الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة 01 -

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

التجريب السردي
مقاربات في الرواية المغاربية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

تخصص: أدب حديث

إعداد الطالبة:

سامية حامدي

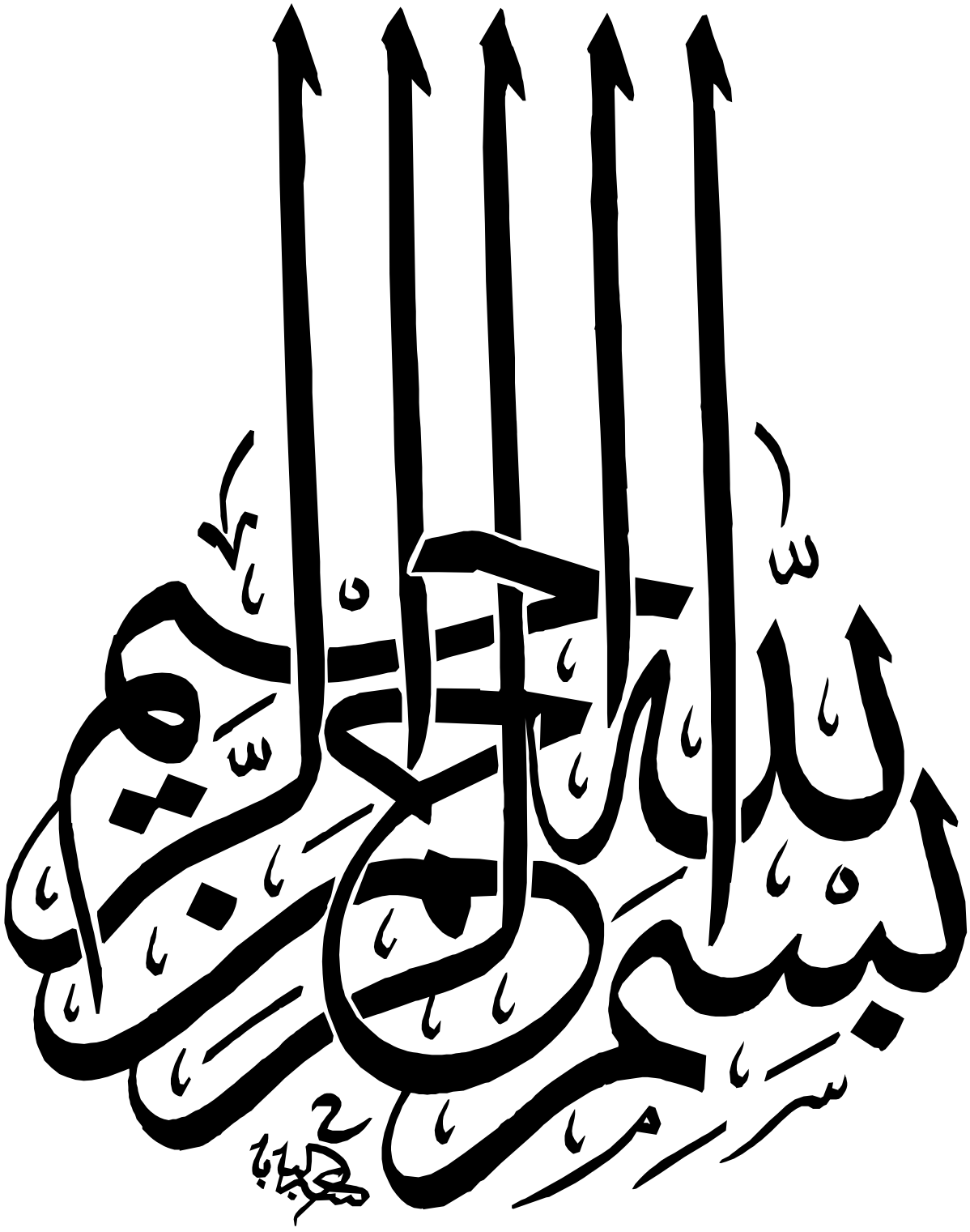
إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد لخضر زبادية

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/ الشريف بوروبة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
أ.د/ محمد لخضر زبادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
أ.د/ وداد بن عافية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
أ.د/ مجيد قري	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
أ.د/ جمال مباركي	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
د/ عزالدين جلاوجي	أستاذ محاضر –أ-	جامعة برج بوعريريج	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 1439/1438 هـ الموافق لـ 2018/2017م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة

مقدمة:

لقد شهدت الرواية المغاربية، عبر مسيرتها عديدا من التجارب الإبداعية، سواء أكان ذلك على مستوى المضمون أو الشكل، في محاولات مستمرة لإعادة صياغة المعمار الروائي بما يتلاءم مع الواقع والفكر المغاربيين.

وضمن هذا المسعى التحديثي برزت ظاهرة "التجريب"، كفعل تغييري، ينطلق من وعي الروائي ومن مفهومه الجديد للرواية، الذي يخرج عن المألوف والسائد في الحقل الإبداعي، محاولا في الآن ذاته التأسيس لمعايير بديلة ولنظرية جمالية مخالفة لما سبقها، نابعة من رؤى المبدع وأنماط وعيه بالعالم.

ولهذا فقد مس التجريب الشكل الروائي وطرق السرد وبنية المكان والزمان، وكذا وضعية الراوي وزوايا الرؤية، كما تعرض لتعدد الأصوات والانفتاح على مختلف الأجناس والفنون، ضمن منطق المساءلة والتجاوز، مما يكسب التجريب أهمية قصوى في بعث الرواية نحو آفاق واعدة، بكونه أحد الرهانات الأساسية للحداثة الروائية.

فالتجريب وعي حداثي لفعل الكتابة ولشروطها وآلياتها، يقف ضد القواعد الجاهزة ويرفض النمطية، وينشُد إنتاج أعمال إبداعية خلاقة.

غير أن مقاربة مفهوم " التجريب" في الحقل الروائي المغاربي يجسد إشكالية عويصة، بسبب اختلاف الروائيين في طرق وأشكال ممارسته، وكذا تباين مقاصدهم وأهدافهم من وراء الخوض في غماره، ورغم ذلك فسوف نحاول في هذه المقاربة الوقوف عند بعض مقوماته الأساسية وعلاماته البارزة، في طائفة من النصوص الروائية المغاربية ذات المنزع التجريبي، أدرجناها ضمن العنوان التالي "التجريب السردي، مقاربات في الرواية المغاربية".

ولما كان هذا العنوان يمثل خطابا مفتوحا، يحيل على الضحالة والشساعة التي لا تتسع لها جنبات هذا البحث، فقد كان لزاما علينا أن نحصر هذا التجريب في بلدان ثلاثة هي: الجزائر وتونس والمغرب الأقصى، ونستبعد باقي الدول، حتى نتمكن من ضبط الموضوع والتحكم في مقاربته، واختيار هذه المنطقة يعود إلى تقاربها الواضح في

عناصر الهوية والمصير وكذا لما أحدثه المنجز الروائي من تراكم واضح على مستوى التجريب. كما عملنا على تتبع مظاهر التجريب عبر عقود ثلاثة وهي: الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين، عبر نماذج روائية متعددة وقد بلورنا ذلك ضمن إشكالية جوهرية، تسائل الراهن المغاربي، وتحاور المنجزالروائي للرواية الجديدة ذات المنحى التجريبي. ويمكن حصر الإشكالية ضمن التساؤلات التالية:

- ما التجريب وما علاقته بالحداثة الروائية؟

- كيف تمثل الروائيون المغاربة التجريب في نصوصهم الإبداعية؟

- ما التحول الذي أحدثه التجريب على المتن الروائي وأشكال البنية وأنساق لغة الكتابة؟

- كيف تمثلت الرواية المغاربية ذات التوجه التجريبي التجربة الروائية الغربية الجديدة؟ وهل استطاعت تجنب مأزق المحاكاة والاجترار؟

- وما خصوصية الرواية المغاربية الحداثية في رهانها على التجريب كأفق من آفاق الحداثة الروائية؟

- ما الفلسفة الجمالية والنظرية الإبداعية التي تتبني عليها "الرواية الحداثية المغاربية" ضمن توجهها التجريبي؟.

أما عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع، فمرجعه إلى دوافع شتى منها:

- شغفنا بهذا الموضوع بما يحمله من حيوية وديناميةوإلغاز ومغامرة، وما فيه من مناوشة النص الإبداعي والمساءلة المستمرة، التي تنشد تقويض الثوابت الساكنة الجامدة، بما يحمل ذلك من تجدد آليات التفكير وطرق التعامل مع الذات والراهن بطرق أكثر مرونة وطواعية، وما يثير ذلك من متعة فنية.

- بروز ظاهرة التجريب في الرواية المغاربية الجديدة، التي حققت تراكما واضحا سواء على مستوى الكم أو الكيف، مما يستدعي مساءلة هذه الظاهرة وأسباب تشكلها، والتحول الذي أحدثته على المستويين: الشكلي والمضموني للرواية، للكشف عن آلياته وتقنياته ونظريته الجمالية التي ترسخت عبر التراكمات النصية، عبر عقود من الزمن.

- بروز سمات وخصائص في هذا النوع من النصوص الروائية المغاربية، مما يضفي عليها سمة التفرد، التي تتميز بفضله عن شقيقتها في المشرق العربي من جهة، وعن الرواية الغربية من جهة أخرى.

- رغم وجود بعض الدراسات النقدية التي سعت إلى مقاربة الرواية ذات المنزع التجريبي، فما ورد من دراسات حول الموضوع إما أن يتناول التجريب بصفة عامة، فيدرجه بعض النقاد مرادفا للحداثة، غير مدرك وجود اختلافات جوهرية بين المصطلحين، ومنهم من يركز على التجريب في الرواية العربية ويخصصها للرواية المشرقية ككتاب (التجريب في الرواية العربية المعاصرة) لعبد العزيز ضويو، وبعض الدراسات قد وردت على شكل بحوث مثل: (التجريب في الإبداع الروائي) للدكتور صلاح فضل. أما التجريب في الرواية المغاربية، فلم يصادفنا إلا كتاب الدكتور بوشوشة بن جمعة المعنون ب، (التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي) غير أن هذا المرجع عبارة عن مقالات ودراسات متفرقة تشترك في موضوع التجريب، ويغلب عليها الطابع التوثيقي التأريخي، وتغيب عنه النماذج التطبيقية التحليلية، رغم أننا لا ننكر جهده الدؤوب للحديث عن بعض مظاهر التجريب في الرواية المغاربية في شتى كتبه ومنها (سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية)، إلا أننا سنحاول النظر إلى الموضوع من وجهة جديدة، تحاور النصوص من داخلها للكشف عن جمالياتها وفلسفتها الخاصة.

وإن طبيعة الرواية الحداثية الفسيفسائية التي تتأبى على الخضوع للقواعد والثوابت المألوفة قد اقتضت منا الجنوح إلى المقاربة البنيوية التكوينية للتعامل مع هذه الظاهرة

الأدبية، في كونها تعقد تناظرا بين البنى الجمالية والبنى المرجعية، غير أن الإحاطة بالموضوع المتمرد على منهج واحد وآليات تحليل موحدة، اقتضى منا الاستعانة بآليات السيميولوجيا، كما لجأنا إلى الاعتماد على نظرية القراءة في أثناء تحليلنا للدور الجديد الذي استحدثته الرواية المعاصرة للقارئ الفعال الذي يسهم مع الكاتب في إبداع النص وخلقه، بهدف تفعيل تلك النصوص الحداثية والوقوف على معماريتها الشكلية والتيمات المطروحة فيها.

- أما خطة البحث فقد وردت كما يلي:

الفصل الأول نظري موسوم بـــ (التجريب السردي والرواية المغاربية)

تطرقنا فيه إلى نقطتين أساسيتين: أولاهما: التجريب السردي بيّنا من خلاله مفهوم "التجريب" وطبيعة هذا المصطلح الغامض الذي يتأبى على التعريف، وسبب اختيارنا لهذا المصطلح دون غيرها من المصطلحات الأخرى، لتوصيف هذه الظاهرة التي وسمت الرواية الجديدة.

أما النقطة الثانية فتمحورت حول التجريب في الرواية العربية بشقيها: المشرق والمغرب العربي، مع التركيز على الرواية المغاربية التي تمثل محور بحثنا والكشف عن خصوصياتها.

أما بقية الفصول فكانت تطبيقية خصصناها لتحليل ومقاربة النصوص الروائية.

فالفصل الثاني معنون بـــ(التجريب اللغوي ومساءلة آليات الكتابة).

تندرج ضمنه ثلاثة نصوص روائية تجريبية تتوزع بين التجريب اللغوي وشعرية اللغة وحضور الخطاب الميتا سردي، ومساءلة الرواية لذاتها ولآليات وتقنيات تشكيلها، والذي يعد من أبرز مظاهر التجريب في الرواية المغاربية والرهان الأقوى للحداثة السردية.

يليه الفصل الثالث المعنون بـــ (تراسل الفنون في الرواية)؛ نتعرض فيه إلى انفتاح النصوص الروائية على الأجناس والفنون الأخرى، كالفنون التشكيلية والموسيقى والتقنيات السنيمائية، وهي مظاهر تشي بطابع تجريبي لتلك النصوص الروائية.

أما الفصل الرابع الموسوم بـــ (الرواية العجائبية)

فقد توقفنا فيه عند الرواية العجائبية ومكوناتها وأشكال حضورها في الرواية المغاربية، من خلال روايات ثلاث من أقطار مغاربية مختلفة للوقوف على خصائص تلك التجارب، وطرق وآليات توظيفها، وما أضافه العنصر العجائبي للتجربة الروائية المغاربية.

وأما الفصل الأخير (الخامس) المعنون بـــ (التخييل التراثي: سجال بين المرجعية والتأصيل) فقد خصصناه للحديث عن المرجعية التراثية ووظيفتها التأصيلية، وعن طريق استلهام التراث، كما بينا الأسس الجديدة التي يتعامل بها الروائي المعاصر مع التاريخ عن طريق مساءلته، وإسماع صوت المقموعين والمهمشين عبر التاريخ مع غلبة جانب التخييل على التوثيق، وهو ما يشكل جوهر الرواية المعاصرة ذات التخييل التاريخي، كما تناولنا اللغة التراثية وخصائصها وكيفية تعامل الروائيين معها ضمن رؤيتهم التجريبية، لنعرج بعدها على مظهر من مظاهر التجريب ذي المنحى التأصيلي والمتمثل في التجربة الصوفية وكيفية استلهامها وتوظيفها حداثيا.

وقد عمدنا عبر هذه الفصول التطبيقية إلى اختيار بعض النماذج للمقاربة، والتي تمثل أشكالا تجديدية شتى في الكتابة الروائية المغاربية، بفضل ما تتوفر عليه من مقومات فكرية وخصائص فنية جمالية، ونظرا إلى وفرة النصوص التي وظّف فيها كتّابها جوانب متعددة من التجريب، مما يجعل الإلمام بها أمرا عسيرا يتجاوز ما تسمح به حدود هذا البحث، فإننا اقتصرنا في تحليلنا على إثنتي عشرة رواية، تعكس وجوه تعامل شتى مع ظاهرة التجريب، وإن كانت هذه النماذج لا تقدم تصورا نهائيا للتجريب الروائي في الرواية المغاربية ذات التعبير العربي، فإنها تكشف عن بعض طرق تمثل التجريب وبعض مظاهره، لتقديم صورة عن الرواية المغاربية في توجهها التجريبي، ضمن أفق حداثي في الكتابة.

ليتوج البحث بخاتمة حملت خلاصة البحث ومجموع النتائج المتوصل إليها عبر فصول الدراسة.

ومما أعانني في بحثي طائفة من المراجع الهامة التي وسعت من أفق البحث والمقاربة نذكر منها: (اتجاهات الرواية في المغرب العربي) لبوشوشة بن جمعة، (القراءة والتجربة) لسعيد يقطين، (الرواية العربية ورهان التجديد) لمحمد برادة، (أنماط الرواية العربية الجديدة) لشكري عزيز الماضي، (الرواية العربية، البنية وتحولات السرد) للطيف زيتوني، (الحساسية الجديدة) لإدوار الخراط، (بحوث في الرواية الجديدة) لميشال بوتور، (نحو رواية جديدة) لآلان روب غرييه، إضافة إلى ما سبق ذكره آنفا من مراجع وغيرها من المراجع التي كانت لنا عدة لإنارة بعض الزوايا المظلمة حول الموضوع.

وكأي بحث تواجهه عوائق، ومن بين تلك العوائق طبيعة الموضوع في حد ذاته "التجريب" لما يتصف به من غموض ولبس، وعدم خضوع المصطلح لتنظير واضح موحد، ومن تشتت آلياته وعدم وضوحها، مما يوقع الدارس في الارتباك والحيرة، في التزام المنهج الملائم لدراسة ومقاربة النصوص الروائية التي تنضوي تحت لوائه.

والصعوبة الأخرى مردّها إلى شساعة الخريطة الممتدة من تونس، الجزائر فالمغرب مما يجعل الإلمام بالتجارب الروائية ضربا من المستحيل، مما صعب من ضبط خطة نهائية للبحث.

غير أن جانبا من هذه الصعوبات قد ذلّلتها إرشادات الأستاذ الفاضل الدكتور (محمد لخضر زبادية) وبذلك فلا يسعني إلا أن أتقدم إليه بأسمى عبارات الشكر والتقدير لتحمله مشاق قراءة هذا البحث الذي لم يكن ليرى النور لولا جهوده المضنية وصبره وتصويباته، فجزاه الله خيرا وأبقاه لنا ذخرا.

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على اطلاعهم على هذا البحث، وما سيقفون عنده من تصويبات وما سيقدمونه من ملاحظات قيمة.

والشكر موصول إلى كل من قدم يد العون من قريب أو من بعيد.

وفي الأخير فإن جل ما أتمنى أن يحمل هذا البحث إضافة ما إلى الدراسات الأكاديمية التي تعنى بالإبداع الروائي المغاربي، لتفتح مجالا لدراسات أخرى ولممارسات نقدية جادة.

الفصل الأول

التجريب السردي والرواية المغاربية.

المبحث الأول: التجريب السردي: تحول ومساءلة.

المبحث الثاني: التجريب في الرواية الغربية والمشرقية.

المبحث الثالث: الرواية المغاربية والتجريب.

المبحث الأول: التجريب السردي: تحول ومساءلة.

يعد الصراع بين القديم والجديد سمة بارزة في كل الفنون عبر سيرورتها التاريخية وكلما تباعد الرأي اشتد الصراع وعنفت المواجهة بين الطرفين، مخلّفة هوة ساحقة وبونا شاسعا قد يمتد ليصل إلى حد الشطط والقطيعة.

غير أن هذا الصراع القائم في عالم الفن ليس بمعزل عن عالم الواقع، فما هو إلا صورة تعكس تحولات في البنى الاجتماعية والفكرية الحضارية... فهذا الحراك المستمر للواقع يوازيه تحول دائم في بنى الفنون بأنواعها (وبخاصة الفنون الأدبية).

وإذا كانت معظم الأجناس الأدبية قد تخلّقت وبنت هياكلها منذ عصور. فغدت أجناسا أدبية قارة لها حدودها الخاصة بها والثابتة فإن منها ما تأخرت مظاهر تخلّقه إلى العصر الحديث، ونقصد بذلك "الرواية"، ذلك الجنس الأدبي الذي يرى باختين (M.BAKHTINE) أنه «النوع الأدبي الوحيد الذي لايزال في طور التكوين، والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد»[1].

هذا الجنس الزئبقي الذي ما إن أرسى بعض دعائمه حتى راح يقوضها ويتمرد عليها مواكبا إيقاع الحركة السريعة التي يعيشها العالم، فالرواية جنس يحاول بما أوتي من رحابة ومرونة أن يمسك بنبض الحياة الفائق السرعة ولن يتأتى له ذلك ما لم يطوع تقنيات وأشكال السرد التي يملكها في كل مرة وبنفس سرعة حركة العالم حتى يحتضنها ويغير من وعينا بالواقع ومن ثم وعينا بأنفسنا.

فهذا التحول في بنية الرواية وتقنياتها وأشكالها السردية يتم عن طريق تجاوز السائد والمألوف، ومحاولة خلخلة الثوابت القارة في الأذهان، فالرواية رصد للحياة،

[1]- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، د. ط، 1982، ص 19.

والحياة دائمة الحركة، هذا ما يجعلها مساءلة مستمرة و«لابد أن يقتضي ذلك بالطبع تحولا عميقا في شكل الرواية».[1] فهي تنشد شيئا لم يستكمل بعد.

ولكن كيف يتم هذا التجاوز وخرق المألوف في الرواية؟ وكما هو واضح فلا وجود لشكل بديل جاهز، بل يتم عن طرق تجريب أشكال عدة وطرائق شتى.

أولا: لماذا التجريب؟

يقول "ميشال بوتور(M.BUTOR) " «إن الرواية تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغير.»[2]

إنه هاجس "التحول" الذي يسكن قلب المجتمع ويضطرم في أحشائه. ويقوّض بنيانه وهياكله. وهذا الواقع الذي يتغير بسرعة فائقة لا بد له من شكل أدبي يجاريه في تحوله هذا ويلتقط أنفاسه اللاهثة بكل دقائقها، وليس هناك شكل فني أنسب من الرواية في تتبع وتوضيح أساليب التفكير والشعور انه الشكل الأدبي الأكثر تكيّفا وتأقلما مع مظاهر التّغيّر والتحول.

ومما لا شك فيه أن تحولا وانعطافا خطيرا قد حدث في المجتمع العربي في نهاية الستينيات، وبالتحديد عقب نكسة حزيران 1967. فقد انكسرت الآمال العربية وانحسرت، وانكفأت النفوس على ذاتها منذهلة جراء هذه الضربة التي قصمت الظهور، من هنا كان لزاما على المزاج العربي أن يتغيرّ وتستتبعه حساسية جديدة في الأشكال الكتابية وبخاصة الرواية، ومن هنا بدأ التساؤل المعرفي والشكل يفرضان نفسيهما بقوة على الرواية، لتبدأ عملية تقويض ورفض المقولات الأساسية الثابتة للشكل الروائي، وحتى المضامين كانت بدورها محل إشكال ومساءلة.

[1]- ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999، ص69.

[2]- ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، مشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص85.

وقد شاع استعمال مصطلحات عدة لوصف هذا التحول في المسار الفني الروائي، إذ لم يتفق النقاد على مصطلح واحد لتوصيف هذه الظاهرة، وذلك لتعدد مشاربهم ومنطلقاتهم واتجاهاتهم، فمرة يطالعنا مصطلح "جيل الستينات"[1] ومرة ينادي النقاد بمصطلح "الرواية الجديدة"[2] وأخرى مصطلح "الحساسية الجديدة"[3] وغيرها من المصطلحات التي تعجّ بها الساحة النقدية العربية.

غير أن المتأمل لهذه المصطلحات يلحظ بعض القصور في دلالة المصطلح على توصيف هذه الظاهرة، التي جرفت أساليب الرواية الكلاسيكية وقوّضت ثوابها ودعائمها السردية، وهذا ماجنح بنا إلى استخدام مصطلح "التجريب" لأنه في رأينا. الأكثر قدرة على الإحاطة بهذه التجربة الحداثية الجديدة في الكتابة الرواية.

فإذا ما التفتنا إلى المصطلح الأول "جيل الستينات" وجدناه يحمل بذور فنائه في تسميته، التي لا تعدو أن تكون مجرد تمييز لهذا الجيل من الروائيين عما سبقه، تمييزا زمنيا لا غير، إذ أنه لا يشير إلى أي سمة من سمات هذه الكتابة الروائية الجديدة، وفي ذلك قصور واضح عن وصف حقيقة الرواية الجديدة وملامحها.

أما فيما يخص مصطلح "الرواية الجديدة" فيحمل إشكاليتين: أولاهما ما يتصل بمعيار الجدة في حدّ ذاته بما يؤهلها لأن تحقق سمة الاختلاف في الجوهر، إضافة إلى الإشكالية الأخرى المتصلة بما أحدثته هذه التسمية من التباس بما يسمى "الرواية الجديدة الفرنسية" تلك الحركة الأدبية المتميزة التي ظهرت في منتصف القرن العشرين. على يد أدباء فرنسيين أمثال: آلان روب غريبة، نتالي ساروت، كلود سيمون، ميشال بيتور... وغيرهم بما حدا بالنقاد إلى استعارة منظومة المفاهيم، وحتى آليات التحليل التي يمارسها

[1]– ينظر مثلا مجلة فصول، المجلد الثاني العدد2، 1982، يطل علينا هذا المصطلح من خلال دراسات شتى منها: "مغامرة الشكل الروائي عند روائي الستينات"، 'جيل الستينات في الرواية المصرية" وكذا "مشكلة الإيداع الروائي عند جيل الستينات والسبعينات".

[2]– ينظر: الياس خوري (الذاكرة المفقود) ومحمد برادة، (الرواية العربية المعاصرة) -صلاح الدين بوجاه (مقالة في الروائية) -شكري عزيز الماضي (الرواية العربية الجديدة).

[3]– ينظر: أدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 93.

رواد "الرواية الجديدة الفرنسية" لمقاربة الروايات العربية ذات الاتجاه الجديد، وما يحمله ذلك من خطر إعادة إنتاج التجربة الروائية الغربية بوعي أو دون وعي، وما في ذلك من إجحاف في حق الرواية العربية الجديدة.

ولهذا تجنبنا استعمال هذا المصطلح، اِتقاء للبس الناتج عن ذلك، وبعدا عن الوقوع في مأزق محاولة تطبيقها بصورة قسرية في مقاربة للنصوص العربية والتي ستجعل منها حتما نسخة مشوهة عن الأصل الغربي.

وإذا كان هذا حال هذين المصطلحين فإن مصطلحا أخر رآه صاحبه بديلا لتلك التسميتين ألا وهو "الحساسية الجديدة" لإدوار الخراط. هذا المصطلح الذي يحمل سمة جوهرية واضحة وهي المقارنة والمقابلة بين السّائد والمختلف، بين الحساسية القديمة والجديدة. فالحساسية التقليدية «تعتمد قواعد مجرّبة وموصوفة وسائدة في الإحالة على الواقع بشقيه الذاتي والاجتماعي» [1] غير أنّ "الحساسية الجديدة" تتميّز بكونها «اِنقلابية، جميعا، على قواعد الإحالة على الواقع، التقليدية»[2]، فإن كانت الحساسية القديمة تحمل معنى الثبات والنمطية، والركون إلى الواقع كمرجعية أساسية، فإن "الحساسية الجديدة" تأبى هذه السكينة؛ لأنها تقوم على التمرّد والثورة على هذا المرجع الذي فرض نفسه طويلا، ولذلك فهي تعمل على«رفض هذا الواقع ونقضه، ومن ثم فهي استشراف لنظام قيمي جديد اجتماعيا وثقافيا على السواء.»[3]. إنها الثورة التي تقوّض البنى القديمة وتفككها لتبني محلها نظاما جديدا يتماشى مع روح العصر.

غير أن "أدوار الخراط" يقع بدوره في مأزق تحديد هذا التحول في "الحساسية الجديدة" فمرّة يقرنها بنكسة 1967 قائلا: «ولكن تحطيم "الواقع" القومي والاجتماعي على

[1]- أدوار الخرّاط، الحساسية الجديدة، ص، ص 08 -09.
[2]- المرجع نفسه، ص 14.
[3]- المرجع نفسه، ص 14.

نحو خشن بكارثة 1967، أفضى إلى أن الاتجاهات الحداثية حلّت الآن محل المنحى الواقعي القديم الذي عفا عليه الزمن تقريبا».[1]

ومرّة يعود بها إلى أبعد من هذا: «أجد أنّ أصول الحساسية الجديدة، التي أصبحت اليوم هي إنجاز الكتابة الإبداعية الحقيقي في مصر، تعود إلى أواخر الثلاثينيات، وإلى الأربعينيات...».[2]

وفي هذا الزعم شطط واضح -فيها نرى- لأنه يتجاوز قاعدة مهمة ألا وهي ضرورة وجود تراكم روائي، يشترك في قواعد وضوابط تشكل تصورا لشكل الرواية في فترة ما، فتكوّن ما يمكن تسميته "بذاكرة أدبية"، لتأتي الحساسية الجديدة لتقوض هذه القواعد، وتنشئ هيكلا مختلفا عمّا سبقه في بنيته وسماته، ولذا فإن تلك "الذاكرة الأدبية" التي بدأت في التكون منذ العشرينيات إلى أن بلغت أوجهما في الخمسينيات، يمكن أن نطلق عليها تجاوزا تسمية "الحساسية القديمة"، وما "الحساسية الجديدة"إلا ثورة وتجاوزا لتلك التقاليد المتوارثة لعقود ورفضا لأطر التصورات السائدة حول الرواية، وذلك جوهر التجريب كما نراه وكما سنبينه في حينه.

لهذه الأسباب المتعلقة بأزمة المصطلح في النقد العربي، بصفة عامة، ولأسباب أخرى تتصل بتجربة الرواية المغاربية المتفرّدة والمتميّزة عن مثيلتها في المشرق. هذه الرواية المنقطعة عن التراث السردي العربي، والمواكبة لحركة التجديد الوافدة إلينا من الغرب. لكلّ ذلك فضّلنا استخدام مصطلح "التجريب" دون غيره من المصطلحات،وإن كنّا لاننكر دور تلك المصطلحات في إضاءة زوايا مظلمة حول ظاهرة الرواية ذات الاتجاه التجديدي، الصادمة ببنيتها المتحولة وبأسئلتها الجريئة.

وفي هذا الموضع تعنّ لنا جملة من التساؤلات على شاكلة: ما التجريب؟ وهل المصطلح وليد تربة عربية أم هو وافد إلينا من الغرب فاحتضنته المنظومة النقدية العربية

[1]- أدوار الخرّاط، الحساسية الجديدة، ص 11.
[2]- المرجع نفسه، ص 13.

شأنه شأن معظم المصطلحات؟ وما ملامح التجريب في الرواية العربية بشقيها: المشرقي والمغربي؟

ثانيا: مصطلح التجريب:

نشير هنا إلى أن مصطلح "التجريبيّة"(EXPERIMENTAL)«مصطلح علمي استخدمه "داروين"في نظرية(التحول)في منتصف القرن الماضي (ق 19) لمفهوم التحرر من النظريات القديمة، في محاولة لاستكتشاف الحقائق العلمية الجديدة، كما استخدمه أيضا "كلود برناد"في بحثه (مقدمة في دراسة علم الطلب التجريبي) بهذا المعنى».[1]

إذن فالعلوم التجريبية كانت المهاد الأول لظهور هذا المصطلح، الذي استعمل بمعنى اختبار صحّة الفرضيات العلمية،لهدف استكشاف حقائق جديدة مثيرة.

أما التجريب في الأدب فقد تسلل إليه على يد المدرسة الواقعية، التي حاول روادها اختبار قدراتهم على تجسيد الواقع تجسيدا دقيقا. ويذكر في هذا الصّدد أنّ "إميل زولا"(EMIL ZOLA)(1840-1902)كان أول من ربط لفظة"تجريب" بالرواية،في كتابه(الرواية التجريبية)(LE ROMAN EXPERIMENTALE) عام 1889. حاول من خلاله أن يثبت أنّ الإبداع التجريبي في الفن عموما والأدب خصوصا يقترب من الأسلوب العلمي. وبذلك فإن«هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى "العلمية"في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وكان زولا يتقصد من وراء ذلك التوصيف أن تكون لغة الرواية ثمرة تجربة منبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقيّة الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية».[2]

[1]- أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي،مطابع هيئة الاثار المصرية، مصر، د.ط، 1989، ص 1.
[2]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 2012، ص 48.

فيصبح التجريب بهذا المعنى اختبارا لمدى مصداقية محاكاة السرد الروائي للواقع والحياة وقدرة الرواية على تتبع واستقصاء دقائق الأحداث والوقائع.

غير أنّ "التجريب" لم يقف طويلا عند هذا المعنى، بل نجده قد انحرف عنه فامتطى صهوة الثورة والتمرد، ليصبح معناه مخالفا ومعاديا لمعنى المحاكاة، ويصبح الواقع مثار سخطه لا تقديسه. وقد تزامن ذلك مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع ظهور رغبة ملحة في بلورة نظرية أدبية تجعل من اللغة والكتابة غاية، لتفرض علاقة جديدة بين اللغة والمرجع (الواقع)، علاقة تتزحزح من خلالها بؤرة الثقل مبتعدة عن المرجع (الواقع) الذي قبعت فيه طويلا، لتستقر في الطرف الأخر من المعادلة أي (اللغة)، وتجعل منه المركز البديل، فكان لزاما على الروائيين في هذه الحال البحث عن أشكال جديدة، تعلن تمردها على المورث وتخلخل أنظمتها القائمة لتدخل في علاقات جديدة بين بنياتها وبينها وبين الواقع. وهكذا فـــ:«مادامت العلاقة بين اللفظ والشيء لم تعد علاقة إحالة تعادلية بينهما، فإنّ التعبير غدا مستقلا عن معادلة المادّي، وأصبح تأشيرا على غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور كلي، وهذا الموقف من اللغة ومن غائية الأدب هو ما شرع الأبواب أمام فورة لا متناهية في مجال التعبير الأدبي، وابتدع أشكاله بوساطة التجريب».[1]

إنه التجريب الذي يتخذ من الاختلاف والتمرّد شعارا له، فلا وجود لقاعدة تحدد تقنياته وأشكاله، فالمجال مفتوح أمام الروائيين لارتياد مختلف السبل وتجريب شتى الأشكال، وهذا ما حدا بالناقد "سعيد يقطين" إلى الإقرار في كتابة (القراءة والتجربة)

[1]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 49.

الصادر عام 1985، بنوع من التسرع بـــ: «أنّ الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتمّ تسميته عادة بالتجريب».[1]

غير أنّه، وإن كنا نتفق مع تصور الناقد في كون الرواية الجديدة تعتمد على (التجاوز)، إلا أننا لا نرى أنّ الروائيين قد اعتمدوا عليها وأفرطوا في ممارستها من أجل ذاتها، لأن في ذلك، فيها نرى، تجنّ على تلك التجربة الجديدة وإفراغ لمحتواها ومضمونها الفكري.

وفي موضوع سابق من كتابه (القراءة والتجربة) نجده يصف التجريب بقوله «وهذا النعت وإن لم يكن يخلو أحيانا من القدح فإنّ أهمّ ما يومئ إليه هو تميّز هذه التجربة عن غيرها من الروايات ومحاولتها تجاوزها... فهذه التجربة "تجرّب" أدوات جديدة، وتدخل عناصر جديدة وغير معتادة...».[2]

وإن كان هذا الرأي يمثل نموذجا لآراء متقدمة في الزمن، فإنّه يتقرب من تصورات نقاد آخرين ينظرون إلى مصطلح "التجريب" نظرة أخرى أكثر شمولية وبخاصة بعد تداوله في الساحة النقدية، وكذا بعد تراكم النصوص الروائية ذات الاتجاه التجديدي، وتبلور نظريتها حول الرواية، فأضحى التجريب في نظر هؤلاء «ممارسة واعية تنطلق من تصور شامل للصّنيع الأدبي وتعمل في كل مناحي السّرد: في الموضوعات، واللغة وأسلوب العرض، والمنظور، والحبكة والفضاء والزمن والراوي والشخصيات». [3] فأهم سمة في هذا التجاوز هي الوعي، وذلك ما غاب عن التصور الذي ذكرناه سابقا، فالتجاوز إن غاب عنه الوعي أصبح حركة فوضوية لا طائل من ورائها، ولا يمكنها أن تبني نظرية متكاملة. وبهذا تصبح الرواية التي تتصف بالتجريبية بكونها«رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظّر لسلطة الخيال، وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولهذا فهي

[1]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص 287

[2] - المرجع نفسه، ص 39

[3]- لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص 30.

ترفض أي سلطة خارج النص، وتخوّن أيّة تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكلّ وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسسّ قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها».[1]

وفي سبيل تحقيق التجاوز لا بد من استحضار آليتين متكافئتين وهما: الهدم والبناء، هدم بقايا الهيكل القديم المهترئ للنص الروائي، ليبني محله بناء جديدا.

والتجريب. كما يرى "روجر آلن" سمة لصيقة بالرواية ف «التجريب في الرواية هو من السّمات الذاتية لها كنمط أدبي».[2]

أما "صلاح فضل" فيذهب إلى أنّ «التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، ممّا يتطلّب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول». [3]

وقد حصر الناقد مفاصل التجريب في ثلاث دوائر هي:

« ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي وبلورة جماليتها الخاصة...

- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي...مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السنيمائي....

---

[1]- محمدالباردي، انشائية الخطاب في الروائيات العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص242.

[2]- روجر آلن، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص181.

[3]- صلاح فضل، التجريب في الإبداع الروائي، ضمن كتاب الرواية العربية، ممكنات السرد، اعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو 2006، ص85.

- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف من الإبداع السائد، ويجري ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية...» [1]

ومما سبق فإن التعاريف تتفق في كون التجريب تجاوزا للمألوف وتمردا على القيم والتنظيرات والآليات القديمة، التي لم تعد تتلاءم مع طبيعة الحياة المتجدّدة، التي تتطلع إلى بلورة نظرية جمالية خاصة بها، تقوم على مبدأ التخييل والتجديد على مستوى البنى الداخلية، والعلاقات بينها وفق تقنيات وآليات فنية مستحدثة، مع الاشتغال على الانزياحات اللغوية، والمغامرة في تجديد نسغ هذا الكائن اللغوي.

ثالثا: التجريب بين اللعب والرفض

1- الرواية مساءلة دائمة للأشكال

لقد وصف "ميلان كانديرا" (M.Kundera) الرواية بكونها تجاوزا دائما للأشكال، وذلك يشي بتعدد الأشكال الممكنة للرواية، وعدم ثباتها على شكل قار دائم، فشكل الرواية مثار تساؤل وتجاوز في كل مرّة، وفي ذلك إشارة إلى الغنى الذي يوفره هذا النوع من أنواع السرد والطاقات المتجددة الكامنة في تقنياته. وقد تفطن "جيرار جينيت"(G.Genette) إلى هذه السمة الجوهرية المغرية اللصيقة بجسد الرواية، والمتمثلة في القدرة الذاتية والقابلية للتحول، فدعا النقاد إلى نبذ المنظور القديم الذي يقف عند حدود التفسير، وتبني رؤية جديدة أكثر مرونة وأقدر على مجاراة هذا التحول، فيقول «إن الشعرية عموما والسردية خصوصا، لا ينبغي أن تنحصر في تحليل الأشكال والمضامين القائمة. إنّ عليها أيضا اكتشاف حقل الممكنات، بل المستحيلات، دون أن تتوقف عند هذه الحدود التي لا شأن لها برسمها. لقد اكتفى النقاد إلى الآن بتفسير الأدب وبات عليهم تحويله»[2] وعملية التحويل هذه لا تتم إلا عن طريق تجاوز السائد والمألوف والقفز على الثوابت لإدراك المتجدد دوما وحتى يتجدد الإبداع لابد من نهج سبيل "التجريب".

[1]- المرجع السابق، ص 86.

[2] - G.Genette, nouveau discours du Récit. Seuil, Paris, 1983, p ,109.

ندرك مما سبق أن الروائيين لن يدركوا غايتهم إلا بالتنويع في إمكانيات الرواية واحتمالاتها اللامحدودة، أي أن عليهم أن يمارسوا "لعبة"، لعبة منفتحة على الأفاق البعيدة، بما يملكونه من طاقات وآليات سردية تمكنهم من تمديد وتمطيط هذه اللعبة وتتبع لذيذ لمتاهاتها اللامحدودة، دون أن يغيب عن الروائي كون الرواية جنسا أدبيا تنتمي إلى نوع أدبي ما، يمكن تخطي حدوده النهائية وإلا فقدت معناها وهويتها، إنه يمارس اللعبة بوعي، وذلك لمحاولة تجاوزه للنوع الأدبي الذي تنتمي إليه، غير أن عملية التجاوز تتم بحذر، وبالمقدار والنسبة اللذين يتيحها له ذلك النوع دون أن يخترق الحدود النهائية التي تحدد هوية الأدبية. وتلك هي المساحة التي يستغلها التجريب الروائي، باعتباره نوعا من اللعب الذي يتم داخل مجال الرواية.

فالتجريب إذن نوع من اللعب الذي يمارسه الروائي، وضرب من مشاكسة ومباغتة الحدود القائمة الصارمة، التي يأبى الفن الروائي أن تقف حائلا دونه ودون ارتياد الآفاق والمجاهيل البعيدة المغرية.

غير أن النظر إلى الرواية كلعبة ليس وليد الستينيات وما بعدها، وإنما نلحظ بوادره وإرهاصاته في الرواية العالمية منذ فترة أبعد من هذه، وإن كان توظيفه والتصريح به كان من قبيل المغامرة في زمن لازال يتشبث بالتقاليد الصارمة للكتابة فـــ «في الثلاثينات من القرن العشرين كان الكاتب الإسباني ميغيل دو أونامونو(Miguel de Unamuno) ينشر أفكاره حول الرواية في مقدمات رواياته، وأحيانا في داخل فصولها. وكانت هذه الأفكار غريبة عن مألوف زمانه، فاستهجنها النقاد، واستنكروا طريقته في كتابة الرواية، وأمام هذا الاختلاف الكبير في المفاهيم السردية، لم يجد اونامونو سوى الرد على طريقة جبران خليل جبران:لي رواياتي ولكم روايتكم فأعلن متعمدا اللعب على الألفاظ، إنّه لايزعم في الحقيقة كتابة Novelas (رواية) بل nivelas، وهو نوع سردي جديد من ابتداعه».[1]

[1]– لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، ص 29.

إن مثل هذه المحاولات المتقدمة في محاولة خرق المتعارف عليه والخروج عن السائد رغم صدورها عن تجارب فردية، إلا أنها تحمل إصرارا واضحا وتحديا سافرا للجهاز النقدي الصارم الذي نصب من نفسه حارسا لهذا الإرث الفني، وتجّرم كل من يحاول المروق وتسلق جدرانها العالية، فلا تجد هذه المحاولات الهزيلة والمنفردة إلا الردع والاستهجان والصدّ فيختنق صوتها وقد يتلاشى إن لم يجد صدى.

وواضح مما سبق أن علاقة وطيدة تربط بين اللعب داخل الرواية وبين الحرية الإبداعية في التجريب والتجاوز التي يمارسها الروائي، وقد يلتبس الأمر فيفهم أن الكاتب يملك حرية مطلقة في القفز والتجاوز دون ضوابط أو قواعد تلجم جماح الثورة والتمرد التي تتملك الروائي في فورة الكتابة والإبداع.

غير أنّ ذلك لا يعني الحرية المطلقة للروائي في التجاوز واللعب، لوجود ميثاق مسبق بينه وبين المتلقي، ممثلا في جملة من القوالب المتعارف عليها، والتي تحقق نسبة من التفاهم بين الطرفين، وهذا ما يؤكده الناقد "جوهان ويزنغا"(*) (Johan Huizinga)

معرفا آلية "اللعب" بقوله «إنه عملية أو نشاط إرادي، يتم ضمن حدود زمنية ومكانية مرسومة، ووفق قاعدة متفق عليها بحرية ولكنها ملزمة، وله هدف ذاتي، ويرافقه شعور بالتوتر والفرح، ووعي أننا فيه غيرما نحن في الحياة اليومية».[1]

وبهذا ندرك أن الحرية المطلقة في التجاوز مجرّد وهم خادع إذ أن التجاوز المفرط وإلغاء حدود النوع سوف يؤدي إلى كسر ميثاق التفاهم بين الروائي والمتلقي، فتتقطع الصلة بينهما، فتهجره "المتعة"، متعة اللعب بدورها، ليبقى "اللاعب" وحيدا، ولهذا «لا يمكن للتجريب أن يحول النص إلى معميات، أي أن يتجاوز طاقة القارئ على الاستيعاب والفهم. ولهذا يحتاج المؤلف أن ينثر الحصى التي تساعد القارئ على اكتشاف الطريق

[1] – Bruno tritsmans, "poètiquedu jeu, Récit et jeu chez Julien Gracq", in poétique, paris, seuil.1989, no79, p.300.

*– جوهان ويزنغا (J. Huizinga) (1872-1945) ناقد ومؤرخ هولندي متخصص في علم التاريخ الثقافي الحديث كان عضوا في الأكاديمية الملكية الهولندية للفنون والعلوم (1929-1942)، ويعد اول منظر حديث لمصطلح اللعب، حيث يراه عنصرا فعالا في تنمية الثقافية الإنسانية. ينظر موقع www.wikipédia.org

بدلا من أن ينثر كسرات الخبز التي سرعان ما تأكلها الطيور فتضيع المعالم ويقع القارئ بين يدي الساحرة الشريرة». [1]

المتلقي الذي يمثل الطرف الأخر من المعادلة الإبداعية في الرواية الجديدة، لا ينبغي أن يكتفي بدور الاستهلاك السلبي الذي اكتفى به في الرواية السابقة، بل عليه أن يتحول إلى طرف فعّال بإعادة إنتاجه للرواية، فالرواية الجديدة تدعوه بل وتغريه بالمشاركة وذلك ما عبّر عنه "آلان روب غرييه" بقوله «إن المؤلف اليوم يعلن حاجته المطلقة إلى مشاركة القارئ له... مشاركة فاعلة، واعية، خلاقة. ما يطلبه منه هو أن لا يتلقى بعد الآن عالما منجزا مليئا مغلقا على نفسه، بل العكس أن يشارك في الخلق، وفي إبداع الأثر الأدبي».[2]

هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والرواية قد دمّرت الميثاق القديم، لتعلن عن ميلاد ميثاق جديد، وبدل لاعب واحد برز لاعبان، أو قل لاعبون-حسب تعدد القراءات – يتشاركون متعة اللعب ولذة مشاهدة تخلق النص الروائي من جديد وفق قواعد مختلفة قابلة للتغير في كل آن.

فاللعب هنا يتم عن طريق رفض مجموعة من التقاليد السردية القارة وعلى رأسها الشكل الروائي الراسخ.

غير أن هذا اللعب وذلك التمرد لا ينبغي أن يفهم منه «أن الرواية الجديدة بلا شكل، وإلاّ تحولت إلى شكل هلامي بعيد عن مجال الفن، بل يعني أنّ الشكل هنا ليس قالبا جاهزا يلقى على التجربة فيحتويها...فهو في مفهومه الجديد شيء ينمو من خلال التجربة ويخضع لمتطلباتها...إنّ المؤلف يمارس تجربته، ولا يعرف هويتها الأخيرة، ولا يستطيع

[1]- لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، ص 37.
[2]– الان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، تقديم لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص 134.

أن يتنبأ بالنهاية،ومن ثم فان الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنّه تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ».[1]

إن هذه الثورة المعلنة على الشكل الروائي السابق أعلن تمرده على العلاقات النمطية البالية التي تربط بين مختلف البنيات المشكلة للروية السالفة، إبتداء من اللغة، مرورا بالزمان والمكان، وكذا الشخصية والحبكة...إنها رغبة جامحة في تكسير منطق التسلسل والنمطية ورفض مبدأ السّببيّة ونكران الخطية.

ونتساءل هنا لم هذا العنف في الثورة والتمرد على الشكل الروائي السابق؟

ويأتي الجواب صارخا بأن هذا السخط ما هو إلا دليل أو ترجمة للواقع المتأزم المتشرذم الذي فقد توازنه ورزانته المعهودة، وتقوضت ثوابته.

2-من الرواية الاطروحة إلى الرواية السؤال.

يكشف "لوكاتش" من خلال كتابه (نظرية الرواية) عن العلاقة التي تربط بين الكاتب ومضمون الرواية فيقول «تجسد الرواية المغامرة الداخلية للكاتب. ومضمون الرواية هو قصة الروح التي تمضي باحثة عن نفسها والتي تسعى للقيام بمغامرات كي تثبت نفسها من خلال تلك المغامرات وبإثبات نفسها إنما تجد الرواية جوهرها الحقيقي».[2]

إن هاجس اللاتوازن الذي يقبع في داخل الكاتب، هو الذي يدفع به إلى الركض المستمر وراء سراب، رغبة منه في إعادة التوازن إلى روحه، وسيلته في ذلك عالم الرواية، تلك المتاهة التي يلتقي بنفسه بين تشعباتها، إنه الروح التائهة الحائرة، التي تسلك جميع السبل، تجرّب وتغامر لإدراك نفسها والخروج من المتاهة لكن هيهات أن يتحقق لها ذلك، وكأنه قدر لهذه الروح أو قل لهذه الرواية أن يكون بحثها عن الكمال طويلا سرمديا،

[1]– الان روب غربية، لقطات. تر: عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1985، ص25.
[2]– جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، مشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988، ص 89.

وفي ذلك إشارة إلى كون الرواية جنسا أدبيا منفتحا غير مكتمل، ودائم التجريب، وتلك سمة ذاتية تتصف بها كجنس أدبي متميز عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى.

لقد بات من الواضح أن الإنسان المعاصر يعيش في مجتمع وعالم يتغير بسرعة فائقة، بحيث لم تعد تقنيات السرد الروائي المألوفة قادرة على احتواء تلك العلاقات المتداخلة وسوف ينجرّ عن ذلك إحساس بالعجز عن فهم معطيات هذا التغيِّر، وبعجز التقنيات السردية السّائدة التي تعلن إفلاسها فـــ «يصبح من المستحيل على وعينا أن ينظم كل المعلومات الهابطة عليه، إلا أنّه يفتقد للأدوات المناسبة لذلك.لذا فإن البحث عن أشكال روائية جديدة ذات قوّة استيعابية كبيرة، يلعب دورا ثلاثيا في علاقاته بوعينا وبالواقع حولنا، من ناحية تعرّيته وتوضيحه، ثم اكتشافه ومن ثم تطويعه».[1]

فاستحداث تقنيات سردية جديدة شرط أساسي لمسايرة هذا الواقع ومحاولة قراءته وفهم العلاقات وفك شفراتها التي تبقى عصيّة على الفهم والتأويل هذا العالم الذي يسكنه الفوضى، تقترب منه الرواية الجديدة لتعيد توازنه وهدوءه فتنتقل إليها روحها الشيطانية وتتقمصها وتسيطر عليها فيغدو بناؤها المتجانس مفككا متناثرا، وتسارع هي الأخرى إلى بناء فلسفة جمالية جديدة تقوم على التشظي والتنافر بدل التناغم والانسجام.

وهذا الانقلاب في بناء الرواية الجديدة «يعني أن العالم يتصف بالغموض والارتباك والفوضى، وأن الظواهر "المتجاورة" و "المتباعدة" و "المتنافرة" و"المتوازية" عصيّة على الفهم والتعليل، وينبغي ألا يوحي مثل هذا الكلام بأنّ مهمة الروائي هنا تنحصر في الوصف.... بل انّ مهمة الروائي تكمن في إثارة الشك والتساؤلات».[2]

فهذه الرواية الجديدة بشكلها التجريبي لا ترمي إلى جذب القارئ وإمتاعه بقدر ما تعمل على تحطيم الميثاق السردي القائم بينها وبينه، لتكسير أفق توقعاته وتصدمه

[1]– مالكوم برادبري. الرواية اليوم. تر: احمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1996، ص45.

[2]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة. عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، سبتمبر 2008، ص16.

بتساؤلاتها الجريئة المعرية للواقع الآسن فالرواية التجريبية «لا تثير انفعال القارئ، ولا تدفعه لتوهم الحقيقة، ولا إلى الاندماج مع الشخصيات، أو مع العالم الروائي، بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ. كأن القارئ وهو منفصل بدرجة ما يقرأ ويراقب، أو كأنه يقرأ ويراقب».[1]

إن الرواية الجديدة ببنائها التجريبي هذا تنبذ ذلك القارئ الكسول الذي يزجي أوقات فراغه بالاستمتاع بقراءة الرواية، فتهزه هزّا عنيفا وتزلزل وعيه الجمالي وذائقته الفنية، ليغدو قارئا واعيا فطنا يشارك في إنتاج النص ويساهم في بلورة نظرية جديدة تسهم في تطور الفن الروائي، عن طريق ما تبثه من تساؤلات فنية جريئة، حول عالم تسوده الفوضى والشك. «فالرواية الجديدة بنية فنية دالة على الاحتجاج العنيف والرفض لكل ما هو متداول ومألوف، وهي تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم».[2]

لقد تجاوزت الرواية الجديدة النظرية السائدة من قبل، والتي تفترض ان المجتمع / العالم متوازن غير أنه فقد بعضا من توازنه، وأن على الروائي أن يعيد للواقع انسجامه من خلاله بنائه الروائي، لتحل محلها نظرية جديدة مفادها أن هذا العالم لم ولن يتصف بالانسجام، بل هو عالم يعد دائم التغير تؤثثه الفوضى ويلفه الغموض، الروائي لم يعد ذلك العراف الذي يتنبأ بمصير الإنسان فيه، ولا بالساحر الذي يخلق عالما فاتنا ويجعل من الواقع المأزوم فردوسا ساحرا، بل أصبح مجرد كاتب مقهور، مغلوب على أمره، شأن جميع الناس، ولكنه لا يهادن و لا يستسلم بل يعلن رفضه وتمرده للقيم الزائفة التي تلف المجتمع والعالم بما يملكه من وعي «بيد أنه يرفض سلطة النموذج والدعوة إلى الحرية المطلقة ينبثقان من الوعي العميق بضرورة إعادة النظر في علاقة العمل الروائي الاجتماعي بمرجعيته الواقعية الاجتماعية، فالواقعية بأشكالها المختلفة مأزومة، والتشخيص

[1]– شكري محمد عياد. الرواية الجديدة. صمن كتاب "الأدب في عالم متغيّر". الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. د.ط. 1971، ص89.

[2]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص16.

الوصفي لما هو إعادة بناء عالم قائم ومعيش وهم في واقع متغيّر على الدوام أصبح من الصعب الإمساك به وتحديده».[1]

إنه تحول في مؤشر الرواية الجديدة من الثابت إلى المتحول، فبعد ما كانت رصدا لمجتمع يعي ذاته أضحت مساءلة لمجتمع يجهل ذاته، فاستحدثت آليات إبداعية جديدة سعت من خلالها إلى تأسيس وعي جمالي أكثر مرونة وملاءمة في قراءة تغيرات المجتمع وفي رصد ذبذباتها المنذرة بالحظر. يمكننا القول بأن الرواية الجديدة(التجريبية)«تعبير عن حدّة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراها، كما تشعر أن الذات مهددة بالذوبان أو التلاشي، وفي ظل تفتت القيم وإهتزاز الثوابت وتمزق المبادئ والمقالات وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق المألوف والمعتاد، في ظل هذا كله تصبح جماليات الرواية الحديثة وأدواتها غير ناجعة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وعاجزة عن التعبير عنه. وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء». [2]

ومما تقدم يتبين لنا كيف أن الرواية قد جنحت إلى التجريب السردي بكونه خيارا لا مفر منه، فبه سعت إلى كسر النموذج الروائي السابق وعملت على تأسيس نموذج جديد مخالف، ونظّرت من خلاله لوعي جمالي وذائقة فنية جديدة، وإثارة قضايا جمالية وفلسفية. تستدعي التأمل ومساءلتها بجسارة وجرأة.

[1]- محمدالباردي، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص242.
[2]– شكري عزيز الماضي،أنماط الرواية العربية الجديدة، ص15.

المبحث الثاني:التجريب في الرواية الغربية والمشرقية.

أولا: لدى الغرب.

لقد حاول الروائي الإنجليزي "جورج أورويل "George orwell" (1903-1950) أن يتنبأ بمستقبل الرواية الذي يكتنفه بعض الغموض، فكتب عام 1939 قائلا:«إنّ الرواية "داخل جوف الحوت"...ادخل جوف الحوت، استسلم إلى الطريقة التي يسير بها العالم، وتوقف عن القتال ضدّه،وتوقف عن التظاهر بأنك تسيطر عليه. ببساطه اقبله، تحمّله وعبّر عنه، تلك فيما يبدو التركيبة التي يتبناها كل كاتب حساس على الأرجح». [1] وهي كما تبدو نبوءة قاتمة السواد يملأها الشك حول المستقبل المجهول لهذا الجنس الأدبي الفني، يشي بنوع من المرارة الناجمة عن العجز عن تجاوز السائد والمتكرر، وتخاذل عن المواجهة والتحدي، وكأنّه بذلك يدعو إلى رفع الراية البيضاء والاستسلام الكلي وعدم الانتفاضة في وجه هذا العالم بقوانينه المجحفة، وبقوانين المؤسسة الأدبية والنقدية الصارمة.

وفي بداية الأربعينيات من القرن العشرين، وبالتحديد في عام 1941 أعلن الكاتب الفرنسي "موريس بلانشو" "Mourice Blanchot" (1907-2003) أن الرواية في أزمة. فتداولت الدراسات هذه الفكرة واستقرت بخاصة عند نقاد الخمسينيات، إذ وقف الأدباء. ومنهم "جان بول سارتر" "J.P. sartre"(1905،1980)حائرين أمام هذا الأمر، وبات يواجههم المصير المجهول للرواية، فاثروا تجنب الحديث عن مستقبل هذا الفن الأدبي الحديث إلى أن تنجلي عنه هذه العتمة وهذا الظلام الصفيق، وبقي الحال كذلك إلى منتصف الخمسينيات، حيث تجرأ الروائي الفرنسي الشاب "آلان روب غرييه"(ALAIN ROBBE GRILLET)(1922-2008)، فبدّد تلك العتمة عن طريق وضع ملامح وخصائص الرواية المستقبلية، وأعلن عن أرائه التقدمية مواجها الجو الأدبي والنقدي الخانق في مقالة جريئة عنونها بـــ: (طريق نحو الرواية المستقبلية)،وكانت هذه المقالة

[1]– ما لكوم برادبري، الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين ،ص99.

بمثابة بذرة لكتاب أصدره عام 1963 تحت عنوان (نحو رواية جديدة)(pour un Nouveau Roman).وكان ذلك إيذانا لعهد جديد للرواية، وانفلاتها من أزمتها الحادة. فهذا الكتاب قد«فتح الباب على زمن روائي جديد سادعقد الستينات وتميز بالبحث والتجريب. وهذا الزمن هو ما يطلق عليه النقاد اسم الرواية الجديدة والرواية التجريبية».[1]

إن الربط بين "التجريب" والرواية الفرنسية الجديدة"(*)(Nouveau Roman)، له ما يبرره -في رأينا- ويكمن ذلك في آليات الكتابة التي تبناها رواد هذه الحركة منذ خمسينيات القرن العشرين،ومنهم آلان روب غرييه، وكلود سيمون، ناتالي ساروت، ميشال بيتور، جون ريكاردو...الخ، سواء فيما يتصل برغبتهم في انتهاك الشكل القديم، عن طريق تقزيم دور الشخصية أو إلغاء حضورها واضطهادها داخل النص، وكذا التلاعب بخطي الزمن والمكان،عن طريق تداخل الأزمنة وتشابكها، أو نسف الزمن وفوضى الأمكنة والفضاءات، وتفكيك الحبكة وبعثرتها، وتكسير النمطية السردية، وتعدد الرواة والرؤى... وغيرها من ملامح التجريب الذي فتحت الرواية الفرنسية أبوابها واسعا أمامه. فـــ«"الرواية الجديدة" تستخدم كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة، المفتعل الذي كانت تمثله القصة الواقعية وفن الراوي إنها تسعى (لتحطيم)الضجّة الرتيبة المستمرة، والرؤية الاكاديمية "للتصوير الاجتماعي والسيكولوجي"».[2] ومن هنا يبدأ تصورها وفكرها المتمرد على المألوف من النظريات وتقنيات الرواية الكلاسيكية .

فهذا التجريب الباحث عن شكل فني جديد مكتمل، يقتضي-كما ترى "نتالي ساروت" (Nathalie Sarraute) «المجهود والمجازفة والمغامرة، لأن الاكتمال-كما يقول

---

[1]– لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، ص31.

[2]– ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط 2، 1982، ص439.

*– اول من استعمل مصطلح "الرواية الجديدة ".-كما يرى أحد الدارسين – هو "إميل هنريو" في مقالة نشرها بجريدة (لوموند)(le Monde)، نقد فيها رواية (الغيرة) "لالان روب غرييه"، ثم شاع استعماله كنعت لأعمال: غرييه ونتالي ساروت وكلود سيمون، مشال بيتور....وغيرهم. ينظر: الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشاتها في الأدب العربي الحديث ، مركز النشر الجامعي، تونس ط1، د.ت، ص 16.

(براونينغ)(Browning)-يكمن أساسا في البحث المتواصل».[1] غير أن الروائي في بحثه المتواصل هذا«يبحث لكنه يجهل حقيقة ما يبحث عنه». [2] فهو يفتش«عن شيء لا يعرف كنهه، فلا يدعي تقديم دلالة جديدة يستكشفها بل البحث عن دلالة هي بعد مجهولة لديه».[3] فالروائي يبحث عن شيء «تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق واشكالا جديدة ليكشف عن نفسه».[4]

وذلك من شأنه أن «يحفز الكاتب الروائي على تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق اشكال حية».[5]

تلك الرواية الجديدة التي عرّفها أحد منّظريها وهو "آلان روب غرييه" قائلا عنها «انها حركة مبهرة،لاتشكل مدرسة أدبية.... والتي ظهرت في الخمسينيات دعيت بحركة"الرواية الجديدة". من سمات كتّاب تلك الحركة أمثال كلود سيمون وناتالي ساروت، ومرغريت دوراس، وروبير بانجيه، وكلود اولييه، وأنا نفسي ميشال بوتور وغيرهم، كان رفضنا لنظرية سارتر في الالتزام[*] وذلك للأسباب التالية: أن الكاتب يعرف أنه يطرح أسئلة لكنه أبدا لا يعرف شيئا عن هذه الأسئلة... هو يشعر أنّ لديه شيئا يقوله، لكنه لا يعرف كنه هذا الشيء». [6]

---

[1]– ناتالي ساروت، الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب: الرواية والواقع، تر: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدارالبيضاء،1988، ص25.

[2]- آلان روب غرييه، الرواية والواقع، ضمن كتاب: الرواية والواقع، ص33.

[3]– المرجع نفسه، ص32.

[4]– ناتالي ساروت، الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب، الرواية والواقع، ص 12.

[5]– المرجع نفسه، ص15.

[6]- آلان روب غرييه، وظيفة الأدب والرواية اليوم، ضمن كتاب: الإبداع الروائي اليوم، اعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، آذار/ مارس1988، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994، ص 72.

*– كان "سارتر" يرى انّ الرواية وجدت، أو هي توجد بصورة طبيعية، ربّما ليس من اجل إعطاء حلول لمشكلات المجتمع، ولكن، على أي حال، من اجل طرح تلك المشكلات. نادى من اجل ما كان يدعوه بالأدب الأخلاقي الذي يميّزه عن الأدب الوعظي. وكان الفارق في نظره: في ادب الوعظ ثمة طرح للأسئلة واعطاء للأجوبة، وفي الأدب الأخلاقي يكون الاكتفاء بطرح الأسئلة، وفي طريقة طرح السؤال نفسها يوجد بالفعل، قليلا، أو كثيرا، ذلك الجواب المنشود، ظاهرا أو مضمرا. ينظر: آلان روب غرييه، وظيفة الأدب والرواية اليوم، ضمن كتاب: الإبداع الروائي اليوم، ص71-72.

وبذلك تغدو الرواية –حسب روادّها ومنظري "الرواية الفرنسية الجديدة" -«بحثا عن شيء ما لن يوجد إلاّ بعد الانتهاء من الكتابة».[1] وهو ما يجعل عمل الروائي يتسم بالضبابية والغموض.

وتنبغي الإشارة هنا إلى أن الذي يساعد على تميّز هذه الحركة الجديدة كون معظم كتابها نقّادا ومنظرين، ساهموا في بلورة نظرية أدبية متميزة كان لها الصدى البعيد على الرواية في مختلف أنحاء العالم.

غير أنّ هذا المد التجريبي الجديد، وإن تموقع بشكل شديد الفعالية في "الرواية الفرنسية الجديدة"، فإن هذا المدّ قد تجاوزها ليمسّ بأطرافه تجارب روائية لدول أخرى كالتجربة الإنجليزية وتجربة الرواية الأمريكية المعاصرة، وكذا تجربة أمريكا اللاتينية. رغم تباين واختلاف هذه التجارب. وبخاصة أمريكا اللاتينية سواء فيها يتصل بالمضمون أو الأسلوب.

ومن ملامح التجديد والتجريب في الرواية الإنجليزية «اختبار طرق جديدة في استخدام عناصر الحكاية، ممّا أدى إلى تفجير الأنماط الروائية الانجليزية. ولكن الرواية الإنجليزية لم تغفل الوجه الإنساني، كما فعلت الرواية الجديدة الفرنسية. فقد حافظت على وجود الشخصية واعتبرت أنها تجسّد ما يواجه المبدع في واقعة الحقيقي».[2]

وهذا ما حدا بالناقد "مالكوم برادبري"-في معرض حديثه عن الرواية الغربية في فترة الخمسينيات-إلى اعتبار «الرواية الإنجليزية إجمالا إقليمية ومعزولة تماما عن هذه الاتجاهات الجديدة التي لم تمسّها بقليل أو كثير».[3]، غير أن الرواية الإنجليزية رغم عزلتها، إلا أنّ رياح التغيير قد هبت عليها فتزعزعت أسس حصنها الذي بدا منيعا، لتفتح أبوابها-شأنها شأن غيرها من الدول-أمام موجة التجريب، ولذا «فإنّ تجريبية الرواية

[1]– آلان روب غرييه، وظيفة الأدب والرواية اليوم، ص34.
[2]– لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، ص 32.
[3]- مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ص،ص، 16-17.

الإنجليزية قد تأكدت على أيدي الروائيين الإنجليز، وازدادت بشكل ملحوظ في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات».[1]

أما عن أدباء الستينيات في أمريكا اللاّتينية، فإننا نجد طائفة منهم قد تجاوزت المحلية لتحقق شهرة عالمية بفضل أعمالها المتميزة، نذكر على سبيل المثال: "كارلوس فوانتس" (Carlos Fuentes) و "إميرودريغزمونيغال" (Emir Rodriguez Monegal) وقد «جمعت هذه الحركة التي عرف نتاجها أيضا اسم "الرواية الجديدة"(La NUEVA NOVELA) بين التجريب الشكلي والتجريب النّيمي فعالجت الموضوعات المهملة كمشكلات المثلية الجنسية، والنسوية، المخدرات، والثقافة الشعبية، والأقليات اللغوية، والإثنية. واعتمدت أشكالا جديدة للمعالجة كالتمرّد على مبدأ السببية، وتقديم شخصيات فاقدة لأسمائها، وأحيانا لهويتها، وجمع المتنافر، وفتح النص على القارئ...».[2]

ورغم التباين بين التجربة الأوربية والأمريكية، من حيث المنبت ومن حيث الرؤى، إلا أنهما يتقاطعان في الرغبة الجامحة للخروج عن تقاليد الرواية التقليدية وتجاوز آلياتها الصدئة وتجديد بنيانها المهترئة، إنه الرفض الواضح للسائد والمألوف. إنها الرواية وهي تطرح جلدها القديم لتستبدله بجديد يلائم طبيعة الحياة الجديدة ومستلزمات الواقع بكلّ تأزماته، وكشف طرق جديدة للنظر إلى الواقع، وذلك هو لبّ التجديد وجوهر التجريب.

وهكذا كانت الحقبة الستينية للرواية بمثابة بركان قلبه فرنسا، بروائييها ومنظّريها غير أن حممه تطايرت لتمس باقي الدول الغربية.

ثانيا: الرواية المشرقية: نكسة حزيران 67 وتحول في الخطاب الروائي.

إذا كان ما سبق هو حال الرواية الغربية التي تزعزعت ثوابتها وتقوضت أركانها، فما شأن الرواية العربية -التي تعد مركزا أخر من مراكز الثقافة العالمية-؟ وهل

[1]- مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ص20.
[2]– لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، ص 33.

اجتاحتها حمم"الرواية الفرنسية الجديدة"؟ أم كانت بمنأى عن التأثر بمبادئها؟ وما جوهر التجديد في هذه التجربة الروائية العربية الجديدة؟

إن الحديث عن نكسة حزيران 1967 هو حديث عن اهتزاز وتصدّع في جسد الأمة العربية، الذي شمل شتى الأبنية: السياسية والاجتماعية والفكرية وحتى الأدبية والفنية.

لقد شكلت هذه الهزيمة «امتحانا حقيقيا لكل الشعارات والأحلام واليقينيات التي شكلت لازمة المرحلة».[1]فإنكشف زيف تلك الشعارات المضللة، وانكسرت الأحلام الوردية، لتسود روح الشك والرؤية اللايقينية للعالم. لقد كشفت هذه الهزيمة النقاب عن الواقع العربي المتأزم، فبدا سافرا قبيحا، وبات من الواضح أنّ المسألة ليست عسكرية فقط-كما روج لها،وإنما هي خلخلة وتصدّع في البني بشتى أشكالها. وأدرك الإنسان العربي الحقيقة المرّة التي صدمته، وأرّقته طويلا. ففي حزيران1967 «سقطت الكثير من المثل والمبادئ، حين فقد ثقته في كل شيء، وعاد ينظر إلى الواقع والأنظمة والشعارات نظرة كلّها ريبة وشك».[2]

أمام هول هذه الضربة التي قصمت الظهور لم تعد الشعارات المجلجلة والدعايات المموّهة تستثير الإنسان العربي، فسادت فوضى الاتهامات والاتهامات المضادة، والتفتت طائفة من المثقفين إلى الذات العربية وراحت تؤنبها وتقرعها تقريعا مرا، فتنزل على هذا الجسد المنهك والمتهاوي بسياط النقد اللاذع المرير، علّها تكفّر عن آثامها وغرورها الذي آل بها إلى هذا المآل المخجل. وبدل استعمال مصطلح "النكسة" لتوصيف هذه الكارثة آثر البعض تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية فلجأوا إلى مصطلح "الهزيمة"، و «مع الإصرار الشديد على استخدام تعبير "الهزيمة" لوصف ما حدث بدلا عن عبارة" النكسة" التي كانت

[1]- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2014، ص28.

[2]– سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ط1،1982 ص74.

قد دخلت حقل التداول الرسمي والفكري والشعبي بغرض تمويه حقيقة ما حدث ووقع، وبالفعل كان كتاب "النقد الذاتي بعد الهزيمة"، أول عمل واسع الانتشار يسمي الهزيمة باسمها علنا وصراحة وعلى رؤوس الأشهاد وبلا أية محاولة للتلطيف والتهوين على المكتوين بنارها» [1] وما كتاب "النقد الذاتي بعد الهزيمة، إلا محاولة من بين المحاولات العديدة المشحونة بغضب عارم واحتقان نفسي حاد ليشي بالأثر الإنهياري للسقوط المفاجئ إلى هاوية الهزيمة. تلك الهزيمة التي «تشير إلى واقع عربي جدير بالرثاء أعطاه الاقتصادي المصري د.فوزي منصور،...صفة محددة هي "خروج العرب من التاريخ"[2].

إنها كارثة حقيقية قد أصابت المجتمع العربي بالشلل في أوصاله والعجز في عقله وذهنه «فما أحدثته هزيمة حزيران (يونيو 1967 م)قد أصاب بنية المجتمع العربي-وهل أقول "العقل العربي أيضا؟؟ككل».[3]

وقبل المضي في الحديث عن أثر هزيمة 1967 في الرواية العربية تجدر الإشارة إلا أنه رغم كون هذا التاريخ يمثل انعطافا حادا في مسيرة الرواية العربية إلا أن بعض الآراء تعود إلى أبعد من هذا التاريخ إذ ترى أن البذور الأولى كانت قد زرعت قبل نكسة 1967، فتؤكد أن «الزلزال الذي ضرب الكتابة السردية العربية بعد الهزيمة لم يكن نتاج الهزيمة وحدها بل كان نتاج الشروط التي أدت إليها،وهيأت لها وجعلتها ممكنة. كما أن عقيدة الشك التي نعثر عليها في كتابات جيل السّتينات، واهتزاز القيم لدى الشخصيات والصراع الحاد الذي يستعر داخل تلك الشخصيات فيما يتعلق بأنظمة ذلك الزمان وأحزابه وقواه"الثورية"هي جميعها نتاج الهزيمة الأولى التي وقعت عام 1948».[4]

---

[1]- صادق جلال العظم، النقد الذاتي بعد الهزيمة، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، نيسان 2007، ص 11.

[2]– نفس المرجع، ص 18.

[3]– محمد الشحات، سرديات المنفى، الرواية العربية بعد 1967، دار ازمنة للنشر والتوزيع، عمّان الأردن. ط1. 2006، ص32.

[4]– فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص،ص 187-188.

إنها البذور الأولى للكتابات السردية التي ألقاها الجيل الذي تفتح وعيه على "نكبة"1948. ذلك الجيل الذي حملت رواياتهم بداية التصدع والتململ في الرؤى الفنية لديهم فيها يتصل بالبنيات المشكلة لنصوصهم الروائية: من الشكل السردي إلى طرق رسم الشخصيات والحبكة وزوايا الرؤية... إلخ.

مما لا شك فيه أن تغيرا قد مسّ الكتابة السردية العربية عقب نكبة 1948 وترك بصمات واضحة عليها غير أنه-فيما نرى-تغيير اتخذ شكلا فرديا. ومنحى رتيبا هادئا، بعكس ما حدث عقب حزيران 1967. إذ كان التحول عميقا عنيف الخطاب وجارفا للسائد ذا طابع جماعي، شكّل ظاهرة فنية تلفت الانتباه إليها، بما حملته هذه الكتابة الروائية من خصائص ومميزات فنية متفردة.

إنها الرغبة الجماعية والإصرار الملح على ضرورة التجديد والتحول. «فإذا كان الخطاب العربي قبل 1967 خطاب مغامرة ومبادرة، خطاب المقبل على النهوض القادر على مواجهة المستقبل فإن ما بعد 1967 وبعد هزيمة الأيديولوجيات التحررية الكبرى، أصبح يتسم بضبابية الحديث عن النهضة والتقدم... إنّ الملتبس في أزمنة الانحدار يحاصر الواضح ويهزمه»[1] إنه زمن الضبابية والفكر المهزوم والواقع المتصدع، وبالمقابل هو زمن تحرر الخطاب الروائي العربي من قبضة الخطاب الأيديولوجي المبتذل، لذا يمكننا اعتبار هزيمة1967 «بمثابة بداية لتكريس "انشقاق"الأدب العربي عن الخطاب الأيديولوجي الحامل لمقولات قومانية أو "أممية" أو وطنية ما ضوية...بعيدا عن الوصائية والتسخير، سيأخذ الخطاب الأدبي العربي بعد 1967 طريقه الخاص، متخلصا

[1]– رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2003، ص53.

من الشعارات الفضفاضة والتفاؤل الأبله، مرتادا طريق الجحيم، بعد انجلاء الأوهام، ليسائل المسكوت عنه في مناطق الذات والمجتمع...».[1]

يشير هذا القول إلى "تورّط" الرواية العربية قبل 1967 في قضية الهزيمة، ففي تبعيتها وتكريسها للإيديولوجيات والشعارات المموّهة، تكون قد شاركت بوعي أوبدون وعي منها في تضليل الشعب العربي، فتبعيتها قد أفقدتها القدرة على تقديم رؤية سياسية واضحة للواقع العربي أو على الأقل أن تتنبأ بالهزيمة قبل وقوعها، فقد وقفت عاجزة عن قراءة الواقع قراءة صحيحة، وهذا ما دفع بعض النقاد إلى القول بأنه «قد شاركت الرواية العربية قبل حزيران بالخديعة عند ما لم تتطرق إلى الأسباب التي أدت إلى الهزيمة وكانت قائمة، لذلك كان لابد لها من أن تفاجأ بالهزيمة...».[2]

ورغم ما يحمله هذا الرأي-في رأينا-من مبالغة في تقدير مسؤولية الرواية العربية قبل الهزيمة، فإن ذلك لا يعفيها عن بعض المسؤولية الملقاة على عاتق الروائيين في تلك الفترة. وما بين النكبة والنكسة حدث تحول حاد في مجرى الرواية العربية، سواء في خطابها أو في بنيتها وشكلها فـ«هزيمة عام 1967، هي بمنزلة الحد الفاصل بين مرحلتين في حياة الرواية في الوطن العربي، فمع الهزيمة سقطت قيم كثيرة، وقد جاءت الهزيمة تعبيرا حادّا وصارخا عن تفسّح الأيديولوجيا السائدة آنذاك وعن هزيمة الأبنية الحزبية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والعسكرية...إلخ. وبهذا المعنى فإن الهزيمة أحدثت خلخلة في هذه الأبنية، وفي منظومة القيم السائدة، ومنها القيم الفنية والمعايير الجمالية».[3]

فالتمرد على السائد والمألوف من القيم قد رافقه تمرد على الجماليات السردية. ومن هنا طفقت رياح التجديد تهب بعنف وبقوة ممتطية صهوة التجريب، تجريب أشكال

---

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص51.

[2]– شكري عزيز الماضي، انعكاس هزيمة حويران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، حزيران (يونيو) 1978، ص39.

[3]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص14.

وتقنيات جديدة كفيلة بالتعبير عن الواقع العربي وعن فئات المجتمع المهمش والمغيب والمحبط، فتصدع نتيجة لذلك الشكل الذي هيمن على الرواية طوال الفترة السابقة. إنها مرحلة التجاوز أو هي مرحلة الكينونة المتكلمة، والبحث عن أشكال جديدة متمايزة، على حد تصنيف محمد برادة. [1] في ظل هذه المرحلة الحرجة تقدمت الرواية العربية بكل حماسة وجرأة لتمارس مغامرة خطيرة، قوامها الانتقاد للواقع المنكسر بأبنيته المتصدعة وأماله المنكسرة وسياساته المضللة، فقامت بمساءلتها جميعا وفق نظرية جدلية بما ابتكرته من تقنيات جديدة مكنتها من تحقيق إنجازات فنية وفكرية متميزة.

