الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة 1

كلية اللغة و الأدب العربي و الفنون

قسم الأدب العربي

تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة

رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث و المعاصر

إعداد الطالبة:

سامية بوعلاق

إشراف الدكتور:

طارق ثابت

لجنة المناقشة:

الاسم و اللقب:	الرتبة:	الجامعة:	الصفة
المتقدم الجابري	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
طارق ثابت	أستاذ محاضر أ	باتنة	مشرفا و مقررا
رحيمة شيتر	أستاذ التعليم العالي	باتنة	عضوا مناقشا
لقمان شاكر	أستاذ محاضر أ	أم البواقي	عضوا مناقشا
اليامين بن التومي	أستاذ محاضر أ	سطيف 01	عضوا مناقشا
العلمي مكي	أستاذ التعليم العالي	أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438 – 1439 هـ / 2017– 2018 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة 1

كلية اللغة و الأدب العربي و الفنون

قسم الأدب العربي

تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة

رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث و المعاصر

إعداد الطالبة:

سامية بوعلاق

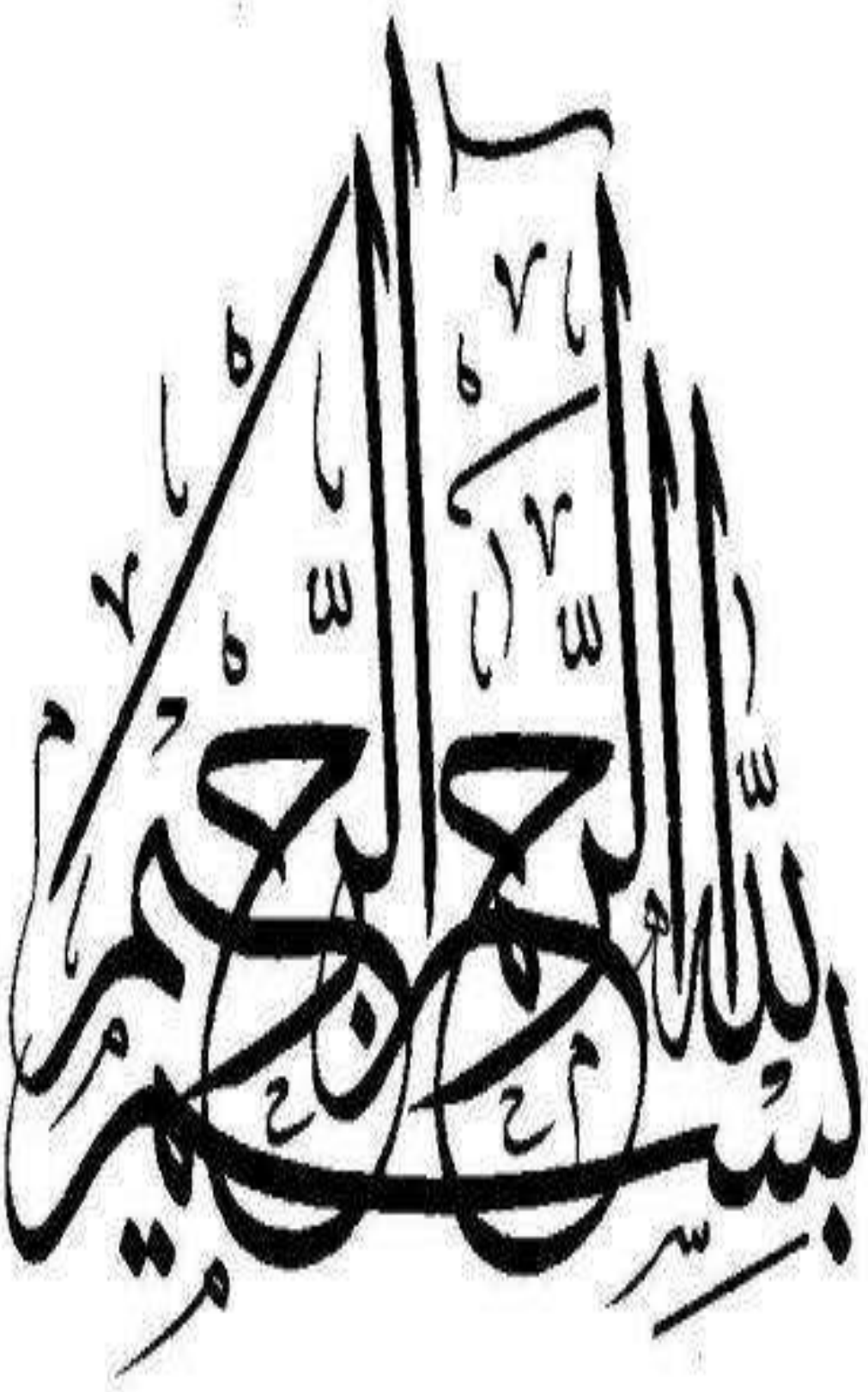
إشراف الدكتور:

طارق ثابت

لجنة المناقشة:

الاسم و اللقب:	الرتبة:	الجامعة:	الصفة
المتقدم الجابري	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيسا
طارق ثابت	أستاذ محاضر أ	باتنة	مشرفا و مقررا
رحيمة شيتر	أستاذ التعليم العالي	باتنة	عضوا مناقشا
لقمان شاكر	أستاذ محاضر أ	أم البواقي	عضوا مناقشا
اليامين بن التومي	أستاذ محاضر أ	سطيف 01	عضوا مناقشا
العلمي مكي	أستاذ التعليم العالي	أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1438 – 1439 هـ / 2017– 2018 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكـــــر

الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي بِنِعْمَتِهِ تَتِمُّ الصَّالِحَاتُ

أتقدم بجزيل الشكر و التقدير إلى أستاذي الإنسان الفاضل الدكتور طارق ثابت على جميل عونه و كرم صبره و صدق نصحه و علو خلقه سائلة الله عز وجل أن يزيده رفعة بالعلم و زينة بالحلم جزاء تعهده لبحثي هذا بالإشراف و التوجيه.

خالص الشكر و الإمتنان موصول إلى من أهتدي بهم تصويبا و تنقيحا لما في بحثي هذا من وهن و زلل أعضاء لجنة المناقشة الموقرة التي تفضلت بقراءته.

خالص الشكر إلى: الدكتور محمد أقيس، الدكتور عبد الله العشي، الدكتورة سليمة خليل، الدكتورة غنية بوحرة، الدكتورة فاطمة الزهراء عطية، الدكتورة حياة لشهب، الدكتورة سعاد بالحواش.

شكر إلى المهندسة آمال صراوي و الأستاذة سامية غرباوي.

مـــقدمـــة

يجمع منظري الأدب أن الأجناس الأدبية كيانات متحركة دائمة التحول مما يجعل موت أجناس و تولد أخرى أمرا طبيعيا، بل إنه قانون الجنس الأدبي ذاته، من حيث أن الأدب بطبيعته تجاوز دائم باعتباره إبداعا و خلقا متجددا.

و ينتج الإبداع نتيجة تفاعل الأجناس الأدبية فيما بينها إذ يحدث أن تنتقل إحدى الأدوات التعبيرية لجنس أدبي ما إلى جنس أدبي آخر و تصبح وسيلة من وسائل التعبير عنه، و إن كان هذا التفاعل قادرا على توليد أجناس جديدة فهو غير قادر على محو الحدود الفاصلة بينها نهائيا.

تفيد الأجناس من بعضها البعض ليس من أجل البقاء و إنما من أجل الارتقاء و البحث عن الملائم و المناسب و ما يعزز كياناتها فجنس أدبي كالمسرح لا حاجة له بالصور الشعرية إن هي لم تأت لتكسبه طاقة درامية إضافية،كما أن استخدام الرواية للانزياح لن يفيدها إن لم يكن موظفا لخدمة البنية السردية.

تعد الرواية من أكثر الأنواع الأدبية مرونة فهي الأكثر قدرة على استلهام الأدوات التعبرية من مختلف الفنون كالشعر و الدراما و السينما و السيرة الذاتية و لعل هذا هو سبب هيمنتها على الأدب في الوقت الراهن.

و لم تكن مرونة الرواية ظرفا طارئا إنما هو وليد طبيعتها المسايرة لقانون تطور و ارتقاء الأجناس و الأنواع فالرواية هي النوع الأدبي الأكثر حساسية و تأثرا بطبيعة العصر الذي نعيشه و المتسم بالثورة الاتصالية و الانفجار المعرفي و المعلوماتي و تعدد أشكال و أساليب و لغات التواصل.

و النص الروائي الجزائري المعاصر نص يسير على خطى ما طرأ من ظواهر على الرواية الغربية و العربية على السواء، نص صادف ظهوره مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر، جعلت مؤلفه عاجزا عن فهم ما يجري حوله أمام همجية الإرهاب فكان الواقع كفيلا بإنتاج رواية مغايرة، بل و مقاطعة لنصوص الروائيين الحداثيين سواء على مستوى الموضوع أو على مستوى تقنيات الكتابة لتنفتح على مختلف الأجناس.

و قد رغب كثير من الروائيين الجزائريين المعاصرين إلى كتابة أشكال روائية ملائمة تعبر عن ظروفهم و حاجاتهم أمام موجة التجريب الملحة و رفض المألوف و المستقر، و ذلك من منطلق الوعي و الممارسة فانفجرت الرواية الجزائرية إلى حدود أرحب شكلا و مضمونا.

بالرغم من تفاوت الكتابات الإبداعية الروائية الجزائرية في درجة تداخلها مع غيرها من الأجناس نوعا و عمقا إلا أن هذا النموذج السردي الجديد راح يلبس لبوس السرد الشعري و السرد الروائي التخييلي بشكل ملفت للانتباه فتكثيف اللغة هو أمر طبيعي لمضامين اتجهت في معظمها إلى تقديم الواقع الداخلي للإنسان أكثر من اهتمامه الخارجي، كما أن الإعلاء من شأن "الأنا" على حساب الرواية و تذويب الذات في سياقات السرد و التخييلات داخل بناء فني رمزي إجراءات فرضها الظرف الزماني.

انطلاقا من هذه المعطيات بدأ اهتمامي بقضية تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية يأخذ مني منحى الجد ليستقر في هذا البحث الموسوم بـ"**تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة**" و المقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث و المعاصـــــر و قد اقتصرت فيه على التداخلين: التداخل الروائي التخييلي و التداخل الروائي الشعري لكي لا تتشعب بي السبل.

- **فرضية البحث**

يتأسس هذا البحث على فرضية مفادها أن الرواية الجزائرية اليوم تعرف موجة تداخل الأجناس و بقوة، ويعد التداخلين الروائي التخييلي و الروائي الشعري حقيقة يمكن التأكد منها عند قراءة النص الروائي الجزائري و الوقوف على مقومات تشكيله الفني، فالرواية و لدواعي جمالية و تاريخية من إحباط سياسي و اجتماعي و اقتصادي استعانت بتقنيات الشعر و أساليبه و وضعت الذات داخل بناء فني رمزي روائي، سالكة في ذلك مسلك التجريب.

- **أسباب اختيار الموضوع**

يمكن أن نصنف أسباب اختيار موضوع البحث إلى أساليب ذاتية و أخرى موضوعية:

أ. الأسباب الذاتية

الرغبة في اكتشاف مدونة الرواية الجزائرية المعاصرة و الوقوف عند بعض إشكالاتها.

ب. الأسباب الموضوعية

- قلة الدراسات الأكاديمية التي سلطت الضوء على التداخل الروائي الشعري و التداخل الروائي التخييلي سواء في النص الروائي العربي عموما، أو الجزائري خصوصا؟
- الخصوصية التي يتسم بها المصطلحين: رواية التخييل الذاتي، الرواية الشعرية، و التي تشجع على البحث فيهما و اكتشاف غوامضهما؟
- الوقوف على الأسباب التي تجعل الذات الجزائرية غير قادرة و لا راغبة في قول ذاتها كما هي؟
- النجاح الذي تلقاه الرواية الشعرية في الجزائر العائد بالدرجة الأولى إلى اللغة الشعرية الرائعة التي كتبت بها، مما جعلني أتساءل أين يكمن الجمال في هذه اللغة؟

- **أهداف البحث**

يهدف البحث إلى الكشف عن الآليات التي تستخدمها الرواية الشعرية للارتقاء من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية، و تتبع آليات ظهور الذات الراوية في الخطاب الروائي من خلال ظهورها الموضوعي و تشكلها الفني و ذلك داخل الروايات المدروسة.

- **إشكالية البحث**

الإشكالية التي سيعمل البحث على مناقشتها يمكن صياغتها في الأسئلة الآتية:

- هل من المنطق التزاوج بين الرواية و الشعر، و الرواية و محكي الذات؟
- كيف لجنس نثري عرف بسهولة اللغة و وضوحها كالرواية أن يكون شعريا؟
- كيف للرواية أن تتقاطع مع محكي الذات فتسمح بتسرب ظلال السيرة إلى الرواية؟
- ما هي المقومات التي تقوم عليها كل من الرواية الشعرية و رواية التخييل الذاتي؟
- كيف تتأسس العلاقة بين السردي الشعري و بين السردي و التخييلي؟

- ما هو موقع الكتابة الجزائرية من الرواية الشعرية و رواية التخييل الذاتي؟
- ما هي مظاهر و تجليات التداخلين الروائي الشعري و الروائي التخييلي في الروايات المدروسة؟

- **المنهج المتبع في البحث**

يزاوج البحث بين التنظير و التطبيق إذ عمدنا إلى وصف الظاهرة الأدبية بجزئياتها، و من ثم تحليلها، و تأويلها للوصول إلى النتائج، فيتكامل الجانب النظري مع الجانب العملي بتقديم المعلومة النظرية مشفوعة بالتطبيق على الروايات للغوص في البنية العميقة متبعين في ذلك المنهج الوصفي التحليلي، كما اعتمدنا على المنهج السميائي في دراسة العناوين و البياضات و دلالة الشخصيات و شعريتها، كما استفادت الدراسة من المنهج الإنشائي في تحليل النصوص الروائية التخييلية لاهتمامنا بطرائق التلفظ و أعمال القول.

- **خطة البحث**

ارتأيت أن أقسم هذا البحث إلى ثلاثة فصول، فصل أول نظري، و فصلان يجمعان بين النظري و التطبيق، يستهل بمقدمة و ينتهي بخاتمة.

يحمل الفصل الأول عنوان "**في مفهوم الجنس الأدبي و تاريخ نظرية الأجناس الأدبية عتبات مفاهيمية و اصطلاحية**" و قد قسمته إلى أربعة مباحث، تعرضت فيه لمفهوم الجنس الأدبي لغة و اصطلاحا ثم تطرقت إلى تاريخ نظرية الأجناس الأدبية في المبحث الثاني، أما في المبحث الثالث فتناولت إشكالية وجود تعريف محدد للرواية، قبل أن أعرض في المبحث الرابع و الأخير من هذا الفصل إلى إشكالية التجنيس التي تطرحها الرواية.

و جعلت الفصل الثاني دراسة تطبيقية بعنوان "**التداخل الروائي التخييلي في روايات: "أرخبيل الذباب" و "امرأة بلا ملامح" و "دم الغزال"**، و يشمل مباحث تطبيقية أبين فيها التعالق الروائي التخييلي في الروايات المذكورة ، أين عنينا بالوقوف عند بعض السمات الفنية و القرائن الواصلة بين الراوي و الكاتب الواقعي من أجل تبيان بعض ملامح تداخل أشكال

الكتابة عن الذات في الروايات محل الدارسة معتمدين على ثلاثة مباحث معنونة كالآتي: ضمير السرد، اللغة الشعرية، العلاقة بين الكاتب الواقعي و الراوي.

و تناولت في الفصل الثالث دراسة تطبيقية بعنوان "**التداخل الروائي الشعري في روايات: "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس"** و **"بحر الصمت"** و يشمل هو الآخر على مباحث تطبيقية حاولت أن أبين فيها مظاهر التعالق الروائي الشعري في الروايات محل الدراسة معتمدة على مبحثين الأول خصصته للغة الشعرية و الثاني لشعرية الحكي.

و أخيرا في خاتمة هذا البحث قمت بجمع جملة من النتائج التي توصلت إليها.

و نظرا لتنوع تجربة التداخلين الروائي التخييلي و الروائي الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة كان اعتمادنا على منتخبات نصية تبين لنا أنها خير مثال للنمذجة تمثلت في روايات: "أرخبيل الذباب" لـ **مفتي البشير**،"امرأة بلا ملامح" لـ **كمال بركاني**،"دم الغزال" لـ **مرزاق بقطاش** بالنسبة لدراسة التداخل الروائي التخييلي، و روايات: "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" للروائية **أحلام مستغانمي** و "بحر الصمت" للروائية **ياسمينة صالح** بالنسبة لدراسة التداخل الروائي الشعري .

الدراسات السابقة

اعتمد البحث على دراسات سلطت الضوء على إشكالية الجنس الأدبي، و أخرى تخص تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية و الجزائرية، و من أهمها:

- مداخلات مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر الذي نظمته جامعة اليرموك بالأردن بعنوان "تداخل الأنواع الأدبية".
- كريمة غيتري، "تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج "رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في النقد الأدبي العربي المعاصر.
- منال بنت عبد العزيز العيسى، الذات المروية على لسان الأنا، دراسة في نماذج من الرواية العربية"، رسالة دكتوراه.

- **مكتبة البحث**

اعتمدت في دراستي على كتب متنوعة من كتب عربية و كتب مترجمة و أجنبية و كذا مقالات و رسائل و ملتقيات نذكر منها:

- رالف كوهين،كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة خيري دومة.
- رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة.
- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور و الغياب.
- محمد برادة، الرواية العربية و رهان التجديد.

- **الصعوبات المعترضة**

مما لا شك فيه أن بحثنا هذا اعترضته بعض الصعوبات و التي يمكننا تلخيصها فيما يلي:

- توزع مادة البحث بين مجالات معرفية مختلفة: النقد الأدبي، نظرية الأدب، الرواية، الشعر السيرة الذاتية، محكي الذات.
- هشاشة و جِدَّة مصطلح "التخييل الذاتي" في النقد العربي و ندرة الكتب التي تناولته بالدراسة و تشعبها لتغطي العلوم الاجتماعية و النفسية و الأدبية و النقدية مما وسع دائرة البحث.

و أخيرا أتقدم بالشكر و التقدير لأستاذي الدكتور **طارق ثابت** على ما تفضل به علي من متابعة و تصحيح و تنقيح لما ضعف و وهن من هذا البحث، فكان بذلك نعم المرشد و المعين و الشكر موصول إلى لجنة القراءة و المناقشة التي ستعيد التمحيص و التصويب.

و الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات و الحمد لله على كل حال، و ما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و إليه أنيب.

الفصل الأول:

في مفهوم الجنس الأدبي و تاريخ نظرية الأجناس الأدبية

– عتبات مفاهيمية و اصطلاحية –

أولا: الجنس الأدبي، المصطلح و المفهوم.

ثانيا: تاريخ نظرية الأجناس الأدبية.

ثالثا: الرواية و إشكالية التعريف

رابعا: الرواية و إشكالية التجنيس.

تمهيد

يعد الحصول على تعريف دقيق للجنس في الأدب أمرا صعبا يصحبه الحذر الشديد، لغة، أو اصطلاحا «في الجدال العلمي الذي قام في بحر العقد الماضي، حول علاقات الأجناس الأدبية بعضها ببعض، لم يكن لاستعمال مفهوم الجنس من الوحدة ما ينبغي لكي يحصل التقدم أخيرا في هذا الميدان الصعب»[1]، فإذا كانت كل من الملحمة و الشعر الغنائي و المسرح هي الأجناس الثلاثة الكبرى فكيف تكون كل من القصة القصيرة، الرواية الملهاة هي الأخرى أجناسا؟ إن لفظ الجنس بهذا لفظ غامض!

يجد الأدب إذن صعوبة بالغة في التوصل إلى نظرية قارة في الأجناس الأدبية مؤسسة على تعريفات واضحة و على حدود موثوقة و سنحاول فيما يلي الوقوف على تلك المقولات التي وقفت عند مفهوم الجنس الأدبي في المعجم و الاصطلاح بغية تحصيل مفهوم أساس أرضى تاريخ التحليل الأدبي «مسألة الأجناس إحدى أقدم المسائل في الشّعريّات، و من العصر القديم إلى أيامنا هذه لم ينقطع الجدال حول تعريف الأجناس و عددها و علاقتها فيما بينها»[2]، فمفهوم الجنس متغير عبر العصور لا يركن الى تعاريف واضحة.

أولا : الجنس الأدبي المصطلح و المفهوم

يمكن ضبط مفهوم الجنس الأدبي من خلال البحث في كل من الدلالة اللغوية و الدلالة الاصطلاحية.

1- ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، ترجمة :محمد الزكراوي، مراجعة :حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2014، ص 23، 24.

2- نفسه، ص 27.

1) الدلالة اللغوية

جاء في معجم لسان العرب أنّ "الجِنْسَ" هو «الضرب من كل شيء فهو من الناس و من الطير، و من حدود النحو و العروض و الأشياء جملة... و يقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله»[1] بهذا يستخدم لفظ الجِنْسَ قصد التمييز و التفريق بين ما هو متشابه.

يستخدم **أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) كلمة** "جِنْسَ " في سياق حديثه عن تفاضل لغة الأدب عن الكلام العادي معتبرا الشعر و النثر جنسين يحتاجان إلى إجادة في الكتابة يقول: «أجناس الكلام المنظومة ثلاثة: الرسائل و الخطب و الشعر و جميعها تحتاج الى حسن تأليف و جودة تركيب»[2].

يذهب **علي بن محمد الجرجاني (ت 816 هـ)** في تعريفه لكلمة "جنس" إلى التفرقة بينها و بين كلمة "نوع"، فكلمة "جنس" أعم وأشمل و "الجنس" يحتوي على "النوع"، و"النوع" تابع "للجنس"، و اختلاف الأنواع هو ما يجعل الأجناس تتمايز و تتباين، يقول: «الجنس اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع»[3].

يقابل مصطلح "جنس" في اللغة الفرنسية مصطلح "**GENRE**" و هو مصطلح حديث نسبيا في الخطاب النقدي مأخوذ من الكلمة اللاتينية "**GENUS**" التي تعني الفصيلة أو الجنس

1- ابن منظور، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري الافريقي): لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير و محمد أحمد حسب الله، و هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، د ط، 1986 ، ص 700.

2- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر، تحقيق: محمد البجاوي، و محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، د ط،1971، ص167.

3- الجرجاني (علي بن محمد بن علي الحسيني): كتاب التعريفات، تحقيق: نصر الدين تونسي، مطبوعات شركة القدس للتجارة ، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص 134.

و قد استخدمت كلمة "**GENRE**" في مجالي الأدب و الفن كتصنيف للأعمال الأدبية و الفنية[1]،كما أنه يطلق على مجموعة الكائنات أو الأشياء التي تبرز خاصية عامة تجمع بينها[2].

تتعدد المصطلحات الدالة على كلمة "جنس" في الانجليزية: "**KIND**"، "**GENRE**" "**SPECIES**" و يقرن **توماس مونرو** (**Thomas Monro**) بين"**GENRE**" و"**TYPE**" و"**KIND**" و "**SPECIES**" فهذه الكلمات جميعها تدل على جملة من القوانين المرسومة التي يجب أن يتبعها الكُتَّابُ من أجل تصنيف أعمالهم في طبقة أدبية معينة[3].

أما "النوع" فيعرف بأنه: «الصنف من كل شيء، و يقال ما أدريّ نوع هو... و في (اصطلاح المناطقة):كلِّي مقول على واحد أو على كثيرين متفقين في الحقائق في جواب ما هو. و (في علم الاحياء): وحدة تصنيفية أقل من الجنس يتمثل في أفرادها نموذج مشترك محدود ثابت وراثي .ج .أنواع»[4].

و هناك تعريف فلسفي آخر يختصر الفرق بين لفظ "الجنس" و"النوع": «متى كان اللفظان العامان يحتوي أحدهما على الآخر سمي أكبرهما في الماصدق "جنسا" و أصغرهما: نوعا. و النوع في المفهوم أصغر من الجنس. و الجنس "يصدق" على أنواع عِدَّة، و"يحتوي" النوع على صفات الجنس».[5]

1- ينظر: صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا ، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2006، هامش، ص 13، 14.

2-voir: le petit dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française; paris; 1987, p 861.

3- ينظر: توماس مونرو: التطور في الفنون، ترجمة :محمد أبي درة و آخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، ط 1، 1972، ص 43.

4- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات و آخرون: المعجم الوسيط، ج 2 ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، مصر، د ط ، 2010 ، ص 964.

5- ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص 19.

و بهذا تكون «علاقة الجنس بالنوع هي علاقة الكلي بالجزئي»[1]، فالجنس «يترفع عن الجزئيات و التفاصيل و يدنو الى المطلق و الشامل»[2]، و بذلك يكون النوع مندرجا ضمن الجنس فدلالته المختلفة حسب الاشتقاق اللغوي تنحصر في معنى "التمايل" أو "التذبذب" و هو ما يوحي بضرب من الانحراف عن الجنس و الاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي... التنوَّع: التَّذبذُب»[3].

إن المتتبع للتعريفات السابقة يجدها تلتقي في دلالة كلمة "جنس" على التشابه و الاشتراك بين مجموعة من العناصر المتآلفة المتفرعة على أنموذج أصلي واحد باعتبار العناصر هي الأنواع و النموذج الأصلي الواحد هو "الجنس".

و انطلاقا مما تقدم يمكننا أن نعتبر "الرواية" بالمقارنة "بالنثر" نوعا، بينما يكون "النثر" جنسا، على أن تعتبر كل من: "الرواية الشعرية"، "الرواية السيرية"، "الرواية الدرامية" أنواع تندرج ضمن جنس "الرواية"، لذا فنحن نصر على اقتراح تصنيف الرواية كجنسٍ اجراءً منهجيا لحصر التنوع الكبير الذي تتسم به من حيث احتوائها على مقومات متفاوتة الحضور من عمل روائي إلى آخر، و نفس الشيء يقال: فالمسرحية جنس، الشعر جنس، المقالة جنس، السيرة الذاتية جنس.

من هنا و تبنيا لتفاريق **ابن منظور** التي ترى أن «الجنس أعم من النوع »[4]، كان عنوان بحثنا: "**تداخل الأجناس**" بدلا من تداخل الأنواع أو بدلا من: "تداخل الأصناف"، "تداخل الأنماط"، "تداخل الأشكال"، على أننا سنضطر عند الاقتباس إلى استخدام المصطلحات: النمط

1- م روزنتال و ب بودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 5، 1985، ص 552.

2- عبد العزيز شبيل:نظرية الاجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور و الغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط 1، 2001، ص 85.

3- نفسه، ص 144.

4- ينظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري الإفريقي): لسان العرب، ص 700.

الصنف، الشكل، الصيغة، كما جاءت في مصادرها و مراجعها حرصا على مصداقية البحث[1].

2) الدلالة الاصطلاحية

أما اصطلاحا ف "الجنس الأدبي" يثير «ضروبا من القضايا في الأدب بالذات و كانت ماهيته ضرورة لما يكتنفها من ظلمة كما أنها مدار خلاف كبير بين الغربيين أنفسهم اذ حينا عدوه نتاج تدبر وصفي و عدوه حينا آخر سننا من قبيل التقعيد و هربوا حينا ثالثا من تعريفه إلى متابعة أطواره التاريخية»[2] بل إن قضية الأجناس الأدبية من أقدم و أكثر القضايا المطروحة المثيرة للجدل بسبب تنوع منطلقات التنظير لها، فلقد تعددت و اختلفت تعريفات الجنس الادبي بحسب تلك المنطلقات: فلسفية، اجتماعية، تاريخية، شكلية، سيميائية... الخ.[3]

و يعتقد أن مصطلح "الجنس" هو مفهوم استعارته نظرية الأدب من العلوم الدقيقة و بالضبط من البيولوجيا التي تصنف الكائنات الحية الى أجناس و أنواع و أصناف أو أنماط. و مجموعة المعايير التي اعتمدتها النظرية البيولوجية أخذت طريقها إلى العلوم الإنسانية و الأدب على الخصوص، و هذا التأثير البيولوجي في نظرية الأجناس ليس حديثا، بل نجد مجموعة من ملامحه في النظرية الأرسطية التي تعتبر الأساس النظري الذي مازال النقاد و المنظرون يعتمدونه الى

1- نفس الرأي يذهب إليه كل من: محمد عروس، عبد الملك مرتاض، لطيفة إبراهيم برهم و قصي محمد عطية، وفاء يوسف إبراهيم زيادي، ينظر: محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جمالياته الفنية و أبعاده الدلالية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014 /2015، ص 20، و ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار المغرب، وهران، الجزائر، د ط، 2005، ص 29، و ينظر: لطيفة إبراهيم برهم و قصي محمد عطية: في تداخل الاجناس الأدبية، مجلة جامعة تشرين للبحوث و الدراسات سلسلة الآداب و العلوم الانسانية،مج 33 ، ع 2، الاذقية، سوريا، 2011، ص103، و ينظر: وفاء يوسف ابراهيم زيادي: الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، لأحمد فارس الشدياق دراسة أدبية نقدية، مذكرة ماجستير في اللغة العربية و آدابها ،كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009، ص 38.

2- الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر و الحضارة، دار الجنوب، تونس، ط 1، 2004، ص 101.

3-ينظر: فضيلة مادي: دور عالمية الأدب و مذاهبه في تطور الأدب و ظهور أجناسه الأدبية، مذكرة ماجستير في اللغة و الأدب العربي، جامعة آكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، 2011 / 2012، ص 15.

يومنا هذا[1]؛ «فالجنس من خلال المبدأ البيولوجي هو تجميع لأنواع لها خاصية أو مجموعة من الخصائص المشتركة، أما النوع فهو فرع للجنس يتحدد من خلال المعايير الثلاثة الآتية:

- المعيار المورفولوجي (**morphologie**)
- المعيار البيئي (**écologie**)
- المعيار التلاقحي (**stérilité ou interfécondité**)

ندرك من المعيار الأخير أن الأنواع غير ثابتة، بل هي دائمة التحول و التطور و قد تتفرع إلى أنواع صغرى **GENERS- SOUS** بواسطة تداخلها و تفاعلها».[2]

نفس الشيء يؤكده **الصادق قسومة** الذي يعتقد أن مصطلح "الجنس" وافد قادم من حقل العلوم الطبيعية، إذ كثيرا ما يُوَظَّفُ في تصنيف الكائنات الحية إلى مجموعات، تشترك كل مجموعة في خصائص عامة تميزها عن غيرها، و الجنس في معناه العام يطلق «على مجموعة ما تندرج فيها أنواع هي بمثابة الفروع من الأصل»[3]، هكذا أستعير "مصطلح الجنس" من حقل البيولوجيا ليستغل في حقل الأدب فعلى طول تاريخ المقاربة الخطابية للأدب تعددت مفاهيمه الاصطلاحية تيسيرا للمبادرات النقدية من أجل تذوق أحسن للعمل الأدبي و بعد جهد و اجتهاد في محاولة الإمساك بمفهوم اصطلاحي للجنس الأدبي وجدنا أنه يَخْرُجُ من ذلك الاصطلاح أربعة توجهات.

أ– تعريف الجنس الأدبي باعتباره نظاما تصنيفيا

ارتبط مفهوم الجنس بمعنى التصنيف و ذلك بعد الفرز و التمحيص و إيجاد الخصائص المشتركة التي تسمح للمجموعات بالانتظام في إطار واحد فالتصنيف «تنظيم لوحدات، في

1– ينظر: فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2013، ص 19، 20.

2– سعيد جبار: الخبر في السرد العربي الثوابت و المتغيرات، المدارس للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004، ص48.

3– الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر و الحضارة ، ص 100.

علاقات اندماجية و تراتبية»[1] و هو على هذا الأساس «تنظيم عضوي، لأشكال أدبية»[2] و لقد لجأ النقاد الى عمليتي التقسيم و التصنيف ليس من أجل التمييز بين الأنواع فحسب بل من أجل إرساء نظم يقوم على أساسها التفاضل بين الأنواع بحيث نستطيع أن نقول أن هذا النوع أحسن و أفضل من هذا.

إذن لا يمكننا إقامة الأنواع إلا عن طريق اللجوء إلى عمليات التمييز بين مكوناتها فالجنس الأدبي «اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب»[3] و ينحصر مفهوم **دريدا (Jacques Derrida)** للنوع باعتباره فئة للتصنيف «ينبغي أن تكون هناك سمة يمكن للمرء أن يعتمد عليها لكي يقرر أن حدثا نصيا معينا، أن "عملا" معينا يتماثل مع صنف معين (نوع نمط، صيغة، شكل...الخ)».[4]

و عملية التصنيف تتعدى عملية التمييز بين العناصر المشتركة إلى إيجاد العناصر المختلفة فالجنس الأدبي «مقولة تتيح لنا أن نجمع عددا من النصوص بحسب مقاييس مختلفة»[5]بل و إلى إقامة العلاقات بين الأنواع «ليست الأنواع الأدبية سوى صيغ فنية عامة لها مميزاتها و قوانينها الخاصة.و هي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف و تعقيد»[6].

1- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض و تقديم و ترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص135.

2- نفسه، ص 223.

3- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، لبنان، ط 1، 2002، ص 67.

4- توني بينيت: سوسيولوجيا الأنواع عرض نقدي، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط 1، 1997، ص 166.

5- أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر ، صفاقص، تونس، ط 1، 2007، ص 35.

6- م . لابي- سي فينست: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة :حسن عون، مطبعة رويال، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 22.

إن عدد الأنواع الأدبية، عدد قد يكون رقما غير محدود، ثم إن التمييز بينها يكون عن طريق الانتداب و الاختيار، الترابط و التقاطع، فالجنس الأدبي «مجموعة من الأعمال تُختار و جمع بينها على أساس بعض السمات المشتركة»[1].

و هذه السمات المشتركة ليست إلا معايير شكلية أو موضوعية، أو فيما يخص طريقة التقديم، و عادة ما يتعارف على هذه المعايير أو تنشأ عن طريق التراكمات التاريخية «فالجنس الأدبي مفهوم مجرد، يتبوأ منزلة مخصوصة بين النص و الأدب، إنه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها أن نربط الصلة بين عدد من النصوص التي تتوفر فيها سمات واحدة»[2]. و عادة ما يظهر التصنيف في عتبة التجنيس التي تكون في صفحة الغلاف الخارجي.

إن ثبات السمات المشتركة للنوع و تعريف الجنس على هذا المبدأ يجعل الجنس الأدبي غير قادر على التطور، ففكرة تصنيف الأعمال وفقا لوجود سمات مشتركة تصبح مشكلة باعتبار أن سماته يجب أن تكون مثالية و مكرورة. إن الاستمرار في عمليات التصنيف رفض لعمليات التغيير رغم الإقرار بأن عملية التصنيف دائبة و مستمرة فلماذا نستمر في عمليات التصنيف؟ رغم استمرارها اللا نهائي؟

ب– تعريف الجنس الأدبي باعتباره نظاما نمطيا

يعتبر الجنس الأدبي مثالا أو نموذجا يحاكي مثالا معينا لا يجب الخروج عنه و لا الحياد عن قوانينه القارة المتعارف عليها فالنمط «نمذجة، تتوخى ترسيخ شكل معين»[3]، فالنص الأدبي مجبر بحسب هذا الاعتبار على التنميط وفق إطار أجناسي معين «فليس بالإمكان أن نتصور نصا أدبيا

1– رالف كوهين: التاريخ و النوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 25.
2– محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب، مندوبة، تونس، ط 1، 1998، ص 27.
3– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض و تقديم و ترجمة، ص 221.

ما خارج أفق إجناسي يحيط به»[1]. هذه النمططة التي «ترسي في الوقت نفسه قواعد لقراءة هذه النصوص و تأويلها»[2] على أن تكون هذه القواعد «ضرورات نظامية تُلزم الكاتب من جهة و كذلك يَلزمُها الكاتب بدوره»[3].

انطلاقا من هذا عُرِّفَ الجنس الأدبي على أنه «أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية»[4] فبعد استخراج السمات المشتركة للجنس تصبح مقاييسَ يتم الإجماع و الاتفاق عليها لذا عُدَّ الجنس الأدبي «طبقة خطاب، يتم التعرف إليها بفضل مقاييس اجتماع – لغوية»[5].

و يتم الحصول على الخصائص و السمات التنميطية من خلال الاعتماد على نموذج نوعي واحد «أحيانا يتم فهم الأنواع و كأنها أنماط مثالية تحددها مجموعة من الخصائص، و هي خصائص مستمدة من أمثلة محددة من النوع»[6]. هذا النوع الذي يعد مثاليا و يجب أن يحتذي به الكاتب و أن لا يحيد عن أطره فليس النوع الا «عملية تجميع لقائمة من الخصائص النوعية و أحيانا تكون عملية مطابقة مع النصوص الأساسية التي نتوصل من خلالها للنمط المثالي من النوع »[7].

لقد عبر كل من **رينيه ويليك** (**René Wellek**) و **أوستن وارين** (**Austin Warren**) عن القواعد الثابتة للنوع بالتقليد الجمالي الذي ينشأ عن القراءة المتواترة إن «نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي يقوم على تصنيف الأدب إلى أنماط أدبية على أسس خاصة من التنظيم و البناء...

1- محمد القاضي و محمد الخبو و آخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010، ص 130.
2- نفسه، ص 130.
3- رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، د ط، 1992، ص 313.
4-كامل المهندس و مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د ط، 1974، ص 189.
5- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض و تقديم و ترجمة، ص 223.
6- توني بينيت: سوسيولوجيا الأنواع عرض نقدي، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ص 166.
7- نفسه، ص 166.

فالحكم على قصيدة يتطلب من المرء الرجوع الى خبرته الكاملة، و فهمه للشعر من حيث الوصف و التقعيد»[1]، و هنا يذكر نوع الشعر على أساس التمثيل.

إن السمات المشتركة التي تتخذ كشكل لنمط لا يمكن أن تتواجد في شكلها الكامل في جميع النصوص التي تنتمي إلى الجنس الأدبي الواحد فهذا نادر الحدوث فالأنماط الأدبية لا يمكن عدها، لا ثابتة و لا أبدية، مما يبطل تعريف الجنس على أساس التنميط.

ج– تعريف الجنس الأدبي باعتباره نوعا منتجا

إن الأنواع الأدبية ليست مقولات تصنيفية فالنظر إليها بمعنى أعمق يجعلها شبيهة بالبنى الداخلة في سيرورة دائمة تفضي إلى تغير نوعي[2]، فالأنواع اليوم أدوات تصر على استيعابها بدلا من تصنيفها و تنميطها من أجل أخذ مكانتها في الأدب و لا يتم ذلك إلا من خلال سيرورتها التاريخية[3]«فكل عمل أدبي أصيل يضيف جديدا، و هو يأخذ موقعه في تاريخ الأدب بمقدار ما يضيف من جديد، و تواصل الإضافات يفضي إلى تمييز نوعي، فالتاريخ الأدبي تشكيل لا ينفك ينبثق و يتجدد في حراك لا يفتر و لا ينتهي»[4].

لقد أضحت الأنواع الأدبية اليوم تنبني على تصورات اجتماعية و تاريخية متغيرة أخذت على عاتقها كسر جوهر النوع الأدبي و لقد ميز **وارين** بين نظرية النوع التي يطلق عليها كلاسيكية و بين نظرية النوع الحديثة، و يحذر من الخلط بينها و يرى أن نظرية النوع الحديثة لا تضع قواعد مسبقة للكتاب و لا حدود فاصلة أو حدودا لعدد الأنواع الممكنة لأنها مجرد نظرية وصفية.[5]

1–رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ص 314.

2– عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع و تميز النوع، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر من 22 إلى 24 تموز 2008 م،مج 1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009، ص 880.

3– ينظر:كارل فيتور و آخرون: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، نادي جدة الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1994، ص 63.

4– عبد المجيد زراقط: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع و تميز النوع، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، مج 1 ، ص 881.

5– ينظر: رينيه ويليك، و أوستن وارين: نظرية الأدب، ص 325.

أضحى الجنس الأدبي يرفض التصنيفات التي اعتمدها الدرس الأدبي التقليدي فانتماءات النصوص إلى الأنواع عملية منوطة للتاريخ يفعل فيها ما يشاء يغير أنظمتها كيفما أراد عندما تتوفر له شروط التغيير لذا عرف الجنس الأدبي أو النوع على أنه «فصائل مفتوحة و كل عمل جديد يُبَدِّلُ الجنس من خلال الإضافة اليه أو التناقض معه، أو العناصر المتغيرة»[1].

خضوع الأنواع للتغيير حررها أكثر من التمثل ببعضها فعاد من الغريب أن نتكلم عن قواعد خاصة بالنوع، و النوع بهذا «يشبه عائلة بشرية، ينمو في سلسلة لا حدود لها من الأعمال الخاصة، ليست متطابقة تماما، و ليست كذلك متخالفة»[2].

و أمام تنوع الأنواع دخلت هي الأخرى في صراع من أجل بسط النفوذ فتأثرت بالعوامل الخارجية المحيطة بها كما تأثرت ببعضها البعض فاختلفت و تشابهت و اندثر بعضها و نما البعض الآخر. إن الكاتب لا يكتب عمله من العدم فهو يكتب ما اكتنزه من تصورات سابقة لنصوص مرت بقراءاته فالقانون الذي يحكم الأجناس «قانون خفي، قانون جيل الأجناس، العلاقة التي يفكر فيها ليست إذن علاقة تناصية جمعة، أي علاقة وراثية داخلية لعلم الأنساب الجنسي: في كل لحظة من التاريخ، كل من يكتب في الفن أو الأدب... فإنه يكتب تحت ضغط كل أولئك الذين سبقوه سواء عرفهم أو لم يعرفهم».[3]

برهنت الأنواع الأدبية في نموها الديكروني أنها في إنتاجية دائمة فالتراث يفرض نفسه، حيث يمكن للعمل الأدبي أن يخلق كطفرة شكله و لكنه من المستحيل أن يكون محايدًا كل البعد عن أشكاله التراثية القديمة، فهو تجدد دائم و لا نجد تشبيها أصدق للجنس الأدبي بقولنا: «إن الأنواع الأدبية التي استمرت عبر العصور كانت كالآنية التي تصب فيها سوائل مختلفة، تتجدد باستمرار

1- رالف كوهن: التاريخ و النوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 26.
2- كلود بيشوا و اندريه م. روسو: الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 3، 2001، ص 240.
3- جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي؟، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د ط، 1997، ص 42.

و تتشوه الآنية بفعل هذه السوائل إشارة إلى التغييرات و التحويرات التي حدثت في الأنواع الأدبية»[1].

تختلف إذن الأنواع و تتشابه مؤلفة نظما إجناسية فاتحة فمها بشراهة إزاء المزيد من النصوص مصرة على إعادة تعريفها بشكل متكرر، فالناقد اليوم أمام ظواهر انكماش النوع أو تمدده أو تمازجه حتى أضحى النوع الأدبي شبيها بالمؤسسة «إن المرء يستطيع أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، و أن يعبر عن نفسه من خلالها و أن يخلق مؤسسات جديدة، أو أن يمضي بقدر الإمكان دون أن يشارك في السياسة أو في الشعائر. و يمكن للمرء أن ينتمي إلى المؤسسات ثم يعيد صياغة شكلها بعد ذلك»[2].

يتضح لنا مما سبق أن الأنواع أنساق مفتوحة و النص المفرد وحده القادر على بسط فرضية الانتماء أو عدمه لنوع ما، مما يجدنا أمام جموع من النصوص المتفردة التي تفتح الأبواب على نشوء أنواع جديدة، أن النوع لمفهوم زئبقي عصي على الإمساك و المقاربة فلحظة ميلاد النوع هي نفسها لحظة بداية انحلاله و موته.

د– تعريف الجنس الأدبي باعتباره تأويلا للقارئ

إن تعريف "النوع" باعتباره تأويلا للقارئ هي من باب التعريفات التي أفرزتها نظريات النوع الحديثة التي لم يعد يهمها التصنيف و التنميط و لا حتى إنتاجية النوع فهي نظرية سيموطيقية تقدس التوضيح و التفسير، فالنوع الأدبي بالنسبة إليها خلق من أجل القارئ يمده بالمتعة و يشركه في عملية الإنتاج. إن الخلاصة التاريخية للعمل الفني بالنسبة لـ **ياوس** لا يمكن توضيحها بتفحص

1–كلود بيشوا، و أندريه م. روسو: الأدب المقارن، ص 158.

2– رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ص 313، 314.

المنتوج (الأعمال الأدبية) أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج و الاستقبال.[1]

يتلقف القارئ النص قارئا و معيدا للقراءة مفسرا و مستفسرا حتى يمتلك صوبه نهما استكشافيا عابرا إليه بأدوات تشريحية يطلق عليها اسم تقاليد التفسير أو أفق الانتظار و هو «مجموعة من الخصائص البنيوية المكونة للجنس أو عرفا مستقرا و تقليدا شائعا»[2].

كلما اطلع القارئ على نص جديد كلما عدل أفق انتظاره أو أعاد انتاجه مبلورا وعيا إجناسيا راسما دون دراية منه أطر النوع، يميز بواسطتها بين حديثها و قديمها مما يؤكد على أن «فكرة الجنس الأدبي فكرة تنظيم منهجي لا يمكن أن تنفصل عن النقد»[3].

تعتبر عملية الفهم بنية داخلة في تكوين النوع الأدبي، يجب تغذيتها بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن القارئ [4]، و هو ما يؤكده **هانس روبرت ياوس (Robert Hans Jauss)** عندما يرى أن نظرية الأنواع هي من يمدنا بتقاليد التفسير «إن النص الجديد يستدعي لدى القارئ (السامع) أفق التوقعات "أصول اللعبة" التي ألفها في نصوص سابقة»[5].

إن هواة قراءة الرواية يختلفون عن هواة قراءة القصة أو حتى الشعر و كما يقول **غلونيسكي (Michal Glowinski)**: «إن القراءة نفسها تتحدد بالجنس، ذلك أن المتلقي يكيف جهازه المعرفي لمقتضيات الجنس الذي يمثله نص معين.و هو يسعى طوال قراءته إلى تبني موقف مطابق لما

1- ينظر: روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1992، ص 75.

2- محمد مشبال: البلاغة و مقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر،مج 30 ،ع 1 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يوليو/ سبتمبر 2001، ص 61.

3-محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار الثقافة و دار العودة، بيروت، لبنان، ط 5، 1981، ص 137، 138.

4- ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2001، ص 45.

5- رالف كوهن: التاريخ و النوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 32.

يقترحه النص أو يفرضه و بهذا المنظور يغدو الجنس ضابطا للقراءة، يوجه مجراها أو يحدد هذا المجرى إلى حد ما»[1].

لا يتسم الوعي الإجناسي بالثبوت شأنه شأن الأنواع، فتقاليد القراءة تختلف من عصر إلى عصر بل تختلف حتى في العصر نفسه، إن العمل الأدبي فاعل في ذاته لا يمكن اختزاله لا في واقع النص و لا في ذاتية القارئ و هو يستمد حيويته من هذه الفاعلية، للعمل الأدبي قطبين: قطب فني و قطب جمالي، الأول هو نص المؤلف، و الثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ، فالعمل الأدبي واقع في مكان ما بينهما[2] مما يجعل تعريف النوع انطلاقا من كونه تأويلا واعيا للقارئ أمر قد يجانب الصواب.

ثانيا: تاريخ نظرية الأجناس الأدبية

إن النظرية الأدبية باعتبارها «مجموعة من الآراء و الأفكار القوية و المتسقة و العميقة و المترابطة و المستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، و التي تهتم بالبحث في نشأة الأدب و طبيعته و وظيفته»[3] مقولة موغلة في القدم، بل تعد إرثا تاريخيا، فمسألة الأجناس تعد واحدة من بين أقدم المسائل التي اشتغل عليها تاريخ التحليل الأدبي، فهي هم دائم لم ينقطع الجدال حوله بداية من تصورات النقد اليوناني وصولا إلى الحداثة و ما بعدها.

يعد الفيلسوف **أفلاطون** (**Platon**) أول منظر للفن و الأدب بتصنيفه لجنس الشعر إلى أنواع ثلاثة هي: الشعر القصصي، و شعر المحاكاة، و نوع ثالث هو مزيج بين النوعين[4]«و على

1-M .Glowinnski : Les genres littéraires in théorie littéraire, problèmes et perspectives, presses universitaires de France, 1989, p91.

2- فولفغانغ أيزر: في نظرية التلقي التفاعل بين النص و القارئ، ترجمة: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية، ع 7، المغرب، 1ديسمبر 1992، ص 07.

3- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 4، 2013، ص 13.

4- ينظر: رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991، ص 40.

الرغم من أن أفلاطون لم يستعمل كلمة غنائي إلا أن النوع الثالث الذي عده مزيجا من النوعين القصصي و الملحمي يندرج فيما يعرف بالغنائي، و العلامة الفارقة التي تميزه عن النوعين أنه ذاتي ففيه نجد ناظمه معبرا عن نفسه، أو عن أشخاص»[1].

عاد **أرسطو** (**Aristote**) في كتابه "فن الشعر" إلى فكرة **أفلاطون** و تمييز الأصناف بعضها عن بعض معتبرا أن كل الأنواع هي صادرة عن محاكاة و أن التمييز بينها قائم على اختلاف أشكال المحاكاة من حيث الموضوع، أو المادة، أو طريقة المحاكاة و أسلوبها[2] و قسم الأدب إلى ثلاثة أنواع: التراجيديا، الكوميديا، و الملحمة.

كما بين أن كل نوع يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية و القيمة فعمل بالمبدأ القائل أن كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به و يعمل حسب مستواه الخاص به [3]، و قد «حرص أرسطو أن يبين بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية و القيمة و لذلك ينبغي أن يظل منفصلا عن الآخر، و قد عرف هذا فيما بعد بمذهب نقاء الأنواع»[4] و بهذا يمكننا اعتبار أن **أرسطو** هو واضع حجر الأساس في نظرية الأجناس.

