الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــــم العالـــــي والبحـــــث العلمـــــي

جامعـــــة العقيـــــد الحـــاج لخضـــــر باتنـــــة
كليـــــة الآداب واللـــغـــــات
قســـــم اللغـــــة العربيـــــة وآدابهـــــا

# جدليـــة الواقعـــي والمتخيـــل فـــي المنجـــز السـردي الروائـــي الجزائـــري المعاصـــر

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعـداد الطالبـة:
ليلـى رحامنيـة

إشـراف الأستاذ الدكتـور
الطيـب بـودربالـة

لجنـة المناقشـة:

| الرقم | الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 1 | سليمة مسعودي | أستاذ محاضر | جامعة باتنة1 | رئيســا |
| 2 | الطيب بودربالة | أستاذ التعليم العالي | جامعة باتنة1 | مشرفـا ومقـررا |
| 3 | الجمعي بن حركات | أستاذ محاضر | جامعة باتنة1 | عضـــوا |
| 4 | رشيد رايس | أستاذ التعليم العالي | جامعة تبسة | عضـــوا |
| 5 | جموعي سعدي | أستاذ محاضر | جامعة سوق أهراس | عضـــوا |
| 6 | أمال لواتي | أستاذ التعليم العالي | جامعة قسنطينة | عضـــوا |

السنـــــة الجامعيـــــة:
1440هـ -1441 / 2019-2020م

# شكـــــر وعـــــرفـــــان

الحمـــد اللّه ربّ العالمين مالك يوم الدين الأول والآخر العلي القدير الذي أعانني بتوفيق منه وأحاطني بنوره وهدايته ومحني روح المواصلة والتحدي لاستحقاق ثمرة هذه السنين من الدراسة والعمل الجاد بإنجاز هذه المذكرة التي أرجو أن أكون بها خير خلف لخير سلف.

كمـــالا يسعني بعد إتمام هذا البحث إلا أن اتقدم بوافر الشكر وجزيل الامتنان إلى أستاذي الفاضل "الطيب بودربالة" المشرف على هذه المذكرة لما قدمه من عطاء وبذله من جهد ساهم في هذا العمل له مني كل الاحترام والتقدير والشكر والدعاء.

كمـــا لا يفوتني أن أتقدم بفائق الشكر والتقدير للجنة المناقشة كل باسمه، فلكم مني كل شكر والامتنان.

# الإهـــــــداء

إلى أمي ثم أمي ثم أمي...

إلى والدي طاهر النفس طيب القلب "الطاهر"

إلى إخوتي وأخواتي "نادية، بلال، سعيدة، أسامة"

إلى زوجي العزيز "رضا" رمز الصبر والوفاء

إلى أولادي "محمد كنان، آدم" ...

إلى كل من أحبهم...

إليهم أهدي هذا العمل

# تصـــــديـــــر

إنّي رأيت أنّه لم يكتب أحد كتابا في يومه، إلاّ قال في غده: "لو غُيّر هذا لكان أحسن ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر."

الأصفهاني، العماد: 1201/1125م

# مقدمة

ترتكز الرّواية الجزائرية المعاصرة على غرار باقي روايات العالم على ركيزتين أساسيتين تتمثّلان في المرجع والمتخيل، أمّا ركيزة المرجع هي أنّ الواقعي قد حدث وانتهى فعلا، وأما المتخيل فهو إحياء لمرجع/لواقع منتهٍ، يتشكل لبنة وكلمة كلمة في عوالم متخيّلة تؤسس نصّا روائيا قائما على هذه الثنائية التي تمتزج فيما بينها وتتفاعل بمختلف دقائقها وأطرها الداخلية والخارجية حتى تفسّر مضمون النصّ من جهة وتبرز فنّياته التي كثيرا ما تعكس سياقات خارجية قد يعجز الواقع الحقيقيّ عن تمرير كلّ خفاياه للقارئ الذي يتعطّش دوما للجديد الذي يتجاوز واقعه في كثير من المحطّات السّردية.

والواقعي مادة دسمة إذا ما اعتبرناه الشّيء الواقع فعلا أي ما لامس الإنسان في تعاملاته المختلفة، سواء أكانت ملامسة فعلية تخصّ أموره الخاصة أم ملامسة بعيدة حين يتعلق الأمر بالأشخاص المحيطين به أو المواقف المصادفة له، أو المفارقات التي تعتري طريق حياته. فالواقع بكل بساطة هو ما نعيشه ونعايشه ليترك فينا أثرا سطحيا كان أو عميقا تتغير بموجبه أمور حياتنا حتى تأخذ بدورها مسارا مختلفا يوقّع حاضرنا الذي نعيشه، ويتحدّد على أساسه مستقبلنا الذي نستشرفه.

للمتخيل مفهوم متعدّد الدلالات يطرح كبديل للواقعي في محاولة منه لإرساء دعائم الخطاب المتحرّر من سلطة الواقعي، ليربك القارئ المفترض ويشتته بين كتابة روائية تقول الحقيقة التي تتنافى ومرجعيته المعرفية وبين نسيج تخييلي جمالي يسمو بخزينه ونظراته السّطحية للحياة الواقعيّة، فيستهويه الجوّ الخارق والعجيب المبهر في نطاق تجريبيّ يغامر ليغاير ويمتع هذا القارئ دون إهمال مقوّمات الحياة المفروضة عليه وعلى الكاتب على حدّ سواء.

وبما أنّ الرواية الجزائرية المعاصرة هي محور العلاقات بين الأنا والآخر وبين الواقعي والمتخيّل، إذ إن العمل الروائي على حدّ تعبير ميخائيل باختين يعدّ "منتجا للمعرفة ومحاورا

لثقافته، ومن ثمة فإنّه لا يمكن أن يكون مادة محايدة"، فالنّص الروائي يعبر عن الاجتماعي والسّياسي والثّقافي وغيرها من السّياقات.

امتزجت مكونات الرّواية الجزائرية مع المتخيّل الواقعي، ليفرزا بنية تخييلية جامحة، حازت على اهتمام النّقاد، إذ سُلّطت الأضواء على هذا التّلاقح المغاير، حيث سعى كل من جذبه الى البحث في طبيعة الحدود بينهما، بين ما هو واقعي وما هو تخييلي، استنادا على رؤية تميز بين الواقعي في سعيه الى مناوشة الواقعي ومحاكاته بمقاربة وقائعه، وبين النص السردي المخيل للواقعي في قالبه الجمالي الفني الذي يؤسس لتوليفة سردية تخييلية متصلة بخطاب الواقعي، باعتباره السند والمرجع في تشكيل ابنية والتحكم في دلالة وتوجهها، وفي ذات السياق يحدث معه قطيعة على مستوى النص السردي وخصوصيته البنوية والمضمونية، بهدف تفعيل أسئلة الكتابة الابداعية المنتجة للواقعي وكيفية صياغتا على مستوى المبدع والعملية السردية.

ومن الأسباب التي دعتنا إلى اختيار هذا الموضوع، البحث في استراتيجية الكتابة التخييلية القائمة على مرجعية الواقعي، وايضاح مدى قدرة الكاتب الجزائري المعاصر ـ امرأة أو رجل ـ على التعبير عن الواقعي المتباين من التاريخي إلى الثقافي فالأسطوري وغيرها، إضافة إلى الوقوف عند قدرة المبدع على تصوير العوالم التخييلية التي تنبني تحت سلطة الواقعي بآليات تبرز تمكن المبدع ووعيه وقدرته على الاستفادة مما هو معيش.

بناء على ما سبق، نجد أنّ الرّواية الجزائرية المعاصرة المخيّلة للواقعي قد أنتجت نصوصا فنية انصهرت فيها جوانب الواقع المتباينة، لتقدم صورة تخييلية لجوانب واقعية من منظورها الفني، في محاولة منها لتفكيك الواقعي وإعادة إنتاجه تخيليا، لتجمع ـ في هذا التشكل الجديد ـ بين التخييلي الجديد الذي ينبني على ضفاف الواقعي السابق بطريقة مربكة تمار جاذبيتها على الباحث لتدخله دوامة البحث في إشكاليات عدية بداية بسؤال

إعادة التشكيل والصياغة، وسؤال التحويل والتحوير، وسؤال المركز والهامش، وغيرها من الأسئلة التي تشكل دافعا قويا للبحث في الموضوع، وسببا وجيها لدراسته تحت عنوان: "جدلية الواقعي والمتخيل في المنجز السردي الروائي الجزائري المعاصر ـ دراسة تحليلية نقدية" وذلك من أجل تعقب التشكلات السردية المختلفة ودلالتها الواقعية في مجال ابداعي تخييلي رغبة في تحسس موهبة الروائيين الجزائريين، وكذا منطلقاتهم الفكرية التي توجه رؤيتهم للواقعي. وهي الأهداف التي سعيت للبحث فيها انطلاقا من جملة أسئلة هي على النحو التالـــــــي:

- ✓ ماهي حدود الواقعي في المنجز الرّوائي الجزائري المعاصر ؟
- ✓ كيف تجلي الواقعي في الرّواية الجزائرية المعاصرة؟
- ✓ كيف يشتغل الواقعي ضمن التّخييلي في النّص الرّواية؟
- ✓ ثم كيف يتجلى انصهار كل من الواقعي والتخييلي؟
- ✓ وماهي وظيفة هذا التّجلي ودلالته؟
- ✓ ماهي الرّكائز التي استند اليها؟

وللردّ على هذه السّجالات اعتمدنا خطة بحث مؤطّرة بمقدمة ومدخل ضبطناه بعنوان: "المتخيل، الحدود والآليات"حيث تطرقنا فيه إلى"حدود المتخيل، وأنواعه، بداية بالمتخيل الأدبي، المتخيل التاريخي، المتخيل الأسطوري، وهذا الأخير تعرضنا فيه إلى سردية الأسطورة، أسطورية الواقع، ثم حاولنا الوقوف عند المتخيل الاستشراقي، والمتخيل الثقافي، ثم آليات التّخييل.

واندرجت الدّراسة ضمن ثلاثة أبواب، ورد الباب الأول بعنوان :"الواقعي وإنتاجية الرواية الجزائرية؛ فضاء الثقافة ووظيفية النص "استهللناه بمهاد حول" تشكّلات المتخيل السردي الروائي الجزائري، البناء والدلالة"، وتندرج تحته فصول، فأما الفصل الأول فقد

عنوناه ب "اللغة الروائية" وفيه ثلاثة مباحث، فأما الأول عالج دلالة العنوان، المبحث الثاني: الواقعي ولغة السرد ويندرج ضمنه مطلبان، الأول لعنوان: صيغ السرد وحضور السارد والثاني بعنوان: حالة حب بين السارد والسرد، الفصل الثاني معنون ب"الشخصيات والحدث" وقد احتوى بدوره على ثلاث مباحث كانت كالآتي، المبحث الأول:. الشخصية الرئيسية، المبحث الثاني: الشخصية الثانوية، المبحث الثالث: شخصيات حالة حب بين الواقعية وتخييلية السرد.

أما الفصل الثّالث فعنوانه بـ "اليومي وسردية التخييل" ويندرج ضمنه سبعة مباحث، هي كالآتي المبحث الاول: متخيل الجنس، والمبحث الثاني: المتخيل الثقافي، والمبحث الثالث: متخيل الخيال/الواقعي، والمبحث الرابع: حالة حب/حالة الواقعي، والمبحث الخامس: بناء نص حالة حب، والمبحث السادس: الاشتغال التيمي والاندماج السياقي، والمبحث السابع: المتخيل النفسي في" سينما جاكوب" بين التيمي والسياقي.

في حين أن الفصل الرابع موسوم ب" البنية الزمنية المتخيلة ودلالتها"، ويندرج ضمنه مبحثان، فأما الأول فبعنوان: مستويات الزمن السردي، وأما الثاني فبعنوان: الاسترجاع وفيه مطلبان: المطلب الاول: الاسترجاع الداخلي، والمطلب الثاني: الاسترجاع الخارجي.

وجاء الباب الثّاني موسوما بعنوان "المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية المعاصرة" مقسم إلى فصلين، الاول بعنوان "الرواية بديلا عن التاريخ/ "ص"رؤية تخييلية مغايرة لواقع مؤرخ"، والثّاني بعنوان" متخيل المتكأ الايديولوجي وأشكال التّمظهر في رواية "الزلزال" للطاهر وطار"، أما الفصل الثالث فكان موسوما ب" الرواية النسوية ومعالم الذات الأنثوية".

أما الباب الثاني فجاء معنونا بـ: المتخيل الأسطوري، التشكل والدلالة" حيث استهللناه بمهاد حول "وظائف الأسطورة في النص الروائي"، وفصلين، أما الفصل الأول فقد عالج "المتخيل الأسطوري في رواية "العشق المقدنس" "اندرج ضمنه أربعة

مباحـث، الأول بعنوان "سردية الأسطورة" والثاني بعنوان "أسطورية الواقعي" أما المبحث الثالث فكان بعنوان "أسطورية الأبطال" والرابع بعنوان "التّداخل النّصّي؛ المفهوم، المصادر وآليّات التوظيف" والذي ضم" بدوره مطلبين، فأما الأول فمعنون بـ"التّعريف بالتّداخل النّص" في حين ورد الثاني بعنوان "حدود التفاعل النصي وتوظيف التراث في "العشق المقدنس"، أما الفصل الثاني فموسوم بـ "المتخيل الأسطوري في رواية "الجازية والدراويش"، ضمّ مبحثين، الأول بعنوان "المتخيل الأسطوري للشخصيات"، والثاني بعنوان "التناص الأسطوري بين "جازية بن هدوقة" و"الحمار الذهبي".

وختمنـا البحـث بخاتمة كانت حوصلة إجماليـة علـى نتائج الدراسة المتوصل إليهـا، متبوعة بقائمة المصادر والمراجع.

وقد استفدنا في دراستنا من عدة مناهج، اذ اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل المادة الروائية، وإبراز خصائص الكتابة التخييلية، أما المنهج الوصفي فقد تجلى من خلال وصف الكتابة الجزائرية المعاصرة واختلافها عن الكتابة الجزائرية التي سبقتها.

وكان المنهج النفسي يدور في العوالم الخفية للكتابة الروائية التي تناولت قضايا خاصة بالمجتمع الجزائري، فكانت الشخوص الورقية هي التي تعبر عن عمق المجتمع ومكنوناته وفق كتابة سردية تخييلية إبداعية.

وقد اعتمدنا في دراستنا على قائمة من المصادر والمراجع التي أضاءت طريق هذا البحث إلى أفق المساءلة والنقاش، ومن بينها نذكر: جيرار جينيت "خطاب الحكاية بحث في المنهج" تر: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، سعيد يقطين: "تحليل النص الروائي(الزمـن، السـرد، التبئيـر)"، سعيد بن كراد: "السرد الروائي وتجربة المعنى"، روجر. بـ .هينكل: "قراءة الرواية"، تر: صلاح رزق، حسن بحراوي: "بنبة الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية"، بول ريكور: "الوجود والزمان والسرد"، تر: سعيد

الغانمي، جورج لوكاتش: الرواية التاريخية. وغيرها من المراجع والمجلات والمواقع الإلكترونية التي أفادت البحث من زوايا عديدة، وكأي بحث تواجهه العوائق فإن العائق في هذا البحث هو الانفتاح والتوسع والاختلاف، والتنوع في الدراسة التي خاضت مسألة الواقعي والمتخيل، وهذا في حد ذاته أمر يحيلنا على إعادة النظر في الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة، من زاوية الإبداع والمرجعية المرتكز عليها في العملية التخييلية، كما اعترضتنا مسألة الحصول على بعض المراجع التي تحلل وتنقد المصادر المختارة في البحث.

وبهذا أكون قد حاولت قدر فهمي واستطاعتي الاحاطة بمناحي البحث وقضاياه المتشعبة التي لا يمكنني ادعاء الكمال في الإجابة عنها.

وفي هذا المقام لا أنسى فضل أستاذي الدكتور "الطيب بودربالة"، الذي أشرف على هذا العمل، وأعانني بملاحظاته وتوجيهاته السديدة، وإنني أدرك جيدا أن الشكر لا يوفيه حقه، فقد كان مصدرا منيرا للسير في إنجاز البحث، فله مني كريم الفضل، كما أتقدم مسبقا بكل عبارات التبجيل والشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم في قراءة هذا الجهد المتواضع وتحمل مشاق تدقيقه وإثراءه، فلهم مني كل المودة والاحترام.

# المدخل

# *المدخل: المتّخيّل، الحدود والآليات*

**المبحث الأوّل: حدود المتخيّل**

**المبحث الثّاني: المتخيّل، أنواعه**

**المبحث الثّالث: آليات التخيّل**

## المبحث الأوّل: حدود المتخيّل

تساءل الرّواية المتخيّل لنسافر إلى عالم يخيّل لنا جوّا مغايرا افتراضيا بحتا يلامس الحقيقيّ بنسب متفاوتة، وإذا ما أردنا وضع مفهوم واضح وصارم للمتخيّل وجدنا صعوبة نوعا ما، ذلك أن المفهوم يختلف باختلاف المجال المرتبط به إضافة إلى وجود تداخل المصطلحات وتقاربها، أما من الجانب اللغوي فالأمر محسوم إذ أن المصطلح يعود إلى الأصل "خيّل"، يقول صاحب كتاب معجم الوسيط :"خيّل الرجل، كثرت خيلان جسده فهو مخيّل ومخوّل، ومخيول، خيّل إليه أنه كذا، لبس وشبه ووجّه إليه الوهم".[1]

أما لسان العرب فيقول "خال الشيء يخال خيلا وخيلة، مخيّلة وخيلولة: ظنّه، وفي المثل: من يسمع يخل أي يظن"[2]، فالخيال هو ما لامس الواقع أو الحقيقي وخالط الوهم.

ومقاييس اللغة يعرف المتخيل بقوله: "الخيال والخيالة: هي ما تشبه لك في اليقظة والحلم من الصورة، وجمعه أخيلة، والخيال أيضا: كساء أسود ينصب على خشبة أو عود، يخيل به للبهائم، والطير فتظنه إنسانا"[3].

أما مصطلح **imaginaire** في اللغة الأجنبية والذي نقصد به "المتخيّل" فهو ينحدر من الأصل اللاتيني **imaginaruis**أي: خيالي، إذا ما عدنا إلى استعمالات مصطلح "المتخيل" في اللغة وجدناه في ثلاث سياقات، فأما الأول فيكون صفة ونقصد به مالا يوجد إلاّ في المخيّلة، البعيد كليا عن الواقع، وأما الثاني نجده كاسم مفعول، يدل على

---

[1]-ابراهيم مصطفى وآخرون، ***معجم الوسيط***، ج92 ، ص211 ، مادّة خيّل.

[2]-أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، ***لسان العرب***، دار صادر، بيروت لبنان،( د ط)،2113 ، ج0 ،ص91 .

[3]- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، ***معجم مقاييس اللغة***، تحقيق وضبط، عبد السلام هارون، ط 01، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991، م 02، ، ص، 235 مادة خيل.

ما تمّ تخيّله، وأما الثالث والأخير وجدناه كاسم ونقصد به ما أنتجته المخيّلة أو المساحة الخياليّة.[1]

يستخدم المبدع كل هذه السّياقات في نصّه ليصور عالمه التخيّلي وينقله للقارئ كما يراه هو من زاويته الخاصة، إذ يلغي تمام ما لا يهواه من الواقع الغريب ليوظف في قطعته الأدبية صورة خيالية يتلذذ بها القارئ الواعي.

للتخيّل أثر نفسي بالغ على المتلقي إذ يخلق حالة من هيجان المشاعر وتفاعلاتها المتباينة تنحو منحى القبول أو الرّفض، هذا ما يتقاطع مع نظرية التّطهير الّتي نادى بها (أرسطو)، إذ أنّ الخوف والرحمة مشاعر تطهر النفس من خلال تطهير الانفعالات، كذلك اعتبر (أرسطو) التخيّل ذو خاصّيّة فكريّة نابعة من العقل في حين أنّ التخيّل ذو خاصّية إبستمولوجية غير مقيدة بزمان أو مكان، تجمع بين الخطاب المعياري باعتباره تفكيرا سيمائيا وبين الخطاب المهيمن والّذي ينعكس في المتخيّل ويفضح المسكوت عنه"[2]،وهذا المنحى أيضا نجده عند (الفارابي) الّذي عبّر عن التخيّل بأنّه حالة نفسيّة يعيشها المتلقي بغض النّظر عن ما إذا كانت حزينة أو مفرحة. فهو يرى أنّ "الأقاويل الشعرية هي الّتي تركب من أشياء شأنها أنّ تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا أو شيئا أفضل أو أحس، وذلك إما إجمالا أو قبحا أو إجلالا أو هوانا أو غير ذلك".[3]

أما (ابن خلدون) فيرى أن التخيّل ينطلق من العالم الحسيّ ليصور عالما افتراضيا لا ينقله حرفيا إنّما يحافظ على مقوماته ويضفي عليها إيهاما ومعاني تعانقه دونما البوح عنه، فـ "الرّوح العقلي إذا أدرك كدركه وألقاه إلى الخيال فصوره، كما يدرك معنى السلطان الأعظم

---

[1]-مصطفى النحال، من الخيال إلى التخيّل: سراب مفهوم، WWW.aljabriabed.net/n33-05nahal.htm (2).يوم2016/09/26،الساعة08:32.بتصرف

[2]-أحمد يوسف، ***القراءة النسقيّة***، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1980، ص101.

[3]-محمد عزام، ***المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي***، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ص 177، 178.

فيصوره الخيال في صورة البحر أو يدركه العداوة فيصوّرها الخيال في صورة الحيّة، فلا يمكن لمن ولد أعمى أكمه أن يصور له السلطان بالبحر ولا العدو بالحية ... لأنّه لم يدرك شيء من هذا".[1]

يقدم لنا الخيال صورة عن ما يدركه العقل، غير أنّ هذه الصورة يكتسحها الغموض والضبابية، وهذا ما ذهب إليه (هوبز) الّذي اعتبر أنّ الخيال إحساس متحلل، فالإدراك يقدم المحسوسات بوضوح وثبات لكنّ الخيال يقدم صور غامضة[2]، هذا الغموض يهز قيمة الخيال ويحصره في خانة ضعف الحالة الإبداعيّة.

لا يمكننا تهميش الخيال واعتباره مصدر ضعف للحالة الإبداعيّة، ذلك أنّه جهد فكريّ له أساس واقعيّ وأسلوب مغاير وإن كان موهما فهو جميل يروق للإنسان فينقله إلى عالم حالم وطبع الإنسان ميال للحلم والأحلام، و يرى (كانت) أن الإدراكات المتنوعة موجودة سلفا في العقل بشكل منفصل، والضّرورة الإبداعية تلح على الرّبط بينها بطريقة تخالف الحالة الّتي وجدت عليها، وهذا ما يتطلب قدرة فعّالة تركب الكثرة الّتي يبديها المظهر، وهذه القدرة لا يمكن أن تكون سوى الخيال.[3] فالخيال أجلّ قوى الإنسان، وقليل من النّاس من يعي قدر الخيال وخطره[4].

يستند (الجرجاني) في تعريفه لتخيّل على خلفيّة بلاغيّة محضة، كيف لا وهو عالم البلاغة العربية وفقيه بآيات القرآن الكريم، فالآية الكريمة: "فإذا حبالهم وعصيّهم يخيّل إليه من سحرهم أنّها تسعى"[5]، أثرت كثيرا في رؤيته للتخيّل عند الشاعر على أنّه ما يثبت أمرا

---

[1]-ابن خلدون، ***ديوان المبتدأ والخبر وتاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر***، دار الفكر، ط1، 2004، ص408.

[2]-عاطف جودة نصر، ***الخيال مفهوماته ووظائفه***، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984،ص15. بتصرف

[3]-المرجع نفسه، ص21.

[4]-محمد غنيمي هلال، ***النقد الأدبي الحديث***، دار النهضة، مصر، أكتوبر 1997، ص388.

[5]-سورة طه، آية رقم66، ص166.

هو غير ثابت أصلا، ويدعي ما لا طريقة لتحصيله، ويقول قولا يخدع به نفسه قبل غيره[1] هذا بالنسبة للشاعر وكذا الأديب فالمبدع يتخيّل حالة ما يوهم نفسه بوجودها ويعيشها كأنّها حقيقة واقعة فعلا، ثمّ يوهم غيره بوجودها لدرجة تصديقهم الأمر، فالتخيّل هو إظهار أمر بعيد عن الحقيقة ويخدع العقل من خلال التزويق[2]، فالتخيّل عنده يعني التوهم والإيهام الخداع. وعلى حدّ تعبير (حازم القرطاجني) بأنّه عمل ذكي يحسن توظيف التركيبات المستحسنة والإقترانات والنسب الواقعة بين المعاني الّتي لها تأثير بليغ في نفسيّة المتلقي يؤدي إلى انفعال لا واع[3]، فالمبدع ينطلق من الواقع ليكتب نصّا مميزا يؤثر في المتلقي وهي عملية التخيّل بكلّ بمقوماتها. ويعرفه أيضا بقوله: "التخيّل أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض"[4]، فهو يركز على الدور الفعّال للغّة في تأثيرها في الملتقى حيث تنسج بحروفها عالما خياليّا مفرحا كان أو حزينا بناء على تراكيبها وألفاظها وجماليتها الموحية الجذّابة. فاللّفظ والتّراكيب والأسلوب أدوات تخلق عالما تخيّليّا بالغ التّأثير في قارئه أو سامعه.

في العصر الحديث اهتم النّقاد بوضع مفهوم واضح ومحدد لهذا المصطلح، وكانت أراءهم في ذلك متباينة، نجد أن (وليام وردزورث) اعتبره لباسا يحقق الجّدة الدّائمة للشّخصيات على خشبة المسرح، فهو تلك القدرة الكيمياويّة الّتي تصهر المتباعد والمختلف لتفرج توليفة منسجمة ومائزة، فهو يعتبر أنّ الوهم أمر سلبي في حين أنّ الخيال

---

[1]- أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: ***أسرار البلاغة***، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، جمادى الأولى، 1412، 1991، ص121.

[2]-المرجع نفسه، ص121.

[3]-حمد عزام، ***المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي***، ص180.

[4]-حازم القرطاجني، ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981،ص89.

عدسة ذهبيّة أصيلة في شكلها ولونها[1]، فالخيال قدرة خفيّة يمتلكها المبدع تمكّنه من الإحساس بالصورة الواقعيّة الملاءمة وتحويلها إلى صورة خيالية متفردة ومؤثرة.

يرى (كولردج) أنّ الخيال بإمكانه تحديد كلّ صور الأفكار في الطبيعة ليحاكيها في عمله بعد أن يؤلف بينها لتصبح وحدة متكاملة تجمع ما فرقته الطّبيعة[2]، فقوام الصّناعة الشّعرية هو التخيّل الّذي يكون على صنفين فأمّا الأوّل فقول الشّيء كما هو موجود وأمّا الثّاني فتخيّل الشّيء على غير ما هو موجود عليه في الوجود، فقيمة الشّعر تقاس بقوته التخيّليّة وحسن المحاكاة وجودة التّأليف والسّبك[3] ،كيف لا وهو قوّة ديناميكيّة نشطة تختار بدقّة ما تخلق منه كلّ مرّة صورة خياليّة مغايرة لما سبقها وما سيلحقها.

إن الخيال حرّ، لا يتقيد بلحظة زمانيّة ولا مكانيّة، مرتبط فقط بخلق لحظة يعادل فيها بين فكر الإنسان وإحساسه وبين الصورة الخياليّة للمبدع، لحظة تترسّخ في المتلقي، تهز وجدانه وتحرّك فكره لتغيّر شيء ما في حياته واقعيّا كان أو حسيّا أو معرفيّا أو ثقافيّا أوتوجهيّا ولما لا تفكيريّا.

ويرى الفرنسيّ (ديدرو) أنّ الفنان الحق هو الّذي يحاكي ما يدور في داخلة نفسه دور النّظر إلى ما يحدث في الطّبيعة لأنّ ما يخلقه غير موجود في الطّبيعة بل هو نتاج مغاير يقوض الطّبيعة لتحاكيه، فالفنان يشعر ثمّ يتخيّل[4]، فالخيال هو الباب الّذي تفد منه الصّورة الكاملة الّتي لا تشبه الطّبيعة في شيء.

هذه التّعريفات تحدد مفهوم الخيال والتخيّل وهما مصطلحان يعبّران عن المتخيّل الّذي ظهر كمصلح مع بداية العصر الحديث وهذا ما لخصه (باشلار) عندما اعتبرها كلمة

---

[1]-محمد عزام، ***المصطلح النقدي***: ص389.بتصرف

[2]-محمد غنيمي هلال، ***النقد الأدبي الحديث***، ص 391.

[3]-حازم القرطاجني، ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981،ص ص62، 63.

[4]-مشري بن خليفة، ***القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر***، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص56.

**تعبر بشكل أفضل عن كلمة الخيال[1]، أما (محمد لطفي اليوسفي) فقد اختار المتخيّل بدل المخيال على اعتباره اسم آلة يدل على الجامد والميّت لا يفي بالحاجة، في حين أنّ مصطلح المتخيّل فيدلّ على ملكة التمثل ومالها من أدوار في تلوين الفكر وتحديد تلوينه للمدركـات، كمـا يدل على الطّاقة الحركيّة من القوى المتفاعلة الّتي تنتظم التّمثلات الفرديّة، فالمتخيّل يدلّ على حشد الرّموز والشّخصيات الّتي تضفي ديناميكيّة على التمثلات الفرديّة[2]، وهذه الحيويّة والحركية للمتخيّل تنحكم إلى نظام يحقق تجسيدا لأشباه الأشياء المدركة بالحسّ، فالحسّ هو موضوعها ومادتها للتّفكير، إضافة إلى وجود وظيفتيـن للتخيّـل أولهمـا استعـادة صـورة المحسوسات واستخدام هذه الأخيرة في التّفكير، وثانيهما حفظ صور المحسوسات وهنا تكمن وظيفة القوّة المتخيّلة.[3]**

**تتلازم ثنائيّة المتخيّل والعقل لإنتاج المعرفة، فالمتخيّل يفعّل المخزون المعرفي والثّقافي لينتج النّص، فلا يمكن للمتخيّل وحده أن ينشط وينتج بعيدا عن العقل بكلّ ما يحتويه من حمولة عميقة تستحضر الماضي والحاضرة في محاولة منها لاستشراف المستقبل، هي عملية متداخلة ومتجانسة "إذا غاب الشّيء المحسوس غابت صورته عن الحس المشترك ولكن تبقى صورته المتخيلة"[4] وإذا غاب العقل صارت الصورة مفرغة من محتواها، في حين يربط (سارتر) بين الوعي الخيالي وبين القصديّة فيقول "لن تشير إذن كلمة الصورة إلاّ إلى علاقة الوعي بالموضوع، وبعبارة أخرى إنها طريقة معينة في ظهور**

---

[1]-مصطفى النحال، ***من الخيال إلى المتخيل***، سراب مفهوم.

[2]-محمد لطفي اليوسفي، ***فتنة المتخيل***، ج1، ص23 الهامش بتصرف.

[3]-عاطف جودت نصر، **الخيال مفهوماته ووظائفه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1984،ص ص11، 12.بتصرف

[4]-المرجع نفسه، ص60.

**الموضوع أمام الوعيّ، أو إذا شئنا أنها طريقة معينة يسلكها الوعي لكي يمنح لذاته موضوعا".[1]**

**أما (ابن العربي) فقد ارتقى بالخيال إلى مرتبة العلم لما يحمله من مدلولات مختلفة، إمّا أن يعبّر عن عالم الخيال الذي يختزل الكون بظاهره الحسّي وباطنه الغيبيّ أو ما يمكن التّعبير عنه بالمادة وما يتبعها، أو يعبر عن الموجودات الكونيّة المختلفة المجتمعة منها والمنفردة، ربانيّة كانت أو إنسانية، كما تدل أيضا عن قوّة التّخيل عامة، بهذه الرؤية يمكن القول بأنّ التّخيل قوّة ابتكاريّة تخلق الشّيء الحسن باستحضارها لما غيّبه الزّمن، وفي هذا المقام يحضرني قول الكندي "أن هذه القوّة تجعلنا نتخيل رجلا في هيئة الطير أو سبعا ناطقا"[2].**

**يخلق المتخيّل عالما جديدا مبتكرا فيه من الإبداع النزر الكثير، وهذا ما يؤكده (إخوان الصفا) بقولهم "أنّ أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوّة وعجائب متخيّلاتها، وذلك أنّ الإنسان يمكنه بهذه القوّة في ساعة واحدة أن يجول المشرق والمغرب والبر والبحر والسهل والجبل وفضاءات الأفلاك، وسعة السموات وينظر خارج العالم، ويرفع من الوجود أصلا وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة ومما لا حقيقة له".[3]**

**يرى المعتزلة أنّ التخيّل والتّوهم وظواهر الخوف والفزع والهم سلسلة مرتبطة لا يمكن فصلها، ويرى (الجاحظ) أنّ من بين أسباب التخيّل أو الإيهام "تخيّل من المرار، وتخيّل من الشيطان، وتخيّل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقح، وذهن لم يستمر، فيحمله على الدّقيق وهو بعد لا يفي بالجليل، ويتخطى المقدمات متسكعا بلا إمارة، فرجع حسيرا**

---

[1]-يوسف الإدريسي، ***جون بول سارتر عن الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثيين***، مطبعة النجاح الجديدة، ط1،2008، ص72.

[2]-مصطفى النحال، ***سراب المتخيل***.

[3]-المرجع نفسه.

**بلا يقين، وعبر زمانا لا يعرف إلاّ الشّكوك والخواطر الفاسدة، الّتي متى لاقت القلب على هذه الهيئة كانت ثمرتها الحيرة".[1]**

**همشت الكلاسيكيّة الخيال على اعتبار أنّه يهيّج المشاعر ويذهب العقل، لكن مع ظهور الرومانسية التّي تأسست على أنقاض الكلاسيكيّة أصبح للخيال مكانة مرموقة بعد أن أصبح في جو العواطف الحرّة، يقول (وردزورث) بأنّ الخيال تجربة فنيّة تجسد تلقائيّة العواطف القويّة الناتجة وسط الهدوء والطمأنينة[2].**

**تتفاوت قيمة الخيال من ناقد لآخر بحسب انتماءاته الفكريّة والبيئيّة، فالكلاسيكيون الّذين أولوا اهتماما بالغا للعقل والحقيقة وهمشوا الخيال على اعتباره ضربا من الجنون والفوضويّة المنافية لقواعد العقل، ومع أواخر القرن التّاسع عشر بدأت النّظرة إلى الخيال تتغيّر مع ظهور الرومانسيّة المناهضة للكلاسيكيّة والّتي نادت بإسقاط قواعدها العقلية وتمجيد العاطفة، "فقد نشأت الذّات الرومانسيّة مناقضة تماما للذّات الكلاسيكيّة واختارت لنفسها مسارا شخصيّا لذا كانت الحقيقة أنّ الرومانسيّة ذات طابع ذاتي"[3]، فالرومانسيّة أغرقت في استخدام الذاتيّة وجعلتها أساس العمليّة الإبداعية هكذا كانت للرومانسيّة وجهة إبداعية جديدة استطاعت أن ترسخ قواعدها ومفاهيمها انطلاقا من العاطفة والخيال.**

**وهنا كان المجال مفتوح على مصرعيه للرقيّ بالخيال والدّعوة إلى التّحرر من التّصنع والتّكلف في الكتابة، فأصبح سبر أغوار النفس وإطلاق العنان للعاطفة والمشاعر أساس العملية الإبداعية بل إنّ " الخيال قوّة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحسّ**

---

[1]-الجاحظ، كتاب الحيوان، ***تحقيق محمد عبد السلام هارون***، القاهرة، 1948، الجزء الثالث، ص379. ويقول ابن قتيبة في كتابه تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى الحلبي، القاهرة، 1373هـ، ص87.

[2]-محمد زكي العشماوي، ***قضايا الأدب العربي المعاصر***، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د.ط، 1979، ص45.

[3]-مشري بن خليفة، ***العرية العربية***، د.ط، 2007، ص103.

**والجمال كما أنّها قادرة على بلوغ الحقيقة"[1]، فهو قوّة تجمع بين الجمال والحقيقة بين العقل والحسّ وهذا ما يحتاجه الإنسان ويحقق مطالبه، فالمتخيل إذا بناء فني فكري يعكس ممارسة الواقع من خلال إعادة إنتاجه.**

[1]-محمد زكي العشماوي، ***قضايا الأدب العربي المعاصر***، ص53 ،54.

## المبحث الثّاني: المتخيّل، أنواعه

### المطلب الأول: المتخيّل الأدبي

تتضافر الأنساق المختلفة الدينيّة منها والاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة والفكريّة لتشكل كتابة إبداعية لا منتهية، تساءل فيها المجتمع من خلال نسق متخيّل لغويّ يخرق كلّ الحواجز ويحطّم عاجيّة الخصوصيّة والمحظور والمقدّس ليقول قوله المغاير والمجدّد في هيئة القول الإبداعيّ.

يحرّر الأديب نصّه المتخيّل ليُحمّله مخزونه الفكريّ والنفسيّ معا، فتكون الذّات حاضرة بقوة بفرحها وحزنها، بانفتاحها على الآخر وانغلاقها على نفسها، بتأثيرها وتأثّرها بكلّ أشكال إدراكها العقليّ والحسيّ الثقافيّ والمعرفيّ، فالمتخيّل يصبح ساحة تعرض ذات الأديب في صورة فنيّة لغويّة مفتوحة على تأويلات لا منتهية، هو حلم ووهم ومغامرة وجنون.

في عمليّة السّرد يكون اتفاق بين المؤلف والقارئ على أنّ المؤلف لا يقدم كل شيء وعلى القارئ أن يملأ الفراغات المتروكة له، باعتماده على خياله وتجاربه الخاصة"[1]، فالسّرد هنا يحقق عمليّة تخيّليّة محضة إذ أنّ المبدع يتمثل الواقع بذاكرته الجمعيّة أو حكايته الشّخصية وهذا التمثل يتمركز أولا في ذهنيّته قبل تجسده في قالب شعريّا و قصصيا و روائيّا وجنس أدبيّ مغاير، فالمتخيّل هنا يتخمّر داخل المبدع قبل البوح به في لغة وخطاب أدبي مصرح به.

من الصّعوبة بما كان وضع المجال المحدد للمتخيّل، ذلك أنّه يطغى على كلّ الجزئيات الحياتيّة المعاشة، فالواقع الجافّ المتصلّب يحتاج إلى شيء يضفي عليه طراوة وحلاوة حتّى يسهل تقبله وهضمه ومن ثمّ فهمه والتّعاطي مع مجرياته في سبيل البحث عن

[1]-عبد الله ابراهيم: ***السرد والاعتراف والهوية***، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى، 2011، ص51.

ردود أفعال أقل حدّة وأكثر سلما لاستمرارية الحياة دون الوقوع في مطبّات الصّدمة، ومن هنا كان علماء النّفس الأكثر اهتماما بالمتخيّل والخيال لاهتمامهم بطريقة تفكير الفرد المتجسّدة في سلوكياته الحياتيّة. وإذا ما أسقطنا مبدأهم على المبدع وجدناه يمارس سلوك الكتابة موظفا المخزون الذّهني المكتسب من تجاربه ومجتمعه، وهنا امتزاج بين والوعيّ واللاّوعيّ بين النّفس والفكر بين الشخصيّ والمجتمعيّ.

من هذا المنطلق يمكننا التّمييز بين نوعين من المتخيّل: الأوّل يتمثّل في المتخيّل الفرديّ أو الشخصيّ وهو الّذي يتجسّد في الأحلام أحلام اليقظة والنّوم، أمّا الثّاني فهو المتخيّل الجمعيّ أو المجتمعيّ ويتمثّل في الأشياء المشتركة بين أفراد المجتمع الواحد من رؤية فكريّة وموروثات شعبيّة بما فيها الأسطورة والخرافة.

حتّى يحقّق الأديب تميّزا في كتابته التّخيّليّة كان لابدّ له من الاعتماد على المتخيّلين الفردي والجمعي على حد سواء، فالصّورة ثابتة الوجود في المجتمع بحمولتها الفكريّة والأيديولوجية والمتوارثات الاجتماعيّة المختلفة... لكن كل مبدع يصورها بطريقة تخيّلية مختلفة عن غيرها بالمزج بين مكوّن شخصيّ من حلم وإيهام وفسحة مشاعريّة شاعريّة رومانسيّة أو فسحة أليمة ومكوّن أخر يشترك فيه أفراد المجتمع الواحد، هذه التّوليفة تفرز مكونا تخيّليا مائزا. إضافة إلى الجانب الآخر من الصّورة الكلاسيكيّة الثّابتة والصّورة العصريّة الّتي تحقق مبدأ الدّهشة وخرق أفق الانتظار، فشتّان بين صورة الرجل الشرقيّ الكلاسيكية المتعارف عليها حيث نتوقع فيها تصرفات هذا الرّجل وطريقة تفكيره والصّورة العصريّة للرجل اليوم المتأثر بالفكر الغربيّ والّذي يفاجئنا كل مرة بتصرف جديد مغاير لما هو سائد. كما أنّ صورة الإنسان البسيط العادي المتصالح مع نفسه وعالمه الّذي تسيره الأعراف الاجتماعية وكل أنواع الممارسات الشعبيّة من دجل وسحر وعرّافات تشكل

انطلاقة أخرى للمتخيّل، في مقابل صورة المرجع الثّقافيّ والفكريّ والمعرفيّ المؤسس على العلم والبعيد تماما عن الخرافات والمسلّمات السّاذجة.

يشكّل التّذكر تقنيّة ملهمة للأديب مؤثرة في المتلقي على اعتبار أنّه يساهم في "تفعيل التخيّل وتوليد معطيات راهنة بأحداث ماضية تنتمي إلى الذّات الفرديّة والجمعيّة، كما لو أنّ التّذكر في السرد يفضي إلى القول بسيرورة الأفعال والأحداث وبترابط الآّثار فيما بينها"[1]، والحديث عن التذكر يجذبنا للحديث عن الحلم الذي يقترن بذاكرة الأديب ليصوغ أحزانه ومحنه بصورة مرنة تناوش الاحساس بطلب ومرونة، فهذه التقنية تحقق مشاركة بين الأديب والمتلقي على اعتبار أنّها تستحضر مخزون الذّاكرة الجمعيّة (سياسيّ أو اجتماعيّ أو اقتصاديّ أو تاريخيّ ...)، والحلم قد يكون بطريقة استعادة الماضي كالعودة إلى فترة من حياتنا طفولة أو شباب ويحقّق هذا النوع من الحلم لذة كبيرة لدى الأديب ذلك أنّه يستعيد جزء من حياته ويتصرف فيه كما يشاء، فالحلم هو وسيلة للهروب من عالم الواقع إلى عوالم الخيال الّتي تحل فيها البطولة مكان الهزيمة والقوة بدل الضعف والذكاء بدل الغباء، وأحيانا يمتزج الحلم باليقظة فيكون تجاوزا لواقع منبوذ واستبداله بواقع جديد فيه كل مرغوب ومحبوب، فالحلم والتّذكر جزء ثابت وأساسيّ في الكتابة الإبداعيّة إذ يحقق فسحة تستثمر كلّ المعطيات المختلفة المراد استحضارها في النّص الأدبي.

"إنّ هناك نقطة ما في الفكر تنعدم بها التناقضات بين الحياة والموت والواقع والخيال، حسب بروتون، باعتبار المبدع حالما أبديّا يسعى لغزو عوالم الأساطير والخرافات المحصّنة، ويتسلّح في صولاته تلك بدرع للمرور يواجه الحواجز بمجازات واستعارات ورؤى وصور، قد تغري المتلقي ويسقط صريع بهرجتها، وقد تستفزه وتسحره وتسأله ليصبح منتجا لقراءة كاتبة، فيخلق بدوره معنى آخر للنص إذا النص ينتج معان متعدّدة لأنّه قابل

[1]-الكتابة النسائية، ***التخيّل والتلقي***، مجموعة من الكاتبات والكتاب، اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2006، ص32.

للتأويلات متعددة(رولان بارت)[1]، فالمبدع المتخيّل يحلم بعوالم مغايرة ليعيد بناء نص دلاليّا ومعرفيّا برؤيته الخاصة.

إنّ المتخيّل الأدبيّ يأخذ أشكالا مختلفة، هذا ما يحقق له التّنوع فهو كل المتخيّلات بأسلوب أدبي تخيّلي، هو الشعبيّ والأسطوريّ والفكريّ والاجتماعيّ والأيديولوجيّ والأنطولوجيّ الذي يؤصّل للأشياء، هو الحلم والتّذكر والحقيقة الحاضرة والماضية والرّؤية الاستشرافيّة هو كل هذا أمّا بأسلوب السّخرية أو الجدية أو المرح أو التراجيدية، فيكون السّرد " وكأنّه نهر، سيل متدفّق يجرف كلّ شيء بائد مختل، إنّه الحلم الأصيل الّذي تتولد عنه كل صورة والجمل السّردية التي تحتوي الحمولة التّخيليّة"[2]. فالأديب يستلهم الوقائع ويصيّرها متخيّلا في قالب سرديّ إبداعيّ.

## المطلب الثّاني: المتخيّل التّاريخيّ

تستدعي العملية الإبداعية ثقافة الأديب ومعرفته المختلفة في المجالات، بما في ذلك التاريخ الذي يعد جزءا أساسيا في حياة كلّ فرد بحكم أنّه الهوية والانتماء و الحقيقة، فتتّحد المرجعية التاريخية مع القيمة الفنيّة والحس الإبداعي لتنتج نصا روائيّا يتحدد جنسه من خلال درجة طغيان أحد مكوّناته عن الآخر، فالرّواية التاريخيّة الكلاسيكية طغى فيها المكون التاريخيّ حتّى صارت وثيقة تاريخيّة بأسلوب فني، فاتسم النص بصفة التاريخية ومن ثمة تهيمن الخصائص التاريخية سواء على مستوى مادة السرد أو على مستوى طريقة تقديمه بما في ذلك بناء الشخصية.[3]

---

[1]-المرجع السابق ، ص181.

[2]-المرجع نفسه ، ص27.

[3]-محمد رياض وتار: ***توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة***، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص102.

اعتمدت الرّواية التاريخية الكلاسيكية على الماضي في محاولة منها لإعادة إنتاجه مجددا متجاوزة حدود التأريخ تجاوزا محدودا[1]، فهي رواية تساءل التاريخ وتعيد كتابته في قالب فنيّ، غير أنّ هذه المرجعيّة التاريخيّة تطغى على الجانب الفني الإبداعي فيكون النّص مساحة تسجيليّة وثائقيّة، هذا ما لفت انتباه كثير من النقاد ما ألزم الرّوائي بإعادة النّظر في منهجيّة كتابة الرّواية الّتي تتكئ على التاريخ، ومنه جاءت الرّواية الفنيّة التّاريخية إن صحّت التّسمية، والّتي طغى فيها الجانب الفنّي على الجانب التّاريخي التّسجيلي، فتكون الرّواية إذا عرفت منعرجا واضحا في تعامله مع مادة التاريخ.

يأخذ الكاتب من التاريخ ما يخدم فكرته ويوافقها قصد دعمها وإعطائها مصداقية وصفة الحقيقة والفعلية، ولا يهتم بالتّوثيق لأنّه هدف التاريخ لا الرواية، فهو يرتكز على قدرته التخيّلية في إعادة تشكيل الصورة التّاريخية الّتي يخرق بها أفق انتظار القارئ واستمالته للقراءة ومن ثمة التأثير فيه ليأسره ويضمنه قارئ دائم ومشتاق لكتابته الّتي تمزج الحميميّ والخصوصيّ بالتاريخي الجمعيّ هذه التّوليفة الغريبة نوعا ما تضرب على عصب انتظار القارئ الواعي طبعا بالعملية الإبداعية.

يتضمن المتخيّل التّاريخي جانبا حقيقيّا وجوانب متخيّلة تحاوره وتناوشه وتكشف مواقفه وطريقة تفكيره، مناوشة لغوية محملة بإيديولوجية كاتبها في محاولة منها لحفظ أمانة الوثيقة التاريخية دون كبت حرية المتخيّل، فالكاتب يستحضر الماضي ويربطه بالحاضر ذلك أنّ "الرّواية التاريخية مهما سعت إلى التوغل في الماضي تظلّ على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملّص منه"[2] لأنّها تعبر عنه بلسان أحداث وشخصيات مضت وتركت وقعا كبيرا في الذّاكرة الجمعيّة، هذا الحضور التّاريخي المركز يختزل كثيرا من الكلام وهذا الاختزال فيه فسحة كبيرة لحضور المتخيل. فكلما نقصت المادّة التّاريخيّة حضرت وبقوة المادة

[1]-نضال الشمالي: ***الرواية والتاريخ***، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط1، 2006، ص 112.

[2]-محمد القاضي وآخرون، ***معجم السرديات***، دار محمد علي للنشر، تونس،ط1، 2010،ص211.

التخيّلية والعكس صحيح هنا تحضرنا الرواية التاريخية الكلاسيكية الّتي طغى فيها الكم التاريخي على التخيّل أمّا الرّواية المعاصرة فتنطلق من التاريخي ليطغى عليه التخيّلي فتبرز قدرة الكاتب ومهارته الفنية والإبداعية إضافة إلى ثقافته ومدى اطلاعه على الحقائق والوثائق التّاريخية من خلال اختياره لما يخدم موضوعه " فالنص التّاريخيّ يقدم ساردا عارفا بكليّة عالمه الحكائيّ، فهو يقدّم ويؤخر أوضاع الحكاية حسب ما تقتضيه الإحاطة التّاريخيّة بعناصر الواقعة لتحقيق إشباع سردي مقنع بالنسبة للقارئ"[1] .قد يحلق الكاتب بعيدا في تخيّله ليعيد تشكيل التاريخ في روايته من خلال منظوره الخاص الممزوج بالحلم في عالمه التخيّلي.

يعتبر واقع الكاتب هو الدّافع الأساسي للكتابة والإبداع، غير أنّ هذا الأخير يوقظ ماضي الأمّة المخزن في ذاكرة المبدع ليحفّزه على ربط الحاضر بالماضي في سياق واحد يستدعي فيه كلّ واحد منها الآخر، "فالحاضر لا يمكنه السّير منفصلا عن تلك الأيام الموغلة في رحم التّاريخ، لابد من رؤية الحاضر بمنظور تاريخي ليمارس التاريخ دوره بوصفه محفّزا على التّجدد والانبعاث، والبحث عن المستقبل الأفضل لن يتحقق إلاّ بتقمّص الماضي بوصفه تيارا يصب في الحاضر ويردفه بمكوناته"[2]،فلا وجود لأمّة دون ماض، إذ أنّه المحفز على تجاوز الأخطاء والبحث عن التّجدد الأفضل بدل الخنوع تحت وطئة الخطأ الواحد المتكرر.

يتضمن التّاريخ أحداثا وقعت سلفا مع شخصيات راحلة وأماكن منها من حافظت على خصوصيّتها ومنها من تغيّرت بفعل البشر، هي أحداث مختلفة سياسيّة منها واجتماعيّة واقتصاديّة وأدبيّة وفنيّة وغيرها، وهذا الجانب الواقعيّ يكتب بأسلوب تخيّل مكونان "صورة أحداث، تتعاضد في بنائها مختلف العناصر المشكّلة للنّص الرّوائي، وفي مثل هذه

[1]-عبد السلام أقلمون، ***الرواية والتاريخ***، دار الجديد المتحدة، ليبيا، 2010، ص101.

[2]-سعد الله محمد غانم، ***أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر***، عالم الكتاب الحديث، 2000، ص13.

**الرّوايـات لا يكون التركيز منصبا على بطل واحد يعكس كل صورة الحكاية الأساسية للرواية، بل تشترك جميع الشّخصيات في بناء حدث الرّواية العام"[1] فإدخال التّاريخ بمادته الجافة إلى عالم المتخيّل الّذي ينبض بالإحساس والعاطفة أمر صعب نوعا ما "فانفتاح المحاولة الرّوائية الجديدة على التاريخ متميز لكون العنصر الأيديولوجي يبقى على الرغم من وجوده الظاهر، مهمشا وغير قادر على ضبط الحركة الروائية العامة"[2]فالرواية فن والفن حر لا يمكن تقييده ولا يمكن الحكم عليه مسبقا، فيصبح التاريخي متخيلا متحررا من سلطة الوثيقة وصرامتها فالرواية "في نهاية المطاف لا يمكنها أن تصور الحقيقة التاريخية المطبقة بقدر ما تجسد موقفا ورؤية معينة لهذا التاريخ، أي أنّنا نستطيع القول أنّ التاريخ يدخل النّص الرّوائيّ والرّواية من زاوية ورؤية إيديولوجية محدّدة مسبقا لدى المبدع نفسه أو الواقع العام تسعى لتثبيت قيم فكرية تتصل بالعناصر التأسيسية لبنية المجتمع أو الترويج لها حتى وهي تعمل على صياغتها فنيا"[3]، الوثيقة التاريخية هي المرتكز والمرجع لكن الإبداع وفنية الكتابة هي التي تصغوها وتعيد تشييدها لتحملها رسائل مغرضة توصلها للمتلقي.**

**فالرواية "لا تقول التاريخ لأنّه ليس هاجسا ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها فليس ذلك من مهامها الأساسية، تستند فقط إلى المادة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله"[4]**

**يحاول الكاتب إعادة كتابة التاريخ في الرواية العربية المعاصرة باعتبارها الحركة الثقافية الأكثر حضورا وتأثيرا في المجتمع إضافة إلى أنّها حقلا ثقافيّا أساسيّا في الوعيّ**

---

[1]-علال سنقوفة، ***إشكالية السلطة في الرواية الجزائرية***، رسالة دكتوراه، إشراف: نور الدين السد، 1996،1997، ص26.

[2]-سعيد يقطين، ***تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي***، لبنان، ط2، 1993، ص284.

[3]-ابراهيم عباس، ***تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية***، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر،2002، ص107.

[4]-واسيني الأعرج، ***كتاب الأمير***، مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحرّ، ط1، الجزائر العاصمة، نوفمبر2004.

**الثّقافي، وبذلك فهي مسرح المنافسات الفكرية لتجسيد طموحات أيديولوجية[1]، فتكون الرواية مطابقة لذات الكاتب تعبر عنه وتنقل توجهه وأفكاره، وبحكم أنّها فن سردي متحرر من قيود الوزن والقافية فهي اقرب إلى حرية المتخيل المجنح، كما أنّ "فرصة الكتابة نثرا تتيح مجالا أوسع للتعبير عن الحياة واقع المجتمعات، لأنّها تعمل على تقريب المتخيّل من الواقع "[2]، هذا الواقع المتنوّع الّذي ألهم الكاتب ودفعه إلى الانتقاء من التاريخ ما يخدم فكرته ليعبّر عنه أدقّ تعبير.**

**هناك كتابات عديدة لتاريخ واحد، وهذه الكتابات تخضع لأغراض مكنونة في ذات الكاتب، فالمؤرخ يكتب وفق ما يطابق أغراضه وأهدافه ومصالحه ولما لا يساير أطراف مغرضة توجهه وتملي عليه ما يكتبه، فالتاريخ إذا غير برئ وهذا منذ القديم تتولىّ إلى كتابته على فئات كلّ تكتبه بطريقتها وتفسر أحداثه بما يتناسب ومصالحها، وتتعدد المواقف اتجاهه بتعدد فئات المجتمع والأحزاب السياسية والمذاهب الدينية، وهكذا فإنّ التاريخ يحدث مرّة واحدة، غير أنّ العرب أرادوا إعادة كتابته من جديد رغبة منهم في تجاوز التّخلف الحضاريّ والضّرورة الملحّة لمساءلة الماضي[3]،فالتاريخ مكون سرديّ أساسيّ جزء لا يتجزأ من مكونات الرّواية الّتي طوعته وأزالت عنه طابعه الجاف لتدخله عالم الإبداع والمشاعر يصل أحيانا إلى حد انسياق الكاتب صوب التخيّل المحض الّذي يتجاوز الوثيقة ويفقدها صفة التّاريخية في رحلة محاولة التّأسيس لرؤية جديد للواقع من خلال إعادة النّظر في التاريخ، كما أنّ المتخيّل يستنطق شخصياته في علاقاتها بالآخرين ليكشف عن أيديولوجية الكاتب، فالشخصية وكل ما يدور حولها من أحداث أساسيّة وهامشيّة وعلاقات**

---

[1]-ابراهيم عباس، ***الرواية المغاربية***، الجدلية التاريخية والواقع المعيش، دراسة في بنية المضمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والاشهار، د.ط، ص46.

[2]-محمد كامل الخطيب، ***الرواية والواقع***، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، 2007، ص107.

[3]- عامر مخلوف ، ***توظيف التراث في الرواية الجزائرية***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005،ص122.

**قويّة وضعيفة والتّفاصيل المتّصلة بالواقع والشخصيات كلّها تتضافر لخدمة هدف الكاتب المنشود.**

**يتعامل السّرد الرّوائي مع الوثيقة التّاريخية على أنّها حقيقة ثابتة لا غبار عليها، متناسيا تماما أنّ من كتب التّاريخ هم بشر لهم إيديولوجياتهم ومصالحهم المغرضة، فالتاريخ "يبرر ما نريده، إنّه لا يعلم شيئا بدقة وحزم لأنّه يشتمل على كل شيء ويقدم المثل على كل شيء، التّاريخ أخطر محصول أنتجته كيمياء الفكر"[1]، وهنا يتجلى إخلاص الكاتب للوثيقة باعتبارها أفضل طريقة مختصر ومركزة وعميقة تعبر عن الحاضر المليء بالقيود المختلفة التي تقيد حرية البوح والنقد، فالتاريخ هو قناع ضروري لقول ما لا يمكن قوله بصراحة.**

**تؤثّث الرّواية عالمها المتخيّل انطلاقا من شخصيات تاريخيّة تنقلها من زمنها الغابر إلى واقع يستدعي كتابة مقنعة، فيكون حضورها ظاهريا يضمنها الكاتب أوصاف جديدة وطبعا مغايرا يخدم عالمه التخيّلي وهذا ما تجلى لنا مع الزّيني بركات لجمال الغيطاني أين أعطى لهذه الشخصية التاريخية صورة جديدة ولم يلتزم الدّقة في تقديمها بل قطع كل أوصالها بالماضي لتصبح شخصية تنطق بلسان الحاضر، ذلك أنّ السّرد التاريخي يهتم بما يحدث وليس بما حدث، هذه الطّريقة الإبداعية تأخذ من اليوم والأمس القدر الذي يخدم أفكارها ويحقق أهدافها "فالفضاء المتخيّل يستند إلى التاريخ ولا يستطيع أنّ يتخلص منه لأنّ الرّوائي يهدف إلى استنطاق التاريخ وسبر أغواره ومكنوناته بما يناسب رؤيته الحاضرة واستشراف المستقبل ورفضا للواقع"[2].**

---

[1]- بول فاليري، ، ***الموسوعة الحرة ، مادة تاريخ***، ويكيبيديا .

[2]-صالح ابراهيم، ***الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف***، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص90.