إذ «تقدمت الرواية لتثير الأسئلة المربكة، لكن المشروعة. التي تختنق في حلق المواطن من خلال نصوص اقتربت، أكثر فأكثر، من الخطوط الحمر، لاسيما فيما يتعلق بثالوث السياسة والجنس والدين... فاستنطقت الجسد وشهواته، واللاّوعي ومكبوتاته، والمجتمع وعلاقاته الزائفة وقيمه المترهلة والتاريخ وخياناته....». [2]

لقد أضحت الكتابة السردية عقب هزيمة 1967 وما تلاها أكثر اقترابا وتصويرا لهواجس الافراد وهمومهم بما استحدثه من آليات الكتابة، كان عمادها التجريب والتجديد في بنية الرواية العربية تجديدا ثوريا جارفا، في محاولة منه التجاوز وخلع معطف الرواية التقليدية السابقة وإعادة النظر في التراكمات المحققة وإعادة صياغة للوجدان العربي المهزوم رغم ما يلف دربها من ضبابية.

فقد ظلت الرواية العربية الجديدة بعد حزيران 1967 «تفتش بين الأنقاض عن حقائق الماضي، وتتوقف طويلا على أرض الحاضر الخراب، تستعير أحيانا عيني زرقاء اليمامة تكتشف بها أفاق المستقبل. وهي تجد نفسها في ذلك كله مضطرة لأن تخرج عن نطاق الجاذبية للرواية التقليدية، فتجرّب من أدوات التكنيك ورؤى الفكر ما يتواءم مع

[1]– محمد برادة. أسئلة الرواية. أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص22.
[2]- محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص84.

الاحاسيس والمدركات الجديدة التي تطارد وجدانيات الكتاب وعقولهم بلا هوادة، وهم يحلّقون في أجواء محفوفة بكل مخاطر المجهول».[1]

وقد اثارت رواية الستينيات اهتمام الدارسين والنقاد، لكونها تمثل حجر الزاوية في البناء التجديدي ومشروع تحديث الرواية العربية وإعادة التفكير في المقولات الفكرية والفنية السائدة. فهذا إلياس خوري يعبر عن ذلك قائلا «تبرز رواية أواخر الستينات وأوائل السبعينات بوصفها مجموعة من التجارب على القول النثري نفسه، ومجموعة من المحاولات لصياغة شكل الرؤية الجديدة».[2]

أما نبيل سليمان فيقول عن هذه اللحظة الحاسمة «ومع الستينات جاءت اللحظة الروائية الحديثة لتعلن منعطفا روائيا جديدا يصخب بالتحديد والتجريب، ويتجاوز التقليدي السابق والمجاور والطازج».[3]

ولانغادر هذا العنصر دون أن نشير إلى نقطة هامة،تتصل بالتحول الذي حدث في الرؤية والتصور الروائي في عالم "نجيب محفوظ" عميد الكتابة الروائية الواقعية بأسسها التقليدية الثابتة. إذ غدت كتاباته السردية ومنها الرواية تنحو منحى جديدا مع بداية السبعينيات، وما ذلك إلا دليل على استشعار الروائي بضرورة التغيير، فنجده بصرّح بإرتيابه وشكّه في قدرة الرواية، بمعناها المألوف والسائد على التقاط نبض العصر والتعبير عن المجتمع الجديد، فيقول:« إنّ فنّ الرواية أصبح وسيلة غير صالحة للتعبير عن العصر...هذا هو رأيي الشخصي... والسّبب هو أن الرواية التي كنت أكتبها حتى "الثلاثية" هي الرواية بمعناها التقليدي،وهذا النوع من الرواية لا يستقيم أمره إلاّ في مجتمع مستقر واضح الملامح، لا في مجتمع يتعرض للتغيير في كلّ لحظة».[4]

---

[1]– غالي شكري. العنقاء الجديدة. صراع الأجيال في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1993، ص284.

[2]– الياس خوري. الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص193.

[3]- نبيل سليمان، المنعطف الروائي العربي الجديد، مجلة الآداب، مج45، ع 8/7، 1997، ص 30.

[4]– نجيب محفوظ، اتحدث اليكم، دار العودة، بيروت، د.ط، 1977، ص 132.

إنها دعوة إلى مشروع سردي جديد يتجاوز التقاليد الجمالية والمنظومات الفكرية المترسبة، وينبذ النبرة اليقينية الواثقة، وهذا ما يبدو في أعماله المتأخرة مثل "المرايا"، "رحلة ابن فطومة"، "ملحمة الحرافيش"،"ليالي ألف ليلة وليلة"...الخ. وهذا ما «جعل عمله السردي أقرب إلى إعادة النظر في تجربته الواقعية واندفاعا للإشتغال على الموروث السردي، وأخيرا هروبا من اليقين الذي سيطر على أعماله السابقة وعلى رأسها "الثلاثية"».[1]

تلك كانت حال الرواية العربية في المشرق، عقب صدمة حزيران 1967، التي ألقت بظلالها السوداء على المنجز الروائي العربي، بما حمله من مبادئ الرفض والتمرد على الجماليات الروائية السائدة، ولمحاولة خلق فلسفة جمالية وفنية خاصة به.

ورغم اضطرابها بين الحين والأخر، إلا أنّ مسيرتها بدت واضحة بعكس مسيرة الرواية العربية في المغرب العربي، التي يشوبها اللبس والغموض بسبب الظروف الخاصة لنشأتها وتطورها. فالمشهد الروائي المغاربي يثير كثيرا من التساؤلات المحيّرة، والتي تفرض علينا إلقاء الضوء على الظروف والسياق التاريخي وكذا الأدبي الذي أنتج تلك التجارب الروائية. ولولوج هذا الباب نتساءل: هل تمثل الرواية المغاربة تطورا طبيعيا لمسار الرواية العربية في المشرق، أم أنها تعدّ حلقة منقطعة عن ذلك المسار؟ وما شأن التجديد والتجريب فيها؟ اتدين به للرواية المشرقية، أم تترسم خطى الرواية الغربية؟ أم لهما معا؟ أم هي تجربة مختلفة متفردة عن التجربتين؟

[1] – فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، ص، ص 189-190.

المبحث الثالث:الرواية المغاربية والتجريب.

أولا:الماهية وإشكالية المصطلح.

"الرواية المغاربية" ذلك المصطلح الذي يثير إشكالية كبرى، لما يحيط به من اللبس والغموض، بسبب اختلاف النقاد حول صيغة هذا المفهوم ومدلوله، بين مستسيغ لهذا الاصطلاح ورافض له.

إن تصفحا أوليا لبعض الكتب التي تتناول الرواية في المغرب العربي، يطالعنا مصطلح "الرواية المغاربية" من خلال العناوين الموشومة على ظهر الكتب كعلامة بارزة تشي بالموقف الذي يتبناه أصحاب هذه الكتب من قضية المصطلح، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر: (الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب) لعبد الحميد عقّار، (الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي) لإبراهيم عباس، (الرواية النسائية المغاربية) و(مختارات من الرواية المغاربة المعاصرة) لبوشوشة بن جمعة....الخ إلى غيرها من العناوين التي تفصح عن تبني هذا المصطلح وتأييده.

وفي الضفة الأخرى نجد نقادا وأدباء يعلنون رفضهم لهذا المصطلح، مثلما يطالعنا به "أحمد المديني" في كتابه (تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق)، مبّررا ذلك بضرورة تمييز الإبداع عن السياسة. إذ يقول :«وإذا كنّا لا نجادل في تكامل الثقافي مع السياسي وتأثره الشديد بأسبابه، فإننا لابّد من الإقرار بأنهما حقلان مختلفان رغم القواسم المشتركة، من ثم لا يصحّ، في رأينا ، التعميم وجعل الشعار يئد الموضوع ويلغي الخصوصية، والإبداع مسألة خصوصية وسمات مائزة قبل كلّ شيء، وهذا هو السبّب الأول لعدم تقبلنا صيغة "الرواية المغاربية"».[1]

إنه رفض قاطع لرابط الكتابة الإبداعية المصنّفة سلفا من خارج خصائصها الإبداعية. أما السبب الثاني لرفضه فله علاقة بما سبق تقديمه، إنها مسألة تتصل بالازدواجية الفكرية واللغوية، وهذا ما يصرح به قائلا:«وبالمقابل نرى أنّ هذه الصيغة

[1]- أحد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص 16.

كأنما تحيل كدال إلى مدلول آخر تمتلئ به وتسكت عن تسميته، وهو في اعتقادنا سكوت ذكي-مؤقت طبعا-فيه مكر السياسي الراغب في قول الحقيقة مع تجنب حرجها، سياسيا أو هيكليا. إنّ ما يوجد هو "اتحاد المغرب العربي" (UMA) لا الاتحاد المغاربي. إنّه يحمل هويته فيه معلنة باللغة العربية، هي أيضا، دال، مسكون بكل المدلولات المعلومة والخفية، ومن هذه الأخيرة واقع ثقافي لغوي مركّب، أصبحت الازدواجية الفكرية واللغوية أحد مظاهره البارزة».[1]

إنّ تفكيك "المديني" لهذا الملفوظ (المغاربي) قد كشف عن الواقع المتشابك لبلدان المغرب العربي التي كانت تحت سيطرة المستعمر الفرنسي، والتي افرزت وضعا لغويا شائكا مسّ هوية هذه الأقطار، انتقلت عدواه من المجتمع والواقع إلى الرواية.

وبعيدا عن اشكالية مصطلح "الرواية المغاربية"، وتوزّع النقاد بين نزعة تركن إلى هذه التسمية، وبين أخرى رافضة مشككة في صيغتها، تتراءى لنا إشكالية أخرى، وإن بدت أقل حدّة من الأولى، تتصل بمفهوم الرواية المغاربية وما هيتها. يتصل مصطلح "المغاربي" بفضاء جغرافي وثقافي ولغوي أيضا، يملك عمقا تاريخيا وحضاريا عريقا رغم تجزئته السياسية «فالتحديد الإثني لهذا الفضاء يمتلك من الناحية الثقافية تقاليد ومؤسسات وبنيات اجتماعية متشابهة أو متقاربة على الأقل، مثلما يمتلك نفس الفسيفساء اللغوية التي يمتلكها المغرب العميق».[2]

إنها السّمات الفارقة المتداخلة، التي تميز هذا الفضاء المغاربي. ويظهر ممّا سبق الملمح اللغوي، لا كعلامة على التواصل فحسب، بل أعمق من ذلك، إنه ترسيخ لقضية الوجود والهوية. وهذا البعد اللغوي، رغم ثرائه، إلا أنه قد ساهم في ظهور تمزق وانشطار، وبخاصة على المستوى الإبداعي، حيث برزت في البداية أزمة المبدع في اختيار لغة إبداعه، وإن اتجه الرعيل الأول من المبدعين إلى التأليف بلغة المستعمر، رغم

[1]- أحد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، ص 16.
[2]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية. تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 13.

اختلاف مواقفهم منها بين اعتبارها (غنيمة حرب) كما عبر عنها "كاتب ياسين"، أو (إقامة في المنفى) بحسب تعبير "مالك حدّاد". وهي إشارة إلى الإحساس الحاد بالاغتراب في لغة الآخر/الفرنسي المستعمر.

وعودة إلى مصطلح "الرواية المغاربية" يطالعنا 'أحمد المديني"، الذي أرجع الفضل إلى الروائي الباحث "عبد الكبير الخطيبي"، في التعريف بهذا المصطلح ، إذ يرى أن "الخطيبي" «هو أول من أسس الرواية المغاربية وأهّلها لتصبح مرجعا في المحافل الاكاديمية، وذلك في أطروحته للدكتوراه بفرنسا سنة 1968 عن هذا الموضوع بالذات[1]...يسجّل الخطيبي أنّ الفضل يرجع إلى الكتّاب ذوي التعبير الفرنسي في دمج الرواية داخل الثقافة المغاربية».[2] وإن كان هذا الرأي يمثل حقيقة تاريخية متصلة بنشأة الرواية في المغرب العربي، وارتباطها بأسباب سياسية واجتماعية وثقافية وسويسو ثقافية، غير أنّه ينبغي أن لا يغيب عن أذهاننا أنّ هذا الإقرار يتصل بالرواية المغاربية ذات التعبير الفرنسي، وهو ما لا يعنينا في هذا المجال، أما الرواية المغاربية ذات اللغة العربية فلها شأن أخر، بما تطرحه من إشكاليات تتصل بالتحقيب نشأة وتحوّلا.

ولانغادر هذا الموضوع دون ان نشير إلى مسألة لافتة حول الرواية المغاربية، فرغم شمول "الاتحاد المغاربي" الدول خمس هي: تونس، الجزائر، المغرب، ليبيا، موريتانيا، إلاّ أنّ التسمية الأدبية تنسحب على البلدان الثلاثة الأولى، مهملة البلدين المتبقيين، فالثلاثة الأولى «هي وحدها المأخوذة بعين الاعتبار عند الدارسين، مستندين إلى إنتاجهم باللغة الفرنسية طبعا، وإلى حضور الحالة على مستوى الجدل، والتمثيل الثقافي عبر الأجيال، وكذا عبر تشخيص قضية المثاقفة. ونظرا لاتساع الظاهرة، وتعدد المشاركين في واجهتها وفعلها».[3]

[1]– يحمل الكتاب عنوان: الرواية المغاربية، تر: محمد بّرادة، منشورات المركز القومي الجامعي للبحث العلمي، الرباط، 1971.

[2]– احمد المدني، تحولات النوع في الرواية العربية، ص 21.

[3]– المرجع نفسه، ص 17.

ورغم أنّ هذا القول يحيط بمجمل الأسباب التي أدخلت البلدان الثلاثة (تونس، الجزائر، المغرب) إلى منظومة الرواية المغاربية وأقصت منها (ليبيا وموريطانيا) إلاّ أنّنا نرى بأن السبب الأول لم يعد له وجود، فقد زال بزوال مسبّبة، فإن كانت اللغة الفرنسية هي التي جمعت الروائيين المغاربة في بداياتها، إلاّ أن مجرى النهر قد تحوّل، فأضحت اللغة التي تجمع معظم الروائيين هي العربية، تلك اللغة التي من شأنها أنّ تبلور خصائص الهوية، بعيدا عن أزمة التمزّق ولانشطار داخل لغة الآخر.

ثانيا: الذاكرة الأدبية المفقودة:

نستهل حديثنا في هذا الموضع بتساؤل صدر عن الدكتور "محمد الباردي" حول الرواية العربية وموقعها من التجريب، إذ يقول «...لكن الرواية العربية، أليست بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي ونهضت مواكبة لأشهر تحركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية عموما؟».[1]

غير أنّ هذا التساؤل الحذر الذي يشي بالاعتراف بتجريبية الرواية العربية الجديدة ينسحب –فيما نرى-على الرواية المغاربية أكثر من مثيلتها في المشرق، لكون هذه الأخيرة قد تمكنت من تشكيل "ذاكرة أدبية" من خلال ما حققته من تراكمات منذ عقود، واستطاعت أن تعيش فترة استقرار بما بنته من تقاليد الكتابة السردية،وإن كانت قد حذت حذو الكتابة الغربية في نموذجها الواقعي مجسّدة في أعمال الروائيين العرب قبل هزيمة حزيران 1967، وعلى رأسهم "نجيب محفوظ".

هذه الذاكرة الأدبية الممتدة عبر عقود من الزمن هي ما تجاوزه الروائيون ذوو "الحساسية الجديدة"، الذين خاضوا غمار "التجريب" في زمن الانهيار والسقوط، فراحوا يجادلون السّائد ويتمردّون عليه، باحثين عن نموذج جديد يتخلّق وفق آليات عملوا جاهدين لامتلاكها، هم جيل الستينيات ومن أتى بعدهم.

[1]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 243.

أين ذلك من الرواية العربية في المغرب العربي؟ وهل شكّلت بدورها "ذاكرتها الأدبية "حتى تثور عليها وتعلن رفضها لتقاليدها؟ أم أنّ التجريب معناه كما يفهم من رأي الدكتور "الباردي" الانقطاع عن التراث السردي ومجاراة الرواية الغربية في ثورتها ضد الرواية الكلاسيكية؟ وهل حداثة الرواية المغاربية لا تقوم إلا إذا قلّدت النموذج الروائي الحداثي الغربي في ثورته ضد النموذج البلزاكي الكلاسيكي؟

هذه التساؤلات التي تجرّ الدارس للرواية العربية المغاربية نحو دوامة الحيرة والقلق فيلتبس عليه الأمر وتتشابك الحقائق. والإجابة عنها نجد أنفسنا أمام تساؤلات قاتمة لنقاد مغاربة حاولوا ولوج هذا الباب. فهذا الناقد "محمد أمنصور" يعلن حيرته وارتيابه حول الرواية المغربية المعاصرة قائلا: «فالحديث عن مستقبل الرواية المغربية يوحي-ضمنيا-كما لو أن هذا الجنس الأدبي المستحدث محسوم في وجوده ضمن منظومة أدبنا المغربي المعاصر، والحال أن السؤال الذي يفرض نفسه بهذا الصّدد هو: هل ما يسمّى عندنا الرواية المغربية المعاصرة لها ماض وحاضر حتّى يكون لها مستقبل؟».[1] وهي نظرة-رغم نزعتها التشكيكية المستفزّة-على جانب كبير من الصواب-فيما نعتقد-لحداثة هذا الجنس السردي في المغرب العربي بصفة عامة، فما ينطق على المغرب الأقصى ينسحب على تجربتي تونس والجزائر؛ لاشتراكهم في المنبت والشروط التي أنجبت الرواية العربية في هذه الأقطار الثلاثة، فهي حديثة النشأة، لا زالت تتلمس طريقها جاهدة لبناء مشروعها السردي. والملاحظ في ذلك هو اختلاف النقاد والدارسين حول هذه النشأة وقد أدّى ذلك إلى عدم اتفاقهم، عموما،حول تاريخ موحّد يرصد مسار الرواية المغاربية ذات اللغة العربية. ورغم ذلك تبقى بعض المحاولات الروائية أو "شبه الروائية" كعلامات، وإن بدت باهتة المعالم إلاّ أنها تساهم مع الرواية ذات التوجه الحداثي، الذي ظهرت بوادره منذ أواسط السبعينيات وما تلاه من عقود، في تجلية مسار هذه الرواية في الأقطار المغاربية.

[1]– محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي. مطبعة انفوبرانت، فاس، ط1، 1999، ص 47.

غير أنّ إشكالا أخر يطرح نفسه يتمثّل «في التساؤل حول مدى مصداقية التأريخ للرواية المغاربية، ومن ثمة للرواية العربية، انطلاقا من نص روائي واحد، يمثل المبدأ والباكورة ويكون غالبا موضع خلاف واختلاف بين النقاد في تحديد زمن نشأة هذا الجنس الأدبي».[1]

وبتعبير آخر هل يمكننا بناء صرح الرواية المغاربية على مثل هذه الأسس الهشّة، والتجارب الفردية المنعزلة؟ وهل أثرت هذه النصوص في الأجيال الروائية القادمة؟ وإن بدا ذلك ممكنا لدى "إدوار الخراط"،الذي يرى أنّ «المعيار في النهاية ليس بالكمّ ولكن بالكيف. فلعلّ عملا فنيا واحد له من الأثر والقيمة ما يفوق أربعين عملا آخر».[2] ،ورغم أن هذا يبدو منطقيا، وذلك ما تؤكده بعض النصوص الفردية التي أبدعها الروائيون وخرجت طفرة عن السّائد في زمانهم، كرائعة "حدّث أبو هريرة قال "مثلا، إلاّ أنّ الجواب يأتي لدى بعض النقاد مربكا ومحيّرا ولكنّه متوقع «والحقيقة أنّ الأجيال لم تتأثر بأي من هذه النصوص، ولم يكن لها أيّ تأثير في التجربة الروائية».[3]

إنّ الجيل الروائي الذي تبنّى الحداثة في توجّهه الكتابي، قد راح يؤسّس تجربيه الخاصة، رافضا ومتجاوزا تلك المحاولات الروائية السابقة، لأنها تمثل امتدادا للرواية الكلاسيكية بأدوارها التي لم تعد قادرة على مجاراة الواقع وكذا التجارب الجديدة، فبدل التواصل حدث التمرد والقطيعة. فلم تستطيع تلك التجارب الروائية الضّئيلة والهزيلة أن تقنع الروائيين الشباب بأن تشكلّ مرجعيات لهم ولفنّهم، وهذا ما يؤكدّه الناقد "مخلوف عامر" في قوله «ويبدو أنّ الحركة الأدبية الجديدة مقطوعة الصلة بسابقتها أو كأنّ المجدّدين لا يستندون إلى أدب الحركة الوطنية، بقدر ما يستندون إلى الأدب المشرقي

[1]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربة للطباعة والنشر، تونس، د.ط، 1999، ص،ص 24-25.

[2]- ادوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص28.

[3]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص72.

والعالمي الوافدين... حتّى أنّه يصعب القول مثلا بأنّ قصّاصينا خرجوا من معطف أحمد رضا حوحو».[1]

وفي نفس السياق يندرج رأي "أحمد اليبوري" الذي تتبّع" مسار الرواية العربية في المغرب تحقيبا وتصنيفا، ليستقر رأيه على «أنّ الرواية العربية في المغرب لم تعرف انطلاقتها الحقيقية إلا في الستينيات والسبعينيات، وبلغت درجة تعتبر مؤشرة على رسوخ للكتابة الروائية على امتداد الثمانينيات والتسعينيات...».[2]

ونتساءل بدورنا عن مسيرة الرواية المغاربية، وقبل تبنّيها مشروع التجريب والحداثة، هل مرّت كغيرها من التجارب العالمية بالفترة الكلاسيكية؟ أم كانت هناك إرهاصات ومحاولات فردية لم تستطيع أن تنشئ تيارا أدبيا، ذا معالم سردية واضحة؟ وأين الحدود الفاصلة بين الفترتين أولنقل الجيلين؟ ويأتينا الجواب مرّة أخرى قاتما وهي شهادة من كاتب وروائي له باع طويل في التجريب الروائي، وهو "أحمد المديني" يقول «ولكم تدافعنا نحن معشر الكتّاب والدّارسين العرب، وأخذتنا نعرة التأريخ والتحقيب والتصنيف بتسارع مثير لإنتاج لم يتسنّ له أن يطوي القرن الواحد، والتمسنا فيه الاتجاهات والتيارات والمدارس القيمية والدلاليّة والفنية، من غير أن نراعي بالضرورة الأطوار الطبيعية التي يحتاج إليها أي كائن(نصّي) بين نشأته ونمائه وبلوغه النضجَ والنّضجُ أنواع وأعمار».[3]

إنها الرواية العربية المغاربية التي بدأت تتلمّس طريقها المظلمة، ودون أن تحقق تراكما ضمن الإطار الكلاسيكي الذي تشبّعت به نظيرتها في المشرق وقبلها في الغرب، إذ بالروائيين الشباب يقفزون بها إلى مرحلة التجريب والحداثة دون أن تكون مهيأة لذلك

[1]- مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص07.

[2]- أحمد اليبوري، الكتابة الروائية في المغرب، البنية والدلالة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص15.

[3]- احمد المديني، تحت شمس النص، دراسات في السرد العربي الحديث، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص51.

التحوّل؛ رغبة في إدراك تيار الحداثة الغربية، ويبين "المديني" سبب ذلك قائلا. «ربّما كان لنزعة تحقيق وطنيا صغيرة بعض الدور في هذا التهور، وبعضه الآخر ناجم عن قصور في فهم طبيعة التجارب الأدبية».[1]

وضمن نفس السياق يندرج رأي د/"محمد أمنصور" قائلا «لعلها المفارقة الأولى التي تجعل من الذاكرة المفترضة لهذه الرواية مفقودة أو غيرية؛ أو لسنَا نتّخذ من معايير أفق انتظار الرواية الغربية أو المشرقية مظلّة ابوّية لولادة كتابتنا الروائية؟ فمجمل التراكم الحاصل عندنا منذ نصف قرن من الكتابة، في إطار قواعد الجنس الروائي... لا يرقى إلى مستوى مقولة الذاكرة أو الماضي أو التراث الروائي». [2]

إنها دعوة إلى إعادة بناء الماضي المفقود للرواية العربية في المغرب العربي، غير أنّ هذه الدعوة لم تجد-فيما يبدو-صدى لدى المبدعين المغاربة الذين راحوا يجوبون مجاهل التجريب والتحديث، دون أن تصدر عنهم التفاتة الى الوراء، وكأن ذلك من شأنه أن يعيق مشروعهم السردي التجديدي ويمنعهم من اللّحاق بركب التحديث الغربي والمشرقي. فما مدى نجاح مساعديهم في ذلك وماذا عن النزعة التجريبية في الرواية العربية المغاربية، ما شأنها؟ ومتى تسلّلت إلى هذا الجسد النصّي الفتي،الحديث التكوين والنشأة؟

هذا ما سنحاول الوقوف عنده في مقارباتنا التحليلية فيما بعد.

ثانيا:التجريب الروائي:

1-تنظيرا:

يطالعنا التنظير النقدي لمصطلح "التجريب" في الأقطار المغاربية، منذ صدور كتاب (الأدب التجريبي) عام 1972 للقاص التونسي "عزالدين المدني"[*]، الذي يمثل جيل

[1]– احمد المديني، تحت شمس النص، ص51.
[2]- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص48.
*– عزالدين، المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط1، 1972.

الشباب آنذاك الذين دعوا إلى التجديد في الكتابة القصصية، وتجريب ألوان جديدة تتماشى وروح العصر.

فالمدني أعلن سخطه على النظريات القديمة في الأدب، مؤكدا أنّه قد صار من الضروري تقويض هذه النظريات، واستبدالها بأخرى أكثر مرونة وتماشيا مع روح العصر «...حتّى تبتعد الابتعاد الكّلي عن الأدب الساذج والفن العفوي. لقد ضجرنا بطول الزمن من أولئك الذين يلوّثون الأوراق بدون جهد وبدون نظر وبدون إعادة نظر، وهم يتخبطون في لوثات هستيرية ينعتها الذوق العام بالأعمال الأدبية والفنية العبقرية، كما مللنا من جهالة أولئك الذين لا يواكبون عصرهم فيكتبون أشياء ناشزة تاريخيا».[1]

وفي هذا القول كثير من السخط والجرأة، وشيء من التطرف أيضا، فيما نرى،لما يحمله من عداء للأدب الكلاسيكي، ونسف قيمته والتهوين من شأنه. ويمضي "المدني" في آرائه هذه، مقترحا طريقا آخر، وخطّا ثالثا بديلا عن الخطّين المسيطرين على الأدب التونسي في تلك الفترة، وهما: الخط الخاضع للأدب الموروث، والخط المستسلم لأدب الغرب وبخاصة فرنسا، فيرى في الخطّ الثالث بديلا يخلّص الأدب من "سذاجته".-حسب رأيه- إذ يقول «أمّا الخطّ الثالث وهو خطّ الأدب التجريبي فيعتمد في نظرياته العامة على جهده واجتهاده، وعلى ما ينقده من متاحف الماضي، وما يقتبسه من نبراس الغرب اليوم من علوم إنسانية وفلسفية وآداب وفنون وذلك تماشيا مع مقتضيات المعاصرة لا مع متطلبات الماضي. والأدب التجريبي يرادف في هذا المضمار العام التفتح واليناعة والخصوبة...وما الأدب التجريبي إلاّ مرحلة مؤقتة انتقالية ستفضي إلى الأدب الكامل بعد اجتيازها».[2]

[1]– عز الدين المدني، الأدب التجريبي، أسسه وغاياته، مجلة الفكر، تونس، ع 03، 1 ديسمبر 1969، ص25.
[2]– المرجع نفسه، ص26.

فالتجريب ليس غاية الأدباء، بل هو وسيلة لبلوغ الأدب الكامل، الذي يستدعي عملية الخلق «والخلق بالخصوص، الانطلاق من المعلوم الى رحاب المجهول، والانصراف الكلي عن المعروف بعد اكتسابه، والخروج تماما عن المألوف، والتمرد على المبتذل، وكسر المحنّط، والدخول بكل جسارة في مجازفة أدبية، ومغامرة فنية، وباختصار في مسير وجوديّ حسّاس عميق لا يعرف للاطمئنان بابا، ولا يعرف للسكينة منفذًا، ولا يسقط في التّبعيّة، ولا يتقيّد بالاستسلام».[1]

وإذا كان "عز الدين المدني"قد أعلن منذ السبعينيات ولاءه المبكّر لسلطة التجريب، ودعا الأدباء إلى ممارسته في قصصهم، والانفتاح على الأجناس الأخرى والاستفادة منها، لتطعيم الأدب بتقنيات مبتكرة، وبث روح جديدة فيه، ورأى في "التجريب" الخيار الوحيد لتطور الفن القصصي، فإنّ آراء بعض النقاد والمبدعين المعاصرين "للمدني "لم تشاطره في ذلك الطموح، وبخاصة ذوي النظرة التقليدية/الكلاسيكية. إذا انقسمت ردود فعلهم حول ظاهرة "التجريب" بين مترقب حذر وبين رافض ساخط. فهذا الناقد "إبراهيم الخطيب" يبدي موقفه الحذر من التجريب في معرض حديثة عن رواية "أحمد المديني "زمن بين الولادة والحلم" الصادرة عام 1976، والتي قوبلت بصمت وتجاهل في البداية، ثم بوابل من النقد اللاذع، لا لشيء إلا لكونها تصدم المتلقي، ومنه الناقد، ببنياتها الجديدة فيقول«في الوقت الذي يظهر الروائي المغربي ارتباطا بشكل روايته الواقعية القائمة على قواعد التخييل الممكنة، يتجه أحمد المديني بعمله الروائي إلى إرباك تلك الخطى التي لم يكتمل بناؤها بعد، وهكذا وظف كتابته لخدمة تأملات نظرية في صياغة رواية، لا تزال في طور التجريب حتى بالنسبة للبلدان الأوروبية الأكثر تقدما... لكن يبدو أنه من البديهي التساؤل:كيف يمكن التعبير عن "نظام الأشياء" بواسطة "فوضى الكتابة"؟»[2]، إنّه التّجريب الذي يرمي إلى خلخلة قواعد الجنس الروائي الثابتة وإرباك المتلقي.

---

[1]– عز الدين المدني، الأدب التجريبي، أسسه وغاياته، ص24.

[2]– إبراهيم الخطيب، الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، الرغبة والتاريخ، مجلة أقلام المغربية، السلسلة الجديدة، فبراير 1977، ص 23.

أمّا "عبد الكريم غلاّب" فيقرن بين أزمة الرواية والتّجريب فيقول «إنّ الرواية المغربيةتجتاز "أزمة نموّ" وليست أزمة إحباط تتلخص الأزمة في أنّ معظم روادها... يعيشون تحت الرّعب. هناك شيء اسمه "الإرهاب النقدي"... لذلك فهم يلجؤون إلى التستّر علّهم لا يغضبون "الإرهاب" ومن هنا جاءت موضة "التجريب"... أفهم طبعا البعد الفنّي للتجريب ولكنّي مع ذلك أحبّ أن يثق الكاتب في نفسه ... قد تكون مرحلة التجريب طبيعية أيضا في فنّ ما يزال في عمر الورد، ولكن حينما يصبح التجريب هو الهدف، سننتظر طويلا حتّى يتحرر الكتّاب الشباب من "الإرهاب" لينطلقوا في الإبداع بقوة الواثق في نفسه وفنّه».[1]

ومثل هذا الموقف من "التجريب" ينبئ، فيما نعتقد، عن التسرّع والسطحية في التفاعل مع المستجدّات الفنّية، وعدم الغوص وسبر جوهر هذه التجربة الجديدة. رأي نابع عن منظومة مرجعية تشي بإشكالية تصارع الأجيال ورفض أنصار الكلاسيكية الاعتراف بالتجارب التي يستحدثها الجيل الجديد، واتهام تجاربهم بكونها موضة لن تفتأ حتّى تزول بزوال سلطة النقد الرادعة. إنّ مثل هذا الخطاب الرافض والمناقض لخطاب الحداثة، إنمّا يسهم في ترسيخ المنظومة القائمة برؤاها وتمثّلاتها لا يحيد عنها.

وفي خضمّ موجة النقد وموقفها الرافض للتجريب، تلوح لنا بارقة نور، من تجربة ناقد يحاول أنّ يحاور هذه النصوص التجريبّية، ويقدّم مقاربة تقرّبنا من فهم جوهر التجريب دون أن تتجنّى عليه كسابقيها. وهو موقف الناقد "حميد لحميداني"،طرحه علينا من خلال استقرائه للنص الإشكالي الذي أثار ضجّة نقدية ألا وهو "زمن بين الولادة والحلم" فهذه الرواية –كما يراها "لحميداني"-تعبّر«عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البرجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلّص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع

[1]– عبد الكريم غلاّب، الرواية حياة متكاملةوهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو، مجلة آفاق، اتحاد كتّاب المغرب، ع 4/3، دجنبر/جانفي، 1984، ص107.

التعبير عن المضامين المتولّدة في الظّروف الجديدة».[1]، إنها قراءة جديدة لمفهوم التجريب الذي يقيم علاقة بين البنى الذهنية للمبدعين والبنى الشكلية والفنية للعمل الأدبي، وما فوضى الكتابة هذه إلا موقف من المبدعين الذين ينشدون تغيير النمطية القابعة في العالم الروائي، فالعالم من حولها يتغير والقيم تتبدل، فلم لا تتغيّر النّظم الشكلية والجمالية للرواية؟إنها محاولة لإيجاد التوازن بين عالم الواقع وعالم الرواية، عن طريق المساءلة والتشكيك وتجاوز الفهم القادم.

أما الناقد "محمد برادة "فيطرح مسألة هامة في "التجريب"، والمتمثلة في اقترانه بالوعي، يقول «إنّ التجريب لا يعني الخروج على المألوف بطريقة اعتباطية،ولا اقتباس وصفات وأشكال جرّبها آخرون في سياق مغاير. إنّ التّجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفّر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنّيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم»[2] وهي دعوة إلى التجريب الذي يقوم على أسس واضحة،بالاستفادة من التجارب الكتابية والمنجزات الفنية للآخرين ومحاورة نصوصهم، دون فقدان الخصوصية الفنية،فهو يدعو إلى التحاور لا الذوبان في تجارب الآخرين.

2-ممارسة:

يرى النقاد أن فترة السبعينيات كانت فترة تحوّل واضح في مسار الرواية المغاربية إذا «أخذت ملامح هذا النمط التجريبي في الكتابة الروائية-في المغرب العربي-تتشكل مع منتصف السبعينات وتتبلور أكثر منذ مطلع الثمانينات مع جيل جديد من الكتاب كان يسكنه هاجس البحث عن أشكال فنية جديدة في الممارسة الروائية تكون قادرة على التعبيرعن إشكاليات المرحلة التاريخية التي كانت تمرّها بلدان المغرب العربي... وتحقق-في الآن

[1]– حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص418.

[2]- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص 24.

ذاته-تجاوز المرحلة التقليدية التي يمثّلها جيل الرواد».[1]، وقدْ تمّ ذلك بفضل كوكبة من الروائيين المبدعين، الذين وعوا أسئلة الكتابة، واتجهوا صوب المغامرة الروائية بما يمتلكونه من تقنيات وآليات حداثية، تتيح لهم تجاوز السائد والمألوف أمثال: صلاح الدين بوجاه، فرج الحوار،هشام القروي، إبراهيم الدرغوثي، حسن بن عثمان...إلخ في تونس، وواسيني الاعرج، رشيد بوجدرة، جيلالي خلاص، أحلام مستغانمي، محمد ساري، إبراهيم سعدي...الخ في الجزائر، ومحمد عز الدين التازي، احمد المديني، الميلودي شغموم، محمد برادة، بنسام حميش... وغيرهم في المغرب الأقصى.

هؤلاء الروائيون المتميّزين، الذين واكبوا مرحلة تاريخية عرفت تحولات عميقة وتحديات واضحة، بعد استقلال دول المغرب العربي، وطموح شبابها في بناء مجتمعات متينة، والبحث عن الهوية الضائعة التي غيبّها الاستعمار طويلا، ضمن مشروع تحديثي يطال جميع الأصعدة، وإن اختلفت الطرق والآليات في سبيل تحقيق تلك الغاية، وذلك ما حاول الروائيون الجدد تحقيقه من خلال مشروعهم الروائي، الذّي اتجهت طائفة منهم صوب التأصيل الذي «يقتضي استكناه الوجود الحضاري والرجوع إلى التراث بتصور إبداعي».[2]

وقد تميّز هذا الاتجاه التجديدي في الرواية عن سابقه الكلاسيكي، بقيام الكتابة فيه على «هاجس البحث توقا إلى تحقيق المغايرة: أسئلة متنٍ وبنية شكلٍ وأنساقَ لغةٍ وخطاب. وهو ما يجعله فعلا في حال تشكّل دائم، يسعى إلى أن يكون متكاملا دون أن يتكامل وذلك من خلال سمة التجديد الملازم له».[3]

لقد أدرك الروائيون المغاربة في تلك الفترة (أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات) أن الرواية الكلاسيكية، بتقنياتها الثابتة والمستهلكة، لم تعد قادرة على احتواء المرحلة

[1]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص،ص 365-366.
[2]– مصطفى الكيلاني، إشكاليات الروائية التونسية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، د.ط، 1990، ص199.
[3]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 357.

الجديدة بأسئلتها الشائكة وإشكالياتها المعقدة، فكان لزاما عليهم استحداث آليات وأشكال فنية تلائم مستجدات تلك المرحلة.

وممّا تجدر الإشارة إليه أن تيار التجريب لم يمسّ الأدباء الشباب فقط، بل قد شمل أيضا الروائيين الرواد والمؤسسين للفن الروائي المغاربي أمثال: الطاهر وطار، عبد الله العروي،وغيرهم ممّن خاضوا غمار التجريب متجاوزين أشكال التعبير الكلاسيكية التي طبعت نصوصهم الروائية السابقة، ليلقّهم تيار المغامرة الروائية بدورهم «وهو ما كشف عن تعايش النمطين التقليدي والتجريبي في رواية المغرب العربي، وعن نزوع رواد هذه الرواية إلى التجريب الروائي، وقد شعروا بأن المرحلة التقليدية التي مثّلوها، إشكاليات فكرية وأشكالا فنية، قد استنفذت كل طاقاتها ودلالاتها. ومن ثمّة أصبح من الضرورة مواكبة المرحلة الراهنة عن طريق البحث عن أشكال تعبير جديدة تكون قادرة على استيعاب إشكالياتها».[1]

إنّ القول بكون التّحول في مسار الرواية المغاربية الجديدة، قد خضع لمتغيرات داخلية لا يعني تقوقع هذه التجربة عن تيار الحداثة العام إذّ تشّكلت هذه الرواية الجديدة«في نطاق تحوّل روائي عربي وفرنسي، وتشكّل وعي أدبي وجمالي جديد، كان عنوانه في فرنسا هو "اللاّرواية" أو "الرواية الجديدة"، واتخذ له في مصر مفهوم "الحساسية الجديدة" الذي اطلقه إدوار الخراط لوسم تجربة هذا الجيل الجديد من الكتّاب».[2]

وتلك سمة قد طبعت الرواية المغاربية بشكل لافت. وقد يعود السّبب إلى حداثتها، والتي واكبت التغيّرات التي طرأت على الرواية في الغرب وفي المشرق، فكان لزاما عليها أن تلتحق بركب التجديد حتى لا تتخلف عنه، رغم ما لهذا الإنتقال المفاجئ من مخلّفات وآثار على الرواية.

[1]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 367.
[2]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 77.

2-1- في تونس: نزعة التجريب.

يعتقد الناقد المغربي "عبد الحميد عقار" أن بوادر التجريب في الرواية التونسية قد تبلورت خلال ستينيات وسبعينيات القرن العشرين حيث رصد بعضا من المؤشّرات الدّالة على اكتساح النزعة التجريبية للرواية التونسية في تلك الفقرة، ومنها «حدّة التمرّد المُعلن على القوالب والأشكال القائمة، وما يكتنف الكتابة أحيانا من غموض مبالغ فيه يكاد يتحول إلى ما يشبه الاستيحاء السوريالي دون سياق مقبول».[1]

غير أنّ للتجريب إرهاصات برزت إلى الوجود قبل هذه الفترة بكثير حيث تشير الدراسات إلى«أنّ الجذور لأولى لنزعة التجريب في الكتابة الروائية نجدها ماثلة في كتابات الأديب محمود المسعدي التي انجزها في نهاية الثلاثينيات وبداية الاربعينات من هذا القرن [ق20]، ويمثلها نصّا:"حدّث أبو هريرة قال"، و"مولد النسيان"، وهما جديران بأنّ يمثلا الريادة لهذا المسعى الروائي البديل، الباحث عن تجاوز النموذج التقليدي في الكتابة الروائية من خلال تمثّل أشكال التراث وتوظيفها إبداعيا بعيدا عن المحاكاة».[2]

فالنزعة التجريبية الواضحة في العملين السابقين، وبخاصة الأول منها-قد نصّبت من المسعدي رائدا للتجريب مغربا ومشرقيا-حسب ما يراه الناقد التونسي "بوشوشة ابن جمعة"، إذ يقول:« وإن كانت تجربة الأديب التونسي محمود المسعدي، تُعدُّ في الحقيقة نقطة انطلاق التجريب في الكتابة الرواية المغاربية، والعربية على حدّ سواء، وذلك في روايته"حدّث أبو هريرة قال"».[3]، ثم تلتها رواية (الإنسان الصفر) لعزالدين المدني (1968)، ويتم بذلك «التوكيد على الريادة التجريبية الحداثية التي كانت من قبل لمحمود المسعدي(حدّث أبو هريرة-السدّ) ولعزالدين المدني (الإنسان الصفر)،وحيث يمكن

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، التحولات اللغة والخطاب، ص 84.
[2]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 366.
[3]– بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1،2003، ص 11.

تشخيص العلامتين الكبيرتين اللّتين ستسمان التجريبية الروائية في تونس، وأعني البحث في التراث السّردي واستثماره (المسعدي)، والانفجار الشكلي وتفجّر الذاتية(المدني)».[1]

غير أن هذه المحاولات الفردية قد شهدت تراكما وطفرة في الكتاب الروائية مع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات وما تلاها لتتواتر النصوص الروائية من مثل: (الرحيل إلى الزمن الدامي، 1981 لمصطفى المدايني، (ن) 1983، و(أعمدة الجنون السبعة) 1985 لهشام القروي، (مراتيج)1985، و(تماس)1995 لعروسية النالوتي، و(النفير والقيامة)1985 و(الموت والبحر والجرذ)1985 لفرج الحوار،و(مدونة الاعترافات والاسرار) 1985، و(التاج والخنجر والجسد)1992، و(حمّام الزغبار)1992 و(راضية والسرك)1998 لصلاح الدين بوجاه، و(الدراويش يعودون إلى المنفى)1992، و(القيامة الان) 1994، و(شبابيك منتصف الليل) 1996 لإبراهيم الدرغوثي، و(أرخبيل الرعب) 1994، و(حفيف الروح) 2001 لظافر ناجي، و(توقيت البنكا) 1992، و(شمس القراميد) 1997 لمحمدعلي اليوسفي و(في انتظار الحياة) 1998 لكمال الزغبابي وغيرها من النصوص الروائية التي يغلب عليها الطابع التجريبي من الجرأة في تعرية المسكوت عنه، واللجوء إلى العوالم العجائبية، والتراث السردي والشعبي. وتكثيف التناص، وتفجير الأشكال السردية المألوفة، وحضور التراث اللغوي وحضور الروائي كشخصية روائية داخل النصوص، مع كشف أسرار اللعبة السردية وقد«تنامى وتعقّد سؤال الذات الكاتبة في الرواية، تحت وطأة النّبذ المؤسّسي للمثقف إلى الهامش، والعوامل الثقافية والاجتماعية الذي غذّت الفرداني وعقّدته، وباشتباك ذلك مع المغامرة الحداثية شرع الكتّاب يجربون في سيرة روائية مختلفة».[2]، وبذلك اتجهت الرواية في تونس نحو مساءلة شكلها وممارسة اللعبة السردية أمام القارئ مغرية إياه بالمشاركة في هذه اللعبة.تلك الخصائص التي تشير إلى انفتاح الرواية التونسية على الرواية الغربية والمشرقية، وإن كان بعض الدارسين ينفون ذلك أمثال المبدع والناقد التونسي "محمود طرشونة"، في معرض

[1]– نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، ص 45.
[2]– المرجع نفسه، ص 48.

قوله:«نعقد أن الرواية في تونس قد شقّت طريقها بمعزل عن الرواية الغربية وتجاربها الحديثة باستثناء بعض النماذج. إنّها تأسست في الخمسينات فاستلهمت احداث الماضي، ثم أخذت شيئا فشيئا تتدرّج نحو الواقع الراهن وتتكيّف بحسب شخوصه وقضاياه، منكمشة على نفسها، غير متفتحة حتّى على الرواية المشرقية إلا نادرًا».[1]

ثم يضيف «فظهرت مجموعة من الشبان المتحمسين لابتداع رواية عربية في تونس غير مقطوعة الجذور وغير تابعة في نفس الوقت».[2]

مؤكدا على تفردّ التجربة الروائية التونسية. رافضا أن تكون ظلاّ للرواية المشرقية ولا الغربية.

2-2-في الجزائر: الحداثة الروائية.

إذا سلّمنا يكون رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، الصادرة عام 1971، هي أول نص روائي جزائري كتب بالعربية، فذلك يعني الإقرار بحداثة الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي، ولقد شهدت فترة السبعينيات زخما أدبيا واضحا. إذ تعدّ«الفترة التي تكثّف فيها الإنتاج باللغة العربيّة وكانت تأسيسا سمح بظهور وتكوين كوكبة من الأدباء، أصبحت لهم مكانة محترمة».[3] والذي انبثق عنها جيل الرواد والآباء المؤسسين أمثال عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار.

والجدير بالذكر أن إرهاصات التجريب قد بدأت تظهر بوادرها مع عدد من نصوص جيل الرواد أنفسهم: مثلما يبدو في بعض روايات ابن هدوقة "كالجازية والدراويش" الصادرة عام 1983، إذ«أن التجريب يدرك مداه من النضج ومن ثمّ الإضافة...فهي تشكلّ تحولاً نوعيا في مسيرة ابداعه الروائي وعلامة مميّزة فيه، لما توفّرت عليه من علامات دالّة على ما توصل الكتاب إلى امتلاكه من عناصر وعي نقدي

[1]– مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، د.ط، 1993، ص،ص 152-153.
[2]- المرجع نفسه، ص 153.
[3]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص 11.

بشروط الرواية وأدواتها الجمالية في صياغة الرؤية والتعبير عن الموقف».[1] وهذا التجريب التأسيسي الذي بدت بعض بوادره أيضا في أعمال الطاهر وطار كرواية "الحوات والقصر" الصادرة عام 1980، التي يبرز من خلالها ملمح التجريب واضحا، من خلال استثمار الأسطورة والتراث الصوفي، وكذا من أعماله الأخرى:"عرس بغل" 1978، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" 1999.ويستند التجريب لدى "الطاهر وطار" على ركيزتين أساسيتين: إحداهما تتمثل في التراث العربي بتقنياته وآلياته، والأخرى تنزع منزعا تأصيليا باستثمار التراث العربي الإسلامي.

وإذا كان التجريب لدى جيل السبعينات (جيل الرواد والمؤسسين) فرديا، يخضع لوعي الروائيين ودرجة تمكنهم من تقنيات الفن الروائي، بسبب انهماك هؤلاء الروائيين في التأسيس للرواية الجزائرية ذات التعبير العربي، فإنّ الجيل الثاني، جيل التسعينات (جيل الأدباء الشباب) قد انخرط في مذهب التجريب بكل وعي بالتحولات المحيطة بهم، وبضرورة التّغبير واختراق المألوف. فظهرت كوكبة من الروائيين الشباب أمثال: واسيني الاعرج، رشيد بوجدرة، جيلالي خلاص،محمد ساري،إبراهيم سعدي، أحلام مستغانمي، أمين الزاوي... وغيرها من الأسماء التي تحاول تجريب أساليب مغايرة في الكتابة، معلنة القطعية مع الأنساق السردية التقليدية، ليتحول التجريبي إلى شاغل رئيسي وإلى هاجس يؤرق الروائيين، لوعيهم التام بشروط الكتابة القائمة على مبدأ المغايرة والانفتاح على الأفق اللامتناهي، فالكتابة الروائية مغامرة وهي فعل إبداعي وحداثي.

لتتوالى الاعمال الروائية ذات المنزع التجريبي من ذلك (فاجعة الليلة السابعة بعد الالف-رمل الماية) 1993 و(سيدة المقام) 1996 لواسيني الأعرج، (وفوضى الأشياء)1990، لرشيد بوجدرة، و(عواصف جزيرة الطيور) 1998، لجلالي خلاص... وغيرها من النصوص الروائية التي أثرت المدونة الروائية الجزائرية.

[1]– بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص109.

وبهذا يمكننا القول بأنّ حداثة الرواية العربيةالجزائرية كما يرى الناقد "بوشوشة بن جمعة"«ترتبط بالتجريب أفقا لتحقيق المغايرة الروائية عبر الضرب في مسالك المغامرة الشكلية واللغوية... كتوظيف أشكال من التراث المحلّي، والعربي الإسلامي والعالمي، واستلهام التاريخ في شتى تجلياته وأبعاده...

كل ذلك في كنف التفاعل مع الموروث العالمي ومنجزاته الحديثة والمعاصرة، في صوغ حكائي خلخل الميثاق السردي السائد... وكانت شعرنة اللغة علامة دالة على عمق الابعاد الدرامية للتجارب المحكية، الفردية والجماعية على حدّ السواء. وهي كلها علامات دالة على حداثة هذه الرواية ومكوناتها الحكاية النصية،في ضوء مساءلتها لذاتها شروطا وأدوات».[1]

وذلك ما يؤكده "مخلوف عامر" في قوله «لعل أكبر خاصية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية... تتمثّل في بحثها الدّائم عن الثورة في الشكل والمضمون لإيجاد معمارية فنية تتضمّن التوازن بين القطبين. وأعتقد أنها استطاعت أنّ تحقّق نسبة كبيرة من النجاح في نماذج معدودة موازنة بالرواية العربية والعالمية».[2]

وهو إنجاز على قدر كبير من الأهمية، قياسا على التجربة القصيرة للكتابة الروائية الجزائرية ذات التعبير العربي.

2-3- في المغرب الأقصى:مرحلةالتحول والتجريب

لقد كانت فترة السبعينيات فترة حاسمة، إذا استطاعت التجربة الروائية المغربية أن تفرض ذاتها بعد البدايات العسيرة، إذ «لم يتم تجاوز صعوبة البدايات إلاّ منذ أوساط السبعينيات بظهور جيل جديد (محمد عز الدين التازي والميلودي شغموم وأحمد

[1]– بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص، ص 151-152.
[2]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص 104.

المديني)من الكتّاب الذين تولّد لديهم نزوع نحو التجديد وتجاوز الرواية العربية الواقعية التي أقام صرحها نجيب محفوظ بإمتياز».[1]

ورغم ما يلاحظ من الاختلاف لدى بعض النقاد حول تحديد الروايات التي فتحت باب التجريب، بين من يعتبر روايتي "الغربة" (1971) لعبد الله العروي، و"المرأة الوردة"(1972) لمحمد زفزاف، الروايتين اللّتين آثارتا حسّ التجديد لدى الروائيين المغاربة ودفعتهم إلى التمرد على القيم الجمالية السّائدة، وبين من يرى في روايتي"حاجز الثلج(1974) لسعيد علّوش، و"زمن بين الولادة والحلم" (1976) لأحمد المديني.[2]

ورغم هذا الاختلاف الظاهر، إلا أنّنا نلمس جنوحا لمعظم النقاد نحو الرأي الثاني وبخاصة رواية "زمن بين الولادة والحلم"، التي أحدثت ردّ فعل قوي، بسبب خروجها عن المألوف وتطرّفها على مستوى الشكل، فـــ«إذا كان صدور "حاجز الثلج" قد لفت بعض الانتباه المحدود فإنّ رواية"زمن بين الولادة والحلم" ستواجه بدءًا بالصمت أو ما يشبه التجاهل، غير أنهما صمت وتجاهل مؤقتان، إذا لن يلبث النقاد أن يقولوا كلمتهم».[3]

لقد وقفت هذه الرواية أمام المؤسسة النقدية العتيقة بكل جرأة وثقة وإصرار متحدية سياط النقد اللاّسعة. وقد اعتبرها "محمد أمنصور "نصّا إشكاليا أثار سخط النقاد وبخاصة ذوي الاتجاه الكلاسيكي، فاعتبرها البعض منهم مجرد محاولة لغوية لا يمكن أن تدرج ضمن الرواية، وأما البعض الآخر فقد رآها بالغة التطرف والتحرر، مستهترة بقواعد اللعبة الروائية.[4]

غير أنّ بعض النقاد تفطّن لهذا التحول الذي تمور به الرواية، وإدراك أنه انعكاس للرواية الحداثية الغربية التي تنزع منزع التجريب، فكتب عنها قائلا:«...من أجل تحقيق

---

[1]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 76.

[2]- ينظر: محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص15.

[3]– محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 58.

[4]- ينظر: محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب...،ص، ص 58-59.

هذا الهدف عمد [المديني] في روايته "زمن بين الولادة والحلم" إلى نهج طريقة قريبة جدا من طريقة (فيليب سولير) وبعض الكتّاب الفرنسيين المعاصرين، تخلّى عن الشخصية الروائية وأطلق العنان للذاكرة تهرق انسياباتها وتغدق مخزوناتها عن الماضي والحاضر تكليل الشتائم وتدين بلا هوادة أو تروّ التاريخ والتراث والحضارة».[1]، إنّه النص الإشكالي في مغامرته المبكّرة ضدّ النص المرجعي، ومثل هذه النصوص الجزئية هي التي خلقت«قناعة لدى الروائيين المغاربة بأنّ استقلالية الرواية المغربية يجب أن تتم من خلال تجاوز نموذج الرواية الواقعية، وهو ما دفعهم إلى الدخول في غمرة التجريب غير المنقطع، والبحث المتواصل عن أشكال جديدة وطرائق غير مطروقة، مما جعل التجريب يصير عنوانا لمرحلة بكاملها من عمر الرواية المغربية، ابتدأت مع مطلع السبعينيات ولمّا تنته بعد».[2]

غير أن هذا التجريب، وإن ابتدأ فرديا في الروايتين السابقتين، فقد تلته موجة عارمة من التجريب الواعي، الذي اتخذا طابعا جماعيا، بلغت اوجها في فترة الثمانينات وبذلك يمكن القول «بأنّ عشرية الثمانينيات هي حقل التجريب بامتياز».[3]

ذلك التجريب الواعي الذي استحدث آليات الكتابة الروائية، وفق استراتيجيات جديدة، ظهرت في أعمال روائي الثمانينيات من مثل، "وردة للوقت المغربي"1982 لأحمد المديني،"الأبله والمنسية وياسمين" 1982 للميلودي شغموم،"بدر زمانه"1983 لمبارك ربيع، "رحيل البحر"1983 لمحمد عز الدين التازي، "لعبة النسيان"1987 لمحمد برادة،...الخ.

---

[1]– البشير الوادنوني، مشكلة المضمون في الأدب العربي: الرواية المغربية، مجلة أقلام المغربية، ع 08، نوفمبر 1977، ص 111.

[2]– الأمين العمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، مطبعة الطوبريس، طنجّة، ط1، 2003، ص 207.

[3]– محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص25.

فمع هذه النخبة من الروائيين المتميزين«ستنتقل الرواية إلى مرحلة البحث عن إمكانات جديدة في مستويات التقنية والرؤية، وهو بحث معرفي وفنّي وايديولوجي يستهدف الخلخلة وتجاوز القواعد السائدة المترسبة عن التقاليد وقيم الثقافة التقليدية».[1]

ومع التراكم الذي حققته الرواية في هذه الفترة، راحت تصب في مجرى أدبي وثقافي متحول، تحدوها نزعة خلاقة في التجريب. ليستمر التراكم بكل قوة في التسعينيات وما تلاها من العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، وتجسد في اعمال كثيرة منها:"مجنون الحكم" 1993، "العلاّمة"1997، لبنسالم حميش، "جارات ابي موسى" 1997 "السيل"1999، "غريبة الحسين" 2000 لأحمد التوفيق، "خميل المضاجع" 1997 للميلودي شغموم، "أيام الرماد" 1992 لمحمد عز الدين التازي، "رائحة الزمن الميت" 2000 لعمرو القاضي،"خطبة الوداع" 2003 لعبد الحي المودن...الخ

ومما سبق ندرك كيف أنّ الرواية المغاربية، ذات التعبير العربي، قد سعت إلى المغامرة في مستوى الأشكال وكذا الطرائق السردية، بتوظيف مختلف مجالات التعبير السردية والشعرية وأشكال المفارقات وتعدد الخطابات وتداخل الضمائر. وقد اتجهت منذ السبعينيات إلى رسم طريق التجديد والتجريب، إلى اليوم، مندفعة بما تملكه من أسئلتها المغايرة، وانفتاحها على المرجعيات الفكرية والفنية الجديدة. لتكسر بذلك توقعات النقاد ذوي التوجه الكلاسيكي«الذين اعتقدوا أنّ التجريب مجرّد تقليعة فرضتها ظروف المجاملة وحبّ الاختلاف اخطأوا...كانت الأغلبية تصادر هذا الطموح وتتصوّر أنّه سيصير إلى منتهاه آجلا أم عاجلا، وكأنّ "التشويش" الذي خلقه هؤلاء كان مجرّد "نعرة" لن تفضي إلى سبيل». [2]

فالتجريب، كما يبدو، بقي ملازما للإبداع. لما يقتضيه من تجدّد مستمر.

[1]- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص 25.

[2]– عثماني الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث، ضمن كتاب: الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 13.

الفصل الثاني

التجريب اللّغوي ومساءلة آليات الكتابة.

المبحث الأول:"فوضى الحواس":شعرية الخطاب السردي.

المبحث الثاني:"لعبة النّسيان":التجريب البوليفوني.

المبحث الثالث: "قلادة قرنفل": الوعي الأنثوي واللغة المشفرة

توطئة:

إنّ الشيء اللافت للانتباه، في الرواية المغاربية الجديدة، نزوعها نحو المغامرة اللغويّة، حيث شكّلت هاجس الروائيين الحداثيين، الذين دأبوا-بخاصة منذ الثمانينيات-على الاشتغال على اللغة ضمن أفق حداثي، لتطويعها حتى تستوعب الأسئلة التي تؤرقهم.

فأعادوا النظر في وظيفتها«بتحويلها من وسيلة ابلاغ إلى فضاء إبداع وافق بحث... وهي لغة يتداخل فيها الذاتي بالجماعي، والقومي بالإنساني والتراث بالحداثي والمعيش بالمستحدث العامّي بالفصيح وهذا الأخير بالأجنبي، ومن ثمة أصبحت لغة الرواية تحمل تعددّية الحسّ والدّلالات اللسانية تمثل هاجس السؤال الإبداعي ومداره».[1]

وبذلك أقبل الروائيون المغاربة ذوو التوجه الحداثي بنهم على اللغة، يستخلصون لغتهم الخاصة التي تمنحهم التميّز عن لغة الرواية الكلاسيكية.

فأعلنوا تمردهم على المعايير الكلاسيكية، التي أرستها قواعد البلاغة التقليدية فاخترقوا ذلك الهيكل المقدس عبر تفجير الطاقات الكامنة في اللغة، كاشفة بذلك الخفيّ والمستور، ومفصحة عن المكبوت وأفرغوا اللغة من محتواها الميت وحمّلوها دلالات أخرى جديدة تتلاءم وتصوراتهم ورؤاهم الطموحة. وضمن هذا التعامل الخاص مع اللغة غدت الرواية المغاربية، في توجهها التجريبي أكثر انفتاحا على مختلف الأجناس والفنون، فامتزجت اللغة السردية باللغة الشعرية ليتشكل إيقاع جديد للنص الروائي يعكس اغتراب الذات الكاتبة واحباطاتها ومعاناتها. كما استحضرت الفنون التشكيلية فاصطبعت لغتها بألوانها واطيافها، واستعارت من الموسيقى نوتاتها والحانها لتشكل سمفونية ذات لحن خاص، ومن السينما بعض تقنياتها وآلياتها في السيناريو والإخراج لمواقع الرواة داخل النص الروائي...إلخ ولم يقف اهتمام الروائي المغاربي باللغة إلى هذا الحد، بل تجاوزه ليجعل من اللغة هاجس السؤال الإبداعي، من خلال مساءلة الكتابة وآلياتها ضمن المتن السردي فغدت الرواية تساءل نفسها وتنقد تقنياتها وآلياتها، ليمتزج الخطاب السردي

[1]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص359.

بالخطاب النقدي داخل النص الروائي، وما ينجرّ عن ذلك من تغيّر في البنية السردية للرواية، وتحوّل في مسار الخطاب الروائي.

ويبقى أن نشير إلى أنّ ممارسة هذه اللعبة اللغوية تختلف من روائي إلى آخر ومن نص إلى آخر في بعض الأحيان، وهذا ما سنحاول الكشف عنه فيما سياتي.

المبحث الأول: "فوضى الحواس"[1]: شعرية الخطاب السردي.

لقد خاضت الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" مغامرة الكتابة السردية، فجاء إنتاجها الروائي متفردا. مجسدا في ثلاثيتها:"ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس" وعابر سرير"، التي تعد إضافة متميزة للمنجز الروائي الجزائري خاصة والعربي بصفة عامة، بما تكتنزه من خصائص وسمات فنية واضحة.

ودراستنا هذه ستتكب على أهم السمات الفنية في روايتها "فوضى الحواس"، التي تعد الجزء الثاني من ثلاثيتها، في محاولة للكشف عن جوهر التميّز فيها ومواطن الإبداع والجمالية المنشودة في أي أثر فني.

أولا: شعرية اللغة.

1- الشعرية:(Poétique).

تعد "الشعرية" قضية متعلقة بالفكر الإبداعي والنقدي، وقد شغلت المفكرين والفلاسفة منذ أمد بعيد فهو «حلم بدأ منذ عصر "افلاطون" الذي أكده في محاورة "ايون" في عام 532 ق م».[2]

ليأتي بعده "أرسطو" من خلال كتابة (فن الشعر) أو (البويطيقا)، مكرسا معظم أبحاثه في محاولة لإيجاد قوانين علمية تحكم هذا الإبداع وتحددّ عناصره عند

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 5، 1998.
[2]– نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص 378.

الاديب.ليستقر هذا المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة، إبتداء من "الشكلية الروسية" التي أولته اهتماما خاصا.

ومنه يمكن القول بأن "الشعرية" في مفهومها العام تعني ما يحكم الخطاب الأدبي من قوانين أو «هي مجموعة من المبادئ الجمالية التي تقود المبدع في خطابه، والتي تكسبه فرادته وتميّزه عن غيره من الخطابات».[1]

وبتعبير آخر فالشعرية" هي تلك التي«تدل على مجموعة من الاختيارات المميزة التي يقوم بها الكاتب بوعي أو بغير وعي في نظام التأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات». [2]

وبسبب التركيز في الخطاب الأدبي على مظاهره اللغوية، أصبح ينظر إلى "الشعرية"على أنها«جزء لا يتجزأ من اللسانيات، وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية».[3]

بدأ الاهتمام بقراءة الخطاب الأدبي على هذه الشاكلة مع "جاكبسون" "Jakobson"، الذي اهتدى من خلال نظريتة التواصلية إلى كون الخطاب الأدبي رسالة«وما يمكن أن تولّده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها، لأنها العمل الفنّي المعني بالدراسة».[4]، فالرسالة مع "جاكبسون" أصبحت تتجه إلى ذاتها، أي التمييز بين ماهو أدبي وما هو غير أدبي، بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية.

وقد سعى "تودوروف" "todorov" إلى حصر الشعرية في ثلاثة تعريفات هي:

«1-كلّ نظرية داخلية للأدب.

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص111.

[2] – David fontaine, la Poétique, étition Nathan, paris, 1993, P.09.

[3] –Jean du bois, et autre dictionnaire de linguistiique (Poétique), paris, 1973, P.381.

[4]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1،1988، ص

2- مجموع الإمكانات أو الاختيار الذي يمارسه كاتب ما من بين كل الإمكانات ، الأدبية الممكنة (في اطار النظام الموضوعاتي، ونمط التركيب والأسلوب....إلخ).

3-السّنن أو القوانين المعيارية (Codes normatifs)المؤسسة من طرف مدرسة أدبية معينة ومجموع القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها عندئذ إجباريا».[1]

وانطلاقا من كون الأدب فنا لغويا لفظيا فإن "الشعرية" تسعى إلى أن «تستنبط القوانين التي يتوجّه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية».[2]

وما يهمّنا من هذه التنظيرات وما يقترب من تصورنا، في دراستنا هذه، هو كون الرواية، شأنها شأن الشعر، قد غدت تنشد الوظيفة الشعرية للغة، التي أضحت علامة من علاماتها البارزة.

وهذا التحول في الرواية العربية نحو تطعيم بنائها بلغة الشعر،قد ظهرت بوادره في مرحلة الستينيات، حيث عمد الروائيون الشباب إلى المزاوجة بين السرد والشعر، لتتماهى الحدود بين الأجناس الأدبية ضمن ما يعرف (بتراسل الأجناس الأدبية). وذلك ما جسّده "أدوار الخراط" من خلال كتابه (الكتابة عبر النوعية) من خلال دعوته إلى تجربة نوع جديد هو (القصة/ القصيدة).[3]

وذلك من شأنه أن يقرّب الرواية من بنية الخطاب الشعري، حينما تبلغ اللغة الروائية أوج توتّرها بعد ما تتوسل بعض آليات الشعر وتقنياته بشكل مرن يساهم في تطويرأنماطها وأساليبها، وذلك يعني أن الرواية «تقوم بسرد ذي طابع شعري بالمعنى الواسع للشعري...في اجتماع السرد والحكاية والشخصيات والأحداث والأفكار(من السرد) مع العواطف و الأنساق الموسيقية أو التشكيلية (من الشعر)».[4]

---

[1] – T.Todorov, 0, Ducrot,Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,Ed du seuil, paris, p.106.

[2]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 09.

[3]– ينظر: أدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994، ص 13.

[4]- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994، ص 107.

فهذا الجنس الفنّي (الرواية/الشعر) الذي يستعمل التخييل الروائي مع الجمع بين تقنيات السرد والشعر، ويحاول أن يدمجها في نسيج واحد متلاحم لتتلاشى الحدود الدقيقة بين الجنسين.

وبهذا فإنّ«عدول الرواية إلى لغة الشعر انزياح فني الهدف منه تكثيف الدلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كلّ منها وجهة نظره...يضاف إلى هذا أن كتابة الرواية بلغة شعرية يسم هذه اللغة المعبّر عنها بطابع الإشكالية، ويحطمّ التراتبية الكلاسيكية في الأنساق التعبيرية».[1]

وبذلك «يلتقي الروائيون مع كبار الشعراء في نزوعهم لتعدد المعنى بحيث تصبح الابتسامة في الرواية مثل الاستعارة في القصيدة ذات دلالات عديدة».[2]

غير أنه تجدر الإشارة إلى أنّ اصطناع الرواية للغة الشعر، لا ينبغي أن يمس خصوصيتها كفن سردي، لذا تلجأ الرواية إلى دمج هذه اللغة الوافدة عليها فتكسبها قيما جديدة يحدّدها الروائي، بشكل متناغم من المكونات السردية فتحقق بذلك ثراء لغويا ودلاليا، دون أن تفقد هويتها السردية.

2-شعرية اللغة في "فوضى الحواس":

وإذا ما ألقينا نظرة على رواية "فوضى الحواس" وجدناها تأسر المتلقي، بلغتها الساحرة التي لا تتأتى إلا لشاعرة مثلها، بما تملكه من طاقات إبداعية متميّزة. إنّها رواية تعبق بلغة الشعر، في تناغم عجيب بين اللغتين و«هذا اللقاء والتفاعل ينقلان السرد من نثريته اللغوية إلى شعرية اسلوبية بنائية كثيفة، إذ تصر لكل دال حقول دلالية متعددة ينفتح عليها ويستوعبها».[3]

---

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 63.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996، ص291.

[3]– محمد صالح محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص62.

إنها اللغة الانرياحية المتفجرة، التي تأبي ان تبقى حبيسة الوظيفة الإبلاغية بل تفتقر على حواجزها لتدرك الوظيفة الجمالية، فتصبح اللغة بذلك بؤرة ومركزا لثقل النص الروائي، تثير الإنتباه إليها قبل أن تؤدي الوظائف الأخرى التي تدور في فلكها، فهي اللغة التي تنشد تأكيد ذاتها.

فاللغة الشعرية ترافق القارئ من بداية الرواية إلى نهايتها، في انسياب وسلاسة تقول الساردة:«فأعود رفقة البحر مشيا على الاقدام، أمشي وتمشي الأسئلة معي وكأنني انتعل علامات الاستفهام، نيتشة كان يقول"إن أعظم الأفكار هي تلك التي تأتينا ونحن نمشي ولكن كل فكرة يأتيك بها البحر تذهب بها الموجة القادمة". [1]

ولا يخفى ما لتكرار ملفوظ(أمشي)من أثر واضح في شيوع اللمسة الشعرية على هذا المقطع، ذلك التكرار المكثف الذي اكسب المقطع ايقاعا وبعدا غنائيا.

وفي مقطع أخر تصف الكلمات بلمسة أنثوية عذبة تطفح جمالا فتقول:«ولكن أليس ثمة دائما أمر ما تخفيه الكلمات، حتى عندما تأتي بتلقائية مريبة؟... يحدث للغةأن تكون أجمل منا، بل نحن نتجمل بالكلمات نختارها كما نختار ثيابنا... هناك أيضا الكلمات التي لا لون لها، ذات الشفافية الفاضحة، كامرأة خارجة توّا من البحر، بثوب خفيف ملتصق بجسدها، إنّها الأخطر حتما...». [2]

فالروائية تملك قدرة فائقة على المزج بين لغة السرد ولغة الشعر والمزاوجة بينهما، لتنتج نصا ذا طاقة إبداعية متفجرة، تقول الساردة في إحدى المقاطع:

«قطعا...لم تصل.

انت المسافر في كل قطار صوب الأسئلة، من قال إنّك وصلت؟ من قال إنّك تدري أين ذاهبة بك الأجوبة؟ فالأجوبة عمياء

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص328.
[2]– المصدر نفسه، ص 32.

وحدها الأسئلة ترى الوقت سفر

مراكب محمّلة بالأوهام عادت. وأخرى بحمولة الحلم ذاهبة

ضحك البحر لمّا رآني أبحر على زورق من ورق، وأرفع الكلمات أشرعة.

في وجه المنطق، عساني أعرف أن كل هذا قد حصل

الوقت مطر

غيمة تغادر الهاتف،وتأتي كي تقيم في حقيبتي، خلف نافذة الخريف مطر خفيف.. يطرق قلبي على مهل

الوقت قدر».[1]

إنه عالم الرؤى والأحلام، والخيال المنطلق بلا حدود، في لغة تختزل المعاني عبر التكثيف والرموز اللذان يطبعان المقطع بطابع ضبابي شفاف. يظهر البوح الوجداني متعانقا مع اللغة الشعرية الآسرة، مع الاعتماد على تراسل الحواس واستثارتها، والانحراف عن اللغة العادية والانفتاح على عوالم شتى من شأنها أن تخصب العمل السردي وتفعّله.

وعلى ما يبدو من خلال هذه الرواية-وغيرها من رواياتها- فأحلام مستغانمي تعشق الكلمات، تعاملها كما تعامل شيئا ثمينا، وهي إلى ذلك تهوى ممارسة اللعبة اللغوية، بمهارة وفن.

تقول الساردة:

«لي موعد مع "نعم" وكل شيء داخلي يعيش على مزاج "نعم".

صباح "نعم" أيها العالم

صباح "نعم" أيها الحب

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص329.

يا كل الأشياء التي تصادفني والتي أصبح إسمها "نعم"

يا كل الكون الذي يستيقظ جميلا على غير عادته، من نقل إليك خبر "نعم"

أيتها الأغاني التي يرددها المذياع هذا الصباح وكأنه يدري ما حل بي

أيتها الطّرقات المشجرة التي تمتد أشجارها حتّى قلبي

أيتها الطاولات التي تنتظر على رصيف شتوي عشّاقها...»[1]

ويظل التكرار مرّة أخرى كسمة من سمات اللغة الشعرية المعاصرة، بصورته المكثفة، بما يولّده، من إيقاع وجمالية واضحة، وبما يعكسه من حالة انفعالية تشي بالغبطة والحبور وطغيان الغنائية وصوت الأنا، الذي لا يرضى أن يستقر إلا في لغة شعرية تصلح للبوح والمناجاة. وتلك سمة بارزة في الخطاب الروائي لدى "أحلام مستغانمي"، الذي يسبح في جو من البوح والمناجاة واستحضار الذاكرة ومكاشفة الذات. تقول الساردة:

«كنّ نساء الضّجر، والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التهذيب، غرف النوم الفاخرة البرودة، والأجساد التي تختفي تحت أثواب باهضة الثمن كلّ ما لم يشعله رجل.

وكنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسرّة غير المرتّبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق. أنثى عباءتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة، لا تغطيّ سوى ركبتي الأسئلة. منذ الصّغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة، وكانت النساء حولي ممتلئات بأجوبة فضفاضة...فمن أين آتي بالكلمات، كي أتحدث إليهنّ عن حزني».[2]

فلغة "أحلام" لغة مراوغة، مباغتة، تعاند توقعات القارئ، وتكسر أفق انتظاره، لغة منفلقة عن القيود الكلاسيكية للغة الرواية، تتدفّق عبر اللاّشعور، وتنشد الجديد عبر خوض

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص255.
[2]– المصدر نفسه، ص،ص 124-125.

غمار التجريب وإختراق الحدود التي تشلّ العملية الإبداعية، فلغة "مستغانمي" تدفع بالقارئ إلى جوّ من الدهشة، بسبب إختراقها للمألوف عن طريق لغة انزياحية.

فالطابع الشعري يلفّ الرواية ويحيط بمعظم مقاطعها، حتّى ليحسّ القارئ أنّه يقرأ قصائد بإيقاعها وحتّى بشكلها في إلتزام السطر الشعري، كما ألفناه في الشعر المعاصر. تقول الساردة في إحدى تلك المقاطع:

«لك متّسع لأكثر من بداية

وقصيرة كلّ النهايات

إنّني أنتهي الأن فيك

فمن يعطي للعمر عمرا

يصلح لأكثر من بداية....».[1]

وهذا التداخل بين البنية الشعرية والبنية السردية ينتج لغة «هائجة مفاجئة مراوغة تعجّ بشهوة الجسد وماء الحلم وفوضى الحواس».[2]

فهذه اللغة المتهادية في جوّ ضبابي، يصعب القبض على مدلولاتها، والتي تعتمد على التكرار المكثف كبنية إيقاعية داخلية، وعلى الجمل القصير التي تنأى عن التفصيلات النثرية، فاتحة بذلك المجال أمام القارئ لتأويلات شتّى، تنفتح على رؤى جمالية متعددة

والروائية تعي، منذ البداية، تقارب الرواية والشعر، وانفتاح أحدهما على الآخر، بل وتماثلهما فتقول على لسان بطلتها «الرواية هي فن التحايل تماما كما انّ الشعر هو فن الدهشة».[3]

---

[1]– المصدر السابق، ص 290.

[2]– على جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد الأدبي، نادي جدّة، مج 6، ع 23 مارس/آذار1997، ص100.

[3]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 328.

وكأنّ "أحلام مستغانمي" تجسد بذلك مقولة "إدوار الخراط" حول (الكتابة عبر النوعية)وهي ذلك النوع الفني الذي تتداخل فيه الأجناس الأدبية، والتي يصفها بقوله «إنّها الكتابة التي تقع على التّخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجوى... وتعبر الحدود، وتسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة، تتخطّاها وتشتمل عليها، وتستحدث لنفسها جدّة تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي، وتتحدّى عمقها الآن».[1]

إنّه التحول الجذري في التعامل مع اللغة من حيث أساليبها وبنيتها التشكيلية التي تستعيرها من الشعر دون أن تفقد هويتها السردية.

وعلى ما يبدو فإنّ تركيز الروائية في روايتها هذه على المزج بين لغتين: لغة السرد ولغة الشعر، وانفتاحها على عوالم خيالية رحبة، قد أثرت تجربتها الإبداعية وعطّرتها بروح الشعر، ووسمتها بميسم التجريب اللغوي، الذي يقبل على اللغة بجماليّة لاحد لها ورغم ذلك فان حدود الجمالية لاتقف عند هذه النقطة- وإن كانت هي الاغلب-بل إن الشعرية تبرز في مواضيع أخرى منها إدراج اللغة اليومية-وإن كان بروزه ضئيلا- بما تملكه من خصائص جمالية. لأنها الأقدر على تمثل مواقف معينة لا تستطيع اللغة الشعرية أن تنفذ إليها. بما تبثّه من خطاب ذي أبعاد دلالية ثرّة.