و رغم ما أثير من جدل حول التقسيم الأرسطي الشهير: غنائي، درامي، ملحمي، فقد بقي هذا التصنيف سائدا لقرون تلت، فقد ألح **هوراس** (**Horace**) في كتابه "فن الشعر" على الأنواع الثلاثة، و زاد عليها نوعا رابعا وصفه بالقصيدة التي تذكر مآثر الآلهة الفائزة في حلبة الملاكمة و الجواد المحلي في السباق[5].

1- إبراهيم خليل: في نظرية الأدب و علم النص بحوث و قراءات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 16.

2- ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 25.

3- ينظر: شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ص 93، 94.

4- نفسه، ص 94.

5- ينظر: رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 48، و ينظر: هوراس: فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1، 1970، ص 114.

حرصت الكلاسيكية منذ نشأتها في أوروبا في القرن السادس عشر إثر حركة البعث العلمي على بعث الآداب اليونانية القديمة و محاولة محاكاتها فاستنبطوا مبادئها و خصائصها تذوقا و تحليلا خصوصا ما كتبه **أرسطو** في كتابيه "الخطابة" و"فن الشعر"[1] فعدّت الأجناس الأدبية و نقاؤها شيئا سائر المفعول وجب الإبقاء عليه، إلا أن منهج التمييز بين جنس و جنس في هذه الحقبة لم يكن يركن الى منطق، فنظرية **بوالو** (**Nicolas Boileau**) تضم القصيدة الرعوية و المرثية، و النشيد، و أبيات الحكمة و شعر التهكم و المأساة، و الملحمة، إلا أنه لا يبين أسس هذا التصنيف هل هو موضوعي أو شكلي أو لطبيعة الجمهور المتلقي[2].

ظهرت الرومانسية على أعقاب الكلاسيكية بداية القرن الثامن عشر، رافضة لتقاليد اليونان و الرومان، فكل شيء مسموح ما دام يخلص للنفس و أصيلا في التعبير عن مشاعرها، لتقدم طريقة جديدة في التصور و التعبير فجاءت قوالبها مفعمة بالحركة و الحرية و التطور[3] خالقة آفاقاً جديدةً للإبداع تقترب فيها الأجناس من بعضها البعض، مستبدلة فكرة نقاء الجنس الأدبي بفكرة التداخل بين الأجناس الأدبية[4]«و أخذت الحدود الفاصلة بين الأنواع تتلاشى تدريجيا ليحل محلها تقسيم جديد ملتبس مازلنا نواجهه إلى اليوم»[5] بدءًا من صرخة **سبيستيان مرسيه** (**Sébastien Mercier**): «تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع»[6].

1- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات و نصوص لأبرز أعلامها دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999، ص 8.

2- ينظر: رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ص 310، و ينظر: عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقاربة قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر، عمان، الأردن، د ط، 2010، ص 14.

3- ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات و نصوص لأبرز أعلامها دراسة، ص 41، 42.

4- ينظر:كارل فيتور و آخرون: نظرية الأجناس الأدبية، ص 8.

5- ايمانويل فريس و برنار موراليس: قضايا أدبية عامة آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة: لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، ع 300 ، مطابع السياسة، الكويت، فبراير 2004، ص 69، و ينظر: رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 50.

6- بول فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 3، 1983، ص 149.

و مع العصر الحديث لم يعد الكاتب قانعا بتقليد أسلافه بل اضطر إلى إيجاد أشكال جديدة، فالعمل الناجح هو كل عمل يستقل و يبتعد عن النموذج، فتزعزعت الأصناف و رُفضت المعايير، و راحت الحركة النقدية الحداثية تطالب بتدمير الأنواع و خير من مثلها **بندتو كروتشه** (**Benedetto Croce**).

عُد **كروتشه** البطل الذي حطم أسطورة الأنواع الأدبية فإليه يرجع الفضل في إزاحة نظرية الأنواع الأدبية من الصدارة[1] عندما أكد أنه لا قيمة لتلك القوانين التي وضعها النقاد و اعتبروا من خلالها أن كل أثر فني لا يلتزمها هو أثر فاقد لأهميته[2] و قد جاءت أحكامه هذه استنادا لفلسفته الجمالية التي ترى أن كل معرفة فنية غنائية ناجمة عن حالة خاصة بالذات و لما كانت الحدوس فردية و متجددة دائما فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون و حتى داخل الفن الواحد.[3]

فالتقسيمات و التصنيفات لا تخرج عن كونها مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه[4] لذا وجب على النقاد تركها و الاهتمام أكثر بمكامن القبح و الجمال في الأثر الفني[5] و لكي يبرهن **كروتشه** على بطلان نظرية الأنواع يلفت أنظارنا إلى كونها تحمل بذور نقضها فالتاريخ الأدبي يجزم على أن هناك فنانين خرجوا على الأنواع المقررة و المألوفة بآثار فذة فما كان إلا أن نالت إعجاب

1- ينظر: رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة، ع 110، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، فبراير 1987، ص 311،و ينظر: عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 3، 2005، ص 19،25، و ينظر: عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقاربة قراءة مونتاجية، ص 14،15.

2- ينظر: بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي ،القاهرة ، مصر، ط 1، 1997، ص 13.

3- نفسه، ص 13.

4- نفسه، ص 49.

5- نفسه، ص 69.

الناس فاضطر النقاد إلى التساهل معها بتوسيع نطاق النوع و عد المولود الشاذ نوعا جديدا[1] لذا فمن المستحيل تصنيف الفنون و الأنواع الأدبية تصنيفا نهائيا.

أخذت هي الأخرى نظرية الأنواع الأدبية فيما بعد الحداثة إلى خلخلة الأبنية و المفاهيم المستقرة، أصبحت شعارات مثل "الكتابة" و "النص" و "التناص" و"موت المؤلف" و غيرها بديلا في مواجهة المفاهيم الراسخة "الصدق" و "الواقع" و "الأصالة" و "الأدب" و "النوع الأدبي"[2] إن النص الحداثي ليس له مدلولات مستقرة، لا ينفذ و لا يستنفذ، و كل النصوص الأدبية منسوجة من نصوص أدبية أخرى، فأي عمل أدبي لا منص منحاز إلى الأعمال المجاورة له[3].

إن "النص" كما يعرفه **رولان بارت (Roland Barthes)** :«لا ينحصر في الأدب (الجيد) أنه لا يدخل ضمن تراتب، و لا حتى ضمن تقسيم الأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته عل خلخلة التصنيفات القديمة»[4] بل إن هدفه هو زعزعة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر، أو شكل المحاولة النقدية[5] إن الأدب بالنسبة لـ **بارت** كلام شفاف، بلا صيغة "أبيض" ينكتب لأجل نفسه و لا يلتفت للتصنيفات[6] تضيع فيه هوية الآثار المكتوبة.

اضطلع **موريس بلانشو (Maurice Blanchot)** هو الآخر بتهمة مخالفة التصنيفات و جزم أن "الكتاب الآتي" هو ما كان ليس شعرا و لا مسرحا و لا رواية: الكتاب "كلام" إبطال

1- بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 70.

2- خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص 23.

3- ينظر: تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 1991، ص 167.

4- رولان بارط: من الأثر الأدبي إلى النص، ضمن درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1993، ص 61.

5- ينظر: رولان بارط: في الأدب، ضمن درس السيميولوجيا، ص 48.

6- ينظر: ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص 235، 236، و ينظر: رولان بارط: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 2002، ص 10.

الأجناس[1] فالمهم هو الكتاب كما هو عليه وحده بعيدا عن الأجناس و خارج حدود العناوين، من نثر وشعر و رواية، أنه يرفض التجنيس و سلطته عل تثبيت مكانه و تحديد شكله، فكل كتاب يتوق إلى الانتساب إلى الأدب وحده[2]ففي الكتاب ستتبدد الأجناس، و تتأكد حقيقة الأدب[3] إن **بلانشو** يحلم «بعمل لا يدخل في أي تصنيف، لا ينتسب إلى أي جنس بل يضمها كلها»[4] مما يجعل أثرا كهذا صعب الإمساك منعدم التعريف.

أما **تودوروف** (**Tzvetan Todorov**) فقد سلم بوجود الأجناس انطلاقا من نظريته في الخطاب الأدبي و علم القص و دعا إلى دراسة الأجناس انطلاقا من خصائصها البنيوية و ليس انطلاقا من أسمائها يقول: «إن الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو، في أيامنا هذه تزجية للوقت لا نفع فيه، إن لم يكن مغلوطا تاريخيا و لكن الحديث عن نص أدبي لابد أن يتم من خلال الحديث عن جنسه؛ و ذلك بغرض الكشف عن القاعدة التي ينبني النص حسبها»[5] و قد جعل **تودوروف** للنظرية الأدبية خمسة تصنيفات ذكرتها **فتيحة عبد الله** في بحثها الذي يحمل عنوان "إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي"[6].

و انشغلت الشعرية في الغرب بمسألة الأجناس الأدبية و دعت إلى فقدان خصوصية النوع الأدبي و تدمير مكوناته إيمانا منها بفكر ما بعد الحداثة و هذا ما يذهب إليه **جيرار جينيت** (**Gérard Genette**) في كتابه "مدخل لجامع النص" يقول: «ليس النص هو موضوع الشعريَّة

1- ينظر: ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص 235.

2- ينظر: نفسه، ص 236، 237، و ينظر: ستيفان تودوروف: مفهوم الأدب و دراسات أخرى، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 2002، ص 22.

3- ينظر: نفسه ، ص 22.

4- ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص 237.

5- الميلود عثماني: شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990، ص 21، 22.

6- ينظر: فتيحة عبد الله : إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، مج 14، ع 55، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، مارس 2005، ص 352.

بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص. و نذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، و صيغ التعبير، و الأجناس الأدبية»[1].

و يقصد **جيرار جينيت** بالشعرية «نظرية عامة للأشكال الأدبية»[2] لقد أصبح النص بالنسبة لـ **جينيت** فضاء ذا معان عديدة، و أصبحت الشعرية، تبعا لذلك، بحثا في هذا الفضاء فالنص إذن موضوع الشعرية التطبيقي، أما ما يعنيه **جينيت** بقوله: «ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص» فهو كل العناصر الداخلة في النص التي تولد شعريته، و بناء على هذا يعنَ **جينيت** لا بالنص بل بما يسميه "التعالي النصي" أي ما يجعل النص في علاقة خفية أم جليَّة مع غيره من النصوص[3].

لقد اهتدى **جينيت** إلى تقسيم الأدب «إلى أنواع بعضها ذو شرعية أدبية مثل: المسرحية و الرواية، و القصيدة، و أنواع ذات شرعية غير أدبية كالدراسة، و التاريخ، و الخطابة، و السيرة الذاتية...»[4]و هو بهذا لا يدعو الى رفض نظرية **أرسطو** بل يحاول زحزحتها بالتركيز على العناية بالعناصر التي يقوم عليها وصف النصوص.

ثالثا: الرواية و إشكالية التعريف

إن محاولة إيجاد تعريف لا يشوبه الالتباس لأي جنس أدبي مهمة صعبة، و يزداد الأمر صعوبة عندما يتعلق الأمر بتعريف الرواية، نظرا لإتساع اسم الرواية لأشكال لا تحصى تتوالد و تتجدد على الدوام، تفتقد لتقاليد نقدية ثابتة فلا وجود لرواية مشابهة و مماثلة لرواية أخرى سواء في تقنيات الكتابة أو المواضيع أو حتى الرؤى.

1- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د ط، د ت، ص 15.

2- دانييل هنري باجو: الأدب العام و المقارن، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 1997، ص 191.

3- ينظر:جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 90.

4-عبد الله فتيحة: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، مج 14، ع 55، ص 368.

تتلون الروايات و تتعدد « و نواجه هذا التنوع حتى في التفاسير التي صاحبت مصطلح **Roman** فهذه الكلمة قد حملت طوال تاريخ استعمالها في الغرب منذ الحضارات القديمة إلى القرن السابع عشر تقريبا، معاني و دلالات مختلفة تتفاوت بين التعميم و التدقيق و بين الاتصال بأدب القص و الابتعاد عنه»[1].

تبعا لذلك لربما لجأ النقاد إلى ربط ظهور الرواية بكاتب معين و ازدهارها بآخر و أفولها بعصر و بلوغها القمة مع مذهب أدبي منحها الدفع و القوة، فهم يقولون: إن الرواية بدأت بـ **سير فانتس** (**Miguel de Cervantes**)، أو بـ **ديفو** (**Daniel Defoe**)، أو **فيلدنغ** (**Henry Field*ing***) أو **ريتشاردسون** ((**Samuel Richardson**)، أو **جاين أوستن** (**Jane Austen**) أو ربما **بـ هوميروس** (**Homère**) و أنها قتلت على يد **جويس James Joyce**) أو **بروست** (***Marcel Proust***) أو بظهور الرمزية...، بل إن الرواية ما تزال حية في أعمال هذا الكاتب أو ذلك... و هكذا...[2].

يذكر **بوالو** في كتابه "فن الشعر" الصادر سنة 1674 أهمية الجاذبية التي تمارسها الرواية باعتمادها على الخيال غير أنه يعيب عليها نسبها السوقي رافضا خصائص «التحذلق المتصنع في لغتها، و حواراتها الغامضة و التافهة، و الصور المتعجرفة التي ترسمها في كل حين لشخوص ضئيلة الحظ من الجمال، و أحيانا دميمة بإفراطها، و كل هذا الكلام الفارغ الذي لا ينتهي عن الحب»[3].

يكتشف المتتبع لهذا التعريف رهان الخصومة القائم عند نقاد العصر الكلاسيكي اتجاه هذا الجنس الأدبي فـ **بوالو** يهاجم أسلوب الرواية منصبًّا على الأخلاق بعيدا عن الأدب مما يكشف رداءة مثل هذا النقد و التعريف و يجعله غير مجدٍ، و إن كان يعبر بصدق على عادات و أذواق الأدب الروائي في تلك الحقبة و ينبه «إلى أن الرواية تتعرَّف بالقياس إلى الواقع (التخييل مقابل

1- محمد القاضي و محمد الخبو و آخرون: معجم السرديات، ص 202.

2- ينظر: روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية و نقدية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 1997، ص 17.

3- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، ص 54.

الواقع)؛ بطريقة في الكتابة (النثر مقابل الشعر) بموضوع بعينه (قصص الغرام)؛ بغاية جمالية خُلقية (الإمتاع و الإفادة)» [1].

إذن لم يمنح الذوق الكلاسيكي الرواية قدرا مهما فهذا الأب **يوري** الرئيس اليسوعي لثانوية **لويس لوغران** يؤلف سنة 1736 خطبة وعظية باللاتنية يحاكم فيها أخلاقية الروايات و انحطاطها «إن عدواها تفسد كل الأنواع الأدبية التي تدخل في صلة معها... إنها مُضِرَّةٌ للأخلاق بشكل مزدوج في بعثها للميل إلى الرذيلة و خنقها لبذور الفضيلة»[2]، و هكذا كان الرأي السائد حتى القرن الثامن عشر يرى أنه إذا جعل المرء من قراءة الروايات اهتمامه الوحيد فإن ذلك سيحط من فكره و يفسد ذوقه و أخلاقه.

و في محاولة لتبرئة هذا الشكل الجديد من تهمة التفاهة و الخطورة يصرح عدد من الروائيين: **كلود بروسبير** (**Claude–Prosper**)، **جوليو دو كريبون** (**Julio Daniel Cariboni**) و **بيار كوديولوس دولاكلو** (**Pierre Codiolos De la clau**) و **ماركيز دوساد** (**Donatien Alphonse François, marquis de Sade**) و أيضا **روسو** (**Jean–Rousseau Jacques**)، أنهم لم يتعاطوا الرواية إلا اضطلاعا بوظيفة خُلُقية[3]. يكتب **ديدرو** (**Diderot Denis**) رأيا في حق الروائي **ريتشارد سون** يقول: «يعني الناس بكلمة رواية حتى يومنا هذا نسيجا من الحوادث الوهمية التافهة التي كانت قراءتها خطرا على الذوق و الآداب العامة. و أود أن نجد اسما آخر نطلقه على آثار **ريتشارد سون** التي تسمو بالروح و تمس النفس و التي تعبق كلها بحب الخير، و تسمى أيضا روايات»[4].

1- إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص 121.

2- بيير شارتيه: مدخل الى نظريات الرواية، ص 50.

3- ينظر: ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص 121، 122.

4- ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط 2، 1982، ص 27، 28.

و رغم أن العصر نفسه هو العصر الكلاسيكي إلا أن تعريف **بوالو** للرواية يختلف عن تعريف **ديدرو** حد التناقض فبدءًا من هذه الحقبة ظلت كل محاولة تستهدف وضع تعريف أو توصيف شامل للرواية تدخل في دائرة مفرغة، و سنحاول الإشارة إلى بعض التعريفات على سبيل المثال لتوضيح هذا الأمر.

يؤكد الناقد **واين بوث** (**Wayne Booth**) صعوبة الوصول على تعريف واضح مبين لهذا الجنس و يجعل علة ذلك إلى شكلها غير الثابت و لا القادر على النضوج يقول: «الرواية كتلة هائلة عديمة الشكل إلى حد بعيد...إنها بكل وضوح، تلك المنطقة الأكثر رطوبة و نداوة في الأدب، حيث ترويها آلاف الجداول، و تنحط أحيانا لتصبح مستنقعا أسنا»[1].

بينما يرى **بيار فاليت** (**Pierre Vallet**) أن صعوبة الإمساك بتعريف لهذا الجنس الأدبي يكمن في موضوعاته التي تثير عدد هائلا من الانشغالات اقترنت حتى بأشكال بدائية للحكي «مغامرات خيالية، و شخصيات غير واقعية، و حبكات خيالية، يتموضع خطاب الرواية في اللاواقع و يتشارك فيه فضاؤه الرمزي مع الخرافة، و الأسطورة، و الملحمة»[2].

إن جنسا غايته التغيير أحبط كل محاولة جادة للتعريف بل جعلها في كثير من الأحيان تتجه صوب الاختزال و الميوعة و حتى السخرية، يُعَرّف **إبرامز** الرواية زاهدا في ذلك فيقول: «يطلق تعبير الرواية الآن على أنماط شديدة التنوع من الكتابة بحيث لا يجمع بينها في الحقيقة إلا كونها أعمالا نثرية مطولة... و الرواية هي عمل أدبي ذو طول معين فيه خط من نوع معين»[3].

بينما يعلل **ميخائيل باختين** (**Mikhaïl Bakhtine**) الإخفاق في إيجاد تعريف للرواية بكونها جنسا أدبيا دائم الانفتاح، مختلط لا ضابط لخصائصه الإجناسية إنها لا تركن لقانون «إنها

1- روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية و نقدية، ص 18.

2- بيار فاليت: الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي و تقنياته، ترجمة: سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 15.

3- روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية و نقدية، ص 18.

المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم و على مراجعة أشكالها السابقة باستمرار و لابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك. لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع»[1].

ترفض الرواية أن يكون لها تعريف كما يرفض نقادها التسليم بأنها جنس لا قواعد له، إنها تشبه **بنيلوب** تفك خلال الليل خيوط السّجّاد التي قام بعقدهـــا اللاهوتيون و الفلاسفة و العلماء في النهار[2] تعيش لتكتسح جميع الأجناس و تفتك مكان الريادة.

رابعا: الرواية و إشكالية التجنيس

على خلاف الأجناس الأدبية: القصة، المسرحية، الملحمة، التراجيديا... لم تكتمل معالم الرواية و لم تتضح رسومها المتاخمة، رغم كثرة المؤلفات و الدراسات التي أخذت على عاتقها دراستها و تحليلها، كل الذي أمدنا به التاريخ لا يتعدى نماذج روائية لا تسمن و لا تغني من جوع البحث عن قواعدها التي تعد بيت القصيد، هل الرواية جنس أدبي؟ و ما هي خصائصها؟ لماذا تتداخل فيها الأنواع؟ أسئلة تمثل جوهر إشكاليات الرواية التي ما تزال مسيلة للحبر، مثيرة للغموض.

رافق هذا الإشكال الرواية منذ لحظة ميلادها باعتبارها نباتا طفيليا ذا نسب مشكوك معقد و أمام انفتاح نصها على صولان و جولان أغلب الأجناس تفاقم الإشكال و زاد تعقيدا، و رغم خروجها منتصرة كونها أضحت اليوم الجنس المهيمن، إلا أن البعض رأى في هذا الانتصار انكسارا بل عدّه موتا و ميوعة، و إن كان في الحقيقة ليس إلا انعكاسا للوعي الاجتماعي و الثقافي و الفكري و السياسي المختلف عبر العصور و الأمكنة فهو يحكم «طبيعة العلاقة بين نوع آخر

1- روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية و نقدية، ص 19.

2- ينظر: ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة و النشر، دمشق، سوريا، ط 1، 1999، ص 162.

و بين نوع معين و أسلوب معين، و بين نوع و صيغة معينة، و بين نوع و مذهب معين..و كيف تتبدل هذه العلاقات من فترة إلى أخرى، فيتطور النوع، و يتداخل مع أنواع أخرى»[1].

إذن حياة النوع ليست إلا مرآة لحياة الإنسان و نحن لا نخالف هذا الرأي فالتغير و التحول سنة الفن و لكن الذي يدهشنا لماذا ينشطر و يتمزق هذا الجنس بالأخذ من مَعِينِ أجناس أخرى إلى حد التنكر لصفاته؟ ثم ما باله يعيد الانبثاق من الموت و هو أكثر ثراءً! مستثمرا المشاهد الحوارية، و فن التراسل و المذكرات الشخصية، المقالات، البرقيات، البلاغات، إن الرواية عمل متعدد الدلالات، عمل مفتوح لتأويلات شتى[2].

إن سؤال الرواية إذن هو سؤال الهوية وسؤال هويتها هو الوقوف عند ما يميزها من قواعد خاصة، غير أن الرواية و أمام عجز النقاد عن إيجاد تعريف لها و خصائص ثابتة تلتصق بها راحت تنتقل إلى أسئلة أكثر تعقيدا: إلى أي حد يمكن اختراق هذا الجنس؟ و كيف يتم اختراقه أو ما الفائدة من ذلك؟ لقد أضنت هذه الأسئلة النقاد و المنظّرين ليصبح حقل الرواية خارطة ملغومة.

الكلام عن تقاليد و أعراف الرواية بدلا من قوانينها الثابتة جعل كلا من: **جورج لوكاتش (George Lukács)** في كتابه "نظرية الرواية" **و ميخائيل باختين** في كتابه "الاستطيقا و نظرية الرواية" يذهبان إلى فرضية عدم وجود "جنس روائي" و إنما نحن إزاء "شكل روائي" فحسب. يتساءل **باختين** قائلا: لا يزال الاعتقاد أنها جنس أدبي !... يسعون إلى كشف قانونها الداخلي... إنهم لن يتجاوزوا الإحصاء و الوصف لأكبر عدد من أصنافها!... لن يتوصلوا البتّة إلى صيغة تركيبية للرواية تؤكد أنها جنس... لا قرينة واحدة ستكون مضبوطة...كل القرائن لن تلبث و تلغى و تضحى باطلة[3].

1- خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990)، ص 62.

2- ينظر: علا السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، مؤسسة الوراق للنشر، عمان، الأردن، د ط، 2013، ص 27.

3- Voir: M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, tal, Paris. Gallimard, 1987 P.466

تضم **مارت روبير** (**Marthe Robert**) رأيها هي الأخرى لفرضية "الشكل الروائي" البديل عن "الجنس الروائي"، فالرواية عندها تخرق في كل مرة القاعدة سواء على مستوى الشكل أو المضمون تقول مندهشة: «... كل شيء تستخدمه الوصف و الحكي و الدراما... المناجاة و الخطبة، تنتظم فيها الأشكال و تتعاقب بالطريقة التي تهوى، توظفها كما تشاء تستعين بالخرافة ثم بالقصة أو الملحمة المسألة زمنية تعاقبية».[1]

تواصل **مارت روبير** هجومها على الرواية فهي "جنس نكرة"، "جنس قاصر منبوذ" و تضيف برهانا آخر لفرضيتها ينبع من أصول الرواية، فهي بالنسبة لها ليست أكثر من حدث طارئ في الأدب، جنس انتهازي أزاح كل الأجناس، ليصبح قوة لا نظير لها... و ها هو اليوم يهيمن وحده أو يكاد على الحياة الأدبية... لقد امتلكت جميع أشكال العبارة مستخدمة كل الطرق بدون أن تحتاج إلى تبرير[2].

و يرى **غي دو موباسان** (**Guy De Maupassant**) أن كل من يقول أن للرواية قواعد ليس إلا واهما يمارس فعل الوصف و التصنيف لا غير من حيث لا يدري، و يتساءل عن الطرق و المعايير التي نهجها النقاد في التفرقة بين الرواية و غير الرواية و يراها باطلة متطاولة يقول: «أي ناقد هذا الذي يحكم على عمل أدبي فيقول هذه رواية و تلك ليست بالرواية. أي فطنة يستند عليها في إطلاق هذه الأحكام إنها فطنة مصابة بالعجز و القصور، بل إن القواعد التي يعتمد إليها في هذه الأحكام لا تتعدى كونها قواعد مزعومة؟ فليستدلل و يأتي لنا ببرهان على صحتها؟ من أين أتى بتلك القواعد و كيف أقامها»[3].

1- Marthe Robert, Roman des origines et Origines du roman, éditions Bernard Grasset. P 15.

2- ينظر: نفسه، ص 12-14.

3- Guy de Maupassant: Pierre et jean "roman" la bibliothèque électronique du Québec, collection à tous les vents, volume 356, version 1.01 , P 07.

و أمام إشكالية الوصول إلى خصائص تميز هذا النوع انعكست الدراسات و الأبحاث التي أنجزت على الجنس الروائي فمن دراسات شعرية تسعى لاستخلاص مميزات هذا الجنس إلى دراسات تندرج في مجال تاريخ أو سوسيولوجيا الأدب فإما أن تدرس الرواية في مقابل أجناس أدبية مجاورة لها أو يستعرض تطورها التاريخي منذ نشأتها الأولى[1].

و لعل مثل هذه الدراسات هي الأخرى وجدت من يدعو إلى تجاوزها بدراسات ترفض التركيز على اعتبار الرواية جنسا من عدمه و لا على قواعدها بل تحرص على ضرورة تحقيق "ملاءمة الحاجة إلى الرواية" باحتياجات الناس المتغيرة حسب الأزمنة و العصور، على هذا يرى الروائي الناقد **بيير لوباب** (**Pierre Le Pape**) في مقالة تحت عنوان "شكل صامت للخطاب" أن الرواية لا يجب اعتبارها جنسا أدبيا بل شكلا للخطاب و أنه حان الوقت للكف عن القراءة الداروينية التي تسجل "تطور" أشكال و مضامين هذا الجنس الأدبي[2].

و أمام تعقد الطروحات و كثرتها و اختلاف غايتها وجد النقد الأدبي نفسه في حلقة مفرغة ليستفيق على واقع: ليس المهم أن تكون الرواية جنسا و ليس المهم أن تكون شكلا، بل فلتكن حتى خطابا المهم أن تظل رواية تجذبنا بفتنتها و بخاصية الإمتاع التي تعد الصفة الأبرز فيها «إن على الرواية –مهما كان الشكل الذي تتجلى به– أن تكون رواية أولا... الحدث، التشويق الإيقاع، الشخصيات و خصوصياتها، اللغة، العبق... و القدرة على التوصيل»[3]، «إن الرواية كالسينما...تستوعب كل الفنون، و تصوغها، و تفيد منها بالقدر الذي لا يسيء إلى النسيج الروائي»[4].

1– ينظر: برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2002، ص 07.

2– ينظر: محمد برادة: الرواية العربية و رهان التجديد، دار الهدى، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، ماي 2011، ص 178.

3– حنا مينة: حوارات..و أحاديث في الحياة و الكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1992، ص 12.

4– نفسه، ص 48.

على ضوء ما سبق نستطيع القول أن إشكالات من قبيل: اعتبار الرواية جنسا، قواعدها المميزة، تداخل الأجناس فيها، إشكالات ما زالت و ستبقى تطرح و تعيد الأسئلة على النقد الأدبي، هذا الأخير الذي لم يعد يعبأ بهذه القضايا، بقدر ما تؤرّقه عملية البحث في التفرقة بين الانفتاح المقبول و الانفتاح الفوضوي المنبوذ.

نتائج الفصل الأول

لقد تمكنا في الفصل الأول من الوقوف على جملة من النتائج التي يمكن تلخيصها في الآتي:

1- لا يمكن أن نجد تعريفا محددا للنوع الأدبي و ذلك للأسباب التالية:

- تتغير الأنواع فتنشأ أنواع أخرى أو تموت لداوعي تاريخية.
- يتكون النوع عند تراكم جملة من النصوص، و الحصول على جملة من النصوص ليس يعني أنها تشترك في جميع السمات.
- الأنواع فصائل مفتوحة و كل عمل جديد يبدل النوع فيضيف إليه أو يناقضه.
- تمدنا الأنواع بتوقعات من أجل عمليات التفسير و هذه التوقعات هي موضوع للمتغيرات التي تخضع لها الأنواع.
- تتحقق هوية النوع الأدبي عن طريق العنصر المهيمن الثابت فيها.

2- إن تحدد المصطلحات و المفاهيم الخاصة بالنوع لن تتوقف لكون العوامل التاريخية و الاجتماعية الفاعلة في نشأة الأنواع و تطورها تتغير باستمرار.

3- يمكن تلخيص الآراء النقدية التي رافقت نظرية الأجناس الأدبية على طول تاريخها في العناصر الآتية:

- يعد **أرسطو** أول منظر لنظرية الأنواع و فكرة التصنيف عنده تقوم على مبدأ نقاء النوع.
- ظلت نظرية نقاء النوع التي أرسلها **أرسطو** سارية المفعول طيلة العصر الكلاسيكي.
- دعت الحركة الرومانسية إلى تداخل الأنواع الأدبية.

- يدعو فكر الحداثة و ما بعدها إلى تحطيم فكرة الأنواع من خلال خلخلتها و تدميرها لتكون نوعا واحدا.
- حصلت الرواية عبر تاريخها على تعاريف تتراوح بين التعميم و التدقيق غير أنها إلى غاية اليوم لم تتمكن من افتكاك تعريف واضح و مبين كونها جنسا أدبيا دائم الإنفتاح، مختلط لا ضابط لخصائصه الأجناسية.
- تجاوز النقد الأدبي اليوم إشكالية اعتبار الرواية جنس و البحث عن قواعدها و تداخلها مع مختلف الأجناس إلى تقصي ظواهر هذه التداخلات من أجل التمييز بين التداخل البناء و التداخل الهدام.

الفصل الثاني:

التداخل الروائي التخييلي في روايات "أرخبيل الذباب" و"امرأة بلا ملامح" و"دم الغزال"

أولا: ضمير السرد

ثانيا: اللغة الشعرية

ثالثا: العلاقة بين الكاتب الواقعي و الراوي

تمهيد

إذا كانت الرواية العربية بوجه عام، و الرواية الجزائرية بوجه خاص قد انطلقت في بداياتها آخذة على عاتقها التعبير عن واقع المجتمع أصدق تعبير أين عبر الروائي عن ذاته المفردة من خلال الجماعة المحيطة به، فإن الأمر لم يبق على حاله فبعد هزيمة 1967 و في غمرة تحولات المشهد السياسي و الثقافي وجد الروائي نفسه ينتكس إلى عالمه الداخلي يناجي ذاته المأزومة فراح يكشف أسراره، يتجرأ على تقديم مسيرته الجوانية أمام الملأ ليتحول نصه الإبداعي إلى صرخة إدانة ضد المحيط الخارجي القاتل للحلم و الملوث للحياة[1].

و قد تعمق هذا الإحساس بالذات لدى الروائي الجزائري مع الحرب الأهلية التي عاشتها الجزائر خلال فترة التسعينيات، أين ولدت نصوص روائية تعكس قلق هذا الروائي أمام تهديدات التصفية الجسدية التي طالت رجال السياسة و الأدب و الصحافة «فيكون أن تتحول الكتابة الروائية إلى شظايا.. ذلك أن الذات المأزومة و المتشظية لن تنتج معمارا روائيا بل هشيم بناء و أشكال»[2].

بدون تخطيط مسبق وجد الروائي الجزائري نفسه يكتب سيرا روائية عايشت المرحلة بأدق تفاصيلها فاتجهت الإبداعات السردية إلى عالم الذات و الداخل قلقة أمام مصيرها المجهول.

و لعل الكتابة الروائية الجزائرية الممزوجة بسير أصحابها تعود إلى رواية "ابن الفقير" **لـ مولود فرعون** حيث صرح فيها أنه سيكتب عن نفسه دون تمويه أو تضليل، كذلك بالنسبة لـ "رواية نجمة" لـ **كاتب ياسين**، إذ تعد سيرة ذاتية لصاحبها «و تحظى رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري بقسط وافر حتى و إن لم يعترف الكتاب بذلك بصراحة و لجأوا في ذلك إلى نوع من

1- ينظر: نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص 13.
2- نفسه، ص 14.

الانتقائية و التصرف في الأحداث، و محاولة صرف انتباه القارئ عن ذواتهم بكل أساليب التمويه و المراوغة»[1].

و لم يبتعد عن هذين الإثنين جملة من الروائيين الجزائرين الذين كتبوا روايات ضمنوها سير حياتهم و لكن بأسلوب غير مباشر مثل: رواية " طيور في الظهيرة" لـ **مرزاق بقطاش،** التي تؤرخ لمرحلة طفولته حين كان تلميذا في المدرسة الفرنسية، و روايته "البزاة" و هي سيرة ذاتية له ترصد مرحلة شبابه عندما كان طالبا في إحدى مدارس التعليم العربي الحر[2].

بالإضافة إلى روايتي "التطليق" و"الإنكار" لـ **رشيد بوجدرة،** و روايات "رائحة الكلب" "المطر و الجراد"، و"عواصف جزيرة الطيور" لـ **جيلالي خلاص،** و قد اختلط فيهما السيري بالروائي، و روايتي "الياقوتة السوداء" و" شارع الطبول" لـ **مارجريت طاوس عمروش.**

أيضا نذكر في هذا المقام رواية "باب الريح" لـ **علاوة وهبي** و"أطفال العالم الجديد" للكاتبة **آسيا جبار،** و رواية "العشق و الموت في زمن الحراشي" لـ **الطاهر وطار،** و الروايات "أنثى السراب" "سيدة المقام"، ذاكرة الماء"، "مصرع أحلام مريم الوديعة"، و كلها لـ **واسيني الأعرج** و الروايات "دمية النار"، "الرجل القادم من الظلام"، "بخور السراب"، "غرفة الذكريات"، " أرخبيل الذباب" لـ **بشير مفتي،** و روايتي "تماسخت دم النسيان"، و "تلك المحبة" لـ **الحبيب السائح** و روايتي "بلقيس" و"ريح يوسف" لـ **علاوةكوسة،** و روايات "مزاج مراهقة"، "تاء الخجل" "أقاليم الخوف"، و"اكتشاف الشهوة" لـ **فضيلة الفاروق.**

و جل الروايات المذكورة سابقا ذات صبغة جمالية خاصة؛ كونها زاوجت بين الواقع الذي ترتكز عليه السيرة الذاتية فهي عرض و سرد لأحداث وقعت في حياة الكاتب و بين التخييل الذي هو سمة الرواية «لكن يبقى أن هؤلاء الكتاب لا يتخذون من حياتهم محورا أساسيا للرواية

1- أحمد منور: رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر، ابن الفقير أنموذجا، مجلة المساءلة،ع 1، مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب الجزائري، الجزائر، 1991، ص 185.

2- ينظر:حليمة بولحية: تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، طيور في الظهيرة، البزاة، لمرزاق بقطاش نموذجا، ع 7 ، مجلة مقاليد، قسم الأدب و اللغة العربية، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، الجزائر، ديسمبر 2014، ص 105- 116.

و لكنهم يتخذونها متكأ أو منطلق و معبر نحو الانطلاق من الذاتي إلى الموضوعي أو من الخاص إلى العام و من هنا تخرج الروايات عن إطارها الذاتي السيري، إلى إطار الرواية التخييلية بمعناها العام، و يصبح الجانب الذاتي فيها جزء من تجارب الكاتب في الحياة بشكل عام»[1].

فالكاتب المعاصر لم يعد يتقيد بالشكل الكلاسيكي للسيرة الذاتية الذي من شأنه التعرية الذاتية للمؤلف و ما ينجم عنه من تهم الفضح و التباهي و الخداع و التزوير السافر[2]، و هو ما لمسناه في الروايات المذكوة سابقا حيث بدت الإحالة على حياة كاتبها في نصوص تنوعت أشكالها جاعلة بونا بينها و بين الكتابة السيرية المتعارف عليها « و هذه ظاهرة تتجاوب مع التحولات التي طرأت على كتابة السيرة الذاتية في الآداب العالمية، حيث أنها لم تعد تعني التطابق مع الحياة الواقعية، و إنما أصبحت السيرة تستوحي التجربة الحياتية و المحيط الاجتماعي لصاحب السيرة من دون التقيد بـ "حرفية" الوقائع و الأحداث»[3].

لكن و أمام تداخل المعايير الأسلوبية و البنائية و الدلالية التي تستكشف المستويات المضمرة للنص ضاعت هوية السرد الذاتي «حتى لم يعد في بعض الأنواع المهجنة التي أخذت تتمازج في ما بينها لتشكل نوعا أدبيا آخر. و يتضح ذلك على نحو جلي في السيرة الذاتية عندما تتداخل مع غيرها من الأنواع الأدبية لتشكل بذلك أنواعا أدبية أخرى لها خصوصيتها النوعية المتشكلة من تهجين نوعين أدبيين»[4].

فكان أن ظهر ما يسمى برواية السيرة الذاتية أو السيرة الذاتية الروائية نتيجة امتزاج السيرة الذاتية بالرواية، بل و ظهر ما يعرف برواية التخييل الذاتي.

1- أحمد منور: رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر ابن الفقير أنموذجا، مجلة المساءلة، ع 1، ص 186.

2- ينظر: دانيال مندلسون و آخرون: نهاية الرواية و بداية السيرة الذاتية و قضايا أخرى، ترجمة و تعليق: محمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 142.

3- محمد برادة: الذات في السرد الروائي قراءة في 40 رواية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 2014، ص 5.

4- خليل شكري هياس: القصيدة السير ذاتية، بنية النص و تشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 10 .

و إذا كانت السيرة الذاتية واقعا تاريخا يتسم بصدق التعري و الاعتراف فإن الرواية السير ذاتية هي نص روائي تخيلي يجد قارئه أسبابا تدفعه نتيجة عناصر تشابه يكتشفها إلى الاعتقاد أن الشخصية و المؤلف واحد[1]، في حين أن رواية التخييل الذاتي «مصطلح ابتدعه الروائي الفرنسي سيرج دوبروفسكي العام 1977، و سرعان ما تلقفه النقاد ليصنفوا ضمنه نصوص سيرية تلجأ إلى قذف الذات الكاتبة في مواقف احتمالية لتعيش تجارب متخيلة، و تبتدع كتابة مجنحة خارج الإطار الواقعي»[2].

و قد وقع اختيارنا لدراسة التداخل الروائي التخييلي على ثلاث روايات: "أرخبيل الذباب" لـ **بشير مفتي**، "امرأة بلا ملامح" لـ **كمال بركاني**، "دم الغزال" لـ **مرزاق بقطاش** محاولين الوقوف عند بعض السمات الفنية و القرائن الواصلة بين الكاتب الواقعي و الراوي و التي تظهر في هذه النصوص الروائية من أجل إبراز ملامحها الذاتية و ذلك من خلال دراسة: ضمير السرد، اللغة الشعرية، العلاقة بين الكاتب الواقعي و الراوي.

أولا: ضمير السرد

استخدام ضمير المتكلم "الأنا" دلالة على الذات متى ما دخل في نسق لغوي خاص و قد ذهب **إميل بينفنيست** (**Émile Benveniste**) إلى أن "الأنا" هو «الشخص الذي يقول القول الذي يتضمن الصيغة اللغوية "أنا"»[3]، كما يطلق **جينيت** اسم "السرد القصصي الذاتي" على ذلك السرد الذي يكون فيه السارد هو البطل في حكيه[4].

1- محمد القاضي و محمد الخبو و آخرون: معجم السرديات، ص 218، 219.

2- محمد برادة: الذات في السرد الروائي قراءة في 40 رواية، ص 13.

3- محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، المؤسسة العربية للنشر، تونس، ط 1، 2001، ص 1076.

4- ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 2، 1997، ص 256.

يحيل السرد بضمير المتكلم قطعا على التطابق بين السارد و الشخصية الرئيسية و هو سمة الرواية الحديثة و دليل واقعيتها فـ "الأنا" راوية أو ساردة أينما وجدت تروي تجاربها ملتبسة بتجارب الآخرين[1] ثم هو يعمل على تقوية العلاقة بين الشخصية و القارئ «باعتبار أن السرد في صيغة الضمير المتكلم المفرد "أنا" وسيلة لتخيُّل الكاتب تدعم احتمال وقوع الحكاية المسرودة»[2].

و قد عبرت الذات المروية عن أناها بهذا الضمير في الروايات الثلاثة تعبيرا يبين عن حديثها عن نفسها « فعندما يجعل الكاتب راوية يستخدم ضمير المتكلم (أنا) في خطابه فإنه يعمد إلى إبراز الذات الساردة للراوي، بل تضخيمها و تحويلها إلى محور العام الروائي الذي يحكيه... و هذا الإجراء يجعل العالم المروي عالما نسبيا ذاتيا منظور من جانب واحد فردي»[3]، و هو ما يعكس الطابع الذاتي لعلاقة الذات بفعل السرد و بالحكاية و رغبتها الملحة في نقل معاناتها من واقعها السياسي و الاجتماعي و الاقتصادي و الديني.

و بتتبع ضمير المتكلم المفرد في الروايات الثلاثة وجدنا أنه يعكس من حيث علاقته بالذات بعض من المظاهر الدلالية سنحاول الكشف عنها فيما يلي:

1) الكشف عن عوالم الذات الخفية

يُصَنَفُ الراوي من حيث علاقته بفعل السرد كما ظهر في رواية "أرخبيل الذباب" إلى صنفين راوي من الدرجة الأولى من السرد أين يتولى سرد الأحداث مباشرة باعتباره طرفا أساسيا فيها، كونه الشخصية الرئيسية و ذلك في الفصل الأول و الفصل الثاني المعنونين على النحو التالي "منولوج" و"كوابيس" و راوي من الدرجة الثانية من السرد و هو راوي من داخل الحكاية أين

1- ينظر: محمد الخبو: بعض ملامح الأنا الراوية و المروية في الخطاب الروائي المعاصر إدوارد الخراط أنموذجا، مجلة فصول، مج 16، ع 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 212.

2- نفسه، ص 212.

3- عبد الرحيم الكردي: الراوي و النص القصصي، مكتبة الآداب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، مصر، د ط، 2000، ص 133، 134

أدرج في القصة من قبل الراوي الأول، فهو شخصية من شخصياتها أوكل إليها فعل الرواية في الفصل الثالث الذي يحمل عنوان "محمود البراني".

أما علاقة الراوي بالحكاية فلقد كان الراوي حاضرا من خلال ضمير المتكلم المفرد "الأنا" و المتمثل في **البطل (س)** الذي اتخذ دور الراوي و التي استهلها بطريقة "المنولوج"، ثم يظهر راوي ثاني في الفصل المسمى باسم "محمود البراني"، أين يبدأ **محمود البراني** بنفسه تقنية التذكر أو استرجاع الأحداث كما فعل **البطل (س)**، و الراوي في كلتا الحالتين كان بطل حكايته و يعتبر راوي لحكاية ذاتية.

عبرت الذات المروية عن أناها بضمير المتكلم المفرد "الأنا" في "أرخبيل الذباب" تعبيرا يعكس حديثها عن نفسها فـ **البطل (س)** في الفصلين "مونولوج" و "كوابيس" و **محمود البراني** في الفصل "محمود البراني" كان واعيا باختياره لهذا الضمير "الأنا" لأنه يخدم الوعي الذي تريد الذات التعبير عنه من خلال أناها داخل الراوية، كونها تطمح أن تصبح محور العالم.

و لقد رُمِزَ للراوي الأول بـ **البطل (س)** بينما الراوي الثاني فهو معلوم الاسم **محمود البراني** و الحكاية تدور حول ذات تشعر بالإحباط بعد دخول البلاد حرب أهلية أين تحس الذات الراوية بالإقصاء و هذا في الفصلين "مونولوج" و"كوابيس"، أما الذات الثانية فهي ذات الراوي الثاني و هو **محمود البراني** و تحضر هي الأخرى من خلال ضمير المتكلم المفرد "الأنا" و حكايته تدور حول ذات تعيش ذكرى حب مفقود و غربة مكانية لتضيع الذات في وطنها و خارجه.

أما في رواية "امرأة بلا ملامح" فيبدو حضور الراوي بطلا للحكاية المروية و هو الشخصية الرئيسية فهو يعتبر راويا لحكاية ذاتية، فالراوي يسرد الحكاية و هو حاضر فيها من خلال ضمير المتكلم "الأنا" دون ذكر اسمه مما يحيلنا على المؤلف، فاستخدام ضمير المتكلم حسب **نجيب العمامي** يدل على « حديث الشخصية عن نفسها»[1] فاختيار هذا الضمير يخدم الوعي الذي

1- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي، رواية الثمانينات في تونس، دار محمد الحامي، سوسة، تونس، ط 1، 2001، ص 89.

تريد الذات الإفصاح عنه داخل الرواية بحيث تصبح محور العالم الروائي، و قد جاءت روايته للأحداث بشكل دائري لإنطلاقها من الموت يقول في بداية الرواية «أوه !.. أشعر برغبة سرية فادحة للبكاء !.. تراني أموت »[1]، و انتهائها بالموت يقول في آخر الرواية: «أول الموت حين ننسى الاختيار»[2].

و الملاحظ على هذه الرواية أن فعل السرد فيها قد قلَّ مقابل علو اللغة الوصفية لذات الراوي ليضعف السرد الحكائي فاتحا المجال لهذيان الذات العاشقة المتألمة، لتعج الرواية باللغة الوصفية ذات الطابع الشعري ، و لقد كان ضمير المتكلم "أنا" بمثابة همزة الوصل بين الذات و النص الروائي، فعلى طول صفحات الرواية يظهر هذا الضمير "المفرد" معبرا عن معاناة الذات من اليتم، و الحب، و الوطن و ما أفرزه ذلك من خيبة، كاشفا عوالمها الخفية، معريا إياها تدريجيا عبر تقطيع السرد ما بين التذكر و الوصف الآني و كل هذا يتم بواسطة هذا الضمير.

و قد ظهر في مقاطع من الرواية تجاور بين استخدام ضمير المتكلم المفرد "الأنا" و الجمع "النحن" للدلالة على عموم مأساة الذات المروية بنوعيها الفردي و الجماعي، فمأساة الراوي هي مأساة الشعب الجزائري بأكمله تحت جحيم عشرية سوداء من ذلك قوله:

«لما إذن خدعونا كل هذا الزمن ضحكوا على أذقاننا حتى إذا ما استأنسنا رشوا شواربنا بالبول و النفايات المعوية السامة!

شكرا لكم، منذ كم عام و نحن مغتصبون»[3].

و قوله:« ارتميت في سموات التاريخ.. كان مليئا بالنكبات لأنهم يحاربوننا من خلف العقيدة، كنا نحاربهم بأوهامنا القومية و أهواء الزعامة، لذلك ظلوا دوما يضاجعوننا على أسرتنا الوثيرة في قصورنا العربية !» [4].

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2007، ص 7.
2- نفسه، ص 120.
3- نفسه، ص 52.
4- نفسه، ص 71.

و قوله أيضا:

«عدنا خائبين، كنا حزانى جدا و ثائرين، ناقمين على الأوضاع، التصقت أعيننا بشاشات التلفزة تشهد بداوة الإنسان المنمقة بخطابات حداثية ...

ضلت بغداد صامدة ...

انكتب العرب جرحا عميقا على خارطة مزيفة !

و احتسينا نخب الهزيمة بطريقتنا العربية العبثية..» [1].

و عبر مجرى خطية الخطاب السردي الروائي، و عبر الفصول الثلاثة التي تتكون منها رواية "دم الغزال" لـ **مرزاق بقطاش**، يوظف السرد ضميرين أساسيين هما: "ضمير المتكلم" و"ضمير الغائب"، (سواء بصيغة المفرد أو بصيغة الجمع)، و يضل الراوي (الذات الثانية) للكاتب و مؤطر السرد ككل هو المتحكم في السرد. فعندما يستعمل ضمير الغائب فهو يبرز لنا ساردًا آخر كلي المعرفة بالأحداث و هو الذي يسرد الحكاية بمعنى أن الراوي الغائب راوي مطلق المعرفة، يتواجد في كل الفضاءات و عبر كل الأزمنة، و حضوره الكلي هذا يخوله المعرفة بجل الأحداث و الوقائع يقول: «جاؤوا لكي يدفنوا شخصية عظيمة في هذا المكان. لقد اصطلحوا منذ زمن على أنه مربع للشهداء و الرجال التاريخيين. و قالوا إنه لا يحق أن يثوى فيه إلا العظماء بعد أن اتفقوا فيما بينهم سرا على أنهم عظماء »[2].

فبواسطة الخطاب المسرود تصلنا مجموعة من الأخبار و المعلومات عن مراسيم جنازة الرئيس **محمد بوضياف**، و عن نوايا المشيعين و أحوالهم النفسية، يقول: «النخبة السياسية كلها موجودة في جانب من هذا المربع. عفوا، اللعنة السياسية كلها مبثوثة في هذا المكان ! رئيس سابق أمضى جانبا كبيرا من حياته في السجن، و رؤساء و وزراء من عهود مختلفة. أجل عهود مختلفة على الرغم

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 94.

2- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، الفضاء الحر، الجزائر، د ط، أكتوبر 2007، ص 177.

من أن عمر الدولة باللغة الحديثة... في مساحة بالغة الصغر و الضيق مثل هذه؟[1]».