**شهدت السّاحة الإبداعيّة العربيّة المعاصرة كتابات خطابيّة منفتحة على ثقافات مختلفة وأزمنة متباينة، وبكلّ حرّية تكتب الأنا والآخر وفي جوّ متحرّر من سلطة الزّمان والمكان بل إنّها "تكتب التّاريخ من منظور أكثر رحابة بحيث يتخطّى الهويّة المغلقة والدّولة الواحدة، ويتطلّع إلى تاريخ يتشكل على إيقاع تفاعلات واحتكاكات عالمية متعدّدة في القيم والثّقافات والأفكار والمعتقدات"[1] قد تصل إلى حد انتقاد الذّات بحثا عن التّطور والتّقدم والازدهار، فالرّواية تصبح ساحة سجلات وتساؤلات حول قضايا ثقافيّة وفكريّة ودينيّة وحضاريّة وكلّ القضايا الّتي من شأنها ملامسة الحياة اليوميّة.**

**يستحضر الكاتب التّاريخ من خلال الشّخصيات أو الوثيقة الّتي قد تكون رسالة أو قصاصات أو غيرها، وهذا الاستحضار لا يقصد منه التأريخ للماضي بقدر الكشف عن "العلاقة المباشرة والمفاهيميّة بالحاضر، الّتي تسود في الوقت الرّاهن، عن اتجاه كامن نحو تحويل الماضي إلى حكاية رمزيّة عن الحاضر، ونحو انتزاع مباشر من التاريخ "[2]، الرّواية تجمع بين الحاضر والتّاريخ لتسردهما وفق منهجيّة الكاتب.**

**نقرأ العمل الرّوائي وكلّنا رغبة في وضع الحدود الفاصلة بين المتخيّل والتّاريخي، وكيفيّة تسريد التّاريخ واستدعائه إلى وعاء الأدبيّ في محاولة منّا "لإبراز الفضاء المتخيّل وعلاقته بالتاريخ، والتّركيز على أهم اللّوحات الّتي يتمظهر فيها"[3] فبعدما اتّخذت الرّواية من التّاريخ مادة تشكله كيفما تشاء وتطوّعه لمنهجيتها وأغراضها لابدّ لنا من قراءة متمعنة وعميقة للاستمتاع بالتخيّلي وفهم المغزى الحقيقيّ من التاريخيّ.**

---

[1]-إدريس الخضراوي، ***المتخيل والتاريخ ومفارقات الهوية***، مجلة فصول، 2008، ص12.

[2]-جورج لوكاتش، ***الرواية التاريخية***، تر: صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1978، ص495.

[3]-صالح ابراهيم، ***الفضاء واللغة والسرد في روايات عبد الحمان منيف***، ص91.

يمكننا القول بأنّ سلطة التخيّل بمرونتها وسلاستها وجماليّاتها يمكنها مناوشة كلّ المجالات بما في ذلك التّاريخ الجاف، فالتخيّل "وسيلة للمعرفة واستعمال تعرفنا على مكاننا في العالم، فالرّواية الّتي تتوسل بالتّخيّل هي أيضا شكل تعبيريّ لاستعادة ما يبدو منتهيا وزائلا"[1] فالرواية هنا بتخيّلها استطاعت إعادة كتابة حاضر المجتمعات ومنه إعادة فهم الوضع وبحث عن سبل علاجه وبذلك تستحق صفة "ديوان العرب" بامتياز.

## المطلب الثّالث: المتخيّل الأسطوريّ

تزخر السّاحة الأدبيّة المعاصر بنصوص سرديّة مشيّدة على بنية مغايرة اخترقت المألوف، وتجاوزت الكتابة الكلاسيكيّة، فكان هاجسها الخرق الدّائم والمستمر، هي نصوص لا تركن إلى جنس بعينه بل تعتمد على تمازج الأجناس وتنوع المرجعيات الفكرية والبنى التّأسيسية بما فيها توظيف القصّة الشّعبيّة والقصة البطوليّة والرّمز الأسطوريّ وغيرها. وهذا التّجديد في الأدوات التّعبيرية المستعملة يبعث حياة متجدّدة فتيّة مفعمة بروح الشّباب.

إنّ المبدع العربي يناوش باستمرار المبدع الغربيّ على اختلاف العقيدة والتركيبة الاجتماعية، لكنّه يحافظ على الخصوصيّة الّتي تعكس الهويّة وتجسد أناه الّتي تعبّر عن أمّة وشعب يضرب بجذوره في تاريخ مغرق بالقدم. إنّ مواكبة جمالية الآخر وإبداعه الفني والمضموني لم يؤثر في المرجعيّة الفكريّة للمبدع العربي، وهذا ما نلمسه في كثير من النّصوص المعاصرة الّتي تمزج بين مكونات فنيّة وأخرى معنويّة بحس واعٍ لفعل الكتابة، لتنتج نصا عربيّا صارخا بعروبيّته ومعتزا بها.

[1]-محمد برادة، ***مقال من سلطة الرواية والتخيّل في الثقافة العربية***، مجلة الثقافة الصادرة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007،ص69.

لطالما عبّرت الرّواية عن ذهنيّة كاتبها الّذي يؤثث لنصّه بالانطلاق من المكونات الاجتماعية، فيوظف الخرافة و الأسطورة والقصّة الشّعبيّة و.....، وكل ما هو مكون أساسيّ في بيئته، وهذا التوجه الجديد للكتاب المعاصرين وافد من الآخر، فالأنا أصلا مستقبلا لهذا الجنس ليصبح بعد استيعاب جيد وواع منظرا ومؤسسا ومؤصلا وهو قمة الإبداع.

لا يصعب على المبدع العربيّ توظيف مكوّن حياتي مُعاش في نصّه الرّوائي، فالأسطورة الّتي تحيلنا على الخوارق والتّرهات والأكاذيب في الذّاكرة العربيّة، هي مصدر إلهام الكثير من المبدعين العرب المعاصرين لما تحويه في جعبتها من إغراءات وإيحاءات تجسد الفكرة المراد إيصالها، فهي تكثف المعنى وتوصّل الرّسالة بخفة وطراوة وحلاوة.

إنّ للأسطورة سرّا خفيّا سواء لدى الرّوائي أو القارئ، فالروائيّ يستفيد من غموضها لتكون بذلك قناعا مريحا يتخفى وراءه ويبوح بكلّ ما هو مسموح وغير مسموح، على الصّعيد الفكريّ – إذ يؤيد من يشاء ويحتجّ عن من يشاء، هو منبر البوح المطلق المريح– وعلى الصّعيد الشكل – يؤسس لأفكاره ببنية تتجاوز القواعد الكتابة السّردية التراثيّة–، أمّا القارئ فتغريه تلك العجائبيّة الّتي تحرّك الخيال وتستحضر كلّ غريب، فتسافر به إلى عالم متخيّل غير مألوف و على الرّغم من أنّنا نعيش زمن العولمة ومغرياتها إلاّ أن سحر الأسطورة يفوق كلّ انجازات العولمة واكتشافاتها.

تأرجح حضور المتخيّل الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة كمّا ونوعا، كلّ ما وظّفه بحسب مكتسباته المعرفيّة وحاجاته الإبداعية، إضافة إلى أنّه يختار منه ما يتوافق ومشروعه الفكـريّ الموجـه بـوع وعنايـة فائقة، كـلّ حسـب مـا يخـدم رؤيتـه الفكـريّة وتوجّهه الإيديولوجي، ومن بين الرّوائيين الّذين وظّفوا الأسطورة في متونهم نذكر: إميل حبيبي، ابراهيم الكونيّ، الطّاهر وطّار وغيرهم، فالمتخيّل الأسطوريّ يتيح لنا الولوج للنص من زاوية

الأسطورة؛ أي محاولة الوقوف عند الأبعاد الأسطوريّة في الرّواية، فالأسطورة هي العين التي نبصر بها إلى النص.

أ _سرديّة الأسطورة:

يؤسس الرّوائي خطابه ليكون معنى مقصودا في ذاته وينقل هذا المعنى إلى أفراد محددين سلفا، هو خطاب مراوغ يحيّر المتلقي بمسارب سرود متخفيّه توجه تارة وتبوح تارة أخرى، وهذا ما يخلق في النّص صورة المطلق التّام الّتي تحيل على المتخيّل الأسطوريّ بما هـو إيحـاءات مطلقـة توهـم قارئـه بولوجه عالـم الغيبيّتات الّذي يستوعب كلّ غريب وكلّ شاذ، من هنا يكون العقل متأهبا للسّفر في أغوار اللاّمحدود الّذي يستميلنا بشغفه الرّهيب.

من خلال ما سبق يمكننا التّفريق بين نوعين من سرديّة الأسطورة، السرد العجائبيّ والسّرد الأسطوري أو المتخيّل الأسطوريّ، فالسّرد العجائبيّ يحيلنا إلى الجانب العجائبيّ في الأسطورة ؛لأنّه يوظف جوّ الأسطورة دون تحديد الأسطورة المقصودة، أمّا السّرد الأسطوريّ فهو الجمع بين الجوّ العام والأسطورة المقصودة بالتّحديد إما بذكرها أو بتوظيف بعض ملازماتها. لكنّ السّرد عموما سواء العجائبي أو الأسطوريّ كلاهما يتمتع بطابع الوصف المطلق، فالرّوائي يسرد هذا العالم بحشده للأعاجيب والخوارق وصور خياليّة حتّى يحقّق للذّهن قفزة نوعيّة ليعيش المغامرة العجائبيّة المطلقة المنفتحة على الحياة .

قد يشيد الرّوائي نصه على منظور خياليّ محض، يتجاوز الواقع إلى اللّاواقع، ويصور لنا الأحداث بالطريقة العجائبية الّتي تضفي جماليّة فنية تخرق المألوف وتتجاوزه إلى عالم مغري مشيّد على مبدأ الهدم التّام للصّورة الواقعيّة المرسومة في الذّهن بين الغريب والمدهش ليشعر الملتقي بالشّك والرّيب في وقوع الأحداث أو عدم وقوعها أصلا.

**يوظف المتخيّل الأسطوريّ كلّ الطّقوس المعهودة ونسفت كلّ المألوف، فيمزج بين المباح والمحظور، ويستنطق الأبكم ويبصر فيها الأعمى، وكأنّه يستحضر بيت المتنبي: أنا الذي نظر الأعمى...، فتتفاعل المتضادّات لتفرز عالما أسطوريّا يصهر كلّ الحدود ليدخلها ويقيم ذاته ويرسل خطابه منها دون حاجة منه إلى التّبرير.**

**يعتبر المتخيّل الأسطوري تجربة سرديّة تغري القارئ وتجبره على تجاوز القراءة الأحادية، ليفك شفراتها ويفكك بنية التّركيبة التّواصلية والاتصالية المقصودة والموجهة، فيلمس القارئ "أنّ اللّغة العجائبية فيها تمهيد للحديث ضمنيا حول مواضيع نقدية، وبالتالي اكتسبت الشخصيات بعدا عجائبيا دلّت من خلاله على المكان والزمان وقاطنيهما"[1] ولعل هذه الميزة الفنيّة والجماليّة هي ما يجعلها تنفتح على قراءات متعددة.**

**ب _أسطوريّة الواقع:**

**يكون في عمليّة السّرد اتفاق بين المؤلف والقارئ على أنّ المؤلف لا يقدم كل شيء وعلى القارئ أن يملأ الفراغات المتروكة له، باعتماده على خياله وتجاربه الخاصّة، فيتخيل، على سبيل المثال، شكل الشّخصية وهيئة المكان ...الخ فالقارئ هنا يصبح كالمخرج السينمائي الّذي يصنع فلماً، من هذا التعاون بين القارئ والمؤلف ينتج لنا حكاية كاملة، وهذا يعتبر الحد الأدنى المشترك بينهما وكل تجاوز له يدخل فيه الاختلاف حول ما إذا كانت الحكاية حقيقة أم خيالا، ذلك أنّ لكلّ نوع اتفاقا خاصا به في جانب السرد.[2]يقدم المؤلف في الرّواية حكاية خياليّة للقارئ حتّى يحقق له المتعة، في المقابل يتظاهر القارئ بتصديقه للحكاية، فلا يهتم المؤلف بالمبالغة في خياله حتىّ لو وصل إلى**

[1]-محمد سالم محمد الأمين الطلبة، ***مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر***، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص247.

[2]- عبد الله إبراهيم، ***السرد، والاعتراف، والهوية***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ 2011 ،ص 178.

حدود الكذب، فهذا هو الاتفاق الوارد في الرّواية بين القارئ والمؤلف، والانتقال من الرّواية إلى أحد أنواعها نضيف فقط الشرط الخاص بالنوع، ففي المتخيّل الأسطوري،على سبيل المثال، يضيف المؤلّف علّة تعهده السّابق عنصر العبث بالمعطيات التّي تكشف هوية البطل، وهذا ما يوجد للقارئ مجال البحث والاكتشاف، وهذا الاتفاق لا يوثق في كتابة النص بل يكون ضمنيا يتحقق حالما يشرع القارئ في قراءة النص.

يتعهد المؤلف بتقديم صورة صادقة وصحيحة عن حقيقة الحياة، وتعهده هذا يوثق إبداعيا في النّص، وفي حالة ما إذا تم خارج حدود النص كالعتبات وغيرها "اكتسب القيمة المعنويّة والقانونيّة التّي يتمتع بها الميثاق الحقيقيّ، لأنّ عتبات النّص لا تنتمي إلى المتخيّل ولا يرويها الرّاوي بل هي حديث المؤلف للقارئ."[1] هي وجهة نظر المبدع للحياة وطريقة تقديمها للقارئ، فتكون العتبات صور مغايرة للمتخيّل الأسطوريّ تحيل إلى أنّ المبدع سيدخلنا إلى عالم جديد يجمع بين المتناقضات يثير في القارئ حافز التّحليق بخياله لتتبّع أحداث النّص، وقد يكون الغرض فنيّا خالصا أراد منه الكاتب خلق شكل جديد يستوعب مخلّفات الماضي ليقدمها في شكل فني لائق وغير معهود.

يستفيد المبدع في تخيّله الأسطوريّ من تقنية الكتابة الرّوائية التجريبية ويوظف كلّ ما له علاقة بالمتخيّل والبناء الرّوائي. ليعيد تمثيل المجتمع الّذي ينتمي إليه بكلّ ما يمر فيه من تناقضات في مراحل مختلفة. حيث تعدّ العلاقة بين المؤلف والراوي في المتخيّل الأسطوري علاقة جدلّية تقوم على ما يمكن أن يكون مشتركا بينهما من الاهتمامات الذي قد ينعكس من خلال ما يتعلق بسيرة الكاتب وتجاربه الشخصية والفكرية.

يعتمد الرّوائي على توظيف الجانبين الحقيقيّ والخياليّ، فنجد أنه يحافظ قدر الإمكان على وجود الحقيقيّ ويقدّمه في قالب الخياليّ الأسطوريّ، إذ يشيّده بنيته على

[1]- المرجع السابق، ص 52.

شكل مناظرة يحتدم فيها الجدل والنّقاش بين الشّخصيات حول محتويات الأحداث والصّراعات والمتغيرات، يؤولها السّارد بطريقة أسطوريّة، وتضفي عليها الشّخصيات نفحات ومسحات دينية وفكرية واستشرافية.

يستتبع الهاجس التجريبي المتبع في المتخيّل الأسطوري التركيز على البعد التحليلي (تتبع التحولات المجتمعاتية وكلّ ما يتعلّق بالجانب الوقائعيّ (مغامرات الشخصيات). حيث يركز الكاتب على الجانب الفكري والعاطفي فيسوغهما بطريقة خياليّة مستفيدا في ذلك من طريقة كتابة الرّواية ومعتمدا أساسا على ما هو حقيقيّ، فيقدم في أوراقه من الواقعيّ النّزر الكثير، كما يوضح المسار الفكريّ للمجتمع انطلاقا من مرجعيته التّاريخية، وهذا أمر شائع في مجتمعاتنا العربيّة الآن، وكأنّ التّاريخ أصبح هو المصدر الذي تنبع منه المعرفة والثّقافة، فالكاتب يعتمد على التاريخ كمادة أساسية لبناء النّص، هذا البناء الذي يأخذ من الأسطرة قالبا تجريبيا له.

أثارت مشكلة كينونة الإنسان في العالم جدلا وسعا في أذهان المبدعين في العالم العربيّ منه والغربيّ، وذلك بالانطلاق من الواقع المأزّم والتعبير عنه بطريقة إيحائية مشفرة ومقنعة، وفي جوّ مؤسطر قريب من الخيال وقصص ألف ليلة وليلة، تتوالد فيه الحكايات وتتشعب فيه الأفكار لتخدم فكرة تعدد الطوائف الإسلامية في الدين الواحد، ضمن هذا الاتجاه كتب العديد من المتخيّلات الأسطوريّة، أين تقترب من التصوير الفانتازي للفلاسفة حيث تطغى صورة السلم وأمن وسعادة مطلقة، غير أنّ المتخيل الأسطوري يستحضر صور الجمال الطّبيعيّ السّاحر، والتشييد العمراني الفاتن، فيجمع بين أعلى درجات السحر الرّباني وأقصى درجات الإبداع والتّفنن الإنساني وهذا التركيز في تركيبة الجمال تخلق هالة أسطوريّة للنّص وتجعله يصتبغ بصبغة لاعقلانيّة بل تتجاوز الواقع المرئي إلى التخيّل اللامعقول، إضافة إلى المكونات الفكريّة الّتي لا تخلو من صخب ولا من هول، تتجلى في

شكل الشّجارات والتّناحرات والاختلافات والتّوافقات، الوصل والهجران والقرب والبعد حوادث متباينة تلخص واقع ما موثق بحوادث تاريخية وكأنّه يقول إنّ التّاريخ يعيد نفسه، فقد تتغيّر الشّخصيات والأسماء والتّواريخ لكنّ الكائن البشري لا يتغيّر، طموحه يمتزج بطمعه.

يعمد المتخيّل الأسطوري إلى استحضار أساطير تاريخية، ذلك أنّ الرواية كما يقول كونديرا ليست تحليلا للواقع وإنّما تحليل للوجود الإنساني، بوصفه حقلا للمكنات الإنسانية[1]. ليعمّق تشخيصه وتفسيره له، وليؤكّده، وربما ليمعن في هجاء العقم والفوضى اللّذين يسودانه، ويصدّعان معنى الإنسانيّ فيه.[2]وبما أن الأسطورة، وهي حكاية مقدّسة، تروي تاريخاً مقدّساً، أو حدثاً جرى في الزمن البدائي، وتعلّل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اقترحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسيّ والخارق، فهي حدث يسبق النّص ولكنه يفجر النّص الموظف فيه ويتفاعل مع باقي المكونات السّردية ليعبّر عن الرّاهن بنكهة الماضي؛ إذ مزج في تقديمه لأحداث الرّواية بين الرّمز والأسطورة والتخيّل، فهو تصوير فنتازي للواقع العربيّ، تصوير مشفر محمل بدلالات وإيحاءات رمزية موغلة في القدم معبرة أيّما تعبير عن الواقع السّاخن.

إنّ المتخيل الأسطوري توليفة مائزة يلملم فيها الكاتب شتات الأمة معتمدا استحضار المدونة التّراثيّة والاقتباس من نصوص مختلفة فكلّ المواجهات الّتي نجدها في النّص تقيم حججها بالاعتماد على النص القرآني والحديث الشريف والكتب القيمة الّتي انتشرت في فترة من الفترات وغيرها لينتج نصا معاصرا مربكا يعالج الحاضر ويستشرف المستقبل ويستحضر التّاريخ. وهذا ما يعرف بالتّناص الّذي ظهر مع جوليا كريستيفيا

[1]-نضال صالح، ***النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص161.

[2]-المرجع نفسه، ص 12.

**المؤسسة الأولى لمفهومه، من خلال ما طرحته في السّتينيات عن النّص كاديولوجيا تجمع عدّة نصوص، و"إنّالتناص بحكم معناه العام الذي لا يستعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكريستيفيا، يتعلق بالصّلات التّي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنيا عن قصد أو غير قصد، وأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلّا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النّصوص السّابقة أو المعاصرة له"[1]، فالنّصوص السابقة تحقق إمكانية التّواصل مع النصوص اللّاحقة، فما يخلق شعرية النص اللّاحق هو تلك الإمكانيّة في استيعاب النّصوص المحيطة به وإقامة تفاعل معها، فالتناص يعبر عن "علاقة تعايش بين نصين أو أكثر بمعنى استحضاري للصور، وبالوجود الفعلي لنص في نص آخر"[2]، فالتناص يعد أهم الدّعائم الّتي تسهم في تشيد النص، انطلاقا من أنّ النّص بنية منفتحة تحقق التفاعل مع باقي النّصوص الّتي توافقها أو تخدم غرضا من أغراضها، والمعروف أنّ "التّجربة الرّوائية المغاربية، سعت إلى تحديد أساليب التّواصل مع النّصوص الخارجة عن إطارها المحدد. من منطلق الفهم الجيّد لطبيعة تلك النصوص، واستيعاب مضامينها الجماليّة، إذ تحقق التّجربة الرّوائية المغاربية غناها واحترافيتها بدافع الموروث الجمالي الّذي تشتمل عليه، نتيجة تفعيل تقنياتها الفنية"[3] والكتّاب المعاصرون استوعبوا جيدا تقنيات الكتابة الفنيّة الجيّدة، فكانت إبداعاتهم متميّزة تنم عن مهارة المتمكّن، كما أنّ توظيفاتهم تراوحت بين النّص التّراثي والنّص الدينيّ تتجاوز حدود التّفاعلات النّصية بين الخطابات السّردية لتصل إلى درجة التناقض، والمعارضة.**

---

[1]- سعيد يقطين، ***الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث***، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،1992، ص10.

[2]- عبد المجيد الحسب، ***الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة***، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص106.

[3]- فتحي بوخالفة، ***التجربة الروائية المغاربية***، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 319.

تصل حدود التناص في المتخيّل الأسطوري إلى المستويين مستوى الشخصيات ومستوى الموضوعات والفضاءات، حتّى إنّنا نحسّ بوجود نزعة تجريبيّة خفيّة في محاولة لكتابة مطولة مقسمة على مراحل وأعمال مترابطة، فالمتخيل الأسطوري يتفاعل مع أحداث سابقة على اعتبار أنّ هذه الأخيرة تعد أحد جوانب الظّروف الحضارية، إضافة إلى إدراج نصوص من التّراث لتفعيل التّراث قصد إحداث آليّات تعبيريّة متميّزة، تمكن النّص من التّعبير عن الأوضاع الرّاهنة، وتقديم صورة للحاضر تستند إلى مرجعيات الماضي، وفي هذا الصدد تقتضي جمالية صياغة الفكرة في النص رؤية واقعيّة راهنة، تفي بمقتضيات التّعبير عن متطلبات الذّات الإنسانيّة الحديثة، والحقيقيّة[1]، "إنّ محاولة قراءة تراثنا الأدبيّ والفكريّ، ومحاولة التّفكير فيه بشكل دائم وجديد، من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجدّدة عنه وعن إبراز ملامحه وسماته، كما أنّه من وعي تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويّتنا ومستقبلنا"[2] فتوظيف النّصوص التّراثية تبعث على إعادة النّظر في هذا التّراث برؤية جديدة، وبعيون جديدة تستنبط المخفيّ لتعبّر به عن الحاضر، فأبناء الحاضر يعودون إلى الماضي، على اعتبار أنّه هويتهم اللّصيقة بهم والّتي من الضّروري التّعرف عليها عن قرب وفهم جلّ حيثياتها.

يسعى المتخيّل الأسطوري إلى تفعيل التّراث الدينيّ والتاريخيّ من خلال توظيف شخصيات ونصوص من التّاريخ، وشخصيات من التّاريخ أيضا في محاولة منه إحداث علاقة نوعيّة مع الموروث الثّقافي عموما، فتقاطع النّصوص فيما بينها يضفي جمالية تنبعث من داخل النّص، وتؤكد ظاهرة الأسطرة فيه.

تتنوّع التوظيفات في المتخيّل الأسطوريّ إذ أنّ "تاريخيّة التّراث تتأكد في ضوء إحداث العلاقة بينه، وبين البنية الاجتماعية الّتي أسهمت في إنتاجه، مع أنّ البنية

[1]- المرجع السابق، ص 338.

[2]- سعيد يقطين، ***الكلام والخبر***، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص15.

الاجتماعية في حد ذاتها، هي نتاج معطيات تاريخيّة، وذلك تبعا لخصوصياتها، وخصوصيات علاقاتها بالمجتمع."[1] فالبنية الاجتماعية تختلف من حقبة إلى أخرى لكنّها تلتقي في مواقف عديدة تضطرّ البشريّة إلى إعادة الحوادث نفسها، لذا يقال "التّاريخ يعيد نفسه" في حين أنّني أقول "إنّ البشر يعيدون الأخطاء نفسها" ومن هنا تعاد المواقف. وما العودة إلى التراث إلاّ لاستنباط منه ما يعبر به عن أفكار ويوصل به رسالة. فهو قناع يرمي من خلاله المؤلف إلى تلخيص المعاناة الّتي أفرزها الواقع الاجتماعيّ، نتيجة تفاعل البنى الاجتماعية فيما بينها، فالإفرازات تتجلى عموما في ممارسات فئة اجتماعية معينة تجاه باقي الفئات.

"ويمثّل التّعامل مع التّراث على اختلاف مرجعه وتشكيلاته أحد مسالك التّجريب الرّوائي الّتي سلكها كتاب الرواية المغاربية ذات التّعبير العربي منذ مطلع الثّمانينات بحثا عن أفق حداثيّ في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرّواية التقليديّة، التاريخيّ منها والواقعيّ[2].

فالتجريب هو الرّهان الّذي تعتمده الكتابة الروائية المعاصرة، وهذا الأخير يشمل انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها والمزاوجة بينها دون أنّ نغفل استفادتها من شتّى المجالات الأخرى كالتاريخ. وهذا الانفتاح يصل إلى حدود توظيف الأسطورة، فالتراث يمثل هويتنا وكينونتنا، والعودة إلية تستنهض فينا شعور الوطنية ودفء الانتماء، كما أنه يطعم النّص بجماليّة روحيّة ذات نكهة من نوع خاص، وهذا ما استغله الكتّاب الجدد في أعمالهم الإبداعية، وهو الشّيء الّذي يجعل من الجيل الجديد يعيد النّظر إلى تاريخه والتّعامل معه عن قرب بدل أن يبقى في دفاتر منسية لا تفتح إلّا في المناسبات الوطنيّة الضروريّة.

---

[1]- فتحي بوخالفة، ***التجربة الروائية المغاربية*** ،ص 349.

[2]- بوشوشة بن جمعة، ***التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي***،المغاربيةللطباعةوالنشروالإشهار،تونس،ط01، 2003، ص81.

يزيل المتخيّل الأسطوريّ السّتار عن كثير من القضايا المقنعة كالخديعة باسم الدّين والانفلات باسم الحرّية وغيرها من القضايا الرّاهنة الّتي تتمتع بالقداسة وهيبة الحضور وحتميّة التّطبيق واستبعاد فكرة الجدل فيه، يشكل خطرا كبير في طريقة استخدامه لدى الأيادي المغرضة، فالكاتب يحاول تبيين خطورة التّستر وراء الأقنعة لقضاء المصالح الشّخصية.

يتنوّع المتخيّل الأسطوري تنوعا سرديّا يجسد مقاصد ذهنيّة تشغل بال الكاتب، ومن هذا المنطلق يمكن أن نقف على رهانين يسعى إلى تحقيقهما، الأوّل مرتبط بالجانب التّاريخي حين يورد وقائع تاريخيّة مرويّة بأساليب أسطوريّة غير مألوفة، والرّهان الثّاني تجسيده لأسلوب التّعبير في حد ذاته، فيثير المتخيّل الأسطوري شغف المتلقي بطريقة عرضه للإشكالية توظيف الأسطورة في رواية تعالج موضوعا واقعيا بامتياز.

"إنّ الرّواية المغاربية، وهي تحاول تجاوز نمطيّتها السّردية، تسعى بديمومتها إلى تكسير القواعد الجاهزة، واكتساب إمكانيّة تعبيريّة فاعلة، من خلال الانفتاح على النّصوص التّراثية، وهي الإمكانية التي تجعل منها تتأسس كوسيلة تعبيريّة حيّة تعانق الفضاءات النّصية المختلفة"[1]، فالعودة إلى التّراث ظاهرة تجلت لدى الكتاب المغاربة، غير أنّ التّكسير عندهم لمس الجانب الشكلي والمضموني معا، فكما كسروا خطية البناء السردي القديمة كسروا أيضا نمطية التفكير السائدة ودعوا إلى إعادة النّظر في الحاضر.

"فالتّراث إذن ليس له وجودا مستقلا عن واقع حي يتغير ويتبدل، يعبر عن روح العصر وتكوين الجيل، ومرحلة التّطور التاريخي. التّراث إذن هو مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلّباته، خاصة وأنّ الأصول الأولى الّتي صدر منها التّراث تسمح بهذا

[1] – فتحي بوخالفة، ***التجربة الروائية المغاربية***، ص 357.

**التّعدد لأن الواقع هو أساسها الذي تكونت عليه"[1]. وعليه فإنّ التصاق التراث بالواقع يقوم أساسا على تفسير الواقع لهذا التراث المحفوظ في الكتب.**

**إذا ما بحثنا عن المتخيّل الأسطوريّ في الرّواية الجزائريّة المعاصرة نجده حاضرا وبامتياز، بل إنّنا نجد نصوص تحقق فيها قفزة نوعية في الكتابة السّردية الجزائريّة عامة، نصوص أبدع كتّابها وتفنّنوا في توظيف المدونة الفكريّة والأدبيّة العربيّة في سيرورة أحداث نصوصهم، فقد عكسوا الحاضر بمرآة الماضي واستشرف غياهب المستقبل بطريقة فنية تجاوزت السائد لتفتح أبواب جديّة للسّرد الجزائريّ. فقد اشتغلوا على نصوصهم فحاكوا خيوطها ببراعة وتميّز منتقين من التراث ما يخدم فكرتهم بتركيز ودقّة، هذا التحديد في الانتقائية ينمّ عن وعيّ الكاتب وخبرته وتمرّسه من الكتابة، فقد عبّر عن فكرته من خلال مجموعة من الأحداث والوقائع المنتقاة الّتي تربك القارئ وتشعرك بشغف القراءة ومتعتها، هي نصوص تداعب الإحساس وتستنهض خوفا ورعبا وغربة واغترابا وفاجعة وحبا.**

**تستوقفنا رحلة الشخصيات خاصة وأنّها رحلة السّعي بين المدن في ظل الملاحقات والتوجسات، ومن البداية المربكة كالحب الذي لم يكتمل وهنا تتحقق الأسطورة، فالحب إذا تحقق في الواقع زال عنه رداء الأسطورة، أمّا عندما لا يتحقق فهنا تتحقّق الأسطورة. الأسطورة والحب لا يلتقيان، وهذا هو السّر الخفي الّذي يجذب البشر إلى التّخيل والتّوقع والتّعاطف. فرحلة الضّياع إذا، ضياع المصير والبحث عن الاستقرار والأمن والسلم، ورحلة الحبيبان التنقل والفرار، والبحث عن مكان هادئ يحتويهما ويعيشان فيه بأمان.**

**تتوالى المواقف المشحونة في المتخيّل الاسطوريّ كما تتوالى الابتلاءات على الشخصيات لكن نجد أنّ في كلّ مرّة ينجو الأبطال، حتّى أنّنا نكون على يقين كلّ مرّة بأنّهم سينجون لا محال، هذا ما أضفى عليهم هالة أسطوريّة وكأنّ بيد خفيّة تحميهم وتكف**

[1]– نصر حامد أبو زيد، ***مفهوم النص***، دراسة في علوم القران، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط4، 1998، ص16.

عنهم الأذى، هذا الجوّ المؤجج بالصراعات المطاردات ينعدم فيه الاستقرار والثبات هذا ما يؤكد عدم وجود حب كامل أو فكر مستقل وثابت، هذه المتغيرات تؤسس عالم مزعزع بعيد عن السلام والأمان ومنه نستبعد تماما وجود كيان متجذر ومستقبلي.

## المطلب الرّابع: المتخيل الاستشراقي

تأثر كثير من الأدباء العرب بأفكار المستشرقين الذين روّجوا لمقولات زائفة عن المعالم العربية، فجاءت إنتاجاتهم الأدبية ذات صبغة استشراقية تتوهّم السلبيّة العربيّة وتشيد على ركامها حروفا ناقدة ولغة سليطة وفكرا مخدوعا.

هذا الانعكاس الفكري في الكتابات العربية كان أكثر عتمة وسوداويّة من تلك الّتي رسمها الغرب، فوردت صورة الأنا العربية ممزقة مهلهلة متوترة في كثير من الأعمال رافضة الماضي بما يخلده من بطولات وحضارة وإنجازات، هذا ما تجلى لدى طه حسين والشابي ونعيمة وغيرهم كثر.

نكر كثير من الأدباء العرب تاريخ أمتهم وهويتهم واتبعوا سبيل المستشرقين فطعنوا في حضارتهم وزيّفوها وسلكوا مسلكهم تحت راية الشّك الذي دخل كل مداخل التّاريخ وكل المواقف البطوليّة قبل الضّعيفة، فكان "كارلو نلينو" أكثر المستشرقين قربا وصلة بمصر، إذ أنّ الجامعة المصرية القديمة دعته إلى تدريس تاريخ الأدب العربي هذا ما شكل خطرا على أدباء مصر بعدما استحدث منهجه الجديد[1]، فالفكر العربي تأثّر كثيرا بالمستشرقين بعد أن درسوا على أيديهم وتأثروا بمبادئهم الجديدة كالشّك والدّعوة إلى التخلص من القديم العربي الذي يصفونه بالأدب الميت فدعوا إلى تطبيق مبدأ القطيعة مع الماضي وهم غافلون تماما عن أنّهم يقطعون جذورهم ويقتلون هويتهم ليرتدوا حلة جديدة

[1] عبد الرحمان بدوي، ***موسوقة المستشرقين***، المؤسسة العربية الدراسية للنشر، بيروت، 2003، ص587.

أكثر تطورا وأكثر غباء وسذاجة، "فالثقافة العربية هي صنف العجز والقصور، أمّا النّموذج الغربي فهو صنف لكلّ إبداع محتمل".[1]

## المطلب الخامس: المتخيّل الثّقافيّ

ارتبط المتخيّل الثّقافي بأسلوب جديد في الكتابة، أسلوب يستوعب كل مجالات المعرفة، أسلوب يتجاوز الذات ومعرفة الآخر ليجمع بين الأنا والآخر ومن ثمّة امتزاج الثقافات لتغذي بعضها البعض، فيكون التأثير والتأثر الخلاّق، يعبر الكاتب عن ثقافته المتنوعة التراثية منها والمكتسبة من جراء تنقلاته العلمية ليكتب نصا ينقد فيه عيبا أو خللا ما يكشف به عن الأنساق المضمرة والمتخفّية رافضا النّظرة الأحاديّة للمظاهر الثقافية، بل يؤكد على توحيد الثّقافات وربط المجالات المختلفة.

يستقرئ الكاتب واقعه من خلال الدراسات الثقافية المرتبطة أساسا بالتحولات المعرفية، يتخذ النشاط الفكري من الثقافة موضوعا بحث وتفكير وهذا ما يوحي للكاتب بالتخيّل ونقل هذا النشاط من الحياة اليومية إلى الكتابة التّخيّلية فتنعكس شمولية الثقافة على المتخيل الثقافي ليكون واسعا ذو أبعاد عميقة تلامس شتى الجوانب الواقعية.

يعد مجال الدراسات الثقافية منفتحا وشاملا فنجده يهتم "بجملة من القضايا البارزة مثـل: ثقافـة العلـوم، وتشمـل التكنولوجيـا والمجتمـع والروايـة التكنولوجية، والخيال العلمي، والثقافة الجماهيرية، والأنثروبولوجيا النقدية الرمزية المقارنة، والتاريخية الجديدة، وخطاب ما بعد الاستعمار، ونظرية التّعددية الثّقافية، والدّراسات النّسويّة والجنسيّة، وثقافة العولمة .."[2]

---

[1]-محمد لطفي اليوسفي، ***فتنة المتخيل***، ص121.

[2]-حفناوي بعلي، ***مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن***، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، ط1، بيروت، الجزائر، 2007، ص 11.

**يهتم المتخيّل الثقافي بالمجال المعرفي والممارسة المفاهيميّة، فينقل كلّ هذه الممارسات إلى الحقل الإبداعي التخّيلي حتى يحلل آليات التّأثير والتأثر ويكشف سبلها ورهاناتها و إن اتّخذت أشكالا متباينة إلاّ أن هدفها واحد، هذا المتخيّل يقارب الجوانب الجمالية والأنثروبولوجيا والسياسية والاجتماعية والقيم والعادات والتّقاليد والرّموز ليسوغها في قالب أدبي يعبر به عن ما هو ثقافيّ.**

**"إنّ متخيّل أيّ ثقافة يترسّب بعيد الغور في اللّغة، أيّ لغة. وهو يطفو كلّما تم تحفيز بُعد من أبعاده المتعدّدة عن طريق الاستعمال أو المقام"[1]، فالمتخيل الثّقافي يرتبط أساسا بطريقة استعمال الكلمات التي يتغيّر إيحاءها ومعناها كلما تغير سياقها، إنّنا نأخذ لفظة من لغة ما ونترجمها للغة أخرى فنقع في مطبّات كثيرة ذلك أنّ تلك الكلمة مرتبطة بسياق معين وبثقافة معينة لها جذورها ومعانيها، وتغيّر بيئتها فيه تغيّر لثقافتها ومنه ميلاد ثقافة جديدة وهنا يتشكل المتخيّل الثّقافي.**

**يتأسس المعطى الثّقافي على جملة نصوص متباينة لمجتمع واحد، هي نصوص تمثل الحوار الحضاري الذي يختزل اللّاشعور المعرفي الممتد عميقا في الثّقافات المختلفة عامة وفي ثقافة المجتمع المحدد خاصة بعدما أصبح جزءا أساسيا في البناء الثّقافي.**

**يحتوى النّص الأدبي على متخيل ثقافي بمكوناته الإنسانيّة والرمزيّة العقائديّة والسياسيّة والاجتماعيّة و... وكل ما يمس الحياة اليومية، هو متخيل يحاكي عمق الممارسة الإنسانية بثراها المكوّناتي الّذي يكشف البيئة الفكريّة والإيديولوجيّة والاجتماعيّة والسياسيّة من خلال مقولتيّ المتخيّل الثقافيّ الوارد في قالب أدبيّ، فالزمان والمكان واللّغة شكّلوا وساطة للخيال انطلاقا من أحداث الواقع.**

[1]-سعيد يقطين، ***المتخيل الثقافي***، الايام يومية سياسية مستقلة، صدرت بتاريخ:7شباط2017.

يتأسس المتخيّل الثقافيّ على متخيّلات فرعيّة مترابطة ومتكاملة كالمتخيّل السّياسي الّذي ينبعث من المتخيّل الاجتماعيّ الّذي يجمع الدينيّ والأدبيّ والفنيّ ...الخ، هي سلسلة من المتخيّلات المتداخلة المتفاعلة تشكل نصا يحمل رسالة منبعثة من المجتمع لتعود إليه حاملة جانب الوعي واللاوعي، ليعيد المتخيل الثقافي تشكيل المجتمع بكل مكوناته وحمولاته محملا إيّاه إيديولوجية جديدة محاولا تصويب بعض جزئيّاته حسب ما يقتضيه غرض الكتابة وهدف الكاتب.

يستعيد المتخيل الثقافي الماضي قصد التّعبير عن الحاضر وفي هذا استحضار للهويّة والقوميّة والقوّة والضّعف والسّلطة وكلّ مخزون الذاّكرة، هذا المتخيّل عادة ما يكون مرمّزا في تعبيره عن الوحدة الاجتماعيّة وممارساتها الفرديّة أو الجماعيّة، فعمليّة الاستيعاد تكون انتقائيّة حسب ما يقتضيه المقام، هذه الرّمزية يتغيّر معناها بتغيّر السياق الّذي توضع فيه، فكل مجتمع يفسرها حسب مخزونه الثقافي خاصة إذ يساعد المتخيّل أفراد المجتمع الواحد على رصد مشكلاته وبحث سبل تجاوزها، إنّ العلاقات الجدليّة بين الأنا والآخر تشكل الهويّة وتسقلها ليتجلى الوعي الذي يتجاوز مثبطات الواقع ومنه خلق فضاء جديدا لصيقا بلحظة تاريخية تستعاد لتمزج حاضرها بماضيها مكونة فسحة متخيلة.

## المبحث الثّالث: آليات التخيّل

تتغير أساليب الكتابة الرّوائية بفعل رغبة التّجريب لدى الكتاب لتنامي الحس الإبداعي داخلهم، هذا ما يجعلنا في مواجهة لنصوص سرديّة متمردة على الكتابة السائدة غير أنّ هذا لا يؤثر على صفة الروائية في شيء، بل يثبتها بمقولات متجددة يمتزج فيها مكونات السرد إلى جانب اللغة وتداعياتها وعامل التخيّل الّذي يعيد تشكيل الواقع بصورة مغايرة وهو لبّ الكتابة الإبداعيّة الرّوائية، يعمل الأديب على خوض غمار الكتابة التخيّليّة فيسافر بنا إلى عالمه التجريبيّ بمطبّاته ومتاهاته وهو بذلك يخرق كلّ مألوف وسائد و" بحث عن إمكـانـات جديــدة فـي مستويـات التّقنيـة وكذا الرّؤية بهدف خلخلة وتجاوز ما هو سائد"[1]، فالأديب يستعمل أدوات فنيّة يتوسل بها بناء عالمه التّخيّلي متكأ على ذاكرته الخاصّة وعلى الذّاكرة الجمعيّة ليعيد تشييد جزئيات النّص الرّوائي مستعيرا من الواقعيّ ما يخدم فكرته سواء من جانب الشّخصيات أو المكان أو الزّمان أو غيرهم وهنا تنصهر الحدود لتتفاعل وتفرز توليفة فنّيّة مغايرة.

يناوش الكاتب آليات جديدة على مستوى الرّؤية الفنّيّة والتقنيات الإبداعية، فيعمل مثلا على تشذير النّص الرّوائي من خلال تقسيمه إلى أجزاء مستقلة شكلا إما بالترقيم أو بالعنونة متحدة مضمونا مشكلة صورة متنوعة بدلالات مختلفة تلامس قدرا كبيرا من الجوانب المعرفية تكون النّهاية فيها بداية جديدة للقسم الموالي، هذا التوالي الفنّي يخلق لدى القارئ نوعا من النظام في عملية القراءة فيتسنى له قراءة النص عبر مراحل والاستفادة من الأفكار المحمّلة لكلّ جزء.

يضمن الكاتب نصه ثقافته الواسعة ومعارفه المتنوعة بطريقة التّسريد الفني أين ينقلها من مجال المعرفة إلى مجال الإبداع والسرد بما يحويه من وظائف الراوي وبنية الوحدة

[1]-سعيد يقطين، ***القراءة والتجربة***، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985،ص51.

الحكائية وبنية الشخصية ونسيج البنية السردية، وهذه هي ملامح المعالجة السردية أسلوبا وبناءً ودلالةً، فالسرد يبحث عن القوانين الدّاخلية التي تحكم الأجناس ليستنبطها ويعيد كتابتها في قالبه الخاص مراعيا مكونات البنية السّردية من راو ومروي له، تتفاعل كلّ هذه المكونات السّردية التّخيّلية لتكون إحدى آليات المتخيّل الرّوائي.

يعتبر السّرد التّخيّلي أحد آليات المتخيّل الأدبي له دوره في إعادة تشكيل الذاكرة الفردية والجمعية وبالتالي إعادة بلورة الثقافة المجتمعية بما تحويه من مجالات متباينة، هذا المتخيل يتجلى في القصة والرواية والحكاية بمعنى أنّه مرافق لكل بنية سردية مركبة يمكننا استنباطه من خلال تحليلها وفك شفراتها، هذا الجانب الحكائي يستوجب لغة وقالبا فنيا ليخلق عوالم خياليه يجذب بها تفاعل القارئ ومنه تصديقه له والغوص فيه، يعتبر المتخيل إذا عاملا فعالا في حل المشكلات المتنوعة الاجتماعية والسياسية والثقافية و... بعد إعادة تشكيلها.

يقدم الكاتب صورة تخيلية تحمل إشارة كثيرة وجب على القارئ إعادة تفكيكها وتشكيلها ليقدم قراءة جدية ويملئ الفراغات التي تعتبر مساحته الشرعية التي يتركها الكاتب، وهذا اتفاق مسبق بينهما يرد في كل كتابة تخيلية إذ أنّ كلاهما يسلم بعدم وجود نص منتهي أو مغلق الدلالة، فتكون علاقة النص بالقارئ مفتوحة على تأويلات غير محدودة، لتحقيق هذه العلاقة التواصلية يتوخى الكاتب الحذر في نسج صورته التخيلية فيصورها في أبهى حلة مستغلا كل فنيات الكتابة التخيلية من لغة وصور وغيرها تجعل من المتخيل صورة جذابة سريعة التأثير على القارئ بمراعاة أدق التفاصيل.

يصور الكاتب عالمه التخيلي مراعيا أدقّ التّفاصيل فيعتمد على تقنية الوصف الذكي الذي يخلق حياة حيوية تلصق القارئ بالنص في رحلة قراءته المغرضة، فوصف الكاتب لتحركات شخوصه دون أن يتغافل عن وصف الوسط الذي يعيشون فيه والأفراد الذين

يشاركونهم الحياة بمواقفها وتفاصيلها اليومية، فيكشف الغموض ويساعد في التعرف على جوانب خفية في الشخوص، هذا النوع من السرد يخلق ديناميكية داخل العالم التخيلي فيعطيه حياة داخل حياة وهذا التضاعف الحياتي له تأثيره الخاص على القارئ.

يجمع المتخيل بين الخيال بما هو ملكة حسية شخصية تخول لنا إعادة تصوير الأحداث التي نراها باستحضار ما يوفقها في ذاكرتنا من مكتسبات قبلية، إضافة إلى العاطفة والوجدان والفكر والذاكرة التي تستحضر الماضي بما هو زمان ومكان وحكاية، هذه الآليات تتحكم في تشييد المتخيل، وقد يستعين الكاتب بتقنيات أخرى كتوالد المحكيّ والحكيّ داخل الحكيّ فتتعدد الأصوات الساردة وهذا ما يكثف العملية التخيّلية.

يستحضر المتخيل شخصيات واقعية وأخرى غير واقعية استحضارا فنيا تخيليا يوثق به حادثة أو حالة ما، فينطلق المتخيل من واقع شخصية ما ليخلق شخوصا افتراضية وأحداث وهمية، فالقاعدة واقعية لكن علاقاتها وأحداثها وانجازاتها متخيلة، هذا التداخل يحدث خلطا مفاهميا على مستوى الشخصيات والأحداث لدرجة أنه يصعب فرز الواقعي منها والمتخيل، غير أن هذا التداخل سمح لنا اكتشاف الخبايا النفسية للشخصيات وجوانبها العاطفية من حب وقسوة كما تكشف تغير القيم والمسلمات والسائد وما تحمله الحياة من مطبات ومتاهات، وهذه من أبرز آليات تشكيل المتخيل.

إنّ المتخيل السردي يشيد ذاته بالانتساب إلى محيط معين تتحرك فيه شخوصه وتدار فيه أحداثه، هذا المكان يحيا ويتقد بالحركية الموجودة فيه، فللمكان دلالات عميقة ظاهرة ورمزية بكل تفاصيله وتغيراته يوحي للقارئ بأفكار عديدة ويختزن كثير من المعاني التي يقصدها الكاتب، لذا يكون اختيار المكان في العمل التخيلي أمر غاية في الأهمية والدقة فهو الهوية والانتماء والعادات والتقاليد والقيم والمحلية والعالمية والأحلام والآلام والطموحـات والانكسارات والفرحة والسخط والحب والفراق، هو الذات بكل أحاسيسها،

**كما يستند أيضا على تقنية الحلم التي تيسر توظيف عناصره السردية وتخلق مصدرا جديد لانبثاق الأحداث وتغيّير وجهاتها كما يؤثّر على قرارات الشّخصيات فيبعث الشك والريبة والاطمئنان والسكينة، أما الزمن المتخيل فهو اللازمان أي أننا أمام توقيت وان انطلق من الواقعي إلاّ أن للخيال فيه الحظ الأوفر، ربما تنطلق من زمن تاريخي ما لتزرعها في سيرورة الزمن الراهن أو ربما العكس فالخيال يجوز له ما لا يجوز لغير***

**كلّ هذه الآليات وأخرى تحقق عالما متخيّلا جامعا لكلّ المكونات السرديّة وبتقنيّات التّجريب المتنوّعة.**

*-أنظر المتخيل الأدبي: ص11 من هذا المدخل.

# الباب الأول

## *الباب الأول:*

## *الواقعي وإنتاجية الرواية الجزائرية؛ فضاء الثقافة ووظيفية النص* تشكلات المتخيّل السّردي الرّوائي الجزائري، البناء والدّلالة.

### *الفصل الأوّل: اللّغة الرّوائية*

**توطئـــة**

**المبحث الأوّل: إيحائية العناوين**

**المبحث الثّاني: الواقعي ولغة السّرد**

### *الفصل الثّاني الشّخصيات والحدث*

**توطئـــة**

**المبحث الأوّل: شخصيات "حالة حب" بين الواقعية وتخييلية السرد**

### *الفصل الثّالث: اليومي وسردية التخييل.*

**المبحث الأوّل: متخيّل الجنس**

**المبحث الثّاني: المتخيل الثّقافي**

**المبحث الثّالث: متخيّل الخيال/الواقعي**

**المبحث الرابع: حالة حب/ حالة الحقيقة**

### *الفصل الرابع: حضور المتخيل في" سينما جاكوب" بين التيمي والسّياقي*

**توطئـــــة**

**المبحث الأول: متخيل الحياة اليومية**

**المبحث الثاني: متخيلات متباينة**

### *الفصل الخامس: البنية الزمانية المتخيلة ودلالتها*

**توطئـــــة**

**المبحث الأوّل: مستويات الزّمن السّردي**

**المبحث الثّاني: الاسترجاع**

توطئـة:

يعيد الرّوائي إنتاج زمن الأحداث الموظّفة في نصه تماشيا ومقتضيات السّياق الإبداعي، فتكون الانطلاقة من الخطاب الواقعي بما هو جزء من الحياة الذي يحوله المبدع إلى خطاب جديد ذو مواصفات جمالية سرديّة مائزة.

ترتبط خيوط السّرد الرّوائي بواقع الذّات المبدعة وعيا وتخييلا، كيف لا والرّواية أساسا وُجدت للإعادة تشكيل الواقع في سياق تركيبي مغاير يبوح فيه المبدّع بالمسكوت عنه، وبالجانب المظلم فيه الذي يراه بوجهة نظره الخاصّة، وهذا ما يحقق الفاصل بين ما هو تخييلي بزمنه المختّار وتجلياته النَّصية، وبين ما هو واقعي بزمنه الطبيعي في جوّ من التواشج الحاصل بينهما.

يمارس الرّوائي حضوره الوجودي داخل نصه الإبداعي بزمنه التخييلي ما يخول للباحث الجزم بعناء المبدّع في تعامله مع الجانب الواقعي وتطويعه للسّرد الرّوائي، فهو تعبير مفصّل عن الراهن بتفاصيله، كاشف في الآن ذاته عن ماضٍ أُعتمت جلّ جوانبه، ومستشرف للمستقبل بناء على ما بين كفيه، وهنا تتحقق وظيفة الكتابة الرّوائية الواقعيّة التي تزاحم الواقع لتتقدمه وتصبح بديلا عنه، فتكون عمليّة القراءة مفتوحة على تأويلات عديدة بعد تحقيقها لعملية التّواصل ضامنة التوافق الحاصل بين الإبداعي والواقعي الذي يجمع بين دفتيه البنى الثّقافية، والأحوال الاجتماعية، وكل تفاصيل ما هو معيش.

# الفصل الأوّل: اللّغة الرّوائية

## المبحث الأوّل: إيحائية العناوين

يتطلب النّص الابداعي التزامات كثيرة واهتمام كبير من الكاتب، ومن بين هذه الالتزامات "إعطاء اسم للكتاب"[1]. يركز الكاتب جلّ جهده لوضع عنوان مغري وموحي ومعبر عن محتوي نصه، إذ "يؤدي العنوان - من بين وظائف عديدة - وظيفة مشهية، لا تتوقف على جذب انتباه المتلقي فقط، وإنما على إثارة شهيته أيضا (ما يندرج عموما في إطار التشويق)"[2] فتشهية المتلقي وجذبه يعتبران عن الشفرة السردية "بلاغة السرد"[3]فالغاية المرجوة منه تكمن في تحفيز المتلقي على محاورة محتوى النص قبل الولوج اليه، "وله، كذلك، وظيفة وسم بداية النص أي أنه يحض المتلقي على التعامل معه بوصفه سلعة. وهكذا فالحكاية سلعة سبق عرضَها (كلام معسول منمق)"[4] وهذا ما يدفع الكاتب الى التفنن في صياغة العنوان والدقة في اختياره.

يستهل العنوان الخطاب الابداعي ممهدا الطريق للمتلقي ليدخله العالم الابداعي قبل فتجه لدفات النص "وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية أي بنصه، يؤسس سياقاً دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي العمل"[5] وقد "وسميّ عنوانًا لأنه يَعُنّ الكتاب من ناحيتيه ... قال ابن بري: والعنوانُ الأثر"[6] فهو بمثابة الرأس من الجسد تتجمع به كلّ خيوط النص ليثقله بحمولة فكرية وابداعية وايديولوجية مختزلا بذلك عوالم الابداع.

---

[1]-Gérart genette, ***le titre in Seuils***, coll Poétique, 1987, P62 .

[2]-محمد الداهي، ***صورة الأنا والآخر في السرد*** ، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ص90.

[3]-Roland Barthes, ***Analyse textuelle d'un conte d'gar*** ,Poe in Sémiotique narrative et textuelle Larousse, 1973, P33

[4]-محمد الداهي، ***صورة الأنا والآخر في السرد***، ص90..

[5]-محمد فكري الجزار، ***العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص45.

[6]-ابن منظور، ***لسان العرب***، ص294.

من المعروف أن العنوان هو العتبة الأولى التي نلج من خلالها إلى عمق النّص، ذلك أنه يعمل على "تشكيل اللّغة الشّعرية، ليس فقط من حيث هو مكمّل ودال على النّص، ولكن من حيث هو علامة لسانيّة لها علاقة اتصال وانفصال معا، اتصال باعتباره وُضع أصلا لأجل نصّ معيّن، وعلاقة انفصال لأنّه يشتغل بوصفه علامة لها مقوّماتها الذّاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدّلالي الذي نكوّنه ونحن نؤوّل العنوان والنّص معا"[1] فالعنوان يرتبط أساسا بمضمون النّص لأنّه في كثير من الأحيان يتجاوزه إلى تحدّيد مسار القراءة من خلال ممارسة نوعا من التّأثير الخفيّ على ذهن المتلقي الذي يجد نفسّه منقادا إلى قراءة محدّدة سلفا يتحكم فيها العنوان.

عندما اخترنا نصيّ (سينما جاكوب)و(حالة حب) وجدنا أنّها تحقق علاقة وطيدة بمضامينها، تحاول الإحالة عليها سواء بطريقة المباشرة التي تصل حدّ المطابقة وهذا مع نص (حالة حب) أو الإحالة غيّر المباشرة التي تدّفعنا إلى التّساؤل عن علاقة العنوان بمضمون النّص، وهو ما وجدناه في رواية (سينما جاكوب). وبالاستناد إلى مضامينها في إطار علاقتها بالواقعي والواقعي المتخيّل المندّس في طياتها تأتي عناوينها في إحدى المستويين، إمّا محيلة بذاتها إلى الواقعي بكل تفاصيله حتى تكاد تستحضر العنوان في كل صفحة تقرؤها لما له من تطابق رهيب مع المحتوى وهنا لا يسعنا سوى القول أنّ النّص الإبداعي ارتّكز أساسا على الواقعي لتشييده، وإما أنّ نجد قطيعة رهيبة بين العنوان والمضمون لدرجة أننا نتساءل ما هو الرّابط الذي يجمعهما ولماذا اختاره المبدّع ليعبر عن نصه؟ فهو نص اعتمد على الغرائبية " ومفارقة الوجود التنفيذي إلى التحليق في أفق الوجود الغائب أو الأسطوري، وفي هذا السياق كثيرا ما يدخل العنوان دائرة الالتباس، وهي دائرة

[1]–رشيد يحياوي، ***الشعر العربي الحديث***؛ دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ط 1 ،1998، ص110.

أثيرة عند كثير من المبدعين"[1] فلا يحيلك ذلك إلى أي رابطة واقعيّة إلاّ ما ندر منها والمرتبط ببعض التسميات لا غير فلا تعتّبر مادّته هي المادّة الوحيدة المستند عليها لبناء دلالة النّص، وهنا يستدعى مبدأ التّأويل لربط المضمون بالعنوان.

## المبحث الثاني: الواقعي ولغة السّرد

تسعى الدراسات اللسانية والبلاغية الحديثة الى البحث في كنّه النّصوص الابداعيّة، مهتمة بما هو جليّ في النص منقبة عن ما هو دفين فيه، جاهدة للوقوف عند أهم القضايا التي يعالجها العمل الابداعي متخذة من الجانب اللغوي اللساني بابا لذلك.

يلاحظ (باختين)" أننا في الحياة الواقعية نلتقط، على نحو حساس جدّاً، أصغر تحول في طبقة الصوت وأضأل مقاطعة في الأصوات في أيّ شيء ذي أهمية لنا في خطاب الحياة اليومية العملية لشخص آخر(201،1929), ونحن نجد، على الصفحات الافتتاحية لصحيفة ما، اللغات المتمايزة لكتّاب الأعمدة السياسية المتنافسين كتّاب الرسائل الى رئيس التحرير، إن وضعية واحدة أو حادثة واحدة توصف بكلمات وأساليب مختلفة جدا "يواجه الناثر عدداً وافراً من الطرق الضيقة والواسعة والممرات التي رسمها الوعي الاجتماعي في الشيء"[2] فالواقعة نفسها توحي بتعابير مختلفة كلّ حسب وجهة نظره يعبّر بطريقته مستندا على مخزونه الثقافي.

يعد (ميخائيل باختين) ودراساته النّقدية العامل الأساسي الأوّل الذي غير مجرى النّقد وحوَّل مساره إلى اتجاه جديد يبعث على القطيعة مع الجمود الذي شهدته المفاهيم التّقليدية، ووضع حجر الأساس للدّراسات الشّعرية، والسيميائية، ونظرية التّلقي، وبذلك أعاد الاعتبار للّغة الرّوائية باعتبارها مادة خاما يتكئ عليها العمل الإبداعي من أجل خلق

[1]-محمد عبد المطلب، ***بلاغة السرد***، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ليبيا،2001، ص21/20.

[2]-والاس مارتن، ***نظريات السرد الحديث***، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص199.

**جماليته وتوهجه لأن "اللّغة لا تكفّ عن مصاحبة الخطاب، فهي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة."[1]، فـ"ليست الكلمات مع القيم والمواقف، التي تدل عليها ضمناً، قابلة للفصل من الأشياء التي نعرفها منفصلة عنها، فالكلمة موجودة في الشيء الذي نجربه دوماً من وجهة نظر أو أخرى، وعملية أن يغدو المرء فردا مستقلا هي في أغلبها عملية تعلم لغة خاصة بنا، محررين أنفسنا من التكرار الأتوماتيكي لكلمات وتعبيرات نشأنا معها، مختارين طرقاً للتسمية من أنواع الخطاب المتوفرة لأننا لا نستطيع التواصل الاّ باستخدام التقاليد، ولكن جامعين معها مقاصدنا الخاصة، وذلك من أجل أن نتكلّم بصوتنا الخاص"[2]**

**تعتبر اللغة إذا هي أساس نسج خيوط النّص الرّوائي وتشكل عوالمه المتخيلة، كالشخصيات والأحداث، والإطار الزّماني، والمكاني كلها تُخلق من لغة النّص الإبداعي لتتشكل في أذهاننا وتنقل لنا أفكار صاحبها، ما يعني أنّ اللّغة هي اليدّ الثانية للمبدع التي ترسم فكره ووجدانه في ذهن المتلقي مستعملة كلمات وتراكيب وأساليب مباشرة وغامضة وتلميحات وإيحاءات كلها تتجانس لتنتج عالما تخيليا ذلك أن "الرّواية ما هي إلاّ إعادة تشكيل للعالم."[3]، فاللغة تشكل مرتكزا للخطاب الروائي، "شريطة ألاّ تقوم العلاقة بين لغة الخطاب والمتلقي، على التعليم التلقيني، فالمبدع ليس معلماً، والقارئ ليس بتلميذ، فالوظيفة التحريضية للنّص لا تتحقق بغير الطاقة الجمالية المخاطية لحاجات القارئ ونزوعاته والرواية لا تعالج بوصفها إعلاماً دعائياً خالياً من قوته الجمالية فالأدب إذا فقد**

---

[1]-رولان بارت، ***مدخل إلى التحليل البنيوي***، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ,1 ،1993، ص34، 35.

