الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

التناص في الرواية الجزائرية المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم
في الأدب العربي

إعداد الطالبة:
● وناسة صماوي

إشراف الأستاذ الدكتور:
● الطيب بودربالة

السنة الجامعية:

1436-1437هـ / 2016-2017م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون — قسم اللغة والأدب العربي

التناص في الرواية الجزائرية المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

في الأدب العربي

إعداد الطالبة: — إشراف الأستاذ الدكتور:

● وناسة صماوي — ● الطيب بودربالة

الإسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د / سعد حجيج	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د / الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
أ.د /عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا
أ.د / فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا
أ.د / محمد العيد تاورتة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا
د / سليم بتقة	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	عضوا

السنة الجامعية:

1436-1437هـ / 2015-2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

أسهمت المناهج الحديثة في تأسيس عهد جديد لدراسة النصوص، وأتاحت كثيرا من التقنيات والآليات لاختراق النصوص، واستجلاء جمالياتها، ومن ثم بدأت الرواية الجزائرية تبحث عن تقنيات جديدة، وحاول الروائيون دخول مغامرة الرواية الجديدة حتى يتمكنوا من تحطيم النموذج التقليدي، لأن تنظيرات الرواية الجديدة تدعو إلى توظيف تقنيات سردية تفسح المجال للتراسل بين الأجناس الأدبية والفنون، وتزيل الحدود بين النصوص، لاستشراف القيم الفنية والدلالية، ومن بين الظواهر الفنية التي تمظهرت في الرواية الجزائرية: تقنية التناص Intertextualité، الذي أكسبها قوة التعبير وتعدد الدلالات، ونظرا لصعوبة تحديد مفهوم نهائي للتناص وتباين مصطلحاته بين النقاد والبلاغيين، بدءا من ظهوره في كتابات نقاد الحداثة الغربيين، وحتى تلقيه في النقد العربي الحديث والبحث في جذوره عند القدامى، ارتأيت عدم إقحام الجانب النظري في الدراسة، لكثرة هذه الدراسات حيث يصعب حصرها والإلمام بها، لذا سعت الدراسة للاستفادة من هذا الإجراء النقدي في مقاربة النصوص السردية التي تحولت إلى بنية منفتحة، ممغنطة بتعبير "بارت" تجذب النصوص المتعددة، بما تملكه من سلطة مطلقة في استقطاب الأصوات المختلفة النصية والفنية والفكرية والدلالية، سابقة ومتزامنة، والتي تفاعلت وتعالقت منتجة نصا جديدا.

فوحدة النص إذن لا تعني انعزاله وانغلاقه على الداخل، وإنما يتجاوز ذلك إلى الخارج فالنص المنتج انصهرت فيه نصوص أخرى لتشكل ذلك البناء المتناسق الذي يخفي بين عناصره نصوصا غائبة، تعزز أدبيته وشعريته وبنياته الأسلوبية والتركيبية والتشكيلية.

فالدراسات الحديثة أعطت تصورات عن العلاقة بين النصوص، وفقا لمصطلحات متعددة كالإشارة إلى الحوارية Dialogisme والتداخل النصي والنص الموسع والنص الغائب والتناص والتناصية وغيرها من المصطلحات التي تؤشر إلى التفاعل النصي، حيث تستعاد لحظات الكشف التاريخي والانساني، مما يجعل من التناص تقنية فنية تعبيرية وجمالية.

وإيمانا مني بأهمية الدراسة الفنية لأي عمل أدبي التي تساعد الباحث والناقد على تنمية الذوق الجمالي للقارئ والدارس معا، كانت الرغبة ملحة علي الكتابة حول الأدب الجزائري، فجاء اختياري للرواية الجزائرية التي اقتحمت الساحة الأدبية بامتياز، وإذا كانت مقروئيتها ما زالت لم تصل إلى الغاية المتوخاة فإن دراستها -فيما أعلم- أقل ومن ثم جاء اختيار هذه الروايات- الشمعة و الدهاليز، الجازية و الدراويش، عزوز الكابران، ألف و عام من الحنين، حمائم الشفق، الخنازير و رمل الماية- التي فيها كثير من القصدية وقليل من الصدفة، وهي تتفاوت من حيث معمارها السردي وجمالياتها، من الروائيين من تفنن في بناء الطبائع وإنشاء العوالم، ومنهم من أخفق فجاءت روايته سطحية بعيدة عن التجديد، ولعل الدافع القوي لاختيار المدونات، الحس القوي للواقع الجزائري، وإحالتها على وهج الحياة الاجتماعية والنفسية في المجتمع الجزائري، كما أنها تستشرف أحداث العشرية السوداء، التي شكلت منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر، وأحدثت عشرية دموية عنيفة، وقد مهدت هذه الروايات لظهور نصوص روائية، عالجت تحولات الواقع، وكشفت عنف المجتمع، الذي تسببت فيه أزمات اجتماعية ونفسية واقتصادية وإيديولوجية سميت هذه النصوص روايات المحنة أو الأزمة أو الروايات الاستعجالية، والتسمية الأخيرة تعود للروائي "الطاهر وطار"، حيث عرت هذه النصوص الواقع الجزائري بكل تمظهراته وفئاته، من القمة إلى القاعدة.

كما أن قضية البحث في الأدب الجزائري ما زالت تحتاج وتتطلب كثيرا من الدراسات العميقة، للربط بين حلقاته، ووفقا لمنطق رفض الجاهز دفعني إلى البحث عن موضوع ينسجم مع هذا السياق، لكشفه وإعادة بنائه ونقده، وإذا قيل قديما الشعر ديوان العرب، فإن

نقاد اليوم يقولون الرواية مدونة العرب، ومن ثم سيظل الوعي بأهمية الرواية هاجسي الذي رسخ لدي حب قراءة الرواية وولد لدي لذة الاستمتاع بجماليتها.

ولمحاولة الوصول إلى استجلاء البنيات النصية التي استدعتها النماذج الروائية ألحت لدي التساؤلات الاتية:

ما هي الآليات والميكانيزمات التي اتكأت عليها الرواية الجزائرية، في استحضار النصوص الغائبة، كيف انبنى النص الجديد وكيف نشط النصوص السابقة، وأصبح لها دور جديد في سياق النص الحالي.؟

- ما هي التحولات المعرفية التي يكشفها التناص في النصوص المختارة.؟

- هل تتسع الدائرة الإبداعية أم تضيق، هل يجدد الروائي ويبدع ويحاور أم يجتر ويمتص.؟

- ما هي علاقة التناص بالإيديولوجيا، وكيف انفتحت الأجناس والفنون على بعضها و كيف حدث التراسل بين الرواية وبقية الأجناس والفنون.؟

ولقد حضى التناص باهتمام الباقتين الذين تعمقوا في كثير من تفاصيله مثل: "التجربة الروائية المغاربية - دراسة في الفاعليات النصية وأليات القراءة - للباحث الدكتور فتحي بوخالفة، وقد عالجت البنى النصية والفكرية في الرواية المغاربية من بينها "رمل الماية" و "ألف وعام من الحنين" و "الشمعة والدهاليز" إلى جانب دراسة للباحثة "رقية لحباري" الموسومة بـ "التناص في روايات الطاهر وطار" وبالرغم من جدية هذه الدراسات ومساهمتها في تشفير النصوص الغائبة، تبقى بعض الروايات غير مدروسة، تسعى هذه الأطروحة لقراءتها، ومحاولة استجلاء النصوص الثاوية في جسدها.

وقد فرضت مادة البحث وطبيعته تقسيمة إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة:

الفصل الأول: جاء معنونا بالتأويل السردي للتاريخ، عرضت فيه جانبا نظريا حول مفهوم الهرمينوطيقا بوصفها نشاطا معرفيا يساعد في التوغل إلى أعماق النصوص وتأويلها ثم محاولة تأويل التاريخ، حيث تتنوع الدراسة التطبيقية بين تأويل الأحداث التاريخية الكبرى، مثل ثورة القرامطة والزنج، التي كانت حلقة في سلسلة الأحداث التي هزت كيان الدولة العباسية وكذا الحضور القوي للتاريخ الأندلسي حيث تماهى الحقيقي بالمتخيل من لحظة السقوط الحضاري الإسلامي، وكذا التاريخ العثماني حيث كان العثمانيين اليد البيضاء في انقاذ المسلمين، كما كان للثورة الجزائرية حضورها الخاص، والتي تمثل المقدس لنا، ثم تأتي دراسة الشخصيات المرجعية التي تتوزع بين المثقفة مثل سرفانتس وابن رشد... والثائرة المتمردة مثل طاكفاريناس والحاكمة مثل هارون الرشيد وغيرها.

الفصل الثاني: خصصته لآليات التناص حيث يرتكز النص على مجموعة من التقنيات التي تنسجم مع خصوصية التجربة الروائية والتي تساعد في فهم النص وفك غموضه، مثل الاقتباس، حيث استمد الروائيون من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ما يلائم أعمالهم، لإثراء نصوصهم بالنص المعجز، و كذا الإحالة حيث حضور النصوص الأسطورية التي أسطرت المتن الروائي، وتحولت إلى روايات الممكن والمستحيل والغرائبي والعجائبي، وكانت لي وقفة مع الاستشهاد، حيث ضمن الروائيون نصوصهم كثيرا من النصوص التاريخية و الشعرية، كما تبين أن الروايات تزدحم بالعبارات المسكوكة، خاصة المثل الشعبي الجزائري، الذي عمق المضمون الدلالي للنصوص في أحيان كثيرة، وأخيرا كانت لي وقفة مع القناع بوصفه ظاهرة وظفها الروائيون من خلال حضور بعض الشخصيات المرجعية التاريخية.

الفصل الثالث: كان هذا الفصل خاصا بشعرية التناص، وقد جمعت الدراسة بين الجانب النظري حول مفهوم الشعرية، التي اهتمت بهذه التقنية وكذا مفهوم العتبات النصية التي

اهتمت بها الشعرية الغربية والعربية على حد السواء، فعرضت مفهوم العتبات عند النقاد الغربيين أمثال "جيرار جنيت" والنقاد العرب مثل "حميد لحمداني" و "عبد الحق بلعابد" وتمحورت الدراسة حول العناوين الخارجية والتي هي نصوص مصغرة مكثفة لنصوص كبرى، ودراسة الأغلفة وما تحمله من رموز ودلالات، ثم انتقلت إلى خطاب الرواية وخطاب التراث المتمثل في قمة السرود العربية -الليالي- كما شملت الدراسة بعض نصوص الحكي الشعبي وفي مقدمته "السيرة الهلالية" وأخيرا التراث العالمي بحضور رواية "مائة عام من العزلة" التي انطلق بوجدرة من فكرتها في روايته "ألف وعام من الحنين".

الفصل الرابع: يجمع بين الجانب النظري حول مفهوم الإيديولوجيا عند المفكرين الغربيين والعرب، وكيف اقترن هذا المصطلح بالفيلسوف الألماني "كارل ماركس" الذي عدها وعيا زائفا وقناعا تتخذه السلطة لقهر طبقة البروليتاريا أما الجانب التطبيقي يتناول موت المثقف وعلاقة المثقف بالسلطة وخطاب السلطة الردعي إلى جانب حضور إيديولوجيا الشخصيات، حيث ركزت على مختلف الشخصيات البرغماتية التي تؤطر النصوص الروائية.

الخاتمة: ختمت البحث بجملة من النتائج التي توصلت إليها الدراسة، متبوعة بثبت لأسماء المصادر و المراجع.

وقد أفاد البحث من مجموعة من المصادر والمراجع بعضها عام والبعض الأخر متخصص، وتنقسم إلى:

الروايات أهمها النماذج المخصصة للدراسة منها:

ألف وعام من الحنين وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف وحمائم الشفق...

المراجع العربية: اعتمد البحث على مراجع عربية متعددة ومتخصصة منها: سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السميائيات "لسعيد بنكراد"، تاريخ الطبرى "لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري"، نفح الطيب "للمقرى"، "تفسير ابن كثير"، الصورة والأخر، رهانات الجسد واللغة والاختلاف لفريد الزاهي...

المراجع الأجنبية: اعتمد البحث على مراجع أجنبية، وأخرى مترجمة منها: علم النص "لجوليا كريستيفا" الخطاب الروائي لـ "ميخائيل باختين"، من النص إلى الفعل "لبول ريكور"، النقد والإيديولوجيا لـ "تيري إيجلتون"...

بالإضافة إلى بعض المجلات والدوريات والمواقع الإلكترونية.

وفي حديث عن المنهج أقول: إن البحث لم يلتزم بمنهج محدد بل وظف مناهج عدة، سواء أكانت سياقية، والتي تربط الأدب بالظواهر الخارجية وتبحث في العوامل التي أنبتت النصوص الروائية، محاولة الكشف عن أثر الظروف السياسية والاقتصادية، دون إهمال الجانب النفسي والسوسيولوجي في العملية الإبداعية، التي استشرفت العشرية الدموية، ومهدت لظهور أدب المحنة، فهي تنظر للأدب بوصفه انعكاسا للظروف الاجتماعية، ومن هنا كانت النصوص انتقادا للواقع، الذي يؤطر مظاهر الاستغلال والقمع والاستبداد من قبل السلطة، ضد مختلف طبقات المجتمع وبالخصوص الأنتلجنسيا، محاولة البحث عن التغيير، من أجل واقع بديل مثالي، تزول منه مظاهر القمع والعنف والجبروت، أم كانت مناهج محايثة التي تتخذ من النص وبنيته منطلقا لها، بإعلاء سلطته مثل المنهج البنيوي من خلال دراسة السارد وحضوره في الرواية، وكيفية تقديم الخطاب الروائي من وجهة نظره، وكذا بناء الشخصية والمكان، إلى جانب المنهج السيميائي، الذي ركز على تشفير العناوين

وصور الأغلفة وسيميائية ألوانها، كما استعان البحث بالمنهج الأسلوبي في أثناء دراسة بلاغة الحذف في العنونة.

كما سعى البحث إلى استثمار جمالية القراءة والاحتفاء بالعلاقة بين النص ومتلقيه، الذي يمنح النص قوة من خلال أفق انتظاره بالاعتماد على التأويل "الهرمينوطيقا" في الكشف عن المعاني الخفية أو البحث عن معنى المعنى، ذلك أن النص الروائي ليست له دلالة ثابتة ونهائية، التي تتغير من قارئ إلى آخر، وهو من يكسبها معاني جديدة.

ولما كان البحث العلمي عملا دقيقا لم يخل من الصعوبة، صعوبة الإلمام بجوانب الموضوع لتشعبه واختلاف الدراسات النقدية حول آلياته من ناقد إلى آخر سواء كانوا غربيين أم عرب، مما يجعل الباحث في حيرة من أمره، أي آليات يوظف، وأي ناقد يتبع في بحثه.؟

تعدد ترجمات المصطلحات المفاتيح في هذا البحث. كما تنوعت المفاهيم، واختلفت تمثلات التعاريف كما لا أنكر أن اباحية كثير من النصوص حال دون المعالجة الدقيقة لها.

كلمة شكر:

لا يسعني في الأخير إلا أن أتوجه بجزيل الشكر ووافر الثناء إلى أستاذي الفاضل الدكتور الطيب بودربالة الذي رافق هذا البحث باقتراحاته القيمة، وأجدّد شكري له لما أحاطني به من رعاية علمية.

الفصل الأول

- التأويل السردي للتاريخ -

أولا: تقديـــم نظـــري.

1- مفهوم الهرمينوطيقا.

2- بين الهرمسية و الهرمينوطيقا.

ثانيا: تأويل الأحداث التاريخية.

1- استدعاء الحركات الثائرة.

2- مفارقات استدعاء الأندلس: من القوة إلى سقوط المهزلة.

3- المحكي المتخيل والسخرية من التاريخ.

4- حضور الثورة الجزائرية.

ثالثا: التعالق النص بين المحكي المتخيل والشخصيات التاريخية.

1- شخصية العلامة.

2- الحلاج والقطيعة مع مفاهيم التصوف.

3- الخيزران و صراع السلطة .

4- شخصية الخضر و تعايش المفارقات.

5- أبو ذر الغفاري وتأصيل الشيوعية.

6- سانغور والقطيعة مع الأنا.

7- شخصية المجدوب.

8- سرفانتس ورحلة البحث عن المثالية.

9- ابن المقفع.

10- تاكفاريناس المرجعية الأمازيغية الثائرة.

11- ابن ماجد.

12 نكبة ابن رشد.

رابعا: توظيف الفانتاستيكي.

خامسا: استلهام السيرة الشعبية.

تركيـــــــــب.

التأويل نشاط معرفي أسهم في التوغل إلى أعماق النصوص لفهم دلالاتها والمعاني الجوانية المودعة في طبقات النص، المعاني الخفية التي يقوم القارئ بفك شفراتها .

أولا: تقديم نظري:

1- مفهوم الهرمينوطيقا:

اشتقت herméneutique من الفعل hermenenein و هي مرادفة لكلمة hermeneutikos و التي تحمل دلالة التفسير أو التأويل[1]

يرد الفعل hermeunien إلى أصول إغريقية من الجذر hermeneies الذي يدل «على التأويل، أي وجود ممكنات معنوية مودعة في النص خارج معانيه الحرفية، و هو يعني أن المعنى متعدد و ليس واحدا و إن النص طبقات لا واجهة كلية توجد بين ما هو مودع في الإنتاج و بين ما يأتي من التلقي» [2]النص يكتنز بالمعاني الخفية الثاوية في جسده و التي يمكن للملتقى استكشافها، وأن النص طبقات، كلما قرئت طبقة تجلت أخرى، و بذلك يمكن الإقرار بتعددية المعاني داخل النص، الذي يفتح إمكانية تعدد القراءات: فالهرمينوطيقا تدل على التأويل أي على عملية البحث عن معنى ثان مبثوث في ثنايا معنى أول أوالتأويل المضاعف كما يسميه إيكو Eco، أي طبقات و بلا نهائية التأويل التي تبناها جاك دريدا، وبول دومان، وجاناتر كالر وجوفرى هارتمان وغيرهم [3]

تتكشف طبقات النص بالهرمينوطيقا التي هي آلية من آليات القراءة التي يمتلك سلطتها القارئ المتمرس وهي «تتعلق بمسائل الفهم والتأويل والنقد

(1) ينظر لزهر عقيبي: جدلية الفهم و التفسير في فلسفة بول ريكور دار الأمان الرباط ، ط الأولى 1433ه 2012م ص17 و حفيظ ملواني: الهرمينو طبقا إشكالية المفهوم في حدود الأبعاد و الدلالات، مجلة دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر و التوزيع، للجزائر، العدد 14 جمادى الثانية 1434، أفريل 2013 ص23.

(2) سعيد بنكراد: سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السميائيات، الدار الغربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف ط الأولى، 2012 ص29.

(3) ينظر سيرورات التأويل ص31.

والإبـداع و الترجمـة و القـدرة و الإرادة و الإيحـاء و الانـدهاش و المتانـة و الجمـال والرقـة» [1]، أمـا بـول ريكـور paul récoeur يعـرف الهرمينوطيقـا بأنهـا «نظريـة عمليـات الفهـم فـي علاقتهـا بتأويـل النصـوص»[2] أي أن حـدود الفهـم و ممكنـات التفسـير مرتبطـة بفهـم المبـدع لنصـه حتـى لا تحـدث القطيعـة مـع دلالات الـنص وسـياقاته «وهـذا يفسـر رفضـه فـي فلسـفة دلتـاي و شـلاير مـاخر إمكانيـة فهـم الكاتـب أكثـر ممـا فهـم نفسـه »[3] لأن شـلاير مـاخر (1768-1834) Friedrich Schleimacher مؤسـس الهرمينوطيقـا الحديثـة يؤكـد «أن الهـدف النهـائي للهرمينـو طيقـا هـو محاولـة فهـم الكاتـب أكثـر ممـا فهـم نفسـه»[4] ذلـك أن علاقـة القـارئ بالنصـوص هـي علاقـة تواصـل، و هـو الـذي يمـلأ الفراغـات، و هـذا مـا قـال بـه انغـارد: «إن العمـل الأدبـي غيـر كـامـل و لا يظهـر بصـورة كاملـة، إلا مـن خـلال التفاعـل بـين الـنص و القـارئ»[5]، و بالتأويـل يتحـرر الـنص مـن سـلطة المؤلـف الأصـلي و المعنـى الأول حـين ينتقـل إلـى المتلقـي، الـذي يبحـث فـي الـدلالات الخفيـة. لأن «التأويـل نشـاط يبحـث فـي ذاكـرة الكلمـات عـن معـان تخفيهـا العلاقـات المرئيـة»[6] و الـذاكرة خـزان للمعـاني المتعـددة، يحـاول المتلقـي ترجمتهـا و إخراجهـا مـن الحيـز الضـيق أو المعنـى الظـاهر ، ولا يمكـن قـراءة النصـوص دون تأويـل، أيـن يقـوم القـارئ بإعـادة بنـاء عـالم النصـوص مـن خـلال فهمهـا و ترجمتهـا وتفسـيرها، و كمـا يقـول : «فـانيمو كـل تجربـة فـي الحقيقـة هـي تجربـة تأويليـة

---

(1) جدلية الفهم و التفسير ص26.

(2) م ، ن، ص26.

(3) م ، ن، ص26.

(4) م ، ن، ص 22.

(5) مجموعـة مـن المـؤلفين: فـي نظريـة التلقـي ترغسـان السـيد، دار الغـد للنشـر و التزيـع و الترجمـة ط1 دمشـق 2000 ص48.

(6) سيرورات التأويل ص40.

أو بحسب نيتشه قبله لا توجد وقائع و إنما فقط تأويلا»[1] و القدرة على فهم النص تؤدي بالضرورة إلى تأويله و إظهار إيحاءاته المتوارية كما يقول إيكو Umberto Eco «إن كل كلمة داخلها هي في الأصل إيحاء أو مجاز،إنها تقول شيئا آخر غير ما يبدو عليه الأمر في الظاهر»[2]إذا إمكانية التأويل مؤشر على توفر النص على المجاز و الإيحاء الذي يتطلب قراءة متمرسة يمكن معها الكشف عن النصوص الغائبة و الدلالات المتخفية، المبثوثة فيها، و لكل نص خصائصه التي تميزه عن غيره مع ما يكتنفه من أسرار تحيل إلى بعضها البعض «فكل شيء سواء كان أرضيا أو سماويا يخفي داخله سر آخر ضمن حركة تصاعدية موجبة نحو سر نهائي»[3] ووظيفة المؤول أن يكشف هذه الأسرار المستترة كي تصبح معلومة، والذي يمتلك مهارة الفهم يمكنه الكشف و بالتالي التأويل.

2- بين الهرمسية و الهرمينوطيقا:

لم يتحرر العقل البشري من الفكر الأسطوري الذي مازال يتحكم في التفكير الإنساني و يمارس سلطته عليه و يعود به إلى مرحلة الطفولة البشرية حيث أسطرة المصطلحات و هذا ما ينطبق على الهرمينوطيقا المستمدة بحسب الثقافة اليونانية من الإله الوسيط هرمس hermes[4] رسول الآلهة و قائد أرواح الموتى إلى العام الميتافيزيقي إله الفصاحة و المكر و الدهاء و السرقة و الذي يرزق الناس الثروة و يدر الربح[5] إنه متعدد الوظائف، التي تقوم على المفارقة «فقد كان متقلبا

(1) رحمن غركان: مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان ط1 ،2012و1433هـ ص217.

(2) إمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، د ط، 2000 ص30.

(3) التأويل بين السميائيات و التفكيكية ص 33 ، 34.

(4) ينظر دراسات أدبية ص23.

(5) ينظر أ. انيهاردت: الآلهة و الأبطال في اليونان القديمة، ترجمة هاشم حمادي، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، ط أولى 1994 ص 40.

وغـــامضا كـان أبـا لكـل الفنـون و أبـا لكـل اللصـوص و شيخـــا و شـابا فـي الوقـت ذاتـه»[1] و تحكـي الأسـاطير الغرائـب عـن هـذا الإلـه الرسـول، فقـد عبـده المسـافرون والخطبـاء و التجـار و الرياضـيون الشـباب و حتـى اللصـوص[2] هـو إلـه زئبقـي تتغيـر وظائفـه القائمـة علـى التناقضـات كـل حـين، وحـده لـه هـذه الصـلاحية ، تعـايش المتناقضـات «تمامـا كمـا يمكـن أن تتعـايش كـل الـدلالات فـي الـنص الواحـد، ذلـك إن التأويـل فـي جميـع الحـالات، لا يكتفـي بالبحـث عـن حقـائق مودعـة فـي الـنص بـل يميـل إلـــى بنائهـــا»[3] و مـــن ثـــم يمكـــن القـــول بـــوجود علاقـــة بيـــن الهرمسيـــة والهرمينـوطيقـــا لأن «خصائـــص الهرمينـوطيقـــا و خصـــائص الإلـــه هـــرمس هـــي صـواب و مؤكـد و يقـين لا شـك فيـه. فالهيرمينوطيقـا هرمسـية قلبـا و قالبـا مـن حيـث هـي فـن الفهـم و تأويـل النصـوص»[4] إن الممارسـة الهرمينوطبقيـة هـي التـي تمكـن مـن اســتهلاك دلالات النصـــوص و قراءتهـــا وفـــق علاقـــاتها بالسياقـــات المضمـــرة، وكشـف المسـكوت عنـه ففـي أي نـص يجـب : «أن يفهـم المعنـى أو الدلالـة، و ذلـك مـن خـلال المعلومـات أو البيانـات المباشـرة التـي يعرفهـا، إنـه ينبغـي أن يتولـد لديـه إحسـاس بوجـود شـيء مـا خلـف مـا هـو معطـى اليـه»[5] والمـوؤل يوظـف ثقافتـه المعرفيـة لتشـفير الـدلالات و الوقـوف عنـد المعـاني غيـر الظـاهرة حتـى و لـو كانـت متناقضـة لأن الـنص كمـا يـرى سـعيد بنكـراد «لـيس ملكـا لأحـد و لا يحمـل غايتـه فـي ذاتـه، إنـه فـي التكـون والتلقـي علـى حـد سـواء، خـزان لسـياقات لا يمكـن حصـرها»[6] فاللغـة حمالـه دلالات، تميـل إلـى الغمـوض و عـدم الإبانـة، و بـذلك يمكـن القـول

(1) إيكو: التأويل بين السميائيات و التفكيكية ص 28 ، 29.

(2) ينظر لآلهة و الأبطال في اليونان القديمة ص 43.

(3) سيرورات التأويل ص 30.

(4) عادل مصطفى: مدخل إلى الهرمينوطيقا، دار النهضة العربية، بيروت، د ط ، 2003 ص 18.

(5) شـاكر عبـد الحميـد: الخيـال، مـن الكهـف إلـى الواقـع الافتراضـي، سلسـلة عـالم المعرفـة، الكويـت، فبرايـر 2009 ص 481.

(6) سيرورات التأويل ص 31.

أن التلقي يتعامل مع النصوص بوصفها طبقات و يتجاوز التفسير التقليدي الذي يقف عند المعنى الأول و هذه التراكمات يمكن معها القول بالنص المفتوح القابل لتعدد القراءات.

إذا التأويل نشاط معرفي يستخدمه المؤول بما يمتلكه من قدرات و آليات وهذا ما أكده إيكو Eco أي أن «المقدرة التأويلية توجد في ذاتية القارئ و من ثمة فإن الاعتراف بأهمية التأويلات الذاتية للعمل الفني مسألة انتبه إليها القدماء قبل المحدثين و منحوها قيمتها»[1] وللقارئ الحرية في فهم النص باستخدام قدرته التأويلية و بذلك «يتحول النص إلى كيان مشروط بمستقبل تلقيه»[2] فالخطابات نص مفتوح تتداخل فيه بنيات نصية تتيح إمكانية التأويل فهي «تشكل مساحة نصية تتفاعل بداخلها إيقاعات متقاطعة مفتوحة على تأويلات»[3] لأنها تستوعب بنيات متعددة تحيل: «على الواقع و التاريخ و الإيديولوجية و اللاشعور»[4] و يتحول القارئ من مجرد متلق مستهلك إلى مؤول للنصوص وفق آليات تتحكم في ممارسة التأويل لأن «كل نص يتلقى ليؤول و كل تلق كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل.. لا تلقي بدون تأويل و لا تأويل بدون تلق»[5] بين النص و المتلقي علاقة تواصل و تفاعل، كل منها مرتبط بالآخر، يتلقى القارئ النصوص و يمارس عليها تأويله لأن الهيرمينو طيقا كما يقول غادامير G.Gadamer هي «فن تجنب عدم الفهم»[6] فكل مؤول يحاول الوصول إلى المعنى الذي تؤيده الدلائل النصية المقبولة المقبولة و يتجاوزها على رأي الفيلسوف الألماني شلاير ماخر Schleirmachrer

(1) فريد الزاهي: النص و الجسد و التأويل، إفريقيا الشرق المغرب د. ط ، 2003ص 18.

(2) م،ن ص 19.

(3) شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل، دراسة في الرواية العربية، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع ، سوريا، ط الأولى 2013 ص 129.

(4) أحمد اليابوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1، 1993ص 06.

(5) سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم و تجليات، رؤية للنشر و التوزيع، ط الاولى، 2006 ص 226.

(6) جدليه الفهم و التفسير في فلسفة بول ريكور ص 22.

بما يتوفر لديه من آليات القراءة و مخزونه المعرفي «لان التأويل خطاب على خطاب، فهو يتميز بطابعه التركيبي و تداخل الأنساق. المعرفية و تباين أدوات الإبلاغ الإنسانية»[1] فالتراكم المعرفي. و اختلاف المرجعيات المبثوثة في النصوص تتطلب من المؤول، شرحها و تفسيرها و إخراجها وفق ما تتيحه إمكانات التلقي والتأويل، المؤيدة بالدلائل النصبة الثاوية في النص و العصية على الفهم. وإن العودة للنصوص الروائية التي تتداخل فيها الأنساق المعرفية والمرجعيات الثقافية والرفض الإيدولوجي، تتطلب الفهم و التأويل و شرح إشكاليات التفاعل النصي .

ثانيا: <u>تأويل الأحداث التاريخية</u>:

التاريخ يدرس الماضي ويستنطق تجاربه و يرصد أحداثه بكل مميزاتها وخصائصها، سلبية كانت أو إيجابية، محاولا بذلك تجاوز أخطاء الماضي وتصحيحها والاستفادة منها، أما الرواية فهي مغايرة للتاريخ، هي تهتم بالحاضر وتسائله، لكن الغاية واحدة هي الإفادة، لكن لا يعني رفض التحاور والتداخل بينهما ولا يمكن بأي حال من الأحوال نفي العلاقة بين التاريخ والرواية «إن استقرار الطرفين منذ القرن التاسع عشر في حقلين متغايرين لم يمنع عنهما الحوار ولم ينكر العلاقة بين التاريخ والإبداع الأدبي، فقد ساوى الفيلسوف الألماني "لايبنتز" بين غايات الشعر والكتابة التاريخية... ولم يختلف موقف المؤرخ الإنجليزي الشهير "ك. ج كولنجوود" حين وزع في ثلاثينيات القرن الماضي الخيال الجبار على الروائيين والمؤرخين معا»[2]،

---

(1) محمد بازي: نظرية التأويل التلقائي التقابلي مقدمات لمعرفة بديلة بالنص و الخطاب، دار الأمان الرباط ، ط الأولى ،2013م 1434هـ ص179.

(2) فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي للعربي، المغرب، ط أولى،2004 ، ص 09.

الكثير يؤكد على العلاقة بين الرواية والتاريخ، وعملية الأخذ والتوظيف لا يمكن نفيها لأن الغاية هي خدمة الإنسان الذي هو مرجع لكليهما والفاعل فيهما والبحث عن «ما هو الإنسان؟» على رأي "جورج لوكاتش"، تتفق الرواية مع التاريخ وتختلف معه في الآن نفسه اتفقت معه وهي تقاسمه وحدة الواقعي والمتخيل والذهاب من الحاضر إلى المستقبل، واعتبار القرن التاسع عشر زمنا مرجعيا ... واختلفت معه مبتعدة عن الكليات المجردة ومحتفية بالتفاصيل.[1]

فالتفاعل والتحاور بين الرواية والتاريخ موجود، واستدعاء التاريخ في الرواية الجزائرية هو ميزة لها ولا تنحصر في حدود التاريخ الجزائري الذي يكتشف من خلاله ذاته وتاريخه الماضي، إنما تطال التاريخ العربي والإسلامي، ويبدأ الخطاب الروائي رحلته المثقلة والشاقة، خطاب المجتمع الإشكالي المتنوع، الذي خلق أبطالا إشكاليين[2] يعيشون زمنا لا يلغي ما سبقه من الأزمنة، يعيشون تاريخا غير منقطع عن تاريخ أجدادهم وتاريخ الإنسانية، ويريدون تاريخا دعائمه العدالة الاجتماعية والسعادة، فالروايات تشتغل على تاريخي و مرجعي ومتخيل، استوعبت التاريخ العربي الإسلامي فكانت ثرية بالأحداث من فتوحات وثورات، وسيكون التركيز حول كيفية تقديم الخطاب الروائي، للخطاب التاريخي وكيف تم تأطيره ودخوله مجرى السرد، إن التفاعل النصي أثرى الخطاب الروائي، بإقحام بنيات نصية مأخوذة من التاريخ العربي الإسلامي، ويمكن استجلاء التفاعل النصي من خلال استحضار النصوص التاريخية.

---

(1) ينظر الرواية وتأويل التاريخ، ص 12.

(2) البطل الإشكالي مصطلح لوكاتشي و هو الذي يصل إلى حيث شاء له الطريق لا إلى الموقع الذي شاء الوصول إليه. م نفسه ص 16.

1- استدعاء الحركات الثائرة:

يلامس التاريخ في رواية "ألف وعام من الحنين" الواقع والخيال، وهو ركن أساسي أطر الفضاء الروائي، في تلك المدينة الافتراضية - المنامة - الخارجة من الجغرافية والداخلة في التاريخ[1] من خلال ذات "محمد عديم اللقب" المحركة للخط السردي.

هذه الذات التي كانت كثيرة البحث عن هويتها -لقبها- الرواية ترسم لوحة حية لمجتمع المنامة؛ الطبقة الأرستقراطية ممثلة في مسعودة عديمة اللقب و الحاكم، المثقف محمد عديم اللقب الغريب في أفعاله، و سكان المدينة الذين يواجهون القادمين من أمريكا بمحمولاتهم الثقافية و الحضارية الغربية. محمد عديم اللقب البطل بما يحمله من أفكار وقيم وتجارب، نكتشف من خلاله رؤيته الخاصة للأزمة التي أصابت المجتمع العربي والإسلامي على مر التاريخ، فهو محرك النص، والمسار التاريخي، وتعتبر المنامة الفضاء الحيوي الذي تدور في فضائه الأحداث وما يرصده من علاقات، ومؤسسات وأبنية اجتماعية، وحركة المجتمع والعلاقات بين أفراده، وظروفه الاقتصادية، الكاتب يحاول رصد طبقات المجتمع، طبقة رأسمالية- الحاكم - و طبقة فقيرة - بقية الشعب - السارد يبحث في تاريخ الأمة لتأصيل إيديولوجيات معينة والتنويه بأصالتها، ففي الخطاب الروائي تتعدد الأحداث التاريخية وتتنوع، وتستمر فاعليتها ويؤكد الراوي ذلك في عدة مقاطع توضح الآراء المختلفة ووجهات النظر المتباينة في النظر إلى ذلك الماضي البعيد. يتواصل النص مع ثورة القرامطة ذات الاتجاه الإيديولوجي الشيوعي، فكان للسارد اهتمام

(1) ينظر غسان زيادة: قراءات في الأدب والرواية، إنه نداء الجنوب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط أولى، 1415هـ / 1995م ص 99.

بهذه الجماعة ذات الفكر الشيوعي ويريد التأصيل لهذا الفكر مما يجعل النص يحمل دلالات عميقة، ويؤرخ لإيديولوجية يؤمن بها، والكشف عن تلاعبات التاريخ وتزييفه، فبعث ماض عرف الانتصار لنقد الحاضر والدعوة إلى إصلاحه والمطالبة بواقع بديل «في سنة 289 من التقويم الإسلامي تقاطر أشباه البروليتاريا من بلاد ما بين النهرين على المدن بقيادة حمدان قرمط وأقاموا عاصمة حصينة تسمى السواد... ولم يرحم القرامطة أحدا، توزعوا في كل مكان، في العراق وسوريا وخراسان... وبنوا مدائن مزدهرة مثل السواد والإحساء والكوفة وسلمية، واستولوا على بغداد... وأقروا الشيوعية، فكانت هذه في مراحلها الأولى بطبيعة الحال»[1]، حركة التمرد هذه أدانت الواقع ، واقع مرفوض، مستبد و تدعو إلى بديل جديد يقوم على الحرية، والمساواة، فاستدعى السارد ثورة القرامطة[2] بالاسم والأفعال التي قامت بها هذه الحركة و هي نقطة سوداء في التاريخ الإسلامي إنها جماعة ضالة، أساءت لتاريخ أمة لها برنامج إفسادي، نهب و قتل و أعمال دنيئة وحتى حرق وتحريف القرآن الكريم «استعادوا التقاليد الوثنية الجيدة... وسحقوا المحرمات وعاشوا اللذة إلى أقصى حدودها، دون أن يكون لهم من هدف آخر سوى السعادة فورا للجميع، وكان لهم فلاسفتهم العقلانيون من أمثال إخوان الصفا وعلماؤهم من أمثال الرازي ومؤرخوهم من أمثال المسعودي وشعراؤهم من أمثال

---

(1) رشيد بوجدرة: ألف وعام من الحنين تر مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط ثانية، 1984، ص 196.

(2) القرامطة حركة عرفت في الكوفة، نسبة إلى قرمط أو كرميطة، وهي بالنبطية أحمر العينين وهذا ليس اسمه الحقيقي، فقد أخذه عن رجل عالجه وأصل قرمط من خوزستان وقد عرف بالتقوى والزهد والتقشف وله آراء في الدين، كقوله بأن الصلاة المفروضة خمسون صلاة في كل يوم وليلة، والاسم حمدان ويلقب بقرمط، ثم بدأ يجتمع حوله الناس ويعجبون بكلامه وزهده حتى صار له أتباع لهم مذهبهم الخاص فقد أحدثوا دينا غير الإسلام وأنهم يرون السيف على أمة محمد **صلى الله عليه و سلم** إلا من بايعهم على دينهم، وأن الصوم يومان في السنة وأن الخمر حلال، توافق تواجد هذه الحركة سنة 278هـ وهي بداية ظهور زعيمهم، ينظر أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك مطابقة لطبيعة محمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1422هـ ، 2008م ، ج 10 ص 236-311.

المتنبي»[1]، فهي حركة تبحث عن التمرد والحرية في كل شيء إلى درجة ضرب ثوابت الأمة ومبادئها وهذا ما يريده السارد إنه الفكر الهدام الذي تبناه القرامطة، لكنه إنجاز عظيم هدام، مازال أتباعه ينادون بمبادئه «حتى مروض الحمام العجوز، غيّر قناعه، فقد استمر في ألعابه البهلوانية بحمائمه وراح يبيع خفية وصفات لصناعة قنابل تقليدية مكتوبة بالأرقام، أي برموز مشفرة سرا، والتي بلغته بواسطة أعضاء طائفة تدعى جماعة القرامطة وكانت هذه الأخيرة قد بدأت نشاطها الإرهابي والثوري سنة 289 من التقويم الإسلامي... ووشوشت ألسنة السوء بأن مروض الحمام كان حبرا في العلوم الخفية وأنه جاء إلى المنامة ليبث دعواه ويجند أكبر عدد من الأنصار في جماعته»[2]، فهذا يحيل إلى التكامل الدلالي بين الشخصيات المتخيلة ، الروائية والوقائع التاريخية وذلك يعني أن الشيوعية مازال لها امتداد فهناك تواصل بين سيف القرامطة والشيوعيين المعاصرين الذين مازالوا يؤمنون بانتصار الشيوعية وعودتها ويفتخرون بكونهم كذلك، فالنص الروائي يتفاعل مع الأحداث التاريخية من حيث مناهضة الخطاب السلطوي في المنامة ورفض الهيمنة، والتمرد على الأوضاع، إن أنصار القرامطة والشيوعيين موجودون ينتظرون الزعيم الذي يقودهم ويوجههم: «وأصيبت الدر في كبريائها فأعلنت بأنها ستستعيد على الفور اسمها الحقيقي - مسعودة السعيدة - وأرسلت في طلب الداعية المتنكر في زي مروض الحمام وأمرته بأن يرسل إحدى حماماته الموهوبات إلى قبيلتها ليعلن لها بأنها تستعيد اسمها وليخبرها أيضا بميلاد أربعة توائم... وراودت الشكوك محمد عديم اللقب في أمر البهلوان... فشك فيه بأنه آخر

(1) ألف وعام من الحنين، ص 196، 197.

(2) م ، ن ص 142.

داعيــة ينتظــره أنصــار القرامطــة منــذ القــرن الثــامن أي منــذ هــزيمتهم علــى أيــدي الفـاطميين فـي معركـة الخنـدق وفـي سـنة 740 علـى وجـه التحديـد »[1] تتفاعـل أحـداث الروايــة مــع الوقــائع التاريخيــة، كتــب بوجــدرة فــي ســياق أيــديولوجي يضــع مســتقبل المنامــة المشــرق وحاضــرها فــي ماضــي الأمــة - القرامطــة- المكلــل بالانتصــارات والخيبــات، فهـذا الخطـاب الإيـديولوجي ينـدد بسـلوكات هـذا المجتمـع والسـلطة الغارقـة فـي العفـن، فقـد شـكل التفاعـل النصـي جسـرا تواصـليا بـين الماضـي والحاضـر، حيـث أفـادت الروايـة مـن تـاريخ الأمـة والاهتـزازات التـي غيّـرت مجـرى التـاريخ وسـعت إلـى اسـتلهام الدلالـة الرمزيـة لهـذه الثـورة المتمـردة علـى السـلطة، فالقضـية لـم تنتـه بسـقوط القرامطــة، بــل لهــا قابليــة للظهــور والتجديــد علــى مــر الــزمن، فأســندت هــذا العمــل التــاريخي وهــذا الفكــر القرمطــي إلــى شخصــية غيــر تاريخيــة هــي شخصــية مربــي الحمــام ممــا أدى إلــى تفعيــل صــورة القرامطــة وفكــرهم الخــاطئ لــدى المتلقــي، واسـتدعاء هـذه الأحـداث التاريخيـة المثيـرة يجعـل العمـل الروائـي ثريـا بالإيحـاءات الدلالية والرموز التي تدفع القارئ إلى التأويل.

تثيـر الروايـة أيضـا حـدثا تاريخيـا آخـر أكثـر إثـارة إنهـا ثـورة الـزنج، التـي تحيـل إلـى مجتمـع عنصـري و صـراع الأجنـاس والخيبـة العربيـة والـدعوة إلـى تأمـل التـاريخ العربــي وربطــه بالحاضــر: «وهــا هــي ذي القادمــة الجديــدة تحــيط بالتــاريخ عــن ظهـر قلـب وتقتطـع مستنسـخات الحقـد، الحجـاج بـن يوسـف، ترسـم صـورته بصـفة شـنيعة وهـذا كـل مـا يسـتحق، أفلـم يسـمى بجـلاد العـراق؟ المعتصـم وقـد عرفـه التـاريخ لقسـاوته إزاء السـود ومطاردتـه لهـم وهـو الـذي قضـى علـى أول ثـورة حقيقيـة عرفهـا الإسـلام، ثـورة الـزنج لقـد دامـت خمـس عشـرة سـنة وهـزت بغـداد مـن قواعـدها

(1) ألف وعام من الحنين، ص 145.

ما بين 255 و 270، حسب التقويم الإسلامي، وفي هذه الفترة بالذات جعلت الأمهات يرهبن أطفالهم مهددات إياهم بإخفاء زنجي تحت السرير».[1]

السارد يمزج بين تاريخين، التاريخ الأموي باستدعاء جلاده الحجاج بن يوسف الثقفي وما فعله وعدوا نيته الشديدة ضد الإنسان، وظلمه للناس وميله لسياسة الشدة والتعسف، وأمثاله كثير يستبدون ويمارسون العنف، والمنامة واحدة من المدن التي يحكمها الحجاج - بندرشاه- الطاغية المحتكر لخيرات البلاد، بالمقابل يجد الظالم من يتمرد على سياسته: «وتقول الروايات بأن الفلاحين الذين قادهم السندباد صمدوا ثلاث سنوات في وجه الحجاج بن يوسف ذلك الذي يقوم الآن بحراسة برقوق مسعودة»[2] إن للشر أصولا كما أن للخير أصولا فهناك نوع من التواصل بين الشر - الحجاج- وبندرشاه الذي ينتصر بدوره للظلم، كما كان الحجاج بالأمس، في الخطاب خلط بين تاريخين، تاريخ الدولة الأموية وما تحمله شخصية الحجاج من رموز ودلالات، وتاريخ الدولة العباسية الذي يثير السارد من خلاله ثورة الزنج، الزنوج الذين قادوا ثورة ضد العنصرية و انعدام العدالة الاجتماعية والقهر الذي مورس على هذا اللون من قبل الآخر الأبيض، لكن ليس من العدل ذكر شخصية الحجاج دون التوقف عندها وتأمل تاريخها الذي أثار ضجة كبرى ومازال يتصدر السرود، إنها شخصية فنتازية لقد تعسف و ظلم و تجبر و خرج عن كل قواعد العدل، كان شديدا لا يعرف اللين «فقد أغرق في سياسة القمع والبطش إغراقا، لم يكن له ما يبرره... وأمام ذلك لا نستطيع أن ننكر عليه خدماته للدولة الإسلامية في عهده، فإذا لم يكن هو الذي وحد الناس... فقد كان

(1) ألف وعام من الحنين، ص 72.

(2) م، ن، ص 187.

عـاملا فعـالا عظيمـا فـي هـذا التوحيـد»[1]، و بندرشـاه يماثـل الحجـاج فـي القسـوة والشـدة و القهـر و الاسـتبداد بـالرأي و العنـف المسـلط علـى المحكـومين، فهـذا الحجـاج عنـد تعيينـه عـاملا علـى الكوفـة سـنة 75 اسـتفتح أول لقـاء لـه مـع النـاس بالتهديـد والوعيـد «أمـا والله إنـي لأحمـل الشـر مَحْمَلَـهُ، أحـذوه بنعلـه، وأجزيـه بمثلـه، وإنـي لأرى رؤوسـا قـد أينعـت وحـان قطافهـا، وإنـي لصـاحبها، وإنـي أنظـر إلـى الـدماء بـين العمـائم واللحـى، قـد شـمرت عـن سـاقها تشـميرا...إن أميـر المـؤمنين عبـد الملـك قـد نثـر كنانتـه ثـم عجـم عيـدانها فوجـدني أمرهـا عـودا، وأصـلبها مكسـرا فـوجهني إليكم»[2]، فهـذه القـوة والشـدة وانعـدام اللـين وإغراقـه فـي سياسـة القمـع والقتـل كـان لأجـل مصـلحة الأمـة بفضـله أمكـن القضـاء نهائيـا علـى ثـورات الخـوارج[3]، فعـم الأمـن والسـلام أرجـاء الدولـة العربيـة وكـان لـه دور بـارز فـي الفتوحـات الإسـلامية والتـاريخ شـاهد علـى ذلـك، و لـولا جبروتـه وعنفـه وسياسـة البطش والقـوة والحـزم لمـا رفعـت رايـات الإسـلام، ولـولا هـذه الأنـا القامعـة المتضـخمة بالعظمـة مـن أجـل الإسـلام والدولـة الأمويـة، خلفـاء بنـي أميـة مـا امتـدت الدولـة الإسـلامية، فالنصـر لـم يكـن لذاتـه بـل للأمـة جمعـاء، و مـن الجـور الحكـم عليـه دون الحكـم لـه والأعمـال العظيمـة التـي قـدمها للأمـة خيـر شـاهد علـى ذلـك، فـي حـين أن بندرشـاه أنـاه متضـخمة: «علـى أنـه مـن البـديهي أن أهـل المنامـة لـم يحبـوا حـاكمهم كثيـرا، بسـبب اختلاسـاته البتروليـة، وأكباشـه المسـتوردة، أو بسـبب الأمـر الـذي استصـدره بـأن يعمـد رب كـل عائلـة إلـى تـزيين داره بزهـور الجاردينيـا... بحجـة أنـه كـان يصـنعها فـي أقبيـة منزلـه مـن البتـرول (الـنفط) غيـر المبـاع»[4] فالتفاعـل

(1) عمر أبو النصر: الحجاج بن يوسف حاكم العراقيين الفرات للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012، ص 8.

(2).أبـو جعفـر محمـد بـن جريـر الطبـري: تـاريخ الطبـري تـاريخ الأمـم و الملـوك ، طبعـة مطابقـة لطبعـة محمـد أبـو الفضل إراهيم دائر إحياء التراث العربي بيروت ط الأولى ، 2008 ج 6 ص 174 . 175

(3) فـي سـنة 78هـ، 697م تمكـن الحجـاج مـن القضـاء علـى الخـوارج فـي مختلـف سـاحات القتـال، مرجـع نفسـه، ص 173.

(4) ألف وعام من الحنين، ص 21.

بين الشخصيتين يقوم على الكره، كره المحكومين للحاكم الجلاد، وصورة الحاكم هي صورة مرعبة فاشية دموية غارقة في سياسة القمع والإرهاب.

الرواية تسرد تاريخين وليس تاريخا واحدا الحجاج وجبروته وتقويته للخلافة الأموية، والزنوج بقيادة صاحبهم "علي بن محمد" والثورة التي قاموا بها تمردا على أوضاعهم الاجتماعية السيئة، الأبارتيد ليست حديثة بل تمتد إلى العصر العباسي «على أن الزنوج العبيد المحشودين في بلاد ما بين النهرين كانوا في حاجة إلى زعيم قادر على إخضاعهم وقد نزل عليهم علي بن محمد ذات صباح عاصف بارد من سنة 255 مسبوقا بسمعته كمروض للأنهار، كان أبيض البشرة ومع ذلك عرف كيف يقبل بينهم، وتحول العبيد إلى جيش جرار زحف على المدن ونهبها»[1] لقد تواجد العبيد الإفريقيون في المستنقعات الممتدة بين واسط والبصرة واستمرت أكثر من أربعة عشر سنة 255، 270هـ، 869، 883م[2]، وكانت حلقة في سلسلة الأحداث التي هزت الدولة العباسية في حالة ضعفها كانت ثورة على الظروف الاجتماعية[3] هي ثورة طبقة السود ضد الطبقات الأخرى، ثورة سخط ضد الاضطهاد وسلب الإرادة والحقوق، لكن المقهور قد يمارس القهر نفسه على الضعيف، وهذا ما فعله الزنوج، استعمال القهر و الاضطهاد وممارسة كل أنواع العنف ضد الآخر، بعد سيطرتهم وصعودهم إلى المركز وزحزحة الأبيض إلى المحيط ،وكان بهبوذا بن عبد الوهاب أكثر صاحب الفاسق تعرضا لقطع الطريق وأخذ الأموال كان قد جمع من ذلك مالا كثيرا.[4]

(1) ألف وعام من الحنين، ص 184، 185.

(2) بدر عبد الرحمن محمد: الدولة العباسية دراسة في سياستها الداخلية، من أوائل القرن الثاني الهجري حتى ظهور السلاجقة، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2012، ص 140 و تاريخ الطبري ج 10 ص 47.

(3) م ، ن، ص 140.

(4) أنظر صالح أحمد العلي: صاحب الزنج علي بن محمد ودولته المهزورة، دار المدار الإسلامي، ط1، 2006، ص 136، ينظر الطبري ج. 10 ص 184.

إن تفاعل الرواية مع هذه الحركة المتمردة ضد العنصرية، ضد الطبقية الممارسة على الفئات الضعيفة، يحيل إلى الاضطهاد الممارس على سكان المنامة، فهي رمز للاستعباد والطبقية التي تعود من الماضي إلى الحاضر بأسماء جديدة، الزنوج كانوا يريدون عدلا إجتماعيا، فسيطروا واستولوا على عقول كثيرة ومن ثم فرضوا إيديولوجيتهم وفكرهم الشيوعي: «وكان للعبيد أمران أساسيان في صالحهما: أرضية المعركة، واحتقار الموت، ثم أنهم راحوا يوجهون ضرباتهم بعيدا عن قواعدهم، فوقعت بلاد ما بين النهرين بين أيديهم وأقاموا البنيات الشيوعية الأولى في العالم... لم يصمد أمامهم شيء، مزقوا ألف ليلة وليلة، وأعدموا الأثرياء... وأحرقوا القرآن... وألغوا الصلاة والصوم والصدقة... لكن الحكاية لم تدم إلا ما تدومه الأفلام خمس عشرة سنة ونيف، فقد وقع تحالف عظيم ضد جمهورية الزنج... وبرز أحد الملوك ممن يعرفون مصالحهم فقضى على المتردين، انتصر الموفق عليهم وقتل علي بن محمد سنة 270».[1]

استيقظت كرامة الزنجي، وبذلك يكون موته بكرامة، لا أن يموت مستعبدا ذليلا قبل أن يأخذه الموت، موت المذلة والهوان.

إن السارد يسائل التاريخ ويبحث عن دلالاته يتساءل عن بؤس الحاضر، وقوة الماضي وسحره إنها المفارقة التاريخية، تمحورت الرواية في مستويات تاريخية عديدة منها، العرقية والعنصرية الأبارتيد العربي ونقرأه في ثورة الزنوج، وفي مستوى آخر الاستبداد ممثلا في السلطة التي تهيمن كل شيء، هي الحجاج الظالم و الجلاد السعيد، فهذه الثورة وغيرها تترجم فطنة ويقظة الشعوب الطموحة لإزالة الأنظمة المستبدة، المتعفنة.

(1) ألف وعام من الحنين، ص 185.

تقرأ الرواية في مستوى آخر عصرا مهما من تاريخ الأمة هو العصر المملوكي، حيث سيطرة الأنثى شجرة الدر، فقد وظف الروائي معارف تاريخية تنتمي إلى زمن تداخل فيه الإيجابي والسلبي، زمن الأنا الفاعل فيها هي الأنوثة التي نصبت ذاتها مركزا وما عداها هامشا، هي التي تلتمس السلطة فيصبح الآخر - هو- مقهورا ذليلا.

شجرة الدّر في الرواية هي مسعودة السعيدة، زوجة عديم اللقب والتي غيرته إلى الدر، تجنبا للخلط بينها وبين والدة زوجها تقول الأم مسعودة في حوار مع الكنّة: «ينبغي عليك أن تغيّري اسمك لا يمكن لنا أن نقتسم الرجل نفسه والبيت نفسه والاسم نفسه دون أن تصطدم الواحدة منا بالأخرى ودون أن نحطم الكراسي بمجرد النظر إليها».[1]

إنها حرب أسماء ومن هنا كان لابد من التغيير ووقع الاختيار على شجرة الدّر أول حاكمة أنثى في التاريخ الإسلامي: «وذات صباح وجد عديم اللقب لزوجته اسما جديدا لقد أمضى الوقت الكافي لذلك، إنها معجزة حقا، ذلك أنه بدا ذاهلا عن نفسه تائها في المياه السديمة وتدحرج من غرفته وقال: «فليكن اسمها شجرة الذر! أماه، ليس لديك ماتخافينه الآن...».[2]

وظفت الرواية تاريخ الأنوثة السلطوي وقهرها للرجل، الأنثى التي تبحث عن العدالة المفقودة والمؤجلة، وقرأت ما لم يجرؤ المؤرخ على البوح به، إنها شجرة الدر، تشكلت الرواية بدءا من التاريخ لكنها ليست تاريخا إنما إعادة التاريخ بشكل جمالي: «لقد كانت تلك المرأة الملكة الوحيدة في تاريخ الإسلام، فقد حكمت

(1) ألف وعام من الحنين، ص 72.

(2) م ، ن، ص 74.

مصر وسوريا وتركيا، وفقدت زوجها خلال الحملة الصليبية الثامنة والأخيرة، قتله شخص يسمى "سانت لويس" في معركة المنصورة واحتفظت بالسلطة خمسة عشر عاما من 647 إلى 661»[1]، الرواية تصرفت في التاريخ الحقيقي للمرأة الملكة والتي تقول «كتب التاريخ أنها حكمت سنة 648هـ/ 1250م بعد وفاة زوجها الصالح أيوب يوم 14 شعبان 647، 23 تشرين الثاني 1249»،[2] استحضار تاريخ شجرة الذر هو رصد لصورة المرأة المهيمنة، التي تمثل المركزية الحضارية، هي شهرزاد ثانية «وفي مواجهتها، كان كل رجال الأرض المظلومين المضطهدين، لقد استثارتهم وتزوجت بأحد خدمها، قالت ربة الدار: «قصة من قصص الزنوج أيضا! يا للمساكين!» كلا كان أبيضا وقادما من الأناضول حيث كان للناس الخيار بين رعي الأغنام أو حراسة الشعوب، فاختار أن يكون عسكريا ودخل في خدمة الملكة وقلبها على السرير معتقدا أنه قادر على قلبها من عرشها فقطعت رأسه»[3]،هذه حكاية أخرى من حكايات شهريار مع الأنثى، إنها تملك شخصية شجرة الّدر، وتقيّم طبيعة سلطتها وتسلطها على الذكورة، وقوتها السياسية، وحادثة قتل الذكورة حررت الروائي من الأسر التاريخي وبذلك تغلبت شهرزاد على شهريار ليس بالحكي والهروب، لكن بالقوة، هنا تقف الأنثى لممارسة سلطتها دون عقدة الخوف من الذكورة، ذكورة شهريار المنتقم من الأنوثة، إن شجرة الدّر[4] هي رمز الأنوثة المتفوقة التي تتحكم و تتسلط، لم تعد تلك الأنثى الباحثة عن ذكر يشملها

(1) ألف وعام من الحنين، ص 74، 75.

(2) سوزي حمودي: الفاطميون والزنكيون والأيوبيون والمماليك وصراعهم حول السلطة في المشرق العربي، دار النهضة العربية بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1431هـ، 2010م، ص 174.

(3) ألف وعام من الحنين، ص 75 .

(4) شجرة الدّر زوجة الصالح أيوب وهي أرمينية الأصل وليست مملوكية تماما، وكان المماليك البحرية يأتمرون بأمرها، فاختاروها للسلطة بعد قتلهم توران شاه ابن زوجها وتمت البيعة في 10 صفر 648، 14 أيار 1250، فقبضت على زمام الأمور بقوة وشهامة زائدة، عارض المصريون وجود امرأة على رأس الحكم، كما عارضها الأمراء الأيوبيون في الشام ولم يعترف بها الخليفة العباسي المعتصم، فلم تستمر طويلا، لذلك أشار المماليك البحرية عليها بالزواج من الأمير عز الدين أيبك التركماني والتنازل له عن السلطة ففعلت ذلك في ربيع الثاني 648، تموز 1250م. ينظر الفاطميون والزنكيون، ص 74، 75.

بعواطفه، بل شجرة الدّر هي الأنثى المتميزة التي تقمع الرجل وتغتصب رجولته، وتقتله انتقاما للأنوثة، إنها "ميدوزا" الممتلئة جمالا يؤذي ولا يقاوم، إن المرأة الجميلة معادلة للموت والسقوط في الهاوية [1]، شجرة الدّر تتفجر بالجمال الذي يخبئ السّم الأسود تحمل الفاعلية السحرية التي تجعل الرجل رهين رغبات تتصرف به، لا هو من يتصرف بها، فهناك تواصل وتفاعل بين شجرة الدّر المتخيلة وشجرة الدّر المرجعية، هذا التفاعل الذي يقوم أحيانا على المفارقة، فشجرة الدر الملكة قضيتها ليس البحث عن الحب والعشق لدى الآخر الذكر، ليست حكاية عاشق ومعشوق، هي ممارسة فكرية وليست علاقة تسعى لإشباع الجسد، فتشكل العلاقة بين الرجل والمرأة لا يقوم على تلك الرابطة الإنسانية العاطفية، وإنما موضوعة سياسية، سلطوية بالدرجة الأولى، في حين أن زوجة عديم اللقب بدايتها حب وهوى بين مومس - مسعودة السعيدة- ومحمد عديم اللقب، الذي يسعى لإشباع رغباته «أما البغايا الصغيرات اللائي كن خجولات شبقات، فيعود أصلهن إلى المناطق الجبلية، حيث التقاليد الوثنية لم تتأثر بدين الدولة الوطنية التي حاول البعض تنصيبها وسط صعوبات متعددة، وموجز القول هو أن الماخور صار قطب الرحى لبلدة المنامة». [2]

ومن الماخور حدث التعارف بين عديم اللقب وهذه المومس: «اسمي مسعودة مثل أمك، وأنا أعرف المكان الذي كانت تقوم الدار التي حرر فيها ابن خلدون جزءا كبيرا من مؤلفه الشهير» [3] من مجرد علاقة عابرة إلى زوجة قائدة، وهنا يكمن التماثل بين الشخصيتين المتخيلة والمرجعية «استعادت شجرة الذر ذلك

(1) قتلت شجرة الدّر عز الدين آيبك التركماني زوجها لأطماعه ونفذ العملية الأمير الشركسي أقطاي، وبموته وصل قُطْز إلى الحكم. شفيق توفيق إسماعيل: المماليك الشراكسة دار سلات، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص 103، 104.

(2) ألف وعام من الحنين، ص 59.

(3) م ، ن ص 63.

الاسم الملكي الرامز للأنوثة أعطت براهينها، ولم تنس أبدا أن نظيرتها الملكة قد قطعت رأس زوجها... عليها الآن أن تقوم بدورها، فقيادة المقاومة تقع على عاتقها، وهكذا انطلقت توزع المهام»[1] هنا المرأة تثبت وجودها وتعطي اهتمامها لمواضيع أخرى وتتحول إلى فاعلة، إذ حاول الروائي إسقاط قضايا الواقع المعاصر على الأحداث والشخصيات التاريخية، أراد نقل أزمات الواقع وهزائمه من خلال الأحداث التاريخية واختار فتراته المهزومة، ووجه السارد اهتمامه إلى شخصيات روائية تنتمي إلى الطبقات الشعبية لنقل معاناتهم وأزماتهم وتضحياتهم، وما شجرة الدّر إلا واحدة من هؤلاء والتي تقف ضد هذا الصراع المتجدد مع القوى الأجنبية المعادية، والصدام الحضاري مع الآخر - أمريكا- «وكانت شجرة الدّر مطلعة تمام الاطلاع على طرائق حرب العصابات لدى القرامطة، فاهتمت بوضع مخطط للمعركة وبتحديد إستراتيجية النضال الوطني بكل دقة، وعلاوة على ذلك كان عليها أن تنسق كل شيء، وتراقب كل شيء، ولكي تكون مقنعة، وعند حسن ظن النسوة، روت عليهم تاريخ مقاومة نساء المنامة، واستهلت حديثها بمعركة الخصل الشهيرة»[2]، هناك تفاعل بين هزائم الماضي ومشاكل الحاضر، وهذا التناول لهذه الشخصيات سواء كانوا حكاما أم زعماء قد يفرغها الروائي من حمولتها التاريخية ويجردها من أصولها، ويضفي عليها بعدا فنتازيا، وقد يقتصر التناول على تزويد السرد بهذه الشخصيات كما هي في واقعها التاريخي، و هذا التداخل بين الأحداث أعطى الرواية بعدا عجائبيا، وتفاعلت مع هذه الشخصيات باعتبارها نماذج بطولية، ويواصل السارد ذلك

(1) ألف وعام من الحنين ص 234.

(2) م ، ن ص 235.

ويؤكد في عدة مقاطع حوارية توضح الآراء المختلفة ووجهات النظر المتباينة حول ذلك الماضي البعيد، لتتحول هذه النماذج، وهؤلاء الزعماء إلى فزاعات Epouvantails عند مسعودة عديمة اللقب، توظفها لطرد الطيور عن مزروعاتها «فهذه الفزاعات لم تعد تخيف شيئا ولا أحدا، وتقع متهالكة على الرغم من جهود مسعودة التي تشهد خراب مزروعاتها تحت مناقير العنادل والسنونو والزرازير وغيرها»[1]، فيتحول الزعيم الباحث عن السلطة السرمدية الذي يتهدده التداعي إلى فزاعة غير فاعلة .

2- مفارقات استدعاء الأندلس: من القوة إلى سقوط المهزلة

الأندلس، الفردوس المفقود، دخلها المسلمون سنة 92 هـ واتخذوها وطنا لهم وأسسوا فيها حضارة لا تضاهيها أية حضارة أخرى وزهدوا في غيرها من الأمم ورغبوا عن مغادرتها حتى بعد سقوط آخر مدنها[2]، وربما لا نجد نصا يحمل دلالة الحب والعشق من قول "موسى بن سعيد" حين عينه صاحب سبته وزيرا وطلب منه الحضور إلى مراكش «أما ما ذكر سيدي من التخيير بين ترك الأندلس وبين الوصول إلى حضرة مراكش فكفى الفهم العالي من الإشارة قول القائل:

والعِزُّ مَحْمُودٌ وَمُلْتَمَسٌ وَأَلَذُه ما نيل في الوَطَنِ

فإذا نلت بك السماء في تلك الحضرة، فعلى مَنْ أَسُودُ فيها؟ ومن ذَا أُضَاهي بها؟

لا رَقَتْ بِي هِمَّةٌ إن لم أكن فيك قد أمَّلْتُ فوق الأمل

وبعد هذا، فكيف أفارق الأندلس، وقد علم سيّدي أنها جنة الدنيا بما حباها الله من اعتدال الهواء، وعذوبة الماء، وكثافة الأفياء، وأن الإنسان فيها لا يبرح بين قُرَة عين، وقرار نفس»[3] ولدت الأندلس في العربي حب الانتماء، والشعور بقداسة

(1) ألف وعام من الحنين، ص 63.

(2) ينظر مراد حسن عباس: الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة ص 13.