وشعرية اللغة اليومية تنبع من طريقة تعامل الروائي معها، وكيفية إدراجها ضمن النص الروائي، لما لها من خطورة وسطوة، لأنها «لغة غير محايدة ولاتصبح بسهولة وبحريّة ملكية للمتكلم، إنها مسكونة ومكتظّة بالنوايا الأجنبية، والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وعرة ومعقّدة»[2]، وهنا مكمن الخطورة، فاللغة العامية تأتي إلى النص بألفاظ ذات حمولات فكرية ودلالية مسبقة، كما أنها تعبّر عن أراء

[1]– أدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة "القصة-القصيدة"، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص 28.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة، ط1، 1987، ص64.

مغايرة، ومحاولة السيطرة عليها من قبل الروائي قد تموهها وتدفع بها إلى الإفتعال والإبتذال.

ولهذا نجد أحلام مستغانمي تتعامل مع هذه اللغة بحذر، وتكتفي بالاستعانة بها في الحوار، مع محاولة الملاءمة بينها وبين المستوى الفكري للشخصيات.

ومنه هذا المقطع الحواري على لسان"ناصر" يرد فيه على أخته "حياة" قائلا: «روحي يا بنتي...روحي، احنا رانا عايشين متآخرين على العالم بقرن، وانت قاعدة عقاب الساعة،تحسبي لي في الدراج والدقايق، قرن كامل ماقلقكش، وقلقوك الدقايق، حتى الراجل إذا نديهالو يموت بالضحك...في هاذ البلاد الناس ما يأخذوا لو ساعة غير لمّا تحبس».[1]

فلغة هذا الحوار تكشف عن شخصية "ناصر"، بحمولتها الفكرية، وبوعيها المتقدم، الناقد لهذا الواقع. والناقم على الحال التي آل إليها العرب وتأخرهم، وهو يجسد بوضوح هذه الشخصية ويعبر عن رؤيتها، كصوت معارض لتفكير الساردة ورغم ذلك فلم تحاول الروائية أن تكمم هذا الصوت بما يلائم توجهها، بل أطلقته على حريته لينشئ مع أصوات أخرى في النص الروائي حوارية من شأنها أن تثري النص الروائي وفي مقطع حواري أخر تحاور فيه "حياة "أمها" فتقول الساردة على لسان أمها:

«-واش بيك يا بنتي... زيّك ما عجبنيش..

ماذابي؟ أكاد أضحك لسؤال كان لابدّ أن تطرحه علّي بالمقلوب، على طريقة ذلك الرّجل، كي أجيبها عمّا ليس بي، فذلك أسهل عليّ. اصمت لأنّها في جميع الحالات لن تفهم.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضي الجلوس، ص 203.

تواصل:

- راني جبت لك معاي شوية "بسيسة"حمصتها لك البارح... ضرك ندير لك بيها صحن "طمّينة".. غير تاكليها تولّي زيّ الحصان..

من قال لأمي أنّني أريد أن أصبح مثل الحصان؟ »[1]

وهذا صوت أخر من الأصوات التي يعج بها المتن الروائي، والصادر عن الرؤى المختلفة التي يتأثر بها النص، والتي تدعم حوارية النص، فهذه اللغة تحمل بين طياتها روحا بسيطة ساذجة توافق تفكير هذا النموذج من الناس البسطاء المحدودي الرؤى، وشعرية هذا المقطع تنبع من تلك القناعات في بساطتها وفي مدلولاتها الاجتماعية وأنساقها الفكرية التي تنطلق منها.«غير أن هذه اللهجات، من جانب آخر، تحافظ عند دخولها إلى اللغة الأدبية على مرونتها اللهجوية، وعلى لغتها (الأخرى)... نتيجة لأنساقها اللسانية المغلقة... فالأمر لا يتعلق بلغة وإنّما بحوار لغات».[2]

هذه الحوارية التي تجمع اللغة العامية (لغة الخطاب العامي):مع اللغة الأدبية الفصيحة (لغة السرد، ولغة الشعر).فيشحن النص بطاقة جمالية لا حدود لها، إذ أنّ «وضع لغة الحياة اليومية هو أنسب الأوضاع جماليا لتخليق التوتر بين مستويات التعبير الشعري وإحداث هذه(الفورية المضارعة)التي تتميز بها الدراما باعتبارها لغة تصنع حدثا حركيا بتموجاتها الصوتية والدلالية».[3]

إذن فلغة الحياة اليومية عامل مهم في إحداث التوازن داخل النص الروائي بما يمتلكه من خصوصيات، دون أن تفقد الرواية خصوصيتها. فالروائي «لا ينقّي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنّة التعدّد اللساني الاجتماعي، ولا

[1]– أحلام مستغانمي، فوضي الجلوس، ص،ص 54-55.
[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 64.
[3]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1996، ص 174.

يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام... وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي، ولمركز نواياه الشخصية».[1]

فشعرية الرواية تتبع أساسا من حوارية اللغات والخطابات، والتي من شأنها أن تزيد من حدة التوتر داخل نسيج النص، وفي تصاعد المّد الدرامي، فهو نوع من الإلتقاء والتفاعل المثمر.

ثانيا: لعبة الكتابة السردية وحضور المؤلف

1- الخطاب الميتاروائي وسؤال الكتابة:

تتميز الرواية الحداثية بميزة الانفلات عن القواعد الكلاسيكية التي أصبحت تحدّ من آفاتها وطموحاتها في التجديد، وكأنّها قد ضاقت ذرعا بالنقد الممارس عليها من الخارج، فراحت تستحدث آليات، في محاولة لتصحيح مسارها، فنقلت النقد من خارج العملية الإبداعية، ليمتزج مع المتن الروائي، في نوع من النقد الذاتي، الذي يعرف بـــ: (الميتا سرد) أو (الميتا رواية)، حيث تسائل الرواية ذاتها وأدواتها وآلياتها في أسلوب يجمع بين الإبداع والنقد، والاهتمام بوصف فضاء الكتابة،وما يتصل ببواعثها وأدواتها النقدية.

فالميتا روائي:«من حيث هو سرد واصف Méta-Récit على حدّ تعبير جيرار جينيت، أي مروي في الحكاية أوحديث الرواية عن الرواية، أو الحكاية عن الحكاية، كما استعمل من قبل "رولان بارت"، في استعماله مصطلح ميتا-أدب Méta-Litterature أي حديث الأدب عن الأدب».[2]

لقد حاول النقاد والدارسون وضع تعريف لهذه الظاهرة، التي تعددت المصطلحات التي تشير إليها، من مثل: «الاستبطانية (introspected)، الانطوائية (introverte) النرجسية (narcissistic)، رواية الوعي الذاتي (self-conxious) الانعكـــاس الـــذاتي (self-reflextic)،

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 67.

[2]– امنة بلعلى،المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2006، ص157.

ضـــدّ الروايـــة (anti-fiction)، التخريـــف (fabulation)، روايـــة التمثيـــل الـــذاتي (autorepresential)...».[1]

إضـــافة إلـــى مصـــطلحي: الميتـــا-روايـــة (Meta-Romon) ومـــاوراء القص(Mitafiction)[*]

ومن بين تلك التعاريف الكثيرة نذكر ثلاثة منها، تتفرد- حسب ما يراه بعض النقاد- بنظرتها الفاحصة والمتميّزة.

إحدى هذه التعريفات للناقدة "ليندا هتشيون"،(L.Hutcheon) التي عرفت (ماوراء القص) بأنّه «رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقا على سردها وهويتها اللغوية». [2]

أما الثاني فصدر عن"باتريشياواو" (P.Waugh) تنظر من خلاله إلى (ما وراء القص) على أنّه«كتابة روائية تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية، وذلك لتثير أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة». [3]

فبالإضافة إلى مساءلة الرواية لأدواتها وآليتها وبنائها الحكائي، فإنها تكشف عن أسرار اللعبة السردية وتزيل اللّبس عن العلاقة بين الرواية والتخييل.

أما التعريف الثالث فيقول صاحبه "ماك كافري" (Mc Caffery) أنّ «ما وراء القص هو تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تمّ توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بواسطة الافتراضات السردية والاتفاقيات». [4]

---

[1]- مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، تر: اماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، سوريا، د.ط، 2010، ص13.

*- ينسب مصطلح ما وراء القص إلى الروائي الأمريكي "وليام غاس" (W.Gass)، والذي وظفه لأول مرّة عام 1970، وعلى الرغم من تعدد المصطلحات التي تشير إلى ظاهرة ما وراء القص..... فهذا المصطلح كما يشير "ونش أو مندسين" رسّخ نفسه بوصفه مصطلحات منتجا للإشارة إلى الروايات الانعكاسية المعاصرة. ينظر جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص13.

[2]- مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، تر: اماني أبو رحمة، ص13.

[3]– المرجع نفسه، ص 14.

[4]– المرجع نفسه، ص14.

وكلّ هذه التعاريف تشترك بكون (ما وراء القص) ظاهرة فنية تشير إلى وعي الرواية لذاتها،من خلال التعليق على بنائها الداخلي،وكذا على عملية الكتابة ذاتها، بمساءلتها ومساءلة آلياتها وتقنياتها، وتلك نقطة تحوّل بارزة في مسار الرواية المعاصرة، التي تثير الانتباه إلى نفسها وطريقة عملها وتقنياتها.

لقد طرحت "أحلام مستغانمي" من خلال روايتها "فوضى الحواس" هاجس الكتابة، لذلك تجاور الخطاب النقدي مع الخطاب الإبداعي في المتن الروائي بصورة لافتة للنظر، في محاولة لتجريب تقنيات أكثر ملائمة مع روح الإبداع، وما يتطلبه من تمرّد على المألوف وقفز على الثوابت،فالرواية تراجع ذاتها وتسائل منطلقاتها ورؤاها من منظور نقدي يتيح لها تقويض البنى القديمة وإرساء بنى جديدة تواكب تطلعات الروائية الإبداعية.

تشكل تيمة (الكتابة) سؤالا جوهريا شغل بال الروائية منذ الوهلة الأولى في روايتها فكانت له وظيفة مزدوجة، لبروزه كشاغل فكري، ذي طابع إشكالي،إضافة إلى البعد الجمالي الذي يسهم في بناء العالم الحكائي.

وقد كان هذا الطرح الاشكالي للكتابة متناغما مع اختيار الابطال والشخصيات، التي يدور انشغالاتها في فلك الكتابة والإبداع، "فحياة" كاتبة وقاصة وكذا "عبد الحق" صحفي مثقف.وهذا ما مكنّهم من مساءلة الكتابة وآلياتها، والرواية وما تتوسّله من تقنيات. لتغدو الكتابة موضوعا إشكاليا يعكس تمزّق الروائي وتشظي الذات في زمن الموت والعنف بحيث تصبح الكتابة في مثل هذا الزمن مناهضة للموت، تقف في وجهه بعناد.

فالكتابة «هي التهمة الأولي التي قد تفقد بسببها حياتك».[1]

وذلك على مستويين: أحدهما يمثله الآخر المخالف للرأي والمعتقدات، وثانيهما في المقربين انفسهم، تذكر الساردة "حياة" موقف زوجها العسكري من الكتابة قائلة: «...ولذا أصبح يبدي انزعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي، دون أن يعترف تماما بأنّ ما يزعجه هو الكتابة في حدّ ذاتها، كعمل

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 371.

مواجهة، ومراوغة صامتة، لم يستطع-برغم إمكانياته البوليسية-التجسّس على مصداقيتها».[1]

فالكتابة هي الوسيلة الوحيدة للمواجهة بأساليب مراوغة.

وهكذا تصبح الكتابة مرادفة للحياة ورغبة شاقة ومضنية في البقاء وهي إلى ذلك إدانة لصاحبها، تجعله محل ملاحقة بتهمة الكتابة لا تفارقه أبدا. تقول الساردة: «جميل ما يمكن أن يحدث لنا بسبب كتاب، يمكن أن نكرّم، يمكن أن نسجن، ويمكن أن نغتال، يمكن أن نحبّ، يمكن أن نكره... يمكن أن نقدّس، يمكن أن ننفى، فلا يمكن أن نخرج بحكم البراءة من كتاب».[2]

والكتابة إلى ذلك مغامرة تستوجب الحذر، لأنها تقوم بكشفه وفضح أسراره، وهي تهمة أخرى تنضاف إلى سابقتها. وهذا ما تقرّ به البطلة "حياة" قائلة:

«أن يطالع أحد هواجسك في كتاب تركت عليه بعض آرائك، أو علمت على بعض جمله كأن يطالع شخصيتك في حقيبة يدك، أو يتلصّص عليك من حيث لا تتوقع الأشياء الحميمية نكبتها ولا نقولها، فالكتابة اعتراف صامت، ولذا أشعر بشيء من الحرج أمام كتاب لم يكن مهيّأ لي».[3]

وحتّى يتملّص الكاتب عن أعين الفضوليين المترصدة، (لتي تبحث عن منفذ لتأكيد، شكوكها، وإثبات التهم له، وكشف اسراره وفضح نواياه، كان عليه أن يكون أشد انتباها وأحد ذكاء، فيموّه على القارئ الفضولي المتأهب، فيلجأ إلى حيلة تخرجه من هذه الورطة، ألا وهي التحايل، فكلما أتقن فنون التحايل، كلما تجنب افتضاح أمره، ومطاردة التهمة له أينما حلّ.

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 96
[2]– المصدر نفسه، ص 325.
[3]- المصدر نفسه، ص 221.

وتتوالى التعليقات التي توردها على لسان بطلتها "حياة" والتي توردها على شكل خطابات، تصف بها فعل الكتابة، مما يشي بحضور الروائية "أحلام مستغانمي" وتدخلاتها للتنظير لمفهوم الكتابة ضمن النسيج السردي، ليتجاور التنظير النقدي مع الممارسة الإبداعية عبر جسد الرواية من ذلك تأكيدها على تداخل الحياة والكتابة، قائلة«الكتابة تغير ملامح علاقتنا مع الأشياء وتجعلنا نرتكب خطايا، دون شعور بالذنب، لأن تداخل الحياة والأدب يجعلك تتوهّم أحيانا أنك تواصل في الحياة نصّا بدأت كتابته في كتاب، وإنّ شهوة الكتابة ولعبتها تغريك بأن تعيش الأشياء لا لمتعتها، وإنّما لمتعة كتابتها»[1] وهكذا تغدو الكتابة رغبة ملّحة في تغيير وتحويل الواقع البائس، بل هي تعويض عمّا فقدناه في ذلك العالم. إذ أن شهوة الكتابة تصهر الواقع وتعيد تشكيله من جديد وفق قواعدها هي، فتدخل القارئ في لعبتها وتضلّله في متاهاتها مموهة الحدود بين الحياة والأدب(الرواية).

وفي ظل هذا الواقع القاسي، تصبح الكتابة امتيازا فهي «كالحب هدية تجدها فيما لا تتوقع العثور عليها»[2]، غير أن هذه الهدية تستلزم الحذر والحيطة. فهي ارتحالات بين الأسئلة ولهاث الجري وراء الأجوبة التي تتأبى وتتمنّع، وإنها لسراب خادع، لايضلل القارئ فقط، بل قد تنقلب اللعبة على أصحابها، فيقع الروائي في دوامة التمويه،وتتداخل الحياة والكتابة مرّة أخرى،تعبر الساردة عن ذلك قائلة «...ودون أن أدري أنّ الكتابة، التي هربت اليها من الحياة، تأخذ بي منحنى انحرافيا نحوها، وتزجّ بي في قصة ستصبح، صفحة بعد أخرى،قصّتي».[3]

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 308.
[2]- المصدر نفسه، ص 24.
[3]– المصدر نفسه، ص 39.

وبهذا «تصير الرواية استنادا إلى هذا الأفق المعرفي مغامرة ترتاد الوجود الفردي للكاتبة في علاقتها بذاتها/أنثى، وبالأخر/المجتمع، بهدف إعادة صياغة الكينونة في بعديها الفردي/والجماعي، بسبب تكاملهما في رفد إبداعها الروائي».[1]

فإقحامُ الخطاب النقدي ضمن الخطاب الروائي يهدف إلى مساءلة الرواية لذاتها، وأدواتها قصد محاولة التخلق من جديد والخروج من وضع حرج يستلزم تجديد الآليات والأدوات لمواصلة المشوار الإبداعي، ومع إعادة خلق الرواية من جديد يتجدد وعي الروائي بذاته وكينونته وهويته. ولهذا يمكننا القول بأنه «لم يكن الميتا روائي عند أحلام مجرد وصفة مثلى للخروج من وطأة الظروف المأساوية التي حدثت في البلاد، ولكنه يعبّر عن موقف المثقف الذي أصبح يرى في الكتابة "التهمة الأولى (كما تقول) التي تفقد بسببها حياتك».[2]

2- القارئ الضمني وفعل التخييل:

من الظواهر اللافتة للانتباه في رواية "فوضى الحواس"، والتي تجسد المنحى الميتا روائي، الذي ظهرت بعض بوادره في تداخلات الروائية عن طريق الخطاب الواصف، والتعليقات والتنظيرات النقيدية في المتن السردي، فراحت توسع من نطاق هذه التقنية الروائية المعاصرة، لتشرك القارئ في العملية النقدية، لإحداث خلخلة على مستوى سلطة الروائية، ومنح امتياز للقارئ «ممّا أكسب هذا الأخير حضورا فاعلا داخل النص الروائي يتجسّد في انتاجه المعنى بفضل ما يضطلع به من دور وظيفي حوّله من متقبّل سلبي للنص يشغل الهامش إلى سارد، وشخصية روائية».[3]

غير أن هذا القارئ ليس قارئا عاديا، بل هو قارئ متميز، يتقن فنون اللعبة السردية.

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 1، 2005، ص 67.

[2]– امنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائريةص،167.

[3]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 203.

وعلى العموم يمكن تقسيم القراء إلى صنفين هما: القارئ الضمني / المفترض والقارئ الحقيقي و«غالبا ما يكون القارئ المفترض هو من محض اختراع الناقد ولا يدل إلا عليه، ولا يعدو أن يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله... وهنالك أيضا أنواع من القرّاء المشابهين: القارئ المضمر عند آيزر، والقارئ المثالي عند ستانلي فيش وجوناثان كولر، وهناك أيضا القارئ المستهدف أو المقصود وكذلك هناك "جمهور المؤلف". وباستثناء القارئ المضمر، فإنّ القارئ المفترض... هو الشخص الحقيقي الذي يأمل المؤلف أن يقرأ النص».[1]

ورغم تعدد النعوت التي ألصقت بهذا القارئ: القارئ المتميز، القارئ الخبير، العارف القارئ المقصود، والقارئ الضمني،المضمر...إلخ إلا أنّ «أكثر هذه النعوت لم تخرج عن مفهوم القارئ الذي يمكن استخلاصه من النص وهو المقابل في النموذج الذي اقترحه "جومبلنتفليت" "JampLintavelt" للمؤلف المجرد أو المؤلف الضّمني أو التخيّلي».[2]

إنه القارئ الذي اكتسب القدرة والكفاءة بفضل مطالعاته وثقافته، تؤهله لمناقشة الكاتب وإعادة إنتاج النص من جديد.

فالقارئ في رواية "فوضى الحواس" متورط في اللعبة السردية، يملك معارف دقيقة بالنص الروائي وبآلياته تستفزه الروائية فينتفض متمردا، منفلتا من قبضة الروائية محاورا إياها ومشاركا في لعبة الكتابة، يسعفه في ذلك اطلاعه على الرواية الأولى للكاتبة وهي "ذاكرة الجسد"، ومعرفته بتقنيات الرواية المعاصرة.

يقول هذا القارئ محاورا الروائية: «عندما قرأت كتابك منذ ثلاث سنوات تساءلت كيف يمكن لقصّتي أن تبدأ حيث انتهت قصة خالد في السنة والأحداث نفسها؟ تراني فقدت ذراعي فقط لأمنح الحياة ترف مطابقتها لرواية، أم لأمنح الأدب زهو مواصلة قصة

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط 4، 2005، ص.ص 283-284.

[2]– مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.1992، ص 97.

الحياة؟ أدركت الجواب عندما التقينا. لقد تواطأ الأدب مع الحياة ليهدي إلينا قصة الحبّ التي هي من الجمال بحيث لم يحلم بها قارئ وكاتبة قبل اليوم، أنت نفسك كروائية تجاوزتك قصتنا لأنها أغرب من أن تجرئي على تصوّرها في كتاب».[1]

إنه القارئ الذي يتسلل إلى الرواية ليستقر في متنها، ويساهم في السرد الحكائي، منقادا لسحر الحكاية وغوايتها، فيدخل في حوار مع الساردة الروائية كاشفا حيلها السردية، ومراوغا إياها في لعبتها، حيث يفضح بعض حيلها وتقنياتها، كقتل الشخصيات حينما يصبح وجودها عبئا على الكاتب، فنراه يسأل الروائية عن مصيره «هل لي أن أعرف إن كنت تنوين قتلي؟».[2]

فتجيبه «طبعا لا أنت بالذات سأستميت في الإبقاء عليك حيّا».[3]

غير أنه يدرك مراوغاتها له، لعلمه بمصير الشخصيات فيجيبها متقمصا شخصية "خالد بن طوبال" بطل (روايتها الأولى) "ذاكرة الجسد". فيقول:«أدري.. يموت زياد، ولكني لا أرى حولي أحدا.. أصدقائي جميعهم قتلوا، لقد حان دوري».[4]

ثم يواصل قائلا: «حياة.... أجّلي موتي قليلا... ولكن أحبيني وكأنّني سأموت».[5]

غير أن هذا القارئ المتميز والخبير، لم يكتف بذلك، ولم يرضى أن يكون ضحية أخرى من ضحايا الكاتبة، فقرر أن يمارس معها لعبتها مستعيرا تقنياتها وآلياتها فأصبح يفاجئها بأمور لا علم لها بها رغم كونها الكاتبة والساردة، إنه نوع من التحدي الذي لم تتوقعه، وهو أن يسرد عليها وقائع قصتها وهي جاهلة بها تقول الساردة/ الكاتبة «طبعا في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه الكثير ممّا يعرف عني، مادام ليس إلا بطلا في قصتي. ولكن أصبح إبداعي الأن يقتصر على التحايل عليه، لاكتشاف قصتي

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 324.
[2]– المصر نفسه، ص 326.
[3]- المصر نفسه والصفحة نفسها.
[4]- المصدر نفسه الصفحة نفسها.
[5]– المصدر نفسه والصفحة نفسها.

الأخرى، وهي تروى على لسانه، كذلك اللحظة التي حدثني فيها عن موعدنا الأول، وعن ثوب الموسلين الأسود الذي كنت ارتديه يومها، وكان يمكن أن أصدق احتمال لقاء كهذا.. لو أنّه كان يوجد في خزانتي ثوب من الموسلين الأسود».[1]

ذلك هو القارئ الذي استحدثته الروائية وملّكته مفاتيح السرد، ليستلم دقة السرد بعدما باغتها لاستعماله نفس الشفرات التي تستخدمها، ليتبوّأ موقعا موازٍ لموقع الروائية ذاتها، بل قد يتفوق عليها، وينازعها ملكية النص الروائي، فيصبح ناقدا، "فالغذامي" يرى أنّ «الدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية، فهو غزو وفتح، يتجه فيه القارئ نحو النص، الذي هو المضمار له،وإذا ما كتب القارئ عن تجربته هذه مع النص، فهو إذا (ناقد).وما الناقد إلا قارئ متطور غزا النص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة».[2]

وبهذه الطريقة تغير موقع كل من القارئ والكاتب، وبعد أن امتلكت الروائية مفاتيح السرد، بدأت تتزعزع ثقتها بنفسها مع تقدم القارئ وإرباكه لها، وذلك ما يبدو في المقطع الحواري بينهما تقول الساردة:

«رفعت التحدي وطرحت سؤالي الأول،

- أي إسم كنت تريد أن تحمل؟

وجاء جوابه مدهشا:

الاسم الذي اخترته لي في كتابك..إنه يناسبني

كن يضحك وهو يجيبني، ولم اصدّق ما سمعت، جوابه كان يعني أنه يدري من أكون، ولكن من تراه يكون هو... ليتحدّث إلي وكأنّه خارج توّا من قصتي؟

[1]- المصدر السابق، ص92.

[2]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط1، 1985، ص06.

أجبته كمن يمزح:

- ولكن... أنا لم أختر لك اسما بعد...

ردّ بالسخرية نفسها:

- فليكن... يناسبني تماما أن أبقي بلا اسم». [1]

أمام هذا التحول في وظيفة القارئ، تتقهقر الروائية، وتتوارى خلف اسئلتها التي لا تزيدها إلا حيرة، أمام الإغراء الذي يمارسه هذا القارئ الفطن، لا يكون هنالك من سبل أمام الساردة /الروائية إلا أن تقع في حبّه،وهي التي انتظرت طويلا حتى تظفر بمثل هذا القارئ الذي ياسر لبها فتعلن قائلة:«إذا كان من المعقول أن تحبّ كاتبا، حتّى تتوّهم أنك بطل من أبطاله، فأين العجب في أن يحبّ كاتب بطلا من أبطاله، حتّى يتوهم بدوره، أنّه موجود في الحياة، وأنّه حتما سيلتقي به في مقهى... ويتبادلان الكثيرمن الاخبار والذكريات!».[2]

غير أن ميلاد هذا القارئ/ الناقد-الذي انتظرت الرواية قدومه طويلا-ليحاورها في شؤون الكتابة والإبداع يعني موتها وتجريدها من سلطة الحكاية والكتابة وحينها «يعلن القارئ في هذه الرواية عن موت المؤلف/الكاتبة حياة،فيتلوى فعل الكتابة، من الحد الذي توقف عنده خالد بن طوبال/كاتب رواية ذاكرة الجسد، وساردها، وشخصياتها الرئيسية».[3]

ليتكفل هذا القارئ النموذجي الواعي بسرد وكتابة القصة ويتطابق ذلك مع فكرة (موت المؤلف)[*] التي نادى بها "رولان بارت".

---

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص،ص 80-81.

[2]– المصر نفسه، ص310.

[3]– حفناوي بعلي، عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"، دراسات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة برج بوعريريج،، وزارة الثقافة الجزائر 2007، ص135.

*– مع التركيز على اللغة وكيفية عملها ودلالاتها ومع تطور النهج البنيوي ودعوة لمحاربة المذهب "الانساني"، ومع شيوع الطرح ما بعد البنيوي لم يعد المؤلف يتمتع بالميزات نفسها التي تمتع بها في عصر هيمنة النص الكلاسيكي، فلا هو مبدع ولا هو عبقري،وانما هومستخدم للغة لم يبتدعها، بل ورثها مثلما ورثها غيره... فالتوجهات النقدية الجديدة،=

ويبدو أن القارئ «يتميز عن غيره من جمهور القراء الفعليين لما لديه من معارف دقيقة بأدوات وإمكانات النص الأدبي، أقصد النص السردي، وهو قارئ قادر على إنشاء المعنى عبر ما يقيمه من علاقات جدلية بين مجمل مقتضيات النص السردي فهو قارئ يملك دراية واسعة بالسرد وعلومه...».[1]

هو قارئ خبير يحاور النص بمهارة ناقد لأنه«قادر على ملء الفراغات والإعلان عن المسكوت عنه وتأويله بإرشاد من تلك الإشارات التي تومض في النص من حيث هي نقاط إضاءة تساعد على الوصول إلى الهدف المنشود».[2]

وبذلك يتزحزح مركز الثقل في النص، ليعلن القارئ النص الروائي منطقة مغزوة، يتلاعب بها كما شاء.

ونصل في الأخيرة إلى القول بأن "أحلام مستغانمي"، قد نجحت إلى حدّ بعيد في تصوير الفوضى التي تكتسح الإنسان المعاصر، سواء في مشاعره أو ذاته أو حتّى ضميره، تلك الفوضى التي شلّت حواسه وأصابتها بالتلف، وقد صورت كل ذلك عبر لغة حاملة للتوتر الشعري، والتكثيف الايحائي،فكانت بذلك "فوضى الحواس" رواية للدهشة والصدمة، بلغتها الايحائية الحالمة التي تأسر القارئ فيحلق معها عبر فضاءات الخيال مستسلما لسحرها، ليشارك في فعل الحكي والكتابة.

ولم تكتف الروائية بالمتن السردي الذي أبدعت في لغته المتسمة بالتكثيف والانزياح والتوتر، بل راحت تعلن حضورها في النص عن طريق الخطابات الواصفة، منظرة لقضية الكتابة والكتابة الروائية على الخصوص، هذا الحضور الذي جعل الخطاب

=خاصة البنيوية وما بعدها، الغت كون المؤلف منشئا للنص أو مصدر له ...، فالمعنى اصبح يعتمد على القارئ الذي يستمد معرفته من الدربة واكتساب القدرة/الكفاءة، وما المؤلف الاناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة، فلا بد له أن يتنازل للكتابة أو النص عن العرش الذي تربع عليه لمدة قرنين من الزمن... وقد اسهم الطرح النقدي المعاصر مساهمة فعالة في "موت المؤلف"..... ولعلها مقولة تجد ترجمتها الفعلية عند "بارت" حين يقول«ان اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، ان تكتب هو أن تصل تلك النقطة حيث اللغة هي التي تفعل وتؤدي وليس انا (ضمير المتكلم).»انضر: ميجان الرويلي، سغد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص241، مابعدها.

[1]– حاتم عبد العظيم، النص السردي وتفعيل القراء، مجلة فصول، مج 16، ع 03،شتاء 1997، ص 87.

[2]– المرجع نفسه، ص 87.

النقدي يقتحم السرد، كصوت قائم بذاته، تعلن من خلاله الرواية وعيها بذاتها وبآلياتها وبضرورة تجديد تقنياتها.

هذا الخطاب النقدي لم تمارسه الروائية لوحدها بل قد أدخلت القارئ المحترف الجديد، بعد أن استفزته وتحدّته، ليدخل معها اللعبة السردية، وتمكنه ادواته وشفراته من لعب الدور، بل أكثر من ذلك، بانقلابه على الروائية وتمرده عليها، واستلامه لزمام الحكي والكتابة، ليعلن معها موت الكاتبة، وما ذلك كله إلا علامة من علامات تجريبية رواية فوضئ الحواس وملامحها الحداثية المتميزة.

المبحث الثاني: "لعبة النّسيان"[1]: التجريب البوليفوني

أولا: الرواية وسؤال التّجنيس:

يقول "إدوارد الخراط" «ليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين، ولا هو الشعر أو السيرة الذاتية وفق هذه المواصفات فما هو؟ هو مغامرة حرّة، مغامرة روحية وأدبية، في الشكل والمضمون معا فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال»[2].

يشير هذا القول إلى قضية مهمة طالما أثارها النقاد والدارسون، ألا وهي إشكالية التجنيس الأدبي، والتي أثارت جدلا كبيرا في النصوص الحداثية، التي تخترق الميثاق السردي، الذي يجعل القارئ والناقد يتبينان الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه أي نص، ليستحضرا منظومة التقاليد الأدبية لذلك الجنس فلا يخرج عن (أفق انتظارهما) وما بنوه من مفاهيم مسبقة، بفعل ذلك (الميثاق) الرابط بين النص والمتلقي إذ« إنّ المُؤلَّف الأدبي ليس مجرد نص فحسب، أي سلسلة تركيبية ودلالية، ولكنّه أيضا إنجاز لفعل تواصلي بين البشر» [3]. غير أن النصوص الحداثية كثيرا ما تنتهك ذلك الميثاق، باختراقها لقواعد الجنس الأدبي الذي كانت تنضوي تحت رايته، مخالفة منظومة التقاليد الأدبية، والمعايير الجمالية التي تؤسس الأجناس الأدبية، فيقع المتلقي في دوامة من الحيرة، ويتلاشى الهيكل الذي بناه سابقا عبر (أفق الإنتظار)، فيجد نفسه مجبرا على تجديد مفاهيمه وبناء نظرية جمالية جديدة يستنبط آلياتها من طبيعة النصوص الجديدة. إذ أن «الهوية التجنيسية التصنيفية لنص ما تظلّ دائما مفتوحة» [4]، فالقواعد التي تشكل المنظومة الجمالية للأجناس الأدبية، عرضة للإختراق المتكرر، والذي ينجم عنه تغيير أو تعديل في بنية الأجناس وتركيبها فتغذو أكثر تعقيدا والتباسا.

---

[1] - محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، د.ط، 2013.

[2] - إدوارد الخراط، مهاجمة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، دار المدى، دمشق، د.ط، 1996، ص 83

[3] - Jean-Marie Schaffer , Qu’est ce qu’un genre littéraire , Ed Seuil, Paris, 1989, P : 80

[4] - Ibid, P : 148

فالتصور الجديد للجنس الأدبي قد « وصل إلى حدّ طرح مفهوم الجنس الأدبي نفسه موضع تساؤل وتشكيك، ومدى مشروعية ما يمتلكه من أولوية على مفهوم الكتابة عموما والأثر الأدبي خصوصا. وهنا ظهر الموقف المتطرف الذي تزعّمه التيار الرومانسي في الأدب الغربي الذي لم يرفض الإمتثال لإملاءات الجنس الأدبي فحسب، بل شكك في وجود هذا المفهوم (الجنس الأدبي) في حدّ ذاته».[1]

فالتيار الرومانسي قد عمل على «هدم فكرة 'نقاء الأنواع' الكلاسيكية، وهو ما خفّف من سيطرة الثلاثية القديمة[*]، وفتح المجال لأنواع جديدة مختلطة ومفتوحة على التغيّرات الجديدة»[2]. ولعل هذا ما جعل الناقد "جون ماري شيفر" (Jean-Marie Schaffer) يميّز بين مصطلحي (الجنس) (genre)، و (التجنيس) (La généricité): «فالجنس الأدبي ينتمي إلى حقل مقولات القراءة، كما يُبَنْينْ بعض أنواع القراءة، أما التجنيس فيُعتبر عاملا منتجا لتكوّن النصيّة».[3]

(فالجنس) الأدبي يتشكل من تكرار بعض الثوابت الفنية (الشكلية والدلالية) التي تسم كل جنس بمُمَيّزات خاصة يختلف بموجبها عن غيره من الأجناس. وفق ما يخضع له من معايير يمكن تسميتها (قواعد اللعبة) التي تختلف من جنس أدبي إلى آخر. أما (التجنيس) فهو الذي يتولى توليد تكوّن النصيّة، وهو المجال الذي يحتضن الاختراقات، وعلاقات التداخل بين الأجناس الأدبية (بين الرواية والحكاية والسيرة، وفن الرحلة، والشعر، والمسرح، المقال... إلخ).

---

[1]- عبد المالك أشهبون، الرواية العربية من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح، مطبعة آنفو-برانت، المغرب، د.ط، 2007، ص 15.

[*] - إشارة إلى الاجناس الأدبية التقليدية الثلاثية: الجنس: الغنائي والملحمي والمسرحي.

[2]- رشيد يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 50.

[3]- Jean-Marie Schaeffer, Du texte au genre littéraire , In Théorie du genre, Coll. Points. Ed : Seuil. Paris, 1986, P : 199

لقد أثارت رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة الكثير من الجدل في الأوساط النقدية، بسبب الميسم التجريبي الذي ميّز هذه الرواية، وكذا هيمنة التنظيرات والخلفيات النقدية للمبدع، إذ كان لها تأثير واضح على أشكال البناء الروائي والطرائق السردية.

والرواية تتألف من سبعة فصول تلازمها ثنائية "الإضاءة" و"التعتيم" وهي موزعة كالآتي: (في البدء كانت الأم، سيد الطيب، ما قبل تاريخنا، ثم يكبر العالم في أعيننا، وقلت كم يهواك من عاشق، زمن آخر، من منكم يذكر أمي).

والشيء اللافت للانتباه في هذه الرواية هو بروز قضية تداخل الأجناس وما أثير من جدل دائر بين حدود الرواية والسيرة الذاتية، إذ اعتبر العديد من النقاد التناظر المفترض بين حياة البطل (الهادي) في الرواية، وحياة الكاتب محمد برادة تناظرا حقيقيا، ورغم محاولة الروائي إقناعهم بأن "البطل" هو كائن ورقي لا غير عن طريق تقنيات سردية عديدة ورواة كثر، فمن النقاد من يرى في لعبة النسيان «سيرة عائلية، لأن الكاتب لم يركّز على نفسه كبطل السيرة، ولكنه تناول أفراد عائلته حوله... وهي سيرة عائلية لأن شخصيات الرواية في جملتها تنتمي إلى نفس العائلة، لذلك تكون الأم والخال والأخ والأخت وزوج الأخت والكاتب هم الشخصيات الرئيسية...»[1] ومنهم من يدرجها ضمن السيرة الذاتية، ومن بين هؤلاء النقاد نجد "أحمد اليابوري" الذي يرى أن "لعبة النسيان" «تتأرجح في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والرواية»[2] غير أنه يستدرك مؤكدا تداخل العنصر الذاتي والموضوعي في بناء العوالم السردية فيقول عن الرواية أنها «لا تختلف عن جلّ الروايات المغربية، حتّى لا نقول العالمية في انطلاقها من التجربة الشخصية، ومن موقع الذات للإطلاع على الواقع بعوامله وشخوصه لتبني فضاءها الروائي الخاص».[3]

---

[1]- محمد أقضاض، "لعبة النسيان" تجريب بدون إيحاء، أنوال الثقافي، المغرب، ع: 402، 23 أبريل 1988، ص،ص8-9

[2]- أحمد اليابوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1993، ص 56

[3]- المرجع نفسه، ص 56

لقد اعتبر فيليب لوجون (Philippe Lejeune) أن السيرة الذاتية «محكي إرجاعي، نثري ينهض به شخص واقعي حول وجوده الخاص، مركزا على حياته الفردية –وبصفة خاصة- على تاريخ شخصيته».[1] وليس ذلك فقط بل إنه يشترط أيضا أن تتطابق الشخصية المحورية والسارد والمؤلف، وذلك ما لم يبرز في لعبة النسيان، إذ عمد المؤلف إلى الإكثار من الرواة والساردين. إضافة إلى ذلك فقد ركز "لوجون" على أهمية "الميثاق" (le pacte) الذي يعقده الكاتب مع القارئ.

ورغم ما يظهر للوهلة الأولى من طغيان العنصر السيرذاتي على رواية "لعبة النسيان" إلا أننا نلمس رغبة ملحة من طرف الكاتب "محمد برادة" للخروج من أسر وقبضة السيرة الذاتية الكلاسيكية بما ميّز روايته من تصنيف مؤلفه هذا ضمن الفن الروائي، فالمتصفح لغلاف الرواية يلحظ عتبة مميزة وعلامة فارقة أسفل العنوان (لعبة النسيان) ويتمثل ذلك في تصنيف هذا العمل بوسمة (نص روائي)، فماذا يعني إثبات لفظة (نص روائي) على ظهر غلاف هذا الاثر الأدبي؟ يرى الدكتور "عبد المالك أشهبون" «أن استراتيجية توظيف لفظة 'رواية' -باعتبارها تعيينا جنسيا- تحتمل أكثر من احتمال، والاحتمال الأغلب هو تعارض الرواية مع سطحية الوثيقة، ومع المبتذل من النصوص؛ إنها تعني الأثر المكتوب، المحكم الصنع على مستوى الكتابة الأدبية، في مقابل درجة الصّفر في الكتابة التي تتمثّل في نصوص ذات مرجعية خالصة (يوميات، أخبار، وقائع مكتوبة)».[2] فهذه العتبة تشي برغبة الكاتب في إزالة اللبس وإبعاد تهمة السيرة الذاتية عن عمله هذا. وكأنه بذلك قد استشعر هواجس القراء والنقاد وحيرتهم، فحاول أن يكسر الميثاق السيرذاتي، وينشئ ميثاقا جديدا مع القارئ، فيُخضع بذلك عمله الفني هذا لمنطق الرواية، داعيا القارئ إلى احترام (الميثاق الروائي) الذي أعلنه قاصدا التمييز بين الروائي واللاّ روائي، وقد يكون حيلة أدبية وفخّا أكثر منه تعيينا وتحديدا قصد التشويش على المتلقي. غير أن المسلك الخلافي الذي طبع مقاربات النقاد لنص "لعبة النسيان" قد كشف

[1] - Philippe, le jeune. (le pacte autobiographique). Ed : Seuil. Paris, 1975. P : 14

[2] - عبد المالك أشهبون، الرواية العربية من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح، ص 133

عن مأزق في القراءة التصنيفية، وتشبث مستميت حول قضية التجنيس، وهذا ما حدا ببعض النقاد إلى التنبيه إلى أنه «لا يهمّنا إذا كانت لعبة النسيان سيرة ذاتية أو رواية، كما أن تفكيكها وقراءتها كسيرة ذاتية لن يقدم شيئا جديدا من أجل مقاربة العمل الأدبي، كما أنّ نفي أو إثبات هذه المسألة لن يكون له قيمة نظرية، نظرا لأن السيرة الذاتية غالبا ما تفصح عن ذاتها، إنها تعلن عمّا تريد قوله».[1]

ويبدو أن أسئلة الهوية التجنيسية للنصوص ستبقى متناسلة، لِتَجدُّدِ اختراق النصوص لحدود بعضها البعض «فلا يمكن الإقرار بـــ 'صفاء النوع الروائي'... وهو الأمر الذي يتجلّى من خلال اختراق المكون السير-ذاتي للرواية، هو في العمق انحراف وخرق للجنس ينتج عنه جنس مزدوج أو مختلط، إنه ضرب من المواجهة بين نسق الرواية ونسق السيرة الذاتية، سيفرض نفسه بوصفة معيارا يمكن أن نصطلح على تسميته بنسق (الرواية السيرية)».[2]

وعلى ما يبدو فإن هذا الوضع الجديد للنصوص الحداثية، والحوار القائم بين الأجناس الأدبية يجعلنا نقرّ بأنه «لا مجال للحديث عن وجود نص خالص وخال من المقومات التي يشترك فيها مع غيره من النصوص، ولا للحديث، كذلك، عن درجة الصّفر في أي نص أدبيّ مهما كان».[3]

إن خضوع السيرة الذاتية لمنطق الرواية في "لعبة النسيان" يتجلى من خلال مجموعة من الملامح والمعطيات ومن خلال ما أنتجته من أسئلتها الخاصة ومكوناتها الجمالية وعوالمها التخييلية.

---

[1]- أنور المرتجي، (لعبة النسيان) لعبة الكلام، الاتحاد الاشتراكي (الملحق الثقافي)، المغرب، ع162، 4يناير1987، ص03

[2]- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 24

[3]- عبد المالك أشهبون، الرواية العربية من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح، ص 09

ثانيا: الرؤية البوليفونية ولعبة التعدّد

يرى النقاد أن الرواية نوعان: الرواية الكلاسيكية ذات الصوت الواحد، والتي أطلقوا عليها تسمية (الرواية المونولوجية)، و(الرواية البوليفونية) أو (الحوارية) المتعددة الأصوات[1]، والتي ظهرت - حسب الناقد ميخائيل باختين – مع الروائي الروسي "دستويفسكي".

يعرف "باختين" M. Bakhtine (الرواية البوليفونية) (Polyphony/Polyphonie) أو ما يطلق عليها مصطلح (الرواية الحوارية) (Dialogisme) قائلا: «إنّ الرواية المتعددة الأصوات، ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائما علاقات حوارية؛ أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي» [2].

وإلى هذا النوع من الروايات البوليفونية ذات الطابع الحواري، تنتمي رواية "لعبة النسيان" بما تحتويه من تعدد في الرواة والأصوات ومن التعدد اللغوي وغيرها من مظاهر هذا النوع الروائي المميز، وما ينجر عن ذلك من ثراء دلالي، ومن حركية وديناميةٍ، تساهم في تفعيل المتن السردي.

[1]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008، ص 273

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التريكتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 59

1- تعدد الرواة والأصوات(*)

للرؤية السردية أهمية كبرى في بناء النسيج الروائي، لما تمده لهذه البناء من زوايا نظر متعددة تغني به فضاء النص، فأهمية هذه الرؤية تنبع من «العلاقة الوطيدة التي تربطها بالأساليب السردية التي تتعدّد بمقدار تعدّد الرؤى أو زوايا النظر أو البؤر السردية، من هنا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤى أخرى».[1]

واللافت للانتباه في رواية "لعبة النسيان" تلك الطاقة الاستيعابية التي تملكها إذ ضمت العديد من الرواة والأصوات وما استتبعها من وجهات نظر مختلفة، أراد من خلالها "محمد برادة" أن يبرز خضوع روايته هذه لآليات التخييل واللعبة السردية. فيطالعنا في كل مرّة براوٍ مختلف فمَهَمَّة السرد لم يستأثر بها راوٍ واحد كما في السيرة الذاتية، بل يضطلع بها طائفة من الرواة بما يملكونه من ثقافات ورؤى شتى، وللراوي دور هام فهو الذي «يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره لـــ "النفسية" وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي، ويختار التّتالي الزمني أو الإنقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد».[2]

* الصوت: Voice/Voix: مجموعة من السيماءات التي تسم السارد. والصوت له مدى أكثر من الشخص، ورغم أنه أحيانا يجري تضامه ويُخلط بينه وبين وجهة النظر إلا أنه يجب التفريق بينهما؛ فالشخص يُفضي بمعلومات عن ذاك الذي "يرى" ويتصور، والذي تتحكم وجهة نظره في السرد. بينما الصوت يدلي بمعلومات عن ذاك الذي يتكلم ومن السارد وما الذي تتألف منه اللحظة السردسة. ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 245.

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص116.

[2]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: رجاء بن سلامة وشكري المبخوت، دار توبقال، د.ط، 1984، ص 56.

ولقد تعددت صور الراوي في "لعبة النسيان" وتلونت بحيث أدخلنا الكاتب في لعبة التبئير* (Focalization/Focalisation) ففي كل مرّة يطالعنا راو يسرد علينا الأحداث من وجهة نظره وزاوية رؤيته التي تخضع لإديولوجيته:

ففي الفصل الأول المعنون (في البدء كانت الأم)، نجد أنفسنا أمام رواة ثلاث الأول منهم (مجهول) يمتاز بمعرفته الشاملة، ولكنه غير مشارك في الأحداث، تتمثل وظيفته في تنظيم السرد من الخارج دون التدخل في مجرى الأحداث. والهدف من وراء استخدام هذا السارد هو تقديم صورة سردية لشخصية الأم (لالة الغالية)، يقول الراوي: «حين توفي زوج لالة الغالية، ترك لها بنتا في العاشرة وطفلين، أحدهما في الرابعة، والأصغر في الثانية من عمره. ما تَرَكهُ من متاع قليل يُدرُّ عليها ما تعول به الأولاد، وأخوها "الطيب" ينوب عنها في قبض كراء البيت والدكان. الآن، الولدان يذهبان إلى مدرسة حرّة، والبنت لم تتعلم سوى الطبخ والنفخ، والطرز، والحشمة والأدب».[1]

أما الراوي الآخر الذي تقاسم السرد مع الراوي المجهول فهو (الراوي بصيغة الجمع)، وقد اضطلعت به جماعة النسوة جارات الأم (لالة الغالية)، ويختلف عن الراوي الأول باعتباره مشاركا داخليا فاعلا في الأحداث، تقول النسوة: «رفضت أن تتزوج مرّة ثانية أصَرت على أن تربّي بنتها وولديها. عندما تغادر الدّار، لمناسبة ما، نُحسّ الكآبة والكدر. ينزل علينا الضّيم. لالة الغالية تملأ جنبات الدار وتُسبغ على الساعات مذاقا خاصا. تعرف أكثر منّا، ولكنها تؤثر أن تُثير كلماتنا المحبوسة في حلوقنا. نحكي لها أسرارنا وما يمضّنا في علاقاتنا مع أزواجنا. فنجد عندها ما يخفّف ويواسي».[2]

* التبئير: المظور الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها (جنيت). وحينما يتغير هذا الوضع أحيانا أو حين يصعب تحديده... فإن السرد يوصف بأن تبئيرَهُ في مستوى الصفر أو خال من التبئير. والتبئير قد يكون داخليا أو خارجيا. يُنظر جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص، ص 87-88.

[1]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص 09.

[2]- المصدر نفسه، ص 10.

وأما صورة الراوي الثالث فتتجسد في (الراوي الذاتي)، ويتعلق الأمر بـــ (الهادي) الذي استأثر لبعض الوقت بمهمة السرد ليتنازل عنه لشخصيات أخرى لتقدم بدورها الأحداث من وجهة نظرها وإسماع صوتها. من ذلك قوله «كنت بدأت بقراءة قصص كامل الكيلاني، ولعبة اختزان اللغة الجميلة "المعبرة" تستهويني، والتراكيب بين الكلمات والعلامات أخذ طريقه.. فأنا أحمل ما التقطته الذاكرة أثناء القراءة الجماعية لصفحات من ألف ليلة وليلة صحبة خالي بضاحية باب الكيسة».[1]

أما الفصل الثاني الذي يحمل عنوان (سيد الطيب)، فقد التزم فيه الكاتب بنفس نظام التبئير الذي اعتمد عليه سابقا، أي استحضار المحكيات على ألسنة عدة رواة تشمل: الراوي المجهول، والراوي الجمع، والراوي الذاتي، وإن اختلفت الساردة، التي تتناوب من أجل تقديم (صورة سردية) لشخصية (سي براهيم).

غير أنّ هذا الفصل يختلف عن الأول بظهور سارد آخر وهو (راوي الرواة) الذي يسهر على تنظيم المسار السردي في الرواية. يقول راوي الرّواة مُتَسائِلًا: «كيف نحكي؟ هذا هو السؤال القديم الجديد. كيف – أنا راوي الرواة – أجعل رواتي يحكون انطلاقا من تجارب خاصة وأحداث عامة، واعتمادا على ما هو مُعتبرٌ هامّا أو فاقدا للدلالة... كيف أجعلهم يحكون عن فضاء وزمان انتهيا، أو بالأحرى يبدو أنهما انتهيا، داخل فضاء وزمان لا ينتهيان، داخل زمان سرمدي في حركته وتدفقه».[2] وتكمن وظيفة هذا الراوي في كونه «ينقل السرد من طور السردية والخفاء إلى طور العلنية والظهور، أي من مستويات التماهي والشفافية إلى مستويات الكثافة والتباعد».[3]

يقول راوي الرواة «الذين حدّثوكم عن سيد الطيب عرفوه في فترات طالت أو قصرت. وهم يحاولون أن يستعيدوا ذكريات وملامح وأقوالا مشتركة معه. يفعلون ذلك بهاجس فهم "شخصيته".. قد لا تكون كلمة "فهم" هي المقصود لأننا، في النهاية لا نفهم من

[1]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص، ص 12-13.
[2]- المصدر نفسه، ص 45.
[3]- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 95.

تعايشهم، وبالأخص لا نفهم من نحبّهم.. إنما نكوّن عنهم صورة تتناسل وتتمايز عن التلوينات التي تضفيها الذاكرة كلّما تباعدت مسافة اللّقاء بهم. وكما يبدو لي، ولأنّني عرفت الذين حدثونا عن سيد الطيب...».[1]

وبظهور (راوي الرواة) يتخذ المحكي السردي منحنى آخر عبر بقية الفصول فهذا السارد يملك سلطة كبرى تخول له تنظيم ما أنجزه الرواة من حكي، يقول أحد النقاد «إننا نعرف أصوات الرواة قبل أن نعرف صوت راويهم أو "رئيس جوقتهم" المنسّق لإيقاعات هذه "الأوركيسترا" وأصواتها، غير أنّ القارئ – قبل الاستماع إلى صوت راوي الرواة – لا يشعر بحاجة إلى تجسد الصوت الكامن وراء أصوات الرواة الذين يقدّمون إليه موادهم السردية، في حين تغدو هذه الجاجة ملحّة حالما تبدأ سيطرة راوي الرواة في الظهور»[2]. فظهور راوي الرواة يشكل نقطة تحول هامة في المسار السردي بما يقوم به من تنظيم الحكي وبما يكشفه من أسرار اللعبة السردية.

ويبدو واضحا مما سبق كيف أن الكاتب قد جنح منذ البداية من خلال تعدد الرواة، إلى خلخلة مركزية الحكي المألوفة في السرد التقليدي، والتي يضطلع بها راو وحيد متسلط وعالم بكل شيء.

2- التعدّد في الرؤى[*] السردية:

لقد أفضى تعدّد الرواة في رواية "لعبة النسيان" إلى تنوع في الرؤى السردية، الناجمة عن مجموع العلاقات التي تربط الراوي بالشخصيات والأحداث.

---

[1]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص 26.

[2]- الصديق بوعلام، تنويعات حول "لعبة النسيان"، مجلة فصول، القاهرة، مج 08، ع 3-4، ديسمبر 1989، ص 167.

* الرّؤية (vision): وجهة أو وجهات النظر التي يتم وفقا لها عرض الوقائع أو المواقف، وPouillon قدم ثلاث مجموعات رئيسية:

1- رؤية من الخلف (vision par derrière): شبيهة بالتئبير في درجة الصّفر وبوجهة النظر المحيطة بكل شيء، والسارد فيها يتحدث عن أشياء أكثر ممّا يعرفها أي واحد من الشخصيات.

2- رؤية مع (vision avec): شبيهة بالتبئير الداخلي، والسارد يحكي فقط ما يعرفه أيّ واحد من الشخصيات.

3- رؤية من الخارج (vision du hors): شبيهة بالتبئير الخارجي، والسارد يحكي بعض المواقف والوقائع التي يعرفها واحد أو أكثر من باقي الشخصيات.

ينظر جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص 245.

ويمكننا أن نعثر في نص الرواية على نوعين رئيسيين من الرؤى السردية التي تحدد تموقعات الرواة، وهما (الرؤية الخارجية) / (الرؤية الخلفية) و(الرؤية الداخلية) / (الرؤية المصاحبة). أما الأولى منهما فتتجسد في الراوي العليم بكل شيء، الذي يعمد إلى تقديم الأحداث والشخصيات بطريقة حيادية من خلال الوصف والسرد والتعليق، مع معرفته الشاملة لكل ما يجري من أحداث وما تتصف به، الشخصيات وما يصدر عنها من سلوك وتصرفات.

أما الثانية منها فداخلية تبتعد عن الحياد لما يتخللها من انطباعات شخصية للراوي كاشفة موقفه وآراءه، وإن كان الراوي الأول يلتزم قدر الإمكان بالموضوعية والحياد، فإن الراوي في هذه الرؤية ينغمس مع باقي الشخصيات في الرواية مشاركا إياهم حياتهم.

والمتصفح لرواية "لعبة النسيان" يلحظ أن الرؤية الخارجية للرواة قد تجسدت بصورة واضحة في العنوان السردي الفرعي المتكرر عبر الروايةألا وهو (إضاة) المنضوي تحت العناوين الرئيسية للفصول، فالراوي إكتفى من موقعه ذلك بمحاولة تقديم المادة السردية بحياد وموضوعية دون أن يشارك في الأحداث، ويتجسد ذلك في إطلاع القارئ على فضاء "فاس" العتيق الذي شكل التنشأة الأولى "للهادي" بطل الرواية وموطن أسرته قبل أن ينتقل إلى الرباط، وما رافق ذلك من تطور في الأحداث وفي شخصية "الهادي" وأخيه "الطايع".

ويحضر الخطاب المسرود المتسم بالموضوعية فيما يقدمه من أسلوب تقريري عن الشخصيات والأحداث والفضاءات بطريقة الإيهام بالواقع مثلما يبدو في هذا المقطع السردي «يكاد يكون زقاقا لولا أنه طريق سالكة تفضي بذلك إلى باب مولاي إدريس والنجارين، والرصيف والعطارين... وباب الدار الكبيرة لا يواجهك، تجده على يمينك إذا كنت نازلا من "كرنيز"، أو على يسارك إذا أتيت من "سيدي موسى". نصفه الأعلى قطعة

واحدة مرصّعة بمسامير غليظة، والنصف الأسفل الذي ينفتح، له خرصة كبيرة ويمتد نصف متر إلى ما تحت مستوى الزقاق».[1]

ففي هذا المشهد السردي وصف لمدينة فاس ذات الهندسة المعمارية العتيقة، ومنها الدار الكبيرة موطن نشأة البطل (الهادي) وأمه (لالة الغالية) ويطالعنا الراوي العليم بكل شيء، مستندا إلى ضمير الغائب في عملية السرد.

وإن كانت (إضاءة) تتبنى "الرؤية الخارجية"، فإن عنوانا فرعيا آخر موازيا له (تعتيم)، قد استأثر بالنوع الثاني من الرؤى وهو (الرؤية الداخلية)/(الرؤية مع) عبر فصول الرواية بكاملها، ففيه يكتشف القارئ الوجه الحقيقي والشخصية الثابتة للراوي "الهادي" عن طريق ما يكشفه هو عن نفسه، وفضح بعض التصرفات التي بقي ساكتا عنها فيما سبق. وهذه الرؤية تصدر عن الذات في علاقتها بالشخصيات وبما شاركته معهم من أحداث ووقائع، فالتستر لم يعد ذا قيمة أمام رغبة داخلية ملحة في تسليط الضوء على المناطق المعتمة قصد تجليتها، وهذا الموقف يتطلب جرأة من الراوي الذي يطرح ضمير الغائب ليستبدله بضمير المتكلم، دون أن يخشى ثبوت تهمة "السيرة الذاتية"، فهذا النوع من الرؤى هو الملازم للرواية الجديدة التي تنشد التميّز وخرق المألوف، عن طريق إقامة "علاقة متحولة بين السارد والشخصية، علاقة عائمة تعتمد المداورة الضمائرية الخاضعة لمنطق أكثر "تعقيدا" عن الشخصية".[2] فمنطق المغايرة والرغبة في التجديد والتميز هو ما يدفع السرد المعاصر إلى الإستعانة بضمير المتكلم دونما وجل، ولذلك ينبغي أن ينظر إليه بإعتباره «خيارا جماليا واعيا وليس دليلا على التصريح المباشر أو الإعتراف أو السيرة الذاتية».[3]

وعلى ما يبدو فإن قواعد الحكي الكلاسيكي تتهاوى، ليحل محلها قواعد سردية جديدة أكثر تمردا ولكنها أشد مرونة، تعمل على التنويع في السرود بين ضميري الغائب

[1]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص 05.

[2]- Gérard Genette, Figures III , coll Poétique, Paris, 1972. P. 253.

[3]- Ibid. P. 255.

والمتكلم والتلاعب بثنائيتي "التعتيم" و"الإضاءة" اللتان تم استعارتهما من تقنيات التصوير المسرحي، من أجل استنطاق المسكوت عنه.

3- التنوع اللغوي والأسلوبي:

يبدو أن مفهوم البوليفونية/الحوارية قد جاء كردّة فعل على الأسلوبية التقليدية التي اتخذت لها شعارا ثابتا مفاده أن (الأسلوب هو الرجل نفسه)، يقول" باختين": «الأسلوب هو الرّجل، ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رَجُلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الإجتماعية...» [1]. من خلال هذا القول نستشفّ مبدأ "باختين" الرافض للمنحى والصوت الأحادي الذي تتّبعه الرواية الكلاسيكية، ودعوة إلى الإنفتاح، وإلى ضرورة التعدد اللغوي والأسلوبي ومنه مبدأ الحوارية داخل المتن السردي الحداثي ممّا يخفف من هيمنة الصوت الواحد للمؤلف ويفتح المجال أمام بقية الأصوات لتعبر عن مواقفها بالأسلوب الذي ترتضيه دون تدخل مباشر من المؤلف.

لم تكتف رواية "لعبة النسيان" بنقل الأحداث والوقائع، بل عمدت إلى نقل لغات ذات بنيات متعددة وحمولات فكرية وإيديولوجية مختلفة عبر شخصياتها (الهادي، الطايع، سي ابراهيم...) التي تحتكم إلى منطق التواصل بينها، كاشفة بذلك عن بعض مظاهر التحول الاجتماعي.

فمن مظاهر البوليفونية في هذه الرواية "التعدد اللغوي" والأسلوبي الذي يعمد إلى «نبذ أحادية اللغة والوعي "الذرائعي" عبر تشخيص أدبي لاصطراع أنماط الوعي واللغات ضمن حلبة الملفوظ الواحد. وبهذا يكتسب محكي الكلام "هجنة" تؤشّر على بُعد غيري في الكتابة» [2].

---

[1]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروط، ط2، 1992، ص 124.

[2]- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 109.

والمقطع السردي الآتي يمثل مشهدا حواريا، يعرض تجادل صوتين (الهادي، الطايع) المختلفتين في منظوراتهما ومواقفهما الإيديولوجية:

- «أنت تعرف أنني كنت دائما متدينا، فما الذي يضايقك في هذا التحول؟

-ليس التدين هو المعضلة.. إنّما الدفاع عن الحياة هو المعضلة.. حياة الذين انحدرت من صلبهم وأصبحوا هم وأبناؤهم مهددين بالقمع والقهر والموت البطيء. لا حقّ لك بعد عشرين سنة، في أن تعتزل معايشة الناس البسطاء الذين جعلوا منك رمزا وأملا.. تنسحب لأن آخرين استفادوا وتعبت أقدامهم؟

قال بنفاذ صبر:

- اسمع لست محتاجا لوعظك، أنت وضعت دائما الدين بين قوسين...».[1]

فالروائي في هذا المقطع وفي غيره، يعمد إلى نقل آراء الشخصيات وأفكارها دون أن يتدخل لتغييرها أو أن يرجّح الكفة لأحدهما على حساب الآخر، تاركا ذلك للقارئ، ولقدرة كل شخصية على الإقناع والتأثير في المتلقي. ولهذا «فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستنفد هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، إلا أنّها لا تعتبر في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف... إنّ وعي البطل يقدّم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلاّ أنه في الوقت نفسه غير محدّد، ولا يجري التستّر عليه، كذلك فإنه لا يصبح مجرّد موضوع بسيط لوعي المؤلف».[2]

ومما سبق يبدو الوعي اللغوي متباينا بين الشخصيتين المتصارعتين، فلغة "الطايع" ذات مرجعية دينية واضحة، فيما تبدو لغة الآخر (الهادي) متحررة من السلطة الدينية. فالحوار القائم بينهما يجسد صراعا على مستويات عدة: المستوى اللغوي وكذا الفكري والإيديولوجي، مما يشير إلى أسلوب شائع في الرواية البوليفونية ألا وهو "التهجين"

[1]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص 79.

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص، ص10-11.

(Hybridation) الذي يُعرف على أنه «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا اِلتقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ. وهذا المزج بين لغتين داخل الملفوظ نفسه هو طريقة أدبية قصدية...».[1]

وكان هذا شأن المقطع الحواري السابق الذي يحمل بين طياته وعيين مختلفين تجسده لغتاهما المتصارعتان داخل ملفوظ سردي واحد، بما يحمله من هجنة قصدية تستغل بطريقة واعية، لتحيل على قيم وإديولوجيات متصارعة، وعلى أفكار ووجهات نظر متباينة، وذلك ما يرمي إليه الروائي من خلال اللجوء إلى أسلوب التهجين الروائي، وما يكسب الرواية الطابع الجدلي الثري.

ومن اللافت للانتباه أيضا إضافة إلى الصراع الفكري والإيديولوجي الذي تجسد في الحمولة اللغوية بكل أبعادها. فإن الرواية قد نقلت إلينا لغات متنوعة في بنياتها المعجمية، منها ما تناساه الزمن وأصبح في طيّ النسيان من مثل ما ورد في هذا المقطع:

«كِيْتَكْ وَخْلاَ دَارك، أبو سْلُوفان. دابَا تْشُوف؛ والله وَقبْضَتِك نَتْفَكْ. بَرْبَشْ وقرّب لَهْنَا. أعَيْنينْ القطة، أشَعْكَاكَة النَّصَارى».[2]

ومن مظاهر التعددية اللغوية أيضا ما تطفح به الرواية من محكيات عامية وأخرى فصيحة إلى جانب المحكيات الأجنبية، مشكلة محفلا سرديا ثريا مثلما يبدو في هذا المقطع:« رَاهْ المغرب ماكَايَنْش بْحَالُو. عَنْدُو النّعم والخيرات. ولكن يْخَصّ كيف كال البابا (Le pape)، راني سْمَعْتُو في التلفزيون، كال تِيخَصْ (La justice) العدالة...».[3] وفي

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط2، 1987، ص 108.
[2]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص 20.
[3]- المصدر نفسه، ص 55.

قطع آخر: «كان ذلك أثناء حفلة الخطوبة. والمرّة الثانية كانت بمقهى هانريس أو على الأصح وحسب ما تؤكده اليافطة الآن: (Henrys Bar)».[1]

وإن كانت هذه المحكيات الأجنبية قد صدرت عن وعي من طرف المتلفظين بها، فإن هذه المحكيات تصدر في بعض الأحيان عن لا وعي، لامتزاجها بالمحكيات العامية وذوبانها فيها. يقول السارد على لسان إحدى الشخصيات: «أنا مانبغيش لمرا تخرج للزنقة جامي، جامي jamais، اللّي توحشك من أحبابك يجي لعندك».[2]

فثراء رواية "لعبة النسيان" ناجم عن هذا التداخل اللساني المتشعب، وإعطاء الحرية الكاملة للشخصيات للتحدث بلغاتها الحقيقية التي تكشف عن مستوياتها ودرجات وعيها، وهذا ما من شأنه أن يمد النص بطاقة هائلة ترسخ مظاهر البوليفونية في الرواية. هذا النص الفريد الذي يراهن على كسر الأحادية اللغوية ذات الصوت المونولوجي المهيمن، وتلك سمة الرواية التجريبية عامة، ورواية "لعبة النسيان" بالخصوص.

وبهذا «فإن التعدّد اللساني وتراكب اللغات مرتبطان باختلاف أصوات الشخوص وتعدّد المنظورات، وعليه فنحن نجد حركية لغوية في أسلوب الرواية بدل التعبير بلغة مباشرة أحادية، تغفل التعدد اللساني-الاجتماعي، فمن خلال التذكر والفعل والمشهد المستحضرين، والفضاء الرؤية، ودرجة الوعي المتحرك نلمس حوار أصوات متفاوتة من حيث تعارضها واتحادها».[3]

"فلعبة النسيان" بدت محفلا سرديا متعدد الأصوات متشعب الرؤى والمنظورات، حافلة بالصراع الذي يؤجج مبدأ الاختلاف والتنوع اللغوي والفكري والإيديولوجي، بدل زيف التجانس وأحادية الرؤية التي طبعت الروايات الكلاسيكية.

---

[1]- محمد برادة، لعبة النسيان،ص55.
[2]- المصدر نفسه ص 57.
[3]- الصديق بوعلام، تنويعات حول "لعبة النسيان"، ص 176.

ثالثا: (راوي الرواة) والكشف عن أسرار اللّعبة اللغوية

لقد وُسمت الروايات المعاصرة بميسم بارز، تمثّل في ظاهرة الخطاب الميتا-سردي، أو ما يعرف أيضا بما وراء القص، والذي «يمكن أن يُعرَّف بأنه أسلوب الكتابة أو بتعبير أدقّ أسلوب التلاعب الواعي بالبنى الروائية أو اللعب مع الرواية» [1] ذلك اللعب الذي يقضح اللعبة السردية، ويكشف زيف الإيهام بالواقعية.« ففي هذا النوع من الروايات "يُبرزُ فيها المؤلف عن وعي زيف وأدبية العمل بالتهكم أو الانحراف عن التشريعات الروائية وتقانات السرد. وباختصار فإن ما وراء القص يعلن عن نفسه بوصفه نصّا من نتاج بشريّ صناعيّ، ويفحص الطبيعة الخاصة للرواية من خلال الرواية» [2]. فالرواية المعاصرة ذات طبيعة جدلية، بما استحدثته من تعليقات نقدية ذاتية تسير جنبا إلى جنب مع المتن السردي.

لقد حاولت رواية "لعبة النسيان" أن تقدم تصورا للكتابة الروائية اضطلع (راوي الرواة) بتقديمه، فهذا الراوي هو الذي حمل على عاتقه مهمة التنظيم السردي ولملمة خيوط الحكي المتناثرة بين رواة كثر: «كيف أوجّه السرد، ألملم خيوط الحكي المتناثرة بين أكثر من سارد لأجعلها مقنعة مثيرة لفضول القارئ» [3]. إضافة إلى مهمة أخرى تتمثل في كشف اللعبة السردية من خلال الرواية عن طريق ما يمكن تسميته (بالحكي الواصف) بطابعه التنظيري حيث يقوم بفضح الخدع السردية أمام القارئ*، مشاركا إياه في هذه اللعبة عن طريق استحضاره إلى النص ومحاورته كطرف في اللعبة السرية، رغبة منه في جعله متلقيا فاعلا يساهم بطريقة فعالة في إنتاج النص وخلقه من جديد، مجسّدا بذلك بعض النظريات المعاصرة التي ترى أنه «ليس الكاتب الحقيقي للقصة هو

---

[1]- مجموعة مؤلفين، جماليات ما وراء القص، تر: أماني أبو رحمة، ص، ص 17-18.

[2]- المرجع نفسه، ص، 59.

[3]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص 45.

* الدخول في حوار مع القارئ: هي تقنية قديمة عرفتها الرواية العالمية لأول مرة في القرن الثامن عشر على يد الروائي هنري فيلدينغ في روايته الشهيرة "توم جونس"Tom Jones المنشورة عام 1789، حيث كان يتوقف باستمرار أثناء فصول الرواية للتحدث إلى قرائه. أنظر الأمين العمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب. ص218.

من يحكيها وإنما أيضا، وربما بدرجة أقوى، من يصغي إليها» [1].إنه لدور خطير هذا الذي أسند إلى القارئ الحديث، الذي يحسن الإنصات إلى النصوص، ليتمكن من فك شفراتها.

ولذلك يمكن القول بأن«'لعبة النسيان' بحث مضاعف في تجربة الكتابة، استطاع أن يستدرج القارئ إلى معضلاته فيما هو يتتبع بناء النص وهو قيد التشكل» [2]. فعملية إشراك القارئ في هذا البناء تحمل معنى آخر له مدلوله، ألا وهو نسف مبدأ الإيهام بواقعية الأحداث في الرواية، والذي كان بمثابة الركيزة الأساسية في الروايات الكلاسيكية، فيكشف (راوي الرواة) أن هذا العمل هو محض تخييل، ليصرح قائلا: «سيكون جهدا ضائعا أن نعمد إلى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه».[3]

وبذلك نرى كيف أن "لعبة النسيان" تشكل بحثا عن مفهوم للحكي من قلب الممارسة نفسها، وفي هذا يكمن جانب من التجريب في هذه الرواية.

فهذا الخطاب الميتا-سردي الذي طبع الرواية منذ الفصل الرابع المعنون بـــ (ثم يكبر العالم في أعيننا) إلى غاية نهاية الرواية، شاركت فيه أطراف ثلاثة هي: الكاتب (المؤلف) والسارد والمتلقي.

ولما كانت وظيفة (راوي الرواة) هي لملمة ما تناثر من حكي الرواة وتنسيقها والتعليق عليها فإننا نجده تارة في وفاق مع الكاتب (المؤلف) ، من ذلك قوله: «لعلّني تسرّعت في الإفضاء بتأملاتي هذه حول ما حكاه لنا رواة هذا الفصل. وقد لا يكون ذلك هو ما قصد إليه الكاتب لان التعليقات التي أثبتها على الهوامش، تلّح كثيرا على أنّ الزمان لا يوقر أحدا، وأنه غير مطمئن إلى الطريقة التي تصوّر بها علاقة "الطايع" "بالهادي"،

[1] - Gérard Genette, Figures III. P. 267.

[2] - الصديق بوعلام، تنويعات حول لعبة النسيان، ص 165.

[3] - محمد برادة، لعبة النسيان، ص 46.

وفي رأيه – إذا جاز لي أن أغامر بالإستخلاص – أن استقصاء الحالات وتشخيصها عملية لا تقف عند حدّ... ».[1]

غير أن مظهر التوافق بين (راوي الرواة) والكاتب ما فتئ أن تحول إلى مظهر أكثر حدّة يلقّه طابع الصراع، وخاصة بعدما أظهر استياءه من قانون اللعبة السردية التي أنيط به ان يوجه مسارها فيقول: «أحسّ أن قانون اللعبة الذي اتّبعته لحدّ الآن، لم يعد يقنعني أنا "راوي الرواة" القابع في الرّكن المعتم، الماسك بخيوط السرد الناقل لها من راو لآخر، شيء ما يدفع إلى التدخل. أحاول أن أبرّره بأنّ كثرة الرواة قد تضل القارئ وتلقي به إلى متاهة يفقد معها رأس الخيط. لكن هل هناك خيط ممتد حقّا وسط هذه التذكرات والمشاهدات التي أُنبط بي أن أوجّه دقة سردها وتوزيعها على الرواة الذين جُعلوا رهن إشارتي».[2]

وفي حوار (راوي الرواة) مع المؤلف صرّح له باستيائه وعدم رضاه عن الدور الذي مُنح له في الحكي، مظهرا رغبته في التدخل بالسرد والتوجيه والتنسيق وإضاءة الأحداث وتصحيح الأخطاء التي قد يرتكبها المؤلف، مع الإقرار بالحقائق كما هي دون تزييف أو تزيين. فأعلن تمرّده، وهدّد بتقديم استقالته ليترك المؤلف حائرا، فيلتبس عليه الأمر، ولا يدري من أين سيبدأ الحكي ومتى ينهيه، وينجر عن ذلك أن يتحمل المؤلف المسؤولية عن سرده، بعدما كان متخفيا وراء الشخوص والرواة، وبخاصة (راوي الرواة) الذي كان يتحمل عنه عبء هذه المسؤولية الخطيرة. الأمر الذي أجبر المؤلف على الرضوخ لطلبه. وهكذا فالصراع بين الطرفين أخذ «طابع الصراع المفتوح بين كاتب (مؤلف) مفترض، وبين راو مباشر (ملموس) يريد أن يتولّى دوره كاملا في "توجيه دقة

[1]- محمد برادة، لعبة النسيان، ص 80.
[2]- المصدر نفسه، ص 44.

السرد". وقد يكون ذلك هو المظهر الخارجي البارز في النص، على اعتبار أنه يركّز التقاطب المعهود في العمليةالإبداعية، بين الكاتب (المنظّم) والفاعل (المنسّق)».[1]

غير أن هذه اللعبة السردية التي اتخذت طابعا متناثرا بتعدد الرواة، وشكلت محور الصراع بين (راوي الرواة) و(المؤلف) قد توقفت في نهاية الفصل الأخير المعنون بـــ (من منكم يذكر أمّي؟) لتتحد معه الأصوات المتعددة ، فيطغى ضمير الجماعة على الضمائر الفردية المتناثرة.

ومما سبق ندرك أهم السمات التجريبية التي وسمت رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة. بدءًا بقضية التجنيس، حيث أثبتت الرواية تجاوزها لمسألة نقاء الجنس الأدبي التي اعتدّت بها الرواية الكلاسيكية زمنا، مفسحة المجال لتداخل الأجناس الأدبية ومنها السيرة الذاتية، ضمن علاقة تحويل للقواعد التي يتشكل منها هذا الجنس الأدبي، وصهره ضمن البنية الروائية ليستحيل إلى مكون دينامي وآلية خلاّقة تتساق للمنطق الداخلي للرواية، مخلخلة بذلك قواعد التعيين الأجناسي الصارم ذي الرؤية المثالية الواهمة. مؤكدة على مبدإ الإنفتاح والحوارية بين الأجناس والنصوص.

أما السمة الأخرى، التي تمثل علامة فارقة في هذه الرواية، فهي التجريب البوليفوني، حيث تمكنت من الإنفلات من قيود النظرة الأحادية والصوت الأحادي المهيمن في النص الكلاسيكي، لتستبدله بالصوت المتعدد والرؤى المختلفة وكذا اللغات والأساليب المتشابكة والمتصارعة والتي تكشف عن أنماط شتى من التفكير والوعي، ضمن رؤية بوليفونية، متخذة من فلسفة الإحتمال والنسبية شعارا لها.

[1]- عبد القادر الشاوي، لعبة السرد، الاتحاد الاشتراكي، المغرب، ع: 168، 23 فبراير 1987،ص،ص4-5.

المبحث الثالث: "قلادة قرنفل" [1]: الوعي الأنثوي واللغة المشفرة

توطئة:

يجدر بنا قبل ولوج العوالم السردية لرواية (قلادة قرنفل) للروائية المغربية "زهور كرام"، أن نلقي نظرة خاطفة على واقع الإبداع الروائي النسوي في المغرب العربي الذي يعد حديث العهد «فقد بدأ تشكله محتشما على مدى الخمسينات من القرن الماضي؛ وتواصل بذات النّسق الضعيف على مدى الستينات والسبعينات [2]، وذلك بظهور نماذج محدودة تنتمي إلى القصّية أكثر منها إلى الرواية»[3]، فكانت تلك المحاولات الإبداعية تفتقر إلى الرؤى الفنية والفكرية الواضحة، وكذا إلى آليات وشروط الرواية.

غير أن هذه البداية الهشة للرواية ما فتئت أن تماسكت؛ فقد «شهدت الثمانينات من القرن الماضي بداية تنامي هذا النوع من الإبداع النسائي المغاربي؛ بحكم تزايد إقبال الكاتبات عليه، وذلك بصدور ثمانية نصوص روائية»[4]، إلا أن «التنامي الأقوى للإنتاج النسائي المغاربي في مجال الرواية تحقق في التسعينات؛ بظهور ست وعشرين رواية تتوزع بنسب متفاوتة بين بلدان المغرب العربي...»[5]

وذلك ما يمثل مؤشرا إيجابيا يدل على رغبة المبدعة المغاربية في التحرر مما يكبلها من قيود، وفي إثبات كيانها المغيّب وهويتها المتميّزة.

أما عن (قلادة قرنفل)؛ فتعد الرواية الثانية للمبدعة والأكاديمية المغربية "زهور كرام" التي صدرت عام 2004؛ بعد روايتها الأولى (جسد ومدينة) الصادرة عام 1996.

