة يطمأن "جلجامش" بصورة مستمرة على أن أحلامه تحمل معاني النصر والغلبة. عند وصولهما الغابة يبدآن بقطع أشجارها فيقترب منهما حارس الغابة" خومبابا "ويبدأ **قتال** عنيف ولكن الغلبة تكون "لجلجامش" و "أنكيدو" حيث يقع "خومبابا" على الأرض ويبدأ بالتوسل منهما كي لا يقتلاه ولكن توسله لم يكن مجديا حيث أجهز الاثنان على "خومبابا " وأرديا**قتيلا**. أثار قتل حارس الغابة غضب إلهة الماء "أنليل "حيث كانت "أنليل" هي الإلهة التي أناطت مسؤولية حراسة الغابة "بخومبابا." بعد مصرع حارس الغابة الذي كان يعتبر وحشا مخيفا يبدأ اسم "جلجامش "بالانتشار ويطبق شهرته الآفاق فتحاول الإلهة "عشتار "التقرب منه بغرض الزواج من "جلجامش" ولكن "جلجامش" يرفض العرض فتشعر "عشتار "بالإهانة وتغضب غضبا شديدا فتطلب من والدها "آنو"، إله السماء، أن ينتقم لكبريائها فيقوم" آنو" بإرسال ثور مقدس من السماء لكن "أنكيدو" يتمكن من الإمساك بقرن الثور ويقوم "جلجامش" بالإجهاز عليه وقتله. بعد مقتل "الثور المقدس" يعقد الآلهة اجتماعا للنظر في كيفية معاقبة "جلجامش" و "أنكيدو "لقتلهما مخلوقا مقدسا فيقرر الآلهة قتل "أنكيدو "لأنه كان من البشر أما "جلجامش" فكان يسري في عروقه دم الآلهة من جانب والدته التي كانت إلهة فيبدأ المرض المنزل من الآلهة بإصابة "أنكيدو" الصديق الحميم "لجلجامش" فيموت بعد فترة، فهل يمكن اعتبار هذه القصة أول رواية بوليسية على الإطلاق؟؟

[2] أياد نصار .مقال نشر في المجلة العربية عدد شهر نيسان2011.

رواية بوليسية ،يقول الله سبحانه وتعالى " **واتل عليهم نبأ بني ادم بالحق،إذ قربا قربانا فتقبل من أحدهما ولم يتقبل من الأخر ،قال لأقتلنك، قال إنما يتقبل الله من المتقين ،لان بسطت يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي لأقتلك،إني أخاف الله رب العالمين**"[1] يبدو من خلال هذا النص القرآني تمظهر لحس بوليسي ،إذا ما اعتبرنا أن الجريمة واحدة من الخصائص الأساسية للحبكة البوليسية، لذا يمكن اعتبار أن قصة "قابيل وهابيل" تمثل الإرهاصات الأولى لظهور أدب الجريمة، على أن ظاهرة القتل أو الجريمة[2] موجودة في أغلب المتون العالمية بشقيها الشعري والنثري ، غير أننا يمكن اعتبارها سمة فنية تندرج في خانة الأدب البوليسي. كما تذكرنا الأحداث السائدة في" **الاليادة" و " الأوديسا**" بأدب الجريمة إذ "تسوقنا الجرائم والقتل الذي تصنعه الشخصيات في رحلة بحثها عن المناصب والمسؤوليات الراقية بالكمائن وطرق التنكر والحيلة والدسائس"[3].

إن الحروب والقتل في اليادة "هوميروس" هي السمة البارزة والطاغية على الأحداث ، من هذا المنطلق يمكن إحصاءها ضمن خانة أدب الجريمة، إذا ما انفردنا بهذه الخاصية من أجل التصنيف ، ويرى

[1] سورة المائدة، رواية حفص الآيات 27، 28، 29،30،31.

يعتبر العديد من النقاد العرب ومن بينهم الدكتور" سحاب فيكتور" أن قصة "التفاحات الثلاث"، هي أقدم رواية بوليسية ،وتمثل الإرهاصات الأولى لبدايات هذا الفن، وهي إحدى القصص التي روتها شهرزاد للملك شهريار، في الليلتين التاسعة عشرة والعشرين من ألف ليلة وليلة. وفي هذه القصة العربية، يعثر صياد على صندوق كنز مقفل وثقيل، في نهر دجلة، ويشتري الصندوق منه الخليفة العباسي "هارون الرشيد". ويأمر الرشيد بكسر الصندوق لفتحه، فيجد فيه جثة امرأة مقتولة ومقطعة. فيأمر الخليفة وزيره جعفر بن يحيى البرمكي أن يكشف له سر الجريمة والعثور على القاتل في غضون ثلاثة أيام، وإلا أمر بقتله. ويستند في طرحه هذا على اعتبار أن الرواية فيها عنصر الجريمة،إلا أن هذا الطرح يبدو جد سطحي، وهو ما سيثبته البحث في فصوله اللاحقة. [2]

[3] morphologie du roman policiér. pp.12.13

"جواليكس" أنها"كانت دوما شيئا مخولا" [1] وفي هذا الصدد يقول "فرانسيس لكسان" أنها امتداد "للملحمة القديمة المصاغة وفق تشكل ذهني في عالم معاصر"[2].

الرواية القضائية "البوليسية":

إن موضوع الدراسة هو الرواية البوليسية،غير أن الإشكال الذي يصادفنا للوهلة الأولى هو إشكال التسمية وليس المصطلح ،ذلك أن التسميات متعددة في الأصل قبل ترجمتها،حيث أن كلمة"**بوليسية**" لم تظهر إلا في منتصف القرن التاسع عشر وهى مأخوذة من كلمة :

• **البوليس وتعني – كما جاء في معجم المعاني الجامع**- الشّرطة هي الدَّائرة الحكوميَّة التي تُعنى بالمحافظة على النِّظام وتطبيق القوانين ومتابعة الجرائم ومنع حدوثها وهي أنواع:

- **البوليس الجِنائيّ** : فرقة من الشُّرطة تبحث عن المجرمين ،
- **البوليس السِّرِيّ** : فرقة من الشُّرطة لا تظهر هُويَّتها حتى تصل إلى المجرم.
- **بوليس الآداب** : فرقة من الشُّرطة تكافح الرَّذيلة،
- **بوليس المرور**: فرقة من الشُّرطة تنظِّم حركة السَّير في الطُّرق .

[1]-المرجع السابق.ص،ص12.13

[2]المرجع نفسه.ص13

* هناك العديد من النقاد والدارسين من يربط أدب الجريمة بالتحليل النفسي في مقالاتهم النقدية فنجد على سبيل المثال أغلب الجرائم التي وردت في الروايات البوليسية لأغاثا كريستي كرواية "من قتل روجر أوكريد" ربطت بالجانب الانفعالي والوجداني للقاتل في حين أهملت الجوانب الفنية والجمالية للشخصيات،على عكس ما نجده مثلا في رواية "الجريمة والعقاب" لفيودور دوستويوفسكي"،رغم أن الروايتين تشتركان في عنصر الجريمة. ومن هؤلاء النقاد الذين تناولوا الرواية البوليسية بالتحليل النقدي النفسي نجد المغربي "حسن المودن" المترجم والناقد،من مؤلفاته "الرواية والتحليل النصي" قراءات من منظور التحليل النفسي.

أما في **معجم** اللغة العربية المعاصر فجاءت كلمة بوليس بمعنى الشّرطة، الدَّائرة الحكوميَّة التي تُعنى بالمحافظة على النِّظام وتطبيق القوانين ومتابعة الجرائم ومنع حدوثها.أما حروف كلمة شرطي بالانجليزية (police) فكل حرف من هذه الكلمة يشير لمعنى جليل ويحمل مضمونا راقيا:

- الـ (**P**) من: (polite) وتعني مهذب.

- وحرف الـ (**o**) من: (obidient) وتعني مطيع .

- الـ (**L**) من (logical) وتعني منطقي .

- الـ (**C**) من (civilized) وتعني متحضر.

- الـ (**E**) من (Educated) وتعني متعلم .

إن الشرح الكامل لكلمة policeman هو رجل مهذب ومطيع ومنطقي ومتحضر ومتعلم وهناك معنى آخر وهو (Protection of Life in Civil Establishment) وتفسيرها "حماية الأرواح في المجتمعات المدنية. وقد جاء في معجم النقد الأدبي "لتامين جويل" و"هربيرت ماري كلود" في مادة الرواية البوليسية "إنها شكل روائي ظهر في القرن 19مع التطور الحضري للمدينة الأوروبية ،وتطور الشرطة ،وكذلك العلم الوصفي، وكذلك التقنيات الجديدة للبحث بالإضافة إلى تقنيات السينما فهي غالبا ما تطرح **لغز** جريمة أو عدة جرائم للقتل"ويعرفها محمود قاسم بقوله "إنها قصة تدور أحداثها في أجواء قائمة بالغة التعقيد، والسرية تحدث فيها جرائم قتل أو **سرقة** ،أو ما شابه ذلك ،وأغلب هذه الجرائم غير كاملة ،لأن هناك شخصا دائما يسعى إلى كشفها وحل ألغازها المعقدة"[1].

أما الكاتبة الفرنسية "نتاليا الينا" فإنها ترى بأن الرواية البوليسية هي " لعبة تضاف إليها الآداب .لعبة تنمي قوى الملاحظة والفهم السريع والمنطق وتعلم القارئ أن يفكر بطريقة تحليلية، وأن يفهم

[1] محمود قاسم .رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي .دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة ،مصر. 1990.ص49.

التكتيكات، والبراعة في التخطيط وهي كذلك أدب لأنه توجد هناك كلمات".[1] ويعلق على هذا الرأي الكاتب "اداموف" بقوله انه لا يوافقها الرأي لأنها – الرواية البوليسية - "إذا كانت **لعبة** فهي رفض للأدب ،لأنه لا يمكننا الجمع بين اللعبة والأدب".[2]

ويذهب "فرانسوا ريفيار" إلى آن الرواية البوليسية هي "**خيال** يأخذ منابعه من الخيال الشعبي ثم تطور وفق طرق عقلية ومنطقية، قصد **شد** القارئ وتشويقه ،وذلك بواسطة لغة ليست بالمبتدئة ولا الراقية ولكنها **لغة فولكلورية**"[3] ويعرف "بول موران" الرواية البوليسية بقوله :"إنها تشدنا إليها وتفزعنا حتى النهاية لان دورها ليس سبر الأغوار، ولكن تحريك الغرائز بواسطة حركة مضبوطة كحركة الساعة"[4] نلاحظ من خلال تعريف "بول" أنه ركز على الخصائص دون ذكر المضمون ،أما "فرانسوا فوسكا " فان له رأي في هذا المجال فهو يعرفها بقوله" إنها تتضمن **مطاردة** الإنسان أساسا وذلك قصد استخلاص خصائص أساسية"[5].

يرى كل من "بوالو" و "نرسجاك" أن الرواية البوليسية "لا تحدد بواسطة طرائقها فقط بل لابد من اعتبارات أخرى " كما ينتقدان تعريفات "فانداين" – بأنها وسيلة للتسلية – بقولهما "إن الرواية البوليسية لا يمكن حصرها داخل إطار التسلية"، ولعل اختلاف وجهة النظر بشأن تحديد الرواية البوليسية يرجع أساسا إلى التركيز على عنصر منها دون الآخر " فروجي ميساك " يركز على اكتشاف

[1] الرواية البوليسية السوفييتية ،مجلة الطليعة الأدبية .العدد9، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1990.ص.19.

[2] المرجع نفسه .ص.50 .

[3] -froncois rivier.la fiction policier europe.paris n 71.72.p8.

[4] roman policier .op.cit.p.89.

[5] المرجع نفسه ،ص104

الطرق المؤدية إلى بلورة الجوانب المظلمة في الرواية البوليسية حيث يقول:" إن الرواية البوليسية هي نوع مخصص قبل كل شيء لاكتشاف الطرق بواسطة وسائل عقلية،و ظروف دقيقة لحادث غريب "[1]

بينما نجد "بول موران" Paul MOREN " حسب عبد القادر شرشار يركز على الجانب المخيف و الجذاب منها دون أي اعتبار لتحليل نفسيات الشخصيات، فهي عنده لعبة تتحرك وفق حركات مضبوطة كحركة الساعة: "نحن لا نرجو من الرواية البوليسية أن تكون رواية **تحليلية** تعتمد على جانب نفسي خاطئ أو صحيح وإنما يهمنا منها أن تشدنا إليها و تفزعنا حتى النهاية، لأن دورها ليس سبر الأغوار و لكن تحريك الغرائز بواسطة حركة مضبوطة كحركة الساعة. "[2] أما فرانسوا فوسكا "FOSCA François" فينظر إليها باعتبارها **مشكلا** يطرح على القارئ من أجل تفكيك لغز، و يترتب على ذلك أن يعرف الكاتب كيف يطرح مشاكله بحيث لا تكون ثقيلة على القارئ، ومن هنا يذهب إلى تحديدها بقوله :" يمكننا تحديد الرواية البوليسية بشكل موجز وسريع بقولنا : إنها نص يتضمن **مطاردة الإنسان** أساسا : مطاردة يستعمل فيها التحليل الذي يعكس للوهلة الأولى قصة عديمة الفائدة، و ذلك قصد استخلاص حقائق أساسية منها ... وبدون هذا النوع من التحليل، تبقى الرواية التي تسرد مطاردة الإنسان مجرد رواية لا تمت بأية صلة للرواية البوليسية. "[3] من خلال التعاريف السابقة نستنتج أن التعريف الأرجح والأقرب إلى هذا النمط هو تعريف "بوالو ونرسجاك" لأنهما لم يقتصرا فيه على الشكل فقط بل تحدثا على المضمون أيضا ،إذ لا يمكن التنازل عن أحدهما.

- **الرواية السوداء**

[1] عبد القادر شرشار. الرواية البوليسية،ص08

[2] المرجع السابق.ص،ص:9.8

[3] .المرجع نفسه ص104

يحيل هذا المصطلح للوهلة الأولى إلى الأدب **الأسود** أو **الزنجي** ، والحقيقة أن الأمر يتعلق بمفهوم أخر يصب في خانة أصناف الرواية البوليسية ،أو إن شئنا تسمية أخرى من التسميات التي اختصت بها الرواية البوليسية بعد "التحول الكبير الذي شهدنه في السبعينيات من القرن الماضي، وبالضبط بعد أحداث 1968 بفرنسا وظهور "الرغبة في الخروج بهذا النوع الأدبي الهام من مجرد التسلية و توجيه الفراغ إلى شيء من الايجابية والمعالجة السياسية والنقد الاجتماعي ...يرسم لنا "جون باتريك مانشات" في روايته المبنية على خلفيات سياسية شخصيات بوليسية في صراعها مع المجرمين تستمد ملامحها من الوثائق **والملفات السرية** صنفت **على أنها وثائق سوداء*** في النصف الثاني من القرن العشرين، وهذه الأخيرة شكلت المادة الدسمة والأساسية **للرواية السوداء** فهي – الرواية – تعيد بناء الأحداث المعقدة التي جاءت في هذه الوثائق بطريقة فنية تعتمد على الحبكة البوليسية لتنتج صنفا جديدا سمي فيما بعد "**نيوبولر**" أو البوليسيات الجديدة ومن أهم من كتب في هذا الاتجاه نجد في أمريكا :"دانيال هاميت"،"ريمون تشاندلر"،"تيري جونكي"، وفي فرنسا "فريديريك فاباردي" ،"باتريك رانيال .....الخ."[1].

يرى "روبير كورميي" أن الرواية السوداء تختلف في بنيتها ومقاصدها عن الرواية البوليسية فهي "تستمد أصولها من الرواية الأمريكية لسنوات الثلاثينيات....ويقوم هذا النوع من الرواية على **المزج** بين قضيتين اثنين، يستغني عن الأولى ويبعث الحياة في القصة الثانية،و الجريمة فيها لا تسبق زمن السرد، فالسرد يتوازى والأحداث.وتختلف في تيماتها بحضور العنف الضرب،والقتل،والحب والكراهية دون حدود.[2] في روما سنة 1973 حيث يزاوج بين **القضاء والكتابة**، ولا تزال روايته الصادرة قبل أشهر "في

[1] ،لوران فيلر،الرواية الفرنسية المعاصرة ترجمة فيصل الأحمر.ص.116

[2] روبير كورميي،المحكي البوليسي في الرواية العربية، ترجمة ميلود العثماني ،مختبر السرديات،الدار البيضاء،المغرب.ص.50

* الوثائق السرية أو الملفات السوداء والتي تتضمن أسرارا وأعمال خطيرة غير قابلة للنشر ،يحتفظ بها المسؤول الأول في قطاع العدالة أو السياسة ،أو الأمن، وتتسم بالغموض الكامل والسرية التامة ومنها على سبيل المثال :مراسلات بين شخصين أو أكثر ، صور، فيديوهات، أحاديث...الخ ومن أمثلة ذلك اليوم موقع "**ويكيليكس**" الذي أسسه "جوليان أسانج "في 04 أكتوبر2006 والذي يحوي ملايين الوثائق والصور السرية والعمليات الاستخباراتية التي تم تسريب بعض منها خلال فترات زمنية متقطعة،حيث كانت هذه التسريبات مادة دسمة للكثير من الأقلام الصحفية، والكتابات الأدبية

الأيادي المناسبة" تحتل المراتب الأولى في قائمة الكتب الأكثر "مبيعا" في إيطاليا،فهو يعتبر الرواية السوداء وسيلة لمقاربة الواقع وفهمه،يقول الكاتب الجزائري عمارة لخوص في حوار له مع جريدة الخبر: "إن الرواية تسمح لك باستعمال الاستعارات ودمج الواقع بالخيال، وهو ما يمنح الكاتب فضاء واسعا من الحرية ويساعده في الوصول إلى أحاسيسه العميقة، أنتمي قبل كل شيء إلى أسرة الرواية الواقعية ممثلة في "بالزاك وديكنس" والأدباء الروس إضافة إلى الكاتب الأمريكي "جيمس إلروي" ويضيف : تطلق تسمية الرواية السوداء الإيطالية على مجموعة من الروائيين الإيطاليين من بينهم:"نيكولو أمانيتي" و"كارلو لوكاريلي" و"مارشيلو فوا" و"ماسيمو كارلوطو" و"لوريانو"، ماكيفلي "و"أندريا كاميليري" وأنا. يشترك هؤلاء الأدباء في الاعتماد على الرواية **السوداء** والتركيز على التاريخ الإيطالي،خصوصا **الأحداث المفجعة** المحملة بالإجرام والقتل والفساد. أنا شخصيا أفضل الرواية السوداء المتوسطية، وهذا ينبع من قناعتي بأن ثمة مشاكل مشتركة تجمع بين ضفتي المتوسط مثل الفساد والعنف والهجرة غير الشرعية. إن التركيز على الجريمة أفضل وسيلة لكتابة رواية جيدة تستطيع أن تقارب الواقع بعمق، أنا مقتنع تماما بأن الرواية السوداء أفضل وسيلة أدبية لفهم الواقع الذي نعيشه اليوم، خصوصا في منطقة البحر المتوسط"[1].

إن ارتياد قاعات المحاكم فرصة للاقتراب من شرائح اجتماعية مختلفة، وكان "من عادة بعض الأدباء الكبار مثل "بالزاك" و"ديكنس" و"ديوستوفسكي" حضور جلسات المحكمة لاقتباس بعض الشخصيات... عندما أزاول عملي في القضاء ألتزم بالواقع والقوانين دائما، ولا أبالي بأفكاري واعتقاداتي، أما عندما أكتب، فإني حر طليق في تحديد مصير شخصياتي فالفساد مشكلة عويصة، وقد طرحت في الآونة الأخيرة بإلحاح شديد، هناك أجهزة منحرفة في مؤسسات الدولة تتحالف مع المنظمات الإجرامية ومراكز النفوذ الاقتصادي في سياقات جغرافية مختلفة، ويضيف تحضرني الآن

[1] عمارة لخوص،حوار مع الصحفي حميد عبد القادر ورد في جريدة الخبر بتاريخ 24يناير 2015

رواية "ألعاب مقدسة" للكاتب الهندي "فيكرام شاندرا"، أعتقد أن أصل المشكلة يكمن في **المال** الذي صار هاجسا مركزيا في حياتنا اليومية وله الأولوية المطلقة في معاملاتنا هناك طمع يدفعنا إلى التملّك، وهذا يؤدي إلى تأزم كبير سواء في الغرب أو في الشرق"[1].

كتب المثقّف الإيطالي الكبير "بييرباولو بازوليني" الذي اغتيل عام 1975 "بنبوءة فائقة أن تفجيرات الستينات والسبعينات كانت تهدف إلى خلق الاضطرابات في البداية ثم طمأنة الجميع، وذلك بإعطاء انطباع أن تغييرا كبيرا قد وقع فعلا بفضل وسائل عنيفة، ولكن في نهاية المطاف لم يتغير شيء، إن درس الكاتب الإيطالي "توماسي دي لامبيدوسا" في روايته المشهورة **"الفهد لا يزال صالحا"** يجب أن نغيّر كل شيء حتى لا نغيّر أي شيء.... ويضيف خلال عمله كقاض "شاهدت مئات الشبان في المحكمة قبل اقتيادهم إلى السجن، عادة ما يبررون إجرامهم بإلقاء المسؤولية على عاتق النظام القائم، في إحدى المرات تحدث مع شاب يقيم في إحدى ضواحي باريس، قال له إنه ضحية المجتمع، فأجاب: إن الكلمة الأخيرة تعود دائما إليك لأنه لا يوجد قانون إلهي أو إنساني يلغي الإرادة والمسؤولية الفردية. وفي الأخير نصحه بقراءة كتاب "**المجرم الشاب**"" لجان جنيه"[2].

تختلف الرواية السوداء في بنيتها ومقاصدها، فهي تستمد أصولها من "الرواية الأمريكية في سنوات الثلاثينيات، التي كانت تعكس صورة مجتمع تغشوه الرشوة وفقدان الأمل،وتقوم على المزج بين قضيتين اثنين يستغني عن الأولى ويبعث الحياة في الثانية،والجريمة فيها لا تسبق زمن السرد، فالسرد يتوارى والأحداث.وتختلف في تيماتها بحضور العنف ،الضرب،القتل،الحب ،الكراهية...ومن خصائصها أيضا الأمكنة المقدمة واختلافاتها مقارنة برواية المغامرات المشتملة على مظاهر الخطر والملاحقة

[1] عمارة لخوص،حوار مع الصحفي حميد عبد القادر ورد في جريدة الخبر بتاريخ 24يناير 2015
[2] نفس المرجع

والمبارزة مع ميل إلى الوصف الذي يغيب في الروايات البوليسية وشبه البوليسية، فرهانها هو الرغبة في وضع نهاية للجريمة."[1]

- **رواية الخيال العلمي:**

يعتبر الخيال العلمي مجالا صعبا، "يتطلب الماما بعدد من العلوم والمعارف كالفلك والفيزياء والكيمياء و تطورات التكنولوجيا حتى يتمكن الكاتب من التأليف في هذا الفن، ومن أشهر كتاب الخيال العلمي:"جول فيرن"، "هربرت جورج ويلز"، "إسحاق أسيموف". وفي العالم العربي نجد: "نهاد شريف"، "نبيل فاروق"، "طيبة إبراهيم"، "رؤوف وصفي"[2]

إن الخيال العلمي فن من الفنون الأدبية الحديثة "تزامن ظهوره والتطورات التكنولوجية المتسارعة. ظهر في شكل روايات تضم أحداثا حقيقية أو وهمية لكنها قابلة للتفسير من خلال القوانين العلمية والطبيعية والنظريات الافتراضية ،وهذا هو جوهر اختلافها عن **"الفانتازيا"**.[3] أي أن قوامه التصورات أو الافتراضات العلمية وأثرها على المجتمع الإنساني،"غالبا ما يكون الإطار الزمني لرواية الخيال العلمي هو المستقبل القريب أو البعيد.أمّا الإطار المكاني فيمكن أن يكون على الأرض أو على إحدى الكواكب السيّارة أو في أي بقعة من الكون أو حتى في أماكن خيالية كالأبعاد المتساوية،يعرف الخيال العلمي في اللغة الإنجليزية "بمصطلح "Science Fiction" ويشار إليه اختصارًا بـ "SF " أو "sci-fi، و هو جنسً من الأجناس الأدبية في العصر الحديث. ويمكن القول أن أول ظهور لمصطلح الخيال العلمي كان في عام 1926، وبالضبط في العدد الأول لمجلة خاصة "Amazing Stories' والتي كانت تصدر في الولايات

[1] روبير كوربي ،تيبولوجيا الرواية البوليسية، مختبر السرديات،ص50

[2] موقع عالم المعرفة على الرابط http://knowledge0world.blogspot.com/2013/11/blog-post_20.html

[3] مقال علمي منشور في موقع المنتدى العلمي للمهندسين والتقنيين بالمغرب العربي من طرف الأعضاء على الرابط http://www.ingdz.net/vb/showthread.php?p=648348

المتحدة الأمريكية وكان يرأس تحريرها "Hugo Gernsback " ، هذا الأخير حاول أن يقدم صياغة لهذا الفن الأدبي الحديث بالاستعانة بكتاب وأدباء معروفين في تلك الفترة وبعض المقالات والنصوص"[1].

تتميز الرواية العلمية بمغامرات "تحبس الأنفاس. و قد امتد استخدام الخيال العلمي ليتعدى الكتب والمجلات إلى الأعمال الفنية مثل الرسم والنحت، كما يمكن أن نجده في المسلسلات والأفلام والألعاب والمسرحيات وغير ذلك من وسائل الإعلام"[2].

إن "مات ستيفن" مصمم المؤثرات والخدع الخاصة ،"الذي له أكثر من مائة كتاب ومقال في مختلف فروع العلوم، يبرز حقيقة أجهزة الهاتف المحمول التي نستعملها كل يوم بأنها كانت من وحي الخيال العلمي، وهي تشبه جهاز الاتصال الذي استخدم في سلسلة "ستار تريك" التلفزيونية الخيالية ، فمخترع الهاتف المحمول. "مارتن كوبر" يعزو اختراعه إلى جهاز "t.s للاتصالات" في "ستار تريك* وحتى منظومة الأقمار الاصطناعية التي نعتمد عليها الآن في الاتصال وبث القنوات التلفزيونية ، إنما اقترحها أول مرة كاتب الخيال العلمي البريطاني الراحل سنة 2008 "آرثر سي كلارك" عام 1945 قبل إطلاق أول قمر اصطناعي وأفكار أخرى كانت من وحي الخيال العلمي مثل "التيليبورتيشن" (انتقال الجسم المادي من مكان إلى آخر كانتقال الإشعاع) وطاقية الإخفاء. فالأولى التي ظهرت في أفلام كثيرة مثل "الذبابة" The Fly و"ستار تريك" Star trik" والمبيد " Terminator" وغيرها باتت حقيقة علمية الآن"[3]، وإن كان العلماء حسب توفيق سهلي يؤكدون أنهم "نجحوا في ذلك لكن على مستوى نقل ذرة من مكان إلى آخر، ويأملون في زيادة حجم الأشياء التي يمكن نقلها بهذه الطريقة لتصل إلى حجم الإنسان أو الدبابة مثلا. والثانية وهي فكرة الاختفاء بارتداء رداء خاص ظهرت مثلا في فيلم "هاري بوتر" نجح العلم في تحقيقها

[1] مقال منشور على صفحة ستار تايمز ،دون ذكر صاحبه،على الرابط http://www.startimes.com/?t=18711842 بتاريخ2009/08/16 على الساعة 16:15

[2] احمد خالد توفيق،مجلة القافلة ،مقال منشور على صفحة الانترنيت http://qafilah.com/ar

[3] توفيق السهلي من أفكار الأدباء إلى مخترعات العلماء،موقع قناة ب.ب.سي الإخباري على الرابط http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/sci_tech/newsid_7770000/7770211.stm يوم الأحد 07 ديسمبر2008

مؤخرا بجعل ساتر خاص حول جسم ما بحيث لا يرتد عنه شعاع الضوء فلا يظهر لعين الناظر، وإن كان ذلك يطبق على أجسام صغيرة"[1].

الخيال العلمي في الوطن العربي:

لا يزال الخيال العلمي في العالم العربي "محاطاً بشيء من الغموض، وقلة المعرفة في التعامل معه، ويزيد من هذا الإشكال عدم تحديد مفهوم هذا النوع من الأدب، ورواج الاعتقاد أنه فن غربي الهوية لا علاقة له باهتمامات الإنسان العربي وهمومه"[2]،و "هناك ثلاثة عناصر أساسية متكاملة تنزع الكثير من الغموض الذي يكتنف **أدب الخيال العلمي** والمفاهيم الشائعة حوله. فالمساهمة الأولى تسعى إلى التعريف به، وتتناول صلة القرابة ما بين الخيال العلمي وبعض التطورات العلمية الحقيقية، كما تؤكد حضور هذا الفن على ساحة الأدب العربي المعاصر من خلال بعض الأسماء اللامعة في المشرق والمغرب على حدٍ سواء. وتهدف المساهمة الثانية إلى إظهار الفرق بين الخيال العلمي واستشراف المستقبل. أما الثالثة فتتضمن مفاجأة للكثيرين تكمن في الكشف عن رائد عرفه الجميع روائياً وأديباً من الصف الأول في عصر النهضة"[3]،يقول أحمد خالد توفيق: "ربما كان أول مقال يعرِّف الخيال العلمي هو ذلك الذي نشر في "نيويورك هيرالد" في سبتمبر 1835م، وكان نقداً لقصة كتبها "ر. أ. لوك"، فقد اعتبر مقال "لوك" مبتكرا لنوع جديد تماماً من الأدب، واختار كاتب المقال لهذا النوع اسم القصة العلمية. إلا أن هناك تعريفات عديدة للخيال العلمي منها: هو خيال ممزوج بالحقائق العلمية والرؤية التنبؤية، وبالذات هو ما يكتبه "جول فيرن" و"هوجو جيمزباك " 1926م،وهو أيضا خيال أسس على "فروض علمية أو علمية زائفة، تم صبها في قالب غير حقيقي لكنه كذلك غير خارق للطبيعة (سبراج

[1] توفيق السهلي من أفكار الأدباء إلى مخترعات العلماء،موقع قناة ب.ب.سي الإخباري على الرابط http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/sci_tech/newsid_7770000/7770211.stm يوم الأحد 07 ديسمبر2008

[2] الخيال العلمي ،مجموعة من المؤلفين،وزارة الثقافة السورية،كانون الثاني 2009

[3] أحمد رجب شلتوت، أدب الخيال العلمي ..جسر بين العلم و الأدب، القاهرة،موقع ميدل ايست اونلاين،2017/09/24

دي كامب – 1953م)[1].هو "مصالحة بين الأدب والعلم اللذين حسبهما الكثيرون متعارضين يقوم أحدهما على الخيال ويقوم الآخر على مدخل ضروري لتنمية الإبداع والكشف المبكر عن المبدعين. وقد أدركت الدول المتقدمة هذه الحقيقة، لتجربة والاستقراء"[2]يرى يوسف الشاروني : أنه صار من الحقائق المفروغ منها أن تنمية الخيال العلمي ،فقامت بإدراجه في مناهج التعليم المختلفة، وافتتاح أقسام دراسية بالجامعات في تخصص أدب الخيال العلمي. وكما يقول كاتب الخيال العلمي الشهير "آرثر كلارك" صاحب أوديسا الفضاء 2001: القراءة النقدية لأدب الخيال العلمي هي بمثابة تدريب أساسي لمن يتطلع إلى الأمام أكثر من سنوات عشر . لم يعد الخيال العلمي يقتصر على تفسير ما حدث بأثر رجعي ،أي أن فلاناً تنبأ بكذا وكذا،بل بدأ يستخدم لفهم ما سيحدث أو ما يجب أن يحدث. فعلى سبيل المثال تهتم وكالة **"ناسا"** ووكالة الفضاء الأوروبية **"إيسا"** ووكالة مشاريع أبحاث الدفاع المتقدمة بالبحث في أعمال الخيال العلمي عن أفكار واعدة تصلح، ومن الملاحظ أن "الصورة العامة قد تبدو محبطة للبعض لأن تصور كتَّاب الخيال العلمي للقرن الواحد والعشرين كان أكثر طموحاً، ويكفي أن عدة أعوام قد مرت على عالم 2001 "أوديسا فضائية" كما تخيله "آرثر كلارك." و لكن ثورة الاتصالات والمحمول والإنترنت والقنوات الفضائية تبدو جامحة بالمقارنة بخيالات كتَّاب الخيال العلمي، في حين يبدو أن فكرة **الاستنساخ** تمشي كما تصورها كتَّاب الخيال العلمي بالضبط. ويظل استكشاف الفضاء في طفولته بالنسبة لما تصوره هؤلاء،و من الأمثلة القريبة المعروفة فكرة **"حرب النجوم"** التي هي تأثر واضح ومباشر بأفكار الخيال العلمي، بدأت في الستينيات بالولايات المتحدة الأمريكية كوسيلة للتصدي للصواريخ عابرة القارات وقد أنتجت الولايات المتحدة الصاروخ " نايك زوس" لهذا الغرض. وقد نجح هذا الصاروخ في اعتراض صواريخ "تيتان" "وأطلس" عابرة للقارات، ثم تبلورت الفكرة أكثر في عهد الرئيس الأمريكي الأسبق "رونالد ريجان"، عندما أعلن عام 1983م عن مبادرة الدفاع

[1] احمد خالد توفيق،مجلة القافلة ،مقال منشور على صفحة الانترنيت على الموقع http://qafilah.com/ar

[2] علي الطنطاوي ،بين العلم و الأدب،مجلة الرسالة العدد 219،

الاستراتيجي التي عرفت فيما بعد باسم حرب النجوم ،إلى ذلك، فإن فكرة وجود حياة على كواكب أخرى هي فكرة محورية في أدب الخيال العلمي، ووصل الأمر إلى درجة أن هذه الفرضية تحولت من مجرد مادة فلسفية إلى نظرية علمية تناقش في الأوساط الأكاديمية والتكنولوجية. وقد اتخذت بالفعل الخطوة الأولى في المشوار الاستكشافي بفضل وكالة الفضاء الأوروبية "إيسا ESA". التي سمحت للمهمة الفضائية المعروفة باسم (COROT) أن تنطلق في عام 2005م إلى أعماق الفضاء الخارجي بحثاً عن كواكب تشبه الأرض في الخصائص المناخية وفي الظروف المعيشية الأخرى بحيث يتاح لصورة أو أخرى من صور الكائنات الحية أن تعيش فيها."[1]،

إن فكرة "الانتقال الآني سيطرت لفترة طويلة على عقول العلماء، صارت من تقاليد أدب الخيال العلمي، فمؤخراً تم إحياء ما يعرف بتأثير (أينشتاين - بودلوسكي - روزن) والذي نوقش عام 1930م،و هي أن تدخل كابينة صغيرة لتتلاشى جزيئاتك وتتجمع في زمن آخر أو مكان آخر أو الاثنين معاً. يشبه الأمر آلة الفاكس التي تدخل فيها الورقة هنا لتخرج في اليابان مثلاً، مع فارق مهم هو أن الأصل يختفي،يبدو أن تطبيقات الفكرة مغرية بلا شك وتنذر بثورة حقيقية في وسائل الانتقال والاتصالات. وقيل إن هذه التجربة نجحت بشكل محدود جداً مع قطعة عملة انتقلت مسافة تسعين سنتيمتراً وعبر وسطين متصلين، وقد استغرق ظهور الثاني حوالي ساعة.. بالإضافة إلى حالة تداخل الجزيئات المعقدة التي صار إليها الجسم والتي أقرب وصف لها هو "عجين الجزيئات"، مما يجعل فكرة نقل جسم أكثر تعقيداً شبه مستحيلة في الوقت الحالي وبمعرفتنا الحالية، وترتبط الفكرة ذاتها بفكرة أخرى بالغة الأهمية لدى كتَّاب الخيال العلمي، هي فكرة **السفر عبر الزمن**، وقد افترض "أينشتاين" في نظريته أن هناك طريقتين للسفر في الزمن، إما بالسرعة أو الجاذبية،إن الفترة بين حدثين تعتمد على حركة الراصد. وفي حال حركة راصدين بسرعتين مختلفتين، فإنهما سيرصدان فترتين مختلفتين بين الحدثين

[1] الخيال العلمي ،علم أثار المستقبل،مجلة ثقافية أدبية اليكترونية على الرابط http://qafilah.com

نفسيهما، وهو ما يطلقون عليه (تناقض التوأمين Twin paradox). لقد أثبتت الساعات الذرية أن هذا الكلام دقيق وقابل للتحقيق. اقترح "أينشتاين" كذلك فكرة أن الجاذبية تعرقل الزمن، وأن الساعة تسير أسرع على قمة الجبل منها على سطح البحر، وبالطريقة نفسها تُسرع الساعة في الفضاء قياساً بالأرض. وقد اعترف "أينشتاين" بضرورة الإقرار بأن نظريته قد تعني إمكان العودة إلى الماضي في ظروف مُعيَّنة. ومن هنا ساد مفهوم "الثقب الدودي" في الثمانينيات والذي تبناه علماء ميكانيك الكم"[1].

إن العلماء يؤكدون أن "آلة الزمن "ممكنة لكن في اتجاه واحد، إلى الماضي أو المستقبل. أي أن رحلة الزمن هذه سوف تكون رحلة بلا عودة! هذه مجرد عينة عن العلاقة المعقدة بين الخيال العلمي من جهة والتطور العلمي الحقيقي من جهة أخرى، يقول الأديب السعودي أشرف إحسان فقيه: "فكرة العمل القصصي عند المتلقي العربي تقوم على تيمات محددة كالهزيمة السياسية أو الجنس أو تفصيل النفس والخاطر. وحين تحاول أن تلتف حول أي من هذه الرموز فأنت تخاطر بأن تصنف نفسك إما كدخيل أو كمغامر، واحتمال أن تجد نفسك منبوذاً من قبل وسطك الثقافي وارد جداً ،إضافة إلى أن العقلية العربية بطبعها تنفر من نوع الأدب الذي يصف منذ البداية على أنه خيال"[2] ، وكما يقول "فاروق خورشيد" في كتابه **أدب الأسطورة عند العرب** ، "إن الراوي العربي القديم كان بحاجة دائمة إلى إقناع مستمعيه بأن ما يحكيه أحداث واقعية شهدها بنفسه وإلاَّ فقد اهتمامهم، وبالتالي انتحل الرواة قصصاً كثيرة إشباعاً لملكة الخيال عندهم، لكن الجمهور تناقلها كحقائق تاريخية بعد ذلك"[3]. وسط هذه الأفكار ،كان هناك عدد محدود من الكتَّاب العرب حقق بعضهم نتائج معقولة في هذا المجال، و قد يرجع البعض جذور أدب الخيال العلمي العربي إلى قصة **(حي بن يقظان)** ، وفي الجزائر هناك الأديبة "صافية كتو" التي اعتبرها الناقد التونسي حمدي عباسي سبَّاقة إلى أدب الخيال العلمي

[1] المرجع السابق
[2] نفس المرجع
[3] نفس المرجع

بقصصها "**المحققة الفضائية** " 1967م و **"القمر يحترق"** 1968م و **"الكوكب البنفسجي"** 1969م. وهناك" أحمد عبد السلام البقالي" من المغرب صاحب رواية "**الطوفان الأزرق**" التي تشابه بشدة رواية "**سكان العالم الثاني**" لنهاد شريف، ومن لبنان قاسم قاسم في "**لعنة الغيوم**" ،وفي السعودية نذكر "أشرف إحسان فقيه" الذي أصدر مجموعتين من الخيال العلمي هما "**صائد الأشباح** " 1997م و **"حنيناً إلى النجوم"** 2000م، وقد لاقى الكثير من الإحباط لدرجة أنه فكر في التوقف أكثر من مرة،وفي مصر كانت هناك محاولات متناثرة "لتوفيق الحكيم" في "سنة مليون" و "رحلة إلى الغد" و "يوسف عز الدين عيسى" في أعماله الإذاعية التي فقد معظمها للأسف، وفي الستينيات ظهر من كتبوا الخيال العلمي وهم يعرفون ما يفعلون جيداً، من هؤلاء مصطفى محمود بروايتيه **"العنكبوت"** (1965م) و **"رجل تحت الصفر"** 1967م، ثم "نهاد شريف" الرائد الأهم في أدب الخيال العلمي، والأديب الوحيد الذي كرس نفسه لهذا النوع من الأدب فحسب، في روايته **"قاهر الزمان"** 1972م ومجموعته القصصية "**رقم أربعة يأمركم"** 1974م و "**سكان العالم الثاني"** 1977م و **" الشيء"** 1989م ورواية **"ابن النجوم"** 1997م. كما كانت هناك العديد من الروايات بقلم "صبري موسى" و "إيهاب الأزهري" و"أميمة خفاجى" التي تحدثت عن الهندسة الوراثية في روايتها "**جريمة عالم**" التي نشرت في موسكو عام 1990م...الخ وقد استعرضهم "يوسف الشاروني" بشكل موفق في كتابه المهم "**الخيال العلمي في الأدب العربي**"،كما قدَّم نبيل فاروق عدداً كبيراً من العناوين في سلسلة ملف المستقبل ، ناقش فيها بجدية كل تيمات الخيال العلمي تقريباً، وإن لم ينل رضا النقاد لارتباط كتاباته **بسلاسل الجيب** التي يصطلحون على اعتبارها ألغازاً"[1].

الرواية الرقمية :

[1] الخيال العلمي ،علم أثار المستقبل،مجلة ثقافية أدبية اليكترونية على الرابطhttp://qafilah.com

تحيلنا تسمية هذه الرواية للوهلة الأولى إلى مصطلح **رقم**، وكأن هذه الأخيرة تكتب بلغة الأرقام، فهي نثير غموضا ولبسا فيبدو الأمر وكأنه يتعلق بصنف جديد من أصناف الرواية، يختلف عن غيره من الروايات، كالخيال العلمي،الرواية السوداء والبوليسية...الخ، و يقصد بمفهوم الرقمية هو "تأكيد العوالم الافتراضية المعاشة في الوقت الراهن والتي فرضت نفسها على الواقعي في جميع قطاعاته وأنشطته، بما يقتضي التعامل معها باعتبارها واقعا، أي أمرا معاشا وموجودا،في كافة تجليات الحياة[1] تطرق محمد سناجلة مؤلف كتاب "رواية الواقعية الرقمية. تنظير نقدي" وبشكل مسهب إلى "التحولات الكبرى الجارية في العوالم الافتراضية و الثورات الرقمية، وقد لاق برودا نقديا وربما لا مبالاة في بعض الأحيان من قبل الكثير من النقاد الذين قابلوه بتصنيف خارج نطاق النقد الأدبي. وهو ما أكدته عبير سلامة حين قالت عن حيرة الأدباء والنقاد معا في تحديد مفهوم وضبط نشاط الرواية الرقمية[2].

إن الرواية االرقمية هي "مغامرة في الزمن الرقمي الافتراضي وفي المكان الرقمي الافتراضي وفي الواقع الرقمي الافتراضي"[3]. فهي تقارب الإجابات عن أسئلة الإنسان ،وشواغله ،وتحولات الحياة،من جميع جوانبها بما فيها الإنسان فهل "تستطيع الرّواية بشكلها الحالي أنْ تستوعب الثورة الرقمية المتسارعة في العالم ؟، أم أنها يجب أنْ تتخلى عن مكانتها لصالح أشكال تعبيرية وإبداعية أخرى أكثر قدرة وجاذبية كالسينما أو البرمجة مثلاً؟ ،هل الروائي بشكله وأدواته الحالية قادر على المضي في مغامرة الرّواية في ظل العصر الرقمي الآخذ بالتشكل؟ ما موضوع الرواية القادمة؟ ما لغتها، بل ما هي اللغة أصلاً ؟ "[4] كل هذه الأسئلة تحاول الرواية الرقمية الإجابة عليها.

[1] http://www.midouza.net/vb/showthread.php?t=1326&page=2

[2] أحمد عيساوي ، اتحاد كتاب الأنترنت ،مقال ورد في الموقع السابق.

[3] محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية. تنظير نقدي ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى،ص.98 ،2005.

[4] (م.ن)،ص،ن

يرى الفيلسوف "بيير ليفي" في كتابه "على طرق الشأن الافتراضي Sur les chemins du virtuel أن "العالم الان يجتاحه ما هو افتراضي على كافة الأصعدة: النص، الجسد البشري، الاقتصاد، معتبرا أن عناصر اللغة والاقتصاد والميثاق، باعتبارها افتراضات، هي ما جعلت من الإنسان إنسانا." [1]

أما "جريمي ريفكن" في "نهاية العمل المأجور" La fin du travail يُبرهن على "نهاية حضارة عمل الإنسان لفائدة عمل الآلات التي منها الآن ما بلغ من الذكاء ما يجعلها تتفوق على الإنسان متوسط الذكاء في أداء عمله"[2] نحن نتطور، نتحول، نصبح شيئا آخر... لكن ما هو هذا الشيء أو الكائن الجديد الذي أطلقنا عليه اسم الإنسان الافتراضي وبماذا يختلف ويلتقي مع الإنسان العاقل؟ هذه الأسئلة هي ما ستتناوله رواية الواقعية الرقمية بمفهومها الشمولي القادم والذي سيتبلور سريعا جدا في السنوات القليلة المقبلة"[3]،وكمثال عن ذلك يسوق المؤلف رواية واقعية في العالم الافتراضي انتهت إلى التجسد في عمل إبداعي هو رواية "**شات**". فاللغة في هذه الرواية الجديدة، حسب "سناجلة" لغة الرواية التقليدية عاجزة عن الاستجابة لحاجيات نظيرتها الجديدة التي يجب أن تتحدد بهذه السمات: تجاوز اللغة المكتوبة إلى مكونات أخرى: صورة، صوت، مشهد سينمائي وحركة

ثانيا: على اللغة أن تمشهد أحداث الرواية في بُعديها المادي والذهني ،فعلى اللغة أن تكون سريعة بحيث لا تتجاوز المفردة فيها أربعة إلى خمسة حروف وعدد صفحات الرواية المائة صفحة، والجملة من ثلاث إلى أربع كلمات على الأكثر،وعلى الروائي تجاوز مجرد معرفة الكتابة إلى الإلمام بهذا القدر أو

[1] - Jeremy RIFKIN, La fin du travail, préface de Alain CAILLE, Michel ROCARD, traduit de l'américain par Pierre ROUVE, ed. laDécouverte, Coll. La Découverte Poche / Essais, (n°34), 1996 .p532.

[2] محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية. تنظير نقدي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى2005، ص،.96.

[3] نفس المرجع ،ص98

ذاك بمجموعة من البرامج الكفيلة بتحقيق النقطة الأولى، ناهيك عن استخدام الحاسوب التي تعد من نافلة القول".[1]

الرواية الرقمية والمنجز العربي:

إذا كان من السابق لأوانه تكوين فكرة عن مآل الدراسات الأدبية في زمن الشبكات والوسائط الجديدة، في غضون السنوات العشر أو الخمس عشرة المقبلة، فإن المحقق هو أن تلك الدراسات ستكون في قسمها الواسع حصيلة التطورات المذهلة لنشاط يمضي بسرعة مذهلة اليوم"[2]، وفي المقابل "لا نجد مساءلة حقيقية لمحتوى الكتاب تنكب على مسألة مستقبل الظاهرة الأدبية تفتحها المعلوماتية أمام الكتابة الأدبية ستُبقي الأدب أدبا أم ستدخله في تحول جذري سيجعل تسمية الأدب أقل من أن تحيط به؟ هل رواية الواقعية الرقمية هي الاستجابة الوحيدة الممكنة للتغييرات الجارية مع الثورة الرقمية "[3] ، وخصوصية الظاهرة الروائية في الواقع العربي الذي مازالت مجموعة من الدراسات والكتابات في هذا الجنس تسعى فقط إلى تأصيله؟ والسبب في ذلك يعود إلى قلة الاطلاع على الدراسات والبحوث النقدية العديدة في المجال، بل وغيابه التام في العديد من المقالات التي تناولت الكتاب، ولذلك ركزت في عمومها على الإطراء المبالغ فيه الذي مضى أحيانا إلى حد اعتبار منجز "محمد سناجلة" النقدي والإبداعي الرقمي" هو الأول من نوعه على الصعيد العالمي، وترددت في هذا النقاش ثلاثة أسماء أمريكية، هي "مايكل جويس" بروايته "**ظهيرة**" afternoon storyالمنشورة عام

[1] محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية. تنظير نقدي، المرجع نفسه،ص.97

[2] Christian Allègre, »Textes, corpus littéraires et nouveaux médias électroniques: quelques notes pour une histoire élargie de la littérature, in: Etudes françaises, Internet et littérature : nouveaux espaces d'écriture?, Volume 36, numéro 2 2000

[3] يؤكد محمد سناجلة أن الأغلبية الساحقة من النقاد والمثقفين والمبدعين العرب لا زالوا متقوقعين حول دائرة الإنتاج والتلقي الورقيين، ومن ثمة يُفترض أن إصدار الكتاب في طبعة ورقية نفسها لم يأت بشيء يُذكر؛ موضوع الكتاب سيبدو غريبا جدا. هل يستطيع إنسان أن يعلق على طريقة تعاملك مع الحاسوب أو انتقادها وهو لا يتعامل مع هذا الجهاز أصلا؟: فأغلبُ مستعملي "الشبكة العنكبوتية" حاليا من المثقفين والأدباء والمبدعين العرب يتعاملون مع "الويب" تعاملا نفعيا لنشر النصوص أو للتواصل، وفي أحسن الأحوال للمشاركة في نقاشات المنتديات، ومن ثمة غياب التكوين في حقل المعلوماتية، وعدم إدراك الرهانات العميقة التي تنطوي عليها الثورة الرقمية، والتي لن يسلم منها أي قطاع من قطاعات الواقع والفكر.

1986،و"روبرت أرلانو" المعروف باسم "بوبي رابيد" بروايته "**شروق شمس** "69، ثم "ستيفن كينج" في روايته Ridding The Polit المنشورة سنة 2001م[1] ،كما نشأ خلاف بين "ماجدولين الرفاعي" و"محمد سناجلة "حول من السباق إلى إبداع أول قصيدة رقمية اعتبارا إلى أن رواية محمد سناجلة "شات" ونصه "صقيع" يتضمنان ثلاثة أعمال من هذا الجنس"[2]. ناهيك عن ظهور بعض الروايات بصيغتين: تشعبية وخطية، كأكبر رواية فرنسية منشورة على النت[3]،و هناك من يرفض هذا الجنس جملة وتفصيلا، وأحسن من يعبر عن هذا الرأي حسن سليمان في مقال له تحت عنوان: "محمد سناجلة والكتابة الرقمية وتغييب مفهوم الأدب" ويقوم على ثلاثة أفكار رئيسية: الأولى ما يمكن تسميته بـ نقاء الأنواع،_وسوف يتطرق البحث إلى هذه النقطة لاحقا- والثانية كون الحاسوب لا يعدو مجرد وسيط، والثالثة: سحب الاعتراف بالآراء النقدية لرواية الواقعية الرقمية من منظور أنها بدعة في الآداب العالمية المعاصرة.النقطة الأولى ترتكز على تعريف الأدب نفسه الذي يميزه عن باقي الحقول باعتباره «فنا تعبيريا أداته الكلمة»، وبموجبه لا مجال لاستعمال صوت ولا حركة ولا صورة ولا مشاهد سينمائية. وهذا تعريف تقليدي،فالأدب هو ما "يُقرأ" أو على الأقل هو ما اعتدنا على "قراءته" إلى اليوم بشكل مطبوع في كتب. لكن الأدب هو أيضا ما بدأ "يُعرض" منذ بداية ثمانيات القرن الماضي في شاشات الحواسيب لأن "الأدب" هو أيضا شيء بدأ يُبدع ويُبصر من الآن فصاعدا في أجهزة عرض للأجهزة التكنولوجية الجديدة[4] و النص هو المساحة الظاهرية للعمل الأدبي، هو نسيج الكلمات المؤلفة للعمل. والبلاغة هي فن قول الملفوظ وصياغته، هذا التعريف يفترض أن وسيط النص يكون ذا طبيعة لغوية كليا و حصريا، وأن وحدته القاعدية هي الكلمة ، فمولدات النصوص، تلقائية توليفة، ونصوص الخيال التشعبي و التحريكات التركيبية تتضمن نصوصا تنسجم مع هذا التعريف غير أنه يبقى غير

[1] سعيد الوكيل ،لأن النوايا الطيبة لا تكفي لصنع نوع أدبي جديد، خرافة الواقعية الإلكترونية، أسبوعية أخبار الأدب، 2005

[2] محمد سناجلة،النص التفاعلي والترابطي والرقمي والواقعي ،ميدي إيست أونلاين،مقال كتب بتاريخ: 2005/12/12

[3] رواية تقع في 13 000 صفحة، نشرتها جامعة نيوشاتيل كاملة. Madeleine et Georges de Scudéry

[4] ينضر في مقال «Alain Vuillemin : «De la poésie électronique aux romans interactifs

مناسب لوصف خصائص معظم القصائد المتحركة مثل النصوص التصويرية الرقمية والتحريك الحروفي وكذا الأعمال التفاعلية ومع ذلك ، فمن غير المناسب لوصف خصائص معظم القصائد المتحركة ،مثل النصوص التصويرية الرقمية أو التحريك الحرفي وكذا الأعمال التفاعلية.

أما بخصوص النقطة الثانية التي يرى فيها حسن سليمان أن الحاسوب لا يعدو مجرد وسيط، فهو ليس آلة جامدة. على العكس هو أداة للإبداع فعالة، خصوصا منذ تجهيز الحواسيب الصغيرة بشاشات في مستهل ثمانينيات القرن الماضي. إنه ينفذ معالجات، يعدل النصوص، يحوِّل الأعمال، يمدِّد النشاط الإبداعي ولا يعيقه. وبذلك فهو يُدخل "تجديدا"، أو بُعدا جديدا في فعل الإبداع لم يكن معهودا في الأدب أكثر من ذلك صار هذا الحاسوب يتدخل في صلب العملية الإبداعية والنقدية ذاتها، فما يُسمى بـ «مولدات النصوص» تتيح برامج من الأعمال السردية والقصائد الشعرية انطلاقا من قصيدة أولية عبر إعادة تركيب وحداتها اللغوية، على غرار ما نجد في مولدات "جان ببير بالب" الذي يصف العملية لمستمعي إحدى محاضراته على النحو التالي:"على امتداد مداخلتي، وللتدليل على رأيي، سيقوم جهاز حاسوب بتوليد أدب في هذه الشاشة. لا تسألوني عما سيكتب، فأنا لا أملك سوى فكرة واسعة عنه... كل ما يمكنني تأكيده هو أنه يستطيع الكتابة على هذا النحو أو على نحو آخر، إلى ما لا نهاية، ثم يستأنف الكتابة بعد ساعة ليكتب شيئا مختلفا.[1] وما نجده أيضا في قصيدة "ريمون كينو" مائة ألف مليار قصيدة التي يتولى فيها برنامج معلوماتي توليد مائة ألف مليار قصيدة انطلاقا من إعادة تركيب الوحدات اللغوية لعشر "سونينات أولية".ما أن يكمل تعبئتها حتى يجد نفسه أمام قصيدة شعرية تتضمن كافة البيانات التي عبأها وقد صارت جزءا من القصيدة. وهذا ما جعل بعض النقاد الروبوت الشاعر: الأدب والنقد في الزمن الإلكتروني"[2] وتعرض في قسمها الثاني تجربة فريدة في

[1] Jean Pierre Balpe, «Pour une littérature informatique : Un manifeste...», in Hermeneia.

[2] William Winder (Université de Colombie britannique Vancouver, Canada Le robot-poète:littérature et critique dans l'ère électronique»

استكشاف آفاق الحاسوب، تتمثل في إنشاء برامج للقيام بعمل الناقد الأدبي نفسه، حيث يُمَدّ البرنامجُ بالنص وبفرضية للعمل، فيقوم بعدد من العمليات التي تفضي إلى خلاصة ونتائج تبلغ أحيانا حد التطابق مع العمل الإنساني نفسه بفارق الزمن طبعا الذي يتفوق فيه الحاسوب على الإنسان. وقد أصدرت دار النشر الفرنسية الشهيرة "غاليمار" قرصا مدمجا تحت عنوان: «آلات للكتابة... آلة للقراءة[1] و يضيف :لن أمضي إلى حد القول بأن هذه المقالة تعكس الظلام الذي يهيمن على كتابات بعض النقاد العرب عن واقع الأدب العربي [2] إن غياب ذكر عمل محمد سناجلة في كتاب. سعيد يقطين: «من النص إلى النص المترابط» وفي دراسة محمد أسليم الموسومة بـ: «المشهد الثقافي العربي في الأنترنت»[3]؛ لا يتعلق بأكثر من غياب معلومة حالما يتم الحصول عليها أو التنبيه إلى وجودها يصير ممكنا تغيير فقرة من المقال أو حتى اتجاهه العام لاسيما عندما يتعلق الأمر بالنشر الإلكتروني الذي يتيح التعديل اللانهائي للأفكار والنصوص على عكس نظيره الورقي. وإلا فتبقى المسألة متعلقة بنوايا النقاد كما ذهب اليه سعيد الوكيل. فمثل هذه المراكز للبحث موجودة سلفا، ومن أمثلتها في فرنسا منها:شعبة الوسائط التشعبية بجامعة باريس الثامنة: نشأت منذ عدة سنوات عن لقاء بين أدباء ومعلوماتيين أفضى إلى تأسيس مجموعة للبحث متعددة التخصصات،تحت عنوان "فقرةParagraphe "، وهي شعبة ما فتئت تتطور وتكبر وتتنوع . تقدم الآن تعليما في السلكين الثاني والثالث مخصصا للإبداع والوسائط المتعددة ويتضمن عدة مختبرات للبحث"[4] ،وهناك مركز"CIERON (" المركز متعدد التخصصات للبحث في جماليات الرقمية): أنشأته عام 1996 مُختبرات " فقرة"، يحظى بدعم من وزارة الثقافة (مهمة البحث والتكنولوجيا) وأحد المجالس المحلية بفرنسا، ويتمثل دوره في إنجاز بحوث في هذه الإشكالية "

[1] Berbard Magné, «Machines à écrire», Etudes françaises, v. 36, n° 2, 2000, pp. 119-128.

[2] فاطمة البريكي، مقال الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية. ظلال الواحد لمحمد سناجلة، أول رواية تفاعلية في الوطن العربي.

[3] http://aslimnet.free.fr/articles/internet.htm

[4] :موقع ميدل إيست أنلالين، 03 يونيو 2005

الحديث عن «نظرية» في العلوم الاجتماعية والإنسانية على السواء يفترض وجود تراكم من القوانين أو الممارسات الاجتماعية أو النصوص الإبداعية - في حالة النقد الأدبي- ينكب عليه التحليل للوقوف على النقاط المشتركة وصياغتها على شكل نظرية[1]، فكتاب نظرية الرواية "لجورج لوكاتش"، مثلا، يرتكز على كم كبير من الأعمال الروائية، وكتاب «نظرية الأدب» لأوستين وارين ورينيه ويليك، يعتمد هو الآخر كما هائلا من النصوص الأدبية القديمة والحديثة وفي سائر الأجناس الأدبية[2].

إن الاعتراض على الرواية الرقمية انطلاقا من "منجزها الراهن، استنادا إلى عدم إدخالها القراء في متاهة **الروابط** التشعبية، يُحيلُ إلى مجموعة من الأسئلة التي صادفتها مجالات إبداعية أخرى في عالمنا العربي، مثل: هل نطلب من الرواية، باعتبارها فنا جديدا أن ترصد الواقع ومعاناة الناس، وتستهدف الشريحة الأوسع من القراء وتؤرخ للتغييرات الراهنة، في سياق تبلغ فيه الأمية أعلى النسب في العالم، أم نطالبها باللهاث وراء تجريب أشكال جديدة على الدوام احتذاء بالتجارب الغربية التي "تجذر فيها هذا الجنس منذ وقت طويل"؟ هل نطلب من الفنان التشكيلي أن يرسم لوحات تشخيصية أم نطالبه بالتركيز على التجريد؟ بلغة هذا الفن، كل شيء مع رواية الواقعية يتم كما لو أنه فيما اختارت لنفسها منحى التشخيص، مراعاة لمستوى المتلقين وحرصا على التواصل معهم، يأتي البعض ويحاسبها على عدم سلوك درب التجريد"[3].

خلاصـــــة:

مما سبق عرضه من **اختلافات** في التسمية ،و**إشكالات** في المضمون والأهداف ،يتضح لنا بما لا يدع مجالا للشك، أن الرواية بصفة عامة قد تنوعت وتشعبت، فبالإضافة إلى التصنيفات المعروفة، ظهرت تسميات أخرى جديدة كرواية الرقم ،والمخبر، و الجوسسة، وغيرها لم يجد النقد طريقا لها بعد. على

[1] محمد أسليم، قراءة في كتاب محمد سناجلة، المؤتمر العربي الأول للثقافة العربية بطرابلس.2007

[2] نفس المرجع.

[3] مقال للباحث المغربي محمد أو سليم على موقعه الاليكتروني على الرابط www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=106

أن الدراسة ستحاول البحث بصفة خاصة في المنجز الروائي، الجرائمي،التحقيقي، البوليسي ،وأول سؤال يصادفنا في هذا المجال إشكالية المعايير والأسس التي بنيت عليها الرواية البوليسية الحقة؟

أ/2/1/- المبحث الثاني: إشكالية الجنس الروائي

- مدخـــل
- من كلمة "بوليس" إلى مصطلح "اللغز".ولماذا؟
- تعريفـــــــــــها ونشـــــــــــــأتها.
- خصائصـــــــــــــها وأهـــــــم روادها.
- إشكالية التجنيـــــس في رواية اللـــــــــغز.
- سوسيولوجيا اللغز،أو البحث عن المعرفة
- نشـــــــــأة روايـــــــــة الـــــــلغز.
- خصائـــــــــصها ومـميزاتـــــــــــها.
- إشكالية التجنـــــــيس في روايـــــة اللغز.
- ثقافة الألغـــــــــاز في الـــــنقد العربي.

مدخل:

سنحاول في هذا المبحث ضبط تعريف للرواية البوليسية،نراعي فيه جميع الجوانب الفنية والخصائص الإبداعية، والمقصود بالرواية البوليسية الأنموذجية " المنوال الذي كان الروائيون يكتبون على ضوئه الرواية البوليسية، والذي وضع قواعده مجموعة من المنضرين"[1] وان اقتضى الأمر إعطاء تسمية **جديدة** أكثر **شمولية** يمكن أن تصب في قالبها كل التسميات والأنماط السابقة وحتى نستطيع ضبط مقاربة دقيقة للرواية البوليسية ،سوف نحاول أن نقف عند جميع **الأطراف** المشكلة للعملية الإبداعية قبل كل شيء ،ذلك أنه لابد من طرح الأسئلة التالية:

أ- من يكتب الرواية البوليسية؟

ب- من يتلقاها ولماذا؟

ج-ما هي الميزة و الخاصية الأساسية لهذه الرواية؟

د-ما هو السياق الذي كتبت فيه الرواية البوليسية؟

هـ- ما هي أنواعها؟

وبالاعتماد على التعاريف السابقة في – المبحث الأول- سنخلص إلى الإجابات على هذه الأسئلة ،ومن ثم نحاول أن نعطي تعريفا يكون دقيقا وملما للرواية البوليسية.

من يكتب الرواية البوليسية؟

[1] - محمد يحي قاسمي،محمد المحراوي.الحوت الأعمى رواية بوليسية أنموذجية مجلة فصول العربية.عدد76.ص.206

إن إنتاج النص هو فعل إرادي يخضع لأحكام مسبقة ،يقول بهذا الصدد "ميشال فوكو"إن إنتاج الخطاب "هو عملية مراقبة ومنتقاة ومنظمة وموزعة في نفس الوقت وفق عدد من الإجراءات"[1] ويشرح حسين خمري كلام "فوكو" بقوله:"إن إنتاج النص هو فعل خاضع للمراقبة ،أي أنه فعل موجه للوصول إلى أهداف حددها المؤلف سلفا"[2]. ويقول "صباح فاروق الكيالي" في محاضرة له ألقاها في جامعة حلب بعنوان "رؤية المبدع جزء من وعي المجتمع أي أن"المرسل هو "مصدر الرسالة وصائغها وهو الكاتب الذي يرسل الرسالة اللغوية إلى القارئ أو السامع ،ولذا فان عليه أن **يتمثل** – في إبداعه- ثقافة مجتمعه وأن يصوغها بأسلوب يعبر فيه عن نفسه ،ضمن إطار المجتمع الذي يعيش فيه"[3] وهذا يعني أن كاتب الرواية البوليسية- من خلال مضمونها - يخضع إلى مكونات ثقافة مجتمعه ومدينته،وطرق العيش فيها،فهو بالإضافة إلى مميزات الكتاب الآخرين يتسم بـــ:

- الثقافة الموسوعية الملمة بجميع النواحي: المعرفي، الأسطوري، الديني، الفني...الخ
- معرفة مسبقة بأدوات التحقيق ، والقوانين والمؤسسات،والتكنولوجيا
- التمكن من علمي الإجرام والنفس.
- امتلاك الوثائق والمادة السرية بالإضافة إلى المخيال الواقعي.

من يتلقاها ؟

[1] -M..Foucault ; l'ordre de discours. pp.10-11

[2] خمري حسين ، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،منشورات الاختلاف.2007. ص 79.

* إن الأسئلة السابقة على قدر كبير من الأهمية، فالإجابة عليها تقتضي فهم نظرية القراءة والتلقي ،غير أن البحث ليس مطالبا بالحديث عنها بالتفصيل ،ولكن سيتم تحديد تعريف للرواية البوليسية "اللغز" الأنموذجية بمراعاة هذا العناصر.

[3] القصة،الرواية .المؤلف،دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة،ت،خيري دومة،دار شرقيات للنشر والتوزيع،ط 1،القاهرة1997

إن القارئ والمحقق يجب أن "يكونا متساويين في امتلاك الفرص لحل العقدة أو **لغز** الجريمة، إن تماثل المتلقي بشخصية المحقق، أو الشرطي المكلف بالتحقيق، تكون معمقة وقوية، عندما يمتزج هذا الأخير بالسارد نفسه في حالة الحكاية بضمير المتكلم مثلا، وحتى في حالة حكاية بضمير الغائب، فإن المحقق يبقى الشخصية، حيث إن القارئ يمكن أن يحدد نفسه من خلاله"[1]، فالقصة البوليسية "تقصي إمكانية تماثل ومطابقة القارئ بالمجرم، فالروائي عندما يخلق عملا فنيا ما، يهتم بالقارئ بالدرجة الأولى، فكاتب الرواية البوليسية همه الأول هو القارئ، إذ أن الروايات البوليسية لا يمكن أن تتحقق -إلا - إذا كان القارئ فيها **مشدوها**، ولذلك يختار الكاتب من الطرق العديدة الجانب الذي يمكن أن يشد به القارئ أكثر ، ويثير فضوله واهتمامه."[2] فكاتب الرواية البوليسية كما يرى عبد القادر شرشار: لا يمكنه أن يستغني عن **الجريمة** التي تثير خوفا يمزج بالفن فيخرج النص نصا أدبيا فيه إبهام، وهذا الإبهام هو الأدب ،فالرواية البوليسية، تصب كل عنايتها في إخراج النص البوليسي في ثوب يشد القارئ إليه ويفزعه في عصر الجرائم والعنف، و"الألغاز "إذ لا يمكن كتابة رواية بوليسية بموضوع حب فقط طيلة صفحات الرواية." كما يقول عبد القادر شرشار ، وقبله "فان ديك" ولذلك كانت طرقها تختلف عن طرق الرواية العادية. فنحن عندما نتحدث عن "تكنيك" روائي فإننا نفكر في الأسلوب، وفي طريقة تركيب الأحداث، وفي كل ما يمكن أن يوصف به ، ولهذا يبقى اللغز هو الوسيلة التي يمكن أن نشد بها جمهورا كبيرا، ويحدد الباحثان "بوالو و نرسجاك" الغاية من الرواية البوليسية؛ باعتبارها وسيلة من وسائل التسلية التي تجلب الأحلام للقارئ، وتبعده عن عالمه المملوء بالمتناقضات.[3] ويعتقدان "أن السر وراء هذا النجاح الباهر في استهلاك الرواية البوليسية يكمن في هذه الخاصية وهي

[1] محمد داني،الرواية البوليسية المغربية،قراءة في رواية عبد الإله الحمدوشي ،المستنزفون،موقع قراءات في السرد على الرابط/http://www.matarmatar.net/threads/35569

[2] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية بحث في النظرية و الأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق2003،ص11

[3] ن م ،ص.ن

إبعاد جمهور القراء عن عالم المتناقضات، فبمجرد قراءتنا لرواية بوليسية فإننا نضمن غيابنا عن واقعية المجتمع المأساوي ، ولكن سرعان ما نعود إليه بمجرد انتهاء القراءة ، فننسى ما كنا قد قراناه ، ولكن في الحقيقة ما يشد القارئ طيلة عملية القراءة هو **اللغز**، لذا يتحتم على كاتب الرواية البوليسية أن يصوغ كتاباته بالطريقة نفسها، ولكن بمتغيرات جديدة ."[1] يبدو هذا الرأي غير صحيح نسبيا ، وأكثر سطحية ذلك أنه يمكن أن تحقق الرواية البوليسية نجاحا باهرا باستعراض قصة الحب خلال مسار اللعبة السردية ولكن بشرط أن تكون على فترات زمنية سردية متقطعة إضافة إلى عناصر أخرى جديدة."[2]

الخاصية والميزة الأساسية

إن فكرة انفراد الرواية البوليسية بخاصية **الجريمة** دون غيرها من الروايات الأخرى فكرة سطحية جدا ذلك أنه -وكما ذكرنا أنفا- **لا توجد رواية تخلو من عنصر الجريمة** ،ولو عدنا إلى بدايات المنجز السردي في العصور القديمة بشقيه الشفهي والكتابي لوجدنا قصص الجرائم والقتل،وما ورد في الموروث الشعبي من حكايات ألف ليلة وليلة وما قبلها* دليل على ذلك، وأما الحديث عن" المحقق ورجل التحري الذي ينتمي إلى فئة البوليس والذي يملك ذكاء خارقا، وأدوات تحقيق متطورة فهو أمر سابق لأوانه في بدايات نشوء هذا النمط من الكتابة،إن الخاصية المشتركة والميزة الأساسية لهذا النوع

[1] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية، المرجع السابق ،ص119

*نجد على سبيل المثال لا الحصر في النصوص القديمة :رحلة **أردافيراف** "ارداويراف‌نامه "هو نص زرادشتي فارسي قديم مكتوب باللغة **"البهلوية"** وهي لغة فارسية قديمة،تحكي هذه القصة أن شاب اسمه **" أردافيراف"** أختاره قومه وأرسلوا روحه إلى السماء بعد أن قتلوه "جريمة". ووقع على جسده سُبات. وكان الهدف من سفره إلى السماء أن يطَّلع على كل شيء فيها ويأتيهم بنبأ. فعرج هذا الشاب إلى السماء بقيادة وإرشاد رئيس من رؤساء الملائكة اسمه "سروش" فجال من طبقة إلى أخرى وترقى بالتدريج إلى أعلى فأعلى. ولما اطلع على كل شيء أمره "أورمزد" الإله الصالح (سند وعضد مذهب زردشت) أن يرجع إلى الأرض ويخبر "الزردشتية" بما شاهده. إن النص السابق فيه تمظهر لحس بوليسي ،يبدأ بعملية القتل أو الاختيار كقربان ،فهل يعني هذا أن النص هو رواية بوليسية ؟ والأمثلة كثيرة على ذلك.

[2] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية،نفس المرجع

من الكتابة منذ بدء نشوئه في نهاية القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا هو **"اللغز"**، والذي أصبح أكثر تعقيدا بتطور الإنسان و الحضارة ،والمدينة، إن جرائم القتل باسم السياسة، و المقدس، والشرف..الخ لها مسبباتها، و هي تشكل مجتمعة ألغازا وقف الإنسان مذهولا أمامها،يبحث عن حلولها منذ الأزل، والكاتب في رواية اللغز يحاول أن يقدم حلولا للقارئ الذي يبقى باحثا عن السر طيلة اللعبة السردية.

من كلمة "البوليس" إلى مصطلح "اللّغز"،ولماذا؟

كلمة بوليس من اليونانية القديمة «بوليتِيا»، وتعني " إدارة المدينة، وهي تشمل مجموع القوانين والقواعد التي يلتزم بها المواطن من أجل أن يسود النظام والطمأنينة والأمان، في المجتمع، وصارت الكلمة فيما بعد تعني مجموعة رجال منظمة مسلّحة مكلّفة أن تفرض احترام هذه النظم والقوانين، وكان نظام الشرطة متبعاً في مدن الفراعنة منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. وبين اسم الشرطة واسم المدينة في اليونانية القديمة علاقة، إذ كانوا يسمّون المدن "تريبوليس" (طرابلس) أو "أكروبوليس" الموقع الشهير في أثينا، أو "هليوبوليس"مدينة الشمس، في ضاحية القاهرة"[1] ، وفي العصور الحديثة، "فقدت الكلمة معناها المتعلِّق بالمدينة، سوى أن الشرطة في النظام الفرنسي والنظم العربية المستوحاة منه كذلك، لا تعمل عموماً إلا في المدن، فيما تُسمَّى قوى الأمن في خارج المدن: الدَّرَك،وكان العرب اتَّبعوا إنشاء قوة شبه عسكرية لحفظ النظام في المدن سموها: الشرطة"[2]. وفي لسان العرب:أشرطَ فلانٌ نفسَه لكذا وكذا، أي ... أعدّها، ومنه سُمِّي الشُرَط، لأنهم جعلوا لأنفسهم علامةً يُعرَفون بها، الواحد شُرَطة وشُرَطيّ... ورجلٌ شُرَطيٌ وشُرْطي: منسوب إلى الشرطة، والجمع: شُرَطٌ، سُمّوا بذلك لأنهم أعدّوا لذلك وأعلموا أنفسهم بعلامات.«،وحين نقول في الصحف والإذاعات: رجال الشرطة، فلأننا قد لا نعرف أن جمع كلمة: شرطي، هو شُرَط، فعبارة رجال الشرطة ليست عربية خالصة، بل إنها ترجمة حرفية لعبارة"Police Men " الإنجليزية.

[1] مقال منشور في موقع مجلة القافلة الثقافية ،دون ذكر صاحبه،على الرابطhttp://qafilah.com/ar

[2] جريدة الثورة ،يومية سياسية ،تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة و للطباعة والنسر،دمشق سوريا2014/10/08

لقد تطور معنى كلمة «بوليس» الأوروبية مع الزمن، وصارت تعني في عبارة القصة البوليسية، ذلك "النوع من القصة أو الرواية التي تعالج قضية جنائية، يحاول التحقيق والأدلة الجنائية والمباحث أو المحقق الخاص(Private Detective) أن يفكّوا أحاجيّها وعقدها الغامضة لإماطة اللثام عن المجرم المتخفي، الذي حاول أن يخفي جريمته، بما يقرب من الجريمة الكاملة،وإذا كانت الرواية البوليسية قد تحدث في الأرياف، أو في عدد من البلاد، لا في المدينة بالضرورة، فان الغالب في هذا النوع من الأدب أنه مدني المواقع في الإجمال، وحين تكون الحادثة أو الجريمة في الريف، فذلك لإضافة تشويق عليها، فالمكان ليس مقر إقامة المحقّق المعتاد، وفي ذهابه إلى الريف شيء من التزويق الروائي الجذاب، الذي يحيط القصة بغموض مشوّق ومثير"[1].

ان تسمية الرواية البوليسية بالفرنسية "Roman Policier" تختلف في معناها قليلاً عن التسمية الإنجليزية "Detective Novel" التي تعني رواية التحقيق الجنائي، إلا أن التسميتين كما يرى فيكتور سحاب : "تعنيان النوع الأدبي نفسه في الإجمال، وقد وُلدت في أدبيات النوع كلمة إنجليزية مختصرة " whodunit " وهي دمج لعبارة"Who had done it" أي: من فعلها؟ وقد صارت الكلمة اسماً لنمط خاص من الرواية البوليسية، لا يتناول سوى عقدة التحقيق فيمن ارتكب جريمة ما، والمبارزة التي تنشأ بين التحري والمجرم، أحدهما يحاول كشف الجريمة وفاعلها، والآخر يحاول إخفاءها أو تحويل النظر عن فاعلها إلى غيره"[2].

تعريف اللّغز:

جاء في معجم المعاني الجامع " معجم عربي عربي" في ما يخص مادة :لغز ألغاز :اسم. الجمع : لُغْزٌ. قدَّمَ لَهُ أَلْغَازاً لَمْ يَفْهَمْ مِنْهَا شَيْئاً : مَعانٍ تَتَطَلَّبُ تَفْكِيراً مَنْطِقِيّاً وَعَقْلِيّاً لِلاهْتِدَاءِ إِلَى حَلِّهَا تَحْكِي لَهُ جَدَّتُهُ

[1] فيكتور سحاب، الرواية البوليسية، القافلة ،مجلة اليكترونية ثقافية منوعة تصدر كل شهرين، على الموقع http://qafilah.com/ar

[2] المرجع نفسه.

أَلْغَازاً مِنْ حِينٍ لآخَرَ : حِكَايَاتٌ قَصِيرَةٌ تَتَضَمَّنُ عُقَداً ، عَلَى السَّامِعِ أنْ يَهْتَدِيَ إلَى فَهْمِهَا وَإعْطَاءِ جَوَابٍ عَنْ دَلاَلَتِهَا

لَغَزَ :فعل لغَزَ في يَلغُز ، لَغْزًا ، فهو لاغز ، والمفعول ملغوز فيه

لَغَزَ الشَّيْء : مال به عن وجهه. لغَز الشَّخْصُ في كلامه : مال به عن وجهه ، عمَّاه ولم يُبَيِّنْه

لغَز الشَّخْصُ في يمينه : دلَّس فيها على المحلوف له لَغَزَ اليَرْبُوعُ أَجْحَارَهُ : حَفَرَهَا مُلْتَوِيَةً مُشَكِّلَةً عَلَى سَالِكِهَا

1. لَغْز : اسم لَغْز : مصدر لَغَز لُغْز اسم لُغْز : جمع ألغاز
2. لُغز:اسم(الجمع) : ألغازٌاللُّغْزُ : جُحر الضَّبُّ والفأر واليربوع ،اللُّغْزُ : ما يُعَمَّى به من الكلام
3. اللُّغْزُ : سؤال أو عبارة تتطلَّب إجابة أو فهمًا

وفي اللغة الانجليزية:

لغْز (اسم): أُحْجِيّة

conundrum ; enigma ; mystery ; puzzle ; riddle complex

لُغْز (اسم): لُغْز

- difficult to understand or explain;made of different connected - puzzling question; riddle. parts

- question,person,thing or circumstance - rather mysterious or difficult to understand. difficult to understand

-difficult question or dsigned toy to test the knowledge; confusion.

puzzlin question, statement or description, especially one intnded to test the cleverness of those wishing to solve it.

-problem ; a situation causes difficulty - a reason or explanation

مما سبق نستنتج أن اللغز هو **البحث عن المعرفة** باستعمال أدوات منطقية.

سوسيولوجيا اللغز أو البحث عن المعرفة:

إن تعرض البحث إلى فكرة اللغز من الناحية السوسيولوجية، يعود إلى قدرة هذا العلم على مقاربة الظاهرة من الناحية الواقعية والمفاهيمية ،فالرواية البوليسية – التسمية المتداولة-" لا تبتعد كثيرا عن الواقع في طرحها للألغاز،وكاتب الرواية البوليسية يشد القارئ الذي يبحث عن الحل الذي هو **معرفة** في حد ذاتها، فالبحث العلمي "نشاط اجتماعي مرتبط بالأفعال والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية والجماعات والتجمعات العلمية، وموضوع علم اجتماع العلم اليوم، يشغل حيزا كبيرا في ميدان التفكير السوسيولوجي على نحو منتظم، على الرغم من تأخره، فالاهتمام بهذا العلم، كان نتيجة طبيعية لتعثر البحث في سوسيولوجيا المعرفة بصفة عامة، خلال الخمسينيات من القرن الماضي"[1]

وعلى الرغم من تزايد الاهتمام بسوسيولوجيا اللغز،أو المعرفة بعد الحرب العالمية الثانية، "إلا أن الأفكار المطروحة في هذا الميدان، كما يرى "بارنيز " لم تتجاوز المستوى السطحي، ولم يتم دعمها بأبحاث أمبيريقية عميقة، وأول عمل علمي منظم في هذا الخصوص، هو ما قدمه "روبرت ميرتون" عام 1973[2] إلا أن العديد من المهتمين بسوسيولوجيا العلم، لم يتقبلوا الكثير من أفكار "ميرتون"، حيث يذهب "بورديو"، إلى أن التحليل السوسيولوجي للعلم "كما مارسه "ميرتون"، يقوم بتبرير اللامساواة العلمية، فهو يرى أن توزيع الجوائز والمنح يتلاءم مع العدالة العلمية، لأن المجال العلمي يوزع الحصص على العلماء وفقا

[1] عامر مخلوف،مقتطف من حوار أجراه مع جريدة النصر بتاريخ الاثنين، 21 أيلول/سبتمبر 2015 23:17

[2] Barry Barnes (et.al)(1996), Scientific Knowledge – A Sociological Analysis,Chicago, The University of Chicago Press, P114

لدرجة استحقاقها. وعليه فإن "ميرتون" يرى الحقل العلمي مثاليا وخاليا من الصراع "[1]ولذلك فقد تعرض النموذج الأمريكي لسوسيولوجيا العلم "الذي تطور على يد "ميرتون" وأتباعه للتفنيد والنقد، في إطار حركة نقد واسعة للبنائية الوظيفية، على وجه العموم، ومن أهم نقاد هذا النموذج الأمريكي " بيرى بارنيز" « B. Barnes، وديفيد بلور "D. Bloor "، وهاري كولنز"H. Collins "، وبيير بورديو ."P. Bourdieu" ولم يعد علم اجتماع العلم بعد "ميرتون "– وبفضل الأوروبين- يهتم بفكرة الاستقرار في المجال العلمي المبني على فكرة **الحوافز**، بل أصبح ينتقدها من حيث هي فكرة محافظة لا تمثل إلا جزء من الواقع ،وأصبح الاهتمام ينصب على الأفراد" بوصفهم فاعلين نشطين، وأصبح التركيز منصبا على هذا النشاط الإنساني بهدف فهمه وتفسيره، ويتوازى مع هذا الاهتمام، اهتمام آخر بقضية التغير، وكيف تؤدي النماذج العلمية المختلفة دورها في التغير الاجتماعي والثقافي بصفة عامة" [2] ولكن القفزة الحقيقية في "سوسيولوجيا العلم" لم تحدث إلا بفضل إسهامات "توماس كون"، ويقر بذلك، أهم المنظرين في سوسيولوجيا العلم في المرحلة الراهنة، حيث يذهب كل من "بيرى بارنيز "و"ديفيد بلور" و"جون هنري"، إلى أن كتابات توماس كون تعتبر "علامة فارقة في سوسيولوجيا العلم، لأن تفسيره للعلم، يمكن استخدامه مباشرة كنموذج قياسي في علم اجتماع العلم، ودون حاجة لتحليله أو إعادة قراءته" [3]، كما يقر "بيير بورديو" بفضل الأفكار التي طرحها "توماس كون"، بقوله "إنني أنسب الفضل "لتوماس كون"، في أهم جزء قدمته فيما يتعلق بمنطق الممارسة والديناميات التي تحتويها"[4]

[1] 2Pierre Bourdieu, (2004), Science of Science and Reflexivity, Translated by Richard Nice, Chicago, The Chicago university Press, P.13

[2] 3Barry Barnes (et.al)(1996), Scientific Knowledge – A Sociological Analysis, Op.Cit, P. 114

[3] Barry Barnes (et.al)(1996), Scientific Knowledge – A Sociological Analysis, Op.Cit, P112

[4] Pierre Bourdieu, (2004), Science of Science and Reflexivity, Op.Cit, P. 15

يقدم "توماس كون" نظرية في الممارسة العلمية تثير أكثر الأسئلة إشكالية بالنسبة لسوسيولوجيا العلم،والمتعلقة بالتغير، كيف يحدث ؟وما هي آلياته، وما هي الشروط التي ينشأ فيها العلم الجديد أو النموذج الجديد؟، وما هي التأثيرات الخارجية المفروضة على المجال العلمي؟ وقد تكفل توماس كون بالإجابة على بعضها،و يظل البعض الآخر محلا للدراسة في ميدان سوسيولوجيا العلم في المرحلة الراهنة. وتعتبر العلاقة بين النموذج القديم ونقيضه الجديد، من أوضح الأفكار التي قدمها " كون" لدراسة التغير داخل المجال العلمي، ويصفها بأنها علاقة التوتر الجوهري "The essential tension" ،و لأهمية هذه العلاقة جعلها "كون" عنوانا رئيسيا لأحد مؤلفاته المنشورة عام 1977، **فالعلم التقليدي، يقدم للمشتغلين به قائمة بالمعايير المطلوب إتباعها لحل الألغاز**، وطالما يستطيع النموذج حل المعضلات فإنه يستمر في الوجود، ولكن كيف يتقدم العلم إذن ؟ يحدث ذلك بسبب **التوتر** الذي ينشأ عندما **تفشل** المعايير السائدة في حل لغز علمي **- إنها لذة رواية الألغاز -** ، ويطلق على هذا اللغز في البداية (لغز شاذ) ورويدا رويدا تدخل هذه الألغاز في تناقض صريح ومكشوف لا لبس فيه مع المبادئ الأساسية لمعتقدات العلم القائم، وعندما تنضم الألغاز الشاذة في حزم معرفية ذات معايير جديدة، **يولد النموذج الجديد.** ولكن هذه الألغاز الشاذة ما كان يمكن التعرف عليها إلا في إطار العلم القياسي، ومع أنها تمثل بذرة علم جديد، إلا أنها تنمو على أرض العلم التقليدي، وتعاني مخاض صعب، حتى تنبت هذه البذرة، هذا المخاض هو التوتر الجوهري بين القديم والجديد،**ألا يحيل هذا الكلام إلى صيرورة فعل السرد في المتن الذي اصطلح عليه النقاد بالبوليسي سابقا؟** وبالمثل فإن "بورديو" يقدم إعادة قراءة لمقولة التوتر بين العلم الثوري والعلم التقليدي التي قدمها "كون" وينتهي "بورديو" إلى أن هذا التوتر، ناشئ من أن العَالِم المُجَدِدْ، لا ينطلق مهما كانت أصالته وإبداعاته من لاشيء، وليس أمامه إلا العلم التقليدي نقطة للانطلاق، ثم القطيعة معه، ليتأسس نموذج جديد، وبتعبير "بورديو" فالعالم الثوري هو بالضرورة

شخص ما يمتلك رأسمال علمي تقليدي هو الثمن المدفوع مقدما لدخول المجال العلمي"[1] مما سبق يتضح أن سوسيولوجيا العلم، قد خرجت من عباءة سوسيولوجيا المعرفة، ويرجع فضل التأسيس إلى "ميرتون"، بينما ازدهار وتطور هذا الفرع قد تم على يد مجموعة من العلماء الأوربيين، وعلى رأسهم "بيير بورديو"، وقد تأثرت سوسيولوجيا العلم ما بعد "ميرتون"، بنظرية "توماس كون" بدرجة عميقة. وقد انتهى "بيرى بارنيز" و"ديفيد بلور" و"جون هنري" إلى أن موضوع سوسيولوجيا العلم هو "وصف البحث العلمي كفعل، وفهم المعرفة العلمية بوصفها متضمنة في هذا الفعل ومنتجة بواسطته... وأن البحث العلمي : هو ما يقوم به جماعة الباحثين، وليس المقصود البحث الفردي، فعلم الاجتماع يهتم بما يقوم به الناس بشكل جمعي، ويهتم بكيفية هذا الفعل الجماعي وأهدافه وعواقبه"[2] ، فالرواية اللغز كأي جنس أدبي آخر وليدة تناقضات تتجلى على عدةأصعدة منها: الدينية ،العقائدية، السياسية ،الاجتماعية و الحضارية. وهي بهذا لا تنفصل في كينونتها المضمونية و الشكلية عن هذا الموروث الإنساني في مجالات الفن و الحضارة والعلوم الأخرى"[3].

تركيب

بناءا على المقاربات السابقة ،تبدو التسمية الصحيحة هي رواية اللغز " **the puzzleing storry**" لذا ستستعمل الدراسة من الآن فصاعدا مصطلح اللغز،بدلا من جميع التسميات،على أن هناك لغز الجريمة،لغز المقدس، لغز السياسة، لغز الفن...الخ ،والبحث يقر بهذه التسمية التي تشمل جميع التسميات السابقة وتحتويها.

نشـــــــأة رواية اللغز:

[1] المرجع السابق،ص15

[2] Barry Barnes (et.al)(1996), Scientific Knowledge – A Sociological Analysis, Op.Cit, P.110

[3] نفس المرجع ،ص.ن

يرى النقاد والدارسون أن أقدم ما تركه لنا التاريخ من فن الرواية في هذا الاتجاه هو " قصة التفاحات الثلاث، وهي إحدى القصص التي روتها شهرزاد للملك شهريار، في الليلتين التاسعة عشرة والعشرين من ألف ليلة وليلة، و في هذه القصة العربية، يعثر صياد على صندوق كنز مقفل وثقيل، في نهر دجلة. ويشتري الصندوق منه الخليفة العباسي هارون الرشيد. ويأمر الرشيد بكسر الصندوق لفتحه، فيجد فيه جثة امرأة مقتولة و مقطعة، فيأمر الخليفة العباسي وزيره جعفر بن يحيى البرمكي أن يكشف له سر الجريمة والعثور على القاتل في غضون ثلاثة أيام، وإلا أمر بقتله، ويدهشك في القصة أن فن التشويق فيها متقدم جداً، فيما تقود القارئ في تعرّج يخطف الأنفاس، وهو يلاحق خيوط الجريمة"[1]

يقول فيكتور سحاب "يختلف حافز جعفر عن حوافز المحققين في روايات اللغز التي قراناها في الأدب الأوروبي،و في العصور الحديثة، ذلك أن جعفراً لم يكن همُّه العثور على الجاني، مثلما نرى في روايات" شرلوك هولمز "أو "هركول بوارو"، بل إنقاذ حياته هو من الحكم بقتله إذا أخفق في كشف سر الجريمة واسم القاتل، وهو المؤتمن على سلامة الرعايا"[2]،و بعد ألف ليلة وليلة وتفاحاتها الثلاث يضيق : نقرأ في الأدب الصيني قصصاً بوليسية منها «باو جونج أن» في عهد أسرة منج المالكة، ثم قصة «دي جونج أن»، في القرن الثامن عشر، وقد تَرجم القصة الأخيرة إلى الإنجليزية، خبير الشؤون الصينية الهولندي "روبرت فان جوليك"،وتحكي القصص هذه منجزات القاضي "باو كنجتيان"، أو القاضي "دي رنجي"، وهما قاضيان حقيقيان في تاريخ الصين، مع أن القصص خيالية، غير أن هذه القصص حسب فيطتو سحاب دائما تختلف عن رواية الألغاز الغربية التقليدية في عدد من العناصر، أهمها أن "المحقق فيها قاض، وأن المجرم معروف من بداية الرواية ودوافعه للجريمة أيضاً، وبذلك تكون العقدة مقلوبة، إذ إن رواية الألغاز الغربية عموماً تُبقي القاتل مجهولاً حتى آخرها، كذلك تحتوي رواية اللغز الصينية عناصر خارقة للطبيعة، مثل تدخل الأشباح وإخبارها البشر بمصيرهم أو مقتلهم الآتي، وحتى بكشف

[1] فيكتور سحاب، الرواية البوليسية، القافلة ،مجلة اليكترونية ثقافية منوعة تصدر كل شهرين، على الموقع http://qafilah.com/a

[2] نفس المرجع

اسم القاتل لهم. ولا تخلو هذه القصص من المعاني الفلسفية، واحتشادها بكثير من الأشخاص الذين تربطهم علاقة بالقصة."[1]

رواية اللغز في أوربا

في فرنسا نذكر على سبيل المثال "إميل غابوريو" مؤلف قضية لور"Affaire lerouge" وهي قصة قضائية "Judiciaire" 1863 وفي انجلترا نجد "ويلكي كولينز" في رواية (La dame en blanche) 1860 و (La pierre de lune)، الذي خلق المحقق " سيرجانت كوف" وقد كان الأول الذي برهن أن الأعمال من هذا النوع الأدبي يمكنها أن تتجاوز حجم قصة قصيرة، وبطلب من صديقه " شارلز ديكنز" يحاول فيما بعد دخول عالم قصة اللغز "البوليسية" من خلال عمله لغز "إدوين درورد" 1870، ولكنه توفي قبل تكملتها، وبالتالي بقي المجرم مجهولا، غير معروف"[2].

أما القصة الجنائية الدنماركية التي ألفها "ستينسن بلتشر" (1782 – 1848م) الملقب بستين صدرت سنة 1829م وعنوانها «عميد فايلباي» ، ثم تلتها رواية جنائية نروجية، هي «اغتيال صانع المحركات رولفسن»، للأديب "موريتس هانسن" (1794 – 1842م)، سنة 1839م[3]. لكن هذه القصص ليست بالمعنى المتعارف عليه فنيا اليوم ،و قد تكون أول قصة بهذا المعنى، هي "قصة ألمانية عنوانها «الآنسة فون سكوديري»، التي كتبها "إي. تي. إيه. هوفمان" (1776 – 1822م) سنة 1819م، وهي قصة تنتهي بثبوت براءة المشتبه به المفضّل لدى الشرطة الجنائية في قضية قتل صائغ، وتُعد هذه القصة حسب "فيكتور سحاب" من أهم ما تأثر به "إدجار ألان بو" (1809 – 1849م)، في قصته «جرائم شارع مورج»، وهو الذي ينسب إليه المؤرخون إنشاء هذا النوع من الآداب بروايته تلك سنة 1841م، وهي

[1] فيكتور سحاب، المرجع السابق .

[2] محمد داني،الرواية البوليسية المغربية،المستنزفون أنموذجا،مقال منشور على موقع الجمعية الثقافية للمبدعين المغاربة يوم السبت 09يوليو, 2011 على الساعة11:54pm

[3] فيكتور سحاب، الرواية البوليسية، القافلة ،مجلة اليكترونية ثقافية منوعة تصدر كل شهرين /http://qafilah.com

رواية يظهر فيها "أوغست دوبان"، المحقق الجنائي اللامع والغريب الأطوار. فقد أسس "ألان بو" أصولاً للعقدة القصصية في رواية اللغز لا تزال معتمدة إلى الآن، وتوالت قصصه التي يتولى التحقيق في جرائمها "أوغست دوبان"، ومنها: «سر ماري روجيه» سنة 1843م، ثم «الرسالة المسروقة» سنة 1844م، أسس ألان "بو" رواية اللغز بغرض معرفة الحقيقة، وأن بلوغ هذا الغرض يقتضي مساراً شديد التعقيد، وعملاً سرياً، يجمع الحدس القوي إلى التحليل المنطقي والمراقبة الذكية والاستنتاج النفّاذ. وقد أجمعت روايات اللغز الأولى في ذلك العصر على أن تكون القصة من أولها إلى آخرها، متابعة مسيرة المحقق، بطل القصة الأوحد، في اقترابه من حل اللغز الجنائي، ويرى النقّاد أن "ألان بو" ابتعد عن الخيال في هذه الرواية لأنها مؤسسة على حادثة حقيقية حدثت لامرأة اسمها "ماري سيسيليا روجرز".[1]

على الرغم من أن هناك من يدعي أن "إدغار ألان بو" اقتبس فكرة رواية اللغز من "مؤلف "فولتير" المسمى: "زاديك"(1694 – 1778) م، واسمه الحقيقي "فرانسوا ماري أرويه التي صدرت سنة 1747م، و يظن بعض الدارسين أن قصة الكلب والحصان في الفصل الثالث من روايته هذه، تُعد من أدب الألغاز الباكر، وفي الرواية محاولة حقيقية لتحليل جريمة ودوافعها ،وذلك لأن سمات شخصية المحقق التي وضعها "بو" في روايته "مقتل فتاتي شارع المشرحة" تشبه إلى حد ما شخصية البطل في رواية "زاديك" إلا أن معظم النقاد يتفقون حول أن ظهور الرواية اللغز "the puzzles story" أو بالأحرى أدب الألغاز ، يعود إلى أواخر القرن التاسع عشر، أي في عام **1890**. ولم يعرف إلا في 1897. حيث أصبحت المدن الكبرى تتوسع، وتنتشر أكثر، وينتشر معها الخطر والإجرام،حيث اعتبرت القيم التقليدية هي السبب، أو كما رد السبب إلى تأسيس الشرطة المنظمة التي بدأت تتطور في أوروبا شرطة

[1] فيكتور سحاب،المرجع السابق على نفس الموقع الاليكتروني http://qafilah.com/a

"سكوتلانديار"، إنها تعكس بالطبع مخاوف زمانها. ففي فرنسا يعتبر رئيس الأمن لباريس **(فرانسوا أوجين)** الممهد لهذا الجنس الأدبي من خلال مذكراته في 1928."[1]

يرى بعض النقاد أن من بين الروائيين الأوائل الذين اهتموا بالمتن البوليسي هما: "هوفمان"، و"فويرباخ". ولكن "إدغار ألان بو" هو الذي ابتدع القصة البوليسية سنة 1841، وأعطى الحياة لأول محقق خيالي"c.Auguste Dupin "في قصة جريمة مزدوجة في زقاق مستودع الأموات"،وفي بعض الترجمات "مقتل فتاتي شارع المشرحة" و التي نشرت في مجلة **"غراهام"**. في هذه القصة "التي أصبحت من كلاسيكيات "ألان بو"،نجد **"دوبان"** بعاداته الشاذة، وطرقه الاستنباطية، يقدم أنموذجا للشخصية التي سيأخذها كل كتاب القصة البوليسية."[2] ويستعمل "آلان بو" للمرة الثانية نفس الشخصية "دوبان" لحل لغز ماري روجي في "جريمة مزدوجة في زقاق مستودع الأموات" أو أحداث قتل بمستودع الأموات" التي لم تعتبر في زمانها أول قصة بوليسية ،و في **1904** صنف هذا النوع الأدبي على أساس أنه متن بوليسي. بالإضافة إلى أعمال روائية وظفت هذا النوع الذي أبدعه "ألان بو"

خصـائصها و مميزاتها:

لا يختلف اثنان حول أن رواية "اللغز" البوليسية تختلف عن الروايات الأخرى، فعلى الرغم من المحاولات الكثيرة من طرف النقاد التي كانت تهدف إلى وضع ضوابط تحدد رواية اللغز ،وتعطي مقاربة شاملة لها ، إلا أنها لم توفها حقها لان هذا المنجز تطور مع مرور الزمن،إذ لا يعقل أن نقارن- على سبيل المثال- لا الحصر بين **"مقتل فتاتي شارع المشرحة"** "لادغر الان بو" و **"شيفرة دافينشي"** لدان براون" على الرغم من اشتراكهما في عنصر الجريمة واختلافهما في السياق الذي كتب فيه النصين.ما

[1] عبدالقادر شرشار، المخيال في الأدب البوليسي وأصوله الأسطورية والاجتماعية في الثقافات الشعبية العالمية،مجلة إنسانيات،مجلة جزائرية في الانثربولوجيا والعلوم الاجتماعية،العدد،23،2003

[2] محمد،داني،الرواية البوليسية المغربية،المستزفون أنموذجا،مقال منشور على موقع الجمعية الثقافية للمبدعين المغاربة يوم السبت 09يوليو, 2011 على الساعة11:54pm

يلي أهم ما قاله الفيلولوج الأمريكي "فان دين" Van-Din في مقال له نشر بالمجلة الأمريكية Américain" Magazine" حول أسس "الرواية البوليسية" الحقة،والذي ترجمه عبد القادر شرشار

أ / بالنسبة للشكل[1]:

- لا توجد رواية بوليسية بدون جثة قتيل، وكلما كثرت الجثث، كلما زاد ذلك في الإثارة، وأية رواية تخلو من هذا العنصر المثير جدا هي رواية **فاشلة**، ولا يحق نسبتها إلى جنس الرواية البوليسية، فالأمريكييون يتميّزون أساسا بالحس الإنساني الرهيف، والجريمة المثيرة تخلق فينهم الرعب والخوف وتدفعهم إلى حب الانتقام،و يجب أن يخضع حل المشكل البوليسي إلى **واقعية وموضوعية** صارمة، بعيدا عن الأبعاد الخيالية

- لا ينبغي أبدا أن يكون المجرم من فئة البوليس أو **المحقق السري**، لأن ذلك يسيء إلى سمعة الوسط، ويحول دون موضوعية التحقيق فالرواية البوليسية "الحقة" لا تحتوي على أي **لغز غرامي**، لأن ذلك يشوش على العناصر الأخرى، ويحيد بالقارئ عن تتبع اللغز البوليسي المقصود في الرواية البوليسية.

-لا يسمح **بأكثر** من محقق واحد في الرواية البوليسية الجديرة بهذا الاسم،و أي تجميع لأكثر من محقق واحد في مطاردة المجرم هو **تشويش** للخطة المرسومة، كما أنه موقف غير عادل في حق المجرم والقارئ على حد سواء. لا ينبغي على الكاتب أن يختار المجرم من طبقة **الشغيلين**، وإنما عليه أن يختاره من ضمن الشخصيات البارزة، ذات الاعتبار الاجتماعي والمهني، لأن ذلك يحدث أثرا كبيرا لدى القارئ ويزيد في عنصر التشويق لديه ،ولا يجب أن **يتعدد** المجرمون في لغز بوليسي واحد ، لأن ذلك يوزع اهتمام القارئ و يحدث لديه التباسا يعيق اندفاعه و يقلل من حماسته في قراءة الرواية البوليسية.

[1] العناصر السابقة الذكر وردت في مقالة الفيلولوج الأمريكي "فان دين" Van-Din و نشر ت بالمجلة الأمريكية"Américain Magazine" حول أسس الرواية البوليسية الحقة،والذي قام بترجمته الدكتور والناقد والأستاذ الجامعي عبد القادر شرشار،وقد قمت باقتباس العناصر التي وردت في المقال بتصرف.

ب / بالنسبة للمضمون[1]:

- يجب أن يكون المجرم شخصية **بارزة**، أخذت حيزا معتبرا في أحداث الرواية، يعرف عنها القارئ الشيء الكثير، وتشد انتباهه، لكنه يستبعد كليا إدانتها، وإلحاق الجريمة بشخصية ثانوية في آخر الرواية يعتبر عجزا من قبل الكاتب، وينبغي أن تتصف الكلمات و العبارات في الرواية البوليسية بطابع **الشفافية و الإيحاء** ، كما يجب أن يخضع بناؤها من البداية إلى النهاية لهذا الأسلوب حيث يلاحظ القارئ الذكي بعد كشف الحل مباشرة، أنه كان بإمكانه معرفة المجرم من خلال الإيحاءات"**الفلاش باك**" المبثوثة هنا وهناك في نص الرواية، لكن جودة بنائها، واختيار الكلمات المناسبة حالت دون ذلك.

- لا يجوز البتة المبالغة في استعمال **المقاطع الوصفية الطويلة** و التحليلات المعقمة، لأن ذلك من شأنه إضفاء طابع التعتيم ، و التعقيد على النص البوليسي و يحد من فعالية التحقيق، لأن الغاية من الرواية البوليسية هي تتبع الأحداث المتعلقة بسير التحقيق لإدانة المجرم ، و مطاردته و توجبه القارئ إلى غاية أخرى ،هي طرح إشكالية جديدة يصعب تفكيكها.

- لا يمنع من استغلال بعض المقاطع الوصفية التي يتطلبها السرد الروائي كالتعريف بشخصية ما،وذلك قصد إثارة شعور معين لدى القارئ يتطلب منه اتخاذ موقف معين، هذه الإشكالية كانت موضوع معالجات نقدية كثيرة، إلا أنه يجدر بنا أن نذكر أن الرواية البوليسية جنس أدبي يتميز بحدود فنية صارمة، و القارئ لهذا الجنس من الأدب لا يبحث عن الكنايات و الاستعارات، كما أنه لا يبحث عن **التحليلات المعمقة**، ولكنه يبحث فقط عن اكتشافات البراعة في التخطيط و يجد في البحث عن كل ما ينمي فيه متعة التسلية، مثل ما يجد ذلك في مشاهدة مباراة في كرة القدم أو حل شبكة من الكلمات المتقاطعة ويضيف :لاحظنا أن عددا من الكتاب يلجئون في كتاباتهم إلى بعض

[1] العناصر السابقة الذكر وردت في مقالة الفيلولوج الأمريكي "فان دين" Van-Din و نشر ت بالمجلة الأمريكية"Américain Magazine" حول أسس الرواية البوليسية الحقة،والذي قام بترجمته الدكتور والناقد والأستاذ الجامعي عبد القادر شرشار،وقد قمت باقتباس العناصر التي وردت في المقال بتصرف

الطرق و الكيفيات غير الناجحة، وقد يسبب ذلك لهم متاعب جمة كالتقليل من شهرتهم و استهزاء القراء بإنتاجاتهم و الابتعاد عنه، و يمكن تحديد هذه النقائص في ما يلي: الكشف عن **هوية** المجرم بواسطة مقارنة بقايا السجائر وتشابهها، و **الاعتراف** من المجرم ذاته، و اصطناع الظروف غير الملائمة لحمله على ذلك ،**الآثار** الخاطئة للبصمات. و **الدلائل** المصطنعة و المقدمة بواسطة آلة "Mannequin"المأخوذة من عدم نباح الكلب. وقوع الجريمة في حجرة مغلقة بحضور الشرطة.

نقض آراء فان داين:

إن الآراء السابقة تكاد تكون في مجملها خاطئة، إذا ما أسقطناها على واقع رواية اللغز اليوم، وطرق بنائها ولعل السبب في هذا يعود إلى تطور أدوات الكتابة، وتطور الكتاب في حد ذاتهم ، وهذا لا يعني أن "فان داين"جانب الصواب في تحديداته ،ولكنه تحدث عن الرواية البوليسية في بداياتها الكلاسيكية، وسيتطرق البحث إلى هذه القضية بالتفصيل في مبحث **تحقيب** الرواية البوليسية في الفصل الثاني من هذا الباب.

إشكالية التجنيس في رواية اللغز:

بعد التعرض إلى إشكال التسمية في الفصل السابق وذلك بتعداد كل منها ومحاولة إعطاء تعريفات برصد أهم الآراء النقدية التي جاءت في هذا السياق تصادفنا إشكالية أخرى وهي في الحقيقة ليست بأيسر من سابقتها بل يمكن القول أنها تعترض كل باحث في مجال الأدب ،ألا وهي إشكالية : الجنس الأدبي .هذه الأخيرة تقودنا بالضرورة إلى الحديث عن نظرية الأدب وتطوراتها و تحولاتها،على أن الدراسة ستحاول رصد أهم التغييرات التي حدثت في مراكز ثقل النظرية"* بمعنى تلك التحولات التي انطلقت من الفلسفة إلى اللسانيات مرورا بالتاريخ وما واكبها من تغيرات في الإجابة على الأسئلة الرئيسية ولعل أهمها: ما الأدب ،ما غايته ،ما هي الأجناس الأدبية، إن الإجابة على الأسئلة السابقة هو عمل من الضرورة بمكان، ذلك أن تصنيف رواية اللغز على أنها نمط روائي يختص به بعض

الكتاب.أم أنها جنس أدبي قائم بذاته كسائر الأجناس.ثم إعطاء تعريف لها يمر بقراءة تغيرات و تطورات النظرية الأدبية منذ نشأتها إلى الآن ،غير أن الأمر ربما يتطلب مجلدات لمقاربة الإجابة "لم تكن النظرية أبدا حركة متناغمة داخليا إذ أنها تحتوي على عدد من المواقف والآراء المتناحرة"[1]،

ولكننا في هذه الدراسة سننفرد ببعض الآراء المهمة التي ستساعدنا على تصنيف رواية اللغز "البوليسية" دون الضياع في غياهب هذه النظريات التي تتسم بسرعة التطور، كما تجدر الإشارة قبل ذلك إلى وجوب التفريق بين النمط و الجنس"[2].ذلك أن الإجابة على السؤال بشقيه المهمين والذي هو:هل الرواية البوليسية جنس أدبي قائم بذاته ؟أم هي نمط في الكتابة ؟يقتضي في شقه الأول ربط الأدب البوليسي بنظرية الأنواع والأجناس الأدبية وفي شقه الثاني ربط نظرية الرواية بالنمط أو النوع وشتان بين النمط والجنس ولتحديد الإجابة على هذه التساؤلات المهمة والوصول إلى الهدف يجب الربط بين كل الإجابات ولعل الإجابة الملحة الأولى هي تلك المتعلقة بماهية الأدب؟ ثم نظرية الأدب وأخيرا نظرية الرواية. أما الغاية الأسمى بعد ذلك هي محاولة تحديد وظائف العناصر المختلفة في العمل الأدبي بصفة عامة وفي الرواية بصفة خاصة .يقول "جونتان كيلر" في هذا الصدد في مقال له

[1] كريس بولديك،النقد والنظرية الأدبية منذ1890،ت. خميسي بوغرارة،منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات .جامعة الإخوة منتوري قسنطينة.2004 والناقد المصري صلاح فضل في كتابه مناهج النقد المعاصر.طرح فكرة مركز الثقل في النظرية، ويقصد به بناء النظرية الأدبية وفقا للفلسفة والتاريخ واللسانيات ،يقول: إن المفهوم المعرفي المؤسس للأدب هو النظرية،والمنهج النقدي هو الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها، ويواصل الشرح بقوله أن هناك مستوى خاصا يتعلق بالدراسة الأدبية ،والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي.

[2] إن الحديث عن ظهور الجنس في الأدب هو محاولة للكشف عن فلسفة الأجناس الأدبية بمعنى الانبعاث ،الولادة، النشأة، الموت،.. التواصل بين التراث و الحديث، ولعل هذا الكشف بدوره يجر الدراسة إلى الحديث عن بعض مضامين الملحمة في عصورها الزاهية، وكيف أن الإنسان بطبعه الساذج " نسبيا" استطاع أن يتدخل في مواقع عدة لحل كثير من الألغاز ، كما أنه أبدع أبطالا خياليّين جعلهم واسطة بين بني جنسه و العالم العجيب المحيط بهم لغرض توازن "سيكولوجي" كثيرا ما تسببت قوى خارقة في بث الرعب و القلق فيه. و كان التدخل فرديا ، و العبقرية فذة، حيث إن شخصية البطل الأسطوري كانت تنسب إليها أدوار البحث و المطاردة للكشف عن أسرار غامضة و مغلقة أحيانا للوصول إلى المجرم أو القضاء على الشر.

بعنوان ملاحقة العلامات أن الأنواع "ليست مجرد فئات للتصنيف ،بل مجموعات من المعايير والتوقعات التي تساعد القارئ في تحديد وظائف العناصر المختلفة في العمل الأدبي ، ومن ثم فالأنواع الحقيقية هي تلك المجموعات من الأصناف والمعايير التي تتطلبها وصف عملية القراءة، ويقصد بذلك طرح سؤالين مهمين هما :كيف يمكن لنوع من النص الأدبي أن يتميز عن نوع آخر؟و كيف تتطور النصوص الأدبية؟

إن نظرية الأدب بتطورها مرت بثلاث مراحل طرحت من خلالها أسئلة جوهرية كبيرة حاولت إقامة بناء متكامل للإجابة عليها، و لعل أهمها ما الأدب من الناحية الفلسفية والتاريخية واللغوية ؟ وهذه التساؤلات المهمة تحيل بدورها ضمنيا إلى مقاربة فلسفة الأجناس الأدبية أو ما يطلقون عليه "**نظرية الأنواع الأدبية**" والذي يطرح بدوره إشكالا كبيرا ، ولقد ذهب النقاد مذاهب شتى في محاولة الإجابة على هذه الأسئلة "فكروتشة" يرى أن "الأدب مجموعة قصائد مفردة و مسرحيات و روايات، و هي كلها تشترك في اسم واحد"[1]. أما "رينيه ويليك" فيذهب إلى أن النوع الأدبي ليس مجرد اسم ، لأن العرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل يصوغ شخصيته ، فالأنواع الأدبية تعتبر "أوامر دستورية تلزم الكاتب، وهي بدورها تلتزم به في وقت واحد ،فالنوع الأدبي (مؤسسة) كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة. و هو لا يوجد كما يوجد الحيوان أو حتى كما يوجد البناء أو الأبرشية أو المكتبة أو دار المجلس النيابي ، بل كما توجد المؤسسة ، إن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة و يعبر عن نفسه بواسطتها أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أن يشارك في السياسات والشعائر، كما أن بإمكان المرء أيضا أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك"[2]، فالنوع هنا معطى فلسفي.

[1] رينيه ويليك اوستن وارين. ترجمة: محي الدين صبحي:نظرية الأدب. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. 1981. ط. 2. ص:237

[2] ن.م،ن.ص

نظرية الأجناس في النقد وإشكالية التجنيس في رواية اللغز :

إن التعرض لفلسفة الأجناس الأدبية أو ما يطلقون عليه "نظرية الأنواع الأدبية" يطرح إشكالا كبيرا لأنها مقاربة تقودنا منطقيا إلى البحث عن ماهية الأدب كما ذكرنا آنفا ، يذهب "كروتشة" إلى التعريف الحرفي حين اعتقد أن الأدب "مجموعة قصائد مفردة و مسرحيات و روايات، و هي كلها تشترك في اسم واحد."[1] غير أنه تعرض لنقد كبير ، لأن تعريفه هذا لا يفي بحق وقائع الحياة الأدبية، و التاريخ ، كما يلاحظ ذلك "رينيه ويليك" و يحدد في نفس الوقت تعريفا للنوع الأدبي فيقول :" ليس النوع الأدبي مجرد اسم ، لأن العرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل يصوغ شخصية هذا العمل، فالأنواع الأدبية تعتبر أوامر دستورية تلزم الكاتب، وهي بدورها تلتزم به في وقت واحد، فالنوع الأدبي – مؤسسة- كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة. و هو لا يوجد كما يوجد الحيوان أو حتى كما يوجد البناء أو الأبرشية أو المكتبة أو دار المجلس النيابي ، بل كما توجد المؤسسة ، إن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة و يعبر عن نفسه بواسطتها أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أن يشارك في السياسات والشعائر، كما أن بإمكان المرء أيضا أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك.[2]، فالحديث عن أي جنس أدبي مهما كان شكله، ومضمونه، واتجاهاته، يتطلب صياغة مقاربات على النحو الآتي:

- الزمن الذي نشأ فيه هذا الجنس الأدبي
- العوامل المؤثرة في نشوئه وتطوره ؟
- هل اتضحت معالمه الكاملة ، أم لا يزال في طور النشأة ؟

[1] عبد القادر ،شرشار،الرواية البوليسية ص.137

[2] -ن،م،ص،ن

يقترح "جيرار جينيت" في كتابه مدخل الى النص الشامل حسب ترجمة عبد الحميد بورايو مفهوم النوع في الشكل الاتي:[1]

الموضوع	درامي	سردي
ســـــامي	المأســـــاة	ملحمـــــة
واطـــــي	الملهـــــاة	لمعارضة الساخرة

يبين "جيرار جينيت" من خلال الجدول السابق ,أن الرواية نتاج سردي يصاحب نظرية تطورية تولد الأنواع تتجول وتختفي أو تستمر. أما "برنار فاليت" فانه يرى أن مقاربة النوع أو الجنس تطرح " المشكل المزدوج لتاريخ الرواية ،إن محاولة إقامة رصد للوحدات المفيدة التي تسهم في إنتاج المعنى الروائي ،يمازجها في نفس الوقت فعل القراءة المتعددة"[2] وفي ترجمة أخرى لكتاب "شيفر لغسان" اليد يتصور يتصور بأن إبداع نص يقتضي وجوده مسبقا إذ "لا يوجد نص عار تماما ،ولا توجد درجة صفر في الكتابة"[3]

من هذا المنطلق كيف يمكننا تصنيف نوع روائي كأساس، بينما يبقي نوع آخر كرواية الخيال العلمي أو رواية اللغز على سبيل المثال على الهامش ، وإن كان للتطورات التي تمر بها الأنواع الأدبية دور في موضعة النوع الأدبي في المركزية أو على الهامش فما الذي يجعل رواية اللغز تحتل موقعا صنف تحت الأدب -sous-littératures-في تاريخ الرواية ،جاء في موسوعة "لاروس" "Dictionnaire encyclopédique:

[1] gérard génette.introduction a l'architexte.le seuile.1979.p19.

[2] برنار فاليت،الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ،ترجمة عبد الحميد بورايو،دار الحكمة .2002

[3] جان ماري شيفر ،ما الجنس الأدبي ،ترجمة غسان السيد .ص.ص.128.129

أن الرواية هي "حكاية تتميز ببعض التناقضات والإشكاليات التي تعتبر روح هذا الجنس الأدبي الإبداعي، وبذلك فهي عمل فني يتعرض لقضايا عبر أحداث تاريخية متداخلة تحدث وفق منطق معين واتجاه محدود. و هي جنس أدبي يقوم على السّرد مهما كانت عناصر مضامينه، تقوم الأحداث فيه على وقائع تربطها عناصر الزمان والمكان والشخصيات، وتتجه أساسا إلى إحداث جمالية فنية عن طريق تنسيق العناصر المختلفة المكونة للرواية. "[1]، أما ميشال بوتور" Michel Butor" فيقول بهذا الصدد:" هي شكل خاص من أشكال القصة...وهي ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا، فهي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقي ، فنحن حين نبدأ فهم الكلام حتى موتنا، محاطون بالقصص دون انقطاع، في الأسرة أولا ثم في المدرسة، ثم من خلال اللقاءات والمطالعات. ومن بين هذه القصص التي يتشكل بفضلها قسم كبير من عالمنا اليومي قصص قد تكون مختلفة بتعمد، فإذا شئنا أن نتجنب الخطأ بإعطائنا الحوادث المسرودة صفات تميزها بسهولة عن الحوادث التي اعتدنا أن نراها ، وجدنا أنفسنا أمام أدب خيالي ، وأساطير، وحكايات وهمية. أما الروائي فإنه يقدم لنا حوادث شبيهة بالحوادث اليومية مضفيا عليها مظاهر الحقيقة قدر الإمكان ، مما قد يصل إلى الخداع. وعلى النقيض من ذلك ، ابتداء من اللحظة التي يضع فيها الكاتب على غلاف كتابه كلمة رواية ، فهو يعلن أنه من العبث البحث عن هذا النوع من التثبت، ذلك بأنه يفهمنا أن على الشخصيات أن تحمل براهينها المقنعة في ذاتها، وأن تعيش حتى ولو أنها كانت قد وجدت حقيقة. ولما كانت القصة الحقيقية تعتمد دائما على مصدر خارجي واضح كل الوضوح، فإن الرواية تكتفي بإظهار ما تحاورنا به. لهذا كانت الرواية أسمى حقل للحوادث الحسّية ، وأسمى بيئة تبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة ، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها، ولذا كانت الرواية مختصرا للقصة."[2] فهو ينسب هذا الجنس إلى نمط الآداب الشعبية"نظرا لمستوى المعالجة اللغوية والفنية التي تتميز بها النصوص الشبيهة بالأدب -" Para

[1] Grand Dictionnaire Encyclopédique LAROUSSE, Volume 9,Librairie LAROUSSE. PARIS. 1985, P. 9068

[2] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات، بيروت . باريس ، 1982. ط2. ص:56

littérature" من جهة، ومن جهة أخرى أبطال هذا النوع من الأدب لا ينتمون في الغالب إلا لطبقة مهمشة كانت تعيش قبل القرن التاسع عشر بعيدا عن أنظار الأدباء والمؤرخين . "[1]

إن الرواية بهذا المفهوم هي " فن إبداعي يقوم على السرد ، و لا يمكن أن نفرض عليه قواعد مسبقة،لذا لا يمكننا أن نتصور قانونا مسبقا للرواية ، من حيث:السّرد، الأحداث، النماذج البشرية وإنما هنالك قانون داخلي في ذات الرواية هو المتحكم في مسارها واتجاهاتها ، وهو بذلك يفرض وجوده"فالرواية يمكن أن تكون ذات نزعة تراجيدية شاعرية أو واقعية أو غيرها ولكن دون أن تظهر هذه الحدود الفنية على مستوى التنظير مسبقا. "[2]

يقول ابن خلدون في المقدمة: "هذا العلم الأدب لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم"[3] يبدوا أن ابن خلدون لم يفصل بين النوع و الجنس " سواء أكان جيدا أم العكس, وإنما الفاصل بين الجودة ونقيضها هو الطريقة, والتي يشير بالتحديد إلى اتفاقها أو مخالفتها لأساليب العرب لذا فان لكل نوع أدبي أسلوبه, وطريقته, التي لا بد من الالتزام بها، أما أدغار بو"Edgar Poe". رائد رواية اللغز "البوليسية"، فهو حسب عبد القادر شرشار لا يعير أهمية واضحة لتحديد الأصناف. بل يقترب من النضرة الشكلية اللغوية التي تعتمد على البنية اللغوية دون إهمال الشكل كما يقول والغالب في الأمر أن الفروق الجوهرية بين الأجناس تقوم على اختلاف أو ائتلاف مادة الموضوع أو بنائها ، أو شكلها، أو نغمتها العاطفية أو نظرتها الكلية، أو جمهورها".[4] فالنوع عنده معطى تاريخي و لغوي.

[1] - المرجع السابق. ص:85

[2] LAROUSSE. OP. CIT. P. 9068.

[3] ابن خلدون, المقدمة, ص 612.

[4] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية،ص141

أما"جميل الحمداوي" فيرى أن الجنس الأدبي "مبدأ تنظيمي ومعياري لتصنيفي النصوص و"مؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأ الثبات والتغير".[1] أما وظيفة الجنس الأدبي حسبه فهو "[2]الحفاظ على النوع الأدبي ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي. و يعتبر كذلك من أهم مواضيع نظرية الأدب، وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية والعربية؛ لما له من أهمية معيارية وصفية وتفسيرية في تحليل النصوص وتصنيفها ،و تحقيبها، ودراستها من خلال سماتها النمطية ومكوناتها النوعية، وخصائصها التجنيسية، كما أن معرفة قواعد "الجنس" تساعدنا على إدراك التطور الجمالي، والفني ،والنصي ،وتطور التاريخ الأدبي باختلاف تطور الأذواق وجماليات التلقي، فضلا عن تطور العوامل الذاتية المرتبطة بشخصية المبدع" .

أما الشكلانيون الروس الذين اهتموا "بتأسيس نظرية الأدب في ضوء المقاربات اللسانية، والتصورات البنيوية والسيميائية، فقد تركوا تأثيرا بعد ترجمة أعمالهم إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية.[3] كما فعل تودوروف "T.Todorov" في كتابه نظرية الأدب "نصوص الشكلانيين الروس"[4]. يقول "هوينز" في هذا الصدد "وقد بذلت المحاولات لتبيان طبيعة الأنواع عن طريق تقسيم الأبعاد الزمنية، وحتى الصيغ اللغوية، فيما بينها وقد جرب ذلك "حين قسم العالم إلى بلاط ومدينة وقرية، فوجد بعد ذلك ثلاثة أنواع أساسية من الشعر تستجيب لهذا التقسيم :الشعر البطولي الملحمي والمأساوي، شعر الهجاء والملهاة، وأخيرا الشعر الرعوي.[5] ، و في قاموس "المحيط" لابن منظور فقد ورد مصطلح جنس أعم من

[1] جميل حمداوي ،إشكالية الجنس الأدبي.مقال منشور على منتدى ستار تايمز بتاريخ2010/06/07 على الساعة22:33

[2] نفس المرجع

[3] جميل حمداوي،النظرية الشكلانية في الآداب والنقد والفن ص15

[4] Formalistes Russes: Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, Réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov ; Editions du Seuil, 1965.

[5] يا.أي. إيلسبورغ وآخرون، ترجمة: د. جميل نصيف، نظرية الأدب، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، لبنان، 1980، ص. 27.

مصطلح نوع, فللرواية أنواع متعددة مثل التاريخية, السياسية و الاجتماعية...الخ, وبالرغم من تعدد هذه الأنواع , إلا أن معظم الدراسات النقدية تركز على الأنواع السابقة الذكر و تتجاهل أخرى كرواية اللغز مثلا.

تختلف الرواية عن القصة، الملحمة ، المسرحية وغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى حيث أن لكل جنس خصائص عامة تميزه عن غيره. فالكشف عن "خصوصية الجنس يتوقف عما ينفرد به أي ما يعطيه شكله وتميزه"[1] وبالرغم من وجود خصائص مشتركة بين أنواع الجنس الواحد، إلا أن هذا لا يعني أن كل الأعمال التي تنتمي إلى جنس واحد فالرواية على سبيل المثال" توظف هذه العناصر بأسلوب مماثل. فوجود التماثل لا ينفي الاختلاف بل إن التعامل مع هذه العناصر يخضع بالدرجة الأولى لتقاليد الجنس الروائي،ثم لتقاليد النمط: الرواية التاريخية، أو الرواية الرومانسية، أو رواية الخيال العلمي, وثالثا لخصوصية المؤلف والتي تتفاوت من عمل لآخر, ومن فترة زمنية إلى أخرى, ومن متلق إلى أخر،لذا فإن لكل نوع أو نمط في الكتابة خصائصه التي تميزه عن غيره من الأنواع الروائية الأخرى, والتي تمنحه تميزه, ولكن ضمن حدود تقاليد الجنس والنوع، وهذا ما أشار إليه " تزفيطان تودورف" حين أكد على ضرورة اكتشاف القاعدة التي تعمل عبرها العديد من النصوص والتي تسمح بإدراجها ضمن نوع ما"[2].

إن الخاصية المشتركة بين المتون المختلفة أو أعمال النوع الواحد حسب عبد القادر شرشار هي **"المعادل الموضوعي**، فبناء اللغة وإثارة التشويق, كيفية تطوير وتسريع الأحداث، بخصائص أسلوبية ،واستخدام لغوي بطريقة معينة، ترتيب الوحدات النصية, بناء الشخصيات وتوظيفها، وجود أيديولوجيا معينة...الخ, كلها تؤدي إلى خلق سننا نوعية يتبعها المؤلف. فإذا كانت الأنواع الروائية تختلف في خصائصها نظرا لاختلاف تقاليد النوع الروائي الذي تنتمي إليه, فان سؤالنا عن ميلاد جنس

[1] رشيد يحياوي, مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ،الدار البيضاء: افريقيا الشرق, 1991، ص 13.

[2] .تودوروف تزفيتان, أصل الأجناس الأدبية, ترجمة محمد برادة, مجلة الثقافة الأجنبية (العراق) ع 1, 1982, ص 47

أدبي ما شبيه بسؤالنا عن الغسق الذي فيه تشكل العالم، فكل الأجناس الأدبية موجودة في شكل من أشكالها داخل الممارسة الأدبية، ولا يوجد شكل نهائي لأي جنس أدبي. و من هذا المنطق، لا يمكن القول بأن جنس الرواية مثلا قد ولد، لأن ميلاد الفنون مرتبط بالديمومة." [1] لأننا كما يقول عبد القادر شرشار * :لا نملك مقياسا للولادة، اللهم إلا بعض الدلائل التي تحمل في مضمونها أحيانا أوجه التناقض"لذا فان المنهج التأريخي في نظرية الأدب يتطلب مثل هذا التناوب لدراسة الأنواع الأدبية وأصنافها، هذا التناول الذي يمكنه فيما لو تم، أن يؤخذ بعين الاعتبار أيضا علاقة هذه الأنواع والأصناف بمضمون الأدب، وأن يراعي أخيرا تطورها الداخلي عبر القرون، على اعتبارها طرقا لتطور الشكل الفني بصورة عامة وإلى حد بعيد، وتظل متغيرة ببطء. وبإمكان هذه المقاربة أن نراعي أيضا تجسيد الأنواع والأصناف، المتجدد باستمرار والمشروط بقوانين معينة، كل ذلك في حدود هذا الأسلوب الفردي أو ذاك لكاتب معين"[2]. "إن تحديد الولادة الفنية لأي جنس أدبي، وفصله عن التراث الإنساني تصور دجوي[3*]،فالزاوي أمين في مقال له نشر بجريدة الجمهورية،عنوانه:"موت الجنس الأدبي"، حيث

[1] الزاوي أمين، موت الجنس الأدبي، جريدة الجمهورية، يومية وطنية تصدر بوهران، يوم: 28/12/ 1989، ص. 9.