(3) أحمد بن المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح إحسان عباس، دار صادر بيروت، ط السادسة، 2012، ج 1 ص 282،283.

المكـان والحنـين إليـه، والإحسـاس بجمالـه، وتكـون لديـه نرجسـية مكانيـة حتـى بعـد السـقوط والانكسـار، لأن الأنـدلس حضـارة جمعـت الإنسـانية دون عنصـرية وتفرقـة بين الأديان، وسقوطها هو سقوط الإنسانية الموحدة.

وقـد شـكلت الأنـدلس مصـدرا إبـداعيا للشـعراء و القاصـين وكتـاب المسـرحية. كتب"محمـد الفيتـوري مسـرحية يوسـف بـن تاشـفين، وكتـب محمـد بـن عبـد الـرحمن يـونس روايـة «ولادة بنـت المسـتكفي فـي فـاس» وكتبـت رضـوى عاشـور ثلاثيـة «غرناطـة - مريمـة-الرحيـل» وغيرهـا مـن الأعمـال الإبداعيـة[1]، وافتـتن الروائيـون الجزائريـون بهـا واسـتثمروا فـي تـاريخ السـقوط وهـروب الموريسـكيين إلـى العـدوة المقابلـة للأنـدلس، وشـكلت غرناطـة صـورة لانهـزام وسقـوط الخلافـة ونهايـة الإسـلام بهـا، غرناطـة التـي تحمـل صـورة المفارقـة فهـذه «المرحلـة الأندلسـية ذات تـأثير واضـح فـي الإبـداع العربـي، بحيـث يمكـن أن تشـكل مفارقـة حـادة، فهـي مـن ناحيـة تمثـل حلقـة مـن حلقـات الماضـي الجميـل للعصـور الذهبيـة العربيـة، ومـن ناحيـة أخـرى ربمـا كانـت هـي الأكثـر إلحاحـا، تمثـل الكـابوس المرعـب الـذي ينتظـر كـل قطـر إسـلامي مهـدد بالصـراع والسـقوط»[2] وقـد اختـارت الروايـة الجزائريـة السـقوط، أيـن يتمـاهى الـواقعي بالخيـالي بالتـاريخي و «اسـتدعاء الخطـاب التـاريخي لإنشـاء خطـاب الروايـة الـراهن، يجعـل مـن التـاريخ نسـيجا ظريفـا مكونـا فـي المـتن الروائـي»[3] ففـي رمـل المايـة تتفاعـل الروايـة مـع عبـق التـاريخ الأندلسـي، و ترصـد طبيعـة سـلطة محـاكم التفتـيش التـي لاحقـت الموريسـكيين Les Moresques[4]، و تـاريخ السـقوط العربـي الإسـلامي

(1) ينظـر مـراد حسـن عبـاس: الأنـدلس فـي الروايـة العربيـة والإسـبانية المعاصـرة، دار المعرفـة الجامعيـة، الإسكندرية .د . ط ، 2002 ص 17.

(2) طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط الأولى، 1996 ص 129.

(3) فتحـي بوخالفـة: التجربـة الروائيـة المغاربيـة دراسـة فـي الفاعليـات النصـية وآليـات القـراءة، عـالم الكتـب الحـديث للنشر والتوزيع الأردن، ط الأولى، 2010 ص18.

(4) الموريسـكيون أو الموريسـكوس بالقشـتالية هـم الإسـبان المسـلمون الـذين تـم تعميـدهم بمقتضـى مرسـوم ملكـي فـي 06 شـعبان 907هـ، 14 فبرايـر 1503. الصـاوي محمـد الصـاوي: دولـة بنـي الأحمـر والموريسـكيون، العالميـة للكتب والنشر، ط1، 2011، ص 381.

والتحولات الحضارية «حكاية الموريسكي روتها "دنيا زاد" ورواها قبلها أناس كثيرون، رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة، عشقها الرعاة ورووها بمسحة حزن وحنين، ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه»[1]، إن توظيف شخصية البشير الموريسكي الهارب من محاكم التفتيش، هو إعادة كتابة تاريخ أمة و تفعيل لصورة الأنا المسلمة وعلاقتها بالآخر المسيحي، و البشير الموريسكي ما هو إلا نموذج لصورة المسلمين في إسبانيا المسيحية، تحكي مأساة الموريسكيين وما ألحقتهم به دواوين التفتيش من تنصير وطرد وتهجير وحرق، تاريخ مأساوي طويل، ينضح بالقهر والتشريد والقتل الممارس على الموريسكيين، البشير الموريسكي هو آخر الفارين من الأندلس شخصية يلفها الغموض والعجائبية:«يقولون والعهدة على من يروي الأخبار والحكايات ويملأ الأسواق بالأناشيد الصادقة إنه "البشير الموريسكي" نفي من الجنة لأن إثمه كان أثقل من أيام الحشر نفسها، ولأن الجنة كانت قد أوصدت أبوابها منذ دخول الصحابي الجليل "أبو ذر الغفاري" مجللا بالعطش والكبرياء».[2]

إن شخصية الموريسكي شخصية مفترضة تحيل إلى تاريخ شخصيات كانت في ذلك الزمان - الأندلس- عاشت ويلات رجال الكنيسة[3] واستطاعت المقاومة والبقاء على دينها، فشخصية البشير لا تقيدها نصوص تاريخية، فهي رمز لكل شخصية موريسكية كابدت آلام البقاء، البقاء على الإسلام والبقاء في الأرض لأن الخروج معناه الموت، معناه الانتهاء، وبواسطة هذه الشخصية المفترضة ربط

(1) رمل الماية، ص 06.

(2) م ، ن ص 09.

(3) في 1532/12/13 صدر عن البابا " كليمنت السابع" أمر بابوي يقضي بوجوب تعليم المسلمين أمور الدين المسيحي وتعاليمه، وفي 11 يونيو 1534 أصدر البابا أمرا بابويا يأمر فيه الإمبراطور "شارل الخامس" بإخراج المسلمين الذين يرفضون التحول إلى النصرانية.

محمد حسن العيدروس: العصر الأندلسي لخروج العرب من الأندلس، التطهير العرقي وجرائم الإبادة الجماعية ضد المسلمين في إسبانيا، دار الكتاب الحديث، مصر، ط1، 2011، ص 266.

السارد بين الموريسكيين في الأندلس والذين فرّوا إلى المغرب العربي ومنهم السارد، فالمعاناة مازالت ربما مستمرة،والذين قهروه وأخرجوه من الأندلس مازالوا يلاحقونه اليوم في وطنه الجديد «هم يقولون أن قصته كذبة كبيرة بناها حكماء المدينة السبعة وصدقها الموريسكي لأنه كان في حاجة ماسة إلى وهم ينقذه من خوف المدينة الذي استفحل في ذاكرته، وفي الليلة التي سبقت الأيام الأخيرة من حياة الحكيم شهريار بن المقتدر ضحك منه أصدقاء الحاكم كثيرا حتى انكفأوا على ظهورهم، قهقه الأمريكي، فتبعه الانجليزي، الفرنسي فالألماني الذي كان يدفع صدره إلى الأمام بشكل يظهر معه بشكل واضح الصليب المعقوف الذي يزين به صدره»[1]، إنه سرد لأول هزيمة كبرى في تاريخنا والذي تلته هزائم، خروج المسلمين من الأندلس غيّر خريطة العالم الإسلامي وبذلك أعلن سقوط حضارة من أعظم الحضارات، فكل أنا مسلمة هي أنا موريسكية سقطت من التاريخ الأندلسي ومازالت تبكي جراحه «... وأكدوا له بأنه لم يعد من أي تاريخ أندلسي، مجرد رجل كآلاف الرجال مدمن كآلاف الخلق على قراءة التاريخ الغرناطي لأن أحد أجداده كان موريسكيا يقال أنه سقط من جبال البشرات بعد أن هدّ الجبال وأرعب جيوش فردناند الأراغوني وإيزابيلا القشتالية»[2]، وظف السارد شخصيتين مرجعيتين فردناند الأراغوني وإيزابيلا القشتالية[3] رمز بهما للآخر الإسباني، الذي أراد تصفية العرق الإسلامي وإسقاط هذه القضية على ما يحدث اليوم، الرمز يكشف الصراع ولا معقولية الآخر وبطشه وإرهابه فيأتي سقوط حضارة وانهيار أمة،

(1) رمل الماية، ص 10.

(2) م ، ن ص 11.

(3) قشتالة مقاطعة إسبانية قامت فيها ثورة عربية (1261-1266) فلم يشعر الإسبان بشيء، مما يدبر ولم يشعروا إلا والثورة تندلع صيف 1261 والثوار ينقضون على جميع الحصون في المنطقة الممتدة بين مرسية وشريش ويقضون على مقاومة الحميات الإسبانية فيها ورفعوا علم غرناطة وأعلنوا انضمامهم إلى سلطة بني الأحمر، العصر الأندلسي، ص 279.

سقوط الكيان السياسي للمسلمين رغم المنجزات الحضارية العظيمة، إن غرناطة المملكة الإسلامية تحت سلطان بني الأحمر أعادت للمسلمين سيطرتهم وبقاءهم قرنين آخرين، فكانت آخر مملكة إسلامية سقطت «لم يتساءل الموريسكي كثيرا عن السر ولا عن اللغز المحير فقلبه كان مملوءا ويلامس حكماء (علماء) المدينة وأصداء محاكم التفتيش[1] وصراخات» أهل غرناطة[2] وهم يسقطون الواحد تلو الآخر من جراء حصار القشتاليين الأرغونيين»[3]، هو سؤال إلى الذات العربية، الأنا المضيعة التي أراد الآخر تشويهها وتعميدها في مياهه الآسنة، لينسيها تاريخها الحافل بالانتصارات، الموريسكي رمز من التاريخ الأندلسي، يحمل اسم كل عربي مسلم عاش في غرناطة، مرسية أو طليطلة... إنه الشهيد الذي فر منه الموت وتركه في ظلمات الكهف: «كان البشير الموريسكي كبيرا وسط هذا الذهول عرف أن الأنجم ليست إلا وجوه الشهداء موزعة على زرقة السماء التي لم تفقد مبرر زرقتها ولا ألوانها الزاهية، شهداء كان بينهم وبين الموت مسافات لا تحد وعلى مقربة شبر

(1) نشأت أول محكمة للتفتيش في إشبيليا بعد سنتين من ترخيص البابا سيكستو الرابع Sixto IV للملكين الكاثوليكيين بتعيين أول المحققين هما دي موريو Miguel de Morillo وخوان د يمان مارتن Juan Martin desoin وانتقلا إلى اشبيلية لمباشرة مهامها وفق ما جاء في مرسوم ديسمبر 1470، وفي القرن 16 تركزت جهود المحكمة في القضاء على الخطر الموريسكي البورتستانتي واليهود، ثم أقيمت محاكم أخرى في قرطبة، شربش وغرناطة، عقب استلام ملك قشتالة لها من الأمير محمد بن عبد الله، وهي آخر محكمة أنشئت في الأندلس سنة 1499، دولة بني الأحمر والموريسكيون، ص 367، 368، 370، 371.

(2) مملكة غرناطة (620-897هـ) وفيها حكم بنو الأحمر ما يزيد على قرنين ونصف وتضم آخر ما تبقى من المماليك الإسلامية في إسبانيا إلى حين سقوطها النهائي سنة 897هـ، فقد استطاعت أن تبرز من غمر الفوضى ضئيلة في البداية، وان توطد دعائم قوتها شيئا فشيئا وأن تذود عن الإسلام أكثر من قرنين، فقد استطاع أبو عبد الله محمد بن يوسف بن نصر المعروف بابن الأحمر تكوين قوة عسكرية في جنوبي إسبانيا الإسلامية وتأسيس مملكة غرناطة، توالى على حكمها من بعد ما يزيد على عشرين سلطانا، شملت القسم الجنوبي من إسبانيا جنوب نهر الواد الكبير حتى شاطئ البحر المتوسط ومضيق جبل طارق مالقة، العصر الأندلسي، ص 12، 13.

(3) رمل الماية، ص 11.

واحد من الحياة لكنهم لحظة الاندفاع اختاروا الموت»[1]، الموريسكيون هيّؤوا الثورة ضد الأسبان، رغم كل العهود والمواثيق التي وقعت بينهم، لأنهم يعرفون دناءتهم، وأنهم لن يسمحوا لهم بممارسة حرياتهم الدينية، لم يستسلموا رغم ممارسات محاكم التفتيش، صمدوا فلم يشوهوا تاريخنا بالخيانة إلى أن سقط آخر حصن عربي تحت ضغط الحصار، وتخلوا عن كل ممتلكاتهم، شردوا وحوكموا و هجروا وأبيدوا، يحكي البشير الموريسكي عن حاله «...الزوايا تجدد ارتسامها بشكل أكثر وضوحا النور يزداد تسربا من بين شقوق الكهف، حكى لي الملثمون السبعة عن الأتراك، عن البحر عن الأسبان والأوربيين... لكن مخي كان مشلولا، تملأ زواياه أصداء محاكم التفتيش المقدس، عسكر الأتراك عندما فشلوا في إخراج لساني اتهموني بالجوسسة لصالح الإسبان، أقسمت برأس كل القوالين، الأوفياء أني مجرد قوال من محاكم التفتيش المقدس، وأني تركت غرناطة»[2]، إن تعامل السارد مع التاريخ الأندلسي هو تعامل مع دينامية الشعب وحركيته وأثرها في مسيرة التاريخ ليربط الماضي بالحاضر، حيث يمكن تقييم المنجزات الغربية في تاريخنا، فالتاريخ هو الذي يشكل الوعي ويؤسس الذات في علاقتها مع الآخر «لم تكن غرناطة امرأة سهلة كما كان يقول دائما، كما كنت تقول أيها الصغير حين وقفت تتحسر على الهضبة، لم يكن ذلك على المدينة ولكن على النساء القشتاليات وخسارة الملك، الوحيد الذي رفع رأس المدينة، ترك رأسه فيها برجولة، نسيه الوراقون، علي ختم فترته، كما يفعل الأجداد حين طلبت القشتالية (إيزابيلا) منه الجزية أجابها بقسوة «الذين تعودوا دفع الجزية ماتوا، ودار السك لا تنتج إلا السيوف هذه الأيام»... أبو عبد الله محمد الحادي عشر

(1) رمل الماية ص 13.

(2) م ، ن، ص 29.

في الترتيب المحمدي استفرد بالسلطة بعدما أزاح والده... إيزابيلا كانت تحسب صوت الريح، وتنتظر يوم الرايات الذي لا يحققه إلا محمد الصغير خاض حرب الموت ضد عمه... ليهرب في النهاية إلى تلمسان».[1]

نهاية رجل سلم آخر حصن أندلسي، وبكى على ضياع ملكه، بكى بكاء النساء على ملك لم يحافظ عليه مثل الرجال بتعبير أمه عائشة الحرة[2]، ليبحث عن وطن جديد هو تلمسان، فكثير من جزئيات هذه المحكي تنتمي إلى السيرة الذاتية "لواسيني الأعرج" وتتجاوز السير ذاتي إلى ما هو جمعي عام ليعني الجزائر «محمد الصغير كان دابة القشتالية، خرج من باب البيرة فارا مثل العنزة، يقول الوراقون، إنه لم يهرب لأنه كان يخاف الله ومصلحة الرعية التي كان يرحمه الله، يموت في حبها، حقن الدماء، ورفض أن يلطخ يديه بدماء الفاطميين»[3]، ينتقل السارد من حقبة تاريخية إلى أخرى، ويعلن تاريخ الدولة الفاطمية[4] بالشمال الإفريقي والعنف الذي مارسته ضد أهل السنة والجماعة، مارست كل أنواع العنف والتعذيب ضد العلماء وكل من يرفض التشيع، ويؤشر إلى الصراع المذهبي الذي مزق الأمة التاريخ يعيد أحداثه وصراعاته، ودمويتة و من يمارسون سلطتهم باسم الدين للحصول على الامتيازات والهيمنة أكثر، فهذا الحكي الاسترجاعي هو إسقاط لوضع الأمة الحالي التي تتخبط في أزمات التحزب والتمذهب وما يجره من تشتت.

(1) رمل الماية، ص 136، 137.

(2) ينظر دولة بني الأحمر والموريسكيون ص 360.

(3) م ، ن ص 137.

(4) ما بين 288هـ إلى 289هـ وصل أبو عبد الله الشيعي من اليمن إلى كتامة مع الحجيج المغاربة ثم انتقل إلى جبال الأوراس ومن هناك كان يوجه ضرباته لدولة الأغالبة في عام 296هـ، 909م سقطت مدينة الأديس في يد قوات أبي عبد الله الشيعي، واستطاع القضاء على الدولة الرستمية بتاهرت عام 297هـ، و910م وأصبح المغرب الأوسط إلى تلمسان دولة عبيدية، وتولى عبد الله المهدي الذي أعلن قيام الدولة الفاطمية التي نسبها إلى فاطمة الزهراء بنت الرسول ε لخداع الناس وتضليلهم بعد وفاته سنة 322هـ تمكن حفيده المعز لدين الله الفاطمي من الاستيلاء على مصر واستمر حكم العبيد بين نحو قرنين من الزمان إلى أن قضى عليهم صلاح الدين الأيوبي سنة 564هـ، على محمد الصلابي: الدولة الفاطمية، مكتبة حسن العصر، لبنان، ط1، 2009، ص 50، 55.

إن السارد مهووس بغرناطة، بالأندلس، بالفردوس المفقود، المضيّع، الفردوس الذي كان بين أيدينا و أصبح ذكرى وهاجسا يؤرقنا: «قلت أهرب، وها أنذا قد فعلتها، السيوف القشتالية لم تروض جدي ومحاكم التفتيش لم تنسني حمود الإشبيلي وأحبائي وماريانة العاشقة، العمر قضيته في حي البيازين، حيث ينتشر الموت مثل اللعبة في الحياة اليومية سأبيع أسوار مدينتي وأسواقها وحيطانها ومغاراتها وصخورها الزرقاء للخراب بدون أدنى ندم، إذا كانت الهزيمة تسكن قلبي»[1]، سبب المحنه أزمة الضمائر الميتة، لأن ضياع الأندلس من المسلمين هو خيانة عظمى لحضارة أجدادنا، الذين وظفوا إبداعاتهم الجمالية في العمران والموسيقى و الشعر وكل العلوم والفنون لكن ضيعها محمد الصغير وانهزم وانهزمنا معه، ولم تقم لنا قائمة، يروي السارد حكاية "محمد الصغير" «حين استيقظنا ذات فجر بارد فوجئنا بمحمد الصغير (أبو عبد الله)[2] يسرق دمنا وعرقنا، يبيعنا ويبيع معنا الجبال التي وقفت باستقامة في وجه المد القشتالي، نصحنا بالانصياع على أمر الله والمكتوب والتسليم بالأمر الواقع فالهزيمة تقرأ في وجه الناس والمدينة، صرخنا، القلاع كثيرة، ونستطيع أن نقاوم بدون يأس قال أخذوها، قلنا أعط الأوامر وسندافع حتى الموت، قال: حتى هذا غير ممكن، الجيوش القشتالية في شوارع غرناطة، فردناند وإيزابيلا[3] يمسحون حي البيازين[4] من آخر

(1) رمل الماية، ص 101.

(2) قام السلطان أبو عبد الله الصغير في 02 يناير، كانون الثاني 1492م بتسليم مفاتيح غرناطة واضعا بذلك نهاية للحكم الإسلامي في الأندلس الذي دام 781سنة. ينظر دولة بين الأحمر، ص 382.

(3) الملكة إيزابيلا تأمر المسلمين باعتناق المسيحية أو مغادرة البلاد لكنها تفرض على الراغبين في الرحيل إتاوات وغرامات وتطلب منهم التخلي عن أطفالهم الصغار. م، ن، ص 383.

(4) البيازين ربض من أرباض غرناطة جمعت فيها القوات الإسبانية العرب حين عثرت على مستودع للأسلحة في أحد الأحياء واستعملت أقصى ما تستطيع من أساليب العنف والقمع واستغلت هذا الحادث لتجلي العرب عن بعض الأحياء وتجمعهم في حي البيازين وانتيكريولا، العصر الأندلسي، ص 63، ودولة بني الأحمر، ص 320، 322.

المقاومين»[1]، الخيانة وقعت و الاستسلام والتسليم والخروج المخزي، ويواصل السارد الإفادة من التاريخ الأندلسي وإقامة العلاقة بين الماضي والحاضر، و يكشف الروائي علاقة الموريسكيين بالأتراك العثمانيين[2] ودورهم في إنقاذ المهجرين، و سقوط الأندلس يقابله سقوط بيزنطة وفتح القسطنطينية فينتقل الإسلام من غرب أوربا إلى شرقها.

يروي البشير الموريسكي ما حدث مع الحاكم التركي «أصر الحاكم التركي على أني مجرد داعية، وأن غرناطة ما سقطت لولا أمثالي... وظلوا طوال السنة التي تلت حبسي وهم يسألونني عن الكبيرة والصغيرة»[3]، سقوط الأندلس هو بداية الهزائم، والخيانة، حيث تواصل السلطة انهزامها وخيانتها وبيعها الضمائر، وتهافت الآخر عليها، أنشئت محاكم التفتيش للمسلمين واليهود[4]، أسقطتنا واستسلمنا، وكانت دافعا قواهم وسلطهم ومكنهم.

يروي البشير الموريسكي حكاية اليهود «القلب تعب يا سيدي وصار كتلة جافة من الحطب رأيت الكثير من أمثالك، إخوتك أيها المارانوس، فصلت أجسادهم عن رؤوسهم أمامي أجساد كثيرة أحرقت حية داخل المغارات وحين أرادت أن تخرج، كانت السيوف القشتالية في انتظارها»[5]، لم ينسوا هذا التاريخ ونسيناه، بنوا

---

(1) رمل الماية، ص 52.

(2) كان للعثمانيين اليد البيضاء في تنظيم حملات الهجرات الجماعية للمسلمين باتجاه مختلف أقاليم السلطنة العثمانية ولقد امتدت الهجرة في التاريخ من سقوط غرناطة 1492م وحتى قبلها إلى سنة 1614م تم إعلان الرضى الصليبي عن بقايا الموريسكيين وانتهاء حملة التنصير القصري لأبناء المسلمين في الجزيرة الخضراء، ولقد لعبت الجزائر التي كانت أول عاصمة رسمية للحكم العثماني في إقليم المغرب، تحت حكم القائدين عروج وخير الدين بربروس دور نقطة العبور للمهاجرين الأندلسيين إلى داخل السلطنة. ينظر دولة بني الأحمر ، ص 383.

(3) رمل الماية، ص 46.

(4) في 30 مارس 1492م نشر في غرناطة أمر يوجب على اليهود الخروج من الأراضي التابعة لتاج قشتالة تحت طائلة عقوبة الإعدام ومصادرة الأموال وقدر عدد اليهود الذين أخرجوا من اسبانيا حوالي 4000 ألف شخص خرج أكثرهم إلى إفريقيا، العصر الأندلسي، ص 62.

(5) رمل الماية، ص 95.

دولـة اقتطعوهـا مـن خريطتنـا وخرجـوا منتصـرين مـن محـاكم التفتـيش وقمـع الأسـبان، فمارسـوا ظلمهـم علـى العـرب فمـن لا يَظلـم يُظلـم هـي القاعـدة التـي طبقـت علـى أمتنـا الكـره التـاريخي، علاقـة الكـره هـذه هـي علاقـة تواصـل بـين العـرب واليهـود، يـروي الموريسـكي هـذه العلاقـة «...لسـت أدري مـا منبـع كـل تلـك الأحقـاد التـي كانـت تتصـاعد مـن عينيـه منـذ أن رآنـي وهـو مُصِـر علـى قتلـي أو تمزيـق بطنـي، عرفـت أن المـارانوس المخيـف كـان كونفرسوسـا يحـب المـال والـذهب أكثـر مـن إيـزابيلا الملكـة القشـتالية... الكونفرسـوس تعـودوا مـن زمـن بعيـد هـذه العـادات السـيئة، اضـطهدتهم محـاكم التفتـيش بقسـوة، معظمهـم كـان يعمـل فـي سـفن القراصـنة هربـا مـن جحـيم توركمـاد المفـتش العـام لمحـاكم التفتـيش الـذي يحـول كـل المـدن إلـى مؤسسـات لبيـع المـوت بـأبخس الأثمـان»[1]، السـارد ينقـل تاريخـا حـدث فعـلا، حقبـة تشـريد اليهـود وطـردهم مـن إسـبانيا وتسـليط عقوبـات قاسـية علـيهم، التـاريخ لا يكـذب نقـل مـا حـدث للموريسـكيين مـن تهجيـر وتشـريد وقمـع توركيمـادا لهـم[2] والتـاريخ هـو الموعظـة لمـن يقـرأه قـراءة واعيـة ويسـتفيد مـن تجاربـه وهـذا مـا فعلـه اليهـود ولـم نفعلـه يقـول كونفرسـوس[3] متهجمـا علـى

---

(1) رمل الماية، ص 105.

(2) حـاول اليهـود حمـل الملكـة إيـزابيلا علـى إصـدار عفـو عـنهم أو إلغـاء أمـر إخـراجهم،و قـدموا لهـا رشـوة كبيـرة وكـادت أن توقـع أمـر العفـو، لكـن الكاردينـال توركيمـادا تـدخل لـدى الملكـة وكلمهـا بغضـب وانفعـال، وقـذف بالصـليب بـين يـديها قـائلا: «لبيـع الإلـه مـرة أخـرى بثلاثـين دانقـا» فاضـطرت الملكـة إلـى التراجـع، العصـر الأندلسي، ص 62.

(3) الكونفرسـوس أو المـارانوس Marranos أطلقـت علـى أولئـك اليهـود المثقفـين فـي أسـبانيا والبرتغـال، الـذين تراجعـوا ظاهريـا عـن اليهوديـة وادعـوا اعتنـاق الكاثوليكيـة حتـى يتمكنـوا مـن البقـاء مـع تراجـع الحكـم الإسـلامي فمعناهـا المسـيحيون الجـدد، و عـرف هـؤلاء اليهـود باسـم " أنوسـيم" ، بالعبريـة و معناهـا المضـطرون أو المكرهـون و يسـمون بالاسـبانية " كونفيرسـوس " بمعنـى المعتنقـين للـدين ، و كلمـة مـارانوس فـي الاسـبانية و البرتغاليـة و الفرنسـية تعنـي المنـافق ، و الخـائن و الـدنئ و اللـص و الكـذاب ... و يـرى الـبعض الآخـر أن الاسـم marrano يرجعـه إلـى الكلمـة العربيـة محـرم ، و يطلـق علـى الخنزيـر ، و كلمـة مـارانو باللهجـة العاميـة الاسـبانية القديمة معناها الخنزير ، فتكون مارانوس صفة ذم لكل من اعتنق المسيحية و لا ينحدر من أصول لاتينية

ينظـر هـدى درويـش : أسـرار اليهـود المتنصـرين فـي الأنـدلس ، دراسـة عـن اليهـود المرانـوس . عـين للدراسـات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، ط الأولى ، 2008 ص 20-21 .

الموريسكي «مثلك مثل توركيمادا يا ابن الكلب كلكم تنبذون المارانوس، كان البرد شتويا أواخر شباط 1481... حين أمر بحرق ستة منا، وأنتم ماذا فعلتم أيها الموريسكيون التافهون؟؟؟ وقفتم في أسواق اشبيليا تصفقون المحرقة»[1]، الذاكرة المؤلمة المأساوية، الخطأ الذي يتحمله الموريسكيون الذين شهدوا تحولات السلطة وكانوا حكاما، التاريخ يحملهم الخطأ وعلى رأسه اليهود «حين تأزمت الدنيا رفعوا الحماية وتركونا نواجه الخراب وحيدين نواجه الحديد الساخن لمحاكم التفتيش، طردونا من قشتالة ومن بقية المدن، كنتم يا ابن الزانية؟؟؟ ألستم حكام البلاد؟؟؟ كان مصرا حتى النهاية على حذفي من الوجود، سيدفن أحقاد أقوام بكاملها داخل صدري... أنا المارانوس ابن أحد الكونفرسوس».[2]

الصراع كان ومازال قائما بين الأنا المسلم والآخر اليهودي الذي اخترق التاريخ وصارع المسلم لأنه سبب مأساته في الأندلس، لابد أن يتحمل المسؤولية ويدفع الثمن من أرضه وروحه «سأضع السانبينيتو Sanbinito (ثوب العار) على وجهي لكني سأشرب دمك ولن أرحمك أبدا، ستدفع ثمن حكامك»[3]، ما هي إلا لعبة التزييف، تزييف الحقائق التاريخية التي ألفها اليهود[4]، حيث يمزج السارد بين التاريخ الحقيقي والمتخيل الذي انبثق من هذا التاريخ من الفضاء المعلوم إلى فضاءات فنتازية، ينتقل الروائي بشخصياته من الواقعي إلى المتخيل، الشخصيات الحقيقية تتحول إلى متخيلة لتروي تاريخا يخلط الواقعي باللاواقعي «سيدنا الخضر سيمر الليلة؟؟؟ هل تغير شيء من غرناطة إلى نوميدا - أمدوكال خيط دم ما يزال يسود يحفر حفرة في الأعماق في حي البيازين... سيدنا الخضر نسينا وانتقل إلى

(1) رمل الماية، ص 105.

(2) م ، ن ص 105، 106.

(3) م ، ن ص 107.

(4) اليهود: أطلق اسم يهود على بقايا الجماعة التي سباها الملك الكلداني نبوخذ نصر إلى بابل في القرن السادس ق.م وهذه التسمية مشتقة من اسم يهوذا أحد أسباط اليهود كما تقول التوراة.

تركي الزغبي: اليهود وأرض كنعان، حقيقة أرض كنعان، أساطير التوراة المحرفة، التاريخ الحقيقي لليهود الصهيونية وحقائق احتلال فلسطين، دار أرسلان، دمشق، سوريا، د ط، 2012، ص 86.

حذاء زمنير في غرناطة باحثا عن استرضائه، كان له وجهان واحد اسمه تركيمادا -زمنير- والثاني اسمه محمد الصغير»[1]، هذا سرد لتاريخ وقع ومضى وآخر محتمل الوقوع في مملكة نوميدا - أمدوكال- يعود السارد في كل مرة إلى مآسي الموريسكيين إلى تراجيديا التاريخ العربي وعملية حرق هذا التاريخ، أيادي محاكم التفتيش طالت المعرفة أيضا، فهناك سلطة تاريخية بطلها الموريسكي قادته "الهمارتيا" إلى الانهزام، فأصبح بطلا مهزوما يعيش في مجتمع أضاع كل مكتسباته الحضارية «نزل زيمينير إلى المخازن القديمة للكتب وطالب إحراق عشرات الآلاف من المخطوطات العربية قبل أن يأتي عليها كلها، طلب من خدمة النار بوضع ثلاثمائة مخطوط في الكيمياء والرياضيات والطب في الكيس الذي كان يخبئ فيه فقيه البيازين[2]، ثم جلس يتأمل النيران والأدخنة التي ظلت تتقاطع في سماء غرناطة مع الغيوم ويستمتع بتلذذ بخرخشة حروف الأبجديات العربية التي أفقدتها ذاكرة الخوف لطفها وحنانها وحيويتها المعهودة»[3]، ففي حرق هذه الكتب، حرق للغة العربية وقضاء عليها وبالتالي إمكانية تنصير المسلمين، فقد كان الكردينال خيمنس وأعوانه يقولون «لكي تنجح مهمتهم في تحويل المسلمين إلى النصرانية، يجب القضاء على اللغة العربية وقطع الصلة بين العرب وماضيهم، وفي رأيهم أن العرب ماداموا

---

(1) رمل الماية، ص 127.

(2) في 12 أكتوبر 1499، أحرق عدد هائل من الكتب العربية في غرناطة، حيث أمر الكردينال خيمنس بجمعها في ساحة باب الرملة فلم ينجو منها إلا حوالي 300 كتاب طبي نقلت إلى مدينة القلعة واختلفت الروايات حول عدد الكتب التي أحرقت فيقدرها البعض بـ 5000 كتاب ويقدرها آخرون 130.000 كتاب، أما الكونت سيركور فيقدرها بمليون كتاب معتمدا في تقديره على أن الإتلاف شمل ما حوته المكتبات العامة والمكتبات الخاصة بالأفراد. ينظر دولة بني الأحمر، ص 383 والعصر الأندلسي، ص 72.

(3) رمل الماية، ص 127، 128.

مقيمين على تقاليدهم وعاداتهم فإنه من الصعب نجاح المهمة»[1]، إن اللغة عنصر من عناصر الهوية، وإحداث القطيعة مع اللغة الأم، هو تحويل للأنا المسلمة وسيطرة عليها وبذلك يخلق شخصية عربية مهزوزة، لأن اللغة تمثل الهوية والوجود وفي إلغائها قضاء على الهوية و بالتالي الموت الرمزي، كما أن الصراع الحقيقي هو صراع أديان، الإسلام والنصرانية «لم يكن السلم ممكنا والأعلام البيض التي رفعت في شوارع غرناطة نكست، إنه سلم المهزوم الذي يقبل بكل شيء، بدون استثناء مع تنكيس أبدي للرأس... كان كل شيء قد انتهى وازدادت صراخات إيزابيلا حدة، التنصير أو الطرد إلى العدوة الأخرى ومصادرة الأملاك،و العزل من كل مناصب الدولة».[2]

التاريخ يفصل بين لحظات النور العابرة، ولحظات العتمة التي سرت إلى كيان الأمة المتداعية والمتهالكة، ويضع السارد النهاية التراجيدية للموريسكيين، يرحل الموريسكيون تاركين إرثا حضاريا عظيما، يرحل الأبطال باحثين عن أندلس جديدة لا توجد فيها إيزابيلا وفرديناند، اختاروا فضاء استقرارهم بالعدوة الأخرى - المغرب العربي- القصة الإطار مفتوحة تتوالد منها حكاية لاحقة تتواصل مع الحكايات التي سبقتها، فهذه القصص المتناسلة تحيل إلى الماضي والحاضر موظفة زمنا استرجاعيا Flash Back وآخر استشرافيا، اشتغل الروائي على التاريخ الأندلسي، ولم يعد إنتاجه بل فجّره برؤى جديدة تحمل موقفا من الراهن بإعادة كتابة النص التاريخي من جديد، محاولا تفكيك وتحليل الوثيقة التاريخية، ما زاده عمقا وثراء وإشباعا لرغبة الروائي في سرد تاريخ أجداده ومنجزاتهم

(1) العصر الأندلسي، ص 72.

(2) رمل الماية، ص 128.

الحضارية التي يشهد الجميع لها، فهذه النصوص تطرح إشكالية الهوية وكيف تهتز هوية اللغة، هوية الأنا التي تبحث عن شجرة الأنساب وواقع بديل لا يستطيع تحقيقه إلا بإثبات هويته، كما ينتقد العقل العربي الذي مازال يغط في نوم عميق، وما استدعاء الأندلس إلا رمز للعقل العربي المتحول من نظام معرفي مكتمل يهيمن على غيره، حيث تمكن من فرض سلطته ومركزيته حينما كان يدرك أن المعرفة العقلية تؤدي إلى النهوض والرقي، ونهضة الأندلس كانت نهضة إنسانية عقلية والتي قامت بدور استراتيجي في فك الخناق عن الإنسان والفكر في تاريخ الإسلام... وفي فتح العقل الإسلامي على تجربة اتصال خصبة مع مصادر الفكر الإنساني [1] فالأندلس هي فترة ارتقاء العقل الإسلامي، الذي يعيش أزمته ومحنته اليوم، وأصبح مشحونا بالدلالات السلبية.

3- المحكي المتخيل والسخرية من التاريخ:

انفتحت رواية ألف و عام من الحنين على التاريخ ووجدت الممارسة السردية في التاريخ ما يعبر عن هزائمنا، فراحت تمتاح من اعترافات الهزيمة، فدمجت المحكي المتخيل مع الواقع التاريخي، يستحضر السارد التاريخ العثماني، الذي حولته مسعودة عديمة اللقب إلى فزاعات épouvantails «أما مسعودة التي ترسب في نفسها من تربيتها السابقة احتقار مرعب للجنس الأسود، وولع بماء الورد، و ماء الزهر، و شح أسطوري يمس حتى أبناءها فلم تستطع أن تمنع الثلج من إتلاف فزاعاتها، و كانت من بين الفزاعات واحدة تمثل السلطان محمود الثاني[2] الذي

---

(1) ينظر رضوان السيد وآخرون: محمد أركون المفكر والباحث والإنسان، مركز دراسات الوحدة العربية لبنان، ط الأولى، 2011 ص 11.

(2) السلطان محمود الثاني تولى الحكم من 1808- 1839 م ألغى الانكشاري 1241 هـ، لما أصبحت الانكشارية مصدر بلاء الدولة و الشعوب التابعة لها، و صاروا يتدخلون في شؤون الدولة، و فرض اللباس الأوروبي على المؤسسة العسكرية.

علي محمد الصلابي: الدولة العثمانية، عوامل النهوض و أسباب السقوط، دار ابن الجوزي، مصر، ط1، 2007 ص 309.

اشتهر بأنه ارتكب مذابح جزيرة «خيو» سنة 1822،و الذي ظل معلقا مدة طويلة، فوق سرير والديها»[1] فهذا التمرد في فضح و إدانة المرجعيات التاريخية بطريقة مبتذلة، يؤكد مراجعة السارد للتاريخ و للحكام المسلمين، و شخصية محمود الثاني ما هي إلا نموذج للشعور العميق بالهزيمة النفسية إزاء الآخر الأوروبي، و ارتبط حكم هذه الشخصية، باحتلال فرنسا للجزائر، و يعيد الراوي حادثة المروحة مؤشر الاستعمار الفرنسي « و كانت مسعودة قد جاءت بتلك الساعات من بيت أبيها واستصحبت معها السلاحف و الحمائم، و طفقت تفاخر بذلك لاسيما و أن أجدادها احتلوا مناصب هامة و مارسوا مهنا تخرج عن المعتاد، و هكذا كان في عائلتها أحد أسلافها، شغل و صيف حاجب المروحة في عهد مراد الأول[2]، وفي عهد محمود الثاني، و أسلاف آخرون عملوا مهنة القراصنة»[3] فحضور الشخصيات المرجعية يؤكد على إعادة قراءة التاريخ، بمنظورات نقدية جديدة، تعاود فضح المسكوت عنه في كتب التاريخ، و تستعيد مسعودة وقائع موت جدها فيدمج السارد التاريخي بالمتخيل «و دون أي شعور بالحرج، و من غير أنيترجاها تجلس على حافة السرير، و تأخذ في سرد كل تفاصيل وقائع الحياة و موت جدها الذي كان حاجب المروحة لدى السلطان مراد الأول»[4] انزاح التاريخي عن مساره، استعاده الراوي، وعدل في أحداثه و ربط حادثة المروحة بالسلطان مراد الأول، فحاول إيقاظ وعي المتلقي من خلال المراحل التاريخية المثيرة حيث كانت الأنا تمثل المركز، والآخر هو المحيط، المهمش، الذي يحتاج إلى الأنا،

(1) ألف و عام من الحنين ص 50.

(2) مراد الأول (1360- 1389) ثالث السلاطين العثمانيين جاء بعد أورخان بن عثمان، كان شجاعا، كريما، متدينا محبا للنظام ، اتخذ من أديرنة عاصمة الدولة العثمانية بعد أن استولى عليها، جمع منها كل مقومات النهوض بالدولة، قتل غدرا من قبل جندي صربي، الدولة العثمانية ص50،52.

(3) ألف و عام من الحنين ص111.

(4) م ، ن ص 120.

فصورة الآخر تقوم على الخوف و الفوبيا phobie و حادثة المروحة مؤشر الإهانة والخزي و استصغار الآخر l'autrui، الذي يشعر بالاحتقار أمام الأنا le moi ، وتواتر تكرار حادثة المروحة لما تمثله من رموز الاستلاب و ارتباطها بالاحتلال الفرنسي: «ماذا عن محمود الثاني؟ لا مجال للتشهير به فمسعودة قد لا تفهم شيئا، إذا كان مثلها الأعلى، قد يحدث تحولا في ذهنها لكن بعد وقت طويل و تدريجيا لنترك الأمر الآن، و ماذا عن مذابح «خيو لقد ارتكبها في ربيع 1822 تنهدت مسعودة و قد تذكرت أصولها البعيدة و برز تاريخ القراصنة و حاجب المروحة»[1] فالمروحة القصة الذريعة لاحتلال الجزائر، استحوذت على عديد المقاطع السردية منذ بدء السرد، و هذا استرجاع يرصد معالم القوة و الانتصار للأنا ثم الانكسار و السقوط، فالمعاناة طيلة قرن و نصف، والحادثة تحولت إلى قصة رمزية للاحتلال.

كما استحضر الروائي شخصية أخرى ذات أهمية في تاريخ الجزائر العثماني «كان بوحدبة و زوجته منشغلين بتركيب الساعة الجدارية الثالثة عشرة، بكل صبر وعشق بكل دقة وانضباط، و هي واحدة من الساعات التسع عشرة التي جاء بها قرصان جريئ كان ينظم - فيما يقال- حملاته داخل المحيط الهادي، و يأتي بسجناء أمريكيين، حتى أن قنصل الجزائر يوم ذاك و هو "ويليام شالر" استدعاهم بما مثقالهم ذهبا من ذلك القرصان العظيم الذي كان أكبر إخوة بابا عروج[2]، و قد حدث ذلك سنة 1829، أى عشية كارثة أخرى، هي كارثة 1830: وفقا المجد ووهن السلطة من كان يمكنه أن يتنبأ بذلك»[3] في هذا المقطع يمتزج

(1) ألف و عام من الحنين ص 50.

(2) عروج المعروف بابا عروج و أخوه خير الدين يطلق عليهما اسم بربروس، بابا عروج يأتي الثاني بعد إسحاق رئيس أعد عروج سنة1516م جيشا و قاد خير الدين أسطولا من واحد و عشرين سفينة، وصل عروج إلى الجزائر و توجه إلى شرشال وحررها من الحامية الإسبانية. عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ ص371.

(3) ألف عام من الحنين ص 274.

التاريخي بالخيالي، فالأخوان "عروج" دخلا الجزائر قبل ثلاثة قرون من الاحتلال الفرنسي و بذلك منح السارد الشخصية المرجعية أبعادا تخييلية، وهي معادل موضوعي لأحداث اليوم، أين أصبح الحاكم قرصانا يغير على ثروات البلاد ويضطهد شعبه، و "بابا عروج" شخصية رامزة تحمل دلالات القوة، و هي حاضرة باسمها و أفعال القرصنة التي سيطرت بها على البحر الأبيض المتوسط، فأصبح ذكر الإخوة "بربروس" يثير الرعب و الرهاب، و هي شخصية خارج الحكي، و لكنها ارتبطت بالزمن الممثل في ساعات مسعودة عديمة اللقب، حيث ربط السارد بين وقائع حقيقية وشخصيات حقيقية، لكن العلاقة بينهما وهمية، لأن الزمن التاريخي ينفي ذلك فالأخوة "بربروس" مؤشر للقوة والسلطة ومركزية الأنا، في حين أن سنة 1830م تمثل تاريخ السقوط، وتراجع الأنا وإعلاء الآخر، وتمركزه، تحضر فرنسا وتغيب الجزائر وتهمش ومن ثم تغيرت دلالة الزمنيين، لأن السارد أراد أن يكون الإخوة "بربروس" في الزمن الثاني 1830م.

4- حضور الثورة الجزائرية:

سادت خلال القرن الماضي مقولة كون الرواية مدونة العرب، حيث أصبحت تشكل ميدانا لتاريخ الأحداث، مشاركة التاريخ في خاصية فعل الكتابة والقدرة على إعادة خلق أحداث وقعت فعلا، و يحولها الروائي إلى محكي تخييلي، فتصبح الرواية نصا موازيا و متعاليا على النص التاريخي[1]، والانحراف عن حقيقة المعطيات يكسب الرواية جمالا، ببحثها عن حقائقها الخاصة.

(1) ينظر إلياس فركوح: الرواية والتاريخ تناص وتأويل، مجلة أفكار، عمان، ع 214، 2006، ص 167 ، 168.

ومن تاريخ الثورة الجزائرية امتاحت الرواية الجزائرية، اقتبست منه لتعلق عليه تأخذ منه و تضيف إليه، تاريخ الجزائر ثرى بالأحداث التي صنعها أبطال، خلدتهم أفعالهم و تحولوا إلى مقدسات و أساطير استوعبها العمل السردي. أتاحت رواية الشمعة و الدهاليز مساحة واسعة للثورة الجزائرية أين يحاول عمار بن ياسر إقناع والده بشرعية مطالبه، و حقه في التغيير والتداول على السلطة في هذا الحوار الجريء بين عمار ابن الاستقلال وأحد مؤسسي الحزب الإسلامي، ووالده المجاهد الذي شارك في تحرير الجزائر، واستفاد كثيرا من ريع الاستقلال: « لكن يا أبي هل قبلتم يوم كنتم تخططون للجهاد، و تتدافعون إلى الموت، تدبير الجيل الذي سبقكم، جيل أبيك ومن في سنه، وهل طبقتم أسلوبهم في معالجة القضية الوطنية؟ أبدا لا، فقد كانوا يعترضون سبيلنا، قائلين لنا لا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة مثلما تفعلون انتم الآن

لا أبدا

إذن دعونا نتحمل مسؤوليتنا مثلما تحملتم مسؤولياتكم، للتاريخ وحده الحق في محاسبة الأجيال»[1] هذا الحوار يحيل إلى صراع جيلين، جيل الثورة و مكتسباتها، و الذي يرفض التغيير و التعددية، وجيل الاستقلال الذي لم يعايش مرارة الاستعمار الفرنسي، القتل والتجويع والعنف في حق الشعب الجزائري، فالمجاهد الذي عايش الثورة و سنوات الجمر يحمل صورة قاتمة عن المستعمر الذي سعى إلى تدميره واجتثاثه، الأنا المجاهدة شكلت صورة سلبية عن فرنسا، هذه الصورة تؤطرها سياقات تاريخية تسهم في إحداث قطيعة مع الآخر، وبعد استرداد الحرية وجدت هذه الأنا من يريد زحزحتها، فحدث تصادم بين جيل الثورة وجيل

(1) الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 1995 ص 91.

الاستقلال. و مؤشرات الثورة حاضرة بقوة في الشمعة و الدهاليز، يروى السارد حكاية والد "عمار بن ياسر" التي تحمل علامات تعكس الإستراتجية اتجاه الآخر و اتجاه الأنا «أبوه إسماعيل ذكره الله بالخير، أحد قادة الثورة المسلحة، خاض معارك عديدة و قام ببطولات مشهودة، و بلغ رتبة عسكرية عالية، واكب الحركة الوطنية منذ صباه و تفرغ لها، يعمل مع الشهيد "مصطفى بن بولعيد" رحمه الله على بث الروح الوطنية و تنظيم خلايا المناضلين و جمع الأسلحة، تعرفه قمم و روابي و شعاب الأوراس»[1]، ظهرت شخصية "ابن بولعيد" بوصفه رمزا للثورة، للأوراس الذي سعى مع مجموعة الخمسة إلى تفجير الثورة، فشخصية "ابن بولعيد"[2] تتفجر بطاقة رمزية تحمل دلالات الوطنية والهوية الأمازيغية و عظمة الثورة الجزائرية التي جعلت من الجزائر قبلة للثوار، يستحضر السرد الثورة و يستحضر معها المعمر le colonialisme الذي يرى في فرنسا منقذ الجزائريين من براثن الجهل، في هذا الحوار بين الشاعر و مدير الثانوية:«كيف سمحت لكم نفسكم بالسماح لفقير مثلي أن يدخل مدرستكم البالغة النظافة؟

... إن عبقرية مثلك حرام أن تحرم من شمعة العلم التي أوقدتها فرنسا في هذا البلد و لقد كتبت رسالة خاصة لمديرية الثانوية التي ستلتحق بها أوصيهم فيها أن

---

(1) الشمعة و الدهاليز ص77.

(2) في مارس 1954 تأسست اللجنة الثورية للوحدة و العمل، أسسها خمسة أعضاء، مصطفى بن بولعيد، كريم بلقاسم، رابح بيطاط، العربي بن مهيدي، محمد بوضياف ثم جرى اجتماع عرف باجتماع 22 و تقرر تقسيم خريطة البلاد إلى خمسة مناطق:

المنطقة الأولى: أوراس النمامشة يقودها مصطفى بن بولعيد.

المنطقة الثانية: شمال قسنطينة يقودها ديدوش مراد.

المنطقة الثالثة: القبائل يقودها كريم بلقاسم.

المنطقة الرابعة: الجزائر العاصمة يقودها رابح بطاط.

المنطقة الخامسة: وهران يقودها العربي بن مهيدي.

الجزائر في التاريخ ص750.

يعاملـوك معاملـة خاصـة، أن يراعـوا ظروفـك مثلمـا فعلـت، و إننـي لواثـق مـن إنهـم ليسـوا فـي غبـاوة العسـاكر الـذين طـردوا أبـاك و عمـك إلـى الجبـل»[1] ففرنسـا التـي أخـرت الجزائـر قرنـا و ثلاثـين سـنة تتحـول إلـى فاعلـة فـي الثـورة العلميـة فـي "الهنـا" مثلمـا كـانوا يـرددون دائمـا بنـاء نهضـة و حضـارة لتخليص الشـعب مـن دينـه، و يتحـول دوغـول "charles degoule"[2] رمـز السـلطة الاسـتعمارية رمـز العنصـرية إلـى فاعـل مسـاعد للجزائـريين فـي أزمـاتهم التـي يتخبطـون فيهـا هـذا مـا جـاء علـى لسـان مدير الثانوية في حواره مع الشاعر:

« ألست فرنسيا ؟

تجرأت مرة أخرى، فأقدمت على إحراجه كما بدا لي

بلـى و لكـن فرنسـي يحـب فرنسـا، إن دوغـول يفكـر بـنفس الطريقـة التـي أفكـر بهـا، و يـرى مـا أراه بـل، أن هـذا التفكيـر لهـو تفكـيره، و علـيكم معشـر المسـلمين أن تثقـوا فـي هـذا الرجـل، و أن تعينـوه كـي تخرجـوا مـن المـأزق»[3] فشخصـية "دوغـول" التـي وظفـت كـل الوسـائل لقمـع الثـورة و إبـادة الجزائـريين يتحـول إلـى أمـل لهـم و ينتقـل مـن السـلبية الاسـتعمارية و مـن رمـز مضـاد للحيـاة و الأمـل و مـن الدمويـة إلـى صـورة ايـجابية تقـوم بتحسـين الظـروف الاجتماعيـة و المسـتوى الفكـري، فهـو علامـة ايقونيـة تحمل دلالات المستقبل الواعد.

و يؤكـد السـرد علـى صـورة الآخـر "دوغـول" و أطماعـه فـي الجزائـر لأجـل فرنسـا فـي هـذا المقطـع الحـواري بـين الشخصـية المحوريـة الشـاعر و صـديقه

---

(1) الشمعة و الدهاليز ص48.

(2) charles de gaule حملـه الاسـتعماريون المتطرفـون إلـى السـلطة بعـد فشـل قـادة الجمهوريـة الرابعـة فـي التغلـب علـى المقاومـة الجزائريـة، و ذلـك سـنة 1958، أمـلا فـي إعـادة السـلام إلـى الجزائـر لكنـه مثـل سـابقيه تحـتم عليـه أن يقتنـع باسـتحالة ظفـر الجـيش الفرنسـي علـى الميـدان و صـدح مـن أعلـى شـرفه قصـر الحكومـة بمقولتـه الشهيرة لقد فهمتكم je vous ai compris

بوعلام نجادي: الجلادون 1830-1962، منشورات annep، الجزائر، د.ط، 2007ص20.

(3) الشمعة و الدهاليز ص48.

الكورسيكي «في الليل داهمت دارنا دورية من المجاهدين، فيها أبي وعمي المختار، سهرنا حتى الفجر، كنت أترجم أسئلة عمي الكثيرة، وأجوبة العملاق المطولة، الجنرالات غاضبون من "دوغول" والمؤكد أن دوغول سينتصر عليهم. إنه يماريهم حينا و يجاريهم حينا آخر، لكنه في كل مرة يطلق ما يوحي بأنه كره من هذه الحرب القذرة، مع أنه مثلهم لا يستعمل عبارة الحرب و يكتفي بأحداث الجزائر- و باعترافه بوجود شعب آخر في الجزائر. ليس فرنسيا لكنه جزائري هذا مهم، لكن بالنسبة لكم، "دوغول"، لا يعني كذلك الرجل الطيب، إنه ينظر إلى بعيد إلى مصلحة فرنسا في المستقبل، كرجل محنك، يعلم أن زمن الاستعمار المباشر ولي و حل محله الاستعمار الجديد»[1] ارتبطت هذه الشخصية بالثورة الجزائرية، و اقترنت بالقمع و الإجرام الممارس ضد الجزائريين والدعوة إلى الاستعمار غير المباشر، استعمار العقول و مسخ الأفكار، والتبعية الاقتصادية، و هذه المرجعية خارج النص ، لكنها تظهر من خلال استرجاعات الشاعر، فالآخر l'autre هو العدو و الغير autrui الذي استعمر الأنا أو الذات moi sujet ومارس كل أساليب الاضطهاد وزرع الموت و الخراب، ويريد تغيير الإستراتيجية العسكرية و التوجه إلى سياسة الاستعمار الفكري والاقتصادي.

و إذا كانت الثورة في الشمعة و الدهاليز حاضرة بمرجعياتها التاريخية، نجد "مرزاق بقطاش". يلمح إليها من خلال شخصيات متخيلة، تبقى رمزا لكل جزائري لم ترو كتب التاريخ جهاده و مشاركته في الثورة، أين يسترجع طبيب

(1) الشمعة و الدهاليز ص 57.

القرية أيام الثورة «بعد العشاء راح طبيب القرية يحكي نتفا عن تاريخ الجسر، والمواقع العسكرية التي دارت حواليه، لكنه لم يأت بشي على سبب هدمه، و إن كنت فكرت بأن قنابل الغزاة و مدافعهم هي التي قضت على الجزء الكبير منه، وتركته جسرا بلا فاعلية، لم أرد أن أطرح أي استفسار حتى لا أحرك الجراح القديمة في نفس الطبيب، علمت أنه وقف وقفات بطولية حين احتدمت المعركة، و كان الشيخ إلى جانبه يومها، يسقى الجرحى، و يساعد الذين كانوا في النزع الأخير على التلفظ بالشهادة »[1] فالطبيب شخصية متخيلة، تظهر من خلال اللغة فقط، لكن بالتأويل نقول أنها شبه مرجعية، لأن لها ما يقابلها في الواقع الثوري «وهي من هذه الناحية تختلف عن الشخصيات المرجعية و قد تلتقي معها كونها ذات ملامح واقعية أو مستقاة من واقع التجربة»[2] فقد استعملت الرواية أحداثا متخيلة عن الثورة، ووظفت شخصيات ذات مرجعية متخيلة لكن لا يعدم وجود مثلها في الواقع، فالطبيب شخصية أبدعها الروائي، لكنها ذات ملامح واقعية، ترمز لكل فرد شارك في الثورة التحريرية.

ويستذكر الطبيب مرة أخرى في هذا المقطع أرملة الشهيد التي أزهق روحها "عزوز الكابران" و يمر شريط الثورة، و عنف الاستعمار و جلاديه «و في تلك الأيام اشتد وقع الحرب علينا جميعا، و كثر عدد الجرحى و القتلى و ارتقى زوجي من جندي بسيط إلى مكلف بالدفاع عن الجسر القديم، كان معارضوه كثيرين، لكن الدور الذي اضطلع به في التخطيط للهجوم على مراكز العدو، ألجم الألسنة بل إن سعيدا زوج نجوم، الذي كان قد عرف بشجاعته الفائقة و مغامرته الباسلة في صد العدو و اعترف هو الآخر بمقدرته في التكتيك العسكري، و قد زاد

(1) مرزاق بقطاش: عزوز الكبران، لافوميك، الجزائر، د.ط، 1989، ص150.

(2) سعيد بقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة للشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط الأولى 1997 ص97.

تقديره لزوجي عندما كلفت أنا بمعالجته يوم أصيب بشظية في رجله، و عندما أدرك الغزاة أنهم لن ينالوا من قلعتنا العتيدة، بلدتنا الصامدة، راحوا يقنبلونها من كل صوب وحدب، قتلوا خلقا كثيرا، وجرحوا عددا كبيرا من أبنائنا»[1] فهذه الشخصيات سعيد زوج نجوم، أرملة الشهيد و زوجها فدوا و طنهم، منهم من هو نزيل بالفضاء المقدس الميتافيزيقي، و منهم من لم تكتب له الشهادة مثل أرملة الشهيد و الطبيب الذي مازال يحمل هم البلدة، و سعيد زوج نجوم من الذين استفادوا من الاستقلال و استحوذوا على المناصب و الأموال، و هي شخصيات واقعية، و كلها تصدت للاستعمار لكن فرقهم الاستقلال واسترجاع الحرية، أما في رواية "الخنازير" يستحضر الروائي الثورة الجزائرية و يؤشر على حضور الشخصية الخائنة التي شكل منها المستعمر أداة لقمع أبناء وطنها فجسدت الرواية صورته بوصفه عميلا، و أظهرت التدني القيمي، و رفضت سلوكاته «تروى الثورة...حكاية الخائن الذي انتقم منه الشعب ... في حكاية الثورة التي انتصرت... حكاية ... حكاية ... حكايات مثيرة ... لذيذة مضحكة! مبكية تنسيك الأرض! تنقلك إلى السماء»[2] في هذا المقطع يصرح السارد بالشخصية الخائنة بلفظها الدال عليها «الخائن» و هي شخصية معادية للثورة و للوطن، تعاملت مع فرنسا ضد الجزائر وكانت أشد ضررا من المستعمر ذاته، تحضر هذه الشخصية تحت مسمى آخر، يحمل دلالة الخيانة: « لا أحد يضحك ! كلهم يرثي...إنما أعمى ! لا تتميز..لا ! والله ما أصدق لو يحلف في مكة ! يضحكون علي !يكرهونني ! محكوم علي ! عليهم ... أنت ابن حركي، المجتمع يرفضك، أنت تتحداه، تتجاوزه، أبدا تلعنه، تنتقم عند الضرورة ... أي مانع؟ قتلت الجبهة

(1) عزوز الكابران ص219.

(2) عبد المالك مرتاض: الخنازير، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، د.ط، 1985 ص 20،21.

أبـاك، كـان حركيـا يركـب طيـارة عموديـة، يصـاحبه قائـد سـفاح ... يدلـه علـى عـورات الشـعب، مخـابئ المناضـلين.. معاقـل المجاهـدين حلـم !عبـد يـدل سـيده !يرقـى إلـى صـف السـادة !يـدلهم.. يشـارك فـي أعمـالهم»[1] فـالحركي مؤشـر علـى الفتـرة الاسـتعمارية و هـو فاعـل مـوازي ثـان يقـف مـع الآخـر ضـد الأنـا فهـو علامـة علـى الخيانـة،اختار الحيـاة السـهلة، و بـاع دينـه و وطنـه، و مـا زال أذنابـه إلـى اليـوم يسـتولون علـى أكـل الجزائـريين، فهـم سـبب جـوعهم وتعاسـتهم، كمـا يستحضـر السـارد الثـورة فـي ملفـوظ الجبهـة، التـي تحيـل إلـى جبهـة التحريـر الـوطني التـي انـتظم تحـت لوائهـا الوطنيـون مـن أجل الدفاع عن الوطن.

و السـارد يركـز علـى بقـاء أبنـاء الحركـة[2] فـي الـوطن، الـذين مـازالوا يمارسـون القمـع الـذي مارسـه آبـاؤهم إبـان الثـورة: «إيـه عملهـا ولـد الحركـي او الله عملها!

- إنما صاحبك شارد يشتغل... عمل الصباح! ..

- اسمع ! ولد الحركي عملها!

- فعل مقيدش بالغولة «! عملها في قبل ما نعملها فيه!!...

- خرافة شعبية ..

- يطبقها ولد الحركي في المخيم .. تصبح حقيقة.. فوق الحقيقة أم الحقيقة !!

---

(1) الخنازير ص43.

(2) الحركـي بالفرنسـية harki، و هـم نوعـان: الفئـة الأولـى و هـم مـن الجزائـريين المجنـدين فـي الجـيش الفرنسـي إبـان الثـورة التحريريـة، اسـتعملتهم فرنسـا مـن اجـل قمـع الجزائـريين و التجسـس علـيهم، و كـانوا ملـزمين بإتمـام الخدمـة العسـكرية فـي الجـيش الفرنسـي، و الفئـة الثانيـة: هـم مجموعـة مـن الجزائـريين اختـاروا الانضـمام إلـى الجـيش الفرنسي طواعية.

و تعريـف الحركـي عنـد العامـة مـن الشـعب الجزائـري هـو مـن خـان وطنـه و تـآمر ضـده، و هـذا تعريـف خـاطئ لأن كلمـة حركـي كانـت تطلـق علـى جماعـة مصـالي الحـاج، و الحركـي هـو نسـبة إلـى حركـة انتصـار الحريـات الديمقراطية.

فـالحركي اسـم مسـتعار يطلـق علـى أفـراد تنظـيم معـين بقصـد إخفـاء أسـمائهم الحقيقيـة ar. Wiki pedia. Okg/ wiki

- غولــة اختطفــت ! فــي الصــندوق لا !بــالقوة أخــذها ! ولــد الحركــي اقــوي مــن .. مقيدش ! هي أضعف من الغولة!..»[1]

إذا كـان الحركـي قـد انتهـى زمنـه، فقـد حـل فـي فضـائه خلفـه و هـذه الشخصـية تتضـاد مـع الشخصـيات الأخـرى، لأنهـا مازالـت تحمـل حقـد أبائهـا ضـد الـوطنيين و ابـن الحركـي شخصــية مســتعارة مــن المخــزون المرجعــي التــاريخي للجزائــر، و مازالــت تمــارس اضطهادها، بما تملكه من نفوذ و سلطة.

و فــي الجازيــة و الــدراويش، تظهــر ملامــح الثــورة، كعلامــة مقدســة، مــن خــلال التــواتر التكراري لاستشهاد والد الجازية:

«- من أب الجازية هذه؟

- شهيد قتل بألف بندقية!

- بألف بندقية؟

- كان وحده جيشا، قالوا....

- من أين هو؟

- لا أدري الـبعض قـال مـن الشـرق، و الـبعض قـال مـن الغـرب ... لكـن نسـبه الحقيقـي لا يعرفه أحد.

- أين دفن؟

- في حناجر الطيور قالوا!»[2]

ففــي هــذا الحــوار بــين شخصــية "عايــد" المهــاجر العائــد مــن الغربــة و راعــي القريــة، وظــف الروائــي الثــورة و أحــال إلــى اســتمراريتها علــى مســتوى الــذاكرة والوجــدان و ذكــر الجازيــة ابنــة الشــهيد هــو اســتمرارية حضــور الثــورة فــي الــذات

(1) الخنازير: ص 75

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية و الدراويش، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2012 ص 34.

المبدعة التي اقترنت بأهم رموزها "الشهداء" «... مع أن القرية كافحت، صمدت ووقفت في وجه الظلم، بيتا، بيتا فردا فردا لكن بدون حقد، الشامبيط نفسه عندما أمر بالاستقالة استقال، و لما جاء الاستقلال و أمر بالعودة عاد ... إذا تحدث السكان عن بطولاتهم تحدثوا ببساطة و تواضع مذهلين! مع أنهم سموا ببطولاتهم إلى مستوى المثل السائر!

حتى شهداء الدشرة دفنوا في مقبرتها مع أبائهم و أمهاتهم و إخوانهم»[1]

شكلت الثورة مخزونا من الأحداث ربما جاءت لملء الفراغات السردية، لكن الثورة الجزائرية لم تكتب و ما كتب هو ملامح لم تجسد الثورة بكل مظاهرها و تجلياتها السلبية والايجابية و ظلت الثورة ثيمة و علامة يحتفى بها و انفتحت الرواية على هذا المقدس الذي لا يكاد يخلو خطاب من ملامحه سواء كانت خطابات ناقدة لرموز الثورة، مطالبة بإعادة الاعتبار إلى الجانب المهمل والمهمش في الثورة وهو البطل الحقيقي - الشعب- وفضح المسكوت عنه وإدانة سياسة الإبادة والإقصاء التي انتهجتها بعض رموز الثورة، أم الاحتفاء بقدسية الثورة وأسطرتها، وعدم التشكيك في رجالها الأبطال، وتنزيههم عن الدغمائية والاستبداد السياسي.

ثالثا: <u>التعالق النصي بين المحكي المتخيل والشخصيات التاريخية:</u>

<u>1- شخصية العلاّمة:</u>

ارتبطت رواية "ألف وعام من الحنين" بابن خلدون، العلامة الذي نزل ذات يوم في فضاء المنامة وألف مقدمته، يتوقف السارد عند مراحل من حياة ابن خلدون، يتحول النص إلى رواية سيرذاتية فالعلاقة بين ابن خلدون الشخصية

(1) الجازية و الدراويش ص 37.