---

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004

[2]- وتتمثل النماذج الروائية النسائية الأولى فيما يلي: (الملكة خناثة) 1954 لآمنة اللّوة، (غدا تتبدل الأرض) 1965 لفاطمة الراوي، (النار والاختيار) 1968 لخناثة بنّونة في المغرب الأقصى، و (شيء من الدفء) 1972 لمرضيّة النعاس في ليبيا.

[3]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 165.

[4]- المرجع نفسه، ص165.

[5]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

وسوف تركز هذه المقاربة على نقطتين أساسيتين تتصل أولاهما بخصوصية إبداع الروائية/ المرأة؛ بكونها ذات فاعلة ومنتجة للخطاب. أما الثانية فتتجه صوب اللغة وجماليتها، وهما ما يشكلان _ في رأينا_ جوهر المتن الروائي لهذه الرواية.

أولا: سؤال الذات/ سؤال الكتابة:

(قلادة قرنفل) هي صرخة أنثوية ضد محاولات قتل الذاكرة، بطلتها كاتبة صحفية ورثت عشق الوطن عن والدها المناضل، فحفرته وشما في قلبها، وقرّرت الدخول في معركة ضد الطغيان والجبروت المجسّدين في شخصية "العمة فضيلة" ذات الجاه والمال، وذات القبضة الحديدية على أهل الدار الكبيرة؛ وعلى كل ما يحيط بها من قريب أو بعيد، ولم يكفها ذلك بل امتدّ تسلطها إلى أراضي الفلاحين؛ وحتى إلى الثقافة والمثقفين.

معركة ضارية بين الساردة المتمرّدة؛ والعمة المتسلّطة، رفضت من خلالها البطلة أن تتصاع للجبروت، وأن تبتلعها (جبّة العمّة) بصمتٍ كما فعلت مع سابقيها. إنه الإصرار على إثبات الوجود وتأكيد الهوية ورفض الاضمحلال والتماهي، وهو إلى ذلك الرغبة الملحّة في الارتقاء بهذا العالم المهزوم وتطهيره.

إن الساردة تمتلك وعيا حادّا، أرادت أن ترسم حدود معالمه من خلال رحلة البحث عن حقيقة ذاتها، وعن حقيقة الواقع المحيط بها.

فتكون بذلك الساردة/ الروائية قد كتبت ذاتها، حين كتابتها لنصها هذا، وعلى ما يبدو فالكتابة عن الذات قد شكّلت جوهر هذه الرواية والإبداع النسائي بعامة، وذلك ما من شأنه أن يضيف تنوعا وثراء للكتابة السردية من حيث المنظور والرؤية تختلف عم منظور الكتّاب، وذلك ما يفرضه ناموس الاختلاف؛ إذ إن «فكر الاختلاف ليس محرّما أو إثما، بل هو نداء التجاوز والإبداع، والحوار المتحرّر، لأن مجتمعا لا نعترف فيه باختلافاتنا، ولا نمارس فيه النقد كمهمة فكرية جذرية، هو مجتمع يحاصره الموت من كلّ جانب، واغتيال للخيال والفعل الإبداعي المتحرّر». [1]

[1]- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، د.ت. ص 117.

إنه الاختلاف الذي يكشف عن وعي جديد، وتجربة جريئة ترفض الحدود، وما حضور الساردة كشخصية رئيسية في رواية (قلادة قرنفل)، إلا لتأكيد موقعها كذات فاعلة ومنتجة للخطاب، تحاول جاهدة تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة.

تقول الساردة في معرض حديثها عن الكتابة: «أخرجت أوراقا بيضاء من درج المكتب، وهممت بالكتابة، تركت نفسي مسترسلة مع الورق. لم أرفع عيني؛ لم أنتبه إلى زملائي الذين يدخلون ويخرجون دون أن أردّ عليهم التحية. منكبّة أنا في التهام الحروف، أجمعها؛ أرتبها؛ أشكلّها جملا صارخة. بي رغبة للإفراغ... كأني أحمل أثقالا... كأني أرفع أحجارا... كأني أتطهر... أكتب ثم أكتب... عيني على يدي... يدي على الورق... والورق تحتلّه جمل أراها تشعّ... تبتسم... تحكي... هم يدخلون ويخرجون، وأنا مُنْتَشِرَةٌ بين الحروف أعانقها... أيُعقل أن يلد العشق كل هذه القوة؟..».[1]

يختزل هذا المقبوس توتّرا حادّا، ورغبة جامحة للساردة (ومنه الروائية) في الإفراغ وقذف ما بداخلها من حمم محرقة؛ ومكبوتات متجذرة عن طريق الكتابة، التي تمثل الوسيلة الوحيدة لبلوغ الحرية والخلاص. وبث وعي أنثوي جمالي جديد بدل الوعي المقموع والمعزول؛ ذلك الوعي الجديد الذي تشيده الساردة/ المرأة المثقفة في ثنايا الخطاب الروائي، بمساءلتها للنمط الثقافي السائد بغية اختراقه وتجاوزه، وفق رؤية إبداعية جديدة تجسد تصورا جماليا لأزمة الأنوثة وكينونتها المغيّبة في تقاطعها مع أزمات الواقع ومع الهامشي والمسكوت عنه، قصد إضاءة الكثير من الزوايا المعتمة.

فالسرد في رواية (قلادة قرنفل) ينطلق من الذات وعوالمها الداخلية، التي تلقّها الحميمية والنّداعيات، وتلك سمة من سمات الرواية الأنثوية إذ «أنّ السرد النسائي يتواصل بشكل إبداعي خلاق، بمعمارية الخيال، يصنع للذات فرصة التعبير عن معاناتها وإدراك الوضعيات الجديدة لكينونتها، عبر صوت الساردة الواضح، والذي منح المتون الروائية

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص 96.

إمكانية تكسير زمن السيرة الذاتية، والتأسيس لإمكانات سردية أخرى، كالانتقاد بالسخرية، ومقاومة التهميش بالبوح والاعتراف، والسفر في الذات عبر التدفق الشعوري والحكي»[1]

لقد شكل البوح والمناجاة احدى البنيات الأساسية، التي ارتكزت عليها رواية "زهور كرم"، مما سمح لها بالاشتغال على الذاكرة والحلم والتداعيات لبناء متنها السردي، الذي يتداخل فيه الواقعي بالمتخيّل والحلم بالحقيقة.

وما الالتجاء إلى الحلم إلا حيلة، تسافر من خلاله الذات الساردة إلى عوالم وفضاءات أكثر رحابة، تمكنها من ممارسة فعل الكتابة، ورفض التغييب والتهميش المفروضين عليها؛ واللذان أجبراها على الاختباء داخل ظلّها، الذي أوشك أن يفارقها هو الآخر. تقول الساردة: «... لأن ظلي سرعان ما عاد يستلطفني... هل أدرك حاجتي إليه هو أيضا...يحيا من وجودي... لم أعرف كم من الوقت انصرف في ركوب هذا السفر، يحدث ألا أركب مسافات، وأحلق في أجواء، لأجد ذاكرتي جاهزة لاحتضان شرودي، لاهفة من فرط تحالفها معي، كأنها تصر على استفزازي حتى لا يتراجع خطوي، وأضعف أمام انسحاب ظلي... أنيسي...». [2]

إنها الرغبة الملحّة من طرف الساردة في الاتحاد بظلها، وما يوحي به ذلك من التأكيد على الكينونة والهوية الأنثوية، وعلى كون الأنثى هي الأقدر على تصوير همومها، وذلك ما يجسده المقطع السردي الآتي:

«... فاطمة تكاد تكسر ضلوعي... كانت تبكي... تركتها تفعل، وأنا أساعدها على الانغراس بين ضلوعي... تركتها تغسل داخلها... تجرف المحظور... تخرج مع الدموع آهات... تكبّلني... تعمّق جرحي... تأكلني... توقظ تمردّي على "العمّة" وأمثالها، على صالح وأشباهه، على كل من صنع مكانا في الطّابور، يسرق دورا، والتاريخ بريء منه...»[3]

---

[1]- عبد النور إدريس، الرواية والواقع، مطبعة ووراقة سجلماسة، مكناس، ط1، 2005، ص68.
[2]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص، ص 16-17.
[3]- المصدر نفسه، ص 174.

يبدو أن الروائية قد وقفت كثيرا في الاشتغال على البوح الذاتي؛ والتداعيات الداخلية، ومن استثمار الحلم واستدعاء الذاكرة، باعتبارها تقنيات ساهمت في تفعيل السرد، وتجاوز العتبات في إضاءة هواجسها.

ومع الحاح سؤال الذات في رواية (قلادة قرنفل)، تبرز مسألة العلاقة المتوترة بين الذات الساردة والآخر/ الرجل، ضمن لعبة الجسد وما ينجم عنها من ثنائية (الاتصال والانفصال). و (الحضور والغياب) بين الحضور الفاعل للذات الأنثوية وشبه غياب الآخر، ضمن لغة حُبلى بالرموز والأقنعة.

إن المتأمل لرواية (قلادة قرنفل) يلحظ مدى توفيق الروائية في توظيف تيمة الجسد برؤية جمالية، وقدرتها الواضحة في وصف الحواس التي تتفجر في بونقة الذات؛ فتستقرّ على جسد النّص الروائي، تقول الساردة في معرض استحضارها للآخر: «... تزدحم نفسي شوقا لرؤيته... وأمتلئ كلاما أستعيره من شوقي، وأرغب في حكيه حين التقت عيني بعينه، خبّأني الصمت في تجاعيد الزمن... انهزمت في داخلي، وتعطل الكلام. لم أفهم ما حدث... ما وجدتني ألملم لغتي... ما وجدتني أحرّك لساني... لم أفهم ما حدث. في المرة السابقة، وقفت أنشد امتدادي أمامه... هذه المرّة، اختزلت امتدادي في صمت يذبحني... هو ما سألني عن صمتي. حين تحرّكت عيونه، تهدئ صرخة صمتي، وجدتني أحاول جاهدة تحريك لساني، والبحث عن لغة تخرقني، فتكتبني، ليتكسر الصمت أمامه... أمامي...»[1]

وبذلك تستحيل لغة الجسد سؤالا وجوديا، يؤرّق الذات الساردة ومعه الروائية، لتحاول الإجابة عنه عبر الكتابة. التي ستهزم الخوف والقلق، وتعيد لملمة ذاتها المنشطرة. فتعلن هويتها وتستعيد كينونتها.

ثانيا: جمالية اللغة وكثافة الترميز

تكتسي اللغة في الرواية الجديدة أهمية قصوى، نظرا للتحول الذي طرأ على الرؤى الفنية والجمالية في كتابة الرواية، التي أصبح ينظر إليها على أنّها تشكيل فني ذو أبعاد

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص 93.

خاصة، وليست محاكاة للواقع. إذ «أضحت اللغة في الرواية الجديدة عنصرا أساسيا مستقلّا، وليست مجرد واسطة لنقل أفكار ومعلومات مباشرة». [1]

وهذا ما جعل اللغة تجنح إلى الانزياح عن اللغة المألوفة والمستهلكة، ضمن أفق حداثي ينشد التمييز والفرادة.

ومن الواضح أن طرق توظيف هذه اللغة تختلف بين الروائيين، بما يملكونه من ملكات إبداعية ووفق الرؤى الفنية والجمالية، التي يصدرون عنها، بل إن هذه اللغة السردية تزداد تباينا بين الروائيين والروائيات، وذلك ما تفرضه طبيعة الاختلاف بينهما.

وهذا التباين والاختلاف، قد أثار جدلا واسعا في الأوساط النقدية، حول خصوصية اللغة النسائية، وعن احتكار الرجل للغة زمنا طويلا، جعل من الروائيات المعاصرات يندفعن نحو اللغة قصد تأنيثها وتأسيس تقاليد جمالية مغايرة ومتميزة. وهذا ما يبدو واضحا في رواية (قلادة قرنفل) لزهور كرام، التي تختزل نظرة الأنثى إلى اللغة، فنلمس من خلالها «تعامل المرأة مع اللغة، في سبيل التحول من كونها موضوعا أو مجازا لغويا؛ أي مجرّد مفعول به إلى كونها فاعلة. حيث تدخل تاء التأنيث على الفاعل اللغوي، ويدخل الضمير المؤنث إلى المرجع النحوي، وحيث تقلب المرأة أوراق اللعبة؛ فتدخل الرجل معها في سجن اللغة...». [2]

فالذات الساردة قد أعادت كتابة ذاتها وجسدها وفق رؤيتها الفنية، ووفق لغتها الحميمية، التي ينصهر فيها الجسد والذات ليشكل وحدة متناغمة، يؤرقها سؤال الهوية والكينونة المغيبة. فتتشكل لغة لصيقة بالذات وبالعوالم الداخلية ترصد دقائق المشاعر والانفعالات، سبيلها إلى ذلك المراوغة؛ ولعبة الخفاء والتجلّي، واستفزاز القارئ وإرباكه، وذلك منذ الوهلة الأولى لافتتاحية الرواية «ولقد اختفينا معا. هو الذي استدرجني نحو الداخل، بعد أن عرض فكرة وجدت صداها في نفسي. ولقد انطلقنا معا». [3]، وفي مقطع سردي آخر تقول الساردة: «... أدور في الغرفة... ارتطم بأشلاء حميميتي... اختلطت

[1]- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 305.
[2]- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2006، ص 180.
[3]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص 05.

فوق الأرض، تبعثرت، تمزقت... أشعر بالبرودة تلسعني... وأنا منتشرة غسيلا على الأرض، أفتشني، يستعصي عليّ الأمر، أقلبني ورقة ورقة، أصبح كتابا تافها... منسيا، ذكرى مخذولة... ما زلت أبحث عن الكتاب، عن أثر العشق... حيث أعياني الدوار...»[1].

إنّ السّمة الظاهرة على تلك اللغة، تمثلت في سرعة الإيقاع، وتزاحم الألفاظ، لتعكس حالة الذات الساردة في تشتتها؛ وضياعها.

إن لغة الروائية، لا تقف عند حدود رسم التفاصيل والجزئيات بدقائقها؛ ورصد نبض الجسد ومعاناة الذات، بل تتجاوزها إلى سمة أخرى أكثر عمقا، تتمثل في تملّكه من طاقة ترميزية، إذ أن أهميّة اللغة الروائية تكمن «في قدرتها على بناء مجموعة من العلاقات الإيحائية والترميزية والتناقضية، وتشكيل عالم المحاكاة لتنفيه أو تكشفه، لتترك مجالا للقارئ للتأويل والمشاركة». [2]

لقد أثبتت المبدعة "زهور كرام" قدرتها على استعمال الرموز الطافحة بالدلالات الثرية.

تطالعنا أولى هذه الرموز من خلال عنوان الرواية ذاته، (قلادة قرنفل) لأي الوظيفة التحريضية الواضحة، لاستكناه دلالاته، التي توزعت عبر المتن السردي، والتي اكتست دلالة أوّلية تجسدت في التحدي ومقاومة طغيان وجبروت العمّة وكل أشكال التسلط.

ويبدو أن الروائي، وهي تستخدم (القرنفل) «إنما تستعير من الثقافة البرتغالية القريبة المصطلح السياسي الأكثر شيوعا بما عرف "بثورة القرنفل" التي أطاحت بالدكتاتورية 1974، ثم ما أعقب ذلك من تطورات بتحرير المستعمرات البرتغالية». [3]

ورغم حضور (قلادة القرنفل) كرمز للزينة، إلّا أن رمز التمرد والثورة كان أكثر بروزا وطغيانا على المتن السردي.

---

[1]- المصدر السابق، ص 167.

[2]- يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998، ص 56.

[3]- نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2006، ص 246.

ويبدو أن الحضور المكثف لهذا القرنفل، قد أكسبه دلالات شتى كان من شأنها تفعيل السرد. (فقلادة القرنفل) التي أهداها شاعر منسي إلى الساردة، ستغدو تميمة تقيها شرور التسلط والقلق النفسي، تقول الساردة: «لابد أن أحافظ على هدوئي داخل البيت. فنفسيتي في حاجة إلى توازن هذه الأيام. تذكّرت أني أحمل في عنقي قلادة قرنفل». [1] وفي مقطع سردي آخر تقول الساردة واصفة 'العمّة فضيلة": «إنّها تخاف كل ما أعشقه ولهذا رمت بالقرنفل إلى المزبلة... ليلتها بكيت، لم تطفئ دموعي سوى قرنفلة كانت ما تزال محميّة وسط كتاب.. إنّ قرنفلة تكفي». [2]

ويبدو أن المفعول السحري لقلادة القرنفل، لم يقف عند حدود شكلها بل انساب مع عطرها الشذي، الذي أصبح أكثر مرونة وفاعلية، بل أكثر قوة في مواجهة تعنّت المتسلط في التِحامه مع الأنا الساردة.

تقول الساردة: «أنا والقلادة متفوّقان على اللّحظة. واللحظة مزّقتها العمّة، ولكنّنا معا هزمناها حين ارتوينا بعطر القرنفل». [3]

وإذا كانت (القرنفل) رمزا للثورة والتّمرّد، فإنّ (العمّة فضيلة) تصبح رمزا لتسلّط الحاكم ورضوخ البائسين والمتصاغرين الذين «حين تراهم تعتقد أنّهم كثر.. فالفرق بين جثثهم واضح.. واحد يتمرّد عرضا وآخر طولا.. وحين يلتفون حول مائدة الأكل يذوب العرض والطول.. فالعمّة تبسط بركتها.. بإذنها تتم مراسيم الجلوس والنهوض». [4]إضافة إلى ما يدور في فلك هذا الرمز الأساسي من رموز أخرى (كأنف العمّة) الذي تحشره في كل صغيرة وكبيرة، والمسافر دوما. وكذا (جبّتها) التي بسطتها في كل أنحاء البلاد وعلى جميع المستويات؛ حتى الثقافية منها.

ومن الرموز التي كان لها الأثر البارز في تفعيل السرد. وإثراء الدلالة (الأغنية)، التي كان لها الحضور المكثّف والمتواتر، مما خلق نوعا من التوتر الذي ساهم في تصعيد

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص 17.
[2]- المصدر نفسه، ص 90.
[3]- المصدر نفسه، ص 173.
[4]- المصدر نفسه، ص 13.

المدّ الدرامي، وإذكاء الصراع بين قطبي المواجهة. وقد شكّلت _إلى جانب القرنفل_ جبهة قوية لا تقهر، (فالأغنية) استحالت رمزا للمقاومة التي حفرت في القلب، ووشمت الذاكرة. تقول الساردة: «حين غنى أبي الأغنية فأزعجتهم فولّوا هاربين متعثّرين في أذيالهم؛ تخنقهم رائحة الأغنية». [1]

وفي موضع آخر تقول أيضا «الأغنية نحن، كلنا، جميعا.. هي ما تبقّى من صدقتنا.. أو قل من نقائنا». [2]

ومادامت الأغنية هي بقايا الصدق والنقاء، ورمز المقاومة، فلابدّ من توريثها للأجيال اللاحقة، حتى تضمن استمراريتها وديمومتها. وعن ذلك تقول الساردة«أنا ما زلت أحفظ الأغنية وأرسم الأيام داخل غرفتي، ما أزال أختبر ذاكرتي كل مساء أخشى عليها من الليالي والتبعات وقرّرنا حفر الأيام ونقش الأسماء التي ما طلبت رخصة لعشق الوطن، يحدث أن يمرّ أطفالنا من هنا، علّنا بهم نتطهّر من زيغنا الآن، حتى من خوف بتر طولنا وقزّم امتداداتنا».[3]

هذه الرموز وغيرها ممّا توسّلته الروائية عبر نصّها (قلادة قرنفل) وفق لغة شديدة الترميز وعميقة الدلالة، تؤسّس لكتابة حداثية واعية تنصهر فيها هموم الذات بهموم الواقع.

ولا نغادر هذا الموضع دون أن نشير إلى سمة بارزة لدى (زهور كرام) تتمثّل في شعريّة اللّغة، التي طبعت روايتها (قلادة قرنفل) بنكهة خاصة صبغت رؤيتها الحداثية للسرد. تلك اللغة المنفلتة من قيود المألوف والمتعارف عليها ومن الخطية المنطقية مشتغلة على آلية الانزياح؛ وما يفتحه من آفاق تربك القارئ، وتجعله يجدد آلياته هو الآخر مع حداثة المنظور والرؤيا الحداثية للروائية. إذ أنّ «عدول الرواية إلى لغة الشعر انزياح فني؛ الهدف منه تكثيف الدّلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرضوا كل منها

[1]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص 125.
[2]- المصدر نفسه، ص 132.
[3]- المصدر نفسه، ص، ص 147-148.

وجهة نظره... يضاف إلى هذا أن كتابة الرواية بلغة شعرية يسم هذه اللّغة المعبّر بها بطابع الإشكالية... ». [1]

لقد لجأت الروائية إلى التّكثيف اللغوي، الذي يرتقي باللّغة إلى مستويات تسمح بتفعيل حركية المشاعر، واستقدام الأصوات الدّفينة، وهذه الشعرية هي ما يتلاءم مع لغة الحلم والذاكرة والبوح الذاتي. كما يجسّده المقطع التالي الذي تجسّد فيه السّاردة نهاية معاناة "زهرة" زوجة "صالح" الأولى التي عانت الأمرّين بسبب عدم إنجابها لتتحوّل إلى خادمة تتلقّى تحقيرا من "العمّة فضيلة" وضربا مبرحا من طرف زوجها؛ لتلقى حتفها شأنها شأن كل المنسيين والمهمّشين:

«وغابت زهرة،

وانطفأت نار القرية أربعين يوما..

وخبّأ العطّار الحنّاء حتى إشعار آخر..

فللميّت حضور يؤجّل ألوان الفرحة..

نامت القبيلة.

وبقي الرّماد يشهد حزن العشيرة..». [2]

وفي موضع آخر:

«أردت أن أتجذّر في الأرض، هذه أرضنا..أحسّها.. أسمعها تتنفّس.. تعانق خطواتي.. هذا أبي يصحو من قبره.. وأمّي تشهد عشقي». [3]

وبذلك يلتحم السّرد بالشعر، وبالقرنفل والأغنية، ليشكل مزيجا ذا نكهة خاصة؛ تستقر على جسد النّص، حتى لكأنّنا نراه ونتنسّم عطره وشذاه. وتلك خاصّية من الخصائص التي ميّزت رواية (قلادة قرنفل) ذات التوجّه الحداثي برؤاها وبما تطرحه من إشكاليات الذات الأنثوية، والكتابة، التي تنشد اختراق السائد وتجاوزه. وإحلال نظرية جمالية بديلة تسعى

[1]- محمد سالم الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 63.
[2]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص 184.
[3]- المصدر نفسه، ص 95.

إلى التميّز والتفرّد. وإثبات الهويّة والكينونة المغيّبة. وذلك ما يمثّل رهانا من رهانات الرواية النسائية المغاربية ذات التوجّه الحداثي.

الفصل الثالث

تراسل الفنون في الرواية.

المبحث الأول: "في انتظار الحياة": الانفتاح على الفن التّشكيلي

المبحث الثاني: "سيدة المقام": تعالق فنّي الموسيقا والباليه

المبحث الثالث:"أصابع لوليتا":بين الفن التشكيلي والتقنيات السينمائية

توطئة:

لقد غدت الرواية من أكثر الأشكال الأدبية مرونة، واستيعابا لأنماط وتقنيات الفنون الأخرى، بما تملكه من خصائص وميزات تمكنّها من فعل الإحتواء إذ «أن فعل الرواية الذي كان يبدو في القرن التاسع عشر أقل أهمية من الشعر والمسرح، لا يجلس هذا الفن الآن في الصفّ الأمامي فحسب، بل إن الرواية امتصّت كل الأجناس الأدبية الأخرى»[1].

ففي خاصية الاحتواء أو الإمتصاص يقبع فعل التمرد، ورفض الحدود بين الأجناس الأدبية «فالشكل الروائي يتميز بالإنسيابية والمرونة، ومن ثمّ يغدو قادرا على استلهام أدوات فنية من الفنون الأخرى كالشعر والدراما السينما والتراث الأدبي الشفاهي، وهو بمزجه بين الأساليب المتنوعة وصهرها في بوتقة السّرد، يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرته الفائقة على التمرّد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضا» [2].

هذه الظاهرة التي يطلق عليها (تداخل الأجناس الأدبية)، حيث تعمد الرواية – ذلك الجنس الأدبي الذي لم يكتمل بعد حسبما يرى باختين – إلى إحتواء مختلف الأجناس الأدبية: (الشعر، المسرح، المقال الصحفي، التراث السردي، السيرة الذاتية... إلخ) عن طريق إمتصاص تقنياتها، واستلهام أساليبها، لتنصهر في بوتقة واحدة تشكل لحمة النسيج الروائي. وتلك خاصية من خصائص الرواية الحداثية، التي تتحرك في المنطقة الفاصلة بين الأجناس الأدبية، نابذة الحدود المتعارف عليها من قبل الدارسين والنقاد.

تلك الرواية التي تنزع منزعا تجريبيا عبر مسار تطورها. فبدل الإذعان للموت والتلاشي، الذي أعلن عنه بعض الروائيين، بعد أزمة الرواية التي كادت أن تلقى

[1]- جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، مكتبة الأسرة، هـ.م.ع للكتاب، القاهرة، د.ط، 2006، ص 159.

[2]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع 355، سبتمبر 2008، ص 37.

حتفها[1]. ها هي ذي تنتفض إلى وحش أسطوري نهم يلتهم الأجناس الأخرى، ويمتص نسغها ليجدد حياته.

ولم تقف الرواية عند هذا الحدّ، بل اتسع مداها، لتشمل الفنون غير اللغوية (الأدبية): كالفنون التشكيلية والموسيقى والسينما. في محاولة لاحتوائها داخل بنيتها اللغوية ذات الطابع السردي. لتشكل ظاهرة موازية لـــ (تداخل الأجناس الأدبية)، يمكن أن نطلق عليها ظاهرة (تراسل الفنون). مجسدة من خلال قدرتها الفائقة على استيعاب التجربة الإنسانية الهائلة بتنوّعها وثرائها، وفق منظور أكثر مرونة وجدّة، وأكثر حرية وانفتاحا.

ومع هذا الزخم الهائل من التجارب الإنسانية الثرية، ومع هذا التداخل والتجاوب بين الفنون القولية وغير القولية، كان لابد على الرواية أن تجدد شروطها وتقنياتها وآلياتها، وحتى رؤيتها الإبداعية. وبذلك أصبحت الرواية الحداثية – على حد قول الناقد الفرنسي "جان إيف تاديه" – : «تفكّر، وتقدّم جماليتها الخاصة» [2].

فلم تكتف الرواية بنظرتها التقليدية الساذجة التي تنشد تسلية القارئ، بل نهجت نهجا آخر موازيا، لم يألفه القارئ المستهلك، فتخلخل الثوابت القابعة في فكره، وتناوش المألوف وتتمرد عليه وتثير الإنتباه إلى ذاتها، كفعل للكتابة، بطرقها وآلياتها الجديدة، التي تتطلب قارئا نموذجيا، مثقفا حتى يفك شفراتها. فنجدها تستعير من النقد وسائله، فتحاور من خلال متنها السردي آلياتها وتنتقدها، فتحاول أن تقدم نظريتها قبل أن يقدمها النقاد والدارسون.

[1]- ومنهم "موريس بلانشو" في بداية الأربعينيات الذي أعلن "أزمة" الرواية، واستقرت الفكرة لدى نقاد الخمسينيات، الذين وقفوا حائرين أمام المصير المجهول للرواية أمثال جان بول سارتر وغيره. وبقيت هذه الظلمة القاتمة مخيمة على أجواءالرواية إلى بداية الستينيات أين ولدت من جديد ينظر: لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، ص 31.

[2]- جان إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ص 159.

وقبل أن نلج عالم الروائيين الثلاثة، ينبغي الإشارة إلى أن ظاهرة (تراسل الفنون) قد ظهرت لدى الروائيين العرب ذوي التوجه الحداثي، والذين تشكلت لديهم معرفة واسعة بمختلف الفنون التي مارسوها أو عشقوها، مثلما يبدو في روايات "جبرا ابراهيم جبرا"، و"بهاء طاهر" المولعين بالتشكيل الموسيقي والذي بدت آثاره في بنية رواياتهم. وكذا في روايات "أحلام مستغانمي" التي تتناغم فيها التشكيلات الموسيقية، والفنون التشكيلية وفن النحت وغيرها. ولا ننسى أعمال الروائي الجزائري "واسيني الأعرج" التي تعبق بالنوتات والمقامات الموسيقية، وبألوان اللوحات وشفراتها، وبتقنيات السينما وحيلها، في مزيج غريب، متناغم، يمتزج بالبنى السردية لروايته، والتي تكشف عن تجربة ثرية وخصبة، وعن طواعية ومرونة واضحة، وعن وعي يؤسس لنظرية جمالية جديدة.

وسوف نتتبع فيما يأتي مظاهر (تراسل الفنون) في الروايات التالية (في انتظار الحياة)، (سيدة المقام) و(أصابع لوليتا)، لنقف على كيفية امتصاص تلك الفنون والإستفادة منها في بنية تلك النصوص الروائية.

المبحث الأول: "في إنتظار الحياة"[1]: الإنفتاح على الفن التّشكيلي

"في إنتظار الحياة" هي الرواية الأولى للكاتب التونسي "كمال الزغباني"، التي أعقبت ظهور مجموعته القصصية "الآخر" الصادرة عام 1998.

وتعد الرواية – بحق – إضافة إلى المنجز الروائي الحداثي التونسي، والمغاربي بصفة عامة. في الشكل الروائي، بما تحمله من سمات حداثية تتخطى المنجز الروائي التقليدي، في محاولة لتجريب أشكال جديدة، وأنماط سردية تدفع بالرواية إلى آفاق أرحب. فلا تبقى حبيسة آلياتها وشكلها التقليدي، بل تنفتح على مختلف الفنون (الرسم، الموسيقى، المسرح...) فتمتص نسغها وتستعير بعض آلياتها لتصهرها في بوتقتها السردية، فيزيدها ثراء دلاليا وأسلوبيا، ويوسع آفاقها ورؤياها . دون أن تفقد هويتها كجنس سردي له نكهته الخاصة.

إذن ما الذي يصنع فرادة هذه الرواية؟ وما مظاهر حداثتها؟ هذا ما سنعرضه فيما سيأتي، مع التركيز على العناصر والنقاط التالية، والتي - نراها – تساهم في الكشف عن خصوصية هذا النص السردي.

أولا: التفاعل بين الرواية والفن التشكيلي

بدءًا نشير إلى أن تفاعل الأدب والفن التشكيلي قد أنتج أعمالا متميّزة، بما تحمله خصائص كلّ منهما. ولقد عدّ الشعر من الفنون الأدبية السباقة إلى الإنفتاح على الفنون التشكيلية. ففي القرن التاسع عشر ظهرت نزعة قوية إلى الرسم والتشكيل، وبدأ الإحساس بشاعرية الرسوم، حيث كتب الشعراء قصائد عن لوحات فنية مشهورة، مثل لوحة

[1]- كمال الزغباني، في إنتظار الحياة، إديكوب، 2001.

الموناليزا التي رسمها الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي بين عامي 1500 و1504، والتي كتب عنها توماس مكجرفي قصيدة "جيوكاندا"، وبرونو ستيفان شيرر الذي كتب "المرأة"، وإدوارد دودوف الذي كتب "موناليزا"، ليتطور الأمر فيما بعد إلى تجارب شعرية كاملة، «فالشاعر بييت برشيل ألف ديوانا كاملا مستوحى من الصور واللوحات الفنية لمختلف الرسامين سمّاه "الصورة وأنا"، كان ذلك عام 1968».[1]

ورغم كون الشعر الجنس الأدبي الأسبق إلى التواصل مع الفنون التشكيلية إلا أن الرواية بدورها قد رفعت التحدي، وسارعت إلى مدّ الجسور بينها وبين بقية الفنون الأخرى، ومنها الفن التشكيلي، ونذكر على سبيل المثال رواية "شيفرة دافنشي" للكاتب "دان براون"، التي ترتكز على لوحة "العشاء الأخير"، إذْ «تعدّ اللوحة المفتاح الرئيسي والوحيد إلى لغز الكأس المقدس، المحور العام الذي تدور حوله الأحداث، حيث يقول السيد "تيبينج" أحد أبطال الرواية إن ليوناردو دافنشي كشف الأمر تماما في هذه اللوحة. كما تتعرض الرواية للكثير من الأعمال الفنية للرسّام الشهير... فالرواية تعدّ علامة في تاريخ الأدب الحديث جسّدت لعملية التأثير المباشر للفن التشكيلي عن الأدب من خلال الحدث الدرامي الذي اتبعه الكاتب محلّلا الرموز والإسقاطات التي تبنّتها الأعمال الفنية».[2]

وكذا رواية "أصابع لوليتا" الصادرة حديثا للروائي الجزائري "واسيني الأعرج"، التي تسبح في أجواء الفن التشكيلي، عبر استلهام لوحة "المجدلية على ضوء الشمعة" للرسام "دولاتور بين"، وعلى ما يبدو فإن الروائي قد افتتن بهذه اللوحة، فلم يكتف بوصفها، بل قد استدعاها إلى داخل المتن الروائي، حيث أدرج صورة اللوحة داخل

[1]- حامد أنور، بين التشكيل والأدب (التأثير والتأثير المضاد) الحوار المتمدّن، ع 2305، 2008/6/7.
[2]- المرجع نفسه.

الرواية، في خطوة جريئة تمكن القارئ من المقارنة بين حضور اللوحة رسما وحضورها لفظا، وما ينجم عن ذلك من تناغم وانسجام، وغيرها من الروايات التي فعّلت الفنون التشكيلية ضمن متنها السّردي.

وفي هذا المقَام تلح علينا أسئلة عديدة منها: كيف حضر التشكيل الفني داخل النص الروائي "في إنتظار الحياة" وداخل الحكاية ذاتها؟ وكيف تمّ التفاعل بين هذا المتن السردي المؤسس على اللغة والمتن البصري المؤثث من الألوان؟ وهل يسهم هذا التفاعل بين الفنّين في الرفع من الوعي الجمالي لدى المتلقّي؟

تطرح رواية "في إنتظار الحياة" السؤال السياسي، منتقدة الاوضاع التي كانت سائدة في تونس بلهجة شديدة، يتناول من خلالها "كمال الزغباني" تشريح ظاهرة التهميش والتعتيم، وقضية جيل منبوذ مقصي، قرّر المقاومة والتحدّي علّه يدرك انبلاج الفجر، وانكسار القيد. ولكن كيف تم التفاعل بين محتوى هذا المتن الروائي الذي يعجّ بالعنف والقبح، وبين الفن التشكيلي بصوره الهامسة وألوانه المغرية الموحية؟

إن هذا التفاعل ليس مستحيلا، بل هو ممكن ومطلوب، لما يضيفه للعمل الروائي من متعة الفن، وثراء المعاني والدلالات. وذلك ما كان يرمي إليه الكاتب "كمال الزغباني" وقد أسعفه في ذلك مقدرته الفنية بما يملكه من تقنيات وآليات السرد، إضافة إلى كونه باحثا في الفلسفة والجماليات، مما يكسبه عمقا في التحليل وثراء في التخييل.

وعلى ما يبدو فإن رواية "في إنتظار الحياة": «نص ممتع لكنه عصيّ فيه من دقة البناء ما يحيل على مهارة وحرفية نادرتين على اعتبار المكر الخفي والمضمن في تلافيف النص، إذ ينقلنا الكاتب في تراوح طريف من لعبة الفن إلى لعبة الحياة، ومنهما إلى الجنون والحبّ وما فيهما من تداخل خلاّق صانع لدوائر سريالية فيها انكشاف للرغبة

والرهبة في تداخل مع القدرة والقمع، ومن تعارضهما ينسحق العقل فتغدو الذات حنينا تسيجه الاستحالة رغم توقعها وشوقها إلى المطلق».[1]

والظاهر أن التفاعل بين الرواية والفنّ التشكيلي يتم عبر الشخصية الروائية التي يجتهد الروائي في انتقائها من عالم الفن التشكيلي، أو عبر انتقاء لوحة ما، واستحضارها في البناء الروائي.

وقد كان ذلك شأن "كمال الزغباني" من خلال روايته هذه، إذ جعل الفن التشكيلي حاضرا من خلال الفنانة "فادية"، وكذا من خلال لوحتها "تحليق"، وراح يؤثث بهما فضاء نصه السردي، ليصهرهما ضمن نسيج النص فينبَجس عالم ذو ملامح جديدة يحمل سمات المتن اللغوي وأخرى للمتن البصري، فتومئ الصورة مكتفية بهمسها، وتضجّ الكلمات بصخبها وضجيجها، في تناغم يجعل منهما وجهان لعملة واحدة.

وهكذا تحضر لوحة "تحليق" بصمتها الخادع مستفزة المتن السردي، الذي ما فتئ يحاورها ويسألها، باعتبارها مجالا مفتوحا قابلا للقراءة والتأويل، بما تمارسه من سحر في عالم الحكي بألوانها وتعرجاتها، وبما تبثه من امكانيات تساهم بشكل واضح في رسم الشخصيات: فادية، عيسى، اسماعيل... وغيرها من الشخصيات القادرة على طبع حضورها في المتن الحكائي، بما تملكه من ميزات خاصة.

تدور أحداث الرواية حول حادثة اختفاء الصحفي "عيسى الشرقي"، الذي ترك للفنانة التشكيلية "فادية" ظرفا يضم أشتاتا من نصوص وتأملات تحاول فادية فك طلامسها للوقوف على سرّ اختفاء صديقها "عيسى". ومع هذا الظرف المليء بعلامات الإستفهام، أعاد "عيسى" لوحة "تحليق" التي كانت قد أهدته إياها، لما رأت شغفه بهذه اللوحة، وتذوقه

[1]- محمد الجابلي، في انتظار الحياة لـــ "كمال الزغباني" جنون الرغبة ومتعة الفنن، الحياة الثقافية، تونس، ع 134، أفريل 2002، ص 116.

الرفيع للفن التشكيلي، وخاصة لما رأته يتسمّر أمامها في معرضها الأول بعد إحباطها من الحاضرين المدّعين للفن والمتثاقفين.

يفتتح "الزغباني" روايته بفصل أول يحمل عنوان "تحليق" و«هي اللوحة اللغز أو الإثارة التي تفصل بين الحياة بفجاجتها والفن بانسيابه، فينقلنا الكاتب من سؤال الفن إلى سؤال الحياة، وتبدأ المشاهد من تعارض عالمين انطلاقا من وعي مجروح وعاطفة مكتظّة ومختنقة عند لحظة حائرة من شخصية خائرة هي شخصية "فادية"...».[1]

فعنوان الفصل الأول يكشف عن علاقة الرواية بالفن التشكيلي، وانفتاحها على ذلك الفن البصري، ويثير جملة من التساؤلات، تترك خلفها إجابات حائرة تفتح باب التأويل.

وعلى ما يبدو فإن استهلال الفصل بعنوان لوحة فنية دعوة مخاتلة لقراءة النص وفق رؤية فلسفية جمالية، وإقرار بملازمة الفن للحياة، رغم ما يبدو بينهما من تنافر وتعارض. فالفن المحض المتعالي الذي يجافي الحياة، يصبح ضربا من السريالية والجنون، والحياة بدون فن عبث وموت، وكأن الكاتب يطوّح بمقولة (الفن للفن) مؤمنا بوظيفة الفن المتمثلة في بعث الأمل والحياة في صقيع الحياة.

إضافة إلى ذلك فإن عنوان اللوحة "تحليق" يترجم بصمت قاتل، وبتحدّ صارخ، تلك الرغبات المحمومة، المكبوتة في صدور أصحابها، المتمثلة في شخصيات الرواية التي لم تستطع أن تقول في الواقع – بسبب سياسة القمع وكمّ الافواه – ما تحسّ به وما ترغب في قوله جهرا. فلذا كانت اللوحة رغبة صارخة في التحرر من هذه القيود المفروضة على ابناء ذلك الجيل المغيب.

[1]- محمد الجابلي، "في انتظار الحياة" جنون الرغبة ومتعة الفنن، ص 117.

هذه اللوحة تعد بمثابة مرآة ترى فيها الشخصيات أنفسها ورغباتها (فادية، عيسى، اسماعيل... إلخ). وما وقوف البطل (عيسى) أمامها في المعرض مشدوها منذهلا إلا لكونها تلامس أوتاره الداخلية ورغباته الدفينة. لأنها بكل بساطة قد استفزت وعيه وخاطبته، وأيقظت المارد النائم في أعماقه.

غير أن التساؤل الذي يلح علينا هو: ما الدافع وراء إعادة "عيسى" للوحة "تحليق" إلى فادية عقب إختفائه؟

وهنا ينفتح المجال أمام باب التأويل ثانية. وقد يكون السبب – فيما نعتقد – ناجما عن رؤية فلسفية لهذه الشخصية. مفادها أن "تحليق" ليست مجرد لوحة بل هي (فكرة، حلم ورؤيا)، لا تدرك بالنظرة الساذجة، بل بالتأمل وإعمال الفكر وسلامة القلب، الذي يبدّد عنها ضباب اللبس. ومتى ما أدرك الإنسان هذه الرؤيا آمن بها وأسكنها أعماق روحه. غير أن هذه الفكرة/الرؤيا تأبى أن تبقى حبيسة شخص واحد، لذا وجب مشاركة هذه الرؤيا في كل مكان وفي كل زمان.

لقد أدرك "عيسى" هذه الحقيقة، فآثر أن يعيدها إلى صاحبة اللوحة ذاتها، "فادية". علّ الحلم ينتشر ويجد صداه في الأنفس ذات القابلية للتحليق.

غير أن قراءة أخرى تفرض نفسها، قراءة مغايرة للسابقة، ومردّ ذلك إلى الاختفاء الغامض لعيسى، وانقطاع أخباره، وجهلنا بمصيره: أكان الإنتحار، أم القتل أم السفر...؟ ليلقي بنا في دوامة الأسئلة والتأويلات مرّة أخرى. وتأويلها حول سبب إعادة اللوحة مع الظرف باعتباره إقرارا بالعجز عن إدراك المراد وتحقيق الحلم وانسداد الأفق. وأن اللوحة/الحلم كانت بارقة مضللة، وسرابا خادعا يكشف عن انهزامه أمام الحياة بقسوتها

وعنفها. وما إعادة اللوحة إلى صاحبتها "فادية" إلاّ دعوة إلى إعادة النظر في جدوى الفن، وإشارة إلى عبثية الحياة.

وبهذا فإن الفن التشكيلي قد أعلن حضوره بين ثنايا النص السردي، مجسدا في لوحة "تحليق" التي شكلت الإطار الذي تتحرك داخله الشخوص والفواعل، وفق رؤية جمالية واعية من قبل الروائي، ممسكا بخيوط اللعبة السردية، ومركزا على مناطق الظلّ والضياء في هذه الحياة، ملونا إياها بالقاتم في أغلب الأحيان والمشرق في أحيان نادرة، فكان يرسم بالكلمات التي تئن تحت وطأة العنف والتهميش واللاجدوى، ليشكل في النهاية لوحة أخرى تشاكل لوحة "تحليق"، ولكنها تختلف عنها لقتامة ألوانها وعنف خطابها. إنها لوحة الحياة بعنفها وشراستها، وبغموض مصائر شخصياتها، التي تنشد الخلاص والطمأنينة وعبر اعتناق فكرة ورؤيا تجسدت كحلم سكن جنبات لوحة "تحليق".

ثانيا: الفنان والمثقّف بين الحضور والخواء

إذا كانت لوحة "تحليق" تمثل المظهر الأول لحضور الفن التشكيلي عبر فضاء رواية "في إنتظار الحياة"، فإن المظهر الآخر يتجسد عبر شخصية الفنانة التشكيلية "فادية"، وكذا بشخصيتي "عيسى" و"اسماعيل".

وقد أوكل الروائي لهذه الشخصية بمهمة خطيرة، تجعل منها محرك الأحداث، والرابط بينها. فهي التي سعت عبر فصول الراواية إلى فك اللغز المحيّر، الناجم عن اختفاء "عيسى" عن طريق استقرائها للظرف الذي أودعه عندها.

إنها الرسامة التي أبدعت في رسم لوحة "تحليق"، بما أودعتها إياها من أسرار فنها وبما غذتها من روحها وما يقبع في لاوعيها، فغدت لوحتها تلك البؤرة التي تستقطب البنى الحكائية في النص، والرؤيا التي تتبدى كطيف حلم يلازم شخصيات الرواية.

تلك اللوحة التي تختزل أوجاع "فادية" وحياتها بين ماض بائس تودّ لو ينطمس ويتلاشى، لكنه ظل يلازمها في شكل كوابيس تلاحقها من القرية وبؤسها، إلى مقتل أبيها. وحاضر يلفه الغموض والحيرة ابتداء من علاقتها بـــ "عيسى" واكتشافها لحملها، وانتهاء باختفاء "عيسى" الغامض وموجة التساؤلات التي أغرقتها في دوامة لا قرار لها.

إنه وجع رحلة طويلة امتدت إلى عقود، تحالفت فيه السياسة الفاشلة مع الطبيعة القاسية، لتفقير الريف مما دفع بأهله إلى النزوح إلى المدينة ليجدوا أنفسهم في وضع أكثر قسوة، ويضطرون إلى «استبدال فقر أبيّ بفقر ذليل».[1] ذلك كان شأن عائلة "فادية"، التي انقسمت بين أب يتعاطى الخمرة حتى أصبح عبدا لها، وأخت كبرى "عائشة"« تبيع جسدها لتنفق على العائلة، بتواطئ من والدها فكان "قبول أبيها للأموال... يعني بالضبط حكما قاطعا ونهائيا بأنا مومس».[2] وأخيها "عمر" «الذي ينخرط ضمن الجماعة الإسلامية السرية هاربا من الأوضاع المزرية وباحثا "عمّا يمحو أو يغطّي ذلّه أمام السمعة التي أصبحت تحظى بها أخته».[3] وبين أم تئن في صمت لتصبح أرملة بعد مقتل زوجها على يد ابنه "جمال".

أجبر هذا الجو القاتم الخانق للأنفاس فادية على الفرار وقطع الصلة بماضيها المؤلم، ظنّا منها أن حياة أفضل تنتظرها، فعزمت على الدراسة والعمل من أجل تحقيق

[1]- كمال الزغباني، في انتظار الحياة، ص 92.
[2]- المصدر نفسه، ص 118.
[3]- المصدر نفسه، ص 96.

بغيتها، فعملت مربية وبائعة لوحات فنية كانت ترسمها بنفسها إلى أن تعرفت على "عيسى"، لتدخل متاهة أخرى.

"فادية" الفنانة الناقمة على هذا النمط من الحياة الذليلة، الباحثة عن بارقة أمل، عن طريق فنّها، وثورتها تلك قد شملت المفاهيم البالية التي قيدت فن الرسم في إشباع نهم المستشرقين من ذلك الفن الشرقي الفولكلوري العجائبي (الإيكزوتيكي)، معاتبة الرسامين على قصور رؤياهم حول هذا الفن، الذي يحتاج إلى إعادة نظر وإلى تطوير نظرياته، شأنه شأن كل ما يتصل بهذه الحياة.

إنها الرغبة في التجديد والتبشير برؤية جديدة تنسف الجمود العالق بالذهنيات والعادات. فهي في ذلك تنشد الرؤى الخلاقة التي تزعزع الثوابت البالية لتغرس محلها رؤى متجددة محلقة نحو الآفاق البعيدة. إنها الرغبة في التحرر من هذه القيود الاجتماعية والسياسية وحتى الفنية والتحليق بعيدا. وهذا هو السرّ الذي أودعته لوحتها الفنية المتميزة "تحليق" التي ساهمت في تنضيد الفضاء الروائي وتحديد العلاقات بين شخصياته.

ورغم كون الفنانة التشكيلية "فادية" بنية مؤثرة في المتن الحكائي، إلا أن حضورها لم يكن منعزلا، بل دلالتها الفنية قد بدت أكثر فاعلية في علاقتها مع البطل "عيسى الشرقي"، أو لنقل في العلاقة الثلاثية الغريبة، بينها وبين "عيسى" و"اسماعيل".

فشخصية "فادية" بوعيها المتقدم تحدد ملامحها في علاقتها بشخصية البطل «من خلال إطار مشحون بالدلالات التي تستبق تطور الحدث وتهيء له المرجعية الأساس ونعني بها مرجعية العشق والفن والجنون... ويضعنا الكاتب بمهارة وذكاء نادرين على حافة أسئلة تنطلق من القمة الموتورة في وعي الشخصية الحاضرة وتجرّنا قسرا إلى

عوالم أخرى فيها حضور شفاف ومبهم لشخصية غائبة هي شخصية البطل "عيسى الشرقي».[1]

هذه العلاقة التي تبدو في أغلب الأحيان ثنائية قطباها "فادية" و"عيسى"، وفي أحايين أخرى تتجلى ثلاثية أطرافها الثلاثة "فادية"، "عيسى"، و"اسماعيل" شخصيات تشترك في كونها مثقفة واعية، إلا أنها مهشمة ضائعة تشعر بمرارة التناقض والإغتراب. ورغبة منها بالنسيان تلقي الشخصيات بأنفسها في دوامة العشق والفن والجنون.

وكان لقاء الفنانة التشكيلية "فادية" بـــ "عيسى" لأول مرة في فضاء يؤسسه الفن البصري، كان ذلك في معرض يضمّ لوحاتها، أين وقف مشدوها أمام لوحة من لوحاتها وهي "تحليق"، بفضائها وتوزيع الألوان عبرها، وبتعرجات ريشة الفنانة، وقبل كل ذلك فقد أسرته جمالية الرؤية التي تعبر عنها. والتي أحاطتها بهالة شفافة تشربتها روحه التواقة إلى الإنعتاق والتحرر.

من هنا تمتد جسور التواصل بين الفن والحياة، هذا الفن التشكيلي المجسد عبر لوحة ومصائر الشخصيات، التي تعاني الخواء والإغتراب والعبثية.

هذه العلاقة التي تفتحت فجأة في محراب الفن، كان يشوبها شيء من الحذر، إذ كانت "فادية" «تدرك أن إلتقائها به لا يمكن أن يتحقق إلا خارج كل الأشكال والنواميس. لكنها من جهة أخرى لم تكن ترى من سبيل للإمتلاء بتلك العلاقة إلا عبر شكل وناموس معينين. وكان يرفض ذلك. أحست أنه لا فقط كان يرفض المؤسسة ويمقتها بل إنه يرفض أن يتحقق حبّهما في شكل كامل، كانت تشعر أحيانا أنه يفضّل عدم رؤيتها كما لو كان يخشى إدمانها والإندماج فيها».[2]

[1]- محمد الجابلي، "في انتظار الحياة" جنون الرغبة ومتعة الفن، ص117.
[2]- كمال الزغباني، في إنتظار الحياة، ص 220.

ومردّ هذا التردد، التناقض الذي يقبع في داخله والذي تراكم عبر السنين ابتداء من ريف "الشراقة" ومأساة الفقر والمرض والموت المتربص والطرق البدائية للمقاومة، وبذلك كانت «الشهلاء العجوز السوداء روح الشراقة الغامض»[1]، والتي راحت تختبر إرادة الحياة لدى "عيسى" الرضيع العليل فـــ «وضعته عاريا في قفة من السعف، ربطتها بحبل وأدلتها إلى البئر في مساء شديد البرودة».[2] لتنبئ بكل حزم وثقة أنه "أصحّ من الجنّ وأنه سيعيش طويلا".[3] وفي الجامعة تشكل وعيه ولامبالاته، ليستحيل إلى تركيبة غريبة من «الشيطانية، اللاأخلاقية، الجنون، الملائكية، البشاعة، الرعب، القداسة... توليفة عجيبة من العناصر المتنافرة التي يمثل اجتماعها في شخص واحد خرقا لكل القواعد...».[4] ويبدو أن هذه التوليفة الغريبة المتنافرة هي ما أكسب شخصية "عيسى" فرادتها وتميّزها عبر المتن الحكائي، وفي علاقته بالفواعل الأخرى.

فكيف لمثل هذه الشخصية الغريبة أن تقيم علاقة سوية مع "فادية" ومع غيرها.

وأما العلاقة مع "اسماعيل" فيلفها غموض لا يقل عن غموض الشخصية البطلة، ورغم ظهوره بشخصية مخالفة – في أحيان كثيرة – لشخصية "عيسى"، إذ تبدأ علاقته "بفادية" عقب إختفاء "عيسى" وحملها الظرف ساعية إليه لفك لغز إختفائه، وصدوره عن جمالية تجنح قليلا عن الفلسفة الجمالية التي يتبناها "عيسى" القائمة على الهزل واللامبالاة، فلسفته تقوم على نبذ المادية والدعوة إلى استكناه جواهر الأشياء والميل إلى الروحانية في هذياتها وشطحاتها الصوفية. إذ يقر قائلا: «أصبحت أرى كل شيء، كل ما يعتمل في قلب الكون».[5] لينتهي بين المجانين في مستشفى الرازي.

[1]- كمال الزغباني، في إنتظار الحياة، ص 297.
[2]- المصدر نفسه، ص 238.
[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- المصدر نفسه، ص 29.
[5]- المصدر نفسه، ص117.

غير أن شخصية "اسماعيل" رغم اختلافها الظاهري عن شخصية "عيسى"، إلا أن حياتهما وآرائهما تبدو متقاطعة في أحيان كثيرة، مما أربك "فادية"، والتبس عليها الأمر، حدّ توحّدهما. ليبدو "اسماعيل" هو نفسه "عيسى"، لينقسم "عيسى" إلى شقين. جزء منه يمثل العبث واللاجدوى والعدمية، وآخر يمثل ما تبقى من الضمير الإنساني الحي في شخصية "عيسى"، وهي آلية من آليات التضليل السردي واللعبة التي يمارسها الروائي بفن ومهارة. فالعلاقة بين الشخصيات السابقة يلفها نوع من الغموض والإلتباس، سببتها فوضى الحواس وتشوش الإدراك. وهذه الشخصيات تجسيد لنماذج من جيل يصّر على مواصلة «الإقامة على ذلك الخط الرهيف الفاصل بين الموت والحياة».[1] جيل حوّلته آلامه وخيباته إلى «عدميّ ولامبال حتى النخاع»[2]، مسكون بالخواء والتشظي والسخرية واللامبالاة والجنون، ينتظر قدوم الثورة التي ستكتسح الأماكن الموبوءة وكذا النفوس المسكونة بهاجس النقص ونشدان الكمال.

وقبل المضي في عنصر آخر تنبغي الإشارة هنا إلى نقطة هامة، تتصل بشخصيات الرواية التي تسبح في تيارالعبثية والعدمية والفراغ متخذة من قناع السخرية سلاحا لها لمواجهة هذا العالم القاسي الذي انسحقت تحت وطأته منتظرة الثورة التي قد تاتي وقد لا تأتي.

هذه الشخصيات التي تذكرنا بشخصيات المسرح العبثي. هذا الأخير الذي يحمل معنى مزدوجا، فموضوعه من ناحية عبث الوجود أو رهبة الفراغ في الكون ومن ناحية أخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس الذاهلة أمام مأساتها الهائلة

[1] - كمال الزغباني، في انتظار الحياة، ص 237.
[2] - المصدر نفسه، ص63.

اللامعقولة.[1] وبالذات مسرحية "في انتظار غودو" لبيكيت، فالرواية "في انتظار الحياة" تشكل تناصا واضحا على مستوى هذه العتبة النصية المتمثلة في العنوان، يؤكده تماثل الشخصيات في نزعتها العدمية، العبثية، ووعيها الحاد بذلك الخواء والفراغ والعبث الذي عبر عنه "بيكيت" قائلا: «إنّنا نخرج من ظلمات الرّحم إلى ظلمات القبر مارّين بظلمات الحياة».[2] متخذا منه شعارا لفلسفته.

ويبدو التقاطع واضحا بين شخصيات الرواية والمسرحية، إذ تدور كلاهما حول شخصيات مهشمة، منسحقة، تجر آلامها وخيباتها. تنتظر الخلاص من مرجع خارجي (غودو) في مسرحية "بيكيت" و(الثورة) في رواية "الزغباني"، آملين في حياة أفضل. وكلا العملين تكتنفهما السخرية اللاذعة، والنزعة السوداوية القاتلة، وكما قضت شخصيات "بيكيت" حياتها في انتظار "غودو" الذي لم ولن يأتي، مُخْلفا وعده في كلّ مرّة ليصبح الإنتظار ضربا من العبث والعدمية القاتلة، كذلك شأن شخصيات "كمال الزغباني" انتظرت الثورة – كما انتظرتها الأجيال السابقة – دون أن يبين لها أثر.

وغيرها من نقاط التقاطع التي تجمع بين الشخصيات في العملين الفنيين السالفي الذكروإن كان مجال المقارنة بين العملين، ليس من مقتضيات هذه الدراسة، بل نكتفي بهذه الإشارة العابرة، لنستدل بها على حوارية النصوص وانفتاح النص الروائي المجسد من خلال رواية "في انتظار الحياة" على الأجناس الأدبية والفنون التشكيلية، ذلك التفاعل الخلاق الذي يخترق السطح ليلقي بخيوطه عبر نسيج النص، وبنياته المختلفة: بنية الحكي، وبنية الشخصيات... فيتماهى المتن البصري بالمتن السردي فيشكلان لوحة متفردة مما يسهم في تعميق الوعي الجمالي لدى المتلقي، الذي يستشعر جمالية هذا الخلق

[1]- ينظر، عوض ابراهيم العتزي، مسرح العبث، المجلة العربية، الرياض، ع 425، 2012، ص 88.
[2]- المرجع نفسه، ص 89.

الجديد، وهذا التداخل بين الفن والحياة، بين الواقع والتخييل، بين الغياب والحضور وبين مناطق الظل والنور يتشكل هذا النص المتفرد بتشكيله ومعماريته.

ثالثا: وعي الرواية لذاتها (السيرة النصية):

تشكل هذه النقطة ملمحا خاصا من ملامح الكتابة التجريبية عموما، وخاصية وسمت أعمال "كمال الزغباني" الروائية، ومنها روايته هذه "في انتظار الحياة"، ورغم تعدد التسميات التي تشير إلى هذه الظاهرة مثل مصطلح (ميتا رواية)، فإن معناها يتصل بانشغال الرواية والتفاتها إلى ذاتها، بالكشف عن فعل الكتابة وفضح اللعبة السردية أمام القارئ، مع الحرص على إدماجه ضمن اللعبة. ولهذا فهي تشترط قارئا نموذجيا، يساهم في العملية الإبداعية وفي كتابة النص من جديد، وفق رؤية حوارية تفاعلية، بينه وبين النص والكاتب. وذلك ما أشرنا إليه في موضع سابق.

تبدأ ملامح هذه اللعبة منذ عبارة التصدير التي استهل بها "الزغباني" روايته تلك العتبة النصية الأولى التي تستفز القارئ وتغريه في الدخول إلى فضاء الحكي، مستلهما إياه من كافكا ومفادها ما يلي: «ينبغي ألا نقرأ سوى الكتب التي تخزنا أو تعضنا. إذ كان الكتاب الذي نقرأ لا يوقظنا بقبضة على الجمجمة فما جدوى قراءته؟ ينبغي أن يكون الكتاب فأسا تشقّ البحر المتجّمد فينا».[1]

تكشف الرواية عن اللعبة السردية، إثر اختفاء الصحفي "عيسى الشرقي" وتركه ظرفا للفنانة التشكيلية "فادية" لتغوص في دوامة من الذهول والحيرة، فتستنجد "باسماعيل" علّهما يكشفان عن لغز الاختفاء، من خلال استقراء محتويات الظرف الغريب، بما يضمّه

[1]- كمال الزغباني، في انتظار الحياة، ص03.

من نتف وشذرات شتّى، منها مراسلات عيسى إلى سامية وإلى فادية، وخواطر أسفار وتأملات فنية وأخرى فلسفية، ومذكرات شخصية بدون تواريخ، إضافة إلى فقرات من مشروع رواية أو سيرة ذاتية... إلخ.

فكان البحث في ثنايا هذه الفوضى المتناثرة، والعثور على حلّ اللغز أشبه بالمستحيل، غير أن الفنانة التشكيلية قد أغوتها الفكرة رغبة في الكشف عن سرّ اختفاء صديقها "عيسى"، فكانت العملية أشبه بتشكيل لوحة فسيفسائية، من قطع متناثرة، لا يبدو بينها أي رابط واضح، منساقة وراء ذائقتها الفنية.

ويصبح الظرف إذ ذاك معادلا للرواية نفسها، التي تكشف عن قانون لعبتها. وبذلك «تغوي الرواية بأن يراها القارئ في محتوى الظرف نصا»[1]، ومن هنا تبدأ بوادر الميتارواية في البروز والإنكشاف أمام القارئ، لتخطو خطوة أخرى تؤصل لهذا المسعى، وذلك عن طريق حضور الروائي "كمال الزغباني" كشخصية من شخصيات روايته. ذلك بعدما سلمته "فادية" نزولا عند رغبة "عيسى" الذي أوصاها أن تسلّمه الظرف، ليقوم هو بمهمة استنطاق تلك المقاطع وتنضيدها في متن سردي بعد الوقوف على العلاقة التي تربط هذه الاشتات، فهو كاتب، وظيفته تكمن في عرض متناقضات الحياة، والجمع بين الأضداد والمتفرقات وصهرها في بوتقة واحدة لتحتكم إلى قانون الفن والجمال. وقد حذرها إلى أنه سيحاول أن يقنعها بأنه كاتب الرواية «وبأنّنا نحن جميعا، لسْنا سوى كائنات وهمية اختلقها خياله المريض خلال عزلته شبه الكلية التي امتدت أربع سنوات...».[2]

[1] - نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، ص 46.
[2] - كمال الزغباني، في انتظار الحياة، ص07.

وهي حيله فنية يلجأ إليها الروائي للتمويه، وتضليل القارئ الذي أشركه في لعبته السردية. فيأسره ويزداد فضوله أمام غواية السرد وأسرار الكتابة الروائية، بما يجده من لذة في إعادة إنتاج هذا النص المتشكل أمامه، فتنفتح الفضاءات وتتداخل الحكايات، لتتولد رواية ذات منحى جديد محوره اختفاء "عيسى" ضمن الرواية الأصلية، ليتوحد خطهما ويندمجا في رواية كلية تجمع الفضائين السابق منهما واللاحق، فتأخذ شكل تداعيات واعترافات وبذلك «ينفتح النص على نص آخر هو منه قريب وكأن الرواية قدّت من متن وهامش لتكون لعبة الكشف مرايا من خلالها تنعكس الشخصيات متآلفة ومتنافرة».[1]

وبدخول الروائي إلى المتن السردي، بدأت الرواية تمارس لعبة تضليلية أخرى، فبعد الإيهام بإتحاد شخصية البطل "عيسى" بـــ "اسماعيل" وتماهيهما ضمن شخصية واحدة هاهي توسع من نطاق التضليل لتشمل الكاتب نفسه، فتوهم القارئ بأن البطل "عيسى" المختفي ما هو إلا الكاتب "كمال الزغباني" لتزيد الأمور غموضا، وتغري القارئ وتدعوه إلى القراءة الواعية التي تتداعى أمامها التخوم الوهمية، مع التلميح إلى كون الرواية عمل تخييلي، وإن كان يستمد مادته من الحياة.

وذلك هو الخطاب الذي وجهته رواية "في انتظار الحياة" للروائي التونسي المتفرد "كمال الزغباني".

تلك الرواية التي يتعانق فيها الفن التشكيلي بمتنه البصري مع الفن الروائي بمتنه السردي.ليقوم الأول منهما بمهمة ملء الفراغ، والخواء الذي يقبع في نفوس الشخصيات، حتى استحالت صقيعا لا حياة فيه، فتنزع نحو العبثية والعدم واللامبالاة كردّة فعل على قسوة الحياة وعنفها وانكسار أحلامها. فجسد الفن التشكيلي عبر لوحة "تحليق" وعبر الرسامة "فادية" ذلك الأمل والرؤيا والحلم الذي قد يتحقق يوما.

[1]- محمد الجابلي، "في انتظار الحياة" لكمال الزغباني، جنون الرغبة ومتعة الفن، ص 118.

غير أن هذا التفاعل لم يتجسد في الشخصيات وعلاقاتها ببعضها، بل أيضا مسّ البنية السردية، التي أقامت عوالمها على أساس الثنائيات: الظّل والنور، البياض والسواد، الحضور والغياب... مشكلة صورة بَصَرِيّة في جوهرها ساهمت في إرساء دعائم لوعي جمالي جديد، وذلك ما تصبو إليه الرواية الحداثية في توجهها.

المبحث الثاني: "سيدة المقام"[1]: تعالق فنّي الموسيقا والباليه:

لقد أعلنت الموسيقى عن حضورها اللافت في رواية (سيدة المقام)، ولا عجب أن تتفاعل الرواية وهي (الفن القولي)، مع الموسيقى التي هي (فن بلا كلمات)، لكونهما ينتميان إلى النشاط الروحي، والعوالم النفسية الرحبة فالموسيقى «لغة ليست كاللغات، تحكي ما يكنّه القلب للقلب، فهي حديث القلوب. وهي كالحبّ عمّ تأثيرها الناس، فترنّم بها البرابرة في الصحراء، وهزّت أعطاف الملوك في الصروح. مزجتها الثكلى مع نوحها، فكانت ندبا يفتت قلب الجماد. وبثّها الجذلان مع أفراحه فكانت إنشادا يطرب مغلوب الأرزاء، فقد حاكت الشمس، إذ أحبت بأشعّتها جميع زهور الحقل.

الموسيقى كالمصباح تطرد ظلمة النفس، وتنير القلب، فتظهر أعماقه. والألحان... أشباح الذات الحقيقية، أو أخيلة المشاعر الحيّة» [2].

وإن كان الأمر كذلك، فكيف استطاع الروائي "واسيني الأعرج" أن يصهر هذا الفن (غير اللغوي) ضمن نسيج النص الروائي؟ ولم اختار فن الموسيقى ومعه فن الرقص (الباليه) ليتجاورا مع أحداث العنف والموت التي تعجّ بها الرواية؟

والإجابة عن هذه التساؤلات تقبع في المتن الروائي لـــ (سيدة المقام)، ابتداء من تحديد موقف الفنان من الأزمة، وما يلفّها من مظاهر الموت والتلاشي.

أولا: الفنان والعبثية:

تدور أحداث الرواية في الجزائر، عقب تفكك الدولة وتحولها من الحزب الواحد إلى التعددية الحزبية، وما تلاه من أحداث جسيمة.

---

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام – مرثيات اليوم الحزين – منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.
[2]- جبران خليل جبران، الموسيقى، دار نظير عبود، لبنان، ط6، 2000، ص 06.

والشخصيات الأساسية مثقفة، تعاني التهميش والإضطهاد، "فمريم"، (راقصة الباليه) لا تستسلم لرغبة (حراس النوايا)، ولا للرصاصةالمستقرة في رأسها، ليكون مصيرها الموت. أما مدربتها الروسية "أناطوليا"، فقد أرغمت على السكوت، لترحل، تحت التهديد، إلى بلادها بعد ربع قرن من الإستقرار في الجزائر. وأما "الراوي"، فمثقف ومدرّس للفن الكلاسيكي، كان مآله الإنتحار احتجاجا على غربة المثقف وحال البلاد وموت "مريم".

فبطل الرواية أستاذ جامعي شاب يدرّس الفن الكلاسيكي، بعدما تحصل على شهادة الدكتراه في الفنون الكلاسيكية من روما، ليعود إلى الجزائر محملا بثقافته، وبأحلامه الوردية ومشروعه في تطوير الفن ليصطدم بواقع سياسي وثقافي متعفن، فيلوذ بالفنون، وهي مجال تخصصه، ويعشق الموسيقى وفن الباليه، كما شكلت الكتابة الروائية جزءا من اهتماماته في مواجهة هذا الوضع المتأزم، وهذا الاضطهاد الذي يُمارس على المثقفين بصفة عامة من طرف رجال السلطة (بني كلبون) كما يحلو له أن يسميهم، ومن (حراس النوايا) من شباب الحركة الإسلامية، الذين يصنفون المثقفين ضمن الملحدين الشيوعيين الذين تجب محاربتهم وتضييق الخناق عليهم. لتغتال أحلام البطل في المهد، ولتمتد يد الموت لحبيبته "مريم"، راقصة الباليه المتمردة العاشقة لفنها، لتنتهي قصة الحبّ المجنونة المتمرّدة، وتتلاشى في عالم جامد، صلد يعادي الفن والفنانين وجنون الإبداع. فما كان من البطل إزاء هذه المدينة الباردة والخواء والعبث اللّذان يحيطان به إلا أن يستسلم، ويلتحق بركب المقتولين والمنتحرين، ملقيا بنفسه من أعلى جسر في المدينة.

يبدأ "واسيني الأعرج" روايته بهذا المقطع على لسان البطل/الراوي قائلا: «شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من علوّ شاهق، لستُ أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذه الجمعة الحزين. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا

تعدّ، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها. كل شيء اختلط مثل العجينة. يجب أن تعرفوا أنّي منهك ومنتهك وحزين ومتوحّد مثل الكآبة».[1]

يجسد هذا المقطع حالة الغربة الروحية والمكانية التي يعاني منها البطل، والإحساس بالتمزق والتشظي والخواء. ما الذي بقي له ليتشبث به بعد أن رأى جميع أحلامه وهي موؤودة في مهدها، مكتومة الأنفاس، مرتجفة الأوصال. فلا يملك إلاّ أن يناجي طيف حبيبته "مريم" المغتالة – شأنها شأن جميع أحلامه الجميلة –«تصوّري يا مريم، يا محنة الغريب الأوحد المتوحّد بظلّه الذي لا يمتلك إلاّ جسده المكسور، والجسد لا يسعفه دائما. تصوّري ما معنى أن تقطع علاقتك بالريح والنباتات، والصّرخات والعمل والوجوه الأليفة. ما معنى أنك فقدت الأمل، ويئست من معرفة سرّ الكلمات» [2] إنها الكآبة القاتلة والفراغ واللامعنى ودوامة العبثية التي تبتلع نفس البطل وروحه، لتلقي به في قاع اليأس. ولذلك فإنه يعلن سخطه على المتسبّب في حالة الضياع التي يعاني منها قائلا: «حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رمال رياح الجنوب الساخنة. إنهم لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها... مدينة ساحلية كانت تتعشّق الألوان ووقوقات النوارس البيضاء، صحّرها "بنو كلبون"، ويجهز عليها "حراس النوايا"».[3]

إنّه التصحّر الفكري الذي زحفت رماله على المدينة/الوطن. ليكتم أنفاس الناس ومنهم المثقفون. معلنا الموت على جميع الأصعدة: ثقافيا، فكريا وفنيا، ليلقي بالمثقفين بين براثن الغثيان والضياع والإحساس بالعبث الوجودي، فيجبرهم على الإنتحار، مثلما فعلت الشاعرة "صفية كتو" يقول البطل السارد «أشعر بالرغبة الكبيرة للوقوف على الجسر الذي

[1]- واسيني الاعرج، سيدة المقام، ص 05.
[2]- المصدر نفسه، ص 12.
[3]- المصدر نفسه، ص 11.

أكل شاعرة هذا البلد. وعندما ينتحر شاعر فهذا حدث لا يتكرّر دائما. ويعني حتما أنّ قنبلة مخبّأة في جوف المدينة الساحلية ستنفجر عمّا قريب».[1]

تلك الرغبة التي لم تطل، إذ لحق البطل بالشاعرة وبقوافل المثقفين نحو حتفهم وهو الإعلان عن موتهم وموت الثقافة والمدينة/الوطن، معلنا عجزه، فنجده يقف فوق الجسر ذاته، فيتخلص من أشياء ثمينة تمثل هويته، ومن بينها تدمير مخطوطة الرواية التي بين أيدينا. التي لم يستطع إنهاءها بقلمه فأنهاها بجسده يقول: «حملت الرواية بين يدي. ورّقتها بصعوبة، فصولها تكاد تنتهي. أحد عشر فصلا. لم يعد للكتابة معنا في غيابك. بدأت أبعثرها فصلا فصلا حتى يكون وقع الألم محتملا».[2]

فتدمير الرواية والتوقف عن الكتابة يوحي إلى إنطماس الهوية الثقافية، في لحظة الذهول والفراغ الذي يعصف بالذات المثقفة في مواجهة العنف والإضطهاد، وليس أدل على ذلك من الإهانة التي تعرض لها البطل الأستاذ الجامعي، من رميه في (المزبلة) تقول إحدى الشخصيات الثانوية مخاطبا البطل: «رموك هناك في سيارة زبالة تابعة للبلدية، وراحوا.

"وظّل يحكي لي كيف سحبني من كومة الزبالة التي رموني فيها... قال: رأيتهم عندما جاؤوا بك. كانوا مسعورين كالكلاب الضالة..."».[3]

وإذا كانت الكتابة ملاذ الكاتب وعلامة الإدراك والوعي الحضاري، فإنها في مثل هذه الظروف تصبح غير ذات جدوى. يقول الراوي: «كتاباتي... هل هناك شيء أهمّ من

[1]- واسيني الاعرج، سيدة المقام، ص،ص 231.
[2]- المصدر السابق، ص،ص 278-279.
[3]- المصدر نفسه، ص 226.

الكتابة، من تحويل الكلمات الضائعة، الحافة. إلى كائنات حية؟ ولكن في بلادنا... مسكين الكاتب. يصرخ في واد خال».[1]

ثانيا: الموسيقى والرقص في مواجهة الموت:

في ظل هذا الوضع المتأزم، الذي يحارب الثقافة والفن بعنف وشراسة، لجأ "واسيني الأعرج" إلى وسيلة غريبة لمقاومة هذا العنف، بإدراجه لفن الرقص (الباليه) والموسيقا كفعل تحدّ صارخ وجنوني، بل إنتحاري وبخاصة حينما يصدر عن أنثى.

فبطلة الرواية "مريم" راقصة (باليه)، مهووسة بفن الرقص، تصاب في رأسها برصاصة طائشة خلال مظاهرات 1988، ممّا أدّى إلى منعها من مواصلة الرقص خوفا على حياتها. غير أنها تصرّ على خوض معركتها وإكمال حفلتها الموسيقية في أدائها لمسرحية شهرزاد، مستخفة بالخطر المزدوج الذي يتهدّدها. خطر تحرك الرصاصة، وخطر معارضة وتهديد (حرّاس النوايا)، من شباب الحركة الإسلامية، بالموت. غير أنّ هذا التحدي، قد أودى بحياتها، بعد النزيف الدماغي الحاد إثر أدائها لرقصتها تلك. رقصة الموت الأخيرة.

ترقص "مريم" مذبوحة من الألم، وسط عالم هجرته معالم الجمال، واستقر فيه الخراب والموت والتصحر، في محاولة عبثية لإنقاذ عالمها دون جدوى. تقول:«... وهل هو يعرف أنّ في بلاد تؤخذ منها الحياة، هناك إمرأة ماتزال مُصِرّة على الموسيقى».[2]

واللافت للإنتباه، أن الروائي حينما عمد إلى إستثمار فن الموسيقى والرقص، لم يقف بهما عند حدود الديكور، بل جعلها إطارا يؤثث الفضاء السردي، ويجعل منها بنيتين

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 238.
[2]- المصدر نفسه، ص 150.

متحديتين ومناقضتين لفعل الموت والإندثار، فموسيقى التحدي تعزف ألحانها وتسمع في كل موضع من الرواية وكأنها سمفونية تنخفض نوتاتها ثم تتعالى شيئا فشيئا في نبرة تحد واضحة إلى أن تنخفض مجدّدا مع موت راقصة الباليه "مريم" وتقدّم فلول الموت.

فالرواية تجسد عالما لغويا ساحرا، يترجم من خلالها "واسيني الأعرج" – وفق رؤيته الإبداعية المتميزة – النغمات الموسيقية وحركات الباليه الرشيقة، إلى لغة منسابة ذات إيقاع آسر. بفضل ما أوتي من براعة التقنية وعمق التجربة.

تتراءى "مريم" – في عشقها لفن الرقص والموسيقى – كالمتصوفة، في بحثهم المضني عن لحظة الكشف النوراني التي تكلل جهودهم، وتذيقهم السعادة المنشودة. فاتحاد حركاتها بالموسيقى التي تملأ كيانها، تُصيّرها مخلوقا نورانيا فتخف معه أثقال الجسد، ليغدو خفيفا سابحا في فضاءات الحلم البنفسجي ومحلّقا فوق غيومه النورانية. تقول مريم مخاطبة الراوي: «هل تشعر بي؟ لقد صرت شفافة !!! تشعر بنفسها قد صارت شفافة حقيقة مثل خرقة زفاف العاشقة، ترفع رأسها بكبرياء باتجاه صفاء تتخيله في نقطة ما، مجلّلة بالبياض، تصعد في اتساعات الفضاء هل صرت شفافة؟ ! لابدّ أن أكون قد صرت كذلك...».[1] وهنا يظهر امتزاج تجربة الرقص والموسيقا بعالم الخيال والأحلام.

وفي مشهد آخر يتداخل الخيال بالواقع في لوحة آسرة، تشع نورا، يقول الراوي واصفا "مريم" في إحدى رقصاتها: «أغمضت عينيها، غامت وسط الغمامة البنفسجية بهدوء، وظلّت تغرق في داخلها، حتى اختفت نهائيا عن الأنظار، شيء من السحر داخل موسيقى الباليه والأوبرا يحوّلها إلى نور شفاف جدا».[2]

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 168.
[2]- المصدر نفسه ، ص 254.