[2]-والاس مارتن، ***نظريات السرد الحديث***، ص199.

[3]-محمد بوعزة، ***هيرمينوطيقا المحكي- النسق والكاوس في الرواية العربية***، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2007، ص18.

**متعته لا يعود أدبا"[1] فمتعته تتجلى من خلال لغته التي تنقل فحواه الفكري وتعبر عن مكنوناته.**

**تعتبر اللّغة "القالب الذي يحمل إلى المتلقي الفكرة والعاطفة والجمال، الحامل لرؤية الكاتب الإنسانيّة، القادرة على جعل الماضي واقعا معيشا"[2] لذا نجد المبدّع يلجأ إلى اللّغة ليُحمّلها قلقه الإبداعي واثقا من قدرتها على استيعابه وأمانتها في نقله كما وقد تمارس المقومات الجمالية أدواراً خطيرة من حيث هي أقنعة تخبئ وراءها أنساق معينة وتتوسل بها لعمل ترويضي"[3]فالمحسنات البديعية والصور البيانية تمارس لعبة التجلي والتخفي وعلى القارئ إمساك خيوطها وكشف أسرارها ليصل الى عمق النص.**

**وتتشكل اللّغة لتنقل لنا أزمنة ماضية كما بوسعها أن تستشرف أزمنة قادمة كل هذا مرهون بطريقة تشكيلها وتحميلها لدلالة متنوّعة ذلك "ان هدف الرواية في نظر باختين هو تمثيل هذه الاختلافات لكي تغدو مرئية والسماح لها بالتفاعل، وليست مقوّمات اللغة التي تعنيه أسلوبية أو نحوية، إنها تلك المظاهر، في حياة الكلمة، التي تتجاوز حياة الألسنيات"[4] فحياة الكلمة لا تقتصر على نطقها باللسان فحسب بل تتعدى ذلك لتبني حياة جديدة في ذهنية المتلقي مختصرة أفكار كاتبها.**

**وسيهتم هذا المبحث بكشف لغة الرّواية من خلال توظيف إجراءات وآليات البحث المعتّمدة في مجال السّرديات مع مراعاة خصوصيّة النّصوص دون تطويعها وتقويضها،**

---

[1]–وئام رشيد عبد الحميد ديب، ***تقنيات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين عام 1994.2006***، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب في الجامعة الاسلامية بغزة، 1431هـ/2010م، ص10.

[2]–عبد الرحيم حمدان، ***اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب "محمد نصار"***، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة، فلسطين، المجلد16، العدد2، 2008، ص104.

[3]–رزان ابراهيم، ***خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة***، ط1، دار الشروق، رام الله، 2003، ص27.

[4]–والاس مارتن، ***نظريات السرد الحديث***، ص199.

**وبذلك سنستهل الدّراسة بالإحالات الواقعية للعناوين ثم تجليات هذا الواقعي على مستويي السّرد والحوار.**

**يعد السّرد "مجالا تتمظهر من خلاله كيفيات انتظام الكلام وتلاحق متتالياته، والبحث في معماريته الممتدة في مجموع مقولاته العامة"[1] ، ويقتضي السّرد "حضور السّارد مصدّرا وضامنا ومنظّما للحكاية"[2]، فالصّوت السّردي ركيزة العمليّة السّردية ذلك أن الحكاية تحتاج لسارد يحكيها وقارئ مفترض يتلقاها ويحللها لفرز الصّوت السّردي المضمّر.**

**يمكن أن يؤدي السرد "الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو مكتوبة ... أنه حاضر ... في الأسطورة والخرافة والملحمة ..."[3]فهو يأخذ دلالات مختلفة باختلاف النصوص، فالنص السردي يحكي محتواه بلغته المكتوبة واللوحة المرسومة تسرد فكرتها من خلال زخرفتها والألوان.**

**إنّ عملية دراسة الصّوت السّردي في النّص الرّوائي تتطلب ثلاثة محاور: أوّلها السّارد الذي يقوم بعملية السّرد وفق تقنيات سرديّة محددة، وثانيها التبئير الذي يحدد "زاوية نظر الرّاوي أو مجال رؤيته الحوادث والشّخصيات وانتقائه المعلومات السّردية"[4]، وإن كان التبئير يتباين عن السّرد رغم انطوائه تحته غير أنه يرتبط بموضوع محدد "وهذا التبئير ـ الإدراك ـ المدرك ـ المدرَك ـ صامت لا يتكلم ولا يستطيع الكلام، وإنما هناك من يتحدّث**

---

[1] عبد القادر عميش، ***شعرية الخطاب السردي(سردية الخبر)***، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص13.

[2] -جيرار جينيت، ***خطاب الحكاية بحث في المنهج***، تر: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص182.

[3] -سعيد يقطين، ***الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)***، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، ،1997، ص19.

[4] -سمر روحي الفيصل، ***بناء الرواية العربية السورية***، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1995، ص405.

**نيابة عنه أو يقدّمه وهو السّارد"[1]فالسّارد هو الذي يتحكم في الصّوت السّردي أما المبئر فهو الإدراك المحدد.**

**يعتبر السّارد همزة وصل بين القارئ والرّوائي، حيث يتوسّله هذا الأخير ليعبّر عن وجهة نظره ورؤيته الخاصة، فهو" الذّات الفاعلة لعملية التلفّظ"[2]،يُرتكز عليه فينقل حمولة المادّة الرّوائية وعمقها إلى المتلقي[3]،وهو ذاته "الشّخصية التخييلية أو الكائن الورقي الذي يستخدمه المؤلف لتقديم عالم تخييلي، والقناع الذي يتبنّاه المؤلّف للتّعبير عن رؤاه الخاصة"[4]، ذلك أن للسّارد قدرات لا تتأتى للمؤلف، فهو من يدير طريقة السّرد ويختار لغته وشكل القصّ، كما يملك الإحاطة بجميع خبايا النّص في كلّ الأزمنة، وهو المحيط بكلّ جوانبه.**

**يدخلنا السّرد في الفضاء الديناميكي للنّص، لينقل لنا كل ما يريده المؤلّف، ذلك أن السّرد خطاب لفظي يخبرنا عن هذا العالم[5] و(حالة حب) و(سينما جاكوب) تمثلا محور البناء السّردي متكئة على الواقعي وكثير من التخييلي، حيث ينقلا الأحدّاث بشخصياتها، وأمكنتها، وأزمنتها، وكل حيثياتها، فالأولى تجوب بنا عالم الحب وما يختلج النّفس من هواجس وأمال وأحلام في حين أنّ الثّانية تنقل لنا واقع مدينة الجلفة مستعرضة ماضيها وتاريخها مقارنة بين وجهها القديم وتبرجها الجديد.**

---

[1]–مرسل فالح العجمي، ***السرديات حوليات الآداب***، الحولية 24، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الرسالة 206، سنة2004/2003، ص ص22، 27.

[2]-Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, communications n0 08, seuil, paris 1981.P 152.

[3]عبد الله بن صفية، ***المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية، جدلية المرجع والمنجز السردي***، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة1، 2017،ص50.

[4]- voir: wolfgangkayser, qui raconte le roman, seuil, paris, 1977. p 71/72

[5]–سعيد يقطين، ***تحليل النص الروائي(الزمن، السرد، التبئير)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4 ،2005، ص34.

اعتدّنا قديما على نمطيّة السّرد الخاضع لمنطق يسير وفق خط تصاعدي في حركة الشّخصيات، ثم تتأزم الأحداث لتتعقّد وتنفرج بعدها، غير أن النّصين اللذين بين أيدينا مفككان سرديا ذلك أن "تكسير عموديّة السّرد تتجلى في كون الخطاب لا يشتغل على قصة محكومة بمنطق خارجي كالذي نجده عادة في القصّة التي نجدها في الخطاب الروائي التّقليدي"[1].

يقدم لنا(فيصل الأحمر)في(حالة حب) حالات الحب المتباينة الأعمار والفئات ويرصدّها من جوانب مختّلفة، فيدرج في كل مرّة حكاية جديدة حتى لو كانت متّصلة بسابقتها إلاّ أنّها تخالفها في شيء ما لينتقل بنا بين عوالم مختّلفة منفصلة أحيانا ومتّصلة أحيانا كثيرة لارتباطها بشخص واحد يجرّب الحب مع شخصيات مختّلفة، وكأنّ الكاتب يؤكّد واقعيّة المرجع المستند عليه في كتابة نصّه.

"إنّ الزّمن، وهو رافد الفعل السّردي وأساس وجوده، لا يمكن أن يستوعب إلاّ إذا كان وعاءً لتغييّر وضع الأشياء والكائنات. وتلك هي الأوّليات التي يشتّغل وفقها منطق الحالات والتّحولات، المرتبطة بكل نشاط يتّم داخل الزّمن، فالحدّث في كل استراتيجية سرديّة هو تنقل الشّخصية عبر حدود الحقل الدّلالي"[2]، فكل كاتب يتبنّى طريقة خاصة في فعل السّرد ذلك أن "الرّواية وعدّ بالأحداث تقوم بإنجازها شخصيّات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيميّة المتعدّدة"[3] فالحدّث الذي يُفعّل عمليّة السّرد مقتبس من الواقعي المعيش لينقله السّرد إلى عالم الخيال وتفعل العمليّة السّردية وينتج النّص.

[1]-المرجع السابق، ص293.

[2]-سعيد بن كراد، ***السرد الروائي وتجربة المعنى***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص151، 152.

[3]-المرجع نفسه، ص152.

يعتبر نصّ (حالة حب) للروائي الجزائر المعاصر (فيصل الأحمر) من النّصوص الأكثر مقروئية في الجزائر، وهو نص قريب من النّفس لتعبيره عن حالات نفسيّة موجودة داخل كل إنسان، هي مشاعر مغروسة فطريا داخل النّفس البشريّة وما كان على الكاتب سوى التّعبير عنها بأسلوبه الرّاقي البسيط الموجه لكل شرائح المجتمع.

(حالة حب) عنوان برّاق جذّاب كيف لا والحب هو الهدّف الأوّل الذي يسعى كل إنسان إلى تحقيقه، فالحب يشمل حب النّفس، وحب الأهل، والزّوجة، والأبناء، والأصدقاء، والمال، والمنصّب، والسّلطة، وغيرها، إلاّ أنّ الكاتب ركّز على حب الشّهوة، والغريزة، وحب الحبيبة، والعشيقة، فجاء نصه شهوانيا غريزيا حيوانيا في بعض المواضع ولا عقلاني في كثير منّها، كما أنّه تنقل بين مواضيع مختّلفة قدّ يكون أهمها (متخيّل الحب)حيث يعزف (الأحمر) على وتر الحب بداية من الملحقات النّصية، من اللّون الزهري للغلاف الذي يوحي بالتّفاؤل، والسّعادة، والمرح، واللّون الأحمّر دليل الحب. إضافة إلى صور ثلاث نساء ممتلئات بالحياة، والجمال، والزّينة. تتربع فوق رؤوسهن صورة امرأة مستلقية أقل وضوح من صورهن لكنّها أكثر سلطة منهن، وهي صورة المرأة الخياليّة التي تجمع كل الصّفات التي يهواها الكاتب، هي صورة تمارس "وهم الحضور"[1]، حضور الحياة الحب ولبعبثية.

أما عتبة العنوان فهي تقريبا كشّفت محتوى النّص وأغرتنا للعيش وسط حالة الحب التي يتمناها كلّ قارئ باعتباره إنسانا، فالحب نغمة الحلّم، والبهجة، والسّرور والسّعادة، هو قيمة إنسانيّة نبيلة راقية، ودافع قوي للحياة والتّمسك بها وفقدانها يعني فقدان متعة العيش.

[1]– أ. مندلاو ،*الزمن والرواية*، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص132.

وبما أنّ المرأة هي طرف الحب فقد كانت حاضرة بقوة مع تنوّع في الشّخصيات إذ أن حالة الحب ضائعة كان لابد من البحث عنها فكانت نساء مختلفات وكان الرجل نادرا جدا ولولا شخصية (السبتي) رفيق الكاتب وبئر أسراره لمّا حضر جنسه.

# الفصل الثّاني: الشّخصيات والحدّث

**توطئـــة:**

**تعد الشّخصية عنصرا محوريا في السّرد بل أنّها "محور التّجربة الرّوائية"[1] والوسيلة المركزية للتّعبير عن إحساسات الواقع، فهي تنقله بكلامها وتجسّده بتصرفاتها وإنّ كانت في أرضية ورقيّة إلاّ أنّها الوجه الحقيقي لواقع يواري الكثير ويبوح بالنّزر القليل.**

**يرجع ظهور الشّخصية في الرّواية إلى القرن التاسع عشر ميلادي مقترنة بالإطار الاجتماعي، ومعبرة عن الفرد بتصوراته واتجاهاته وأفكاره وأهوائه، فهي تعتّمد أساسا على التّعبير عنه أدّق تعبير عاملة على تطويره وتمجيده، باعتباره المكوّن الأساسي للمجتمع، وتطويره يعمل تلقائيا على تطوير المجتمع والانتقال به إلى أرقى المراتب.**

**أسقط (تودوروفTodoroff) عن "الشّخصية محتواها الدّلالي وجعل وظيفتها تقتّصر على الوظيفة النّحوية فيجعلها بمثابة الفّاعل في العبارة السّردية"[2] وبذلك فهو لا يخرجها عن إطارها اللّغوي اللّساني الشّفوي، والقراءة هي السّبيل الوحيد للتّعرف عليها والإمسّاك بمقاليدها، ويرتّبط تعدّد الشّخصية بتعدّد "الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثّقافات والحضارات والهواجس"[3] لذا نجدّها بمثابة البنيّة الحيوية الحاملة لكل المكوّنات الاجتماعيّة التي تكشف عنها وتعمل في الآن ذاته على البحث عن سبل تطويرها.**

**تعتّبر الشّخصية "تشكيلة من الدّلالات"[4] التي تعبّر عنها أصوات وأفعال شخصيات النّص السّردي لتركب حياة جديدة، ولأنّ النّص السّردي يقدم حياة تنفصل عن الحياة الواقعيّة وتعبّر عنها في الوقت نفسه فقد كان لزاما على الرّوائي أنّ يعبّر عن هذا الواقع وعن أفكاره**

---

[1]-روجر. ب . هينكل، ***قراءة الرواية***، تر: صلاح رزق، دار الآداب، ط1، 1995، ص51.

[2]-حسن بحراوي، ***بنية الشكل الروائي***، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009م، ص213. بتصرف.

[3]-عبد المالك مرتاض، ***في نظرية الرواية***، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1998،ص73.

[4]-عبد الصمد زايد، ***مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة***، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988، ص21.

على لسان شخصيات النّص دون الخروج عن الجوّ العام للواقع المعبّر عنه محترما قيمه الأخلاقيّة وخصوصيّته الاجتماعيّة وقيوده التقليّدية، كما "يظهر فيها الوعيّ الفردي متفاعلا مع الوعيّ العام، في مظهر من مظاهر التّفاعل، حسب ما يهدف إليه الكاتب في نظرته لهذه القيّم، وفي أغراضه الإنسانية، ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفنّي السّردي"[1]،وهو الغرض الذي يعبّر عن تضارب وجهات النّظر في الحياة، وعن فلسفتها السهلة الممتنعة وعن كل تفاصيلها القريبة والبعيدة، وعن وعيّ تتفاوت درجاته من شخصيّة لأخرى، "فهي بؤرة لأثر معنوي"[2] يعبر عن الواقعي في شكل شخصيات ورقية، كل هذا يخلق جوّا حيّا يعبر عن الواقع في عالم متخيّل تصنعه الكلمات بدلالاتها الظّاهرة والخفيّة.

للشخصيّة مكانة مهمّة وأساسيّة في النّص الرّوائي فهي "مجموعة ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النّص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[3]، وهي بذلك نوعـــان:

- ✓ الشّخصية الرئيسيّة: أو ما يعرف بالشّخصية المدورة التي تتسم بالفعالية والوظيفية ذات طابع حيوي ديناميكي وحركي يفعل الأحدّاث، كما يحقق رتابة وتأزم "لأنّها تمثل عالما معقدا تنمو في ثناياه رواية ذات ملامح معينة إلى حدّ التّناقض"[4] فهي البّاعث الخفيّ الذي ينشط الجوانب المتعددة للرواية منها الثّقافي، والاجتماعي، والفكري وغيرها.

---

[1]-محمد غنيمي هلال، ***النقد الأدبي الحديث***، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص527.

[2]فليب هامون، ***سيميولوجيا الشخصيات الروائية***، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام ، الرباط، المغرب، ط1، 1990، ص16.

[3]-حميد لحميداني، ***بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي***، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، ط3، 2000، ص51.

[4]-الصادق قسومة، ***طرائق تحليل القصة***، دار الجنوب تونس، ط1، 1991، ص105.

✓ الشّخصيات الثّانوية: يصطلح عليها بالمسطّحة نسبة لصفة الثّبات فيها، فعاليتها طفيفة على المحور التّأويلي للعملية السّردية، ويمكن التّخلي عنها في عملية التّأويل غير أنّها تيسّر فهم سيرورة الأحداث، وتُعتّمد كحلقات خفيّة تربط بين الأحدّاث وتساعد على فهم المسار السّردي للنّص الرّوائي.

تعتبر الشّخصية المحرّك الأساسي لأحداث النّص السّردي لأنّها تتحكم في مسار الأحداث وتوجهها وكذا التّفاعلات النّصية بين التّأثير والتّأثر، فعدد شخصيات النّص يتحكم خفيا وآليا في التّأثير على القارئ، وكلما قلّت شخصيات النّص السّردي كلما زادت قوة تماسك البناء الفني وكان أكثر تأثيرا على ذهنية المتلقي لوضوح سيرورة الأحداث وتركيزها على شخصيّات بعينها بدل التشتّت وهو ما يعبّر عن "حالة إنسانيّة متفرّدة في وضعها سواء كانت فردا أو جماعة، فهي صورة موضوعية قريبة إلى الوّاقع ولكنّها مصاغة فنّيا بطريقة جديدة وبصور مغايرة للوّاقع"[1]فهي تعبّر عن الوّاقع بصورة تخييلية تستدعي التّحليل والتّأويل.

ويمثّل الواقعي الذي حدث في زمن ومكان محدّدين مرتبطا بسلوك الشّخصيات الفاعلة التي تحركه وتهدف إلى إيصال رسالة محدّدة من خلال تعبيرها عن الفّكر والوّجدان. وتستدعي عمليّة النّسج بين ما هو واقعي وبين الحدث المتخيّل وعيا كبيرا من الرّوائي الذي يعبر عن حوادث حدثت وانتّهت ليعيد إحيائها في عالمه التّخييلي والتّعبير عنها في زمن الكتابة. وهنا تتجلى قدرته الإبداعية في الجمع بين ما حدّث واندّثر وبين ما يحدث في زمن حاضر الكتابة الذي يستحضر الذّات المبدّعة لتذيب كل الحدود وتنصهر كل المكوّنات لتفرز توليفة إبداعيّة لا يفهمها إلاّ من يجيد الغوص في عالم الإبداع.

[1]–عبد الله رضوان، ***البنى السردية***، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص592.

يصور الحدث كل تفاصيل الشّخصية وهي تدير جوانب الحياة وتتنقل بين المواقف موظّفة أفكارها وعواطّفها فيحضر التّخييلي من خلال رصد الأفعال والأقوال.

## المبحث الأول :شخصيّات" حالة حب" بين الواقعيّة وتخييليّة السّرد

### شخصيّة لارا:

قدّم (فيصـل الأحمـر) نصّا مليئا بالأفكار والمشاعر حاول تنظيمها وفق عناوين فرعية، الشيء الذي يسّر القراءة وجعلها أكثر وضوحا ونظاما، أوّل ما استهلّ به إبدّاعه (امرأة من ورق) حيث عرَّفنا تحت هذا العنوان عن الشّخصية الورقيّة التي حمّلها كلّ رغباته وشهواته، وجمع فيها كل ما يتمنّاه ليشكل امرأة أحلامه التي تشاركه حياته، "تعرف جيّدا أنّني امرأة من ورق... أنت تصوّرني في كتابتك... ترسمني في خيالك ثم تجسّدني لغتّك على مزاجك... من أنّا؟... الجواب أيضا سيكون جوابك... في "أنا" كثير جدا منك أنت... أليست هذه مشكلة؟"[1]فالكاتب يوقن جيّدا أنّه يعشق امرأة من ورق لا وجود لها واقعيا ولا يمكن لمسّها أو رؤيتها لكنّه يصّر على حبّها وعشقها والتّمسك بها وبذلك فهو اختار حياة الخيّال بدّل الوّاقع، ف (لارا) حبيبته الوّرقية لا يمكن الابتعاد عنها أو تجاهلها وإنّ كانت غير موجودة، هذه الحالة من الحب نجدها فقط عند من فقد الحب الواقعي.

تظهر (لارا) على امتداد النّص الرّوائي من حين لآخر، ذلك أنّ النّص عبارة عن عنّاوين كل عنوان يخيّل حالة أو موقفا ما يحدث للكاتب إما مع زوجته أو في عمله أو مع إحدى عشيقاته، بكلّ اختصار هي عنّاوين تخيّل حالة الحب التي تراود الكاتب دائما لدرجة أنّها صارت هاجسه الأوّل والأخير فقد حوّل كلّ شيء إلى هذه الحالة وفي هذا التحويل فقد الحب رونقه ليقع في مطب المرضي والهاجسي، وفي هذا الصّدد تفردّ (حالة حب) بقدرته

[1]-فيصل الأحمر، ***حالة حب***، دار الالمعية للنشر والتوزيع،ط1، 2015، ص7.

على نحتّ تخييل جملة من الشّخصيات أبرزها (لارا) التي تعتّبر الشّخصية المسيطرة على ذهنيّة الكاتب ووجدانه، كما أنّها تتحكم في تفكيره وتحدد حالته النّفسية من ارتياح بقربها وقلق وارتباك ببعده عنها.

شخصيّة سهام:

تمثل شخصيّة (سهام) الحبيبة التي صارت زوجة وأمّ (هالة) غير أنّ الزّمن لم يكن لصالحاه فحول نار الحبّ إلى حالة فتور، وبرود، وشكّ، وعدم الثّقة، وقلق دائم، وتعب من الحياة الزّوجية التي لازالت في بدايتها، "منذ يومين لم نقل شيء... هل تجدين هذا الأمر اعتياديا؟

...

هل أخطأت في حقك دون أن أدري؟

...

هل هاتفتي أمك ثانية؟

لماذا تقول هذا؟

الحمد لله أنك قطعت إضراب الكلام...

لست في إضراب ولم أكلم أمي...

كانت تكذب ببساطة كبيرة وبغباء كبير أيضا... فقد كان اسم أمها على الهاتف ضمن مذكرة مكالمات اليوم... وعادة الفضول تجعله يطلع على هاتفها قبل أن يفعل أي شيء آخر...[1]حياة خالية من المشاعر والعاطفة إلا ما تعلق منها بالشك أحيانا والقلق الدائم والملل وعدم الانسجام والتوافق، وكأنهما مرغمان على العيش سويا، وحتى (البنية) التي من المفروض أنها مصدر سعادة البيت وانسجامه إلا أنها أصبحت مصدر اشتباك وارتباك

[1]-المصدر السابق، ص 14،15.

**"هل البنية بخير؟**

**بخير ... وماذا ينقصها؟**

**شعر برنة غريبة تصاحب سؤال "ماذا ينقصها" أراد أن يصمت ويذهب إلى لارا يختار بقلمه قدرا له رفقتها...**

**قرر أن يعلق...**

**لماذا أنت حامضة هكذا؟**

**يبدو أنك لا تستطيع إخراج شيء سوى الحموضة مني...**

**أنا المسؤول عن هذا أيضا؟... .."[1].**

**أجواء البيت باهتة والحوار بينّهما بارد مليء بالشّحنات السلبيّة التي تسبّب القلق والنّفور، فالكاتب لا يعجبه الواقعي الذي تحقق وعايشه، بل يبحث دائما عن ما هو خيالي يصعب تحقيقه أو بالأحرى لم يتحقّق بعد، لذا نجده يهرب إلى (لارا) ليكتّبها ويحمّلها أحلامه وكلّ رغباته، أكيد أنّ (سهام) سابقا كانت مصدر شغف له لكنّ عندما كانت بعيدّة كانت الحبيبة التي يحلم بوصلها ويخاف هجرها، غير أنّ الزّواج كسر هذا الجانب وأعطاه يقينا أنها قدره ولن تبتعد عنه، هذا اليقين قتّل الخيال لأنه صار واقعا لا هروب منه "الحياة الزوجية تيار هوائي يبدأ بنسمة صيفية عليلة نسميها الحب... وينتهي بعواصف نسميها السآمة واليومي والعادة"[2]**

**تأرجّحت الحياة الواقعيّة للكاتب مع زوجته بين لحظات الحب والمودّة وإنّ كانت شحيحة وبين لحظات النّفور، البرود، القلق، رغم أنّه يجيد قراءة طباعها وأفكارها "من عادتها أن تغضب باستمرار وتعود إلى حالتها الطبيعية "أنا طيبة وقلبي أبيض خال من**

[1]-المصدر السابق، ص15.

[2]-المصدر نفسه، ص34.

الضغينة"[1] بل وأكثر من ذلك فهو يضع مقارنة صريحة بينّهما تمتدّ على صفحات في محاولة منه لاكتشاف الخلّل القائم والسّبب وراء حياتهما البّاردة والبّاهتة "من عاداته ألاّ يغضّب إلاّ حينما يكون هناك سبب وجيه للغضب فإذا فعل لا يعود إلى حالته الطبيعية إلا بعد يومين أو ثلاثة "مشاعري محترمة ونفسي عزيزة، لا أتعامل معها باستخفاف مثلك"[2]، ومثلها من التّفاصيل اليوميّة التي تراكمت لتبعدهما وتجعل علاقتهما أكثر ارتباكا لدرجة أنه قد ينسى أهمّ المّحطات التي تجمعهما "كيف تنسى عيد ميلادي؟... لا أصدق ـ أنك نسيته؟

- جل من لا ينسى
- سبحانه ...سبحانه مغير الأحوال والبشر"[3]

وكيف لا ينسى عيد ميلادها وهي "التعيسة" التي تنغص عيشته "كثيرا ما يصف زوجته بالتعيسة"[4]، وهو تعبير لا يتقبله من أحد غيره، ورغم هذا الضغط النفسي الذي تمارسها عليه زوجته بتعاستها وحموضتها إلاّ "للأجواء العائلية سحرها الذي لا يقاوم... الاستقرار... الهدوء... ممارسة الأشياء دون شعور بالذنب... بعيدا عن "الحرام" ...عدم التخفي من العيوب"[5]

يتخبّط الكاتب في صراع نفسّي قوّي بين الحياة الزوجيّة المريحة والتي بها نقائص تكمّلها نزواته الحقيقيّة والمتخيّلة في قصصه وبداعته، ففي وقت الفراغ العاطفي ووسّط صحوة الضّمير الإنسّاني يعيد ترتيب حياته وأفكاره فيقارن حاضره بالأيّام الخوالي "عندما التقى سهام منذ عقد من الزمن لم يصدق ما رآه... كانت تهجم عليه بمداعبات تجمع كل

[1]-المصدر السابق، ص34.
[2]-المصدر نفسه ، ص41.
[3]-المصدر نفسه، ص63.
[4]-المصدر نفسه، ص80.
[5]-المصدر نفسه، ص 79.

المتناقضات التي هي في حد ذاتها مناقضة لطبيعة المرأة... "[1]، يحن إلى تلك الأيّام التي انبّهر فيها بحبيبة تمنّاها ولم يصدّق قربّها ثم زواجهما غير أنّ الحياة أضافت منكّهاتها ورتابتها على علاقتهما التي أصبّحت مملة ومقلقة لدرجة أنَّ الكاتب لم يحتّملها واختار الخيال بدل الحقيقة.

صور الكاتب عالما تخييليّا موازيا لعالم حقيقي تعيشه معظم العلاقات العاطفيّة التي تنتهي بالزّواج، فوصف أدقّ التّفاصيل الحياتيّه التي تجمعه بزوجته وكأنّه يبحث عن سبب وجيه ومحدد ونسيّ أنَّ السبب في شخصه الكريم الذي اختار الخيال والنزوة بدل البّحث عن النّقاط المشتّركة التي تجمع شمل العائلة.

جاءت شخصيّة (سهام) باهتة مملّة سلبيّة سطحيّة لامبالية مّيتة الإحساس والتّصرفات، هكذا صوّرها الكاتب غير أننا لا ندري الصّورة الواقعية لهذه الزّوجة.

لارا:

شخصيّة أساسيّة تخيليّة "تعرف جيدا أنني امرأة من ورق ... أنت تصورني في كتابك ...ترسمني في خيالك ثم تجسدني لغتك على مزاجك"[2]هي روح ورقيّة لكنّ تأثيرها على الكاتب بالغ الأهميّة فهي تعدّل مزاجه وتجذبه إليها دون عناء شخصيّة تشبهه كثيرا تأخذ منه بقدر ما تعطيه ما يهواه "في "أنا" كثير جدا منك أنت..."[3]، تظهر (لارا) على امتداد صفحات النّص الرّوائي من أوّل صفحة حتى مشارف نهاية النّص تظهر شخصيّة متجبرة قائدة تتحكّم في مزاج الكاتب وسيرورة الأحدّاث، رغم أنّه يدرك جيّدا أنّها شخصيّة ورقيّة لكنّه لا يقدر على مقاومة سحرها "حاذر أيها المؤلف ... كلّ هذا خيال في خيال ...

[1]-المصدر السابق ، ص136.

[2]-المصدر نفسه ،ص7.

[3]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تحتّاج إلى شيء من الواقع لكيّ تتخيّل "زين"..."[1]، هو يعلم أنّه غارق في الخيال لكنّ ليس بوسعه مقاومة جاذبيّتها "أنت رجل متزوج ولك ابنة رائعة ... وأنا متطفلة على سعادة عائلية حقيقيّة ويجدر بي أن أعود إلى وجودي الوّرقي ... ما تفعله جنون"[2].

غاصّ الكاتب في (لارا) الورقيّة وصيّرها شخصيّة واقعيّة ترافقه دوما وتستيقظ عندّما تنام (سهام) أو حال دخوله المكتّب وفي كل لحظات فراغه تعرف كل خبايا ولا يمكنّه تجنّبها أو التّلاعب معها "لارا تعرف كل شيء؟ كيف سأتصرف؟"[3] فهي القيّد الذي صنعه بيده من محضّ خياله، غير أنّ انقطاعه عن كتابتها خلق هوّة بينّهما فالواقعي كان أقوى من التّخيلي ذلك أنّ نزواته كانت أكثر جاذبية من شخصيّة ورقيّة لا تعرف غيّر الكلام وممارسة الضّغط النّفسي والفّكري "تمر أيّام لتأتي أيام ويكتشف أنه لم يعد قادرا على مواصلة قصة لارا ... يحاول بعث شيء ما إلاّ أن خلفية لارا في ذهنه أصبحت سوداء قاتمة... ودون أن يشعر الكاتب خرجت لارا من دائرية الوحي..."[4]، فبعد أنّ كانت شخصيّة تبهر الكاتب وتجذبه إليها حتى أوقات انشغاله صارت مبعث نفور وبرود "استغربت لارا ما يحدث لأنّها منذ تحولت إلى شخصيّة في يدّها حلّ الكتابة وربطّها، لم تستّدعه مرة واحدة دون أن يستجيب لها"[5]، بعد رحلة تخيليّة يختّار الكاتب الحياة الواقعية " أعتقد أنني سأتوقف عن ... تعلمين ... الكتابة ... اللقاء ... عالم الخيال هذا ... في ذهني قصة جديدة واقعية وفيها قضايا عميقة تمس الناس وانشغالاتهم"[6]، هو إقرار ضمنّي أنّ الخيال يتعاطه الكاتب

[1]-المصدر السابق ، ص8.
[2]-المصدر نفسه ،ص23.
[3]-المصدر نفسه، ص 114.
[4]-المصدر نفسه، ص147.
[5]-المصدر نفسه، ص 149.
[6]-المصدر نفسه، ص159.

للهروب من الوّاقع لا للبحث عن حلول أو إعادة تصويره فهو بذلك يقتل الشّخصية الورقيّة نهائيا في محاولة منه للعودة إلى أرض الواقع وإلى زوجته وبيته وحياته ككاتب.

شخصية رانيا:

"رانيا المديرة الجديدة لدار النشر التي هو متعاقد معها ... منتصف العمر ... جميلة ... أرملة ... مهتمة بنفسها إلى درجة لا تخطئها العين..."[1] نزوة جديدة من نزواته تحمّل كلّ الصّفات التي تغيب في زوجته كالاهتّمام بالمظّهر واختيار الكّلمات المنمّقة المثيرة لنرجسيّته ولذكورته "أعرف جيدا هذا الإعجاب الأعمى أعرفه منذ عشرين سنة ...كلما أحببت امرأة أو حتى شعرت بإعجاب عابر تنطفئ الأضواء كلها وتصبح لا ترى سواها"[2] فهي عادته التي لمّ يستّطع أحد تغيرها لا زوجته و"لارا" الخيالية ولا حتّى الزّمن، فهو صاحب نزوات والنّزوة سريعة الالتصاق والاستّيطان "بسرعة سكن الكاتب داخلها وسكنت داخله"[3]إنّها تجمع بين الجّمال، والذّكاء، والبداهة، والفّكر "رأيي يا سيدي أنّنا في زمن ليست للأيديولوجيا مساحة كبيرة فيه ... يبدو أنّ عشرين قرنا وأكثر أوصلتنا إلى حالة تخمّة من الايدّيولوجيا... وأوقن تماما أنّ الحلال بيّن والحرام بيّن ..."[4] هذه النّظرة الفطنة والوّاعية كانت تجذبه بشدّة ليغوص أكثر فيها ويستّخرج ما لم تقله، على هذا النّحو كانت علاقة الجاذبية بينّهما والتي سرعانما تحولت إلى حالة حب متقدمة جدا أنستهما كل التزاماتهما الاجتّماعية والأسريّة وحتى العمليّة، وهذا النّوع من العلاقات العاطفية هو الذي

[1]-المصدر السابق ، ص 84.

[2]-المصدر نفسه ، ص94.

[3]-المصدر نفسه، ص97.

[4]-المصدر نفسه، ص102.

يوحي للكاتب بالكتابة والإبداّع، ف "السّاقطات مادة جيّدة للكتابة"[1] أما سيّدة البيت المتخلّفة الرّاضية بقدرها والمحبة لزوجها وبيتها تشكّل مادة ميّتة للكتابة ومنه تكون الرّواية ثقيلة الدّم يصعب قراءتها والإقبال عليها.

هيّ حالة حب من نّوع أخر كما بدأت بسرعة تنتهي بسرعة "الصّلة بينّنا كانت مثل الجبيرة ... كلانا كان مكسورا وبحاجة إلى جبيرة أو ضماد لكسره ... هذا كل ما في الأمر ... العلاقة أصلا دون تسمية"[2]، على هذا النّحو كانت نهاية علاقته العاطفيّة بناشرته أما علاقة العمل فمازالت تربطهما لأنّها واعية وتعرف جيّدا ماذا تريد وكانت عودته لممارسة حياته البيتيّة محملا (سهام) مسؤوليّة ما حدث.

شخصية أحلام:

"كان اسمها أحلام والجميع يناديها مينة... صحفية في جريدة "الأدب" وكانت مكلفة بسلسلة حلقات حول حياة الكاتب وأعماله... في لقائهما الأول شدت انتباهه بكل الطرق الممكنة ... جميلة... أنيقة ...جسم خرافي ... خجولة دون انطواء..."[3] فهي حالة حب جديدة بكلّ مقوّماتها الظّاهرة والبّاطنة "ذكيّة مطلعة على كلّ ما يحدّث في العالم ... لها آراء ..."[4] خاصّة وأنّها من عشّاق كتبه، تقرأ كلّ ما نشر وتختار منها ما يعجبّها بل وتدافع عن خيارتها أيضا و "لمّ يكن هناك شيء يثيره مثل شابة ذكيّة ...جسم يحاكي الخلود وذهن يختزّل التّاريخ ... ساعة متأخرة من الوجود تدق عائدة إلى الخلف..."[5] هذا ما أوحى إليه أن يعيش حالة حب في ذهنه ومن طرفه هو فحسب إذ أنّ (أحلام) ليس همّها

[1]-المصدر السابق ، ص 115.
[2]-المصدر نفسه ، ص207.
[3]-المصدر نفسه ، ص163.
[4]-المصدر نفسه، ص183.
[5]-المصدر نفسه، ص185.

الحب بقدر ما تسعى إلى العمل "لقد أنهيت عملي ..."[1]جملة قالتها بعد غياب عنه دام أسبوعين، وهي الجملة التي سعقته وبتّرت أوهاما كان يعيشها بنظراته إليها ومحاولاته لجذبها غير أنّ حماسها لعملها ووعيها منعاها من الانسياق وراء أوهامه، نهاية عملها هو نهاية اللّقاءات المتكرّر عشيّة كلّ يوم اثنين وبهذا فهو نهايّة حالة الحب التي تتأجّج داخله.

**شخصية سمية:**

شخصيّة "سمية" طالبة الدّراسات العليا جامعة الجزائر "كانت سمية شهابا منيرا مرّ بأسابيعه الثلاثة فأضاء كل زواياه ...نحيلة، طويلة، .... مثقفة جدا، خجولة، دائمة الابتسامة...كانت قد قرأت كل ما كتبه الكاتب"[2] كانت علاقة عابرة كغيرها من العلاقات انتهت بلقاء "مؤلم أكثر من اللازم"[3] يحمّل بعده (سهام ) مسؤولية ما حصل له.

**شخصية السبتي:**

صديق الكاتب ومبعث راحته النّفسية يشاركه أزماته في محاولة منه لإيجاد الحلّ "أعرفه منذ عشرين سنة..."[4]

كلّ هذه الشّخصيات مثّلت متخيّل الحب لدى الكاتب، حالات حب مختلفة متفاوتة الدّرجات، يرسم في ذهنه حالة رومانسية مع حبيبته غير أنّه ينتبه فيجدها نائمة ويجد نفسه وحيدا "يتساءل عشرات المرات في اليوم: هل هذه هي سهام التي أحببتها منذ أكثر من

[1]-المصدر السابق ، ص211.
[2]-المصدر نفسه ، ص130. 131.
[3]-المصدر نفسه، ص132.
[4]-المصدر نفسه، ص94.

عشر سنوات أم أنه شبه له"[1] لمّ يبق منها سوى مظاهر تقدم السنّ والتّعب من تربية البنيّة وكثرة الشجارات "ومناقشة واحدة في اليوم تنتهي بالتّعبير المتكرر: الأفضل أن نصمت"[2] لم يبق من حالة حب الزّوجة إلا الذّكريات الجميلة "كنّا نسهر الليل كله نتحدث...أبوك قال مرة لأبي ممازحا: طوال اللّيل يتكلّمان ... أتساءل أين يجدان كل هذا الكلام"[3]، غير أنهما يعيشان حالات حب ورومانسية كالتي يتذكّرها الكاتب في خلواته خاصة عندما تعود (سهام) من بيت أهلها "تظهر ما يحبه الكّاتب، تقول له ما يحب سماعه، تخطف له من الكتب والأفلام الذّكية مقولات وتعابير جميلة تسحره، تقرأ ما يكتبه وتعلق عليه بشكل مثير...الشموع، الموسيقى الكلاسيكيّة ... المكسرات، العطور..."[4]،هي أجواء رومانسية توحي بالحب، ذلك أنّ للحب لدى الكاتب مفهوما معينا فهو" لا يفعل شيء سوى تأجيج مشاعرنا...فجأة صرت أنتبه لكل شيء من حولي ... أجد كل ما يأتيني جميلا بشكل ما...[5].فالحب هو غطاء الجمال الذي يجمّل كل شيء في حضوره غير أن مقولاته تتغير بمرور الوقت فالحب الذي "هو النظر معا في الاتجاه نفسه"[6]أصبح مع الوقت ليس حبّا إذ إذ إنّ النّظر للشيء نفسه بالشّكل نفسه قد يخلو من الحب.

[1]-المصدر السابق ، ص10.

[2]-المصدر نفسه، ص 20.

[3]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-المصدر نفسه ، ص49، .50.

[5]-المصدر نفسه، ص70، 71.

[6]-المصدر نفسه، ص173.

# الفصل الثّالث: اليومي وسرديّة التخييل

## المبحث الأوّل: متخيّل الجّنس

طغى على النّص متخيل الجنس الذي شكَّل هاجسا لدى الكاتب، فكل حالة حب يعيشها تعكس تعطشه للجنس بدءً من الجسد، والنّظرات، وهمسات ثمّ اللقاءات، "كانت مستلقية على الفراش شبه الحريري ..."[1] يسترسل الكاتب في الوصف بخيال مجنح الذي يثيره جسّد المرأة لدرجة قد ينسّى بعض التّفاصيل كيف كانت سابقا حتى خياله لم يعد يذكر... كلّ تركيزه وقع على عنقها"[2]، حتى إن الأمكنة والمأكل يوحيان له بشيء جنسي "الجدران مغلفة بمخمل أخضر كخضرة عينيها ... الجبن منتفخ كجسم لارا...."[3]، فهو يرى كلّ شيء بنظرة الشّهوة واللّذة "من عاداتها أن تمد يدها لتلمسه، تجد دائما طريقة تنزع طرف خيط شاذ..."[4] فالحركات والسّكنات توحي له بأشياء شهوانية وحتى المشروبات أيضا "يبدو أنّ نقيع الجينسينغ يشعل حواسي كلها..."[5]، يطغى هذا التّفكير الغريزي على ذهنيّة الكاتب لدرجة أنّه يرى الجنس "قدرة هائلة على جبر الكسور ... يمحو الفوارق وينسي الناس الغل القائم في الخلايا"[6] فعلاقته ب(رانيا) هي جنسيّة محضة، محضة، بل وأكثر من ذلك "فهو النظام السياسي الوحيد الذي يمكنّه أن يؤاخي بين الإسلاميين وبين اليسارين وبين اليمنيين الليبيراليين..."[7]

تؤكّد الدّراسات العلمية الأجنبيّة عن وجود مراهقة مؤخرة عندّ الرجل وهي ما يعرف بمراهقة الأربعينات، وهو السن الذي عادة ما يكتمل فيه جهد الرّجل فيكون قد حقق

[1]-المصدر السابق، ص11.
[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]-المصدر نفسه، ص22.
[4]-المصدر نفسه، ص38.
[5]-المصدر نفسه، ص49.
[6]-المصدر نفسه، ص51.
[7]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أحلامه ويرغب في البحث عن الجدّيد والمتجدّد، والكاتب بما أنه أربعيني لم تفته هذه المرحلة فكانت ملائمة لشخصيّته المراهقة "مع الأربعين ... مع كثرة القارئات... مع التلفزيون والرّاديو... مع المحاضرات وجلسات القراءة في الجامعات وفي الأحيّاء الجامعية ... قصور الثّقافة ... مختلف ولايات الجزائر... مع كل هذا بدأ الكاتب يشعر بشيء جديد ... يقظة الذكورة....."[1] كلّ هذه المعطيات تشرع للكاتب الإحساس بهذه الأزمة التي اخترعها علماء الغّرب والتي كانت بمثابة الشّرعية التي يرتكز عليها كلّ مثقف.

يعجُّ النَّص بالمتخيّل الجنسي على امتدد صفحاته في الوّصف وباختلاف الشّخصيات طبعا من زوجته إلى (لارا) إلى (رانيا) ثمّ (سمية) و(أحلام)، كلُّهن علاقات جنسية في نظره ولكل منهنَّ خصوصيّة تميزها عن غيرها، كان الكاتب يوغل في الوّصف بفضاضة مشمئزة وكأنّه كتب نصه ليفرغ حمولة جنسيّة مخزنة داخله.

## المبحث الثّاني: المتخيّل الثّقافي

يتخلّل حالات الحب المنتّشرة هنا وهناك بعض القضايا الثّقافية التي من شأنها التّعريف بثقافة الكاتب وتوجهه الفّكري، نجده يناقش أبرز المواضيع بين الشّرق والغّرب فيرى أنهم " استفادوا في عصر النّهضة من الثّقافة الإسلامية في حين عجزنا نحن عن فعل هذا الشيء عندما حانت أو لمّ تحن نهضتنا، فالعربي بفعل الاستعمار الظّالم تحول إلى دجاجة كوت ...كوت...كوت..."[2]فهو يناقش أبرز وأهمّ قضايا العصر ويرى أنّ الأنا متقوقع وسلبي لم يحقّق أي تقدم رغم تغيّر من حوله.

في مقام آخر يحاول تفسير ما يدور حوله من حياة اجتماعية "هوة لم تعد تملؤها حتى "هالة" ... البنية التي تتلاعب بها آلهة أسماؤها: الأنانية، سعادتي قبل سعادة

[1]-المصدر السابق، ص74.

[2]-المصدر نفسه،ص32.

الآخرين، الليبيدو، الأحزان العائلية القديمة، العقد النفسية المترسبة، الملل العادي، ضعف خيال الأزواج، الهروب من المسؤولية"[1]فهو يلجأ إلى ثقافته النّفسية محاولا فهم ما يحط به من أحداث وعلاقات خاصة ما يربطه منها بزوجته وابنته وحاله كزوج مسؤول.

يحاول الكاتب تحديد موقفه من المجتمع ومن جانب العرف تحديدا "العرف أهواء وأمزجة وعادات وميول متكررة وأسهل شيء تصور عرف يأخذ مكان عرف آخر... العرف ليس إيديولوجيا"[2]، فعلا العرف ليس إيديولوجيا لكنّ من الصّعوبة بما كان تغيّر العرف بين ليلة وضحاها، فهو تراكمات مجتمعيّة مختلفة المشارب متوارثة وتغيّرها يتطلب تغير المجتمع والصّبر كثير من الوقت لجني ثمار هذا التّغيير.

وفي موضع آخر يتساءل عن وسائل مواجهة العولمة وتحديات العصر "هل ستواجهين العولمة وأوروبا والصّين وأمريكا و الحروب المضمّرة بين الأديان القديمة بهذا الكلام؟"[3] فقد أدرج جزءً من حالته معنونة: "الإيديولوجيا"[4] ناقش فيه القضيّة وربطها بقضايا أخرى، "من عجيب أيامنا ذوبان الإيديولوجيات بعضها في بعض... اليساري يمارس الرأسمالية ويصلي ويسهر في النّوادي الليلية يشرب الخمر ويبشر بانتصار الفصائل الإسلامية التي تحارب في مكان ما... السعوديون يحملون المسبحة ويسبحون طوال اليوم ولكنّهم ينشئون شبكات برامج للرّقص والغناء وللطّبخ ...قناة أو اثنين لتّلاوة القرآن ... وجزء من أرباح الرقص و... يصرف في بعثات الحج للمعوزين من الفلسطينيين اللاجئين..."[5] هو وضع واقعي حقيقي نعيشه الآن ومنذ زمن.

[1]-المصدر السابق، ص34.

[2]-المصدر نفسه، ص100.

[3]-المصدر نفسه، ص102.

[4]-المصدر نفسه، ص101.

[5]-المصدر نفسه، ص105.

ينطلق الكاتب من واقع مشترك بين جميع أفراد العالم، هو واقع فكري واضح وصريح يقدّم وجهة نظره نحوه بكل وضوح أيضا، للأسف هو وضع مزري غير أنّ الكّاتب يكتفي بتقديمه دون تعليق أو بحث عن حلول، مجرد قراءة وطرح خال من أي تعقيب أو نقد، إضافة إلى جزئية مكمّلة معنونة: (الألفية الثالثة) ليعالج فيها قضيّة الأيديولوجيا في تلك الفترة "هناك إيديولوجيا جديدة تلازم الألفية ... الألفيّة الثّالثة فعلا تعاني من تخمة في المفاهيم ... تخمة في الأفكار وتشبع إيديولوجي شديد"[1] وكأنّ الحديث عن الإيديولوجيا صار عقيما مملا يثير الاشمئزاز والقلق، فهي موضوع مستهلك قُتل نقاشا وجدالا وصار السّكوت عنه محمودا مستحبا.

يناقش الكاتب أيضا قضايا أدبيّة في مقارنة منه بين الرّواية العربيّة والأمريكيّة إذ يرجى "فراغ رواياتنا المحترمة من صور هامة جدا، الأبطال التّاريخيون، المثقّفون الحقيقيون والعواهر... فالسّاقطات ـ كما يعلمنا الأمريكيون... وليسوا هم فقط على كل حال ــ مادة جيدة للخيال والكتابة ... ورغم أنّ هذا الكلام لا يعجب إلاّ أنّه حقيقيّ ..."[2]، فيشكّك في الشّخصيات التّاريخية الواردة في الرّواية العربيّة ومنه فالتّشكيك يخول إلى كتاب هذه الرّوايات التّاريخية، فهل فعلا أنّ الرّواية العربيّة التّاريخية لا تملك المصداقية والأمانة العلميّة والتّاريخية في توظيفها لشخصيات اختارتها بعناية لتنسج عليها خيوط إبداعها؟ وإلى ماذا يستند الكاتب في هذا التّشكيك، وما هو الغرض من وراء ذلك؟ هي أسئلة محيرة يطرحها الكاتب دون مناقشتها وكأنّه يرغب في إنارة جوانب مظلّمة في قضايا الرّواية العربيّة لكنّ لا يقدم رأيه ويجادّل لأسباب نجهلها أو ربّما يؤجلها لكتابات أخرى فيفضح أكثر وأكثر، ثم إنّه يختار من الشّخصيات الصانعة للحدّث القوّي كلّ من العاهرات والسّاقطات وكأنّهن صفوة المجتمع والنّخبة المثقّفة فيه فهل فعلا هنّ الطبقة التي ستغيّر المجتمع إلى

[1]-المصدر السابق، ص104.

[2]-المصدر نفسه، ص115.

الأفضل وتبث فيه أفكار جديدة غير التسيب، والتحرر، والانفلات (حسب رأيهن ومفهومهن الخاص)؟إنهن بالنّسبة للكاتب مصدر الإلهام والإبدآع والمادّة الجيّدة لاشتغال الخيال وازدهاره لذا يرى أنّ الرّواية الأمريكية أكثر خيالا وأكثر إبداعا من الرّواية العربيّة، وهي قضية تفتح نقاشا شاسعا المقترفة في حق هذه الأخيرة.

يرى الكاتب في متخيله النّقدي أنّ الرّواية العربيّة "نصوص مرضي عليها من قبل الرّقابة والمجالس الرّسمية والهيئات الحكوميّة ... هذه النّصوص لا معّول عليها"[1] وكأنّه يراها نصوصا ميّتة نمطيّة عاديّة، وهادئة بسيطة متداولة لا تحدث جلبة داخل نفسيّة القارئ وذهنيّته، فالمرأة الرّاكزة والمتمسّكة بمبادئها والمحترّمة لمجتمعها بما هو عادات وتقاليد وأعراف، الطّموحة بخلق وتدين صارت تشكّل مادة مملة للّكاتب على اعتبار النّصوص المغرية للقراءة لابدّ أن تكون صارخة، صاخبة، مشاغبة، متحدية، وقحة، قذرة لا نمطية، غريبة، عجيبة، شاذة، فاضحة...[2] نحسّ وكأن الكاتب يعاني من كبت نفسي إزاء هذه الصفات المتواجدة نسبيا في النصوص العربية غير أنه يراها أجدر بأن تكون هي محور الكتابة التخييلية، وهي النّواة الأساسيّة التي يجب أن ينبني عليها النّص، وعلى الرّغم من وجود نقائص في الرّواية العربيّة لا يمكن أن ندعو لمثل هذه الأفكار ونقول أنّها المكمّل اللازم لها، ثم إنّ في المقارنة بين الرّواية العربيّة والأمريكية مغالطة لأنّ كلّ منهما تحقق رواجا وقبولا لدى القرّاء من المجتمع نفسه، وأن حاولنا البحث عن سبل تطوير الرّواية العربيّة فلا بدّ من أخذها في سياقها العام دون معزل عن المجتّمع الذي نشأت فيه، هذا المجتمع الذي هو جملة صفات متكاملة ومتداخلة لا يمكن تجاوزها لبناء متخيّل أدبي عربي على نمط أمريكي؟؟ فهو أمر لا يستقيم.

[1]-المصدر السابق، ص116.

[2]-المصدر نفسه، ص16.

"عرف هذا الصّديق اهتمامي بنموذجه الغريب ...استوقفتني نظرة الصّديق الغريبة، وجعلت أفكر في كتاب نعرفهم بنوا مجدهم على مخالفة الراقي السائد"[1] فالغريب هو الذي يجذب القارئ والأكثر من ذلك فجاذبية النص تعود إلى اليومي والشّعبي والمستوحى من الحياة البّسيط من الفقر والاحتياج ومغامرات النّصب والسّرقة وتخريب البيوت باسم الحب، أوساط العاشقات والخليلات والزّواج السّري وكلّ مظاهر التلاعب الاجتماعي، كلّها أفكار بعيدة عن العلم والفكر والرّقي الاجتماعي وهنا تكمن جاذبية النّص واستمالة القارئ بل وأسره.

"إنّ السّائد قوي يوهمنا بأنّه الحقيقة ولكننا ننسى دائما أن الواقع ليس الحقيقة"[2] فعلا الواقع ليس الحقيقة لكنّ علينا أولا وضع مفهوم للحقيقة، فانّ كانت الحقيقة هي المعلومة التي تستند إلى مرجعية ثابتة متفق عليها فهي حقيقة في حين أنّ كانت مختلف فيها إلى حدّ كبير وتحتمل وجهات نظر متبايّنة فهي ليست حقيقة بل معلومة نسبية تخضع لاحتمالين، وواقعنا مكتظ من هذا وذاك فكان لابدّ من غربال ولن يمثله غير العلم، والمعرفة، والثّقافة.

"أشعر دائما بأنّ انفصال الشّعر عن السّرد ظلم للاثنين ...لهذا أحب عودة القصّ إلى الشّعر أو العكس..."[3] فقضية الشّعر، والسّرد، والأجنّاس الأدبيّة قضية نقديّة كثر الجدل فيها دون الركون إلى رأي بعينه إذ أنّها تبقى مسألة أذواق. فلكل كاتب طريقته في ترجمة إبداعه وتخييله ووضعهما في قالب أجناسي معين بدرجات متفاوتة من كاتب لآخر "أعتقد أنّكم أنتم الكتاب تبالغون في الاشتغال على الأسلوب والطريقة وتقنيات الإخراج واللغة ...

[1]-المصدر السابق، ص126، 127.

[2]-المصدر نفسه، ص 127.

[3]-المصدر نفسه، ص141.

تبالغون لكي يدهش بعضكم بعضا في دائرة محدودة جدا ..."[1] ربّما لأن الكاتب يفترض مسبقا بأنّ قراءه الأوّل هو منافسه في نفس المجال لذا يتوخى الحيطة والحذر ويبحث عن الأسلوب الجديد والمغاير ليتميّز به عن زملاءه في ذات المجال، فهم يحاولون خفض مستّوى لغتهم لينتجوا شيئا رائعا "... أسلوب شعبي مفهوم معه صورة بلاغيّة خفيفة خافتة ولكنّها موجودة... موجودة لأنّ الكاتب الموهوب لا يستطيع ألا يبدع أثناء الكتابة"[2] للكتابة سلطة تمارسها على الكاتب مهما حاول التّملص منها، وكلّما كان الأدب كان أقرب إلى النّفس، وأبسط للفهم، وأجذب للقارئ لأنّ البّساطة في حدّ ذاتها جاذبية لا تقاوم.

## المبحث الثّالث: متخيّل الخيال/الواقعي

قدّم (فيصل الأحمر) نصا ذهنيّا إنّ صحّ القول نظرا لاشتغاله على مستوى الأفكار كيف تبدأ وكيف تتطور وأين تنتهي[3]، ففكرة حالة الحب التي تنتابه عالجها على أكثر من صعيد من (لارا) الورقيّة إلى (سهام) الواقعيّة الزوجة الحقيقيّة إلى بعض النّزوات هنا وهناك والتي مثلتها شخصيات ثانوية (رانيا) (سمية) (أحلام)، ف"لارا هي استيهامه العميق، وهي أعمق أفكاره حول الأنوثة، جميلة هادئة طيّعة لا تتكلم إلاّ حينما يجب ... لا تغضب لا تطهو لا رائحة لها مستلقية تستمع له، دائمة الجلوس قبالة البحر تسمعه الكلام الجميل من أحبك أيها الذكر الذي لامثيل له....[4].فقد كانت شخصيّة من صنعه وابتكاره حملها كلّ الصّفات التي يحلم بها في المرأة الزّوجة أو العشيقة، فشخصيّة (لارا) تمثل المرأة الكاملة في نظره، تأخذ من كلّ شيء يحبه دون مبالغة، وتحقق له شعور الرّاحة والسّلام والحب،

[1]-المصدر السابق ، ص191، 192.

[2]-المصدر نفسه، ص192.

[3]المصدر نفسه، ص149.

[4]-المصدر نفسه، ص 196.

فهي حالة الحب المثاليّة التي لن تتحقق في امرأة واقعيّة حقيقيّة، هذا ما جعلها تسيطر على الكاتب وتتحكم فيه وتتمرد عليه "انتظرتك يا حبيبي حضرت لك أشياء جميلة ما إن تكتبها حتى تحرز الشهرة والمقروئية وربما جائزة ... لا أدري لماذا أصبحت لا تكتبني ... الفراغ يقتلني ... فضاء النص الذي لم يكتمل قاس يا حبيبي ... أنا الآن شخصية ولم أعد مشروع كتابة فحسب ... حرام أنت تتعذب وأنا أكثر منك"[1] فهي تعاتب وتلوم بكل ثقة وقوة توحي لك بأنّها واقعية خاصة في قولها أنّها أصبحت شخصيّة ولم تعد مشروع كتابة فحسب، هي قمة التخيّل الذي قد يصل إليه المبدع، فكيف لشخصيّة ورقيّة تسيطر على خالقها؟ كيف تصبح الأفكار الورقيّة تتحكم في التَّصرفات الواقعية؟ قمَّة الخيال عندما تتحكم شخصيّة ورقية في كاتبها وتسيطر عليه.

صنع الكاتب (لارا) ليحمّلها أفكاره ويوجهها وفق مسار محدّد مسبقا، غير أنّ المشروع يتغير كليا ليصبح الكاتب واقعا تماما تحت إمرة (لارا) التي صار متوجسا منها عندما يرغب في إخفاء أمر ما "هل ستعلم لارا؟ لارا تعرف كل شيء؟ كيف سأتصرف؟"[2] هي ورطة الخيال والوّقوع تحت سطوّة الإبداع.