[2] عبدالقادر شرشار،الرواية البوليسية،منشورات اتحاد كتاب العرب،ص23

[3*] يعد الأستاذ والدكتور "عبد القادر شرشار "من جامعة وهران في الجزائر من الأوائل والقلائل الذين تناولوا الرواية البوليسية بالنقد والتحليل في الوطن العربي بصفة عامة ،والجزائر بصفة خاصة، وتطرقوا إلى الحديث عن المنجز الأدبي البوليسي الذي بقي ولفترة طويلة حبيس الأدراج والرفوف، فباستثناء كتابه "الرواية البوليسية ،بحث في النظرية والأصول التاريخية و الخصائص الفنية وأثر ذلك على الرواية العربية " المنشور في سوريا من قبل اتحاد كتاب العرب سنة 2003، نكاد لا نجد في المكتبات عناوين و دراسات في هذا المجال، اللهم بعض المقالات المنشورة هنا وهناك في بعض المجلات العلمية،والمدونات الاليكترونية ، ويحاول الكاتب في هذا المؤلف البحث في الأصول الأولى للفن الأدبي البوليسي وتتبع مراحله البعيدة والقريبة ،على الرغم من إقراره بصعوبة الأمر البالغة في مقدمة الكتاب،نضرا لغياب المادة العلمية من جهة وإشكالية التجنيس في نظرية الأدب من جهة أخرى ،والتي بقيت معضلة كبيرة بالنسبة للنقاد الذين لم تتوافر لهم الجهود العلمية للبث فيها، إلا أن ذلك لم يمنعه من الخوض في غمار هذا الميدان،حيث قدم لنا ما تأتى له من محاولات معرفية،على أن البحث يخالف بعض الآراء الواردة فيه ،وخصوصا ما يتعلق بمادة تعريف الرواية البوليسية ومميزاتها وخصائصها،وهذا لا يعني عدم الاستفادة من بعض الأفكار القيمة الواردة فيه.

تساءل فيه عن موت الجنس الأدبي؟ وهل تمت ولادة أي جنس أدبي، وبمعنى آخر "هل يمكن تحديد ولادة أي جنس أدبي، وفصله عن التراث العقدي،السياسي والثقافي...الخ،وبعبارة أخرى، هل يمكن حذف هذا التواصل الفني والفكري للإنسانية أو توقيفه لاستخراج الجنس وفصله عن التشكيل المعقد؟"[1] ،يقول عبد القادر شرشار إن السؤال عن ميلاد جنس أدبي ما "شبيه بسؤالنا عن الغسق الذي فيه تشكل العالم، فمن الناحية الفلسفية؛ فكل الأجناس الأدبية موجودة في شكل من أشكالها داخل الممارسة الأدبية، ولا يوجد شكل نهائي لأي جنس أدبي. ومن هذا المنطق، لا يمكن القول بأن جنس الرواية مثلا قد ولد، لأن ميلاد الفنون مرتبط بالديمومة، فهدا الغموض الذي يكتنف ولادة الجنس الأدبي شبيه إلى حد كبير بالغموض الذي يطبع العقدة المغلقة التي تميز الرواية البوليسية، إلا أن هذا الانغلاق، لا يصدنا عن محاولة البحث عن العناصر الأولية للحس البوليسي في الأعمال الأدبية في الثقافات المختلفة التي تكون هذا الموروث الإنساني الشامل"[2].

يذهب كل من "ر. ويليك"و زميله "وارين" حسب عبدالقادر شرشار إلى أن نظرية الأنواع الأدبية "مبدأ تنظيمي، فهي لا تصنف الأدب و تاريخه بحسب الزمان و المكان كالمرحلة أو اللغة القومية ، و إنما بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية والتنظيم. ومن هنا يمكن القول: إن كل عمل فني ينتمي حتما إلى نوع من الأنواع الأدبية، ما دام المبدأ تنظيميا، و هذا بالقياس إلى العالم الطبيعي، إذ يمكن في هذا السياق تصنيف الحيوانات والنباتات ، و باقي الأجناس الأخرى حسب الأنماط، إلا أن هذا التحديد هو في حد ذاته إشكال منهجي عملي ...أن فلسفة الأجناس الأدبية تتطلب الإجابة على الأسئلة التالية: هل يرتبط كل كتاب بعلاقات أدبية وثيقة مع الأعمال الأخرى ، بحيث إن دراسته تستفيد من دراسة الأعمال الأخرى ؟ ومرة أخرى ما مدى القصد المتضمن في فكرة النوع؟القصد من جانب الكاتب الطليعي؟

[1] عبدالقادر شرشار،الرواية البوليسية،منشورات اتحاد كتاب العرب،ص24

[2] ن،م.ن،ص

والقصد من جانب الكتاب الآخرين و يخلص الباحثان إلى :"أن الأنواع الأدبية غير ثابتة، ويدللان على ذلك بتأثير "تريسترام" أو "يوليوس" على نظرية الرواية "[1] .

إن هده المقاربات و التحديدات تتسم "بالشمولية ، وتكتفي في أغلب الأحيان بطرح تساؤلات دون الردّ عليها، وفي هذا السياق وجّهت انتقادات شديدة إلى ما اصطلح عليه "بالنظرية الأدبية" القصة القصيرة، الملحمة والمسرحية نثرا أو شعرا"[2]، و هذا التقسيم بدوره يطرح إشكالا جديدا وهو الاصطلاح الذي ينبغي أن يطبق على هذه الأنماط، يقول شرشار: "لقد ذهبا إلى أن النوع الأدبي هو مؤسسة بنفس المعنى الذي تكون بموجبه الكنيسة أو الجامعة، أو الدولة مؤسسات"، إن "ويليك ووارين" لا ينفيان على اعتبارهما باحثين تجريبيين انتقائيين . الطبيعة المتغيرة للأنواع والأصناف ، غير أنهما مضطران بسبب افتقارهما إلى أي شكل من أشكال المعايير الواضحة التي تحتاجها أدوات البحث، مضطران -حسب اعترافهما- إلى الوقوف عند حدود " طرح الأسئلة فقط، بالإضافة إلى محاولة التقدم باقتراحات، بكلمة أدق إنهما مضطران إلى الاكتفاء بتلخيص أكثر وجهات النظر بهذا الخصوص شكلية في جوهرها وأكثرها تباينا"[3].

من خلال عرض هذه الآراء يبدو التباين منحصرا بين تيارين اثنين هما: مضمون الصنف وشكله، كما أن أصحاب هذه الآراء يحاولون البحث عن "علاقة الأشكال الصنفية بالقوانين العامة للتطور الأدبي، وصلتها عبر الأسلوب بعقيدة الكاتب وبطريقته الفنية وحتى إبداعه الفني"[4]، وفي هذه الأثناء "تجري عمليات التأثير المتبادل للخبرة الفنية المتجمعة لدى الأنواع الأدبية لإبداع أشكال صنفية جديدة من

[1] -المرجع السابق ، ص. 25

[2] المرجع نفسه ص. 26

[3] - إيلسبورغ وآخرون، ترجمة: د. جميل نصيف، نظرية الأدب، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، لبنان، 1980، ص. 27.

[4] - المرجع نفسه، ص. 20

شأنها إغناء هذه الخبرة، وتكون هذه العمليات مرتبطة فيما بينها ديالكتيكيا.[1] فالموقف الأدبي يتطلب اليوم أكثر من ذي قبل "الاستفادة من الاكتشافات الألسنية والنظريات الأدبية الحديثة لأن المدرسة السوفيتية من غير"الشكلانيين" ترى أن حدود الأنواع الأدبية تتمثل في مجرد مضامينها، وهو مفهوم مأخوذ من هيمنة علم الاجتماع ونظرياته، يهمل ماهية الفن الأدبي وطبيعة اللغة ضمن استخداماتها الكثيرة، لذلك يستحسن تصنيف الأنواع الأدبية تصنيفا يقترب من النظرة التحليلية التركيبية في دراسة النصوص، لأنها لا تهمل أي بعد من الأبعاد المكونة للنوع الأدبي، سواء أتعلق الأمر بالبعد "التأريخي" أم المضمون أم الشكل أم طريقة الأسلوب المستخدمة في بناء النص الأدبي داخل النوع ذاته ،وفي هذا السياق يورد'ويليك ووارين" رأيا يتضمن المحاولات الجادة المبذولة من قبل بعض الباحثين لكشف طبيعة الأنواع، "وقد بذلت المحاولات لتبيان طبيعة الأنواع عن طريق تقسيم الأبعاد الزمنية، وحتى الصيغ اللغوية، فيما بينها...وقد جرب "هوينز" حين قسم العالم إلى بلاط ومدينة وقرية، فوجد بعد ذلك ثلاثة أنواع أساسية من الشعر تستجيب لهذا التقسيم :الشعر البطولي، الملحمي، والمأساوي، شعر الهجاء والملهاة..."[2].

إن فكرة الأجناس هو معطى تاريخ وليس بناء عقلاني فادغار الان "بوEdgar Poe مؤسس رواية اللغز،لا يعطي أهمية كبرى لتحديد الأصناف "،والغالب في الأمر أن الفروق الجوهرية بين الأجناس تقوم على اختلاف أو ائتلاف مادة الموضوع أو بنائها، أو شكلها، أو نغمتها العاطفية أو نظرتها الكلية، أو جمهورها."[3].

[1] نظرية الأدب، مرجع سابق، ص. ص:20-21.

[2] يا. أي. ايسبورغ، وآخرون، نظرية الأدب. ص،27

[3] المرجع نفسه ص:241

إن فلسفة الأنواع الأدبية كما يقول الناقد الجزائري عبد القادر شرشار "طرح يمكن أن يأخذ حيزا كبيرا كما ذكرنا ، وليس ها هنا مجال ذلك ، و إنما استعنت به كأرضية "لبيان النظريات المتعددة والمواقف المتباينة في تشكيل وتحديد الجنس الأدبي ، لأن ذلك يفيدنا حين نلجأ إلى تحديد نص الرواية اللغز ، وتمييزه عن باقي الأنواع الأخرى التي انحدر منها، وكذا حين نتعرض إلى تفتيت هذا النص وإلى تفرعاته، وتطوراته، فالرواية بشكل عام عمل إبداعي يقوم على الخيال في إطار نص نثري يتميز بطول معين ويكون التركيز فيه على الجانب السّردي للأحداث عن طريق عرض عينات ونماذج مختلفة من العادات والتقاليد في إطار تنسيق محكم لبعض النماذج البشرية، وتحليل المشاعر النفسية المختلفة عبر المواقف والأحداث المعروضة واتخاذ موقف موضوعي أو ذاتي منها. هذا التشكيل العام المتشابه ، لكل أنواع هذا النمط الفني، بتعدد أجناسه يطرح إشكالا، طالما عانى منه المهتمون بنظرية الآداب، إذ يصعب تحديد الفنيات تحديدا علميا، ويتمثل المخرج دوما في استخلاص بعض العناصر الضرورية في كل عمل إبداعي، بواسطتها يمكن أن ننسب العمل الإبداعي إلى جنس معين، وصنف محدد، رغم العوائق، فللرواية عناصرها الجمالية والفنية الخاصة بها، وهذا وفق الاتجاه الفني الذي يتبناه الروائي، وهي تختلف - العناصر الجمالية - باختلاف التيارات والمناهج الأدبية المتداولة"[1].

يقول الباحثان "بوالو" و "نرسجاك" أن :"الرواية البوليسية جنس أدبي ، يتميز بسمات جدّ ثابتة ، نظرا لما يحمله في طبيعته لذا لم يسجل أي تطور جوهري في هذا الجنس منذ ادغار آلان بو. "[2] انطلاقا من هذا النضرة إلى الرواية بصورة خاصة، يمكن أن نحدد أفقا فنيا لرواية اللغز إذ يسهل أن نعين هذا الجنس في إطاره الخاص، بحيث لا يمكن أن يحاكيه جنس سردي آخر ،و لكن هذا لا يعني أبدا أنني سأحدد إطارا مانعا وجامحا لرواية اللغز ، وإلا كان العمل شيئا آخر ،إن هذه السمات التي يشير إليها الباحثان حسب الناقد عبد القادر شرشار تؤكد أن هذا الجنس يتميز عن غيره بخصائص تخضع

[1] عبدالقادر شرشار،الرواية البوليسية،منشورات اتحاد كتاب العرب،ص،ص.29.28

[2] Le Roman Policier OP. CIT. P. 06

الكاتب إلى التمسك بها ، مما يدل على أننا أمام فن سردي خاص ينفرد ببعض الخصائص الفنية، فهي" تفرض على كاتبها مسبقا تشكيلا خاصا للنص، لا يجوز له العدول عنه ، وإلا انحرف وضاع كما يضيع الطبيعي Le naturaliste. "[1]

إن سلطة العقل التي تقف وراء "تشكيل النص والمفروضة على مؤلف رواية اللغز تجعلنا نتساءل عن السر وراء كل هذه القيود، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة هذا الجنس وعلاقته بالكاتب والعصر على حد سواء، ويمكن أن نستشف هذه العلاقة من خلال رأي الباحثين الفرنسيين:"الإنسان حيوان عاقل، أي أنه كائن يتعامل مع عالمين:عالم الإحساس والشعور، وعالم المعرفة، ومهمته الأساسية تكمن في نقل الإحساس والشعور إلى مجموع المعارف، مع ما يعترضه من معوقات وأخطاء، ولذلك فإن الرواية اللغز هي إنتاج فكري لكائن عاقل في صراع مع عالم غامض، و يبد وأن رواية اللغز تكونت شيئا فشيئا لعصر حديث نسبيا. "[2] ،**إنها إنتاج حضاري معرفي لسلطة العقل التي تتحكم في تشكيل النص،تعبر عن علاقة الكائن العاقل المفكر بعالم غامض متمدن حديث، وتخضع هذه العلاقة للمنطق العلمي،بواسطة أدوات معرفية**.

ثقافة اللغز في الدرس النقدي العربي

إن إعراض النقاد العرب عن دراسة– أدب الألغاز ومهاجمتها في بعض الحالات, ووصفها بانعدام الأدبية دليل على "اتفاق خفي بين المؤسستين الاجتماعية والثقافية، فالمؤسسة النقدية تعمل وبشكل غير مباشر, على تعزيز المفاهيم التقليدية التي تحافظ على الاستقرار الاجتماعي من خلال تقسيم الأدب إلى أدب رفيع وآخر وضيع فتعلي من قيمة بعض الأعمال, وتحط من قيمة البعض الآخر, حسب تأثير كل منهما على القيم والأعراف المتوارثة اجتماعيا أو حسب تهديدها للمفاهيم التي تساعد في الحفاظ

[1] Le Roman Policier ،ترجمة عبد القادر شرشار،ص05

[2] نفس المرجع،ص.10

على الاستقرار الاجتماعي والمؤسساتي وبالتالي السلطوي، فما خالفها رفض وما وافقها قبل[1]". ومن هنا و على سبيل المثال "فإن الروايات التاريخية ، والتي لا تشكل خطرا على القيم المتوارثة والمتأصلة في المجتمع, تحظى بالدراسة والاهتمام, بينما تهمش روايات العقل والمعرفة, التي تتعرض للحب والمغامرة, والتي قد تقود إلى خروج على القيم والعادات لما تحدثه من أثر في نفس القارئ"[2] ،من هنا كانت دعوة النقاد والكتاب في مطلع القرن الواحد والعشرين، إلى تأليف أدب يعبر عن "التحديات التي تواجه المجتمعات العربية بما في ذلك أزماتها وهمومها وقضاياها الكبرى, مما يساعد في تثقيف العامة وإرشادهم, بدلا من تسليتهم وإضاعة وقتهم"[3]، و بالطبع استجاب العديد من الكتاب لذلك, فحاول كل منهم التوفيق بين مطالب النقاد وبين إبداعهم الروائي كل على طريقته الخاصة، ويبدو أن الكاتب, آنذاك- تضيف عفاف- كان في صراع ليس مع التيار المحافظ أخلاقيا و قيميا فقط, وإنما مع عدد من المنظومات الأخرى. فهو في صراع مع المنظومة الأدبية, ففي مقابل الرواية, النوع الأدبي الجديد الذي لا يستند إلى تاريخ – أدبي أو نقدي- نجد الشعر التقليدي المستند إلى تاريخ عريق, ونجد أيضا المقامة ذات التاريخ الطويل, مما أدى إلى معاملة الرواية كوليد غير شرعي في الأدب العربي، هذا الصراع بين الأدب المركزي المقامة والشعر, والأدب الهامشي: الرواية, ازداد حدة بسبب الموضوعات التي عالجتها الروايات من مثل الحب والغرام والتحرر. و هنا تبرز سلطة منظومة أخرى, السلطة النقدية الاجتماعية, التي تحاسب الأدب وفق ما هو مقبول وما هو محظور اجتماعيا، ونضيف إلى هاتين السلطة التعليمية, التي تحدد وظيفة الأدب بالتعليم والتثقيف وإفادة العامة، و لا ننسى المنظومة اللغوية, حيث تميل روايات اللغز إلى استخدام لغة بسيطة, تقترب من اللغة المحكية في أغلبها, مما لا يتوافق مع التوجه المحافظ "لغويا" الذي يتعامل مع مفهوم البلاغة والفصاحة تعاملا نظريا, خارج سياق العمل الروائي وتقاليده.

[1] عفاف لبطاينية،الجنس والنوع في الرواية العربية،إحسان عبد القدوس أنموذجا، مقال منشور في مجلة نزوى الاليكترونية يوم 01اكتوبر 2002على الموقعhttp://www.nizwa.com

[2] نفس المرجع

[3] نفس المرجع

لأن هذه المعارضات ذات الاتجاهات المختلفة, والأسباب المتعددة, أدت إلى رفض الأنواع الروائية الجديدة, بالاعتماد على معايير لا علمية "[1].

يتفق بعض النقاد والباحثون أن كل ما له علاقة بالروايات العاطفية والبوليسية و المغامراتية يعد غير فني وغير أدبي, نظرا "لما ارتبط بهذه الأنواع من نظرة سلبية في الحقبات التاريخية السابقة،ورفض هذا النوع من الروايات أو الأعمال التي تعالج هذه القضايا على جانب كبير من الأهمية, لأنها تؤكد ارتباط الأدب بالواقع والمحيط الثقافي والبيئة المنتجة له، فالأدب الذي يعالج قضايا العاطفة غير مقبول اجتماعيا وقيميا في الثقافة العربية ذات الطابع الإسلامي، و هذا الرفض, أو عدم القبول, ينطبق على أي خطاب أدبي, حديثا كان أو قديما, نثرا أو نظما, روائيا أو شعريا."[2] و من المؤكد أن الخطاب الأدبي "المرتبط بمفاهيم العاطفة وقضايا الحب يعيش حالة صراع مع الخطاب الاجتماعي المكون للثقافة الجماعية العربية. ولأن الخطاب الجماعي مساند من قبل المؤسسات المجتمعية ا, بما فيها المؤسسة النقدية والنظام التعليمي بشكل خاص, فإنه أكثر تمكنا من الصمود واحتلال المركزية بينما يدفع بالخطاب المعارض, والذي لا يحظى إلا بمساندة القلة, إلى الهامش, ويبقى في حالة صراع مستمر مع الخطاب المقابل باحثا عن أساليب مختلفة للدخول إلى المركزية."[3]

إن هذه الأفكار التي سعى هؤلاء النقاد إلى "الدفاع عنها وحمايتها, خاصة مع استجابة القراء الشديدة،والتي لا تتفق مع العادات والتقاليد العربية المحافظة, يمكن تفسيرها وفهمها, إلا أن الموقف النقدي, والذي "يفترض أن يتعامل مع النصوص حسب إتقانها الفني لخصائص نوعها الأدبي, مما لا

[1] عفاف لبطاينية ،المرجع السابق

[2] عبد المحسن بدر, تطور الرواية العربية،ص.ص 127-140

[3] عفاف لبطاينية، المرجع السابق.

يمكن فهمه, مما يؤكد العلاقة الوثيقة بين الموقف الاجتماعي الرافض لهذه الموضوعات وبين موقف المؤسسة النقدية"[1].

إن انتشار الروايات الجديدة التي تركز على كل ما هو مثير وجذاب, ومهتم بالأحداث المشوقة دون إهمال الجوانب الفنية أدى إلى "خلق موقف اجتماعي وأدبي ونقدي رافض لهذا النوع الروائي, وبالتالي رفض كل ما تشابه معها, ووصف هذه الأعمال بافتقادها خاصية الأدبية. وهذا الارتباط الوثيق بين النقدي والاجتماعي الأخلاقي أدى إلى التركيز على المكونات المضمونية الأخلاقية لا الفنية, لتحديد ما هو جدير, وما هو غير جدير بالدراسة والتدريس في المؤسسات الأدبية والتعليمية العربية, مما ساعد في مركزة بعض الأنواع الروائية وإقصاء البعض الآخر"[2]،وقد ترك الصراع الذي شهدنه المجتمعات العربية في القرن العشرين بين ما هو موروث تقليدي و تاريخي عربي, وبين ما هو حديث أثرا واضحا على أنواع الرواية،فالمحاولات الروائية الأولى كما تؤكد عفاف لبطاينية حاولت "الجمع بين هذين القطبين,القديم والجديد, وهذا واضح في حديث عيسى بن هشام للمويلحي, وروايات جرجي زيدان التاريخية, ورواية حسن العواقب لزينب فواز. فبينما تأثر المويلحي بالموروث, المقامة, وبشكل كبير, تمكن جرجي زيدان من ترجيح كفة الجديد, الرواية, ووازنت زينب فواز بين هذا وذاك. فالمويلحي يوظف المقامة, ويهدف إلى تصوير عيوب المجتمع المصري آنذاك, والهمذاني, يهدف إلى تعليم القراء بشكل أساسي". أما "جرجي زيدان "فقد جمع عناصر التسلية والتاريخ والتعليم في رواياته محاولا إدخال نوع روائي جديد, الرواية التاريخية, إلى الأدب العربي. أما زينب فواز فقد تأثرت بشكل كبير بما تمت ترجمته عن الآداب الغربية من جهة, والموروث الحكائي العربي من جهة أخرى, فكان عملها ما يمكن تسميته بالنوع الهجين, أي الذي يحتوي خصائص النوعين معا, وتعرضت نتيجة ذلك إلى نقد سلبي شديد من

[1] عفاف لبطاينية،الجنس والنوع في الرواية العربية،إحسان عبد القدوس أنموذجا، مقال منشور في مجلة نزوى الاليكترونية يوم 01اكتوبر 2002على الموقع http://www.nizwa.com

[2] أحمد إبراهيم الهوارى, نقد الرواية ،القاهرة، دار المعارف, 1983، ط2, ص.ص42.41

قبل النقاد[1]،هذا التعارض المستمر بين "القديم والجديد, الثابت والمتحول, التاريخي و اللاّتاريخي, الأخلاقي والفني, الواقعي والأدبي, من الإشكاليات التي تجعل الروايات البوليسية تحتل موقعا هامشيا في المنظومة الأدبية والنقدية العربية الحديثة،كماان الأبحاث التي تناولت "الرواية العاطفية في الأدب العربي, لم تكن تقصد دراسة هذا الجنس لذاته وإنما تعرضت لدراسته باعتباره مرحلة البداية لدخول الرواية إلى الأدب العربي. لذلك, اقتصرت الدراسات الخاصة بالرواية العاطفية على المراحل الأول التي أنتجت أعمالا مهجنة وعلى الروايات المترجمة بشكل خاص, وأهملت المحاولات التالية نتيجة الاهتمام بالأنواع الروائية التي تمت مركزتها مما نتج عنه غياب الدراسة, والتحليل, والنقد, وبالتالي غياب المناهج النقدية القادرة على التعامل مع هذا النوع الروائي ضمن سياقه الخاص،و حين يتم إهمال دراسة نوع ما, فإن النتيجة هي استخدام المعايير النقدية المتوافرة, للحكم على كل الأنواع الأدبية, بغض النظر عن موافقتها, أو لا موافقتها, لما يدرس من أنواع أدبية. وإلى أن يعاد النظر في تلك المعايير, فإن النظريات النقدية تبقى قاصرة عن تقديم قراءة منهجية وعلمية لهذه الأنواع " [2]

إنّ النّص الروائي هو "فضاء تتداخل فيه نصوص سابقة وكتابات متقدّمة مع النّص الوليد فيما أصبح يدعى بالتّناص الّذي يعدّ مظهراً من مظاهر التّعدد اللساني المشخِّص لظاهرة الحوارية الّتي تقتضي أن نُدخل إلى كيان الرواية جميع أنواع الأجناس التعبيريّة، سواء كانت أدبية (قصص، وأشعار، وقصائد، ومقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السّلوكات، نصوص بلاغية ،علمية،ودينية... نظرياً فإنّ أيّ جنس تعبيريّ يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السّهل العثور على جنس تعبيريّ واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن أَلْحَقَهُ كاتب أو آخر بالرواية. وتحتفظ تلك الأجناس عادة، بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية ، وتسهم هذه الأجناس الّتي تلج جسد النّص الروائي في وضع صنافة Taxinomie

[1] عبد المحسن بدر, تطور الرواية العربية, ص.ص: 152-157

[2] Ashley, B., Reading popular narrative (London: Leicester University Press, 1997), p. 4.

لجنس الرواية تتضمّن الأنواع الروائية جميعها من قبيل الرواية النّفسية والرواية الواقعية ورواية ألغاز،والرواية السير ذاتية ورواية الأطروحة ،كما أن هذا النوع من الروايات نادرا ما نجد فيه استخداما للرموز أو الاستعارات أو الكنايات"[1].

[1] سيدي محمد بن مالك،اللغة و رؤية العالم في الخطاب الروائي،مقال صادر عن مجلة الأثر على الموقع الاليكتروني لجامعة ورقلة https://manifest.univ-ouargla.dz

أ/3/1-المبحث الثالث: رواية اللّغز و السياق

- السياقات الفلسفية.
- السياقات الداخلية.
- السياقات الخارجية.
- السياق الاجتماعي.
- السياق التاريخي.

اللغز و السياق :

السياقات الفلسفية

إن رواية اللغز من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا وتعرف إقبالا كبيرا من طرف القراء. فهي تبنى على التشويق و الإثارة. تعتمد على عناصر تعتبر أساسية منها، الجريمة، والمجرم، والضحية، والمحقق، والتحقيق، والمتهمون، والشرطة،وهي العوالم التي تشكل متنا مثيرا،و مبهرا للمتلقي الذي يدخل رواية اللغز ولا يخرج منها إلا عندما يفك ألغازها، ويعرف أسبابها، وفواعلها.

ينظر "كونت" إلى الميتافيزيقا باعتبارها من مخلفات الماضي، وأنها "شيء ينبغي أن نتغلب عليه، بأن ننصرف عنه للبحث عن القوانين. أي عن العلاقات الثابتة بين الظواهر وفي ذلك تحويل لوجهات البحث من العلل والأسباب الغيبية المتعالية، إلى الواقع بحيثياته المادية المحصورة في الزمان والمكان، من خلال الملاحظة المستمرة للظواهر "[1]،كما أن "تين" أكد على المنحى الوضعي للمعرفة، حين استلهم نظرية "الوسط" "MILIEU" التي قال بها "كونت" وحللها إلى القوى الفاعلة فيها وهي : الجنس، والوسط، واللحظة... يمكن أن ننظر إلى الإنسان على أنه حيوان من نوع أعلى، ينشئ فلسفات وقصائد على نحو شبيه بدود القز حينما يصنع الشرانق، والنحل حينما يصنع الخلايا"[2]،يقول في كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي"(1864): "إن الرذيلة و الفضيلة يصنعان مثل الفتريول و السكر، وكل معطى معقد يتولد من التقاء معطيات أخرى أبسط، يتوقف عليها...كما عمل "دوركايم" –من جهته- على تأكيد هذا الاعتقاد، حين عمل على تطهير علم الاجتماع من الاعتبارات الغائية، وتوثيق المنهج العلمي القائم على الملاحظة الخارجية للأشياء. وفيه يتساءل قائلا:" ما هو الشيء فعلا؟ الشيء في مقابل الفكرة، وهو يدرك من الخارج في مقابل ما يعرف من الداخل.ومعناه أن القاعدة الأساسية في المنهج الوضعي لا

1دوركايم. قواعد المنهج الاجتماعي. ذكره بنروبي، تيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا،ص20.

. [2] دوركايم. قواعد المنهج الاجتماعي ،ص:20

تتضمن أي تبرير ميتافيزيقي متعال يبحث في الغايات، كما أنها تستبعد كل تفكير نظري مجرد في أساس الأشياء"[1]

إن اختلاف وجهة النظر بشأن تحديد رواية اللغز يرجع أساسا إلى التركيز على عنصر منها دون الآخر فـ"روجي ميساك" يركز على "اكتشاف الطرق المؤدية إلى بلورة الجوانب المظلمة في رواية اللغز حيث يقول أن رواية اللغز هي نوع مخصص قبل كل شيء لاكتشاف الطرق بواسطة وسائل عقلية، و ظروف دقيقة لحادث غريب. "[2] ،وأما الناقدان "بوالو"و "نرسجاك" فيذهبان إلى أنها "تحقيق تم بشكل ذهني هدفه إبراز أسرار خفية. وقد علق الناقدان على الباحثين الذين ينضرون إلى رواية اللغز باعتبارها تحقيق تم بشكل ذهني و علمي بقولهما:"إننا نحس بالفروق الكبيرة بين – **قتيلتا شارع مورغ** – "لأدغار آلان بو" POE .gar AEd و "الزنوج العشرة الصغار" لأجاتا كريستي ."[3] و أما "فان دين" فيذهب إلى اعتبارها مجرد وسيلة تسلية مثلها في ذلك كمثل الاستمتاع بمشاهدة مقابلة في كرة القدم، أو القيام بحل شبكة من الكلمات المتقاطعة ،و ما قد يثيره ذلك فينا من نشوة و متعة."[4] ويعلق "بوالو و نرسجاك" على هذا التعريف بقولهما :"ومعه -فان دين- تصبح الرواية البوليسية جنسا أدبيا هشا، لا يرقى إلى مصاف الآداب الراقية، وهذا من شأنه التشكيك في واقعية الشخصيات و سلوكاتها داخل الحدث الروائي. "[5] ،ولعل ما تميزت به مناقشتهما، هو إعطاء الأهمية لموضوعات رواية اللغز من أجل خدمة أهداف اجتماعية و اقتصادية و أخلاقية، أي السير في بوتقة أهداف الأدب الروسي، بينما بقيت نظرة الأوروبيين حسب ما يبدو من التعريفات المعروضة آنفا تركز على الناحية "**التسلوية**" في رواية

[1] المرجع السابق،ص.20

[2] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسيةص.ص9.8

[3] المرجع السابق ،ص.08.

[4] المرجع نفسه ،ص54

[5] Le roman policier ترجمة عبد القادر شرشار ،ص54.

اللغز،فاذ استطعنا أن ندرج رواية اللغز ضمن فنون الآداب، أصبح من غير المتعذر عندئذ أن لا نضفي على رواية اللغز أحد تجارب الأدب الكثيرة، دون إهمال للمميزات الجوهرية التي تميزها عن غيرها من الألغاز – اشتمالها على لغز وحله بطريقة غريبة و منطقية-فهي أدب لأنها انحدرت من الرواية ككل – كما اتضح ذلك عند الحديث عن أصولها -، و تخصصت في الجانب الفلكلوري، " هذا الخيال الذي يأخذ منابعه من الخيال الشعبي، ثم تطور وفق طرق عقلية و منطقية قصد شد القارئ و تشويقه و ذلك بواسطة لغة ليست بالمتدنية و لا الراقية، و لكنها لغة فلكلورية كما يسميها "فرانسوا ريفيار" RIVIERE François.) "لغزية" لأنها لا يمكن أن تستكمل بناء هيكلها دون وظائف تسند إلى الذهن و لأنها من جهة أخرى تحمل قصة عجيبة و مشوقة يمكن أن تصبح واضحة و مفهومة و ذلك بفضل الوسائل المستعملة من قبل المحقق . إن المشكل فيما يبدو يكمن في مناقشة انتمائية هذا النوع إلى حقل الآداب."[1]

وهناك جماعة مغالية في نظرتها إلى رواية اللغز تعتقد أن كل رواية هي رواية لغز بالضرورة، أو كما يقول فرانسوا ريفيار: "إن بعض الأدباء المغالين زعموا يوما، أن كل رواية، هي رواية بوليسية." وأخرى متطرفة لا ترى في رواية اللغز سوى لعبة ساذجة هدفها تسلية المسافر، ومن بين هؤلاء بول ألكسندر "Paul ALEXANDE" الذي يرى "بأن الأدب هو الحياة، وبما أن الرواية البوليسية مجرد آلية، فهي لا تنتمي إلى حقل الآداب. "[2] ويرى م. نادو NADEAU .M " أن الأدب محدود بتيارين:سطحي وعميق، وبينهما تيارات مختلفة، على القارئ أن يختار منها ما يناسب ميوله."[3]،يظهر أن هذا المفهوم للأدب فضفاض، لأنه يغفل قصدية المتلقي/القارئ لرواية اللغز. لذلك نلفي "بوالو ونرسجاك " يهتمان بهذا

[1] نص مقتطف من كتابLa fiction policière لـ: François RIVIERE ترجمه عبد القادر شرشار ص08

[2] نفس المرجع،ص94

[3] ن،م.ن،ص

الجانب في مؤلفهما الرواية البوليسية، ويقولان يقرؤها لمجرد اللذة. "[1] و هناك من الباحثين من يرى أن رواية اللغز هي رواية "مزورة ، وتحليلهم هذا كان نتيجة نظرة نقدية سطحية تتلخص في "أن الرواية البوليسية تعتمد على الحبكة المصطنعة ، و تكتب بشكل مقلوب بطريقة تفقدها الحياة . "[2]

يبدو أن الآراء السابقة تستهدف شكل بناء رواية اللغز الذي يعتبر أحد مميزاتها ، على أن هناك جملة من الباحثين يرفضونها و يسقطونها كلية من حظيرة الأدب ، لكونها تنطلق من الخيال و تنتمي إليه،بمعنى "أن الرواية البوليسية رواية مخابر يركب الكاتب أجزاءها تركيبا يخضع للمنطق ، بحيث لا نشعر أن الخيال هو المسير و إنما المنطق. "[3] كما أنهم يذهبون إلى " أن محتوى رواية اللغز يتكرر دوما جريمة، تحقيق، القبض على المجرم، فكاتب رواية اللغز لا يكلف نفسه إلا الربط بين العناصر والرد على الأسئلة الآتية:متى، لماذا، كيف (Quand, pourquoi, Comment) فهي كما يبدو آلية انعدم فيها طرح قضية،و لعل المقولة التالية لا تنطبق على رواية اللغز كعمل أدبي يهدف الكاتب بواسطته إلى "التعبير عن فكرة أو الدفاع عن قضية...إن الكاتب مسير من قبل شخصياته".[4] وهي مقولة مغلوطة في أساسها، إذ كلنا يدرك أن الكاتب يعرف نتيجة عمله مسبقا، لأن الرواية- حسب شرشار- تسير وفق تصميم معين وإلا تعرضت لفوضى تفقدها قيمتها الفنية، وما الفن إلا نظام،و يظهر من هنا أن التصميم والعلم المسبق من قبل كاتب رواية اللغز ليس عيبا فنيا، وإنما هو ميزة لها لا عليها،وحضور الكاتب في الروايات كلها ضروري، سواء أظهر أم لم يظهر، مثله في ذلك مثل المخرج السينمائي الذي يعمل بموازاته كل من كاتب السيناريو، والمصور، والممثل، مع أنه لا يظهر، ومن هنا أيضا تبرز قيمة الكاتب في تسيير شخصياته، إذ لا يمكن تسيير شخصية إلا بتفكير مسبق للكاتب، وتركيز كاتب رواية

[1] نص مقتطف من كتاب François RIVIERE: La fiction policière ترجمه عبد القادر شرشار ، ص119

[2] نفس المرجع،ص28

[3] نفس المرجع ص63

[4] نفس المرجع،ص11.

اللغز على الجريمة، هو تركيز "التراجيدي على الحب والواجب الوطني،وفي هذا السياق يشير الباحثان إلى " أن هذا المنهج في المعالجة هو الذي حدا بالجنس البوليسي إلى اعتباره كتابة شبيهة بالأدب - Sous Littérature"[1] غير أن هذا الاختلاف في المقاصد بين الرواية بصفة عامة و رواية اللغز، لا يكفي لرفض هذه الأخيرة وعدم اعتبارها جنسا أدبيا.

أ/ السياق الداخلي:

إن تتبع الخصائص الأساسية لرواية اللغز، ومحاولة الوقوف عند سياقاتها الفلسفية ، الاجتماعية والتاريخية من الأهمية بمكان؛ غير أن وسائل وأدوات البحث المتوفرة لا تساعد كثيرا على تثبيت هذه الحقائق، نظرا لفقر الدراسات النقدية من جهة، وانعدامها باللغة العربية من جهة أخرى، كما أنها تكاد تكون منعدمة في اللغة الفرنسية، وحتى إن وجدت ،فهي في أغلب الأحيان دراسات سطحية، لا تفي بالغرض، ولا تجيب على الأسئلة التي يطرحها البحث،ولعل ذلك يعود إلى امتزاج هذا الجنس في بأجناس أخرى في فترات زمنية سابقة ،مما يؤدي إلى صعوبة فرزه عن بعضها البعض .

تلجأ الرواية بصفة عامة ومستمرة إلى "التنقيب والبحث عن مسارات جديدة تواكب التطور الحاصل في علاقاتها مع سياقاتها المفتوحة لتعبر عنها بطرق مختلفة ،أو تعيد تشكيلها من جديد وبطريقة فنية لذا يمكن الحديث عن "إنتاج الخطاب في علاقاته بالسياقات المؤثرة فيه الذي يحيي عوالم جديدة تستفيد من التطور المعرفي،التكنولوجي،الثقافي و الاقتصادي،في إطار"تشكيلات متجددة للتخييل مرتبطة بما ترسمه الرواية من مرايا للمتخيل الاجتماعي والذاتي والتاريخي"[2]

ب /السياق الخارجي

[1] المرجع السابق،ص119

[2] ن،م.ن،ص.

إن لكل نوع من أنواع الخطابات بصفة عامة "أساليب تؤدي إلى حسن التواصل بين المرسل و المتلقي, وإلى خدمة الهدف الأول من كتابة الرواية،وتبعا لاختلاف الأنواع الروائية فإن آليات تحليل العمل الروائي لا بد وأن تختلف أيضا، فنظرية "Polysystem" أو الأنظمة المتعددة تم تطويرها في السبعينيات من القرن العشرين على يد إتمار ايفن زوهار "Itamar Even-Zohar" الذي اعتمد في طرحه على آراء الشكلانيين الخاصة بتأريخ الأدب. و هنا لا يدرس النص الأدبي منفصلا ولكن باعتباره جزءا من نظام أدبي في حالة مستمرة من التفاعل مع الأنظمة الأخرى،و من هذا المنطلق فالنص الأدبي جزء من بنية اجتماعية ،ثقافية ،أدبية وتاريخية،و مفهوم النظام الذي يعيش في حالة ديناميكية مستمرة من الصراع للوصول إلى المركزية التي يحتلها الأدب الرسمي هو أهم ما جاءت به هذه النظرية. وقد قدم "زوهار" آراء مفيدة في مجال دراسة الأدب المترجم بشكل خاص وما يحتله من مركز هامشي بالمقارنة مع الأدب المحلي, كما أنه ساهم في تطوير النظرية الخاصة بالأنظمة المتعددة والأنظمة المتجاورة ضمن النظام الأدبي الواحد"[1]،يرى "فرانسيس لكسان" في كتابه "Mythologie du roman Policier" أن تحديد تاريخ معيّن لولادة الرواية البوليسية أمر مستحيل، كما أنه يقر "بصعوبة وضعها في إطار ضيق خاص بها ، وعزلها عن باقي الموروث الثقافي والفني الإنساني ، وذلك لتشابه سماتها الفنية بسمات فنية أخرى في عديد من الأجناس الأدبية المختلفة"[2]

السياق الاجتماعي

يرى "دوركايم"أن القاعدة الأساسية في المنهج الاجتماعي هي: "عدّ الوقائع أشياء .. و الشيء هو كل ما يُعطى، أو كل ما تبدى. أو بالأحرى يفرض نفسه على الملاحظة. والنظر إلى الظواهر على أنها أشياء هو النظر إليها على أنها معطيات تؤّلف نقطة ابتداء العلم... وينشأ عن "الشيئية" تحديد الموضع والأبعاد.

[1] محمد المحسن، الخصائص الاجتماعية في رواية البرج وحورية الوطن،مقال منشور في موقع "ميدل است" على الرابط http://www.middle-east-online.com بتاريخ2016/08/16

[2] Francis LACASSIN, Mythologie du roman policier. ,Tome1, Collection 10/18, Union Générale d'Edition, Paris, 1987. P. 14

فلا يمكن البتة إدراك حقيقة الشيء إلاّ من خلال دراسة الوسط الذي هو كائن فيه، والذي يستمد منه جملة خصائصه التميزية التي تحدد صفاته وحدوده، وطبيعة التبادلات القائمة بينه وبين عناصر وسطه.ولهذه العلة اتجهت الدراسات الاجتماعية إلى "البيئات" المتحضرة والبدائية للكشف عن التفاعل المتبادل بينها و بين البنيات الذهنية للجماعات."[1]

يقول تيرى إيجلتون فيما يخص الفن بصفة عامة أنه "جزء من البنية الفوقية للمجتمع, إنه جزء من أيديولوجيا المجتمع, أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الجماعي, التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها, ولذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله[2] وقد أثار "الثوسير" مفهوم الأيديولوجي وكيفية خضوع أفراد المجتمع الواحد للأيديولوجيات الاجتماعية المسيطرة, والتي تخدم استمرارية الطبقات الحاكمة وسلطتها, مما يعني أن العقلية الاجتماعية السائدة في فترة ما, مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذه الفترة, ومعنى هذا, أن الأعمال الأدبية ليست إلهاما علويا, أو أعمالا قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها, إنها أشكال للإدراك, وطرائق خاصة في رؤية العالم, مما قد يتفق وقد يختلف مع الرؤية الجماعية، ومن هنا فإن أيديولوجيا الرواية تكشف عن رؤية خاصة للعالم, و عن عقلية المجتمع التي تنتظم فيه العلاقات بين الذكر والأنثى ضمن حدود مرسومة لا يجوز تجاوزها أو الخروج عليها،فاعتبار الظواهر أشياء، هو مقايسة على ما يحدث في علم الطبيعيات، والكيمياء، والفيزياء. وهو ما يفرض بالتالي تبني المنهج التجريبي الذي تشكّلت نواته الوضعية مع "فرنسيس بيكون"(1626/1561). و الذي لم يكن سوى ردّ فعل قوي ضد الميتافيزيقا المدرسية، والنزعات التلفيقية. و من ثمّ تأكد من ورائه الإيمان الكبير في العلم، وفي قدراته التفسيرية.. و إذا تتبعنا ممثلي الاتجاه الاجتماعي الوضعي، ألفينا عين اليقين في العلم و تبني خطواته، وإخضاع المفاهيم إلى التحليل العلمي لضبط دقّة الألفاظ و المصطلحات. وقد

[1] حبيب مونسي،فلسفة المكان في الشعر العربي،موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنيت http://www.awu-dam.org

[2] تيرى إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول, 1985،المجلد الخامس، العدد الثالث ص23

اختط الوضعيون شروطا تتأرجح بين إخضاع التفكير الفلسفي و الفني لعمليات التحليل العلمية، وإقصاء مواطن الاختلاف في اللفظ و المصطلح. وقد أثار هذا الفهم ردودا شكّلت تيارا موازيا للوضعية، ذلك هو تيار "فلسفة الحياة" أو "البرغسونية".[1]

السياق التاريخي

إن دراسة الجانب التأريخي لظهور رواية اللغز مسلك وعر، عزف عنه أغلب الذين درسوا هذا الجنس،وفي هذا الاتجاه يعتقد الباحثان"بوالو" و "نرسجاك" في مؤلفهما الرواية البوليسية أن التعرض للرواية البوليسية من خلال تاريخها ضرب من الخيال، وخطأ مضاعف، لأن العناصر الأساسية، والجوهرية في الرواية البوليسية هي: (المجرم، المحقق، الضحية)؛ هذه العناصر عن طريق انصهارها وتفاعلها مع عناصر أخرى ثانوية، مهدت للمسار الفني لهذا الجنس الأدبي من الرواية."[2]،و يضيفان حسب عبد القادر شرشار أن "هذه العناصر أو بعضها متواجد في الكتابات منذ القدم، لذلك لا يمكن التفكير يوما في محاولة البحث عن أول من تعرض لشخصية المجرم أو الأبعاد التي رسمت بها هذه الشخصية، أو الحافز وراء ذلك، كما أنه لا يمكن البحث عن أول كاتب أو أديب رسم شخصية الضحية، وحاول تسليط هالة من العواطف عليها، لتجذب رأفة وعطف وحنان المتلقي، بل والتأثير عليه عن طريق الدفاع عن مبدأ أخلاقي أو ديني أو سياسي أو فكري،فمقاربة رواية اللغز من خلال تاريخها يعد ضربا من الخيال ، لأن العناصر المكونة لها موجودة وقديمة قدم الكتابة السردية فهي مبثوثة في كثير من النصوص الأدبية ، كالحكايات الخرافية والقصص الشعبي التي يحفل بها التراث العالمي لكثير من الأمم."[3]

[1] فتحي الشنيطي. أسس المنطق و المنهج العلمي. ص:153.154. دار النهضة العربية. بيروت.1970

[2] Boileau- Narcejac, Le roman policier, Op. Cit. P. 7

[3] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية ،ص32.

تركيب

إن الدراسات القليلة المتوافرة حول موضوع رواية اللغز في بدايات نشوء الرواية كجنس أدبي في الثقافة العربية، لا تجد اهتماما بما أنتجه النقاد،غير أن الناقد "طه عبد المحسن بدر" وقف عند الرواية و أنواعها وقام بتصنيفها معتمدا في ذلك على وظيفة الرواية".[1] من هنا لابد من "مراجعة الموقف النقدي من روايات الألغاز في مطلع القرن العشرين, وأثر ذلك في الموقف النقدي المعاصر،أما بالنسبة للكتاب العرب في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين, وقفوا "أمام تيارات فكرية وأدبية ونقدية متعددة, أحدها يدعو إلى تمثل الموروث القصصي القديم, من مثل المقامة, وآخر يدعو إلى الاستفادة من الفنون الأدبية الغربية كالرواية وتمثلها في الأدب العربي[2]. و ممثلو التيار الأول, وبتأثير من حالة الفوضى التي أصابت جميع جوانب المجتمع آنذاك, حاولوا الحفاظ على الهوية الثقافية, والخصوصية الأدبية العربية, التي أدرك مناصرو هذا التيار, أنها باتت تعاني من الضعف والانهيار والاستسلام أمام كل ما هو غربي،بالإضافة إلى توحد الموقف الأدبي هذا مع الموقف السياسي الرافض لكل ما هو غربي, أو مرتبط بالمحتل, مما تسبب في إبطاء حركة التطور الأدبي آنذاك لفترة وجيزة، أما التيار الآخر فقد دعا إلى استلهام الفنون الغربية وتمثلها, خاصة, في ظل انقطاع علاقة القراء بالموروث القصصي العربي, وإقبالهم على الأعمال المترجمة. وقد وصف عبد المحسن بدر هذه المفارقة بقوله: الطابع الثقافي لهذا العصر يتمثل في انقطاع الصلة بين ثقافة العصر وبين التراث الأصلي للثقافة العربية الكلاسيكية في شتى مجالاتها الفكرية والأدبية من ناحية, وانقطاع الصلة بينها وبين جماهير الشعب من ناحية أخرى" [3] وهذا يعني أن الأنواع الأدبية, التي عرفتها الثقافة العربية آنذاك, كانت غير

[1] عبد المحسن طه بدر, تطور الرواية العربية الحديثة في مصر القاهرة: دار المعارف, 1976

[2] عبد الرحمن ياغي, الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ بيروت: دار الثقافة ص7

[3] عبد المحسن ،المرجع السابق،ص97

قادرة على جذب القراء والتواصل معهم, بينما تمكنت الأعمال المترجمة من تحقيق ذلك التواصل. وهذه القطيعة بين الأنواع الأدبية العربية والقارئ العربي, أدت إلى إقبال الكاتب والقارئ على الأدب غير العربي, خاصة الفرنسي والإنجليزي"[1] ، غير أن بعض النقاد و الدارسين نظروا إلى أدب الألغاز نظرة تبدوا موضوعية ، و في مقدمتهم الناقد أندري جيد "Andre Gide "حين قال:"الأدب هو كل عمل يغير من سلوك القارئ ، إذا نظرنا إلى الرواية البوليسية من هذا المنظار فإنها لا تنتمي إلى الأدب ، ولكن في هذه الحالة لا يبقى في ساحة الأدب سوى عدد قليل من الأعمال الكثير منها يلتحق برواية اللغز"[2]،أما الناقد محمود قاسم في كتابه :رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي: فهو يرى أن الرواية البوليسية "بحبكتها و نوامسها ، قد أصبحت نوعا أدبيا.. ومن الأنواع الأدبية التي ازدهرت في القرن العشرين ، وانبثقت منها رواية التجسس ، ثم رواية "الخيال العلمي" ورواية"الخيال السياسي " وأيضا رواية "الفنتازيا"، وروايات التخويف وما إلى إن رفض هذا النوع من الآداب، وإخراجه من خانة الأكاديمية بحجة مستوى البناء اللغوي، موقف غير سوي ،اذ يمكن أن يناقش في ضوء "ماهية الأدب، ودور اللغة في وظيفة النصوص ذات المضامين الاجتماعية والتاريخية والعلمية. ذلك من الأسماء أو تحت الأقسام التي تفرعت عن النوع الأساسي. "[3]

[1] عبد الرحمن ياغي, الجهود الروائية; أحمد عصام الدين, حركة الترجمة في مصر في القرن العشرين (الهيئة المصرية العامة للكتاب) 1986،ص20.

[2] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية ،ص 31

[3] محمود قاسم. رواية التجسس والصراع الإسرائيلي ،ص21

أ/2- الفصل الثاني:في البناء الفني لرواية اللغز.

أ/1/2- المبحث الأول:المكونات

- لغة المحكي في رواية اللغز.
- أمكنة المحكي وأزمنته في رواية اللغز
- البنية الفنية للشخوص في رواية اللغز.

أ/2/2 المبحث الثاني : العناصر الأساسية

- التوظيف الدلالي للألغاز.
- كرونولوجية الأحداث في رواية اللغز.
- شعرية رواية اللغز.

أ/3/2/ المبحث الثالث: التقنيات

- الراوي أو السارد في متن الألغاز .

- الخيال الواقعي في رواية اللغز

-رواية اللغز و الدراما.

لغة المحكي في رواية اللغز:

لغز اللغة ولغة الرمز

تعد الرّواية اليوم **محفلاً** للحريّة اللغوية والتعبيرية والفكرية، حيث أضحت قوة الشّخصيات و الفضاءات الزمكانية مستمدة من قدرتَها على توظيف اللغة و تطويعها مع المكونات الأخرى في المتن الروائي من أجل الدفاع عن إيديولوجياتها ،وإقناع الآخر برؤيتها للعالم ،والمغزى من الحياة في ظلّ العقيدة الّتي تتبنّاها، "فالمحددات اللغوية في الرواية تمتحن مصداقيّة إيديولوجيتها بالحديث والجدال والمقارنة بين وعيها وأنماط الوعي الأخرى، ويتواصل المؤلف من جهته مع هذه الأطراف جميعها إذ يستخدم لغاتها ورؤاها للعالم ليختبر صحّة رؤيته وقدرتها على التّأثير و الإقناع"[1].

يقول الناقد الجزائري سيدي محمد بن مالك. :"يستمد خطاب الرواية، كينونته من لغة الواقع، الّتي تنضح بلُسُن مختلفة، وتعبيرات متباينة ،وحوارات متمايزة ينهض بها متكلّمون يصبون إلى التّعريف بأغراضهم ومواقفهم وأرائهم ،و من ثمّ، فإنّ خطاب الرواية ليس خطابا شكليا أجوفا يخلو من المعنى، بل هو خطاب شكليّ يمتلئ دلالة اجتماعية باعتبار أنّ "الكلمة ظاهرة إيديولوجية بامتياز "،يتّسم فيها الخطاب السردي بتعدّد الأساليب واللغات والأصوات وتداخل الأجناس الأدبية وأنواعها سواء أكان الخطاب كتابيا يستمد قيمه الجمالية والفنية من داخله،أم كان خطابا شفهيا كالأدب الشعبيّ متناقلا و موروثا يستمد جمالياته من الإلقاء والخطابة، كما يرى معظم النّقاد والدارسين، فالنص الإبداعي يستمد عبقريته من تلك العناصر التي تحملها اللغة الشعرية من مخيال شعبي ،موسيقى داخلية،

[1] سيدي محمد بن مالك ،رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيو شعرية،منشورات الاختلاف،الجزائر2015

شحنات نفسية، ودلالات فكرية ومعرفية"[1]، فالنصّ يبنى وفقا لهذه العناصر التي تشكل في محصلتها العملية الإبداعية،إن قوة الرواية تكمن في رغبتها التجديدية عبر كل المستويات باستعمال أشكال تعبيرية تخوض في جميع مناحي الحياة ،وتصب في بوتقة الخطاب السردي الموجه إلى العالم الخارجي تحت ارث اللغات الإنسانية المتعددة و المختلفة، فالحديث عن مميزات و خصائص اللغة في أي خطاب روائي يستدعي استيعاب مفهوم الشعرية أو شعرية اللغة وجمالياتها، بمعنى آخر التوظيف الفني لها ،ولكن الحديث عن شعرية اللغة في النص ،ومكوناته ،وعناصره وأدواته ليس موضوع البحث، وإنما نجد أنه من الضروري تحديد المفهوم العام لمعنى الشعرية بصفة عامة ثم شعرية الرواية' بصفة خاصة، والمقصود بذلك هو موسيقى اللغة الظاهرة التي نجدها في النص النثري.

يرى بعض النقاد أن الموجه الأساسي للخطاب الروائي هو موجه أيديولوجي بالدرجة الأولى أي أنه اتجاه مقصود وليس عشوائي، غير أنّ الأداء أو القناة التي يسلكها النصّ في توصيل مبتغاة يختلف باختلاف المرجعية الفلسفية، الفنية و الثقافية والمطمح الأدبي لكلّ كاتب من الكتاب، وذلك يعتمد بشكل خاص على خصوصياته وقدراته الإبداعية في هذا المجال- ذكر البحث في الفصل السابق مميزات كتاب رواية اللغز- كالقدرات النفسية،اللغوية،و التخييلية التي يصوغ وفقها عوالمه اللغويّة،فالمصطلح النثري مرتبط بشكل وثيق بالنصوص الروائية، فالرواية في أبسط تعريف لها ،هي فن نثري... وهذه "النثرية" في نظر العديد من النقاد هي التي تميز هذا النوع الأدبي عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى بالإضافة إلى ميزات أخرى تختلف من نص روائي إلى آخر،و تختلف أراء النقاد المعاصرين فيما يخص أدبية الرواية، " فالشّكلانيون" الروس يهتمون بالخصائص النّوعية للأدب وينصرفون عن مقاربة موضوعاته، ومدلولاته الاجتماعيّة ،أما "البنيويون" فيركزون على تجليات المادي والتّاريخي، في الكتابة الروائية، وأما "باختين" فيشدّد على أدبيّة الرواية وعلى وظيفتها الاجتماعيّة في الآن نفسه، لكنّه لا يفصِل بين الشكل

[1] المرجع نفسه

والمضمون أثناء العملية النّقدية ،رغم إقرار "غولدمان" بالطّبيعة اللّغوية للرواية واصطناعه لمصطلح "الفهم" كأداة إجرائية تسمح بمعرفة بنية النّص بوصفها بنية جمالية صغرى تُماثل ما يحدث في المجتمع، كبنية ذهنية كبرى من صراع طبقيّ، "فباختين" يذهب إلى الجمع بين فكرتين منفصلتيْن ابستيمياً ، فهو يقارب أسلوبية الرواية كوحدة تندمج فيها المادة الكلاميّة ومحتواها الاجتماعي؛ إذ إنّ الشّكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المُعتَبَر بمثابة ظاهرة اجتماعية، وهو اجتماعيّ في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداءً من الصّورة السمعية ووصولا إلى التّصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً"[1]،غير أنّ هذه الدلالة الاجتماعية "لا تُقدَّم عبر خطاب روائيّ يحتكره الكاتب بلغته وأسلوبه وصوته، بحيث تغدو لغات الشّخصيات وأساليبها وأصواتها صدى لكلامه كما تغدو إيديولوجياتها انعكاسا لإيديولوجيته، بل إنّ التّنوع اللّغوي والصوتي والإيديولوجي قائم أصلاً في الواقع، يلج إلى الكون الدلالي للرواية عبر **الحوارية** الّتي تسمح للشّخصيات بالتحرر من سلطة الكاتب اللغوية والفكرية، فتنطق بكلامها وتُبين عن رؤاها للعالم بكلّ حرية واستقلالية"[2]، وهذا ما نجده في روايات "دويستوفسكي" حين تمكّن من أن يجمع بين سيرته الذّاتية المضطربة إيديولوجياً وبين الإيديولوجيات الماثلة في مجتمعه بشكل قلّما تتأتى لكاتب آخر، وقد رأى "باختين" في روايات "دوستويوفسكسي" أنموذجا رائعا للرواية المتعدّدة الأصوات الّتي تشخّص واقعا اجتماعيا تتصارع فيه الأفكار والأهواء والمصائر من خلال شخصيّات مفردة من حيث الكلام الّذي تتلفّظ به، لكن يظلّ محتوى كلامها أو الملفوظ في حدّ ذاته اجتماعيا،وهو ما ينطبق على رواية اللغز،فاللّغة "نسق من الدلائل يتواضع عليه مجموعة من الأفراد في نطاق ثقافة محدَّدة. تنبني حسب "جورج لوكاتش" على "صعود البرجوازيّة في المجتمع الغربيّ وما صاحبه من شيوع وساطة المال والاستغلال المُشين والملكيّة المجحِفة، حيث لم يعد أمام الفرد سوى البحث عن قيم أصيلة يعوّض بها

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987م، ص35

[2] سيدي محمد بن مالك ،رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيو شعرية،منشورات الاختلاف،الجزائر2015

قيم السّوق في عالم متدهور أصبح ينقطع عنه شيئا فشيئا، ويتميّز بحث البطل عن القيم الأصيلة بصفة الإشكالية الّتي تعني اضطراب الشّخصية بين الرغبة في تغيير الواقع المتشيّء ،وعدم القدرة على تجسيد تلك الرغبة عمليّاً لأسباب ذاتية ترتبط بمثاليّة الذات وحساسيتها المفرطة وأسباب موضوعيّة، تتعلّق بقدرة الواقع على قهر محاولات الإصلاح المتدرّج أو التّغيير الجذريّ، "[1]و في خضم هذا الطرح ظهرت تلك اللغة المبنية على البحث عن **الحلول** الممكنة للألغاز

إن المشكلة الأساسية التي تعاني منها الدراسات النقدية الروائية، أو المقاربة التي تتناول نصاً ما، هي "عدم وجود محدد نقديّ عام يمكن الاستناد أو الاحتكام إليه في النهاية، فعدم وجود نظرية نقد روائي كاملة المعالم حتى الآن ، تجعلنا في فقر معرفي كبير على مستوى البحث النظري والتطبيقي، لكن في وجه من وجوهه يشكل إرباكاً للوضوح المنهجي ويشي بانعدام التبلور المفهومي للرؤى النقدية"[2]، وهذا ما يجعلنا نطرح تساؤلاً فحواه: "ما الذي يحقق شعرية الشعر؟ وما الذي يحقق روائية الرواية؟، إذا كانت أدواتنا النقدية المستعملة هي ذاتها في الفنين، مع سطوة الأدوات النقدية للشعر على أدوات التناول النقدي للرواية، لذا نجد أنه على الرّوائي أن يهتمّ اهتماماً شديداً بالمحسنات والبلاغيات التي تعمق العالم الروحي والفكري مهما تكن درجة مقاربته للواقع ومهما تكن منازعه التسجيلية لأن واقعية العمل الأدبي والرواية بصفة خاصة لا تعني فقدانها معنى الأدب والشعرية"[3] ، فاللغة الشعرية "مكون رئيسي من مكونات أدبية الأدب، وليس عجيباً عند ذلك أن تقوم المقاربات الدراسية للرواية بالاستعانة بالعناصر النقدية الشعرية"[4].. **تشتغل كل رواية لغز على بناء التشويق ، وفي الحقيقة هذا التشويق هو لغة اللغز ، و متعة حله مبني على التأويلات ،والعديد من الاحتمالات والشكوك، وسط تقنيات**

[1] سيدي محمد بن مالك ،رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيو شعرية،منشورات الاختلاف،الجزائر2015

[2] حسن سليمان ، الطريق إلى النص،مقالات في الرواية العربية،منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق ،سوريا2003

[3] حسن سليمان، العنف الشعري في رواية قصة حب مجوسية "لغة الرواية،لغة الشعر" الطريق إلى النص،مقالات في الرواية العربية،منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق ،سوريا2003

[4] نفس المرجع

من الغموض، بواسطة لغة الحكي و صيغه الذي يعتبر السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة الحتمية، ففي رواية اللغز "قد لا يكون اللفظ منعزلاً عن سياقه، قادرا على أداء محمول فكري أو نفسي أو فني بالدرجة ذاتها التي يكون فيها قادراً وهو ينتمي إلى سياق أو إلى تركيب أو إلى جملة، ولكن الرصيد اللغوي – تختلف درجته حسب الكاتب - الذي يلجأ إلى الانتقاء الذي يحمل بطانته الأيديولوجية والاجتماعية والسيكلولوجية ، "فالألفاظ تفارق دلالاتها المعجمية الصرفية بمجرد رسوها في عالم الروح والذهن لمستعملي اللغة، ثم تفارقها في مستوى ثانٍ عندما يقوم المتكلم باختيار ملفوظه الخاص الذي يجده مناسباً لحالته الفكرية والنفسية، ويصبغ هذه الملفوظات بسمته النفسية الداخلية، على الرغم من أن العملية اللغوية ما زالت في طورها الأول ولم تتحول إلى منطوق دلالي، للفظ في سياقه[1].

أ/2 الفضاء المكاني بين الرمزي والمقدس في رواية اللغز.

لغز المقدس

مفهوم القداسة لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة قدس :"القدوس الطاهر المتنزه عن العيوب والنواقص، وتقدس لك أي نطهر أنفسنا لك، ونأخذ من هذا الشرح معنيين للفظ الحرام وهما ممنوع ومقدس، فالحرام ما كان ممنوعاً، والمانع من انتهاك حرمته طهارته، وعليه لا يجوز للمرء أن يمس الأشياء المقدسة، أو يدنو منها إلاّ في حالة طهارة تامة" أما في قاموس الشيخ عبد الله البستاني في مادة (حرم)، "حرمه الشيء منعه إياه، والحرام ما لا يحل انتهاكه، والحرام نقيض الحلال، والحرم الأقصى بيت المقدس، وحرم الله على نفسه الظلم تقدَّس عنه".أما "ياقوت الحموي" فيقول بهذا الصدد مقارباً المعنى اللغوي للمقدس قائلاً: "المقدس في اللغة المتنزَّه... و معنى نقدَّس لك: أي نطهر أنفسنا لك.... ومن

[1] حسن سليمان ، الطريق إلى النص،مقالات في الرواية العربية،منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق ،سوريا2003

هنا جاء مصطلح بيت المقدس... أي البيت المقدس المطهر الذي يُتطهر به من الذنوب. "[1] و يذهب مدرس علم الاجتماع عبد اللطيف الهرماسي إلى القول: "إننا ننطلق من اعتبار المقدس الديني مستوى أو مجالاً يتوسط بين التعالي والدنيوي، وبين الإلهي والبشري، والحياة الدينية للإنسان تتحقق في وضع لا تكون فيه ممكنة سوى التجربة غير المباشرة للفوق طبيعي، بحيث يتوسطه المقدس"[2].

إن فكرة قداسة المكان "تضرب بجذورها في التاريخ البشري القديم، ولعلها صاحبت يقظة الإنسان الحضارية في المجتمعات القديمة، فاحتلت "الميثولوجية" موقع القمة الرمزية ،والنظرة الشاملة،لتلك المجتمعات، إذ أحاطت بجميع فعالياتها الذهنية، ومنحتها نظاماً معيارياً يتحكم بمجمل سلوكها الاجتماعي، وأعطتها تفسيراً لأصل العالم والجماعة، وذكرت الأحياء بأبطالهم الأسطوريين، وغلفت بدلالتها، و البنى الرمزية التي حملتها الحياة الاجتماعية برمتها، ورفعت سلماً من القيم حددت على درجاته وجهتي النجاسة والقداسة فيما يحيط بها من أمكنه، فتكرار الجماعة لطقوسها، يهدف إلى إعادة إحياء زمن الأسطوري لتمنح الحياة معنى، ولتدلل به على المقدس والمدنس في حياتها، ومعاشها، في المكان والزمان[3]"، و ارتبطت دراسة المكان بالتحليل الروائي أساسا، لكون المكان هو "الوعاء الذي تجري فيه عوالم الرواية، ولا بد للحدث من إطار يدور داخله، و يحدد أبعاده، ويكسبه جانبا من الدهشة لدى المتلقي، مما يجعله حدثا قابلا للوقوع بطريقة أو بأخرى ، ولا بد للحدث أن يأخذ حجمه الحقيقي استنادا لدائرة المجال أو محدوديتها، كما أن المكان يعود على الحدث من جهة ثانية بالقيم

[1] شمس الدين الكيلاني ،من كتاب معجم البلدان لياقوت الحموي، السفر الأول: اختيار: عبد الإله نبهان. دمشق. وزارة الثقافة. 1982. ص 379 .380.

[2] عبد اللطيف الهرماسي. مفهوم المقدس بين دعاوى الكونية وخصوصية الإنسان الدينية، مجلد الفكر العربي المعاصر. عدد .133 2005. ص 147132.

[3] مبروك بوطقوقة،قداسة المكان،مقال منشور في موقع ارنتربوس المتخصص في الانثربولوجيا على الموقع http://www.aranthropos.com

الاجتماعية التي ترتبط به، و ما يحمّله من الشحنات العاطفية والنفسية والعقلية التي تصاحبه" [1] ، فالتصور الديني للفضاء الروحي يختلف جذرياً عن النظرة الموضوعية أو العلمية للمكان، فهو يتخذ مبدأ تفاضليً نحوه ،ويحمّلُ بعض الأمكنة رسالة مقدسة، وبعضها الآخر إشارات قدسية فينقسم الكون بهذه النظرية إلى ثنائيات الجليل والعادي ، السماوي والأرضي، الشعري و النثري...الخ،فتنظم هذه الرؤية الثنائية للكون، في "موقف المؤمن من العالم الأرضي، بعد أن تُشبعه بالرمزية والدلالات، فيتحول بها فضاؤه الكوني المملوء بالغموض والرموز إلى فضاء كثيف بالمعاني والمعقولية، ويضفي معنىً رمزياً على أماكنها المقدسة، أرضاً، مدينة ، شجرة، أو جبلاً، فتختبر الجماعة المؤمنة، أمام هذه القداسة، أعمق مشاعر الإجلال والغبطة، حيث تتصل بما يشير إلى الأبدية، والتعالي، وتدخل عبر تلك التمظهرات الجغرافية المقدسة في علاقة حميمة مع العالم الآخر، حينها تتحول تلك الجغرافية إلى جسر يصل ما بين المؤمن والخالق، بين المرئي و المخفي، ما بين الغياب والحضور، ما بين الزمان والأبدية"[2]. ويتجلى كل هذا في رواية "شيفرة دافينشي" "لدان براون".

توظف رواية اللغز الفكر الديني الذي يعتمد على "الرمز" في الفصل بين المكان المقدس، و المدنس، ولا يخضع في هذا التحديد إلى "المنطق العلمي المحايد تجاه ظواهر المكان، لأنه ببساطة يعتمد على الرمز بأشكاله العليا، ومن هنا، لن تتأثر مشاعر المتدين المشبعة بالتبجيل تجاه المقدس، كالمسجد،أو الكنيسة بأية أبحاث أركولوجية فيهما، إذ لا يعتبر المكان هنا إلاّ وسيلة استنباط روحية، لذلك المكان الذي رعته القداسة الإلهية.*[3]

[1] شمس الدين الكيلاني،رمزية القدس الروحية،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،سوريا2005

[2] المرجع السابق ،ص10

*[3] إن التاريخ "الإركولوجي هو تاريخ خاص،حيث يرى شمس الدين الكيلاني أنه "لا يغطي سوى وجه واحد لحقيقة المكان، ومساحة واحدة منه، أما المساحات الأخرى، أو الوجوه الأخرى الرمزية فيغطيها الدين في تحديده للفضاء – كمصطلح أدبي – للأماكن المقدسة، ثم يأتي

إن مجرد إلقاء نضرة سريعة على المنجز السردي في **"رواية الألغاز** " يجعلنا نكتشف أن كل الأمكنة الموصوفة التي يشتغل عليها المبدعين في هذا النوع من الروايات مقدسة أو ترمز إلى شيء من التقديس فمفهوم القداسة حسب الكيلاني "مستمد من حرمة المكان ،ففي اللغة العربية مراعاة حرمة مكان ما، هو أن نحكم على هذا المكان بأنه يحمل في ثناياه طابع القدسية، كما أن الطاهر في اللغة يحيل إلى "القداسة"،أما المعتقد التوحيدي فقد حرّر فكرة الإله من تجسيداته الطبيعية ومن عناصر التشبيه، وذلك برفعه فكرة التنزيه إلى ذروة التسامي، وبعد أن كانت العبادة تختص بالظواهر الطبيعة، وامتدادات المكان، تقوم على توسيط "التابو" الذي يختلط به المدنس والمقدس، فتقود الإنسان المؤمن بالميثولوجيا إلى الانحناء والخضوع له بوعي ملتبس"[1]،و يضيف : إن مبدأ التوحيد "يرفع هذا الالتباس عن المكان، وعن الطبيعة، بحصره المقدس في جغرافية مكانية محددة، ليفتح أمام العقل مجال التفكير العقلاني والعملي ببقية العالم، لمحاولة اكتشافه، بعد أن حصر قداسة المكان في مجال فضائي محدد، يرمز فيه و يوحي به إلى الخالق، دون أن يستغرق فيه، فنتج عن ذلك تحرير الروح والنفس الإنسانيتين من عبق المكان، وغدت العلاقة الفردية الإيمانية علاقة حاكمة بين الإنسان والله، فينهض الإنسان، وهو كائن روحي وأخلاقي، لإقامة عالم أخلاقي متوافق مع تقوى الله"[2] ،وبرزت بعد ذلك العناصر الشخصية في المقدس الإلهي، حيث "لم تتبق إلاّ ذات واحدة، تبسط رحمتها على مجمل المعمورة، ترمز إلى قداسة بعض الأمكنة المحددة، كالجغرافية المقدسة الإسلامية، المشتملة على

الإبداع ليبرز المساحة الجمالية لهذا المكان نفسه، فنظام المعرفة الدينية تجاه القداسة يختلف جذرياً عن المعرفة العلمية، فالأول يدخلنا في أروقة الساحة الرمزية، التي هي أهم ساحات المكان المقدس، وأكثرها تحكماً بالساحات الأخرى، فإذا كانت المعرفة العلمية تستهدف الاقتراب من حقيقة ما هو موجود فحسب، فإن الفكر القدسي، يعتمد على أحكام تفاضلية تجاه المكان، مشبعة بالمعايير والقيم، ووسيلته إلى ذلك المنطق الرمزي والروحي، ويستخدم في ذلك اصطلاحات القداسة، و الدناسة، والحرام والحلال".

[1] شمس الدين الكيلاني ، رمزية القدس الروحية،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،سوريا،ص08

[2] نفس المرجع،ص09

الكعبة والمسجد الأقصى، والمسجد النبوي،قدم كل دين من الديانات السماوية – حسب طريقته - مقاربة شاملة للعالم وللحياة الإنسانية، دوافعها الأولى، وغاياتها القصوى، وتناول التجربة الاجتماعية وأعطاها مسوغاتها، ووفر ذخيرة وافرة من الدلالات والرموز لعلاقات الإنسان بالعالم والله والآخرين، وميّز بخطاب ثنائي متماسك بين الأعمال الخيرة والأعمال الشريرة، وبين العادل والظالم، ليضبط سلوك الفرد الاجتماعي لتحقيق ما هو عادل، ولما يرضي الله، ليحل المقياس الأخلاقي على حساب فكرة المدنس والمقدس الأسطوريين، فتصبح حياة الفرد نضالاً من أجل التقوى"[1]، وكانت الخطوة الحاسمة التي خطاها الدين ، هي "رسمه حداً فاصلاً بين القداسة والنجاسة في المكان والزمان ،و في تجارب البشر، واستوعب مبدأ الحرام والمقدس "الميثولوجي"، بعد أن ضمّنه معنى أعمق، في الواجب الديني الفردي، عندما جعل هذا الواجب تعبيراً لنمط إيجابي من الحرية الإنسانية ترتبط بشكل لصيق بالمسؤولية الشخصية"[2] ولم تعد تعنيه القداسة الملتبسة في "المسكوت عنه" بالمدنس التي تغطي المكان لتشمل كل الظواهر المحيطة به، بعد أن خصّ بعض الأمكنة بالجانب المقدس، مزيلاً بذلك الالتباس الذي أحاط علاقته بـ" المسكوت عنه"، وموسعاً دائرة الدنيوي، لتشمل بقية الكون، "ليبادر الإنسان إلى عمارته واكتشاف قوانينه، و لاسيما أن القول الديني اكتفى بتحديد ما هو عام، وترك التفاصيل للمبادرات الإنسانية، وحث على عمارة الكون، كما نجده واضحاً في الإسلام"[3]

إن الظاهرة الدينية حسب "دوركايم" تقوم على "افتراض الانقسام الثنائي للعالم إلى مجالين متعارضين ومتنافرين هما المقدس والدنيوي، وعلى هذا الأساس صاغ تعريفه للدين بوصفه "نسقاً

[1] المرجع السابق،ص10

2 شمس الدين الكيلاني. من الوعي الأدبي إلى الوعي التاريخي، الكنوز الأدبية، بيروت. 1998ص ،ص:19،18.

3المرجع نفسه، ص 22.

متضامناً من الاعتقادات والممارسات المتعلقة بالأشياء المقدسة"[1]،إذ أشار في كتابه "الأشكال الأولية للحياة الدينية"، إلى أن السمة المميزة للدين هي تقسيم العالم إلى مملكتين متعارضتين جوهرياً، الأولى تحتوي على كل ما هو مقدس، والأخرى تحتوي على كل ما هو مدنس[2]، ويشرح "دوركايم" ذلك بالقول، إن الأشياء المقدسة "هي تلك التي تحميها وتعزلها المحرمات"، ولا ينحصر نطاق الأشياء المقدسة في الكائنات الشخصية، التي تسمى أرواحاً، لكنها تضم أيضاً "صخرة، شجرة، حصاة صخرية، منزلاً، وباختصار أي شيء يمكن أن يكون مقدساً". فمعيار التقديس يرتكز في العلاقات الاجتماعية، وليس في طبيعة الأشياء[3].

ألقى "كوندرا تينكو" الضوء على الفرق الحاسم الذي يميز بين الإدراك المعرفي والعلمي، عن العلاقة الدينية، والجمالية بالمكان، والطبيعة ليدلنا "على المصدر الإدراكي للشعور الديني، والشعور بقداسة المكان، أو جماليته، إذ أشار إلى أنه لا توجد في المجتمع الإنساني علاقات بين الناس فقط، بل هناك علاقات الإنسان بالطبيعة، وبالمكان الذي يحيط به، وتقف هذه الأخيرة وراء العلاقة الميثية . الدينية بالمكان. فمن محاولة الوعي الإنساني الدائبة في البحث عن تفسير لقوى العالم المحيطة به، وهو مندهش أمام غرابتها، وروعتها وعظمتها، تنشأ العلاقة الميثية الدينية والجمالية[4]. وعلى هذا فقد قارب "كوندراتنكو" ' العلاقة الدينية والعلاقة الجمالية، "بالقدر الذي ميّز فيه بين مشاعر الإجلال والتقديس الدينية وما يصاحب الطقس الديني من عاطفة، وبين الدين كتعاليم ونظام ونظريات، وأيضاً بين العلاقة الجمالية وما يصاحبها من أحاسيس ومشاعر، وبين الفن والنظريات الفنية، وأيضاً بين

[1] المرجع نفسه، ص 143.

[2] ن،م.ن،ص.

[3] مجموعة مؤلفين. نظرية الثقافة. ترجمة علي سيد الصادي. سلسلة عالم المعرفة 223. المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت 1997. ص 288..

[4] شمس الدين الكيلاني ، رمزية القدس الروحية،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،سوريا،ص10

العلاقة الأخلاقية والأخلاق كتعاليم ونظريات"[1]. ففي القديم كان "كل سلوك، وكل طقس أو أسطورة، وكل معتقد، إنما يعكس علاقة الإنسان بالقداسة والنجاسة في المكان والزمان، وكانت مفاهيم التكون والمعنى والحقيقة، وحتى الاكتشافات التكنولوجية الأولى، وكل الفعاليات الحياتية الأخرى، تغلفها الطقوس الخاصة، وتنتج عالماً من القيم، إلى درجة لا يمكن معها تصور حياة إنسانية، مهما أغرقت في القدم، تخلو من الشعور الديني، بما يحمله من شعور بالقداسة والنجاسة تجاه الفراغ"[2]، لقد بقي الإنسان غارقاً في خضم عوالم موسومة بالقداسة والنجاسة، وكان كل ما يصبو إليه هو المشاركة الفعلية في طقوس البدايات التكوينية للعالم، أو في إعادة تمثيله لأدوار الخلق الأول عن طريق ممارسة الطقوس، وإعادة الرواية السردية الأسطورية إذ "ظل الإنسان طوال آلاف السنين يعمل طقسياً، ويفكر ميثيقياً في أوجه الشبه بين العالم الأكبر والعالم الأصغر... وهو إذ يفعل ذلك فإنما يساهم في قدسية الكون"[3]. فالعالم القديم كان "يجهل الفعاليات الدنيوية غير المقدسة فكل عمل يحمل دلالة محددة، إنما يشارك على نحو ما في الضمان المقدس، فبدءاً من أعمال القنص والصيد، مروراً بالأعمال المختلفة كالاشتراك في القتال، وصولاً إلى النشاط الجنسي، تشترك جميعها، و تركن إلى الفعل المقدس الأول البدئي، فكل حدث أو سلوك أو فعل إنما هو تمثيل أو محاكاة عند الأقدمين، لحدث ملحمي بدئي مقدس أول، وأن تكرار النزاع بين البشر، لا يتعدى أن يكون سوى محاكاة للطراز الأول من النزاع، وهذا ينسحب على قداسة الأمكنة، فالممارسة الطقسية المرافقة لتشييد بناء ما، إنما هي تكرار للبناء الأسطوري الأول، كذلك فالآثار الفنية إنما هي تقليد من الدرجة الثانية للروائع الفنية الأولى، إذ لا يغدو "أي موضوع من الموضوعات أو فعلاً من الأفعال واقعياً إلاّ بمقدار ما يحاكي، أو يكرر نموذجاً

1 كوندرا تينكو. علم الجمال الماركسي، مجموعة مؤلفين سوفييت. ت يوسف حلاق. وزارة الثقافة، دمشق ص 334.

[2] المرجع نفسه،ص11

[3] مرسيا إلياد. أسطورة العود الأبدي. ترجمة حسيب كاسوحة. وزارة الثقافة،دمشق، 1990. ص 5.

أولياً"[1] ،و على هذا الأساس، فإن بناء مقام ديني، أو معبد حسب الكيلاني، هو تكرار لعملية الخلق الإلهي للكون، أو تقليد لها، لا لكون المعبد يمثل الكون فقط، بل لأنه يمثل مختلف الأدوار الزمنية أيضاً، وهو تمثيل من الدرجة الثانية لعملية الخلق الإلهية"[2]، وعلى هذا فإن "كوندراتينكو" يطلق على علاقة الإنسان بالمكان والطبيعة تسمية "العلاقة الفردية الاجتماعية، التي بواسطتها يجري الإنسان تقييماً للأشياء المحيطة به، كأن يسبغ على بعض الأشياء . والأمكنة صفة القداسة، وما يصاحبها من شعور جمالي، وتختلف تلك العلاقات الفردية مع الطبيعة والمكان، عن الإدراك العلمي الذي موضوعه "الإدراك" وحسب ما تقيّمه"[3]، انطلاقاً من ذلك، يؤكد أنه يوجد طريقتان للمعرفة: "الطريقة العلمية، والطريقة الفنية، ويقوم التقييم على المقارنة التي لا تعقد هنا على أساس الصفات الموضوعية للأشياء بل على أساس تأثيرها، لذلك تتميز الصورة . التقييم أي الجمالي، القدسي، النفعي... تمييزاً مبدئياً عن الصورة الإدراك"[4]. إذ ليس النفع والجمال، والقداسة، صفات في الشيء أو في المكان، بل هي" نتيجة تقييم نوعي للأشياء والظواهر، تقييماً لقدرتها على تلبية الحاجات النفعية، والجمالية والقدسية الدينية، "لقد كانت الرهبة والتعبد على الأرجح، مصاحبة للعلاقة الدينية أو للتقييم الديني، في حين كان الإعجاب تعبيراً عن العلاقة الجمالية"[5].

[1] المرجع نفسه. ص 63.

[2] شمس الدين الكيلاني ، رمزية القدس الروحية،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمنشق،سوريا،ص13

[3] المرجع السابق،ص13

4 مرسيا إلياد. أسطورة العود الأبدي المرجع السابق. ص 332.

[5] المرجع نفسه. ص 365.

يذهب الفيلسوف "أرنست كاسيرر"*[1]، الى نحو أبعد، في تفحص الإدراك الرمزي للمكان ، فهو لا يتردد في تعريف الإنسان على أنه "حيوان ذو رموز"[2]. فإذا كانت الأنواع الحيوانية، ومنها الإنسان تحمل "جهازاً للاستقبال"، وجهازاً مؤثراً، فإن لدى الإنسان حلقة ثالثة، هي التي يسميها "الجهاز الرمزي"، الذي به يقيّم الإنسان علاقته الإدراكية بالعالم، ومن هنا، فإن "كاسيرر" يرى في اللغة والأسطورة والفن والدين ليس سوى وجوه مختلفة من هذا "الجهاز الرمزي" الإدراكي، فهو يشكل الخيوط المتنوعة التي تحاك منها الشبكة الرمزية، والنسيج المعقد للتجارب الإنسانية مع العالم"[3].

يكرّس "كاسيرر" جهوده الفكرية، "لدراسة هذه الشبكة من العلاقات الرمزية التي تؤطر فكر الإنسان "بعلاقته بالمكان والزمان، اللذين يشكلان الإطار الذي لا تنفك منه الحقيقة، حتى إننا لا نستطيع شيئاً إلاّ في ظل المكان والزمان"[4] فالحيوان ليس لديه صورة عقلية أو فكرية عن المسافة، إنما تقتصر علاقته بما يسميه كاسيرر بالمسافة الحسية"[5] "، أما عن الإدراك الميثولوجي للجانب القدسي للمكان، فهو "لا يختلف في معانيه الشعورية عن الشعور الديني تجاه المكان، إنما الذي يتغير فيه الأشكال الطقوسية والعبادات، وأماكن العبادة، وعلاوة على ذلك فإن المساحة التي تخص القداسة، في

[1]*يفسر "كاسيرر" كما جاء في كتاب شمس الدين الكيلاني حول لغز المقدس بزوال التضاد بين الشعور المتنامي بالفردية، وعمومية الشعور الديني، طالما أن من أول واجبات الأديان التوحيدية هي أن تكتشف العناصر الشخصية في المقدس والإلهي والجليل، فهذه الأديان وليدة القوى الأخلاقية، التي ترتكز على معايير الخير والشر، فلا يوجد عندها سوى ذات عليا واحدة، تنمو على حساب قوى الميثولوجيا الملتبسة، ففي الأفكار الأسطورية عن (المقدس) تكون هذه القوى الأخلاقية مجهولة تماماً، إذ تستعمل فكرة (المايا)، أي (حيوية الطبيعة الروحية)، للدلالة على المحرم (المقدس)، والمدنس معاً، دون أن تفصل بين نطاقيهما، أو مجاليهما، إذ يتجسد المقدس والمدنس عند صاحب الأسطورة بعلاقتهما (بالمسكوت عنه) الذي تتداخل فيه القداسة بالنجاسة، لذا يحاط بجو من الخوف والخطر.

[2]أرنست كاسيرر. مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، ترجمة إحسان عباس. دار الأندلس. بيروت 1961ص 67.

[3] أرنست كاسيرر ،المرجع السابق، ص67.

[4] المرجع نفسه، ص 93.

[5]شمس الدين الكيلاني،قداسة المكان في الفكر الفلسفي،مقال منشور في مجلة أنفاس الاليكترونية بتاريخ 09فبراير 2008 على الرابط http://www.anfasse.org

الميثولوجيا أوسع مما هي في الدين، ولاسيما المعتقد التوحيدي، لأن ما تدركه الميثولوجيا من قداسة و نجاسة يشمل العالم بأسره، فيتخذ إدراكها للعالم والمكان طابعاً فراسياً، ويصبح عالمها عالماً درامياً، عالم أعمال وقدرات متصارعة، ومدركاتها مفعمة بالخصائص العاطفية، فكل شيء عندها: خيّر أو شرّير، صديق أو عدو، مألوف أو غريب، تشبه حالة إدراكنا، عندما نكون في حالة هياج عاطفي"[1] ويضيف الكيلاني "يعتمد الشعور التعاطفي الميثولوجي الأسطوري على توحيد الظواهر الكونية كلها، مع تقسيمه إلى مجالي: المقدس (الحرم) والمدنس (الشر)، ولا يفتقر الدين لهذا الشعور التعاطفي، إلاّ أن التعاطف الديني من نوع مختلف عن التعاطف السحري والأسطوري، لأنه يفسح المجال لشعور جديد هو الشعور بالفردية"،مع انبثاق الضمير الفردي الديني، الذي هو ركيزة الإيمان في ديانة التوحيد"[2].

وإذا كان الحرام الميثولوجي مصدره الخوف من "القوى الغاشمة، الملتبسة بالمكان والطبيعة، فالمتعالي في الدين هو الذي ينظم المقدس، فتصبح مصدره قوة حامية، صديقة للإنسان، فالحرام في الأسطورة يعرف كيف يمنع لكنه لا يعرف كيف يهدي، بينما الدين يخفف العبء، ويعطي الواجب الديني طابعاً إيجابياً حراً"[3]، فالأشياء والكائنات المكرسة للآلهة، مثل المعابد تخضع عادة لعدد من المحظورات ، ويبدو أن "دور كايم" حسب شمس الدين الكيلاني قد صاغ مفهومه للمقدس بالاعتماد على "الغموض والالتباس المحيط بدلالاته، كما يعتقد ذلك الهرماسي، فالمشكلة التي يثيرها تعريفه لا تنحصر فقط في فكرة التعارض الجوهري بين المقدس والدنيوي، أو في الامتياز الذي يعطيه لقاعدة التحريم، بل تكمن في أطروحته عن ازدواجية المقدس، إذ منذ أن اعتبر هذا الأخير المقدس ينقسم إلى فئتين فرعيتين

[1] مرسيا إلياد. أسطورة العود الأبدي المرجع السابق ، ص،148

[2] شمس الدين الكيلاني،قداسة المكان في الفكر الفلسفي،مقال منشور في مجلة أنفاس الاليكترونية بتاريخ 09فبراير 2008 على الرابط http://www.anfasse.org

[3] مرسيا إلياد ،المرجع السابق ص،ص 186 . 194.

يشمل كل منهما على القوة الخيّرة كالإله والملائكة، وفي الوقت نفسه على القوة الشريرة الملوثة، يكون بذلك نفى القطيعة بين مجالي المقدس والمدنس، كما أن تصوره هذا للمقدس والمدنس، حسب الهرماسي، يتعارض مع فكرة المقدس في الإسلام واليهودية، اللذين يفصلان بين المجالين"[1]. كما يوضح "جوزيف شلحت" في كتابه "علم الاجتماع الديني" المعنى نفسه، حين بين أن "مساحتي الطاهر والنجس تتعارضان في التصور الإسلامي للكون، كما أبرز ازدواجية الحرام في هذا التصور، لأنه وجد أن القرآن يستخدم الجذر (ح.ر.م) للتعبير عن الخطر الذي يمثله كلاهما على الكائن العادي، والحرام يشملهما دون الخلط بينهما، وأن المؤمن مطالب باجتناب القوى المدنسة، وللسبب ذاته فإن مساحة القداسة والطهارة، أو ما يدخل في علاقة مع التعالي أو يدل عليه، مفصول عن بقية العالم"[2]، ويخلص إلى القول: "إن الأشياء المحرّمة هي التي تكون في معزل عن غيرها لا تختلط بها، ويحظر الدين على المؤمن تحت طائلة العقاب الصارم، أن يقربها أو يمسها إلاّ في بعض الأحوال الاستثنائية، وبعد استعدادات خاصة، فتكون العقائد الدينية رموزاً وتصورات تعبر عن طبيعة الأشياء المحرمة، وعن علاقاتها بالأشياء المحللة، وما الحفلات الدينية إلا تقاليد وطقوس يخضع لها المرء ويسير على منوالها في علاقته بالأشياء المحرمة، والديانة تعلم المؤمنين بها التمييز بين هاتين الفئتين... كجعل أماكن الصلاة في منعزل عن أماكن العمل، وبفصل أيام الأعياد عن أيام العمل..."[3].

قدم "مارسيا الياد" الأنثروبولوجي ومؤرخ الأديان، حسب الكيلاني بحثاً شاملاً عن موضوع "المكان المقدس والمكان المدنس"، إذ خلص بحثه إلى نتيجة مفادها أن أقدم صورة لعلاقة الإنسان بعالمه هي

[1] عبد اللطيف الهرماسي. مفهوم المقدس بين دعاوى الكونية وخصوصية الإنسان الدينية، مجلد الفكر العربي المعاصر.عدد2005ص 144.133

[2] شمس الدين الكيلاني،قداسة المكان في الفكر الفلسفي،مقال منشور في مجلة أنفاس الاليكترونية بتاريخ 09فبراير 2008 على الرابط http://www.anfasse.org

[3] نفس المقال ،على نفس الموقعhttp://www.anfasse.org

تلك العلاقة المشعبة بالتعلق بالمقدس، وإضفاء معانيه على المكان والزمان، وبما يحتويه من معنى وقوة وغنى، وتقابلها علاقته المليئة بالنفور من "المدنس" العمائي، لدرجة يبدو فيها "أن المقدس هو عنصر في بنية الشعور، وليس مرحلة في تاريخ هذا الشعور، وعلى المستويات الأكثر قدماً من الثقافة، يظهر عيش الكائن البشري هو في حد ذاته عملاً دينياً"[1]

إذا انتقلنا إلى الديانة التوحيدية، فإن الالتباس والاختلاط ينحسر، عندها، بين المقدس والمدنس، في الظواهر الكونية، و تتوضح معالم الحرام والحلال، فتبقى بعض الأمكنة تمثل موقع القداسة عند المؤمنين، لأن تلك الأمكنة تمثل صورة من الدرجة الثانية لمكان سماوي، وتصبح بعض حوادث التاريخ 'ذات دلالة على رضا الله، إن كانت تحمل المسرة لأصحابها، وبعضها الآخر يحمل الدلالة على غضب الله، إن كانت ذات طابع كوارثي، كالأسر البابلي لليهودي، وسفر الخروج، فضلاً عن ذلك، فإن ديانة التوحيد أدخلت في التجربة الدينية مقولة الإيمان، الذي يقود إلى أعلى درجات الحرية، تلك الحرية المتمثلة في القدرة على التدخل في البنية الإنطولوجية للكون، تلك الحرية التي تصدر عن الله، وفيها تلقى ضمانها وسندها"[2]. وينبه "إلياد" إلى أن الإلهي والمتعالي لا يتجلى في صورته الخالصة المطلقة في الديانة التوحيدية، وإنما يظهر ما يدل ويرمز إليه، عبر وسائط ملموسة، وهو ما يفسر تعدّد الأشكال التي ترمز إليه في الأمكنة والأزمنة والطقوس، وهكذا، ففي الإسلام يصبح الحج إلى الكعبة، والشعائر المكملة له جزءاً من الإيمان الإسلامي، "فالله يحافظ على وضعه إلهاً وحيداً، مطلقاً، ومحمد سيكون النبي المختار، ولكن، وكما في اليهودية والمسيحية، فإن الإسلام سينتهي إلى قبول عدد من الوسطاء والشفعاء"[3].

[1] ميرسيا إلياد. تاريخ المعتقدات الدينية. ترجمة. عبد الهادي عباس. جزء أول. دار دمشق. 1986. ص 87/81.

[2] المرجع السابق. ص.ص 236 . 237.

[3] ميرسيا إلياد. المعتقدات والأفكار الدينية ج 3 دار دمشق. 1987 ص 89.

أما عالمة الأديان "كارين ارمسترونغ" الأنثروبولوجية الأمريكية ، فهي تقرّر أن "الناس في العالم القديم،يشعرون أنهم إذا لم تتوفر لهم إمكانية الحياة في ظل تلك الصلة مع القوة الإلهية، فسوف تصبح حياتهم غير محتملة، خالية من المعنى، وهو ما دفع هؤلاء الناس إلى عدم الاستقرار إلاّ في الأمكنة التي أفصحت القداسة فيها عن ذاتها لهم يوماً ما، فأزالت الحاجز الذي يفصل بين الآلهة والبشر،فالصخرة السامقة، والوادي السحيق، الذي يتسم بجمال خاص يمكن أن يفصح عن وجود القداسة، لأن من العسير إدراجه في سياق الظواهر المحيطة به، فمظهره نفسه، كان يعبر لهم عن شيء آخر، وكانت عيون الناس في المجتمعات القديمة ترى أن الجبال التي تسمو هاماتها علواً على الأرض رموز للتعالي، فإذا تسننها العابد، أحس أنه صعد إلى مستوى مختلف، يقع في منطقة وسطى بين الأرض والسماء"[1]،وهكذا، فما إن يشعروا بأنه بقعة ما قد أصبحت مقدسة، حتى يفصلوا بينها وبين ما حولها من بقاع دنيوية، لدرجة أن التجلي الإلهي فيها يجعلها بنظرهم مركز الكون، ويشعرون أنها تتيح لهم الاتصال بالله، وهو اتصال ضروري لتكتسب حياتهم الهدف والمعنى، لذا لم يستقر الناس في القديم، إلا في الأماكن التي تمكنهم من هذا الاتصال، وتستشهد "أرمسترونغ" بما توصل إليه المؤرخ الألماني "رودولف أوتو"، الذي رأى أن هذه الأماكن المقدسة، يمكن أن تلقي في القلب الفزع والهلع، ولكنها كانت في الوقت نفسه ذات قدرة جبارة على اجتذاب الناس، وهي قدرة لا تقاوم، لأن الإنسان يرى منها ما يألفه في أعمق المستويات، وما يعد جوهر الإنسانية جمعاء، فلم يكن البشر يتصورون أن مجتمعاتهم قادرة على البقاء، دون الارتباط بهذه القوى الجبارة"[2]. فقداسة المكان، كما تقول "أرمسترونغ"، هي "من المبادئ التي تشترك فيها جميع الثقافات، والإيمان بها من العقائد الدينية الأولى في حياة الإنسان... فالناس وجدوا عندما أمعنوا النظر في العالم من حولهم، أن بعض الأمكنة تُشعر

[1] كارين أرمسترونغ،ص. ص30 .31.

[2] كارين أرمسترونغ، المرجع السابق ص ،ص32 . 33.

بسحر لا يقاوم... تختلف اختلافاً جذرياً عن غيرها من البقاع، فكانت تلك النظرة "تشكل موقعاً أساسياً في رؤيتهم للعالم، وتضرب بجذورها إلى مستويات أعمق كثيراً من مستوى العقل الواعي، بل إن العقلانية العلمية لم تستطع أن تشغل الموقع الذي كانت تشغله الجغرافية المقدسة بصورة كاملة"[1]. وتخلص "أرمسترونغ" في أبحاثها إلى نتيجة مفادها، "أن الإخلاص لمكان مقدس يكاد يمثل ظاهرة إنسانية عالمية"، فمؤرخو الأديان يعتقدون أنه من أقدم تجليات الدين في جميع الثقافات، إذ وضع الناس ما يسمى بالجغرافية المقدسة وهي خريطة لا علاقة لها بالخريطة العلمية للعالم، لكنها ترسم صورة الحياة الباطنية، حتى يصبح ما على الأرض من مدن و غياض وجبال رموزاً للحياة الروحية"[2]، حيث لاحظت "أرمسترونغ" أن تجربة الإحساس بالقداسة هذه، ذات ضروب متنوعة، فهي قد توحي بالخوف، أو بالرهبة، أو بالثراء النفسي، أو بالسكينة، أو بالهلع، أو بضرورة القيام بعمل أخلاقي معين، لأنها تمثل لوناً أكثر اكتمالاً وأرفع شأناً من الوجود، لا بد منه لاستكمال ذات الإنسان ورغباته، ومن ثم هي قادرة على إطلاق عواطف جائحة من عقالها، بفعل غنى الرموز التي تحملها في جنباتها، إذ كان الإنسان يعتبر الرمز لا ينفصل عن الحقيقة التي يمثلها، فتمتع الرمز الديني بالقدرة على إدخال العابدين في عالم القداسة، "ولم يكن أحد على مر التاريخ يستطيع أن يخبر القداسة مباشرة، اللهم إلاّ عدد بالغ الضآلة من الأفذاذ، فكان على الإنسان أن يدرك القداسة من خلال شيء آخر... وكان الناس مثلاً يخبرون القداسة من خلال إنسان ما.. أو أرض مقدسة، وكان المكان من رموز القداسة الأولى وأكثرها انتشاراً، إذ كان الناس يرون القداسة في الجبال والغياض والمدن والمعابد... وكان اليهود والمسيحيون والمسلمون وما يزالون يرون في القدس مثل هذا الرمز للقداسة"[3]،وأشارت

[1] المرجع السابق، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] كارين أرمسترونغ، المرجع السابق ص 16.

"أرمسترونغ"،إلى أن الطقوس التي يؤديها الناس في المكان المقدس، إنما هي "صورة أخرى من صور محاكاة الأرباب، والدخول إلى عالم الوجود الأكمل، وهذه الأسطورة،أي إعادة الزمن البدئي، ذات أهمية أساسية لفهم قداسة أي مدينة مقدسة، أو لقداسة المعبد، لأنه ينظر إليهما أحياناً كنظير لأصل سماوي، فإذا قام الإنسان بمحاكاة الصورة السماوية القديمة للمعبد في السماء، فربما استطاع أن يحيل المعبد بيتاً للرب هنا على الأرض"[1].

لغز المدينة في الرواية:

يذهب أفلاطون إلى أن" الاجتماع ظاهرة طبيعية ناشئة من تعدد حاجات الفرد وعجزه عن قضائها بمفرده، و" لذلك تألف الناس أولاً جماعات صغيرة تعاونت على توفير المأكل والمسكن والملبس، ثم تزايد العدد حتى ألفوا المدينة"[2] و تعقدت الحياة نسبيا وكثرت المطالب "فلم تستطع أن تكفي نفسها بنفسها، فلجأت إلى التجارة والملاحة، لمحاولة توفير الضروري فقط مع المحافظة على قيمها السامية من قناعة وسماحة"[3]، وهذه المدينة هي المدينة البشرية الأولى "مدينة الفطرة، مثال البراءة السعيدة، ليس لها من حاجات إلاّ الضروري ولكن هذه الفطرية في التعامل والتلقائية في الاجتماع لم تدم، فما لبثت أن تعقدت الحياة وابتعدت عن طبيعتها الأولى، واستحدثت أشياء جديدة فتفطن الناس إلى جمال الترف والفن، فنبتت فيهم حاجات جديدة، واستحدثوا صناعات لإرضائها، وضاقت الأرض بمن عليها وكان بذلك انقضاء العصر الذهبي عصر الفطرة والتلقائية، وفسدت طبائع النفوس وازداد طمعها " فنشبت الحروب وتألفت الجيوش"و ساد الظلم و انعدمت العدالة وكانت هذه المدينة هي المدينة الثانية، وهي مدينة متحضرة ذات طابع بوليسي عنيف .واعتبرت هذه الأخيرة مشكلة إنسانية بالنسبة لأفلاطون، لأنها كانت مبنية على الظلم

[1] المرجع نفسه ص 18.

[2] أبو نصر الفارابي: كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين، تقديم وتعليق د/ ألبير نصري نادر ط3، دار المشرق، بيروت، ص16

[3] قادة علاق،دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،سوريا ،2001،ص20

وتهميشها للعدالة. "[1]، ولذلك تساءل أفلاطون،: "على أي صورة تبنى المدينة لتتحقق فيها العدالة ؟ ". ويرى أن العدالة وحدها المؤهلة لتحقيق حياة أفضل، فيشترط أن يكون تنظيم المدينة غير مناقض لنظام النفس فيقول : "يجب أن نشخص بأبصارنا إلى المدينة بالذات فنجد أن بينها وبين النفس شبها قويا : فإن للمدينة ثلاث وظائف: الإدارة ،الدفاع والإنتاج، تقابل قوى النفس الثلاث: الناطقة ،الغضبية والشهوانية، فإذن يجب أن تتركب المدينة من طبقات ثلاث : الحكام والجند والشعب "[2] وبهذا فالمدينة الحقّه عند أفلاطون من الضروري لها أن تنتظم بنظام يجب ألا يخرج عن نظام النفس، حتى تتحقق حياة أفضل وتسود العدالة المنشودة، وكأننا به يحاول أن يوفق بين نظام النفس كما خلقت، وتنظيم المدينة كما يجب أن يكون، حتى لا يخرج بها عن الفطرة، كل هذا ضمن نظام تراتبي ثلاثي استثنى منه الشعراء والفنانين وأبعدهم، لكونهم -حسب اعتقاده- مصدر فساد ومنبع رذيلة وتسميم للعقول"[3]

إن المجتمع الذي أسّسه "أفلاطون" في مدينته الفاضلة، هو مجتمع "نخبوي طبقي، قائم على ثلاث طبقات متدرجة في السلم القيمي أو الأهمية الاجتماعية بحسب حاجة المجتمع أو المدينة إليهم، الحكام فالجنود ثم الشعب، والعناية تكون بحسب أهمية كل طبقة، ولذلك فإن اشتراكية أفلاطون أو شيوعيته قاصرة على طبقة الحراس، أما الشعب من زرّاع، وصنّاع وتجّار، فلهم أن يتملكوا مصادر الإنتاج أو الآلة تملكا شخصيا، وأن يستغّلوها ويتاجروا بنتاجها كما يرون"[4].ولكن ما يمكن ملاحظته ، هو أنّ أفلاطون "مال عن صواب سداد الرأي في حكمه هذا فهو من جهة يزعم أن الشعب شهواني الطبيعة غير قادر على تسيير شؤونه بنفسه، ومن جهة ثانية يمنحهم الحرية المطلقة في تسيير دواليب الاقتصاد في البلاد كيفما شاءوا، وهذا الجانب لا تعدم خطورته في كل دولة تنشد الأمن والعدالة والاستقرار، و هو ما كان يطمح إليه

[1] نفس المرجع ،ص24

[2] المرجع السابق ص24

[3] قادة علاق المرجع، السابق،ص 25

[4] أبو نصر الفارابي، كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين، ص18

أفلاطون، ويمكن القول بأن مدينة أفلاطون على الرغم من ادعائها الفضيلة والعدالة والحضارة، إلا أنها تبدو غير ذلك تماما، لكون الطبقية أساسها والإعدام ديدنها في سبيل أن يظل "عدد السكان في المستوى الذي يكفل سعادة المدينة وأن يحتفظ بقيمهم المدنية والأدبية" وتبقى المدينة محافظة على سعادتها وسموها ونقاوتها " ما دام الحكام معنيين بتربية الأطفال مستبقين طبقة الحراس في المستوى اللائق، وينزلون إلى الطبقة الثالثة من يلحظون فيه انحطاطا من أو لاد الحراس. ويرفعون إلى الحراسة من يتوسمون فيه الأهمية من أولاد الشعب"[1]

من خلال هذا العرض الموجز لفكرة المدينة عند أفلاطون، يتبين لنا أنه لا يفرق بينها وبين الدولة، لأن فيها يكون مركز الحكم، وفي فضائها تتم المبادلات التجارية، بل وكل تعامل إنساني. وما يهمنا من كل هذا هو أن المدينة كانت وستظل على مر الزمن المسرح الأمثل لكل تحول أو ثورة أو تجدد وتغيير كيفما كان نوعه . وهنا يصحّ القول بأن المدينة الفاضلة التي كان ينشدها أفلاطون ويريد من خلالها تجسيد مثله العليا، كانت مدينة تبتعد عن الواقع إلى حد ما، إنها "وليدة الخيال الفني والفكر الفلسفي عند خالقها فحسب. ومن جهة أخرى أخذ الاهتمام بالمكان يكتسب طابعه العلمي، حين غدا امتدادا للجسد عند المفكرين الاجتماعيين و النفسانيين على حد سواء.فقد:قارن علم الاجتماع هذا الحيز بالفقاعة التي يعيش الفرد بداخلها، ويحملها أينما ذهب وهو فضاء تتعدد وظائفه ومعانيه بالنسبة لصاحبه وللآخرين. وكل اعتداء على جزء منه قد يولد ثورة واحتجاجا. وقد يكون في صورة أخرى دلالة على التقرب و المحبة. وهي معان لا تنشأ من "المكان" بقدر ما تنشأ عن الظواهر المصاحبة له[2]

يتأكد الحضور الطاغي للمكان في الفلسفة، علم الاجتماع، علم النفس، و الأنثروبولوجيا...الخ، و نجد "ثنائية الإنسان و المكان في كل جملة نطلع عليها أو نقرأها ، وكأننا إزاء حقيقة أولية في كل فهم يروم

[1] قادة علاق، المرجع نفسه ،ص25

[2] لحبيب مونسي،فلسفة المكان في الشعر العربي،قراءة موضوعاتية جمالية،منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،سوريا ،2003ص24

النزول إلى أغوار الذات الإنسانية: شخصية، فردا، وجودا، هوية، وفكرة.. وتلك حقيقة نجد لها مماثلا في الدرس الأدبي فالحضور بات فيه قويا ودائما خدمة لوجهة النظر المهيمنة على المنهج الأدبي، وعلى النتائج المتوخاة من أدواته"[1]. لقد تقصد تشييء المكان في الدراسات الوضعية التي نظرت إلى الظاهرة الاجتماعية باعتبارها شيئا ذا أبعاد مكانية و زمنية لا تختلف عن الظواهر العلمية الأخرى في الطبيعيات ، فالمكان بالنسبة لأوجست كونت" (1857/1798) و"تين"(1893/1828) و "دوركايم" (1917/1858) حسب لحبيب مونسي هو شبكة من العلاقات التي تربط" الأشخاص بالمجال المعيشي هذا الارتباط تمثله قضايا الوجود، الانتماء والهويّة، فالفضاء المكاني لا يقف عند حدود الإطار وحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى مجالات أوسع، تضطلع بها الدراسات الإنسانية في مختلف اهتماماتها وحقولها. و تفطن النقد الحديث لمثل هذه العلاقات، وأسبغ عليها مسحة المؤثر الذي يعمل فيها عمله الخفي والمعلن، و لن يدعي التحليل الروائي فهمه السليم للنص إذ هو تجاهل أو تجاوز النظر إلى المكان، وتتكشف معضلة المكان في شكلها المعقد، حينما يلامس التفسير والتأويل تخوما يكون فيها المعنى أكثر ارتباطا بالمكان وإيحاءاته. كأن المعنى لا يكتسب أبعاده القصوى إلاّ إذا استرفد المكان، واستخلص منه حمولاته الدلالية،فإذا اقتصر التأويل على المعطيات الفكرية، الاجتماعية، والنفسية، فإن صنيعه ذاك يظل ناقصا، مهما كانت درجة العمق والإجادة في خطابه،بل إن الذي يكتفي بذلك النزر القليل من الفحص، تأويله ناقص لا يمكن أن يصل إلى عمق النص أبدا، مادامت المعطيات نفسها لا تتأسس كقاعدة علمية، إلاّ إذا أخذت حظها من الارتباط التشعّبي الذي يشدها إلى المكان، ويسعى البحث في هدا الفصل إلى تقديم أنموذج للقراءة المكانية في متن اللغز، معتمدا على المكان في المقام الأول، فالمعاني التي يثيرها المكان هي بمثابة مركز لمجموعة من الدوائر التي تزداد اتساعا كلما

[1] المرجع نفسه،ص25

ابتعدت عن المركز".[1]

إن المكان سواء أكان منفصلا أو متصلا بالزمان هو عماد الدراسات التحليلية للرواية، وهو ما سوغ للنقاد اليوم إفراد المكان بالدراسة النقدية، و التنقيب في عمق العلاقات التي ينشئها بينه وبين مختلف المعاني، الأخلاق، السلوك، والعادات ، ومن مميزات القراءة المكانية كما يرى لحبيب مونسي أنها قراءة "لا تستنكف الاستفادة من المعارف المختلفة، بل تجعل همها الأول في تلقيح رؤيتها بما تقدمه هذه المعارف، حتى وإن بدت للرائي أنها واهية الصلة بالمكان، أو أن اهتمامها به، يقع في مجال غير مجال الفن والأدب. والملفت حقا في هذه الاستفادة، أنها كلما أوغلت في الحقول المعرفية البعيدة عن الأدب، كلما عادت بحمولات طريفة، تدخل على الأدب روحا جديدا، يبعث فيه من الحياة والجدة ما هو في حاجة إليه اليوم في خضم العلمنة الطاغية،كما أنها تعطي للدرس الأدبي من جهة ثانية صفة الشمول التي لا بد لدارس الأدب من الاضطلاع بها. لأنها من ضرورات الفهم الأدبي أساسا، والتي من شأنها أن تنسف الاعتقاد في جدوائية التخصص الضيق"[2]. فقارئ الرواية يتحتم عليه إقامة الفهم، وضبط نتائجه، والفهم يشترط في صاحبه "السعة والشمول المعرفي، وقد تقاس القراءة الحقة بهذه السعة، لا فيما تحشد من معلومات في حصادها، بل فيما تتخير منها لتدعيم فهمها للنص. فقد يتطلب النص في هذه النقطة من الكم المعرفي ما لا يتطلبه في نقطة أخرى، وهذا التوزيع في مقادير المعرفة، هو الذي يعطي للقراءة فاعليتها، ويؤكد للقارئ عبقريته، إذ ليس العبرة في الحشد و الجمع، بل العبرة في التوزيع الذكي الذي يخدم المعنى، ويحقق للنص عطائيته المفيدة،انه قارئ رواية اللغز و بمعنى آخر مالك الحل"[3].

إن ممارسة عملية القراءة تدرج القارئ في العملية الإبداعية لأنها تجعله يشارك في صلب النص،فيكون

[1] لحبيب مونسي، المرجع السابق ،صص12،13

[2] لحبيب مونسي،فلسفة المكان في الشعر العربي،قراءة موضوعاتية جمالية،منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،سوريا ،2003ص13

[3] المرجع السابق ،ص14

القارئ جزءا من النص ذاته، موغلا هي غياهب النص ، والعمق غير المرئي منه، والذي تشكله حزم الدوائر، من خلال الكثافة النصية.. و تكشف المقاربات النقدية عن معان أخرى يمتلكها المكان الجغرافي، كإكساب القيم الاجتماعية نعوتا مكانية للدلالة على سموها ومكانتها و جدارتها. ف"الشريف" و"الوضيع"،"العالي"،"الدنيء" ،"المنيع"،"الصغير" و"الكبير" أوصاف يجسدها البصر، ويحدّ حدودها شكلا و مضمونا. ولجلالها آثر الإنسان- في لحظة من تاريخه- استعارة معانيها لقيمه الاجتماعية. ذلك أن :« إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة، يساعد على تجسيدها. وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الفهم. وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات ة الاجتماعية، الدينية ، والسياسية، والأخلاقية، والزمنية. بل إن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتدّ إلى اتصاف معان أخلاقية بالإحداثيات المكانية النابعة من حضارة المجتمع وثقافته، فلا يستوي "أهل الشرق" و"أهل الغرب". كما يتدرج السلم الاجتماعي من "فوق" إلى "تحت". واستعمل "القرآن الكريم"هذا النعت المكاني:"أصحاب اليمين"و"أصحاب الشمال" للدلالة على أهل الجنة، وأهل النار.كما استعمل غيره من النعوت المكانية لتجسيد صور الإيمان والكفر، لقد أسس الإنسان القديم –الإغريقي- منه على وجه الخصوص مدينته من أجل تلبية حاجياته الجسدية منها والنفسية، فكانت " رابطة اجتماعية تشدّ ساكنيها إلى ساحتها بغرض التعامل التجاري والجدال الفلسفي"[1] وكان الاتصال فيها سهلا وقضاء الحاجات يسيرا، خاليا من كلّ تعقيد، لأنها كانت تنشأ " متنامية حول ساحة أو شارع رئيسي"[2] في شكل تجمع طبيعي بطيء، يتكدس حولها البناء كيفما اتفق ويسكن فيها الناس على هواهم. ولذا كان التقارب بينهم دائما والتواصل مستديما، ونظرا لأهمية هذه الرابطة الاجتماعية ، فقد حدد "أرسطو" محيط المدينة بما لا يزيد عن سماع صوت، أو استفائه، وكأن الأمر بالنسبة إليهم يعتبر

[1] محمود شريح، تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر العدد 10، شباط 1981، ص 89.

[2] مجموعة من المؤلفين ،الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، ص 5.

تجسيدا لفعل التنظيم، وتحقيقا لنظام الجمال الأرضي، وعلاقة ذات نمط حضاري مميز من حيث كونها أساسا للنبع الثقافي، ومركزاً للتعامل الإداري لتسيير شؤون الحكومة وما يتولد عنها، وأكثر من ذلك فإن طبيعة المدينة على هذا النحو هي مسرح محاورات سقراط، كما أتى على صياغتها أفلاطون، يتحكم فيها الوسط التقليدي الملطف"[1] الذي تفاعل معه سكانها على اعتبار أنه يجذب إليهم – بسخاء- كل ما يحتاجونه دون عناء. و لذلك أحبّوها وارتبطوا بها ارتباطا روحيا عميقا، فكانت المدينة هي بيت المجتمع، والشارع بهو الجميع، الكلّ يتفانى في خدمتها، ويعمل على حفظ جمالها وإدامة استقرارها، ويبذل أغلى ما لديه للدفاع عن أمنها الداخلي والخارجي. فالتاريخ القديم يروي الكثير عماّ كانت تتعرض له المدن من غارات وحرائق، وما تدلف إليه من انزلا قات أخلاقية وفساد، الأمر الذي حدا "بأفلاطون" إلى إقرار وجوب تشديد النظام وتوفير الأمن الداخلي والخارجي وتحقيق العدالة، وتأسيس المدينة المثالية الفاضلة.

2- المدينة الرمز:

في خضم كل هذا الزخم "التطوري المليء بالأحداث والتغيّرات، وربما القلاقل، لم يكن الشاعر و الفنان الإغريقي بغائب عن الساحة، بل كان أشد حضورا، من خلال قنواته الخاصة، المتمثلة في تلك المسارح والمنتديات والمواسم والحفلات الطقوسية الدينية ذات الطابع الحضاري الفني. فمدن الإغريق لم تكن مدنا مادية وحسب، بل كانت ساحات للمحاورة ، المثاقفة واستعراض الفنون أيضا. وأساطير الإغريق تقول إنّ أسوار مدينه طيبة شيدت من طوب القصائد وموسيقاها"[2]،الأمر الذي يؤكد بكل وضوح "شغف الإغريق بالفن وتعليقهم الآمال على ضرورة وجوب حكم العقل والمخيّلة والبناء روحيا كان أم ماديا"[3]، لقد كانت

[1] ينظر محمود شريح، تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر، ع 10، شباط 1981، ص 89.

[2] محمود شريح : تجربة المدينة في شعر خليل حاوي الفكر العربي المعاصر، ع 10،شباط 1981، ص 89.

[3] المرجع نفسه،ص90

هذه المدن تقدّم للفنانين "ينابيع مدهشة وجديدة للشعر وأسبابا للتفتح الجسدي والروحي"[1] فيضيفون إلى جمالها الأرضي وتجسدها المادي جمالا روحيا تجريديا شاعريا، لأن "الإنسان لا يستطيع أن يسكن على هذه الأرض إلا شعريّا"[2]، ولذلك يجب نقل مصادر الشعر وينابيعه"[3] الشفافة لتكثيف صفة الإنسانية وإثرائها، ولا يضطلع بهذه المهمة إلا الشعراء ذووا القدرة الخارقة الذين باستطاعتهم رفع" الواقع إلى مرتبة الرمز وكسب ما هو غريب عن الإنسانية إلى الإنسانية"[4]. فالمدينة في عرف الإغريقيين كانت مدينة ذات وحدة حضارية متكاملة "تسوّرها أصول المنطق والعقلانية"[5]، وتكثّفها وتسمو بها الإبداعات الشعرية. لقد كانت موضوعا أثيرا لدى شعرائهم، فـ "الشاعر الإغريقي لم يجد موضوعا أشدّ وقعا في النفس من رؤية احتراق مدينة أو الوقوف على أطلالها، لقد تفننوا في التغنّي بها وبكاء أطلالها وتملّي آثارها، وتصوير مآسيها التي كانت تحل بها من جرّاء تلك الغارات التي كانت تشنّ عليها من حين لآخر فترديها خرابا وتحيل جمالها بشاعة، واشتهر في ذلك شعراء كثيرون وعلى رأسهم هوميروس الذي استطاع أن ينقل بأمانة وعمق وأصالة، ما تعرضت له بعض المدن من حرائق وتخريبات، وبرع على الأخص في " تصوير من لا مدينة لها في "الأوديسا"[6]،ولكن ما تجدر الإشارة إليه، هو أن تناول شعراء الإغريق لمدنهم لم يكن من هذا الجانب فقط- جانب الإيجابية فيها- بل تناولوها من زوايا أخرى. فعلى الرغم من أثيرية المدينة لدى الإنسان الإغريقي وارتباطه الروحي بها، والتغني بفضائلها، إلا أنّ هذا لم يخل من مشاكل متصلة اتصالا مباشرا بتطوّرها ونموّها، وزيادة كثافتها السكانية وتكدّس الأحياء فيها، حيث أصبحت "روما و قرطاجة وبعض مدن الشرق

[1] مجموعة من المؤلفين، الإنسان والمدينة في العالم المعاصر ص13.

[2] المرجع السابق،ص14.

[3] المرجع نفسه ،ص14.

[4] المرجع السابق ،ص211

[5] محمود شريح، تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، لفكر العربي المعاصر،العدد 10، شباط 1981، ص 89 .

[6] المرجع السابق،ص90

والشرق الأقصى عمالقة التجمّع البشري على مساحة محدودة ضيّقة، وبهذا كانت تشكل وسطا حيويا وكانت تضع أمام إمكانية الإيلاف النفسي للأحياء مشاكل تعادل مشاكل الإيلاف المادي"[1] الأمر الذي خلق مصاعب جمّة وسبّب بعض القلق والتوتر لساكنيها، ولكن هذا لم يكن ظاهرا بشكل لافت للنظر في المخطوطات القديمة، بل كل ما في الأمر لا يعد وأن يكون عبارة عن إشارات عابرة كبعض "الشكاوي من الضوضاء اللّيلي الذي تحدثه المركبات التي تجلب الخضار إلى السوق أو بعض الملاحظات الساخرة عن الأخلاق المنحلة للجواري أو عن رائحة العامة المتكدسين في مدرجات المسارح"[2] ،أما ماعدا ذلك – أي عدا التغني بفضائلها أو بكائها، أو إبداء بعض الملاحظات العابرة حول التبرّم بها – فإن وجهة الشاعر في أغلب الأحيان تكون " نحو الحقول حيث يسهل عليه تفسير الوجود الإنساني وعلى الأخص لأن تجربة الحب تتحدد تقليديا مع تجربة المناظر الطبيعية والفصول في حين أن الوسط المدني يصلح أكثر لنشاط العشق والتبذّل"[3] . يتبدى لنا من خلال هذا وكأن الشاعر الإغريقي كان يعمل وبشتى السبل للحفاظ على جلال مدينته وقدسيتها لديه- لأنها تمثل النظام الإلهي الذي يجب أن يحترم – ويتحاشى الصدام بها، فيتّجه بعيدا عنها إلى المواضيع الطبيعية، حيث يتسنى له تحقيق نوع من التوازن والصفاء الروحي، دون مهاجمتها. فالمدينة في عرفه وقرارة نفسه ما تزال بخير، لأن الآلهة مازالوا أحياء يرعونها ويحرسونها،أما العصور المسيحية الوسطى وتراثها، فإن المدينة فيها تكتسب جلالا خاصا وتقديسا معتبرا، لكونها" تمثل النظام والجمال والأمن الإلهي. وهي صورة مميزة عن الخلود السعيد"[4]، إنها مقر للأبرار المختارين "على شكل مدينة محصنّة جيّدا ومغلّفة بغلاف من الذهب والأحجار الكريمة"[5]، إضافة إلى كونها تمثل نمط نشوء الحضارة

[1] مجموعة من المؤلفين، الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، ص 212

[3] نفس المرجع،ص90

[3] المرجع السابق،ص212.

[4] المرجع السابق،ص، 213 .

[5] نفس المرجع ، 214

والتراث المسيحي. فالمستقصي لمنحى تاريخ حضارة العصور المسيحية الوسطى لا يجد مندوحة عن تتبع ودراسة أحوال مدن مثل : روما أو البندقية أو ميلان في تلك الحقبة، بوصفها الشاهد على تلك الحضارة والوعاء الحامل لتراثها، وعندئذ سيجد أن تلك المدن كانت تمثل" نمطا حضاريا مميزّا بما تمثّله من علاقات ثقافية ودينية واجتماعية وحكومية"[1]. هكذا كانت المدينة بالنسبة إليهم تمثل الدين بكنائسها والمعرفة بجامعاتها والحضارة بهذه وتلك، وهذا بعدما "تحولت مراكز المعرفة والشريعة من الأَدْيِرَة إلى الجامعات. وفي هذا التحوّل اندمج المنحى السامي للمدينة الغربية، فالتصق الرمز الروحي لها بوجودها المادي، وأصبحت المدينة في عرف القديس "أغسطينوس" دير الربّ". وهكذا اندمج الروحي بالمادي وتآلفا، واكتسبت المدينة بذلك جلالة و قدسية وأصبحت جنة أرضية... لكن هذا الجلال والتسامي للمدينة يبدأ بالانحدار والتلاشي بخطى وئيدة مع مرور الزمن، بعد ضعف سيطرة القدسيين، وبروز نخبة من الطلائعيين التحرّريين والمتفرّدين في نظرتهم إلى الحياة، الداعين إلى فصل الدين عن الدولة بسبب النفي والتعذيب والقتل الذي تعرّضوا له من قِبل الكنيسة بدعوى الخروج عن التعاليم المقدسة ونشر الهرطقة، إذن، وبعد انتصار هؤلاء المتحررين واندماجهم في الحياة والتعبير عنها بما يشعرون لا بما يملى عليهم، برزت القيم السلبية للمدينة وفقدت جلالها، وهذا في الوقت الذي بدأ فيه الإنسان يتهيأ "لبناء أورشليم"[2] الجديدة بدءا من الأرض ومن هذا الزمان"[3]، الأمر الذي جعل الإنسان يصاب بالذهول "إذ يرى القيم المرتبطة بصورة المدينة تنعكس ... يبدو أنها تصبح رمزا سليبا بصدق وعمق، متحد بصراحة مع الطرف الآخر من التناقض حيث تظهر الأبدية: الجحيم، وهذه الرؤية الرائدة يضطلع بها الشاعر "بودلير"، الذي خلخل البنى الفكرية وتفرّد بإبداعه، واستطاع أن يجعل كلّ ما كان يُعتقد أنه غير شعري، موضوعا شعريا أما المدينة في التراث العبري

[1] محمود شريح: تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر،ع 10، شباط 1981، ص 89

[2] أورشليم هي رمز للحياة الآخرة بعد الموت في الكتاب المقدس الإنجيل

[3] مجموعة من المؤلفين، الإنسان والمدينة في العالم المعاصر، ص 213.

فإنها "مدينة الله"، وهي تمثّل التضامن والاتحاد والتحابّ، وخروج الإنسان من هذه المدينة يعتبر غضبا إلهيا عليه، وهو يعادل تماما سقوطه من عالم الفطرة والبراءة الأولى، لدرجة أنّ "ما من مدينة على وجه الأرض تعوّض على الإنسان قيمة الفردوس المفقود . ولذلك فهو دائم البحث عن هذه المدينة الفردوس، ولا يتمكن من إيجادها في جميع الأحوال، فيختار مضطرا السكن في المدينة الأرضية (الجحيم)، ويبقى دوما ينظر إليها بعين مريبة ونفس متململة شاعرا بانفصاله عنها وغربته فيها، فهي في نظره حتى وإن امتلأت بشرا وازدهرت حضارة تبقى تعاني قحطا دينيا وجوعا عاطفيا. وما يصعّد هذه الريبة ويعمق شرخ هذا الانفصال، ويكثّف غربته ويزيد من وطأتها على نفسه، هو ما تعرض له الإنسان العبري على مرّ العصور من تشريد ونفي وتشتيت، ممّا ولّد لديه شعورا متأصّلا باللاّانتماء، وأصابه بعقدة الخوف التي لا تبرحه، فهو دائم القلق، جاهلا لمصيره، متطلعا دوما إلى "أرض الميعاد" حيث الانتماء الحقيقي والهدوء النفسي والاستقرار العاطفي والتشبع بالتعاليم الدينية[1].

[1] محمود شريح: تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، الفكر العربي المعاصر،ع 10، شباط 1981، ص 89.

ب /1شخوص رواية اللغز و لغز الشخصية:

مدخل:

سنحاول في هذا المبحث إلقاء الضوء على الشخصية في المتن الروائي بصفة عامة ،وفي رواية اللغز بصفة خاصة ،ذلك أنها حضيت بكثير من الاهتمام من قبل النقاد والدارسين ،فأصبح نجاح العملية الإبداعية مرتبط بنجاح بناء الشخصية وتصويرها، ففي رواية اللغز تعتبر شخصية المحقق شخصية محورية تنبني عليها معظم الأحداث، فالمحقق له شخصيته المميزة وسماته البارزة وطرق متنوعة يتبعها أثناء عملية التحقيق، فهو مفكر ومحلل و رياضي وهندسي ،على أن الدراسة ستتناول عملية التحقيق من الناحية الإجرائية ،قبل أن نتحدث عن الطرق الفنية للتوظيف الدلالي للعملية(تحقيق + محقق) في متن اللغز، ولو أن عملية التحقيق عملية متفرعة ومتشعبة وترتبط بها قضايا كثيرة ،ولكن لا ضير في أن نلقي نضرة ولو بسيطة حولها، وقبل ذلك سوف أعرض أهم الآراء النقدية حول مقولة الشخصبة.

المفهوم اللغوي للشخصية

جاء في قاموس المحيط أن الشخصية لفضة مشتقة من مادة "شخص"،فكل "شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور ،والمراد به إثبات الذات ،فاستعير لفظ الشخص،وشخص الرجل بالضم فهو شخيص،أي جسيم، وشخص بصر فلان فهو شاخص،إذا فتح عينيه وجعل لا يطرف".[1] ،والشخصية عند القدماء هي "التشخيص الفردي أو الفردية ،أما عند الفلاسفة المحدثين فهي جملة من الخصائص الجسمية ،الوجدانية ،النزوعية ،والعقلية التي تحددها

[1]ابن منضور،لسان العرب المحيط.

هوية الفرد"[1]،ويعرف "جون دي بوا" jean du bois الشخصية بقوله هي "مجموعة العناصر التي تشكل السلوك،وردود الأفعال للأشخاص إزاء المواقف الحياتية"[2] .