إنها اللحظة المنشودة، لحظة الكشف حيث يتحد الجسد والروح، وتتصهر الأزمان والأحداث والأفعال والمشاعر، وتتلاشى الألوان ليذوب الكل في اللّون المتوحّد، الأبيض النوراني الساحر، في موقف نادر. تتماهى فيه الحدود بين الجسد والروح والموسيقى والرقص. بين الواقع والخيال، بين "مريم" راقصة الباليه وبين "شهرزاد" التي تتّقي الموت بحكاياتها التي لا تنتهي.

كل هذه العوالم تتصهر في بؤرة واحدة، استقطبتها "مريم"، وهي تقدم رقصتها الأخيرة بعد صراع مرير، كشف عن تمزق نفسي، موزع بين رغبتها الجامحة في الرقص كفعل حضاري فني إبداعي محدد لهويتها، وبين رضوخها لتهديد الرصاصة في رأسها و (حراس النوايا) المترصّدين للفن والفنانين. وأمام عشقها للموسيقى وهوسها بالرقص قررت أن ترقص للسارد/حبيبها عاشق الفن مثلها، ومعلّمتها "أناطوليا" التي لا تقلّ عن الإثنين هوسا، رقصة باليه شهرزاد التي تذوب عشقا في هذه المعزوفة، وفي عازفها "كورساكوف"، وكانت تلك من أكثر المشاهد توترا حيث تئنّ النوتات ويعلو الصخب الموسيقي ليصل إلى ذروته، فتبدو "مريم" في رقصتها الجنونية معانقة لجميع الأزمنة، ومعلقة بين عوالم شتّى. فتستحضر آلامها وتبكي أحلامها فيغدو الرقص فعلا تطهيريا يحرر الروح، فيطير الجسد من خفته ويتحد بالعوالم النورانية.

فهذا التوتر قد وصل إلى أوجه في فصل (الجنون العظيم) عبر لغة "واسيني الأعرج" الشاعرية وموسيقية توازي موسيقى "كورساكوف". ولنتأمل هذا المقطع على سبيل المثال لا الحصر لندرك ذلك.

يقول السارد واصفا "مريم" في (رقصة شهرزاد) قائلا:«... ثم تعود لتواجه المرآة الكبيرة في الصالة، التي توهم بوجود مجالات أخرى أكثر اتساعا. تتأمّل نفسها. تمسح على شفتيها المتقنتين بهدوء وبنوع من اللّذة، تمسّد على جسدها الصغير الذي كان ينام

داخل لباس اللّيناج الأسود الذي يلتصق في مجمله بمفاصلها. تغيب داخل عطر "الأكروبات" و"البْوَازُون". تمدّد رجليها، طويلا طويلا حتى تحدث زاوية منفرجة مع الأرض. تنحني قليلا، ثم تعود إلى الوراء، تحرك يديها ورأسها. تنزل الستائر. تضغط على زرّ الموسيقى. تغمرني. تفاجئها ابتسامة طفولية. تبدأ موسيقى "رمسكي كورساكوف". "شهرزاد". الموسيقى عبادة. ولهذا يجب أن نصمت لسماعها. تدور في مكانها. تدور مرّة أخرى بعنف. تقف قليلا، ثم تنسحب إلى الوراء بذعر كبير. تركض داخل الإتساع ثم تقف مرّة أخرى وهي نصف منحنية. يداها ممدودتان إلى الوراء في وضع يوحي بأنها مقدمة على الطيران، تكرر الحركات نفسها التي كانت تزداد سرعتها كلما صارت الموسيقى أكثر حدّة».[1]

وفي مشهد آخر: «ينتحر الصوت داخل ضخامة الكونترباس والآلات المتعددة ومُضَخِّمَات الأنين. تبتعد مريم قليلا. تقف لحظة عند حدود الحائط الوهمّي. تحني رأسها. تفتح يديها عن آخرهما بشكل صليبي. تتدحرج. أضع يدي على قلبي. هل هي ترقص أم تموت؟».[2]

وبهذا لم تعد رواية "سيدة المقام" نصا للقراءة، بل مسرحية موسيقية، تُشاهَدُ وتُسمع عبر لغة الروائي التي تنساب بخفة وتتنوع بتنوع المشاهد والنوتات الموسيقية فتنقل دقائق الحالات والمشاعر، فتصبح الألفاظ دليلا للمتلقي عبرها يشاهد وبها يسمع، فتمتزج الحواس لديه وتتراسل بتناغم عجيب. فيغدو وكأنه جالس في الصفوف الأمامية يشاهد مسرحية موسيقية، يشاهد حركات راقصة الباليه الرشيقة وعلى أنغام معزوفة

[1]- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 160.
[2]- المصدر نفسه، ص 171.

"كورساكوف"، بتوترها. وينفعل مع الغضب المتفجر الذي يسكن جسد "مريم" في تقمصها لشخصية "شهرزاد" الذي يزيدها توهجا.

يقول السارد واصفا "مريم"/شهرزاد: «صمت خفيف، ثم بدأ خيط من الأنين ينسحب من مكبّرات الصوت. كان الألم قد بدأ يصعد من قلب شهرزاد، البربرية الأعماق.تتدفق كدم الجرح المفتوح... تتصاعد أصوات الآلات الموسيقية. يصدح المكان بحبّ وأنين أكثر فأكثر، مع نعومة في الخلف، في خفاء بعيد ومُبْعَد، يُسمع صوت الكونترباس كطام طام إفريقي يحضر بأصواته الجافة التي تسمع من بعيد لرقصة الموت الأخيرة، مصحوبا بنداءات وصرخات جنائزية. كانت مريم قد تداخلت مع احساسات شهرزاد. تدور حول نفسها في نوع من الفوضى. تقف قليلا ثم فجأة تبدأ في التراجع بهدوء والصعود إلى الوراء... تتضخم الموسيقى أكثر، تدمع العيون اليتيمة التي تودع أفراحها القليلة بألم لا يحدّ. وتتكسر الخيول الجامحة عند حافات الوديان الريفية البعيدة. تضع شهرزاد شعرها في النار يصعد اللهب إلى أنفها وتقسم لشهريار أنه لن يلمسها... وتتوارى مريم كالغيمة...».[1]

يرسم الروائي حركات راقصة الباليه "مريم" وانحناءات جسدها وانثناءاته بدقة متناهية، وبتناغم عجيب مع أنغام الموسيقى المتوثبة والمتوترة، عبر تموجاتها فتصبح الموسيقى والرقص تعبيرا عن غير المتوقع من الأمور، وعن المعاني المستعصية على التفسير. وصرخة احتجاج على اللغة المفرغة الخاوية المخادعة.

ورغم طول المقاطع السابقة، فعُذْرُنا يكمن في الرغبة في تقديم مشهد واضح لرقصة باليه بتموجاتها ولأنغام سمفونية متدفقة. وذلك ما كان له الأثر الواضح على الحكي الذي بدا بدوره أكثر تدفقا وانطلاقا، وذلك ما من شأنه أن يؤكد لنا الدور البارز

[1]- المصدر السابق، ص،ص 168-169.

للموسيقى ولفن الرقص (الباليه)، في بناء معمارية المتن الحكائي، وأن "واسيني الأعرج" حينما استعار هذين الفنين غير القوليين، لم يكن هدفه أن يدرجهما ضمن الرواية كديكور يزين به رفوف الرواية، بل قام بصهرهما واستخلاص خصائصهما وتقنياتهما مما أضفى بعدا آخر للنص الروائي، حيث التحمت بنيتاهما ببنية النص وتواشجت خيوطهما لينسج متنا ذا نكهة خاصة فتصير الرواية لوحة فنية ناطقة يتداخل فيها اللفظ واللون والحركة والصوت، صورة تختزل معظم الفنون، دون أن تفقد هويتها السردية، مقدمة للمتلقي متعة فنية نادرة. ضمن نزعة تجريبية تأبى الركون إلى المألوف والتقاليد السردية الصارمة، وتنشد بلورة نظرية ورؤية إبداعية متجددة.

وبهذا «تتقدم رواية (سيدة المقام) إلى الحداثي في استثمار الفنون، من لوحات محمد بن خدة إلى رقصة شهرزاد إلى باليه البربرية... ومن غناء الشيخ عبد الغفور وعبد المجيد مسكود إلى موسيقى سترافنسكي وتشايكوفسكي وكورساكوف وموزارت وبرليوز وفاغنر، إلى أجساد راقصات الباليه: إكاترينا ماكسيموفا ومريم التي يصمها حرّاس النوايا (حراس الإيمان-فقهاء الظلام) بالشيوعية...».[1]

تلك الطبيعة التجريبية لرواية (سيدة المقام)، تشكل معلما بارزا في التطور الأسلوبي للروائي "واسيني الأعرج" وفي رؤيته الإبداعية.

فإذا كانت التجربة الموسيقية قد تركت أثرها الواضح على البنية السردية للرواية، فإنها من جانب آخر، قد تركت بصمتها على الخطاب، إذ ارتقت إلى إنتاج أسئلة جوهرية تعيد النظر إلى مفهوم الموسيقا وماهيتها. كفعل إنساني يقف في وجه الموت والفناء. وكتجربة جمالية عميقة وذات مغزى، تبحث عن جوهر الروح القابع تحت المظاهر الخارجية للأشياء.

[1]- نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، ص 66.

المبحث الثالث: "أصابع لوليتا"[1]: بين الفن التشكيلي والتقنيات السينمائية:

هي رواية حديثة صدرت عام 2012، للروائي "واسيني الأعرج"، ذي الإنتاج الغزير والتجربة المتفردّة. تتألف من خمسة فصول: (خريف فرانكفورت – إنتظار على حافة النهر –رماد الأيام القلقة– صحراء الفتنة والقتلة – فصل في جحيم التيه)، وهذه العناوين التي تمثل العتبات النصية الأولى، التي تواجه القارئ قبل ولوجه إلى المتن الروائي، تومئ إلى استمرارية فعل التنقل عبر الأماكن والأزمان، وانعدام فعل الاستقرار، وذلك يشي بنوع من الهروب الذي يمارسه السارد. وتصح القراءة الأولى بعد تصفح المتن السردي الذي يكشف عن سفر البطل/السارد وارتحاله الدائم هروبا من خطر الموت الذي يَتهدّده داخل الوطن وخارجه.

ومرّة أخرى يطالعنا الهاجس السياسي في الرواية، لنقف أمام إشكالية السياسي وكيفية تطويعه ضمن المنزع الجمالي الفني، التي يعبّر عنها الدكتور صلاح فضل قائلا: «يبدو أن العلاقة بين الجمالي والسياسي معقدة لدرجة كبيرة. فلا يكفي أن نقول إن الخطاب الروائي السياسي يثير في العادة اهتماما غير جمالي في جوهره. وأن السياسة تعتمد على المتغيرات التي سرعان ما تنطفئ جذوتها. إذ أن العمل عندما يكون مستوفيا للشروط الفنية فلا بدّ أن يستثير عند تلقيه اهتماما غير نفعي ولا موقوتٍ، بما يكمن فيه من عناصر شعرية. وعندئذ تتصل به دائرة الوعي الجمالي بشكل يتجاوز معطياته المباشرة».[2] وعليه ينبغي أن نقرأ الرواية قراءة سردية جمالية لتحافظ على خصوصيتها الأدبية وملامح نضارتها وشعريتها.

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، دبي الثقافية، ع 59، ط1، مارس 2012.
[2]- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2009، ص 17.

غير أن هذا الإشكال لا يشكل هاجسا – على ما يبدو – لدى "واسيني الأعرج"، لأنه بفضل تجربته الطويلة في عالم الرواية، فقد استطاع أن يروض السؤال السياسي والإيديولوجي، ويصهره في بوتقة الإبداع الفني. وفق لغة مسترسلة متدفقة، ورؤية جمالية متفردة.

والذي يهمنا في هذا الموضع، هو الكشف عن التوجه الحثيث للرواية الحداثية نحو تجاوز الحدود الفاصلة بين الفنون (ونركز هنا على الفن التشكيلي، وفن السينما) في روايته "أصابع لوليتا" كمظهر من مظاهر التأسيس لجمالية فنية تتمرد على المألوف.

أولا: لوحة (المجدلية والشمعة) والصورة السردية:

يبدو من خلال هذه الرواية نزُوع الروائي "واسيني الأعرج" إلى تجسيد ظاهرة (تراسل الفنون) من خلال تطعيم خطابه السردي بالفن التشكيلي، رغبة منه في اختيار أدوات وتقنيات فنية جديدة تحقق لنصوصه التفرّد.

والمتأمل للرواية يدرك ما لهذا الفن من دور في البناء السردي للرواية والتي نستهلها بالعنوان (أصابع لوليتا).

وانطلاقا من اعتبار «العنوان نظاما سميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبّع دلالاته».[1] فإننا سنحاول الوقوف عند بعض العلامات التي تتوزع عبر جسد الرواية لفك شفرة (أصابع لوليتا).

لهذا العنوان حضور طاغ في الرواية، فمنذ الوهلة الأولى، ومن صفحات البداية تطالعنا أصابع لوليتا، من خلال حديث "لوليتا" نفسها مخاطبة البطل السارد قائلة: «هل

[1]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، ط1، 2002، ص 33.

تدري حبيبي أنّي كلما وضعت أصابعي على ملامس البيانو أحسست بك هنا وسط مساحة من النور، واقفا على حافة قلب يرفض أن يستسلم للنسيان، تنصت لصوت في داخلي يشبهك لدرجة التماهي الغريب. أعزف لا لأنّي أشتهي إغوائك داخل شعلة أصابعي فقط ولكن لأنّي أخاف صمت الحجارة ورعشة القبور. رهاني أيها الغالي أن أوقظك من غفوة التّيه لكي لا تنسى أنّي هنا، امرأة من حليب الغيم وهشاشة نظرة العاشقة. هنا دائما لتدرك أنّي مازلت حيّة، وأن أصابعي التي تحبّك لن تستأذن القتلة الذين سرقوا عذرية طفولتك».[1]

هذا المَعْلَم الأول الذي ينبئنا أن (أصابع لوليتا) هي أصابع عازفة موسيقى غير أن هذه الدلالة تبدو آنية، لا تتواتر بنفس المعنى عبر صفحات الرواية فندرك أننا وقعنا في شرك مَعْلَم مضلّل، قصد من خلاله الروائي التمويه وتشويش التواصل مع المتلقي، ليلقي به في متاهة الحيرة، لنبحث عن معلم آخر يقربنا من الدلالة المنشودة. فنعثر على لوحة (المجدلية على ضوء الشمعة) للفنان التشكيلي "دولا تور". لنتساءل مرّة أخرى هل (أصابع لوليتا) هي أصابع رسامة؟ فنؤجل الجواب إلى حين معرفة سرّ هذه اللوحة، التي تكاد أن تكون بطلة ثالثة، بعد البطل "يونس مارينا"، الكاتب الجزائري المقيم في باريس، والمتنقل باستمرار خوفا من الموت الذي يلاحقه بسبب مقالاته السياسية وكذا لتأليفه كتاب (عرش الشيطان)، والبطلة (لوليتا) عارضة الأزياء الجزائرية المقيمة في باريس هربا من ماضيها المؤلم والذي تلاحقها صورة إغتصاب والدها لها، تهديد أخيها بقتلها واتهامه لها بإغواء والدها.

تطالعنا لوحة (المجدلية على ضوء الشمعة) منذ الغلاف الخارجي للرواية، بل ونعثر عليها أيضا ضمن صفحات الرواية في الصفحة 396 ليس وصفا فقط بل مطبوعة

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 11.

على الورق، في حركة غير مسبوقة، لتجريب تقنيات جديدة تجسد مدى التعاضد بين الفن التشكيلي والفن السردي.

واللوحة تجسد صورة شابة تجلس في العتمة، في مواجهة مرآة تعكس جانبا من وجهها الذي ينيره ضوء خافت من بقايا الشمعة المنتصبة فوق الطاولة بجوار كتابين وهي تضع يدها اليمنى على جمجمة متهالكة، ويدها اليسرى على خدها، فيَشيع على اللوحة جو من الظلمة والظلال المنعكسة من النور الخافت للشمعة.

هذه اللوحة التي اشتراها "يونس مارينا" من أحد الاسواق القديمة في فرنسا، ليطلق عليها اسم "الذبابة"، وكان وراء هذه التسمية حكاية خاصة يكشف عنها قائلا: «عندما علقتها على الحائط أصبحت أليفي اليومي، كان المنفى قد بدأ يأكل ما تبقى من طفولتي، وكنت أجد فيها شيئا غريبا يربطني بالحياة وبوطني. تذكّرت الرّايس بَابَانَا وهو رئيسنا الأول الذي سجن بعد الإستقلال، الذي منحته ألفة ذبابة وُجِدَت بالصدفة في ظلمة الزنزانة وطنينها المتواصل الكثير من الرغبة في الحياة والمقاومة. أسميتها الذبابة لأنّ لوحتي كانت تمنحني الإحساس نفسه».[1]

ومن خلال ما سبق تتجسد علاقة السرد الروائي بالفضاء الجمالي للوحة، من خلال صورة الذبابة ومقاومة "الرئيس بابانا" للعزلة في سجنه، وتنتقل هذه الصورة الرمزية لتستقر في ذهن "يونس مارينا" ليسقطها على لوحة "دولا تور" فتخلق صورة الذبابة علاقة حميمة مع اللوحة، معبّرة عن نوع من التناظر الجمالي وترابط الفنون، تلك السمة التي تمكّن الرواية من توسيع آفاقها بامتصاصها لتقنيات الفنون البصرية (فن الرسم).

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص، ص 357-358.

بهذا تتكثف اللوحة، (المجدلية) أو (الذبابة) كما أسماها (يونس مارينا) لتشمل بنيات النص الروائي ككل، من الصياغة التي تتلون بلون العتمة والنور، إلى الأزمنة المتعاقبة بأحداثها، وإلى سلوكات الشخصيات وانفعالاتها.

ورغم كون اللوحة قابعة بصمت في المكان الذي علقت فيه، إلا أن تأثيرها يبدو قويا، من خلال مكوناتها التي تتخذ أشكالا وهيئات مختلفة في كل مرّة ومع كل ظرف ووفقا لقراءة ونفسية قارئها، تشبه في ذلك لوحة (الموناليزا) الشهيرة، وما يقبع فيها من سرّ وروعة.

وبعد استعراض سرّ لوحة (الذبابة) تتكشف أمامنا أسرار أخرى، ونعود (لأصابع لوليتا) لندرك أن العلاقة الثانية (التي توحي بعلاقة أصابع لوليتا بالرسم، علامة مضللة أخرى، (فأصابع لوليتا) ليست لعازفة موسيقى ولا لفنانة تشكيلية. فيلح علينا التساؤل مرّة ثالثة: فما علاقة (الأصابع) بالمتن الروائي إذن؟

ويأتينا الجواب ضبابيا، غير قاطع، حينما يكتشف السارد/البطل أوجه الشبه بين اللوحة وبين حبيبته "لوليتا" يقول: «لأوّل مرّة يرى الشبه بينها وبين لوليتا، النعومة، شعرها المرمي خلفها بكلّ طوله، نعومة جسدها، حتى ميلان اللباس الذي يتزحلق قليلا من كتف الجهة اليمنى، ليبرز الجزء العلوي من النهد الايمن...».[1]

غير ان العلامة الضبابية قد ضلّلت السارد نفسه هذه المرّة، إذ أعماه حبّه عن إدراك السرّ وعن علاقة "لوليتا" باللوحة، رغم اعترافها، الذي لم يحسن قراءته:

«سمع صوتها يأتي ناعما وواضحا.

- أنا مثل امرأة لوحتك.

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص،ص 230-231.

- كيف؟

- عين على كتاب الحياة، ويد على زر الموت، الجمجمة».[1]

فلم تخطر بباله فكرة أن تكون تلك الأصابع الطويلة اللينة الفاتنة، هي أصابع الموت، الأصابع التي استخدمها شباب الحركة الإسلامية لقتله، بسبب كتابه (عرش الشيطان) الذي اعتبروه خطرا يمسّ الدين الإسلامي، لكنه أدرك حين فجّرت نفسها بأن «لوليتا كانت شيئا آخر... لوليتا كانت ضحية لأصابعها» [2]. والغريب في الأمر أن إحجام "لوليتا" عن تفجير عشيقها "يونس مارينا" واختيارها الإنتحار بعيدا عنه، سببه (لوحة الذبابة) ذاتها، التي قدّمها هدية لها، نظرا لقيمتها الفنية ولما تمثله لها من معاني قابعة في نفسها. ليدرك البطل ويدرك معه القارئ علاقة (أصابع لوليتا) بلوحة الذبابة، فما أصابع المرأة القابعة في ظلمة اللوحة، والقابضة على الجمجمة المهترئة إلا (أصابع لوليتا) القابضة على زر الموت. ليفك اللغز أخيرا، ويُدرك "مارينا" أن لوحة (المجدلية على ضوء الشمعة) أو (الذبابة) كما يحلو له تسميتها، بظلمتها التي تبعث على الضيق، وبنور الشمعة الذي لا يكاد يبين، ما هي إلا تجسيد رمزي للحياة، بعتمتها وضيائها، وبالحقيقة التي لا نرى منها إلا جزءا يسيرا، وفي النهاية فما هذه اللوحة إلا صورة لذواتنا.

[1] - المصدر السابق، ص 462.
[2] - المصدر نفسه، ص453.

ثانيا: توظيف تقنيات السّينما:

1- اللغة السينمائية:

تعد السينما من أحدث الفنون السبعة ظهورا، بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية. ورغم حداثتها إلا أنها سارعت إلى احتواء الفنون السابقة لها وإنشاء روابط وثيقة بينها.

وأما في علاقتها بالأدب، وبالسرد خصوصا، فقد تشكلت منذ ظهورها، إذ كان من أهم الروافد التي أمدت السينما بروائع خالدة، بتحويل الروايات الذائعة الصيت إلى أفلام صنعت مجد السينمائيين لسنين طويلة.

وهذا التفاعل بين الرواية والسينما، قد تواصل – عربيا – منذ عهد نجيب محفوظ (الخمسينيات) إلى ما بعده.

والسينما كما يعرفها الدكتور "صلاح فضل": «لغة ثالثة تفيد من كل من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والطبيعة والفعل الإنساني عبرها، فهي نتيجة لذلك متعدّدة الأبعاد، ومع أنها وليدة كل من الفن والعلم؛ فأبوها المباشر هو المسرح وأمّها التكنولوجيا، إلا أنها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التي تعود لتثري الفنون القديمة، وكم من أمّ تتعلم من ابنتها. وهكذا الرواية في موقفها من فن السينما».[1] لقد انتقلت السينما، في فترة وجيزة، من موقف بناء نفسها، والتأثر بالفنون السابقة، إلى موقف التأثير في تلك الفنون بما تمتلكه من تقنيات تتسم بالمرونة والثراء.

«هذه العملية التخليقية المتعددة الروافد والخواص جعلت (لغة السينما) أهم رافد من روافد الرواية المعاصرة... فالرواية تمارس تأثيرها على الصناعة السينمائية بوصفها رافدا جوهريا من روافدها، لكن هذه الأخيرة تشكّل عن طريق (التغذية المرتدّة) رافدا

[1]- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص،ص 187-188.

يغذي الرواية بالصورة والأخيلة، والألوان، فضلا عمّا يفيد به الفلم الرواية من مناهج وآليات في بناء الأحداث وتداخلها...».[1]

تلك اللغة السينمائية التي نجد لها صدى واسعا في روايه (أصابع لوليتا)، فهي تتناسب مع أجواء الموضة وعرض الأزياء، ومع عالم يضج بالأضواء والألوان وبالضجيج والجنون، وتتداخل فيه الأصوات والخطابات، المتآلفة حينا والمتناقضة إلى حدّ التناحر أحيانا: فيحضر صوت الأنا المثقفة المتمردة، "يونس مارينا" والمتمردة في فعل عبثي "لوليتا"، وفي الطرف المقابل نسمع صوت الآخر (القمع والتسلط: السلطة)، والتعصب (حراس النوايا)، وقد يصل الاختلاف إلى الإقصاء بالقتل.

ومن خصائص اللغة السينمائية المنبثة في رواية (أصابع لوليتا)، تلاشي الحدود بين الفنون والأجناس، لتتجاور الكتابة السردية مع الفن التشكيلي ومع عالم الموضة والأزياء، مع الموسيقى. مما يساهم في تكثيف الصورة واختزالها.

ومن نماذج تلك اللغة السينمائية نورد هذا المقطع للبطلة "لوليتا" في آخر لحظاتها:

يقول السارد:« توغلت لوليتا أكثر في عمق الشارع تحت الأنوار التي كانت تخترق بألوانها الأشجار والبنايات والمحلات الكبيرة وقاعات السينما. كانت الثلوج الكثيفة تجعل الحركة ثقيلة. الناس واقفون على الرصيف في انتظار العبور واشتعال الضوء الأخضر. فجأة رفعت رأسها نحو يونس مارينا. شعت ابتسامتها بقوة. هذه المرة لم تنظر إلى الساعة. كأن الشارع كان لها وحدها. شعر بسعادة غامرة لأنها لم تنس عادتها الجميلة في هذا اليوم بالذات. كان شبه متأكد من أنه مجرد هبل من جنون نهاية السنة وستعود ركضا نحوه لينهيا الليلة الكبيرة مع بعض، ليلة ميلادها، وليلة رأس السنة، وليلة جنون الشوق.

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص82.

زادت قوة الثلوج.

فتحت يديها بشكل صليبي، إلى آخرهما، ثم جمعتهما ومددت كفيها نحو النافذة التي كان يوسف مارينا معلقا فيها. ثم نفخت بشفتيها وبعثت قبلة هاربة نحوه. تدحرجت القبلة في فراغات الثلج كالعصفور الجريح.

وما كادت ترفع رأسها من جديد نحوه، وتعيد الحركة نفسها بقبلة أخرى، حتى لمع برق معمي للبصر. انفجرت بكلها. فتطاير جسدها الهش في كل اتجاه مشكلا حرائق صغيرة ظلّت مشتعلة في مكانها على كتل الثلج، تبعتها لحظة بياض تجمّد فيها كل شيء.»[1]

في هذا المقطع من الرواية يحسّ القارئ وكأنه جالس بجوار مدير تصوير لفيلم سينمائي، منهمك في اختيار الأماكن الملائمة لعدسة الكاميرا. وكذا في انتقاء الزوايا المثالية لكل لقطة ومشهد من العرض والحدث. فيشعر أن إحدى الكاميرات مثبتة على نافذة غرفة الفندق التي يتشبث بها "يونس مارينا" ترصد حركات "لوليتا" وجنونها، وأما الأخرى فمثبتة في الطرف المقابل للفندق، ومن خلالها يتم التركيز على السارد وانفعالاته، وكاميرا ثالثة من فوق ترصد الجو العام الذي خلفه مشهد انتحار "لوليتا" وسط الشارع.

ويبلغ التصوير السينمائي حضوره التام في مشهد تفجير "لوليتا" لنفسها، وتطاير أشلاء جسدها، ثم اللحظة التي بدا فيها وأنّ كل شيء قدّ تجمّد. عبر لغة سينمائية تركز على الصورة بما تختزله من دلالات ومعاني كثيفة، تجسد مستوى من مستويات هذا النمط التعبيري المتميّز، وتلك سمة بارزة في هذه الرواية/الفيلم السينمائي، وفي السرد المعاصر عامة.

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص، ص 449-450.

وبذلك يمكننا القول بـــ «أن اللغة السينمائية أضحت ذات حضور بليغ في السرد العربي المعاصر بمستوياته المختلفة، إذ لم يعد بامكان المبدعين التخلص من هيمنة تقنيات الصورة وأدبياتها وبلاغتها، لأن العصر بحق هو (عصر صورة)».[1]

وذلك ما استطاع "واسيني الأعرج" تجسيده من خلال روايته هذه، إذ تقمص دور مخرج سينمائي، قابع وراء كاميرته، يلتفت ويرصد كل شاردة وواردة من الصور. حتى تتلائم والمشاهد والأحداث التي تسهم في إنجاح فيلمه السينمائي/روايته، تحدوه غاية ملازمة له في مختلف أعماله، ألا وهي التميز وتفرّد أعماله، بما يطعمها من أشكال وتقنيات جديدة والقدرة على صهرها.

2- الرواية والسّيناريو:

إن الشيء اللافت في رواية (أصابع لوليتا)، هو تلك الحبكة البوليسية، التي تطبع النص وبخاصة في الفصول الثلاثة الأخيرة، وما يشوبها من قضايا التحرّي ومحاولة فك الألغاز التي تتصل بشخصية الكاتب الروائي (يونس مارينا) الذي اتخذ من باريس محلا لإقامته، بعد تلقيه لتهديدات الجماعات الإسلامية بقتله، بسبب كتابه (عرش الشيطان)، ليتكفل الأمن الفرنسي بمهمة حمايته بقيادة الشرطي "دافيد إيتيان"، وفي خضم ذلك يقع الكاتب في غرام عارضة الأزياء الشابة "لوليتا" ليكتشف في النهاية أنّ الخطر يتهدّده من الداخل لا من الخارج، مُجسدا في عشيقته "لوليتا" التي كلفتها الجماعات الإسلامية بتفجير الكاتب الملحد، غير أن نفسها لم تطاوعها على ذلك الفعل الشنيع، لتفجر نفسها بعيدا عنه، في الساحة العمومية وهي ترسل قبلة وداع للكاتب الذي كان يشاهدها من نافذة الفندق

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 87.

الذي يقيم فيه. وفي اللحظة التي نتوقع أن الخطر قد زال يدق باب غرفته وينادي القتله باسمه الحقيقي ليتأكد أن الموت متربص به رغم الحراسة المشددة.

«عاد الصوت نفسه بقوة أسكنت فيه رجفة لم يحسّ بها إلا مرّة واحدة، عندما سمع بحزن، قصة عمّي أحمد الشايب الذي أذيب جسده في محلول حامض.

- افتح الباب يا حميد السويرتي

علته رجفة أخيرة وحمّى باردة.

لأول مرّة يقتنع أن للموت رائحة، رائحة ليست ككلّ الروائح».[1]

لقد اضطلع السرد الحواري بمهمة وصف الأحداث، وما يعتري الشخصيات من أفكار وعواطف وتداعيات وانفعالات، ضمن كتابة مشهدية سينمائية، مثلما يبدو في هذا المقطع الحواري بين السارد والشرطي "إيتيان دافيد" المكلف بحراسته معلنا مخاوفه:

«جئت لأؤكد لك أن شكوكنا كانت كلها في محلّها. فككنا الكثير من الشبكات النائمة. عليك أن تحذر يا عزيزي لأن ما اكتشفناه في بعض الوثائق لا يبشر بخير. اسمك تردّد في أكثر من وثيقة، أعرف أن شخصيتك قوية، ولكن درجة الخطر العامة هي في إشارة الأحمر. ردّ فعل اليائس خطيرة جدا، لم تكن شكوكنا فارغة.

- قرأت في بعض الجرائد عن هذا الصيد السمين un vrai coup de filet.

- بفضل تكاتف عمل الجميع. كنت فقط أريد أن أســألك: هل التقيت في معرض فرانكفورت، في الخريف الماضي بألماني من أصول تركية هدّدك بالقتل، أو بدا منه شيء خاص؟...

- أردت أن أقول هل هناك شخصية أثارت انتباهك في المعرض؟ يجب أن تتذكر لأن الأخبار التي وصلتنا من شرطة دوسلدورف لم تكن مطمئنة، بل وخطيرة. كل شيء

[1]- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص،ص 462-463.

يتغير بشكل مخيف. أنت تعرف حتى كرنفالها هذه السنة لم ينج من التهديدات. المغنّي سعد هارون الذي غنى بسخرية عن مظهر اجتماعي يتعلق بالنقاب، حكم عليه بالإعدام. مع أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد أغنية».[1]

تلك الحبكة البوليسية، بغموضها وأجواء التشويق التي تثيرها عبر المتن السردي. تضع القارئ أمام سيناريو متقن لفيلم سينمائي، يكتنفه الغموض من مختلف الزوايا، غموض لوليتا ودورها، الذي يتعاضد مع غموض العنوان ولوحة "المجدلية" أو الذبابة، هذا السيناريوالمشوق، والحبكة الغامضة كانت نهايتها غير متوقعة، انتحار "لوليتا" في جو فجائعي يثير انفعالات شتى.

وتلك الطريقة في تناول الأحداث وفق تقنيات الحبكة البوليسية والسيناريو السينمائي، تنِمّ عن توجه تجريبي لدى "واسيني الأعرج" للبحث عن آفاق جديدة لا يتوانى عن ارتيادها، للمضي قدما بالرواية نحو التجديد والتمييز. وهو مظهر آخر من مظاهر (تراسل الفنون)، إذ يتعالق في نصوصه الروائية الحداثية. الفن اللغوي لديباجته، بالفن البصري واشراقة ألوانه، بالفن الموسيقي وتموجات أنغامه، مع الرقص وانثناءات الجسد وتهويمات الروح والنفس، مع التقنيات السينمائية بلغتها المكثفة وصورها الموحية الرامزة، في لوحة فسيفسائية تمتّع الحواس جميعا.

[1]- المصدر السابق، ص،ص 333-334.

الفصل الرابع

الرّواية العجائبية

المبحث الأول: "الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":تماهي الواقعي بالعجائبي

المبحث الثاني: "أحلام بقرة": المسخ العجائبي

المبحث الثالث: "الدراويش يعودون إلى المنفى": عجائبية العالم الحكائي

المبحث الأول: "الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"[1]: تماهي الواقعي بالعجائبي

أولا:الرواية العجائبية: (Roman Fantastique)

لقد باتت الرواية العربية المعاصرة تعبيرا عن واقع متفسخ، يملأها الزيف والوهم والتشويه والتصادم، حيث لجأت إلى أسلوب التجريب عن طريق خلخلة البنى الجاهزة الجامدة، والقفز على الثوابت الصلبة والنظريات الجمالية والفنية التي أرست دعائمها طويلا، لتطور نظريتها الخاصة، عن طريق تساؤلاتها الحارقة المستفزة. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على قدرة الرواية على التحول تماشيا مع تغيرات المجتمع وأزماته المتداخلة والمتسارعة، فقد أضحت«التجربة الإنسانية مراوغة، غائمة الملامح، وسير الأحداث يصعب التكهن بوجهته، ومن نزعة اللايقين هذه التي تشدد عليها الرواية العربية الجديدة تنهض التطورات الشكلية، التي تقوم على تشييد سرد متشكك، يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه، وهلاميته وعدم ترابطه».[2]

ومن هنا يبدو امتزاج وتعانق الواقعي بالخيالي. وحضورهما جنبا إلى جنب في المتن الروائي، لإحداث التوازن في البناء السردي، مما يسمح لها بالإنفتاح على عوالم عديدة، فالرواية «لا يمكن أن تحيا وتتطور وتستمر، دون مد جسورها عموديا، وأفقيا في علاقات مفتوحة، وأحيانا سريالية، مع كل شيء لغوي، ورمزي، لذلك فإن النص الروائي يرتبط على الأقل بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخليّه، والتنويع عليه؛ فالآخر والذات والتاريخ، والمجتمع واللغة عناصر يتحكم فيها الاصطدام وبناء الصورة، والمثاقفة ومساءلة الذات».[3]

وتلك العلاقات المفتوحة والسريالية هي مايفتح أبواب الرواية على آفاق التخييل بشتى أصنافه: المحتمل، والغريب،والعجيب والخارق...

---

[1]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2004.

[2]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة،الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 14.

[3]- شعيب حليفي، المتخيل والمرجع، سيرورة الخطابات، مجلة فصول، القاهرة، ع 66، ربيع 2005، ص232.

ومن بين هذه الأصناف ينبري العجائبي رهانا تشكيليا لخطاب متميز ومغاير لما يسبقه، وهو مغامرة في متاهة الإستيهامات والتخييل العجيب والضبابي والهذيان والحلم، وامتزاجه بالواقع.

وقد كان ظهور العجائبي في الآداب الغربية بمثابة« ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية خلال القرن الثامن عشر بملازمة النمو الإقتصادي والتقدم العلمي، وضرورة البحث عن أشكال مغايرة تكون امتدادا وانقطاعا،في آن، عن الحكايةالسحرية، الخارقة، في ظل تحولات تبتدئ من الثورة الكوبرنيكية مرورا بعصر الأنوار، ثم الصدمات المتتالية التي رسمت علاماتهابقوة».[1]

ينتشر هذاالمصطلح انتشارا واسعا في الآونة الأخيرة باعتباره جنسا أدبيا يملك من المقومات النظرية والتراكمات النصية ما يؤهله لذلك، في نظر بعض النقاد "فتودوروف" مثلا يعتبره جنسا أدبيا مستقلا كأنه «بصدد الحديث عن الملحمة أو التراجيديا أو غيرها من الأجناس بامتياز».[2]

غير أن المفارقة تكمن في عدم ضبط حدود هذا المصطلح (العجائبي). بعلاقته المتواشجة مع أجناس أدبية شتى، "فتدوروف" نفسه –وهو السباق إلى تأصيل هذا المفهوم– من خلال ما أورده في كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي) الصادر عام 1970 لم يضبط حدود (العجائبي)ضبطا قاطعا، حيث « يستغرق العجائبي زمن التردد أوالريب، وحالما يختار المرء هذا الجواب أو ذاك، فالعجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر».[3]

---

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص14.

[2]- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1994، ص31.

[3]- المرجع نفسه، ص44.

"فتودوروف" قد جعل من مفهوم العجائبي معنى زئبقيا رجراجا، إذ حصره في منطقة وسطى بين (الغريب) (L'étrange) (والعجيب(Le merveilleux). ((فالغريب)هو الذي تتلقى فيه الأحداث التي تبدو على طول القصة فوق طبيعية، تفسيرا عقلانيا في النهاية.[1]أما (العجيب) فهو ذلك الذي يقترح علينا وجود فوق الطبيعي، من جراء بقائه غير مفسر وغير معقول.[2]

(فالعجائبي) يرتكز على تجاوز الواقع والمنطق وإقحام للغريب والعجيب والخرافي واللامنطقي، يهدف إلى بث التردد والشك في نفس القارئ، إذ يقوم« أساسا على تردد القارئ–قارئ يتوحد بالشخصية الرئيسية– أمام طبيعة حدث غريب» [3]. فجوهر العجائبي هو إثارة الدهشة والحيرة للأجواء العجيبة ولغرابة الأحداث والشخوص.

وإذا ما إلتفتنا إلى هذا المصطلح في الدراسات العربية تطالعنا المرادفات العديدة لهذه اللفظة من قبيل:العجائبي، الغرائبي، الإستيهامي، «الفانتاستيكي...إلخ.

ورغم إختلاف التسميات إلا أنها تكاد تشترك في المعنى الذي وضعه "تودوروف" ويمكننا التمثيل لذلك بالمفهوم الذي أورده الدكتور "سعيد علوش" لهذا المصطلح فيما يلي:

« الفانتاستيك(Fantastique):

1- نوع أدبي، يوجد في لحظة تردد القارئ بين إنتماء القصة إلى الغرائبي، أو العجائبي.

2- و(القصةالفانتاستيكية) هي قصة تضخم عالم الأشياء، وتحولها عبر عمليات مسخية...» [4]

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص59.
[2]- ينظر: المرجع السابق، ص63.
[3]- المرجع السابق، ص199.
[4]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص170.

كما هو واضح فإن التعريف ماهو إلا إعادة إنتاج للمفهوم الذي أصّله "تودوروف" غير أن اللافت للإنتباه هو إيراد لفظة (نوع أدبي) للدلالة على مصطلح العجائبي، وذلك ما يثير تساؤلا حول ما إذا كان (العجائبي) جنسا قائما بذاته مستقلا عن الأجناس الأدبية الأخرى، كما أقر "تودوروف" سابقا، أو نوعا تابعا يندسّ ضمن الأجناس الأدبية المعروفة؟

وفيما نرى، وبعد إستقرائنا لبعض الأجناس الأدبية كالقصة والحكاية والرواية...، واصطباغها بالصبغة العجائبية، فإننانميل إلى الرأي الثاني، الذي ينفي إستقلال (العجائبي) وتفرده كجنس أدبي بذاته.

يبقى ان نشير إلى نقطة هامة، تتصل بحضور هذا اللون، الأدبي في تراثنا العربي الأدبي. ومما لا شك فيه أن التراث العربي قد عرف مثل ذلك مجسدا فيما حوته بعض تلك الآثار من عناصر خرافية وغرائبية مثلما يبدو في (ألف ليلة وليلة) وقصص (سيف بن ذي يزن)و(كليلة ودمنة)...وغيرها. «ومن هذا المنطلق لا يمكن لأحد الإدعاء بأن الأدب الإستيهامي أدب دخيل على البنية الثقافية العربية. وعلى الرغم من ذلك لا يمكن نفي تأثر الأدب الإسستيهامي العربي المعاصر بالأدب الإستيهامي الغربي تأثرا يعزى إلى المثاقفة ولقاء الحضارات في خضم حركة التجريب التي عرفتها الكتابة الروائية العربية المعاصرة، ودور عناصر الثقافة الغربيةومؤثراتها في هذه الحركة».[1]

وفي هذا المقام يعنّ لنا التساؤل الجوهري عن كيفية تجلي هذا اللون الأدبي في الرواية المغاربية؟ وللإجابة عن ذلك إرتأينا البحث في روايات ثلاث تحير القارئ منذ الوهلة الأولى بأجوائها الغرائبية وبأحداثها العجائبية وطريقة حكيها المدهشة، فيما سيأتي.

ثانيا:الواقعي والعجائبي:إزدواجية التبئير:

يبدو أن تربع شيخ الرواية "الطاهر وطار" على عرش الرواية الجزائرية الحديثة طويلا، لم يثنه عن تحويل مساره الإبداعي، والنزوع نحو كتابة مختلفة، تتمرد على تقاليد

[1]- الأمين العمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، ص286.

التشكيل الروائي المألوفة، وليس ذلك بغريب عن هذا الروائي المتفرد، وعن رؤيته الإبداعية الحداثية، وذلك ما أشار إليه مرارا. من ذلك ما صدّر به روايته "تجربة في العشق"حيث أصرّ على أن «محاولة وضع قواعد لرواية جديدة، أوتقنين الكتابة بعناوين مختلفة، دعوة رجعية تقودنا، طال الزمن أو قصر، إلى المحافظة وإلى تقديس الشكل».[1]

وفي موضع آخر يعلق على ما أورده "إلياس خوري" حول روايته"الحوات والقصر" من أن لوطّار طريقته الخاصة والمتميزة في الكتابة الروائية قائلا:« فأقول إنني كذلك في كل ما فعلت وما سوف أفعل، لكن ليس بمعنى التجريب المخبري، وإنما بمعنى إفساح المجال للمضمون ليتشكل وللشكل ليتقولب مع المضمون، وليتحرر، في نفس الوقت، من قالبيته» [2].

هذا النزوع التجريبي الذي بدأت تظهر بوادره،على ما يبدو، منذ روايته "عرس بغل" (1978) ثم "الحوات والقصر" (1980)؛ لما استثمره فيهما من العنصر العجائبي والتراث السردي الشعبي، وما أحدثه من خلخلة في بنية الرواية ونسجها االسردي. غير أن البداية الفعلية والصريحة للنهج التجريبي قد تجسدت في رواية "الشمعة والدهاليز"(1995)، حيث بدا فعل التجريب واضحا يتسم بالنضج المقرون بوعي الكاتب بضرورةنهج هذا الدرب للإحاطة بما يدور به من حركة يسودها التشظي والتشرذم والنيه.

وهنا بدا تمكّن الروائي من آليات التجريب واضحا، فارتمى في أحضان هذا (المجرى المتحول) الذي جرف بالكتابة الكلاسيكية وبآلياتها. فنرى "الطاهر وطار" في روايته "الشمعة والدهاليز" ينحو منحى عاصفا ذا ميسم لم تعرفه كتابته قبلا،إنه« يعصف بالوضوح، ويمزق منطق التتابع والترابط، ويفجر منطق الحبكة المتماسكة، ويثير الأسئلة والتساؤلات بل يثير الشك في التقاليد الجمالية الروائية الراسية، وفي التيارات السياسية والفكرية والثقافية كلها. فكل تيار دهليز يفضي إلى دهاليز أخرى، وهذه بدورها تفضي

[1]- الطاهر وطار، تجربة في العشق عيبال، نيقوسيا (قبرص)، ط1، 1989، ص07.
[2]- المرجع نفسه، ص08.

إلى سراديب مظلمة لا نهاية لها، وهكذا تثور الأسئلة وتتكاثر، ويستفحل الشك والغموض، وترتسم في أفق عالم الرواية علامات الإستفهام الحادة المصبوغة بالدماء» [1]. لقد سبح الروائي في هذه الرواية إلى عوالم غرائبية مستثمرا عناصر التراث السردي والديني، مستولدا حكايات عجيبة تتناسل عبر عملية التخييل السردي. هذه العوالم العجائبية التي غرقت في هالة من الغموض والإلتباس في عمله الموالي «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» (1999)؛فقد دفع بها"الطاهر وطار" إلى أقصى حدود الغرائبية، إذ يتماهى فيها الواقع بالعجائبي وتمويهات الصوفية وإغماءاتهم وهذيانهم.

ومرّة أخرى يطالعنا الطاهر وطار بتصريح يقول فيه: «هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية، هي عمل واقعي، يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا».[2]

إنه هاجس الروائي المعاصر الذي يهوى الجمع بين المتناقضات، واستحداث الثنائيات المتضادة، والجمع بينهما لإحداث المفارقة وإدهاش المتلقي.

وهذا ما يجسده هذا النص المميز، الذي لا يهدف لإثارة الدهشة بقدر ما يرمي إلى إرباك المتلقي، إذ يجد نفسه حائرا منجرفا نحو دوامة التساؤلات الجارفة التي تجهده وتضنيه بملغزاتها المحيرّة.

وهنا يبرز دور الروائي المتمكن من اللعبة السردية، والذي تمرس طويلا بأساليب الرواية، 'فالطاهر وطار" لا يرغب في أن يكرر نفسه، لذا نجده يتمرد على الشكل الرتيب المألوف فيدمج بنيتين وخطابين يبدوان للوهلة الأولى متناقصين ومتوازيين، وهما: الخطاب الواقعي والآخر العجائبي. فيتلاعب بالبنيتين وينوع الخطابين ليبني نسيجا فنيا منسجما رغم ما يبدو عليه من تنافر وتفكك، مستعينا بآلية سحرية تمكنّه من ذلك استقاها من الخصائص الصوفية لينشئ عالما منفتحا على كل الممكنات. "فالطاهر وطار" روائي

[1]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص209.
[2]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 09.

متميز استطاع من خلال روايته هذه أن يزاوج في التبئير، فبدل أن يرتكز النص على بؤرة مركزية أحادية، فقد آثر ازدواجية التبئير، وأن يثري نصه الروائي ببؤرتي ثقل تتقاسمان دور البطولة فيه.

فمن جانب نجد أنفسنا أمام خطاب واقعي يجسد واقعا مأساويا وشخصيات مأزومة، يفترسها الرعب، وأخرى خاوية تجردت من قيمها ومبادئها إنه الواقع الجزائري بصفة خاصة، في فترة التسعينيات الدموية، كما أنه يحمل إسقاطا على الواقع العربي بصفة عامة في ظل غياب القيم.

هذا الخطاب الواقعي ينبجس من بين سطور النص الروائي، عالم واقعي يمثل أمامنا ببشاعته، يذكرنا بتلك الحقبة التاريخية التي لا يمكن أن تمحى.

وعلى ما يبدو فإن بشاعة هذا الواقع وشراسته ومرارته وثقل وطأته جعلت الروائي "الطاهر وطار" يتحايل على هذا الواقع ليخفف من وطأته فيلفّه في غلالة ضبابية ومسحة عجائبية، تلطّف من حدّته وتنقل المتلقي إلى عوالم غرائبية متخيلة يلفها عبق الصوفية وغموض الأزمنة وتداخل الأمكنة، ومجاورة عالم الإنس لعالم الجن والتحولات التي تصيب الشخصيات وهنا مكمن الفن بتحويل المحكيات الواقعية ونزع الألفة عنها، وكأن الروائي يتقمص شخصية المتصوف فيأخذ بيد المتلقي إلى عوالم سحرية خارقة مفتوحة على جميع الاحتمالات، فلا تخضع لقانون العقل الصارم، بل تمنح للنفس فسحة حتى تعيد التوازن بين الروح والجسد وتتخلص من أزمنة الخواء.

وتبدو استفادة "الطاهر وطار" – في نزعته التجريبية – من تقنيات السرد التراثي بزخمه الفكري والثقافي، التراث الإسلامي وبخاصة التراث الصوفي لإحداث تغيير على مستوى المضمون أو الشكل باستعماله لآليات الحكي التي تستدعي المدهش والغرائبي، تماثل أسلوب الحكي الصوفي في تشكيل بنيته السردية المتداخلة العوالم، لما يمده هذا الأسلوب من أدوات التجاوز.

وعليه ففي خضم رحلة البحث الصوفي عن المقام الزكي واختلاط الأزمنة وتماهي الأمكنة وتحول الشخصيات وانمساخها، يبقى الجانب الواقعي معاندا يجأر بقوة، والذي يطل علينا واقعا مريرا داميا، يسوده التناحر. ويكفي أن نقرأ هذا المقطع السردي حتى تنهال علينا تلك الوقائع المرعبة والحقائق التاريخية في قالب تكثيفي، على شكل ومضات صوفية رقيقة لا تحجب الرؤية فيقول الولي الطاهر: «خاض بدرًا، خاض أحدًا، اتخذ موقفا في السقيفة، مع الأنصار، ثمّ غيره إلى جانب المهاجرين. ناصر الأمويين ثمّ تراجع إلى الهاشميين، وفي صفيّن، روى سيفه بالدم، حتى وصل إلى الماء وارتوى، وقبل ذلك في واقعة الجمل، ساهم في عقر مطية أم المؤمنين. عارض موت مالك بن نويرة مع قتادة، ولكن سبق السيف العذل، وكان حاضرا عند موت مسيلمة الكذاب، وفي فتح دمشق، وحصار بيت المقدس، وقطع مع طارق بن زياد المضيق، وتوغل مع عبد الرحمان الداخل، حتى نهاية المعركة. وقاد العسكر الذي رافق بلاّرة ابنة الملك تميم بن المعزّ. إلى بيت الناصر بن عَلَناس بن حماد، واستشهد مرات، مرّة في عُيُيْنة مدافعا عن محمد بين عبد الوهاب، ومرّة مع الأمير عبد القادر دفاعا عن الزمالة، ومرّتين في كابول، مرّة مع مجيب الرحمان، ومرّة مع مسعود أو مع الطالبان أو مع غيرهم لا يذكر جيدا، كما استشهد في الشيشان وفي البوسنة والهرسك وفي كوسوفو، وقبلها في الخليل، وقبلها وقبلها...».[1]

لقد طاف الولي الطاهر إلى شتى أصقاع العالم العربي والإسلامي فأوجز حالها عبر الأزمان والأماكن، فشرح واقعها السياسي ماضيا وحاضرا في لمح البصر، وفي خطفة صوفية حبلى بالدلالات المرّة التي تعكس تمزق هذه الأمة وتشرذمها منذ القديم، مع التركيز على الواقع الجزائري إبان العشرية السوداء والعنف السياسي والأزمة الاجتماعية. الحادة يقول في إحدى المقاطع السردية متحدثا عن الولي الصالح:«... قابلته صحيفة عليها بخط عريض اتفاقات الهدنة تدخل حيز التطبيق. ...ثم فتح صحيفة أخرى

[1]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 122.

سرعان ما ألقى بها، إذ لم يفقه الشيء الكثير ما يعنيه عنوانها الكبير بالخط الأحمر المبتهج: صندوق النقد الدولي، يوافق على جدولة ديون الجزائر».[1] وفي موضع آخر نجده يصور مجازر أولاد علال والرايس وبن طلحة بأسلوب تقشعر له الأبدان (من الصفحة 84 إلى الصفحة 91).

أما عن الخطاب واللغة الصوفية فيتراءى لنا في كل موضع من الرواية ابتداءً من العنوان "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" إلى آخر عنوان فرعي: "هبوط اضطراري"، وفق رؤية صوفية نورانية تتساق وراء عالم غيبي ما ورائي وفق لغة تفرض نوعا من الغموض والتعمية على المحكي السردي: فتكثر ألفاظ الغيبة والهذيان والشطحات والشرود والإغماء ومفارقة المكان وتداخل الأزمنة، وهذا مقطع من آلاف المقاطع التي تجسد هذه الرؤية الصوفية: «عند توقف التبريح وجدنا أنفسنا هنالك، في الذرى، عند كل نجمة، وعند كل مجرّة، وفي قلب كل كوكب، فوق كل كثبان رمل، وفق كل تلة من طين أو من حجر، فوق كل قمة جبل، في كلّ فجّ وبرّ، عرض البحار والمحيطات، نغوص في العمق ونعلو كل موجة».[2]

وفي مقطع آخر يقول الولي الطاهر أيضا: «الدائرة ضاقت. لا فائدة من العد. أنا والعضباء نتحول إلى قصر ذي طوابق سبعة... لا أستطيع، لا تأمّل المداخل ولا النوافذ. أعلو فأعلو، إنّي أعلو إلى السماء فلا تقابلني سوى السطوح تنطلق من القصر الذي أمامي وتمتد إلى مالا نهاية».[3]

كل هذه الملفوظات تشي بحالة من التشظي والإغتراب الروحي الذي يمر به الولي الطاهر في رحلته للبحث عن المقام الزكي،هذه الحال التي تدخل الرعب إلى قلب الولي الطاهر فيستغفر الله ويستعين به على هذا البلاء فيكرر مقطعا لازمه من بداية الرحلة إلى نهايتها أو قل من بداية الرواية إلى نهايتها قائلا «يا خافي الألطاف نجّنا مما نخاف».

[1]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 119.
[2]- المصدر نفسه، ص 36.
[3]- المصدر نفسه، ص 18.

هذا الملفوظ السحري وهذه اللازمة المتكررة هي الحد الفاصل بين الغيبوبة والإستفاقة، بين الوهم والواقع، قصد من ورائها الروائي توزيع الأدوار بين العالم العجائبي، عالم الخيال والوهم وبين العالم الواقعي بكل تفاصيله، وكأني بهذه اللازمة الصوفية ذات الملمح الديني هي المسؤولة عن احداث التوازن في النص الروائي حتى لا تطغى كفة أو بؤرة على أخرى سواء منها الواقعية أو العجائبية.

1- دلالة النص المحيط (Peritexte)(*): العنوان

1-1 رمزية العنوان الرئيسي:

يعد العنوان بمثابة العتبة الأولى التي تستقطب فضول المتلقي، قبل ولوج عالم النص الروائي، ولذا فهي تمده ببعض التلميحات التي تمكنه من فك شفرات النصوص وبخاصة الملغزة منها«إن ميزة تعريف العنوان تكمن في كونه شبيها ببقية عناصر المنَاص في طرحه لبعض الصعوبات وفي فرضه لجهد خاص أثناء التحليل:إن جهاز التسمية هذا الذي نعرفه منذ عصر النهضة... هو إضافة إلى كونه عنصرا قارا وحقيقيا يشكل كلاً هجينا ومركبا وعلى درجة من التعقيد لا تتعلق بالضرورة بطوله» [1]. فوظيفة العنوان تتمثل في التلميح والإحالة إلى المضمون السردي «إنه يحقق مع النص الذي يحمله تكاملا قصيّا، فالأول يعلن والثاني يشرح ويكشف عن ملفوظ ينظم من البداية إلى غاية إعادة إنتاج هذا العنوان في الخاتمة، على إعتبار كونه كلمة الختام أو مفتاح النص»'[2].

إن أول ما يلفت إنتباهنا في العنوان هو طوله النسبي، الذي لم نألفه في عناوين روايات "الطاهر وطار"السابقة (اللاز، الزلزال، الحوات والقصر....)، و "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" عنوان يستدعي الوقوف أمامه بتمعن شديد. إنه أشبه بمعادلة تقوم

*- النص المحيط (peritexte): وهو ما يدور بفلك النص من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الإستهلال... ينظر: G. Genette, Seuils, P 41

1- Gérard Génette : Seuils, ED Seuil, Paris, 1987, P 59.

2- Christiane Achour et Simon Rezzouk : Convergences Critiques, (introduction è la lecture du littererie) O.P.U Alger, 1990. PP.28.29

على طرفين: الأول منهما (الولي الطاهر)والثاني (المقام الزكي)، والذي يجمع الطرفين ويحقق التوازي والتوازن بينهما هو فعل (العودة)، وتلك هي البؤرة والإشكالية التي يتمحور حولها المتن الروائي، ففعل (العودة)هو العنصر المهيمن وهو الذي تدور في فلكه مختلف بنيات النص.

ويبدو أن هاجس العودة يؤرق"الطاهر وطار" منذ زمن بعيد، فالعنوان يقيم تناصا مع عنوان مجموعته القصصية الصادرة عام 1974، ألا وهي "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" وإن اختلفت دلالات العودة ، لتتخذ هنا بعدا ضبابيا ذا مسحة صوفية، وهذا ما يشي بالتحول في المسار الفني للروائي، إنه تحول من النظرة اليقينية التي لازمت أعماله في الفترة السابقة(الرواية الواقعية) إلى نظرة غامضة يملأها الشك والإرتياب، ليغوص"الطاهر وطار"ومعه قارئه في جوّ صوفي تائه، وإن كان ذلك لا ينفي إشتراك العملين في معنى العودة إلى المنبع الصافي والملجأ الأمين، الذي يقي الإنسان عواصف الحياة وتقلبات الأهواء وجشع الإنسان، إذ أن « فكرة العودة في كلا الحالين تتخذ معنى رمزيا، يحمل معنى العودة إلى الأصل، أو المنطلق الأول، أي المبادئ والقيم التي قامت عليها ثورة التحرير(في مجموعة "الشهداء...") ،أو القيم الروحية الصافية للإسلام في عهده الأول(كما هو الحال في رواية " الولي الطاهر"...)ومن هنا تأخذ العودة في كلا العملين معنى الملجأ أو الملاذ الذي يحتمي به الإنسان، حين تختلط الأمور وتقع الإنحرافات وتغيب الحقيقة ويدنس المقدس».[1]

واللافت للانتباه أيضا، أن هذا العنوان الذي وضع ليستضيء به المتلقي ، قد يمارس عليه نوعا من الإحتيال والخداع، فإذا ما قارنا بين العنوان الذي يثبت ويصرح بالعودة ويوحي بالطمأنينة، وبين المتن الذي يعلن عن عجز الولي في العودة وولوج مقامه الزكي، وبقائه تائها، يصدمنا هذا العنوان بمفارقته الغريبة، ويكسر أفق توقعاتنا؛وذلك بسبب إنسياقنا وراء سراب العنوان واللعبة اللغوية التي يمارسها الروائي، وتلك حيلة من

[1]- أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، د.ط، 2008، ص133

الحيل الفنية التي يلجأ إليها الروائيون ضمن الكتابة الروائية الحداثية. إذن «فالعنوان يعلن عن النص ويخفيه في آن واحد، بحثا عن التوازن بين قانون الطلب (loi du marché)ورغبة العرض أو القول التي ينطوي عليها الكاتب(le vouloir dire de l écrivain) » [1]

وتلك اللعبة اللغوية المراوغة هي ما يثير فضول المتلقي، وتغريه بالمشاركة في اللعبة للإمساك بالدلالات القابعة في متاهة الرواية.

1-2 عناوين الفصول:إمعان في التضليل والإرباك

تضم الرواية عناوين فصول أو مقاطع لا تقل غرابة عن عنوان الرواية ذاته، وقد وردت كالتالي: (تحليق حر، العلو فوف السحب ، السبهللة، في البداية كان الإقلاع، محاولة هبوط أولى،محاولة هبوط ثانية، محالة هبوط أخرى، هبوط إضطراري).

والملاحظ أن هذه الفصول أو اللوحات تفتقر إلى التوازي والتوازن في الحجم، إذ تأتي بعض أجزائها طويلة أقرب إلى فصول، فتناهز الخمسين صفحة(في البداية كان الإقلاع)في حين تكتفي بعضها بصفحتين وأخرى بنصف صفحة، فهي أقرب إلى فقرة موجزة وذلك ما يجسده المقطع الاخير (هبوط اضطراري).

ويبدو أن هذا التفاوت بين مقاطع الرواية، وهذا التشظي والتشابك وعدم التجانس، تعد ملامح للكتابة الروائية الحداثية، ذات المنزع التجريبي ، فالبناء المعماري لهذه الرواية بتشظيه وضبابيته ولا تجانسه، وتمرده على النظام المفروض على الرواية الكلاسيكية، في مقابل هذا الواقع المسكون بهاجس الفوضى والعبثية والإحباط توحي أيضا بفشل محاولات الولي الطاهر في الهبوط، وما (الهبوط الإضطراري) إلا السبيل الوحيد أمامه، رغم ما يحمله من مخاطر جمه، تشي بانسحاق الإنسان العربي تحت وطأة الحياة.

إن المتأمل لهذه العناوين يصيبه الإرتباك ويعتريه اللبس، فيرى أن هذه الوحدات السردية مفككة، متشرذمة لا رابط بينها، غير أن قراءة متأنية لسبر أغوار هذا النص

[1]- Christian Achour et Simon Rezzouk : Convergences critiques, PP.28.29.

المعاند الممانع، تدرك أن ما يربط بينهما هو ذاك الخيط الصوفي الذي يوحد أوصال النص الروائي، التي تبدو مقطعة، لتكوّن بنية موحدة. وهذه اللعبة السردية التي يمارسها الحكي، ذات منزع حداثي أساسها «الرغبة الجامحة في توريط القارئ... كأن الروائي يريد أن يدعوالقارئ إلى عقد قراءة جديد منبها إياه إلى أن مابين يديه ليس مجرد نص يقرأ قراءة ثنائيةالأبعاد، بل هو نص ذو تشكيل هندسي فضائي، يملك طبقات من الكتابة ويتوزع عبر أبعاد كثيرة لا قِبل لنا بها–أي العقد الكلاسيكي للقراءة لايسعها– ».[1]

ثالثا: البنية الصوفية وثنائية(الغياب)و(الحضور)

يرى الناقد "ألبيريس" (ALBERES) أن أية رواية، مهما نزعت نحو الواقعية،فإنها تسمح لنفسها بالتحليق في أجواء خيالية تبعث السحر وتنشر جوا عجائبيا يخفف من حدة الواقع، ويثير شهوة القارىء وفضوله، ولذلك فهو يعتبر «أنّ كلّ رواية هي شيء" عجيب" بمعنى ما، ولكن هذا العجيب قد يكون ضعيفا، أو عجيبا اجتماعيا، أو سيكولوجيا، وقد يكون في بعض المرات بوليسيا بكل يُسر... أما في الرواية الصوفية فيظل العجيب معنى فلسفيا، باطنيا للوجود».[2]

وهذا المازج بين العجائبي والصوفي هو مايشكل فرادة هذا النص الذي بين أيدينا"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"،نص يموج بعجائبية سحرية تلفه الأحلام والهذيانات والشطحات الصوفية، دون أن تغيب عنه الرؤية الفلسفية للعالم والوجود. وقد انبنى هذا التصور الصوفي العجائبي على ثنائية واضحة تحكمت في بنية النص، وهي ثنائية (الغياب)و(الحضور).

من الوهلة الأولى تصادفنا ثنائية (الغياب)و(الحضور)، بدءا بالعنوان ذاته"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فالعودة(الحضور) إلى المقام حدثت بعد غياب طويل، وهذا ما نلمسه في المتن بدءا من الصفحة الأولى«تنفّس الولي الطاهر من أعماقه، وقال

[1]- فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص 66.
[2]- ر.م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، ص 421.

بصوت منخفض لايدري إذا ماكان يخاطب نفسه، أم يخاطب الأتان العضباء: بحول الله وحمده ها نحن من جديد، نرجع إلى أرضنا.

شدّد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت.

ثم قرر أن ينزل فيصلّي ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي».[1]

ومن هنا تبدأ اللعبة السردية، فيستدرج الروائي المتلقي، قصد تضليله، ومن ثم إرباكه، ويكسر أفق توقعه منذ البداية التي تومىء إلى العودة النهائية بعد الغياب الطويل، إلا أن ما تكشف عنه الصفحات الموالية، يدل على أن هذه العودة والحضور لا تعقبه راحة، إنما هو بداية لغيابات كثيرة سوف تتكرر مرارا،يعقبها حضور متكرر أيضا على مدار الرواية بأكملها، ففي كل مرة يعجز فيها(الولي)عن ولوج المقام الزكي يقع في غيبوبة، فتحلق روحه باحثة عن المقام ليواجهها الفشل في كل مرة،فيتوه في عوالم غرائبية تسردها علينا روحه عقب كل أوبة وكل تحليق؛وما هذا التحليق إلا شطحات وتجليات الروح الصوفية الباحثة عن حلم التماهي، فتحاول جاهدة الإنفلات من أسر الجسد الثقيل، العاجز الذي تشده أدران الدنيا، إنها حالة التشظي والتمزق الروحي الذي تعاني منه الروح، الذي يلقي بها في دوامة الإغتراب، فيكون الإغماء كردة فعل عن الفشل من بلوغ التماهي وإدراك النورانية المشرقة التي تحرر الروح نهائيا. ويبدو أن إغماءات الولي المتكررة تشي بالمحاولات الكثيرة في سبيل بلوغ هدفه المنشود، الذي سنرصد بعضا منها فيما يلي:

- «طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات، ثم يسقط عند أرجل العضباء يتخبط مصروعا».[2] يحدث الإغماء والغيبة زمنا لاندري مدته ثم تعقبة عودة ورجوع.

[1]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، ص13.
[2]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 28.

- «استفاق الولي الطاهر ، فتح عينيه، قابلته العضباء تلتهم شعيرا وحشيشا أخضر».[1]

- «أنتم يامن هناك. أنتم يا معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم، الولي الطاهرصاحب المقام الزكي، أعلمكم بعودتي».[2]

- «عندما وقع الولي الطاهر مصروعا وسط الحلقة، توقف الهيجان وكبّر الناس».[3]

وغيرها من مظاهر الغيبة والحضور المتناثرة بين ثنايا المتن الروائي.

والتساؤل الذي يفرض نفسه في هذا الموقف لم هذه الرحلة إلى المقام ؟ وماذا يمثل بالنسبة للولي الطاهر؟ولم الإستماتة من أجل ولوج المقام الزكي؟وماذا عن الرحلات والإغماءات المتكررة؟

بقليل من التأمل ندرك أن الولي الطاهر صوفي يملك من الكرامات ما يعجز العقل عن إدراكها، هذا الولي الطاهر الصالح الذي امتلأت نفسه سخطا من هذا الواقع الذي انتشر فيه وباء الفسق و الفجور والفتنة، الذي يفتك بالمسلمين. إنها معضلة مزدوجة، تتمثل في الإشكالية الدينية والسياسية ، إضافة إلى الجانب الإجتماعي بخلفياته، فانبرى هذا الولي الصالح لإصلاح حال الأمة الإسلامية بما يحمله من دموية ومأساوية، تتكرر عبر التاريخ مزحزحة دور العقل ومقزمة لدوره وهذا ما جعل "الطاهر وطار" يصرح في مقدمة روايته قائلا «إن الفنان فيّ يقرأ التاريخ ومضة بل حالة بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية ، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة».[4] فلما غاب العقل كان على الروح أن تتدخل لتعيد التوازن إلى جسد الأمة العربية الإسلامية (ومنها الجزائرية في الفترة الدموية العصيبة، فترة التسعينات)انه الوباء

[1]- المصدر نفسه، ص 33.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المصدر نفسه، ص39.
[4]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 10.

الذي شمل الناس جميعا، ولكي يتمكن الولي الطاهر من مواجهته عليه أن يخوض معارك عنيفة فـــ «وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة المياه، قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض وأسود، بعضه تتخلله ألوان تختلف بين الأزرق والأخضر، لهم لحى مخضبة بالحناء، تبلغ لدى بعضهم الركب، يرتدون جلابيب رمادية تعلوها طبقة خفيفة من تراب عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة، في عيونهم الكحل، وفي شفافهم السواك، تعبق منهم رائحة المسك بالغ الحدة.

لم يفهم من لغتهم ومما هم يفعلون سوى إطلاق الرصاص، على أناس في الطرف الآخر من الوادي، لهم نفس القلنسوات، ونفس اللحى ونفس الجلاليب والمعاطف، ولربما تفوح منهم نفس رائحة المسك».[1]

يتساءل "الولي الطاهر" ويلتبس عليه الأمر، من يقتل من؟لم هذه الحرب وهذا التطاحن العبثي؟ وعندما تنتشر الفتنة ويشتد الوباء، يقرر"الولي الطاهر"الهروب والإنسحاب من هذا العالم المجنون الموبوء والعودة إلى البقعة الطاهرة التي لم يدنسها فسق ولا فجور فيشد الرحال إلى "المقام زكي" «عندما دب اليأس بعد محاولات متواصلة، بلغت حد المواجهات المسلحة والحروب الطاحنة، ما تزال تتواصل، ارتأيت أن الهروب لدين الله، عنصر مهم في المواجهة، نقيم في هذا الفَيْفْ نتضرع للمولى، عساه يفرج الكرب، فيضع حدا لهذا الإكتساح للوباء لأمم الإسلام، وفي نفس الوقت نهرّب مانقوى عليه من الشبان إناثا وذكورا، لنلقنهم دينهم ونزوجهم، ونعمربهم الفيف، منشئين أمة محصنة».[2] غير أن هذا الأخير يأبى أن يفتح أبوابه فيصيب "الولي الطاهر" حزن بالغ فيصاب بالإغماءات المتكررة والرحلات، أو الومضات الصوفية فيعرج على أصقاع العالم الإسلامي بحثا عن مقامه ويطلع على أحوالها فيزداد هما وغما، ثم يستفيق من غيبوبته، وكلما استعصى عليه أمر وأرقه إلا ودخل في غيبة أخرى يرحل من خلالها

[1]- المصدر نفسه، ص 29.

[2]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص،ص 22-23.

ليعود بعد فترة –لا يدري أطالت أم قصرت–ليسرد علينا مشاهداته متحسرا على حلمه الضائع للخلاص.

وبين الغياب والحضور بقيت روح الولي الطاهر هائمة لم يهدأ لها بال ولم تستقر على حال، فباءت محاولات الهبوط بالفشل، وانتهت بالكسوف الذي خيم على المكان، رغم ما يوحي به الكسوف من فشل ويأس، إلا أنه بالمقابل يحمل بذور أمل في إنجلاء الكسوف وجلاء الغمة والفتنة عن العالم الإسلامي.

رابعا: البناء اللّولبي وتشظّي البؤرة:

يصرح الطاهر وطار في مقدمة الرواية عن البنية السردية التي أثثت عمله هذا، بكونه استعار بعض خصائص البنية الصوفية، وبعض آلياتها لإنتاج نص جديد محتال يراوغ المتلقي ولا يكشف له عن جميع أسراره فيقول:«... ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية، صوفية، تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة. وهذا متكأ ثان سمح لي باستعمال بناء لولبي، يعطي الديمومة للحالة، فلم أضع نهاية، وإنما اقترحت نهايات، واكتفيت بخاتمة، هي هبوط اضطراري، ومحطة لإقلاع جديد».[1]

يطالعنا هذا البناء اللّولبي عبر فصول الرواية «مبتدأ بحالة ذهول وضياع ومنتهيا بغيبوبة وفقدان للوعي وللذاكرة وكأن الرواية لا تصرح بغير هذه الحالة العسيرة المدهشة التي يأخذنا عبرها الولي الطاهر في كل مرّة وعبر شطحاته المتكررة إلى عالم غريب مؤثث بدلالات المفارقة والتشظي والسفر إلى كون متخيل نخرج فيه من الهذيان لندخل إلى الغيبوبة»[2]، وتلك أيضا حيلة سردية أخرى وآلية من آليات التجريب السردي، تلك البنية الدائرية المخاتلة، والمُموهة، بما توحي به الحركية المضللة، فهذا «الشكل الدائري

[1]- المصدر نفسه، ص،ص 10،11.

[2]- وسيلة بوسيس، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، ص 107.

الذي يوحي بالحركة التي تشبه حركة المراوحة بالمكان أي عدم التقدم والنُمُوْ» [1]، فالعودة إلى المقام الزكي تبدو مستعصية، أو قد تكون شبه مستحيلة، فالعودة تتطلب الإقدام والإقتحام، من أجل تحصيل التقدم المنشود، بينما اكتفى الولي الطاهر برحلاته الوهمية وسلوكاته الهذيانية دون أن يبرح مكانه، أو أن يأتي بفعل مقدام يحقق له مراده، لذا بقي الولوج إلى المقام الزكي حلما مستعصيا، والهذيان والغيبوبة والشطحات الصوفية لن تجدي نفعا وسوف تجعل "الولي الطاهر" يدور في حلقة مفرغة.

وهذا المقطع السردي يوحي بمراوحة المكان وعدم التقدم، فبعد وصول "الولي الطاهر" إلى المكان الذي يجثم فوقه (المقام الزكي) قرّر أنّ يصلّي ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة وللمقام الزكي غير أنه يفاجأ فقد «كانت القبلة عادة عندما يكون في هذا الموقع وقبالة المقام الزكي على يمينه باستدارة ربع دائرة. استدار. لكن المقام ظل يقابله. استدار من جديد فوجد نفس المقام، ظلّ يستدير، حتى أكمل دائرة برمتها، وظل المقام يتعدد.

رفع رأسه يطلب اتجاه الشمس، واتجاه القبلة بالتالي من خلال الظلّ، لكن الشمس كانت في منتصف السماء لا تنم عن أي توجه لها... ظلّ الولي الطاهر يرفع كفيه ويتضرع إلى الله بمختلف الأدعية ساعات طويلة، لا يتوقف إلا ليلقي نظرة جانبية، لعل الشمس تحركت فمدّ الله الظل. لكن شيئا من ذلك لم يحدث».[2]

ويتجسد هذا الشكل الدائري في تكرار المشاهد الاستهلالية في الفصل الأول في المشاهد التي ختم بها الروائي روايته وتشمل الأجزاء التالية: (محاولة هبوط أولى)، (محاولة هبوط ثانية)، فما ورد في (محاولة هبوط أولى) قد كرر حرفيا لما ورد في الفصل الأول المعنون بـــ (تحليق حر).

[1]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 221.
[2]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى الى مقامه الزكي، ص، ص 13-14.

ورد في كلا الجزئين مايلي: «توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبعة...».[1]

وكذا في (محاولة هبوط ثانية) فقد وردت كالآتي: «تقدم حتى الزيتونة يستظل، فتبعته الأتان دون أن تغير من توجهها. راح يستدير محاولا إعادة التأكد من القصور الثلاثة التي انتصبت صورا منسوخة عن مقامه...» [2]. وهي تكرار واضح لما ورد في جزء من الفصل الأول.

ولهذا البناء اللّولبي غاية فنية قصد إليها الروائي، فذلك التكرار جاء يجسد حركة المراوحة بالمكان، كما يؤكد معنى ما «فكأنّ العالم الروائي يهدف إلى تجسيد قيم الخواء والعبث واللامعنى واللامعقول واللامنطق»[3]، إن الدوران وعدم التقدم هو صنو العبث والتيه، والتي تبعث على الغثيان، والهذيان.

إن الشيء اللافت للانتباه في بنية هذا النص المتميز، هو الإنسجام الواضح بين المضمون والشكل من خلال الآليات التي توسلها "الطاهر وطار" لتشييد بنية سردية منسجمة، فالمضمون الذي يحمل دلالة الخواء واللامعقول لابد له من معمار مماثل، لذا فقد عمد إلى بعض التقنيات التي تعتمد عليها الرواية الكلاسيكية، فعمد إلى تكسير خطية الزمن وخلطها فجاءت خاضعة لشطحات الصوفي وهذياناته، لا لمنطق الأحداث والواقع كما موّه الأمكنة والفضاءات فلا نكاد نستقر في مكان، فالشخصية صوفية تتعالى عن الأمكنة والأزمنة عبر إشراقاتها النورانية، ولتصنع بديلا لها عبر عوالم عجائبية غريبة.

[1]- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى الى مقامه الزكي، ص 13، ص 125.
[2]- المصدر نفسه، ص 16، ص 127.
[3]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 221.

إذن فالدلالات المستعصية، المتمنعة المتمردة لنص كهذا لا بد لها من شكل متشظي متشرذم مفكك، يضطلع المتلقي بملاحقة تلك الدلالات داخل النص وإعادة بناء النص من جديد وفق رؤية إبداعية تضاهي النص الروائي.

ومما سبق ذكره يتراءى لنا كيف استطاع "الطاهر وطار" من خلال روايته "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أن يحافظ على الملمح الواقعي في الرواية التي تمرس عليها طويلا، وأن ينفتح في الآن ذاته على عوالم عجائبية وتجريب عناصرها وبنياتها الحكائية، وتطويعها لتحديد النسغ في السرد العربي الجزائري المعاصر.

المبحث الثاني: "أحلام بقرة"[1]: المسخ العجائبي

أولا: الشخصية الحكائية وفعل المسخ:

المسخ (Métamorphose): يكتسي هذا المصطلح أهمية بالغة، لما يحيل إليه من دلالات التحول، وفقدان الكينونة والهوية الإنسانية، ولما يثيره من مظاهر التشويه والقبح والازدراء.