يتطور التخييل إلى أبعد حدوده لتتحاور الشّخصيات الورقيّة في غياب الكاتب:

"ـ مرحبا لارا.

ـ قالت مذعورة: "أتعرفني؟"....

ـ بعد قليل ستعرفين الجميع هنا...إننا الشخصيات غير المكتملة... "[3]، فعلا أنّه لمن الفريد أن يحدث مثل هذا التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة الأمر الذي يثبّت تأثر الكاتب بالآداب الأجنبيّة.

[1]-المصدر السابق ، ص 92، 93.

[2]-المصدر نفسه، ص114.

[3]-المصدر السابق ، ص150.

يعي الكاتب جيّدا الخط الفاصل بين الكتابة التخيليّة والكتابة الواقعية "أعتقد أنني سأتوقف عن ... الكتابة ...عالم الخيال هذا ... في ذهني قصة جديدة واقعيّة وفيها قضايا عميقة تمس النّاس وانشغالاتهم"[1] فعالم التخييل حقّق له متعة كبيرة لا تضاهى غير أنّ الواقعي يجذبه لتّقليل حدّة التخييلي المحض الذي غاصّ فيه، فالكاتب لا يدري أنّه بمجرد أنّ يخطّ الحرف الأوّل من روايته الواقعيّة حتى ينتقل مباشرة إلى العالم التخييل، فالتّخييل مرافق للأدب لكنّه يكون بدرجات متّفاوتة، فالكتابة تشعره "بالتّجاذب المستّمر بين حلاوة الغوص في الحدّث والخوض في الحياة بملموسها ومحسوسها وبين حلاوة تأمل كل ذلك من أجل صياغتّه لغويا... من أجل تقطيره وتطهيره وتزيينه ثم دسه في أدراج الخلود"[2].

الكتابة هي تجاذب طرفان: الوّاقعي بكل ما هو حمولة حسيّة ومرئية فكريّة وعاطفيّة، والتّخيلي بكل ما هو حلاوة الغوص في الحالة ومعايشة الحدّث فكلاهما ملهم لآخر ولا يمكن فصلهما فهي "علاقة إشكالية هذه التي لنا مع الكتابة نحن الكتاب".[3]

ينتاب الكاتب قلق الإبداع الذي يسفر عن نصوص خالدة في حين القرّاء يتراوحون بين مهتّم بالجانب التخييلي وبينّ من يهتم بالجانب الفكري الواقعي للنّص الواحد "من هم الأجدر بالسّماع ... قراء معجبون بالقصص الخيالية أم قراء يهمهم ما تعرب عنه من أفكار؟"[4]هي حيرة المبدع أمام قرائه لذا يهتّم بنصه حتى يرضي الطّرفين ويضمن قرّاء دائمين فنجد بعضهم "يبالغون لكي يدهش بعضهم بعض في دائرة محدودة جدا[5] دائرة الإبداع والتّفنن في إخراج النّصوص الفنّية بلغة جيّدة معبّرة ومواضيع تحمل من التّخيلي بقدر ما تحمل من الفّكري.

[1]-المصدر السابق ، ص159.
[2]-المصدر نفسه، ص172.
[3]-المصدر نفسه، ص174.
[4]-المصدر نفسه ، ص187.
[5]-المصدر نفسه، ص192.

## المبحث الرّابع: حالة حب/ حالة الحقيقة

نسج الكاتب خيوط نصّه من لحظات الحب الجميلة المتّفاوتة من موقف لآخر ومن امرأة لأخرى، "...لا يمكن أنّ نحب شخصا ثم نقلع عن السّهر معه..."[1] فالحب مشاركة، ودوام، واستمرارية، إنّه يجعلنا نعيش حالة متّميزة فريدة من نوعها تشعرنا باللّذة والألم "قطعة نقدية نادرة، على أحد وجهيها لذّة الوقوع المستّمر والإصابة بحالة حب ... وعلى الوجه الآخر مرثية طويلة تعض القلب عضا، تعزف ألحان نهاية القصة والشفاء غير العاجل وغير السعيد من حالة الحب..."[2] البدايات شغف ثم وله ولهفة والنّهايات ألم وشقاء.

كانت حالة الحب حاضرة بقوة في النّص بدأها الكاتب بحالته مع زوجته ثم قصته مع (لارا) وبعدها (رانيا) وقبلها (أحلام) و(سمية)، هي حالات حب متباينة العّمق في نفسيّة الكاتب كلّ حالة منّها ترجمت نوعا مختلفا عن الآخر.

تمثل (لارا) استيهامه العميق وحالة الحب التي تمنّاها دائما لكنّها حالة مستحيلة، الأمر الذي جعله أكثر تمسكا وأكثر شغفا بها فكلّ ممنوع مرغوب، أما (رانيا) فهي استيهام آخر هي واقعيّة (لارا) الورقيّة، أخذتا معا مساحة شاغرة تركتها (سهام) في قلب زوجها، هي كلّ ما تمنّاه الكاتب في مظهر زوجته من حسن، واهتمام بالنّفس، واللّباس، والتّبرج، والثّقافة، والقّوة، والخبرة، و....، أما (أحلام) و(سمية) فهما حالتان صغيرتان لم تكتملا بحكم الظروف وبحكم أنّهما لم تكونا طيعتين كفاية لخوض غمار هذه الحالة من الحب.

كان الكّاتب في كلّ مرة يعيش حالة حب مختّلفة يرافقها الإحساس بالذّنب هذا الأخير لطالما حمّل مسؤوليّته لزوجته "أنت السبب في كل ما حدث، فجأة انتبه الكاتب أنه يناجي سهام يلومها..."[3].

---

[1]-المصدر السابق ، ص9.

[2]-المصدر نفسه، ص171.

[3]-المصدر نفسه ، ص208.

يستثمر نص (حالة حب) معطيات الانطباع الاجتماعي عن المرأة بما في ذلك ما كُتب عنها في المؤلفات المختلفة من روايات وقصص، هذا ما جسدته مجموعة الشخصيات التي عبرت عن أراء مختلفة من خلال تصرفات، ومواقف، وطريقة الكلام، وأفعال، وممارسات مجسدة في الفعل الكلامي لشخصية نسائية معينة، على اعتبار أنها نماذج وحالات بشرية واقعية تمارس تأثيرها في المحيط وتغير مسار الأحداث.

إنّ (المرأة) في (حالة حب) مكوّن عاملي اختارها الكاتب على مدار النَّص كونها عنصر دلالي وأكثر العناصر تشكلا له، فهي منتجة للمعرفة وموضوع لها، وكل الشّخصيات الحكائية من (لارا، سهام، رانيا، سمية وأحلام) كانت موضوعا لحكاية ما تعمل جميعها على إنتاج معرفة عن طريق فعل الحكي.

تتشكل صورة المرأة في النَّص على عنصري التّناقض والاختلاف فنجد المرأة المثقّفة القوية (رانيا) والمرأة المثقّفة الخجولة (أحلام) والمرأة الماكثة في البيت مهتّزة الشّخصية ضعيفة التّأثير سلبية الحضور (سهام) هذان العنصران هما أساس تشكل الفعل الحكائي الذي ينقلنا إلى عالم المتّخيل السّردي، كما أنّ للعوامل الخارجيّة تأثير كبير في سيرورة الأحداث وتطورها، فحالة الحب التي يبحث عنها الكّاتب هي السبب الرئيسي الذي استدعى حضور الشّخصية النسائيّة في النّص، كلّ واحدة منهنّ تأخذ المساحة التخييلية اللازمة للبحث عن الحب عندها ثم سرعان ما تختفي لتّظهر شخصية غيرها، وهذه المدّة تختلف مساحتها من امرأة لأخرى كلّ حسب تأثيرها في الكاتب وطبيعة شخصيتها.

# الفصل الرابع: حضور المتخيل في "سينما جاكوب" بين التيمي والسياقي

**توطئـــة:**

**يهتم الكاتب كثيرا بالجانب النّفسي لشخصياته الأساسيّة منها والثّانوية، فيحاول كل مرة الغوص داخل نفسيّتها وتقديم تحليل عميق وكأنّه عالم بكل الخبايا والأفكار "أعرف أنّنا نستطيع أن ندرك مشاعرنا بالطريقة المباشرة من الاستبطان، لكن أن نعرف بنفس الطّريقة ما تختلج به ضمائر الناس، فذلك ربما ضرب من المحال، غير أنّنا نستطيع بطرق غير مباشرة، أن نلاحظ ردود الفعل، والحركات التي تصدر عنهم ... ستكون المعرفة إلى حدّ ما جزئية في فهم المدركات... الأشياء التي تحدث التّوازن بين العالم الخارجي وعالمه الدّاخلي..."[1] وكأن "عيساوي "محللا نفسيا يحاور الحركات والسّكنات والمدركات ويساءل التّوازن الدّاخلي والعالم الخارجي فالكاتب قريب جدّا من شخصياته عالما بدواخلها ومتنبئا بمستقبلها "بدا منزعجا ...أراد أن يمسك طرف الخيط ...أسئلته كانت في الغالب سطحية ...قبل أن ينظر في ساعته ويتعلل بالوقت ليغادر المقهى نحو دار البريد..."[2].**

**يعيش الكاتب هواجسه الشّخصية ويستطرد في ذكرها والتّعبير عنها "أنّه لا علم له بالهواجس التي يحملها كلينا أنا وعمران، وفي الأخير أعرف أنّه سيتعامل مع الأشياء بسطحيّة كعادته.... ولكن للحظة شعرت أني ظلمت الرجل..."[3] هي هواجس يقرُّ بها الكاتب كمّا يؤكد وجودها لدى عمران بكل ثقة ثم ينتقل إلى شخصية "سعيد الفاكتور" ليقرَّ بأنّه سطحي المعاملة غير مبال بقيمة الأحدّاث ولا يعطي لكل موضوع حجمه الذي يستحقه ليعود بعدها لنّفسه في محاولة منه لعتابها ومحاولة إنصاف الرّجل، "ومع إغلاقها عادت إليّ**

[1]–عبد الوهاب عيساوي، ***سينما جاكوب***، دار فيسيرا،2013، ص15، 16.

[2]–المصدر نفسه، ص16.

[3]–المصدر نفسه، ص17.

هواجسي... وشكّكت في أني ما أزال آخذ الأمور بانفعال..."[1] فهو يحلّل ذاته محاولا تحسينها إلى الأفضل.

يحلل الكاتب في لحظات تفرده كلاما وجه له ليحدد منبعه ومساره "وأنا أغلق الباب خلفي، كان كلامه يغلي في رأسي... وله عذره، فالباهي كان يلقي كلامه دفعة واحدة دون مراعاة لشعور الذي يحدثه،... كنت أعرف شعوره الباطني بالوصاية على الناس وكيف يسيطر عليه، ... بالرغم من كل التّحليلات النّفسية التي كنت أقنع بها نفسي بسهولة... كنت أتساءل في لحظات من السّوداوية..."[2]فهو يشعر بنظرات من حوله الشيء الذي يقلق راحته ويربكه لأنّه يلامس جانب نقص فيه جانبا يرغب في إخفاءه قدر المستطاع لكنّه يؤثر فيه حدّ النّخاع.

يبقى الكاتب وحيدا فترة متّقدمة من السّن والسّبب صدمة عاطفية نسفت الرّغبة في الارتباط أو حتى الدّخول في علاقة جدّية فكان يصف وحدّته وكأنه "جذع عجوز لم ترحمه حتى رغبة الحطابين في أن يحرقوه..."[3] تعبير ينبئ بلوعة وحرقة داخله يخفيها حتى عن أقرب النّاس إليه.

يستوطن الحزن بين دفتيّ هذا النّص السّردي لنجده أمامنا في معظم الأحدّاث يؤكد ما "يفعله الحزن بالنّاس، يغيّر وجوههم، تراهم وهم يسيرون في الشّوارع، تدرك من النّظرة الأولى أنّهم حاولوا عدة مرات أن يخفوه، لكنّهم فشلوا... لا يمكن أن تخفي الحزن..."[4] هو شعور خفي لكن انعكاساته جليّة في محيّا البّشر، هذا الشعور المعنّوي يكسر كلّ أنواع التّخفي ليتجلى في الحركات والسّكنات والكلمات وحتى النّظرات والهمسات.

[1]-المصدر السابق ، ص18.

[2]-المصدر نفسه ، ص42.

[3]-المصدر نفسه، ص43.

[4]-المصدر نفسه، ص 56.

الحزن والوحدة متلازمان دائما فكلّ حزين وحيد هذا ما ظهر به (زيان) الذي "احتجب زمنا في بيته، ثم ظهر مرة أخرى، وكان يداوم الجلوس في مقهى اسكندر وحيدا، كما بدا حزنه جديدا عليا ... وبالرغم من محاولاته في إخفائه بابتسامات .... غير أنها ما كانت لتسعفه ...المرحلة كانت قاسية جدا..."[1]. هكذا هو الإنسان سريع التّأثر إذا ما تعلق الأمر بمشاعره فنحن "كائنات سيطر عليها الخوف من الدّاخل ولكن الشيء الذي يحزنني أكثر أني أفهم كلّ شيء ولا أستطيع أنّ أحدث التّوازن الذي يجعلني أجابه كلّ المخاوف، التي لم أكتّشف أنّها وهي تتجدّد أكثر لعنّة منها في بدايتها ...".[2]

يجسد هذا التعبير السردي يجسد متخيل الخوف وكيف أنه يسيطر على الإنسان حدّ النّخاع حتى يفقده توازنه الدّاخلي ليصبح مهوسا بما يخيفه ويراه في محيطا به من كلّ الجّهات.

لكلّ إنسان حزنه الدّفين وإنّ حاول تصنّع الفرح والسّعادة، ولكلّ منّا أسراره الخاصّة والتي يفترض أنّها أحزانه فالسّعادة لا تقبل الدّفن أو الكتمان "نعجز أحيانا عن فهم الناس وهم يتكلمون عن أحزانهم أو عن خوفهم ولكنهم حين يغنون أو يبكون بها لا نستطيع أنّ نقاوم الغرائز الحقيقية وهي تتفجر مثلما في الطبيعة.."[3] فالحزن عاطفة تجمع البّشر وان اختلفت أسبابها ونوعيتها إلاّ أنّها تجتمع في وحدة الإحساس، فالحزن شعور عالمي يحسّه الإنسان وحتى الحيوان وهذا ما تثبته الطّبيعة "ولتلك النّواميس المشتركة بيننا يرجع الفضل في بقاء الإنسان حيّا عبر عصور كثيرة من الحروب"[4]فالحزن رغم مرارته إلاّ أنّه يجمع البّشر لأنّه إحساس مشترك يبعث على التّعاطف مع الآخر الحزين ويولد إنسانيّة عظيمة للوقوف

[1]-المصدر السابق، ص57.

[2]-المصدر نفسه، ص81.

[3]-المصدر نفسه، ص91.

[4]-المصدر نفسه، ص91، 92.

جانبه، فهو يكسر النّفس وينزلها من عليائها ويحطم كبرياءها ليضحي الحزين طريح الأرض مكسور الخاطر يستجلب الشّفقة والرّفق والرّفقة.

للحزن أسباب مختلفة أقصاه ألّم المرض والموت البطيء يوم بعد يوم "عائشة هي أقربنا إلى أبي، ولعل الحزن الذي انتابه في نهاية حياته، كان بسبب سوء حالتها، حتى تماديه في الشّرب كان لنّفس السّبب، بالغم من أنّ أمي تنكر عليه أحيانا حزنه"[1]" كان يرى ابنته تموت أمامه وهو عاجز عن تقديم المساعدة وشفائها وهو ما خلق حزنا كبيرا سيطر عليه وأفقده توازنه والقدرة على التّفكير السّليم، لمّ يتحمل حجم هذا الألم الدّاخلي وحجم هذا العجز فانحرف إلى طريق أودت بحياته وقربت أجله، وأما البنت المريضة فقد كانت تعاني في صمت وسكينة "كنت أسترق النّظر أحيانا، أراها وهي تنظر في المرآة بحزن..."[2] تخفي شعرها المتساقط وتلملم ألمها وتغادر الفراش إما جالسة أمام العتبة أو تتجول أما البيت.

يعرج الكاتب في نصه السّردي على كثير من المتّخيلات النّفسية منها متّخيل الطمع أينّ وضح كيف يتسلّل لنفسية البّشر ثم يتطور ليسيطر على عقله ويسوقه لأفعال شنيعة لا أخلاقية "الباهي أغراه بالمال لكي يتأخر ويدع فرسه تفوز، وعندما رفض ضاعف له المبلغ ...وحين أصر الفارس على رأيه سخر منه ...عليك أن تعلم أن الشهباء هي التي ستفوز في الأخير"[3] هذه الدّرجة من الغرور والجبروت جعلت من البّاهي رافضا تماما لفكرة الهزيمة أو حتى تأجيل الفوز "ولكنّها تلك الرغبات المحدثة التي تصيب رجال الأعمال، إنّها مثل اللّعنة، وبمجرد أنّ يفكر فيها تسيطر عليه كليّا وتجعله مستعدا للقتل ...".[4]

[1]-المصدر السابق ، ص137.

[2]-المصدر نفسه، ص136.

[3]-المصدر نفسه، ص64.

[4]-المصدر نفسه ، ص64.

فقد أصبح (البّاهي) يعاني من هواجس الربح السّريع والمضمون بغض النّظر عن الوسيلة، وكأنّه مريض نفسيّا بوسواس الرّبح والمركز الأوّل الأمر الذي دفعه إلى الاحتيال والقتل "لعلك تذكر قصة المزرعة التي احتال على صاحبها بكل الطرق ليسلبها منه ولم يستطع كبح تلك الرغبة إلاّ بعد أن قتل صاحبها وتواطأ مع الشيطان وأخذها منه".[1]

هي حالة مرضية متطورة دعمتها سلطّته وماله وبعض ضعاف النّفوس الذين تواطؤ معه لقضاء حوائجه، هذه الرغبة الجامحة في الاستيلاء على أملاك الغير وربّما أملاك شخص دون آخر تفسرها مقولة كلّ مرغوب محبوب، وهذا بالتّحديد ما حصل مع (السّي الباهي) الذي قتل صاحب المزرعة بغية أخذها منه رغم أنّه كان "في مقدوره أن يجد مزرعة مثلها وكانوا موزعين خارج المدينة بكثرة؟ المسألة ليست هكذا إنها رغبة في الامتلاك، سلطة تسكن البشر لينقلبوا إلى شياطين"[2]فعلا هذا حال (الباهي) وهذا هو التحليل المعبّر عن شخصيته الهستيرية الطمّاعة.

إنّ الطّمع فيروس قاتل يفسّد البّشر نفسيّا وفكريا ويعطيهم صفة الشيطانية واللانسانية، هو مثل "السّرطان حين يتسلل إلى الجّسد لا ينفع معه لا مرهم ولا إبرة، وحتى الكيّ الذي هو آخر العلاج لا يجدي نفعا"[3] هو آفة خطيرة لها عواقب وخيمة على صاحبها وعلى من يقع في طريقه إذّ أنّ مبدأه فيها "الغاية تبرر الوسيلة" مهما كانت قذارتها ووحشيتها.

يحاول الكاتب تقديم تحليلا لشيخصياته بداية من مظهرهم قبل الغوص داخلهم، فيهتم بنقل ملامح وجوههم ومنه استنباط حالتهم النّفسية، فللوجه دلائل كثيرة تغني عن الكلام "اشتد حنق الباهي، تغير لون وجهه، مال إلى السواد، لم يحتمل الرفض المتواصل

[1]-المصدر السابق، ص64.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه، ص65.

لإغراءات، انتصب قائما وغادر إلى غرفة جانبية .... عاد بعد لحظات هادئا، كما عادت إلى وجهه نضارته وكأنه ليس الشخص الغاضب منذ قليل..."[1] هذا التّعبير الدّقيق يجعلك تتخيّل الموقف وكأنّك تراه واقعا أمامك وهذا ما وجدناه على امتداد صفحات النّص السّردي، يدقق في الوّصف ويختار له الصّور المعبّر عنه حقّ التّعبير "... يريد أن يقرأ النّصر الذي حققه، وكيف يتشقق وجهه إثر الصدمة .."[2] وكأنّ الوجه مرآة وهو فعلا مرآة النّفس يتشقق بتشققها وانهيارها.

ينير وجه الإنسان وينطفئ نوره بناءً على ما تحمله مشاعره وما يوجد في قلبه "التفت إلي بعد أن أكمل مواله الحزين وهو يخفي الدمعة الوحيدة التي نزلت،... لاحظت وهو يكلمني أن وجهه يضيء بالارتياح بعد الدمعة ..."[3]. كما يستشف منه الكاتب الطاقات الكامنة داخل الشّخصيات "الذي اعتقده، أنّها امرأة تملك كما لا يستهان به من اللعنات... عيناها حادتان تتفجران بقسوة غريبة، مثل العداوة.." هل فعلا يمكننا الحكم على الإنسان من النَّظرة الأولى؟ من شكل العينين وطبيعة النّظرة وطريقة اللّباس؟

"كيف يكون شعور الإنسان وهو معلق بين السماء والأرض، ومطاردا من إحدى الجهات، وهو يفكر في جسر غامض، ترافقه صور طفولية له، أما كان أحرى له أن يفكر في الوجهة التي يقصدها، وكيف ستكون الحياة الجديدة وهي تبدأ من خلف الصفر..." هي مفارقات يعيشها الإنسان ولا يستطيع التّجرد منها أو تجاوزها، صراعات داخلية بين الماضي الحاضرة وإجبارية التّفكير في مستقبل أفضل مهما كانت الأرضيّة مهشمة ومترهّلة.

طالما رافقت الكاتب فكرة "الجسر" التي أخذها عن روايّة يوغسلافية بعنوان" "جسر على نهر درينا" للكاتب (إيفواندريتش) تؤرخ للجسر الذي بناه الوزير التركّي (محمد باشا)

[1]-المصدر السابق، ص89.

[2]-المصدر نفسه، ص90.

[3]-المصدر نفسه، ص92.

لأبناء قريته..."[1]أهداه إياها معلم اللّغة العربيّة في المرحلة الابتدائية جزاء لكتابته نصا إنشائيا متميزا "لم أكن طوال السّنوات الأخيرة، إلاّ مفكرا في الجسر الذي لم يشأ أنّ يكتّمل، كنت أريد أن أراه وهو يتصاعد لبنة لبنة .... وأعبر بسرعة قبل أن يكتشفوه، لأني أعرف أنّهم سيتآمرون عليه ويحطمونّه، مثل كلّ الجسور الجميلة التي سبقته"[2]، فما دلالة الجسر يا ترى؟ الجسر الذي ذكره الكاتب في تعبيره الإنشائي أثناء مرحلة الابتدائي، كيف تراءى له هذا التّعبير؟ وماذا قصد به في تلك المرحلة الصّغيرة من العمر؟ كان الجسر موجودا بالقرية التي يقطنها الكاتب وكان تاريخه يعود إلى عهد الرّومان هذا ما تناقلته ألسنة المثقفين، فيقدم الكاتب وصفا دقيقا للجسر "...الذي يسلم من الضّربات التي وجهتها له الوديان المفاجئة، التي لم تكن تعلن عن مجيئها... وفي الضربة الأولى له هدر بقوة وتجاوز ارتفاعه الجسر القديم ...وفي المرة الثّانية التي باغته فيها المدّ المائي..." [3]فالكاتب يجمع كلّ المعلومات الخّاصة بالجّسر وعن تاريخه العّريق من العهد الروماني أين كان مصدر الوفرة الجودة في المحصول الذي كان يُجنى مرتين على حدّ تعبير مدير المدرسة وبعض السياح.

"... أتعرف أن الجسور مثل البّشر... موتهم يكون أقصى عليهم" فالكتّاب يأنسن الجّسر ويجعل له مرحلة عمرية تبدأ بالصّغر ثم الكبر ثم الشّيخوخة فالمّوت، كما يجعل له مشاعر "ربما كان يشعر بالوّحدة والإهمال، كانت أشياء كثيرة تدور في رأسي ... الشيء الوّحيد الذي فعلته أنني رسمته بالفحم عدّة مرات، وهو في نهاية حياته عجوزا، وأيضا كما تخيلته شامخا ...."[4] في مرحلة التّعليم الابتدائي تخيل الكاتب كلّ حلو الجسر ليكبر

[1]-المصدر السابق، ص131.

[2]-المصدر نفسه، ص128.

[3]-المصدر نفسه، ص129، 130.

[4]-المصدر السابق ، ص130.

ويكتب نصّا سرديّا تخيليا يعبر فيه عن هواجس سنّ التّمييز وما يعتريها من تساؤلات، وهي المّرحلة الأصعب في علم النّفس أين يحاول الطّفل وضع ملامح شخصيّته واختيار طريقه ومنهجه، هذا ما يؤكد ما ذهبنا إليه سلفا في أنّ الرّواية توظف المتخيّل النّفسي بكلّ قوة، وبراعة، وجدية، وفنية عالية.

وظّف الكاتب متخيّل الطفولة الخاص بـ(عمران) بعدما زار بيته وقرأ مذكراته ليستشف منها ما يخدم نصه السّردي، ويوغل في ذلك ليصف مظاهر عائلته آنذاك حيث "الصّورة الطّفولية التّعيسة تشتدّ كلّما أغمض عيناي ...أمي تنحني أمام الموقد القديم، تحاول إشعال النّار، تنفث فيها لكنّ الرّماد يعميها ويلطخ وجهها، تلتف إليّ، أضحك عاليا،.... أبي الذي لم ينتبه لي حين اختبأت خلف الباب،... سأل عن مسعود، وصمت حين رآه يحبو ... خطا بعض خطوات ... حيث كانت أختي الكبيرة عائشة ممددة..."[1]

هذه الحالة المأساوية للعائلة تجعل منها ماض قاس يصعب نسيّانه أو حتى تجاوزه ويستّحيل التّملص منه فعواقبه رافقت "عمران" طوال حياته وربما يفسر هذا شخصيّته المنطّوية نوعا ما والحزينة والمهزومة إنّ صحَّ القول، هذا الانكسار النَّفسي كان باديا جدا على "عمران" في ملامح وجهه وفي حذره الشّديد في تعاملاته مع الأشخاص فمأساة الصّغر رهيبة خاصة بعدما توفي الأب في ليلة شتوية ماطرة أمام باب البيت والحالة النّفسية للأم بعد ذلك إذّ أنّها حمّلت نفسها مسؤولية موته بعدما تجاهلت دقاته للباب ونامت ولشدّة البرد تلك اللّيلة مع حالته الصّحية المتدهورة آل إلى الوفاة، بعدها سقوط (مسعود) الصّغير في البئر ثمّ تدهور حال (عائشة) وموتها هي الأخرى، هذا الجوّ الجنائزي طبع سوداوية قاتمة في نفسيّة (عمران) ودفعه للهجرة نحو بغداد بحثا عن حياة سعيدة غير أنّ القدر توعده بالأحزان التي تلازمه طوال العمر.

[1]-المصدر السابق، ص134.

المتخيّل النّفسي في النّص السّردي موجود وبقوة على أصعدة متباينة وفي مواقف مختّلفة وهذا ما حاولنا توضيحه والوقوف عند أبرز محطاته في هذا التّحليل، نحن لا ننكر بوجود متّخيلات أخرى لكن النّفسي منها طاغ وحاضر بقوة.

## المبحث الأول: متخيّل الحياة اليّومية:

يصوغ الكاتب نصه في جوّ الحياة اليّومية بتفاصيلها "أدخلت السيارة إلى مرآب الشركة، وقررت أن أقطع المسافة إلى مقهى اسكندر مشيا على الأقدام. لم يبد لي شارع "لي مارتير" من قبل بهذا الطول، حتى الأبنية وهي تتغير على طرفيه،...قسم إلى طريقين حسب المواصفات الحديثة ....."[1] يقدّم وصفا لتفاصيل حركاته وسكناته وكلّ خطواته إضافة إلى وصف دقيق للمكان وكأنّك تعيش معه اللّحظة وتسير جانبه في ذات المّكان.

"...في حين رفعت السماعة وأدرت أرقام هاتف مكتب البريد، جاوبتني عاملة الاستقبال:

- ألو من فضلك مرري لي سعيد الفاكتور إذا كان هنا.
- انتظر دقيقة
- .....
- ألو من معي؟
- معك محمود، كيف الحال؟..."[2] ويكمّل الكاتب تقديم جلّ تفاصيل المكالمة ليحدّد مكان الموعد وزمانّه، هي طريقة كتابة تميز الكاتب كما تجذب الملتقي ليغوص في حالة المشهد ويعيش جوّه وكأنّه جزء حقيقي في الرّواية.

[1]-المصدر السابق، ص11.

[2]-المصدر نفسه، ص17.

"ونحن نعبّر الممر الطويل، قال لي عمران ...وحين تجاوزنا الممر ولجنا إلى غرفة الأرشيف، وكانت غرفة واسعة تتكون من شقين، الأول ...، أما الجزء الداخلي .... وسألت عمران... قال..."[1]على امتداد الصّفحة يقدم (عيساوي) وصفا دقيقا لكلّ الحركات والمكان المتواجد فيه والحوار الذي دار بينّه وبين (عمران)، هي تفاصيل يومية ينقلها حرفيا تزيد من تأثير النّص على نفسية المتلقي ليلج عالم الرّواية ويعيشه.

## المبحث الثّاني: متخيلات متباينة

### متخيّل الحب:

يحتوي النّص على متخيلات فرعية عديدة منها متخيّل الحب الذي جاء متفرقا وخجلا نوعا ما بحكم أن النّص السّردي يهدف إلى تقديم متخيلات أخرى تخدم غرضه الأساسي في التّأريخ لـ(سينما جاكوب) والتّعريف بها وبقصتها من وجهة نظر الكاتب.

يمكننا القوّل أنّ متخيل الحب انحصر في قصة (سارة) الألمانية التي عشقها الكاتب إلى أبعد حدّ غير أنّ الفراق كان قدرهما لكنّه لم ينسها رغم مرور سنوات كثيرة "اندهشت كيف خرج ذلك الاسم من صدري بعد هذه السّنوات، كنت أظنها كفيلة بمحو الخيبات القديمة، أو جعل النّسيان يردم كلّ القصص الموجعة، ما اتضح أن هذه التجربة لم تنس كما اعتقد...لأن سارة دائما كانت تمرح في دمي كما تشاء.... استطاعت أن تخوض في دمي وتلهب فيه نيرانها المتجددة قذفتها إلى الخارج بعدما كادت أن تحيل جسدي إلى رماد..."[2]كان يرفض فكرة الزّواج والارتباط لأنّ "سارة" لم تترك مكانا لغيرها في قلبه وفكره.

[1]-المصدر السابق، ص61.

[2]-المصدر نفسه، ص28، 29.

يصف الكاتب صورة حبيبته في أبهى تعبير "هل أبدأ بوجه سارة؟... كان يستدير ويشع، مثل انعكاس قمر في بحيرة ساكنة، أما عيناها الخضراوان بلون العشب الندي، كنت أتأملها، أستغرق فيهما، أصلي لإله الخصوبة الذي يسكنهما.... اغفر لي يا الله..."[1] صورة تمزج بين واقعيّة الخالق وخيال التّعبير المجنّح الذي يحركه الإحساس والحب والعشق.

إنّها الحبيبة البعيدة الخائنة المتحرّرة "سارة الجميلة التي كنت أحبها...خانتني .."[2] فاختلاف الجنسيات يلعب دورا كبيرة في التركيبة النفسية والذهنية للفرد، هي الفتاة البلجيكية المختلفة عن البيئة العربية بما هي عادات وتقاليد وأعراف ودين طبعا، لم يسع الكاتب إلا أن يعود وهو يجر خيبته ورغم مرور سنوات إلا أن الجرح لم يلتئم " كان كل شيء قد انتهى، كنت قد رميت سارة في بئر النسيان في حين حاربت أي أنثى تحاول أن تلامس قلبي"[3]، هكذا وظف الكاتب متخيل الحب الحزين والقصة الأليمة التي عاشها وانجر عنها دمار حياته وبقاءه وحيدا.

المتخيل المعرفي:

يعبر النّص السّردي عن ثقافة الكاتب وسعته المعرفية وهذا ما يتجلى لنا في النّص الذي بين أيدينا، فنجد أنّ (عيساوي) يوظف معارف عديدة فينصه قصد توضيح الصورة تارة وإثراء معارف المتلقي تارة أخرى، وقد يتناص أحيانا مع نصوص أخرى فيقدمها وينقلها حرفيا لموافقتها فكرته وموقفه كالأغنية الحزينة التي كانت تؤثر في (سارة) وتسيل دموعها تقول:

"فعلا، كانت لدينا عواصف.

[1]-المصدر السابق، ص43.

[2]-المصدر نفسه، ص47.

[3]-المصدر نفسه، ص49.

**عشرون عاما من الحب، إنه الحب الجنون.**

**ألف مرة كنت تتأبطين حقيبتك.**

**وألف مرة قررت أن أحلق بعيدا.**

**كل الأثاث يتذكر بعضه....."[1]**

**هو نصّ للمغني البلجيكي(جاك برال) أورده (عيساوي) في روايته وكأنّه يحاول تثقيف المتلقي والتنويه بجواهر بلجيكية خالدة كما لا يفوتنا التنويه بثقافة الكاتب المتنوّعة خاصة وانّه صديق سعيد صاحب العود العراقي، وكان يعرف "مدى هوسه بذلك الملحن الكبير، والمقامات الشّرقية"[2]، وانّ كانت معلومات محدودة إلاّ أنّها تعكس رغبة الكاتب في الاطلاع على كلّ المجالات، وإضافة إلى الموسيقى فللكاتب معرفة بالرّسامين ومنهم "الرّسام الفرنسي أوجين فرومنتان"[3]الذي صور في لوحاته بحيرة جلفا والسّهل السّهبي فيها غير أنّ تصويره كان خياليا إذّ أنّ الواقعي مغاير تماما اتسم بالجفاء والخيفة.**

[1]-المصدر السابق، ص46.

[2]-المصدر نفسه، ص25.

[3]-المصدر نفسه، ص39.

# الفصل الخامس: البنية الزمانية المتخيّلة ودلالتها

**توطئـــة:**

**تهتم الرّواية الجزائرية المعاصرة كثيرا بالزّمن الذي يمثل معيارا مميزا لجميع الأعمال الأدبية، كيف لا والسّرد يرتكزا جله إنّ لم نقل كلّه على الزّمن الذي يشوق وكذا يرتب أحداث النّص الرّوائي، والزّمن عند ريكو له معنيان: أما الأوّل:" أنّه زمن التّفاعل بين مختلف الشّخصيات والظّروف، والثّاني: أنّه زمن جمهور القصة ومستمعيها، أو بعبارة وجيزة الزّمن السّردي في النّص وخارجه أيضا، هو زمن الوّجود مع الآخرين"[1]**

**فالزّمن عنصر محوري ومهم يعبّر عن التّفاعل الحاصل بين مكونات النّص الرّوائي من شخصيات وأحداث.**

## المبحث الأوّل: مستويات الزّمن السّردي

### المطلب الأوّل: مستوى التّرتيب الزّمني

**يهتم هذا العنصر بدراسة التتابع والتّرتيب الخاص بالأحداث في النّص الرّوائي، وهذا ما يعطيه أهمية كبرى في الزّمن، ويعتبر الترتيب الزّمني لدى (حميد لحميداني) "تقيد بهذا التّتابع، فعندما لا يتطابق هذين الزّمنين، فانّ الرّاوي سيحدث مفارقات سردية"[2] فالمفارقات الزّمنية هي التي تتحكم في الرّوائي بدلا من التّقيد بترتيب الأحداث حسب أسبقية وقوعها.**

**في رواية (حالة حب) يقدم الروائي نصه بذكر أحداث عشوائية لا تخضع لترتيب واضح ومنطقي، بل هي جملة وقائع يقدمها مقسمة إلى فصول مرقمة كل فصل يحكي رواية غرامية حصلت ذات يوم وذات نزوة.**

---

[1]-بول ريكور: ***الوجود والزمان والسرد***، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص ص29 ،30.

[2]-حميد لحميداني، ***بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)***، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، ط3، 2000. ص78.

**يستهل الروائي نصه بعنوان (امرأة من ورق) أين يقدم الصورة المثالية للمرأة التي يريدها في حياته بل ويعشقها، تحمل كل صفات الأنوثة والجمال والعناد والعنفوان، ثم يليه عنوان أخر "شبه له" وهو جزء يعيده إلى واقعه مع زوجته وابنته وحياتهم الباردة، ليعود بعدها إلى الخيال مجددا ويركز على "المرأة عنقها" ويتغزل بها بعيدا عن حياته البليدة التي يعود إليها في الجزء الموالي ليجادل زوجته مجددا ثم يهرب مرة أخرى إلى (لارا) الورقية وهكذا دوليك إلى نهاية النص الروائي.**

**يقدم الروائي في هذا النص أحداثه بمزاجية فيها نوع من المناظرة جزء واقعي وأخر خيالي، وكأنه يقول أن الحياة بروتينها قاتلة لذا لابد من خلق فضاء تخييلي للهروب من قيود الواقعي وأخذ جرعة تخييلية تعيد للنفس حيويتها وانتعاشها.**

**أما رواية (سنيما جاكوب) فقد كان أحداثها مقسمة إلى ستّة فصول لا ترتب فيها الأحداث بحسب وقوعها هذا ما أحدث مفارقات سردية تعتمد الاسترجاع في كثير من المواضع.**

## المبحث الثّاني: الاسترجاع

**وهو أبرز عناصر المفارقة السردية حضورا في العمل الروائي الجزائري المعاصر، حيث يستند على تذكر أحداث الماضي وتوظيفها في العمل الروائي، وهو قسمان:**

### المطلب الأوّل: الاسترجاع الخارجي

**وهو ذلك "الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[1] أي أنه يعتمد على شخصيات ووقائع وأحداث لا علاقة لها بالرواية بهدف سدّ ثغرات السّرد الروائي.**

[1]-جيرار جينيت، ***خطاب الحكاية (بحث في المنهج)***، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط3، 2003، ص60.

ففي رواية (سينما جاكوب) يستهلها الروائي بالفصل الأول: (العودة) أين يسترجع ماضي المدينة ويقدم شخصيات تخييلية حتى يضعنا الروائي (محمود) في الجو العام لمدينة (جلفة) فيصف شوارعها وأبنيتها ومكان عمله وصديقه (عمران) وكذا (سعيد)، فيستطرد في وصف الأمكنة والمقهى وميزة (الأقواس) التي كانت تزخرف مباني المدينة لتحل محاها فيما بعد برودة المربعات، والمستطيلات، والأشكال الهندسية المختلفة "أتعرف يا سعيد إن أجمل شيء كان هنا هو الأقواس التي تزينها من الداخل، كانت تمنحها شيء من الهوية، لا أدري لماذا يصرون على الأشكال المربعة والمستطيلة، بالرغم من أن الخطوط المنحنية أقرب الينا ...."[1] فالروائي يخلق قضية الأقواس والأشكال الهندسية ليسد بها ثغرة من الثغرات السردية ويعرفنا أكثر عن المكان.

أما الفصل الثاني (الفارس الأشوري) أين يقدم فيه الروائي تاريخ مبنى الشركة الذي "كان مالكه يريد أن يجعله فندقا، لكن إفلاسه جعله يبيعه لصاحب شركة البناء التي أعمل بها بسعر التراب ثم ما لبثت أن صعدت الأدوار، واكتملت في مدة سريعة وانتقلنا إليه"[2]هذا السرد الاسترجاعي يعرفنا عن تاريخ مبنى الشركة ومن ثمة عن حقيقة الصفقات في المدينة، بعدها يعود الروائي ليسرد قصة نجاح الغرباء في جلفة وهي واقع لم يفهمه "إلا حينما تعرفت على الباهي، سليل الأشوريين الفرسان الأقوياء"[3]

وفي موضع آخري صف الروائي البحيرة والسهل السهبي ويسترجع لوحات الرسام الفرنسي "أوجين فرومنتان، لم يكن بذلك السحر والغموض الذي كانت تحاول اللوحات أن تقوله، حتى العمق لم يكن نفسه"[4] نجد أن الروائي استرجع شخصية الرسام ولوحاته وهو

[1]-المصدر السابق ، ص14.

[2]-المصدر نفسه، ص33.

[3]-المصدر نفسه، ص37.

[4]-المصدر نفسه، ص39.

**استرجاع لا يؤثر على سير أحداث الرواية إلا أنه يجعلنا نفتح الذاكرة على ماض فني وإضافة معلومة جديدة من خلال التذكير بالأعمال الفنية للرسام الفرنسي.**

**في الفصل الثالث (اعتراف) يخلق الروائي جوا سرديا من أغنية للبلجيكي "جال برال" والتي "تحكي قصة عجوزين عاشقين، تقول:**

**فعلا، كانت لدينا عواصف.**

**عشرون عاما من الحب، إنه الحب المجنون.**

**ألف مرة كنت تتأبطين حقيبتك.**

**وألف مرة قررت أن أحلق بعيدا.**

**كل الأثاث يتذكر بعضه.**

**في هذه الغرفة المتشوقة إلى مهد.**

**شظايا من العواصف القديمة.**

**أكثر شيء، لا يشبه أي شيء"[1]**

**هي أغنية وظفها الروائي ليسد بها إحدى ثغرات السرد غير المنتهية والتي تعطي بدورها لذة مغايرة للنص الروائي إذ تخرجنا نوعا ما عن المسار الزمني للرواية وتصول بنا في عوالم مغايرة.**

**المطلب الثّاني: الاسترجاع الداخلي**

**وهو "حقلا زمنيا متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى"[2]، فالاسترجاع هنا يتركز في الجزء الذي تم استرجاعه مع بداية سرد الحكاية، ومن أمثلة ذلك في النص نذكر:**

[1]-المصدر السابق، ص46.

[2]-جيرار جينيت، ***خطاب الحكاية***، ص61.

"أعود إلى ذلك الصباح الشتوي الممطر قبل عامين، أدخلت السيارة إلى مراب الشركة، وقررت أن أقطع المسافة إلى مقهى اسكندر مشيا على الأقدام، لم يبدو لي شارع لي مارتير من قبل بهذا الطول، حتى الأبنية..."[1]فهو يتذكر يوما من حياته في مدينته التي يوغل في وصفها.

وفي الفصل الرابع (سينما جاكوب) يقول الروائي "لا أذكر أن الشركة كانت بذلك الملل .... والسأم مثل سحابة قاتمة تدور بجنون بين الأقسام"[2] فالحزن العميق على موت صديقه وزميله (زيان) حوّل مكان العمل إلى ثقل كبير على نفسيته ونفسية من حوله.

نستخلص مما سبق أن تقنية الاسترجاع الداخلي والخارجي تعد محورا مهما في السرد الروائي الجزائري المعاصر، إذ يساعد القارئ على استيعاب محتوى النص الروائي بمكوناته من أحداث ووقائع وشخصيات فهو "خطاب يقول العالم"[3]كما أنه يساهم في توسيع الفضاء الفكري للمتلقي حتى يتسنى له ربط النص الروائي بعوالم أخرى.

[1]-سينما جاكوب، ص11.

[2]-المصدر نفسه، ص61.

[3]- Henri mitterand, le discours du roman, Paris, PUF, 1987. p05.

# الباب الثاني

## *الباب الثاني: المتخيّل التّاريخي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة*

### *الفصل الأول: "ص" رؤية تخيليّة مغايرة لواقع مؤرخ*

**المبحث الأول: "ص" والمتخيل التاريخي**

**المبحث الثاني: "ص" ووثيقة الأنا**

**المبحث الثالث: الإرهاب تيمة العنف والإبداع**

**المبحث الرابع: التخيّلي نقد للواقعي**

### *الفصل الثاني: متخيل المتكأ الأيديولوجي وأشكال التّمظهر في رواية "الزلزال" للطاهر وطّار*

**توطئـــة**

**المبحث الأول: التّقسيم الأيديولوجي لشخصيات**

**المبحث الثاني: الفضاء الروائي والأيديولوجيا**

**المبحث الثالث: الوصف ومحوّلاته الإيديولوجية**

**المبحث الرابع: التفاعل النصي في الزلزال**

### *الفصل الثّالث: الرّواية النّسوية ومعالم الذّات الأنثويّة*

**توطئـــة**

**المبحث الأول: جمالية السّرد الرّوائي**

**المبحث الثاني: متخيّل الفضاء الخارجي في رواية ذاكرة الجسد:**

**المبحث الثالث: متخيّل الفضاء الداخلي في رواية "ذاكرة الجسد"**

# الفصل الأول: "ص" رؤية تخيلية مغايرة لواقع مؤرخ

توطئة:

يقودنا الحديث عن النّص الجزائري المعاصر إلى البحث في خصوصيّة فكريّة وثقافيّة وأدبيّة واكبت الرّاهن مستشرفتا مستقبلا أكثر جرأة، هذا ما يقودنا أيضا لتسليط الضّوء عن جماليات ومميزات هذا الأدب الذي ارتبط بأسماء عديدة متفاوتة اللّغة والوعي والتّجارب المختلفة التي لعبت دورا بارزا في تحديد توجه الرّوائي، فنجد من كتب عن التّاريخ كوسيني الأعرج الذي أصبح رمزا للكتابة الإبداعيّة الموظّفة للتاريخ كما نجد أيضا أحلام مستغانمي التّي ترتكز على التّاريخ لتحيك نصوصها الرّوائية ذات اللّغة الشّعرية والموضوعات الرّومانسية ناهيك عن أدباء كثر كتبوا كل حسب درجة وعيه ونوع التجربة التي أثرت فيه، ومن هنا يمكننا القول أنّ المحنة التّي عرفتها الجزائر قد أثرت كثيرا على أدباءها لتوجه أقلامهم نحو الكاتبة عنها وترسيخا والبحث في خباياها فتوّجت بكم أدبي متفرد بوعيه ورؤيته وخطابه. وكانت رواية "ص" من بين الأعمال الأدبيّة التّي ارتكزت على الفترة العشريّة السوداء لتؤثث متخيّلها السردي وتنتج نصا مثيرا للجدل يفتح شهيّة البحث فيه رغبة في الوصول إلى برّ الأمان وكشف المستور.

من هذا المنطلق حفل المتن الروائي الجزائري المعاصر بدقّة تصوير الذّات الجزائريّة المؤتلفة المختلفة في سعيها إلى التّعايش مع مرارة الواقع محكومة بضرورة الدفاع عن وطنية راسخة وعروبة خالدة، فانفجرت من رحم الذّات الجزائريّة بأبعادها التّقنية والفكريّة ملامسة وجدانها معبرة عن محنتها وتناقض مفاهيمها وشعاراتها ما أدى إلى التباس الرّؤى وتداخل المسلّمات حتى أضحت غابرة وهذا ما أفضى نوعا من الغموض الّذي مسّ بالدرجة الأولى رموز الوطن وتاريخ النضال.

استلهمت الرّواية موضوعها من الرّاهن المأساوي الجزائري في حقبته العصيبة الّذي ارتبط بظروف متأزّمة على جميع الأصعدة التّي انعكس سلبا على الذّات الجزائريّة أثناء مواجهتها لفتنة الاغتيالات وارتداداتها السّياسيّة والأيديولوجية المعتّمة للواقع الوطني.

تعتمد الرّواية أساسا على مبدأ القص الملتصق بالحياة لتعبيره عن قضاياها، وهذا ما وجدناه في نصوص روائيّة جزائريّة على غرار نص (ص) أين تماشى فيها القصّ مع الواقع الجزائري المأزوم فعبّر عن الرّاهن الوطنيّ المتشابك بخطاب الفظاعة والبشاعة التّي سادت تلك الحقبة، وبكل وعيّ ومسؤولية وجديّة حيث "امتزجت التّجربة الفرديّة في رؤية للزمن المحنة مع التّجربة الجماعيّة"[1] فمحنة الجزائر خلقت لحمة بين الزّمن الذّاتي والزّمن الجماعي وهذا ما جعل النّص الرّوائي فضاء تلتقي فيه الذّاكرة الفرديّة بالجماعيّة لتعيشا زمنا موحدا تتألف فيه الذّوات والحواس.

يلتزم النّص الرّوائي بالحدث التّاريخ على اعتباره المحور الأساسي المنتج للنّص، فنُسجت النّصوص منطلقة من الواقع ومعبّرة عنه بتفاصيله، وهو الالتزام الضمني الّذي أنتج صياغة إبداعيّة مراوغة على اعتبار أنّ "الكتابة في حدّ ذاتها هي عمل مواجهة، ومراوغة صامتة"[2]هذا ما جعل العمل الإبداعي منفتحا على قضايا الواقع الوطني وتمزقاته الخفيّة وانعكاساتها الخارجيّة ، وما بين التّخفي والتّجلي والتّأرجح بين الاستنكار والغموض أكدت نصوص الأزمة على حضور قويّ للتّمثل السّردي التّخيلي للواقع المتمثل في المكاشفة والساندة للذّات الجزائريّة بكل الشّرائح الاجتماعية المختلفة وهي تكافح وتجابه البؤس الّذي جرّها إلى شارع حصد مئات الأبرياء.

[1]-مها حسن القصراوي، ***الزمن في الرواية العربية***، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2004، ص165.

[2]-أحلام مستغانمي، ***فوضى الحواس***، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط11، 2001، ص96.

**"المشكل الحقيقي هو هذا الجو الّذي يعيشه النّاس ، وهذا الإحباط العام لشعب بأكمله"[1] في تلك الفترة العصيبة التّي مرّ بها الشّعب الجزائري المناضل رأى مشاهد مروعة ومجازر فضيعة ما انعكس على نفسية الكتاب لينتجوا نصوصا تخيليّة واقعيّة بروح هلعة سوداويّة فقدت شهيّة الحياة، فغدت النصوص الإبداعيّة منهكة ثقلى بهموم الوطنية ومتاعب الأيديولوجية باحثة عن مخرج وبصيص أمل لمستقبل مجهول، ف "النّاس في شغل عن أنفسهم، وصاروا عاجزين عن تفسير ما يدور حولهم، بل أصبحوا راغبين عن إجهاد الجسد في التّفكير والتّحليل"[2] هي حالة النّفس الثقلى بالحزن وهي أعلى درجات الاكتئاب والسوداويّة، تحمل دلالات لواقع خطير يضيّق الخناق على أفراده، فبين تجويع وترهيب تقلب لأفئدة موجعة تنتظر موت الجسد بعد موت الرّوح والفكر.**

**ملخص الرّواية:**

**"هناك موت جماعيّ ودفن جماعيّ وإغلاق أفواه جماعيّ، قبر يكفي لمائة جثة، فالدّولة وأهل الأموات أدركوا بالمقابل قيمة طمر كل شيء بصمت وبصفة جماعيّة، ثم توضع علامات قبر واحدة عليها أسماء الّذين ماتوا. غير أنّ هناك مجازر لا يعلمها إلا من حضرها أو حضّر لها مجازر لا يجب أن يعلم بها أحد لأنها لا تعني أحد.."[3].**

**انطلاقا من هذا النّص الّذي يضعنا في الجوّ العام للمتخيّل السردي (ص) يمكننا القول أننا أمام متخيّل المجازر البشعة والقتل العشوائي الظالم لنطرح سؤال من يقتل من؟ ومن المستفيد من القتل؟ وما ذنب هؤلاء؟ وهل خلق الرضع للقتل؟ وهو أبشع سؤال يمكن**

[1]- أحلام مستغانمي، ***ذاكرة الجسد***، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط17، 2001، ص303.

[2]-عبد المالك مرتاض، ***في نظرية الرواية***، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 240، 1998، ص136.

[3]-بوكفة زرياب، ***"ص"***، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2،2013 ،ص169.

أن يطرح، نحن أمام نص إشكالي حزين، أما الأول فلأنّه يستهل متخيّله الواقعيّ بمقولة (لبلزاك): "يوجد نوعان من التّاريخ: تاريخ رسمي كاذب، وهو التاريخ الذي لقنا إياه في المدارس، وتاريخ سري، يتعين علينا البحث عنه، لأنّ فيه تكمن الأسباب الحقيقية للأحداث، وهو تاريخ مخجل حقا" هي مقولة استفتح بها النص والتزم بها عبر صفحاته 222.

جاء النّص ليبحث في حقيقة المجازر الّتي ارتكبت في حق الشّعب البريء من شيوخ وعجائز ورضّع وشباب وشابات، شعب يبحث عن لقمة العيش بـ(وادي صعبة) بـ(تيبازة) و(قورابة) و(شرشال) و(أغبال) و(تازروت) و(بني يعيش)، (بني ميلك)، (بوعروة)، (برج مالك)، (الحطاطبة)، (بوماضي)، (الداموس)، (بوزيرو) كلّها أماكن شهدت محنة عصيبة ووقفت عند مجازر كثيرة ولم يهنأ سكّانها بسلام العيش رغم قسوة الطّبيعة وصعوبة العيش في مناطق نائية كهذه.

يغوص المتخيّل السرديّ في عمق الحياة الواقعيّة لـ(تيبازة):" تيبازة خريف أخر لم نعرفه من قبل، موحش مرعب، وبارد جدّا. باردة عيون أهلها وهم يعبرون يومهم أطيافا شاحبة وقد ضاعت ألوانهم ذات أمس"[1] هو متخيّل لواقع (تيبازة) في خريفها الموحش.

يتقاطع النّص السّردي بمتخيّله مع أحداث وأماكن وشخصيّات واقعيّة محفورة في ذاكرة المجتمع رغبة منه في إعادة النّظر في ماضي الأمّة وإعادة قراءته بوعي مغاير مرتكز على ثقافة أوسع ونظرة أشمل رؤية أعمق "ضاع بيت كان يمنحه طبطبة من يد أمه على خوفه طفلا، ضاعت نظرات والده الّتي جعّدتها الأرض، ضاع بيت في باقات الورد والنرجس الّتي كانت أخته تبيعها بعشرين دينارا على حافة الطّريق ما بين تيبازة وشرشال أو في طريق بيرار. ضاع بيت مات فيه كلّ الّذين يحبهم، فأسكنه التّشرد حارة من حارات البرد

[1]-المصدر السابق، ص154.

والوحدة."[1] هو واقع عاشه المجتمع فعلا وارتسم في ذاكرته، فعند قراءة الرّواية سرعانما تسترجع الذاكرة مخزونها القريب لتجده حاضرا بين ثنايا السّطور. فقد مزج النّص بين التّاريخ الواقعيّ الوارد في كتب التاريخ وبين التاريخ الافتراضي الّذي خطّ سرديّة تخيّليّة واسعة أفرزت حياة واقعيّة بتفاصيلها وحيثياتها.

ينطلق النّص من وصف دقيق لوجه الرّاوي وملامحه العجوز، أين يسترجع ذكريات الطّفولة ويعيش الوجع في خريف شهر (سبتمبر) ويمضي إلي مدرسته حبوا وهو الطّفل الّذي اتعبه النّعاس والبرد، يعيش الخوف والألم مناجيا رائحة أمه وصوت خطواتها وابتسامتها المطلّة بين دموعها، يعاتب الخريف الّذي أخذ شهداء الوطن وأخذ معهم (بوضياف) في خريف عز (جوان)، معاتبا جيشا كانت مهمته حماية الوطن فصار يدا تقتل دون رحمة وتنشر المجازر عبر ربوع الوطن، جيش كُشفت أسراره على لسان أخيه الجندي المخمور دائما والّذي قُتل على يد مجهولة وفي ظروف مجهولة أخذ معه أمه بحزنها ووالده بمرضه وبقي الرّاوي مناجيا لضحايا الخريف باحثا عن حقيقة تأبى الانكشاف، متوسّلا كل الظروف أن تريح صدره وتكشف سر موت أخيه وموت رضيع حبيبته وزوجها ووالدها توسلا مذلا دون نتيجة. ويبقى رفقة حبيبته يسترجع زمنا غابرا خاويا من كل أمل لتتركه وتعود الى فرنسا باحثة عن ربيع هارب وصيف يجفف دموع خريف الجزائر الموجع.

فقد كان الرّاوي هو البطل المطلق للنّص يصول ويجول بين أحداث ومجازر وتصريحات ليخرج نصّا سرديّا عميقا ثقيلا بمحتواه مسائلا واقعا مريرا، فكان الإحساس بواقع (الجزائر) آنذاك هو المحور الّذي اشتغل عليه الرّاوي مستدعيا رحلته وعائلته وحبيبته ليكتب واقعا أليما بتفاصيله وحقائقه مدعما ذلك بتصريحات موثقة أما في الكتب أو في تسجيلات تلفزيونيّة أو إذاعيّة.

[1]-المصدر السابق، ص130.

حملت الرّواية دلالات عميقة ومعضلات كبرى مرتبطة بصعوبة استيعاب واقع (الجزائر) سنة 2000 بما هو انكسارات وآلام وتنكيل وتعذيب وفرقة وتشرّد وضياع ومجازر وطمع وجشع وتخريب ونهب، هي رواية سلّطت الضّوء على المأساة الّتي تعيشها المدن الجزائريّة في فترة اختلطت فيها الأوراق السّياسيّة لدفع ثمنها شعب بريء.

## المبحث الأول: "ص" والمتخيّل التّاريخي

لقد فصل (جورج لوكاتش) في قضيّة تاريخ بداية الرّواية التّاريخية حيث أرجعه إلى مطلع القرن التّاسع عشر، غير أنّه لم ينفي وجود بعض الإرهاصات الرّوائية من الجنس ذاته في القرنين الثّامن عشر والسّابع عشر[1] والّتي تميّزت باعتمادها على المرجعيّة الحقيقيّة وإهمال المرجعيّة الفنيّة فكانت بليدة قريبة من جفاف الوثيقة التاريخيّة، أما الرّواية المعاصرة فقد نحت منحى الفنيّة والاشتغال على عنصر مفاجأة القارئ وخرق أفق توقعاته لجذبه وضمان مقروءيّته، لذا نجدها تناوش الوثيقة التاريخيّة وتوظّفها لكن ليس على حساب الجانب الفنيّ للنص الإبداعيّ.

جاءت رواية (ص) لتحكي مأساة العشريّة السّوداء والخريف الطويل الذي ساد الجزائر في حقبة تاريخية طويلة بمدتها ومرارتها، ورغم أنّ الكثير من المبدعين قد اهتموا بهذه الحقبة وكتبوا نصوصا خالدة سواء في القصة و الرواية والمقالات وسائر الأجناس الأدبيّة إلاّ أننا ارتأينا اختيار هذا النّص على اعتبار كاتبه معاصرا ونصه بعيدا نوعا ما عن الدّراسات الأكاديمية.

يستهل الكاتب نصه بمقولة للشهير (بلزاك): "يوجد نوعان من التّاريخ، تاريخ رسمي كاذب، وهو التّاريخ الّذي لقنا إياه في المدارس، وتاريخ سري، يتعين علينا البحث عنه،

[1]-جورج لوكاتش، ***الرواية التاريخية***، ترجمة صالح جودا الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، 1978 ، ص11.