المفهوم الاصطلاحي:

إن مفهوم الشخصية من المفاهيم التي وجد الباحثون و الدارسون صعوبة في تحديدها، و رسم معالمها،و تفسير طبيعتها،فقد تعددت الكتابات النظرية و البحوث التطبيقية التي تناولت الشخصية في الرواية، وذهب النقاد مذاهب مختلفة حول فعاليتها وبنيتها في الخطاب السردي وازداد اهتمام الباحثين بها منذ أن اتجه الشكلانيون الروس إلى دراسة النصوص السردية.

مثلت الشخصية في الشعرية الأرسطية ظلا للأحداث التي تقوم بها ،فالمؤلف يهتم بالأحداث أولا، ثم يختار الشخصيات التي تناسبها. ف "أرسطو" يرى أن المأساة محاكاة لعمل ما، "لذا من الضروري وجود الشخصيات التي تقوم بذلك العمل، و تحمل كل واحدة منها الصفات الفارقة في الشخصية و الفكر ، تنسجم مع الأعمال التي تسند إليها" [3] حيث تمثل الشخصية كل ما يتسم به الأفراد، من صفات خلقية وفي بعض الأحيان خلقية، و أما الفكر فيقصد به كل ما يجول في ذهن الشخصيات من الأفكار ،وهو مايؤكده الناقد "رشاد رشدي" في حديثه عن الشخصيات حيث يقول أن "أرسطو أن العبرة ليست بما يتصف به الإنسان من أخلاق بل بما يفعل، وعلى هذا الأساس فالمؤلف يعنى بما يفعل الناس بالدرجة الأولى ، ومن ثم فإن عنايته بما يسميه "أرسطو" بالطباع لا تأتي إلا في المحل الثاني[4]، فالعناية بالطباع تكون على قدر ما تفصح الأعمال عنها ، وقد أوضح "أرسطو" أن الفعل أو الحدث هو موضوع الدراما .

[1] جميل صليبة،المنهج الفلسفي،دار الكتاب اللبناني،مكتبة المدرسة بيروت دط1992،ج1،ص692.

[2] Jaun du bois dictionnaire de linguistique.p357

[3] .عبد الوهاب الرقيق،في السرد،دراسات تطبيقية،دار محمد علي الحامي،تونس 1998،ص128

[4] رشاد رشدي،نظرية الدراما من أرسطو إلى ألان، دار العودة بيروت،.1975 ،ص17.

و بيّن في الوقت نفسه أن الشخصية لا يمكن أن تكون في ذاتها مادة الدراما، بل أن كيانها يرتبط ارتباطا عضويا بالحدث ، و في هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأعمال هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية ، والمأساة بهذه الصورة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية، و لكنها محاكاتها للعمل تتضمن محاكاة الشخصية"[1]

شهدت الشخصية الروائية في العصر الحديث اهتماما متزايدًا من قبل النقاد والدارسين، إلا أن هذه "العناية لم تمنع من جعل الدراسات المتصلة بها محل نقص، وغموض، في جوانب كثيرة منها، لاسيما منها ما يتعلق بمقولة الشخصية"[2]، و لعل السبب في ذلك يعود إلى "تهيب الدارسين مجالا بكرا، يفتقر إلى النظريات الجامعة، و أدوات العمل الدقيقة. إضافة إلى كثرة المصطلحات و الخلط بينها من جهة، وانعدام المنهجية العلمية من جهة أخرى، و هذا ما جعل المنضرين يقفون أمامها موقف اختلاف، وشكل هذا الموقف بذلك عائقا أمام نظرية الأدب،و كل ما تعلق بها من الدراسات القديمة والحديثة،إضافة إلى "كثرة المصطلحات والخلط بينها من جهة،وانعدام المنهجية العلمية من جهة أخرى"[3] ،ومن بين البحوث التي أنجزت في هذا المجال نجد أعمال كل من"فيليب هامون"و "كلود بريمون "،"تزفتان تودوروف" و"رومان ياكوبسن" ولذلك سنحاول في هذا البحث أن تستند إلى أراء هؤلاء في الجانب النظري حول ماهية الشخصية وإجراءات تحليلها وقد يكون ذلك مساعدا في تبيان الخلفية النظرية التي بنيت عليها الدراسة من جانب الشخصية من جهة وشخصية المحقق من جهة أخرى.

[1] ديفيد ديتش،مناهج النقد الأدبي،ترجمة محمد يوسف نجم،مراجعة إحسان عباس،دار صادر بيروت،ص.250

[2] هذا الفكر منبثق من النقد السيكولوجي ،الذي يعنى بدراسة الأدب من الخارج ،وليس من الداخل كما ذهبت إليه الدراسات الحديثة.

[3] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة،دار الجنوب للنشر،سلسلة مفاتيح ،عام 2000،ص.97.

يرى "شارل بودلير" أن الشخصية هي أخوة الفنون ،فهي تشترك في استخدامها فنون مختلفة: السينما ، المسرح ، الرواية،الشعر ... فتشتتها بين الفنون حال دون تحديد مفهوم دقيق لها. أما المنظرين الكلاسيكيين فيرون أن "الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث" ،وأما الناقد "ميشال زيرافا" فيقر بأنه من الصعب تحديد تعبير الشخصية الأدبي، وهو ما يؤكده الناقد "فيليب هامون" في مقال له بعنوان "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية" حيث يعدّ مسألة صيغ تحليل الشخصية إحدى الركائز الأساسية في النقد، و تشكل عائقا لنظرية الأدب قديمة كانت أم حديثة، فهي مشكلة غامضة و قدمت بشكل سيئ والسبب في ذلك حسب هامون إنما يعود إلى "انتشار نقد سيكولوجي من جهة،و إلى الروائيين الذين يخلطون بتصريحاتهم الأبوية التمجيدية من جهة أخرى"[1]، حيث يواصل كلامه في نفس المقال بقوله: "بعض الدراسات الحديثة قد لاحظت أن مقولة الشخصية ظلت و بشكل مفارق إحدى المقولات الأشد غموضا، تقليدا منهم لرؤية "أرسطو" التي ترى أن العمل الفني محاكاة للحياة بما فيها، من سعادة و شقاء،لأن السعادة تكون في العمل ، فالناس يكونون سعداء أو أشقياء بأعمالهم وحدها لا بصفاتهم فاعتبروا الشخصية من مقتضيات الأعمال و توابعها. فهي ـ كما يقول علماء الأصول ـ الواجب بغيره لا الواجب بذاته. في القرن التاسع عشر بدأت الشخصية، تحتل مكانا بارزا في النص الروائي، و أصبح لها وجود مستقل عن الحدث.."[2] ،أما " ألآن روب قريي " فيرى أن الاهتمام بالشخصية "إنما يعود إلى ارتقاء قيمة الفرد ورغبته في السيادة . هذا ما أدى بالنقاد أن يجعلوا الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية. وأصبحت عناصر السرد توظف لإظهار الشخصية، و إعطائها الحد الأقصى من البروز. تُعامل الشخصية في هذه الفترة على أساس كائن حي له وجود فيزيائي ومدني، فتوصف ملامحها وحيويتها و انفعالاتها... ذلك أن للشخصية دورا فعالا في أي عمل روائي"[3]،و وأما "بلزاك" فقد كانت غايته في الملهاة الإنسانية تصوير موقف البرجوازيين مما ساد مجتمعهم من تقاليد ونظُم . وقصد "إميل زولا" تصوير كفاح العمال للحصول على حقوقهم، و إزاحة الستار عن قوى الشر في مجتمعهم، و من خلال الوعي اليائس لشخصياتهم ، رسم قوى الشر وهي تغتالهم اغتيالا

[1] فيليب هامون،سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كليطو،دار الكلام،الرباط،1990،ص.ص16،15

[2] ديفيد ديتشس،المرجع السابق،ص50

[3] ن،م.ن،ص

لا رحمة فيه"[1]،ولعل الكاتب الفرنسي "بلزاك" يُعدّ من أبرز من يمثل مرحلة ازدهار الشخصية الروائية. حيث كتب حوالي تسعين رواية، أقحم في نصوصها أكثر من ألفي شخصية، وهذا العدد الهائل من الشخصيات يُعدّ مسحا يكاد يكون شاملا لحركة المجتمع في نظره ، حيث ساد الاعتقاد في النقد الغربي طيلة القرن التاسع عشر العصر الذهبي للرواية عند الكتاب"[2] ، ومحصلته أن أساس النثر الجيد هو رسم الشخصيات وفقط.

أراء النقاد العرب

يذهب عبد المالك مرتاض في كتابه "نظرية الرواية" الى تلخيص جملة من الآراء النقدية من الآراء التي تدعو إلى ضرورة الحد من سلطة الشخصية، منهم : "أندري جيد" الذي يُعدّ ـ حسب مرتاض من الأوائل الذين دعوا إلى التقليل من أهمية الشخصية الروائية . ولقي رأيه صدى واسعًا بعد انتشاره عام 1925 ولعل ذلك الرأي هو الذي جعل "فيرجينا ولف" تُردد قول "أندري جيد" حينما ألقت محاضرة في صدد الدفاع عن تصورها للشخصية، و ما ينبغي أن تكون عليه...إن العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت على ما كانت عليه من قبل. حيث يعسر إيجاد نوع موحد للشخصية [3]،وأما الناقد حسن بحراوي في كتابة بنية الشكل الروائي فيلخص مجموعة من أراء النقاد بقوله أن مفهوم الشخصية ظل "غفلا و لفترة طويلة من كل تحديد دقيق، مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا"،كما يمكن أن يكون من أسباب الغموض قلة اهتمام الكتاب والنقاد بالشخصية كونها إنسانًا من الواقع الحياتي عند كتاب القرن التاسع عشر و بالتالي فلا مجال للبحث عنها والتعريف والتنظير لها، فيكفي للكاتب أن يعرف الشخصية الحياتية من الداخل، يروي أقوالها وأفعالها وأحلامها وانفعالاتها في صيرورة الحكاية إلى نهايتها التي تعني نهاية الشخصية، أو نهاية مغامرتها أو شدة الاهتمام

[1] محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،ط1982،1،ص571

[2] عبد المالك مرتاض،نظرية الرواية،بحث في تقنية السرد،سلسلة عالم المعرفة،ع240،الكويت1998،ص104

[3] عبد المالك مرتاض،نظرية الرواية ،ص86..

بها كونها عنصرا من عناصر الرواية، فليس بالضرورة أن تكون مؤنسنة عند الحداثيين فحسب بل يمكن أن تكون أيضا حيوانا أو وصفا أو شيئا آخر، فهي كائن ورقي لها دور في النص السردي، مجردة من البعد النفسي ولا اعتبار فيها إلا لمكونها النصي بالمعنى اللغوي واختلفت أراء النقاد في ذلك اختلافا شديدا و ازداد بذلك غموض الشخصية ...فالأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار و الآراء العامة "[1]،و يظهر جليا أن للشخصية "مكانة هامة في البناء الروائي، وأنها تعكس الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته،حين ساد آنذاك النقد الاجتماعي حيث مثلت الشخصية "شخصا اجتماعيا"[2] فصارت "ذات وجود فعلي، متعدد المستويات لا يستمد شرعيته من الأعمال وحدها .بعد أن أضحت الشخصية ذات هوية، وخصائص مختلفة، وما يدل على هذه الأهمية من الشخصية. جاءت في بعض الأعمال السردية مدار القصة ومادتها، وربما أعطتها اسما، فصار عالمها واحدا "[3]، وتذهب الناقدة يمنى العيد إلى القول بأن "الشخصية الروائية ليست مجرد نسيج من الكلمات بلا أحشاء . لذا يبدو اعتماد التأويل في تحليل الخطاب الروائي اختيارا يعيد للشخصية الروائية طابع الحياة كما يحافظ عليها ككائن حي"[4]

الشخصية في الرواية الحديثة :

بدأت الرؤية إلى الشخصية تتغير في بدايات القرن العشرين حيث حاول الروائيون، والنقاد التقليل من سلطتها في الأعمال الروائية ، "فلم تعد عند البعض إلا مجرد **كائن ورقي بسيط** فهي مجرد عنصر

[1] المرجع السابق،ص.62

[2] عبد الوهاب الرقيق،في السرد،دراسات تطبيقية،دار محمد علي الحامي،تونس،1998،ص127.

[3] الصادق قسومة ،طرائق تحليل القصة ،دار الجنوب للنشر،سلسلة مفاتيح،عام2000،ص 97.

[4] يمنى العيد،دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، تحليل رواية غاندي الصغير،ملتقى السيميائية والنص الأدبي،عنابة 1995،ص،238

شكلي، و تقني للغة الروائية، مثلها مثل الوصف، و السرد، و الحوار"[1]، لقد كان رد فعل النقاد شديدا على المكانة التي تتبوؤها الشخصية في النص الروائي، إلا أنه من الصعوبة بمكان البحث عن موقف موحد للشخصية في الرواية الحديثة. نظرا لتضارب مواقف الكتاب و الدارسين بشأنها، فمنهم من يجعلها إنسانا حيا من الواقع، ومنهم من يشيئها، ومنهم من يتنكر لها تماما، و هناك من يقف موقفا وسطا منها ".[2].

إن "توماشفسكي" أحد أبرز أعلام الشكلانيين الروس يقلل من أهمية الشخصية ،إذ يذهب إلى أنه يمكن الاستغناء عنها في الخبر حيث يقول: "إن البطل ليس ضروريا للخبر، فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن تستغني عن البطل، وعن الصفات التي يتصف بها، إلا أنه لا يتنكر لها تماما، حيث يمكن وجودها عبر النص السردي ككائن حي و كلمة البطل إشارة إلى ذلك . ،إنها ترفض التحديد الاجتماعي، والنفسي للشخصية الروائية، ومعها كثير من الكتاب العالميين يرون أن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهما، أو خداعا . فهم يقولون: إن واقع الفرد وحقيقته لا يتحدد بموضعه ولا بطبعه في المجتمع، ولكن بطائفة من القيم الثابتة التي تنهض في الغالب على غير المتوقع[3]. لعل رأي "ولاك" و "وارين" يذهب في هذا الاتجاه . حيث ينفيان علاقة الشخصية بالواقع، ويختزلانها في الجمل التي تقدمها وصفا، أو سردا، فهي حسب هذه المعطيات مجردة من البعد النفسي، ولا اعتبار فيها إلا لمكوناتها النصية بالمعني اللغوي"[4] ،أما " فلادمير بروب " فلم يكن يهتم في كتابه "بنية الحكاية العجيبة" بالشخصيات في ذاتها، وإنما ينظر إليها من زاوية الوظائف، بينما تأتي الشخصيات لخدمتها.، ومن

[1] عبد المالك مرتاض،نظرية الرواية،بحث في تقنية السرد،سلسلة عالم المعرفة ،1998،ع240،ص1998

[2] الصادق قسومة،نفس المرجع،ص96.

[3] المرجع السابق،ص.91

[4] عبد الوهاب الرقيق،في السرد،ص.ص:128،127

الروائيين الجدد الذين ثاروا علي البعد الإنساني في الشخصية، ونادوا صراحة إلى أن الحديث عنها يُعدّ من الأمور البالية ما نجده عند " كافكا " فهو يعتبر مقزما حقيقيا للشخصية في النص الروائي،حيث يقلص دورها في روايته الشهيرة التي عنونها بـ: المحاكمة، وذلك بإطلاق " رقم" على شخصيته، "وقد أطلق فيما سبق على شخصية رواية القصر مجرد حرف "K" [1]، و أما أحد رواد المدرسة الجديدة بفرنسا " ألان روب قريبي" فهو معروف بعزوفه عن الشخصية حين يقول عنها "بعض المفاهيم البالية للشخصية ،[2] حيث يجد الدارس في كتاباته شخصيات مختلفة يطلق عليها اسما واحدا في الرواية الواحدة ، والشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم"[3]،وكثيرا ما يجد القارئ في رواياته عالما لا يوجد مكان فيه للإنسان، كل المكان المتاح قد أخذته الماديات الصلبة التي تصدم بها بقايا الإنسان . وفي روايته الغيرة بالرغم أن زاوية القص هي زاوية الشخص المتكلم . فإنه لا توجد أية إ شارة في الرواية كلها إلى /أنا/ حتى أن أحد النقاد تحدث عن وجهة نظر السرد في الرواية على أنها آلان روب الغائب" [4].

يرى "تزفطان تودوروف" أن دورها أساسي في الرواية، فهو يقول "إن الشخصية تشتغل في الرواية بوصفها حكاية دورا حاسما، وأساسيا بحكم أنها المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية"[5]،و الملاحظ في هذا القول أن الشخصية تستمد أهميتها من كونها إنسانا حيا،و أما "كلود بريمون" الذي يُعدّ من بين الذين أعادوا للشخصية اعتبارها بوصفها "فاعلا، وإن كان استعمل

[1] عبد المالك مرتاض ،نظرية الرواية،ص،97.

[2] عبد الوهاب الرقيق،في السرد،ص128.

[3] فيليب هامون،سيميولوجية الشخصيات الروائية،ترجمة سعيد بن كراد،تقديم عبد الفتاح كليطو،دار الكلام،الرباط1990.ص،143

[4] ناتان سكوت،صمويل بيكيت،نرجمة مجاهد عبد المنعم ،سلسلة أعلام الفكر العالمي،"المجموعة الأدبية"المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1974،1،ص30

[5] عبد الوهاب الرقيق،في السرد،دراسات تطبيقية،دار محمد علي الحامي،تونس،عام1998،ص،114

مصطلح الوظيفة كما عرفها بروب إلا أن ذلك يعود إلى كون استعمال المصطلح ضرورة لهيكله كل رسالة سردية،و في حديثه عن المكوّن المقطعي يرفض بإلحاح إقصاء الشخصية من بنية القص فالوظيفة حسبه ليست فقط ترجمة الحدث (إساءة، معركة ،انتصار) دون عون، ولا ضحية معينة. وكأنه ليس من الأهمية بمكان أن نعرف القائم بالإساءة ، سيصبح بعد ذلك واحدا من المتصارعين ثم، غالبا أو مغلوبا في المعركة. فهو يعزز من مكانة الشخصية التي يعود إليها الفضل . حسب رأيه . في التعريف بالوظيفة من زاوية مصالح، أو مبادرات الشخصيات التي تكون ضحيتها، أو فاعلتها ، و قد انتقد ترسيمة بروب الوظائفية التي تنكر على الشخصية قيمتها"[1]،و أما " إتيان سوريو" فرأيه يقترب كثيرا من موقف " كلود بريمون " حيث أنه اعتمد على ترسيمة بروب [2] الوظائفية كذلك، إلا أنه عندما قام بإعداد نموذج عاملي ستة وحدات يسميها (وظائف درامية) وهي تختلف عن الوظيفة عند "بروب" فيشير أن هناك البطل وهو يتزعم اللعبة السردية . هذه الشخصية تعطي قوة الدفع إلى الأمام، وهناك البطل المضاد وهو القوة المعاكسة التي تعرقل قوة الدفع ، وفي هذا يتضح أن للشخصية دورا في ترسيمة " سوريو" بخلاف ترسيمة "بروب"[3]،و أما فكرة الشخصيات عند "غريماس" يكاد فهي العوامل التي تبرز شيئا من الاختلاف، فهو ينطلق من "العوامل، لا من الأحداث" [4] ، فمستوى "الممثلين،ومستوي العوامل، والعلاقة بينهما في إطار التحليل يكشف العلاقة بين الشخصيات والعوامل.. إلا أن الشخصية عنده ه قد تكون مؤنسنة أو شيئا آخر، سواء أكان مفهوما معنويا، كالحب و الكراهية، أو

[1] المرجع السابق،ص.ص:150،149

[2] Oswold ducrot et tezvetan todorov.dictionnaire encyclopédique des sciences du language .point 1973.edt col p.p 290.291

[3] حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط،1،1990،الدار البيضاء،ص.219.

[4] عبد الوهاب الرقيق،في السرد،ص151.

مظهرا طبيعيا كالنهر الذي يمكن أن يكون عائقا للفاعل يوضع في الترسيمة العاملية معارضا "[1].

يُعدّ موقف " رولان بارت " موقفه وسطا . حيث "يؤنسن الشخصية، ويجعلها في الوقت نفسه علامة لسانية، تنتج الخطاب . كما أن الخطاب ينتج الشخصيات ... الخطاب ينتج الشخصيات فكأن هناك شيئا من التضافر الحميم بين الخطاب والشخصيات التي تضطرب عبره علاقة معقدة تقوم على التمثل الجمالي العاطفي للأحياء والأشياء فكأن الشخصيات عينات من الخطاب، وكأن الخطاب يصبح عبر هذه العلاقة المعقدة مجرد شخصية[2]، أما "فيليب هامون فقد حاول أ ن يستفيد من الآراء المختلفة إذ يعد الشخصية "علاقة لسانية، وإنسانا حيا من الواقع ، ومفهوما معنويا، وشيئا من الجمادات كالدقيق، والفيروس ،وقد ورد هذا التنوع في استعمال الشخصية في مقاله من أجل قانون سيميولوجي للشخصية، ...أن الشخصية باعتبارها مورفيما فارغا و يقصد بالمورفيم المصطلح اللساني الذي يعني أصغر وحدة صوتية لها معنى فهنا إذن يؤكد أن الشخصية قضية لغوية".[3]

إن الشخصية "وحدة دلالية ، وإذا قبلنا فرضية المنطلق أن شخصية رواية ما تولد من وحدات المعنى. و أن هذه الشخصية لا تبنى إلا من خلال جمل تنطق بها، أو يتلفظ عنها"[4]، وفي نص آخر يجعلها "تؤدي دورا اجتماعيا في الحياة ، ركيزة السرد المستندة عادة على الشخصيات المؤنسنة"[5]،فالوصف في "رواية واقعية يعتبر عاملا جماعيا مشخصا إلى حد ما، فالفكر في عمل "هيجل" يمكن اعتباره شخصية الشركة المجهولة الاسم ، السلطة ،السهم .المشرّع .الرئيس المدير العام

[1] حسين مزدور،مقاربة سيميائية فصصية،التركيب العاملي، في رواية نهاية الأمس،لعبد الحميد بن هدوقة، ملتقى السيميائية و النص الأدبي،عنابة 1995،ص،311.

[2] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية،ص92.

[3] فيليب هامون،المرجع السابق ص128.

[4] المرجع نفسه،ص125.

[5] المرجع نفسه،ص.ص:163،162.

كلها تشكل شخصيات في نص قانوني،البيضة،الدقيق ،الزبدة، الغاز هذه المواد تشكل شخصيات لا تبرز إلا في النص المطبخي. كما يشكل الفيروس والميكروب شخصيات في النص يسرد السيرورة التطورية للمرض".[1]

خلاصـــة

يتضح لنا من خلال عرض هذه الآراء أن هناك تباينا في المواقف حول مقولة الشخصية،إذ يصعب على الباحث إيجاد صيغة تتفق حول موقف واحد،على أن موقف الناقد الفرنسي" فيليب هامون " يُعدّ موقفا وسطا يشكل نوعا من التوافق بين مختلف الآراء السابقة تجاه الشخصية في العمل الروائي.

الشخصية في الدرس النقدي المعاصر

أحدثت دراسات الشكلانيين الروس ثورة على المفاهيم التي تتعلق بعناصر النصوص النثرية و الخطابات السردية، بعد ما كان اهتمام "رواد التجديد يكاد يكون منحصرا في النصوص الشعرية سبب في ظهور الدراسات الأولية للقصة دراسة علمية[2] ، فأكثر العناصر التي اشتد حولها النقاش هو عنصر الشخصية الروائية ،ونتيجة هذا النقاش ظهرت "مفاهيم مختلفة للشخصية، فبعدما كان التصور التقليدي، يعتمد أساسا على الصفات، مما جعله يخلط بين الشخصية الروائية، والشخصية في الواقع الحياتي "[3]، فظل التركيز عليها كونها "كائنا إنسانا مليئا بالحياة وعلى تجاهل القصدية وراء خلقها وتشكيلها. وبناء الشخصية يحكمه المفهوم المثالي القائم على مقولة الإلهام"[4].

[1] فيليب هامون،سيميولوجية الشخصية الروائية،ص118.

[2] الصادق قسومة،طرائق تحليل القصة،دار الجنوب للنشر،ص30.

[3] حميد لحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر التوزيع،ط2000،3.ص23.

[4] حسن بحراوي ،بنية الشكل الروائي،ص211.

يعد " فلادميربروب" أحد أعلام الاتجاه الجديد في النقد الأدبي ، حيث اعتمد على "الوظائف في دراسته للقصة بصفة عامة ،ولتحديد الشخصيات بصفة خاصة. فهو يرى أن الشخصية تحدد بالوظيفة التي تسند إليها وليس بصفاتها، واستنتج من دراسته لمجموعة من القصص: أ نّ الثوابت في السرد هي الوظائف (الأفعال) التي يقوم بها الأبطال، والعناصر المتغيرة هي أسماء، وأوصاف الشخصيات، واستخلص من ذلك ما يلي: إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء، أو ذاك، وكيف فعله. فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غيريسعى إلى تعريف الخرافة من خلال ترتيب تسلسل الأحداث. إلا أنه عمليا اضطر إلى تعريف تلك الأحداث بإسنادها إلى الشخصيات، فوزّعها إلى سبع دوائر. دائرة المعتدي . دائرة المانح . دائرة المساعد . دائرة الأميرة وأبيها. دائرة المرسل . دائرة البطل . دائرة البطل المزيف. وهذا التوزيع لا يخدم في نظرية "بروب" مفهوم الشخصية، وإنما تصنيف مختزل للأحداث ".[1] فـ "بروب "يقلل من أهميتها وأوصافها،وهكذا لم تعد الشخصية تحدد بصفتها، وخصائصها الداخلية بل بالأعمال التي توظف من أجلها، ونوعية هذه الأعمال،فـ"فلادمير بروب "يفصل بين الحدث والشخصية .

عرف "الجيرداس جوليان غريماس" ،مفهوم الشخصية الروائية تعريفا أكثر تطورا ، فقد اعتمد على التحليلين اللذين قاما بهما كل من "بروب" و "أتيان سوريو " ليؤسس "غريماس" أول نظام عاملي للشخصيات، وهي "محاولة لإقامة تناسب بينهما، ومن جهة أخرى أراد أن يوجد القرابة بين جدول الأدوار عندهما، والوظائف في اللغة"[2].وقد استفاد من اللغوي ".تسنيارف،فكل قول يشترط فعلا وفاعلا وسياقاف في تحديد العوامل فهي عنده الذات، والموضوع ،المرسل ، المرسل إليه، المساعد،

[1] حميد لحمداني،بنية النص السردي،ص.ص:23،24

[2] Oswold ducrot et tezvetan todorov.dictionnaire encyclopédique des sciences du language .point 1973.edt col p291

المعارض والعلاقات التي تقوم بين هذه العوامل، هي التي تشكل الترسيمة العاملية "[1] ،و الملفت للانتباه في عمل غريماس هو "الدقة في تمييزه بين العامل و الممثل، حيث قدم وجها جديدا للشخصية في السرد، هو ما يصطلح عليه بالشخصية المجردة فهي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في الاقتصاد، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، يمكن أن يكون ممثّلا بممثلين متعددين. كما أنه ليس من الضروري أن يكون شخصا، فقد يكون فكرة كفكرة الدهر، أو التاريخ ، وقد يكون جمادا، أو حيوانا"[2]،هذه المجهودات أمكنت "غريماس" من تحديد مفهوم للشخصية وفق "خطة وصفية رائدة ضمن الترسيمة العاملية مكنته من الوصول إلى القول : إن الشخصية الروائية هي نقطة تقاطع والتقاء مستويين سردي وخطابي. فالبنى (أو البرامج) السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض وتنظم الحركات والوظائف، والأفعال التي تقوم بها الأشخاص في الرواية. بينما تنظم البنى الخطابية الصفات"[3]، ويمكن التمييز بين "العامل والممثل لتوضيح مفهوم الشخصية بالمستوى العاملي الذي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا، يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات التي تقوم بها. و مستوى ممثلي تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في السرد. فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية"[4]،و يوضح "غريماس " من خلال المستوى "الثاني أن لكل ممثل دورين: دور حدثي من حيث هو يقوم بعمل ما أو أكثر في الرواية، ودور معنوي من حيث مُسند إليه تأدية دور معين، وبعبارة أوضح أن لكل ممثل دورا في مستوى تقدم الأحداث، ودورا في مستوى بناء المعنى". فمثلا عندما "تساعد نور في اللص والكلاب ،سعيد مهران على إحضار لباس

[1] عبد الوهاب الرقيق، في السرد،ص151.

[2] حميد لحمداني،بنية النص السردي،من منظور النقد الأدبي،ط3 ،ص52.

[3] ابراهيم صحراوي ،تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر،1999،ص154.

[4] حميد لحمداني، المرجع السابق،ص52.

ضابط، فإنها تساهم في تطور المغامرة التي يخوضها، لكنها في الوقت نفسه تعبر بهذا الحدث عن معنى معين، وهو تلوث القيم والعلاقات وانقلابها، والاعتراف بالجميل لهذه الأنثى المحترفة لعمل يتنافى وأخلاق المجتمع"[1] .

إن مفهوم العوامل عند "ا.ج غريماس" يصف الشخصيات في الرواية وفقا لما تفعل وليس لما تكون والعوامل الستة من ترسيمة "غريماس" يشاركون في ثلاثة محاور كبرى هي:

"محور الإرادة (الرغبة) الذات(الفاعل) ⇔ الموضوع

محور المعرفة(التواصل) المرسل (الدافع) ⇔ المرسل إليه (المستفيد)

محور القدرة على العمل (المشاركة) المساعد ≠ المعارض"[2]

ففي كل القصص تتوفر "قوة الدفع، وقوة الجذب ، قوة الرغبة وقوة الرغبة المضادة، لكي يتحقق مسار التحول، إذ بدون التحول ينتفى البعد السردي في الرواية (الانفصال والاتصال)، ولذا لابد أن تُشبع، أو تُكبت الرغبة وينشأ هذا الصراع في السرد كما هو في الواقع، فالموضوع المطلوب واحد والذوات الراغبة جمع. فيؤدي هذا التشبث والإصرار إلى المواجهة وبالتالي إلى نشأة الحكاية "[3]،.

أما بالنسبة لتزفيطان تودوروف فإن "الأسس العلمية التي انطلق منها في تعريفه للشخصية الروائية هي اللسانيات. حيث يقول: إن قضية الشخصية الروائية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات. لأنها ليست سوى كائنات من ورق"[4]،إن هذا التعريف ينسجم مع "المفهوم اللساني للشخصية الذي لقي استحسانا من قبل النقاد البنويين. فتودوروف يجرد

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة،ص99.

[2] دليلة مرسي والأخريات،مدخل إلى التحليل البنيوي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1985،1،ص.ص:98،97.

[3] عبد الوهاب الرقيق،في السرد،دراسات تطبيقية،ص153.

[4] .Owswold ducrot.et tezvitan todorov.page286.

الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، لتسهل عملية المطابقة بين الفاعل و الاسم الشخصي"[1] ،وهذا الرأي يتفق مع قول "بول فاليري بأن " الشخصيات تحولت إلى كائن من الكلمات أي إلى السيم الذي هو أصغر وحدة معنى"[2]

يؤكد الناقد والكاتب الجزائري محمد ساري أن " بعض الفقرات السردية الصغيرة غير المستقرة هي التي ستتحول إلى شخصيات، مثل الغني الذي يتحول إلى فقير. الأعزب الذي يتزوج، ويتم الانتقال من شخصية إلى أخرى أومن شخصية إلى كائن جامد، يمكن للأوصاف (بارد، أخضر ، مرتفع) أن تتحول إلى شخصية، والعكس صحيح من وجهة نظر لغوية، يمكن لاسم الشخصية أن يحتوي على برنامج سردي..."[3] إلا أن " تودوروف" يركز عند دراسته للشخصية الروائية على "استخدام نموذج العلاقات بين الشخصيات الذي قدمه غريماس وتتماهى هذه العلاقات في محاور ثلاثة كبرى وهي: . الرغبة التواصل . المشاركة [4] ،وتوضح يمنى العيد ذلك بقولها: "أ- الرغبة وشكلها الأبرز الحب ب- التواصل .الأسرار بمكنونات النفس إلى صديق جـ- المشاركة و شكل تحققها هو المساعدة، وتواصل يمنى العيد في توضيح هذه الحوافز "الأساسية هي حوافز إيجابية بمعنى تدفع إلى علاقات التقارب بين الشخصيات الروائية، وتقابل هذه الحوافز الإيجابية حوافز ضدية و هي الكراهية، والجهر، والمعارضة وهي حسب هذا التعريف أنها تدفع إلى علاقات التباعد بين الشخصيات. ونلاحظ في هذا الصدد أن الحوافز الإيجابية والضدية تعتبر حوافز نشطة لأنها تدفع إلى فعل ما. الأولى تقرب والثانية تبعد، ومن ناحية أخرى أن الحوافز النشطة التي تقوم بها الشخصيات. إنما هي أفعال تقع على شخصيات أخرى،

[1] حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي ،ص213.

[2] محمد ساري،التحليل البنيوي للسرد،المبرز مجلة أدبية فكرية،ع1988،11،ص21.

[3] المرجع نفسه،ص22.

[4] رشيد بن مالك،السيميائية بين النظرية والتطبيق،1996،ص78.

وبمعنى آخر أن هناك من يفعل وهناك من يقع عليه الفعل ، وهذا يؤدي بالضرورة إلى مقابل كل حافز نشط حافز سكوني، وبذلك يصبح عدد الحوافز إثني عشر حافزا ، غير أن الشخصية التي يقع عليها الفعل تكون في وضعية مهيأة لتحفز نشط (سلبي أو إيجابي) فالشخصية في هذه الحالة فاعل وموضوع في الوقت نفسه"[1]،

أولا: بدءا بالحوافز وهو مفهوم وظيفي من قبل "أحب" "أسر" وأرغب .

ثانيا: مفهوم الشخصية (الشخصيات الروائية مثل "فالمون" ." مارتوي "وهي أسماء لشخصيات روائية) والشخصيات عنده إما فواعل أو مفعولات وأطلق عليها تودوروف مصطلح عام وهو (العون) الذي يمثل الفاعل والمفعول وبذلك يرى أن الحوافز والفواعل وحدات قارة في العمل السردي .

ثالثا: وأخيرا مفهوم قواعد الاشتقاق التي تصف العلاقات بين الحوافز المتباينة ، وينهي خاتمته بقوله: إن العرض الذي يقوم على هذه المفاهيم الثلاثة يبقى جامدا جافاً ولتفادي ذلك ، يقترح سلسلة جديدة من القواعد يطلق عليها اسم قواعد الفعل تمييزا عما يسمى بقواعد الاشتقاق " إن منطلق قواعد الفعل هي العلاقات بين الأعوان والحوافز حسب المحاور المذكورة : الرغبة - التواصل – المشاركة.

أما " كلود بريمون" فقد انطلق في دراسته لمفهوم الشخصية من مفهوم الوظيفة عند "بروب " حيث لاحظ نقصا وغموضا في نظرية "بروب" وخاصة تنكر هذه النظرية للشخصية ..فهو يرى أن الوظيفة في الحكاية تترابط بالشخصية ،فالانتصار مثلا لا يمكن أن يرتبط بصراع إلا إذا كان كل منهما متعلقا بالشخصية ذاتها، فالوظيفة تعرف بكونها ترابطا بين الشخصية من جهة وعمل من جهة أخرى. وبهذا تصبح تركيبة الرواية قائمة لا على سلسلة أعمال، وإنما على نظام أدوار، فالقصة في نظرية "بريمون" دائرة حول شخصية أو أكثر، وأن نمو الحبكة يعني تغييرا يمس شخصية واحدة أو شخصيات

[1] يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفرابي،بيروت،ظ1999،2،ص.ص:52،53

عديدة،وهنا... يستوجب النظر في هيكل الرواية باعتباره مجموعة أدوار يعبر كل منها عن تطور وضعية ما تكون فيها الشخصيات فاعلة أو مفعولا بها، فكل قصة في النهاية هي قصة الشخصية أو أكثر فالشخصية بهذا المعنى مدار القصة ومادتها"[1].

[1] المرجع السابق،ص.53

شخصية المحقق في متن اللغز:

إن السؤال الذي يفرض نفسه وبقوة على دارس رواية اللغز هو من بطل الرواية ؟وكيف يكوّن الكاتب صورة هذا البطل؟ وكيف تتطور شخصيته عبر أحداث الرواية؟وما السّبل الكفيلة بالوقوف على مختلف تحدياته لحيل المجرمين وتعقيدات الألغاز المطروحة في الرواية،و لماذا لا يموت البطل في رواية اللغز؟ بل يتكرر في كل نص بنفس السمات وبنفس الملامح والطبائع إن جاز لنا إقحام هذه الشخصية في عالم الشخصيات الإنسانية كما ذكرنا في معرض مفاهيم الشخصية آنفا ؟بل أصبح البطل المحقق لغزا في ذاته لما يملكه من أدوات ومواصفات لا يملكها غيره من الأبطال في المتون الأخرى،فمن هو هذا المحقق وما هي صفاته؟

جاء في معجم المعاني الجامع مايلي:

المحقق لغة:

مُحَقَّق: اسم مفعول مِنْ حَقَّقَ / مَشْرُوعٌ **مُحَقَّقٌ** : أَكِيدٌ ، ثَابِتٌ / كَلاَمٌ **مُحَقَّقٌ** : مُحْكَمٌ ، مُنَظَّمٌ/ **مُحَقِّق:** اسم اسم فاعل من حقَّقَ / حقَّقَ في من يقوم بإجراء تحقيق وتحرّيات للكشف عن ملابسات قضيَّة غامضة **مُحَقِّقُ** الْمَخْطُوطِ : البَاحِثُ فِيهِ لِيُعِيدَ نَشْرَهُ بَعْدَ تَحْقِيقِهِ تَحْقِيقاً تَامّاً

حقَّقَ / حقَّقَ في يحقِق ، تحقيقًا ، فهو مُحقِق ، والمفعول مُحقَّق / حَقّقَ الأمرَ : أثبته صَدَّقه / حقَّق الأمرَ : أرساه ، جعله واقعًا / حَقّقَ الشيءَ والأمرَ : أَحْكمه / حَقق الثوب : أحكم نَسْجَه صبغ الثوب صبَغْ تَحقِيقا : مُشْبَعًا كلام مُحَقَّق : مُحْكَمُ الصَّنعةِ رَصِين/ حَقّقَ الثوبَ وغيرهُ : وَشَّاهُ بِوَشْي على صُورَة الأخْلاقِ / حَقّقَ مع فلان في قضية : أخذ أَقواله فيها/ قاضي التَّحقيق : المشرف على التَّحقيق / حقَّق النَّصَّ أو الكتابَ أو نحوَهما : تثبّت منه بطُرق التّحقيق المختلفة / حقَّق في الأمر : بحث فيه ودقَّق / حَقَّقَ مَا كَانَ يَتَمَنَّاهُ : أَنْجَزَ ، نَفَّذَ لَمْ يُحَقِّقْ شَيْئاً / حَقَّقَ التَّاجِرُ أَرْبَاحاً : جَمَعَ أَرْبَاحاً / مِن المحقَّق : من المؤكَّد الثابت

في قاموس المعاني.

مُحَقِّق :- اسم فاعل من حقَّقَ / حقَّقَ فِي:من يقوم بإجراء تحقيق وتحرّيات للكشف عن ملابسات قضيَّة غامضة :- **مُحَقِّق** خاصّ : يُسْتَأجَر من قبل الأفراد . مَنْ يثبّت ويحقّق كتابًا أو نصًّا وَفْق قواعدَ

وفي معجم اللغة العربية المعاصرمحقق من الكلام الرصين : الذي أحكم نظمه - **محقق** من الثياب : محكم النسج .

وفي معجم الرائد:

محقق في لغة المحاكم : هو قاضي التحقيق ، أو المستنطق/. [ح ق ق]. (مفعول مِنْ حَقَّق:- مَشْرُوعٌ **مُحَقَّقٌ** :- : أَكِيدٌ ، ثَابِتٌ . :- خَطَرٌ **مُحَقَّقٌ** :- :- نَجا مِنْ مَوْتٍ **مُحَقَّقٍ** . مِنَ الْمُحَقَّقِ أَنْ يُنْجِزَ مُهِمَّتَهُ :- : مِنَ الْمُؤَكَّدِ كَلاَمٌ **مُحَقَّقٌ** :- : مُحْكَمٌ ، مُنَظَّمٌ .

وفي معجم الغني

مُحَقِّقٌ [ح ق ق]. (فاعل مِنْ حَقَّقَ). أَجْرَى مَعَهُ الْمُحَقِّقُ تَحْقِيقاً مُفَصَّلاً :- : قَاضِي التَّحْقِيقِ الَّذِي يُحَقِّقُ مَعَ الْمُتَّهَمِ فِي قَضِيَّةٍ لِلْكَشْفِ عَنْ مَجْرَيَاتِهَا ُ**محَقِّقُ الْمَخْطُوطِ** :- : البَاحِثُ فِيهِ لِيُعِيدَ نَشْرَهُ بَعْدَ تَحْقِيقِهِ تَحْقِيقاً تَامّاً . . **حقَّقَ:** حقَّقَ / حقَّقَ في يحقِّق ، تحقيقًا ، فهو **مُحقِّق** ، والمفعول **مُحقَّق** :-

• حقَّق مع فلان أخذ أقوالَه في قضيّةٍ ما :- يحقّق رجالُ الأمن مع المتّهم قبل تقديمه إلى المحاكمة ، - قاضي التَّحقيق : المشرف على التَّحقيق .

• حقَّق الأمرَ : :- أرساه ، جعله واقعًا :- نطمح إلى نظام يحقّق العدالة بين الأفراد ، - حقّق غايتَه/أهدافَه / نجاحًا / ربحًا . أثبَته ، وأكّده :- حقَّق نتائج بحثه• مِن المحقَّق : من المؤكَّد الثابت . شهد به . تحرَّاه وتثبّت منه . • حقَّق النَّصَّ أو الكتابَ أو نحوَهما : تثبّت منه بطُرق التّحقيق المختلفة . • حقَّق في الأمر : بحث فيه ودقَّق

المحقق اصطلاحا: هو كل من خول له القانون صلاحيات تتمثل في التحري والبحث عن الحقيقة في الحوادث الجنائية،والجنح حيث يسهم في كشف خيوط وملابسات الجريمة ليصل إلى معرفة الواقعة و ظروفها وأسباب وقوعها ومرتكبيها والتوصل إلى الفاعل الجاني بواسطة جمع الأدلة والبراهين وبالتالي حل اللغز

مواصفاته: إن شخصية المحقق من أهم ضمانات التحقيق الجاد الذي يبتغي الوصول إلى الحقيقة حيث "يتولاه شخص يتصف بالذكاء،والفطنة،و سرعة البديهة ، بالإضافة إلى الحياد والنزاهة , يؤدي واجباته من غير تحيز أو محاباة لأي طرف من أطراف الخصومة، لذا فإن نجاح المحقق في عمله يستلزم توافر خصائص معينة في شخصه وشخصيته حتى يتمكن من أداء المهام والواجبات المكلف بها وتحقيق النجاح في كشف الجريمة وحل اللغز"[1] ،لذا يجب أن تتوافر فيه مجموعة من الصفات التي من أهمها

1-الإيمان بعمله كرسالة عظيمة[2] :

إن إيمان الفرد "بعمله وبالرسالة والمقاصد التي تنطوي عليها يجعله يتفانى في أداء واجبه في سبيل تحقيق الغايات والمصالح المنشودة منه ، وإيمان المحقق برسالته يدفعه للإخلاص في العمل وسلوك سبيل الحياد التام والموضوعية في جميع ما باشره من إجراءات ، ويصونه من الانحراف بالتحقيق ، وأصول التحقيق تقتضي أن يجرد المحقق نفسه من كل تأثير لأصحاب النفوذ والمصالح الخاصة في توجيه التحقيق بما يرضي شهواتهم وأطماعهم .

2 - **قوة الملاحظة [3]:**

[1] ينضر في مقال نهان سالم مرزوق أبو جاموس المستشار القانوني والمحكم الدولي ،المنشور على الرابط https://www.bayt.com/fr/pages/my-visibility

[2] نهان سالم مرزوق أبو جاموس المستشار القانوني والمحكم الدولي ،المنشور على الرابط /https://www.bayt.com

[3] نفس المقال على نفس الرابط https://www.bayt.com/fr/pages/my-visibility

وهي القدرة على استيعاب الأمور والوقائع '"مهما كانت دقيقة . فيكون منتبها يقظاً ملماُ بكل ما يراه ويدور من حوله ، ولا يدع حدثاً أو تصرفاً يمر دون أن يقف عنده بالتأمل والتفكير والتمحيص والتحليل على اعتبار أن لكل واقعة دلالتها وأهميتها في إظهار الحقيقة .ولقوة الملاحظة أهمية بالغة عند إجراء المعاينة فهي تكشف عن بعض الآثار المادية ومخلفات الجريمة التي تفيد في التعرف على الحقيقة ، وقوة الملاحظة صفة يجب أن تلازم المحقق في كل إجراء يتخذه في التحقيق ، فهي ضرورية أيضا عند التفتيش والاستجواب وسماع الشهود وغيره "[1].

3- سرعة التصرف[2] : ولا يقصد بالسرعة العجلة التي تضيع الحقوق وترتب أسوأ النتائج وتوقع المحقق في أخطاء كثيرة لا يمكن تداركها أو تصحيحها , ولكنها تعني المثابرة والنشاط في مباشرة الإجراءات وفقاً لمقتضيات التحقيق ومصلحته ، وسرعة التصرف من جانب المحقق تشمل عدة عناصر أهمها

أ – سرعة الانتقال إلى مكان الجريمة[3] **:** يجب على المحقق الانتقال فوراً إلى مسرح الجريمة فور تلقيه البلاغ أو الشكوى بوقوع جريمة فالتراخي وعامل الزمن يساعدان في تغيير معالم المكان وطمس آثاره ومحتوياته . فمضي الوقت وتقاعس المحقق عن الانتقال على وجه السرعة يتيح للجاني الفرصة للتلفيق والعبث بآثار الجريمة ومادياتها.

[1] سالم مرزوق أبو جاموس المستشار القانوني والمحكم الدولي ،المنشور على الرابطhttps://www.bayt.com

[2] نفس المقال غل نفس الرابطhttps://www.bayt.com

[3] نفس المقال غل نفس الرابطhttps://www.bayt.com

ب _ **سرعة إحضار الأدلة وتحليلها** [1] : يجب على المحقق استدعاء الشهود وإحضارهم على وجه السرعة لكيلا تتعرض ذاكرتهم للنسيان ، وقد يؤدي التراخي في إحضارهم إلى فوات شهادة أحدهم ، وشهادته لها أهميتها في ظهور الحقيقة ، فيتبين أنه غادر البلاد أو توفي قبل سؤاله .

ج – سرعة ضبط المتهم واستجوابه[2] :

على المحقق ، إن تعرف على المتهم ، أن يبادر بالقبض عليه فوراً وإحضاره في أسرع وقت ممكن ، فالمبادرة نحو ضبط المتهم تحول دون هربه أو محاولته طمس الأدلة على جريمته أو إخفاء السلاح أو الآلات المستعملة في ارتكابها . فالتأخير في سير التحقيق يضعف من شأنه ويلحق ضرراً فادحاً بالعدالة .

د – سرعة إنجاز التحقيق في الدعوى : فالتأخير في سير التحقيق يضعف من شأنه ويلحق ضرراً فادحاً بالعدالة .

4- التزام المحقق بالدقة و الإتقان في العمل[3] :

ومن مقتضيات الدقة والإتقان التأكد والتثبت من تفصيل الأمور وجزئياتها وتمحيصها وعدم اخذ الأشياء على ظواهرها . وتوجب الدقة مراعاة الترتيب والتسلسل في إجراءات التحقيق ، وبهذا يأتي التحقيق متماسكاً ومترابطاً ، ومن مقتضيات الدقة أيضاً فحص الأقوال والمعلومات للتأكد من صحتها ومطابقتها للحقيقة والواقع .(والدقة والترتيب يسفران عن إعداد سليم لمحضر التحقيق فيأتي مستوفياً وشاملاً لجميع عناصر التحقيق[4]

[1] نفس المقال غل نفس الرابطhttps://www.bayt.com

[2] المرجع نفسه

[3] المرجع نفسه

[4] عبد الفتاح مراد ، التحقيق الجنائي العملي في الشريعة الإسلامية والقانون الوضعي ، ص 103

5- هدوء النفس[1] :

نجاح التحقيق رهن بقدرة المحقق على التصرف وضبط النفس في معاملة المتصلين بالدعوى الجنائية . ويتعين على المحقق ، إن كان يستجوب متمهاً أو يناقش شاهداً ، ألا يصيبه الضجر والسأم وإن امتد وقت الاستجواب او المناقشة لفترات طويلة .

ثانياً : معلومات المحقق وفيما يلي أهم القوانين والعلوم التي يجب إلمام المحقق بها كي يستطيع أن يؤدي واجبه على الوجه الأكمل[2] :

1- **معرفة النظام الجنائي والأحكام الشرعية الجنائية** .

2- **علم النفس** : ويبحث هذا العلم في العوامل والمؤثرات النفسية الماسة بسلوك وعادات الناس وطبائعهم .

3- **علم الإجرام** : "ويعنى هذا العلم بدراسة أسباب الجريمة بوصفها ظاهرة اجتماعية سواء أكانت راجعة إلى عناصر شخصية تتعلق بالفرد أم كانت عائدة على عوامل البيئة الاجتماعية"[3]

4- **الطب الشرعي:** الإلمام بأسس وقواعد الطب الشرعي يساعد المحقق في أداء مهامه.

[1] المقال السابق على نفس الرابطhttps://www.bayt.com

[2] خالد العتيبي ،التحقيق،مقال منشور على مجلة الوادي الاليكترونية،على الرابط alwaadi.net/upload/uploads/files/alwaadi

[3] محمد أنور عاشور ، الموسوعة في التحقيق الجنائي العملي ، علم الكتب

5- **الثقافة العامة**[1] : يتعين على المحقق ألا يقتصر معلوماته على النواحي القانونية بل عليه أن ينوع فيها وأن يستزيد من الثقافة العامة بقدر ما يطور وينمي قدراته ومهاراته في التحقيق .

الخصائص الفنية لشخصية المحقق في متن الألغاز:

من خلال استقراء بعض النصوص التي تندرج ضمن خانة أدب الألغاز نلاحظ أن شخصية المحقق تأخذ حيزا كبيرا من حجم الرواية، وتحظى بعناية خاصة من قبل الكاتب "بل وتعبر في بعض الأحيان عن شخصيته الخاصة وأفكاره المتميزة، لذا فان فكرة تتبع وإحصاء بعض الخصائص التي تتميز بها هذه الشخصية لابد منها، لما لها من أهمية في بناء الأحداث وتوجيهها"[2]، ويرى النقّاد أن "مايكل كولنز"، واسمه الحقيقي "دنيس ليندز" (1924 – 2005م) هو أول من أدخل التحري الخاص في العصر الحاضر في رواية الألغاز التي تجعل هذا الأخير يواجه قوى أكبر من إمكاناته بما لا يقاس ،و أضاف إليه عنصر التحليل الاجتماعي على الرواية،وأثر مكانة البشر في عالم الجريمة.

هناك جانب مثير جدا حسب رأي عبد القادر شرشار وهو تقارب صورة المحقق في رواية اللغز من صورة البطل في الأسطورة الشعبية، حيث يرى أنه من المفيد عقد مقارنة بسيطة بين البطل في "الأسطورة"والبطل في رواية اللغز - الرواية "البوليسية" كما يسميها ، لما هنالك من التواصل بين هذين الجنسين الأدبيين باعتبار الثاني وليد الأول بلا منازع.[3]

يقول " م.سيليتسكي" في تعرضه لأهمية البطل في الأسطورة الشعبية الروسية:"إن وضع البطل في الطليعة لا يعني تقليلا من أهمية الموضوع الذي يلعب دورا هاما جدا في الإبداع القصصي الشعبي ،

[1] خالد العتيبي ،التحقيق،مقال منشور على مجلة الوادي الاليكترونية،على الرابط alwaadi.net/upload/uploads/files/alwaadi

[2] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية،ص58

[3] نفس المرجع،ص58

حيث يعبر عن كل التغيرات التي تطرأ على بناء الصورة البسيطة جدا من حيث المبدأ، وذلك بالدرجة الأولى من خلال الموضوع الذي يشكل الركن الراسخ للعمل الفلكلوري. ورغم أن الصورة البشرية تعتبر مركزا أساسيا لكل عمل تقريبا خاص بفن القول بما في ذلك العمل القصصي، رغم ذلك فإن من النادر جدّا أن ينظر إليها على أنها عامل من عوامل تكوين الموضوع في الأدب القصصي الشعبي."[1]

إن هذا الطرح المتعلق بالبطل في الأسطورة الشعبية ينطبق إلى حد بعيد مع نمطية الشخصية المحورية في فن الرواية البوليسية حسب عبد القادر شرشار، إذ "يتكرر هذا النموذج في سائر النصوص، وتتكرر معه السمات نفسها؛ من ذكاء خارق، ودقة النظر وبعده، وعدم ظهور ملامح شخصيته كمعرفة سنه، حبه أو كرهه للناس، آماله، أحلامه. . الخ و تطفو هذه الشخصية فوق سطح الأحداث لتجذب إليها انتباه القراء بدسائسها، وتصديها لأمهر المجرمين وأذكاهم في إخفاء آثار الإجرام. كما تتخذ هذه الشخصية أبعادا تزعج في كثير من الأحيان كاتب الرواية البوليسية نفسه، فيسعى إلى التخلص منها، كما حدث ذلك مثلا مع "كونان دويل" وبطله "شارلوك هولمس"[2] Sh Holmes نكتشف هذا التحدي الذي فرضته الشخصية المحورية على كاتبها من خلال" اختفاء المحقق "شارلوك هولمس" الذي يكتنفه الضعف من كل جانب، ونشعر أن "كونان دويل" يريد التخلص من بطله الذي أصبح مزعجا له وللقارئ، نظرا لشهرته الواسعة، والتي حالت دون إضافة أدوار أخرى له في العمل الروائي. لكن "شارلوك هولمس" لا يمكن أن ينهزم إلا على يد "شارلوك هولمس" آخر، ملك في الإجرام، لذلك استعان الكاتب بشخصية شبيهة بملك الإجرام "موریاتي Moriaty" التي لا تظهر في الأحداث إلا للقضاء عليه، والاختفاء من جديد. لكننا لا يمكن أن نتقبل فكرة وجود مجرم أذكى من "شارلوك

[1] عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، المرجع السابق ،ص،ص،59.58

[2] نفس المرجع،ص،60

هولمس".[1] هذا الموقف من الروائي الكبير، والصحفي الذائع الصيت، لم يعجب القراء، فارتفع احتجاجهم في الصحف والمجلات، وطالبوا من الكاتب إحياء "هولمس" بعد أن دبر له مكيدة على يد منافسه مورياتي، وتغلبت في النهاية إرادة القراء، فكان البعث من جديد."[2] ،وتؤكد هذه الأمثلة البسيطة الدور المركزي الذي تلعبه شخصية المحقق في رواية اللغز، والذي يتصف بالصفات التي ذكرتها في المبحث السابق لأنه "حامل الفعل القصصي، والمعبر الفعلي عن المثل الأعلى للجمهور،إذ لا يعقل أن يكون المجرم أذكى من المحقق مهما بلغت ثقافته ،حيله و ألاعيبه، إن البطولة في الرواية البوليسية يضيف عبد القادر شرشار تكتسب من المبادرة الإبداعية الذكية، ومعرفة تطبيق مناهج البحث وطرق التحليل العلمية الحديثة التي تقوم على تحكيم المنطق، والتي كان يفتقر إليها البطل الأسطوري:من تحكيم للعقل والذكاء في استخدام ما توصل إليه ، والمحقق بعيد عن الخطأ، لأن مجرى الأحداث التي يتحرك ضمنها مدروسة مسبقا، بحيث إن وقوع أي خلل يعرض القصة للتصدع جملة وتفصيلا، لذا فالمحقق محكوم عليه أن يكون "رجلا خارقا"(Superman)، بعيدا عن عالم الشخصيات العادية المعرضة عادة للخطأ والصواب... إن شخصية المحقق في رواية اللغز هي الوحيدة التي تمتلك الحرية الضرورية للمبادرة، فضلا عن ذلك، فهي تعين المؤلف على تجسيد الخطة التي يكون قد رسمها لإبراز القيمة البشرية التي يريد التركيز عليها لإزاحة القلق والرعب الذي يبثه بواسطة شخصيات ثانوية أخرى ،النشاط الفردي الذاتي الذي تضطلع به هذه الشخصية لإعادة التوازن في الأحداث. ويمكن أن يقابل هذه الشخصية في الأدب القصصي الميثولوجي في مجتمع بدائي شخصية

[1] مقتطف من كتاب .Le roman policier ترجمه عبد القادر شرشار ،ص42

[2] - Conan Doyle, Résurrection de Sherlook Holmes, Trd. Robert Latour, Robert Laffont, Paris, 1956, 422 pages.

أسطورية تضطلع بالدور نفسه، وتمتلك الحرية الضرورية للمبادرة والوقوف ضد الكوارث الطبيعية أو لمواجهة بعض قواها"[1]

لم تعد الأحداث في رواية الألغاز تجري في "الأدغال و الجبال والقصور، ولم يعد أبطالها الوحوش و أنضاف الإلهة والملوك، بل تحول الفضاء إلى "غرفة صغيرة مغلقة، أو قطار سريع في ليلة مظلمة، أو شارع ضيق فيه أناس ،و لعل المحقق "مارتن هيويت،" الذي كان بطل الكاتب البريطاني آرثر موريسون (1863 – 1945م)،هو أول نماذج التحري العصري في رواية الألغاز،و" في بداية القرن الميلادي العشرين، لم يكن آل كابوني (1895 – 1947م) مصدر خوف ورعب فقط في شوارع شيكاغو وسائر المدن الأمريكية، بل كان كذلك مصدر فضول وتشوّق لدى هذا المجتمع لمعرفة خفايا عالم الجريمة أيضاً، وقد استثمرت مجلات أدب الخيال الإجرامي الأمريكية وكتّابه ذلك الفضول استثماراً ذكياً، مثل مجلة «بلاك ماسك» (القناع الأسود) والمؤلف كارول جون ديلي (1889 – 1958م) الذي ألّف قصص عنف وتشويه وظلم من عمل المجرمين، ولم يقصد ديلي أن تكون عقدة قصته لغزاً جنائياً غامضاً، بل اكتفى على الخصوص برواية حوادث عنف المجرمين، وحكم العدالة الذي يستحقّون،وشاعت في ثلاثينيات القرن العشرين روايات التحري الخاص، مثل "داشييل هاميت" و"جوناثان لاتيمر "و "إيرل ستانلي جاردنر"، لفضح عالم الجريمة السفلي العنيف، في الشارع الأمريكي. وفي أواخر الثلاثينيات، طوّر "ريموند تشاندلر" (1888 – 1959م) هذا النوع الأدبي بفضل بطله التحري "فيليب مارلو"، الذي أضفى صفة حميمة على عمل المحقق الجنائي. ثم دخلت شخصية "مارلو" في عدد من القصص التلفزيونية. وتابع "جيمس هادلي تشيس" (1906 – 1985م) أسلوب "تشاندلر" في رواياته اللغزية «قداس الشقراء الجنائزي» (1945م) و«إلقِ بها بين الزنابق» (1950م)، و«احسبه لنفسك» (1950م). وزاد تطويراً في هذا الخط الذي يعتمِد التحري الخاص، الكاتب "روس ماكدونالد "(1915 – 1983م)

[1] عبد القادر شرشار ،المرجع السابق،ص60،

الذي كان بطله التحري الخاص "لو آرتشر"، وتميّز أسلوب "ماكدونالد" باستخدام علم النفس وجمال أسلوب الكتابة، ويُذكَر أن هوليوود أنتجت فلم «هاربر» سنة 1966م، ولعب فيه "بول نيومان" دور التحري" لو آرتشر"، والفلم مؤسَّس على رواية ماكدونالد «الهدف المتحرك». وقد أعاد" نيومان الكرّة" في فلم «حوض الغرق» في سنة 1976م"[1]

أ/2- الفصل الثاني:في البناء الفني لرواية اللغز.

أ/2/2 المبحث الثاني : العناصر الأساسية

- التوظيف الـــــــــدلالي للألغـــاز.
- "كرونولوجية" الأحداث في رواية اللغز.
- شـــــــعرية روايـــــــــة اللغز.

[1] مقال ورد في مجلة القافلة الاليكترونية ،دون ذكر صاحبه على الموقع http://qafilah.com/ar

لغز الجريمة وعملية التحقيق

إن الدراسة في هذا المبحث تتناول الجريمة كمعطى فني في المتن البوليسي أي كيف يكون التوظيف الفني و الدلالي لها في الخطاب السردي ،ولكن قبل ذلك لابد من إلقاء و لو نضرة بسيطة من الناحية المفاهيمية و الإجرائية لهذا المصطلح،على أن مفهوم الجريمة أخذ أبعادا مختلفة مع تطور الإنسان والزمن.

الجريمة لغة:

جَرِيمَة (اسم): مصدر جَرَمَ ،الجمع : جرائمُ الجَرِيمَةُ : (بوجه عام) : كلُّ أَمْرٍ إِيجابيّ أَو سَلبيّ يُعاقب عليه القانُون ، سواءٌ أَكان مُخالفة أَم جُنحة أَم جنايةً الجَرِيمَةُ (بوجه خاص) : الجناية والجمع : جرائم الجَرِيمَةُ من الرِّجال : الكاسب . جريمة أخلاقيّة : جريمة تَمَسّ العرض والشرف ، مَسْرَح الجريمة : المكان الذي ارتكبت فيه علم الجريمة : (القانون) العلم الذي يبحث في التصرُّف الجُرْميّ والإصلاحات الخاصَّة به جَريمة حرب : (سك) أية جريمة من الجرائم مثل التطهير العرقيّ أو إساءة معاملة سجناء الحرب وغير ذلك مما يُعدّ خرقًا لأعراف الحرب

1.جَرَمَ: (فعل)

جَرَمْتُ ، أَجْرِمُ ، اِجْرِمْ ، مصدر جَرِيمَةٌ ، جَرْمٌ رَمَ الرَّجُلُ : أَذْنَبَ ، اِرْتَكَبَ ذَنْباً ججَرَمَ نَفْسَهُ أَوْ قَوْمَهُ أَوْ جَرَمَ عَلَيْهِم : جَنَى جِنَايَةً جَرَمَ لأَهْلِهِ : كَسَبَ لَهُمْ ًرَمَ الرَّجُلَ : أَكْسَبَهُ جُرْماً المائدة آية 2 لاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ (قرآن) ججَرَمَ الشَّيْءَ : قَطَعَهُ جَرَمَ النَّخْلَ : جَنَى ثَمَرَهُ جَرَمَ الثَّمَرَ : قَطَفَهُ جرَمه على السَّرقة : حمله عليها

2.جَرِيم: (اسم)

الجَرِيمُ : التَّمر المجْرُوم ، الجَرِيمُ : التَّمْر اليابسُ الجَرِيمُ العظيم : الجِرْمِ :

و في قاموس المعاني:

جريمة حرب: (سك) أية جريمة من الجرائم مثل التطهير العرقيّ أو إساءة معاملة سجناء الحرب وغير ذلك مما يُعدّ خرقًا لأعراف الحرب .

جَرِيمَةٌ : جمع : جَرَائِمُ . [ج ر م]. (مصدر جَرَمَ). :- اِتَّهَمَهُ بِجَرِيمَةٍ لمَ يَرْتَكِبْهَا :- : بِجِنَايَةٍ ، بِجُرْمٍ . :- مَلْعونَةٌ هِيَ الأَيْدِي الَّتِي تُمَدَّ إِلَى هَذَيْنِ الجَسَدَيْنِ الْمُلَطَّخَيْنِ بِدِمَاءِ الجَرِيمَةِ وَالعَارِ. (جبران خ . جبران).

وفي المعجم الغني

جَريمة :- جمع جرائمُ (لغير المصدر): مصدر جرَمَ ، مصدر جرَمَ ، كلُّ عمل يجلب الأذى المعنويّ العميق لقيم مجتمعٍ ما .

(القانون) بوجه عامّ : كُلّ أمر إيجابيّ أو سلبيّ يُعاقب عليه القانون سواء أكانت مُخالَفة أم جُنحة أم جناية أم تُهمة وبوجه خاصّ : جناية :- ارتكب جريمة ، - ضُبط متلبّسًا بالجريمة :-

• جريمة أخلاقيّة : جريمة تَمَسّ العرض والشرف ، كُلُّ جُرْم أو ذنب يقترفه الموظَّف في أثناء القيام بأعمال وظيفته ، - قانون الجرائم ، - مَسْرَح الجريمة : المكان الذي ارتكبت فيه .

• علم الجريمة : (القانون) العلم الذي يبحث في التصرُّف الجُرْميّ والإصلاحات الخاصَّة به .

• جَريمة حرب : (سك) أية جريمة من الجرائم مثل التطهير العرقيّ أو إساءة معاملة سجناء الحرب وغير ذلك مما يُعدّ خرقًا لأعراف الحرب .

وفي المعجم الرائد :

جرم - يجرم ، جريمة : ارتكب ذنبا جرَمَ يَجرِم ، جَرْمًا وجَريمةً ، فهو جارِم ، والمفعول مجروم (للمتعدِّي) :- • جرَم الشَّخْصُ أذنب واكتسب الإثم :- لا يجرِم الظالمُ إلاّ على نفسه : جرَم نفسَه / جرَم قومَه / جرَم على نفسه / جرَم على قومه : جنَى جنايةً . • جرَمه على السَّرقة : حمله عليها :- { وَلاَ يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَى أَلاَّ تَعْدِلُوا }

تعتبر الجريمة ضريبة قاسية يدفعها المجتمع، و تنجر عنها انعكاسات كبيرة خطيرة تهدد أمن واستقرار النسيج الاجتماعي، ويختلف مفهوم الجريمة من منطقة إلى أخرى ومن بلد لأخر، وهذا نظرا "لاختلاف القيم والمعايير والعادات و التقاليد الخاصة بكل مجتمع، ولكن ثمة عامل مشترك يتفق حوله الجميع هو أن الجريمة ظاهرة تهدد ليس فقط الفرد وإنما المجتمع ككل ،وفي جميع أركانه بداية من الأسرة"[1].قام عديد الباحثين بإجراء تجارب ودراسات محاولين البحث في العوامل المؤدية إلى ارتكاب الجريمة في أواخر القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا، وقد أنجزت عدة أعمال تفسر من خلالها السلوك الإجرامي إلى عوامل داخلية فردية، ومن أهم هؤلاء نجد الإيطاليين في علم الجريمة وهم :"سيزار لومبروزو، أنريكوفيري"، "رفائيل قاروفالو" بالإضافة إلى "سيجموند فرويد"،أما دور كايم "و"روبرت كينغ ميرتون" "و"بونجر فقد فسروا السلوك الإجرامي بأنه عوامل خارجية تتمثل في العوامل الاجتماعية، وقد "كشفت نتائج هذه البحوث عن الخطأ الناجم عن التفسير الأحادي الجانب الذي أدلى به هذان المذهبان"[2] ولهذا فقد أصبح النظر إلى الجريمة "نظرة تكاملية تجمع بين العوامل الفردية والعوامل الاجتماعية في آن واحد، ولهذا يعتبر البحث العلمي من الأسباب الفعالة في دراسة وفهم العوامل والدوافع المؤدية إلى ارتكاب الفعل الإجرامي ومن جهة أخرى فهو يعمل على توجيه كافة أوجه النشاط الاجتماعي والإنساني حتى يكون في الاتجاه المناقض للجريمة والانحراف وذلك عن طريق دعمه بالمقومات الحضارية والفكرية والثقافية البناءة."[3]و تعتبر الجريمة "حقيقة بشرية وظاهرة قديمة لازمت الإنسان منذ أن وضع قدماه على هذه الأرض، فالصراع بين الخير والشر كان من إحدى العوامل التي أدت إلى الجريمة وبمعنى أخر نقول بأن الجريمة هي إحدى نتائج هذا الصراع فقد تحدثت عنها الكتب

[1] مصطفى زيكيو،عوامل السلوك الإجرامي ،مجلة الحوار الثقافي الاليكترونية على الموقعhttps://www.asjp.cerist.dz/en/article

[2] - مجلة الحوار الثقافي ،مجلة فصلية أكاديمية محكمة،تصدر عن مخبر حوار الحضارات بجامعة مستغانم2013

[3] عاصم عادل،محاضرات في علم الإجرام.

السماوية كأول عمل بشري على الأرض"[1] إذا يقول الله تعالى "فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين"[2] . فالجريمة وإن كانت ظاهرة اجتماعية موجودة في كل المجتمعات الإنسانية سواء كانت بدائية أم متخلفة قديمة أم حديثة، وما تتناوله" من أنواع النشاط ليس واحد في الزمان أو المكان مادام أساس التجريم تابع لوجهة نظر المجتمع في زمان ما ومكان ما ومن ثم فإن ما يجعل الفعل جريمة .ليس الفعل في ذاته،بل نضرة المجتمع بذاته إليه"[3]، فقد خضعت هذه الجماعات للعادات والتقاليد وما تكون لديها من أعراف نتيجة التطور وتكامل النظم وتراكم المعارف التي أخذت تكتسبها شيئا فشيئا ومن الطبيعي أن يمثل الاهتمام بالجريمة ورد الفعل المقابل أهمية. خاصة في حياة تلك الجماعات.[4] والحقيقة التي لا يجب إغفالها أن السلوك الإنساني قد مر عبر مراحل تفسيرية متصلة بثقافة المجتمع بشكل عام من التفسيرات الغيبية والدينية إلى التفسيرات الفلسفية وأخيرا العلمية، وعندما نتحدث عن "السلوك الإنساني لا نقصد به فقط السلوك السوي بل نقصد أيضا السلوك الغير السوي[5]- الجريمة –وهذا ما سمح بظهور علم جديد هو "علم الاجتماع الجنائي "الذي يهتم بدارسة الأسباب المؤدية إلى الجريمة والانحراف، ويرجع جذور هذا العلم بدءا بالمدرسة الوضعية الإيطالية وعلى رأسها العلامة "لومبروزو "الذي يرجع السلوك الإجرامي إلى عوامل عضوية تكوينية أي إيمانه بالحتمية البيولوجية ،أماالعلامة "لومبروزو" فهو يرجع السلوك الإجرامي إلى عوامل عضوية تكوينية أي إيمانه بالحتمية البيولوجية ثم جاء بعده العلامة "فيري الذي أضاف لعوامل الإجرام فضلا

[1] مقدمة حول ظهور و تطور علم الإجرام، منتدى القانون الشامل على الرابط http://droit.moontada.com/t549-topic

[2]- سورة المائدة ،الاية30

[3]-سامية حسن الساعاتي، الجريمة والمجتمع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، دون طبعة، دون سنة، ص [16]

.3عبد الله سليمان، شرح قانون العقوبات الجزائري، القسم الأول، الجريمة ديوان المطبوعات الجامعية، ص20

4 عايد الوريكات، نظرية الجريمة، دار الشروق والتوزيع، دون طبعة،عمان الأردن،ص.17 .2004

عن العوامل الأنثروبولوجية عوامل أخرى كالسن والجنس والكثافة السكانية[1]

الجريمة من المنظور السيكولوجي:

ينضر علماء النفس إلى الفعل الإجرامي على أنه "سلوك معاد للمجتمع SOCIAL ANTI BEHAVIOUR وهو لاشك كأي نوع أخر من أنواع السلوك الشاذ أو الغير السوي ولذلك فإن الشخص المجرم لا يختلف عن الشخص المريض، ومن ثم فإن السلوك الإجرامي ما هو إلا نوع من السلوك الشاذ يحتاج إلى العلاج كما تحتاج الأمراض العقلية إلى العلاج والرعاية"[2] كما يرون أن كل "فعل إجرامي ما هو إلا دلالة وتعبير عن صراعات نفسية تدفع صاحبها إلى الوقوع في الجريمة.[3] وقد أشار "برت "Burtإلى أن التصرفات الإجرامية ما هي إلا "انطلاق للدوافع الغريزية انطلاقا حرا لا يعوقه عائق ويرى أنه من الممكن النظر إلى أنواع الانحراف المختلفة كالسرقة والاعتداء والاغتصاب والجرائم الجنسية وغيرها على أنها تعبيرات لغرائز معينة،أما "ألكسندر "Alexendreفهو ينظر إلى السلوك الإجرامي على أنه يكون نتيجة للاضطراب في قوى الشخصية الثلاثة "ألهو والذات والذات العليا "في تكيفها مع القانون الأخلاقي السائد في المجتمع."[4]

الجريمة من المنظور القانوني:

[1] ظير فرج مينا، الموجز في علم الإجرام والعقاب، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الثانية، الجزائر،1993ص17

[2] سيف الدين قدي،الرعاية والخدمات النفسية و الاجتماعية في مجال الانحراف والجريمة،قسم علم اجتماع الجريمة،مقال منشور على الموقع الاليكتروي http://elkalima-elhorra.ahlamontada.com/t279-topic

[3] جلال الدين عبد الخالق، الجريمة والانحراف الحدود والمعالجة، دار المعرفة الجامعية، دون طبعة،الإسكندرية، مصر، ،1999،ص176.

[4] عبد العاطي فرج علي،الاتجاهات النظرية في دراسة الجريمة والانحراف،دراسة في سوسيولوجية الجريمة،مجلة العلوم الاجتماعية، مجلة إلكترونية صادرة بتصريح من وزارة الثقافة والإعلام - في المملكة العربية السعودية - برقم:- غ ع 1076 وتاريخ : 18 - 7- 1432 هـ

هي ذلك العمل الذي يعاقب بموجبه القانون ،وبمعنى أخر هي ذلك الفعل أو الامتناع الذي نص القانون على تجريمه ووضع عقوبة جزاء على ارتكابه .فالفقيه الإيطالي "فرنسوا كرار "يعرفها بأنها العمل الخارجي الذي يأتي به الإنسان مخالفا به قانونا ينص على عقابه.

الجريمة من المنظور النفسي:هي إشباع لغريزة إنسانية بطريقه شاذة لا يقوم به الفرد العادي في إرضاء الغريزة نفسها و هذا الشذوذ في الإشباع يصاحبه علة أو أكثر في الصحة النفسية و صادف وقت ارتكاب الجريمة انهيار في القيم و الغرائز السامية ويرى "أدلر"ADLLER أن الجريمة هي وليدة " الصراع بين غزيرة الذات أي نزعة التفوق والشعور الاجتماعي."[1] ،والجرائم من هذا المنظور ليست على درجة واحدة من الخطورة فمنها ما هو شديد ومنها ما هو متوسط ومنها ما هو أقل خطرا ويطلق على هذا النوع الجنايات، والثاني الجنح والثالث المخالفات، فالجناية أشد وطأ من الجنح والجنح أشد وطأ من المخالفات.

الجريمة من المنظور السيوسيولوجي: هي كل الأفعال التي يترتب عليها "إخلال بالنظام السائد في الجماعة أو الإضرار بمصالح أو حقوق أفرادها أو المساس بالقيم التي أصطلح الناس عليها علاقاتهم المختلفة والتزامهم بإتباعها في الجماعة[2]. والظاهرة الإجرامية هي ظاهرة اجتماعية قد توجد عواملها في تكوين الفرد أو في ظروف الجماعة لكنها في الحالتين تحدث إضراب في العلاقة الاجتماعية، و قد تباينت آراء الفقهاء بشأن المعنى الاجتماعي للظاهرة الإجرامية فمنهم من يؤسس على الأخلاق ومنهم من يرده إلى القيم الاجتماعية.،فالاتجاه الأول يربط بين الجريمة وقواعد الأخلاق فالجريمة وفقا لهذا الاتجاه هي كل فعل يتعارض مع المبادئ الخلقية إلا أن أنصار هذا الاتجاه انقسموا على أنفسهم إلى قسمين :فمنهم من يجعل العلاقة بين الجريمة والأخلاق قاصرة على مخالفة بعض القواعد الأخلاقية لا كلها، ومنهم من يجعل هذه العلاقة شاملة لكل القواعد الخلقية دون تميز،ويتزعم القسم الأول الفقيه الإيطالي "قاروفالو "ويرى أن الجريمة هي كل فعل أو امتناع أعتبر جريمة في كافة المجتمعات المتمدينة والتي اعتبرت كذلك على مر العصور بسبب تعارضها مع قواعد الإيثار والرحمة والأمانة

[1] المرجع السابق.ص76

- عبد الله أوهابية، شرح قانون العقوبات الجزائري، القسم العام، دون طبعة، 200،ص 25

والنزاهة ويطلق "قاروفالو "على هذه الجريمة اسم الجريمة الطبيعية ومن أمثلتها القتل والسرقة. أما التيار الثاني فقد قاموا بالربط بين الجريمة ومخالفة كل قواعد الأخلاق بعضها،أما الاتجاه الثاني فانه يرى أن الجريمة تقوم على أساس الربط بينها وبين القيم الاجتماعية،فا"لجريمة هي كل فعل أو امتناع يتعارض مع القيم والأساسية الخاصة بحفظ وبقاء المجتمع."[1] ،ويرى "سذرلاند "إلى السلوك الإجرامي بأنه نتاج البيئة بدلا من التكوين الفردي،فالمجرم -حسبه- "قبل أن يكون شخصا خاضعا لقواعد المسؤولية الجنائية في قانون العقوبات فهو إنسان خارج على ناموس العلاقات الاجتماعية أي خارج على قواعدها في الضبط الاجتماعي بما يأتيه من سلوك إجرامي [2]فالمجرم من وجهة النظر الاجتماعية هو ذلك الشخص الذي أتى سلوكا يجرمه المجتمعهي كل الأفعال التي يترتب عليها "إخلال بالنظام السائد في الجماعة أو الإضرار بمصالح أو حقوق أفرادها أو المساس بالقيم التي أصطلح الناس عليها علاقاتهم المختلفة والتزامهم بإتباعها في الجماعة[3] والظاهرة الإجرامية هي ظاهرة اجتماعية قد توجد عواملها في تكوين الفرد أو في ظروف الجماعة لكنها في الحالتين تحدث إضراب في العلاقة الاجتماعية، و قد تباينت آراء الفقهاء بشأن المعنى الاجتماعي للظاهرة الإجرامية فمنهم من يؤسس على الأخلاق ومنهم من يرده إلى القيم الاجتماعية، فالاتجاه الأول يربط بين الجريمة وقواعد الأخلاق فالجريمة وفقا لهذا الاتجاه هي كل فعل يتعارض مع المبادئ الخلقية إلا أن أنصار هذا الاتجاه انقسموا على أنفسهم إلى قسمين :فمنهم من يجعل العلاقة بين الجريمة والأخلاق قاصرة على مخالفة بعض القواعد الأخلاقية لا كلها، ومنهم من يجعل هذه العلاقة شاملة لكل القواعد الخلقية دون تميز،ويتزعم القسم الأول الفقيه الإيطالي "قاروفالو "ويرى أن الجريمة هي كل فعل أو امتناع أعتبر جريمة في كافة

1- جلال الدين عبد الخالق، الجريمة والانحراف الحدود والمعالجة، دار المعرفة الجامعية، ن الإسكندرية، مصر، .1999،ص 10

[2] حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الجريمة، دراسة في علم الاجتماع الجنائي، المركب الجامعي الحديث، ، الإسكندرية، مصر،ص 13

- عبد الله أوهابية، شرح قانون العقوبات الجزائري، القسم العام، دون طبعة، 200،ص 25

المجتمعات المتمدينة والتي اعتبرت كذلك على مر العصور بسبب تعارضها مع قواعد الإيثار والرحمة والأمانة والنزاهة ويطلق "قارو فالو "على هذه الجريمة اسم الجريمة الطبيعية ومن أمثلتها القتل والسرقة. أما التيار الثاني فقد قاموا بالربط بين الجريمة ومخالفة كل قواعد الأخلاق بعضها،أما الاتجاه الثاني فانه يرى أن الجريمة تقوم على أساس الربط بينها وبين القيم الاجتماعية،فا"لجريمة هي كل فعل أو امتناع يتعارض مع القيم والأساسية الخاصة بحفظ وبقاء المجتمع."[1] ،ويرى "سذرلاند "إلى السلوك الإجرامي بأنه نتاج البيئة بدلا من التكوين الفردي،فالمجرم -حسبه- "قبل أن يكون شخصا خاضعا لقواعد المسؤولية الجنائية في قانون العقوبات فهو إنسان خارج على ناموس العلاقات الاجتماعية أي خارج على قواعدها في الضبط الاجتماعي بما يأتيه من سلوك إجرامي [2]فالمجرم من وجهة النظر الاجتماعية هو ذلك الشخص الذي أتى سلوكا يجرمه المجتمع

أولا/ التحقيق لغة:

في معجم اللغة العربية :لفظة التحقيق جاءت مصدراً من الفعل " حقق يحقق تحقيقاً " وأصل مادته الفعل المضعف العين (حقّ) ، وقد تولدت عنه معان عديدة يرى ابن فارس أنها تدور حول إحكام الشيء وصحته .وفي معجم اللسان " : حقَّ الأمرُ يَحِقُّ ويَحُقُّ حقاً وحقوقاً :صار حقاً وثَبَتَ ، وحَقّه وأحقّه: أثبته وصار عنده حقاً لا يُشك فيه ، وحَقَّهُ وحَقَّقَهُ :صَدَّقَهُ ، وحَقَّقَ الرَّجُلُ إذا قال : هذا الشيءُ هو الحقُّ ؛ كقولك :صَدَّقَ ، وأحقَقْتُ الأمرَ إحقاقاً : إذا أحكمتُه وصحّحتُه. " ومن هذا النص نأخذ أن المادة تدل على المفاهيم التالية.: الإثبات . التصديق . الإحكام . والتصحيح وكلمة (تحقيق)مصدر حقّق لأن (فَعَّلَ)مصدرُها القياسي (تَفعِيل)، ومن خلال هذه المعاني يتبين لنا أن كلمة تحقيق تدور حول : إحكام الشيء وصحته والتيقن والتثبت

1- جلال الدين عبد الخالق، الجريمة والانحراف الحدود والمعالجة، دار المعرفة الجامعية، ن الإسكندرية، مصر، .1999،ص 10

[2]حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الجريمة، دراسة في علم الاجتماع الجنائي، المركب الجامعي الحديث، ، الإسكندرية، مصر،ص 13

.**التحقيق اصطلاحا:**يقصد بكلمة التحقيق بالمعنى العام ، "اتخاذ جميع الإجراءات والوسائل المشروعة التي توصل إلى كشف الحقيقة وظهورها .[1] ،و يقصد به أيضا "تعمد بعث الأمل لدى المتهم في شيء يتحسن به مركزه ويكون له أثر على حرية المتهم في الاختيار بين الإنكار والإقرار[2]، وقيل في تعريفه بأنه" كل وعد من شأنه إيجاد الأمل لدى المتهم بتحسين ظروفه إذا اعترف بجريمته[3]

[1] مدني عبد الرحمن تاج الدين ، أصول التحقيق الجنائي وتطبيقاتها في المملكة العربية السعودية ، 1425هـ ، معهد الإدارة العامة مركز البحوث .

[2] ينظر: اعتراف المتهم ص90، شرح قانون الإجراءات الجنائية، تأليف: محمود مصطفى ص305.

[3] استجواب المتهم للنبراوي ص428.

تنوعت وتعددت أساليب وطرق التحقيق عبر الزمن، وأخذت تتطور بتطور العلوم والحضارة . فكان التحقيق في قديم الزمان يتميز بالترهيب والتخويف والتعذيب . وفي بعض الأحيان تستعمل فيه وسائل الشعوذة والسحر والدجل كأدوات للحصول على الحقيقة ، ولكن بتطور العلوم في العصر الحديث أضحت وسائل التحقيق تطبق إجراءات علمية وتقنية تراعى فيها حقوق الإنسان وتصون كرامته وتعين المحقق على كشف ملابسات الجريمة ،واستبعدت الأساليب البدائية التي كانت تتبع في هذا الغرض.إن الاستجواب " إجراء مشروع من إجراءات التحقيق، وما يترتب عليه صحيح، إلا أن المحقق قد يلجأ إلى إرهاق المتهم بالاستجواب المطول؛ حتى يضعف معنوياته ويقلل من حدة انتباهه أثناء الإجابة؛ فيحمله على الاعتراف"[1] فيؤدي الاستجواب إلى "إرهاق المتهم وقول ما ليس في صالحه. ويتعين على المحاكم بحث ما إذا كان من شأنه أن يؤثر في إرادة المتهم، وذلك بدراسة الظروف المختلفة المحيطة به والضغط الذي يواجهه وقوة مقاومته؛ مع الأخذ في الاعتبار سنه وحالته الصحية والعقلية.".[2]

.**الأساليب العصرية للتحقيق** التحقيق هو فن استخلاص أمور خافية من أمور ظاهرة ويتطلب التحقيق سلامة ملكات خمسة هي ملكة الإدراك وملكة الانتباه وملكة الاستنتاج وملكة النقد وملكة الحكم ، ومن الوسائل التي تباشر عن طريقها للتحقيق والتي عبر عنها " تشارلس أوهارا" و "جريجوري" أنهما يسميانها :

الاستعلام Information : يراد بالاستعلام جمع المعلومات المتوافرة لدى الآخرين.

[1] المستشار عدلي خليل، " اعتراف المتهم"، ص 74.

[2] د. سامي صادق الملا "أعتراف المتهم " ص 152.

الاستجواب Interrogation : يراد بالاستجواب المساءلة الماهرة للمشتبه فيهم أو الشهود . غير أن توجيه أسئلة الاستفسار إلى المشتبه فيه تختلف عن توجيهها إلى الشهود ذلك لأن سؤال أي شخص ليست لديه أسباب لإخفاء معلوماته يطلق عليه المحادثة أو الاستفهام . أما سؤال المشتبه فيه أو أي شخص ينتظر منه ألا يبوح بمعلوماته فهو الذي يسمى بالاستجواب والقدرة على استنطاق الشخص موضوع المساءلة تمثل مدى براعة المحقق فكلما كان المحقق بارعا استطاع انتزاع المعلومات من الشخص الممتنع عن إبدائها بالتفصيل

استجماع الآثار المادية :Instrumentation يراد بهذا الاستجماع تطبيق أساليب العلوم الطبيعية في تسجيل الآثار المادية للجريمة وضبط من تخلفت منه هذه الآثار.

وسائل التحقيق الحديثة: تطور استخدام وسائل التحقيق الحديثة عن طريق الإجراءات العلمية؛ وذلك بالنسبة للأقوال الصادرة عن المتهم حال استجوابه، وبالأخص إقراره بارتكاب فعل مجرم ونحوه، فهل يجوز للقاضي قبول ذلكم الإقرار الناجم عن استخدام إجراءات علمية، لا سيما وأن هناك من ينادي بضرورة الاستفادة من التطور العلمي والتقني في مجال الإثبات. ومن الإجراءات العلمية الحديثة في التحقيق: جهاز كشف الكذب، وأسلوب التنويم المغناطيسي، وأسلوب العقاقير المخدرة (مصل الحقيقة). وهذه الأساليب الثلاثة كلها تتعامل مع الإنسان (المتهم) بإجباره على الاعتراف بشيء قد لا ينطق به في ظروف الإرادة الطبيعية، إذ تعمل على سلب الإرادة منه بتغييب وعيه وتركيزه.

التنويم المغناطيسي:

التنويم المغناطيسي هو نوع من التنويم "لبعض ملكات العقل الظاهر يمكن إحداثه صناعياً، عن طريق الإيحاء بفكرة النوم وهو يستخدم منذ زمن بعيد في علاج الأمراض النفسية لحمل المريض بعد تنويمه على تذكر أسباب مرضه النفسي ومرده إلى وعيه وشعوره والتأثير المباشر في العقل الباطن وغرس المعتقدات الطبيبه ة"[1] وقد اتجهت إليه الأفكار حديثاً "للاستعانة به في التحقيق الجنائي أثناء الاستجواب لمواجهة التطور في الأسلوب الإجرامي حيث إن له أثراً فعالاً على شخصية المتهم يمكن عن طريقه استدعاء المعلومات والأفكار التي قد تكون عميقة في الوجدان ولا يمكن الوصول إليها بواسطة الإجراءات العادية[2]

جهاز كشف الكذب[3]:

[1] اعتراف المتهم،المرجع السابق، ص164.

[2] ينضر استجواب المتهم للنبراوي ص485و استجواب المتهم فقهاً وقضاءً ص142.

[3] بدأ العالم "موسو ' محاولات علمية لكشف الكذب في سنة 1875م 'باستخدام العلم لكشف الكذب بطريقة التداعي اللفظي واستخدم في ذلك ساعة رصد وأعد نحو مائة كلمة معروفة من بينها ثلاثون أو أربعون كلمة تتعلق بموضوع الاختبار، ثم توضع هذه الكلمات في أسئلة توجه إلى الشخص المختبر ويرصد زمن كل إجابة ويستنتج الكذب من التأخير في الرد على الأسئلة المشتملة على الكلمات المتعلقة بموضوع الاختبار، وظهر بعدئذ جهاز الرصد ضغط الدم والتغييرات التي تطرأ عليه بسبب الانفعالات النفسية. وأجرى العلماء عدة تجارب أخرى لمعرفة العلاقة بين الحالة النفسية وحركة التنفسي، وظهر جهاز عبارة عن اسطوانة حلزونية من السلك مكسوة بغلاف دقيق من المطاط تربط على الصدر، بحث تحدث أقل حركة في التنفس أثرا في طول الاسطوانة، فتنكمش أو تنفرد فيؤثر حجم الهواء داخل الأنبوبة في مؤثر يرصد هذا الزفير على شكل خطوط.ابتدأ لومبروزو في عام 1904م يستخدم جهازاً لقياس ضغط الدم وتغييره عند الانفعالات النفسية، وبجانب هذه التجارب تعددت المحاولات لرصد التغييرات التي تحدث من أثر تلك الانفعالات النفسية في حركة العين والصوت ودرجة الحرارة، ودرجة مقاومة الجلد لسريان التيار الكهربائي الخفيف فيه، وتأثر هذه المقاومة بحالة الشخص النفسية. حتى جاء ليونارد كلير فكان أو من فكر في تجميع بعض هذه الأجهزة في جهاز واحد، ويرصد حركات التنفس وضغط الدم ومقاومة جلد الإنسان بتيار كهربائي خفيف. واستخدم هذا الجهاز في كشف الكذب، وأنشأ سنة 1926م أول مدرسة لتعليم طريقة العمل به في الولايات المتحدة الأمريكية

عُرّف بأنه: عبارة عن جهاز يسجل ضغط الشرايين وحركة التنفس وإفرازات العرق لشخص خاضع للاستجواب[1] ويعتبر جهاز كشف الكذب من أحدث الأجهزة العلمية التي يستعان بها في البحث الجنائي، واكتشاف الحالات التي يكذب فيها الشخص، وقد أعد الجهاز بحيث يرصد الاضطرابات أو الانفعالات النفسية التي تعتري الإنسان إذا أثيرت أعصابه أو نبهت حواسه لأي مؤثر قد يتأثر به، كالخوف أو الخجل أو الشعور بالمسئولية أو الجرم، ويرصد الجهاز كل التغييرات التي تحدث في التنفس، وضغط الدم، ودرجة مقاومة الجلد عند سريان تيار كهربائي خفيف فيه[2].وجهاز كشف الكذب ينقسم إلى ثلاثة أقسام:قسم التنفس: ويرصد تردد حالات الشهيق والزفير والتغيرات التي قد تحدث في هذه الحركة، بسبب الانفعالات النفسية التي قد تطرأ على الشخص المستجوب وتغير حجم الصدر،قسم ضغط الدم: ويرصد التغيرات التي تحدث في ضغط الدم بسبب الانفعالات والاضطرابات المختلفة التي تعتريه، قسم درجة مقاومة الجلد: ويرصد التغيرات التي تحدث في مقاومة الجلد لتيار لكهربائي خفيف بسبب الانفعالات[3].إن أجهزة كشف الكذب هي إحدى نتائج التقدم الكبير الذي تحقق في علم وظائف أعضاء الجسم، فقد أثبت هذا العلم أن الانفعالات الداخلية للإنسان تنعكس على هذه الوظائف في صورة تغيرات في نمط أدائها. ومن ذلك مثلاً التغير في ضربات القلب أو في معدل ضغط الدم أو في إفراز اللعاب أو في سرعة التنفس، وبقياس معدلات أداء أجهزة الجسم لوظائفها في الظروف العادية للشخص ثم قياسها عند استجوابه يتضح ما إذا كان هناك اختلاف بين الحالتين أم لا، ويعطي هذا الاختلاف إن وجد دلالة على أن هذا الشخص لا يقول الحقيقة وذلك على أساس ما يثبت علمياً من أن الإنسان في جنوحه إلى الكذب أو إلى تغيير الحقيقة يبذل جهداً غير عادي للسيطرة

[1] . محمد زكي أبو عامر، الإثبات في المواد الجنائية، طباعة الفنية للنشر، بدون سنة النشر، ص 122.

[2] اعتراف المتهم ص128، مرجع سابق.

[3] المرجع السابق ص129.

على حواسه، وينتج من هذا الجهد غير العادي تغيير في معدلات الأداء العادية لأجهزة الجسم[1]

مصل الحقيقة:[2] هي مواد يتعاطاها الإنسان تؤدي إلى حالة نوم عميق، تستمر فترة لا تتجاوز العشرين دقيقة ثم تعقبها اليقظة، ويظل الجانب الإدراكي سليماً فترة التخدير على الرغم من فقد الإنسان القدرة على الاختيار والتحكم الإرادي، مما يجعله أكثر قابلية للإيحاء ورغبة في المصارحة والتعبير عن مشاعره.الداخلية[3]. وأهم تلك المواد: الإفيبان، والإيوناركون، وبنتوتال الصوديوم، وهي العقار المسمى بمصل الحقيقة[4].

[1] تعذيب المتهم لحمله على الاعتراف ص148،.

[2] ينظر في كتاب استجواب المتهم للنبراوي يقول في الصفحة461أن الغربيون يذهبون الى أن "فرويد" هو أول من وجه الأنظار إلى داخل النفس البشرية لما اتخذ من التحليل النفسي وسيلة إلى كشف ما تخفيه الأنا العميقة من ذكريات ورغبات مكبوتة، يرجع إليها الفضل في كل ما يصدر عن الإنسان من الأفعال فمنذ زمن طويل كانت قبائل الأمازون تستعمل بعض المواد المخدرة مثل "السكالين "لإفقاد الوعي، وفي السنين القريبة يبدو أن استعمال" الكلوروفورم" في الطب هو الذي لفت الأنظار إلى أن الأشخاص الذين يكونون تحت تأثيره يتكلمون بسهولة دون رقابة من وعيهم وفي عام 1905م أثناء قيام "هورسلي" بعمليات جراحية في انجلترا لا حظ أن الشخص الواقع تحت تأثير المخدر كثيراً ما يدلي بمعلومات تفصيلية يخزنه عقله الذي يمتنع عن الإفاضة بها في حالة تمتعه بشعوره على الوجه الكامل ثم ما لبثت التجارب الطبية الخاصة بالتشخيص النفسي أن انتقلت إلى النطاق القانوني بواسطة بعض الأطباء وعلماء الإجرام. فاستخدمت في البحث عن الشعور الداخلي لدراسة الأسباب التي تكمن وراء الانحراف والعوامل المؤثرة في الشخصية التي دفعتها إلى السلوك الإجرامي، وسميت تلك الطريقة بالتحليل عن طريق التخدير.

[3]. سامي الملا، المرجع السابق، اعتراف المتهم، ص 178.

[4]. قدري الشهاوي، المرجع السابق، الموسوعة الشرطية القانونية، ص 173 ، وأضاف بقوله: ويرى البعض أن تلك التسمية فيها شيء من التجاوز، فالتحليل بطريق التخدير لا يسعى إلى الحصول على الحقيقة مباشرة، إذ من الحقائق العلمية أن الأقوال أو الاعترافات التي تصدر تحت تأثير هذه العقاقير ليس من الضروري أن تطابق الحقيقة في معظم الأحوال وقد دلت الإحصاءات أن نسبة نجاح هذه المادة في الوصول إلى الحقيقة هي 12% فقط. ص 169.

أدوات التحقيق المتطورة: هناك وسائل علمية حديثة، تعين المحقق على اكتشاف الحقيقة الجُرْمية ومرتكبها، إلا أنها فيما يظهر لي أنها ليست من إجراءات التحقيق؛ وإنما هي من إجراءات الاستدلال، فهي مجرد أدلة وقرائن مادية. مثل: التسجيل الصوتي أو المرئي، وبصمة الأصابع والأيدي والأرجل، والبصمة الوراثية، وتحليل الدم، واستعراف الكلاب البوليسية.. وغيرها. وسأعرض لشيء منها في هذا المبحث.**التسجيل الصوتي** :ويتمثل في وضع مراقبة تسجيلية على هواتف المتهم، أو وضع لاقطات ذات حساسية بالغة في الأماكن التي يكثر المتهم ارتيادها مثلاً. وبعد عرضها للتحليل يتم تمييز بصمة الصوت كما هو في علم الأصوات. لأن احتمالية وجود شخصين لهما نفس بصمة الصوت بعيد المنال"[1]،ويقول القانونيون بهذا الشأن "وكلاهما يجافي قواعد الخلق القديم وتأباه مبادئ الحرية التي كفلها الدستور، وهو في حقيقته تلصص وانتهاك لألصق الحقوق بشخص الإنسان وهو حقه ألا يتسلل أحد إلى حياته الخاصة[2]

آلة التصوير: تعتبر آلة التصوير في العصر الحديث أكثر دقة في التقاط الصور "التي تبين وتوضح الحادثة أو الشخص أو التصرف التي تطرح أمام القاضي بدقة متناهية، وهي قرينة قوية لولا التدخل البشري في التصوير والاحتمال الوارد عليها بالتزوير والتلاعب لكانت قرينة قوية قاطعة تفيد اليقين في الإثبات، ولكنها تخضع للتدقيق والفحص من قبل المختصين للتأكد منها".[3]**كاميرا الفيديو:** هي عبارة عن جهاز" لاقط للصوت والصورة معاً مع رصد كافة التحركات في الواقع. ويدخل عليها احتمالية تدخل الإنسان فيها بالتزوير والتلاعب، ولذا فهي تبقى مجرد قرينة، ويجب عرضها على المختصين

[1] أكرم عبدالرزاق المشهداني، علم مضاهاة الصوت، دراسة مقدمة إلى ندوة البحث الجنائي المعاصر، المقامة بمركز البحوث بشرطةدبي، ص 115. وأيضاً محمود محمد عبدالله، التقنيات الحديثة في مجال علم البصمات، دراسة بحثية مقدمة إلى ندوة البحث الجنائي بدبي ص 4.

[2] عدلي خليل، المرجع السابق، اعتراف المتهم، ص 66.

[3] عدنان حسن عزايزة، حجية القرائن في الشريعة الإسلامية ص207، دار عمار ، الأردن، ط1 ، 1990م.

للتأكد من سلامة تصوير الواقعة من التدخل عليها، وإلا تكون مجرد قرينة ضعيفة."[1]**كلاب الشرطة:** كلاب الشرطة نوع خاص من الكلاب له مزايا ينفرد بها عن غيره كقوة الشم ودقة السمع وتؤدي مهام مثل تتبع الأثر والتعرف على الجاني أو الجناة والحراسة[1] .واستخدام كلاب الشرطة من الوسائل الحديثة، يستعين بها المحققون للتعرف على الفاعل ومكان اختفاء الجناة الهاربين والمكان الذي تخفى فيه المسروقات والمواد المخدرة والأدوات المستخدمة في ارتكاب الجريمة.[2] وكل ذلك دون المساس بنفسية المتهمين وسلامة أجسامهم".[3] ولما كانت الأحكام الجنائية تبنى على الجزم واليقين وليس على الظن والتخمين؛ وتعرف الكلب البوليسي على المتهم لا يكون إلا مجرد قرينة يصح الاستناد عليها في تعزيز الأدلة الأخرى القائمة في الدعوى ولا تصح وحدها دليل أساس في ثبوت التهمة على المتهم".[4]،ويعرض المتهم على" الكلب البوليسي وسط مجموعة من الناس وقد يتعرف الكلب على المتهم إذا كان هو صاحب الآثار التي شمها إلا أن المتهم مع هذا قد يعترف وهنا يجب أن نفرق بين أمرين"[5]،إذا كان الاعتراف من المتهم "تم قبل قيام الكلب بدوره في عملية الاستعراف ولدى التجهيز لها في هذه الحالة يكون الاعتراف طواعية واختيارياً ويكون لهذا الاعتراف نتائجه القوية. أما إذا كان الاعتراف لدى مهاجمة الكلب للمتهم فإنه لا يكون صادراً طواعية واختيارياً ومن ثم لا يعول عليه."[6]**لبصمات:**تعتبر البصمة من الوسائل الفنية الحديثة" للاستدلال على المتهم، والتي يعتمد عليها كثيراً البحث الجنائي للتوصل إلى شخص مطلوب، وهي دليل مادي له اعتباره كقرينة قوية في حال

[1] محمد مصطفى الزحيلي، مدى مشروعية القرائن المعاصرة في الإثبات ص13، الحلقة العلمية لتدارس الأحكام الشرعية، عام 1427هـ، جامعة نايف للعلوم الأمنية

[2] سامي صادق الملا، حجية استعراف الكلاب الشرطية أمام القضاء، المجلة الجنائية القومية العدد الأول، يوليو 1974 ص 53، 54.

[3] سامي صادق الملا، اعتراف المتهم، ص 164.

[4] المستشار عدلي خليل، مرجع سابق، اعتراف المتهم، ص 76.

[5] مبدرا لويس "اثر التطور التكنولوجي على الحريات العامة"، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 391.

تطابق البصمة المحرزة في موقع الجريمة مع بصمة شخص ما. إلا أنه لا يعني وجود بصمة شخص ما في مكان الجريمة أنه مرتكبها يقيناً، وإنما فائدتها حين مواجهة المتهم بها للحصول منه على اعتراف؛ حيث لا يخفى أن أخذ البصمات من شأنه توفير دليل مؤيد أو ناف للشبهة وقابل للمناقشة والتبرير بالنظر للظروف المحيطة بالقضية".[1]

البصمات الوراثية:

البصمة الوراثية من الوسائل الحديثة في" الإثبات، ويتم استخدامها كثيرا في إثبات النسب والتعرف على الجثث المجهولة في الحوادث والحروب والتعرف على المجرمين المجهولين، وذلك من خلال ما يتخلف عنهم من آثار. والبصمة الوراثية من القرائن التي ترشد إلى الدلالة على الحق والعدل، وقد أفتى الفقهاء المعاصرون بجواز استخدام البصمة الوراثية في المجالات المفيدة، واعتبارها كوسيلة من وسائل الإثبات في الجرائم التي لا حد فيها ولا قصاص. وهناك غير ما تم ذكره كغسيل المعدة، وتحليل الدم والبول، وغير ذلك، ...الخ"[2]

التحقيق كلعبة سردية :

لغز الجريمة ومعرفة الحل :

[1] مصطفى العوجي، حقوق الإنسان في الدعوى الجزائية، مؤسسة نوفل بيروت، ط1، 1989م، ص951.

[2] ينظر: البند أولاً من القرار السابع من قرارات الدورة السادسة عشرة لمجمع الفقه الإسلامي التابع لرابطة العالم الإسلامي بمكة، المنعقدة في الفترة 21-1422/10/26هـ بمكة المكرمة.

يرى الناقد الفرسي "فرانسيس لكسان أن التحقيق البوليسي ليس سوى لعبة ذهنية، لأن الجانب المادي فيها لا يؤثر كثيرا...إنها لعبة يمكن أن تطبق فيها قوانين لعبة "الويست" عندما يكون المجرم معروفا كما في نص "**الرسالة المسروقة" لادغار الان بو**، وإن كان مجهولا ينبغي حينئذ تحليل الأحداث وإعادة تركيب شخصية المجرم من خلال المعطيات المتوفرة"[1] ،فرواية اللغز حسب عبد القادر شرشار ليست مجرد قصة خيالية تتسم وقائعها بالطابع الخيالي المصطنع، ولكنها قصة "تتميز بإعادة صياغة الأحداث صياغة تقترب من الواقع، يراعى فيها التركيز على الإجرام والبحث عن اكتشاف الحقيقة، وهي بهذه السمة تقترب من الواقع المعيش نظرا لطغيان الجانب المنطقي والعقلي في تسيير الحدث واتجاهه، وعملية التحقيق باعتبارها العنصر الأكثر حيوية في نص اللغز ، تتم بعيدا عن مكان الجريمة"[2] .

[1] Mythologie du roman policier, P. 44

[2] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية،ص48

أ/2- الفصل الثاني:في البناء الفني لرواية اللغز.

أ/2/3/ المبحث الثالث: التقنيات

- الراوي أو السارد في متن الألغاز .

- الخيال الواقعي في رواية اللغز.

- روايـــــة اللـــــغز و الدرامـــا.

الراوي / السارد/المحقق في متن الألغاز

إن رواية اللغز ملحمة العصر الحديث، تحولت فيها "الجوقة إلى شارع بضوضائه وجلبته، والغابة ذات الأسرار والأدغال المظلمة إلى مدينة متزاحمة البنايات، بشوارعها المظلمة، وأسرارها العجيبة، والبطل الخرافي إلى محقق. فما أكثر مواضع التشابه بين الملحمة ورواية اللغز، فالبطل المركزي لا يمكن أن يكون غير –المحقق- إذ مهما كان دور الموضوع وأهميته، والنماذج البشرية الأخرى ودورها في تطور الأحداث، وخدمتها لغاية القضية وغرضها، فهو حجر الزاوية، ومحور القصة وركيزتها"[1].

يعتبر المحقق ملهم الكاتب في رواية اللغز، و أداته لرسم عوالم النص، لما تتميز به من صفات وملامح وطبائع خاصة، كما هو الحال عند "دان براون" في شخصية "روبرت لانغدون" ، إذ يصعب على الكاتب أحيانا رسم حدود هذه الشخصية التي تختلف عن صفات البشر في بعض الأحيان ،يذكر لنا عبد القادر شرشار في كتابه: الرواية البوليسية مجموعة من الصفات التي يجب على الكاتب أن يضفيها على شخصية المحقق أثناء رسم عوالمه،إذ يعتمد شرشار اعتمادا كليا على صفات المحقق عند الكاتب الأمريكي "بو" الذي حسبه يتعمد "تجاهل ذكر التاريخ المحدد لقضية ما، كما يغفل ذكر سن المحقق الذي يبقى في الواقع الفني بدون سن، لا تؤثر فيه هموم الدهر ومآثر السنين. ومن خلال التلميحات يمكن للقارئ الذكي معرفة ذلك"[2] نذكر منها:

- شخصية المحقق لا تعرف الراحة، ولا تفنى إذ تتجدد بتجدد الروايات "بوارو" في قصص وروايات "أجاتا كريستي"، كما أنه محكوم عليها بحل الألغاز مهما كانت مغلقة أو معقدة، ورد

[1] عبد القادر شرار،،الرواية البوليسة،ص،ص،60،61

[2] نفس المرجع، ص. 60

التوازن مهما كان الرعب والإرهاب والخوف مزعجا ومثيرا، غير قابلة للرشوة أو المزايدة،ذكية لها بعد نظر، ودقة خارقة في تمييز الجزيئات الصغيرة في القضية. ويمكن لنموذج من هذا النمط من الشخصيات معرفة صفات المجرم بدون الوقوف على مكان الجريمة، أو حضور الحادث أو الاطلاع في عين المكان على ظروف القضية من الجانب المادي كما هو الشأن بالنسبة لبطل "بو" في قصته "الرسالة المسروقة"، إذ يتمكن المحقق البارع "دوبين" من معرفة السارق دون عناء التنقل إلى مكان الحادث ومعرفة جزيئاته. "[1] وإذا فعل وحدث الانتقال إلى مكان الجريمة، فذلك لغرض شكلي فقط أو لمقارنة المخطط الذي رسمه في المخبر مع واقع الأحداث.

- شخصية المحقق لا توجد عند بعض كتاب رواية اللغز إلا من خلال التحقيقات، وهي مقدمة من قبل راوية للأحداث مجهول الهوية، تتميز رواياته ببرودة وجفاء محاضر الجلسات الرسمية، وهو في سرده للأحداث يركز على الجانب الذهني للمحقق أكثر من اهتماماته بحركاته، ونفسيته، ويتجاهل كلية ما يتعلق بهذه الشخصية كإنسان، وعلى القارئ الذكي أن يتصور ملامح وشكل وسن المحقق من خلال بعض التلميحات الخاطفة غير المركزة. "ورغم كونه سليل أسرة عريقة إلا أنه فقد كل أمل في أن تتحسن أحواله نتيجة الفقر الذي طوقه."[2]
- إن حظ هذه الشخصية لا يختلف عند أغلب كتاب رواية اللغز، فعلى الرغم من التطور الذي عرفته الرواية الأمريكية السوداء على يد "ديشال هاميت"، و"ريمون شندلر"، إلا أن المحقق مجهول الهوية، لا يعرف إلا من خلال الوظيفة التي يؤديها في الأحداث التي تكوّن بناء

[1] مقتطف من نص ترجمه عبد القادر شرشار،Francis Lacassin, Mythologie du roman policier, T. 1, P. , 28-29

[2] إدغار آلان بو، قتيلتا شارع مورغ، ص. 42

القصة البوليسية. يحجب الكاتب في أغلب الأحيان ماضيه، سنه الحقيقي، ملامحه الفيزيولوجية البارزة

- تبدو شخصية المحقق في أغلب كتابات فن رواية اللغز دمية متحركة، لا يمكن معرفة أهوائها واتجاهاتها وهمومها، إنها آلة متحركة في عالم الرعب والخوف والقتل والجريمة، ولعل ما يمكن تسجيله من فروق جوهرية بين محقق رواية اللغز الكلاسيكية والحديثة، في الولايات المتحدة الأمريكية هو أن عملية التحقيق لم تعد تجري داخل المخبر، أو بيت المحقق، ولم يعد المحقق يجمع معلوماته عن طريق الصحف اليومية
- تتميز شخصية المحقق في رواية اللغز، بالاندفاع في عملية التحقيق، فهي لا تكلف نفسها عناء رسم الخطط المسبقة، كما أنها لا تلجأ إلى سلاح الدسائس والمكر. . إنها صورة جديدة للبطل، صورة للصراع الثنائي بين مطارد وطريدة في ميدان الجريمة بعيدا عن استخدام المناهج العلمية المخبرية

إن الحقيقة التي أغفلها عبد القادر شرشار في كتابه الذي عنونه بالرواية البوليسية هي أن شخصية المحقق في رواية اللغز اتخذت أشكالا كانت في مجملها مسايرة للتطور التكنولوجي الذي عرفته الأمم ، فصورة المحقق التي رسمها كل من "إدغار آلان بو" و "أجاتا كريستي" و"كونون دويل" تغيرت جوهريا مع تطور رواية اللغز، لاسيما مع "دان براون" و"أمبرتو ايكو" إنها شخصية تتميز بالقدرات الذهنية والعلمية الكبيرة ،بالإضافة إلى الذكاء الخارق، كما أنها لا تمارس التحقيق كهواية، بل تتخذ منه وظيفة تعمل من خلالها لصالح شركة تتقاضى مقابل ذلك راتبا شهريا،إذ أصبح المخبر السري موظفا ينتمي إلى الوسط نفسه الذي يبرز منه المجرمون والخارجون عن

القانون ومع هذا التغيير لم تعد المناهج العلمية المستخدمة في التحقيق نافعة، لأن البطل أصبح يواجه الأحداث ولا يقف وراءها كما هو الحال في الرواية عند "ادغار الان بو".

الخيـــــــال الواقعي في اللغز:

يتفق النقاد والباحثون على أن الخيال هو جزء من العملية الإبداعية ، يقول"بوالو "و "نرسجاك" : إذا كانت الرواية البوليسية قبل كل شيء خيالا، فهي تنتمي وبكل شرعية إلى الآداب "[1]:"و يضيفان أن الرواية البوليسية كغيرها من الروايات تتخذ "مواضيع لها من الحياة، إلا أن الشيء الذي يميزها هو أن هذه الأحداث مستمدة من واقع الخيال ، وربما كانت ممكنة الحدوث. "[2] ،كم يعتبر الخوف بالنسبة لهما معينا هاما للآداب ، و لكن العلاقة بينهما "تبدو متناقضة ، لأن كل إحساس يمكن أن يكون مادة للأدب ، يوسع و يطور من قبل الفنان ليصبح فيما بعدا عالميا"[3] ، أما من حيث الشكل أو الطريقة فهي "تختلف عن الرواية العادية ، فيكفي أن نغير بعض أدوار الشخصيات في الروايات المشهورة و اختيار بطل منها لتصبح بوليسية و نلاحظ حينئذ أن الأحداث نفسها خلقت العجيب Mystére هذا العجيب الذي يعتبره الباحثان بوالو و نسرجاك "ظلا للواقع. "[4] ، وإذا كنا نلحق "كلمة بوليسي بكلمة رواية، فإننا نظن أنها تحمل قصة عجيبة يمكن أن تصبح جلية واضحة بفضل الوسائل العديدة المستخدمة من قبل البوليس . وإذن ليس هناك شيء عجيب بالمعنى الحقيقي للكلمة، و لكن هناك ظواهر يمكن أن تشرح لنا أن العجيب هذا وضع ميتافيريقي يمكن تحويله إلى عالم الحقيقة بالوسائل الفنية المستخدمة في رواية الألغاز، و يمكن أن نستشف ذلك عبر هذا النص الغامض "إذا كانت

متطف من نص ترجمه عبد القادر شرشار، Francis Lacassin, Mythologie du roman policier ،ص31

[2] المرجع السابق ،صص:32 31 . .

[3] نفس المرجع،ص26

[4] نفس المرجع،ص32

النظرة هي التي تصنع العجيب ، و إذا كان العجيب ليس في الوضع الذي أردنا وضعه فيه بكيفية ساذجة و لكن في مكان آخر . . إذن محتوى الرواية البوليسية يمكن أن يتبناه الأدب"[1] ،كما يقسم الدارسان هذا المحتوى إلى قسمين "محتوى ظاهر، و هو القصة المعنية أي تشابك الأحداث التي تخلق وضعية معينة لشخصية من الشخصيات ، ومحتوى مختف لايعبر عنه، و لا يمكن أن يحدد معاني القصة من قريب ، إلا أنه يؤثر في تطورها ، و كأن الأحداث تسير بكيفية عجيبة ، وفق ما ينعكس من تصرفات الأشخاص. . "[2] و يمكن أن نستنج من ذلك أن "المحتوى الباطني أغنى بكثير من المحتوى الظاهر الجلي، و هنا نجد أنفسنا أمام رواية حقيقية،وكثيرا ما تمحي الحدود الفاصلة بين المحتويين كما يظهر، وفي بعض الأحيان يختفي المحتوى الأول ، ولعل هذا ما تهدف إليه رواية اللغز،أما عندما يتعلق الأمر باختفاء المحتوى الباطني؛ فإننا حينئذ إزاء مسلسل، أي أمام نص يشد أعيننا، يجعلنا نتابع القصة باهتمام، بحيث إن الشيء المعبر عنه ليس إلا صورة طبق الأصل للمحتوى، و البعد الموجود بين الشيء المعبر عنه و الشيء المقترح هو عمق الرواية، حيث إن هنالك عمقا خاصا في رواية اللغز"[3].

رواية اللغز في الدراما:

ترتبط رواية اللغز بالدراما أيم ارتباط ،وتكاد تكون أغلب الأفلام والمسلسلات التلفزيونية مقتبسة منها فتأثير الدراما على الفرد هو كبير من ناحية وجهات النظر و التمثيل ، إضافة أن الدراما تبني لنا واقعا وهميا وتخلق لنا وهما بأن العالم جميل من دون مواجهه حقيقية مع المشاكل الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع، فإنتاج الدراما هو الأغلى نسبيا مقارنة بالانجازات الأخرى، لذلك فان أغلب

[1] نفس المرجع،ص34

[2] . Roman policier, Op. Cit. , P. 34

[3] عبد القادر شرشار،المرجع السابق،ص34

الدراما التي تبث تكون مستوردة من دول أخرى وخاصة الولايات المتحدة، ومع ذلك فان الدراما من الصنع المحلي تحظى بشعبية الجمهور.

تعريف الدراما:هو نوع من, النصوص الأدبية, الذي يروي "قصة من خلال الحوار والأحداث و هو معد للعرض أمام مشاهدين (بالمسرح, بالسينما والتلفزيون)،أخذت الكلمة من اللغة الإغريقية القديمة وتعني العمل، تهتم القصص الدرامية غالباً بالتفاعل الإنساني وكثيرا ما يصاحبها الغناء والموسيقى ويدخل فن الأوبرا ضمن هذا التعريف. وتنقسم الدراما في المفهوم الإغريقي إلى ثلاثة أجزاء **الكوميديا** وهو الأداء التمثيلي الذي يؤدي للضحك ممثلا بالقناع الأبيض الضاحك **والتراجيديا** عكس الكوميديا وهو الأداء التمثيلي الذي يؤدي إلى الحزن ويمثله القناع الأسود الباكي. أما الجزء الثالث فهو نوع خاص من الدراما يقع بين الإثنين، حيث يعتمد قصص الأساطير ويعرف باسم "التراجيكوميدي" ويتناول شخوصها الأسطورية ببعض السخرية وحديثا يمكن إدراج بعض أنواع الكوميديا السوداء تحت هذا المسمى،أما في روما القديمة فكانت الدراما أدبا يقرأ، أما على المسرح فكان الأداء ارتجالا دون الاعتماد على أي نص[1].

دراما الإجرام:

عالم الإجرام في التلفزيون يعرض "بكمية كبيرة وبنسبة عالية. ويعرض بشكل عام في المسلسلات الإجرامية والبوليسية.في دراما الإجرام هنالك تشديد على العمليات والأعمال الداخلية لإطراف الصراع على حساب "الاكشن" الخارجي والتي هي أساس دراما الأفعال.من خلال الصراع بين قوى القانون

[1] عدلي رضا ،البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر المصري، القاهرة

والنظام وبين عالم الإجرام تكشف الشخصيات وتعرض قيمها ومبادئها.السرد والقصة ملازمين لمجرى الصراع بين الأطراف.[1]"

شكَّلت رواية اللغز جزءاً أساسياً من" نسيج صناعة السينما ولاحقاً التلفزيون، بحيث يمكن القول إن الأفلام البوليسية تحتل المرتبة الثانية بعد الأفلام العاطفية في تاريخ السينما، وتتقدم من ناحية الكم على الأفلام التاريخية والكوميدية والسياسية، بحيث يستحيل تقديم كشف كامل بها،إذ لم تترك السينما لوناً من الألوان البوليسية إلا وصورته"[2]،فقد اشتق الفن السابع ألواناً من هذا الفن خاصة،فبموازاة الأفلام البوليسية الكلاسيكية، ظهر نوع من الأفلام يقوم أساساً على الحركة (Action)، حيث المجرم معروف منذ البداية، يطارده شرطي أو جندي سابق خدم في الوحدات الخاصة، أما مسار الفلم فهو صراع ما بين الطرفين ومطاردة ومواجهة شرسة تنتهي غالباً بمقتل المجرم بشكل عنيف، وليس بوضعه وراء القضبان كما في الروايات الإنجليزية الكلاسيكية. وهناك ممثلون يدينون بشهرتهم العالمية لهذا النوع من الأفلام مثل "أرنولد شوارزينغر"، و"جان كلود فان دام"، و "بروس ويليس "...الخ.

أما النوع الثاني الذي اشتقته السينما من الأفلام البوليسية، فهو بعض ما يندرج تحت أفلام الرعب مثل سلسلة أفلام «هالوين» التي أخرجها السوري مصطفى العقاد، وسلسلة أفلام «صراخ» وغيرها،وفي هذا النوع من الأفلام، فإن المحقق يكاد أن يكون غائباً تماماً، إذ تدور القصص حول الشكل الذي تقع فيه الجريمة، وهو عادة شكل قبيح، يثير في المشاهد مشاعر الشفقة على الضحية والنقمة على غبائها، ويمكن في أحيان أن تتحقق العدالة في النهاية على يد ضحية محتملة في غياب شبه كلي للمحقق ولرجال الشرطة الذين لا يظهرون إلا في نهاية الفلم،وبسبب ضخامة تكاليف إنتاج الأفلام البوليسية

[1] المرجع نفسه.

[2] فيكتور سحاب،الرواية البوليسية،مجلة القافلة الاليكترونية على الموقع http://qafilah.com/ar

الكبرى وأفلام الحركة، فإنها تنتج للسينما أولاً، ثم تعرض بعد فترة على شاشات التلفزيون، ولكن بسبب انفتاح أدب الألغاز على أنماط متعددة داخل اللون الأساسي الواحد، وجدنا التلفزيون ينتج أفلاماً ومسلسلات بوليسية خاصة به ، لا تقل قدرة عن الأفلام السينمائية على جذب المشاهد، وذات تكلفة مادية أقل بكثير. فمقابل الأفلام القليلة التي صورتها السينما من روايات أغاثا كريستي، نجد التلفزيون الإنجليزي يعرض بشكل شبه متواصل مسلسلات مقتبسة عن روايات المؤلفة نفسها، لأن عقدتها ومادتها تعتمد أولاً على ذكاء المحقق وليس على مشاهد تحطيم السيارات وتدمير الأبنية وتفجيرها،و اليوم تعرض الفضائيات العربية مجموعة ضخمة من المسلسلات البوليسية، منها على سبيل المثال «C.S.I Miami» الذي يدور حول أداء فريق خاص بالتحقيق في موقع الجريمة. والنجاح الذي لقيه هذا المسلسل دفع إلى إنتاج «C.S.I» خاص بأكثر من مدينة أمريكية مثل نيويورك ولوس أنجلس، وهذه المسلسلات التي تتضمن معظم أساسيات قصص الألغاز، وتضيف إليها الاعتماد على التكنولوجيا المتطورة، لا تخلو من التغني ببعض القيم الاجتماعية مثل أهمية العمل ضمن فريق، والتفاؤل بحتمية ظهور الحقيقة وإحقاق العدل والخضوع للقانون، حتى ولو تمكن المجرم من لي ذراع القانون لصالحه،وهناك مسلسل «عقلية إجرامية» الذي يلاقي نجاحاً عالمياً منذ بضع سنوات، وأبطاله هم فريق خاص في مكتب التحقيقات الفيدرالي الأمريكي، يعمل على اكتشاف المجرمين بناءً على تحليل سلوكهم و نفسياتهم، يقوم هذا المسلسل بالفعل على آخر ما توصل إليه علم النفس وعلم الجريمة، إضافة إلى بعض «الإكسسوارات» التقنية.

الفصل الأول: رواية اللغز العالمية مقاربات نظرية.

المبحث الأول: تحقيب تطور رواية اللغز

-مرحلة التـــأسيـــس "الكلاسيكية".

-المرحلة الحديثـــــة.

-المرحلة المعاصـــــرة.

المبحث الثاني: رواية اللغز الحديثة من خلال بعض نماذجها.

- "راقصة الملهى" لجـــــــورج سيمنون.

- " من قتل روجر أكرويد" لأغاثا كريستي .

المبحث الثالث:رواية اللغز المعاصرة من خلال بعض نماذجها

- اسم الوردة "لأمبرتو ايكو"

- " شفرة دافينشي" لـ"دان براون"

تحقيب تطور رواية اللغز.

ملاحظة مهمة:

تجدر الإشارة إلى أن البحث في محاولة تحقيب رواية اللغز اعتمد على المحددات التالية:

- سوسيولوجيا اللغز.

- ميلاد كتاب رواية اللغز"الفترة الزمنية"

- تطور مفهوم اللغز وأدواته المعرفية

"Edgar Allan Poe " و مرحلة التأسيس1841م.

السيرة المختصرة ؟

ولد " إدغار آلان بو " (1809 - 1849) في بوسطن، وكان الطفل الثاني في عائلته توفيت والدته في العام التالي و أصبح يتيما، كاتب، ناقد أدبي أمريكي، مؤلف وشاعر، اشتهرت حكاياته بالأسرار والترهيب، كان "بو "واحداً من أقدم "الممارسين الأمريكيين لفن القصة القصيرة، ويعتبر عموما مخترع نوع التحري المرتبط بلغز الجريمة، وله الفضل في المساهمة في هذا النوع من **الخيال الناشئ** ،كان كاتبا معروف يحاول كسب لقمة العيش من خلال الكتابة وحدها، مما أدى به إلى حياة صعبة ماليا ومهنيا،وعلى الرغم من أن العائلة التي تبنته لم تعتمد تبنيه رسميا ، فقد تصرف "بو "معهم بشكل جيد في مرحلة الشباب، وبرز التوتر في وقت لاحق كما أن "جون ألان "و "ادغار" اشتبكوا مرارا وتكرارا على الديون، بما في ذلك تلك التي تنفق في القمار، وتكلفة التعليم الثانوي للشاب"[1]، حضر "بو "في جامعة فيرجينيا لفصل دراسي واحد لكنه تركها بسبب عدم وجود المال، تشاجر مع "آلان بو" على الأموال من أجل التعليم وجند في الجيش في عام 1827 تحت اسم مستعار، وكان في هذا الوقت قد بدأ حياته المهنية في النشر، ولو بتواضع، مع مجموعة مجهولة من القصائد مثل :"تيمورلنك وقصائد أخرى

[1] موقع الويكيبديا على الرابط https://ar.wikipedia.org/wik

عام 1827 ، اقتنع "بو" بالفشل في وقت لاحق كطالب ضابط في "وست بوينت " وأعلن رغبة جامحة في أن يكون شاعراً وكاتباً، لقد كان "لادغار الان بو" تأثيرا كبيرا على من أتى بعده من الأدباء العالميين الكبار،حيث ظهرت لمسته السحرية في كتاباتهم ومن بين هؤلاء" فيودور دوستويفسكي Fyodor " Dostoevsky" الذي اعتبر "بو " بأنه كاتبً موهوبً بشكلٍ كبيرٍ واستعرض قصص "بو" التي تحوي عنصر الجريمة بشكلٍ إيجابي، حتى أن بعض النقاد ذهبوا إلى تأثر شخصية "بورفيري بيتروفيش" " (Porfiry Petrovich)في رواية "دوستويفسكي "الجريمة والعقاب بشخصية "دوبين ،والشاعر الملهم لكبار المبدعين من بعده الذي ظن قصائده ستنضوي معه، فإذا به ومنذ مطلع القرن العشرين الأخ الروحي للشاعر "بودلير" الذي ترجم أجمل كتاباته، وإذا به عبقري الآداب بالنسبة إلى بول "فاليري" والحالة الشعرية القصوى بنظر الشاعر "مالارميه"...الخ ،ليصير "بو" صاحب الرائعة الشعرية "الغراب" الذي مات وحيداً على الرصيف حامل أكبر الألقاب والمهام الأدبية على الإطلاق، بعد أن أشار كبار النقاد إلى انه كان "المعلم الأول للكتابات الفانتازية" و"مخترع القصة البوليسية"، و"الممهد الأول للرواية العلمية" و"المجدد للقصة الشعبية" و"الرائد في علم التحليل النفسي"... وعدد كبير من الدراسات الأخيرة، جاءت فيها إشارات إلى أن حياة بو لم تكن على هذا القدر من الإهمال في إدمانه وتسكعه وان سمعته قد لطختها بعض الأقلام الحاقدة والغيورة من عبقريته المفرطة، وانه أيضا لم يكن في وسع النقاد منذ مائتي عام شرح غرائبية كتاباته سوى بربطها بإدمانه وبابتعاده عن الأخلاقيات السائدة في ذلك العصر، وفي كل هذا يبقى سؤال حول اللعنة التي رافقت حياة "ادغار الان بو"، فهل هي حقا كانت لعنة الواقع الحزين من حوله، أم كانت لعنة عبقريته الفذة الثقيلة على حياة انكسرت على 40 عاما، أم لعنة المشاعر الجياشة الكثيرة والفائضة على قلب إنسان[1].

[1] https://wikivisually.com/lang-ar/wiki/

لغز الجريمة و مرحلة التأسيس من خلال ثلاثية :مقتل فتاتي شارع المشرحة، غموض "ماري روجيت" و الرسالة المسروقة.