الحقيقيــة وعــديم اللقــب الشخصــية المتخيلــة علاقــة ود و ألفــة يقــول الــراوي فــي هــذا المقطــع الســردي «علــى أن عــديم اللقــب ظــل يــؤثر مؤلــف المقدمــة لســبب واحــد و هــو أنــه خطــرِ لــه التوقــف بالمنامــة أربــع ســنوات و وضــع فيهــا أدق مصــنف فــي الاقتصــاد السياســي حصــل عليــه العــالم»[1] فــي هــذا الاســترجاع الخــارجي يثيــر الســارد قضــايا الفكــر الخلــدوني، وصــلته بقضــايا الفكــر المعاصــر، فــالمتلقي يســتطيع أن يجــد فــي مؤلــف ابــن خلــدون و المقصــود بــه المقدمــة، مــا يرضــيه و يســخطه[2]، فهــو مصــنف شــامل ظــل عــديم اللقــب منشــغلا بــه، وينتقــل الســارد بعــد ذلــك إلــى عائلــة ابــن خلــدون و طريقــة موتهــا و يعلــن ثــورة و غضــب عــديم اللقــب مــن العلامــة «و كــان لومــه ينصــب بوجــه أخــص علــى ابــن خلــدون لأنــه لــم يغتفــر لــه أنانيتــه ، و جمــود عواطفــه: فهــو لــم يخصــص فــي ســيرته الذاتيــة إلا خمســة أســطر للحــديث عــن غــرق أســرته كلهــا خــلال رحلــة لهــا مــن تــونس إلــى الإســكندرية حيــث جــاءت لتلحــق بــه ، لقــد ســئم ذلــك النــوع مــن العــائلات التــي لــم تفــد فــي شــيء ســوى كــتم بعــض الأســرار و عــدم التــأثر علــى الإطــلاق بمــوت الآخــرين. و كــان محمــد عــديم اللقــب يقــول لنفســه: « لقــد كــان مــن الأحســن لــه أن يقــيم الحــداد بــدلا مــن أن يحــاول شــرح آليــات الشــقاء الكــوني» و عنــدما علــم ابــن خلــدون بالكارثــة التــي وقعــت فــي شــهر مــا مــن ســنة 1398 انشــغل علــى الخصــوص بمنصــب قاضــي القضــاة فــي القــاهرة. و هــو المنصــب الــذي ظــل يكــد وراءه طــوال ســنوات»[3] هــذه وثيقــة تاريخيــة عــن سيــرة ابــن خلــدون[4] يعلــن الســارد مشاعــره اتجــاه العلامــة و تــذمره مــن عواطفــه، فهــو مــتهم بمحابــاة الســلطة للوصــول إلــى مبتغــاه علــى حســاب

(1) ألف و عام من الحنين ص 33.

(2) ينظــر محمــد عابــد الجــابري: فكــر ابــن خلــدون، العصــبية والدولــة، مركــز دراســات الوحــدة العربيــة، بيــروت، ط 6، 1994، ص 8.

(3) م ، ن ص 46.

(4) حينمــا اســتقر ابــن خلــدون فــي القــاهرة تقــرب مــن الســلطان الظــاهر برقــوق و طلــب منــه المســاعدة فــي جلــب أســرته التــي غرقــت فــي البحــر و هــي فــي طريقهــا إليــه،ثم ولاه هــذا الســلطان منصــب قاضــي قضــاة المالكيــة ســنة 786هــ. جميــل موســى النجــار: علــم التــاريخ و فلســفته فــي فكــر ابــن خلــدون منشــورات الاخــتلاف الجزائــر، ضــفاف، لبنان ط1، 2013 ص 86.

عائلتـه التـي غرقـت فـي البحـر، و هـذا نـص الرحلـة عـن غـرق العائلـة « ... و كثـر الشـغب علـى مـن جانـب و أظلـم الجـو بينـي و بـين أهـل الدولـة، ووافـق ذلـك مصـابي بالأهـل و الولـد، وصـلوا مـن المغـرب فـي السـفين، فأصـابها قاصـف مـن الـريح فغرقـت و ذهـب الموجـود، و السـكن و المولـود، فعظـم المصـاب و الجـزع»[1]، اعتمـد السـارد الـنص التـاريخي المـأخوذ مـن نـص الرحلـة ، الـذي يمثـل زمنـا كرونولوجيـا، أو الـزمن الفعلـي لرحلـة ابـن خلـدون و الاسـترجاعات قائمـة علـى السـند التـاريخي. وهـذا نـص توليـه القضـاء الـذي أشـار إليـه المقطـع السـردي السـابق: «فلمـا عـزل هـذا القاضـي المـالكي سـنة سـت و ثمـانين، اختصـني السـلطان بهـذه الولايـة، تـأهيلا لمكـاني و تنويهـا بـذكري»[2]، كمـا تسـترجع الروايـة اتصـال العلامـة بالقائـد التتـري "تيمورلنـك" للحصـول علـى المكاسـب مـن هـذا الفـاتح المنتصـر، فهـو شخصـية سياسـية بامتيـاز «كـان همـه الوحيـد كلمـا دخـل بلاطـات الملـوك أن يـتمكن مـن الوثـائق لكـي يكتـب تاريخـه العـالمي، و يحلـل العناصـر الملموسـة فـي السـلطة السياسـية و يقـيم العلاقـة مـا بـين شخصـية الأميـر و نشـاطه السياسـي، لـم يكـن لديـه الوقـت إذن ليهـتم بالمشـاعر والأخـلاق، غرقـت عائلتـه فـي عـرض البحـر بالإسـكندرية فـي شـهر مـارس (آذار) 1398 و بعـد سـنتين مـن ذلـك التـاريخ. قابـل تيمورلنـك الـذي يحاصـر دمشـق وأعلـن لـه ولاءه»[3] فالنسـق الزمنـي لتـاريخ ابـن خلـدون يعتمـد علـى التراتبيـة وتصـاعد الأحـداث، علـى عكـس الروايـة، ثـم يواصـل السـارد سـرد سياسـة العلاقـة بـين تيمورلنـك الـذي طلـب منـه وصـفا تفصـيليا لـبلاد المغـرب: «وفـي شـهر جـوان 1400 فـرغ مـن تحريـر مصـنفه حـول المغـرب و سـلمه لـذلك المـاغولي، و محمـد عـديم اللقـب لا يجهـل بأنـه سـلمه أسـرارا عسـكرية أيضـا»[4] الروايـة

(1) محمـد بـن تويـت الطنجـي: رحلـة ابـن خلـدون 1352، 1401، عارضـها بأصـولها و علـق حواشـيها محمـد بـن تاويـت الطنجـي، حررهـا و قـدم لهـا نـورى الجـراح، دار السـويدي للنشـر و التوزيـع أبـو ظبـي، المؤسسـة العربيـة للدراسات ببيروت، دار الفارس للنشر، الأردن.ط الأولى، 2003 ص 295.

(2) رحلة ابن خلدون ص 291.

(3) ألف و عام من الحنين ص 147.

(4) م ، ن ص 147.

تقدم معلومات جد خطيرة عن هذه العبقرية، و هي مؤشر خيانة ابن خلدون و تعاونه مع السفاح تيمورلنك ثم ينتقل من التاريخ السيري الحقيقي للعلامة إلى المحكي المتخيل حول هذه الشخصية: «المنامة تتأرجح بين الملح و الذهب لتجد نفسها بعد عشرات السنين بين الهوان و صراعات الشمس، لم تكن إلا مرحلة بالنسبة إلى ابن خلدون، فقد هرب من تلمسان و بذخها ليختبئ في هذه الصحراء المنكمشة، حول نفسها داخل ثلاثة أسوار عنيدة، في سنة 1375 لاقى أعز أصدقائه مصرعه خنقا بين أيدي جلاديه في السجن وهذا ما ذكره بشيء ما و تظاهر بالخروج إلى الصيد ثم انطلق خببا نحو الصحراء، المنامة ! و عاش فيها في فقر مدقع بعد أن كان وزيرا أول في بجاية سنة 1365، سفيرا متنقلا سنة 1364 عميدا لجامعة تونس سنة1363، قاضيا كبيرا في غرناطة سنة 1370، المنامة و رياحها الرملية، المنامة و حصارها المنامة و غيرها الذي يتساقط بصورة عمودية من السماء، أربع سنوات قضاها في العمل وضع مصنفه و أعطى للإنسانية أول منهج في علم اجتماع التاريخ»[1] في هذا النص يمتزج الحقيقي مع المتخيل بشكل مكثف، ينتقد السارد ابن خلدون لاختياره فضاء المنامة لكتابه مصنفه و علاقته بالسلطة الحاكمة الخاضعة للمد و الجزر، وهذه استرجاعات سابقة لزمن السرد و تغطي الفترة التي قضاها ابن خلدون في السلطة و الطمع في المناصب الرفيعة، و هذا النص التاريخي الذي اتكأ عليه المحكي الروائي«... و ارتحنا في رجب سنة ثمانين، و سلكنا القفز إلى الدوسن من اتراف الزاب، ثم صعدت إلى التل مع حاشية يعقوب بن علي وجدتهم بقرقاز[2] ، الضيعة التي اختطها بالزاب، فرحلتهم معي إلى أن نزلنا عليه بضاحية قسنطينة»[3].تصرح الرواية بالأخطاء التي لم

(1) ألف و عام من الحنين ص 148.

(2) واحة صغيرة تقع على بعد 33 كيلو مترا من مدينته بسكرة في الجنوب الغربي الرحلة ص 266.

(3) رحلة أبي خلدون ص 266، 267.

يعلن عنها التاريخ الخلدوني، و تقدم صورة ناقدة للواقع العربي و لعصر الانحطاط القرن الثامن هجري، الرابع عشر ميلادي، و الذي يمثل سقوط هذه الأمة و لم يكن التاريخ إلا قناعا يخفي انتكاسه الحاضر. و تتواتر خطابات عديدة ، كما في المقطع الآتي أين وظف السارد التواتر التكراري «récit répététif » ثم ماذا عن ابن خلدون ذلك الذي علمك أشياء كثيرة؟ لك أن تبحث ما طاب لك عن المكان الذي عاش به في المنامة، لقد تزوج بها، أنجب طفلا و طفلة ثم عاود الانطلاق، بجاية، تونس، القاهرة تاركا وراءه زوجه وطفلين في البلدة تلك هي العادة المتبعة في ذلك العهد»[1] و تواتر هذا النص يتناغم مع موقف الشخصية المركزية الذي وجد نفسه متنقلا، باحثا عن هويته و التي ربطها السارد بالمكان الذي تواجد به العلامة أثناء مروره بالمنامة «كان من المستحيل الإمساك بمحمد بفضل حذائه المطاطي المألوف، ناصع البياض الذي بهر رشيد بناصر منذ أن صار صديقا له و ساعده في محاولته تحديد البيت السابق لابن خلدون بفضل أدوات مسح الأراضي»[2] و هذه إضافة المحكي المتخيل إلى التاريخ، لأنه لم ترد هذه الزيارة في كتب التاريخ، فهي مدينة افتراضية، إذن الرواية تقدم ابن خلدون تقديما وثائقيا تكاد تتطابق مع التاريخ، لكن هناك بعض الفجوات التاريخية يلجأ السارد إلى شدها بالمحكي المتخيل، مثل حلوله بفضاء المنامة الافتراضي لكنها تماثل فضاء بسكرة أين حط العلامة رحاله وتزوج[3].

يحتفي عديم اللقب بشخصية ابن خلدون، بل هو احتفاء بفكره و فلسفته التاريخية و بالمعرفة المتعددة ، خاصة فلسفته في تسيير الدولة، و هذا ما يصرح به

(1) ألف و عام من الحنين ص 210.

(2) م ، ن ص 242.

(3) جاء في التعريف أن ابن خلدون عمل كاتبا في أواخر 753هـ عند ابن تافراكين الوزير بتونس، و كان السلطان هو أبو يحي الحفصي الذي جعله الوزير تحت وصايته لصغر سنه، و حين استطاع أحد الأمراء الحفصيين استرداد الحكم والتغلب على الوزير، فر ابن خلدون إلى بسكرة و تزوج بها حوالي سنة 754هـ ينظر عبد الرحمن بن خلدون: التعريف بابن خلدون ورحلته غربا و شرقا، دار الكتاب اللبناني، بيروت د ، ط، 1979 ص 98، 99.

في هذا السرد المشهدي scénique récit مع حاكم البلدة «الخطأ لا يعود إليك، تنظيم الدولة أمر صعب جدا أعد قراءة ابن خلدون إذا لم تقرأه بعد سوف نفهم بعد ذلك أننا نعاني من وطأة سبعة قرون من الانفصام، إن لم أقل عشرا، ذلك لأن الدولة في هذه المنطقة كانت قد انفجرت أثناء ضعف العباسيين و أنت لا تستطيع أن تقفز عشر قرون في ظرف عشر أسابيع»[1] فالنص السردي يحيل إلى النزعة السياسية الخلدونية،و النقد الموجه إلى الحكام الذين كانوا سببا في وتدهور أحوال الأمة لنقد الحاضر، و تتكرر المقاطع السردية التي تؤشر على فترة تواجد ابن خلدون بالمنامة، و كتابة مصنفه الكبير.و محاولة البحث عن المكان الذي تواجد فيه وهذا ما يفصح عنه هذا الاسترجاع Analepse «حينذاك حدست لتوها بأنه يرغب في أن يعرف المكان المفقود الذي توقف فيه قبل ستة قرون عالم فار من استبداد ملك صغير يغار من معارفه التي لا تحصر»[2]، فتوظيف صيغة الماضي «توقف» تحيل إلى فترة وقوع الحدث في الماضي، و هنا يمتزج الواقعي بالخيالي، فلم تكن المنامة هي الفضاء الذي شهد كتابة المقدمة وإنما هي تلمسان كما جاء في النص التاريخي «و لحقت بأحياء أولاد عريف... و أنزلوني بأهلي في قلعة ابن سلامة ... فاقمت بها أربعة أعوام متخليا عن الشواغل كلها. و شرعت في تأليف هذا الكتاب و أنا مقيم بها . و أكملت المقدمة منه على ذلك النحو الغريب الذي اهتديت إليه في تلك الخلة، فسالت فيها شآبيب الكلام و المعاني على الفكر حتى امتخضت زبدتها وتآلفت نتائجها»[3] يتماهى التاريخي مع المتخيل من خلال الاستذكارات

(1) ألف و عام من الحنين ص261.

(2) م ، ن ص 272

(3) الرحلة ص 266.

التي تشكل ماضي الشخصية المحورية الباحثة عن لقبها الذي يرتبط بالعلامة ويكتب سيرته الذاتية لاسترجاع أخباره، و يعيد الاعتبار من خلالها لذاته وهويته فرحلة ابن خلدون رحلة فكرية ، سياسية و انتقل من وضعية المؤرخ إلى كاتب سيرته الذاتية باسترجاع ماضيه الشخصي ليعزز صورته، والرد على من طعن في سيرته العلمية.

و بتتبع المسار الزمني للنص الروائي ، و اشتغاله على الزمنية التاريخية من خلال عرض الزمنين معا - الحاضر و الماضي - في أهم محطاتهما ، أين تكثر المقاربات بين الماضي و الحاضر، لأن وظيفة الاسترجاع والاستباق كسر الزمن و الانتقال من الحاضر إلى الماضي ثم القفز إلى المستقبل وهو بؤرة العمل الروائي يقول غاستون باشلار: «لا توجد وسائل أخرى لتحليل فعل ما إلا بمعاودته »[1] حيث يعود الروائي لسرد أحداث تيمور لنك و صراعه مع المماليك « وضع ابن خلدون جانبا في خلفية دكان الحنين، بل إنه راح يحاول التحرش به لأنه حسب ظنه يكون قد خدع سلطان مصر سنه 1400: فلعله يكون قد أقام تحالفا مع تيمور لنك الذي كان يحاصر دمشق يومها و الذي انتهى به الأمر إلى إحراقها و سلبها تحت أنظاره و بتواطؤ منه، بل لعله يكون قد سلم بجاية سنة 1366، في وقت كان مكلفا من قبل أمير قسنطينة بالدفاع عنها و الصمود حتى الموت»[(2)] و بالعودة إلى النص التاريخي نجد الذات الساردة لسيرتها تورد اللقاء "بتيمورلنك" و يستعرض العلامة الأحداث التاريخية التي عاشها و مشاركته فيها مع السلطان "الناصر زين الدين أبو السعادات فرج بن الملك الطاهر" الذي أرسله سفيرا إلى "تيمورلنك" و هذا نص

(1) غاستون باشلار: جدلية الزمن ، تر خليل احمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع : بيروت ط 3، 1992 ص 33.

(2) ألف و عام من الحنين ص58.

الوثيقة التاريخية « فلما دخلت عليه فاتحت بالسلام ، و أوميت إيماءة الخضوع فرفع رأسه، و مد يده إلي فقبلتها و أشار بالجلوس فجلست حيث انتهيت، ثم استدعى من بطانته الفقيه عبد الجبار بن النعمان من فقهاء الحنفية بخوارزم فأقعده يترجم ما بيننا، و سألني من أين جئت من المغرب و لما جئت ؟ ...

و أحب أن تكتب لي بلاد المغرب كلها ، أقاصيها و أدانيها و جباله وأنهاره، و قراه و أمصاره حتى كأني أشاهده ، فقلت : يحصل ذلك بسعادتك ، وكتبت له بعد انصرافي عن المجلس لما طلب مني ذلك، و أوعبت الغرض فيه في مختصر وجيز، يكون قدر اثنتي عشرة من الكراريس المنصفة القطع »[1] المحكي الروائي جعل العلامة متواطئا مع التتار و هو المتخيل الذي أضافه السارد، و لم يرد في سيرة ابن خلدون، دخوله الشام مع "تيمور لنك" وهذا ما أورده في رحلته: «وأقمت في كسر البيت و اشتغلت بما طلب مني في وصف بلاد المغرب ...ثم اشتد في حصار القلعة، ونصب عليها الآلات والمجانيق، و النقوط و الغزادات، والنقب، فنصبوا لأيام قليلة ستين منجنيقا إلى ما يشاكلها من الآلات الأخرى . و ضاق الحصار بأهل القلعة، و تهدم بناؤها من كل جهة فطلبوا الأمان »[2]

فالنص اللاحق - الرواية- اعتمد في سرديته على النص السابق - الرحلة- و التي تنتمي إلى الحقل التاريخي، اقترضت الرواية من النص التاريخي، قلصت منه، وأضافت إليه لتمديد المتن الروائي، والحصول على مقاطع سردية طويلة ، وظل النص اللاحق مرتبطا بالنص السابق و بقي السرد مشتركا بين النصين، غير أن النص التاريخي - الرحلة- ينقل وقائع حقيقية عن سيرة العلامة، في حين بقي المتخيل السردي يحاول الإيهام بالحقيقة التي انزاح عنها في كثير من المقاطع.

(1) الرحلة 404 ، 405

(2) م ، ن ص 408.

2- الحلاج والقطيعة مع مفاهيم التصوف:

يتفاعل المتن الروائي مع الشخصيات التاريخية التي أثرت في الفكر البشري وأثرت المعرفة وأحدثت قطيعة معرفية في زمانها والتي تسهم في تأكيد الخطاب المركزي للرواية وتعميق وعي القارئ به، اهتمت هذه الروايات بشخصيات مرجعية كثيرة وظفت بطرق ثلاث «الاستدعاء بالاسم من خلال فكره في سياق السرد الروائي، الاستدعاء بالأقوال التاريخية خاصة الشهيرة والمعروفة، الاستدعاء بالأفعال من خلال عمل ما اشتهرت بالقيام به»[1]، فيتم استدعاء هذه الشخصيات بأسمائها وماهيتها التاريخية ويكون توظيف هذا النمط من الشخصيات على سبيل الاستشهاد، حافظ فيها الروائي على الملامح العامة للشخصية، وتتنوع الشخصيات بين الدينية و المثقفة و الثورية وأخرى صوفية مثل "الحلاج" (244-309) وثورته التي أحدثها في مفاهيم التصوف في القرن الرابع الهجري حين «صار التصوف قائما على تأملات فلسفية ومبنيا على محبة الله ومعرفته، إذ تبلورت كثير من المفاهيم الصوفية كالحلول والاتحاد والفناء والبقاء والاتصال».[2]

و"الحلاج" في رواية رمل الماية شخصية مشاركة، فاعلة في أحداثها سجل حضوره في المتن الروائي كثيرا، شخصية عرفت بتجربتها الصوفية وتجديده في المفاهيم والمبادئ، ودعوة العامة[3] لدخول هذه التجربة، الحلاج يحيل إلى الخطر الذي يمثله فكره على السلطة وعلى الدين «هل أنت قائل الإنسان إذا أراد الحج ولم يمكنه، أفرد في داره بيتا لا يلحقه شيء من النجاسات ولا يدخله أحد، فإذا

---

(1) كوثر محمد علي جبارة: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط1، 2012، ص 105.

(2) محمد سندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط1، 2013، ص 176.

(3) الحلاج التحم بالعوام ودعاهم إلى معانقة هذه التجربة التي يجب أن لا تظل حكرا على الصوفية وقام بثورة ضد الدين وضد العقل وضد المتصوفة أنفسهم، استقر ببغداد يصلي أمام رسم الكعبة رسمه في منزله معبرا عن عدم الحاجة إلى السفر إلى الكعبة الحقيقية، مرجع نفسه، ص 177 و تاريخ الطبري ج 10 ص 327.

أحضرت أيام الحج طاف حوله وفعل ما يفعله الحاج بمكة ثم يجمع ثلاثين يتيما ويعمل أجود الطعام يمكنه وأطعمهم في ذلك البيت وخدمهم بنفسه فإذا فرغوا كساهم وأعطى كل واحد منهم سبعة دارهم أو ثلاثة دراهم، فإذا فعل ذلك كان كمن حج أو قام له مقام الحج»[1]، هذه محاكمة[2] الحلاج الذي اجتهد وأفتى فكان مصيره تراجيديا، نتيجة تصريحاته وبوحه بالممنوع، تاريخ الصوفية يطالعنا على أحوالهم و انعدام التواصل مع الآخر، وعدم فهمه لتعبيرهم ولغتهم ومصطلحاتهم فيكون المصير مأساويا، والحلاج أحد الذين نالتهم هذه المأساوية: «إن مأساوية مثل هذا المصير كانت حاضرة بإزاء كل كلمة، كان الصوفيون يفوهون بها، لاسيما ما يفاه بها في حال من الجذب أو الشطح أو الاصطدام أو الذهاب أو الوجد أو السكر أو الصعق إلى ما هنالك من أحوال تعتري الصوفي في أطوار تجربته الروحية، فيبوح بما لا ينبغي البوح به»[3] فشهرزاد سكتت عن الكلام المباح، وباحت به دنيا زاد، لكن الحلاج صرح بالممنوع، و المحكي الروائي يثير قضية محاكم التفتيش في مملكة نوميديا لمحاكمة العلماء، والمتصوفة، يحاكم الحلاج على كراماته وتوجه له تهم كبرى، ادعاء النبوة ثم الألوهية «قالوا أنك ساحر تصنع الكرامات وتدعي الألوهية والحلول وإحياء الموتى، جاءوا بالشاهد الأول... شاهدته وهو يحيي طائرا ميتا، كنت أحبه حتى الموت، قال الثاني وهو يدفع إلى وسط الساحة الواسعة، لقد مدَّد في عمري أكثر من عشرين سنة، وأضاف الجن تخدمه، فتحضر له ما يشتهي من الفواكه في غير أوانها، يمد يده في الهواء ويلوحها، فتعود مملوءة بالنقود، قال آخر عرف ما في قلبي قبل أن أنطق به ولهذا

---

(1) رمل الماية، ص 159.

(2) انعقدت محكمة من أربعة وثمانين عضوا أدانوا أحواله وسلوكه فجيء به وضرب بالسوط وقيدت يداه ورجلاه وصلب حيا ثم هوى برأسه وصب على جذعه الزيت وأحرق بالنار وألقي الرماد المتخلف من جثته المحروقة من أعلى المئذنة في نهر دجلة. ينظر الخطاب النهضوي في المسرح العربي، ص 177.

(3) حسين بن منصور الحلاج: الطواسين، إعداد رضوان السح، تقديم عبد القادر الحصني، دار الفرقد دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 08، 09.

عبده مريدوه»، لكن هذا كله لم يقنع حامد[1] «كان يريد تهمة أكبر، تهمة تتجاوز حدود الخيال ذاته ولهذا عندما عاد إلى القصر، كان منكسا رأسه كالمهزوم... قبل أن يعود في اليوم الموالي أكثرا استشارة وحماسا»[2]،هي الحقائق التاريخية والتهم التي أثبتت ضد "الحلاج" وأدين بها أثناء محاكمته من قبل الوزير "حامد" من إحياء الموتى وخدمة الجن له واعتقاد بعض القوم في الحلاج الألوهية[3] فالشخصية المتخيلة تقترب من الشخصية المرجعية «... وضعت يدك اليمنى على صدرك ثم على رأسك وقلت بتعب: أعطوني سطلا أريد أن أتقيأ، فإن العفن قد بدأ يمس الحيطان ويتنفس داخل شقوق الذاكرة الحزينة، أعطوني سطلا لم يبق بيني وبين الله إلا خطوة دعوني أخطوها أو اختصروها عني... وأنت يا سيدي هل تعلم ماذا حدث، قلت في لحظة الغفوة الأخيرة بعد أن سحبتك أشواق القوس الثاني «الدار التي لا ترد المظالم تستأهل الحرق» هي بالضبط الجملة التي كانوا ينتظرونك أن تتفوه بها سرقوها من لسانك تحت كثافة الأسئلة».[4]

الحلاج وظيفته تنوير الشعب لفضح إيديولوجية السلطة، و هو موجود في كل زمان ومكان ينادي بالحرية والعدالة الاجتماعية التي أعدمت في دول العالم الثالث، رسالته المكلف بأدائها تنويرية لفضح باطن السلطة، إن استرجاع هذه الأحداث التاريخية المتعلقة بالحلاج وشخصيات أخرى ذكرها السارد

(1) حامد بن عباس أبو محمد (ت 311هـ-923م) وزير من عمال العباسيين كان يلي نظر فارس، وأضيفت إليها البصرة ثم طلب إلى بغداد وولي الوزارة للمقتدر سنة 306 وانتهى أمره بأن عزله سنة 311هـ وقبض عليه وأرسل إلى واسط فمات فيها مسموما، الطواسين، ص 159.

(2) رمل الماية، ص 156، 157.

(3) ينظر الطواسين، ص 160، 161، تاريخ الطبري، الجزء 10 ص 127.

(4) رمل الماية، ص 158، 159.

على لسان الحلاج مثل الشبلي ابن يزيد البسطامي[1]... ومعرفة أحوالها وأعمالها في تاريخ الأمة، حافظ فيه السارد على ملامح الشخصية المرجعية والأحداث المهمة في حياتها مثل الكرامات والرؤى وفاعليتها في بيئتها، ويواصل الراوي سرد محاكمة حامد للحلاج «في سوس[2] عندما ألقى عليك القبض، صاحب البريد سألك هل كنت الحلاج، فقلت له: وماذا ترى، تلعثم وعرف في سره أن صاحب سؤال مثل هذا لن يكون إلا الحلاج، ساقوك إلى بغداد حتى بدون أن يكلفوا أنفسهم مشقة التأكد مقيدا بالحديد»[3]، فمصير الحلاج كان بيدي صاحب بريد السوس[4]، لكن بين المحكي الروائي والشخصية المرجعية مفارقة ومماثلة في توظيف المفردات، جاء في الطواسين كيفية القبض على الحلاج ما يأتي «ظهر أمر الحلاج وانتشر ذكره في سنة تسع وتسعين ومائتين وكان السبب في أخذه أن صاحب البريد بالسوس اجتاز في موضع بالسوس يعرف بالربض والقطعة فرأى امرأة في بعض الأزقة وهي تقول: أن تركتموني وإلا تكلمت، فقال لأعراب معه: اقبضوا عليها !... فقال لها أي شيء عندك... فقالت: قد نزل بجانب داري رجل يعرف بالحلاج وله قوم يصيرون إليه في كل ليلة ويوم خفية ويتكلمون بكلام منكر، فوجه إلى جماعة من أصحابه، وأمرهم بكبس الموضع، ففعلوا، فأخذوا رجلا أبيض الرأس واللحية قبضوا عليه وعلى جميع من معه فقال ما تريدون مني؟ فقالوا: أنت الحلاج؟ فقال: لا ما أنا هو ولا أعرفه»[5]، فعدم معرفة الحلاج في النص المتخيل يماثل عدم معرفته بوصفه

(1) أبو يزيد البسطامي (ت 260هـ) أفاد من سيرة الرسول ص أبو بكر الشبلي (ت 338هـ)، تمثل الزهد عندها بالمبالغة في أداء الفرائض و الاجتهاد في العبادة، ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص 34.

(2) رمل الماية، ص 155.

(3) السُّوْس بلدة يخوزستان وهي تعريب الشوش، وفيها سور يقول عنه ابن المقفع أول سور وضع في الأرض بعد الطوفان، طواسين، ص 151.

(4) صاحب البريد هو علي بن الحسين. مرجع نفسه، ص 152.

(5) الطواسين، ص 151.

شخصية حقيقية، و الشخصية المتخيلة ترد على حامد بأجوبة مبهمة، يفهم ضمنيا منها أنه الرجل المطلوب في حين ينكر ذلك تاريخيا، وبذلك يتم القبض على الشخصيتين لتتم المحاكمة وتثبيت التهم ثم النطق بالحكم: «كان الشبلي واقفا وسط الجمع يتأمل المطارق التي تدق على الخشب العتيق وتعطيه معنى الدم والموت، ابتسم الحلاج، شعر بالنار التي كانت تأكل الشبلي سأله:

يا أبا بكر هل معك سجادتك؟!

بلى يا شيخ موجودة.

أفرشها لي، وانسحب قليلا... بعدها التفت باتجاه الحاضرين وقال:

«هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصبا لدينك ثم أكمل استدارته باتجاه الوجوه الحديدية وصرخ بأعلى صوته حتى تغيرت الوجوه والملامح والألوان، حتى السماء صارت ترابا وبدأت في عملية التفتت مثل الأشياء الحائلة.

«دمي حرام، دمي حرام، وما يحل لكم أن تتقاتلوا علي فالله الله، الله الله في دمي، في دمي».[1]

التجربة الصوفية عند الحلاج رياضة روحية، تعرج بالنفس إلى العلا، والحلولية هي ذروة المحنة التي أنهت حياة الحلاج بطريقة تراجيدية، فالنفس الصوفية تجتهد في الوصول إلى الحق، والاتحادية هي طريقة محبة الله عندهم، إنه الشوق والوجد والهيام الصوفي، فالصوفي يدرك حقائق الأشياء بالتجلي والكشف.[2] و صودر الحلاج وصودرت آراؤه خاصة الحلول و الاتحاد و هي من أهم الآراء الحلاجية [3].

---

(1) رمل الماية، ص 161، 162.

(2) الحلولية : زعموا أن الله تعالى ذكره : اصطفى أجساما حل فيها بمعاني الربوبية و أزال عنها معاني البشرية. هيفرو محمد علي ديكرتي: مختصر اصطلاحات الصوفية، التكوين للتأليف و الترجمة و النشر دمشق . دط . 2008 ص 45.

الكشف بمعنى المكاشفة «المكاشفة تطلق بإزاء تحقيق الإنابة بالقهر وتطلق بإزاء تحقيق زيادة الحال. طواسين، ص 07.

(3) ينظر شريف هزاع شريف : نقد التصوف النص ، الخطاب ، التفكيك ، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط أولى، 2008 ص 65.

إن توظيف شخصية "الحلاج" هو إسقاط على شخصية متخيلة هي الشيخ النينوي الذي مورس عليه العنف يقول الموريسكي: «يا سيدي النينوي، رأيتهم، رأيتهم بالعين التي يأكلها الدود، وكان يجب أن أراهم، حزوا رأسك بصعوبة، ثم نصبوه كالفزاعة مثلما فعلوا بشيخك عندما نصبوا رأسه على جسر بغداد، ثم أرسلوه بعد ذلك إلى خراسان، أما الجثة فقد صب عليها الزيت وأحرقت بالنار ولما صارت رمادا ألقي بها من أعلى مئذنة دجلة يوم الثلاثاء 06 أذار 922[1] وأشهد معك أن رائحة الاحتراق ملأت أنفي، هي نفس الرائحة التي استيقظت عليها أول مرة في الكهف»[2]، فصلاح الأمة ووحدتها على رأي الحلاج لا يكون عن طريق الحرب الدنيوية، بل بالصلوات والتضحية ومجاهدة النفس، لأن محنة هذه الأمة تكمن في فسادها وابتعادها عن المحبة والعبادة، ففلسفة الصوفي الأخلاقية تؤدي إلى السعادة نتيجة التواصل بين العبادة والأخلاق.

لقد حوكم الحلاج على الأفعال التي أتى بها في حياته وعلى ما نطق به في صلواته، ومواعظه، لم يحاكم على نفس هي ليست ملكا له؟، هو لا يبحث عن نفسه بالانطواء على ذاته، إنه صاحب رؤى تخترق العالم الخارجي لتلج العالم الماورائي، علاقته بالموت علاقة تواصل وحب لا خوف ورهبة الموت بالنسبة للحلاج النغمة الأخيرة التي يتجه إليها كل شيء والتي تحدد نغمية الحياة ومعناها.[3]

كيف يتحول الموت إلى نغمة وإيقاع موسيقي؟ فعلا هو كذلك لأن حب الموت هو حب الله، فالسعادة تنبثق منه، فهل يمكن اعتبار هذه الشخصية ضحية؟ ربما، لكن ثبتت التهم ضده وأعدم بسيف الشريعة. والأستاذ المثقف في "الشمعة

---

(1) جاء في تاريخ الطبري الذي عاصر الحلاج ومقيما مثله في بغداد أن الحلاج أخرج من الحبس، فقطعت يداه ورجلاه ثم ضربت عنقه ثم أحرق بالنار. الطبري، المجلد10، ص 327.

(2) رمل الماية، ص 165.

(3) روجية أرنالديز: الحلاج السعي إلى المطلق، التنوير للطباعة والنشر بيروت، لبنان، د ط، 2011، ص 18.

والـدهاليز" هـو نمـوذج آخـر "للحـلاج" «أنـت معتزلـي تفسـر الأمـور علـى غيـر مـا فسـرها السـلف الصـالح، وبغـض النظـر عمـا قلتـه فـي حـق محـي الـدين بـن عربـي ورابعة العدوية والحلاج.

إنـك تكـاد تكـرر ولعلـك فعلـت ذلـك، مـا قالـه الزنـديق الحـلاج، مـن أن الشـيطان أكثـر المخلوقـات عبـادة لله لأنـه رفـض السـجود لآدم»[1]، شخصـية المثقـف تحـاكم مثـل "الحـلاج" لتجاوزاتهـا، فالمعرفـة التـي يمتلكهـا أوصـلته إلـى مصـيره المأسـاوي، كليهمـا أراد التبشـير بالحقيقـة، حمـلا مهمـة الكشـف عـن الحقـائق، الأسـتاذ حـاول معرفـة حقيقـة هـذه الأحـزاب السياسـية وإيـديولوجيتها المـدمرة و"الحـلاج" كـان يحتـرق شـوقا لإعـلان حقيقـة الله والآخـر -السـلطة- حـاول تبريـر عقابهمـا دون فهمهـا والتحـاور معهـا، فالجماعـات والأحـزاب هـي مـن حـدد تجـاوزات الأسـتاذ دون التواصـل والتفاعـل والتحـاور معـه «أنـت مـتهم بالخيانـة العظمـى نهـض الملـثم الأول... اتصـل بـك أشـرار يعملـون علـى قلـب النظـام الجمهـوري الـديمقراطي... محكـوم عليـك برصاصـة فـي الصـدر، نهـض الملـثم الثاني...

أنـت مـتهم بالسـحر والشـعوذة أغويـت بنتـا فـي زهـرة العمـر... خرجـت كالشـيطان فـي سـاحة أودان... هـذا أفلاطـون هـذا سـقراط، هـذا هيغـل، هـذا فيخـت، حكـم عليـك برصاصـة فـي الصـدر وبطعنـة فـي القلـب الملـثم الثالـث... فـي المسـجد رفضـت التحـدث إلـى جماعاتنـا قلـت إنـك مفكـر، أو باحـث... أنـت فيـروس، أنـت جرثومـة، القضـاء عليـك فريضـة... وقـد حكـم عليـك... بـالموت ذبحـا، قـال الملـثم الرابـع... قلـت فـي حـق أحمـد بـن حنبـل رضـي الله عنـه وأرضـاه، مـا معنـاه، يمـوت الجـاحظ، يمـوت واصـل

(1) الشمعة والدهاليز ص 198.

بـن عطـاء، يمـوت ابـن رشـد، يمـوت ابـن الهيـثم، يمـوت البيرونـي، فيتربـع أحمـد بـن حنبـل مـن جديـد علـى العـرش... وأنـت إنمـا بهـذه الزندقـة تنتصـر للمعتزلـة والقـول بخلـق القـرآن... نهـض الخـامس... إذا كانـت هنـاك قـلاع فـي هـذا البلـد الـذي ضـحت فرنسـا مـن أجـل كثيـرا، فهـذا المـتهم الماثـل أمـامكم إحـدى هـذه القـلاع التـي ينبغـي هـدمها وتحطيمهـا»[1]، العلاقـة بـين الأسـتاذ و"الحـلاج" هـي علاقـة التواصـل المعرفـي، جاء في "الطاسين" السادس الأزل والالتباس.

«قال أبو عمارة الحلاج وهو العالم الغريب:

تنـاظرت مـع إبلـيس وفرعـون فـي بـاب الفتـوّة، فقـال إبلـيس: «إن سـجدت سقط مني اسم الفتوة».

- وقال فرعون: «إن آمنت برسوله، أسقطت من منزلة الفتوة».
- وقلت: «إن رجعت عن دعواي وقولي، أُسْقِطتُ من بساط الفتوة».
- فقال إبليس: «أنا خير منه» حيث لم ير غيره غيرا.
- وقـال فرعـون: «مـا علمـت لكـم مـن ألـه غيـري» حيـث لـم يعـرف فـي قومـه مـن يميـز بين الحق والباطل.
- وقلـت أنـا: «إن لـم تعرفـوه فـاعرفوا أثـره، وأنـا ذلـك الأثـر وأنـا الحـق لأنـي مازلـت أبدا بالحق حقا».

فصـاحبي وأسـتاذي إبلـيس وفرعـون: إبلـيس هـدد بالنـار ومـا رجـع عـن دعـواه، وفرعـون أغـرق فـي اليم، ومـا رجـع عـن دعـواه، ولـم يقـر بالوسـاطة البتـة ولكنـه قال:

(1) الشمعة والدهاليز، من ص 191 إلى ص 199.

فصاحبي وأستاذي إبليس وفرعون: إبليس هدد بالنار وما رجع عن دعواه، وفرعون أغرق في اليم، وما رجع عن دعواه، ولم يقر بالوساطة البتة ولكنه قال:

«آمنت أنه لا إله إلا الذي آمنت به بنو إسرائيل».

ألا ترى أن الله سبحانه عارض جبريل في بابه فقال: «لم حشوت فاه رملا».

وإن قتلت وقطعت يداي ورجلاي ما رجعت عن دعواي».[1]

كليهما وقع في المحظور، الشاعر بآرائه الإيديولوجية المناوئة للتكتلات السياسية و السلطة، و الحلاج بفكره الخطير الذي فضح إيديولوجية السلطة و أفكار المتطرفين خصومه مثل الشلمغاني، و هذا ما جاء في "طس الأزل و الالتباس " أين أعلن: لا أضداد في العالم ممثلا برفض إبليس السجود، مدافعا عنه و عن فرعون، و هي سابقة لم تشهد مثلها الأمة[2].

إن بوح الحلاج مع معضلة فهم نصوصه و تأويلها وفق إيديولوجيات معينة أنهى حياته فخطابه مشفر و ترميزي و غامض، له أفكار جريئة أوصلته إلى تلك المحنة، و هي محنة الأستاذ في المتخيل الروائي و جرأته و أفكاره التي كانت رهينة التفسير المغلوط .

وظف وطار في السياق نفسه "طس" يضاف إلى طواسين الحلاج، جعله افتتاحية للرواية، صانعا اختلافه في الكتابة:

«طسين الواحد[3] و الصفر.

إنما إبليس رفض الاعتراف بالتعددية ، فتشبث بأن لا يسجد لغير الواحد ، و بذلك أعطى للصفر قيمة تضاهي قيمة الواحد، بل أكثر من ذلك جعل الواحد يفقد قيمته إذا انعدم الصفر، بل تحول كل ما عدا الواحد إلى صفر، و كل ما عدا الصفر إلى الواحد »[4] الواحد قيمته في دلالته على وحدانية الله، أما قيمته العددية منفردا هي

(1) الطواسين، ص 222، 223.

(2) ينظر نقد التصوف ص 68.

(3) واحد : اسم الذات بهذا الاعتبار، مختصر اصطلاحات الصوفية ص 160.

(4) الشمعة و الدهاليز ص 7.

قيمة سلبية، كذلك قيمة الصفر منفردا التي تحيل إلى العدمية، يكتسب قيمته مع غيره، و مع الواحد يشكلان قوة عددية . يتفاعل طسين الواحد و الصفر في المتخيل الروائي مع طس الأزل و الالتباس في قضية عدم سجود إبليس لآدم و هو أهم طواسين "الحلاج" «ففيه يبسط الحلاج نظريته في (المشيئة و الأمر) مفسرا بها مسألة عصيان المخلوق مع وجود القدرة المطلقة للخالق، و الأمر التكليفي أو الشرعي الذي قد يأتي مطابقا للمشيئة فينسب به للمخلوق الطاعة ، و قد يأتي مخالفا للمشيئة فينسب للمخلوق العصيان».[1] امتثل إبليس للمشيئة و لم يمتثل للأمر وكان التمرد و العصيان الذي أخرجه من رحمة الله تعالى، و تحول من عابد إلى خصم . إذن طواسين الحلاج تحتاج إلى التشفير و التأويل في بعضها، و ممتنعة التأويل في البعض الآخر ملغزة غير قابلة للفهم[2] من قبل المتلقي، و هذا ما حدث للأستاذ في الرواية فهم كلامه فهما خاطئا ، و احتالوا في تأويل دلالاته، و تحول إلى متهم يهدد أمن من نفذوا فيه حكم الإعدام.

العلاقة تفاعلية بين الأستاذ و الحلاج هي السعي لمعرفة الحقيقة و سوء التأويل من الآخر، الذي عانى منه المثقف كثيرا،و كذا الفكر الصوفي، فصورة المثقف عند الآخر لم تختلف عبر الحقب الزمنية لأن وجوده يشكل خطرا خاصة على السلطة، «الحلاج اختار الاستقلالية بالذات والتجربة فكان ذلك سببا في محنته... الحلاج أدرك الله تعالى بالله عز وجل لكنه أفشى هذا السر وشطح فكان من أمره ما كان... لم يجد الفقهاء الصادقون ما يدينونه به من الناحية الشرعية وامتنعوا عن محاكمته ورميه بالكفر، لكن السلطة السياسية أصرت على إقصائه وتنحيته لأنه كان قطب

(1) الطواسين ص 117.

(2) نقد التصوف ص 70.

رحى ثورة ورأس فتيلة مشتعلة تنشر نورها في النفوس»[1] والأستاذ تمت إدانته بأفعال لم يأت بها، لأنه يمثل خطرا على السلطة.

3- الخيزران و صراع السلطة:

وظف "وطار" شخصيات تاريخية بأسمائها وماهيتها من بين هذه الشخصيات الخيزران وهارون الرشيد[2]، والرجوع إلى أيام الدولة العباسية، التي هي رمز لسقوط أنظمة وقيام أخرى والتناحر على السلطة، وهذا حوار دار بين الأستاذ و"عمار بن ياسر" أحد أعضاء القيادة الجديد «يا صاحبي، هناك قوانين تتحكم في سير التاريخ لا ينبغي تجاهلها، ولا بد من الاستفادة من دروس التاريخ، لقد قتلت الخيزران الأم البربرية، ابنا لها لتولي ابنا آخر على رأس الحكم، هارون الرشيد، إنما جاء محمولا على ذراعي أمه الملطخ اليدين بالدم، دم الابن الآخر»[3]، العلاقة بين السلطة والمثقف ضاربة في جذور تاريخنا العربي، هذه العلاقة قد تكون علاقة تكامل وتواصل، وقد تكون علاقة صراع، ومن خلال هذه العلاقة يتحدد موقف السلطة، فقد تبطش وتستبد وتُضايق هذا المثقف وتحول حياته إلى اضطراب وعدم استقرار وقد تستميله ويكون إلى جانبها وتستفيد منه لمصلحتها الخاصة، وهذا ضمان لها تأمن سكوته وبقاءه وراءها، لكن غالبا ما تكون هذه العلاقة علاقة صراع تنهي حياة المثقف نهاية تراجيدية مثلما حدث للأستاذ في "الشمعة والدهاليز"، هي إذن أزمة الأنتلجنسيا التي تحاول الجمع بين كل تناقضات المجتمع ، المثقف هو صانع القرار، الذي يحدث التغيير في مجتمعه، إذا لم يتحرك

---

(1) محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط الأولى، 2011 ص 332 ، 333.

(2) هارون الرشيد بويع بالخلافة ليلة وفاة أخيه موسى الهادي سنة 170هـ، يعد أشهر خلفاء بني العباس، حيث أصبحت بغداد مركز التجارة وقبلة رجال العلم والأدب واشتهر اسمه حتى في أوربا، وعلاقاته بالملك شارلمان، الطبري، ج8، ص 217. وبدر عبد الرحمن، الدولة العباسية، ص 69.

(3) الشمعة والدهاليز، ص 97.

ويواجه السلطة، فمن يقوم بهذه الوظيفة دونه، لأنه في انغلاقه وعدم تواصله ومواجهته أزمات مجتمعه، قتل له ولإرادة التغيير.

فالوصول إلى السلطة يحتاج إلى إراقة الدماء والخيزران[1] تخلصت من ابنها الهادي ليتولى هارون الرشيد السلطة لأنه عدل عن البيعة لأخيه هارون الرشيد وأراد البيعة لابنه جعفر[2] هل كان للأم يد في موت ابنها الهادي؟ السلطة في كل زمان ومكان تراق لأجلها الدماء، حتى عاطفة الأمومة تموت بسبب هذا المرض الذي مازال يفتك بهذه الأمة، باسم الدين، و باسم الوطنية والديمقراطية وما ربيع الغضب العربي إلا صورة لذلك.

يقدم السارد في "الشمعة والدهاليز" شخصية الخيزران الشخصية المتخيلة بكثافتها التي يختلط فيها الواقعي بالعجائبي، والتي تماثل الشخصية المرجعية أم "هارون الرشيد" في بعض الصفات، يقول الأستاذ في حواره مع الفتاة:

«أتدرين من تشبهين»؟

لا، قالت متحفظة، وكأنما خشيت أن تتمادى في الانسجام مع هذا الغريب، غريب الأمر.

- الخيزران.

شكرا لك على هذا التشبيه الرائع، ولو قلت عمود التليفون لكان أحسن...

أتدرين من هي الخيزران؟

عصا جدي، طبعا، أعرفها.

ضحك ضحكة محتشمة لكنا شامتة...

---

(1) الخيزران أم هارون الرشيد وموسى الهادي، يمانية جرشية توفيت سنة 173هـ، تاريخ الطبري، ج8، ص 233، 239.

(2) ينظر تاريخ الطبري، ج8، ص 218. وبدر عبد الرحمن محمد: الدولة العباسية دراسة في سياستها الداخلية، ص 68.

... كـلا الخيـزران هـي فتـاة بربريـة سـبيت مـن الجزائـر وأخـذت إلـى القصـر العباسي، لتنجب هارون الرشيد.

أتعرفين هارون الرشيد؟

طبعا وأعرف أبا نواس كما أعرف زبيدة.

لكنك لا تعرفين الخيزران.

أرأيت لقد قتلت أحد أبنائها،لتولي الآخر، كانت أما عجيبة.

وهل تراني أشبه القاتلات؟

أبدا لا، لكنك طويلة رقيقة جميلة مثلها».[1]

هنـاك علاقـة بـين المـرأتين الخيـزران[2] الشخصـية الحقيقيـة والشخصـية المتخيلـة، السـارد يقـدم وصـفا خارجيـا للخيـزران ويـدرس أفكارهـا ويفسـر تصـرفاتها وأفعالهـا وردود أفعالهـا «تجلـى وجههـا فـي المـرآة بـدون مسـاحيق، أزرق علـى عكـس بـاقي بشـرتها التـي تضـرب إلـى بيـاض مؤكـد وبانـت بعـض خصـلات مـن شـعرها المصـبوغ بـالأحمر...»[3]، شخصـية الخيـزران ذات الحضـور المرجعـي لـم يوظـف الروائـي تـاريخ حياتهـا وأحوالهـا بـل يثيـر جـزءا مهمـا فـي تـاريخ الدولـة العباسـية هـو الوصـول إلـى السـلطة وتحـول العلاقـة بـين الإخـوة، فالسـارد يحـافظ علـى بعـض ملامـح الشخصـية المرجعيـة، أمـا الشخصـية المتخيلـة فأفعالهـا فنتازيـة Fantastique حوّلهـا مـن شخصـية عاديـة ومألوفـة إلـى كينونـة عجائبيـة مدهشـة تختـرق الطبيعـي فتحـدث الـذهول والتـردد عنـد الآخـر يقـول الأسـتاذ فـي حديثـه عـن الخيـزران :- زهيـرة- «تخـرج مـن خلـف الخـواء تركـب دراجـة صـدئة، تبصـرها قـدامك، علـى بسـاط أخضـر،

---

(1) الشمعة والدهاليز، ص 109- 110.

(2) الخيـزران كانـت متسـلطة فـي عهـد زوجهـا المهـدي وأرادت أن تمتـد بسـطوتها إلـى ابنـه الهـادي وجعلـت النـاس يتوافـدون عليهـا لاستشـارتها، فمنـع الهـادي النـاس مـن ذلـك، فشـق عليهـا ذلـك، فاعتزلتـه وحلفـت ألا تكلمـه فمـا دخلـت عليه حتى حضرته للوفاة، الطبري ج8، ص 218. والدولة العباسية، ص 68.

(3) الشمعة والدهاليز ، ص 118.

يملأ كل الآفاق بوجهها الغلامي، ذي العينين المنتصبتين في طرفيه فتبدوان كأنهما لمومياء فرعونية...

الخيزران

يعم الضباب، ينمحي البساط الأخضر، لا وراء لا أمام لا يمين لا شمال، لا خيزران لا أنت.

خواء خواء

فجأة

تنتصب قدامك هي بعينيها الساحرتين بقامتها الممشوقة تبتسم، ثم تروح تتحول إلى صومعة يتجلى من تحتها جامع...»[1]، الخيزران هي إحدى تمظهرات الفانتستيك بتحولاتها، وتشيئها، فكثافة التخييل تنقلنا من الطبيعي المعتاد إلى عالم فوق الطبيعي وتحدث قطيعة بين الشخصية المتخيلة والمرجعية، فيتلبس القارئ الحيرة إزاء غرائبيتها والأفعال غير المألوفة التي تقوم بها، فحققت العجيب عن طريق التحول، إن تمثيلات الأنوثة في الشمعة والدهاليز يحيل إلى التسلط والقوة، فالخيزران زوجة المهدي كانت متسلطة، والشخصية المتخيلة تمثل كذلك القوة بغرائبيتها، و الكيان الأنثوي المستضعف المألوف غائب في الرواية فهن لسن مهمشات ولا مضطهدات كما ألفناه في المجتمعات العربية، المرأة هنا هي المركز والذكورة تمثل المحيط، وهي كذلك رمز للوطن بعطائها بجمالياتها، بأنوثتها، هي الجزائر أو زهيرة أو الخيزران معشوقة الأستاذ، تزوره في أحلامه ويقظته، شغلت ذاكرته وأنسته حتى الكتابة والقراءة يقول الأستاذ عنها «تلمسني نسمة، فتكونين أنت الصفحات التي

(1) الشمعة والدهاليز، ص 151 - 153.

كنت التهم المئات منها يوميا، ما عدت استطيع قراءتها، تمتلئ بك وتروح تحدثني عنك». [1]

إنها بطلته، فمن تكون؟ هكذا يجد نفسه غريبا، يتساءل عن هذه المرأة عن العلاقة بينهما، يتفجر حبه للخيزران، تتراكم الأصوات والتساؤلات داخليا وتشكل حالة صمت على المستوى الظاهري، صخب داخلي وحيرة، هي الوطن وهو الشهيد شهيد الديمقراطية والتعددية «أيها الشهيد، أيها الشاعر، أيها الوزير الشهيد، أيها الشهيد، الأول في تاريخ الجمهورية الإسلامية...

وها هو مسجى، جثة جامدة، ممزقا بالخناجر وبالرصاص وسط جموع وحشود تملأ المقبرة.» [2]

يغتال شهيد الكلمة ، و تقف الخيزران عند جثته المسجاة :

«تقف عند رأسه فتاة طلبت إذنا خاصا بذلك، في الثانية والعشرين، وجهها غلامي، عيناها المنتصبتان في طرفي الوجه تبدوان كأنهما لموميـاء فرعونية... يضرب لونها على بياض وسمرة وزرقة ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد، آسيوية، إفريقية» [3]، شخصية الشاعر تحاكي الواقع الجزائري في العشرية الدموية، إنه يماثل كل فئة من هذا الوطن الموجوع والتناقضات المختلفة الموجودة فيه، إنها رسالة السارد لنا، تصفية المثقف، الذي أصبحت قضيته قضية الجميع، من يكون؟ هل هو أداة لتنفيذ خطط الآخرين؟، لأن الديمقراطية قناع جميل، يميل إلى ممارسة الشر واكتسب قوة، تحولت إلى فعل فتاك و مدمر، لقد حاكموا تاريخ أمة، لأن الشاعر ليس فردا بل هو أمة، وهل يمكن محاكمة هذا التاريخ؟ لقد استوعب الشاعر

(1) الشمعة والدهاليز، ص 169.

(2) م ، ن ص 206.

(3) م ، ن ص 188، 189.

هوس هؤلاء المحاكمين، الذي مورس عليه دون أن يخشاهم، لأن صوت المثقف سيظل يصيح مرتفعا فوق كل الأصوات.

4- شخصية الخضر و تعايش المفارقات:

أما رواية رمل الماية نجدها تعج بمتفاعلات نصية تاريخية، ممثلة في شخصيات دينية أثرت المتن الروائي، منها شخصية "الخضر" الرجل الصالح الذي وظفه واسيني الأعرج ليؤكد الخطاب المعرفي، لأن استدعاء هذه الشخصية يحيل إلى الوظيفة التنويرية لها، يروي السارد خطاب شهريار بن المقتدر حاكم جملكية نوميدا امدوكال وبضرورة التزام الرعية لبيوتهم حتى لا يلحقهم أذى سيدنا الخضر[1] «ألح كثيرا على ضرورة احترام قوانين الدولة ومنقذيها من العسكر والمدنيين وعدم السقوط في لعبة المناوئين في الفقرة الثانية من الخطاب تحدث كثيرا عن معجزات سيدنا الخضر وأكد أنه لا يزور البلاد إلا لتنقيتها من الأدران والأوساخ العالقة بها، طالب الناس بضرورة التزام البيوت حتى لا يمسهم أذى سيدنا الخضر الذي لا يظلم ولا يرحم»[2]، هناك تحول في شخصية سيدنا الخضر وفي وظيفته من التعليم و التنوير، من العلم اللدني إلى العقاب، فلم يظهر في حدود الصورة التي رسمها القرآن الكريم، الولي الذي أتاه الله الحكمة والمعرفة الدينية التي يخرق بها مدارك المخلوقات من الأنبياء والرسل.[3]

تغيرت وظيفته من رجل صالح، عالم و رمز للمعرفة والنور إلى رمز للسوط، جلاد السلطة لتنفيذ عقابها ضد الشعب، يتحول من عالم موسوعي إلى سياسي، يرمز للخوف والبطش «تحت جسر النصر الذي بني على غرار قوس

---

(1) قال رسول الله صلى الله عليه سلم «إنما سمي الخضر خضر لأنه قعد على فروة بيضاء فاهتزت به خضراء» تاريخ الطبري، ج 1، ص 243.

(2) رمل الماية، ص 126.

(3) ينظر ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، د ط، 2003، ص 190.

النصر كان الناس يبحثون عن زوايا يختبئون فيها خوفا من سيدنا الخضر الذي سيمر الليلة داخل المدينة ويطلبون من الله أن ينجيهم من عذاب قيامة الدنيا، لا سكن لهم في هذه المدينة، ولا صدرا يختبئون فيه، سيدنا الخضر مثل النار يأكل الأخضر واليابس»[1]، إنه يأتي لنشر الموت والرعب بين الناس الذين اتخذوا الصمت حزبا لهم والاختفاء رمزا لهم، جماهير ليست فعالة، مستسلمة تنتظر مصيرها التراجيدي «سيدنا الخضر[2] لا يترك شيئا للريح ولا للصدفة، هو كالنار، نار جهنم، الويل لسكان جهنم، إذا استغاثوا أغيثوا بشجر الزقوم، يأكلون منها فتجتث جلود وجوههم، ثم يصب عليهم العطش فيستغيثون، فيغاثون بماء كالمهل فإذا أدنوه من أفواههم اشتوى من حره لحم وجوههم التي سقطت عنها الجلود، وأخر ما سمعته من حكماء جملكية نوميدا قبل أن ننزوي جميعا كل واحد أمام نافذة حجرته المطلة على البحر نتأمل معجزات سيدنا الخضر وخراباته»[3]، إن الشخصية المرجعية المذكورة في القرآن الكريم العالم، العارف مغيب في هذه الرواية هي شخصية غريبة، حجاج، آخر، ترك ممارسة النشاط المعرفي، و اكتشاف المزيد من الحقائق والطاقات المجهولة، لنفع الإنسانية إلى ممارسة الاستبداد وترهيب الجماهير، بدلا من تنوير الناس وإقامة علاقة حميمية معهم، ولمعرفة الكون وخالقه، فشخصية العالم المثقف هي سوط الجلاد المستبد، وهنا تكمن المفارقة بين الشخصيتين، فالخضر في التراث الشعبي الإسلامي يرمز إلى الانبعاث والحياة والاخضرار، يعود تموز في الثقافة

(1) رمل الماية، ص 139-140.

(2) قال ابن عباس: حدثني أبي بن كعب عن رسول الله ص «أن موسى نبي إسرائيل سأل ربه يارب إن كان في عبادك أحد هو أعلم مني فأدللني عليه، فقال له نعم في عبادي من هو أعلم منك، ثم نعت له مكانه وأذن له في لقائه فخرج موسى عليه السلام ومعه فتاه ومعه حوت قد قيل له «إذا حيَّ هذا الحوت في مكان فصاحبك هنالك، فسار حتى جهده السير وانتهى إلى الصخرة وإلى ماء الحياة من شرب منه إلا خلد ولا يقاربه شيء ميت إلا أدركته الحياة، ومس الحوت الماء حيي، قال ابن عباس وظهر موسى على الصخرة مع يوشع بن نون فإذا رجل متلفف في كساء له... سأل موسى وما جاء على هذه الأرض؟ قال له موسى جئتك لتعلمني».
تاريخ الطبري، ج1، ص 241، 242.

(3) رمل الماية، ص 140.

الإسلامية من خلال الخضر «الخضر بفتح الحاء وكسر الضاد، يعني الأخضر، وهو نبي حي في كل زمان ومكان، محجوب عن الأبصار إلى يوم القيامة، نراه في القصص الشعبية وروايات الإخباريين جالسا على طنفسة خضراء على وجه الماء متشحا بثوب أخضر، ينبت العشب تحت قدميه أينما حل»[1] فرمز الانبعاث وعودة الحياة يتحول في الرواية إلى شخصية مدمرة تقضي على الحياة فالسارد نسب وقائع متخيلة وهمية إلى شخصية حقيقية.

5- أبو ذر الغفاري وتأصيل الشيوعية:

شخصية دينية أخرى وظفت هي شخصية "أبو ذر الغفاري"، يطرح الراوي تساؤلاته حول هذا الصحابي الذي يستدعي قراءة التاريخ الإسلامي قراءة واعية، لمعرفة حقيقة هذه الشخصية المرجعية وما أثير حولها، يتساءل السارد عن نفيه «أمسك بيده وراح يضغط عليها متمنيا أن لا يفسد الرحمة التي نزلت عليه بالحديث، وتمنى هو لو يتمكن أحدهم فيجيبه لماذا حكم على أبي ذر الغفاري السير وحده، والموت وحده، والبعث وحده، يا للرمز العظيم، لقضية عظمى، لو أنه ورد في الميثولوجية الإغريقية أو الرومانية لألفت حوله آلاف العناوين»[2]، شخصية رمزية تحتاج إلى قراءة واعية، شخصية ألصقت بها الاشتراكية والشيوعية ظلما من الذين اندسوا بين المسلمين وأرادوا من خلال "أبي ذر" تمجيد الشيوعية وتأصيلها، فحولوا الاختلاف بين الصحابة إلى صراع وصدام، لذا يجب فهم هذه الشخصية وقياسها بمقياس الإسلام لا حسب السلطة والإيديولوجية والمادة، فهذه الشخصية جمعت من الأخلاق والمؤهلات من صبر وشجاعة ورجولة

(1) فراس سواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، ط الثامنة، 2002، ص 344.

(2) الشمعة والدهاليز، ص 152.

واستقامة فكر إلى جانب الفقر، ما جعلها شخصية غير عادية، لكن لولا الإسلام لما كان لها وجود تاريخي، لطبيعة المجتمع العربي قبل الإسلا م وانتشار الطبقية والعشائرية[1]، فالرجل تشبع بالمبادئ والمفاهيم الإسلامية والاختلاف بين الصحابة رحمة، وهي نقطة أراد اليهود من خلالها إثارة الفتن بين المسلمين وجعل الإسلام دين مادة لا دين عبادة وترفع ورقي وسمو أخلاق، ومن خلاف بسيط بينه وبين معاوية تحول إلى قضية اقتصادية مادية بحتة وإلى صراع بين السلطة الرأسمالية المتجبرة متمثلة في "معاوية وعثمان"τ من جهة والطبقة الفقيرة المستضعفة من جهة أخرى، ولفقوا قصصا وأحداثا وقعت بين "أبي ذر ومعاوية" وابتعدوا عن الحقيقة كما هي إلى الروايات الكاذبة، فأصل الحادثة رواها شيخ المحدثين «فمكثت بالشام فاختلفت أنا ومعاوية في (والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله) فقال: "معاوية" نزلت في أهل الكتاب، فقلت: نزلت فينا وفيهم، فكتب إلى "عثمان" أن أقدم، فقدمتها فكثر علي الناس حتى كأنهم لم يروني»[2]، هي القصة كما حدثت تنفي النفي والتعذيب "لأبي ذر"، وهكذا أوردها الطبري في تاريخه، لكن دعاة الشيعة واليهود وحتى بعض الشعراء والكتاب المعاصرين - سليمان العيسى- قالوا بروايات مكذوبة على صحابة رسول الله ص تتفق جميعها في الإساءة ونشر الفتن منها هذه «وانقلب معاوية إلى بيته بعد الصلاة وهو يكاد يتميز غضبا فكتب إلى عثمان: إن أبا ذر يصبح إذا أصبح ويمسي إذا أمسى وجماعة من الناس كثيرة عنده، وقد ضيَّق عليَّ وأعضل بي ولا آمن أن يفسدهم عليك... فأجابه عثمان: إن الفتنة قد أخرجت خطمها وعينيها... احمل أبا ذر

(1) ينظر أبو ذر الغفاري الزاهد المجاهد ص 22،23.

(2) منير محمد الغضبان: أبو ذر الغفاري الزاهد المجاهد، مكتبة المنار الأردن، الزرقاء، ط3، 1986، ص 148، 149. تاريخ الطبري ح 4 ص 192.

على أغلط مركب وأَوْعَرَهُ، ثم ابعث به من ينخش به نخشا عنيفا حتى يقدم به علي، وكفكف الناس ونفسك ما استطعت فإنما تمسك ما استمسكت».[1]

هذه رواية من بين الروايات التي تسيء إلى الصحابة فيكف بعثمان[2] رضي الله عنه الحيي أن يفعل ذلك وهو الذي عرف الحلم وكيف لمن تعلموا علي يد سيد الخلق، أن يشكك في إيمانهم وأخلاقهم مهما كانت خلافاتهم، وقصة النفي هذه ملفقة للخليفة "عثمان" والحقيقة كما أوردها الطبري جاءت هكذا «عن السري عن شعيب عن سيف بن عطية عن يزيد الفقعسي «... يا أبا ذر عَلَيَّ أن أقضي ما عَلَيَّ وآخذ مع على الرعية ولا أجبرهم على الزهد وأن أدعوهم إلى الاجتهاد والاقتصاد، قال: أفتأذن لي بالخروج فإن المدينة ليست بدار؟ قال: أو تستبدل بها إلا شرا منها؟».

قال: أمرني رسول الله أن أخرج منها إذا بلغ البناء مبلغا قال: فأنفذ لما أمرك به؟ فخرج حتى أتى الربذة فخط بها مسجدا وأقطعه عثمان صرمة من الإبل وأعطاه مملوكين وأرسل إليه أن تعاهد المدينة حتى لا ترتد أعرابيا»[3]، فخروجه إلى الربذة كان بإرادته لا مكرها منفيا إليها بل بطلب منه، ويفهم من كلام "عثمان"رضي الله عنه حرصه على "أبي ذر" وخشيته ألم الفراق، يسأله عدم الانقطاع عن المدينة، فحول أعداء الأمة هذا الاختلاف بين الصحابة إلى صراع على المال الذي هو وسيلة، فالإسلام بتعاليمه الروحية ومبادئه السامية لم يكن دين مادة ولا جاه ولا عرقية، وتحول "أبو ذر" إلى مأساة تتصدر السرود ذات الإيديولوجيات الشيوعية. يوظف هذه الشخصية أيضا

---

(1) أبو ذر الزاهد المجاهد، ص 150، 151.أورد الطبري القصة كما يلي : «و ما زال حتى ولع الفقراء بمثل ذلك و أوجبوه على الأغنياء ، و حتى شكا الأغنياء ما يلقون من الناس ، فكتب معاوية إلى عثمان : إن أبا ذر قد أعضل بي و قد كان من أمره ذيت و ذيت فكتب عليه عثمان : أن الفتنة قد أخرجت خطمها و عينيها ، و لم يبق إلا أن تثب ، فلا تنكأ القرح ، و جهز أبا ذرا لي ، و أبعث معه دليلا ، و زوده و أرفق به و كفكف الناس و نفسك ما استطعت ، فإنما تمسك ما استمسكت». تاريخ الطبري م 4 ص 192.