لأن فيه تكمن الأسباب الحقيقيّة للأحداث، وهو تاريخ مخجل حقا"[1] ، فأيّ تاريخ وظف الكاتب؟

## المبحث الثاني: "ص" ووثيقة الأنا:

يستعين الكاتب لكشف الحقيقة التاريخيّة بمصادر مختلفة من تصريحات المسؤولين عبر وسائل الإعلام المختلفة ويوظف ما يراه مناسبا لتدعيم رأيه وكأنه يحاول كتابة تاريخ فترة ما في شكل رواية:

**1:على امتداد تسع صفحات متتاليّة يقدم تصريحات مختلفة:**

"جنرال جزائريّ في حوار مع الصحفيّ والكاتب أمير طاهري:"عدد ضحايا المأساة الجزائرية لا يتعدى 40ألف"

رئيس الحكومة أمام البرلمان:" عدد ضحايا المأساة الوطنيّة 26ألف"

ضبّاط سامون من الجيش:" الضّحايا أكثر من 300ألف"

مواطن: "هل يمكن حقا عدّ ضحايا المأساة؟ لدينا عائلات مسح وجودها إلى الأبد، لدينا قرى أعدمت، ملايين الجزائريين يموتون جوعا. أقول الحق، لو أمكن لمسؤولينا أن يعدوا كم لديهم من أموال مسلوبة فسوف يمكنهم حينها عد ضحايا المأساة الّتي هي في الأصل مأساتنا نحن فقط".[2]

يتناغم التّاريخي والرّوائي ليفرزا خطابا لغويا تخيّليا موحدا يمثل واقعا محدد الفترة ليعبّر عن فكرة ما، إذ أنّ الخطاب التّخيّلي التّاريخي يتميّز بخصوصيّة الرّؤية الكونيّة المقصورة على تشييد رؤية كونيّة تخيّليّة شاملة خاصّة بالرّوائيّ دون غيره من المبدعين مغلبا الجانب التخيّلي بطبيعة الحال إذ تصبح الوثيقة التّاريخيّة مرتكزا أساسيا مخفيا جزئيا بوجود

[1]-بوكفة زرياب ، ص7.

[2]-المصدر نفسه، ص ص82، 83.

الرّؤية التخيليّة الّتي تطغى على مكوّن الوثيقة دون إلغائه أو تغيّبه، وبهذا تحول عمليّة الكتابة الإبداعيّة إلى مصاهرة قصديّه بين مكونين وإن كانا متناقضين إلاّ أنّهما يشكلان ثنائيّا متميّزا يجمع بين رحابة الخيال وجفاف الوثيقة ذات البعد القيميّ والمقصديّ والنفعيّ.

يشيّد (بوكفة) نصّه على وثيقة الأنا وقد مثلت مرتكزا أساسيّا، إضافة إلى وثائق أخرى متباينة ساهمت في غزارة المادّة التّاريخيّة في (ص) من خلال الاهتمام بتفاصيل الحدث والشّخصيات هذا ما تجلى من خلال عناية الكاتب بكل ما له علاقة بحياة المجمع الجزائريّ في تلك الحقبة التاريخيّة.

تمثلت الوثيقة الأساس في جملة من التّصريحات لمختلف شرائح المجتمع الجزائري من قادة جيش وصحافة ومواطنين وهي وثيقة تندرج في سياق هوية المجتمع الجزائري وكتابة التعريف به والتخليد لحقبة سوداء عاشها آنذاك وتحمل كل ارتداداتها.

اندس في أطواء النص تصريحات عديدة منها ما جاء على لسان جنرال جزائري وأخرى على لسان رئيس الحكومة وأخرى من طرف رئيس الجمهوريّة إضافة إلى وسيط الجمهورية التركّية وجريدة وطنيّة وغيرها، كل هذه التّصريحات تكرّس أغال الكاتب في البحث في قضية ضحايا العشريّة السوداء عن عددهم ومن قتلهم، وقد بلغ به هذا الايغال الى حد الانسياق نحو التخيلي ليمهد لبشاعة الواقع "ملايير الثواني ضاعت بين خريف وآخر. شاخت وجوه الذين نحبهم ولم تعد أياديهم توقظنا، فقط الخريف ظل كما هو عجوزا بليدا، أحمقا لا يعرف الابتسامة، تيتم من أصوات الذين نحبهم، افتقر بالأرصفة التي شاخت وتهلهلت ألوانها وما عاد الليل يشتهيها، ضاعت ملامحنا، كبرت أقدامنا وخفتت أصواتنا وانكسرت أحلامنا كنا نكسر بها جوع غد قد مضى"[1]، هي صورة تمهد لوقائع

[1]-المصدر السابق، ص ص11، 12.

**سوداء وجرائم نكراء أُلحقت بشريحة بريئة دفعت ثمن صراعات داخلية لا تسمن ولا تغني من جوع.**

**يلازم الخريف ثنايا النص ويحمّله الكاتب كل آلام الشعب "كلهم ماتوا في الخريف، تمزقت أغاديهم فجأة في لحظة خريف، حتى الذين ماتوا في فصل آخر مصيرهم أن ننتظر الخريف لنتذكرهم، شهداء نوفمبر وأكتوبر ونوفمبر آخر وأكتوبر أخر، وسماء كان لابد أن تركع لموت بوضياف خريفا في عز جوان ما"[1] فالخريف لازمة أساسية في النص لأنه يمثل الموت والخريف أين يحضر الموت يحضر الخريف وان كان الموت في شهر جوان.**

**يبدو أن بشاعة المأساة أشرعت للروائي الباب للتحليق في أجواء التخيلي ليعيد تشكيل التاريخي مخترقا مرارة الواقعي لتستحضر الأنا قصدا وطواعية وتقرأ من خلاله تاريخه لتكشف ايديولوجيته المخفية من خلال ثراء الاحداث والتفاصيل.**

**يوظف الروائي في نصه قصة حب موجعة وحزينة تستميل القلوب وفي نفس الوقت تخلق الحدث الرئيس للرواية، من هذا المنطلق يمكننا القول أن النص الذي بين أيدينا يندرج "في نسقين كبيرين هما: الموضوع الغرامي والموضوع التاريخي. ورغم أنهما يحملان طابع الانفصال مرجعيا، إلاّ أنهما تكوينيّا يخضعان لعملية صهر مكثفة"[2]، (صابرين) الحبيبة التي اغتربت في فرنسا لتعود تجر خيبتها باحثة عن جثة رضيعها ذو الستة أشهر المذبوح في مجزة كانت يدّ أخ حبيبها أداة للقتل ورسم حزنها العميق، هذه التوليفة الغرامية الحزينة الممزوجة بالقتل والدم وأخبار المجازر والقتل أعطت للنص هيبة كبيرة خاصة مع امتزاج كل هذه المكونات بمكون الوثيقة التاريخية الذي تمثل في جملة اعترافات وتواريخ وأحداث واقعية.**

---

[1]-المصدر نفسه، ص13.

[2]-عبد السلام أمقلون، ***الرواية والتاريخ***، دار الجديد المتحدة، ليبيا، 2010، ص149.

يثبت الروائي البنية الاستهلالية للنص بإمعانه العميق في تشكيل التاريخي الغامض لمرحلة مهمة من تاريخ الجزائر، إنها تلك الحقبة التي تصاعد فيها الاجرام بأشكال مختلفة وأضحى الجزائري يتخبط وسط مستنقع دماء الأبرياء فكان التاريخ شاهدا وحافظا أمينا لأحداث خالدة ارتكز عليها الروائي في تشييد نصه.

## المبحث الثالث: "الإرهاب" تيمة العنف والإبداع

استعار الروائي الوثيقة التّاريخية ليستعرض الذّات في مواجهة واقعها المرير في مكانها الحقيقي وزمانها الواقعي الذي يثوي في تضاعيفه ما يقربنا منه وكأننا نعرفه ونعيشه فعلا، فقد أنشأ عالما واقعيّا عبّر فيه عن الواقع الجزائري في فترة التّسعينات وبداية الألفين واقعا حوا أدق التفاصيل، انطلق فيه من أحداث يوميّة عاديّة ومألوفة شخصيّاتها بسيطة: جريمة قتل رضيع رفقة والده إضافة إلى مجازر شنيعة في منطقة (أغبال) قرية فلاحيّة نائية، هو الحدث الرئيسيّ الّذي حاك به الرّوائي سرده المحكي على لسان شخصيّة واحدة تأرجح سردها بين تثبيت لواقع مرير وتخييل يرسو بنا على ضفاف مجازر هنا وهناك.

يمّم الرّوائي وجهه شطر الكتابة المألوفة المتوافقة وتقنيات الكتابة الروائية المعاصرة، فكان النّص مقسم الى ثمانية أقسام تراوحت بين الطول حينا والقصر حينا آخر على الامتداد المطبعي، كما أنها جمعت بين أليات السّرد حينا وتقنيات الوصف أحيانا كثيرة إذ لم يفوت الكاتب أدق التفاصيل دون وصف متناهي حتّى تحس وكأنّك تعيش اللّحظة بكل حقائقها. غير أنّ النّص لفت الانتباه بشدّة لما حوا في مثواه من تضمين لحقائق مصرح بها كتابيّا أو شفهيا على لسان سادة البلاد، وهي تصريحات جاءت مجموعة في القسم الرابع مرصوصة دون تعليق مباشر أو تعقيب، يعرضها الكاتب بكل موضوعيّة غير أنّ رأيه فيها يظهر متخفيّا يتخلل باقي أجزاء النّص.

توزّع عالم الرّواية على ثمانية أقسام تراوحت بين الطّول والقصر وتعدد الأفكار المتضاربة والمتعاضدة الّتي تكمل وتفسّر بعضها البعض، فبين واقع الحياة الاجتماعيّة الجزائريّة وواقع السّارد المتذبذب وقصته الغراميّة الفاشلة، إضافة إلى قصة عائلته الحزينة تجدد أنفسنا في نهاية النص دون الخروج منه بنهاية واضحة ومحددة، يعرض الرّوائي كل شيء كما يراه وكأنّك تعيش لحظات مصوّرة بدقّة وتفصيل لكن دون تعليق او ترجيح، نعيش عالم مزيج بين الواقع الجزائريّ سنة 2000 وعالم متخيّل من تأثيث الرّوائي كيف لا والأدب "امتداد في الزمن يلتقط مادته مما هو ظرفيّ ويعلو عليه"[1].

لا يمكن تجاهل كمية الخوف والفظاعة التي تحملها كلمة (الإرهاب) ولما لها من وقع ثقيل وموجع على القلوب، فـ( الإرهاب) ليس حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدّة الّتي يستغرقها ولا بعدد الجرائم الّتي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيّتها"[2]. هي مقاييس تطابق جرائم الإرهاب في فترة التّسعينات بـ(الجزائر) لما اتّسمت به من بشاعة وهمجيّة ووحشيّة دامية، "قتل هو وابنه الرّضيع وكل عائلته في مجزرة وقعت هنا قبل أسبوعين"[3] في زمن اختلطت فيه أيادي القتل أضحت المجازر تملئ (الجزائر) "الجنديّة علّمتها كالخيانة إما أن تولد وإما أن تموت في الخريف"[4]فالخريف صار الفصل الوحيد في البلاد فصل بشاعة الموت والقتل "الموت يا أخي تحسها ثقيلة كالحب، كالكراهيّة، كالشّوق، كاليأس، غير أني لم أشعر بثقل الموت وكأنّ ما أصنع بيدي أمر عاديّ، انبهرت، ابتسمت ثم انفجرت مقهقها أضرب بقدمي الرّؤوس الّتي قطعت رافسا جنينا أو يد امرأة قابضة على حسرة .. حمت كالعقاب على كل صنيعي أتعثر، أسقط ليلوثني الدم الّذي

[1]-عامر مخلوف، ***الرواية والتحولات في الجزائر***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص91.

[2]-المرجع نفسه، ص91.

[3]-بوكفة زرياب ، ص60.

[4]-المصدر نفسه، ص14.

اختلط برائحة نتنة"[1]صورة همجيّة جهنميّة يستحيل إيجاد وصف يعبر عن فظاعتها، هو الجيش من يفعل هذا، أليس من واجبه حماية الشعب والوطن؟ فكيف له بقتل رضيع وامرأة وعجوز؟؟ "ـ من تقتلون؟

ـ لا أعلم، أناس أمرنا بقتلهم وكفى....نقتل الأطفال مجانا.. نمزق الأرحام مجانا ونُمضي ما تبقى من أيامنا فارين من مسافات الأسئلة العقيمة، لماذا وكيف وإلى أين، ونذهل مثل الجميع ونحن نتفرج على صنيعنا في التلفزيون متسائلين فيما بيننا بجزع: هل فعلنا ذلك حقا؟. ولا تمهلنا الأوامر إلا طول المسافة لوجهة حرب أخرى لنرسم وجه الأحداث للأعين البليدة..."[2]يجتمع المتناقضان في زمن الغدر والقتل هو صورة الإرهاب الفعلي الّذي توزّع في (الجزائر) على امتداد عشرة سنوات من الدّمار والموت ووديان دماء الأبرياء وكانت نهايته القتل "برصاصة بين عينيه"[3]

يحاول الكاتب الهروب بأفكاره لتغير جوّ القتل والمجازر غير أنّه يفشل في ذلك لأنّ صورة أخيه ترافقه باستمرار، فإذا ما أراد تذكر طفولته يجد يده تمسك بيدّ أخيه لينتهجا طريق المدرسة، هذا الأخ الوحيد الّذي "مات موت طفل: مات فجأة ودفن فجأة. وبقيت أنا أحيا حياة طفل أستيقظ في فجيعتي كل يوم فجأة"[4]، لم يستطع الرّوائي تجاوز فاجعة الأخ الأكبر كيف وصورته معلقة على جدار غرفته ترافقه في صحوه ونومه وكلما فتح عينه يستقبل صباح يوم جديد.

كلّ تفاصيل حياته مرتبطة بالموت ، لغز حياة (الأخ الجندي) وكيف له أن يقتل ولغز مقتل رضيع حبيبته العائدة من (فرنسا)، ولغز المجازر المنتشرة هنا وهناك، وواقعة مقتل

[1]-المصدر السابق، ص15.
[2]-المصدر نفسه ، ص ص 15، 16.
[3]-المصدر نفسه، ص17.
[4]-المصدر نفسه، ص24.

والده قهرا وخوفا ثم مرضا إضافة إلى فجيعة مقتل والده دون سبب محدد، حتى عندما أراد البحث عن حقيقة الرّضيع المقتول صادف رفيقه حيث استعادا زمنا مضى نغّصته حقيقة المجزرة الّتي قتل فيها أهل الصّديق جميعهم. تيمة "المجزرة" صارت وترا يضرب على عصب الكاتب وعلى عصب القارئ أيضا.

يكتب الرّوائي نصّه وهو في سن متقدمة وبكفه العجوز يلامس وجهه وهو يعلم "أن لوني فقد غبطة الفجيعة حين ترسم تجاعيد مبتسمة حول العيون، وأنّ الشّفاه لم تعد صالحة للابتسام، جافّة هي كل الوقت منكمشة..."[1]من السّطر الأول للرواية يضعنا الكاتب في جوّ الفجيعة والحزن ليعلن نصّه على أنّه وثيقة المكاشفة بامتياز "ليلة باردة حزينة كهذه الليلة من شهر سبتمبر في سنة كهذه، سنة المكاشفة والفجيعة... في كلّ لحظة من هذه السّنة يهزمنا الإدراك بأنّنا جئنا من أرحام هذه الأرض أوجاعا وسنرحل عنها أوجاعا"[2]ليست وجعا منفردا بل حزمة أوجاع متلازمة تتكاثر مع مرور السّنوات.

يتذكّر الفرد طفولته فيتذكر الفرح واللّعب والمرح غير أن الرّوائي يرى الطّفولة بعيون مغايرة "أنا طفل أمضي إلى مدرستي حبوا والنّعاس والبرد وظلام تلك الأصابيح المرعب، غيوم في كّل مكان ...ثم مطر يطارد رؤوسنا الصّغيرة وأنوف خجولة لا تتوقف عن السّيلان وأجساد تحت أكمام الصوف تتذكر في خيبة لحسات شمس كنا نعتقد عند بدايته أنّه لن ينتهي"[3]أيّ طفولة هذه الّتي تعرف البرد والرّعب وكلّ معاني الاحتياج؟ أيّ نفسية هذه الّتي تترعرع في جوّ كئيب ومضغوط؟ كيف تكون ملامح شخصيّته المستقبليّة؟

[1]-المصدر السابق، ص9.

[2]-المصدر نفسه، ص ص9، 10.

[3]-المصدر نفسه، ص11.

**وماهي إلاّ ومضات هنا وهناك يسرد فيها بعض الخواطر العائليّة ،فالنّص أساسا قائم على فجائع متوالية، "كلّهم ماتوا في الخريف ... أخي روى لي أنّهم أمروا بالقتل في الخريف"[1] هو الأخ الوحيد العسكريّ الّذي يقضي أيام عطلته رفقت أخيه الأصغر "كنا ننام معا، هو المخمور أبدا وأنا المتعب ثملا بحكاياه".[2]فالموت هو التيمة المصاحبة لكل صفحات النص تقريبا، والحقيقة التي يصرح بها العسكري تمارس صدمة كبيرة على الكاتب وعلى المتلقي، فكيف لحارس الوطن أن يقتل أبناء الوطن؟؟؟**

## المبحث الرابع: التّخيّلي نقد للواقع

**يعتبر الإبداع الرّوائي فضاء تخيليّا فسيحا يعبر عن الواقع بما هو جهاز مفاهيميّ وفكريّ واجتماعيّ و"يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلي من خلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل من العالم المعاش، إنّه يخلق عالما بواسطة اللّغة ومن خلاله يمارس رؤية للعالم الاجتماعي الّذي يعيش فيه بكل جزئيّاته وتفاصيله"[3] فالكتابة الرّوائية تسبر أغوار النفس البشرية وتعكس المنعرجات الحاسمة في مسيرة الشعوب ما يخلدها ويرسخها في الذّاكرة الجمعية للمجتمع الواحد كما تضمن حضورها في المحافل الدّولية الّتي تكشف خصوصيّة كلّ عمل إبداعي، فهي مرآة تعكس صورة المجتمع بعيون الرّوائي "فالحديث الواقعيّ من هنا، يواجه الواقع الّذي مضى بواقع الحاضر، مغذيّا تطور حديثيته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابيّة"[4]**

---

[1]-المصدر السابق، ص13.

[2]-المصدر نفسه، ص21.

[3]- سعيد يقطين، ***انفتاح النّص الروائي، النّص والسياق***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2001، ص140.

[4]-سعيد علوش، ***الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي***، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان،ط1، 1981،ص28.

هذا العالم السرديّ التخيليّ يحقق رصدا لواقع بكل حيثياته وكشفا لمستور بكل خباياه، في قالب يحق له ما لا يحق لغيره هذا ما يجعله يتملّص من كلّ المسؤوليّات ليتحرر بفكره وتعبيره وإيحاءاته.

في رواية (ص) ينطلق الرّوائي من واقعه بداية من طفولته ومرحلة الشباب والكهولة ليكشف لنا تفاصيل ماضية بسببها نعيش الواقع الحاليّ، هذا الواقع المتوقع البعيد كليّا عن التّكهنات والافتراضات، هذا الواقع الّذي رُسم سلفا لنعيشه مخططا له على يد من سبقونا.

تعود الرّواية إلى فترة العشريّة السوداء لتعيد كتابة الواقع بنظرة جديدة مغايرة تماما لما ألفناه من تحليلات سياسيّة وإيديولوجيّة وتاريخيّة، تقول (ص) :"إنه سهل متيجة يا صاحبي، أخصب ما في هذا الوطن. أرض يريدونها دون ملاك ولا ورثة، إنهم يحاولون منذ أبد أن يبيدونا"[1] فالنّص يقرأ مجازر التسعينيات من القرن الماضي على أنّها إبادات جماعيّة لملّاك الأراضي بسهل (متيجة)، فالحرب حرب أرض وليست حرب سلطة وكرسيّ.

"كيف تفسر كلّ هذه المجازر في منطقة تحوي أكبر تمركز لقوات الأمن، تيبازة ثكنة كبيرة يا صديقي، وحتى المدن الكبرى المجاورة كالبليدة والبويرة ذنبها الوحيد أنها جزء من متيجة... هي الأرض إذن؟"[2] فرغم الترويج لأنّ سبب المجازر يعود إلى التّيار المتطرّف والصّراعات السّياسيّة حول السّلطة والسّيادة تقول (ص) بقضيّة الأرض القضيّة الّتي لم يسبق وأن تحدث عنها من قبل لا من طرف السّياسيين ولا حتّى من طرف الصحافيين.

يبقى المتخيّل السّردي دائما يصنع المفاجئة من خلال الرّؤية الفكريّة الّتي يطرحها في ظل نقله للواقع نقلا مغايرا فيه من الواقعيّة ما يماثلها من تخيّل الّذي يفضي عنصر التّملص من الواقع الّذي نعرفه عن كثب ليسافر بنا إلى واقع أخر يتقاطع مع واقعنا لكنه يخالفه في تفصيلات كثيرة وتمفصلات عديدة.

---

[1]-بوكفة زرياب، ص164.

[2]-المصدر نفسه، ص165.

غدا واقع (ص) انعكاسا لواقع الجزائر في حقبة العشريّة السوداء ولا يتوانى الرّوائي في رصد التّصريحات المختلفة عن أفواه القادة والسادة والصّحفيين والسّياسيين وكذا رصد واقعه وواقع عائلته التخيّلي، كما نجد في النّص علاقة رفقة حميمة بين الرّوائي والخريف الّذي يظهر لنا بين الفينة والأخرى من بداية النّص حتّى نهايته بل وإن أهمّ أحداث النّص مرتبطة بالخريف "الخريف، هذا الّذي ينظر إلي يريد كسر قلبي وأخذ زرقة السماء من قبرها، ينظر بعيون إله يسأل الثّأر، عيون لم يمر يوم في حياتي إلاّ ولعنتها فيه"[1] هذا الخريف الرّفيق الثّقيل المتجهّم المتشائم الّذي يضيّع كل جميع "ملايير الثواني ضاعت بين خريف وآخر ... فقط الخريف ظلّ كما هو عجوزا بليدا، أحمق لا يعرف الابتسام... اغتصب الخريف قلوبنا... جبّار هو الخريف حين يأتي وحين يرحل... يا خريف الخيبة والنهايات البليدة... "[2] الخريف فصل تصفر فيه أوراق الشجر وتتساقط لتستقبل الأشجار ثلوج الشّتاء عارية فيكسوها بياض ناصع يزنها، غير أنّ خريف الكاتب بشع متجهّم ينبّئ بسوداويّة قاتمة ترصده "كلهم ماتوا في الخريف..."[3] خريف الموت والفقدان والحرمان هو رمز عميق لخريف الجزائر الطّويل القاتم.

حملت (ص) دلالات عميقة فاقت أفق حدود العنوان القصير، دلالات مبطّنة فبين سطور الكلمات الشاعريّة الرومانسيّة أحيانا والحزينة أحيانا كثيرة فاتحا أمام القارئ بابا لتساؤلات غير منتهيّة تنفتح على بعضها دون توقّف وطبعا دون إجابات "أليس السؤال احتمال ..احتمل أنّ يدك ترسم الزّهور وأنّك تذر النّور في ضبابي .. احتمل أنّك ترسم

[1]-المصدر السابق، ص10.

[2]-المصدر نفسه، ص ص11، 13..

[3]-المصدر نفسه، ص13.

**الرّبيع.. فلأنك لا تعرف رسم الزّهور ولا ذرّ النّور ولا احتمال الرّبيع، أم لأنّني أنا الخريف وأنّ الرّبيع لا يرسم"[1] جملة تساؤلات يصعب فهمها ويصعب أكثر إيجاد إجابات شافية.**

[1]-المصدر السابق، ص221.

# الفصل الثاني: متخيّل المتّكأ الأيديولوجي وأشكال التّمظهر في رواية "الزلزال" للطّاهر وطار

**توطئة:**

**يتفق الدّارسون على أنّ الفّن قد ولد في أحضان العقيدة الدّينيّة وأنّه ظّل مرتبطا بها أمادا متعاقبة حتّى مشارف العصر الحديث، وعلى مشارف العصور الحديثة حيث لم يعد للسّلطة الدّينيّة وجهها الجماعيّ القديم، راح الإنسان يبحث عن عقيدة أخرى ... والعقيدة في التّعبير القديم عما نسميه اليوم الأيديولوجيّة. فالأيديولوجيّة عقيدة. كل ما في الامر كلمة عقيدة ارتبطت في أذهاننا عبر التاريخ بالعقيدة الدينيّة[1].**

**ولم ينتبه الدّارسون إلى العالقة بين الأدب والأيديولوجيا إلاّ في عصور متأخّرة نسبيا، حيث يؤكدون على العلاقة القوية بين الأدب والتّحولات الاجتماعية والسياسيّة والثقافيّة[2]**

**ومن خلال كلّ هذا نرى العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا علاقة واضحة وموجودة فكلّ دراسة أدبيّة موضوعها يفرض بالضّرورة إتّباع منحى إيديولوجي يحاول أن يستخلص من خلاله الرّؤية السّياسيّة للكتّاب الّذين تناولوا في أعمالهم القضايا الرّئيسيّة الّتي فرضها الواقع السّياسيّ على الفن عامّة والرّواية خاصّة، وذلك من خلال وسائلهم في المعالجة الفنّيّة، كما يحاول أن يتوصل إلى آخر الرّؤية السّياسية في البناء الفنيّ.**

**العنوان:**

**إنّ من بين معاني "الزّلزال" عنوان الرّواية، زلزال الإقطاع، وتصدي البنية الاجتماعية، مع مشروع الثّورة الزّراعيّة كما أنّ من بين معانيه أيضا ذلك الإحساس بالزّلزال الّذي يرافق ذهن بطل الرّواية من بدايتها حتّى نهايتها، فهو باستمرار يدعو على هذه المدينة بالزّلزال طالبا من الأولياء الصالحين خاصّة زلزلتها وذلك بسبب أنّها لم تعد كما كانت، لقد تغيّرت**

[1]-حمدي حسين، ***الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر 1975.1965***، مكتبة الآداب 42ميدان الأبيرا، القاهرة،ط1، 1994، ص17.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قسنطينة وتغيّر كلّ شيء فيها، ذهب الايمان وجاء الكفر، وجاءت معه الثّورة الزّراعية زمان الثّورة الزّراعية سوى تخطيط الرّوس وأمثالها، كما أنّ رجال قسنطينة وخاصة تجّارها الأصليين اختفوا ولم يبق منهم إلّا القليل، وهذا القليل الّذي بقى تغيّر كثيرا[1].

ومن هذا القليل بالباقي ومطعمه "لا حول ولا قوة الا بالله" أحقا هذا هو مطعم بالباي الذي عرف الغواة والبشوات والمشايخ وكبار القوم أصحاب الأرض والاغنان والجاه يوم ترونها تذهل كلّ مرضعة عمّا أرضعت، وتضع كلّ ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى".[2] فهو زلزال على مستوى ذهن البطل يجد في كل مجالات الحياة التي يعيشها.

## المبحث الأول: التقسيم الأيديولوجي للشّخصيات

لابدّ أنّه اتّضح من خلال وقائع رواية "الزّلزال" أنّ الشّخصيّة الرئيسيّة الّتي استحوذت على البطولة فيها هي شخصيّة (عبد المجيد بوالأرواح)، فهو الخيط الّذي يربط بين جميع أحداث الرّواية وبقيّة شخوصها، فأحداث الرّواية تمرّ وتنتهي، والشّخوص الآخرين قد يظهر بعضهم في فقرة أو الصفحة أو أكثر، وقد يعاد ذكر بعضهم ولا يعاد إلاّ أنّ أهميتهم جميعا تظل ضئيلة إلى جانب أهميّة "عبد المجيد بو الأرواح" الّذي تبدأ الرواية وتنتهي به، فالزلزال إذن بهذا المفهوم هي رواية الشّخصية الوحيدة المنفردة.

ولهذا فإنّنا عندما نركز هنا على الشّخصية الرّئيسية " بو الأرواح" فذلك لأنّ هذه الشّخصية هي الرّواية نفسها.

قبل الدّخول في التّفاصيل المختلفة لتحديد صفات البطل نشير إلى أنّ (عبد المجيد بو الأرواح) في الرّواية له عالمه الخاص وهو يحاول الدّخول إلى عالم آخر، أو

[1]-مصطفى الفاسي، ***دراسات في الرواية الجزائرية***، دار القصبة للنشر ، الجزائر، دت،ص29.

[2]-الطاهر وطار، ***الزلزال***، موفوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004،ص16.

يحاول فهمه، هو لا يحاول فهم عالم النّقابات والطلبة والاتحادات المختلفة...الخ، بل يناقش الآخر ويتحدث إليه داخل نفسه وهذا ما يسمى بالمنولوج في حين أن الديالوج فيها مفقود إلى حدّ بعيد، فالأخر بالنسبة إليه مرفوض مسبقا، الآخر هو العالم المتخلف، هو الكافر هو الخارج عن القانون...الخ، لذلك فإنّ هذا الآخر غير قابل للتّحاور في إحدى الفقرات الصغيرة يقدم الكاتب بطل روايته بشكل مركز "أنا عبد المجيد بو الأرواح، عم الطّاهر صهرك، مدير ثانوية بالجزائر العاصمة في الدّين والنّحو والصّرف".[1] ففي هذه الفقرة الصغيرة نتعرف على اسم البطل، وعلى عمله وثقافته إلاّ أنّ هذه الجمل القصيرة وإن كانت كافية لتعرفنا على اسم البطل فإنّها دون شك ستبقى بعيدة عن أداء مهمة تعريفنا بثقافته.

إن ثقافة (بو الأرواح) هي المكوّن الحقيقي لشخصيته، أي أنّ هناك انسجاما كاملا بين الشّخصية وانتمائها الطبقي، وثقافته على مفتاح الولوج إلى شخصيته، إذ يبدو للوهلة الأولى أن الشيخ (بو الأرواح) باديسي وهذا ادعاء كثير ما نعثر عليه لدى هؤلاء الذين درسوا على يد( ابن باديس) لكن ومن خلال وقائع رواية (الزّلزال) يتبيّن أنّ ثقافته سلفيّة وليست باديسيّة خالصة "في الحقّ كان غريبا عنا، رغم الحماس الّذي كنا نحيطه به، كان هو ممتلئا يسير بكل جوانبه نحو المصب، وكنا... ولم يشأ أن يواصل الإقرار بما بدا له أنّه الحقيقة واكتفى بالعلان " لو عاش لكان لنا معه شأن ، وإنّما الدين هو الدّين وليست شيئا آخر، الدّين الإخلاص للسلف، وكلّ بدعة ضلال"[2].

فالطبقة الإقطاعيّة إذن تنظر إلى الدّين حسب ما يخدم مصالحها، و(ابن باديس) نفسه لو عاش لحارب هؤلاء الّذين كانوا يحيطون به ما دامت أفكاره تقف ضدهم وضد مصالحهم و(عبد المجيد) بعد هذا يحسن استخدام ثقافته في الدّفاع عن مصالحه، وثقافته المستخدمة دائما دينيّة، ونحن نعثر على مثل هذه الاستخدامات للثقافة الدينية في

[1]-المصدر السابق، ص84.

[2]-المصدر نفسه، ص ص11 ، 12.

**كامل الرواية :عليكم اللّعنة في اللّيل إذا يغشى" والنهار إذا تجلى إن كانوا يعرفون معنى للعدالة، هم الّذين يخططون للاستيلاء على أراضي الناس"[1].**

**فبالإضافة إلى استخدامه للمصادر الأصلية للدّين في تأييده وتأييد أفكاره، وصباغ الشّريعة عليها واو بطرق ملتوية فإنّه كثيرا ما يلجأ إلى الأولياء الصالحين للمدينة الّذين يحب أن يحافظوا على سمعتها ومكانتها ونقاوتها[2]، إن (بالأرواح) المرتبط بالإيديولوجي الاقطاعية، ملكيّة وممارسة أصبح الزّلزال الّذي ينتظره يعني له شيء آخر تماما، زلزالا يمحو هذه المدينة الّتي أصبحت ذات علاقة جديدة، مناقضة لأهدافه، زلزالا يمحو الناس الذين عارضوه ومنعوه من تنفيذ مخططاته الجهنميّة التّي لم تعد تخفى على أحد، وداخل هذا النّسق الرّوائي، فالمدينة عند (الطاهر وطار) لا تتحدّد كمدينة محايدة، مجرّد حجارة وصخور بركانيّة واسمنت مسلّح ولمنها تعني شيئا آخر يسري في الدّم تماما الكائن الحي، تعني الحركة الاجتماعيّة الدّائمة والمتحرّكة أبدا، وعلاقة النّاس الجديدة.**

**فالمدينة مطروحة كمعبد جمالي يحتوي على أبعاد طبقيّة خاضعة دائما للتّغيير، لأنّها دائمة الحركة، مدينة الفقراء والجياع والرّعيان، والخمّاسين لا مدينة (بو الأرواح) الّذي يحاول أخذها منهم. والزّلزال هنا ذو معنى شمولي يتلاءم وطموح (بو الارواح) والمتمثل بكل بساطة فسقوط زمام المبادرة من أيدي طبقة إلى طبقة ثانية. ولا يعنى سقوط أجهزة الدّولة القائمة ولكن انقلابا جذريّا وعودة إلى عصور الإقطاع والظّلام "من يكن فوق الجسر، وفي حالة اهتزاز الصّخرة، وتذاوب المدينة، يكن حظّه من النجاة كبيرا، لا ريب أنّ المولى بالتماس من سيدي راشد، سيلهم كل عباده الصّالحين إلى التواجد فوقه. سيجد كبار**

[1]-المصدر السابق، ص39.

[2]-مصطفى فاسي، ***دراسات في الرواية الجزائرية***، دار القصبة للنشر، الجزائر، دت، ص ص31، 32.

**ملاك الأراضي وأصحاب المصانع والمتاجر الكبيرة وأئمة المساجد أنفسهم فوق جسر سيدي راشد لحظتها، لحظة الشيء العظيم[1]**

**إنّ نجاح (الطّاهر وطار) يكمن في قدرته على دفع الشّخصية الإقطاعية إلى مسخ نفسها بنفسها، فتدين أعمالها من حيث لا تريد أبدا، فقد استطاع الكاتب أن يصل إلى الكشف الشّامل عن العالم الدّاخلي للإنسان وإلى إعادة خلق انفعالاته وأفكاره وعواطفه، وإلى النّظرة النّفسيّة العميقة الّتي لا يمكن دونها خلق شخصيات نموذجية تتدفّق حياة وحيويّة ومع ذلك فلا نملك إلّا أن نشير إلى نوع من المبالغة ولو كانت خفيفة الّتي تتميز بها شخصيّات (وطار) وربما كانت مقصودة تجسيد الاقطاع بألوانه، لكن هذا لا يمنع من وجود اللامنطقيّة في بعض تصرفات (بو الأرواح)، ولو كانت جد محدودة فمن غير المنطقي مثلا أن يجهر البطل عن تحالف أبيه مع المستعمر، بل على العكس من ذلك فبناء على شخصيّته كان يفترض عليه أن يستهدف تبرئته من هذه التّهمة، وهناك تصوّرات ومواقف أخرى تظهر فيها هذه المبالغة الّتي ليس من السّهل استساغها "التّجار بما فيهم الخونة، الشّعب الحقيقيّ هو هؤلاء وليس العمال والخّماسة والرّعاة، الأمر صحيح، والموقف جزء من أخلاقيات الاقطاع ذاته، والفارق الوحيد هو أنّ الإقطاع لا ينظر للتجار كخونة وإن كانوا كذلك، لأنهما (الإقطاع والتّجار) من حيث الاستغلال وجهان لعملة واحدة، وهذا ليس تبرئا لـ(بو الأرواح) بقدر ما هو تأكيد إدانته من طرف (وطار)، فهو ليس اقطاعيا فقط، ولكنه مجرم كطلك لا يتوانى عن إلغاء الإنسان مثل النّملة، إذ كان هذا الأخير يهدد مصالحه الطّبقيّة[2]**

[1]-واسيني الاعرج، ***الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا دراسة نقدية***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص89/88.

[2]-المرجع نفسه، ص ص87، 88.

**نرى أنّ (وطّار) جعل من شخصيّة (بو الأرواح) شخصيّة تحرك في فضاء النّص الرّوائي بلهفة الأناني المحافظ على ملكه، فلا هو راغب في تضيعه ملكه ولا هو مؤمن بفكرة التّأميم، إذ يراها منكرا وضلالا وحجته في ذلك تتعدى مصالحه الخاصة، إذ يسمح لنفسه استنكار فعل التأميم ودون إعطاء تبرير لذلك، سوى أن الملكية شيء خاص ولا يحق لأي كان أخذه.**

**من خلال التّحليل السّابق نرى أن رواية " الزلزال" تكشف واقع إنسان بإمكانه بمقتضى ثقافته ومرتبته الاجتماعية أن يجابه الواقع الجديد ويطوّر وعيه ويحافظ على مبادئه، إلاّ أنّ هذا لم يحدث، إذ تغلّب الواقع المادّي على وعي (بوالأرواح) ووعي كلّ الّذين ينتمون إلى طبقته، مما أحدث انشطارا في شخصيته، وصار يخلط بين الحاضر والماضي، الذّاتي والموضوعي، الدّيني واللّاديني، فقد اشتدّت الأزمة والمحن على (بوالأرواح) وضاقت به الدنيا، فصار يراها زلزالا قريب الحدوث، زلزالا اجتماعيّا ونفسيّا وعقائديّا، كل شيء تغير فيه، وحتى بإيمانه لم يستطع مجابهة الواقع الجديد، فضعف وتراجع ليلقى نفسه إلى عالم المشعوذين والتّخاريف ليستنجد بأولياء قسنطينة الصّالحين، رغبة منه في تغيير حاله، وهذا الاستنجاد يكشف لنا عن مدى الانشطار الضّيق النّفسي والتّشوش الفكري الّذي يعاني منه (بوالأرواح) والّذي سيؤدي به إلى الجنون نتيجة فشله في إيقاف تأميم أراضيه، مما أدى به إلى الانتحار بأعلى جسور قسنطينة[1].**

**من خلال ما سبق نلاحظ أنّ الرّوائي يتعمّد تحريك المركبة السّردية انطلاقا من شخصيّة (بوالأرواح)، والملاحظ أيضا أنّ ردود أفعال البطل إزاء الأحداث يبررها موقفه من الأرض، فالأرض بالنّسبة للجزائريّ ليست مجرد قطعة ترابيّة بل عرض الرّجل وشرفه، ولا يمكننا فهم هذه العلاقة الحميمة الّتي تربط الإنسان بالأرض في الجزائر إلاّ باستقصاء هذه**

[1]–حليم أمقران، ***البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار نموذجا)***، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص ص144، 147.

الظّاهرة اجتماعيّا وملاحظتها في الواقع، ولعل مطاردة الأرض من قبل الغزاة على مرّ العصور والأجيال زاد من تعلّق الجزائريّ بأرضه، فالأرض بالنسبة لـ(بوالأرواح) عرض وشرف ،لذا فإنّ علاقات الحبّ والكره مع الآخرين تتناسب صعودا و نزولا بحسب ارتباط الشّخص بأرضه أو تفريطه فيها، والنّظر من هذه الزّاوية يمنحه التّبرير الكافي لمناهضة مشروع الحكومة آنذاك والقاضي بتأميم الأراضي :"الأرض أرض ملكيتنا تعني أكثر من ملكيتها إنّها الشّرف، السّيادة، السّلطة، الارتقاء إلى مصاف الرّسل والأنبياء، بالنّسبة لمن يمتلكها وهؤلاء، آه، هؤلاء يفهمون الأرض فهما سوقيّا، فهما شيوعيّا ماديّا، يفهمونها غنى وفقرا، يفهمونها مالكا وخماسا، ومحصولات تصدر بالعملة الصّعبة أو تفرض عليها ضرائب طائل".

من خلال تصفّحنا للرواية نجد أنّها تتطوّر من مرحلة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر مستندة إلى هذه الخلفيّة الّتي يتكئ عليها (بوالأرواح)، مما يجعلها تلقى قبولا حسنا لدى القارئ، وحتّى المؤلف فكأنّه لا يخفى إعجابه بهذه الرّؤى، أما الوجه الأخر للبطل فيكشفه لنا جسر المصعد، وهو وجه مشحّن بالخيانة ، ألوه خان القبيل (الوطن)، وتعاون مع الفرنسيين وفتح لهم الباب على مصرعيه وبسببه دخل الفرنسيون المنطقة، قتلوا كل قادر على حمل السلاح وحبلا النّساء وعلقوا(للأب النياشين) وأعلنوه زعيما وأعطوه أرضا كبيرة، كلّ الأرض، وكلمة (كلّ الأرض) تدلّ على أنّ الأب تملّص من كلّ إحساس بالشّعور الوطنيّ، فأصبح ينظر إلى الواقع نظرة الفرنسيّ للاستحواذ والتّسلط على الأرض كلّها[1]

نجد أنّ (وطّار) قد أعلى من الوجه الثّاني لبطل روايته وهذا نابع من إيديولوجيته الخاصّة الّتي تندد وتعلن بصراحة على انتهاء عهد الإقطاعية وترحب بمشروع تأميم الأراضي، وهذا يظهر جليا عند الرّوائي بالرّغم من أنّه يريد لشخصية (بوالأرواح) أن تكون

[1]–ادريس بودية، ***الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار***، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،2000، ص ص152، 153.

رجعيّة في أفكارها متخلّفة وسلبيّة، إلّا أنّه ينسى أحيانا كثيرة بأنّ شخصيته هي الّتي تتكلم وهي الّتي تفكر .

من جماليات هذه الرّواية أنّها تعتمد على الشّخصية الجذع الّتي من خلالها تتفرع كلّ الشّخصيات الباقية عن طريق الواقع المباشر، أو "الفلاش باك" حتّى الشّخصيات المناقضة لتصوراتها التّاريخيّة، فقد اختصر الرّوائي طريق تكون (بوالأرواح) وإن بدت شذرات من ماضي الشّخصية عن طريق الاسترجاع، فقد قدّمه لنا جامدا بكلّ خصوصيّاته داخل واقع جاهز (الفترة الّتي سبقت الإعلان عن ميثاق الثورة الزّراعيّة) وحتّى الشّخصيات الأخرى الّتي صادفناها داخل الرّواية ولدت متطوّرة لأنّها أمام واقع جديد، يكون بكل تأكيد قد مارس حضوره عليها وأسهم في بلورة ظروفها الماديّة وتصوراتها الفكريّة وتصرفاتها ضد (بوالأرواح).

فنجد أنّ مواقفها ليست جاهزة في ذهنيّة الكاتب، وأنّها تستنبط من واقعنا المعيش يعني من ديالكتيك تعاملها كذلك مستقلة وخاضعة لناموس التّطور الاجتماعي، مع الواقع المتغيّر الخارج عن وعي هذه الذّات والّذي يسهم في تغيير تركيبتها الذّهنية وتصوّراتها.

وهذه الشّخصيات المتناقضة، لا يمكنها نتيجة مواقفها المتباينة إلاّ أن تعطي حوارا متناقضا في تركيبة جوهره، ففي الوقت الّذي نجد فيه معظم شخوص الرّواية يعبرون برؤية أكثر نحو المستقبل لأنّهم يشكلون القوى القادرة على الحلم وبناء الحاضر والمستقبل، نجد بوالأرواح غارقا في منولوجات داخليّة، منكمشا على ذات منهارة أعلنت إفلاسها أمام الواقع، مرتبط بأيام مضت كان يمارس فيها حضوره كطبقة بقوّة، وليس خطأ إذا قلنا أنّ الفنان الأصيل هو الّذي يجعل من حوارات أبطاله انعكاسات لوجودهم الاجتماعي ولوعيهم الطّبقي وأحلامهم المستقبليّة، "إنّ البدء المباشر بإدراك الأطراف المتعارضة المتصادمة في الحوار يرتبط ارتباطا وثيقا بمحاولة تصوير الواقع التاريخيّ، كما كان فعلا وبذلك يمكن

القول أن يكون في ذات الوقت حقيقياّ من النّاحية الإنسانيّة وأهلا ليعايشه مرة أخرى القارئ من عنصر لاحق، فالمسألة هي مسألة تركيز الوصف والتّصوير وهذا التّركيب الجمالي التّناقضيّ والفنيّ في آن واحد هو الّذي يعبر ويحدد بدقة قدرة الطّاهر وطّار الفاعلة في الواقع الاجتماعيّ وفي الواقع الفنيّ للرّواية.[1]

وحتّى الباي صاحب المطعم وصاحب المكانة لدى الجميع تغير في شكله وهيأته وجسمه إلى درجة أنّ "عبد المجيد بوالأرواح لم يعرفه إلاّ بصعوبة الباي بدمه ولحمه، غير أن سواد الشعر خلفه البياض وامتلأ البدن خلفه تنوى العظام سبحان مغير الأحوال"[2]

تنحو الرّواية نحو الواقعيّة الاشتراكيّة إلاّ أنّ هناك نقطة ذات أهمّيّة يجب التّوقف عندها قليلا، فمن العادة أنّ الرّواية ذات الاتجاه الواقعيّ الاشتراكيّ ترتكز على الشخصيّة ذات الاتجاه الاشتراكيّ فتتبع حركتها ونشاطها في الواقع الاجتماعيّ وتعمل على إبرازها في عملها اليوميّ لتغيّير الواقع والاتجاه نحو الاشتراكيّة، ومن الأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة منها رواية الأم لمكسيم جوركي، والمعلم الأول لجانكيز تيما توف ...الخ، إلاّ أن (وطار) في روايته هذه اختار أن يتناول موضوعه من وجهة معاكسة، فالاشتراكية هنا اشتراكية السلطة ووجهة نظر الكاتب هي نفسها وجهة نظر السّلطة، أمّا البطل فهو على العكس من ذلك من النّماذج المحافظة الّتي تقف ضد السّلطة أي ضد الاشتراكيّة، ومن ثمّ فإنّ موقف البطل سيكون موقف السّلبية والانهيار واليأس والسّخط على الواقع، وعلى السّلطة ومن هنا أيضا نفهم نظرة التّعاطف والحنين الّتي تربط بين البطل وبين الماضي، فالبطل لا يعمل للمستقبل ولكنه يعمل للماضي وهو يحاول بالأحرى . وفي حالة يأس . أن يطيل ما أمكن عمر الماضي.

[1]-واسيني الأعرج، ***تجربة الكتابة الواقعية***، ص94/93.

[2]-الطاهر وطار، ***الزلزال***، ص17.

ونشعر من خلال صفحات الرّواية أن جانب "الايجابية" في الاتجاه نحو الاشتراكية، أو ما يمكن تسميته بلغة أكثر مباشرة جانب "المنجزات الاشتراكية" قد كان يشغل باستمرار ذهن الكاتب فلابد من الإشارة إلى هذا الجانب والإشادة به، ولكن كيف يتسنى له ذلك وهو قد اتخذ لروايته بطلا يقف بكل جوارحه في الصّف المضاد للاشتراكية؟

يلجأ الرّوائي إلى نوع من الحيلة وذلك يجعل (بوالأرواح) يلتقط عن طريق السّماع في المقاهي أو الأنهج والأزقة والسّاحات، جملا وعبارات وأحاديث بين اثنين أو أكثر عن هذه المنجزات، فهؤلاء هم الّذين استنجد بهم (وطار) كي يزعجوا (بو الأرواح) بأحاديثهم عن مصنع الجرارات وبناء العمارات ...الخ، وقد يلجأ الكاتب أحيانا إلى هؤلاء أيضا لتسريب بعض الأفكار الانتقاديّة الّتي لا يستطيع أن يجعلها على لسان (بوالأرواح) يقول أحدهم: "لست أدري ما الفرق بين إسرائيل وبين كثير من الدّول العربية ، إسرائيل رأسماليّة، معظم الدول العربية رأسماليّة، إسرائيل عميلة للأمريكيين، معظم الحكام العرب عملاء للأمريكان، إسرائيل تقتل الفلسطينيين، معظم الحكومات العربيّة ضد الفلسطينيين" بهذا فقد قصد الطّاهر وطّار قصدا إلى تعدد الأصوات في روايته حتّى يستطيع تمرير الأفكار والآراء الّتي تقصد تمريرها[1]

## المبحث الثاني: الفضاء الرّوائي والأيديولوجيا

### المطلب الأول: الزّمان

يتفق النّقاد على أنّ الرّواية هي فن زمنيّ ونحن هنا لا نقصد بالزّمن الرّوائي، ذلك أنّ الزّمن مقترن براهن الأحداث الواقعيّة وكأنّنا نهدف لإبراز كيفيّة تّعامل الرّوائي مع منظور الزّمن في عمله وكيف اشتغل عليه في سياقه وتعاقبه.

[1]-واسيني الاعرج، ***تجربة الكتابة الواقعية***، ص ص43 ،44.

لقد كتب (وطار) رواية "الزلزال" عام 1973 كما جاء في الصّفحة الأخيرة من روايته، أي بعد سنتين من صدور قانون الثّورة الزّراعية الّذي ظهر في سنة 1971، وهذا يدل على أنّ الكاتب قد تأثر بالظّروف السّياسية والاجتماعيّة السّائدة في عصره، والّتي تفاعل معها بشكل مباشر، فكتب هذه الرّواية الّتي جسّدت مرحلة كاملة من تاريخ التّحولات الاجتماعيّة والاقتصاديّة في الجزائر ما بعد الاستقلال بل كتبها تحت تأثيرات سياسية معينة لكي يصور مرحلة ازدهار الاتجاه الاشتراكي في الجزائر وهي مرحلة الشّروع في تطبيق الثّورة الزّراعية الّتي دون شك مرحلة البومدينية[1]

تبدأ "الزّلزال" في انطلاقتها السّردية من لحظة تغيّير حاسمة وهي نقطة فاصلة بين مرحلتين متأرجحتين بين الغياب والحضور وهما الماضي والحاضر، البطل يستحوذ في شخصه على أمجاد الماضي، ويسعى في ذات الوقت للمحافظة عليها في الزّمن الحاضر، من خلال برنامجه المضاد لقانون التّأمينات الّذي أصدرته الدّولة. وإنّ هذا الزّلزال الّذي هزّ أعماق بوالأرواح، وأيقظ مضجعه ظل يتكرّر كلازمة منذ بداية الرّواية إلى نهايتها.[2]

فالزّمن الماضي هو ملاذه السّعيد، أما الزّمن الحاضر فهو رمز شقائه وتعاسته وهو ضد المستقبل لأنّه يرى فيه العدوّ اللّدود والخصم العنيد الّذي يفتكّ منه أرضه، لذلك كرّر دعواته متمنيّا لو أنّ زلزالا يدمّر المدينة لنسف حاضرها المشوه الّذي تحكمه علاقات جديدة مضادّة لبرنامجه وهدفه الشّخصيّ.

إنّ شخصيّة (بوالأرواح) تنتشر فوق ثلاثة أزمنة: زمن ما قبل الثّورة الزّراعية، زمن الثّورة الزّراعية، وزمن الاستقلال، ويقع الصّدام والمواجهة بين الواقع والذّاكرة فالواقع ليس ثابتا فهو متحرك ومربك، كما أنّ الذّاكرة تجئ مجزّأة أو مسترسلة وتتكيّف مع مختلف أشكال

[1]–ادريس بودية، ***الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار***، ص ص161، 163.

[2]–المرجع نفسه، ص170.

المواجهة، وتتوزع توزيعا تصاعديّا كلما التحم البطل بالواقع وبالأحداث المسترجعة الّتي يستشيرها الزّمن الرّاهن.

إن التّغيير في المجمع، يقصي البطل تدريجيا خارج الواقع مما يجعل إلحاح الذاّكرة أشدّ ومحاولتها لفرض وقائعها أقوى، والبطل مهدد في كل مرّة بالسقوط في اليأس واللاتحدي، لذلك فإنّ "المادّة السائلة تسري في العروق، والمرارة تتصاعد في الفم".[1]

نلاحظ أن البطل مشدود باستمرار إلى الخلف، فهو يبدي تحسّره على الماضي المقترن في ذهنه بالهدوء والصّفاء ، بينما الحاضر قد أصبح يرمز إلى الخراب والتّحول السّلبي، فالمدينة لم تعد كما كانت من قبل إنّ (بوالأرواح) مسكون بالحنين إلى الأيّام الخوالي وها هو " في الجزائر المستقلّة يجوب شوارع قسنطينة متأسفا على الماضي الّذي عاشه مع الفرنسيين، ناقما على الحاضر الّذي لم يعد يحمل صفات ذلك الماضي.

إنّ البطل مشدود إلى الوراء لذلك فهو غريب عن حاضره، ومستقبله إنّه معتصم بالزّمن الماضي.

فالزّمن قد انقلب في ذهن البطل رأسا على عقب، ليجد نفسه وسط متاهة مدلهمة، فيعجز عن تحديد موقعه وزمنه.

ومن هنا نلاحظ أنّ الرّوائي قدّم لنا بطلا سلبيّا بمواصفات تقنيّة فلتت من هيمنة السّرد التقليديّ، الّذي يستعمل الضّمائر الخارجيّة، معتمدا هنا على "الحوار الدّاخلي لإلغاء المسافة بين زمن المغامرة وزمن القصة.

إنّ البطل يروي لنا قصته في الوقت الّذي حدثت فيه، وهو أسلوب شبيه بأسلوب الأحاديث الخفيّة الّتي تدمّر السّجن الصّفيق الّذي يقيمه عادة الحوار الكلاسيكي، كما أنّ هذه الطّريقة سمحت للبطل بالعودة إلى الوراء، واسترجاع تذكاراته بصورة واضحة ورغم هذا

[1]–الطاهر وطار، *الزلزال*، ص170.

فإنّ البرنامج السّردي الّذي آلت إليه الرّواية يحمل في ثناياه إيجابية معيّنة، تعبّر عن تفاؤليّة المؤلف، وتشير إلى فشل المشروع المضاد الّذي حمله معه البطل إلى قسنطينة لتنفيذه.

من خلال ما سبق يمكننا القول أن الزّمن في "الزّلزال" مرادف للتّغيير الّذي لا يقاوم، وهو الكاسح في طريقه لكلّ ما يعترضه أو يسعى للقفز عليه دون أن يدفع الثّمن اللائق به.[1]

## المطلب الثاني: المكان

إنّ الحديث الرّوائي يتموقع دوما داخل مساحة معينة، وكلّ رواية تقدم لنا طوبوغرافيتها المميّزة، وقد يختار الكاتب لحركة أحداثه وخوضه مجالا واقعيّا كما فعل (وطار) في (الزّلزال) حيث وقع اختياره على مدينة (قسنطينة) كجغرافيا محدّدة تدور فيها الأحداث ففي الرّواية يتحرك البطل فوق جغرافيّة محدّدة ومرسومة بدقّة، غير أنّ هذا الانغلاق المكاني قد ينفتح عبر التّداعيات والتّصورات الخياليّة، الّتي تكسر الجدران السّميكة وتمنح البطل فسحة ولوج حيّز متخيّل ومنفتح على آفاق واسعة مستحضرة عبر أحلام اليقظة، والّتي تقهر الواقع وتعطي للمكان أبعاده الحيّة[2].

لقد انتقل الكاتب ببطله إلى (قسنطينة) لأنّها تناسب منبته الطّبقيّ والاجتماعيّ فهي مدينة عريقة بتاريخها وعائلاتها الارستقراطيّة الّتي أصبحت معرّضة للتقهقر والأفول، وزيادة على كون المدينة عاصمة تاريخيّة، فهي أيضا منطقة زراعيّة ودينيّة، ويوحي تركيبها الجغرافي بعالم لا قرار له يقوم على مبدأ الانحدار والارتفاع.

إنّ (وطّار) في هذه الرّواية "قد جسّد لنا واقع المدينة ومشاكلها، فكانت مدينة (قسنطينة) بجسورها السّبعة، هي الّتي تشكل فصول الرّواية الّتي اتّخذت من شوارع المدينة

[1]-ادريس بودية، ***الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار***، ص ص179، 180.

[2]-المرجع السابق، ص181.

وساحاتها وأحيائها وسكّانها ميدانا لأحداثها لذلك فإنّ صورة (قسنطينة) تبدو لنا قاسية وشريرة ومشحونة باللّعنة والخطيئة، فكلّ شيء متراص ومتداخل وسط عالم مغلق على ذاته وأشيائه.

إنّ البرنامج المضادّ للشيخ (بو الأرواح) إنجازه بعبور الجسور السّبعة للمدينة الواقعة فوق الصّخرة الصّلبة، ومرتبط بالدّعاء المستمر للالتماس من (سيدي راشد) أن يساعد في الانتقام من السّكان بواسطة الزّلزال، وعليه فإنّ ثنائيّة "الجسور" و"الزّلزال" تمثل عنصرا هاما في تشكّل جغرافيّة المدينة.

إنّ العبور فوق "الجسر" يرمز للانتقال من حالة الدّنس إلى حالة أرقى من الطّهر والنّقاء، فكأنّما (بو الأرواح ) بصدد عبور الصّراط الّذي يمرّ فوق الجحيم، قصد النّجاة من السّقوط، والوصول إلى جنّة النّعيم، فالصّراط هو جسر دقيق مرهف كالشّعرة، وحاد كالسّيف، ولا يتمكن من اجتيازه غير المؤمنين الأتقياء الّذين يعبرونه في سرعة واطمئنان أما الآثمون فمالهم السّقوط في نار جهنم، ومن جانب آخر فإن الزّلزال يرمز إلى القيامة ودلالة الخسران والفناء[1].

هذا من جهة أمّا من جهة أخرى نشعر أنّ الكاتب من خلال تصويره للمكان في هذه المدينة يراجع ماضيه لعله الحنين إلى الطّفولة أو عهد الشّباب الأوّل هو ما كان ينطقه بهذا الشّكل على لسان البطل مع الفارق في الرّؤية. إذن إن (بو الأرواح) يثور على الواقع الّذي يتغيّر بسرعة وبهذا الشّكل، يثور على وضع النّاس الّذي انقلب رأسا على عقب هؤلاء الّذين كانوا كلّ شيء في (قسنطينة) ثم صاروا لا شيء، وهؤلاء الذين كانوا عكس ذلك لا شيء

[1]-المرجع السابق، ص ص187، .188.

**ثم صاروا كلّ شيء ثمّ المدينة نفسها تغيّرت، تغيّرت بسبب الرّعاة الّذين أفسدوها بعدما هاجروا إليها الأعيان والبوادي.[1]**

**لقد ظلّ (وطّار) مرتبطا بمحلّية المكان، وامتلائه بالمكونات التّاريخيّة والاجتماعيّة الّتي عاصرته كمظهر الجوع والفقر والتّسول والانحراف لذلك نحس أن رؤية الكاتب تحمل في طيّاتها دعوة إلى إحداث التّغيير في بيئة المكان ومعالجة الوضع الاجتماعي للمدينة لأنها لم تعد تحتمل أكثر مما هي عليه.**

**لذلك فإنّ المؤلف قد ركّز على معاني الزّلزال المرتبط بالتّحولات الماديّة الطارئة على القشرة الأرضيّة، والمرادف للتّغيرات الحاصلة في المجتمع والعمران، ليجئ بعدئذ البناء الجديد، فعلى الأرض تجري أفعال البشر وعلى الأرض يكون التّفكير متّجها صوب الواقع لرفض ما هو مثالي وخيالي.**

**فالمكان هي الصّورة الواقعية للمادّة الّتي هي جزء من قيمته معناه ونعتقد أنّ الرّواية مبطنة بهذه الفلسفة الّتي كانت منطلقا وهاجسا مؤرّقا للكاتب الّذي عبر عن ذلك.**

**من هنا يمكننا القول بأنّ النّص يكاد يخلو من التّجريد، فالكاتب قد ركّز على تضاريس المدينة وتفاصيلها الطبوغرافية، ليعطي البطولة الحقيقية للمكان، وما يحمله من قيمة حسيّة وماديّة تناقض ما أسماه بالتّجريد المرتبط بالعقليّة التّعميمية المتخلفة وهذا يصبّ في الموقف العام للكاتب الّذي ينطلق من اجتهادات المدرسة الواقعيّة الاشتراكيّة الّتي تسعى لتكريس فلسفتها في النّص الأدبي من خلال جدليّة الصّراع الاجتماعيّ الدّائر فوق الأرض الّتي ينهض فيها الفكر العلمي المجسّد لعبقريّة الإنسان.[2]**

---

[1]–مصطفى الفاسي، ***دراسات في الرواية الجزائرية***، ص45.