في كل ما كتب "ادغار الان بو "من قصص وقصائد تبرز" نقاط توتره وكآبته وقلقه ومواهبه الخارقة التي شكلت شخصيته الإبداعية المغايرة التي لم يفلح الدارسون حتى اليوم في تفكيك كل ألغازها وفي دخول كل سراديبها، فكتابات "ادغار الان بو" غاية في الصعوبة وغاية في الجمالية ولم يشرحها ربما أكثر وأوضح سوى ما قاله هو شخصيا في آخر محاضرة له ألقاها في مدينة "ريتشموند" عام 1849 وتحديداً قبل شهور قليلة من رحيله وقد أصبحت هذه المحاضرة منذ ذلك الحين تسمي "بالمبادئ الشعرية" أو "مفهوم الشعر"، وفيها تحدث "بو" عن غاية القصيدة أو غاية الشعر بشكل عام الذي هو السمو بالروح، وقد دعا في محاضرته الشهيرة تلك إلى التحرر حين كتابة الشعر من كل "أشكال الرضا والفائدة العقلية" التي يمكن أن تستولي على الذهن، ويصف هذا التحرر على أنه "اثيريا" ولا يحدّ بغايات، كما يصف السمو على أنه تلك القدرة الشفافة وغير المرئية القادرة على رفع روح الإنسان بكل أثقالها المادية الإضافية إلى درجة من الترفع،غير مسبوقة بأفعال إرادية أو مبنية على مجموعة افتراضات ليبنى عليها مدخلا للوهم أو للتذكر[1]"، بل الشعر هو ذاك السلوك المنفلت، ذاك السلوك وان عرف "ادغار الان بو" كيف يعبر عنه في كتاباته، إلا أن فهمه كان صعباً من قبل الآخرين، فهو كان في نظر أبناء جيله رمز "الشاعر الملعون" ورمز الشاعر المتسكع المعاكس للتيار، المشاغب في الكتابة الشعرية، المخرب في النثر، المتمرد على كل المدارس الأدبية والشعرية السابقة له، المدمن والمغامر و المنفلت من كل القوانين، الثائر على التقليد، الحزين حتى الموت، الكئيب حتى الثمالة والمتألم والمحب والعاشق حتى الجنون، ولكن سرعان ما تحولت صورة هذا الشاعر إلى صورة المليونير الذي مات مديوناً، والنجم الشهير الذي مات متسكعاً، منبوذاً و مجهولاً على الرصيف .

[1] موقع اقرأ لنا: موقع لكتب و روايات في شتى المجالات، https://www.iqraalena.com

يسلط الكثير من النقاد الضوء على ثلاثية " ادغار بو" التأسيسية من زاوية شخصية المحقق **"سي أوغست دوبين"** C. Auguste Dupin" التي تعد حسب النقاد والدارسين شخصية خيالية لمُحقق ابتدعها" إدغار آلان بو، "وقد ظهر "دوبين" لأول مرة في العمل الفني "مقتل فتاتي شارع المشرحة" و باللغة الانجليزية (The Murders in the Ru Morgue) في عام"1841 م، الذي تم اعتباره على نطاقٍ واسعٍ أول قصة أدب "بوليسي."وظهر "دوبين "مرة أخرى في **لغز ماري روجيه**" بالإنجليزية The" : Mystery of Marie Rogêt" وتعتبر تكملة لقصة" جرائم شارع المشرحة"التي كتبها "إدغار ألان بو " في عام 1842، وهي أول رواية ألغاز جرائم مبنية على تفاصيل جريمة حقيقية، وظهرت للمرة الأولى في جريدة "سنودنز لايديز كومبانيون" في ثلاثة أجزاء في نوفمبر وديسمبر 1842 وفبراير 1843، و"الرسالة المسروقة The Purloined Letter "عام 1844 م، و هي ثالث قصص الألغاز التي شاركت فيها شخصية "سي أوغست دوبين" وتعتبر مهمة كونها سابقة في أدب الألغاز ، حيث ظهرت للمرة الأولى في الأدبية السنوية "هدية عام 1845وأعيد طبعها في العديد من المجلات والصحف.

لم يكن "دوبين" محققًا مُحترفًا ، حيث دوافعه تتغير لحل الألغاز خلال القصص الثلاث، مُستخدمًا ما يسميه بو "الاستنتاج"، لأن "دوبين" كان يدمج بين عقله الفطن وخياله الإبداعي لحل الألغاز، حتى يضع ذاته في عقل المُجْرِم، وتُعد مواهبه قوية بدرجةٍ كافيةٍ حتى إنه يبدو قادرًا على قراءة عقل رفيقه، الراوي غير المُسمى لجميع القصص الثلاث، اختلق "بو" شخصية "دوبين" قبل صياغة كلمة المُخبر . ووضعت هذه الشخصية الأساس للمُخبرين الخياليين القادمين، بما في ذلك "شرلوك هولمز'' وأسست معظم العناصر الشائعة لأدب الألغاز و مثال ذلك "شرلوك هولمز " الذي يعتبره النقاد واحد من العديد من المخبرين الخياليين المتأثرين "بدوبين"،إن "سي أوغست دوبين" هو أول مُحقق في الخيال، وتُعد شخصيته بمثابة الصورة النمطية للشخصيات العديدة التي تم إبداعها لاحقًا، مثل "شرلوك هولمز "آرثر كونان دويل (Arthur Conan Doyle) وهرقل بوارو (Hercule Poirot) بواسطة أجاثا

كريستي.(Agatha Christie) ...الخ ،**غير أن طريقة حل لغز الجريمة والإحاطة بملابسات اللغز هو الأمر الجديد بالنسبة للكتاب فيما بعد** ، إن "بو" هو الجذر الذي نما منه أدبٌ كاملٌ، يقول " براندر ماثيوز" (Brander Matthews) بهذا الصدد : " لا تكون القصة البوليسية الحقيقية كما صوَّرها بو في الغموض نفسه، ولكن في الخطوات المتعاقبة التي بموجبها يتم تمكين المراقب التحليلي من حل المشكلة التي قد تُستبعد على أساس أنها تتجاوز التفسير البشري..."**إنها تحويل حادثة القتل إلى لغز يثير المتلقي ويجعله يبحث عن حله.**

ظهرت العديد من الأنماط في قصص "بو" التي أصبحت لاحقًا شائعةً في أدب الألغاز: غريب الأطوار مُحقق بارع، الشرطة العاملة بطريقة صامتة، السرد بصيغة المتكلم من قِبل صديق شخصي مُقرَّب..الخ، كما بادر "دوبين أيضًا" بإمكانية سرد القصص حيثما يعلن المُحقق حله، ثم بعد ذلك يشرح التعليل الذي قاده إلى ذلك، و مثل "شرلوك هولمز" يستخدم "دوبين" بسالته وملاحظته الاستنباطية العظيمة لحل الجرائم، ويُصوّر "بو" أيضًا البوليس بأسلوبٍ غير متعاطف كنوع من إحباط المُحقق، ساعدت شخصية "دوبين" في تأسيسه لهذا النوع الأدبي -المُميز عن خيال الغموض- مع التأكيد على التحليل وليس التجربة والخطأ، كما في القصص الثلاث حيث، ابتدع "بو" ثلاثة أنواع من الألغاز و التي أسست فيما بعد أنموذجًا لجميع القصص المستقبلية **النوع الجسدي** كما في"جرائم القتل في شارع المشرحة"،و **النوع العقلي** "غموض ماري روجيت"، ونوع يجمع بين كليهما كما في "الخطاب المُخْتَلَس" و في ترجمة أخرى "الرسالة المسروقة."

المرحلة الحديثة:1930-1976

اللغز المركب " أو متلازمة المحقق /المجرم".

كما ذكرنا في الفصل السابق فان اللغز أنواع، وفي رواية المرحلة الكلاسيكية ارتبط "اللغز" بالجريمة فقط،أما رواية اللغز الحديثة، فهي تقوم على بنية ثانية إضافة إلى سابقتها فـ **اللغز مركب** هاهنا يدمج لغزين رئيسين في قصة واحدة، (لغز الجريمة ولغز التحقيق)، لكنها تلغي الأول أو تسطحه وتحيي الثاني وتعمق أثره، لأن" التحقيق هنا هو موجه المخيال في المغامرة، فالتحقيق في جرائم هذا النوع يسير في الظل، والعمل الجاسوسي فيها تحت جنح الظلام، وخارج مواعيد المهام الرسمية بالنسبة للمحققين الذين عادة ما يمتزج تحقيقهم بمشاكلهم الاجتماعية"[1]، و أنموذج هذا الشكل"آرثر كونان دُويل" و"آغاثا كريستي" و"جورج سيمنون" فالحبكة تبدأ بجريمة قتل، وتتطور حسب "كرونولوجية" مقلوبة، لأن الأمر يتعلق بالنسبة للمحقق بمعرفة ما حدث قبل الجريمة، كما أنها رواية" لا تقدم لقارئها قصة واحدة بل قصتين: قصة **الجريمة** وقصة **التحقيق**؛ تروي الأولى ما حدث بالفعل في الواقع المسرود، وتروي الثانية كيفية إخبار القارئ أو الراوي بالجريمة التي بنيت عليها الرواية، لتصل أخيراً إلى حل **اللغز المركب** الذي تنبني عليه الرواية، وبحله تحل عقدتها الرئيسة سواء أكانت نهايتها المتعلقة بمصائر الشخصيات مفتوحة أم مغلقة، وهذا ما يسمى بالسرد المركب الذي طبع المنجزات الأولى للسرد البوليسي أو متن الألغاز، والذي ينفتح عليها العمل. كما أن اهتمام التحقيق بالبحث عن أدوات المعرفة و استنطاق المتهمين ،والبحث الدقيق عن المؤشرات- ينصب على أسباب الجريمة، والظروف، والملابسات، وسلاح الجريمة."[2]

تتصف شخصية المحقق في هذه الفترة الحديثة ،"بالذكاء والخبث والحزم والفردية والكتمان، إذ قلما يبوح حتى لأقرب الناس إليه، ناهيك لأولئك الذين يحقق معهم، عن سره وهدفه حتى ليبدو للقارئ

[1] محمد الأمين بحري،البوليسي في السرد العربي،مساءلة المرجع و المخيال،صحيفة القدس الاليكترونية عل الموقع http://www.alquds.co.uk/?p=618359

[2] محمد الأمين بحري،البوليسي في السرد العربيhttp://www.alquds.co.uk/?p=618359

أحياناً أن المفتش يسير في متاهة ليتبين في نهاية الرواية أن كل خطوة كانت مدروسة"[1]، و يضيف رفيق الشامي بقوله أن بعض الكتاب يبالغ في "رسم شخصية المحقق حتى ليبدو معصوماً عن الخطأ وهذا بحد ذاته الخطأ الأكبر، وهذا ما يتحاشاه الكتاب المعاصرون فمفتشهم إنسان عادي جداً يخطئ باستمرار لكنه يصل في النهاية بمثابرته وخبثه إلى نتيجة، هذه الشخصية العادية تسهل التماهي بين القارئ والبطل وهو واحد من أهداف رواية اللغز"[2]،فالمحقق يتمكن من الحل "بإقصاء واحد بعد واحد للمتهمين الذين لا يسمحون له بالتأكد من فرضياته، فقصة اللغز هاهنا تنبني أساسا حول الملاحظة البسيطة التي لا تستدعي الكثير من الأدوات المعرفية، أو لنقل التفكير المنطقي البسيط، وبالنسبة للقارئ فإنه يجد فيها لذة تشابه لذة اللعب، وتمارين التفكير والاستقراء،حيث يتشبه البطل،و يتمثله، ويقارن نفسه به، وحتى التفكير، وإعداد الخطط ذهنيا حالة صعبة عند المحقق، ومهمة بالنسبة للقارئ، و المؤلف يضاعف من الحواجز والعقبات المادية، والفخاخ المنطقية خلال التحقيق،فهناك العديد من المتهمين، جرائم جديدة، تحولات، وكثير من التهديدات ضد المحقق نفسه، الشيء الذي يشكل حكاية جد معقدة، ولكن دائما ممتعة، يبين المحقق وخلال مرحلة التحقيق، كل مؤشرات **حل اللغز** للقارئ ، ولكن ليس كل تفكيراته، وتخميناته التي تروج في ذهنه، كما انه لا يكشف الفاعل/ المجرم أو الحل إلا في آخر القصة"[3]، " إن القارئ والمحقق حسب عبد القادر شرشار يجب أن "تكون حظوظهما متساوية في حل المشكلة"، وهذا ما كتبه "van Dine." حين طرح عشرين قاعدة أساسية للرواية البوليسية يتم تسليط الضوء عليها في هذا النمط من روايات اللغز "على مآزق الحياة الشخصية سواء لرجال التحقق والشرطة الذين نلفهم دوماً آباء وأزواجا فاشلين اجتماعياً وعاطفياً،ومن جهة أخرى المجرمين الذين يكون تحديهم للقوانين وتمردهم على المجتمع ناجماً عن

[1] رفيق شامي، السؤال ابن الحرية: ملاحظات على ضعف الرواية البوليسية العربية،مجلة صفحات سورية الاليكترونية،على الموقع http://www.alsafahat.net/blog/?p=1834

[2] رفيق شامي،السؤال ابن الحرية: ملاحظات على ضعف الرواية البوليسية العربية مجلة صفحات سورية

[3] محمد داني،قراءة في رواية(المستنزفون) لعبد الإله الحمدوشي، الدار البيضاء:2011/7/14

مرض أو صدمة أو انسداد أفق تسبب فيه هذا المجتمع نفسه"[1]، إن رواية اللغز الحديثة تهتم في إحدى زواياها بالهاجس النفسي والحس المأساوي، والهوس المرضي إضافة إلى مدارات الحدث والتحري فالكاتب يعلن في هذا النص عن "نزوعه النفسي من خلال استغوار الهواجس الباطنية وطغيانها على كل تفاصيل النص التي بدت بلا معنى ما لم تتصل وتتغذى ولو بإطلالة على نفسية شخصيتها الرئيسة المدورة والانطوائية ، فالبطل المتخبط في تناقضاته كأب ذليل وزوج فاشل، ومواطن شريد خائب، مهضوم الحقوق، قاده إلى التمرد عن القيم والقوانين حين انعدمت الحلول وأوصدت أمامه كل الأبواب"[2]،فتطابق القارئ بشخصية المحقق، أو الشرطي المكلف بالتحقيق، تكون معمقة وقوية، عندما يمتزج هذا الأخير بالسارد نفسه ، في حكاية بضمير المتكلم، لكن حتى في حالة حكاية بضمير الغائب، فإن المحقق يبقي الشخصية، حيث إن القارئ يمكن أن يحدد نفسه من خلاله: فالقصة تقصي إمكانية تماثل ومطابقة القارئ بالمجرم، والبطل في القصة هو شخصية واحدة و أحيانا له مساعد مليء بالحيوية، والإرادة، ولكنه قليل المهارة، والحذق، والصلابة في فن الاستنطاق المنطقي، الذي يمكنه من استعمال حسن التثمين والحكم، والتقدير مثل حالة "واطسون" مساعد "شارلوك هولمز"، او "هاستينغز شريك" "هرقل بوارو"[3] ،وهذا عكس البدايات الكلاسيكية عند ادغار الان بو"التي يستهل فيها الروائي عمله بعرض جثة قتيل غارقة في بركة دماء داخل مكان أو شارع مهجور- فريق تحقيق بوليسي- وسائل التحقيق- أداة الجريمة ،انه التأثيث القديم و"المتكرر" أمام القارئ: ،إن التوظيف الفني والمعرفي للغز ها هنا يكمن في حجب الجريمة المرتكبة عن القارئ طيلة الرواية، بغرض تشويقي. لتمنحه حلاً لم يتوقعه في النهاية؟فالغاية القصوى من هذا النوع السردي في هذه المرحلة أن تشفي ندوب الخطيئة وتخلص العقدة إلى حلها المثالي بمجرد معرفة هوية مرتكب الجرم في النهاية.

[1] عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية ،ص40

[2] محمد الأمين بحري،البوليسي في السرد العربي،مسائلة المرجع و المخيال،مجلة القدس،2016/110/24

[3] محمد داني،قراءة في رواية(المستنزفون) لعبد الإله الحمدوشي` الدار البيضاء:2011/7/14

تركيبب

إن الاهتمام الذي وجه إلى هذا النوع من الروايات منذ أكثر من قرن من الوجود، جعله "يتجدد، ويتطور، ودفع به كل هذا إلى تطوير المعايير نفسها التي تحدده وتعرفه، ولذة قارئ رواية اللغز مبنية على الميكانيزمات التي تعرف بسهولة، فهذه المتعة مكونة من المطابقة، والتماثل و التماهي، والتجاوز والمكونة لقراءة من الدرجة الأولى، ومن متعة معرفة الثغرات(قراءة من الدرجة الثانية)، والهزل والجد والاشتراك ، والتورط، والسخرية،"[1] و وفق هذه الأسس الفنية، لا يتجسد هذا النوع من الكتابة " إلا على خلفية بيئة بوليسية واقعية تنطلق منها في فكرتها وتعود إليها في دلالتها الكلية، ممن اشتغلوا على الإيهام بالواقع في سرد استلهم ملامحه من يوميات مجتمع بورجوازي متمايز السلطات، يرسخ في ثوراته وتحولاته القيم الديمقراطية، ويحيا في سياق اجتماعي وسياسي مؤسساتي، خاضع لأجهزة رقابة ومتابعة وحماية حقوق الشعوب كأولويات عليا"[2]،و هي عوامل جعلت من البوليسي أداة أخلاقية تشعر المواطن الغربي بالأمان، وسلطة ضبطية عليا ذات هيبة واحترام في المجتمع الذي يحميها وتحميه، وهو الأمر المخالف لوضع الروائي العربي الذي يحيا في بيئة معادية لأخلاقيات وثقافة البوليسي في العالم، ما ينفي آلياً جدوى تغذية هذا الواقع لأي عملية تخييلية يمكن أن تتأسس عليه،ما يجعل من رواية اللغز المتجهة لهذه الشعوب ترفاً أدبياً لا فائدة منه حسب الناقد المغربي أحمد بلاطي.

المرحلة المعاصرة:1976...إلى يومنا هذا

توظيف الميثيولوجي / لغز المقدس

[1] محمد داني،قراءة في رواية(المستنزفون) لعبد الإله الحمدوشي` الدار البيضاء:2011/7/14

[2] محمد الأمين بحربي،البوليسي في السرد العربي،مسائلة المرجع و المخيال،مجلة القدس،2016/110/24

لعل أهم قفزة عرفها سرد الألغاز في تاريخه هي" تلك التي دخل بها منعرج استثمار التراث الرمزي الميثولوجي، مما سمح بتحويل متسارع لروايات هذا الجنس السردي إلى أفلام سينمائية، ومما حفز على الانتقال من النص إلى الفيلم هو قيام هذا النوع من الرواية على مواد أولية تنتمي إلى التراث الرمزي والأسطوري العالمي، واستثمار مخزونات الأدب الشعبي للأمم"[1]، ومن أبرز مستثمري التراث الرمزي الأسطوري والثقافات والمعتقدات القديمة في متن الألغاز هو الكاتب العالمي الأمريكي "دان براون" (1964) في روايات ألغاز «شيفرة دافينشي، الرمز المفقود، الحصن الرقمي» و "باولو كويلو" (1947) في رواياته «الزهير، الخيميائي، الرابح يبقى وحيداً» ،إن قراءة سريعة لهذه المتون تكشف و بسرعة تعالي الأسطوري والرمزي فيها ، وقد منحت هذه الثقافة الميثيولوجية للغز- يقول محمد الآمين بحري- امتدادات تجريدية تتداخل فيها رموز الأدب الشعبي مع المعتقدات القديمة وخطاباتها الرمزية ،فالمتبصر في منهجية رواية اللغز المعاصرة والمطلع على بناءها القصصي، يستطيع أن يكتشف وبسهولة المنطق التشويق الدراماتيكي فيها، فعلى سبيل المثال لا الحصر "اسم الوردة" لأمبرتو ايكو"التي ستتعرض إليها الدراسة لاحقا، و" الرمز المفقود"،"ملائكة و شياطين " لدان براون"،هذا الأخير برع وبشكل مذهل في شد انتباه القارئ بأسلوب أدبي واضح وسلس، وبمنطق متدرج، وشرح وافٍ للتفاصيل مع إسهاب معمق في دلالتها وخلفيتها التاريخية و الأيدلوجية ،فالمتصفح لروايات اللغز المعاصرة يجدها تعبق بمعلومات زاخرة في قالب لغزي عن الفني ،التاريخي ،الديني و الرموزي ، ولعل أكثر ما يشد القارئ تلك الألغاز التي نسمعها ولا نعرف حلولها ، و بانتهائنا من قراءة الرواية يقدم لنا مؤلفها حلولا لألغاز -عششت في عقولنا مدة زمنية طويلة -على طبق من ذهب، وهنا يكمن بيت القصيد" فالشيطان يكمن في التفاصيل" وهنا يستغل "دان براون" جهلنا في كثير من التفاصيل ،فيمرر

[1] محمد الأمين بحربي،البوليسي في السرد العربي،مسائلة المرجع و المخيال،مجلة القدس،2016/110/24

لنا بين ثنايها ما يحلو له، ويدمج لنا الواقع بالخيال الحقيقة بالكذب ! و بذلك يدس لنا السم في العسل حتى لا نعود نميز بين "الحقيقة والخديعة.!![1] ".

[1] أحمد أبو زنط، قراءة نقدية في"الرمز المفقود ومحاولات دس السم في العسل دان براون !الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب على الموقع http://www.wata.cc/forums/showthread

المبحث الثاني : رواية اللغز الحديثة من خلال بعض نماذجها.

- "راقصة الملهى"لجـــــــورج سيـــمنون.

- "من قتل روجر أكرويد؟" لأغاثا كريستي.

جورج سيمنون؟

ولد جورج سيمنون "في بلجيكا يوم 13 فبراير/ شباط العام 1903 في مدينة " ليبج" وكان أبوه يعمل محاسبا، وأسرته بسيطة تعيش حالة مادية متوسطة ، لم يلبث أن مات والده وأصبح لزاما عليه حينها أن يتولى أمر عائلته ووجد نفسه معيلا للأسرة ، وقد نتج عن ذلك انقطاعه عن الدراسة وعمره أحد عشر عاما، اتجه حينها إلى الصحافة، وعمل صحافيا متجولا لصحيفة "لاغازين دوليبج" البلجيكية، وفيها نشر أولى قصصه، وفي سن السادسة عشرة عمل صحافيا محترفا وذلك في العام 1919، وقد عقد في هذه الفترة الكثير من اللقاءات الصحافية مع الكثير من مشاهير العالم، وعمل فيها مئات

التحقيقات الصحافية وقابل كلا من "ادولف هتلر" و "ليون تروتسكي" و "ونستون تشرشل" وغيرهم، وقام بجمع كل هذه التحقيقات فيما بعد في كتاب يحمل اسم «افريقيا تتحدث إليكم» بجانب ذلك كان ينشر قصصه باستمرار ،و في العام 1922، انتقل من بلجيكا إلى فرنسا وهناك بدأ سيله الغزير من الكتابة المتدفقة في الرواية والقصة القصيرة. وفي سنة 1924 صدرت له أول رواية بعنوان «سر الغربة الصفراء» ولكنه لم يوقعها باسمه الحقيقي «جورج سيمنون» وإنما وضع عليها اسما مستعارا وظل يكتب مدة عشر سنوات بأسماء مستعارة كثيرة بلغ مجموعها 18 اسما، ولم يفصح عن اسمه إلا في سنة 1932م، وعندما سئل عن السبب في ذلك، أجاب: هناك عشرات الأسباب لهذا، منها أنني أردت أن أتخفى خلف الشخصيات التي ارسمها في كتبي وان أتصرف على غرارها، ومنها أنني كنت غزير الإنتاج فرحت أتعامل مع أكثر من ناشر. فتارة كان يكتب باسم "كرستيان برول"، و أخرى باسم "جورج سيم"، أو "جورج مارتن"، أو "لودوسان، ومنها "جوم جوت"، و"جان دورسان"، و "جورج دوساج"، و "موريس بروتس" وغيرها من الأسماء الكثيرة ويقال انه كتب200 كتاب بأسماء مستعارة"[1].

وتعد هذه الفترة من أغزر فترات حياته إنتاجا، وكان يبذل فيها جهدا جبارا، وعملا متواصلا، وطاقة لا تعرف التوقف، وكان سريع الكتابة جدا، عندما يكتب الرواية يكتبها مرة واحدة ويعود إليها للتصحيح والمراجعة ثم لا يلتفت إليها على الإطلاق، مهما قيل عنها. "كان يستيقظ صباحا من الساعة السادسة ويظل يكتب ساعات متواصلة من دون توقف حتى الساعة السادسة مساء، أي 12 ساعة يوميا، كان يكتب ثمانين صفحة (80) كل يوم، وكان يكتب رواية من عشرة ألاف سطر في ثلاثة أيام فقط، وينتج حينها خمس روايات شهريا،أي بمعدل ستين رواية كل عام، بجانب قصصه القصيرة، والأغرب من هذا انه في العام 1927م أغراه أحد الناشرين أو تحداه بأن يكتب رواية متسلسلة للصحيفة في ثلاثة أيام فقط، واستطاع ذلك، والغريب انه اشترط لذلك أن يكون بمرأى من الجميع في قفص من زجاج

[1] موقع الويكيبديا على الرابط https://ar.wikipedia.org/wik

مكشوف، يستطيع أي واحد أن يشاهد "جورج سيمنون" وهو يكتب ليلا أو نهارا، وشرط أن يكتب حلقة كل ساعة، وقد حدد حجم الرواية في ستين حلقة كحد أقصى، ومن دون أن يتصل بطرف ثالث سوى من يأخذ منه الأوراق. كل ذلك مقابل مبلغ قدره 25 ألف فرنك،وفعلا استطاع جورج سيمنون ذلك، وكتب الرواية في ثلاثة أيام فقط، ومنذ اللحظة الأولى وافق مباشرة لثقته بنفسه بأنه قادر على ذلك "[1]وهو لم يتجاوز سن الأربع والعشرين كان رصيده من الأعمال 60 رواية وألف (1000) قصة قصيرة.والذي جعله ينهمك في هذا العمل الدءوب، ويرهق نفسه ويذيبها ألما، واستغراقا في الكتابة، وفي عمل شاق هو سعيه نحو الحصول على الثروة، وان يعيش حياة مادية مرفهة، فهو يذيب نفسه شقاء كلما زادت ثروته ساعيا إلى الحصول على المزيد، وفعلا تحقق له ما أراد، وأصبح ثريا جدا، ويملك الملايين، وأصبح بحوزته اثنان وثلاثون (32) قصرا، بسبب رواج كتبه، وما تدر عليه من أموال طائلة، إذ كانت تترجم إلى الكثير من لغات العالم، وتحول بعضها إلى أفلام سينمائية.

في العام 1972م توقف جورج سيمنون عن الكتابة، وأعلن انه لن يعود إليها، وكانت آخر رواية له بعنوان «اوسكار» إذ وجد على مكتبه مظروفا اصفر مكتوبا عليه كلمة «أوسكار» فكتب الرواية بهذا العنوان، بعد ذلك أعلن انه لن يكتب أبدا، وكان ذلك تحديدا في سبتمبر/ أيلول من العام نفسه، ولم يكتف بهذا، بل ذهب إلى دار العمدة في مدينة لوزان - حيث إقامته - وغير مهمته في بطاقته الشخصية من روائي إلى «بلا مهنة». توقف عن الكتابة بعد أن انغمس فيها مدة ثمانية وأربعين عاما أنتج خلالها 450 رواية وبعض الإحصاءات تقول انه كتب 500 رواية ومائة ألف قصة قصيرة، وهذا إنتاج ليس بالهين قراءته، فكيف القيام بإنتاجه وإبداعه،بعد عام واحد من توقفه اخذ يروي سيرة حياته وذلك سنة 1973م عن طريق أشرطة الكاسيت، لذلك اسماها فيما بعد «أملاءات» وظل يروي قصة حياته مدة 9 سنوات، وأنهاها في العام 1982م وخرجت في عشرين جزءا من المجلدات الضخمة، وظل الناس

[1] من موقع الويكيبديا ،الموسوعة الحرة،على الرابط https://ar.wikipedia.org/wik بتصرف

يرددون ما جاء في سيرته الذاتية، وما عاشه من ظروف مختلفة، وحوادث متنوعة، سواء في عالم الكتابة أو مع أسرته التي لم تعرف الاستقرار، وكانت في آلاف الصفحات، بعد أن سلم كل كتاباته المخطوطة إلى جامعة "ليبج"، استقر سيمنون في قلب مدينة لوزان مع زوجته الثالثة تريزا، إذ ابتاع له منزلا صغيرا بسيطا ومعزولا، و يقول عن ذلك: "لقد اخترت أن أكون معزولا في هذا المسكن البسيط حتى لا يعرف أحد بموتي، حتى أفراد أسرتي، سأعيش هنا في هدوء، لقد اخترت لون حياتي،و حتى الصحافة انقطع عنها ورفض كل المحاولات من اجل إجراء لقاءات صحافية معه، عن حياته وأدبه. وظل على هذه الحال حتى وافاه اجله في الأسبوع الأول من شهر سبتمبر سنة 1989م عن عمر ناهز السادسة والثمانين. وقد بيع له 550 مليون نسخة في 55 لغة ومازالت كتبه تطبع ويعاد طبعها، وقد ترجمت بعض كتبه وقصصه القصيرة إلى اللغة العربية نذكر منها: «جريمة في الريفيرا»، ورواية «أنتوان وجولي» أو «الساحر» التي لها ترجمتان ، وروايته «هذه المرأة لي»، وغير ذلك من رواياته. وقد رشح أكثر من مرة لنيل جائزة «نوبل» في الأدب من خلال رواياته «أغلال الخطيئة»، «الثلج الأسود»، «فتاة في ماضيه» وغير ذلك إلا انه رفض ذلك ويقول انه ليس أديبا، وإنما يكتب روايات كثيرة فقط"[1].

تأثيث السرد في رواية اللغز "راقصة الملهى" لجورج سيمنون أنموذجا

ملخص الرواية

في هذه الرواية يحاول المحقق "ميغريه" أن يكشف عن القاتل الحقيقي ، تدور أحداث هذه الرواية عندما عثر على جثة رجل غريب بالقرب من قبو ملهى " الغي مولان " في مدينة "لياج" في بلجيكا بعد أن سرقت منه محفظته وعلبة سجائره الذهبية ، وقد وجد في محل الجريمة آثار أقدام لأشخاص ما ، وكان الملهى الذي عثر بجانبه على الجثة يتردد عليه شابان ثريان ، أحدهما يقوم بسرقة أموال نسائبه والآخر يستدين من صندوق النثريات ، وقد أدى غرابة سلوكهما إلى الشك فيهما في قتل هذا الغريب

[1] موقع الويكيبديا،الموسوعة الحرة، على الرابطhttps://ar.wikipedia.org/wik بتصرف.

وبعد أن سجنا قام المحقق "ميغريه" بدوره بالكشف عن القاتل الحقيقي، يقول " جورج سيمنون": في البداية كان "ميغراي" شخصية بسيطة، رجلا ضخما، هادئا، يؤمن هو أيضا بالغريزة أكثر مما يؤمن بالذكاء وبالبصمات، وبغيرها من تلك الأشياء التي يعتمد عليها رجال الشرطة في تحقيقاتهم (...)، وشيئاً فشيئاً انتهى بنا الأمر بأن يصبح كل واحد منا شبيها بالآخر، وأنا لست بقادر أن أقول إن كنت أنا الذي اقتربت أم هو الذي اقترب مني، والشيء المؤكد أنه اخذ شيئاً من عاداتي، وأنا أيضا أخذت شيئاً من عاداته[1]، لقد تساءل العديد من القراء يقول حسونة المصباحي لماذا ليس للكوميسار "ميغراي" أطفال في حين أن له رغبة شديدة في ذلك، وكان هذا الأمر حنينه الكبير، والجواب هو أني عندما ابتكرت شخصية الكوميسار "ميغراي" كانت زوجتي الأولى رافضة رفضاً قاطعاً أن يكون لنا أطفال. وقبل أن نتزوج فرضت علي أن أقسم لها بالالتزام بذلك، وقد آلمني هذا الأمر كثيرا ذلك أنني أحب الأطفال.. تماما مثل "ميغراي." وهكذا لم يكن باستطاعتي أن أظهره وهو يعود إلى بيته ليجد هناك طفلا أو طفلين، ولو أنه وجد ذلك، فماذا باستطاعته أن يقول؟ وماذا باستطاعته أن يفعل؟ وماذا سيكون رد فعله إزاء صرخات الأطفال أو بكائهم؟، ولأني لم أكن أعرف مثل هذه الأمور، فإني ابتكرت شخصاً متزوجاً لكن من دون أطفال"، و يقول أيضا:إنها أشبه بالعملية الحسابية ،أضع هذه الشخصية أو تلك في هذا المكان أو ذاك، ثم كيف أقودهم للوقوع في مأزق أو الخروج منه؟ في الحقيقة إنني أحتاج عند كتابة رواية جديدة لأخلاقية معينة تقود في ظرف معين تلك الشخصية لليأس والحيرة و مثال ى ذلك: موظف بنك يرى أنه انجرف بشكل مفاجئ، و ليس أمامه سوى أن يصبح بطلا أو مجرما، ولو ظل موظف بنك فحسب، يعيش حياة الهدوء والرتابة، عليه أن يختار الآن: أيضحي بحياته أم يتخلى عنها؟. ما الفرق بين المجرمين وهؤلاء الذين يحافظون على القانون؟ هناك حقيقة واحدة، أنهم ينساقون إلى نقطة معينة، هي التي تمثل حدود الاحتمال، نحن نشكر رداءنا الأبيض إذا صح التعبير- أو قيمنا

[1] حسونة المصباحي،حينما يخضع الروائي لجموح شخصياته، صحيفة الشرق الأوسط، الاثنين 15 ذو الحجة 1423 هـ 17 فبراير 2003 العدد 8847

الأخلاقية العالية التي وفرت لنا الظروف، وكنا المحظوظين أحد عشر يوما من التوحد والعيش كراهب مخبأ، أحد عشر يوما من العذاب الذي بات لا يحتمل، إن مهنة الكتابة دعوة للتعاسة. أني لا أعرف كيف أكتب ببطء، في كل رواياتي أحاول إبراز الظروف المحيطة بكل شخصية على حدة، لذا علي أن أكون في ضمير كل شخصية، بعد خمسة أيام يصبح ذلك غير محتمل، 11 يوما هي حدود الإنسان الممكنة، إنها عملية مرهقة جسديا،كنت اكتب بأسماء مستعارة وذلك لأنني أردت أن أتخفى خلف الشخصيات التي ارسمها في كتبي وان أتصرف على غرارها، ومنها إنني كنت غزير الإنتاج فرحت أتعامل مع أكثر من ناشر.[1]

نبذة مختصرة عن حياة أغاثا كريستي؟

ولدت أجاثا كريستي "Agatha Christie " في (Torquay, Devon) عام 1890 من أب أمريكي وأم انجليزية، وعاشت في بلدة "توركوي" معظم طفولتها، تقول كريستي في وصف طفولتها بأنها "سعيدة جدا"، وكانت محاطة بمجموعة من النساء ، كانت قوية ومستقلة منذ سن مبكرة. ، تقول عن نفسها: "إنني قضيت طفولة مشردة إلى أقصى درجات السعادة، تكاد تكون خالية من أعباء الدروس الخصوصية، فكان لي متسع من الوقت لكي أتجول في حديقة الأزهار الواسعة وأسيح مع الأسماك ما شاء لي.!! إلى والدتي يرجع الفضل في اتجاهي إلى التأليف، فقد كانت سيدة ذات شخصية ساحرة وذات تأثير قوي وكانت تعتقد اعتقاداً راسخاً أن أطفالها قادرين على فعلِ كلِ شيء...ذات يوم وقد أصيبت ببرد شديد ألزمني الفراش قالت لي: خير لكِي أن تقطعي الوقت بكتابة قصة قصيرة وأنت في فراشك. . ولكني لا أعرف. . لا تقولي لا أعرف، وحاولت ووجدت متعة في المحاولة، فقضيت السنوات القليلة التالية أكتب قصصاً قابضة للصدر.!! يموت معظم أبطالها.!! كما كتبت مقطوعات من الشعر ورواية طويلة احتشد فيها، عدد هائل من الشخصيات بحيث كانوا يختلطون ويختفون لشدة الزحام،

[1] حسونة المصباحي،حينما يخضع الروائي لجموح شخصياته، صحيفة الشرق الأوسط، الاثنين 15 ذو الحجة 1423 هـ 17 فبراير 2003 العدد 8847

وتضيف ثمَّ خطر لي أن أكتب رواية جرائم، ففعلت واشتد بي الفرح حينما قبلت الرواية ونشرت، وكنت حين كتبتها متطوعة في مستشفى تابع للصليب الأحمر إبان الحرب العالمية الأولى." خدمت كريتسي، في المستشفى خلال الحرب العالمية الأولى قبل زواجها وتكوين أسرة في لندن،وقالت إن بدايتها غير ناجحة في نشر أعمالها . ولكن في عام 1920 تم نشر روايتها "قضية غامضة" في صحيفة رئيس بدلي ومن هنا كانت انطلاقة مسيرتها الأدبية"[1].

تلقت "أجاثا تعليمها" حسب التقليد آنذاك ،في البيت مثل الفتيات في العائلات الميسورة الحال ، ثمَّ التحقت بمدرسة في باريس وجمعت بين تعلم الموسيقى والتدريب عليها وبين زيارة المتاحف والمعارض الكثيرة في فرنسا و "لم تعجب بأساطين الرسم الزيتي في القرنين السادس عشر والسابع عشر ،عادت إلى إنجلترا وكانت في العشرينات من عمرها...ثم تزوجت من البريطاني "أرتشي كريستي" عام 1914 ومنه أخذت لقبها الذي لازمها طوال حياتها، ولكن زواجها منه فشل بسبب افتقادها للصحبة المشتركة أو الرفقة الزوجية، وتلك قيمة أساسية في حياتها ظلَّت تؤكد عليها حتَّى بعد زواجها الثاني...، إذن كانت الرفقة التي تتعطَّش لها ولم يوفرها زوجها الأول فضلاً عن ارتباط "أرتشي كريستي" بعلاقة عاطفية مع امرأة أخرى ثمَّ تصرفه مع أجاثا وكأنها ربة بيت فقط.!! كانت تلك أسباب انفصالها عنه بالطلاق بعد أن أنجبت منه ابنتها "روزلند"،تقول "جانيت مورغان" واضعة سيرة هذه الأديبة العالمية: إن أجاثا كريستي هي سيدة ريفية بكل ما في الكلمة، ليس لأنها ولدت وترعرعت في "توركاي" جنوب بريطانيا ، بل لأن مظهرها وعاداتها كانت مطابقة لحياة وعادات الحقبة التي عاشتها تماماً، ولم تمر في حياتها بأحداث دراماتيكية أو تسعى وراء المغامرة... ففي عام 1930 تزوجت أجاثا كريستي من "ماكس مالوان "عالم الآثار المعروف بعد أن التقت به في إحدى سفراتها إلى الشرق حيث عاشت معه في سوريا والعراق عندما كان يقوم بأبحاثه، وكان عمرها يومئذ 39 سنة بينما كان عمره 26 سنة. وقد

[1] موقع الويكيبديا،الموسوعة الحرة، على الرابطhttps://ar.wikipedia.org/wik بتصرف.

أتاح لها زواجها هذا أن تزور معظم بلاد الشرق الأدنى والأعلى، فتجولت في بلاد الشام العراق ومصر وبلاد فارس...الخ، ووفَّر لها هذا التجوال فرصاً ممتازة لكتابة أجمل رواياتها وقصصها المليئة بالأسرار، المفعمة بالغموض، المعتمدة ليس على مواقع الحدث في بلاد الشرق الساحرة فقط وإنما على خيال الكاتبة الجامح، أيضاً ولغتها المتدفقة السيالة، وقدرتها الفريدة على ابتكار الشخصيات الغامضة والمثيرة وتحريكها عبر الرواية باتجاهات مختلفة تُذهل القارئ.!! بل تشدَّه وتدهشه.!! ولعل الاستقرار العائلي الذي أتاحه لها زواجها من"مالوان" . فضلاً عن عوامل أخرى"[1] . كان من أسباب استقرارها النفسي والفكري ممَّا هيأ فرص الكتابة والإنتاج الأدبي حتَّى وهي ترافق زوجها في إقامته بالمواقع الأثرية. يقول "ماكس مالوان" في مذكراته عن طقوس الكتابة لدى زوجته "شيدنا لأجاثا حجرة صغيرة في نهاية البيت كانت تجلس فيها من الصباح وتكتب رواياتها بسرعة وتطبعها بالآلة الكاتبة مباشرة، وقد ألَّفت ما يزيد على ست روايات بتلك الطريقة موسماً بعد آخر..." انضمت كريستي رسمياً إلى بعثة التنقيب البريطانية في نينوى شمال العراق برئاسة الدكتور "تومسن كامبل" ثمَّ إلى بعثة الأربجية عام 1932 برئاسة زوجها. وكانت فضلاً عن جهدها التنقيبي، تجد الوقت الكافي للكتابة..!! حتَّى أنه حين لا يتوفر لها السكن في الموقع الأثري، تنصب لها خيمة خاصة بعيداً قليلاً عن ضجيج الحفر تعمد إلى كتابة رواياتها وقصصها داخلها... وعن حياته المشتركة مع أجاثا، يقول مالوان زوجها الثاني:عشنا في بيت صغير ذي حديقة أسفل تل "النبي يونس"، وضم التل أيضاً مستودع أسلحة سنحاريب . الملك الآشوري . وكان الوصول من بيتنا إلى قمة نينوى "تل قويسنجق" يستغرق عشرين دقيقة على ظهور الخيل، ومن القمة نطل على مشهد شامل للمناظر الطبيعية والتاريخ...، ونطل من ارتفاع مئة قدم فوق السهل إلى الغرب على الضفاف الشديدة الانحدار لنهر دجلة السريع الجريان ليس هذا فقط، إنما كانت كثيراً ما تتهيأ لشتاء الموصل الطويل بشراء كميات من الخشب التماساً للدفء كلما اقترب موسم البرد وكانت تدفع بسخاء لقوافل الأكراد التي تبيع الخشب، في هذا البيت . قليل الأثاث . احتاجت أجاثا

[1] موقع الويكيبديا،الموسوعة الحرة، على الرابطhttps://ar.wikipedia.org/wik .

مرَّة لمنضدة تكتب عليها روايتها "اللورد . ايجوير يموت" فقصدت سوق الموصل واشترت بثلاث باونات منضدة، اعتبرها الدكتور "كامبل" رئيس هيئة التنقيب تبذيراً...!!! ورغم أن الكتابة كانت شاغلها، فقد كان لها دورها ومهماتها ضمن بعثة التنقيب، كانت"[1] "أجاثا كريستي" يقول مالوان . سخية دائماً وأنموذجاً للانسجام، ساعدت في إصلاح العاجيات ووضع الفهارس لأنواع "اللقي" الأثرية، كما ساعدت في التصوير الفوتوغرافي للبعثة. وبالمقابل، استطاع "مالوان" زوجها المخلص أن يرسم لها صورة مختلفة للعالم، وأن ينظّم أعمالها على نحو لم تكن تنتظره، فكان يحل مشاكلها المالية سواء بالنسبة لألاعيب دور النشر المستغلة، أو لتحايل منتجي الأفلام أو لمشاكلها مع أصحاب المسارح، أنه يجيد ترتيب المعلومات وتبسيطها،وقد أقامت أجاثا كريستي شهر العسل مع زوجها السير "مالون " في قرية "عين العروس "[2]على ضفاف نهر "البليخ" الجميلة وتلالها ألأثرية الرائعة حيث كان زوجها في مهمة أثرية في الجزيرة السورية ،وفي زياراتها المتكررة إلى سوريا برفقة زوجها عالم الآثار الذي كان يعمل في إحدى المواقع الأثرية في شمال شرق سورية سكنت "أجاثا كريستي" فندقا بمدينة حلب و هو فندق بارون الذي كان مقصد المشاهير وخاصة من أوروبا والقادمين على متن قطار الشرق السريع إلي حلب وكتبت قصتها الشهيرة "جريمة في قطار الشرق السريع" أثناء مكوثها في حلب وما تزال ذكراها في إحدى زوايا الفندق العريق فندق بارون ،وفتنت بحلب وعظمة قلعتها وأسواقها الشرقية البديعة وتجولت في التلال الأثرية في وسط وشرق سوريا.

[1] موقع الويكيبديا،الموسوعة الحرة، على الرابطhttps://ar.wikipedia.org/wik

[2] عين العروس قرية عربية سورية تقع على بعد 3 كم جنوب مدينة تل أبيض و92 كم شمال مدينة الرقة و 200 كم شرق مدينة حلب و420 كم شمال العاصمة دمشق، وهي بالقرب من حدود الجمهورية التركية وينبع منها نهر البليخ، ويوجد قربها عدد من التلال والمواقع الأثرية، وفيها مقام النبي إبراهيم الخليل عليه السلام. واسمها القديم الذهبانية و ورد ذكرها في عدد من المراجع والمصادر التاريخية ومن بينها معجم البلدان لياقوت الحموي. يوجد في عين العروس بقايا لطاحونة أثرية تعمل على الماء أنشأت عام 1908م.وفي عام 1930م أقامت الكاتبة الإنجليزية أجاثا كريستي شهر العسل مع زوجها المنقب الأثري السير "مالون" في ربوع عين العروس وينابيعها وغاباتها الجميلة ووردتها في روايتها جريمة في قطار الشرق السريع. وكان يوجد فيها مطار عسكري لجيش الشرق الفرنسي

إن ما توفر لـ"كريستي" من اطمئنان و رفقة أجواء ساحرة كانت بحاجة إليها كلّها، فضلاً عن غوصها في أعماق التاريخ من خلال مواقعه بحثاً عن كل مثير وغامض.!!"تجولت في سوريا ومصر والأردن وفلسطين وبلاد فارس، وكان لها في كل موقع أثري رواية أو قصة، لم أتناولها تفصيلاً، فمثلاً، قصتها "لؤلؤة الشمس" مثلت تسجيلاً لزيارة قامت بها مع زوجها إلى "البتراء" في عام 1933 . 1934. أمَّا رواية (موعد مع الموت) وفي فصلها الخامس بالذات فتصف روعة بناء المسجد الأقصى وعظمة قبته المُشيدة على صخرة مرتفعة وجمال نقوشه... الخ. حديثها مع الدليل العربي الذي رافقهم في أحد التلال الأثرية في الجزيرة السورية...، وكذلك فعلت في قصتها (نجمة فوق بيت لحم) عام 1965. زارت الكاتبة مصر درست حضارتها وتاريخها وكتبت الرواية المعروفة (موت على النيل) التي حولت إلى مسرحية عام 1946 بعنوان (جريمة قتل على النيل) كما كتبت الرواية الثانية (الموت يأتي في النهاية) وذلك عام 1945، كما كانت قد كتبت مسرحية (أخناتون) الملك المصري الذي فرض ديانة جديدة، وقد أعدت "أجاثا كريستي" لكتابة هذه المسرحية منذ زيارتها (الأقصر) جنوب مصر عام 1931، واستعانت بخبرة علماء الآثار في رسم شخوص المسرحية التي أصدرتها إحدى دور النشر عام 1973، هناك العديد من الأعمال التي كان التاريخ قاعدتها وأرضيتها، وخيال الكاتبة الجموح بناؤها وعمارتها.!! فمن أتيح له العيش والتجوال في مدن الكلدانيين ،الآشوريين ،الحوريين ،الميتانيين ،الآراميين،أثار وتلال الجزيرة السورية وماري ، تدمر ، بتراء الأنباط ومصر الفراعنة.!!؟؟"[1]

هكذا عاشت "كريتسي" و كتبت، حتَّى أنها عند بلوغها سن الخامسة والثمانين كانت قد أنتجت خمسة وثمانون كتاباً بمعدل كتاب لكل سنة.!! وهو رقم خارق يعكس القدرة على الإنتاج والكتابة، يتساءل "مالوان" كيف نفسر هذه الظاهرة؟ إنها ناشئة عن حالة دائمة من الخيال الجامح".فقد اعتبرت الكاتبة البريطانية مسألة الرفقة عنصراً جوهرياً في السعادة الزوجية، كما مشاطرة الخبرات والمشاعر

[1] موقع الويكيبديا،الموسوعة الحرة، على الرابطhttps://ar.wikipedia.org/wik بتصرف.

والأفكار والتعبير المبهج عنها، ولعل هذه الأمور مجتمعة كانت من أسباب نجاح ديمومة زواجها من "مالوان" فقد استمرت حياتها معه 45 عاماً، أي حتَّى وفاتها عام 1976، ومن طريف ما يروى أنها كلما كانت تسأل عن سر تعلّق "مالوان" بها وحبه لها كلما تقدمت في العمر وهي تكبره أصلاً تجيب: إنه أمر طبيعي، فزوجي عالم آثار يعشق الآثار القديمة.!!،وفي عام 1926اختفت أجاثا كريستي لمدة عشرة أيام، وكان أن اشترك الشعب البريطاني في البحث عنها..!! سواء مباشرة أو بمتابعة أخبارها، ولم يعرف أحد سبب ذلك الاختفاء المتعمد، لكن التكهنات عزت العملية إلى خوفها من فقدان والدتها أو تأثرها بفقدانها، لكن "جانيت مورغان" التي كتبت سيرتها عام 1985 أرجعت السبب إلى صدمة عاطفية كبيرة ولكن صدمتها تلك كانت الثانية، بعد صدمتها الأولى في إخفاق زواجها من "ارتشي كريستي" وقد أخفت الكثير من ملابسات طلاقها وكذلك تفاصيل اختفاءها شأنها في كل قصصها ومن هول الصدمات فقد فقدت الذاكرة لدرجة أنها تركت سيارتها على الطريق و ذهبت إلى احد الفنادق وكانت تسأل الناس من أكون؟ إلى أن تعرف عليها أحد الأقارب.

ملخص الرواية:

هي قصة مثيرة وفريدة من نوعها ،فهي محكمة البناء بدقة متناهية حيث تدور حول مقتل "روجر أكرويد"، ويحاول المتحرى الخاص المتقاعد" هيركيول بوارو" ومعه الراوي الدكتور "شيبارد" العثور على القاتل ،تتوالي فيها الأحداث ويستطيع المحقق "بوارو" بتركيزه وحنكته أن يصل إلي القاتل بعد تجميع كل الخيوط ومعرفة ملابسات وظروف لغز الجريمة ،حيث تكون النهاية" محبوكة وغير تقليدية ،كتبت الرواية بشكل يحفظ لمؤلفها القدرة على السرد والتفوق على نفسه ولكن تحدث المفاجأة بالتعرف على القاتل الفعلي.

تدور أحداث الرواية التي يرويها "جيمس شبارد" في قرية خيالية تُدعى "كنغز أبوت" في إنجلترا، وتبدأ الأحداث بانتحار السيدة "فيرارز"، وهي أرملة ثرية، بسبب الابتزاز الذي يُمارسه ضدها شخص يعرف بأنها

قتل زوجها، وقبل انتحارها تُرسل رسالة لخطيبها "روجر أكرويد" تخبره فيها باسم الشخص الذي كان يبتزها،ولكن هذا الأخير يُقتل ليلة وصول الرسالة، وتدور الشبهات بين جميع المحيطين به، لكن المشتبه به الرئيسي في القضية هو ابنه بالتبني "رالف باتون" الذي تشير جميع الأدلة إلي ضلوعه في ارتكاب الجريمة.

في هذه الأثناء يكون المحقق البلجيكي "هيركيول بوارو" الشهير قد تقاعد من عمله واستقر في نفس القرية التي وقعت فيها الجريمة "كنغز أبوت" ليتحول بعد تقاعده إلى نشاط الفلاحة - يزرع الكوسا - ويصبح جار الدكتور "شبارد"، فتلجأ إليه "فلورا أكرويد" ليبرئ ساحة "رالف باتون" المختفي، ويمضي "بوارو" للعمل على مهمته، فيتخذ شبارد (الراوي) مُساعداً له في القضية ،وهو دور كان دائماً لآرثر "هستنغز" صديق "بوارو" الحميم. يُجد "بوارو" نفسه في لغز معقد في قضية يُخفي فيها الجميع أسراراً، وتحوي العديد من التعارضات في التوقيت، ويتدخل مشتبهين بهم آخرين يضللون مجرى التحقيق، غير أنه يتوصل في النهاية إلى القاتل الحقيقي، الذي كان سبب شهرة الرواية ، ففي الفصلين الأخيرين منها، يكشف "بوارو "أن القاتل هو الشخص الذي كان دوماً فوق مستوى الشبهات، الدكتور "جيمس شبارد" راوي القصة ومساعده. و هو ما أثار ضجة كبيرة وجدلاً حول الرواية فاعتمادها على راوٍ غير موثوق يعترف في النهاية بأنه القاتل، يقول"شبارد" في اعترافه الأخير أنه لم يكن راوياً غير صادق طوال الوقت: أنا راضٍ عن نفسي ككاتب، ما الذي يُمكن أن يكون أكثر أناقة، على سبيل المثال، من التالي: "أُحضرت الرسائل في التاسعة إلا عشرين دقيقة، وغادرتُ أنا في التاسعة إلا عشر دقائق، كانت الرسالة لا تزال غير مقروءة، ترددت وقبضتي على مقبض الباب، ونظرت إلى الداخل مجدداً لأتأكد ما إذا كُنت قد تركت شيئاً لم أفعله." كان اعتقاد "شبارد" أن كُل شيء قاله كان حقيقياً؛ لكنه ببساطة لم يقل كل ما حدث، لم يذكر ما فعله بالضبط بين التاسعة إلا عشرين دقيقة، والتاسعة إلا عشر دقائق. الوقت الذي كان خلاله يقتل "روجر أكرويد "تُرجمت هذه الرواية إلى العربية كما تُرجمت غيرها من روايات أجاثا كريستي عدة مرات، في طبعات قديمة بدون تواريخ، تُرجمت بعنواني: "مقتل السيد أكرويد"، "ومن القاتل؟". ثم

تُرجمت عن دار الأجيال في 2002 بعنوانها الأصلي، "مقتل روجر أكرويد"، ثم نُشرت أخيرا بواسطة المركز الدولي باسم "جنون الانتقام". حافظت بعض الترجمات العالمية على نفس العنوان الأصلي، فيما تم تغييره في ترجمات أخرى مثل: "حل غير متوقع" في الترجمة الفنلندية، "روجر أكرويد وقاتله" في الترجمة الألمانية، "بوارو والدكتور" في الترجمة الآيسلندية، "من قتل روجر أكرويد" في الترجمة الرومانية، "الخنجر من تونس" في الترجمة السويدية"[1].

ميتافيزيقا اللغز أو التحليل النفسي في رواية "من قتل روجر أكرويد"؟ لأغاثا كريستي.

رغم أن " أجاثا كريستي" كانت قد بثت إشارات هنا وهناك عبر رواياتها تُشير إلى شخصية الفاعل الحقيقية إلا هُناك بعض النقاد ممن اجمعو على عدم منطقية ترك فعل القتل بالنسبة لراوٍ،يتضح في النهاية أنه القاتل ،ففي 1945 استخدم "إدموند ويلسون "عنوان الرواية في مقالته التي تهاجم أدب الألغاز: من يأبه بمن قتل روجر أكرويد؟ و في كتاب لـ "بيار بايارد" صدر سنة 2000 بعنوان من قتل روجر أكرويد؟ يعالج صاحبه قضية "اللغز وراء لغز"بقوله أن المحقق "هيركيول بوارو" وصل إلى الحل الخاطئ، ويُقدم حلاً بديلاً له، لكن التاريخ كان أرحم بكثير بأجاثا كريستي فأعطى لها امتيازا جديدا بفكرتها الأصيلة والجديدة، وأصبح لقانون أدب الألغاز الشهير "من واجب القارئ أن يشتبه بالجميع" معنى جديد يصل إلى حد التشكيك في الراوي أو السارد نفسه.

تربعت "أجاثا كريستي" على عرش روايات الألغاز الإنكليزية طوال نصف قرن دون مزاحمة، ولعل دراسة الناقدة البريطانية "جوليان سيمونز" عن أدب الجريمة وتقنيات روايات الجرائم التي صدرت بعدة طبعات منذ عام 1985، تمنح "أجاثا كريستي" المكانة التي حققتها في ميدان أدب الألغاز على صعيد عالمي، وقارئ "كريستي" باللغة الأصلية – الإنكليزية - يلحظ دون أدنى شك أنها استخدمت لغة انسيابية ،سلسة و سياله، فهي لم تكتب بلغة (شكسبيرية) عالية رغم أنها ارتقت بأعمالها عن مستوى

[1] موقع الويكيبديا،الموسوعة الحرة، على الرابطhttps://ar.wikipedia.org/wik

الإنكليزية المتداولة و لغة المحادثة اليومية ولعل هذا ما يفسر رواج قصصها ورواياتها لدى الأوساط الشعبية في بريطانيا و أوروبا وما وراء البحار، كما يفسر سهولة ترجمتها إلى مختلف لغات العالم[1].

إن أعظم متعة يحس بها المؤلف هي اختراع الحبكاتِ..!! تقول "أجاثا كريستي"، ففي قصصها ورواياتها كما في مسرحياتها نجد ذلك الكم الهائل من الألغاز و الأحاجي والحبكات الغامضة سواء كان ذلك في البناء القصصي أو المعمار الدرامي أو في الحوار أو الشخصيات، بل حتَّى في اختيار مواقع الأحداث التي غالباً ما تكون مشوقة كما ذكرنا أنفا : مواقع أثرية، مدن شرقية، معابد، قصور ذات طابع، فنادق مميزة، قطارات أو طائرات، مضايق صحارى مقطوعة، أنهار لها تاريخ... الخ، وفي العادة تلجأ الكاتبة إلى "تكنيك قصصي يستند إلى الحيلة أو الخدعة كأسلوب إثارة وتشويق مفعم بالغموض، محرك لخيالها الخصب، يستدرج لغتها السيالة الانسيابية في تيار متصل من السرد النثري المجرد والمتصف أحياناً بالأطناب والإطالة ولكي تبعد الملل عن القارئ تعمد إلى إقحام بعض الألغاز والرموز التي تحتمل التأويلات والتفسيرات المتضادة في آن معاً "[2] ، وبذلك تشد القارئ إلى متابعة الحدث دون أن تبتعد به عن المحور الأساسي للبناء الدرامي الذي خططت له بإتقان، لكي لا يخرج عملها مسطحاً فجاً.!! و في حالات قليلة تعمد" إلى إدخال واقعة من حياتها في رواية أو قصة بعد إجراء تمويه يضيع فرصة الكشف عن حقيقتها..، من ذلك ما أشار إليه زوجها "مالوان" في مذكراته فيما يخص رواية (التجويف) التي حولت إلى عمل مسرحي فيما بعد. يقول عالم الآثار أن "هناك إشارة ترتبط بحدث في حياتي أود أن أذكرها، يقول سير "هنري" في الرواية: "هل تتذكرين يا عزيزتي أولئك الأشقياء الذين هاجمونا في ذلك اليوم في الجانب الآسيوي من البسفور.؟ كنت أصارع اثنين منهم كانا يحاولان قتلي، وما الذي فعلته لوسي.؟ أطلقت رصاصتين، لم أكن أعرف أنه لديها مسدس... كانت أصعب نجاة في

[1] موقع الويكيبديا،الموسوعة الحرة، على الرابطhttps://ar.wikipedia.org/wik

[2] بدر إسماعيل،أجاثا كريستي،أعظم مؤلفة روايات بوليسية في التاريخ،جريدة الراية الاليكترونية على الموقع http://www.raya.com/portal?ismob=false

حياتي..." هذه حكاية حقيقية والفرق الوحيد أن "أجاثا" في الرواية كانت قد سلَّحت نفسها ليس بمسدس بل بصخرة مدورة "[1]لم تأخذ أجاثا كريستي كروائية ألغاز، أحداث رواياتها من سجلات الشرطة، أو المحاكم، كما فعل غيرها من كتَّاب روايات الجرائم الذين عاصروها أمثال "جرائم قتل في أطلنطا" لجيمس بولدوين 1985و روايات "مع سبق الإصرار والترصّد" لترومان كابوت و"إني اتهم" غراهام غرين 1981 و"أغنية الجلاد" لنورمان ميللر ،1979...الخ، فمنهج الكاتبة يبتعد عن التأويل الرمزي للحدث ويمنح القارئ متعة الوصول إلى التأويل الواقعي وفك طلاسم الغموض والغوص في بحر التشابك الساحر لعلاقات شخوص الرواية ببعضهم من جهة وبالحدث من جهة أخرى، وتضع الجميع: القارئ ،الحدث وأبطال الرواية تحت رهبة قدسية المكان الذي اختارته مسرحاً لأحداثها وغالباً ما يكون هذا الموقع كما ذكرنا أسطورياً ساحراً.!! كما أنها تحرك أبطالها وشخوصها وفق صيغ دراماتيكية مزدحمة بالخلفيات والتفاصيل، وتتصاعد حرارة الأحداث لتصدم القارئ بنهايات مفجعة! بلغتها وأسلوبها وطريقتها في بناء الرواية، واحتفظت بذاكرة قوية تخدم تعاقب الأحداث في رواياتها وقصصها وتتفنن في تحريك أبطالها وفق السياق الدرامي الذي اختارته لكل ، وقد استخدمت الألغاز والخرافات والحقائق التاريخية المعاصرة على حد سواء وبنفس الدرجة من الوضوح أو الغموض..!! وليس صدفة أيضا أن تخدع الرواية القارئ الساذج حتى النهاية لدرجة أنه لا يدرك بأن الأمر يتعلق برواية ألغاز حيث لا يُكتشَف أي شيء ولا يصل المحقق إلى أي شي، فأمبرتو ايكو لا يعتقد أن الناس يحبون روايات الألغاز، لأن فيها جرائم وأن النظام ينتصر في النهاية على لانظام (النظام الثقافي والاجتماعي والشرعي والأخلاقي) فإذا كانت رواية الألغاز تثير إعجاب الناس- حسبه-، فلأنها تمثل "لقصة تخمين في حالتها الخالصة...إن مسألة الفلسفة الأساس، في واقع الأمر، هي نفسها في رواية الألغاز كما هو الحال أيضا في التحليل النفسي عند طرحنا للسؤال من المتسبب ؟ من أجل معرفة ذلك أو الاعتقاد في معرفة ذلك

[1] إيناس محمد راضي، انتصار الحق و الخير على الجريمة في قصص أجاثا كريستي،كلية القانون،مقال منشور في صفحة الكلية على الرابط http://law.uobabylon.edu.iq/service_showrest.aspx?pubid=5177 بتاريخ2013/02/12 عل الساعة11:02:30

يجب أن نفترض أن كل الوقائع يحكمها منطق، ذلك الذي فرضه عليها المتهم، فكل قصة بحث وتخمين تحكي لنا عن شيء يوجد بجانبنا باستمرار ،وهذا ما يفسر بوضوح لماذا تتشعب القصة الأساس؟ من هو المجرم ؟ إلى قصص أخرى كلها قصص لتخمينات، تتمحور كلها حول التخمين باعتباره كذلك، إن الأمر يشبه فلسفة "هايدغير."فالعالم المجرد للتخمين هو المتاهة، فالقارئ الساذج يحس بأنه أمام قصة متاهة، حيث لم تكن المتاهات من طبيعة فضائية، والغريب في الأمر أن أكثر القراءات سذاجة كانت هي أكثرها " بنيوية". فالقارئ الساذج يدخل في علاقة مباشرة، دون الحاجة إلى وساطة مضمونية، مع وجوب أن تسلي الرواية أيضا خاصة من خلال حبكتها، فإذا استطاعت رواية ما أن تسلي فإنها ستنال استحسان الجمهور، والحال أنه نُظر إلى هذا الاستحسان لمدة طويلة نظرة سلبية، فإذا نالت الرواية إعجاب الجمهور، فهذا دليل على أنها لا تقول شيئا جديدا، إنها تكتفي بقول ما كان ينتظره الجمهور.فهناك فرقا بين القول إذا جاءت الرواية بما كان ينتظره القارئ، فإنها ستنال رضاه وبين القول : إذا نالت الرواية إعجاب القارئ، فهذا معناه أنها تقول ما كان ينتظره القارئ[1] ،يرى المحلل النفسي ، وأستاذ الأدب بباريس"بيير بيار" في مؤلفه "من قتل روجر أكرويد"؟[2] أن التحليل النفسي يهتم بالأدب وخاصة في شقه المتعلق بسرد الألغاز ،لافتا النضر إلى العلاقة بين تفكيك الألغاز وإنتاج المعنى،ومن هنا فان وضيفة المحلل النفسي هي تفكيك الألغاز،والبحث عن الحقيقة،و بمعنى أخر لم يعد دور المحلل النفسي هو "دراسة العمل الأدبي أو كاتبه، بل انه لن يكون محللا حقيقيا إلا إذا لعب دور المحقق، منافسا بذلك أكبر المحققين في الأدب البوليسي"[3]،من هذا المنطلق شرع "بيير بيار" في وضع أسس للنقد النفسي لرواية الألغاز من أهمها القيام بتحقيق مضاد لأن – حسبه – المجرم في الأدب هو نفسه في الحياة،فهو قادر على الإفلات من أسئلة المحققين،على أن هناك فرصة دائمة لإعادة

[1] أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد 15

[2] Pierre Bayard , qui as tué Roger Ackroyed ? ed Minuit ,paris,1980.

[3] شعيب حليفي، المحكي البوليسي في الرواية العربية،مختبر السرديات ، منشورات المختبرات ،الدار البيضاء،المغرب2012،ص156.

التحقيقات من جديد والكشف عن الحقيقة،وتتمثل قيمة هذه الدراسات في التفكير في عمل المؤول أو القارئ، وبذلك التأسيس لنقد جديد نستطيع أن نطلق عليه اسم **نقد الألغاز**.

المبحث الثالث:رواية اللغز المعاصرة من خلال بعض نماذجها

- اســـــم الوردة "لأمبرتو ايكو"

- " شفرة دافينشي" لـ"دان براون"

ملخص الرواية:

صدرت رواية اسم الوردة "لأمبيرتو إيكو" Il nome della rosa" سنة 1980 ،ونشرت لأول مرة باللغة الإيطالية عام ، وترجمت للإنكليزية عام1983 ، وإلى الكثير من اللغات الأخرى لاحقاً. وقد حققت هذه الرواية نجاحاً كبيراً أدى في نهاية المطاف إلى تجسيد أحداثها في فيلم عام 1986 يحمل اسم الرواية "Der Name der Rose"من بطولة الفنان العالمي شون " كونري "والممثل الأمريكي "كريستيان سلاتر "و إخراج الفرنسي "جان جاك آنود."

تدور أحداث الرواية المليئة بالألغاز في شمال إيطاليا و بالضبط في أحد الأديرة التابع للبابا بنديكت وذلك في شهر نوفمبر/تشرين الثاني عام1327 ، حيث تتكرر جرائم قتل مريبة في الدير .ضحاياها جميعهم من النساك، ويكون التفسير الوحيد للرهبان حول هذه الظاهرة وجود روح شريرة" الشيطان " داخل جدران ديرهم، ولكن رجل واحد يشك في وجود شخص ما يقف وراء جميع تلك الجرائم، ذاك الرجل هو راهب ضيف يدعى "ويليم" من "باسكرفيل" يتبع الرهبنة الفرانسيسكانية، و هو شخص حاد الذكاء سريع البديهة يعتمد على عقله في الإجابة على كل الألغاز ، عمل سابقا محققًا في محاكم التفتيش ولكنه تخلى عن وظيفته تلك بعدما رأى أن مهمة محاكم التفتيش لم تعد فقط إرشاد الناس بل أيضاً معاقبتهم وبوسائل بشعة بعيدة عن روح المسيحية. يقوم "ويليم" بزيارة للدير –المذكور سابقا- مع تلميذه "آدزو" الذي قام هو نفسه بتدوين القصة كما يقترح المؤلف، وبعد سلسلة من الأحداث الشيقة يصطدم فيها الراهب "ويليم" بأحد محققي محاكم التفتيش، والذي كان قد اتهمه سابقاً بالهرطقة مهددا إياه بالموت، ولكن في نهاية الأمر يتمكن "ويليم" من فك ألغاز الجريمة ويتوصل لمعرفة القاتل الحقيقي. ويبدو بشكل عام أن الرواية تحاول أن ترسي وتظهر عدد من التناقضات التي سيطرت على هذه الفترة من المسيحية كالعقل والجنون. الخير والشر، التسامح والتشدد،النضج والسذاجة. العلم والسحر...الخ

سيرورة اللغز في رواية اســـــم الوردة "لأمبرتو ايكو"

يعرف "أمبرتو إكو" بميولاته السميوتيكية وتبنيه لمفهوم النص كبنية مفتوحة، لذا يعول كثيراً على التأويل الشخصي لقارئ النص. ويستخدم تقنية التحقيق وتفسير الأحاجي والألغاز كوسيلة يبدأ من خلالها القارئ في تحرياته وتفسيراته الذاتية، يقول سعيد بن كراد في تقديمه لكتاب مترجم "لأمبرتو ايكو" نفسه بعنوان "حاشية على اسم الوردة "إنه لا يؤول ولا يشرح ولا يفسر، ويكتفي ، بسرد سيرورة" بناء الرواية ،من أين جاءت فكرة الرواية؟ وكيف تطورت؟ وتشعبت؟ واستقامت كونا عظيما يعج بالكائنات والأحداث والإحالات الثقافية المتنوعة الموغلة في الرمزية أحيانا والمنغرسة في تربة واقع تاريخي أحيانا أخرى، وفي أكثر من موضع يقول "ايكو"على لسان شخصية "ويليم" " العالم كتاب مفتوح ويجب أن تقرأه". كما يستخدم في أكثر من موضع أسلوب الحكاية المركبة - حكاية داخل الحكاية- و الأحلام ذات المغزى، فوجود" أرسطو" كثيمة أساسية في الرواية مع كتابه المسموم،ليس من محظ الصدفة أو الخيال بل له دلالته التي تحيل إلى جدل القرون الوسطى بين المقاييس العقلانية الهندسية والنظامية للجمال،وبين رواقية الفن أو فوضويته، ويُنظر للأمر كإسقاط على التناقض الفلسفي بين أرسطو (العقلانية) وبين "ديوجين" الثورة حين يمثّل أرسطو حكمة السلطة بسبب علاقته بها ودوره كأستاذ لحكّام ونبلاء الإغريق، وبين "ديوجين" الذي يزدري السلطة.، يقول "إكو" في أكثر من موضع أن أي كتاب يدور حول كتب أخرى غالباً، و هو بهذا ينفي ضمنياً علاقة النصوص المكتوبة بأي واقع خارجي أو حقيقة إمبريقية. لهذا فإن بؤرة السرد هي ألا يفلح "ويليم" في اكتشاف حل للغز – القاتل- عن طريق حكمه أو تحليله العقلاني بل بمحض الصدفة أي بشكل عفوي وكذلك تُحرق المكتبة كعلامة على فناء الكتب التي لا تمنح أي شكل للواقع، بل تسببت في ضلال الراهبين الرئيسيين. الراهب المحقق، والراهب القاتل ويقصد بذلك جلاء الحقيقة في نهاية المطاف[1].

[1] أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد 15

ويضيف بن كراد' على لسان "ايكو" قوله إنه يقوم من خلال هذا السرد، بمحاولة لرصد السيرورة من زاوية التكوين والخلق قد يكون كل ما يقوله "إيكو" في هذا النص أو في غيره مثلا - كتابه التأويل بين "السميائيات والتفكيكية" - خاصا بتجربته وحدها ولا يمكن أن يُعمم ويطبق على تجارب أخرى ليست من نفس الطبيعة وليس لها نفس الغايات .إلا أن النص يحتوي مع ذلك على إرساليات كونية تهم كل الروايات وتصدق على كل التجارب. فما هو أساسي في نص "إيكو" لا يعود إلى هذه التجربة في ذاتها، ولا إلى مادة الرواية ومضامينها وتأويلاتها الممكنة والمستحيلة[1]. إن ما هو أساس يعود إلى "التصور الإبداعي الذي يجعل من النص فرجة معرفية لا تنتهي، أو يحول المعرفة إلى وضعيات إنسانية ترقى على الفردي وتتجاوز اللحظة العرضية الزائلة. وربما هذا ما يفسر أننا لا نعثر في نص إيكو على مفاتيح تفيدنا في فهم الرواية وشرح ما استغلق منها، كما قد يوحي بذلك عنوان الكتاب. وهو لا يقدم أيضا، قراءة خاصة أو" تأويلا صحيحا ووحيدا " لإحالات الرواية بعيدها وقريبها، فذاك أمر مستهجن"[2]. إن "إيكو" وهو يحكي سيرورته لا يتوقف عند تأويل أو تفسير لحدث ما، ولكنه يومئ إلى ما يقف خلف هذا الحدث ويحيط به ويبرره ويمنحه معنى : دوافع اختيار هذه الفترة التاريخية دون غيرها، دوافع اختيار المحقق، إحالات على قراءة الأمارات، صراع بين أجنحة الكنيسة، غطرسة التفتيش الكنسي ... الخ، وهو في كل هذا لا يوحي بأنه يريد أن يضمن نصه معرفة " عالمة"، ولكنه يبث المعرفة في الحدث والشيء والشخصية،ينضر "ايكو" إلى الرواية، كما هو حال كل نص إبداعي،باعتبارها معرفة و آلة مولدة للتأويلات، وهذه المعرفة لا توضع بشكل مباشر على لسان الشخصيات، ولا يتم تداولها من خلال الحوارات أو تعاليق السارد أو أصوات أخرى. إنها رؤية تخص نسج العلاقات الإنسانية والأشياء وتخص صياغة الوضعيات ونمط تصورها، إنها بعبارة أخرى، تجسيد فضائي وزماني للمعنى. لا يوضع المعنى عاريا على شفاه الكائنات، ولكنه يولد من خلال ما يؤثث الكون، لهذا فإن المعرفة لا تلج عالم

[1] أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد 15

[2] نفس المرجع،ص04

الرواية على شكل قوالب وأسماء وإحالات على كتب أو نظريات، ولكنها تتسرب من خلال التعليق على الحدث وتصوير الشيء وطريقة في رؤيته ووصفه وتداوله. إنها المادة التي يصاغ عبرها المتخيل ويستقيم، وتتحدد من خلالها العلاقات الإنسانية لذا على الروائي أن يموت لكي لا يشوش على مصير نصه، وعليه لا يمكن أن يكون تطفلا من المبدع على عالم التأويل وتوجيها للقارئ من أجل إنتاج قراءة بعينها، بل هو سرد لسيرورة فعل إبداعي لا نعرف عنه سوى وجهه المتحقق. صحيح قد يتداخل الأمران، وهذه حالة واردة وممكنة، وقد تؤثر السيرورة الأولى في الثانية وتوجهها، إلا أن الصياغة النهائية عادة ما تُخفي متاهات البحث عن بداية أو علاقة أو رصد لموقع كيان من كيان آخر، أو شيء من شيء آخر. فالرواية " واقعة كوسمولوجية" الأساسي فيها ليس الكلمات، ولكن كيفية بناء عالم وتأثيثه، فما يهم هو تشييد عالم أما الكلمات فستأتي فيما بعد. وسيكتشف القارئ، من خلال هذه السيرورة، حقائق كثيرة. سيكتشف أن " السرد تفكير بالأصابع"، فما تخطه الأصابع يترجم وضعيات محملة بانفعالات من كل الألوان. وسيدرك أن "الفن هو انفلات من الانفعالات الشخصية"، فلا يمكن أن نكتب رواية تقتحم التاريخ بالاستناد إلى الأحقاد الصغيرة والانفعالات المصطنعة. فالطاقة الانفعالية لا يمكن أن تتحول إلى إبداع إنساني راق إلا حين تتخلص من الشخصي والعرضي والاصطناعي، فبين المعرفة التي يتضمنها خطاب علمي وبين المعرفة التي تأتينا عبر الكتابة الإبداعية، بون شاسع. ف " المعرفة في الخطاب العلمي ملفوظ، وهي في الكتابة تلفظ " ، لذا "فالكتابة تحول المعرفة إلى احتفال دائم حسب" بارث"، وتجعل من العرضي والزائل لحظة خالدة في التاريخ الإنساني،سيدرك القارئ من خلال رواية "اسم الوردة"، أن الإبداع الروائي جهد وعناء، وأن المواقف تصوير لطبائع وتعبير عميق عن حالات إنسانية، وأن الثورة كشف لحقائق الحياة التي تتوارى خلف جزئيات اليومي والمألوف، والروائي الحقيقي لا "يشاغب" ولا "يشاكس "ولا يكتب "نصوصا ماكرة"، ولكنه يقدم لنا روايات سيذكرها التاريخ طويلا[1].

[1]أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد 15

العنوان اللغز

يقول "أمبرتو ايكو" :توصلت بعد كتابتي لاسم الوردة، بعدد هائل من الرسائل كانت في مجملها تحمل تساؤلات حول دلالة البيت الشعري المكتوب باللغة اللاتينية الذي تختتم به الرواية، وعن كيفية انبثاق العنوان عنه[1]؟ وكنت أرد دائما أن الأمر يتعلق ببيت شعري مأخوذ من كتاب لـ"برنار دو مورليكس" حول أشياء الحياة الهشة [2] "، ودو "مورليكس" هذا راهب من القرن الثاني عشر الميلادي قام بنسج أبيات انطلاقا من موضوع "التحسر على الذين غابوا" ومنها اشتقت فيما بعد : ولكن أين ذهبت ثلوج الزمن الماضي لـ "فيلان"[3] فالسارد حسب ايكو ، "ليس ملزما بتقديم تأويلات لعمله، وإلا لما كانت هناك حاجة إلى كتابة رواية،فالروايات هي بالأساس آلات مولدة للتأويلات.ومع ذلك، فإن كل هذه الكلمات المعسولة تنتهي بنا إلى حاجز لا يمكن تخطيه : يجب أن يكون للرواية عنوان ما،والحال أن العنوان هو أحد المفاتيح التأويلية، فنحن لا نستطيع أن نفلت من الإيحاءات التي تشير إليها عناوين مثل : "الحرب والسلم،وفي الواقع فإن رواية "ايكو" كان لها عنوان آخر هو دير الجريمة، ويقول استبعدته لأنه لا يركز سوى على العمق البوليسي، وكان بالإمكان أن يقود هذا العنوان المهوسين والمحبين للقصص البوليسية إلى التهافت على رواية ستخيب ظنهم دون شك. ويضيف :كنت أحلم أيضا بأن أعطي كتابي عنوانا آخر : "أدزو دو ميلك". فهو عنوان محايد، ذلك أن "أدزو" هو في نهاية الأمر صوت المحكي، إلا أن الناشرين في إيطاليا لا يحبون أسماء الأعلام. ف (*) Fermo e Lucia نفسه تم تحويره، وهناك عدد قليل من الأمثلة في هذا المجالLemmonio Boreo, Rubé ou Metello، ونفس الشيء يقال عن مجموعة من العناوين في آداب أخرى مثل " ابنة خالتي بيتي " لباري لندون" و

[1] أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد15 ،ص،07

[2] الترجمة الفرنسية و أما الطبعة الفرنسية فقد ظهرت سنتين بعد ذلك سنة 1985 عن دار النشر تحت عنوان Grasset Fasquelle, 1982

[3] Alfabeta 49 , juin 1983 Umberto Eco : Apostille AU NOM DE LA ROSE, éd Grasset , 1985 : الطبعة الإيطالية

"دارمانس" 'والصدفة وحدها جعلتني أستقر على فكرة اسم الوردة. وحينها لن يكون القارئ قادرا على اختيار تأويل ما، وحتى عندما يكون بمقدوره الإمساك بقراءة ما من خلال البيت الأخير، فإنه يكون قد قام بعدد لا يحصى من الاختيارات. إن العنوان يجب أن يشوش على الأفكار لا أن يقولبها، ولا شيء يواسي مؤلف رواية ما سوى اكتشافه لقراءات اقترحها القراء ولم تكن لتخطر له على بال ، فالنص قد أنتج وقعه المعنوي الخاص. وسواء "أردت ذلك أم لا، فإنني في الحالتين معا أمام سؤال، بل أمام استفزاز غامض. إني أشعر بحرج في تأويل ما حدث، حتى وإن كنت مقتنعا بوجود دلالة مختفية لهذا الأمر وربما دلالات على المؤلف أن يموت بعد كتابته لرواية ما لكي لا يشوش على مصير النص"[1]،فالدراسات التي تقدمها الشعرية لا تصلح دائما أداة لفهم الأعمال التي كانت في أساس وجودها، ولكنها تساعد أيضا على فهم كيفية حل مشكلة تقنية كقضية إنتاج عمل أدبي ما،يروي "إدغار بو " أثناء كتابته لقصيدة (genèse d'un poème) " كيف كتب قصيدته "الغراب le" " corbeau"، ولكنه لا يقول لنا ما هي المشاكل التي طرحها على نفسه من أجل تحقيق هذا الوقع الشعري. والوقع الشعري هو تلك القدرة -التي يكشف عنها النص – على توليد قراءات دائمة التجدد، إنها قراءات لا يمكن أبدا أن نستنفد إمكاناتها،فالكاتب (أو الرسام أو النحات أو الملحن) يعرف دائما ماذا يفعل وكم يكلفه ذلك، إنه يعرف أن عليه إيجاد حلول لقضية قد تكون المعطيات الأولى فيها غامضة وغريزية، فقد لا يتعلق الأمر في البداية سوى برغبة أو بذكرى. إلا أن المشاكل بعد ذلك تحل على الصفحة، من خلال مساءلة المادة التي نشتغل بها. إنها مادة لا تخفي قوانينها الطبيعية الخاصة، ولكنها، في الآن نفسه، تأتينا محملة بذكرى الثقافة التي تصدر عنها، وهو ما يسميه "امبرتو ايكو" بصدى التناص ،فالمؤلف يكذب عندما يقول لنا إنه يشتغل تحت تأثير إلهام ما، إذ لا يشكل الإلهام سوى 20 في المائة، في حين يشكل المجهود 80 في المائة.فعندما يقول الكاتب (الفنان بصفة عامة) إنه

[1] إمبيرتو إيكو ،التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي: العربي بيروت – الدار البيضاء، 2000

كان يشتغل دون التفكير في قواعد السيرورة، فإنه فقط يريد أن يقول بأنه كان يشتغل دون أن يدري أنه يعرف القاعدة.،فالحديث عن كيفية الكتابة لا يعني البرهنة على أن ما كتب هو شيء جيد، فـــ"إدغار بو" كان يقول بأن " وقع العمل الأدبي شيء ومعرفة السيرورة شيء آخر ."فعندما يحدثنا "بول كلي" أو "كاندينسكي "عن طريقة صياغتهما، فإنهما لا يقولان إن أحدهما أفضل من الآخر، وعندما يقول لنا "ميكائيل أونج"، أن النحت هو تحرير الصورة الموجودة بشكل سابق في الصخرة، فإنه لا يريد أن يقول لنا بأن "La Pieta du Vatican" أجمل من ."La Pieta Rondani "، لذلك قد يحدث أن يكتب مؤلفون مغمورون لا تأثير لأعمالهم أجمل الصفحات حول السيرورة التقنية. لأنهم يجيدون التفكير في سيرورتهم فقط"[1] .

تأثيث عوالم اللغز في الرواية:

إن فعل الرواية يقتضي بناء عالم، ويستحب أن يكون كثيفا في أبسط جزئياته ، وستأتي الكلمات فيما بعد من تلقاء نفسها، فامتلاك الأشياء سابق على وجود الكلمات حسب "ايكو"، وهو عكس ما يحدث في الشعر حيث امتلاك الكلمات سابق على امتلاك الأشياء، و لقد قضى "ايكو" السنة الأولى من العمل في بناء هذا العالم : لائحة طويلة من الكتب التي يمكن العثور عليها في خزانة قروسطية وذلك من أجل"[2]، تحديد تصميم "الدير وكذا المسافات "[1]، بالإضافة إلى ذلك هناك "ملامح خاصة بأسلوب

[1] أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد15 ،ص،07

[2] يقول الدكتور: محمود حمدي زقزوق في كتابه: دراسات في الفلسفة الحديثة "عندما يطلق مصطلح"العصور الوسطى"يفهم منه تلك الفترة التاريخية المظلمة من تاريخ أوروبا "TheDark Age" والتي تمتد من سقوط الدولة الرومانية في الغرب عام 476م حتى عصر الاكتشافات الكبرى والإصلاح الديني، وينبغي أن يكون واضحاً أن هذا المصطلح بهذا المعنى لا ينطبق على عالم الحضارة الإسلامية.ولذا فليس مقبولاً ولا مستساغاً هذا الخلط الذي يجري على أقلام بعض كتابنا في هذا الصدد."يقول هاشم صالح:"يمكن القول بأن تدمير جاليليو لصورة الكون الموروثة عن القرون الوسطى كان أكبر حدث في تاريخ الفكر الغربي. لأن كل الثورات العلمية التي حصلت بعده خرجت من رحمه"،و يدشن الفكر الغربي المعاصر مصطلح:"القرون الوسطى". بغرض التمييز بين أنظمة الفكر التي سادت في الغرب طوال تاريخه الممتد من التاريخ الإغريقي وحتى اللحظة الحاضرة .

السرد متولدة عن عالم ضمني، ولا علاقة لهذا بالواقعية حتى وإن كان هذا يشرح حدودها، فبإمكاننا أن نبني عالما لا واقعيا بشكل كلي حيث الحمير تطير وتبعث الأميرات بفضل قبلة، ولكن على هذا العالم المحتمل فقط و اللاواقعي أن يوجد وفق بنيات محددة منذ البداية لقد شكل التاريخ أيضا جزءا من "اسم الوردة"، و مثال ذلك النضال من أجل الفقر أو المحاكم الدينية ضد الهرطوقيين "fraticelle "من القرن الرابع عشر لأنه كان في حاجة إلى محقق، ويستحسن أن يكون انجليزيا - إحالة تناصية - يمتاز بملكة حادة في الملاحظة وفطنة كبيرة في مجال تأويل العلامات"[2]،لقد كان على الكاتب أن يمثل لأحداث الرواية في القرن الرابع عشر، وفعل ذلك عن عدم الرضا، فلم يكن يشعر براحة كبيرة من فعل ذلك، وقام بقراءات جديدة واكتشف أن "فرانسيسكيا" من القرن الرابع عشر، حتى ولو كان انجليزيا، لا يمكنه أن يتجاهل الجدل الدائر آنذاك حول الفقر، خاصة إذا كان صديقا أو مريدا أو من معارف "أوكام"، وقد قرر في البداية أن يكون هذا المحقق هو "أوكام" نفسه، ولكنه تخلى عن الفكرة لأنه لم يكن، من الناحية الإنسانية، - حسب ايكو - يرتاح إلى هذا المحقق، لقدحدث كل شيء في نهاية نوفمبر 1327، في هذا التاريخ بالذات لأن "ميشال دو سيزان" سيكون في ديسمبر في "أفنتيون" وهذا ما نطلق عليه تأثيث عالم في رواية ما،فبعض العناصر، مثل عدد درجات السلم يتحكم فيها المؤلف، أما العناصر الأخرى فتنتمي إلى العالم الواقعي، مثل تنقلات "ميشال" التي تتطابق أحيانا مع العالم الممكن للسرد، إن العالم المبني هو الذي يدلنا على كيفية نمو القصة. فالكثيرون تساءلوا لماذا يوحي "جورغ" (Jorge)من خلال الاسم على "بورخيس"، ولماذا كان "بورخيس" شريرا ؟و لكن لا يجب أن يؤدي هذا الاعتقاد إلى أن للشخصيات حياة خاصة، ولا يقوم المؤلف – وهو في حالة جذب- إلا

[1]قال الناقد الايطالي "ماركو فيريري" بهذا الشأن إن حوارات "ايكو" كانت سينيماتوغرافية لأنها كانت صحيحة من الناحية الزمنية، ولقد كان الأمر كذلك فعلا، فعندما كان يصور شخصيتين تتجاذبان أطراف الحديث وهما تقطعان المسافة الفاصلة بين المطعم والرواق، كان يكتب والتصميم أمام عينيه، وهكذا فعندما يصلان إلى الرواق يكون الحوار قد انتهى،لذا فإن تأثيث بسيطا لهذا العالم كان كافيا لدى "ايكو" لتوليد قصة

[2]أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد، 15

بتحريكها وفق ما توحي به هي ، فالحقيقة أن الشخصيات مرغمة على الفعل وفق قوانين العالم الذي تسكنه، وأن السارد أسير مقدماته،يبدو أن الكاتب أراد "عالما مغلقا شبيها بمعتقل، يكون هذا المعتقل مغلقا. يستحضر فيه الوحدات الزمنية، بالإضافة إلى الوحدات الفضائية ذلك أن وحدة الفعل لم تكن مؤكدة ،لقد كان الأمر إذن يقتضي وجود دير "بندكتي" حيث الحياة موقوتة على الصلوات اليومية وربما كان نموذج اللاواعي هو "عوليس" بسبب البنية الصارمة لساعات النهار، وأيضا " الجبل الساحر" ، حيث المكان صخري ومخصص للاستشفاء وسيشهد العديد من الجدال، فالحوار طرح العديد من المشاكل، وفق الكاتب في حلها أثناء الكتابة،و هناك ثيمة تتعلق بالوسائل التي يستعملها السارد من أجل توزيع الكلام على مختلف الشخصيات"[1].

الحوارية في اسم الوردة

جاء في رواية اسم الوردة الحوار التالي:

.كيف حالك ؟

-لا بأس، وأنت ؟.كيف حالك ؟ قال جان

-لابأس، وأنت ؟ قال بيير .كيف، قال جان، كيف حالك ؟

-ورد بيير على الفور: لا بأس، وأنت ؟.كيف حالك ؟سارع جان إلى القول

-لا بأس، وأنت ؟ رد بيير مستهزئا .قال جان : كيف حالك ؟

- لا بأس، رد بيير بصوت لامبالي. ثم أردف بابتسامة غير محددة : وأنت ؟

يتدخل المؤلف من خلال تعليق شخصي" ليوحي بالمعنى الذي يمكن أن تحيل عليه كلمات الشخصيتين، و هذه القصدية غائبة فعلا في الحالتين اللتين تبدوان كأنهما محايدتان ،إن الأمر يتعلق

[1] أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد15

بقضية تعود إلى الأسلوب، فهي قضية إيديولوجية، فالأمر يتعلق بإيجاد انسجام، وربما أغلب الحوارات كانت تأتي على لسان "أدزو"، وفيها يقوم، بطبيعة الحال، بفرض وجهة نظره على السرد كله.ولقد طرحت الحورات أيضا مشكلة أخرى : إلى أي حد يمكن لهذه الحوارات أن تكون معبرة عن القرون الوسطى؟ وبعبارة أخرى لقد أدرك الكاتب وهو يكتب، أن الكتاب يتخذ شكلا ميلودراميا غنائيا يتخلله عدد كبير من الأناشيد والمقطوعات الغنائية، فلقد كان وصف "البوابة الكبرى" في المقطوعات الغنائية يحيل على البلاغة السامية للقرون الوسطى[1]، تبدو للوهلة الأولى مستوحاة من أغاثا كريستي، خاصة في المقاطع الصادرة عن "سوغر" أو القديس "برنار"، ولكن الحقيقة أن هذا الاستعمال السردي والشعري لم يكن غريبا عن القرون الوسطى وهو ما يتضح من خلال الانتقال من الأناشيد إلى المقطوعات الغنائية،أما فيما يتعلق بالتداخل بين المحافل السردية. فقد كانت (الأنا) متجلية في سرد قصة بكلمات شخص آخر، بعد أن أشار الكاتب في المقدمة إلى أن كلمات هذا الشخص قد تسربت عبر محفلين آخرين على الأقل : محفل "مابْيُون" ومحفل الأب "فالي". ويمكن أن نفترض، أن هذين المحفلين قد تصرفا، كما يفعل ذلك الفيلولوجيون في النص الأصلي، ومع ذلك فإننا سنصادف هذا المشكل من جديد في سرد "أدزو نفسه"، وهو سرد بضمير المتكلم. فـ"أدزو" يحكي وعمره ثمانون سنة عما عاشه عندما كان في الثامنة عشرة من عمره. من يتكلم إذن، أدزو ابن الثامنة عشرة سنة أم أدزو ابن الثمانين ؟ هما معا بطبيعة الحال، والأمر كان مقصودا من قبل الكاتب، فاللعبة كانت تقتضي أن يصور "أدزو" الشيخ، وهو يحكي عما يتذكر أنه شاهده أو سمعه وهو شاب. يقول السعيد بن كراد إن نموذج "Le Serenus Zeitblom" للدكتور "فاوستيس" في هذه اللعبة التلفظية المزدوجة قد استولت على الكاتب وملكته، ذلك أنه ضاعف شخصية "أدزو"، من حيث الحجب والشاشات الموضوعة باعتباره شخص له سيرة محددة، وبين اعتباره مؤلفا يروي أحداثا، أي سارد ا وبين الشخصيات التي تتم روايتها بما في ذلك الصوت السردي، وهذا يذكرنا بمسألة القناع التي

[1] أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد15

أشار إليها سابقا،لقد كان "أدزو "مهما بالنسبة إلى المؤلف في رواية القصة كاملة بأسرارها وحوادثها السياسية والتيولوجية وبغموضها أيضا من خلال صوت شخص يعيش داخل الأحداث بإخلاص ، إن الأمر يتعلق هنا بمظهر من الرواية نادرا ما أثار اهتمام أي قارئ مثقف وهو الذي ساهم في تحديد مقروئية الرواية عند القراء العاديين، لقد اندمجوا في براءة السارد وكانوا يشعرون بأنهم قد تخلصوا من كل إثم عندما لم يفهموا كل شيء. لقد واجههم الكاتب بقلقهم تجاه الجنس واللغات غير المعروفة وصعوبة الفكر، وخبايا الحياة السياسية. إن "أدزو" لا يعيش آلام الحب إلا من خلال كلمات لا يستعملها كهنة الكنيسة للحديث عن الحب فالفن هو تخلص من الانفعالات الشخصية، كما يقرر "جويس" و "إليوت"، لقد كان الصراع ضد الانفعال عنيفا، فالمؤلف كتب صلاة رائعة نسجها على منوال "مديح الطبيعة لــ"ألان دو ليل"، ووضعها على لسان "غيوم" في لحظة من لحظات الانفعال. وهو ما أثار شفقة الناس، فانفعالاته كانت من طبيعة ذهنية أو متحفظة. لقد ساعد "أدزو" على حل مشكلة أخرى،و كان بالإمكان جعل أحداث الرواية تجري في زمن قروسطي يعرف عنه الناس كل شيء، فإذا قال شخص ما في قصة معاصرة بأن "الفاتيكان" لا يوافق على طلاقه، فلن يكون من الضروري شرح ماذا يعني الفاتيكان ولماذا لا يوافق على الطلاق، إلا أن الأمر ليس كذلك في رواية تاريخية، فالحكي أيضا يكون من أجل تنوير الناس وإخبارهم بما حدث، ومن أجل الإشارة إلى أن هذه الأحداث البعيدة لها أهميتا راهنا.إن شخصيات "صلغاري" تفر إلى الغابة هربا من الأعداء، فتقع على جذر شجرة "باأوباب ": لحظتها يتوقف السارد عن الحكي لكي يقدم لنا درسا في علم النبات، إنها فكرة كثيرة التداول، فالمؤلف لا يريد أن يتحدث عن شيء يعرفه الناس جيدا،إن هذا يشبه الطريقة التي يستعملها "أدزو" للإشارة إلى بعض الشخصيات وبعض الأحداث المعروفة جدا، فهذه الشخصيات وهذه الأحداث لا يعرفها قارئ ألماني في نهاية القرن العشرين ، لأنها شخصيات وجدت وأحداث وقعت في إيطاليا في بداية القرن، ولم يكن لـ"أدزو" أي تحفظ للحديث عنها، بل سيفعل ذلك بأسلوب تعليمي، لأن ذلك كان هو الأسلوب الإخباري القروسطي، فقد كان يرغب كثيرا في إدخال مقولات

موسوعية كلما أشار إلى شيء ما، ولقد كانت هناك غاية أخرى من المقاطع التعليمية الطويلة، فمن يرغب في الدخول إلى الدير والمكوث به سبعة أيام، عليه أن يتحمل هذا الإيقاع، وإذا لم يكن ذلك في استطاعته، فإنه لن يتمكن من قراءة الكتاب، والحاصل أن وظيفة المائة صفحة الأولى كانت امتحانا واستئناسا .

إن الدخول إلى رواية "اسم الوردة " شبيه برحلة إلى الجبل،لذا يجب اختيار نفس، واختيار إيقاع للسير، وإلا فإننا سنتوقف عند البداية،لإن النفس لا يعود إلى الجمل، بل مرتبط بوحدات كبرى، أي بمقاطع حدثية، فالتناغم لا يكمن في طول النفس بل في انتظامه. وإذا حدث أن انقطع النفس، في لحظة ما، وتوقف فصل أو مقطع قبل النهاية التامة للنفس، قد يشكل نقطة قطيعة، أو قلبا مفاجئا للأحداث.

إن الرواية العظيمة حسب "امبرتو ايكو" هي تلك التي يعرف مؤلفها متى يسرع ومتى يتوقف، وكيف يقدر درجة الوقفات أو الإسراع ضمن إيقاع أصلي ثابت..هناك روح للتلحين تفكر من خلال إيقاعات الأصابع التي تضرب على ملمس الآلة، فالسرد هو تفكير بالأصابع ، فالمشهد الخاص بالمضاجعة داخل المطبخ مبني في كليته انطلاقا من الاستشهاد بنصوص دينية من نشيد الأناشيد والقديس "برنار وجان" دو فكامب، مرورا بالقديسة "هيلدوغارد دو بنغام".هي مارسةصوفية قروسطية ، وبناء عليه يضيف "ايكو"، فإنني كنت أكتب وبجانبي نصوص متناثرة، ألقي نظرة تارة على هذه، وتارة على تلك، ناقلا مقطعا لكي أصله بعد ذلك بمقطع آخر. إنه الفصل الذي كتبته بسرعة فائقة. لقد أدركت بعد ذلك أنني أحاول أن أتبع بأصابعي إيقاع المضاجعة ولذلك لم يكن بإمكاني التوقف لاختيار الاستشهاد. فما كان يتحكم في صحة الاستشهاد هو الإيقاع الذي كنت أسرب عبره الاستشهاد، وأستبعد ذلك الذي قد يؤدي إلى تكسير إيقاع أصابعي...قد تكون مدة كتابة الحدث هي نفسها المدة التي يستغرقها الحدث حتى وإن كانت هناك مضاجعة بطيئة ، ولكنني حاولت أن أقلص، إلى أبعد حد ممكن، المسافة

الفاصلة بين زمن المضاجعة وزمن الكتابة بالمفهوم المادي، الفيزيقي. و إيقاع الجسد وليس إيقاع الانفعالات. إن الانفعال كان موجودا في البداية، في القرار الذي اتخذته القاضي بالمزج بين النشوة الصوفية والنشوة الإيروسية، وبعد ذلك تلاشت كل الانفعالات" لقد كان "أدزو" هو الذي يمارس الجنس، أما الكاتب فقد ترجم انفعالاته إلى لعبة لليدين والعينين، كما لو أنه كنت أراد أن يحكي قصة حب من خلال الضرب على طبل، ومن أجل من هذا الإيقاع، النفس و المعاناة و من أجل القارئ. فهو يفكر في قارئ ما أثناء الكتابة، تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المشاهد أثناء رسمه للوحة. فبعد لطخة من لطخات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاث خطوات ليدرس الوقع. إنه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مشاهد ما، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط، فعندما يتم العمل، يبدأ حوار بين النص وقارئه -المؤلف مستبعد-. أما أثناء صياغة هذا العمل فيكون هناك حوار مزدوج : حوار بين هذا النص وبين جميع النصوص السابقة إن" ايكو" يكتب انطلاقا من كتب أخرى وحولها ، وبين المؤلف وقارئه النموذجي.قد يفكر المؤلف وهو يكتب في جمهور فعلي، كما كان يفعل ذلك مؤسسو الرواية المعاصرة "رتشاردسون فيلدينغ" أو "دوفو"، فهؤلاء كانوا يكتبون للباعة الذين كانت تقصدهم نساؤهم للتسوق. و"جويس" نفسه كان يكتب للجمهور، وهو الذي كان يفكر في قارئ مثالي مصاب بأرق، وفي الحالتين معا، فإن الكتابة تعني بناء قارئ نموذجي من خلال النص ،فالتفكير في قارئ نموذجي قادر على تجاوز العوائق التي تخلقها المائة صفحة الأولى يهدف إلى بناء قارئ مناسب للصفحات التي ستأتي بعد ذلك.

و رغم ذلك، فإن المؤلف يكتب وله أمل في أن يستجيب لكتابه أكبر عدد من النماذج الممثلة لهذا القارئ المنشود بإلحاح، وهو ما يفترضه النص ويشجع عليه ، قد يكون الاختلاف بين النص الذي يروم إنتاج قارئ جديد ،وبين ذاك الذي يروم إرضاء رغبات جمهور عريض، ففي الحالة الثانية نحن أمام كتاب كتب وفق وصفة موجهة لإنتاج مادة بالجملة،أما عندما يبحث الكاتب عن الجديد ويسقط

قارئا مختلفا ،فمن هو القارئ النموذجي الذي كان يرغب فيه "ايكو" وهو يكتب ؟ إنه قارئ متواطئ بكل تأكيد، يسايره في لعبته. كان يود أن أصبح قروسطيا بشكل كلي، وأن يعيش القرون الوسطى كما لو أنها كانت مرحلته والعكس صحيح، وكان في الآن نفسه يرغب بكل قوة في أن ترتسم أمامه ملامح قارئ يصبح بعد تخطيه للحظة الاستئناس فريسة للنص، ويظن أنه لا يرغب إلا فيما يقدمه النص . إن النص يريد أن يكون تجربة تحول لدى القارئ، فيجعلك تعتقد أنك تريد الجنس ومؤامرات إجرامية يُكتشف في نهايتها المجر، وبعد ذلك ستدرك- إن كنت ذكيا- كيف استدرجك إلى هذا الفخ، وسيخبرك في نهاية الأمر بذلك في كل خطوة، وينبهك إلى أنه يقودك إلى العذاب، يقول "ايكو "في "حاشية الوردة "وبما أنني أرغب في أن يكون الشيء الوحيد الرائع هو ذاك الذي يجعلك تقشعر، أي القشعريرة الميتافيزيقية، فلم يبق لي سوى أن أختار (من بين كل نماذج اللحمة) تلك التي تعتبر أكثر ميتافيزيقية وفلسفية أي الرواية البوليسية، ولم يكن هناك بد من قيام تحالفات استعملت فيها كل الوسائل، وكانت في أحيان كثيرة تعبيرا عن حروب عشائرية.لقد،منح ايكو" شخصياته القدرة على تجميع أفكار قروسطية بشكل كلي، انطلاقا من مجموعة من الخرافات التي تنتمي إلى القرون الوسطى ، وأيضا "رسم السيرورة التي تطورت بشكل بطيء من خلالها وأحدثت هذا الوقع فإذا قامت شخصية من الشخصيات بمقارنة فكرتين تنتميان إلى القرون الوسطى لكي تستنتج فكرة ثالثة أكثر حداثة، فإنها تكون قد قامت بما ستقوم به الثقافة لاحقا، وإذا لم يكتب أي شخص أبدا ما قاله، فبالتأكيد سيكون هناك شخص آخر قد فكر في ذلك وإن بشكل ملتبس حتى وإن لم يقل ذلك خوفا أو حياء"[1].

"شيفرة دافينشي،" الرمز المفقود"و "الجحيم" لـ:"دان براون" نماذج لروايات لغز معاصرة

"دان براون"...سيرة مختصرة

[1]أمبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،آليات الكتابة، ترجمة السعيد بن كراد، مجلة علامات العدد15 ،ص،07

ولد المؤلف الأمريكي لروايات الخيال والألغاز الممزوجة بطابع علمي وفلسفي "دان براون" بالانجليزية (Dan Brown) في 22 يونيو 1964 في "ايكسيتير، نيوهامشير،" بالولايات المتحدة الأمريكية. كان والده يعمل أستاذافي مادة الرياضيات وقد فاز بالعديد من الجوائز، أما والدته فكانت متخصصة في الموسيقى الدينية، نشأ "دان" في بيئة تجمع بين العلم والدين ،وتخرج من جامعة "آمهيرست" وأكاديمية "فيلبس اكستير "حيث عمل لبعض الوقت كمدرس للغة الإنجليزية قبل أن يوجه كل طاقاته إلى الكتابة. .تزوج من "بلايث" وهي أستاذة في علم تاريخ الفن ورسامة ،كانت ترافقه في رحلاته الاستكشافية و البحثية التي يقوم بها من بينها رحلته المهمة إلى متحف اللوفر في باريس بشأن أمور تتعلق بروايته الشهير "شيفرة دافينشي The Da Vinci Code. التي نشرت عام 2003، و التي تمكنت من تحقيق أفضل المبيعات "[1] حيث راجت كثيراً بين الأجيال الشابة في أمريكا وأوروبا،والعالم وتم تصويرها كفيلم سينمائي من بطولة الممثل الشهير "توم هانكس". ولشغفه بفك الشفرات وأسرار المنظمات الحكومية، ألف "دان براون "أول رواية له بعنوان "الحصن الرقمي "التي سرعان ما أصبحت الرقم واحد في أكثر الكتب الإلكترونية مبيعاً على المستوى المحلي، ألف العديد من القصص والروايات :الحصن الرقمي ، حقيقة الخديعة ، ملائكة وشياطين ، الرمز المفقود ، رواية الجحيم .التي اعتلت قائمة نيويورك تايمز كأفضل الكتب مبيعاً على الإطلاق. حيث تركزت الأضواء في بداية عام 2004 على رواياته الأربعة ، وصارت من أكثر الكتب مبيعاً خلال نفس الأسبوع. صدرت له بحلول 15

[1] حضيت رواية "شيفرة دافنشي" للروائي الأمريكي "دان براون" باهتمام متزايد من قبل النقاد وحتى رجال الدين فقد طالب الفاتيكان من المؤمنين عدم شراء الكتاب الذي تجاوزت مبيعاته العشرين مليون نسخة وترجم إلى خمسين لغة. وخاطب الكاردينال "تارسيزيو بيرتوني" المسيحيين عبر إذاعة الفاتيكان عشية اجتماع عقد في الأسقفية في "جنوى" حول الكتاب قائلا : لا تقرؤوا ولا تشتروا "شيفرة دافنشي " وفيما لا تجرؤ الدول الغربية على منع تداول رواية "براون "رغم صيحة الفاتيكان هذه والجدل الذي إثارته الرواية فقد تعرضت في الأردن ولبنان للمنع ومع ذلك فهي توزع وتباع سرا حتى أنها احتلت. قائمة الكتب الأكثر مبيعاً خلال الأشهر الماضية وفقا لأصحاب المكتبات. بعيدا عن الحبكة البوليسية الأساسية للرواية والتي اختلف في تقييمها النقاد إلا أن الرواية أصبحت مثارا للجدل بسبب موضوعها لا حبكتها واقتراب كاتبها من اقتراف محظور مقدسات الديانة المسيحية الكاثوليكية

سبتمبر 2009 روايته "الرمز المفقود ".و في 14 أيار 2013، صدرت عن دار "دابلداي" رواية "براون" الرابعة التي بطلها "روبرت لانغدون"، وهي بعنوان" الجحيم(Inferno) ".

وصفته مجلة التايمز الأمريكية بعد إصدار روايته "شيفرة دا فينشي "أنه واحدٌ من أكثر مائة شخص أثروا في العالم، وظهر " براون" على قناة" c.nn "وبرنامج "to day show" و "radio national" وصوت أمريكا، وتصدرت صوره صفحات الجرائد والمجلات. تم ترجمة رواياته إلى أكثر من 40 لغة، ونشرت في أغلب أنحاء العالم.

ملخص رواية "شيفرة دافينشي"

يتناول المؤلف في هذا الكتاب محاولات "روبرت لانغدون"، أستاذ الرموز الدينية بجامعة هارفارد، لحل لغز مقتل أمين متحف اللوفر المعروف "جاك سونيير" في باريس. يشير عنوان الرواية، بجانب أشياء أخري، إلى حقيقة أن جسد "سونيير" وجد في جناح "دينون" في متحف "اللوفر" ' وبجانبه كتبت رسالة غامضة ورسمت نجمة خماسية الزوايا على بطنه بدمه. وتفسير الرسائل المستترة تشارك بوضوح في حل اللغزداخل أشهر أعمال "ليوناردو دا فينشي"، والتي لها علاقة بمفهوم الأنثى المقدسة والمتضمنة "الموناليزا والعشاء الأخير "[1]

بدأ الرسام الإيطالي"ليوناردو دا فينشي" برسم اللوحة في عام 1503 م، وانتهى منها بعد سبعة العام 1510. ويقال أنها لسيدة إيطالية تدعى "مادونا ليزا دي أنتونيو ماريا جيراردیني "زوجة للتاجر الفلورنسي "فرانشيسكو جوكوندو" صديق "دا فينشى" والذي طلب منه رسم اللوحة لزوجته عام 1503. أهم ما يميز لوحة "الموناليزا" هو نظرة عينيها والابتسامة الغامضة التي قيل إن "دا فينشي" كان يستأجر مهرجاً لكي يجعل "الموناليزا" تحافظ عليها طوال الفترة التي يرسمها فيها. اختلف النقاد والمحللين بتفسير تلك البسمة، وتراوحت الآراء بسر البسمة بدرجات مختلفة ابتدأ من ابتسامة "أم دا فينشي" وانتهاءً بعقدة جنسية مكبوته لديه. إلا أن ما يميز لوحة "الموناليزا" هي تقديم لتقنيات رسم مبتكرة جداً (ما تزال سائدة إلى الآن). فكان دا فينشي أول من قدم الإسقاط المتوسط الذي يجمع بين الجانب والأمام في لوحات الأفراد. وبذلك قدم

يدور النزاع في الرواية حول حل لغزين عظيمين فبالإضافة إلى لغز الجريمة المتمثل في من هو العقل المدبر والواقف وراء مقتل "سونير" الذي وجد عاريًا ومتخذًا وضع إحدى لوحات "ليوناردو دافينشي" الشهيرة وهي الرجل "الفيتروفي"[1] والحراس الثلاثة الآخرين؟ و هناك ألغاز أخرى تشمل التاريخي،الثقافي،الفني،الرمزي و المقدس ،المتمثلة في السر الذي كان "سونيير" يحميه والذي قاد إلى موته؟ تدور الرواية حول عدة محاور متداخلة تلاحق عدة شخصيات طوال أجزاء مختلفة من الرواية. و تترابطأخيراً كل المحاور والشخصيات لتصل إلى حل في الجزء الأخير من الرواية، يتطلب حل اللغز حل سلسلة من الأحاجي، متضمنة الجناس وعدد من الفوازير. ويتضح أن الحل يرتبط بصلة مباشرة بمكان الكأس المقدس المحتمل وبجمعية غامضة تسمى "أخوية سيون"، بالإضافة إلى الفرسان الداوية، وتتضمن القصة أيضاً التنظيم الكاثوليكي الملقب بأعمال الرب. من الصعب تصنيف رواية "شيفرة

مبدأ الرسم المجسم. يمكن ملاحظة الشكل الهرمي الذي يعطي التجسيم في اللوحة حيث تقع اليدين على قاعدتي الهرم المتجاورتين بينما تشكل جوانب الأكتاف مع الرأس جانبين متقابلين للهرم. هذه التقنية أعطت دفعاً يجبر المشاهد إلى التوجه إلى أعلى الهرم وهو الرأس. كما قدم "ليوناردو" تقنية الرسم المموه. فالخلفية على يمين السيدة تختلف في الميل والعمق وخط الأفق عن الخلفية التي على اليسار. يعتقد بأن "دا فينشي" كان يسافر حاملاً اللوحة معه ليعرض أسلوبه الجديد ومهاراته.جلب ليوناردو الصورة إلى فرنسا عام 1516 م واشتريت من قبل ملك فرنسا فرنسيس الأول. وضعت الصورة أولا في قصر "شاتوفونتابلو" ثم نقلت إلى قصر "فرساي".و بعد الثورة الفرنسية علقها نابليون الأول بغرفة نومه, واللوحة تعرض حالياً في متحف اللوفر في باريس فرنسا [1].

[1]لوحة الرجل الفيتروفي، لوحة رسمها "ليوناردو دا فينشي "تمثل رجلين عاريين في وضع متراكب أحدهم داخل دائرة والآخر داخل مربع. يطلق على الرسم والنص المسرد فيها أحيانًا مسمى آخر وهو شريعة الأنساب. اللوحة في الوقت الراهن خارج العرض ومحفوظة لدى معرض الأكاديمية بمدينة البندقية في إيطاليا ولا يتم عرضها إلا في المناسبات الثقافية الكبرى، تجسد الصورة تلاحم ما بين الفن والعلوم وهذا أحد مميزات عصر النهضة. وتمثل أيضا المثال الكامل الذي يجسد اهتمام" ليوناردو "بالنسب في أعماله . وكان ليوناردو يؤمن بوجود تجانس وتناسب ما بين جسد الإنسان والكون. طبقا للنص المصاحب للصورة الذي كتبة دافنشى بطريقة المرآة (لا تقرأ إلا بوضع النص أمام مرآة، ويستخدم الرجل" الفيتروفى" الآن كرمز للمعاصرة ويأخذ شعار للعديد من الشركات الطبية وتتخذه العديد من البلدان كرمز للمهنية الطبية مثل ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية. ولم يقتصر استخدامه على الرموز الطبية فقط ولكن استخدمت إيطاليا "الرجل الفيتروفى" أيضا كشعار وضع على العملة المعدنية لليورو الايطالي

دافنشي" فهي وان كانت ليست كتابا أو بحثا في تاريخ الكنيسة، لا يمكن اعتبارها أيضا مجرد رواية ألغاز فقط هدفها إمتاع جمهور القراء بحبكة بوليسية وهي على ذلك تتأرجح بين الاثنين ف"براون" يستند على حبكة اللغز ليقدم رؤية مغايرة لتاريخ الكنيسة الكاثوليكية غير المعروفة ، وهو يستغل كل المعطيات والحقائق والأماكن التاريخية من متاحف وكنائس و لوحات فنية ليقدم حبكة شيقة تجعل من قراءة الكتاب متعة حقيقية ،ويقدم دان بروان عبر "شيفرة دفنشي" بذكاء مزيجا من الخيال الأدبي والحقائق التاريخية الثابتة والغامضة ليلقي بظلال شك كثيفة على مجمل تاريخ الكنيسة الكاثوليكية، بل انه ينسف كل تاريخها المعروف، ورغم أن النقاد لم يعتبروا رواية "بروان" كتابا تبشيريا إلا انه "يمكن اعتبارها محاولة لإعادة قراءة تاريخ الكنيسة الكاثوليكية لصالح كنائس أخرى ،أو لصالح اليهودية أو "الماسونية"[1] على ما ذهب أليه نقاد آخرون، وبغض النضر عن حبكة اللغز الروائية،والرموز المعادية للكاثوليكية المبثوثة فيها ،وركيزتها الرئيسية في تحليل لوحات الفنان الإيطالي الشهير "ليوناردو دافنشي" ، فإن ميزة الرواية الأساسية تتمثل في قول احد شخصيات الرواية (تيبينغ) مخاطبا الشخصية الرئيسية (صوفي) "إن الإنجيل لم يرسل من السماء عن طريق الفاكس". ويتابع "أن الإنجيل هو كتاب من تأليف البشر، يا عزيزتي، ولم ينزل بوحي، وهو لم يهبط بشكل خارق من الغيوم، فهو من ابتكار الإنسان الذي ألفه لتسجيل الأحداث التاريخية في تلك العصور التي طبعتها النزاعات والفتن، وقد تطور وتحرف من خلال ترجمات وإضافات ومراجعات لا تعد ولا تحصى، والنتيجة هي انه لا توجد نسخة محددة للكتاب في التاريخ كله."[2] و يسرد "براون" على لسان نفس الشخصية قصة جديدة

[1] يزن قيصر يعقوب ،شفرة دافينشي ...وما بعد،مجلة السقيلبية،على الرابط http://ghaith-a.com/archives/28850

[2] جاسم المطير،البحث في الفن عن الأصول المسيحية،رواية دافينشي كود أنموذجا، مقال منشور على صفحة المجلة الاليكترونية الصادرة في لندن وموقعها على الويب http://elaph.com/Web/ElaphLiterature/2005/9/89791.htm ،بتاريخ الاحد11سبتمبر2005

للمسيح تستند إلى وثائق تاريخية منها مخطوطات البحر الميت*[1]، ترى أن المسيح كان شخصية تاريخية، "إنسانا من لحم ودم، خلافا لما تعتقد الكنيسة الكاثوليكية بأن للمسيح طابعا إلهيا، وان المسيح كان له الحق في المطالبة بعرش ملك اليهود حيث كان ينحدر من سلالة سليمان والملك داود، وانه تزوج من مريم المجدلية التي تنحدر هي الأخرى من أسرة ملكية وكانت من تلاميذ "يسوع"، والتي شوهتها الكنيسة واعتبرتها امرأة خاطئة، وان زواجهما أنجب سلالة ملكية هربت إلى فرنسا أو بلاد "الغال" بعد صلب المسيح ،وانحدرت منها سلالة "ميروفنجين" التي بنت باريس لاحقا"[2]، و يقدم "براون" كل المعطيات التاريخية خاصة زواج المسيح من المجدلية، من خلال تحليل لوحات "ليوناردو دفنشي" خاصة لوحة "العشاء الأخير" والرموز والعلامات السرية المبثوثة فيها[3]. وترى هذه الرواية أن "التشويه الذي تعرضت له مريم المجدلية يعود إلى مرحلة صعود الذكور في المجتمع وسيطرتهم على الكنيسة وكان لا بد من تشويه دور المرأة والإمعان في إقصائها وتحميلها عبء الخطيئة الأصلية .وفعلا فقد تمادت الكنيسة لاحقا في عملية تهميش المرأة سيما في ما عرف تاريخيا بحملة "صيد الساحرات"[4] إذ يقول

[1] مخطوطات البحر الميت " أو " لفائف قمران ، وقد اكتشفت في كهوف قرب البحر الميت في موقع خربة " قمران " لذلك فهي تسمى أيضًا " مخطوطات قمران ،أو مخطوطات خربة قمران من أهم المخطوطات الدينية لدى اليهود والنصارى على الإطلاق؛ ذلك لقدمها (مائة سنة قبل الميلاد حتى مائة سنة بعد الميلاد) ولحداثة اكتشافها (من سنة 1947م إلى سنة 1958م) وكذلك لعظم حجمها حييث تملأ ثلاثة مجلدات كبار

[2] غيث عبد الله،شفرة دافينشي ...وما بعد،مجلة السقيلبية،على الرابط http://ghaith-a.com/archives/28850

[3] يقول براون مقدمة روايته دافينشي كود"حقيقة إن "دفنشي" كان أحد أعضاء جمعية "سيون" وهي جمعية أوروبية سرية تأسست عام 1099، نفس العام الذي بدأت فيه الحملة الصليبية على القدس وهي وريثة "فرسان الهيكل" التي اتخذت على عاتقها حماية "السر المقدس" أو "الكأس المقدسة" للمسيح حتى يحين وقت كشفه للعالم و بحسب براون، فانه ليس بالأول في تبني رواية مغايرة لتاريخ المسيحية، فقد سبقه آخرون، لان كل تاريخ الكنيسة وتعاليم المسيح تعرضت لعملية تشويه تاريخية على يد الإمبراطور الروماني " قسطنطين" الذي اعتنق المسيحية لمصالح خاصة ،بعد أن انقسمت روما بين إتباع المسيحية وإتباع الوثنية، فقرر توحيد المدينة تحت لواء دين واحد هجين ألا وهو المسيحية ممزوجا بعبادات وتقاليد وأعياد الدين الوثني فعقد مجمع "نيقيا" بتركيا عام 325، ومن بين 80 إنجيلا اعتمد أربعة أناجيل فقط هي: متى ومرقص ولوقا ويوحنا ليتشكل العهد الجديد للدين الهجين.

[4] غيث عبد الله،شفرة دافينشي ...وما بعد،مجلة السقيلبية،على الرابط http://ghaith-a.com/archives/28850

الروائي "امبرتو ايكو" في حاشية على "اسم الوردة" أن هذه الحملة أسفرت عن قتل وحرق ما لا يقل عن خمسة ملايين امرأة[1].

تدور أحداث الرواية في ستمائة صفحة ،حول عملية البحث عن "الكأس المقدسة"[2] التي تحتل رمزية شديدة في الرواية وفي عدة مستويات، فهي كأس حقيقية حملها السيد المسيح في العشاء الأخير حيث كانت المجدلية إلى جانبه، وهي "الأنثى المقدسة، الأم الطبيعة، الأرض ووحدة الذكر بالأنثى" ولكنها تحتل مستوى رمزيا أكثر تعقيدا وجدلا ،فـ "الكأس المقدسة" في نهاية رواية "براون" هي "نجمة داود" السداسية وهي التي ترمز إلى اتحاد المرأة بالرجل هذا الطرح، دفع ببعض النقاد والقراء إلى اعتبار أن "براون "حاول نسف الكنيسة الكاثوليكية من جذورها لصالح الدين اليهودي،كما يرى الناقد غيث عبد الله، بيد أن نقادا آخرين يعتبرون أن الرواية تدافع عن مصالح الماسونية ‘،وفكرتها ليست في نهاية المطاف سوى صرخة "من يساعد أبناء الأرملة" وهم في "شيفرة دفنشي" أبناء المجدلية[3]، والمعروف تاريخيا أن الماسونية تسمي نفسها بأبناء الأرملة،فالرواية تزخر بالعلامات السرية التي بثها "براون" في ثنايا روايته و التي تتعلق بالتراث الماسوني سواء في تشكيل الجمعيات السرية أو في الرموز الفنية أو في "البنائين والمعماريين الأحرار،وهذا ما أدى إلى صدور عدة كتب في الغرب تحاول الرد عليها أو فك رموزها وهناك من اعتبر أن الرواية تمس طائفة" المورمون"*[4] المعروفة في الولايات المتحدة ،إن هذه الرواية ليست ترفيهية أو ممتعة فقط ،وإنما هي أيضا "ذخيرة ثقافية حقيقية بما تقدمه من معطيات

[1] امبرتو ايكو،حاشية على اسم الوردة،ترجمة السعيد بن كراد،مجلة علامات،العدد15

[2] يرى "دان براون " في الرواية أن الكأس المقدسة هي كأس حقيقية تحتل مستوى رمزيا أكثر تعقيدا وجدلا، حملها السيد المسيح في العشاء الأخير حيث كانت المجدلية إلى جانبه، وهي "الأنثى المقدسة، الأم الطبيعة، الأرض ووحدة الذكر بالأنثى" ولكنها ،

[3] غيث عبد الله،شفرة دافينشي ...وما بعد،مجلة السقيلبية،على الرابط http://ghaith-a.com/archives/28850

[4] حسب الويكبيديا الموسوعة الحرة فان: المورمون هي مجموعة دينية وثقافية متعلقة بالمورمونية، وهي ديانة بدأها "جوزيف سميث" خلال أواسط القرن التاسع عشر. الغالبية العظمى من المورمون أعضاء في كنيسة يسوع المسيح لقديسي الأيام الأخيرة بينما أقلية أعضاء الكنائس المستقلة الأخرى، يعتبر المورمون أنفسهم جزءًا من الديانة المسيحية. كما يشمل المصطلح كذلك على المورمون من غير المتدينين أو الممارسين. التأثير الثقافي للمورمون متركز ولاية "يوتا"، بالولايات المتحدة، رغم أن أغلبية المورمون يعيشون خارج الولايات المتحدة

وحقائق تاريخية وهي بالإضافة إلى ذلك تحفز القارئ على إمعان التفكير والمزيد من الإطلاع والتدقيق في المعطى التاريخي".