(2) جاء في الروايات الملفقة أن عثمان رضي الله عنه أراد أن يقرض نفسه من بيت المال، فقال له أبو ذر بعدم جواز ذلك... أبوذر الزاهد المجاهد ص 166 ، 167.

(3) أبو الغفاري الزاهد المجاهد، ص 173، 174. تاريخ الطبري، ج4 ص 192.

"واسيني الأعرج" في "رمل الماية" «قالوا لا تخيب أملنا أيها الرجل الفاضل، وإذا مرت هذه الليلة بسلام سنريك غدا خبايا المدينة كلها، لم أقل لهم في أي لحظة من اللحظات أني بدأت أعرف كل شيء فيها وألمسه، كما ألمس النور لحظة الوجد والالتحام بآلام الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري»[1]، أصبح أبوذر رمزا للآلام والتشيع ورمزا لليقظة في الضمير الإنساني[2] وأنه من فضح "معاوية" و"عثمان" رضي الله عنه وكان صريحا في مواقفه منهم وما هذا إلا افتراء شيعي، وفكرة مواساة الأغنياء للفقراء التي نادى بها "أبو ذر"، دعا إليها عثمان رضي الله عنه وطبقها وتبرع بأمواله في سبيل نصرة الإسلام، يوظف السارد في الفاجعة أيضا صراع الرجلين وتصادمها «أي ماضي يا ابن الثعابين هل كان يوما ماضينا واحدا؟ هل يمكن أن يشبه سيد الخلق أبو ذر الغفاري، خلقة الحاكم الرابع وفي رواية أقل دقة الحاكم الثالث»[3]، هناك تصادم بين هذه الشخصيات لاختلافات إيديولوجية وبذلك نبتعد عن الشخصيات المرجعية وتاريخها الحقيقي، إن أبا ذر اختار الربذة لأنه ابن البادية وفارس الصحراء الذي قال فيه رسول الله صلى الله عليه و سلم «رحم الله أبا ذر يموت وحده و يبعث وحده»[4]، فليس هناك من فهم هذه الشخصية وحللها وقرأ نفسيتها إلا رسول الله "ﷺ" وقد شرح "ابن عباس" قول "عثمان" رضي الله عنه «وتعاهد المدينة حتى لا ترتد أعرابيا» «فهو يريده أن يبقى مهاجرا يحمل ذلك الوسام الذي شرفه به الإسلام مع انسجامه مع جو الربذة وطبيعتها وكان يحب الخلوة والوحدة»[5]، فالتغافل عن الحقائق التاريخية متعمد لإثارة الفتن وتشويه

---

(1) رمل الماية، ص 130.

(2) هذا ما أوردته كتب الشيعة ينظر الشيخ محمد جواد آل الفقيه: أبو ذر الغفاري، دار التعارف بيروت، لبنان، د ط، 1992، ص 1- 119.

(3) رمل الماية، ص 185.

(4) تاريخ الطبري م 4 ص 208.

(5) أبو ذر الزاهد المجاهد، ص 196، 197.

الربذة منطقة مأهولة بالسكان على ممر طريق للحجيج لها مسجد ومقيمون بشكل دائم، وممثل رسمي لها، مرجع نفسه، ص 200.

صورة الصحابة، ألا تكفي شهادة رسول الله ص في حديثه السابق حتى تتحول قضيته إلى قصة مأساوية ترمز للمعاناة والآلام التي عاشها الرجل نتيجة نظريته الاقتصادية ودعوته إلى الاشتراكية وآرائه التي أدت إلى نفيه، تلك هي محاولات اليهود لتشتيت الأمة وإذلال المسلمين وضرب الإسلام من الداخل، نشر الشك من خلال التأويل السيئ والفهم الخاطئ وانتقاد الخليفة عثمان، رسم صورة قبيحة وزائفة للإسلام، واختار السارد هذه الشخصية "أبا ذر" التاريخية ليدعم نصه المتخيل، بما يخدم أيديولوجيته، وبذلك تدخل الشخصيات الإسلامية السرود، لتؤكد صراع المسلمين حول المادة.

6- سانغور والقطيعة مع الأنا:

اشتغل الخطاب الروائي أيضا على الحضور الأدبي حيث استحضرت النصوص أسماء أبدعت في هذا المجال، استدعى" وطار" مؤسس حركة الزنوجة الشاعر الإفريقي السينيغالي "ليوبولد سيدار سنغور"[1] شخصية كان لها فعلها التاريخي ووجودها الفعال، هذا الاستدعاء يقوم على المماثلة بين الشاعر بطل الرواية و"سنغور"، مماثلة تقوم على الإبداع والكتابة بلغة الآخر عن هموم الأنا، المآسي والأحاسيس التي تجمع الشاعرين، تمزق الشاعر الأستاذ ومعاناة المثقف في إفريقيا، والعنصرية التي يعاني منها "سنغور" وكل زنجي من الآخر الغربي الأبيض، وينقلنا السارد من المماثلة إلى المفارقة بينهما «يولد سينيغال

(1) ولد سنغور سنة 1906 بجوال بالقرب من داكار ينتمي إلى عائلة ثرية في 1922 انخرط في سلك ثانوية ليبرمان بداكار، حصل على البكالوريا 1928، سافر إلى أوربا أين حصل على شهادة التبريز في النحو 1935، عين مدرسا لهذه المادة في تور ثم في ثانوية مرسلين أين ربطته صداقة بالشاعر سيزير والتي أثمرت تأسيس حركة الزنوجة 1934.

في الشعر الإفريقي المعاصر، جيل الرواد نموذجا، تقديم وترجمة حسن الغرني، كتاب 57، 2012، ص 33- 35.

أبيض في هذا البلد، يولد سانغور يقول الشعر بالفرنسية، لكنه لا يصلي مثل سانغور السينيغال في الكنيسة، سانغور بلا دين ولا ملة، ولا يصلي ولا يصوم ولا يؤمن بأي إله».[1]

فالأستاذ وسانغور يتكلمان بلغة الآخر ويبدعان بها، سانغور الذي يتماهى مع الآخر حبا و زواجا، جعل منه مثقفا مستلبا، ولم يكن ذلك ليزعجه رغم انتقادات الأجيال الجديدة له التي لم تتعرف على نفسها إلا من خلال نظرته إلى الزنوجة، لم يستطع "سنغور" قطع الحبل السري الذي يربطه بالغرب صحيح أن قصائده مشحونة بعذاب وحرقة الإنسان الإفريقي، حيث نلمس نزيف الكلمة عنده وهو يعاني رعب الكون، ويتغنى بالحرية والانعتاق من العنصرية[2]، وتحدى الواقع المريض والتطلع من أجل تحقيق وجود إنساني كريم، لكن حدث "السانغور" ما حدث لغيره، قطيعة مع الأنا مع الهوية والجذور، انسلاخ عن روح إفريقيا التي تملك نكهة خاصة وإيقاعات مميزة، والذوبان في الآخر الغربي.

وهذا ما حدث للشاعر محور الرواية، هو سانغور أبيض جزائري، إفريقي، لا دين له يرقص على إيقاعات مرواح الخيل، الرقصة الشعبية، كما قصائد سانغور التي تنشد مصحوبة بموسيقى والتي هي شيء أساسي في الشعر الإفريقي وهذا ما قاله سانغور: «إني أصر على الاعتقاد بأن القصيدة لن تكتمل إلا إذا كانت نشيدا أي كلاما وموسيقى في الآن نفسه»[3]، هناك ارتباط وثيق ومتكامل بين الشعر والموسيقى، والشعر سمة يشترك فيها الأفارقة، الأستاذ الشاعر وسانغور، ذابا

(1) الشمعة والدهاليز، ص 140.

(2) ينظر في الشعر الإفريقي المعاصر، ص 36.

(3) الشعر الإفريقي المعاصر، ص 23.

في الآخر لغة وإعجابا، لكن يبقى الحنين إلى الماضي، حنين سانغور إلى القارة الأسطورة، واسترجاع الشاعر لذكريات مضت مع العارم، مع المختار...، إنه يعيش غربة لسانية، يستحضر شخصيات أدبية كان لها فعاليتها في التغيير والتجديد في الحداثة الغربية «كان يتفادى التحدث عن المرأة إلا بما توحي اللغة الفرنسية التي يكتب بها، والتي يحس أنها لا تستطيع أن تتنازل لملامح أمه أو خالته أو حتى العارم لأن عليه في الآن الواحد أن يستحضر وأن يستعيد المخزون المترسب من لامارتين وراسين ومونتيسكيو ورامبو وفيكتور هيغو، يستحضره لأنه قرأه وأحبه ورسب في ذاكرته وتشكل وجدانا تجريبيا في أعماقه، تطل أزميرالدة، العبارات التي سكنتها أزميرالدة، وهو يتخيل العارم فلا ينطبق الوصف على الموصوف»[1]، هي شخصيات أدبية تتوزع على المذاهب الغربية الحديثة والتي أثرت في الشاعر فأثرت إبداعه، من مسرح راسين التراجيدي الذي اهتم بتصوير الحب والغيرة في الحب إلى روايات هوجو ورائعته نوتردام دوباريس ،1831 التي تقوم على الصراع والمفارقة بين شخصياتها ويستدعي البطلة أزميرالدة التي قد يرى من خلالها العارم، أزميرالداة التي أحبها الضابط فابيوس، بينما كان أحد يكرهها ويطاردها، فلجأت إلى الأحدب "كازيمودو" قارع أجراس كنيسة نوتردام الذي يتمتع بقلب طيب[2]، هذه الفتاة تذكر الشاعر بالعارم ابنة خالته البطلة التي راودت ضابطا فرنسيا حتى أوقعت به، مغامرة إيروسية غايتها نبيلة، فتتحول العارم إلى أزميرالداة و هي الصورة التي شكلها خيال الشاعر الأستاذ. عن هؤلاء المبدعين وقوفا عند رامبو أبو الحداثة الغربية الذي أباح كل شيء، ليصبح رائيا.

---

(1) الشمعة والدهاليز، ص 102.

(2) ينظر عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999، ص 32 ص 87.

7- شخصية المجدوب:

يوظف واسيني الأعرج شخصية مبدعة ذائعة الصيت، أبدعت شعرا شعبيا متميزا إنه "عبد الرحمن المجدوب"[1]، وهو من المتصوفة أصحاب الكرامات، يروي البشير الموريسكي حكاية عبد الرحمن المجدوب «الكل يعتبره مجنون ولكني أقسم برأس هذا البحرالذي لا ينام ، و هذا الموج الذي لا يتكسر إلا ليعود من جديد أنه أعقل العقلاء، الجدبة هي مهمة رجال الحلاقي، الشرطة لا تعطيه اهتمامات كبيرة سواء في الحديقة أو خارجها ففي الأسواق، مجرد رجل يقول كلاما لا يسمعه أحد» كلاما لا يسمعه أحد»[2]، إنه مجرد قوال في الأسواق يبيع الكلام، وترقص الثعابين على نقرات دفه، فهو يماثل الشاعر المتصوف في الاسم فقط وربما في قول الشعر، لكن هو شخصية أخرى، غريبة وأفعالها عجائبية «دار سيدي عبد الرحمن المجدوب عدة دورات متناسقة حول الثعبان، قرب وجهه من وجهه قل... ما هو رقمك التسلسلي في سجل العائلة التي التهمت كل رؤوس العباد... أنت تريد أن تحتفظ بسر أمك التي أقسم الجميع على فضح بطنها أمام أشعة الشمس، فعاد الثعبان من جديد يترنح مع نقرات البندير، وبدأ سيدي عبد الرحمن المجدوب يتلو أولى أغنياته الحزينة:

إذا أتاك الزمان بضره.

ألبس له ثوبا من الرضى.

وأشطح الفرد في ملكه

وقل يا حسرة على ما مضى».[3]

---

(1) هو أبو زيد عبد الرحمن بن عياد بن اليعقوب بن سلامة الصنهاجي الدكالي الملقب بالمجدوب 909هـ، 976هـ) كتب الشعر الرباعي عن الفقر، اليتامى...

عبد الرحمن رياحي: قال المجدوب، من الرباعيات المنسوبة إلى الشاعر الشعبي المغربي الولي الصالح الشيخ سيدي عبد الرحمن المجدوب، دار الجزائر للكتب، د ط، 2011، ص 09، 10.

(2) رمل الماية، ص 181.

(3) م ، ن ص 184، 185.

كلام كله حكم من شخصية قيل عنها مجنونة تروي حكايات كثيرة عجيبة إلى حد أسطرتها، هو راو آخر مشارك في النص الروائي، يحمل عبء الماضي وأزمات الأمة، التي مازلت تخطئ في فهم الدروس ومازالت ترفض الانبعاث وتتقبل الهزيمة، هذا الواقع المؤلم الذي يفرض تحويله وتغييره واتخاذ موقف من تحولات العصر، فحديث المجدوب ليس حديث مجنون، وإنما هو كلام صادر عن شخصية تعي سلبيات المتحلقين «تضحكون، تضحكون؟؟؟ كان يضحك عليكم !! قالها المجدوب بحزن كبير... زاد ضحك النسا أكثر، اعتبروها مجرد مزحة من مزحات سيدنا عبد الرحمن الذي لا ينطق عن الهوى، ولكنه كثيرا ما يحول جدية الدنيا بكاملها إلى عبث ونكتة»[1]، فهو ملتزم بنقد سلبيات الواقع، والوعي الاجتماعي بطريقة جنونية، فيصبح ضحك الناس موقع سؤال واستفهام، أهي العلاقة بين سلطة المعاناة، وسلطة الضحك؟ فالعلاقة بين المجدوب والناس غير متجانسة، هي علاقة متفككة، لا تحظى بالتواصل، كلامه نص مفتوح على احتمالات ودلالات، ويرتبط بقضايا سياسية وإيديولوجية.

8- سرفانتس ورحلة البحث عن المثالية:

في رواية "ألف وعام من الحنين" يعيش السارد مع شخصية عالمية، شخصية الكاتب الإسباني "سرفانتس"[2] الذي يحضر حضورا حقيقيا، ويستدعي تجربة الكتابة «... وسر محمد وهو يراها راضية مع أنه كان يرتعد خوفا من أن لا ينجب توأميه، وأرقه شغفه بالأدب، فدخل اللعبة بدوره واقترح أن يرسم سرفانتس الذي كان يشبه الدون كيشوط بيد ناقصة، وهي اليد اليسرى التي فقدها في معركة

(1) رمل الماية، ص 185.

(2) هو ميغال دي سرفانتس سافدرا (Miguel de Cervantes Saavedra) أديب إسباني (1547 - 1616) كان شاعرا ومؤلفا مسرحيا وكاتبا قصصيا، أما الذي خلده فهي روايته دون كيخوت دي لامانشا .
ينظر سرفانتس: دون كيشوت، دار العلم للملايين، لبنان، د ط ، 2004 ص 9.

«ليبانتي» وكان قد انتصر خلال تلك المعركة على أحد أحفاد مراد الأول الشهير الذي كانت له فكرة توظيف سلف مسعودة، عديمة اللقب وإعطائه لقب صاحب المروحة 1571، تمت العودة المظفرة وفجأة برز القراصنة في عرض البحر فوقع سرفانتس سجينا كفأر في مصيدة، قضى تسعة أعوام في السجن بالجزائر، وفقد حبه للتباهي وغطرسته الحربية، لكنه ربح مقابل ذلك عبقرية فذة، 1606 ألف تصنيفه الكبير دون كيشوط لكي يسخر من نفسه»[1]، كان حنين سرفانتس لزمن ولى، إنه يلج فضاءات الفروسية ويتفاعل معها، هو الزمن اللغز، زمن أوربا الفطرة، ويبحث عن الإنسان في زمن بدأ يفقد فيه ويتلاشى فمع سرفانتس يبدو واضحا إن فنا أوربيا عظيما قد تشكل، ولم يكن إلا البحث عن هذا الوجود المنسي[2]، هذا الزمن الذي يبحث عنه عديم اللقب أيضا، الزمن الذي شكل المغامرة و الفروسية العربية، و التي استوحاها سرفانتس في رواية دون كيشوط الذي يرمز للمثقف الأوربي الباحث عن نشر العدل والقيم النبيلة،و يحمل القيم الإنسانية ويكتب الأحلام، التي ليست إلا واقعنا الإنساني، إن دون كيشوط كان يواجه عالما وهميا ليحقق المثالية من خلال هويته التي ظل يدافع عنها ويتوهم وجودها، ويراوغ الحقيقة، ويحجب الواقع المتأزم. وهذه هي صورة المثقف، لأن المعاناة والبحث عن الطوباوية، هي دأب كل المثقفين.

9- ابن المقفع:

ابن المقفع يدفع ثمن أرائه، إنها مأساة الثقافة العربية، وممارسة العنف ضدها «وأخيرا وجدوا حيلة للورطة، كان ياما كان... هناك عالم يحب الأطفال،

(1) ألف وعام من الحنين، ص 125.

(2) ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة أحمد عمر شاهين، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1999، ص 12.

ويكتب لهم باستثناء الكبار، وكان اسمه ابن المقفع، ووجد الطاغية كتبه خطيرة فحكم عليه بالإعدام، فقطعت أطرافه طرفا طرفا، وألقي حيا في فرن ملتهب سنة 145 هجرية، كان لم يتجاوز السادسة والثلاثين، وكفى بالله رسولا! ولم تبك مسعودة بل تمالكت دموعها، فأسرع من حولها وأعطيت لها صورة تبرز كتاب المعدوم فدهشت لروعة المنمنمات الفارسية»[1]، استدعى بوجدرة شخصية ابن المقفع[2] بالاسم من خلال ذكره في سياق السرد ومن خلال أعماله: الأدب الصغير والكبير والتي لمح إليها، المشتملة على وصايا للناس ترشدهم إلى إصلاح أحوالهم، ونهاية ابن المقفع أشد مأساوية من غيره من المثقفين، وكتابته لوثيقة الأمان التي كلفه بها "عبد الله بن علي" عم الخليفة "المنصور" إلى المنصور كلفته حياته[3] ونهاية دموية لا تضاهيها حتى مآسي شكسبير، كما تمثلت خطورته في دعوته للمجوسية وهي سببا آخر أوصلته إلى هذا المصير، فالرواية استلهمت الدلالة الرمزية لابن المقفع، الموت في سبيل الدعوة حتى وإن كانت إلحادية، فهي متنفس حقيقي للروائي للتواصل مع المتلقي حول طغيان السلطة، و الروائي ينوع من مصادر ثقافته حتى يجعل النص مشحونا بالدلالات والرموز لتعزيز مواقف الشخصية المحورية الرافضة لتسلط الحاكم، الباحثة عن هويتها إلى جانب هذه الشخصية، الرواية مكتنزة بالمرجعيات التاريخية «وعندما كانت مسعودة تجد نفسها وحيدة في ذلك البيت المكتظ بالناس - وهذا نادرا- تردد بصوت عال: 752 اغتيال معاوية بن سفيان ابن المقفع، 830 اكتشف الخوارزمي البرهان عن طريق رقم 09، 1700 خرب مصطفى قرصاني بالزمو واستولى على تسع عشرة ساعة

(1) ألف وعام من الحنين، ص 125، 126.

(2) فارسي اسمه روزبه بن دا دويه، نزل البصرة وظل على دينه ماجوسيا مانويا عمل على دواوين الخراج للحجاج، وظهرت عليه خيانة في أموال الدولة، فضربه الحجاج ضربا حتى تفقعت (يبست) منه يده فسمي ابن المقفع، ولم يسلم بل مات على دينه قيل سنة 142 أو 143 وقيل 145 في عهد المنصور حيث قطع جزءا جزءا أو رمي به في تنور حميت ناره، ينظر شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، د ط ، د ت، ص 507-509.

(3) ينظر شوقي ضيف: للعصر العباسي الأول ص 508.

جدارية، 1010 صنع أودولف ودوروتي بينهورست حوليات الكرواسان في الكون، 758 اكتشف جابر حيان حبر الفدفوري، 1375 بدأ ابن خلدون كتابة مصنفة حول تاريخ المجتمعات العالمية بقرية نائية ملعونة سماها أصحابها بالمنامة»[1]، فهذه المدينة الافتراضية المتخيلة هي موطن العلامة ابن خلدون والذي ظل يبحث عنه عديم اللقب، وعن المكان الذي كتب فيه مؤلفه الشهير، إنها سلطة المكان التي ظلت تتحكم في عديم اللقب، كما فعلت مع ابن خلدون، وهذه العلاقة البروكسيمية[2] بين الفضائيين تمثل محور الرواية والتي خلقت علاقة حميمية بين الشخصيتين «لقد توقف بالمنامة رجل عظيم ذات يوم من أيام سنة 774 من التقويم الهجري ونسي نفسه بين أحضانهم لمدة أربع سنوات كتب خلالها تحفة من تحف العلم في حين أن بلاطات الإمبراطورية المتهالكة، كانت تتنافس على استقدامه» [3]، علاقة عديم اللقب مع ابن خلدون هي علاقة تفاعل، فالروائي استدعى هذه الشخصية على مدار الرواية، استدعاء بالاسم والأفعال، والأعمال التي عرف بها هذا العالم الذي سبق عصره بنظرياته في علم الاجتماع والعمران تقول مسعودة الزوجة «اسمي مسعودة مثل أمك، وأنا أعرف المكان المضبوط الذي كانت تقوم به الدار التي حرر فيها ابن خلدون جزءا كبيرا من مؤلفه الشهير»[4]، ابن خلدون شخصية مرجعية مشحونة بالدلالات والرموز، هو رمز للمعرفة و الهوية العربية و الذات العربية الباحثة عن ذاتها المهزومة، فقد جعله الروائي معادلا موضوعيا لبطله الذي أرقته هويته «فابن خلدون هذا جعل ذكر المنامة يطبق الأفاق حيث قضى بها أربع سنوات لكي يتنصل من أيدي الملوك المستبدين الذين حيرتهم فترة الانحطاط، والفرار متوجسين، دمويين، تتقاذفهم

(1) ألف وعام من الحنين، ص 133.

(2) البروكسيمية Proxémique ويقال La proximité اسم مؤنث يدل على سيمياء القريب في الفضاء والزمان، فابروكسيميا هي علم يهتم بكل ماله علاقة بالقرب أو الجوار، ينظر اليامين بن تومي سميرة بن حبيلسي: التفاعل البروكسيمي في السرد العربي قراءة في دوائر القرب، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، لبنان، ط1، 2012، ص 38، 39.

(3) ألف وعام من الحنين، ص 12.

(4) م ، ن ص 12.

الأهـواء كـان ابـن خلـدون يحتقـرهم جميعـا ويتحـرش بالواحـد ضـد الآخـر ويتصـرف إزاء مطـالبهم وأوامـرهم بـنفس الخسـة التـي يعمـدون إليهـا وكـان حقـده عظـيم فهـو لـم يعـرف جـده الـذي خنقـه ملـك أشـبيلية حـين كـان وزيـرا لخزانتـه ونشـأ الطفـل فـي جـو الحقـد والطغيـان ولـم يغتفـر أبـدا ذلـك الاغتيـال البشـع الـذي راح جـده ضـحية لـه»[1]، فالعلاقـة بـين الشخصـيتين هـي علاقـة تماثـل، الشخصـيات المتـآمر عليهـا جـد ابـن خلـدون، أب عـديم اللقـب، فالفعـل يـأتي بـرد الفعـل، ورد فعـل ابـن خلـدون هـو توجيـه اهتمامـه إلـى التـأليف، إلـى ثقافـة المجتمـع والسـلطة والسياسـة والأدب، و الحضـارة والخـراب والانحطـاط الـذي آلـت إليـه الأمـة، إن هـذا الـنص تشـكل وفـق مرجعيـة ثقافيـة تتجـاوز حـدود الأدب إلـى الفـن التشـكيلي والموسـيقى والفلسـفة، فـالنص مفتـوح علـى ثقافـات متعـددة، تثيـر إشـكالات العلاقة بين الحاضر والماضي.

10- تاكفاريناس المرجعية الأمازيغية الثائرة :

اشـتغلت الروايـة علـى التـاريخ الأمـازيغي حيـث تتـداخل المقـاطع السـردية مـع النصـوص التاريخيـة و أعطـت إمكانيـة إعـادة الـنص السـابق بحضـور شخصـيات جزائريـة أمازيغيـة ذات الفعـل السـلبي و الايجـابي يجسـدها محكـي الأفعـال فيمـا يـأتي «لـم يعثـر علـى مـا يمكـن أن يوضـع فـي عـداد ثـروات البلـدة سـوى المصـارعات الشـهيرة بيـن الأكبـاش و هـي تضمـن عيـش العديـد مـن العـائلات الشريفـة بفضـل المراهنـات المنظمـة حـول الحلبـات الداميـة، و قـد أدخـلت تلـك المصـارعات عنـدما كـان الرومـان يطـاردون رجـلا يـدعى «تاكفاريناس» وأتباعـه الـذين فرضـوا لأول مـرة فـي تـاريخ المنطقـة التـي تقـوم بـين دجلـة و ملويـة مبـدأ تقسـيم الأرض بكـل عدالـة، حـدث

(1) ألف وعام من الحنين، ص 147.

ذلك رغم أنف المسمى القديس أوغسطين الذي ظل يعيش تحت و طأة الخيانة خوفا من محاولة اغتيال محتملة»[1] فاستحضار شخصية تاكفاريناس يحيل إلى ثورة الأمازيغ ضد الغزاة، فصورة الأنا مرتبطة دائما بالآخر- الروماني- و العلاقة بينهما تقوم على الخوف، ولم تكن صورة الآخر نتيجة لصور قبلية وإنما جاءت من ممارسته القمعية الفعلية، والمقطع السردي السابق يقوم على إيديولوجية اشتراكية والتاريخ الجزائري الأمازيغي أثبت إيديولوجية تاكفاريناس[2] الثائر البروليتارى، الذي ثار وتمرد على أوضاع وطنه، وحارب المستعمر الروماني، فالأنا الأمازيغية الجزائرية تحافظ على الصورة المكرسة اجتماعيا و تاريخيا عن الآخر، وتتعامل معه بصفته أجنبيا، واللقاء معه هو صراع وتصادم الهوية والغيرية، وثورة "تاكفاريناس" تؤكد فكرة هذا الصراع، وقيام ثورة الأنا الحاملة لبنية من التغييرات و التحولات، بالمقابل لهذه الشخصية الوطنية، تظهر شخصية أخرى تماهت مع الآخر، حيث تحيل الرواية إلى اسم هذه الشخصية في سرد الراوي عن الحاكم: «بل إنه واصل بث الرعب في البلدة المولعة على الدوام بصراع الأكباش و المنشغلة بحضانة الشرانق... و عمل على تربية بازيه الذي يحمل اسما شفافا هو يوبا الثاني»[3] يوبا الثاني شخصية خائنة يصرح السارد بذلك في مقطع لاحق «و بما أن الحاكم فقد بنتيه و لم يشغل نفسه. وأضاع زوجته التي أغرمت برسائل أهل المنامة إلى بعضهم البعض حبا في التباهي و عملا بالموضة المنتشرة، فقد كانت هناك خطوطا كبيرة في أن يعمد إلى الترويح عن نفسه، على انه ظل حزينا منذ

(1) ألف و عام من الحنين ص 22.

(2) يؤكد المؤرخون أن تاكفاريناس ينتمي إلى طبقة الفلاحين الصغار المنزوعة منهم أرضهم، و كان حاملا بثورته للواء الكادحين المظلومين، و هذا هو الذي جعله يكره المدن و بحقد عليها، لأنه كان يرى فيها الوسيلة في يد الرومان لاستعباد شعبه. برومنته و تفقيره، و يرى أن خلاص نوميديا و شمال إفريقيا يأتي من الريف، وكرد فعل على الملك يوبا الثاني الروماني النزعة و الدين و الثقافة و الزواج، قام بأعظم ثورة شعبية عرفتها الجزائر بعد ثورة يوغرطة التي كانت تعبيرا صادقا عن الأمازيغ الأحرار الرافضين لرومنه شعبهم.

الجزائر في التاريخ ص 105، 107.

(3) ألف و عام من الحنين ص 37.

موت الباز الذي أعطاه اسم يوبا الثاني- ذلك البربري الخائن الذي سلم نوميديا الوسطى إلى الرومان»[1] لقد تجسدت صورة يوبا الثاني بوصفه عميلا للرومان، وهذه المقاطع السردية تقوم على المفارقة بين شخصية "تاكفاريناس" و "يوبا الثاني" حيث يستحضر السارد هذه الشخصيات عن طريق الاستدعاء الإشاري من خلال اسمها، الذي ارتبط بالثورة عند الأولى وبالخيانة عند الثانية، وهي شخصية خارج نصي extratextuel غير مشاركة في أحداث الرواية، و في استحضارها انتقاد للسلطة، فحاكم المنامة يماثل يوبا الثاني في التواطؤ مع الآخر الأجنبي و التماهي معه و التورط في تسليم ثروات الأمة، فيصطدم المتلقى بهذه الصور المتنافضة حول شعب واحد، فهي صور مستفزة للذاكرة الجماعية بما تحمله من أفكار متناقضة، و اختلاف في الوظائف، "فيوبا الثاني" اثر سلبا على مواطنه "تاكفاريناس" المقاوم الذي أعلن مقته لرومنة نوميديا و إبادة سكانها.

11-ابن ماجد:

يثور السارد في" ألف وعام من الحنين "على الواقع العربي، على المكتشفين العرب الذي مهدوا وسهلوا للآخر طرق اكتشاف العالم، ينتقد بشدة البحار ابن ماجد[2] الشخصية المرجعية التاريخية، فينشغل الراوي بهذا الماضي ويتوغل فيه لفهم الحاضر والاتعاظ من حوادثه «أما الأقمشة التي نسجت في البلدة فلم تحصل أبدا على أسهم في البورصة وظلت مخزونة في الصناديق المنقوشة ذات

(1) الف و عام من الحنين ص149، 150.

(2) ألف ابن ماجد سنة 895هـ/ 1490م كتاب الفوائد في أصول علم البحر والقواعد، أي قبل سنتين فقط من وصول كولومبس إلى العالم الجديد، وقد ضم هذا الكتاب معظم المعلومات النظرية والعملية التي تهم الملاحين، إضافة إلى البحث عن أصول الملاحة، وحجر المغناطيس... ويعد هذا الكتاب أهم ما كتب في أي لغة من اللغات في العصور الوسطى عن الجغرافية الفلكية والملاحية، بل يرد فيه لأول مرة اسم علم جديد هو علم البحث الذي تطور فيما بعد إلى علم الأقيونوغرافيا Océanographie عبد الواحد ذنون طه: مواقف ودراسات في التاريخ والتراث، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، يناير 2010، ص 234.

المغـاليق الفضـية المرصـعة... وكانـت تزوقهـا وتخططهـا بـالزعفران المسـتورد مـن آسيا منذ أن قام ربان عبقري وشحرور في نفس الوقت يدعى أحمد بن ماجد باقتياد فاسكو دوجاما مكنه من اكتشاف الطريق البحرية لأول مرة، نحو الهند ذات صباح من شهر مارس 1498 وقد أراد أن يعمد ذلك البرتغالي إلى الاستحواذ بنفسه على شرف الشهرة ولولا ابن ماجد ذاك لكان إلى يومنا هذا متأرجحا بقاربه بين أمريكا ومضيق جبل طارق»[1]، فلا بد من قراءة التاريخ بوعي لفهم الحاضر، الماضي السعيد للعرب المكتشفين المتفوقين، وبالعودة إلى المصادر نجد أن تاريخ الرحلة نحو الهند كان سنة 1498 في 24 أفريل، 20 مايو حقيقة وصول البرتغاليين إلى الهند [2]، السارد يتجاوز الحقيقة المذكورة في المصادر العربية إلى أقوال المستشرقين والنهروإلي ويؤيدها، فقد تبنى مقولاتهم عن مساعدة "ابن ماجد""لفاسكو دي قاما"، ومعاشرته له ومعاقرته الخمرة، فنظرة السارد هذه هي إعادة كتابة للتاريخ الاستشراقي وتحقيق المصداقية الوثائقية[3]، اشتغلت الرواية على أحداث تاريخية مدسوسة على الشخصيات[4] الإسلامية ومشوهة للتاريخ العربي، لتجريد هذه الشخصيات من ورعها، فالشاهد السابق من الرواية مغيب

(1) ألف وعام من الحنين، ص 21.

(2) مواقف ودراسات في التاريخ والتراث، ص 232.

(3) نضال الشمالي: الرواية و التاريخ ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ط الأولى ، 2006 ص 211

(4) النهروالي ادعى كذبا أن فاسكو دي قاما استفاد من ابن ماجد في معرفة طريق الهند وهو في حالة سكر جاء ذلك في كتابة البرق اليماني وبين الصعوبات التي لاقاها البرتغاليون وكيف أنهم غالبا ما كانوا يهلكون دون الوصول إلى الهند، إلى أن دلهم عليه شخص يقال له أحمد بن ماجد، صاحبه كبير الفرنج، وكان يقال له المكندي وعاشره في السكر، فعلمه الطريق في حالة سكره.

ويقول عبد الواحد ذانون بعدم تصديق رواية النهروالي ومن تبني مقولته من الكتاب والمستشرقين في إرشاد ابن ماجد لفاسكودي قاما وهو في حالة سكر، لكن هذا لا يعني نفي فضل هذا البحار العربي على البرتغاليين الذين استفادوا من كتبه ونصوصه الملاحية ومرشداته البحرية. ينظر مواقف ودراسات في التاريخ والتراث، ص 230، 233.

للحقيقة، ثم يربط السارد بين التاريخي والخيالي لتفعيل الخطابين، أعمال ابن ماجد وما يحدث في المنامة فيتداخل الخيالي مع الحقيقي ويواصل السارد حديثه عن المنامة واعتقادات سكانها بسبب اكتشافات فاسكودي قاما «... وعمها الجفاف والوباء زمنا طويلا، وكان أهاليها يعتقدون إلى ذلك الحين أنهم ينزلقون على جزيرة من البحر الهندي وليسوا في صحراء أحرقتها الشمس، حيث راح الظل يلعب مقالب على الناس كلهم»[1]، السارد يحمل ابن ماجد هذا العبء التاريخي وهذا ما حاول تأكيده وتأكيد ثقل المسؤولية التاريخية فوقع في أسر التاريخ المزور، و أعاد كتابة الوثيقة التاريخية بشكل آخر، ينضح بالدسيسة وعاشت الشخصيات زمنا مضى كوقائع آنية حاضرة.

12 نكبة ابن رشد:

اهتمت الرواية المعاصرة بشخصية ابن رشد، الفيلسوف الفقيه ورجل الفكر والشريعة والسياسة والفلسفة، وهو نموذج للمثقف الذي جمع بين الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية، وعالج قضية الأنا والآخر، صاحب فهم الآخر في مرجعيته الثقافية على رأى محمد عابد الجابري، حلل الظاهرة السياسية واشتغل بها لاقترابه من الواقع السياسي والسلطة، وممارسته العمل السياسي وقد حفلت مؤلفاته بالنقد السياسي، الذي تميز بالصراحة والواقعية مما سبب له تلك المحنة التي ألمت به أواخر حياته[2] وقد استثمرت الرواية هذه النكبة حيث نقرأ في الفاجعة التي انتظمت في زمن معين بالعودة إلى الماضي واستذكار التاريخ الأندلسي: «ماذا لو بدأنا من اللحظة التي نفي ابن رشد؟؟؟ بينهما الدم والنجوم،

(1) ألف وعام من الحنين، ص 21.

(2) أنظر أبو الوليد بن رشد (520 – 595 هـ / 1126 – 1198 م) قراءات في فلسفتة وفكره: مجموعة من المؤلفين دار المقاصد للتأليف والطباعة والنشر، لبنان، ط الأولى، 2009 ص 27.

سيتغير كل شيء حتما، أبناء الكلبة، خافوا منه مثلما يخافون من وباء الطاعون، قال افصلوا ستربحون الدين والدنيا، لكن المنصور أبا يوسف يعقوب[1] كان دابة لا تسمع إلا صوتها والرجع الذي يتركه، نفاه على أطراف قرطبة وأحرق كتبه وسائر كتب الفلسفة، ومنع الاشتغال بالعلوم لكن ابن... فسح المجال أمام الشعوذة واستدعى كل زناة الحي ووضع القضاء بين أيديهم»[2] في هذا الاسترجاع الخارجي قبل بدء الحاضر السردي عاد بنا الراوي إلى القرون الوسطى، إلى فضاء مراكش وأثار أهم قضية حدثت في ذلك الزمن، محنة ابن رشد الذي وجهت له تهم كثيرة أدت إلى معاقبته من قبل السلطات، والأحداث التي تغطيها الرواية هي فترة النقد السياسي الذي وجهه ابن رشد للسلطة ولرجال الدين، الذين قطعوا الصلة بينهم وبين الشريعة، وتقربوا من مراكز السلطة، وكان لهم دور في اضطهاد الطبقة المثقفة، وحضور هذا المثقف في المحكي الروائي مؤشر للصراع بين المثقف والسياسي[3]، وله ما يماثله في النص "البشير الموريسكي" المضطهد من قبل السلطة، وعلاقتهما بالسلطة محكومة بالنسق السياسي الذي يقوم على علاقات سلبية، تتأرجح بين الأسر والنفي، وتحت وطأة الغيرة والكره يقوم السياسي "السلطة" بنفي الآخر المثقف، لتأكيد نرجسيته مما يؤدي إلى القطيعة والعنف،

---

(1) نفي السلطان (أبو يوسف يعقوب المنصور) ابن رشد إلى أليسانة بالقرب من قرطبة بعد أن أمر بحرق كتبه وكل كتب الفلسفة، وحظر الاشتغلال بالفلسفة والعلوم كافة وذلك سنة 595 هـ/ 1196 ، 1197م لم تطل حياة ابن رشد بعد تلك المحنة رغم أن السلطات أعادته إلى مراكش ثانية.

ينظر زينب محمود الخضيري: أثر ابن رشد في فلسفة العصور الوسطى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د،ط ، 2007 ، ص 71.

(2) رمل الماية، ص 13.

(3) لا يختلف المثقف عن السياسي، بل بينهما مناسبات وتشابهات تجعل العلاقة بينهما مبهمة تتأرجح بين المصادرة والمطاردة وبين المطابقة والمسامرة، بينهما افتنان عجيب، يجعل كل واحد منهما يستدعي الآخر، بإلغائه أو يقترب إليه بالابتعاد عنه، أو يغازله بنفيه ومطاردته.

محمد شوقي الزين: الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف الجزائري، دار الأمان، المغرب، ط الأولى، 2012 م، ص 87.

والمتخيل الروائي، لم ينقل النص التاريخي في قول ابن رشد بفصل الدين عن الفلسفة، وإنما هو نص قال به الحساد والمناوئون للفيلسوف، فالنص المنتمي إلى التاريخ غائب، لكن الرواية روت المحنة ضمن إشارات سياقية حددت طبيعة النص السابق، وبالعودة إلى فلسفة ابن رشد نجدها تؤشر إلى العلاقة الحميمية بينه وبين السلطة[1] ثم تحولت بسبب الوشاية إلى علاقة قائمة على الاضطهاد والنفي، السارد حرف النص التاريخي، فابن رشد أنتج خطابا سياسيا، على ألسنة الوشاة، إمتاحت منه الرواية لتؤكد الصراع الدائم بين السلطة وحاشيتها من جهة والمثقف السجالي من جهة ثانية: «تركنا ابن رشد في فراغات المدن يبحث عن نفسه، عن كسرة خبز، وقلم وزاوية مظلمة يكتب فيها أحلامه، ووقفنا نصفق بأننا حققنا النصر العظيم، سرقوا عقله منا، بينما كان يصرخ في أسواق قرطبة، لكن لا أحد كان مستعدا لسماع ندبه، وضعوا له الكمائن في كل مكان حتى أخرجوه من أسوار المدينة إلى العراء، آه يا أبا الوليد سرقوا أشواقك ودفئك منا: تقاسمتك مدن عشقتها، وحين استقر بك المقام في قرطبة، تحكم بين الناس والدنيا، وحين جاءك الأطفال والذراري وأصبحوا على رأس القوم كان قلبك حزينا»[2] هذه المقاطع تلغي حرفية النص السابق- نص ابن رشد - وتحافظ على دلالته، هذا ما يستشف من المراجع التي درست فلسفة ابن رشد[3] ولم يكتف النص الروائي بإلغاء الحرفية، بل أضاف أجزاء للحصول على مقاطع طويلة، وارتبطت هذه الاسترجاعات "بالبشير الموريسكي" الذي يماثل "ابن رشد" فيما تعرض له من اضطهاد. ومن الممارسات الموجزة لنصوص ابن رشد، في النص الروائي، الحوار الذي دار مع يعقوب

(1) أنظر فرح أنطوان: ابن رشد وفلسفته، تقديم مراد وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د، ط ،2012 من ص 43 إلى 46.

(2) رمل الماية، ص 309.

(3) أنظر عبد القادر بوعرفة: المدينة والسياسة تأملات في كتاب الضروري في السياسة لابن رشد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط الأولى، 2013، ص 25 وما بعدها.

المنصور: «وسألك أبو يوسف يعقوب الذي قد كان تولى الخلافة إثر وفاة والده، لم تقل كلاما كثيرا، فقد كان قلبك ممتلئا بالنار والحزن، قلت اسمع يا أخي، الدنيا دنيان، دنيا قائمة، ونرفضها ودنيا مغيبة، نبحث عنها، إنها تمشي بالمقلوب، لكز أبو يوسف يعقوب أحد وراقيه، أكتب اليوم نفينا أبا الوليد خارج أسوار قرطبة، حتى لا أقدم على قتله، لقد تعدى حدوده وحدود الله وحدود الحكم، أولا أنا خليفة ولست أخاه، ثانيا الدنيا دنيان واحدة نعيشها وأخرى ستعيشنا وما غيرها كفر وزندقة»[1] فالنص التاريخي «أتسمع يا أخي»[2] مدرج بشكل مباشر في النص الروائي، اقترضها السارد من الكتب التاريخية عن قاضي قرطبة، باعتبارها جملا تنتمي إلى النص المتخيل، وتوحي بقية المقاطع بالاضطهاد والمأساة التي عاشها ابن رشد بسبب ابتعاده في تعامله مع السلطات عن الإطراء والمجاملة والتقريظ بل يتحدث إليه بكلام من جنس "إسمع يا أخي"[3]، ونكبته ونكبة كل مثقف نقدي سجالي، يعرى السلطة ويفضحها، وابن رشد لم يتخل عن مكانه كذات واعية، تساهم في البناء الحضاري، والعلاقة بينه وبين السلطة حكمتها في البداية حالة هدنة، حيث احتوته السلطة، ثم تحولت إلى صراع، اضطهد لأنه كان يسعى إلى مدينة فاضلة كما جاء في شروحه لأفلاطون، فهو ذو عقل نقدي، حاول تغيير السلطة، وأوضاع المجتمع وانطلق في عملية تصحيح العقيدة من منطلق هو فصل

(1) رمل الماية، ص 309.

(2) محمد عابد الجابري: ابن رشد سيرة وفكر، دراسة ونصوص، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط الرابعة 2013، ص 63..

(3) يرى محمد عابد الجابري أن هذه المقولة سببا واهيا لنكبة ابن رشد « ولكن الشيء الذي لا يتطرق إليه الشك بعد التحليل الذي قمنا به في مجال هذه البحوث هو أن نكبة ابن رشد كانت بسبب ما نسب إليه من أمور ذات طبيعة سياسية، هي ما ورد في كتابه جوامع سياسية أفلاطون من انتقادات للأوضاع في الأندلس» الجابري محمد عابد: المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز الدراسات العربية بيروت ، ط الثانية، 2000، ص 119.

الـدين والعلـم والـذي كـان فـي عصـره جـزءا مـن الفلسـفة[1] وهـذا مـا جـاء فـي المقـاطع السـردية السـابقة، لكـن مـن منظـور الـراوي الفصـل بينهمـا هـو دعـوة لائكيـة علمانيـة، والسارد حامل لفكرة الكاتب الذي يختفي وراءه ويجعله قناعا لتمرير إيديولوجيته.

بـين المثقـف والسياسـي لعبـة تقـوم علـى المفارقـة، يحـب المثقـف لامتلاكـه المعرفـة إذن هـو يسـاويه، و مـن هـذا المنطلـق يجـب زحزحتـه، وهـذا منتهـى الكـره[2]. إنهمـا يتمـاثلان كـل منهمـا يبحـث عـن إلغـاء الآخـر، فهمـا توأمـان فـي النقـد، وكـل واحـد يسـعى لقتـل الآخر، جسديا أو معنويا.

رابعا: <u>توظيف الفانتاستيكي:</u>

روايـة الجازيـة والـدراويش رحلـت بنـا إلـى العهـد الرومـاني وأعادتـه، حيـث اسـتدعى ابـن هدوقـة حكايـة الحمـار الـذهبي أو مسـخيات Métamorphose لصـاحبها أبوليـوس مـوجزة خاصـة أن الإيجـاز مـن آليـات التنـاص وجمالياتـه «وهنـا يوجـه المبـدع اهتمامـه إلـى الأشـياء المتناهيـة فـي الشـهرة سـواء كانـت حسـنة أو قبيحـة»[3]، فهـي عـودة تاريخيـة إلـى المثقـف الـذي دفعـه فضـوله المعرفـي إلـى رحلـة فانتاسـتيكية Fantastique مسـخته إلـى حمـار وهنـا يلتقـي مـع الشـاعر رفيـق الطيـب فـي السـجن، هـذا المثقـف الثـائر ضـد مـن سـلبوه كلمتـه لنزاهتـه «عنـدما يريـد أن يكـون الإنسـان نزيهـا

---

(1) العلـم مهمتـه النظـر فـي المجهـودات كمـا هـي أولا، ثـم اسـتخلاص العبـرة منهـا، فالأولويـة هنـا لــ "العلـم" علـى "العمـل" والمقصـود بالعمـل هنـا: السـلوك الـديني والأخلاقـي أمـا الـدين فمقصـده الأول هـو العمـل، والعلـم فيـه هـو مـن أجـل العمـل، ثـم إن الـدين هـو للنـاس كافـة، والأغلبيـة العظمـى مـن النـاس ليسـت علـى درجـة مـن العلـم والمعرفـة بحيـث نطالبهـا بــ "العمـل" انطلاقـا مـن العبـرة التـى يستخلصـها الراسـخون فـي العلـم، ولـذلك جعـل الـدين خطابـه فـي المسـتوى الـذي يفهمـه معظـم النـاس فضـرب المثـل واسـتعمل المجـاز أمـا العلمـاء فهـم ملزمـون بالعقائـد نفسـها لكـن بفهم أعمق يتعدى الظاهر إلى التأويل.

ينظر محمد عبد الجابري: ابن رشد سيرة وفكر، ص 113.

(2) ينظر الذات والآخر ص 87 ، 88.

(3) محمـد مفتـاح: تحليـل الخطـاب الشـعري، اسـتراتيجية التنـاص، دار التنـوير، بيـروت، ط الثانيـة، 1986 ص 128.

ليس هناك مكان أفضل من السجن»[1]، فالمعرفة والكلمة تؤول بصاحبها إلى التلاشي، فهذا المثقف سجنته النقابة وأسمته شاعرا استهزاء به فكل منهما في رحلة مجهولة النهاية، ومفروضة يقول عن صاحب الحمار الذهبي: «أبو ليوس أو آبلي كاتب جزائري قديم في عهد الرومان كتب رواية سماها حمار الذهب... وسوف نبتهج عندما ترى كائنات بشرية تغير طباعها وخلقاتها لتأخذ أشكالا أخرى، ثم بحركة معاكسة تتحول من جديد إلى صورتها الأولى»[2]، فتحت تأثير السحر يتحول لوكيوس[3] إلى حمار ذهبي لرواية تتجاوز الواقع وتخترق المألوف إلى متاهات اللامعقول وغير المعتاد، فالعنوان ثري بالمحمولات الدلالية التي تحيل إلى الفانطازيا Fantaisie، و المسخ تحقق فعليا وهذا ما جعل الشخصية مسجونة تعيش حالة من الاضطراب والقلق النفسي والترقب، و كان التحول من الأعلى إلى الأسفل، الإنسانية /الحيوانية ،فقد الإنسان إنسيته و شكله وفقد الحمار صفته التداولية -الغباء- من خلال تبدده وتلاشيه، ليتحول من مثقف يبحث عن المعرفة إلى حمار وراو ممسرح يعيد صياغة ما سمع من حكايات وما عاشه من أحداث، كما يتماثل رجال النقابة في تحولاتهم مع الحمار الذهبي «هكذا تماما رجال النقابة! يتخذون أشكالا مختلفة لأشكالهم كالحرابي، ثم يعودون آليا إلى طباعهم الأولى، عندما ينفرد كل واحد منهم بنفسه! إنهم أشخاص يملأ الليل رؤوسهم!»[4]، فتحول الإنسان من صفة إلى أخرى فيه إشارة إلى انحطاط حيث أصبح الإنسان يعيش حالة فقد فيها كل القيم فلا غرابة أن يتحول إلى حمار في تفكيره وفي حيوانيته وبنظام وإيقاع دقيق استقى النص الحاضر، النص السابق وأعاد صياغته ليتلاءم مع التحليل

(1) الجازية والدراويش، ص 130.

(2) م ، ن، ص 195.

(3) لوكيوس أبو ليوس، كاتب إفريقي نوميدي ولد عام 124 أو 125م في مدينة مداور المعروفة اليوم باسم مداوروش بالقرب من مدينة سوق أهراس، كتب العديد من المؤلفات في الخطابة والمنطق، كما أبدع رائعته الحمار الذهبي.

لوكيوس أبو ليوس، الحمارالذهبي، ترجمة أبو العيد دودو، شركة دار الأمة، ط1، 2008، ص 06.

(4) الجازية والدراويش، ص 195.

الروائـــي للمثقـــف الجزائـــري والمصـــير التراجيـــدي الـــذي ينتظـــره، إذا لـــم يتواصـــل ويتفاعل مع السلطة، فهذا الترحيل الذي حدث للشاعر هو ما حدث لـ "لوكيوس" ما يولد الإحساس بالاغتراب، غربه لوكيوس الشاعر في سجنه وغربة لوكيوس في شكله الجديد، إن الجازية والدراويش نص يتشكل بناؤه الجمالي من مرجعية ثقافية متنوعة تمنح النص فرديته وتميزه.

خامسا: <u>استلهام السيرة الشعبية:</u>

امتاحت النصوص الروائية أيضا من السير الشعبية و منها سيرة بني هلال ليخلق ابن هدوقة أحداثا بطولية ويمزج بين الراهن والماضي ويحدث مقاربة بين الجازية الجزائرية والجازية الهلالية التي هي نموذج الأنثى البطلة التي تعلن تمردها وهنا تختفي صورة المرأة النمطية (بيت، زوج...) لتظهر المرأة الثائرة و تلغي التفوق الوهمي للرجل، تتماثل الجازيتان وتعيشان عصر البطولة وترفضان المجتمع و سلطة الرجل ، المرأة الأسطورة - الجازية الهلالية- [1] عادت لتكون صورة للجازية الجزائرية فيما نسج حولها من أساطير والغرائبية التي تلازمهما، يقول الطيب بن الجبايلي: «حقرت نفسي أمامها، امتلكني حزن غريب وأنا أرى نفسي تصغر كلما رفعت بصري إليها، إن جمالها مخيف»[2]، فقد استنفدت جمال الجازية الهلالية واحتوته «وكانت الجازية بينهم كأنها البدر بين النجوم»[3]، هذا الجمال يتوق للحرية والانطلاق، الهلالية ترفض حياة القصور وتتمرد على الملوك والجزائرية تأبى الرحيل إلى قرية امبريالية، تفضل الدشرة بكل تجلياتها البسيطة وسط الدراويش، و الغرابة تلازم الشخصيتين المتخيلة والمرجعية «بسمتها ترتفع

(1) بنو هلال قبيلة عربية يرجع نسبها إلى جدها الجاهلي هلال بن عامر بن صعصعة من هوازن، من عدنان، تكاثروا في الحجاز ونجد، ثم تحولوا إلى بادية الشام ومنها إلى صعيد مصر، ورحلت قبائلهم إلى إفريقية فتغلبوا عليها محمد عبد الرحيم، سيرة بني هلال، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، 2002م، ص 05.

(2) الجازية والدراويش، ص 76.

(3) محمد المرزوقي: الجازية الهلالية، الدار التونسية للنشر، ص 122.

بالنفس إلى البعيد من السدم، لكنها كالنور قربها محرق! كل الناس يرهبونها»[1] تتراءى هذه الشخصية، العجائبية نموذجا للأنثى المتحررة من قاعدة الحريم أصبحت تحمل عبء التاريخ، والإيديولوجيات المتعددة، تتألم من النكبات والانتكاسات والخيبة التي تلاحقها، فهي تعانق الجازية الهلالية في جمالها وسحرها وغرائبيتها «مثل البدر ليلة التمام وخصلات شعرها تغطي صدرها وتصل إلى قدميها»[2]، المرأتان تتحاوران من خلال ما مر بهما من أزمات، الهلالية تحمل هموم قبيلتها وما مر بها من محن وتحاول دائما إيجاد الحلول، والثانية تمثل وقائع الأزمة الجزائرية بكل تداعياتها، التي بدأت تعصف بها، فذكر الجازية يحيل إلى الأرض و الوطن، الجازية تقول كل شيء عن الوطن، عن أزماته عن الصراعات القائمة، أبانت عن رؤية ناقدة للواقع الجزائري وتعكس الإيديولوجيات الطامحة إلى التغيير، والرواية صورة لهموم الوطن الجريح، فالجازية رمز للوطن الذي ولا يمكن تحققه إلا بحضور المرأة، الرواية ليست غارقة في النزعة الأنثوية والبحث عن المرأة الجسد، والمتعة، وإنما الأنثى الحاملة لهموم الوطن والطامحة إلى تعرية مختلف الإيديولوجيات، إن جمال الجازية قد حرك مشاعر الكثير من الشبان وأسرهم، أحبها أمير مكة ونالها، عشقها عامر ولد الخفاجي وكتم حبه مثل عايد «كان المسكين يظن أن الجازية خالية، وأنها في عمر الورد وأن في تقربه من أهلها قربا إلى قلبها، وكان ينتظر الفرصة ليحدثها بما في قلبه، ثم يخطبها من أخيها الأمير»[3]، لكنها تختزل البطولة، تنضح بحب الوطن، هي علامة من علاماته مثل "الجازية الجزائرية" معشوقة شباب الدشرة ورعاتها ولم لا الدراويش، مات من مات وسجن من سجن كل ذلك لقداسة هذا الحب «هام بها كل من أحس في عروقه

(1) الجازية والدراويش، ص 25.

(2) م ، ن، ص 24.

(3) الجازية الهلالية، ص 123.

بقيـة مـن قـوة»[1]، لكـن المـوت يلاحـق كـل مـن يقتـرب منهـا إنهمـا "مظهـر اللعنـة" l'aspect maléfique علـى رأي زبيـدة بوطالـب، انشـغالات الأنوثـة ومشاكسـاتها تكـاد تغيـب فهـي تمثـل حلقـة مركزيـة مناوئـة لتمظهـرات الأنوثـة الجسـدية ولخطـاب المركـز الـذكوري، المـرأة هنـا هـي الفاعلـة التـي تحـاول كشـف الواقـع المتـأزم وتحـاول التحـرر مـن الإيـديولوجيات، و تـنهض لأداء رسـالة وطنيـة بعيـدة عـن قضـية المـرأة وانشغالاتها.

تركيـــــب:

النصـوص ذاكـرة للتـاريخ ، امتاحـت منـه لتضـيف إليـه و دخلـت فـي علاقـة معـه بصـورة صـريحة أو ضـمنية و هـذا الحضـور المتـزامن للتـاريخ و لـم يحـول الروايـة إلـى وثيقـة تاريخيـة بـل حافظـت علـى المتخيـل مـن خـلال توظيـف الـنص الغائـب و علـى جماليتهـا التـي تمثـل مركـز الثقـل ،أو القيمـة المهيمنـة كمـا يقـول جاكبسـون[2] والتـاريخ سـخر لخدمـة الـنص المتخيـل مـع إمكانيـة تأويلـه و إسـقاطه علـى الحاضـر أي الوثيقـة الذريعـة لمحاكمـة الحاضـر، وقـد أتـاح السـرد بمـا يمتلكـه مـن إمكانـات حكائيـه، مـن إعـادة الماضـي بصـراعاته ومآسـيه وقوتـه، لأن أزمـات الحاضـر جـاءت نتيجـة الماضـي، وللأحـداث التاريخيـة وجهـان، وجـه حقيقـي رصـده المـؤرخ متحـدثا عـن الكليـات، ووجـه وهمـي خيـالي، رواه السـارد مكتفيـا بالجزئيـات مازجـا بـين الحقيقـي والخيـالي، فـالعودة إلـى الماضـي، هـي تعبيـر عـن الحنـين والارتقـاء الـذي وصـلت إليـه هـذه الأمـة وقـد يكـون سـخطا عليـه، لأننـا مازلنـا نعـاني مـن أزماتـه ومحنـه، التـي انعكست على حاضرنا، ومارست سلطتها علينا.

---

(1) الجازية والدراويش، ص 27.

(2) عز الدين المناصرة : الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة قراءة مونتاجية، دار الراوي للنشر و التوزيع، الأردن، ط أولى، 1434ه، ص 7.

* Zoubda Boutaleb : réalité est symbole dans Nedjma université d'Oron office des publication universitaires 1983, p 69.

الفصل الثاني

- آليـــات التنـــاص -

تمهيـــــد.

أولا: الاقتبـــــــــــاس.

1- القرآن الكريم.

2- الحديث النبوي الشريف.

ثانيا: الإحالـــــــــــة.

ثالثا: العبارات المسكوكة.

1- المثل الشعبي.

2- المثل الفصيح.

رابعا: القنـــــــــاع.

خامسا: الاستشهـــــاد.

تركيـــب.

تمهيـــــــد:

يمتلك التناص القدرة على تجميع النصوص المختلفة داخل نص واحد، الذي يصبح مالكا لها، و تقوم هي بتنويع دلالاته و تحويله إلى طبقات ذات معمار فسيفسائي و كما يقول بارت R. Barthes : «إن كل نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية»[1] النص لم يتشكل من العدم إنما جاء نتيجة نصوص سابقة لأن المبدع ينتج نصه من خلال خلفية نصية «هذه الخلفية النصية يمكن تمثيلها بالنص القابع في دواخل كل واحد منا ... لكن هذه الخلفية النصية تطفو على سطح النص من خلال رغبة الكاتب أو عدمها لكنها تطفو»[2] الأمر يتعلق ببنية النص الدلالية المنتجة من المبدع ثم القارئ بتوجيه قراءة النص و التحكم في تأويله ، حيث يؤكد M. Reffaterre في كتابيه la production du texte (إنتاج النص 1979) (و سيمياء الشعر 1983) la sémiotique de la poésie أن المتلقي هو الذي يدرك هذه الظاهرة - التناص - من خلا معرفته الثقافية سواء كان اقتباسا ضمنيا أو تلميحا[3] والقراءة واسطة تكشف النصوص المختزنة في الذاكرة، والقارئ هو المؤول للنص اللاحق و يربطه بالنصوص السابقة ليكشف صور التفاعل والتحاور . وظيفة التناص إذا هي تشكيل علاقة بين القارئ و النص كما يرى بارت Barthes وريفاتيرٌ Riffaterre : «إن التناصية تستبدل العلاقة بين القارئ والنص»[4] وهي دعوة لموت المؤلف mort du l'auteur التي نادى بها " بارت " عام 1968 م لا علاء شأن النص الذي سيرتبط بالمتلقي، وتتحول علاقة النص بمبدعه إلى علاقة أودييبية هارولد بلوم لأنه: «لا يمكن اعتبار العمل الأدبي أصيلا حتي و إن

---

(1) تيفيز ساموبل : التناص ذاكرة الأدب ، تر نجيب غزاوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق د ط ، 2007 ، ص 13.

(2) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي المغرب ، ط الثانية ، 2001 ص 34.

(3) ينظر التناص ذاكرة الأدب ص 14 ، ص 15.

(4) مجموعة من المؤلفين : جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة ، تر أماني أبو رحمة ، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، سوريا ، د ط ، 2010 ص 98.

* مداخل النصوص في الرواية العربية ص 99.

كـان كـذلك ، إذا كـان بـلا معنـى بالنسـبة لقارئـه»[1] وبـذلك يتحـرر العمـل الأدبـي مـن سـلطة المؤلـف ، لتنتقـل إلـى القـارئ، و القـارئ متعـدد و مختلـف، ومـن هنـا يبـدأ عـرس الـدال[2] الـذي يـتخلص مـن المـدلول الـذي يحـد مـن إمكانيـة التأويـل، ويتحـول إلـى نـص مفتـوح و ربمـا غيـر مصـنف جنسـيا لأنـه: «عنـدما يبتعـد المؤلـف ويحتجـب فـإن الـزعم بالتنقيـب عـن "أسـرار" الـنص يغـدو أمـر غيـر ذي جـدوى، ذلـك أن نسـبة الـنص إلـى مؤلـف معناهـا إيقـاف الـنص وحصـره وإعطـاؤه مـدلولا نهائيـا، إنهـا إغـلاق الكتابـة»[3] لأن الـنص المغلـق أحـادي الدلالـة، والقـارئ وحـده يعطـي الـنص التعدديـة و مـن القـارئ يسـتمد الـنص غنـاه ودلالاتـه، ولا يكـون ذلـك إلا بقتـل المؤلـف، يقـول "بـارت": «ولقـد نعلـم أنـه لكـي تسـترد الكتابـة مسـتقبلها، يجـب قلـب الأسـطورة فمـوت الكاتـب هـو الـثمن الـذي تتطلبـه ولادة القـراءة»[4] والقـراءة تمـنح إمكانيـات التأويـل و الانفتـاح علـى الـدلالات المتعـددة، الخفيـة و إلـى هـذا يشـير بـول ريكـور paul Ricoeur بقولـه: «إمكانيـة انفتـاح الـنص علـى قـراءة متعـددة »[5] إذن القـارئ يمتلـك سـلطة التأويـل، وينـوع مـن الـدلالات التـي تسـاعد علـى تشـفير الـنص، فـإذا كـان التنـاص: «يـراهن علـى اشـتغاله النقـدي علـى إعـادة بنـاء الـنص اعتمـادا علـى النصـوص السـابقة و اللاحقـة التـي تفاعـل معهـا، فـإن حقيقتـه إنمـا تكمـن فـي وظائفـه النقديـة و آلياتـه المختلفـة التـي قـد تسـعف القـارئ فـي التمييـز بـين النصـوص المتفاعلـة والمتحـاورة»[6] لا يتعلـق الأمـر باسـتدعاء النصـوص السـابقة فقـط وإنمـا فـي كيفيـة تحويلهـا transformation

(1) جماليات ما وراء القص ص 98.

(2) المصطلح يعود للأستاذ الدكتور الطيب بودربالة.

(3) رولان بـارط: درس السـيميولوجيا، ترجمـة عبـد السـلام بنعبـد العـالي، دار توبقـال للنشـر، ط 3 ، 1993 ص 86.

(4) خليل الموسى : جماليات الشعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، دط ، 2008 ص 302.

(5) بـول ريكـور : نظريـة التأويـل " الخطـاب و فـائض المعنـى " ، تـر سـعيد الغـانمي ، المركـز الثقـافي العربـي بيروت ، ط1 ، 2003.

(6) عبـد القـادر بقشـي : التنـاص فـي الخطـاب النقـدي و البلاغـي ، دراسـة نظريـة و تطبيقيـة ، أفريقيـا الشـرق المغرب د ط ، 2007 ص 23.

و«البحث عن النظام الذي يحكم حوار النصوص»[1] وهذا ما أكدته Julia Kristeva من أن كل نص هو امتصاص وتحويل وهدم نصوص وإثبات ونفي نصوص أخرى[2] فالحوار بين النصوص يكاد يكون تخطيطا هندسيا يرتكز على مجموعة من الميكانيزمات الموظفة التي تنسجم مع خصوصية التجربة الروائية التي وقف عندها الناقد المغربي جميل حمداوي، و التي تساعد في فهم النص و تحليله، منها: الاقتباس و التضمين و الإحالة و الباروديا la parodic أو المحاكاة الساخرة ، و المتناص méta texte وغيرها من الآليات [3]، التي تسهم في تشفير النص، وفك شبكة العلاقات التي تجمع بين النصوص السابقة واللاحقة، ودور هذه الآليات في إنتاج دلالة النصوص، واكتشاف قدرة الذات... في استيعاب النصوص الغائبة، لأن النص الحاضر يتغذى من هذه النصوص ويعيد إنتاجها «حيث يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر بما ترسب في لا وعيه، كالنحل يمتص ليخرج شهدا»[4] وأصبح الروائي العربي يبحث عن كيفية استغلال التعددية النصية لتلبية حاجات النص في تشكيل أنساقه وبنيته ولغته.

أولا: <u>الاقتباس:</u>

الاقتباس تقنية تجعل العمل الأدبي ثريا بالنصوص المقدسة، والاقتباس هو «أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث، لا على أنه منه»[5] واستحضار هذه النصوص يكون بطريقة صريحة، أو غير صريحة.

---

(1) محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير و انجاز) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط الثالثة، 2006 ص 82.

(2) ينظر جوليا كريستيفا : علم النص ، تر فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط الثانية ، 2007 ص 79.

(3) ينظر جميل حمداوي : في النقد الروائي بين النظرية و التطبيق ، دار نشر المعرفة ، الدار البيضاء د ط ، 2013 ص 26 ، 27.

(4) حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص المصطلح والقيمة، علامات، جدة ع 51، مج 13، محرم 1425هـ - مارس 2004 ص 292.

(5) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، لبنان، د ط، 2013، ص 406.