[2]–ادريس بودية، ***الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار***، ص190/189.

## المبحث الثالث: الوصف ومحمولاته الأيديولوجية

يطغى على الرّواية جانب الوصف حيث يصف الكاتب كلّ شيء بالتّفصيل، فالبطل يتحرك في كامل الرّواية عبر أزقّة والأنهج والساحات ويلتقط مثل الكاميرا كلّ شيء إلى درجة أنّنا نشعر إزاء رواية من روايات بلزاك الواقعيّة، أو إزاء عمل من أعمال إميل زولا الغارقة في الطّبيعة.

فالوصف في الرّواية على العموم أقرب إلى وصف بلزاك الدّقيق وغيره من الرّوايات الواقعيّة، إلاّ أنّه تجاوز أحيانا مجرّد الوصف الواقعيّ إلى تقديم لوحات هي ألصق بأسلوب الطّبيعة "واجهته قافلة من الرّوائح، استنشق رائحة أدمغة مشويّة، ثمّ رائحة قشور وثمر الصّبار، ثمّ رائحة بول، ثمّ رائحة عقاقير كيماويّة، ثم رائحة عطر، ثم رائحة إباط، ثم رائحة أقدام نتنة"[1]

وبعد صفحة فقط من هذا النّص نجد نصا آخر مشابها له "قويت روائح المأكولات، عندما اقترب من شارع بالمهيدي منبعثة من اليمين إلى جانب رائحة البول، أدمغة مشوية، فلفل مقليّ بيض مسلوق، كباب، ملوخيّة، بطاطس مسلوقة، كفتة، بول شائط"[2]

وفي موضع آخر يصف أحد الأزقة "النّساء والرّجال من جميع الأعمار يجلسون وسط دخان فرن المخبزة، وأمامهم رقاع نيلونيّة أو ورقيّة وقماشيّة، فوقها مفاتيح فاسدة ومسامير معوّجة، وحنفيات مكسورة، أو ثياب مهلهلة، وأحذية متهرئة وأعقاب خبز متّسخة وسميد مغلوث، قشور وثمر الصّبار في كلّ شبر"[3]

من هنا نلاحظ أنّ الكاتب يلجأ في صفحات كثيرة من الرّواية إلى تصوير مجتمع الحضيض وهذا نابع من أيديولوجية خاصّة به.

---

[1]-الطاهر وطار، *الزلزال*، ص56.

[2]-المصدر السابق، ص57.

[3]-المصدر نفسه، ص110.

## المبحث الرابع: التفاعل النّص في الزّلزال

والنص بوصفه كيانا لغويا فإنه يحمل في كثير من الأحيان شبكة من التفاعلات النصية، يستمدها الكاتب من مخزونه الثقافي فيستدعي الكثير من النصوص، ليوظفها في بنائه الحكائي عندما تتساوق مع المضامين، ويدعم ا الرّؤى التي يريد التعبير عنها. وقد تغدو– النصوص– بما تشكّ له من تقاطعات نصية "ظاهرة توجه قراءة النص وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها"[1] وهذا التأويل من شأنه أن يحقق فاعلية انبعاث النص وتجدده، لأنّ المرجعيات متباينة من قارئ لآخر، وهذا التباين سيسهم بدوره في توليد الدّلالات المسكوت عنها، والتي لم يصرّح انّ الناص بحدّ ذاته تشويقا، وحفاظا على حياة أثره الأدبي.

أما (ميشال ريفاتير) فقد اعتبر أنّ التداخل النّصي" هو ذاك التصوّر الذي يتم وضعه من قبل القارئ، وكذا التّعالق بين العمل وغيره من الآثار، أو تلك التي سبقت أو كانت لاحقة لأعمال أخرى، تشكل المُتناصّ "[2] ولطالما اهتم ( ريفاتير) بأدبيّة النّصوص انطلاقا من دراساته الأسلوبية إذ يؤكد على أن التّناص إجراء لإبراز الخصائص النّوعية للعمل أو النصّ الأدبي، فزاد التداخل النّصي تشعبا وتمفصلا .وفي ذات السياق يعتبر (فيليب سولرس) بأنّ" كلّ نصّ يقع في مفترق طرق نصوص عدّة، فيكون– في آن واحدٍ – إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيفا ونقلا وتعميقا[3] "ذلك أن إعادة القراءة تستوجب نوعا من العناية والاهتمام بالنّصوص الغائبة.

---

[1]– حميد لحميداني، ***القراءة وتوليد الدّ لالة***، المركز الث قافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007، ص27.

[2]- Michael riffaterre , la trace de l' intertexte , la pensée n 215, octobre, 1980, p4.

[3]– سعيد الوكيل، ***تحليل النّص السردي***، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998 ، ص 99.

أردنا التّطرق إلى هذا العنصر بسبب ما لمسناه من ازدحام ظاهر للتفاعل النّصي في رواية (الزّلزال)، فكلّ نصّ من النّصوص يمتصّ ويستوعب نصوصا أخرى سابقة عليه في الوجوه بغض النّظر عن طبيعة هذه النّصوص الممتصّة إن كانت مكتوبة أو شفوية، وبغض النظر أيضا عن مصدرها دينيّة أو سياسيّة أو أدبيّة أو علميّة أو تاريخيّة أو شعبيّة ....

تقتضي طبيعة الكتابة الأدبية عموما بما فيها الكتابة السّردية الاستناد إلى مخزون لغوي يعد بدوره نتاجا لتراكمات نصية، يتطلب خلفيات معرفية متنوعة قد تحيط بشكل نسبي بالدّين، والتاريخ، والأدب والأساطير، ونجاح هذا الزخم وعمقه سيؤديان إلى إزالة الغموض عن النصّ "فنصّ الكتابة نصّ متعدّد تتضاعف فيه الشّبكات أو القنوات، ويفضي بعضها إلى بعض ولا يستطيع أحد أن يحيط بجميعها"[1] وأيّ عائق دلاليّ بين الطرفين الأساسين (الناص/القارئ) سيؤدي إلى بتر مسار العملية التواصلية، أو تجميد المقروئية في غالب الأحيان بخاصة في الأعمال الأدبية المحفوفة بالمبالغات، أو الثرية بالتراث أو الفكر العجائبيّ وغيرهما.

ونحن في هذا المقام سعينا إلى توضيح التّفاعل النّصيّ وذلك من خلال أنواع وجدناها مهيمنة على الرّواية.

1 ـ المناصّة: هي بنية نصّيّة تنتج عن عمليّة التّفاعل بين النّص الأصليّ والمتفاعل النّصي الّذي هو المناص، والعلاقة بين النّص والمناص تقوم على المجاورة، وهذا يعني أنّ المناص يشكل بنيّة نصيّة مستقلّة ومتكاملة بذاتها[2]، فنجد المناص من القرآن الكريم في قوله تعالى :" يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمۡۚ إِنَّ زَلۡزَلَةَ ٱلسَّاعَةِ شَيۡءٌ عَظِيمٞ ۝ يَوۡمَ تَرَوۡنَهَا تَذۡهَلُ كُلُّ مُرۡضِعَةٍ عَمَّآ أَرۡضَعَتۡ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمۡلٍ حَمۡلَهَا

[1]- المختار حسني، ***التناص***، المفهوم وخصوصية الت وظيف في الشعر المعاصر، دار التنوير، الجزائر، 2013 ، ص36.

[2]-حسين مزدور، ***مقارنة سينمائية في قراءة الشعر والرواية***، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص106.

وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ۝٢ "[1] وهذه الآية القرآنية تكرّرت على طول صفحات الرّواية منها :25،20،16،15.

وكذلك قوله تعالىإنّ لقادرون(40) على أن نبدل خيرا منهم وما نحن بمسبوقين(41) فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتّى يلاقوا يومهم الّذي يوعدون(42) يوم تخرجون من الأجداث سراعا كأنهم إلى النّصب يوفضون (43) خاشية أبصارهم ترهقهم ذلة ذلك اليوم الذي كانوا يوعدون"[2] تكررت الآية القرآنية السالفة الذكر في كل الصّفحات التّالية:26،18،17، .

وهناك آيات قرآنية أخرى ذكرت وتكرّر ذكرها، إضافة إلى وجود أحاديث نبوية شريفة منها الحديث الشريف :"أن تطاول الحفاة العراة رعاة الشّاة في البنيان وأن تلد الأمة ربتها" وهذا ما تقرر في كثيرا.

أمّا بالنّسبة إلى الأمثال الشّعبية فقد كثرت في الرّواية "حنان الدجاج للرضاعة".[3]

ومن الخرافة الشّعبية قوله: "وعدتك كبيرة يا سيدي راشد شمعة، بل علبة شمع إذا وقفت هذا المشروع وحافظت لي ولعباد الله الصالحين على أرضنا" في الصفحة:110،109.

ونجد مناصّات أخرى كقوله: "ابن خلدون الخبيث يقول أنّ مباني العجم أمتن وأبقى من مباني العرب لأنّ هؤلاء يختارون الوديان الّتي سرعان ما تفيض أو تحمل إليهم الوباء، بينما العجم يبنون في المرتفعات حيث صلابة والأرض ونقاء الهواء".[4]

[1]-القران الكريم، ***سورة الحج***، أية 2.

[2]-الطاهر وطار، ***الزلزال***، ص(26،18،17).

[3]-المصدر نفسه، ص 85.

[4]-المصدر نفسه، ص158.

وكذلك التّاريخ في قوله :"عندما زلزلت قسنطينة في سنة 1947 ظنّ النّاس أنّها ستنتهي"[1]

الملاحظ من المناصات المأخوذة من القرآن الكريم تدور إمّا حول القيامة وإمّا حول عقاب الله سبحانه وتعالى للكافرين، وهو ما يعدّ تفسير الزّلزال عنوان الرّواية، فالمناص القرآني يشكّل مرجعيّة الشيخ (بوالأرواح) في بناء خطابه المعرّض للمجتمع في حركة سيره نحو مجتمع اشتراكيّ الّذي يرى فيه تهديدا لكيان جماعته الاجتماعيّة، وهو يتلبس بالنّص القرآني فإنّما يحاول إضفاء نوعا من المشروعيّة المقدّسة على خطابه الدّنيوي المصلحيّ .

كما لاحظنا أيضا أنّ الشّيخ (بوالأرواح) يستخدم النّص القرآني ضمن إستراتيجيّة دلاليّة وسرديّة تؤوّل النّص القرآني وفق مصالحه ومشروعه الإيديولوجي حيث يزيح الدّلالة الأصليّة للمناص، وفي أحيان أخرى يبقى عليها ولكنّه يوظّفها في سياقات مختلفة عن سياقاتها الأصلية لتنتج دلالة ملائمة لخطابه.

أمّا بالنّسبة للمناصات الأخرى بطبيعة الحال ينسحب كلّ ما قلناه في طرائق توظيف المناصات القرآنية في هذه المناصات المتنوّعة، شفويّة مكتوبة، شعبيّة منها ورسميّة، فالأمثال مثلا وكذا الخرافة الشعبيّة كلّها تؤدي وظيفتين: جماليّة ودلاليّة، فأمّا الأولى فتكمن في كون هذه المناصّات هي مما يتداول في الأوساط الشعبيّة البسيطة لا غير، وهو ما يتوافق والأدب الواقعيّ الّذي يعالج قضايا الطّبقات الدّنيا للمجتمع، ومن جمالياته أن ينزل باللّغة إلى مستوى هذه الطّبقات وبخاصة بالنّسبة إلى الأمثال الّتي هي مجازات تحمل من جمال التّعبير ما تحمله المجازات الفصيحة، إضافة إلى ذلك تعد هذه المناصات المنتزعة في الأوساط الشّعبية هي وسيلة من وسائل الكتّاب الواقعيين لإيهام المتلقي بواقعيّة الأحداث.

[1]-المصدر السابق، ص169.

أمّا بالنّسبة إلى الوظيفة الثّانية في الأدب الواقعيّ فهي تعبّر عن رؤية للعالم بجماعة اجتماعيّة قائمة بذاتها في صراع الجماعات الاجتماعية لأعلى مستوى الخطاب الإيديولوجي وحسب، بل أيضا على مستوى السوسيولغوي أيضا.

وهي تدل أيضا على طبيعة المجتمع القسنطينيّ في فترة السبعينيات في مقابل هذا المجتمع في عهد الاستعمار، فهو ما يمثل مظهرا آخر من مظاهر الانقلاب الهرمي والتّحول الاجتماعي في هذا المجتمع.

هذا بالنسبة إلى المناص، والآن نتطرق إلى النّوع الثّاني:

2 ـ التّناص: وهو أن يتضمّن بنية نصيّة ما عنصرا أو عدة عناصر من بنية نصية سابقة بشكل تبدو وكأنّها جزء منها، وتدخل معها علاقة وعلى خلاف التّفاعل النّصي في المناصة الّذي يأخذ بعد التّجاوز بين النّص والمناص، فإنّ التّناص يأخذ بعد التّضمين[1].

ومن التناص الموجود في الرّواية: "أنّ سي عبد المجيد بو الأرواح أحسّ بالزّلزال يوم كان الرّعاة الحفاة العراة يدخلون في الرّيف والقرى ليقتلوا الأسياد هنا ويخرجوا يوم ذاك أحسست بالزلزال الحقيقيّ.[2]

كذلك قوله في الرّواية :" تذهل كلّ مرضعة، يا صاحب البرهان حركها بهم وبمذكرهم"[3]، وقوله أيضا :"تغيّر كلّ شيء، صدق ابن خلدون ..لا لا كافحنا من أجل أن تصير الجزائر عربية لن نندم".[4]

في التّناص الأوّل "الرّعاة الحفاة العراة" وهي صفحات مأخوذة من نص الحديث الشريف الّذي يبين علامات السّاعة، وقد جاءت مندمجة في النّص متساوية معه بحيث

[1]-حسين مزدور، ***مقارنة سيميائية***، ص ص106،107.

[2]-الطاهر وطار، ***الزلزال***، ص ص1 ،2.

[3]-المصدر نفسه، ص09.

[4]-المصدر نفسه، ص21.

يصعب فصلها عن سياقها الجديد، ودلالتها لا تفهم في السياق المنتج بل في السياقات المعاد إنتاجها والمعنى أنّ العلامات الأولى لبداية تردّي الطبّقة البرجوازيّة الإقطاعيّة في الجزائر هو عندما كان الفدائيّون يغتالون الرّؤوس النّافذة في المجتمع من خونة ومسؤولين في القيادة الاستعمارية ووصف الفدائيين بتلك الصّفات تبيّن الموقف المعارض للشّيخ بو الأرواح وجماعته للثّورة التّحريرية.

أمّا التّناص الثّاني "تذهل كلّ مرضعة" مأخوذة من نصه الأصلي "سورة الحج" ورد مندمجا في سياق جديد يصعب فصله كنص مستقل كما هو الحال في المناص. وإذا كان المناص يشكل صيغة الخطاب المنقول مباشر فإنّ التّناص يشكّل صيغة الخطاب المنقول غير المباشر. وهو الأمر الّذي يصعب إلى حد كبير الالتفات إليه أو التّعرف عليه.

ومن خلال ما سبق يتّضح لنا أنّ الناصات تحيل إلى نصوص منتجة سابقا ترد ضمن نص أصلي ومندمج فيه، ، تحافظ في المناصات على دلالتها الأصليّة لكنها تأتي في سياقها الجديد خاضعة لعالم الشّيخ بو الأرواح والبرنامج السّردي للرّواية وهو ما يجعل تحديد المتناص في غاية الصّعوبة.

أمّا بالنّسبة إلى النّوع الثّالث:

3 ـ المتناصّ: وهو نوع من المناصّة من حيث ورودها لاحقة للنّص الأصليّ كتعليق يأخذ بعدا نقديّا محضا والمتناص في الرّواية قسمين:

قسم جاء موجها ضد خطاب السّلطة ونقدا له من ذلك: "هناك مشروع إلحادي خطير يهيأ في الخفاء.

ينتزعون الأرض من أصحابها.

ينتزعون الأرض من أصحابها؟

استمع إليّ يؤممونها"[1]

ينعت بو الأرواح التّأميم بالمشروع الإلحادي تنتزع الحكومة بموجبه الأراضي من أصحابها.

أمّا القسم الثّاني من المتناص فهو موجه لنقد المجتمع في صراع خطابي إيديولوجي من ذلك "أرحها من الرّعاة الّذين يدنسونها بأيديهم لتحبسهم بأفعالهم المنكرة".[2]

فالشيخ (بو الأرواح) ينقد النّزوح الرّيفيّ ويصب غضبه عليه ويرى في ذلك نقمة على أهل المدينة. وهو النّاقم على كلّ الأوضاع.

بناء على ما سبق ذكره من الشّواهد يتّضح لنا أنّ المتناص هيمن عليه البعد الإيديولوجي، هذا إذا اعتبرنا أنّ ما يتصل بقضايا اجتماعيّة وسياسيّة وفكريّة يدخل في باب الإيديولوجيا، وجاء نقدا موجها خطاب السّلطة ومعارضا له كما تميّز المتناص ببنية الّتي تأتي نقدا لبنية نصيّة سابقة عليه يمكن تحديدها خطيا بل ورد نقدا لنص متضمن هو خطاب السّلطة أو خطاب المجتمع المتبني لخطاب السّلطة.

إنّ المتناص يرد متفاعلا مع النص من خلال موقعه منه ونقده له، وعبر هذا التّفاعل يكون النّص وهو ينتج ذاته ينتج نقيضه أيضا. ويتجلى هذا النّقيض في مختلف أنواع المتناص الّذي يتمظهر بها سواء كانت اجتماعيّة أو ثقافيّة أو أيديولوجيّة. إنّه يحقق وظائف مغايرة لتلك الّتي رأيناها في المتفاعلات النّصية الأخرى من مناص وتناص، فمن خلال المتناص يمكننا تبين مواقف الشيخ (بوالأوراح) من الخطابات الأخرى، وإذا كنا قد لاحظنا في المناصات كيف أنّ الشّيخ (بو الأرواح) يستخدم النّص الدّيني المقدس ويؤوّله وفق حاجته في تبرير خطابه العدائي للمجتمع ، فإنّ المتناص أيضا يؤدي الوظيفة نفسها في

[1]-المصدر السابق، ص33.

[2]-المصدر نفسه، ص31.

معارضة خطاب السّلطة تولد عن هذا الصّراع بين الخطابين الإيديولوجي صراعا آخر ذو طبيعة لغويّة في شكل ثنائيات على النّحو التّالي:

- الاشتراكيّة/منكر، تخريب، كفر، إلحاد.

التأميم/ مروق، مؤامرة، اعتداء على إرادة الله، مشروع إلحادي.

نزع الملكيّة/ حق الملكيّة.

الأرض لمن يخدمها/ الأرض لمن يملكها.

مجانيّة التّعليم/تخريب التّعليم.

مجانيّة العلاج/ تشجيع على النّمو الديمغرافيّ.

هذا التّنسيق لأنواع التّفاعلات النّصية والفصل بينها على هذا النحو هو باب توضيح وظيفة كل منها وكيفيّة تبيّنها في النّص الرّوائي، وفي الحقيقة إنّ هذه الأنواع تأتي متداخلة فيما بينها، وتتبادل الفعل داخل نص الرّواية وتنتقل من نوع إلى آخر. تدخل في علاقة مع بنية نصية أصل كما أنها تدخل في علاقة مع بعضها البعض باعتبارها بنيات نصيّة ممتصّة ومستوعبة في النّص الرّوائي، وبذلك تصبح جزءا منه وليست مجرد حشو يمكن الاستغناء عنه.

# الفصل الثّالث: الرّواية النّسوية ومعالم الذات الأنثوية

## المبحث الأول: جماليّة السّرد الرّوائي

تتربع الرّواية الجزائريّة المعاصرة على عرش الدّراسات الأكاديمية نظرا لحمولتها الثّقيلة الّتي تحيل على انفتاحات عديدة تفتح شهيّة الباحث لصبر أغوار مواضيعها الّتي تعري الواقع وتكشف المستور، وللكتابة النّسوية حصة الأسد في ذلك رغبة منها في فرض نفسها وموازنة الكفّة مع نضيرها الذكوري، فنجد "أحلام مستغانمي" في مقدمة هذا التيار الإبداعي، حيث أنّها عبّرت بعمق عن انتصارات وانكسارات الأمّة الجزائريّة، فصوّرت واقعها وعالجت أزماتها الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة.

يعتبر نص "ذاكرة الجسد" من بين النصوص النّسوية الّتي فرضت وجودها في السّاحة الإبداعيّة ونالت شهرة كبيرة لما يحمله من عمق عالج قضايا الثّورة والحب والخيانة .... .

أتى السّرد في الرّواية على لسان "خالد" الشّخصية الأساسيّة في العمل، فكان صوت الرّوائية مطابقا لصوت "خالد"، هذا الأخير يظهر كراوي فيسرد ماضيه الأليم، بداية من مجازر 08ماي1945ومعانات الشّعب الجزائري جرّاء هذه الكارثة العظمى، ثم كيف أنه قرر الالتحاق بالجبهة بعد وفاة والدته في سن مبكر لا يتجاوز الـ 16 من عمره فيلتقي بسي الطّاهر أحد قادة الجبهة التّحريرية وهو الشجاع الوفيّ الأمين المخلص المحب لوطنه على حد تعبير خالد، الّذي استقبله بحفاوة في صفوف المجاهدين وكان له الأب والسّند، وبعد عديد المعارك الّتي شارك فيها "خالد" يقرر "سي الطّاهر" ترقيته إلى رتبة ملازم ليتحمّل المسؤوليّة القياديّة، وفي إحدى المعارك تخترق رصاصة ذراع خالد اليسرى ليرسل على إثر هذه الواقعة إلى الحدود التّونسيّة للعلاج أين يكلّفه سي الطّاهر بزيارة عائلته في تونس ليسجل ابنته "أحلام" في دار البلدية، ثم تبتر ذراعه على اثر اصابته الحدث الذي غير مجرى حياته ليصبح رساما ماهرا ومشهورا.

بعد حوالي خمس وعشرون سنة يقيم معرضا للرسم بباريس أين تشاء الصدف ليجتمع من جديد بأحلام رفقة ابنت عمها في زيارة للمعرض وهي الطالبة المقيمة في فرنسا للإكمال تعليمها، فيكتشف أنها ابنت السي الطاهر وفي نهاية اللقاء الذي جمعهما تضرب له موعدا يوم الاثنين، غير أنها بدل أن تحضر ترسل عمها "سي الشريف" ومعه "سي مصطفى" المجاهد البطل فيحظيان باستقبال مميز يسترجعان فيه بطولات الجهاد.

وفي اليوم الموالي تزوره "أحلام" في مكتبه ليكون اللقاء الاول الذي فتح الباب للقاءات متوالية تنتهي الى زياتها بيته الذي أدهشها رقيه ونظامه لتتعرف أكثر عن لوحاته وتعرف حكاية كل منها، كما تتقرب الى مكتبته لتختار ديوان صديقه الشاعر الفلسطيني "زياد" ، ثم يفترقا مدة العطلة اذ أن "أحلام" تقرر العودة الى قسنطينة لينهمك "خالد" في رسم احدى عشرة لوحة.

في احدى الايام يهاتفه "زياد" الذي يريد زيارته في باريس وهذا تزامنا مع عودة "أحلام" أين يتعرفا وتنشأ بينهما صداقة حميمية ولدت غيرت مضمرة في صدر "خالد" الذي وصل بيه الامر الى الفر لغرناطة حتى يفسح المجال لهما غير أنه وثناء عودته يفاجئه "زياد" بقرار السفر.

تنقطع علاقة "خالد" ب"أحلام" لفترة، فيتلقى "خالد" دعوة من "السي الشريف" اين يقبلها ويحضر ظنا منه أنه سيرى "أحلام" غير أنه يجد اجتماعا لعصابة خانت الوطن وباعت الوطنية مقابل المطامع الشخصية الامر الذي يثير ازدراءه ويقرر المغادرة.

بعد مدة من الزمن يتلقى اتصال أخر من "السي الشريف" ادعوه الى زفاف "أحلام" من أحد معارفه فحز في نفسه كثيرا بيع فتاة أحلامه مقابل مطامع عمها، فيتردد حضور الزفاف لكن حس المسؤولية تجاهها يدفعه للحضور اكراما لذكرى والدها، بعد الحفل يقرر

**الاستقرار بفرنسا لكن سرعانما يعود الى قسنطينة ليواري جثمان أخيه "حسان" الذي قتل في حرب أكتوبر 1988 ثم يمكث في بيته بقسنطينة.**

## المبحث الثاني: متخيل الفضاء الخارجي في رواية ذاكرة الجسد

**لفضاء الخارجي أهمية كبيرة في تحليل النص وكشف أغواره، واول محطة نقف عندها في هذا الفضاء هي عتبة العنوان الذي يعتبر بدوره أيقونة تختزل فيها معاني النص ودلالاته، مرجعياته وأيديولوجياته، وهذا مرتبط بالقدرة الابداعية للكاتب ومدى قدرته على اختيار عنوان شامل للنص ومعبر عن مكنوناته، فهو المفتاح التأويلي للنص بل وأنه النص الموازي للنص الرئيسي.**

### المطلب الأول: العنوان

**يعتبر "العنوان سؤالا اشكاليا والنص هو الاجابة على هذا السؤال، فالعنوان يعلن عن طبيعة النص وهو ايضا الوسيلة التي تدلنا عن طبيعة المنهج الذي نختاره في قراءة النص ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص"[1]فللعنوان أهمية كبيرة باعتباره أحد المفاتيح الأولية والاساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها ومحاورتها، فهو العتبة الأولى للولوج الى النص.**

**يمكننا القول بأن "العنوان مفتاح سحري للولوج الى عالم النص، وقد قيل الكتاب يقرأ من عنوانه، كما كشف النقد المعاصر من ثلاث عقود عن حقل نقدي استراتيجي جديد**

[1]-عمار حلاسة، ***تحليل سيميائي لقصيدة رباعيات اخر الليل***، محاضرات الملتقى الرابع، السيمياء والنص الأدبي، منشورات قسم الأدب العربي كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر بسكرة 29/28نوفمبر2006، ص45.

يتصل اتصالا وثيقا بعلوم النص ألا وهو علم العنوان أو العنونة أو"**Titrologie**" كما يسميه الفرنسيين، ويمكننا النظر الى العنوان من زاويتين:

1 ـ العنوان كنسق منغلق على نفسه ومكتفي بذاته ولذاته.

2 ـ العنوان كنسق منفتح على النص والا نص.[1]

اذا حاورنا انتاجا أدبيا بعيدا عن منتجه ،ولا يحمل عنوانا خاصا به فإننا حتما سنقع في لبس وممكن أن ننسبه الى غير صاحبه، فكما يدل العنوان الشخصي **Adresse** على مكان اقامة الشخص يدل العنوان **Le titre** على شخصية الانتاج، فالعلاقة بين النص والعنوان علاقة جدلية اذ أن العنوان دون نص يكون وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، والنص دون عنوان يكون عرضة للانصهار في نصوص أخرى، وعليه "فالعنوان أشبه ما يكون ببطاقة هوية **Carte d'identité** وفي كثير من الأحيان يكون كاللوحات الاشهارية الخاطفة"[2] وهذا ما ينطبق على عنوان الرواية التي نحن بصدد دراستها "ذاكرة الجسد" وهو عنوان مغري يصنع دعائية كبيرة للإنتاج الأدبي.

وقبل الشروع في تحليل عنواننا لابد من أن نعرج على مصطلح "العنوان"، فقد ورد في لسان العرب: "العُنوان والعنوان سمة الكتاب وعَنوَنَةٌ وعنوَانا وعناه، كلاهما وسمه بالعنوان وقال أيضا :والعنيان سمة الكتاب، وقد عناه وأعناه، وعنونت الكتاب وعلونته قال يعقوب :وسمعت من يقول أطن وأعن أي عنوانه واختمه، قال ابن سيدة وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر"[3].

---

[1]–الطيب بودربالة، ***قراءة في كتاب سيمياء العنوان***، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الادبي، منشورات الجامعة . بسكرة 15.16أفريل2002،ص23، بتصرف.

[2]–فرطاس نعيمة، ***سيمياء العنوان عند الطاهر وطار***، أفق الاربعاء،5أكتوبر2005، ص75.

[3]–ابن منظور، ***لسان العرب***، دار صادر بيروت ،ط1 ،2001، ص105.

**أما اصطلاحا فهو :مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر الى العنوان من زاويتين:**

**أ- في السياق:**

**ب- خارج السياق، والعنوان السياقي يكون وحده مع العمل على المستوى السيميائي ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عادة"[1]**

**أما بالنسبة الى "ذاكرة الجسد" كعنوان ، فان أول ما يلفت انتباهنا فيه أنه عنوان قصير مكون من كلمتين لهما دور في التعريف بالرواية، فكلمة "ذاكرة تعني قوة نفسية تحفظ الاشياء في الذهن وتحضرها للعقل عند الاقتضاء"[2]، أما كلمة "جسد" فقد في تعريفه في المعجم "والجسد مصدر جسيد الانسان والجن والملائكة وغير ذلك ... الجسم جسم ذو لون كالإنسان والملك والجن، ومنه الجساد للزعفران ولذلك لا يطلق على الماء والهواء، والجسد والجساد، الزعفران وهو هنا الدم"[3]**

**وقوله تعالى في سورة الأعراف: "وَٱتَّخَذَ قَوۡمُ مُوسَىٰ مِنۢ بَعۡدِهِۦ مِنۡ حُلِيِّهِمۡ عِجۡلٗا جَسَدٗا لَّهُۥ ﴿١٤٨﴾".[4]**

**وقال في الصحاح "أي أحمر من ذهب والجسد والدم اللاصق اليابس ... والجسدي خلاف الروحي والمنسوب الى الجسد"[5]**

**ان كلمة "جسد" توحي بالإغراء الجنسي وهو ما أضفى على النص هالة اشهارية اغرائية تجذب القراء، وبما أن العنوان علامات تحمل في طياتها دلائلياتها فليس من العبث**

---

[1]-نعيمة فرطاس، ***سيميائية العنوان عند الطاهر وطار***، ص76.

[2]-المنجد، ***في اللغة والاعلام***، دار النشر بيروت لبنان،ط31، ص236.

[3]-المرجع نفسه، ص ص90، 91.

[4]-القران الكريم، سورة الأعراف، الآية 148.

[5]-أحمد قنشوبة، ***دلالة عنوان في رواية ذاكرة الجسد***، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، ص82.

**أن نتعامل مع العنوان تعامل التفسير المعجمي ثم نخضعه لموازنة بينه النص المبدع، العنوان "مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون النص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة"[1] وهذا ما ينطبق على عنوان "ذاكرة الجسد" اذ بالرغم من بساطة عبارتيه إلا أنهما منحا للعنوان كثافة دلالية كبيرة أعطت له جمالا وإغراء ونظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وهذا ما ينطبق على العنوان "ذاكرة الجسد" ف"العنوان نص مختصر ومكثف، انه نظام دلالي رامز له بنيته الدلالية السطحية وبنيته الدلالية العميقة مثل النص"[2]، فهناك علاقة مؤسسة بين النص والعنوان ولكن هذه العلاقة المنطقية قد تأخذ أشكالا وتجليات لا حصر لها، لأن لعبة العنوان هي لعبة اللّغة وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمنطق، ودون شك فالعنوان شفرة المبدع التي توحي من خلالها للآخر.**

**ومن هنا يتبادر الى أذهاننا سؤال: الى أي حدّ يعتبر العنوان دالا على المدلول؟ فها هو الكاتب الفرنسي المشهور "جورج برنانوس" بعنوان كتابه "الفرح" ويفسر هذه الاستراتيجية بقوله "قد تعثر في كتابي هذا على كل شيء عدا الفرح"، انها لعبة الاختفاء والتجلي، الواقعي والمتخيل، الوجود والعدم، الاعتباطية والحتمية يقول "لسينغ" : "ينبغي الا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته".[3]**

---

[1]-الزبير ذوبي خثير، ***سسيولوجيا النص السردي مقاربة سيميائية لرواية الفرشات والغيلان***، رابطة القلم، 2006، ص21.

[2]-الطيب بودربالة، ***قراءة في كتاب سيمائية العنوان***،ص23.

[3]-المرجع نفسه، ص25.

**عندما نقرأ الرواية ونتوغل في متنها تتغير نظرتنا ومفهومنا الأولي للعنوان خاصة بالنسبة كلمة "جسد" التي تنحو بنا منحى مغاير تماما، فهي ان دلت أنما تدل على ثلاث مقاصد:**

**فأما المقصد الأول فهو المعنى الحسي ل"جسد" اي الجانب الجسدي للإنسان بمقابل الروح لاسيما وان "أحلام مستغانمي" تسرد معاناة "خالد" المنقوص ذراعا والذي يصر الكثير على أن يعاملوه بوصفه جسدا لا روحا طموحة مبدعة وهو الرسام الموهوب.**

**وأما المقصد الثاني فهو المعنى الجنسي لأنه ألصق بالجسد، الجنس المقموع خاصة عند المرأة في المجتمع الشرقي التقليدي مقارنة بنظيرتها في المجتمع الأوروبي.**

**وأما المقصد الثالث فيتمثل في معنى الدم "اذ تحكي الرواية في بعض صفحاتها عن دماء الثورة الجزائرية ودماء ضحايا الأزمة في التسعينات".[1]**

**مما سبق يتبين لنا أن كلمة "جسد" لم تعد منحصرة في معناها القاموسي فحسب، بل تعدته الى دلالات أخرى من عذاب وقهر وممارسات شنيعة وغياب للحرية، فكل الأجساد الموظفة في النص الروائي تعاني هذا القهر .**

**وقد يتبين لنا أن لفظة "جسد" ارتبطت بخالد الجسد المنقوص ذراعا كام ارتبطت بالمرأة (أحلام، كاترين) ومرة أخرى بالوطن (الجزائر، فلسطين)**

**وبناء على ما هو متوافق عليه في البلاغة كلمة "الجسد" جاءت مضاف الى كلمة "ذاكرة" بالإضافة الى أنها هي التي قامت بدور التعريف بكلمة "ذاكرة"، فلولا الاضافة لوردت عامة لا خاصة"[2]**

**وكما سبق الذكر أن "الذكور" تعني الايام الشديدة الصعبة، فيمكن اسقاطها على الأيام الشديدة المؤلمة التي عاشها "خالد" حيث يقول: "فالذاكرة في مناسبة كهذه لا تأتي**

---

[1]-أحمد قشنوبة، ***دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد***، ص83.

[2]-المرجع نفسه، ص85.

بالتقسيط، وانها تهجم عليك شلالا يجرفك الى حيث ا تدري من المنحدرات وكيف لك لحظتها أن توقفها دون أن تصطدم بالصخور، وتتحطم في زلة ذكرى ..."[1]

ومن هنا أراد "خالد" أن يخرج هذه الأحزان والآلام فلم يجد الاّ الكتابة كأنجح وسيلة حتى يتخلص منها، حيث يقول "ورحت أطارد دخان الكلمات الت أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة"[2]

مما سبق تحليله يمكننا القول أن للعنوان عدة وظائف أهمها : وظيفة الاعلان عن المحتوى، وظيفة التجنيس التي تكشف عن الجنس الادبي (قصة، مسرحية، رواية ...) الوظيفة الايجابية التناصية، وظيفة التخصص والتجديد (خاصة بالنسبة للعناوين الفرعية) وظيفة الاحالة، وظيفة الاستحالة، وظيفة الحدث، الوظيفة التأسيسية الاغرائية والانفعالية، الاختزالية، التكثيفية"[3]، هذا ما تجلى في عنوان "ذاكرة الجسد" أين رصدنا الوظيفة التجنيسية والاشهارية الاغرائية.

## المطلب الثاني: متخيل الألوان في ذاكرة الجسد

تعتبر الألوان أحد المؤشرات المهمة في التواصل البشري، اذ أنها تعبر بدقة عن الفكرة المراد ايصالها للطرف الأخر، فذا ما وجدنا راية حمراء اللون يفهم مباشرة أنها اشارة توحي بوجود خطر ما، أما الون الأسود فهو دليل الحزن في حين أن الأبيض دليل على السلام، والأخضر دليل على الأمن والأصفر دليل على ضرورة توخي الحذر...

ولدى تتبعنا للألوان في الغلاف الخارجي للرواية المدروسة، أول ما شدني هو ذلك اللون الابيض الذي سيطر على مساحة الغلاف الخارجي والذي يرمز الى الصفاء، وفي

[1]-أحلام مستغانمي، ***ذاكرة الجسد***، ص34.

[2]-المصدر السابق، ص13.

[3]-الطيب بودربالة، ***قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس***، ص26.

**التقاءه باللون الأسود أفضى عليه امتدادا حيث كتب عليهما العنوان واسم الراوية والناشر فما من شك أن هذه الألوان المدمجة وبشكل مثير وجذاب متداخل يرمز الى شيء ما باعتباره من أهم الرموز الألوان التي أصبحت مستعملة في حياتنا العامة وبشكل مذهل.**

**طغى على الغلاف ذلك اللون الأسود الذي زاد من تأثيره على القارئ حضوره داخل اللون الأبيض، اذ أن اتحادهما يشكل لوحة فريدة وجذابة تمارس سحرها على نفسية المتلقي، فأما الأسود فهو يدل على حب الكتابة وعدم الرضوخ ومحاربة ما قد يعرقل الذاكرة الراسخة داخل بطل الرواية "خالد" تلك الذكريات التي طالما تناسها وتجاهلها غير أنها نغصت عليه حياته فلم تأبى الاختفاء والتناسي.**

**وما يشدنا للغلاف ايضا هو تلك الصورة الصغيرة التي جاءت وسط الغلاف، صغيرة مقارنة بحجم الصفحة التي سيطر عليها البياض الذي ترك المجال للسواد حتى يعبر عن نفسية ثائرة، اضافة الى أن الصورة جاءت محدودة بحد لا يمكننا تجاوزه، رسم فيها امرأة تتكئ على وسادة جميلة تحتها بساط متزينة بحلي جميلة في العنق والأذن. هذا ما يذكرنا بالمرأة الجزائرية التقليدية المقهورة في مجتمع ذكوري يرى المرأة من زاوية الجنس لا أكثر قاتلا فيها روح الفاعلية والقدرة على اظهار امكانتها الدفينة وهذا ما عبرت عنه الألوان المستعملة في الرسمة من "لون أحمر رمز الرغبة الجامحة، فالمرأة في نظر الرجل لونا أحمر يهيج مشاعره وغرائزه"[1]**

**ما يشد انتباهنا ايضا في الغلاف وجود اللون الأزرق في خلفية الصورة والذي يوحي بالروعة وبالطموح البعيد ربما في امتلاك هذه المرأة التي أصبحت صعبة المنال.**

[1]-أحمد قشوبة، ***دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد***، ص89.

## المبحث الثالث: متخيل الفضاء الداخلي في رواية "ذاكرة الجسد"

### المطلب الأول: متخيل الشخصيات

تعتبر الشخصية جزء لا يتجزأ من العملية التخيلية في السرد الروائي، تندرج داخل ثلاث مجموعات اعتمادا على كونها تتعامل مع السرد بوصفه خطابا، ويمكن ادراج داخل المجموعة الأولى أعمال كل من :فلاديمير بروب، إتيان سوريو، قريماس، وفليب هامون ... وجميعها تمثل العقدة بمعناها التقليدي، وأما المجموعة الثانية فتمثلها الأعمال المهتمة بالرؤية السردية أو وجهات النظر مع كل من هنري جيمس، جون بويون وأما المجموعة الأخيرة وهي الاحدث فتندرج تحتها نظريات التلقي ، فالشخصية داخل المجموعة الاولى بمثابة دليل له وجهان احداهما دال والاخر مدلول وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا ولكنها تتحول الى دليل فقط ساعة بناءها في النص في حين أن الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الاصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي ، فلا ينظر الى الشخصية الاّ من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلفظ، مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى داخل الجملة الاّ اذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها بهذه الكيفية.

لقد عدد المشتغلون في مجال السرديات أربعة مصادر إخبارية يمكن أن تحدد ملامح الشخصية في النص يمكن اجمالها في ما يلي:

"ما تخبره الشخصية ذاتها عن ذاتها.

ما تخبره الشخصية عن أخرى.

ما يخبره السارد.

**ما يجمع من المصادر الثلاثة السابقة"[1]، وفي هذه الرواية نجد أن الشخصيات مقدمة من قبل السارد تارة ومن قبل نفسها تارة أخرى، والشخصية في هذا السرد النسوي تحضر وتغيب، تموت وتحيا، فالروائية لا تهتم بسمها لقدر ما تهتم بأفكارها واراءها وآلامها وأمالها، فشخصية "خالد بن طوبال" لا تظهر الاّ " في الصفحة الحادية عشر "أهلا سي خالد...واش راك اليوم".[2]**

**يمكن أن نستجمع بعضا من الأوصاف الواردة للشخصيات السابقة في الأن نفسه أن نحيل الى مختلف دلالاتها:**

**"خالد": كاتب ورسام نجد ذلك في قوله: "نحن لا نشقى من ذاكرتنا ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم..."[3]**

**نجد أيضا: "ما أصعب من أن تبدأ الكتابة، وفي العمر الذي يكون فيه الاخرون قد انتهوا من قول كل شيء.**

**الكتابة مت بعد الخمسين لأول مرة ...شيء شهواني وجنوني شبيه بعودة المراهقة... سأعتبر إذن ما كتبته حتى الان مجرد استعداد للكتابة فقط..."[4]**

**وفي موضع اخر يقول "كان يوم لقائنا يوم للدهشة، لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء هو الطرف الاول، أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن أخر وذاكرة أخرى ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض الرسم؟**
**يومها كنت أنا الرسام، وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد".[5]**

---

[1]-نظيرة الكنز، ***سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين***، الملتقى الوطني الثاني منشورات جامعة بسكرة، ص 146.

[2]-أحلام مستغانمي، ***ذاكرة الجسد***، ص11.

[3]-المصدر نفسه، ص07.

[4]-المصدر نفسه، ص70

[5]-المصدر نفسه، ص51.

فهو يعرف بنفسه وميولته، وفي موضع أخر يسترجع الماضي "سنة1955... وفي شهر أيلول بالذات ، التحقت بالجبهة"[1] ثم يسرد الواقعة التي أدت الى بتر ذراعه "وأنا أجد نفسي من ضمن الجرحى الذين يجب أن ينتقلوا على وجه السرعة إلى الحدود التونسية للعلاج بالنسبة لي...سوى بتر ذراعي اليسرى...لاستحالة استئصال الرصاصتين"[2]، "خالد" الشخصية الرئيسية في السرد ذات قدرة على ايصال أفكارها والتعبير عن معاناتها.

أما شخصية "أحلام/حياة" فقد قدماه "خالد" بوصف دقيق "جبهتك العالية وحاجبيك السميكين، عيناك الواسعتين، ولونها العسلي المتقلب، شعر أسود حالك طويل"[3]، فهي الحبيبة الت تجسد ملامح قسنطينة الوطن الجريح.

أما شخصية "سي الطاهر" فقد قدمتها الروائية بقولها "كان (سي الطاهر) يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب، ويعرف كيف يتكلم، ويعرف أيضا كيف يصمت، وكانت الهيبة لا تفارق وجهه و لا تلك الابتسامة الغامضة التي كانت تعطي تفسيرا مختلفا لملامحه كل مرة"[4]، فهو القائد العسكري في الثورة التحريرية " وربما كان اختفاء (سي الطاهر)من حي سيدي مبروك منذ بضعة أشهر دور في حسم القضية، واستعجالي في أخذ ذلك القرار المفاجئ، فلم يكن يخفى على أحد أنه انتقل الى مكان سري في الجبال المحيطة بقسنطينة ..."[5]، وبعد كفاح مرير في سبيل الوطن أستشهد "طاهرا على عتبات الاستقلال لا لا شيء في يده غير سلاحه، لا شيء في جيوبه غير أوراق لا قيمة لها ... لا شيء على

[1]-المصدر السابق ، ص33.

[2]-المصدر نفسه ، ص35.

[3]-المصدر نفسه، ص16.

[4]-المصدر نفسه، ص30.

[5]-المصدر نفسه ، ص27.

أكتافه سوى وسام الشهادة"[1]، ف(سي الطاهر) شخصية ثورية سخرت كل امكانياتها للدفاع عن حرية الوطن، هو شخصية وطنية بامتياز تحظى بالإجلال والاحترام.

أما شخصية "زياد" فهو "شاعر فلسطينيا كان يدرس في الجزائر"[2]، جمعته صداقة قوية مع "خالد" "ذات يوم زارني زياد... ذلك الشاعر الفلسطيني الذي حدثتك عنه"[3]، كلن عضوا الجبهة الشعبية ببيروت "ذات يوم رحل زياد بعد حرب أكتوبر بشهرين أو ثلاثة عاد الى بيروت لينضم الى الجبهة الشعبية التي كان منخرطا فيها قبل قدومه الى الجزائر"[4] لتنتهي حياته بالاستشهاد "مات شاعرا كما أراد ... ذات صيف كما أراد... مقاتلا في معركة ما كما أراد أيضا"[5]فهو الصديق الحميمي ل"خالد" والذي يشبهه حد التطابق في قضية دفاعه عن وطنه وغيرته عليه.

أما شخصية "كاترين" فهي البارسية "تسكن الضاحية الجنوبية لباريس"[6]، كانت امرأة متحررة تعرض جسمها للرسم وهذا ما جاء على لسان خالد "من الوضح، أنني كنت الوحيد المرتبك في تلك الجلسة فقد كنت أرى لأول مرة امرأة عارية هكذا تحت الضوء تغير أوضاعها تعرض جسدها تلقائية ودون حرج أمام عشرات العيون[7]، فهذا التحرر أدهشه وجعله يقارن بينها وبين حبيبته "أحلام" يقول "الاكثر ايلاما ربما عندما كنت في لحظة حب أمر ويدي على شعر كاترين، وإذا بيدي تصطدم بشعيراتها القصيرة الشقراء، فأفقد فجأة شهية حبي وأنا أتذكر شعرك الغجري الطويل الحالك الذي كان يمكن أن يفرش بمفرده

[1]-المصدر السابق ، ص45.
[2]-المصدر نفسه ، ص145.
[3]-المصدر نفسه، ص149.
[4]-المصدر نفسه، ص152.
[5]-المصدر نفسه، ص248.
[6]-المصدر نفسه، ص71.
[7]-المصدر نفسه، ص94.

سريري، كان نحولها يذكرني بامتلائك وخطوط جسدها المستقيمة المسطحة تذكرني بتاريخ وتضاريس جسدك"[1]، هذه الفارقة الكبير بين "أحلام" و"كاترين" تجعلن تقف عند حدود طبيعة المرأة العربية ونظريتها الأوروبية ونظرة الرجل لكليهما.

## المطلب الثاني: تيمة الدين/ المتخيل الروائي

على غرار كثير من النصوص الانثوية، يتأسس نص "ذاكرة الجسد" على خلفية طريقة التفكير العربية ومن بينها الخلفية الدينة التي تعالج قضية بدأ الخلق والخطيئة التي أنزلت ادم وحواء من جنة النعيم، فالمجتمع العربي يستغل هذه الواقعة لينقص من قيمة المرأة ويحملها مسؤولية الخطيئة الملصقة بجسدها الذي لا يخرج عن تصنيفات العار والعهر والمدنس ...

فأحلام مستغانمي في هذا الصدد وظفت قضية الخطيئة بطريقة فنية مغايرة للتقريرية المباشرة التي ألفناها في غير ها من الكتابات "يالتفاحة ...يالتفاحة خبريني وعلاش الناس والعة بيك...، هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح مازال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحد التغني به، في أكثر من بلد عربي، لا لم تكوني تفاحة، كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء، ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل لأكون معك أنت بالذات في حماقة ادم"[2]. ف"خالد" يستسلم للخطيئة التي تمثل الحب، حب أحلام وحب الوطن وهي خطيئته الوحيدة في حياته "أكتفي بابتلاع ريقي فقط، في الواقع لم أكن أحب الفواكه، ... كنت أحبك أنت، وما ذنبي إن جاءني حبك في شكل خطيئة"[3]، هل الخطيئة التي يوهمنا النص بحدوثها

[1]-المصدر السابق، ص238.

[2]-المصدر نفسه، ص16.

[3]-المصدر نفسه، ص17.

**لكنها في حقيقة الأمر ليست الا" ريقا ابتلعه "خالد" ولم يحدث من الخطيئة شيء سوى حضور طرفين من جنسين مختلفين رجل وامرأة "يكتشفان اللغة العربية يعودان اليها ويدخلان في سحرها، حيث تكون اللغة لتكون هي الأنثى، وهي الذاكرة وهي الأم، وهي الوطن"[1].**

**فهناك علاقة تربط بين خالد وأحلام وان كانت خفية الاّ أنها قوية، وهذا ما يتجلى في قوله "أنت تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه، وأنا تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرفه"[2]، فاللغة هي المحور الذي اجتماعا فيه البطلان وتوهما أنهما يعيشان الحب وما هو الاّ" لعبة لغوية لا غير "فلم يكن خالد يدرك أنه يقابل اللغة، ولم يكن يقابل جسدا أنثويا كما كان يتوهم"[3] فقد أوهمتنا لغة الرواية بوجود تجاذب جنسي بين البطلين لنكتشف عند الفراغ من قراءة النص أن اللغة مارست علينا لعبة الايهام ، اذ أن البطلان لم يقعا في الخطيئة ، فقضية الخطيئة وظفت في نصوص أخرى بطريقة مغايرة اخذت مجرى آخر، خاصة ولأن "حكاية الخروج من الجنة والخصوصية الفيزيولوجية للجسد الأنثوي وبعض الأحكام الشرعية المتعلقة بهذه الخصوصية يعاد تأويلها كلها من منظور تحقيري، عدائي يجعل حياة المرأة كلها تبدو سلسلة من العقوبات المتلاحقة، بسبب ذنب لم ترتكبه لكنها تتحمل وزره حتى يوم القيامة لمجرد أنها امرأة".[4]فهي رواية عالجت فكرى طغت على المجتمع الشرقي وجعلت من المرأة الشماعة التي يعلق عليها الرجل كل أغلاطه وجلّ إخفاقاته.**

---

[1]-محمد عبد الله الغذامي، ***المرأة واللغة***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط1، 1996. ص194.

[2]-أحلام مستغانمي، ***ذاكرة الجسد***، ص50.

[3]-محمد عبد الله الغذامي، ***المرأة واللغة***، ص198.

[4]-معجب الزهراني، ***صورة المرأة بين فكر التوحش ونقيضه***، مجلة البحرين الثقافية، ع36، أوت 2003، وزارة الاعلام، مملكة البحرين، ص95.

# الباب الثالث

## الباب الثالث: المتخيل الأسطوري، التشكل والدلالة

توطئـــة

### الفصل الأول: المتخيل الأسطوري في رواية "العشق المقدنسّ"

توطئـــة

المبحث الأول: سردية الأسطورة

المبحث الثاني: أسطورية الواقع

المبحث الثالث: التّداخل النّصّي،المفهوم، المصادر وآليّات التوظيف

المبحث الرابع: حدود التفاعل النصي وتوظيف التراث في "العشق المقدنس"

### الفصل الثاني: المتخيل الأسطوري في رواية "الجازية والدراويش"

توطئـــة

المبحث الأول: المتخيل الأسطوري للشخصيات

المبحث الثاني: التناص الأسطوري بين "جازية بن هدوقة" و"الحمار الذهبي"

**توطئـــة:**

**لمـــاّ كان الإنسان في صراع مع الطبيعة كان له أن يخرج إلى ما يغايرها أو ما فوقها؛ حتى ينفلت من مفارقاتها لا للغرق في الغامض والمبهم، وإنّما لإيجاد بدائل تغني عن كدّ الذهن، ومعاناة النفس مع صفحات مجهولة في كتاب القدر والحياة .وقد شاع بأنها حكايات محفوفة بالمبالغات لدرجة اعتبارها من الأباطيل التي لا طائل منها إلاّ أ نها مادّة واسعة وعريقة تُدرج ضمن باب التّراث اشتملت على أحداث وانفعالات ناجمة عن وعي جمعي كائن آنذاك، أو عن لا شعور قائم على مجموع الخبايا أو التّراكمات ذات البعد الاستشرافي، التي تتناقلها الأجيال مصدّقة ومحللة ومصدقة فهي" محلّ عمل دائب لا يتوقف، فهي حفريّة حيّة ورغم كونها تأكل بعضها بعضا، وتتناسخ، وتتكرّر، إلاّ أن لها تاريخا حيّا يمكن قراءته في تفاصيلها التكوينية "[1] وقد يكون الباعث إلى استنطاق الماضي المغيّب في التّراث أو الأساطير هو الضرورة الإبداعية، فالخيال يضيف إلى مصداقية الأحداث بعدا فنّيا يحاكي الجانب الحيّ بحكي يعتمد تداخلا نصيا وآخر لغويا يحيل إلى أبرز المرجعيات، عبر الإيحائية أو التلميح، أو الاستشهاد لذلك يتكئ الأديب إلى النّظام الميثولوجي؛ لاستجماع أكبر قدر من الموروث القديم واستكشاف المجاهيل المفعمة بالغرابة " فالأسطورة مصدر أفكار الأوّلين، إنها الدين والتاريخ والفلسفة جميعا عند القدماء"[2] ولعل المنهج الأسطوري كفيل بتقديم معطيات تفسّر علاقة الإنسان بالموجودات، ومدى تحدّيه لقوى الكون الظاهرة والخفيّة، أو إبرازه لقدراته الفاعلة.**

[1]- سيد القمني، ***الأسطورة والتراث***، مرجع سابق ، ص25.

[2]- محمّد عبد المعيد خان، ***الأساطير والخرافات عند العرب***، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4،2001، ص20.

وقد لا يكتفي المستلهم من النّصوص الأسطورية القديمة بما تبوح به هذه المادّة في ظاهرها بل هو مطالب بالغوْر في مكامنها واستثمار أبعادها فحينئذ " يتناول الأديب ملامح الشخصيات الأسطورية ويحاول تفسير ما لها من دلالات خفية أو ابتكار دلالات لها تتلاءم مع هذه الملامح"[1] وليست بالمهمّة الهينة عليه، لذا يجب أن يتمعنّ بنظرة واعية بدقائق الحكاية الأسطورية وفهم أطرها الخارجية، لكي لا تنشطر في عمله الجديد أو تغدو حشوا لا طائل منه فعليه أن يعمل على إنتاج متخيّل قابل للاحتذاء، والدّراسة تماشيا مع المقتضيات الراهنة.

## تعريف الأسطورة:

تقتضي الدراسة العلمية منهجية صارمة لتحقيق أهداف موضوعية، إذ أنّ تداخل الظواهر في الحقل المعرفي الواحد يشكل عائقا حقيقيا أما البحث العلمي، وعليه يستوجب عزل الظاهرة المراد رصدها ومحاولة الوقوف عندها بتحديد خصائصها وماهيتها بداية بمسألة التعريف والمفهوم والمصطلح وأهم الخصائص والوظائف وغيرها.

ومن هذ المنطلق، كان لابد من ضبط مفهوم الأسطورة والوقوف عند حدود تداخلها مع الظواهر المختلفة في النص الأدبي كالقصة الشعبية والخرافة والملحمة وغيرها ذلك لانتمائهم لحقبة زمنية واحدة.

ورد في قاموس "تاج العروس" تحت مادة سطر: "والأساطير الأباطيل: الأكاذيب والأحاديث... يقال سطر فلان علينا إذ جاء بأحاديث تشبه الباطل"[2]، فهو يرى أن

[1]- علي عشري زايد، ***استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر***، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1997 ، ص5 .

[2]محمد مرتضى الزبيدي، ***تاج العروس من جواهر القاموس***، دار مكتبة الحياة، بيروت، مَ3، دت، ص267.

الأساطير ضرب من التأليف المزيف للحقائق، يمكن تصنيفها ضمن الأكاذيب التي لا أساس لها من الصحة.

وفي ذات الوجهة يتفق ابن منظور مع الزبيدي ويقول في معجمه "لسان العرب المحيط" تحت مادة سطر: "والأساطيرُ الأباطيُل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدتها أسطارُ وإسطارة، بالكسرة ...وأُسطور وأُسطورة، بالضم...الليث :يقال سطر فلانٌ علينا يُسطرُ إذ جاء بأحاديث الباطل. يقال: هو يُسطِّرُ ما لا أصل له أي يؤلّف... يقال سطّرَ فلان على فلان إذ زخرف له الأقاويل ونمّقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسُّطُرُ"[1]، فقد اتفقا على أنّ الأساطير مشتقة من كلمة سطر وتعني في مضمونها الأكاذيب والأباطيل وكل ما هو بعيد عن الحقيقة وينفيها.

وقد سار على هذا النّهج جلّ اللغويين القدماء من العرب، فالأسطورة من أصل سَطَرَ، أي كتب، سطر الكتاب، إذا كتبه، وفي القران الكريم:"ن ۚ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ ۝١"[2]، وقوله تعالى:" وَٱلطُّورِ ۝١ وَكِتَٰبٖ مَّسۡطُورٖ ۝٢ فِي رَقّٖ مَّنشُورٖ ۝٣"[3]، فقد ارتبطت كلمة سطر بالقلم تارة وبالكتاب تارة أخرى ما أكسبها مدلول التسجيل والتدوين، أما في قوله تعالى "وَقَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٱكۡتَتَبَهَا فَهِيَ تُمۡلَىٰ عَلَيۡهِ بُكۡرَةٗ وَأَصِيلٗا ۝٥ "[4] فهي توحي بالأباطيل والخرافات.

[1]-ابن منظور، ***لسان العرب المحيط***، دار لسان العرب، بيروت، طبعة خياط، دت،ج2، ص143.

[2]-القرآن الكريم، ***سورة القلم***، أية 1.

[3]-القران الكريم، ***سورة الطور***، أية 1،2،3.

[4]-القرآن الكريم، ***سورة الفرقان***، اية 5.

ويرى بعض العلماء المعاصرين أ لفظ " أسطورة " يوناني الأصل ، دخل العربية بفعل التأثر بالحضارات الأخرى، وهي لفظة تحمل معنى الحكاية والحكي والسرد، و"هناك رأي آخر يقول إنها جاءت من الكلمة الإغريقية (هيستوريا)**Historia** ومعناها البحث أو الفحص أو التقصي وهذه الكلمة الإغريقية هي هيستور أو ايستور **Histor**. **Histor** بمعنى العارف أو الخبير أو المتعلم"[1].

يرجح أن كلمة "هيستوريا" تعني "أسطورة" في اللغة العربية، وقد تعددت اسخدامتها، إذ نجد أنّ "هيسيودوس قد استخدمها بمعنى الحكاية الخرافية أو الخيالية في حين ترد عند هيرودوتوس أبي التاريخ بمعنى المعرفة التي يتم الحصول عليها بالتقصي أو الاعلام"[2] اذ أنها تقترب من حقل التاريخ ومن هنا اشتقت كلمة التاريخ **Histoire**.**History** في اللغات الأوربية الحديثة وكذلك كلمة القصة الحقيقية أو الخيالية.

في حين أنّ أي.س.هورنبي.**A. S.Hornby** يري أن الأسطورة **Myth**"قصة مستعملة تعود جذورها الى العصور السابقة، وبخاصة التي تجسد المفاهيم والمعتقدات المرتبطة بالتاريخ البدائي للجنس أو العرق في محاولة منها لتفسير الظواهر الطبيعية"[3] فالأسطورة باعتبارها ظاهرة طبيعية ارتبطت بالوجود الإنساني أين حاول الانسان البدائي تفسير الظواهر الطبيعية التي أحاطت به من كل الجوانب إذ "تحولت الى موضوع خارجي وفق التسلسل التالي:

1 –الوعي الانفعالي الذي يحكم علاقات الإنسان بوسطه الطبيعي ( البيئة).