"الرمز المفقود" لدان براون مساءلة المقدس والبحث في التاريخي

شهدت السنوات الأخيرة بروز فئة من المؤرخين في الديانات السماوية الكبرى، والروائيين الذين عكفوا على عملية مراجعة التاريخ وتقديمه برؤية جديدة تختلف عن الرؤية التي قدمتها الدول والسلطات والمؤسسات الرسمية ، هذه الرؤية الجديدة أسست لظهور -سرد ألغاز --يعالج التاريخي و المقدس،بطريقة مغايرة،ولعل رواية "الرمز المفقود" لدان بروان "أكبر دليل على ذلك، إذ يمكن القول بأن براون في هذه الرواية قد "خرج عن نطاق كونه روائي قصصي إلى مروج إعلاني، كما أن روايته قد تحولت إلى مادة دعائية إيحائية وباطنية، لفكرة مجنونة مفادها أن تنظيم "الماسونية" ليس كما يبدو[1]، بل إن "دان براون" قد تعدى ذلك إلى إقناعنا بأن الماسونية أشبه بجمعية خيرية ذات ماض عريق، ومؤسسة على بنيان أخلاقي متبعة بذلك بروتوكولات سامية ونبيلة! ، ف"دان" ليس مجرد هاوي قصصي، كما أن رواية "الرمز المفقود" ليست مجرد محاولة أدبية، فكلنا يعلم بأنه شخصية عالمية قادرة على التأثير وبعمق ، كما أن رواية كراوية "الرمز المفقود" قادرة على توجيه الرأي العام نحو تقبل فكرة "مثيرة للجدل" ،استطاع "دان براون" أن يمرر لنا من خلال هذه الرواية معلومات ،بحيث "ترسخ لدينا كمعتقدات وحقائق من حيث لا ندري، فهناك في منطقة اللاوعي ستصبح لدينا خلفية مغلوطة عن أسرار افتراضية ،مصدرها معلومات غير موثوقة وردت إلينا بطريقة أو بأخرى بإيحاء باطني على لسان بطلها " روبرت لانغدون" في عالم الرواية"[2] ، كما يتحدث عن أمور لا تفقه عند معظم القراء، حيث يكشف لنا أسرارا نتوق لمعرفتها،والاهم من كل ذلك أنه المصدر الوحيد للمعلومة لدينا، وما

[1] فاطمة الفلاحي،-الشيطان يكمن في التفاصيل- دان براون من الأدب العالمي ،المكتبة الإلكترونية الحوار المتمدن-العدد: 3434 2011/07/22

[2] فاطمة الفلاحي،-الشيطان يكمن في التفاصيل- دان براون من الأدب العالمي المكتبة الإلكترونية http://www.ahewar.org

يذكره لنا لا نجده في نص آخر !! ، كما أن القارئ في رواية الرمز المفقود يستطلع العديد من الأفكار التي تروى لنا تباعا - تارة بشكل مباشر وتارة بالتورية والتضمين - وكل ذلك بهدف ترسيخ فكرة أن الماسونية ليست كما تبدو، فضمنيا .. وفي بداية أحداث القصة يمهد لنا المؤلف وبطريقة باطنية - ذكية - فكرة خطيرة مفادها أن الماسونية ليست منظمة سرية كما أنها ليست تنظيما إجراميا أو تآمريا .. وذلك كله على لسان "روبرت لانغدون" الذي أصبح الشخصية الأساسية لروايات دان براون حيث ظهر لنا لأول مرة في رواية ملائكة وشياطين ، (وهو بحسب المؤلف يعتبر بروفسور شهير وأستاذ في مجال دراسة الرموز الدينية وتحليلها في جامعة هارفرد، حيث أن بطل الرواية وفي بدايات القصة يظهر لنا أثناء إلقاء محاضرة على تلاميذه في جامعة هارفرد ويتطرق في حديثه إلى الماسونية وأسرارها .. ليتلقى بذلك وابلا من الأسئلة والاستفسارات بحيث أن الطلاب يتلهفون لمعرفة العديد من التفاصيل حول هذا الشيء الخطير والغريب والذي يدعى الماسونية ، وبذلك يطرح من خلال شخصيات روايته وعلى لسانهم العديد من الأسئلة والاتهامات حول الماسونية ، وهي ومستوحاة من نبض رجل الشارع ومفهومه حول الماسونية ، وبعد هذا الطرح يبدأ المؤلف وعلى لسان بطل روايته البروفسور في جامعة "هارفرد" بتفنيد تلك "المزاعم" والاتهامات واحدة تلو الأخرى ، كما يبرر تصرفات الماسونية "ويصحح بحسب زعمه" تلك الأفكار "المغلوطة" المعروفة عنهم، ويُجَمِل لنا بطل الرواية فكرة الماسونية من خلال إسقاطها في قالب مقبول حتى من ناحية دينية - فتراه وفي معرض إجابته على الأسئلة يقارن بين الرموز الدينية في المسيحية وبين تلك الرموز المعروفة عند الماسونية - كالنجمة الخماسية ، والهرم ، والعين التي تعلو الهرم وغير ذلك - حيث أنه يستهجن استنكار طلابه لطقوس الماسونية وأسرارهم ، ويثور هنا نقاش حاد حول طقس سري مخيف يدور في أروقة المحافل الماسونية ويوصف لنا بطريقة "منفرة" بحيث يتم اعتماد الماسونيين الجدد ضمن طقوس احتفالية مرعبة تحتوي على جماجم وشراب أحمر يرمز للدماء وسيوف ونذور وقسم يؤديه الماسوني الجديد يدعو فيه على نفسه بالقتل إذا ما أنتهك أسرار الماسونية ، وهنا وبعد سرد هذا التصور المريع لتلك الطقوس يأتي دور البروفسور في

تبرير تلك التصرفات ، وهنا تكمن المفاجئة بأن يقارن بين ما تفعله الماسونية وبين صلاة المسيحيين ، مستذكرا في الوقت نفسه بأن هذه الطقوس ليست مريبة كما تبدو وإنما العيب يكمن فينا نحن وبطريقة تفكيرنا ، حيث أنه وعلى ذات المنطق ستعتبر المسيحية ذات نزعه تطرفيه إذا ما انتهنا إلى أن المسيحيين يصلون ويمارسون عباداتهم "تحت أقدام رجل ينزف ويقطر دما ومعلق على صليب خشبي" ، ويرى "دان" على لسان بروفسور هارفرد بأنه من غير المنطق رؤية الماسونية بمنظار المتهم بناء على طقوسهم في حين أن المسيحيين يأكلون في الكنسية وبواسطة راهبهم الخبز المغموس بالكأس رمزا للجسد المغموس بالدماء... أخذ خبزاً وبارك وكسر وأعطاهم وقال خذوا كلوا هذا هو جسدي ثم أخذ الكأس وشكر وأعطاهم فشربوا منها كلهم وقال لهم هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل الكثيرين" [1]

وبذلك يرى المؤلف بأن طقوس الماسونية إذا ما وصفت بشكل مجرد ستكون عقيمة ومثيرة للرهبة .. وكذلك الحال للطقوس المسيحية فهي الأخرى تحتوي على رموز ستظهر للعيان على أنها طقوس شيطانية إذا ما وصفت بشكل مجرد !!!! و يبرر المؤلف ذلك بأن العقل يرفض ويستهجن كل ما يجهله .. فنحن نخشى مما نجهل .. كما أنه يستخلص نتيجة تبدو لنا بعد كل هذا السرد على أنها منطقية .. حيث يقول بان " الماسونية ليست تنظيما سريا.. بل إنها تنظيم علني لديه أسرار" وإلا فلماذا يعلن الماسونيين عن أنفسهم ويرتدون خواتم تدل على إنتمائهم للماسونية ! معبرا في الوقت نفسه على أن هذه الأسرار ليست سوى رموز، وهذا أيضا موجود لدى المسيحية ،فالرواية بجميع مكوناتها تسوق بشكل مفضوح للماسونية على أنها منظمة خيرية نشأت من أرباب الفكر والعلم وبان مؤسسيها هم من الطبقة المستنيرة وهم يسعون لمفهوم المدينة الفاضلة وقد أسسوا مدينتهم ونحتوا على جدرانها رموزهم الماسونية .. وكانت تلك المدينة هي "واشنطن" العاصمة الأمريكية .. بل إن "دان براون" ذهب

[1] فاطمة الفلاحي،-الشيطان يكمن في التفاصيل- دان براون من الأدب العالمي المكتبة الإلكترونيةhttp://www.ahewar.org

إلى القول بان جميع تلك الرموز لها وظيفة سامية بالحفاظ على السر الأكبر لدى الماسونية والذي قدموا في سبيل المحافظة عليه الغالي والرخيص.. ونوعا ما عبر براون عن مفهوم الشهادة لهؤلاء الذين قتلوا في سبيل الحفاظ على ذلك السر.. وأما عن كنه هذا السر فإنه يتمثل بالحقيقة الكامنة في النسخة الأصلية غير المحرفة للكتاب المقدس .. وأن الماسونية تحتفظ بسرها بعيدا عن أعين الأعداء حفاظا على العالم وعلى أمنه.. لأن هذا السر إن كُشف في غير وقته فسيضيع هباءا.. بل قد يؤدي إلى حروب مدمرة !!!! وهنا مرة أخرى نرى أن المؤلف يبرر جميع تصرفات الماسونية واصفا إياها بأنها لا تستند للحقيقة وأنها جميعا من نتاج المخيلة والعقل البشري الذي يخشى ما يجهل .. فيؤلف حوله الاساطير والخرافات! ،و ذهب إلى حد اعتبار الماسونية منظمة مضطهدة وتعاني الأمرين جراء حماية السر المقدس .. بالإضافة للفهم الخاطئ حولها وحول أعمالها

تركيب

إن المطلع على أدب الألغاز عند"دان براون" يكشف بأن الكاتب يتبع منهجا واحدا ووحيد في تعميق فكرة معينة وترسيخها في اللاوعي - بشكل إيحائي باطني - وذلك من خلال إتباع حبكة دراماتيكية يكون بطلها عالم الرموز الدينية "روبرت لانغدون" ذو الوظائف المتعددة القصصية التفسيرية أو التحليلة المعتمدة على الشرح الوافي ، والهدف بالنهاية يكون إما هدم فكرة قائمة - كما هو الحال في رواية شيفرة دافنشي - أو ترسيخ فكرة جديدة - كما هو الحال في رواية الرمز المفقود حيث أن "دان " هدم أسس العقيدة المسيحية وزعزع أركانها في روايته الشهيرة ، وبنفس الوقت رسخ فكرة قبول الماسونية كمنظمة أخلاقية في روايته "الرمز المفقود."

إن أدب الألغاز ومن خلال بنائه ، قد يهدم معتقد معين ويستكمل هدمه حتى ينفيه عن الوجود، وقد يفعل العكس ،ومن ثم يفاجئ المتلقي بالنهاية بأن هذا "المعتقد" بريء من كل ما نسب إليه من أفعال من خلال الخلفية التاريخية التي ترسمت في لاوعينا عن هذا المعتقد .. وكأنه بذلك قد هدم أركان

العقيدة واتهم أصحابها بمؤامرة تاريخية ، ثم عاد بالنهاية وأعلن براءتهم من الأحداث ،أما الخلفية التاريخية والفكرة الرئيسية التي ترسخت لدى القارئ ..فإنها قد ثبتت لديه وبقيت كذلك ،في الأخير هو بحث عن المعرفة ،وهو ما قلته في بداية الفصل:إن أدب الألغاز هو بحث عن المعرفة بجميع أنواعها.

الفصل الثاني:رواية اللغز العربية مقاربات نظرية

المبحث الأول:

الرواية العربية أسئلة الراهن ومستقبل التجديد

- في المنـــجز العـــربي الروائـــي

- مستقبل الـــــرواية العـــربـية.

- عـــــوامل التجـــــــــــديد.

- المقدس والمدنس في الرواية العربية.

- جـــــدلية النقد وحـركية الإبداع.

المبحث الثاني:

رواية اللغز في المشرق العربي من خلال بعض نماذجها.

- رواية الألغاز في مصر:"ميس ايجيبت"لسهير المصادفة أنموذجا .

-رواية الألغاز في سوريا: "مدائن الأرجوان"لنبيل سليمان أنموذجا المبحث الثالث:

رواية اللغز في المغرب العربي من خلال بعض نماذجها

- رواية "الحوت الأعمى" لعبد الإله الحمدوشي، في المغرب

- رواية"عشيقات النذل" لكمال الرياحي ،في تونس

المبحث الأول:

الرواية العربية...أسئلة الراهن ومستقبل التجديد

- في المنـــجز العـــربي الروائـــي.

- مستقبل الـــــرواية العـــربـية.

- عـــــوامل التجـــــــــــديد.

- المقدس والمدنس في الرواية العربية.

- جـــــدلية النقد وحـركية الإبداع.

الرواية العربية...

أسئلة الراهن ومستقبل التجديد

قطعت الرواية العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين "أشواطاً طويلة في طريق التأسيس والتأصيل لجنس أدبيّ عربي حديث ومعاصر، وحققت خلال ذلك إنجازات شديدة الغنى والتنوّع، وأثبتت كفاءتها العالية في تجديدها لنفسها دائماً، وفي مساءلتها لأدواتها وتقنياتها، وفي مغامراتها الجمالية التي مكّنتها دائماً ٍ من إحداث توازن مستمرّ بين محاولات مبدعيها البحث عن كتابة روائية لها هويتها الخاصة بها، ومحاولات هؤلاء المبدعين أنفسهم لمواكبة إنجازات السرد الروائي العالمي"[1] ،يقول علي الراعي تثميناً للإنجازات الكبيرة التي حققتها الرواية،والدور الذي اضطلعت به في الحياة الثقافية العربية من جهة، وللمكانة التي شغلتها في الوعي الجمعي العربي من جهة أخرى "المجد للرواية العربية... لقد جعلها أفضل المبدعين لسان حال الأمة، وديواناً جديداً للعرب"[2]

ارتبطت الرواية العربية منذ نشأتها بحركة "التنوير العربية وأبدت في مراحل مختلفة من تاريخها ومن خلال وعي معظم مبدعيها بأن الفنّ رسالة، كفاءة عالية في تفكيك الواقع، والغوص فيه، والتقاط الجوهري منه، وكان للواقعية بمفهومها النقدي وبتياراتها: الاشتراكية ،النقدية، السحرية، دور مهمّ في التعبير عن النسق الاجتماعي ،السياسي، الاقتصادي و الثقافي الدالّ على المرحلة التي صدرت فيها ، وعن الأسس التي كانت تضبط ملامح تلك المرحلة من جهة ثانية، إلى الحد الذي بدا الكثير من تلك النصوص معه أيضاً توفّر للفيلسوف ،لمؤرخ، وعالم الاجتماع، موادّ معرفية غير مباشرة للأحداث،

[1] نضال الصالح،مستقبل الرواية العربية،رابطة أدباء الشام على الموقع www.odabasham.ne

[2] علي الراعي. الرواية في الوطن العربي، ط1 دار المستقبل، القاهرة، 1991. ص19.

القيم، الأفكار، والقوى التي تمخض عنها ذلك الواقع، وللمركزي من الأسئلة التي كانت تضطرم فيه وحوله، لا سيّما لما تهمله المدوّنات الرسمية عادة، ولعلّ أبرز ما ميّزها طوال تاريخها ليس مواكبتها لمختلف المدارس والتيارات والاتجاهات والفلسفات الوافدة فحسب"[1] كما يقول نضال صالح ، بل "تمرّدها أيضاً على الثابت والمستقّر من القيم والتقاليد الجمالية التي ما إن كانت تذعن لها لوقت حتى كانت تبتكر بدائلها المناسبة التي غالباً ما كانت تحمل بذور فنائها في داخلها، صائغة بذلك سمة تكاد تكون وقفاً عليها من المشهد العالمي، وإلى حد بدت معه ومن خلاله فعالية إبداعية مفتوحة ومفتوحة على احتمالات غير محدودة، ودالّة على قابليتها الكثيرة للهدم والبناء ، وعلى امتلاكها ما يؤهلها للتجدّد والتطوّر دائماً."[2]، إن ما جعل الرواية كجنس أدبيّ يثير جمهور القراء هو" هذه السمات مجتمعة، على الرغم من الإقصاء الذي مارسته، وما تزال تمارسه وسائل الاتصال الحديثة لمختلف أشكال الكتابة الأدبية، فالرواية هي المستقبل بامتياز ،كما تعتبر الفنّ الإبداعي المميّز في النصف الثاني من القرن العشرين خاصة، وليس أدلّ على ذلك من وعي الروائيين العرب، كما أثبتت نصوصهم، أنّ كل تحول في حركة الواقع يستلزم تحوّلاً في الوعي الجمالي، مما أدى إلى بزوغ أصوات جديدة دائماً مثّلَ عددٌ منها علامات فارقة في التجربة الروائية العربية ، وبدايات لإيقاع جديد"[3] ...

في المنجز العربي الروائي

يتفق معظم النقاد العرب على أن تاريخ المدوّنة العربية ينقسم إلى مرحلتين أساسيتين "الأولى تمتد ما بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر ونهاية الستينات من القرن العشرين ، والتي يصطلح عليها بمرحلة النشأة والتأسيس ،و الثانية تمتد ما نهاية الستينات إلى الآن، والتي يمكن الاصطلاح عليها

[1] نضال الصالح، معراج النص، دراسات في السرد الروائي". ط1. دار البلد، دمشق، 2003

[2] المرجع نفسه.

[3] نضال الصالح،مستقبل الرواية العربية،رابطة أدباء الشام على الموقع www.odabasham.ne

بمرحلة التجريب، فستينيات القرن الماضي أذنت بتحوّلات جذرية في التجربة الروائية العربية، فعلى الرغم من محاولات التجديد التي أبداها عدد من الروائيين طوال المرحلة الأولى المتمثلة في التأصيل لتقاليد جديدة ،إلا أن تلك المحاولات لم تستطيع تقويض التقاليد التي نشأت عليها التجربة الأولى ، على حين شكّلت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين منعطفاً حقيقياً في مسارها، أما في السبعينيات فقد شهد الوطن العربي تزايداً لافتاً للنظر في كمّ الإنتاج الروائي ، بلغ في بعض الأقطار العربية حداً تجاوز معه فيما بين نهاية الستينات ونهاية التسعينات ثلاثة أضعاف ما صدر من أعمال طوال ستة عقود أو تزيد، فبينما لم يكن عدد الأعمال الروائية الصادرة في سورية حتى نهاية الستينات على سبيل المثال، يتجاوز مئة وخمساً وعشرين رواية، بلغ في العقود الثلاثة الأخيرة وحدها ما يزيد على ثلاث مائة وخمسين رواية، وتجاوز بين عقدي السبعينات والثمانينات وحدهما في مصر ما يزيد على ثلاث مائة رواية، ولم يكن قد تجاوز حتى نهاية الستينيات أكثر من مئة وستين رواية. والسمة نفسها تتجلّى، على سبيل المثال أيضاً في المشهد الروائي الفلسطيني حين لم يكن عدد الأعمال الروائية الفلسطينية الصادرة حتى نهاية الستينيات أكثر من خمسين رواية ،بلغ فيما بين عامي 1960 و 1999 أكثر من ثلاث مائة رواية على الرغم من الظروف القاهرة التي كانت تعصف بالوطن والمثقف الفلسطيني"[1]

لم تكن التحوّلات التي طرأت على الرواية العربية تقتصر على المستوى الكمي ،بل تجاوزت ذلك إلى المستوى الفني أيضا ، حيث" بدأت العقود الثلاثة الأخيرة معه تنضح بالجديد دائماً، ولم تقف عند أجزاء بعينها من الجغرافية الروائية العربية، أو جيلاً بعينه من الروائيين فحسب،بل امتدت إلى كامل الوطن العربي ، ففي حين كانت فعاليات التجريب حتى نهاية الستينات وقفاً على أجزاء محددة من المشهد الروائي العربي مثل مصر وسورية والعراق خاصة، امتدت تلك الفعاليات، مع نهاية الستينات،

[1] نضال الصالح،مستقبل الرواية العربية،رابطة أدباء الشام على الموقع www.odabasham.ne

لتشمل، وبنسب متفاوتة معظم الجغرافية الروائية العربية، وعلى حين كاد نتاج السبعينات يوحي باستنفاد مجمل أشكال التجريب، تمخض نتاج الثمانينيات عن مغامرات فنية أكثر جرأة، وعزّز نتاج التسعينيات الثقة بمستقبل الإبداع الروائي العربي"[1]، يرى نضال صالح أن: "رشيد بوجدرة في التفكيك ومعركة الزقاق ، ومحمد شكري في الخبز الحاف ، وغالب هلسا في الضحك ، ورواية سميرة المانع: حبل السرة "قاموا بتجديد الواقعية ومناوئة المقدّس ،أما عبد الرحمن منيف في خماسيته: "مدن الملح"، ورباعية نبيل سليمان: مدارات الشرق، وثلاثية خيري الذهبي: التحوّلات، ودفاتر الطوفان لسميحة خريس ،قد أعادوا تمثل التاريخ ، و أما نصوص أحياء في البحر الميت لمؤنس الرزاز، كوابيس بيروت لغادة السمّان ،والشيخ ومغارة الدم لنذير العظمة، وفردوس الجنون لأحمد يوسف داوود فقد استثمرت العجائبي ،الشعبي والأسطوري ،و رواية النص أو الميتا رواية، كما في الأنهار لعبد الرحمن مجيد الربيعي، ووليد إخلاصي في الحنظل الأليف و إنانة والنهر لحليم بركات، إلى السرد التصوّفي كما في أعمال جمال الغيطاني: التجليات، و رسالة في الصبابة والوجد، و شطح المدينة، وهاتف المغيب، و خلسات الكرى، واستلهام التراث كما في: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي، والنفير والقيامة لفرج الحوار، والمقامة الرملية لهاشم غرايبة، إلى استدعاء الموروث الحكائي من التاريخ والسرد الشعبي، كما في ما تبقى من سيرة الخضر حمروش لواسيني الأعرج، إلى الاستفادة من تقنيات الصحافة والسينما والوثائق، كما في: ذات لصنع الله إبراهيم، إلى تأثيث العوامل و الفضاءات الزمنية، كما في: امرأة للفصول الخمسة لليلى الأطرش، إلى غير ذلك ذلك ، مما يؤكّد أنّ الرواية العربية "لم تعرف.. منذ مخاضها العسير المهادنة في تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبي الواحد، أو الاتجاه الأدبي الوحيد، أو التقنيات الثابتة"[2]،كماأثبت المشهد الروائي العربي طوال تاريخه، و خاصة في

[1] نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية،رابطة أدباء الشام على الموقع www.odabasham.ne

[2]. جابر عصفور. "زمن الرواية". ط1. دار المدى، دمشق 1999. ص10 2.

العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين والسنوات الثلاث الأولى من هذا العقد حسب نضال صالح دائما ،" مشهد متجدد، و من أبرز ما ميّز هذا المشهد في المرحلة الثانية ليس تصاعده الدائم فحسب،بل إفصاحه أيضاً عن سمتين تكادان تكونان خاصتين به وهما حضور الصوت النسوي فيه بقوّة، ثمّ كفاءة عدد غير قليل من التجارب الروائية النسوية في صياغة مشهد جديد"[1]

مستقبل الرواية العربية:

خسر المشهد الروائي العربي في العقد الأخير من الألفية السابقة والسنوات الأولى من هذا العقد حسب نضال صالح عدداً من أبرز الروائيين العرب (يوسف إدريس، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وغالب هلسا، ومؤنس الرزاز، وعبد الرحمن منيف، وبهاء طاهر، وزيد مطيع دماج، ومحمد زفزاف، وغائب طعمة فرمان، ومحمد شكري، وأديب نحوي)، وتمخضت السنوات نفسها عن أصوات جديدة تمكّنت بإبداعها وفي وقت قصير ،من اجتذاب أنظار جمهور القراء والنقاد ، وعزّزت بإبداعها أيضاً القول بخصوبة هذا المشهد، و أكّدت نصوصهم أن المشهد الروائي العربي متحرّك ولا يعرف الثبات عند أسماء و تجارب بعينها،ومن أمثلتهم: عزّت القمحاوي من مصر، وربيع جابر من لبنان، وصلاح الدين بوجاه من تونس، ويوسف خليل وأمير تاج السر من السودان، وسالم حميش من المغرب، وقاسم توفيق، وإلياس فركوح ،وسالم النحاس، وهاشم غرايبة من الأردن، وممدوح عزام ،ومحمد أبو معتوق وغسان ونوس ، وسمير عامودي من سورية، وسواهم "[2]

عوامل التجديد

[1] نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية،رابطة أدباء الشام على الموقعwww.odabasham.ne

[2] المرجع نفسه.

تنجز الرواية العربية مستقبلها كما أنجزت "ماضيها وراهنها بمساءلتها الدائبة لأدواتها وتقنياتها، وقبل ذلك للواقع الذي تصدر عنه وتتحرّك في مجاله، ثمّ بحفرها، الدائب أيضاً، في التراث السردي ليس من أجل تأصيلها لكتابة تشير إلى نفسها ولا تشير إلى سواها فحسب، بل أيضاً من أجل تثبيتها في الوعي الجمعي العربي، بوصفها جزءاً من الهوية الثقافية العربية وليست صدى لإنجازات الآخر أو تابعة له. ولكي تحقّق الرواية العربية لنفسها ذلك لابد من وعي الروائيين العرب بالمناهج والنظريات النقدية الحديثة ،إن إجابات معظم الروائيين العرب في حواراتهم وشهاداتهم لا تتضمّن في داخلها أية إشارات إلى حمولة معرفية واضحة بالمناهج والنظريات النقدية، وأحياناً بالمنجَز النقدي العربي نفسه وإلى حدّ تبدو نصوص الكثير منهم معه بوصفها نتاجاً للمكّون الأوّل فحسب من المكوّنين الجدليين والمركزيين للإبداع: الموهبة، والثقافة، أي للموهبة وحدها التي عادة ما تعبّر عن نفسها في عمل إبداعي واحد ما يلبث أن يتناسخ بهيئته الأولى في الأعمال اللاحقة،وعلى الرغم من أنّ عدداً من روائيي العقود الثلاثة الأخيرة مارس نقد الرواية، وسواها من أجناس الأدب الأخرى، فإن التجربة النقدية لأولئك غالباً ما كانت أصداء لوعيهم ، بمعنى الإبداع ووظائفه، وليس نتاجاً للنقد بمعناه العلميّ، أي ما يصدر عن حصيلة معرفية بإنجازات النقد، وما تتجلى الممارسة النقدية معه فعالة دالةً على سعة المخزون المعرفيّ لمنتجها بتلك الإنجازات من جهة، وبسواها من حقول المعرفة من جهة ثانية"[1]،ومهما يكن فانّ المبدع عامة، و الروائي بصفة خاصة، معنيٌ "بإنتاج الإبداع قبل أن يكون معنياً بنظرياته، فإنّ الأكثر صحة أنّ تجديد الأوّل لنفسه لا يتحقّق بغياب الثاني. فالمبدع الحقيقيّ هو ذاك الذي يدأب على تزويد نفسه بالمعرفة، والروائي المبدع خاصة هو ذاك الذي تكون إنجازات النقد بالنسبة إليه كالحكمة إلى المؤمن، أنّى وجدها التقطها"[2]، إنّ الموهبة التي "تكتفي بنفسها لا تعيد إنتاجها لأدواتها ووسائل تعبيرها

[1] محمد سعيد ربيع الغامدي، شرفات،مجلة أدبية ثقافية شهرية ،تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق سوريا،العدد419،شباط2006،ص06

[2] نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية، رابطة أدباء الشام على الموقعwww.odabasham.ne

وتقنياتها فحسب، بل تحكم أيضاً على نفسها بالضحالة التي تبدو نصوص الروائي معها كما لو أنها نصّ واحد وقد تقنّع بعلامات لغوية مختلفة."[1] وبهذا نفهم من كلام الناقد نضال صالح أنه كلّما "اتسعت ثقافة الروائي العربيّ بإنجازات النقد أطلقت الرواية العربية لنفسها فضاء الإبداع، وتعددت بفعل تلك الثقافة، احتمالات المستقبل التي تنتظرها، والتي تجعل منها ابنة شرعية للمرحلة التاريخية/الجمالية التي تنتمي إليها،لقد انتهت وربّما إلى غير رجعة الأطروحة القائلة إنّ النقد فعالية قائمة بنفسها كما الإبداع فعالية قائمة بنفسها، فكلاهما شرط للآخر، وليس تابعاً له وكلاهما أيضاً وجهان لعملة واحدة هو الفنّ الذي يستهدف المعرفة الجمالية"[2]،ويضيف الناقد محمد سعيد ربيع الغامدي إلى كلام الدكتور نضال صالح بالقول: "إن معظم حوارات الروائيين العرب لا تتضمنّ أية إشارات إلى سعة المخزون المعرفيّ بإنجازات الرواية العالمية، أو حمولة معرفية واضحة بالمناهج والنظريات النقدية،وتتجلّى السمة نفسها أحياناً بإنجازات الرواية العربية أيضاً،ولئن كان مسوّغاً تعليل ذلك في هذا المجال بتحرير الإبداع العربيّ من كونه صدى لإنجازات الآخر إلى كونه إبداعاً عربيّ الوجه واليد واللسان، فإنّه مّما لا يبدو مسوّغاً أن يكون البيت الروائي العربي موصد النوافذ أمام تلك الإنجازات، أو أسير إنجازات سكّانه فحسب"[3]، لم يكن ممكناً للرواية العربية –حسب نضال صالح أن تحقق ما حققت "لو لم تشرع نوافذها على إنجازات الرواية العالمية، ولو لم تستثمر تلك الإنجازات استثماراً دالاً على كفاءتها العالمية بل الكفاءة العالية لمبدعيها، في امتصاص مختلف مغامرات الجنس الروائي أياً كان مصدر ذلك الجنس من جهة، وأياً كانت المرجعيات الفكرية والجمالية لتلك المغامرات من جهة ثانية"[4]، وليس أدلّ على ذلك من الدور "الذي نهضت به الواقعية السحرية، في أمريكا

[1] نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية، رابطة أدباء الشام على الموقعwww.odabasham.ne

[2] المرجع نفسه.

[3] محمد سعيد ربيع الغامدي، شرفات،مجلة أدبية ثقافية شهرية ،تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق سوريا،العدد419،شباط2006،ص06

[4] نضال صالح، المرجع السابق

اللاتينية خاصة، في تحرير الكتابة الروائية العربية من جفاف الواقعية التي ارتهنت لها طويلاً، إما بالاستلهام ، الاستحياء، الاقتباس، أو التأثر"[1]

المقدّس و المدنس في الرواية العربية

يرى إدوار الخراط أنّ ازدهار الرواية يقترن "باقتحام المناطق المحظورة ، لا سيّما في الواقع العربيّ الذي تتورّم فعاليات الاستبداد فيه بدلاً من أن تتقزّم أو تتلاشى، ثمّ من إضمارها في داخلها،لان أبرز مهمّات الإبداع استجلاء المسكوت عنه في المدونات الرسمية، وتفكيك ذهنيات التحريم التي تستبّد بالعقل المستقيل أو المكوّن خاصة، وتعرية الأعراف والتقاليد المضادة لتقدّم المجتمع وتطوّره"[1]

قامت الرواية العربية،لا سيما في العقود الأخيرة، بتعرية ،تفكيك وخلخلة المفاهيم بكافة أشكالها:السياسي، الديني والاجتماعي،و "قضّ الكثير من النصوص الروائية العربية مضاجع المقدّس، فمكّن، بسبب ذلك الجنس الروائي العربي من تبوأ مكانه لافتة للنظر وجديرة بالتقدير في الحركة

[1] يرى الدكتور الرشيد بوشعير في كتابه "أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية". ط1.الصادر عن دار الأهالي، دمشق أنّ استثمار إنجازات الآخر لا تعني بالضرورة تبعية له، أو إلغاءا لهويته، بل هو شكل من أشكال الوعي بضرورة بناء الذات مهما تكن مصادر ذلك البناء ووسائله، وهو، بآن واحد فعالية دالّة على الثقة بحصانة هذه الذات ضدّ محاولات الاستتباع أو الهيمنة، أو الإقصاء من التاريخ.

* يقول الروائي كمال الرياحي في حوار له مع مجلة "عمّان". العدد (103) كانون الثاني 2004 :أن الرواية العربية شيّدت هويّتها حينما يتابع مبدعوها تحوّلات الرواية العالمية، ليس رغبة في تقليد هذه الأخيرة، أو النسج على منوالها،أو اقتفاء أثرها، بل في تشييد عمارة روائية عربية تضارع مثيلاتها في المشهد الروائي العالمي. . وبسبب ذلك تعرّض الكثير منها إلى المصادرة، بفعل **القلم الأحمر**،والرقابة السياسية ، الدينية ، والاجتماعية ، ومن أمثلة ذلك رواية الجزائري الحبيب السائح: "زمن النمرود" (1985)، بسبب خرقها الصمت المحظور سياسياً خاصة وأخلاقياً ولغوياً عامة، بتعبير السائح نفسه الذي اضطر إلى إبقاء روايته الثانية: "الخيانة" طي المخطوط بعد "التحفظ على نشرها بسبب خطورة موضوعها الذي يمس الثوابت ومن أمثلته أيضاً ما تعرّض له الروائي اليمني وجدي الأهدل من أذى الرقيب الاجتماعي بسبب روايته: "قوارب جبلية، " وللتوسع حول مقارعة الرواية العربية للمقدّس، يمكن العودة إلى: نضال الصالح "المغامرة الثانية، دراسات في الرواية العربية". أسئلة المقدس والمدّنس في الرواية العربية منشورات. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2000.

الثقافية العربية، غير أنّه على الرغم من وفرة تلك النصوص،فإن النتيجة التي انتهى إليها صنع الله إبراهيم سنة 1992 ما تزال تمارس إلى الآن حضورها في المشهد الروائي العربي"[1]،و يتجلى ذلك في قوله: "لقد قامت الرواية العربية بمغامرات شتى، وقدّمت لنا عدداً غير قليل من الإبداعات المتميزة. لكن من الإنصاف أن نعترف بأنّ دروباً كثيرة لم تطرق بعد، وأنّ طائر الخيال ما زال عاجزاً عن التحليق عالياً في مواجهة الأسوار التي تحصنت خلفها السلطة الدينية والسياسية، وما زالت التجربة الجنسية أكثر التجارب حميمة وتفرداً وتعقيداً، بمنأى عن التناول"[2] وتأسيساً على ذلك، فإنّ" ثمة الكثير مّما ينتظر الرواية العربية في هذا المجال، أي مقارعة المقدّس، والتمرّد عليه، وتغليب إرادة التنوير على إرادة السلطات المستبدة. وليس غلواً القول إنّ ما يجعل هذه الرواية جديرة الانتماء إلى المرحلة التي ستنجز فيها، كما كانت جديرة بانتمائها إلى ا لمراحل التي أنجزت فيها، هو دأب مبدعيها على الحفر في طبقات الاستبداد: السياسي، الديني، والاجتماعي، وعدم انصياعها لمجمل أشكال التحريم المعوّقة للتقدّم الحضاري عادة، وابتكارها الهوامش المناسبة التي تمكّنها من قول ما تريد ولكن على نحو جمالي تتعاضد فعالية الحفر، معه ومن خلاله، مع فعالية البناء على المستوى الفن..أما فيما يخص التجريب، فقد نهض بدور مهمّ في تجديد الرواية العربية لنفسها، وبفضله استطاعت هذه الرواية تحقيق قفزات نوعية في سيرورتها الجمالية، وعبّرت عن استجابات الجنس الروائي عامة، أكثر من سواه من أشكال الإبداع الأخرى لمختلف مغامرات الإبداع على مستوى التخييل أحياناً، وعلى مستوى الشكل أو البناء أحياناً ثانية، وعليهما معاً أحياناً ثالثة، وإذا كانت هذه الرواية قد أنجزت ما أنجزت في حقل التجريب وفي مجاله خاصة، فإن هذا الحقل نفسه هو ما يتيح لها إضافة المزيد إلى ما أنجزت، وهو أيضاً ما يعدّد احتمالات المستقبل الذي ينتظرها، وما يمكنها من إبداع مدوّنتها الخاصة،

[1] المرجع السابق

[2]. مجموعة كتّاب "ملتقى الروائيين العرب لأول". ط1. دار الحوار، اللاذقية 1993. ص 20.

وما يعزّز أهمية التجريب ودوره في تجديد الرواية العربية أنّ العلامات الفارقة في تاريخها كانت روايات تجريبية، نأت بنفسها عن شرك التنميط الذي استسلم له سواها من الروايات، وعارضت الثابت بالمتحرك، والمكوّن بالمكوّن، والنقل بالعقل، وحقق مبدعوها بامتياز ما كان "ج. هيلز ميلر" انتهى إليه من أنّ الكتابة السردية الجديرة بانتمائها إلى تاريخ الأدب هي تلك التي توقع الفوضى في كلّ القوانين والتقاليد التي قد تعطيها شكلاً ومعنى محدّدين"[1] ومهما يكن صحيحاً أنّ مصادر تجريب هذه الرواية "قد استُنفدت أو كادت، وأنّ ما ستحاوله في هذا المجال يكاد يكون محدوداً في مصادر بعينها، بمعنى أنّ هوامش التجريب لديها، و لدى مبدعيها لن تتجاوز تخوم ما انتهت إليه سابقاتها، فإنّ ثمة الكثير من الينابيع التي لمّ تنهل الرواية العربية منها بعد،رغم المحاولات الموجودة في المنجَز الروائي، ففي التراث السردي العربيّ على سبيل المثال، وغيره من أشكال الإبداع الأخرى، خزّان هائل من مصادر التجريب التي يمكن للروائي العربي أن يغذي بها نصوصه، وأن يؤصّل من خلالها لإبداع روائي له هويته الخاصة به. ومن تلك المصادر، بالإضافة إلى مكونات الشكل (اللغة، والشخصيات، والفضاء، والمنظور السردي): أساطير المنطقة في مثل البابيلية، الفينيقية، والكنعانية.."[2] ، والمدوّنات السردية القديمة (الحكاية، والخبر، والمقامة، والترّسل، والشذرة...)، والموروث الشعبي (السير، والخرافة، والأغاني..)، وسوى ذلك مّما استثمرته هذه الرواية ولمّ تزل مناطق مهجورة منه، ومّما لم تستثمره بعد ليس على المستوى الحكائي فحسب، بل على المستوى الفنّي/ الجمالي أيضاً،و لئن كان التجريب في أحد وجوهه، يعني تجديد وسائل التعبير، وأشكال الكتابة، وعدم الانصياع للمتواتر من التقنيات، والتمرّد عليها، وخلخلتها، فإنه،يعني في شكل آخر تثمينا لما تمّ إنجازه من تلك الوسائل، والأشكال والتقنيات. فمحمد برادة يشبّه الفنّ الروائي بشهرزاد التي لا تستطيع الاستمرار في الحياة إلا بقدر ما تبتكر من وسائل

[1] مارتن، والآس. "، نظريات السرد الحديثة". ترجمة حياة جاسم محمد. ط1. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998. ص 32

[2] نضال الصالح. "،النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة". ط1. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001

الحكي فالفن الذي لا يسائل أدواته ووسائله وتقنياته، ينتج قطيعة مع المرحلة التي صدر فيها و مع المستقبل أيضاً."[1]

إنّ أمام الرواية العربية مهمّات كثيرة، من أبرزها يؤكد نضال صالح "تعزيز مكانتها بوصفها أقدر الأجناس الأدبية العربية على التقاط توترات الواقع وحركته، وعلى الغوص على الجوهريّ فيه، وهي لن تحقق ذلك إذا اكتفت بما أنجزته، وإذا لم يجدّ مبدعوها في البحث عن أشكال وتقنيات جديدة لا تكتفي بتقويض عادات الكتابة فحسب، بل تتجاوز ذلك أيضاً إلى جعل هذه الكتابة فعالية مفتوحة تتعدّد احتمالاتها بتعدّد فعاليات البحث نفسها"[2].

جدلية الإبداع وحركية النقد:[3]

إن ازدراء النقد، حسب تعبير نضال صالح، ليست وقفاً على أعلام الرواية العربية، بل يمتد لتشمل الأغلب الأعمّ من كتّاب الرواية من الوطن العربي أيضاً، مهما "يكن من أمر صلتهم بالإبداع، ومن أمر

[1] مجموعة كتّاب، "الإبداع الروائي اليوم" ط1. دار الحوار، اللاذقية ،1994.ص.238

[2] نضال صالح، المرجع السابق

[3] أعمال و مناقشات الروائيين العرب والفرنسيين، ملتقى نظم في مارس سنة 1988 من طرف معهد العالم العربي في باريس ،والذي نشرت أعماله في مجلة "الإبداع الروائي اليوم".

يقول الدكتور نضال صالح :طالما شكا معظم الروائيين العرب ندرة النقد الجادّ وطالما ردّد كثرة منهم لا يتابعون الحركة النقدية العربية، معللينّ ذلك أحياناً قليلة، ومكتفين بالتعبير عن برمهم بتلك الحركة دون تعليل أحياناً أكثر، وإلى حد بدا أنّ ثمة قطيعة، أو ما يشبه القطيعة، بين الروائي العربيّ والنقد المعني بالرواية العربية. ولعلّ أكثر الإشارات الدالة على تلك القطيعة "ازدراء" بعضهم للنقد الأدبي عامة، وليس للنقد المعني بالجنس الروائي وحده، ولعلّ أكثر تلك الإشارات جهراً بذلك رصاصة الرحمة التي أطلقها حنّا مينة، ذات يوم في قناة أبو ظبي الفضائية، على مجمل النقد الروائي العربي، أي حينما قال: "ليس لدينا نقد ولا نقّاد"، على سبيل المثال مداخلات: حنان الشيخ، وأحمد المديني، وغالي شكري، ومحمد برادة ،في قوله "طوال مئة سنة، وهو عمر الرواية العربية، لم ينتظم حوار متلائم بين النقد والرواية".

المكانة التي حظي نتاجهم بها في المشهد الروائي العربي، ومن انتمائهم هم أنفسهم إلى حقل المعارف أو النكرات، ولئن كان لتلك السمة -يضيف نضال صالح- ما يسوّغها أحياناً، كغياب الحوار بين الرواية العربية ونقدها حسب محمد برادة، وضآلة النقد المؤسس على زاد معرفي كاف بمعنى الممارسة النقدية، وسواهما، فإنّه مّما لا يبدو مسوّغاً استمرار تلك القطيعة بين كليهما،لقد أكد كثير من الروائيين العرب أنّ نقد تجربتهم لم يقدّم لهم شيئاً، ولم يدفع بهم إلى التعديل في منظومة وعيهم للفنّ الروائي، وللإبداع عامة، على الرغم من وفرة الدراسات التي عنيت بنتاج بعضهم، وعلى الرغم أيضاً من أنّ بعض تلك الدراسات أنجزها أكاديميون مختصون في نقد الرواية، وغير خافٍ أن استقرار تأكيد كهذا في الحياة الثقافية العربية لا يعني عزلة الإبداع عن النقد فحسب، بل أيضاً، تعطيلاً لحركة الثقافة أولاً، وإمعاناً في القطيعة بين كليهما ثانياً، وتثبيتاً لثقافة الإقصاء والنفي ثالثاً"[1]. الأمر الذي كان "طراد الكبيسي قد تنبّه إليه في وقت مبكّر نسبياً في بحثه المهم: مشروع رؤية نقدية عربية للرواية العربية" الذي تلمّس فيه، بعمق، مرجعيّات تلك القطيعة وأسبابها"[2] إنّ الإبداع "شرط أساي لازدهار النقد، كما، أنّ النقد شرط لازدهار الإبداع، وبهذا المعنى، فإن مستقبل الرواية العربية وثيق الصلة بمستقبل نقدها، بل بمستقبل وعي الروائي والناقد العربيين بأنّ الإبداع والنقد فعاليتان متكاملتان،ويمكن إجمال أسباب نهوض النقد الروائي العربي إلى تحرير الممارسة النقدية من أوهام التمجيد لأصوات إبداعية بعينها وتهميش سواها و تثبيت قيم وتقاليد في المشهد النقدي. . تحديد هوامش النشر في الدوريات الثقافية العربية.و . إعادة النظر بواقع الدراسات العليا في الجامعات العربية .. استثمار وسائل الاتصال الحديثة"[3].

[1] نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية، رابطة أدباء الشام على الموقع www.odabasham.ne

[2] مجموعة كتّاب، "الرواية العربية، واقع وآفاق". ط1. دار ابن رشد بيروت1981 ،ص253.

[3] نضال الصالح. "،النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة". ط1. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001

لقد تنبّه الروائي المصري بهاء طاهر، قبل حوالي عشرين سنة خلت، إلى أنه إذا "أريد للكاتب العربي أن يحقق رسالته ودوره باعتباره رائداً في حركة المجتمع نحو التغيير.. فإنه لن يتمكن من تحقيق ذلك إلا بوصوله إلى وسائل الإعلام الجماهيرية واستغلالها لكي يعبّر عن رأيه ولكي يصل إلى جمهوره الطبيعي"[1] ويبدو كذلك "أنه يمكن إثارة انتباه عدد غير قليل من أولئك إلى الإبداع الروائي العربي وتحفيزهم على متابعة ذلك الإبداع أيضاً وغير خافٍ أيضاً أنّ الإبداع عامةً، أيّاً كان الجنس الذي ينتمي إليه وليس الرواية وحدها، الذي سيكتفي في المستقبل بالكتاب وحده وسيطاً بين منتجه ومتلقيه لن يحكم على نفسه بتضييق مجالات الانتشار فحسب، بل بقطيعته مع العصر من جهة، وبضعف تأثيره من جهة ثانية.."[2]

يتسم الأغلب الأعم من الأنشطة المعنية بالجنس الروائي العربي،" بسمات مركزية ثلاث: الانتقائية، الاعتباطية، والوظيفية. ولئن كان من أبرز مظاهر السمة الأولى إلحاح معظم الأوصياء على معظم تلك الأنشطة، وصنّاعها، وعرّابيها، وسدنتها، على تكريس المكرّس وتثبيته، وإقصاء سواه، فإنّ من أبرز مظاهر الثانية ضعف الإعداد الذي سبق كثيراً من تلك الأنشطة وينظمها وينهض بها على نحو علمي دقيق تؤدي معه ومن خلاله الأهداف المرجوة منها، ولعلّ من أبرز مظاهر الثالثة غلبة الطابع الوظيفي على الكثير أيضاً من تلك الأنشطة التي غالباً ما يسعى المنظمون لها إلى تنفيذ خطط وبرامج

[1] مجموعة كتّاب، "الإبداع الروائي اليوم"، ص.100

[2] ورد في صحيفة "الأهرام" المصرية العدد (42792). تاريخ 2004/2/3 : أنّ وسائل الإعلام الجماهيرية الحديثة منها على نحو أدق ولاسيّما شبكة الإنترنت، تمثّل، بالنسبة إلى الرواية العربية، مدخلاً واسعاً إلى المستقبل، وتمكّنها من تحقيق إنجازات كثيرة من أهمّها وصولها إلى قطاعات واسعة من القراء داخل الوطن العربي وخارجه. وتفصح تلك الوسائل عن أهميتها وقيمتها ودورها في هذا المجال من خلال المفارقة اللافتة للنظر بين حجم انتشار الكتاب وحجم مستخدمي شبكة الإنترنت، فعلى حين لم يتجاوز عدد النسخ التي تطبع من أي مجموعة قصصية أو رواية في الوطن العربي، حسب تقرير التنمية الإنسانية العربية لعام 2003، ثلاثة آلاف نسخة في الحدّ الأعلى، بلغ عدد مستخدمي شبكة الإنترنت من العرب حتى نهاية 2003 نحو اثني عشر مليوناً

فحسب"[1]. لقد شخّص الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي حال الكثير من فعالياتنا الثقافية بوصفه للأوصياء على الكثير منها بأنهم أشبه ما يكونون بقبيلة تصادر الآخر وتقتله إن استطاعت ما دام خارجاً عنها، وبعض هذه القبائل خطير، له فروعه ووسائل إعلامه ومخبروه وندواته وكلمة السرّ وله ديكتاتوريته، رغم أنّ أبناءه يدّعون ديمقراطية يلغونها في الفعل والممارسة"[2] ،وغير بعيد عن ذلك "ما انتهت الروائية الأردنية ليلى الأطرش إليه من أنّ الكثير من تلك الفعاليات رهن "بمزاج.. الموظفين أو اللجان التي تمتلك الاختيار والتحديد، تقرّر وتستولي على الدعوات وتوزعها أرزاقاً، فصارت المشاركة صكوك غفران للعلاقات الشخصية ومزاجها، ."[3]

حقول التجديد:

إذا كان لكلّ نصّ سرديّ "مكوّنان مركزيان: حكاية وخطاب، أو حكاية وحبكة، أو متن ومبنى، أو محتوى وشكل، أو ما تواتر من علامات لغوية أخرى في نظريات السرد تحيل إليهما، فإنّ ثمّة حقلين مركزيين أيضاً يمكن للرواية العربية أن تتحرك في مجالهما مستقبلاً، بل أن تطور أداءها عبرهما لكي تكتسب

[1] المرجع السابق.

[2] مجموعة كتّاب "ملتقى الروائيين العرب الأول". ص 127

يرى الدكتور نضال صالح أن الأغلب الأعمّ من المؤتمرات، والندوات، والمهرجانات الثقافية العربية، ومنها المعني بالرواية العربية، وبنسب متفاوتة فيما بينها، فعالية تزيينية وليست جوهرية، ولذلك فمن الزعم القول إنّ مؤتمراً ما، أو ندوة ما، أو مهرجاناً ما، في هذا المجال، أي: الإبداع الروائي العربي، أنجز إضافة، من نوع ما أيضاً، إلى هذا الإبداع خاصة، وإلى الحركة الثقافية العربية عامة. واستمرارُ حالٍ مثخنة بذلك الاختلاط جميعاً، وبسواها، لا يكتفي بتعطيل وظائف تلك المؤتمرات والندوات والمهرجانات فحسب، بل تكرّس أيضاً، ظلّ الحقيقة بدلاً من الحقيقة نفسها، ويتلعثم بالواقع بدلاً من الإفصاح عنه أو الجهر به. وليس وهماً أنّ إعادة النظر الجذرية في ذلك كلّه، وفي سواه مّما يفتك بالأداء الثقافي العربي على هذا المستوى، يمكن أن تحدث تحولاً نوعياً في أداء الرواية العربية، وفي منحها جواز مرورها اللازم إلى المستقبل.

[3] ليلى الأطرش. "نوم للمهرجانات والمؤتمرات". مجلة "عمان". العدد (89) تشرين الثاني 2002

شرعية انتمائها إلى هذا المستقبل نفسه"[1] لقد أثبت معظم الروائيين العرب، في الثلث الأخير من القرن العشرين خاصة، أنّ الإبداع ليس، فعل تعبير فحسب بل مقاومة أيضاً[2]، وعلى نحو ذلك "مثّل نتاج الكثير منهم شاهد عدل على ما كان يثخن جسد الواقع العربيّ من أسئلة، ولذلك أيضاً أسهم ذلك النتاج في تعزيز مكانة الجنس الروائي في الحياة الثقافية العربية، وقدّم أدلّة ناصعة على الدور الذي يمكن أن ينهض به الفنّ عامة في معركة التنوير والتغيير"[3].

إنّ المتتّبع للمنجز الروائي العربي، يخلص إلى أنّ الروائي العربي" لم يدع شيئاً من الموضوعات التي كان الواقع يثيرها حوله إلا وتناولها في متونه، فمن هزائم ونكبات وقمع واستبداد على المستوى السياسي، إلى أسئلة الذات والهوية على المستوى الفكري، إلى تحولات البنية المجتمعية العربية وآثار تلك التحولات في الوعي على المستوى الاجتماعي، وسوى ذلك مّما كان يعصف بالواقع، ويتفاعل داخله"[4]، و بسبب "عوامل مختلفة داخلية أحياناً وخارجية أحياناً بأكثر، يرهص بتحوّلات قد تكون جذرية في السياسة، والمجتمع، و الاقتصاد، والمعرفة، والتربية... فإنّ الإبداع العربي عامة، وليس الرواية وحدها، سيجد نفسه في مواجهة موضوعات جديدة لن تفرض على الروائي خاصة"[5].

إن العوامل السابقة الذكر، أرغمت الروائيين العرب على الحفر عميقاً في الواقع، وعلى الالتفات إلى "الجزئيات والتفاصيل المكوّنة له، لا سيّما إذا ما أرادو ترسيخه بوصفه ضمير الجماعة في المستقبل كما أن ضميرها في الماضي وكما هو في الراهن،وإذا كان صواباً القول إنّ المجتمع يرى في الروائي لا

[1] نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية، رابطة أدباء الشام على الموقع www.odabasham.ne

[2] جون هالبرين وآخرون. "نظرية الرواية". ترجمة: مجي الدين صبحي. ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1981. ص 143

[3] نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية، رابطة أدباء الشام على الموقع www.odabasham.ne

[4] نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية، رابطة أدباء الشام

[5] جون هالبرين المرجع السابق،ص140.

محركّاً فقط للفعل.. بل محرّكاً للحلم أيضاً فإنّ من أبرز المهمات التي تنتظر الروائي العربيّ في المستقبل هو تثمين الوعي، والإعلاء من شأن الحقيقة، وتمجيد إرادة التعبير."[1]

لقد قدّمت التجربة الروائية العربية حسب الغامدي "الكثير من النصوص الدالّة على وعي الروائيين العرب بأنّ الإبداع يعكس الواقع، ولا يحاكيه، بل يعيد بناءه على نحو فنيّ، ويحوله إلى واقع نصيّ له قوانينه الخاصة، وبأن أهمية النص لا تكمن فيما يقوله فحسب، بل في طرائق صوغ هذا القول أيضاً. ومن أمثلة ذلك تجارب غسان كنفاني، جمال الغيطاني، إبراهيم الكوني، وليد إخلاصي، إبراهيم نصر الله، الميلودي شغموم ،واسيني الأعرج،صلاح الدين بوجاه، فرج الحوار، مؤنس الرزاز، سميحة خريس، وهاشم غرايبة، وسواها من التجارب التي بدا أنّ كلّ نصّ جديد من نصوص مبدعيها إضافة حقيقية إلى ما سبقه، وتأسيس للنص اللاحق"[2]. و على الرغم من الإنجازات المعتبرة التي حققتها التجربة الروائية العربية، فإنه،ولحد الساعة، لم تؤسس مدوّنتها الخاصة بها، بسبب "غلبة التقليد على التأصيل. وعلى الرغم أيضاً مّما زخرت به تلك التجربة من إنجازات في هذا المجال، أي: الشكل، ومّما بدت معه ومن خلاله تربة خصبة لمعظم تحوّلات نظرية الرواية وتحوّلات الفنّ الروائي نفسه، ومن جرأة مبدعيها على اقتحام مناطق كثيرة من حقول التجريب، فإنّ ثمة حقولاً غير قليلة يمكن أن يشكّل اكتشافها، والتنقيب فيها، إضافات نوعية إلى تلك التجربة"[3].

إنّ انتماء الرواية العربية إلى المستقبل حسب نضال صالح "رهين بمدى استثمار كتّابها للفني /الجمالي، على أنّ فعالية التثمير تلك لا تعني استغراقاً في الشكل، بل فعالية عليها أن تمتلك في داخلها ما يعلّلها، أي ما يجعلها لصيقة بتلك الصورة التي جاءت عليها، وليس على صورة أخرى غيرها، وهي بهذا المعنى،

[1]. مجموعة كتّاب. "الإبداع الروائي اليوم". ص 44

[2]محمد سعيد ربيع الغامدي، شرفات،مجلة أدبية ثقافية شهرية ،تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق سوريا،العدد419،شباط2006،ص06

[3]نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية، رابطة أدباء الشام على الموقع www.odabasham.ne

تشكيلٌ تتجاور قيم المعنى فيه مع قيم البناء. فالإبداع، أياً كان الجنس الذي ينتمي إليه، رسالة تمارس تأثيرها في المرسل إليه حينما تحسن اختيار وسائلها، وحينما تكون تلك الوسائل منبثقة من داخل الرسالة وليس من خارجها، أي حينما تكون معلّلة تماماً"[1]. ف "بورخيس" يعرف الرواية بأنها: "ممارسة إشكالية، أي أنها عمل يضع العالم موضع البحث والتساؤل ،فالرواية العربية" لا تومئ إلى مستقبل لها بمنأى عن هذا التعريف، أي عن وعي مبدعيها بأنّ الفنّ الروائي ممارسة إشكالية، تتجاوز مساءلة الواقع إلى مساءلة التقنيات التي يمكن من خلالها مقاربة ذلك الواقع على نحو فنيّ"[2] ، فلقد شيّد الروائيون العرب في العقود الثلاث الأخيرة من القرن العشرين على حد تعبير نضال صالح "عمارة إبداعية راسخة، دالّة على إمكان انتماء الجنس الروائي العربي، أكثر من سواه من الأجناس الأدبية العربية الحديثة الأخرى، لا تكتفي بالتأصيل لكتابة لها هويتها الخاصة بها فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى وعي الذات في مواجهة معوّقات التقدّم التي يعانيها الراهن،و رغم إكراهات المواءمة والتجنيس إلا أن إمكانية تأسيس بدائل فنية لنمط سردي كصناعة نموذج لرواية بوليسية نوعية بخصوصيات عربية تبقى مأمولة ، من طرف بعض الأقلام العربية الصاعدة التي اختارت اختراق الموروث الكلاسيكي"[3]،ولو تأملنا الوضع العربي لوجدنا بأنه يمتلك بعض المؤهلات التي بقيت خاماً ، والتي أسفرت فيما بعد عن ظهور بعض أشكال السرد البوليسية، وهو نمط قيد التشكل، بدأت تهندسه أقلام شبابية واعدة، في صورة الكاتبة أمل بوشارب في سكرات نجمة، التونسي كمال الرياحي "عشيقات النذل" والجزائري عبد القادر ضيف الله، في روايته "زنزيبار" وغيرها من الأقلام الشبابية الصاعدة التي تخط أولى مسارات الثيمة الجديدة في السرد العربي.

[1] نضال الصالح، مستقبل الرواية العربية، رابطة أدباء الشام على الموقع www.odabasham.ne

[2] نضال الصالح، المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

يتساءل محمد الأمين بحري في مقال له بعنوان : البوليسي في السرد العربي، حول "قدرة السرد العربي على امتلاك السياقات وما يعتمل فيها من واقع، وثقافة ووعي، وإمكانات التجاوز الفني ما يؤهلها للذهاب أبعد من هذه العقد والحلول الكلاسيكية البالية"[1]،حيث يقول" ألا تمثل آفة اجترار البنى التقليدية لكثير من الأنماط الحكائية الخاصة بالقرون الماضية، تهديداً بمصادرة أي وعي سردي مواكب لما يعيشه المثقف العربي في راهن يومياته، باعتبار تأثير القوالب على المحتويات"[2] و لو لاحظنا "بشيء من التمحيص واقع البلاد العربية اليوم ،وما تحتويه من مادة خام للكتابة الروائية، والبوليسية منها على وجه الخصوص، لأدركنا بأن تلك المتون ،التقليدية ، لم تعد تتماشى مع متغيرات الواقع العربي السياسية،الاقتصادية الثقافية،والفكرية، ولا مع المدينة العربية التي عرفت وتعرف أحداث و تناحرات ، وتحولات ،وتقلبات ،إن علاقة الإنسان العربي المعقدة ببلاده اليوم على الصعيدين الداخلي والخارجي ، حتم على الروائي أكثر من أي وقت مضى تجديد الأطر الفنية، وأثاث معماره السردي، على حد تعبير الناقد أمين بحري بصورة تتماشى مع أزمات بلاده وحال مدنه وأحداثها؟ بدل التشبث بقوالب سردية مهترئة لم تعد تتعاطى في تكرار قوالبها وبداهة مساربها- مع وعي وراهن الإنسان العربي ولا حتى مع الواقع الحالي للعالم الغربي الذي أسس لها،لذا فالمخيال العربي اليوم أضحى ينهل من واقع أنظمة شمولية، ينخرط فيها البوليس في تمثيلية تراجيدية تجعل المجتمعات العربية ترضخ للعيش تحت حالة طوارئ أبدية، وهو دور هدام بات يمارسه الوضع الأمني العربي – كمرجع واقعي – على أي مخيال سردي بوليسي ممكن،غير أن هذا المخيال نفسه "انزاح في السنوات الأخيرة وانفتح على شكل سردي آخر مجاور "للغزي" هو «رواية الأزمة» أو رواية الحروب،مرتبطا فنياً وواقعياً بخصوصيات زمنية ومكانية وحدثية ترهن خطابها لصالح أدب الحروب،

[1] محمد الأمين بحري،البوليسي في السرد العربي،مساءلة المرجع و المخيال، مجلة القدس الاليكترونية على الرابط http://www.alquds.co.uk/?p=618359

[2] المرجع نفسه.

مخالفة في هذا الغرض مسار سرد اللغز المتحرر من المناسباتية والارتباط الحصري بزمكانية الحدث. وهو ما تجسده روايات كل من السوري نبيل سليمان "مدائن الأرجوان"، "جداريات الشام"، "ليل العالم"، والجزائري "محمد مولسهول" ياسمينة خضرة في "سنوات كابول"، "صفارات إنذار بغداد"، "موريتوري"، حيث تبدو المسافة باهظة بين رواية الحروب أو الأزمة أو الإرهاب لكل من نبيل سليمان وياسمينة خضرة من حيث انشغال كل منهما بأزمة بلده مع الإرهاب، وبين الرواية البوليسية من حيث التأسيس البناء، رغم تلك التوصيفات العشوائية التي تروم توحيد هذين الشكلين السرديين إما عبثاً أو جهلاً بما يحول بينهما من خصوصيات مرجعية بنائية. من خصوصيات السرد البوليسي أن يرفق فضاءه المكاني بإجراء تقني يمنحه لوناً بوليسياً، يسمى: «التطويع»، أي تحويل المكان من بنية سردية عامة، إلى بنية بوليسية خاصة تغذي المخيال و تؤطره."[1] غير أن الإشكال الذي يطرح نفسه هو غياب "عوالم المغامرة البوليسية العربية التي يفترض أن تقع في مدينة تتوفر على أدنى شروط البوليسية، لقد باتت إشكالية بولسة المدينة العربية، من أهم تحديات السرد العربي، حين ينطلق الرواة العرب من مدينته غير مؤهلة لا حضارياً ولا تاريخياً ولا سياسياً ولا اجتماعيا لإنتاج واقع بوليسي، فإكراهات التطويع البوليسي لمدينة ليست كذلك في الأصل، لا تصلح فضاءً لواقع يمكن أن يُبنى عليه تخييل سردي بوليسي في مستوى عالي؟و هو ما يشكل عائقاً أمام الروائي العربي، والذي أدى بدوره إلى جعل كتابة رواية اللغز من أندر الأنماط السردية في العالم العربي."[2]

[1] محمد الأمين بحري،البوليسي في السرد العربي،مساءلة المرجع و المخيال،مجلة القدس الاليكترونية على الرابط http://www.alquds.co.uk/?p=618359

[2] المرجع نفسه.

المبحث الثاني:

رواية اللغز في المشرق العربي من خلال بعض نماذجها

- رواية اللغز في مصر "ميس ايجيبت"لسهير المصادفة أنموذجا.

- رواية اللغز في سوريا"مدائن الأرجوان"لنبيل سليمان أنموذجا.

المؤلفة في سطور؟؟

سهير المصادفة شاعرة وروائية ومترجمة مصرية، قدمت عدة روايات في مسيرتها،حققت روايتها الأولى لهو الأبالسة أصداء طيبة حيث كُتب عنها: "رواية لهو الأبالسة تتيح لمؤلفتها الشاعرة ميلادًا جديدًا, بل هو كشف جديد عن موهبة سردية طاغية, تشكلت بفضلها فصول هذه الرواية المدهشة والمفزعة في آن واحد"، وروايتها الثانية "ميس إيجيبت" كُتب عنها: "سيتوقف القارئ طويلاً أمام قدرة كاتبة الرواية على الإحاطة بالحياة السياسية المصرية الراهنة من دون الغرق في تفاصيلها، والأهم من دون الاتكاء على خطاب أيديولوجي، أو سياسي مباشر، فالسياسة تحضر في الرواية كخلفية تحرّض مخيلة القارئ على استحضارها بشفافية تُحسب للكاتبة، هدفها يظل تقديم رواية من الحياة ".. أما روايتها الثالثة والصادرة حديثًا "رحلة الضباع" والتي تناولتها العديد من الدراسات والمقالات النقدية فإن "سهير المصادفة" تبحر أكثر عمقًا.. طارحة أسئلتها التي تتواصل كشبكة متينة ودائرة محكمة الغلق ومفتوحة المعنى والدلالة في الوقت نفسه، تأخذنا "المصادفة" في عالمها الروائي مازجة بين الآني و التاريخي، فنجد رحلة الضباع التي ترويها الجدة تندمج فيها تقنيات الحكي في ألف ليلة وليلة مع السير الشعبية في قالب سردى مزج بين التراث و المعاصرة، تتسم لغة "المصادفة" بالعفوية ،التدفق الشعرى السلس الذي يفتح آفاقًا رحبة من الدلالات التي تتسع في مدى السؤال الوجودى ،وتتقلص بنسب متفاوتة معرجة على قضايا وأزمات اجتماعية ونفسية تتمدد في العمق التاريخي، كما تطرح "المصادفة" أسئلتها في مواجهة الحب الذي يفتقده المجتمع العربي ،وفي مواجهة مفهوم علاقة الرجل بالمرأة هذه العلاقة المغلوطة في نضرها، حصلت الكاتبة علي العديد من الجوائز أهمها : جائزة أندية فتيات الشارقة للشعر من الشارقة عن مجموعة "فتاة تجرب حتفها" 1999. وأيضا أفضل رواية عن روايتها "لهو الأبالسة" من إتحاد كتاب مصر 2005.

ملخص

صدرت رواية "ميس إيجيبت" عن "الدار" للنشر والتوزيع في القاهرة ،حاولت الكاتبة من خلالها استعراض التحولات السياسية ،الاجتماعية و الثقافية، التي ميزت مصر منذ قيام ثورة تموز يوليو ،من خلال إحالة المتلقي إلى العصر الملكي، متخذة من الشخصيات التي تنسج أحداث الرواية صناعة حبكة بوليسية ، تنسج الكاتبة من خلالها عوالمها السردية، و أمثلة ذلك في النص شخصية"نفرت جاد"صاحبة الثمانية عشر ربيعا و التي كانت تطمح إلى أن تحصل على لقب"ميس ايجيبت"، لكنها وجدت مقتولة بطريقة مفزعة، ومنكلا بجثتها ، لتبدأ رحلة البحث عن القاتل في النص من خلال انتقال الكاتب بين الشخصيات وعوالمها.

ترسم الكاتبة " سهير المصادفة " في روايتها "ميس ايجيبت"، فسيفساء التاريخ المصري،إذ تقول في إحدى صفحات الرواية "كانت مصرُ من أجمل مدن الدنيا وأكثرها نظافةً ورقيًّا، الآن لدينا عشرات المفكرين وليس لدينا "طه حسين" واحد، مئات الوعّاظ وليس لدينا "محمد عبده" واحد، عشرات المطربين وليس لدينا أم كلثوم واحدة، ملايين الدارسين بالمجان وليس لدينا متعلمون، لدينا وسائلُ راحة ووقت أقل، لدينا فاترياتُ ولا شيء في مخازن مصانعنا، لدينا نكاتٌ أكثر وضحك أقل، لدينا أحزابٌ كثيرة ووجهات نظر أضيق، لدينا كتابةٌ أكثر وكتب أقل، لدينا قتلةٌ وجلادون يزيدون عن حاجتنا، ولذا يبحثون في الخارج عن جثث أكثر،... لدينا نقود لكننا أفقر، نصلي ونصوم ونزكّي ونحج أكثر، وخراب أرواحنا يزداد أكثر..."[1]

آليات الإثارة و عناصر التشويق في رواية اللغز المشرقية رواية "ميس ايجيبت"لسهير المصادفة أنموذجا

[1] سهير المصادفة،ميس ايجيبت، الدار للنشر والتوزيع ،القاهرة،2008ص185

إن التشويق في الرواية،"لا يتأتى إلا من خلال الحدث، و الحدث لا يتركب ولا يتعقد إلا من خلال تعدد الشخصيات واختلاف المواقف... ولأن الحدث قد اختفى مع اختفاء تعدد الشخصيات، وظهرت الكتابة عن الذات من منظور أفق ضيق لا يرقى لأن يكون اجتماعيا فقد نسى أمر ما يسمى بالإثارة / التشويق ، ودخل هذا العنصر البنائي حيز العناصر التي لا حاجة لنا إليها في بناء الروايات الحديثة"[1] ، فهي قائمة على استخدام التناقض والتضاد ، على مستوى البناء ، وعلى مستوى العلاقة بالقارئ .

تدور أحداث الرواية حول شخصية رجل طاعن في السن يسمى "محمد العريان" ، وهو أحد ضباط ثورة تموز يوليو السابقين ،تنتابه حالاتُ من الهذيان المتقطع، لكنه يعود إلى رشده فقط حين يتذكر حكاية الملك فاروق وكيف تم إجباره على التنحي من الحكم ومغادرة البلاد على متن الباخرة المحروسة،و اتخذت الحوارية في "ميس ايجيبت" مسار الربط بين الماضي والحاضر بشكل فانتازي، حيث ورد الماضي على لسان شخصية العجوز اللواء والحاضر على لسان الطبيب النفسي المستنير . تموت أغلب الشخوص في الرواية ، ماعدا اللواء "محمد العريان" الطاعن في السن الذي ينتظر الموت دون أن يتحقق له ذلك ،حيث ترسم الرواية نهايته بموت إكلينيكيّ،وهو معلق بين الحياة والموت ،لا هو بميّت ولا هو بحي، في إحالة ذكية من الكاتبة إلى تداعيات ثورة يوليو الباقيةٌ في أذهان المصريين .

إن السارد في رواية "ميس ايجيبت" هو سارد واحد وعليم ،حيث قسمت الرواية إلى اثني عشر فصلا،كل فصل مسبوق بجملة موقعة باسم الشخص الذي سيكون الحديث عنه ومن خلاله، وهذه الجمل جميعها لم ترد في المتن،فنحن أمام رواة متعددين ، يكتبون ويتحدثون في المداخل، فالرواية على قدر كبير من **التعقيد** و **التلغيز** ، الذين يدعوان القارئ لامعان النظر والتأمل في بؤرة السرد، يتكون المدخل من جملة وتوقيع باسم قائلها ، وهى على هذا الأساس تنقسم إلى ثلاثة أقسام ، موقعة على غير ترتيب باسم

[1] محمد فاضل عامر،جدلية القراءة، واليات الإثارة في ميس ايجيبت ،موقع الحوار المتمدن على الرابط http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=314768&r=0

"تاج العريان"، و"عبد الرحمن الكاشف" ، و"عارف تاج"،فنحن أمام مجال حر اختارت الكاتبة شخصيات أساسية ليكونوا العماد الأساس للرواية ..وكأننا أمام "حالة توحد بين الشخصيات والكاتبة، تقدمها الفصول محلقة فى عوالمها الروحية والفكرية ، وتقدم الكاتبة / الراوي العليم بالشخصيات .."إنها دائرة من الاتصال / الانفصال ، لا تعرف أولها من آخرها ولا سطحها من عمقها ..لتكون في كل الأحوال متسائلاً و منفعلاً ، على يقين تارة وشاكاً تارة أخرى. "[1]، تصف الكاتبة منظر الضحية "نفرت جاد" باستعمال تقنية الازدواج على لسان الراوي في النص و بعين شخصية "تاج العريان" ضابط البوليس وهى مقتولة حيث تقول الكاتبة في المشهد الأول من الفصل الأول "تأملها طويلا وهو يمص قرص استحلاب لاحتقان الزور ..تقترب من الثامنة عشرة من عمرها ، خمرية اللون ، بلا شك كانت تتورد عند أية لمسة أو نظرة أو ارتفاع طفيف في درجة حرارة الجو فلا ينام بسببها عدد لا بأس به من الرجال ، عارية تماماً إلا من زغبها ، كيف ثبت السافل بهذا الإحكام مكواة شعر ساخنة بيد خضراء فحبس ثديها الأيمن"[2]انه وصف مزدوج المصدر ، فهو رأي "تاج العريان" و الراوي معا،فنحن أمام موقف أخلاقي ثابت و صلب ، منذ البداية وقبل أن نعرف شيئاً عن القاتل ودوافع القتل،وبناءً على أن الراوي قد حكم قبل أن تبدأ الحكاية ـ بالنسبة للقارئ ـ فهو بلا شك على صواب لأنه صانع الحكاية .يسرع القارئ لمعرفة القاتل وأسباب القتل ،و ليقف إلى جوار الراوي، ليكاشفه بالرأي الآخر الموافق أو المختلف . "إنها كلمة واحدة وصفية فجرت المشهد الافتتاحي ، لتفرض نفسها على باقي الرواية .. فالقارئ مع كل مشهد يرص في ذاكرته المحكمة الأسباب والقرائن للحكم ، أو يحاول أن يترك أمر الحُكم برمته ليتقدم هادئا في رؤية ما يحدث ،إلا أن كلمة "السافل" سقطت ـ منذ البداية ـ بقوة ، سقوط حجر في الماء تتكون على إثره الدوائر ، ومع انتهاء الرواية بمعرفة القاتل ودوافعه ، ومعرفة كل شيء يخص أشخاص الرواية حيث تتلخص في

[1] المرجع السابق،على نفس الرابط=http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=314768&r

[2] سهير المصادفة ، ميس ايجييت،ص

فعل شخص سافل ذلك الذي قتل "نفرت جاد" الجميلة" ،لتنغلق الرواية إلى كلمة واحدة مركزية سرية دافعة وكلام كثير شارح ومفسر ،لتصبح الرواية جريمة و لغزا،و هو ما يفتح العنونة لدى القارئ مرة أخرى ، ليقترح أنه من الممكن أن تسمى الرواية بأسماء أخرى كثيرة .. ذات دلالات مختلفة تحتملها الرواية بالتوازي مع العنوان الموضوع "ميس إيجيبت" حكم" السرد" قانون واحد ، وهو الجمع بين النقائض .. ليسعى النقيض إلى نقيضه .. ولتسعى الرواية بالأحداث إلى غير المتوقع والمأمول"[1] .

تمكنت المؤلفة منذ المشهد الأول في النص من وضع القارئ أمام كم كبير من المعطيات في عوالم مختلفة : جريمة قتل بشعة ، ضابط ،قتيلة وصفت بالجميلة في حالي الموت والحياة ،قاتل مجهول لا يعرف سبب ارتكابه للجريمة، شخصيات متعددة منها شخصية طبيب العائلة الدكتور "عبد الرحمن الكاشف،وشخصية الرجل الذي ينتظر طوال الرواية وهو قابع في سريره، لا يموت ولكن القارئ يعرف كل شيء عن حياته التي يستعيدها كاملة عبر هلوسات ورؤى ،" .

إن طرائق السرد المنحازة أحيانا والتي تخفي ضمنيا أيديولوجية الكاتبة من خلال الشخصيات التي تبنتها الرواية ،جعلت القارئ - حسب الناقد المصري محمد فاضل عامر - مضطراً دائماً للحكم على "سلوك الشخصيات المعقدة والمتناقضة والمواقف المركبة، فنجد القارئ دائما في دوامة انفعالات متناقضة و وممتعة، إلا أنها كسرت ذلك الخط في حالة واحدة وهى المواقف من التيارات الظلامية التي تعيث في الأرض إفساداً،والتي تمثل القبح في أعلى تجلياته'، و تنتهي الرواية إلى الكشف التام عن هذا الظلام وتقبض عليه "[2] .

[1] محمد فاضل عامر،جدلية القراءة، واليات الإثارة في ميس ايجيبت، موقع الحوار المتمدن على الرابط http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=314768&r=0

[2] المرجع نفسه.

إن "ميس ايجيبت" سرد روائي يرصد سيرة انتهاك مصر وشعبها من قبل من انقلبوا على مبادئ ثورتهم, على الأقل فيما يخص محاربة الإقطاع والإقطاعيين, وصاروا هم الإقطاعيين الجدد،لم تكن جريمة قتل «نفرت جاد» التي لم تتخط عامها الثامن عشر والتي انتهكت وشوهت معالم جسدها ، ببشاعة ويتم التمثيل بجسدها الغضّ: جريمة قتل أنثى فحسب, و إنما هي قتل الجمال في الحضارة المصرية وروحها التي تآكلت أمام غزو التصحر البدوي وبدائيته، لتنتهي أحلامها في أن تكون ملكة جمال مصر ومن ثم ملكة جمال الكون ، فمنضر القتيلة «نفرت جاد» يحيل إلى تفاصيل الحياة اليومية في مصر، أما شخصية .«محمد العريان» فهو ممن أشرفوا على لجان مصادرات قصور الباشوات، ليحتلها هو وغيره من أعضاء تلك اللجان نفسها، ليصير باشا آخر وكأن شيئا لم يتغير سوى أسماء الباشوات، أما قاتل «نفرت» والذي ارتكب جريمته متستراً متخفياً بنقاب، لم يكتف بجريمته بل يمررها لغيره، فبعدما نفذ المجرم الإرهابي جريمته, يتبرع بنقابه تقول الكاتبة «لو أنني مكان القاتل لغسلتهما جيدًا بيدي علي الرغم من أنني كنت حريصا ألا ألوثهما بالدماء, ولكويتهما أيضًا بيدي ولوضعتهما في حقيبة بلاستيكية شيك مكتوب عليها مثلاً «سيتي ستارز» ،ولتبرعت بهما لأحد الجوامع أو الزوايا حتى تستر أخت مؤمنة ما جسدها, وعليكم بالتالي البحث عنهما في منازل مليون امرأة على الأقل, وليس سؤالي أنا عن ملابس النساء»،وخلال رحلة البحث عن قاتل «نفرت» نتعرف على الملامح الأساسية المكونة لشخصيات الرواية المتعددة بتعرجاتها النفسية المتباينة وتراكماتها المختلفة.

لغز الجمال والحضارة في"ميس إيجيبت"

تشتبك الروائية سهير المصادفة مع الراهن المصري و ما آلت إليه أحوال مصر في مطلع الألفية الثالثة, في محاولة جادة ومعمقة لاستقصاء أسباب التقاعس عن مشروع "محمد علي" – حسب الناقد المصري غريب الغسقلاني- الذي ينقل مصر من مجتمع زراعي بدائي قدري يلوذ بإيمانه الفطري الضارب في تكونه

منذ وجد على الأرض" رزح طويلا تحت وطأة العبودية والجهل إلى دولة عصرية, تأخذ من التحديث وسيلة للارتقاء, يساعده على ذلك ثلة من التنويريين الذين عاصروه ووافقوه على فض الاشتباك بين سلطة الدين وسلطة الحكم, وكشفوا عن الطاقات الكامنة في الإنسان المصري ما سهل قيام منظومة متكاملة ومتفاعلة أخذت مصر إلى نهضة حقيقية شاملة شهدت تكوين الاقتصاد المصري"بنك مصر" وإرسال لبعثات التعليمية وتحديث شبكات وطرق الري وتطوير طرق ووسائل المواصلات وتطوير مؤسسة الأزهر الشريف, وقيام حياة نيابية مهدت لظهور الأحزاب السياسية التي شاركت في الحكم مشاركة فعالة وتهيئة المناخ المعرفي والفكري الذي يدفع نحو التطور والمعاصرة"[1]،تقول سهير المصادفة في إشارة إلى الفساد الإداري والحكومي «يقولون أن شارع تحتمس في الهرم لولا لوسي ما رصف أبداً, وما تم تشجيره وتجميله بهذا الشكل, يقولون ما انقطعت حرارة تليفون قط في شارعها ولا عند معارفها وأقاربها, ما تأخرت ولا سحبت رخصة سيارة في الرور تخص لوسي أو أحباءها"[2]،تطرح الكاتبة في الرواية بذكاء أسئلة جادة وقيمة ، تدور حول من قتل نفرت جاد " ميس إيجبت" والتي تحيل بدورها إلى أسئلة تتعلق بحالة مصر وأسباب التقهقر الذي تعيشه؟و ما الذي جعل من مصر بيئة استهلاكية غير مشاركة في الإنتاج ،جعل الحاضر ابنا غير شرعي للماضي القريب ومتى حدث الاندفاع نحو الخلف؟.

تقوم الرواية على **بنية لغز دائرية و مراوغة**, تأخذ القارئ إلى "مركز الدوران لتطرده بعيداً, بفعل تبدل الأحداث والأمكنة التي تنقل القارئ من مدار إلى مدار، تقترب تارة, و تبتعد تارة أخرى على لغة شعرية يتداخل فيها المنولوج مع البوح مع الاستشراف عند الغامض من الأصوات الداخلية وتتسلل الكاتبة بحذر نحو مستقبل يتجاوز اللحظة إلى مستقبل آتٍ, فيقطع على القارئ بعض اتجاهات التأويل المضلل، وقد تصل إلى زمن سيأتي بعد زمن القراءة،فتقوم الراوية بدور المراقب الفاعل ما يجعل الدوران حول المركز

[1] غريب غسقلاني،تداعيات على ضفاف رواية ميس ايجيبت،مقاربة نقدية ،مجلة الحوار المتدمن على الرابط http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=139685&r=0 بتاريخ:2008/07/03

[2] الرواية،ص186

سمة الكتابة كما هي سمة القراءة لجذب القارئ إلى قناعات المؤلف، وذلك بحضور الضحية أكثر إلحاحا بعد غيابها المادي, وكأنها غادرت مؤقتا لتعود وتقيم المحاكمة ضارية لما حدث وما زال يحدث في مصر،فيكون ضحاياها هم المناط بهم الكشف عن قاتلها, وفي مقدمتهم ملك الكشف عن الجريمة اللواء شرطة تاج العريان الذي تعرى من قناعاته، في لحظة كشف خاطفة تأخذه إلى نهايته ليصبح الحي الميت الذي يعيش الذهول حتى الهذيان..[1] "

لغز الحقيقة لدى Miss Egypt؟؟ !!

تطرح سهير المصادفة أسئلة فلسفية في كيفية فهم الحاضر بمعزل عن الماضي؟وكيف يكون الحاضر عتبة نحو المستقبل؟ وهل يكفي الاستبصار للوصول إلى يقين راسخ؟ أم لا بد من المعرفة للوقوف على مفاعلات الحياة؟ يمكن اختصارها على لسان شخصية الدكتور عبد الرحمن عبد الرحيم الكاشف،وهو العالم في مجال التحليل النفسي, والمطلع على آخر انجازات العلم والتكنولوجيا في أمريكا، هذا العالم يقتحم الرواية, ويطلق العنان للسانه حيث تقول الكاتبة في الرواية على لسان الدكتور" الحضارة .. أية حضارة تصدق أن مسيرة الإنسانية مجرد سهم منطلق فى الزمن .. فقط حتى تطمئن روحها ... إننا في العالم العربي ومنذ القرن الثاني عشر ونحن نجأر .. أغيثونا نحن هنا عالقون..ونحن نتدثر بوهم امتلاك اليقين ونحاول الصعود إلى ما لسنا ندرى, ونشاهد كيف كلما اعتلت مجموعة من البشر ذروة الدرج تحاول القضاء على من يحاولون الصعود خلفها حتى لا يزاحموها فوق القمة أو يزعجوها من القاع"[2]،هذا المثقف الشامل يملك بصيرة نافذة تأسست على علم غزير وعميق تتجلى قدراته في التشخيص ويعكس حضوره في تشكيل خلقته،حيث يتخذ ملامحه في هذا النص عدما تصفه الروائية بقولها" ابتسامته

[1] غريب غسقلاني،تداعيات على ضفاف رواية ميس ايجيبت، مقاربة نقدية ،مجلة الحوار المتدمن على الرابط http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=139685&r=0 بتاريخ:2008/07/03

[2] سهير المصادفة،ميس ايجيبت`الدار للنشر والتوزيع،القاهرة،2008

جذابة لحد يصعب وصفه، حاجبان كثيفان، عينان واسعتان خلف نظارة طبية أنيقة ذات إطارات ذهبية، شفتان رقيقتان داكنتان تناسبان شخصا إيروتيكيا، أنف خاص جداً معقوف بخفة وانسيابية، كل هذا على قامة تقترب من القصر، لتسمح له بهذه الخفة في تحركاته التي تشبه تحركات طفل يعبث"[1] حضور طاغ مُبلبل لرجل يعيش وسط غابة من النساء, معظمهن من زبوناته وعشيقاته المتهافتات عليه الولهات به, ولم يعد واحدة منهن بالزواج, وكأني به يعتبر كل نساء الأرض حالات خاصة يصعب التعايش معهن, ويسهل الاستمتاع بهن, والتلذذ باكتشاف المزيد من سجاياهن, وهو يهرب لدرجة الذعر من فكرة المشاركة في مؤسسة الأسرة, فهل هذا يكشف فشله في وضع حلول للمؤسسة الكبرى/ المجتمع, لأن إدارة مؤسسة كبرت أم صغرت تعني التعاطي مع الحاضر والمستقبل.. ترى هل يمثل الكاشف حالة عجز أم حالة هروب؟ وهل يجيب على ذلك في مؤلفه الذي يسابق الزمن للانتهاء منه..؟أي جبلة يشكل هذا العالم الطارئ على فضاء الرواية؟ والطارئ على حياة سلالة العريان/ ثورة يوليو بامتياز بأطيافها الثلاث، الأب والابن والحفيد... وهو العلماني حتى منتهى العقل, والعبثي حتى منتهى الجنون, والشهواني حتى منتهى الشبق, والسريالي إلى ما فوق الفنتازيا, والعذري بتجليات متصوف يمارس الاتحاد والحلول بكامل الرضى.. له قدرة مذهلة على التشخيص, وطاقة مقاوم عنيد, ومتأمل شفاف حتى منتهى الرقة والدعة... يرى أن خلاص/لوسي ماتت منذ فقدت أيمن جودة الحقيقة الوحيدة في حياتها, وحسم موتها دخولها محطة الخمسين, وأجهز عليها حبيبها بمطاردته لابنتها نفرت جاد, فامتلأت بكراهية ابنتها الشاهد على فشلها المريع.. يقف الكاشف عند شخصية لوسي, فيرى كيف قتلت ابنتها بالتمني ليلة التقطت العامل من شارع الهرم, واغتصبته, وارتوت منه قبل أن يرعش وهي فوقه, وعندما أفاقت لازمها اعتقاد جازم أن ذلك العامل هو من قتل ابنتها, فتهيم على وجهها في محاولة يائسة للعثور عليه.

[1] سهير المصادفة،ميس ايجيبت`الدار للنشر والتوزيع،القاهرة،2008

يتوقف القارئ عند هذه التفاصيل وغيرها, و قد يعتبر الرواية مساحة أيروتيكية بامتياز, لاسيما وأن الكاتبة أظهرت "تميزا في توظيف الجنس في أفعال وردود أفعال الأفراد, لكن يجب أن لا ننسى الصور المقابلة مثل نفرت جاد التي تمارس حياتها في الواقع كفراشة واثقة من بهاء جمالها وشفافية حضورها وإمكاناتها على العطاء, , وكأن سهير المصادفة تحذر من الانسياق خلف تأويلات قد تأخذ المتلقي بعيدا, وبذلك ينضم دون أن يدري لمن اقترفوا لجريمة!!نفرت جاد, بالإضافة لتفوقها العلمي, وتميزها في هواياتها كانت باذخة العطاء حتى في بيئة أمها في صالون لوسي.. "كانت تتكلم قليلاً حتى أن اليوم قد يمر عليك بدون أن تسمع صوتها .. كانت تأتى لنا بالجديد في وصفات علاج الشعر المتساقط والثعلبة وآخر صيحات الموضة،وأحدث رسومات الوشم، كانت تتفرج على بعض البرامج أو تقرأ ثم تكتب في هذه الأجندة وتنصحنا أن نتعلم الجديد في التجميل.. كانت تمر علينا في الكوافير وتتأمل وجه العروس ثم تنادى أحد الصنايعية وتهمس له شارحة كيف يصغر أنفها بالمكياج أو كيف يوسع عينيها أو ماذا يفعل لتطويل رقبتها إذا كانت قصيرة جداً ورأسها ملتصق بكتفيها أو كيف يكبر شفتيها إذا كانت بلا شفاه وكيف يصغر فمها إذا كان كبيراً وكيف يصنع رموشاً لمن لا رموش لها وكيف يستخدم الفرشاة لتكبير ذقن الزبونة إذا كان صغيراً أو تصغير ذقنها إذا كان طويلاً.." وكانت تنفر من الراقصات وعاملات البارات الزبونات الدائمات للكوافير وكأنها تمارس نفورها من ميراث أمها, وكانت ترى في علاقة أمها بأيمن جودة نموذجا للضعة والخسران والإذلال غير المبرر واجتراء على زمن لم يعد له, ولا يحق لها التطاول على أحلام ليس لها"[1]،يتمُّ اختيارُ "Miss Egypt" أو ملكة جمال مصر وفق معاييرَ خاصة من حيث "الجمال العقليّ ودرجة تطوّر الوعي ورقيّ الثقافة ومدى الاتساق النفسيّ والسلوكيّ، وفي الأخير الجمال الشكليّ.. "[2] ورغم مصرع الفتاة

[1] غريب غسقلاني،تداعيات على ضفاف رواية ميس ايجيبت، مقاربة نقدية ،مجلة الحوار المتدمن على الرابط http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=139685&r=0 بتاريخ:2008/07/03

[2] فاطمة ناعوت،تأثيث عوالم السرد في ميس ايجيبت لسهير المصادفة ،من قتل مصر الجميلة،مقال منشور بتاريخ2008/07/30 على مجلة"الف" الاليكترونية على الرابطhttp://www.aleftoday.info/article.php?id=2240

منذ السطر الأول، إلا أننا كقراء سنعيش كلَّ تفاصيل حياتها المغدورة عبر صفحات الرواية ،"يبدو أن "ميس إيجبت" ليست ملكةَ جمال مصر فحسسب، بل هي جمال مصر ذاتُها "الغارب الذي راح يذوي ويخبو يوما بعد يوم حتى استحالَ الجمالُ والحُسْنُ دمامةً وقبحاً وفوضى، ليس على مستوى الشكل والنظافة والنظام وحسب ، بل شملَ الانحطاطُ في مصرَ كلَّ الأصعدة من رقيّ ووعي وثقافة وفنٍّ وسياسة وفكر "[1]

تركيب

تحمل عينا القتيل لحظةَ القتل السرَّ كاملا في الرواية ، إذ "تؤطران مشهدَ القاتل و تحتضنانه إلى الأبد،ولكن ليس على النحو البوليسيّ الذي يطرحه الكتاب في الروايات البوليسية حيث أن صورة القاتل تنطبع في عين المقتول بوصفه الوجهَ الأخيرَ الذي يحدِّق به، بل تطرحه المصادفة في مستواه الفلسفيّ والرمزيّ حيث المقتولُ يحملُ في عينيه صورةَ القاتل لأنه – المقتول - يحمل نصيبَه من الجريمة مع القاتل. لذلك جعلتِ المصادفةُ الجريمةَ البشعة تتمُّ على مرأى من أبي الهول، حارس مصر، كي تُشهدَ التاريخَ أن مصرَ والمصريين غير معفيين من تبعة قتلها وتشويهها، فالكلُّ مُدانٌ ومجرمٌ حتى التاريخ ذاته، لذلك تَلحُّ على ألسنة الأبطال أسئلةٌ من قبيل: لماذا سمحتِ لهم بقتلكِ يا نفرت جاد؟ أما كنتِ تستطيعين الفرارَ من هذا المصير؟ كيف قبلتِ أن يغلقوا عينيكِ عن قاتلك؟ الخ، ذالك أن مصرَ "المقتولة" في الحقيقة مُدانةٌ، مع قاتلها/ القبح، إذ سمحتْ له بانتهاكها وتشويه مجدها وماضيها المشرق"[2].

فتحت الكاتبة سهير المصادفة, في روايتها "ميس إيجبت " للقارئ" نوافذ للاشتباك مع العديد من القضايا, ونثرت الأسئلة في السياسة والتاريخ وعلم النفس والاجتماع والجنس أيضا, ما يدل أننا إزاء كاتبة

[1] فاطمة ناعوت،تأثيث عوالم السرد في ميس ايجيبت لسهير المصادفة ،من قتل مصر الجميلة،مقال منشور بتاريخ2008/07/30 على مجلة"الف" الاليكترونية على الرابط http://www.aleftoday.info/article.php?id=2240

[2] فاطمة ناعوت،تأثيث عوالم السرد في ميس ايجيبت لسهير المصادفة على الرابطhttp://www.aleftoday.info/article.php?id=2240

مزحومة بالمعرفة والبحث عن اليقين, وهي في ذات الوقت مشغولة بأسئلة الفن, حريصة كل الحرص أن تقدم بنية روائية بقدر ما تحافظ على الشوط الواجبة بقدر ما،تستفيد من تقنيات الوعي,البوح والمنولوج, وتوظيف حالات الحضور والغياب عند التوهج ،والتحليق بجناح الشعر في ذروات الصعود أو الهبوط وترك النفوس على سجاياها, وتجاوز القص بالقفز عن زمن السرد إلى زمن لاحق لم يأتِ بعد"[1]..مما يجعل القارئ /المتلقي يدخل في لعبة السرد من خلال النص,يجعله يمتنع عن إطلاق أي حكم سابق لأوانه قبل إكمال الرواية, حتى لا يقع في وهم امتلاك الحقيقة, ويقتل الرواية وبذلك ينضم إلى من اغتالوا "نفرت جاد" والذين لا يستطيعون قتل روح مصر،وفق الرواية فان مصرُ التي كانت درّةَ الشرق يوما وقِبلةَ العالم كلِّه لا تشبه مصرَ الراهنةَ بكلِّ انحدارها واندحارها وسوقيتها، حدث هذا على نحو حثيث ومنتظم منذ ثورة يوليو 1952 حين تحولت مصرُ الليبراليةُ الراقية ذات الأحزاب إلى بلد أحاديّ فاشيّ يحكمه العسكرُ الذين اعتقلوا اليساريين والمثقفين وأنعشوا روحَ المدّ السلفيّ فغدت مصرُ ما غدت عليه الآن."[2]

[1] غريب غسقلاني،تداعيات على ضفاف رواية "ميس ايجيبت" لسهير المصادفة،مقال نشر في مجلة الحوار المتمدن الاليكترونية عل الموقع بتاريخ2008/07/03 http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=139685&r=0

[2] فاطمة ناعوت،تأثيث عوالم السرد في ميس ايجيبت لسهير المصادفة ،من قتل مصر الجميلة،مقال منشور بتاريخ2008/07/30 على مجلة"الف" الاليكترونية على الرابط http://www.aleftoday.info/article.php?id=2240

لغز العنف في "مدائن الأرجوان"لنبيل سليمان

ملخص الرواية

تقع رواية"مدائن الأرجوان" للكاتب السوري نبيل سليمان في 357 صفحة من الحجم المتوسط. يتحدث فيها الكاتب عن الوضع السوري أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات،حيث يوظف في متنها الحكائي الكثير من النصوص الثقافية،حيث تحفل بنيته النصية بالإشارات الثقافية التراثية و المعاصرة،باستعمال الشعر والنثر.

تنتمي شخصيات الرواية سواء الخيالية منها أو الحقيقية، إلى الشريحة المثقفة: "واصف عمران" المعلم في الثانوية الصناعية هو الأخ غير الشقيق لـ"يزن عمران" اليساري الماركسي، المدرس في معهد دار المعلمين في حلب، وبعدها في اللاذقية، حيث يغادر حلب بعدما أخبره جاره ضابط الأمن"ابن فتكة"بأن اسمه مع زميله المعتقل بتهمة العمل المنظم لدى الجماعة على لائحة المرشحين للاغتيال، فيلوذ واصف بالفرار ويختار الاختباء في مكان بناه له أحد الصيادين في"أوغاريت"على الشاطئ السوري يشبه "الخم" ، ليكتب قصة يستلهم فضاءها من الميثولوجيا الأوغاريتية[1] ،و من النصوص الدينية أما"يزن" المدرس المُلاحق بتهمة الماركسية، فهو يحلم ببيروت حاضنة القلم والفكر الحر، ويحلم بأن يصير كاتباً، فيُنقل من معهد دار المعلمات في اللاذقية إلى ثانوية"أسامة بن زيد" بعدما بدأت الحكومة بـ"تبعيث التعليم"، وكانوا نقلوا أيضاً المفكر اليساري "الياس مرقص"، فيستهل حصصه الدراسية لدى طلاّب الثانوية العامة بفرعيها ،بمفاهيم الحرية والكرامة و الديمقراطية، بتناص للكواكبي ومحمد زكي عبد القادر وزكي الأرسوزي، فيجرّ عليه نقمة المدير الحارس لمنهج النظام الذي يبتلع الوطن كلّه تحت

[1] من أوغاريت في سوريا وهي كباقي الملاحم الكلاسيكية الأكثر شهرة، في ملاحم الشرق القديم كملحمة جلجامش، وإن الأبطال الرئيسيين هنا هم أشخاص بشريون رغم أن الآلهة تلعب دورًا مهمًا في أحداث الملحمة. كُتبت نصوص هذه الملحمة، مثل غيرها من النصوص الأوغاريتية، على ألواح من الطين، بالخط الأبجدي المسماري، وباللغة الأوغاريتية

راية"الحزب القائد"، ليحوّل كل مواطن إلى"مُخبر"، وحتى الطلاب هم مخبرون على مدرسيهم،لكنّ "يزن عمران" يدوخ بين فروع الأمن ليسأل عن أخيه واصف بعدما اعتقلوه، وبين تجواله للسؤال عن أخيه، يجد نفسه خاضعاً للتحقيق في الأفرع الأمنية التي لا تُعدّ، وبين بيته وبيت "الأثرم" والد "رمزية"

لغز الواقع والمتخيّل في مدائن الأرجوان

يختار الكاتب أن يُعنون الفقرة الأولى من نصه السردي بـ"خابية الأرجوان تندلق على الإسفلت"، وينهي الفقرة الأخيرة بـ"واندلقت خوابٍ كثيرة من الأرجوان على الإسفلت". وبين الخابية الأولى و الخوابي الأخيرة، "سفح الكثير من الأرجوان الذي استحال دم المذبوحين و المقنوصين تحت وابل الرصاص ، فيستحيل الحاضر الذي تعيشه سورية ،والذي كان مستقبلاً قبل أربعين عاماً إلى ماضٍ في لحظته المستقبلية، ويستعيد نبيل سليمان بذلك شبابه ليستعرض الزمن السوري، والحالة السورية التي اختار لها فضاءا زمانياً ومكانياً محددين، وهي اللاذقية أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات، بين مقتل الشيخ "يوسف صارم" إمام جامع جعفر الصادق عام 1979، ومقتل طبيب الأمراض العصبية في اللاذقية "عبد الرحمن هلال" 1981. ولكن من هذا التعيين الدقيق للزمان، ينفلت الزمن إلى فضاءات اللاتعيين"فيستدعى التاريخ القديم والحديث لسورية، وهو يمر دائماً من بوابة أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات - فترة المواجهة العسكرية بين النظام وجماعة الإخوان المسلمين - وتتحوّل الأمكنة من شكل إلى آخر ومن جغرافيا إلى أخرى، وتنهمر المدن السورية بكل تاريخها وعمرانها وثقافاتها وعاداتها وإرثها ونكباتها وجروحها متدافعة، من اللاذقية إلى حماة فحلب فدمشق... سورية كلها كانت مشروخة ومجروحة، وهي تصرخ اليوم ودماء أبنائها تسفح على الإسفلت بدلاً من الأرجوان الذي كانت "أوغاريت" تصدّره إلى الأمصار في سفن الحضارة الإنسانية."[1]،تتوالد الحكايات، و تستدعي قريناتها من الذاكرة على

[1] سوسن جميل حسن،نبيل سليمان يرثي المستقبل الذي كان ماضيا،مقال منشور على جريدة الحياة بتاريخ الأحد، ٢٤ آذار ٢٠١٣١٥:٢٥ بتوقيت غرينتش

لسان راوٍ ليس بمنفصل عن الأحداث، بل هو في متنها عليمٌ بكل شيء، يحتلّ كيانات شخوصه أحياناً ويستنطقها بما أعياه من القصّ والاستذكار،بهذه التقنية "يفلت الكاتب من السير ذاتية ويختبأ خلف ضمير الغائب، وبين منزلق وآخر نحو ضمير المتكلم، يبني عمارته اللغوية بسرد شيق مازجاً الواقع بالخيال، وهو مستغرق في الحفر في تاريخ سورية كما اعتدناه في أعمال أخرى،مثل أطلال"أوغاريت" التي يحييها، والمدن سورية الحافلة بالتاريخ"[1].

افتتح الروائي السوري نبيل سليمان نصه بعبارة للشاعر الفرنسي "أراغون" «ذات مساء جميل كان يدعى فيه المستقبل ماضياً»، وهو يحيل بذلك إلى الصّراع القائم بين النظام الحاكم وجماعة «الإخوان المسلمين»،في سوريا أثناء فترة الثمانينات،وهو ما يتجلى في روايته «جداريات الشام » الصادرة مع مجلة دبي الثقافية 2014 ،إذ تعتبر رواية «مدائن الأرجوان» هي "العتبة التي دخل من خلالها نبيل سليمان الذي عرف بحفره في التاريخ العربي بصفة عامة،و الراهن السوري بصفة خاصة، ليكون المثقف و الكاتب الشاهد على عصره، و يساهم في "إنارة الوعي المجتمعي ومحاولة تخليصه مما علق فيه من عتمات أو أمراض ترسخت خلال عقود من الاستبداد المتلون، بين سياسي،ديني واجتماعي"[2]، عبر قراءة متأنية للواقع ورسم مشهد، متعدد الأبعاد، فالزمن السردي في الرواية حسب الناقد جميل حسن كان حاضراً للقرينة والقياس و الدلالة،حيث يرسم الكاتب من خلال تنامي شخصيتي "يزن" وزوجته "صفا" التي تدير مكتبتها الخاصة وبقية الشخوص، الحالة السورية كما لو أنها تتخلّق اليوم، و خلال هذا الجرد التاريخي الخاص بـــ"يزن عمران"، تُنسج حكاية صهره الحموي "عنان موسى" الذي نصح واصف بأن يقرأ كتاب"الإسلام" لـ"سعيد حوى" الذي يحدد فيه وطنه المسلم"حيث تقام شريعة الله"، والذي جمعته بواصف عمران الخدمة الإلزامية ،عندما رافقا الوفد الإعلامي المكلّف بتغطية موكب رئيس

[1] سوسن جميل حسن، المرجع السابق على نفس الموقع

[2] نفس المرجع

الحكومة الذي كان - وزير دفاع ،ثم أصبح رئيس البلاد- في جولة على المحافظات، ابتداء من حلب إلى إدلب ثم اللاذقية، عندما تدافع التجار لينحروا الجمال والخراف احتفاء به ،ومبايعة رجال الدين له من كل الطوائف، كما بدأ الإعلام التابع للنظام بتكريس الألقاب: الرفيق القائد، الرفيق المناضل.. وهناك تعرّف "عنان"على "سائدة" أخت واصف،التي انتهت إلى أرملة تهجّ بولديها إلى ذويها في اللاذقية بعد أحداث حماة .

افتتح نبيل سليمان فصل "العصف الحموي " في مدائن الأرجوان بسرد طويل خالٍ من أي علامات للتوقيف أو الفواصل، تناهب فيه "القصّ المترع بالعنف والألم والشكوى والتشريح والتوصيف"[1] حيث يسند المهمة في الرواية إلى أشخاص من حماة انتسبوا إلى جماعة الإخوان من مريدي "سعيد حوى"،والقائد "مروان حديد" ونهجه، الطليعة المقاتلة لجماعة الإخوان وبرنامجها وتكتيكاتها وأعمالها المسلحة وأهدافها حيث، يجتمع الأصدقاء، منهم الحقيقي ومنهم المتستر ، حيث يرصد الكاتب في الرواية الواقع السوري السياسي ،الاجتماعي ،الاقتصادي ،الإداري والثقافي من خلال أسماء ورموز الحركة الثقافية في تلك الفترة وما آلت إليه تحت سيطرة الاستبداد السياسي والإيديولوجي، من اغتيالات للكفاءات العلمية ،إغلاق للصحف والمجلات، مراقبة للمطبوعات وتدمير للمكتبات. جاعلاً من النص "حاضنة للفن التشكيلي والسينما والمسرح والتراث الموسيقي والغناء الشعبي، وترسم الجغرافية السورية الطبيعية والسياسية، ويتمدّد السرد ليصل إلى لبنان والعراق وإيران وتركيا، ويوضع النظام القائم على ركائزه الأمنية تحت المجهر،"فما الفرق بين الحزب الواحد والحزب القائد ما دام الدستور ينصّ على أنّ الحزب القائد يقود الدولة والمجتمع، وما دامت الأحزاب الحليفة الأخرى ممنوعة من العمل بين الطلاب والجيش؟".وبعد هذه الرحلة الشاقة على فروع الأمن وما تركز معها من

[1] سوسن جميل حسن، نبيل سليمان يرثي المستقبل الذي كان ماضيا،مقال منشور على جريدة الحياة بتاريخ الأحد، ٢٤ آذار ٢٠١٣١٥:٢٥

المفاصل الأساسية في المشهد السوري، يصل أخيراً الأستاذ يزن عمران إلى الفرع الأخير في دمشق بموجب دعوة من ذاك الفرع، لينقل إليه، بعدما استدعاه " ابن فتكة" ضابط الاستخبارات الذي كان جاره في حلب، والذي رُفع إلى رتبة أعلى ، ليذيقه الفاجعة، بحرفية استخباراتية شرسة وخسيسة، بقصة مفبركة عن اختطافه على يد الجماعة التي تعاون معها، فلم يسلّموه جثة أخيه، ولم يسمحوا له بإقامة عزاء:"تقيمون العزاء فقط في البيت". فينسحب يزن يجرّر أذيال فاجعته من دون أن يعرف قبراً لأخيه"ولما بلغ يزن الشارع الرئيسي توقف والتفت فجأة، فإذا بابن فتكة يقترب، وفجأة دوى انفجار هائل، وتطايرت في السماء وفي كل الأنحاء أشلاء سيارات وبشر وشجر وحجر". واندلقت خوابٍ كثيرة من الأرجوان على الإسفلت."[1]

تقوم الرواية على النمط الحركي الدرامي للحكاية، من خلال حركية الشخصيات، الأحداث و الزمن الذي يسير خطّياً ويلتف حول الأحداث في شكل دائري أحياناً، مبنية كمعمار روائي على حجر أساس هو علاقة حب ناشئة بين قاضية حمصية مقيمة في دمشق، مطلِّقة (بكسر اللام)، لديها ابنة في عمر الشباب تمثل في النص نواة الحراك الشبابي في الانتفاضة السورية، وكاتب من اللاذقية، وترنو هذه العلاقة إلى الوصال وتسعى إليه طيلة زمن السرد. من خلال هذا الثنائي تتفرع العلاقات وتتلاقى عبر علاقات القرابة أو النسب أو الصداقة أو العمل كما هو المجتمع السوري بالضبط، إذ يمكن للزوجين أن يكونا من مدينتين مختلفتين، أو أن ينحدّرا من منبتين متغايرين، إن من جهة الطائفة أو المذهب أو حتى القومية، كما يمكن أي مواطن سوري أن ينتمي بحكم المولد والتنشئة إلى منطقة ويعيش في منطقة أخرى لدواعي العمل أو غيره. وهذا ما منح الرواية إمكان فتح نوافذ وطرق على كل أماكن الحراك السوري، وإمكان عرض الدوافع المباشرة والمتنوعة التي دفعت بالناس إلى التظاهر"[2].

[1] سوسن جميل حسن، نبيل سليمان يرثي المستقبل الذي كان ماضيا،مقال منشور على جريدة الحياة بتاريخ الأحد، ٢٤ آذار ٢٠١٣١٥:٢٥

[2] نفس المرجع .

طبق نبيل سليمان مقولته الشهيرة بأن يكون السارد ديموقراطياً مع شخصيات أعماله ومواقفها في روايته حيث يتابع السارد في الرواية الشخصيات والأحداث من منطقة إلى أخرى "بحركتها ونشاطها ومواقفها وحواراتها وتأثرها وتأثيرها في الحراك السوري ، ومن تظاهرة إلى أخرى، ومن موقف إلى آخر، مواكباً أيام الانتفاضة، مدوناً كل ما يمور في هذا الفضاء، ومتتبعاً التظاهرات من جمعة إلى جمعة بأسمائها، مسلطاً الضوء على أبرز ما فيها، تاركاً القارئ ينغمس في جو الحراك حتى لو كان بعيداً من الواقع السوري"[1] ، لقد عرض من خلال السرد نبض المجتمع السوري بكل شرائحه ومواقفه، حتى الصامتين منهم، أو الرماديين، أو الذين لهم رؤية أخرى بعيداً من خطاب النظام أو المعارضة، خصوصاً التي دعت إلى حمل السلاح. كان-بحسب تعبير- سوسن جميل حسن أشبه بمن يحمل كاميرا بعدستين ترصدان كل ما يقع في مجالهما وتسجلانه صوتاً وصورة، مثل أدبيات الثورة وهتافات الشارع، وبيانات الفضائيات المختلفة وخطاباتها، وصفحات الفايسبوك ومنظومة الإشاعات ولافتات المتظاهرين، و واكب الحراك وتخلّقه وتمايزه، إن كان ميدانياً أو سياسياً، حتى نهاية الفترة التي شملها السرد وهي اليوم الأخير في عام 2011"،

إن السمة الغالبة للسرد هي الديموقراطية مع الشخصيات التي تنتمي غالبيتها إلى حملة الشهادات أو الشريحة المثقفة لولا بعض الاستثناءات. ولكن، قد يلمس القارئ قرب شخصية صباح خليل من شخصية الروائي، ليس لأنه كاتب، بل لأن هناك شبهاً واضحاً بين أسلوب السرد وأسلوب صباح في الأماكن التي أوكلت إليه مهمة السرد. فالعمل متعدد الأصوات، وهناك الكثير من المونولوغات أو الحوارات مع الذات باستحضار الآخر. ولعل إشارة الرواية في موقف عابر إلى نبيل سليمان ومنذر خدام على لسان صباح عندما مرّا بقربه بينما هو واقف مع صهره «الشبيح»، هي لإبعاد الشبهة عن اختباء طيفه خلف أي من الشخصيات ،وفيما يبدو السرد مع الشخصيات حيادياً في تصوير الواقع،إلا أن

[1] سوسن جميل حسن، نبيل سليمان يرثي المستقبل الذي كان ماضيا،مقال منشور على جريدة الحياة بتاريخ الأحد، ٢٤ آذار ٢٠١٣١٥:٢٥

الإخراج الفني لهذا التصوير يشي بموقف نقدي، إضافة إلى الحوار المتخيل بين صباح خليل والكاتب الألباني إسماعيل كاداريه صاحب كتاب «الربيع الألباني». ففي البنية السردية تبدأ صور الحراك في دول الربيع العربي السابقة لسورية بالتماهي مع واقع سوري متخيل في خلد بعض الشخصيات، مثلما كان الشعب السوري مشدوداً وغير مصدقٍ ما يجري هناك. ثم تحضر تلك المشاهد مع تطور الأحداث والتغيرات التي تطرأ على الحراك، وتستدعى الصور مع الخطابات الرسمية والممارسات والتحولات وميادين التحرير والتغيير و الاعتصامات والعنف والعسكرة وتمدد الجماعات الإسلامية بكل أطيافها، إلى ساحات سورية، حتى تتحول في النهاية ساحة السبع بحرات الشامية إلى تشكيل من بحرات كبيرة أساسية لتونس وليبيا واليمن ومصر.وأخرى صغيرة تمثل بقية الدول العربية التي ظهرت فيها إرهاصات انتفاضات، مع اقتراح أن تبقى بحرة شاغرة بلا اسم، فلربما ينضم شعب آخر إلى شعب دولة عربية لم ينتفض بعد، إشارة إلى الظروف المتشابهة للشعوب العربية، والتي تحمل في طياتها مبررات الثورة،فالنص يبدو كشهادة على حقبة زمنية يضمر موقفاً نقدياً جدلياً، لا تشف عنه الحوارات المتناثرة على مساحة السرد فقط، بل هناك الرؤية الجدلية أيضاً بالنسبة لجيل الشباب الذين كانوا النبض الحي للحراك: «ما نعيشه هو حركة عفوية، حركة شعبية، نشكر الله أنها بلا أحزاب، خصوصاً كل ما عرفناه من أحزاب. لا «إخوان» ولا غيرهم. حركة حتى بلا قيادات، إلا ما خرج منها في التنسيقيات»، وما يجدر ذكره هو أن زمن الرواية هو الأشهر الأولى للثورة السورية. كما في الحوار مع إسماعيل كاداريه حول الديكتاتورية، فهو يرى أن العنف هو الروح التي تحيا بها الديكتاتورية: «عنف ملموس، عنف رمزي، عنف مادي، سمّ أيّ عنف تشاء. وبالمقابل تصاب المعارضة بالعدوى، أي تصبح مهووسة بالموت، بالنهاية الدموية للديكتاتورية». «علينا أن نساعدها على المرونة، من أجل أن نخفف من ثمن سقوطها علينا، وليس عليها.«اسمحوا للديكتاتورية أن تنطفئ، بدلاً من أن تساعدوها على تحقيق ما تريد، بدلاً من أن تساعدوها على حرق الأخضر واليابس. عندما تسقط الديكتاتورية

بالقوة يا مستر غاندي، يكون ديكتاتور آخر واقفاً بالباب. أظن أن ترجمة كل ذلك إلى العربية قد بدأت في هذا الذي تسمونه: "الربيع العربي"،قد تكون النهاية التي ختم الكاتب بها النص هي صوته المكنون المختنق في أعماقه، نهاية سوريالية على البحر بعدما صار اللقاء المأمول واقعاً "كان شعاع وانٍ يرسم في الأفق كأنه يومئ إلى هاوية"، ولعله يريد الإيحاء أن المستقبل والماضي مترابطان ترابط السبب بالنتيجة أو متماهيان فالمستقبل ماضي الأمس والماضي حاضر اليوم ومستقبله. وأن ما يجري في سورية اليوم من حاضر قاسٍ ما هو إلاّ نتيجة لماضٍ أقسى، على أمل أن يكون المستقبل أفضل من الماضي والحاضر.في «مدائن الأرجوان» ، يلجأ نبيل سليمان إلى نوع من التقية في تصوير الواقع الراهن، فيتناول التاريخ مسقطاً إياه على الحاضر، وهنا، يغدو التاريخ وسيلة روائية لا هدفاً بحد ذاته، وهي وسيلة مشروعة حين يكون الكاتب واقعاً تحت القمع على أنواعه. أمّا حين ينكسر حاجز الخوف ويخرج الناس بصدورهم العارية في مواجهة القمع أخشى أن تصبح معها تلك الوسيلة نوعاً من الترف الثقافي، مع العلم أنه قد يكون من السابق لأوانه مقاربة الواقع الحالي روائيّاً ما يجعل ذلك «الترف» مبرّراً.في نهاية الوحدة السردية الأولى، يقول الكاتب: «تراءى صاحب الوجه لكثيرين يحمل خابية طافحة بالأرجوان، ويدلقها فوق واصف الذي كان قد ارتمى على الإسفلت يتقيّأ دماً»[1]. وفي نهاية الوحدة السردية الأخيرة، يقول: «وفجأةً دوى انفجار هائل، وتطايرت في السماء وفي الأنحاء كافة أشلاء سيارات وبشر وشجر وحجر، واندلقت خوابٍ كثيرة من الأرجوان على الإسفلت»[2].وهكذا، ترد مفردة الأرجوان في العنوان، وفي بداية الرواية ونهايتها على الأقل، في سياق مخالف لتاريخ هذه المفردة. وإذا كانت ارتبطت ذات يوم بحقل معجمي جمالي حين شكّلت اسماً لصباغٍ جميل اكتشفه الفينيقيون وصدّروه إلى العالم، فاتصلت بالجمال والازدهار، فإن ورودها في الرواية يشير إلى سياق مخالف يتصل بالدم المراق

[1] الرواية،ص28.

[2] الرواية،ص375

في سورية والعنف المستعر، على مدار الساعة، وإن وردت في شكل استعارة جميلة كمدائن الأرجوان ،بين الوحدتين الأولى والأخيرة، وطيلة ثمانٍ وعشرين وحدة سردية، يرصد نبيل سليمان ممارسات النظام الأمني الذي يحصي على الناس حركاتهم وسكناتهم متّكئاً على الصراع الذي اندلع في ثمانينات القرن الماضي بين النظام و «الإخوان المسلمين». وهو يفعل ذلك من خلال رصد مسارات عدد من الشخصيات الروائية التي وقعت بين مطرقة النظام وسندان «الإخوان» من دون أن يعني ذلك المساواة بين الاثنين في المسؤولية، فالروائي الذي يرفض التطرّف والعنف الصادرين عن بعض الجهات المعارضة يتخذ موقفاً واضحاً من ممارسات النظام القمعية وأساليبه في إخضاع الناس وإسكاتهم.تشكّل واقعة سقوط واصف عمران على الإسفلت مضرّجاً بدمه بداية واقعية للرواية، ويشكّل موته النهاية. وبين السقوط والموت، وفيما يتعدّى هاتين الواقعتين، تتم بواسطة التذكّر استعادة الخيط السردي الذي ينتظم هذه الشخصية، بدءاً من عمله ضابطاً في الإدارة السياسية، مروراً بعمله في التحضير الإعلامي والشعبي لزيارات القائد، وعمله معلّم حرفة في ثانوية صناعية، وإصابته ودخوله المستشفى، وبنائه شاليه على الشاطئ، وإيوائه بعض المطلوبين بدافع المروءة، والقبض عليه، وصولاً إلى اختفائه، فموته ،هذا الخيط السردي بمحطاته المختلفة يشكّل محوراً تنتظم حوله الخيوط السردية الأخرى لتشكّل معاً حبل الرواية، والعلاقة بين الخيوط المختلفة تنتظم في جدلية الظهور والاختفاء، وتتفاوت الخيوط في طولها وقصرها. غير أن واقعة اختفاء واصف عمران بعد القبض عليه تشكّل مهمازاً للأحداث، فيقوم أخوه يزن، الأستاذ الثانوي، بالبحث عنه، بمساعدة مباشرة من رمزية زوجة المخفي، وغير مباشرة من حميّه الأثرم الذي يدخل معه في تمثيل مشهد المراجع والمحقق تمهيداً لقيامه بمراجعة المحققين، ثم ينخرطان في اللعبة ويغدو التمثيل جزءاً من الوقائع الروائية وآلية من آليات دفاع المقموعين.،و بمقارنة الوقائع المنسوبة إلى كل من النظام والناس يتبيّن أنه لم يكن ثمة تكافؤ بين الفريقين، في اللحظة التاريخية التي ترصدها الرواية، وأن كفة النظام

كانت هي الراجحة. على أن فريقاً ثالثاً بلغ في معارضته الحد الأقصى فلجأ إلى العنف الذي يحضر في الرواية بشكل غير مباشر من خلال الكلام عنه أكثر مما يحضر بشكل مباشر من خلال مشاركته في الأحداث.

يتعدد الرواة من بنية روائية إلى أخرى، ويتولّى الراوي العليم السرد في بعض الوحدات، و في وحدات أخرى تتولاّه شخصيات روائية،وقد يتعدد الرواة في الوحدة نفسها بحيث يكون الراوي العليم هو الأصل (واصف وعنان)، وينجم عن هذا التعدد الداخلي أو الخارجي "تعدّدٌ في المنظور الروائي، وتشكل المنظورات في تعدّدها واختلافها المنظور الروائي العام.يشغل السرد الحيّز الكبير في الرواية، وهو يتحرك مكانيّاً بين الخارج/ المكان الروائي المتعدد والداخل/ الذكريات والتخيّلات. ويتحرك زمنيّاً بين الحاضر والماضي. ويتضمّن نوعيّاً تقنية الحكاية الشعبية التي تبدأ بعبارة «كان يا ما كان»، وهي تقنية تكسر رسمية السرد، وتشكّل نوعاً من تقية روائية تنسب الحكاية إلى راوٍ شعبي مجهول بهدف التحلل ربّما من المسؤولية المباشرة عن المسرود"[1]. ويشتمل السرد على التمثيل ولعب الأدوار (الأثرم ويزن)، وعلى دور الحكواتي الذي يقطع ما يحكيه بلازمة «يا محترم» يتوجه بها إلى المستمع، ويعيد إلى الأذهان لازمة «يا سادة يا كرام» التي كان يردّدها الحكواتي في المقاهي الشعبية،أمّا الحوار فيشغل الحيّز الأصغر في النص، ويقوم غالباً على جمل وعبارات مقتضبة، ويتراوح بين فقرة قصيرة في الحد الأقصى وكلمة واحدة في حدها الأدنى.حين يحول الحاضر القاسي من دون تناوله روائيّاً لقرب العهد به أو لخطورة التناول تشكّل العودة إلى التاريخ خياراً مناسباً لإضاءة الحاضر، لأن المستقبل كان يُدعى ماضياً، كما ورد في التصدير المنسوب لأراغون. وهكذا يبعث التاريخ حيّاً ، يضيء الحاضر بإسقاط التاريخ عليه، وينأى بنفسه عن العيون والآذان

[1] سلمان زين الدين،مدائن الأرجوان بين القمع والدفاع، جريدة الحياة السعودية، العدد 19940السبت، ١٣ نيسان ٢٠١٣

الفصل الثاني: رواية الألغاز في المغرب العربي من خلال بعض نماذجها

المبحث الثالث:

"عشيقات النذل" لكمـــــــال الرياحي في تونـس

"الحوت الأعمى" لعبد الإله الحمدوشي في المغرب

"عشيقات النذل" لكمـــــــال الرياحي في تونـس.

- من هـــــــــو كمـــــــال الـــرياحي؟

- ملخـــــــــــــــص الروايـــــــــة.

-لغز التجـــــــريب أو تجـــــــريب اللغز.

- لغز المجتمع السادي و فقدان الإنسانية.

- لغـز البـــطل، والمجتـــمع الســـادي.

-جـــــــــــــريمة قـتل النـــــــاقد.

- خلاصة

كمال الرياحي؟؟

كمال الرياحي روائي وصحافي تونسي. فاز في مسابقة "بيروت 39" التي نظمتها مؤسسة "هاي فيستيفال " Hay Festivalعام 2009. له مجموعتان قصصيتان، وبضعة كتب نقدية، أبزرها: "حركة السرد الروائي و مناخاته"، "نصر حامد أبو زيد: التفكير في وجه التكفير".و له ثلاث روايات: "المشرط" التي حصلت على جائزة "الكومار" الذهبي لأحسن رواية تونسية عام 2007، و"الغوريلا"،و"عشيقات النذل" وترجمت أعماله للفرنسية والألمانية والانجليزية والبرتغالية

أمضى الروائي التونسي كمال الرياحي عقدَ روايته الجديدة مع دار الساقي اللندنية/اللبنانية في 2011 وسبق لنفس الدار أن نشرت له روايته "الغوريلا" و "المشرط" في طبعتها الثالثة،والرواية الأخيرة التي تحمل عنوان "عشيقات النذل" التي نشرت في شهر مارس 2015، لتكون حاضرة في المعارض الدولية للكتاب، مما دفع بالمترجمين إلى الشروع في ترجمتها إلى لغات عديدة، حيثُ "ظهرت فصول ومقاطع ومقتطفات من أعماله الروائيّة والقصصية مترجمةً إلى الاسبانية ،البولونية ،الفرنسية،الانجليزية،العبرية والسويدية، كما قدمها الكاتب بنفسه في ايطاليا ،انجلترا ،ايرلندا ،أمريكا ،لبنان ، الإمارات ،مصر والجزائر. تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الأعمال سبقَ وتمّ تقديمها في سنوات سابقة على الركح في الجزائر وفرنسا"[1]،وقال الرياحي في مقابلة مع وكالة "رويترز" أن "الرواية الجديدة تخرج من إطار الصورة البريدية وترسم صورة الشوارع الخلفية، وتهتم بالفضاءات والشخصيات المهمشة في أسلوب الكوميديا السوداء وأقرب إلى ما يسمى بالواقعية القذرة التي ظهرت عقب حرب فيتنام أو الحرب العالمية الثانية."ويضيف الرياحي "الرواية نص في مديح النذالة السافرة من واقع اليوم .. نص يروي كيف تصنع البشاعة والعنف وينبت الشر."وبحبكة روائية تنحو منحى التجريبية على بساطتها

[1] محمد العرقوبي،عشيقات النذل لكمال الرياحي،نبش في المسكوت عنه، مقال أعده سامح الخطيب للنشرة العربية وحرره سيف الدين حمدان في موقع رويترز على الرابطhttp://ara.reuters.com بتاريخ 25 آذار مارس 2015 / على الساعة:16:03

وبأسلوب إبداعي يحاول الرياحي الحفاظ على التشويق حتى النهاية لخلق المأزق الروائي، حيث نعتقد ونحن تقرأ ثلثي الرواية التي جاءت في 192 صفحة أننا تعيش القصة الحقيقية للبطل قبل أن تصدمنا مفاجأة ونكتشف أننا عشنا خدعة بعد أن تنقلب الأحداث وتضطرنا لإعادة ترتيب القصة وتركيبها من جديد وتدفعنا لزيادة اليقظة خوفا من السقوط في لغز آخر"[1].

ملخص الرواية

"عشيقات النذل" هي الرواية الثالثة للروائي كمال الرياحي بعد "المشرط" و"الغوريلا" نشرت في دار الساقي بلبنان 2015 في 192 صفحة، فى "عشيقات النذل" تُقتل الفتاة المراهقة سارة ذات السبعة عشر عاما ، فتتّهم والدتها ناديا،- صاحبة مؤسّسة إعلامية شهيرة- أباها كمال اليحياوى بقتلها، وهو كاتب سيناريو و روائي ذاع صيته بفضل شبكة علاقات زوجته، كما أنه سينمائى معروف بفضل عشيقاته المحاطات برجال لهم نفوذهم في المجتمع، تميل بطلات رواية عشيقات النذل إلى" الاغتصاب وممارسة الجنس الشاذ والى التعنيف ، فصارت حياته تسير مثل سيارة بدون فرامل، حياة صورة مكررة من هند، و هند صورة مكررة من نادية"[2]. فقد بدأت علاقته مع حياة عندما كانت ترافق مفكرا عجوزا في حفل،مع أنها لا تحب الثقافة بل تعشق نجوم الكرة ،ولكنها منخرطة ضمن لوبيات ثقافية معينة،وكان كمال اليحياوي يراها في كوابيسه في وضعية مزرية حيث تنحني لهؤلاء المفكرين على شاكلة "تودوروف" الذي صوره الكاتب هزيلا يقدم مداخلة حول أعداء الديمقراطية عبر القراءة الورقية، ويقذف ما في داخله عبر كل الفتحات من مواد فاسدة، فتخيلها في حالات جنسية شاذة معه ومع المفكر العجوز ،أما "نادية" التي رفض الزواج بها أول الأمر كانت قد أزاحت صورة أمه وعوضتها بصورة "ماركيز "يضحك

[1] محمد العرقوبي،عشيقات النذل لكمال الرياحي،نبش في المسكوت عنه، مقال أعده سامح الخطيب للنشرة العربية وحرره سيف الدين حمدان في موقع رويترز على الرابطhttp://ara.reuters.com بتاريخ 25 آذار مارس 2015 / على الساعة:16:03

[2] هيام الفرشيشي،عشيقات النذل،رواية العنف الايروتيكي،مقال منشور على صفحة "ميدل ايست اونلاين" على الرابطhttp://middle-east-online.com/?id=220436 بتاريخ17-03-2016

ضحكة عريضة بعين متورمة اثر تعرضه للكمة من غريمه "يوخا"، وإثارته جنسيا ليضاجعها، نادية أهدته رواية رعب للكاتب الايرلندي"برام ستوكر" بعنوان "دراكولا" ، تتحدث عن مصاص الدماء،توصله حدة الإثارة إلى الدرجة التي يفقد فيها السيطرة على النفس ومن هنا نشأت دوافع اقتراف جرائمه،أضف إلى ذلك أنه لم يكن وفيا إلا لذكرى حبيبة الطفولة، أما العشيقات فما هن إلا تجارب مدنسة صار لديه دافع قهري لتعذيبهن فبطل الرواية الروائي "كمال اليحياوي" اقترن لديه العشق برغبة في التملك حد الجريمة، فحين يتحدث عن زوجته نادية -وهي من أصل بورجوازي- الباردة القاسية، التي أبعدته عنه بقوة القانون دون أن تطلقه كان يصفها بكارثة حلت به ودمرت حياته، إذ لم تكن إلا امرأة مازوشية تزوجت من غريمه الناقد الذي يحمل نفس الاسم وكان ألد أعدائه فقد كان يحاول تحطيمه بمقالاته النقدية الجارحة المستفزة، وحين عرضت عليه الزواج بعد ذلك كانت تخبره ببرود أن الجنين الذي في بطنها من زوجها السابق وتخيره بين البقاء والذهاب، فاضطر إلى تسجيل طفلة غريمه باسمه "سارة اليحياوي"، وعند عودة هذا الأخير بعد أعوام ومحاولته استرداد الزوجة والابنة سارة فوجد مقتول، وكأن الروائي قد أوصى القاتل المأجور "بوخا" بقتله و الإتيان بكبده، وهو يقول ساخطا لزوجته نادية في حوار باطني "علي أن أكسر رأسك بتلك الصورة، علي أن أركلك بهذا الحذاء المدبب حتى أخرج لك ما بأحشائك."،وتواصل الرواية سرد جرائم العشق التي لا تنتهي، فعلى الرغم من أن عشيقته حياة ليست قاسية مثل نادية و أنها أنيقة وعطرها خفيف وساخنة وغيرت أسلوب حياته ولباسه، ولكنه يلقبها بالجروة، ويمارس معها الجنس كما لو كانت كلبة ويصفها بالكلبة و المازوشية حين تقتاده إلى عوالم الجنس و التسكع في الشوارع والسيارة، تحيلنا الرواية إلى جرائم الحب وكيف تتحول "الايروسية" إلى طاقات جنسية لا يستطيع العقل التحكم فيها، تنبلج من العنف وتعبر عنه،حيث تتعدد فيه صور المرأة/ العشيقة أو المومس كما تنعت عبر مرجعية المجتمع، أما التصدير فهو مقولة لأحد شخصيات الرواية وهو "بوخا" المخبر المأجور: "لم يفلت مني

أحد. حسمت مصائر الجميع هنا، بقي أن أحسم رؤوسكم"، ثم يمر إلى قولة لـ"جورج باتاي" بمقدار ما تكون الفظاعة مقياسا للعشق فإن العطش للشر هو مكيال الحسنات"، تقول هيام الفرشيشي: تحيل هذه التصديرات إلى تمظهرات الشر وجماليته في الأدب، فشخصيات رواية عشيقات النذل تتميز بعنف فطري ايروتيكي ذلك العنف الذي تحدث عنه "جورج باتاي" كرغبة ممعنة في الامتلاك، رغبة قد تؤدي إلى التعنيف والقتل حين تعبر عن نفسها في عالم تغيب عنه المحرمات، هي شخصيات مهوسة بالعنف من أجل امتلاك المرأة والحبّ هوة الشهوة والحاجة والنزوع والميل إلى امتلاك المحبوب بصورة من الصور والاتحاد به، بغية إشباع هذا النهم والشعور بالاكتفاء والرضا، والتغلب على نقص يضايقنا ويقضّ مضجعنا، فلا "نعرف سبيلاً إلى العيش الهنيء بدونه وبدون البحث المستمر عنه، عما يسده، ويسكنه ويفي بحاجاته ومتطلباته[1]،يكشف الكاتب في آخر الرواية القاتل من خلال في رسالة وجهها كمال إلى صديقه المحامي "ايفو" من مستشفى السجن بأنه قتلها في الطابق السفلي وبرافعة العجلات هشم رأسها و البرغي الأميركي انهال على بطنها.وطريقة قتلها لم تختلف عن قتل القطة الحامل في منزل ايفو صديقه المحامي اليهودي حيث هشم رأسها وبقر بطنها وأخرج منها القطط الصغار، ولم تختلف عن الطريقة التي وجدت بها الابنة سارة مقتولة ملقاة بين قضبان السكة الحديدية وقد هشم رأسها بآلة حادة، وخاصة حين يكتشف بأنها صارت تسكر و تتعاطى المخدرات وتعاشر غريمه حسن صديق الدراسة القديم النادل في حانة وعشيق زوجته نادية أيضا، بل صارت حاملا ولا تريد أن تتخلص من الجنين إلى أن وجدت مقتولة في صورة مكررة.وقد كان يصور انتقامه اللاواعي الناتج عن شهوات الحب ، انه تطهر معكوس، هذا الجنس الممتع داعر ومزدوج وربما هناك طهارة يمارسها الذكر تجاه المرأة التي تبقى دائما في صورة الضحية، فالعنف ذكوري في علاقته بأي مجتمع إنساني[1]"، ففي

[1] هيام الفرشيشي،عشيقات النذل،رواية العنف الايروتيكي،مقال منشور على صفحة "ميدل ايست اونلاين" على الرابط http://middle-east-online.com/?id=220436 بتاريخ 17-03-2016

كل مونولوج تضيف الناقدة هيام :تعبر شخصيات الرواية الذكورية عن عنفها المعلن والمستتر، إذ يقول المحامي اليهودي في حوار باطني عن سارة ابنة صديقه الروائي كمال الذي رفض تزويجه لها ونعتته بالقذر اليهودي "كم حلمت بي أقف على الفراش، وهي كما رأيتها تلك الليلة، عارية كما ولدتها أمها، وأطلق عليها قططي الجائعة. رأيتني ألفها في كيس شفاف مليء بالصوسيصون ثم أطلق عليها عشرين قطا ليمزقوها في ذلك الكيس،كنت أراها تتخبط داخل الكيس ولا يخرج لها صوت حتى تسكن إلى الأبد".في حين كان مخبر المدينة القاتل المأجور "بوخا"الذي كان يقتفي خطوات سارة وهو الذي قتل والدها الناقد كمال الريحاني بإيعاز من زوج والدتها ينكل بها في خياله: "كم كنت شهية وهو يجرك إلى البراد، حتى تمنيت لو كان بيدي بدل المسدس قنبلة يدوية كنت ألقيتها عليك في تلك اللحظة لأراك تتلاشين، ليس أروع عندي من أن أجعل الأشياء تتلاشى، هناك أشياء وجدت لتتلاشى ومنها كل الأشياء الجميلة والأمور الجميلة والأفكار الجميلة والنساء الجميلات"[1] يراوغنا كمال الرياحي لمدة "ثلثي رواية"، فيوهمنا أن ما نقرأه هو الحكاية الحقيقية لبطله، ثم يكشف لنا في الثلث الأخير حقيقة ستغيّر مجرى الرواية، وندرك أن علينا أن نظل يقضين في ما تبقى من صفحات، كي لا نقع في الفخ من جديد، وكي نفكك العقد التي نسجها وسينسجها لنا،يرسم الكاتب في "عشيقات النذل" شبكةً كاملة من العلاقات المشوهة، علاقات تنشأ وتنمو في ظل مجتمع طبقي، يغلفه الزيف، وتنهكه الأحقاد والصراعات الخفية، حيث الفرد يدمر ويسرق ويقتل في سبيل الوصول إلى ما يطمع فيه. بطل الرواية أو الشخصية الأساسية فيها كاتب روائي وسيناريست يدعى "كمال اليحياوي"، تصارحه عشيقته السرية "حياة" أنها حامل من زوجها، وتخيّره بين البقاء معها أو تركها. هذه الحادثة ستفجّر في ذاكرته لقطات من حادثة شبيهة حصلت معه في الماضي، حين عادت "ناديا"، الفتاة التي كان يحبها في الجامعة، حبلى من زوجها، وطلبت منه أن يتزوجا بعد أن تنهي أمورها وتحصل على الطلاق. "ناديا أيضاً وقفت قبل

[1] كمال الرياحي،عشيقات النذل،دار الساقي ،بيروت،2015

سبعة عشر عاماً وقفتها تلك عند باب المرآب تخيّرني: أنا حبلى فهل ستبقى معي؟ (...) كانت لا تزال متزوجة عندما طلبت مني الزواج. كانت تقول إنها فقط تصفّي بعض الأمور العالقة. ولكنها ستطلقه. كيف لي أن أختار بين البقاء معها والجنين وبين تركها بعد انتظارات السنين. لم أكن أنتظر شيئاً منذ تركتني ونحن بالجامعة واختفت."،يصف الكاتب في روايته الطبقة الأرستقراطية في المجتمع، ويفضح ممارساتها، وكيف أنها تسخّر الجميع لخدمتها، ولتحقيق مصالحها بأي ثمن. الكاتب "كمال" يصبح كاتباً لأنه يتعامل مع مجموعة من طلبة "الدراماتورجيا" حيث يحتجزهم في قبو، كي يكتبوا له مسلسلات تلفزيونية يوقعها باسمه، مقابل الكثير من المال الذي يؤمن وصوله إلى عائلاتهم، أما زوجته "ناديا"، فتقيس كل شيء بالمال والمصالح، كل شيء لديها قابل للتحويل إلى صفقة رابحة، حتى رحلات الصيد مع الأصدقاء تتحول إلى حفلات صيد لعقود الدعاية والإعلان، وفي سعيها لتحقيق متعتها وسعادتها لا توفر أي فرصة، تمارس شذوذها إلى أقصاه في الخفاء، والمهم لديها هو الحفاظ على "برستيج" العائلة.