وإذا ما تفحصنا حده المعجمي وجدنا من معانيه ما أورده ابن منظور في (لسان العرب) قائلا: «مسخ: المسخ: تحويل صورة إلى صورة أقبح منها، وفي التهذيب تحويل خلق إلى صورة أخرى، مسخه الله قردا يمسخه وهو مسخ ومسيخ، وكذلك المشوه الخلق...».[2]

وإن كان: "مسخ" في الثقافة العربية يحمل دلالات التحول المقرون بفقدان الهوية الأولى الأصلية، وبمعاني التشوه والقبح، فإن هذا المصطلح في الثقافة الغربية، تبدو دلالاته أقل حدة من نظيرتها العربية، «فالمسخ (Métamorphose) هو ذلك التحول الكلي الذي يطرأ على الشيء، وينقله إلى حال أخرى مختلفة[3] مقربا في ذلك من دلالة "التحول" (Transformation) الذي يعني الانتقال من شكل إلى آخر، ومن حال إلى أخرى».[4] ومرد هذا التفاوت إلى الطبيعة المتمايزة للحضارتين: العربية والغربية.

أما عن الشخصية فتكتسي بدورها أهمية واضحة في المحكي العجائبي، لسببين اثنين أولاهما يتجلى في كون الشخصية تحمل سمات التحولات الممكن رصدها بين

---

[1]- محمد الهرادي، أحلام بقرة، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، د.ط، 1988.

[2]- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، د.ت، مج 14، ص71 (مادة مسخ).

[3]- Nicolas Agnan et autres, le grand Dictionnaire encyclopédique de XXI siècle, Auzon, Paris, 2001, p : 767.

[4] - Ibid, p 1125.

مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، فهي القطب الذي منه ينطلق الحدث الفوق طبيعي وعليه تقع، أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال[1] وأما السبب الثاني فيتمثل في « كون الشخصية الفانتاستيكية غنية، تتظافر في خلقها كثافة تخييلية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي يمكن أن تبنى بها في كل موقف حدثي».[2]

وبالعودة إلى رواية "أحلام بقرة" لمحمد الهرادي وهي موضوع دراستنا،فإن المتصفح لها يندهش لبساطة الحكاية، غير أنها ستوقفه لما تثيره من تأويلات وبما تطرحه من مدلولات.

فالحكاية تتساق حول الشاب محمد في العقد الثالث من عمره، يشتغل وظيفة مساعد تقني، يخضع لعملية تحويل، فيمسخ إلى بقرة مع الاحتفاظ بدماغ إنسان، فيبدأ رحلته لاستكشاف العالم الخارجي بكل ما يحمله من تناقضات اجتماعية وأنماط سلوكية تثير الاشمئزاز والغثيان، ومحاليله الكيميائية واستعادة شكله البشري، ومعه ذاته وهويته إلا أن ذلك لم يحدث، والأدهى من ذلك تلك النهاية المأساوية التي مني بها ألا وهي الموت بعد بضعة شهور من تحوله إلى بقرة، وكان الميعاد الصباح الباكر حينما أطل أول شعاع من ضوء النهار، وهناك بجانب الدكتور يلفظ السارد أنفاسه بعد أن مد لسانه ليعلق أول شعاع ينبثق من ضوء النهار.

يقول السارد«... وعلى الزجاجة انعكس أول ضوء للنهار، وقبل أن أخور للمرة الأخيرة، مددت لساني لألعق أول شعاع، ثم صحت بافتتان: " معووه..."».[3]

---

[1]- شعيب حليفي، شعريه الرواية الفانتاستيكية، ص197.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[3]- محمد الهرادي، أحلام بقرة، ص93.

تلعب الشخصية دورا هاما في رواية " أحلام بقرة" باعتبارها بنية مهيمنة تسهم في توليد السرد، وتوجه مساراته المختلفة.

إن فعل المسخ قد جرد البطل من أية قيمة إنسانية، وألحق به التشويه في صفاته الجسدية وحتى السلوكية، ولم يبق له إلا القيمة المنفعية الناجمة عن تحوله إلى بقرة: «أنت بقرة... ولن تصير موضوعا لنا إلا حين نقطع أجزاءك بالشوكة والسكين، سنشرب أمامك ونلاعب النساء دون أن يكون لك حق التعليق، إننا نحكم البلاد وأنت واحد من متعنا، لا قيمة لك إلا داخل المسلخ، لأننا سنزنك آنذاك وتقدر قيمة ما تحمله عجيزتك، من قطع البفتيك، 'تبارك الله على البفتيك، يا بقر علال».[1]

فهذه الرواية تتجاوز المألوف من الحوادث وتميل إلى ما هو خارق وعجائبي، فتتأرجح بذلك بين عالمين مختلفين، و«ذلك يعني تمكين الرواية من الاشتغال الخلاق على مبدأ التردد بين الواقعي والخيالي، وتمكين المؤلف من صوغ خطاب له السعة على قول ما لا يقال، وتشييد عالم تتحد فيه الرغبة بالواقع».[2]

إنه البحث عن عالم موازي، تعوض فيه الذات ما افتقدته في عالم الواقع أو بالأحرى ما لم تستطع تحقيقه، وهكذا يصبح المكون العجائبي قناعا يضعه السارد من أجل فضح سلوكات وتصرفات إنسانية مشينة ومواقف مخزية لم يجرأ على الإفصاح عنها بطريقة مباشرة، فـــ « بالنسبة إلى كثير من الكتاب لم يكن الما ورائي سوى ذريعة لوصف أشياء لم يكن لهم أن يجرأوا على وسمها بكلمات واقعية...إذ أن الاستيهامي يسمح باختراق بعض الحدود الحريزة»[3] وبخاصة ما يتصل بالطابوهات المحرمة (السياسة،

---

[1]- محمد الهرادي، أحلام بقرة، ص29.

[2]- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص134.

[3]- تزفيتان تودوروف، الأدب والاستيهامي، تر: الصديق بوعلام، مجلة الكرمل، فلسطين، ع17، 1 يوليو 1985، ص186.

الدين، الجنس)، تلك التيمات التي منعت كثيرا وموروست عليها الرقابة طويلا في النصوص الروائية، ها هو ذا الروائي يهتدي إلى حيلة (العجائبي) ليتمكن من اختراق هذه التيمات الممنوعة، بصيغ تتجاوز المعطى اليومي، الذي لم يعد مقنعا. ولذا فالسارد بزيه التنكري يمارس لعبة فنية تتيح له -إضافة إلى فضح السلوكات المتناقضة- الغوص في اللاشعور والكشف عن مكنونات الشخصية وإضاءة الزوايا المظلمة منها، فتصبح الكلمات هي أنفاس الشخصية ذاتها: «اعلم يا دكتور أن كلماتي ليست من ذهب أو فضة مثلما هي كلمات لوكيوس، إن كلماتي هي أنفاسي التي تصعد وتهبط».[1]

فالتحول الذي خضعت له الشخصية قد أفضى إلى استيلاب إنسانيتها فأضحت حائرة تائهة « عندما تبقرت اختلط الأمر علي، هل ينفع سلوكي مع البشر أم مع البقر؟ أدركت ألا شيء يفرق بينهما سوى حرف واحد».[2]

غير أن الذي يشد الانتباه كون فعل التحول هذا ليس فرديا واقعا على البطل بل مس أشخاصا كثيرين، فإن كان محمد قد تبقر فإن الرجل الأعمى قد مسخ فيلا، ومنهم من مسخ إلى هيئة أخرى من حيوانات وحشرات: «رأيت جرادة صغيرة تساقطت مع الأوراق الذابلة ودفنت نفسها في رقبتي ... وتملكني حنين لا مثيل له، فربما تكون أحد أصدقائي وقد حولهم أحد دكاترة الحكومة إلى حيوان ضئيل»[3]، وهذا الشك الذي يتحول إلى يقين في ثنايا الرواية، فهذا الشعب قد مسخ بعضه إلى بقر والآخر إلى قطط وإلى كلاب[4] ومنهم من حول إلى جراد[5] وآخرون إلى حمير[6] ... وغيرها من الصور الحيوانية التي

[1]- محمد الهرادي، أحلام بقرة، ص90.
[2]- المصدر نفسه، ص09.
[3]- المصدر نفسه، ص15.
[4]- المصدر نفسه ، ص 22.
[5]- المصدر نفسه، ص15.
[6]- المصدر نفسه، ص22.

آل إليها الشعب، بفعل المسخ والتحول الذي مورس عليها عنوة من قبل أطباء الحكومة حتى تجرده من آدميته وتسلخ عنه إنسانيته، ولا يخفي البعد السياسي الإيديولوجي في هذه الإشارات، فلم تعد الشخصية العجائبية هنا تمثل فردا، بل تشير إلى مجموعة اجتماعية فقدت انتماءها بسبب التهميش والإقصاء اللذان مورس عليها من قبل قوة فوقية (السلطة)، فهذه الشخصية (النموذج) رغم ضعفها وانسحاقها، إلا أنها تكسب أهميتها وقيمتها من التعارض مع شخوص الواقع الخارجي التي تخالفها نمط التفكير والسلوك، ولذا فهي – رغم ضعفها البادي- إلا أنها عنصر فعال في توليد التوتر، وتلك سمة من سمات الشخصيات العجائبية، إضافة إلى ما تخلقه من حيرة في نفس القارئ من تفسير تصرفاتها وما تأتيه من أفعال، وذلك ما يحاول الروائي جاهدا استغلاله في روايته «الروائي الفانتاستيكي، الذي بات يحمل هم شخوصه، كقدر استثنائي، أو مثل مصائر لابد لها من تصريف خوارقها التي تعبر بشكل أو بآخر عن رغبة دفينة في تجاوز إحباطات الإنسان العربي، وتكسير القيود المكبلة لحركته».[1]

فخطاب الشخصية التي مسخت بقرة، هي صرخة في وجه السلطات العربية من أجل استعادة الهوية المفقودة، ومطالبة باسترجاع كينونته المغيبة.

واللافت للانتباه في هذا النص ذي المنزع العجائبي، حضور الرموز الحيوانية، وكأنها بذلك تعلن امتدادها للمخيلة الإنسانية الضاربة في جذور التاريخ، بغموضها وسحرها فهي تعد من أهم مصادر الفكر العجائبي لما تبثه من خطاب ترميزي يسهم في إثراء البناء السردي، مع فرق واضح بين استحضار صورة الحيوان قديما وحديثا فإن كان الأول منهما يستحضر الحيوان ليحكي حكاية مسلية قد يروم من ورائها صاحبها موعظة ما، فإن الروائي الحديث يتعامل معها تعاملا خاصا، إذ ينقلها من صورتها البسيطة أو الساذجة إلى صورة أكثر تعقيدا، فيتخذها قناعا يعبر به عن هواجسه وأفكاره المكبوتة

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص199.

تحت وطأة القوة المسيطرة التي تكم الأفواه، فيسكت هو (وهو الناطق) وينطق الحيوان (وهو الأبكم)، يقول سعيد الغانمي: «ففي العصور الأسطورية السحيقة كانت الحيوانات تتكلم مثل الإنسان، وحين اختفت العصور البطولية اختفت لغاتها، لكن هذه الحكاية ليست حنينا إلى عصر بطولي بقدر ما هي هرب من عصر جبان، يعقد ألسنة الناس، ويخرسهم، تتكلم الحيوانات إذا في العصور الجبانة حين تكف الكائنات البشرية عن الكلام، تعرب الحيوانات "العجماء" عن نفسها حين تتوقف الحيوانات الناطقة عن ممارسة اللغة».[1]

وتلك هي المفارقة الغربية الساخرة، التي تسلط سياط النقد اللاذع على تلك القوة المهيمنة بتصرفاتها الدكتاتورية.

ورغم ما يمده الحيوان – باعتباره شخصية حكائية- من بعد ترميزي للنصوص الروائية العجائبية إلا أن الروائيين يواجهون تحديا واضحا مرده إلى أن « قدرة الكاتب على تقمص شخصية أخيه الإنسان أكبر من قدرته على تقمص شخصية الحيوان، لذا كانت المحاولات التي من هذا النوع أقل نجاحا من الروايات التي تقتصر على الشخصيات الآدمية».[2]

ومع ذلك يمكننا القول بأن الروائي "محمد الهرادي" قد استطاع - إلى حد بعيد- أن يحقق هذه المعادلة الصعبة، متقمصا شخصية "البقرة"، وجسد دوره كشخصية حكائية بدت متماسكة في أغلب الأحيان- ساهمت بفضل خصائصها ذات الطابع العجائبي بفضح أساليب وسلوكيات منحرفة في المجتمع العربي.

[1]- سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، الإبداع السردي والمسامرة النقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004، ص87.

[2]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص205.

ثانيا: البنية الساخرة وفعل المفارقة:

إن البنية الشكلية لرواية "أحلام بقرة"، تكشف عن بنية مهيمنة في النسيج السردي تتمثل في السخرية والاستهزاء وما توظفه من آلية المفارقة والتناقض.

ويبدو أن لعبة القناع قد أتاحت للسارد إمكانية التلاعب والتهكم دون خوف من الردع والزجر، وهكذا فقد طالت السخرية الشخصيات، كما فضحت الأنماط السلوكية المريضة بغية التنبيه والتقويم. وتحضر السخرية أحيانا على شكل صور كاريكاتورية تستدعي الضحك أحيانا والتهكم أحيانا أخرى مثلما يبدو في هذا المشهد، الذي يصور عراكا بين محمد (وقد مسخ إلى بقرة) والأعمى (الممسوخ إلى فيل):

«استدار الأعمى حول عنقي ورفع شلقومي الأعلى إلى فوق حتى اضطررت أن أقنع شدقي، أدخل خرطومه بين فكي وشعرت باختناق فظيع، ولم يكتف بذلك، بل أطلق – ونصف وجهه داخل فمي- شتائم لا عهد لي بها، ولم يكن من السهل أن أتخلص منه لأنه التصق بجذعي بكلتا يديه ورجليه، أخيرا أحسست بانقلاب في معدتي دفعت إثره بقطعة اللحم إلى الخارج، ولم أع بما وقع بعد ذلك لأنني عدوت هاربا معرضا نفسي للقفز فوق حفرة هائلة».[1]

وإن كان هذا المشهد يوحي بنوع من السخرية المثيرة للضحك، فإن مشاهد أخرى تئن من وطأة ما تحمله من حمولة دلالية ساخرة، صور أشد قتامة وأقسى تهكما لما تعري هذا الواقع الآسن: يقول السارد: «عندما تبقرت اختلط الأمر علي، هل ينفع سلوكي مع البشر أم مع البقر؟ أدركت ألا شيء يفرق بينهما سوى حرف واحد» [2]، إنه إقرار مر بتماثل سلوكات البشر البهيمية التي تبعث على الغثيان، بسلوك الحيوان، والدليل على ذلك

[1]- محمد الهرادي، أحلام بقرة، ص35.
[2]- المصدر نفسه، ص9.

التشابه الحاصل بين التسميتين (البشر/ البقر) والاختلاف الطفيف بينهما لا في الجوهر بل في العرض.

وهذه السخرية المرة تشي بالجو النفسي القابع في لا شعور الشخصية، المشحون بالانكسار والتداعي والاضطراب، وقد نجم هذا التوتر عن المفارقة التي تعيشها الشخصية البطلة: «فأنا أبدو دوما ذلك، "المساعد التقي" الذي استنفذ حياته في توقع الترقيات، لكن أحلامه تتحقق جميعا إذ يصير بقرة، بقرة ضاحكة تثير في المجتمعات الدنيا والراقية على السواء إحساسا بالضآلة، كان مزاجي الرمادي يرسم لي عكس ما أعيشه في واقع الحال، ولذلك طأطأت رأسي وغالبت رغبة قوية في النسيج حزنا على ما آل إليه أمري»[1] إنها الأزمة الحادة الخانقة للهوية الإنسانية للشخصية البطلة، صراع بين الانتماء والتهميش، بين الكينونة والضآلة والاضمحلال، بين الإنسانية والبهيمية، إنها الذات الباحثة عن إنسانيتها المفقودة، وهنا يكمن الفرق في طريقة توظيف العجائبي بين الرواية الكلاسيكية والرواية الحديثة، ففعل " المسخ" في رواية "أحلام بقرة" قد « تم بفضل تحويل موضوع الاستيهام من التركيز على العنصر الخارق الذي جسدته عوالم الجن والعفاريت في العصور الوسطى، إلى التركيز على الإنسان والواقع اللذين صارا موضوعي الاستيهام بامتياز في العصور الحديثة»[2] وتلك نقطة تحول بارزة في مسار الرواية الحديثة، رواية الإنسان العادي وتناقضات الواقع الخانقة.

وهكذا تتوالى ثنائيات متضادة تشي بجو الصراع الذي يضطرم في نفس الشخصية وكذا السلوكات المتناقضة للإنسان في هذا المجتمع المتعفن، إنه التضاد الذي يلف حياة الإنسان ويخنقه، تضاد بين الرغبة والعجز، بين الإرادة والفشل، بين الإنسانية والحيوانية، بين الطبقات: الدنيا والفوقية، بين الفضائل والرذائل...إلخ.

[1]- محمد الهرادي، أحلام بقرة، ص30.
[2]- الأمين العمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، ص310.

ويبدو التضاد مقوما هاما في مستوى البناء الفني، ومن خلال هذه الثنائيات المتضادة يجنح السارد إلى تشريح الطبائع الإنسانية المتناقضة، ومن خلالها أيضا إلى إعادة التوازن إلى الشخصية البطلة في حد ذاتها إذ يبدو أن رحلتها لم تهدف فقط إلى تشريح وفضح السلوكات الإنسانية الخارجية، بل كان هاجسها الأول هو استرجاع كينونتها الإنسانية وذاتها المفقودة، بل أدميتها المغيبة: «ها أنا الآن على قمة صخرة تحاذي ذروة مرتفع، أتذكر أدميتي وركوني في الغار، أتفرس في مصائري المتنوعة، فمرة أما ميت، وأنا مرة حي أسعى على اثنين أو أربع، أجوب البراري، أو أخترق الأزقة والحواري» [1] غير أن هذه الرغبة المحمومة في استعادة الآدمية وتحقيق الآمال التي تمني الشخصية بها ننفسها، قد آلت إلى الفشل مما يزيد من قتامة الوضع الإنساني الغارق في ديمومة الوحل والتشيء، فالبطل في النهاية قد أدرك هذه الحقيقة المرة، أدرك أن الآدمية ليست بالجسد، بل بما يحققه من حياة مثلى ملئها الآمال المشرقة، والاندماج لا التهميش وتحقيق البشرية عن طريق السلوكات المتوازنة التي تحقق للإنسان آدميته وتخرجه من دائرة الحيوانية التي يحكمها قانون الغاب.

فالشخصية البطلة قد أدركت في النهاية أن إنسانيته لن تتحقق باستعادة شكله البشري، بل بما يوافق هذا الجسد الإنساني من قيم ومبادئ سليمة متجانسة، ولذا نجده لا يبدي أي شعور بالفرحة أو انفعال لما ذكر اسمه الحقيقي: «وسمعت صوت الدكتور يخاطبني: "تابع يا محمد، أنا أسمعك..." ولم أعر أهمية لذكر اسمي المجرد فإنسانيتي مجرد احتمال».[2]

ويبدو أن الرواية تهدف إلى دفع الشخصية إلى البحث عن ذاتها وإعادة بناء إنسانيتها من جديد، على ضوء رحلتها وما استقر لديها من مبادئ، غير أن الشخصية قد

[1]- محمد الهرادي، أحلام بقرة، ص40.
[2]- المصدر نفسه، ص88.

أدركت في النهاية أن إعادة بناء هذه الإنسانية يبقى مطلبا عسيرا ويبقى مجرد احتمال قد يتحقق وقد يستعصي على التحقق.

ثالثا: التهجين والتعدد اللغوي

يعرف باختين التهجين (Hybridation) بأنه « مزج لغتين اجتماعيين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ».[1]

فالتهجين أسلوب روائي يحيل إلى التعدد اللغوي، كما يشير إلى نوع من الصراع والجدل الخفي في الرؤى وأنساق التفكير والسلوكات، وذلك ما يظهر بجلاء في هذا النص محل الدراسة.

فالذي يميز رواية "أحلام بقرة" اعتمادها على التعدد اللغوي، الذي يعكس التنوع اللغوي الذي يمور به المجتمع، فتعمد بذلك إلى رفض أحادية الخط اللغوي وخرق المألوف الذي يهيمن على النصوص فيفقدها مصداقيتها، فاسحة بذلك المجال للهجنة والتعدد اللغوي والأسلوبي، ويمكن القول أن الرواية واحدة «من بين أهم النصوص التي نجحت في الصوغ الذاتي للخطاب دون أن تسيجه ببعد مونولوجي أحادي الاتجاه» [2] فاستطاعت بذلك أن تحقق ثراء أسلوبيا واضحا تشي بقدرتها اللغوية على استقطاب المختلف وما يمور في قلب المجتمعات. ويتجسد هذا التعدد اللغوي في مظاهر كلامية شتى من بينها الكلام العامي «الذي يكسر وحدة الفصيح وسلطته بما يتيح من تقوية الإيهام بواقعية الشخصيات وفضائها، وبتعدد لسانها، بتعدد مناطقها وأوضاعها» [3] ومن ذلك

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص108.
[2]- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص134.
[3]- المرجع نفسه، ص134 .

على سبيل المثال لا الحصر«... اتبارك الله على البفتيك، يا بقر علال»[1] وفي موضع آخر: «صاح وهو يرمي في وجوهنا بما في يده: " شوف..." موجها حديثه إلى خازن النار، " برق ما تقشع... أنا قادر الآن نمسخك حمار".[2]

كما يتجسد التعدد أيضا من خلال الأشكال التعبيرية الحكائية الشعبية، كفن "الحلقة" والاستعانة بهذه البنية في التركيب السردي له مدلوله الخاص، من ذلك هذا المقطع: «جاست اليد قليلا ثم أخرجت شيئا ملفوفا أبيض اللون، لم أفهم قصد الأعمى، ووسط ضجة الضحكات صاح وهو يرمي في وجوهنا بما في يده: "شوف" موجها حديثه إلى خازن النار برق ما تقشع... أنا قادر الآن نمسخك حمار...» ثم إنه رمى بما في يده وأخذ الشيء الملفوف ينتفض وتتشكل ملامحه، ولعجبي رأيت أمامي طير بقر بريشه ولونه وانطلت الحيلة على الجميع فشملهم الوجوم، ولم أجد بدا من إطلاق ضحكة رنانة، فصدر عني صوتي المعهود "معووه" وكان خواري هو الآذان الذي أعلن بداية الحضرة، ثم قامت القيامة».[3]

يحيلنا هذا الانفتاح على الأنماط الشفوية الشعبية إلى التنوع وتداخل المستويات والانتماءات الاجتماعية.

كما يشي هذا الملفوظ بنوع من السخرية والتهكم من بعض السلوكات التي تشيع في المجتمعات بين طبقاته الدنيا، وخاصة ما يستقطبهم من خداع وتحايل فئة من الدجالين والمشعوذين، الذين يتخذون من الأسواق وأماكن التجمعات الشعبية مقرا لهم لممارسة احتيالاتهم وشعوذاتهم، لإبهار البسطاء من الناس وذوي الوعي المحدود.

---

[1]- محمد الهرادي "أحلام بقرة، ص29.
[2]- المصدر نفسه، ص80.
[3]- المصدر نفسه، ص،ص80، 81.

إضافة إلى الأشكال التعبيرية العامية، هناك مظاهر أخرى تساهم في التعدد اللغوي، كالاستعانة بالمقاطع الشعرية، وإدراج الكلام المبهم ذي الطابع الملغز، مثلما يبدو في المقطع الآتي:«... ثم ليختلط هذا الصفير بغناء نحيبي لهذا المقطع:

جازيتني بالحبس يا أمير الملا وهذا منك يا أمير ما يفيد

شنقت إخوتي وأبناء عمي وخليت نساهم في بكا وتعديد

ويستدير نحوي فاتحا فمه المخمور:

"ياك هكذا يا عمي الزحراح؟"[1]».

كما يسهم التناص مع الأساليب القرآنية في ظاهرة التعدد اللغوي والأسلوبي في الرواية " تكاثفوا حولي ورفعوني عاليا في اتجاه السماء"، «الصلاة على النبي .. يا جاه النبي...»[2] «...كأنما برزخان لا يلتقيان».[3]

ومما سبق يبدو أن «تداخل مستويات الكلام وتنويعاته يتيح تنشيط اللغة الجماعية، التي تم استيعابها ذاتيا بقصد مقاربة الواقع وتشخيصه جماليا، مثلما يسهم في اغناء السجل الأسلوبي للنص الروائي بتشغيل الذاكرة اللغوية للمحيط» [4] وذلك ما من شأنه أن يكسب الرواية ثراء.

[1]- محمد الهرادي، أحلام بقرة، ص51.
[2]- المصدر نفسه، ص78.
[3]- المصدر نفسه والصفحة نفسها.
[4]- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص135.

رابعا: العنصر العجائبي ووظيفته السردية:

يعرف "تودوروف" العجائبي قائلا: «ينهض الاستيهامي أساسا، على تردد القارئ – قارئ يتوحد بالشخصية الرئيسية- أمام طبيعة حدث غريب، هذا التردد، يمكن أن يحل إما بالنسبة لما يفترض من أن الواقعة تنتمي إلى الواقع وإما بالنسبة لما يفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم».[1] وهذه الطبيعة المراوغة للعنصر العجائبي، تجعل منه موجها فعالا لبنية السرد، بما يدخله إليها من بنية خاصة تستدعي قراءة حذرة، لما يحمل به من شفرات وملغزات، فـــ « إذا كان النص الروائي الكلاسيكي يخلق رموزه codes من أجل القراءة المباشرة، ويشي بها منذ الملامسة الأولى، ويطورها مع مسار la trame الرواية، فالنص الحداثي (بشكل عام) والعجائبي Fantastique بشكل خاص، ما يزال يبحث عن قارئه المتخصص، لأن الرواية لا تفصح عن أدواتها وعن ميكانيزم اشتغالها إلا من خلال التأويل، ليس تأويل الحياة العامة، ولكن تأويل الحياة ذاتها التي ينشئها النص».[2]

وأما عن الوظيفة السردية للعنصر العجائبي، فتتراءى في جملة من الوظائف إذ «يخدم العجائبي العملية السردية ويحافظ على حالة الترقب suspense في أوجها، ويساعد حضور العناصر العجائبية على تنظيم خاص ومدقق لمسار الحبكة الروائية

[1]- تودوروف، الأدب والاستيهامي، ص185.
[2]- واسيني الأعرج، أحلام بقرة: العجائبية/ التأويل/ التناص، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع01، يناير 1990، ص53.

L'intrique Romanesque أخيرا، للعنصر العجائبي في بنية الرواية وظيفة تفصيلية Tautologique تساهم في وصف العالم الغرائبي الذي لا يملك حقيقته خارج اللغة». [1]

ويبدو أن هذه الوظائف قد اجتمعت في رواية "أحلام بقرة" لتخلق عالما عجائبيا غريبا لا يملك وجودا إلا ضمن المتن الحكائي، عن طريق اللغة، بما تملكه من طاقات إبداعية متميزة، تشد انتباه القارئ وتتركه في حالة ترقب مستمر لمصير ذلك المساعد التقني الذي مسخ إلى بقرة، فيبقي أسير هذا العالم الغرائبي، بأحداثه العجيبة، جنبا إلى جنب مع بطل الرواية، ينشد خلاص البطل من معاناته التي تثير الدهشة، ومعه خلاصه هو ليعود إلى العالم الواقعي الكامن خارج اللغة والنص الروائي، ومن الواضح أن وظائف العجائبي المختلفة داخل المتن الروائي، من شأنها أن تكسب النص دينامية وحيوية.

وإلى جنب هذه الوظائف المتعددة للعنصر العجائبي، يضيف "تودوروف" وظيفة أخرى تتمثل في كون « العنصر العجائبي هو الأداة السردية التي تشغل بصورة جيدة هذه الوظيفة المحددة: تعديل الوضع السابق، وكسر التوازن (أو عدم التوازن) القائم».[2]

يقرن "تودوروف" وظيفة العنصر العجائبي بفعل "التحول" الذي ينبغي أن يحدث في مجرى الأحداث والبنية السردية، فالنمطية تثير الملل. وبهذا تكون وظيفة العنصر العجائبي إحلال الحيوية في الحكي السردي بما يحدثه من تحويل في البناء، لإحداث نوع من التوتر الدرامي، وكسر أفق انتظار المتلقي.

وفي رواية " أحلام بقرة" يبدو منذ الوهلة الأولى أن التوازن مفقود، سواء على المستوى الفردي بالنسبة للشخصية البطلة أم على المستوى الجماعي: (المجتمع).

[1]- واسيني الأعرج، أحلام بقرة، العجائبية، التأويل، التناص، ص55.
[2]- تودوروف، الأدب والاستيهامي، ص190.

فأما على المستوى الفردي فالشخصية البطلة تحيا حياة هامشية، تصبو إلى الاندماج في المجتمع، فيرفضا، وتعيش على أمل الترقيات التي تحقق لها مرادها: «...فأنا أبدو دوما ذلك "المساعد التقني" الذي استنفد حياته في توقع الترقيات...» [1]

تلك الترقيات التي تمثل سلم النجاة والارتقاء والاندماج، والتي لم يتحصل عليها ليتولد لديه إحساس بالدونية والضآلة، فبفقد علاقته بالواقع يفقد التوازن المطلوب، وحتى لا تسير الأحداث بنفس الرتابة، تتحكم فيها البنية الخطية الآحادية للسرد، استعانت الرواية بالعنصر العجائبي بما يمتلكه من آليات لا محدودة في تجديد حيوية الحكي وإعادة التوازن عبر بناء يتخذ من الثنائية الضدية بنية له، فخلقت بذلك عالمين: عالم واقعي حافظت عليه كما هو وآخر عجائبي استحدثته لتخفف من حدة العالم الأول، وإن كان العالم الواقعي يجسد ما هو كائن فإن العالم الموازي يقترح ما ينبغي أن يكون. غير أن اللافت للنظر أنه بدل أن تحقق الشخصية توازنها في المجتمع بشكلها البشري آثرت الرواية شيئا مختلفا، ألا وهو عملية التحول التي مست جسد هذا البطل، لتمسخه إلى شكل بقرة، ليتضاعف من أزمته، وتفاقم من وضعه المزري ليصبح أكثر مأساوية. فعملية التحويل هذه قد كسرت التوازن بين واقعه البشري الذي كان عليه سابقا، والواقع اللابشري الذي صار إليه، فيستنفد البطل ما بقي من حياته في محاولة العودة إلى الحالة الأولى (الآدمية) علها تمكنه من إعادة التوازن دون جدوى، وذلك ما خلق شيئا من التوتر الدرامي الذي يساهم في إثراء دلالي وفني للبنية الحكائية في الرواية. وكأن الرواية بذلك تريد الإقرار بحقيقة قاسية مفادها صعوبة أو استحالة عودة التوازن إلى هذا العالم، واستحالة أن يعيد التوازن إلى المجتمع شخص يفتقد هو نفسه إلى التوازن والتجانس، فحتى يعود التوازن إلى العالم من جديد لا بد أن يمر أولا بالأفراد، ومتى حققوا ذلك أمكنهم إعادته إلى الواقع والعالم.

وبهذا تكون الرواية قد استطاعت أن تدغم العنصر العجائبي وتصهره ضمن بنيتها السردية، وذلك من خلال «تداخل الواقع والخيال، وتجاوز السببية، وتوظيف الامتساخ

[1]- محمد الهرادي، أحلام بقرة، ص 30.

والتحويل والتشوية ولعبة المرئي واللامرئي، دون أن ننسى حيرة القارئ بين عالمين متناقضين: عالم الحقيقة الحسية وعالم التصور والوهم والتخييل» [1]

وبذلك يكون العنصر العجائبي قد أسهم في رواية "أحلام بقرة" في صياغة جوهر الأدب المتمثل «في الانجذاب المتواصل واللانهائي داخل اللغة وبواسطتها بين الواقعي واللاواقعي، بين الحقيقة والتخييل، بين المباشر والرمزي، بين الممكن والمستحيل».[2]

وبمثل تلك العوالم التخييلية العجائبية تشيد الرواية نصا إبداعيا آسرا له خصوصيته التي يقف القارئ أمامه حائرا مندهشا.

وقبل المضي، ينبغي الإشارة إلى نقطة هامة، تتصل بتأثر رواية "أحلام بقرة" بالرواية العالمية، في خضم حركة التفاعل مع التيارات الغربية الوافدة على الثقافة العربية المغاربية، شأنها الرواية المشرقية، في محاولة تلمس طريقها وانفتاحها على الثقافة الغربية ومواكبة انجازاتها الروائية، عن طريق تطبيق وصفاتها وآلياتها ظنا منها أنها السبيل الأمثل لتحقيق النجاح والتميز، وذلك ضمن إدراكهم لمفهوم التجديد والتجريب.

يرى الدكتور "الأمين العمراني" أن رواية "أحلام بقرة" هي الرواية التي تثير أكبر نسبة لحضور العجائبية الغربية في الرواية المغربية وتأثيره فيها وذلك «من حيث اعتمادها في تشييد عالمها التخييلي وتركيب بنائها الفني على عدة تماثلات وخطوط التوازي مع رواية "المسخ" لفرانزكافكا، يشك القارئ أن تكون المصادفة وحدها وراء خلقها والتحكم فيها، ومن أبرز تلك التماثلات التناظر الكبير الموجود بين الشخصيتين

[1]- جميل حمداوي، دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، د.ط، 2013، ص226.

[2]- الأمين العمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، ص300.

الرئيستين أو البطلين في كلتا الروايتين اللذين يمثلان مصدر العنصر الاستيهامي باعتباره وحدة وظيفية كبرى».[1]

فالروايتان – على ما يبدو- تتقاطعان في أمور عدة، إضافة إلى تماثلها في الشخصية البطلة وتواضع مهنتيهما اللتان أرادا تغييرها بمهنة أفضل، فقد تعرضا لفعل التحول والمسخ المفروض عليهما قسرا، وانتهاء كليهما بالموت بعد أشهر قليلة من مسخهما...إلى ذلك من أوجه التشابه الماثلة للقارئ.

ورغم التأثر الواضح لرواية "أحلام بقرة" برواية "المسخ" لكافكا، إلا أنه يبرز التباين بين الروايتين على مستويي المادة الحكائية والتوظيف اللغوي. [2]

ومثل تلك الاختلافات الشكلية هي ما صنع خصوصية رواية "أحلام بقرة" وتميزها الفني، فكان التماثل على مستوى الشخصيتين وما استتبعهما من فعل التحول، ضرب من التناص الذي لا مناص منه.

ومما سبق ندرك تميز هذا النص الروائي "أحلام بقرة" عن غيره من النصوص، فهو يعد من التجارب السباقة إلى فتح باب التجريب من خلال امتطائه صهوة التخييل العجائبي، واستثماره للشخصية الحيوانية، كشخصية بطلة وكانت بمثابة البؤرة التي استقطبت البنى السردية الأخرى، مثيرة جوا من المفارقة الساخرة، بفضحها للتناقضات التي يضج بها المجتمع العربي.

فقد اتخذ الروائي العنصر العجائبي قناعا يبدي من خلاله رؤاه وموقفه دونما خوف ولا وجل، وعمد من خلال روايته هذه إلى تداخل الواقع بالخيال وغرابة الشخصيات المتراوحة بين الإنسانية والحيوانية، وأثار نوعا من الجدل الحاد الصادم، عن طريق السلوكات والأحداث الخارقة للعادة والمنزاحة عن المتواضع عليه من القوانين الطبيعية والمنطقية مما يثير الدهشة والحيرة لدى المتلقي.

[1]- الأمين العمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، ص289.
[2]- ينظر، الأمين العمراني، المرجع نفسه، ص295 وما بعدها.

ورغم تناص نص "أحلام بقرة" مع رواية "المسخ" لكافكا، إلا أن التمايز برز على مستوى التشكيل الفني من حيث المادة الحكائية والتوظيف اللغوي.

واستطاع الروائي "محمد الهرادي" أن يكسب روايته هذه شيئا من التفرد بسبب قدرته الفائقة على التقمص، فقد توحد تماما بشخصيته البطلة "البقرة" رغم الصعوبة التي ذكرناها سابقا، واستطاع أن ينطقها بما لم يستطع أن يقوله علنا، وتلك ميزة من المزايا التي تغزى للأدب العجائبي ذي الطابع المضلل والمموه.

المبحث الثالث: " الدراويش يعودون إلى المنفى"[1]: عجائبية العالم الحكائي

توطئة:

لقد كشف الروائي التونسي "إبراهيم درغوثي" عن السياق الذي ألف فيه هذه الرواية قائلا: «تحولت من كتابة القصة القصيرة إلى الرواية مباشرة بعد سقوط حائط برلين وبداية حرب الخليج الثانية، فقد أحسست في تلك الفترة بدمار بدني وروحي أردت أن أعبر عنه بالكتابة، ولكنني توقعت أن القصة القصيرة لن تقدر على احتواء كل هذا الدمار، فكتبت رواية – الدراويش يعودون إلى المنفى- التي جاءت متشظية، مهشمة، منتهكة لناموس الكتابة التقليدية ممتنعة عن القارئ العجول، ساخرة من ذائقة المتقبل التقليدي في شكل قصص مصندقة تدعو القارئ إلى البحث عن روابط يحزم بها الشظايا الخارجة عن الضبة والمفتاح».[2]

يشي هذا التصريح بقصور القصة القصيرة- التي مارسها الروائي قبلا- عن إدراك الرهانات الخطيرة التي تراهن عليها الأمة العربية في ظل التحولات التي تعصف بالعالم، المسكون بهاجس التشظي والتشرذم والنظرة اللايقينية للعالم وضبابية المستقبل، ولم يجد "إبراهيم درغوثي" من وسيلة لالتقاط تلك التناقضات والمفارقات، غير الرواية، ذات التوجه الجديد، بمنحاها التجريبي، ذي الطابع المتشظي الذي يصدم القارئ العادي ويجبره على بناء ذائقة جديدة، تتلاءم مع هذا التوجه الحداثي لمثل هذه النصوص الروائية المتمنعة والمخاتلة والرافضة للقواعد والقوانين الجاهزة.

ونتساءل في هذا الموضع، عن الكيفية التي استطاع بواسطتها درغوثي انتهاك ناموس الكتابة التقليدية؟ وما الآليات المتحكمة في بناء العوالم العجائبية داخل نسيج الرواية؟.

---

[1]- إبراهيم درغوثي، الدراويش يعودون إلى المنفى، دار سحر، تونس، ط2، 1998.

[2]- كمال الرياحي، حوار مع إبراهيم درغوثي، مجلة عمان، الأردن، ع90، كانون الأول، ديسمبر 2002، ص 36.

بعد ولوجنا إلى المتن الحكائي للرواية، وحتى منذ العتبة الأولى التي تصادفنا على غلاف الرواية، المتمثلة في العنوان " الدراويش يعودون إلى المنفى"، يطالعنا ذلك الجو العجائبي الذي يلف الشخصيات والزمان والمكان وحتى بعض الوقائع في حد ذاتها يبدو واضحا أن لجوء الروائي إلى هذه الحيلة الفنية هو ما ألقى بظلاله على البنية الشكلية وحتى على المتن الحكائي، من حيث الجمع بين التخييلي والواقعي، بين العجائبي والمرجعي، وهو ما أجاز للروائي التلاعب بالبنيات الحكائية، فجاءت متشظية، مهشمة، تمارس لعبة الظهور والتخفي.

أولا: الفضاءات وتداعي التخوم

يتميز فضاء رواية " الدراويش يعودون إلى المنفى" بخاصية مميزة، إذ يجمع بين الأضداد والمتناقضات، في مفارقة لا تتأتى إلا للنصوص الملتحفة بلحاف العجائبية، إذ نلفي أنفسنا في فضاء يختلط فيه المألوف بالغريب، والواقع بالحلم، المرجعي بالعجائبي، التراثي بالحديث.

وهذا الفضاء هو ذاك الذي يمكن وصفه بأنه « مجال للسحر والخرافة والأديان وصراع الإيديولوجيا، والرموز الكامنة فيه تظل في حاجة إلى الكتابة التخييلية التي تلتقط إشاراتها وأصواتها وأبعادها الرمزية».[1]

فالرواية هي البوتقة التي ينصهر فيها ذلك المزيج المتداخل من الأمكنة بتاريخيتها وعجائبيتها، وفيها تزول الحدود بين الأماكن فيستحضر (درغوثي)، الأماكن البعيدة والضاربة في أعماق التاريخ (حيرة المنذر بن النعمان) ويجعلها مجاورة للأماكن المحلية (القرية، الجبل، الزواية)، فالأماكن تنثال على القارئ دون سابق إنذار (الحيرة، الجزيرة العربية، بلاد الشام، ...)، فتقف جنبا إلى جنب مع الأماكن الأساسية التي تشكل بؤرة

[1]- محمد عز الدين التازي، شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة، ضمن كتاب ملتقى الروائيين العرب الأول، مهرجان قابس الدولي، تونس، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1992، ص82.

الفضاء المكاني في النص (القرية، الجبل، الزاوية)، وتشع الأمكنة بطاقة غريبة، فتتأطر الرواية بجو من اللامنطق والغرابة، والخروج عن المألوف، ويظهر التناقض والمفارقة الناجمة عن الجمع بين الأضداد (الفضاءات القديمة التي صارت نسيا منسيا، كحيرة النعمان بن المنذر، والفضاءات الحديثة: بغداد والجزيرة العربية في القرن العشرين، فهذه الفضاءات المتناسلة، المتداخلة والمسافرة عبر الأزمان وعبر الحدود تستقر في رحم الرواية، مقيمة حوارا عجيبا. تلك الحوارية التي تذيب الحدود بين الأمكنة ، وتحفر في الذاكرة الجمعية للأمة العربية، وتستفز الضمير العربي. ورغم ما يبدو من مظاهر التضارب والمفارقة في الجمع بين المتناقضات من الأمكنة، واستحالة التواصل بينها، ولا معقوليته بل عبثيته في الواقع، إلا أن (درغوثي) في "الدراويش يعودون إلى المنفى" يصبغ تلك الفوضى بجمالية نابعة عن الهالة الغرائبية التي لفها بها، إذ صير الغريب والعجيب ممكنا من خلال منطق السرد المحتكم إلى قوانينه الجمالية الداخلية.

وعلى ما يبدو فهذه المفارقة مقصودة من طرف الروائي الذي يرمي إلى الكشف عن الانفصام الذي تعيشه الأمة العربية في القرن العشرين، وخضوعها التام لهيمنة الغرب بمختلف أشكاله، تلك الهيمنة التي تحكم قبضتها على الأمة العربية من الخليج إلى المحيط.

ورغم انطلاق الروائي من الأمكنة المحلية (القرية، الجبل، زاوية سيدي عبد القادر الجيلاني)، التي توهم القارئ بمرجعيتها وبواقعيتها إلا أن هذه الفضاءات تتسع وتفارق دلالتها المبدئية على المكان المحلي لتعانق دلالة أكثر رمزية، فتزيل الحدود المكانية الضيقة وتتجاوزها في عملية إسقاط على الواقع العربي حديثه وقديمه.

فتصبح (القرية) التي لا اسم لها -والتي تشر بفقدان الهوية- رمزا للبادية العربية، في كل مكان لما لها من ملامح مشتركة ككونها مثلا "الواحة ذات المليون نخلة"[1] إنها البادية التي تعيش وهم التحضر وتعاني التمزق بين ماض قد فات وحاضر لم تشارك في صنعه فهو ليس ملكها. يجسد هذا المعنى المقبوس التالي على لسان (نمرة) ابنة عم

[1]- إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، ص42.

(درويش) مستغربة تصرفه يوم زفافها: «لم أفهم مثلا لماذا أركبني هودجا على ناقة وأحضر في نفس الوقت سيارة مرسيدس ترقص فوقها البالونات ذات ألوان قوس قزح».[1]

أما (الجبل) فيلعب دورا هاما في إثبات الزعم السابق حول رمزية (القرية)، وهو إقامة وشائج قوية بين المرجعية التراثية وواقع العرب عن طريق توظيفه (للكهف) الذي نامت فيه (نمرة) ألف سنة، والتقت فيه بأصحاب الكهف، وإليه اتجه أهالي القرية في القرن العشرين، ليتخذوه ملجأ سرمديا ليتواروا عن الأنظار وينسحبوا من التاريخ الذي لم يشاركوا في بنائه، ومن خلاله يدرك القارئ الوظيفة الدلالية والرمزية لهذا المكان وقدسيته، وكذا الوظيفة الجمالية من خلال طريقة توظيفه في المتن السردي.

أما (زاوية سيدي عبد القادر الجيلاني) فتمثل البؤرة المكانية الثالثة، التي تؤثث فضاء النص وتسهم في إثراء مدلولاته، إنها ذلك الفضاء الروحاني، السامي، الذي تبوأ أعلى الجبل مطلا على القرية التائهة، فـ«كانت الزاوية مبنية فوق تلة... تطل على القرية من جميع الجهات»[2]، إنها بمثابة المنارة التي تهدي خطى أهل القرية التائهين، ولكن المفارقة تحدث حينما ندرك أن هذا الفضاء الروحاني قد فارقته دلالته الروحية، فأضحى مجوفا فارغا بعد كونه مصدر امتلاء وهداية وقوة، يكتفي بالصمت، ويلفه نفس مصير أهل القرية. واللافت للانتباه هو أنه رغم هيمنته هذه البؤر المكانية الثلاثة على المتن الحكائي، إلا أننا نلمح حضورا كثيفا وتزاحما متداخلا لفضاءات أخرى، يستحضرها السارد حتى يقيم حوارية بين الأمكنة وما تحمله من خطابات متماثلة حينا ومتصادمة أحيانا أخرى، فليتقي الواقعي بالمتخيل، ويتداخل الغريب العجيب بالمألوف، القريب بالبعيد، المكان المندثر بالمكان القائم... إلخ. في ثنائيات متقاطبة، فهذه (حيرة المندر بن

[1]- إبراهيم درغوثي، الدرويش يعودون إلى المنفى، ص180.
[2]- المصدر نفسه، ص166.

النعمان) تسافر في الزمن فتدرك اكتشاف النفط، وهذا المنذر يقول بعد اكتشاف النفط بحذر « اكتم السر حتى لا تحسدنا قبائل هوازن وثقيف» [1]

وبنفس الطريقة يقفز إلى مكان آخر يزاحم بقية الفضاءات يقول السارد « ثم مسح على عيني بيديه فوجدت نفسي في مدينة (سامراء) في عام 291 هـ الموافق لـ 903م، قبض على صاحب الشامة، وهو أحد قواد القرامطة، فعزم الخليفة على أن يشهره حتى يراه الناس جميعا».[2]

إلى غير ذلك من الأمكنة التي تتآزر جميعها لتأثيث فضاء النص، وينبغي الإشارة هنا إلى أن الروائي حينما يمدد المكان إلى أمكنة عديدة، فإنه يعمد إلى الحدود بينها فيجعلها تتماهى وتتلاشى وتنصهر مشكلة بؤرة مكانية واحدة، تلتقي فيها جميع الأمكنة فيجد القارئ نفسه أمام لوحة فسيفسائية، تضم أشتات أمكنة مختلفة، لم يكن لها لتجتمع لولا هذا النص الروائي المراوغ ذي الخاصية العجائبية التي تجيز للروائي ما لا يجيزه نص آخر، إذ له الحرية في تأثيث فضاء نصه كما يحلو له، وليس عليه أن يتقيد بما تتقيد به الروائي في الرواية الكلاسيكية، فهذا (إبراهيم درغوثي) نفسه يؤكد هذه الصيغة الجديدة للمكان إذ يرى بأنه: «فقد قدسيته القديمة كزاوية للتبرك، يتمسح على عتباتها المريد ويطوف لأركانها ركنا ركنا واضعا نذرا هنا وشمعة هناك، وطائفا بالعتبات متمسحا بالتوابيت العتيقة، المكان تحرر من هذه السلطة، ورهن نفسه للمبدع يفعل به ما يشاء».[3]

إن حضور العجائبي في هذه الرواية قد امتزج فيه المتخيل المحلي التونسي بالمتخيل العربي العام « للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع...ومثل هذا التحول

[1]- إبراهيم درغوثي، الدرويش يعودون إلى المنفى، ص108.
[2]- المصدر نفسه، ص16.
[3]- كمال الرياحي، حوار مع إبراهيم درغوثي، مجلة عمان، ص40.

على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرر التحول من متخيل " سائب" إلى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب».[1]

فالتخييل العجائبي هو المنهج الأنسب لرصد تحولات المجتمع التونسي والعربي بعامة، ولا يتم بإقحامه على بنيات الرواية بطريقة يبدو معها نشازا، بل إن في استحضاره قصدية واضحة يهدف الروائي من خلاله إلى مناوشة المجتمع المتعفن، وكشف المستور والمسكوت عنه، إضافة إلى ما يضيفه هذا العجائبي على الرواية من عوالم غريبة، تثري المتن السردي وتخترق الآفاق البعيدة التي تكسر النمطية الرتيبة وتجدد نسغ الرواية.

ثانيا: تعالق الأزمنة:

يبدو أن تماهي الحدود بين الأمكنة لم يكن ليتم لولا الحركة غير المألوفة للزمن، الذي يسهل عملية التحرك عبر تفاصيله، وإذا تتبعنا مسار الزمن في هذه الرواية ألفيناه زمنا متشظيا، يتناسل ليستحيل أزمنة، فيتقاطع الماضي البعيد مع الماضي القريب ومع الحاضر، إنه الزمن المسافر شأنه شأن المكان.

ففي المتن الحكائي يلتقي الزمن المرجعي (التاريخي) بالديني والخرافي.

رغم بروز الزمن التاريخي، وتأطيره للأحداث، إلا أن هذا الزمن المرجعي يلتقي فيه الزمن الحاضر، زمن بداية حرب الخليج الثانية « ذات يوم من أيام شهر كانون الثاني/يناير»[2] بالزمن المتاخم له والقريب منه نسبيا، زمن اكتشاف النفط في الجزيرة العربية، إلى زمن بعيد (العصر العباسي) زفاف قطر الندى إلى الخليفة المعتضد، إلى زمن أبعد من ذلك: زمن النعمان بن المنذر الذي يتماهى مع الزمن الحاضر، فما يحدث الآن يجد صداه وتعليله في عمق التاريخ العربي، للدلالة على الذهنية العربية التي أصابها

[1]- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص06.

[2]- إبراهيم درغوثي، الدرويش يعودون إلى المنفى، ص179.

الصدأ، والتي تركن إلى حياة البذخ والدعة والبلادة، يقول السارد: «وتضحك السائحة الأمريكية التي كانت تراقص الملك وتقول له ما رأيك يا مليكي لو أبادلك هذا الزيت اللزج الكريه الرائحة بقارورة عطر فرنسي وسبحة ومرسيدس، وسيوف يمانية وسرير مذهب الحواشي وغلالة شفافة من الحرير؟، ويرد عليها ملك الحيرة: "أنت ضيفتي ونحن كرام والضيف لا يرد له طلب».[1]

هذا الزمن التاريخي المتشظي، الذي تتداخل فيه الأزمنة بماضيها وحاضرها، يتعالق مع الزمن الديني الذي يعود إلى زمن سحيق جدا، إلى زمن النبي إبراهيم عليه السلام، بل إلى أبعد من ذلك، زمن سيدنا أدم وحواء وخطيئتهما الأولى « ويخرج آدم من الصورة المعلقة على الجدار. يمشي بخطى خفيفة عريان السوأة، وحواء تصيح من داخل الصورة: عد يا آدم ... عد يا آدم لقد فضحتنا».[2]

ولا يكتفي الروائي بذلك، بل يوظف بعدا آخر للزمن وهو البعد الخرافي، الذي ينأى عن الزمن التاريخي والديني، بحكم فارق للواقع ولا معقوليته، ليضفي طابعا تخييليا يمد النص بنكهة غير مألوفة، فيها من الغريب والعجيب، ما يدخل القارئ في متاهة، ويتركه في حيرة من أمره، ويتجلى هذا الزمن خاصة حين الحديث عن كرامات الأولياء والصالحين، وذوي التوجه الصوفي. إن الزمن لدى هؤلاء لا يقاس بالوحدات الوقتية المتواضع عليها، بل يزمن آخر يلفه الضباب ويكتنفه الغموض، ومن يرفض قواعد المنطق وقوانين البشر، زمن دائم الارتحال، عابر للأزمان، وللأمكنة يختصرها جميعا في لمح البصر، يقول الراوي: «ومرت أيام، ومر أسبوع، ومر شهر وشهور، مر دهر، ومرت دهور، ودرويش يترقب مجئ الرجال».[3]

---

[1]- إبراهيم درغوثي، الدرويش يعودون إلى المنفى، ص 180.
[2]- المصدر نفسه، ص58.
[3]- إبراهيم درغوثي، الدرويش يعودون إلى المنفى، ص ص 35- 36.

وفي مقطع آخر يقول الراوي «ثم مسح على عيني بيديه، فوجدت نفسي في مدينة (سامراء) في عام 291 هـ الموافق لـ 903م...». [1]

وبهذا نقف عند خاصية جوهرية للزمن في رواية (الدراويش يعودون إلى المنفى) ألا وهي التشرذم والتشظي، والانفتاح على جميع الأزمنة، والانتقال بكل حرية بين الحاضر والماضي، بين الزمن الواقعي والعجائبي الذي يتسم بالغرابة وعدم الألفة، والذي يصدم القارئ بما يتصف به من تفتت وتداخل، فيقف حائرا متسائلا عن كيفية لم هذا الشتات المتشظي، وتنسيقه وفق الخط الزمني المعقول والمألوف، عله يدرك الأحداث بوضوح.

وبهذا ندرك أهمية الزمن في هذه الرواية، حيث يغدو مكونا سرديا هاما، يساهم بفعالية في إنتاج الحكي. لم يعد الزمن – شأنه شأن المكان- يمارس سلطته على الروائي، يوجهه توجيها مسبقا، ويفرض عليه قوانينه من خارج النص. بل أصبح ملكا للروائي، وأداة يطوعها من أجل خدمة أغراضه الفنية، وبناء عالم روائي منفرد، غير أن طواعية الزمن لم تتحقق للروائي (درغوثي) إلا بعد أن تمرد على الثابت من أبنية الزمن وأنساقه، وبناء زمن خاص بالنص الروائي، ينبع من داخله، فلا يقحم عليه إقحاما. ويبدو أن الهالة العجائبية التي تظلل النص، كانت سندا لـ (درغوثي) مكنته من السفر عبر الأزمنة واستحضارها، وتفتيت الزمن وتداخله، والتلاعب به كيفما شاء وتلك خاصية من خصائص الرواية المعاصرة، وعلامة على تجريبيتها، غير أن هذا التلاعب بالزمن والقفز على ثوابته لم يحدث نشازا في النص الروائي، ولعل للعنوان ولتوظيف شخصيته (درويش) علاقة بذلك، إذ هيأته القارئ لتقبل مثل هذا المفارقات الزمنية الغريبة والعجيبة، فدخل بذلك اللعبة السردية وكان طرفا فيها، يحاول أن يفهم سر هذا التشظي، فأدرك أن هذه الأزمة المتباعدة المتقاربة، المتداخلة والمتشابكة تتصهر جميعها في زمن واحد هو

[1]- إبراهيم درغوثي، الدرويش يعودون إلى المنفى، ص16.

زمن العرب، بضعفه وتضعضعه، وبهزائمه وانكساراته، ومحاولة الكشف عن أسبابه في العصر الحديث، والتنقيب عن جذوره من خلال استحضار التاريخ القديم.

وهكذا فإن القارئ لرواية " الدراويش يعودون إلى المنفى": « يجد نفسه حيال نص تتداخل فيه، تداخلا محيرا الأمكنة والأزمنة والواقعي والخرافي والأسطوري والتاريخي والحلم والمعيش»[1]، فالأمكنة تتراءى لنا شذرات والأزمنة تظهر على شكل ومضات، وما ذلك إلا صدى لهذا العصر الذي يملؤه الانكسارات والأوهام (والحداثة المعطوبة) على حد تعبير محمد بنيس.

ثالثا: الشخصيات وطابع المفارقة

تجنح رواية " الدراويش يعودون إلى المنفى" إلى تشخيص العجيب الذي يتخلل الواقع ويخترقه، بفضل ما يتوسله من شخصيات متميزة، قادرة على إتيان الخوارق بفضل قواها التي تفوق القوى البشرية، كالقدرة على السفر عبر الأزمنة والانتقال عبر الأمكنة، عبر جسر يمتد من العصر الحديث (القرن العشرين) إلى العصور السحقية أو القيام بأعمال خارقة، لا يقدم عليها الأشخاص العاديون، لأنها لا تتأتى إلا لمثل هذه الشخصيات التي تثير الدهشة بأفعالها الغريبة والعجيبة، والتي تتميز بطابع المفارقة بين كينونتها الواقعية والتاريخية، وحضورها العجائبي والغرائبي، فيحدث التداخل بين الواقعي والعجائبي، فتتبعثر الشخصيات -شأنها شأن الزمان والمكان-، تاركة للملتقى مهمة لم شتاتها المبعثر حسب مرجعياتها المتعددة، وذلك ملمح من ملامح التحديث والتجريب في الرواية المعاصرة، التي تصر على تدمير البنية الكلاسيكية للشخصية الروائية، ناسفة بذلك النمطية التي ألفها المتلقي، لتبني على أنقاضها نموذجا جديدا للشخصية التي تصدم المتلقي بتلوناتها وتنشيطها عبر المتن الحكائي، فـــ «الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه

[1]- محمد نجيب العمامي، العالم الحكائي في الدروايش يعودون إلى المنفى، ضمن كتاب: حداثة التماسات، تماس الحداثات، دار سحر للنشر، تونس، د.ط، د.ت، ص 133.

الشخصية فأعارتها أذنا صماء، وعينا عمياء، فلم تكد تأبه لها بل بالغت في إيذائها، وفي التضئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبرؤها في حضن الرواية التقليدية... إن غاية الكتاب الجدد في تعاملهم مع الشخصية أنهم يثبتون للقارئ لا تاريخية هذه الشخصية، ولا واقعيتها، بل لا وجوديتها، ولكن على أنها كائن من ورق مثلها مثل اللغة والحدث والزمان والحيز والمشكّلات السردية الأخرى».[1]

وهكذا جمعت رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" أشتاتا من الشخصيات ذات المرجعيات، المختلفة الأزمان المتباعدة والدلالات المتشابكة، تحمل ملامح غرائبية في سلوكاتها وتصرفاتها

وذلك ما نبهنا إليه السارد/ المؤلف في قوله: «لقد شتت أفكارنا هذه الشخصيات وتصرفاتها الغريبة، ولم ندرك أين نضعها؟ في الميثولوجيا أم في الواقع الأغرب من الميثولوجيا؟ قد يقول بعضكم هذا وأكثر».[2]

إنها الشخصيات التي تفاجئك فيما تأتيه من تصرفات غريبة، تنفض عنها رتابة النمطية المعهودة في الرواية الكلاسيكية، فتعمد إلى كسر أفق التوقعات. فهذا النص الروائي أشبه " بكرنفال" أو "بمسرح" يضم شخصيات شتى، ويجمع ما فرقته الأزمنة والأمكنة"، وما يكون اجتماعها ضربا من المستحيل في عالم الواقع.

غير أن جسد النص الروائي قد جعل من هذا المستحيل ممكنا عبر استدعاء هذه الشخصيات أينما كانت وحيثما وجدت، من بدء الخليقة إلى أواخر القرن العشرين، فحضر آدم وحواء وإبراهيم الخليل مع الملك المنذر بن النعمان والخلفاء العباسيين: القاهر والمكتفي والناصر لدين الله، وأبي العباس، إلى جنب حاتم الطائي، والحلاج وابن عربي

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص48.
[2]- إبراهيم درغوثي، الدراويش يعودون إلى المنفى، ص15.

والشاعر سعدي يوسف، وقسطنطين كافافي، وانضم إلى الحضور، درويش، ونمرة والفرنسي فرانسوا مارتال... وغيرها من الشخصيات الذي يضج بها المتن الحكائي، ورغم الجو الغرائبي الذي يلف هذه الشخصيات جميعا، إلا أن فاعليتها تختلف من شخصية إلى أخرى، ويبدو أن أكثرهم تأثيرا وأقدرهم تجسيدا للملمح العجائبي في النص شخصية: درويش.

" فدرويش" يمثل بؤرة الحكي في الرواية، وهو أكثر الشخصيات فاعلية، وأشدها غرابة. يمثل النموذج المتمرد على قوالب السرد الكلاسيكي الثابتة، إنها الشخصية الخارقة للأزمان والأمكنة، والتي يتداخل من خلالها الواقعي بالعجائبي، فهذه الشخصية تتأرجح بين عالمين متناقضين.

" فدرويش" وإن بدا شخصية واقعية ذات بعد مرجعي، متأصلة في الذهنية الشعبية تمثل في كونه إنسانا دائم التجوال، ينهشه الجوع بين الفينة والأخرى، و«بات ثلاث ليال بدون طعام، ترك الصدقات جانبا: صحون الكسكسي وقدور المرق والبطاطا المقلية والبيض المسلوق والخبز والتمر»[1] وهو من أحب ابنة عمة " نمرة" وطمع بالزواج بها، وهو الذي يعيش بين الناس، ينبههم لغفلتهم، ويدعوهم إلى الاتحاد والثورة من أجل التغيير، وهو الذي فشلت مساعيه في النهاية، فبحكم معاشرته للأولياء الصالحين وتتلمذه على يد " محي الدين بن عربي« فقد امتلك هو الآخر قدرات خارقة، وكرامات تترجم عن طريق أفعال غريبة يقف الإنسان العادي حائرا ومندهشا منها، ومنها على سبيل المثال أن: " ربت مرة على ظهر حصانه فنبت للحصان جناحان»[2]، «كما أن لحظات غضبه يصبها لعنات تحرق من خالف أمره، فمنهم من "استحال حجرا أصم أخرس»[3] ومنهم من

[1]- إبراهيم درغوثي، الدراويش يعودون إلى المنفى، ص33.
[2]- المصدر نفسه، ص 84.
[3]- المصدر نفسه، ص 200.

« خرجت عليه ثعابين شريرة متحفزة»[1] ... إلى غيرها من الأفعال الخارقة والعجيبة التي تنزاح عن المألوف والمعتاد.

وعلى ما يبدو فإن اختراق المألوف لا يتصل فقط بما يصدر عنه من أفعال بل الغرابة صفة لصيقة به قبل كل ذلك، فـــ " درويش" يبدو في أحيان كثيرة كائنا غريبا ذا ملامح أسطورية إذ « كان له جناحان كبيران مزخرفان بألف لون ولون» [2]، ذلك الكائن المتمرد الذي تعتريه حالات الغضب فيتحول فيها إلى هيئة أشبه بمارد عملاق ، تشي برغبته في الخروج من حالة التهميش المفروضة عليه، يقول الراوي: «درويش يبدأ في التضخم، تزداد كفه سعة وارتفاعا ويكبر حجم بقية أعضائه إلى أن يصبح كجبل أحد، والرجال يحاولون الفرار من الكف، فتحاصرهم أصابع كالمآذن».[3]

وهو إلى ذلك مخلوق خرافي عمره "آلاف السنين"[4]، وهو الذي يرفض منطق الزمن ويأبى إلا أن يعاصر جميع الأزمنة والأمكنة منذ بدء الخليقة إلى نهاية القرن العشرين، ومن صوره الغرائبية أن « كان جالسا أمام الموقد، مادا رجليه تحت القدر ونيران جهنم تلتهم الرجلين».[5] وكذا أكله لأشرطة الفيديو وآلات التصوير التي يملكها الفرنسي مارسال مارتال، بل يمضي إلى أغرب من هذا إذ « أكل هذا الوحش الشرقي صور بدء الخليقة»[6] لقد استحال إلى كائن أسطوري خرافي ساخط، يلتهم كل شيء،

[1]- إبراهيم درغوثي، الدراويش يعودون إلى المنفى، ص128.
[2]- المصدر نفسه، ص80.
[3]- المصدر نفسه، ص116.
[4]- المصدر نفسه، ص180.
[5]- المصدر نفسه، ص 49.
[6]- المصدر نفسه، ص29.

رغبة منه في البدء من جديد، وانبعاث عالم مثالي يشكل فرصة ثانية لاجتناب الأخطاء المرتكبة في هذا العالم الذي فقد تجانسه، وعمته الفوضى، عالم على حافة الانفجار.

فهذه الصور وغيرها ترسم شخصية "درويش" ذات الأبعاد الصوفية برؤاها وهذيانها والمتنقلة بكل حرية بين الفضاءات والأزمنة، والمتعالية على قواعد المنطق، وذلك ما ساهم في بروز البعد العجائبي في بنية الرواية، هذه الغرابة التي يكشف عنها السارد "درويش" نفسه قائلا: « سامحوني لم أقل لكم منذ البداية أن درويش هو بطل هذه الرواية العجيبة الغريبة، والتي لو كتبت بالإبر على مآقي البصر لكانت عبرة لمن يعتبر».[1]

رابعا: عتبات النص وسؤال العجائبي:

يضعنا الروائي منذ العتبة النصية الأولى – المتمثلة في عنوان الرواية "الدراويش يعودون إلى المنفى"- في جو من الغرائبية بفضل الشحنة الدلالية التي يختزلها ملفوظ " الدراويش". ذي الملمح الصوفي، الذي يشير إلى التوهان والهذيان والغياب عن الوجود وإلى الأعمال الخارقة واللامعقولة، وغيرها من كرامات الأولياء ذات الطابع العجائبي.

فهذه البنية اللغوية الدالة تمد المتلقي بالزاد الذي يعينه على فهم شفرات البنيات الحكائية عبر المتن السردي، وتهيئته لتقبل غرابة الأحداث والشخصيات وتحولات الأزمنة وتشظي الأمكنة ومفارقة الواقع.

وقد صمم "درغوثي" على تتبع هذا المنحى العجائبي بسمته اللامعقولة، التي تعمل على إرباك المتلقي وإثارة دهشته، عبر بقية العتبات النصية الموالية، فكان التصدير العتبة الثانية التي تعزز هذا المسعى، إذ عمد الروائي من خلاله إلى استعارة مقولة " كلود ليفي

[1]- المصدر السابق، ص08.

شتراوس" من كتابه (الأسطورة والمعنى) يقول فيها: «لقد أقض مضجعي منذ الطفولة ذلك الشيء الذي نستطيع تسميته باللاعقلاني».[1]

إنه الهوس بذلك الفضاء الذي تتماهى فيه الحدود وتنفتح على آفاق أرحب، والرغبة في الانفلات من القيود بشتى أشكالها، وخلق عوالم متجاورة، متداخلة تجمع المتجانس والمتنافر والمألوف والعجيب، والواقعي والخرافي، وإن كان هذا الجمع مستحيلا في عالم الواقع، فإنه يصبح ممكنا في عالم الرواية الجديدة الذي يتسع لاجتماع مثل هذه المتناقضات، وهي سمة الرواية التجريبية التي ترمي إلى خلخلة الثوابت التي استقرت عليها الرواية الكلاسيكية، باستثمار العنصر العجائبي، عن طريق التخييل.

وإذا ما انتقلنا إلى العتبات النصية الأخرى، والمتمثلة في العناوين الفرعية، ألفيناها سائرة في نفس الخط العجائبي المرسوم مسبقا، يبدو ذلك واضحا من خلال عناوين الأبواب الثلاثة عشر التي تنتشر عبر جسد الرواية.

وقبل ذلك كله تستوقفنا عتبة "قبل البداية"، ذلك النص الموازي الذي يمتزج فيه الواقعي بالمتخيل، ونقف عند قول السارد (الكاتب نفسه) مبررا سبب كتابة الرواية بعد امتناعه قائلا: «ولكن درويشا هددني بالقتل قال: إن لم تكتب هذه الرواية سأقتلك شر قتلة»[2]، فالكتابة هي سبيل الخلاص والتملص من الموت المترصد، ويبدو أن ارتباط الكتابة الروائية بفعل الموت، شبيه بارتباط الحكي بفعل الموت أيضا في نص "ألف ليلة وليلة"، فما أشبه حال الكاتب بحال شهرزاد فكلاهما واقع تحت التهديد، وكلاهما مطالب بالحكي والسرد من أجل إنقاذ نفسيهما. واتحاد الموقفين قد أضفى بعدا عجائبيا ووسمه باللامعقولية والغرابة. هذا المنحى الذي تأصل عبر الأبواب الثلاثة عشر للرواية، التي وردت عناوينها كالآتي: (درويش يشتري قدر حاتم الطائي من السوبر ماركت)، (بدء

[1]- إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، ص05.
[2]- المصدر نفسه، ص13.

الخليقة)، (سفينة نوح تغادر الميناء)، (البراق لا يحط في المطار)، (ملصق دعاية على تفاح تركيا)، (حفل عشاء عند ملك الحيرة)، (بطاقة تفتيش لدى الأنتربول)، (الثعابين)، (موجز كرامات الأولياء)، (هل تكفي رصاصة واحدة لثقب أسماء؟)، (درويش يعود من المنفى) (صاحبة الكهف)، (النجوم التي انكدرت).

وإن نظرة متأملة لهذه العناوين تكشف عما تحتويه من مؤشرات دلالية ذات مرجعيات مختلفة: تاريخية ودينية وأسطورية واجتماعية. ولا يخفى ما مارسته من تناصات مع نصوص تراثية، وما استحضرته من خطاباتها. هذه العناوين المعبرة عن فعل التحول، وعن اختزال الماضي بثقل حمولته في الحاضر الذي يتشربها عله يجدد فاعليته، فللتراث وللماضي حضور وسطوة، يستدعيهما الواقع وبحضورهما يتقاطع العالمان بكل حمولتيهما فيُخلق عالم جديد ذو ملامح هجينة، لا يجد له فضاء غير فضاء النص الروائي الذي يحتضنه.

ورغم ما يبدو على هذه الأبواب من استقلالية، وبعد عن التجانس، مشكلة عوالم منفصل بعضها عن الآخر، سواء في الزمان أو المكان أو حتى الشخصيات، بما يوحي به من التنافر والتشظي، الذي ينسف النظام الخطي للسرد، إلا أن الروائي استطاع لم هذا الشتات المتنافر مشكّلا منه لوحة فسيفسائية ذات نسق فني متفرد، وذلك بأن أوكل مهمة جمع تلك القطع المجزوءة المتناثرة إلى راو يملك من المؤهلات والطاقة الغريبة ما يمكنه من إعادة تشكيل اللوحة بطريقة سحرية آسرة، من خلال شخصية " درويش" الذي أسندت إليه مهمة جمع خيوط اللعبة السردية في لوحة تجمع الواقعي بالمتخيل، والمألوف بالغريب العجيب. وقد نجحت هذه الشخصية فيما أنيط إليهما من مهمة بفضل ما أوتيت من ملكة، ولطابع المفارقة التي تطبع أفعالها، والتي ألقت بظلالها على باقي البنيات الحكائية في الرواية.

ومما سبق من مؤشرات ندرك روعة هذا العالم العجائبي الذي بناه "إبراهيم درغوثي" من خلال روايته " الدراويش يعودون إلى المنفى"، حيث يتداخل الواقع والخيال،

المألوف والغريب، والهذيان والصحو، المنطقي واللامنطقي وتتجاور الأمكنة والأزمنة، ويزول مبدأ السببية، وتتعرج الخطوط ويفقد المسار السردي خطيته، فتتماهى الحدود بين المتناقضات، وتمارس البنيات الحكائية لعبة الظهور والتخفي، لتدخل القارئ في دوامة من الحيرة، مرتبكا بين عالمين متناقضين، يحاول لم شتات هذا العالم السردي ذي البنيات المبعثرة والمتشظية، فيجد نفسه منساقا إلى تلك اللعبة السردية بما تمارسه عليه من إغراء لينتقل من مرحلة الاستهلاك والتلقي السلبي إلى مرحلة المشاركة في إنتاج النص، فيحاول أن يمسك بأسرار اللعبة السردية، لتزول تلك الدهشة ويحل محلها شعور بالمتعة والرضى.

وبهذا تكون هذه الرواية نموذجا للرواية الحداثية ذات النزعة التجريبية، التي تسعى إلى تفويض الثوابت من المبادئ والرؤى التي ميزت الرواية الكلاسيكية، لتحل محلها التساؤلات الكبرى التي تقض مضجع الروائي بخاصة والإنسان المعاصر عامة، حول مصيره ومصير هذا العالم المتداعي. فوظيفة الروائي لا تكمن في النقل الحرفي لهذا الواقع بل يخلق عالم بديل موازٍ له، بما يملكه من طاقة تخييلية تجعل المستحيل ممكنا.

وتصل الحاضر بالماضي بل تستدعي الماضي بكل حمولته التراثية ليكون شاهدا على الحاضر ورافدا له.

الفصل الخامس

التخييل التراثي: سجال بين المرجعية والتأصيل

المبحث الأول: " مجنون الحكم": بين التوثيقية والتخييل التاريخي.

المبحث الثاني:"مدونة الاعترافات والأسرار:التشكيل التراثي للمحكي.

المبحث الثالث: " بياض اليقين": التجريب الصوفي.

المبحث الأول: "مجنون الحكم"[1] بين التوثيقية والتخييل التاريخي

أولا: الرواية والتراث:

ينظر إلى التراث على أنه « الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب واشلفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب».[2]

فالتراث إذا هو تلك الحمولة الإنسانية الثقيلة بكل مظاهرها المادية والمعنوية، دون تحيز إلى الطبقة المنتجة لذلك التراث.

إذا فإن ميزة الاستمرارية هي ما يشكل جوهر التجربة الإنسانية، القائمة على التواصل، فانتقال هذا التراث من جيل إلى جيل يكسبه ميزات جديدة تتلاءم وطبيعة كل جيل، ويطرح في المقابل مع ما يتنافى مع ميوله ومزاجه، وذلك من شأنه تجديد النسغ وضمان استمرار الحياة البشرية، وحري بنا في هذا الموقف أن نعرج على رأي الدكتور "زكي نجيب محمود" حول التراث، إذ يقول: «إنني لعلى علم بأن هناك شيئا اسمه التراث، ولكن قيمته عندي هي في كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم، ونحن آمنون بالنسبة إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة... وأن الحالة التي يعانيها العالم اليوم لهي، في رأيي، كافية للدلالة على ما تستطيعه تلك الصور الفكرية التقليدية... في حل مشكلاتها».[3]

إن قيمة هذا التراث، سواء المادي منه أو المعنوي، بالنسبة للإنسان المعاصر، لا تكمن في ذاته، في الإبقاء عليه وإحاطته بالعناية والتقديس كأنه تحفة فنية لا غير، وإنما

---

[1]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، دار الشروق، مصر، ط1، 1990.

[2]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص22.

[3]- زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص17.

تكمن أهميته في قيمته النفعية، أي بما يمكننا أن نستخلص منه ما يفيدنا في حياتنا ويجعلها تمضي قدما نحو المستقبل.

فالرأي السابق يسلمنا إلى فكرة (الخلف والسلف) في قضية التراث « فإذا كان " الإرث" أو "الميراث" هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محله فإن "التراث" قد أصبح بالنسبة للوعي العربي المعاصر عنوانا على حضور الأب في الابن، حضور السلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر... ذلك هو المضمون الحي في النفوس، الحاضر في الوعي"[1]».

فالتواصل بين الخلف والسلف يتخذ من التراث وسيلة، غير أن استقراء هذا التراث يفضي إلى معنى أعمق، إنه معنى يتصل بتحقيق الذات العربية عن طريق اتصالها بالتراث، في مواجهة الآخر / الغرب، الذي يهدد كيانها وهويتها.

هذه الذات المائعة المهددة بالذوبان والتلاشي، وجدت ضالتها في التراث والتمسك به، من أجل تجاوز محنتها الحاضرة « فأصبح "التراث" هنا مطلوبا ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل أيضا، وبالدرجة الأولى، من أجل تدعيم الحاضر: من أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات"[2]».

فاستحضار الماضي يعنينا على فهم الحاضر، بل على فهم ذواتنا وبث روح الثقة في الأرواح المتزعزعة الحائرة.

ويبقى أن نشير إلى أن ظهور التراث في الرواية العربية، لم يتم على شكل واحد، بل كانت له أشكال شتى، يصطنعها كل روائي حسب بغيته الفنية ومدى تمكنه أيضا: فمنهم من يستعين بالملحمة أو بالأسطورة، أو بالسيرة أو الحكاية أو الأمثال أو غيرها من

[1]- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص24.
[2]- المرجع نفسه، ص25.

أشكال الأدب الشعبي المعروفة. ومنهم من يرتكز على التراث التاريخي، الذي يستخلصه من كتب المؤرخين ومخطوطاتهم. ومنهم من يستقدم صيغا أخرى، عرفها الأدب العربي قديما كالمقامة والرحلة وغيرهما مما هو مبثوث في الكتب القديمة.

فعلى الأديب، ومنه الروائي، أن يتفاعل مع هذا الزخم الحي من التراث ليفك طلاسمه، فيبدع تحفا فنية تجمع الماضي بالحاضر، وتمور حياة وحيوية، تبهر المتلقي وتنقل إليه عدوى التساؤل والفضول.

وأخيرا يمكننا الركون إلى هذا القول باطمئنان، مفاده أن «التراث ما هو في الحقيقة إلا نظرية للعمل، وموجه للسلوك، وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان» [1] وفي ذلك يكمن جوهر استحضار التراث.

وإذا ما تجاوزنا هذه التنظيرات والتفتنا إلى الرواية المغاربية المعاصرة، للبحث عن كيفية تعاملها وتوظيفها للتاريخ الذي يعد شكلا من أشكال التراث، ألفينا الروائيين المغاربة قد درجوا – منذ الثمانينيات- على التعامل معه بشكل مغاير لما عرفته الرواية الكلاسيكية. فهذه الرواية الحداثية أصبحت تبحث عن أفق مغاير، متميز وهذا ما جعل من هذه النزعة «تنخرط ضمن مذهب تحديثي في الكتابة الروائية، يتوق إلى تحقيق حداثة متنه الحكائي وأنساق خطابه، عبر الارتداد إلى التراث والبحث فيه عما يمكن أن يستوعب إشكاليات الراهن، ويعبر عنها كأشكال جمالية جديدة تجدّر الهوية الثقافية والحضارية أمام تفاقم التحديات المعاصرة"[2]».