إن كل هذه الأخبار و التفاصيل تصلنا عن طريق الراوي الغائب "الراوي التقليدي" الذي عادة ما يكون يعرف كل كبيرة و صغيرة، لكونه يمسك بالسرد من وراء الشخصيات، غير أنه سرعان ما نجد أنفسنا أمام ضمير المتكلم "أنا" الذي يحيل على الراوي المتكلم –الشخص– و هذا يعني أن الراوي مؤطر السرد في "دم الغزال" عندما يوظف ضمير المتكلم فإنه يشير إلى تحول يطرأ على مستوى تبدل الراوي، فبدل الراوي الغائب المطلق الحضور و المطلق المعرفة هناك الراوي المتكلم، الذي يجعلنا أمام مزيج من الذكريات و التي من خلالها تشارك الشخصية المحورية معرفتها لذاتها يقول: «أنا، مرزاق بقطاش، من ضمن المشيعين. الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي، و أكره السياسة و السياسيين، و لا أرى الخير فيهم أبدا حتى و إن كانت نيات البعض منهم حسنة...»[2].

يركز الراوي المتكلم "الشخصية المحورية **مرزاق بقطاش**" على ذاته، من خلال ما يشعر به من عجز و انكسار و تشظي نفسي نتيجة الأوضاع الأمنية المأزومة التي تعيشها الجزائر، و أمام مقتل رئيس جاء ليتولى البلد فلم يمهلوه إلا قليلا معبرا عن أمله في كتابة رواية تتحدث عن "الموت" الذي أضحى الماثل أمام الإنسان صباح مساء.

و على طول المقاطع السردية المحكية بضمير المتكلم، تتضح صورة الراوي الداخلية المحبطة و هو ما سنلاحظه من خلال المقاطع السردية التالية: «أين أقف أنا، ياترى، بين هؤلاء و أولئك؟ إنسان يريد أن يفهم ما يحدث في هذا الوطن، و لا يكاد يتبين طريقه. موجة تدفعه و أخرى تسحله سحلا على رمال السياسة الحرشاء[3]، «حضرت جنازة الرئيس، و لعنت السياسة و السياسيين، و لعنت نفسي لأنني سرت وراءهم عن حسن نية ظنا مني بأن هذا الوطن في

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 178.
2- نفسه، ص 180، 181.
3- نفسه، ص 188.

خطر. و ما كان الوطن يوما في خطر، أي و الله، إن هي إلا أزمة مفتعلة من صنع بعض شياطين السياسة. لقد قيل لنا أيضا إن الوطن في أزمة اقتصادية خانقة، و إننا قد نموت جوعا إن نحن لم نمد أيادينا صوب الغرب للاستجداء»[1]، «و بكى بعضي على بعضي معي. مرزاق بقـــطاش المسلم المنتمي لحما و دما و روحا و أدبا و شعرا و تاريخـــا و استراتيجيـــة و جغرافيـــة و سماء إلى القرنين الثالث و الرابع الهجريين يزداد انخداعا في هذا المضمار ليس وليد سذاجة، بل هو وليد رومانسيـــة وطنية و إيمان بالله عميق قلما تشوبـــه الشوائب»[2].

إلى جانب ضمير المتكلم المفرد، نجد حضورا لضمير المتكلم الجماعي، و الذي يمسك هو الآخر في بعض الأحيان بالحكي "السرد" من منظور داخلي، كما هو الشأن في الأمثلة التالية: «عبد القادر و هو ناء عن الديار هو عبد القادر نفسه و هو في هذا الضريح. ألم يكن يؤمن بوحدة هذا العالم العربي الإسلامي؟ بلى، فلم أقلقناه؟ لما لم نتركه يواصل رقدته الأبدية إلى جانب أستاذه الروحي محي الديـــن بن عربي في دمشق؟... فالسياسيون يكرهوننا على إتيان المنكرات من حيث لا ندري»[3]، «كيف يقتلوننا؟ من هذا الذي يعتقد أننا بانتمائنا إلى المجلس الاستشاري الوطني جئنا لنسد عليه الطريق إلى كرسي الحكم؟..» [4].

و لقد ارتبط الضميران "الأنا" و"النحن" في الروايتين "امرأة بلا ملامح" و"دم الغزال" للدلالة على الذات التي تصور شعورها بالتأزم من أوضاع يعيشها الوطن، مشاركة بذلك شعور الآخرين شعورا يعكس معاناة الذات بصوتيها الفردي و الجماعي فالذات في هاتين الروايتين ذات منصهرة في الجماعة لها آمالها و خيباتها، و هي في سردها الذاتي المراوح بين الضميرين "الأنا" و"النحن" نوع من التنويع في رسم المعاناة و الدلالة على شمولها.

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 233.
2- نفسه، ص 236.
3- نفسه، ص 185.
4- نفسه، ص 238.

فاستخدام ضمير "الأنا" يخدم الوعي الذي تريد الذات التعبير عنه من خلال أناها داخل الرواية، بحيث تتحول إلى محور للعالم الروائي بينما تستخدم ضمير المتكلم "نحن" في حالات الحديث عن المآسي و المعاناة الجماعية التي تشترك فيها الذات مع الآخر.

2) الإيهام بواقعية ما يروى

يساهم ضمير المتكلم المفرد في الإيهام بواقعية ما يُروى، انطلاقا من كونه يحكي بالدرجة الأولى عن واقع الذات المروية، عندما يجعل الكاتب الراوي يتكلم على الراوي نفسه؛ أي الراوي يحاول إعطاء بعض سماته الذاتية، كما ظهر في رواية "أرخبيل الذباب" و من ذلك: «قررت بعد أن شربت حتى صرت مخمورا، أن أبعث لكل الجرائد الوطنية و الدولية و وكالات الأنباء و القنوات المسموعة و المرئية، رسالة أعلن فيها خبر انتحار الكاتب (س)... من المضحك أنني وضعت سطرا تحت كلمة (كاتب) حتى يأخذني الجميع بالجدية المطلوبة... كما كتبت في رسالة طويلة هي خلاصة هذه الأوراق المحبرة عن أرض سميتها "أرخبيل الذباب"» [1]، «كنت قد تعودت على تأدية مهنة الأستاذ الذي يلقي دروسا في القسم بشيء من القلق و عدم الإطمئنان... و بطريقة ما،...و أنا نفسي لم أكن مهتما إن كان ما أفعله مفيدا أم لا، و كان كل ما أحرص عليه، أن أزرع بذور الشك و السؤال»[2]، «أما أنا فحالي متغير و قد أكون اليوم هكذا و غدا غير هذا...»، «بالطبع، سأكذبت لو بالغت (أنا أبالغ دائما)»[3].

و قد ظهر هنا النوع من الإيهام بواقعية ما يروى عن طريق شيوع الاعترافات الذاتية أين لازم ضمير المتكلم "أنا" الحالات الاعترافية بشكل مباشر، في رواية "أرخبيل الذباب"، من ذلك على سبيل المثال قول **مفتي البشير** على لسان **محمود البراني**: «كنت أريد أن أحكي لناديا القصة الحقيقية، أن أعترف لها بأنني والدها الحقيقي...» [4]، «أعرف بأنك ستسخرين مني و

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 2، 2010، ص 11.
2- نفسه، ص 54.
3- نفسه، ص 100.
4- نفسه، ص 115.

أعرف أيضا أنك من نوع خاص لكن هذا لا يمنعني من الاعتراف بأنني أحبك.. و هذا الحب يمنحني شيئا جاذبا نحوك.. و أريد أن نتحدث في هذا»[1]، «لا لن أخرج. مسكين أنا. و حتى لو كنت أجهل هذه الأنا. هذا الـ(س) فأنا أعرف بأنه ليس من حقي أن أهدر حياتي بهذا الشكل»[2].

كما ظهر الاعتراف الذي تواجه فيه "الأنا" الراوية الذات المروية بحالة الحرب التي يعيشها البلد في الفصل الأول من رواية "أرخبيل الذباب"، المعنون باسم "مونولوج" أين تدفقت اللغة مع هذيان الذات معبرة تارة عن حزنها و تارة عن آمالها، فها هو الراوي يعترف باستخدام ضمير "الأنا" عن خيباته المتسلسلة جراء الحرب القائمة،و من ذلك نورد الأمثلة التالية: «أنا تعبان. جد منهك. لا أجد أي مبرر لاستمرار المهزلة» [3]،«أنا سأكون محايدا لن أكون رسول هذا البلد»[4]، «ناديا لم تعد.. أنا الذي أصبحت مملا، و ربما مقرفا»[5]،«أقول الجنون و أنا أعلم أن ثمة انهيار حقيقي حدث لي»[6]،«من الغريب أن يكون خروجي من الحانة على الساعة الثانية صباحا، أنا الذي تعودت خلال هذه السنوات المفزعة أن لا يكون هناك أي معنى للمعنى نفسه»[7].

و رغم غياب اسم الشخصية الرئيسية في رواية "أرخبيل الذباب" إلا أن ذلك لم يقلل من لعبة الإيهام بالواقع، لأن ضمير المتكلم عمل اسم العلم «بالرغم من أن السارد يفتقد إلى اسم شخصي، أو على الأقل لا يكشف عن اسمه. و في هذه الحالة، و كيفما كانت الوضعية

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 50.
2- نفسه، ص 85، 86.
3- نفسه ، ص 07.
4- نفسه، ص 08.
5- نفسه، ص 10.
6- نفسه، ص 12.
7- نفسه، ص 13.

الاجتماعية للسارد، فإن غياب اسمه يحدث نقصا جوهريا في الإيهام بالواقع غير أن غياب الاسم لم يقلل من لعبة الإيهام تلك، ما دام ضمير المتكلم، يعمل على كل حال، عمل اسم العلم»[1].

كما برز دور الراوي المتكلم بضمير "الأنا"، بالإيهام بالواقع عندما يحدد لنا مصدر معارفه في مثل قوله: «كان ذلك آخر ما كتبه (س) و لم يقدر لناديا أن تقرأه على الإطلاق و لا لأحد غيري الإطلاع عليه، و وجدت صعوبة في الاحتفاظ بهذه الأوراق معي، خاصة أنني تخفيت عن أنظار الناس كل هذه الفترة بعدما أحرقوا المكتبة»[2].

و تحري الصدق في قوله: «أما (س) فلا أحد يعلم ما الذي حدث... لقد قرأ الجميع بيان انتحاره على صفحات الجرائد الوطنية و كل ما علمته أن مخطوط روايته الثانية طبع على نفقة صديقه محفوظ و كان عنوان الرواية: "أرخبيل الذباب"»[3].

ثم إن ضمير المتكلم المفرد قد ظهر أيضا في رواية "امرأة بلا ملامح" التي تروي في الزمن الحاضر، الذي هو زمن السرد ما حدث لها في الماضي الذي هو زمن الوقائع المأساوية مما يجعلنا أمام رواية مليئة بالاعترافات الذاتية و قد حفلت الرواية بالكثير من هذه الصيغ، و منها الأمثلة التالية: «هذا الزمن.. و زمن آخر قادم.. ربما كان بعيدا.. زمن يهودي و بامتياز.. علينا أن نعترف بذلك، و لنا سعف النخل و بعض القصائد اليتيمة»[4]، «و شعرت بالخوف يجتاحني بوضوح أمام عيني الممتلئتين بالصورة الأخيرة لجدة هرمة إذ تودعني عند الباب الخشبي المهترئ .. مذعورا كنت من الله .. و من الناس و النهايات التي تأخذ شكلا بعينه»[5].

1- عبد الفتاح الحجمري: السارد في رواية الوجوه البيضاء، مجلة فصول، ع 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1 أفريل 1993، ص 149.

2- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 117.

3- نفسه ، ص 143.

4- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 17، 18.

5- نفسه، ص 37.

و قد حفلت رواية "امرأة بلا ملامح" بلغة غنائية كثيفة الدلالة بحيث أصبحت الذات المروية تكشف على ذاتها عن طريق اللغة حتى أصبح صوت "الأنا" عاليا و واضحا و متشظيا بطريقة غنائية تحمل في طياتها الكثير من روح الفقد و الأسى و الهذيان يقول باكيا فقد حبيبته **هيفاء**:

«و كنت أكبر خيبة في حياتي على الإطلاق..

و أعظم فجيعة..

و أجمل نكتة

و ها أني الآن أهمس في وجه الليل المعربد:

هيت لعمري هو الآن حطاما، و بعد لأي: ربما مت !..» [1].

و يقول متجرعا خيبة العرب:

«و مضى العمر راحلا بين شَجر ملون، و وحل بارد، و أيام صامتة ! كان الجو ممطرا.. و القلب قفرا.. و الحكايا مددا..

و كنت ترحلين عبر ثقوب الذاكرة كالهواء الملوث... و في وجوه النساء اللائي يعبرن الأرصفة»[2].

و يقول منتحبا جدته (فطوم):

«و رأيت وجهك مندفعا في الماء.. لله كل الأفلاك.. لي كل الصلوات، قالت:

-أتصلي؟

حضرتني أشجار التين التي ظلت تنتحب منذ ماتت جدتي و ما أورقت بعدها... و ما اخضر العمر أيضا، قلت:

-أزحف على بطني نحو التابوت، يضم أشلاء جسد لامرأة فيها كثير من عطرك»[3].

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 8.

2- نفسه، ص 118.

3- نفسه، ص 96.

كما شاعت الاعترافات الذاتية بكثرة في رواية "دم الغزال" قصد الإيهام بواقعية ما يروى فهي رواية طغى عليها أسلوب الاعتراف و المونولوج الداخلي الذي تواجه فيه الأنا الراوية الذات المروية، حتى جاءت الرواية سلسلة اعترافات من قبل الذات فيما يسمى بـ "الأقوال المباشرة" أو "الخطابات الفورية"، و هو يقدم وصفا حيا لما تشعر به الذات و من ذلك: «أنا، مرزاق بقطاش من ضمن المشيعين. الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي و أكره السياسة و السياسيين، و لا أرى الخير فيهم أبدا... لكن لا مناص من الإفضاء به في هذه السطور التي أريد لها أن تكون جميلة و صادقة معا»[1]، «أعترف أنه لو كان في مقدوري أن أتحول إلى ذلك الرجل اللامرئي، بطل جورج هريرت ويلز، لكنت وضعت قائمة بأسماء الذين يسيئون إلى البشرية. و ما أكثرهم! و أعترف أيضا أن هذه القائمة لن تنطوي إلا على أسماء السياسيين و بعض القادة الذين ما زالوا يذبحون شعوبهم...»[2]، « أعترف أنني ضحكت بيني و بين نفسي و أنا أرسم هذه الصورة السلبية لبطلي هذا. فلقد ذكرتني بولادة ابني الذي جاء إلى الدنيا و هو لم يكمل شهره الثامن بعد في بطن أمه ... إنه صبيي مكتمل الأعضاء ! »[3]،«ها أنا ذا ابن البحار المسحوق أعترف أنني لأول مرة في حياتي أكتب بكل حرية، لا يخيفني أحـد، و لا يحول الموت نفسه بيني و بين قلمي في أن أعطيه كامل حريته»[4].

3) شيوع ظاهرة التذكر و الاسترجاع

من الوظائف التي قام بها ضمير المتكلم في رواية "أرخبيل الذباب" أيضا العودة إلى ماضي الذات المروية، عن طريق الاسترجاع لماضيها المضطرب مما أورث الذات تركيبا متشظيا من ذلك نذكر الأمثلة التالية: «كنت أكره أبي إذ كان طيبا و مثاليا و عندما اعتقلوه شعرت بأنهم خلصوني

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 180، 181.
2- نفسه، ص 194.
3- نفسه، ص 201.
4- نفسه، ص 238.

منه» [1]، «كانت عائلي شديدة المحافظة و متدينة بصورة متزمته. و كانت مراهقتي صعبة و عشت عزلتي بكل قسوتها و عنائها و مباهجها»[2]،«خاصة أن تجربتي في هذا الميدان كانت جد محدودة و أول حب عشته كان مع امرأة تكبرني بعشرين سنة و كانت هذه العلاقة أقرب إلى البحث عن حنان كبير و احتضان دافئ منها إلى الحب..[3].

و في رواية "امرأة بلا ملامح" يظهر لنا الاسترجاع حينما تحكي الذات من خلال هذا الضمير "أنا" ذكرياتها مع جدتها **فطوم** و ما مرَّ بها من أيام حلوة قبل وفاتها، يقول: «تجاعيد (فطوم). جدتي غائرة كحفريات قديمة كانت توقظ في نفسي شهوة التقيؤ كلما همت بالكلام،... ثم أحرقته في كانون الجمر»[4]، و يضيف في موضع آخر: « (فطوم) كانت جزءا كبيرا من ذاكرة قرية ورجالا كثيرين! زيجات سبع و ابن وحيد كان أبي!ابتلعت كل الرجال الذين تزوجوها علنا قبل أن ينعموا بدفء الأبوة كانت كزهر استوائي، كان جدي الوحيد الذي عاشرها سبع سنين، أنجبت له أبي بعد انتظار مقلق طويل، تبادلا فيه الشهق و زفير التهم البذيئة»[5].

كما ساهم ضمير المتكلم في رواية "دم الغزال" بالتذكر و الاسترجاع لكثير من الأحداث الماضية التي عاشتها الذات، فها هو يعود بنا إلى تفاصيل ذلك اليوم المشؤوم الذي تلقى فيه خبر وفاة الرئيس **محمد بوضياف**، يقول: «...كنت في الدار، و بالذات، فوق تينة عجوز تقوم بيننا و بين جيراننا. تسلقتها لأجني حبة أو حبتين مخاطرا بنفسي فوق أغصانها القديمة المهترئة في تلك اللحظات التي جمعت فيها أعصابي حتى لا أميل يمنة أو يسرى تماما...»[6].

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 21.
2- نفسه، ص 31، 32.
3- نفسه، ص 31.
4- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 22.
5- نفسه، ص 29.
6- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 183، 184.

و ينقل لنا ما دار بينه و بين نفسه من كلام يقول: «و كان أن رددت بيني و بين نفسي: و لما لم يتركوه يموت من تلقاء نفسه؟ لقد كان شيخا طاعنا في السن»[1].

كما برز دور هذا الضمير حين عرضت الذات، حكاية أحد أصدقائها و معاناته مع المرض أيام الثانوية يقول: «و لكم بكيت بدوري عندما تذكرت صديقي عمر الذي اجتاز معي امتحان البكالوريا قبل عشرين عاما، لقد أصيب المسكين بسرطان الدم و هو بعيد عن أهله...»[2].

4) بروز ظاهرة تعدد الرواة من خلال ضمير المتكلم المفرد

و من هذا النوع ما ظهر في رواية "أرخبيل الذباب"، أين برز فيها راويان اثنان، تروي كل ذات منهما حكايتها بضمير المفرد، و في تعدد الساردين يرى **حميد لحميداني** أنه يحدث «عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدًا بعد الآخر، و من الطبيعي أن يختصَّ كل واحد منهم بسرد قصته... و هذا يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، و على مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية»[3]، و في هذه الرواية يظهر ساردان اثنان أولهما راوي من الدرجة الأولى، و هو راوي أشير إلى اسمه رمزا **الكاتب (س)** معلوم الهوية من خلال سرده بعضا من ملامح ذاته باعتباره الشخصية الرئيسية، المتكلمة بضمير "الأنا" و راوي من الدرجة الثانية و هو شخصية من شخصيات الرواية أوكل إليها فعل الرواية في الفصل الثالث و الأخير من الرواية، و هو راوي معلوم الاسم **محمود البراني** و الهوية معا.

و قد خلق لنا وجود ساردين اثنين في رواية "أرخبيل الذباب"، تنوعا لصور الذات بتنوع صاحبيها؛ فإذا كانت الذات الراوية **الكاتب (س)** هي المحور الأساسي للحكاية باعتبارها تحكي عن ذاتها و شخصية **محمود البراني** شخصية وُكِلَ إليها فعل الحكاية لتعبر عن معاناتها الذاتية فلقد عبرت الأولى عن المواطن الجزائري، الممثل لجيل الاستقلال المنهك من الحرب الأهلية، الذي

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 184.

2- نفسه، ص 201.

3- حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 49.

لم يعد قادرا على العيش تحت لهيبها فأضحى يحلم بالسفر أمام قتل جميع أحلامه، بينما عبرت الذات الثانية عن حالة جيل الاستعمار، الذي غادر البلد و هي تعيش أحلك ظروفها حربا ضد فرنسا، ليعود إليها بعد الاستقلال، فلا يجد ملاذا فالحرب قامت من جديد، و الفرق بين الحرب الأولى و الحرب الثانية أن الأولى كانت ضد فرنسا، أما الثانية أي حرب اليوم فهي حرب أبناء الوطن الواحد، إنها نفس القصة، تحلم الذات الأولى بما حلمت به الذات الثانية بغرب حرٌّ يتيح لها ممارسة فعل الكتابة و تحقيق الذات، إلا أنها تغض البصر عن تجربة الذات الثانية التي لم تستفد من الهجرة إلا ضياعا لهويتها، فكلا الذاتين متشظيتين، الذات الأولى تمقت البقاء في الجزائر و تنبهر بالغرب اعتقادا منها أنه الملاذ، و الذات الثانية أكثر تشظيا كونها تدرك أنه لا مفرَّ من حرب أهلية فنحن أمام فكرة حوار أجيال، فجيل الاستقلال لا يزال جاهلا لتجارب جيل الاستعمار الفرنسي، و أمام فكرة الصراع بين الشرق و الغرب، فالذات الأولى تمثل جيل الاستقلال المنبهر بالغرب و حضارته، أما الذات الثانية فتمثل الأصالة كونها عادت إلى تراب الوطن من جديد محاولة مد يد العون لجيل الاستقلال يقول **بشير مفتي** على لسان **محمود البراني**: «متسائلا في قرارة أعماقي ما الذي يمكنني فعله لـ (س) و ناديا.. و ما وجدت شيئا فأدركت ساعتها فقط. أن ما حلمت به من إصلاح لحكاية قديمة قد تهدم.. و أننا ندفع الثمن غاليا جيلا بعد جيل»[1].

5) امتلاك سلطة الكتابة

و قد استخدم ضمير المتكلم المفرد للإيهام بامتلاك سلطة الكتابة الروائية فعن طريق هذا الضمير، أعلنت الذات في رواية "أرخبيل الذباب" أنها ستكتب رواية تتكلم فيها عن الفقر و التجربة المريرة التي عاشتها، فهي تقول: «عالم يغرق من فوقي و بداخلي جوع شرس للكتابة

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 14.

مرات أصارح نفسي بأنني لا أحسن حقا ممارسة هذا اللعب و مثل باقي المرات أكرر التجربة، إذ تصنع لي الكتابة فرحها»[1].

و تقول: «نعم بالتأكيد أنا كاتب مأساوي»[2]، و تقول أيضا: «سأكتب إذن.. ما ظننت أنها العودة الأثيمة و أن ثمة ما يمكن كتابته بعد ضياع الأشياء..» [3]، و قوله في موضع آخر: «كان كل ما يقاربنا جنون محض. خيال طافح و هذا الهوس بأن نخلد أنفسنا على البياض..» [4].

و في رواية "امرأة بلا ملامح" تعلن الذات امتلاكها لسلطة الكتابة، عندما تعترف بأنها تورطت في كتابة حكايتها دون وعي منها، تقول :

«و يأتي العمر.. كل العمر يخاصمنا ..يرتدي علامات استفهام، يسألنا عن ما تبقى من لحظة عابرة!

و ما تبقى من العمر إلا بعض حكاية!

حكاية لم أختر فصولها.. و لا مدنها.. و لا أبطالها..

تورطت فيها هكذا.. دون أن أعي ذلك، و حين اكتمل العرض ألقيت نفسي رجلا آخر.. رجلا شاحب الوجه، نحيف الجسم، في غرفة بيضاء، و ليل مظلم، مملوء بالله و رائحة الأدوية ينتظر زائرا لا يأتي في العمر إلا مرة و ينتحب في العمق»! [5].

كما تعترف في الصفحة الأخيرة أنها اختارت الكتابة في ماضيها القاسي في رواية بدل القصيدة باستخدام هذا الضمير، فتقول: «و ها أني ألج عتبات العدم القاسي، و ما تآلفت مع

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 12.
2- نفسه، ص 15.
3- نفسه، ص 15.
4- نفسه، ص 39.
5- كمال بركاني: امراة بلا ملامح، ص 09.

نفسي بعد.. كان بوسعي أن أضم العالم إلى صدري قصيدة غجرية.. غير أني اخترت الوجه الآخر للقصيدة للمرأة أيضا و للوطن»[1].

و عن طريق ضمير المتكلم ظلت الذات الساردة في رواية "دم الغزال" تعترف بأنها تكتب انطلاقا من تجربة معاشة و مزاج خاص، و من ذلك المثالين التاليين: «الكتابة الروائية تفسح دوني المجال للضغط على نفسي بعد اتخاذ نهج مغاير، نهج أساسه المشاعر و الخواطر و الملاحظات العابرة و المعايشات اليومية. و بذلك يكون في وسعي أن أكتب ما أشاء عن موضوع يفرضه الواقع السياسي الاجتماعي، و تمليه التجربة التي عشتها إلى حد الآن، و السن التي بلغتها»[2] «أنا أكتب روايتي هذه حسب مزاجي، حسب تجربتي، و ما أثقلها من تجربة في هذا الشأن»[3].

ثم هي أيضا تخبرنا باستخدام نفس الضمير عن الموضوع الذي ستكتب فيه فتقول: «أنا إذا مرزاق بقطاش بن رابح البحار الذي خاض غمار المحيط طوال سبع و أربعين سنة و مات ذات ليلة صقيعية بسبب تعب قلبي قاهر. ها أنا الباحث عن موضوع روائي يعالج فكرة الموت، أقرأ الكتب. و أتأمل الحياة و تقلباتها، و يقع في ظني أن فكرة الموت هذه يمكن أن تبحث كأي موضوع فلسفي آخر»[4].

ثانيا: اللغة الشعرية

تعد اللغة ممارسة كلامية تتشكل فيها إشكالية الوجود الذاتي، فبدون دراية يطوع كاتب المحكي الذاتي اللغة و يخرجها في قالب فني إبداعي ليجد نفسه بشكل عرضي أمام نشاط تعبيري

1- كمال بركاني: امراة بلا ملامح، ص 120.

2- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 200.

3- نفسه، ص 239.

4- نفسه، ص 233.

يحضه دائما لإستبطان الذات إستنباطاً حميميا، بحيث تؤول اللغة إلى أداة إستكشاف للحقيقة الذاتية[1].

و من ثم يعد استخدام اللغة الشعرية ملمحا من ملامح الذاتية، الذي يتخذ نشاطا مميزا في الإبداع السير ذاتي «يُعَرَّفُ بالإنسان من حيث هو كائن فاعل أي مفكر و متكلم، و هذا النشاط الكلامي ذاته، هو الذي يمكن الإنسان أيضا من أن ينعكس في خطابه حيث يتمشهد أناه لناظريه، و يغدوا موضوعا لإدراكه»[2]، فلولا اللغة لما استطاع الفكر أن يخرج في دلالات و رموز خارجية متنوعة.

غدت "اللغة الشعرية" معلما بارزا لإنعكاس صورة الذات في الخطاب اللغوي و استكشاف الهوية في الروايات الثلاثة محل الدراسة، فراحت تقترب من لغة الشعر مستعيرة بعضا من طرائقه و تقنياته قصد إحداث بالغ الأثر في القارئ، و حثه على قراءة المادة الروائية قراءة استبطانية بعيدة عن السطحية.

و قد تعددت مظاهر الحضور الشعري في الروايات الثلاث بين: التكرار اللفظي بأنواعه و استخدام واسع للمجاز، و لغة رمزية و أخرى غنائية انفعالية، و غير ذلك من سمات الشعر الفنية.

1) ظاهرة التكرار اللفظي

تنوع التكرار اللفظي في الروايات بين تكرار لمفردات و كلمات و جمل و كل عبر عن هذيان الذات، و من تكرار اللفظ نجد بعض الألفاظ المكررة على طول رواية "أرخبيل الذباب" نذكر منها: الحرب، الجنون، الحلم، الذباب، الكابوس، القلق، الذاكرة، الليل، الحب.

1- ينظر: جليلة طريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، مؤسسة سعيدان للنشر، تونس، ط 1، 2004، ص 673.

2- ينظر: نفسه، ص 674، 675.

و من تكرار الكلمة في نفس الموضع نذكر الأمثلة: «المرأة شبح. الشيطان شبح. الروح شبح. نحن نتعامل في حياتنا كثيرا مع الأشباح»[1]، «الطريق.. الطريق.. لا يوجد طريق إلى ناديا»[2]، «و عندما تستيقظ و لا تجدها بقربك تمنى عودتها ذات يوم.. عودتها ذات ليلة.. عودتها في حلم»[3]، و هذا التكرار ورد في قفرة واحدة و يحيل على ما خلفته ذكرى رحيل **ناديا** في قلب **عيسى** من ألم.

و تكرار العبارة في قوله: « لو كنت شاعرا. يا إلهي. ماذا لو كنت شاعرا ؟»[4]، و قوله: «نعم .. أنت في حلم. يجب أن تكتبه على الورق.. بمثلك يمكنني أن أستمر.. مهمتي أن أستمر.. بحبك.. أستمر.. بكتابك أستمر..» [5]، و قوله أيضا: «عند هذا الحد أغمضت ناديا عيناي بكف يدها و سمعت صوتها السنفوني يقول لي بكل هدوء و راحة مكرر العبارة نفسها عشرات المرات.. نم نم نم ...» [6].

و ظهر في رواية "امرأة بلا ملامح" تكرار لبعض الألفاظ المفردة نذكر منها: الحلم، المدن هيفاء، المدينة، الليل، العمر.

و من تكرار الكلمة في نفس الموضع نذكر الأمثلة: « ماتت .. يموت.. ميتة.. هاه !، الموت أكثر البضائع رواجا و أبخسها على الإطلاق»[7].

و قوله:

«و يأتي..العمر .. كل العمر.. يرتدي علامات استفهام، يسأل، يسألنا عن ما تبقى من لحظة عابرة !

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 63.
2- نفسه، ص 74.
3- نفسه، ص 74.
4- نفسه، ص 02.
5- نفسه، ص 98.
6- نفسه، ص 98.
7- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 8.

و ما تبقى من العمر إلا بعض حكاية !» [1].

و قوله أيضا:

«كن رجلا... عاشر... عاشر... كل النساء... »[2].

كما تكررت بعض العبارات ذات الكثافة الإيحائية نذكر منها: "يا ويلي"، "احذر المخبرون"، "كفك أعواد مشانق".

لا تخلو رواية "دم الغزال" من ظاهرة التكرار اللفظي، فمن بين الألفاظ المفردة المكررة على طول الرواية نجد: المقبرة، أعترف، الموت، مرض، الموضوع، الجنون، يضحك، الجنازات.

و من تكرار الكلمة في نفس الموضع نذكر الأمثلة التالية: «عليك بالصبر، يا مرزاق بقطاش. عليك أن تتحايل على الصبر نفسه. الصبر عالم قائم بذاته، فأحسن التعامل معه. صبرا جميلا و الله المستعان.» [3]، و قوله: «الواقع واقع و أنا لا أقوى على الوقوف في وجه. و الفن فن و أنا أعجز ما أكون عن معارضة دفقه في وجداني»[4]، و قوله أيضا: «النعش مغطى بالدانتيلا أجل، بالدانتيلا. و هذا مشهد تقع عليه عيناه لأول مرة في حياته»[5]، و قد عمد الراوئي إلى هذا التكرار من أجل إثارة انتباه القارئ و ترسيخ المعنى في ذهنه.

و من المظاهر اللافتة للنظر في رواية "دم الغزال" تكرار بعض الجمل كمفاصل تأتي في مقدمة الفقرات نذكر على سبيل المثال قوله:«قامات زرقاء رقطاء»[6]، و قوله أيضا: «أنا مرزاق بقطاش»[7]، فهاتيين العبارتين تكررتا كم من مرة، فالسرد في هذه الرواية لا يقدم دفعة واحدة بل عن طريق أجزاء متفرقة تكون فيه الجمل المتنوع في تكرارها وسيلة للإنتقال من مقطع

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 9.

2- نفسه، ص 21.

3- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 251.

4- نفسه، ص 21.

5- نفسه، ص 215.

6- ينظر:نفسه، ص 177، 180، 182، 183.

7- ينظر:نفسه، ص 180، 233، 234، 235، 236، 240،238، 260، 264.

سردي إلى آخر كعامل بنائيا للتطور المتدرج للـــرواية و الربط فيما بيـنها، و هو يماثل اللازمة الشعرية، التي تسمح بالانتقال من مقطع إلى آخر.

إن تكرار جمل مخصوصة دليل على وعي الذات لما تكتبه ففي تكراره لقوله: «قامات زرقاء رقطاء» دليل على بالغ الأثر الذي تركه مشهد دفن الرئيس **محمد بوضياف في** نفس الذات الساردة، كما أن تكرار الذات الساردة لاسمها «أنا مرزاق بقطاش» دليل على تشظي الذات أمام ذلك المشهد.

فالمكون المتكرر و المتمثل في مشهد الدفن، و اسم الذات الساردة، يعطي بعدا قيميا و يجعله ذا أهمية قصوى، ثم إنه يعمل على تحفيز القارئ على إتمام القراءة و الانفعال الإيجابي مع النص و هذا كله من خصائص الكتابة على الذات.

2) بروز المجاز بأنواعه

تظهر هذه اللغة المجازية الشعرية في رواية "أرخبيل الذباب" متجاوبة مع الذات وتأرجح مشاعرها، و من ذلك على سبيل المثال: «مدينة غلفها الخوف و حاصرها الذعر و سيجها حضر التجول»[1]، «كالومضة التي تخطف. النجمة التي تضيء من بعيد و تقتل عن قرب»[2] ، «الموت ينظر إلى كل وجه، يترصد كل خطوة و على أهبة الإستعداد للإنقضاض على أي أحد...»[3] «يطردني الوعي من حضرة الناموس إلى جمال التأمل في خراب عالمنا و أنا وحيد قطعة خبز مرمية يتهافت عليها النمل و أنا الذباب و حتى الحشرات الأليفة التي لا أحفظ أسمائها..»[4].

أما رواية "امرأة بلا ملامح" فتعتمد اللغة الشعرية بديلا عن اللغة السردية فهي لغة متعددة الدلالة و متماسة مع المناطق المشحونة بالتأويل و الكشف لاستبطان البنيات العميقة في الفكر و الشعور.

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 102.
2- نفسه، ص 28.
3- نفسه، ص 112.
4- نفسه، ص 89.

و في سبيل الإنحراف اللغوي الموظف بكثرة في هذه الرواية كانت اللغة التصويرية المرتكزة على المجازات الشعرية المتنوعة، من ذلك نورد الأمثلة التالية:«تأتي الموت في زي امرأة، حلوة الملامح ترفل في أثواب بيضاء !» [1]، «هو ذا الخريف ينثر ظلماء الكآبة على الناس المتعبين و سعف النخل و شهر أكتوبر حزين رتيب»[2]، «و أمي حورية بلا ريب، كان وجهها آت مع رائحة الأتربة المبللة بشذى البخور، نازفا كالمطر، غامضا كدغل في محراب إفريقي موحش!» [3] «إيه جدتي... هي ذي الأرياح توقع تراتيل النهاية على أرصفة تحضن فزع أجساد من سقطوا، هل تذكر الأرصفة بعد دهر ملامح وجوههم أشكالهم .. ألوانهم و أسمائهم!» [4].

و قد تم توظيف المجازات في رواية "امرأة بلا ملاح" من كنايات و استعارات و تشبيهات بصورة تجاوبت مع معاناة الذات المرورية تجاوبا بليغا من أول الرواية إلى آخرها.

اعتمد **مرزاق بقطاش** هو الآخر في "رواية دم الغزال" على لغة ذات طبيعة ايحائية من خلال الحضور المكثف للانزياحات اللغوية نذكر منها الأمثلة التالية: «الساعد الأيمن بدأ يتحجر لقد نام منذ وقت طويل على ما يبدو»[5]، «قامات سمهرية زرقاء رقطاء تتحرك في مساحة واسعة و محدودة في آن واحد. تتحرك بمقدار مثلما تتحرك مجموعة من عقارب أحدقت بها النيران من كل صوب»[6]، «الألم يريد أن يضع حدا لذاته أنت في جهة و هو في جهة أخرى و كلاهما على حذر من الآخر يراوغه يترصد حركاته يبحث عن مكان للتسلل إلى المناطق المحرمة»[7].

فهذه الصور من تشبيه و استعارة لغة ذاتية اتخذها الروائي وسيلة للتوغل في الذات و اختراق باطنها.

1- كمال بركاني: امراة بلا ملامح، ص 7.

2- نفسه، ص 11.

3- نفسه، ص 16.

4- نفسه، ص 21.

5- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان ،دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 254.

6- نفسه، ص 177.

7- نفسه، ص 262.

3) بروز المنولوج الداخلي

إن الظروف التي عاشتها الجزائر أثناء العشرية السوداء تجعل الروائي يتجه إلى ذاته متعمقا فيها و ذلك عن طريق "المونولوج الداخلي" و «هو الخطاب دون مستمع و غير المنطوق به بواسطته تعبر شخصية عن فكرها الأشد حميمية، و الأقرب إلى اللاوعي، سابقا عن كل تنظيم منطقي أي في حال ولادته عن طريق جمل مباشرة مختزلة إلى الحد الأدنى من التركيب بحيث يعطي الانطباع بالاختلاط و عدم الاختيار»[1].

و للحوار الداخلي دور مهم في الكشف عن بناء الشخصية، فهي لا تتضح من خلال أفعالها و أقوال الآخرين عنها فحسب، بل من خلال سرد نفسها ذاتيا، ففيه يعبر الروائي «عن علاقته بالكون و الحياة و الأشياء من حوله، و يناقش رؤاه و فلسفته، و يطرح أسئلته، و همومه الفكرية يعرض لعذاباته، و أحلامه، و أمله، و يأسه، لغضبه و فرحه، لتشكلات حالات الوعي لديه لإنغماسه في حياة يمارسها ربما دون أن يعرف هويتها»[2]، و هذا ما أرادت الذات أن تكشف عنه في هذه الروايات.

ففي رواية "أرخبيل الذباب" طغى الخطاب الداخلي على طول خطاب الرواية، ففي الفصل الأول "مونولوج" يعترف الراوي بذلك، يقول: «...فجأة داهمني شلل مفاجئ و قررت أن أتوقف عن الكتابة لك و ربما كنت أدرك أن كل ما أكتبه هو حوار مع ذاتي..»[3]، و هو بهذا يعبر صراحة عن التقنية الروائية التي يراها الأمثل في تعبير الذات عن نفسها.

فأمام القضايا الضبابية التي تحوم به، حرب تضع أوزارها، و حب جارف مهلك، يقف الراوي مسائلا ذاكرته، موجها أصبع الإتهام إلى الزمن: «سأحفر من جديد في هذه الذاكرة

1- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 200.

2- محمود الضبع: السردي في الشعر/الشعري في السرد، كتاب أسئلة السرد الجديد، مجموعة أبحاث، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، محافظة مطروح، مصر، 2002، ص 360،361.

3- بشير مفتي : أرخبيل الذباب، ص 109.

البعيدة، و الموحشة، و حتما لن أصل إلى نقطة السر. سأفتح شهية قلبي ليقول حالاته. أما الزمن فهو مشكلتي الحقيقية ...»[1].

و بلغة شعرية مكثفة عبرت الذات مباشرة عن دواخلها ناقلة لنا صورة الصراع النفسي و الانهيار الذي تعانيه، فهي لم تعد قادرة حتى على التطلع إلى مستقبلها، تقول:«أقول الجنون و أنا أعلم أن ثمة انهيار حقيقي حدث لي، انهيار أو أي شيء من هذا القبيل. ثم ما الذي يهم شخصا مثلي لم يعنه على الإطلاق معرفة إلى أين تتجه حياته و أي مصير مجهول ينتظرها في الخارج؟»[2].

إن الشخصية الرئيسية المتمثلة في **البطل (س)** تتكلم مع نفسها و عن نفسها بضمير المتكلم مبدية حقائق أمور أضحت تراها بطريقة أكثر وضوحا فالموت الذي كان واقعا مؤلما أضح اليوم شيئا مألوفا، يقول«و أنا أتذكر. كل يوم تقريبا، عندما انتحر عزيز الصافي كيف صارت لي علاقة خاصة مع المقبرة. كيف صرت أتلاقى مع الموتى باستمرار، كيف أن الموت. هذا اللغز الأبدي. صار أليفا و مؤلما للغاية..»[3].

و يواصل الراوي حديثه الداخلي متعمقا دون وعي منه في أعماق "الأنا" باحثا عن ذاته و عن سبيل النجاة من براثن الموت، يقول:«كيف يمكنني إنقاذ نفسي الآن. و كل واحد لا يفكر إلا في نجاته هو لوحده من المصيدة العمياء الذي يذهب ضحيتها الآلاف كل سنة. و تصبح هي حقيقة الوجود كله.. هي مصير هؤلاء التعساء الذين يفطنون كل صباح على برك الدم و الرؤوس المقطوعة، لاشك أنني لن أنقذ نفسي أبدا لا نجاة لي اليوم و لا في الغد. الطاحونة ترحي كل شيء»[4].

1- بشير مفتي : أرخبيل الذباب، ص 8.
2- نفسه، ص12.
3- نفسه، ص 82.
4- نفسه، ص 81، 82.

و يزداد الحوار الداخلي درامية في الفصل الذي يحمل عنوان "كوابيس" لتزداد الضبابية الملازمة لرؤية السارد، يقول: «داخل الغرفة المغلقة علي. أشاهد جثتي تسبح فوق دماء تجرفها إلى أرض أخرى. أتأمل موتي يستفتر الروح ملأ العين. أبصر مخاوفي كلها وقت الوداع الأخير. أحاول التملص من المشهد. أستيقظ و إذا الكابوس هو نفسه، رأسي فارغ ممتلئ مرات بالحزن على العالم... ما الذي يحدث لي؟...»[1].

و هكذا سمح لنا الحوار الداخلي من الاقتراب أكثر من دواخل **البطل (س)** و بين لنا قمة شعوره باللاشيء، يقول: «يطردني الوعي من حضرة الناموس إلى جمال التأمل في خراب عالمنا و أنا وحيد قطعة خبز مرمية يتهافت عليها النمل و أنا الذباب و حتى بعض الحشرات الأليفة التي لا أحفظ أسماءها..»[2].

و في الفصل الأخير "محمود البراني" نجد أيضا حضورا للحوار الداخلي بأسلوب كثرت فيه الأسئلة الإنكارية، يقول: «ما الذي يحدث لي؟ منذ ظهور ناديا على ساحة حياتي و أنا مضطرب قلق... كيف أصلح غلطتي؟.. ما الذي يجب أن أفعله الآن؟.. أسئلة لا غير و لا أجد أي جواب، يطمئن ما يعتلج قلبي من أهوال القلق و ذعر الخوف..»[3]، و هي أسئلة لا تريد الذات إجابة عنها، بقدر ما تحاول من خلالها نقل شعورها بالاستسلام و عجزها عن تغيير الأوضاع.

كما نعثر في هذا الفصل على الحوار الداخلي المتصدر بعبارات: (قلت/متسائلا/أدركت) مما يدل على القطيعة بين الخطاب الناقل و الخطاب المنقول فالذات تعلن من عوالمها الداخلية بشكل مباشر، و قد اتخذ الراوي هذا الأسلوب مطية للإفصاح عن الأفكار الأكثر حميمية و الأقرب إلى اللاشعور، يقول: «حتى أنا لم أعد أرى ناديا.. لم تعد إلى العاصمة و يبدو أنها قررت أن تفعل شيئا آخر.. كنت خائفا عليها.. خاصة بعدما تكررت قصة التهديد مع **(س)**..

1- بشير مفتي : أرخبيل الذباب، ص 85.
2- نفسه، ص89.
3- نفسه، ص135.

و قلت في نفسي: "اللعنة عليهم..إنهم لا يحبون رؤية الحب أبدا".متسائلا في قرارة أعماقي ما الذي يمكنني فعله لـ (س) و ناديا.. و ما وجدت شيئا فأدركت ساعتها فقط. أن ما حلمت به من إصلاح لحكاية قديمة قد تهدم.. و أننا ندفع الثمن غاليا جيلا بعد آخر»[1].

أما إذا جئنا إلى رواية "امرأة بلا ملامح" فالملاحظ أن "الحوار الداخلي" هو الآخر يحضر على طول الرواية فالذات الساردة تستبطن شعورها و تقف على مأساتها بفعل الواقع المشحون بالتوتر و القلق و التشظي و تلجأ إلى الكشف عن نوازع نفسها و تغيراتها و تناقضاتها أمام الأزمات التي تمر بها؛ وطن يدخل معترك الحرب، و جدة حنون تفارقه، و حب **لهيفاء** يتقاذفه فنجد هذا الكم الهائل من "المنولوج"، نذكر الأمثلة التالية:

يقول:

«خطرت ببالي فكرة ربما أسعفتني من الملل، لما لا أتسكع في أروقة المحطة ربما التقيت بعض معارفي، فتشت في كل الوجوه عن ملامح أحفظها لم أعثر في ذاكرتي عن صورة تشبههم، و عبر زجاج النوافذ المزين بندى الأنفاس الحارة، تراءى لي مبنى المعهد يشمخ بهامته في الآفاق، أغرقني الحنين في دوامة من الأسئلة المنهكة

-لما لا نحس عمق الأشياء إلا حين افتقادها!»[2].

و قوله: «القرية عالم ضيق جدا يبدأ من بيتنا الطيني و ينتهي عند ذرى الجبال الشاهقة و لطالما قصت لي جدتي عن قرى بعيدة تتوارى خلف الجبال و في الوهاد، و أتساءل بعمق إن كان أناسها مثلنا طيبة و إيمانا، فلا ألبث أن أتخيل غير ذلك، بلا شك هم كفرة لحاهم كثة يجرون خلفهم أذيالا من شعر فاحم و سيدخلهم الله النار غدا، و نحن ندخل الجنة بأعقاب أحذيتنا و قذارتنا و بؤسنا!.. »[3].

1- بشير مفتي : أرخبيل الذباب، ص 141.

2- كمال بركاني: امراة بلا ملامح، ص 24.

3- نفسه، ص 32.

و قوله أيضا:«غدا (أميمة) البعيدة أجيئك عاري الذاكرة و الجرح و سأصبغ شعرك بالحناء البدوية التي تشتهين و أنام في بؤبؤ عينيك العميقتين إلى النهايات المبهمة و أتساءل:

– هل وعيت يوما أن لا شكل لأمي في ذاكرتي !

و ما يهم إن كانت الأشكال و الألوان تسقط بغتة في قعر الهاوية!

يكفيني منها أنها امرأة أرهقها وجع الوضع إذ تلدني !»[1].

و قوله كذلك:

«و قلت بيني و بين نفسي:

– أنت رجل سلبي لا يطاق!

– و ما العمل سيدي؟

تدبرت الأمر ليلة بأكملها قلبته، محصته، كان لا مفر من المكاشفة و لتأتي النتائج كما يحلو لها، تساءلت بيأس إن كان باستطاعتي أن أفعل ذلك كان القلب حينها يخفق بسرعة!

و هي إذاك تجيئني في شكل ملاك مرعوب كانت قد تحملت بالصلاوات» [2].

و هي حوارات طويلة، أتت أغلبها في صيغة جملة من التساؤلات أو الاستفهامات و من دون الوقوف على إجاباتها أو تحديد رد معين لها، و تختلف صيغ إثباتها بين: (أتساءل بعمق/ و أتساءل/ تساءلت بغصة الأنين/ قلت بيني و بين نفسي/ تساءلت) و هي صيغ ذات دلالة حوارية مقصودة.

و هذه المنولوجات جاءت كجزء مكمل للأحداث الروائية، ثم إنها في سياق السرد الروائي بمعنى أن الذات الساردة تعمد إلى قطع السرد و الشروع في الحوار الداخلي لكي تفسح المجال للتعبير عن ذاتها.

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 35

2- نفسه، ص 68، 69 .

و مثل هذا المنولوج المتصل الذي يرد في سياق السرد ما جاء في شكل حوار داخلي غير مباشر أين تخاطب الذات نفسها مصطنعة طرفا يوجه إليه الخطاب و من أمثلة ذلك تقول: «و الحقيقة في هذا الوطن يا ابن أمي.. دعارة.. فهل تقبل أن تصير أسير اللواط.. الوثيرة؟»[1] ، و قولها: «فمنذ آلاف السنين يا سيدي و نحن محكومين بوباء التدمير و الحرائق. تواريخنا حافل سجلها بأشكال القتل و ألوان الدماء و الدمار»[2].

فالذات في هذين المثالين لا تخاطب نفسها مباشرة، بل من وراء قناع فالمقصود بلفظي: "سيدي"، "ابن أمي" ، هم أبناء الوطن الواحد و هو واحد منهم.

و من أشكال الحوار الداخلي في رواية "امرأة بلا ملامح"، تكنيك مناجاة النفس و الفرق بين "المونولوج" و "المناجاة" في علاقتهما بحوار الشخصية، أنها تفكر وحدها في "المونولوج" و تفكر بصوت عال في "المناجاة"[3]، و من أمثلة مناجاة النفس، قوله: «إيه يا غصن الزيتون المورق.. شجر الماء و نبض الحرائق... ما أخدعني و ذا العمر شمعة توشك أن تذوي» [4]، و قوله أيضا: «ياه! يا ذي الشمس المشرقة في خفوت و نسائم الضحى الباردة كم تأسرني شقوة أطفال الريف و هي بلا معنى!» [5]، و قوله كذلك: «جدتي! يا حرقة حرائق البعد السحيق من ذا يبكي بكائي.. و هذا القلب المفجوع ينزف مطر شوق و حنين و عبادة!»[6].

يأتي هذا النص الحواري على لسان الذات الساردة، التي تنادي كأنه يوجد من يسمعها لكن لن يسمعها أحد فهي مجرد مناجاة للنفس.

و تتكشف الذات في رواية "دم الغزال" عن طريق الحوار الداخلي، حيث يكثر فيها كلام الذات الساردة مع نفسها و كلامها عن نفسها، و هذا كله من مظاهر الحضور القوي للذات في

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 14.
2- نفسه، ص 15 .
3- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة :محمد الربيعي، دار المعارف، القاهرة ، مصر، د ط، 1979، ص 56.
4- كمال بركاني: امراة بلا ملامح، ص 19.
5- نفسه، ص 32.
6- نفسه، ص 64.