بعد استرسالنا في قراءة الرواية نتفاجأ ، بأن كل الصفحات السابقة التي قراناها ما هي إلا يوميات كتبها "كمال اليحياوي" وهو في مستشفى السجن الذي اقتيد إليه بعد أن اتهمته زوجته أنه قتل ابنتها "سارة"، و"حياة"، العشيقة السرية التي خيّرته بين تركها أو البقاء معها، فليس لها وجود، بل هي مجرد وهم عاش معه، بعد أن بدأت "ناديا" بتنفيذ خطتها لتحطيم أعصاب زوجها الخائن. "منذ الأيام الأولى لزواجنا، كلما سافرت يأتي بذلك الشيء البدين إلى فراشي المتعب من فرط الخيانات. قضم قلبي مثل فأر لذلك دمرت له أعصابه. مسخني فمسخته مطبّقةً عليه الطريقة الأميركية. حبة في الحليب صباحاً وحبة في كأس النبيذ ليلاً. ستة أشهر كاملة حتى رأيت بداية النتائج. ليلتها ناداني "حياة". عرفت أن اللعبة بدأت مع ذلك السافل[1]."

[1]كمال الرياحي،عشيقات النذل،دار الساقي ،بيروت،2015

غير أن المفاجآت لن تتوقف هنا، فالكاتب مغرم في روايته بنصب الفخوخ للقارئ، ضمن حبكة بوليسية، يشرك فيها سبعة أشخاص أنذال يتبادلون الخدمات، خالطاً أوراق اللعب بينهم جميعاً، فيما "سارة" الفتاة المراهقة ذات السبعة عشر عاماً هي الخاسرة الوحيدة في لعبة لا تعرف قواعد نذالتها،تجتمع الخطوط كلها وتتشابك مصائر الجميع، حين يعود والد "سارة" ليطالب بها، فيخاف الزوج الجديد "كمال اليحياوي" أن تتركه "ناديا" وتعود إلى زوجها السابق، تزداد هلوساته، وخيالاته، يقتل قطة صديقه "إيفو" ويكتب له رسائل، فيما "حسن" العشيق السري للأم وابنتها ينتظر الفرصة للانقضاض وتصفية حساباته مع الجميع، و"بوخا" القاتل المأجور جاهز في خدمة كل من يريد التخلص من ورطة،هكذا، توقع الرواية القارئ مرة أخرى في شراكها: من هو "النذل" المقصود في العنوان، وكل واحدٍ من هؤلاء أنذل من الآخر، وكل واحدٍ فيهم محاطٌ بالعشيقات؟ وممّن حملت "سارة" قبل مقتلها: من "حسن" أم من "إيفو"؟ ما الذي يعرفه "إيفو" ويخفيه عن الجميع، تطرح الرواية الكثير من الألغاز على شاكلة:

- من قتل سارة حقاً؟!
- وما سر تلك الرسائل التي يخفيها والتي يريد الجميع الحصول عليها؟
- ما قصة الفئران القابعة في قبو بيت كمال اليحياوى؟
- ولماذا أقدم كمال اليحياوى على قتل قطة صديقه "إيفو"؟ وما العلاقة التي تربطه بالمخبر والقاتل المأجور الذي يسمى :'بوخا''، ؟
- ما شأن غابرييل غارسيا ماركيز بهذه القصة ؟ وما علاقة الواقعية القذرة بأدب الألغاز

تعبر الرواية عن "ظواهر معقدة في المجتمع مثل اضطراب الإنسان كانعكاس لاضطراب المجتمع، وصار مصير المثقف المبدع مهددا وهو يربي أفكاره في قبو مثل فئران التجارب، طلبة محبوسون في قاع

المجتمع وجودهم المادي مقيد ولكنهم يبدعون من أجل توفير المال لعائلاتهم، كان واقع الشخصية المعلقة في غرفة في الطابق الرابع تطل على السكة الحديدية وهي تأخذ المسافرين إلى البحر وتعيدهم يشي بأن المنافذ قد سدت وهم يسيرون على سكة حديدية تقرع الكثير من أصوات الكآبة والرتابة وهو يتطرق إلى مشكلات المجتمع السياسية والفنية والجنسية."[1]

رواية عشيقات النذل هي رواية موغلة في التجريب على صعيد مخيالها الروائيّ، حيث تروي في حبكة ألغاز حياة مليئة بالتشوهات لجيل سقط في الحقد الأسود، عاكسة هشاشة المجتمع الطبقيّ الذي لا يمكن أن يتعايش إلا في منظومة صراع، وهي بهذا تتخطّى حدود الأدب المحليّ و معانيه، بأناقة سرديّة متّخذة من أسلوب الألغاز و البولسة وسائل لتسبر أغوار النفس البشرية ،وتفتح الأعشاش الصغيرة التي يتربى فيها الشر، حيث تتمدد الجريمة قبل أن تنفجر الدماء في السطح،فالنصّ يعطي للأنذال صوتًا ومعنىً فلسفيًا عميقًا ويثور على واقع المعطيات والأفكار المجتمعيّة الجاهز،تستعين الرواية في تشكيلها بكل الأشكال السردية من كتابة اوتوبيوغرفية ومسرحيّة إلى رسائل وأخبار صحفية وتداع حر و هلوسات ولا تتردد في استعمال كل المعاجم الممكنة متقلبة بين لغة الأديب ولغة السافل ولسان العشيق ولسان النذل. رواية تختبر كل المعاجم داخل فضاء هجين أراد أن يؤسس لعلاقة هجينة فأصابته لعنة التنافر،وهي إضافة إلى كل ذلك مغامرة سردية جديدة ونقطة تحوّل مفصليّة في العالم الروائيّ للكاتب، قريبة من عوالم الرواية الأمريكية المعاصرة..

تحفر رواية كمال الرياحي في "البعد الماجن في الإنسان، لكن دون أن يبث في شخصياته أي شعور بالذنب، لهذا فإن النذالة تعني تعطيل مفهوم (الذنب)، الذي لم يعد عاملا من عوامل تحديد الوعي الاجتماعي والأخلاقي، وإذا عبّر هذا عن معنى ما، فهو أنّ ارتكاب الفعل الجنسي خارج الإطار المؤسساتي

[1] هيام الفرشيشي، عشيقات النذل،رواية العنف الايروتيكي ،مقال منشور على صفحة "ميدل ايست اونلاين" على الرابط http://middle-east-online.com/?id=220436 بتاريخ 17-03-2016 .

هو تعبير عن اغتراب الفرد في وسطه الاجتماعي، وتدمير لصورته الأخلاقية في فترة من التاريخ البشري،كثرت فيها جرائم الإرهاب السادية التي تتلذذ بتعذيب الضحايا والتمثيل بهم"[1]

لغز المجتمع السادي و فقدان الإنسانية

تعكس الرواية أدب الألغاز ،وهو نص مليئ بالجرائم التي تقترف بأعصاب باردة تحت تأثير مثيرات عديدة مثل الإدمان على المخدرات أو تناول أقراص معينة،أو الإفراط في شرب الكحول، ليصور أفعال اللاوعي البشعة. هذا الأدب "بعيد كل البعد عن النظر في طهارة الإنسان وقيمه، بل يبرز الإنسان في صور مجزأة متشظية وهو ينسلخ من كل ما يرقى به، إنه ينضر في الإنسان و هو يتقهقر ويتلاشى في مجتمعات متفككة تطغى عليها النزعات المادية وتعيش انفصاما نفسيا وحضاريا"[2]، وهو يشبه إلى حد ما أعمال "ادغار الان بو" الذي يمتزج فيها الخير بالشر والظلام بالغموض والتعبير عن "صور الشر في النفس الإنسانية وفي أفعالها في حالة التوحش الشبيه بتوحش الحيوان وهو في حالة الانقضاض على فريسة، فما يهمه هو أن ينكل بها ويحولها إلى جيفة كما نجد لها صدى في أدب الماركيزي الذي تتوحش فيه الرغبات وتغيب المثل والقيم الاجتماعية والأخلاقية وتعبر الرغبة عن ذاتها بضراوة، يصور لنا كمال الرياحي بين طيات الرواية شخصية سادية تقترف الكثير من الجرائم البشعة في خيالاتها وواقعها وكوابيسها، هذه الجرائم السادية لا تنبع من الشخصية ذاتها ولا توجد لها ارتباطات في معاناة الطفولة بقدر ما تعكس جرائم جهات نافذة تريد أن تشظي العقل والإبداع من أجل خدمة مصالحها"[3]،تزخر الرواية حسب الناقد ناجي الخشناوي :بحوارات متشظية ولا ندرك مدى ارتباطها بالوعي أو خيالات

[1] لونيس بن علي،في مديح التنذل،قراءة في رواية عشيقات النذل لكمال الرياحي،بيت الخيال،مدونة إبداعية اليكترونية على الرابط https://housefictionrk.wordpress.com

[2] هيام الفرشيشي، عشيقات النذل،رواية العنف الايروتيكي ،مقال منشور على صفحة "ميدل ايست اونلاين" على الرابط http://middle-east-online.com/?id=220436 بتاريخ17-03-2016

[3] هيام الفرشيشي، عشيقات النذل،رواية العنف الايروتيكي ،مقال منشور على صفحة "ميدل ايست اونلاين" على نفس الرابط

الوعي، لا ندرك إن كنا نتابع كوابيس أم أحداثا حقيقية سيما وان الشخصية مدمنة على ما يتلف الوعي، إذ لا يتحدث عن نزواته الذاتية بل عن سيرة مجتمعه ،هي رواية تحملنا إلى عوالم فوضى عارمة اجتماعية ونفسية ينفرط فيها النظام ويغفو فها العقل الواعي.. تستدرجنا إلى ظلام النفس وظلام الواقع.

يستخدم الكاتب الكثير من الأسئلة عبر أشكال سردية مختلفة في الرواية: حوارات، رسائل، أخبار صحفية، مونولوجات داخلية، أحلام وكوابيس، على شكل ألغاز " لا يلقيها الكاتب بطريقة جافة مثل التقارير التي يحبّرها المحقّقون داخل المخافر الأمنية، أو تلك التي نطالعها في القصص البوليسية ونشاهد مثلها في أفلام الجريمة، بل أن الرّياحي يستدرجنا بخياله الموغل في اللغة، قبل الأحداث، ليورّط قارئه في تهمة ملاحقة الخيال، محرّضا إيّاه على اقتراف أفظع الجرائم، هي جريمة بثّ الحياة للخيال، فبالأخير يسكن بداخل كل منّا نذل لا يطيق الدّم، رغم انّه «نذل يقتل في خياله وينام يهذي بجرائمه»... خيال أصبح مثل الفئران لا يتحرّك إلا في الطّوابق السفلية والأقبية المظلمة"[1] ....وبعيدا أيضا عن المنحى البوليسيّ الذي تتقاطع فيه الصّراعات وتنمو داخله الحبكة السرديّة من أجل الكشف عن لغز معين ،فإن رواية عشيقات النذل " تتعدّد فيها الصراعات الجانبية والهامشية لكنّها لا تُغذّى سوى الصراع الداخلي للذات القلقة، لا صراع البطل الروائي وحده، بل هو صراع كل البشر، وأوّلهم شخصيّة كمال الرياحني الكاتب والصحافي التونسي رجل الخيال، وشخصيّة كمال بن الهادي اليحياوي، النّاقد الحاقد اللذين استلّهمهما الكاتب من لحم خياله الجامح."[2]

متن الألغاز و متلازمة الخيال و الواقع

[1] ناجي الخشناوي،النذل للتونسي كمال الرياحي،لا أحد يعلم ما يحدث في مطابخ الكتاب،مجلة القدس العربي 09 مارس2015

[2] ناجي الخشناوي،مجلة القدس العربي،2015/04/09

إن بؤرة الأحداث في رواية عشيقات النذل هي فضاءات حيّة و أمكنة واقعية، شقة بالطابق العلوي للعمارة المطلّة على محطّة TGM أو تحديدا القبو الذي تخرج منه الخرافات، الحلقة الإيطالية،الأوسكار والمزار والمألوف ،بابيلون، مقهى تونس ،سينما المونديال، ومرآب البالماريوم ،نهج مرسيليا ،نهج ابن خلدون وحانة دار الصّحافي، فأمكنة الرّواية وشخوصها وزمن أحداثها التي نسج فيها الرّوائي عالمه الخيالي كما يقول الناقد الخشناوي محلّية الصّنع واقعيّة الهويّة، فهي لم تخرج سوى في هذا الواقع بأدق تفاصيله ووحده دفتر الاعترافات بسرده المتأنّي والمتخفّف من اللغة الجافة يكسر الحواجز الممكنة أمام هذا النّص الروائي الذي كان محبوكا "كقتلة رائعة، يمشي معنا وينام معنا ويحتسي البيرّة ويقلّب معنا صفحات الجرائد ، يجعل منها كمال الرّياحي أمكنة باذخة بالخيال. فهذه الأمكنة التي تدور فيها الحكايات والأحداث، هي أمكنة حقيقية موجودة في تونس العاصمة تحديدا، غير أن الكاتب يفكّ أسرها الإسمنتي ويشحنها بالإحالات الرمزية التي سنكتشف دورها الوظيفي كلّما تقدّمنا في الأحداث، بل أن هذه الأمكنة ستساهم في تحديد نفسية الشخصيات وانفعالاتهم وردود أفعالهم، وهي غالبا ما تغذّي ذاكرتهم... لتتدافع من خزّانها الأحداث والسلوكيات البشرية[1]،إن رواية كمال الرّياحي موغلة قي المناخ الواقعي، ليس بمفهومه البسيط والمتداول، بل "الواقعية النّاهضة من مرارة الإخفاق وخيبة الأمل، كتلك التي ظهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، كرد فعل على خيبة الأمل التي برزت عقب إخفاق ثورة 1848، وتنامي بورجوازية طفيلية ورجعية"[2]، ولعل ما يؤكد كلام الناقد التونسي ناجي الخشناوي هو توظيف الكاتب لشخصية امرأة الأعمال الشهيرة ناديا عبد النّاظر في الرواية،فالبرجوازية القذرة - حسبه- حطّمته وتسبّبت في مقتل ، **فهو وإن أنهى روايته بهذين السؤالين**

[1] ناجي الخشناوي،النذل للتونسي كمال الرياحي،لا أحد يعلم ما يحدث في مطابخ الكتاب،مجلة القدس العربي 09 مارس2015

[2] نفس المرجع

«كيف أنجو من هذه الظلمة؟ كيف سأخرج من هذا الكابوس؟»، فإنّه على كامل أحداث الرّواية يقترف جميع الجرائم الممكنة من أجل استعادة «حياة» .

إن كمال الرّياحي وهو يحيلنا إلى "كتاب الأدب في خطر لتودوروف، فهو ينبّهنا إلى إعادة الصلة بين الأدب والعالم أو بين الأدب والواقع، ولا يسقط في الشكلانية أو البنيوية المحضة، وإن تواترت مواقفه من الكتابة داخل هذه الرّواية، إلا انه يقترب من ديستوفسكي ومارسيل بروست،عندما نعلم أن المناخ الروائي الذي خلقه في «عشيقات النّذل» لا يبتعد كثيرا عن عالم وواقع كمال الرّياحي الكاتب، وهو لا يقدّم هذه الرّواية لرغبة دفينة فيه للتّحدّث عن العالم واقتراح رؤية مخصوصة، بقدر ما كان مهووسا بأن يبرهن على أنه جزء من هذا العالم، فاعل فيه ومنفعل بتقلّباته،بل أنّنا سنكتشف تعصّب الكاتب لهذا الواقع السفلي المليء بالفئران والرّوائح العفنة، لا سحرية فيه ولا عجائبية، وهو يسقط الأقنعة، لا من خلال الألفاظ واللغة التي تخيّرها في هذا النص، بل أيضا من خلال الوضعيات الإنسانية الهشّة والعلاقات المقطوعة والمؤسّسة ليتم فردي يتجمّل بهتانا بالأقنعة، حيث يلتقط الكاتب خبر وفاة غابريال غارسيا ماركيز ليثبت لنا الأدب فعلا في خطر"[1]،يقول الكاتب «كل أصدقائي رفعوا صورة ماركيز بدلا من صورهم...حتى المعجبات المتعصّبات لي ولأدبي قليل الأدب تجنّدن لماركيز. أينما وليت وجهي أجده مرفوعا على الوجوه قناعا»[2]، ويصيف، «لا أحد يصدّق أن الله مات بينما يصدّقون موت ماركيز»، ولا يتردّد الكاتب في إعلان موقفه الأدبي، ربّما من الواقعية العجائبية أو السّحرية، التي أسسها غابيتو (كنية أصدقاء ماركيز) خاصة بعد روايتيه «مئة عام من العزلة» و»الحب في زمن الكوليرا»، إذ يكتب كمال الرّياحي في الصفحة 98 «احترم نفسك سيّد ماركيز. بدأت أضيق بك ذرعا.

[1] ناجي الخشناوي،النذل للتونسي كمال الرياحي،لا أحد يعلم ما يحدث في مطابخ الكتاب،مجلة القدس العربي 09 مارس2015
[2] كمال الرياحي ،عشيقات النذل،ص108

سأرمي أمّك من النّافذة.»[1]... تتقاطع رواية "عشبقات النذل" مع "الخبز الحافي" لمحمد شكري " من خلال توظيف الجمل القصيرة التي تختصر مشهدا كاملا،وهو ما يؤكده الناقد الخشناوي حين يقول : ومن خلال تتابع الحركات وتواتر الأفعال أكثر من الأسماء، ومن خلال القاموس اللغوي الموغل في النّذالة والسّفالة وطبعا الفضاءات السّفلية بسلوكاتها البشرية الموغلة في النّذالة، مثلما روّج لذلك نقّاد وقرّاء محمد شكري،بل أن الكاتب يقترب كثيرا من عوالم محمد شكري وهو يكتب روايته هذه التي تحفر عميقا في الاوتوبيوغرافيا الروائية"[2]. فكمال الرّياحي النّاقد الأدبي والصحافي الثقافي الشّاهد على حركة المسرح وذاكرة الأفلام السينمائية... يصف نفسه في الرّواية بقوله «كنت وحيدا أقرأ الكتب وأكتب الكتب وأشتري الكتب وأبيع الكتب وأضاجع الكتب لأنجب منها كتبا أخرى»، لا يقدّم لنا من خلال هذه الرّواية سوى صراعه الدّاخلي بين النّاقد المتربّص بداخله والرّوائي الجامح فيه... الرّوائي المتحرّك فوق حقل من الألغام المجتمعية، الباحث عن «كبد النّاقد»...، وهي ذاتها المناخات التي يتحرّك داخلها محمد شكري ، وهو المتأثّر بالأدب الإسباني .أما الزّمن في هذه الرواية فقد انطلق من أحداث يناير/كانون الثاني 2011 بعد أن "أغلق صاحب القبو سلسلة مطاعمه" وقد انتهى يوم 28 أغسطس/آب 2014 في تمام السّادسة إلا الرّبع عندما كتب الرّياحي:" لم تبق إلا النّهاية، يكفيه ما أنهى من الحكايات. هذه حكايتي التي كتبتها وجعلته يعيشها بدون إرادة،قد يكون هذان التّاريخان الزّمن الفعلي للأحداث، لكنّ الرّواية تأخذنا إلى زمن الألغاز ، زمن "برزخي لا بداية فيه ينطلق منه، ولا نهاية يتوقّف عندها، "زمن قد يمتد على طول الزّمن، مادام المسدّس الضخم لا يحتوي على الخراطيش الضروريّة لقتل الأب، وعقدة قتل الأب لا يلقيها كمال الرّياحي من جهة علم النّفس ولا من جهة أسطورة أوديب الإغريقية، بل هي لا تأتي من جهة ديستوفسكي ومن جهة الشذوذ الجنسي مثلا، إنّها

[1] الرواية،ص98

[2] ناجي الخشناوي،النذل للتونسي كمال الرياحي،لا أحد يعلم ما يحدث في مطابخ الكتاب،مجلة القدس العربي 09 مارس2015

تأتي من الوعي بلاوعي الكاتب، و وهو يسخر من «الفرويدية »[1]، واع بضرورة قتل كل الأدوات التقليدية والكليشيهات السابقة ليصنع نصّه بعيدا عن أي سلطة أبوية/ روائية ليصنع اللّوك الجديد للكاتب"[2]، ويكفي أن ننتبه إلى التصدير الأول، وسابق للتصدير الثاني لجورج باتاي، الذي كان على لسان احد أبطاله وهو لطفي بوخا، ذاك المخبر القميء، عندما يقول «لم يفلت مني أحد،حسمت مصائر الجميع هنا. بقي أن أحسم رؤوسكم،فالكاتب منذ البداية يعلن تمرّده، على الأب وعلى الإله، ويهدّد الجميع باقتراف جريمته الخاصة، التي لن تشبه جرائم السّابقين، ولئن يوهمنا كمال الرياحي بقتل النّاقد، فهو لا يفعل سوى قتل ضوابط الكتابة وحدودها عندما يعلن صرخته منذ البداية ليظل صداها عاليا على كامل الرّواية:»لا أريد أن يمتلكني أحد ولا أريد امتلاك أحد»، وهو أيضا سيحدّد لنا منذ الصفحات الأولى للرواية، طبيعة الكتابة التي سيمنحنا إياها، إذ يقول "عاهدت نفسي على أن اكتب كل شيء مهما كانت فظاعته "

الواقعية القذرة في متن الألغاز

يدخل كمال الرّياحي في هذه الرّواية من باب الجريمة في" مفهومها البسيط والأوّلي، يلقي في وجهه قبل وجه قارئه وناقده جريمة أعمق وأخطر، يلخّصها في مشكلة الصحافيين (الكتّاب) أنّهم يفسقون ويفسدون ويزنون ويكذبون ويرتشون ويشربون المخدّرات والكحول وتجدهم يكتبون عن الفسّاق والزّناة والمرتشين والمدمنين كما لو كانوا رهبانا"[3]، وهو أيضا يعرّي الخطر الدّاهم ويدقّ النّواقيس «أمر لا يمكنك أن تخفيه، وهو أمر مفزع فعلا. الرّائحة. لقد فقدت رائحتك أيّها الكاتب"[4]،ويؤكد الناقد التونسي ناجي الخشناوي أن كمال الرياحي "يفتك مكانه عن جدارة في عالم الواقعية القذرة، أو

[1]نسبة الى سيغموند فرويد عالم الاجتماع الشهير

[2]ناجي الخشناوي،النذل للتونسي كمال الرياحي،لا أحد يعلم ما يحدث في مطابخ الكتاب،مجلة القدس العربي 09 مارس2015

[3]الرواية،ص،145

[4]الرواية،ص،173

الواقعية الاحتيالية، بوضعياتها ومفرداتها وأفقها، ويكفي أن نتذكّر الأمريكي ريتشارد فورد، أحد أبرز مبدعي تيّار الواقعية القذرة ونتذكّر عنوان روايته «العاشق» التي تعدّ أهم الأعمال المجسّدة لطموحات الواقعية القذرة، وكذلك يكفي أن نعود إلى مدوّنة الروائي المغربي محمد شكري لنقف على شخصية كمال الرّياحي متوثّبة داخل هذا النّص الروائي "[1]، حيث تتقاطع الحبكة السردية بألغاز مع "المشاهد السينمائية بالتفاصيل الدقيقة للسيناريو، وتقفز كتابة اليوميات بتواريخها وأحداثها جنبا إلى جنب مع السيرة الأتوبيوغرافية المتأرجحة بين الوقائع الصحيحة والشطحات الخيالية... شفّافة مثل البلّور كتلك التي نطالعها في اعترافات جان جاك روسو، أو هي شخصية لا تتقن سوى «رقصة الحب» (التانغو) بما تعتمله من حميمية والتصاق وتقارب... تقارب الكاتب مع ذاته ومع خياله ونصوصه"[2].

لم يكن حضور الروائي الفرنسي جورج باتاي 1897 -1962 في الرواية "مقتصرا على التصدير الذي وضعه كمال الرياحي في بداية الرواية، فقد تجاوز موقعه كنص موازي، إلى مركز الرواية نفسها، بل يمكن أن نعتبر باتاي هو الإطار المرجعي للرواية بأكملها؛ إذ نكاد نلمح شبحه في كل مكان: في لغتها الساقطة، وفي نزعتها الساخرة ذي الطبيعة السوداوية، وفي ميلها إلى تصوير الجانب الشرير والمظلم داخل النفس الإنسانية"[3]،ينتمي أدب (باطاي) إلى الأدب الفاحش، الذي طرق أبواب الممنوعات والمسكوت عنه، والذي كشف عن الجانب البدائي والمتوحش في الإنسان، إنه أدب "تجاوز الممنوع، تخطّى المحذور، الالتذاذ عند خطوط النار، عند اشتداد الألم، عند ذلك الموضع الفاصل بين الحياة والموت. الالتذاذ.. الالتذاذ، مهما تراكم الذنب[4]"، فمن روح هذا الأدب، استمدت رواية عشيقات النذل

[1] ناجي الخشناوي،النذل للتونسي كمال الرياحي،لا أحد يعلم ما يحدث في مطابخ الكتاب،مجلة القدس العربي 09 مارس2015

[2] نفس المرجع

[3] لونيس بن علي،في مديح التنذل،قراءة في رواية عشيقات النذل لكمال الرياحي،بيت الخيال،مدونة إبداعية اليكترونية على الرابط https://housefictionrk.wordpress.com

[4] .عبد العزيز بن عرفة، فرجة السماء الزرقاء(مدخل إلى جروج باطاي)، ضمن مؤلف جماعي: الجنون المتنقل بين الفلسفة والقداسة جورج باطاي 1897-1962، ص30

"تصورها لمفهوم الفاحش، لا باعتباره قيمة أخلاقية سالبة، بل باعتباره موقفا وجوديا من الإنسان والحياة والعالم. لقد تحدد هذا المفهوم في تلك المسافة الأخلاقية الفاصلة بين الرواية باعتبارها فنا غير معني بالتأدب، وبين عالم مغلّف بالأخلاق المطهّرة."[1]،إنّ الفاحش في هذه الرواية هو "أسلوب في التعبير عن المأزق الجمالي في عالم مسكون بالقبح والعنف والرذيلة، فهل يمكن أن نكون جماليين أمام سيادة القبيح؟ إنّ استدعاء الفاحش لا يكمن غرضه في خدش حياء النفوس النبيلة، ولا في جعل القراء يخجلون من الصور الصادمة، بل وليس هدفها تطهيريا بالمعنى الذي وضعه أرسطو منذ قرون، إنما غايته هي تقشير هذه النفوس وتخليصها مما يغلّفها من نفاق أخلاقي،كما أنّه لا يتجلّى على صعيد الكلمة النابية، ولا حتى على صعيد الصورة الايروتيكية التي أمعن فيها الروائي، بل يتجلى في مستوى أكثر تجريدا، ونقصد مستوى النظام العلائقي الذي يبني الرواية ككل، في علاقته باللغة، والمكان، والمرأة، والنقد، والأدب، والأخلاق. وهنا لا تمثل نتانة الأمكنة، ولا الأجساد الدبقة المتضاجعة إلا التجلي السطحي الذي يخفي خلفه بنيات نجدها فجأة تتداعى وتهتز بعنف أمام قارئ قادم من أفق أخلاقي معيّن"[2].

لغز البطل...أو شخصية "النذل" في متن الألغاز

يتجاوز بطل رواية عشيقات النذل مفهوم "جورج لوكاتش للبطل الإشكالي إلى مفهوم جديد هو "البطل النذل فإذا كان البطل الإشكالي في جوهره هو بطل توجهه الأسئلة الكبيرة، فإنّ البطل النذل لا يملك أي سؤال يطرحه للعالم، بل ما يحركه هي النذالة باعتبارها نظرة ممزوجة بشيء من الكلبية والسخرية اللاذعة والسوداء.لقد اكتسب البطل الروائي هوية جديدة، جعلته يتمرد على مواصفات

[1] لونيس بن علي،في مديح التنذل،قراءة في رواية عشيقات النذل لكمال الرياحي،بيت الخيال،مدونة إبداعية اليكترونية على الرابط https://housefictionrk.wordpress.com

[2] لونيس بن علي،أشباح بطاي،مجلة ذوات،العدد 33،2017

البطل الاشكالي، فهو بطل نذل دون بطولة إنسانية، غير مكترث، عدمي، لا يبحث عن الخلاص إلا في الجسد بـ: مضاجعته، وتعريته، وقتله...إلخ"[1]،لا يؤمن بالعقد الاجتماعي، فهو يرفض العيش مكبلا في المؤسسة الاجتماعية بطقوسها ومعاييرها، إذ تبدو له مجرد توابيت اجتماعية تخنق الإنسان، وتجعله مجرد فرد فاقد للهوية الفردية،إنّ فلسفة البطل النذل هي التي عبّر عنها كمال في الجملة السردية التالية: "لا أريد أن يمتلكني أحد ولا أريد امتلاك أحد يؤمن بالعلاقات العابرة، لأنه لا يملك إلا قدره الذاتي خارج الالزامات التي تفرضها المؤسسة الاجتماعية،فهو لا يحمل أية رغبة في أن يعيش تحت سقف وصاية أحد، لأنه وُجد لكي يكون حرا مثل حيوان بري "[2] ، من هنا نستنتج بأن النذالة هي "نوع من العصيان الاجتماعي، وفي الوقت نفسه استعادة لحياة التوحش الأولى،حيث اكتشف كمال اليحياوي في تجربة الزواج الفاشلة من امرأة تنتمي إلى أفق اجتماعي مختلف مفارقات الحياة الاجتماعية في ظل منظومات القيم التي كانت تفرض عليه أن يلعب دورا اجتماعيا بالأساس، ويضع قناعا اجتماعيا، وهذا ما لا يستسيغه البطل النذل، لأنه أصلا وُجد ليعيش وحيدا "ها أنا، ككل يوم، وحيد مثل ملعب مهجور"[3] الأمر الذي يفسّر طباعه "الحادة التي تميل إلى العدائية والرغبة في تقويض البنيات الاجتماعية، والعيش على هامشها، باعتبار أن الهامش هو جوهريا، ممارسة للعالم وللذات بشكل سلبي وبتلقٍ، كما لو أنّ الذات في حالة انفصال عن الموضوع "[4]

إنّ المجتمع في نظره ليس أكثر من "بورديل مفتوح على كل التناقضات، والحب ليس أكثر من عهر جميل، والجنس مراسيم للقتل، والأمكنة أوكار لممارسة الانحرافات الاجتماعية، والصداقات أقنعة

[1] لونيس بن علي،في مديح التنذل،قراءة في رواية عشيقات النذل لكمال الرياحي،بيت الخيال،مدونة إبداعية اليكترونية على الرابط https://housefictionrk.wordpress.com

[2] .كمال الرياحي، عشيقات النذل، دار الساقي بيروت، ط01، 2015، ص14

[3] .الرواية، ص20

[4] .اريك فروم، مفهوم الإنسان عند ماركس، تر: محمد سيد رصاص، دار الحصاد للنشر والتوزيع سورية، ط01، 1998، ص64

تخفي بشاعة النوايا، والرجال مجرد أولاد كلاب، وحمقى ومغفلون"[1].**فالبطل النذل** هو الشخص الذي لا يُحب ولا يُحَب، لأنّ ما يحدّد العلاقة بين الرجل والمرأة هو رغبات الجسد فقط، ونداءات الرغبة الجامحة التي لا تكترث بأيّ نظام أخلاقي.لكن يجب أن نوضح مسألة في غاية الأهمية وهي أنّ الجنس تخلّص في هذه الرواية من مركزيته القضيبية، ولم يعد الفعل الجنسي مقتصرا على الذكر فقط، بل أنّ المرأة أصبحت مالكة لجسدها، لتكسّر هذا الاحتكار الذكوري من خلال انتقالها من موقع المفعول بها إلى موقع الفاعل الجنسي، وهذا ما يتجلى في مشهد المضاجعة التي وقعت بين ناديا وكمال في غرفته بالإقامة الجامعية حيث كانت هي المبادِرة، بالإضافة إلى أن عشيقات النذل الأخرى كنّ متحررات جنسيا تماما.إنّ شخصيات الرواية لا تفهم في لغة الحب إلاّ ما يكون متلبسا بالغواية والشهوة وفنون الجماع الأكثر بوهيمية "جماعنا كان جماع شوارع[2]"، لهذا فإنّ الحب في تصورها ما هو إلا نوع من العهر "الحب عهر، عهر جميل[3]"

لغز الكتابة...أو الكتابة ضد الكتابة

قدّم لنا المؤلف على لسان شخصية كمال اليحياوي في حلم من أحلامه ضمن نسق رؤيوي "ما يشبه موقفا جريئا من مفهوم الكتابة ووظيفتها، وهو الكاتب المبدع الذي يؤلّف الروايات ويكتب السيناريوهات من خلال مشهدية الحلم، يمكن أن نتعرّف إلى نظريته حول الكتابة؛ فالكتابة التي ينظّر لها كمال هي التي تتأسس على فعل الجريمة، بمعنى جريمة قتل الكتابة نفسها. إنها الكتابة التي يمكن وصفها بالخطيرة، القادرة على تفجير أنهار من الدم"[4] إذ يقول في الرواية "طار كتاب حاد في السماء،

[1]لونيس بن علي،في مديح التنذل،قراءة في رواية عشيقات النذل لكمال الرياحي،بيت الخيال،مدونة إبداعية اليكترونية على الرابط https://housefictionrk.wordpress.com

[2]الرواية، ص44

[3].الرواية، ص44

[4]ناجي الخشناوي،النذل للتونسي كمال الرياحي،لا أحد يعلم ما يحدث في مطابخ الكتاب،مجلة القدس العربي 09 مارس2015

[4] نفس المرجع

حاولت تفاديه فشجّ رأسي آخر، وسقط في يدي مضمخا بالدم... الأدب في خطر كان دقيقا كمشرط ابن الكلب"[1]،في شجار عبثي أُصيب كمال على مستوى رأسه بجرح سال منه الدم، وكانت الأداة التي أصابته هي كتاب (الأدب في خطر) للناقد "تزيفيتان تودوروف"؛

جريمة قتل الناقد:

يوظف الكاتب الجريمة بطريقة فنية رائعة،حيث قرر كمال الروائي أن يتخلّص من كمال الناقد الذي كان ظلا مزعجا يلاحقه في كل مكان ،يشترك كمال الرياحي الروائي مع كمال اليحياوي الناقد في الاسم، لكنهما يختلفان في الوظيفة؛ فالأول روائي أما الثاني فهو ناقد روائي، إلاّ أنّ هذا الاختلاف كان مصدرا لعداوة شرسة بينهما، انتهت بارتكاب جريمة قتل "[2] ،إذ يقول السارد في الرواية "لم تشهد الجامعة على امتداد تاريخها عداوة مثل تلك العداوة"[3] ، وهو القرار الذي سيجنبه الانتحار لما اكتشف أنّ الانتحار لا يناسب الروائيين، بل هو يناسب الرعاة والفلاسفة، لهذا استبدل فكرة الانتحار بفكرة قتل الناقد "التخلص منه وإلى الأبد ذلك الناقد البائس"[4].موت الناقد إذن سيجنب الروائي الموت، وهو في هذه الحالة يكشف عن ضعفه وخوفه من الموت، ومن جهة أخرى فإنّ قتل الناقد سيجسد تعاليه المطلق وهيمنته المطلقة على ساحة الكتابة فلا يجد من يؤرقه ويكشف عن عورات كتاباته.وما يدعم هذا التحليل أنّ كمال الروائي أجّر قاتلا هو (بوخا) لكي يقضي على كمال الناقد، فأجهز عليه بمطرقة (مطرقة نيتشه) ثم برصاصتين (ميرسو في رواية الغريب) فأردده جثة هامدة بعد صمود أسطوري."الشيء الوحيد الذي قام به كمال الروائي هو انتزاع كبد كمال الناقد، وتحضير عشاء

[1].الرواية، ص 66 – 67

[2]لونيس بن علي،في مديح التنذل،قراءة في رواية عشيقات النذل لكمال الرياحي،بيت الخيال،مدونة إبداعية اليكترونية على الرابط https://housefictionrk.wordpress.com

[3].الرواية، ص72

[4].الرواية، صص78 – 79

لصديقته حياة في طقس كانيبالي لا نراه إلا في سلسلةhannibal فقطعتُ كبد الخروف فقطعَت كبد الناقد"[1]ثمّة إذن مجرم قذر وجبان يسكن دواخل الروائي، يلتجئ إليه حتى تخلو له الساحة من الصوت الآخر؛ العدو هو الصوت النقدي المختلف الذي يهاجم النص بعنف، ويفضح تناقضاته، ويكشف عن ثغراته. الكاتب النذل لا يقبل إلا صوته العميق، ويرفض أن يسمع صوت الاختلاف،وقد نذهب بالتأويل أبعد من ذلك، لنقول بأنّ مشهد قتل الروائي للناقد هو مشهد انتقامي من نظرية (موت المؤلف) التي رفعها نقاد الأدب منذ عقود، حيث قتلوا المبدع، ونفوا صوته، واستبدلوه بأصوات النص التي يستنطقها النقاد، هؤلاء هم الأوصياء الجدد على النصوص الابداعية. لهذا، حان الوقت ليثأر الروائي من المؤسسة النقدية الحداثية التي غيبته قسرا، ويرتكب أهم جريمة في تاريخ الأدب وهي جريمة قتل الناقد.

لغز الحقيقة / متاهة النفس

يجد القارئ نفسه في متاهة منذ بداية هذه الرواية إذ يقحمه الرياحي في شبكة من العلاقات المشبوهة و الأحداث التي تتسارع فيتبعها مُرْغَمًا بغية الوصول إلى الحقيقة لكن دون جدوى. ففي كلّ مرّة تعتقد أنك حللت لغزا و فهمت أحجية "الشخصيّات-الأنذال"، تعود الأمور إلى سيرتها الأولى و يعود التشويق إلى أوجه. ينقل لنا مؤلّف "المشرط" مجتمعا قذرا مليئ بالمكائد و الدسائس و الجنون و الجريمة، صورة قبيحة سوداء يجعلنا الكاتب نتتبع أهمّ الشخصيّات الفاعلة داخلها. بطل الرّواية كمال اليحياوي روائي و سيناريست تعلمه عشيقته أنّها حبلى من زوجها " أنا حبلى فهل ستبقى معي؟" فيتذكّر حدثا مشابها و يحتار بين البقاء معها و تركها. كلّ شيئ متعلّق بالإختيار إذ أنّ الرواية تنبني أساسا على قلب المفاهيم لتصبح الأحداث ذات طابع عبثي مبهم (العشيق منزعج من حمل عشيقته من زوجها!) ههنا

[1].الرواية، ص88

يبقى القارئ في متاهة معقّدة و متعة يلتمس الخروج منها و كلما إقترب من فكّ رموزها إلا و باغته الرياحي بفخّ من حيث لا يدري. يلج كاتب "الغوريلا" إلى عالم البرجوازيّة فنكتشف أنه عالم مبنيّ على المظاهر الخادعة و النفاق، فالكلّ يحارب الكلّ. حتّى الزوج و زوجته إذ يكشف الكاتب عن حقيقة بطله كمال اليحياوي و الذي أصبح كاتبا بعد إحتجازه لطلبة "الدراماتورجيا" لينهل من كتاباتهم و يستغلّهم لصالحه. و تزداد الصورة قتامة مع الدخول إلى عالم الزّوجة المليئ بالمغامرات الجنسيّة و الصفقات المشبوهة. لقد عمد الرياحي منذ البداية إلى التّشهير بممارسات هذا النّوع من الأشخاص الذين يتخفّون خلف "البرستيج" ليحققوا غاياتهم القذرة بأيّ طريقة. و على الرّغم من أنّ ملامح الرواية فيها الكثير من الغموض على مستوى الأحداث و حقيقة الشخصيات و خلفيّة كلّ منها، يقذف الرياحي القارئ بحقيقة صادمة تجعله يعيد إستيعاب كلّ ما قرأه بطريقة مغايرة لأنّها مجرّد يوميّات كتبها البطل في المستشفى بعد أن إنتقمت منه زوجته " ليلتها ناداني "حياة". عرفت أن اللعبة بدأت مع ذلك السافل. " هكذا يعود القارئ مصدوما إلى قلب المتاهة.

إنّ العوالم الروائيّة التي تنسجها الأحداث في رواية كمال الرياحي هي عوالم من صميم الواقع ،الأماكن كلها حقيقيّة و موجودة في العاصمة تونس ، استطاع من خلالها و بطريقة عبقريّة أن يلجها و من زوايا مستحيلة لا تتاح إلاّ له ، فقد سافر – و من خلفه قارئه – إلى أبعد النّقاط في الحيّز المكانيّ بفضل القوّة التخييليّة و أسلوبه الساحر، و هنا يجد القارئ نفسه متأرجحًا بين الصّورة الواقعيّة لتلك الأماكن من جهة و بين صورها في الرّواية من جهة أخرى، لقد ركّز الرياحي على رمزيّة الأطر المكانيّة الذي تتطور فيه نسق الأحداث و تجتمع فيه الشّخصيات..

تركيب

كما ذكرنا آنفا ،وفي الفصل الثاني من الباب الأول عندما سئل "امبرتو ايكو" عن الدافع الحقيقي لكتابة روايته الشهيرة (اسم الوردة)، كانت إجابته: (إنها الرغبة في تسميم أحد الرهبان)، وإذا تأملنا جيدا في هذه الإجابة، يمكن أن "نستشف وراء شكلها الساخر تعريفاً للرواية، بأنّها الفن النثري المعاصر الذي يجسّد رغبة الروائي في ارتكاب جريمة ما"[1]،يقول الروائي التونسي "نسجت الرواية بأسلوب الحبكة البوليسية لكن في الوقت ذاته يسخر منه ويحطمه من الداخل لأنها غير معنية بالوصول للجاني أو البحث عن الحقيقة لكنها تسعى للذهاب بعيدا في أعماق النفس لتستخرج للعلن بشاعتها عبر مجموعة من الشخصيات تتقاطع خيوط أقدارهم وأطماعهم فيفتك الواحد منهم بالآخر عبر الابتزاز والخيانة والجريمة."وتبدأ رواية (عشيقات النذل) عندما يصطدم البطل كمال بسؤال عشيقته السرية إن كان سيبقى معها رغم حملها من زوجها "نعم أنا حبلى ولن أجهض.أجبني هل ستبقى معي؟"" يقول الرياحي "تتناول الرواية الكثير من الأمراض المجتمعية من تمييز عنصري في مجتمع يدعي الحداثة وقضية التصادم والتطاحن بين الطبقات البورجوازية و البروليتاريا إضافة للانتهازية،ما نراه اليوم من عنف و إرهاب أصيل تلك المعارك والحقد الذي ينطلق داخل الأسرة ويعشش في أركان البيت الصغير." وفي أحداث الرواية يرسم شبكة كاملة من العلاقات المشوهة تنمو في ظل صراع طبقي يغلفه الزيف وتنهكه الأحقاد وفي مجتمع تستنزفه الانتهازية وتنخره الوصولية فتدفع الفرد للقتل والسرقة والتحايل من أجل تحقيق غايته فتصبح "الغاية تبرر الوسيلة."وتكشف الرواية كيف ان بطل القصة (كمال) أصبح كاتبا مشهورا بعد أن احتجز طلبة "الدراماتورجيا" في قبو ليكتبوا له مسلسلات تلفزيونية يوقعها باسمه مقابل مال يؤمن وصوله إلى عائلاتهم أما زوجته (ناديا) فتقيس كل شيء بالمال والمصالح،ويضيف الرياحي "الروائي صائد حكايات صائد وجوه .. كل الشخصيات

[1] لونيس بن علي،في مديح التنذل،قراءة في رواية عشيقات النذل لكمال الرياحي،بيت الخيال،مدونة إبداعية اليكترونية على الرابط https://housefictionrk.wordpress.com

التقطها من الواقع .. الواقع أصبح عجائبي وخيالي أكثر حتى من الخيال .. البشاعة والعنف تعلن عن نفسها نتيجة لانهيار القيم وانحطاط الكائن البشري"

يقول علي لونيس أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن بجامعة بجاية "ثمة جريمة ما في أيّ رواية، فإذا هي لم تتجسّد في موضوع تكون الرواية مسرحا لها، فهي تتجسّد على صعيد فني وميتافيزيقي، عندما يتحوّل الإبداع الروائي بحسب تصور "نورمان ميلر" إلى رياضة دموية، تكون على شكل ملاكمة أو مصارعة ثيران،فالروائي جسّد هذه العلاقة الخفية بين الرواية والجريمة. صحيح أنّ الجريمة حاضرة في الرواية، لكننا ومع ذلك أدركنا أنه لم يكتب لنا رواية بوليسية بالمعنى المتعارف عليه، بل أراد أن ينبهنا إلى كونها- الرواية- هي الجريمة الحقيقية، اختزلها بلفظة عزيزة إليه وهي النذالة "الفن" ، وإلى رؤية متمردة على واقع عربي عجز عن صناعة ثورة إنسانية حقيقية تحرر الأفراد من منظومات الكبت التاريخية، بل ما حدث أنّ هذا الواقع أضاع فرصة التغيير الحقيقية، وفي المقابل فتح جبهات لتحولات عنيفة، أيقظت في النفوس شرارة العداوة والصراع والكراهية، وعززت كل شروط العدائية اتجاه كل ما هو إنساني وجمالي.مثل هذا الواقع لا يمكن كتابته إلا بلغة نذلة، ولا يمكن أن يمثّله إلا بطل نذل لا يعد بأي بطولة في أفق لا إنساني، متوحش، بوهيمي، متدين حد النفاق، بطل ينام في داخله مجرم متعصّب لحريته الخاصة،فالروائي غير معني بصناعة التاريخ العمومي، لأنّ وظيفته أن يتأمل هذا التاريخ من داخل القبو، أي من داخل العالم المظلم والنتن حيث يخترع أشباحه "عد إلى قبوك اللعين واهتم بفئرانك. هم يحتاجونك أكثر. لم تنجب غير الفئران أيها النذل اللعين"[1].

إن رواية عشيقات النذل تندرج ضمن "بداية التحولات في الكتابة العربية بعد ما ميزها من الخيبات والانكسارات التي أعقبت انتفاضات الربيع العربي،و بعد كل تحولات سياسية أو ثورة تهز المجتمع يظهر

[1] كمال الرياحي.عشيقات النذل، ص88

جيل الغضب مثلما حدث في أمريكا أو اليابان.. هذا الأسلوب الغاضب في الكتابة بدأ يجد طريقه في الرواية العربية بعد انتفاضات الربيع العربي وبدأت تؤثر على أسلوبه ومنجزه الإبداعي"[1].

.

[1] محمد العرقوبي،عشيقات النذل لكمال الرياحي،نبش في المسكوت عنه، مقال أعده سامح الخطيب للنشرة العربية وحرره سيف الدين حمدان في موقع رويترز على الرابطhttp://ara.reuters.com بتاريخ 25 آذار مارس 2015 / على الساعة:16:03

رواية اللغز في المغرب العربي

الحوت الأعمى لـ"عبد الإله الحمدوشي" أنموذجا

تمهيـــــــــــد

ما فتئ واقع الرواية المغربية كحاله في الرواية العربية " يؤكد نصا بعد آخر، أن رواية الألغاز أضحت نوعا روائيا قائم الذات والتحقق والتجدد، على الأقل على يد روائيين اثنين، هما ميلودي حمدوشي وعبد الإله حمدوشي، اللذين دخلا معا مغامرة كتابة أدب الألغاز بالعربية. وهو ما يشكل في نظر البعض، ثورة حقيقية في هذا المجال، وذلك بما يشبه مغامرة بعض دور النشر في المغرب، من زاوية ترحيبها بنشر هذا النوع من الكتابة الروائية « دار النشر عكاظ»، يحدث هذا في المغرب، في الوقت الذي يتحدثون فيه اليوم في أوروبا عن «رواية بوليسية جديدة»، كرد فعل كتابي على الرواية البوليسية لأواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين"[1]، يؤكد عبد الرحيم العلام بأنه قد يذهب البعض إلى القول بأن الرواية البوليسية قد عرفت طريقها إلى الأدب الروائي المغربي منذ مدة، وإن بشكل بطيء وغير مهيمن، من خلال بعض الكتابات الروائية البوليسية الرائدة لـ"أحمد عبد السلام البقالي"، دون أن ننسى مساهمات "إدريس الشرايبي" في مجال رواية الألغاز المغربية، المكتوبة بالفرنسية،كتب ميلودي حمدوشي مجموعة من روايات الألغاز التي وقعها باسمه الحقيقي، بخلاف بعض الكتاب الذين يلجئون إلى أسماء مستعارة عندما يتعلق الأمر بكتابة روايات من هذا النوع تحديدا،كما كتب ميلودي حمدوشي، بالاشتراك مع عبد الإله حمدوشي، روايتين بوليسيتين، هما «الحوت الأعمى» و«القديسة جانجاه». وآخر رواية صدرت لحمدوشي، هي رواية «أم طارق»، مع العلم أن مجموعة قصصية تدور هي أيضا في فضاء «البولار» ستصدر قريبا لنفس الكاتب، وفيها يستوحي بعض الأجواء الحياتية للمرحوم حمد زفزاف ، كما سبق له أن وظف ذلك أيضا في بعض رواياته السابقة، إلى جانب استثماره، كذلك، لوقائع وأحداث مرتبطة بأجواء مهنته، وهو الذي يقول: "لو لم

[1] عبد الرحيم العلام،الرواية البوليسية في المشهد الثقافي المغربي،صحيفة الشرق الأوسط،العدد 8275، الأربعاء 03 جمادى الأولى 1422 هـ 25 يوليو 2001

أكن شرطيا، لما كتبت روايات بوليسية، لكني سأكون حتما كاتبا"[1]،فالكتابة الروائية البوليسية عند الأخوين حمدوشي حسب الناقد علام هي حرية غير مشروطة داخل عوالم من الكتابة ،وهي بحث أولا ومعرفة ثانيا، قبل أن تكون حكيا لقصة بوليسية ، فمن يقرأ روايات حمدوشي البوليسية، سوف يلمس عن كثب مدى هذه العلاقة الوطيدة القائمة بين الكتابة الروائية والمعرفة العامة، بمعنى أن حمدوشي لا يكتب الرواية البوليسية من فراغ مرجعي، بل انطلاقا من علاقة مباشرة، ومن امتلاء ومعرفة متطورين، بعوالم الجريمة وقوانين التحقيق ومكونات السلطة، في أبعادها المحلية والعالمية، مما جعل رواياته تكشف لقارئها على معرفة فوق تخييلية «بما هي معرفة قانونية ومجالية». وهو وضع يساهم من خلاله حمدوشي على تأصيل هذا النوع من الكتابة الروائية في المشهد الأدبي المغربي الحديث، وفي المجتمع العربي عموما، بما يوازي ذلك من خصوصية و خروقات لقوانين هذا النوع من الرواية ولقواعده أيضا، وكما حاول بعض النقاد والمهتمين عدها وحصرها[2]. هكذا بدأ هذا النوع الروائي يكتسي أهمية خاصة في الآونة الأخيرة في المغرب ، في مرحلة بدأ فيها يعرف أولى ساعات الانفتاح،وأيضا في فترة تاريخية تشهد منعطفا جديدا على مستوى حرية التعبير وتوفر المناخ المناسب لظهور مثل هذه الكتابات، بما يوازيها أحيانا من "انتقاد للسلطة والمؤسسات وتعريتها لأوهام المجتمع وتفكيك أوضاعه العامة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والنفسية، إلى جانب اهتمامها باقتحام

[1] عبد الرحيم العلام،الرواية البوليسية في المشهد الثقافي المغربي،صحيفة الشرق الأوسط،العدد 8275، الأربعاء 03 جمادى الأولى 1422 هـ 25 يوليو 2001

[2]. يقول"روبير دولوز" صاحب كتاب «أساتذة الرواية البوليسية» حول القواعد التي حددها "إدغار آلان بو"، قد لا تهمه إلا هو، هذا الباحث الذي ما فتئ يؤكد، من جهته، أن الرواية البوليسية هي نوع «خارج القانون». فإلى جانب توفر «تشويق ما»، يقول دولوز، فإن الأبطال ليسوا دائما من البوليس. كما أن الأمكنة هي مغلقة في بعض الروايات ومفتوحة في أخرى،أما المرأة فدورها ليس دائما نمطيا.

بعض التابوهات، وفضح بعض تفاعلاتها الاجتماعية، وخصوصا ما يتصل منها بجرائم ،وهو ما أكدته الناقدة "كاترين سيمون" في مقالتها المخصصة للرواية البوليسية في المغرب العربي"[1]

هندسة الحكي في "الحوت الأعمى"

تدور رواية «الحوت الأعمى» لميلودي حمدوشي في "ضوء هذه الحرية غير المشروطة، التي تراهن عليها الرواية البوليسية عالميا، باعتبارها رواية تكشف عن معرفة أخرى موازية ذات علاقة بثقافة الكاتب نفسه، الشعبية والعالمية، التراثية والحديثة، فروايته تقوم على طاقة كبيرة من الخطابات المتخللة فيها (أمثال سائرة، أشعار قديمة، حكم ممتدة، أقوال مأثورة، تعريفات عالمية)،و هي خطابات يمكن قراءتها من زاويتين على الأقل، أي باعتبارها خطابات تكسيرية للحكاية الإطار، بمعنى أن هذه الرواية تلجأ بين الفينة والأخرى إلى تكسير خطية الحكاية الأصل، المرتبطة بالجريمة، بإدراجها لخطابات، يتم عبرها تجاوز تفاصيل الحكاية إلى تحليل الحالات النفسية والشعورية، وتجلية التناقضات والمفارقات المجتمعية، وأيضا باعتبارها خطابات لها كهدف بنيوي تلوين «المحكي البوليسي» فيها، أي عبر إخراجه من إطار «السوداوية» و«الدرامية» إلى إطار تنويري وسلوكي وثقافي عام"[2].

يقول عبد الإله حمدوشي، «أن الأدب البوليسي لا يمكنه أن يزدهر في أجواء كليانية، إنه حساس لجميع أشكال العبودية»، ، إذن، تتحرك رواية اللغز، كما يكتبها ميلودي حمدوشي، دون أن يعني ذلك أن النوع الروائي الذي يترصد تخييليا إبراز تلك الأسئلة البؤرية فيه: (من قتل؟) و(لماذا كانت هناك جريمة؟)، ولكنه نوع يتجاوز «محفل الألغاز»، ، لكي ينخرط في خضم طرح أسئلة الراهن، وعلى عدة مستويات: اجتماعية وثقافية ونفسية وذهنية واقتصادية. معنى ذلك أن هذا النوع من الكتابة

[1] عبد الرحيم العلام،الرواية البوليسية في المشهد الثقافي المغربي،صحيفة الشرق الأوسط،العدد 8275، الأربعاء 03 جمادى الأولى 1422 هـ 25 يوليو 2001

[2] عبد الرحيم العلام،الرواية البوليسية في المشهد الثقافي المغربي،المرجع السابق.

الروائية - كما يكتبها ميلودي حمدوشي- على الأقل هي كتابة ممتثلة بذاتها، ومنفلتة من إسار تلك الكتابات التقليدية، الأمر الذي يبعدها، كذلك، عن أية هامشية نوع . أدبية محتملة، كما كانت تنعت بذلك الرواية البوليسية في مرحلة سابقة في الغرب. ومتى عرفت الرواية البوليسية بالمغرب تطورها العام «التراكمي والنوعي»، فإن ذلك سوف يدفعها إلى أن تحظى بمكانة أساسية، وباهتمام استهلاكي ونقدي قد يفوق ما تحققه بقية الأنواع الروائية الأخرى، و وهو مؤشر إيجابي ، أي في بحثها في أسئلة تجنسها وهويتها، وفي صياغتها للأسئلة الكبرى والمصيرية، وفي بحثها أيضا عن موقعها اللائق بها في المشهد الأدبي في المغرب، أو في بقية البلدان العربية الأخرى، وخصوصا تلك التي لم تقتحم بعد مغامرة هذا النوع من الكتابة.

تتأسس الكتابة عند "الحمدوشي، منذ البداية، على عنصر «التشويق»، بالنظر إلى كونه أحد أهم العناصر الكبرى التي تنبني عليها الكتابة الروائية للألغاز ، وهو ما جعل بناء هذه الرواية يبدو دائريا، على سبع عشرة مقطعا ،ينفتح على واقعة غامضة في المقطع الأول، تعتبر بمثابة التمهيد للحدث الرئيسي ، بينما يمثل المقطع الثاني معاينة الجريمة ،وتقديم بعض المعلومات التي يمكن أن تكون منطلقا للبحث،أما المقاطع الأخرى فهي تحتفي بالتحقيق،وسوف تسجننا الرواية داخل فضاء من «التشويق» و«الغموض» و«الانتظار» إلى غاية نهايتها، لكي تنكشف أمام البوليس، وأمامنا أيضا، جميع ملابسات ما وقع من قبل.

ج /1- الفصل الأول: تطبيقات على مدونات إبداعية جزائرية مكتوبة باللغة العربية .

ج/1/1المبحث الأول

"الخلفية السوسيوثقافية للرواية الجزائرية"

ج/1/2المبحث الثاني :

شعرية العنوان في رواية اللغز " "الرماد الذي غسله الماء" لعز الدين جلاوجي أنموذجا.

ج/1/3المبحث الثالث

الرمـــزي والفـــني في رواية الألغاز "سكـــرات نجمة" لأمـــل بوشارب أنموذجا

ج/1/4المبحث الرابع:

كرنولوجية الأحداث في رواية اللغز رواية "صمت الفراغ" لابراهيم سعدي أنموذجا.

ج/1/1المبحث الأول

"الخلفية السوسيوثقافية للرواية الجزائرية"

1- مدخـــــــــــل.

2- الرواية الجـــــــــزائرية...الواقع والمتغير

3- الرواية الجزائرية والواقع

4- الروايـــــــــة الجـــــــــزائرية المعاصرة.

5- أدبـــــــــــــ المحـــــــــــــــــنة .

6-الثابت والمتحول في الكتابة الروائية الجزائرية

7 -مـــــن اللغـــــــــة إلى الايدولـــــــــوجيا

الخلفية السوسيو ثقافية للرواية الجزائرية

1/ مدخل:

سأحاول في هذا المبحث القيام بعملية مسح ولو مختصرة للرواية الجزائرية منذ نشأتها اعتمادا على خلفية سوسيو ثقافية قد تساعدني في تفسير إشكالات و مسوغات غياب أو ظهور النص البوليسي في الجزائر.

إن النقد الأدبي في الجزائر لم يساير التطورات الحاصلة في المتون الروائية الجزائرية، و في حالات حضوره القليلة يقتصر على تكرار الآراء النقدية السابقة في إطار نظري بحت، و ذلك بالتركيز على أسماء معروفة في الساحة الأدبية الجزائرية على شاكلة : عبد الحميد بن هدوقة ،الطاهر وطار، واسيني الأعرج، رشيد بوجدرة ، رغم توفر العديد من التجارب الروائية الجديدة والجديرة بالدراسة، كما يركز على تجارب روائية معزولة عن السياق العام لتطور وصيرورة الرواية الجزائرية، هذا الموقف يضع أي باحث/ناقد في هذا الموضوع أمام فقر معرفي يشكل عائقا كبيرا أمام إتمام بحثه،مما يعطى فرصة للنقد التأثري الذي يقوم على منطق عاطفي،و لا يستند على منظور علمي معين ،فما يلاحظ على النقد الأدبي الأكاديمي المتخصص هو انه" ظل عاجزا بنسبة كبيرة عن مسايرة التطورات الحاصلة في الحقل الروائي الجزائري باستثناء بعض الدراسات الأكاديمية القليلة التي حاولت تناول الرواية الجزائرية بنوع من الشمولية مرتكزة على مواضيع معينة دون غيرها[1]" ،ومن ضمن هذه الأعمال نجد: مخلوف عامر في مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر الذي صدر بدمشق سنة 1998، واسيني الأعرج في اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الطاهر وطار في تجربة الكتابة الواقعية في الجزائر و أيضا: الرواية والتحولات في الجزائر سنة 2000 ،توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، صدر

[1] عمار بن طوبال الرواية الجزائرية المعاصرة، محاولة تحديد منهجي،مقال منشور على مدونته الاليكترونية بتاريخ11سبتمبر2010 على الساعة 0630 على الرابط https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/7687

سنة 2005 ،وعبد الحميد بورايو في :القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة 1986م.و الحكاية الخرافية في المغرب العربي دراسة 1992م ،منطق السرد دراسة 1994م ،دراسة في القصة الجزائرية الحديثة 1998م و البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري دراسة 1998م،بالإضافة إلى كتابات كل من "آمنة بلعلي"، "السعيد بوطاجين"، محمد داود، جعفر يابوش...الخ ،هذا الوضع جعل الكثير من النصوص الروائية الجزائرية "لا تعرض على المحك النقدي،الذي يعرف بالنصوص الجيدة ويكشف عن السياقات الإبداعية التي أنتجت هذه المتون، ومن هنا فإن غياب النقد الأكاديمي وتأخره مقارنة مع تطورات الحقل الروائي الجزائري،أثر تأثيرا شديدا على هذا الأخير الذي ظل مهمشا بغياب الممارسات النقدية الجادة"[1].

تعتبر الراوية الجزائرية في نشأتها غير معزولة عن نظيرتها في الوطني العربي، حيث يتفق جل النقاد على أن أول عمل في الأدب الجزائري على شكل رواية هو "حكاية العشاق في الحب و الاشتياق" لـ محمد بن إبراهيم سنة 1849م ، "تبعته محاولات أخرى ذات طابع قصصي "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس " سنوات (1852م، 1878م، 1902م) ، تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص أحمد رضا حوحو "غادة أم القرى" سنة 1947م ، و" الطالب المنكوب "سنة 1951م لـ عبد المجيد الشافعي، و" الحريق" سنة 1957م لـ نور الدين بوجدرة، و "صوت الغرام" سنة 1967م لـ محمد منيع،إلاّ أن

[1] عمار بن طوبال الرواية الجزائرية المعاصرة، محاولة تحديد منهجي،نفس المقال على الرابط http://koutama18.blogspot.com/2010/09/blog-post_6265.html

البداية الفنية التي يمكن أن نؤرخ فها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص ريح الجنوب" سنة 1971م لـ عبد الحميد بن هدوقة."[1]

يرى بوشوشة أن "الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية هي رواية حديثة النشأة، إذ لا يتجاوز عمرها النصف قرن، ذلك إذا سلمنا بالافتراض القائل بأن أول نص روائي جزائري مكتوب بالعربية ،يحمل كل المواصفات الفنية المتعارف عليها نقديا هو رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة التي صدرت سنة'1971،وانطلاقا من هذه المسلمة التي يتفق عليها جل النقاد في الجزائر و خارجها لا يمكننا الحديث عن نصوص كلاسيكية في الرواية الجزائرية ، "فاستمرار الكتابة الروائية بالنسبة لروائيي جيل السبعينيات، وتداخلها مع الكتابة الروائية في التسعينيات (جيل الأدباء الشباب) ،-حين ننظر إليها بمنظور الأجيال الأدبية- نجدها تنقسم فقط لجيلين هما :جيل السبعينات (جيل الرواد والآباء المؤسسين) وجيل التسعينات، جيل الأدباء الشباب"[2]، حيث نلاحظ فروقا بين هذين الجيلين في النظر للكتابة الروائية وفي طبيعة المواضيع المطروحة روائيا؛يرى الناقد عمار بن طوبال "أن فترة الثمانينات هي فترة فراغ رغم النصوص الروائية الكثيرة التي صدرت في هذه العشرية، لأنها كانت استمرار بشكل من الأشكال لفترة السبعينيات على المستوى الفني، وعلى مستوى المشاريع الإيديولوجية التي انخرط فيها الروائيون الجزائريون، فقد ظلت نفس الأسماء من جيل الرواد وطار ، بن هدوقة، مرتاض..الخ حاضرة وبقوة، وحتى الأسماء المهمة التي بدأت تنشر أعمالها الأولى في عشرية الثمانينات (واسيني الأعرج، أمين الزاوي) لم تأتي – في تلك الفترة– بجديد على مستوى الرؤية الفنية، وإن كانت قد استطاعت المضي بالشكل الروائي إلى فضاءات أوسع عن طريق التجريب والانفتاح أكثر على التجارب

[1] بن جمعة بو شوشة، سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، تونس، طبعة 1، 200.5، ص7.

[2] عمار بن طوبال مقتطف من مقال نشر على جريد الجمهورية بعنوان الرواية الجزائرية المعاصرة ..محاول تحديد منهجي بتاريخ2011/01/07

الروائية العربية والغربية، فروائيو السبعينيات مازالوا حاضرين – من خلال انتاجاتهم – في الوقت نفسه الذي دخلت فيه أسماء جديدة إلى الساحة الروائية، والتي تحاول طرق مواضيع جديدة وبأساليب مغايرة في الكتابة تمثل الجيل الجديد من الروائيين الشباب، إن التداخل الجيلي- كما يسميه بعض النقاد- بين الروائيين الجزائريين، وكذا غياب النقد الروائي وتأخره عن مسايرة التطورات الحاصلة في الحقل الروائي الجزائري، يضعنا أمام مأزق منهجي ونحن نحاول وضع محددات موضوعية نستطيع انطلاقا منها حصر النتاج الروائي المندرج ضمن الرواية الجزائرية ،فالنصوص الروائية لجيل التسعينات تندرج ضمن الرواية الجزائرية المعاصرة"[1]، هذا الجيل يضيف الناقد بن طوبال "دخل مجال النشر أواخر عشرية التسعينات، ويمكن تحديد تاريخ ولادة هذا الجيل بسنة 1998 وهي السنة التي شهدت صدور روايتين لاثنين من أبرز ممثلي هذا الجيل هما بشير مفتي في "المراسيم والجنائز" الصادرة عن منشورات الاختلاف ،وحميد عبد القادر في" الانزلاق" الصادرة عن دار الشهاب ، فمن الناحية التاريخية ، ولادة جيل الأدباء الشباب كانت سنة 1998حيث توالت بعدها عملية النشر في مجال الرواية للكثير من الأدباء الذين يكتبون أعمالهم الأولى والتي في معظمها تتميز ببعض الخصائص المشتركة، هذه الأعمال كانت بداية لانبعاث الحقل الروائي من جديد ، هذا الأخير الذي كان في الجزائر طيلة عشرية التسعينات يعاني من ركود وغياب شبه تام لأي نص روائي جديد نظرا للظروف الصعبة التي مرت بها الجزائر ،والتي جعلت الكثير من المثقفين يركنون لصمت رهيب"[2]،

أما من الناحية الفنية فيمكن اعتبار رواية "ذاكرة الجنون والانتحار "لحميدة العياشي الصادرة سنة 1986 ،"كبداية لتطليق الرواية الجزائرية للإيديولوجية التي سيطرت عليها طوال فترة السبعينات والثمانينات كما يرى بن طوبال، رغم أن العشرية التي تلت صدور هذه الرواية كانت عشرية صمت

[1] عمار بن طوبال الرواية الجزائرية المعاصرة، محاولة تحديد منهجي،مقال منشور على مدونته الاليكترونية بتاريخ11سبتمبر2010 على الساعة0630.

[2] المرجع نفسه.

نتيجة الظروف الصعبة التي مر بها المجتمع الجزائري، مما أخر تبلور النهج الجديد للرواية الجزائرية إلى غاية سنة 1998، و هو تاريخ ميلاد الرواية الجديدة في الجزائر، رواية جيل الأدباء الشباب[1]، هذا الجيل الذي "لم يفتح عينيه على وهج الاستقلال ولا عاش تلك اليوتوبيات الاشتراكية التي صاغت التوجهات الإيديولوجية للرواية الجزائرية منذ لحظة الميلاد الأولى على يد جيل الرواد بن هدوقة، وطار ، إنه جيل لم ينخرط عبر الكتابة الروائية في خطابات الجماعة المشتركة، لأنه ولد (أدبيا) في مرحلة تحول وانكسار لأوهام وأحلام السابق، وتخلخل كل تلك الشعارات التي غذت نتاجات الجيل السابق،هذا الواقع السوسيوثقافي ،هو الذي أنتج رواية مغايرة ،تمارس قطيعة جادة مع نصوص الآباء المؤسسين للرواية الجزائرية من الناحية الجمالية والفنية ومن ناحية الرؤى الإيديولوجية التي كانت تتبناها "[2].

2/ الرواية الجزائرية الواقع والمتغير:

ترى شادية بن يحي أن الرواية "لم تتحقق باعتبارها جنسا أدبيا مستقلا، و تتميز بوجودها و شكلها الخاص في الأدب الغربي إلا في العصر الحديث، حيث ارتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوربي في القرن الثامن عشر، فحلت هذه الطبقة محل الإقطاع الذي تميز أفراده بالمحافظة و المثالية و العجائبية"[3]، أما الطبقة البورجوازية فقد اهتمت "بالواقع و المغامرات الفردية، و صور الأدب هذه الأمور المستحدثة بشكل حديث، اصطلح الأدباء على تسميته بالرواية الفنية، في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر، حيث تميز الأدب القصصي

[1] عمر بن عمار بن طوبال الرواية الجزائرية المعاصرة، محاولة تحديد منهجي،مقال منشور على مدونته الاليكترونية بتاريخ11سبتمبر2010 على الساعة0630 .

[2] المقال السابق على الموقعhttp://koutama18.blogspot.com/2010/09/blog-post_6265.html

[3] شادية بن يحي، الرواية ومتغيرات الواقع،مقال منشور على موقع ديوان العرب، 4 ماي،2013 http://www.diwanalarab.com/spip.php?article37074

منذ القديم بسيطرة أدب الطبقة الحاكمة، ولا تمثل القصص المعبرة عن الخدم و الصعاليك إلا استثناءا لا يمكن القياس عليه."[1]

تعتبر الرواية ملحمة البورجوازيين في العصر الحديث في أوربا و البديل عن الملحمة كما اعتبرها كلا من "هيجل" و "جورج لوكا تش" ،فهي وليدة الطبقة البورجوازية منذ القرن الثامن عشر ،إذ تعتبر رواية "دونكيشوت" لـ: "سيرفانتس" أول رواية فنية في أوروبا تحمل رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر، و الحديث عن خصائص الإنسان التي تعتمد على المغامرة الفردية ، و هناك من يقول حسب شادية بن يحي أن "الرواية لها جذور و أصول في الأدب العربي الذي عرف الفن ممثلا في بعض ما جاء مبثوثا في كتب الجاحظ ،ابن المقفع ، مقامات بديع الزمان الهمذاني، و الحريري، لكن البعض يرى أن الرواية فن مأخوذ عن الغرب"[2] .

سئل الأديب الجزائري طاهر وطار مرة عن واقع الرواية العربية فأجاب: « الرواية بالأصل فن- لا نقول دخيل على اللغة العربية وإنما فن جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنوه و الفلسفة فتبنوها" [3]، ويرى بعض النقاد و الدارسين أن "كتاب الطهطاوي المعنون بتخليص الإبريز في تلخيص باريس يمثل بدايات الفن القصصي في الأدب العربي الحديث، ثم جورجي زيدان ثم رواية زينب لـ محمد حسين هيكل... فهذه النصوص اعتبرت إرهاصا أوليا لظهور الرواية العربية، ولذلك نرى أن الباحثين المصريين على الخصوص يجعلون من مصر الرائدة في مجال

[1] مفقودة صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس و التأصيل)،مجلة المخبر العدد الثاني 2005، ص12

[2] شادية بن يحي، الرواية ومتغيرات الواقع،مقال منشور على موقع ديوان العرب، 4 ماي،2013 http://www.diwanalarab.com/spip.php?article37074

[3] مفقودة صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر ،ص15

الرواية،رغم انتقادات بعض الدارسين منهم :بطرس خلاق في كون رواية "زينب "فتحا في الأدب العربي، إلا أن بقية الأقطار قد عرفت نشأة الرواية بعد ذلك، ولم تعرفها في زمن واحد"[1].

3/ الرواية الجزائرية و الواقع

سايرت الرواية الواقع طيلة حضورها في المشهدين الأدبي والثقافي في الجزائر ، و نقلت "مختلف التغييرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي تعرض لها ،بداية بطبيعة الأعمال الثورية ضد الاستعمار الفرنسي ، وفي السبعينات من القرن الماضي، سايرت النظام الاشتراكي ودخلت في ما بعد مرحلة جديدة فيها ثورة و نضال وانهزام، إذ انطلق الكتاب من الواقع الذي عايشوه وعايشه المواطن في زمن الأزمة فاصطلح عليه بـــأدب الأزمة".[2]

تعتبر مرحلة السبعينات في الجزائر المرحلة الفعلية لظهور راوية بالمعايير والأسس الفنية الناضجة،على شاكلة أعمال كلا من عبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب"، و "الزلزال "لطاهر وطار و "اللاز"،و بظهور هذه الأعمال و التجارب الروائية الجزائرية الجديدة "بعد العقد الذي تلا الاستقلال ، يمكننا الحديث عن الكتاب الجزائريين الذين لجئوا إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تعقيدات الواقع بكل جزئياته، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة، أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي تجلت ملامحها من خلال التغيرات الجديدة التي طرأت علي الحياة السياسية،الاقتصادية والثقافية،ومن سمات الرواية في هذه الفترة الطرح الشجاع لأسئلة الهوية ، التاريخ و المقدس"[3]، هذا التحول يرجع حسب نضال صالح إلى " مساحة الحرية التي اكتسبها الكاتب الجزائري نظرا للواقع

[1] المرجع السابق،ص 15

[2] ادريس بوديبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، طبعة 1، 2000م، ص،ص 50-51

[3] مفقودة صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس و التأصيل)،مجلة المخبر العدد الثاني 2005، ص12

السياسي الجديد ، الذّي اختلف عن واقع الاستعمار قبل هذه الفترة، على اعتبار أن الكتابة الأدبية الإبداعية تزدهر في ظل الحرية و الانفتاح، فالقمع و الاضطهاد قد يدفعان الكاتب مرغما إلى تبني مواقف لا يؤمن بها تماما ،فالطابع السياسي الذي انطبعت به النصوص الروائية الجزائرية في هذه الفترة لا يمنع الطرح الجذري الذي اتسمت به هذه النصوص و القائم على محاكمة التاريخ أو الواقع الراهن بلغة فنية جديدة."[1]، ولقد جاء هذا الطابع كما يقول المؤرخ أبو القاسم سعد الله "كحتمية لتركيبة ثقافة الرواد الأوائل الذين كان لهم السبق في تأسيس الرواية الجزائرية الحديثة، وكل هذا تأتى لهم من خلال انخراطهم في السلك السياسي ومعايشتهم للحدث والمساهمة فيه، فالروائيون الأوائل كانوا من جيل الثورة و الاستقلال، ولذلك فقد تمتعوا بحصانة و تجربة في رصيدهم، من الثورة و النضج السياسي و تجربة نضالية".[2]، مما جعلهم يجمعون بين الإبداع و السياسة،فالطاهر وطار كان "عضوا في جبهة التحرير إبان تأسيسها، كما أنه اشتغل بالسياسة و الصحافة التونسية، و بعد الاستقلال تفرغ للعمل السياسي بجبهة التحرير كمراقب للجهاز المركزي للحزب".[3]وقد منح هذا الرصيد من التجربة السياسية هؤلاء الرواد "بعدا سياسيا للرواية التي نشأت بين أيديهم، و مهما يكن من أمر فإن الرواية بمحيطها وشخصياتها تعبير عن وضع ريفي في بداية السبعينات يتخبط في بحر من الهموم و المشاكل متأملا في تغيير جذري تجسد في المشروع الجديد المتمثل في الثورة الزراعية"[4].

إن عبد الحبميد بن هدوقة الذي كان ممثلا لحزب أنصار الديمقراطية وحركة الطلاب الجزائريين بتونس أثناء دراسته،و منخرط في حزب جبهة التحرير ،في روايته "نهاية الأمس"، قد صور لنا الصراع

[1] المرجع السابق، ص.41.

[2] أحمد فريحات: أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، ط 1، 1984م، ص 87.

[3] بن جمعة بوشوشة: الرواية العربية الجزائرية،أسلئة الكتابة و الصيرورة،دار سحر النشر، ط1، 1988م، ص 15.

[4] المرجع نفسه،ص.15

القائم بين النموذج الإصلاحي ممثلا في شخصية البشير و النموذج الإقطاعي ممثلا في ابن صخري،حيث أعاد طرح قضية الإقطاع ووقوفه في وجه المشروع الإصلاحي، يقول محمد مصايف "صراع بين نزعتين تمثل إحداهما الإقطاع و حب الاستغلال و الرغبة في إبقاء ما كان على ما كان وتمثل الآخرين و هي نزعة البشير و المتقدمين أمثاله العمل من أجل الصالح العام، ورفض كل أنواع الاستغلال والهيمنة و الرغبة المؤكدة في إصلاح الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في الريف الجزائري". [1] وقد أسهم براوياته في "إثراء الحركة الروائية من حيث مواجه الحياة ومشاكلها و التعبير في قضايا المجتمع وطموحاته، و نشر الوعي السياسي"[2]، فرواية ريح الجنوب في فترة الحديث عن الثورة الزراعية العام 1970م، "ساندت الخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة لفك العزلة عن الريف الجزائري و الخروج به إلى حياة أكثر تقدما و ازدهارا، ورفع البؤس و الشقاء عن الفلاح ومناهضة كل أشكال الاستغلال عن الإنسان و قد تكرس هذا الخطاب السياسي في قانون الثورة الزراعية الصادر رسميا في 08 نوفمبر 1971م."[3]هذا هو الجو الذي قامت فيه ريح الجنوب، حيث جرت أحداثها في الريف بمنطقة تقترب من الهضاب العليا بين جنوب الوطن و شماله "[4]،حيث ربط ابن هدوقة في هذه الرواية "حرية المرأة بالتخلص من الإقطاعية ...لا يمكن أن تتحرر المرأة و الأرض بدون تغيير العلاقات الاجتماعية السائدة، فالإقطاع لا يتمثل في الماديات وحدها بل هو قبل كل شيء مواقف معينة"[5]

أمّا الطاهر وطار، فقد جاءت أعماله لتؤرخ لكل الأحداث و التطورات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثورة المسلحة إلى غاية الاستقلال، وقد كان" للإغراءات الإيديولوجية و الفنية التي

[1] محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، الجزائر، د ط، 1983، ص 91

[2] عمار عموش: دراسات في النقد و الأدب، دار الأمل، د ط، 1998، ص .47

[3] محمد مصايف،المرجع السابق،ص15

[4] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص .198

[5] أحمد فرحات: أصوات ثقافية في المغرب العربي، ص 89

تميزت بها مدرسة الواقعية الاشتراكية دور في جعل أعمال وطار تتسم بنوع من التلقائية و الرؤية الشمولية، كما جعلته قادرا على إدراك تلك العلاقات الجدلية بين الفرد و أفكاره و أفعاله و الحياة بكل صراعاتها".[1]،ففي رواية "اللاز" عاد الكاتب إلى سنوات الثورة التحريرية مصورا لنا مرحلة من مراحلها،حيث حاول فيها البحث عن الأسباب التي عرقلت مسيرة الثورة بعد الاستقلال مستغلا شخصيات الرواية في دفع الأحداث و تقديم رؤاه الاجتماعية و النضالية و الثورية و الإيديولوجية، فقد "حفلت بالنقد للأوضاع و الأفكار و الشخصيات و المواقف التي يراها الكاتب من وجهة نظره غير سوية، وتعتبر شخصية اللاز الشخصية المحورية التي تتطور بتطور أحداث الرواية، حيث تتحول من شخصية عادية اللاز بن مريانة إلى رمز الشعب الجزائري بأكمله، فكما وجد اللاز ضالته في عثوره على أبيه زيدان الممثل الأساسي للإيديولوجية الشيوعية التي يزعم إعجاب الشعب الجزائري وتعلقه بها،كما وجد الشعب الجزائري ضالته في الفاتح من نوفمبر 1954م بعد أن عاش أكثر من قرن ينسب إلى أصل غير أصله، إن الربط بين "اللاز" الفتى الشقي اللقيط الذي يحمل كل الشرور و لا يعرف من أبوه و بين الشعب الجزائري الأصيل الذي لم ينسى أصله و عقيدته، هو "ربط لا يتماشى مع الواقع، و لا يمكن قبوله من وجهة النظر التاريخية و العقائدية للشعب الجزائري ومع ذلك يبقى الموقف مقبولا من الناحية الفنية".[2] ذلك أن وطار كما يقول في بداية روايته هذه: "لست مؤرخا و لا يعنى أبدا أني أقدمت على عمل يمد بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها ...إنني قصاصا وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا "[3]،إذا كانت راوية "اللاز" قد صورت لنا مرحلة من مراحل الثورة، وذلك من خلال رؤية إيديولوجية محددة فكانت بمثابة الأرضية الفكرية للكاتب، فإن روايته الأخرى "الزلزال" جاءت لتحقق هذه الرؤية الإيديولوجية في

[1] إدريس بوذيبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر و طار، ص .45

[2] عمار عموش: دراسات في النقد و الأدب، ص.ص: 86،87

[3] المرجع نفسه ،ص88

الواقع الاجتماعي و الاقتصادي كحل شرعي لمخلفات الثورة التحريرية، فقد صور لنا الكاتب في روايته هذه حكاية إقطاعي جاء من العاصمة ليحمي أملاكه من شبح الثورة الزراعية ،كما تصور الرواية جانبا كبيرا من تغير الحياة ،حيث جسدت لنا واقع المدينة و مشاكلها الناتجة عن الهجرة الداخلية،وكانت مدينة قسنطينة بجسورها مسرحا لأحداث الرواية.

الاستنتاج:

إن مضامين النصوص الروائية التي ظهرت خلال هذه الفترة كانت أغلبها إن لم نقل كلها تسير في فلك الإيديولوجية الاشتراكية من أجل بناء الجمهورية الجزائرية بعد الاستقلال، و لما بدأت مرحلة الدولة الجديدة ساهمت كل المؤسسات في رفع هذا الصرح و من بينها الرواية كجسر أدبي و مؤسسة ثقافية/اجتماعية أداتها اللغة في بناء مشروع الدولة.

4/ الرواية الجزائرية المعاصرة:

كانت التجربة الروائية للكتاب الجزائريين في هذه الفترة نتيجة للتحولات التي حدثت في مجتمع الاستقلال، حيث مثل هذا الجيل اتجاه تجديديا حديثا في هذا النمط الأدبي الجزائري، ومن التجارب الروائية في هذه الفترة روايات واسيني الأعرج مثل "وقع الأحذية الخشنة " سنة 1981 م، و "أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983 م، وراوية " نوار اللوز" أو " تغريبة صالح بن عامر الزوفري" سنة 1982م، التي يستثمر فيها التناص مع تغريبة ابن هلال وكتاب " المقريري" "إغاثة الأمة لكشف الغمة".[1]،أخرج واسيني الأعرج نمطا روائيا آخر في هذه الفترة تحت عنوان "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش "سنة 1983م،الذي يهدر فيها دم الشيوعي "لخضر" وهو من الشخصيات السياسية الأساسية

[1].بن جمعة بوشوشة: التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص9

في هذه الرواية،كان شيوعيا نقد الحكم بذبحه ذلك المجاهد البسيط "عيسى "زمن الثورة وهذه الرواية مثلت النظرة النقدية للتاريخ الرسمي الجزائري .كما كتب الحبيب السايح رواية" زمن التمرد" سنة 1985 م، ومن الأعمال الروائية الجزائرية في هذه الفترة أيضا أعمال الروائي جيلالي خلاص "رائحة الكلب" سنة 1985م، و روايته "حمائم الشفق" سنة 1988م، كما كتب أيضا مرزاق بقطاش روايته "البزاق "سنة 1982م، و"عزوز الكابران"سنة 1989 م، الذي يقف فيها شيخ الجامع وهو شخصية من شخصيات الرواية يعد رمز للتيار السلفي المتضامن مع النزعة الوطنية، ممثلا للفكرة الوطنية الموحدة في الجوانب الإيديولوجية المتباينة، في هذه الرواية "يلتقي المعلم وهو من الشخصيات الأساسية بهذا الشيخ في الزنزانة وقت صلاة الظهر حيث يؤنب شيخ الجامع هذا المعلم و يخبره بأنه غير راض عنه، لأنه في رأيه لا يعلم الأطفال ما ينبغي تعليمه وهو أن يعلمهم الحقيقة و كذا التمرد على حاكم مثل عزوز الكابران"[1]،فلقاء المعلم بشيخ الجامع في الزنزانة وحوراهما حول ضرورة التمرد على "عزوز الكابران" يشير إلى "التضامن الوطني القومي مع السلفي من أجل خدمة القضية الوطنية، ولكن الملاحظ أن شخصية شيخ الجامع أكثر حضورا في النّص لتعبر عن الهيمنة الإيديولوجية الغالبة على الرواية،كما يلاحظ في هذه الرواية أن شرعية السلطة تقوم على العنف باعتباره الوسيلة الأساسية لتحقيق المطلب السياسي." [2]،وقد أخرج رشيد بوجدرة عدة أعمال راوئية نذكر من بينها راوية "التفكك " سنة 1982 م، و" المرث" سنة 1984م، "وليليات امرأة آرق" سنة 1985، و" معركة الزقاق "سنة 1986م،كما يتابع الطاهر وطار في هذه الفترة كتابة جزئه الثاني من رواية "اللاز"،و هي "تجربة العشق و الموت في زمن الحراشي "سنة 1980م، الذّي يرسم فيه "مآل الثورة بعد الاستقلال، عبر الاصطفاف بين الحركة الطلابية وممن يتوسلون الدين ليجهضوا الثورة الزراعية، ويجهزوا على التحول

[1] المرجع السابق، ص9

[2] علال شنفوفة:المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية،ص 74.

الاشتراكي".[1]،وغير هذا من التجارب الروائية، و منظورات و رؤى أصحابها لمسالك التجديد و مواقفهم المتعددة في التعامل مع قضايا و إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات، إذ رأى بعضهم في التأصيل السبيل الأمثل لتحقيق الحداثة والتجديد في تجربته الروائية، مثلما نجد ذلك عند واسيني الأعرج، أمّا البعض الآخر فقد رأى في التجديد " الاشتغال المكثف على اللغة بتحويلها إلى فضاء إبداع و تعقيد السرد السبيل الأمثل القادر على تحقيق المغايرة واكساب تجاربهم سمات الجدة وتجاوز ما هو سائد في السرد الروائي، مثلما تجسد في تجربة رشيد بوجدرة وجيلالي خلاص و غيرها". [2]

إن ما يلفت النظر في هذا المنحى هو السعي الجاد من طرف رواد الرواية العربية الجزائرية إلى الانخراط ضمن التوجه الجديد في الممارسة الروائية و الاستفادة من تقنيات الرواية الجديدة سواء العربية منها أم العالمية،حيث نشر عبد الحميد بن هدوقة روايته "الجازية و الدراويش "سنة 1983م التي مثلت إضافة نوعية لمسيرته الأدبية، حيث استثمر فيها سيرة بني هلال ليتناول من خلالها إشكاليات الثورة وزمن الاستقلال، وما يتم عنها من صراعات و تناقضات و تشخيص إخفاق العديد من اختياراتها و انحراف ممارستها عن الأسس و المبادئ الأصلية التي تبنتها زمن حرب التحرير، و هو مابلور معالمها الأديب الطاهر وطار في روايته "الحوات والقصر" سنة 1980م، و "تجربة في العشق" سنة 1988م، حيث كشف فيهما عن سمعة السلطة القمعية والوصولية و الانتهازية التي تحكم جزائر الاستقلال، وهذا في صياغة جزئية لم تهيب من المحظور السياسي،ومع كل هذه الأعمال الروائية التي ترمي إلى إحداث التجديد و الخروج عن المألوف السردي، شهد عقد الثمانينات ظهور عدد مهم من الروايات التي افتقد فيها أصحابها إلى عناصر الوعي والإدراك الضرورية لفهم طبيعة تحولات المجتمع الجزائري، إدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات و تناقضات زمن الاستقلال، إضافة أيضا إلى عدم توفرهم على

[1] بن جمعة بوشوشة: التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص.9

[2] نبيل سليمان:التجريب في الرواية الجزائرية، ص .68

شروط الوعي النظري للممارسة الروائية، ولهذا جاءت نصوصهم الروائية باهتة على صعيد الكتابة وساذجة في التعبير عن الموقف من واقع الجزائر في السبعينات والثمانينات، وما ميزه من مناظر و صور تأزم متأنية من تهافت أشكال الممارسة السياسية للسلطة الحاكمة.

إنّ ما نلحظه على الكثير من هذه النصوص هو احتفائها بموضوع الثورة وتمجيدها، و قد تحقق الاستقلال من منظور ذاتي ضخم ،هذه الثورة و عظمتها إلى حد اعتبارها أسطورة، نزه فيها الرجال الذين قاموا بها من كل المذلات والأخطاء إلى حد العصمة،وهذا ما تعكسه روايات "الانفجار" 1984م، و"هموم الزمن الفلاقي" 1985م، و"بيت الحمراء" 1986، و" الانهيار" 1986م، ورواية "زمن العشق و الأخطار" 1988م، "خيرة و الحيال" 1988م لمحمد مفلاح، "الألواح تحترق" سنة 1982م لمحمد رتيلي، "الضحية" 1984م لحيدوسي رابح، "تتلألأ الشمس" لمحمد مرتاض،1989م، و غيرها من النصوص الروائية التي أسهمت في تكريس إيديولوجية السلطة المهيمنة ،وهو الموقف الذي لم تلتزم به الكثير من التجارب الروائية التي تناولت هي الأخرى ثورة التحرير قبل الاستقلال و بعده، ومن منظور نقدي وهو ما عبرت عنه تجارب طاهر وطار ،واسيني الأعرج ، رشيد بوجدرة ، جيلالي خلاص ، لحبيب السايح وغيرهم من كتاب هذا الجيل الجديد.

إن فترة التسعينات هي فترة حافلة بالروايات التي تحاول أن تؤسس لنص روائي يبحث عن "تميز إبداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي أنتجته و بالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيون استلهام الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مروا به،بالإضافة إلى تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجين بين نار السلطة و جحيم الإرهاب، سواء كان أستاذا ، كاتبا، صحفيا ، رساما

أو موظفا، فهم يشتركون جميعا في المطاردة و التخفي وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم."[1] و ماتزال رواية فترة التسعينات وما بعدها محكومة بتلك الرؤية الإيديولوجية ،ويرجع ذلك للأوضاع المأسوية التي مر بها الوطن، وهذا ما ترك بصمته على الفن، فمعظم النصوص الروائية التي ظهرت في فترة "العشرية السوداء"، كانت انعكاسا لما تعرض له المجتمع في قالب يهيمن عليه البعد الإيديولوجي، ولهذا غلب على الخطاب الروائي الجزائري طابع الهيمنة الإيديولوجية ، بعد الأزمة التي عصفت بالمجتمع الجزائري خلال هذه الفترة، و التي مست كل طبقات المجتمع، أخذت الرواية من المأساة الجزائرية و موضوع الأزمة و آثارها مادة دسمة لها، فتولدت منها أسئلة متنها الحكائي و تشكلت في أحضانها مختلف عناصر السردية.

إنّ الإرهاب "ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها و درجة و حشيتها، وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة غير قصيرة لكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي و أرقهم الليلي لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منه".[2] فموضوع العنف المعروف إعلاميا بالإرهاب - على حد تعبير الناقد عامر مخلوف - كان مدار معظم الأعمال الروائية في فترة التسعينيات، إلا أن هذا العنف لم يكن "الطابع الوحيد الذي طبع في السنوات الماضية، إذ لم تكن عشرية الأزمة فقط بل كذلك كانت عشرية التحول نحو اقتصاد السوق و تسريح العمال و إلغاء انتخابات 1992" [3]،حيث واكبت الرواية الجزائرية

[1] حسين خمري: فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002،، ص 191

[2] .مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول بسبتمبر، د ط، 1999، ص 304

[3] ابراهيم سعدي: تسعينات الجزائر كنص سردي، الملتقي الدولي السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية، أعمال و بحوث / مجموعة محاضرات الملتقي الدولى السادس، د ط، د ت، ص 143.

هذه المرحلة الجديدة، مرحلة التكتلات وبهذا ظهرت رواية المعارضة كبديل عن رواية السلطة التي فقدت هيبتها بعد أحداث 08 أكتوبر 1988، وبذلك فسحت المجال لرواية المعارضة بعد توفر مناخ الحرية الذي أفرزه دخول الجزائر مرحلة اختيارات جديدة سواء على المستوى السياسي أو الاقتصادي، فزالت سياسة الحزب الواحد، و جاءت التعددية الحزبية وقد رافق هذا المعطى السياسي اعتبار حرية التعبير في الدستور حقا من حقوق المواطنة، و بهذا أصبح النص الروائي "ملزما بتجديد موقفه مما يحدث، و كما كان الروائي الصوت المعبر عن هموم الجماعة و الصادر عن عمقها، كان أول ردود فعله اتجاه ما يحدث هو الوعي بالمأساة الوطنية."[1]،فتعاطت مختلف الروايات وبجميع الأجيال مع موضوع العنف السياسي و آثاره اجتماعيا ، اقتصاديا وثقافيا،حيث يلتقي الطاهر وطار في "الشمعة و الدهاليز" مع واسيني الأعرج في "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسدها آخرون كإبراهيم سعدي في" فتاوي زمن الموت" و محمد ساري في "الورم"،و بشير مفتي في "المراسيم و الجنائز"، ففي "سيدة المقام" يصور لنا واسيني الأعرج معاناة "مريم التي ترمز للمرأة الجزائرية الصامدة، و يرجع سبب هذه المعانات إلى النظام و التيار المظلم المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر"[2]،فالإرهاب في "سيدة المقام" ليس حديثا عابرا، ولا مجرد خبر يقرأ أو يصنع بل إنّه "أحد مكونات المدينة الروائية، فهو عنصر حاضر فيها ولو كان كعنصر هدم لا كعنصر بناء ولكنّه لا يكتفي بتسجيل حضورها، و إنما يعطيها أيضا بعدها التاريخي و الإيديولوجي و السياسي من غير أن يفرط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنية."[3]،و في رواية " تيميمون" يحاول بوجدرة أن يرصد لنا من عمق الصحراء الشاسعة مسلسل العنف و الاغتيالات إبان الأزمة، وإن كان وسط

[1] بن صبيات: الرواية الجزائرية تفتد إلى البعد الذاتي حوار مع الروائي إبراهيم السعدي، جريدة الخبر الثلاثاء 11 جوان 2001،

[2] آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل و النشر و التوزيع،د ط، د ت، ص 77

[3] .مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية،ص 316

الصحراء بعيدا نوعا ما عن صخب الإرهاب وما يحدثه من رعب، ولكن أين له أن يبتعد، و أخبار الموت تصله مسموعة و مكتوبة من خلال المذياع و الجريدة، فيرسم لنا حرف المدارس و اغتيال المثقفين والأجانب وكذا السواح وذلك من خلال الأخبار الثمانية التي تتخلل الرواية، والتي نعرف من خلالها أنّ الاغتيالات تصوب بدقة نحو المثقفين و الفنانين، و لكنّها نضال أيضا للعاديين .إنّ اثر الإرهاب في "تيميمون" ليس محركا للتاريخ بل هو ظاهرة طارئة على التاريخ و حدث عارض يعيق الحركة كما يقطع حبل التسلسل في القراءة، وسيبقى محطة سوداء في طريق التاريخ مثلما تظهر الأخبار بقعا سوداء في جسد الرواية إلاّ أنّها تحول دون قراءة الرواية كما لم تحل دون كتابتها فالعقبات لا توقف مجرى التاريخ و إن بقيت وشما في جسده .تصور لنا فضيلة فاروق حياة صحافية جزائرية في شرق البلاد من خلال روايتها "تاء الخجل"، إذ تحقق في عملية انتحار فتاة لتصل إلى حقيقة أنها قفزت من أحد جسور قسنطينة تلبية لرغبة والدها، إذ أنها اغتصبت من طرف الأيدي الآثمة، وفي الوقت الذي تصدم فيه هذه الصحفية تبدأ "الإغتصابات الجماعية في جزائر التسعينات، فتصل الصدمة ذروتها و تفضل أن تغادر الوطن الجريح، لأن الوضع فيه خانق، ومن خلال رحلتها مع المغتصبات تتعاطف مع إحداهن لأنها من نفس منطقتها و تعيش معها أيام الاحتضار.[1]"،إذا فالرواية هي شهادة على واقع، و شهادة على حضور ذات المثقف المعذبة فهي تجسد في أحد أوجهها حضور المثقف و محنته في رواية الأزمة إنّها ثقافة الوطن المجروح،ونجد الطاهر و طار في "الشمعة و الدهاليز"،يدخل القارئ في دهاليز كثيرة إذ ما ينفك أن يخرج من دهليز حتى يدخل في آخر، و بقدر تعدد الدهاليز تعدد معها التساؤلات الكثيرة المحيرة و الشاعر الضحية كان هو الآخر واحدا بالقياس إلى عدد الملثمين، إنها "حالة يتغلب فيها عنصر الشر على عنصر الخير و لكن الشمعة رغم ذلك تضيء، إنّ وقائع الشمعة و الدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 1992 التي خلفت ظروفا أخرى لا تعنى الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب

[1] شنفوقة علال: المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية في السلطة السياسي، ص 83

الأزمة و ليس عن وقائعها و إن كانت وظفت بعضها."[1]إنّ ظاهرة الإرهاب التي ميزت الكتابة الروائية في عقد التسعينات بدأت الإشارة إليها منذ السبعينات، و جاءت بشكل صريح مع الطاهر وطار في رواية "العشق و الموت في زمن الحراشي"، إذ تصور لنا الرواية الصراع بين حركة الإخوان المسلمين و بين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية.[2]

تركيـــــــــب

نخلص مما سبق ذكره إلى أنّ الخطاب الروائي في الجزائر هو وليد الأفكار السياسية و الوطنية، إذ واكبت الرواية الجزائرية جل التحولات السياسية الطارئة على المجتمع الجزائري في مراحله المختلفة، فتناولت الرواية السياسة في الجزائر في فترة السبعينات وما تميزت به مرورا بعقد الثمانينات، وصولا إلى عقد التسعينات الذي كان حافلا بمختلف التطورات و الأحداث خصوصا في الميدانين الأمني و السياسي، أما على صعيد المستوى الأدبي فقد تميز بظهور نمط جديد من الكتابة الروائية وهو رواية المحنة أو الأزمة التي خاض فيها العديد من الروائيين الكبار أمثال واسيني الأعرج ، أحلام مستغانمي، رشيد بوجدرة ،الطاهر وطار وبشير مفتي، وإلى جانب هؤلاء الكتاب المحترفين نجد بعض الكتاب الجدد الذين كانت لهم تجربة معتبرة في هذه النمط من الكتابة.

5/ أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة

إن الأدب الجزائري شأنه شأن الآداب العالمية انعكاس للراهن الضرفي، مما يحدث من تحولات و تغيرات في المسارات التي تصنع التجربة و أفق الترقب في مسيرة الدولة الجزائرية، ولعلّ الغاية من هذا

[1] المرجع نفسه ص310

[2] مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، ص 305

تكمن في الكشف عن العنف و الإرهاب الذي برز بشكل لافت في التسعينات، و قد أثر بوجه أو بآخر على النص الجزائري، ويعنى ذلك أنه ينطوي على متغيرات جديدة في مسار الإبداع الجزائري، و بخاصة في الجنس الروائي الذّي تجسده النصوص الإبداعية الروائية التي نتفق على تسميتها من البداية بـ"أدب المحنة"، والواقع أن فترة التسعينات تجلت فيها المحنة وفرضت حضورها بقوة في الكتابة الأدبية. [1]،ومن هنا يمكننا تمثل مجالات الإرهاب و أسبابه فضلا عن جذوره و تجلياته سواء في تراثنا العربي أم في عصرنا هذا. فحضور الإرهاب في الكتابة التراثية طاغ ينوء بما يحمل من آثار الظلم و التسلط و التعصب و التطرف، وهو يحصل حين يقع الاصطدام بين الفكر و السلطة مما يفضي إلى اليأس، مثلما فعل «أبو حيان التوحيدي» حين احرق كتبه تعبيرا عن خيبة الأمل التي آل إليها المثقف في عصره وفي علاقته بالسلطة.فظهرت إلى الوجود أعمال روائية كسرت نمطية المألوف و البحث عن الجديد في واقع الإنسان، وكان أهم موضوعاتها:" محنة المثقف الجزائري"، و محنة صراعاته مع العالم الخارجي، و محنة البحث عن الوجود و إثبات الذات.

المعطى السياسي

أضحى النص الروائي الجزائري يتمتع رسميا بحرية أكبر في التعبير، مقارنة بما كان عليه الأمر في عهد ما قبل التعددية لان هذه "الأخيرة وافقت على اعتبار حرية التعبير حق من حقوق المواطنة في الدستور" ، على حد تعبير شادية بن يحي كانت النصوص الأدبية و الروائية هي المجال الذي تبلورت فيه حرية التعبير أكثر من المجالات الأخرى،غير أن "حالة التضييق التي مورست على الإعلام و أسلوب الرقابة الذي فرض عليه ،أثر على النصوص الإبداعية لأن الإعلام قد عان من ظاهرة الرقابة أكثر مما حدث في مجال الأدب، وما تعرض له حبيب السايح على سبيل المثال من مضايقات بعد نشره: "زمن

[1] مزادي شارف: أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة – الأدبي و الإيديولوجي في راوية التسعينات أعمال الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر- مركز الجامعي بسعيدة، 2008م، ص 82

النمرود"، أو كيف أنه لم يسمح بتداول رواية " التطليق" لـ رشيد بوجدرة في الجزائر إلا بعد انتهاء عهد بومدين، وغير ذلك من هذه النماذج.غير أنّ القول إنّ الراهن السياسي يفتح مجالا أوسع لحرية التعبير على صعيد النص السردي يتطلب مع ذلك إبداء بعض التحفظات التي تجعلنا أقل تفاؤلا، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار ظهور أشكال أخرى من الرقابة بالموازاة لرقابة السلطة المتمثلة في: رقابة السلطة على مؤسسات الطباعة و النشر، و رفض كل ما يتناف و التطلعات الإيديولوجية القائمة." [1]، فالنشر في حد ذاته أضحى من الصعوبة بما كان هذا إن لم يكن مستحيلا على أساس أنّ النشر على حساب المؤلف يكاد يصير موضة العصر في الجزائر، ومن ناحية أخرى يتجلى هذا الجانب من الراهن في النص الروائي الجزائري من خلال اقتحام ظاهرة "الإسلام السياسي" المعيشة على أرض الواقع، معظم النصوص الروائية الراهنة إن لم نقل جميعها، إلاّ أنّنا لم نلمس ذلك من خلال شخصيات روائية معبرة عن الظاهرة إلا عند الطاهر وطار في رواياته" الشمعة و الدهاليز" من خلال شخصية عمار ابن ياسر، حيث تحتل الشخصية كل الفضاء السردي للنص"[2]، أمّا إذا تعلق الأمر ببعض الأعمال الروائية الأخرى، "كأعمال واسيني الأخيرة "سيدة المقام"، "ذاكرة الماء"، أو "الانزلاق " لـ حميد عبد القادر، أو "المراسيم و الجنائز" لـ بشير مفتي، فلا نجد الإشكالية الإسلاموية تحتل الفضاء السردي في صورة شخصية محورية، و تصوير الظاهرة في النص الروائي الجزائري المعاصر ينطلق دوما من موقف النقد حيث لا نعثر على موقف واضح محدد،أمّا في ما يتعلق بالجانب الإيديولوجي الذي يشكل الخلفية الملازمة للفعل السياسي، فقد انعكس في النص الروائي المعاصر بمختلف تشكلاته في الواقع، فأعمال واسيني الأخيرة تنطوي على خلفية إيديولوجية تحيل إلى الاتجاه الحداثي الجمهوري المدني، وهو

[1] جلال خشاب: إشكالية الهوية في الأدب الجزائري باللغة الفرنسية، منشورات مخبر الأدب العام و المقارن،ملتقى إشكالية الأدب ص.06.الجزائر،2006.

[2] بن يحي شادية، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع،مقال منشور على صفحتها في الفايسبوك بتاريخ :ماي 2013

الاتجاه الجديد الذي صار الكثير من الأدباء الجزائريين اليساريين يتبنونه بعد انهيار الإيديولوجية الماركسية و بروز التيار الإسلامي وهو الاتجاه نفسه الذي نجده في "الانزلاق" لـ حميد عبد القادر"[1].

أمّا الطاهر وطار الذي تأسست أعماله المكتوبة في عهد الحزب الواحد على خلفية إيديولوجية يسارية، فإننا نجده في "الشمعة و الدهاليز" ينحو نحو نوع من اليسارية النابعة من قراءة ماركسية للواقع الجديد، في ما يؤكد في أحد تصريحاته أن "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" هو تعبير عن هاجس الوئام المدني"[2].ونجد عند بشير المفتي في "المراسيم و الجنائز" مسعى يطمح إلى التخلص من الهيمنة التقليدية للإيديولوجيات على النص السردي الجزائري من خلال التركيز على هموم الذات، مع ذلك تظل بعض الهواجس التقليدية للرواية الجزائرية حاضرة في عمله الروائي هذا.

المعطى الاقتصادي

لقد طبق اقتصاد السوق في مجال الثقافة "بتخلي الدولة عن دعم إنتاج النص الإبداعي، و تحول هذا الأخير تبعا لذلك إلى سلعة تحتكم إلى العرض و الطلب، فظهرت أزمة النشر ،إذ أن غلاء المنتوج الإبداعي في ظل انتشار البطالة والتضخم المتزايد، ما لبث أن أصبح عائقا يحول دون تسويق هذا المنتوج،مما حدا بدور النشر إلى الامتناع عن طبع الأعمال الأدبية، وهكذا ظهر للمرة الأولى في تاريخ الجزائر المستقلة النص الإبداعي المطبوع على نفقات المؤلف وتحول هذا الأخير في آن واحد إلى مسوق و موزع لأعماله، و انجر عن ذلك أن النّص الأدبي المطبوع صار لا يتعدى الألفي نسخة، وهذا في أحسن الأحوال، بل حتى من حيث الحجم لم يتعدى 150 صفحة، وأصبح المبدعون الجزائريون يولون هكذا

[1] الرواية-الجزائرية نفس المقال، على نفس الموقع https://web.facebook.com/notes/ -le-roman-algérien

[2] بوهرور حبيب: حول الرواية الجزائرية و الراهن الوطني، مجلة الرافد، ص .45

وجههم إما شطر باريس ،إن كانوا من كتاب اللغة الفرنسية، أو نحو المشرق لاسيما سوريا و لبنان إن كانوا من أصحاب لغة الضاد."[1]

6/الثابت و الإيديولوجي في الكتابة الروائية الجزائرية:

ارتبطت معظم الروايات الجزائرية في مرحلة التأسيس بالإيديولوجية الاشتراكية،حيث رافقت هذه الأعمال توجهات السلطة نحو الاتجاه الاشتراكي كرؤية فكرية لتوجيه الفن وربطه بالتحولات الاجتماعية، مما عمق الوعي الإيديولوجي لدى مجموعة من الكتاب، فرواية" التسعينات مازالت مشدودة لتلك الرؤية الإيديولوجية وهذا راجع للوضع المأساوي الذي يمر به الوطن وهذا ما ترك بصمات على الفن".[2]،لذا فإنّ كل الروايات المؤرخة لفترة التسعينات أو فترة المحنة عكست ما تعرض له المجتمع بصيغة فنية حملت أثرا إيديولوجيا، وهذا ما يؤكد سيطرت الإيديولوجية على الكتابة الروائية الجزائرية،فالإيديولوجيا هي عبارة عن منظومة الأفكار و القيم و المبادئ التي تسعى إلى تحقيقها جماعة ما أو مجموعة المواقف التي تدعوا إليها و تدافع عنها أو مجموعة الوسائل الكلامية، و العملية التي تستخدمها من أجل تحقيق أغراضها، إنّ هذه الثنائية تحيلنا إلى إشكالية علاقة الفن بالواقع، أي "علاقة ما هو اجتماعي بما هو فني ،إذ لا تعني أنها نسخة من الواقع، بل هي عمل يحمل عناصر تتصل فيما بينها من خلال مواقف إيديولوجية، و الخطاب الروائي مهما كان مضمونه لا يبتعد عن الإيديولوجية نظرا لاتساع فضاءه النصي، وقربه من الحياة الاجتماعية، وما تتوفر عليه شخصياته من مواقف إيديولوجية، "فالإيديولوجيا هي نمط علاقات الناس، عاداتهم، أفكارهم و

[1] المقال السابق -الرواية-الجزائرية/ https://web.facebook.com/notes le-roman-algérien

[2] بوداود وذناني: الثابت الأيديولوجي في الكتابة الروائية عند الطاهر وطار- مقاربة في رواية الشمعة و الدهاليز- الأدبي و الإيديولوجي في رواية التسعينات – أعمال الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر ص 146.

أخلاقهم" [1]، هذا يعني أن شخصيات العمل الروائي تحمل في وعيها بعدا إيديولوجيا، تجسده في عادتها و أخلاقها، وعليه فالخطاب الأدبي هو تعبير عن رؤية العالم بصورة أو بأخرى لذا على المبدع إبراز تلك الرؤيا و بلورتها في أفضل صورة ممكنة و متكاملة لها،و هنا يتم تحويل الأبعاد الإيديولوجية و الاجتماعية إلى فن، ومن هنا يجب أن نفرق بين "الايديولوجيا في الرواية والرواية كإيديولوجيا، ففي النوع الأول تكون الإيديولوجيا مكونا جماليا في الخطاب الروائي، أما في النوع الثاني فيكون العكس حيث تتحول الرواية إلى وعاء للخطاب الإيديولوجي لا غير".[2] فالخطاب الروائي عندما يحمل أبعادا إيديولوجية يضفي عليه فنية تخدمه في بناءه، في حين لما يكون الخطاب الروائي مجرد وعاء لإيديولوجيا فهذا يؤثر عليه فنيا و جماليا...

7/ من اللغة إلى الايدولوجيا:

إنّ اللغة في العمل الروائي من أولى الاهتمامات ،وتليها بعد ذلك البنى الفنية الأخرى ، ولكن المطلع على النصوص الروائية الجزائرية في هذه الفترة يلاحظ مدى انزياحها عن اللغة و انغماسها في الهم الاجتماعي، فأصبح المضمون الاجتماعي مسيطرا على النص الأدبي، وقد أدت سيطرة المضمون على اللغة الفنية إلى "فقدان الشحنة الشعرية التي تسمو بالعمل الروائي إلى درجة الجمالية الأدبية، حيث " اهتمت الرواية الجزائرية بالمضمون، ولم تنظر إلى الشكل إلا بوصفه خادما لهذا المضمون، الذي كان خاضعا لأفكار الواقع في تجلياته الثورية".[3]

خلاصة:

[1].محمد كامل الخطيب: الرواية و الواقع دار الحداثة، ط1، 1981م، ص 108

[2]المرجع نفسه، ص 66

[3].علال سنقوقة: المتخيل و السلطة، ص 35

انطلاقا من المقاربات السابقة نستخلص أن لنشوء الرواية في الجزائر ،ارتباط وثيق بالواقع السياسي و قد كان الموضوع الغالب عليها هو مضمون القضايا السياسية ،الاجتماعية والإنسانية المرتبط بحدث المستعمر أو بعد الاستقلال ، ففي هذه الظروف كما تؤكد شادية بن يحي "تحتم على المبدع ضرورة تحديد موقفه السياسي من خلال عمله الإبداعي وهذا ما جعل الرواية الجزائرية تتفاعل مع واقع تتعدد اتجاهاته الإيديولوجية مما فرض على المبدع الجزائري موقفين اثنين :إما الالتزام بفنه و الإبداع فيه، و بقائه خارج التغيرات الحادثة في مجتمع أو أن يتبنى موقف إيديولوجي معين و يسير وفقه في عمله الفني،وهذا ما حدث لجل الروائيين الجزائريين، حتى أصبح الخطاب الروائي يتنقل من خطاب إبداعي إلى خطاب إيديولوجي متضمن لمفاهيم سياسية، بحكم حمل الروائي الجزائري على عاتقه معالجة قضايا مجتمعه والمساهمة في حلها بواسطة إنتاجه الفني، والملاحظ على هذه النصوص الروائية هو سيطرة المضمون على النص الروائي كما في روايات الثمانيات المسيطر عليها البعد الإيديولوجي للنظام على كل شيء و في مختلف الميادين،فالواقع يفرض على المبدع أن يساير توجهات النظام السائد، لأن الخطاب الإيديولوجي للنظام، عمل على توظيف النص الأدبي لصالحه هذا من جهة، ومن جهة أخرى ظهر في تلك الفترة ما يمسى بالخطاب النقدي الذي بدا متضمنا لإيديولوجية عملت على تسييس الأدب و توجيهه وفق رؤيا معينة ، وهذا ما أدى إلى ظهور تيار يكتب إيديولوجية قبل أن يكتب فنا،و نتج عن ذلك تحول النص الروائي الجزائري إلى نص يرصد الصراع الإيديولوجي الحادث في المجتمع، هذا الصراع الذي تطور حتى بلغ ذروته في بداية التسعينات، فأدى إلى دفع النص الروائي إلى احتواء الهموم الاجتماعية فانزاحت بذلك النصوص الروائية من اللغة إلى الإيديولوجية"[1]

ملاحـــــــظة مهمة

[1] بن يحي شادية، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع،مقال منشور على صفحتها في الفايسبوك بتاريخ :ماي 2013

اعتمادا على ما ورد في الفصلين الأول والثاني ، سنحاول تطبيق المفاهيم الإجرائية والبني الفنية المستخلصة من الدراسات النظرية السابقة على مجموعة من المدونات لمبدعين جزائريين صنفتها الدراسة حسب رأيي – بعد الاطلاع و البحث - في خانة متن الألغاز،وسنحاول ذكر سبب الاختيار مع ملخص لكل رواية، والفصل بين المدونات المكتوبة بالعربية و الفرنسية معتمدين على الآليات النقدية آلاتية:

أ/بالنسبة للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية:

- شعرية رواية اللغز الجزائرية : "**الرماد الذي غسله الماء**" لعز الدين جلاوجي أنموذجا.

"**سكرات نجمة**" لأمل بوشارب رواية ألغاز جزائرية أنموذجية

- كرنولوجية الأحداث في رواية اللغز ، رواية **"صمت الفراغ"** لإبراهيم سعدي أنموذجا

ب/ بالنسبة للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

- التداخل الفني والواقعي في رواية اللغز رواية "**بما تحلم الذئاب**"؟ لياسمينة خضراء أنموذجا.

- شخوص رواية اللغز الجزائرية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" لعمارة لخوص أنموذجا

-الراوي ولعبة السرد في رواية اللغز الجزائرية "**رواية2048 نهاية العالم**" لبوعلام صنصال أنموذجا

ج/2/1- المبحث الثاني-

شعرية رواية اللغز الجزائرية

"الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي أنموذجا

1 /تمهيد

2 /وظائف العنوان

3 /لغز العنوان...وعنوان اللغز.

4 /تفكيك لغز المعرفة

5/لغز المكان

6/ثقافة الكاتب

1/ تمهيـــد:

بعد مطالعتي المتواضعة على مؤلفاته بدت لي تجربة الكتابة الروائية عند عزالدين جلاوجي مثيرة للانتباه ،حيث أنها تعتمد على حركية دائمة في تحاور الأفكار، و خلخة الأسئلة التي تساهم في إثراء مواضيع الكتابة، وفي هذه الرواية "الرماد الذي غسل الماء" نجد الروائي قد أحالنا على فوبيا اجتماعية بصبغة جزائرية خالصة، لذلك لا "يجد القارئ نفسه غريبا في عوالمها، إذ أن أحداثها وأشخاصها بنية ثابتة في المتخيل الاجتماعي ،فشخصيات هذه الرواية، التي نقلها الروائي من فضائها الاجتماعي إلى فضاء المتخيل نسج فيه ذاكرتنا الجماعية، فالرواية كما يتصورها باختين -بمثابة بيئة خارج أدبية "[1] فالرواية "تعددت داخلها الطبقات المعرفية حيث شكلت لا تجانسا أسلوبيا عبر عن التناقض الاجتماعي أو الاختلاف السوسيوثقافي في منظومة الحوار اللغوي فجاءت على شاكلة المتعدد لسانيا وصوتيا"[2] ، فاللغة وحدها كما يرى باختين بمقدورها "أن تنقل أشكال الوجود المختلف باعتبارها البيت الذي تسكنه الكينونة فردية كانت أم جماعية"[3]

يعد العنوان مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي فهو من "أهم عناصر النص الروائي نظرا لكونه بداية النص و وإشارته الأولى وعتبته ، وهو العلامة التي تطبع الكتاب وتسميه وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي ،الهوامش ،المقدمات المقتبسات والأدلة الأيقونية"[4].

[1]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة : محمد برادة، دار الأمان . الرباط 1987. ص : 31.

[2]أحمد فرشوخ، الرد بالكتابة قراءة في رواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي،مقال منشور ي صفحة دنيا الوطن على الرابطhttps://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/236338.htm

[3]ميخائيل باختين،المرجع السابق ،ص31

[4]جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية،الندوة العربية الحديثة على الرابط الاليكتروني http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm

لقد أهمل العنوان كثيرا "سواء من قبل الدارسين العرب أم الغربيين قديما وحديثا، فاعتبروه هامشا لا قيمة له وملفوظا لغويا لا يقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي؛ لذلك تجاوزوه إلى النص كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط به، ولكن ليس العنوان كما يؤكد علي جعفر العلاق " الذي يتقدم النص ويفتتح مسيرة نموه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي،يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأدب ما، لقد "صار أبعد من ذلك بكثير. و علاقته بالنص بالغة التعقيد،إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة(...) لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه ،ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا"[1]، وعلى الرغم من هذا الإهمال فقد "التفت إليه بعض الدارسين في الثقافتين: العربية والأجنبية قديما وحديثا، وتنبه إليه الباحثون في مجال السيمياء وعلم السرد والمنطق وأشاروا إلى مضمونه الإجمالي في الأدب والسينما والإشهار نظرا لوظائفه المرجعية واللغوية والتأثيرية والأيقونية،"[2] وحرصوا على تحديده في دراسات أكثر تحديدا وتعمقا بشرت بعلم جديد ذي استقلالية تامة، هو "علم العنوان(TITROLOGIE)[3] الذي ساهم في صياغته وتأسيسه باحثون غربيون معاصرون منهم: "جيرار جنيت"G.GENETTE و "هنري متران44H.METTERAND و "لوسيان گولدمان"L.GOLDMANN و "شارل گريفل"CH.GRIVEL و "روجر روفر"ROGER ROFER و "ليوهويك"LEO HOEK الذي يعرف العنوان بكونه" مجموعة من الدلائل اللسانية (...) يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي ومن أجل جذب الجمهور المقصود"[4]، وقد نادى لوسيان گولدمان إلى الاهتمام بالعتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح

[1] .علي جعفر العلاق: شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد ، مج 6،ع23، السنة 1997 ،ص100

[2] عامر رضا، دلالة العنوان في المجموعة القصصية،مقال نشر في جريدة دنيا الوطن،بتاريخ2010/11/25

[3] نفس المقال على الرابط https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/11/25/214937.html .

[4] - لوسيان گولدمان وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1 ، 1988، ص. 12

يستند إلى العمق المنهجي والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا وتاريخ الكتاب والكتابة،فقد رصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ودلالاتها ووظائفها"[1].

يعتبر الباحثون المغاربة السباقون إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على العنوان: تنظيرا وتطبيقا، ومن أهم الدراسات العربية التي انصبت على دراسة العنوان" تعريفا وتأريخا وتحليلا وتصنيفا ما أنجزه عبد الفتاح كليطو، أما النقد الروائي العربي فلم يول العنوان أهمية تذكر، بل ظل يمر عليه مرور الكرام، و لكن في الوقت الحالي بدأ الاهتمام بعتبات النص وصار يندرج" ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عندما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"[2]

2/ وظائف العنوان:

يؤكد الباحث المغربي إدريس الناقوري أن للعنوان دلالاته الفنية والجمالية التي تندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية والتجارية تحديدا؛ فدلالة العنوان تتجاوز الوظيفة الإشهارية والقانونية:" وذلك لأن الكتاب لا يعدو كونه من الناحية الاقتصادية منتوجا تجاريا يفترض فيه أن تكون له علاقة مميزة وبهذه العلامة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا بالإضافة إلى كونه وثيقة قانونية وسندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب أو النص وانتماءه لصاحبه ولجنس معين من أجناس الأدب أو الفن".[3] فالعنوان عبارة عن علامة لسانية سيميولوجية لها وظيفة ،دلالية، تأشيرية أثناء تلقي النص ، وتكون دائما في بدايته.

3 العنوان في رواية اللغز/ لغز العنوان:

[1] عامر رضا ،المقال السابق على نفس الموقع https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/11/25/214937.html

[2] جميل حمداوي،صورة العنوان في الرواية العربية،ص4

[3] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1 ، 1996، ص. 7

إن العنوان هو المفتاح الذي تحل به ألغاز الأحداث وإيقاعها و نسقها الدرامي،وهو الذي" يوجه قراءة الرواية، ويدلنا على معان جديدة توضح دلالات النص. وأفقه السردي، بالإضافة إلى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، يحدد تيمات الخطاب الأدبي، ويضيء النصوص"[1] ،يقول كلود دوشيه CLAUDE DUCHET"في هذا الصدد أن العنوان هو "عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يدشنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراء."[2]،إن العنوان في الحقيقة" مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي" واسم فارغ"، وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي تشكل قوام العمل الفني باعتباره نظاما ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أن دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا لا تراكميا بدلالات أخرى. ومن ثم فإن العنوان قد يجسد المدخل النظري إلى العالم الذي يسميه، ولكنه لا يخلقه إذ إن العلاقة بين الطرفين قد لا تكون مباشرة كما هو الشأن في الآثار الفنية التي يحيل فيها العنوان على النص والنص على العنوان الأسطورة ومعظم حكايات ألف ليلة وليلة والرواية الموسومة بالواقعية على نحو مباشر. وفي هذا الحال فإن العنوان يتحول من كونه علامة لسانية" أو مجموعة علامات لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص" إلى كونه لعبة فنية وحوارية بين التحدد واللاتحدد، بين المرجعية المحددة وبين الدلالات المتعددة وذلك في حركة دائبة بين نصين متفاعلين في زمن القراءة"[3].انطلاقا من كل هذا فإما أن الرواية تعبر عن عنوانها" تشبعه وتفك رموزه وتمحوه، وإما أنها تعيد إدماجه في جماع النص وتبلبل السنن الدعائي عن طريق التشديد على الوظيفة الشعرية الكامنة للعنوان، محولة المعلومة والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء"[4]،فالعنوان الذي يلتصق به العمل الروائي قد يكون صورة كلية تحدد هوية

[1] علي رحماني،سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل ،الملتقى الدولي الخامس،السيمياء والنص الأدبي،ص1.

[2] إدريس الناقوري: لعبة النسيان- دراسة تحليلية نقدية- ، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1 ، 1995، ص.24

[3] كلود دوشيه: (عناصر علم العنونة الروائي)، أدب، فرنسا، عدد12 ، كانون الأول، 1973، ص،ص:52-53؛

[4] شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية:إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد 46، السنة،1992،ص،ص:84-85؛

الإبداع وتيمته العامة، وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أو الترميز. وهذه الصورة العنوانية قد تكون فضائية يتقاطع فيها المرجع مع المجاز، و تحديد مصائر من يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في القصة ويفرض نفسه على عنوانها ويبلور رؤية المؤلف لعالمه"[1]، ومن هنا فالعنوان عبارة عن صيغة مطلقة للرواية، وتتجلى أهمية الصورة العنوانية عندما نكون أمام "عناوين رمزية ذات الشحنة الاستعارية والمجازية في عناوين بعض الروايات كما عند أندريه جيد ANDRE GIDE "قوت الأرض " و" الباب الضيق" و"السيمفونية الريفية[2] ، ولكنه في الوقت نفسه "رمز للاحتلال النازي. وهو على مستوى أعلى شر ميتافيزيقي وخلقي في هذا الكون العبثي الذي نحيا فيه. وأكثر من ذلك تثير فكرة الطاعون نفسها على طول الرواية، العديد من الصور التي تنسج تارة دلالتها الأدبية، وتارة مظاهرها الرمزية"[3]،هذا وإذا تأملنا النصوص الروائية "[4]فغالبا ما نجد على ظهر الغلاف "سجل العنوان وتحته التعيين الجنسي(**رواية**) على شكل عنوان فرعي مكتوب بأحرف صغيرة، على عكس العنوان الأساسي الذي يكتب بأحرف بارزة كبيرة دلالة على أهميته وبعده الأيقوني ومركزيته في تبئير دلالات الرواية، ونظرا إلى كل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء؛ لأنه جماع النص وملخصه"[5]،ويمكن اعتبار العنوان الروائي بنية عامة قابلة للتحليل والفهم والتفسير والتقويم أيضا ،فالعنوان نص بدئي يمانع عن الفهم إذا لم" يرد إلى القصة التي تفصل ما أجمله وتبسط ما اختصره وتطلق ما احتجزه، أما الأمر الثاني فيلهج بالاشتغال الكنائي للعنوان؛ إذ إن الأخير جزء من كل ويسمح التحدث به باستحضار هذا الكل، وبهذا المعنى يفترض في

3موسى أغربي: مقالات نقدية في الرواية العربية، دار النشر الجسور، وجدة، ط1، 1997، ص،ص:5-6؛

[2] دليله مرسلي وأخريات: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة ، بيروت، لبنان،ط1 ، 1985، ص ص:43-44.