1- القرآن الكريم:

القرآن الكريم فجر ينابيع القول، واستمد الروائيون منه ما يلائم أعمالهم قصد إنشاء نص روائي متميز في مستوى طرائق تنظيم البناء السردي وتشكيل المتن الحكائي، ففي الشمعة والدهاليز اشتغل الروائي على النص القرآني، حيث وظف شعار الحزب الإسلامي: «إن الزغاريد المنبعثة من النوافذ والسطوح بدأت تأخذ حيزها ضمن الهدير الأعظم، ذي الإيقاع الترتيلي».

المسألة فيها فرح، أو فيها موت إذن، لكن ليس هنالك أصوات الرشاشات والمدافع، وما شابهها، فرح عظيم ما، ما في ذلك ريب، قال في نفسه، وراح يحاول أن يستحضر عبارات اللحن، كما كانت تتردد لأول مرة «لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله» كانوا في ساحة أول ماي التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، آلافا مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء»[1]، ينقل الشاعر المتناص الذي كان يردده المعتصمون "لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها نموت"، و هو شعار الحزب الإسلامي، مقتبس من القرآن الكريم وهي تحمل دلالة التوحيد، تنص على وحدانية الله تعالى وإفراده بالعبادة، لا إله إلا الله هي خاصية للإسلام، وهي محور أساس من محاور القرآن الكريم، التوحيد مرادف للقرآن، رسالة التوحيد، والرسول صلى الله عليه و سلم رسول التوحيد والإسلام ديانة التوحيد[2]، الرسالة جلية هي وحدانية الله دون سواه وهي لسان حال المعتصمين، عليها نحيا ومن أجلها نحارب الكون حتى الاستشهاد، فالخطاب السياسي "عليها نحيا وعليها نموت" تحمل دلالة الدم، الجهاد، وهي رمز الإسلام ودولته، فلا بديل لها و إلا الموت دونها، إنها الشمعة الوحيدة الباعثة لنورها

(1) الشمعة والدهاليز، ص 17.

(2) .ala wi youh.net/NO de/2304/2011.

في هذه الدهاليز، لكن تتحول دلالتها من الوحدانية إلى دلالة رفض الآخر ومحاربته وتصفيته، و أصبحت تدل على التطرف، كما استحضر استحضارا صريحا مباشرا للآية الكريمة «إذا قامت دولته هنا، فستقوم في كامل المنطقة وسيكتشف الناس في مختلف أنحاء العالم أن الطمأنينة وسط الدهاليز والسراديب، كما تقول هي الاستنارة بنور الله، نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة في مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء»[1]، وظف الآية الكريمة قال الله تعالى: (اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ).[2]

أسقط السارد هذه الآية على الجزائر، لأن مدلولها ينطبق عليها، و تحيل إلى أن الله تعالى هو الهادي لأهل السماء والأرض وأن هذا النور قد ملأ قلب المؤمن وأفرغه من الشوائب، فهو يماثل المشكاة -القنديل- في الصفاء والنقاء لعمار قلبه بالقرآن والإيمان، فنور القرآن ونور الإيمان إذا اجتمعا يشعان ويبعثان النور ويدفعان الظلام والضلالة فبهما يعتصم المؤمن[3]، و الشجرة المباركة هي الجزائر بثقافتها، بموقعها، بإرثها الحضاري، فضاء الجزائر متميز له خصوصيات تنعدم

(1) الشمعة والدهاليز، ص 11.

(2) سورة النور، الآية 35. رواية ورش،

(3) ينظر ابن كثير أبوا الفدا اسماعيل: تفسير القرآن العظيم و معه القواعد الحسان في تفسير القرآن للعلامة السعدي، و شرح مقدمة ابن تيمية في أصول التفسير للعلامة ابن العثيمين و كتاب تفسير آيات أشكلت على كثير من العلماء لشيخ الإسلام ابن تيمية دار ابن الهيثم ، القاهرة ، ط الأولى 1426 هـ -2005 م، ج 3 ص 2035 و ما بعدها.

في غيره، وهذا ما عبر عنه الأمير "عمار بن ياسر" في حواره مع الأستاذ «اسمع أيها الأخ الكريم، إن علماءنا يفسرون الشجرة المباركة التي ليست لا بالشرقية ولا بالغربية بأنها الجزائر، بلدنا العزيز هذا الذي ليس شرقيا ولا غربيا، سواء من الناحية الجغرافية، أو من الناحية الثقافية والحضارية، الجزائر شمال، بالنسبة لمالي والنيجر والدول الإسلامية الإفريقية، وهي مغرب أوسط بالنسبة للدول الإسلامية الشرقية، وهي جنوب للدول المسيحية وهي شرق بالنسبة للمغرب الأقصى».[1]

رمزية هذا المكان تحيل إلى الانفتاح والاتساع، كما ينعكس نور الإيمان والقرآن على وجه المؤمن وقلبه و يتحول إلى نور يستضاء به، فكذلك هي الجزائر التي تمثل المركز الذي انطلقت منه أول شمعة وسط كل هذه الدهاليز فأنارتها شمعة التيار الإسلامي، النماذج الإنسانية جعلت للمكان سماته والتي قد تأخذ شكل التضاد، (الديني/ العلمانية، الاشتراكية/ الرأسمالية، الغني/ الفقير، الروحانية/المادية)، أصبحت الجزائر مكانا له سلطته، و تحولت إلى فضاء للصراع بين مختلف الإيديولوجيات، وكانت بداية الربيع العربي من هذا الفضاء الذي تحول إلى مخبر تجارب لهذه الإيديولوجيات، التي بدلت ربيعه شتاء وفي المقطع الآتي يستدعي السارد على لسان عمار بن ياسر سورة النصر، وآية من سورة التوبة، (انفِرُوا خِفَافاً وَثِقَالاً وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنتُمْ تَعْلَمُونَ) [2]، «سيعقد المجلس بإذن الله تعالى وحوله اجتماعه الأول في ظل الدولة الإسلامية المباركة، اليوم على الساعة الخامسة بعد الزوال، بمسجد السنة بباب الوادي، لينظر في مسائل ذات أهمية بالغة بالنسبة لمصير دولتنا

(1) الشمعة والدهاليز، ص 11، 12.

(2) سورة التوبة، الآية 41.

وأمتنا، ويتخذ القرارات الضرورية في شأنها، فعلى جميع أعضاء المجلس أينما كانوا أن يتوافدوا وأن يعلموا هاتفيا بأماكن تواجدهم قبل انطلاقهم، قال الله تعالى بعد أعوذ بالله من الشيطان الرجيم: (إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ وَرَأَيْتَ النَّاسَ يَدْخُلُونَ فِي دِينِ اللَّهِ أَفْوَاجاً فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَاسْتَغْفِرْهُ إِنَّهُ كَانَ تَوَّاباً).صدق الله العظيم (... انفِرُوا خِفَافاً وَثِقَالاً وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنتُمْ تَعْلَمُونَ). صدق الله العظيم » [1].

المتناصات Intertextes هو "سورة النصر" والآية القرآنية من "سورة التوبة" حيث جاءت منفصلة عن الخطاب الروائي، والتي أدرجت بشكل تقليدي ولم تتجاوز دلالتها الأصلية و لم توظف بدلالة جديدة، مغايرة. ويحاول أحيانا استثمار القرآن الكريم ومعانيه إلى أفق إيماني جديد: «لا يا رجل من هنا إلى التاسعة زمن كألف سنة مما يعدون، يمكن أن تقع فيه أحداث خارقة»[2]، نلاحظ تناص لفظي مع الآية القرآنية (يُدَبِّرُ الأَمْرَ مِنْ السَّمَاءِ إِلَى الأَرْضِ ثُمَّ يَعْرُجُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ أَلْفَ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ).[3]

سياق الآية يشير إلى سرعة الضوء وهي أعلى سرعة موجودة بالكون فالشيء إذا سار بسرعة الضوء أصبح ضوءا، وتوقف الزمن[4]، و في ذلك اختلاف عن زمن أحداث الرواية وهنا تكمن المفارقة بين الزمنين، ففي الرواية يومئ إلى الأحداث الكثيرة التي يمكن أن تقع من الخامسة إلى التاسعة، لتحديد موعد اللقاء لضبط الأمور ومواصلة الحديث عن تداعيات وصول الحزب الإسلامي إلى الحكم،

(1) الشمعة والدهاليز، ص 94 ، 95.

(2) م ، ن، ص 94.

(3) سورة السجدة، الآية 05.

(4) محمد راتب النابلسي Nabulsi.com/blue/ar.

زمن الحكي زمن كرونولوجي لكنه طويل قد يحدث فيه أشياء لم تكن في الحسبان، في المقابل الزمن في النص القرآني هو زمن إعجازي علمي عن قوانين فيزيائية كانت غيبية بالنسبة للإنسان قبل أن يتوصل إليها سلطان العلم الحديث، ويتحول الضمير من أنتم للمخاطب في القرآن الكريم إلى هم للغائب في الرواية، وهذا ما يشير به السارد إلى الوجه الآخر لساسة هذا الحزب الذي لا يتفاعل مع ضمير الغائب «هم» هناك تنافر حاد وعنيف بين «الأنا» "عمار بن ياسر" والآخر «هم» السلطة، هذه اللغة تفجر عبر هذا التناص مع القرآن الكريم الصراع بين السلطة وحزب يريد الوصول هو كذلك إلى السلطة، ومن هنا تبدأ إشكالية عدم التواصل بين هذه الدهاليز التي كانت سببا في الأوضاع التي عاشتها الجزائر في العشرية السوداء، العشرية الدموية، التي صنعت الإرهاب الذي انتصر في تشتيت الوطن وخلق اهتزازا في المجتمع وشكل حالة من الغليان النفسي والقهر الروحي ، وكشف السارد وعرّ مهووسي الحكم والسلطة وهذا ما يدل على وعيه السياسي لما يجري في الوطن وحرقته على أوضاعه وما آلت إليه تداعيات السياسة، الشاعر هو الوطن، تتقاذفه أيادي السياسيين في مكان محدد هو منزله وفي زمان غير محدد.

ويمضي الروائي في الإفادة من القرآن الكريم، حيث يوظف قصة الخطيئة، عصيان آدم عليه السلام وأكله من الشجرة المحرمة، و تقع المماثلة بينها وبين حكاية المجاهدين اليوم، الذين دافعوا عن هذا الوطن بالأمس: «يهيأ لي أن خطأهم الأزلي هو خطأ آدم، الأكل من الشجرة التي حرم الله بدل أن يحافظوا على شرفهم، وشرف الشهداء ويقنعوا بما ينالهم... بدل ذلك شمروا على سواعدهم وقالوا نحن

لهـا»[1]، المجاهـدون الـذين قـدموا الغـالي والنفـيس لأجـل أهـدافهم النبيلـة ومبـادئهم السـامية، ونـالهم العـذاب والقهـر، نسـوا كـل ذلـك بعـد الاسـتقلال وتبـدلوا تمامـا وأكلـوا مـن الشـجرة المحرمـة، وجعلـوا عملهـم الثـوري حصـانة لهـم، إذن خطيئـة آدم هـي الأكـل مـن الشـجرة التـي حـرم الله، كمـا جـاء فـي القـرآن الكـريم (وَقُلْنَـا يَـا آدَمُ اسْـكُنْ أَنْـتَ وَزَوْجُـكَ الْجَنَّـةَ وَكُـلا مِنْهَـا رَغَـداً حَيْـثُ شِـئْتُمَا وَلا تَقْرَبَـا هَـذِهِ الشَّـجَرَةَ فَتَكُونَـا مِـنْ الظَّـالِمِينَ)[2]، الله أعطـى لآدم كـل الخيـرات، لكـن حـرم عليـه الأكـل مـن شـجرة واحـدة، و عصـى آدم ربـه تحـت طائـل الوسوسـة، وأكـلا مـن الشـجرة المحرمـة ووقـع عليهمـا عقـاب الله، وأبعـدهما عـن الجنـة[3]، وأصـبح آدم يشـقى للحصـول علـى تلـك الخيـرات التـي كانـت فـي متناولـه، وهـذا مـا فعلـه المجاهـدون الوقـوع فـي الخطـأ، لكـن أيـة حيـة هـذه التـي وسوسـت لهـم، و أي إبلـيس هـذا الـذي أوقعهـم فـي الخطيئـة، إنهـا خطيئـة الفنـاء فـي الـذات ونكـران الآخـر، فالعلاقـة بـين هـذه الشخصـيات - آدم و المجاهـدون- هـي علاقـة تواصـل وامتـداد، لأن آدم تكبلـه معصـية، امتـدت منـه إلـى ذكورتـه اليـوم، لكـن الله لـم يحـرم علـى هـذه الـذكورة الأكـل مـن خيـرات الـبلاد كمـا وقـع التحـريم علـى الأب، كـل شـيء مبـاح لنسـل آدم بطـرق شـرعية، لكـن المجاهـدين فهمـوا هـذه القـوانين فهمـا خاطئـا، اسـتولوا علـى كـل خيـرات الـبلاد واسـتنزفوها، كانـت الخطيئـة أي الأكـل مـن الشـجر المحـرم، فصـيغة التحـريم والمنـع فـي القـرآن الكـريم هـي للمثنـى "آدم" و "حـواء "مقابل شجرة واحدة، وفي المحكي الروائي لصيغة الجمع.

كمـا جـاء توظيـف بعـض آيـات القـرآن الكـريم بالإشـارة إليهـا وتحويـل معناهـا «الكبـة يـا سـيدي الطبيـب تتحـدرج، نازلـة والخـيط ينسـل بـلا هـوادة والعجـوز العميـاء تنسج بوبر وهمي وترتق في الهواء بإبرة لا وجود لها.

---

(1) الشمعة والدهاليز، ص 86.

(2) سورة البقرة الآية 35.

(3) ينظر ياسر رضوان: التناص القرآني ص 135.

لقد أفلح السحرة يا سيدي الطبيب، وعصا موسى جامدة لا تسعى»[1]، المقطع السردي يحيل إلى قصة سيدنا موسى مع سحرة فرعون، لكنه توظيف يقلب دلالة الآية، قال الله تعالى(فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ)[2]، فالعصا المعجزة حولت إلى حية وقامت تسعى وأعجزت السحرة، فسجدوا وآمنوا برب هارون وموسى (قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى قَالَ خُذْهَا وَلا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الأُولَى)[3].

تغير مدلول الآية بقلب معناها، العصا التي شحنت موسى اكتسبت القوة فأثرت وفعلت وحولت خوف موسى قوة وإشراقا تغلبت على الطغاة بفضل المؤيد الذي يستعصى إدراكه بالقوى العقلية والحسية، إن العصا تتحدى ربوبية فرعون وهزت ملكه ، و تدخل الآيات في سرد معجزة من معجزات موسى وتحدد وظيفته الأساسية، كونه رسول رب العالمين هذه المعجزة التي تطلق الألسنة لاتهام موسى بالسحر، تكون سببا في إيمان السحرة برب العالمين، ويحدث التحول في الفضاء الفرعوني ويتفاعل السحرة مع موسى عليه السلام، الكل شاهد وهو شاهد على هذا الإعجاز، وهي تناسب الفكر الفرعوني وحاشيته وما يؤمنون به، وما برعوا فيه - السحر- فآمن السحرة لأن ما جاء به موسى لا يشبه سحرهم القائم على الخفة والوهم والخديعة[4]، فالفاعلون- السحرة- الذين تعودوا إيهام الناس أصبح مفعولا بهم والفاعل هو موسى، ومضمون الرسالة واضح وصادق، لا مجال للشك فيه، العين رأت وصدقت ما جاء به، وهذا مطلب فرعون لإثبات شكوكه في مقدرة

(1) الشمعة والدهاليز، ص 161.

(2) سورة الشعراء الآية 32.

(3) سورة طه الآيات 19 - 20 - 21.

(4) ينظر ياسر رضوان: التناص القراني دراسة في أشكال العلاقة بين الآيات القرآنية الكريمة، أفريقيا الشرق المغرب ، د ط 2013، ص 70 - 72 - 73.

موسى على الإعجاز، لكن نجد العصا في الرواية غير فاعلة، أفلح السحرة في بلوغ أهدافهم وبقيت هي جامدة لأن الابتعاد عن النور والتفكر يزيد الإنسان عتمة وضلالا، فلا تتحقق له القوة، وهذه حالة المثقف والمحنة التي يعانيها، والعتمة التي يحاول إنارتها هذا الشاعر، الذي يمتلأ رأسه بالتناقضات الفكرية، بين الحاضر والماضي، بين الإسلام والعلمانية، اللغة العربية واللغة الفرنسية بين الولاء للوطن وبين الجري وراء المصالح الشخصية، انتقل السرد إلى العلماء حيث استدعى المحكي الروائي من القرآن ما يمجد العلماء ويجعلهم نور الله في الأرض «في المسجد رفضت التحدث إلى جماعتنا، قلت إنك مفكر وباحث، وأنه لا يحق أن تعامل كما لو أنك من عامة الناس، وقلت بالحرف الواحد إنما فضّل الله العلماء من خلقه»[1]، بمفرداته المتواترة مستبدلا الفعل يخشى في زمنه المضارع، بالفعل فضل في صيغة الماضي قال تعالى: (إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاء إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ)[2]، إنه تحليل لواقع الوطن في العشرية السوداء ورفض المثقف للآخر الإرهابي الذي يمارس القتل ضد الجميع، ويغتال الثقافة والعلم والعلماء الذين فضلهم الله على سائر خلقه في المنزلة، النص يقدم لنا المجتمع في حالته المحفوفة بالخطر مع افتقاد الديمقراطية والانزلاق في هوة الإرهاب وويلاته، و النص يفجر قضية الطغيان، الفراعنة يعودون في النص باسم جديد لهتك نور الله المنعكس في علمائه.

كما تمارس رواية واسيني الأعرج التفاعل مع النص القرآني، وهذا ما يساهم في إضاءة دواخل الشخصيات وفي التعبير عن أنساق الوعي لديها ، يقتطع

(1) الشمعة والدهاليز، 195.

(2) سورة فاطر الآية 28.

نصوصا من القصص القرآني تتقاطع مع حكايات شخصياته الروائية، ومثل شخصية البشير الموريسكي التي تستلهم قصة أصحاب الكهف وتعيش أطوارها : «ثلاثة قرون ويبقى الإنسان على قيد الحياة؟؟».

تذكرت الدوقات الذهبية التي حافظت عنها حتى من عيون الحاكم التركي لأن الأيام السوداء كثيرة ولا أحد يضمن الآتي، تحسستها، لم تكن كثيرة ولكنها كانت كافية لحل بعض الضروريات، قلت للراعي من جديد أنا أكره الحمير، الغزلان البرية، لا تؤاخذني ها هي بعض الدوقات الذهبية، اشتري حمارا عفوا حصانا... رأيت ابتسامة استغباء ترتسم على محياه تأمل الدوقات بنوع من التأني ثم نظر مليا إلى ملامحي كأنه يكتشف للمرة الأولى ... لا يا سيدي هذه الدراهم لم تعد صالحة، السبب هو أن زمنها انتهى».[1]

إنها إحدى الشخصيات الهاربة من دوقيانوس، إننا أمام سياق معروف يحيل إلى ما مضى، على قصة أصحاب الكهف قال الله تعالى يخبرنا عن هؤلاء الفتية: (وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءَلُوا بَيْنَهُمْ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْماً اوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدَكُمْ بِوَرِقِكُمْ هَذِهِ إِلَى الْمَدِينَةِ فَلْيَنظُرْ اَيُّهَا أَزْكَى طَعَاماً فَلْيَأْتِكُمْ بِرِزْقٍ مِنْهُ وَلْيَتَلَطَّفْ وَلا يُشْعِرَنَّ بِكُمْ أَحَداً).[2]

النص يتداخل مع القرآن من حيث الفضاء والمتمثل في الكهف، الهروب من غرناطة بسبب محاكم التفتيش، ونستطيع الوقوف عند التفجيرات الحادة التي تلفتنا إلى سيرة الحاكم حين يملك سلطة التعسف، الزمن يمتد من القرون السابقة حتى اليوم، كأن الزمن يعيش ديمومة الصراع، صراع السلطة مع المحكوم، الموريسكي هو

(1) رمل الماية، ص 63.

(2) سورة الكهف الآية 19.

الشخص المنتظر الذي سيخلص الناس، سيعود بعد نومه الطويل مثل أهل الكهف «أوصانا السابقون أن نحافظ على ذكراك لأنك مثل اليوم الوعد، ألا ريب في ذلك وأنك ستنام طويلا في الكهف قبل أن تعود إلى البرية تنشر العدل المفقود... الزمن بعدك أيها الفاضل لم يتغير كثيرا، الشيء الوحيد الذي جد بعدك هو أن الكثير من المدن سلمناها لابن كلبون»[1]، إننا أمام صفات ثابتة لا تتغير، تتواصل عبر الأزمنة، حيث يقف على الجثث دائما حاكم طاغ تتغير أقنعته لكن يظل وجهه هو هو لا يتغير، ويتواصل هذا الصراع بين دعاة الخير والعدل وطغاة الحكم الدموي الذي يمزق أوصال الأمة، أصحاب الكهف موجودون في كل زمان ومكان ليقفوا في وجه الباطل، ويعلنوا إيمانهم حتى لا تنطفئ شعلته ونوره، يتوارى هذا العدل ثم يعود أكثر قوة، فأصحاب الكهف فروا بدينهم وناموا لقرون ثلاثة ثم بعثهم الله من جديد وجدوا الزمان قد تغير، وتغير معه الكفر وحل محله التوحيد، يماثلهم الموريسكي الذي نام في الكهف هذه المدة الزمنية فرارا من محاكم التفتيش والإرهاب الذي مارسته على الموريسكي، وعاد من جديد ليقوم بوظيفته الجديدة التي حددها علماء الجملكية وهي بداية الحكي، حكاية رحلة البحر العجيبة التي قام بها الموريسكي، لقد انتظر هؤلاء العلماء كثيرا لمعرفة الحقيقة، فالبشير الموريسكي هو المخلص المنتظر، و هي حكاية أخرى للنور الذي يخرج من الكهف[2] وينبعث من قلوب تمتلأ إيمانا،و ترفض الخضوع، فأصحاب الكهف رفضوا الخضوع لنظام كافر، اختاروا كهفا مظلما ضيقا و تتحول الصحراء إلى جنة لمن ملأ الايمان قلبه، والبشير الموريسكي فر من طغيان محاكم

(1) رمل الماية، ص 64.

(2) ينظر حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص 77 وما بعدها.

التفتيش التي أرادت من كل موريسكي تغيير دينه وهويته، رحلة الهروب هذه أسطرت المكان وحولت الكهف إلى مكان اشعاعي يرسل نورا من العتمة، وتأتي منه الولادة الجديدة بعد مرحلة الظلمة، فتحولت وظيفة الكهف إلى وظيفة رسالية[1] هي حماية أصحاب المبادئ والرسالات، و الرواية تكتنز بالاستدعاءات المتكررة من القرآن الكريم، يحكي السارد قصة المجدوب «المجدوب هو المجدوب، حين اقتربت دورية الشرطة منه، راح يداعب حيواناته الأليفة ويضع شاشية عمي الطاووس الحمراء على رأسه التي كتب عليها "لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا من بأنفسهم"، بخط مغربي مقوس وفوضوي».[2]

وظف الروائي الآية الكريمة (إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ)[3] التغيير ذاتي يأتي من الداخل، هذه الذات التي لابد أن تكون إيجابية حتى تحدث التفاعل والتأثير، وتفجر عللها وتكشف دواخلها، لقد عالج النص المقدس هذه النفوس المريضة التي تسعى لتغيير الآخر، وتطالب بالإصلاح دون البدء بالنفس، «فالآية تدل على أن الله تعالى بكمال عدله لا يغير ما بقوم من خير إلى شر، ومن شر إلى خير، ومن رخاء إلى شدة، ومن شدة إلى رخاء حتى يغيروا ما بأنفسهم فإن كانوا في صلاح واستقامة، وغيّروا غيّر الله عليهم بالعقوبات والنكبات والتفرق... وقد يكونون في شر وبلاء ومعاص ثم يتوبون إلى الله ويستقيمون على الطاعة فيغير الله ما بهم من بؤس إلى رخاء ونعمة»[4]، الخمول الداخلي وعدم مواءمته وقابليته للتغيير ما هو إلا صورة للانهزامية والسلبية والتي تعمق إحساس المرارة

(1) ينظر حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط الأولى، 2002، ص 76 – 88.

(2) رمل الماية، ص 139.

(3) سورة الرعد الآية 11.

(4) مجموع فتاوى ابن باز www.islam_qu.com 2013/09/13.

وتفاقم الهواجس والمخاوف ، وتتواصل الإفادة من النص القرآني حيث يوظف قصة صلب المسيح «الجحيم اليومي المفاجأة الوحيدة التي حيرتهم هي شيخنا النينوي: كيف يجرؤ سيدنا الخضر على صلبه وحرقه؟ كان طيب القلب، مليئا بالأشياء والتفاصيل الصغيرة التي تستثير حتى دهشة البسيط من الناس... تمتم أحد الشيوخ من المكلفين بقراءة الفاتحة سرا على روح الأموات، الله أكبر، أكبر، ما قتلوه، ما صلبوه، ولكن شبه لهم، إنه النينوي يا عباد الله».[1]

استدعى السارد الآية القرآنية بألفاظها ودلالتها قال الله تعالى: (وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ)[2]، هناك تشابه بين القصتين ، كما أن اليهود لم يقتلوا المسيح ولم يصلبوه، بل رفعه الله إليه، و الإسلام ينكر قتل المسيح[3] لأنه أجل من أن تنزل به هذه العقوبة المذلة التي تحط من قدر الإنسان، «ذلك أن عقوبة الصلب في ذلك الزمان كانت تنفذ برعاع القوم السفلة المجرمين»[4]، المسيح هو رمز التضحية والبعث والعودة إلى الحياة بعد الموت، هو المخلص المنتظر وكذا النينوي يماثل المسيح، و الموقف العدائي لحكماء الجملكية يماثل عداء اليهود للمسيح، و العلاقة بينهما هي علاقة تصادم وصراع، نفس الموقف يعيشه الشيخ النينوي، فكليهما تعرض للمحاكمة ثم الصلب، لكن الله تعالى رفع المسيح إليه لينقذه من الموت المذل لا من الموت ذاته، هذا أيضا ما حدث للشيخ النينوي «الشيخ النينوي لم يحرق، لم يحرق، لقد صعد إلى السماء حتى قبل أن يحرق وأن المحروق لم يكن شخصا آخر، سوى أحد الناس العاديين».[5]

---

(1) رمل الماية، 176.

(2) سورة النساء، الآية 157.

(3) ينظر تفسير ابن كثير، ج1، ص 847.

(4) نصري سهلب: صلب المسيح ومسؤولية اليهود قراءة جديدة في الأناجيل، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، لبنان، ط1، 2002، ص 99.

(5) رمل الماية، ص 177.

العلاقة بين سيدنا المسيح، والشيخ النينوي هي علاقة تواصل وهو حال أصحاب الرسالات مع القلوب الجاحدة، إنهما مخلصا البشرية وباعثا الحياة من جديد.

لكن المفارقة كامنة في شخصية سيدنا الخضر الذي تحول من رمز للمعرفة، للإشراق ،الخضر الذي أعلمه الله بأشياء قبل وقوعها له علم لدني، علم خاص هو أعلم الناس، تتحول وظيفته إلى جلاد، يتحمل تبعات ما يجري من تقتيل في الجملكية، اكتشف السارد أن سيدنا الخضر الذي عاد في الرواية، ليس سيدنا الخضر، الأول كان عالما إشراقيا، لكن الثاني محمل بالعنف والخراب، هو شخص غريب وأعماله إجرامية، رمز العلم غير قادر على التعليم إنه عقيم لا يؤدي دوره المنوط به، هو صورة للدمار والخراب والانتقام.

وتستمر الإفادة من القرآن الكريم «أيها الناس أيها البشر، الديمقراطية ليست فوضى الديمقراطية احترام الأصول وعلو الهرم، وللثقافة شروطها حين تمس أعراض الناس وقداسة أجسادهم تحرق بدون رحمة، النون والقلم وما يسطرون، هم الظالمون»[1]، قصة الثقافة التي لابد أن تحرق، الثقافة الفاسدة التي تنخر المجتمع، يستوقفنا المقطع السردي عند الآية القرآنية (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ)[2]، هي دعوة لإنهاء الكتابة وحرق ما سطر لما يحمله من دلالات الكذب و أصبحت تشكل خطرا مميتا، هناك نوع من التداخل الدلالي بين المقطع السردي والنص القرآني في الإحالة على الكذب وتكذيب ما يكتب ويقال هو موقف عدائي من العلم، أي صراع بين النخبة والطبقة الحاكمة التي تشكل خطرا على

(1) رمل الماية، ص 206.

(2) سورة القلم الآية 01.

الديمقراطية، لأنها الفئة الواعية التي تفضح السياسيين وألاعيبهم، وتدعوا إلى التغيير ومحاربة العفن الذي سرى وانتشر في الطبقة الحاكمة، التي تعادي الثقافة، اشتغل السارد على المماثلة بين الفئة المثقفة والفئة الكافرة فقريش المتناقضة في تركيب شخصياتها، تسمي الرسول صلى الله عليه و سلم الصادق الأمين ثم تكذبه وتتهمه بالجنون والسفه بعد نزول الرسالة.

فعلى من يعود ضمير الفاعل –واو الجماعة- في يسطرون، فالأكيد أنه في الآية القرآنية يعود على الفئة المكذبة، والضالة، لا الملائكة كما ذهبت إلى ذلك بعض التفاسير التقليدية، فالمعنى تبعاً لهم وللقلم الذي يسطرون به، واللسان الذي يتلفظون به، وما يكتبون وما يقولون على الرسول صلى الله عليه و سلم[1]، أما في الرواية فيعود على المثقفين الذين أراد الحاكم إحراق مؤلفاتهم، فهذا الاختلال في السلطة ومحاربتها للثقافة، يفقد المجتمع توازنه ويجعله بؤرة للتوتر وانعدام التواصل بين أفراده.

وينتقل السارد من صورة إلى أخرى مستلهما الدلالات القرآنية، جاء على لسانه في حديثه عن الحاكم "الحكيم شهريار بن المقتدر" «وعندما اشتد الغليان دخل بني كلبون البلاد واحتلوا قلاعها، وضعوا على رأسه تاجا وأرجعوه إلى سدة الحكم... وحين دفعوا به إلى واجهة التلفزيون في خطبته الأولى شرح كل الإجراءات التي قام بها، قال: النظام الملكي أصبح مستهلكا و ظالما، وقديما فالملوك إذا دخلوا البلاد أفسدوها»[2]، فكرة الفساد التي يثيرها الملوك في البلاد مأخوذة من القرآن الكريم (قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ

(1) سعد عبد المطلب العدل www.alangam.com/fawateh .

(2) رمل الماية، ص 219.

أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ)[1]، يقدم السارد حالة من القلق التي أدت إلى انقلاب سياسي والتراجع عن نظام أصبح عقيما، النظام الملكي يحمل الفساد ويبشر بالطغيان وعدم الإصلاح مثلما جاء في النص القرآني على لسان بلقيس والمقصود بذلك كما قال ابن عباس «أن الملوك إذا دخلوا بلدة عنوة أفسدوها أي خربوها، وقصدوا من فيها من الولاة والجنود فأهانوهم غاية الهوان إما بالقتل أو بالأسر ولكنها عدلت إلى المسالمة والمصالحة والمهادنة»[2]، لعلمها بمدى قوة سليمان وما سخر له، وأمر الهدهد خير شاهد، فالسلطة المتمثلة في الملكة بلقيس تقيم حوارا مع المحكومين وتستشيرهم ولا تستبد بالرأي، لأنها تخاف على قومها من قوة سليمان، و اللجوء إلى أعزة القوم وإذلالهم هو قوة للدخيل، لأنه يضمن بذلك استيلاءه على الأرض، و الضعيف لا يجرؤ ولا يقدر على مواجهته «فالملك يقوم على أنقاض ملك قديم، فيكون أصحاب العزة والسيادة هم أول من يبدأ بهم لأن الأمر أخذ منهم وسوف يسعون لاستعادته».[3]

بلقيس فهمت دلالة رسالة سيدنا سليمان، الملك يقدم صورة للفساد والظلم والتضليل وتزييف الحقائق، وكأننا أمام ملك إله يحرك التاريخ أنى يشاء، فتتجلي صورته المرعبة الحاملة لدلالات العفن وتوريث السلطة، واستمرارية الفساد، وبذلك يعود بنا السارد إلى الحكاية الإطار، إلى "شهريار بن المقتدر" ووصوله إلى السلطة بوصفه امتدادا إيديولوجيا لبني كلبون، المهووس بالقتل والدماء فيستمد زمن الحكي موارده وشخصياته وأحداثه من التراث الأدبي يفككه ويعيد بناءه، وشخصية شهريار التراثية الانتقامية تعود محملة بالمعطيات السياسية والإيديولوجية وتتفاعل

(1) سورة النمل الآية 34.

(2) تفسير ابن كثير.ج 3 ص 2127.

(3) تفسير خواطر محمد متولي الشعراوي www.oiro7net

مع شخصية حديثة هي شهريار بن المقتدر ممثل الديمقراطية «ديمقراطي في كل شيء، يقول أنها الصفة الوحيدة التي لن يتنازل عنها أبدا مهما كان الأمر ولهذا طلق زوجته ببيان رسمي متلفز أصدره في مجلس الأمة... قال في مجلس الأمة أن زوجته الأولى تجاوزت حدود الله، ماتت مسمومة عند باب المسرح الوطني... نفض يديه وقال في التلفزيون في صورة مكبرة: الآن أتممت شؤوني وأفضت عليكم نعمي»[1]، يستعير الروائي مشهدا قرآنيا مميزا (الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمْ الإِسْلامَ دِيناً)[2]، هذا المشهد المحزن تستذكر من خلاله الذاكرة اقتراب انتقال الرسول صلى الله عليه و سلم إلى الرفيق الأعلى، وبداية فترة جديدة من تاريخ الأمة الإسلامية والتحول الذي حدث في مسارها وظهور الأفكار المضادة والحركات الثائرة، و هو واقع معادل لما يحدث الآن من اهتزازات وصراعات، أصول مشكلات الحاضر وأفكاره هي امتداد للماضي وأزماته، الواضح أن هناك تغيير في توظيف ألفاظ الآية الكريمة حدث تبديل في دلالة الزمن من اليوم إلى الآن، اليوم يحيل إلى الامتداد والطول والتواصل والآن يدل على التحديد الزمني القصير، والفعل أكملت الذي يدل على الوصول إلى الحد النهائي فلا دين بعد الإسلام أي «اليوم أكملت أحكامه وفرائضه فلم ينزل بعدها حلال ولا حرام، وأتممت عليكم نعمتي أي بإكماله وقيل بدخوله مكة آمنين»[3]، بدل أكملت وظف الروائي الفعل أتممت فحدث تغيير في الأماكن والدلالة، لأن الفعل أتم[4] يحيل إلى النقص أي أن هناك نعم أخرى لم يمنحها الله لنا بعد، والراوي وظفه

(1) رمل الماية، ص 220.

(2) سورة المائدة الآية 03.

(3) ينظر تفسير ابن كثير، الجزء 2، ص 892.

(4) أتم الشيئ وتمَّ به يتمّ: جعله تاما... وأتمّت المرأة، وهي متمٌّ دنا ولادها، وأتمّتْ الحُبْلى، فهي مُتِمٌّ إذ اتمت أيام حَمْلِهَا... وأَتَمَ القمرُ: امتلأَ فَبَهَر.

لسان العرب، مج 1 ص 238 ، 239.

لإتمام شؤون الحاكم و هناك أعمال ينتظر القيام بها ضد المحكومين، لأن شؤون السلطة أكيد تقوم فاعليتها على الاستبداد والتسلط، وحل محل الفعل أتممت، الفعل أفضت الذي يحمل دلالة الزيادة «يقال: أفاضت العينُ الدمْعَ تفيضُهُ إفاضَةً، وأفاض فلان دَمْعَة، وفاض الماء والدمع وغيرهما، يفيض فيضا إذا كثر، قيل فاض تدفق»[1]، فهو يدل على الكثرة وشهريار أفاض بنعمه على شعبه فهو جواد، معطاء هي شخصية مبنية على التناقض، تقول بفعل الخير، وتعمل عكسه تماما، ومن هنا تختلف دلالة المقطع الروائي عن مدلول الآية القرآنية التي تحيل إلى فضل الله تعالى على عباده.

ثم ينقلنا السارد في مقطع آخر إلى أهوال الليلة السابعة مستلهما أحداثها من أهوال القيامة، السارد لا يلتزم خلال السرد خطا منتظما - تصاعديا أو تنازليا- بل متعرجا مع طبيعة الأحداث التي لا يحكمها قانون التسلسل، مرة تجد في مواقف استرجاعية للتاريخ ثم ينتقل فجأة إلى أحداث الليلة السابعة متماثلة مع أهوال القيامة «... في الليلة نفسها تنفطر السماء وتتناثر الكواكب داخل نظام جديد. تكسر الأمواج، وتفيض البحار وتنفجر القبور مبعثرة كل العظام التي بداخلها لتشتعل فيها النيران المحمومة وكل نفس تقف عارية أمام البحر يحاسبها على أملاحه التي ذاقتها في غفلته. الشمس تكور والنجوم تتكدر والجبال تسير والعشار تعطل والوحوش تحشر، وحين يسأل الموءودون بأي ذنب قتلوا، يندثر الملوك داخل أكتافهم، حفاة، عراة بعد أن يذهب جبروتهم مع الريح»[2]، و هي النهاية التراجيدية، فما يحدث في الليلة السابعة يخترق الواقع ويحيلنا إلى عالم عجائبي Fantastique ، يحاول السارد أن يقدم صورة الواقع المنهار الذي يماثل أهوال العالم الآخر كما أخبرنا

(1) لسان العرب مادة فيض، مجلد 11، ص 250.

(2) رمل الماية، ص 263.

القرآن الكريم بذلك قال الله تعالى: (إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ (1) وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ (2) وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ (3) وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ (4) وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ (5) وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ (6) وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ (7) وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ (8) بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ(9)) [1]، فالروائي نقل خطابه عن أهوال الليلة السابعة بالمزج بين سورتين قرآنيتين (إِذَا السَّمَاءُ انفَطَرَتْ (1) وَإِذَا الْكَوَاكِبُ انتَثَرَتْ (2) وَإِذَا الْبِحَارُ فُجِّرَتْ (3) وَإِذَا الْقُبُورُ بُعْثِرَتْ (4)) [2]، الخطاب القرآني منتظم من المفرد إلى الجمع وهو يصف موقف الناس يوم الحشر وهم يقفون بين يدي الله للجزاء يوم تنشق السماء والكواكب والنجوم، يزول جمالها وتفجر البحار فتصير بحرا واحدا، وتخرج القبور ما فيها من أموات ويذهب ضوء الشمس وتطالب الموءودة بدمها[3]، هذا النظام المتناسق في وصف أهوال القيامة يقابله فوضى المحكي الروائي عن الليلة السابعة بعد الألف، ليلة التعرية وفضح السلطة، إنها لحظة الخروج من التاريخ وصلبه ومصادرته على يد الحكام الدمويين ، و ما هذا الحاضر إلا ثمرة لذلك الماضي، وصورة أخرى له و هو في ترد متواصل، ويتقدم خطوات إلى الخلف، و هو مجتمع ملغم بوقائع تخييلية يحكيها السارد، لكنها تحاكي واقع هذه الأمة.

وفي رواية عزوز الكابران حضور النص القرآني متواتر وظفه السارد للسخرية - الباروديا parodie - فنجد حكاية عزوز الكابران تتعانق مع قصة فرعون ووزيره هامان «قال رابح سيكس بانس في نفسه لقد أخطأ عزوز الكابران حين إتهم الشيخ بالعيش خارج دائرة التاريخ، وتمنى أن لو كان في مكتبه ببناية الحكم يعالج

(1) سورة التكوير الآيات من 01 إلى 09.

(2) سورة الانفطار الآيات 1، 2، 3، 4.

(3) ينظر تفسير ابن كثير، ج4، ص 3010.

أعقد أمور المالية بدلا من مجابهة هذا الشيخ العنيد، وتأكد له أنه لن يفلح في استصدار الفتوى المطلوبة منه، لذلك أراد أن يعجل بطرح المشكل عليه حتى يعود من حيث أتى، لقد جئتك في أمر المرصد، ضحك الشيخ حتى بانت نواجذه، وأحب أن يواصل ضحكته تلك لكنه تدارك نفسه وقال: وما الذي يفعله جهلة مثلكم بهذا المرصد؟ أيريد صاحبكم هامان أن يطلع على إله موسى»[1]، هذا التعالق يقوم على الباروديا - المحاكاة الساخرة- عزوز الكابران رمز التجبر والتسلط مثل فرعون الذي طلب من هامان بناء صرح للاطلاع على إله موسى قال الله تعالى: (يَا أَيُّهَا الْمَلأ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَل لِي صَرْحاً لَعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لأَظُنُّهُ مِنْ الْكَاذِبِينَ)[2]، إمام المسجد هو الفاعل الذي يسخر من الحاكم، في حين نجد "فرعون" الحاكم هو الفاعل في القصص القرآني، السارد يسقط ما كان باعتباره حقيقة قرآنية على ما هو كائن أي المتخيل الروائي أو قوى الاستبداد في مقابل قوى الوعي في المجتمع، التعالق هنا يقوم على التضاد، مبدأ القصص القرآني هو تكذيب فرعون لموسى، وسخريته من دعوته، أما المحكي الروائي هو السخرية من جبروت الحاكم وجهله، خطاب "فرعون" يحدد وظيفته الأساسية وهو كونه إله أو مدعي الربوبية، وهذا ملكه معرض لهزة من قبل موسى[3] الذي يريد سلبه تملكه ونلمح هذا الرد الساخر في حوراه مع هامان، وهنا تكمن المفارقة بين الخطابين النص القرآني والنص المتخيل، و تصبح قصة فرعون التي ادعى فيها التأليه، واقعا في الممارسة السياسية في الحاضر، فيعود الماضي المؤله

(1) عزوز الكابران، ص 38.

(2) سورة القصص الآية 38.

(3) ينظر ياسر رضوان: التناص القرآني ص70.

ويتماهى مع "عزوز الكابران" "هامان" القرية كما جاء على لسان الشيخ الإمام، ليجسد الممارسة السياسية القامعة للجماهير، والمضطهدة لهم، ففرعون أو عزوز أو أي اسم آخر يعكس الممارسات السياسية ضمن الأنظمة القمعية حيث الكبت الجماهيري والاستبداد السياسي، لكن في المقابل هناك من يتصادم مع الفراعنة ليوقف هيمنتهم، موسى ضد فرعون، وشيخ القرية والمعلم ضد عزوز، الذي يخترق الممنوع من أجل السلطة «إنه مستعد لكي يدخل الحرب مرة ثانية، بل هو مستعد لكي تنغرز شظايا جديدة في دماعه لكنه يرفض رفضا باتا الحديث عن مسألة الكرسي هذه، بل هو مستعد لكي يحرق البلدة ويتركها قاعا صفصفا بدلا من أن يتزحزح عن كرسيه هذا قيد أنملة»[1]، الكرسي مغر والتنازل عنه معناه نسف البلدة وهو حال كل حاكم متسلط لابد له أن يحتوي المكان والمحكومين، وقد استلهم الروائي خراب المدينة ودمارها من النص القرآني (وَيَسْأَلُونَكَ عَنْ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسْفاً فَيَذَرُهَا قَاعاً صَفْصَفاً)[2]، السلطة تعانق خراب المدينة، هذه المدينة التي حولها عزوز الكابران وحاشيته إلى مكان موحش، سجن تتقهقر فيه الإنسانية وأحدث قطيعة مع الإنسان، الذي ركن إلى المشاهدة دون حراك، و الخراب الذي يحدث في المدينة بسبب الكرسي يماثل أهوال القيامة وما يحدث للجبال التي تتحول إلى أرض ملساء مستوية لإنبات فيها حين يتبع الناس الداعي يوم القيامة - إسرافيل-[3]، و هذا ما سيحدث للمدينة إن حاول سكانها إبعاد عزوز الكابران عن السلطة فتحولات المدينة مرتبطة بالكرسي المقدس.

(1) عزوز الكابران، ص 53.

(2) سورة طه الآيات 105، 106.

(3) تفسير البغوي Library.islamweb.net

ثم ينقلنا الروائي إلى صورة أخرى في هذه المدينة القائمة على القتل وانعدام العدالة الاجتماعية، حيث يستشهد بقصة سيدنا يوسف «... لكني ركزت تساؤلاتي في نفس البحث على الثقة والاعتزاز بالنفس لدى مرتكبي مثل تلك الجرائم، إذ كيف يمكن الحكم على المستقبل بأنه سيكون زاهرا بمجرد القضاء على الغريم السياسي أو ذلك الحاكم؟ هل الجريمة السياسية تؤدي إلى إصلاح الحال فعلا؟ وربطت ذلك الفصل والفصل الذي يليه بالاستناد إلى سورة يوسف عليه السلام وكيف ألقى به إخوته في الجب حتى يخلو لهم وجه أبيهم، وكيف كانت النتيجة سلبية إلى أبعد الحدود»[1]، إخوة يوسف أرادوا التغيير، تغيير عاطفة الأب ووقعوا في المحظور، وحدثت المفارقة، غياب يوسف ضاعف من حب يعقوب له واشتياقه وحزنه عليه حتى ابيضت عيناه، فطبيعة العلاقة بين يعقوب وأبنائه تقوم على المقاطعة، و القضاء على الآخر وإبعاده لا يعني دائما الانتصار والتغيير وتحقيق الهدف، قص لنا القرآن هذه القصة الرائعة، قصة الإخوة وما فعلت بهم الغيرة التي قادتهم إلى الممنوع و حاولوا التخلص من أخيهم، قال الله تعالى: (لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِلسَّائِلِينَ إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلالٍ مُبِينٍ اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوْ اطْرَحُوهُ أَرْضاً يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِهِ قَوْماً صَالِحِينَ)[2]، الإيقاع بالآخر والتصادم معه وإحداث التغيير قد لا يعني التحرر من أسره ، لأن البديل قد يكون مماثلا له وبالتالي النتائج تكون عكسية، مثلما حدث لإخوة يوسف[3] باعتقادهم الخاطئ أن في القضاء على يوسف وإبعاده، يمتلكون حب يعقوب لهم، لكن تولدت عقدة أوديبية متضادة، كره الأب للأبناء وخلق نوعا

(1) عزوز الكابران، ص 126.

(2) سورة يوسف الآيات 7، 8، 9.

(3) إخوة يوسف ظنوا أن أباهم يحب يوسف وأخاه أكثر منهم، فقالوا هذا الذي يزاحمكم في محبة أبيكم لكم أعدموه من وجه أبيكم ليخلو لكم وحدكم، إما بأن تقتلوه أو تلقوه في أرض من الأراضي تستريحوا منه. تفسير ابن كثير، ج 2، ص 1502.

من التنافر بينهم، استعار الروائي من قصة يوسف عليه السلام قساوة الإخوة على أخيهم الصغير، والتغيير الذي حدث على مستوى عاطفة الأب اتجاه الإخوة/ يوسف فجاءت كل النتائج عكسية واستطاع يوسف تغيير مصير أمة، وهذه تعزز فكرة البطولة في شخصيته، في حين تحول حب الأب للإخوة إلى كره لهم وازداد حبه ليوسف، ومن هنا كان الصراع القائم في البلدة بين عزوز الكابران وحاشيته من جهة وسكان البلدة من جهة أخرى مماثلا لقصة سيدنا يوسف، فكل منهما يمثل قطبا بينه وبين الآخر تنافر وتعارض أدى إلى القطيعة وإرادة التغيير قد لا تأتي بالجديد، وربما تزيد الأحوال سوءا وتفاقما فيأتي البديل الذي لا يختلف عن عزوز الكابران، ويبقى الصراع قائما بين جيلين، جيل متشبث بالحكم لأنه من مكتسبات الثورة التي قام بها ضد المستعمر، وبرحيل هذا الأخير حل مكانه وأحدث قطيعة بينه وبين الجيل الجديد الذي يبحث عن العدالة الاجتماعية وتراوده أحلام كثيرة يبحث عن تحقيقها لكن متى وأين؟ ربما حين يموت عزوز الكابران وتنتهي آخر فصيلة و تنقرض .

اشتغل السارد في "الخنازير" على استحضار القرآن الكريم حيث وظف قصة اليهود وحادثة التيه «تغير الاتجاه شمالا لا! جنوبا لا !شرقا لا! غربا... أنت ضال! الآن! انتبه ابنوا... تاهوا أربعين سنة... أربعين قرنا! أبدا لم ترضعك يهودية، كيف تتيه؟»[1]، ففي النص إشارة إلى القصة التي ذكرها النص القرآني، مقدما صورة الشعب المختار، المعاقب قال الله تعالى: (قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الأَرْضِ)[2]، و هي دعوة موسى ربه على قومه الذين رفضوا أن يقاتلوا معه الجبارين، حينما أمرهم بالمسير إلى أريحا بالمقدس[3]، حيث كان

(1) الخنازير، ص 27.

(2) سورة المائدة الآية 26.

(3) ينظر تاريخ الطبري، الجزء الأول، ص 276.

ردهم صارما فيه رفض وخروج عن الطاعة قال تعالى:(قَالُوا يَا مُوسَى إِنَّا لَنْ نَدْخُلَهَا أَبَداً مَا دَامُوا فِيهَا فَاذْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ)[1]، فضرب عليهم التيه عقابا لهم لعصيانهم، والسارد في الرواية يوجه حديثه لإحدى الشخصيات التائهة التي حدث لها نوع من التوتر فأضاعت المكان - الخيمة- فينفي أن تكون العلاقة بين الشخصية والتيه سببها الانتماء إلى النسل المختار، اتكأ السارد على قصة الآخر اليهودي وحالة المنفي التي عاشها بسبب تعنته وكفره وعدم الاستجابة "لموسى" عليه السلام وكأن التيه يحدث بسبب التمرد والعصيان حتى في المحكي المتخيل وينتقل من السلف إلى الخلف، ويواصل السارد استلهام قصة سيدنا موسى مع بني إسرائيل حيث يوظف حادثة ذبح البقرة المعجزة «هناك سمعهم يخاطبون موسى... «بقرة ابن العبدة؟ ما لونها؟ نحلبها بالمجان! نرضعها بالمجان! الراعي هو! المالك نحن! ... هكذا... وإلا فأذهب وربك!... عرج على مربدهم... هناك سمع شاعرهم... يصرخ باسمهم... في ظهر موسى... هل نحن سمك؟ هل نحن طيور؟»[2] توظيف الحقائق القرآنية يؤكد تعنت اليهود وتماطلهم في الاستجابة لموسى - عليه السلام- وعدم الوفاء بعهدهم له قال الله تعالى يصف المماطلة في ذبح البقرة (وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُواً قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنْ الْجَاهِلِينَ (67) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لا فَارِضٌ وَلا بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُوا مَا تُؤْمَرُونَ (68) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ (69) قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِنْ شَاءَ

(1) سورة المائدة الآية 24.

(2) الخنازير، ص 28.

اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ (70) قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لا ذَلُولٌ تُثِيرُ الأَرْضَ وَلا تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لا شِيَةَ فِيهَا قَالُوا الآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ (71)) [1]، اليهود لا عهد لهم ولا ميثاق ، لم يقدروا الله حق قدره وهذه الآيات تتناول قصة حدثت لليهود في عهد موسى عليه السلام، قصة ذلك الرجل الثري الذي قتله ابن أخيه ليستولي على ثروته ورمى بها في قرية وطالب سكانها بديته فتبرؤا من ذلك واحتكموا إلى سيدنا موسى، فأوحى الله له بذبح البقرة التي كانت مقدسة عندهم واعتادوا ذبحها تقربا إلى الله، فكانت النتيجة رعونة وسوء أدب مع الله تعالى[2]، فبقرة موسى هي دليل براءة، بقرة ذات محمولات جمالية، أما بقرة المحكي الروائي فهي نفعية وظيفتها العطاء، و التعنت اليهودي له ما يماثله إنهم الخنازير، و اللوحة التي يرسمها السارد لهؤلاء مفعمة بالصور، التي تحيل إلى المسخ الذي حدث لليهود من قبل، ويحدث لهؤلاء اليوم، وهذا ما يحقق المماثلة، مسخ الله تعالى اليهود بسبب أفعالهم المخالفة لإرادته وربما هي المرة الوحيدة الذي حدث فيها ذلك لبشر، لكن هناك مسخ آخر هو مسخ الهوية على مستوى الرواية التي كشفت جشع الخنازير، ليس الله من أنزل عقابه على هؤلاء المنبوذين وإنما السارد من مسخ هذه الشخصيات التي يرفضها المجتمع، و هذا الملمح العجائبي Fantastique يحيل إلى جمالية الرواية الفانتاستيكية، فهذه التقاطعات النصية مع النص القرآني يمنح النص دلالات مغرقة في الكره والرفض لهذا الممسوخ.

ويقتبس السارد من القرآن الكريم اقتباسا غير مباشر حديث الخمر والنساء حيث جاء على لسانه «الخمر في المغارة... لذة جديدة، بدونها! كنت مخطئا... غافلا،

(1) سورة البقرة الآيات: 67، 68، 69، 70، 71.

(2) ينظر تفسير بن كثير ج 1 ص 149 ، 150 .

بهـا تـزداد اللـذة... تحتـد الغريـزة... يـذهب الحيـاء...«آه لـولا الخمـر! حتمـا هـي نصـف الحيـاة... كـل الحيـاة... سـر كـل لـذة حتـى الجنـة فيهـا! القـرآن يقـول... نحـن خيـر مـن ربـي؟... الجنـة هـي الخمـر والنسـاء... عنـدي الخمـر... عنـدي النسـاء! أنـا فـي الجنـة»[1]، فـي المقطـع السـابق إشـارة إلـى مـا جـاء فـي القـرآن الكـريم عـن الخمـر، خمـر الجنـة المبـاح، للاحتجـاج بـه علـى صـحة أفكـاره وعلـى مشـروعية الخمـر والزنـى (مَثَـلُ الْجَنَّـةِ الَّتِـي وُعِـدَ الْمُتَّقُـونَ فِيهَـا أَنْهَـارٌ مِـنْ مَـاءٍ غَيْـرِ آسِـنٍ وَأَنْهَـارٌ مِـنْ لَـبَنٍ لَـمْ يَتَغَيَّـرْ طَعْمُـهُ وَأَنْهَـارٌ مِـنْ خَمْـرٍ لَـذَّةٍ لِلشَّـارِبِينَ)[2]، خمـر الجنـة لا تحمـل صـاحبها علـى أنـه يفعـل إثمـا بخـلاف الـدنيا فشـاربها يفقـد عقلـه ويـأثم بشـربها ويحملـه سـكره علـى الوقـوع فـي المحرمـات كالقتـل والزنـا ، والقـذف، وهـذا الاقتبـاس يقـوم أيضـا علـى المفارقـة المكانيـة، فـالخمر مبـاح فـي الجنـة والنسـاء كـذلك، وبـين الجنـة والأرض تكمـن المفارقـة المكانيـة، المكـان فـي الروايـة هـو الأرض - أو الحيـاة الـدنيا- وفيهـا حظـر للخمـر؛ والمـرأة تسـتباح وفـق الشـرع، لكـن السـارد جعـل المبـاح فـي الجنـة مسـوغا لاسـتباحته فـي الأرض، فلـذة الخمـر ومتعـة الجسـد الممنـوع أصـبحت مباحـة، لأن القـرآن الكـريم قـال بهـا، السـارد يبحـث عـن الشـبقية، عـن المعصـية التـي تولـد اللـذة والرغبـة التـي اختزنـت فـي جسـد الأنثـى وقنينـات الخمـر، فدلالـة المكـان فـي الجنـة ومحمولاتـه مـن لـذات هـي حجـة السـارد التـي يؤكـد بهـا الممنـوع/ المبـاح، و تتحـول المـرأة إلـى كـائن سـلبي يسـتمد منـه المتعـة الجسـدية ، ينظـر إلـى المـرأة باعتبارهـا جسـدا Corps يبحـث فيـه عـن مكمـن الجـنس Sexe فتصـبح العلاقـة بـين المـرأة - الشـهوة- والخمـر علاقـة تواصـل وتكامـل، فالجسـد هـو الفاعـل والجسـد هـو المسـتغل[3]، السـارد يمـتهن الجسـد ويـتعطش للخمـرة وهمـا مرتبطـان، وهـذا

(1) الخنازير، ص 160.

(2) سورة محمد الآية 15.

(3) جمـال بوطيـب : الروايـة العربيـة الحديثـة ، المرجـع و الدلالـة ، دراسـة فـي أنتربولوجيـا الجسـد ، عـالم الكتـب للنشر و التوزيع ، الاردن ط1،2013 ص 76 و 94.

يحيل إلى الجنس واللذة وعلى المتعة الحاضرة، ففي هذا النص تهيؤ لممارسة المحظور.

وفي "حمائم الشفق" يحضر النص القرآني للدلالة الزمنية -الليل- «لابد من تحدي الليل، بل اقتشاعه إذ من المستحيل أن ينصاعا لمقولة الشيخ الأكبر التي ما فتئت أجهزة الإعلام تبثها هكذا «جعل الليل للراحة» عبر كامل أرجاء المشيخة»[1]، ففي مقطع السارد إشارة إلى القرآن الكريم - جعل الليل للراحة- فهي تحيلنا إلى قوله تعالى(وَ جَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا) [2].

الاستدعاء يؤكد دلالة الزمن -الليل- الذي يفترض فيه الركون إلى الراحة، لكن سلطة الجلاوزة، والرداءة المنتشرة حولت هذه الدلالة، أصبح الليل يحيل إلى العمى المفروض على الناس، فإطالة الليل وتقصير النهار معناه اطمئنان السلطة، لأن المحكومين نيام، في غفلة ، حياة عبثية محكوم على الناس عيشها، و اختزال زمن النهار هو تعطيل ليقظة الشعب ، الزمن في المقطع السابق استباق Prolepse لأحداث لاحقة أو يتمنى السارد وقوعها، و يصبح الزمن الاستباقي هو تجاوز لحالة الاضطراب والقلق والتوتر التي يشعر بها السارد.

وفي رواية "الجازية والدراويش" يوظف الروائي قصة أهل الكهف أيضا، وأحياها في ذاكرة قرية السبعة، وهذا ما يثير ذاكرة القارئ ويجعلها طرفا في إنتاج النص، المرجح أن أهل الكهف كانوا سبعة والقرية فيها سبعة أضرحة لأولياء صالحين تحمل اسمهم قرية السبعة قال الله تعالى: (سَيَقُولُونَ ثَلاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْماً بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ)[3]، يتعزز المكان ويتحول إلى بطل يصبح الكهف الملاذ ويحاول

(1) حمائم الشفق، ص 123.

(2) سورة النبأ الآية 10.

(3) سورة الكهف الآية 22.

التاريخ أسطرة الكهف وتتحول ظلمته إلى نور، يحرر الإنسان من العبودية، وفي رواية الجازية والدراويش يتحول مكان دفن السبعة أولياء إلى بطل مقدس تمارس فيه الطقوس الأسطورية، يبنى فيه مسجد لممارسة طقوس خرافية فرضها الدراويش على سكان القرية وزرعوها في عقولهم وهذا توظيف ، يقوم على المفارقة لأن قصة الفتية ذات أبعاد دينية توحيدية تحمل دلالات الوعي، والنورانية، أما السبعة أولياء فهم نموذج لتجهيل الناس وانتشار الشعوذة والمفاهيم الخاطئة عن الدين وأن لهم من يخلفهم أبد الدهر «يقال عن الجامع أنه مدفون به سبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد الدهر كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة، فعبر السكان عن ذلك بعبارة متداولة بينهم، سبعة يغباو سبعة ينباو»[1]، فإذا كان نوم أصحاب نوما مؤقتا لأنه يحمل دلالات الإعجاز الرباني فإن السبعة أولياء نومهم أبدي، لكن كراماتهم غير نافدة وهناك من يخلفهم أبدا دائما، و تبقى هذه الإيديولوجية الطرقية سائدة مالئة عقول الناس بالمعتقدات الخرافية والتي ساهمت في تجهيل الشعب واعتقاده في كرامات أصحاب هذه الأضرحة.

يستحضر النص الديني في رمل الماية بما يخدم سياسة السلطة «سعادتك يا اللي خدمت لآخرتك و ربحت قصور يا اللي الجنة طعت كبارك، اسجدوا لله يا عباد الله وأطيعوا الله، وأطيعوا أولي الأمر منكم ولا تقلوا بأنفسكم إلى التهلكة، ولا ترفعوا رؤوسكم فإن الله لا يحب المتجبرين، لم يفعلها إلا إبليس عندما أمر بالسجود لآدم فقال: أنا صنعت من نار، هو صنع من تراب صلصال، «عنده حق!! هذاك من التراب والآخر من النار»[2]، الحضور القرآني مركب، أين دمج السارد بين عدة

(1) الجازية والدراويش، ص 57.

(2) رمل الماية، ص 291، 292.

آيات تحيل إلى دلالات مختلفة، صورة المحكوم في القرآن حسب مفهوم السلطة هي الطاعة وحاكم الجملكية وظف النص الديني لإيهام الناس وتبرير أفعاله، قال الله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُوْلِي الأَمْرِ مِنْكُمْ)[1]، لأن تمرير الخطاب السياسي يحتاج إلى دعم قوي وسند حتى يتقبله المتلقي وبلاغة القرآن الكريم ولغته الراقية يكشف و يوضح ويدعم علاقة الحاكم بالمحكوم، فالأمر بالطاعة واجب وطاعة شهريار بن المقتدر لازمة لأنه من أولى الأمر.

وفعل الطاعة في القرآن الكريم جاء بصيغة الأمر وكذا في البنية الحكائية التي فسرت القرآن حسب هواها، يقول النابلسي في هذه الآية: "أطيعوا الله استقلالا، وأطيعوا الرسول استقلالا لأنه معصوم من الخطأ، وأولي الأمر منم لا يطاعون استقلالا بل يطاعون تتبعا، أي ما وافق طاعة الله وطاعة رسوله صلى الله عليه و سلم "، وإلا فلا طاعة لمخلوق في معصية الخالق، فأولى الأمر منكم من يكون جزءا منكم يتألم لما تألمون ويسعده ما يسعدكم[2]، و الإسلام أسس لعلاقة بين الحاكم والمحكوم، تقوم على أساس الطاعة والحرية، لا الخلاف والصراع، وشخصية الحاكم شهريار هي الفاعل المعادي للشعب وهو يملك حلولا لكل فعل، وأولى الأمر في المقطع السردي هي السلطة المتجبرة، وهي ضد إرادة ورغبات الشعب، وتوظيف هذه الآية ردع، لكي ينصاع المحكوم لأوامر الحاكم الطاغية، لأنه مؤيد بالنص الديني وما على الشعب إلا الطاعة، وفي السياق نفسه يوظف الآية (وَلا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ)[3]، مبتورة مما أدى إلى تغيير دلالتها، فالتهلكة تقع

(1) سورة النساء الآية 59.

(2) الموقع الإلكتروني www.nabulsi.com أفريل 2014.

(3) سورة البقرة الآية 195.

بعدم طاعة الحاكم والتمرد والعصيان ضده، ولو عدنا إلى الآية كاملة دون قطع لوجدنا دلالتها مختلفة «وَأَنفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ »، فالهلاك يكون بعدم الإنفاق، واختلاف الدلالة واضح.

كما استلهم في نفس المقطع السردي الآية التي تشير إلى رفض إبليس السجود لآدم تكبرا منه (وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلائِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ كَانَ مِنْ الْجِنِّ فَفَسَقَ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِ)[1]، الشيطان يحيل إلى العصيان و التمرد و الكفر و المعارضة و الخروج عن طاعة خالقه لذا استحق اللعنة والعقاب فجاء الفعل في المبنى الحكائي مبنيا للمجهول مع تغيير مصدره من الخلق إلى الصنع (أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ)[2]، الشيطان أراد أن يكون له وجود مستقل عن آدم، كيف يؤمر الفاضل بالسجود للمفضول، هو لم يدرك خطورة عمله من خلال تجسيده لدور المتكبر، الجاحد الذي يفتقد البعد المعرفي، في مقابل البعد البدني، باعتقاده بأفضلية المادة[3] ، شقي بجهله وكل من يسير على دربه، وشهريار في الرواية يجسد شخصية الرافض للآخر مثل الشيطان، إن السارد يأمر الشعب بعدم رفع الرأس لأن في رفعه مماثلة و ندية للحاكم، الذي يريد إذلاله بخفض رأسه وهنا تكمن المفارقة بين النص الديني والمقطع السردي، فخفض الرأس والسجود في القرآن تشريف وإعزاز[4]، يقابله الإذلال في فعل ذلك في المتخيل الروائي، إنه تمادى السلطة واستهتارها و استهانتها وإقصائها للآخر - الشعب- السلطة توظف كل ما يخدم مصالحها من النص الديني بقلب دلالته، إنه شقاء الحكام، يرون في شقاء المحكوم نصرا وسلطة، و تتحول شخصية أولى الأمر إلى

(1) سورة الكهف الآية 50.

(2) سورة الأعرف الآية 12.

(3) ينظر تفسير بن كثير ج2ص1166.

(4) ينظر ياسر رضوان: التناص القرآني ص 126.

شخصية معادية لشعبها، و رفع الرأس الذي يحمل دلالة العبادة، الدعاء، الخضوع لله أصبح من التابوهات في المملكة، فقصة رفض السجود أسقطها السارد على الواقع في تحديد جوانب المعارضة في أي صورة من صورها[1] لأن الشيطان هو صورة للمعارضة، ظهرت في حوار الله تعالى مع الملائكة بعد خلق آدم، وأمر السجود له.