2 –هذا الشعور الواعي أو الوعي الانفعالي يؤدي إلى تكوين الأفكار ، فتتراكم وتتكاثر ، وتنتظم كلما اتسع الوعي في عمليات التجارب مع الخارج.

---

[1]-أحمد عثمان ، ***مجلة القاهرة***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 7، مارس، 1985، ص9.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–Oxford advanced learners / ***Dictionary Of Current English***. Oxford University Press, P No 599

**3 –يجد الإنسان نفسه – مع تراكم الأفكار في ذهنه – مضطرا إلى وضع معانٍ لها بواسطة**

**اللغة والصورة ، ثم ما يتبع ذلك من دلالات خارج المعنى المباشر".[1]**

**عاش الإنسان البدائي وسط الطبيعة بما تحمله من ظواهر مختلفة زلزال، بركان، رعد، برّق، مّطر، حرّ ...، فكان لابد من أنّ يجد لها تفسيرا يقنعه حتى يشعر بالاطمئنان والسكينة ويمسح شعور العيش وسط المجهول، فكان تفسيره قائما أساسا على شخصيات خيالية كالآهلة ونصف الآلهة وهذا ما يضفي الهالة الأسطورية على الحكايات البدائية، فالأسطورة هي "رواية أفعال اله أو شبه اله ...لتفسير علاقة الانسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها"[2] فرغبة الانسان البدائي في دحض المجهول الذي يحرك الظواهر الطبيعية هو الذي يدفعه الى تفسيرها وفق ما يتناسب وقدراته الفكرية.**

**"الأسطورة تحكي قصة مقدسة، فهي تروي حدث وقع في الأزمنة الأولى، زمن البدايات الخارق، بعبارة أخرى: الأسطورة تروي كيف أنه بفضل إنجازات للكائنات فوق الطبيعة، ظهرت واقعة ما إلى الوجود، سواء تعلّق الأمر بالواقع ككل أي بالكون، أو بجزء منه ..."[3] فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع وبظواهره الجليّة. إذ تتكون من رواية جملة أفعال قامت بها كائنات خفية تملك قوّة خارقة، فهي قصة حقيقية مقدسة، ترتكز أساسا على حقائق متعلقة بأفعال المخلوقات العليا، وكثيرا ما ترتبط الأسطورة بظاهرة جديدة بطلها مخلوق جديد تتكون على إثره أسطورة جديدة[4]، هذا المخلوق هو السبب الذي من أجله**

---

[1]-فراس السواح، ***الأسطورة والمعنى***، دار علاء الدين، دمشق، ط1،1997، ص20.

[2]-عبد الرحمان بسيسو، ***استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية***، ص34.

[3]-مرسيا الياد، ***بنية الأساطير***، تر: محمد يشوتي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الانماء القومي، بيروت، العددان 14/13، 1991، ص80.

[4]مرسيا الياد ، ***مظاهر الأسطورة*** ، ترجمة نهاد خياطة ، ط 1 ، دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق 1991 ، ص21

**تكون الأساطير النموذج المثالي لكل فعل بشري، فالأسطورة "تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، هو زمن "البدايات" ...تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود...باختصار تصف الأساطير مختلف أوجه تفجرّ القدسي أو الخارق في العالم"[1] فالأسطورة مرتبطة بزمن البدايات أين عاشت الآلهة قصصها القدسية الخارقة.**

**تعتمد الأسطورة على عناصر الحكاية والقصة، اذ أنّ جوهرها يقوم على الاثارة والتشويق، اللذان يلبسان ثوب القصة ويكتسيان بعناصرها من شخوص، وأحداث وزمان ومكان. فهي "تقليد يكشف عن واقع طبيعي أو تاريخي أو فلسفي من خلال المجاز أو الاستعارة، وهذا هو معناها عند الاغريق ... تحولت إلى عملية تضليل، وشيء عابث خادع، وفي نهاية المطاف إلى رمز ... فهي كلام ورسالة ونظام للتواصل ... شكل ومعنى"[2] فهي حكاية رمزية تجسد صراع قوي الخير وقوى الشرّ وسط مجتمع يختزل الكثير من المواقف.**

**ويرى كثير من الباحثين أنّ "الأساطير حكايات وتقاليد تحاول تفسير منزلة الانسان في الكون، وطبيعة المجتمع، والعلاقة القائمة بين الفرد والعالم الذي يدركه، ومعنى الأحداث في الطبيعة"[3] فهي مرتبطة بحياة الانسان ومحاولته البحث عن جواب لما يدور حوله من ظواهر طبيعية وعلاقات انسانية.**

**"إنّ الاستخدامات العديدة لكلمة أسطورة عبر تطورها التّاريخي، يجعل منها مصطلحاً حراً سائباً قابلاً للتباين والتغاير، ولأكثر من تأويل، وذلك من باحث لآخر، وغير قابل للضبط والتحديد، وبالتالي فإنّ آفاق البحث في منهج دراستها وتعريفها ووظائفها،**

---

[1]-المرجع السابق، ص10.

[2]-سامية أسعد، ***الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر***، مجلة الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد16، العدد3، 1985، ص112.

[3]-ماجد فخري وكريم عزقول وفاروق البقيلي وآخرون، ***موسوعة بهجة المعرفة***، اشراف الصادق النيهوم، المجموعة الثانية "الانسان والمجتمع" الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 1979، ص82.

وتحديدها كمصطلح نقدي، لم ينته بعد"[1] فالبحث العلمي نسبي ما يفرض تواصل جهود الباحثين.

**وظائف الأسطورة في النص الروائي:**

الأسطورة في اليونانية "**Mythos**" ميثوس وفي الانجليزية "**Myth**" ميث وعلى ذلك فان المعنى في اللغتين هو "الشيء المنطوق"[2]، كما ينسب الى القديس أوغستين "**saint augustin**" قوله عن الاسطورة في اعترافاته "أنا أعرف ماهي، ولكن بشرط أن لا يسألني أحد عنها، أما إذا سئلت وحاولت أن أفسرها فانني سأقع في حيرة"[3].

رغم اختلاف مفهوم الاسطورة بين النقاد الاّ أنها تبقى الادراك الأولي للعالم حيث تحاول اعادة تفسير علاقة الكون بالإنسان وبكينونته وبخلقه، أنها فعالية مجازية ورمزية في ان واحد.

ولكونها تحمل تكثيفا دلاليا فقد وجدها المبدعون والروائيون بخاصة وسيلة للتعبير عن التكثيف الفكري والوجداني لهم، فنجدهم تبنوها وتفننوا في توظيفها للتعبير عنهم وعن المسكوت عنه في ظل الرقابة المشددة حول المثقف وصوته المسموع والمؤثر في المتلقي الواعي "فالأسطورة هي الوسيط التخيلي الذي اختاره الكاتب لنصه الروائي باعتبارها قصة خيالية أو مختلفة"[4] فهو ينطلق من مفهوم محدد لصياغة النص ودلك من خلال الارتكاز على مخيلة خصبة ويشكل من خلالها أنساق مادية ورمزية ومسارات تصويرية تكون فيها

---

[1]-محمد عبد الرحمن يونس، ***الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبيّة في توظيفها***، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص34.

[2]-فاروق خورشيد، ***أديب الأسطورة***، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2004، ص06.

[3]- طاهر بادنجكي، ***قاموس الخرفات والاساطير***، دار بروس، طرابلس، لبنان، ط1، 1996، ص11.

[4]- جاسم الحسين، ***الأسطورة والأسطرة***، ضمن كتاب خيري الدين لذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008، ص188.

**الرؤى الأسطورية خادمة لحاجاته وملمة بثغرات نصه باعتبارها تكثيف دلالي يبني عليها المبدع عمله الابداعي وانتاجه الفني منصبا على ما فيها من إيحاءات ودلالات رمزية حيث تصبح هذه الأخيرة خادمة لهذا العمل الابداعي.**

**"لعل استخدام الأسطورة في العمل الروائي يختلف من مبدع الى اخر كما تختلف تأويلات الأسطورة ومرجعياتها من نص الى اخر وذلك تبعا إما يريده المبدع من نصه أو مشروعه أو لما يريده من الأسطورة كي توصل رؤاه أو ربما تجعل نصه ينفتح على المختلف الذي يدعو الى تحرير العقل الباطن من قوى الغريزة أو خلخلة القيم القديمة والاطاحة بالرموز الجامدة مع محاولة ايجاد البديل الذي يسهم في التجديد والتغير والمتعة حيث علينا أن لا نتناسى دور التشويق في النص عن طريق ربط الفضاءات السلفية مع المعاشة"[1]**

**فالأسطورة غالبا ما تأخذ شكل الرمز نتيجة ما تحمله من فعالية مجازية ورمزية متضمنة داخل الحقائق التاريخية أو الدينية أو الفلسفية أو الأدبية لكن على شكل رموز يتم استيعابها مع مرور الزمن، وتمثل الأسطورة مرجعا أساسيا على الكثير من الروايات العربية حيث أسهمت في تطوير بنياتها على المستوى المضموني وكذا الجمالي فعلاقة الاسطورة بالأدب قديمة جدا حيث تتضح لنا أهم نقاط التواشج بين الأدب والاسطورة في النقاط التالية:**

1. **الأسطورة شكل من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي مع الادي وصفه نشاطا فكريا.**
2. **يسعى الأدب وكذلك الأسطورة الى تحرير العقل من سطوة الواقع والتحليق بالقارئ في عالم الخيال يحاول فيه ترميم الواقع.**

[1]- أحمد جاسم الحسين: ***الأسطورة والأسطرة***، ص384.

3. "كلاهما يحاولان البحث داخل الروح الانسانية عن أجوبة لمخاوف وضغوطات نفسية يتعرض لها الانسان في سيرته"[1]

4. تعد الأسطورة خطابا أدبيا يتناصف بدوره مع التاريخ والميثولوجيا ويجعلها خطابا في قدرتها على توسيع أفاق المخيلة، وما الأدب في بنيته العميقة الا نظام رمزي قادر على الايحاء والتأويل"[2]

ولا يعد توظيف الأسطورة مجرد أسلوب أدبي فني بل انها تفرز على المستوى الجمالي دلالات مكثفة ومعمقة لا يحققها الكلام العادي "فالأسطورة ليست موضوعا ولا تصورا ولا فكرة وانما هي كيفية للدلالة"[3]، فيلجأ المبدع الى التوظيف الأسطوري داخل نصه ليساعد على قول الكثير عبر مضادات مختلفة تحملها الاسطورة في طياتها فهي قبل كل شيء تعبير عن فكرة عميق في ذات الانسانية والهروب من الواقع الى الخيال وذلك أن هناك "حدودا صورية لها، ولكن ليس لها حدود مادية"[4]

وبهذا فان الهدف من توظيف أو استخدام الاسطورة هو محاولة تحديد الواقع الموضوعي للتاريخ الثقافي أي أن الغاية من توظيفها تكمن في تحديد المكان بكل أفعاله ومراعاته أي أن من منطلق الأخذ بأن التاريخ هو الحياة الطبيعية للإنسان متبعا بمجموعة من الروافد الثقافية مثل الفلكلور، الأساطير وكل هذا ساعد في بناء عالم الإنسان "فالأسطورة هي تاريخ متنكر لأنها تحاول أن تلقي الضوء على ماضي الانسان لكن في صورة رمزية خافته، فالتنكر يظهر جليا باستخدام الرمز الذي يعطي الحقيقة لأن المبدع

[1]- شربل داغر: *تواشجات الايديولوجيا والحداثة* www.univ_tiaret.dz/bibliotheqe

[2]- شربل داغر: *توشجات الايديولوجيا والحداثة*.

[3]- عدنان بن ذريل: *النقد والاسلوبية(بين النظرية والتطبيق)دراسة*، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1989، ص75.

[4]-المرجع نفسه، ص75.

**يكشف الأشياء ولفها بهالة من الغموض والتستر لكي يسلم من بطش السلطة أو كنف المجتمع"[1]**

**فاستخدام الأسطورة يتم عن طريق الرمز الأسطوري، لأنه في الأثر الأدبي يعد بمثابة تمثيل حدبي يقوم به الكاتب أو المبدع "فالرمز الأسطوري في رأي البعض لا يتور الا داخل العلاقات البشرية"[2]**

**وبالتالي تصبح الأسطورة ملاذ المبدع ليجعلها صدى الماضي وصوت الحاضر فهي وعاء للماضي الحي واستشراف للمستقبل تسمح له أن يثبت من خلالها ما يريد من غايات انسانية وفية متخذا من الشخصية الأسطورية قناعا له من خلال التعبير عن بعض المفاهيم بصورة غيرية لا تثير السلطات السياسية والاجتماعية، فالمبدع يظفر على تحقيق الاحساس بوحدة الوجود الانساني حيث يجد في الاساطير الماضية تعبيرا عن الحاضر.**

**وقـــد وظفت الأسطورة في الأدب على وجهين توظيف مباشر وتوظيف غير مباشر، فالأول تكون فيه الأسطورة موظفة بطريقة مباشرة وهذا ما يتجلى في السرد العجائبي حيث يجسد البدايات الأولى لتوظيف الأسطورة بأوجهها المختلفة منها الصورة والرمز والايقاعات حيث تعطيها تمايزا اذ تستوعب انفعالات الانسان البدائية أو مقدماته العقلية الأولى مشكلة بداية العمل الفني، ثم التمايز الأعمق والتخصص الأوضح فاتخذت الصور الأولى اشكالا انتهت متدرجة الى عمل أديب متطور هو نتاج الأسطورة[3]، وبهذا فالسرد العجائبي هو الذي يجسد الأسطورة البدائية وحياة الانسان البدائية ومن أهم هذه النماذج الأسطورية التي يحويها السرد العجائبي والتي ستنطرق إليها هي: حكايات ألف ليلة وليلة التي تعتبر من الكتب القليلة التي تركت صداها في الأدب العالمي وكان لها تأثير**

---

[1]- وجيه يعقوب السيد: ***توظيف الاسطورة في الرواية العربية المعاصرة***، مجلس النشر العلمي، الكويت،2008،ص04.

[2]- المرجع السابق، ص 05.

[3]- أحمد زيادة محبك: ***دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة***، ص16.

واضح فيها وفي حجم الاستقبال الذي صادفته حيث ما يزال الناس يقرؤونها في أوربا ويستمتعون بسحرها وكثرة مغامراتها[1].

وأما النوع الثاني والمتمثل في التوظيف الغير مباشر نجد فيه توظيفا للأسطورة بطريقة خفية ومقنعة وما على القارئ الا أن يستنتجها من خلال الرموز المتوافرة في ثنايا الرواية وهذا النوع من الكتابات يكون موجه الى النخبة المثقفة لما له من غموض "حيث يكون فيه السرد بعيد عن حشد الأعاصيب والخوارق"[2]، وهذا النوع من التوظيف دخل الرواية العربية في نهاية عقد الاربعنيات وهي الفترة التي بدأت تتأسس فيها الرواية العربية بمعناها الفني وكانت "عودة الروح هي النص العربي الاول الذي وظف الاسطورة حيث كان الحكيم اثناء اعتزامه كتابة النص سنة **1927** مطلعا على ازدهار فن الرواية في باريس والتي كانت تتبوأ مكان الصدارة في الثقافة بين العواصم الاوربية[3] فقد هذا ما ساعد على فهم فن الرواية جيدا كما استطاع توظيف الأسطورة وادخالها في الرواية ولكن بطريقة جديدة تحيل على امعان الذهن والتعمق فالحكيم في "عودة الروح" كان عبارة عن استلهام الاسطورة "الموت والانبعاث الفرعونية" أي أسطورة "إرزيس وأوزوريس" وذلك من خلال تلك المطابقة التي ينتجها الروائي بين شخصية سنية وشخصية الأسطورة ايزيس البطلة الفرعونية.

[1]- الطاهر أحمد مكي: ***الأدب المقارن***: أصوله وتطوره ومناهجه، ص369.

[2]- خيري الذهب: ***الفنون والأساطير في الرواية العربية***، ط1، مكتبة دمشق، سوريا، 2007، ص ص94 ،95.

[3]- محمد شاهين: ***افاق الرواية البنية والمؤثرات***، دت، اتحاد كتاب العرب، دمشق سورية،2001، ص54.

# الفصل الأول: المتخيل الأسطوري في رواية "العشق المقدنسّ"

توطئـــة:

تزخر الساحة الأدبية المعاصر بنصوص سردية مشيدة على بنية مغايرة اخترقت المألوف، وتجاوزت الكتابة الكلاسيكية، فكان هاجسها الخرق الدائم والمستمر، هي نصوص لا تركن إلى جنس بعينه بل تعتمد على تمازج الأجناس وتنوع المرجعيات الفكرية والبنى التأسيسية بما فيها توظيف القصة الشعبية والقصة البطولية والرمز الاسطوري وغيرها. وهذا التجديد في الأدوات التعبيرية المستعملة يبعث حياة متجددة فتية مفعمة بروح الشباب.

إن المبدع العربي يناوش باستمرار المبدع الغربي على اختلاف العقيدة والتركيبة المجتماعية، لكنه يحافظ على الخصوصية التي تعكس الهوية وتجسد أناه التي تعبر عن أمة وشعب يضرب بجذوره في تاريخ مغرق بالقدم. إن مواكبة جمالية الآخر وإبداعه الفني والمضموني لم يؤثر في المرجعية الفكرية للمبدع العربي، وهذا ما نلمسه في كثير من النصوص المعاصرة التي تمزج بين مكونات فنية وأخرى معنوية بحس واعٍ لفعل الكتابة، لتنتج نصا عربيا صارخا بعروبيته ومعتزا بها.

لطالما عبّرت الرواية عن ذهنيّة كاتبها الذي يؤثث لنصه بالانطلاق من المكونات المجتماعية، فيوظف الخرافة والاسطورة والقصة الشعبية و.....، وكل ما هو مكون أساسي في بيئته، وهذا التوجه الجديد للكتاب المعاصرين وافد من الاخر، فالانا أصلا مستقبلا لهذا الجنس ليصبح بعد استيعاب جيد وواع منظرا ومؤسسا ومؤصلا وهو قمة الابداع.

لا يصعب على المبدع العربي توظيف مكون حياتي مُعاش في نصه الروائي، فالأسطورة التي تحيلنا على الخوارق والترهات والأكاذيب في الذاكرة العربية، هي مصدر الهام الكثير من المبدعين العرب المعاصرين لما تحويه في جعبتها من إغراءات وايحاءات تجسد الفكرة المراد ايصالها، فهي تكثف المعنى وتوصل الرسالة بخفة وطراوة وحلاوة.

إن للأسطورة سرّا خفيا سواء لدى الروائي أو القارئ، فالروائي يستفيد من غموضها فتكون بذلك قناعا مريحا يتخفى وراءه ويبوح بكل ما هو مسموح وغير مسموح، على الصعيد الفكري – إذ يؤيد من يشاء ويحتج عن من يشاء، هو منبر البوح المطلق المريح– وعلى الصعيد الشكل – يؤسس لأفكاره ببنية تتجاوز القواعد الكتابة السردية التراثية–، أما القارئ فتغريه تلك العجائبية التي تحرك الخيال وتستحضر كل غريب، فتسافر به إلى عالم متخيل غير مألوف و على الرغم من أننا نعيش زمن العولمة ومغرياتها إلا أن سحر الاسطورة يفوق كل انجازات العولمة واكتشافاتها.

تأرجح حضور الاسطورة في الرواية العربية المعاصرة كمّا ونوعا، كلّ وظفها بحسب مكتسباته المعرفية وحاجاته الابداعية، إضافة إلى أنه يختار منها ما يتوافق ومشروعه الفكري الموجه بوع وعناية فائقة، كل حسب ما يخدم رؤيته الفكرية وتوجهه الايديولوجي، ومن بين الروائيين الذين وظفوا الاسطورة في متونهم نذكر: إميل حبيبي، ابراهيم الكوني، الطاهر وطار وعز الدين جلاوجي الذي سأقف عنده من خلال نصه "العشق المقدنس" أنموذجا معاصرا، أريد بالتحديد من خلال هذا النص الذي أدونه النظر إلى الرواية من زاوية الأسطورة؛ أي محاولة الوقوف عند الأبعاد الأسطورية في الرواية، فالأسطورة هي العين التي نبصر بها الى النص، وفي هذه السطور القادمة لن أقف عند مفهوم الأسطورة وتحليل معناها إذ إننا بصدد عمل تحليلي لا تنظيري.

## المبحث الأول: سردية الأسطورة:

يؤسس الروائي خطابه ليكون معنى مقصودا في ذاته وينقل هذا المعنى إلى أفراد محددين سلفا، فهو خطاب مراوغ يحير المتلقي بمسارب سرود متخفيه توجه تارة وتبوح تارة أخرى، وهذا ما يخلق في النص صورة المطلق التام التي تحيل على الاسطورة بما هي

إيحاءات مطلقة توهم قارئها بولوجه عالم الغيبيات الذي يستوعب كل غريب وكل شاذ، من هنا يكون العقل متأهبا للسفر في أغوار اللامحدود الذي يستميلنا بشغفه الرهيب.

من خلال ما سبق يمكننا التفريق بين نوعين من سردية الاسطورة، السرد العجائبي والسرد الاسطوري، فالسرد العجائبي يحيلنا إلى الجانب العجائبي في الاسطورة ؛لأنه يوظف جو الاسطورة دون تحديد الاسطورة المقصودة، أما السرد الأسطوري فهو الجمع بين الجو العام والأسطورة المقصودة بالتحديد أما بذكرها أو بتوظيف بعض ملازماتها. لكن السرد عموما سواء العجائبي أو الاسطوري كلاهما يتمتع بطابع الوصف المطلق، فالروائي يسرد هذا العالم بحشده للأعاجيب والخوارق وصور خيالية حتى يحقق للذهن قفزة نوعية ليعيش مغامرة العجائبية المطلقة المنفتحة على الحياة .

إن رواية "العشق القدنس" لعز الدين جلاوجي شيدت على منظور خيالي محض، يتجاوز الواقع إلى اللاواقع، ويصور لنا الأحداث بطريقة العجائبية التي تضفي جمالية فنية تخرق المألوف وتتجاوزه إلى عالم مغري مشيد على مبدأ الهدم التام للصورة الواقعية المرسومة في الذهن بين الغريب و المدهش ليشعر الملتقي بالشك والريب في وقوع الأحداث أو عدم وقوعها أصلا.

جمعت هذه الرواية كل الطقوس المعهودة ونسفت كل المألوف، فمزجت بين المباح والمحظور، واستنطق الأبكم وأبصر فيها الأعمى، و كأنه يستحضر بيت المتنبي: أنا الذي نظر الأعمى...، تفاعلت فيها المتضادات حتى افرزت عالما ناوش عالم الاسطورة فصهر حدوده ليدخلها ويقيم ذاته ويرسل خطابه منها دون حاجة منه إلى التبرير.

"العشق المقدنس" تجربة سردية تغري القارئ وتجبره على تجاوز القراءة الاحادية، ليفك شفراتها ويفكك بنية التركيبة التواصلية والاتصالية الجلاوجية المقصودة والموجهة ، فيلمس القارئ "أن اللغة العجائبية فيها تمهيد للحديث ضمنيا حول مواضيع

نقدية، وبالتالي اكتسبت الشخصيات بعدا عجائبيا دلّت من خلاله على المكان والزمان وقاطنيهما"[1] و لعل هذه الميزة الفينة و الجمالية هي ما يجعلها تنفتح على قراءات متعددة.

## المبحث الثاني: أسطورية الواقع:

يكـون في عملية السرد اتفاق بين المؤلف والقارئ على أن المؤلف لا يقدم كل شيء وعلـى القـارئ أن يمـلأ الفراغـات المتروكة لــه، باعتماده على خياله وتجاربه الخاصة، فيتخيل، على سبيل المثال، شكل الشخصية وهيئة المكان ...الخ فالقارئ هنا يصبح كالمخرج السينمائي الذي يصنع فلماً، من هذا التعاون بين القارئ والمؤلف ينتج لنا حكاية كاملة، وهذا يعتبر الحد الأدنى المشترك بينهما وكل تجاوز له يدخل فيه الاختلاف حول ما إذا كانت الحكاية حقيقة أم خيالا، ذلك أن لكل نوع اتفاقا خاصا به في جانب السرد.[2]يقدم المؤلف في الرواية حكاية خيالية للقارئ حتى يحقق له المتعة، في المقابل يتظاهر القارئ بتصديقه للحكاية، فلا يهتم المؤلف بالمبالغة في خياله حتى لو وصل إلى حدود الكذب، فهذا هو الاتفاق الوارد في الرواية بين القارئ والمؤلف، والانتقال من الرواية إلى أحد أنواعها نضيف فقط الشرط الخاص بالنوع، ففي الرواية البوليسية، على سبيل المثال، يضيف المؤلف علة تعهده السابق عنصر العبث بالمعطيات التي تكشف هوية المجرم، وهذا ما يوجد للقارئ مجال البحث والاكتشاف، وهذا الاتفاق لا يوثق في كتابة في النص بل يكون ضمنيا يتحقق حالما يشرع القارئ في قراءة النص.

يتعهد المؤلف بتقديم صورة صادقة وصحيحة عن حقيقة الحياة، وتعهده هذا يوثق ابداعيا في النص، وفي حالة ما إذا تم خارج حدود النص كالعتبات وغيرها "اكتسب القيمة

---

[1]- محمد سالم محمد الامين الطلبة، ***مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر***، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص247.

[2]- عبد الله إبراهيم، ***السرد، والاعتراف، والهوية***، ص51.

المعنوية والقانونية التي يتمتع بها الميثاق الحقيقي، لأن عتبات النص لا تنتمي إلى المتخيل ولا يرويها الراوي بل هي حديث المؤلف للقارئ."[1] هي وجهة نظر المبدع للحياة وطريقة تقديمها للقارئ، نجد في العنوان "العشق المقدنس" تعهد من الكاتب على تقديم صورة مغايرة للعشق، صورة العشق بصفة المقدس والمدنس، فهو يركز على العشق بالتحديد، ولكن نجد أن كلمة "المقدنس" تحيل إلى أن الكاتب سيدخلنا إلى جو النحت والجمع بين المتناقضات، المقدس عكس المدنس، لكنه نحتهما في كلمة واحدة مركزة وموحية وتثير في القارئ حافز التحليق بخياله لتتبع أحداث النص، و قد يكون الغرض فنيا خالصا أراد منه الكاتب خلق شكل جديد يستوعب مخلفات الماضي ليقدمها في شكل فني لائق وغير معهود.

وفي هذا السياق استفاد جلاوجي من تقنية الكتابة الروائية التجريبية و وظف كل ما له علاقة بالمتخيل والبناء الروائي. ليعيد تمثيل المجتمع الجزائري الذي ينتمي إليه بكل ما يمور فيه من تناقضات مرحلتي الاستعمار والاستقلال. تعدّ العلاقة بين المؤلف و الراوي في السرد، علاقة جدلية تقوم على ما يمكن أن يكون مشتركا بينهما من الاهتمامات التي قد ينعكس من خلال ما يتعلق بسيرة الكاتب وتجاربه الشخصية والفكرية.

اعتمد هذا الروائي على توظيف الجانبين الحقيقي والخيالي، حيث نجد أنه حافظ على وجود الحقيقي وقدّمه في قالب الخيالي الأسطوري، إذ شيّدت بنية مؤلف "العشق المقدنس" على شكل مناظرة يحتدم فيها الجدل والنقاش بين العاشقين حول محتويات الأحداث والصراعات والمتغيرات، يؤولها السارد بطريقة أسطورية، ويضفي عليها العاشقان نفحات ومسحات دينية وفكرية واستشرافية.

[1]- المرجع السابق، ص 52.

استتبع الهاجس التجريبي المتبع في الرواية التركيز على البعد التحليلي (تتبع التحولات المجتمعاتية وكل ما يتعلق بالجانب الوقائعي (مغامرات العاشقان). حيث ركز "جلاوجي" على الجانب الفكري والعاطفي وصاغهما بطريقة خيالية مستفيدا في ذلك من طريقة كتابة الرواية ومعتمدا أساسا على ما هو حقيقي، و قدم "جلاوجي" في أوراقه من الواقعي النزر الكثير، فقد وضح المسار الفكري للمجتمع الجزائري انطلاقا من مرجعيته التاريخية ، وهذا أمر شائع في مجتمعاتنا العربية الآن، وكأن التاريخ أصبح هو المصدر الذي تنبع منه المعرفة والثقافة، ف"جلاوجي" اعتمد على التاريخ الإسلامي العقائدي للجزائر كمادة أساسية شيّد عليها النص، هذا التشييد الذي أخذ من الأسطرة قالبا تجريبيا له.

أثارت مشكلة كينونة الإنسان في العالم جدلا وسعا في أذهان المبدعين في العالم العربي منه والغربي، وذلك بالانطلاق من الواقع المأزم والتعبير عنه بطريقة ايحائية مشفرة ومقنعة، وفي جو مؤسطر قريب من الخيال وقصص ألف ليلة وليلة، تتوالد فيه الحكايات وتتشعب فيه الافكار لتخدم فكرة تعدد الطوائف الإسلامية في الدين الواحد، ضمن هذا الاتجاه يمكن أن ندرج رواية "العشق المقدنس"، فهي تقترب من تصوير فانتازي لمدينة تيهرت وللجزائر العاصمة، قريب من تصور الفلاسفة لمدنهم الفاضلة، فهم يصورونها على ما يسود فيها من سلم وأمن وسعادة مطلقة، ولكن جلاوجي يصورها على ما فيها من جمال طبيعي ساحر، وتشييد عمراني فاتن، فمدينته جمعت بين أعلى درجات السحر الرباني وأقصى درجات الإبداع والتفنن الإنساني وهذا التركيز في تركيبة الجمال خلقت هالة أسطورية للنص وجعلته يصتبغ بصبغة لاعقلانية بل تتجاوز الواقع المرأى إلى التخييل اللامعقول. هذا بالنسبة إلى مظهر المدينة.

أما المكونات الدينية للمدينة فهي لا تخلو من صخب ولا من هول، انها جملة من الطوائف المتناحرة حول الخلافة وكأننا نعيش زمن خلافة الراشدين، يعود جلاوجي إلى تلك

**الفترة من التاريخ الغسلامي ليقدمها في تيهيرت وكأنه يريد القول إن كل البلاد الإسلامية واحدة، تتقاتل وتسيل الدماء من أجل كرسي العرش، فقد جمع كل الطوائف: الشيعة والخوارج والسنة و....، كلهم يتصارعون على من يخلف من مات، وهو استحضار لحادثة موت الرسول خاصة عندما قال: –أيها الناس من كان يعبد عبد الرحمن بن رستم فإن ابن رستم قد مات.[1]، عمد جلاوجي لاستحضار كل حوادث تلك الفترة حتى يلخص واقع الأمة العربية اليوم، كأنه يقول إن التاريخ يعيد نفسه ، فقد تتغير الشخصيات والاسماء والتواريخ لكن الكائن البشري لا يتغير، طموحه يمتزج بطمعه، وتستنهض غريزة التملك والحكم فتتناحر العباد وتتطاير الرقاب لأجل الفوز بكرسي يجلس عليه الخليفة عنوة وهو على يقين بأن أهل البلاد يسعون لدق عنقه عند أول وهلة تتاح لهم.**

**تعد مدينة جلاوجي مدينة القبح والاستغلال والاستعباد والخراب والدمار، مدينة الرجم وتطبيق الحدّ دون التأكد وإقامة الحجة، مدن بريئة من الدين مدنسة بأنانية الصراعات السياسية، مدينة تيهرت والعاصمة هما مدينتان إسلاميتان لكن كل منهما تحارب الاخرى، فمادام أنهما اتحدتا في الدين الإسلامي الذي نزل على الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، فما الداع للخلاف إن لم تكن المصالح الشخصية هي التي تؤجج الخلاف. فقد عبر جلاوجي عن الواقع العربي الراهن للبحث فيه ومحاولة استشراف مستقبله، ذلك أن الرواية كما يقول كونديرا ليست تحليلا للواقع وإنما تحليل للوجود الإنساني، بوصفه حقلا للمكنات الإنسانية[2].**

---

[1]– عزّ الدين جلاوجي، ***العشق المقدنس***، ص42.

[2]– نضال صالح، ***النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص161.

ليعمّــق تشخيصه وتفسيره له، وليؤكّده، وربما ليمعن في هجاء العقم والفوضى اللذيــن يسودانــه، ويصدّعان معنى الإنسانيّ فيه.[1]وبمـا أن الأسطورة، وهي حكاية مقدّسة، تروي تاريخاً مقدّساً، أو حدثاً جرى في الزمن البدائي، وتعلّل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اقترحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسيّ والخارق، فهي حدث يسبق النص ولكنه يفجر النص الموظف فيه ويتفاعل مع باقي المكونات السردية ليعبر عن الراهن بنكهة الماضي؛ إذ مزج في تقديمه لأحداث الرواية بين الرمز والاسطورة والتخييل، فهو تصوير فنتازي للواقع العربي، تصوير مشفر محمل بدلالات وإيحاءات رمزية موغلة في القدم معبرة ايّما تعبير عن الواقع الساخن.

إن "العشق المقدنس" توليفة مائزة لملم فيها الكاتب شتات الأمة معتمدا استحضار المدونة التراثية الإسلامية والاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف فكل المواجهات التي نجدها في النص تقيم حججها بالاعتماد على النص القرآني:" فلا أقسِم بِالخنسِ الجوارِ الكنس"[2]، وأيضا :" وإن جنحوا للسلم فاجنح لها"[3].

فالقرآن هو المرجعية الوحيدة التي تجمع كل الطوائف على اختلاف مناهجها ومطالبها، لكن كل طائفة تأخذ من القرآن ما تختاره وتفسره بحسب ما يخدمها ويبرر تصرفاتها، إضافة إلى اعتماد جملة من الكتب القيمة التي انتشرت في تلك الفترة منها: "الكفر والجنون في كتابات الزنديق أركون"، و"السيف البتار في فتاوى ركوب البحار"، وكتب في الفتاوى كفتوة :" أهل السنة تجاه الشيعة، وأنهى كلامه بقوله: "قال شيخ الإسلام ابن تيمية في منهاج السنة: "إن أصل كل فتنة وبلية هم الشيعة، ومن انضوى إليهم، وكثير من السيوف التي في الإسلام، إنما كان من جهتهم، وبهم تسترت الزّنادقة"، وقال الشيخ

[1]- المرجع السابق، ص 12.

[2]- عزّ الدين جلاوجي، ***العشق المقدنس*** ،ص27.

[3]- المصدر نفسه، ص98.

عبد الله الجبرين: "فالرافضة بلا شك كفار..."[1]. وغيرها، لينتج نصا معاصرا مربكا يعالج الحاضر ويستشرف المستقبل ويستحضر الجانب الاسود في التاريخ الاسلامي، كما حاول الوقوف عند حقيقة الصراعات الطائفية(العلمانية، المعتزلة، السنة، الشيعة، الرافضة...) ليفضح نواياها المبيتة ويبرأ الإسلام من همجية التملك البشرية.

أسطورية الابطال:

تستوقفنـــا رحلة البطلين العشقين خاصة وأنها رحلة الحروب، رحلة السعي بين تيهرت والعاصمة في ظل الملاحقات والتوجسات منهما على أنهما جاسوسان، استهل جلاوجي نصه بقوله : إليها ، أحلم أن نلتقي ، على خمر معتق، وزهر مفتق، في سدرة المنتهى، وبدر مشتهى، وسـر منمـق، هـذا الاهداء فيه روح الاسطورة ورائحة الشوق للقاء يجمع العشاق، من البداية نتحسس فراق العاشقان، من الأسطر الأولى ندرك أن الحب لن يكتمل بسعادة، وهنا تتحقق الاسطورة، فالحب إذا تحقق في الواقع زال عنه رداء الاسطورة، أما عندما لا يتحقق فهنا تتحقق الاسطورة. الاسطورة والحب لا يلتقيان، وهذا هو السر الخفي الذي يجذب البشر إلى التخيل والتوقع والتعاطف. تقول هبة:" أنا وحبيبي نعيش الضياع منذ سنوات، إننا نبحث عن الاطمئنان، عن السعادة". هي رحلة الضياع إذًا، ضياع المصير والبحث عن الاستقرار والأمن والسلم، فقد ملّ الحبيبان التنقل والفرار، يبحثان عن مكان هادئ يحتويهما ويعيشان فيه بأمان.

منذ بداية النص يضعنا الكاتب أمام مواجهة للتاريخ فيقول: "هي الأزمان تعبر أمواجا من سراب، تغشانا بالبلاهة، تسخر منا، تحصد من أحداقنا حزم الضوء، تزرعها بساتين

[1]- المصدر السابق، ص30.

للملح الأجاج"[1]فهو يحكم مسبقا على تلاعبات التاريخ وما يلحقه من تعب بالشعب الضحية.

لحق بالبطلان كمية من الابتلاءات والمواقف المشحونة التي كادت تفقدهما الحياة كل مرة، ولكن ينجوان بأعجوبة لدرجة أننا أصبحنا على يقين كل مرة بأنهما سينجوان لا محال، هذا ما أضفى عليهما هالة أسطورية وكأن بدأ خفية تحميهما وتكف عنهما الاذى، خاصة عندما نجدهما ينتظران كل مرة ظهور الطائر العجيب الذي تكرر ذكره من بداية النص حتى نهايته: "لابد أن تخوضا جبالا من لجج الظلام، بحثا عن الطائر العجيب، معه ستحققان الحلم"[2]، هما يذكرانه كلما وقعا في مأزق، غير أنه لا يظهر بصورة واضحة لكنه يحميهما دائما من بعيد، ولا يظهر الا في نهاية النص، في أخر مشهد أسطوري حيث: "توهج نوره بكل ألوان القزح، فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب، رفعنا أعيننا معا، كان طائرا من جنة، أخضر مع بياض خفيف يشوبه، كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعي، على رأسه تاج تتدلى ذؤابته عن يمين، ويمتد ذنبه منفتحا في كبرياء، كأنه مروحة للروح، يعزف سمفونية للأمل"[3]، هو طائر الحرية والسلام، تمتزج فيه ألوان الفرح والبهجة بنهاية الحروب وزوال الطوائف المتناحرة، "وظل الطائر يسمو إلى السماء باتجاه الشمال، دون أن يضعف وصول تغريده إلينا، وظللنا متعانقين، لتشهد النجوم في سطوعها الأول حبنا الأبدي"[4] فالحب لا يتحقق الا في ظل الامن والسلام، وكأن الطائر يستشرف من الشمال حياة أفضل فيسعى الى نسج جسر يؤمن وفودة جديدة وحياة جديدة وأملا متجددا.

[1]- المصدر السابق، ص05.

[2]- المصدر نفسه، ص06.

[3]- المصدر نفسه، ص129.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ظل العاشقان هاربان على امتداد صفحات النص، لم تسعهما أرض ولم يقبل بهما حاكم ولا رعية، وكأن الحب لا مكان له في ارض الحروب والفتن، هو عاطفة مقدسة لا مكان لها بين الفتن المدنسة، فقد قارب جلاوجي سؤاله عن السلم والحب إلى ارض الواقع فلم يجد لهما مكان، بحث طويلا وسعى كثيرا لكن لن يسود الحب الطاهر إلا بإعدام التناحرات والخلافات، لن يهدأ البشر الا بالقضاء على المصالح الشخصية.

## المبحث الثالث: التّداخل النّصّي،المفهوم، المصادر وآليّات التوظيف:

### التّعريف بالتّداخل النّصي:

تستدعي طبيعة الكتابة السردية الارتكاز على مخزون ثري سواء من الناحية اللغوية أو المعرفية وكذا الابداعية ذلك أنّ "نصّ الكتابة نصّ متعدّد تتضاعف فيه الشّبكات أو القنوات، ويفضي بعضها إلى بعض ولا يستطيع أحد أن يحيط بجميعها"[1] لذا كان النص السردي موجه بالدرجة الأولى الى فئة المثقف الذي يتحلى بوعيّ يؤهله لفكّ شفرات النص والوصول الى مدلولاته العميقة التي تتنكر بأقنعة مختلفة.

### حدود التداخل النصي في النقد العربي:

يعتبر العصر العباسي عصر الازدهار الأدبي لما شهده من كثرة النّصوص الابداعية وظهور الدراسات النقدية، غير أنّ الانطباعية والذوقيّة التي سيطرت على الساحة أناذاك جعلت رؤيتهم لبعض القضايا قاصرة ترتكز على جوانب ذوقية وتهمل أخرى، وهذا ما نجده في قضية التداخل النصي**intertextualité** " أين "اعتبروا كل اقتباس أو تضمين من بين السّرقات كمفهوم عام ساد حينئذ، حيث ينظر إلى السّرقة نظرة سلبية على الصّعيد

[1] – المختار حسني، ***التناص، المفهوم وخصوصية التوظيف في الشعر المعاصر***، دار التنوير، الجزائر، 2013 ، ص36.

**الخلقي، غير أنّ مدلولها الوظيفي ينحصر في (اقتباس، محاكاة، معارضة، انتحال، نقائض)"[1] ومن هنا كانت الانطلاقة لتأليف كتب تُعنى بالبحث في مصادر النصوص الابداعية أناذاك.**

**اهتم النقد العربي القديم بقضية التداخل النصي وهذا ما جسده (ابن رشيق) و(حازم القرطجني) في كتبيهما، فأما الأول فقد نعت السِّرقة بالباب المتسع "الذي لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وبها أشياء غامضة إلا على البصير الحاذق بالصناعة "[2] فالنقاد القدامى أولو اهتماما كبيرا بالسّرقات حتى أصبحوا يميزون بين الجيد منها والرديء كلّ بالقدر الجمالي الذي استطاع استحضاره من خلال التوظيف، وأما الثاني: فيرى أنّ "المتصرّف في هذه المعاني لا يخلو من أن يكون مثبتا لشيء ببعض تلك الاعتبارات، أو مبطلا أو مستويا بين شيئين أو مباينا بينهما أو مرجّحا أو مشكّكا"[3] فالأخذ من نصوص مغايرة يثري النص الابداعي ويعطيه قوة أكبر في الاثبات أو النفي.**

---

[1]-بن خروف سماح، ***التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية آليات الاشتغال وجماليات الحضور***، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، اشراف: اسماعيل زردومي، جامعة باتنة 1، 2016،2017، ص ص35، 36.

[2]- ابن رشيق، ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***، ج2 ، تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، مصر، .دط، 1934 ، ص280 .

[3]- أبو الحسن القرطاجني، ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***، صنعة أبي حازم القرطاجني، تحقيق :محمّد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص13.

أما في العصر الأموي فقد "فازدادت فكرة السرقات وضوحا في أذهان النّقاد، والشعراء أنفسهم فوردت في ذلك روايات كثيرة"[1] حيث أصبحت السّرقة الأدبية من ضمن القضايا الحياتية السائدة لا صلة لها بفكرة السلبية والتقليل من قيمة العمل الابداعي أو المبدع الذي يستعين بها في عمله الابداعي. وفي العصر العباسي اعتبروا السّرقات "محورا لكثير من النّظرات النقدية التي تناولت الشعراء المختلفين"[2] فنقدهم بدأ من القرن الثّاني هجرية الى غاية الخامس منه فقاموا بتصنيف السرقة الحسنة من السيئة ك"ابن وكيع "، وهناك من تعاطى مع القضية بطريقة إبداعية ك" الصّاحب بن عبّاد "الذي يخاطب سارق أشعار فيقول::

سَرقْتَ شِعري وغَيرِي يُضامُ فيه ويُخــدع
فسوْفَ أَجزيكَ صَفْعًا يفُلُّ رأسًا وأَخـــدع
فسارقُ المالِ يُقطـعُ وسارق الشعْرِ يُصْفَعُ[3]

وقد جمع كتاب "المثل السائر" ل"ابن الأثير" جلّ الدراسات النقدية السابقة ويقسمها حسب ثنائية اللفظ والمعنى، يقول في باب السّرقة الشّعرية" واعلم أنّ الفائدة من هذا النّوع أنّك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأوّل لكن لا ينبغي لك أن تعجّل في سبك اللفظ على المعنى المسروق"[4] ربما يحيل الفعل "تضع" على القصدية في الأخذ من الأعمال السّابقة، وتعمد الاستفادة من الأعمال السّابقة[5]

[1]- محمّد مصطفى هدارة، ***مشكلة السّرقات في النقد العربي***، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1958، ص15 .

[2]- المرجع نفسه، ص63.

[3]- ينظر :محمد مصطفى هدارة، ***مشكلة السرقات في النقد العربي***، ص67.

[4]- ضياء الدّ ين بن الأثير، ***المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر***، تحقيق :محمّد محي الدّ ين عبد الحميد، ج2 ، مطبعة مصطفى الثاني الحلبي وأولاده، 1939 ، ص362

[5]-ينظر بن خروف سماح، ***التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية آليات الاشتغال وجماليات الحضور، ص***38.

**وقد قسّم ابن الأثير السرقات إلى ثلاثة أقسام:**

1) **النّسخ: وهو أخذ اللّفظ والمعنى كاملا، دون زيادة عليه وذلك مأخوذ من نسخ الكتاب.**
2) **السّلخ: أخذ بعض المعنى، مأخوذا ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ.**
3) **المسخ: إحالة المعنى إلى ما دونه مأخوذا ذلك من مسخ الآدميين إلى قردة.**

**ارتكز ابن الأثير في تصنيفه السابق على ثنائية(اللفظ/المعنى) التي تبرز قيمة السّرقة، ذلك أنّ أخذ اللفظ لا يتأتى إلاّ بعد استساغة المعنى على مستوى القلب والنّفس[1].**

**للسّرقة تسميات أخرى كالانتحال، الاقتباس، التّلميح، التضمين، النّسخ، المسخ، الإغارة، الإلمام، وهناك تسميات أخرى كالسّلخ والنّقل وتوارد الخواطر، وتداول المعاني...وغيرها وهي ما تسمى في الدّراسات الحديثة بالقوانين التّحويلية أو التّداخل النصّي الخفيّ/ العميق "وهو ما يتمّ إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التّحويلية التي عبّر عنها النقّاد القدامى بمصطلحات مثل :النقل، القلب، الزيادة، التعريض، الاحتجاج"[2] تُقدم هذه القوانين في قوالب فنية مغايرة لغة وبناء وصياغة.[3]**

**أما (الجرجاني) فقد ميّز بين السّرقة والغصب وبين الاغارة والاختلاس فيقول "يمكنك أن تفرّق بين السّرق والغصبِ، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة...وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، واجتباه السارق فاقتطعه"[4] غير أن**

---

[1]-المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]- مصطفى السّعدني، ***التناص الشعري***، قراءة أخرى لقضية السّرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1991، 96ص.

[3]- بن خروف سماح، ***التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية آليات الاشتغال وجماليات الحضور***، ص39.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، ***دلائل الإعجاز***، تحقيق :محمّد عبده ومحمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 2، 1998، ص298.

**الصياغة هي الفيصل في الموضوع فهي" المعيار الأساس الذي يتمّ في ضوئه الحكم بوجود السرقة أو نفيها" [1] ،وهذا ما نجده أيضا عند (ابن طباطبا) الذي يرى أنّ "الشعراء السابقين غلبوا على المعاني الشعرية، فضاق السّبيل أمام المحدثين ولم يكن من الأخذ بدّ"[2] إذ لأن الشاعر الذي يكتب حول قضية ما تصبح وكأنها حقه وملكه فلا يجب أن ينتزعها غيره أو يوظفها في نصه وإلاّ أُعتبر سارقا، قضية السرقات لابد منها ذلك أن موضوعات العمل الابداعي تتقاطع مهما حاول المبدع الابتعاد إلاّ أنه يجد نفسه قد وقع فيها دون قصد منه ف" المسألة هي معرفة ما إذا كان من المستحب أو الممكن الاستغناء عن خطاب الغير" [3] فهي قضية البحث عن التميز باستحداث معاني جديدة وانشاء أساليب مغايرة.**

**ارتبط التداخل النصي في النقد العربي القديم ب"السرقة والاقتباس، والمعارضة وغيرها من أشكال تداول المعاني الشّعرية[4] "أما في النقد الحديث فنجد أراء مغايرة رغم ارتكازهم على التراث في تأسيس أفكارهم، وهذا ما نجده عند (طه حسين) الذي يقر بضرورة العودة الى التراث والاستفادة منه وفي هذا الاقرار اعتراف مضمر بوجوب الأخذ من النصوص القديمة سواء من جانب الشكل أو المضمون وهو الأمر الذي تستند عليه الحضارات لبناء نفسها اذ أن كل حضارة تبني مجدها بالارتكاز على نجاحات الحضارة السابقة " فأخذوا منها ما لاءم حاجاتهم، وأضافوا إليه عن أنفسهم، ووطنوه في بيئته العربية**

---

[1]- عصام حفظ الله واصل، ***التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر***، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، ص157.

[2]- أحمد مطلوب، ***معجم مصطلحات النقد العربي القديم***، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 ،2001، ص250.

[3]- عبد الفتاح كيليطو، ***الكتابة والتناسخ***، مفهوم المؤلّف في الثقافة العربية ، تر :عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2008، ص 21 .

[4]- عبد الرّحيم الكردي، ***قراءة النّص***، تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2013، ص144

**الخالصة، وأهدوه بعد ذلك إلى الإنسانية"[1]، فالتراث مادة دسمة غنيّة لا يمكن التفريط بها أو أحدث القطيع معها.**

**بناء على ما سبق ذكره يمكننا القول بعدم وجود دراسات جدية تهتم بالتداخل النصي، بل كانت هناك اجتهادات تشير الى القضية دون حسمها في باب خاص، فما اعتبره سرقة أدبية ما هو الاّ "العلاقات الأدبية والأفكار اللغوية المتداخلة بين النّصوص السابقة واللاحقة في أشد تفاعلها وأقوى احتكاكها"[2]،فالنصوص الابداعية تستدعي أفكار سابقة الذكر وكذا لغة ذكرت لدى أحدهم وهذا ما اعتبره سرقة أدبية أو تداخل نصي.**

**أما النقد العربي الحديث فقد اهتم بدوره بمفهوم التّداخل النصّي، حيث استفاد نقاده من الأسس الغربية وحذو حذوهم في ذلك ولم يخالفوهم الاّ فيما تعارض وطبيعة الثقافة العربية، فمحمّد بنيس يؤثر تسميتي "تعالق وتفاعل "ويرى بأنّ "التفاعل النّصي أعمّ من التّناص، فالنّص ينتج ضمن بنية نصّية سابقة، فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا"[3] فهو يرى أنّ التّفاعل أكثر عمقا في قدرته على تجاوز محدودية التداخل السطحي وصولا الى عمق التأثير والتأثر بين النصين، وترابط النصوص ما هو الاّ إثراء ضمني أو بنيوي لعملية الكتابة، وعليه نجد أنّ التّفاعل يشمل المعاني والايحاءات المتجددة.[4]**

**يتبنى النّاقد سعيد يقطين آراء أبرز روّاد التّناصية" مارك أنجينو ولوران جيني "وغيرهما ويتبنى تسمية التّداخل النصي حيث يرى أنّه "يركّز على التفاعلات الظاهرة والخفية التي**

---

[1]–طه حسين، ***من أدبنا المعاصر***، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3،1989،ص158.

[2]– عبد الجليل مرتاض، ***في عالم النّص والقراءة***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007 ، ص41 .

[3]–محمّد بنيس، ***ظاهرة الشعر المعاصر***، في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، لبنان، ص25 .

[4]ينظر:بن خروف سماح، ***التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية آليات الاشتغال وجماليات الحضور***، ص42.

**تحدث بين النّصوص مباشرة أو ضمنا، بقصد أو بغير قصد"[1] كما اهتم بالتّفاعل المضمر الذي يصعب الوقوف عنده نظرا لتعدد القراءات والتأويلات[2].**

**أمّا عند الغرب فقد ظهر التّناص مع الشّكلانين الروس حيث يرى شيكلوفسكي "بأن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها"[3]فالتعالق النصي يحدد بناء على درجة التأثير والتأثر بين النصوص. إنّ النصوص الأدبية تترجم الأهواء وخوالج النفس، هذا ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفيا" عندما استعانت بالماركسية وعلم النّفس، للتأصيل للتداخل النّصي من منطلق تأثر النّص بالواقع والتّاريخ "فهو شبكة من الاختلافات التي تصب في تحوّلات الكتل التّاريخية، وإذا نحن نظرنا إليها من بداية السلسلة التواصلية والتعبيرية للذات"[4]**

**أما ميشال ريفاتير فيرى أنّ التداخل النّصي "هو ذاك التصوّر الذي يتم وضعه من قبل القارئ، وكذا التّعالق بين العمل وغيره من الآثار، أو تلك التي سبقت أو كانت لاحقة لأعمال أخرى، تشكل المُتناصّ"[5] ولطالما اهتم ريفاتير بأدبيّة النصوص بناء على دراساته في مجال الأسلوبية، كما على أنّ التنّاص ما هو الاّ وسيلة لإبراز خصائص النصّ الأدبي، أما فليب سولرس فيرى أنّ "كلّ نصّ يقع في مفترق طرق نصوص عدّة، فيكون– في آن واحدٍ**

---

[1]– سعيد يقطين، ***انفتاح النّص الروائي***، النّص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ،2001، ص34.

[2]-ينظر:بن خروف سماح، ***التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية آليات الاشتغال وجماليات الحضور***، ص42.

[3]– محمد عزام، ***النص الغائب***، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص28.

[4]–جوليا كريستيفا، ***علم النص***، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991 ، ص 1.

[5] -Michael riffaterre , la trace de l’ intertexte , la pensée n 215, octobre, 1980, p4

**-إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيفا ونقلا وتعميقا"[1] اعادة القراءة والتأويل تستكشف كل مرة النصوص المضمرة[2].**

**تعدّ جوليا كريستيفيا المؤسسة الأولى لمفهوم التناص، من خلال ما طرحته في الستينيات عن النص كاديولوجيا تجمع عدة نصوص، و"إن التناص بحكم معناه العام الذي لا يستعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكريستيفيا، يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنيا عن قصد أو غير قصد، وأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له"[3]، فالنصوص السابقة تحقق إمكانية التواصل مع النصوص اللاحقة، فما يخلق شعرية النص اللاحق هو تلك الإمكانية في استيعاب النصوص المحيطة به وإقامة تفاعل معها.**

## المبحث الرابع: حدود التفاعل النصي وتوظيف التراث في "العشق المقدنس":

**يعبر التناص عن "علاقة تعايش بين نصين أو أكثر بمعنى استحضاري للصور، وبالوجود الفعلي لنص في نص آخر"[4]، فالتناص يعد أهم الدعائم التي سهم في تشيد النص، انطلاقا من أن النص بنية منفتحة تحقق التفاعل مع باقي النصوص التي توافقها أو تخدم غرضا من أغراضها، والمعروف أن "التجربة الروائية المغاربية، سعت إلى تحديد أساليب التواصل مع النصوص الخارجة عن إطارها المحدد. من منطلق الفهم الجيد لطبيعة تلك النصوص، واستيعاب مضامينها الجمالية، إذ تحقق التجربة الروائية المغاربية غناها**

[1]-سعيد لوكيل، ***تحليل النص السردي***، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص99.

[2]ينظر:بن خروف سماح، ***التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية آليات الاشتغال وجماليات الحضور***، ص44.

[3]- سعيد يقطين، ***الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث***، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،1992، ص10.

[4]- عبد المجيد الحسب، ***الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة***، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص106.

واحترافيتها بدافع الموروث الجمالي الذي تشتمل عليه، نتيجة تفعيل تقنياتها الفنية"[1] فجلاوجي أحد الكتاب الجزائريين الذين استوعبوا جيدا تقنيات الكتابة الفنية الجيدة، فكانت إبداعاته متميزة تنم عن مهارة الكاتب المتمكن، كما أن توظيفاته تراوحت بين النص التراثي والنص الديني تتجاوز حدود التفاعلات النصية بين الخطابات السردية لتصل إلى درجة التناقض، والمعارضة.

تحوي "العشق المقدنس" في طياتها ما يندرج ضمن مجال الطابع الحواري، ويتجلى هذا في تداخل كثير من الاحداث التاريخية وكتب أهل الدين المفكرين والفلاسفة ، فقد ناقشت قضايا الكتابة بصفة عامة.

تصل حدود ملامسة التراث الاسلامي في النص سواء على مستوى الشخصيات أو على مستوى الموضوعات والفضاءات، حتى إننا نحس بوجود نزعة تجريبية خفية في محاولة منه لكتابة مطولة مقسمة على مراحل وأعمال مترابطة، فهذا النص تفاعل مع أحداث سابقة على اعتبار أن هذه الأخيرة تعد أحد جوانب الظروف الحضارية، كما أن جلاوجي قد وظف نصوصا من التراث فهي طريق لتفعيل التراث قصد إحداث آليات تعبيرية متميزة.

تمكن النص من التعبير عن الأوضاع الراهنة، وتقديم صورة للحاضر تستند إلى مرجعيات الماضي، وفي هذا الصدد تقتضي جمالية صياغة الفكرة في النص رؤية واقعية راهنة، تفي بمقتضيات التعبير عن متطلبات الذات الإنسانية الحديثة، والحقيقية[2]، "إن محاولة قراءة تراثنا الأدبي والفكري، ومحاولة التفكير فيه بشكل دائم وجديد، من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجددة عنه وعن إبراز ملامحه وسماته، كما أنه من وعي

[1]- فتحي بوخالفة، ***التجربة الروائية المغاربية: دراسة في الفاعليات النصية واليات القراءة***، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 319.

[2]- فتحي بوخالفة، ***التجربة الروائية المغاربية***، ص 338.

تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا"[1] فتوظيف النصوص التراثية تبعث على إعادة النظر في هذا التراث برؤية جديدة، وبعيون جديدة تستنبط المخفي لتعبر به عن الحاضر، فأبناء الحاضر يعودون إلى الماضي، على اعتبار أنه هويتهم اللصيقة بهم والتي من الضروري التعرف عليها عن قرب وفهم جلّ حيثياتها.

تعد "العشق المقدنس" نصاً روائياً سعى إلى تفعيل التراث الديني والتاريخي من خلال توظيف شخصيات ونصوص من التاريخ، ك" القطب والامام احمد بن حنبل، وعلى والحسين وغيرهم، كما وظف شخصيات من التاريخ الجزائري: أبو سلمان التهرتي، ،في محاولة منه إحداث علاقة نوعية مع الموروث الثقافي عموما، فتقاطع النصوص فيما بينها يضفي جمالية تنبعث من داخل النص، وتؤكد ظاهرة الاسطرة فيه.

كما وظف نصوصا قرآنية عندما قال " اسْتَعِينُوا بِاللّهِ وَاصْبِرُواْ إِنَّ الأَرْضَ لِلّهِ يُورِثُهَا مَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ"[2]، فقد تنوعت التوظيفات التي تصب في خانة الدين الإسلامي، اذ أن " تاريخية التراث تتأكد في ضوء إحداث العلاقة بينه، وبين البنية الاجتماعية التي أسهمت في إنتاجه، مع أن البنية الاجتماعية في حد ذاتها، هي نتاج معطيات تاريخية، وذلك تبعا لخصوصياتها، وخصوصيات علاقاتها بالمجتمع."[3] فالبنية الاجتماعية تختلف من حقبة إلى أخرى لكنها تلتقي في مواقف عديدة تضطر البشرية إلى إعادة الحوادث نفسها، لذا يقال "التاريخ يعيد نفسه" في حين أنني أقول "إن البشر يعيدون الأخطاء نفسها" ومن هنا تعاد المواقف. من هنا عاد جلاوجي إلى التراث ليستنبط منه ما يعبربه عن أفكار ويوصل به رسالته. فهو قناع يرمي من خلاله المؤلف إلى تلخيص المعانات

[1]- سعيد يقطين، ***الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي***، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص15.