[3] موسى أغربي: مقالات نقدية في الرواية العربية، دار النشر الجسور، وجدة، ط1، 1997، ص،ص:5-6؛

[4] جميل حمداوي،المرجع السابق،ص05

[5] المرجع نفسه، ص:35

العنوان الاشتمال على عناصر الخطاب المكنى عنه، وتشغيلها بما يضمن عدم إرباك العلائق الوظيفية بين المكنى والمكنى عنه"[1].ولا تعبر العناوين الروائية دائما عن "مضامين نصوصها بطريقة مباشرة أي تعكسها بكل جلاء وبوضوح ، بل نجد بعض العناوين غامضة ومبهمة ورمزية بتجريدها الانزياحي، مما يطرح صعوبة في إيجاد صلات دلالية بين العنوان والنص.. ولكن على القارئ أن يبحث عن العلاقة بين العنوان والنص وأن يبحث عن المرامي والمقاصد والعلاقات الرمزية والإيحائية. فكثير من المبدعين كتبوا نصوصا بعناوين غامضة وبعيدة عن مضامينها ،فقد اصطلح على الاهتمام بالعنوان والاشتغال عليه"**TITROLOGIE**" (علم العنونة) أو (علم العناوين)... ومن ثم، صار العنوان موضوعا لعدة مقاربات سوسيولوجية وسيكولوجية ولسانية وسيميائية ونقدية بحسب اختلاف الرؤى الإيديولوجية والمنظورات الذاتية والموضوعية"[2].

أول ما يواجه القاري في رواية عز الدين جلاوجي عنوانها"الرماد الذي غسل الماء،فيبدأ يقلب هذه الجملة /العنوان، ويفكك إشاراته اللغوية حتى يستطيع إعادة تركيبه والولوج إلى دلالاته،فالعنوان يتكون من الوحدات التالية: الرماد/ الذي /غسل / الماء"[3]

إن بنية عنوان الرواية (الرماد الذي غسل الماء)" تخرق الترتيب المنطقي للأشياء، وتقلب المعني المتعارف عليه لفعل الماء، فتجعل الرماد رمز الفناء والسكونية يسلب الماء أحد أهم خصائصه، وهي الحركة والحياة،وهكذا ينتصر فعل الموت في العنوان على الحياة، حتى وإن كانت الرواية لا تذكر الموت بالاسم الصريح، وإنما تتشكل صورته لدى القارئ كفعل يمتد في الزمان، والمكان، والإنسان من خلال سير السرد الروائي،ونحن ندخل متن الرواية ينتقل الرماد/الموت إلى عين الرماد،والعين هنا رمز الحياة الذي يتحول عبر الرواية إلى رمز للموت (فمنذ أن هزت جريمة القتل الشنعاء فرائص عين الرماد

[1] جميل حمداوي ،المرجع السابق، ص: 36

[2] ن،م.ن،ص.

[3] حسين فيلالي،التوازي ولعبة المرأة،دنيا الوطن،ص12

وينتشر الموت وينتقل إلى المكان فنقرأ في الرواية(ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب،وبعد أن زحف الموت على عنصر الحياة وهو العين/ الماء، وعم المدينة رمز الحياة والحضارة تكون قد تشكلت صورته النهائية من خلال تدرج فعله في عناصر الحياة "[1]

إن تحول "الرماد/الموت من متصدر لبنية العنوان معرفا نحويا بنفسه (الرماد)، إلى معرفا لغيره عبر المتن الروائي أي مضافا إلى عين الرماد، أو مدينة عين الرماد يجعله يشكل النواة المركزية التي تتفرع عنها كل الدلالات الأخرى في الرواية.ولعلنا نستأنس هنا بمقولة "كانط" (يسهل عليك أن تكشف شيئا ما بعد أن يكون قد أشير عليك في أي اتجاه ينبغي أن تنظر لكي ترا،ولعل رواية الرماد الذي غسل الماء تشير علينا أن ننظر إليها وفق بنية التوازي التي تشتغل عليها ثنائية الحياة/ الموت والتقديم، والتأخير في بنية الجملة لا يأتي عبثا وإنما غالبا ما يأتي لعلة بلاغية ودلالية،إن الرواية ستظل تشتغل على ثنائية الحياة/ الموت، ويظل الموت يزحف على كل أثر من آثار الحياة في الرواية."[2]

4/ الحاشية المرآة...أو تفكيك لغز المعرفة؟؟

تأتي الحاشية في التراث العربي "لتوضيح معنى، تزيل غموضا، وتضيف أو تعليق على رأي، وهي على العموم من خارجيات النص،لكن الروائي يجعل الحواشي في هذه الرواية جزءا من المتن، متعلق وجودها بوجود النص الأصلي نفسه، ويعطيها وظيفة هامة،هي وظيفة التعريف،فالروائي يوقف سير السرد، ويكسر خطيئته ليضع أمام القارئ حاشية/ مرآة تعكس إما صورة الشخصية، وإما صورة المكان وإما صورة الزمان ،فالحاشية تقنية لم نألفها و لم نصادفها في روايات جزائرية أخرى تلك هي "تعددية القراءة التي تقتضي نصا إنفجاريا منفتحا على قراءة محتملة"[3].

[1] احمد فرشوخ،دراسات في رواية عزالدين جلاوجي، مجلة دنيا الوطن ،ص24

[2] جميل حمداوي،شعرية النص الموازي،عتبات النص الأدبي ، الطبعة الثانية 2016،شبكة الألوكة ،ص،57

[3] عبد الرحمان مزيان، الأزمة الجزائرية في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مجلة التبيين،الجاحظية، الجزائر،العدد15، 200، ص71.

يقول جلاوجي:"لا أحد يدري بالضبط من أين جاءت "لعلوعة"..فقد ملكت على الجميع نفوسهم، وقلوبهم، وشغلتهم بجمالها، فصارت حديث مجالسه، وسمرهم،ولكنها هي تذكر جيدا أنها درجت صغيرة في ضاحية، منعزلة في ضواحي مدينة عين الرماد، وتذكر جيدا ذلك الصباح الذي كانت برفقة أمها في السوق تجمعان فضلات الخضر، والفواكه لتعودا بها مساء إلى بيتهما القز ديري المعزول... ولم تمض إلا أشهر حتى صارت لعلوعة حديث الناس، والقصور، والجرائد، والقنوات...وتحدث عنها مسؤول كبير قائلا: لقد رفعت راية الوطن في دول العالم وقيل ممثل الثقافة حينها"[1] ،إن الحاشية هنا تغدو "بمثابة وثيقة تعريف إضافية للشخصية، فهي الكاشفة لما هو مخفي من صورتها ،نسجل في هذه الحاشية خبرين متوازيين متعلقين بالشخصية، يؤدي أخدهما وظيفة هامة يمكن أن نطلق عليها وظيفة التنكير،و التحفيز، تنكير جزء من حياة الشخصية، وتحفيز القارئ على البحث عما هو مجهول من حياتها ،والآخر يؤدي وظيفة التعريف بالشخصية التي صارت حديث الناس.لأن ما قبل المجيء يظل سرا تحتفظ به الشخصية حتى تتدخل الحاشية/المرآة فتكشف ما لا تود الشخصية البوح به عبر السرد الروائي، وتعكس السر، وتفضحه"[2]، يقول الكاتب (هي تذكر جيدا أنها درجت صغيرة في ضاحية، منعزلة في ضواحي مدينة عين الرماد، وتذكر جيدا ذلك الصباح الذي كانت برفقة أمها في السوق تجمعان فضلات الخضر، والفواكه لتعودا بها مساء إلى بيتهما القز ديري المعزول)إن "لعلوعة" التي صارت نجمة تتحدث عنها وسائل الإعلام، ويحج إليها الولاة والوزراء والجنرالات والأثرياء كما يقول النص الروائي نراها هنا تبوح بماضيها الذي لا يعرفه غيرها، فكأنها تقف أمام مرآة تحدث نفسها أو هي في حالة لا وعي، غير قادرة على التحكم في ما ينبعث من العقل الباطن. ولعل المرآة هنا تصبح كاشفة للداخل وليس للخارج فهي بمثابة التنويم المغنطيسي الذي يحرر اللاوعي،"ومدينة عين الرماد كالمومس

[1] عزالدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء،دار هومة للنشر والتوزيع2010

[2] حسين فيلالي،التوازي ولعبة المرأة،قراء في رواية "الرماد الذي غسل الماء لعزالدين جلاوجي،صحيفة الفكر الاليكترونية على الرابط https://www.alfikre.com/articles.php?id=86

العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجدب، أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح..تتدحرج فيها البنايات على غير نظام ولا تناسق يسد عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة...تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير تشقه طريق معبد، تنزوي قريبا منها عين الرماد الأصلية...و تمتد المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة..و تمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر، وببرك المياه القذرة... إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة...وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي سموها La belle ville المدينة الجميلة).إن الروائي يضع في هذه الحاشية/ المرآة صورتين متوازيتين، أو مرآتين متوازيتين، تعكس الأولى وجه حاضر المدينة، والأخرى ماضي المدينة"[1].

5/ لغز المكان

يتم تشكيل الفضاء المكاني الذي تجري فيه الأحداث عبر السرد الروائي بالانتقال "من الجزء إلى الكل الرماد،ثم عين الرماد،ثم مدينة عين الرماد،فالرماد يزحف على عنصر الحياة/الماء، ويغمر العين، ويمتد فعل الرماد إلى المدينة رمز الحضارة، ويسري في شراييها،وإذ يحقق الرماد فعل الانتشار يتم عندها فعل التسمية، تسمية المكان بمدينة عين الرماد"[2] من هنا يبدأ يتجدد سؤال البحث عن المكان، فعلماء الآثار لم يجدوا مكانا ماديا ملموسا، فاجزموا أنه لا وجود لما يسمى بمدينة عين الرماد لأنهم حكموا على وجود المكان من خلال قرائن مادية، ومعايير خاصة بهم،وتظهر الراوية التي اختفت عبر مسار السرد الروائي لتنهي الرواية كما بدأتها، وتجيب على سؤال المكان، ونكتشف أنها هي القائمة

[1] حسين فيلالي،التوازي ولعبة المرأة،قراء في رواية "الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي،صحيفة الفكر الاليكترونية على الرابط https://www.alfikre.com/articles.php?id=86

[2] نفس المرجع على نفس الموقع.https://www.alfikre.com/articles.php?id=86

بالحكي، العالمة بأسرار الحكاية على غرار شهرزاد سيدي (هاذي عين الرماد... وهي ليست شبرا من الجغرافيا ولا حفنة من دواب البشر كما تتوهم بل هي امتداد من الأرض رهيب وهدير من الغثاء تجمد على سطح الأرض...حتى صرت أينما تولوا فثم عين الرماد..) إن الراوية تعلن في النهاية أن مدينة عين الرماد ليست ذات أبعاد جغرافية بل هي امتداد من الأرض بحيث تتحول مدينة عين الرماد إلى رمز لكل مدينة تتصف بصفات مدينة عين الرماد.

انفتحت رواية " **الرماد الذي غسل الماء** " على الأصوات الاجتماعية المتعددة ،و فتحت المجال واسعا "للشخصيات لكي تتحدث عن نفسها دون أية سلطة أو رقابة وهذه الميزة أو الخاصية أصبحت لصيقة بالكتابة الروائية الجزائرية عموما، خاصة مع النقلة التي عرفها المجتمع مع الرأسمالية التي أصبحت تمارس هيمنتها في صناعة الخطاب عموما والخطاب الأدبي على وجه الخصوص فولج الخطاب الروائي في حالة توصيف لهذا الواقع،وبدا السارد مندفعا في نقدها – الرأسمالية- التي تخطت وحطمت مع قدومها كل القيم الاجتماعية والأخلاقية للأسرة الجزائرية، و بالتالي جاءت شخصياته محملة برؤية عميقة لعالمها ودالة عليه من خلال المتلفظ أو المشار إليه "[1]

تتأسس الكتابة عند عز الدين جلاوجي على "المختلف، الذي يبني نظامه الخاص داخل النص المكتوب، فهي تفاوت بين النص والحاشية: وفيه تغلب النصوص الثواني النص الأصلي، فيبرز الهامش وينسحب المتن، إن الكتابة عند هذا الروائي توهم القارئ بحالة تعطل المعني، ذلك أن الحاشية على نقيض المتن، أي أن الحاشية على خلاف النص،فالحاشية هي التي تستقر خارج النص، أو على الأقل تكون عادة في حالة مفاعلة نصية أو هي على الأقل نص شارح هذا على مستوى النص النقدي أو الفلسفي أما النص الروائي فهذا أمر إضافي إلى تقنيات السرد في الرواية الجزائرية،الحاشية هنا ليست ممارسة معجمية

[1] يعتبر جوريس أن الرأسمالية تحمل الحرب كما يحمل السحاب المطر ،هذا يشفع للسارد تفاعله وفاعليته في تشريح الإيديولوجيا الجديدة ومدى ضخها للخطاب الروائي الجديد

لغوية بل هي تعبير ذهني عن حالة الخواء التي يعيشها المتكلم اجتماعيا، هي ممارسة واحدة على هامش الألاعيب اللغوية الكثيرة للنص الأصل ،فهي في العرف الاجتماعي تلفظ مكرور يشرح نصا مغيبا يعيش حالة من الموات الأخلاقي والإقصاء التلفظي . إنه تعبير عن قلق الأصول أو تجاوزها لأننا نعيش عالما مليئا بالتناقض والتصادم. التمس عزالدين جلاوجي هذا النوع من الممارسة في مادة الكتابة كلعبة يختزل فيها التحول الملفوظي الجديد، ليمرر موقفه من القضايا الاجتماعية المختلفة."[1]

إن قارئ جلاوجي، قارئ تستهويه فتنة العناوين، ذلك أن "الكاتب و هو يفتتح رواياته استحضر تقنية العدول و الانحراف معتمدا في ذلك على لغة شعرية، ذات إيقاع موسيقي جذاب و متناغم إنه إيقاع العناوين،و تبلغ كل العناصر الشعرية أوجها عندما تتحد جمالية اللفظة مع سحر المعنى مسيجة بإيقاع منفعل عندها تفرغ الساحة للامألوف فالقارئ لـ **الرماد الذي غسل الماء**. هو في مواجهة مع هذا العنوان يقف لمدة و هو يتأمله ، ذلك أن البناء المنطقي للعنوان هو أن يغسل الماء الرماد، ؟ إنه الإيقاع عندما يبث الحياة في السكون **الرماد** و يجمد المتحرك **الماء** فتنبع الموسيقى عن هذا التشكيل غير المتوازن، **فالرماد الذي غسل الماء** رحلة في انزياح الأفعال عن خصوصيتها، و عدول الدلالات عن مدلولاتها و تكسير للتقليد و المألوف، و النص إثبات على صحة التركيب، إذا نعت القارئ الكاتب بالجنون...! على شاكلة قول الأولين «خذوا الحكمة من أفواه المجانين» ، فتشكيل العناوين بهذا التركيب الغامض اللامألوف، يكسبها نظاما خاصا لا يقاوم و تمنح القارئ فرصة للمشاركة في صنع المعنى، وحدها العناوين الجميلة تكشف عن ثقافة واسعة للكاتب، تتطلب قارئا مكتشفا، واسع الثقافة لا يتعامل معها تعاملا سطحيا لأن كل القراء يلتقون في اكتشاف المعاني السطحية لكنهم يختلفون في بلوغ المعنى العميق، و هي إذا لم تكن شعرا فقد حيكت على شاكلته، فجاءت في شكل قصائد نثرية، ذات إيقاع موسيقي بلغة شعرية جذابة، انحاز القارئ نحوها منسابا مع دفقاتها

[1] اليامين بن التومي،سؤال العنوان ،عتبة اللامنظور،قراءة في روايات عزالدين جلاوجي،مجلة دنيا الوطن،ص39

العاطفية الحمالة لدلالات رمزية موغلة في الغموض، يقول الكاتب:فرغم الإيجاز، كان الإيقاع من هذا الإيجاز نفسه، ثم من لفظة (الغرباء) ذات الدفق الدلالي المشحون بمشاعر الحزن التي يتقاسمها الغرباء في كل شبر من هذا الوطن و في كل الأوطان، فالمحنة واحدة و الغربة واحدة"[1].

- **إيقاع الصمت:** يمكن للبياض أن يتخلل الكتابة للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، و في هذه الحالة يملأ البياض بنقاط متوالية قد تنحصر في نقطتين أو أكثر"[2]من تنظيم الفوضى و كذلك تفككها لا يؤديان إلا لصمت الكلام"[3]، و فعلا صمت الكلام في هذا الموقف الرهيب ،و لعل القارئ يعيش نفس الإحساس، نفس الإيقاع، و في وصفه للحبيبة تخونه الكلمات من جديد، مثبتة بذلك أن الصمت لا يكون إلا في المواقف الجميلة الحساسة و الكبيرة، يقول الكاتب:«**كل قدرات الإنسان و مواهبه لن تصفها ... لن تصورها و إن حدثتك عنها فسأكون خائنا... و الترجمة خيانة...لغتي عاجزة...و ذهنك خائر بليد فكلانا ليس مؤهلا لاستيعاب حقيقتها...كنهها...جوهرها**»[4]، من خلال المقطع يتضح أن الكاتب يقدم درسا في الصمت، و كيف أنه يوفر على صاحبه جهد اقتناص الكلمات التي لن يجدها و إن وجدها فلن يوفي الموقف حقه و إن ترجم خان، و الترجمة خيانة. فالصمت هنا «زمن شعري متناسق، عالق بين زمنين، يفجر الكلمة لا على اعتبارها نتفه من كتابة مشفرة، بل على اعتبارها نورا و خواء و اغتيالا و حرية[5]'.إذن أمام كبر الموقف، تصغر الكلمات و تعجز اللغة، وحده الفراغ يترجم لغة الصمت، لغة المواقف الصعبة و الإيقاعات الرنانة.و تأمل معنا هذا الموقف الصامت:**و عند ذاك، عند ذاك سأفعل الكثير**،فالمجال هنا كله مفتوح على لغة الصمت، و

[1] حفيضة طعام،شعرية الإيقاع في الرواية الجلاوجية،قراءة في أعمال عزالدين جلاوجي،مقال منشور على صفحة الأدب الجزائري المعاصر .

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 58.

[3] رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، تر، محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضري، سوريا، ط.1، 2002، ص: 98

[4] المصدر السابق، ص، 23

[5] - رولان بارت،درجة الصفر للكتابة، ص: 99-100

كان بالشخصية لا تريد البوح بما تنوي فعله حتى يحين الوقت المناسب، أو أن في ذهنها أشياء كثيرة تود فعلها و قولها لكنها لا تستطيع ترجمتها إلا صمتا و فراغا و نقاطا، شكلها الكاتب تشكيلا شعريا، نجم عنه إيقاع صامت، فلو ملأنا الفراغات لحصلنا على مقطع شعري ذو إيقاع،و في المقطع الأخير يقول الكاتب:«**آه أيها الموت! لو كنت رجل لقتلتك..لفقأت عينيك ..لقطعت أصابعك ..لقلمت مخالبك..و أياديك..و أذرعك..و أرجلك.. لبقرت بطنك.. و صدرك...الخ**»[1]، فهذه الفراغات "مفتعلة من طرف الكاتب، فالشخصية رغم الألفاظ المستساغة للتعبير عن كيفية مواجهة الموت، إلا أنها لم تجد بعد من الكلمات المناسبة و المعبرة ما يختلج ذاتها، فالموقف معجز و محزن، و التحدي صعب فكل فراغ هو صمت لم تخلق بعد اللغة المناسبة لملأه ، فالأفراح و الأحزان مواقف لا نتعامل معها إلا بلغة الصمت. فكما للغة الكلام إيقاع فإن للغة الصمت إيقاع أقوى، ذلك أننا لا نستطيع ترجمة إيقاع نغماته المنسابة بصمت عميق"[2].

إذا كان السرد الواقعي «سرد مدلول اجتماعي و سياسي... فيكثر بفعل هذا التطريز الدلالي، الوصف الواقعي للأشياء و الشخوص. فإن السرد التجريبي على العكس من ذلك سرد مدلول ذاتي لا واع يبدو نصيا من خلال تفجير ما كان مغيبا في السرد الواقعي»[3]، حين تتحول النصوص إلى بؤرة مشعة بالجمال و الأدبية من خلال ما تنبع به الألفاظ من إيحاءات، ذلك أن اللغة تجاوزت مرحلة العادية و المألوف إلى مرحلة الشعرية، فالكاتب مهووس بالتجريب و ها هو في اللغة يتقلد منصب الناحت لها و المطاوع، واضعا إياها بين يديه عجينة يشكلها أشكال غريبة، و رمزية و لكنها جميلة...إنها لغة مغرقة في البوح الشاعري..،يحقق الكاتب انزياحا لغويا، إنه احتفاء كبير باللغة الشعرية، الموسومة

[1]- عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص، 36

[2]محمد المعادي، خصوصية التجريد السردي، ص: 72

[3]نفس المرجع، ص: 72

بالغموض«الذي يلون النص بالرؤى و الأخيلة و يعطيه أصداء لامتناهية، فالنص الأدبي نص إشارة و ليس نص عبارة»[1]، و ما زاد في سمو اللغة و جاذبيتها أن التراث العربي يلوح من داخلها و هي **الجازية** تكشف عن ملامحها الجمالية، شكلا و عمقا .،«**وحدها الأرض تعيد إليه ألقه و حبه للحياة معها يغتسل من أدرانه... من أحقاده ...من هبوطه... معها يستوي على عرش الإنسان...أعطاها مذ كان صغيرا دقات قلبه، و دفقات شرايينه، و قطرات عرقه و أعطته الإنسان، يردد دائما لا فرق بين الأرض و الإنسان، هو الأرض الصغرى و هي الإنسان الأكبر.."**[2].انه الرمز الذي "يطير بالقارئ إلى أساطير الأولين و من خلال استحضار الكاتب لعوالم تحملها ألفاظ، فلفظة (الهبوط) تشير إلى هبوط آدم عليه السلام إلى الأرض، و ينتقل بنا إلى فلسفة الإنسان عن طريق صياغة معادلة (الأرض و الإنسان) و الأرض وحدها رمز مشع بالدلالات فبانتقائه للألفاظ المناسبة سما الكاتب بلغته إلى درجة الشعرية الضاربة و المستحضرة من أعماق النص القرآني، و الفلسفة ...الخ، فبلجوئه إلى الإشارة و الرمز و التلميح جعل الكاتب من نصوصه محرضا لخيال المتلقي ذلك أن النص (أولا و أخيرا) مجال لعمل الخيال الخلاق عند منتجه و متلقيه"[3] ، "وهذه الاستعمالات تختلف من منطقة لأخرى «و للاختلاف اللهجي تجلياته المتباينة كمًا و نوعا، بدء من التباين الذي يعود إلى نبرة الكلام و أحرف المد و الإمالة و ما شابه ذلك إلى التباين الذي يمس بنية الكلمات نفسها، و حروفها و انتهاء بذلك التباين الذي تبدو معه إحدى اللهجات على مشارف التحول إلى لغة مستقلة »[4] ، و اللغة الشعرية الموظفة

[1] محمد راتب الحلاق، النص و الممانعة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999، ص: 40

[2] عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 69

[3] .محمد راتب الحلاق،النص و الممانعة، ص: 41

[4] جهاد عطاء نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 47

بجدارة «حيث يصبح للكلمة قانونها الخاص، و إيقاعها المتميز فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب على الوظيفة النثرية»[1].

هكذا اجتمعت "آليات الخطاب كلها في روايات الكاتب، لكن الغالب عليها هو اللغة الشعرية، و إن وظف الكاتب الأنواع الأخرى فلأغراض معينة، ذكرنا منها مدى تأثر ثقافتنا بثقافة الآخر بحكم الاستعمار،تبقى اللغة الأدبية الرمزية الشعرية التي تنزاح نحو الغموض و اللامألوف ،يطاوعها، يهمش واجهتها، ينحت منها ألفاظا جديدة، إنه يتصرف معها بكل حرية و طلاقة، و قد ساعده في ذلك جنس الرواية القابل لاستيعاب كل تجريب فني جميل، بعيدا عن اللغة العادية، العقلانية، الصارمة ، العاجزة عن نقل الأحاسيس الغامضة و المعقدة و اللامتناهية... و مادام الأدب فن فلابد من التعامل معه بلغة الفن، و مادامت الحياة المعاصرة معقدة، فلابد من التعامل معها بلغة أشد تعقيدا لنتواصل معها، وحدها الرواية الجديدة استوعبت هذا التقليد و أسعفت الكاتب للبوح بما يختلج في ذاته من مشاعر و أحاسيس"[2]، فالأمر إذن يتطلب قارئا قادرا على فك هذه الألغاز

هـ.الحضور والغياب النصي:

يقول فاليري: «إن كل عمل هو نتيجة لأمور متعددة إضافة إلى المؤلف»[3]. إن ما يكتبه المبدع وثيق الصلة بما يقرأه و أن ثلاثة أرباع النص من غير الكاتب. وجد القارئ بذلك لذة أخرجته من أزمة انغلاق النص إلى انفتاحه. تلك هي لذة التناص ،"**جوليا كريستيفا**"سنة 1969 صرحت قائلة: إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، و كل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى»[4]، و يعد

[1].تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران، العدد03-1994، ص:79

[2]محمد المعادي، خصوصية التجريد السردي، ص: 72

[3]عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير ، من البنيوية ألى التشريحية،دار الآداب ،بيروت،ط.1،1993، ص. 318.

[4]المرجع السابق، ص.322

التناص عندها أحد المميزات التي تحيل على نصوص سابقة و معاصرة لها أو بعبارة أخرى هو جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى و ما أن نفكر في معنى النص حتى نستبدل تفاعل الذوبان بمفهوم التناص، « ليصبح بذلك العمل الأدبي خارج (التناص) غير قابل للإدراك، لأننا لا ندرك المعنى أو البنية في عمل ما إلا في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثل متغيرها، و حيال هذه الأنماط يدخل العمل الأدبي (النص) معها في علاقة تحقق أو تحويل أو خرق»[1]،إنه يوحي-التناص-بمدى ثقافة الكاتب و روحه المتشعبة بالمعرفة «باعتبار أن الأديب المعاصر أديب مثقف و ثقافته متعددة الاتجاهات متنوعة المشارب تمتد لتضرب في مجالات العلوم الإنسانية بمختلف أنماطها و اتجاهاتها و تتسع لتشمل القديم و الحديث من الثقافة الإنسانية و هو في إبداعاتها يوظف هذه الثقافة، و من هنا فإن كل نص" يتحول إلى بؤرة تتجمع فيها نصوص متعددة". تأتي على شكل نصوص غائبة مضمنة أو مستلهمة»[2].،لقد لمسنا هذا الامتداد الثقافي – للنصوص الغائبة- داخل النصوص الروائية الجلاوجي مما عسر مهمتنا كقراء و حتم ضرورة أن نكون مثقفين، فدور القارئ هنا لا ينحصر في مجرد «التذوق الساذج للنصوص و الإنصات إليها من الخارج و إنما يتعدى ذلك إلى محاولة التعمق و التأويل للكشف عن الدلالات الباطنية المستترة وراء ظواهر الأشياء لأن "كل خطاب ظاهر ينطلق سراو خفية من شيء ما يتم قوله»[3] كما يقول **فوكو** (MICHEL-FOUCAULT) والقارئ في هذه الحالة يسعى إلى محاولة إبراز الطاقات الكامنة في النص "فحضوره يمثل شراكة لا يمكن الاستغناء عنها في استكشاف شعرية الغياب في النص"»[4].

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ط2، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ص.94

[2] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ج2، ص: 05- نقلا عن:عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ص:88.

[3] ميشال فوكو، جغرافيا المعرفة، ترجمة : سالم ياغوت، نقلا عن،عبد لحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ص.88

[4] أحمد يوسف، شعرية الغياب و جمالية الفراغ الباقي، تجليات الحداثة، ص: 125

-**الحكاية الرمزية:** يلجأ الكاتب إلى الرمز غالبا لتقوية الأثر، و توسيع القول بالإحالة إلى نصوص أخرى،فالبحث المستمر عن الحقيقة و غير المستقر يحيلنا إلى قصة **حي بن يقظان** هذه الأخيرة التي جاءت لتجسد هذا النوع من البحث عن الذات التائهة، الباحثة عن الحب، وعن عوالم مثالية يتوق الكاتب لبلوغها و احتضانها ممثلة في «صراع قائم بين الوجود المادي و معرفة هذا الوجود او الوعي به خصوصا و هو يشعر "أن وجوده حزمة من الإمكانيات التي تتلمس التحقق"»[1]،فنجد أن الكاتب يتقمّص شخصية **حي بن يقظان** و يغوص في أعماقها الخرافية ليحصل على فحواها و جوهرها و ليكوّن منها المعادل الموضوعي الذي فرضه عليه الموقف في الرواية، حتى في هروبه من البشر«**و تملص فاتح اليحياوي من هواجسه و راح يذوب في الكون يخترق أسراره متمثلا تأملات حي ابن يقظان ...وقد بدأت تحلق حوله بسمات البراءة و أكمام الزهور و رفرفات العصافير**»[(2)]. فالكاتب اتخذ الرمز خلفية لإبراز ما يمور في ذهنه و عواطفه اتجاه الواقع الراهن على الطريقة الصوفية.كما يحيلنا هذا البحث إلى أسطورة **سيزيف** التي استحضر الكاتب كل طقوسها عبر كل شخصياته تقريبا، التي ظلت تبحث عن ذاتها، عن السعادة، عن المثالية ... و قد أضافت هذه الأسطورة إلى نصوصه أبعادا دلالية، القصد منها محاولة استيعاب الواقع و فهم ما يجري داخله، لذلك فحزن الذات المبدعة له ما يبرره.

و في استحضاره لشخصية الجازية، استحضار للرمز من جديد باعتبارها رمز للأرض و الوطن ، كما أنها رمز للحب و الجمال «**تستحق أن تكون هذه الحلوة إلهة للجمال و الحسن و الفتنة**» [(3)]. إضافة إلى هذا يوظف الكاتب مواويلا كتلك التي تتردد احتفاء بدخول الربيع، و قد تميزت بالعفوية والصدق و السذاجة و البراءة التي تميزت بها الجماعات الشعبية.هكذا من خلال الرمز يقارب الكاتب بين صورتين

[1] - عبد القادر فيدوخ، دلائلية النص الأدبي، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، د.ط، الجزائر، ص: 78.

[2] - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 88.

[3] - المصدر نفسه، ص: 110.

متباعدتين يحاول تقريبهما في ذهن القارئ، في لعنة الحياة التي تلقّها **حي بن يقظان** و محنة السعادة التي لم يدركها البشر، لتمضي حياتهم قدرا لا يدركون سرّه و قضاءا لا يعرفون أمره، ولأن الكاتب يدرك أن الحقيقة شيء آخر غير الذي يراه و يلمسه يستمر في البحث عنها،تفرد جلاوجي بأسلوب متميز و لغة راقية، ذلك أن نصوصه وقعت في «مفترق طرق نصوص عدة فكانت في آن واحد إعادة قراءة لها و اجترارا، و تكثيفا و نقلا و تعميقا»[1]، و في هذه الحالة يتجلى دور القارئ و مدى ملامسته للخلفية المعرفية للكاتب، قصد التقرب من ذاكرة النص التي تبدو مكثفة، ها هو في مقطع **الخطبة العصماء**، يعرض مزيجا بين خطبتين اشتهر بهما كل من **الحجاج ابن يوسف الثقفي** في خطبته الشهيرة **خطبة العصماء** و **طارق ابن زياد** ففي الجزء الأول من المقطع نلمس تقاطعا مع خطبة طارق ابن زياد التي ألقاها في جيشه أثناء فتح الأندلس بعد أن أحرق سفنه(البحر من أمامكم و العدو من ورائكم و ليس لكم والله إلا الصبر)، و في جزئها الثاني تتقاطع مع خطبة الحجاج ابن يوسف الثقفي «إني أرى رؤوسا قد أينعت و حان قطافها و إني لصاحبها... » و في توظيفه **للجازية**، يلتقي جلاوجي بجازية عبد الحميد بن هدوقة في نصه الروائي (**الجازية و الدراويش**)، حيث يقول في وصفها «...إذا تكلمت تنفتح النفس لاحتضان ذبذبات نفسها...»[2]

محاكاة الألغاز أو مستويات التناص :

أصبح التناص كما يقول محمد عزام قدرا محتوما على كل نص باعتبار أن العمل الإبداعي نسيج معقد محكم البناء لاحتوائه على عوامل عدة أهمها ذاكرة المبدع و ما تجيش به من خزين معرفي"[3].

[1] - نعيمة سعدية، "حضور النص الغائب في ديوان النخلة و المجداف" لعز الدين ميهوبي، مجلة الكاتب العربي، ص: 70.

[2] - عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1983، الجزائر، ص: 178.

[3] - محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق2001، ص: 16.

يقول رولان بارت : "إن كل نص تناص فلا مناص من التناص إذا ...لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية و المكانية و محتوياتهما، و من تاريخه الشخصي أي من ذاكرتنا فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، و هذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[1].

يقسم الدارسون التناص إلى مستويات ثلاث، تحدد علاقة النص الغائب بالحاضر و هي:

1مستوى الاجترار، 2-مستوى الامتصاص، 3- مستوى الحوار.[(2)]

1- «**الاجترار:** و هو استحضار النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه

2- **الامتصاص:** يمثل الامتصاص مرحلة أشد تعقيد أو عمقا من المرحلة الأولى، فالأديب لا يعيد كتابة النص بحرفيته و مدلوله، بل يعيد كتابته وفق المتطلبات الحديثة بالتجربة أي يتمثله بوعي جديد....دون أن ينفي أصله.

3- **الحوار:** و هو "أعلى درجات التناص إذ أن الأديب يعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص المماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة يعيد صياغة النص القديم بشكل جديد تماما داخل النص الجديد فتزال أجزاء و تنضاف أخرى و يكاد النص الغائب يختفي في أدغال النص المنتج مما يتطلب معه قارئا ذكيا و مثقفا أيضا "[3].

لقد أدرك الكاتب جيدا أن الكتابة أو النص الأدبي «يعزل نفسه عن مبدعه منذ لحظة ولادته ويأخذ في الابتعاد عنه"[4]فما كتبه «ينمو بمعزل عنه حاملا وجوده المستقل الذي لا تستمر حياته إلا

[1]- نعيمة سعدية، "حضور النص الغائب في ديوان النخلة و المجداف" لعز الدين ميهوبي، مجلة الكاتب العربي، ص: 70.

[2]- ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، دار العودة ، بيروت، ط1، 1979، ص: 253.

[3]- إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص: 348.

[4]- عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير ، ص: 123.

بالقارئ"[1] هذا الأخير الذي تظهر مهمته في التفاعل وفك طلاسمه وحل ألغازه...فالكاتب عندما استحضر نصوصا اختار منها ما يتماشى و مقصديته لتوظيفه في نصه الجديد...لقد اختار«بذورا قابلة للاعتماد على نفسها داخل النص غير محتاجة الى شيء من خارج النص ليدعم وجودها»[(2)] فتشكلت بذلك فسيفساء من النصوص التي لا تتطلب إلا قارئا واعيا وقراءة منفتحة ومع ذلك تظل عذراء عصية متمردة مما يستدعي تعدد القراءات و انفتاحها وإنتاجها.«ويكفي أن نقول أنه لولا هذه النصوص المعينة لما خطرت ببالنا تلك المخيلات، فوجودها صادر منها، خارج من رحمها فهي حق طبيعي مادمت قد خرجت منها ولم تفرض عليها من الخارج . والنص الذي لا يجد لنفسه طريقا نحو هذا الفهم إنما هو النص اليتيم الذي يولد يتيما ويظل يتيما لا يجد من يتبناه كما يقول كولر"[3]

6/ ثقافة الكاتب

يتجلى لنا من خلال الاطلاع على رواية "الرماد الذي غسل الماء " لجلاوجي أن الكاتب يحمل في ذهنه مخزون ثقافي كبير ناتج عن إطلاعه الواسع بمختلف الثقافات ا العربية و الغربية، باعتبار أن «الثقافة إلى جانب الموهبة، عنصران مهمان لكل تجربة، توفر لها الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانية»[4]،فالكاتب لن ينطلق في كتابة نصوصه من عدم، و قد أشار إلى ضرورة أن يكون المبدع ملما بكل الثقافات، من خلال شخصية المثقف في نصوصه الروائية، ف"منير" كان يكتب الروايات وكذلك كان "فاتح اليحياوي" مثقفا مبدعا، فالكاتب كان يختفي وراء شخصية المثقف و كان صوته في الرواية

[1]- المرجع نفسه، ص: 123.

[2]- المرجع نفسه، ص:123.

[3]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 123.

[4]- إبراهيم رماني،الغموض في الشعر العربي، ص: 122.

إذ يقول «**قلبت النظر في مجموعة من الكتب كان آخرها المعقول و اللامعقول للكاتب الإنجليزي كولون ويلسون**...[1] ، و في تحليله للوضع الراهن و ما يعانيه المجتمع من إنقسامات طبقية يستند الكاتب على أقوال اكبر فلاسفة الغرب أمثال **كارل ماكس** يقول:«صدقت يا ماركس القضية، قضية صراع طبقي"[2]، إضافة إلى فلسفة «كانت و ديكارت و تشومسكي، ثم سقراط و كنفشيوس"[3]

إن القارئ و هو يواجه الكاتب من خلال ما كتب يجد نفسه أمام زخم و تراكم إشارات مكثفة ومعقدة التي لن تكون في متناول الجميع، لذلك فالكاتب لا يقدم نصوصه لقارئ تعود الكسل والخمول، فالأمر هنا يتطلب قارئا مثقفا هو الآخر باعتبار القراءة إعادة إنتاج والقارئ لن يكون كذلك إلا إذا أدرك تلك المصادر التي استخلص الكاتب منها روحها لينفخ فيها من روحه، فتخلق نصا سويا، عصيا، لكنه جميلا يترك لذة و أثرا في ذهن متلقيه و قلبه فيعكف عليه بالقراءات المتواليات... إنها نصوص ولجت أغوار الديمومة، التي كتبت خلودها و دوامها أو كما يقول **بارت** :«لن أكون قادرا على تطوير كتابات داخل ديمومة دون أن أغدو -شيئا فشيئا- أسير الآخرين"[4]، لذلك جاءت نصوصه الإبداعية "بحثا في الكتابة من خلال الموروث الأدبي بأنواعه المختلفة و بحثا في المعنى العميق الذي لا يصله من القراء إلا من استمسك بالعروة الوثقى، استمسك بالقراءة الجادة و الخبارات الثقافية العالية، بالقراءة الجريئة تلك التي وصفها النقاد بقولهم أنها ليست فعلا بريئا انها تمتلك سلطانا دائما، تكون القراءة مهما تكتمت عن مقاصدها و حجبت مرادها نوعا من الاحتواء، احتواء النص"[5]، إنه "احتواء لوجود باعتبار

[1] - عز الدين جلاوجي المصدر السابق ، ص: 171.

[2] المصدر نفسه ، ص: 188.

[3] المصدر نفسه، ص: 23.

[4] - رولان بارت، درجة الصفر للكتابة ، ص: 25.

[5] - لطفي محمد اليوسفي، الشعر و الشعرية، ص: 382.

أن الرواية لم تعد مجرد تشكل من أشكال التعبير، وإنما هي تشكل من أشكال الوجود الذي يجمع بين جمالية الشكل و رمزية الرؤية [1] ،إن "تداخل النصوص أبدا ما جعل الكاتب مسلوب الإرادة وانه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص"[2] ،فالكاتب "ما استحضر هذه النصوص عبثا بل إيمانا منه أنها تخدمه، وتوسع دلالات أفكاره وتضفي جمالية خاصة على إبداعه تتجدد مع كل قراءة للنص وتسمو به إلى عالم منفتح عندما «يعطي كل قارئ للعمل بعدا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية"[3] و«العمل المفتوح عمل معطاء"[4] فهو يرتفع إلى "مستوى الوعي الناضج بانطلاقه من رؤية تتجلى بقدر من الموضوعية وتعتمد على قانون الصراع والجدل بين أضداد الحياة ويكون محصلتها التغيير والتجديد .وهكذا« يبدو أن لذّة النّص ليست قطيعة مع التراث. بل هي التراث ممتدّا إلى ما لا نهاية. و ما كان ذلك كذلك إلا لأنّ القراءة فيها هي غير القراءة في الايدولوجيا: فهذه تعن بالصراع، وتقوي حمى السجال، وتلغي العقل. لا لشيء إلا لأنّها تقوم على ثنائيات القمع و الإرهاب، قديم، حديث إلى آخره. ومتعتها في ذلك، تتجلّى في القطيعة الّتي تحدثها و الاستهلاك، و فصل التاريخ عن الزّمان:أي في نزعتها المضادة للتاريخ والحياة»[5].

[1] - أدونيس، زمن الشعر، ص: 147.

[2] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:324.

[3] - عبد الله الغذامي،نفس المرجع ص: 123.

[4] - المرجع نفسه ، ص: 123.

[5] - رولان بارت، لذة النص، تر،منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 2002 ص: 14-15.

ج/1/3المبحث الثالث :

رواية "سكرات نجمة" لأمل بوشارب رواية ألغاز أنموذجية

1/تمهيـــــد

2 /ملخص الرواية وسبب اختيارها

3 /شخوص الرواية

4 /سرد الأسطورة و توظيف الألغاز

5/ كرنولوجية الأحداث"الجريمة"

6/ توظيف الرمزي والأسطوري في الرواية

1/ تمهيـــــــــد

"سكرات نجمة" رواية للكاتبة أمل بوشارب ، صادرة عن دار الشهاب العام 2015 هي رواية لغز، تبحث في الموروث الجزائري بشكل مشوق يتخطى المألوف ، تعتبر محاولة إضافية لمجموعة من المحاولات السابقة في هذا الاتجاه و المحدود جدا في الجزائر و ،محاولة لتجذير هذا النوع في الممارسة و الكتابة الأدبية ،فهل يمكن القول أن هذه الرواية استطاعت أن تتجاوز المحاولات السابقة و تحقق التميز و الانسجام النصي بالرغم من العراقيل و الصعوبات التي يواجهها هذا النوع الأدبي في الجزائر ،و في الوطن العربي ؟ و هل تمكنت الكاتبة فعلا من فك الألغاز و إنارة العتمات؟.

الرواية قائمة على التشويق من ناحية البحث في الروحانيات والتي توظف معلومات عن التيارات الدينية الباطنية والحركات السرية العالمية كالماسونية[1]، الصوفية، الكبلا[2]، وغيرها كحجر أساس للعملية السردية، ولذلك فعمق الرواية - حسب أمل بوشارب- "هو عمق حضاري بالدرجة الأولى يأتي من المعلومات الدينية والتاريخية المستقاة من الحضارات الشرقية والغربية والتي تشابكت جميعها لتغزل خيوط الحبكة الروائية،فحسب أمل بوشارب، الرواية البوليسية ولدت ونمت بسرعة في بيئتها الطبيعية حتى غدت أكثر أصناف الأدبية مقروئية في العالم، وعليه فمن غير المعقول أن نستورد من الغرب جنس الرواية بالمجمل، ونقصي صنفا معينا منه لسبب أو لآخر"[3]،وأبدت الكاتبة الشابة تفهمها لكون الكاتب العربي حاول إخضاع الرواية لموروثاته الأدبية ، حيث أنه جعلها تبدو أقرب للشعر منها إلى الرواية، لكن هذا لا يعني أنه الأمر الطبيعي الذي ينبغي لجميع الكتاب العرب الاستكانة إليه، وعلى العموم فإنها اعتبرت نفسها ليست أول من تجرأ على الكتابة البوليسية في الجزائر، حيث أن هناك تجارب مميزة سبقتها وتكن لها الاحترام وهي تجارب كافية لتؤكد أن الجزائري "قادر على كتابة الرواية البوليسية." [4]،وتضيف أمل بوشارب بأن روايات "التشويق التي عادة ما يتم اختزال اسمها في العالم العربي بمصطلح الرواية البوليسية ، لمجرد وجود أحجية في الرواية يتم دعوة القارئ لفكها مع اعتماد الكاتب على تقنيات التضليل وبث الشك والترقب وخلق عنصر المفاجأة عند القارئ، فهي تتضمن عدة أنواع منها رواية التشويق العلمية، البوليسية، النفسية، ورواية التشويق القائمة على عناصر روحانية، وهناك أنواع كثر لمثل هذه الروايات. هذه الأنواع المزدهرة في الأدب الأمريكي على وجه التحديد ،لا يتم

[1] تنظيم **الماسونية** أو البناؤون الأحرار هي منظمة أخوية عالمية يتشارك أفرادها عقائد وأفكار واحدة فيما يخص الأخلاق الميتافيزيقيا وتفسير الكون والحياة والإيمان بخالق إلهي, تتصف هذه المنظمة بالسرية والغموض الشديدين خاصةً في شعائرها مما جعلها محط كثير من الأخبار حول حقيقة أهدافها.

[2] .الهرمسية (بالعبرية: "إستقبال" أو "التعليل")، هي طريقة باطنية وغامضة تتناول الغيب :هي الفلسفة والإطار التي تحيط بجمعيات السحر مثل "الفجر الذهبي" و"الجماعة الثيلمية" وجمعيات الديانات الغامضة مثل "بناة الأديتوم" و"تابعي الصليب الوردي"

[3] مقتطف من حوار أجرته أمل بوشارب مع جريدة النصر،نشر بتاريخ: الثلاثاء، 13 تشرين1/أكتوبر 2015 على الساعة 01:28

1عبد الله الركيبي تطور النثر الجزائري الحديث- المؤسسة الوطنية للكتاب،1963 ص.199

الحديث عنها عادة في الجزائر أو في الوطن العربي لأسباب ترتبط بالعملية الإبداعية والنقدية والتجارية والتي تستدعي تسمية الأمور بمسمياتها في الغرب"[1]، أما عندنا تضيف الروائية أمل بوشارب أن الرداءة أصبحت جزء من حياتنا، تجعلنا نميل للتعميم الذي يسقطنا غالبا في فخ ضياع التخصص-حسبها- وعن تقبل القارئ لمثل هذه الروايات من كاتب عربي اعتبرت "أمل" بأن هذه الروايات معروفة ومحبوبة جدا لدى القارئ العربي وهو يقرؤها أصلا بنهم سواء من خلال الترجمات، أو من خلال الاطلاع عليها باللغات الأجنبية مباشرة،والواقع أن القارئ العربي منفتح أكثر بكثير من الكاتب العربي على الأنماط الروائية الحديثة والمختلفة ، بالمقابل نجد أن الكاتب العربي يميل للحكم على التجارب الإبداعية التي لا تشبه تجربته الخاصة بالكثير من التوجس الذي قد يصل حد الرفض والإنكار على الغير ، حق الإبداع بشكل مختلف.

2/ملخص الرواية وسبب اختيارها

تحاكي رواية سكرات نجمة لأمل بوشارب رواية "دافينشي كود" لدان براون حيث تروي قصة فنان جزائري مغترب يدعى "إلياس ماضي" أستاذ أساليب وتقنيات الرسم المعاصر في أكاديمية ألبيرتينا بتورينو من أب جزائري وأم إيطاليّة. ،تدفعه الرغبة في البحث عن سر النجمة الخماسية الموجودة في شعار الجمهورية الجزائرية ،فيسافر من إيطاليا ليحط الرحال بالجزائر العاصمة لأيام" لابد من أن اكتشف سرها فكر و هو يتأمل تلك الكف و قد داخله شعور غامض بالنشوة "[2] و بعد رحلة طويلة من الاستكشاف والبحث في أسرارا الماسونية و رموزها في الواقع و في الموروث السحري و التاريخ الباطني و حتى في المعتقدات الصوفية في الجزائر الأمر الذي يجعل إلياس في معركة نفسية مع أفكاره و قناعاته،و ما هي إلا أيّام و يتعرض للقتل من طرف جارته طمعا في ميراثه من منزل جده و من هنا كانت

[1] مقتطف من حوار أجرته أمل بوشارب مع جريدة النصر،نشر بتاريخ: الثلاثاء، 13 تشرين1/أكتوبر 2015 على الساعة 01:28

[2] أمل بوشارب،سكرات نجمة،ص14

بداية النهاية و نهاية البداية. فهي تأخذ قارئها في رحلة سردية عبر 429 صفحة ببنيّة سرديّة "تتقاطع فيها **الألغاز** مع المضمون الثقافي، بمنظور دلالي ينسج علاماته ويفتحها على القراءة، فهي رواية العلامات والأيقونات المرتبطة بمجموعة من الرموز الرسمية والاجتماعية المحيطة بنا، بما يُحيطها من غموض ودلالات تاريخية وثقافيّة، غالبا في تقاطع لمجموعة من الحضارات والثقافات."[1]

تنطلق الرواية من محاولات المحقق كشف سر الجريمة عبر شخصية القتيل غير العادية، الفنان القادم من إيطاليا، صاحب اللوحات الغامضة التي كانت جزء من الحادث « وهو يجول ببصره إلى اللوحة المطعونة وقد غدا مقتنعا أنّ كشف سرّها قد يكون المفتاح لكشف لغز الموت» [2] ،يمتلك النص الروائي إثارة الحبكة من بدايته في غموض شخصية القاتل تقول الكاتبة في الرواية"انتحار الفنان إلياس ماضي في منزل جدّه في العاصمة طعنا بالسكين، هكذا عنونت الجرائد خبر مقتل إلياس بعد أن عجزت الشرطة عن إيجاد أي دليل"[3] ، حيث تأتي الصدمة الروائية في الصفحات الأخيرة، لأن الجريمة في الرواية لم تكن سوى محور سردي داخل ذلك الفضاء الفسيح من التضايف الأدبي والتاريخي والثقافي، فكأنها جريمة رمزية في ذلك العالم الرمزي تقول أمل بوشارب « كان كل شيء في ذلك المكان يُنبئ أنّ الأمر لا يتعلق على الإطلاق بجريمة عاديّة، وشعر إبراهيم الآن وهو يتأمل وجه القتيل وكأنه يقف أمام جريمة من نوع آخر» [4] ،وهكذا ومن خلال غموض رحلة البحث التي يقوم بها الرسام إلى الجزائر للبحث عن طيف امرأة يتصوّر وجودها في مكان ما، ومن خلال "مسار سردي مُواز تنفتح الرواية على نسج مزيد من الغموض والسحر و الألغاز السردية في رحلة تتبع دلالات مجموعة من

[1] محمد حسن مرين،نجمة أمل السردية،يومية نوافذ الثقافية الاليكترونية على الرابط http://www.nawafedh.org/node/2267

[2] الرواية،ص11

[3] أمل بوشارب،سكرات نجمة،ص400

[4] الرواية،ص09.

الأيقونات والرموز المنتشرة حولنا، سواء في الثقافة الشعبية أو في الرموز الرسمية"[1] « فالرموز يُمكن أن تُشير إلى مفاهيم ملموسة أو مجرّدة، أحداث حقيقية أو متخيّلة...»[2]. في مجالات متنوعة من حياتنا حيث تُهيمن الرموز المتوارثة، وتوسّعت الروائية إلى "دلالات ذلك في ثقافات متداخلة، وتعمّقت إلى جذورها التاريخية بما جعل الرواية تزخر بالمادة المعرفيّة التي لا تقلّ إثارة عن إثارة توزيع الغموض على مجموعة من الشخصيات المحيطة بـ"إلياس" القتيل ليظل القارئ معلّقا في الأسئلة حول القاتل، مثله مثل المحقق « وقد تجمّعت أمامه معطيات كثيرة، منذ بدء التحقيق تُشير بأصابع الاتهام للجميع لكنّها لا تُدين إلى الآن أحدا...»[3]. كما تظل صور الشخصيات مرتبطة بالمناخ العام للرواية وهو حضور الأيقونات والرموز، وبأسلوب سردي متناوب بين مسار التحقيق، ومسار استرجاع سردي لرحلة إلياس إلى الجزائر و الشخصيات المحيطة به، رسمت الرواية ثلاث مجالات لنسج عالم رمزي يكتنفه الغموض والجذور الدلالية من خلال شخصياتها."[4]

3/ شخوص الرواية

أول ما يشد انتباه القارئ في رواية السكرات هو أن شخصيات الرواية "محكومة بشبكة من العلاقات "الأخوية" بكل ما تحمل الكلمة من مدلولات في ميثولوجيا الأديان والعقائد، وتشكل هذه الأخويات ما يسمى في أدب الألغاز بـ: "المجتمعات السرية" 1 التي تتحرك ضمن أطر خفية خاصة، وتتبادل رموزا وشفرات تواصلية بعيدا عن مجتمع الرسميات، وقد برز في هذا النمط بصورة خاصة لدى الروائي "باولو كويلو[5]"، ترد هذه الثنائيات الأخوية التي تتفق في المصالح وتختلف في الصلات، على شاكلة

[1] محمد حسن مرين،نجمة أمل السردية،يومية نوافذ الثقافية الاليكترونية على الرابط http://www.nawafedh.org/node/2267

[2] الرواية، ص348.

[3] الرواية ص،344

[4] أمل بوشارب،من قتل الياس ماضي؟مجلة نفحة على الرابط https://www.nafhamag.com/

[5] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابطhttp://alriwaya.net

عائلات متآخية مثل عائلة "سي عبد الله"، مع عائلة "سي بن هارون" عائلة البطل القتيل "إلياس" مع عائلة العجوز الخادمة"لالة مريم"، ذات الانتماء المشبوه للأصول اليهودية وهم: الأب بن هارون، البنت الكبرى داميا والابن الأصغر إسحاق، كما قد ترد الأخوة في شكل مؤسسات غير معتمدة "دار نشر أوبتيميديا" التي تديرها "سهيلة" مع أخيها "حمزة" وجمعيات مدنية مشبوهة بخلفيات سياسية ونفعية جمعية (notre Algerie)"NA" ،فضلاً عن تقاطع علاقات شخصيات الرواية بمنضمات عالمية ومعابد دينية كالماسونية، الكابالا سنتر ،الهندوسية الأسيوية، والعقائد الصوفية.

تقوم الرواية بإطلالات خاطفة تكشف للقارئ عن "حالات ذات بعد ثقافي سري، وغرائبي فتثير فضوله وتقلب رؤيته للأشياء ،وتشككه في مظاهر العالم المحيط به ، المتلفع بالدلالات الرمزية المبثوثة في خطاباتها وأفعالها وحتى أسمائها، ولكل نسق من تلك الأنساق مكانته في الخزانة الثقافية والمعرفية للرواية،ولعل المستجد في هذه الرواية هو التخييل المزدوج للشخصيات، حيث تعيش الشخصيات المحورية على الأقل حياتين، أحدهما حياة اليوميات ووقائعها، وهي حياة مشتركة في منطق السرد، وحياة باطنية تخييلية تحكمها الهواجس والارتيابات، على أن ما يحدد الدور الرئيس والثانوي للشخصية ليست علاقاتها السردية الخارجية مع بقية الشخصيات كما تقتضي أعراف السرد، بل بحجم ما تمتلكه من رصيد الحياة السرية، ومساحات مخيالية في دهاليزها الباطنية التي يجوبها القارئ"[1]

إن شخصية الفنان والرسام "إلياس ماضي" الذي تعرض لمحاولات قتل عديدة، قبل أن يقتل في الأخير، هي "أوسع الشخصيات مخيالاً وأكثرها استغواراً في تعاريج عوالمها الداخلية ، فهي تتخذ حسب محمد الأمين بحري –بناءً على تركيبتها النفسية المحورية- تعريفاً آخر يناقض حده البنيوي

[1] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابطhttp://alriwaya.net

كمورفولوجيا وخطاب، لتغدو "مجموعة من الأصداء السلوكية لحالات نفسية وردود فعل استبطانية بعضها واعٍ تصيغه التأملات وتيارات الوعي ومناجاة النفس وهواجسها التفكيرية المترددة في الرواية[1]": تقول الكاتبة في الرواية "جفل إلياس للفكرة.. شعر بنبضات قلبه تتسارع، وقد استشعر وقع أقدام تتسلل من ورائه، كان من الواضح أنها بدأت تحاكي وتيرة سيره.. من يلاحقني يا ترى (...) لا بد أن ملاحقه يريد أن يقتله (...) إن كان علي أن أموت الآن فلا بد لي أن أموت بشرف، تمتم في سره وهو يأخذ قراره بأعلى صوت مسموع داخل رأسه"[2] ،وبعضها الآخر لا واعٍ في تعاطي الشخصيات مع واقعها النفسي الذي تقرأ به العالم الذي لا تعايشه إلا باطنياً: "وفجأة توقف عن السير، واستدار على نحو مباغت نحو المتربص به. لم يكن يدري إن كان قراره ذاك قرار مكاشفة أم أنه قرار استسلام(...) والآن لمح شيئاً يشبه لمعة سكين كانت تبدو معلقة في الهواء، تستعد للسقوط على يده التي مدها في حركة غريزية للدفاع عن نفسه"[3]، حيث تتدفق الرواية "بتوترات متلاحقة بين مد شعوري وجزر لاشعوري يصنعان تجاذباً دارمياً خلاقاً للرواية البوليسية. إنما على نحو استبطاني.وبانتقال العالم من التعامل الخارجي إلى الإحساس الباطني، تكتمل أسطرة الشخصيات في بناء عوالمها كلٌ على شاكلتها، فيتغير العالم الروائي بين يدينا كلما نظرنا إليه بعين إحدى الشخصيات أو من دواخلها، حيث لا يجد القارئ نفسه إزاء شخصيات بل إزاء الأسطورة الشخصية (le mythe personnel)لكل منها."[4]

الشخصيات الأجنبية

تمثل شخصية كاترينا المتغطرسة،وصديق إلياس الإيطالي (إيرمانو بيرغنزي) الذي يُحاول متابعة أثر صديقه وقصّة المرأة التي يبحث عنها، التي تُلهمه رسم تلك اللوحات الغامضة والرمزية، ولكن يغرق في

[1] محمد الأمين بحري،نفس المقال على نفس الموقع

[2] الرواية،ص،170-172

[3] الرواية،ص،173.

[4] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابطhttp://alriwaya.net

متاهات رموز رسمية وعمرانية للجزائر وإيطاليا، في تداخل بين الحضارات والديانات والحركات السرية مثل الماسونية، بداية من رموز العلم الوطني وبهذه الطريقة في إثارة الأسئلة حول الرموز تنطلق رحلة البحث عن الدلالات دون أجوبة حاسمة، ولكن من خلال مجموعة من الإحالات الثقافية والتاريخية المفتوحة على قراءات مختلفة « وهي تتذكر أنّها أصبحت غصبا عنها خالة العربي... لم تكن تستوعب وبعد مرور أكثر من ثلاثين سنة من زواج أختها مارتينا بالمدعو الطاهر وتبنّيها لولده إلياس»[1]، «علّه يجد شيئا عن تاريخ الرايات الجزائرية، وربما توضيحات عن رمزية النجمة في العلم» [2] « قلّب إلياس صفحات جواز سفره بحذر وكأنّه يُحاول العثور من داخله على حلّ أحجية الختم الذهبي للجمهورية والذي بدا ملغّزا على نحو مربك»[3]،.

الشخصيات الاجتماعية

أسندت مهمة الغوص في النقوش والزخارف والأيقونات والتمائم المتوارثة والأغاني الشعبية، في محاولة لكشف روافد وجذور الثقافة الشعبية الجزائرية خصوصا المسكوت عنها ،إلى تاجر الأواني النحاسية المنقوشة، وصديقه بن عبد الله ، ويتم توظيف هذه الشخصيات في متن النص السردي للإحالة على "الواقع الجزائري وخصوصا الواقع الثقافي، لكشف مظاهر الريع و الانتهازية فيه"[4]، فمن خلال شخصية مدير معهد الفنون الجميلة، وشخصية الناشرة الشابة، وشخصية مديرة المعهد العربي،تتساءل الكاتبة «عن الميزانية الضخمة التي رصدتها الوزارة التي استلمتها المديرة السابقة لمعهد الأبحاث في التراث العربي، وذلك من أجل تنظيم احتفالات ضخمة هذا العام بمناسبة عيد الاستقلال»[5]،

[1] الرواية،ص،182.

[2] الرواية،ص،308

[3] الرواية،ص،73.

[4] أمل بوشارب،من قتل الياس ماضي؟،مجلة نفحة على الرابط https://www.nafhamag.com/

[5] الرواية،ص،403.

أمكنة المحكي البوليسي في سكرات نجمة

كما ذكرت في البحث سابقا وعلى الرغم من أن اكراهات المدينة التي تمثل مكونا جوهري في فضاء الرواية البوليسية،وغياب مسوغات "بَولسة" المدينة العربية غير المؤهلة حضارياً ولا تاريخياً ولا سياسياً ولا اجتماعيا لإنتاج واقع بوليسي،و الذي مثل حلقة مفصلية شكلت عائقاً أمام كل من أراد أن يكتب ضمن هذا الجنس، فقد استطاعت الروائية بتخطيط محكم أن تتفوق إلى حد ما على هذا العائق في السرد البوليسي العربي، فالكاتبة تبدو أنها حققت هذه النقلة النوعية حيث يحاكي تصنيفها للشخصيات في رواية "سكرات نجمة" إلى رئيسة وثانوية، تصنيف الفضاء المكاني من حيث التقسيم إلى نوعين:

الأول فضاء مركزي ، باعتباره مسرحاً لـ: الجريمة التأسيسية في الرواية، وتمثله مدينة الجزائر وتحديداً شقة بإحدى عمارات حي تيلملي،

الثاني فضاءات مساعدة: تلعب دور الطرق الالتفافية المؤدية إلى الفضاء النواة، وتتمركز غالبيتها في إيطاليا حيث كان يقيم الضحية "إلياس ماضي" قبل قدومه منها إلى الجزائر التي سيُقتل بها بعد يومين

/كرنولوجية الأحداث الروائية

استعملت الكاتبة أمل بوشارب في روايتها"سكرات نجمة" تقنية تناوب الفصول،حيث يتم فيها التلاعب بأفكار المتلقي الذي يجد نفسه مجبراً على العودة إلى الفصل السابق تارة ،والقفز على آخر تارة أخرى وهي استراتيجية درامية تتناوب فيها جزئيات المغامرة السردية عبر متوالية من الفصول يمكن أن يفصل بينها جزءين مهمين أكثر من فصل ليأتي استئنافها في فصل آخر ،"لعبة قطع الحبل ووصله بقطع حبل مغامرة أخرى، ليعاد وصلها لاحقاً وهكذا...مما يجعل فعل التناوب السردي للمحكيات نوعاً

من استراتيجية الجذب الدرامي للمتلقي"[1]، تبدأ وقائع المغامرة البوليسية في التشابك والتشعب في اتجاهات مختلفة في الوقت ذاته، ما يضع القارئ حسب الناقد امين بحري :في دوامة من التجاذبات يوشك فيها الحبل الدرامي للأحداث على الانقطاع، وربما انقطع بالفعل في فصل ما، ليجد طرفه الضائع في فصل موالٍ يعيد وصله من جديد،ويمثل لغز مقتل البطل(الميت الحي) إلياس ماضي، من بداية الرواية إلى نهايتها حبكة تنتسج خيوطها ، فإذا كانت الحكاية الإطارية تقدم للقارئ "الحبل الدرامي الرئيس كي يتعلق به ، فإن المحكيات الضمنية الموزعة على فصولها، تعمد إلى حبك متوالية من العقد بشكل تصاعدي من فصل إلى آخر، لتتشجّر معها شبكة من المعارف والعلاقات الرمزية المنوطة بأيقونات ذات طابع ثقافي يتعثر بها حبل السرد ليتضاعف التشويق، وحين يصل التعقيد المتصاعد إلى قمته يبدأ حل العقد بشكل رأسي من الهرم إلى القاعدة، ليخلص كل قارئ للرواية إلى سؤاله الشخصي حول أطوار هذه المغامرة"[2]. لتكشف الروائية في الأخير القاتل في صدمة روائية، تفتح نهاية الرواية على تأويلات متنوعة.

إن المحور السردي الأساسي الذي تنبني عليه الرواية هو البحث عن المرأة بوصفها مصدر إلهامي ،ليظل كذلك حبيس تقاطعات المسارات السردية، وكأن هذه المرأة في طيفيتها وغموضها واستحالة تجسّدها وعلوّها الرمزي تُشبه نجمة في سماء مملوء بالنجمات الصالحة لتجسيد الإلهام الفني للفنان إلياس،بشكل فيه الكثير من الرمزية والغموض، تقول أمل بوشارب في الرواية"كان كل شيء في ذلك المكان يُنبئ أنّ الأمر لا يتعلق على الإطلاق بجريمة عاديّة، وشعر إبراهيم الآن وهو يتأمّل وجه القتيل وكأنه يقف أمام جريمة من نوع آخر"[3].هكذا تنطلق الرواية من محاولات المحقّق كشف سرّ الجريمة

[1] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابطhttp://alriwaya.net

[2] محمد الأمين بحري ،نفس المقال على نفس الرابطhttp://alriwaya.net

[3] الرواية،ص04

عبر شخصية القتيل غير العادية، الفنان القادم من إيطاليا، صاحب اللوحات الغامضة التي كانت جزء من الحادث «وهو يجول ببصره إلى اللوحة المطعونة وقد غدا مقتنعا أنّ كشف سرّها قد يكون المفتاح لكشف لغز الموت"[1].من خلال غموض رحلة البحث التي يقوم بها إلى الجزائر، للبحث عن طيف امرأة يتصوّر وجودها في مكان ما،هذا الفضاء الثقافي هو الفضاء الذي يستقبل إلياس، المتداخل مع فضائه الاجتماعي، وهو الفضاء الذي تمت الجريمة فيه ، ولذلك نتوقف عند أسماء عديدة أوردتها الرواية بهذا الوصف النجومي، لنكتشف في الأخير أن النجمة يمكن أن تسقط من الغموض ومن سماء الأمل إلى فضاء الواقع المعقد والذي تنازعه نوازع بشرية أرضية دنيئة، لم تفهم عودة إلياس وهدفه المثالي في البحث عن نجمة أنثوية لا تسقط على الأرض كما تسقط نساء كثيرات ورجال أكثر، خصوصا وأن الجريمة تمّت في بيت العائلة، في ذلك الحي من أحياء العاصمة، « كان الكل في شقتها، الكثير من أبناء الحي مع أبنائها يشاهدون المقابلة، وكانت هي تُحضّر لهم الشاي، وتدعو لهم بين الفينة والأخرى، كان يبدو الجميع مخدّرا بأطوار مباراة الجزائر و إنجلترا»[2]. لتعود الرواية إلى نقطة البداية وهي ذاتها نقطة النهاية.[3]

انتهلت الرواية البوليسية العربية من هذا المعين الرمزي والأسطوري لسرد الألغاز، وهو ما اشتغلت عليه رواية سكرات نجمة' لأمل بوشارب، التي "غاصت في تعاريج هذا النمط ، إلى درجة طغت فيها لغة الميثولوجي على لغة السرد، رغم أن هذا العمل كلاسيكي التأثيث وتقليدي الهيكل والمبنى من أول حدث جرائمي كلاسيكي إلى آخر حل كلاسيكي أيضاً عند كشف صاحب الجريمة كمنتهى لجميع العقد. وإن لم يجدد هذا النص من هيكل السرد البوليسي التقليدي فقد يحسب له على الأقل أنه منح بعداً رمزياً

[1] الرواية،ص04

[2] الرواية،ص،425.

[3] أمل بوشارب،من قتل الياس ماضي؟،مجلة نفحة على الرابط https://www.nafhamag.com

أسطورياً للسرد البوليسي العربي" "[1] ،يقول الناقد عامر مخلوف في ما يخص رواية الألغاز عندنا أنها تفتقر إلى التعمق في مسألة البحث و التقصي و هو الأمر نفسه الذي يفتقده البوليس أيضا، و هذا ما نجد له تطابقا مع "جريمة القتل الغامضة في سكرات نجمة،فبعد البحث التقليدي و المساءلة العادية فشلت الشرطة و المحقق في تحديد هوية القاتل"[2] تقول أمل بوشارب في الرواية " انتحار الفنان إلياس ماضي في منزل جده في العاصمة طعنا بالسكين،هكذا عنونت الجرائد خبر مقتل إلياس بعد أن عجزت الشرطة عن إيجاد أي دليل قد يشير إلى هوية القاتل أو أي خيط من شأنه أن يوصل إلى المجرم "[3] و هكذا ينتهي التحقيق- حسب الناقد بوريدان -و كأن الحدث ليس جريمة و تنتهي الرواية دون أن تجيب عن الكثير من الألغاز ..

إن الجريمة هي المحرك الأساس في الرواية البوليسية ،لذلك عادة ما تبدأ بالسؤال عن القاتل و البحث عن أسباب و دوافع ارتكابه للجريمة ، قصد إدهاش القارئ و إثارة خياله و إشراكه في البحث و التفكير بالعمل من خلال حبكة فنية متينة تدور حول لب المشكلة الرئيسية ،وهو ما تمكنت الكاتبة أمل بوشارب منه ، بغزارة الأحداث وتصاعدها ،و بالحفاظ على الانسجام و التكامل النصي؟،فالرواية لم تركز على شخصية المخبر أو المحقق و لم تظهر الوسائل و الأدوات التقليدية التي يعتمد عليها المحققون في مثل هذه الحالات من تسجيل الملاحظات و إجراء المقابلات و ربط الأحداث بالأسباب و مقارنتها لاستخلاص النتائج التي تؤدي إلى معرفة الحقيقة و اكتشاف القاتل بطريقة ذكية و عبقرية ،غير أنها لم تركز على شخصية القاتل في احتياله و مكره و خداعه و استعماله لطرق التضليل و طمس الآثار و تغطية الحجج التي تدينه،و استعملت بدل ذلك الرموز والتنظيمات والإيحاءات الثقافية ومن بينها:رمزا النجمة الخماسية وتعويذة الكف(الخامسة) وهما محورا الإحالات الثقافة والمعرفية المغذية منذ أول

[1] محمد الأمين بحري،البوليسي في السرد العربي،مساءلة المرجع و المخيال،مجلة القدس ،24اكتوبر2016

[2] احمد بوريدان،سكرات نجمة محاولة للمتعة و تجاوز المألوف،مجلة ثقافات،سبتمبر2016

[3] الرواية،ص،404.

ظهور لهما في النص، حيث تظهر النجمة على صينية في يد أحد باعة التحف التقليدية(سي بن هارون). و تتدلى تعويذة الكف(الخامسة) المعلقة أمام البطل إلياس في سيارة الأجرة التي استقلها حال نزوله بمطار الجزائر، لتنطلق رحلة البحث عن الآثار الدلالية للرمزين المتعلقين بالعقدة المركبة للنص:(المهمة الغامضة للبطل القتيل إلياس في الجزائر+اللغز المتعلق بملابسات مقتله). وكذا الخلفيات الثقافية والمعرفية للرمزين في شعارات الدولة الجزائرية(النجمة الخماسية للعلم الوطني الجزائري الحالي)، و(الكف الخماسية التي وشحت أول علم للدولة الجزائرية في عهد الأمير عبد القادر)، ليجتمع الرمزان بشكل متعامد في شعار جواز السفر الجزائري(الكف في الأعلى والنجمة في الأسفل ،و طرائق الكبالا اليهودية التي لجأت إليها لفك طلاسم هذه الرحلة و معها الأسرار السحريّة للحضارات الشرقية، لتفسير الشّفرة الفنية لشعار معروف في الجزائر ومن وراءه خيوط الجريمة.

4/ خصوصية الألغاز في السرد الأسطوري للرواية:

إن قيام الرواية على مظاهر الجريمة و "المطاردة، و تأثيثها بفضاءات المدن وتعقيداتها الحياتية، والزج بشخصياتها في التحقيقات والملاحقات القانونية، يعني من منظور أجناسي أننا إزاء رواية ألغاز، لكن أن تضيف هذه الأخيرة عالماً غرائبياً موازٍ لمجرى وقائعها المنطقية المسرودة، من شأنه أن يؤسطر حبكتها بأسراره ومفارقاته"[1]، وهو ما يصنفها ضمن جنس **أدب الألغاز** ،يرى محمد الأمين بحري أن توظيف الألغاز مع السرد الأسطوري في رواية سكرات نجمة سيؤدي إلى انشطار مشهد المغامرة إلى اتجاهين، والعالم الروائي إلى طبقتين؛

الأولى: طبقة تحتية تحكمها قوانين وسياسات ونُظُم ذات بعد واقعي يسم في مجرى الأحداث المسرودة، وتسهر على تنفيذ تلك القوانين سلطات حفظ النظام ويمثلها المطهر البوليسي.

[1] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابط http://alriwaya.net

و الثانية، فوقية غرائبية لها قوانينها التي تستند إلى مرجعيات ثقافية سرية، وطقوس أسطورية يلفها عالم الغموض والطقوس السرية الخارقة للمنطق، وتقوم على خدمة هذا العالم مجموعة من الشخصيات التي لا تقل غرابة عنه، تحيي طقوسه ورموزه الغامضة، وتطبق شرائعه المنتهكة لقوانين الواقع الأرضي، وتحرص على بعثه والعيش فيه أكثر من حرصها على العيش في العالم المنطقي الذي يبدو قاصراً ومحدود القدرات إزاء خوارق عالم الأسرار الثقافية الكونية الذي يعلوه ونقضه معاً، وفي تجاذب العالمين تتوتر خيوط الحبكة، وتتعمق آثار العقدة، مما يمنح بعداً أسطورياً مبتدعاً للمغامرة البوليسية في كل مستوياتها.

مزجت الكاتبة أمل بوشارب في هذه الرواية بين البنيات الكلاسيكية النمطية لهذا الجنس السردي وبين التجديد في أدب الألغاز،ففي "حكايتها الإطارية تبدأ الرواية ككل بمشهد بوليسي ،جريمة قتل كلاسيكية التقديم (قتيل غارق في بركة دماء- داخل غرفة بالمدينة- فريق تحقيق بوليسي- وسائل مساعدة في التحقيق- أداة الجريمة):" كان النور الغامض المتسلل من تلك اللوحة المطعونة يغري بالموت.. موت لم يكن يبدو أن رائحته تنبعث من الجثة الممددة بعناية على "سرير القبة" العاصمي القديم"[1] ،يتعلق الأمر بمغامرة بوليسية تغذي أطوارها "جملة من الرموز والشفرات والأيقونات والعلامات ذات البعد الميثولوجي الغرائبي، التي تزج بقارئ الرواية في خضم تلك الأحابيل التي يقود فيها الرمز إلى الجريمة، وتقود فيها الجريمة إلى ارتدادات معرفية خطيرة تعيد تفكيك الثقافة والتاريخ، وتبعث على مراجعة وتأمل الموروث المسكوت عنه، ولا يتسنى للقارئ مواكبة هذا الخطاب إلا بثقافة معرفية مثلت رأس مال الكاتبة في هذا النص الذي بمجرد بلوغ مغامرته ذروة التعقيد حتى تبدأ الروائية في فكه أمام القارئ لغزا لغزاً، وصولا إلى فك شفرة اللغز الكبير: من الذي قتل إلياس ولماذا ؟؟ ليتمثل لنا النص في النهاية شبكة متظافرة من العقد تتوسطها عقدة مركزية تحل بحلها كل

[1] الرواية،ص09.

إشكالات النص وشفراته. وهذا ما تتكفل بإيصالنا إليه المحكيات الضمنية للرواية"[1]،انه نموذج لأسطرة الألغاز الذي عرف بدوره انفجارات سينمائية عدة ،حين التفتت اليه أنظار منتجي السينما في الجزائر والعالم.

خلاصـــــــة

سكرات نجمة ، هي رواية ممتعة بألغازها الغامضة و أسرارها الخفية و" تناقضاتها من عقل ، جنون ، خير ، شر ، دين ، سحر ، تقاليد ، معتقدات ، ثقافات و طقوس ظاهرة و باطنية،هي عوامل تشحن القارئ بطاقة من التشويق و تدفعه إلى مواصلة رحلة البحث عن الأجوبة و اكتشاف الأسرار"[2].كما أنها عمل فني متميز بقلم موهوب واعد يشق طريق التألق و الإبداع بخطوات ثابتة ، يقول "محمد حسن مرين" بأن الرواية تأخذ قارئها في رحلة سردية، ببنيّة يتقاطع فيها الشّكل البوليسي مع المضمون الثّقافي، بمنظور دلالي ينسج علاماته ويفتحها على القراءة.فهي رواية العلامات والأيقونات المرتبطة بمجموعة من الرموز الرّسمية والاجتماعية المحيطة بنا، بما يُحيطها من غموض ودلالات تاريخية وثقافيّة، غالبا في تقاطع لمجموعة من الحضارات والثقافات، حيث تنبني الرواية على حادثة قتل،يمتلك النصّ إثارة الحبكة من بدايته، في غموض شخصية القاتل إلى حدّ اعتبار أنّها لم تكن سوى محور سردي داخل ذلك الفضاء الفسيح من التضايف الأدبي والتاريخي والثقافي، فكأنها جريمة رمزية في ذلك العالم الرمزي، ومن خلال مسار سردي مُواز، تنفتح الرواية على نسج مزيد من الغموض والسّحر والألغاز السردية في رحلة تتبع دلالات مجموعة من الأيقونات والرموز المنتشرة حولنا، سواء في الثقافة الشّعبية أو في الرموز الرسمية، «فالرموز يُمكن أن تُشير إلى مفاهيم ملموسة أو مجرّدة، أحداث حقيقية أو متخيّلة...» في مجالات متنوّعة من حياتنا حيث تُهيمن الرّموز المتوارثة،وتوسّعت

[1] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابط http://alriwaya.net

[2] احمد بوريدان،سكرات نجمة محاولة للمتعة و تجاوز المألوف،مجلة ثقافات،سبتمبر2016

الروائية أمل بوشارب إلى دلالات ذلك في ثقافات متداخلة، وتعمّقت إلى جذورها التاريخية بما جعل الرواية تزخر بالمادة المعرفيّة، التي لا تقلّ أهمية في إثارة توزيع الغموض على مجموعة من الشخصيات المحيطة بـ«إلياس القتيل»، ليظلّ القارئ معلّقا في الأسئلة حول القاتل، مثله مثل المحقق، ومن المهم أن تفتتح الرواية العربية هذا النوع السردي النادر من الكتابة البوليسية القائمة على رمزيات التراث الشعبي والديني العالمي، الذي تتمثله الروائية الجزائرية أمل بوشارب في روايتها "سكرات نجمة" في مدينة (الجزائر العاصمة)، مستثمرة تراثها الرمزي الشعبي والميثولوجي في حبك مغامرة بوليسية يطغى فيها منطق الألغاز الغرائبية، وازدواج العوالم الرمزية على ملابسات التحقيقات والجرائم الخليقة بالسرد البوليسي.

ج/4/1 المبحث الرابع

كرنولوجية الأحداث في رواية اللغز الجزائرية

رواية "صمت الفراغ " لابراهيم سعدي أنموذجا

1/ملخص الرواية وسبب اختيارها.

2/ تحليل الرواية

ملخص وسبب اختيار الرواية:

كيف يمكن أن يتصرف إنسان وجد نفسه فجأة قد فقد كل شيء ؟الأصدقاء العمل والحبيبة و في مواجهة حكم بالموت غير انتظار قدره متنقلا بين الفنادق الرخيصة و متنكرا في أشكال و أثواب مختلفة و التي لن تقيه مواجهة الموت ذبحا على أيدي المتطرفين . في هذه الأجواء تدور أحداث الرواية الأخيرة لإبراهيم سعدي الصادرة عن دار الغرب بوهران و التي يروي فيها الكاتب قصة الصحفي " عبد الحميد بوط " الذي يجد نفسه مطرودا من عمله في جريدة "الصدق" بعد أن تنكر له أصدقاؤه القدامى وغادرته حبيبته شهرزاد التي قررت الزواج من مديره السابق بالجريدة و الهروب إلى خارج الوطن

عبد الحميد الذي يجد نفسه فجأة في مواجهة البطالة الفراغ و الانهيار المعنوي يواجه أيضا حكما بالموت من قبل المتطرفين، و يعمد إلى التنكر في زي بدوي ثري و التنقل بين الفنادق الرخيصة هروبا من التهديدات بالقتل التي تصله تبعا عبر البريد وبعد أن يفقد أصدقاءه المقربين الواحد تلو الآخر يسقطون برصاص التطرف ينجو هو من رصاص الاغتيال ليسقط في حاجز مزيف مباشرة بعد خروجه من المستشفى حيث يقرر الهروب من بلدته إلى العاصمة بعد أن رفض مرارا و تكرارا عروض أخته المهاجرة بكندا للعيش هناك. موقفه هذا يقوده ليسقط محتجزا في أيدي الإرهابي جعفر زميله أيام الجامعة الذي سبق أن تصادم معه يوم كان يناضل في صفوف الشيوعيين . جعفر يسند مهمة ذبحه إلى المراهق الذي فشل في اغتياله برغم ذلك حتى وهو على عتبة الموت لا يشعر عبد الحميد بأي حقد

تجاه المراهق المكلف بقتله بل يعطيه عناوين الناس الذين سيساعدونه في حال قرر الهروب من الجبل و العودة إلى أحضان المجتمع .

الرواية عاد من خلالها إبراهيم سعدي إلى فتح ملف "العشرية الحمراء و الكشف عن جذور الصراع بين الإسلاميين و الشيوعيين قبل أن يصل إلى حمل السلاح لكنه أيضا بقي سجين النظرة الفوقية في تشريح الأزمة الجزائرية من خلال حصر الأحداث بين الصحفيين و المثقفين و كأن الفئات الأخرى من الشعب لم تعرف الإرهاب وهو بذلك يعيد إلى حد ما تكرار تجربته في " فتاوى زمن الموت " و بوح الرجل القادم من الظلام " التي حصل بها على جائزة مالك حداد للرواية و حتى روايته "بحثا عن آمال الغبريني " تسير تقريبا في هذا الاتجاه."[1]

على مستوى آخر اعتمد الروائي على مذكرات البطل التي كان يكتبها أثناء مطاردته لخوفه بين الفنادق لكن انتهى به الأمر إلى أن يذبح على أيدي المتطرفين مباشرة بعد خروجه من المستشفي و كأن الروائي أراد أن يقتل البطل بأي طريقة و ثمن مستعجلا نهايته . ضف إلى ذلك أن الشخصية الرئيسية في العمل لم تلعب كامل دورها في تسيير أحداث الرواية التي بقيت مشدودة إلى خيط الراوي التقليدي ما يجعل القارئ يشعر بنوع من ثقل الأحداث أو الملل الذي ينتاب المطلع على العمل الذي يجد حتما بصمة إبراهيم سعدي من خلال السرد و اللغة لكن لن يكتشف الجديد خارج معاناة الصحفيين و المثقفين إبان الأزمة و إن عمد الكاتب في الختام إلى إدخال العمل في سياق المصالحة الوطنية من خلال موقف الشاعر و هو على عتبة الموت وموقفه من المراهق المكلف بقتله و لكن ذلك موقف سياسي أكثر منه موقف إبداعي أو أدبي.

[1] زهية منصر، في رواية " صمت الفراغ": إبراهيم سعدي يكرر الاشتغال على تجربة العشرية السوداء جريدة الشروق اليومي العدد5227 بتاريخ:2006/12/25

خلاصة

يعد أدب الألغاز أ الأكثر التصاقاً بخصوصية تاريخه وبيئته وثقافة إنسانه ويصبح لكل نص جديد قيمة مضافة في المسار التخييلي لهذا الجنس، وقد قدم الكتاب الجزائريون جملة من سمات الالغاز والبولسة التي وسمت سرودهم ،بالاضافة إلى العناصر التي تميز هذا الصنف من العمل الروائي، والتي تخالف في بعض الأحيان معايير فان دين (van Dine)العشرين التي أسسها حول رواية الألغاز الكلاسيكية وعليه يمكن تقييم المدونات التي تناولها البحث كمايلي:

بالنسبة لشخصية المجرم

تعتبر شخصية المجرم في رواية الألغاز الكلاسيكية ، من الشخوص الرئيسة في الرواية، حيث تتمتع بأهمية و قيمة في المجتمع قبل الرواية، فلا يكون خادماً أو حارساً أو ما شابه"،وهذا ما تجاوزته الرواية الجزائرية حسب الدكتور محمد الأمين بحري حين "علقت الجريمة الرئيسية بشخصية هامشية ولعلها فعلت ذلك بغرض تجريم الطرف غير المتوقع من القارئ لتصنع دهشته، وهو ما يجعل من هذه المخالفة المعيارية بناءا للعقدة وحلها[1]"،لكن المجرم في المدونات التي تناولها البحث قد همش ،وانحصر التحقيق بين الراوي والقارئ على الرغم من أنه هو الشخصية الأكثر فاعلية في متون الألغاز الكلاسيكية،بالإضافة إلى تهميش المحقق الرئيسي في الجريمة وفريقه ، "كما لو أن كشف الجريمة للقارئ يتم مباشرة دون المرور على فريق التحقيق الذي وضعه المؤلف بنفسه في بداية الرواية ليضل هذا الفريق عاطلاً عن العمل (عدا بعض التساؤلات الحائرة التي يطرحها على هذا الطرف المشبوه أو ذاك دون أية نتيجة) حتى نهاية الرواية التي تلغي دوره ومهمته وتسلم حقيقة ما جرى للقارئ دون أي

[1] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابط ,http://alriwaya.net

تحرٍّ أو نتيجة تذكر لعمل فريق التحقيق في الجريمة[1]، وهو الطرف – يضيف الناقد بحري- الذي بقي معلقاً ومهملا من طرف الرواة الجزائريين الذين وضعوه-فريق التحقيق- في مفتتح النص ثم تخلو عنه فجأة مما ترك علامات استفهام كبرى حول هذه البنية المحورية المهملة في الأحداث، مما يعني أن الحل في الرواية لم يكن نتيجة تنبع مجريات التحقيق وملابسات التحري، بل جاء ساقطاً من خارج النص، أي قدمه الكتاب للقارئ بصورة جسرية خارجية تتجاوز حبكة النص وبنائه الداخلي. مما يشكل نقضاً صريحاً للميثاق السردي الذي أبرمه الكتاب مع قرائهم منذ البداية حين استهلوا به نصوصهم ليتخلوا عنه بعد ذلك ، غير أن محمد بحري أغفل في نقده مسار تطور البنية الفنية لمتن الألغاز ، واقتصر حديثه حول الرواية البوليسية في بدايات تأسيسها،ثم يناقض قوله في الأخير حينما يقول" وتدخل الرواية في إخبار القارئ بما يجري خارج سيرورة البناء النصي ذاته، ليضع القارئ يده على الجاني مباشرة بدل يد المحققين التي قطعت بشكل غير مبرر نصياً منذ منتصف الرواية، وهذا ما كان منتظراً من هيكل بوليسي لسرد بدا كلاسيكياً ومبتوراً في منطق سرده..على أن البتر والإغفال والمحو من الوسائل الأسلوبية التي تضاعف التوتر، الفضول والترقب في عملية استارتيجية التلقي الجمالي للنص السردي عموماً والبوليسي على وجه الخصوص. إن وضعت من طرف الكاتب في موقعها الاستراتيجي"[2]

بالنسبة للجريمة.

تتأسس الإشكالات والعقد التي تصدر عن الجريمة في متن الألغاز و التي تفتتح بها الرواية عبر حكايات ضمنية تروي تفاصيل مرحلة ما قبل الجريمة عن طريق الاسترجاع.،حيث تغلب التفسيرات الميتافيزيقية و الغرائبية على التفسيرات العقلانية المنطقية التي هي من شروط النمط البوليسي

[1] نفس المرجع على نفس الرابط http://alriwaya.net

[2] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابط http://alriwaya.net

العالمي،وهو ما يتوافر في رواية سكرات نجمة لأمل بوشارب حيث تقسم الرواية إلى قصتين متداخلتين:

قصة الجريمة التي تقع في البداية و تظهر في افتتاح الرواية و لا يتطرق إليها الكاتب إلا في الخاتمة (حين يعرف مرتكبها في النهاية).

2- قصة التحقيق التي تبنى على التبئير و الثقافة النصية الموغلة في الترميز و الإشارات

*ان المدونات التي تناولها البحث ألقت بالجريمة والتحقيق على قارعة السرد دون أن يكتملا تماماً رغم أنهما الإطاران اللذان تأسست عليهما المغامرة في الجنس البوليسي الذي يستدعي بعدها المعرفي الذي يمثل ثقافة النص، إلا أن هذا الأخير هو الذي حكم مجريات المغامرة، وبنائها الفني وانفرد بدلالة خطابها الرمزي..

* يتشكل إبداع كل نص من خلال إثارته لكم من التساؤلات التي تنبع من أثره الخاص وتتحرك لتخترق الجنس الذي ينتمي إليه، وهو ما يسهم في تحيين بنى الجنس، فثمار التخييل المعرفي في مجال الألغاز مفاده تقريب القارئ من خصوصية الرواية حصراً،و تمنحه معرفة وتلقنه وصية تقع خارج مدار المنجز الروائي الذي يقدم إليه؟،فغاية رواية الألغاز كما ذكرنا في الصول السابقة هي قيادة المغامرة إلى حلها المثالي بمجرد معرفة هوية مرتكب الجرم،إنها البحث الدائم ،والسعي المتواصل وراء المعرفة،وهو ما تفتقره معظم المدونات التي تناولها البحث.

بالنسبة للإحداث/الزمن الكرونولوجي

ينشطر زمن الأحداث في متن الألغاز الحديث إلى مستويين يتواتران عبر فصول الرواية أحدهما زمن "بعيد" يواكب التحقيق في جريمة القتل ، وهو واقع بالضرورة بعد موت البطل الضحية في الرواية و

زمن ثاني،" قبلي" يقع قبل فعل القتل ويساهم فيه البطل القتيل مع بقية الشخصيات في رسم مسارات عديدة توضح تفاصيل حياة القتيل للقارئ قبيل وقوع الجريمة،تماشياً مع المنحى الانشطاري المتوازي للشخصيات وفضاء المكان (بين مركزي وثانوي)، ليمنح القارئ بعض الخيوط التي تقوده إليها. وهذا الشق من الزمن هو الذي حظي بالتركيز والهيمنة النصية حيث كانت الروايات الجزائرية – المدروسة- عبارة عن "استرجاع كلي لأحداث ما قبل وقوع الجرمة، فيما مثلت لحظات ما بعد الجريمة مدخلاً استباقياً فتح باب المغامرة واختفى من المشاهد، ليظهر في تقطيعات متناثرة في ثنايا الرواية مغيراً من وتيرة إيقاع الزمن الاسترجاعي المهيمن. وبين اللحظتين تمتد مساحات شاسعة من الوقفات الزمنية التي تسيح بالقارئ في شروح وتفسيرات معرفية لعديد الأنساق الثقافية التي تقف كمعالم توجيهية لمسارات السرد،وهذا الانتشار غير المتكافئ لأزمنة المغامرة بطغيان الاسترجاع الماضوي والوقفات الوصفية الشارحة، أثر بشكل بالغ على الهوية البوليسية للحدث من جهة وأبعد القارئ عن مواكبة الزمن ومعايشة اللحظة الدرامية من جهة ثانية، وحول زاوية الرؤية إلى رؤية من الخارج، يحكمها راوٍ عليم يمتلك زمام الماضي والحاضر والمستقبل. لكن لحسن الحظ فإن الهيمنة الزمنية في السرد البوليسي لا يمتلكها زمن الحدث فقط بل هناك وجود استراتيجي لنمط أكثر خصوصية من الزمن يعمل على مستوى باطني، يحمل خصوصيات أخرى لمظهر الزمن في النص."[1]

ب- على صعيد الزمن النفسي للشخصيات.

من الوجهة الفنية لا أهمية للزمن الخارجي للأحداث ما لم يترافق مع زمن داخلي نفسي خاص بالشخصية، وهذا الزمن الاستبطاني هو ما يمنح الأزمنة الخارجية خصوصيتها البوليسية، من خلال النظر إليها من زاوية المنظور الداخلي للشخصية، ليكون الزمن النفسي مهما قلت فواصله السردية هو

[1] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابط http://alriwaya.net

المعيار والمظهر الذي يطبع خصوصية الزمن البوليسي، ولولاه لصار الزمن الخارجي مجرد بنية سردية للأحداث لا يختلف مظهرها عنه في باقي أنماط السرد، ومن زاوية الزمن النفسي تنتقل بنا المشاهد السردية من طبيعة الزمن إلى الإحساس به من داخل الشخصية الرئيسة، التي تقدم لنا من منظورها النفسي زاوية جديدة لأسطورتها ، وكأن في نفسية شخصية البطل زمن خارجي يقود إلى إحساس خاص بالزمن، حيث تختلق الشخصية أحداثاً، وحالات ومظاهر سردية لا وجود لها على ساحة الأحداث وأزمنتها الخارجية، لكنها بالغة التأثير على قيمة الزمن ومعناه وقياساته لدى شخصية البطل، وهو معيار توجيهي للقارئ الذي عليه أن يأخذ بعين الاعتبار تلك المعايير النفسية لزمن الشخصية وهي تخترق القياسات الكرونولوجية التي تحكم منطق الزمن ،تلك هي خصوصية الزمن البوليسي الذي تمت أسطرته(بمحو معالمه الكرونولوجية، وإلباسه مظاهر لا معقولة)، وتطويع خطيته، عن طريق تحويله داخل الشخصية من فضاء موضوعي إلى إحساس شخصي يطغى على فضاء السرد بأسره. يواجه قارئ رواية "الألغاز الجزائرية" سيلاً غير منتظر من التشكيلات الرمزية والأيقونية وفق معجم أنثروبولوجي مستوحى من الثقافة العالمية، وكذا علم الأديان والفنون القديمة المقدسة، والتي تشكل الوجه والخلفية المعرفيين للنص. وتعلنه (من وجهة نقدية ثقافية) نصاً معرفياً بامتياز. فضلاً عن انتمائه الأجناسي الأول لرواية الألغاز،لينفتح على خلفياته الواسعة في الثقافات والأديان والفنون المقدسة العالمية (الماسونية مثلاً)، مشكلا حلقة وصل معرفية بين الثقافة الشعبية المحلية الجزائرية والثقافة العلمية، تأسيساً لثقافة النص التي تنهل منه، فيلتحم السرد المعرفي بالجنس البوليسي للرواية لينتجا منحاً أسطورياً للمغامرة، وهو أحد أبرز أساليب لرواية الألغاز الحديثة وأكثرها عمقاً وتعقيداً. حيث يتعذر بلوغ أي معنى للنص خارج الفهم المعمق لمرامي المؤشرات المعرفية والسيميائية التي تتأسس عليها ثقافة النص وعقدته وحبكته.

* إن الرهان المعرفي للنص له تأثيره العكسي على البناء الفني للنص الروائي يرى محمد الآمين بحري أن: الإمعان في التغذية المعرفية يخل بالمتطلبات الفنية للجنس وهذا ما لا تنجو منه الروايات الجزائرية التي أدت تراكماتها لمختلف المعارف والثقافات المحلية والعالمية، إلى إرباك شديد في انسجام البني الدلالية الجزئية التي بدت مبعثرة وأثرت بالغ التأثير في تلقي البنية الدلالية الكلية للنص حيث يتسبب – حسب رأيه - في إحداث تقطعات في سيرورة الحبل السردي وتصدعات عدة في الخط الدرامي للأحداث، الذي تتزاحم فيه عدة خطابات (البوليسي و الغرائبي والمعرفي) مما أدى إلى تصادمها من حيث الخصوصيات الخطابية،والحقيقة أن هذا الزخم المعرفي يساهم في إثراء متن الألغاز وليس العكس،حبث "ينتج عن التكثيف المعرفي "ضمور الوجه البوليسي في الرواية الجزائرية مقارنة ببدايتها، وعدم معرفة القارئ بمصير التحقيق وفريق المحققين الذي انقطع ذكره دون مبرر غياب، وهجره السارد فجأة دون رجعة، كأنما أهمله الكتاب وتخلو عن دوره ونسو أن فريق التحقيق هو من افتتح الرواية، وحقق مع أقرب الشخصيات للجريمة، لكنه لم ينه التحقيق ولا التحري ولا نعلم سبب تخليهمعن مهمة فريقها البوليسي الذي افتتحت به الرواية؟،هذا البتر المزدوج على مستوى الحبلين السردي و الدرامي جعل القارئ بدل أن يسير على هدى هذين الخطين الفنيين المتوازيين نحو المعنى، صار يعاني فيهما تصدعين متوازيين يعطلان فعل القراءة. وهو تأثير مباشر على تلقي النص. مما يشي بأن رأسمال العمل ليس حكايته الإطارية(لغز الجريمة) بقدر ما هو فسيفساء حكاياته الضمنية المتلاونة بشتى الأضواء والرموز والأيقونات والأسرار التي تكفلت بدل الخطاب البوليسي بصياغة أطوار المغامرة. وقد أدى التركيز المضاعف على هذا البناء المعرفي إلى إحداث ثقب في الحدث اللغزي الذي يعتبر خزان للتشويق في صلب هذا النوع من الخطابات الروائية[1] ،حيث يبدو أن الكاتب الجزائري حينما يقع في هذه الإرباكات الفنية قد يلجأ إلى عدة حلول، لكنها حسب الناقد محمد بحري دائما هي ليست حلولاً

[1] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابط http://alriwaya.net

فنية، كونها "تسحب البساط من كل البنى السردية والأساليب الخطابية، ليخرج الكاتب وجهاً لوجه مع قارئه ويشرح له ما أعتقد أنه استعصى عليه من تشكيلات رمزية ذات بعد تاريخي في الثقافة الإنسانية، زرعها في الرواية ثم عاد ليستخرجها ويقتلها أمام القارئ بطريقة تفسيرية ألغت دور القارئ في التقصي والاستشكال، وألغت دور الراوي والمروي له حين خرج عن السرد التمثيلي إلى الشرح المباشر غير السردي."[1]

كما نجد بأن الرواة في هذا الجنس قد عمدوا إلى حل غير روائي حينما قرروا الاضطلاع بمهمة فك رموز وشفرات نصوصهم، لكن الإشكالية ليست حين يلجأ الروائي إلى مساعدة القارئ في فهم وفك شفرات النص بل في كيفية قيامه بذلك، وهنا نجد بعض الكتاب قد عمدوا إلى "حل رموز وشفرات نصوصهم ها بطريقة أكاديمية بحتة، حين تتوقف بنا الصفحات من الشروح والتفسيرات الباحثة في تواريخ الفنون والأشخاص والظواهر والمعالم...الخ. بصورة تلقينية، وهو خروج غير مبرر من ساحة النص إلى ساحة المطالعة الثقافية، أو السياحة في معالم وبنى مكانية، وحتى العودة من هذه المساحات الثقافية الموغلة في التفاصيل إلى سيرورة السرد لا يمكن أن تكون عودة مبررة،فضلاً عن تقديم وجبات معرفية جاهزة، وحلول مباشرة لكل ما يعترض القارئ من إشكالات مفترضة، مما يعد مساراً نقيضاً لثقافة التلقي حين لا يدع الكاتب قارئه يبذل أي مجهود في فك شفرات النص وبحث معارفه، حيث تتحول العلاقة من التلقي الفني إلى التلقين المعرفي،مما يلغي آليا دور الراوي المخيالي في الرواية الذي استحال في صورة غرائبية ، فيما حل محله الكاتب كي يشرح كل ما تركه الراوي من رموز"[2].

[1] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،نفس المقال على نفس الموقع

[2] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابط http://alriwaya.net

ج/2- الفصل الثاني : تطبيقات على مدونات إبداعية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية والايطالية.

تمهيـــــــــــد

ج /1/2المبحث الأول

- الخلفية السوسيو ثقافية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الأجنبية.

ج /2/2المبحث الثاني

- بين أدب الألغاز و أدب المحنة...قراءة في : رواية "بما تحلم الذئاب"؟ لياسمينة خضراء

ج /3/2المبحث الثالث

شخوص رواية اللغز الجزائرية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص أنموذجا

ج /4/2المبحث الرابع

- الراوي ولعبة السرد في رواية اللغز الجزائرية "رواية2048 نهاية العالم" لبوعلام صنصال أنموذجا

ج /1/2المبحث الأول

الخلفية السوسيو ثقافية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الأجنبية.

تـــــــــــــمهيد

1- إشكالية التـــــــــرجمة

2- الكتـــــابة والايدولـــــوجيا.

3 - رواية المحـــــنة/أدب العـــنف

4- الأدب الجزائري المكتوب بالايطالية.

الخلفية السوسيو ثقافية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الأجنبية

تمهيد

لا يبدو الفصل بين الكتابة باللغة العربية،و الأجنبية في المدونة الإبداعية الجزائرية الواحدة مستند إلى "معايير نقدية علمية و أكاديمية ،فبمجرد إلقاء ولو نضرة بسيطة على هذا التمييز نكاد نجد أن القضية مفتعلة أكثر منها علمية "وقد بدأ السجال العنيف بين الأوساط المثقفة طبيعيا أحيانا و مفتعلا متعمدا أحيانا أخرى"[1]، حيث عرفت الرِّواية الجزائرية المترجمة من اللغات الأجنبية إلى العربية بدايات التأسيس "أثناء فترة الاستعمار وما خلفته من إنتاج سردي هام يعكس الواقع المرير للشعب الجزائري كرواية:نجمة " Nedjma" لـ"كاتب ياسين" "الأرض والدم" لمولود فرعون، ورواية الأفيون والعصا " L opium et le Bâton " ، الدار الكبيرة " la grande maison" لـ"محمد ديب"،وجلّ هذه النماذج المترجمة وغيرها كان هدفها الدعوة للثورة الجزائرية،وإبراز قضيتها على المستوى العربي خاصة في إطار الدعم الثقافي والفكري لها من خلال التركيز على الاحتفال بالحسّ الثوري أكثر من الاحتفال بالحسّ الأدبي،وبقيت الرواية الجزائرية المترجمة تتناول هذا السياق وصولا إلى أزمة التسعينيات، و ما حدث فيها،وعموما وجدت الرواية- الجزائرية - المترجمة نفسها بفعل عوامل الانحدار السياسي و الاجتماعي، والاقتصادي بعد أحداث أكتوبر 1988م أمام واقع مرير و مستقبل مجهول".[2]

أ/ إشكالية الترجمة

فيما يتعلق بموضوع الترجمة ، فهناك "جانبين مختلفين الأول يخص الترجمة من العربية مباشرة والثاني يخص الترجمة من الفرنسية، ويظهر ذلك جليا في الروايات المترجمة من الفرنسية. فالتكوين أو الانتماء الثقافي لهؤلاء المترجمين غالبا ما يكون للثقافة الفرنسية ، أو نجدهم من الدارسين لها أو

[1] جبور أم الخير،الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية،دار ميم للنشر،وزارة الثقافة2013

[2] اعمال الملتقى الوطني الثامن في الأدب الجزائري،بين خطاب الأزمة و وعي الكتابة16،17 مارس2009

للثقافة الفرنكوفونية المغاربية، وبالطبع فان هؤلاء المترجمين يجيدون الفرنسية لكن في الغالب يجهلون الكثير عن الثقافة العربية عموما والثقافة الجزائرية على وجه الخصوص. ويترتب عن ذلك أخطاء شكلية ، وكذلك كتابة أسماء العلم حسب ما هو معمول به بالفرنسية، وهذا يدل من جهة على أن الثقافة الفرنسية من خلال لغتها تعتبر هي القالب الوحيد الذي يقتدي به في نقل الأدب الجزائري، ومن جهة أخرى ليس هناك مشروع مدروس يهتم بالموضوعية في اختيار الروائي أو نوع الرواية"[1]، ويلاحظ أيضا أن "أعمال المؤلف الواحد في الغالب لا يقوم بترجمتها نفس المترجم ، و أن المترجم يغير وجهة نظره إزاء الأدب الجزائري في صفحات تقديم ترجمته من رواية لأخرى ، فعلى سبيل المثال المترجمة "دانيلا ماريني" تكتب في صفحات تقديم ترجمتها التي صدرت في 1991 لرواية "scali" للكاتب مولود معمري ، وتصرح أن اللغة الفرنسية كانت تعتبر اختيار إجباري في الجزائر أثناء الفترة التي كان يكتب فيها مولود معمري ، ثم تصرح عكس ذلك تماما في تقديمها لترجمة مختارات "ورود مغاربية" سنة 2003 فنلاحظ هنا كيف أن الآراء السياسية إن تغيرت تُغير وتُؤثر على آراء المترجم في تقويمه لأدب مجتمع ما"[2]، وهناك أمر آخر يمس قضية الترجمة هو "أننا لا نجد اسما مكتوبا بنفس الطريقة في جميع الروايات ،" فمثلا "عدم وجود تفاهم وتوافق بين المترجمين على كتابة كلمة الله يجعل القارئ المنتبه يأخذ فكرة ولو بسيطة عن الرواية الجزائرية بأنها رواية يشوبها الغموض من الناحية الشكلية. وإن حدث فعلا أن كتابا جزائريين لهم أهميتهم في الساحة الأدبية قد اختاروا الكتابة بالفرنسية [3]"

إن الأدب الجزائري الذي ينتمي إلى فترة "ما بعد الاستعمار معظمه كتب بالعربية. والفكرة القائلة بان آداب شمال افريقيا قد كتبت بغير العربية فهذا غير صحيح، لأن المشكلة ربما تكمن في السياسة التي تخضع لها عملية الترجمة في أوروبا، وفي صلات الكاتب مع المؤسسات الدولية وبالأخص في الطريقة

[1] عامر رضا،رواية الأزمة المكتوبة باللغة الفرنسية و إشكالية الترجمة،مجلة أصوات الشمال الاليكترونية،2017

[2] نفس المرجع على نفس الموقع http://www.aswat-elchamal.com/ar

[3] اعمال الملتقى الوطني الثامن في الأدب الجزائري،بين خطاب الأزمة و وعي الكتابة16،17 مارس2009

التي تُعرض بها آداب شمال افريقيا على الساحة الاروبية عموما وفي سوق النشر الايطالية بوجه خاص".[1]

إن فترة عدم الاهتمام بالأدب العربي عرفت نهايتها "سنة 1988 حين نال نجيب محفوظ جائزة نوبل للادآب، ففي الفترة ما بين 1900 و 1949 م صدرت 4 ترجمات ، وتلي هذه الفترة انقطاع دام إلى غاية 1959 ، وبين 1960 و1969 روايتين فقط، ثم 7 روايات في السبعينات، ومن سنة 1980 الى غاية حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل أي 1988 صدرت 16 رواية. وبعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل والى غاية سنة 1999 بلغ عدد الروايات المترجمة 112 رواية،* هذا الإحصاء يتعلق فقط بالرواية ، ولا يأخذ بعين الاعتبار الأنواع الأدبية الأخرى مثل الأعمال المسرحية ، والقصة ، والشعر ...الخ،أما عدد الناشرين للأدب العربي عموما فهو 32 دار نشر، وعدد المترجمين 86. وهذا الفارق بين عدد الناشرين وعدد المترجمين إن دل على شئ إنما يدل على أن أغلبية المترجمين ليسوا محترفين وأنهم في غالب الأحيان لم يترجموا أكثر من رواية واحدة ، وكثيرا ما يكونوا طلابا ، والترجمة تعتبر أطروحة تخرجهم في الأدب العربي. أما ما يمكن قوله عن الناشرين فليس لهم مشروع مدروس ، وبالتالي فإختيارهم للمؤلفين او للروايات التي يترجموها كثيرا ما يتم عن طريق الصدفة[2]

فيما يخص الأدب الجزائري "هناك 38 رواية ترجمت إلى الايطالية. طبعا هذا العدد يخص الروايات فقط دون النصوص الأخرى التي تهتم بالشعر والمسرح والقصة الخ ، وهذه القائمة لا تتضمن روايات كُتبت مباشرة بالايطالية وصدرت في ايطاليا مثل روايتي "سماري عبد المالك" و"نصيرة شكرى" اللذان لم يصدرا لهما إلا رواية واحدة ، و المتعارف عليه أن المؤلف هو من كتب أكثر من رواية[3]"..أما سبب اختيار المؤلفين الشباب فيمكن القول أن" الاهتمام يقع على الصورة التي يقدمها أولائك الشباب عن

[1] مقال منشور في موقع الأدب الجزائري المعاصر دون ذكر صاحبه على صفخة الفايسبوك بتاريخ 23جانفي 2012

[2] مقال منشور في موقع الأدب الجزائري المعاصر دون ذكر صاحبه على صفخة الفايسبوك بتاريخ 22جانفي 2012

[3] يولاندة قواردي،الأدب الجزائري في ايطاليا بين الدراسات العفوية ،والآراء الجاهزة،مجلة دراسات تنشر عن مخبر الترجمة وتحليل الخطاب،جامعة عباس لغرور خنشلة،العدد 01 أفريل ،2016،ص،18

الجزائر. فإن تركنا جانبا مؤلفين معروفين مثل آسيا جبار ورشيد بوجدرة، نجد أن معظم إنتاج باقي المؤلفين له علاقة بظاهرة العنف والتطرف الديني الذي اجتاح الساحة السياسية والاجتماعية في الجزائر مؤخرا".[1] وهذه المؤلفات "تلقى دائما من يدعمها في وزارة الجارجية الفرنسية، وباختصار فإن الروية الجزائرية المترجمة إلى الايطالية تقدم وصفا لبلد الجزائر ، أين القتل والعنف يعتبران جزءا من الحياة اليومية، وحيث النساء يعشن في رضوخ واضطهاد وحيث لا يوجد متسع لجوانب أخرى من الحياة العادية. فليس هناك إلا "الكلام الدموي" والكبح الجنسي يملأ صفحات تلك الروايات المترجمة. وقد يكون لهذا الاختيار معنى لو رافقه نقد تحليلي يمكن من خلاله شرح ما يسميه رشيد مختاري ظاهرة " الامتصاصية "وهذا النقص لا يقتصر على الرواية فحسب بل حتى جوانب ثانوية قد تهم الدارس أو القارئ على السواء مثل المعلومات حول المؤلف التي ليس بالأمر الهيّن الحصول عليها،وكمثال لذلك" الروائي ياسمينة خضراء الذي لم يترجم من رواياته إلا النوع البوليسي وتلك الروايات التي تتمحور حول ظاهرة الإرهاب في الجزائر. فسوق النشر الايطالية لا تهتم بتاتاً بالأنواع الأخرى من رواياته، مثل تلك الروايات التي يتحاور فيها مع نفسه ومع المجتمع حول عملية الكتابة ودور الكاتب. والسبب في اختيار يرجع للصورة المقدمة عن السلطة الحاكمة المتواطئة – السلطة الجزائرية – والوصف الذي يقدم عنها في الروايات البوليسية ، ونذكر على سبيل المثال رواية عزيز شواكي – نجمة الجزائر – التي صدرت مؤخرا حيث نقرأ في الصفحات الأخيرة من الكتاب أين نقل جدول الكتب التي أصدرها نفس الناشر ونرى ان هذه الرواية ليست منقولة في قسم روايات أدب البحر المتوسط والعالم العربي وإسرائيل كما كان منتظراً بل نقلت في قسم الأدب الإفريقي وهذه

[1] اسلطان سعد القحطاني،استقبال الأدب الجزائري في المملكة والخليج العربي،مجلة دراسات الصادرة عن مخبر الترجمة وتحليل الخطاب،جامعة عباس لغرور خنشلة 2016

الملاحظة إن دلت على شيء إنما تدل على أن الرواية الجزائرية في نظر هؤلاء الناشرين يمكنها الانتماء إلى أي قسم من الآداب وبسهولة إلا للأدب العربي.[1]"

ب / الكتابة و الايدولوجيا

انبرت أقلام الروائيين الجزائريين لتكتب و تسجل ما كان يحصل من أحداث" في قالب سردي زاوج بين فنية الأدب و بين واقعية الأحداث[2]" ،إذ لا يخف في هذا المقام أن "معظم المبدعين اتجهوا إلى النقل الحرفي للحقيقة الجزائرية ، فلم يكن الاهتمام باللغة الفنية واردا ،و في هذا السياق ظهر مفهوم الرواية "الصحفية" هذه التسمية التي وردت من فرنسا أين كان الاهتمام برواية المحنة الجزائرية المكتوبة بالفرنسية،خاصة سلسلة روايات ياسمينا خضرا،و التي من بينها رواية "بم تحلم الذئاب." وفي كلّ هذا الخضم" الذي شرّب مرارته أبناء الوطن الجزائري ظهرت نخبة من الأدباء والنقاد الذين تناولوا هذه الظاهرة بالوصف والتحليل والنقد في أدبهم ،حيث نجد العديد من الروائيين المتمرسين قد هبّوا إلى سرد العديد من الأعمال الأدبية المكتوبة بالفرنسية تفسر واقعهم ،وصور مشهد الأزمة على محك الترجمة الذي يغلب عليه طابع الأسى والحزن تارة ،والنقد والثورة على الوضع الراهن تارة أخرى ،في ظلّ الفراغ الثقافي التي أحدثته الأزمة من شتات فكري ،وصراع نفسي يتجرع مرارته كلّ ثانية المثقف والمبدع والفنان في انتظار رصاصة غدر تكمم أفواههم للأبد[3]"

ج / أدب العنف/رواية المحنة

ممّا لاشك فيه أنّه حالما نتذكر كلمات مثل رواية المحنة، رواية العنف ، أو الرواية السوداء يحدث "ربط ذهني منطقي بينها،وبين تسعينيات الجزائر أو العشرية السوداء أو عشرية الدّم ذلك أنّ هذا

[1] بولاندة قواردي،المقال السابق،صص19،20

[2] نسيمة كريبع،أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية بما تحلم الذئاب لياسمينة خضراء،مجلة الأثر العدد14،جامعة ورقلة جوان 2012

[3] عامر رضا، رواية الأزمة المكتوبة باللغة الفرنسية و إشكالية الترجمة،مجلة أصوات الشمال الاليكترونية،2017

النوع من الأدب ارتبط ظهوره ، ومضمونه بسنوات المحنة الجزائرية إذ اتخذ النّص الروائي المأساة الوطنية التي انفجرت على أكثر من صعيد، المادة الخام لبنائه السردي، [1]"هذه المأساة التي حدثت في الجزائر،و التي تعود خلفياتها كما يعلم الجميع إلى أحداث 05أكتوبر1988م، تمخّض عنها منعرج هام وغير مسبوق في النظام الجزائري،حيث "دخلت الجزائر عام 1989م عهد التعددية الحزبية التي كان من أهم تشكيلاتها الأحزاب السياسية التي عانت التهميش منذ استقلال الجزائر،وهكذا تأسس التيار الإسلامي بكلّ توجهاته كحزب سياسي استطاع حشد عدد كبير من الدّعاة ،وأئمة المساجد،والأساتذة،والطلاّب وفئات أخرى من الشعب، وبعد سلسلة الأحداث و الإظطرابات التي شهدتها شوارع الجزائر،و جوّ العصيان الذي ميّز صيف1991م سقطت الحكومة الثّانية التي تأسست في عام1988م،وألغيت الانتخابات المحليّة والتشريعية بعدها، وعلى إثرها قدّم رئيس الدولة استقالته في شهر جانفي1992م، و من ثمّة تشكّل مجلس أعلى للدولة برئاسة "محمد بوضياف" الذي لم يكن ليمكث ستة أشهر حتى أغتيل في جوان1992م، وما لبث العنف السياسي أن تحوّل إلى عنف دموي وفي الحقيقة أنّ كلّ الأحداث السياسية التي عصفت بالبلاد وسببت الأزمة التي كانت ناتجة هي الأخرى عن خلفيات اقتصادية واجتماعية سبقتها كانخفاض سعر البترول، إلى جانب تدنّي القدرة الشرائية للمواطن،وتجميد الأجور،وارتفاع سعر المواد المختلفة بطريقة فوضوية بحيث لم يعد بمقدور السلطة السيطرة على الأسعار،فضلا عن توقف التصنيع الصناعي والتسريح المسبّق للعمال،وضعف الإنتاج الفلاحي،وقلة مردودية المؤسسات الاقتصادية،يضاف إلى ذلك ظهور طبقة برجوازية أثرت على حساب المصلحة العامة.وأمام هذه الأوضاع الاقتصادية الطارئة تدنت الوضعية الاجتماعية للجزائريين،حيث ألغي العلاج المجاني للفقراء، وتوقفت عملية استيراد الأجهزة الطبية والأدوية الخاصة التي كان يستفيد منها المحتاجون، كما توقفت عملية توزيع السكن الاجتماعي، وتوقفت المنح الدراسية،واستيراد الكتب،

[1] عامر رضا،نفس المقال على نفس الموقع http://www.aswat-elchamal.com/ar/

وارتفعت البطالة لدى الشباب خاصّة، ودخلت الجزائر في دوامة إحباط نفسي وعجز اقتصادي وسط حيرة دينيّة،ومأزق سياسي[1]".

.في ظلّ الأجواء السابقة الذكر، ونظرا لأنّ الأدب "يمتد عبر الزمن ليلتقط مادته،ممّا هو راهن،ومتفرّد وظرفي، لينقل بكلّ علوّ وتسام التجربة الواقعية إلى تجربة إبداعية يخالطها جانب أوفر من التخييل، والفنيّة فإنّ ما حدث في جزائر التسعينيات لم يكن ليغري الأديب بالكتابة، بقدر ما كان يجبره عليها،لأنّها الملاذ الآمن للمثقف آنذاك حين كان من أكثر الرموز استهدافا للتصفية، فراحت الكتابة الروائية تواكب الأزمة، فولّد بذلك نوع روائي جديد تقلّده مجموعة من الكتاب بمجموعة من النصوص الروائية،والقصصيّة باللّغتين الفرنسية والعربيّة. والتي تصب كلّها وتنبع من الأوضاع المفجعة التي عاشتها الجزائر منذ بداية التسعينيات وانعكاس هذه الأوضاع على مختلف شخوص الوطن في محاولة للبحث عن الحقيقة، وعرضها وفق رؤى متعدّدة، تصل حدّ التناقض في الغالب[2]".لقد كان التصارع في الغالب بين ما هو سياسي، وما هو جمالي فنّي في المتن الروائي الذي ساءل "المحنة الجزائرية،والحرب الأهلية غير المعلنة واتخذ منها بؤرة للسرد،وإن كانت **الرواية السوداء** إبان فترة السبعينيات والثمانينيات تدور في بوتقة إيديولوجية واحدة إذ عرفت بالثورة، وأبعادها النضالية،الثورة ضدّ الإقطاع والاستغلال، الثورة في مرحلة البناء الاشتراكي، ونظام الحزب الواحد ،كانت أيضا الرواية السوداء لفترة التسعينيات كما يرى "إبراهيم سعدي" من ناحية التيمات تحمل طابع التماثل والتشابه، وهي نفس الملاحظة التي نجدها في رواية المرحلة السابقة لها إذ كانت تتميّز بتمركزها حول هموم الجماعة وبالتالي بالواقع العام للمجتمع[3]"، وإذا كانت هذه الظاهرة بالنسبة للنص الروائي" الخاص بعهد الأحادية الحزبية يمكن إرجاعها إلى اشتراك الروائيين في تبنيهم بهذه

[1] السعيد بوشعير،النظام السياسي الجزائري ،دار الهدى للطباعة و النشر، عين مليلة ، ص179

[2] نسيمة كربيع،المقال السابق،ص26

[3] نفس المرجع ،ص،26

الدرجة أو تلك للواقعية الاشتراكية التي تحدّد للأدب أهدافا نضالية وطبقية،فإنّ الأمر ليس كذلك في التسعينيات أي في زمن التعدّدية الحزبية،والانفتاح على الرأسمالية،إذ أنّ تمركز الرواية التسعينية حول هموم الجماعة لا يحيل إلى وحدة المعتقد الإيديولوجي الذي تفرقت به السبل في هذه الفترة، وإنّما لوحدة التجربة العامة للمجتمع المتمثلة في تجريب العنف[1]" كتجربة جوهرية وشاملة ظهرت في هذه الفترة تجارب تعدد من خلالها "فضاءات الحكي وتعدّدت إيديولوجيات الكتاب باللّغة الفرنسية للأزمة التي مرّت بها الجزائر فمثلا كان الأديب عبد الرحمان الوناس من الذين كتبوا الرواية الذاتية-رأس المحنة سنة1991م ،حيث رصد التحولات السياسية التي حدثت في الجزائر،و رشيد ميموني في روايته- اللّعنة -La Malédiction/سنة1993م التي تهدف إلى شرح الظاهرة الإسلامية،وتفسير أسباب ظهورها وتدعو إلى وجوب التصدي لها ومحاربتها بكلّ الوسائل"،[2]وهناك من كتب روايات عن "ظلاميّة الإسلاميين الذين احترفوا الموت والدمار منحازين إلى العلماني الحداثي مثلما نعثر عليه عند المبدع واسيني الأعرج في روايته سيدة المقام "La maîtresse des lieux"،وبين هؤلاء من حاول "المقاربة بتوفير حدٍّ كبير من المستوى الجمالي، ربّما تمثّلهم أحلام مستغانمي أحسن تمثيل في ذاكرة الجسد[3]، التي كتبت باللغة العربية،وحتى إن اختلفت إيديولوجيات الروائيين و لغاتهم فقد يجمعهم مصطلح "الرواية السوداء " و بشكل خاص "الرواية السوداء المترجمة " التي كان من أهمّ مميزاتها ما يأتيّ الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية والفنيّة،فقد أصبحت الرواية المترجمة المعالجة لقضية العنف أكثر اتساعا لاستيعاب غيرها من الأجناس،كالمقال الصحفي،مثلما فعله الروائي رشيد بوجدرة في " تيميمون "Timimoun"،والحديث عن قضية قتل الثقافة والفنّ في الجزائر، كما نجده عند الروائي "ياسمينة

[1]عامر رضا، مقال نشر في مجلة دنيا الوطن على الموقع الاليكتروني https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/09/10/208970.htm بتاريخ 09 أكتوبر2010

[2]أحمد منور ،روايات الجزائريين باللغة الفرنسية، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي السابع ، مطبعة إقتياح للنشر برج الكيفان،الجزائر ، ص117

[3]بشير مفتي ،الكتابة الروائية و الأزمة الجزائرية ،جريدة الشروق ،العدد 159 ،2001/05/15

خضرا" في روايته "بم تحلم الذئاب؟"والشيء نفسه تجده عند الأديب الفرنسي "مريل بوا Bois Marcel "الذي ترجم العديد من أعمال الروائيين الجزائريين من العربية إلى الفرنسية،والتي منها رواية "عرس بغل" للطاهر وطار ،ورواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي[1]."،يؤكد عامر مخلوف أن "بشاعة المحنة، وصور الأزمة الجزائرية المترامية الأطراف انتقلت بنا من عنف التقاليد،إلى عنف المشهد والانفعالات،عنف النص،عنف التخييل،عنف اللّغة، فتعلق الرواية الجزائرية بالواقع الاجتماعي الذي أنتجها، كشف عن عنف الجماعات الأسلاموية، والقمع العاري لسلطة عنفيّة"، كما أنّ هذا التعدد "يعبّر عن تنويعات رمزية للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة"[2]،وهذا محاكاة للواقع الجزائري،والقدر المشؤوم الذي لاحق كلّ أفراد المجتمع الجزائري بمختلف شرائحه،في ظلّ تشظّي العالمين السياسي والديني ،فكانت" اللّغة السردية الطاغية على الرواية في هذه الفترة مزدوجة ،لغة حميميّة سهلة تحمل في حروفها الكثير من الألم والوجع،متوترة غاضبة وشحنات من الثورة والرفض للوضع الدموي القائم على الاستلاب الحياتي والفكري لأنّ هذا النوع من الرواية لا يقدم حلا في النهاية بقدر ما تترك فعل القراءة معلقا،والأسئلة مطروحة تثقلها علامات الاستفهام والتعجب،كما ركزت الرواية "السوداء المترجمة" من اللّغة الفرنسية على إبراز شخصية المثقف الجزائري بمختلف انتماءاته المهنية،والإيديولوجية، ليكوّن الشخصية المركزية داخل العمل السردي[3]"،وقد تعود ظاهرة هيمنة المثقف كشخصية محورية في النصوص السردية في فترة التسعينيات حسب عامر رضا إلى كونه كان يحمل "أفكارا حداثية مغايرة للسائد وقتها فاختلفت بذلك نقاط تأثيره،وتأثّره بالوسط السياسي الديني الجديد، فمن المثقفين منبقي حاملا لرسالته دون أن يهزّه تيار العنف،ومنهم من سقط في وحل المحنة

[1] عامر رضا،المقال السابق على نفس الموقع.http://www.aswat-elchamal.com/ar .

[2] ملاح كيساء ميساء ،كتابة العنف/عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي ،الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة ص .234

[3] عامر رضا،رواية الأزمة المكتوبة باللغة العربية،و إشكالية الترجمة،مجلة أصوات الشمال الاليكترونية ،دراسات الملتقى العاشر،دار هومة للنشر،الجزائر ،

فنزل من علياء ثقافته ليتحول إلى ثائر ظالم، مجرم ناقم على الحياة، وهذا هو حال شخصية "نافا وليد" في رواية "بم تحلم الذئاب؟" لـ"ياسمينة خضرا" الذي كان يحلم بالفنّ ليجد نفسه آخر المطاف متعثرا،متورطا ومساهما بشكل كبير في صنع العنف والموت[1]، وما يميّز الرواية المترجمة في هذه الفترة،هو التعدد اللّغوي داخل المتن السردي فمن الفصحى إلى العامية، وأخيرا اللغة الفرنسية لغة النص الروائي، لتعطي للرواية بصمة التفرّد والانتماء، وخصوصيتها الجزائرية،والغالب في كلّ الأعمال الإبداعية هو بقاء الفصحى كلغة مركزية ،ولئن استعملت اللّغة الفرنسة، فهذا الاستخدام يكون في حدود مالا يصل " إلى درجة المساس بالهوية اللّغوية للرواية"[2]،والملاحظ أنّ هذا النوع من الروايات المكتوبة بالفرنسية كانت حاضرة بقوّة في ساحة الإبداع السردي إذ ظهر جيل جديد تناول ظاهرة العنف بكلّ جرأة ،ولامس الحقيقة الجزائرية بكلّ موضوعية،فقد مثّلت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية "الصورة الحقيقية لمجتمع ،وبلاد تعيش تحت كابوس الإرهاب الإسلاموي"[3] ،وعليه تعدّ رواية "بم تحلم الذئاب؟" لـ"ياسمينة خضرا" من أهمّ النماذج الروائية المعاصرة التي تناولت قضية الوطن في زمن المحنة بنجاح فني حققت من خلاله مقروئية واسعة في مختلف دول العالم المتتبعة للأزمة السياسية وقتها.

[1] نسيمة كربيع،أبعاد الصراع الايجيولوجي في روايات ياسمينة خضراء،المقال السابق،ص29

[2] إبراهيم سعدي ،تسعينيات الجزائر كنص سردي، ص25

[3] أمين الزاوي ،الكتابة الروائية و الأزمة الجزائرية ،جريدة الشروق ،العدد 159 ،2001/05/15

ج /2/2 المبحث الثاني

بين أدب الألغاز و أدب المحنة المكتوب باللغة الأجنبية...

قراءة في:

رواية "بما تحلم الذئاب؟ " لياسمينة خضراء.