المتن الروائي، و قد صدر الحوار الداخلي فيها بعبارات مثل: (و كان أن رددت بيني و بين نفسي/ أعترف/ ها أنا ذا أضحك في قرارة نفسي مرة ثانية و أتساءل/ و ها أنا ذا أتصايح بيني و بين نفسي)، فالذات تعلن عما يدور بداخلها بل و تفصح عن أفكارها و الخوالج التي تدور في لاشعورها، و من ذلك قوله: « أين أقف أنا، يا ترى بين هؤلاء و أولئك ؟ إنسان يريد أن يفهم ما يحدث في هذا الوطن. و لا يكاد يتبين طريقه. موجة تدفعه و أخرى تسحله سحلا على رمال السياسة الحرشاء. و هل أنا في زمن يسمح لي بإعتزال الناس كلهم؟ هل أستطيع اللجوء إلى مغارة من المغارات أو جزيرة نائية حتى لا يكون لي ضلع في هذه الإنقلابات التي يشهدها البلد مكرها مرغما مهانا؟.»[1]، و قوله: «السؤال الذي أطرحه على نفسي في هذه اللحظة بالذات هل ستؤدي هذه الجريمة الى تغير في الأوضاع حوالينا؟ سؤال قد يكون معقولا لكن الإجابة تظل معلقة بخيوط وهمية...» [2].

فالذات أرادت أن تعبر عما تشعر به من فجيعة أمام اغتيال الرئيس **محمد بوضياف** و أمام ما يحدث في الوطن؛ من فوضى فراحت تسترسل في البوح و تساءل نفسها دون أن تجد إجابة.

و من المظاهر التي جاء بها الحوار الداخلي في هذه الرواية ما كانّ اعترافا من الذات الساردة بتأنيب الضمير و عجزا عن عدم القدرة في المساهمة في إحداث التغيير أمام الوضع المأساوي تقول: «و ها أنذا أتصايح بيني و بين نفسي: إنهم لم يتفقوا حول الله، فكيف يتفقون حول وطن و حدود، و حكم و سلطة؟ و كيف يمكنني أن أرحمهم بأسئلتي هذه؟ كل الأسئلة ممكنة حتى الساذج منها، حتى التافه، فالمهم أن يثور الإنسان على الشر» [3].

ففي هذا الأسلوب تتشظى الذات و تشعر بتأنيب الضمير، و ترى أن طرح الأسئلة هو أضعف ما يمكن أن يقدم أمام ما يحدث من تقتيل و كان **جينيت** قد اعتبر "المنولوج الداخلي"

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 188.
2- نفسه، ص 189.
3- نفسه، ص 195.

«سبيل من سبل تحرر الرواية الحديثة بما أنه يصل بالمحاكاة القولية إلى أقصاها أو بالأحرى إلى حدها بمحو آخر علامات العون السردي و بإعطاء الشخصية الكلمة الأولى منذ الوهلة الأولى بحيث يجد القارئ نفسه منذ الأسطر الأولى داخل فكر الشخصية» [1].

فـ **مرزاق بقطاش** جعل من الفصلين الأول و الأخير من رواية "دم الغزال" حوارا داخليا يرتفع فيه صوت الذات بشكل كبير من العفوية.

4) بروز ظاهرة الرمز

كثير ما يلجأ الروائي المعاصر و هو يكتب في الجنس السير ذاتي إلى استخدام الرموز من أجل التعريف بذاته فقد يحتاج قارئ هذا النوع الأدبي إلى إعمال فكره من أجل الوقوف على التأويلات المختلفة للمعنى و هو إذ يلجأ إلى الرمز؛ يعبر بطريقة غير مباشرة عن نواحي نفسية مستترة لا يمكن البوح بها إلا تعريضا، و ذلك لإعتبارات عدة، منها: «عدم الجرأة في الكشف عن خبايا الذات؛ و عدم القدرة على المواجهة الحقيقية، و تبعا لهذا فالسارد يستخدم ضمير المتكلم المتماهي مع المؤلف، و يعد هذا نمط سرديا، إذ يكون السارد هو الوسيط الذي ينقل الحكاية و يعرف مجمل الوقائع، مجمل الهموم الصغيرة، يُقَوِّلُ الشخصيات، يتحدث عنها بالنيابة»[2] وتطويع الرموز صنعة لا يمتلكها إلا الروائي المتمرن.

برز توظيف الرمز في الرويات المدروسة كظاهرة لغوية تعكس تمزق الذات و انحلالها لغويا أمام فاجعة الواقع المؤلم و من ذلك ما ظهر في رواية "أرخبيل الذباب" **لـ بشير مفتي** و قد برز هذا من خلال:

رمزية العنوان: يحيل عنوان رواية "أرخبيل الذباب"على جملة من الدلالات تتمثل فيما يلي:

1- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي، رواية الثمانينات في تونس، ص 117، 118.

2- فايز صلاح عثامنة: السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2014، ص 15.

– أرخبيل يسكنه أناس بلا عقل بسبب تطاحنهم غير المبرر يقول: «لعله كان يحب رؤية آخر المخمورين الذين يصعدون إلى السماء السابعة ثم يتحولون في رمشة عين إلى ذباب. شخصيات بلا عقل، تهذي بلا وعي و تترنح من الخفة و الطيش» [1].

–أرخبيل يسكنه أناس ضعفاء خانعين لا يملكون إرادة المقاومة، يقول: «إذ حتى الآن ما يزال الخوف قابعا في مكانه و أنا مستسلم له، مثل الذبابة التي تقع في مصيدة العنكبوت حيث من البداية تكتشف استحالة النجاة فتتوقف عن المقاومة و عن الرفض» [2].

–الذباب هم أغلبية الشعب الجزائري الذي يعاني الحرمان و القمع السياسي، و هذا يتضح من خلال وصف الأشخاص الذين لن يقبلوا بأي شخص يقترب من **ناديا**، يقول: «إنهم سيكونون في مكان آخر، ليست لهم أية علاقة بحياة الذباب التي نعيشها» [3].

– الذباب هو الشعب الجزائري الذي ينتظر الخلاص على يد مثقفيه، و هذا ما يتضح في هذا الحوار الذي يدور بين **ناديا** و **البطل (س)**:

«– ما دخل مصيري هنا؟..

– مصيرك يا أبله في إنقاذ الذباب..

–أنا واحد منهم لا غير» [4].

–الذباب هو المثقف الجزائري الذي تطارده الموت، يقول: «يطردني الوعي من حضرة الناموس إلى جمال التأمل في خراب عالمنا، و أنا وحيد قطعة خبز مرمية يتهافت عليها النمل و أنا الذباب و حتى بعض الحشرات الأليفة التي لا أحفظ أسماءها» [5].

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 9.
2- نفسه، ص 18.
3- نفسه، ص 79.
4- نفسه، ص 97، 98.
5- نفسه، ص 89.

-الذباب هو فئة الشعب الجزائري التي تعيش الفقر، يقول: «أنت لا تفهمني جيدا؟... كلنا ذباب بالنسبة لهم يتركون لنا الفتات فقط لنتقاتل من أجله..»[1].

-الذباب هو فئة الشعب الجزائري ذات السريرة الشفافة النقية، يقول:«كلنا يعرف هذا .. لكنني ابنة هذه العائلة.. لهذا تمردت، حاولت أن أفعل أشياء أخرى.. أن أرتبط برجل من عالم الذباب لكن بروح سامية. لهذا كان عيسى هو الشخص الأنسب لي.. لتصفية عالمي من كل أدران الأصل الملوث و الجذور العنيفة»[2].

-أرخبيل الذباب: الأرخبيل: ينتمي إلى حقل معجمي جغرافي و هي مجموعة الجزر، أما الذباب: ينتمي إلى حقل معجم حشراتي، "أرخبيل الذباب" إذن العنوان مركب بالإضافة يحيل معناه إلى اسم الجزائر، و تحول الإنسان فيها إلى حشرة من جراء القتل اليومي فهو بلا قيمة و لا وزن و هو مستوحى –كما صرح به **بشير مفتي**- من المثل الشعبي الذي عرفناه في العشرية السوداء: "يموتون كي الذبان" بمعنى يموتون مثل ميتة الذباب نظرا لآلاف القتلى الذين سقطوا طيلة العشرية[3].

رمزية الشخصيات:

الكاتب (س): و هو نفسه الراوي، عمد الكاتب إلى الإشارة إليه بحرف بدل اسم علم للدلالة على الإقصاء و التهميش و العموم، فهو رمز للنخبة من كتاب الرواية التي تتخذ مما تكتبه رسالة توجيهية تنويرية لعموم الشعب فهم أنبياء الشعوب، لكن أمام الوضع المأساوي الذي تعيشه الجزائر أضحى هؤلاء يعيشون حالة من الرعب و الخوف جعلتهم يخشون فعل الكتابة يقول:

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 95.

2- نفسه، ص 95.

3- ينظر: يمينه بن سويكي: أرخبيل الذباب و تداخل البنيات النصية، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات و الرواية يومي 22 و 23 فيفري 2012 .كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ص 234.

«حتى أنا سأكون محايدا، لن أكون رسول هذا البلد، و لا رجله الحقيقي. لقد وعيت دائما بحدود شجاعتي، و فهمت منذ طفولتي أن أحلامي لن تتحقق»[1].

ثم ها هي **نادية** تستحث **(س)** على وجوب إنقاذ الذباب من خلال الاستمرار في الكتابة و هذا ما يتضح لنا من خلال الحوار الدائر بين **ناديا** و **(س)**:

«– ما دخل مصيري هنا؟

– مصيرك يا أبله في إنقاذ الذباب..

–أنا واحد منهم لا غير..

– بي ستكون أقوى..

– هل أنا في حلم..

– نعم..أنت في حلم.. يجب أن تكتبه على الورق.. بمثلك يمكنني أن أستمر..

بحبك.. أستمر.. بكتابك أستمر»[2].

–**مصطفى الصحفي**: و هو رمز لما عاناه الصحفيين من قتل و تهجير و هو اسم على مسمى يحمل صفة الاصطفاء و الاختيار و قد كان يسعى بمقالاته الجريئة إلى تغيير الوضع.

–**محمود البراني**: رمز المهاجرين الجزائريين الذين تركوا الجزائر أيام الاستعمار و عادوا غداة الاستقلال إلا أنهم صدموا بعشرية دموية بدل الاستقرار الذي كانوا يتخيلونه.

–**سمير الهادي**: و هو رمز للفنان المحب لليل، المتأمل الهادئ المسالم الذي لم يستطع إتمام لوحته أمام الدمار لرهافة حسه، و لا ندري إن كان انتحر أم قتل فأمثاله لا يستطيعون الاستمرار و العيش وسط هذه الحرب.

1– بشير مفتي : أرخبيل الذباب، ص 08.

2– نفسه، ص 97، 98.

-**عزيز الصافي**: و هو رمز للعزة و الصفاء و لم يذكر الراوي شيئا عنه ترميزا إلى كون أن كل إنسان عزيز النفس صافي القلب في الوطن لن يتحمل المأساة كما يجعله أمام وضع الانتحار بدل تجرع مرارة الحياة.

-**نادية**: تعددت رموز هذه المرأة فهي مثال للمرأة اللعوب المتلبدة الحس، ذات العلاقات العابرة التي لا تبالي بالخسارة، و مميزاتها هذه حاصل الحالة التي يعيشها الوطن يقول: «ناديا لم تكن إلا جزءا من هذا كله جزءا من عالم مدفوع إلى الجنون و الطيش»[1]، **ناديا** رمز للمرأة المتحررة التي تعرف مالها و ما عليها، متسلطة لا تبالي بالعلاقات المحرمة تدخن و تهتم بأمور السياسة ثم سرعان ما نجد أن الكاتب يضفي على **ناديا** أبعادا ترميزية، فهي تتخذ صورة الإلهام الذي يتنزل على الكاتب (**س**)، يقول على لسان **ناديا**: « بلى... بحثك عني، كان لأجلك فقط حبك لي لتبرير أنانيتك، ركضك ورائي فرصة لتكتب روايتك الجديدة»[2]، و هو ما يؤكده قول **سمير الهادي**: «لا يكفي الفنان أن يقرأ كتب الفن أو يتمرن على الرسم لابد له من امرأة يقدر على امتصاص طاقاتها الكهربائية فهي التي تولد فيه المحرك»[3]، بل و تتعدى رمزية **ناديا** إلى كونها: الكتابة، الوطن، الذاكرة، الحياة، و يتجلى ذلك في قوله:

«المرأة عدوة، و الموت سلطان محرر و قاتل، الجنون حياة أخرى و هذا الطيش بركان يتفجر بالغواية. من المرأة إلى المرأة.

من الكتابة إلى الرسم.

من الوطن إلى الذاكرة.

من الجريمة إلى الحياة.

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 27.

2- نفسه، ص 97.

3- نفسه، ص 30.

كل شيء متداخل فسيفسائي. متعدد الألوان و الصور. مندمج في حالة شبيهة بالخراب الكلي. خراب الذين يبحثون عن ذواتهم الهائمة و المحبوسة في سجن الخوف و تمزق القلب الذي يجب بلا معنى»[1].

و قد جاءت رواية "أرخبيل الذباب" في مجمل موضوعها رامزة للذات الجماعية من خلال الذات المفردة، تلك الذات الجزائرية المثقفة التي تعاني ويلات العشرية السوداء من قتل و تصفية و تهجير، و ما تعانيه من إحباطات داخلية "إخفاق العلاقة الغرامية بين **الكاتب (س) و ناديا** و على المستوى العام "إخفاق مشاريع الاستقلال و مخططاته" و ما تلا ذلك بعد ثلاثين سنة من الاستقلال من حرب أهلية ضاعت فيها أحلام الاستقلال على أيدي فئة همها الوحيد هو الانتفاع بثروات الجزائر.

كما اكتمل هذا الترميز من خلال الفصل الأخير من الرواية "محمود البراني" أين يسرد لنا هذا الأخير قصته، لقد كان **محمود** ينوي الرجوع إلى أرض الوطن بعد الاستقلال إلا أن الصراع العنيف على السلطة أفشل مشروعه و استقرار الحكم بأيدي العسكريين[2]، و هذا بعد أن فشلت علاقته **بفاطمةح**، ابنة **عمران ح**؛ التي أحبها حبا شديد في اسبانيا لأن أباها الثري وقف دونهما، مهددا إياه بالقتل، ترك **محمود فاطمة** حاملا بـ**ناديا** لتزف إلى رجل غني ارتضاه و باركه أباها سترا للعار... يعود **محمود** إلى أرض الجزائر سنوات العشرية السوداء و يفتح مكتبة أين يتعرف على **ناديا** ابنته هناك، دون أن يبوح لها بأبوته، و من خلال المكتبة يكون **محمود البراني** علاقات متينة بشخصيات هذه الرواية: **الكاتب (س)، مصطفى، سمير الهادي، عزيز الصافي** يشتركون في حب القراءة، و رفض الواقع السياسي الذي يدور في متاهته الوطن.

تتضافر ذاكرة **الكاتب (س)** و ذاكرة **محمود البراني** لتؤسس لذاكرة جيلين تتكرر فيها نفس المأساة، فكل من **الكاتب (س) و محمود البراني** تربطه علاقة مأساوية بـ**ناديا** اعتبارا من

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 36

2- نفسه، ص 120.

أنها ترمز لوطن متحرر، قادر على منح أبنائه الحب و الأمن و السكينة، فـ**ناديا** هي ابنة **محمود البراني** الذي ينتمي إلى جيل الثورة، غير أنها تجد نفسها ابنة لأب ينهب البلد و يتاجر بشعاراته **ناديا** تمنت لو بقيت مع **عيسى** الموسيقي الموهوب، و أقامت علاقة مع **(س)** الروائي، فهي تتعطش للفن و الإبداع و التحرر إلا أن السيناريو يعود ليكرر نفسه ليقف الأب في طريقها في كل مرة.

فالتمسك **بناديا** من طرف **(س)** هو إصرار على مواجهة الدمار، الذي تشهده البلد فـ**ناديا** هي الوحيدة القادرة على رسم أفق جميل و آمن، يقول:«أنا لا شيء و بك سأصبح كائنا حقيقيا»[1]، و يقول أيضا: «إلا أنني كنت أتصور أن قدومها سيفتح لي بابا في الفردوس معطرا بالروائح الجنان و مزركشا بألوان قوس قزح الباهية.. »[2].

أما المتصفح لرواية "امرأة بلا ملامح" لـ **كمال بركاني** فإنه يقف منذ أول صفحة على رمزية **هيفاء** هذه الفتاة التي أحبتها الذات الساردة أيام الجامعة حين كانت تزاول دراستها في أحد معاهد ورقلة.

تنشد الذات الساردة في هذه الرواية الحنان و الحب وسط واقع العشرية السوداء في شخص أنثى مثالية قادرة على العطاء و منح السكينة، تقول: «طوال هذا العمر الخرب كنت بانتظار ظل يملؤني من الداخل و لهذا أوصدت كل الأبواب في وجوه نساء عبرن رصيف العين في كل الفصول. و الشوارع و المحلات الأنيقة و محطات السفر ...»[3]، فامرأة الذات الساردة امرأة بميزات خاصة و متفردة، يوتوبيا تسكن داخله.

و لأن الذات الساردة لم تتمكن من ايجاد مثل هذه المرأة تشعر بالخواء الداخلي، فالأنثى تتنكر له أينما حل، الأنثى الوطن "الجزائر" تعاني عشرية سوداء، و الأنثى الوطن "بغداد" تعاني

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 138.
2- نفسه، ص 47.
3-كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 76.

الإغتصاب و الويل، و الأنثى "الجدة فطوم" تموت لتتركه وحيدا، و الأنثى الوطن "الأم" تتركه ليتمه لحظة الولادة، بل إن الأنثى في ذاكرة الذات الساردة لها ذكر مؤلم كيف لا؟ و هي ترتبط بالوطن "الأندلس" المفقود !.

و لأن علاقة الذات الساردة بـ **هيفاء** لا يكتب لها الاستمرار اذ تظل حادثة إغتصابها أيام الصبا وسمة عار تحول بينها، تتوحد **هيفاء** في ذاته مع: الجدة فطوم، الأم، الأندلس، بغداد، لتصبح هذه المرأة هي الوطن، و هذا ما يتضح في الأمثلة التالية:

– **هيفاء** رمز للأندلس المفقود نجده في قوله: «كانت الأندلس جوهرة العرب: و جنة مفقودة ! ..و لست أدري لما تخيلت في لحظة الأندلس ترتدي أثواب (هيفاء) تقف قبالتي ترشقني بوابل من سباب و شتائم.. و أنا صامت، مطرق الرأس أعيد ترتيب قناعاتي المهزوزة في العمق..»[1].

– **هيفاء** هي بغداد و هذا ما نجده يتضح في هذا الحوار الذي يدور بينها و بين الذات الساردة:

«قلت بصوت خافت حزين:

– أتدعني وحيدة !

و بإيمان المقاتل الراسخ أجبتك:

–أموت و لا أرى بغداد حزينة.

ياه ! هل أعشق بغداد مثلما أعشقك، أليس سؤالا وجيها!

سحقا (لهيفاء) إن لم تكن بغداد !»[2].

– **هيفاء** رمز للجزائر الوطن، و يتجلى ذلك في الأمثلة التالية: «و في النهاية أكتشف أنني أمام وجوه كثيرة لامرأة واحدة. أمي و جدتي و بغداد و هيفاء. من يستأصل شأفه كل هذا العشق

1– كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 79.

2– نفسه، ص 93.

الجارف من قلبي !»[1]، «إيه ما أشقاني ها أني وحيد بلا وطن.. بلا سفر .. جسدي صار موطئا لكل الفتوحات! أنت يا وجه جدتي البعيد: لما تشلنا الأحزان بغتة!»[2]، «(هيفاء) كانت امرأة مدينة بأسرها يمتزج فيها الضياء و الظلام، الصمت و العويل...»[3].

و تظل الذات الساردة تنشد هذه المرأة، **هيفاء** التي تختلط ملامحها لتبقى أمنية تسكن قلبها فحسب، تقول مخاطبة هيفاء: «لعل الله يأتي بكم جميعا: أنت و أمي و جدتي !»[4].

كما نجد في الرواية بعض الكلمات الرمزية نذكر منها على سبيل المثال، كلمة "دمى" في قوله: «من كان يحرك الدى من خلف الستائر!»[5]، و يقصد بهذه الكلمة هنا أن القتلة أيام العشرية السوداء قد أصبحوا "دمى" من جراء بشاعة القتل فقد تجردوا من كل إنسانية فرمز للقتلة بـ "الدمى".

كما يظهر هذا التوظيف الرمزي في السياق الذي جاءت فيه لفظة "الغراب" في قوله: « ألم تقل نسوة القرية:

-في عينيه سواد الغربان المقيتة !

و أضافت جدتي تعيرني:

-بينك و بين الغربان شبه الطالع و الشؤم !»[6].

مما سبق نجد أن **كمال بركاني** في روايته "امرأة بلا ملامح" قد حاول الاستفادة من استخدام الرمز لتصوير وجع العشرية السوداء و حالة التخبط التي كان يعيشها الفرد.

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 93.
2- نفسه، ص 105، 106.
3- نفسه، ص 119.
4- نفسه، ص 65.
5- نفسه، ص 14.
6- نفسه، ص 38.

و لعل أول ما يلفت انتباهنا في رواية "دم الغزال" لـ **مرزاق بقطاش** هو ذلك العنوان الرمزي فالقارئ للعنوان يتساءل مباشرة عن أي غزال تراه يتكلم الروائي في روايته؟ و لكن بمجرد الاسترسال في القراءة يتضح لنا الأمر فالعنوان رمزي تأويلي شأنه في ذلك شأن عنواني الفصل الأول و الثاني من الرواية، و التي سنتبين رموزها في ما يلي:

– عنوان الفصل الأول: "و ما قتلوه و ما صلبوه" يرمز إلى القيمة العظيمة للشخص المقتول و هو الرئيس **محمد بوضياف** فموته شبيه برفع سيدنا **عيسى** عليه السلام، كونه شهيد واجب الوطن فهو حي يرزق، فإذا كان **عيسى** عليه السلام قد رفع للسماء، فإن **محمد بوضياف** لا يزال حيّا في قلوب الملايين من الجزائرين، ثم إنه دليل على فضاعة الحادثة المخزية.

– عنوان الفصل الثاني "منطقة الأنبياء" و المقصود بهذا العنوان هو الروائي المبدع و المثقف الجزائري الذي يعيش عشرية سوداء و تقتيل يومي يستهدف مخه و عقله و تفكيره و رأسه شأنه في ذلك شأن بطله الذي أصيب في هذه المنطقة بورم سرطاني، و لعل ما يؤكد هذا قول **مرزاق بقطاش**: «هو صاحب ثقافة واسعة حقا، لكن دماغه غير منتظم إنه مضطرب، بل ازداد إضطرابا بفعل العملية الجراحية الخطيرة»[1] ، فـ "العملية الجراحية الخطيرة" رمز لتدهور أوضاع المبدع و المثقف الجزائري الذي يترصد به الموت في كل مكان، و"الأورام السرطانية" رمز لتجربة "الحرب الأهلية المريرة" التي تعيشها الجزائر، و يتضح ذلك في قوله: «و الأورام السرطانية تساعد في تحقيق مثل هذه الكشوف»[2].

فإذا كانت تجربة الموت التي عاشها **مرزاق بقطاش** قد فتحت له باب الإبداع على المزيد من الرؤى فهي شبيهة بتجربة المريض الذي عانى خبث مرض السرطان ثم شفي منه فهو يُقدم على الحياة بإقبال أكثر حماسة. و تكتمل معاني هذا الفصل عندما نقرأ قول الروائي: «كلا فهذه

1– مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 59.
2– نفسه، ص 97.

مسألة عائلية، مؤامرة عائلية، و يتعين عليه أن يحلها بالطريقة الأسلم الأليق»[1]، فـ "العائلة" هنا رمز لـ "الجزائر"، و المسألة و المؤامرة هي "قضية الإرهاب".

من هنا يتضح أن "منطقة الأنبياء" رمز لـ "المثل" و "الأفكار السامية"، المتمثلة في قرائح المبدعين المستهدفة، فالأنبياء حملة رسالة تطهيرية شأنهم في ذلك شأن المبدعين، غير أن هذا المبدع في الجزائر مستهدف بالتقتيل مضطرب غير قادر على اتخاذ وجهة، يقول: «حقا منطقة الأنبياء في دماغي مريضة، و لكن ينبغي الإعتراف مع ذلك بأنها تدفعني إلى وضع تصورات لا تبعد كثيرا عن حدود المنطق»[2].

و بقراءتنا لتفاصيل تجربة الاغتيال الواقعية التي عاشها الروائي **مرزاق بقطاش** في الفصل الثالث المعنون بـ "مرزاق بقطاش" و بالربط بين عنوان الرواية "دم الغزال" و "المتن الروائي" يتضح أن عنوان الرواية "دم الغزال"[3] عنوان رمزي فليس "الغزال" إلا كل مخلص، مثقف، مبدع، أُحِلَ دمه في فترة العشرية السوداء، و هو في هذه الرواية ممثلا بـ: شخص الرئيس **محتمد بوضياف** و شخص الذات الساردة الروائي **مرزاق بقطاش**.

ثالثا: العلاقة بين الكاتب الواقعي و الراوي

إنه لمن الصعوبة الفصل بين الكاتب و الراوي لاختلاط ملامحهما و تقاطعها فيما بينها حتى عد الخلط بينهما في الدراسات النقدية العربية من أعقد المسائل يقول **محمد الخبو**: «فلئن تبين لنا أن الخطاب القصصي خطاب متخيل، يقتضي قائلا متخيلا، فإن الربط بين هذا الكائن الخيالي و الكاتب لا يزال يثير من القضايا أعسرها»[4].

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 90.

2- نفسه، ص 96.

3- للمزيد من الإطلاع على دلالة عنوان رواية دم الغزال ينظر: فريد حليمي: سميائية النص الموازي في رواية دم الغزال العنوان أنموذجا، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، مج 30، ع 38، قسنطينة، الجزائر، ص 305- 325.

4- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، (1976 _ 1986)، دار صامد، تونس، ط1، 2003، ص 247.

فالروائي شخصية واقعية – من لحم و دم – و هي خالقة العالم التخييلي الذي تتكون منه روايته. و هو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث و الشخصيات الروائية و البدايات و النهايات... و هو لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية، بينما يتستر خلف قناع الراوي معبرا –من خلاله– عن مواقفه الفنية المختلفة[1].

بينما الراوي فهو المرسل، الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، أو القارئ و هو شخصية من ورق، وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته[2].

و لعل الخلط بين الكاتب الواقعي و الراوي أكثر ما يتجلى في تلك الروايات التي يكون فيها السرد بضمير "الأنا" الذي تروي – من خلاله– الشخصية الروائية الواقعة في الزمن الحاضر الذي هو زمن السرد، عن أحداث و شخصيات، تقع في الزمن الماضي، الذي هو زمن الحكاية، مما يوهم القارئ بأن الرواية هي ضرب من السيرة الذاتية[3].

ففي مثل هذه الروايات يبتكر الروائي "ذاتا ثانية" يستطيع من خلالها «أن يقول أشياء لا يستطيع قولها أو لا يود قولها، و هذه "الذات الثانية" هي التي يجسدها من خلال الراوي»[4].

و من المؤكد أن هذه الذات الثانية ترتبط بعلاقات وطيدة بالذات الأولى ممثلة في شخص الروائي لذا كان من الأهمية الوقوف عند المظاهر التي تكون سببا في الوصل بينهما من خلال: «ما يتمثل من قرائن تظهر في النص الروائي مع ضرورة التمييز بين الراوي كائن متخيلا يروي عالما قصصيا متخيلا و الكاتب كائنا تاريخيا»[5]، و قد حاولنا الوقوف على عدد من القرائن الدالة على علاقة الكاتب الواقعي بالراوي في النصوص الروائية محل الدراسة و من أهمها:

1- ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 2004، ص 180، 181.

2- ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 90.

3- ينظر: نفسه، ص 95.

4- روجر ب. هينكل: قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة: صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، مصر، د ط، 2005، ص 148.

5- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص 249.

1) ظهور الأيديولوجيا الخاصة بالكاتب

ليست الرواية إلا نتاج تفاعل الخلفيات الثلاثة: السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية، فالروائي ليس إلا حاملا لأيديولوجيا يخضعها لمبتغاه و نمط تفكيره ثم يبثها في قالب فني يعمد **عبد الله العروي** في تعريفه للرواية إلى الجمع بين الشكل و المضمون و توضيح العلاقة القائمة بينهما في العمل الروائي، فحددها على أنها: «رواية كلية، شاملة، موضوعية أو ذاتية تستعير معيارها من بنية المجتمع، و تفسح مكانا لتتعايش فيها الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات و طبقات المتعارضة جدا»[1].

فموضوع الرواية بهذا هو الواقع، تجسده تارة و تعطي موقفها منه تارة أخرى فهدف الرواية كما يرى عبد **الكبير الخطيبي** هو «الكشف عن بنية اجتماعية عبر تجربة فردية و عن نجاحاتها و إخفاقاتها المباشرة أو غير المباشرة»[2]، و هي تشكل «رؤية حياتية معينة، و تبدو للعالم النفساني أو الاجتماعي بمثابة مجموعة من الإدراكات و المواقف»[3]، و الروايات المنتخبة تعبر عن وعي ذاتي تعددت رؤاه الأيديولوجية و هذا ما نتبينه فيما يلي:

في رواية "أرخبيل الذباب" تظهر أيديولوجيا الكاتب اتجاه الوضع السياسي و الثقافي و الاجتماعي للمجتمع الجزائري فهي رواية تنقل صور صادقة لحالة الدمار و الفوضى العارمة التي تجرعتها الجزائر خلال العشرية السوداء لتنعكس على:

الوضع السياسي: فالذات الساردة تعرض مأساة العشرية السوداء، أين اختلط الحابل بالنابل و ضاعت الحقيقة و التزم الكل الصمت و الحياد خوفا من القتلة، حتى أن الإنسان أصبح شبيها بالبعوضة تقول: «فقط الصمت أمام جبن اللحظة.. هل هو الخوف من الموت الذي زلزل

1- عبد الله العروي: الأيدولوجية العربية المعاصرة، ترجمة: محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، د ط،،1970 ص 275.

2- عبد الكبير الخطيبي: الرواية المغربية، ترجمة: محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، المغرب، د ط، 1972، ص 277.

3- نفسه، ص 268، 269.

كيان المرء فيحوله إلى بعوضة»[1]، فلم يبق للمواطن الجزائري إلا أن يمارس سياسة الهرب أمام سلطة تدفعه للجنون جراء ميراثها المتعفن، تقول: «محفوظ لا يبالي و قد نصحني أن أشرب لأنسى و ردد علي جملا كثيرة في لا معنى الحياة و صعوبة أن يكون لك عقل تفكر به في هذا النظام الصارم الذي إنبنى على ميراث ضخم من حسابات اللاعقل و الخرافة و الجنون»[2].

و تنقلنا بشاعة المشاهد اليومية التي فرضها جو القتل و حالة اللا أمن فأنت مطالب بالكشف عن هويتك أمام كل حاجز، تقول: «عليك أن تحمل دائما بطاقة هويتك إن لم تحملها فأنت مجنون سيضربونك..»[3]، ثم إنه عليك أن تمحي كل معتقداتك و إلا كان الموت هو جزاؤك، عليك أن تنصهر في معتقدات القتلة، تقول: «...لا تجادل في الثوابت، الواحد هو الواحد الشمس هي الشمس، الكرسي هو الكرسي، الزعيم هو الزعيم، الزعماء هم الزعماء ثم قل من جديد إنهم اعتدوا عليك.. أنا لا شيء.. أن لا شيء»[4].

و أمام المجازر اليومية يصبح الموت يوميات شعب بأكمله، يتأهب وطنه للإنقضاض عليه تقول:«أصبح هذا البلد مثل القطة التي تأكل أولادها»[5].

كما أنها تشير إلى تلك الفئة التي استولت على ثروات الثورة، تقول: «.. لعلك تذكر أنت أيضا تلك الشعارات "العمل و الصرامة من أجل ضمان المستقبل"، "من أجل غد أفضل" لقد وضعوها فوق رؤوسنا لتخديرنا فقط: تّأكد لي دائما هذا الهراء و الكذب..أنهم يكذبون و لا يريدون لأحد أن يجادلهم لا أحد بإمكانه أن يفعل..» [6].

فكم من رأس أصبح مطلوبا و كم من شخص تعرض للتهديد إنه الموت يترصد بالإنسان في كل مكان « أصوات كثيرة تصلني من بعيد تتداخل بالرصاص و الصراخ و الفزع العام إستولى

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 8.
2- نفسه، ص 18.
3- نفسه، ص 20.
4- نفسه، ص 21.
5- نفسه، ص 82.
6- نفسه، ص 23.

هكذا على مدينة كبيرة كالعاصمة إنه الجنون حتما لشعب بأكمله»[1]، و قولها أيضا:«... كان البلد يعج بالصخب و الفوضى، بما يحدث في صراعات و حروب كلامية و كان الحي الهادئ باب الواد، يدخل المعركة هو الآخر، يدخلها بشراسة بعد أن أعطي الضوء الأخضر لما صار يعرف لأول مرة بالديمقراطية في الجزائر»[2].

و تعبر رواية "أرخبيل الذباب" في مجملها عن الأيديولوجيا العربية الرافضة للحكم العسكري في بعض البلاد العربية، ذلك الحكم القائم على الإنقلابات المتتالية التي لا تخدم المواطن و لا تساهم في استقراره بل تثير الفوضى و ترسي مبادئ القوة و العنف للسلطة الحاكمة تقول:«كانت الجزائر قد استقلت بالفعل و شهدت منذ سنواتها الأولى ذلك الصراع العنيف عن السلطة، الأمر الذي أفشل مشروع عودتي ثم استقر الحكم بيدي أحد العسكريين فتوقفت عن التفكير في الرجوع..» [3].

ثم إن الذات الساردة ترى أن الاشتراكية ليست إلا شعارات في شعارات، تقول:«كل تلك الشعارات كلفته غاليا.. كنت أتمنى لو أنه حقق الاشتراكية في بيته لكنه كان مثل بومدين شعارات في شعارات.. خطب في خطب ..» [4].

الوضع الثقافي: تعرض الذات الساردة صورا عن ما تعرضت له النخبة المثقفة، من صحافيين و رسامين و موسيقيين و أساتذة و محبي القراءة و الكتابة، من ويلات وصلت بها إلى حد أنها تقدم على الانتحار، فها هو الكاتب (س) يقرر وضع حد لحياته، يقول: «قررت بعد أن صرت مخمورا أن أبعث لكل الجرائد الوطنية و الدولية و وكالات الأنباء و القنوات المسموعة و المرئية رسالة أعلن فيها خبر انتحار الكاتب (س)»[5]، بل إن إبداع المثقف لم يعد إلا ترجمانا

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 81.
2- نفسه، ص 137.
3- نفسه، ص 120.
4- نفسه، ص 22.
5- نفسه، ص 11.

للوضع المتردي، تقول الذات الساردة: «هذه الرواية جزء من التاريخ الكلي للمأساة، بطبيعة الحال هي جزء مكمل لمأساتي الفردية»[1]، إن **بشير مفتي** ينقل لنا الواقع بحكم كونه عاش الأزمة فهو ابن الجزائر العاصمة.

و تتعدى المأساة المثقف الروائي إلى الأستاذ الذي أصيب بحالة عدم إهتمام بما يقدمه لطلبته، فالمهن النبيلة لم تعد كذلك تقول الذات الساردة: «كنت قد تعودت على تأدية مهنة الأستاذ الذي يلقي دروسا في القسم بشيء من القلق... و أنا نفسي لم أكن مهتما إن كان ما أفعله مفيدا أم لا..»[2].

إن المثقفين يتعرضون للإبادة و القتل و التهجير؛ فـ **مصطفى** فر من البلد، تقول الذات الساردة: «كل فرد كان يهمه إنقاذ نفسه من الجنون و الضياع، و أصبح ما يحدث للآخر غير مهم على الإطلاق، مصطفى هاجر إلى بلد آخر، و محفوظ "عاد إلى عائلته و تزوج من ابنة عمه»[3] و تضيف قائلة: «الدوامة هي التي قادت مصطفى إلى الهجرة و عزيز الصافي إلى الانتحار و ناديا إلى الهرب المستمر من حبها...» [4]، و تضيف أيضا: «أما (س) فلا أحد يعلم ما الذي حدث له بعدها... لقد قرأ الجميع بيان انتحاره على صفحات الجرائد الوطنية»[5].

و لعل **محمود البراني** هو الشخص الوحيد الذي كان يعرف قيمة ما يفعله يقول: «هنا كل ما أقوم به له قيمة»[6]، فالرواية تشير إلى أن القراءة هي الفعل الوحيد الذي يقدر على تغيير حال الجزائر و الفعل الوحيد الذي ظل المثقفين متمسكين به و هم يترددون على مكتبة **محمود**

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 15.
2- نفسه، ص 54.
3- نفسه، ص 112، 113.
4- نفسه ، ص 141.
5- نفسه، ص 143.
6- نفسه، ص 123.

البراني فها هي ناديا تقـول: « أقرأ الكتب لأشعـر فقط أن عالما آخر يمكنني التعلـق برقبت و الإيمان به..» [1].

الوضع الاجتماعي: تظهر ملامح الوضع الاجتماعي، في حالة الضياع التي تعيشها شخصيات الرواية فالعلاقات مبهمة محكومة بالفشل، تقول الذات الساردة على لسان **ناديا**: «أن سباقنا مع الزمن هو من أجل الانفصال لا غير..أن انفصالنا حتمية تاريخية و لن يكون على حساب أحد»[2].

و ليست علاقات الحب هي الوحيدة الفاشلة بل حتى علاقات الزواج تضيف الذات السارد قائلة على لسان **ناديا**: «ليس لي أخوة و لا أخوات، عرفت منذ صغري أنه لا توجد علاقة ممكنة بين الأب و الأم و أنني ثمرة زواج بغيض فرضته تقاليد العائلتين لا غير»[3]، بل إن مفهوم العائلة مبني على النهب و السرقة، تقول: «و عرفت أن والدي هو الذي تسبب في كفاف أمي و أنه حقير و لص، يملك الأموال الكثيرة التي يبذرها على من يراهم شركائه في تسيير أمور البلاد. منذ البداية فهمت عبارته "العائلة" أن المقصود منها ليس أنا و أمي.. إنما هم.. »[4].

فالأب يريد اغتصاب ابنته، **و ناديا** منذ سن المراهقة تدخل في علاقات غير شرعية فهي حرة و مندفعة كالريح، و **نيروز** الطالبة البريئة سرعان ما تقع فريسة لتصبح راقصة في مقهى ليلي أمام هذه الفوضى لم يجد الفرد الجزائري سوى البحث عن النسيان في شرب الخمر، تقول الذات الساردة: «صحيح أنا أشرب هنا لأنني قررت أن أنسى. أشرب كل مساء تقريبا و دون إرادة. ثمة مـا يجعلني أتذكـر .. لقـد حدثت أشياء فظيعة لا يمكن طيـها بسهولة ... »[5].

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 135.
2- نفسه، ص 10، 11.
3- نفسه، ص 94، 95.
4- نفسه، ص 95.
5- نفسه، ص 8.

أما رواية "امرأة بلا ملامح" لـ **كمال بركاني** فقد ظهرت فيها الأيديولوجية السياسية في خضم الحديث عن أحداث 05 أكتوبر و ما تبعها من مجريات، فالذات الساردة تدين و بشدة هذه الأحداث و لا تجد لها تفسيرا، فكل الأسباب التي قد تكون إجابة مقنعة لنشوبها ليست إلا افتراضات، تقول:

«من كان يحرك الدمى من خلف الستائر؟

و هل كانت الأحداث عفوية؟

يقينا أن ليس هناك من يملك الحقيقة .. ثمة آراء، ظنون..شكوك ما..

ثمة أيضا استثمارات سياسية مخجلة..

و الحقيقة في هذا الوطن يا ابن أمي.. دعارة..فهل تقبل أن تصير أسير اللواط و الدعارة في أسرة الوثيرة؟ »[1].

ثم سرعان ما تستدرك الذات الساردة شكوكها بحقيقة تراها اليقين في سبب ما يحدث فليس هذا الخراب إلا وليد جينات متوارثة لحب قتل و إفناء بعضنا لبعض، تضيف قائلة: «كل ما هنالك أن نزعة التدمير في (بني مزغنة) أيقظتها الطحالب النابتة باستمرار و إصرار.. فمنذ آلاف السنين يا سيدي و نحن محكومون بوباء التدمير و الحرائق. تواريخنا حافل سجلها بأشكال القتل و ألوان الدماء و الدمار...فالتاريخ الرسمي لا يتحدث عن حضارة في هذا الوطن،كل ما يشير إليه لا يعدو أن يكون إلا رمزا لعنف ما.. الثورة..الشهداء، المقاومة المجاهدون..الخونة.. الطابور الخامس..» [2].

و تثير الذات الساردة قضية التكالب على "الشاوية" أيام العشرية السوداء باعتبارهم جزءا من السلطة و النظام المدان، تقول: «أولم يهتفوا بالموت (للشاوية) ..ألم يكتبوا حقدهم على

1- كمال بركاني، امرأة بلا ملامح، ص 14.

2- نفسه، ص 15.

الجدران، ألم يحرقوا مقاهي و فنادق و حانات جلهم، لو علموا أني كذلك لانتزعوا سقف الغرفة و قفزوا إلي بعصيهم و سجائرهم المحترقة و أطفأوها في عيني!» [1].

و تسترسل الذات الساردة في كلامها مفندة إدعاءات مثل هذه، بعد أن تعترف بانتمائها إلى (الشاوية)، فكيف يكون الشاوي هو السلطة و هو لا يتمتع بأدنى شروط الحياة و تصرح معترفة أن قرى الشاوية لا تزال تعيش حياة بدائية، تقول: «يعلم الله أننا أشقى منهم و أتعس حالا. قريتي ما زالت تحضن في فرحة أكواخها القديمة و فوانيسها العتيقة و كوانين الجمر، و رائحة روث البقر المشوي، و عرق الرجال الكادحين ! لا زلنا نحمل العرائس على البغال، و ليس بعد في قريتي مدرسة و مصحة و طريق معبدة ! ما ذنب المسمار يا خشبة... هم يقولون: أنتم العسكر.. و العسكر هو السلطة ! و ماذا يهم؟ .. قولوا ما شئتم..، و لتأتي الحقيقة يوما ساطعة، تبرئني من تهمة اغتصاب حدث باسمي دون أن أعي هول ما حدث و ما سيحدث !» [2].

و تنقل لنا الذات الساردة في رواية "امرأة بلا ملامح" صورا من الحياة اليومية، لقرى (الشاوية) الموجودة في الجبال، مسترجعة في سرد سير ذاتي واقعي بعضا من طفولتها، تقول: «عرافة القرية التي يرهبها الجميع (لالا ملوكة). قالت لي و أنا طفل لا يفقه معنى الأشياء الكبيرة: -كفك أعواد مشانق و... حينها كانت النبوءات غير السارة سخافة، لذلك قالت جدتي بتحد يشوبه الخوف اللاهث في العمق: -لالا ملوكة، وليدي زين، و الخبر يجيبوه التوالى!»[3]،إن الإيمان بالعرافة يشكل جزءا من صميم الواقع المعيش الذي التصق في وجدان الذات الساردة.

و لعل ما يلفت النظر في هذه الرواية تلك العلاقة الحميمة التي قامت بين الجدة و الحفيد فالذات الساردة تعاود الحديث عنها في كل مرة تقول:

« ارتميت في حضنها، احسست حرارة قلبها.

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 18.
2- نفسه، ص 18، 19.
3- نفسه، ص 23.

لقد صرت رجلا. قالت: و لم تفارق الدهشة عينيها بعد !

تطايرت من فمها الأسئلة سيلا جارفا، ناولتني قدح الحليب و شطر الكسرة الساخن.

و كان الكحل يهب عينيها قوة الغموض و الإستسلام الآسر...

قالت حين أفرغت من الطعام: _ الموت أهون من أراك حزينا!»[1].

و في الرواية حديث عن المواسم الاجتماعية ممثلة بـ "الحضرة" و هي عادة متوارثة تفضح تقاليد المجتمع و طريقة تفكيره، تقول الذات الساردة:« و سيدي لخضر كان ولي قريتنا يحرصها من المطر و الجوع و كل الأوبئة. و كانت جدي عميقة الإيمان به، تحذرنا من أن تلحقنا اللعنة كلما عصينا أمرا لها و كان الناس صغارًا و كبارًا، نساء و رجالا يحضرون الحضرة، يذبح أحدهم ثورًا أسودًا درءًا للعنة و حين يبدأ قرع الأجراس و نقر الدفوف و أهازيج الزرنة تنحل عقد الأشياء يبدأ الرقص بطيئا ثم يتسارع الإيقاع تدريجيا حتى إذا إكتمل الخلاص هوت الأفواه تلتقط الجمرات و المناجل و السكاكين... في ركن الفناء كانت تهجع الرايات الملونة، رايات لسيدي لخضر زرقاء بيضاء حمراء، خمنت في ما تعنيه هذه الألوان و تساءلت بغصة في القلب: -كيف للدين أن يرتدي لبوس الإستعمار دون نحس !» [2].

و يظهر عدم إيمان الذات الساردة بهذه الطقوس التي تراها من مخلفات الإستعمار الفرنسي لتنتقل و تربط بينها وبين كرنفالات اليوم فهم شكلان لعملة واحدة لا فائدة منها سوى استنزاف المال و الضحك على عقول الناس، تضيف قائلة: «حاولت أيضا أن أعقد المقارنات بين ما مضى و ما أتى ! بين وعدة الأمس و كرنفالات اليوم ... ما الفرق إذا كلاهما خرابا للعقل و كانت الكرنفالات متلفة للمال العام يقولون أنها العولمة و جلودنا لازال (معاوية) يدبغها نعالا لمذبحة قادمة ! و أن الشباب متعطشون إلى الرقص و نعيق (الراي).» [3].

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 28.

2- نفسه، ص 33، 34.

3- نفسه، ص 34.

و ظهرت في الرواية الأيديولوجيا الدينية بكثرة حيث بدت الذات الساردة متمسكة بالمبادئ الدينية إلى حد بعيد، تقول: «أنا جد متعب و حزين .. في البدء كان الله.. و كانت (هيفاء)»[1] و قولها أيضا: «في هذه المدينة التي فقدت صحوها مذ غادرها الإيباضيون إلى واد ميزاب أنام باكرا لأنهض فجرا عودت نفسي على الصلاة و ترتيل القرآن و مراجعة كل الدروس»[2]، و قولها كذلك: «دوما كان الله أقرب الأشياء إلى قلبي!»[3].

و في رواية "دم الغزال" تشيع الأيديولوجيا الخاصة بالذات الساردة اتجاه الوضع السياسي و الثقافي و الديني و الاجتماعي للمجتمع الجزائري، حيث تظهر الأيديولوجيا السياسية في كثرة الانتقادات الموجهة لرجال السياسة و السلطة نذكر منها:

– تعبير الذات السارة عن كرهها علنا للسياسة و السياسيين، تقول: «أنا، مرزاق بقطاش من ضمن المشيعيين الظروف السياسية شاءت أن أكون واحدا منهم مع أنني لست بالسياسي، و أكره السياسة و السياسيين و لا أرى الخير فيهم أبدا حتى و إن كانت نيات البعض منهم حسنة»[4].

– السياسة هي فن التقتيل، تقول: «و السياسة حسبما أقول أنا، هي فن القتل على الرغم من أنها في جوهرها فن البناء »[5].

– لا يمكن للسياسيين أن يتفقوا من أجل الوطن، تقول: «و ها أنذا أتصايح بيني و بين نفسي: إنهم لم يتفقوا حول الله، فكيف يتفقون حول وطن، و حدود، و حكم، و سلطة»[6].

– البقاء في كرسي الحكم يقتضي تقتيل الشعب، تقول: «و البقاء في كراسي الحكم

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 7.
2- نفسه، ص 12.
3- نفسه، ص 20.
4- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 180، 181.
5- نفسه، ص 194.
6- نفسه، ص 195.

يستتبع الموت، و العنف و الدمار. حدث كل ذلك في هذا الوطن»[1]، «ما الذي يساويه الفلاح و المثقف و الشرطي و العامل و الفتاة و الجندي ما دامت أرواحهم ضرورية لكي يحتفظ بعض أهل الحل و الربط بمقاعدهم هنا و هناك، و من ثم مصالحهم الحقيرة؟»[2].

-اختيار الرئيس **الشاذلي بن شديد** خطأ سياسي و يتمثل في قوله: «و مرزاق بقطاش هذا، قال مرة: ألا فليغفر الله لأولئك الضباط الذين وقع اختيارهم على الشاذلي بن جديد بعد وفاة الرئيس هواري بومدين كان في مقدورهم أن يختاروا عسكريا مستنيرا.» [3].

و انتقاد السلطة ليس ناجما إلا من قناعات الذات الساردة أنها فئة باغية و طاغية على الشعب، ممثلا بشخصه و شخص الرئيس **محمد بوضياف**، إذن فالصراع القائم بين هاتين الفئتين صراع أيديولوجي يمتد على طول الرواية.

فمما يستشهد به في وصف الفئة المسالمة قوله في الأمثلة التالية: «أشهد الله على نفسي أني لا أحب أن أقف مع أحد، ألا أساند أحدا، لأنني لا أرتاح للسياسيين»[4]،«مرزاق بقطاش ... يشهد مع غيره من الملايين على شاشة التلفزيون كيف تنتهي حياة رجل عظيم نهاية مباشرة و مفجعة»[5]، «أنا أصر على أنها جريمة حضارية. و هي ليست بالجريمة الأولى و لا الأخيرة في تاريخنا كله»[6]، «جيء بمحمد بوضياف رئيسا و ظن أنه يقوى بنيته الحسنة و وطنيته الصادقة و إيمانه العميق بالله على زعزعة الأمور و إعادة الحقوق إلى أهلها»[7]، « أنا لا أحب أن أقتل

1- مرزاق بقطاش، براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 235.
2- نفسه، ص 235.
3- نفسه، ص 236.
4- نفسه، ص 182.
5- نفسه، ص 186.
6- نفسه، ص 190.
7- نفسه، ص 236.