[2]- عزّ الدين جلاوجي، ***العشق المقدنس***، ص11.

[3]- فتحي بوخالفة، ***التجربة الروائية المغاربية***، ص 349.

**التي أفرزها الواقع الاجتماعي، نتيجة تفاعل البنى الاجتماعية فيما بينها، فالإفرازات تتجلى عموما في ممارسات فئة اجتماعية معينة تجاه باقي الفئات، وهذا الأخير تمثل في ممارسات الفئة المتدينة محاولة التفرد بالمناصب السامية في الدولة في حين أن عامة الشعب يتطلع إلى بلد أمن حرّ يأمل في عيشة هنية لا يعلم ما ينسجه المتدين الذي يحيك ثوب بمقاسه متجاهلا مهامه الأساسية.**

**"ويمثل التعامل مع التراث على اختلاف مرجعه وتشكيلاته أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتاب الرواية المغاربية ذات التعبير العربي منذ مطلع الثمانينات بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية، التاريخي منها والواقعي[1].**

**فالتجريب هو الرهان الذي تعتمده الكتابة الروائية المعاصرة، وهذا الأخير يشمل انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها والمزاوجة بينها دون أن نغفل استفادتها من شتى المجالات الأخرى كالتاريخ. وهذا الانفتاح يصل الى حدود توظيف الاسطورة كما فعل جلاوجي في نصه هذا، فالتراث الاسلامي يمثل هويتنا وكينونتنا، والعودة إلية تستنهض فينا شعور الوطنية ودفء الانتماء، كما أنه يطعم النص بجمالية روحية ذات نكهة من نوع خاص، وهذا ما استغله الكتاب الجدد في أعمالهم الإبداعية، وهو الشيء الذي يجعل من الجيل الجديد يعيد النظر إلى تاريخه والتعامل معه عن قرب بدل أن يبقى في دفاتر منسية لا تفتح إلا في المناسبات الوطنية الضرورية.**

**نلمس في القصة الموظفة حضور الجانب الديني، وهذا الحضور فيه كشف الستار عن لخديعة باسم الدين، إذ أن الدين لما له من قداسة وهيبة الحضور وحتمية التطبيق واستبعاد فكرة الجدل فيه، يشكل خطرا كبير في طريقة استخدامه لدى الأيادي المغرضة،**

[1] – بوشوشة بن جمعة ، ***التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي***،ص81.

فجلاوجي حاول تبيين خطورة التستر وراء الدين واستخدامه كقناع لقضاء المصالح الشخصية، وفي هذا الصدد نجده يعود إلى التراث الإسلامي من خلال إيراد مواقف كثيرة وشهيرة.

إن الشكل الذي خرجت به "العشق المقدنس" للقارئ يعد مختلفا نوعا ما، وهناك من يراه تنوعا سرديا يجسد مقاصد ذهنية تشغل بال الكاتب، ومن هذا المنطلق يمكن أن نقف على رهانين سعى النص إلى تحقيقهما، الأول مرتبط بالجانب التاريخي حين أورد الكاتب وقائع تاريخية مروية بأساليب أسطورية غير مألوفة، والرهان الثاني تجسد في أسلوب التعبير في حد ذاته، فنوع الكتابة السردية التي جاء بها النص أثارت شغف المتلقي وطرحا لإشكالية توظيف الأسطورة في رواية تعالج موضوع دينيا بامتياز.

"إن الرواية المغاربية، وهي تحاول تجاوز نمطيتها السردية، تسعى بديمومتها إلى تكسير القواعد الجاهزة، واكتساب إمكانية تعبيرية فاعلة، من خلال الانفتاح على النصوص التراثية، وهي الإمكانية التي تجعل منها تتأسس كوسيلة تعبيرية حية تعانق الفضاءات النصية المختلفة"[1]، فالعودة إلى التراث ظاهر تجلت لدى الكتاب المغاربة وجلاوجي أحدهم، غير أن التكسير عنده لمس الجانب الشكلي والمضموني معا، فكما كسر خطية البناء السردي القديمة كسر نمطية التفكير السائدة ودعا إلى أعادة النظر في الحاضر.

"فالتراث إذن ليس له وجودا مستقلا عن واقع حي يتغير ويتبدل، يعبر عن روح العصر وتكوين الجيل، ومرحلة التطور التاريخي. التراث إذن هو مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته، خاصة وأن الأصول الأولى التي صدر منها التراث تسمح بهذا

[1] – فتحي بوخالفة، ***التجربة الروائية المغاربية***، ص 357.

**التعدد لان الواقع هو أساسها الذي تكونت عليه"[1]. وعليه فان التصاق التراث بالواقع يقوم أساسا على تفسير الواقع لهذا التراث المحفوظ في الكتب.**

**بعد قراءة ل:"العشق المقدنس"، يمكن القول اننا قد نجد الاسطوري في الرواية الجزائرية، ولكن هل هناك رواية اسطورية بامتياز في الجزائر؟،كم كنت مسرورة وأنا أقرأ هذه الرواية التي احسست فيها بقفزة نوعية في الكتابة السردية الجزائرية عامة، فقد أبدع جلاوجي في نصه وتفنن في توظيف المدونة الفكرية والادبية العربية في سيرورة أحداث نصه، فقد عكس الحاضر بمرأة الماضي واستشرف غياهب المستقبل بطريقة فنية تجاوزت السائد لتفتح أبواب جدية للسرد الجزائري. فقد اشتغل هذه الروائي على نصه حاك خيوطه ببراعة وتميز منتقيا من التراث ما يخدم فكرته بتركيز ودقة، هذا التحديد في الانتقائية ينمّ عن وعي الكاتب وخبرته وتمرسه من الكتابة، فقد عبر عن فكرته من خلال مجموعة من الأحداث والوقائع في مدينتين: تيهرت "تاهرت" والجزائر العاصمة، إن رواية العشق المقدنس نص يربك القارئ ويشعرك بشغف القراءة ومتعتها، هو نص يداع الاحساس ويستنهض خوفا ورعبا وغربة واغترابا وفاجعة وحبا.**

[1]– نصر حامد أبو زيد: ***مفهوم النص***، دراسة في علوم القران، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط4، 1998، ص16.

# الفصل الثاني: المتخيل الأسطوري في رواية "الجازية والدراويش"

**توطئـــة:**

**تعد رواية "الجازية والدراويش" أحد أهم أعمال "عبد الحميد بن هدوقة"، حيث تكشف عن تلقي المبدع للعناصر الابداعية والأسطورية والتراثية ليقوم بتوظيفها في نصه التخيلي، فقد ظلت العناصر الأسطورية تمارس اغرائها على الكتاب الجزائريين من أمثال "بن هدوقة" وهذا ما نلمسه في نصه الذي استهله بعنوان مغاير ينطلق من ثقافة شعبية مكون من كلمتين أولهما اسم لعم مشحونة بمعاني تراثية شعبية، حيث اندثرت السيرة الهلالية كشكل في غير أن صورة الجازية ظلت قائمة في أذهان الناس والتي تحولت الى ألغاز وأمثال ومجموعة مواقف[1]**

**تتحـدث الرواية عن مجموعة طلاب جامعين عددهم سبعة بينهم فتاة "صافية"، حيـث عمـل المبدع على تسليط الضوء على تفاصيل الشخصيات السبعة وأولهم "الأحمر" الاشتراكي الذي يهتم بالبحث في علم الجيولوجيا اذ يبحث في المناطق الجبلية والسدود، وانطلاقا من نتائج بحثه يصدر أحكاما مصيرية بشأن القرية حيث يرفض المشروع بناء على تكلفته المرتفعة وعدم التأسيس له، أما مشروع قرية "الشامبيط" فهي غير صالحة للبناء وبالتالي فنقل السكان اليها يعد مخاطرة كبيرة، هذا الصراع ينتهي بموت الأحمر واتهام "الطيب" بقتله ليدخل السجن وفي الأخير يقتل الشامبيط أيضا.**

**في قرية الصفصاف قرية نائية يصعب الوصول اليها "تقع في قمة الجبل، الطريق اليها وعرة ويصعب الوصول اليها، الاّ على الذين عاشوا فيها وألفوها، وهذا الموقع يجعلها تعيش في شبه عزلة، وهي تتسم بشيوع عادات وتقاليد يسهر على المحافظة عليها مجموعة من الدراويش الذين يظهر بين أيديهم الحل، فهذه القرية ضائعة في الجبال والغابات الموحشة، هي موطن البطلة الرئيسية للرواية، هي الفتاة الخارقة للعادة، إنها**

[1] – عبد الحميد بورايو، ***منطق السرد***، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر،دط،2006،ص153.

**الجازية بنت المجاهد البطل للثورة التحريرية الذي قتل بألف بندقية ودفن في حناجر الطيور[1]**

**ومن هنا تنطلق امال وطموحات أبطال الرواية في كسب ودّ البطلة وعطفها من بينهم "الطيب" الشاب المثقف ابن الفلاح، وأيضا البطل المهاجر "عائد" الذي عاد الى القرية الأصلية، أما "الأخضر بن الجبايلي" ذو الماضي الغامض يطمح الى تزويج إبنته "حجيلة" من "عائد"، في حين أن "الشامبيط" يسعى الى تزويج ابنه الذي يدرس في أمريكا من "الجازية" وكذلك "الطالب الأحمر" الفاتن والشجاع الذي راقص "الجازية" أثناء "الزردة" التي أقيمت بالقرية "جرها الأحمر إلى الرحبة وسط الدراويش لم يتمكن من رؤية وجهها هم بنزع اللثام عن وجهها، لكنها منعته ! قدم لها منجلا محمى فلعقته ! راقصها فراقصته"[2] لكنه يضيع في الجبال بطريقة محيرة ويهلك هذا الأخير لتوجه أصابع الاتهام الى "الطيب" الذي يسجن بفعل التهمة الملفقة[3].**

**وبعد هذه الهزات تعود الحياة الى طبيعتها في القرية، وتحيط بها هالة من القداسة والتقاليد والعادات القيمة ويرى النقاد أن "الجازية في الرواية ترمز الى الوطن الى الجزائر... كون الجزائريين يحبون بلادهم بطرق مختلفة لصرف النظر عن أهدافهم وهناك فكرة هامة في الرواية، وهي لا ينبغي استئصال الشعب عن جذوره، وعن قيمه المتوارثة عبر الأجيال..."[4]**

**فالرواية صورت جملة من العادات والتقاليد والطقوس المكونة للهوية الجزائرية والتي تمثل الجزائر التراثية.**

---

[1]- مخلوف عامر، ***الرواية والتحولات في الجزائر***، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،2005، ص59.

[2]- عبد الحميد بن هدوقة، ***الجازية والدراويش***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص91.

[3]-المصدر نفسه،، ص25.

[4]- عبد العزيز بو باكير، ***الأدب في مرآة استشراقية***، ص90.

## المبحث الأول: المتخيل الأسطوري للشخصيات:

تعتبر الأسطورة نظام فكري متكامل تستوعب قلق الانسان وشغفه لذلك توجه جلّ الروائيين الى توظيف الأساطير وشخصياتها في أعمالهم الأدبية خاصة أنها تجذب اهتمام القراء وتيعث في نفوسهم النشوة والتشويق لذلك لجأ المبدعون الى "تطعيم السرد بكل ما من شأنه أن يجعله جذابا للقارئ ومشوقا لمتابعة الحكي من ذلك توظيف الأسطورة"[1]، فالشخصية الأسطورية تحقق تخييلا ينسج خيوطه بأحداث قابلة للتصديق ودون أ تحويل أو تحوير في الدلالة التاريخية أو الجمالية وهذا ما يخلق جاذبية الشخصية.

ان توظيف الشخصية الأسطورية يزيد من ثراء النص الروائي اذ أنها تمتلك قدرات غير مألوفة تتميز بالغرابة من خلال قدراتها الجسمية الخارقة التي تفوق قدرة الانسان العادي لأنها جسدت صراع الانسان مع الانسان وصراعه مع الطبيعة[2].

ان المكونات الغريبة للشخصية الأسطورية التي تحقق بساطة تفكير الانسان البدائي تمارها جاذبيتها على المبدع وكذا القارئ الذي يهوى الهروب من الواقع وقساوته وكذا جديته الى البحث عن عالم خيالي خرافي يحقق له المتعة والاستفادة في ذات الوقت، زمن هنا كانت الأسطورة حاضرت بقوة في الانجازات الابداعية المعاصرة لدى عديد الكتاب، و"بن هدوقة" أحد الذين تفننوا في توظيف الاسطورة في كتاباته الروائية ومن بينهم "الجازية والدراويش" وهو العمل الذي سنحاول الوقوف عند مكنوناته التخييلية الأسطورية.

فالروائي صاحب ثقافة واسعة يسعى الى التطلع والتطور والخروج من "ذلك الانغلاق النصي الذي فرض عليه طول الفترة الاستعمارية المؤلمة بانفتاحه على نصوص خارجية كثيرة

---

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي، ***البنية السردية في الرواية***، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص215.

[2]- محمد شكري عياد، ***البطل في الأدب والأساطير***، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971، ص61، نقلا عن صحيفة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص130.

ما كان له أن ينفتح عليها لولا تلك التلاحقات الثقافية العربية التي حدثت بعد الاستقلال"[1]، فحرية التطلع على الثقافات المغايرة أعطت للكتاب الجزائريين نفسا جديدا في الكتابة ورؤية معاصرة مواكبة لما هو سائد في المشهد الثقافي.

ظهرت شخصية "الجازية" في الرواية ذات هالة أسطورية من الناحية الجمالية فهي امرأة فائقة الجمال والجاذبية تستهوي قلب كل شاب يراها أو يسمع عن فتنتها خاصة وأنها ابنة شهيد فهي فاتنة من أصول ثورية فدائية تعطي قداسة اجتماعية.

"والجازية في التصور الشعبي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذكاء حسنها لا يوصف ونفاذ بصيرتها لا يحد .قد تختلط صورتها أحيانا بصورة بطلات الحكاية الخرافية مثل" أميرة الجن "و"لونجا "في صفة الجمال .غير أنها تظل متميزة تميز العناصر التي تعود من مراحل تاريخية قريبة إلينا نسبيا ... ن شخصية الجازية التي تعنينا هنا تحمل ملامح الشخصية الملحمية والمتمثلة في كمال جسمي وعقلي وامتلاء بالحياة بجميع معانيه"[2]. كيف لهذا التصور الابداعي أن يكتمل في ذهنية المبدع لولا امتلاكه لثقافة واسعة ولولا موهبته ورغبته العميقة في كسر حدود المألوف الى ابداع فني مغاير.

ان شخصية "الجازية" تحمل بعدين : فأما الأول منها فهو خيالي وذلك من خلال السيرة التاريخية للجازية الهلالية لكونهما كما يشير الراوي "تفوق ما شاع من خرفات حول الجازية الهلالية"[3]وهو ما يدل على أن الروائي قد اطلع على "الجازية الهلالية" كما اجمع ما قيل عنها في الثقافة الشعبية.

أما البعد الثاني: فهو بعد واقعي الذي لامس به الروائي اختياره لاسم "الجازية" والطي يكون رابط قوي جدا بتراث الشعبي، كما أنها ابنة شهيد ومن من الجزائريين لم يستشهد له

[1]- يوسف أوغليسي، ***أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر***، مجلة ثقافية، ع1994،104، ص159.

[2]- عبد الحميد بورايو، ***منطق السرد***، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية 1994،ص119.

[3]- عبد الحميد بن هدوقة، ***الجازية والدراويش*** ،ص25.

**أب أو أخ أعم أو خال أو أحد أقرب المقربين، فالجازية بنت شهيد فائقة الجمال توفيت أمها فكفلتها عائشة بنت سيدي منصور.**

**وهنا جمع بين فتنة الجمال وخرافيته وقوة المجاهد والاستشهاد وضعف اليتم وانكساره. فهي تركيبة بما فيها من تناقضات تفرز شخصية تخيلية أسطورية جذابة.**

**"أن شخصية الجازية اختارها المؤلف من السيرة الهلالية يقول" :إن هذه المرأة الإمبراطورية، الغريبة والمعقدة تجسد الجزائر، لقد اختار المؤلف" الجازية "اسم بطلة السيرة الهلالية، من أجل أن يظل في نطاق ثقافة عربية إسلامية في محيط أسطورة الجازية(المركزية) يستدعي المؤلف أسطورة الدراويش والآخرين من أجل تفسير بعض المواقف المتخيلة"[1]. فالروائي اطلع على مختلف النصوص محاولا الخروج من نمطية السرد السائدة، ونخص بالذكر اطلاعه على المسيرة بني هلال وتأثره بشخصية الجازية الهلالية تلك المرأة الصنديدة، صاحبة الرأي السديد التي أنقضت قبيلتها من شبع الجوع والفقر.**

**اشار بن هدوقة من بداية النص الابداعي الى استيحاء شخصية الجازية من جازية الهلالي وكأن به يدعو القارئ الى اقامة مقارنة بين الشخصيتين للوقوف عند تميز جازيته التي شيدت على أسطورية الأولى لكن بصفة مغايرة ""الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها**

**الميتة."!**

**تضحك صباحا فتنشر ضحكتها أغاني عذبا في العشايا، تغنيها الفتيات والرعاة.**

**ويعلم الناس أن الجازية ضحكت!**

**إذا سكتت هب الدراويش لإقامة زردة، استرضاء لها واستعطافا!**

[1]- جيلالي خلاص، ***الملتقى الوطني الأول***، عبد الحميد بن هدوقة، 1997، ص43.

**أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية."[1] فجازية بن هدوقة تحقق الامتداد التاريخي للجازية الهلالية خاصة وأنه ذكر في السيرة رحلة الهلاليين اتجاه شمال افريقيا وكان جازيتهم استقرت بالوطن الجزائر لتؤسس اسطورة جديدة ذات بعد جزائري، وفي النص المذكور نجد أن الجازية تشغل الجميع بجمالها الخارق وسلوكها المتزن الذي تطغى عليه أنوثة رصينة محببة للفتيات والفتيان، والكاتب ابدع في تقديمها بعدة نعوت جسدت ما تتمتع به من حسن فتان ومظهر رائع ساحر تكر ما ورد على لسان الطيب بقوله: "الجمال الأسطوري الذي يتحدث عنه العام والخاص، جمال الجازية"[2]**

**ان حضور الجازية في المناسبات والاحتفاليات يصحبه جوّ أسطوري مهيب، حتى أنها تصبح حديث الساعة لتهمش بذلك كل مهم وتتربع هي على امبراطورية الاهتمام السحيق "مخيف، إذا ابتسمت يهتز الوجدان إليها، وإذا تكلمت تنفتح النفس كلية لاحتضان ذبذبات صوتها"[3]، وهذا الجانب الأسطوري لازم والداها أيضا، فوالدها مجهولة الصفات لكنها أسطورية الحضور في النص الروائي "أمها صالحة لكن الله كتب عليها الموت أثناء الوضع والولادة استشهاد أيضا"[4]، أما والدها الشهيد فقد ارتبط حضوره بالتاريخ الجزائري على اعتبار أنه مجاهد بطل وشهيد قتل بألف بندقية و"دفن في حناجر الطيور"[5] وفي هذا التعبير بعدا خارقا مرابط بالحكايات الخرافية والشعبية عذ أن الشهيد والد الجزية عندما قتل حرم الأعداء دفنه على الناس، فأكلته الطيور وخجلا من قول الحقيقة قيل دفن في حناجر الطيور وهو تعبير واقعي ذو هالة أسطورية.**

---

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ***الجازية والدراويش*** ، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص24.

[3]- المصدر نفسه ، ص175.

[4]- المصدر نفسه ، ص73.

[5]- المصدر نفسه ، ص154.

**في المقابل نجد أن الجازية الهلالية رمز للمرأة العربية الشجاعة المقاومة، وهذا ما يتجلى من خلال المعارك التي تقع بين قبيلتها وبين الزناتي خليفة اذ أنها تعمل على شحذ الهمم وتقوية النفس وإيقاظ حس البطولة والشجاعة والمحاربة وهذا يكسبهم المعارك ليواصلوا طريقهم الى الغرب " ...."فقام أبو زيد في عزم الركاب وضرب الهصيص في الرمح، فشك ذراعه ورماه على الأرض، فهجمت عليه قومه وخلصوه وصار طعن يفك زرد الحديد والبنات تفادي وتنخي قوم أبي زيد وتزغرد لهم وأبو زيد في أولهم، فولى قوم الهصيص شرايد وأخذ منهم بنو هلال خيلهم وأموالهم وخلصوا البنات وعادوا إلى أهلهم فلاقتهم الأولاد والبنات بالدفوف والضجات وراح قوم الهصيص شتات وأما بنو هلال فاجتمعوا في صيوان الأمير حسن وصارت الجازية تشتم وتوبخ من هرب، وتمدح من ثبت".[1]**

**فالجازية الهلالية ترفض الاستسلام والخسارة وتمقت الجبناء، وهذا ما نجده أيضا لدى جازية بن هدوقة التي ارتبطت بالحرية والسلام وهذا ما جعل الكثير من النقاد يرونها "ترمز الى الوطن الى الجزائر... ألا يمثل هذا العمل الفني باستعارته ومغزاه، فكرة كون الجزائريين يحبون بلادهم بطرق مختلفة"[2]، وهذا ما يفسر قول الروائي "ألا تستحق الجازية أن يقتل في سبيلها الرجال؟ ويسجن الرجال"[3] فمن الجانب التخييلي الاسطوري لابد من هذا التعبير لاستكمال الحالة الأسطورية لشخصية، لكن اذا ما غيرنا المنظور من التخييلي الأسطوري الى الواقعي لا يمكننا الا" القول من أن الوطن هو الذي يستحق أن يقتل في سبيله الرجال ويسجنوا أما من أجل امرأة فالأمر محال.**

---

[1]- ***تغريبة بني هلال***، موفم للنشر، تقديم ليلى قريش، الجزائر 1989، ص 181.

[2]- عبد العزيز بو باكير، ***الأدب الجزائري في مرآة استشراقية***، ص90.

[3]- عبد الحميد بن هدوقة، ***الجازية والدراويش*** ، ص174.

**المبحث الثاني: التناص الأسطوري بين "جازية بن هدوقة" و"الحمار الذهبي":**

**كما سبق وأن ذكرنا أن "بن هدوقة" اطلع على نصوص ابداعية مختلفة رغبة منه في توسيع ثقافته وتغذية موهبته وتطعيمها بنفس ابداعي مغاير، وهذا ما دفع به الى نبش الثقافات القديمة بما تحوي في جعبتها من النصوص الابداعية الجزائرية القديمة، فقد ذكر الروائي في نصه اطلاعه على نص"الحمار الذهبي" وهو نص يعود بجذوره الى العهد الروماني أين يتحول بطله "لوكبوس" الى حمار ومنه ينسج النص خيوطه التخيلية، وفي هذا التوظيف الصريح للنص يقصد "بن هدوقة" الى التعريف بعراقة المبدع الجزائري وقدرته على تجاوز كل القيود وكسرها وخرق المألوف للوصول الى مراتب عالمية رحبة.**

**تحكـي رواية "الحمار الذهبي" عن أبطال بسر يتحولون الى حيوانات طائر وحمار، فأما الطائر فهو في الأصل "السيدة بامفيلة" والتي حوّلتها الخادمة "فوتيس" الى طائر البومة بعدما استدعت البطل "لوكيوس" للاستمتاع بعرض سحري مغري، لكنه لزم شق الباب ليرى "السيدة بامفيلة" تتجرد من ثيابها وتدهن جسدها بمرهم سحري مرددة تعويذات غريبة تستحضر بها الارواح، وبعد لحظات ينمو ريش قوي ومخالب كالبومة فعلا ثم تطير في السماء[1].**

**أثرت هذه الواقعة كثيرا في نفسية "لوكيوس" وذهنيته، حيث اندهش للوهلة الأولى لكنه سرعانما تحول اندهاشه الى رغبة جامحة في التحول الى طائر ليجوب العالم ويحلق في الفضاء الرحب، فراح يطلب هذا من صديقته "فوتيس" التي أبدت قبولها لكنها في الحقيقة تستبعد الفكرة لأن تحوله الى طائر يبعده عنها ويجعلها مهمومة بفراقه.**

[1]- أبو ليوس لوكيوس، ***الحمار الذهبي***، ترجمة: أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف2004 ، ص89.

**وعندما أحس "لوكيوس" بتخوفها سعى الى طمأنتها بوفائه لها وعدم الابتعاد عنها: "فأنا حريص – ولو جبت الفضاء كله بأجنحة نسر أو كنت رسول رب الأرباب أو عامل أسلحته المرح – على أن أعود وشيكا بعد الحرمان الرائع إلى عشي الدافئ**

**أقسم لك بعقد شعرك الجميل، التي شبكت بها أرواح حياتي أنني لا أريد امرأة غيرك أنت يا حبيبتي فوتيس"[1]**

**هذا الالحاح والوعود جعلتها تغير رأيها تقبل تحويله الى طائر، فأعطته مرهما دهن به كامل جسده وانتظر لحظات ثم حاول تحريك جناحيه غير أنه وجد نفسه تحول الى حمار بدلا من طائر، حمار ذو حوافر وذيل طويل وفم واسع وأذنان طويلتان ومنخاران متسعان لكن صوته وعقله بقيا انساني "أما أنا فقد احتفظت بعقلي البشري، مع أني كنت قد تحولت من لوكيوس إلى حمار "[2] وهذا التغير جاء جراء خطأ في نوعية المرهم.**

[1]- المصدر السابق، ص90.

[2]- المصدر نفسه، ص91.

# خاتمة

تنطلق الرواية من ملفوظ واقعي لكن المتخيل هو لفظها، فالواقعي والمتخيل وجهان لعملة واحدة ولا يمكن أن نجد انفصالا بينهما، فحضور الواقعي يستدعي منطقيا حضور المتخيل، إذ أن الرواية تشتغل في الميتا/واقعي وإنتاجية المعنى المتعدد، وكل رواية مهما كان نوع ملفوظتها فهي تحمل في طياتها الواقعي بوجوهه المختلفة، لأنه متعلق بالإنسان ومرتبط بسلوكياته، لذا نجده أنواع منه السياسي والتاريخي والاجتماعي والنفسي والأسطوري وغيره.

- ✓ حرصنا في هذا البحث على تنويع النماذج المختارة للدراسة حتى يبرز مدى وعي الروائي الجزائري المعاصر، وقد كان الواقعي يتجسد من خلال مضمون هذه الأعمال حيث كشفت بلغتها ومخيالها عن ظلال الواقعي وفق رؤية مغايرة.
- ✓ يخلق المتخيّل عالما جديدا مبتكرا فيه من الإبداع النزر الكثير، فهو تجربة فنيّة تجسد تلقائيّة العواطف القويّة الناتجة وسط الهدوء والطمأنينة، فهو قوّة تجمع بين الجمال والحقيقة بين العقل والحسّ وهذا ما يحتاجه الإنسان ويحقق مطالبه، فالمتخيل إذا بناء فني فكري يعكس ممارسة الواقع من خلال إعادة إنتاجه.
- ✓ يحرّر الأديب نصّه المتخيّل ليُحمّله مخزونه الفكريّ والنفسيّ معا، فتكون الذّات حاضرة بقوة بفرحها وحزنها، بانفتاحها على الآخر وانغلاقها على نفسها، بتأثيرها وتأثّرها بكلّ أشكال إدراكها العقليّ والحسيّ الثقافيّ والمعرفيّ، فالمتخيّل يصبح ساحة تعرض ذات الأديب في صورة فنيّة لغويّة مفتوحة على تأويلات لا منتهية، هو حلم ووهم ومغامرة وجنون.
- ✓ إنّ المتخيّل الأدبيّ يأخذ أشكالا مختلفة، هذا ما يحقق له التّنوع فهو كل المتخيّلات بأسلوب أدبي تخيّلي، هو الشعبيّ والأسطوريّ والفكريّ والاجتماعيّ والأيديولوجيّ والأنطولوجيّ الذي يؤصّل للأشياء، هو الحلم والتّذكر والحقيقة الحاضرة والماضية

والرّؤية الاستشرافيّة هو كل هذا أمّا بأسلوب السّخرية أو الجدية أو المرح أو التراجيدية

- ✓ يمكننا القول بأنّ سلطة التخيّل بمرونتها وسلاستها وجماليّاتها يمكنها مناوشة كلّ المجالات بما في ذلك التّاريخ الجاف فالرواية هنا بتخيّلها استطاعت إعادة كتابة حاضر المجتمعات ومنه إعادة فهم الوضع وبحث عن سبل علاجه وبذلك تستحق صفة "ديوان العرب" بامتياز.
- ✓ تأرجح حضور المتخيّل الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة كمّا ونوعا، كلّ ما وظّفه بحسب مكتسباته المعرفيّة وحاجاته الإبداعية، إضافة إلى أنّه يختار منه ما يتوافق ومشروعه الفكـريّ الموجـه بـوعيّ وعنايـة فائقة، كـلّ حسـب مـا يخـدم رؤيتـه الفكـريّة وتوجّهه الإيديولوجي، ومن بين الرّوائيين الّذين وظّفوا الأسطورة في متونهم نذكر: إميل حبيبي، ابراهيم الكونيّ، الطّاهر وطّار وغيرهم، فالمتخيّل الأسطوريّ يتيح لنا الولوج للنص من زاوية الأسطورة؛ أي محاولة الوقوف عند الأبعاد الأسطوريّة في الرّواية، فالأسطورة هي العين التي نبصر بها النص.
- ✓ تأثر كثير من الأدباء العرب بأفكار المستشرقين الذين روّجوا لمقولات زائفة عن المعالم العربية، فجاءت إنتاجاتهم الأدبية ذات صبغة استشراقية تتوهّم السلبيّة العربيّة وتشيد على ركامها حروفا ناقدة ولغة سليطة وفكرا مخدوعا.
- ✓ يستقرئ الكاتب واقعه من خلال الدراسات الثقافية المرتبطة أساسا بالتحولات المعرفية، يتخذ النشاط الفكري من الثقافة موضوعا بحث وتفكير وهذا ما يوحي للكاتب بالتخيّل ونقل هذا النشاط من الحياة اليومية إلى الكتابة التّخيّلية فتنعكس شمولية الثقافة على المتخيل الثقافي ليكون واسعا له أبعاد عميقة تلامس شتى الجوانب الواقعية.

- ✓ لعلّ ما شهدته الساحة النقدية والأدبية من تضارب حدود المتخيل وآلياته؟؟؟؟؟، ولقد ذهبنا إلى توضيح هذه الاختلافات وإبراز حدود المتخيل وأنواعه من: الأدبي والتاريخي، والأسطوري، والاستشراقي، والثقافي... وآلياته، وذلك توضيحا لمدى علائقية العنوان وجوانب البحث، وذلك من خلال تعريفات مختلفة توضح مدى التحام المتخيل والواقعي في النص السردي وهذا ما وقفنا عنده في دراستنا التحليلية النقدية لمجموعة النماذج الروائية المختارة.
- ✓ بين الواقعي والتخييل حاجز الكتابة، فالواقعي هو السند المادي الذي يؤسس معمارية سردية تقوم على تنويعات خطابية واستخدام فني للغة السرد وصيغه وحضور السارد والحدث الواقعي، فتشكلت علاقة سجالية بين اليقين الواقعي والافتراض التخييلي ما أفرز صيغ دلالية وعوالم تحررت من جدية الواقع، أما التخييلي فهو السند الذي يؤسس النص بعناصر الخيال التي تعتبر بدورها آليات يحقق من خلالها الروائي أفقه التخييلي.
- ✓ تمخضت الرواية الجزائرية المخيلة للتاريخ في رحم روائي عربي، تأثرت به بنية ومضمونا، فكان سردها الروائي مهتما بالمشترك الذي يجمعهما به بقدر اهتمامها بالخاص الذي يفرقهما، كما اهتمت بالتاريخ الجماعي بقدر اهتمامها الفردي الذي يضفي عليها خصوصية جزائرية تؤطرها الحدود الجغرافية، ويحتكم في ذلك إلى عوامل مشتركة يوجهها العامل الديني وارتداداته الروحية، وعامل اللغة ومتجه القومي الذي كان له إسهام كبير في صناعة الأحداث بعد استقلال الشعوب العربية وتحررها من سلطة الاستعمار وقهره.

- ✓ تمكنت الرواية الجزائرية (ممثلة بالنماذج المدروسة) أن تبرز مدى تمثل الروائيين للواقعي، وهو ما عكسته أبنيتها السردية حيث جاءت مكوناتها ودلالاتها متماشية مع مقتضيات الرؤية الابداعية المنطلقة من واقعي معيش
- ✓ جاءت النصوص الجزائرية المعاصرة لتعبر عن أحداث واقعية وتحولاتها السياسية والاجتماعية والحضارية والثقافية وفق مسارات المتخيل السردي خاصة ما تعلق منها بفترة العشرية السوداء، وهو ما فتح أفق الرواية للوقوف على واقعية مزرية.
- ✓ حملت المرأة/الكاتبة في الساحة الابداعية إلى جانب الرجل قضية الوطن والوطنية والصراعات السياسية والخيبات والانتكاسات، وهذا ما جسدته شخوص رواياتها كما تجلى من خلال نص "ذاكرة الجسد" فكانت "أحلام" هي الوطن، الذي رحل إلى الغرب حيث تشظت معه الهوية العربية الجزائرية، وهذا ما يعكس مدى وعي الكاتبة بخطورة الواقع الراهن.
- ✓ يحضر الصوت الانساني بكثرة في النص الروائي للكاتبة فتتحدث عن وجع الحروب ومخلفاتها على جسد أبطالها والخسائر البشرية الهائلة التي خلّفتها، كما تستحضر فترة ما بعد الاستقلال ووجع خيانة الوطن والاجتماع على مساومته لتحقيق المصلحة الخاصة بدل البحث في مساعي البناء والتشييد.
- ✓ وظفت بعض نصوص الرواية الجزائرية المعاصرة عنصر الأسطورة، فقد ظلت العناصر الأسطورية تستقطب اهتمام الكتاب وهذا ما حاوله الروائي عبد الحميد بن هدوقة في رواية الجازية والدراويش من خلال توظيف الملامح الأسطورية لكثير من الشخصيات الأدبية.
- ✓ يتلقى المبدع العناصر الأسطورية ليوظفها في النصوص الابداعية، اذ أن موهبة الكتابة لا تتأتى الاّ عن طريق الممارسة وكثرة الاطلاع على النصوص التي توظف الشخصية

الروائية بطريقة فنية مطعمة بالطابع الأسطوري، فالاستفادة من الأساطير والحكايات التراثية المكتوبة أو الشفهية، تمثل مرجعية غزيرة تعطي نصه أبعادا دلالية وجمالية تخدم فكره وموقفه.

وأخيرا من خلال ما توصلنا إليه من نتائج نرجو أن نكون قد وفقنا في إضاءة جوانب البحث، ونكون قد ألممنا بالدراسة وكشفنا جوانب الغموض التي حددناها في بداية بحثنا من خلال الدّراسة التّحليلية النّقدية لنماذج روائيّة مختارة، فان وفقنا فمن الله عزّ وجلّ أولا، ومن صرامة وحسن توجيهات المشرف ثانيا، فقد سعينا بكلّ جهد منا لمحاولة إنارة بعض الزوايا العتمة وفتح بعض الآفاق الجديدة لدراسات جديدة لم نتطرق لها ليس تقصيرا منّا بل تقيدا بالخطة الموضوعة لنحافظ على وحدة التوجه وعدم التّشتت والضّياع في خضم متاهات النّص السّردي.

# قائمة المصادر والمراجع

## أولا: القرآن الكريم

## ثانيـــا: المصـــــادر


1- أبو ليوس لوكيوس،" ***الحمار الذهبي"*** ، ترجمة: أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، 2004

2- أحلام مستغانمي، "***ذاكرة الجسد"*** ، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط17، 2001.

3- زرياب بوكفة ، ***"ص"*** ، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر ،2013.

4- الطاهر وطار،" ***الزلزال"*** ، موفوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

5- عبد الحميد بن هدوقة، " ***الجازية والدراويش"*** ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت.

6- عبد الوهاب عيساوي، ***"سينما جاكوب"*** ، دار فيسيرا،دط،2013.

7- فيصل الأحمر، "***حالة حب"*** ، دار الالمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2015.


## ثالثـا: المراجـــع بالعربيـــة


1- إبراهيم صالح،" ***الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف"*** ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

2- ابن خلدون، "***ديوان المبتدأ والخبر وتاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر"*** ، دار الفكر، ط1، 2004.

3- أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي،" ***أسرار البلاغة"*** ، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، جمادى الأولى، 1412، 1991.

4- أحمد جاسم الحسين،" ***الأسطورة والأسطرة"*** .، ضمن كتاب خيري الدين الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008.

5- أحمد زيادة محبك، "***دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة***، دار علاء الدين للطباعة والنشر والتوزيع، 2001.

6- أحمد مطلوب، ***معجم مصطلحات النقد العربي القديم***، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 ،2001.

7- أحمد يوسف، ***القراءة النسقيّة***، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1980.

8- إدريس بودية،" ***الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"*** ، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000.

9- بعلي حفناوي، "***مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن"*** ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، بيروت، الجزائر، ط1، 2007.

10- بوشوشة بن جمعة، ***التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي***، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط01، 2003

11- ***تغريبة بني هلال***، موفم للنشر، تقديم ليلى قريش، الجزائر، 1989.

12- الجاحظ، ***كتاب الحيوان***، تحقيق محمد عبد السلام هارون، القاهرة، 1948، الجزء الثالث.

13- جاسم الحسين، ***الأسطورة والأسطرة***، ضمن كتاب خيري الدين لذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008.

14- حازم القرطاجني، ***منهاج البلغاء وسراج الادباء***، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت،1981.

15- حسن بحراوي، ***بنية الشكل الروائي***، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009م.

16- حسين خمري ، ***فضاء المتخيل***، منشورات الاختلاف،ط1، 2002.

17- حسين مزدور، ***مقارنة سينمائية في قراءة الشعر والرواية***، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005.

18- حليم أمقران، ***البحث عن الذات في الرواية الجزائرية(الطاهر وطار نموذجا)***، دار الغرب للنشر والتوزيع.

19- حمدي حسين، ***الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر 1975.1965*** ، مكتبة الآداب 42 ميدان الأبرا، القاهرة، ط1994،1.

20- حميد لحميداني، ***القراءة وتوليد الدّ لالة، المركز الث قافي العربي***، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007.

21- حميد لحميداني، ***بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي***، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، ط3، 2000.

22- خيري الذهب، ***الفنون والأساطير في الرواية العربية***، مكتبة دمشق، سوريا، ط1، 2007.

23- رزان ابراهيم، ***خطاب النهضة والنقد في الرواية العربية المعاصرة***، ط1، دار الشروق، رام الله، 2003.

24- رشيد يحياوي، ***الشعر العربي الحديث***، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ط 1، 1998.

25- الزبير ذوبي خثير، ***سسيولوجيا النص السردي مقاربة سيميائية لرواية الفرشات والغيلان***، رابطة القلم، 2006.

26- سعد الله محمد غانم، ***أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر***، عالم الكتاب الحديث، 2000.

27- سعيد الوكيل، ***تحليل النّص السردي***، معارج ابن عربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998 .

28- سعيد بن كراد، ***السرد الروائي وتجربة المعنى***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

29- سعيد علوش، ***الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي***، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

30- سعيد يقطين، ***الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث***، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1992.

31- سعيد يقطين، ***الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث***، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1992.

32- سعيد يقطين، ***القراءة والتجربة***، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985.

33- سعيد يقطين، ***الكلام والخبر***، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997.

34- سعيد يقطين، ***انفتاح النّص الروائي، النّص والسياق***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ،2001.

35- سعيد يقطين، ***تحليل الخطاب الروائي***، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 1993.

36- سعيد يقطين، ***تحليل النص الروائي(الزمن، السرد، التبئير)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

37- سمر روحي الفيصل، ***بناء الرواية العربية السورية***، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1995.

38- الصادق قسومة، ***طرائق تحليل القصة***، دار الجنوب تونس، ط1، 1991.

39- صالح ابراهيم، ***الفضاء واللغة والسرد في روايات عبد الحمان منيف***، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

40- ضياء الدّ ين بن الأثير، ***المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر***، تحقيق: محمّد محي الدّ ين عبد الحميد، ج 2، مطبعة مصطفى الثاني الحلبي وأولاده، 1939

41- الطاهر أحمد مكي، ***الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه***، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987.

42- طاهر بادنجكي، ***قاموس الخرفات والاساطير***، دار بروس، طرابلس، لبنان، ط1، 1996.

43- طه حسين، ***من أدبنا المعاصر***، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3،1989.

44- عاطف جودة نصر، ***الخيال مفهوماته ووظائفه***، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

45- عامر مخلوف، ***الرواية والتحولات في الجزائر***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

46- عامر مخلوف، ***توظيف التراث في الرواية الجزائرية***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

47- عباس ابراهيم، ***الرواية المغاربية***، تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي. دراسة في بنية المضمون، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والاشهار، د.ط.

48- عباس ابراهيم، ***تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية***، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002.

49- عبد الجليل مرتاض، ***في عالم النّص والقراءة***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007.

50- عبد الحميد بورايو، ***منطق السرد***، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2006.

51- عبد الحميد بورايو، ***منطق السرد***، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة. ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

52- عبد الرحمان بدوي، ***موسوقة المستشرقين***، المؤسسة العربية الدراسية للنشر، بيروت، 2003.

53- عبد الرّحيم الكردي، ***قراءة النّص***، تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط 1 ،2013.

54- عبد السلام اقلمون، ***الرواية والتاريخ***، دار الجديد المتحدة، ليبيا، 2010.

55- عبد الصمد زايد، ***مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة***، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988.

56- عبد القادر عميش، ***شعرية الخطاب السردي(سردية الخبر)***، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011

57- عبد القاهر الجرجاني، ***دلائل الإعجاز***، تحقيق :محمّد عبده ومحمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 2، 1998.

58- عبد الله ابراهيم، ***السرد والاعتراف والهوية***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،2011.

59- عبد الله رضوان، ***البنى السردية***، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

60- عبد المجيد الحسب، ***الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة***، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2014.

61- عبد المنعم زكريا القاضي، ***البنية السردية في الرواية***، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

62- عدنان بن ذريل، ***النقد والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق)دراسة***، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1989.

63- عصام حفظ الله واصل، ***التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر***، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2010 .

64- علي عشري زايد، ***استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر***، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1997.

65- فاروق خورشيد، ***أديب الأسطورة***، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2004.

66- فتحي بوخالفة، ***التجربة الروائية المغاربية***، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

67- فراس السواح، ***الأسطورة والمعنى***، دار علاء الدين، دمشق، ط1،1997.

68- مجموعة من الكاتبات والكتاب، ***الكتابة النسائية، التخييل والتلقي***. ، اتحاد كتاب المغرب،ط1، يوليو 2006.

69- محمد الداهي، ***صورة الأنا والآخر في السرد*** ، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013

70- محمّد بنيس، ***ظاهرة الشعر المعاصر***، في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، لبنان.

71- محمد بوعزة، ***هيرمينوطيقا المحكي- النسق والكاوس في الرواية العربية***، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان،ط1، 2007.

72- محمد رياض وتار، ***توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة***، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.

73- محمد زكي العشماوي، ***قضايا الادب العربي المعاصر***، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د.ط، 1979.

74- محمد سالم محمد الامين الطلبة، ***مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر***، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

75- محمد شاهين، ***افاق الرواية البنية والمؤثرات***، دت، اتحاد كتاب العرب، دمشق سورية،2001.

76- محمد شكري عياد، ***البطل في الأدب والأساطير***، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971.

77- محمد عبد الرحمن يونس، ***الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبيّة في توظيفها***، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

78- محمد عبد الله الغذامي، ***المرأة واللغة***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط1، 1996.

79- محمد عبد المطلب، ***بلاغة السرد***، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ليبيا،2001

80- محمّد عبد المعيد خان، ***الأساطير والخرافات عند العرب***، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 4،2001.

81- محمد عزام، ***المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي***، دار الشرق العربي، بيروت– لبنان.

82- محمد عزام، ***النص الغائب***، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001.

83- محمد غانم سعد الله، ***أطياف النص دراسات في النقد الاسلامي المعاصر***، عالم الكتاب الحديث، 2000.

84- محمد غنيمي هلال، ***النقد الادبي الحديث***، دار النهضة، مصر، اكتوبر 1997.

85- محمد فكري الجزار، ***العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998

86- محمد كامل الخطيب، ***الرواية والواقع***، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، 2007.

87- محمد لطفي اليوسفي، ***فتنة المتخيل***، المؤسسة العربية للدراسات،ط2002،1.

88- محمّد مصطفى هدارة، ***مشكلة السّرقات في النقد العربي***، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1958.

89- المختار حسني، ***التناص***، المفهوم وخصوصية التوظيف في الشعر المعاصر، دار التنوير، الجزائر، 2013.

90- مشري بن خليفة، ***القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر*** ، منشورات الاختلاف، ط1، 2006.

91- مشري بن خليفة، ***الهوية العربية***، منشورات الاختلاف، د.ط، 2007.

92- مصطفى السّعدني، ***التناص الشعري***، قراءة أخرى لقضية السّرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،1991.

93- مصطفى الفاسي، ***دراسات في الرواية الجزائرية***، دار القصبة للنشر ، الجزائر، دت.

94- مها حسن القصراوي، ***الزمن في الرواية العربية***، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

95- نصر حامد أبو زيد، ***مفهوم النص***، دراسة في علوم القران، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط4، 1998.

96- نضال الشمالي، ***الرواية والتاريخ***، عالم الكتب الحديث، عمان الاردن، ط1، 2006.

97- نضال صالح، ***النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

98- واسيني الاعرج، ***الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجا دراسة نقدية***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

99- واسيني الاعرج، ***كتاب الأمير***، مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط1، الجزائر العاصمة، نوفمبر2004.

100- وجيه يعقوب السيد، ***توظيف الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة***، مجلس النشر العلمي، الكويت، 2008.

101- يوسف أحمد، ***القراءة النسقية***، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1980.

102- يوسف الإدريسي ،***جون بول سارتر عن الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثيين***، مطبعة النجاح الجديدة، ط1 ،2008 .

## رابعـــا: المجــلات

1- ابن رشيق، ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***، ج 2، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، مصر،. دط، 1934

2- أبو الحسن القرطاجني، ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***، صنعة أبي حازم القرطاجني، تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.

3- أحمد عثمان ، ***مجلة القاهرة***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 7، مارس، 1985

4- إدريس الخضراوي،" ***المتخيل والتاريخ ومفارقات الهوية"*** ، مجلة فصول، 2008.

5- سامية أسعد، ***الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر***، مجلة الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد16، العدد3، 1985 .

6- عبد الرحيم حمدان، ***اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب "محمد نصار"***، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة، فلسطين، المجلد16، العدد2، 2008.

7- عبد المالك مرتاض، ***في نظرية الرواية***، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 240، 1998.

8- ماجد فخري وكريم عزقول وفاروق البقيلي وآخرون، ***موسوعة بهجة المعرفة***، اشراف الصادق النيهوم، المجموعة الثانية "الانسان والمجتمع" الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1،1979.

9- محمد برادة، ***مقال من سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية***، مجلة الثقافة الصادرة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

10- مرسل فالح العجمي، ***السرديات حوليات الآداب***، الحولية 24، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الرسالة 206، سنة2004/2003.

11- معجب الزهراني، ***صورة المرأة بين فكر التوحش ونقيضه***، مجلة البحرين الثقافية، ع36، وزارة الاعلام، مملكة البحرين، أوت 2003.

12- نعيمة فرطاس، ***سيميائية العنوان عند الطاهر وطار***. أفق الاربعاء،5أكتوبر2005

13- يوسف أوغليسي، ***أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر***، مجلة ثقافية، ع104، 1994.

## خامســا: المعاجـــم والموسوعات

1- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، ***معجم مقاييس اللغة***، تحقيق وضبط، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 01، 1991 .

2- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، ***لسان العرب***، دار صادر، بيروت لبنان، د ط، 2013.

3- طاهر بادنجكي، ***قاموس الخرفات والأساطير***، دار بروس، طرابلس، لبنان، ط1، 1996.

4- ماجد فخري وكريم عزقول وفاروق البقيلي وآخرون، ***موسوعة بهجة المعرفة***، اشراف الصادق النيهوم، المجموعة الثانية "الانسان والمجتمع" الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1،1979.

5- محمد القاضي واخرون، ***معجم السرديات***، دار محمد علي للنشر، تونس،ط1، 2010.

6- محمد مرتضى الزبيدي، ***تاج العروس من جواهر القاموس***، دار مكتبة الحياة، بيروت، مَ3، دت.

7- مصطفى ابراهيم إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحليم منتصر قام بإخراج الطبعة، ***المعجم الوسيط***، دار المعارف ط 2.

8- المنجد، ***في اللغة والاعلام***، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط31، 2012.

9- ويكيبيديا، ***الموسوعة الحرة***، مادة تاريخ ، بول فاليري.

## سادســا: الملتقيـــات

1- أحمد قشوبة، ***دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد***، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الادبي.

2- جيلالي خلاص: ***عبد الحميد بن هدوقة***، الملتقى الوطني الأول، عبد الحميد بن هدوقة، 1997.

3- جيلالي خلاص، ، ***الملتقى الوطني الأول***، عبد الحميد بن هدوقة، 1997.

4- الطيب بودربالة، ***قراءة في كتاب سيمياء العنوان***، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الادبي، منشورات الجامعة . بسكرة 16.15أفريل2002.

5- عمار حلاسة، ***تحليل سيميائي لقصيدة رباعيات اخر الليل***، محاضرات الملتقى الرابع، السيمياء والنص الادبي، منشورات قسم الأدب العربي كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية جامعة محمد خيضر بسكرة 29.28نوفمبر2006.

6- نظيرة الكنز، ***سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين***، الملتقى الوطني الثاني منشورات جامعة بسكرة.

**سابعـــا: المذكرات**

1- بن خروف سماح، ***التداخل النصي في القصة القصيرة الجزائرية آليات الاشتغال وجماليات الحضور***، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، اشراف: اسماعيل زردومي، جامعة باتنة 1، 2016،2017.

2- عبد الله بن صفية، ***المتخيل التاريخي في الرواية الجزائرية، جدلية المرجع والمنجز السردي***، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، اشراف: اسماعيل زردومي، جامعة باتنة1،2017.

3- علال سنقوفة، ***اشكالية السلطة في الرواية الجزائرية***، رسالة دكتوراه، اشراف: نور الدين السد، 1996 _1997.

4- علال سنقوفة، ***إشكالية السلطة في الرواية الجزائرية***، رسالة دكتوراه، إشراف: نور الدين السد، 1996،1997

5- وئام رشيد عبد الحميد ديب، ***تقنيات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين عام 1994.2006***، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب في الجامعة الاسلامية بغزة، 1431هـ/2010م

**ثامنـا: المراجع المترجمة**


1- أ.أ. مندلاو ،***الزمن والرواية***، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

2- بول ريكور، ***الوجود والزمان والسرد***، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999.

3- جورج لوكاتش، ***الرواية التاريخية***، تر: صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1978.

4- جوليا كريستيفا، ***علم النص***، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991.

5- جيرار جينيت، ***خطاب الحكاية (بحث في المنهج)***، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط3، 2003.

6- جيرار جينيت، ***خطاب الحكاية بحث في المنهج***، تر: محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة ، مصر، ط2، 1997.

7- روجر. ب . هينكل، ***قراءة الرواية***، تر: صلاح رزق، دار الآداب ، ط1، 1995.

8- رولان بارت، ***مدخل الى التحليل البنيوي***، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1993.

9- عبد الفتاح كيليطو، ***الكتابة والتناسخ***، مفهوم المؤلّف في الثقافة العربية ، تر :عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2008.

10- فليب هامون، ***سيميولوجيا الشخصيات الروائية***، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1990

11- مرسيا الياد ، ***مظاهر الأسطورة*** ، ترجمة نهاد خياطة ، ط 1 ، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق 1991.

12- مرسيا الياد، ***بنية الأساطير***، تر: محمد يشوتي، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الانماء القومي، بيروت، العددان 14/13، 1991.

13- والاس مارتن، ***نظريات السرد الحديث***، تر: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

## تاسعــا: المواقـــع والجرائد

1- سعيد يقطين، ***المتخيل الثقافي***، الايام يومية سياسية مستقلة، صدرت بتاريخ: 7شباط، 2017.

2- شربل داغر، تواشجات الايديولوجيا والحداثة www.univ_tiaret.dz/bibliotheqe

3- عبد العزيز بو باكير، ***الأدب الجزائري في مرأة استشراقيه***، مقال من صفحته على موقع الفيس بوك.

4- فرطاس نعيمة، ***سيمياء العنوان عند الطاهر وطار***، أفق الاربعاء،5أكتوبر2005.

5- محمد شكري عياد، ***البطل في الأدب والأساطير***، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971، ص61، نقلا عن صحيفة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي.

6- مصطفى النحال، من الخيال إلى التخييل، سراب مفهوم، WWW.aljabriabed.net/n33-05nahal.(2).htm يوم 2016/09/26، الساعة 08:32.

## عاشــرًا: المراجـــع بالأجنبيــة

1- **Gérart genette ,*le titre in Seuils* ,coll Poétique, 1987.**

2- **Henri mitterand, *le discours du roman*, Paris, PUF, 1987.**

3- **Michael riffaterre, *la trace de l' intertexte*, la pensée n 215, octobre, 1980.**

4- **Oxford advanced learners / Dictionary Of Current English Oxford, University Press, P No 599**

5- **Roland Barthes,*Analyse textuelle d'un conte d 'dgar Poe in Sémiotique ,narrative et textuelle* Larousse,1973.**

6- **Tzvetan Todorov, *les catégories du récit littéraire*, communications n0 08, seuil, paris 1981.**

7- **Wolfgang kayser, *qui raconte le roman*, seuil, paris, 1977.**

# فهرس

# الموضوعات

| الموضـــوع | الصفحة |
|---|---|
| مقــدمة | أ-و |
| *المدخل: المتّخيّل، الحدود والآليات* | |
| المبحث الأوّل: حدود المتخيّل | 09 |
| المبحث الثّاني: المتخيّل، أنواعه | 18 |
| المطلب الأول: المتخيّل الأدبي | 18 |
| المطلب الثّاني: المتخيّل التّاريخيّ | 21 |
| المطلب الثّالث: المتخيّل الأسطوريّ | 28 |
| المطلب الرّابع: المتخيل الاستشراقي | 40 |
| المطلب الخامس: المتخيّل الثّقافيّ | 41 |
| المبحث الثّالث: آليات التخيّل | 44 |
| *الباب الأول: الواقعي وإنتاجية الرواية الجزائرية؛ فضاء الثقافة ووظيفية النص* تشكلات المتخيّل السّردي الرّوائي الجزائري، البناء والدّلالة. | |
| توطئـة | 50 |
| *الفصل الأوّل: اللّغة الرّوائية* | |
| المبحث الأوّل: إيحائية العناوين | 52 |
| المبحث الثاني: الواقعي ولغة السّرد | 54 |
| الفصل الثّاني: الشّخصيات والحدّث | |
| توطئـــة | 63 |
| المبحث الأول: شخصيّات" حالة حب" بين الواقعيّة وتخييليّة السّرد | 66 |
| الفصل الثّالث: اليومي وسرديّة التخييل | |

| | |
|---|---|
| المبحث الأوّل: متخيّل الجّنس | 77 |
| المبحث الثّاني: المتخيّل الثّقافي | 78 |
| المبحث الثّالث: متخيّل الخيال/الواقعي | 83 |
| المبحث الرّابع: حالة حب/ حالة الحقيقة | 86 |
| الفصل الرابع: حضور المتخيل في "سينما جاكوب" بين التيمي والسياقي | |
| توطئـــة | 89 |
| المبحث الأول: متخيّل الحياة اليّومية | 97 |
| المبحث الثّاني: متخيلات متباينة | 98 |
| الفصل الخّامس: البنيّة الزّمانية المتخيّلة ودلالتها | |
| توطئـــة | 102 |
| المبحث الأوّل: مستويات الزّمن السّردي | 102 |
| المطلب الأوّل: مستوى التّرتيب الزّمني | 102 |
| المبحث الثّاني: الاسترجاع | 103 |
| المطلب الأوّل: الاسترجاع الخارجي | 103 |
| المطلب الثّاني: الاسترجاع الداخلي | 105 |
| *الباب الثاني: المتخيّل التّاريخي في الرّواية الجزائريّة المعاصرة* | |
| الفصـل الأول: "ص" رؤية تخيلية مغايرة لواقع مؤرخ | |
| توطئة | 110 |
| المبحث الأول: "ص" والمتخيّل التّاريخي | 115 |
| المبحث الثاني: "ص" ووثيقة الأنا | 116 |
| المبحث الثالث: "الإرهاب" تيمة العنف والإبداع | 119 |

| | |
|---|---|
| المبحث الرابع: التّخيّلي نقد للواقع | 123 |
| الفصل الثاني: متخيّل المتّكأ الأيديولوجي وأشكال التّمظهر في رواية "الزلزال" للطّاهر وطار | |
| توطئة | 128 |
| المبحث الأول: التقسيم الأيديولوجي للشّخصيات | 129 |
| المبحث الثاني: الفضاء الرّوائي والأيديولوجيا | 137 |
| المطلب الأول: الزّمان | 137 |
| المطلب الثاني: المكان | 140 |
| المبحث الثالث: الوصف ومحمولاته الأيديولوجية | 143 |
| المبحث الرابع: التفاعل النّص في الزّلزال | 144 |
| الفصل الثّالث: الرّواية النّسوية ومعالم الذات الأنثويّة | |
| المبحث الأول: جماليّة السّرد الرّوائي | 153 |
| المبحث الثاني: متخيل الفضاء الخارجي في رواية ذاكرة الجسد | 155 |
| المطلب الأول: العنوان | 155 |
| المطلب الثاني: متخيل الألوان في ذاكرة الجسد | 160 |
| المبحث الثالث: متخيل الفضاء الداخلي في رواية "ذاكرة الجسد" | 162 |
| المطلب الأول: متخيل الشخصيات | 162 |
| المطلب الثاني: تيمة الدين/ المتخيل الروائي | 166 |
| الباب الثالث: المتخيل الأسطوري، التشكل والدلالة | |
| توطئـــة | 170 |
| الفصل الأول: المتخيل الأسطوري في رواية "العشق المقدنسّ" | |

| | |
|---|---|
| توطئـــة | 182 |
| المبحث الأول: سردية الأسطورة | 183 |
| المبحث الثاني: أسطورية الواقع | 185 |
| المبحث الثالث: التّداخل النّصّي،المفهوم، المصادر وآليّات التوظيف | 192 |
| المبحث الرابع: حدود التفاعل النصي وتوظيف التراث في "العشق المقدنس" | 199 |
| الفصل الثاني: المتخيل الأسطوري في رواية "الجازية والدراويش" | |
| توطئـــة | 206 |
| المبحث الأول: المتخيل الأسطوري للشخصيات | 208 |
| المبحث الثاني: التناص الأسطوري بين "جازية بن هدوقة" و"الحمار الذهبي" | 213 |
| خاتمـــة | 216 |
| قائمـة المصـادر والمـراجـع | 222 |
| فهـرس الموضـوعـات | 239 |