فاستحضار التاريخ أصبح أهم وسيلة لتجاوز المألوف، ومدخلا للتجديد والتجريب، فلم يعد دور الرواية في إعادة إنتاج التاريخ من جديد، بل أصبح دورها يتمحور حول مساءلة التاريخ وإنتاج وعي جديد.

[1]- حسين حنفي، التراث والتجديد، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 1980، ص09.
[2]- بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص، ص، 81-82.

إن تنوع الرواية المغاربية الحداثية في مضامينها، وفي طرق استحضار التاريخ وتوظيف التراث، يجعل الإلمام بكل التجارب الروائية أمرا عسيرا، يتجاوز حدود ما يسمح به هذا البحث، ولذا سنحصر مقاربتنا لعلاقة الرواية بالتاريخ والتراث في ثلاثة نماذج روائية، تشترك في بحثها عن المغايرة والتفرد، حاولت أن تنتهج لنفسها طرقا فنية، وتسائل أشكالا ومضامين جديدة، بغية تخصيب المتخيل الروائي والخروج من أسر المحاكاة والنسخ، وتتمثل هذه التجارب فيما يلي: (مجنون الحكم) لبنسالم حميش، (مدونة الاعترافات والأسرار)، لصلاح الدين بوجاه، وأخيرا (بياض اليقين) لعبد القادر عميش.

وقد تركزت تساؤلاتنا حول الإشكاليات التالية: لم العودة إلى الماضي والتراث؟ أو هروب أم نضوب للقرائح؟ أم هو عودة لتفعيل المخزون التراثي على سبيل التجريب؟

وكيف يلتقي الخطاب التخييلي المجسد في "الرواية" بالخطاب المرجعي المتمثل في "التاريخ"؟ وما هي الآليات التي يتوسلها الروائي لإعادة صياغة الخطاب التاريخي بمرجعيته الموضوعية؟

ثانيا: "مجنون الحكم": الرواية والتاريخ

1- التخييل التاريخي:

تشكل علاقة الرواية بالتاريخ إحدى المسائل المعقدة التي كثر الحديث عنها. فللوهلة الأولى نلمس اختلافا يكاد يكون قاطعا بين الخطابين: الروائي الحامل للواء التخييل، والتاريخي الذي ينشد الموضوعية بصرامته.

فإن كان الخطاب التخييلي مرتبط بالظن والإيهام، وما يحمل ذلك من دلالة التمويه والتضليل، فإن الخطاب التاريخي يروم اليقين، متخذا من الموضوعية مطية له يتجه اتجاها خطيا أحاديا، يخضع لسلطة المنهج العلمي وصرامة منطق التأريخ، إذ يصبح أقرب إلى نص نهائي لا يقبل تعدد القراءات والتحليلات هدفه بث وعي إخباري لا غير في حين أن الخطاب التخييلي يتسم بمنحى تعددي، يحيل على تعددية القراءات والجمع بين

المتناقضات وفق أسس جمالية تحاول إعادة خلق التوازن بين الإنسان والعالم وبث وعي جمالي عام، بما تثيره من تساؤلات جوهرية.

بذلك تبدو العلاقة بين الرواية والتاريخ متوترة، متذبذبة، لتغدو إشكالية جوهرية، وخاصة فيما يتصل بقضايا التخييل والواقع، والمرجعية والجمالية. فالنظرة السائدة أن «التاريخ تدوين لسير الحضارة الإنسانية، من ثم لا ينبغي أن يرتبط بالفن أو يتغياه، والواقع أن التاريخ لا يجوز لنفسه أن يجعل الفن من أهدافه، لكنها أنوية أصل قديم عندما كان مع الحكاية جنسا واحدا في رحم الأسطورة».[1]

غير أن الناقد "عبد الله العروي" يرى في تلك الموضوعية والعلمية التاريخية صفة مراوغة مخاتلة فيقول: «هذه النظرية لا تنطبق على التاريخ بعد أن أصبح بشريا، وتخلى نهائيا عن الأساطير، لكن المفاهيم والمفردات بقيت على حالها وإن حملت معاني جديدة. هذا هو أصل الالتباس، رواسب مضمنة في ثنايا اللغة تتحكم في الأذهان وتمنعها من إدراك الإشكاليات المطروحة، بل لا ترى ضرورة التساؤل حول حدود المعرفة التاريخية».[2]

فاللغة هي ذلك الوعاء الذي يختزن الإرث الإنساني، إذ تمارس سحرها الأزلي، لتظهر تلك الرواسب، المنسية أو المندسة في اللاشعور الجمعي، في لغة المؤرخين رغم اجتهادهم في إقصاء تلك الرواسب التي تعيدهم إلى العصور الأولى، إلا أنها تنفلت بين الحين والآخر لتشهد ذلك التذبذب والالتباس المربك الذي يقع المؤرخ فريسة له في كل مرة.

---

[1]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص،ص، 29- 30.

[2]- عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ج1، (الألفاظ والمذاهب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005، هامش ص 35.

وإن كان التاريخ يدّعي البحث عن الحقيقة، فإن الرواية بدورها أو « المتخيل لا يخلو من حقيقة، ولكنها خاصة، تتجاوز حد المعنى لداع فني، تبحث عن اقتناص لذة محددة بواسطة التأمل الوجداني والفكري في الحياة».[1]

وبغض النظر عن خصوصية الخطاب التاريخي، فإن قيام شق منه على المشافهة يجعله يتقاطع مع الرواية وبعض آلياتها وعناصرها فقد «أضحى التاريخ نوعا من الرواية فالمؤرخ راو بشكل أو بآخر» [2]، فاعتماد الخبر الشفوي في استرجاع الماضي وقراءاته، يفسح المجال أمام المؤرخ للتدخل لملء بعض الفجوات التي يحدثها الرواة سواء سهوا أو صمتا أو تناسيا.

وهذا ما جعل الناقد "محمد القاضي" يرى أن « التاريخ، شأنه شأن الرواية، خطاب سردي، ومهما بالغنا في إسباغ البعد المرجعي عليه فإنه يظل خطابا منجزا في مقام محدد، تتحكم فيه اعتبارات شتى توجهه وتضيء مسالك قراءته، وكذا الشأن بالنسبة إلى الرواية، فهي وإن بدت لنا خطابا تخييليا، لا تنقطع صلتها بالمرجع انقطاعا تاما»[3] فجوهر الخطابين – كما يبدو - مشترك، يتداخل فيه الواقعي والتخييلي، ولكن الاختلاف يكمن في نسبة حضور كل منهما في كل خطاب، والعنصر المهيمن فيه. ومن خلاله يبرز القاسم المشترك بين الرواية والتاريخ، فكلاهما يتجه نحو الوجود الإنساني وحياة الأفراد، وإن اختلفت طرقهما في تناول هذه المسألة.

إن الإشكالية التي تتمحور حولها رواية "مجنون الحكم"، تتجسد في التساؤل التالي: أين ينتهي التاريخ، ومن أين يبدأ التخييل الروائي في هذا النص المراوغ؟ وكيف استطاع

[1]- عبد الباسط الكراري، دينامية الخيال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2004، ص239.
[2]- قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص15.
[3]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص 18.

"بنسالم حميش" أن يصهر ويطوع المادة التاريخية بصرامتها وموضوعيتها، في نص أدبي تخييلي دون أن يفقد هذا النص خصوصيته السردية؟

بدءا نشير إلى أن هذه الرواية تتناول سيرة الخليفة الفاطمي "الحاكم بأمر الله"، تلك السيرة العجيبة التي قيل عنها الكثير وحيرت المؤرخين طويلا، والتي تعد نموذجا للحاكم المسيطر المسكون بهاجس السلطة، الذي حكم مصر مدة ربع قرن من الزمن، رغم إصابته بداء (المالنخوليا) إذ أصيب « بجفاف الدماغ، وفساد المزاج، مما حمله على الإسراف في القتل وسفك الدماء بشتى أنواع السلاح وبالإحراق، وقال فيه المنجمون أقوالا كثيرة، وأجمعوا على رد طبعه الدموي إلى كونه كان يخدم زحل وطالعه المريخ، فيتقرب إليهما بذبح الآدميين وإزهاق أرواحهم».[1]

غير أن نهاية "الحاكم بأمر الله" لم تكن إلا على يد أخته "ست الملك" لتنصب ابنه "الظاهر لإعزاز دين الله"، فيكمل مسيرة والده ويغرق في اللهو والمجون مدة ستة عشر سنة تقريبا، وتغرق هي في أوهام العشق والأحلام الوردية، لتكون نهايتها أشبه بنهاية أخيها وكل متعطش للسلطة، إذ دبرت لها مكيدة أودت بحياتها، فقد « عثر على جثمان ست الملك وهي تخلد إلى نومها الأبدي، تظهر كحورية من حور الجنة، عثر على الست وقد اشتعل شعرها بياضا، واستقرت على وجهها تجاعيد زادت محياها جلالا وإشراقا» [2]

واللافت للنظر أن هذه الرواية، رغم اشتغالها على سيرة "الحاكم بأمر الله" التاريخية، إلا أنه لا يمكن أن نعدها رواية تاريخية بالمعنى الكلاسيكي الذي عرف عند " جورجي زيدان" و"فرح أنطون" و"يعقوب صروف" وغيرهم من كتاب الرواية التاريخية التي تهدف إلى التسلية والتشويق، وإعادة المادة التاريخية كما وردت في كتب المؤرخين، ببعدها المرجعي التوثيقي، بل هي أكثر من ذلك، إذ يمكننا عدها رواية التخييل التاريخي،

[1]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص12.
[2]- المصدر نفسه، ص263.

فهي تغوص في المناطق المنسية، التي أغفلها المؤرخون، وتحاور التاريخ وتسائله أسئلة جديدة تكشف عن المسكوت عنه، إذ لا تقتنع بالأجوبة الجاهزة، التي تملأ بطون الكتب التاريخية، بل تحاول إعادة تشكيل هذه المادة التاريخية، وفق رؤية فنية أكثر جرأة في ملامسة الهوامش والمناطق المحرمة وكشف الغطاء عن المستور. وإذا كان المؤرخ يكتب سيرة الخلفاء والأمراء فإن الروائي يسلط الضوء أكثر على حياة الشعب والفئات المقهورة المستضعفة.

إن اشتغال "بنسالم حميش" على التراث العربي من خلال التاريخ، يعد توجها فنيا جديدا، ضمن كتابة تجريبية، تسعى من خلاله الرواية إلى تخليص الكتابة من قيد الأنساق الذهنية التي تختزل الواقع والرواية إلى علاقات وقوالب تقليدية جاهزة.

إن الكتابة الروائية ذات التوجه التاريخي، لدى "بنسالم حميش"، تسعى إلى التميز في الرؤية وتشكيل المتخيل عن طريق التحويل والتحوير، وما يلاقيه من عنت في تطويع المادة التاريخية، وانصياعها لشروط الكتابة التخييلية وقوانين اللعبة الروائية، وانصهارها داخل النسيج الروائي لتشكل لحمة فنية متواشجة، وخلق فضاءات خيالية مشفرة، وإخصاب عناصر المحكي بشكل حيوي يقوم على مبدأ المحاورة والمساءلة، ويمكن إدراج "مجنون الحكم" في خانة (الرواية الجديدة التراثية التاريخية) و«هي صنف من الرواية العربية دأب على الحفر في الموروث السردي عن أحداث تاريخية وأشكال تعبيرية، تسمح بتنضيد الشكل الروائي وإغنائه جماليا، دون التضحية بأطروحته».[1]

2- بنية النص بين الرواية والتاريخ:

منذ البدء نلفي الروائي "بنسالم حميش" يكشف لنا في فهرست روايته "مجنون الحكم" عن برنامجه السردي، هذا البرنامج القبلي المنظم، الذي يوهم المتلقي بموضوعية "

[1]- عبد السلام أقلمون، النص الروائي والتراث السردي، الأحمدية، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000، ص80.

سرابية"، وبأن الروائي سوف يسرد عليه مادة تاريخية بكل أمانة حول سيرة الخليفة الفاطمي "الحاكم بأمر الله"، دون أن يدرك أنه وقع في فخ اللعبة الروائية.

وقد اعتمد "حميش" في برنامجه السردي مدخلا (مدخل الدخان)، وأربعة أبواب مستقاة من التاريخ وهي كما يلي:

ففي الباب الأول المعنون بـــ (من طلعات الحاكم في الترغيب والترهيب)، والذي ينقسم إلى مقطعين سرديين هما: (عن سجلات الأوامر والنواهي)، و(العبد مسعود).

اختص الملفوظ السردي بتشخيص شخصية "الحاكم بأمر الله" وتقديمه، استنادا إلى رؤى تاريخية، من خلال سجلات الأوامر والنواهي والأحكام الغريبة المتناقضة، التي تثير السخط والحنق والسخرية أيضا، فالكتب التاريخية تجمع على غرابة سلوك هذا الحاكم وتناقض آرائه وأحكامه وقد اختلفت الآراء حوله: بين مؤرخين يؤكدون تضارب سلوكاته وغرابة أفعاله، وبين نفسيين أقروا بإصابته بجفاف الدماغ (المالنخوليا)، وبين منجمين أجمعوا على رد طبعه الدموي «إلى كونه كان يخدم زحل وطالعه المريخ، فيقترب منهما بذبح الآدميين وإزهاق أرواحهم».[1]

ومن آرائه المناقضة للمألوف ما يشير إليه هذا المرسوم الصادر عنه يقول فيه: «أعلن، أنا الحاكم بأمر الله، قلب المواقيت والمواعيد، وأشرع لكم العمل ليلا والنوم نهارا، وأمنع عليكم التجول في المدينة بعد طلوع الشمس، أو التجمع خارج البيوتات وتلويث خلاء الطرقات، فإياي ونقض أوقاتي، فإني لا أوتى بمخالف إلا سفكت دمه. وحتى إشعار آخر لا مرد لمرسومي ولا تخفيف فيه».[2]

[1]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص12.
[2]- المصدر نفسه، ص34.

ومن مراسيمه أيضا «منع الناس من الحج عبر البر والبحر، مخافة هروب الرعية إلى ديار الله وفراغ مصر من سكانها» [1]، وأيضا «وفي السنة الخامسة من ربع قرن الحاكم صدر بنقش ختمه مرسوم ضد الكلاب».[2]

مثل هذه المراسييم وغيرها مما يصدر عنه فجأة، ثم يقوم بمناقضتها في مناسبة أخرى، ومبرره في ذلك – إن كان له مبرر- هو الخوف والتوجس من الرعية، في أن تسلبه سلطته التي يهواها ويعبدها.

ومن أغرب ما استحدثه هذا الحاكم المهووس بالسلطة، آلة العقاب اللواطي المجسدة في شخصية "العبد مسعود" ضد المضاربين والمتلاعبين بالأسعار «فقد سمع بمسعود وآلته الضخمة فأحضره، وقدم له الطعام، وأسكنه في غرفة في القصر ثم راح يخرج برفقته إلى الأسواق، فإذا ضبط تاجرا يغش، أو بائعا يتلاعب بالأسعار، أمر العبد مسعود بأن يلوط به أمام دكانه وعلى مرأى الناس جميعا».[3]

وإن كانت شخصية "الحاكم بأمر الله" غريبة فإن شخصية "العبد مسعود" لا تقل عنه غرابة، بما أتته من أشنع الأفعال في حق الرعية.

والملاحظ على هذا البرنامج السردي، انصهار الحقائق التاريخية ضمن الكتابة الروائية، خصوصا ما يتصل بالشخصيتين اللتين اتخذتا أبعادا غرائبية، بما سلكاه في سيرتهما العجيبة المتناقضة.

---

[1]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص32.
[2]- المصدر نفسه، ص34.
[3]- المصدر نفسه، ص، ص، 51- 52.

إن بؤرة السرد في الباب الأول والثاني تتمحور حول "الحاكم بأمر الله"، تلك الشخصية ذات التوجه الغرائبي، ومرض السلطة الذي أدخله في دوامة الشك والتوجس والريبة.

تعد شخصية "الحاكم بأمر الله" شخصية محورية، وفي فلكها تدور بقية المحكيات السردية، لتشكل لحمة فنية ونسيجا روائيا متناغما، فرغم استحواذه الكلي على البابين الأول والثاني فإن حضوره لم ينقطع بل بقي مستمرا في بقية الأبواب، ضمن عملية السرد عبر نصوص وعلاقات تناصية، قصد خلق نوع من التوازن عن طريق المعارضة.

أما الباب الثاني من الرواية فيعد تتمة لاستظهار الوجه الآخر من شخصية "الحاكم بأمر الله"، ورغم الاختلاف البسيط إلا أنهما يتقاطعان في إظهار غرابة هذه الشخصية ومدى تناقضها. عنون هذا الباب بـــ "في المجالس الحاكمية"، ويتضمن المقاطع السردية التالية: 1- الجلوس في دهن البنفسج ، 2-الجلوس لطلب الدهشة،3 – الجلوس للإلهيات بين الدعاة.

والمتأمل لهذه المقاطع السردية يندهش للتقلبات والتناقضات التي تسكن هذا الجسد، فمن القتل وسفك الدماء إلى الالتحاق بمدراج الصوفية: فهذا الحاكم في إحدى جلساته تلك يقر « تأتي علي أحيان أطلق فيها العنان لخاطري ليسرح ويمرح كالفراش المفتون، فلا أراه يلاحق إلا النفايات أو صغائر الأمور، إذ ذاك أدرك أن ما يسكنني هي الدنيا، وأن نفسي في أمس الحاجة إلى النجوم والرياضة العليا».[1]

اللافت للانتباه هو تلك المفارقة بين العنوان الرئيسي للباب " في المجالس الحاكمية" التي توحي بنوع من الجدية والرصانة، في حين تفضحها العناوين الفرعية التي تشي بجو العبث والهذيان الذي يتضمن شخصية "الحاكم بأمر الله" بطقوسه.

[1]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص،ص 78- 79.

فالجلوس في دهن البنفسج يشي بمرض الحاكم وجنونه الذي لازمه منذ الصغر «...وقد يستدل على حقيقة هذا المرض المستحوذ عليه أنه كان قد عرض له في حداثته تشنج من سوء مزاج يابس في دماغه، وهو مزاج المرضى الذي يحدث في المالنخوليا، واحتاج في مداواته منه – مع ما كان يعالج به- إلى جلوسه في دهن البنفسج وترطيبه به»[1]. وما يثير الدهشة أكثر المقطع السردي المعنون "بالجلوس لطلب الدهشة" وما يذكره الروائي حول "الحاكم بأمرالله" أنه جلس يوما للقضاء بين الناس، فعنت له فكرة غريبة أخرى من أفكاره النيرة فوضع قاعدة تقول: «أدهشوني أغفر لكم» [2] مفادها أن نجاة الشخص من العقاب مرهونة بحكاية عجيبة يرويها فيدهش بها الحاكم وتنقذه هو من العقاب.

أما الباب الثالث فقد تفرد بميزتين: أولاهما أن الروائي قد اكتفى بايراد العنوان الرئيسي، "زلزال أبي ركوة، الثائر باسم الله"، واستغنى عن العناوين الفرعية. وثانيهما: كون هذا الباب من أطول الأبواب في الرواية إذ يشغل 75 (خمسا وسبعين) صفحة، إنه مقطع سردي مكثف أتى بشكل مسترسل، يهدف من خلاله الروائي إلى الكشف عن التوجه الديني والنزعة الصوفية للثائر "أبي ركوة"، وما يحدثه الملفوظ السردي "زلزال" من قوة وما يثيره في النفس من رعب وخوف، إنه الوجه المعارض للسلطة المستبدة، وأمل النفوس المستضعفة للتخلص من القهر والقمع، غير أن الأمل لم يدم طويلا إذ خبا ضوءه وتلاشى نوره بانسحاق ثورة أبي ركوة وانهزامه ثم بمقتله أخيرا، رغم أنه ترك وصية لأتباعه يدعوهم إلى مواصلة الجهاد قائلا: «اعلموا يا أبنائي، أني لست آخر الشهداء، فخذوا مكاني، واجعلوا من حياتي بعض من حياتكم، واجعلوا حياتكم سلاحا في حالة وعي واستنفار، وقاوموا فالنصر لكم، قاوموا ثم قاوموا بكل قواكم، إن خسرتم معركة وخانتكم

[1]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص67.
[2]- المصدر نفسه، ص85.

الحظوظ والبشائر، فأنتم الوحي والآية، وأنتم الهادون إلى الجهادات الآتية، والنصر المكين لذريتكم ولذرية الفقراء، والسلام عليهم وعليكم».[1]

فبالرغم من فشل ثورة "أبي ركوة" وعدم صمودها أمام جنون السلطة الدموية، ورغم خمود نارها إلا أن الرماد يخفي جذوة نار ستتقد يوما ما. أما مصير "الحاكم بأمر الله" فقد كان الموت غدرا على يد أقرب مقربيه أخته السلطانة "ست الملك"، وهذا ما فصل فيه الروائي في الباب الرابع المعنون بـــ "آيات النقض والغيث" يتوزعه مقطعان سرديان: هما: (بين النكبة والانتقام: مصر تحترق) و (السلطانة ست الكل)، في المقطع الأول يتناول حادثة إحراق العبيد لمصر بأمر من الحاكم بأمر الله جراء خروجهم عن طاعته، والثاني يخصصه لحادثة مقتل الحاكم بأمر الله وما استتبع ذلك من اضطرابات انتهت بموت السلطانة، بعد أن تسلم الحكم ابن الحاكم، "الظاهر لاعزاز دين الله"، والتي دامت مدة خلافته ما يقارب 16 سنة.

وقد عمد "بنسالم حميش" في روايته "مجنون الحكم" إلى توظيف المفاصل الرئيسية للحادثة التاريخية مستقيا إياها من كتب التاريخ، ولكنه لم يقف عندها كما وردت في المتون التاريخية بل أضاف إليها وحدات سردية جديدة اقتضتها ضرورة التخييل التي تفرضها البنية الفنية للرواية، وتلك مسألة تثير قضية أجناسية تتصل بالعلاقة بين الوظيفتين المرجعية والتخييلية في الخطابين التاريخي والروائي، «فالمؤرخ وإن خيل يظل متحركا في مجال المرجع، أما الروائي فإنه وإن رجع إلى الواقع ماضيا أو حاضرا يظل خطابه مندرجا في حقل التخييل، فالتاريخ يقدم على أنه انعكاس وصياغة لفظية واقعة، أما الرواية فتقدم على أنها إبداع وإنشاء لعالم محتمل».[2]

[1]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص 198.
[2]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، ص86.

إضافة إلى ظاهرة لافتة للنظر ألا وهي افتتاح الأبواب باستهلالات ونصوص وخطابات شتى، تلك النصوص والتضمينات التي تأتي مرة كعتبات نصية من أجل التعليق وإثارة الجدل، وقد يوظفها مرات في صلب السرد لتنسجم مع البنيات السردية الأخرى لتشكل نسيجا فنيا متلاحما.

إن بنية رواية "مجنون الحكم" تحمل رهان الكتابة الإبداعية، التي ترمي إلى إمساك العصا من الوسط، ونقصد بذلك الاحتفاظ بالمادة التاريخية، ولكن بنكهة فنية وذلك عبر تقديمها في بناء تخييلي يجمع بين الماضي والحاضر، بين الواقع والذاكرة.

والرهان يكمن في كيفية الحصول على بنية واحدة متماسكة، تجمع بين بنيتين مستقلتين، أو لنقل متباعدتين، هنا يكمن رهان "بنسالم حميش" في روايته تلك، والذي يبدو أنه قد كسبه بفضل الآليات والإستراتيجيات السردية التي تبناها في نصه هذا، إذ استطاع بكل مهارة أن يدمج العنصرين عن طريق التناص الفني بين الروائي والتاريخي، وبذلك «فإن الوضع التاريخي ليس هنا مجرد خلفية، ليس ديكورا وسط الأوضاع الإنسانية، وإنما هو في حد ذاته وضعا إنسانيا، وضعا وجوديا تم تكبيره»[1]، إضافة إلى تحقيقه عنصرا مهما وهو الإدهاش و«ذلك هو مجال التقاطع بين الكتابة الروائية والكتابة التاريخية: الإدهاش والمؤانسة لا لشيء إلا لإحداث حيرة لدى القارئ، وإعادة تصور بناء جديد للكتابة التاريخية التي تعتبر مصدرا للحقائق والأحداث».[2]

إنه الانصهار الذي يخلق التاريخ من جديد، ويملأ فراغاته وبياضاته المحيرة بما يطرحه من تساؤلات، تثير الدهشة والارتباك والحيرة لدى المتلقي وذلك ما يحقق له المتعة الفنية المنشودة.

---

[1]- ميلان كونديرا، فن الرواية، ص44.

[2]- عبد الله حامدي، الرواية العربية والتراث، قراءة في خصوصية الكتابة، مؤسسة النخلة للكتاب، المغرب، د. ط، 2003، ص249.

3- اللغة والتهجين الروائي:

تلعب اللغة دورا حاسما في رواية "مجنون الحكم" من خلال تشكيل عالمها الروائي ومنحه التميز والتفرد.

فمن الواضح أن التاريخ يضطلع بدور كبير في بناء هذه الرواية، ولذا كان من البديهي أن يلجأ "بنسالم حميش" إلى لغة تنقلت من العصر الذي اتخذه مجالا للأحداث، أي لغة أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجري، فالرواية قد تشربت المادة التاريخية، واستعادت أسلوبها، غير أن الروائي لم يرد لـــ "مجنون الحكم" أن تكون رواية تاريخية كلاسيكية بل أرادها أن تعيد تشكيل الماضي وفق رؤية جديدة تتلاءم وروح العصر الحديث، أراد قراءة التاريخ من منظور الحاضر، من خلال عملية الإسقاط على الأوضاع التي تعيشها البلدان العربية في عصرنا هذا، ونقد تعنّت الحكام وتشبّثهم بالسلطة مهما كلفهم الأمر من تضحيات ومن إقصاءات في حق الشعب، ولذا "فبنسالم حميش" أراد أن يزاوج بين الكتابة التراثية والكتابة الحديثة، لذا راح يمزج بين أنساق لغوية مختلفة وهذا ما جعل الملفوظ الروائي هجينا (hybride) حسب تعبير "باختين".

هذا التشكيل اللغوي الهجين تجسد عبر توظيفات شتى: تراوحت بين اللغة التاريخية التراثية، واللغة الصوفية، والدينية والفقهية والشعرية والعامية وحتى اللغة المبتذلة (vulgarité). إنه عالم فريد استطاع أن يستوعب الروائي من خلاله أصواتا متصارعة تشي بالمنظومة الثقافية العربية، وتكشف القناع عن التناقضات التي تمور بها هذه المنظومة.

تملك الرواية قدرة لا حدود لها على استيعاب وإدماج أشكال تعبيرية شتى، مما يحقق لها سمة التعدد، وأول هذه الأنساق هو النسق اللغوي التاريخي الذي احتل حيزا كبيرا في رواية "بنسالم حميش" "مجنون الحكم" ويتجسد ذلك من خلال أقوال المؤرخين وما تضج به المتون التاريخية من أخبار، وكذا من خلال أقوال الشخصيات التاريخية،

ومن خلال توظيف أساليب القدامى في القرارات والمراسيم، وكتابة السجلات واستخدام الهوامش والاحالات ورصد المصادر في آخر الرواية ... إلخ حتى بدا الروائي وكأنه يشيد معمارا وصرحا لغويا من كثرة التنقيب واستقصاء مختلف مستويات اللغة في المجتمع العربي.

إن إنصهار البنيتين التاريخية والفنية لم يكن لداع فني فقط بل ضرورة معرفية إذ يهدف من خلالها "حميش" إلى استعراض التصدعات في بنية المجتمع العربي ماضيا وحاضرا، لذا لجأ إلى تلك الملفوظات اللغوية الهجينة قصد تقريب الصورة فعمد إلى استعمال اللغة التاريخية بزخمها التراثي وبعبق تلك العتاقة الفاتنة فاستعان بلغة القرآن ولغة الخطب ، ولغة المراسيم وغيرها.

ومن نماذج ذلك ماقاله أبو ركوة في إحدى خطبه: «الحمد لله، نحمده ونستعينه ونستغفره ونتوب إليه، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا، ومن سيئات أعمالنا. ومن يهد الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له. وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأن محمدا عبده ورسوله...

عباد الله ...وأعوذ به من هذا الليل الفاطمي الشاسع السواد، الكثير المذابح والفضائح وأعوذ بالله ملبيا طائعا متطلعا حثه على القتال حتى لا تكون فتنة ويكون الدين له كله».[1]

ولا يخفى ما ينضح به هذا المقبوس من عبق لغة القرآن واللغة الدينية التي تتسم بها الخطب الدينية في ذلك الزمان.

ومن ملامح التشكيل اللغوي الفسيفسائي في الرواية أيضا الالتجاء إلى لغة الإنشاد الصوفي ومقاماتهم ومدارجهم، وبعض هذياناتهم كقول أبو ركوة:

«أحمد الله رازق نعمتي ومالئ ركوتي

[1]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص150.

ها إني قد اغتسلت وتطهرت

وعلوت ثم علوت فوق وحدتي واندلعت

علني أوحد القلوب وألقى الفرح

...

سميت مثلكم هذي النار التي تحرقنا عافية

وغطسنا كلنا في الوديان حمانا».[1]

إنها لغة مشبعة بمفاهيم متصلة بمجاهدة النفس وتطهرها لتتماهى مع النفس العلوية وذلك أقصى ما يروم إليه الصوفي. تلك اللغة الثرية بملفوظات المناجاة وحتى الهذيان وذلك ما يظهر بخاصة مناجاة الحاكم بأمر الله وشطحاته الغريبة.

أضف إلى ذلك التنوع، ما نثر من باقات الشعر في متن الرواية، والتي تصادفنا بين الحين والآخر:

فلما علونا واستوينا عليهم تركناهم صرعى لنسر وكاسر[2]

أوما ورد في موضع آخر:

أرى فيــك أخــلاقا حسانــا قبيحة وأنت لعمري كالذي أنا واصف

قريــب بعيــد بــاذل متمنع كريم بخيل مستقيم مخالف

كذوب صدوق ليس يدري صديقه أيجفوه من تخليطه أم يلاطف

فلا أنت ذو غش ولا أنت ناصح وإني لفي شك لأمرك واقف[3]

إنها لغة مشحونة بعبق الشاعرية المتدفقة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص125.

[2]- بنسالم حميش. مجنون الحكم، ص17.

[3]- المصدر نفسه، ص34.

أما عن اللغة الإبتذالية (vulgarité) فنجدها تنفلت من حين لآخر بين ثنايا النص الروائي، وخاصة في الفصل الثاني من الباب الأول في معرض تقديم الروائي للعبد مسعود وما جنده له الحاكم من العقاب الغريب الذي ينزله بالمرتشين والمتلاعبين من التجار، إضافة إلى شذرات أخرى عبر النسيج الروائي، ويرى بعض النقاد أن هذه اللغة «تمارس فعل التعري (strip-tease)، إذ تكسر قيود الحشمة والوقار، وهي بالتالي تعكس سجلا واقعيا يتخاطب به فئة من الناس، وتمثل أيضا مظهرا ساخرا يدعو إلى التامل في مقامات اللغة».[1]

وإن كنا لا ننكر وجود هذا الشكل اللغوي في المجتمع وتخاطب فئة من الناس به، -إلا أن فيما نرى- لا يحقق فنية، بل يسمه بسمة الفجاجة، كما أنه يصدم به المتلقي.

أما النصوص التاريخية فيضج بها المتن السردي، ويظهر من خلالها تأثر "بنسالم حميش" بأسلوب السرد التاريخي، الذي نهجه "ابن كثير "في كتابه " البداية والنهاية" و"ابن الأثير" في "الكامل في التاريخ"، إذ سار في الباب الأول في روايته على نفس المنهج الذي اعتمده المؤرخان في تدوين الأحداث التاريخية، وذلك بذكر السنة ثم يعقبها بسرد الأحداث التي وقعت فيها.

والنموذج التالي يعطينا صورة واضحة عن ذلك: «وفي السنة الثالثة عشر من ربع قرن الحاكم تملكت الخليفة غيرة عارمة على الإسلام مصحوبة بكراهية ساحقة لأهل الكتاب والذمة، فحرر ونشر سجلا يعطي الأمر والتعليل، وسماه سجل رد الاعتبار إلى ملة التوحيد... وفي السنة نفسها صدرت سجلات بذات المعنى في حق أعياد الميلاد والمهرجان والشعانين، وفيها مات فسطاس، طبيب الحاكم، سكران في بركة ماء، ولم

[1]- عبد الله حامدي، الرواية العربية والتراث، ص264.

يمض أسبوع حتى ظهر الشق الإضافي من السجل أعلاه، وفيه: المسلم مسلم والنصراني نصراني ولا يلتقيان».[1]

وهنا تبرز علاقة التاريخ بالرواية مرة أخرى، ويبدو "حميش" مدركا لهذا المأزق، لذا نجده يحاول، بما أوتي من قدرة فنية، أن يحتال لإدراج هذه التواريخ ويصهرها ضمن المتن الروائي، مدرجا إياها ضمن أسلوب (الحوليات)، فلا يقحمها قسرا فتبدو نشازا، بل يوردها ضمن وقائع سنة هي موضوع الحكي، فتذوب في ذلك المتن الحكائي بما يضيف إليه من بنيات تخبيلية تساعدها على الانصهار والذوبان، وبهذه الطريقة يتحايل الروائي على صرامة المادة التاريخية ويروضها.

هذا التنوع في اللغات والأساليب يظهر رغبة "بنسالم حميش" في خلق نوع من الحوارية (البوليفونية) داخل النص عن طريق التهجين والأسلبة.[*] (STYLIZATION/ STYLISATION). ويبدو أن اهتمام "بنسالم حميش" باللغة، ليس من باب الشكلية المحضة « بل هو من باب الغوص في البنيات اللغوية نفسها، التي تعد أعمق ما يمكن أن يعبر عن العصر، حيث إن اللغة نفسها تحمل في طياتها إيديولوجية العصر أو أن العلاقة بينهما، كما يقول باختين- لا تكون أبدا بريئة، بل هي دائما مشبعة بالايديولوجيا. ولذلك فإن التوازي بين نصين ينتميان إلى حقبتين مختلفتين يضع هاتين الحقبتين في علاقة توتر حاد، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما».[2]

---

[1]- بنسالم حميش: مجنون الحكم، ص، ص، 41- 42.

*– الأسلبة الروائية: تقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنية (ب)، أو الجمع بين أسلوبين: أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد، ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 88.

[2]- سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر (روايات عربية، قراءة مقارنة)، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص، ص، 63- 64.

4- النص بين الاختزال والتمديد:

إن اللافت للانتباه في تعامل "بنسالم حميش" مع المادة التاريخية، تركيزه على العتبات التاريخية كبنية اختزالية قائمة على « تقديم نواة الحكي قبل انطلاقه، وتقول كل شيء قبل وصول الحكاية»[1]، وذلك قبل التمديد في أحداثها.

من بين هذه العتبات التاريخية ما يركز على الطبيعة المرضية والاستبدادية "للحاكم بأمر الله"، ومنها ما يخبر عن العبد "مسعود" والعقاب الغريب، وأخرى تشير إلى ثورة "أبي ركوة"، وموت " ست الملك"...إلخ.

ويبدو أن الروائي أدرك مشقة مسالك التاريخ على المتلقي، فحاول التخفيف من عنته بالتكثيف في استعمال النصوص التاريخية، ليستضيء بها للمضي عبر دروب الرواية والتاريخ، إضافة إلى رغبة "حميش" في أن يدهش المتلقي في كل مرة بما يلقي إليه من غرائب "الحاكم بأمر الله"، واختزالها في تلك العتبات، ليزيد من فضوله في معرفة تفاصيل تلك الغرائب الحاكمية، عن طريق ما يقوم بصياغته روائيا، ونماذج تلك العتبات التاريخية كثير، نكتفي بنموذج يلخص ما ذكرنا آنفا، نموذج يختزل غريبة من غرائب "الحاكم بأمر الله"، كما يوردها المؤرخ "ابن الصابي": « وعن (للحاكم) أن يدعي الربوبية، وقرب رجلا يعرف بالأخرم ساعده على ذلك، وضم إليه طائفة بسطهم للأفعال الخارجة عن الديانة...، وشاع الحديث في دعواه الربوبية، وتقرب إليه جماعة من الجهال، فكانوا إذا لقوه قالوا: السلام عليك يا واحد يا أحد يا محيي ويا مميت» [2]

فإذا كانت وظيفة العتبات هي الاختزال فإن وظيفة المتن الروائي هي التوسيع والتمديد وتفعيل المادة التاريخية، حتى تقوم بدورها الحيوي ضمن نسيج النص، غير أنه

[1]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص192.
[2]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص97.

ينبغي الإشارة إلى أن « ما يرد على مستوى التمديد قد لا يكون بالضرورة وقع تاريخيا أو نصت عليه مصادر التاريخ، لكنه بالضرورة مناسب للحكي ولا حم لمنطقة، ومنسجم مع الغرض الأصلي للحكي، إنه محتمل الوقوع ضرورة ويقربنا حدسيا من الشخصية والفضاء والأزمنة، يسد الفراغات ويلحم الدلالات حتى تكتمل الصورة وتكون جاهزة للتلقي النهائي»[1] ففي المتن تكمن حرية الروائي في ممارسة لعبة التخييل والانفلات من أسر اللغة التاريخية عن طريق الافتراض وملء الفراغات وكشف المستور والمسكوت عنه.

وما دام الروائي "بنسالم حميش" يتعامل مع بنيتين متباينتين، في روايته ذات النكهة التاريخية، فقد كان بالإمكان أن يهتم ببنية على حساب الأخرى، غير أنه لم يغفل عن هذا المأزق الخطير، لذا نراه في "مجنون الحكم" يعمد إلى محاولة الموازنة بين البنيتين التاريخية والروائية، وإن كانت الأسبقية للمادة التاريخية من خلال العتبات التمهيدية، تعقبها البنية الروائية عن طريق آلية التمديد لما أوجزه في العتبات، فيحدث التوازي والتناظر بين البنيتين التاريخية والروائية أو بين العتبة والمتن الروائي، وهذا ما من شأنه ان يحدث توازنا في النص الروائي ذي الملمح التاريخي. ونأخذ على سبيل المثال لا الحصر هذين النموذجين: أولاهما مستقى من التاريخ يعقبه صنوه من المتن الروائي، ومما ورد في الملفوظ التاريخي أخبارا عن الحاكم بأمر الله: « كان رديء السيرة، فاسد العقيدة، مضطربا في جميع أموره، يأمر بالشيء ويبالغ فيه، ثم يرجع عنه ويبالغ في نقيضه» المكين بن العميد: تاريخ المسلمين[2] أما الرواية فتقول ذلك بملفوظ أكثر اتساعا وحيوية، حين تدمجه بسياقها اللغوي، نأخذ منه هذا المقبوس الموجز، تقول الرواية عن الحاكم بأمر الله: «هو من قال النفسيون بإصابته في أثناء شبابه بضرب من المالنخوليا أو

[1]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص،ص 196- 197.
[2]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص12.

جفاف الدماغ وفساد المزاج...» [1] وما هذا المقبوس إلا غيض من فيض، فالمتن الروائي لا يكتفي بالاختزال بل يعمد إلى آلية التمديد الحكائي للبنيات التاريخية، فما ورد في سطر ونصف يوسعه الروائي إلى صفحات وصفحات، كلها تتناول سيرة "الحاكم بأمر الله" والمرض الذي أصيب به، ورغم ذلك فقد حكم البلاد وتسلط عليها مدة خمس وعشرين سنة، فأسرف في القتل والتعسف.

5- التخييل التاريخي والباروديا:

يعرف "باختين" "المحاكاة الساخرة" أوما يسميها "بالباروديا" (parodie/ parody) بأنها «الحديث بواسطة كلمة الآخرين ولكنه بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب – يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية- إن الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية، يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الأصلي، ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما، الكلمة تتحول إلى ساحة لصراع صوتين اثنين».[2]

وهذه الروح الساخرة هي ما يلف رواية "مجنون الحكم"، التي تحولت إلى ساحة صراع بين صوت الروائي، الذي يطفح مرارة، وبين صوت استقدمه من غياهب التاريخ، ليحاوره بطريقة تثير الهزل والسخرية.

يستعير "بنسالم حميش" لغة التراث، فيحاول تطويعها حتى تقترب من لغة الحاضر، ليستسغيها المتلقي لقربها من ذائقته وعصره، ويحاول إلى جانب ذلك تكثيف دلالتها عن طريق الطاقة الإيحائية التي يفجرها من خلال أسلوب السخرية، من خلال التعليق والنقد والخطاب الساخر، وخاصة فيما يتصل بشخصية "الحاكم بأمر الله" وسبر الأغوار السحيقة لهذه النفس الغريبة، والكشف عما يجول في لا شعورها (لاوعيها) من تصارع الأهواء.

---

[1]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص282.

يرمي الروائي من وراء خطابه الساخر إلى فضح نوايا الحاكم المستبد، المهووس بالسلطة، ليس فقط في القرن الرابع للهجرة - فقد مضى هذا العهد وانقضى- بل في كل زمان ومكان. وهزلية الخطاب لا تتبع فقط من النقد والتعليق الذي يمارسه الراوي داخل الرواية، بل تتبع أيضا من ملفوظات الحاكم نفسها، لتبرير أفعاله، ولها من التأثير في مجرى الأحداث، وفي بنية النص، ما قد يفوق تأثير النوع الأول، وذلك لكون الحاكم، وهو ينطق بمثل تلك السخافات و الحماقات يظن أنه ينثر دررا من الحكم والمنطق، وتلك هي المفارقة، ومثار السخرية والضحك. ويكفي أن نتأمل المقاطع التالية حتى يتبين لنا ذلك. ففي أثناء ادعاء " الحاكم بأمر الله" الربوبية، ظن أنه من حقه أن يقسم، فبم أقسم يا ترى؟!

يقول: « وحق حماري القمر! لو عرفتم بعضها لتسابقتم شعوبا وقبائل صوب المنافي، أو لخندقتم على أنفسكم في أدغال الصمت والهمود»[1]

إن هذا القسم بحق الحمار ليثير موجة من السخرية والاستهزاء والتعجب من هذه النفس المريضة.

أما المقبوس الثاني فيوحي بالجدية، يتحدث فيه الحاكم عن قضية ذات أهمية يقول: «حبب إلي من سير الأنبياء والرسل تربية الشعر واللحى، وارتداء الصوف وركوب الحمير»[2] إن مثل هذا السياق التلفظي يشي بالفراغ الروحي لقائله لتشبثه بسفاسف الأمور، ولغياب الجوهر عن هذا الذهن السقيم، بما حجبته عنه توافه الأمور، ومحاولته إعمال الفكر فيها، وفي ذلك منتهى السخرية. وفي سياق آخر يدهش المتلقي للتبريرات التي يقدمها الحاكم لبعض مواقفه وسلوكاته، ظانا بذلك أنه قد أقنع مخاطبه، دون أن يدري أنه قد فجر فيه رغبة جنونية في الضحك، يقول الحاكم: « إني من البكائين... أما لماذا

[1]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص 77.
[2]- بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص 23.

أبكي، فمرده بدءا، إلى كوني لا أجد بديلا للعنف لتقويم رعيتي وأرباب دولتي»[1] أي تناقض هذا الذي يسكن عقل هذا الحاكم وأي قلب رحيم هذا الذي يجمع بين البكاء والعنف؟!

وفي نفس السياق اللفظي يندرج هذا المقطع الفريد، الذي يختصر فكرا بعيدا كل البعد عن المنطق السليم والتفكير السديد، وتكمن المفارقة الساخرة في الطريقة الأسلوبية التي أورد بها الروائي أساليب " الحاكم بأمر الله". ومحاكاتها بطريقة ساخرة، أساسها التناقض الحاد، والتضاد الصارخ الذي يبعث على السخرية المرة، التي تكشف عن مدى التناقض الذي يقبع داخل هذه الشخصية المرضية.

ومما سبق نرى كيف «صار التخييل التاريخي خطاب مفارقة ساخرة وباروديا قائمة على التهجين والأسلبة، ومستنسخات تناصية، يراد بها الحوار والتفاعل من خلال جدلية الهدم والبناء، والانتقال بين الماضي والحاضر بغية بناء الحاضر المعاصر، وتشييد المستقبل المنشود والممكن».[2]

وبذلك استطاع "بنسالم حميش" أن يخترق آفاقا حداثية، من خلال روايته "مجنون الحكم"، التي تأرجحت بين عنصرين وبنيتين مختلفتين: بنية فنية وأخرى تاريخية معرفية، حاول من خلالها إعادة قراءة التاريخ ومساءلة أحداثه وفق مقاربة استفزازية، تهدف إلى ملء الفراغات وفضح تجاوزات المؤرخين، ومحاولة كتابة تاريخ المقموعين، وتبدو هذه المحاولة جادة يروم من خلالها الروائي تجربة روائية متميزة ومتأصلة، تستدعي التاريخ لا لتقدسه بل لتسائله، وتعيد صياغته من جديد وفق قراءة واعية. واستحضار التاريخ لا لاستعراض فترة من فترات الانكسار العربي، بل لتسقطه على العالم العربي وعلى حكامهم المهووسين بالسلطة في الزمن الحاضر، ورغم كونها رواية أطروحية، تتناول

[1]- المصدر نفسه، ص 81.

[2]- جميل حمداوي، الرواية التاريخية (أشكال الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث والمعاصر)، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، د.ط، 2014، ص14.

قضية سياسية شائكة ذات سمت تاريخي صارم، إلا أن الروائي عمد إلى العبث ببنياتها حسب ما يستدعيه البناء الفني، متوسلا في ذلك آليات جديدة، قادرة على إعادة تشكيل المادة التاريخية ونحتها بطريقة جمالية، لأن الغاية فنية، وما المادة التاريخية إلا وسيلة لبلوغ الهدف المنشود، ألا وهو عمل فني يدهش القارئ، وتلك سمة من سمات الرواية التاريخية الجديدة، التي تروم خلق وعي جديد، بل إنسان جديد.

المبحث الثاني: "مدونة الإعترافات والأسرار":[1] التشكيل التراثي للمحكي

يعد هذا النص من أولى تجارب الكاتب التونسي " صلاح الدين بوجاه" في مجال الرواية وما للتجارب البكر من إيجابيات وسلبيات، وما تحمله من أفكار ورؤى وأحلام، فهو يعتبر تجربته هذه: « العمل الأول الذي يختزل عادة تجربة صاحبه إذ يكون بمثابة البذرة التي تختزن حلم الشجرة، ولكن المفارقة تشاء ألا توجد الشجرة إلا ساعة تفرغ البذرة لذلك فإن روايتي الأولى قد قامت على ما كنت أعده مشروعي الروائي.

قام هذا المشروع إذن على جملة من الهموم الفكرية المتصلة بالغرض والوجدان وبحضور الذات داخل العمل الأدبي، والفنية الصرف المتصلة بموقف من الرواية أو أقل من الروائية، أي جملة تلك العناصر والسمات التي تخص هذا الجنس الأدبي وتحده جمعا و منعا »[2].

ويمكننا الوقوف على جملة من السمات والأدوات الفنية التي تتميز بها هذه الرواية والتي تحدد موقف صاحبها من هذا الجنس الأدبي، ومن مفهوم " الروائية " ذاته – على حسب تعبيره – هذا المشروع الفني الذي يقوم على كتابة مغايرة تتجاوز السائد والمألوف، من الرواية الكلاسيكية العربية، كما تنشد الانعتاق من أسر الرواية الغربية.

أولا: البنية التراثية للشكل الروائي.

1- **الخبر والرواية:** مما يعزى من فضل إلى رواية "مدونة الإعترافات والأسرار" هو كونها من الروايات العربية السباقة إلى توظيف فن " الخبر " في المتن الروائي بهدف تأصيل الرواية العربية.

وهنا نطرح تساؤلا حول ماهية الخبر، وما علاقته بالرواية؟

---

[1]- صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار، سراس للنشر والتوزيع، تونس، د. ط، 1985

[2]- أنور البصطي، حوار مع الروائي صلاح الدين بوجاه، مجلة حقائق، تونس ، ع 405، جويلية 1993، ص 42

للوهلة الأولى يتبادر إلى الذهن أن الجنسيين ينتميان إلى حقليين متباعدين، فلا أواصر بينهما، لكون الخبر ينشد الموضوعية والرواية ترمي إلى تأجيج التخييل عن طريق ما تستغله من عناصر ذاتية.

غير أن هذا الإنطباع الأول ما يفتأ أن يتغير، حين التوغل في جوهر كل من فن الخبر وفن الرواية، لندرك أن العلاقة بينهما علاقة تقارب. ولعل السؤال الذي يطرح هنا هو ما الذي يجعل من فن الخبر قريبا من فن الرواية؟

توصل الناقد " محمد القاضي " بعد جولته في كتب الأدب القديمة بحثا عن معاني (الخبر)، إلى نتيجتين هامتين يطبعهما نوع من التضارب الواضح أولاهما: « أن الخبر ملتقى لمعان مختلفة حتى إنه تضخم وصار من الكلمات التي تستعمل في مجالات متعددة تضم إلى النص القرآني الحديث النبوي والتاريخ والجغرافيا والأمثال والحكم وغيرها. حتى إن التصدي لتعريف الخبر يغدو مطلبا عسيرا هو على شفا الإستحالة ».[1]

وأما النتيجة الثانية فتتمثل في: « أن هذا التعدد في معاني الخبر لم يحل دون وجود معنى محدد له. فلئن كان الخبر في مجال الأدب كشكولا[*] من الأجناس الدنيا ذات السمات المخصوصة، حتى إنه كثيرا ما يتطابق والنثر بصفة عامة، فإنه أيضا عد نوعا من أنواع المعارف التي يتعين على الأديب أن يلم بها وإلا قصر عن مرتبة الأديب المثالي. وبهذا المعنى كان العلم بالأخبار فرعا أساسيا من فروع المعرفة ».[2]

ومما سبق ندرك صعوبة ضبط الحدود التي تفصل بين (الخبر) و(الحديث) و(الحكاية).... وكل ما يندرج ضمن دائرة (الأدب)، لكون الخبر أساسا من أسس الأدب بشتى تفرعاته وأنواعه. رغم ما يكتنف هذه العلاقة من وضوح تارة وغموض في أحايين

---

[1]- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي – دراسة في السردية العربية – كلية الآداب ، منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص 88.

*- الكشكول: جمع كشكول، دفتر، أو مجموعة من الأوراق البيضاء أو المسطرة مغلفة بورق مقوى. وقد ورد في المنجد في اللغة والأعلام تعريف الكشكول كما يلي: " الكشكول والكشكولة، وعاء المتسول يجمع فيه رزقه.. وبه سمي كتاب " الكشكول " لبهاء الدين العاملي لأنه جمع أشياء كثيرة مختلفة المواضيع " ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ط 43، 2008، ص 687.

[2]- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص، ص 88-89.

أخرى. غير أن حديث القدامى عن (الخبر) ظل مرهونا بطابع السياق الذي أدرج فيه، أما عن مفهوم (الخبر) عند النقاد المعاصرين، فإن ما يلفت الإنتباه، هو عزوفهم عن تناول هذه القضية، إلا ثلة قليلة منهم، تصدت لتعريف (الخبر)، محاولة الوقوف عند حدوده[1] وإن وقع البعض منهم في الخلط بين الخبر ومختلف فنون القص: (الحكاية)، (الخرافة)، (القصة)....إلخ. ليقعوا في اللبس فتضيع الحدود الفاصلة بين (الخبر) وبقية الأجناس الأدبية.

أما البعض الآخر فقد وقف أمام هذا المصطلح وقفة متأملة متأنية، ينقب عن معانيه عند الدارسين العرب القدامى. وحاول أن يستخلص رؤاهم ويمزجها برؤيته الحديثة بعيدا عن النظرة الإنطباعية المتسرعة، ومن بين هؤلاء نذكر الناقد " سعيد يقطين " الذي يرى بأن الكلام العربي ثلاثة أجناس هي: (الشعر) و(الحديث) و(الخبر). وضمن جنس (الخبر) نجد« أن الأنواع الخبرية الأصول هي: 1-الخبر، 2- الحكاية، 3- القصة، 4- السيرة"[2] كما نجده يميز بين هذه الأنواع وذلك " من خلال ارتباط النوعين الأول والثاني على أساس " الحدث "، في حين يتصل النوعان الآخران ب " الشخصية ". فالخبر والحكاية يتركزان بشكل خاص حول أحداث معينة،لكننا في القصة والسيرة نجد التركيز ينصب على شخصية معية ».[3]

وهو يقر ضمنا بالتداخل بين الأنواع والأجناس، وبخاصة في الرواية، التي تستوعب هذه الأنواع وتمزج بينها.

وفي موضع آخر نجده يقرن (الخبر) بالتجربة الإنسانية، ويحاول رصد التغيرات وما ينجر عنها من انحياز (الخبر) للواقع أو جنوحه نحو التخييل، ويقيم هذه العلاقة على النحو التالي:

---

[1]- ينظر، محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 107 وما تلاها.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 195.

[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

«أ- الخبر=التجربة: عندما يكون الخبر يوازي التجربة نكون بصدد الأليف واليومي والواقعي، الذي يتساوى كل الناس في إدراكه وتمثله.

ب- الخبر>التجربة: وعندما يصبح ما يقدمه لنا الخبر يفوق أو يوازي التجربة، نصبح أمام عوالم جديدة تتميز بغرابتها عما هو أليف، وتنزاح عما هو متداول ويومي. إن هذه الإنزياح يجعلنا في منطقة التماس بين ما هو واقعي وما هو تخييلي.

ج- الخبر< التجربة: وعندما يتجاوز الخبر التجربة ويفوقها، يتم خلق عوالم جديدة تقوم على " التخيل "، وذلك من خلال إختراع أشياء لا حقيقة لها بخروجها عن عوالم التجربة الواقعية العادية ».[1]

وبذلك ندرك كيف أن (الخبر) مفهوم منفلت عن التحديد، فتارة ينظر إليه على أنه بنية مستقلة، وتارة أخرى بكونه بنية تتوزع على أجناس شتى، وإن كان في عمومه يعني القول المروي.

ومما سبق ندرك أن بين فن الخبر وفن الرواية أوجه تشابه شتى، حددها الناقد محمد رياض وتار في ما يلي:

«1- التشابه بين الرواية وفن الخبر، من حيث أن كليهما يتميز بالقدرة على إحتواء أجناس أخرى.

2- قدرة فن الخبر على تناول الموضوعات المتعددة، والمتناقضة، كالجد والهزل،....

3- احتواء فن الخبر على عناصر قصصية تقربه من فن القصة، كتوهم الحقيقة عن طريق السند، وتداخل الخيالي بالتاريخي، وقابلية المحاكاة، ووضوح وجهة النظر

[1]- سعيد يقطين، سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص،ص 199-200.

ضمن النسق الحكائي، بالإضافة إلى ما يتميز به فن الخبر من خصائص مشابهة لخصائص السرد القصصي، كالإيجاز والتكثيف والتلميح ».[1]

وبهذه الخصائص التي تتقاطع بين الخبر والرواية، أمكنهما التقرب والامتزاج عبر نزعة تنشد التجديد والمغايرة، وبذلك اتجهت الرواية المغاربية نحو تخطي السائد والمألوف، والتفتت إلى التراث الأدبي تستمد منه قيمه الجمالية، رغبة منها في تأصيل الفن الروائي العربي والإنقلاب من قبضة الرواية الغربية المختلفة منبتا وفكرا وحتى في خصائصها الفنية.

ولما كان التراث الأدبي العربي ثريا، فقد اتجه ثلة من الروائيين إلى منابعه ينهلون منها شعورا منهم بضرورة خلق أشكال فنية للرواية يستمد عناصرها من التراث العربي. فمنهم من استعان بفن المقامة(*)ليؤثث بها عالمه الروائي، ومنهم من تخير فن الترسل(**)، فيصهره في نسيج النص الروائي. وآخرون اتجهوا صوب أدب الرحلة(***). فراحوا يغترفون من بحرها، مطوعين إياها لتشكل مع باقي عناصر الرواية لحمة وبنية متكاملة.

أما البعض منهم ومنهم الروائي " صلاح الدين بوجاه " – فقد آثر استعمال فن الخبر من أجل بناء عوالم روايته المتميزة ّ مدونة الاعترافات والأسرار " إذ رأى في (الخبر) أهم رافد في الموروث السردي – رغم تعددها – يمكن الرواية العربية الجديدة من إدراك مبتغاها وتحقيق تميزها إذ يقول « ولعل هيكل الخبر يمثل أظهرها وأبرزها وظائفية».[2]

وقد بين "صلاح الدين بوجاه" أسباب نهجه هذا المسلك في مقدمة روايته قائلا «فالمدونة وحواشيها تقدم ضمن زمر خبرية كثيرة، لا علاقة جلية تصل بعض أجزائها ببعضها الآخر فيما عدا عمق الوشائج الدلالية التي تمثل الأرضية الثابتة الصلبة للرواية

[1]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص ، ص 174-175.
* - مثل رواية " المقامة الرملية " للروائي هاشم غرايبة.
** - مثل رواية " رسالة البصائر "في المصائر" لجمال الغيطاني.
*** - مثل رواية " رحلة ابن فطومة " لنجيب محفوظ التي تستدعي(رحلة ابن بطوطة).
[2]- صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار، ص12.

بأكملها، فاستغلالنا لتقنيات الخبر يعد منحى قد اقتضته الطبيعة الدلالية للعمل ...»[1]. فهذا الإقرار بالإعتماد على (الخبر) يعد ملمحا رئيسيا يسم الرواية بميسم التأصيل التراثي والعتاقة الشكلية.

ويحاول أن يلملم شتات هذه الزمر الخبرية الكثيرة، عبر خيط ينتظم وفقه هذا الشتات عبر نسيج النص، ويساهم في تشكيل بنية سردية متلاحمة.

ولما كان هذا النص الروائي عبارة عن زمر خبرية متعددة، تصب في مجرى واحد وهو الكشف عن الأسرار والخبايا المتصلة بحياة " أبي عمران سعيد " فقد كان من الطبيعي أن يلتزم الروائي بظاهرة تعدد الروايات والرواة، وتلك خاصية من خصائص (فن الخبر) الذي يعد الحجر الأساس في بناء " مدونة الإعترافات والأسرار ". « وهي سمة من سمات فن الخبر، وتتوافق وشخصية بطل الرواية التي تتميز بأنها شخصية إشكالية متعددة الوجوه، مضطربة السلوك والفكر، ومتناقضة مع ذاتها ومع العالم المحيط بها »[2]، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فقد أدرج الروائي روايات شتى عن (الأبلق) حصان أبي عمران سعيد[3].

ولما كان "أبو عمران سعيد" هو الشخصية الأساسية في النص فقد آثر عرض بعض الحقائق عن حياته، وترك البعض منها لراويته " أبو اليسر بن حسين بن علي "، كما شارك رواة آخرون في سرد الأخبار، كل من منظوره ومن طبيعة العلاقة التي تربطه بالبطل، فتراكمت الروايات حسب كثرة الرواة، فنجد أخبارا تصدر من الأخت الصغرى (لأبي عمران سعيد)، وأخرى من (شعلة) جارية الربض الأسفل، ومن صاحبتها (ليلى)، وأخبار يدلي بها (حاجب الديوان)...إلخ وكلها تحاول تسليط الضوء على ما انغلق من أسرار وما بدا من غموض حول شخصية (أبي عمران سعيد)، فتتفق الأخبار حينا وتختلف أحيانا أخرى. ومن تلك الأخبار التي اتفق عليها راويان، خبر ميول (أبي عمران)

[1]- صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار، ص 12.
[2]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 178.
[3]- صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار، ص،ص 18-19.

إلى الشرود والإنزواء، فهذه أخته الصغرى تخبرنا قائلة «فشب ويفع ولم نكن نكاد نقع له على زلة عدا الإنزواء والخلوة ينشدها حنينا إلى الحنين».[1] ونفس الخبر يتكرر في رواية (شعلة) الجارية فتقول: «...وأنسج أردية ما قد يفتقر إليه من شجن لين داخل كثافة غابية لم يساهم الظاهر في تقليم توحشها إلا ليكسب الباطن منها مزيدا».[2]

2- ثنائية المتن والحاشية:

- يطالعنا البعد التأصيلي لرواية " مدونة الإعترافات والأسرار "، واضحا من خلال استلهام الروائي لشكل كتابتها من البنية التراثية القائمة على ثنائية (المتن) و(الحاشية)، على عادة القدامى، إذ جعل من هذه الثنائية الحيز الذي تدور في فلكه المادة الحكائية، وقد عمد من خلالها إلى تخصيص (المتن) للمدونة، أما (الحاشية) فقد استأثرت " بكتاب المجالس والحلقات ". وإن في استدعاء هذه البنية الشكلية التراثية « ما يشكل العلامة التجريبية الأولى في بنية الشكل الروائي، والمظهر الدال على حداثتها، باعتبار أننا قد ألفنا أن تكون الحاشية موافقة للمباحث النظرية في شتى الحقول المعرفية للنصوص القديمة، وتضطلع بدوء الإحالة على المتن – أصل التأليف – وإضاءة ما حواه من مادة ... ومن ثمة فهي تعضد ما يرد في المتن وتضيف إليه».[3]

وما ذلك إلا مظهر من مظاهر التفاعل الخلاق الناجم عن استثمار البنيتين التراثيتين اللتين أحدثتا انقلابا في نسيج النص الروائي وبنياته الحكائية فخرجتا به عن المألوف في الرواية الكلاسيكية. إنه بمثابة التوهج الذي يمد النص بطاقة خلاقة تخلخل الأبنية المهترئة. ويرى بوجاه في هاتين الثنائيتين: « أنها بمثابة الحوضين المتراشحين، من حيث انطلاق كل منهما من الثاني وإحالته عليه وعودته إليه في حركة لولبية لا تكاد تدرك لها نهاية... ذلك أن كلا منهما يمثل الثاني ويهيء له ويخفف من زخم تراكماته ويضيف إليه ويشرح مغلقاته، بيد أنه إلى ذلك كله، يستبطن وعيه ولا وعيه سابرا خفي

[1]- صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار، ص 39.
[2]- المصدر نفسه، ص 75.
[3]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص495.

أغواره، وأغوار باثه ومتلقّيه...، إن كلا منهما ليمثل بوحة إسقاط أساسية بالنسبة إلى الثاني، تتكشف عبر صقالتها أشكاله وأحجامه وألوانه وتداخل أنغامه».[1] إنه التواشج والتعالق بين (المتن) و(الحاشية).

ورغم كون (المتن) النص المقروء، وكون (الحاشية) النص المحال إليه، إلا أنهما يشتركان في كونهما بؤرتان متلاحمتان في تشكيل بنية النص الروائي وفي غياب (الحاشية) انفلات لهذا الإطار والمحور الذي تنتظم وفقه البنيات الحكائية.وهذا التلازم والتلاحم بين الثنائيتين هو ما يعطي النص الروائي لحمته وتماسكه.

وتنبغي الإشارة هنا إلى أنه رغم استدعاء "صلاح الدين بوجاه" لهذه البنية التراثية إلا أنه لم يقع في شركها، ولم يسمح لها بالهيمنة على نصه بحيث تحيله صورة عن التراث، فهو قد استعان بها من أجل أن يضفي على روايته الصبغة التأصيلية دون أن تفقد خصوصيتها الحداثية، وإلا أصبحت روايته تكرارا ونسخا لا خلقا وتجاوزا، وذلك ما يرمي إليه الروائي من خلال روايته « فتتجاوز بذلك خصوصيات هذين النصين لتحقق خصوصيتها، نصا منتجا جديدا، يتأسس على التراث قبل أن يعمد إلى خلخلة أنساقه التي يشتغل عليها»[2] تلك الأنساق التي تعمد إلى تجاوز بنيتها والمضي نحو آفاق الإبداع المتجدد والبحث عن الخصوصية والتفرد، وبذلك تصبح العودة إلى بعض أشكال القص التراثي خيارا فنيا « لم تتم بتقليد هذا الشكل تقليدا سطحيا، وإنما تمت عبر تطويعه لمقتضيات العصر وتحويله إلى جنس أدبي حديث قائم على التخييل، وهي وليدة البحث عن أشكال جديدة مستمدة من التراث، سعيا وراء خصوصية فنية تمنع الذات من الذوبان في حضارة الشمال، وتسهم في إثراء الثقافة التي يجب أن تقوم من هذا المنظور على التنوع والاختلاف ».[3]

---

[1]- صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار، ص 10.

[2]- بوشوشة بن جمعة، إتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 496.

[3]- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001، ص 293.

وقد أدرك "صلاح الدين بوجاه" هذا الأمر، من خلال استلهامه لفن (الخبر) من التراث، وصرح به في مقدمة روايته " مدونة الإعترافات والأسرار " قائلا: « فالمدونة وحواشيها تقدم ضمن زمر خبرية كثيرة لا علاقة جلية تصل بعض أجزائها ببعضها الآخر فيما عدا عمق الوشائج الدلالية التي تمثل الأرضية الثابتة الصلبة للرواية بأكملها، فاستغلالنا لتقنيات الخبر يعد منحى قد اقتضته الطبيعة الدلالية للعمل واقتضاه سعيه إلى تكريس البعد التجريبي في الآن ذاته. وإن من شأن ذلك أن ييسر لنا أمر الإيحاء بانعدام وحدة المكان والزمان وبتداخل الأحداث، ثم – وخاصة – بإمحاء المعالم الواضحة للفاعل المحوري».[1] وهذا ما يعطي للمدونة خصوصيتها ويمنحها صفة التأصيل التراثي، دون خلعها معطف الحداثة، في جمالية متناغمة متفردة تجمع بين التراث والحداثة.

ثانيا: العنوان: تعدد في الصيغ والخطابات.

يعد العنوان العتبة النصية الأولى التي تواجه القارئ، بما تثير فيه بصيغتها الإغرائية من تحريض المتلقي واستفزازه، لقراءة المتن، وفك شفرته والإجابة عن التساؤل الذي يقبع في صيغة العنوان.

فالعنوان « يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا إنه يقدم لنا معرفة كبرى نضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي نبني عليه، غير أنه إما أن يكون طويلا، فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه وإما أن يكون قصيرا وحينئذ فلا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه».[2]

والمتأمل لعنوان رواية صلاح الدين بوجاه " مدونة الإعترافات والأسرار"، يلمح بروز الملمح التأصيلي الذي ينشده الروائي في روايته هذه، من خلال نفحة التراث المنبعثة من

[1]- صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار،المقدمة ص 12.
[2]- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، د ت، ص 72.

ملفوظ (المدونة) التي تومئ إلى مخطوطة قديمة، وذلك ما من شأنه أن يثير فضول المتلقي للإطلاع على مضمون هذه المخطوطة، ويتساءل عن علاقتها بالواقع.

غير أن اللافت للإنتباه أن الروائي قد أردف العنوان الرئيسي للرواية بعنوانين فرعيين آخرين، جاء الأول منهما بصيغة: " مدونة الإعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار"».

وأما الثاني فقد ورد بصيغة " مدونة الإعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار«وبحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجيه الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي».

وهنا يعن لنا التساؤل التالي: هل كان الروائي يتقصد من وراء إرداف العناوين الفرعية مساعدة المتلقي على توقع المضمون الذي يتلوه؟ أم أنه رام التشويش عليه وإرباكه والوقوع في حيرة التمييز بين هذه الصيغ، وما ينتج عنها من خطابات؟

إن الصيغة الأولى للعنوان " مدونة الإعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار" «تحيلنا – منذ البدء – على فن سردي عربي عريق هو الخبر في شكله المكتوب لا الشفوي، ومن ثمة فإن هذه الصيغة تعلن عن التواصل والإمتداد بين فن عريق هو الخبر، وآخر حديث هو الرواية، وتؤشر – في الآن ذاته – على كون هذه الرواية تتأسس على هجرتها نصا إلى التراث واشتغالها بأفق حداثي على عدد من روافده الفكرية والجمالية، بغية تجسيد كتابة مغايرة».[1] إنها الرواية المسكونة بهاجس المغايرة والتجاوز، عبر استلهام إحدى الأشكال التراثية (الخبر)، وصهره ضمن الأطر الروائية الحديثة، إنها صيغة من صيغ التجريب التي يرمي من ورائها "صلاح الدين بوجاه" إلى تأصيل الرواية العربية ومن خلالها إلى إثبات الذات والهوية التي اضمحلت أو كادت. فالعنوان الفرعي الأول يحيلنا إلى مجموعة من الأخبار المتصلة بأبي عمران الذي رصدها هو نفسه كاشفا

[1]- بوشوشة بن جمعة، إتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 486.

بعضا من الأسرار ومدليا ببعض الإعترافات تاركا بقية الأسرار ليكشف عنها رواة آخرون.

ورغم أن هذا العنوان الفرعي قد أضاء جوانب عدة من المدونة، إلا أنه عمد من جانب آخر إلى إخفاء جوانب أخرى متصلة بالحاشية. هذا الشكل التراثي الذي يشوش المتلقي ويقف حائرا في كيفية قراءتها ومدى مساهمتها في إضاءة المتن وهذا الجانب الغامض هو ما حاولت الصيغة الثانية استدراكه.

فبعد أن أحجم عن ذكر (الحاشية) في العنوان الفرعي الأول، وأربك المتلقي، يصرح في العنوان الفرعي الثاني بماهية (الحاشية) المتمثلة في " كتاب المجالس والحلقات" وقد اضطلع بمهمة الرواية في هذا الجزء "أبو اليسر بن حسن بن علي". ولا يخفي ما لدور الحاشية في تبيان الحقائق والكشف عن الغوامض والملغزات من الأمور، وهي إلى ذلك تلف المدونة بصبغة تراثية عتيقة.

يبدو أن هذا العنوان الطويل – مقارنة بالعنوان الأساسي والفرعي الأول – قد رام من خلاله الروائي إلى الكشف عما غمض واستعصى على المتلقي، الذي أشفق عليه أن يتوه في هذا العالم التراثي العتيق، فيعمد إلى انتشاله من حالته تلك حتى لا ينقطع حبل التواصل بينهما، فيعزف المتلقي عن النص الروائي الذي أمامه، لاعتقاده أنه مجرد أخبار عتيقة لا تمت إلى الواقع بصلة فيضيع بذلك جهد الروائي سدى، لذا نلمح الروائي يذيل هذا العنوان الفرعي بملفوظ يلقب الموازين السابقة، ويتمثل في صيغة "رواية تجريبية"، ليكشف للمتلقي الطبيعة الأجناسية لهذا العمل، الذي أراد له صاحبه أن يجمع بين الأصالة والحداثة، أن يستلهم المورث السردي دون أن يحبس نفسه في بوتقته، بل يستعيره كآلية وشكل من أجل تطعيم هذا الفن الحديث، المتمثل في الرواية وإعطائها فرادة وتميزا في إطار النزعة التجريبية، التي تنشد التغيير والمجاوزة. فقد عمد إلى «مغامرة البحث عن نمط كتابة روائية بديل يتجاوز السائد من أشكال الكتابة الواقعية ذات الطابع التقليدي في أبنية شكلها وأنساق خطابها، ليؤسس شكل كتابة جديد يحقق التوق إلى المغايرة من خلال

العودة إلى التراث وتمثل بعض أشكاله السردية وخصائصها الجمالية تمثلا ينم عن استيعاب واع يتجاوز المحاكاة إلى الإضافة»[1] وهذا ما حقق "لمدونة الإعترافات والأسرار" طابعا تجريبيا ذا نكهة وعبق تراثي أصيل عبر الإشتغال على روافده.

ثالثا: المدونة: رواية الواقعية اللغوية وأفق التجريب.

لقد كانت اللغة هاجس السؤال الإبداعي في تجربة "صلاح الدين بوجاه" الروائية، وذلك ما تجسده "المدونة"، إذ تمردت اللغة عن وظيفتها الكلاسيكية المتمثلة في الوظيفة الإبلاغية، لتستعيض عنها بالوظيفة الجمالية التي تثير الإنتباه إليها بكونها كائنا مستقلا،وله هويته وخصوصيته.

ويبدو أن هذه النظرة قد تسللت إلى الرواية المغاربية، ومنها التونسية، منذ أواسط الثمانينات، وإن كان السبق في التجريب اللغوي يعود إلى فترة أسبق، تعود إلى رواية "حدّث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي في الأربعينيات رغم صدورها .متأخرة بداية السبعينات، وهذه النزعة التجريبية في اللغة قد تواصلت عبر كتابات اللاحقين من الروائيين ومنهم "صلاح الدين بوجاه" الذي عمد إلى تفجير طاقات الإبداع اللفظي في مسعاه إلى تأصيل الفعل الروائي والبحث عن الهوية الضائعة.

لقد أطلق "بوجاه" على تجربته تلك مصطلح (الرواية الغوية) أو «رواية الواقعية اللغوية»[2] مجسدا بذلك خصائص نوع جديد من الكتابة الإبداعية ويتعلق الأمر بـــ«لغة الكتابة الروائية التي سلكت مذهب البحث والتجريب دون أن تقطع صلة الرواية بالواقع... من خلال تجاوز السائد من لغة الرواية التقليدية التي استنفذت الكثير من طاقاتها الإبداعية، وذلك بجعله لغة الخطاب الروائي تتجاوز حدود الإبداع لتشكل أفقا

[1]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي،المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص 95.

[2]- صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار، (المقدمة)، ص 11.

إبداعيا،بتجسيدها هاجس السؤال الإبداعي من جهة وأفق الكتابة الروائية من جهة أخرى».[1]

هذه "الواقعية اللغوية" التي أدخلت الروائي في مغامرة اللغة العتيقة المضنية. ويبدو أن تأسيس هذه الواقعية اللغوية لا يتم إلا عبر مستويات ثلاث يفسرها "صلاح الدين بوجاه" في مقدمة روايته "مدونة الإعترافات والأسرار" قائلا: «فلتعثرنّ أولا خلال هذه "المخطوطة البكر" على تصوير مباشر للواقع الأعجف العربي الخارجي، قديمه وحديثه، إثارة لقضايا عدة شغلت وتشغل هواجس أمة بأكملها. ولتعثرن ثانيا على واقع روائي داخلي صرف ينطلق من "المدونة" ومن "كتاب المجالس" ويؤوب إليهما في حركة لولبية تمثل توقيعا فعليا حول الذات، سعيا منا إلى بناء عالم روائي يحيل على ذاته، ملتمسا جل عناصره من بناه الداخلية. فهو يدعي امتلاك أحداثه الخاصة وشخصياته المتفردة، بل ورموزه التي لا فك يسننها إلا صدورا عنه وعودة إليه. ولتدركن ثالثا، واقعا لغويا محضا هو واقع لغتنا التي نهوى ونعشق،هذه التي تسكننا ألما جميلا ونسغا حلالا، يروي كرمة غدنا غوصا في تربة ماضينا».[2]

تتآزر المستويات الثلاث (المرجعي والتخييلي واللغوي) لخلق عالم روائي متفرد يجمع الماضي بالحاضر والأصالة بالمعاصرة. كائن لغوي جديد ذا ملامح متميزة،رغم أنه يمتح من التراث إلا أنه لا يبقى أسيرا له بل ينفتح على آفاق الحاضر.

إن الإنشغال باللغة قد حدا بالروائي إلى الإبحار في منعرجات اللغة التراثية المعتقة والتوغل في أغوارها، فأحاط بمجمل خصائص اللغة النثرية القديمة، واستخلص لغة تحتفي بالأسلوب واللغة احتفاء واضحا، إذ ينبعث منها عبق الماضي بصيغتها وتراكيبها وملفوظاتها. كمثل (غبوق، مسبغة، مونق، حندس، الأبلق...) الساكنة في متون المعاجم اللغوية القديمة. والصيغ المسكوكة والتراكيب المنتقاة، كقول (أبي عمران سعيد):

[1]- بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص،ص 95-96.
[2]- صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار، ص،ص 14-15.

«ولعمري إن ما يصمونني به من جهل لهو صمت الحكمة الحق»[1]. وكقول الأخت الصغرى لأخيها: «إنها تود أن تكون من غدك على إطمئنان»[2]. وغيرها من التراكيب التي يضج بها المتن الروائي. تنم عن ثقافة واسعة بالتراث العربي، جعل الروائي "بوجاه" يحاكي لغته بنظرة واعية يستخلص أسرارها ويستحضر بنيتها الداخلية ذات النسق التراثي، لإنشاء متن لغوي جديد صرحه الرواية. وقد بلغ افتتان الروائي باللغة إلى «حد توظيف معاجم قديمة كاد الزمان يطويها وبعثها ثم تطعيمها بمعاجم حديثة».[3]

كما تتجسد اللغة التراثية في هذا النص الروائي من خلال خاصية التوازي بين الجمل والفقرات، إذ اجتهد "بوجاه" في انتقاء الجمل المسجوعة ذات الرنين الموسيقي لما فيه من عذوبة وتأثير على المتلقي محاكيا بذلك لغة الأقدمين في آثارهم الأدبية يقول (أبو عمران سعيد): «... والحق لا يخفى بغير حديث أنفسهم، وحمى أعماقهم، وارتجاج ضمائرهم، تفجر مكونات الصدور، فما أنا - وأنتم بذلك أعلم – سوى رفثهم ترده الدهور إليهم، ودنسهم تفيض به الأيام عليهم. هل أنا إلا هدير صمتهم، وحركه جمودهم، وإيجاب سلبهم...»[4]. فالتوازي باد على هذا المقبوس وغيرها من المقبوسات التي يزخر بها النص الروائي.