أحد و لا أفكر في قتل أحد أبدا حتى و إن كان عدوي أجل حتى و إن كان عدوي و أيا ما كان الأمر و أيا ما كانت الإعتبارات فأنا ليس لدي أعداء»[1].

و في وصف الفئة الباغية و الطاغية التي تعمل كآلة للتقتيل من رجالات السياسة و الباحثين عن السلطة نستشهدة بالأمثلة التالية: «كبار السياسيين القدماء لا يقتربون من القبر إنهم مطرقون برؤوسهم لابد من تحديد الحسابات. من وضع خطط جديدة في سبيل بلوغ هذه الغاية»[2]،«إن العسكر هم آفة البلد في المقام الأول كلما تعدوا الحدود المرسومة لهم، و هم آفته أيضا في العالم العربي الإسلامي و في العالم الثالث على العموم»[3]، «و أعترف أيضا أن هذه القائمة لن تنطوي إلا على أسماء السياسيين و بعض القادة الذين مازالوا يذبحون شعوبهم»[4]،«كيف يصدر رئيس جمهورية الأمر لزبانيته بإطلاق النار على جماعات المتظاهرين فيسقط منهم حوالي مائتي شخص في ظرف ثواني معدودات؟ ثم يجرؤ هذا الرئيس على ترشيح نفسه للإنتخابات»[5].

و بهذا تتشظى الذات الساردة في ظل هذا الصراع السياسي الذي لم يسلم منه حتى الأشخاص المحايدين و العزل.

كما تظهر الأيديولوجيا الدينية للذات الساردة في رواية دم الغزال من خلال:

– تمسك الذات الساردة بالوطنية و بالمبادئ الدينية، تقول: « و مرزاق بقطاش، ابن رابح البحار سار في الدرب مع من سار. الوطنية تحرقه في الصباح و في المساء. العروبة يستقيظ عليها و لا ينام إلا بها. و الإسلام عملة جوهرية في حياته كغيره من أهل هذا البلد»[6].

1- مرزاق بقطاش، براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص 237، 238.
2- نفسه، ص 19.
3- نفسه، ص 236.
4- نفسه، ص 194.
5- نفسه، ص 194.
6- نفسه، ص 234.

– خوف الذات الساردة من أن تكون سيئاتها أكثر من حسناتها، تقول: « حزنت لأنني خشيت، و أنا المسلم الذي يعيش في القرنيين الثالث و الرابع الهجريين أن تكون سيئاتي أثقل وزن من حسناتي»[1].

– إيمان الذات الساردة بأن الموت ذهاب بلا رجوع، تقول: «لو كنت كاذبا لقلت عن نفسي أنني ذهبت إلى العالم الآخر و عدت منه على غرار ما يزعمه بعض الأدعياء»[2].

– الذات الساردة تقرأ سورة الإخلاص على حافة الموت، تقول: « و أقرأ في أعماقي المقهورة سورة الإخلاص أحاول تحريك شفتي فأعجز. لكنني أشعر أن الله معي، يصحبني في رحلتي هذه من الموت إلى الحياة»[3].

– إيمان الذات السارة بأن الصبر الجميل هو مفتاح النجاح، تقول: « عليك بالصبر، يا مرزاق بقطاش عليك أن تتحايل على الصبر نفسه. الصبر عالم قائم بذاته فأحسن التعامل معه. صبرا جميلا و الله المستعان»[4].

– رأي الذت الساردة في أن سبب فوضى التقتيل الذي يحدث في الجزائر هو الخروج عن تعاليم الدين الإسلامي، تقول: «اللعنة قديمة، عمرها خمسة عشر قرنا من الزمان. الرسول (ص) قال لأصحابه الكرام في جبل عرفات: (لا ترجعوا بعدي كفارا يضرب بعضكم رقاب بعض..) لكن أسلافك تضاربوا، تقاتلوا، تنازعوا و فشلوا فذهب ريحهم.» [5].

أما عن الوضع الثقافي في هذه الرواية فقد ظهر من خلال القهر الذي يعانيه المثقف الجزائري و هذا ما نلمسه من خلال الصور التالية:

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 244.
2- نفسه، ص 243.
3- نفسه، ص 244.
4- نفسه، ص 251.
5- نفسه، ص 261.

– صورة المثقف الذي يذبح وسط داره، تقول: «قارن بينك و بين ذلك المثقف الذي ذبحوه في داره، في قلب العاصمة و وسط جيوش من الحراس.» [1].

– صورة المثقف الذي يتعرض للموت في كل مكان، و يظهر من خلال تلك الحكاية التي ترويها الذات الساردة حول الموقف المضحك المبكي الذي يتعرض له زوجان مثقفان في المقبرة بعد سماعهما لصوت إطلاق الرصاص[2] و الذي تراه في تراجيديته أعمق من الأوديسا.

– صورة المثقف المقاوم رغم الإنهاك و القهر، تقول: «هو المحارب يعود من الجبهة معطوبا مقهورا، متورم الأعضاء، محترق النفس و الأنفاس، لكن به قوة عارمة من أجل أن يضع قدمته في ساح الحياة من جديد»[3].

– صورة المثقف و هو يستعيد مرارة تجربة الإغتيال، تقول: «و مرزاق بقطاش عندما يخط هذه الأسطر ينتاب قلبه بعض الخفقان. و يسيطر على نفسه شعور طاغ بالكآبة لأنه لا يقوى على أن يعيش هذه التجربة مرة ثانية في خياله، بل و يحجم عن الرجوع إليها كلما سأله الأهل و الأصدقاء. »[4].

– صورة المسؤول في غير مكانه المناسب، يقول: « رجل الدين في غير مكانه و الزعيم الحزبي في غير مكانه و هلم جرا.» [5].

– صورة قتل المثقف الواحد وراء الآخر، تقول: « و تمر أربعة أيام على وقوع العضو الأول من المجلس الإستشاري و ها هو عضو آخر، طبيب و كاتب معروف يلقى مصرعه و في قلب القصبة و يرتاع مرزاق بقطاش في قراراة نفسه »[6].

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 258.
2- ينظر: نفسه، ص 256، 257.
3- نفسه، ص 248.
4- نفسه، ص 240.
5- نفسه، ص 237.
6- نفسه، ص 237.

و هكذا كان حضور الكاتب واضح في روايته دم الغزال من خلال ثورته على جميع الأوضاع التي يتخبط فيها الوطن.

2) بروز ظاهرة السخرية و التهكم

تعد ظاهرة السخرية و التهكم ملمحا من الملامح التي ارتبطت بالآداب منذ القدم حيث يلجأ إليها المبدع لبث آراءه بكل حرية «إن قيمة الأشكال المنكرة المحاكية محاكات ساخرة عظيمة جدا في الإبداع الكلمي العالمي»[1].

و قد إزداد هذا الملمح بروزا في الرواية ما بعد الحداثية و خصوصا تلك التي تتخذ من الذات محورا لها، و قد أقبل الروائيون العرب على هذا الأسلوب أيما إقبال إذ كان متنفسا لهم أمام القمع الذي تعانيه الشعوب العربية، فنقدوا الحاكم و سخروا من بعض مواقفه المخزية و أبدوا آرائهم من الأوضاع المزرية بالكلمة ذات الوجهين.

إن الكلمة الساخرة بهذا لها وجه ظاهر هو وجه الذات الساردة بينما وجهها الباطني هو وجه الكاتب الحقيقي لذا عد هذا الأسلوب مظهرا من مظاهر حضور الكاتب في العمل الروائي «و على هذا تتداخل في المحاكات الساخرة لغتان: أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، فكران لغويان و في الحقيقة ذاتان كلاميتان. إلا أن إحدى هاتين اللغتيين (و هي اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة) ذات حضور شخصي، أما الثانية فذات حضور غير مرئي بوصفها خلفية إبداع و إدراك فعالة»[2].

ففي رواية "أرخبيل الذباب" يبرز أسلوب السخرية و التهكم من خلال:

– سخرية الذات الساردة من بلد مازال شعبه يتغنى بأمجاد ماضية دون أن يتحرك لاستدراك حاضره، تقول: «..لا عليك فكل شيء ممكن أن يتغير و يتحول و يصبح شيء آخر.. هذا بلد

1– ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1، 1988، ص 246.
2– نفسه، ص 276، 277.

المعجزات و عليك أن تقتنع بهذا. بلد المعجزات لا تضحك أرجوك، نحن شعب عظيم... فالعظمة تأتي من القوة و نحن أقوياء»[1].

– سخرية الذات الساردة من الوضع المأساوي الذي تعيشه الجزائر، فالموت أصبح أمرا اعتياديا، تقول: « تمام مثل أفلام العنف... بلا قتل كثير لا يشعر المشاهد بأنه أمام فلم جميل أو مهم .. العنف يتحول إلى ضرورة و حالة مبهمة تثير الرعب و البهجة في الآن ذاته..»[2].

– سخرية الذات الساردة من التناقضات التي تعيشها أمام مشاهد الموت اليومية و التي أضحت تدمر داخلها، و هذا ما حدث لها بعد أن نجت من حادث انفجار إحدى القنابل، تقول:

«تريدين معرفة ما حدث لي بالداخل ...

أظن أنه لا شيء حدث...

أريد فقط أن أطلق قهقه عالية...

ها ها .. ها ها .. ها ها ..

لكن حذار .. إن ذلك مدمر»[3].

– سخرية الذات الساردة من المعارضة السياسية و التي ليس لها مواقف واضحة قادرة على التغيير، تقول: «حتى تلك المعارضات السرية فهي تشبه الفئران حقا ما إن تغادر جحورها حتى تتبكم، لا تقوى على فعل شيء.» [4].

– ضحك **محمود البراني** و سخريته من تلك التنبؤات التي كانت **مادلين** تخصه بها يقول: «... و من حين إلى حين أفكر في مادلين التي رأت في عبقري زماني فأضحك على تلك

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 20.
2- نفسه، ص 108.
3- نفسه، ص 109.
4- نفسه، ص 126.

الرؤيا الخائبة»[1].

و في رواية "امرأة بلا ملامح" نجد ملمحا من ملامح السخرية في ذلك الموقف المحير الذي يتملك الذات الساردة و هي تجد صديقها **مراد** مقبلا على الملذات نهارا، متعبدا زاهدا ليلا، تقول: « و لعل الشيء، الذي حيرني في (مراد) تصوفه الليلي المذهل فما إن أطأ غرفته حتى تزكم أنفي رائحة المسك و البخور و ألقاه في سجوده الخاشع و قد تزين قميص أبيض و طاقية بيضاء أيضا و أحسب أنه كان يظل طويلا كذلك و إني أذكر يوم سألته بشكل فضولي:

– تأثم النهار و تتعبد الليل.

قال بقوة بديهة:

– أولا تذكر قوله "إن الحسنات يذهبن السيآت"»[2].

إن تمرير الكاتب لمثل هذا الموقف هو نقد صريح و تهكم صارخ للوضع الديني الذي يتخبط فيه الكثير من الشباب و يتميز بالتطرف و خياطة الدين و تفصيله على مقاسه، كوسيلة نفسية للهرب من واقع محبط، حتى أضحى التدين مظهرا خداعا، بل و مرض يحطم الذات و الوطن.

و لعل الكاتب قد أراد بهذا فضح ممارسة التقتيل التي يحللها القتلة أيام العشرية السوداء رغم جرم قتل النفس في القرآن الكريم، فهو يراها بدعة لا علاقة لها بالدين، فالدين أعمق من أن يكون ظاهره مخالفا لباطنه، و في ذلك دعوة إلى العودة لتعاليم الدين الصحيحة.

كما استخدم أسلوب السخرية في رواية "دم الغزال"، و يتضح من خلال الأمثلة التالية:

– سخرية البطل المريض من أفراد أسرته عندما اتهموه بالجنون، فهو يرى أنه عكس ما يضنون أعقل منهم بل لعلهم هم من يعانون المرض لتقوقعهم و جماد عقولهم، يقول: «بل إن واحد منهم تجرأ و سأله سؤالا مباشرا: أخبرني كيف تستطيع أن تنتقل من موضوع إلى آخر و تربط فيما بينها؟ و لم يجبه عن سؤاله هذا، لأنه وجده سخيفا، يدل على سطحية مرعبة.

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 123، 124.

2- نفسه، ص 62، 63.

و بعد أخذ ورد قال: عندما أقفز من موضوع إلى آخر، فمعنى ذلك أنني في حالة عقلية جيدة. العقل السليم هو الذي يقفز بين الحضارات و اللغات و الأعصاب و الخلايا و الفن و العلم و الشعر و التكنولوجيا. أما ذلك الذي يتقوقع داخل حالة واحدة، فهو عقل مريض حقا و ازدادت بلبلتهم إذ استحال عليهم أن يقتفوا آثاره»[1].

– سخرية البطل من الأقدار التي تجعل القتيل يدفن على يد قتلته و من اتفاق القتلة حول مكان الدفن الخاص بالعظماء، يقول: «جاؤوا اليوم لكي يدفنوا شخصية عظيمة، شخصية رئيس الدولة نفسه بعد أن نال الرصاص من قفاه و ظهره، فأين الغرابة إذن في أن لا يدخل هذا المربع إلا من وافقوا على أن يكون فيه؟ و أي غرابة في أن يدنس ضريح و تكسر شاهدة قبر ما دام الأمر قد وصل بهم حتى اغتيال زعيمهم و قائدهم و عظيمهم؟ كل شيء ممكن، بما في ذلك زحزحة القبور المجاورة من أمكنتها لكي يزداد هذا المربع الوهمي اتساعا. قائمة الذين اتفقوا حولهم بأنهم عظماء طويلة جدا، و هي تزداد طولا بمرور الزمن»[2].

– سخرية البطل من أهله عندما سخروا منه، فهو يرى ما يدعوهم للشفقة عنه أمر يدعو إلى التعجب و الاستغراب، يقول الكاتب على لسان البطل: « رد عليهم ساخرا بأن مخه صار يقلب المعايير المتعارف عليها بين الناس. فالأمر الذي يدعوا إلى الشفقة و الحزن صار باعثا على الضحك و السخرية و العكس بالعكس. رأوا في رده هذا نوع من المنطق لكنهم استقبحوه. إذ كيف يعن لهم أن يسخر منهم و هم حريصون كل الحرص على معرفة ما يعتمل في أعماق نفسه و ما يصطخب به مخه، هذا المتورم، حتى يقووا على مساعدته؟»[3].

1– مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 218.
2– نفسه، ص 178.
3– نفسه، ص 206.

و هكذا استطاعت المفارقات التي تشهدها الجزائر من جعل صوت الكاتب الحقيقي في الرويات الثلاث ممثلا في كل من: **بشير مفتي، كمال بركاني، مرزاق بقطاش**، من أن يتعالى على صوت الذات الساردة متهكما و ساخرا بطريقة مأساوية.

3) بروز الطابع الفلسفي للكاتب

إن بروز الطابع الفلسفي و النفسي للذات الساردة في نصها الروائي يعد علامة من علامات حضور الكاتب في نصه و هذا ما دعا **ميخائيل باختين** إلى القول:

«لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين، بل تظهر فيها أيضا و باستمرار بذور تشخيصها الأدبي، يكفي أن نزحزح قليلا المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي بسهولة، موضوعا لتشخيص أدبي. عندئذ تلتحم صورة المتكلم جوهريا و عضويا ببعض مغايرات ذلك الكلام المقنع: كلام أخلاقي "صورة العادل"، كلام فلسفي "صورة الحكيم"، كلام سوسيو سياسي "صورة الرئيس"»[1].

فمن ذلك ما ظهر في رواية "أرخبيل الذباب" إذ عبرت الذات الساردة عن فلسفتها اتجاه الكثير من القضايا ، و منها:

– فلسفتها في الكتابة، فهي ترى أن الكتابة فعل فرح لا ألم و الكتابة عن الحزن كتابة آثمة، تقول: «.. ما ظننت أنها العودة الأثيمة و أن ثمة ما يمكن كتابته بعد ضياع الأشياء العلامات و الأفراح»[2].

– فلسفتها في الحياة، تقول: « الحياة مليئة بالصدف. إنها تغمرنا بالأحزان و علينا أن نكون أكثر قوة في مواجهتها»[3]، و قولها أيضا: « حدثته عن الحياة التي تحددها منعطفات معينة كل

1– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة و تقديم: محمد برادة، دار الأمان للنشر و التوزيع ،الرباط ، المغرب، ط2، 1987، ص 112.
2– بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 15.
3– نفسه، ص 19.

منعطف يفرض خطا معينا يجب أن نسير عليه.. و قد يكون هناك خطأ جميل ينتظرك أو قدر سيئ يحتم عليك أن تقبل به مهما كان الحال..»[1].

– فلسفتها في حب الناس، تقول: « لا تدع الناس يحبوك كثيرا حتى لا يتوهموا أن لهم الحق في أن يتحكموا برقبتك»[2].

– فلسفتها في الحب، تقول: « الحب ميثاق غير أخلاقي بالقدرة العمياء نتصادم، نتحاب نتكاثف، تتعرى الأنوثة مع الذكورة في زواج آسر، يتجلى إكتمال المخلوق الفاني مع إكتمال القمر في ليلة البدر تنعزل الروح و الجسد.. »[3].

– فلسفتها في العالم، تقول: «.. و إن خلصت إلى تلك الرؤيا المدمرة.. لوحدي فقط في هذا العام التعيس لا غير عليَّ مجابهة قدري. التصارع مع عاهاتي و استكمال النقص في ذاتي»[4].

– فلسفتها في الشريعة، تقول: « الشريعة هي أن لا ترفع رأسك إلى فوق.. أحنه حتى الأرض و مت كالقاذورات في ساحة المنفيات التعيسة.» [5].

و ظهر الطابع الفلسفي أيضا في رواية "امرأة بلا ملامح"، إذ يستحضر الكاتب في متنها رؤاه الفلسفية الذاتية بتدخلاته المباشرة، و من ذلك نورد الأمثلة التالية:

– فلسفته في الثورة، و المقصود هنا الثورة الاشتراكية التي لم تخلف إلا الجوع و الفقر للشعب الجزائري، يقول:

« الثورة من الشعب و إلى الشعب.

اللعنة على الثورة التي أخصت فحولها، و رمت بأبنائها الطيبين إلى الوهاد و الحارات المنسية و المواخير الرخيصة..

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 136.
2- نفسه، ص 97.
3- نفسه، ص 88.
4- نفسه، ص 111.
5- نفسه، ص 90.

قال رجل تسري في عروقه النخوة:

– سحقا لثورة أبكت مصالي، و سحقت بن بولعيد !

و علق جاره:

– اللعنة على وطن لا يهبني خبزا و لا امرأة !» [1].

– فلسفته في التقاء الأرواح، يقول: «و بعض الناس نعرفهم قبل الولادة، نحسهم قبل أن نلتقيهم فإذا التقيناهم أحببناهم بشغف، و آمنا بأننا ما فعلنا ذلك إلا لأنهم عاشوا معنا طويلا !»[2].

– فلسفته في عدم دوام الأيام على حال، يقول: «أعي جيدا أن الأيام لا تأتي متماثلة، غير أن الإنسان وحده قادر على صياغة مزاجه كي يحفظ ما تبقى من شهية العمق للأشياء التي لا تأتي إلا بعد الموت !»[3].

– فلسفته في أحياء مدينة باتنة، يقول:« هي أحياء للأحياء و أخرى للأموات. أحياء من درجة أولى، و أحياء الدرجة الأخيرة»[4].

– فلسفته في النوم، يقول: « .. تأكيدا أن النوم مثل الموت و الحب.. تجمعهم كثيرا من التفاصيل مع اختلاف طفيف في التوقيت.. أليس النوم في الأخير وجه للموت ! .. أو ليس أيضا شهيا كالحب تماما و كلاهما تعريه الكوابيس و الأحلام الزائفة..» [5].

– فلسفته في بناء الوطن، يقول: « كي نبني وطنا يا سيدتي، علينا بداية أن نستأصل كل عاداتنا القديمة و نعيد قراءة طرق حبنا و حقدنا، غضبنا و مضاجعتنا البدائية...» [6].

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 14.
2- نفسه، ص 41.
3- نفسه، ص 47.
4- نفسه، ص 70.
5- نفسه، ص 80.
6- نفسه، ص 104.

– فلسفته أن النهضة لا تقوم على ثورة إشتراكية بقدر ما تقوم على نهضة فكرية، يقول: «ماذا لو تناسوا الثورة و درسونا (ابن خلدون) .. (أغوسطين) .. (محمد ديب) و آخرون كثيرون غمرهم الوحل ذات مواسم حزينة.. هل كنا سنشقى كل هذا الشقاء؟»[1].

و ظهر هذا الطابع الفلسفي أيضا في رواية "دم الغزال" و هو يعكس تلك البصيرة الفذة التي يمتلكها الكاتب في تبصر الأشياء التي من حوله، من هذا نجد:

– فلسفته في الطريقة التي تبدأ منها الموت، يقول: «إن بداية الموت هي أن يكف الناس عن فهمك، يا هذا ! العزلة هي بداية الموت. عندما يشعر الإنسان أنه معزول عن الناس بفعل قوى خارقة. فإن ذلك يعني أن وجوده على سطح هذا الكوكب لم يعد قائما على أساس !» [2].

– فلسفته في أمور ما قبل الحياة، يقول: « البداية معروفة و كذلكم النهاية الأزل مجهول و الأبد غامض هو الآخر. و لا أظن أن الله أنزل على الإنسان من سلطان في هذا الشأن. البداية كلمة و النهاية كلمة و كلتاهما من صنع الإنسان حتى يقوى على التحـرك في مساحة المعنى كما يقول بعض أهل التصوف»[3].

– فلسفته في أنه يكتب الأدب لأن الكتابة عبادة، يقول مخاطب نفسه: «أنت تكتب لأنك مؤمن بالله و أنت تكتب و تشعر بمسؤولية الكتابة و تعرف أنها جزء من العبادة خاصة تلك التي تندفع من ينبوع الصدق و الإخلاص في نفسك. لا تتحرج، بل أعلنها أمام الملأ. هذا يكتب لأنه يريد التنفيس عن ذاته، و ذاك يكتب نزولا عند أوامر الطبقة الكادحة و رابع يكتب لأنه لا يدري كيف يملأ وقته، أما أنت فتكتب لأنك مؤمن بالله بملائكته و رسله و باليوم الآخر»[4].

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 15.

2- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان ، دم الغزال، حدث مالا يحدث)، ص 208.

3- نفسه، ص 233.

4- نفسه، ص 259.

و لعل كل هذه الفلسفات ما هي إلا عصارة الروائي الذي فرت ذاته إلى عوالم روحانية بعدما فقدت الأمان في واقع مرير.

4) بروز ظاهرة التماهي مع الحكي

مما لا شك فيه أن صوت الرواي قد يتلبس بصوت الكاتب و هو يتكلم عن مجريات روايته حتى لا نرى «الأحداث إلا و هو يروي لنا أنه بصدد الرواية و يذكرنا بخططه فيها و هو ما يُعدُّ خروجا عن أنماط الكتابة المعهودة. فمسألة التفكير في النهاية و في طريقة الكتابة، إنما هي مسألة تدخل في باب التفكير الأولي في بنية الحكاية قبل تقديمها للقارئ و لا يدخل فيما يقدم منها و سرد الأحداث في الأصل يقتضي اعتبار ما يسرد و لا يقتضي اعتبار ما يحس به السارد إزاءه»[1] و في الروايات محل الدراسة كثيرا ما تتماهى الـذات الساردة مع ما يحيط بها بحثا عن معـادل موضـوعي لذاتها.

و من بين مظاهر هذا التماهي أن الذات الساردة تذكرنا في كل مرة بأنها بصدد كتابة رواية و بطريقة كتابتها «فمسألة التفكير- مثلما سبق أن رأينا- في النهاية و طريقة الكتابة، إنما هي مسألة تدخل في باب التفكير الأولي في بنية الحكاية قبل تقديمها و لا يدخل فيما يُقدم منها»[2] و هذا ما نجده يشيع بكثرة في كل من روايتي "أرخبيل الذباب" و"دم الغزال".

تحدث **بشير مفتي** في روايته "أرخبيل الذباب" كثيرا عن أشياء وقعت له قبل نشر مخطوط "أرخبيل الذباب" و أثناء كتابته و أخرى بعد نهايته، متدخلا مباشرة بأراء نقدية حوله حتى أننا نستطيع تتبع تلك المراحل التي مرت بها الرواية قبل أن تخرج إلى النور، و سنبرهن عن ذلك من خلال أخذ بعض المقاطع السردية التي تثبت ذلك و منها:

1- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ص 309.
2- نفسه، ص 309.

– صعوبة الكتابة الروائية و تجربتها الممتعة، يقول فيها: «مرات أصارح نفسي بأنني لا أحسن حقا ممارسة هذا اللعب و مثل باقي المرات أكرر التجربة، إذ تصنع لي الكتابة فرحها، تملأني بالتناقض و تحررني من الهزات العنيفة... »[1].

– صعوبة الكتابة في واقع متأزم، فالحرب بمقدورها أن تجعل حتى **كافكا** يكف عن الكتابة و في ذلك تقول: «لو كان كافكا معنا لتوقف عن الكتابة، و لربما شعر بالعجز منذ السطر الأول»[2].

– الكتابة تعكس الذات بكل ما تحمله من مأساة، و هي تعترف بذلك مباشرة متحدثة عن رواية "أرخبيل الذباب" و في ذلك تقول:

« –هذه الرواية جزء من التاريخ الكلي للمأساة

– بطبيعة الحال هي جزء من التاريخ الكلي للمأساة

–بطبيعة الحال هي جزء مكمل لمأساتي الفردية

–أقصد أنك تكتب عن المأساة دائما

–هل هو الحرج إذن؟

–الجرح.. نعم.. نعم.. الجرح. »[3].

– الكاتب الروائي هو من يتقن القدرة على تبرير كذبه، و فيها تقول: «عيب الكتاب الكبار أنهم مخادعون. إذ يعطون كل التبريرات الكافية لكذبهم»[4].

– الكاتب الروائي ليس شخصا مثاليا، و فيها تقول: «أجبت نيروز بعناء.. أنها تبحث عن شيء آخر و ترى في شخصا مثاليا للغاية، لن تجده لا هنا أو هناك.. مع الوقت و امتحان

1– بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 12.

2– نفسه، ص 08.

3– نفسه، ص 15.

4– نفسه، ص 17.

التجربة. ستعرف أن الحياة لن تعط و إنما تأخذ. إنني لا أختلف عن الآخرين و ربما أكون المقصلة التي تقضي على أوهامها المثالية تلك. »[1].

-تحول الكتابة إلى فعل إثم لا معنى له عند اختلاط الحقائق و انعدام الأفراح، تقول في ذلك: «سأكتب إذن..ما ظننت أنها العودة الأثيمة و أن ثمة ما يمكن كتابته بعد ضياع الأشياء العلامات، الحقائق، و الأفراح.. »[2].

- الكتابة تحتاج إلى حرية فسيحة من أجل إثبات الذات، لذا فهي تحث **مصطفى** على السفر، تقول: « هناك ستكتب ما أردت و بالطريقة التي تحب.. ستكتب.. تكتب حتى النهاية.. حتى تصبح الكتابة مثل لحمك و دمك.. هنا لن تقدر على كتابة أي حرف. »[3].

- الإلهام الأنثوي ضرورة في الفن فالمرأة سر كل إبداع، تقول: «لا يكفي للفنان أن يقرأ كتب الفن أو يتمرن على الرسم لابد له من امرأة يقدر على امتصاص طاقاتها الكهربائية فهي التي تولد فيه المحرك.. »[4].

-الكتابة وسيلة أو طريق للخلود، و يظهر ذلك في سياق حديثة عن الشيء الذي يوحده بـ**مصطفى** فكلاهما يكتب، تقول في ذلك: «...كان كل ما يقاربنا، جنون محض. خيال طافح و هذا الهوس بأن نخلد أنفسنا على البياض.. »[5].

-الكتب و الكتابة ملجأ حصين يهرب إليه الإنسان في واقع مؤلم، تقول في ذلك: «أنا الذي تحصنت بالكتب و الكتابة، هاربا من جحيم اسمه هؤلاء الذين يملكون خيوط تدبير

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، 17.
2- نفسه، ص 17.
3- نفسه، ص 23.
4- نفسه، ص 30.
5- نفسه، ص 39.

المؤمرات و قتل النفوس و إضعافها بالمتاعب أنا الذي آه من هذه "الأنا" المسكينة التعيسة...»[1].

– الفنان نبي أمته، و يظهر ذلك في حديثها عن **سمير**، تقول: «..آه لو تعلمين أن لحظة ما كان يحمل فرشاة الرسم و ينخرط في تلك البداية الغامضة كان يبدو مثل نبي حرر من قمقم قادر على تحقيق أغرب المعجزات.. »[2].

و تتماهى الذات الساردة مع الحكاية عندما تعمد إلى الحديث عن صعوبة الكتابة و الصنعة الفنية و التفكير في الكتابة الأولية و عن طرق و كيفيات كتابة الرواية، تقول : «منذ ساعات أو ليالي و أنا أثرثر عبر مساري حكايات أراها مثل حبات الرمل إن عدم القدرة على القبض هكذا بطواعية على خيط التنظيم ليعنى أنني عاجز عن سرد حكاية كرنولوجية تبدأ نحو موتها النهائي..»[3].

بل و تشير الذات الساردة إلى أنها تكتب ضمن تيار الوعي، أين تكون الشخصيات إشارات، تقول: «...هناك عالم يتشكل أمامي شخصيات تهرب من الأرض إلى الورق، تتحول إلى كينونات تختلط بكينونتي فأصاب بالأسى، إنها ليست من لحم و دم و لا من ورق، إنها جزء فقط من أرض الإشارات التي تلتمع في الذهن بالذاكرة، بالعقل بالحواس ثم تنفجر فجأة، اللغة تحبط عزائمي لأنها تفرج بصعوبة عن هذا الذي يحدث لي. »[4].

ثم هي تخبرنا عن توقفها فجأة عن الكتابة لتصرح بأنها أدركت أنها تكتب حوارا داخليا لا غير، تقول: «...فجأة داهمني شلل مفاجئ و قررت أن أتوقف عن الكتابة لك و ربما كنت أدرك أن كل ما أكتبه هو حوار مع ذاتي... »[5].

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، نفسه، ص 70.
2- نفسه، ص 101.
3- نفسه، ص 106.
4- نفسه، ص 106.
5- نفسه، ص 109.

و كذلك يبين لنا كيفية رسمه لشخصياته الموجودة في الرواية، يقول: «صحيح كنت أفعل ذلك باستمرار و أترك للشيطان الذي يقبع بأعماقي فرصة التحايل و التحليل المبطن للشخصيات التي تتحدث»[1]، لتضيف معترفة بأن روايتها التي تكتبها هي قصة غامضة، و تقصد بها رواية "أرخبيل الذباب"، تقول: «ناديا... لم تكن أبدا واضحة و حبنا أيضا.. و هذه القصة كذلك... »[2].

و نفس الشيء تذهب إليه الذات الساردة الثانية في رواية "أرخبيل الذباب" في الفصل الثالث و الذي يحمل عنوان"محمود البراني"، إذ تعمد هي الأخرى إلى التماهي مع أحداث الرواية عندما تتكلم عن مواصفات المبدع و المثقف[3]، و عندما تشرع في كتابة فصلها الثالث[4]، و الذي ستقوم بإضافته فيما بعد إلى مخطوطة "أرخبيل الذباب" أين تخبرنا تارة أن ما كتبته في أوراقها الأولى لم يعجبها و أنه مجرد ثرثرة[5]، و تقدم لنا تارة أخرى نقدا توصلت إليه بعد قراءتها لمخطوطة "أرخبيل الذباب"[6].

و تبدو لنا رواية "امرأة بلا ملامح" في ظاهرها حكاية تتحدث عن تجربة واقعية عاشتها الذات الساردة تتمثل في قصة حب مع فتاة تحمل اسم **هيفاء**، إلا أن قارئ النص بتمعن يجد أن الحكايا في هذه الرواية يتولد بعضها من بعض و يختلط فيها المجازي بالواقعي.

ينطلق السرد في هذه الرواية من الكلام عن الموت، هذا الأخير الذي يرتبط عنده بذكر **هيفاء**، هذه المرأة التي ما إن يذكرها حتى يبدأ في الحديث عن نفسه و عن تجارب خبرها، يقول: «هيفاء! يا أنا. يا ركام حكاية.. و يا كل العمر المسلوب!..» [7].

1- بشير مفتي: أرخبيل الذباب، 115.
2- نفسه، ص 121.
3- نفسه، ص 121، 129.
4- نفسه، ص 127.
5- نفسه، ص 128.
6- ينظر: نفسه، ص 132.
7- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 8.

و من الكلام عن **هيفاء** تتولد حكايا و حكايا، فتتذكر الذات الساردة أحداث 5 أكتوبر هذه الأحداث التي أضنته، و تتذكر حدث مولدها و بعض من ذكرياتها مع جدتها، و تسترد ما قالته لها العرافة و هي طفل صغير، تقول على لسان العرافة: « كفك أعواد مشانق و...» [1] و تتذكر قريتها و طفولتها الصعبة؛ بل إن ذكر **هيفاء** سبيل لذكر نكسات الوطن التاريخية فتتحدث عن حكم الأتراك للجزائر و تراه سببا لتخلفها، تقول: « الحقيقة يا ابن أمي عارية فضيعة، البايلك لعنة أصابتنا، في البداية جاءوا إلينا بالمدد لإغاثتنا و ابتسموا في وجوهنا و حين وثقنا بهم كشروا عن أنيابهم ...» [2].

و يتوالى ذكر النكسات في ذاكرة الذات الساردة فمن نكسة الأتراك إلى نكسة بني هلال إلى الحديث عن الجازية و ذياب، تقول: «إقتتل القوم قتالا شرسا و بعد أعوام انقرضوا، غير أن دمهم كان يسري في أحفاد (الجازية) محملا بالبداوة و الوحشية نفسها ! و انهارت دولة بأسرها..» [3].

و هكذا على طول الرواية نجد الذات الساردة تربط الحديث بما هو خارجي بأفعال وعيها الداخلية فتسرح في كل مرة في عوالم من الخيال و الحلم، معبرة عن مشاعر خوفها و حزنها و ما يولده كل ذلك من أفكار و رؤى فالذات الساردة إنتقت حدث "فقد **هيفاء**" ليكون سببا في ذكر كل ما يتصل في ذاكرتها بأزمة الفقد و الحرمان.

لقد حضرت الذات الساردة حضورا مكثفا في هذه الرواية ناقلة لنا معاناتها تارة عن طريق ضمير المتكلم و أخرى باستخدام المنولوج، و مرة بالاعتراف الصريح بما يشتاح ذاتها من مشاعر و أخرى بالتعبير عن حسها الرومانسي إزاء ما تعانيه من فقد.

1- ينظر: كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، 23.
2- ينظر: نفسه، ص 43.
3- نفسه، ص 45.

إن **كمال بركاني** بهذا الطرح يجعل هاجسه من وراء كتابة روايته "امرأة بلا ملامح" هو قضايا الوطن و واقعه، حيث يعمد إلى إعادة بناء هذا الواقع من خلال المتخيل، سابغا عليه رؤاه الذاتية و الموضوعية، و هكذا تتجلى رؤية الذات الساردة بوصفها صوتا فنيا للمؤلف من خلال إعادة بناء ما يتصل بخبراتها الحياتية.

ثم إن **هيفاء** هذه الفتاة التي اتخذها الكاتب كمحرك للإسترسال في البوح، ذات هوية و ملامح غير ظاهرة، يجعل حضورها في المتن الروائي من باب المجاز و الاستعارة؛ فهي في البدء فتاة عادية تقع الذات الساردة في حبها أيام الدراسة الجامعية، لكن هذا الحب سرعان ما يتولد عنه عذابات تأخذ الذات الساردة في الانغماس عن التعبير عنها، عندما يتكشف لها أنها فتاة مغتصبة من الصغر.

و تتوالى عذابات الذات الساردة عندما يتعدد محبي هذه الفتاة فـ**مراد** و **سمير** كلاهما معذب بها رغم اختلاف توجهاتهم، **سمير** الذي ينظم إلى الجبهة الإسلامية للإنقاذ، و **مراد** الذي يلتحق بالثكنة لتأدية الخدمة العسكرية، في الأخير تكون **هيفاء** من نصيب **سمير**،هذا الأخير الذي يتجرأ على قتل صديقه مراد في آخر الرواية، هنا تتشظى الذات الساردة أمام أبناء وطنها فكيف لـ **سمير** أن يقتل **مراد؟** و كيف للذات الساردة أن تنحاز لأحدهما و هذا يظهر في قولها:

« و أحار !.. (سمير) و (مراد) يقفان في طريقين متعاكسين.. كل منهما يصوب بندقيته إلى صديقه القديم...

كان يتقاسمان سرير و دفترا و صحنا..كان يتقاسمان غرفة و طاولة..

من القاتل .. و من المقتول؟ (مراد) في الشطر الأيمن.. و (سمير) في الشطر الأيسر، فهل سيتخاصم شطرا ذاكرتي و يحترقان !اللعنة على هذا الوطن.. لن أستطيع أن أتنكر لأحدهما ... العيب في وطن يدفع أبناءه يوميا إلى الاهتلاك.. و الموت بالتقسيط.. »[1].

1- كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 114.

إن **هيفاء** بهذا الطرح الذي تقدمه الذات الساردة ليست إلا الوطن الجزائر، الذي يتقاتل أبناؤه، و ليست إلا الأم، و الجـدة، و الأندلس، و بغداد، و الموت، و كـل أحاسيس الفقد، بل و كل اغتصابات الحياة، تقول: «و في النهاية أكتشف أنني أمام وجوه كثيرة لامرأة واحدة، أمي و جدتي و بغداد و هيفاء، من يستأصل شأفة كل هذا العشق الجارف من قلبي !» [1].

و هكذا يعرف **كمال بركاني** كيف يجسم موضوعه بكل تفاصيله ليكشف لنا عن الكثير من قناعته الشخصية.

و في رواية "دم الغزال" يظهر أسلوب التماهي مع الحكي عندما يخبرنا الكاتب عن سبب اختياره للموت كموضوع لروايته، فهو يروي حكايته، و في كل مرة يذكرنا بأنه بصدد كتابة رواية حتى يصبح التماهي بين الراوي و الحكي هاجسا كبيرا يؤرق الذات المبدعة **مرزاق بقطاش** و سنحاول فيما يلي الوقوف عند تلك المواضع التي ظهر فيها، و رصد مختلف الدلالات التي عبر بها عن الذات المروية:

– الذات الساردة تعلن عن نيتها في كتابة رواية ذاتية تتحدث عن موضوع الموت، تقول: «مرزاق بقطاش، هذا الواقف الآن مع المشيعين من كبار السياسة في هذا البلد، كان ينوي كتابة رواية يعالج فيها مسألة الموت وفقا لما تراكم في أعماقه من تجارب و من حصيلة مطالعاته في الآداب العالمية»[2].

الرواية جنس قادر على فضح عوالم شخوصها، تقول: «كتابة الرواية علمتني أن أسافر مع الأصوات، أن أتبين ما يخفيه أصحابها من مكر و حب و خداع و نبل و ضعف و ضغينة و تسامح»[3].

1– كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، ص 93.

2– مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 186.

3– نفسه، ص 188.

– رفض الذات الساردة لأن يكون مشهد دفن الرئيس **محمد بوضياف** موضوعا لروايتها فمشهد القتل بالنسبة إليها لم يعد يؤثر في الناس كونه أضحى يتكرر يوميا تقول: «أما أنا فلا أرى في هذا المشهد ما يمكن أن يوحي بفصل روائي جميل مؤثر. المشاهد المأساوية ليست قادرة في بعض الأحيان على التأثير في الناس. عندما تصير المأساة أمرا متكررا تفقد هي الأخرى فعاليتها»[1].

– الذات الساردة تعلن عن عدم قدرتها في الاستمرار في السرد دون أن تقف في وجه بطلها الروائي **محمد بوضياف**، فالوجه عندها هو أساس الكتابة الروائية، تقول: «الوجوه هي أساس الكتابة الروائية. لا يمكن أن أكتب قصة أو رواية دون أن أصف تقاطيع هذا الوجه أو ذاك. مستحيل علي أن أتقدم في السرد دون أن آخذ بعين الاعتبار هذا العنصر الجوهري، أي الوجه. أنا لا أعرف رواية جيدة لا يلعب فيها وجه البطل دورا أساسيا فيها»[2].

– الذات الساردة تخبرنا عن سبب عدولها عن موضوع الموت و المتمثل في حدث مقتل الرئيس **محمد بوضياف**، و هي من خلال ذلك تصر على اختيار موضوع لروايتها لا يهتز بتغير مجريات الواقع، تقول : «الرصاصات التي إنطلقت لتخرق ظهر الرئيس و قفاه. جعلتني أغير وجه الكتابة بعض التغيير. كان في نيتي أكتب رواية أتحدث فيها عن الموت في العالم العربي الإسلامي بالإستناد إلى ما جمعته من معلومات قد تكون صحيحة و قد لا تكون. لأنها ليست نتاج بحث علمي رصين. و إنما هي خلاصة قفزات بين أوراق الصحف و الكتب و ما يعن لي من أفكار و خواطر عن هذا الموضوع بالذات. و إذا كانت الرصاصات الطائشة قد بلبلت مشروعي هذا. فمعنى ذلك أنني وجدت نفسي أمام حالتين: فإما أن أوظف ما استجد من معلومات أثناء عملية القتل المباشر الذي شاهدته في التلفزيون على غرار الملايين من الناس. و إما أن أضرب صفحا

1– مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 189.
2– نفسه، ص 192، 193.

عما جمعته بحجة أن المعلومات التي لا تصمد أمام ضربات الواقع ليست بالمعلومات الصحيحة لكن العزة الفنية تجعلني مستمسكا بما أردت كتابته »[1].

اعتراف الذات الساردة أن الكتابة تعكس صدق ما عاناه الكاتب من تجارب، تقول: «و كان أن تصورت. فما الذي تصورته. يا ترى؟ لما كان الموت هو الموضوع الأساسي، فإنني ارتأيت أن أرصد حياة إنسان شارف الموت أو نجا منه، و بذلك أكون صادقا مع مثل هذا الإنسان و مع نفسي أيضا حتى و إن لم تكن لي تجربة في هذا الشأن»[2].

– الذات الساردة تعطي وجهة نظرها النقدية في الصبغة الروائية فتقول:

«لا أحب اللجوء إلى وضع تصميم لما أريد كتابته في هذا الشأن، البعض يقول إن الرواية بداية و عقدة ونهاية. و البعض الآخر يزعم أنه من الواجب أن تكتب الرواية بهذه الطريقة أو تلك و أن تحترم هذه المعايير أو تلك، أي حسبما تواضع عليه أهل الرواية منذ مطالع القرن التاسع عشر. و ها أنذا أضرب هذه المعايير عرض الحائط، أسقطها من حسابي و أنا أخط هذه السطور. أنا أكتب روايتي هذه حسب مزاجي، حسب تجربتي»[3]، و تضيف قائلة: «المهم في نظري هو السرد، هو أن يقول الكاتب الروائي شيئا، حكاية، أما التلاعب بالشكل و بغير الشكل فلا يكاد يقدم رواية حقيقية. الرواية تجربة حياتية عميقة. و ليست تنظيرا يضعه هذا أو ذاك.» [4].

– الكتابة وسيلة من وسائل التعبير عن الذات بكل ما تحمله من ألم، تقول: « الدم يسيل كل يوم في بلادي. و مجرد كتابة كلمة الدم على الورق ينبغي أن تكون كافية لكي تشكل فنا قائما بذاته، فأنا عندما أتحدث عن نفسي، أصدر عن تجربة مريرة، عن خديعة، عن تشويه لما تعارفنا و تواضعنا عليه، و عن و عن و عن.. »[5].

1– مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 192، 193.
2– نفسه، ص 199.
3– نفسه، ص 239.
4– نفسه، ص 239.
5– نفسه، ص 239.

– الرواية جنس مفتوح على الكتابة، تقول في ذلك: «و لسائل أن يسأل: ما العلاقة بين الرواية و الموت؟ بين الموت و الرواية؟ و أنا أجيب بكل عفوية: إنها علاقة الحياة بالحياة. و من ثم فأنا لا أبحث عن وحدة عضوية في روايتي هذه لأنها قائمة تلقائيا، و لا أبحث عن بعد تراجيدي فأنا التراجيديا بالذات، التراجيديا التي تمشي على قدمين. و لا أحب أن تكون هناك بداية و عقدة و نهاية، فهذه أمور تدخل في نطاق الفن الذي يزعم أصحابه أنه خالص و أنا أرى أن مثل هذا الفن في متناول كل من يريد أن يكتب»[1].

و تظهر لنا خطة **مرزاق بقطاش** في تأليفه لروايته، عندما يجعل بطله يعي بأحاسيسه ما يسرده، فنراه يخبرنا بالكيفية التي تم بها نقله إلى المستشفى، و ما يشعر به من ألم، يقول: «و تنطلق سيارة مارسيدس العتيقة، أشعر بها، و هي تندفع جبارة عتية رغم قدمها، رأسي موضوع على فخذ أحد الفتيان الأربعة و أقرأ في أعماقي سورة الإخلاص، أحاول تحريك شفتي فأعجز»[2]، ثم يعمد المؤلف إلى مضاعفة ألم بطله، يقول البطل: «الألم بدأ يشتد»[3]، و هذا بغية الوقوف على الأفكار التي تعتمل في ذهنه و المتمثلة في الإيمان العميق و الإرادة الفذة، يقول: «لقد لطف الله بك يا مرزاق بقطاش، قلها و أعدها على نفسك و على مسامع زوارك (و من يتق الله يجعل له مخرجا و يرزقه من حيث لا يحتسب)» [4]، و قوله أيضا: « نحن نجيء إلى الدنيا وسط الألم و نغادرها وسط الألم»[5].

كما يتماهى البطل مع التاريخ حتى يظهر كجزء منه في المقطع السردي التالي: «جئت إلى المقبرة في حافلة خصصت لعدد من رجال السياسة وددت لو كنت واحد من الألوف المألفة أحس نبضها و أنصت إلى هدير الدماء في عروقها و ألتقط تعليقاتها، هذه ثاني جنازة في البلد

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 239، 240.
2- نفسه، ص 244.
3- نفسه، ص 256.
4- نفسه، ص 264.
5- نفسه، ص 256.

يحملها الشعب كله على أعناقه الأولى كانت قبل أربعة عشر عاما، و هي جنازة الرئيس هواري بومدين، أما هذه، فهي للرئيس المغدور المغبون محمد بوضياف الأول مات مغتالا حسبما يقال هنا و هناك أما الثاني فقد أغتيل على طريقة السنيما المباشرة الأول كان من الذكاء و الفطنة بحيث أنه لم يسمح لقتلته الإقتراب منه أما الثاني فكان من حسن الظن بحيث فتح الباب واسعا دون قتلته، بل إنه سمح لهم بأن يقتلوه برصاصات في الظهر و في القفا ألا ما أشبه طريقة موته هذه بالميتة التي عرفها يوليوس قيصر قبل عشرين قرنا من الزمان»[1].

يصف **مرزاق بقطاش** في هذا المقطع أحداث قتل **بومدين** و يقارنها بأحداث مقتل **محمد بوضياف**، ثم يشبه هذه الأخيرة بطريقة مقتل **يوليوس قيصر**، ثم يعود بنا إلى موضع السرد الذي كان متوقفا عنده ليقول: «لأعد الآن حيث أنا واقف»[2].

و السارد يتقن هنا فكرة التماهي فاستطراده لبعض من حوادث التاريخ لم يبعدنا عن إطار الحكاية.

نتائج الفصل الثاني

قادت الدراسة القائمة على الوقوف عند بعض السمات الفنية و القرائن الواصلة بين الراوي و الكاتب إلى نتائج هي كالآتي:

1- يعد بروز ضمير المتكلم بنوعيه المفرد و الجمع أحد أبرز الملامح الذاتية في الروايات المدروسة.

2- بروز ضمير المتكلم المفرد في الروايات المدروسة سببه رغبة الذات بالحديث عن أناها بشكل مفرد.

3- بروز ضمير المتكلم الجمع في المواضيع التي تناولت المحن الداخلية ذات الأبعاد الإنسانية العامة تأكيدا على توحد محنة الفرد مع محنة الجماعة.

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، حدث ما لا يحدث)، ص 181.
2- نفسه، ص 181.

4- بروز استخدام اللغة الشعرية كملمح من ملامح الذاتية في الروايات المدروسة و قد تجلت في اللوحات النثرية ذات اللغة الشعرية و استخدام المجاز وا لمنولوج الداخلي و الرمز.

5- برز الكاتب الحقيقي في النصوص المدروسة من خلال تلك القرائن التي وصلت بينه و بين الراوي و المتمثلة في: ظهور الأيديولوجيا الخاصة بالكتاب، بروز ظاهرة السخرية و التهكم، بروز الطابع الفلسفي للكاتب، بروز ظاهرة التماهي مع الحكي.

6- الروايات المدروسة تحمل الكثير من ملامح الذات المروية سواء على المستوى الشكلي أو الموضوعي مما يؤكد طابعها التخييلي.

الفصل الثالث:

التداخل الروائي الشعري في روايات "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" و "بحر الصمت"

أولا: اللغة الشعرية

ثانيا: شعرية الحكي

تمهيد

لعل بداية تقاطع الرواية مع الشعر كان من خلال توظيف بعض الأبيات الشعرية في النص الروائي و هو ما يعرف في الدراسات الحديثة "بالتناص" و كان الهدف من ورائه إما تقوية الأسلوب و تنميقه أو إبراز ثقافة الكاتب و سعة إطلاعه و حدث هذا مع أعمال الرومانسيين غير الحداثية[1]، غير أن هذا الأمر تطوّر عندما راح كتّاب الرواية الجدد يجعلون منها حلبة ثورة على اللغة داخل اللغة مخلّفين وضعا مأزقيّا بين النص و متلقيه فأضحت لغة الرواية هي لغة اليوتوبيا الهاربة إلى الأمام[2] العاكسة لحساسية الروائي الذي تَشَبَّع بهموم الصراعات و الاضطرابات الاجتماعية، و انهيار العلاقات الإنسانية فتشرّب من المآسي ليقوم « بتكسير الترتيب السردي و فك العقد التقليدية و تحطيم الزمن المستقيم، و تهديد بنية اللغة المكرسة، و توسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم و الأسطورة و الشعر، و استخدام صبغة الأنا لتعرية الذات...على أن رهان الشعرية الروائية الحاسم يكون في الكلمة و التركيب»[3] فراحت لغة النصوص الروائية تندفع عمقا نحو غموض الذات الإنسانية تستكشف ظلمتها و في ذلك استثمار جلي لإحدى إمكانيات النص الشعري[4].