وتظهر شخصية القوال لتحذر الناس من الخوض في السياسية التي ستفجر حياتهم وتحولها إلى صراع مع السلطة، «قل لي ما الباقيات يا شيخ الخراب؟ فصرح القوال الوراق في وجهه، اتلع الله يتلع جرتك: عودوا إلى بيوتكم أيها الناس المؤمنين ولا تدخلوا أنوفكم في السياسة فهي كفر وإلحاد، والساسة كانوا إخوان الشياطين»[2]، القوال شخصية تابعة للسلطة، من الفواعل التي تتحرك لمساندة الحاكم، وقد استحضر في هذا المقام الآية القرآنية «إِنَّ الْمُبَذِّرِينَ كَانُوا إِخْوَانَ الشَّيَاطِينِ وَكَانَ الشَّيْطَانُ لِرَبِّهِ كَفُوراً»[3]، الخطاب القرآني موجه إلى المبذرين، في حين يتغير المرسل إليه في المتخيل الحكائي إلى ممارسي السياسة وكليهما يشكل خطرا على الأمة، المبذر يضرب اقتصاد الأمة ويؤدي إلى الخراب وإفقار الآخر والسياسي يضرب الأفكار ويفسدها وهو أشد خطورة، لأنه يؤدي إلى خلق أزمة فعلية بين شرائح المجتمع، فالفاعل المنفذ Sujet opérateur الذي هو القوال يسعى إلى قمع كل مشروع سياسي موازي لسلطة شهريار ، لتبقى سياسة الحزب الواحد التي تسير الأمة، وترفض التعددية الفكرية التي ستؤدي حتما إلى الخلاف، لا الاختلاف لأن الاختلاف فعال وفيه كل الرحمة لهذه الأمة، وبذلك يتمكن الحاكم من فرض سيطرة أكثر بكتم

(1) ينظر حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص، المصطلح والقيمة، علامات جدة ع 51، مج 13 محرم 1425، مارس 2004 ص 332.

(2) رمل الماية، ص 291.

(3) سورة الإسراء الآية 27.

أفـواه الساسـة الـذين باسـتطاعتهم تحليـل وفهـم الخطـاب الفكـري الشـهرياري، الـذي يوظـف أسـاليب ترهيبيـة وفـق طقـوس القـوالين[1]، حتـى يبعـد الشـعب عـن ممارسـة السياسـة لأن بقـاء الحـاكم مرهـون بسـكوت الشـعب، و تسـيير السـلطة يتطلـب فـاعلا لديـه كفـاءة عاليـة فـي قمـع الحريـات، ويواصـل السـارد اشـتغاله علـى الـنص المقـدس ليؤكـد سـلطة "شـهريار بـن المقتـدر" علـى الشـعب الـذي عليـه التواصـل معـه «عنـده حـق! هـذاك مـن التـراب والآخـر مـن النـار» انتبـه إلـى الطفـل الـذي قالهـا، صـرخ بـأعلى صـوته، هـذه ذريـة الفاسـقين التـي كـان يجـب علـى سـيدنا الخضـر قطـع رؤوسـها قبـل أن تظهـر وتبـرز وتفـتح أفواههـا، (وَإِذْ قَـالَ رَبُّـكَ لِلْمَلاَئِكَـةِ إِنِّـي خَـالِقٌ بَشَـراً مِـنْ صَلْصَـالٍ مِـنْ حَمَـإٍ مَسْـنُونٍ فَـإِذَا سَـوَّيْتُهُ وَنَفَخْـتُ فِيـهِ مِـنْ رُوحِـي فَقَعُـوا لَـهُ سَـاجِدِينَ)، هـل تعلمـون يـا إخـوان الشـياطين مـاذا حـدث بعـدها؟؟، فسـجدوا إلا إبلـيس كـان مـن الجـن، خـاف علـى أصـله، خلـق مـن مـاء مـارج ومـن نـار، وأصـل خلـق الملائكـة مـن نـور، فعصـى الله، فسـخط عليـه، فمسـخه شـيطانا رجيمـا، الله عـزّ وجـل جلالـه، وعـلا بنيانـه، هـو الـذي خلقنـا قبائـل وشـعوبا، فينـا الغنـي وفينـا الفقيـر، فينـا الحـاكم والمحكـوم، القـوي والضـعيف، فـإذا كـان إبلـيس قـد طغـى فـلا تطغـون، والحكـيم لا يطلـب مـنكم إلا الوفـاء للعهـود القديمـة التـي قطعتموهـا علـى أنفسـكم» [2]، رسـالة القـوال إلـى الشـعب هـي الالتـزام بـالعهود لأن التمـرد سـمة شـيطانية، فعلهـا إبلـيس برفضـه السـجود كمـا جـاء فـي القـرآن الكـريم (وَإِذْ قُلْنَـا لِلْمَلاَئِكَـةِ اسْـجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنْ الْكَافِرِينَ).[3]

المتناصـة موضـوعة بـين مـزدوجتين، اقتطعـت مـن المنـاص الاصـلي ،الشـيطان بزعمـه أحقيـة التميـز علـى الإنسـان وقـع فـي الخطـأ، دلالـة القـرآن تحيـل إلـى اسـتحقاق

(1) القوالـون هـم «مـؤدو الشـعر الشـعبي وهـم ينقسـمون عـادة إلـى قسـمين، الشـعراء المبـدعون الـذي يلقـون قصـائدهم والـرواة الـذين يحفظـون شـعر غيـرهم مـن الشـعراء ويـروون عـنهم وفـي كثيـر مـن الأحيـان نجـد بعـض المـؤدين يجمعـون بـين الإبـداع الخـاص بهـم والروايـة لغيـرهم فـي نفـس الوقـت» عبـد الحميـد بورايـو، فـي الثقافـة الشـعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات، فيسير للنشر، د ط ، 2011، ص 84.

(2) رمل الماية، ص 292.

(3) سورة البقرة الآية 34.

الإنسان - آدم- السجود له، وبالتالي الخضوع لأوامر الله تعالى، وهي حقيقة الخطاب القرآني، و موقف المأمورين بالسجود يحيل إلى الإيمان ومعرفة الخالق، أو الكفر به، البُشرة بخلق آدم ودعوة السجود له تلقاها الملائكة بالقبول والطاعة، ورفضها إبليس[1]، على أننا إذا حاولنا الربط بين الخطاب القرآني، والبنية الحكائية سنجد أن الخطاب القرآني بني على استناد العصيان والتمرد إلى الشيطان والشيء نفسه في الرواية، ثم انزاح الإسناد في الرواية وأصبح الشعب هو المهدد من خلال رسالة الحاكم على لسان القوال، في حالة خروجه على القوانين، الفاعل هو "شهريار بن المقتدر" والفاعل المضاد هو الشعب، لذا يوظف كل الفواعل التابعة له لإسكات الحريات، لأن التمرد هو عنوان للموت المؤكد والنهاية المأسوية.

يستحضر الروائي أيضا القصص القرآني، حيث يوظف قصة يأجوج ومأجوج، ليثير قضية الفساد :«يأجوج ومأجوج، إنهم يملؤون وجه المدينة، ندوبا وخرابا سحناتهم من سحنات الكلاب، يأكلون فلا يشبعون يلتصقون بالآدمي كالعلق، فلا يزولون، ينبحون فلا يسمع لهم صوت في عيونهم ينام الموت، يعيشون بالدم والفساد واللحم الآدمي... ذات مرة لم يجدوا ما ينهبونه فأكلوا لحم بعضهم بعضا... يرونك بعيون همجية ولا تراهم ألسنتهم ضامرة داخل الحلقوم، ولا تخرج بطولها إلا لإصدار الأوامر بالقتل بالصلب، بالتعذيب، أو السجن»[2]، ذكر السارد يأجوج ومأجوج دون الخوض في قصتهم كما وردت في القرآن الكريم، لكن فصل في سرد قصتهم في البنية الحكائية بشيء من الفانتاستيكية، لكن هناك تماثل بين القصتين فقد أخبرنا القرآن الكريم بهم في سورة الكهف (قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجاً عَلَى أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدّاً).[3]

(1) ينظر ياسر رضوان: التناص القرآني ص 127 ، 128.

(2) رمل الماية، ص 287.

(3) سورة الكهف الآية 94.

هـذه الفئـة تحمـل دلالـة الفسـاد والإفسـاد فـي الأرض، وقـد فصـل المـتن الحكـائي فـي وصـفها، هـم أقـوام مـن سـلالة آدم عليـه السـلام، تخـرج مـن السـدين وهمـا جـبلان بينهمـا ثغـرة فيعيثـون فـي الأرض فسـاد[1]، هـذه المخلوقـات ومـا تحملـه مـن همجيـة تبتعـد عـن الآدميـة وتمسـخ إلـى شخصـيات مسـتذئبة أو مضـبوعة تأكـل لحـم البشـر، و الانسـلاخ كارثـة يتكبـد خسـائرها الشـعب، فـزمن يـأجوج ومـأجوج رجـع فـي صـورة السـلطة ليواصـل عمليـة الإفسـاد التـي بـدأها سـلفهم، نسـلهم لا ينتهـي، خرقـوا كـل السـدود هـذا مـا قالتـه ماريوشـا «كـانوا يحفـرون السـد باسـتمرار حتـى إذا كـادت الشـمس تغيـب، قـال الـذي علـيهم، ارجعـوا فستحضـرون غـدا، فيعـودون إليـه كأشـد مـا كـان، حتـى إذا بلغـت مـدتهم حفـروا حتـى كـادوا يـرون شـعاع الشـمس، قـال الـذي علـيهم ارجعـوا فسـتحفرونه غـدا إنشـاء الله فيعـودون إليـه وهـو كهيئتـه حـين تركـوه، فيحفـرون ليجـدوا بحيـرة صـغيرة، فيقطعونهـا بعضـهم سـباحة، والأعيـان فـي الـزوارق، وعلـى الضـفة الأخـرى يجـدون هنـاك ينتظـرهم حـاكم الجملكيـة شـهريار بـن المقتـدر سـلمهم مفـاتيح كـل المـدن الوطنيـة وقـوائم الثـوار... وهـاهم يتناسـلون مثـل الخلايـا، لـن يمـوت مـنهم رجـل إلا وتـرك مـن ذريتـه ألفـا فصـاعدا»[2]، هـذه الفئـة تحيـل إلـى العبـث، هـي خلايـا تتناسـل بسـرعة لكنهـا خلايـا سـرطانية تتوالـد بطريقـة غيـر طبيعيـة، تحـدث الخلـل، السـارد يوجـه نقـدا سياسـيا للحاشـية المتعفنـة الحاملـة لآليـات سـلطوية تمكنهـا مـن الهيمنـة، فهـي تماثـل يـأجوج ومـأجوج[3]، لكـن البنيـة الحكائيـة أنتجـت يأجوجـا و مأجوجـا أكثـر قـوة وسـلطة تمكنـت مـن تحطـيم السـد وعبـرت مـن الجهـة الأخـرى إلـى الجملكيـة، والحـاكم بوصـفه فـردا مهيمنـا

(1) تفسير ابن كثير، ج3، ص 1793.

(2) رمل الماية، ص 285-286.

(3) قـال الإمـام القرطبـي (رحمـه الله) فـي تفسـيره الجـامع لأحكـام القـرآن الكـريم الجـزء الحـادي عشـر « ...كـل واحـد منهم قـد عـرف أجلـه لا يمـوت حتـى يخـرج لـه مـن صـلبه ألـف رجـل إن كـان ذكـر و مـن رحمهـا ألـف أنثـى إن كانـت أنثـى » أسـامة مرعـي: يـأجوج و مـأجوج سـكان عـالم جـوف الأرض الـداخلي، راجعـه و قـدم لـه منصـور عبـد الحكيم ،دار الكتاب العربي ، سوريا ط الأولى ، 2013 ص 152.

سلمهم مفاتيح المدينة ليزيدوها عبثا وعفنا، و السارد ينتقد الأوضاع السياسية للجملكية التي أصبحت تحمل رموز الفساد، لأن طرائق تفكيرها تؤدي إلى سلوكات سلطوية، قمعية، وقراراتها تعبر عن فساد الأوضاع، فيأجوج ومأجوج ما هو إلا معادل موضوعي للعفن، والجملكية مثال حي للفوضى والاستبداد، و الشخصية الروائية تتماها مع الشخصية المرجعية، يأجوج ومأجوج، وتتطابق في دلالتها، فالجملكية تعيش زمن القيامة لأن يأجوج ومأجوج حطموا السد وظهرت معهم العلامات الكبرى التي ستحول الجملكية إلى خريف مستمر، وعودتهم تحمل الخراب والفناء، فالملفوظات السردية تحمل دلالات الدمار والخراب الذي سيحول الجملكية إلى اللاوجود والعدم، السلطة وظفت كل محظور لإسكات صوت الشعب، ويتواصل استدعاء النص المقدس الحامل لدلالات الاشتعال والنار و العنف الذي مورس على العلماء السبعة، وقد أثبت التاريخ العلاقة بين المثقف والسلطة القائمة على التشاكل والتعارض، المثقف هو المشرع الحامل للمعرفة التي تحاربها السلطة.

يروي لنا السارد بضمير الغائب العالم بأحوال الشخصيات ما حدث بعد حرق العلماء السبعة «في اليوم الموالي للحادثة وقف القوال (الوراق) الذي أرسله القصر إلى رحبة الأغنام بصحبة شرطيين يشرفان على حراسته يحاول جمع الناس، يصيح بأعلى صوته...«عودوا إلى بيوتكم آمنين أيها المؤمنون قبل فوات الأوان، فالأوان إذا حان لن تجدوا فرصة للعودة إلى الصواب، أبواب الجنة تغلق في وجه الذين يعرفون طريقها ويتجاهلونه، ستصلون نارا ذات لهب»[1]، استدعى الراوي سورة المسد أين تغير المخاطب من المفرد إلى الجمع، الخطاب القرآني موجه إلى أبي لهب الذي هو

(1) رمل الماية، ص 289 - 290.

صورة للكفر، والمعاملة السيئة لخير البشرية ،جاء خطاب القرآن صريحا مهددا ومرهبا لهذه الشخصية (تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ (1) مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ (2) سَيَصْلَى نَاراً ذَاتَ لَهَبٍ(3)) [1]، إن الفضاء المكاني لأبي لهب هو الجحيم الذي خصص له ولأمثاله الذين يحملون رموز التسلط والقوة، ويمارسون القهر ضد الآخر المسالم، في حين نجد الخطاب في البنية الحكائية موجه إلى الناس، شخصية القوال وهو لسان السلطة يرسل خطابا فيه أمر و وعيد، الشخصية المهيمنة شهريار لها صوت متفرد له فاعلية على حاشيته، وكان له الولاء التام، ويستمر تهديد القوال للشعب، وأي محاولة لهد النظام الشهرياري هو فعل انتحار «... تصعدون جبال جهنم على وجوهكم حتى إذا وصلتم إلى قمتها وقلتم يائسين، ربي اغفر لنا قذفناكم بحميها وبراكينها، عودوا إلى رشدكم أيها القوم الآمنين، فقد وضع لسراق جهنم أربعة جدران سمك كل جدار مسافة أربعين سنة مشيا على الأرجل والأيدي بدون توقف، ماء جهنم أسود وهي سوداء ووجوه ساكنيها سوداء ماؤها يشوي الوجوه إذا أراد الكافر أن يشربه وقربه من وجهه شواه، حتى تسقط جلدة وجهه، وإذا اقترب من صهده وقعت فروة رأسه، وقطعت أمعاؤه، وحين يجوع أهل النار الذين لم يدخلوا إلى بيوتهم عندما مر البارحة سيدنا الخضر إلى بيوتهم يستغيثون، فيغاثون بشجرة الزقوم ... ويصب عليها العطش من جديد، فيسقون بماء كالمهل وبئس الشراب». [2]

الشخصية المعادية "القوال" تقدم فضاء جهنم الدنيوي الذي تشكل بأجساد الناس وهو يحيل إلى الطغيان والقهر، والإقامة في هذا الفضاء إجبارية لكل من يخالف الأوامر، أبواب هذه السجون مفتوحة وسيمتها التعذيب وهي نقطة انتقال من

(1) سورة المسد الآيات 1، 2، 3.

(2) رمل الماية، ص 290.

الحرية إلى الأسر من العالم المفتوح إلى المغلق وقد استمد الراوي الملفوظات الوصفية من النص الديني (أَذَلِكَ خَيْرٌ نُزُلاً أَمْ شَجَرَةُ الزَّقُّومِ إِنَّا جَعَلْنَاهَا فِتْنَةً لِلظَّالِمِينَ إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ)[1] الشجرة هي طعام أهل النار.

يقول العلماء أنها تنبت في قعر جهنم، لكن كيف لها ذلك وهي في النار ورغم ذلك فهي تتفرع ولها ثمر كأنه رؤوس الشياطين، فهي في منتهى الخباثة والقباحة[2]، ينتقل هذا الوصف إلى عالمنا إلى مملكة شهريار الذي أراد ممارسة الألوهية على الأرض بخلق فضاء مماثل لجهنم يمارس فيه القمع والتسلط على شعبه. كما استمد نص الآية القرآنية (وَقُلْ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيَكْفُرْ إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَاراً أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقاً)[3]، جمالية هذا المكان المغلق، هو توفيره الأكل الزقوم والماء الذي يجمع كل الأوصاف القبيحة، كالدم والقيح وحرارته الحارقة كما الزيت، إنه فضاء مسكون بالرعب والموت، فضاء تراجيدي معد لنفي الشعب الذي لم يستوعب الخطاب السياسي الشهرياري، تتحول الجملكية إلى فضاء للفجائع، للقهر وحيزا للاغتراب وانعدام التواصل بين السلطة والشعب. وفي سياق آخر وظف الآية الثالثة من سورة النجم (وَمَا يَنْطِقُ عَنْ الْهَوَى) استدعتها مناسبة الحديث عن الشخصية الغريبة عبد الرحمن المجدوب «قال المجدوب بحزن كبير انعكس في بؤبؤ عينيه بشكل واضح.

---

(1) الصافات الآيات 62 ، 65.

(2) ينظر تفسير ابن كثير، ج 4 ، ص 2415.

(3) سورة الكهف الآية 29.

زاد ضحك الناس أكثر اعتبروها مجرد مزحة من مزحات سيدنا عبد الرحمن الذي لا ينطق عن الهوى، ولكنه كثيرا ما يحول جدية الدنيا بكاملها إلى عبث وإلى نكتة كبيرة».[1]

فإذا كانت الآية الكريمة متعلقة بالرسول ρ الذي لا يقول إلا الحق، هو راشد ليس بضال ولا يقول قولا عن هوى وغرض، إنما يقول ما أمر به يبلغه إلى الناس تاما من غير زيادة أو نقصان[2]، فإن المقطع السردي يحيل إلى كرامات المجدوب ،تتماهى هذه الشخصية مع الفانتازي فتبدو المفارقة بين الآية الكريمة التي تشيد بشخصية الرسول صلى الله عليه و سلم ، والمنطق السردي الساخر الذي يحول الدنيا إلى مؤسسة عبثية، الفاعل فيها هو المجدوب، بطل فضاء السوق من منظور السارد هو المجدوب يظهر الفرق شاسعا بين المتلقي المسجون الذي فقد حرية الكلام، وبين المرسل - المجدوب- الذي يمتلك الكلام وبذلك أنجز السارد بنية متينة لمجتمع متوتر، حوله شهريار إلى شعب يمتهن الصمت والخوف، ويستمر السارد في استدعاء النص الديني ،الذي يوفر حماية كافية أو مشروعية قمع مبررة استنادا إلى السلطة السياسية :«ياعباد الله يا سكان جملكية نوميدا، أمدو كال أحفظوا الباقيات قبل فوات الأوان، وسأله رجل سكير كان مارا من هناك، تأمله من رجله حتى آخر شعرة في رأسه بسخرية وما هي الباقيات يا شيخ الحكماء؟؟ انتفخ الوراق الجديد وقال هو نفس السؤال الذي طرح على أمير المؤمنين عثمان بن عفان، فقال الصالحات فقيل له وما الصالحات، فقال هي لا إله إلا الله وسبحان الله والله أكبر ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، سأله

(1) رمل الماية، ص 185.

(2) ينظر تفسير ابن كثير، ج4، ص 2715.

السكير مرة أخرى، أنت دائما كالقرعة الخاوية، لا تكتشف سخفها إلا عندما تريد شربها، قل لي ما الباقيات يا شيخ الخراب؟؟ فصرخ القوال الوراق في وجهه، أتلع الله يتلع جرتك»[1] فسيكولوجيا المكان - الجملكية، السوق - تحرم كل شيء وتضطهد الشعب وتحوله إلى دمى تحركها، لم يبق لها إلا المؤسسة الدينية المحددة في الأذكار فقط ،هذه اللوحة مشبعة بالتسلط الشهرياري، فإذا كانت الباقيات الصالحات التي ذكرت في سورة الكهف (الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَاباً وَخَيْرٌ أَمَلاً) [2]، هي غراس الجنة كما أخبرنا الرسول صلى الله عليه و سلم وذكرها يذهب السيئات، أما من المنظور السردي ذكرها منجاة من السلطة وقد وظفها السارد بكلماتها ودلالاتها كما جاءت على لسان عثمان بن عفان، الباقيات الصالحات هي مفتاح النجاة[3] كما جاء على لسان القوال، وسلطة رفض الآخر - الشعب- ورفض مشاركته في أي مشروع ،هي دستور شهريار هذا الشعب الجريح المعطل سياسيا يحاول القوال إقناعه عن طريق التوجيه إلى المؤسسة الدينة - الأذكار- وترك السياسة لأصحابها «عودوا إلى بيوتكم أيها الناس المؤمنين ولا تدخلوا أنوفكم في السياسة، فهي كفر وإلحاد، والساسة كانوا إخوان الشياطين، عودوا قبل أن تتساوى المهاد، وتبقى الأرض قاعا صفصفا، وقتها سيقوم الخلق بين يدي الله صفا صفا وكل واحد يحمل كتابه من كان مؤمنا سيحمله يمينا ومن كان كافرا زنديقا سيحمله يسارا»[4]، في المقطع السردي أمر بالتفرق والتزام المنازل لأن الساسة الذين يجتمعون على الشر سيلحقون بكم الأذى مستلهما بذلك معنى النص الديني (إِنَّ الْمُبَذِّرِينَ كَانُوا إِخْوَانَ الشَّيَاطِينِ وَكَانَ الشَّيْطَانُ

(1) رمل الماية، ص 290.

(2) سورة الكهف الآية 46.

(3) ينظر ابن كثير،ج3، ص 1770 ، 1771.

(4) رمل الماية، ص 291.

لِرَبِّـهِ كَفُـوراً)[1]، الساسـة يحملـون الهويـة نفسـها مـع الشـياطين تنتظمهـا صـفات مشـتركة مـن الشـر، يجعلهمـا شـريكين فـي المعصـية والإسـاءة إلـى الآخـر ثـم ينقـل لنـا صـورة عـن القيامـة التـي سـتحدث فـي الجملكيـة والتـي تماثـل (وَيَسْـأَلُونَكَ عَـنْ الْجِبَـالِ فَقُـلْ يَنسِـفُهَا رَبِّـي نَسْـفاً فَيَـذَرُهَا قَاعـاً صَفْصَـفاً)[2]، الآيـة تشـير إلـى منابـت الجبـال، فالقـاع هـو الأرض المسـتوية والصفصـف المسـتوي الأملـس كأنـه علـى صـف واحـد[3]،القـرآن الكـريم لـم يـذكر لفظـة الأرض لكـن العلمـاء أشـاروا أن الضـمير فـي بـذرها يرجـع إلـى الأرض الحاملـة للجبـال، فـي حـين أنهـا مـذكورة فـي المقطـع السـردي، لأن جماليـة أسـلوب القـرآن لا يمكـن أن تماثلهـا الروايـة مهمـا كانـت درجـة الإيحائيـة، فالخطـاب السـردي يكشـف عـن توجـه القـوال السياسـي واختيـاره مصـلحة شـهريار تحـت ضـغط الخـوف السـلطوي، الـذي يمـارس تـأثيره ويواصـل القـوال هـذه الوقفـة ووصـف أهـوال الجملكيـة مسـتدعيا دائمـا الـنص القرآنـي (كَـلاَّ إِذَا دُكَّـتْ الأَرْضُ دَكّـاً دَكّـاً وَجَـاءَ رَبُّـكَ وَالْمَلَـكُ صَـفّاً صَـفّاً)[4]، جـاء يـوم الفصـل والقضـاء حـين يقـف الخلـق للحسـاب إنهـا صـورة مرعبـة تثيـر الخـوف، ينتقـل القـوال مـن فضـاء المدينـة إلـى العـالم الغيبـي تتـداخل الأزمنـة والأمكنـة بصـورة منسـجمة، وهـي صـورة لحيـاة الشـعب التـي امتـازت بالانسـداد مـع السـلطة مـا جعـل حياتـه موتـا متجـددا، فسـجله دوّن ،ولـن تكـون لـه فرصـة النجـاة مـن العقـاب وكأنـه مـات وانتهـى عملـه، السـارد يرسـم لنـا عمـق مأسـاة الشـعب الجملكـي، فـأي تهـور قـد يـؤزم الوضـع ويتولـد عنـه التصـفية الجسـدية لأن الفاعـل المضـاد - شـهريار- يشـكل نمطـا متفـردا، يـرفض الآخـر - الشـعب- انطلاقـا مـن فكـره الـديكتاتوري، فتحـول المكـان - السـوق- إلـى

(1) سورة الإسراء الآية 27.

(2) سورة طه الآية 105، 106.

(3) ينظـر تفسـير بـن كثيـر ج 3 ص 1872 والحسـين بـن محمـد بـن المفضـل أبـو القاسـم الأصـفهاني، الملقـب بالراغـب الأصـفهاني: معجـم مفـردات ألفـاظ القـرآن، تـح يوسـف الشـيح محمـد البقـاعي، دار الفكـر للطباعـة والنشـر، لبنان، د ط ، 2010، مادة صف ص 212.

(4) سورة الفجر الآية 21، 22.

مكـان يماثـل الجحـيم، مكـان معـاد يـدخل تحـت السـلطة الأبويـة علـى رأي غالـب هلسـا[1] وهـو مجـال للمـوت، وهـذا مـا تؤكـده الأحـداث التـي تشـير إلـى غضـب شـهريار الـذي يحمـل سلوكا عدوانيا ضد شعبه والذي ظل متمسكا بمنطلقاته السياسية.

وفـي الشـمعة والـدهاليز يوظـف الـنص القرآنـي بألفاظـه فـي سـرد مشـهدي Récit scénique بـين "عمـار بـن ياسـر" والشـاعر «لا أحـد يعلـم كيـف قامـت، إنمـا هـي قائمـة، إن ينصـركم الله فـلا غالـب لكـم، وسـبحان مـن نصـر عبـده، وهـزم الأحـزاب وحـده يـوم كنـا مسـجونين مطـاردين منفيـين فـي أعمـاق الصـحاري استعصـت علينـا، كـان هنـاك طـرف يقـف ضـدنا»[2]، تسـتدل شخصـية عمـار بـن ياسـر علـى انتصـار الحـزب الإسـلامي ووصـوله إلـى الحكـم بعـد سـنوات سـوداء مأسـاوية فـي المعـتقلات بالآيـة 160 مـن سـورة آل عمـران (إِنْ يَنْصُـرْكُمْ اللَّهُ فَـلا غَالِـبَ لَكُـمْ وَإِنْ يَخْـذُلْكُمْ فَمَـنْ ذَا الَّـذِي يَنْصُـرُكُمْ مِـنْ بَعْـدِهِ وَعَلَـى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّـلْ الْمُؤْمِنُـونَ)[3]، أسـاس نجـاح هـذا التوجـه الحزبـي هـو التقـوى وأن الله قـدر لـه النصـر[4]، لتماثـل سياسـة ودسـتور هـذا الحـزب مـع دسـتور المسـلمين كمـا أن مؤسسـيه مثـل صـحابة بـدر وأحـد الـذين نزلـت فـيهم الآيـة، كمـا وظـف تكبيـرة العيـد «لا إلـه إلا الله وحـده صـدق وعـده ونصـر عبـده وأعـز جنـده وهـزم الأحـزاب وحـده»، الوصـول إلـى السـلطة عيـد ،يخـرج النـاس مـن كـآبتهم ومآسـيهم اليوميـة ويبعـث فـيهم النشـوة والأمـل، لأن الأحـزاب الإسـلامية ليسـت كـالأحزاب الوطنيـة والعلمانيـة، إنمـا هـي رمـز للعـدل والمسـاواة وإقامـة الحقـوق علـى أسـاس أن دسـتورها هـو القـرآن الكـريم، كـأن

(1) ينظر أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي ص 260.

(2) الشمعة والدهاليز، ص 74، 75.

(3) سورة آل عمران الآية 160.

(4) وأحسن ما يحمل عليه أن يكون تقريرا لتسلية المؤمنين على ما أصابهم من الهزيمة حتى لا يحزنوا على ما فات وهو تنبيه على أن نصر الله قوما في بعض الأحيان وخذله إياهم في بعضها لا يكون إلا لحكم وأسباب فعليهم السعي في أسباب الرضا الموجب للنصر، وتهذيب أسباب السخط الموجب للخذل، موقع إلكتروني Quran.ksu.edu.sa/tafseer/tanweer.

الشعب اليوم قد أدى فريضة الحج وولد من جديد وخرج من العتمة التي فرضت عليه إلى نور الأحزاب الإسلامية التي ناضلت من أجل الوصول إلى السلطة.

يوظف السارد في "الجازية والدراويش" النص القرآني ممثلا في الآية 286 من "سورة البقرة" التي تواترت في كثير من المقاطع السردية ،على لسان السارد بضمير الأنا "الطيب بن لخضر الجبايلي" وهو مقيم في المكان المعادي السجن: «ويعلو الصوت من جديد «لابد أن نقاوم، الحلم بالماضي حنين إلى الظلام، الموات لا يعطى حياة، الظلال ليست كلها بنفسجية... الحلم الحقيقي مشروع تنجزه اليدان، ذلك هو الحلم، والباقي كوابيس تتخذ أحيانا صورا لأحلام»!

تخطر بذهني آية عظيمة من قرآن عظيم (لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ)

ما أورعها آية! تعلن للدنيا أن القدر لا يكتب أبدا قبل وقوعه! تعطي للإنسان حريته وتضع مصيره بين يديه ! تسمو به إلى عظمة المسؤولية ! لابد أن تقاوم »! [1] ، فالآية الموظفة (لا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْساً إِلاَّ وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ). [2]

والمقطع المتواتر (لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ) [3]، والسارد يعلن حرية الإنسان في الاختيار وعليه أن يتحمل أخطاءه، السجن هو حرية ،لأنه مكان إقامة الأحرار، المكان المعادي يتحول إلى فضاء يحتوي المذنب، ويفعل الشخصية ويؤثر في سلوكها، السجن نقطة انتقال من الحرية إلى العزلة، ومن العالم الواسع إلى الذات، إلى عالم المحظورات، وكلهم يأتي إلى السجن لذنب اقترفه، لكن الطيب

(1) الجازية والدراويش، ص 10 ، 11.

(2) سورة البقرة الآية 286.

(3) أي لها ما كسبت من الخير وعليها ما اكتسبت من الشر في الأعمال التي تدخل تحت التكليف، تفسير ابن كثير، ج1، ص 504.

سجن لأن سكان الدشرة ووالده الأخضر بن الجبايلي أرادوا ذلك ومن ذا الذي يؤتى شرف السجن من أجل الجازية، بسجنه اكتسب خيرا كثيرا.

أما في ألف وعام من الحنين يستلهم الروائي النص الديني بمناسبة دخول الجبل الجليدي إلى المكان الافتراضي المنامة وما سيلحقه من هزائم قيضها «... وفي الوقت المحدد رفعوا عيونهم مثل رجل واحد، وبحركة واحدة، فرأوا جبلا هائلا من الجليد معلقا بين السماء والأرض فوق البلدة، وما كادوا يدركون ما يحدث لهم حتى راح ذلك الجبل يذوب بعطر فاتر يرشهم رشا غزيرا، وانتهز الأطفال الفرصة لكي يثرثروا بكل صخبهم وتشويشهم، ولكن آمالهم خابت بسرعة، فما كادت دقيقة واحدة تنقضي حتى توقف ذلك الدفق الهائل ولم يترك أي أثر على الأرض التي تصلى نارا انطلاقا من الساعة السابعة نهارا»[1]، المقطع السردي تصلى نارا متناصة اقتطعت من المناص الأصلي من سورة المسد[2]،المكان المنامة يماثل جهنم، على اعتبار أنها صحراء، حرارتها نار تشبه نار جهنم، فإذا كانت جهنم هي مكان معاد للمذنبين، فإن المنامة هي مكان معاد للباحثين عن هويتهم، للمعذبين هما مكانان للإقامة الجبرية، في جهنم يفقد المذنب كل الملذات كل ما امتلكه في الدنيا، وفي المنامة يفقد حريته وهويته، وتبدأ عذاباته بدءا بجوها وصولا إلى حاكمها.

إن السارد في المحكي الروائي حقق وظائفه من خلال استلهامه للنصوص الدينية التي شحنت النص المتخيل وبذلك شاركت جمالية القرآن الكريم ولغته الراقية العمل الأدبي، وتحولت بذلك لغة النص المتخيل إلى لغة مضاعفة بتعبير باختين[3].

(1) ألف وعام من الحنين، ص 106.

(2) «سَيَصْلَى نَاراً» سيعذب بنار ذات لهب وشرر وإحراق شديد، ابن كثير، ج4، ص 3126.

(3) ينظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي تر محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط أولى، 2009 ص177.

2- الحديث النبوي الشريف:

تشربت النصوص الروائية إلى جانب النص القرآني الحديث النبوي الشريف، وأقامت علاقة معه لحمل دلالة أو رؤية، اقتطفت ألفاظ الحديث النبوي الشريف أو دلالاته لما توافر فيه من خاصيات البلاغة والفصاحة، فالحمولة الدينية التي يفيض بها المحكي الروائي شكلت منه نصا جديدا، فملامسة النص الديني واستيعابه وتمثله وإعادة إنتاجه وفقا لرؤى وفلسفة المبدع يحتاج إلى شجاعة[1] تخترق جمالياته وتتفاعل معه. ففي رواية "رمل الماية" يستعين الروائي بالحديث النبوي الشريف في المقطع الآتي: « ويروى عن الرسول صلى الله عليه و سلم أنه عندما أفرغ من غزوة حنين، يقول الحكاؤون والرواة أنه نزل فقرا ليس فيه شيء، فقال لأصحابه، اجمعوا من وجد عودا فليأت به، ومن وجد حطبا أو شيئا فليأت به، فما كان إلا ساعة حتى جعلناه ركاما، فقال النبي صلى الله عليه و سلم أترون هذا؟؟ فكذلك تجمع الذنوب على الرجل منكم كما جمعتم هذا فليتق رجل ولا يذنب صغيرة ولا كبيرة، فإنها محصاة عليه»[2]، هذه رسالة "شهريار بن المقتدر" على لسان القوال إلى الشعب حافظ الرواي على السياق العام للحديث ، لكن المفارقة بين الخطابين واضحة، فإذا كان الرسول صلى الله عليه و سلم في حديثه الذي يقول فيه: «عن سعد بن جنادة قال: «لما فرغ رسول الله صلى الله عليه و سلم من غزوة حنين نزلنا فقرا عن الأرض ليس فيه شيء فقال النبي صلى الله عليه و سلم «اجمعوا من وجد عودا فليأت به ومن وجد حطبا أو شيئا فليأت به قال: فما كان إلا ساعة حتى جعلناه ركاما فقال النبي صلى الله عليه و سلم أترون هذا؟ فكذلك

---

(1) ينظر: عبد الله آيت الأعشير: حسن الأخذ والتناص بين القديم والحديث، دراسة تطبيقية عن أشكال التفاعلات النصية في رواية شجيرة حناء وقمر مجلة عالم الفكر الكويت، ع 3 مج 31 مارس 2005، ص 237.

(2) رمل الماية، ص 291.

تجمع الذنوب على الرجل منكم ما جمعتم هذا فليتق الله رجل ولا يذنب صغيرة ولا كبيرة فإنها محصاة عليه» [1]، وجه رسالته إلى الصحابة و يريد بهم خيرا، يريد تدريبهم و حثهم على فعل الخير، وترك الذنوب والمعاصي، مهما كانت صغيرة فلا يحتقرنها المسلم، وظف المادي للوصول إلى المجرد، ولتكون الفكرة أكثر وضوحا يا لها من أمة حباها الله بحاكم عظيم عليه الصلاة والسلام، حضور القائد المتميز من قيمة الرسالة، مجيء هذه المعلومات عن طريق الاسترجاع الخارجي يبين سمة الانضباط في المجتمع الرسالي، والتي أرادها شهريار في الجملكية، إلا أن رسالته قمعية ترهب المحكومين، من تبعات أعمالهم المعادية للسلطة ،وبقدر الأخطاء يكون العقاب، إن إستراتيجية السارد هي تفسير وظيفة الحاكم، وأبعاد مواقفه، والاعتماد على السارد العليم، بوصفه تقنية سردية يكون دوره فعالا في تمرير الرسالة التي يحاول النفاذ بها إلى المسرود له والمتلقي.

وفي هذا المقطع السردي المستمد من الحديث النبوي الشريف تسريد Narrativisation، حول المجرد إلى محسوس لتبليغ الرسالة التي تحمل وعيدا من السلطة، وكل صغيرة ستقود إلى كبيرة وبذلك يحصل العقاب الذي يبحث شهريار عن أبسط أسبابه لتنفيذه في حق الشعب.

كما استحضر السارد قول الرسول صلى الله عليه و سلم في المقطع الآتي «تقول الجريدة الإنجليزية السرية التي سربت الكثير من المعلومات الحربية، كان يرحمه الله يخاف على رعيته، ولم يفعل ذلك إلا لأن هاتفا أتاه في آخر الليل في 1948 و 1967 نفخ في أذنه، لا تدخل حربا ليست لك، وحافظ على أمتك وعلى

(1) الحافظ أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني: المعجم الكبير، تح حمدى عبد المجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، د ط ، 1397 هـ، رقم الحديث 5485 مج 6، ص 52.

الذريـة التـي سـتأتي فيمـا بعـد وتحمـل لـواء الانتصـارات وكـل الأعمـال بالنيـات وكانـت النيـة أننـا حملنـا السـلاح حتـى ولـو كـان محشـوا بالنخالـة»[1]، حـافظ السـارد علـى المعـاني و الملفوظـات فـي الحـديث النبـوي الشـريف «عـن عمـر رضـي الله عنـه قـال: سـمعت رسـول الله صـلى الله عليـه و سـلم يقـول: «إنمـا الأعمـال بالنيـات، وإنمـا لكـل امـرئ مـا نـوى، فمـن كـان هجرتـه إلـى الله ورسـوله فهجرتـه إلـى الله ورسـوله، ومـن كانـت هجرتـه لـدنيا يصـيبها أو امـرأة ينكحهـا، فهجرتـه إلـى مـا هـاجر إليـه» [2]، حـدث التغيير فقـط بـين إنمـا، وكـل ممـا غيـر وظيفـة اللفظـة نحويـا وأدى هـذا النقـل إلـى تغييـر دلالتهـا وإنتـاج دلالـة جديـدة، فـإذا كـان هـذا الحـديث النبـوي يمثـل أصـل مـن أصـول الـدين كمـا قـال بعـض علمـاء الـدين فلـيس فـي أخبـار النبـي صـلى الله عليـه و سـلم أجمـع ولا أغنـى ولا أكثـر فائـدة مـن هـذا الحـديث لأنـه يمثـل ثلـث الإسـلام، لأن الإنسـان لـه نوايـا محلهـا القلـب فحينمـا يعـد هـذا القلـب ربـه بـإخلاص فقـد حقـق ثلـث الإسـلام لأن النيـة كمـا يقـول الإمـام الشـافعي عبـادة مسـتقلة بينمـا أي عبـادة أخـرى تحتـاج إلـى نيـة[3]، فـإن المقطـع السـردي يحيـل إلـى نيـة السـلطة فـي عـدم المشـاركة فـي حـرب 1948 و 1967 ضـد اليهـود لأن إخلاصـه لشـعبه يمنعـه مـن ذلـك وهـذا تنـاقص فـي شخصـية شـهريار، وهـزائم العـرب مـع اليهـود هـو عـدم الإخـلاص فـي العمـل، الحكـام دفعـوا بشـعوبهم إلـى حـرب بأسـلحة مغشوشـة، والمفارقـة بـين النوايـا قائمـة، الشـعب والسـلطة، نوايـا السـلطة هـي عـدم المشـاركة، أو المشـاركة السـلبية فكانـت الهزيمـة، لأنـه كلمـا نمـا الإخـلاص ارتقـت النيـة، لـذا يجـب أن تسـبق العمـل وترافقـه، ونيـة السـلطة سـيئة فعـدم المشـاركة فـي الحـرب لا يعنـي الخـوف علـى الشـعب، وإنمـا هـي سياسـة انعـدام المواقـف وعـدم الإيمـان

(1) رمل الماية، ص 446.

(2) حـديث متفـق عليـه أخرجـه البخـاري ومسـلم، الإمـام يحـي يـن شـرف النـووي وآخـرون، شـرح الأربعـين النوويـة، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2012، ص 11.

(3) موقع الكتروني www.nabulsi.com جانفي 2014.

بالقضية العربية، للوقوف ضد الصهيونية، المصير المشترك يحتم على الحكام العرب الاتحاد لكن "شهريار بن المقتدر" يرفض ويتخذ الشعب ذريعة لذلك.

يوظف الطاهر وطار في سياق آخر الحديث النبوي الشريف أين يمتص السارد نص دعاء الرسول صلى الله عليه و سلم «اللهم أعز الإسلام بأحد العمرين»[1]، وذلك أثناء تنفيذ حكم القتل ضد الشاعر، البطل المحوري «لا تهمنا النوايا فهي متروكة لعلام الغيوب، وما في القلوب إليه سبحانه تعالى عز وجل، لو أعلن لينين إسلامه أو أن ماركس نطق بالشهادتين، وأيد قيام الحكم الإسلامي وتطبيق الشريعة المحمدية، فلا أخال إلا أننا نقول في حقهما اللهم أعز الإسلام بهما»[2]، إنها محاورة تتناص مع قول الرسول صلى الله عليه و سلم في دعائه لأحد العمرين، عمر بن الخطاب، وعمرو بن هشام، والمقطع السردي يعيد أجواء الدعاء نفسه لدى الرسول صلى الله عليه وسلم والغاية واحدة هي عزة الإسلام وتقوية صفوفه، لأن القوي لا يحترم إلا القوي، والعالم لا يحترم إلا العالم، فإن أردتم العز للإسلام فتفوقوا لأنه ما لم تكن متفوقا في دنياك فلن يحترم دينك[3]، هكذا فسر العالم النابلسي الحديث النبوي الشريف، والدلالة نفسها وظفت في الرواية، إلا أن السارد اختار شخصيات نظرت للشيوعية مثل ماركس، ولينين قاد الثورة، لكن الفرق واضح بين هذه الشخصيات فإذا كانت شخصية عمر بن الخطاب تحيل إلى القوة والمكانة وكذا عمرو بن هشام - أبو جهل- فهما من أسياد قريش، وإسلام أحدهما هو صدمة للكفار وصاعقة ستغير كثيرا في مسيرة الدعوة، وإسلام عملاق الإسلام "عمر بن الخطاب" معناه توظيف منهج القوة ضد

(1) محمد عبد الرحمن السخاوي: المقاصد الحسنة في بيان كثير من الأحاديث المشتهرة على الألسنة، تح محمد عثمان الخشت، دار الكتاب العربي، بيروت ط1، 1405هـ ، 1985م، ص 311.

(2) الشمعة والدهاليز، ص 202.

(3) ينظر الموقع الإلكتروني www.nabulsi.com/2014.

الآخر الكافر في حين أن انضمام ماركس أو لينين يحمل دلالة أشيعة الشمعة وهذا يحيل إلى إيديولوجية السارد.

كما تحاور الروائي مع الحديث النبوي دلالة ولفظا في المقطع السردي الآتي «الحب ليس أخضر، ليس أحمر، ليس أصفر، الحب حب اللون، كالماء الزلال المنحدر من أعالي الجبال، إذا ما تغير لونه أو طعمه لا يجوز للوضوء»[1]، ففي المناص السردي إشارة إلى قول النبي صلى الله عليه و سلم إن الماء إذا تغير لونه وطعمه لا يصح الوضوء به «الماء طهور لا ينجسه شيء إلا غير طعمه أو لونه أو ريحه»[2].

فهناك تقاطع بين عاطفة الحب والماء أو بين المعنوي والمحسوس، وهذا التماثل يشكل لنا صورة الحب العفيف، الطاهر، وهذه البروكسيمية Proximité بين الحب والماء تشير إلى مصدرها الموحد، النقاء و الروح الطيبة، هناك توحد بين المجرد والمحسوس أين يتماهى المعنوي والمادي ليشكلان نصا ينتصر للحب والنقاء، الماء هو رمز للحياة بكل تجلياتها، بل هو الحياة نفسها، هو بذرتها والمكون لها، الماء عنصر فاعل وإيجابي، تتجسد الفاعلية في وظيفة الانبعاث واستمرار الحياة، بانبعاث الطبيعة واستعادة الحياة دورتها وسيرورتها، فكان للماء قوة التمركز التي تقود إلى الخلاص، فينتقل من وظيفة الطهارة إلى الإخصاب والانبعاث، فالماء علامة الاغتسال والنظافة، وإنقاذ الجسد من التعفن، هو علامة للحياة الجنسية باعتبارها شكلا من أشكال خلود الإنسان والامتداد النسلي، والتشكل في رحم الأم[3]، فهو يماثل الحب في بعث الحياة والتجدد والإعلان عن الحيوية والنشاط، ولونه علامة

(1) الشمعة والدهاليز، ص 175.

(2) محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيء على الأمة، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1 ، 1425 هـ ، رقم الحديث 2644، مج 6 ، ص 155 ، 156.

(3) ينظر ناجح المعموري: ملحمة جلجامش و التوراة، دار المدى للثقافة و النشر ،ط1. 2009 ص 136- 139.

الحياة، فالألوان حلة تربط بين الماء والحب، وهي علامة على التجاوز والارتقاء، تحمل جوا إيحائيا يختلف عن إيحائية الألوان لأن «التعبير بالألوان كثيرا ما يكون وسيلة من وسائل التعبير الرمزي لما لها من إيحاءات خاصة»[1]، فالحب واللون قطبان لا يلتقيان، أما الحب والماء، فلا لون لهما وهذه نقطة أخرى تجمعهما، وبالتالي لا يمكن إدراكهما لأنه من المستحيل «أن ندرك الشكل إدراكا تاما إلا بحضور اللون»[2]، وغياب اللون معناه صعوبة فهم الأشياء، الحب عديم اللون، لا مرئي ،هو معادل لكل إحساس جميل، يصعب تمييز سيماته لأنه مجرد Abstrait، والإنسان قبل أن يكتشف الحب، قبل أن يعرفه، كان ماء، ثم تكون في محيط مائي - الرحم- ثم أقبل على الحب فتولد اللامرئي في المرئي، والحديث عن الحب معناه تجاوز تقاليد المجتمع، لأنه من التابوهات Tabous التي يمنع البوح بها والراوي الممسرح - الأستاذ- يعالج المسكوت عنه غير آبه بتقاليد المجتمع، فحضور هذه الشخصية الجريئة المتمردة حوّل اللحظة السردية إلى هروب من الواقع المشبع بالقمع العاطفي، والخروج من الدهاليز التي جعلت الشخصيات تعيش حالة من التشظي والانكسار، والحب هو أحد الشموع التي تضيء ليل الدهاليز واضطراباتها، قبل أن يصادر هو كذلك بأيدي خفية مجهولة تأخذ أشكالا متعددة وألوانا مختلفة، لم يبق فيك يا وطني شيء جميل إلا وشوهوه باسم أسماء عديدة، الشاعر يتساءل دائما عن أزمة الحاضر المتشظي، يسائل زهيرة أو الخيزران التي وجد فيها ما كان يبحث عنه، من شباب وتميز وحب، والعلاقة الروحية

(1) فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009، ص 29.

(2) اللون لعبة سيميائية، ص 29.

التـي جمعتهمـا، هـذه العلاقـة الوهميـة الخياليـة التـي يعيشـها الشـاعر جعلتـه فـي انفـلات مـن الزمن، و يعيش في اللازمن.

كمـا وظـف الطـاهر وطـار فـي مقطـع آخـر حـديث الرسـول صـلى الله عليـه وسـلم بألفاظـه علـى لسـان السـارد الممسـرح «علينـا جميعـا أن نتواطـأ، فـنغض الطـرف عمـا نعرفـه عـن بعضـنا، فـي الماضـي القريـب والبعيـد لـيكن هـذا الجيـل كلـه جيـل تواطـؤ، جـيلا يلاحقـه بالـذنب والإثـم حتـى آخـر حياتـه، الإسـلام يجـب مـا قبلـه، وكمـا لـو أننـا نلنـا غفرانـا شـاملا وأسـلمنا مـن جديـد»[1]، المناصـة " الإسـلام يجـب مـا قبلـه" [2]، هـو قاعـدة إسـلامية تنسـخ خطايـا ارتكبـت قبـل الإسـلام وتشـمل حـق الله لا حـق العبـاد[3]، وفـي توظيـف الحـديث فـي المبنـى الحكـائي مفارقـة لأن السـارد يريـد الصـفح عـن كـل مـن أخطـأ فـي حـق الـوطن، يطالـب بالنسـيان ونسـخ التـاريخ وتعويضـه بتـاريخ جديـد، لا يصـادر ولا يحـاكم الخونـة، السـارد ينتقـد المجتمـع لكـن مصـلحة دهليـزه تبـيح لـه اختـراق قداسـة الـوطن، ودلالـة الحـديث لا تماثـل دلالـة المقطـع السـردي، فخلـق بنيـة مختلفـة عـن طريـق المفارقـة، إذا كـان الإسـلام ناسـخا لأفعـال البشـر قبـل الـدخول فيـه ، لكنـه ناسـخ لحقـوق الله، لا حقـوق البشـر، فـإن المقطـع السـردي يحيـل إلـى نسـخ أعمـال الخونـة، وكـل مـن تواطـأ ضـد هـذا الـوطن، السـارد يطالـب بالنسـيان ومسـح الـذاكرة وبـدء صـفحة جديـدة مـع هـؤلاء الـذين أخطـأوا فـي حـق البشـر والـوطن، والفاعـل المضـاد للـوطن بـالأمس المتمثـل فـي الحركـي و قطـاع الطـرق وغيـرهم أصـبح فـاعلا اليـوم ويسـتحوذ علـى كـل شـيء، صـحيح أن الحـديث أثـرى موقـف السـارد لكـن مدلولـه قلـب، والاغتـراف مـن الأحاديـث النبويـة يغنـي

(1) الشمعة والدهاليز، ص 78.

(2) محمـد ناصـر الـدين الألبـاني: رواء الغليـل فـي تخـريج أحاديـث منـار السـبيل، إشـراف زهيـر الشـاويش، المكتـب الإسلامي بيروت 1405 هـ - 1985 م، ج 9 ، ص 305.

(3) موسوعة النابلسي للعلوم الإسلامية 2016. www.nabulsi.com\blue

المبنـي الحكـائي، ويجعلـه مكتنـزا بـالعمق، ويمنحـه قيمـة و يجعـل الـنص عميـق الفاعليـة والتأثير باعتبار النص الديني متعاليا في لغته وفكره.

إن السـارد يريـد التجـاوز عـن زلات الآخـر، لنـتمكن مـن دمقرطـة الـوطن، وطـن التناقضـات التـي لا تسـهم إلا فـي خلـق الخلافـات وتتحـول جـراح الأمـس إلـى باقـات ورد علـى رأي الشـاعر السـياب وحالـة التـأزم التـي يعيشـها الـوطن تتطلـب ذلـك، علـى الجميـع أن ينسـى ويتوحـد مـع الفكـرة الجمعيـة لأن الماضـي كمـا فيـه سـلبيات، به أشياء نعتز بها.

وفـي الجازيـة والـدراويش يوظـف الـنص الـديني فـي حـديث السـارد عـن الـزردة التـي أقيمـت فـي قريـة السـبعة حيـث يـورد نصـا عـن أشـراط السـاعة كمـا أثـر عـن النبـي صـلى الله عليـه و سـلم «لحظـات تـوتر أحـس النـاس فيهـا أن السـاعة فعـلا توشـك أن تحـل ممـا جعـل أحـد الـدراويش يسـأل الآخـر والـرقص متواصـل بصـوت مسـرحي عـال «قـل لـي والسـاعة كيفـاش؟ - «أشـراطها جـاءت...»- «ويـن هـي؟» «الشـمس» - «واش بيهـا؟»- «هربـت مـن الشـرق خائفـة!» «مـن آش خائفـة؟» «خائفـة مـن اللـي اجتمعـوا وفرقونـا !» - «إيـه، إيـه، حـق ! قـل لـي، وأشـراطها الآخـرين؟» - «والسـبعة يغبنوهـا الزايـرين» «حـق، وأشـراطها الآخـرين؟» - «الدابـة تخـرج مـن تحـت السـدوم، يرجـو النـاس فـي الشـيء اللـي مـا يبلغـوهش ويتبعـو فـي الشـي اللـي مـا ينـالوهش ويعملـوا فـي الشـيء اللـي مـا يـاكلوهش!» «كيفـاش عاملـة هـذا الدابـة»، «راسـها رأس ثـور، وعينيهـا عينـين خنزيـر، وأذنهـا أذن فيـل، وقرنهـا قـرن آيـل، وعنقهـا عنـق نعامـة، وصـدرها صـدر سـبع، ولونهـا لـون نمـر، وخاصـرتها خاصـرة هـر، وذيلهـا ذيـل كـبش، وقوايمهـا قـوايم بعيـر، بـين كـل مفصـل ومفصـل أثنـاش ذراع»، «يـا ويـل الويـل! زيـد،

واش أشراطها لآخرين؟» « الدجال الأعور، اللي مكتوب بين عينيه كافرا وراه سبعين ألف من اليهود كل واحد منهم في يده سيف ذهب، وعلى راسو تاج من تيجان العرب!»، «يا ويل الويل! وأشراطها الآخرين» «أولاد قريش ما يبق فيهم ريش !»، «ومن يرد كل هذه الهموم؟» «الله الحي القيوم!» [1]، يعطي السارد صورة لأشراط الساعة مستمدة من الحديث النبوي الشريف «حدثنا أبو خيثمة زهير بن حرب وإسحاق بن إبراهيم وابن أبي عمر المكي - واللفظ لزهير -» قال إسحاق، أخبرنا وقال الآخران حدثنا سفيان بن عيينة عن فرات القزاز عن أبي الطفيل عن حذيفة بن أسيد الغفاري قال اطلع النبي صلى الله عليه و سلم علينا ونحن نتذاكر فقال: «ما تذكرون؟» قالوا نذكر الساعة، قال: «إنها لن تقوم حتى ترون قبلها عشر آيات»، فذكر« الدخان، والدجال والدابة وطلوع الشمس من مغربها ونزول عيسى بن مريم عليه السلام ويأجوج ومأجوج وثلاثة خسوف، خَسْفٌ بالمشرق وخسف بجزيرة العرب وآخر ذلك نار تخرج من اليمن تطرد الناس إلى محشرهم»[2]، إنها الآيات التي تكون قبل الساعة، وقد وظف السارد بعضها لوصف أهوال القرية الافتراضية أو ما هي مقبلة عليه من أزمات، هذا الزمن الاستباقي يقيم علاقة بين يوم القيامة وقرية السبعة، هي علاقة مشاركة، مشاركة في العلامات التي تسبق وتكون فاعلا مضادا ومعاديا للقرية، وهي بمثابة إعلان، فهذه العلاقة الناشئة بين المكان - القرية- والزمان - القيامة- أو الزمكانية كما يسميها الناقد باختين[3] ، تكونت من حالة الهلع والتقلبات التي ستحل بها التي تماثل علامات الساعة الكبرى، وقد وظف السارد هذه العلامات وأعطى صورة عجائبية عن الدابة، و حضور النص المقدس يشير إلى أن الصراع الإيديولوجي الموجود في القرية سيؤدي إلى قيامتها فتتغير صورتها البدائية

(1) الشمعة والدهاليز، ص 78.

(2) حديث صحيح أخرجه مسلم، صحيح مسلم، الإمام أبي الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري ترتيب وترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، دار ابن حزم، القاهرة، ط1، 2010، ص 824، رقم الحديث 2901.

(3) ينظر المصطلح السردي في دليل الناقد الأدبي العربي الحديث ص 270.

الطفولية إلى دراما يتصارع ممثلوها، السارد قدم هذه العلامات لكن زمن حدوثها مجهول أي زمن استباق Prolepse يستشرف ما ستكون عليه قرية السبعة، لأنها أصبحت مكانا للمتناقضات الفكرية والسياسية، يقرأ السارد الآتي بعيون استشرافية، يتحول المتخيل إلى فضاء دلالي مستمد من فجيعة الواقع، والخيال قد يقول أشياء قبل أن يقولها التاريخ، والتجارب التاريخية علمتنا أن متخيل اليوم يصبح حقيقة غدا والقرية تحولت إلى دمية تحركها القوي الإيديولوجية و هي مقبلة على زمن مظلم، يتجاوز الهدوء الذي تعرفه، وتنتقل أزمنة الكتابة من حاضر السرد إلى المستقبل البعيد والعودة إلى الماضي البعيد إلى ثورة القرية ضد الاستعمار، إلى موت والد الجازية الأسطوري الذي شكل موقفا باعبتاره حدثا مركزيا ظل سكان القرية يتداولونه، والماضي القريب، ممثلا في سجن الطيب وأحداث القرية اليومية المتواترة.

أما رواية ألف وعام من الحنين يتداخل فيها الخيال مع الواقع مع التاريخ ويأخذ كل منهم مركز الآخر، حيث يوظف الروائي الحديث النبوي الشريف في المقطع الآتي: «فكان المتنبي! الأعظم! الأكثر جنونا وعبقرية! الأكثر دراية بأمور الغيب، عريفا بمسائل الغيب، لا يعرف التعربد بالكلمات، زنديقا ملحدا، حاقدا على كل الأرباب والأنبياء، ذلك الذي أعلن بعد أن أوقف ذات يوم المطر عن النزل، وقد انفتحت صنابير السماء... «لا نبي بعدي!» [1]، فالمناصة «لا نبي بعدي» هي حديث "للرسول صلى الله عليه و سلم" جاء على لسان الشاعر المتنبي الذي ادعى النبوة في زمانه، جعله السارد أحد أهم شخصيات ثورة القرامطة الداعية إلى الفكر الشيوعي،

(1) ألف وعام من الحنين، ص 195.

وقد وظف السارد المناصة بألفاظها جاء في الصحيحين عن أبي حازم قال: «قاعدت أبا هريرة (رضي الله عنه) خمس سنين فسمعته يحدث عن النبي صلى الله عليه و سلم قال: «كانت بنو إسرائيل تسوسهم الأنبياء كلما هلك نبي خلفه نبي، وإنه لا نبي بعدي»[1]، وقد ورد هذا الحديث بصيغ مختلفة مع تواتر « لا نبي بعدي » هذا نفي جازم أن يكون هناك نبي بعد رسول صلى الله عليه و سلم إلى قيام الساعة، لأنه خاتم النبيين كما وصفه الله تعالى بذلك ووصف هو به نفسه، لكن هناك من ادعى النبوة ومنهم الشاعر المتنبي الذي ادعاها في بداية حياته[2]، وقد وظفه السارد باعتباره شخصية محورية في ثورة القرامطة الداعية إلى الفكر الشيوعي الذي يتبناه الراوي، لإعلاء صوت الحركات اليسارية ذات المنحى الشيوعي للثورة على الأوضاع القائمة والرأسمالية المتمثلة في بندرشاه حاكم المنامة، الشيوعية التي تشكل البنية المعارضة والتي سيكون فيها الصراع بين السياسة والثقافة التي يجسدها الشخصية المرجعية المتنبي ،ستؤدي إلى التحول في الإيديولوجيات، لكن حتما لن يكون تبنيها سهلا بل ستراق الدماء حتى يعلو صوتها، ولا نبي بعد المتنبي يمكنه نشر هذا الفكر، وقادر على إقناع الآخر بهذه الإيديولوجية الإلحادية.

إذن هذا التعالق مع النص الديني أثرى النصوص الخيالية الحاملة لمتناقضات المجتمع الجزائري ، هذه النصوص تكتب الذات الجزائرية وصراعاتها الفكرية وبحثها عن هويتها، فما يسرد نعيشه، وبذلك امتزج الواقعي بالمتخيل الذي

(1) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي عن الكتب الستة وعن مسند الدرامي وموطأ مالك، ومسند أحمد بن حنبل رتبه: لفيف من المستشرقين، ونشره أ ، ي وقسنك، مكتبة بريل، لندن، 1936، مج 3، حرف السين ص 34.

(2) قيل أنه ادعى النبوة بين البدو وتبعه منهم خلق كثير ولما علم لؤلؤ الأخشيدي أمير حمص أرسل في إحضاره إليه، وزج به في سجنه حتى كاد يهلك، ولصق به لقب المتنبي وهو له كاره. ديوان أبي الطيب المتنبي تقديم وشرح محمد كناس، كتابنا للنشر، لبنان، د ط، د ت ، ص 6.

يطارد الواقع والتاريخ، ليشكل نصا ثريا بالمحمولات الدلالية، فجمالية النص المقدس، نفذت إلى النصوص المتخيلة كيفما كانت إيديولوجية مبدعها، فراحت تمتاح من دلالات النصوص الدينية التي أسهمت في انتاج شعرية المحكي المتخيل، واستفاد المبدعون من طاقة النص الديني وقدرته على الإنتاج، ومن خلال التناص تعاد انتاجية معانيها وفق ما يلائم النص المتخيل وسياقاته لأن المحكي المتخيل يمارس لعبة الكلمات ودلالاتها وكيف ينقلها من سياق النص السابق إلى سياق النص اللاحق[1] لأن «الكلمة وهي موروث رشيق للحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق، والسياق مجهود ابداعي يصدر عن المبدع»[2] الذي يمتلك حرية التعامل مع الكلمة واللعب بدلالاتها، وفق ما يتطلبه سياق النص الجديد حتي يفرغها من محمولاتها لاتها الدلالية في سياقها الأصلي، لأن الاقتباس يمثل «شكلا تناصيا يرتبط مدلوله بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محددة من خطابه الشعري بهدف إفساح المجال لشيئ من القرآن أو الحديث النبوي ... وما دام التناص داخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح - على نحو من الأنحاء - جزءا أساسيا في البنية الحاضرة»[3] وبذلك اكتسبت النصوص الحاضرة قوة المعنى بتوظيفها للنصوص المقدسة، واستنارت بنورها، وتولد كم هائل من الدلالات الشعرية مستمدة من جمالية النصوص الدينية.

---

(1) ينظر حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص.. المصطلح والقيمة ص 333..

(2) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط السابعة، 2012 ص 291.

(3) محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في شعرنا الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، 1995، ص 163.

ثانيا: الإحالة:

تساعد الإحالة في تشكل النص على مستويات كثيرة وقد كانت الإحالات من سنن الجاهليين في بناء قصائدهم، وهذا ما يراه "ابن رشيق" «ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة»[1] وهذا الكلام يفسره ويؤصله "حازم القرطاجي" حيث قسم الإحالة إلى: «إحالة تذكرة وإحالة محاكاة أو مفاصلة أو إضراب وإضافة»[2] ومن ثم فالإحالة تسهم في فهم النص وتحليله وتركيبه واستخلاص العبر من التجارب السابقة، أين يوظف الكاتب العبارات التي توحي بإشارات أو إحالات مرجعية رمزية وأسطورية[3] وقد لجأ الروائيون إلى توظيف المخزون الإنساني من الأساطير والرموز والقصص الخرافية، التي أسهمت بشكل واضح في إثراء العمل الإبداعي، ففي رواية الشمعة والدهاليز يحيلنا الروائي إلى المرجعية الأسطورية أين يوظف الميثولوجيا الإغريقية ممثلة في أسطورة أوديب Le mythe d'Oedipe يقول الشاعر في مقطع تعطيلي محاورا ذاته Monologue «وتمنى هو لو يتمكن أحدهم فيحيبه لماذا حكم على أبي ذر الغفاري بالسير وحده والموت وحده، والبعث وحده يا للرمز العظيم لقضية عظمى.

لو أنه ورد في الميثولوجيا الإغريقية أو الرومانية لألفت حوله آلاف العناوين، أشعارا وقصصا وروايات وملاحم، أوديب تشهى أمه وكره أباه، ففسرت حركة الكون كلها بعقدة أوديب، حتى أن كل مفكر عربي معاصر يريد أن يلج الحداثة والتراث، يتطفل على أوديب».[4]

---

(1) ابن رشيق أبو على حسن: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح مفيد محمد قميحة دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، 1983، ج 1، ص 150.

(2) حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط الثانية، 1989، ص 221.

(3) ينظر جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي ص 27.

(4) الشمعة والدهاليز، ص 162.

إن أوديب[1] الذي يحيل إلى الإنسان اللغز، الإنسان والمصير، القصة التي لازمت الوعي الإنساني ولم يستطع الزمن أن يستنفذ ويفني رمزيتها، فهو رمز الطفولة المأساة، التي حملت وزر غيرها ودفعت ثمن أخطاء الغير، ما زال أوديب يحيا في أفكارنا، قصة الضلال هذه هي قصة الجنون التي تشكل مركز المعرفة عن النفس الإنسانية[2]، إنها الخطيئة لكن خطيئة من؟ ومن يتحمل نتائجها إنها ترمز لمحطات زمنية، تتوزع حياة الإنسان مقسمة بين الآلام والأفراح وتلك مسيرة المثقف والشاعر، بين الآلام واللحظات السعيدة التي قضاها مع الخيزران، حياة تقوم على المفارقة، حياة تعيسة عاشها أيام دراسته وبعدها، والوحدة التي سطرت حياته فيما بعد، إلى لقائه بالخيزران التي غيرت مجرى حياته، وبها تجاوز الاغتراب الذي يعيشه «ظل يطل من النافذة، وظلت تملأ بصره لا يرى قطارات تسير في الاتجاه المعاكس ولا مقطورات متوقفة...