إضافة إلى تلك التراكيب المستقاة من بطون أمهات الكتب التراثية، نلحظ خاصية أخرى تطبع لغة "بوجاه" وتتمثل في نزعنها إلى الإعجاز الكلامي، واستلهامها للموروث الديني وتمثله بلغة وببيان النص القرآني ومعجزه اللفظي.

فالتراث الديني الإسلامي يعد إحدى الروافد المساهمة في تشكيل بنية نص "المدونة" إذ نلحظ حضورا للنص الديني عن طريق التناص واستحضار أسلوب القرآن الكريم ببلاغته وسحر بيانه. غير أن استدعاء "بوجاه" للأسلوب القرآني لم يكن بداعي محاكاته

[1]- صلاح الدين بوجاه ، مدونة الإعترافات والأسرار، ص 33.
[2]- المصدر نفسه ص 41.
[3]- مصطفى الكيلاني، إشكاليات الرواية التونسية، ص 202.
[4]- صلاح الدين بوجاه ، مدونة الإعترافات والأسرار، ص 47.

وتقمص تراكيبه والإنغلاق عليها، بل نلحظ أن الروائي يغترف من معينه دون أن يغرق في خضمه. بل يختلس خطاه فيدخل إلى ذلك الهيكل المهيب، ليتزود منه بما يمكنه من تأسيس رواية عربية ينبعث منها شذى اللغة العربية بأسلوبها القرآني، مما يصبغ على روايته صبغة التأصيل، ومثال ذلك هذا المقبوس (لأبي عمران) يقول: « هل أتاكم نبأ أنفسكم وتناقضها وإفك ألسنتكم وأيديكم وما تأتون من سفاهة وأباطيل..».[1]

يبدو من خلال هذا المقبوس وغيره مما ينبث بين ثنايا الرواية أن الروائي "بوجاه" قد تشرب أسلوب القرآن الكريم ومعانيه، مما مكنه من إنشاء أسلوب يتناص مع الأسلوب القرآني في ألفاظه ومعانيه عن طريق أشكال عدة منها آلية الإستبدال، التي تقوم على استبدال ملفوظات أخرى من خارج النص المرجعي (الديني)، أي مما يبدعه الروائي من تخييله، وهذا ما يمكن الرواية من محاورة النص القرآني، ومن ثم بلوغ الهدف المنشود وهو تمكين الرواية من مد جسورها إلى الماضي محاورته، من أجل بناء نص روائي له نكهة الماضي وسطوة الرهن وإشكالياته فهذا التشرب لروح النص الديني والإتصال به، ثم الإنفصال عنه هو ما يشكل جوهر النزعة التجريبية في هذا النص وغيره من النصوص الحداثية، وهو ما يسمه بسمة التأصيل فلا جدوى من الإنغلاق على الماضي والإنسحاب من الحاضر : « فلا جدوى، في زعمنا، من استعارة أدوات سحيقة إن لم تنجح في أن تشي بعمق مدى فعلها التغييري الآني المعاصر».[2] "فالمدونة" وإن استعانت بآليات وبنيات تراثية (المتن الحكائي وأنساق الخطاب)، إلا أنها تعبر عن الواقع بإشكالياته المعقدة عن هذا الحاضر، وإنسانه المأزوم الذي يبحث عن الخلاص في رؤية ذات بعد حداثي، ما عبر عنه بطل الرواية " أبو عمران" في خاتمة الرواية قائلا: «ثم رأيتني يخب بي الأبلق وقد شققت لي في السحاب سبيلا علّنا ندرك للإنسان أملا في وجود أجدى وعذوبة أعدل».[3]

---

[1]- صلاح الدين بوجاه ، مدونة الإعترافات والأسرار، ص 21

[2]- المصدر نفسه، ص 16.

[3]- المصدر نفسه، ص 91.

وبهذا يمكننا تشخيص تجربة " صلاح الدين بوجاه" من خلال روايته الفذة " مدونة الإعترافات والأسرار " على أنها تجربة تنطوي ضمن تيار يصبو إلى إنتاج رواية مغايرة، أساسها التجاوز والتمييز، وذلك ما عبر عنه الروائي قائلا: « فهي تجربة مضادة للرواية الغربية الكلاسيكية... وهي تجربة مضادة للرواية العربية الحديثة والوسيطة (إن صح هذا المصطلح على إبداعات مستهل القرن) في الآن ذاته».[1]

" فالمدونة " بهذا الشكل تسعى لتأصيل الفن الروائي العربي، عن طريق الخروج عن البنيات المألوفة والمستهلكة للرواية العربية الكلاسيكية، والوقوف في وجه التغريب، الذي موه الذات العربية، وألقى بهويتها في غياهب التهميش والنسيان.

ففي توظيف " بوجاه " للغة التراثية بهذا الشكل، طرح للمسألة الحضارية« في إبراز الهوية الذاتية، فهي الوجود الصامد في وجه الغزو الحضاري، لم تبدد بالرغم من قوى الدمار المختلفة، ولذلك أقبل الروائيون المجددون يحتفظون بها ويربطون حاضرها بماضيها، بتصور مستقبلي»[2]. وذلك ما يكسب هذه الرواية، ذات المذاق التراثي والرؤية الجديدة المستقبلية، تميزا عن الرواية الكلاسيكية بثباتها وجمودها، وعن الرواية الغربية ببنيتها وتصوراتها، وذلك ما ينشده الروائي في تجربته الإبداعية المتفردة هذه.

[1]- المصدر السابق، ص 11

[2]- مصطفى الكيلاني، إشكاليات الرواية التونسية، ص 202.

المبحث الثالث: " بياض اليقين"[1]: التجريب الصوفي

" بياض اليقين رواية "لعبد القادر عميش"، وهو اسم من الأسماء التي برزت في الرواية الجزائرية منذ الثمانينيات. وقد تأرجح إبداعه –إضافة إلى الشعر- بين القصة والرواية. ابتداء مجموعته القصصية (دائرة المخدوعين) الصادرة عام 1986، مرورا برواية (الزمن الصعب)، ثم (قناديل الظلام) (مجموعة قصصية)، وانتهاء برواية (بياض اليقين) الصادرة عام 2006.

إن ما يميز هذه الرواية هو كثافة رموزها وشاعريتها، والروح الشفافة المسافرة عبر دروب الحلم والخيال، تلك الروح التي تروم لحظة الكشف والتجلي عبر رحلتها المعراجية.

" فبياض اليقين" نص مخاتل، ممانع، يتماهى مع الرؤيا الصوفية، التي تسبح في لجة ضبابية، والكشف عن مكنوناتها لا يتم إلا بخرق تلك الحجب، والغوص في أعماقها واختراق قشرتها لبلوغ لبها وجوهرها، فهذا النص المخاتل يتطلب يقظة وانتباها من القارئ، الذي يتقدم نحوها بحذر، لما تتسم لغته من ملغزات وطلاسم، ومن شفرات خاصة لانفتاحه على مختلف النصوص والمرجعيات.

وما من شك في أن هدف الروائي من وراء هذا المنحى التجريبي الذي سلكه في روايته هذه، هو الرغبة الملحة – التي يشي بها متن " بياض اليقين " – في تأصيل الفعل الروائي العربي بصفة عامة، والرواية الجزائرية ذات التعبير العربي بالخصوص، وذلك عن طريق استدعاء المرجعيات التراثية وصهرها ضمن المتن الحكائي وفق منظور حداثي من شأنه أن يحقق دفعا قويا للمنجز الروائي في مسيرته.

وهذا ما حدا " بعبد القادر عميش" إلى استلهام التراث الصوفي، فراح يقتبس شذرات من نوره، ويغرف من منبعه الثر، متمثلا تجارب بعض المتصوفة،غير أنه في تمثله ذاك

[1]- عبد القادر عميش، بياض اليقين، منشورات دار الأديب، وهران، ط1، 2006.

قد إلتزم الحذر، حتى لا ينجرف مع التجربة الصوفية فيكرر سابقيه وتجاربهم لذا نجده يستلهم من هذه التجربة الروحية ما يغذي به تجربته هو في حاضره ولهذا تطل علينا الصوفية من خلال النص كأطياف خفيفة ناعمة ومسافرة وهذا ما حقق لتجربته التفرد والتميز، إذ لم يجعل نفسه حبيسا لتلك المرجعية التراثية، وهذا ما سنبينه من خلال المقاربة الآتية

أولا: البينة الصوفية واللغة الرامزة:

الروائي "عبد القادر عميش" يرمي من خلال روايته " بياض اليقين " إلى دعم المسعى التأصيلي في الرواية العربية، الذي يعد بمثابة درع واق ضد التيار التغريبي، الذي يُفقد الرواية العربية هويتها، ويجبرها على السباحة في مجرى الرواية الغربية، بدعوى العالمية ومن جانب آخر فإن الإلتفات إلى التراث يكشف عن جانب نفسي في المبدع كإنسان، وهذا ما يؤكده "عبد القادر عميش" قائلا: « إن توظيف التراث ضمن النص الحداثي يحقق لنا قدرا من العزاء في لحظات الخيبة، إننا لا نتعامل مع الماضي إلا من باب العزاء، نحتمي به وقت الشعور بالقهر والخوف».[1]

ولكن توظيف التراث لا يقف عن الحدود النفسية فقط، بل هو أيضا استجابة لدواعي فنية جمالية، لما في هذا التراث من طاقة خلاقة تساهم في خلق نص جديد.

والروائي قد آثر من هذه المرجعيات ما له علاقة بالتراث الصوفي، وهي مغامرة تستدعي قدرا كبيرا من الوعي بالثقافة الصوفية ومن الحذر في طريقة دمج هذا التراث بالمتن الحكائي. لما بين الخطابين : الصوفي والروائي من اختلاف قد يصل إلى حد التناقض أحيانا. وكأننا بالروائيين العرب قد أدركوا هذا المأزق فآثروا السلامة بتجنب الإحتكاك بهذا النوع من التراث، فالناقد "محمد رياض وتار" يؤكد « أن الروايات العربية التي وظفت التراث الصوفي لا تكاد تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، فنحن لا نستطيع أن

[1]- عبد القادر عميش ، اشتغال الرمز ضمن إسلامية النص ، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع2، 2004، ص 12.

نتحدث عن توظيف الرواية العربية المعاصرة للتراث الصوفي إذا استثنيا نجيب محفوظ وجمال الغيطاني».[1] غير أنه لا يمكننا أن نغفل بعض التجارب الروائية المغاربية التي نهجت هذا السبيل، كتجربة الروائي التونسي " محمود المسعدي" في رائعته "حدث أبو هريرة قال ". وكذا بعض روايات " الطاهر وطار " مثل " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " و" والولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء "...إلخ. ويرى الناقد "محسن جاسم الموسوي" أن سبب عزوف الروائيين عن توظيف التراث الصوفي في رواياتهم يعود إلى طبيعة الخطاب الصوفي، كونه غير قصصي، ويرى أن توظيفه في السرد الروائي يؤدي إلى توقف القص وغياب السرد القصصي.[2]

غير أنه تنبغي الإشارة إلى أن استدعاء الروائي للخطاب الصوفي ليس الهدف منه إقحامه كبنية صماء، لأن ذلك من شأنه أن يعرقل المسار السردي، فالرواية حينما تحتضن هذا الخطاب تخضعه لبعض التحولات التي تفقده بعض خصائصه فيتخلق كبنية جديدة أكثر مرونة وتقبلا للتفاعل مع بقية البنيات التي تكون لحمة النسيج الروائي وذلك ما من شأنه ّ إدخال التنوع الكلامي في الرواية وتنظيمه»[3]، وبذلك يحافظ النص على السرد القصصي، مع ثراء الدلالة التي اكتسبها من توظيف الخطاب الصوفي. «فانفتاح الأدب على حقل التصوف من شأنه أن يمكن الممارسة الأدبية من امتلاك خصائص أجناسية جديدة، ومواصفات فنية ودلالية...ترتكز على أسس جديدة»[4] تلك الأسس التي حددها الناقد " محمد أمنصور " كما يلي:

«- إمكانية الإندراج ضمن أفق يستجيب لمشروع علم جمال عربي إسلامي محتمل.

---

[1]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 165.
[2]- محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث، دار الآداب بيروت، ط1، 1993، ص 35.
[3]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية ، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988، ص 80.
[4]- محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص 96.

- مد الجسور بين الكتابة المعاصرة وأصول وروافد التصوف الإسلامي وغير الإسلامي.
- بلورة رؤية جمالية صوفية ذات خصوصية تاريخية، ضمن مسارات التصوف...
- معانقة المبدأ الإنساني في الكتابة.
- دمج الأدبي / الجمالي ضمن السياقين: العرفاني والمعرفي.
- المراهنة على مبدأ المجاهدة النفسية " في صوغ تجربة الكتابة، أو انخراط التحقق النصي في التجربة الصوفية –الواقعية للمؤلف».[1]

ومقاربتنا لنص " بياض اليقين " تراهن على هذه الأطر العامة، التي تنظر إلى هذا النص كمحاولة لتأسيس أرضية جديدة للكتابة المغاربية ذات التوجه التأصيلي.

ولكن ما هي الخصائص الفنية والدلالية التي جعلت من نص " بياض اليقين " كتابة صوفية؟

وكيف يتعايش الخطاب الصوفي بمرجعياته الفكرية والروحية والفلسفية مع الخطاب السردي بمكوناته الفنية والجمالية؟

وكيف يتنامى الخطابان في جسد الرواية؟

إن المتأمل للغة الصوفية يجدها تنحو نحو الرمز لما يحمله من طاقة تطفح بالإبهام والغموض والإيحاء، وكلها مؤشرات على الباطن الخفي، والأسرار المكتومة التي لا تدرك إلا عن طريق الكشف، والسبيل إلى ذلك هو التأمل والوجدان. ومن أجل ذلك كانت للغة الصوفية من أكثر الظواهر التي شدت إليها لإنتباه المبدعين والنقاد، فهي بمثابة الجسر الذي يمكننا من ولوج عالم الصوفية الشاسع والمعقد.

[1]- المرجع السابق، ص96.

وعلى ما يبدو فإن التجربة الأدبية قد استهوتها هذه اللغة الصوفية الرامزة، وما تتضمنه من فلسفة ورؤية للوجود، وما تعبر عنه من تجربة روحية نابضة بقوة المشاعر وغموضها، ولذا فقد وجد الأدباء ضالتهم في هذه اللغة الغامضة المحيرة. التي تتشبث بالتلميح وتأبى التصريح. والتي تهجر المعاني المتعارف عليها متجاوزة إياها إلى معاني باطنية. فالغموض في اللغة الصوفية ناجم عن أمرين: أولهما: ارتباطها بالقلب الذي جعلوا منه وسيلة المعرفة، وثانيهما: ارتباطها بجوانب روحية وجدانية وغيبية يصعب التعبير عنها لإغراقها في الغموض. وبذلك تكون اللغة سرا من الأسرار الصوفية وما الألفاظ والعبارات إلا إشارات، وحتى الحروف تشارك في هذا الهيكل الترميزي فهي (أمم مخاطبون) على حد تعبير ابن عربي الشهير.

وإذا ما التفتنا إلى رواية " بياض اليقين "، ألفيناها تنحو هذا المنحى الصوفي من خلال لغتها التي تحتضن الرمز، ذلك الوجه الآخر للنص، و « الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص. فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء ... إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، اندفاع نحو الجوهر»[1]، ولهذا بدا الروائي "عبد القادر عميش" كمتصوف متمرس على استخدام الرموز اللغوية، بكل ما تحمله من محمولات وشحنات، وبما تتفجر به من معاني باطنية، مستغرقا في جمالية الرمز، ومنساقا إلى سحره وغوايته.

يطالعنا هذا الترميز منذ تصفحنا لعنوان الرواية "بياض اليقين"، هذه العتبة التي تشي بحمولتها الدلالية ذات المرجعية الدينية (التصوف) ، هذا المفتتح الذي يعلن عن رحلة النفس وعناء الوجدان لإدراك "اليقين" و «اليقين تحقق الأسرار بأحكام المغيبات»[2]. والعنوان –كما يبدو- مفتوح على تأويلات شتى فالقراءة الأولى قد تشير إلى تحقق اليقين وإدراك السر الأعظم وانكشافه أمام طالبه، وذلك لما يوحي إليه الملفوظ السابق " اليقين "

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص 160.
[2]- أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تقديم وتعليق عبد الكريم العطا، مكتبة ابن حنيفة، دمشق، د.ط، 2000، ص 179.

ألا وهو البياض. أما القراءة الأخرى فقد ترى في هذا العنوان " بياض اليقين " رغبة نفسية منشودة تبقى مشعة ولكن منغلقة في رحم الغيب، تغري بنصاعتها، ولكنها صعبة الإدراك.

من الوهلة الأولى يجد القارئ نفسه أمام لغة مراوغة، متمردة ترمي إلى إرباكه وكذا إدهاشه.

لقد تقمص الروائي شخصية الصوفي، وراح يبحث عن اليقين في رحلة شاقة، تسعفه معرفة روحية وظمأ لا يروى للغيب، فجاءت لغته مشحونة بالإشارات والرموز التي ينشد من خلالها إدراك حقيقة الوجود كروائي والحقيقة المطلقة كصوفي، مهمة مزدوجة نشأت عن تماهي الروحين في رحلة موحدة، ولا زال هذا "اليقين" هاجسا يؤرق السارد/ الكاتب على امتداد صفحات الرواية، يلازمه في واقعه المعيش وعبر معراجه الكشفي، « امتدت يدها تعبث بالبياض، فتماهى البياض بالبياض. حتى كأنه اليقين عينه»[1]. فالبياض هو صفة اليقين، الذي تراءى للسارد أنه قد أدركه في أبسط صوره، ولكن اليقين حقيقة ملتفة في حجب الغيب لا تدرك بهذه السهولة، لذا استخدم ملفوظ (كأنه)، للدلالة على زوغان البصر وتشوش الإدراك، بفعل الإتصال بالعالم الدنيوي. وهذا ما يؤكده في موضع آخر قائلا: « نفتح أعيننا صباحا على بياضه. كما نفتح أعيننا أحيانا على الحقيقة، وعلى اليقين، الثلج يقين السماء، يخفي دنس الأرض وألوانها التي لا تفرح أحيانا»[2]، فالسارد لا يزال عالقا بالأرض وأدرانها التي تمنعه من إدراك الحقيقة المطلقة، ولذا فهو يقرب صورتها بأن يشبهها بما تقع عليه حواسه، وفي نفسه رغبة ملحة في تغيير هذا الواقع وخلق عالم مواز له، ولكنه أكثر سموا،غير أن هذه الرغبة لن تتألتى له إلا إذ استطاع أن ينفصل عنه،مسافرا عبر رحلة طويلة وشاقة، تلك الرحلة التي تتبع مسارا عموديا معراجيا، يدل المسار الأفق الدنيوي، التي لا تزيده إلا ثقلا وهما.

[1]- عبد القادر عميش، بياض اليقين، ص 98.
[2]- المصدر نفسه، ص 73.

هذه الحالة التي زرعت القلق في نفس السارد/الكاتب وغذته بالتردد والشك في قدرته على السمو وإدراك الحقيقة المطلقة، ربما لأن جانبا من روحه ظل مرتبطا بالواقع وهمومه ولم يستطع انتشال نفسه بصفة نهائية حتى يسمو في رحلته تلك ممنيا نفسه بإقلاع قريب وهذا ما ساهم في تعذيب روحه وتوهان نفسه يقول: « أقول دوما ربما. هذه ربما مفتاح الأضداد.. شعبة من شعب الهلاك.. أو الفناء ربما باب للردة.. طريق إلى الرجم الرجيم.. ربما أيضا هي: تردد الحائر الولهان.. ظن الظنون.. وشفرة السالك المسافر..».[1]

غير أن هذه النفس القلقة والروح الحائرة، تدرك سر حيرتها، إنه الظمأ الأزلي لمنبع السعادة، وهذا الشعور هو الذي يولد الشرارة الأولى التي تدفع بصاحبها إلى رحلته الروحية التي ينشد فيها الخلاص،« فمن يتعلم كيف يشعر بالقلق يكون حتما قد تعلم الأسمى والأنبل والأرفع»[2]. وهذا الإدراك لحال الذات والنفس هو ما يدفعها إلى معانقة السر الأبدي، وشد الرحال لكشف الحقائق الغيبية، وتشدان التماهي والحلول الذي يحقق السعادة الأزلية. « أنا الآن ذات فانية محمولة على النور الآسر. تستحم ببياض الثلج، بياض اليقين.. بياض اليقين منفاي، وعالمي السحري. أنا الآن مثل هايدي يلفها البياض تحت بياض الثلج، في عالم اليقين».[3]

إنه النور السماوي الذي يغمر جنبات النفس ويملؤها رضًى وحبورا. وذلك الشعور الذي يجعل الروائي متوحدا بالمتصوف، الذي يحفر في العالم الباطني، ويكشف عن مكنونات النفس. عبر لغة تستعير من الخطاب الصوفي رموزه ودلالاته فتسهم في خلق بنية سردية غريبة المذاق، ولكن لها لذة تسري في العروق لذة عجيبة « إني أرى بنور الله يقينا، أتبع حروف كلماتي المحمومة الذاهبة إليها. انحصر لي وجود هذه الحروف،

[1]- عبد القادر عميش، بياض اليقين، ص 7.
[2]- عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع –دار العدنان للطباعة، د.ط، 2000، ص 95.
[3]- عبد القادر عميش، بياض اليقين، ص 76.

فانفتح لي الباب الذي يدق وصفه، ويمنع كشفه الأعداد حجب الترجمان تلوح، لمن سقته المشيئة بوقوفه عليها حتى تودعه ما لديها فاستعمل المجاهدة».[1]

ويبدو الروائي " عميش" في استلهامه للغة الصوفية، أقرب منهلا، وأيسر التصاقا بالنفس، لكونه قد شذب هذه اللغة وحاول أن يخرجها من حالة الإلغاز الموغلة في الغموض لتبدو أكثر إشراقا وشفافية بمدلولاتها عبر الرواية،وكأنه بذلك ينبذ فكرة استئثاره بالمعاني لذاته، بل أرادها تجربة مشاعة يشاركه في لذتها القارئ، وكأنه قد نزل بها من برجها العاجي، وقربها من المتلقي دون أن تفقد سحرها وغوايتها.

ورغم كون الروائي قد تماهى فترة مع الصوفي، واتحدت غايتهما في البحث عن الفرودس المفقود ومحاولة استعادته من طرف هذه الذات المتبعة التي أضناها البحث، إلا أن الروائي ينسلخ من جسد الصوفي، ولا يبقى أسيرا لمنظوره، لأنه يدرك أن استدعاء التراث الصوفي كان لغاية فنية، وأن مهمته صهر هذه المادة وتذويب معالمها وجعلها تلتحم بنسيج النص الروائي، بتفاعلها مع بقية بنيات الحكي الأخرى، من أجل خلق نص روائي ذا ملامح جديدة، يأخذ من الموروث دون أن يكونه، ويأخذ -من جانب آخر- من التقنيات الحداثية ما تشكل جوهره وقيمته، ولهذا يعمد الروائي إلى ترك تلك المسافة بينه وبين الصوفي، دون أن يبتر الروح الصوفية التي تبقى إحدى الركائز الأساسية لبنائه، دون أن تكون الوحيدة.وهذه النظرة من أن يجاور بين الخطابين الصوفي والروائي، وبين وظيفتيه في النص وعن كونه ناظما للحكي داخل متن النص يقول: «أتسلل من تناص الحكمة، أخرج من تخريف الشيخ الحكيم...»[2]. فيخاطب اللغة، جاعلا إياها بطلة الرواية التي تزاحم البطلة (الإنسان/ الفكرة)، باثا إياها عشقه وهيامه بها قائلا:« استسلم لتيار اللغة. اللغة وحدها لها قدرة السرد. لها قدرة الحكي. أحكي لي أيتها اللغة"[3] وفي موضع

[1]- عبد القادر عميش، بياض اليقين، ص 30.
[2]- المصدر نفسه، ص 32.
[3]- المصدر نفسه، ص 13.

آخر "... أمام حاسوبي أتبع لغتي. لغتي تكتبني فأنساق وراء حروفها. تلبسني سوادها، فألبسها حزني.همي...».[1]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن انفصال السارد/الكاتب عن الصوفي لم يكن انسلاخا عن الروح الصوفية، بل هو تجسيد لذاتية الروائي المتفردة التي تمارس لعبة الظهور والتخفي، التماهي والإنفصال، فالروائي تماهى مع الصوفي حينا من الوقت من أجل التعبير عن قيمة روحية ورغبة نفسية، غير أنه روح متمايزة عن الصوفي وله ذاته المتفردة والمتمردة التي تأبى أن تعيش تجربة غيرها.

لذا يتراءى لنا مرة أخرى في تهويمه الصوفي ولكن هذه المرة لم يكن لوحده بل برفقة لغته التي آنسته في رحلته تلك نحو المقامات العليا، وما نحسب ذلك إلا بلوغ مراده من انصهار البنيات الصوفية والحكائية وتخلق نص جديد قائم بذاته يجمع خصائص الجنسين، ولكن بقسمات جديدة. إذ يقول: « وأنا وحدي أتبع لغتي. لغة الحكي. لغتي الآن تكتبني. تملؤني بسواد كلماتها الذاهبة بي إلى المقامات العليا. تمنحني عشقي المرتجى، تمنحني وجه هايدي الذاهبة إليها. رأسي لا يكف عن الهز، يتمايل من شدة الوجد، وأنا وحدي أتبع لغتي، لغة السرد، محمولا على الظن. أنا اليقين بعد الظن، لا ظن من بعدي».[2]

إن المتأمل لنص " بياض اليقين " يستشعر دفء الروح الصوفية التي تتدثر بها الرواية. والتي تنشد الذات من خلالها تأصيل جوهرها الإنساني الروحي في معناه الأسمى. والذي لا يتأتى إلا بالانفلات من قيود الجسد وعالم المحسوسات والتعامل مع الباطن والخفي لإدراك العالم المثالي، عن طريق عملية استبصارية كشفية، متمثلا نظرة "ابن عربي" إلى الأشياء التي يرى من خلالها « أرواحا لطيفة غريبة، فيها استجابة مودعة لما يراد منها، هي سر حياتها، وتلك الأرواح أمانة عند تلك الأشياء، محبوسة في

[1]- المصدر السابق، ص 95.
[2]- المصدر نفسه، ص 19

تلك الصور، تؤديها إلى هذا الروح الإنساني الذي قدرت له»[1] وهذا هو جوهر النظرة الصوفية فهي «استبطان منظم لتجربة روحية، ومحاولة للشكف عن الحقيقة والتجاوز الفعلي للأشياء»[2] وجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم.

إن نظرة متأملة لنص " بياض اليقين" تنبئنا عن سلطة الرمز الديني الصوفي (اليقين) بمدلولاته وأسراره الغيبية، فهو الذي يسيج النص من بدايته إلى نهايته، وهو الملفوظ السحري ذي الطاقة العجيبة، الذي تكرر صداه كثيرا وضج به المتن الحكائي، فأصبحت تدور في فلكه بقية الألفاظ التي يستقطبها « بحيث يشكل بؤرة اقتطاب دلالي،يستفز مخيلة المتلقي، ويدفعه إلى تأمل وضعية الرامز المحورية الواقعة ما بين الموروث الفكري المنصرف إلى الماضي، وما بين مرموز له متحول».[3]

فالمتلقي يجد نفسه مواجها للغة وافدة متناصة في تعالقها مع بقية البنيات النصية ضمن سياق الرواية، وذلك ما من شأنه أن يعزز هذا النص الجديد ويثريه، بوصفه نصا حداثيا مجسدا لرؤية تأصيلية، ذات رموز لغوية ثرية تتعالق مع أساليب لغوية أخرى في تجمع لغوي يشكل " حالة من الكيمياء الخيالية"[4] التي تمد النص بطاقة إشراقية تتسرب عبر مسامات النص الروائي.

كما لا يمكننا أن نغفل طغيان ظاهرة لغوية لافتة، ألا وهي الاختزال (الاقتصاد) اللغوي، الذي يعد أثرا من آثار اللغة الصوفية، مع تكثيف في الدلالة.

وكأننا بالراوي يتمثل مقولة "النفري" الشهيرة (إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة) والنص حافل بمثل هذه الخاصية الأسلوبية.

---

[1]- يوسف سامي اليوسف، ما الشعر العظيم؟ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981، ص 146.
[2]- محمد مصطفى هدارة، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، القاهرة، مج 1، ع 4، 1981، ص107.
[3]- عبد القادر عميش، اشتغال الرمز ضمن إسلامية النص، ص 9.
[4]- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مؤسسة الإنماء الحضاري،ط2، 2002، ص59.

ثانيا: المرأة الرؤيا والعشق النوراني:

- إن الإحتفاء بالمرأة ظاهرة مألوفة في الأدب العربي قديمه وحديثه، وفي الشعر الصوفي كان لها نصيب، حيث تجسدت في صورة عشق سام، يعين الشاعر المتصوف في بلوغه مراده ألا وهو الحب الأزلي، والشغف الأبدي لفكرة الفناء. وذلك ما عبر عنه ابن عربي، وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار والحلاج.. وغيرهم.

وبهذه الصورة كان استدعاء الروائي "عبد القادر عميش" لصورة المرأة في رواية " بياض اليقين ". إنها المرآة العاكسة لرؤياه، يطارد طيفها عبر فضاء الكون. فهو يلجأ إلى الصياغة الصوفية لتجسيد تجربة الحب التي تستدعي الخضوع الكلي والفناء في المحبوب، فيتناص مع تجربة الحلاج حينما قال:

تمنّت سليمى أن أموت بحبها وأهون شيء عندنا ما تمنّت

وهذا الإتحاد لا يتم إلا بمجاهدات روحية تمكنه من إدراك روح الطهر، والإستغراق في عظمة اليقين.

وذلك ما يوحى به تعريف السارد/الكاتب للمحبة، مستدعيا أقوال شيوخ المتصوفة ومفهومهم لها يقول: «قلت: قال الشيخ القطب: حقيقة المحبة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك... وقال آخر: المحبة ميلك إلى الشيء بكليته.. ثم إيثارك له على نفسك وروحك ومالك، ثم موافقتك له سرا وجهرا، ثم علمك بتقصيرك في حبه.وقال آخر من إخواننا: كأن يكون عبدا ذاهبا عن نفسه متصل بربه قائم بأداء حقوقه، ناظرا إليه بقلبه،أحرق قلبه أنوار هويته، وصفا شربه من كأس وده، وانكشف الجبار من أستار غيبه، فإن تكلم فبالله، وإن نطق فعن الله، وإن تحرك فبأمر الله، وإن سكن فمع الله فهو بالله ولله ومع الله».[1]

ورغم ما رسمه الروائي من ملامح بطلته وما أسبغ عليها من بعض الصفات الإنسانية، إيهاما منه بواقعيتها، فهذه الشخصية وهذه الملامح قد أسبغها على « هايدي

[1]- عبد القادر عميش، بياض اليقين، ص،ص 102-103.

"طالبة الشيشان للشريعة فـــ" ملامح هايدي بحجابها الفضفاض بخمارها العسلي...» [1] ومعطفها القوقازي الطويل...إلخ "، توهم بواقعيتها، إضافة إلى مظهرها وهي مسجاة في النعش بعد موتها: « كأني أرى نعشا أو جسدا مسجى يشيع منه نور يعمي الأبصار. جسد بلا أعضاء، بلا أطراف، جسد كأنه من قوارير... فتاة شيشانية أو هي كل ما تبقى من فتاة. وقد بتر ثديها الأيمن، عينها اليمنى، ساقها اليمنى، ذراعها اليمنى، جز شعرها الفاحم، علمت بحروق سيجارة ما».[2]

إلا أن المتن الروائي يسمو بهذه المرأة إلى أبعد من واقعيتها الفجة، لتحلق كطيف سماوي تجسد رؤيا صوفية ينشد الروائي من خلالها الكشف عن الحق وعن ظمإ الروح إلى الحق، الذي لا يتكشف لسالكه إلا إن تطهر من أدران العالم الواقعي الحسي. لتتماهى صورة "هايدي" "بالحبيبة الكونية" عند ابن عربي أو الحبيبة الإشراقية المطلقة إلى السماء عند سعد الدين الشيرازي. إنها رمز للحبيبة التي يتواشج فيها الحب العذري مع الحب الإلهي، وهي سبيل لتجلي اليقين.

فالسارد/الروائي يدخل في حالة عشق، ولكن عشقه ليس عشقا جسديا، بل هو قدسي يجسد عشق الروح النورانية السامية والمتعالية، ذلك العشق الذي ينتهي باتحاد الروحين يتكوّن كلا واحدا في رحلتها المعراجية لإدراك الحقيقة العليا، وذلك ما يجسده في المقطع التالي « صارت جزءا من كياني. سكنت ذاتي فصارت بعضا منها. روحها في ذاتي. الآخر في الآخر وكلانا واحد في الآخر. أرواح مجندة مؤتلفة ».[3]

غير أن " هايدي " رمز الطهارة والسمو ما فتئ أن اغتيل، لتغدو رمزا روحانيا مسافرا عبر رحلته المعراجية، ومستقرا بذلك البياض النوراني في ملكوت السماء. فيرسم السارد صورتها المستغرقة في البياض وكأنها لرحلتها النهائية يقول عنها « ...كبياض الثلج، غارقة في دمها، وقد بتر ثديها الأيمن، وذراعها اليمنى، ساقها اليمنى، جز شعرها

[1]- عبد القادر عميش، بياض اليقين، ص84.
[2]- المصدر السابق، ص 5.
[3]- المصدر نفسه، ص 20.

المفحم، سابلة عينيها المكحلتين بالصفعات، مسترسلة في صمتها، صمت البياض، بياض كنفها، وأنا هنا عيناي على بياض الكفن وسواد نص الحكي»[1]، إنها الروح الساكنة في ذات السارد تتسلخ عنه لتغادر إلى المقام العرفاني الروحي حيث المستقر الأزلي.

وهذا ما ولد لديه صدمة حادة رمت به إلى متاهات الضياع، يقول: « أنا الضائع بين متاهات الروح، أنا الميتم بشهيدة الشيشان ابنة الثلج الناصع، بياض اليقين، أنا الذي ضيعت يقيني، لا عقل لي الآن. أمشي أمضي باسم الله»[2] إنها النفس المفارقة التي ولدت لدى السارد حالة من الذهول والتشظي فيحن إلى ذلك الجزء من نفسه وروحه، وتتأبى فيطلبها حثيثا ليدركها على شكل أطياف، تتراءى له وتتكشف عن طريق الحلم والرؤيا فتبدد حيرته. وعلى ما يبدو فإن الأحلام والرؤى من المواضيع المثيرة في التجربة الصوفية، لارتباطها بعالم النفس والشعور.

ومرة أخرى يقفز الفكر الصوفي متوثبا، من خلال استدعائه من طرف الروائي، فما هو يعرف الحلم مهتديا بقول ابن عربي، فالحلم « حالة تنقل العبد من مشاهدة عالم الحس إلى شهود عالم البرزخ(*) وهو أكمل العالم، فلا أكمل منه، ويرد ما ليس قائما بنفسه قائما بنفسه، ولا صورة له يجعل له صورة. ويرد المحال ممكنا، ويتصرف في الأمور كيف يشاء».[3]

إنه التغير والتحول الذي يعتري النفس وأحوالها عبر سفرها، فيمدها بطاقة وجدانية هائلة، والحلم هو الوسيلة المثلى لنبذ الحدود والإنتقال بين الأزمة والأمكنة بلا ضوابط وبشكل عجيب، إنه الرابط بين عالم المحسوسات والأسرار المدفونة في رحم الغيب، وفيه تتعانق المتناقضات وتتغير ملامحها.

---

[1]- المصدر السابق، ص 33.

[2]- المصدر نفسه، ص 19.

* البرزخ: وضعه ابن عربي بين المنزلتين: المعقول والمحسوس على اعتبار أن " البرزخ: عالم الخيال، ويسميه بعض أهل الطريق عالم الجبروت " .ابن عربي ، الفتوحات المكية، ج 3، ص 151.

[3]- ابن عربي، الفتوحات المكية، قرأه وقدم له النواس الجراح، دار صادر ، بيروت، لبنان، ج2، ط 2، 2007، ص183.

ومن خلال المتن السردي يتراءى لنا طيف " هايدي " بين الفينة والأخرى، منفلتا من عالم الغيب، زائرا ومخبرا عن حالها في ذلك العالم، وكأنها تنقل سعادتها الأبدية بفرح وحبور من أدرك مناه وغايته، فتتراءى صورتها في الحلم كما يلي « لم يكن لها حجاب. كانت ترتدي فستانا أخضر كحوريات الجنة. هكذا قالت والدتي وهي تسرد منامها ذاك»[1]. وهذه الصورة الحلمية تتكرر عبر النص لتترسخ كاليقين في نفس السارد/الروائي، هي أشبه بأحلام اليقظة أو بالرؤى اليقينية، التي تطلع في حالتها تلك على بعض الأسرار الغيبية التي تتكشف عن نفسها للرائي يقول السارد «لا أدري كيف نمت أو ربما لم أكن نائما بالفعل، فقط الذي أعيه الآن جيدا هو أنني رأيت هايدي يقينا. رؤيا العين المجردة، كأني أنظر إلى نفسي في المرآة ولا حجاب بيننا، كأني رأيتها جالسة على منبر أو أريكة، لا أدري من ياقوت أحمر، داخل خيمة، إنها نسجت من لؤلؤ رطب أبيض، فيها بسط من العبقري الأحمر أيضا.. كانت أنهار من خمر وعسل ربما عسل له لون خمارها، تجري تلك الأنهار بين يديها...».[2]

إن للحلم طاقة غريبة، جعلت من طيف "هايدي" يمتلئ إشراقا فيفيض على روح السارد، فينبهر بذلك النور الساطع، نور اليقين المنشود ونور الذات العليا. إنه الحلم الصوفي ومناه في مجاهداته حلمه في أن يتجلى أمامه ذلك السر المغيب. يصور السارد ذلك الحلم بلغة صوفية شفافة، يكاد القارئ يلامس أشعتها النورانية يقول: « كنت كالمسحور، كالخارج عن طاقته، ومكمن ذاته الفانية، المأسور بالنور.. نور الذات العليا. أتفرج فقط ، حتى أني نسيت أن لي ذاتا آدمية.. يكاد إدراكي الآدمي الإنساني أن يطير في ذاتي الفانية في حضرة النور الآسر».[3]

[1]- عبد القادر عميش ، بياض اليقين، ص 16.
[2]- المصدر نفسه، ص 84.
[3]- المصدر نفسه، ص 84.

فالحلم نوع من الانفلات من أسر الماديات والمحسوسات، وتعويض عما تفقده هذه الذات الفانية في واقعها الذي يشكل قيدها إنها الرغبة في الإنعتاق الكلي لإدراك نور الذات العليا في تجليها.

ثالثا: الحج العقلي وغياب المكان.

يبدو أن الفعل الصوفي يسري عبر مختلف تمفصلات النص الروائي " بياض اليقين " وبنياته الحكائية، عبر لغة الكشف والغموض في المجهول والهاجس الصوفي المجسد عبر الرحلة المعراجية، التي تقود السالك نحو الكشف عن الأسرار الغيبية. وهذه الرحلة تتخذ شكل رؤيا تعتنق الحلم.

فالسارد ينتقل في معراجه ذاك خارج المكان المادي المحدود، وحتى خارج الحيز الزمني المحصور. فيكتسب بذلك هذا السارد طبيعة عجائبية خارقة تمكنه من التنقل عبر الأزمنة والأمكنة كما يحلو له، فهو جالس أمام حاسوبه، غير أن روحه تتجول في مدينة (قسنطينة) وفي مدينة (حلب) ، متقمصا مقولة " الحلاج " بإمكانيه (الحج العقلي) إذا تعذر الحج الجسدي.

والمكان والزمان قد تهاوت حدودهما، فالأمكنة في " بياض اليقين " قليلة، تكاد تنحصر في فضائيين متقابلين بقيمهما وغاياتهما. الأول منها فضاء محسوس متصل بالواقع وما في الواقع من قيم سلبية، والثاني متصل بالفضاء الغيبي بقيمه الإيجابية.

ورغم استئثار مدينتي (قسنطينة) و (حلب) بالإهتمام من طرف السارد إلا أن رؤيته لهما تتم عبر المخيال السردي، وذلك بعد أن يستخلص مكونات المكان المرجعي ليضفي عليه أبعادا تتوافق مع رؤيته. من ذلك قوله: « ثم سكتت وسكت أنا تماما. ورحنا نتأمل تقاسيم مدينة قسنطينة الغارقة في بياضها، والمتدثرة في ملاءتها السوداء. منذ

فجيعتها التي حدثت كنا صامتين، نتهجى صمتها المطبق، نقرأ أسرارها .. قسنطينة هكذا إذا لم تحاورها، حاورتك سرا...».[1]

وبنفس الطريقة استحضر السارد/ الروائي مدينة حلب قائلا: « كان منظرها يبعث العظمة في نفسي ..أخيرا تعانقت روحي بمدينة حلب لم تعد حلما ، لم تعد مقاما تصبو إليه نفسي... صارت جسدا. جسدي تسكنه روحي الآن.. الآن فقط تسرب إلى سمعي صيح خيول صلاح الدين، وصليل سيوف جيشه العائد من التخوم البعيدة...».[2]

إن استئثار هاتين المدينتين بالحيز الأكبر من فضاء النص، يعود إلى كونهما تجسدان رؤية السارد/الروائي فيجعلهما رمزان من رموز الماضي وعبقه وأصالته وسموه.

ذلك السمو الذي يتعالى عن الواقع ليتحد بالنور السماوي الذي لا يدركه إلا الذين كابدو عبر مجاهداتهم ورحلتهم المضنية.

وما يقال عن المكان ينطبق على الزمن في هذه الرواية، فالسارد ينتقل بحرية بين الزمن الحاضر إلى الماضي، وإلى المستقبل، دونما حدود تحده، فالزمن ليس واقعيا يسير وفق الخطية النمطية، بل هو زمن نفسي يجيز لصاحبه الطواف والسفر إلى الأكوان البعيدة في لمح البصر. متحديا الزمن الطبيعي ذي المرجعية الواقعية ، فالسارد في هذه الرواية يصنع زمنه الخاص النابع من ذاته إنه الزمن الصوفي الذي يتصل بالنفس، وتجربتها وتحولاتها: « كيف شافيت نفسك من نفسك؟ وهل شفيت بحسب أحوالك التي أنت عليها الآن ؟ ... حدثني عنك الآن، ومن أي الأزمان قدمت... حدثني عني كيف تراني في الملك العلوي، أو الأخروي. ما مقاماتي في قلبك؟ كيف رأيتني في منامك ذاك... أخبرني عن حديثي لك وقتها.. ثم صف لي ذلك النعيم ومباهج البرزخ...».[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص 65.
[2]- المصدر نفسه، ص 138.
[3]- المصدر نفسه، ص 98.

إنه الزمن الصوفي الذي يتجسد عبر أسفار الروح وحالاتها ومقاماتها ف «صاحب الحال[*] يجتاز المسافات الصفاتية والزمنية الفاصلة بين المقامات[**] والمنازل[***] بسرعة مذهلة..لأن الحال له طاقة فاعلة في وجدان الصوفي، تغيبه عن رؤية نفسه وخطوطها.. وعن رؤية الدنيا ومغرياتها. ومن ثم يتحقق لصاحب الحال اجتياز المقامات وهو مغيب عن إحساسه...».[1]

وبهذا يصعب تحديد الزمان الحقيقي في الرواية، لأنه زمن صوفي يتصف بالتمويه، والتحول حسب حالات النفس.

وهذه الضبابية سمة تشمل الزمان والمكان، وقد يصل بهما إلى حد التناقض، يقول السارد:

« قالت: ماذا تفعل الآن هناك؟

قلت: أنا الآن هناك أمام حاسوبي أرتب نص الحكي

قالت: أقصد ذاتك هناك.

قلت: ذاتي الآن هناك تدون ما جرى بيننا.

قالت: وكيف حال الجسد الفاني هناك.

قلت: جسدي الفاني هناك في شوق إلى روحي هنا. يعذبه الحنين ويقتله الشوق مثل روحي السابحة الآن هنا»[2] فالروائي يتلاعب بالمكان ويتبعه في ذلك الزمان. فصيغة "

* الحال: هو " ما يرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب " ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ص 155.
وصاحب الحال: هو المريد والسالك الذي يقيمه الله في حال من الأحوال مثل الشوق، الخوف، الأنس...
** المقامات: مفردها مقام وهو " ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب، مما يتوصل إليه بنوع من تصرف، ويتحقق به بضرب تطلب ومقاسات وتكلف " القشيري، الرسالة القشيرية، ص 132.
*** المنازل: مرتبطة بمفهوم المقامات، وبعض الصوفية يوظف مصطلح " منازل" معادل لمصطلح " مقامات "
المنازل: «... بين المقامات مقامات من جنسها تنتهي إلى بضع ومائة مقام كلها منازل للأولياء ويتفرع من كل مقام منازل كثيرة معلومة العدد..." محي الدين بن عربي، أجوبة ابن عربي على أسئلة الحكيم الترمذي، إعداد وتحقيق أحمد عبد الرحمن السايح، وتوفيق علي وهبة، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2006، ص 3.
[1]- عبد القادر عميش ، بياض اليقين، ص، ص 109-110.
[2]- المصدر نفسه، ص 97.

الآن. هناك" صيغة شديدة الإبهام لغياب المشار إليه، تنسف البنية المكانية المألوفة والمعتادة وتقف معاندة ومتحدية قانون الطبيعة، الذي جعل من التواجد في مكانين في الآن ذاته أمرا مستحيلا، يأباه المنطق السليم والعقل الواعي.

غير أن للصوفية منطقا آخر مغايرا ومحيرا، في إمكانية خرق هذا القانون وجعل هذا المستحيل ممكنا عن طريق السفر والرحلة عبر الأمكنة والأزمنة عبر الشطحات الصوفية، عن طريق ما أسموه " بالحج الروحي" إنها فلسفة الحضور والغياب التي تتلاشى أمامها الحدود وتزول التخوم، فيصبح العالم بفضاءاته وأزمنته المتعددة المتباعدة والمتقاربة عالما واحدا شاسعا، والأزمنة زمانا واحدا والأمكنة مكانا متفردا ينتقل الصوفي بنفسه وروحه عبر أرجائه، محلقا حتى يدرك السر الأبدي والحقيقة المطلقة في تجليها الأعظم. وهكذا يمكننا القول بأن رواية"بياض اليقين" نص يستعير من الخطاب الصوفي بغض آلياته ومراميه، من أجل إنتاج نص جديد، يجمع بين عبق التراث الصوفي وحداثة السرد الروائي، نص تمتزج فيه الرؤيا الصوفية بالرؤية الفنية. فالروائي قد عمد إلى امتصاص وتشرب الأسلوب الصوفي وتحوير بنيته وبعض خصائصه ثم دمجها ضمن نسيج النص، وقد ساهم ذلك في تفعيل مكونات النص وإخصابه. فأقام الروائي بذلك جدلا فاعلا بين الموروث التراثي الصوفي وبين المجتمع في حاضره المتحول، ليكون بذلك قد فتح الباب لقراءات حداثية مغايرة، من شأنها خلخلة المفاهيم السابقة حول أشكال وكيفيات حضور التراث في الرواية الحداثية.

وفي الأخير لن نجانب الصواب، إن قلنا بأن رواية " بياض اليقين " تحاول أن تؤسس لمنطلق جديد في الرواية الجزائرية وهو مشروع يبشر بآفاق واعدة في المنجز الروائي الجزائري، بل المغاربي بشكل أعم.

الخـــاتمـــة

لقد طمحت هذه الدراسة إلى تقديم صورة عن الحداثة الروائية في المغرب العربي، عن طريق الكشف عن ملمح من ملامحها، والمتمثل في " التجريب " الذي يعد أحد أسئلتها الجوهرية، ورهانا من رهاناتها، والوقوف على أهم ملامح التحول الذي مس الرواية المغاربية الجديدة، واستخلاص خصوصيتها، ورصد التغيرات التي اعترت هذه الرواية ضمن منزعها التجريبي.

وهذا ما حدا بنا إلى تتبع هذه الظاهرة عبر روايات بلغ عددها إثنتا عشر رواية، لروائيين يتوزعون عبر البلدان المغربية الثلاثة: الجزائر، تونس، المغرب. حيث لاحظنا انزياح الكتابة الروائية بشكل واضح عما ألفناه من معايير سابقة، راكمها المنجز الروائي عبر مسيرته. وفي اعتقادنا فإن هذا التحول لا يصنعه جيل واحد، وإنما قد ساهمت في خلقه أعمال روائية كثيرة متعاقبة، وأن منعطفات " التجريب " قد ساهمت فيه أجيال عدة عبر عقود من الزمن مع الحرص على الإضافة التي أكسبت هذه الأعمال فرادتها وتميزها، لذلك رصدنا ظاهرة " التجريب" عبر جيلين، هما: الجيل المؤسس، والذي استمر في الكتابة مع الإنخراط ضمن تيار " التجريب" والجيل الثاني هو جيل الروائيين الشباب الذين تبنوا التجريب منذ بداية مسيرتهم الإبداعية. وكان الهدف من وراء ذلك الكشف عن الفروق التي تصنع فرادة تجربة كل جيل. ولذا فقد تناولنا تجارب روائية لعقود ثلاثة وهي: الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، وحتى بعض الأعمال الروائية لبداية العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، والتي كشفت عن تمايز واضح في مسار التجريب بين الجيلين، حيث بدا " التجريب " أكثر جرأة واقتحاما لدى جيل الشباب.

ومن النتائج التي توصلت إليها الدراسة ما يلي:

- أن التجريب في الرواية المغاربية – ذات التعبير العربي- قد نحا منحنيين أساسيين، امتاز كل منحى منهما بخصائصه بنائيا ودلاليا. فالمنحى الأول قام على المغامرة الشكلية واللغوية حيث أدرك أصحاب هذه النزعة، أن جوهر التجريب يكمن في كونه لعبة سردية شكلية ولغوية. أما المنحى الثاني فهو تأصيلي، وهذه النزعة صادرة عن

وعي الكتاب المغاربة باستثمار عناصر التراث العربي والإسلامي واستلهام متونه الحكائية، وأشكاله الفنية، إضافة إلى محاكاة لغته وأساليبه في محاولة لتأكيد الخصوصية وإثبات الهوية.

- أن (الرواية كالمنمنمة تنطوي على فن الجزيئات) على حد تعبير " ألبيريس "، وذلك ما ينطبق على الرواية المغاربية ذات المنزع التجريبي، إذ لم تعد مجرد قصة تنتظم خيوطها حبكة بسيطة، بل صارت مزيجا من الحكايات والحبكات، يتظافر فيها السرد بطرائقه الجديدة. بالحكي التراثي والشعبي، وبالمقال الصحفي وبتقنيات السينما والسيناريو وقد تلفه نوع من السخرية القاتمة التي تفضح الواقع المتناقض، والمرتبطة باليومي واحباطاته وانكسار الذات، والكشف عن المنسي والمقموع والمغيب... إلى غيرها من ذلك المزيج الغريب الذي يمور به المتن السردي المغاربي.

- من مظاهر " التجريب" انسياق السرد صوب الحديث عن تجربة الكتابة ذاتها، إذ يلجأ الروائيون إلى تضمين متونهم الروائية ببعض الملاحظات النقدية، فتنخرط الرواية في قراءة نفسها ومساءلة متنها ليتجاور الخطاب النقدي مع الخطاب السردي، مما يدل على الوعي النقدي الخاضع لتصور نظري ومنهجي بين. فهذا النمط من الكتابة الروائية يغاير السائد، إذ تسائل الرواية ذاتها، متنها وتقنياتها وشروطها. هذه المساءلة التي تجعل منها فعلا إبداعيا يتخلق من علاقة ثلاثية أطرافها: النص الإبداعي والروائي والمتلقي كطرف ثالث بمشاركته الفعالة في إعادة تشكيل هذا النص عن طريق إشراكه في العملية الإبداعية، لإنشاء نص روائي متميز يستجيب لقضايا الراهن.

- إن ما يميز الرواية التجريبية هو قدرة الروائيين على إشراك القارئ في العملية الإبداعية وجعله واعيا بحضوره، عن طريق عملية الإستفزاز التي يمارسها عليه الروائي فيورطه معه في تلك اللعبة السردية، التي تجعل فعل القراءة عملا تخييليا إبداعيا شأنه شأن الكتابة ذاتها.

- ومن مظاهر التجريب في الرواية المغاربية أيضا التلاعب بالميثاق السردي، وبتلك الإتفاقيات التي يعقدها الروائي مع القارئ مسبقا، وذلك عن طريق خلق وهم بالحقيقة، ثم تعريته عن طريق إظهار الطبيعة التلفيقية للنص، فتتحول بذلك الحقيقة السردية إلى مفهوم مشتبه فيه، لأن الرواية الجديدة ترفض أن تصبح حياة حقيقية، ومنه ينشأ إشكال الواقع والتخييل والحدود بينهما.

- والشيء اللافت للإنتباه في الرواية الجديدة - إضافة إلى ما تقدم- هو تعدد الرواة ومواقعها وأدوارها داخل الخطاب السردي، مما ينجر عنه من تعدد الرؤى السرية، التي تعكس علاقة الرواة بالشخصية وبمادة الحكي، إضافة إلى التصور الجمالي والفكري الناجم عن هذا التعدد.

- إن التجريب في الرواية المغاربية تجريب لغوي بالدرجة الأولى، فاللغة هي الرهان الأبرز ضمن تجارب الروائيين. الذين انجرفوا نحوها كالسيل يخترقون حجب القداسة التي أحاطت بها نفسها قرونا عدة، فراحوا يفجرون الكامن من طاقاتها، ويعيدون تخليقها من جديد ضمن شبكة من العلاقات الجديدة التي تضفي عليها حيوية وثراء، ضمن بنية تهجينية لملفوظاتها، سمتها التعدد والتنوع فصارت تشتغل على أكثر من لغة وتنفتح على معاجم متعددة. فنجد الفصحى تنزل من برجها العاجي، فتحاور العامية بلهجاتها المختلفة مزاحمة إياها. ومع الدخيل من اللغات الأجنبية، فتتساوق وتتمازج هذه الحقول الثلاثة وتنصهر لتذوب كلحمة متينة تشبك خيوط نسيج النص الروائي، في مزيج غريب ذا نكهة خاصة بطابعها الفسيفسائي المنفتح على عوالم شتى لتتحول اللغة – شأنها شأن الكتابة- إلى موضع مساءلة.

- ومن الظواهر التي أفرزها التجريب اللغوي في بعض الروايات الجديدة هيمنة الشعرية على الخطاب الروائي، ويعود ذلك -فيما نرى- إلى سببين: أولهما هو كون أصحاب التجارب الروائية قد قدموا من الشعر، بعدما تشربوا لغته، فاتجهوا إلى الرواية وحاولوا جاهدين أن يجعلوا منها قصيدة، وقد كانت بعض التجارب منها ناجحة تنبض

بروح الشعر وبطاقاته الخلاقة، والتعامل الشفاف مع اللغة الشعرية ذات الإيقاع السحري الآسر. أما السبب الثاني فيرجع إلى تركيز هذا النوع من الروايات على الشخصية والتغلغل في عوالمها الداخلية، والإنغلاق على عالم الذات، وقد نجم عن ذلك غياب الحكاية وضمورها وبروز خاصية الشعرية التي طبعت الرواية التي نهجت هذا النهج.

- وضمن النزعة التجريبية جنح صنف من الروايات الجديدة إلى توظيف العنصر العجائبي كبنية أساسية ضمن متنها الحكائي، معتمدة على أساليب فنية وطرائق بنائية مختلفة، رغبة في تشييد عوالم فنية متميزة. فمنها ما اتجه إلى استثمار الخصائص الفنية للأدب العجائبي كما تجلت في النصوص التراثية العربية، ومنها ما اتجه صوب الأدب العجائبي الغربي منفتحا على انجازاته، ومحاولا الإستفادة من تقنياته وخصائصه المتصلة بعوالم الحلم واللاوعي. والهذيانات المثيرة للدهشة والغرابة.

وفيما آثر بعض الروائيين إبراز ما هو فوق طبيعي للإيهام فضل آخرون خرق ومسخ الطبيعي، وكلاهما يراهن على تحقيق جمالية مغايرة للجمالية الفنية السائدة. إضافة إلى قدرة هذا النوع من الروايات على النفاذ إلى قلب الواقع وتعريته، وفضح السلوكات السلبية، بما تملكه من قدرة فائقة للتعبير والقدرة على قول ما لا يقال ولا يسمح أن يقال إلا بمثل هذه الطريقة المموهة والمراوغة. إنها ضرب من المغامرة والرهان اللذين مكنا الروائيين المغاربة من تحقيق بعض مآربهم فنيا وواقعيا، وهذا ما أكسب هذه التجارب الروائية فرادتها الفنية الجمالية.

- إن الرواية التجريبية ذات المنحى التاريخي قد جسدت مقولة (الرواية تاريخ من لا تاريخ لهم)، إذ عبرت عن صوت المهمشين والمقموعين، يحدوها في ذلك رغبة في البحث عن الوجود الإنساني، لا عرض الوقائع التاريخية، فالتاريخ يقرأ من جديد ويكون موضع مساءلة – شأنه شأن كل المسلمات – فهدف الروائي ليس التوثيق بقدر ما هو إمتاع القارئ بعمل تخيلي فني متميز.

- تتحدد خصوصية الخطاب الروائي المغاربي ذي المنحى التجريبي التأصيلي في مدى إقامة كتابة جديدة تقوم على استلهام التراث الصوفي، واستيعاب خصوصياته ودمجها بالتجربة السردية المعاصرة، في ضوء التحولات التاريخية التي تشهدها هذه المنطقة وربط هذه التجربة الروحية بالواقع، وما نجم عن ذلك من انزياح دلالي وفني، وخلق تصورات فكرية وجمالية جديدة تثري الخطاب الروائي المعاصر.

- ومن مميزات الرواية المغاربية المعاصرة انفتاحها على باقي الأجناس والفنون بمختلف أشكالها، دون أن تفقد هويتها السردية فاستعارت بذلك بعض تقنيات وآليات تلك الأجناس والفنون (الشعر، المسرح، الفنون التشكيلية، الموسيقى، السينما...إلخ) وصهرتها ضمن نسيجها السردي، فاكتست بذلك طاقة فنية وجمالية متوهجة، وأعطاها دفعا قويا نحو تجديد آلياتها والمضي قدما نحو آفاق التجديد التي تمنح الرواية حيويتها واستمراريتها.

- إن كان النموذج الواقعي للرواية المغاربية الكلاسيكية يمثل وجها من أوجه التأثر بالرواية المشرقية، فإن الرواية ذات المنحى التجريبي، قد عملت على تخليص الرواية المغاربية من هذا المأزق، لتنطلق بكل ثقة وحرية – رغم علامات التأثر بالرواية الغربية الجديدة وتقنياتها، في بداية المسار التجريبي- إلا أنها استطاعت فيما بعد أن تحمل بصمتها الخاصة التي تفصح عن هويتها.

- ونشير في النهاية إلى نقطتين تتصلان بالتجريب في الرواية المغاربية: أولاهما تتصل بكون التجريب تجاوزا للمألوف ورفضا للقواعد والثوابت، قد أوقع بعض الروائيين الشباب في بداية مسار التجريب في مزالق شتى أهمها المبالغة في اللعبة الشكلية واللغوية بالتمرد على كل القواعد، مما أدخل الرواية في شبه متاهة، فضاعت الحكاية، وفقدت الرواية مقوماتها، وعم الغموض والتعقيد والفوضى، جعلت القارئ يعزف عن مثل هذه الروايات أو يكاد، لانقطاع التواصل بين النص والقارئ.وهذا جانب من الجوانب السلبية التي تفطن إليها الروائيون فيما بعد وتداركوها في أعمالهم اللاحقة إيمانا منهم بأن الرواية تكتب لتقرأ.

أما النقطة الثانية فتشير إلى علاقة التجريب بالحداثة الروائية وكونه رهانا من رهاناتها، والذي كان من المفروض بعد هذه العقود الثلاثة أن يبلور تصورا شاملا للحداثة الروائية في المغرب العربي، وهذا ما لم يستطع تحقيقه لحد الآن، فبدت الخطى متفردة والمسالك شتى وإن كانت تعد بمشروع مستقبلي واعد لازالت تتخلق بعض سماته وخصوصياته الفنية والفكرية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1. إبراهيم درغوثي، الدراويش يعودون إلى المنفى، دار سحر، تونس، ط2، 1998.
2. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 5، 1998.
3. بنسالم حميش، مجنون الحكم، دار الشروق، مصر، ط1، 1990.
4. زهور كرام، قلادة قرنفل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004.
5. صلاح الدين بوجاه، مدونة الإعترافات والأسرار، سراس للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، 1985
6. الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2004
7. عبد القادر عميش، بياض اليقين، منشورات دار الأديب، وهران، ط1، 2006
8. كمال الزغباني، في إنتظار الحياة،إديكوب-2001.
9. محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، د ط، 2013
10. محمد الهرادي، أحلام بقرة، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، د ط، 1988.
11. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، دبي الثقافية، ع 59، ط1، مارس 2012
12. - سيدة المقام – مرثيات اليوم الحزين – منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

ثانيا: المراجع العربية

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010
2. أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي،مطابع هيئة الاثار المصرية، مصر، د.ط، 1989

3. أحمد المديني، تحت شمس النص، دراسات في السرد العربي الحديث، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002
4. - تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.
5. أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل، د.ط، 2008.
6. أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1993.
7. - الكتابة الروائية في المغرب، البنية والدلالة، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006
8. إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993
9. - الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994.
10. - مهاجمة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، دار المدى، دمشق، د.ط، 1996.
11. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978.
12. إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982
13. آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2006.
14. الأمين العمراني، الرواية المغربية بين قيود التأثر ومغامرة التجريب، مطبعة الطوبريس، طنجة، ط1، 2003.
15. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ط1، 2002.
16. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربة للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.

17. - التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشرالإشهار، تونس، ط1، 2003.
18. - سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 1، 2005.
19. جبران خليل جبران، الموسيقى، دار نظير عبود، لبنان، ط6، 2000.
20. جميل حمداوي، دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، د.ط، 2013.
21. - الرواية التاريخية (أشكال الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث والمعاصر)، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، د.ط، 2014
22. حميد لحميداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989
23. - الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
24. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
25. حسين حنفي، التراث والتجديد، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1980.
26. رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2003.
27. رشيد يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991.
28. زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

29. سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، الإبداع السردي والمسامرة النقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2004

30. سعيد يقطين، القراءة والتجربة. حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.

31. - قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

32. - الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، لبنان، ط1، 1997.

33. سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ط1،1982.

34. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر (روايات عربية، قراءة مقارنة)، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1997.

35. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

36. شكري عزيز الماضي، انعكاس هزيمة حويران على الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1،حزيران (يونيو)1978

37. - أنماط الرواية العربية الجديدة. عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، سبتمبر 2008.

38. صادق جلال العظم، النقد الذاتي بعد الهزيمة. دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، نيسان 2007.

39. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2009.

40. - أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، د.ط، 1996.

41. - بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996.

42. عبد الباسط الكراري، دينامية الخيال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2004.

43. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية. تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

44. عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

45. - النص الروائي والتراث السردي، الأحمدية، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2000

46. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

47. عبد الله حامدي، الرواية العربية والتراث، قراءة في خصوصية الكتابة، مؤسسة النخلة للكتاب، المغرب، د. ط، 2003.

48. عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ج1، (الألفاظ والمذاهب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005.

49. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير -من البنيوية إلى التشريحية- النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.

50. - المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2006.

51. عبد المالك أشهبون، الرواية العربية من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح، مطبعة آنفو-برانت، المغرب، د.ط، 2007.

52. عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة واشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2014.

53. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ديسمبر 1998.

54. عبد النور إدريس، الرواية النسائية والواقع، مطبعة ووراقة سجلماسة، مكناس، ط 1، 2005.

55. عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع –دار العدنان للطباعة، د.ط، 2000.

56. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

57. غالي شكري، العنقاء الجديدة. صراع الأجيال ف ي الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 3، 1993.

58. فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

59. - قبل نجيب محفوظ وبعده، دراسات في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

60. فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.

61. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1999.

62. قاسم عبده قاسم، بين الأدب والتاريخ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

63. لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2012.

64. محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث، دار الآداب بيروت، ط1، 1993.

65. مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

66. مصطفى الكيلاني، إشكاليات الرواية التونسية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، د.ط، 1990.

67. مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، د.ط، 1993.

68. مجموعة من المؤلفين، الأدب في عالم متغيّر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. د.ط. 1971.

69. مجموعة من المؤلفين، حداثة التماسات، تماس الحداثات، دار سحر للنشر، تونس، د.ط، د.ت.

70. مجموعة من المؤلفين، الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو 2006.

71. مجموعة من المؤلفين، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996.

72. مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط.1992.

73. محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع، المدارس،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

74. - خرائط التجريب الروائي. مطبعة انفوبرانت، فاس، ط1، 1999.

75. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000.

76. محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1997.

77. - الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2012.

78. محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

79. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.

80. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

81. محمد الشحات، سرديات المنفى. الرواية العربية بعد 1967، دار ازمنة للنشر والتوزيع، عمّان الأردن. ط1. 2006.

82. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

83. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، كلية الآداب، منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998

84. - الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.
85. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، د.ت.
86. محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، د.ط، 2001.
87. محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، د.ت.
88. نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
89. - فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994.
90. نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، دار العودة، بيروت، د.ط، 1977.
91. نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2006.
92. وسيلة بوسيس، بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009.
93. يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998.
94. يوسف سامي اليوسف، ما الشعر العظيم؟ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

ثالثا: <u>المراجع الأجنبية المترجمة</u>

95. آلان روب غرييه، لقطات. تر: عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1985.

96. - نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، تقديم لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

97. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: رجاء بن سلامة وشكري المبخوت، دار توبقال، د.ط، 1984.

98. - مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1994.

99. - ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروط، ط2، 1992.

100. جان إيف تاديبيه، الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، مكتبة الأسرة، هـــ.م.ع للكتاب، القاهرة، د.ط، 2006.

101. جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، مشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988.

102. رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مؤسسة الإنماء الحضاري،ط2، 2002.

103. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط 2، 1982.

104. روجر آلن، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

105. مالكوم برادبري. الرواية اليوم. تر: احمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1996.

106. مجموعة من المؤلفين، الإبداع الروائي اليوم، اعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، أذار/ مارس1988، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994.

107. مجموعة من المؤلفين، جماليات ما وراء القص، تر: اماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، سوريا، د.ط، 2010.

108. مجموعة من المؤلفين، الرواية والواقع، تر: رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء،1988

109. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة، ط1، 1987.

110. - شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التريكتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

111. - الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1988

112. - الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، دار الإنماء العربي، د، ط، 1982.

113. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، مشورات عويداب: بيروت، ط 3، 1986.

114. ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999.

رابعا: <u>المراجع الأجنبية</u>

115. Bruno tritsmans, Poètique du jeu, Récit et jeu chez Julien Gracq, in poétique, Seuil, Paris, 1989.

116. Christiane Achour et Simon Rezzouk Convergences Critiques, (introduction a la lecture du littererie) O.P.U Alger, 1990.

117. David fontaine, la Poétique, étition Nathan, Paris, 1993.

118. Gérard Genette, Figures III , coll Poétique, Paris, 1972.

119. - Nouveau Discours du Récit. Seuil, Paris, 1983.

120. - Seuils, ED Seuil, Paris, 1987.

121. Jean du bois et autre, dictionnaire de linguistiique (Poétique), Paris, 1973.

122. Jean-Marie Schaffer Du texte au genre littéraire, In Théorie du genre, Coll. Points. Ed: Seuil. Paris, 1986.

123. - Qu'est ce qu'un genre littéraire , Ed Seuil, Paris, 1989.

124. Nicolas Agnan et autres, le grand Dictionnaire encyclopédique de XXI siècle, Auzon, Paris, 2001

125. Philippe le jeune, le pacte autobiographique. Ed Seuil. Paris, 1975.

126. T.Todorov, O.Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,Ed Seuil, Paris.

خامسا: <u>الدوريات</u>

127. الاتحاد الاشتراكي (الملحق الثقافي)، المغرب ع162، 4يناير1987.

128. ع: 168، 23 فبراير 1987.

129. الآداب، بيروت، مج45، ع 8/7، 1997.

130. آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 4/3، دجنبر/جانفي، 1984.

131. - ع01، يناير 1990.

132. أقلام المغربية، السلسلة الجديدة، فبراير 1977

133. - ع 08، نوفمبر 1977.

134. أنوال الثقافي، المغرب ع 402، 23 أبريل 1988.

135. حقائق، تونس ، ع 405، جويلية 1993.

136. الحوار المتمدّن، ع 2305، 2008/6/7.
137. حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع2، 2004.
138. الحياة الثقافية، تونس، ع 134، أفريل 2002.
139. علامات في النقد الأدبي، نادي جدّة، مج 6، ع 23 مارس/آذار 1997.
140. عمّان، الأردن، ع90، كانون الأول، ديسمبر 2002.
141. فصول، القاهرة، مج 1 ع 4، 1981.
142. - مج 2، ع 2، 1982.
143. - مج 8، ع 4/3، ديسمبر 1989.
144. - مج 16، ع 03، شتاء 1997.
145. - ع 66، ربيع 2005.
146. الفكر، تونس، ع 03، 1ديسمبر 1969.
147. الكرمل، فلسطين، ع17، 1 يوليو 1985.
148. – المجلة العربية، الرياض، ع 425، 2012.

سادسا: <u>المعاجم والقواميس والموسوعات</u>

- **<u>العربية:</u>**

149. أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 14 ط1، د. ت.
150. أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تقديم وتعليق عبد الكريم العطا، مكتبة ابن حنيفة، دمشق، د.ط، 2000.
151. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.

152. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، قرأه وقدم له النواس الجراح، دار صادر، بيروت، لبنان، ج2، ط2، 2007.

153. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

- **المترجمة:**

154. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

سابعا: الملتقيات

155. الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة برج بوعريريج،، وزارة الثقافة الجزائر، 2007.

156. ملتقى الروائيين العرب الأول، مهرجان قابس الدولي، تونس، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1992.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-و

الفصل الأول: التجريب السردي والرواية المغاربية.

المبحث الأول: التجريب السردي : تحول ومساءلة..... 08

أولا: لماذا التجريب؟..... 09

ثانيا: مصطلح التجريب..... 13

ثالثا: التجريب بين اللعب والرفض..... 17

1- الرواية مساءلة دائمة للأشكال..... 17

2- من الرواية الأطروحة إلى الرواية السؤال..... 21

المبحث الثاني: التجريب في الرواية الغربية والمشرقية..... 25

أولا: لدى الغرب..... 25

ثانيا: الرواية المشرقية: نكسة حزيران 67 وتحول في الخطاب الروائي..... 29

المبحث الثالث: الرواية المغاربية والتجريب..... 37

أولا: الماهية وإشكالية المصطلح..... 37

ثانيا: الذاكرة الأدبية المفقودة..... 40

ثالثا: التجريب الروائي..... 44

1- تنظيرا..... 44

2- ممارسة..... 48

الفصل الثاني: التجريب اللغوي ومساءلةآليات الكتابة.

المبحث الأول: "فوضى الحواس ": شعرية الخطاب السردي. 61

أولا: شعرية اللغة. 61

1- الشعرية..... 61

2- شعرية اللغة في " فوضى الحواس"..... 64

ثانيا: لعبة الكتابة السردية وحضور المؤلف. 72

1- الخطاب الميتا روائي وسؤال الكتابة..... 72

2- القارئ الضمني وفعل التخييل..... 77

المبحث الثاني:"لعبة النسيان": التجريب البوليفوني. 84

أولا: الرواية وسؤال التجنيس..... 84

ثانيا: الرؤية البوليفونية ولعبة التعدد..... 89

1- تعدد الرواة والأصوات..... 90

2- التعدد في الرؤى السردية. 93

3- التنوع اللغوي والأسلوب..... 96

ثالثا: (راوي الرواة) والكشف عن أسرار اللعبة اللغوية..... 100

المبحث الثالث: "قلادة قرنفل": الوعي الأنثوي واللغة المشفرة 104

أولا: سؤال الذات/سؤال الكتابة. 105

ثانيا: جمالية اللغة وكثافة الترميز. 108

الفصل الثالث: تراسل الفنون في الرواية.

المبحث الأول: "في انتظار الحياة": الإنفتاح على الفن التشكيلي. 119

أولا: التفاعل بين الرواية والفن التشكيلي..... 119

ثانيا: الفنان والمثقف بين الحضور والخواء. 125

ثالث: وعي الرواية لذاتها (السيرة النصية)..... 132

المبحث الثاني: "سيدة المقام": تعالق فني الموسيقا والباليه. 136

أولا- الفنان والعبثية..... 136

ثانيا- الموسيقى والرقص في مواجهة الموت..... 140

المبحث الثالث: " أصابع لوليتا ": بين الفن التشكيلي والتقنيات السينمائية..... 146

أولا- لوحة (المجدلية والشمعة) والصورة السردية..... 147

ثانيا- توظيف تقنيات السينما..... 152

1- اللغة السينمائية. 152

2- الرواية والسيناريو..... 155

الفصل الرابع: الرواية العجائبية.

المبحث الأول:"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي": تماهي الواقعي بالعجائبي. 159

أولا: الرواية العجائبية..... 159

ثانيا: الواقعي والعجائبي: ازدواجية التبئير. 162

1- دلالة النص المحيط (العنوان). 168

1-1- رمزية العنوان الرئيسي. 168

1-2- عناوين الفصول: إمعان في التضليل والإرباك..... 170

ثالثا: البنية الصوفية وثنائية الغياب والحضور..... 171

رابعا: البناء اللولبي وتشظي البؤرة. 175

المبحث الثاني: "أحلام بقرة": المسخ العجائبي..... 179

أولا: الشخصية الحكائية وفعل المسخ. 179

ثانيا: البنية الساخرة وفعل المفارقة..... 185

ثالثا: التهجين والتعدد اللغوي. 188

رابعا: العنصر العجائبي ووظيفته السردية. 191

المبحث الثالث: "الدراويش يعودون إلى المنفى" عجائبية العالم الحكائي. 197

أولا: الفضاءات وتداعي التخوم..... 198

ثانيا: تعالق الأزمنة..... 202

ثالثا: الشخصيات وطابع المفارقة. 205

رابعا: عتبات النص وسؤال العجائبي. 209

الفصل الخامس: التخييل التراثي: سجال بين المرجعية والتأصيل.

المبحث الأول: "مجنون الحكم" بين التوثيقية والتخييل التاريخي. 214

أولا: الرواية والتراث..... 214

ثانيا: مجنون الحكم: الرواية والتاريخ. 217

1- التخييل التاريخي..... 217

2- بنية النص بين الرواية والتاريخ..... 221

3- اللغة والتهجين الروائي..... 228
4- النص بين الإختزال والتمديد. 233
5- التخييل التاريخي والباروديا. 235
المبحث الثاني: "مدونة الإعترافات والأسرار" التشكيل التراثي للمحكي. 239
أولا: البنية التراثية للشكل الروائي. 239
1- الخبر والرواية..... 239
2- ثنائية المتن والحاشية..... 245
ثانيا: العنوان: تعدد في الصيغ والخطابات 247
ثالثا: المدونة: رواية الواقعية اللغوية وأفق التجريب..... 250
المبحث الثالث: "بياض اليقين": التجريب الصوفي. 255
أولا: البنية الصوفية واللغة الرامزة. 256
ثانيا: المرأة الرؤيا والعشق النوراني. 265
ثالثا: الحج العقلي وغياب المكان..... 269
الخاتمة. 273
قائمة المصادر والمراجع..... 280
فهرس الموضوعات..... 295

الملخص:

تسلط هذه الدراسة الضوء على زوايا شتى، تخص الرواية المغاربية، ضمن مسارها التحديثي. بالتركيز على المجرى المتحول، الذي جرف الأساليب والأشكال القديمة، وفق منزع تجريبي، يشكل رهانا جوهريا من رهانات الرواية الجديدة، التي تطمح إلى إعادة بناء آلياتها وطرح أسئلتها الجوهرية بكل قوة وجرأة، مما نجم عنه انزياح ظاهر في الكتابة الروائية عن السابق والمألوف، والذي كشف عن خصائص وميزات صنعت فرادة هذه التجارب السردية، عبر الأقطار المغاربية، في تراكمها عبر أجيال عدة، ساهمت في إثراء وتميز المنجز الروائي المغاربي ومنافسته للتجارب الروائية المشرقية والعالمية.

Résumé :

Cette étude s’attarde sur le roman Maghrébin dans son chemin modernisme. En concentrant sur le cours transformé, qui affouillait les anciens styles et formes, dont le sens expérimental, celui-ci forme un pari essentiel du nouveau roman, qui aspire à la reconstruction de ses mécanismes, et poser ses questions essentiels avec toute la puissance et hardiesse. Ce qui résulte un apparent écart dans l’écriture narrative, et celui-ci révèle des caractéristiques qui à créer la distinction des essais narratifs à travers les pays Magrébins dans leur accumulation parmi plusieurs générations, qui ont participé à l’enrichissement d’accomplissement narratif Magrébin, dans son concurrence contre d’autres essais narratif: oriental et mondial.