لكن جموح الرواية إلى الشفافية و الليونة لم يكن ليقنعه توظيف اللغة الشعرية فحسب فراحت توظف تقنيات أخرى أكثر التصاقا بالشعر الحديث، لقد أصبح الروائي اليوم «يوقظ الكلمات من سباتها النثري بطرائق مختلفة منها: تنظيم الصفحة، و توظيف علامات الترقيم و التوقيع بالبياض و السواد، و الكتابة المقطعية بما تقوم عليه من اتصال و انفصال...و بناء

1-ينظر: نبيل سليمان: فتنة السرد و النقد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2000، ص 104.

2-ينظر: عبد الوهاب بن منصور: الكتابة الروائية لماذا..؟، مجلة الثقافة، ع 1 ، المكتبة الوطنية الجزائرية، منشورات وزارة الاتصال، الجزائر، فبراير 2004، ص 31.

3-نبيل سليمان: فتنة السرد و النقد، ص 106.

4-ينظر: معتصم محمد: شعرية القصة، مجلة عمان، ع 70 ، وزارة الثقافة، الأردن، 2003، ص 14.

الخطاب على نحو من التكثيف الذي يجعل المعاني مزدحمة في الجملة الواحدة، و الدلالة متحولة في كل قراءة»[1].

و يعد استحداث اللغة الشعرية أهم سمة تجريدية تلونت بها الرواية الجديدة المنفتحة على تعدد الأجناس الأدبية، حتى أضحت «اللغة في الرواية العربية الحديثة لها تحليقاتها الشعرية المختلفة»[2]، فكلما ظهرت الأزمات و الأحداث استيقظت على إثرها المشاعر و تولدت الحساسية الشعرية الدفينة، مترجمة لما يتردد في النفوس قاذفة إياه في شكل نبرات لصدى أشجان الأعماق[3] لقد استطاعت الرواية بذلك خلق جو حميمي مع واقعها الذي لم تقدر على استنطاق مكوناته الداخلية و صوغها في شكل تجارب إلا عبر اللغة الشعرية، متجنبة بذلك القطيعة مع الواقع العربي المنكسر.

كل هذا دفع الروائيين العرب إلى تغيير أدواتهم و رؤاهم فتحول «السرد من كونه قائما على الإيهام بالواقع من خلال راوٍ سارد يزعم أنه ملمٌّ بكل شيء عالمٌ بالتفاصيل إلى نقد و تحليل، و استبطان»[4] لتظهر في الجزائر بعض الروايات ذات المتن السردي المحاكي للحداثة الغربية مع بداية التسعينات نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" سنة 1999، "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" سنة 2005، لـ**لطاهر وطار**، "الليلة السابعة بعد الألف" سنة 1993، "سيدة المقام" سنة 1995، "ذاكرة الماء" سنة 1997، "كتاب الأمير" سنة 2004، لـ**واسيني الأعرج**، "ذاكرة الجسد" سنة 1993، "فوضى الحواس" سنة 1998 "عابر سرير" سنة 2006،"الأسود يليق بك" سنة 2012، لـ**أحلام مستغانمي**.

1- عمر حفيظ: الرواية و الشعر، مجلة عمان، ع 133، الأردن، تموز 2006، ص 65.

2- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 89.

3-ينظر: سمير عامودي: في مشكلات النص الروائي، مجلة عمان، ع 120، الأردن، تموز 2005، ص 70.

4- يوسف نوفل: في السرد العربي المعاصر، دار العالم العربي، القاهرة، مصر، ط1، يناير 2011، ص 14.

و ما يهمنا في هذا التيار التجديدي الخاصية الشعرية التي اتسمت بها بعض الكتابات الجزائرية الجديدة، فمن بين الروائيين الذين وظفوا أبياتا شعرية في أعمالهم الروائية **عبد الله حمادي** في روايته "تفنست"[1] أين تجلى المتن الشعري العمودي منه و الحر، و الشاعر الكاتب **عيسى لحيلح** في روايته "كرّاف الخطايا"، فهي الأخرى تزخر بحضور المقاطع الشعرية[2] منها ما هو للكاتب و منها ما هو تناص[3] و كلاهما أضفى جمالية على الكتابة الروائية، و نفس الشيء يقال على رواية "مزاج مراهقة"[4] **لفضيلة الفاروق** التي لا تخلو من إيقاعية شعرية خلابة، و نفس الشيء يقال على رواية "كواليس القداسة"[5]**لسفيان زدادقة**.

كما تبرز جمالية التداخل الروائي الشعري في رواية "سيدة المقام" لـ **واسيني الأعرج** أين ينقل لنا مأساة الوطن و ويلات الشعب بعاطفة الحب و العشق في شخص مريم الحبيبة و العشيقة ضف إلى عاطفة حب المدينة و التمسك بها[6]«و لعله مما يدعو إلى الإعجاب و يوفر المتعة في "سيدة المقام" لغتها الطيّعة التي تتموج مع التداعيات، و تلملم شتات الذكريات و تنقلك في يسر بين الجوّانية و البرّانية»[7].

إلا أن الرواية راحت تعانق الشعر بشكل مذهل حيّر الدارسين و القارئين على حد سواء مع الكاتبة الروائية التي بدأت مشوارها كشاعرة **أحلام مستغانمي** في رواياتها: "ذاكرة الجسد"، "فوضى

1-ينظر: عبد الله حمادي: تفنست، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، د ط، 2006، ص 38، 40، 50.

2- ينظر: عبد الله عيسى لحيلح: كرّاف الخطايا، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، د ط، د ت، ص 166-132.

3-ينظر: نفسه، ص 126.

4- ينظر: فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص 226-229.

5- ينظر: سفيان زدادقة،:كواليس القداسة، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 2002، ص 70، 71.

6- ينظر: على سبيل المثال: واسيني الأعرج: سيدة المقام "مراثي الجمعة الحزينة"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، دط، 1999، ص 219 ،223، 228.

7- مخلوف عامر: الرواية و التحولات في الجزائر دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000، ص 110.

الحواس"، "عابر سرير"، "الأسود يليق بك"، هذه الروايات التي وصلت حدود العالمية «و ما كان لأحلام أن تتبوأ هذه المكانة لولا اشتغالها في المقام الأول على لغة سردية فنية».[1]

و لم تكن تجربة **أحلام** هي التجربة الوحيدة التي اهتمت باللغة الفنية ف **البشير مفتي** في كتاباته الروائية و القصصية على حد سواء «لا يؤمن بحدود الأجناس، حيث اللغة تغدو لديه أداة حرة تركها توقّع صورها الشعرية و التأويلية لتثور على كلاسيكية الخطاب النثري لتؤسس نصا أساسه الإيحائية أو العلامة الجمالية»[2] و«لتجربة الروائي **عز الدين جلاوجي** بدءً من سرادق الحلم و الفجيعة و مرورا بالفراشات و الغيلان، و رأس المحنة، و انتهاءً بالرماد الذي غسل الماء يقف على ذلك الاهتمام باللغة الفنية كمكون رئيس من مكونات السرد القصصي»[3]، ثم إن تجربة الروائي **الحبيب السائح** تمثل هي الأخرى ظاهرة في هذا المجال.

و لقد وقع اختيارنا لدراسة التداخل الروائي الشعري على ثلاثية مكونة من روايتي: "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس" لـ**أحلام مستغانمي**، و رواية "بحر الصمت" لـ**ياسمينة صالح**، هذه التجربة الروائية الشعرية التي نراها تستدعي الدراسة و النظر[4].

و إن كان أمر التداخل الروائي الشعري لا يمكن حصره في عناصر محددة، فإننا في هذا المقام سنحاول الإلمام به من خلال الوقوف على اللغة الشعرية من خلال: المعجم، التركيب، الصورة الإيقاع، و شعرية الحكي من خلال: الزمان، المكان، الشخصيات.

1- حسين فيلالي: السّمة و النص السردي، دراسة، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2008، ص 51.

2- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2009، ص 57.

3- حسين فيلالي: التوازي و لعبة المرآة في الرماد الذي غسل الماء، ضمن كتاب عز الدين جلاوجي، سلطان النص، دراسات في روايات، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، د ط، 2009، ص 88.

4-قام شعبان عبد الحكيم محمد بدراسة ملمح المنهج الروائي الشعري في الرواية العربية متخذا من رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي نموذجا ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة دراسة في آليات السرد و قراءات نصية، الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 238- 256.

أولا: اللغة الشعرية

يمكن أن نعرف اللغة الشعرية بكونها «مكونات العمل الشعري من ألفاظ و صور و خيال و من موسيقى»[1] و بما أننا هنا إزاء عمل روائي نثري سنحاول تبيان عناصر اللغة الشعرية الموجودة في الروايات الثلاثة أي استخراج لغة الشعر الموظفة فيها «فلقد أوغلت تجارب الكتابة في التحديث و التجريب إيغالا تولدت بسببه أجناس هجينة و أنماط مختلفة من قبيل النثر الشعري و قصيدة النثر و الرواية الشعرية»[2] و هو ما يصدق على نماذجنا المختارة للدراسة.

إن الشيء الملفت للنظر في اللغة التي كُتبت بها الروايات الثلاث: "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" لأ**حلام مستغانمي**، و"بحر الصمت" **لياسمينة صالح** هو تلك اللغة الفنية الشفافة التصوير التي ترقى في كثير من المقاطع الى مصاف الشعر مما يمنحها قدرة خاصة تجعلها تثير انفعال القارئ و تحقق له قدرا من المتعة الفنية و التي ترجع بالدرجة الأولى إلى الشعرية التي تمكنت من تحقيقها بأسلوب انزياحي يستقطب الأسماع و الأذواق مستترا في كثير من الأحيان خلف أقنعة من الغموض[3] و سنتطرق هنا إلى شعرية العناصر: المعجم، التركيب، الصورة، الإيقاع.

1) المعجم الشعري

لا تلتزم الكلمة بمعناها الحرفي و هي توظف داخل العمل الأدبي فهي تلبس لبوس السياق الذي جاءت فيه «إن حيوية الكلمة و إيحاءاتها و قيمتها تكمن في توظيفها النصي»[4] و الذي

1- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1984، ص 67.

2- أحمد الجوّة: تفاعل الشعر و الأقصوصة في أعمال فوزية العلوي، مجلة قراءات، ع 1، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات، جامعة بسكرة، بسكرة، الجزائر، 2009، ص 12.

3- خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح دراسة في جمالية العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2001، ص 90.

4- صفاء الدين أحمد فاضل: الجملة الشعرية في السرديات رواية دنيا الوجد أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، ع 14، جامعة بابل، العراق، كانون الأول 2013، ص 502.

يعطي السياق قوته هو «الانفعال و التجربة، و إذ يحاول الشاعر الحديث أن يعطي الأفضلية لقيمة الانفعال و الحيوية في القاموس الشعري، فهو يفترض في هذا القاموس أن يساير تجربته بكل ما فيها من التناقض و الغنى و التوتر، و بأبعادها كلها»[1] و هذا الرأي ينطبق على الناثر الراوي الذي يستخدم اللغة الشعرية.

و المعجم اللغوي الذي وُظّف في هذه الروايات الثلاث جاء ثريا بين الحساسية الشعرية تارة و بين التكثيف تارة أخرى، حيث تظهر الرّقة مع تلك الكلمات العاطفية الملغمة التي تنفجر بها الحواس.

أ- شعرية العناوين

يتأثر المقبل على الكتاب أيما تأثر بالعنوان لذا حظي بأهمية كبيرة في التأليف الأدبي منذ القدم، تبدو شعرية العناوين ماثلة في الروايات الثلاثة فهي منفتحة على نصوصها بجملة من الإيحاءات و الدلالات فإذا أعدنا قراءة عناوين هذه الروايات وجدناها ترشح شعرا منطويا على مجاز و مرد ذلك الثقافة العميقة التي تمتلكها الكاتبتان فالبنية العنوانية ليست إلا انعكاسا «في تشكيلها اللغوي و التركيبي لوعي الروائي اللغوي و النحوي و إدراكه العميق لأسرار المفردة و قيمتها التعبيرية في الإفراد و الإسناد، و قدرته على ضخها بكثافة تدليل و تعبير تناسب رؤيته لعمله بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه».[2]

و سنقف عند الترميز الموجز لعناوين الروايات الثلاث محل الدراسة محاولين استكناهها بالتحليل من أجل الكشف عن شعريتها .

أ-أ شعرية العنوان "ذاكرة الجسد"

1- صفاء الدين أحمد فاضل: الجملة الشعرية في السرديات رواية دنيا الوجد أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، ع 14، ص 502.

2- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د ط، 2010، ص 160.

يتركب عنوان الرواية "ذاكرة الجسد" من كلمتين اثنتين و هي عبارة عن "مضاف" و "مضاف إليه" فكلمة "ذاكرة" جاءت معرفة بإضافة كلمة "الجسد" إليها، و هي بهذا التركيب تتعمد تحديد لفظ المضاف إليه "الذاكرة" و تربطه بعلاقة لا منطقية بمضافه "ذاكرة"؛ فالجسد لا يملك ذاكرة و لا يمكنه أن يتذكر بل إن صاحب الجسد "الإنسان" هو القادر على ذلك بواسطة عقله الذي يملك هذه الآلية، غير أن الروائية أسندت "الذاكرة" إلى "الجسد" على سبيل المجاز المرسل مما أكسب العنوان شاعرية خاصة.

و مضمون الرواية له علاقة متينة بعنوانها من خلال الشخصية المحورية **خالد بن طوبال** الذي يملك ذاكرته على جسده المشوه من خلال ذراعه التي بترت أيام الثورة التحريرية و في هذا تقول **أحلام مستغانمي**: «كنت تحمل ذاكرتك على جسدك، و لم يكن ذلك يتطلب أي تفسير»[1] و قولها أيضا:«و أنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟»[2].

أ–ب شعرية العنوان "فوضى الحواس"

إن عنوان رواية "فوضى الحواس" صيغ بنفس تركيب رواية "ذاكرة الجسد" فكلمة "فوضى" معرفة بإضافة كلمة "الحواس" إليها، و إذا كانت كلمة "الفوضى"تحمل معنى عدم الإنتظام و الإختلال فإن كلمة "الحواس" تحيلنا على أعضاء حسية تتسم وظائفها بالدقة و النظام اللامتناهي، فالفوضى لا يمكن لها أن تكون من سمة الحواس فالأنف لا يمكن أن يحل محل البصر مثلا ففي هذا خرق للحقائق العلمية و هي خاصية من خصائص الشعر الحديث تعرف بـ

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، لبنان، ط 22، 2007، ص 72.
2- نفسه، ص 73.

"تراسل الحواس"، و هي «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، و تصير المشمومات أنغاما، و تصبح المرئيات عطرة».[1]

غير أن **أحلام مستغانمي** لم تعن بـ "فوضى الحواس" تقنية التراسل و إنما عنت بها حواسها التي خانتها في الإهتداء إلى رجلها المطلوب الذي بحثت عنه متبعة عطره و كلماته، فحاستا السمع و البصر لديها حدث أن قادتها إلى صديقه الذي يشاركه نفس العطر و ينطق بنفس كلماته القاطعة، تقول **أحلام مستغانمي**: «لم أكن أدري أن الحب كان يسخر مني، مسربا كلمة السر نفسها، لأكثر من رجل»[2] إن إدراكات **أحلام** واهمة، تضيف قائلة: «كيف لك أن تكون على يقين من إحساس مبني أصلا على فوضى الحواس، و على حالة متبادلة من سوء الفهم».[3]

اختصرت **أحلام** كلامها في لفظتين اثنتين "فوضى الحواس" و هي استعارة مكنية شبهت فيها الحواس بأشياء مادية تتصف بالفوضى، فحذفت المشبه به، و تركت ما يدل عليه و هي كلمة "فوضى"و هذا ما يزيد من تماسه مع أسلوب لغة الشعر.

أ–ج شعرية العنوان "بحر الصمت"

إن "بحر الصمت" عنوان ذا تركيبة عادية "مضاف + مضاف إليه"، إلا أنه يحمل معنى غريباً صعب الفهم، لأن **ياسمينة صالح** صاغته في صورة تشبيه مقلوب الأطراف، أخذ فيه المشبه "الصمت" مكان المشبه به "بحر".

و هنا وجه الغرابة و الغموض، فهو تشبيه بليغ ذكر فيه المشبه و المشبه به و حذفت الأداة و وجه الشبه، و مما يزيد هذا العنوان جاذبية و رمزية أن مفردة "بحر" تدخل ضمن الحقل الدلالي المادي اللاعقل، بينما تدخل مفردة "الصمت" ضمن الحقل الدلالي المجرد و العاقل، فهما إذا من

1- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002، ص 287.

2- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 19، 2010، ص 347.

3- نفسه، ص 348.

حقلين دلاليين مختلفين و هذا يعني، أن المشبه به "بحر" لا يلائم المشبه "الصمت"، فتشبيه المعنوي بالحسي تركيب يشوبه الكثير من الغموض و مفارقة تجعل من اللغة تقترب إلى الشعر منها إلى النثر.

كان الصمت يطبق على كل شخصيات الرواية بدءاً من الشخصية الرئيسية **سي السعيد** الذي اتخذه أسلوبا في مواجهة الآخر، مما يجعله يجني الإدانة من أقرب الناس إليه ابنته و ابنه و يحمل هذا الصمت الكثير من الخفايا المستورة و الحقائق المسكوت عنها من تاريخ الجزائر التي ضاقت نفس **سي السعيد** عن تحملها و ترى أنه من الواجب اليوم الإفصاح عنها لجيل الاستقلال، يقول في آخر الرواية: «أنا بحاجة إلى وضوحك قبل أن أذهب فـــارغا مـــن ذاكرتي و من صمتي الذي صار بحرا...».[1]

جردت التجارب القاسية **سي السعيد** من إنسانيته و حوّلته إلى بحر من المتناقضات النفسية و المعاناة، إنه الصامت الذي لا يفصح عن جريرة، إنه أفق شاسع مبهم،[2] و لو استطاع **سي السعيد** الإفصاح عما في جعبته لكفّت ابنته و جزائر الاستقلال عن إدانته و يتضح ذلك في قوله: «الصمت هو الحكم العادل بيننا يا ابنتي، فلتسمعي حدة وجعي داخل الصمت؟».[3]

ب– شعرية ألفاظ المتن

جاءت الروايات الثلاث خليطا من موضوعات مختارة لعواطف إنسانية اختلفت و وصلت إلى حد التناقض مما أثرى معجمها اللغوي و منحها مسحة فنية و جمالية.

أغلب المفردات المستخدمة جاءت بسيطة، متداولة عند القارئ، إلا أنها ذات نكهة خاصة يمكن التلذذ بها و السبب في ذلك هي الجدة في طريقة التوظيف و التميز مما أدى إلى توهج التعبير

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2001، ص 127.

2-نفسه، ص 31.

3- ينظر رمز البحر: إدريس الكريوي: بلاغة السرد في الرواية العربية رواية علي القاسمي مرافئ الحب السبعة نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2014، ص 284، 285.

و كأنك تسمعه لأول مرة، فلننظر مثلا لقول **أحلام مستغانمي**: «فكرت في غرابة هذا الطعم العذب للقهوة المرة. و لحظتها فقط، شعرت أنني قادر على الكتابة عنك فأشعلت سيجارة عصبية، و رحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة»[1]، فمن منا لا يعرف الطعم، أو القهوة المرة، أو الكتابة، أو السيجارة، أو الكلمات لكن الطريقة التي رُكِّبت بها، جعلتنا نحس بنوع من الشعرية فيها فجمالية هذا التركيب حملنا على الإحساس به، و انظر مثلا لو قلنا «فكرت في غرابة القهوة ذات الطعم المر، و لحظتها فقط، شعرت أنني قادر على الكتابة عنك فأشعلت سيجارة و رحت أجمع الكلمات التي لطالما تواردت على ذهني من سنتين، دون أن أستطيع إخراجها» فهذا أسلوب بسيط لا يثير فينا أي إنجذاب.

و الملاحظ على القاموس اللغوي للروايات محل الدراسة طغيان الألفاظ الدالة على العاطفة و الجمال و الطبيعة، التي تحرك النفس و المشاعر. و يمكن تصنيفها إلى:

- ألفاظ دالة على الحب و مثلها: حبي، أحبائي، الأحباب، أعشقك، شهية أنت، الشهوة جنونا داخليا، عاشقا مجوسيا، اللهب، أحبك، تراتيل الفؤاد الفرح، الغيرة.
- ألفاظ دالة على الطبيعة و منها: الياسمين، النرجس، الزهر، النسيم، الهواء، المياه، الخراب البراكين، الطيف، الليل، الجسر، الأغصان، الشجرة، الطيور، الفواكه، السمكات الحمراء، شجرة التوت.
- ألفاظ دالة على الجمال و منها : الأجمل، الجميل، رقراقة، عذبة أنت، الوشاح إغرائهن صبغتهن، ياسمينة، العطر، الموسيقى، الانبهار، قوس قزح، أنيقة، متألقة.

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 8،9.

و على العموم فألفاظ الروائيتين تواجدت بربط غير متوقع في كثير من الاحيان؛ فجاءت أبلغ و بأثر أعمق دليلا على فكر أنثوي، إن في روايتي **أحلام** لغة منتقاة بعناية فائقة خفيفة لطيفة السمع بما تحققه من إيقاع صوتي و جرسي و تركيبي[1]، كما أنها توظف تلك الألفاظ الدالة على العبث: اللاوعي، اللاعقل، البتر، النقص، فوق العادة، خارق للعادة...الخ و كلها تدل على رفض الواقع و الحيرة.[2]

2) شعرية التراكيب اللغوية

التركيب في المفهوم الاصطلاحي هتو « عبارة عن إسناد اسم إلى اسم أو فعل إلى اسم و ذلك موكل إلى المتكلم»[3] فنتيجة التركيب هو تكوين أو بناء جملة من خلال تعليق عنصر بآخر لا تتم وظيفته إلا به، و تتمثل قيمة الجملة في كونها «بوصفها الخلية الدلالية المتماسكة بنيويا، ثم ينشأ الوعي المتدرج نحو الأجزاء المركبة لها من الكلمات و للكلمات من الحروف».[4]

و قد استطاع الشعراء كسر نمطية الجملة عن طريق استخدام تقنيات التقديم و التأخير أو الحذف، طامحين من وراءها إلى الإنعتاق من رتابة القواعد النحوية العربية التي كتمت أنفاسهم ليسير على خطاهم فيما بعد كتاب الرواية حين راحوا ينهلون من معين اللغة الشعرية و الروايات الثلاث: "فوضى الحواس"، "ذاكرة الجسد" "بحر الصمت" خير دليل على ذلك.

1- ينظر: يحي الشيخ صالح: حداثة التراث تراثية الحداثة قراءات في السرد و التناص و الفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة و النشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2009، ص 54.

2- ينظر: جعفر يايوش: أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر، السانيا، وهران، الجزائر، د ط، 2005، ص 14.

3- المنصف عاشور: بنية الجملة العربية بين التحليل و النظرية، منشورات كلية الآداب، جامعة تونس، د ط، 1991، ص 22.

4- عبد السلام المسدّي: قضية البنيوية دراسة و نماذج، وزارة الثقافة، تونس، ط1، 1991، ص 64.

أ- شعرية التقديم و التأخير

أما شعرية الجملة فيمكن النظر إليها من خلال ظاهرة التقديم و التأخير التي تكشف عن جمالية شعرية، تعدل عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية[1]، و لعل تلك الأمارات البلاغية تظهر بكثرة عند **أحلام مستغانمي**.

فالتقديم و التأخير نجده في غير موضع من ذلك مثلا قولها: «مرتبكا جلس الوطن و قال عندك كأس ماء..يعيشك؟!»[2] و موضع التقديم هو "مرتبكا جلس الوطن"، فالأصل أن تقول "جلس الوطن مرتبكا"، فهي هنا قدمت لفظة "مرتبكا" و هي عبارة عن "حال" على الجملة الفعلية "جلس الوطن" لأهميتها لديها، فما كانت تهتم به أكثر و تريد أن تلفت النظر إليه هو هيأة الجلوس و ليس من جلس.

و من جماليات شعرية الجملة قولها: «مثله كان حبك متواصلا بصده و بصمته مثله كان حبك حاضرا بإيمانه و فكره»[3]، فالتقديم في هذا المثال كان في قولها: "مثله كان حبك متواصلا" و"مثله كان حبك حاضرا" و الأصل فيهما "كان حبك مثله متواصلا" و"كان حبك مثله حاضرا" و هو عبارة عن تقديم الخبر "مثله" على الناسخ كان و اسمها، مركزة بذلك عليه، و قد أضفى هذا التقـديم مسحة فنية أجمل على التشبيه و أخرجه من بساطته المعهـودة التي تأتي فيها الأداة و المشبه به بعد المشبه عكس ما حدث في هذا المثال، فقد قدمتا عليه.

و في مثال آخر نجد قولها: «مليئا كان يومي كيوم عروس، و فارغا كان يومي كيوم موظف متقاعد.»[4]، و هو أيضا عبارة عن تقديم الخبر على الناسخ "كان" و اسمها في "مليئا كان يومي"

1- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 1، 1994، ص 329.
2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 85.
3- نفسه، ص 242.
4- نفسه، ص 328.

و"فارغا كان يومي" و الأصل أن تكون الجملتان كالتالي: "كان يومي مليئا" و"كان يومي فارغا" و قد قدم الخبر في هذين الموضعين لأهميته مما أوحى بشعرية الجملة.

و في تقديم الحال نجد أمثلة كثيرة منه قولها:«أحتسيك كما تحتسى على مهل قهوة قسنطينية»[1]، و أصله "أحتسيك كما تحتسى قهوة قسنطينية على مهل"، فقدمت الجار و المجرور "على مهل" لأنها تركز على إظهار الطريقة التي تحتسي بها قهوة قسنطينية حتى تكون بنكهتها الخاصة.

و يمكن إلتماس شعرية التقديم و التأخير في رواية "فوضى الحواس" في مواضع كثيرة منها: «بين ابتسامتين، لف حول عنقه السؤال ربطة عنق من الكذب الأنيق»[2] و نوعه تقديم الحال "بين ابتسامتين" على الجملة الفعلية "لف حول عنقه السؤال" و الأصح أن تقول «لف حول عنقه السؤال بين ابتسامتين، ربطة عنق من الكذب الأنيق»، و قد قدم الحال لأهميته، و يتجلى أيضا في قولها «شيء فيك تغير منذ ذلك الوقت»[3]، و هو تقديم الفاعل "شيء فيك" على الفعل "تغير" و الأصل «تغير شيء فيك منذ ذلك الوقت»، فالتركيز كان منصبا على الشيء الذي تغير، لذا لجأت **أحلام مستغانمي** إلى تقديمه لإبراز أهميته، و نفس الشيء يقال عن «الأَسْوَدُ يَلِيقُ بِكِ»[4] و منطق الكلام هو «يليقُ الأسودُ بكِ» فقدمت اللون الأسود لأهميته على الكلام الذي أتى بعده.

عمدت **ياسمينة صالح** الأخرى إلى توظيف تقنية التقديم و التأخير في روايتها "بحر الصمت".

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 102.
2- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 16.
3- نفسه، ص 75.
4- نفسه، ص 84.

و يتجلى ذلك في قولها: «في عينيها قرأت نهايتي و بداية الأشياء..»[1] فقدمت "عينيها" هنا لأهميتها في كشف الحقيقة فنوع التقديم هو تقديم المفعول به عن الفعل و الفاعل و الأصل أن تقول « قرأت نهايتي في عينيها و بداية الأشياء..»، و يتجلى أيضتا في قولها: « أمام ذهولي و ارتباكي، رأيتك تبتسمين، فكدت أموت.»[2]، و قد قدمت فيه الحال الجمتلة "أمام ذهولي و ارتباكي" على الجملة الفعلية "رأيتك تبتسمين"، فالكاتبة ركزت على الهيئة التي كان عليها **السعيد** لما رأى **جميلة** تبتسم، لهذا لجأت إلى تقديم الحال لتبرز لنا أهميته على الجملة الفعلية التي أتت بعده.

و نجد أيضا تقديم الفاعل عن الفعل في مواضع أخرى منها قولها في قصيدة نسبتها إلى ابنة **سي السعيد:** «نهار جديد يستيقظ برغم الأحزان»[3]، و في «نهار يولد من أبهة الخوف العتيق»[4] فقد قدم الفاعل "النهار" على الفعل "يستيقظ" و الفعل "يولد" لأهميته بالنسبة لابنته التي تطمح أو تحلم بأن تعيش نهارا سعيدا في المستقبل و الأصل في هذا المثال أن تقول:«يستيقظ نهار جديد برغم الأحزان» و «يولد نهار من أبهة الخوف العتيق»، و لا يخفى على أحد ما في هذه الأمثلة من جمالية شعرية أضفاها التقديم و التأخير.

ب– شعرية الحذف

يتعاضد سياق الحذف في الأداء التعبيري مع مقتضى الأغراض، و سياق الحال و المقام و ذلك قصدًا لما يعرف بالتعمد في الأداء، ذلك لأن هذه القصدية شرط لوجود أي إبداع حقيقي في سياق اللغة[5]، و يعرفه **عبد القاهر الجرجاني** فيقول: «هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ

1- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 6.
2- نفسه، ص 40.
3- نفسه، ص 119.
4- نفسه، ص 120.
5- ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1987، ص 39.

عجيب الأمر شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن».[1]

و تتعدد إيجابيات صور الحذف بين إيجاز الكلام و التأثير على المخاطب من خلال اشتغاله على المحذوف و الزيادة في المعنى و تقوية معنى الملفوظات و كلها تزيد من تكثيف درجة الشعرية في التراكيب اللغوية المختلفة.

و الحذف في رواية "ذاكرة الجسد" قد تحقق من خلال أنماط متنوعة و سنورد بعض الأمثلة التي نراها أكثر وضوحا، كقولها مثلا على لسان **خالد بن طوبال**: «و مربكة أكثر صور الشهداء. موجعة دائما.»[2]و موضع الحذف هنا قولها "موجعة دائما" و يقصد بها "صور الشهداء" فالمحذوف هو المبتدأ الذي تقديره "صور الشهداء"، و ذلك لوضوحه في المعنى و دلالة الجملة السابق عليه "مربكة أكثر صور الشهداء"، فلو حدث أن ذكر المبتدأ هنا، لكان هناك تكرار مخلٌّ.

و يظهر الحذف أيضا في قولها «في أيّة مدينة...في أيّة جبهة...في أيّ شارع، و كل الشّوارع مطوّقة، و كل المدن مقابر جاهزة للموت؟»[3] و الأصل أن تقول: «في أيّة مدينة يكون...و في أيّة جبهة يكون، و في أي شارع يكون...»، و لأن الكلام مفهوم من السياق الذي ورد فيه لجأت الروائية إلى حذف الفعل "يكون" لتضفي على نصّها بلاغة أكثر.

و في وضع آخر تقول «شعبين كنّا الأرض واحدة، و نبيّين لمدينة واحدة»[4] فالحذف جاء في العبارة الثانية "نبيّين لمدينة واحدة"، فالأصل «نبيّين كنّا لمدينة واحدة» فحذف اللفظ "كنّا" كان نتيجة لوضوح المعنى و إفادته فالجملة وردت في سياق واضح لا يتوجب تكرار هذا اللفظ لوجود ما يدل عليه، و يظهر في قولها أيضا على لسان **خالد بن طوبال** :«سألتك فقط: –

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص 106.

2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 257.

3- نفسه، ص 246.

4- نفسه، ص 212.

و هو؟»[1]، يعني "و هو هل تحبينه؟" و بما أن المعنى ظاهر من خلال السياق لم يكن من فائدة لإعادة الكلام.

أما في رواية "فوضى الحواس" فنجد انتشارا كبيرا للحذف و مرد ذلك إلى استخدام **أحلام مستغانمي** للكلمات الضاغطة كما أسمتها هي بكثرة و أهمها "طبعا"و "قطعا"و "حتما" فذكر مثل هذه الكلمات يغني صاحبها عن الشروحات و التفاصيل.

و من المواضع التي ورد فيها الحذف في هذه الرواية قول **أحلام مستغانمي**:

«– كل البدايات جميلة في الحب..و أجملها بدايتنا.

قلت بمراوغة الاندهاش:

– حقاً؟

أجاب:

– طبعًا..لأنها معجزة تتكرّر معنا كلّ مرة»[2]

فالحذف كان في اقتصارها على لفظ "حقاً" و السؤال كان من المفروض أن يأتي بالشكل "أحقاً ما تقول"، و نجده أيضا في قولها "طبعاً" تعني به "طبعاً أقول الحقيقة"، و لأن السياق الذي جاءت فيه هذه الكلمات تكفل بتفسير معناها و إظهاره، كـــان لا بـــأس أن تكتفي الروائية بذكرها دون إضافة في الكلام.

و من مواضع توظيفها للحذف أيضا قولها على لسان **حياة** الشخصية البطلة "لا" تعقيبا و ردا عن قول صديقها «إن الموسيقى تجعلنا تعساء بشكل أفضل...ألا تعرفين هذه المقولة؟»[3]

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 276.

2- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 78.

3- نفسه، ص 286.

و تقصد هنا" لا، لا أعرف"؛ فاللام تكفي لنفي المعرفة، و على هذا الأساس لم تصرح **أحلام مستغانمي** بما أتى بعدها و اكتفت بها للرد و الإجابة.

و الحذف في رواية "بحر الصمت" لـ **ياسمينة صالح** نعثر عليه في مواقف عديدة نذكر منها: "قبلك كنت رجلا عاقلا، و بعدك صرت مجنونا..حتى الوطن اكتشفته بك/فيك.."[1]

و وضع الحذف هنا هو "فيك" و يقصد "اكتشفته فيك"، فكون الكلام يحقق الفائدة و يؤدي القصد، لم يكن من داعي لإعادة ذكر الجملة الفعلية "اكتشفته"، و في هذا المثال بالذات نجد حذفا آخر و هو إخفاء الفاعل الذي تقديره أنا في الجملة الفعلية "اكتشفته" لوجود ما يدل عليه و هو "تاء المتكلم" تجنبا للثقل في الكلام.

كما يظهر الحذف في قولها: "آسفة، ليس هذا الصباح للعتاب..أنا متعبة.." [2]، فالأصل أن تقول "أنا آسفة، ليس هذا الصباح للعتاب.. أنا متعبة .."، و لكن لوضوح المعنى و جلائه اكتفت بذكر "آسفة"، على أنها خبر لمبتدأ محذوف تقديره "أنا"، و نجده أيضا في قولها: «يا إلهي..كنت أنجذب نحوه، نحو عينيه، و نحو ذلك الحزن العجيب الذي كان يَبْرُقُ منهما..»[3] فحذفت الفعل "أنجذب" في قولها "نحو عينيه"، تجنبا للتكرار.

و أيًّا كانت غاية الروائيتين من توظيفها لتقنية الحذف فلقد أحدثت إزاحة لغوية عكست جوا خفيا من الشاعرية.

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 61.
2- نفسه، ص 126.
3- نفسه، ص 28.

3) شعرية الصورة

إن الصور المجازية مهمة في كشف الأثر الجمالي للغة، و لعل الشعرية لا تتحقق في التفسير الحرفي و إنما في التفسير المجازي من خلال البلاغة التي هي أهم وسائل دراسة الشعرية[1] و تتحقق شعرية الصورة عن طريقة الصور المجازية من: استعارة، تشبيه، كناية.

و لقد أبدعت **أحلام مستغانمي و ياسمينة صالح** في استخدام الصور و تسخيرها للنص بطريقة رائعة، مما طعم كل فقرات الروايات الثلاث بشعرية أكسبتها قيمة أدبية عالية.

أ- الاستعارة

و للاستعارات النصيب الأكبر في هذه الروايات، إذ كان حضورها مكثفا خاصة الاستعارة المكنية منها، و من جملة ما تطلعنا به رواية "ذاكرة الجسد" نذكر قولها: «تفجرت قسنطينة ينابيع بداخلي»[2] و قولها أيضا: «فوحدك تعرفين في النهاية الجواب على الأسئلة التي تطاردني بعناد الذي يبحث عن الحقيقة دون جدوى»[3]، و في موضع آخر تقول: «تزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة»[4]،و قولها أيضا: «اسمك الطفولي الذي يحبو على لساني»[5].

ففي المثال الأول شبه قسنطينة بعين تتفجر ينابيع، فحذف المشبه به و ترك ما يدل عليه و هو "تتفجر ينابيع" و هي استعارة مكنية و في المثال الثاني نجد أن الأسئلة شيء معنوي لا يمكنه أن يطارد و إنما شبهه بإنسان يُطَارِدْ، فحذف المشبه به و ترك قرينة تحلينا عليه "يطارد"، و نفس الشيء مع "تزحف نحوي قسنطينة"، حيث شبه قسنطينة بالإنسان الذي يزحف، و نجدها أيضا

1- ينظر: فهد إبراهيم سعد البكر: شعرية النص التراسلي في الرواية النسوية العربية رواية بريد بيروت لحنان الشيخ أنموذجا، مجلة الأثر، ع 23، كلية لآداب و العلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ديسمبر 2015، ص 14.

2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 85.

3- نفسه، ص 21.

4- نفسه، ص 20.

5- نفسه، ص 43.

في قولها "ملتحفة عباءتها السوداء" فالالتحاف لا يكون للمدينة بل للمرأة، فحذفت المشبه به و تركت الفعل المضارع "تلتحف" للدلالة عليه، و هي كلها استعارات مكنية.

أما في رواية "فوضى الحواس" فنجدها في قول **أحلام مستغانمي**: «مع غارات الحزن الليليّة اغتالني عطر رجل مات تواً تاركا لي رائحة الوقت، و مدينة جبلية يحلو لها أن تخيفك بجسور الاستفهام..و أودية شاهقة الفجيعة»[1] فهذه الفقرة تضم متتالية من الاستعارات المكنية أولها "غارات الحزن الليليّة" فشبهت الليل بعدو يغور، حذفته و تركت كلمة "غارات" التي تدل عليه و نجدها أيضا في "اغتالني عطر رجل"، فالعطر لا يغتال و إنما الإنسان، فاستعارت منه هذه الصفة و ألصقتها بالعطر الذي كان له أثر كبير في نفس البطلة **حياة**، و تظهر أيضا في "رائحة الوقت" فالوقت لا رائحة له، فشبهته بالإنسان، فحذفت المشبه به و أبقت على الرائحة كقرينة دالة عليه كما نجدها في "و مدينة يحلو لها أن تخفيك" فجعلت المدينة شخصا يحلو له إخافة الناس، فحذفت المشبه به و أبقت على الفعل "يحلو" الذي يدل عليه.

و من المواضع التي وردت فيا الاستعارة قول **أحلام مستغانمي**: «...كثيرا ما أشعل قلمي و أشعلني في وجه الآخرين»[2]، فالقلم لا يشتعل و كذلك الإنسان، و إنما الذي يشتعل هو النار فالنار هي المشبه به و كل من "القلم" و"**حياة**" البطلة هما المشبه به، فحذفت المشبه به و تركت الفعل "يشتعل" كرابطة تحيلنا عليه.

استندت هي الأخرى **ياسمينه صالح** في "بحر الصمت" على الاستعارة بنوعها، فمن المواضع التي وردت فيها قولها: «و الحكاية تغزل ثوب القرية»[3]، و هذه الاستعارة مزدوجة فالحكاية لا تغزل و القرية لا تلبس الثوب، حيث شبهتها بامرأة تغزل و تلبس، فحذفتها و تركت

1- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 371.
2- نفسه، ص 213.
3- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 19.

لفظتي "تغزل" و"تلبس" للدلالة عليها، كما نجدها في قولها «أليس هو نفسه القدر الذي رسم حياتي بطبشور رديء، أو مبلول بالدمع»[1].

فالقدر شيء معنوي لا يمكنه أن يحمل الطبشور و يرسم به؛ فالإنسان هو الذي يقوم بهذا العمل، لكن الروائية جمعت بينهما على سبيل المشابهة، فحذفت الشبه به و أبقت على الفعل "يرسم" كقرينة تدلنا عليه، إضافة إلى هذا نجد قولها: «فجأة، استيقظ عشقي المجنون»[2]؛ فالعشق لا يستيقظ و لا يوصف بالجنون، فهذين الصفتين متعلقتين بالإنسان و ليس بالعشق لكن **ياسمينة صالح** ألصقتهما به على سبيل الاستعارة المكنية فحذفت المشبه به و تركت هاتين الصفتين للدلالة عليه.

أما الاستعارة التصريحية فنجدها تتجلى في قولها:«فلم أشعر إلا و قبضتي تقع على وجهه بقوة اشمئزاز ... رأيته يسقط على الأرض ... كان يحدق في السقف، و كأنه لا يراني، بينما خيط أحمر رفيع يسيل من أنفه»[3]؛ فموضعها هنا "بينما خيط أحمر رفيع يسيل من أنفه"؛ فالخيط لا يسيل و إنما الدم، فالروائية هنا شبهت الدم بالخيط الأحمر فحذفت المشبه "الدم" و صرحت بالمشبه به و هو "الخيط"، إنها استعارة تصريحية أصلها "بينما الدم يسيل من أنفه كخيط أحمر رفيع".

و هكذا جاءت الصور الاستعارية رائعة بأسلوبها الشاعري و رومانسيتها الجذابة سواء ما جاء مقتضبا أو ما جاء على شكل جمل أو حتى فقرات فهي لا تخلو من متعة و إغراء.

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 57.
2- نفسه، ص 110.
3- نفسه، ص 35.

ب- التشبيه

و هو من أكثر الأساليب التي غاصت بها الروايات و إن كنا لا نستطيع إحصائها فإننا سنشير إلى بعض منها، تقول **أحلام** في "ذاكرة الجسد": «أحببت ذلك البيت بدوالي العنب التي تتسلق جدران حديقته الصغيرة، و تمتد عناقيد كريات على وسط الدار، و شجرة الياسمين التي ترتمي و تطل من السور كامرأة فضولية ضاقت ذرعا بجدران بيتها و راحت تتفرج على ما يحدث في الخارج»[1]، فالتشبيه يظهر في قولها "عناقيد ثريات" و هو تشبيه بليغ حذفت فيه الأداة و وجه الشبه و الأصل فيه أن يأتي كما يلي "و تمتد عناقيد كثريات تتلألأ"، أما الثاني فنجده في "و شجرة الياسمين التي ترتمي و تطل من السور كامرأة فضولية"، فالمشبه به هو "المرأة" أما المشبه فهو "شجرة الياسمين" و الآداة هي الكاف، و وجه الشبه هو "الإطلال"، فهذا تشبيه تام.

كما نجده في قولها: «انتفضت قليلا كسمكة خرجت لتوها من البحر ثم استسلمت إلي»[2]، فالمشبه هي "حياة" و المشبه به هو "السمكة" و الأداة هي "الكاف"، و وجه الشبه هو التخبط و الانتفاضة، أما عن التشبيهات البليغة فنجد قولها: "أنت مدينة"[3] و أصلها "أنت كالمدينة".

و في روايتها "فوضى الحواس" نجد التشبيه حاضرا في العديد من المواضع منها «تلك الكلمات التي لا لون لها ذات الشفافية الواضحة كامرأة خارجة من البحر»[4]، فالروائية شبهت هنا الكلمات الواضحة الدلالة السهلة بامرأة خرجت لتوها من البحر في ثياب ملتصقة بها شفافة تكشف ما خلفها؛ فالمشبه هو "الكلمات" و المشبه به هو "المرأة" أما الأداة فهي "الكاف" ، أما وجه الشبه فهو "الشفافية و الوضوح".

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 112.
2- نفسه، ص 172.
3- نفسه، ص 164.
4- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 32.

كما يظهر التشبيه في قولها:«النساء أيضا كشعوب، إذ هن أردن الحياة فلابد أن يستجيب القدر»[1]، فهذا التشبيه أيضا ذكرت فيه كل الأطراف فشبهت فيه النساء بالشعوب التي ترغب في الحياة و التحرر من القيود، فالمشبه "النساء" و المشبه به هي "الشعوب" و الأداة "الكاف" أما وجه الشبه فهو "حب الحياة و التطلع إلى الحرية".

و نجده في قولها "و ما أنهى عشاءه حتى رأيته يتجه نحو غرفة النوم، و يخلع ثيابه و كأنه يخلع عبئا كان يمله طوال النهار"[2]، فالرواية في هذا المقام شبهت الثياب بالعبء، فالمشبه هو "الثياب" و المشبه به هو "العبء"، و الأداة الرابطة بينهما هي "كأنَّ".

إن المتتبع للتشبيهات المترامية في نصي الروايتين يجد أن **أحلام** تورد صورا حداثية تغيب عن المنطق «و تشي بدلالات تشع منها الدهشة و الطرافة و ربما الغرابة..و قد تكمن جماليتها في بساطتها و إبداعيتها في آن واحد».[3]

و التشبيه في رواية "بحر الصمت" جاء على أنواع، تقول: **ياسمينة صالح**: «فقد كانت الحكاية على كل لسان، تشبه نشرة إخبارية مكررة»[4]، إذ شبّهت الحكاية في انتشارها و تكررها بالنشرة الإخبارية التي تتميز بالانتشار الواسع التداول على الألسنة، و الأداة هي الفعل "تشبه" و المشبه هو "الحكاية"، أما المشبه به فهو "النشرة الإخبارية"، أما وجه الشبه فهو "التداول على نطاق واسع"، و أيضا في قولها: «تعالي يا حلمي المستحيل»[5]، و هو تشبيه بليغ، شبّهت به الابنة بالحلم المستحيل التحقق، فحذفت الأداة و وجه الشبه، و أبقت على المشبه به.

1- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 253.
2- نفسه، ص 253.
3- يحي الشيخ صالح: حداثية التراث تراثية الحداثة قراءات في السرد و التناص و الفضاء الطباعي، ص 21.
4- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 28.
5- نفسه، ص 37.

و نجده أيضا في قولها: «ابنتي دقيقة لا تكف عن إدانة الوقت»[1]، فالمشبه هي "البنت" أما المشبه به فهي "الدقيقة"، و الأداة محذوفة، و وجه الشبه هو "الملاحقة و الإدانة"، و في قولها: «كان وجهك واضحا كشمس ماي، و دافئا كنسائمه و عذبا كمساءاته»[2]، فالمشبه في هذا المثال واحد و هو "الوجه"، أما المشبه به فمتعدد حيث شبهته بـ "الشمس" في الوضوح و بـ "النسيم" في الدفء و بـ "المساء" في العذوبة، و الأداة التي استعملت في الربط بين هذه الأطراف هي"الكاف".

كما أن هذه الروايات لا تخلوا من صور بيانية أخرى كالكناية و المجاز تبرهن قطعا على شعرية النثر فيها.

4) شعرية الإيقاع

تأخذنا النصوص الثلاثة في شعرية نغمية لا حدود لها[3] محلقة بنا في عالم شعري بعيدا عن رتابة النثر مما زادها جمالية و فنية هو يظهر من خلال تكرار و توافق بعض الحروف و التضاد و أماكن الحذف و علامات التعجب و الاستفهام و الفواصل، و قد بدا في هذه الروايات في أشكال مختلفة منها:

أ-شعرية التكرار

و يلجأ إليه المبدع إما لدوافع نفسية أو فنية، فالدوافع النفسية غايتها الإلحاح على الموقف أما الدوافع الفنية فغايتها تحقيق النغمة و الإيحاء[4] و لقد جاء التكرار في كل رواية ليخلق «مدى إيقاعي روائي يضبط حركة الرواية و تحولاتها ...و تعبئة هذا النظام الإيقاعي بإشارات

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 37.

2- تفسه، ص 40.

3- للإطلاع أكثر على شعرية الإيقاع في رواية ذاكرة الجسد ينظر: عادل فريجات: مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفن الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000، ص 115-119.

4- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 203.

سيميائية تتفاعل فيه وحدات السرد التكرارية بوصفها دالا، مع ما يناسبها من مدلولات مقترحة أو محتملة، بهدف إنتاج المعنى الروائي بمستوياته الفكرية و الحضارية و الإنسانية و الميثيولوجية»[1] وهو على ثلاثة أنواع:

أ– أ تكرار الحرف: و يتجلى في "ذاكرة الجسد" مثلا في قول **أحلام مستغانمي:** «هناك مدن جميلة كذكرى، قريبة كدمعة، موجعة كحسرة»[2]، و الحرف المكرر هو "الكاف"، أداة التشبيه التي ترمى من ورائه الروائية إلى التأكيد على هذا التشبيه و الإلحاح فيه، و نجدها في موضع آخر تكرر فيه حرف "مع" تقول: «كان حبك يأتي مع المنازل البيضاء الواطئة .. مع عرائش العنب..مع أشجار الياسمينة الثقيلة..مع الجداول التي تعبر غرناطة..مع المياه..مع الشمس، مع ذاكرة العرب»[3]، فهي هنا تؤكد أن حب **خالد بن طوبال** لها يأتي مع كل ما تقع عليه عينيه في مدينة غرناطة.

أما في روايتـــها "فوضى الحـــواس" فيظهـــر في تكرار حـــرف الجر بكثرة، تقول: «بجنون أبّوة الأربعين.. بحنان الذي كان يخفي خلف صرامته الكثير من الحنان، بأحلام الذي صودرت منه الأحلام، بزهو المجاهد»[4] و الملاحظ في هذه العبارة هو تكرار حرف الجر "الباء" الذي أحدث نوعا من الموسيقى الداخلية.

و من بين المواضع التي ورد فيها قولها:«إن الحبّ لا يتقن التفكير و الأخطر أنه لا يملك ذاكرة، إنه لا يستفيد من حماقاته السابقة، و لا من تلك الخيبات الصغيرة التي صنعت يوما جرحه الكبير»[5] و قد جاء تكرار حرف النفي "لا" بغرض تأكيد هذا النفي و إثباته أكثر.

1- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، ص 117.
2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 216.
3- نفسه، ص 216.
4- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 45.
5- نفسه، ص 25.

أما في "بحر الصمت" فلم يكن غائبا أيضا، و يتجلى في قول **ياسمينة صالح**: «كان وجهك واضحا كشمس ماي، و دافئا كنسائمه، عذبا كمساءاته»[1] و كان تكرار "الكاف" تأكيدا على هذا التشبيه الذي يثبت جمال هذه المرأة التي تحاول الروائية التأكيد عليه.

أ–ب تكرار الكلمة و الجملة: و لم يقتصر التكرار على الحرف فقط بل نجده في الكلمة و الجملة فمِمَّا كررت فيه الكلمة في رواية "ذاكرة الجسد" نجد قولها: «...رجال ولدوا في مدن عربية مختلفة ينتمون إلى أجيال مختلفة، و اتجاهات سياسية مختلفة، و لكنهم جميعا لهم قرابة ما بأبيكِ...»[2] فكلمة "مختلفة" جاءت متكررة في شكل صفة.

و في "فوضى الحواس" يتجلى مثلا في قولها: « و كنت أنثى القلق، أنثى الورق... أنثى عباءتها كلمات ضيّقة»[3] فهنا تكرر لفظ "أنثى"، و قولها في "ذاكرة الجسد" أيضا:

«نخب ضحكته سكرت ذلك المساء

نخب نبرته المميزة ...

نخب عزته المكابرة أيضا

نخب رحيله الجميل، نخب رحيله الأخير»[4]

فكلمة "نخب" جاءت مكررة في هذا المقطع خمس مرات، إضافة على أنها في المقطع كتب على شاكلة الشعر، و هذا ما جعلها تحدث فيه نوعا خاصا من الموسيقى.

أما في "بحر الصمت" فقد جاء التكرار في قول **ياسمينة صالح**: «يوجد في مكان ما من هذا الليل، قلب يجهش بالبكاء..قلب حاصرته الذكريات، و التفاصيل الصغيرة و التافهة.. قلب

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 40.

2- أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد، ص 115.

3- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 124.

4- نفسه، ص 248.

شقي و عنيد و مجروح..قلب لا يعرف هدنة و لا راحة..ذاك هو قلبي أنا»[1]، فكلمة "قلب" تكررت أربع مرات في هذا الموضع، و في قولها: «ثم مات أبي.. مات فجأة، حتى خيّل إليّ أنه مات عقابا لي جرّاء ما اقترفته في حقّه من ذنوب»[2]، فكلمة "مات" تكررت ثلاث مرّات في هذا الموضع.

أ-ج تكرار العبارة: و يظهر من خلال تكرار شبه الجملة مثلا "الجار و المجرور" أو تكرار الجملة الفعلية، و من أهم ما لفت انتباهنا في "ذاكرة الجسد" قول **أحلام مستغانمي**:

«هناك مدن... لم تخلق لتزورها بمفردك

هناك مدن...جميلة كذكرى، قريبة كدمعة، موجعة كشجرة

هناك مدن..كم تشبهك»[3]

أين كررت الروائية نفس الكلمتين "هناك مدن" و بنفس الترتيب.

بينما نجدها لم تكرر الجملة كاملة في قولها:

«ها أنا ذا اليوم في غرفة أخرى

ها أنا اليوم أحد كبار الرسامين الجزائريين

ها أنا ...

ها أنا ...» [4]

ففي الشطر الثاني حذفت الروائية حرف الإشارة "ذا" أما في الثالث و الرابع فأسقطت على جانبها لفظ "اليوم" و هذا ما فعلته **ياسمينة صالح** التي جاء تكرارها بنفس الأسلوب في المثال

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 19.

2- نفسه، ص 13.

3- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 216.

4- نفسه، ص 63.

«آه لو كان لي أن أغير أشياء في حياتي ..، آه لو كان لي أن أغيّر حياتي»"[1]، و بعكس هذا نجدها تقول في مثال آخر: «.. بل كنت أغار منه..كنت أغار من عينيه .. كنت أغار من قدرته على التحدي ..» [2]

ب- حذف حرف العطف

و هو ما يعرف باسم "الفصل" و هو ينتشر في الكتابة الشعرية، عن طريق الاستغناء عن أدوات العطف بغية تفكيك العبارات و تجزيئها لتقع على مسامع القارئ فلا تزيد، إلا دهشة و حيرة.[3]

لقد حضر "الفصل" بطريقة مكثفة في الروايات الثلاث، فمن المواضع التي ورد فيها قول **أحلام مستغانمي**: «يهمني أن أعرف شيئا عن أفكاره..بعض تفاصيل حياته..أخطائه و حسناته.. طموحاته السّرية.. عزائمه السّرية»[4]، فهذه الجملة جاءت مفككة، خالية من أي ربط، مما يحملك على الوقوف بينها أكثر مما كان يتوجب، بل أكثر مما لو جاءت مترابطة ببعضها بواسطة حرف العطف "الواو"، ثم إن لهذه الوقفات إيقاع خاص، و كذلك في قولها:«اندهاشنا انبهارنا، انفعالنا، هو الذي يقيس الشّعر أمام قصيدة، النساء يغمى عليهن. و الآلهة تولد. و الشعراء يبكون كأطفال»[5] فحذف حرف العطف "الواو" في "اندهاشنا، انبهارنا، انفعالنا" مردُّه إلى ذلك الاضطراب في المشاعر، المتوالي و المتسارع الذي تعيشه الروائية مما يعكس بصدق السياق الذي جاء فيه الحذف.

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 27.
2- نفسه، ص 36.
3- ينظر: مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، ص 201.
4- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 103.
5- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 57.

و نفس الأمر نجده في قول **ياسمنية صالح**: «ظهرت ابتسامتها أشد مكرا من السابق..انتفضت من مكاني كمن مسّه الجن.. نظرت إلى ساعة ثم نظرت إلى الباب..استغرقت الوقت دقيقة مهلكة»[1] فقد حذفت الروائية حرف العطف "الواو" لعدم تناسبه مع سياق توالي الأحداث.

ج- الطباق

و هو من التقنيات التي حفلت بها هاته الروايات و يظهر في ثنائيات ضدية منها ما ظهر في رواية "ذاكرة الجسد" في قول **أحلام مستغانمي**: «بيد واحد كنت أحتضنك...و أقطفك و أعريك و ألبسك»[2] و منه أيضا: «لقد استبدل براحته شقاءً..و استبدل بحياته موتا.. »[3] و يظهر في "فوضى الحواس" قول **أحلام مستغانمي**: «و هو الذي يستطيع الصعود و النزول في سلم الحياة».[4]

فالطباق في هذه الأمثلة يكمن في: أعريك ≠ ألبسك، حياته≠ موتا، الصعود ≠ النزول.

أما في "بحر الصمت" فنجده يتجلى في قول **ياسمينة صالح**: «و تركت الناس يصدقون أنني سأتزوج من "الزهرة" آجلا أم عاجلا!» [5] و قولها أيضا: «كنت أرقبه ذلك الزاهد، الذي يزور الفقراء و الأغنياء»[6]، و في قولها: «و كان "عمر" المنتصر في كل الأحيان منتصرا في صوته و عينيه و هدوئه، و فرحه، و حزنه، و قلقه، و كان عليّ أن أفهم أن خساراتي مرتبطة

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 42.
2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 146.
3- نفسه، ص 184.
4- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 372.
5- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 13.
6- نفسه، ص 23.

بانتصاراته!» [1] و في قولها: «فقال لهم: "ما كنتم تبحثون عنه في الظلام أنا بحثت عنه في النور و لم أجده"»[2]

فالطباق في هذه الأمثلة يكمن في: آجلا≠عاجلا، الفقراء ≠ الأغنياء، فرحه≠حزنه خساراتي ≠ انتصاراته، الظلام ≠ النور.

و بهذا أكسب الطباق النصوص الروائية إيقاعا متناغما.

د- الجناس

و هو من الأساليب التي اعتمدت عليه الروائيتين بنوعيه التام و الناقص و إن كان نزرا قليلا مقارنة بحجم الروايات.

فمن أمثلة ما ورد في "ذاكرة الجسد" قول **أحلام مستغانمي**: «أنا الذي كنت حسب قانون الحماقات نفسه الشاهد و الشهيد»[3] و هو جناس ناقص "الشاهد و الشهيد"، و في قولها: «ارتشفت قهوتك المُرَّة، بمتعة مشبوهة هذه المرّة»[4]، فالاختلاف بين لفظ "المُرَّةُ" الأول و لفظ "المرّة" الثاني هو في طريقة الشكل و هو جناس ناقص أيضا.

أما في روايتها "فوضى الحواس" فنجد الجناس في قولها: «كيف لي أن أكون بعد الآن الرّواية و الرّوائية»[5] و يتجسد في "الرّاوية و الرّوائية" و في قولها أيضا: «في مواجهة الحب، كما في مواجهة الموت، نحن متساوون... و لا ذكاؤنا و لا تذاكينا»[6] و يظهر هنا في "ذكاؤنا و تذاكينا" و هو جناس ناقص.

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 35.
2- نفسه، ص 47.
3- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 20.
4- نفسه، ص 10.
5- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 95.
6- نفسه، ص 94.

كما يتجلى في "بحر الصمت" لـ **ياسمينة صالح** في قولها: «رأيت الباب ينفتح عليها لتحيتي بأفواه باسمة و وجوه راضية بالفقر، كنت أمتلئ بالفخر أمام تحول الضجر إلى عدم اكتراث»[1] فالكلمتين "الفقر و الفخر" عبارة عن جناس ناقص، كما نجده في قولها: «منذ صار الوقت يتحامل عليّ...الوقت؟! إنه ذلك المغامر و المقامر، كعيني ابنتي...» [2] فكلمتا "المغامر و المقامر" جاءتا جناسا ناقصا.

هـ- السجع

وظف هو الآخر من طرف الروائيتين إلى جانب التقنيات السابق جاء في قول **أحلام مستغانمي**: «يهمني أن أعرف شيئا عن أفكاره، بعض تفاصيل حياته... أخطائه و حسناته»[3] إن الحرف الذي انتهت به فواصل هذه الجمل هو "الهاء" و هو بمثابة قافية لها.

و يظهر السجع في رواية "فوضى الحواس" في قولها: «ككل عاشق، أنت تريد أن تعرف كل شيء عنه، تريد معرفة ماضيه و حاضره، و أسماء من أحب و من أحبوه، عناوين البيوت التي سكنها، و المدن التي زارها، و المهن التي مارسها و الأماكن التي يرتادها»[4]، فالسجع يظهر في فواصل هذه الجمل: "عنه، حاضره، أحبوه" ثم في "سكنها، زارها، مارسها، يرتادها".

و في "بحر الصمت" لـ **ياسمينةصالح**، جاء في الأمثلة التالية: « الوقت ؟ ! إنه ذلك المغامر و المقامر، كعيني ابنتي: كعمرها الصغير، كغضبها المثير»[5]،«الحرب التي استغلها الفقراء و البسطاء..» [6]،« رأيت الشيخ عباس يدخل بعباءته البيضاء و لحيته الصهباء...» [7]، «كان

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 09.
2- نفسه، ص 07.
3- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 211.
4- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 220.
5- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 07.
6- نفسه، ص 17.
7- نفسه، ص 23.

وجهك واضحا كشمس "ماي"، و دافئا كنسائمه، عذبا كمساءاته..» [1]، فالسجع في هذه الأمثلة يكمن في: "المغامر و المقامر"، "الصغير و المثير"، "الفقراء و البسطاء"، "البيضاء و الصهباء" "نسائمه و مساءاته".

ثم إن أهم خاصية تُقَرِبُ هذه الروايات من الشعر، هو كتابة الروائيتين لبعض مقاطعها على شاكلة الشعر، تقول **أحلام مستغانمي** في مقطع شعري جاء على لسان **زياد** في رواية "ذاكرة الجسد":

«علي جسدي مرري شفتيك
فما مرروا غير تلك السيوف علي
أشعليني أيا امرأة من لهب
يقربنا الحب يوما
يباعدنا الموت يوما»[2]

كما تتجلى في "فوضى الحواس" في تلك المقطوعة الشعرية التي كتبتها في رثاء **الطاهر جعوط** تقول:

«مذهول به التراب
خرج ذلك الصبّاح
كي يشتري ورقا و جريدة
لن يدري أحد ماذا كان سيكتب
لحظة ذهب به الحبر إلى مثواه الأخير
كان في حوزته رؤوس أقلام

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 40.
2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 259.

و في رأسه رصاصة»[1]

أما في رواية **ياسمينة صالح** فنمثل لها بقصيدة نسبتها هذه الأخيرة إلى ابنة **سي سعيد** نأخذ منها هذا المقطع، تقول:

«...تغيب عني

فيغيب الضوء من عيني و أهوي في الشقاء

أناديك بهمس

و أهفو لطيفك أن يجيء

فلم تغيب عني، و أنت تعرف أنّي

أتوه لوحدي..كطير في السماء..» [2]

و من التقنيات التي زخر بها متن الروايات استعمال علامات التعجب و الاستفهام بكثرة و كذا نقاط الحذف، و تقنية البياض عند الانتقال من فصل إلى آخر كما نجده في "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، حيث تترك **أحلام مستغانمي** فراغا مقداره صفحة أو صفحتين عند إنهاء فصل و قبل الدخول في الفصل الذي يليه، في حين تترك **ياسمينة صالح** بياضا صغيرا في أعلى الصفحة عند بداية فصل جديد و هذا الفراغ يدل على مرور زمني أو حدثي أو تغيير مكاني[3] كما يدل على كلام محذوف أو مسكوت عنه[4]، و تتفرد **أحلام مستغانمي** في "فوضى الحواس" بعنونة مكونة من كلمة واحدة تكتب في أسفل الصفحة البيضاء التي تفصل بين فصل و آخر و لقد أطلقت الروائية عليها اسم "الكلمات القاطعة" و هو شيء جديد مبتكر لتؤكد أنها

1- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 362.

2- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 118-122.

3- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 58.

4- نفسه، ص 56.

في نصوصها دائمة الإنتقال من فيض إلى فيض تنهل من لغة روائية وجدت في الشعر و إيقاعه سكناها المفضلة.[1]

و لم يقتصر استخدام البياض في الإنتقال من فصل إلى آخر و إنما كان حاضرا في المتن أين اعتمدت الروائيتين على نقاط الحذف بكثرة، للدلالة على الكلام المحذوف أو المسكوت عنه[2] مما يجعل القارئ نشطا يقدم تأويلات لسد فجوات الحذف، فيساهم من حيث لا يدري في إنتاج دلالات لمعاني النصوص الروائية.

كما نتجت البياضات في الروايات الثلاث من الحوارات ذات الكلمات القصيرة و تلك المقاطع التي كتبت على شاكلة الشعر الحر.

إن انتهاج هذه الأنماط من الكلمات يجعلنا نصنف الروايات في قائمة الرواية القصيدة على حد قول **إدوارد الخراط**، لأن روح الشعر يسري دقيقا فيها مغامرًا في سرديتها، حاملا إليها من إيقاعية التشكيل و موسيقية الجملة و التركيب الشيء الكثير[3] و كل هذا ساعد على تحقيق الشعرية .

جاءت روايتا **أحلام مستغانمي** سردا حكائيا متدفق الشعرية و ما يصدق على "ذاكرة الجسد" يحق أن يقال على "فوضى الحواس"، يطلق **إدريس الخضراي** حكما على رواية "ذاكرة الجسد" فيقول: «ذهبت أحلام مستغانمي، في هذا النص، إلى الزاد الجمالي الإنساني في رحلة ثرية و مبدعة لا تتقفى خطى ما أنجزه السابقون، و لا تذعن لمواضعات الأجناس الأدبية، و ما تقيمه

1- إدريس الخضراوي: الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص 247.

2- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 58.

3- ينظر: إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية مقالات في ظاهرة القصة-القصيدة و نصوص مختارة، دار شرقيات، القاهرة، مصر، د ط، 1994، ص 15.

من حدود بين الأنواع. لقد اشتقت لنفسها موقعا خاصا تتأمل منه الإبداع الإنساني الرحب تسترفد من فنه و تشكيله و شعره و سرده»[1].

و هكذا توشحت الروايات الثلاث بأساليب من الحلي الشعري القشيب لتخرج في أبهى صورة تدهش القارئ و تجذبه على حد السواء، مما نقلها من مصاف الكتابة النثرية إلى جماليات الكتابة الشعرية.

ثانيا: شعرية الحكي

ما يميز الروايات الثلاث هو ذلك الانجراف الكبير باتجاه شعرية الحكي فمتتالياتها النصية تفطح بنفحة شعرية تتوق إلى الإنكتاب سردا و سنتطرق إلى ذلك من خلال: شعرية الزمان شعرية المكان، شعرية الشخصيات.

1) شعرية الزمان

يعد الزمن أهم عنصر بنائي في الرواية فهو «محوري و عليه تترتب عناصر التشويق و الإيقاع و الاستمرار، ثم أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية و التتابع و اختيار الأحداث»[2]، و يتم تقديم الأحداث في الرواية وفق تسلسل منظم يقتضيه الروائي و العمل الأدبي فهي لا تأتي وفق بناء خطي تسلسلي لا انكسار فيه، و إنما يلجأ الروائي إلى تقنية التلاعب الزمني أين نجد «أنفسنا أمام مفارقات زمنية استرجاعية و استباقية»[3]، و كلما تمرس الروائي على التحكم في هذه التقنية كلما طاوعه فن القص فاللعب بالزمن هو ما يخلق المتعة و الترقب و حتى

1- إدريس الخضراوي: الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار، ص 221.

2- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 26.

3- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص و السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص 58.

الشعرية فمن «الصعب تخيل وجود رواية بهذه الصفة لا تنوع فيها و من ثم لا تنوع في الإيقاع»[1]، و يمكن رصد العلاقة بين زمن القصة و زمن الحكي في: الاسترجاع و الاستباق.

أ- الاسترجاع

تقوم الرواية على استدعاء الماضي بإحالتنا على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلت إليها لتحقيق بواعث جمالية و فنية أنه «وسيلة لتدارك الموقف و سد الفراغ الذي حصل في القصة.. أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق و استبداله بتفسير جديد..و كل ذلك يجعل الاستذكار من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية»[2] و الاسترجاع في هذه الرواية جاء على نوعين:

أ-أ استرجاع داخلي

و هو «الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، و هو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي»[3]، و يتجلى هذا النوع في رواية "ذاكرة الجسد" في قول **أحلام مستغانمي**: «أذكر اليوم بشيء من السخرية، ذلك المنعطف الذي أخذته علاقتنا فجأة بعدما حدثتك عن تلك اللوحة..» [4]، و نجده أيضا قي قولها: «تذكرت كاترين، و تلك اللوحة التي رسمتها لها اعتذارا لأنني ذات يوم، كنت عاجزا عن أن أرسم شيئا آخر غير وجهها، ...تذكرت يوم عرضت عليها أن تزورني لأريها تلك اللوحة»[5]، و قولها أيضا: «أذكر أنني أطالع إحداها، عندما

1- السيد إبراهيم: نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الادبي في معالجة فن القصة، دار أنباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1998، ص 114.

2- شعبان عبد الحكيم محمد: الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد و قراءات نصية، ص 107.

3- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 112.

4- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 95.

5- نفسه، ص 157.

جائني من الخلف صوت يقول دع الجرائد.. لا شيء يستحق القراءة هذه الأيام»[1] أما في **فوضى الحواس** فيظهر مثلا في قولها: «أذكر أنني اجتزت شارعنا بخطى كسلى. رحت أتفرج على تلك البيوت البيضاء ذات النوافذ الزرقاء..أو الخضراء، و التي تعيش قيلولتها بسكينة لم أعهدها»[2].

و في رواية "بحر الصمت" يتجلى في قول **ياسمينة صالح** على **لسان السعيد**: «أذكر اجتماعنا بالرشيد..كنا ثمانية بالإضافة إلى أربعة حراس كانوا يقومون بدورهم ليلا..» [3]، و نجده أيضا في قولها: «أتذكر ميلاد ابنتنا..ياه.. كم كنت سعيدا و الطفلة تشد عيوننا إلى نفس اللحظة في نفس الاتجاه..» [4]، و تتعدد مواضع هذا النوع من الاسترجاع .

أ–ب استرجاع خارجي

يعرف **حسن البحراوي** هذا النوع يقوله «إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، و يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة من النقطة التي وصلتها القصة»[5]، و يظهر في "ذاكرة الجسد" في استرجاع **خالد بن طوبال** لقصة وفاة جده، الذي ألقى بنفسه من فوق أحد جسور قسنطينة، يقول:«عندما تتذكر فجأة القصة التي نسيتها تماما منذ سنين، قصة جدك البعيد، الذي رمى بنفسه يوما من جسر ربما كان هذا..بعدما توعده أحد البايات بالقتل.. عندما جاءه خبر خيانته و تآمره عليه مع بعض وجهاء قسنطينة للإطاحة به».[6]

1- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، 147.
2- نفسه، ص 146.
3- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 88.
4- نفسه، ص 110.
5- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 121.
6- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 293.

و في "فوضى الحواس" يتجلى لنا في استرجاع **أحلام مستغانمي** لبعض الأحداث التي وقعت في روايتها السابقة كحب **خالدبن طوبال** لـ **حياة** و موت **زياد** و زواج **حياة** و هذا ما نجده في قولها: «أذكر أنه كان يحبني بقدر حبه لها، و يصر على كوني أشبهها كلما رسمها... فافترقنا كان هناك حب زائد في قصتنا. و كان ثمة قدر مضاد. مات الشاعر ميتة فلسطينية. و تزوجت تلك الفتاة..زيجة قسنطينة. و اختفى الرسّام، و كأنه قرر أن يموت أيضـــا على طريقته غيابيّاً..»[1].

و قد جاء هذان الاسترجاعان عندما خرجت **حياة** الشخصية البطلة في جولة سياحية إلى جسور قسنطينية، فإذا بـ**أحلام مستغانمي** تستغل الفرصة لتذكير قرائها ببعض ما ورد في روايتها الأولى "ذاكرة الجسد".

و في "بحر الصمت" يتجلى الاسترجاع الخارجي في استحضار **سي السعيد** لحكاية **حمزة** أب **قدور** عمدة قرية براناس، يقول: «قالت الحكاية أيضا أن حمزة هام حبًّا بإحدى فتيات القرية التي كرهت غروره الفرنسي، فلم يكن صعبا عندئذ أن يختار حلا يرضيه، لينال مراده دون أن يخسر شيئا، فلجأ إلى الاغتصاب»[2]، و يسترجع **سي السعيد** حكاية **بلقاسم** الذي يدير أرضه فيقول: «قالت الحكاية أنه ولد بلا أب و بلا أم.. عثروا عليه صغيرا جدا في حقل من حقول القرية»[3]، ثم يسترجع حدثا من طفولته فيقول: «الحكاية قالت أيضا أن **بلقاسم** كبر بسرعة حوّلته وحشة الحقول إلى وحش ضخم الجسم حاقدٍ، و شرير.. قيل أنه في العاشرة من عمره اعتدى على قرين له..»[4]، ثم إنه يسترجع ذلك الصراع الذي كان قائما بين والده **البشير** و **سي علي** في فترة شبابهما حول امرأة مغنية **عيشة** ليفوز بها في الأخير **سي علي**، يقول: «كانت الفرق

1- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 105، 106.
2- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 11.
3- نفسه، ص 16.
4- نفسه، ص 16.

الموسيقية الشعبية موضة تلك الحقبة من الثلاثينيات، على الرغم من كل التناقضات التي كانت تصنع في ذهنية الناس ازدواجية عجيبة، تتلخص في حبهم للغناء، و رفضهم له إذا كان المغني امرأة أنثى»[1].

و ما نلاحظه على هذه الرواية هو طغيان الاسترجاعات الداخلية مقارنة بالاسترجاعات الخارجية.

ب- الاستباق

يقول **حسن بحراوي** عن الاستباق «بأنه قفز على فترة معينة من زمن القصة و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث»[2]، و لهذا الأسلوب السردي أثر كبير في خلخلة نظام الأحداث حيث يعمل على التمهيد للأحداث اللاحقة و التكهن بالمستقبل و مصائر الشخصيات مما يجعل «القارئ أمام مفارقة سردية، يتطلع من خلالها إلى الأمام، مشاركا إلى حد ما في أحداث الرواية»[3].

و لعل أهم الإستباقات التي وردت في "ذاكرة الجسد"، قول **أحلام مستغانمي**:

«ستعودين..

مع النوء الخريفي، مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية.

ستعودين..

مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع زحمة السيارات،

مع مواسم الإضرابات، مع عودة باريس إلى ضوضائها »[4]

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 28.

2- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء -الزمن- الشخصية، ص 132.

3- فيصل غازي النعيمي: جماليات البناء الروائي عند غادة السمان دراسة في الزمن السردي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2012، ص 61.

4- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 193.

و هو عبارة من استشراف داخلي لم يتجاوز زمن نهاية الرواية، يتضمن توقع **خالد بن طوبال** لعودة **حياة** إلى باريس بعد قضائها عطلة الصيف في قسنطينة، في قول زياد أيضا «سأرحل سيدتي»[1]، و يظهر أيضا في:

«لم يبق من العمر الكثير

أيتها الواقفة في مفترق الأضداد

أدري..

ستكونين خطيئتي الأخيرة»[2]، و هو استشراف خارجي يتجاوز زمن نهاية الرواية.

وفي رواية "فوضى الحواس" يتبدى لنا في قولنا: «و طبعا سيكون بينهن بعض نساء الضباط، اللائي جئن مجاملة لي، و اللائي سيطاردنني بالأسئلة عن الحادث تحسبا لما قد ينتظر أزواجهن من مفاجئات»[3]، و هو استشراف داخلي توقعت فيه البطلة ما سيحدث في الغد. أما عن الإستشراقات الخارجية فنجد قول **أحلام مستغانمي** على لسان **ناصر** متكهنا بما سيحل بالرئيس **محمد بوضياف**: «لن يتركوه ينجز ما جاء من أجله..أنا واثق من هذا..»[4]

أما في رواية "بحر الصمت" لـ **ياسمينة صالح** فيتجلى في مواضع منها قولها: «كنت أشعر منذ أول لقاء به أنني سوف أدفع الثمن باهضا جدا»[5]، «سأهدهد أحلامك، كي تغفري لي ما مضى و ما سيأتي، ما كان و ما سيكون..» [6]، «ستكون على أحسن ما يرام، الطبيب طمأننا عليك!» [7].

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 202.
2- نفسه، ص 260، 261.
3- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 124.
4- نفسه، ص 268.
5- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 18.
6- نفسه، ص 37.
7- نفسه، ص 80.

أما عن الاستباقات الخارجية فنمثل بقولها: «إنها هذه الحرب القذرة يا **سي السعيد**، يريدون إخراج فرنسا من البلاد. الحمقى ألا يعرفون أن فرنسا وليّة نعمتهم، و لو خرجت فسوف تأكلنا الكلاب.. الأغبياء! يتصورون أنهم يقدرون على الحرية و الاستقلال!»[1]، و في «و سأحكي لكي الحكاية كلها و ستعرفين كم كنت حزينا حتى و أنا أتظاهر بالعكس..» [2].

و لعل توظيف مثل هذه المفارقات الزمنية ذات الأبعاد الجمالية و الفنية متعمدا من طرف الروائيات فالعودة إلى الماضي تارة و استشراف المستقبل تارة أخرى دلالة على محاولة مستميتة لصياغة حاضر جديد مغاير.

2) شعرية المكان

يمثل المكان «مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، و لا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد و زمان معين»[3] و إن كان في الروايات القديمة بعدا جغرافيا فهو اليوم «اكتسب أبعادا فلسفية و ثقافية بفضل تفاعله مع الإنسان فنحت كل منهما ملامحه في الآخر، و مثل المكان بذلك تاريخ الإنسان و ذاكرته الزاخرة بهمومه و أسراره و مواقفه و عناصر شخصيته، و أسهم في نمو الشخصية داخل العمل الروائي و طورها و غير مواقفها و مصيرها، فاكتسب أهمية كبرى في بلورة النصوص الروائية و تشكيل الخطاب الروائي»[4].

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 20.

2- نفسه، ص 126.

3- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 99.

4- جمعة طيبي: دلالة المكان في الرواية الجزائرية سأهبك غزالة لمالك حداد نموذجا، منشورات مقاربات، مجلة العلوم الإنسانية، فاس، المملكة المغربية، ط 1، 2010، ص 188.

و المكان في روايتي "ذاكرة الجسد"، و"فوضى الحواس" لأحلام **مستغانمي** جاء مهيمنا تبعا لمجريات الأحداث و تفاعلها و من الأمكنة التي صبغتها الروائية بشعرية مفرطة مدينة قسنطينة و جسورها.

أ- **مدينة قسنطينة**

تعددت رموز قسنطينة فهي الأم و الوطن تقول **أحلام مستغانمي**:«هذه المدينة الوطن، التي يدخل المخبرين و أصحاب الأكتاف العريضة و الأيدي القذرة من أبوابها الشرقية..و تدخلني مع طوابير الغرباء و تجار الشنطة..و البؤساء»[1]،كما تقول: «عندما عاد خالد إلى قسنطينة كان يتساءل في داخله عما إذا كانت المدينة ما تزال كما كانت في السابق، و عما إذا كان الوطن ما يزال هو الآخر في صورة الأم التي أحبها بقوة...»[2]. ثم إن قسنطينة هي رمز للذات الساردة فكلما تنكرت قسنطينة لشهدائها و مجاهديها تنكرت **أحلام** لذاكرة والدها و لثقافتها و وعيها. لقد كتب أحلام رواية عنوانها "منعطف النسيان" و عندما سألها **خالد** ذات يوم عن سبب اختيارها للكتابة الروائية ردت عليه قائلة: «كان لابد أن أضع شيئا من الترتيب داخلي..و أتخلص من بعض الأثاث القديم. إن أعماقنا أيضا هي في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه، و لا يمكن أن أُبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة..» [3].

كما وجدنا أن الكاتبة تجعل من قسنطينة رمزا للحبيبة تقول على لسان **خالد**: «كنت أريد أن أرضي قسنطينة حجرا.. حجرا، جسرا.. جسرا.. حيّاً.. حيّاً، كما يرضى عاشق جسد امرأة لم تعد له.» [4].

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 287.
2- نفسه، ص 240.
3- نفسه، ص 18.
4- نفسه، ص 191.

إذن أيّاً كان رمز قسنطينة فهي مؤنسنة عند الروائية، لقد أضفت على هذه المدينة الجامدة حياة و حركية تقول «ها هي قسنطينة.. باردة الأطراف و الأقدام محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار.. ها هي كم تشبهينها اليوم أيضا... لو تدرين دعيني.. أغلق النافذة»[1] و هو ما ساهم في إثراء الفضاء الروائي[2] و أضفى على المكان طابع الشعرية.

ب- **الجسر**

حضر الجسر حضورا قوي الأثر فهو شبيه بالشخص يستأنس به البطل و هو في غربته تقول أحلام مستغانمي: «كيف أنت يا جسري المعلق...يا حزني المعلق منذ ربع قرن»[3]، فالجسر يتماهى في شخص **خالد** ليصبحا واحدا، و تقول في رواية "فوضى الحواس": «في الواقع، أذهب للاكتشاف مزاج الأمكنة، و ما تبثه روحها من ذبذبات، أستشعرها منذ اللحظة الأولى»[4] و نجد ذلك أيضا في قولها: «متعب أنا...كجسور قسنطينة. معلق أنا مثلها بين صخرتين و بين رصيفين»[5]، كما هناك كلام مباشر مع جسر "ميرابو" بفرنسا يقول: «...أتأمل نهر السين و هو يتحرك ببطء تحت ميرابو...أعلنت العداء على هذا النهر؟...عفوك أيها النهر الحضاري عفوك أيها الجسر التاريخي...هذه المرة سأرسم جسرا آخر غير هذا.» [6].

ج- **اللوحة**

و يظهر التجلي الغيابي لمدينة "قسنطينة" من خلال اللوحة التي تجسد جسر "قنطرة لحبال" الموجود بمدينة قسنطينة، و هذه ظاهرة من ظواهر الرواية الحديثة فقط يكون المكان «صور لوحات

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 13.
2- ينظر: شهرزاد حرز الله: الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2010، ص 93.
3- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 79.
4- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 140.
5- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 377.
6- نفسه: ص 189، 190.

تستمد بعض أصولها من فن الرسم و التصوير»[1]، إن اللوحة هنا تمثل الوطن، الهوية، الحبيبة تقول **أحلام مستغانمي**: «..اتجهت نحو لوحتي الصغير "حنين" أتفقدها و كأنني أتفقد..صباح الخير قسنطينة..، كيف أنت يا جسري المعلق منذ ربع قرن... يا حزني المعلق منذ ربع قرن»[2].

و إن كانت **أحلام مستغانمي** قد أعطت للمكان في رواية "ذاكرة الجسد" أهمية أكبر من حيث الشاعرية مما منتحه إياه رواية "فوضى الحواس" إلا أنه يظل في كلتا الروائيتين مكانا ملتحما بالشخصية يتسم بالتفرد و التميز، لقد حولته من جماد إلى كائن حي له مشاعر بل و مشاعر متفجرة بدلالات مجازية، و دلالات نفسية، و اجتماعية و ثقافية و سياسية[3].

و إذا اتجهنا إلى رواية **ياسمينة صالح** "بحر الصمت" فنجد أن الروائية قد طبعت "حي بلكور" و "الجبل" بشاعرية خاصة.

د- حي بلكور

أنه أحد الأماكن العريقة في الجزائر العاصمة، أين تسكن عمة **السعيد** التي انتشلته من المعاناة التي كان يقاسيها في براناس و أخذته معها، ففي هذا الحي عرف حب الأم و الحنان و الدفء، يقول: «و كانت العاصمة.. ما أجمل أيامي فيها و أنا أكبر تدريجيا على حبها.. كان حي بلكور من أعرق الشوارع التي صنعتني ثانية، داخل طيبة عمتي و حنانها الزائد، و داخل القهوة المرشوشة بماء الزهر. كنت أكبر بإحساس جميل و غامض، طرد عني يتمي القديم، و بين زياراتي إلى القرية في العطل، و عودتي إليها، كان ثمة حلم جميل و صادق ينمو في قلبي. حلم لم تكن صورته جليّة، سوى أنه حلم ولد لأجلي أنا..» [4]، إلا أنه و بوفاة العمة غادر **السعيد** حي بلكور و العاصمة مخلّفا هناك كل أحلامه، يقول: «كانت عمتي آخر ما يربطني بالعاصمة التي

1- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 77.

2- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 79.

3- ينظر: شهرزاد حرز الله: الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 92.

4- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 45.

غادرتها حزينا و يتيما و خائبا جدّا..» [1]، و يظل **السعيد** يحلم بهذا الحب حتى و هو مرابط في أعالي الجبل أيام الثورة، يقول: «فيغزوني الحلم و الشوق.. كانت الأحلام تنهض من سباتها تشدّني من فؤادي باتجاه حي بلكور، فيخيّل إليّ أنني.. أراها واقفة أمامي كالضوء..» [2]، و ها هو يفرح عندما تأتيه أوامر الثورة بالانتقال إلى العاصمة سنة 1961، فيقول: «كنت لأول مرة أشعر أن الحظ يكفر عن ذنوبه نحوي، و يعوضنا فرصة الرجوع إلى طفولتي الأولى إلى "بلكور" الذي يسكن قلبك و أشياءك الصغيرة..» [3].

ذ- الجبل

لقد كان البيت الثاني الذي احتضن **الرشيد** في كهف من كهوفه حتى توفي، ثم إنه مكان لاستحضار الذكريات لكل من **الرشيد** و **السعيد**.

إذن المكان في الروايات الثلاث جاء مؤنسنا مستنطقا كعادة الشعراء فالمدينة حبيبة يمكن مناجاتها، و الجسر و اللوحة و الجبل أرواح يمكن استشعارها.

3) شعرية الشخصيات

يرى **عبد الملك مرتاض** أن للشخصية دور كبير في البناء الروائي، فهي قادرة على تعرية أجزاء منا، كنا نجهلها، تتقمص أدوارا مختلفة بطريقة ممتازة، تظهر لنا عيوب الأفراد حتى يصل القارئ إلى الاقتناع إلى أنها تمثيل له على نحو ما[4]، و ينظر للنص الحكائي اليوم على أنه جهاز عضوي تقوم الشخصيات بالدور الأساس فيه و من هذا الدور ينشأ المعنى الكلي للنص، لذا يجدر أن يهتم اليوم بالأعمال التي تقوم بها الشخصية أكثر من الاهتمام بصفاتها أو مظهرها

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 45.
2- نفسه، ص 70.
3- نفسه، ص 95.
4- ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 116، 117.

الخارجي[1]، و الشخصية في الروايات الثلاث "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" **لـ أحلام مستغانمي**، و" بحر الصمت" **لياسمينة صالح**، ذات وقع شاعري يقترب من الخيال .

و نبدأ مع شخصيات روايتي " ذاكرة الجسد"، و "فوض الحواس" و أهمها:

أ-شخصية حياة

من الناحية المعجمية مأخوذة من الفعل " حي"، ضد" مات" أما المعنى الدلالي الذي يمتد في الروايتين فهو الأمل و الانشراح، فاسم هذه الشخصية مفعم بالحيوية يشع نغمة موسيقية وظفته الروائية أحسن توظيف، فـ **حياة** هي الروائية المبدعة و المرأة الأنثى القارئة، و الملمة بانشغالات الوطن، بل إنها إرث الوطن و عراقة قسنطينة، ثم هي المرأة الفنانة تتذوق الموسيقى و الرسم، المتأملة للمعاناة، الحكيمة و الرصينة و كل هذا دليل على شعرية هذه الشخصية.

أما في " فوضى الحواس" فـ **حياة** هي البطلة و هي الساردة، التي تشعر بغربة روحية بعد ابتعادها عن **خالد** الذي لا يزال عالقا بها، و إذا كانت **حياة** في "ذاكرة الجسد" محبة للشعر متذوقة له فإنها في " فوضى الحواس" غدت تقول شعرًا فمما جاء على لسانها قولها في رثاء **عبد الحق**:

«مذهول به التراب

خرج ذلك الصباح

.....

و حيت كل مساء

تستيقظ أيد لتواصل الكتابة»[2]

1- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 52.

2- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 362، 363.

ب- شخصية خالد

و **خالد** من الناحية المعجمية مأخوذ من الفعل " خلد" بمعنى " دام" فهو رمز الكفاح الدائم و التضحية الخالدة مثله كمثل شهداء الجزائر و هي شخصية بجسد منقوص معذب، يتحطم و تخيب آماله، و يفقد حبه، و لقد مثل في رواياتها الثلاث " ذاكرة الجسد" " فوضى الحواس" "عابر سرير" ماضي الجزائر و بطولات أبنائها، و هو في " ذاكرة الجسد" رسام يجيد رسم جسور قسنطينة، يذيب حبه لهذه المدينة بانسياب ريشة تراقص الألوان فيضا من عواطف العشق و حنين الغربة، و هو حال الشعراء و الفنانين، ثم إن **خالد** محب معلق بحبيبته غير قادر على نسيانها إنها طلله الباقي، و وطنه الضائع، و عمده المهدور، ثم إنه بارع في الحديث رجل يعرف كيف يفرغ على مسامع أنثاه كلمات ليست كالكلمات، يقول:

«كنت أرسم بشفتي حدود جسدك

أرسم برجولتي حدود أنوثتك

أرسم بأصابعي كل ما لم ترسمه الفرشاة»[1].

ج- شخصية زياد

و **زياد** من الناحية المعجمية " الزيادة" أي " النمو" و هو خلاف النقصان و هو يمثل الوطن فلسطين، يدافع عنه و يمنح النفس فداء له، ثم إنه شخص طاهر عفيف في حبه خصوصا عندما تكون المحبوبة في صورة الوطن فـ **حياة** و" فلسطين" شيء واحد، إنه معطاء بلا حدود عندما يتعلق الأمر بهذين الاثنين، رجل يعطي بلا نقصان و إنما يزيد عطاؤه عن المعهود عندما يقدم نفسه شهيد للوطن و هو شاعر له ديوان يحمل عنوان "مشاريع للحب القادم" و نقرأ له على لسان حبيبته **حياة** هذا المقطع الشعري:

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 200.

«تربص بي الحزن لا تتركني لحزن المساء

سأرحل سيدتي

.....

و هذه المطارات جاهزة في انتظار

تراودني للرحيل الأخير...» [1].

إن **زياد** إضافة إلى ذلك رجل دائم السفر شبيه بقضيته، رحل كشعبه يعتصر شوقا و توقا للعودة إلى فلسطين، و ما يزيد في حجم شاعرية هذه الشخصية كونها عاجزة عن تحقيق مشاريعها فالموت يترصد بها في كل مكان يقول **زياد**:

«و مالي سواك وطن

و تذكرة للتراب... رصاصة بلون كفن

و لا شيء غيرك عندي

مشاريع حب.. لعمر قصير !» [2].

و تكتمل صورة هذه الشخصية الفاتنة الإحساس عندما نقرأ تعليقاته و انتقاداته حول لوحات **خالد بن طوبال**، أين برز ذوقه الجمالي الخلاب و روحه الشعرية التي تتأرجح في جوانحه و شخصيات **أحلام مستغانمي** من خلال ما سبق هي شخصيات شفافة، بالغة التألق فـ**حياة** روائية، و **خالد** رسام و **زياد** شاعر ثم هي ذات رموز لقضايا إنسانية تتعلق بالوطن و الفداء و الصدق و الثبات على المبدأ و كل هذه القيم، قيم شاعرية.

أما عن رواية " بحر الصمت" لـ **ياسمينة صالح** فهي تعتمد الاسم كمؤشر أولي للدلالة على الشخصية و هذا ما سنجده عندما نقوم بدراسة كل شخصية على حدا.

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 202.

2- نفسه، ص 202.

ح- شخصية السعيد

و الشخصية من الناحية المعجمية مأخوذة من الفعل "سعد" و هو من "السعادة" " عكس الشقاء" غير أن**سعيد** في الرواية هو شخص تعيس، لا ينطبق عليه المعنى المعجمي لإسمه، عاش طفولة مهمَّشة و شبابًا مضطربا و شيخوخة مدانة. تيتم في صغره فأعرض عنه والده، و وجد نفسه مرغما على المشاركة في الثورة التحريرية و هو شاب، و استيقظ على واقع اهماله لابنه و ابنته عندما أضحى شيخا، و على طول الرواية تظل الابنة تحمله مسؤولية وفاة أخيها **الرشيد** جراء جرعات زائدة من المخدر و تحاسبه على إهماله لها لتأخذ الرواية أبعادا رمزية لجيل الاستقلال الباحث عن حقائق الثورة الطامع في رغد حصادها، يقول: «لم أكن سعيدا قط.. كنت رجلا تعيسا في قرية معدمة جعلت من الثورة سوطا قوميا.. و جعلت من السوط قانونا فوق الجميع..»[1] و يضيف في موضع آخر: «كنت رجلا تعيسا داخل مجهول غير قابل لغير التعاسة أينما وليت وجهي تقابلني المهزلة..» [2].

و ما زاد هذه الشخصية قهرا ذلك العذاب الذي تكبده من طرف **جميلة** التي لم تبادله حبا بحب و إنما تعنتت له بأسلوب فظ و غليظ، ليصبح ضحية لليتم و الحب و الثورة فما كان منه إلا أن يحمل الهمَّ صمتا، هذا الصمت الذي يحيل بينه و بين عقد روابط من الحب و الحميمية مع فلذات كبده فيخسر رهان الأبوة.

و قد أضفت المفارقة التي أحدثتها الروائية بين اسم الشخصية و تصرفاتها داخل المتن الروائي (السعادة/ الحزن)، على شخصية **السعيد** نوعا من الشعرية، و تعمقت هذه الأخيرة في ذلك التشظي الذي تعيشه الشخصية مما جعل كلامها يقترب من الشعر في مواضع كثيرة، يقول إثر وفاة زوجته جميلة:

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 17.
2- نفسه، ص 19.

«...

كنت صومعة للكلام

كنت النهار القادم من الأحلام

كنت شظية قنبلة تنفجر بعد الصّمت

و سماء ملبدة بالشوق

كنت المرأة/الوطن/ الحب/ الحقيقة/ الموت/

كنت و كنت و كنت...

فذهبت..

...» [1]

هـ- ابنة سي السعيد

تعمدت الروائية عدم إعطائها اسما معينا و اكتفت بقولها **ابنة سي السعيد،** و تشكلت صورتها في ذهننا من خلال حديث والدها عنها، إذ تجده يكرر في كل مرة لفظ "ابنتي" أو يوظف الضمائر التي تعود عليها، كضميري المخاطب "التاء" و"الكاف" و ضميري الغائب "هي" و"الهاء".

و إخفاء اسم الشخصية تقنية من تقنيات الرواية الجديدة، و إن كانت عادة ذائعة الصيت في الشعر، لإعطاء الشخصية بعدا رمزيا يجعل القارئ في فك و ربط دائم يرتقب جديدها في النص لرفع اللبس عنها و كشفها فهي غائبة حاضرة و مما زاد هذه الشخصية شعرية المفارقة التي تميزت بها فهي فتاة صغيرة صعبة المراس، يقول: «يا ابنتي لماذا لا تغادرين صمتك و ترتمي بين

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 113.

أحضاني؟ آه أيتها الجزائرية العنيدة، كم أحبك»[1]، و يضيف: «أيتها الوقحة الشريرة، تستحقين أن أضربك على ردفيك.. أو تظنين أنك كبرت على أبيك؟ »[2].

ثم أنها فتاة محبة للفن تفضل أن تكون رسامة على طبيبة كما أرادها أبوها **السعيد** و تنجح في إقامة معارض لها و تحب فنانا على شاكلتها و تغرم بالفرنسية كلسان ناطق يعبر عن كيانها.

و الذي أضفى على هذه الشخصية شعرية أكثر هو تأليفها للشعر و هو ما نجده فيما كتبته لحبيبها الفنان، تقول:

«.. حين تحبُّ مرّة

تصير الأشياء شجرا يسند ذكرانا إذ تميل

حين تحبّ مرة،

تستعيد الزنابق قدسية الأسرار

و في البحر، أقواس النخيل

حين تحبّ مرّة

يصير القلب موطننا

موطن يسكنه الحسّ الجميل..» [3]

و–شخصية جميلة

و هي في الدلالة المعجمية مأخوذة من الفعل "جَمُلَ"، و هي كذلك في صورتها الحسية يقول عنها **سي السعيد:** «عيناها خضراوان كعشب عذري»[4]، رمز مفتوح على العديد من التأويلات، (المرأة، الوطن، الحب، الحياة، الحقيقة)، مما يكسبه عمقا شاعريا لا نظير له. هذه المرأة

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 37.

2- نفسه، ص 60.

3- تفسه، ص 122.

4- نفسه ، ص 42.

التي غيرت قناعات **السعيد** فجعلته يحب من يكره **عمر**، يقول: «يا "عمر" لم يكن مرورك في حياتي شيئا سيئا تماما، و أنا لم أصبح جزائريا مخلصا بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي.. وحدها فجرت أحلامي و صنعت ميلادي تاريخا بلون عينيها..» [1].

ثم هي نفسها المرأة التي جعلته يكره من يحب **الرشيد**، يقول: «لكم هو غالٍ مهرك سيدتي.. كم يجب أن يقطع الرجال من أميال ليبلغوا ساحة وجودك؟ كان "الرشيد" ضحية أكثر منه عاشقا، صورتك الملطخة بدمه أفجعتني، كأنها أعادتني إلى بداياتي القديمة»[2].

فليست جميلة إلا امرأة في صورة وطن اتفق في حبها من اختلفت قناعاتهم و توجهاتهم يقول: «رقم من ملايين الرجال الذين أحبوك بجنون فأعطوك حياتهم.. و جنونهم و ما ملكت أيماهنم.. هؤلاء كلهم، استشهدوا لأجل إثبات حبهم لك. أنت المرأة/ الحلم/ الغرور/ الموت/ الوطن/ الجرح»[3].

إنها جزائر الاستقلال التي تشهد التغيرات و الاصلاحات تبحث عن ملجأ تركن اليه يقول:

«في ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل، و الغرور، و قالت لي "تعالى"، فجئت.. أكان ممكنا بعدما قابلتك ألا أجيء؟

يا امرأة مدججة بالسلاح

يا معركة دخلتها خاسرا و خرجت منها معطوبا حتى الموت

يا ذاكرة بلون الوطن، و قساوة الوطن، و عقاب الوطن

يا حكاية تلخصها حروف اسمك السهل/ الصعب/ المستحيل»[4].

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 50.

2- نفسه، ص 92.

3- نفسه، ص 85.

4- نفسه، ص 56.

شخصية الرشيد: و هو من حيث الدلالة المعجمية مأخوذ من الفعل "رَشَدَ" بمعنى "اهتدى" و"استقام" وجعلت منه الروائية اسما على مسمى فهو قائد محنك مغوار يعرف كيف يستميل جنود كتيبته تقول: «كانت تلك طريقة "الرشيد" في اقتسام اللحظات البسيطة مع أفراد كتيبته ليزرع داخلهم إحساسا فريدا بالمودة و الاحترام و ليجبرهم بعد ذلك على الطاعة العمياء..» [1].

ثم هو شخص ديمقراطي يؤمن بالاختلاف، إلا أنه يرى أن الاتفاق حول الجزائر ضرورة لابد منها: «قد نختلف من حيث الفكر أو الرأي و لكن الجزائر هي قاسمنا المشترك...» [2].

إضافة إلى ذلك هو شخصية رومانسية له حبيبة يشتاق إليها، و يتخذ من حبها دافعا للذود عن الوطن: «لا تعتقد أن الحرب أطفأت قدرتنا على الحب، إننا عشاق حتى و نحن ندخل إلى معركة قد لا نرجع منها أحياء، العشق حالة عجيبة...» [3].

و لعلَّ قمة الشاعرية تجلت في حمله لصورة حبيبته في جيب سترته و هو يخوض المعركة في ليلة كانت هي الأخيرة من عمره:«... كان قلبي يدق بجنون عنيف و أنا أتخيّل ما سوف يخرجه.. شعرت بالعرق يتصبب مني و أنا أرى صورتك ملطخة بالدم..» [4].