عيناها

عيناها الدعجوان، الواسعتان المنتصبتان في طرفي الوجه، وكأنما هما لظبية

عيناها فقط تملآن الفضاءات

حالة عابرة وتزول

خط في كراس مذكراته الذي لا يلجأ إليه إلا عند مستعصيات الأمور والأحداث

واستغرق يشرحها، هذه الحالة العابرة...

أيمكن أن تدب الحياة في ضريح مثلي؟»[3]

---

(1) أوديب مسرحية لـ سوفوكليس أو هي أسطورة ذكرت في الأوديسية، المسرحية تروي مأساة البائس الذي قتل أباه وتزوج أمه دون علم، ومن هذه المسرحية اشتق المصطلح النفسي عقدة أوديب.

حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي، ص 42.

ينظر أيضا كوليت استيية: أسطورة أوديب تر زياد العودة، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، 2012م، ص 18 إلى 25.

(2) ينظر جان بيار فرنان، بيار فيدال ناكيه: أوديب وأساطيره، تر سمير ريشا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط الأولى، 2009، ص 21 وما بعدها.

(3) الشمعة والدهاليز، ص 134، 135.

العلاقة بين أوديب والمثقف هي الوقوع في المحظور، حب غير متكافئ، بين الشاعر والخيزران، علاقة مفارقة، الأنوثة الغضة في مقابل الذكورة الآفلة.

وتأخذ الترميزية بعدا آخر، التفات الآخر إلى تراثه وتقديسه في حين أننا لم نستوعب هذا الإرث الحضاري العربي، مثل شخصية "أبي ذر الغفاري" المثقلة بالهموم والحاملة للقيم يتساءل السارد عن هذه الشخصية، عن المصير الذي آلت إليه، ففيها أروع وأعمق القصص.

أما في رواية رمل الماية توظف رمزية المسيح والمشابهة بين صلب "الشيخ النينوي" و"المسيح عليه السلام"، يروي "البشير الموريسكي" ذلك «حين اقتربوا من الصليب كانت جثة سيدنا النينوي ما تزال تحترق، وجسده المتفحم ملتصق بالصليب الحديدي الذي سجي عليه، اقتربوا منه أكثر تأكدوا من السلسلة التي يحملها في عنقه، ختم عليها وجه العذراء وفي يدها صغيرها، التفتوا نحوي، وبهزة هادئة برؤوسهم أكدوا أنه هو، في اللحظة نفسها بدأوا يحفرون قبره بأظافرهم أردت أن أساعدهم بقطعة حديدية انتزعتها من تحت الصليب لكنهم رفضوا، تمتم أحدهم يالبشير الحديد الذي قتله لا يحفر قبره»[1]، المسيح قد ظهر رمزا للتضحية والفداء والبعث، رمزا لتجديد الخصب والحياة بعد الموت[2]، والشيخ النينوي هو المسيح، والمسيح هو الإنسان وتلميذ الحلاج، الشيخ النينوي تمارس عليه عقوبة الصلب الذي هو رمز لحب إلهي جنوني للبشر[3]، إن توظيف الصليب هو استلهام للخلاص والتضحية والبعث الذي تجسد في السيد المسيح، ثم ينقلنا السارد من عملية الصلب المتوهمة إلى الحقيقة القرآنية «تمتم أحد الشيوخ من

(1) رمل الماية، ص 168، 169.

(2) ينظر ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، دارسة في التجربة النقدية لمجلة الشعر اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2005، ص 216.

(3) ينظر كميل سمعان، الأعياد والرموز مفاتيح لقراءة الكتاب المقدس، ص 80.

المكلفين بقراءة الفاتحة سرا على روح الأموات، الله أكبر، أكبر ما قتلوه، وما صلبوه، لكن شبه لهم، إنه النينوي يا عباد الله؟! من يتجرأ على لمس حتى شعرة في رأسه». [1]

قصة صلب[2] المسيح وظفها السارد توظيفها حرفيا استخدم الصيغة الأصلية للقصة كما وردت في القرآن الكريم، قال الله تعالى: (وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيناً). [3]

قصة المسيح تحمل دلالات التاريخ الإنساني المتعلقة بالتضحية، تضحية المسيح، وعقيدة تحمل خطايا البشرية وصولا إلى عالم المعجزات، وهنا تمتزج شخصية المسيح بالنينوي، فمعجزة الموت الذي أرادته السلطة لم يحدث، وكان البعث والعودة من جديد والشيخ النينوي يمثل القوة التي أرهبت حكام المدينة «وأنت يا سيد العشاق النينوي، يا شيخنا، كنت مجهدا ومتعبا، ربطوك بقوة، زممت فمك، لم تقل ولا كلمة واحدة... تحملت الألف جلدة، جسدك كان ضعيفا، ولكنه تعود أن يقاوم الفرحة والحزن، انسلخت قطع كثيرة، لكنه ظل شامخا ويكرر دورة الكلمات الصعبة - أنا الحق- أنا الحق، أنا الحق، أنا الحق، أنا الحق... صرخت بأعلى صوتك حتى أيقظت الأموات جميعا وسحبت الشهداء من قبورهم بالرغم من أنوفهم «يا الله اسمعني !! يا الله لماذا تخليت عني؟؟ كان دم المسيح وصرخته الأخيرة تملأ فمك المشقوق، بقيت مصلوبا على خشبة، عروقك مست الأرض،

---

(1) رمل الماية، ص 176.

(2) الصلب والإصطلاب استخراج الودك من العظم والصلب الذي هو تعليق الإنسان للقتل، قيل هو شد صلبه على خشب وقيل إنما هو من صلب للودك، والصليب أصله الخشب الذي يصلب عليه، والصليب الذي يتقرب به النصاري، هو كونه على هيئه الخشب الذي زعموا أنه صلب عليه عيسى عليه السلام.

الراغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة صلب، ص213.

(3) سورة النساء، الآية 157.

فدخلتها إلى الأعماق، ودمك منذ ذلك الزمن لم يجف أبدا»[1]، هي المعجزة التي بحث عنها السارد، موت النينوي لم يكن موتابل كان انبعاثا، دم المسيح الذي شرب منه تلاميذه ومريدوه، دمه هو موته، وموته هي تضحية من أجل الجميع «وكذلك الكأس بعد العشاء، فقال هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الذي يسفك من أجلكم»[2]، الشيخ النينوي صلب لأنه صاحب قضية وآراء مضادة للسلطة لكنه بعث من جديد، فأصبح بدوره رمزا للحياة والانبعاث.

تنفتح الرواية أيضا على الخرافة العربية، وفي هذا المقطع الذي يكمل فيه الموريسكي سرد أحداث سلالة الإفساد في الأرض واستعباد الأنا ، سلالة المسخ موجودة في كل زمان ومكان، والأسطورة تفيض بالحمولة الدلالية المعبرة عن أزمات الأمة والعقبات التي تواجهها من ظلم واستبداد، وهذه المسوخ ولدت الهزيمة في النفوس «من أدخل بني كلبون إلى هذه الأرض الطيبة، من جاء بالغرباء ليصنع المهزلة... من جعل هذه الوجوه تمضغ الكآبة باستكانة لنشترك جميعا في صياغة المهزلة»[3]، كل من يدنس هذه الأرض ويفسد فيها ويخرب، ولا يحاول تطهير واقعه هو منهم، هي حالة تفترس الساسة ومؤسسات الأمة، ووعي الناس، حالة تسيطر على الحاكم والمحكومين، يتجلى ذلك في قول السارد قاصدا بني كلبون «...أما هو الحكيم، ابن المقتدر له الأسماء... جيئ به من خلاء غير معروف... كان عمره ثلاث عشرة سنة عندما استولى على الحكم وطرد منه بسرعة عندما اشتد الغليان، دخل بني كلبون البلاد واحتلوا قلاعها، وضعوا على رأسه تاجا وأرجعوه إلى سدة الحكم وأجبروه على بعض الإجراءات الديمقراطية من بينها نزع كلمتي جمهورية ومملكة وتعويضها بمختصرها «الجملكية»»[4]، هي رموز تعبر عن قلق

(1) رمل الماية، ص 162، 163.

(2) الأعياد والرموز، ص 26.

(3) رمل الماية، ص 209.

(4) مرجع نفسه، ص 219.

السارد يوظف الروائي خرافة بني كلبون[1] «ابن كلبون يملؤون المدينة، هذه السلالة جاءت بمجيء الحملات الشمالية التي غزت المدينة في بداية الأمر تبحث عن الذهب والفضة والفحم الحجري والنفط والحديد وأخيرا الأورانيوم، ويستعبدون الناس الطيبين».[2]

يتم من خلالها تأمل الوجود، عبر أساليب تعبيرية تشظي نفسها في عوالم ما فوق الطبيعية لترصد لنا ما هو واقعي، وجد في أسطورة بني كلبون ضالته، ارتياد الواقع الأسطوري فوق الطبيعي يعيد الإنسان إلى البدائية، حينما كان العقل معطلا يخضع لقوى الشهوة فتوقعه في الرذيلة مثل الكلبيين، هذه الطبقة الطاغية تجد تسليتها في الطبقات المحرومة تمارس عليها الهيمنة، والسارد لجأ إلى الأسطوري للتعبير عن ما هو سياسي، ليؤكد لا شرعية سلطة الحكيم بن المقتدر، لأنه سلبها سلبا بتوقيع بني كلبون، ولم يصل إليها بإرادة الجماهير واختيارها.

الأسطورة نفسها يوظفها "عبد المالك مرتاض" في "الخنازير" التي هي رمز المسخ والتحول الذي حدث في المجتمع العربي أين ما زال الممسخون يمارسون رذائلهم «... وسادة سحرية... مباركة ! أطيل العمر... أذهب الحزن... أشفى المرضى ! كل مريض... مجرد أن يوسدني... لا شيء أعجب ! ... تحكي !

---

(1) الكلبيون هم وجود بيولوجي أسطوري، نتاج ما بين الكلاب والإنسان يصفهم فونك Funk قائلا: «هم مجموعة من الوجود الإنساني المتوحش وهم نصفهم إنسان ونصفهم كلب، برجل ويد تشبهان أرجل الإنسان.

وقد جاء ذكرهم في سيرة سيف بن ذي يزن في جزيرة الكلبيين أين تطلق الكلاب لحراسة الأغنام، فاتفق أن إحدى النساء كانت قد اتخذت كلبا لها وفضلته على زوجها، وأخبرت صديقاتها بذلك ففعلن مثلها، فخلقوا هذا المخلوق الغريب الذي جاء على صورتين، فمنهم على صورة ابن آدم، وله ذنب مثل الكلب، ومنهم من له شعر على جلده حتى تكاثروا وهن على هذه الصفة فجعلوا يتناكحون مع النساء وهم لا يدرون أهم أمهاتهم أو بناتهم، وزاد تكبرهم وتجبرهم فجعلوا يسيحون في الأرض، وإذا رأوا واحدا من بين آدم يأكلونه ولا يبقونه وقطعوا الطريق وخانوا الرفيق». خطري عرابي أبو ليفة : البناء الأسطوري للسيرة الشعبية، سيرة سيف بن ذي يزن، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، مصر، ط الأولى، 2009م، ص 91 ، 92.

(2) رمل الماية، ص 219.

تهذي ! تصدقها؟... نسجت من الشعر، صنعت بخلال صدئ ! صاحبته عجوز شمطاء ! أسقطت الإنسان !... أضراسها، فنيت في فكيها، التجاعيد غلقت وجهها، الشيب جللها كلها عيب ! بكاؤها ضحك ! ضحكها بكاء ! تأكل الأطفال ! تقوم إلى لحم الإنسان ! من بني كلبون !... كذابة وسادتك ! حشيت بأسمال قدرة»[1]، الخطيئة التي وقعت فيها النساء كما تقول الأسطورة ما زالت تدمر البشر ممثلة في إحدى رموزهم، هي وسادة بني كلبون التي تحولت إلى وحش يبعث الأرق ويبعد النوم، بني كلبون رمز السلطة والقمع الممارس حتى أثناء النوم، فالاضطهاد واقع من بني كلبون، والسلطة تتماهى معهم، أصبح الواقع السلطوي الحالي ضربا من الأسطورة، التي تجسد الهوة السحيقة بين السلطة والجماهير، بذخ وفساد عند الأولى، فقر ومعاناة عند الثانية.

أما في "ألف وعام من الحنين" وظف بوجدرة الأسطورة اليونانية "سيزيف" حين يتحدث السارد عن حاكم المدينة «وهكذا استطاع الحاكم الذي شفي من حروقه الفظيعة أن يعثر على طريق البلدة، قيل له دائما سر في اتجاه الأزامل الخارقة التي تفيض من أسوار اليقظة وحدود الذهول، وعلى الرغم من السرية التي أحط بها عودته، فإنه استقبل من قبل السكان الذين لاحظوا بتأثر أنه بالإضافة إلى آثار الجروح التي حكم عليه بحملها طوال حياته، قد اصطحب معه زوجته وطفله»[2]، أفاد في هذه المقطع من أسطورة سيزيف Sisiphe التي تحيل إلى العقاب والعبثية لأنه رفض الموت، رفض العالم السفلي وتحدى "هادس"، فكان

(1) الخنازير، ص 26.

(2) ألف وعام من الحنين، ص 281، 282.

عقابه قاس في الحياة الآخرة، جزاء ما ارتكب من مكر وخداع، لقد حكم عليه بدحرجة صخرة هائلة نحو قمة الجبل وكلما اقترب تسقط نحو الأسفل هكذا يستمر سيزيف إلى الأبد في هذا العمل ولن يستطيع أبدا بلوغ الهدف[1]، وهكذا يتواصل مع بندرشاه الذي يحمل آثار جراحه، التي تبقى مشوهة له على مدار الزمن وهو عقاب استحقه لتسلطه واستبداده، و هذا التغيير في شخصية الحاكم، يحدد علاقته بالمحكومين و كأن السارد يمرر رسالة العقاب من جنس العمل، تشوه السلطة مساويا لموتها ، و التراجيديا التي مارستها ضد شعبها تعانيها الآن، التقاطع مع أسطورة سيزيف تجسد استثمار الجانب الرمزي الذي يخدم الرؤية الجمالية، في محاولة تشريح بنية السلطة ممثلة في بندرشاه القائمة على نزعة القمع والاضطهاد ضد الآخر المحكوم.

أما "الجازية والدراويش" توظف قصة "نائلة وإساف" على لسان الطيب في حواره الداخلي أثناء تواجده في السجن بتهمه قتل "الطالب الأحمر" «تتكثف سحب الماضي في نفسي، أختنق أنظر حوالي فلا أرى سوى الشاعر الممتد في سريره القذر أبحث في ذكريات الماضي البعيد، تختلط الصور في ذهني أرى زردة ضخمة حول زمزم، دراويشها يهتفون بنايلة وأساف العشيقين اللذين كتب عليها المسخ، ثم القداسة وتبدو لي نايلة في صورة الجازية، وأساف في صورة الأحمر»[2]، هناك تعالق بين "نائلة" و"الجازية"، "أساف" و"الأحمر" أساف ونائلة أسطورة الحب الأبدي، رمز الحب في الثقافة العربية، الحب الذي يجمع

(1) ينظر أ- أنيهاردت، الآلهة والأبطال في اليونان القديمة ترجمة: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1994، ص 128، 129.

(2) الجازية والدراويش، ص 109 ، 110.

الجنسين ويوحدهما برباط وثيق، تظهر الجازية في التخييل الروائي في صورة ربة الجمال نائلة [1]، أسطورة الحب، لأن جمال الجازية لا مرئي، خرافي «أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالة كانت غريبة الأطوار، لا تستقر على حال، عيونها تعد وتتوعد»[2]، ويظهر "الأحمر" في صورة "أساف" العاشق الممسوخ، أراد الطالب الأحمر أن يكون عاشقا للجازية، راقصها أثناء إقامة الزردة فلقي حتفه، بادلته الجازية الرقص، كما بادلت نائلة أساف القبل، فمات الطالب الأحمر، وبقيت الجازية.

امتزج الأسطوري بالمشهد الطقوسي لأن المسخ يعني النهاية، الموت، أساف العاشق مسخ والأحمر كذلك انتهى بلعقة المناجل ورقصه مع الجازية، على العاشقين أن يذوقا حرارة البعد ومرارة الفراق، ثم التقى أساف بنائلة حول الكعبة والتقت الجازية بالطالب الأحمر حول حلقة الرقص، وكان اشتياق البطل لمعشوقته، اختلس الأول قبلة، والثاني رقصة، فتجاوزا الممنوع، و المحظور، و كانت النهاية، الأنثى تتصدر المشهد والرجل تابع لها فمثلت المركز الحضاري وهزمت التفوق الطبيعي للرجل، الجازية زحزحت الأحمر الرجل، ولم تعد مجرد متعة، ولوحة جمالية، بل أسهمت في المشهد السياسي وهذا ما رصدته الجازية من مظاهر الخلل

---

(1) قصة أساف ونائلة اللذين مسخا صنمين، فعبدتهما قبيلتها قريش وخزاعة ومن حج الكعبة من بعدهما، كان أساف بن يعلى من أشراف جرهم وأشجع فرسانها أوتي حكمة الشعر وجمع إلى المال قوة العماليق، وقع أسره حب نائلة بنت زيد من جرهم كانت من أجمل نساء العرب، فاشتهر عشق البطل لربة الجمال وكان من عادة العرب التفريق بين العاشقين، فكان طبيعيا أن يحرم العاشق لذة اللقاء، وأن يتحين العاشقين فرصة اللقاء ليرتشفا كأس الحب، فلما أقبلت نائلة من اليمن للحج كان أساف قد سبقها إلى مكة وكان العرب تعظم الكعبة وتضع في حوضها أصنامها المعبودة، والتقى العاشقان ودخلا الكعبة يتبركان بأصنامها، فوجدا غفلة من الناس، فتقدم البطل إلى ربة الجمال وأسلمت نفسها له، وإذ ذلك صدرت في الحال همهمة مروعة من أجواف الأوثان أخرجت العاشق من ذلته فسب الأصنام ولعنها، فلما أصبح الحجاج وجدوهما صنمين على صورتهما من العقيق الأحمر، فعدت قريش مسحهما فضلا من الآلهة واحتفلت خزاعة بهما ونصبتهما لعبادة في أرفع مكان بالكعبة، ثم حولهما قصي بن كلاب فجعل أحدهما ملاصق الكعبة والآخر بزمزم وقيل جعلهما بزمزم، فلما فتح الرسول صلى الله عليه و سلم مكة، كسرهما. موقع إلكتروني www.mbc66.com.

(2) الجازية والدراويش، ص 24.

فـي الفكـر الإيـديولوجي بدايـة بالطيـب ثـم الأحمـر وكـذا هـذه الشخصـيات الخياليـة التـي تشير إلى الفساد السياسي وعدم تقبلها لهم.

أمـا فـي ألـف وعـام مـن الحنـين فقـد وظـف الروائـي أسـطورة "السـندباد" «وفجـأة زحفـت علـى المنامـة المفتقـرة دائمـا وأبـدا إلـى المطـر روائـح الـزنج والمـاء الراكـد، فتراخـى لهـا منـاخير المنـاميين بعـد أن صـاروا أقليـة فـي مـوطنهم... وتغطـت صـفحة الشـمس بالسـيلوفان، ففقـدت سـطوعها، وبـرزت أرصـفة مـن العـدم وقـد غصـت بالبشـر... فـي حـين أن البحـر كـان يبـدد قواقعـه علـى الأطـراف، ولتـوت الثعـابين حـول الأذرع الموشـومة التـي اشـتهر بهـا ملاحـو البصـرة، أمـا السـندباد فـراح يـدخن سـيجارة مـن التبـغ المعطـر بينمـا انطلقـت نـداءات جهيـرة مـن صـدور الملاحـين فطغـت علـى مـا دونهـا»[1]، إن شخصـية السـندباد التـي تحيـل إلـى الترحـال والتغـرب والمغـامرة، وحيـاة اللااسـتقرار والسـفر والانتصـار علـى البحـر يتحـول مـن شخصـية خرافيـة إلـى شخصـية تاريخيـة تجابـه "الحجـاج بـن يوسـف" رمـز التسـلط والقهـر «... وكـان محمـد عـديم اللقـب قـد روى حكايـات تلـك الثـورات وأحصـاها، وتقـول الروايـات بـأن الفلاحـين الـذين قـادهم السـندباد صـمدوا ثـلاث سـنوات فـي وجـه الحجـاج بـن يوسـف ذلـك الـذي يقـوم الآن بحراسـة برقـوق مسـعودة»[2]، إن "السـندباد" يمثـل انتصـار الحيـاة علـى المـوت، والخرافـة علـى التـاريخ المسـتبد وهـو صـرخة فـي وجـه الطغـاة، وتظهـر شخصـية السـندباد لتشـارك شخصـيات الروايـة ، أحـداث المنامـة التـي هـي مماثلـة للبصـرة، والعـراق ولكـل قطعـة عربيـة تمـارس الاسـتبداد إن السـارد يبحـث عـن الماضـي، يعـيش زمنا استرجاعيا خارجيا «إنه يبحث عن التاريخ في التاريخ».[3]

(1) ألف وعام من الحنين، ص 155.

(2) ينظر دليل للناقد الأدبي ص 170.

(3) غسـان زيـادة: قـراءات فـي الأدب والروايـة، إنـه نـداء الجنـوب، دار المنتخـب العربـي، لبنـان، ط1، 1995، ص 102.

إن البصرة تعلن ولادة السندباد الذي ينتصر للمظلوم، والمنامة بفاعليتها السالبة يتمركز فيها التراجع الحياتي الذي يفرضه الحاكم، فتخنق حرية الناس، بينما السندباد يبحث عن الحرية التي يجدها في رحلاته البحرية ثم يتحول السندباد[1] إلى مشهد سينمائي في فيلم عن ألف ليلة وليلة فيختلط الحلم بالخيال بالأسطورة والتاريخ «وكان أن استقر به المقام في اليوم التالي على مقربة من مكان التصوير حيث تواصل إخراج مشهد السندباد وهو يحلق فوق المدائن والبلدان والقارات، بما في ذلك قارة القطب الجنوبي التي تركت جزءا منها يباع في شكل جبل جليدي إلى ملك خليجية ليرطب به جو المنامة الخانق»[2]، ها هو السندباد يعود إلى مدينة المنامة ليصور مشهدا من قصة ألف ليلة وليلة، لأن هذه الأمة ليست إلا ألف ليلة وليلة، قصص غريبة، خارقة للمنطق، تتجاوز المعقول، لأنها عاجزة عن مجابهة الواقع، هكذا يرانا الآخر - الغرب- أمه تصنع تاريخها إمرأة، مجتمع أموسي كما والدة محمد عديم اللقب القادرة على محاربة الأعداء بطريقتها الخاصة[3]، أما شهريار - الذكورة - ما زال يبحث عن إشباع رغباته، والانتقام من - هي-، أو يبحث عن طريقة يضيع بها أموال الأمة كشراء جبل من الجليد هذه هي الذكورة العربية، بحث السارد في التاريخ الأسطوري عن شخصية تعيد بعض الأمجاد، ووجد فتى بغداد، أسطورة البحار "السندباد البحري" ورحلاته الخيالية إلى عالم مجهول، عالم عجائبي عالم يخترق به الواقع المؤلم، ويلغي الزمان والمكان، وهذا ما وظفه الروائي في "ألف وعام" أين جعل السندباد الجوي الذي ينتمي إلى الهواء، وإلى

(1) السندباد البحري أسطورة ذكرت في ألف ليلة وليلة، هو ابن تاجر ورث عنه ثروة طائلة سرعان ما بددها ولم يكن أمامه من وسيلة لتغيير هذه الحال سوى السفر بتجارة إلى البصرة، هي سبع رحلات قام بها إلى المجهول وهي: الجزيرة المتحركة والخيول البحرية، رحلة إلى واد الماس الغول الأسود، السندباد يدفن حيا، شيخ البحر، رحلة نهرية في كهف، مقبرة الأفيال. ينظر ألف ليلة وليلة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2010، ج2، ص 29 - 78.

(2) ألف وعام من الحنين، ص 198.

(3) ينظر قراءات في الأدب والرواية، ص 101.

السماء التي تحيل إلى السمو والتعالي، والارتفاع، معناه الابتعاد عن الأرض والبحر الذي يمثل جزءا من حياة السندباد البحري، لكن فتى المنامة سندباد هوائي يقوم برحلة خيالية يتماهى فيها الزمان والمكان، سفرة يغير من خلالها أحوال المنامة، فينتقل السندباد من رحلات البحر والماء الذي يعطي الخير و الهلاك، الفضاء المتغير المهلك الذي حول شخصية السندباد من الفقر إلى الثراء، يتنكر له الرحالة بعد رحلته السابعة، ويقرر القيام برحلات جوية في "ألف وعام"، هذا الفضاء المفتوح مليء بالمخاطر، أجرام سماوية تتساقط وكواكب ونجوم وصواعق ما يحمل دلالة الهروب من الواقع السيء إلى عالم مرعب، هذا ما تحكيه الرواية، لأن ممارسة الحكي هو امتداد طبيعي لأمتنا لما لها من إمكانيات نوعية ومعايير جمالية تجسدها "ألف ليلة وليلة" التي تأتي على رأس السرود، السارد ينقلنا نقلة عجائبية، يختلط فيها الأسطوري مع التاريخي مع الواقعي، وهذا ما تبقى لنا من الماضي.

إن العودة إلى التراث وإعادة توظيف أسطورة السندباد في سياق جديد هو التشخيص الفني لعلاقة سكان المنامة بالبحر الذي يجهلونه، ما عدا مسعودة عديمة اللقب الساحلية، يغدو فعل معرفة البحر حدثا خياليا، يتحول إلى واقع ببناء الحاكم لمسبح، وبذلك استطاع التخييل الروائي العودة إلى التراث والانفتاح على الحداثة الروائية، وأن يؤلف بين المألوف والغريب، الواقعي واللاواقعي، التخييل الخرافي والتمثيل الأسطوري. فحضور السندباد يعكس حالة المعاناة والاغتراب التي يعيشها سكان المنامة، ويصور السارد من خلاله العذاب والألم والحنين، وإكراهات الواقع الذي يرفضونه، وتكشف عودة السندباد عن المكبوت والممنوع في المنامة، وحالة

التعاسة التي يواجهها السكان، وتتكشف أسطورة "السندباد" عبر النص مرتبطة بإدانة الواقع ورفضه، مثلما رفض السندباد واقعه ورحل بحثا عن البديل، وتوظيف السندباد يحيل إلى أبوة التراث[1] وسيطرته على النص الحاضر الذي لم يستطع التحرر من سلطته وقداسته وأسره الذي مازال يمارسه على النصوص الحديثة.

ثالثا: العبارات المسكوكة:

وهي العبارات المتوارثة جيلا عن جيل، كالحكم والأمثال والأقوال، وقد اتكأت الرواية الجزائرية على الأمثال التي تعد شكلا من أشكال الأدب الشعبي، وقد عرفتها جميع الشعوب فـ «الأمثال عند كل الشعوب مرآة صافية لحياتها تنعكس عليها عادات تلك الشعوب وتقاليدها وعقائدها وسلوك أفرادها ومجتمعاتها وهي ميراث دقيق لتلك الشعوب في رقيها وانحطاطها وبؤسها ونعيمها وآدابها ولغاتها»[2]، فالمثل هو وعاء يكتنز المعتقدات والعادات والتقاليد لدى شعب من الشعوب ومرآة تعكس تفكيرها وسلوكاتها.

والمثل يرتبط بحادثة أو قصة معينة قد تكون حدثت حقيقة وقد تكون من اختراع الرواة، وقد اشتغلت النصوص الروائية على الأمثال لم لها من تأثير على المتلقي وقدرة على تأويل المعاني والدلالات، وعلى رأي ابن عبد ربه «الأمثال هي وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني والتي تخيرتها العرب وقدمتها للعجم ونطق بها في كل زمان على كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها».[3] فهي عبارة مضغوطة ذات محمولات دلالية وجمالية.

---

(1) حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص المصطلح والقيمة مجلة علامات في النقد، جدة، المجلد 13 عدد 51، محرم 1425 هـ - مارس 2004، ص 338.

(2) رودولف زلهايم: الأمثال العربية القديمة، ترجمة رمضان عبد التواب ، مؤسسة الرسالة، بيروت، د ط ، 1984 ص 7.

(3) شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، إعداد عصام شعيثو، دار مكتبة الهلال، بيروت، د ط 2011، ج 2، ص 185.

1- **المثل الشعبي:**

الجزائر ثرية بالأمثال الشعبية التي يزخر بها كل جزء من هذا الوطن، وقد تفاعلت هذه الأمثال مع الإيديولوجيات المختلفة، فشكلت نصوصا مكتنزة بالدلالات، ففي الشمعة والدهاليز أفاد "وطار" من هذا الموروث ووظفه في كثير من المواقف السردية التي تغنى العمل الإبداعي وتجعله مؤهلا للانفتاح على المحيط الاجتماعي بأوساطه الشعبية، فالرواية ركزت على العلاقة التي تربط المثقف أو الشاعر الفيلسوف بمحيطه، وقد عبر السارد عن حال هذا المثقف الذي استحوذ على طابق بأكمله لوحده دون بقية السكان «إن هذا الشيء لا يخلط ولا يقسم، لا بنت ولا ولد، «تبيب لا جار ولا حبيب»[1]، وهو يحيل إلى المثل الشعبي «عايش كي تبيب لا جار ولا حبيب».

الذي يضرب لمن يعاني الغربة والوحدة وهذا حال هذه الشخصية التي أحدثت قطيعة مع المجتمع، يعيش في عزلة دلالة على الاغتراب الذي يعيشه المثقف رغم ما يحيط به من ضوضاء، فهذه العزلة والبعد عن الناس فرضت عليه ولم تأت من الذات غير الاجتماعية Non Sociable كما هو طائر "تبيب" فرغم الزخم المعرفي ووعيه الإيديولوجي، فهو يعيش أزمة حقيقية هي أزمة الحرية، فحينما يكون المثقف واقفا بين مآزق الحياة اليومية ومشاكلها وتفتكه من عالمه الخاص، عالم الإبداع أو تغتاله عصابات السياسة والسلطة حينئذ يختار العزلة، وتصبح مواضيع الدين والسلطة من التابوهات، المحرم التفكير فيها ومناقشتها من قبل المثقف، هذه المواضيع التي لا تقبل الآخر فتغتاله بكل وحشية، معنويا أو جسديا، وبذلك يلغى السلوك الحضاري وتُتَبنى الوحشية والبدائية، وهذا ما حدث

(1) الشمعة والدهاليز، ص 15.

للبطل المثقف، كما توظف الرواية في موقف آخر مثلا آخر عندما يتحول الشاعر إلى سارد يروي حكايته مع الخيزران التي أعجب بها وبجمالها وتطور ذلك إلى حب وعشق، هي الأنثى التي تفاعل معها وأعطته قوة الإبداع ومنحته التساؤلات المقلقة وترقى هذه العلاقة إلى مستوى التصوف الروحاني، إنها صورة الجزائر في قمة أزمتها وهي تغتال أبناءها «تصوري أنني كلما استيقظت في الليل تصورت أن الخيزران ابنة خالتي أو ابنة عمتي وأنني قصرت في حقها، فالدم يفرض على الدم واجبات «إذا لم يحن يكندر»[1]، ففيه إشارة إلى المثل الشعبي «الذم إذا ما حن يكندر» وهو مثل يضرب في قوة الروابط بين الأهل وصلة الرحم والرأفة بالأهل والأقارب، وقد وظف نتيجة إحساس الشاعر بتقصيره تجاه "الخيزران" الشخصية المرجعية حينما يرى السارد أن أصولها بربرية، فهي ترمز للوطن الجزائر، وما تحمله من دلالات العشرية السوداء، الوطن الجريح، المغتال الذي يناشد أبناءه الرحمة والوصال، بدل التكالب عليه وتحويل يومياته إلى دم وتقتيل بكل وحشية، واغتصابه وتحويله إلى دهاليز.

كما اشتغل السارد على المثل الشعبي القائل «يقول المثل الشعبي في بلادي: قص الرأس تنشف العروق»[2]، ويضرب في معالجة المشكل من جذوره، فمعالجة أزمة الدهاليز تكون بالبتر التام وتحطيم هذه الدهاليز، وإلا كانت مثل مصاص الدماء Vampire الذي تعود إليه الحياة من جديد كلما جنّ عليه الليل، ليواصل عملياته الإرهابية، وتتواصل الإفادة من الموروث الشعبي، حيث يقول السارد على لسان "عمار بن ياسر" في حديثه عن شخصية والده الثورية «... إلا أن كل شيء

(1) الشمعة والدهاليز، ص 110.

(2) م ، ن، ص 159.

ولـــى مـــع الماضـــي بســـرعة خارقـــة، انطفـــأت الضـــجة، واقتنـــع الضـــابط الســـابق ســـي اســـماعيل، شـــأنه شـــأن بـــاقي الأحيـــاء، بـــأن «مـــن ولـــى علـــى الجـــرّة تعـــب» وأن المثـــل الـــذي يقـــال علـــى لســـان الـــذئب «إللـــي تتلفتـــه اجريـــه» فيـــه كثيـــر مـــن الحكمـــة والصواب».[1]

أورد الســـارد مثلـــين «إللـــي يـــولي علـــى الجـــرة يتعـــب»، حيـــث حـــدث تحـــوير فـــي زمـــن المثـــل مـــن المضـــارع ونقـــل زمنـــه إلـــى الماضـــي، وهـــذا هـــو الـــزمن الروائـــي هـــو زمـــن اســـترجاعي، اســـتذكاري، وهـــو يحمـــل دلالـــة عـــدم البقـــاء فـــي بوتقـــة الماضـــي، فـــلا فائـــدة مـــن العـــودة إلـــى أحـــداث مضـــت مهمـــا كانـــت ســـلبياتها ومآســـيها والعـــودة - علـــى الجـــرّة- تحـــول الماضـــي إلـــى معتـــد Agresseur يصـــارع ســـكوننا فيأخـــذ الراحـــة والطمأنينـــة ويحـــدث التحـــول الســـلبي فـــي حياتنـــا، والمثـــل الســـابق يتواصـــل مـــع المثـــل الآخـــر «إللـــي تتلفتـــه أجريـــه»[2] فـــالانطلاق وعـــدم الالتفـــات يكســـب الوقـــت ويجعـــل الإنســـان ينتصـــر لأنـــه فـــي صـــراع زمنـــي للوصـــول إلـــى هدفـــه فـــلا داع للتـــردد، والمثـــل يهـــدف إلـــى ترســـيخ قـــوة الإنســـان وقدرتـــه فـــي التغلـــب علـــى الخـــوف وعلـــى مـــن يلاحقـــه، فلـــيكن هدفـــه نقطـــة الوصـــول لا نقطـــة الانطـــلاق والبدايـــة، فـــلا يقـــع فـــي الحيـــرة بالتفاتـــه إلـــى ملاحقـــه، فيهتـــز وينهـــزم، وفـــي روايـــة حمـــائم الشـــفق شـــكل المثـــل الشـــعبي «اللـــي خـــرج منـــا مـــا يعـــود إلا لينـــا» بـــؤرة الســـرد حيـــث تـــواتر مـــع جـــل الضـــمائر «حســـبما تخيلـــت أن لوحتـــك، فقـــد فتـــق قريحـــة البنـــاة الأوائـــل للمدينـــة، فابتـــدعوا الأقـــواس فـــي العمـــران تعبيـــرا عـــن مـــثلهم الشـــعبي الشـــهير « اللـــي أخـــرج منـــا مـــا يعـــود إلا لينـــا»[3]، الـــذي يضـــرب فـــي التمســـك بالأصـــل والـــوطن والعـــودة بعـــد الاغتـــراب، وهـــو إدانـــة لكـــل مـــن يتعـــالى ويعلـــو، فهـــو يحمـــل دلالـــة العـــودة والرجـــوع إلـــى المكـــان الأصـــلي، كنايـــة عـــن حـــب المكـــان وســـلطته وجاذبيتـــه والافتنـــان بالأمكنـــة يشـــكل علاقـــة تواصـــل وتفاعـــل مـــع

(1)الشمعة والدهاليز، ص 77.

(2) قيل المثل على لسان الذئب يخاطب به من أوشك على الوقوع في شباك العدو.

(3) حمائم الشفق، ص 34.

الشخصيات، فصلة الفضاء الروائي بالشخصيات هي وطيدة فلا يتخلى المحكي عن الفضاء أبدا، فالشخصيات والأمكنة لا تقصي أحدا يتفاعل معها «فالمكان دون سواه يثير إحساسا ما بالمواطنة... حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه».[1] حيث يرتبط بالمكونات الوجدانية وتكون مصدر سعادة أو معاناة وألم.

كما أورد السارد مثلا آخر في صدد آخر «دير روحك بهلول تشبع كسور»[2]، يضرب في من يتخذ الجنون وسيلة وقناعا ليصل إلى أغراضه، لأن فاقد العقل يتعاطف معه الناس ويقدمون له المساعدة فكذا الطفيلي يخلق لنفسه اقتصادا معاشا Economie de Subsistance يضمن له ما يريد الوصول إليه دون مجهود[3]، ويتحول الجنون إلى وسيلة للعيش على حساب الآخر، وتأمينا للغذاء، وبذلك يحدث صدام الأخلاق حينما يتخلى عنها الإنسان، فهذا المثل وغيره يساهم في تحليل سلوكات الناس وفهم أنساقهم الاجتماعية. أما الروائي "عبد المالك مرتاض" فنجده يوظف هذا الموروث بكثافة في رواية الخنازير والتي تحمل دلالات اقتصادية مكتنزة برموز الثورة الزراعية التي كانت سائدة آنذاك، فقد جاء على لسان السارد «الجوع يعلم السقاطة والعرى يعلم الخياطة»[4]، فهو يعكس رؤيا المرسل الاقتصادية، فالفقر والجوع يعلمان الإنسان التدبر والاحتيال، لذا يفكر في إيجاد حلول لمشاكله، فيبحث عن شتى الطرق للتخلص من جوعه وفقره حتى ولو كانت غير شريفة - السقاطة- فهذه اللفظة «تعريض بالفقر وذم لحاله وتصوير لتعاسته»[5]، فتوظيف مصطلح

---

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 53.

(2) حمائم الشفق، ص 174.

(3) ينظر عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 43.

(4) الخنازير، ص 16.

(5) عبد المالك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط ، 2007، ص 43.

السقاطة يحيل إلى نمط معين من الناس ألفت عادات الاستهلاك السيئة، والعري بدوره يجعل الإنسان يتعلم صنعة، لحاجته إلى صنع ملابس، لأن الحاجة أم الاختراع «فالعري يكون... مجلبة لتعلم المحافظة على الملابس وعدم التفريط فيها لمجرد إصابتها بفتق»[1]، فهي دعوة للمحافظة على الملابس وعدم إتلافها خاصة الإنسان المحتاج المعدم.

كما وظف المثل الشعبي «أنت؟ غير موجود! لو نتجسم شمسا...غير موجود! هكذا معزة ولو طارت!» [2] فالمثل "معزة ولو طارت"[3] يضرب في التعصب للرأي والتمسك به ولو كان خاطئا وعدم تقبل الرأي الآخر وإلغائه كما في المقطع السابق، فهو يمثل الجانب الفكري في أوساطنا الشعبية الجزائرية وطريقة تحليلها للأمور، واستحضر الروائي في موضع آخر أمثلة ذات دلالات وأبعاد وأشكال رمزية تختلف عن سابقتها، فالخطاب الأنتربولوجي - المثل الشعبي- ينطلق من الواقع ومن الفاعل الحقيقي أي الشخصيات، ليشكل التفكير الابستيمولوجي للشخصيات السردية، ففي هذا المقطع وظف السارد مثلا شعبيا يحيل إلى المهارة وشدة الحيلة «بغى يعملها بي مع من؟... اللي قراه الذئب حفظه السلوقي!»، [4] فالمثل المستحضر هو «اللي قراه الذيب حفظو السلوقي» الذي يضرب في قوة الحيلة وأنه مهما كان ذكاء الآخر وشدة حيلته كما الذئب، فلن يتغلب على الخصم الذي يماثل السلوقي في مهارته وقدرته وشراسته، فالذئب لن يتغلب

---

(1) عبد المالك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط ، 2007، ص 43.

(2) الخنازير، ص 18.

(3) أصل هذا المثل هو ما يحكي عن غراب أبصره رجلان من بعيد، قال السيد منهما: إنها معزة، وقال الخادم: إنه غراب، واشتد الجدل، عند ذاك طار الغراب وأصر المعاند على كلامه، ومن ثم المثل يندد بعناد المستبدين. قادرة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية، تر عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط الثانية، 2013، ص 191، رقم المثل 757..

(4) الخنازير، ص 168.

أبدا على الكلب السلوقي، الذي يعرف هذه الحقيقة، وهو حال مدير المخيم مع المناضل حين اشتهى ما على مائدة الطعام فأدرك المدير ذلك وعبر بالمثل.

وفي موضع آخر يوظف مثلا آخر هو «أطيب الأشياء لنفسه... أردؤها لأهل المخيم!... مبدأ الغراب غاق! غاق! غاق! الطايبة لفوادي القاسحة لأولادي»[1]، فقد عالجت النفوس البشرية والعواطف القبيحة التي تؤثر في تكوين الشخصية، فهذا المثل يضرب في الإفراط في حب النفس وإيثارها على غيرها، وهذا من الأخلاق السيئة التي ينبذها ديننا، فهو يشير إلى قضية حساسة هي حب الذات والذوبان فيها، وهو حال رؤساء المخيم - الغربان - يخصون أنفسهم بكل ما لذ وطاب، ويعطون لأبنائهم - أطفال المخيم - أردأ الأطعمة، فمثلهم كمثل الغراب المعروف بأنانيته والذوبان في الأنا، حيث يؤثرها بالطيب، ويعطي لأبنائه البقايا والفضلات.

كما وظف الأمثلة ذات الحيز الزماني «الشطاح ابن الكلب! شيطان! لماذا الحرب؟ الكبير سقط! القضية كبرت! الشمس ما تغطى بالغربال! جاء وقت الجد... شككت فيه... نصحته... كم قلت له... الحس يديك!»[2]، ورد هذا المثل على لسان ابن الحركي ضمن السياق الإيديولوجي الذي سعى من خلاله الروائي إلى فضح الخنازير - الخونة، الحركة- الانتهازيين الذين استغلوا الثورة لتحقيق مآربهم، من اختلاسات و إفساد إنها جرائم تتواصل مع جرائمهم في الماضي، فهذه الظاهرة السلبية المتفشية في مؤسساتنا معراة، فلا يمكن أن تغطى بحيز مثقوب، فصورة الشمس تمثل الحقيقة التي لا يمكن سترها بالغربال «فحيز الشمس رمز إلى الحقيقة... حيز الغربال رمز إلى شيء مناهض لانتشار هذه الحقيقة، فهناك صورة

(1) الخنازير، ص 172.

(2) م ، ن، ص 135.

قويـــة متســـلطة أولـــى وهنـــاك صـــورة أخـــرى ضـــعيفة تحـــاول دون انتشـــارها».[1] يـدين ابـن الحركـي مـن خـلال المثـل مـدير المخـيم، وينسـب لـه الأخطـاء الظـاهرة التـي لا يمكن حجبها.

فالشـمس هـي الحقيقـة الظـاهرة، والغربـال هـو الحجـاب والغطـاء، فهنـاك تضـاد بينهمـا، فـلا يمكـن لهـذا الضـوء السـاطع والأشـعة المنتشـرة أن تغطـى بحيـز دائـري صـغير الحجـم، لأن الـزمن لا يمكـن أن يغطـى بحيـز مكـاني، فحصـول ذلـك أمـر مسـتحيل ومعنـاه الفنـاء والنهايـة، فوظيفـة الشـمس السـاطعة والتـي تمثـل الحقيقـة مهمـا كانـت لا يمكـن حجبهـا بهـذا الحيـز الصـغير، فهـؤلاء الخنـازير أمـرهم مفضـوح لا يمكـن حجـب أعمـالهم الدنيئـة وجـرائمهم البشـعة، فالمثـل الشـعبي امتلـك سـلطة التـأثير فـي هـذه الروايـة حيـث اسـتأثرت الروايـة بعـدد كبيـر كمؤشـر اجتمـاعي أو اقتصـادي أو سياسـي أو نفسـي. فـي السـياق الاجتمـاعي وظفـت الروايـة المثـل الشعبـي «المندبـة كبيـرة والميـت فـار»[2] فـي حـوار داخلـي للمنـاضـل Monologue: « الحقيقـة؟ لا تعـرف! يقينـا! «كبيـر تافـه! بـدون بـرودة دم!.. لمـاذا كـل هـذا الغضـب! «المندبـة كبيـرة والميـت فـارا! ..» مـا ذنبـي؟ أدوات...؟»[3] فـالأمر لا يسـتدعي غضـب ابـن الحركـي، بنـاء علـى طلـب المناضـل – طلـب أدوات الأكـل مـن المـدير ابـن الحركـي الـذي أعطـى للأمـر أهميـة أكثـر ممـا يسـتحق، وكـأن المناضـل سـأله تلـك الأمـوال المختلسـة، والمثـل يحمـل نسـق الاسـتخفاف، كمـا أورد مـثلا آخـر علـى لسـان المناضـل، عنـدما سـأل وردة أو شـهرزاد عـن سـبب حزنهـا: «.. إيـش يهمـه؟ ألا يكفيـه أنـا؟ أي فائـدة فـي إسـمي؟ ...» لا بـد مـن الاسـم! إنمـا ... كيـف تتجاهـل؟ أبوهـا فـي السـجن! اسـمها شـهرزاد، خنزيـرة

(1) الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 70.

(2) يضـرب هـذا المثـل عنـدما يحـدث حـادث تافـه تهيـأ لـه العـدة العظيمـة وبكثـر الضـجيج حولـه، قـادة بوتـارن: الأمثال الشعبية الجزائرية، تر عبد الرحمن حاج صالح، ص 32 رقم المثل 99.

(3) الخنازير ص 14.

بالوراثة! السرير أخبرك! أبوها ... لعنة تلاحقها! «مين الكلب، ومين تابعه؟!»[1] المثل «مين الكلب ومين تابعه»[2] أي صعوبة التمييز بين الكلب و تابعه وهو يريد أن وردة مثل أبيها المتهم بالاختلاس ظلما من قبل الحركي والمثل اقحم وبعيد عن السياق الدلالي للبنية النصية باعتبار والد شوك بريئ[3]، وفي السياق الاقتصادي يوظف السارد مثلا فرنسيا في حديثه عن شراهة ابن الحركي «يهمك للأكل! أبدا تأكل! كلما أكلت اشتهيت ... جسمك ينوء بحمل بطنك ...»[4] وظف المثل الفرنسي «كلما أكلت اشتهيت» «L'appétit Vient En Mangeant» مع الأكل تأتي الشهية وهي من صفات الخنازير على مستوى المتخيل، في الواقع النفسي هو مجرد خنزير لكن موقعه هو السيد، الذي يمتد تاريخيا لأسياده الفرنسيين الذين ورثوة الشراهة، يتواصل السارد مع الحقل الحيواني من خلال هذا الحوار«- تخليها ثم؟

- والله خائف! ربما قتلها أفضل! معها يموت السر «الذيب حلال .. الذيب حرام .. الترك أحسن!» لا ليس الأن! خسارة قتلها! افائدة في الابقاء عليها، جسمها... طعام شهي.. يطفئ نار الشبق.. بعد أن تركتك سوزان..» [5] المثل جاء بين علامتي التنصيص الذيب حلال .. الذيب حرام .. الترك أحسن»[6] وهو مؤشر تردد الحركي في قتل خيرة التي اغتصبها في تلك المغارة التي كانت ملاذا للمجاهدين أثناء الثورة، ودله عليها والده الخائن، وعدل عن القتل لأنه مازال يتوق

---

(1) الخنازير ص 36.

(2) التماثل بين الكلب كحيوان وبين من يملكه وهذا قصد المبالغة في التشابه بين شيئين أو شخصين، سعيد سلام: دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير الجزائر، ط الأولى، 2012 ص 17.

(3) ينظر سعيد سلام: دراسات في الرواية الجزائرية ص 18.

(4) الخنازير ص 42.

(5) م ، ن، ص 83.

(6) قادة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية ص 26 رقم المثل 71 عندما يكون الإنسان في حالة شك بين الحلال والحرام يكون الامتناع أفضل وهذا عندما وقع الاختلاف حول أكل لحم الذئب.

إلى انتهاك جسدها ومتعطش الى وصلة أخرى، معها لأن انتهاك جسد خيرة فيه اشباع لشبقيته والظفر بلحظات الاستمتاع الجسدي. وفي المقطع النصي الآتي تناص مع المثل الشعبي: «القلب الي ما يغير ما يستاهل حتى قفة شعير»[1] الذي يدل على عاطفة الغيرة «أوف أمثاله كثير! ما بقي لهم إلا القصور في المدن! .. الأراضي أخذتها الثورة الزراعية ...

- أنا عارف! إنما بالنسبة لي مصيبة!... هذا أخي!... «والقلب اللي ما يغير ولا يحير، يستاهل قفة شعير»[2] حدث تغيير في المثل بإضافة «لا يحير» ومن النفي إلى الاثبات ما يستاهل حتى قفة شعير إلى يستاهل قفة شعير ودلالته تؤشر أن عدم الغيرة يساوي الحيوانية وهو حال ابن الحركي الذي دفعته الغيرة من أخيه إلى الاختلاس والتزوير مثله، قفة الشعير واضحة في الدلالة على الحمار، ومن الأمثال الرائجة الاستعمال «دير كجارك وإلا بدل باب دارك»[3] جاء في حوار مدير المخيم مع ابن الحركي عن زوجته التي أرادته أن يكون مثل أخيه: «- المرأة! المرأة بنت الحرام! الغيرة تحرقها .. تقتلها .. ترعشها! باغية أكون مثل أخي! ..
- معها حق «أعمل كما يعمل جارك، وإلا حول باب دارك».

- هي أيضا! ... كل يوم تقول هذا! ..» [4] بنية المثل اللغوية تجسد الامتثال للعرف والاتصال بالآخر وعدم الانفصال عنه، وفي حالة الرفض وعدم الخضوع يحدث الانفصال والتباعد الذي يؤدي إلى الصراع بسبب الاختلاف، وفي السياق

(1) قادة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية ص 43 رقم المثل 145 القلب الخالي من الكرامة لا يستحق حتى قفة شعير .

(2) الخنازير ص 85 .

(3) قادة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية ص 128، رقم المثل 508 ويروي ابن شنب رواية أخرى «أعمل كما عمل جارك وإلا حول باب دارك» ويوجه إلى الفرد الذي يخرج كما تعود عليه الناس وتعارفوه حتى يتميز عنهم، والمقصود هو طلب الامتثال والخضوع للعرف أو الموضة.

(4) الخنازير ص 86.

الاقتصادي يجسد الخطاب الشعبي خطاب المفارقة كما في المقطع الحواري: «فضحتك! نوسخ لك الأوراق! ...

- أنت ما تعرف حتى شيء! ...تكلم في الباطل!

- أنا؟ فخذ عجل ... رأيتك بعيني! تنكر؟ ربي يعلم أين ذهب؟ أهل المخيم جياع .. أنت تهرب اللحم! «هو يطلب ومرته تصدق!» [1] المتناص « هو يطلب ومرته تصدق» حدث تحوير في دلالة المثل من التسول/الصدقة إلى الشح/السرقة ليوافق نسق الذات المختلسة - الطباخ -

المقتر مع أهل المخيم، الكريم في حالة السرقة.

كما وظف الأمثال ذات الدلالة السلبية التي تدين سلوك الانسان: « - إنما كيف تعمل للمناضل المزيف؟ الأحمر المزور! ...

- لازم أمحيه من الأرض! أعملها فيه قبل ما يعملها في! العب له لعبة!

- كيف تقدر؟

- والله نوريه الزنباع .. كيف ينباع! الحراز المكار! ... لازم أغلق عليه الطريق! ... وإلا يملا المخيم بالعربية وأصحاب الكلام...!»[2] يحاور ابن الحركي ذاته في كيفية التخلص من المناضل باستعمال العنف والشدة ضد هؤلاء المعربين في مقابل الفرنكفيلي ابن الحركي ويوظف في المقام «نوريه الزنباع .. كيف ينباع»[3] الذي يحمل دلالة التهديد والوعيد والتسلط والنيل ممن يكن لهم الحقد.

---

(1) الخنازير ، ص 86.

(2) م ، ن، ص 87.

(3) الزنباع هو الليمون الهندي "Le pamplemousse" ويطلق على كل شيء لا يعثر عليه إلا بعد مشقة وعناء ويستعمل بسبب ذلك لكل شيء صعب المنال، ويهدد به للتعنيف واستعمال القوة لتحقيق الغاية، دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية ص 28 .

وتظهر براعة المثل الشعبي في تصوير السلوك السلبي «الطمع يفسد الطبع»[1] الذي جاء على لسان المناضل عند زيارته منزل جمال - مدير شركة - ولقائه زبيدة عشيقة جمال وتحاورهما «بيتك جميل!

- صحيح؟

- أكثر من ذلك!

- تشرب حاجة؟

-لا أنا عجلان! أنا قريب لثابت السارق!...

- آه! المجرم! تصور ثلاثين مليون ... كاملة! أخذها كلها! شيء لا يصدق!

- إيه أيش تحبي! الطمع يفسد الطبع»[2] تتعمق ثقافة الطمع لتنقل الانسان من حالة إلى حالة

ويحدث تحول في سلوكاته الايجابية، ويتواصل مع الأمثال السابقة التي تؤكد فساد الأخلاق.

كما يكشف المثل الشعبي عن عدم قدرة الانسان من التصدي للمغريات وهذا ما حدث به المناضل نفسه عند تعيينه مديرا للمخيم «أنت مناضل ... حقيقي ... إنما ... تخاف! تصبح خنزيرا! كل شيء ممكن! ... لا مستحيل! المال! ... المغريات! ... النضال مجرد شعار يصبح في حكم الماضي! شعار قديم كان! ما ضيك مناضل ... حاضرك خنزير ... كيف تتحكم في نفسك؟ تبيع العسل ... تخلط العسل ... تغطس في العسل ... طول النهار ... طول حياتك ... كيف لا تلحس؟ يعجبك العسل! من لحس أكل! ومن أكل شبع!» [3] تصرف الراوي في المثل «اللي يخلط العسل يلحس

(1) موسوعة الأمثال الشعبية 101.

(2) الخنازير ص 194.

(3) م ، ن، ص 214.

اصباعو»[1] يفهم منه وعي المناضل باغراءات المنصب الموكول إليه والمثل يناسب السياق الذي قيل فيه، وفي موقف آخر يستحضر ابن الحركي مثلا شعبيا يلائم النزعة الشريرة التي يتميز بها: «المناضل لا يقتل ... أنا أقتل! المناضل لا يخطف ... أنا أخطف! نعمل العمايل!... الأرض تخربها! هذي الأرض ... قتلوا أبي ... مات مقتولا ... آه! ... لو ... المزيف! ... يتآمر علي! يتابع خطواتي! يسجل كل شيء! يتصل بالطباخ ... يتجسس على الصفقة ... يحسبني غافلا؟ إيه مع من رآه؟ اللي حفر حفرة يطيح فيها! والله ما يفلت مني! ...»[2] حدث تغيير في المثل الأصلي «كل من حفر شيء زرداب لخوه المومن يطيح فيه»[3] سياق الحديث لا يستدعي هذا المثل لأنه ينطبق على ابن الحركي لا على المناضل الذي يبحث عن الحقيقة لكشف ابن الحركي المتورط في الاغتصاب والسرقة وغيرها من السلوكات السلبية، وهو من سيقع في الأخير وقد دنت نهايته، وسينتصر المناضل في خاتمة الرواية.

استدعت رواية الضمائر العربية "حمائم الشفق" أمثلة شعبية ذات فعالية يتجاوب معها المتلقي منها «كل عطلة فيها خير»، والذي جاء على لسان السارد أنت «ترى ما الذي أخر في ذلك اليوم عم عمر البواب الذي يؤتمن على المفتاح؟ كل عطلة فيها خير»[4]، فهذه الثقافة الشفوية تقدم حلولا وتحول الكلمة من مجرد ألفاظ إلى فعل له طاقة مؤثرة تساهم في وضع حد للقلق الذي يعانيه الإنسان نتيجة تأجيل أمر ما، حينئذ يصبح للكلمة سلطة خاصة، وهذا ما يفسره المثل الشعبي "كل

(1) يقال في الرجل الذي يخالط المحرمات، فمهما كان ورعه وتقواه فلا بد من أن يقع فيها في يوم من الأيام، دراسات في الرواية الجزائرية ص 42.

(2) الخنازير ص 219.

(3) قادة بوتان: الأمثال الشعبية الجزائرية ص 20 رقم 49.

(4) حمائم الشفق، ص 48.

عطلة فيها خير"، فإذا تعطل عمل أو أمر ما كان من المفروض أن يحدث، ففي عدم وقوعه خير، وربما هناك بديل أفضل، وبذلك يزول القلق والتوتر الذي يلحق الفاعل، أما ابن هدوقة فقد استنجد أيضا بالذاكرة الشعبية وتعامل معها وأعاد ترتيبها بوعي وأفق رحب، فقد وظف المثل الشعبي «الموت تعطي راحة»[1]، عندما تبرع الشامبيط لإقامة الزردة على شرف ابنه العائد من أمريكا لخطبة الجازية أين سيق العجل والكباش التي ستذبح في هذه المناسبة، فالموت هو راحة لهم مما تعانيه من تعب أثناء الرعي، وهو راحة أيضا للإنسان فهو يحمل دلالة نهاية المعاناة ومشروعية الفناء، فهذا الخطاب الأنتربولوجي يبين كيف تتصور الجماعة الموت، إنه ارتياح من هموم وأزمات الحياة، فصورته هي صورة جمالية تنهي كل التعب، فلها قدرة سحرية على ذلك، كما استشهد الراوي بمثل آخر «كلمة عليها ملك وأخرى عليها شيطان»[2]، أثناء إقامة الزردة وتأخر الشامبيط واقتراح وضع حجرة في وسط الساحة بدلا منه لتطوف حولها الكباش والعجل «إن الحجرة إذا جعلت رمزا للإنسان، لا ترمز للحي وإنما ترمز للميت إنك تنبأت بموت الشامبيط».[3]

فالإنسان يتلفظ بكلام فيصدق، فالشاهد أن الملائكة تتلقاه ويتحول إلى الله تعالى في شكل طلب ودعاء وبذلك يقع القضاء والقدر، والدلالة واضحة الملائكة تمثل الخير الذي يؤول إلى الإنسان والشيطان هو الشر، فالانسجام بين الخير والملائكة لأنها خلقت لذلك، وكذا الشيطان الذي هو مصدر كل آلام البشر ومتاعبها وأخطائها، وهو سبب زلة آدم الأولى وخروجه من الجنة.

(1) الجازية والدراويش، ص 177.

(2) م ، ن، ص 182.

(3) م ، ن، ص 182.

إن كثافة هذه النصوص بالموروث الشعبي أدى إلى تعميق وتوسيع دلالاتها وتشكلها، فهذا الارتباط بين المبدع وبيئته يجعل الذاكرة تخفق به وتظل تحتفظ به ليتفاعل مرة أخرى مع إبداعه، حيث تقوم هذه الذاكرة بعملية ترشيح لهذا الموروث فتأخذ تحت قوة الدفع الإبداعي ما يلائم النص المبدع.

المثل الشعبي	الرواية ـ الصفحة	التعيين	الإطار الذي ورد فيه	مضمونه
1- تبيب لا جار ولا حبيب	الشمعة والدهاليز ص 15	بين مزدوجتين	ورد في إطار «الوقفة pause»	دلالة نفسية سلبية
2- الدم إذا ما حن يكندر	ص 110	بين مزدوجتين	ورد في إطار الحوار «مشهد scène»	دلالة إجابية نفسية اجتماعية
3- قص الراس تنشف العروق	ص 159	دون مزدوجتين	ورد في إطار السرد - وقفة -	دلالة سياسية ايجابية
4- من ولى على الجرة تعب	ص 77	بين مزدوجتين	في إطار السرد - وقفة -	دلالة نفسية سلبية
5- إللي تتلفته اجريه	ص 77	بين مزدوجتين	في إطار السرد - وقفة-	دلالة زمنية سلبية
6- اللي أخرج منا ما يعود إلا لينا	حمائم الشفق ص 34	بين مزدوجتين	في إطار السرد - وقفة -	دلالة مكانية إيجابية
7- دير روحك بهلول تشبع كسور	ص174	بين مزدوجتين	- وقفة -	دلالة مفارقة إيجابية وسلبية

المثل الشعبي	الرواية ـ الصفحة	التعيين	الإطار الذي ورد فيه	مضمونه
8- لجوع يعلم السقاطة والعرى يعلم الخياطة	الخنازير ص 16	بين مزدوجتين	حوار داخلي Monologue	دلالة مفارقة اقتصادية إيجابية وسلبية
9- المندبة كبيرة والميت فار	ص 14	بين مزدوجتين	مونولوج Monologue	دلالة سلبية ساخرة
10- اللي قراه الذيب حفظه السلوقي	ص 12 ص 168	بين مزدوجتين	مونولوج Monologue	دلالة إيجابية ساخرة
11- معزة ولوطارت	ص 18	بين مزدوجتين	مونولوج	دلالة نفسية سلبية
12- مين الكلب ومين تابعه	ص 36	بين مزدوجتين	مونولوج	دلالة سلبية
13- عاق! غاق... الطايبة لفؤادي القاسحة لأولادي	الخنازير ص 41 يتكرر في ص 172	بين مزدوجتين	مونولوج المناضل عن رؤساء المخيم	دلالة مفارقة إيجابية سلبية
14- اللي عنده غار واحد الله يقطعه عليه	ص 42	بين مزدوجتين	مونولوج - المناضل عن ابن الحركي-	دلالة سلبية - التشبث بالمبدأ الواحد تعنتا-
15- ينبش الشر من قبره	ص 54	دون مزدوجتين	مونولوج - المناضل وقراره في الإقلاع عن اختلاس أموال المخيم-	دلالة إيجابية - معالجة النفس -
16- الخنازير الكبيرة لا ترحم الصغيرة	ص 54 ص 104	دون مزدوجتين أصل المثل الحوت الكبير ياكل الصغير	مونولوج – المناضل عن المدير وحاشيته واستحواذهم على خيرات المخيم -	دلالة اقتصادية سلبية

المثل الشعبي	الرواية ـ الصفحة	التعيين	الإطار الذي ورد فيه	مضمونه
17- اخطاك يا لغارس في شهر مارس	ص 63	بين مزدوجتين	مونولـــوج - ابـــن الحركـــــي بعـــــد اختطافـــه لخيـــرة ورفضــها الخضــوع له -	دلالـــة فلاحيـــة سلبية
18- الـذيب حـلال الـذيب حرام الترك أحسن	ص 83	بين مزدوجتين	مونولـــوج - ابـــن الحركي بين قتل خيرة مـن عدمـه والاهتـداء إلـى تـأخير ذلك حتـى يشـبع شـبقه ويسـتمتع بجسدها -	دلالة مفارقة إيجابية سلبية
19- القلب الي ما يغير ولا يحير يستاهل قفة شعير	ص 85	بين مزدوجتين	حوار – مدير المخيم مـع مسـاعده ا، الـذي أباح كل الطرق غير الشرعية ليصبح مثل أخيه-	دلالة مادية سلبية فـــي الـــنص، وحدث تحول في دلالته الإيجابية.
20- أعمـــل كيمـــا يعمـــل جارك والا حول باب دارك	ص 86 ص 201	بين مزدوجتين	حـوار - مـدير المخـيم مـــع مســـاعده ابـــن الحركـــي الـــذي جـــاء المتنـاص علـى لسـانه ليؤكـد صـــحة كـــلام زوجـــة المـــدير التـــي طلبـــت مـــن زوجهـــا مواصـــلة الاخـــتلاس ليكون مثل أخيه -	دلالة سلبية في النص يؤكد جشع الخنازير.[1]

المثل الشعبي	الرواية ـ الصفحة	التعيين	الإطار الذي ورد فيه	مضمونه
21- هو يطلب ومرته تصدق	ص 86	بين مزدوجتين	حوار - ابن الحركي مع على الطباخ الذي سرق اللحم وحرم المقيمين بالمخيم -	دلالة مفارقة إيجابية سلبية.
22- والله غير نوريه الزنباع كيف ينباع.	ص 87 ص 160	دون مزدوجتين	مونولوج - ابن الحركي عن المناضل وكيفية التخلص منه -	دلالة سلبية نفسية مؤشر النزعة الشريرة.
23- الغابة بعينيها وأذنيها.	ص 96 تكرر في ص 115 و 135	دون مزدوجتين تصرف الروائي في المثل	استذكار - وردة عندما سجن والدها ظلما بتهمة لفقها له مدير المخيم.	دلالة سلبية.
24- واحد ياكل الفول وواحد ينتفخ فيه.	ص 128	بين مزدوجتين	استذكار - ابن الحركي لعنة ماضي أبيه الذي يلاحقه.	دلالة سلبية وهو مؤشر الظلم.
25- الشمس ما تغطى بالغربال.	ص 135	دون مزدوجتين	مونولوج - ابن الحركي عن مديره والمتناص يلخص تورط مدير المخيم في جرائم كثيرة.	دلالة إيجابية وهو مؤشر طهور الحق.
26- كل طير يلغي بلغاه	ص 138	بين مزدوجتين	حوار - ابن الحركي مع أحد الفلاحين في انتظار مقابلة محافظ الدائرة.	تحول دلالة المتناص من اختلاف اللسان إلى تعدد المسؤولين واختلافهم.