1/التعريف بالكاتب

2/ملخص الرواية

3/ تحليل الرواية

1/ محمد مولسهول/ياسمينة خضراء

"محمد مولسهول" الكاتب الذي تخفىّ أول الأمر وراء اسم نسائي "ياسمينة خضرا" ليلازمه حتّى بعد أن كشف عن اسمه الحقيقي في عمله "الكاتب"2001م، وكانت استعارة اسم "ياسمينة خضرا" طريقا للإفلات من الحصار الذي كانت تضربه عليه قوانين المؤسسة التي ينتمي إليها، وهو الضابط في الجيش الوطني الشعبي، وللتخلّص أيضا من الرقابة العسكرية المتشدّدة(...) كان يكتب في غفلة من مسؤوليه ورؤسائه، وكان اختيار هذا الاسم من قبل محمد مولسهول هو" بحث عن حريّة القول"[1] ، وفعلا استطاع من خلاله أن يطرق باب العالمية،إذ أصبح لسلسلة رواياته شهرة عالمية "ترجمها المهتمون إلى أكثر من 14 لغة"[2]،وبالرغم من أنّ رواية "بم تحام الذئاب؟" كتبت بالفرنسية إلاّ أنّ كاتبها شديد الارتباط بأصوله الجزائرية"فهو لم يختر اللّغة الفرنسية ليكتب بها[3] إذ صرّح قائلا: "أنا لم أخترها، أردت أن أكتب بالروسيّة، بالصينيّة، بالعربيّة، لكن المهم أن اكتب ،في البداية كتبت بالعربية ،لكن أستاذ العربية كان يعنفني، في حين أن أستاذ اللّغة الفرنسية كان يشجعني"[4]، كما أنّ مضمون الرواية كان جزائري الانتماء المكاني، و الزماني،فهو لم يكتب إلاّ عن الجزائر،وقد قام أمين الزاوي بترجمة هذه الرواية إلى اللّغة العربية، فأصبحت بذلك ثنائية المخزون الفكري واللّغوي،والثقافي والذي لا يبتعد عن كونه مضمونا جزائريا خالصا.

2/ ملخص الرواية

[1] ياسمينة خضرا ، بم تحلم الذئاب ترجمة و تقديم أمين الزاوي ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،2002

[2] علي مومن ، الترجمة و الثنائية الثقافية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية"دراسة نقدية لرواية بم تحلم الذئاب لياسمينا خضرا" ،الملتقى الدولي العاشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة ،دراسات الملتقى التاسع،دار هومة للنشر،الجزائر ،ص 350

[3] المرجع السابق،ص 350

[4] المرجع نفسه ،ص 351

عالج "ياسمينة خضرا" في هذه الرواية بكلّ جرأة الفتنة التي عصفت بالبلد مطلع التسعينيات ،والتي وقع في شباكها العديد من الضحايا ،ويركز الكاتب على تتبع طريق شخصية شاب جزائري سماها"نافا وليد" هذا الشاب الفنّان رمت به الظروف السياسية والدينيّة والثقافيّة والاجتماعية في متاهة العنف إذ نجده "ينحدر شيئا فشيئا إلى هاوية الإرهاب ،وتلك حال الكثير من الشباب من أبناء الجزائر الذين انقادوا في ظل الفراغ السياسي ،وفي ظلّ تفاقم الأزمة الاقتصادية والنفسية ،وكذا في ظلّ الفراغ الثقافي ،وتحجيم ،وقمع الحريات الفردية"[1] إلى المضي في طريق الظلام الذي حوّلهم إلى ذئاب بشرية تحترف ممارسة العنف"[2]،ولهذا يمكن القول إنه قد نشأت أزمة جديدة تضاف إلى عدد الأزمات التي ضربت الجزائر،وهي "أزمة الفنّ"[3] ، وقد طالت هذه الأزمة أيضا شخصيتين في الرواية،وهما "يحي" الموسيقي، و "سيد علي" الشاعر،أمّا النهاية فتختلف من فنّان لآخر،فقد أصبح الفنّان مرتبطا بشكل مباشر،ودائم بمجتمعه،يرتقي لرقيه ،ويضمر إبداعه ويقلّ لتخلّف مجتمعه،لأنّ الفنّان بفنه يعدّ مرآة صادقة عن بيئته،التي ساهمت بدرجة عالية في تكوين شخصيته،وفي تحديد إيديولوجيته،والفنّان إن لم يجد التربة الخصبة لممارسة موهبته فإنّه يدخل ضمن دائرة صراعات فكرية على أكثر من صعيد، لأنّه يتأثر بالجانب الاقتصادي السياسي،الثقافي،الاجتماعي،والديني،فإذا وقع خلل ما في أحد هذه الجوانب يقع خلل في رسالته الفنيّة وحتى في مساره الفنّي بأكمله،وقد تتغيّر نظرته للفنّ،أو يتوقف عن ممارسته لدوافع متعددة كالتي دفعت كلاً من "نافا وليد" الممثل،و"يحي" الموسيقي إلى التوقف عن ممارسة فنهما في رواية "بم تحلم الذئاب؟"،وبالمقابل بقي الشاعر "سيد علي" صامدا في وجه الظروف القاهرة،مستعملا فنّه كسلاح لمواصلة الحياة حين دخل الفنّ في بوتقة الأزمة،فتشكلت بذلك أزمة فنّ على مستوى الرواية.

[1] نسيمة كربيع، أبعاد الصراع الإيديولوجي في رواية بما تحلم الذئاب ،ص 28

[2] عامر رضا،رواية الأزمة المكتوبة بالعربية وإشكالية الترجمة، مقال منشور على صفحة دنيا الوطن الاليكترونية على الموقع https://pulpit.alwatanvoice.com

[3] نفس المرجع .

يعتمد الخطاب السردي المترجم في رواية "بم تحلم الذئاب؟" في خلفيته على "الواقع الحياتي بكلّ حيثياته التي تُجمِّلُ فنيّا، الواقع المرير الذي تعالجه الرواية ،لأنّ أسلوب الكتابة يزاوج بين اللغز بكلّ ما يميّزه من فنيّات خاصة،و "الفنّي بكل ما يميّزه من تأمل شعري، وتحليل نفساني،ولغة محلقة تارة،ووصفية مباشرة تارة أخرى" [1] ،ويضيف مترجم"بم تحلم الذئاب؟" بأنّها " نص مخصص أساسا لدراسة وتحليل ظاهرة الإرهاب الدّيني المسلح في الجزائر هذه الظاهرة التي خرّبت البلاد،وملأت النفوس حقدا،وضغينة كما أنّها جعلت الجزائر على حافة التشرذم ،والتفكيك والفناء"[2] ،فانتماء هذه الرواية إلى زمن البوليسي ، جعلها تُعنى بإعطاء الأولوية للتسجيل والشهادة بشأن ما حدث في زمن المحنة من أحداث واقعية إذ يقول:"ياسمينة خضرا"عن علاقة الكتابة لديه بالواقع الجزائري: كلّ ما أقوله في كتبي هو "حقيقي في قالب روائي، إنّه نقل حرفي من الحقيقة الجزائرية"[3] ،و يضيف قائلا: إنّ كلّ ما أقوله صحيح بشكل روائي ممكن ،ولكنه أخذ عن الواقع الجزائري،فهو تحليل تشريحي للأصولية فأنا" عارف بهذه الظاهرة، وإلمامي الرئيس هو المسار النموذجي للتعبير المنهجي كيف نجعل من شاب أفضع الوحوش"[4] ،وبهذا أصبحت رواية"بم تحلم الذئاب؟" مرجعا ومرآة تعكس حالة المرارة،والفراغ،والتيه،والفوضى التي عاشتها الجزائر بقسوة كبيرة دون أن ينتبه لذلك أحد ".قد لا يبدو للقارئ أنّ نص"بم تحلم الذئاب؟" مترجم من لغة فرنسية لأنّ النص عربي الانتماء جزائري الهوية، وإن كتب بلغة غير العربية،فهناك في النص المترجم ما يجعله يلغي فارق الثقافتين الفرنسية والعربية لأنّ "ياسمينة خضرا" كتب روايته للجزائر وعن الجزائر،و ترجمه "أمين الزاوي" للجزائر بالدرجة الأولى وقارئ الرواية العربية بالدرجة الثانية،فالنص المترجم "كان سيختلف لو أنّ مترجما من أصل غير جزائري حوّله إلى اللّغة العربية، فالمصطلحات واللّغة ونفس السارد الجزائري الهوية طغت على

[1] المرجع السابق،ص29

[2] المرجع نفسه ،ص 29

[3] .أمين الزاوي ،الثقافة ،مجلة ،دار الثقافة ،العدد الجديد بعد 118،فيفري 2004 ،ص1 7

[4] dawn . y.k lève: une parte de mystère .le monde 10 .09 .1999

الرواية،ما جعلها تدخل في بوتقة الخصوصية الإنتمائية،حين أخضع "أمين الزاوي" ترجمته للتبعية القومية، كاستعمال الكثير من المصطلحات ذات الصبغة العامية الجزائرية التي تبدو غريبة بعض الشيء عن الثقافات العربية الأخرى،وفيما يلي عرض لبعض الأمثلة عن مصطلحات ترجمت بلهجة عامية جزائرية ذات أصل فرنسي في الرواية الأصلية لكنّها كتبت بحروف عربية[1]، وفي الحقيقة يشير المترجم "أمين الزاوي" إلى أنّ الأزمة الجزائرية ولدت،وبشكل ظاهري وقوي جيلا جديدا من الكتاب باللغة الفرنسية،جيل فيه الجيد والمتوسط والمتوسط الرديء ، وعليه نجد أنّ أهم ما عبّرت عنه الرواية هي أنّها "لم تنهزم أمام الأزمة"،[2]وهذه مجموعة من المصطلحات بالعربية وما يقابلها داخل الخطاب السردي في الرواية : أوتوغرافات/ دوبلور /البلكون /ليبانون/ بار /التلفون/ لباترون «/ أوتوغرافات «/ دوبلور/البلكون / في ليبانون بار «/التلفون/ (الباترون)/ لاروب دوشومبر/ لاندوشين «/ للبيلدوزيرات/ "الكونتوار/ الأفلان الفيس/البولفارات/« كارتونية / لاندوشين / للكومندوس «/المولوتوف

إن استعمال هذا الزخم من المصطلحات الفرنسية "الأصل العامية الاستعمال،والتي كتبت بحروف عربية،يطرح الكثير من التساؤلات على المترجم/ثقافة المجتمع الهجينة،وحول سبب إدراجها بهذه الصيغ الجاهزة،وممّا لايخفى أنّ "أمين الزاوي" مبدع روائي متمكن من اللّغة العربية،وجمالياتها ،فالترجمة هي "قراءة و تأويل ،والتأويل اشتغال ذهني و بحث عن فائض المعاني المتداخلة بين النص الأصلي والمترجم،فالنص السردي بعد الترجمة يصبح نصا آخر،مكتسبا استقلاليته عن النص الأصلي حتى يمكن القول إن المترجم مبدع أيضا ومن المؤكّد أن سبب ورود هذه المصطلحات بهذه الهيئة لا يعود إلى عجز في الترجمة إلى العربية ،وإنّما لضرورة قد تكون لإعطاء لمسة المترجم الجزائري ولمسة ثقافة وهوية المجتمع الجزائري الذي ينتمي إليه النص قبل وبعد إخضاعه لعملية الترجمة،وقد شكلت هذه

[1] عامر رضا،رواية الأزمة المكتوبة بالعربية وإشكالية الترجمةhttps://pulpit.alwatanvoice.com

[2] أحمد منور ،روايات الجزائريين باللغة الفرنسية. ص125

التراكيب والمفردات اللغوية الفرنسية أزمة فعلية لدى المتلقي لهذا العمل"[1] ،كما أنّها "أزّمت اللّغة العربية المنقول إليها هذا العمل السردي،وهذا ما يطرح نقاط استغراب وحيرة ، واستفهام- لماذا وردت هذه المصطلحات باللّغة الفرنسية ؟ولماذا حافظ المترجم على نسقها اللّغوي الفرنسي؟،أي أنّها لم تخضع لعملية الترجمة،وهذه المفردات والتراكيب الواردة في الرواية هي كالآتي MIA/puzzle/ GIS/ CRS:OAS//إعادة تشكيلها وتركيبها كلعبة بوزل(puzzl /على الصفحات الأولى لليوميات كتبت MIA « الحروف الرمزية المنذرة للموت(الحركة الإسلامية المسلّحة) قوّاتCRS يخوفوننا« المنظّمة السرّية OASتفجر الحي،وما يلاحظ هو حضور لحشد متنوع من التراكيب الفرنسية التي هي اختصار لتراكيب عربية تشير دلالة على الثقافة المزدوجة للمتلقي الجزائري الذي يؤسس للمشهد الثقافي "الفرنكوعربي" في ثنائية مزدوجة تبحث عن التأسيس لهذا التداخل،ومن هنا نجد المترجم لهذا العمل الروائي كان يقصد بكلّ مصطلح أو تركيب أجنبي دخيل على اللّغة العربية إلاّ ليكشف عن "عمق الهوة اللّغوية" للمجتمع الجزائري الذي ضاعت منه لغته العربية لتصبح خليطا من العربية والفرنسية والدارجة توحدها المقصد والغاية السردية،إذ نعثر على بعض الجمل الفرنسية التي تركها الكاتب "أمين الزاوي" دون ترجمة داخل السرد ليبرر هذه الهوة وسلبياتها على الهوية اللغوية للمثقف الجزائري الذي أصبح يعاني من هذا المأزق اللّغوي وكأنّ المترجم يعطي الشرعية لهذا ، هذا وتجدر الإشارة إلى ورود بعض المصطلحات بـ"اللغة العامية الجزائرية" التي شكلت على طول صفحات الرواية الثقافة الدارجة للمجتمع الجزائري مثل :التركيب باللغة العامية موقعه داخل الخطاب السردي للرواية"[2]

.

[1] عامر رضا،رواية الأزمة المكتوبة بالعربية وإشكالية الترجمةhttps://pulpit.alwatanvoice.com

[2] نفس المرجع

ج/3/2 المبحث الثالث

لغز المدينة في رواية الألغاز الجزائرية

رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص أنموذجا

1 - لمحة عن الأدب الجزائري المكتوب بالايطالية

2- التعريف بالكاتب

3-ملخص الرواية وسبب اختيارها

4 - تحليل الرواية

1/ لمحة عن الأدب الجزائري المكتوب باللغة الايطالية

كثر الحديث في الآونة الأخيرة عن الأدب الجزائري في إيطاليا ، "عكس ما كان عليه في الماضي حيث كان الحديث وبكل بساطة عن الأدب العربي وكأن الأمر يتعلق ببلد عربي واحد ، فالميزات الأدبية الخاصة والفردية لكل بلد عربي لم تكن مأخوذة بالحسبان" [1].

يؤكد الأستاذ بوشوشة أن الرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة بالعربية "تحتل الطليعة بين الآداب المغاربية المكتوبة بالعربية، ويرى أنه من واجب كل المعنيين دعمها والتعريف بها سواء عن طريق اللغة الايطالية أو عن طريق اللغات الأخرى[2]،كما ترى " يولاندة غواردي" أنه من الواجب الأخذ بعين الاعتبار "الفراغ الادبي" المقدر زمنيا بـ 20 سنة، هذه الفترة ينتمي لها مؤلفين كبار أمثال طاهر جعوط، طاهر وطار، بن هدوقة ...الخ، وكذلك روايات آسيا جبار المكتوبة ما بين 1960 و1979، لأن كُتاب ما بعد الثورة . سواء الذين يكتبون بالعربية أو بالفرنسية – ويتخذون الثورة محورا لرواياتهم يحيطهم نوع من التجاهل من طرف الناشر الايطالي والعذر الذي يلتمسوه دائما هو أن هؤلاء الروائيون يمثلون السلطة الحاكمة" ، وبغض النظر عن هذا التصريح ، فإن "هؤلاء الكُتاب لهم مكانتهم الهامة

[1] إن الأعمال –المترجمة – الصادرة، والمتعلقة بالرواية العربية كانت جلها لمؤلفين شرقيين، وهذا التفضيل حسب الناقد السعودي سلطان سعد القحطاني راجع لأسباب "تاريخية وإيديولوجية تعتمد على الاعتقاد السائد الذي يعتبر الشرقيين أكثر عرباً من المغاربة. ونستطيع رؤية ذلك من خلال الفارق في عدد الروايات المترجمة إلى الايطالية من منطقتي المغرب والمشرق العربيين، ويضيف القحطاني "فمنذ نهاية العقد ما قبل الأخير من القرن الماضي بدأت الساحة الأدبية في ايطاليا تهتم أكثر فأكثر بالآداب العربية على العموم، وتهدف من خلال هذه المقاربة المختصرة إلى تحديد وضعية الأدب الجزائري بين تلك الآداب من خلال معاينة الأعمال المترجمة إلى الايطالية ، وبالتحديد إبراز كيفية تعامل الدارسين في نشره والفكرة التي يرسمونها له؟ من خلال دراساتهم وتأثير ذلك على ارآء جمهور القراء في ايطاليا، فلو حاولنا حصر عدد الإعمال الأدبية العربية التي ترجمت وصدرت في إيطاليا في المدة ما بين 1900 و 1999 تلك التي ترجمت من العربية مباشرة فنجد أنه في العام 1900 نشرت أربع ترجمات فقط ، أما في سنة 1999 فالعدد يصل إلى 112 ترجمة ، و الشيء الملفت للانتباه هو أن هذا التطور لم يرافقه مشروع عقلاني، حيث كثيرا ما يحدث أن عملية اختيار الكاتب أو كتابه من اجل ترجمته تخضع لمعيار العلاقة القائمة بين المؤلف و المترجم أو الناشر. والجانب الآخر لهذه المشكلة هو أن المؤلف غالبا ما يجهل أن بعض أعماله قد ترجم ونشر في إيطاليا، معنى هذا انه لم يبرم بينه وبين الناشر عقد يحفظ له حقوقه،ولو نظرنا إلى حالة الناشرين للأدب العربي في ايطاليا لوجدنا أن هناك خلل ، فعدد دور النشر التي تهتم بترجمة الأدب العربي 32 دار نشر وهذا لا يتطابق مع عدد المؤلفين الذين ترجمت أعمالهم، ولا مع عدد المترجمين الذي يتجاوز ذلك بكثير ويصل إلى أكثر من 80 مترجم".

[2] سلطان سعد القحطاني،استقبال الأدب الجزائري في المملكة والخليج العربي،مجلة دراسات الصادرة عن مخبر الترجمة وتحليل الخطاب،جامعة عباس لغرور خنشلة 2016

وتجاوزهم يعني حرمان القارئ الايطالي عن الاطلاع على أعمالهم وفهم وأخذ فكرة شاملة عن واقع المجتمع الجزائري بشكل عام،وللحد من المشاكل المتعلقة بالنشر بشكل عام ، فقد يكون الحل مثلا خلق دار نشر تنتهج النوع الذي سياسة "المساواة والتضامن" عبر برنامج مدروس ومسطر، حيث تلتزم من خلاله في نظام نشرها بايلاء مهمة الترجمة إلى مترجمين محترفين يمتازون بالخبرة اللازمة والنزاهة والوعي بدورهم. ومن بين ما تقوم به ايضا دار نشر "المساواة والتضامن" هو احترام وتسديد حقوق المؤلفين بشكل يحترم مجهوداتهم ومكانتهم ، والسهر على مهمة النشر والتعريف بالثقافة المعنية بالترجمة ، أي الثقافة الجزائرية في هذه الحالة ، سواء في أوساط الدارسين أو لدى القراء،وفيما يخص الدور المهم للترجمة والالتزام بنقل الأفكار المطروحة في الرواية فان التفاهم أمر مهم بين المترجمين ، خاصة عندما يتعلق الآمر بأفكار ومفاهيم ومصطلحات ضرورية لفهم ما يميز الثقافة العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص،وفي الأخير نستنتج من خلال الجوانب التي سلط عليها الضوء ، بأن الرواية الجزائرية رواية مكتملة البنية سواء من الناحية الشكلية أو من الناحية الموضوعية ، لذلك أعتقد إنها رواية تستحق الدعم والتنويه"[1].

2/ من هو عمارة لخوص؟

عمارة لخوص من مواليد الجزائر العاصمة عام 1970، تخرّج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر. واصل دراسته وحصل على الدكتوراه من جامعة روما في الأنثروبولوجيا، حائز على جائزة "فلايانو" الأدبية الدولية عام 2006، إضافة إلى جائزة المكتبيين الجزائريين عام 2008 يقيم في العاصمة الإيطالية منذ عام 1995، يكتب باللغتين العربية والإيطالية،نشر روايته الأولى "البق والقرصان" في طبعة مزدوجة اللغة عربية إيطالية (بترجمة فرانشيسكو ليجّو) في روما عام 1999،وصدرت روايته الثانية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" في الجزائر عام 2003 (منشورات الاختلاف) والطبعة

[1] المرجع السابق،ص20

الثانية في بيروت (بالاشتراك مع دار العربية للعلوم)، أعاد كتابة هذه الرواية بالإيطالية وصدرت عن دار النشر E/O عام 2006 بعنوان آخر هو "صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو" (per un ascensore a piazza Vittori*o* Scontro di civiltà) حيث نالت نجاحا كبيرا في إيطاليا وخارجها، إذ ترجمت من الإيطالية إلى الفرنسية والإنكليزية والهولندية والألمانية وأخيرا إلى الكورية،كما تم تحويلها إلى فيلم سينمائي من إخراج إيزوتّا توزو، عرض في قاعات السينما الإيطالية. في سبتمبر 2010 صدرت له "القاهرة الصغيرة" باللغة الإيطالية عن دار نشر E/O بعنوان مختلف هو "طلاق على الطريقة الإسلامية في حي ماركوني "[1]

3 / سبب اختيار الرواية

- لماذا اختار الروائي . عمارة لخوص ايطاليا مسرحا لوقائع أحداث أبطال نصه ؟

- لماذا تعمد الروائي ترك العنان لصدام الثقافات ،والاستغناء عن حوار الثقافات؟

- لماذا ذئبة ايطاليا . روما . ترفض كل ما هو آت من بعيد والآخر ؟ ومتى كانت الهجرة والمهاجرين عامل سلبي لدول والشعوب المستضيفة ؟

4/ ملخص الرواية

يقول الأستاذ" كمال الرياحي" إن رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ،هي نص يرضع من الفلسـفة ، الأدب ،التاريخ ،علم الاجتماع ،الأنثروبولوجيا والسياسة، فهو يتضمن جملة من الإشارات والرموز ، يرحل بنا الروائي عمارة لخوص من خلال نصه عبر عوالم وجدانية لشخوص نصه الروائي. "بارويز منصور صمدي من "إيران"،و "اقبال أمير الله من "البنغلاداش" و "ماريا كريسستينا غونزاليز" من "البيرو" . أمريكا الآتينية ،و"أحمد" الذي عصفت به سنوات الجمر والمذابح الفردية والجماعية في

[1] موقع البيبليوغراقيا العربية على الرابطhttp://www.amaralakhous.com/biography-arabic

نهاية القرن العشرين من" الجزائر" يفضل" أحمد" أو" أميدو" كما يحلو للايطاليين تسميته في المهجر وعندما اقترن بالسيدة الايطالية " ستيفا نيا مسارو" إشترط عليها أن لا تذكره بالماضي.،حيث يقول لخوص على لسان سخصية أميدو: حبيبتي ذاكرتي كالمصعد المعطل ،بل الماضي كالبركان النائم ساعدييني على تجنب إيقاظه الفظيع وحممه الجهنمية . وهو حال أي مهاجر يتألم كثيرا من ماضيه ، فأميدو. "يريد أن يعيش حاضره ومستقبله وفقط ، لأن جرحه يدموا باستمرار ويستحيل أن تبرأ علله ؟،"[1] هذه الشخصية المثقفة والتي امتهنت الترجمة بوزارة العدل الجزائرية و"الحالمة إلى أعلى المناصب وبالزواج من البهجة والتي يعني بها الجزائر التي اغتصبها الإرهاب.... تتحول إلى "مهاجر مشرد في ايطاليا يقتات من بيع السمك . يقول " أحمد أو أميد و" : أنا أعمل في بيع السمك منذ سنوات، لا أجد فروقا بين حياة السمك وحياة المهاجرين. هناك مثل يردده الإيطاليون كثيرا : (الضيف مثل السمك بعد ثلاثة أيام يتعفن) والمهاجر هو ضيف ليس أقل ولا أكثر، وكما أن السمك يؤكل طازجا ويرمى في المزبلة إذا فقد لونه الأصلي.. ،وشخصيات أخرى جمعتهم الفاقة والاضطهاد في بلدانهم حول ضرع الذئبة وهم يعلمون أن الذئبة "روما"ليست بالضرع الذي يحلب ولا بالظهر الذي يركب على غرار ما يجري في بلدانهم وبمباركة من أنظمتهم لصندوق النقد الدولي والشركات المتعددة الجنسيات وما أفرزته من بطالة وفقر مدقع والتنفس لكل أنواع البؤس..." [2]

يقول الروائي عمارة لخوص على لسان الأستاذ الجامعي "أنطونيوماريني": أليست الذئبة هي رمز روما،أنا لا أثق أبدا في أبناء الذئبة، لأنهم حيوانات مفترسة. إن الحيلة الخبيثة هي وسيلتهم المفضلة في إستغلال عرق الآخرين.

[1] جمال غلاب، قراءة نقدية في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، لعمارة لخوص،ديوان العرب ا لأحد ١٨ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٧

[2] المرجع نفسه.

إن الذئبة في ايطاليا تعني "عند الدهماء والسواد الأعظم من الناس، المكر والدهاء والمراوغة وكل ما ينطوي عليه الخبث ، وتعني عند كل ما هو وافد إليها والغريب عنها الرفع من درجة اليقظة والفطنة إلى أعلى المستويات ،وتعني عند الاثروبولوجيين البدايات الأولى ليس لتأسيس للعنصرية وإنما للتقنين لها من خلال الألواح الاثني عشر وظهور ما يسمى" بريتور المدينة" و"بريتور الأجانب" والمقصود ببريتور المدينة أنه وضعت قوانين مرنة آنذاك للسكان الأصليين للذئبة، فيها الكثير من الحقوق في حين أن الأجانب المهاجرين أسند مصيرهم إلى سلطة بريتور الأجانب عرضة لسياط الجلد والاستعباد والقهر والحرمان من أدنى الحقوق"[1] . وهنا يذكرنا الناقد جمال غلاب بردة فعل لمثقف فرنسي يعتبره من المثقفين الأحرار على ما أقدم عليه الرئيس الفرنسي ساركوزي عند خلقه لوزارة المهاجرين وترقية الهوية في طاقم الحكومة الفرنسية، لكن الروائي عمارة خلوص يضيف جمال غلاب " أراد الإطلالة على واقع الذئبة روما في القرن الواحد والعشرين من خلال نصه الروائي كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ؟ كيف وجدها ؟ ولماذا توصل إلى هذه النتيجة ؟ ومن الذي فرض مثل هذا الواقع . كيف ترضع من الذئبة ولا تعضك ، بل ما ذا أضافت الشرائع السماوية مثل الديانة المسيحية والديانة الإسلامية لثقافة الذ ئبة "روما"[2]

يعطي الروائي لفضاءات نصه الروائي، بطريقة فنية راقية، وبأسلوب مشوق ولغة بسيطة خالـــية من التعقيد ومشحونة بالفكر والإيحاءات الفرصة للبوح بما تكنه عوالمهم، فالروائي عمارة لخوص يحاول تقديم مدن نصه على شكل لغز داخل ألغاز فكلما اكتشفت شارعا تدفعك الرغبة لكسف الشارع الذي يليه،و يقدم شخـوصه الروائية ككائنات تحيا بحرمانهما من محيط فيه دفء الأهل والأقارب والأصدقاء بفقدان الذات في الغربة المرهقة و العنصرية والتيه والتهميش،و هو ما عبرت عنه مهاجرة من البيرو اسمها "ماريا كريستنيا غونزاليز"ا بقولها "من عادة النساء الفرح الشديد عندما يحملن أما

المرجع السابق.

نفس المرجع.

أنا فأبكي كثيرا من شدة الخوف من ضياع العمل، الخوف من الفقر الخوف من المستقبل الخوف من الشرطة الخوف من كل شيء أنا أبكي دائما على السلالم.. حتى أميدو. أحمد الجزائري . الذي كان يعطف عليها وعلى كل من يعرفهم من المهاجرين أختفى بسبب جريمة لم يرتكبها وبالتالي سوف أسمي الذي في بطني بإسمه " أميدو" تضيف ماريا كريستينا بقولها . السنيور أميدو "أحمد الجزائري " هو الوحيد الذي كان يعطف علي ويقف إلى جانبي في أوقات المحن "[1]. انه مفهوم الهجرة في الثقافة الغربية،ويواصل الروائي في "سرده المتماسك حيث خلق النقاش بين الثقافتين . الغربية والشرقية . غير أنه يصطدم هو الآخر في كل وقائع روايته بأنه ما يجري بين الثقافتين هو صدام وليس حوار،و المدينة الذئبة "روما " تنكرت حتى لأبناء جلدتها من العضماء من أمثال " دانتي صاحب " الكوميديا الالهية الذي نفي بمعية زملائه 1302. وطيلة نفيه عاش " دانتي " حياة مليئة بالضيق والعوز. ومات " دانتي " ودفن في " رافينا" وما يثير الدهشة أن المدينة التي دفن فها ما زالت إلى يومنا هذا ترفض إعادة رفاته إلى مسقط رأسه " فلورنسا " والخلاصة أن المدينة في القرن والواحد والعشرين ليست كالمدن فيما مضى فنحن إذا ما حاولنا النظر إليها من بعيد تبدو لنا متماسكة بالحريات وحقوق الإنسان وتنقل الأشخاص، لكن عندما نقترب منها من خلال هذا النص الروائي . كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، فان حقيقة هذه الحكاية تتداعى والذي يحدث دائما هو تكريس العنصرية ورفض الآخر"[2].

[1] جمال غلاب، قراءة نقدية في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، لعمارة لخوص،ديوان العرب ا لأحد ١٨ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٧

[2] المرجع نفسه.

ج/3/2 لعبة السرد في رواية الألغاز الجزائرية

رواية "2084...نهاية العالم" لبوعلام صنصال أنموذجا

1/ ملخص الرواية وسبب اختيارها

2/ الراوي ولعبة السرد في الرواية.

3/ السرد بالضمائر: أنتم،نحن،أنا،هو

4/ سرد وقائع النهاية

5 / خلاصة

1/ ملخص الرواية وسبب اختيارها:

يعتقد الروائي بوعلام صنصال في روايته التي صنفت كأفضل رواية عام 2015 أن نهاية العالم قد أوشكت،و أنها ستأتي حتما عام 2084 على يد "المتطرفين الدينيين"،بعد أن يتوصلوا لتأسيس جمهورية إرهابية شمولية تسمى"آبيستان" وعاصمتها "قدس آباد"، تقضي على العولمة وتؤسس للرعب والخنوع، جاءت روايته الأخيرة "2084.. نهاية العالم" على شكل إنذار بقدوم الخراب على يد المتطرفين، بعد أن يخوضوا "حربا مقدسة" ضد "الدولة الكافرة الكبرى"،و يعترف الروائي بوعلام صنصال بأنه انطلق من رواية "جورج أورويل الشهيرة "1984""[1] وسار على خطاه، إذ قامت رواية "أورويل" على نبوءة صور من خلالها مصير العالم الذي ستحكمه دولة ديكتاتورية تحول سكانها إلى مجرد أرقام في جمهورية "الأخ الأكبر" الذي يراقب كل شيء ويعرف أدق تفاصيل حياة رعاياه. وقد وصف جورج أورويل تحول القيم البشرية سنة 1984 ونهاية قيمة الحرية وبروز عالم يحول الناس إلى مجرد أرقام هامشية في الحياة بلا مشاعر ولا عواطف وليس لديهم طموحات أو آمال، حيث يعملون كالآلات خوفا من الأخ الأكبر، لينالوا رضاه وهو يراقبهم على مدار اليوم" [2].

ينطلق بوعلام صنصال من رواية جورج أورويل ويتخيل نهاية فظيعة للعالم على يد متطرفين دينيين يؤمنون بإله جديد اسمه "يولاه" ونبي مرسل يدعى "آبي" ولهم لغة جديدة "لا تتحدث إلى الروح"، قامت على محو كل اللغات السابقة، تماما مثلما قامت بمحو كل الإرث الحضاري للإنسان. وإن لم يوجه صنصال أصابع الاتهام صراحة للإسلاميين، إلا أن كل شيء في الرواية "يوحي بأن المقصود بأنصار جمهورية الخراب هم الإسلاميون المتطرفون والجهاديون، لما يظهر أهل "آبيستان" وهم يؤمنون

[1] إريك آرثر بلير بالإنجليزية"Eric Arthur Blair" : الاسم الحقيقي لجورج أورويل بالإنجليزية George Orwellوهو الاسم المستعار له والذي اشتهر به (25 يونيو 1903م - 21 يناير 1950م) صحافي وروائي بريطاني. عمله كان يشتهر بالوضوح والذكاء وخفة الدم والتحذير من غياب العدالة الاجتماعية ومعارضة الحكم الشمولي وإيمانه بالاشتراكية الديمقراطية.

[2] ينضر إلى الحوار الذي أجراه بوعلام صنصال مع الصحفي حميد عبد القادر في جريدة الخبر بتاريخ13 سبتمبر ، 2015

بالعقيدة التالية "لنمت كي نعيش سعداء"، في إشارة صريحة لعقيدة أنصار الحركات الجهادية التي انتشرت عبر العالم الإسلامي في السنوات الأخيرة،وتأسست "آبيستان" على عدة أفكار استقاها صنصال من عقيدة "الجهاديين"مثل "الجهل هو السعادة"، "الحرب هي السلم"، "الحرية هي العبودية" والكذب هو الحقيقة"، وجاء في مقطع من الرواية هذه هي "آبيستان"، هي جنون حقيقي"[1] .أمام هول هذا النظام الدموي وبعد القضاء على الروح الإنسانية وتحويل سكان الستين مقاطعة التي يحكمونها إلى مجرد مساجين في أحيائهم، يخضعون فيها للرقابة، والتجسس على حياتهم الشخصية، ويفرض عليهم نظام لا إنساني يقوم على الخنوع. وبعد الخنوع والخضوع الأعمى، يظهر في الرواية بطل مقاوم يدعى "آتي"، يتجرأ رفقة "كوا" على رفض النظام القائم، ويتمكنا من المرور إلى الضفة الأخرى بعد عبور الجبل، فتطأ أقدامهما العالم الحر المسمى "آبيغوف"، حيث لا وجود لأنصار النبي "آبي". وتحاكي الرواية هنا رواية "على الطريق" للأمريكي "كورماك ماكرثي" الذي يضع رجلا وابنه في قلب عاصفة ثلجية أدت إلى نهاية العالم، فكان عليهما المقاومة من أجل البقاء في عالم مليء بالوحوش. لكن على خلاف الروايات الأمريكية التي تنبأت بفكرة "نهاية العالم وخرابه"، أخذت رواية صنصال "صبغة أيديولوجية ونضالية ضد المشروع الجهادي المتطرف، فمنذ رواية "قسم البرابرة" أخذ الكاتب على عاتقه مهمة فضح ممارسات المتطرفين وتصوراتهم،حيث تصور رواية "2084" كيفية تحول جماعة من البشر إلى التطرف ،الظلامية والشمولية الدينية، لكنها تعطي في المقابل إمكانية للمقاومة والأمل وتطرح بديلا إنسانيا ممكنا.،على خلاف ما جاء في الرواية، حيث لا حديث صريح عن الإسلاميين، وتفضيل الكتابة على وتيرة الخيال، ورفض حتى إقحام الديانة الإسلامية في الرواية، وتفضيل فكرة تخيل ديانة جديدة"[2]،اتهم صنصال في حواراته الصحفية الإسلاميين المتشددين صراحة بأنهم بصدد غزو أوروبا للقضاء على نظامها الديمقراطي والإنساني، وقال صنصال في أحد حواراته: "إن ديناميكية

[1] حميد عبد القادر،صنصال يتنبأ بنهاية العالم على يد المتطرفين في سنة2084،جريدة الخبر الأسبوعية،عدد23سبتمبر2015

[2] حميد عبد القادر،نفس المقال ،على جريدة الخبر الأسبوعية2015

العولمة "الإسلاموية" بصدد أخذ مكانتها"، في إشارة منه إلى انتشار الديانة الإسلامية في أوروبا حاليا،وإذا كان "ميشال هويلباك" قد كتب صراحة أن الإسلاميين هم من سيحكم فرنسا ابتداء من سنة 2022 في رواية "الخنوع"، فإن صنصال لا يقول ذلك إلا في حواراته الصحفية الكثيرة، وعليه أشادت الصحف الفرنسية بروايته واعتبرتها من بين الروايات المهمة ، والمرشحة لنيل جائزة "الغونكور الأدبية"[1].

2/ الراوي ولعبة السرد في الرواية

بما أن الكاتب بوعلام صنصال يقر بصريح العبارة في حواره الموثق في جريدة الخبر ، أنه يحاكي في روايته "نهاية العالم" كتابات وأفكار "جورج أورويل" فان هذا يعني ضمنيا أنه يحاكي حبكة الألغاز السردية،وبناءا على هذا المعطى فان البحث سيغفل دراسة هذه المدونة الإبداعية من جانب البناء الفني لرواية الألغاز مثل ما حدث في المباحث السابقة في هذا الفصل ،وعليه فان مقاربة رواية "نهاية العالم" ستكون من باب الملفوضية التي تثبت عمق النص الأدبي من سطحيته، معتمدا في ذلك على دراسة الناقدة والأكاديمية السورية مها بياري لهذه التقنية،وبالتالي تكون مقاربة الاستهلال إضافة جديدة ومختلفة عن المقاربات السابقة لمتون الألغاز التي تناولها البحث بالتحليل.

[1] غونكور بالفرنسية "Le prix Goncourt ":هي جائزة مَعنية بالأدب المكتوب باللغة الفرنسية تَمنحُها أكاديمية غونكور سنوياً "للعمل النثري، عادة ما يكون رواية، الأفضل و الأخصب خيالاً في العام". أُنشئت وفقاً لإرادة و وصية "أدموند دي غونكور" تَمنح أكاديمية غونكور جوائز أخرى هي: جائزة غونكور للرواية الأولى بالفرنسية (Prix Goncourt du Premier Roman :وجائزة غونكور للقصة القصيرة (بالفرنسية(Prix Goncourt de la Nouvelle :، وجائزة غونكور للشعر بالفرنسية(Prix Goncourt de la Poésie :، وجائزة غونكور لأدب السيرة الذاتية بالفرنسية .(Prix Goncourt de la Biographie :كما أن منذ 25 سنة، في سنة 1987، تأسست جائزة غونكور لطلبة المدارس الثانوية كثمرة للتعاون بين أكاديمية غونكور ووزارة التربية الفرنسية وشركة فناك المُتخصصة في تسويق الكتب والموسيقى والأفلام.

أعطت الدراسات السردية الحديثة أهمية كبيرة لدراسة الاستهلال في الرواية، والاستهلال هو "تلك الكلمات الأولى التي ترشد القارئ إلى مدخل الرواية أو على العكس من الممكن أن تؤخر ذلك"[1] وستتناول الدراسة في هذا المبحث الاستهلال في رواية "2084 نهاية العالم"

يقترح جيرار جينيت في كتابه "عودة إلى خطاب الحكاية_ تقسيم الاستهلال إلى نوعين أساسيين: الأول تكون فيه الشخصية الروائية غير معروفة من القارئ أي مقدمة من الخارج ومن ثم يأتي تعريفها، وهو النوع الذي ساد تقريباً حتى نهاية القرن التاسع عشر. والنوع الذي يفترض أن الشخصية معروفة من القارئ بتقديمها باسمها الأول أو بالضمير، ويعتبر جينيت الضمير "أنا"حالة خاصة تجمع بين النوعين معاً "ما دمنا نعرف على الأقل أنه يدل على السارد.[2]،هذه التصنيفات تتطلب دراسة مرجعيات الملفوظ وأولها :المؤشرات(الإشارات) -كل عنصر من ملفوظ يعيد إلى الموقف الفضائي الزماني أو إلى الشخص المتحدث) الشخصية Déictiques personnels في حال وجود الضمائر أو دراسة اسم الشخصية في الحالة الأخرى،إذ أن اللسانيات في بدايتها لم تهتم باسم العلم أهمية إذ اعتبره " دي سوسور "كلمات معزولة"[3]

عند بداية قراءة رواية "نهاية العالم" تتراءى لنا في المدخل ازدواجية الاستهلالات :الأول في شكل خارجي وهو ما يعتبر "استهلالاً عاماً" أي الجملة الأولى من الفصل الأول ومن ثم الباب كله إذ أن الراوي في الباب الأول أعلن أن النص هو تأريخ (سرد لوقائع نهاية العالم) والذي سيقوم به راوٍ آخر مجهول الهوية ، ومن ثم سأدرس الاستهلال الثاني. حيث ستعلن هوية" ابي "وبالتالي الاستهلال الثاني هو "سرد أحداث النهاية". و أخيراً تأتي النواة أو الاستهلال المستقل في معرض (سرد وقائع نهاية العالم) ألا وهو

[1] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

[2] Gerard Genette, Nouveau Discours du récit, Seuil, Paris,(p.p. 46.47)

[3] F.de Saussure, Cours de linguistique générale, p.237

بداية الرواية ،حيث يحاول الرسول "ابي " و هو شخصية ركيزة من شخصيات الرواية أن يكتبها ولكنها تبقى دون نهاية على الرغم من المحاولات المتعددة،وهنا تعقد الناقدة مها البياري تشابهاً بين "الرواية التي درستها و رواية بلزاك "طبيب الريف" (1832) Le medecin de campagne وهي بنية تقليدية (نحوياً) حسبها للاستهلال في قلب عمل من المفترض أنه تأريخ chronique لنهاية العالم الذي أصاب الكون يجذب الانتباه والتساؤل وهذا ما سنستنتجه في الأخير، كما أن " البير كامو" حذف كلمة رواية بعد أن نشر الكتاب عام 1947 واعتبره نوعاً من التأريخ،فلماذا هذا التنازع في الأجناس إذ لم يغير شيئاً في الكتاب ،أم أن الرواية بقيت في حال الاستهلال أوحال النواة و كأنها إشعاع، من خلال دراسة أنواع الاستهلال وأنواع الكلام (الملفوظية) تتضح بعض النقاط الغامضة على الرغم من كثرة الأبحاث، فالدراسة الألسنية ما لبثت تغني الدراسات على النص الأدبي"[1] ،أما أنواع الكلام (أو الملفوظية) types d'enonciations كما ميزها "بينفينيست"بين "نظامين للتلفظ بواسطة تحليل لمقولة الضمير و الزمن، فيبرز لنا نظامين هما الحكي Histoire والخطاب discours وبين كون هذا التمييز لا يرتبط مطلقا بالتمييز الذي يقام عادة بين اللسان المكتوب واللسان الشفوي،فالتلفظ القصصي يحتفظ به الآن في اللغة المكتوبة بينما الخطاب يوظف كتابة وشفوياً، وفي الممارسة العملية للتلفظ نجدنا في الآن نفسه ننتقل من أحدهما إلى الآخر"[2]، إذ أن الكلام (الملفوظية) الأدبي هو كلام (ملفوظية) مستعار seudo- énonciation و "يبدو النص الأدبي مثل "ملفوظ -مستعار لا يحقق التواصل إلاّ على حساب مستلزمات التبادل اللغوي ...." [3]

فمن خلال دراسة أنواع "الاستهلال نصبو إلى إعطاء أمثلة عن استعارة الأدب لأنواع الملفوظية، فمثلاً عندما تكون الشخصية هي الراوي ويستعمل الضمير (أنا) والزمن هو الحاضر فهذا يعني بالضرورة

[1] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

[2] Benveniste, Problémes de linguistique générale, 1, Tel Gallimard, 1966, p.241

[3] Dominique Maigueneau, Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Bordas, 1986, Paris, p.p,9-10

استعارة لشروط الخطاب. ، أما السؤال الذي يطرح نفسه فهو ماهية الاستهلال وما هي حدوده؟ فالكلمة في اللغة الفرنسية أي (انسيبيت) incipit وأصلها هو الفعل اللاتيني incepere ويعني بدأ. وهذه الكلمة كانت تعني الكلمات الأولى من المخطوط في العصور الوسطى، ومن ثم وبعد اكتشاف الطباعة، أطلق الاسم على الجملة الأولى من العمل المطبوع،فالاستهلال إذاً هو الجملة الأولى من العمل الروائي وإن اختلف النقاد في تحديد ذلك، إذ تتطلب بعض الروايات أن نوسعها إلى الفقرة الأولى من العمل وحتى إلى الباب الأول منه،مثلاً عن البداية بالضمير "أنا" لأنهما تجيبان عن النوعين الأساسيين من جهة ولغناهما اللغوي من جهة أخرى، ومن الملاحظ هنا أن أنواع الملفوظية تتنوع وتتعاكس بين تلك الاستهلالات لتضع القارئ أمام" موزاييك" من الأشكال المتعاكسة ظاهرياً لاستعمال اللغة في الأدب والمتكاملة جوهرياً وكأنها تثبت مقولة "والضد يظهر حسنه الضد".[1]

*** السرد بضمير المخاطب "أنتم"**

أراد ميشيل بوتور في رواية التحول La modification أن تبدأ روايته بضمير الجمع حين قال"أنتم" لقد وضعتم القدم اليسرى على الحد النحاسي، و بكتفكم الأيمن تحاولون عبثا دفع اللوحة المنزلقة أكثر." vous ،. paule droite vous é"Vous avez mis le pied gauche, sur la rainure de cuivre, et de votre essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant."، و كأن أحدهم يخاطب أخر فالكاتب ،يريد هنا أن يخرج عن كل القواعد القديمة الخاصة بتقديم الشخصية الروائية وأن يقدم رواية حديثة يريد بواسطتها الوصول إلى أغوار النفس الإنسانية عن طربق اللغة، و الجدير بالذكر أن الضمير "هو" يحل محل "أنتم" عندما يدخل ليون ديلمون في حالة الحلم، و الضمير "أنا" في حالة الوعي

[1] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

وفسر ذلك في كتابه ريبرتوار2 Repertoire 2 [1] حسب الناقدة مها بياري،حيث استعمل الضمير "أنتم" و كأنه يروي لأحدهم قصته حيث يقول : "يجب أن يكون هدا الشخص لسبب أو لأخر في حالة تمنعه أن يروي قصته، أن تكون اللغة ممنوعة لديه." [2]

*** السرد بالضمير"أنا" /المتكلم**

اعتبر جيرار جينيت أن الاستهلال الذي يبدأ بالضمير الأول "أنا" هو من النوع -ب- الذي يفترض أن الشخصية معروفة من القارئ بتقديمها بضمير أو باسم. والضمير الأول يجمع بين الاثنين معاً إذ أن المتكلم يعبر عن اسمه. فالضمير "أنا" له دلال عامة وحيدة وثابتة تكمن في أنها تدل على موجه الرسالة ومتلقيها أنت كما رآى جاكوبسون، وهذه خصائص الخطاب"[3]،وتمثل مها البياري الاستهلال هنا برواية الغريب لألبير كامو حين يقول "اليوم ماتت أمي، قد يكون ذلك قد حصل البارحة" لا أدري. لقد تلقيت برقية من دار العجزة: "وفاة الوالدة، الدفن غداً. تحياتنا الرفيعة. هذا لا يعني شيئاً. قد يكون ذلك قد حصل البارحة"[4] وإن اعتبرنا الفقرة الأولى استهلالاً نجد أن الضمير الأول متضمن أولاً في كلمة "أمي" والمؤشر الزماني "اليوم" و هما من خصائص الخطاب والحدث المفجع هو موت الأم. و من ثم يأتي الضمير الأول مع عدم دقة المتكلم فيما يتعلق بالزمن"[5]

.

[1] Michel Butor, La modification, Minuit, 1957, p.9

[2] Michel Butor, Répertoire 2, Minuit, 1964, p.p. 61-

[3] Cf. Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Ed. De Minuit, 1963, p.178.180

[4] Albert Camus, L étranger, 1942 , p.9

[5] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

المؤشرات	الشخصية	الزمنية	المكانية
اليوم ماتت أمي.	أنا	اليوم	Ø
قد يكون ذلك قد حصل البارحة	أنا	البارحة	
لقد تلقيت برقية...	أنا	غداً	دار العجزة
هدا لا يعني شيئاً			
قد يكون ذلك البارحة	أنا	البارحة	

وتواصل مها البياري :هذه البداية بالمؤشر المكاني "اليوم" دون مرجع زمني محدد والتي يليها (غداً والبارحة) تضفي نوعاً من الإبهام منذ بداية الرواية، إذ كيف ينسى الراوي متى ماتت أمه؟ فهذا موقف سلبي أمام حدث جلل ينعكس في استعمال اللغة أو في عدم تعيين الزمن،وحسب بينفينيست "فالخطاب"هو العبارة التي تدل على "كل ملفوظية تفرض وجود متحدث ومستمع، ينوي الأول التأثير في الثاني بطريقة ما"... و في مجال الكتابة، هو أيضا "كافة الأجناس التي يخاطب فيها أحدهم الآخر، و يعلن عن نفسه باعتباره متحدثا (ينظم) ما يقوله في مقولة الشخص" ،في استهلال "نهاية العالم" إذاً استعارة لإشارات الخطاب، و إن اختلفت النظريات الألسنية هنا، فإن أبسط شروط الخطاب موجودة ألا و هي الإشاريات الشخصية "أنا" و الزمنية "اليوم" أو الحاضر.و يعتبر سيرفوني بأن " المحكي

الروائي بالضمير الأول هو بين التاريخ و الخطاب."[1] ; "Le recit Romanesque à la première personne intermédiaire entre l'histoire proprement dite et le discours."[2]

***السرد بضمير الغائب "هو"**

إن ضمير الغائب "هو" يعود على الشخصية الروائية و ليس على الراوي،و لا بد هنا من ذكر "بعضاً من مشكلات الترجمة وخاصة فيما يخص الضمائر فمثلاً رواية "وضع الموت" لأ اراغون" التي تبدأ بالضمير "هو" "...Il l'avait d'abord appelée Madame, et toi le même soir Aube au matin" و يحصل التباس طفيف عند الترجمة : "سماها بالبداية مدام، أنت في المساء نفسه، و فجر في الصباح..."[3] إذ يصبح الضمير مستتر،و يعتبر "جينيت هدا القطب الأكثر التباسا أو ضمنيا لأنه يعتمد على الافتراضات المسبقة presuppositions إذ أنها "إرجاعية بلا سوابق، و لكن وظيفتها هي بالضبط "التظاهر بالإرجاع إلى مرجع،يذهب "جيرار جينيت " إلى أن الشخصية المقدمة بالاسم الأول فقط و كأنها معروفة من القارئ أيضاً.و يعطي مثل رواية أورليان لاراغون "في المرة الأولى التي رأى فيها أورليان بيرينيس وجدها حقا قبيحة."[4]. و الأمثلة كثيرة عن البدايات بالاسم فقط. "[5]

يرى سول كريبكة في مؤلفه "نظرية في منطق أسماء العلم "، أنه يفترض وجود سلسلة تاريخية ينتقل الاسم من خلال حلقاتها، و أسماء العلم هذه لها مرجع ثابت والاسم هو معين قطعي designateur rigide،و هذا على عكس الإشارات التي تحتاج إلى الملفوظية لإيجاد المرجع، ومن هذا المنطلق فنحن لا نستطيع مبدئياً أن نقرأ هذا الاستهلال وفقاً لجدول جينيت في كتابه أشكال 3 "Figures III حيث

---

[1] Jean Cervoni, L'énonciation, PUF,1987, p.55

[2] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

[3] Louis Aragon, La mise a mort, Gallimard, 1965, p.11 13- Genette, Le Nouvreau discours du récit, p. 89

[4] Aragon, Aurelien, 1944, Folio, p.27

[5] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

يقول "إن كلَّ سرد narration هو بالتعريف افتراضيّ، يستعمل الضمير الأول وإن كان بالجمع الأكاديمي كما قال ستنادل Stendhal : "".[1] فالشخصية والراوي غائبين عن المدونة في البداية، و فيما بعد يظهر في السرد بالضمير "نحن". وكأنه خطاب مباشر حر، والمرجع الوحيد المحدد هو المرجع المكاني، وهو اسم المدينة "قدس اباد".

يبدو الاستهلال في رواية النهاية لبوعلام صنصال للوهلة الأولى غير مفهوم و واضح "الأحداث الغريبة التي تشكل موضوع هذا التأريخ حصلت في عام -2084 في ابيستان" من الملاحظ هنا غياب المؤشرات الشخصية ولكن فيما بعد نجد الضمير الأول من الجمع "نحن" في كلمات مثل (سكاننا) (مدينتنا) ، على عكس المرجع الزمني العام، الذي يبقى ناقصاً مما يشير إلى سنين قادمة. وهنا يجب العودة إلى" المقبوس الذي يبدأ به الكتاب épigraphe وهو جملة لداينال "الموت من أجل حياة سعيدة"التي تدل القارئ على المدى الرمزي للكتاب. " تقديم نوع من السجن عبر نوع آخر عقلاني بمقدار تقديم شيء موجود فعلاً عبر شيء غير موحود." و الاستعارة كما عرفها فونتانية : "بأنها تحتوي على جملة لها معنيان، معنى مباشر و معنى روحي، و من خلالها نرمز إلى فكرة تحت صورة فكرة أخرى، و ذلك من أجل جعلها أكثر فعالية و أكثر تأثيراً من لو أنها قدمت مباشرة و دون أي نوع من الحواجب تعرض تلك الصورة لسجن حقيقي من خلال صورة رمزية لا وجود لها."[2]،وهو ما يؤكده كلام الكاتب نفسه،حين صرح بأن رواية 2048" نهاية العالم" لها أبعاد عديدة، تاريخية لترمز إلى تاريخ الدولة الإسلامية في العالم، مما يفسر التاريخ الناقص أو فلنقل المشفر. و هذا يخلق جواً خاصاً غامضاً و متعدد الاحتمالات، و كأننا في حالة حرب ، إذ ترمز "النهاية" إلى الدمار بشكل عام، أما من ناحية الصوت الجماعي الراوي (نحن) ،فيستمر حتى نهاية الكتاب وكأنه الراوي الشاهد، فهل نعتبره من النوع –ب- الضميري . في نهاية الباب الأول يعرف "نحن" عن راوٍ آخر (هو) يؤكد على دور هذا الأخير في سرد أحداث

[1] Genette, Figures III, p.252 - Gérard

[2] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

النهاية ، وهنا نجد مستوى آخر من السرد من المفترض أنه سيبدأ مع الباب الثاني لذلك افترضنا أن الباب الثاني هو تمهيد أو استهلال لما سيليه أي "سرد وقائع النهاية"، وتعلن هوية هذا الراوي المخفي في الباب الأخير ولكنه يبقى سلبياً كما سماه الراوي الموضوعي.

3/ سرد وقائع النهاية

الاستهلال هنا من النوع الأول لأن الشخصية مفترضة غير معروفة من القارئ، لأنها مقدمة باسمها كاملا أي الاسم و الكنية. و على عكس اسم المدينة "قدس" الحقيقي في الاستهلال العام ،يأتي اسم الشخصية الروائية ليوضح فرقاً ما بينه و بين اسم شخص حقيقي، ودلك بالاعتماد على السلسلة التاريخية، كما اقترح "بافيل". فإذا ما عدنا إلى الوراء "للوصول إلى الوقت الذي جرت أثنائه عملية إعطاء الاسم لما كان هناك مرجع إذ أنه لا وجود للشخصية الروائية الخيالية قبل أن يستعمل الاسم في ملفوظ من قبل الكاتب, ويسمي "كريبكه" ذلك بفشل المرجعية، مما يفسر كيف فقد اليونان الاعتقاد بآلهتهم زوس وهيرا... الخ، ولكن السرد هنا في الضمير الثالث والزمن هو الماضي البسيط simple passé أي أن الأحداث جرت في الماضي والتأريخ بالتعريف هو : "سرد أحداث حقيقية أو وهمية بالتسلسل الذي جرت به"، ومهمة المؤرخ(الكرونيكور) أن يقول : "هدا حصل" ، وهنا نجد تشابهاً بين هذه البداية وبداية سرد الواقائعية القذرة 'الحب في زمن الكوليرا" لغابرييل غارسيا ماركيز ،هذا النموذج التقليدي للتأريخ نجده في كثير من الروايات،فهذه ملفوظية موضوعية أو ما يسمى بالتاريخ histoire (récit) و هو : "عرض لأحداث حصلت في لحظة معينة من الزمن، بدون تدخل من قبل المتحدث في الخطاب."[1]، و إن كان المكان في استهلال الباب الثاني للنهاية ناقصاً نجده فيما أسميناه الاستهلال العام أي مدينة قدس والزمن 2084. هذا التداخل ما بين الاستهلالين هو نوع من التجديد أو نوع من أخذ المسافة ما بين درجات عرض الحدث أو الدخول فيه، وكأن كل ركن من أركان الرواية له

[1] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

قوته وليس بالضرورة أن تذكر كل المعلومات معاً كما في الاستهلال التقليدي. أو لربما كما في أسلوب الرواية الغامض أو المحاط بالألغاز.

المؤشرات	الشخصية	الزمن	المكان	الحدث
الاستهلال العام	Ø	2048-	قدس اباد	الأحداث الغريبة
استهلال الباب الثاني	ابي		العالم	النبوة

هذا التداخل ما بين الاستهلالين يفرض دراستهما معاً إذ لا نستطيع أن نقرأ الواحد دون الآخر و إن اختلفا في نوع الملفوظية،يبدأ التأريخ إذاً اعتباراً من 2084 وهي عبارة عن تصاعد من الرعب والخوف مع موت الناس ووصوله إلى قمة الخسائر البشرية مع الحروب ضد كل ماهو معاد للاسلام .

4/ استهلال الشخصية "ابي"

هذه الجملة التي كتبها "ابي" والتي يتعرف إليها القارئ وكأنها مقروءة من قبل كاتبها " جورج اورويل" تتبع نموذجاً تقليدياً، بالإضافة إلى دورها في الجمع بين الكاتب وباقي الشخصيات الذين يبدون له رأيهم فيها وسط أجواء خانقة بعد تفاقم الحروب، فهل اتبع "كامو خطاب بلزاك أم أن الأمر لا يتعدى حد الصدفة نحو مئة عام تفصل بين العملين ولكن في تركيب الجملتين تشابهاً كبيراً لا نستطيع إلا أن نقف عنده"[1]،وبناء على تقسيم جينيت فان هذا الاستهلال هو من النوع -أ- الذي يعتبر الشخصية غير معروفة من القارئ وفي الحالتين رجل في "الخمسين من عمره" أو "لغة روحية" فالاسمان هما نكرة. وإن

[1] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

كان الاستهلال هنا تقليدياً في تركيب الجملة فإنه مميز لأنه يقع داخل نص من المفروض أنه تأريخ لنهاية خيالية أصابت العالم. أي أن هذا النص الخيالي يقع في قلب حدث مؤلم، والقسم الذي يثير انتباهنا هو "في صباح جميل من الربيع" الذي يتكرر في الجملتين فهل هو مفتاح للمرور إلى مكان آخر؟ يبقى السؤال مطروحاً،فالتغييرات تحصل أمام عيني القارئ "ويتعرض اراغون حسب مها البياري لهذا الأمر في مقال له نشر عام 1936".يتطرق فيها إلى أهمية بداية العمل الأدبي وكيف تلاشى مع الزمن الإيمان بآلهة الوحي،ففي بداية غراند ، فالصفات التي يغيرها هي "أنيقة – رشيقة –" بالنسبة للفارسة و "رائعة – سمينة – لامعة – سوداء – عظيمة" بالنسبة لصفات الحصان. و أما بالنسبة للمرات أيضاً فيبدل الصفة بالاسم من "مزهرة" إلى "مليئة بالزهور". فهل الاسم أقوى من الصفة ؟ وأخيراً "ممرات غابات بولونيا" تعطي التضمين على مدينة باريس و لكن بعد حذف اسم "بولونيا"يرفع التعيين المكاني ليبقى عاما او فلنقل عالميا. وتصبح الجملة في النهاية "في صباح يوم من أيار كانت فارسة على ظهر فرس تتنزه في وسط الأزهار في ممرات الغابة"،إن تغيير مكان الزمرة "تركب على ظهر فرس" و إلحاقها بالاسم لتدعم وصف صورة الفارسة. إذ أنها كانت تابعة للفعل (المركز الفعلي) و كأنه بذلك "يركز المعلومة" ،وهذه افتتاحية بانورامية وصفية مثل رواية طبيب الريف كما وصفها جينيت"[1]

[1] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

تعرضت في هذه المقاربة اعتمادا على نموذج الناقدة والأكاديمية "مها البياري" لبعض الأمثلة التي أعتبرت فيها الشخصية معروفة أو غير معروفة من القارئ، و يتم ذلك بتقديمها بضمير، أو الاسم الأول أو على العكس، باسم نكرة، أو باسم كامل، أي كأننا نتعرف إليها لأول مرة، فيما يتعلق بالخطاب الروائي،كما اعتمدت على أنواع الملفوظية كما عرض لها بينفينيست، أي من خطاب و تاريخ، إذ أن "الروائي يستعير إحداهما أو بالأحرى كليهما ليبدأ الرحلة إلى عالم الخيال. فأما أن يأتي كلامه واضحاً لا غموض فيه وأما أن يكون غامضا لغياب المرجعيات مثلا كما رأينا في استهلال رواية الغريب أنموذجاً فريداً من استعمال اللغة في الأدب، أي البداية بالضمير الأول، و هذا الخطاب المكتوب يحيّر القارئ في استعماله للمؤشرات الزمنية "اليوم" و "غدا" و "البارحة" و يبث جو العبثية"[1].

و في استعمال بوتور للضمير "أنتم" في التحول محاولة للخروج عن المألوف حاول تبريرها برغبته في الوصول إلى الأعماق الإنسانية عن طريق اللغة، و لكنها لم تلق صدى فيما بعد. و خلاصة القول إن "استعمال الضمائر في بداية العمل الروائي هو "سيف دو حدين"، فمن جهة هو الأكثر حداثة كما ارتأى جينيت لأنه يعتمد على الافتراضات المسبقة (الكاذبة) و من جهة أخرى يخلق نوعا من التعمية إذ أنه يتطلب الوصول إلى المراجع المختفية و غير المعروفة فعليا. و هذه الصعوبة نجدها في استهلال وضع الموت لاراغون حيث تتداخل المستويات السردية،وتقديم الشخصية باسمها الأول يفترض الشخصية معروفة من القارئ و الأمثلة كثيرة هنا و من الممكن تكملة البحث بالعلاقة مابين البداية وباقي الرواية هل نتعرف على الاسم الكامل فيما بعد كما هي لحال في رواية اورليان "بيرينيس موريل" و " اوريليان لورتيلوا"؟ أو أن تبقى الأمور على ما هى عليه مثل غناء العالم لجان جيونو حيث يبقى اسم البطل "انطونيو" دون اسم عائلة "[2]

[1] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا
[2] نفس المرجع

وفي "نهاية العالم" يستعمل السارد الضمير "نحن" مجهول الهوية فإنه يبقى مسؤولاً عن السرد حتى النهاية. على الرغم من إعلان اسم الراوي "ابي" فإن هذا الأخير هو الذي يبقى بين الكواليس من ناحية السرد. و هذا ما أسماه كامو بالسرد الموضوعي. وتعرضنا إلى التعمية مع التاريخ الناقص والبعد الرمزي له، وذلك على عكس المرجع المكاني المحدد جغرافياً مع اسم المدينة "قدس اباد" و بالتالي تطابق الوصف في النص فيما بعد مع الخلافة الاسلامية.

اعتماد على السلسة التاريخية كما عرض لها سول كريبكة و طبقها توما بافيل ، ومها البياري تعرضت إلى الاختلاف ما بين اسم الشخصية الخيالية، و اسم الشخص الحقيقي من ناحية المرجع، إذ تفشل المرجعية لعدم وجود شخص أعطى هذا الاسم في الماضي على عكس الشخص الحقيقي. و بالمقابل لا يوجد فرق بينهما نحوياً، و توصلنا إلى التكامل ما بين الاستهلالين، إذ أن أحدهم لا يقرأ دون الآخر. استهلال يتبع أسلوب التاريخ، أي يسرد الأحداث بالتسلسل الذي جرت فيه، و إن كان يأتي بعد الباب الأول الذي اعتبرته استهلالاً عاماً أو كما أسماه الراوي "التعليقات ومحاذر اللغة"،ننتقل إذاً من شكل حديث إلى شكل تقليدي، من ملفوظ أشبه منه من الخطاب المباشر الحر لعدم وجود المتكلم أو أفعال الكلام و لتداخل الزمن الحاضر و الماضي، إلى شكل عادي يستعير شكل السرد بالضمير الثالث و زمن الفعل هو الماضي البسيط.،و في نهاية المطاف وصلنا إلى استهلال فريد من نوعه ألا و هو محاولة جوزيف غراند كتابة رواية، و لكنه لا يتعدى حدود الجملة الاولى. شكل تقليدي يشبه في تركيب الملفوظ بداية رواية "طبيب الريف" لبلزاك و في مضمونه كما رأينا،إذ نجد عند الاثنين نواة من الممكن أن تولد جملاً كثيرة مفتاحها مقطع زماني "في 2084 ..." بسيط و عالمي، يأتي مرة أخرى في نهاية سرد أحداث النهاية مع فتح أبواب المدينة و كأن "الرواية بدأت أمام أعيننا" كما قال "أراغون"[1].

[1] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

فهل يأتي هدا العمل كنواة تقليدية أو بداية لعمل خيالي داخل عمل من المفترض أنه تأريخ ؟ بفرض حذفنا هده التجربة لبقي الحكي جافاً، ولكن يترك الأمر لتجربة القارئ في تذوقه لتلك الملفوظة الخيالية"[1].

5/ خلاصـــــــــــة

مما سبق نستخلص ما يلي:

تعتبرالثقافة العالمية المرجعية الأساسية التي ينتح منها الروائيون العالميون الذين يكتبون أدب الألغاز، حيث "يوظفون ثقافات ومدن وتواريخ باعتبارها جزءاً من الفكر الرمزي الكوني ،متنقلين هوامش السرد البوليسي إلى مركزه ،و هو ما تجلى إلى حد ما في الفكر الروائي الجزائري المعاصر من خلال الجسر الذي اجتاز به كتاب روية الألغاز الجزائرية تعثرات التجريب في السرد البوليسي، في "إسهام خلاق يجب أن يحظى بالتنظير والاهتمام النقدي كمكون بنيوي جديد في مسار رواية الألغاز العربية. وهو ما يجسد **براءة ابتكار** فني في هذا الجنس للروائيين الجزائريين الذين يكتبون في هذا المجال"[2]..

*وظفت بعض روايات الألغاز في الجزائر تقنية "الانشطار الزمني في الوحدات السردية،والذي يؤدي إلى نوع من الازدواجية و الفصم في الخطاب ،من زمن خارجي يخص أحداث الحبكة البوليسية، إلى زمن داخلي، يخص الشخصيات، وهو ما يسميه الناقد محمد الأمين الزمن الموازيً في الخطاب السردي،حيث تصعب على المتلقي الإحاطة بها ..طبقات زمنية مختلفة حد التناقض بها، لكن لحسن

[1] مها بياري،الاستهلال في الرواية،دراسة في أنواع الملفوضية، جامعة دمسق سوريا

[2] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابط http://alriwaya.net

الحظ أن الكتاب يستدركون ذلك حين يميزون بينها، من حيث نوع الخطاب، فصار لكل خطاب في النص زمنه الخصوصي الذي يؤطره، وهذا ما ييسر من مهمة القارئ في استيعاب المسارات الزمنية"[1]

* وفر الكتاب الجزائريون الجو البوليسي للمدينة الجزائرية في الرواية عن طريق الزج بها ضمن منظومة رمزية مستوحاة من التاريخ الميثولوجي للأديان ،من تعاويذ و ورموز سرية وشعارات وأشكال هندسية وتشكيلات معمارية عثرت على تماثلات دلالية عدة مع الرموز الأنثروبولوجية للأدب الشعبي الجزائري التي اشتغلت في النص بتناغم أيقوني تام مع تلك المنظومات الرمزية في الثقافات العالمية القديمة.

* رغم اكراهات المدينة البوليسية ،وغياب مسوغاتها إلا أن الروائيون، و من خلال الأعمال السابقة حاولوا – كما يؤكد الدكتور محمد الأمين بحري -نسج شبكة من العلاقات الرمزية التي "خلقوا بها تآزراً ثقافياً بين مدينة الجزائر ومدن بوليسية عالمية، مما أفضى إلى تحويل خلّاق للعاصمة الجزائرية من مدينة عربية بواقع غير بوليسي إلى محطة استراتيجية في معادلة المدن البوليسية التي تنسج حول قصصها الأساطير،وهو ما نراه مثلاً في رواية سكرات نجمة لأمل بوشارب، حين جعلت الكاتبة من أيقونة النجمة، باعتبارها رمزاً أسطورياً عابراً للثقافات؛ مهيمناً رمزياً على العلاقات النصية عنواناً ومتناً، مما جعلها مؤشراً متعدد ومتجدد المهام؛ يقربنا تارة من أعتى الأساطير الدينية وأقدم الفنون المقدسة في العالم، وتارة أخرى من تاريخ الجزائر الحضاري والسياسي والعقائدي، كما لعبت هذه الأيقونة (النجمة) دور الرابط الجوهري الذي يصل مستوى الخطاب الرمزي للنص بمستوى المغامرة السردية، وهو سعي لربط البنية المعرفية للنص بعقدة الرواية وبنائها الفني"[2].

[1] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب،مقال منشور على موقع الرواية نت،بتاريخ11أكتوبر2016 على الرابط http://alriwaya.net

[2] محمد الأمين بحري،إحالات التأسيس وإشكالات التأثيث،حبكة البوليسي في سكرات نجمة لأمل بوشارب على الرابط http://alriwaya.net

* منحت مدينة الجزائر الخيارات السردية للكتاب الجزائريين حين جعلوا منها مسرحا للجريمة النواة، وذلك باستثمار التاريخ و الرمزي المثقل بها، فأضحت الجزائر العاصمة وضواحيها بهذا التوظيف عاصمة للمشهد البوليسي ، والذي استخدمه بعض كتاب هذا الجنس الروائي كمرجعية للأسرار الثقافية العالمية ،وأصبحت بذلك الجزائر تحاكي قلب سلسلة من المدن البوليسية العالمية لتتحول بذلك إلى فضاء بوليسي ثقافي تتماهى فيه مع أكبر عواصم المدن البوليسية في العالم كإيطاليا ومدنها الكبرى مثلا ،والتي أصبحت في بعض الروايات الجزائرية مجرد فضاءت مساعدة لمدينة ليست بوليسية في الأصل حيث تتحول المرجعية الثقافية و المعرفية للنصوص الجزائرية المبنية على الرموز والأيقونات إلى تشكيلات فنية ومعمارية تقوم ببناء المتن البوليسي الذي يضاعف من مركزية الفضاء الذي تعتمل فيه مدن الجزائر، جاعلة منه الفضاء النواة الذي حظيت به ، كونها مسرحاً للجريمة التأسيسية للرواية ، مما يمنحها موقعاً بؤرياً في الرواية ،و تشكل مع قريناتها من المدن العالمية كما يرى الناقد بحري " كتاباً سرياً يتحدث بقاموس رمزي وميثولوجي عالمي"[1] جاعلين من عاصمة الجوسسة في الرواية والسينما على المستوى العالمي" نسج به الكتاب خطاباً ميتانصياً يحاورنا بالإشارات والرموز والمعالم الثقافية، في موازاة الخطاب اللغوي الذي يحاورنا بالكلمات،ومن خلال هذه المسالك السرية/الرمزية القائمة على الخلفيات الثقافية للنص، غير الكتاب المورفولوجيا النمطية لفضاء المدينة العربية المعادي للبوليسية واقعياً"[2]

* فيما يتعلق بموضوع الترجمة ، هناك "جانبان مختلفان الأوّل يخص الترجمة من العربية مباشرة والثاني يخص الترجمة من الفرنسية، وعليه نشير إلى تمحور الاختيار حول "العنف المركزي" للترجمة، ويظهر ذلك جليا في الروايات المترجمة من الفرنسية إلى العربية خاصة، فالتكوين أو الانتماء الثقافي لهؤلاء المترجمين غالبا ما يكون للثقافة الفرنسية، أو تجدهم من الدارسين لها أو "للثقافة

[1] المحكي البوليسي في الرواية العربية، منشورات مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني: الدار البيضاء، ط1، 2012. ص49

[2] تزفيتان تودوروف شعرية النثر، تر: عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2011، ص16.

الفرنكوفونية" المغاربية، وبالطبع فإنّ هؤلاء المترجمين يجيدون الفرنسية لكن في الغالب يجهلون الكثير عن الثقافة العربية عموما والثقافة الجزائرية على وجه الخصوص، ويترتب عن ذلك أخطاء شكلية مثل كتابة أسماء العلم حسب ما هو معمول به بالفرنسية، وكذا الاستعمال المفرط للجمل الاسمية خاصة في مجال الوصف ،وهذا يدل من جهة على أن الثقافة الفرنسية من خلال لغتها تعتبر هي القالب الوحيد الذي يقتدي به في نقل الأدب الجزائري ومن جهة أخرى ليس هناك مشروع مدروس يهتم بالموضوعية في اختيار الروائي أو نوع الرواية."[1]

* يحرص المترجمون الجزائريون على ترك بصمة اللهجة العامية في ترجمتهم، فهم على ما يبدو متمسكون جدا بقوميتهم و انتمائهم ، ليظهر النص حتى بعد الاشتغال عليه حسب الناقد عامر رضا في حلة جزائرية عاصمية،وعموما للحدّ من المشاكل المتعلقة بالترجمة بشكل عام ، يقترح الأستاذ عامر رضا حلا مثل خلق دار ترجمة تنتهج سياسة "الترجمة المزدوجة" عبر برنامج مدروس ومسطر، حيث يلتزم من خلاله مجموعة من المترجمين المحترفين تقع عليهم مهمة الترجمة و يمتازون بالخبرة اللازمة والنزاهة والوعي بدورهم المنوط بالموضوعية والأمانة العلمية أثناء عملية الترجمة للنصوص واحترام لغة المبدعين بشكل يحترم فيه مجهوداتهم ومكانتهم ، والسهر على مهمة التعريف بالثقافة المعنية بالترجمة، وخاصة الثقافة الجزائرية في هذه الحالة ، سواء في أوساط الدارسين أو لدى القرّاء.فيما يخص الدور المهم للترجمة هو الالتزام بنقل الأفكار المطروحة في العمل الإبداعي، حيث نعتقد أن التفاهم أمر مهم بين المترجمين ، خاصة عندما يتعلق الأمر بأفكار ومفاهيم ومصطلحات ضرورية لفهم ما يميز الثقافة الغربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص"[2]،

[1] كربيع نسيمة، رواية الأزمة المكتوبة باللّغة الفرنسية وإشكالية الترجمة ،تقديم عامر رضا، مقال منشور في مجلة دنيا الوطن الاليكترونية على الرابط https://pulpit.alwatanvoice.com ،بتاريخ2010/09/10

[2] عامر رضا، الرواية السوداء المكتوبة باللّغة الفرنسية وإشكالية الترجمة ،مجلة أصوات الشمال السبت 22 صفر 1439هـ الموافق لـ :11 نوفمبر 2017م

تختلف رواية الأزمة المترجمة عن روايات الألغاز، رغم اشتراكهما في عنصر الجريمة بالإضافة إلى أنها رواية تحتاج إلى مراعاة أثناء عملية الترجمة نجد أن معظم مؤلفات رواية "الأزمة المترجمة" لها علاقة بظاهرة العنف والتطرف الديني الذي اجتاح الساحة السياسية والاجتماعية في الجزائر مؤخرا، وهذه "المؤلفات تلقى دائما من يدعمها في وزارة الخارجية الفرنسية، ومن ثمّ فإن الروية الجزائرية المترجمة إلى الجزائرية تقدم وصفا للجزائر أين القتل والعنف يعتبران جزءا من الحياة اليومية، وحيث النساء يعشن في رضوخ واضطهاد وحيث لا يوجد متسع لجوانب أخرى من الحياة العادية، فليس هناك إلا الكلام الدموي، والكبح العاطفي يملأ صفحات تلك الروايات المترجمة، وقد يكون لهذا الاختيار معنى لو رافقه نقد تحليلي يمكن من خلاله شرح الظاهرة "[1] وهو ما يسميه رشيد مختاري ظاهرة "الامتصاصية "وهذا النقص لا يقتصر على الرواية فحسب بل حتى جوانب ثانوية قد تهم الدارس أو المتلقي على السواء مثل المعلومات حول المؤلف.

تعرف الترجمة بالآخر، وتمزج بين مختلف الثقافات وهي الوصال بين الحضارات الإنسانية، فهي تؤسس لقاعدة وخلفية حقيقيتين، تقوم على التبادل الفكري واحترام الآخر لا على "الإستيلاب اللّغوي،وتحطيم ثقافة ومعالم شخصية المبدع صاحب الإنتاج الأصيل،من حيث هي قراءة ثانية للنص الإبداعي وتأويله على أساس فني وجمالي،فلابدّ للمترجم أن يكون" ملمًّا بلغة النص الأصيل،وعارفا بقواعدها النحوية والصرفية والفنية' حتى يستطيع المقاربة اللغوية بين النص المترجم ،والنص الأصيل،ومن هنا نجد أن الخيال والثقافة الجزائرية لدى المترجم المشرقي على وجه الخصوص للأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية مفقودة من النص المترجم"[2].

[1] عامر،رصا ، المرجع السابق.

[2] عامر رضا، الرواية السوداء المكتوبة باللّغة الفرنسية وإشكالية الترجمة ،مجلة أصوات الشمال السبت 22 صفر 1439هـ الموافق لـ :11 نوفمبر 2017م

* تعتبر لغة الترجمة في إعادة قراءة النص "أمانة لدى المترجم، حين يضع آلياتها بنفسه سلفا حتى يتسنى له نقل النص من لغته الأصيلة إلى اللّغة التي يترجم بها، ليحقق بذلك حسب الأستاذ عامر رضا الوظيفة التواصلية للغة،والتكامل بين جلّ وظائف اللّغة التي أقّرها "رومان جاكبسون"،فالترجمة الموضوعية والأمينة تمكّن من توسيع دائرة التواصل الفكري بين مختلف الروافد الثقافية والفلسفية وحتى المعاني الإنسانية النبيلة،وعلى العموم فإنّ الأديب الجزائري الذي يكتب باللّغة الفرنسية أو أيّ لغة أجنبية أخرى،أحبّ أم كره نجده يفكر بلغته الأصيلة "الأمّ" والطفولة والميثيولوجيا، والدّين،ويكتب بلغة ثانية لها انتماء آخر ومنطق آخر إي لغة الإبداع،لأنّ الحقل اللّغوي والثقافي الذي يكتب به هؤلاء المبدعون هو حقل شفوي رمزي بعقلية وتفكير الإنسان الجزائري الشعبي،ومن هنا كانت الترجمة لمختلف كتابات الجزائريين الذين تناولوا قضايا مجتمعهم تحليلا ونقدا،هو التوضيح والشرح للحس الأدبي ومحاولة إشراك المتلقي في هذا الهم ،والتطلّع إلى معرفة هموم هذه النخبة من الأدباء الذين كتبوا بغير لغتهم ،ومحاولة تفهم ذلك الألم الذي جعلهم يهرعون للآخر في عرضهم إنتاجهم السردي ،وثقافتهم وإثبات وجودهم في ديار الغربة والمنفى الفكري هدفه التواصل الثقافي بين ضفتي المتوسط وإفريقيا" [1]

[1] حفناوي بعلي، ترجمات الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ، الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن،مطبعة دار هوما،بوزريعة ،الجزائر،ص126.

الخاتمـــة:

اعتمادا على ما سبق من دراسات نظرية وتطبيقية توصل البحث إلى النتائج التالية:

أ- النتائج العامة

- إن **أدب الألغاز** هو مفهوم واسع يندرج تحته أدب الغموض والإثارة خاصة،و يشمل أيضا روايات التجسس،المؤامرات السياسية،روايات الجريمة،التحري،الشرطة السرية،والمباحث المستمدة من أروقة المحاكم.
- يعتبر أدب الألغاز من أكثر الآداب انتشارا في أوروبا،وقد نشأ مبكرا في نهايات القرن السابع عشر،وبدايات الثامن عشر،وبالتالي وجد مكانته لدى القراء أكثر من الآداب الأخرى،وظهرت فيما بعد شخصيات لمحققين خياليين اشتهروا حتى كادوا أن يصبحوا حقيقيين مثل **"هركيول بوارو"** و **"روبرت لانغدون"**، وتشكل في هذا الإطار العديد من الأنواع الروائية:كالرواية البوليسية النفسية،ورواية الخيال العلمي،التجسس،والرعب وغيرها،وخلال ذلك كله بقي الملمح الأساسي في تنوع هذه الروايات هو فك اللغز،فمتعة اللغز الذي يضرب بأعماقه في تاريخ الآداب الشفهية ، هي التي شكلت عنصرا حيا في تقديم السرديات الكبرى عالميا.
- تناول **أدب الألغاز** في بداياته الأولى تلك الروايات التي عنيت بتقديم عوالم الشر المرتبطة بالنوازع الإجرامية لدى الإنسان ،من خلال توظيف الأسرار الغامضة و الخفية لعالم الجريمة والتحقيقات الجنائية التي ترافقها، وتقديمها في بنية سردية يكتنفها التشويق والإثارة مما يحفز رغبة القارئ في معرفة المجرم ، فقد اتسمت رواية اللغز في هذه الفترة بالتركيز على صوغ حبكة تمتاز بالتعقيد والتشابك مع التأملات النفسية والفلسفية لعوالم الإنسان الداخلية، حيث

اعتمدت على قوة الحدث و استمراره عبر المكان والزمان ،على نحو يخلق الإحساس بحركية الرواية .

- يعود تاريخ تأسيس فكرة **أدب الألغاز** إلى الأديب والناقد الأمريكي **"إدغار آلان بو"**،وقد سجَّل هذا السبق في نصه الموسوم بـــ: قتيلتا شارع المشرحة عام 1841م، و أتبعه بنص آخر بعنوان "لغز ماري روجيه" ،وبهاذين النصين الإبداعيين سطر "بو" تاريخ القصة البوليسية أو ما يسمى بأدب الجريمة في إرهاصاته الأولى ،وقد تأثر فيما بعد بهذا النمط الكثير من الكتاب من بينهم : **تشارلز ديكنز ، ويكلي كوليز ،آرثر كونان ،جورج سيمنون، مارجريت ألينغهام و أجاثا كريستي** و هذه الأخيرة تُعَدّ من أبرز أعلام قصص الجريمة الغامضة ،وقد أصبح لهذا الجنس من الأدب عشاقه ، و لقي انتشارا و قبولا كبيرين بعد دخوله مجال الإنتاج السينمائي.
- إن الكتابة في مجال أدب الألغاز ليس بالأمر الهين ، لأنها تحتاج إلى مهارات وتقنيات؛ ذلك أن العلاقة بين المتلقي وهذا الجنس الروائي هي علاقة خاصة، تقوم على قوة الملاحظة والصبر، والقدرة على كشف غموض اللغز في الجريمة التي تُعَدّ بمنزلة الحبكة ،و مشاركة الكاتب في استباق الأحداث في بعض الأحيان، كما أن الأدب البوليسي أدب فيه من الجرأة والإثارة ما يجعل المتلقي قارئاً أو مشاهداً للأحداث التي تقع في قاع المدينة وأزقتها الضيقة وتحت ستار الظلام.، فالمخيلة البوليسية التي يمتلكها كاتب هذا النوع من الروايات ، -الذي نشأ في مجتمع متخم بالأدوات التي تنشط مخيلته- يرى الجرائم المعقدة ترتكب في محيطه ،كما يشاهد رجال التحري وهم ينشطون من حوله، وربما يتغلغل في علب الليل وعوالم الجريمة المتعددة الموجودة بكثرة من أجل أن ينشط خياله ويكتب مدوناته.
- إن المختص و الاحترافي في علم الجريمة ،يمكن له أن يكتب رواية "بوليسية" من خلال تجاربه العملية،أو من خلال سماعها بواسطة راو بطريقة شفهية،غير أن الأديب يتولاها فكرة وكتابة لأنها

من تخصصه،فهو صاحب الفكر الذي يمتزج فيه الواقع مع الخيال من خلال أحداث بوليسية تكون تارة خيالية ،وتارة أخرى حقيقية لينتج إبداعا وفنا ذو سمات خاصة.

- رغم ازدهار أدب الألغاز عالميا، وانتشاره و توزيعه، و وجود الجوائز التي تكرم كاتبيه، و الصحف التي تتعرض له، إلا أنه لم يحظ بمكانة و بدراسات النقدية في الأدب الغربي.

ب- بالنسبة للأدب العربي

- يكاد الأدب العربي بأكمله يخلو مما اصطلح على تسميته بالرواية البوليسية- بمفهومها التقليدي، أي تلك القصة التي تحكي جريمة غامضة ، حدثت في زمان ومكان معينين ، وتجري محاولات فك شيفراتها طوال النص، أو تلك القائمة على صراع استخباراتي بين دول معينة،حيث يعمل الكاتب على فك شفراتها حتى النهاية، مما يضع القارئ تحت وطأ الإثارة والتشويق .
- انه لمن الصعب تواجد رواية الألغاز في الأدب العربي بمميزات غيرها ، لأن البنى الفنية التي تقوم عليها مثل: الإثارة ،المدينة ،صفات المحقق والمجرم قد لا تتوافر إطلاقا في المجتمع العربي، فإذا ما أخذنا على سبيل المثال شخصية **المجرم** في رواية الألغاز الغربية ،فإننا سنجده يختلف كل الاختلاف عن المجرم في الرواية العربية، فهو – عند الغرب – شخصية شديدة الذكاء وخبيثة، ينفذ الجريمة وفق خطة مدروسة وببرودة تامة، كما يستخدم ذكاءه ليبعد الشبهات والآثار عن فعلته ، حتى لو كلفه ذلك الانتحار ، إنه مجرم مراوغ و مضلل،يتفنن في زرع الفخاخ والشكوك في طريق المحقق، يفعل المستحيل ليظهر بمظهر البريء، يبتدع **الأدلة** الكاذبة ويحسب حساباً لكل شيء، وهو بهذا يفرض السؤال الدائم والمحير على القارئ: كيف سيفك **المحقق** طلاسم الجريمة، أما مجرم الرواية العربية فهو رجل شريف يقتل لأسباب تتعلق بالشرف والشجاعة ، وربما يرتكب جرائمه في وضح النهار ،وهو مرفوع الرأس ويسرد تفاصيل جريمته ،مما يسهل عمل المحقق و بالتالي تلغى عملية التحقيق ،ويحاكم المجرم على الفور، ويكتفي المحقق بمرافقة المجرم

إلى مسرح **الجريمة** لإعادة تصويرها افتراضيا ، وهو ما يخالف تماما شخصية المحقق والمجرم على السواء في القصة البوليسية الغربية ،ففيها يتوقف كل شيء على نجاح المحقق في مهمته للكشف عن المجرم والتي يصورها الكاتب في نصه بأنها شبه مستحيلة ، ويعتمد في ذلك على **المنطق** التحليلي وكل الأدوات التي ذكرتها في مبحث صفات المحقق، من خلال طرح كل الفرضيات واستعمال كل الآليات بالإضافة إلى التكنولوجيا الحديثة لفك المعطيات، و قراءة أكثر دقة لآثار الجريمة و محاكاة عقل المجرم،في مشهد مثير بين عقليّ المجرم والمحقق، حيث يصبح المتلقي في الرواية شاهداً على صراع العقول ،إنها رياضة ذهنية تنعش عقل **القارئ**.

- انه من غير المقبول منطقيا إقامة مقارنة بين رواية الألغاز العربية و الأجنبية دون النظر إلى الظروف المختلفة بين المجتمع الغربي الصناعي والمجتمعات الشرقية، فهناك إشكالية فنية الحبكة التي تقوم على والجريمة المعقدة والتي لا تتأسس عندنا ، هذه الظروف تتوفر أكثر في المجتمعات الصناعية التي تعتبر أكثر تطوراً من البلدان العربية، فطبيعة العلاقات الاجتماعية في المجتمعات الشرقية لا تتسم بالتعقيد واختلاف الطبقات النفسية والذهنية، فالأمور أبسط من أن تخلق رواية ألغاز، لأن اختلاف المجتمعات في بنائها وحركة شعوبها وعاداتها وتقاليدها وتراثها يؤثر بالضرورة على أدبها ،فالأدب مرآة الشعوب ،والعنصر البوليسي أضعف من ما يكون رغم توافر جميع أركان الجريمة ،إذ لا يمكنه أن يخلق لغزا.
- استخدمت الرواية العربية **اللغز** في بعض الحالات بغرض إضفاء الإثارة و تقوية المعنى في النص، لكن ذلك لم يجعل منها رواية ألغاز، وهذا لا يعني أن الكاتب العربي غير مؤهل لكتابة رواية ألغاز كاملة يضطلع فيها محقق سري بحل لغز معقد ، بل لم يفعل ذلك لأنه كان على دراية مسبقة بأن عوالم هذا النص غير الموجودة على أرض الواقع لا تستميل القارئ العربي ، وركز في المقابل على عنصر الضحية ، لن نجد

- هناك خامات قد يصلح بعضها لكتابة رواية الألغاز، لكنها لا تمتلك أدوات كتابتها، رغم توفر بعضا منها كالجريمة والبحث والتحري ، لكنها لا تملك الآليات التي تحول ذلك إلى رواية،ففي بعض الأحيان تحدث في المجتمعات الشرقية جرائم شبيهة بالتي تحدث في الغرب، وتوحي بكتابتها، لكن تقنيات الكتابة لا تتوافر.
- إن غياب أدب الألغاز عربيا يعود أيضا إلى غياب المدينة بتعقيداتها وتشابكاتها كما في الحالة الأوروبية، وهي بالتأكيد بحاجة إلى كتاب على دراية بعلم الجريمة وعلم النفس، لان متطلبات نص الألغاز يحتاج إلى قدرات مضاعفة.
- إن عقدة التعالي في اللغة العربية ،و التي تنتشر لدى بعض الكتاب جعلتهم ينضرون إلى هذا الجنس الأدبي باعتباره أدب تسلية ليس أكثر،فالوظيفة المنوطة به تقتصر على المتعة حين يلجأ إليه القارئ في السفر الطويل ،أو حينما يلجأ إلى النوم، فالكاتب العربي لا يحب بذل جهد في رواية تتحول إلى مادة ترفيه في النهاية،إن ما يكتبه أصحاب هذه النضرة المتعالية لا يمكن – حسبهم – أن يحمل أفكارا لا تلاءم مجتمعاتهم،ويحتاج المتلقي أثناء قراءته لهم إلى بذل مجهود يضاهي مجهود الكاتب نفسه.

ج- نتائج خاصة

- إن قلة هذا النوع الأدبي تعود لأسباب عدة، لعل من أهمها صعوبة الاشتغال على آليات هذا الأدب في مستوى الممارسة، وكذلك الحاجة إلى موهبة أدبية من نوع خاص، لا تتوافر لدى الكثير من الكتاب العرب؛ ما تسبب في قلته.

- يمكن للكاتب في بعض الأحيان أن يستعير تقنياته التي يوظفها في عوالمه السردية ،باشتغاله على رؤى مستمدة من ثقافة الآخر ، لكنه بالمقابل لن يستطيع أن يستعير مدينة بأكملها غير مدينته ،فإذا كانت تجربة الكاتب الجزائري داخل هذه المدينة قد تركت بصماتها داخل النصوص، لاسيما على صعيد المحكي عنه، فان الخصائص الأدبية البحتة تتأثر أساسا بالأدب العالمي، وبالخصوص على صعيد التيمات.
- إن النقد الجامعي الممثل في الرسائل الجامعية بصفة عامة هو موجه إلى الأساتذة والطلبة الجامعين فقط، مما يجعل تأثيره محدودا جدا على الساحة الأدبية والثقافية ،حيث يعتمد على مفاهيم وإجراءات تجعله عاجزا على الوصول إلى جمهور عريض و إثارة اهتمامه،كما أن النقاد الجامعيين قليلو الاهتمام بالنصوص الإبداعية، فهم يهتمون بالنظريات أكثر مما يهتمون بالرواية كنص إبداعي ينبغي اقتحامه، الأمر الذي يحول دون تقديم إضافة على صعيد النظرية الأدبية،فالأمر يتطلب تعاملا مستمرا مع النصوص الإبداعية.
- إن كل عمل أدبي يحمل بعدا فلسفيا، لأن النص يفكر عبر شخوصه،أحداثه،لغته وكيانه ككل،فالنص الإبداعي يفكر على الطريقة التي يعيش بها الناس الحياة في الواقع، فهناك علاقة قوية بين التكوين الفلسفي وقوة الأدب ،إن كتابة الرواية يجب أن تكون غاية في ذاتها وليس أداة لخدمة إيديولوجيا أو التعبير عن أفكار فلسفية ،فهناك كتاب اشتهر عنهم الكتابة في أدب الجريمة، لكن هذا لا يعني أن غيرهم لا يمكنه خوض ذلك الغمار؛ فالمجال مفتوح، والعبرة بالجودة، ويمكن أن نحكم على كل تجربة بعد قراءتها دون إصدار أحكام مسبقة ، فأدب الألغاز منظومة معقدة من الأحاجي يمزج بين القص بالمعنى السردي الحكائي، ومنظومة الأحاجي والألغاز،بحيث ينتج منهما فن روائي له ملامح أدبية خاصة به.

- يحتاج أدب الألغاز إلى وجود مجتمع مدني متطور، يمتاز بتعقيداته المدنية، وتعدد علاقاته الاجتماعية ،المهنية ،العاطفية والإنسانية، والصراع حول المادة ، والتي تنشأ عنها بالضرورة مشكلات وجرائم ذات دوافع مختلفة،وأما المجتمع العربي فإلى وقت قريب كان يمتاز بأنه ريفي في أغلبه، وأما المدن فكانت تمتاز بصغرها، وقلة عدد سكانها ،ومن ناحية أخرى فإن هذا النوع من الأدب يعتمد على فكرة انتشار الجريمة حتى تصبح مظهراً مألوفاً من مظاهر حياة المجتمعات المعاصرة، ورغم انتشار الجريمة كثيراً وتصاعد وتيرتها في مجتمعاتنا، إلا أنها ظاهرة حديثة لم تظهر إلا في أواخر الثمانينات من القرن الماضي مع الأزمة الاقتصادية الحادة.
- تعتبرالثقافة العالمية مرجعية أساسية للروائيين الذين يكتبون أدب الألغاز، حيث يوظفون ثقافات ومدن وتواريخ باعتبارها جزءاً من الفكر الرمزي الكوني، و هو ما تجلى إلى حد ما في الفكر الروائي الجزائري المعاصر من خلال الجسر الذي اجتاز به كتاب رواية الألغاز الجزائرية تعثرات التجريب في السرد البوليسي، كبنية جديدة في مسار رواية الألغاز العربية. وهو ما يجسد **براءة ابتكار** فني في هذا الجنس للروائيين الجزائريين الذين يكتبون في هذا المجال.
- أضفى الكتاب الجزائريون على المدينة الجزائرية في الرواية جوا بوليسيا من خلال الزج بها ضمن منظومة رمزية مستوحاة من التاريخ الميثولوجي للأديان ،من تعاويذ و ورموز سرية وشعارات وأشكال هندسية وتشكيلات معمارية عثرت على تماثلات دلالية مع الرموز الأنثروبولوجية للأدب الشعبي الجزائري التي اشتغلت في النص بتناغم أيقوني تام .
- رغم اكراهات المدينة البوليسية ،وغياب مسوغاتها إلا أن بعض الروائيين الجزائريين و من خلال الأعمال السابقة حاولوا نسج شبكة من العلاقات الرمزية التي خلقوا بها تآزراً ثقافياً بين مدينة الجزائر ومدن بوليسية عالمية، مما أفضى إلى تحويل خلّاق للعاصمة الجزائرية من

مدينة عربية بواقع غير بوليسي إلى المدن البوليسية التي تنسج حول قصصها الأساطير،وهو ما نراه مثلاً في رواية سكرات نجمة لأمل بوشارب.

في الأخير أتمنى أن يرقى هذا الجهد المتواضع إلى المستوى المطلوب،والشكر موصول إلى لجنة المناقشة الموقرة،والأستاذ الدكتور "علي منصوري "المشرف على البحث.

المصادر:

باللغة العربية

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

- إبراهيم سعدي،**صمت الفراغ**،دار الآداب،وهران،2006.

-أمل بوشارب **"سكرات نجمة "**،منشورات الشهاب.2015.

- بوعلام صنصال "**2048 نهاية العالم"**،دار غاليمار للنشر2015 .

- سهير المصادفة،**ميس ايجيبت**،دار النشر والتوزيع،مصر،2008.

-عبد الاله الحمدوشي،**الحوت الأعمى**،المغرب،1997.

- عبد الحميد بن هدوقة، **الجازية والدراويش**، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1983.

- عز الدين جلاوجي "**الرماد الذي غسله الماء**" دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2005.

- عز الدين جلاوجي **سرادق الحلم و الفجيعة**، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

- عمارة لخوص ،**"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" منشورات الاختلاف2006.

- كمال الرياحي،**عشيقات النذل**،دار الساقي،تونس2013.

-نبيل سليمان،**مدائن الأرجوان**،الصدى للصحافة،والنشر والتوزيع،دبي.2013.

-ياسمينة خضراء، "**يم تحلم الذئاب**" ترجمة وتقديم أمين الزاوي،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران الجزائر،ط،2002.

- ياسمينة خضراء "**سنوات كابول**" ترجمة محمد ساري،دار الفرابي، بيروت لبنان 2007.

- ياقوت الحموي. **معجم البلدان**. السفر الأول،عبد الإله نبهان، دمشق. وزارة الثقافة. 1982.

المصادر المترجمة:

- أغاتا كريستي،"**من قتل روجر أكرويد**"،دار النشر، وليام كولنز وأبناؤه،ترجمة دار الأجيال1926.

- أمبرتو ايكو،**اسم الوردة**،ترجمة أحمد الصمعي،دار الكتاب الجديد،لبنان2013.

- جورج سيمنون ،**راقصة الملهى**،ترجمة بسام الحجار،ط1،.1993

- دان براون،**دافينشي كود**،ترجمة سمة عبد ربه،الدار العربية للعلوم،2010.

المراجع :

- إبراهيم رماني ، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

- ابراهيم صحراوي ،**تحليل الخطاب الأدبي**، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر،1999.

-إبراهيم نبيلة، **فن القص بين النظرية و التطبيق** ، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب.

- ابن ذريل عدنان، **النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق**، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1998.

- أبو ديب كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، 1987.

- أبو نصر الفارابي: **كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين**، تقديم وتعليق د/ ألبير نصري نادر ط3، دار المشرق، بيروت،د،ط.

- أحمد إبراهيم الهوارى, **نقد الرواية** ،القاهرة، دار المعارف, 1983

- أحمد فريحات: **أصوات ثقافية في المغرب العربي**، الدار العالمية للطباعة و النشرو التوزيع، لبنان، ط 1، 1984.

-إدريس الناقوري: **لعبة النسيان- دراسة تحليلية نقدية**- ، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1 ، 1995.

- ادريس بوديبة: **الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، طبعة 1، 2000.

- أدونيس، **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، ط.4، 1983.

-التوحيدي أبو حيان، **الإمتاع و المؤانسة**، تحقيق و تغليف و فهرست غريد الشيخ محمد الشيخ، ط.1، 2004، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

-الحاوي إيليا، **الشعر العربي المعاصر**، بدر شاكر السياب، ج1، البواكير، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

-الحلاق محمد راتب، **النص و الممانعة**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999.

-الدراج فيصل، **نظرية الرواية و الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، سنة 1999.

-الرقيق عبد الوهاب، **في السرد دراسات تطبيقية**، دار محمد علي الحامي، ط1-1998.

-الزعبي أحمد، **في الإيقاع الروائي**، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط.1، 1995.

- السعيد بوشعير،**النظام السياسي الجزائري** ،دار الهدى للطباعة و النشر، عين مليلة .

-الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**،دار الجنوب للنشر،سلسلة مفاتيح ،عام 2000.

-الصالح نضال،**المغامرة الثانية، دراسة في الرواية العربية**، منشورات إتحاد كتاب العرب، سنة1999م.

الصالح نضال، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، اتحاد دار الكتاب العرب، دمشق.

-العلاق علي جعفر، **الشعر و التلقي**،دار الشروق،عمان،1992 .

-الغذامي محمد عبد الله ، **الخطيئة و التكفير من البنوية إلى الترشيحية**، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1993.

-اليوسفي محمد لطفي، **الشعر و الشعرية**، الدار العربية، تونس، د.ط، 1992.

- أم الخير جبور ،**الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية**،دار ميم للنشر،وزارة الثقافة2013.

- آمنة بلعلي: **المتخيل في الرواية الجزائرية** من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل و النشر و التوزيع،د ط،

-آمنة بلعلي: **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، دار الامل و النشر و التوزيع،

- أياد نصار .**مقال نشر في المجلة العربية** عدد شهر نيسان2011

- بن جمعة بوشوشة: **الرواية العربية الجزائرية،اسئلة الكتابة و الصيرورة**،دار سحر النشر، ط1، 1988.

- بن جمعة بوشوشة: **سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية**، المطبعة المغاربية للطباعة و النشر، تونس، طبعة 1، . 2005.

- بنيس محمد، **ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب**، دار العودة ، بيروت، ط1، 1979.

-بوذيبة إدريس، **الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، سنة2000.

- بوشوشة بن جمعة، **التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي**، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار تونس، ط1، 2003.

- بويجرة محمد بشير، **الشخصية في الرواية الجزائرية** (1983/1970)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

- بويجرة محمد بشير، **بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري1970،1986م**، المؤشرات العامة في مبنى الزمن و النص، ج1، دار الغرب للنشر و التوزيع .

- جابر عصفور. **"زمن الرواية"**. ط1. دار المدى، دمشق 1999

-جلال خشاب: **إشكالية الهوية في الأدب الجزائري باللغة الفرنسية**، منشورات مخبر الأدب العام .

-جلال الدين عبد الخالق، **الجريمة والانحراف الحدود والمعالجة**، دار المعرفة الجامعية، دون طبعة،الإسكندرية، مصر، ،1999

- جمال بوطيب: **العنوان في الرواية المغربية**، ،أسئلة الحداثة،دار الثقافة الدار البيضاء،ط1 ، 1996.

-جميل حمداوي،**النظرية الشكلانية** في الآداب والنقد والفن.

-جميل صليبة،**المنهج الفلسفي**،دار الكتاب اللبناني،مكتبة المدرسة بيروت دط1992،ج1

- جهاد عطاء نعيسة، **في مشكلات السرد الروائي**، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001،

-حبار مختار، **شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا و التشكيل**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا.

- حسن بحراوي،**بنية الشكل الروائي**،المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء،1990.

-حسين خمري: **فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

- حسين خمري .**نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**،منشورات الاختلاف.2007

-حسين سليمان، **الطريق إلى النص**، مقالات في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1997.

- حسين عبد الحميد أحمد رشوان، **الجريمة**، **دراسة في علم الاجتماع الجنائي**، المركب الجامعي الحديث، ، الإسكندرية، مصر.

- حمد سناجلة، **رواية الواقعية الرقمية. تنظير نقدي** ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى.2005

- حميد لحمدني ، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي، بيروت، 1991م.

- حميد لحمداني،**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر التوزيع،ط،2000.

- دليله مرسلي وأخريات: **مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص**، دار الحداثة ، بيروت، لبنان،ط1 ، 1985.

-رشيد يحياوي, **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية** ،الدار البيضاء: افريقيا الشرق, 1991.

- رشاد رشدي،**نظرية الدراما من أرسطو إلى الان**، دار العودة بيروت،.1975.

- رماني إبراهيم ، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، الجزائر.

--زكي مبارك، **التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق**، دار الجيل، ج1، بيروت –لبنان.

- سامية حسن الساعاتي، **الجريمة والمجتمع**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، دون سنة.

- سحلول مصطفى حسن، **نظرية القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها**، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

- سعيد خالدة، **حركية الإبداع**، دار العودة ، بيروت، 1979.

- سويرتي محمد،**النقد البنيوي و النص الروائي** ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط.1.

- سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي** ، ط2، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء-المغرب.

- شعيب حليفي، المحكي البوليسي في الرواية العربية،مختبر السرديات منشورات المختبرات ،الدار البيضاء،المغرب2012،

- شرشار عبد القادر،**الرواية البوليسية**،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003-

- شمس الدين الكيلاني. **من العود الأدبي إلى الوعي التاريخي**، الكنوز الأدبية، بيروت. 1998

-صالح مفقودة: **نشأة الرواية العربية في الجزائر**(التأسيس و التأصيل)،مجلة المخبر العدد الثاني 2005.

-صحراوي إبراهيم، **تحليل الخطاب الأدبي**، دار الأفاق، الجزائر، 1999م.

-ظير فرج مينا، **الموجز في علم الإجرام والعقاب**، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الثانية، الجزائر،1993

- عايد الوريكات، **نظرية الجريمة**، دار الشروق والتوزيع، دون طبعة،عمان الأردن،.2004 .

-عبد الرحمن ياغي, **الجهود الروائية**; أحمد عصام الدين, حركة الترجمة في مصر في القرن العشرين (الهيئة المصرية العامة للكتاب) 1986

-عبد الرحمن ياغي, **الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ** دار الثقافة بيروت.1986

- عبد السلام المسدي،**تأسيس القضية الاصطلاحية** ،بيت الحكمة،قرطاج،1989

- عبد العزيز بن عرفة، **فرجة السماء الزرقاء**(مدخل إلى جروج باطاي)، ضمن مؤلف جماعي: الجنون المتنقل بين الفلسفة والقداسة جورج باطاي 1897-1962

-عبد الفتاح الحجمري: **عتبات النص: البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء،ط 1،1996.

- عبد القادر فيدوخ، **دلائلية النص الأدبي**، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، د.ط، الجزائر.

- عبد الله الركيبي **تطور النثر الجزائري الحديث**- المؤسسة الوطنية للكتاب،1963.

- عبد االله أوهابية، **شرح قانون العقوبات الجزائري**، القسم العام، دون طبعة.

- عبد االله سليمان، **شرح قانون العقوبات الجزائري**، القسم الأول، الجريمة ديوان المطبوعات الجامعية.

-عبد الله محمدا لغذامي،**الخطيئة و التكفير**، من البنيوية إلى التشريحية،دار الآداب ،بيروت،ط.1.1993

- عبد المالك مرتاض، **نظرية الرواية**،بحث في تقنية السرد،سلسلة عالم المعرفة،ع240،الكويت1998،

- عبد المحسن طه بدر, **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر** القاهرة: دار المعارف, 1976

- عبد الوهاب الرقيق،**في السرد،دراسات تطبيقية**،دار محمد علي الحامي،تونس 1998

- عدنان حسن عزايزة، **حجية القرائن في الشريعة الإسلامية** دار عمار ، الأردن، ط1 ،

-عزام محمد ، **النص الغائب**، تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق،2001.

-عزام محمد، **تسوية الخطاب السردي** دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب.

-عزام محمد ، وجوه الماس ، **البنيات السردية في أدب علي عقلة عرسان**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991.

- علي الراعي. "**الرواية في الوطن العربي**، نماذج مختارة". ط1 دار المستقبل، القاهرة،

- علي جعفر العلاق، **شعرية الرواية**، علامات في النقد ، المجلد 6، الجزء 23 ، السنة 1997

-عمار عبد الرحمان، **قضية الإرهاب بين الحق و الباطل**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003،

- عمار عموش، **دراسات في النقد و الأدب**، دار الأمل، د ط، 1998.

- عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث** تاريخيا و أنواعا و قضيا و إعلام- ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون- الجزائر، د ط، 1995.

- عمر فروخ، **ابن طفيل و قصة حي ابن يقظان**، دار لبنان للطابعة و النشر، بيروت لبنان.

-فريجات عادل، **مرايا الرواية**، دراسة تطبيقية في فن الرواية، منشورات إتحاد الكتاب العرب 2000.

- فيدوح عبد القادر، **دلائلية النص الأدبي**، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، د.ط، الجزائر.

- فتحي الشنيطي. **أسس المنطق و المنهج العلمي**. دار النهضة العربية. بيروت.1970.

- فيلالي حسين، **السمة و النص السردي**، منشورات دار أهل القلم الجزائري، 2003.

-قاسم سيزا أحمد، **بناء الرواية**، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

-قرانيا محمد، **الستائر المخملية**، الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام 2000، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2004.

- محمد غنيمي هلال،**النقد الأدبي الحديث**،دار العودة،بيروت،ط،1982

-محمد مصايف: **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام**، الجزائر، د ط، 1983.

- مدني عبد الرحمن تاج الدين ، **أصول التحقيق الجنائي** وتطبيقاتها في المملكة العربية السعودية ، 1425هـ ، معهد الإدارة العامة مركز البحوث.

- محمد زكي أبو عامر، **الإثبات في المواد الجنائية**، طباعة الفنية للنشر، بدون سنة النشر.

- محمد عزام، **النص الغائب**، تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق2001.

- مصطفى العوجي، **حقوق الإنسان في الدعوى الجزائية**، مؤسسة نوفل بيروت، ط1، 1989.

-مبارك زكي ، **التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق** ، دار الجيل، ج1، بيروت ،لبنان.

- محمد برادة: **الضوء الهارب**، نشر الفنك، ط2 ، 1995 .

- محمد برادة: **لعبة النسيان**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 3، 1995.

- محمد كامل الخطيب: **الرواية و الواقع** دار الحداثة، ط1، 1981.

- محمد مصايف: **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام**، الجزائر، د ط، 1983.

- محمود قاسم .**رواية التجسس والصراع العربي** الإسرائيلي .نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.القاهرة 1990.

- محمد سناجلة، **رواية الواقعية الرقمية. تنظير نقدي** ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى،ص.98 ،2005.

-مرتاض عبد الملك، **في نظرية الرواية**، بحث في تقنية السرد، الكويت، مطاع الرسالة، د.ط، 1998.

- مصايف محمد،**الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام** الدار العربية للكتاب، المغرب، دون طبعة.

-معتصم محمد ، **الرؤية الفجائعية**، الأدب العربي في نهاية القرن و بداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، ط.1، 2003، الجزائر.

- مفقودة صالح: **نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس و التأصيل)**،مجلة المخبر العدد الثاني 2005،

-ملاس مختار، **دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث**، عبد الله البردوني نموذجا، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر.

- محمد رياض وتار ، **شخصية المثقف في الرواية العربية**، ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سورية، 1999.

- مختار حبار، **شعر أبي مدين التلمساني**، الرؤيا و التشكيل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا.

-. موسى أغربي: **مقالات نقدية في الرواية العربية**، دار النشر الجسور، وجدة، ط1، 1997.

-مي حسن، **شعرية الفضاء**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م، ص: 76.

محمد راتب الحلاق، **النص و الممانعة**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999.

- مجموعة كتّاب، **"الرواية العربية، واقع وآفاق"**. ط1. دار ابن رشد بيروت1981.

-مجموعة من الكناب، **الرواية البوليسية السوفييتية** .مجلة الطليعة الأدبية .العدد9 .نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 1990.

- نضال الصالح، **معراج النص**، دراسات في السرد الروائي". ط1. دار البلد، دمشق، 2003.

- نضال الصالح. "،**النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**". ط1. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001.

- نبيل سليمان:**التجريب في الرواية الجزائرية،**

-نعيسة جهاد، **في مشكلات السرد الروائي**، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

-هيمه عبد الحميد ، **علامات في الإبداع الجزائري**، دار هومة للطبع، ط.2، الجزائر.

- يمنى العيد،**تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**،دار الفرابي،بيروت،ظ1999،2

-يقطين سعيد، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء-المغرب.

-يوسف أحمد. تجليات الحداثة، **شعرية الغياب و جمالية الفراغ** الباقي.، ملتقى إشكالية الأدب في الجزائر، 2006م.

المراجع المترجمة:

- اريك فروم، **مفهوم الإنسان عند ماركس**، تر: محمد سيد رصاص، دار الحصاد للنشر والتوزيع سورية، ط01، 1998

- إمبيرتو إيكو ،**التأويل بين السميائيات والتفكيكية**،ترجمة عبد الفتاح كليطو: المركزالثقافي العربي بيروت – الدار البيضاء،1996

-آلان روب جرييه ، **نحو رواية جديدة** ، ترجمة، مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر.

-بارت رولان، **درجة الصفر للكتابة**، تر،:محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط.1، 2002.

-بارت رولان، **لذة النص**، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،سوريا، ط2، 2002.

- بوتور ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة** ،تر، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات،بيروت،ط.2، 1982.

- برنار فاليت،**الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي** ،ترجمة عبد الحميد بورايو،دار الحكمة .2002.

-يا.أي. إيلسبورغ وآخرون، ترجمة: د. جميل نصيف، **نظرية الأدب**، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 1، لبنان، 1980.

-تودوروف تزفيطان، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، المغرب، ط.2، 1990.

-تودوروف تزفيتان, **أصل الأجناس الأدبية**, ترجمة محمد برادة, مجلة الثقافة الأجنبية (العراق) ع 1, 1982.

-جان ماري شيفر ،**ما الجنس الأدبي** ،ترجمة غسان السيد

-جون هالبرين وآخرون. **"نظرية الرواية"**. ترجمة: محي الدين صبحي. ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1981.

- خيري دومة **القصة،الرواية .المؤلف**،دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة،مت ،دار شرقيات للنشر والتوزيع،ط 1،القاهرة1997.

-دوركايم. **قواعد المنهج الاجتماعي.** ت بنروبي، تيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا.

- ديفيد ديتش،**مناهج النقد الادبي**،ترجمة محمد يوسف نجم،مراجعة احسان عباس،دار صادر بيروت

- روبير كورميي،**المحكي البوليسي في الرواية العربية**، ترجمة ميلود العثماني ،مختبر السرديات،الدار البيضاء،المغرب.

-رينيه ويليك اوستن وارين. ترجمة: محي الدين صبحي:**نظرية الأدب.** المؤسسة العربية للدراسات و النشر. 1981

- سوزان سونتاغ، **ضد التأويل** ومقالات أخرى، تر: نهلة بيضون، المنظمة العربية للترجمة بيروت، ط01، 2008.

- فيليب هامون ،**سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كليطو،دار الكلام،الرباط،1990.

-كوين جون،**النظرية الشعرية**، بناء لغة الشعر،ج/1، تر،أحمد درويش،دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة،2000.

- كريس بولديك،**النقد والنظرية الأدبية منذ1890**،ت. خميسي بوغرارة،منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات .جامعة الإخوة منتوري قسنطينة.2004

- لوران فيلر،**الرواية الفرنسية المعاصرة**،ترجمة فيصل الأحمر،منشورات مخبر الترجمة،جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، مطبعة البعث،2004.

- لوسيان گولدمان وآخرون: **الرواية والواقع**، ترجمة رشيد بنحدو، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1 ، 1988.

-ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة : محمد برادة، دار الأمان . الرباط 1987.

- مجموعة مؤلفين. **نظرية الثقافة**. ترجمة علي سيد الصادي. سلسلة عالم المعرفة 223. المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب. الكويت 1997.

- مجموعة مؤلفين سوفييت ،كوندرا تينكو. **علم الجمال الماركسي**،. ت يوسف حلاق. وزارة الثقافة، دمشق .

- مارتن، والآس. "، **نظريات السرد الحديثة"**. ترجمة حياة جاسم محمد. ط1. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

ميشال فوكو، **جغرافيا المعرفة**، ترجمة : سالم ياغوت،د.ط.

- مرسيا إلياد. **أسطورة العود الأبدي**. ترجمة حسيب كاسوحة. وزارة الثقافة،دمشق، 1990.

- ميرسيا إلياد. **تاريخ المعتقدات الدينية**. ترجمة. عبد الهادي عباس. جزء أول. دار دمشق. 1986.

- ناتان سكوت،صمويل بيكيت،نرجمة مجاهد عبد المنعم ،**سلسلة أعلام الفكر العالمي**،"المجموعة الأدبية"المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 .1974

المراجع الأجنبية:

-Ashley, B., **Reading popular narrative** (London: Leicester University Press, 1997.

-Aragon (Louis**) Aurelien,** Gallimard, 1944, repris in Folio 1966.

-Aragon (Louis), **Je n'ai jamais appris a lire ou les incipit,** Champs Flammarion, 1969

-Aragon (Louis) **La mise a mort**, Gallimard, 1965, Paris

- Aragon Louis, « **Un roman commence sous vos yeux »**, in Europe, 1936.

- Balzac, Balzac (Honoré de), (1833) **Le médecin de campagne**, in La Comédie Humaine,Paris Ed.de La Pléiade, T.IX, 1978.

- Barry Barnes **Scientific Knowledge – A Sociological Analysis**,Chicago, The University of Chicago Press(et.al)(1996).

-Barthe Roland, **le degré zéro de l'écriture** , Paris, 1972.

-Benveniste, **Problémes de linguistique générale,** 1, Tel Gallimard, 1966.

-Berbard Magné, «**Machines à écrire**», Etudes françaises, v. 36, n° 2, 2000.

Bigbsy, C. (ed.), **Superculture**: American Popular Culture and Europe (Bowling.

- Boileau- Narcejac, **Le roman policier,** Op. Cit.

- Cervoni, (Jean), 1987**, L'enonciation**, PUF.

-Christian Allègre, »Textes, **corpus littéraires et nouveaux médias électroniques:** quelques notes pour une histoire élargie de la littérature, in: Etudes françaises, Internet et littérature : nouveaux espaces d'écriture?, Volume 36, numéro 2 2000.

- Conan Doyle, **Résurrection de Sherlook Holmes**, Trd. Robert Latour, Robert Laffont, Paris, 1956.

- Del Lungo (Andrea), (1997) **L'incipit Romanesque,** Nipresse, Padone, pour la version francaise, Paris, 2003.

-Dictionnaire de la philosophie francaise **La logique des noms propres,** Minuit, 1982.

- Dominique Maigueneau, **Eléments de linguistique pour le texte -littéraire**, Bordas, 1986, Paris- Cf.

- Ducrot (Oswald), (1984), **Le Dire et le Dit**, Minuit, Paris

-Even Zohar, of **Translated Literature within the Literary Polysystem** and New York: Routledge, 2000.

-Francis LACASSIN, **Mythologie du roman policier**. ,Tome1, Collection 10/18, Union Générale d'Edition, Paris, 1987.

-Formalistes Russes: **Théorie de la littérature,** textes des formalistes russes, Réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov ; Editions du Seuil, 1965.

- Fontanier, Flammarion **Les figures du discours**, Paris, 1977.

- Froncois rivier**.la fiction policier** europe.paris n 71.72.

-F.de Saussure, **Cours de linguistique générale.**

- Gabriel Garcia Marquez, **Chronique d'une mort annoncée**, (1981)traduit par Claude Couffon, Ed. Grasset et Fasquelle, Paris, 1981, France Loisirs.

- Gary-Prieur (M.-N.) (1994) **Grammaire du nom propre,** PUF Linguistique nouvelle, Paris

-G. Genette : **figure III seuil** , Paris, 1972.

-G. Genette, **Le Nouvreau discours du récit.**

-Gérard génette.**introduction a l'architexte**.le seuile.197.

. -Grillet A. Robbe .**Pour un nouveau roman** .Edi.Gallimard.1972.

-Grand Dictionnaire Encyclopédique **LAROUSSE**, Volume 9,Librairie LAROUSSE. PARIS. 1985.

- Hamburger (Kate), **La Logique des genres litteraires,**

- Jakobson Roman , **Essais de linguistique** générale, Ed. De Minuit, 1963.

-Jeremy RIFKIN, **La fin du travail**, préface de Alain CAILLE, Michel ROCARD, traduit de l'américain par Pierre ROUVE, ed. la Découverte, Coll. La Découverte Poche / Essais, (n°34), 1996.

- Jean Cervoni, **L'énonciation**, PUF,1987.

-Joelle gardes-tamine,claoude hurbert**.derection de critique littéraire** .ed.ceres,tunis.1988.

-Jean Pierre Balpe, «**Pour une littérature informatique** : Un manifeste...», in Hermeneia.

- Le Gall, **Les incipit dans les romans de Jean Giono**, Presse universitaires du septetrion, (These) 1996

-LEO HOEK : **La marque du titre**, ed MOUTON 1982.

- L'incipit, La licorne, (1997) UFR de Langues et Litterature,

- Michel Butor, **La modification**, Minuit, 1957.

- Michel Butor, **Répertoire 2**, Minuit, 1964.

-Oswold ducrot et tezvetan todorov.**dictionnaire encyclopédique des sciences du language .**point 1973.edt col.

- Pavel (Thomas), (1986**) Fictional worlds,** Harvard University Press, Univers de la fiction, seuil, 1988, Paris (pour la traduction francaise).

- Picon (Gaëtan), « **Remarques sur La peste** », in Les critiques de notre temps et Camus, Garnier, 1970.Paris.

Pierre Bourdieu, **Science of Science and Reflexivity,** Translated by Richard Nice, Chicago, The Chicago university Press, (2004).

-Pierre Bayard , **qui as tué Roger Ackroyed** ? ed Minuit ,paris,1980.

-Roman Jakobson, **Essais de linguistique générale,** Ed. De Minuit, 1963.

-Schaffer (Jean-Marie), **Pourquoi le fiction** ?, Paris, (1999)Seuil,Poetique.

- Sartre (Jean-Paul),(1938) **La nausée**, Gallimard Payotheque,1983.

.Simon (Pierre-Henri), (1961) **Présence de Camus,** Bruxelles

La renaissance du livre **Dictionnaire de la philosophie.**

-William Winder (Université de Colombie britannique Vancouver, Canada Le robot-poète:l**ittérature et critique dans l'ère électronique**».

المجلات و الدوريات:

- أسبوعية أخبار الأدب: سعيد الوكيل ،لأن النوايا الطيبة لا تكفي لصنع نوع أدبي جديد، خرافة الواقعية الإلكترونية، ، 2005

- المجلة الجنائية القومية سامي صادق الملا، حجية استعراف الكلاب الشرطية أمام القضاء، العدد الأول، يوليو 1974

- تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، العدد 03، 1994.

- جريدة الخبر، الجزائر، 13ديسمبر 2004. -

- جريدة الخبر، الجزائر، 22سبتمبر2005. -

- جريدة الزمان، العراق، العدد ،1373. تاريخ 2002/11/25. -

- جريدة اليوم ، الجزائر، 17 أكتوبر 2005.-

- جريدة الشروق بشير مفتي ،الكتابة الروائية و الأزمة الجزائرية ، ،العدد 159 ،2001/05/15

- جريدة الجمهورية ،الزاوي أمين، موت الجنس الأدبي،يومية وطنية تصدر بوهران، يوم: 28/12/ 198

- عمان، مجلة ثقافية شهرية، أمانة عمان الكبرى، العدد 125. -

- عمان، مجلة ثقافية شهرية، أمانة عمان الكبرى، العدد 128.-

-مجلة الرافد، بوهرور حبيب: حول الرواية الجزائرية و الراهن الوطني،

- مجلد الفكر العربي المعاصر عبد اللطيف الهرماسي. مفهوم المقدس بين دعاوى الكونية وخصوصية الإنسان الدينية،. عدد 132 . 133 2005

- مجلة الفكر العربي المعاصر محمود شريح، تجربة المدينة في شعر خليل حاوي، العدد 10، شباط 1981.

-مجلة الكرمل شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية:إستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، العدد 46، السنة،1992.

-مجلة المبرز ،محمد ساري،التحليل البنيوي للسرد، أدبية فكرية،ع،198811.

-مجلة أدب فرنسا،كلود دوشيه: (عناصر علم العنونة الروائي)، عدد12 ، كانون الأول، 1973،

-مجلة الطليعة الأدبية الرواية البوليسية السوفييتية ، .العدد9، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1990..

-مجلة الحوار الثقافي ،مجلة فصلية أكاديمية محكمة،تصدر عن مخبر حوار الحضارات بجامعة مستغانم2013

- مجلة أقلام الثقافية، شاملة و متنوعة، فلسطين، موقع منتديات مكتوب.-

- مجلة التبيين،الجاحظية،عبد الرحمان مزيان، الأزمة الجزائرية في الولي الطاهر يعود إلى مقامهم الزكي، الجزائر، العدد15، 2000

- مجلة الثقافة و الثورة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ع، د ت، د س.-

- مجلة الحوار المتمدن، الكويت، العدد 1167، سنة 2005.-

- مجلة الصحيفة الشعبية، مستقلة و شاملة، العراق، العدد 168.-

- مجلة الكاتب العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد61-62، سنة ،2003 -

- مجلة الموقف الأدبي، العدد 306، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 306، تشرين الأول 1996.-

- مجلة النقد الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، العدد 369، 31 كانون الثاني ، 2002.

- مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول بسبتمبر، د ط، 1999

- .مجلة فصول العربية ،محمد يحي قاسمي،محمد المحراوي.عدد76.

- مجلة عالم الفكر ،مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الرواية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد الأول بسبتمبر، د ط، 1999

- مجلة فصول ،تيرى إيجلتون, الماركسية والنقد الأدبي, ترجمة جابر عصفور, , المجلد الخامس, العدد الثالث1985,

- مجلة الرافد ،بوهرور حبيب: حول الرواية الجزائرية و الراهن الوطني.

أعمال الملتقيات:

-الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر - مزادي شارف: أدب المحنة في الوراية الجزائرية المعاصرة – الأدبي و الإيديولوجي في راوية التسعينات أعمال - مركز الجامعي بسعيدة، 2008م،

- الملتقى الدولي السابع للرواية عبد الحميد بن هدوقة إبراهيم سعدي ،تسعينيات الجزائر كنص سردي ، ،دراسات الملتقى السادس ،دار هومة للنشر،الجزائر

- الملتقى الدولي العاشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة علي مومن ، الترجمة و الثنائية الثقافية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية"دراسة نقدية لرواية بم تحلم الذئاب - لياسمينا خضرا" ،دراسات الملتقى التاسع،دار هومة للنشر،الجزائر

- الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة،أحمد منور ،روايات الجزائريين باللغة الفرنسية، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي السابع ، مطبعة إقتياح للنشر برج الكيفان،الجزائر.

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

-الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر بوداود وذناني: الثابت الايديولوجي في الكتابة الروائية عند الطاهر وطار- مقاربة في رواية الشمعة و الدهاليز- الادبي و الايديولوجي في رواية التسعينات – أعمال أياد نصار.مقال نشر في المجلة العربية عدد شهر نيسان2011.

- الملتقي الخامس للنقد الأدبي في الجزائر ، أعمال مزادي شارف، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة – الأدبي و الإيديولوجي في راوية التسعينات أعمال - مركز الجامعي بسعيدة، 2008.

- ملتقى الروائيين العرب لأول ،مجموعة كتّاب "". ط1. دار الحوار، اللاذقية 1993.

- ملتقى السيميائية والنص الأدبي يمنى العيد،دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، تحليل رواية غاندي الصغير ،عنابة .1995.

- ملتقى السيميائية و النص الأدبي حسين مزدور،مقاربة سيميائية قصصية،التركيب العاملي، في رواية نهاية الأمس،لعبد الحميد بن هدوقة، ،عنابة 1995

- ملتقى إشكالية الأدب ،جلال خشاب: إشكالية الهوية في الأدب الجزائري باللغة الفرنسية، منشورات مخبر الأدب العام و المقارن، ملتقى إشكالية الأدب ،ص.200606الجزائر،

المعاجم والقواميس:

- ابن منظور، لسان العرب ، المجلد الثامن، ط 03، دار الفكر.

الحوارات:

- إبراهيم سعدي: الرواية الجزائرية و الراهن الوطني، الخبر الأسبوعي عدد 4، ديسمبر 1999م،

- بن صبيات: الرواية الجزائرية تفتد الى البعد الذاتي حوار مع الروائي إبراهيم السعدي، جريدة الخبر الثلاثاء 11 جوان2001.

المواقع الإلكترونية:

- موقع إتحاد الكتاب العرب.....www.awu-dam.org.

- موقع منتدى مجلة أقلام..... www.Aklaam.net

- موقع مجلة الثقافة الكويتية.....www.kuwaitculture.org

http://eeas.europa.eu/delegations/algeria/press_corner/all_news/**news**/2015/arv_ar.htm

موقع لتحميل الروايات العالمية....http://www.mohamedrabeea.com/viewfiles.aspx?pageid=38 والعربية

موقع كتب أدبية.../https://abbassa.wordpress.com/criticism