نتائج الفصل الثالث

و هكذا رأينا كيف استطاع الشعر أن يسرب من أساليبه الجمالية و لغته الشعرية للرواية للتتوشح به و تخلق معه انسجاما جماليا و قد تجلى لنا ذلك من خلال:

1- توظيف الألفاظ الشاعرية القريبة من النفس، ذات الوقع الرنان.

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 71.
2- نفسه، ص 71.
3- نفسه، ص 73.
4- نفسه، ص 92.

2- الإعتماد على لغة الإنزياح من خلال توظيف أساليب الحذف و التقديم و التأخير بغية خرق القواعد اللغوية للإقتراب أكثر من لغة الشعر.

3- الإبداع في توظيف الأساليب البلاغية التي تعتم المعنى و تبديه في صورة الغامض المستتر.

4- الحرص على إشباع النص الروائي بإيقاع موسيقي جذاب من خلال الإكثار من الأساليب: التكرار، السجع، الجناس، الطباق، استخدام البياض و حسن توزيع الكلام على الورقة و الكتابة على شاكلة الشعر.

و تعدت " الشعرية" اللغة إلى الحكي من خلال:

1- تداخل الأمكنة و تمازجها بين الاستخدام الواقعي و المجازي المعنوي.

2- كسر الترتيب الزمني بالإعتماد على المفارقات الزمنية كالإسترجاع و الإستباق.

3- إعطاء أهمية لأسماء الشخصيات و انتقاء الأسماء الشاعرية منها بحيث تتناسب الدلالة مع الأعمال و السلوكات الصادرة عنها.

خـــــــــاتمة

نستخلص من دراستنا **"تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة"**، و التي اقتصرت على التداخلين الروائي التخييلي و الروائي الشعري جملة من النتائج نلخّصها في النقاط التالية:

- تعد قضية الجنس الأدبي من أهم الإشكاليات التي تثيرها الدراسات الأدبية المعاصرة و التي تأخذ على عاتقها ضرورة تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي اليه النص.
- تخضع المحددات الجمالية و الفنية للأجناس الأدبية الى التحول الدائم.
- لن تكف المصطلحات و المفاهيم الخاصة بالنوع عن التجدد لكون العوامل التاريخية و الاجتماعية الداخلة في نشأة الأنواع عرضة للتغيير المستمر.
- ان الحقبة التاريخية وحدها المسؤولة عن تميز أجناس دون غيرها، و ابتداع أجناس أخرى بمسميات جديدة، كما من شأنها أن تحفظ بعض الأجناس من الاندثار ما دامت لنصوصها وقع و حضور.
- فكرة نقاء الأنواع دعوة تعود أصولها إلى أرسطو، و قد ظلت تصوراته الإجناسية أصولا يتبناها مصنفوا الأدب بعده لقرون، و هي تقوم على أن الأنواع كائنات طبيعية مستقلة فكل نوع متميز بخصائص يتفرد بها عن غيره من الأنواع، و هي بهذا ترفض التفاعل أو التماس مع بعضها البعض.
- أخذت نظرية الأنواع الأدبية فيما بعد الحداثة على عاتقها فقدان خصوصية النوع الأدبي و تدمير مكوناته فالنص الحداثي ليس له مدلولات مستقرة، لا ينفذ و لا يستنفذ، و كل النصوص الأدبية منسوجة من نصوص أدبية أخرى، فأي عمل أدبي لا مناص منحاز إلى الأعمال المجاورة له.
- امتصاص الرواية اليوم لكل الأجناس الأدبية و استعارتها لمختلف أدواتها الفنية إشكالية تجاوزها النقد الأدبي إلى البحث عن ظواهر هذا التداخل و العوامل المسببة له و ما يقدمه من جماليات.

- منذ السبعينيات سعت الرواية الجزائرية للإنفكاك من قيد الرواية التقليدية باحثة عن نفسها في خصائص فنية معاصرة مقتربة من حرفية الحداثة بتجريب تقنيات و أساليب جديدة.
- وعي الروائي الجزائري المعاصر بقدرة الرواية على حمل هموم راهنه في شكل خطاب مفتوح على تخييل الذات و جمالية اللغة، يكون فيه البوح و الطرح لا محدودا.
- إن النصوص الروائية الثلاث "أرخبيل الذباب"، "امرأة بلا ملامح"، "دم الغزال" اعتمدت على مبدأ الاشتغال على الخطاب السردي الذي إهتم أكثر بمظاهر تشخيص الحكاية أكثر من العناية بضمان تحقيق حكاية قابلة للتصديق بها كاملة، حيث استخدمت ضمير المتكلم من أجل نقل تجربتها و خبراتها فكان هذا سببا للالتباس بين السارد و المؤلف و توليد الحكايا بعضها من بعض و تداخل التعليقات الساخرة و الرؤى الفلسفية، مما يؤكد طابعا التخييلي.
- استطاعت الذات في رواية التخييل الذاتي من أن تطوع اللغة من أجل تمرير ما تريده الأنا بأبعادها المختلفة الاجتماعية و النفسية و الفلسفية من خلال اللغة الشاعرية ذات الأبعاد الرمزية و الايحائية، فتنوعت الأساليب بتنوع حالات الذات المعبر عنها.
- بدءا من التسعينيات اتجه الروائيون الجزائريون إلى كتابة رواية التخييل الذاتي فكان أن ظهرت نصوص تستبطن الذات و تشظياتها متسائلة عن الأسباب التي أدت الى عشرية سوداء قاتمة، فكانت بذلك المتنفس عن طموحات روائيين استهدفها التقتيل، وشردتها الحرب الأهلية.
- تعد "الشعرية" في الرواية من أهم التقنيات المستحدثة التي دخلت عالم الكتابة السردية بعد أن كانت تخص الشعر وحده، لتجنح بالرواية الى عالم الحلم، و قد لقي هذا النوع من الكتابة استقطابا و ترحيبا من طرف الروائيين الجزائريين المعاصرين.
- تعد كل من الروايات "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس" "بحر الصمت"، روايات تتفجع لحال المواقف الفكرية الساقطة و الانتماءات المخذولة التي تعرفها جزائر الاستقلال أين

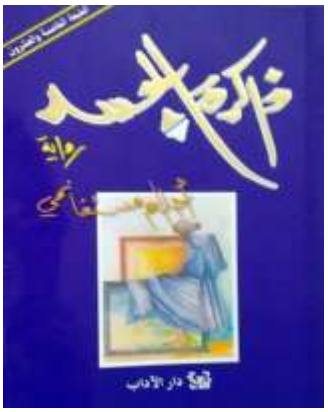
يقف فيها السارد حائرا بين الحاضر و أحداثه المريبة و الماضي و قضاياه البطولية بالاعتماد على السرد الاستبطاني. فهي روايات شعرية تقوم على خصائص مميزة ، يمكن استخلاصها من صيغة الخطاب الروائي، و مكوناته: طريقة السرد، و طريقة رسم الشخصية الروائية، اللغة التي تحكي الوقائع، نوعية المواضيع المطروحة في المتن الروائي.

– لا يقتصر تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة على التداخلين الروائي التخييلي و الروائي الشعري، و إنما هو مفتوح على العديد من الأجناس الأدبية، الشيء الذي يستدعي من الناقدين تكثيف الجهد لإماطة اللثام على هذه التداخلات بالدرس و التمحيص ببحوث موسعة تثري المكتبة الجزائرية و تخدم المادة الروائية بالنقد و التوجيه.

حسبي أني حاولت بما أتيح لي من وقت و ما مكنني منه الجهد، أن أنجز بحثي هذا في صورة لائقة و مشرفة، و أنا على يقين أنه اليوم يحوي من الخطأ و الضعف قدرا يحتاج به إلى استدراك و اعادة نظر، فإن كان توفيقا فمن الله و إن كان زللا فمني، و الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

ملـــــحق

لملخص الروايات و سير الروائيين



ملخص رواية ذاكرة الجسد[1]

رواية خطتها **أحلام مستغانمي** على لسان **خالد**، تبدأ الرواية بعرض الزمن الحاضر أين يقرر **خالد** البطل أن يكتب هذه الرواية، لكي يشفى من ذاكرته، ليخط قصته مع الوطن و مسقط رأسه اللذان جسدتهما **حياة**، بعد ثلاثة أسابيع من عودته إلى أرض الوطن و إلى قسنطينة تحديدا، ليواري أخاه **حسن** الثرى الذي توفي في أحداث أكتوبر 1988.

ثم يرجع بنا **خالد** إلى الوراء متكلما عن نفسه، يروي أنه التحق بالثورة بعد وفاة والدته أين التقى بـ **سي الطاهر** الذي علمه النضال، حيث ما لبث **خالد** أن كسب ثقة رئيسه فأصبحت توجه إليه معظم العمليات الخاصة و الصعبة، و في إحدى المعارك يصاب في ذراعه اليسرى، أين يضطر إلى بترها و بالتالي يحال إلى الحياة المدنية حيث كانت تونس ملجأ المعطوبين من جيش التحرير، و قبل مغادرته لأرض الوطن يحمله **سي الطاهر** أمانة إلى والدته، ورقة مكتوب فيها اسم ابنته، حيث كلفه بتسجيلها في دار البلدية،كان ذلك في سنة 1956م.

بعد أربع سنوات يسقط **سي الطاهر** شهيدا في ساحة الفداء تاركا وراءه أما و زوجة ثكلى و ولدين **حياة** ستة سنوات و **ناصر** سنتين. بعد الاستقلال هاجر **خالد** إلى فرنسا لأنه رأى في النظام الجزائري الجديد مخالفا لقناعاته و مبادئه التي قامت من أجلها الثورة، و في إحدى معارضه المقامة بباريس بعد مرور سنوات يلتقي مصادفة مع **حياة** لتحرك أحاسيسه، تتطور العلاقة بينهما لتصبح عشقا و حبا رغم فارق السن 25سنة، غير أن **زياد** ذلك الشاعر الثوري الفلسطيني و صديق **خالد** ينال إعجاب **حياة** فيشتعل قلب **خالد** غيرة و لا ينطفئ إلا بموت **زياد**.و بين موت زياد و زواج **حياة** المفاجئ من أحد المسؤولين العسكريين المعروف بالفساد و استغلال النفوذ تتحطم أحلام **خالد**.

1- ينظر: أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 22، 2007

بعد استرجاع هذه الأحداث و بغية إنهاء هذه الرواية يعود بنا **خالد** مجددا إلى قسنطينة و إلى الحديث عن أخيه **حسان** لتنتهي الرواية من حيث بدأت.

ملخص رواية فوضى الحواس[1]

تبدأ **أحلام مستغانمي** في رواية "فوضى الحواس" بقصة قصيرة تقترح أن يكون عنوانها "صاحب المعطف"تحكي القصة عن افتراق حبيبين علاقتهما غير واضحة، فصاحب المعطف رجل صامت غامض لا يحب الأسئلة مأخوذ بالكلمات القاطعة و المواقف الحاسمة، في حين نجد المرأة أنثى قليلة الثقة بالنفس من النوع الذي قد يتخلى عن كل شيء من أجل رجل، مشيرة إلى تفاهة سبب الافتراق الذي لم يكن إلا رفض المرأة لعرض قَدَّمَهُ صاحب المعطف، يتمثل في دعوتها لمشاهدة فيلم، بعدها تخبرنا الكاتبة أن هذه القصة كل ما استطاعت كتابته بعد سنتين من التوقف عن الكتابة تحت كيد أحد الدفاتر الذي أغراها منذ رأته في محل القرطاسية.

و لأن "صاحب المعطف" بدا مستفزا متحديا للكاتبة، راحت تعيد فتح الدفتر و قراءة القصة علها تستطيع إرغامه على الكلام أكثر، من هنا تبدأ رحلة المزج بين الواقع و الخيال الأدبي فتختلط الحواس لتبدأ القصة الحقيقية فدار "سينما أولمبيك" و "مقهى الموعد" أين تواعدا بطلا القصة مكانان واقعيان، تقرر الكاتبة زيارتهما و هناك تلتقي برجلها المفترض، و تظل الكاتبة على مدار خمسة فصول المعنونة : "بدءا"، "دوما"، "طبعا"،"حتما"، و "قطعا" تبحث عن ذاتها و هوية رجلها "هو"صاحب المعطف و هوية من يلتبس به **عبد الحق**.

يظل "هو" يلعب لعبة التخفي حتى الفصل الأخير رغم أن البطلة تتعرف على جزء من حياته، فهو صحفي يعمل تحت اسم مستعار **خالد بن طوبال** ذلك الرجل الحبري الذي خلقته في روايتها الأولى"ذاكرة الجسد"، لكن الكاتبة و هي في أوج اندفاعها لـ "هو" يسخر منها القدر، فمن التقت به في قاعة السينما هو ليس الرجل الذي أحبته و إنما صديقه **عبد الحق** الذي ظل ملتبسا بـ "هو"، و

1- ينظر: أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 19، 2010.

لم تظفر الكاتبة بلقاء به فسرعان ما يغتال ليبقى لغزا محيرا يعبر عن حقيقة ضائعة في بلد يظل يبحث له عن مستقر.

و بالبداية نفسها تنهي الكاتبة روايتها و هي بمحل القرطاسية أين من الممكن أن يثيرها دفتر آخر و تترك الرواية مفتوحة لبداية رواية أخرى.

نبذة مختصرة عن الروائية أحلام مستغانمي[1]

أحلام مستغانمي أديبة و روائية جزائرية من أوائل الجزائريات اللائي كتبن باللغة العربية. رواياتها هي الأكثر مبيعا في العالم العربي، و هي حاصلة على شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون، صنفتها مجلة "آربيان بيزنس" في لائحة أكثر مائة شخصية مؤثرة في العالم العربي منذ 2009.

ولدت **أحلام مستغانمي** يوم 13 أفريل 1953 بتونس، التي فرَّ إليها والدها **محمد الشريف** بسبب ملاحقة الجيش الفرنسي له بسبب نشاطه السياسي المعارض للاستعمار الفرنسي، و بسبب مشاركته في مظاهرات 8 ماي عام 1945 و التي سقط فيها أكثر من 45 ألف شهيد. من أعمالها:

- المجموعة الشعرية "على مرفأ الأيام" 1973
- المجموعة الشعرية "الكتابة في لحظة عري" 1976.
- رواية "ذاكرة الجسد" 1993.
- رواية "فوضى الحواس" 1997.
- رواية "عابر سبيل" 2003.
- رواية "نسيان دوت كوم" 2009.
- المجموعة الشعرية "قلوبهم معنا قنابلهم علينا" 2009.
- رواية "الأسود يليق بك" 2012.
- ديوان "عليك اللهفة" 2014.

1- ينظر: wikipedia.org/wiki تاريخ النشر2017/10/17.

ملخص رواية أرخبيل الذباب[1]

تعتبر رواية "أرخبيل الذباب" رواية الأزمة أو رواية التاريخ أو حتى رواية واقع العشرية السوداء، فهي صورة للفوضى و عدم جدوى الحياة، أمام فعل التقتيل اليومي حتى يضحى الناس كالذباب بلا قيمة فالكل يغرق من حيث لا يدري.

و لعل يد التقتيل أكثر ما استهدفت الطبقة المثقفة فشخصيات الرواية تضم الصحفي، و الرسام، و بائع الكتب، الكل يعاني الكآبة و الضياع، فحالة الحرب و تهديدات التصفية الجسدية تمنع المثقف من العيش بسلام بل حتى من أن يمارس حقه في الكتابة، و الرسم، و قول الحقائق.

بل إنه يصبح عاجزا على مزاولة أخص العلاقات حميمية كحقه في الحب، و الأبوة، و البنوة، فلا يجد متنفسا إلا التيه و الخمر، مما يزيد من تأزم الذات و تفكيرها الدائم في وضع حد لحياتها بالإنتحار، يلتقي **محمود** بـ**فاطمةح** ابنة **عمران ح** في اسبانيا إلا أن والد **فاطمة** يجعل من العلاقة مستحيلة، و يتعرف **البطل (س)** على **ناديا** في مكتبة **محمود البراني** إلا أن والدها هو الآخر يتدخل ليحكم عن حبها بالفشل، قصة رمزية تعيد نفسها فالأولى حدثت أيام الاستعمار و الثانية تحدث أيام العشرية السوداء، تحمل دلالات القطيعة بين جيلين، جيل الاستقلال الذي لم يستفد من تجارب جيل الاستعمار، بينما تحمل المرأة ممثلة في شخص **ناديا** ملامح الوطن الجزائر، هذا الوطن المسلوب الإرادة العاجز عن الحب و العطاء.

1- ينظر: بشير مفتي: أرخبيل الذباب، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 2، 2010.

نبذة مختصرة عن الروائي مفتي البشير[1]

بشير مفتي كاتب روائي ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة متخرج من كلية اللغة و الأدب العربي جامعة الجزائر، يعمل في الصحافة حيث أشرف على ملحق "الأثر " لجريدة الجزائر نيوز لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرف على حصص ثقافية، مراسل من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية، كاتب مقال بملحق النهار الثقافي اللبنانية من أعماله:

- رواية "المراسيم والجنائز" 1998 الجزائر .
- رواية "أرخبيل الذباب" 2000 .
- رواية "شاهد العتمة" 2002.
- رواية "بخور السراب" 2004.
- رواية "أشجار القيامة" 2006 .
- رواية "خرائط لشهوة الليل" 2008 .
- رواية "دمية النار" 2010.
- رواية " أشباح المدينة المقتولة" 2012.
- رواية "غرفة الذكريات" 2014
- رواية "لعبة السعادة" أو "الحياة القصيرة لمراد زاهر" 2016.

1- ملخص لمراسلة الكترونية عن طريق موقع التواصل الاجتماعي الفايسبوك تحتوي على السيرة الذاتية للكاتب وصلتني من الروائي بشير مفتي، بتاريخ 2017/11/10.

ملخص رواية امرأة بلا ملامح[1]

كتب لنا الروائي **كمال بركاني** رواية "امرأة بلا ملامح" بلغة شعرية مكثفة حتى و كأنها تبدو قصيدة طويلة، تبوح بها ذات تعاني مرارة العيش في مدن ملعونة.

و ليست هذه المرأة التي عجز الكاتب عن امساك ملامحها منذ بداية الرواية الى نهايتها إلا **هيفاء**؛ فتاة درست معه أيام الجامعة في أحد معاهد ورقلة.

سرعان ما تأخذ **هيفاء** أبعاد دلالية عديدة ، ففتاة مغتصبة من طرف أربعة أشخاص، وان كان حادث الاغتصاب قد وقع لها و هي صغيرة فتاة غير مؤهلة للزواج، و هذا ما يجعلها تضع حدا لعلاقتها مع الذات الساردة.

تزداد رمزية شخصية **هيفاء** إشعاعا عندما نكتشف أن للذات الساردة شريكان في حب **هيفاء**، فكل من **مراد** و **سمير** صديقاه في الجامعة قد أحباها هما أيضا، لتفضل في الأخير الاقتران بـ **سمير** الذي كان قد انظم الى الجبهة الاسلامية للإنقاذ تاركة كل الفجيعة للذات الساردة.

تمتد شخصية **هيفاء** بهذا الطرح لتصبح الوطن الذي يقتل فيه الأخ أخاه فـ **سمير** يتجرأ على قتل صديقه **مراد** الذي كان يؤدي واجب الخدمة الوطنية.

في الرواية حديث عن أحداث أكتوبر 1988 و عن المتاجرة بالتاريخ و الثورة و هي تقتفي في عمقها شرخ طفل يعاني الفقد؛ فقد أمه لحظة الولادة، فقد جدته **فطوم**، فقد حبيبته **هيفاء**، فقد بغداد، فالوجوه كثيرة لامرأة لم تكتمل ملامحها تمثل الوطن المسحوق.

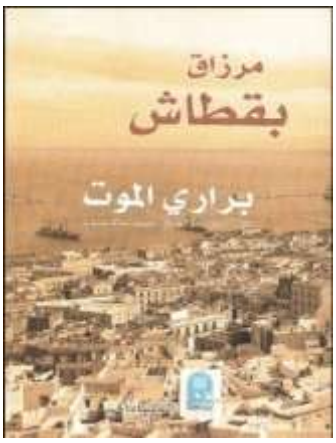
1- ينظر: كمال بركاني: امرأة بلا ملامح، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007.

نبذة مختصرة عن الروائي كمال بركاني[1]

كمال بركاني روائي جزائري من مواليد 02 ديسمبر 1969، ببلدية لمصارة ، خنشلة، الجزائر متعاون صحفي سابقا: الأوراس – رسالة الأطلس – الأوراس الكبير – الشرق الجزائري، من اعماله:

- رواية "امرأة بلا ملامح" 2002.
- رواية "صلاة الوداع" 2008.
- قصص "جميلة "
- نصوص "درجة المكان صفر مئوية"
- رواية "القلب العاري
- رواية "ظل الوشم" مخطوطة.
- رواية "ما قبل الآلهة بقليل" مخطوطة.

1- ملخص لمراسلة الكترونية عن طريق موقع التواصل الاجتماعي الفايسبوك تحتوي على السيرة الذاتية للكاتب، وصلتني من الروائي كمال بركاني، بتاريخ 2017/11/10.



ملخص رواية دم الغزال[1]

تشتمل رواية "دم الغزال" على ثلاثة فصول، تحمل العناوين التالية: "و ما قتلوه و ما صلبوه"، "منطقة الأنبياء"، "مرزاق بقطاش".

يحكي الفصل الأول قصة مقتل الرئيس **محمد بوضياف** من خلال مشهد دفنه واصفا جنازته و هو كله انزعاج و مقت من الطبقة السياسية الحاضرة لمراسيم دفنه، ملقيا عليها كل اللوم و العتاب بأسلوب ساخر محملا اياها مسؤولية قتله، و هو بهذا يبين القيمة العظيمة للرجل الذي جاء ملبيا لنداء الوطن فإذا به يجد الغدر و الخيانة، إنها قضية تاريخية سياسية لا تزال مفتوحة بالنسبة للأجيال.

في الفصل الثاني يشرع الكاتب في كتابة رواية تتحدث عن الموت، يكون البطل فيها مصابا بورم سلطاني و ليس هذا البطل المصاب في منطقة الأنبياء إلا المبدع و المثقف الجزائري الذي أصبح هاجس الموت كابوسا يؤرقه ليل نهار فما كان إلا ان جعل منه مادته الابداعية الأولى دون ارادة منه.

أما في الفصل الأخير، فينقل لنا الكاتب تجربته مع الموت، هذه التجربة الواقعية التي حدثت له سنة 1993 أين نجا منها بأعجوبة عندما اخترقت رصاصة رأسه.

و بهذا فـ **مرزاق بقطاش** يرمز بدم الغزال المستباح إلى كل المبدعين ورجال الجزائر الأوفياء الذين تم اغتيالهم أثناء العشرية السوداء طارحا السؤال : كيف يقتل الغزال؟ و يسيل دمه؟ و هو الوديع الجميل المسالم ! فالغزال هنا هو الرئيس **محمد بوضياف** و المثقف المبدع و أبناء الوطن الأوفياء.

1- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، الفضاء الحر، الجزائر، د ط، اكتوبر 2007.

نبذة مختصرة عن مرزاق بقطاش[1]

ولد مرزاق بقطاش في يوم 13 جوان 1945 بالجزائر، تعلم في صباه اللغة العربية في المدارس الحرة التي كانت تشرف عليها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، أما الفرنسية فقد تعلمها في المدارس الرسمية الفرنسية النظامية، تفتح على التراث الإنساني، سواء العربي الإسلامي أو الأجنبي، عمل في الصحافة الجزائرية منذ سنة 1962م، و في أثناء ذلك واصل دراسته الجامعية في جامعة الجزائر، فتخرج بشهادة الإجازة في الترجمة (عربي فرنسي إنجليزي). انتدب للعمل في وزارة الإعلام عدة سنوات ثم عين نائباً لرئيس تحرير مجلة (المجاهد)، من أعماله:

- مجموعة قصصية " جراد البحر" 1978 .
- مجموعة قصصية "كوزة" 1984.
- مجموعة قصصية "المومس والبحر" 1986.
- رواية "طيور في الظهيرة" 1976.
- رواية "البزاة" 1981
- رواية "عزوز الكابران" 1989.
- رواية "دم الغزال" 2002.
- رواية" يحدث ما لا يحدث" 2004.
- رواية "خويا دحمان" 2007.
- رواية "رقصة في الهواء الطلق" 2009

1- فايد محمد: الرّواية و الذاكرة الوطنية حوار الأدب و التاريخ قراءة في نماذج روائية جزائرية، على الموقع الإلكتروني الآتي: http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=30644 تاريخ النشر: 2017/12/11.

ملخص رواية بحر الصمت[1]

رواية واقعية تصور الحياة في قرية براناس على بعد 35 كلم من مدينة وهران إبان الحقبة الإستعمارية كنموذج شاهد على قرى الجزائر التي تعرضت للخيانة من طرف أبنائها الذين كانو أتباعا و أعوانا للنظام الفرنسي.

هذه الفئة الممثلة بشخصية **سي السعيد** التي تنعم بحياتها بعد الاستقلال و تمارس حقوقها المدنية غير أنها تخضع لمساءلة مستمرة من طرف جيل الاستقلال، الذي لا يزال يدينها و يطالبها بالافصاح عن المسكوت عنه.

في الرواية حديث عن محاولة فرنسا تشويه الهوية الجزائرية بتحويل المدارس إلى ثكنات عسكرية و حكايات قديمة عن هوية أبناء المغتصبات الجزائريات من طرف الاستعمار الفرنسي.

تشيد **ياسمينة صالح** أيضا في الرواية بدور المرأة ممثلة بشخصية **جميلة** في الكفاح ضد المستعمر، **فسي السعيد** الذي كان يعمل لصالح فرنسا و يخون اخوانه المجاهدين يتغير كليا عندما يقع في حب **جميلة** أخت المعلم **عمر** فيقرر الالتحاق بالجبل و يبدأ عهدا مع الوفاء للوطن، هناك يعيش الحرمان من أجل امرأة ترمز للجزائر التي تحتاج للتضحية و الفداء.

و يبقى **سي السعيد** في الرواية يجّتر خيباته و يعاني تأنيب الضمير عاجزا عن البوح بجبنه أيام الثورة حين كان يفضل البقاء في مؤخرة المعارك، عاجزا عن احتواء ابنته، هذه الأخيرة التي تفضل الكلام بلسان فرنسي متحررة من كل المبادئ و القيود و التي لم تشأ **ياسمينة** تسميتها، رامزة بها الى جيل الاستقلال و القطيعة القائمة بينه و بين جيل الثورة.

1- ياسمينة صالح: بحر الصمت، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2001.

نبذة مختصرة عن الروائية ياسمينة صالح[1]

ياسمينة صالح من مواليد عام 1969 بالجزائر العاصمة، حاصلة على الماجستير من كلية علم الاجتماع. و حاصلة على شهادة الترجمة من معهد "اكس أون بروفانس" الفرنسي .

كاتبة روائية، بدأت بالقصة القصيرة، قبل التوجه إلى الكتابة الروائية منذ عام 2000، من اعمالها:

- رواية: "بحر الصمت" الفائزة بجائزة **مالك حداد** عام 2001، و الرواية صادرة عن دار الآداب ببيروت، و صدرت طبعتها الفرنسية سنة 2004، و طبعتها الاسبانية عام 2006.
- رواية "أحزان امرأة" الصادرة عام 2002.
- رواية "وطن من زجاج" الصادرة طبعتها الأولى عام 2006، عن الدار العربية للعلوم، و صدرت الطبعة الثانية عام 2009 عن دار الحضارة بالقاهرة، و صدرت الطبعة الثالثة عام 2016 عن دار الجميرة للنشر والتوزيع بالإمارات العربية المتحدة.
- رواية "لخضر" الصادرة طبعتها الأولى عام 2010 عن المؤسسة العربية للدراسات .
- رواية "في المدينة ما يكفي لتموت سعيداً"، الصادرة هذا العام 2017 عن دار فضاءات للنشر بالأردن .
- رواية "أبناء الرماد" تحت الطبع.

1- ملخص لمراسلة الكترونية عن طريق موقع التواصل الاجتماعي الفايسبوك تحتوي على السيرة الذاتية للكاتبة، وصلتني من الروائية ياسمينة صالح، بتاريخ 2017/11/10.

قائمة المصادر و المراجع

أولا: المصادر

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، لبنان، ط 22، 2007.
2. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 19، 2010.
3. بشير مفتي، أرخبيل الذباب، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 2، 2010.
4. سفيان زدادقة، كواليس القداسة، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 2002.
5. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.
6. عبد الله حمادي، تفنست، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، د ط، 2006.
7. عبد الله عيسى لحيلح، كرّاف الخطايا، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، د ط، د ت.
8. فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 2، 2007.
9. كمال بركاني، امرأة بلا ملامح، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2007.
10. مرزاق بقطاش، براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، الفضاء الحر، الجزائر، د ط، اكتوبر 2007.
11. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، د ط، 1971.
12. واسيني الأعرج، سيدة المقام مراثي الجمعة الحزينة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، دط، 1999.
13. ياسمينة صالح، بحر الصمت، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2001.

ثانيا: المعاجم

1. إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات و آخرون، المعجم الوسيط، الجزء 2، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، مصر، د ط، 2010 .
2. الجرجاني، (علي بن محمد بن علي الحسيني)، كتاب التعريفات، تحقيق نصر الدين تونسي، مطبوعات شركة القدس للتجارة ، القاهرة، مصر، ط 1، 2007.
3. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض و تقديم و ترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1985.
4. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، لبنان، ط 1، 2002.
5. كامل المهندس و مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دط، 1974 .
6. محمد القاضي و محمد الخبو و آخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010.

7. ابن منظور، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري الافريقي)، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، د ط، 1986 م.

ثالثا: المراجع باللغة العربية

8. إبراهيم خليل، في نظرية الأدب و علم النص بحوث و قراءات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.

9. أحمد الجوة، من الانشائية الى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر و التوزيع، صفاقص، تونس، ط 1، 2007.

10. إدريس الخضراوي، الرواية العربية و أسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2012.

11. إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية رواية علي القاسمي مرافئ الحب السبعة نموذجا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2014.

12. إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة –القصيدة و نصوص مختارة، دار شرقيات، القاهرة، مصر، د ط، 1994

13. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2001.

14. جعفر يايوش، أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر، السانيا، وهران، الجزائر، د ط، 2005.

15. جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، مؤسسة سعيدان للنشر، تونس، ط 1، 2004.

16. جمعة طيبي، دلالة المكان في الرواية الجزائرية سأهبك غزالة لمالك حداد نموذجا، منشورات مقاربات، مجلة العلوم الإنسانية، فاس، المملكة المغربية، ط 1، 2010

17. حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء– الزمن– الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

18. حسين فيلالي، السِّمة و النص السردي، دراسة، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2008.

19. حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991.

20. حنا مينة، حوارات..و أحاديث في الحياة و الكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1992.

21. خليل شكري هياس، القصيدة السير ذاتية بنية النص و تشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010.

22. خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح دراسة في جمالية العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2001.

23. خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.

24. رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991.

25. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002.

26. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1984.

27. سعيد جبار، الخبر في السرد العربي الثوابت و المتغيرات، شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004.

28. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص و السياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

29. السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الادبي في معالجة فن القصة، دار أنباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1998

30. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 2004.

31. شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة دراسة في آليات السرد و قراءات نصية، الوراق للنشر و التوزيع، ط1، 2014.

32. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 4، 2013.

33. شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2010.

34. الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر و الحضارة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط 1، 2004.

35. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية نموذجا، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2006.

36. عادل فريجات، مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفن الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000.

37. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 3، 2005.

38. عبد الرحيم الكردي، الراوي و النص القصصي، مكتبة الآداب للطباعة ، القاهرة، دط ، 2006

39. عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات و نصوص لأبرز أعلامها دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999.

40. عبد السلام المسدّي، قضية البنيوية دراسة و نماذج، وزارة الثقافة، تونس، ط 1، 1991.

41. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور و الغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط 1، 2001.

42. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينات، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2009.

43. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار المغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2005.

44. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

45. عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقاربة قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2010.

46. عز الدين جلاوجي، كتاب سلطان النص دراسات في روايات، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، د ط، 2009.

47. علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، مؤسسة الوراق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2013.

48. فايز صلاح عثامنة، السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط 1، 2014.

49. فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2013.

50. فيصل غازي النعيمي، جماليات البناء الروائي عند غادة السمان دراسة في الزمن السردي، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2012.

51. محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (1976- 1986) ، دار صامد، تونس، ط1، 2003

52. محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، المؤسسة العربية للنشر، تونس، دط، 2001.

53. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب، مندوبة، تونس، ط 1، 1998.

54. محمد برادة، الذات في السرد الروائي قراءة في 40 رواية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 2014.

55. محمد برادة، الرواية العربية و رهان التجديد، دار الهدى، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، ماي 2011.

56. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010.

57. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د ط، 2010.

58. محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 1، 1994.

59. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة و دار العودة، بيروت، لبنان، ط 5، 1981.

60. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1987.

61. محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي رواية الثمانينات في تونس، دار محمد الحامي، سوسة، تونس، ط 1، 2001.

62. مخلوف عامر: الرواية و التحولات في الجزائر دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000.

63. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت.

64. المنصف عاشور، بنية الجملة العربية بين التحليل و النظرية، منشورات كلية الآداب،جامعة تونس، د ط، 1991.

65. الميلود عثماني، شعرية تودوروف، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990.

66. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970 - 2000)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

67. نبيل سليمان، فتنة السرد و النقد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 2، 2000.

68. نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.

69. يحي الشيخ صالح، حداثة التراث تراثية الحداثة قراءات في السرد و التناص و الفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة و النشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2009.

70. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.

71. يوسف نوفل، في السرد العربي المعاصر، دار العالم العربي، القاهرة، مصر، ط 1، يناير 2011.

رابعا: المراجع المترجمة

72. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

73. ايف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، مراجعة حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2014.

74. ايمانويل فريس و برنار موراليس، قضايا أدبية عامة آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة،العدد 300، مطابع السياسة، الكويت،فبراير 2004

75. برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي ، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2002.

76. بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر، ط 1، 1997.

77. بول فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 3، 1983.

78. بيار فاليت، الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي و تقنياته، ترجمة سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2013.

79. بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001.

80. توماس مونرو، التطور في الفنون، ترجمة محمد أبي درة و آخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة مصر، ط 1، 1972.

81. تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية، العدد 11، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 1991.

82. جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د ط، 1997.

83. جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 2، 1997.

84. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د ط، د ت.

85. دانيال مندلسون و آخرون، نهاية الرواية و بداية السيرة الذاتية و قضايا أخرى، ترجمة و تعليق محمد العيسى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2011.

86. دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 1997.

87. ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات ، بيروت، باريس، ط 2، 1982.

88. رالف كوهين و آخرون، القصة، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 1997.

89. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1992.

90. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمد الربيعي، دار المعارف، القاهرة ، مصر، د ط، 1979.

91. روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية و نقدية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د ط، 1997.

92. روجر ب. هينكل، قراءة الرواية مدخل الى تقنيات التفسير، ترجمة صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، مصر، د ط، 2005.

93. رولان بارط، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 2002.

94. رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط 3، 1993.

95. رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، د ط، 1992.

96. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 110، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، د ط، فبراير 1987.

97. ستيفان تودوروف، مفهوم الأدب و دراسات أخرى، ترجمة عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 2002.

98. عبد الله العروي، الأيدولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، د ط، 1970.

99. عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، المغرب، د ط، 1972.

100. كلود بيشوا و اندريه م.روسو، الأدب المقارن، ترجمة أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 3، 2001.

101. كارل فيتور و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، منشورات نادي جدة الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1994.

102. م روزنتال و و ب يودين و أخرون، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 5، 1985.

103. م.لابي- سي فينست، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة حسن عون، مطبعة رويال، الاسكندرية، مصر، د ط، د ت.

104. هوراس، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1، 1970.

105. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة و تقديم: محمد برادة، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط، المغرب، ط 2، 1987.

106. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1988.

107. ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 1999.

خامسا: الرسائل الجامعية

108. محمد عروس، تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جمالياته الفنية و أبعاده الدلالية، رسالة دكتوراه كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014 /2015.

109. فضيلة مادي، دور عالمية الأدب و مذاهبه في تطور الأدب و ظهور أجناسه الأدبية، مذكرة ماجستير في اللغة و الأدب العربي، جامعة آكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، السنة الجامعية 2011 / 2012.

110. وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، لأحمد فارس الشدياق دراسة أدبية نقدية، مذكرة ماجستير في اللغة العربية و آدابها،كلية الدراسات العليا جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009.

سادسا: المقالات

111. أحمد الجوّة، تفاعل الشعر و الأقصوصة في أعمال فوزية العلوي، مجلة قراءات، العدد 1، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات، جامعة بسكرة، بسكرة، الجزائر، 2009.

112. أحمد منور، رواية السيرة الذاتية في الأدب الجزائري المعاصر، ابن الفقير أنموذجا، مجلة المساءلة،العدد 1، مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب الجزائري، الجزائر، 1991

113. حليمة بولحية، تمظهرات السيرة الذاتية في الرواية الجزائرية، طيور في الظهيرة، البزاة، لمرزاق بقطاش نموذجا، العدد 7 ، مجلة مقاليد، قسم الأدب و اللغة العربية، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، الجزائر، ديسمبر 2014

114. سمير عامودي، في مشكلات النص الروائي، مجلة عمان، العدد 120، الأردن، تموز 2005

115. صفاء الدين أحمد فاضل، الجملة الشعرية في السرديات رواية دنيا الوجد أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 14، جامعة بابل، العراق، كانون الأول 2013.

116. فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، مج 14، العدد 55.

117. فولفغانغ أيزر، في نظرية التلقي التفاعل بين النص و القارئ، ترجمة الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية، العدد 7، المغرب، 1 ديسمبر 1992،

118. عبد الوهاب بن منصور، الكتابة الروائية لماذا..؟، مجلة الثقافة، العدد 1، المكتبة الوطنية الجزائرية، منشورات وزارة الاتصال، الجزائر، فبراير 2004

119. عمر حفيظ، الرواية و الشعر، مجلة عمان، العدد 133، الأردن، تموز 2006

120. فريد حليمي، سميائية النص الموازي في رواية دم الغزال العنوان أنموذجا، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، مج 30، العدد 38، قسنطينة، الجزائر.

121. فهد إبراهيم سعد البكر، شعرية النص التراسلي في الرواية النسوية العربية رواية بريد بيروت لحنان الشيخ أنموذجا، مجلة الأثر، العدد 23، كلية لآداب و العلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ديسمبر 2015

122. عبد الفتاح الحجمري، السارد في رواية الوجوه البيضاء، مجلة فصول، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1 أفريل 1993،

123. لطيفة إبراهيم برهم و قصي محمد عطية، في تداخل الأجناس الأدبية، مجلة جامعة تشرين للبحوث و الدراسات سلسلة الآداب و العلوم الانسانية، مج 33 ، العدد 2، الاذقية، سوريا، 2011.

124. محمد مشبال، البلاغة و مقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، مج 30 ،العدد 1 المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يوليو/ سبتمبر 2001.

125. معتصم محمد، شعرية القصة، مجلة عمان، العدد 70 ، وزارة الثقافة، الأردن، 2003

126. يمينه بن سويكي، أرخبيل الذباب و تداخل البنيات النصية، مجلة الأثر، عدد خاص: أشغال الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات و الرواية يومي 22 و 23 فيفري 2012 . كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر

127. محمد الخبو، بعض ملامح الأنا الراوية و المروية في الخطاب الروائي المعاصر إدوارد الخراط أنموذجا، مجلة فصول، مج 16،العدد 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

سابعا: المؤتمرات

128. أسئلة السرد الجديد، مجموعة أبحاث مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، محافظة مطروح، مصر، 2002.

129. تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر من 22 الى 24 تموز 2008 م، عالم الكتب الحديث، إربد، الاردن، 2009.

ثامنا: الكتب باللغة الأجنبية

130. Guy de Maupassant: Pierre et jean "roman" la bibliothèque électronique du Québec, collection à tous les vents, volume 356: version 1.01

131. le petit dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française; paris; 1987

132. M .Glowinnski : Les genres littéraires in théorie littéraire, problèmes et perspectives, presses universitaires de France, 1989 .

133. M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, tal, Paris. Gallimard, 1987

134. Marthe Robert, Roman des origines et Origines du roman, éditions Bernard Grasset

تاسعا: المواقع الالكترونية

135. wikipedia.org/wiki، تاريخ النشر2017/10/17

136. فايد محمد: الرّواية و الذاكرة الوطنية حوار الأدب و التاريخ قراءة في نماذج روائية جزائرية، على الموقع الإلكتروني الآتي: http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=30644
تاريخ النشر: 2017/12/11.

عاشرا: المراسلات الالكترونية

137. ملخص لمراسلة الكترونية عن طريق موقع التواصل الاجتماعي الفايسبوك تحتوي على السيرة الذاتية للكاتب وصلتني من الروائي بشير مفتي، بتاريخ 2017/11/10.

138. ملخص لمراسلة الكترونية عن طريق موقع التواصل الاجتماعي الفايسبوك تحتوي على السيرة الذاتية للكاتب، وصلتني من الروائي كمال بركاني، بتاريخ 2017/11/10.

139. ملخص لمراسلة الكترونية عن طريق موقع التواصل الاجتماعي الفايسبوك تحتوي على السيرة الذاتية للكاتبة، وصلتني من الروائية ياسمينة صالح، بتاريخ 2017/11/10.

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ – ز

الفصل الأول: في مفهوم الجنس الأدبي و تاريخ نظرية الأجناس الأدبية

– عتبات مفاهيمية واصطلاحية–

تمهيد.....9

أولا : الجنس الأدبي المصطلح و المفهوم.....9

1) الدلالة اللغوية 10

2) الدلالة الاصطلاحية 13

أ–تعريف الجنس الأدبي باعتباره نظاما تصنيفيا 14

ب–تعريف الجنس الأدبي باعتباره نظاما نمطيا..... 16

ج–تعريف الجنس الأدبي باعتباره نوعا منتجا 18

د–تعريف الجنس الأدبي باعتباره تأويلا للقارئ..... 20

ثانيا: تاريخ نظرية الأجناس الأدبية.....22

ثالثا: الرواية و إشكالية التعريف 28

رابعا: الرواية و إشكالية التجنيس.....32

نتائج الفصل الأول.....36

الفصل الثاني: التداخل الروائي التخييلي في روايات "أرخبيل الذباب" و "امرأة بلا ملامح" و "دم الغزال"

تمهيد.....41

أولا: ضمير السرد 44

1) الكشف عن عوالم الذات الخفية..... 45

2) الإيهام بواقعية ما يروى 51

3) شيوع ظاهرة التذكر و الاسترجاع 55

4) بروز ظاهرة تعدد الرواة من خلال ضمير المتكلم المفرد 57

5) امتلاك سلطة الكتابة 58

ثانيا: اللغة الشعرية 60

1) ظاهرة التكرار اللفظي..... 61

2) بروز المجاز بأنواعه..... 64

3) بروز المنولوج الداخلي..... 66

4) بروز ظاهرة الرمز..... 73

ثالثا: العلاقة بين الكاتب الواقعي و الراوي 83

1) ظهور الأيديولوجيا الخاصة بالكاتب 85

2) بروز ظاهرة السخرية و التهكم..... 98

3) بروز الطابع الفلسفي للكاتب 102

4) بروز ظاهرة التماهي مع الحكي 106

نتائج الفصل الثاني 117

الفصل الثالث: التداخل الروائي الشعري في روايات "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" و "بحر الصمت"

تمهيد.....120

أولا: اللغة الشعرية.....124

1) المعجم الشعري..... 124

أ- شعرية العناوين 125

ب- شعرية ألفاظ المتن 128
2) شعرية التراكيب اللغوية 130
أ- شعرية التقديم و التأخير 131
ب- شعرية الحذف..... 133
3) شعرية الصورة..... 137
أ- الاستعارة..... 137
ب- التشبيه 140
4) شعرية الإيقاع..... 142
أ-شعرية التكرار 142
ب- حذف حرف العطف 146
ج- الطباق 147
د- الجناس 148
هـ- السجع 149
ثانيا: شعرية الحكي.....153
1) شعرية الزمان 153
أ- الاسترجاع..... 154
ب- الاستباق 157
2) شعرية المكان 159
3) شعرية الشخصيات 163
نتائج الفصل الثالث.....171
خاتمة 173

ملحق 181
قائمة المصادر و المراجع 195
فهرس الموضوعات 208

ملخص

استهدف هذا البحث والموسوم بـ"**تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة**"، قضية الجنس الأدبي، وحاول تسليط الضوء عليها من زاوية تداخل الأجناس الأدبية في النص الروائي، مقتصرا على التداخلين الروائي الشعري و الروائي التخييلي.

برز على سطح التجريب الروائي الجزائري المعاصر اتجاه برهن إلى نضوج الروائي الجزائري بدرجة واضحة عندما راح يتخذ من الذات وسيلة للتعبير عن أنا واقع مرير لعشرية سوداء مبتعدا في ذلك عن الطابع السير ذاتي، تناولت الدراسة روايات:"**أرخبيل الذباب**" لـ **مفتي البشير، "امرأة بلا ملامح**"لـ **كمال بركاني،" دم الغزال**"لـ **مرزاق بقطاش،** كنماذج لرواية التخييل الذاتي محاولين الكشف عن تجليات الذات في العمل الروائي وكيفية تشكلها وذلك بهدف تبيان مظاهر جمالياتها .

كما شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة موجة بارزة للرواية الشعرية، إن اللغة في الرواية عادة ما تكون بسيطة لأنها خطاب موجه إلى مختلف شرائح المجتمع، إلا أن الروائي الجزائري أضحى يسمو بلغته الروائية لتتحول الرواية إلى رواية شعرية، تتأرجح بين الشعر والرواية ، تناولت الدراسة روايات:" **ذاكرة الجسد**"و" **فوضى الحواس**" لـ **أحلام مستغانمي" بحر الصمت**" لـ **ياسمينة صالح،** للكشف عن ذلك الانزياح الحاصل على مستوى هذه الخطابات المسرودة المتكئة على لغة شعرية أكثر منها نثري، جاعلا من القص إبداعا خلاقا مغايرا لمظاهر الخلق اللغوي المعتادة، فالشعرية انزياح ينقل الواقع إلى عوالم متخيلة تفيض جمالا.

الكلمات المفتاحية: **الرواية الجزائرية المعاصرة، الجنس الأدبي، الرواية الشعرية، رواية التخييل الذاتي.**

Résumé :

Cette recherche dont l'intitulé est **« le chevauchement des genres littéraires dans le roman algérien contemporain : le modèle du chevauchement narratif, fictif et poétique »** vise la problématique du genre littéraire, en essayant de mettre en évidence le chevauchement des genres dans le texte narratif, d'une perspective uniquement poétique et fictive.

En effet, une direction est apparue sur la surface de l'expérimentation romancière algérienne contemporaine qui a prouvé clairement une maturation bouillante d'un romancier algérien qui utilise le **« moi »** pour exprimer le **« ça »** d'une réalité amère d'une décimale noire loin du caractère autobiographique.

L'étude porte donc les romans : « Archipel des mouches » de Mufti d'Al-Bashir, **"Femme sans traits"** de **Kamal Barkani**, **" Sang du cerf "** de **MerzakBakattash**, comme modèles du roman d'autofiction, en essayant de montrer la divulgation du **« Moi »** dans l'œuvre romancière et la façon de sa formation afin de démontrer les aspects des manifestations esthétiques.

D'une autre part, Le roman algérien contemporain témoigne une importante présence de la poésie. La langue du roman est généralement simple, car ce dernier est considéré comme une lettre adressée aux différents segments de la société, cependant le romancier ne cesse pas à perfectionner et évoluer sa propre langue pour transformer son roman en roman poétique, oscillant entre la poésie et le roman.

De ce fait, l'étude est portée sur les romans :"**Mémoires de la chair"** et**"Le chaos des sens"** de **Ahlam Mostaghanemi et :Mer du silence"** de **Yasmina Saleh**, pour montrer l'écart qui se passe au niveau de ces discours qui se basent sur la langue poétique plutôt que de la prose, ce qui rend de la narration une production créative différente des manifestations de la production usuelle de langue.

Dans cette perspective la poétique est considérée comme un écart qui transporte la réalité aux autres mondes fictifs pleins de beauté.

Mots-clés: **roman algérien contemporain, genre littéraire, roman poétique, roman d'autofiction**.

Summary:

This research whose title is "the overlapping of literary genres in the contemporary Algerian novel: the model of narrative, fictional and poetic overlap" addresses the problematic of the literary genre, trying to highlight the overlapping of genres in the narrative text, from onlya poetic and fictional perspective.

The Algerian contemporary novel testifies an important presence of poetry. The language in the novel is usually simple, because this latter is considered as a letter addressed to different segments of society, but the novelist does not stop to perfect and develop his own language to transform the novel into a poetic novel, oscillating between poetry and prose, this study is focused on novels: **"Memories of the flesh"** and **"The chaos of the senses"AhlamMostaghanemi "Sea of silence" by YasminaSaleh**, to show the gap that occurs at the level of these discourses that are based on the poetic language rather than prose, which makes narration as a creative production different from the manifestations of the usual language production. As a result, poetics is a gap that transports reality to other fictitious worlds full of beauty.

Indeed, another direction appeared on the surface of contemporary Algerian novelist experimentation which clearly proved a boiling maturation of an Algerian novelist who uses the **" I "** to express the **" ego "** of a bitter reality of a black decimal away from the autobiographical character.

The study is focused on the novels: **"Mufti Al-Bashir's"** Flies Archipelago**, "Straight Woman," Kamal Barkani**, **"Deer Blood" MerzakBakattash**, as models of the autofiction novel, trying to show the disclosure of the ego in the novelist work and the way of its formation in order to demonstrate the aspects of the aesthetic manifestations.

Keywords: contemporary Algerian novel, literary genre, poetic novel, autofiction novel.