المثل الشعبي	الرواية ـ الصفحة	التعيين	الإطار الذي ورد فيه	مضمونه
27- اشحال قدك تستغفر الله يا اللي تبات بالجوع.	ص 150 تكرر في ص 195	بين مزدوجتين	حوار - ابن الحركي مع المقيمين في المخيم حول التغييرات التي أحدثها.	دلالة إيجابية وضع في غير مكانه المناسب وهم يخدم السياق الذي قيل فيه.
28- الشوف ما يبرد الجوف	ص 172	بين مزدوجتين	مونولوج - ابن الحركي عندما توهم وتخيل اشباع رغبته من خيرة.	يحمل دلالة سلبية في سياقه الذي قيل فيه المتعلق بشبقية ابن الحركي.
29- ما ناكل ريه ما يتبعوني قطوط.	ص 179	بين مزدوجتين	حوار - وردة مع كريم صديق المدير المسجون لمساعدته فعبر بهذا المتناص عن خوفه.	دلالة إيجابية مؤشر عدم الوقوع في الممنوع.
30- الله غالب يا الطالب.	ص 182	بين مزدوجتين	مونولوج - ابن الحركي عندما اعتدى بالضرب على الطفل الرجل ليقتله لكنه لم يمت فأورد هذا المتناص.	دلالة إيجابية - السعي والأخذ بالأسباب وفي النص مؤشر سلبي عبر عن ظلم ابن الحركي.
31- الطمع يفسد الطبع.	ص 194	دون مزدوجتين	حوار - بين المناضل وزبيدة عشيقة صاحب كمال، وكيف وصل عشيقها إلى هذا المستوى المادي، فجاء المتناص لتأكيد المرض المادي.	دلالة سلبية يحيل إلى الجشع المادي الذي يؤدي إلى تدني قيمي.

المثل الشعبي	الرواية ـ الصفحة	التعيين	الإطار الذي ورد فيه	مضمونه
32- اللي يخلط لعسل يلحس اصباعو. - تبيع العسل ... تخلط العسل تغطس في العسل.	ص 214	دون مزدوجتين حدث تحوير في المتناص	مونولوج - المناضل عند توليه إدارة المخيم بعد سجن مديره ابن الحركي.	دلالة سلبية مؤشر خوف المناضل من اغراء المنصب.
33- اللي حفر حفرة يطيح فيها.	ص 219	دون مزدوجتين	مونولوج - ابن الحركي عن المناضل معتقدا وقوع المناضل في المكائد لأنه حارب إفساده	دلالة سلبية وينطبق على ابن الحركي الذي نطق بالمتناص لا على المناضل.
34- كل عطلة فيها خير.	حمائم الشفق ص 48	دون مزدوجتين	السرد	دلالة نفسية إيجابية بوضع حد للتوتر.
35- الموت يعطي راحة.	ص 199	دون مزدوجتين	في إطار السرد في أثناء إقامة الزردة.	دلالة إيجابية السارد يتوخى من الموت الراحة وهو مؤشر سلبي.
36- كلمة عليها ملك وأخرى عليها شيطان.	ص 182	بين مزدوجتين	في اطار السرد.	دلالة سلبية واستشراف موت الشامبيط.

2- المثل الفصيح:

بالإضافة إلى هذا الزخم من الأمثال الشعبية اشتغل الروائيون على الأمثلة الفصيحة مع قلتها مثل المثل الشائع والمنتشر بين الأوساط «عاد بخفي حنين» الذي جاء على لسان السارد "المعلم" في حديثه عن أعوان عزوز الكابران «وعندما عاد أعوانه بخفي حنين لم يصفع أي واحد منهم على غرار ما كان يفعله في الزمن الماضي»[1]، عندما أرسلهم للبحث والقبض على الصحفي، فهذا المثل يضرب في خيبة الأمل والعودة بلا شيء وبذلك نستحضر قصة الأعرابي الذي أوقعه حنين في المصيدة وأخذ راحلته وما عليها وذهب الأعرابي للبحث عن الخف الأول بعد أن تمكن من الثاني، فلما رجع إلى قومه من سفره من دون شيء قال بعد يأس وخيبة: «جئتكم بخفي حنين»[2]، فكذلك مني أعوان عزوز الكابران بالخيبة واليأس من العثور على الصحفي الذي يرمز للكلمة، لصوت الحق الذي سيفضح عزوز الكابران ومن معه وعودة الشرعية إلى أصحابها المناسبين، وبذلك تأتي الانقلابات على عزوز وهذا نتيجة حتمية لاستبداده وبالتالي زوال نظامه، فوضعية عزوز غير مريحة وسيغادر بخفي حنين لأنه ضد الجميع.

المثل نفسه وظفه بوجدرة عند وصول الحاكم الجديد للمنامة وإصداره قرارات لم ترض محمد عديم اللقب «وأدى محمد زيارة للمسؤول الجديد الذي استقبله بكل ترحاب، إلا أنه رفض رفضا قاطعا أن يتنازل عن قراره على الرغم من الحجة الدامغة التي قابله بها، إنها مجرد قطعة أرض سقيناها بدمائنا، وفهم الحاكم بأن الأمر يتعلق بصورة مستعارة حلت محل كلمة

(1) عزوز الكابران، ص 227.

(2) ينظر: أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمع الأمثال ضبط وتعليق سعيد محمد اللحام، د ط ، 1412هـ ، 1992م، الجزء 1، ص 366.

العرق، غير أن محمد لن يجرؤ على إطلاعه على وصفة والدته... ورجع الابن البكر لعائلة عديم اللقب بخفي حنين»[1]، هي خيبة أخرى لاحقت عديم اللقب، فرفض يقابله اليأس والخيبة، فدعوة السلطة إلى تأميم كل ما هو قابل للفلاحة ومنها مزرعة عديم اللقب، أدى إلى التعارض والتصادم بينهما، فنزعة إحداث القطيعة بين السلطة والشعب أدت إلى التمرد، تمرد المجتمع، فكشف لنا النص العدائية المرضية بين الحاكم والمحكوم، أو الوجه الحقيقي للصراعات الدفينة أو المعلنة، فيتحول المجتمع إلى غابة صدامات نتيجة تعارض المصالح المادية للأفراد، كما وظف الروائي مثلا آخر يقول السارد «...بدأ القلق يساور الدر على الغيابات الطويلة والمتعددة وسرعان ما فكرت في كلثوم وراقبتها مراقبة سرية، وأدركت حينذاك أن كلثوم هذه لم تكن في صحة جيدة كأن السأم الذي كبتته طول حياتها قد صعد فجأة إلى قصباتها الهوائية وجعلها تصاب بالربو، وعندما تأكدت من أن الفتاة لا ناقة لها ولا جمل في غياب زوجها المتكرر، ألقت بالثقل كله على ابن خلدون». [2]

فالمثل العربي هو "لا ناقة لها ولا جمل" الذي يضرب فيمن لا فائدة له يجنيها من خلال ما يقدمه أو يعمله فيتجاوز ذاته لخدمة الآخر دون أن ينتظر مقابلا لذلك، فشجرة الدّر تثير قضية التصادم بينها و بين كلثوم و الغيرة على الزوج، فهذا المقطع يتأسس على قاعدة هي الهيمنة الذكورية السلوك الجسدي الذي يفرضه تصريف الفحولة.. وشهرزاد أو شجرة الدّر لا يمكن أن تحيا بهذه الفحولة المتوفرة في عديم اللقب الذي يشكل مصدر قلق لزوجته و مبحث خوف يتهدد أنوثتها،

(1) ألف وعام من الحنين، ص 250، 251.

(2) م ، ن، ص 265.

وبالتالي فهي تعيش بؤسا عاطفيا، وتنافرا وصراعا مع الأنثى على الزوج الأيروسي Erotique "أما عبد المالك مرتاض" فقد استدعى المثل العربي «يضرب عصفورين بحجر واحد»[1] الذي نقرأه في المقطع الآتي: «الكبير ... هذا الكبير! يتمتع .. يختلس .. يخرب! لك عليه شهود ... على الطباخ .. ربما كل الطباخين!.. فرصة لك! تنصب الفخ! الفواتير مزورة. اختلاس مفضوح .. تواطؤ الجزار ... تورط الخضار ... ينهب من مزرعة الثورة الزراعية ...

- أنت عارف يا كبير!... لابد من المفاهمة! تعرف الحالة!... أفهم راسك!

- نصف نصف!

- إتفقنا!

تخبر السلطة ... تفضحه ... «تضرب عصفورين بحجر واحد»[2] المثل يجسد نفسية ابن الحركي الانتهازية والمريضة التي تسعى إلى التخلص من مدير المخيم ويلبسه تهما باطلة، ويغطي فضيحة اختطافه "خيرة"، وهو يعطي صورة عن التدني القيمي لأذناب السلطة، ويجسم أسلوب المباغتة للتخلص من الآخر، واستعمال فعل الضرب بعمق الإحساس بدونية ابن الحركي، كما سعى السارد من خلال المثل العربي «لا تزال دار لقمان على حالها» وهو مؤشر الثبات وعدم تغير شوك التي لم ينته حقدها على "ابن الحركي": «لم تهبط! دار لقمان على حالها! هي هي! لم تتغير ربما ازداد العناد! عليك حقدت؟ واضح! طبيعي! أنت ابن الحركي .. خنزير .. تصبح كبيرا! من يحبك؟ بمعجزة الشياطين أصبحت كبيرا!.. حتى الشياطين هك..»[3] لم يكن المنصب - مدير - ليغير موقف "وردة" أو "شوك" من ابن الحركي

---

(1) يضرب هذا المثل للرجل ذي الوجهين الذي يلعب على حبلين، قادة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية ص 202 رقم المثل 809.

(2) الخنازير ص 87.

(3) م ، ن، ص 151.

المتسلق، حيث يكشف المثل الصراع القائم بين هذه الشخصية التي تبعث على التقزز، وبقية المقيمين في المخيم ويبين العلاقة القائمة على الصراع.

رابعا: القنـــــاع:

القنـــــاع من الآليات التي وظفت في الحركة الأدبية المعاصرة شعرا بصفة خاصة وكذا في السرديات، والقناع أن «يخفي شخصية ويظهر أخرى هي الذات العميقة التي تكتسبها الشخصية المتنكرة، إنه يغيب وجها واسما، ويظهر اسما ووجها جديدين»[1]، فالتقنع آلية مهمة لأنها تقوم على التفاعل بين شخصيتين مما يؤسس لفاعلية إنتاجية وتتشكل ثنائية القناع، وتقوم علاقة بين الشخصية قوامها الخفاء والتجلي، وقد استغرق القناع المتن الروائي للنماذج المختارة.

فالقناع رمز وظفه الروائيون لتمرير خطابهم النقدي للمجتمع، والسلطة، ويقوم على استدعاء الشخصيات الدينية والتاريخية ومن الشخصيات التاريخية الفعالة التي استدعتها رواية "الشمعة والدهاليز" شخصية المهاتما غاندي «تمكنت في وقت قصير من فرض وجودي رغم كل شيء، نعم كل شيء بدءا بطريقة حلق شعر رأسي الذي كنت أقرعه بالموس في رحبة الجمل، كل ثلاثة أشهر حتى لا أضطر لإضاعة الوقت في مشطه عدة مرات في اليوم، وإلى قصة باستمرار، ما أكسبني من يومها لقب غاندي»[2]، استعار السارد شكل غاندي ثم يتطور إلى تبني الفكر والتفرد والتميز، والتمرد، فشخصية الشاعر المشبعة بالتراث والفلكلور، تمردت على قوانين المدرسة الفرنسية في حفلها السنوي بتنشيطه للفلكلور والتراث

(1) عبد الرحمن بسيسو: في قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 1999، ص 08.

(2) الشمعة والدهاليز، ص 54.

الشاوي، وبرقصة مرواح الخيل «هذا اللحن يحب ومن لا يحبه هو عديم الإحساس سأرقص معك يا مهاتما غاندي»[1]، فجاء استدعاء الشخصية بالاسم الصريح -مهاتما غاندي- هذه الشخصية المتواصلة مع السارد "الشاعر" الذي تعلق بها وبرؤياها وآرائها، فأصبحت هذه الشخصية التاريخية خاضعة لمنطق السرد الروائي مثل أي شخصية روائية أخرى «المكان منعدم، الزمان منعدم، ليس هناك سوى الشاعر، سوى مهاتما غادي، ليس هناك سوى الجزائر».[2]

فتمثل شخصية غاندي يحيل إلى المصير التاريخي المشترك، المصير المأسوي ورفض السلطة الاستعمارية، تتداخل الشخصيتان وتتعرضان للاغتيال، لكن المتهم والمتورط في الاغتياليين يبقى مبهما، فالاغتيال في متخيل الحكي نسب إلى عدة جهات، إلى مجموعة من الأفراد، فخيوط المؤامرة حبكت بدقة متناهية، كذا الأمر بالنسبة لغاندي «واليوم وبعد ستة عقود تلت حادثة اغتيال المهاتما غاندي لا تزال الصورة مبهمة، ولا يزال البحث عن جهة متورطة في حادثة الاغتيال ضربا من الخيال، فخيوط المؤامرة التي يعتقد الكثير من المحللين أنها حبكت بدقة متناهية لم يتم الكشف عن أي منها حتى الآن مع أن الأسلوب الذي نفذت به عملية الاغتيال يشير إلى دعم قوي من المؤسسات الحاكمة»[3]، هناك تواصل بين الشخصيتين، فبطل الشمعة والدهاليز أستاذ التاريخ المغتال من جماعات مجهولة لأسباب هو نفسه يجهلها، أخذ من شخصية المهاتما غاندي كثيرا فلا أحد منهما اختار نهايته الدموية، بل كان ضحية آرائه ومبادئه والدعوة إلى الحرية وتقبل الآخر، لكن تغتال

(1) الشمعة والدهاليز، ص 66.

(2) م ، ن، ص 73.

(3) مجلة دبي الثقافية، العدد 68 يناير (كانون الثاني) 2011، السنة السابعة، غاندي الأب الروحي للشعب والحرية والتسامح الإنساني، ص 40.

الأصوات المنادية بذلك، تغتال الحرية والتسامح، "فالأستاذ الشاعر" هو نفسه "المهاتما غاندي" وهكذا كانوا ينادونه، تختفي شخصية الطالب الثانوي وتتجلى مكانها شخصية المهاتا غاني MAHATMA GANDI ، لقد عانى البطل المحوري في الشمعة والدهاليز من عنصرية أبناء المعمرين، فهو الشاب الفقير القادم من الريف الجزائري للدراسة، مؤهله الوحيد هو التفوق ومهارة التحدث بلغة الآخر، لكنه يحمل حقدا وكرها له، فصورة الآخر المجرم والقاتل المستبد والغاصب، الذي أراد اغتصاب العارم خطيبة عمه المختار، واغتصاب الوطن، شكلت لديه هاجس الانتقام بالانضمام للثوار «فقد كنت بدوري خلال العطل، أكلف بمهام محلية من تبليغ رسائل، إلى إيصال حصيلة الاشتراكات إلى المجاهدين، إلى ربط اتصالات بين الأقسام»[1].

هي المعاناة نفسها التي رافقت غاندي «فقد شهد غاندي مظاهر التفرقة العنصرية في جنوب إفريقيا والمعاملة السيئة التي تحظى بها الجاليات والسكان الأصليين والتي نال بنفسه قسطا منها نادى غاندي بالحرية ودعا إلى المقاومة الروحية كسبيل لدحض التفرقة العنصرية»[2] ، فهذا التماثل الغريب بين الشخصين ليس من باب الصدفة، فالشخصية في المحكي الروائي استندت إلى شخصية مرجعية رحلت، لكن أفكارها بقيت تقود الباحثين عن الحرية ولو في المتخيل، فشخصية غاندي الإنسانية حملت هموم الهنود وما يتعرضون له من ممارسات عنصرية، وكذلك الزنوج في جونسبورغ: «لا يقوم نجاحه على الحيلة أو المهارة في الوسائل الفنية، إنما على القوة الاقناعية[3] فرحلة غاندي إلى جنوب إفريقيا

---

(1) الشمعة والدهاليز، ص 51.

(2) مجلة دبي الثقافية، عدد 68، ص 39 وهشام خضر، غاندي، العالمية للكتب والنشر لبنان، ط 1، 2011، ص 51.

(3) رامي عطا صديق: غاندي رسالة اللاعنف والتسامح، جداول للنشر والترجمة والتوزيع لبنان، ط الأولى، 2014 ص 119.

ووقوفه على عنصرية الأبيض ضد الزنجي صاحب الأرض، جعلته يناهض هذا الميز العنصري ويدعو إلى التسامح والمساواة.

واتبع سلوكا راقيا في التعبير عن هذا الرفض بالمقالات الصحفية بعيدا عن التصادم مع النظام والتحريض ضده[1]، وتختفي شخصية غاندي وتظهر في الشمعة والدهاليز في شخصية الشاعر الذي حمل هموم وطنه، وعايش التجربة الاستعمارية صغيرا وعانى من عنصرية أبناء المعمرين، لكنه تصدى بعنف ضد هؤلاء وهنا تكمن المفارقة مع غاندي «ضايقني، مرة شاب فرنسي، في السنة النهائية، فهمست في أذنه إنك لا تريد أن تذبح من طرف "الفلاقة" ؟ لم أستعمل عبارة الذبح لكن حركة إصبعي الذي كان يروح ويجيء على عنقي جعلته يطلق ساقيه للريح وهو يلتفت يمنة وشمالا»[2]، فمن رحم هذه الأزمات تولد الشخصيات، واجه غاندي الميز العنصري الذي مورس على الزنوج، وواجه الشاعر عنصرية المعمر، وما تولد لديه من مشاعر وطنية ورغبة في إثبات الهوية المستلبة، وبعد الاستقلال اكتشف الخلل والعطب في المفاهيم والقيم الثورية، فكان لا بد من فهم الواقع الجزائري وحركته التاريخية، والإنزلاقات التي ولدت العشرية الدموية التي هو أحد ضحاياها.

(1) ينظر مجلة دبي الثقافية ص 40.

(2) الشمعة والدهاليز، ص 55.

الشخصية	الرحلة	نوعها	المكان المتنقل منه	صفته	المكان المتنقل إليه	صفته	الرسالة
المهاتما غاندي - الإنسان - السياسي - القديس - الحكيم - المكافح	طوعية	خارجية	الهند، تنوع الديانات وتعايشها - الصلاة جامعة الإنجيل والتوراة والقرآن الكريم والكتب الهندو كية	مغلق مستمر	جنوب إفريقيا	مغلق مستمر	- النضال - طرح طاقة إيجابية للعدو - اللاعنف والتسامح - ضد الابارتيد
الشاعر، الشخصية المحورية - مفارقة الإيديولوجيات	طوعية	داخلية	الريف الجزائري تنوع تضاريسه	مفتوح مستمر	قسنطينة	مغلق مستمر	- الدراسة - إرادة - التغيير باستعمال العنف - رفض عنصرية أبناء المعمرين

كما وظف "بوجدرة" تقنية القناع إذ جعل ثورة الزنج قناعا لتمرير الفكر الشيوعي اليساري ومحاولة تفسير أحداث التاريخ الإسلامي: «ودامت ثورة الزنوج خمس عشرة سنة، ولم تكن مجرد حادث عرضي وقد توفرت الشروط الموضوعية كلها، وسبقتها ثورات أخرى أقصر منها ولكنها قاتلة مثلها متعطشة إلى العدالة وحاقدة كل الحقد على الملوك وأذنابهم»[1].

استغل السارد ثورة الزنوج لنقل أفكاره الإيديولوجية، وقد تحولت من مجرد حركة متمردة تدميرية، إلى حركة سياسية ذات أفكار يسارية تنادي بالعدالة الاجتماعية، وأصبحت قناعا لأصحاب الأفكار التحررية والأفكار الحمراء التي تحيل إلى الإيديولوجية الشيوعية وهذا ما يؤكده السارد على لسان عديم اللقب «ووعد نفسه بزيارة "المختارة" العاصمة القديمة الزائلة للجمهورية الحمراء والسوداء التي أقامها زنوج على بن محمد»[2]، فهذا الموقف يعكس إيديولوجية الروائي الطامحة إلى التغيير والتحرر ومعالجة الأزمة الجزائرية والعربية من وجهة نظر ضيقة لا تعبر عن أمة بكاملها، لأن الإيديولوجية كنظام يفسر الواقع من عدة جهات، يعبر عن الواقع ويستطلع إلى قيم الخير والعدل والكمال، وهذا يتنافى وسير حركة الزنوج[3] التدميرية التي ظلت أسيرة العنصرية التي عانى منها الزنوج، إذن استحضار ثورة الزنوج يعكس التقديس الإيديولوجي الشيوعي للروائي الذي يتبنى إيديولوجية الرفض والبحث عن التمرد من أجل التغيير لمستقبل واعد،

---

(1) ألف وعام من الحنين، ص 187.

(2) م ، ن، ص 187.

(3) لم تملك ثورة الزنج برنامجا يحدد أهدافها، لكن ذلك لا يرجع إلى نقص في مضمونها الإجتماعي الثوري التاريخي، بل إلى الثغرة الإيديولوجية بين جماهير الثورة وقيادتها. و "على بن محمد" حين تصدى لقيادة هذه الثورة لم يكن لديه أي دافع طبقي أو فكري يؤهل لحمل إيديولوجية هذه الفئة الاجتماعية المسحوقة لذلك لم يكن مؤهلا لصياغة أيديولوجيتها في شكل برنامج يحدد أهداف الثورة. وكانت فئة الزنج من التخلف الاجتماعي والذهني بحيث لا تستطيع صياغة برنامج.
ينظر حسين مروة: النزاعات المادية في الفلسفة العربية - الإسلامية، تبلور الفلسفة - التصوف – إخوان الصفا، دار الغرابي، لبنان، ANEP، الجزائر، ط الثانية 2002 المجلد الثالث، ص 16.

وليست هذه الحركة فقط التي جعلها قناعا له، بل وظف ثورة القرامطة لتبرير وتسويغ سلوك الأفراد الداعين إلى الفكر الإشتراكي «في سنة 289 من التقويم الإسلامي تقاطر أشباه البروليتاريا من بلاد ما بين النهرين على المدن بقيادة حمدان قرمط وأقاموا عاصمة حصينة تسمى السواد، كانت قلعة منيعة حقا تحطمت عندها جيوش الخليفة، وصعقت الحركة الثورية الإمبراطورية العباسية الغارقة في عبير المسك، ولم يرحم القرامطة أحدا، توزعوا في كل مكان ... وأقروا الشيوعية، وكانت هذه في مراحلها الأولية بطبيعة الحال» [1]، فتوظيف الروائي لهذه الحركة هو مطالبة بالثورة والتمرد، ان ثورة القرامطة انقلابية على السياسة وعلى الدين والواقع، ثورة جماعية غير مستسلمة، ثورة تحيل إلى إيديولوجية السارد والدعوة الصريحة إلى الشيوعية «كان لمحمد عديم اللقب وهو يغادر المنامة فكرة محددة في ذهنه، كان يرغب على غرار أساتذته القرامطة أن يذهب إلى مملكة خليجية ويسرق الحجر الأسود كان القرامطة قد احتجزوه في السنة المقدسة 319 من التقويم الإسلامي واحتفظوا به في مدينة السواد لكي يجنبوا الحجاج مضيعة الوقت وتبديد الأموال التي يمكن استخدامها للتغلب على المجاعة ولحصر نطاق الأوبئة» [2]، يقوم التناص هنا على توظيف الدين توظيف ركن من أركان الإسلام، وذلك بقلب دلالة المقدس، وتبديل مضمونها، إنها المواقف السلبية للثورات العربية، التي تقوم بهتك المقدس، لأن الشيوعية الماركسية لها نظرتها الخاصة للمثل والقيم المعنوية فهي «ترتكز على فلسفة مادية معينة تتبنى فهما خاصا للحياة لا يعترف لها بجميع المثل والقيم المعنوية، يعللها تعليلا لا موضع فيه لخالق فوق حدود الطبيعة»[3]، فالسارد في المقطع السابق يكشف الصراع بين الدين والفكر الشيوعي، فالإساءة

(1) ألف وعام من الحنين، ص 196-197.

(2) م ، ن، ص 241.

(3) محمد باقر الصدر: فلسفتنا، دراسة موضوعية في معترك الصراع الفكري القائم بين مختلف التيارات الفلسفية، دار المعارض للمطبوعات، بيروت، ط 10، 1400 ه، 1980 م، ص 30.

إلى المقدس سلوك منحرف وهو خطاب مرفوض، لأن محاولة انتزاع الدين هي محاولة عقيمة، ومس رموزه مهما كانت هو إعلان عن صدام وصراع وحرب، وإثارة النفوس المؤمنة «وبما أن الحجر الأسود الذي لا يتجاوز حجم كرة القدم، كان رمز الدين، العقيدة، فإنهم أبعدوه خارج الحرم، لبعث المؤمنين على التقاعس ولنزع الهالة المقدسة عن الشعائر الدينية التي كانوا يريدون مقاومتها وتحويلها إلى بضعة قوانين بشرية وقواعد اجتماعية»[1]، فالمقدس محظور انتهاكه، وفي حين نجد الخطاب الإيديولوجي عند "بوجدرة"، هتك للمقدس وأصبح الالتفات إليه هو التفات إلى عتيق، يتوجب علينا تفكيكه وإعادة النظر فيه حسب السارد، كما جعل من المتنبي قناعا آخر له، ليمرر خطابا جديدا يتماشى مع هذه الشخصية ويجعلها خلفية لأوجاعه، ويكشف من خلالها صور المعاناة لديه، معاناة البحث عن الهوية، فالمتنبي شخصية وعديم اللقب شخصية أخرى لكنهما متداخلتان تتنافسان «وكان محمد عديم اللقب الذي يعرفه من خلال قصائده يغار منه في قرارة نفسه، وحين قصت الدر لأم زوجها ملحمة حمدان بن قرمط أبرزت التنافس القائم بين بعلها والمتنبي الذي يعد أعظم شاعر في كل العصور»[2]، رافض للواقع ومتمرد عليه، فربط السارد تجربته بتجربة المتنبي، يقول عن المتنبي في موضع آخر «فكان المتنبي!» الأعظم! الأكثر جنونا وعبقرية! الأكثر دارية بأمور الغيب، عريفا بمسائل الفن، لا يعرف التعربد بالكلمات، زنديقا ملحدا حاقدا على كل الأرباب والأنبياء»[3]، فالسارد مثل المتنبي يستشرف المستقبل، فهو يتقنع به لأنه صاحب ميزة في ثورته، تتمظهر في إبداعه، ثم يستحضر مقطعا

(1) ألف وعام من الحنين، ص 241.

(2) م ، ن، ص 194.

(3) م ، ن، ص 195.

آخر يحيل إلى النرجسية، والتعالي والعظمة «والخطأ كله إلى المتنبي الذي كان مصابا بمرض العظمة ومهووسا بالله وبنفسه، لقد أوقف المطر ذات يوم وأعلن بأن أسلوب القرآن ركيك، فقد كان يقدس كل ما هو مكتوب في زمن ساءت فيه النبوءات والمدائح الدينية ويثني على القلم والكتابة، وقد هتك المتنبي فيما يقال بكل المحرمات... محمد عديم اللقب يريد نفس الشيء هو الآخر».[1]

فهذا الخطاب يثير كثيرا من التوتر والأسئلة ويجعل القارئ يخوض فيها من وجهات كثيرة وأولها الوجهة الدينية، فالشخصيتان تتشابهان، من حيث الواقع الاجتماعي والإبداع والدين والاتجاه الإيديولوجي، فقدم السارد مادة فكرية قد تصدم المتلقي لأنها تناقض ما يؤمن به، تناقض مخزونه الديني والفكري، وجعل خطابه يومئ إلى المساس به، وبذلك يصور السارد موقف المثقف الثابت على مبادئه وإن كانت خاطئه وتثير الحساسيات الدينية، فالمقطع السابق يحمل دلالات فكرية واضحة تشترك فيها الشخصيتان وتؤكد استمرارية هذا الفكر مجسدا في شخصيات تظهر عبر الأزمنة والأمكنة، فالسارد أسقط تجربة المتنبي على تجربة عديم اللقب، كما أثار قضية ذات أهمية في شخصية المتنبي هي النرجيسية[2] التي أصيب بها المتنبي وعقدة العظمة والافتخار التي هي من وجهة نظره الضيقة رمز للتفوق والتعالي، فهذا الإسراف المرضي في حب النفس والعظمة انتقل إلى الروائي عن طريق هذه الشخصية التي تقنع بها، فيضعنا السارد أمام شخصية مريضة تعاني الكبت والمرض النفسي الذي ترجع أصوله إلى الماضي، إلى "ابن خلدون" الذي ظل عديم اللقب يبحث عن الفضاء الذي ألف فيه مقدمته، كما أن الدافع الجنسي

(1) ألف وعام من الحنين، ص 241، 242.

(2) نسبة إلى نرجس Narcisse الذي وقع في غرام نفسه فيلقي نحبه ومن هذه الأسطورة أخذ مصطلح النرجيسية، حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته الفنية، مطبعة طربين، دمشق، د ت، د ط ، 1974، 1975، ص 32.

ليبيدو Libido سيطر على هذه الشخصية، عديم اللقب الذي عاشر النساء المومس، ووقع في حب أخته زوجة "بن ناصر"، وابنة الحاكم أيضا والزنجيات، فالسارد روى حكايات عن الغانيات واللواطيين فجعل الإيروس نقطة مركزية للمحكي، حيث تمظهرت النشوة الجنسية بالكثير من العلامات الدالة عليها من خلال التواصل الجسدي بين المثقف اليساري وضحاياه من النساء.

خامسا: الاستشهاد Citation

عرف البلاغيون التضمين، بأن يودع الشاعر قصيدته بيتا أو أكثر أو شطرا ليس له مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء[1] وأضاف النقاد المحدثون إلى الشعر، النثر وبذلك يكون التضمين هو الأخذ من الغير من مشهور الشعر أو النثر كما يذهب إلى ذلك الناقد المغربي جميل حمداوي[2] وهذه البنية النصية المعروفة بالتضمين عند القدماء، تناولها المحدثون في إطار ما يسمى بالاستشهاد Citation وهو «تكرار لوحده نصيه من خطاب في خطاب أخر»[3] فالاستشهاد يؤدي إلى علاقة تناصية بين خطابين، خطاب سابق أو النص الأصلي واللاحق الذي يحاول زحزحة دلالته لأن« تغيير موقع البنية النصية المستشهد بها من شأنه أن يحول دلالتها الأصلية فينتج قيمة دلالية جديدة»[4] والاستشهاد أكثر العلاقات التناصية وضوحا كما يرى جيرار جينات G.Genette « أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحا وشرعية هي السرقة وهي افتراض غير معلن ولكنه حرفي»[5].

---

(1) الإيضاح في علوم البلاغة ص 410.

(2) دراسات في النقد الروائي ، ص 27

(3) عبد القادر بقشي : التناص في الخطاب النقدي و البلاغي ، دراسة نظرية و تطبيقية ، أفريقيا الشرق – المغرب ، د.ط ، 2007 ص 90 .

(4) م . ن ص 91 .

(5) جرار جينيت : طروس الأدب على الأدب . تر . محمد خير البقاعي ، الموقف الادبي ع333، كانون الثاني 1999 ص 118 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق .

وقد وظفت الخطابات الروائية هذه الوحدات النصية حيث يشتغل المحكي الروائي "فاجعة الليل السابعة بعد الألف" على متفاعلات نصية تتماهى مع السرد وكأنه منجز الرواية وليس من نصوص سابقة، قد تعود إلى أزمنة بعيدة، مثل استدعاء السارد لخطبة "طارق بن زياد" عند فتح الأندلس مع استبدال بعض الألفاظ «حين بيعت غرناطة صرخ موسى بن أبي الغسان» [1] بأعلى صوته: أتوني بلباس الحربي وحصاني وسيفي، المدينة حين تباع تنهزم الذاكرة أيها الناس، وتظهر الأشواق، كان يعرف أن الموت في الطريق، رفع رأسه إلى السماء، كانت جافة مثل الحطبة... ثم اندثر داخل الشوارع المعلقة، التقت به سرية قشتالية على ضفة نهر شنيل، نهشوا من وجهة المغلق يقول القول، طلبوا منه أن يعرف بنفسه، ولكنه لم يفعل، أصروا، أغلقوا له الطريق وثب وسطهم، وطعن أحدهم بعد أن انتزعه من سرجه، وظل يبطش بهم حتى أتى على نصفهم، وحيث صرخ في المرة الأخيرة، كان قد سقط مثخنا بالجراح، أراد أن يدافع لكن الرماح التي حاصرته كانت كثيرة... صرخ بأعلى صوته، هو الذي صرخ في الحقيقة وليس طارق بن زياد..... يا ابن أمي، كان يجب أن تموت، السيوف أمامك والنهر الهادر من ورائك؟؟ فأين المفر»[2]

الرسالة موجهة إلى متلق خاص قرأ التاريخ العربي الأندلسي، فهذا الجزء مأخوذ من مقولة الفارس "موسى بن الغسان" الذي رفض تسليم مفتاح غرناطة

---

(1) موسى بن أبي غسان الفارس الثائر الاول على اتفاقية تسليم غرناطة حيث تنبأ بالغدر الاسباني ، حينما اجتمع الزعماء في بهو الحمراء الكبير ليوقعوا على قرار التسليم و قال : أتركو العويل للنساء و الاطفال فنحن رجال لنا قلوب لم تخلق لارسال الدمع و لكن لتقطر الدماء و اني لارى الشعب قد خبت حتى ليستحيل علينا أن أن ننقذ غرناطة . .. نهض موسى بن أبي غسان و صاح لا تخدعوا أنفسكم و لا تظنوا أن النصارى سيوفون بعهدهم ، و لا تركنوا إلى شهامة ملكهم إن الموت أقل ما نخشى ، فأمامنا نهب مدننا و تدميرها و تدنيس مساجدها و ... أما أنا و الله لن أراه ثم قام و خرج فجاهد حتى استشهد رحمه الله .

ينظر دولة بني الأحمر والموريسكيون ص 358 ، 359.

(2) رمل الماية ص 137 ، 138 .

وثـار مقـاتلا حتـى استشـهد ومعـه جـزء مـن نـص الفـتح [1] "لطـارق بـن زيـاد" كبنيـة نصـية حافـظ السـارد علـى إيقاعـه مـع أحـداث تغييـر فـي صـيغته الأصـلية "فالاستشـهاد citation" بـنص سـابق مـن أصـل لاحـق Hyper Text، يأخـذ بعـد المماثلـة بـين الشخصـيات، شخصـيته "طـارق بـن زيـاد" وشخصـية "موسـى بـن أبـي الغسـان"، صـرخة الأول مـن أجـل التقـدم وفـتح الأنـدلس - شـبه الجزيـرة الأيبيريـة- وصـرخة الثـاني ضـد "محمـد الصـغير" الـذي سـلم مفـاتيح غرناطـة واستسـلم للعـار والمهانـة، كـان عليـه أن يفعـل مـا فعلـه "طـارق بـن زيـاد" يرمـي بنفسـه إلـى الأمـام لا أن يبكـي بكـاء النسـاء كمـا قالـت عائشـة الحـرة لأبـي عبـد الله محمـد الصـغير « ابـك مثـل النسـاء ملكـا ضـائعا لـم تحـافظ عليـه مثـل الرجـال»[2] قـدم مفتـاح المدينـة لأعدائـه فكـان الإذلال والهوان.

كـان عليـه أن يفعـل مـا فعلـه "طـارق بـن زيـاد"، يرمـي بنفسـه إلـى الأمـام ولا يبكـي بكـاء النسـاء، بـاع غرناطـة والأنـدلس التـي لـم تـأت إلا بصـرخة ومـوت الرجـال، وأصـبح رمـزا للضـعف والخيانـة ومـا حـدث فـي غرناطـة، سـيحدث فـي الجملكيـة المدينـة الافتراضـية فـي المحكـي الروائـي والتـي ترمـز لكـل مدينـة تهـيمن عليهـا سـلطة خائنـة، ضـعيفة مثـل "محمـد الصـغير"، سـلطة تقـوم علـى الانهـزام والسـقوط والتهـاوي، لا الإقـدام وتجـاوز العراقيـل، فـأين أنـت يـا طـارق حتـى تعلـم القـادة اقتحـام المصـاعب وركوب الأهوال الأمة بحاجة إلى أمثالك وأمثال "موسى بن أبي الغسان".

---

(1) هذا مقتنطف من خطبة طارق بن زياد :

«أيهـا النـاس أيـن المفـر ؟ البحـر مـن ورائكـم و العـدو مـن أمـامكم ، و لـيس لكـم و الله إلا الصـدق و الصـبر ، واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الايتام في مأدبة اللئام ، و قد استقبلكم عدوكم بجيشه و أسلحته ...»

الشيخ احمد بـن المقـري التلمسـاني: نفـح الطيـب مـن غصـن الانـدلس الرطيـب ، تحقيـق احسـاس عبـاس ، دار صـادر بيروت ، الطبعة 6 ، 2012 المجلد 1 ، ص 240 ، 241 .

(2) دولة بني الاحمر ص 360 .

كما أورد مقتطفا من "نفح الطيب" لدمج الواقع التاريخي بالمتخيل الروائي وتجسيد التواصل بينهما جاء ذلك على لسان الراوي المشارك "البشير الموريسكي" بعد فراره من محاكم التفتيش «أيعقل أن تكون الأرض الأخرى أردأ من محاكم التفتيش؟؟؟ السؤال لم يكن وهميا لأني سأتذكر فيما بعد كلاما قرأته لصاحب نفخ الطيب (المقري) حيث كانت أول وآخر مدينة دخلت بعد مأساة الكهف تحترق مثل لعبة كبيرة صنعت من التين «تسلط عليهم الأعراب ومن لا يخشى الله تعالى في الطرقات، ونهبوا أموالهم، وهذا ببلاد تلمسان وفاس ونجا منهم القليل من هذه المعركة أما الذين خرجوا في ضواحي تونس فسلم أكثرهم، وهم لهذا العهد عمروا قراها الخالية وبلادها وكذلك بتطوان وسلان ومتيجة والجزائر...» [1] اتضح لي في نهاية المطاف أن ما رأيته في الكهف، عن الحاكم الرابع، لم يكن إلا جزءا يسيرا من مأساة خيط الدم الرفيع الذي ينطلق من ظلمة الليلة السابعة»[2] وقد وضع مقتطف المقري بين مزدوجتين، فسبب مآسي هذه الأمة هو جور الحكام واستبدادهم مما يؤدي بالإفلاس والانقلاب الاجتماعي فتتحول الشعوب إلى قطاع طرق بسبب جوعهم وبؤسهم، وهذا ما حدث للموريسكيين الذين فروا من محاكم التفتيش، ليجدوا من يسلبهم أموالهم ووجهوا نداءات الاستغاثة إلى السلطات العثمانية التي اصطدم بها البشير الموريسكي ولم يفلح في اقناعها ببراءته من الجوسسة لصالح الاسبان، ففي هذا النص التاريخي رسالة بل أكثر من رسالة للمسلمين، يوم طردوا من الأندلس بعد إعمارها ثمانية قرون وما رافقه من حملات تنصير ومحاكم تفتيش، هو من دون شك صراع أديان،

(1) النص مقتطف من نفح الطيب المجلد 1 ، ص 6، 7، 8 .

(2) رمل الماية الكتاب الاول ص 46 .

ومن انتقل إلى العدوة الأخرى -المغرب- لقي ويلات أخرى، فروا من جحيم التنصير ومحاكم التفتيش، ليصطدموا بالأوباش، أي رحلة أخرى لاكتشاف عالم أخر تعرضوا فيه للإغارات من قبل قبائل المنطقة وفي رواية ألف وعام من الحنين استشهد الروائي بمقتطفات شعرية للمتنبي وهي أبيات مشهورة التداول، جاءت في المقطع السردي الآتي: « كأن يعشق الخيل والبيداء والرمح والقرطاس والقلم، ثم أنه أوقف امطر ذات يوم حينما راح يتساقط بغزارة فحبس في مستشفى عقلي يشرف عليه الرازي»[1].

وقد نثرها السارد وهي أبيات يفتخر فيها المتنبي بذاته، يقول المتنبي:

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم[2]

وهذه الأبيات من قصيدة مطلعها

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعت كلماتي من به صمم[3]

والتي تنم عن نرجسية عالية، وقد تواتر ذكر هذا البيت الشعري في الرواية، فالمتنبي هو عديم اللقب، الأول حبس الماء، والثاني ظله لا يتركه منسحبا وراءه، إن المتنبي ببلاغته الخاصة وقاموسه الرهيب وانتباهه المدهش للعالم حوله جعل اللغة تتناسل وتتوالد جمالياتها ومغامراته الشعرية لم تتوقف، وهو من الأسماء الشعرية التي اتخذها النقاد نموذجا للكتابة عنها، رفضا وقبولا، هو شيطان الشعر الذي لا تنتهي كلماته، الذي يغري الكلمات كي تحرف عن مجراها وتخرق المعتاد،

(1) ألف و عام من الحنين ص 173 .

(2) أبو الطيب المتنبي : الديوان ، تقديم و شرح محمد راجي كناس كتابنا للنشر ، دط ، د ت ص 7 .

(3) م ، ن ص 8 .

واستشهاد الروائي بها فجر دلالات المحكي الروائي في هذه المدينة الافتراضية. المتنبي يمتلك طاقة هائلة ويعيش غربة، غريب في عصره، غربة تجاوز غربة المثقف[1] وهنا يلتقي المتنبي مع عديم اللقب الشخصية القلقة التي تعيش هواجس المنامة المدينة الملحمة التي تجتمع فيها المتناقضات، وفي الشمعة والدهاليز وظف وطار النشيد الوطني الجزائري حيث عمد السارد إلى اقتطاع النشيد الوطني كاملا دون تنصيص: «اصبري يا امرأة بعض الشيء فإننا نكاد نبلغ المقصد يا رب يا إخوتي قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات والبنود اللامعات الخافقات، في الجبال الشامخات الشاهقات، نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر فأشهدوا»[2] جاءت كتابة المقطع نثرية على غير طبيعته الجنسية الشعرية كما قالها مفدي زكريا:

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الطاهرات
والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات
نحن ثرنا فحياة أو ممات
وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فأشهدوا، فأشهدوا، فأشهدوا[3]

وتوظيف النشيد الرسمي الوطني وما يحمله من أحاسيس ومشاعر وطنية يحيل إلى زمن استرجاعي، زمن الثورة الكبرى التي حولت الجزائر إلى قبلة للأحرار، يستذكر الشاعر خالته العارم، وابن عمه المختار، وكل أهل الدوار

(1) عبد الرحمن العكيمي : الاستشراف في النص دراسة نقدية في استشراف المستقبل ، مؤسسة الانتشار العربي . لبنان ، ط الاولى ، 2010 ، ص 37 إلى 40 .

(2) الشمعة و الدهاليز ص 72 .

(3) مفدي زكريا. ابن تومرت: اللهب المقدس ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط2 ، 1992 ص 72 .

وهم يرددون النشيد الوطني بإيقاعاته المميزة التي تحيل إلى جمالياته وشعريته، تهتز له القلوب وتقشعر منه الأبدان، لأنه يترجم إحساس الشعب الجزائري بثورته، وهو صدى لمشاعر الثوار، فهذا الإيقاع الموسيقي للنشيد الوطني يثير الانفعالات الوطنية والحماس الثوري، والإيمان بالقضية الوطنية، فنشأ عن تكرار الحرف نغم موسيقي، يفيض بالمشاعر التي تلغي الذاتية، وتعمق الإحساس الجماعي، وتضخم - النحن- فالنشيد الوطني هو لسان الثورة، وزئير أسودها الذين هم نماذج Exemples للشعوب المطالبة بالحرية.

وظف الروائي أيضا السلام الوطني الفرنسي[1] L'hymne national français، وهنا تكمن المفارقة، جاء هذا الاستدعاء أثناء الحفل المدرسي "علت التصفيقات خاصة من طرف أولياء التلاميذ الذين راحوا يبدون إعجابهم بأبنائهم في لباسهم الموحد... ارتفعت مسطرة أستاذ الموسيقى قائد الجوق إلى فوق، فانبعث لحن النشيد الوطني الفرنسي إلى السلاح موطني شكلوا فيالقكم، العلم المدمن، ارتفع ليس سوى الدم الفاسد يغسل خنادقكم"[2] لم يحافظ السارد على السلام الفرنسي كما جاء في لغته بل تم الحذف منه وهذا مقطع منه Le premier couplet:

Allons enfants de la patrie,

Le jour de gloire est arrivé!

---

(1) la Marseillaise : Chant patriotique dont les paroles et la musique furent composées en 1792 par l'officier ROUGET DE LISLE ,Intitulé "Chant de guerre pour l'armée du Rhim" il devint l'hymne national français le 14 juillet 1795, après avoir été rendu célèbre par les fédérés marseillais, Dictionnaire langue française et noms propres, le Robert illustré aujourd'hui, AUBIN imprimeur Ligugé, Poitiers, Edition mise à jour en 1997, page 896.

La Marseillaise النشيد الوطني ألفه ولحنه الضابط روجيه دوليزل عام 1792 وسمى نشيد الحرب لجيش الراين واعتمد كسلام وطني فرنسي في 14 جويلية 1795 بعدما اشتهر من قبل الجمهوريين المارسليين.

(2) الشمعة و الدهاليز ص 69 .

Contre nous de la tyrannie,
L'étendard sanglant est levé, (bis)- مكرر
Entendez- vous dans les campagnes
Mygir ces féroces soldats?
Ils viennent jusque dans nos bras
Egorger nos fils, nos compagnes!
Refrain:
Aux armes, citoyens
Formez vos bataillons
Marchons, Marchons!
Qu'un sang impur
Abreuve nos sillons![1]

السلام الفرنسي يحمل بدوره دلالات الحرب والدم، وبث الحماس في الجندي الفرنسي، والمفارقة تبدو عميقة بين النشيدين في سياق التميز بين دور كل منهما، النشيد الفرنسي يحيل إلى تاريخ طافح بالدموية وشفرات المقاصل التي تنضح بدماء الجزائريين الذين أعدمتهم الحضارة الغربية، وجد الشاعر التلميذ نفسه مستمعا لمقتطفات من السلام الفرنسي، فيعلن وبعض الوطنيين الرفض، رفض التحية والوقوف لهذا النشيد، الذي يمثل الظلم الذي ترتكبه فرنسا في حق الجزائريين وما يحمله من مقصدية، فيثير انفعال الجزائريين وتتحول مقاطعه إلى لغة إيمان وجهاد من أجل التحرر من الآخر الفرنسي، الذي يمارس كل أنواع القهر والإجرام ضد الجزائريين، ودم هذا الجزائري

(1) ar.wikipidia.org/wiki.

الثـــائر هـــو دم طـــاهر نقـــي، ســـقى هـــذه الأرض الطيبـــة فأنبـــت كـــل جميـــل، وأرض فرنسـا تشـبعت بالـدماء القـذرة والفاسـدة، لـذلك ظلـت عطشـى للـدماء الزكيـة، دمـــاء الشـــهداء الجزائـــريين، إن مصاصـــي الـــدماء les vampires يتلـــذذون ويسـتمتعون بجـرائمهم القـذرة الدمويـة، ومأسـاة السـفاح تكمـن فـي الإرادة الفولاذيـة للشـعب الجزائـري، الـذي ظـل متمسكا بمشـروعيته وحقـه فـي الحريـة وطـرد الجـلاد مـن أرضه الطاهرة.

ـ كـان للكلمـة، للشـعر انسـجام مـع العزيمـة، ووافقـة اللحـن الشـجي المزلـزل فكـــان النشـــيد الجزائـــري، وقعـــا علـــى المجاهـــدين وكـــل فئـــات الشـــعب، فاختيـــار الكلمـــة والبحـــر والإيقـــاع الموســـيقي أحـــدث تواصـــلا مـــع الملتقـــى، ممـــا يـــؤدي إلـــى انفعالـــه والشـــعور القـــوي بالانتمـــاء إلـــى هـــذا الـــوطن، والرفـــع مـــن المعنويـــات ودفعـــه قـــدما نحـــو مواصـــلة الجهـــاد والإيمـــان بالنصـــر القريـــب. واختيـــار بحـــر الرمـــل البحـــر الصـــافي وفـــر وخلـــق إيقاعيـــة جميلـــة وتناســـب نغمـــي[1] يلائـــم الإنشـــاد الثـــوري والانفعـــال والحمـــاس نتيجـــة الحالـــة النفســـية المكتنـــزة بـــآلام الـــوطن، وهـذه التموجـات النغميـة فـي النشـيد الـوطني لهـا علاقـة بانفعـال الشـاعر وإحساسـه الـوطني بقضـيته، وهـذا الانفعـال والتـوتر انتقـل إلـى الشـعب، إلـى المجاهـدين، لأن الجزائـر فـي قلـب كـل فـرد مـن أبنائهـا، الجميـع يحمـل همـوم الـوطن، وحركيـة النشـيد وسـرعة الإيقـاع والتكـرار وتوظيـف جمـع المؤنـث خـدمت دلالـة الألفاظ وقوتها.

كمـا اسـتدعى الروائـي أيضـا الشـاعر محمـد العيـد آل خليفـة موظفـا أبياتـه « فهـذا محمـد العيـد آل خليفـة الشـاعر الفحـل الـذي يعجـب الطلبـة والاسـاتذة بـه، يصـف قنبلـة هيروشـيما قـائلا: تفجـرت القنبلـة فـي هيروشـيما فتركـت كـل شـيء هشـيما ويتحـدث

(1) ينظـر. صـالح محمـد حسـن أردينـي: ثنائيـة السـرد والإيقـاع، دار الحـوار سـوريا، ط أولـى، 2011 ص 122، وموفـق قاسـم الخـاتوني: دلالـة الايقـاع وايقـاع الدلالـة فـي الخطـاب الشـعري الحـديث، دار نينـوى للنشـر والتوزيـع، سوريا، د ط ، 2013، ص 53.

عن المرأة وواجباتها السياسية فيقول: يا بنات الجزائر كن للاستعمار ضرائر يضحك من أعماقه كلما قرأ شعرا من هذا النوع، شعر السلام عليكم كما يقول»[1] السارد يقدم انتقادا لاذعا لهذا النوع من الشعر، كناية عن ضعفه وخلوه من الرموز والجماليات والشعرية، ووظف مطلع قصيدته "خطر العلم على البشرية"

كرة واحدة في «هيروشيما» تركت كل مبانيها هشيما[2]

كما وظف لازمة تشيد نساء الجزائر "يا بنات الجزائر" والتي في الديوان يا نساء الجزائر[3]

وفي نقده هذا حكم على ذوق المتلقى النخبوي -الطلبة والأساتذة- وفيه إشارة إلى صورة المتلقى السلبي، غير المتفاعل مع روائع الشعر العربي والعالمي، التشاكل قائم بين مستويين من الشعر، الجزائري البسيط لنقص إيقاعه وعدم الانسجام بين الدلالة والوزن، وشعر الأخر بشعريته وجماليته وحضوره الإيقاعي والدلالي، والتماثل الصوتي والحمولات الرمزية، وهذا الشعر هو الذي يتواصل مع المتلقي ويبعث فيه المتعة ويثير قلقه، وشتان بين الشعرين، وهذا حكم ظالم للشعر الجزائري، وللشاعر محمد العيد آل خليفة الذي تصدى بقلمه للاستعمار الغاشم، ومتشبع بمآسي وطنه، ولعل هذا الشعر بعيد عن الأداء الجمالي، لأنه اختزل هموم الوطن.

تتواصل الرواية مع الشعر الاندلسي، نستنشق من خلاله العبق التاريخي وتستعيد لحظات العشق المقدس والأسطوري، قصة الحب الأبدي بين "ابن زيدون" و"ولادة بنت المستكفي" حيث وظف السارد مطلع النونية «أحب قافية إليه هي النونية فقد

(1) الشمعة و الدهاليز ص 103 .

(2) محمد العيد آل خليفة: شعراء الجزائر ديوان محمد علي خليفة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د ط ، د ت، ص 336

(3) م ، ن ، ص 574 .

فتح ابن زيدون في بكائيته لولادة «أضحى التنائي بديلا عن تدانينا، وناب عن طيب لقيانا تجافينا» إمكانية كبيرة لقصيد مطول»[1] البيت الشعري مستقل وضعه السارد بين علامتي التنصيص والذي أخذها كما هي من قول ابن زيدون في نونيته:

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا[2]

يشتغل السارد على الزمن الاسترجاعي حيث كان الشاعر الأستاذ تلميذا ويستحضر الشخصيات الغائبة -المعلم- الذي أفرغ الشعر من جمالياته وروحه الشعرية، ومن دلالته الفنية وحول الشعر إلى وظيفة نحوية جامدة ما جعل الشخصية المحورية تنفر من اللغة العربية، والمكون الدلالي لاسم الشخصية الموضوع لها Surnom- الشاعر- يحيل إلى الموهبة والتميز، الشاعر يتماثل مع ابن زيدون، وقع الاثنان في أسر الحب ابن زيدون ينشد حبيبته في شعره، والأستاذ يراها في الحلم واليقظة، واشتهر ابن زيدون بعشق ولادة وأصبح قدوة المحبين، ومنهم البطل العاشق لزهيرة، بهذه الجرأة المتحررة والمعهودة عبر التاريخ، تكشف المسكوت عنه وتخترق الممنوع وتتجاوز تابوهات المجتمع، ليعلن الحب في الأخير تفوقه.

تركيب:

اكتسبت الرواية الجزائرية نضجا فنيا أهلها أن تتفاعل وتتناص مع النصوص المقدسة والنصوص النثرية والشعرية والشعبية، فراحت تمتاح من دلالات النص المقدس، مفارقة سياقة الأصلي، دون المساس بقداسته، سواء أكان

(1) الشمعة و الدهاليز ص 103 .

(2) أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن غالب بن زيدون: ديوان ابن زيدون ، شرح و تحقيق كرم البستاني دار صادر بيروت، د ط ، د ت، ص 9 .

الإقتباس مقبولا أم مباحا[1] فالإنفتاح على النص المقدس يحيل إلى تعاليه وجماليته، التي أوقعت أشد المبدعين إلحادا في أسر لغته ومعانيه وإيحاءاته الروحانية، التي أسهمت في إنتاج شعرية المتخيل الروائي، كما راح المبدعون يغرفون من الأحاديث النبوية الشريفة التي ساعدت في انتاجية المعاني، وكان للأساطير والخرافات والرموز فاعلية في إثراء النصوص، التي استلهمت مضمونها، وأعادت صياغته، حتى يلائم سياقاتها في تفاعل، بالبحث عن معاني جديدة غير المعاني التي أسس عليها الغائب، وساهم الاستمداد من الأمثال الشعبية من تحقيق البعد التواصلي التفاعلي بين الرواية والموروث الشعبي، من حيث دلالة المثل ورقته وحسن وشيه، حيث حافظ المبدعون على ألفاظه في الغالب، كما مارست النصوص تجربة القناع، حيث استدعاء الحركات المتمردة في التاريخ العربي، لفضح الأنظمة العربية والحكام، الذين يقدسون الزعامة، ويمارسون كل أساليب القمع ضد شعوبهم، وتماهت الأنا الساردة، التي يمثلها صوت الأستاذ للشاعر في "الشمعة والدهاليز" وأنا الموضوع الممثلة في الشخصية التاريخية "المهاتما غاندي" صاحب رسالة التسامح واللاعنف، زعيم الإنسانية، الهادئ الذي هزم العنصرية والطغاة، ليعبر من خلال هذه الشخصية عن رفضه لكل أشكال العنصرية.

(1) الاقتباس عند القدماء على ثلاثة أقسام: مقبول ومباح ومردود، فالمقبول ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم، والمباح ما كان في الغزل والرسائل والقصص، والمردود وهو على ضربين: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه... والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل. ينظر بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مكتبة الأنجلو المصرية، ط الثانية، 1389 – 1969 ص 163.164.

الفصل الثالث

-شعرية التناص-

تأطيـــــــر.

أولا: سيميائية العتبات النصية.

I. الغلاف الخارجي.

II. سيميائية العناوين.

III. بلاغـة الحـــذف.

ثانيا: تفاعل النص الروائي مع الليالي والسيرة الشعبية.

ثالثا: حضور السارد

رابعا: التفاعل النصي بين ألف و عام من الحنين و مائة عام من العزلة.

تركيـــــــب.

تأطيـــــــر:

الشـعرية " la poétique " مصـطلح اهـتم بـه الغربيـون والعـرب علـى حـد سـواء منـذ أرسـطو إلـى اليـوم و بمـا أنهـا كمـا يقـول Todorov : «تسـعى إلـى معرفـة القـوانين العامـة التـي تـنظم ولادة كـل عمـل أدبـي، تبحـث عـن القـوانين العامـة داخـل الأدب ذاتـه»[1] فلقـد كـان لهـا الفضـل فـي توجيـه الانظـار إلـى العتبـات النصـية و أعطـت لهـا أهميـة فـي توجيـه القـراءة : و«لـم يخطـئ "رولان بـارت" لمـا احتفـى بعـودة الشـعريين جـاعلا مـن " ج.جينيـت " أحـد أقطـاب الشـعريات المعاصـرة كونـه اسـتطاع الجمـع بـين ماضـي الشـعريات و حاضـرها »[2] لقـد اهـتم جينيـت بالشـعريات باعتبارهـا قديمـة حيـث ارتبطـت بالثقافـات البلاغيـة و جديـدة فـي الآن نفسـه لاسـتفادتها مـن مباحـث اللسـانيات[3] و انتقـل "جينيـت" مـن دراسـة شـعرية الـنص إلـى دراسـة شـعرية المنـاص و توصـل إلـى وضـع مصـطلح المنـاص paratexte ، و هـو نـص يـوازي الـنص الأصـلي ، فـلا يعـرف إلا بـه و مـن خلالـه[4] يكمـن موضـوع الشـعرية عنـد جينيـت فـي التعـالي النصـي و هـي : «مقولـة أكثـر تجريـد تهـتم بالمتعاليـات النصـية أو بـأكثر دقـة بالتعـالي النصـي ، أي كـل مـا يجعـل مـن الـنص يـدخل فـي علاقـة ظـاهرة أو خفيـة مـع بـاقي النصوص»[5] .

أولا: <u>سيميائية العتبات النصية:</u>

المنـاص paratexte نـص مـواز يحـدد هويـة الـنص و يمـنح المتلقـي صـورة مصـغرة عـن مضـمون الـنص و لا يمكـن قـراءة الـنص قـراءة واعيـة دون الالتفـاف إلـى

(1) خليل مرسى : جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، دط، 2008 ص 14 .

(2) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط الأولى 2008، ص 25.

(3) ينظر عتبات ص 25 .

(4) ينظر عبد الحق بلعابد : عتبات ص 28 .

(5) عتبات ص 26 .

مـا يحـيط بـه أو معرفـة حواشـيه كمـا يسـميها فيليـب لوجـان "*Philippe Lejeune*" «اســـم الكاتـــب ، العنـــوان والعنـــوان الفرعـــي واســـم السلســـلة ، اســـم دار النشـــر....»[1] هـــذه النصـــوص تحمـــل بـــدورها رســـالة، تســـاعد علـــى القـــراءة وتعيـــين الـــنص وفـــك بعـــض شـــفراته كمـــا أن الـــنص المـــوازي «يوجـــه القـــراءة ويحـــد مـــن جمـــوح التأويـــل مـــا يســـاهم فـــي رســـمه مـــن أفـــق انتظـــار محـــددة»[2] مـــن وظـــائف الـــنص المـــوازي أنـــه يوجـــه التأويـــل ويـــتحكم فيـــه فـــلا يتـــرك مجـــالا لانفـــلات القـــراءة، وقـــد خصـــص جيـــرار جينيـــت *Gérard Genette* فـــي كتابـــه "عتبـــات *Seuils*" بحثـــا عـــن الـــنص المـــوازي والعناصـــر المكونـــة لـــه كمـــا أشـــار إلـــى هـــذه العناصـــر فـــي كتابـــه طـــروس «*palimpsestes*» «يـــرتبط الـــنص بهـــذا المعنـــى بمـــا أســـميه نصـــه المـــوازي، ويمثلـــه العنـــوان، العنـــوان الفرعـــي، العنـــوان الـــداخلي، التمهيـــدات، التـــذييلات، التنبيهـــات، التصـــدير، الحواشـــي الجانبيـــة، الحواشـــي الســـفلية، الهـــوامش المذيلـــة للعمـــل، العبـــارات التوجيهيـــة، الزخرفـــة، الأشـــرطة (تـــزيين يتخـــذ شـــكل حـــزام)، الرســـوم، نـــوع الغـــلاف وأنـــواع أخـــرى مـــن إشـــارات الملاحـــق والمخطوطـــات الذاتيـــة والغيريـــة التـــي تـــزود الـــنص بحواشـــي مختلفـــة، وأحيانـــا بشـــرح رســـمي، بحيـــث أن القـــارئ الحصـــيف والأقـــل اضـــطرارا للتنقيـــب خـــارج الـــنص، لا يســـتطيع التصـــرف بالســـهولة التـــي يتوخاهـــا»[3] تلـــك هـــي النصـــوص الموازيـــة أو المحيطـــة والتـــي ســـيتناول البحـــث بعضـــا منهـــا فيما سيأتي.

---

(1) ينظـر عبـد الحـق بلعابـد: عنفـوان الكتابـة ترجمـان القـراءة، العتبـات فـي المنجـز الروائـي العربـي الانتشـار العربي م.ع السعودية، ط الأولى 2013 ص 39.

(2) نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، ط الأولى 2007 ص 71.

(3) الخطاب الموازي في القصيدة العربية ص 22.

I. الغلاف الخارجي:

1- دراسة صورة الغلاف الخارجي: في رواية حمائم الشفق

الغلاف من الموازيات النصية و له وظيفته التي تعيّن النص، فهو فضاء محمل بالدلالات والجماليات ، لأن هذه الرسومات والصور المرفقة بالغلاف ما هي إلا صورة إيحائية للمتن الروائي، فالصور الخارجية تشكل عنصرا أساسيا يحمل رسالة إيقو نصية مثله مثل العنوان[1]، وقد شكلت بعض الأغلفة للنصوص الروائية لوحة إشهارية إغرائية تختزل رسما ما لم تصرح به الرواية أو المسكوت عنه، ففي رواية حمائم الشفق يحمل الغلاف الخارجي لوحة تشكيلية تجريدية[2] ، وهو علامة للرواية كونه يشكل عنصرا من عناصرها.

أ- التنظيم المجمل للصورة:

تلتقط العين بداية الصورة ككل دون تفصيل وتحتاج إلى تركيز أكثر وإعادة نظر لكي تستعمل كل الرسالات التي تقولها[3]، هذا الكل يمثل مجموعة من الألوان تتوزع بشكل عشوائي وراء خلفية زرقاء يظهر جزء منها أعلى إطار الغلاف ثم تبدأ العين بحثا في الجزئيات حتى تتمكن من تأويلها، هذه خطوط مستقيمة وأخرى تأخذ أشكالا هندسية مختلفة، منها المنكسرة والمتعرجة، والخط «يمكن أن يوحي بالسرعة والرشاقة... والخطوط المتعرجة تؤول باعتبارها علامة صريحة على الشهوة والأنوثة الخاضعة»[4] كما لا تخلو اللوحة من اللون الأزرق، وكذا الأحمر بتدرجاته من مائل للصفرة إلى القاني إلى حمرة الشفق، حتى تصدم العين بالأبيض والأسود.

---

(1) ينظر عنفوان الكتابة ترجمان القراءة ص 89.

(2) اللوحة للرسام العالمي فاسيلي كاندنسكي Vassily Kandinsky مؤسس تقنية التجريد في الفنون التشكيلية، ولد في موسكو في ديسمبر 1866، رحل إلى ألمانيا عام 1896، وفي عام 1911 أسس مع الفنان الألماني فرانز مارك حركة الفن التعبيري وقد جعلت منه رسومه ونظرياته رائد للحركة التعبيرية التجريدية.

Wikipedia.org wilsi. 6-6-2015.

(3) ينظر عنفوان الكتابة ص 93.

(4) غي غوتيي: الصورة المكونات والتأويل تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي المغرب، ط أولى، 2012، ص 241 ، 242.

ب- تأويل الصورة:

ينطوي الغلاف على نوع من التعقيد و الإشكال، هو لوحة تجريدية تقترن بالبصر ومدى فكه لهذه البنية التشكيلية، أين تتجلى الألوان المختلفة، لكن الصفة اللونية البارزة التي تطغى على مجمل اللوحة هو اللون الأسود يليه الأحمر بتدرجاته، فاللون الأسود محمل بدلالات الحزن كما يدل على رمزيات أخرى «الخوف من المجهول والميل إلى التكتم ولكونه سلبي اللون يدل على العدمية والفناء»[1] فالسواد يعكس حالة الحزن التي غشت المدينة باغتيال الفن، باغتيال فنان المنمنمات "محمد راسم"، هذا اللون يشكل صورة القتامة وليل المدينة بانطفاء أحد أهم أضوائها، مركزية اللون الأسود تستقطب كثافة دلالية تشتغل على السلبية و المأساوية، مدينة الجزائر البيضاء تختزل مأساتها في هذه الجدارية، فيحدث تحول المدينة التي أصبحت رمزا للخراب، و ضياع السكان المرحلين منها، ورمزا للدموية بقتلها فنانيها ويمتزج السواد بالاحمرار، حمرة الدم السائل تكاد اللوحة الصامتة تبين جريانه، فهو صورة للعنف الممارس ضد الفن، ليبرز لنا سلبية السلطة، فالتقابل حاصل بين العنوان وصورة الغلاف، و الجمال والسلام يتحولان إلى عنف ودماء وحزن، تتجلى مدينة الجزائر زاحفة إلى الهاوية، المدينة البيضاء الجميلة تتحول إلى مدينة للخراب يختلط لون الدم مع لون الحمائم مع السواد والأيقونة اللونية مطابقة لما يحدث في المدينة من دموية وعنف، بحيث ضاعفت معلومات القارئ حول النص «لأنها تخفي احتمالات قرائية باعتباره كتابا مفتوحا بتعبير ايكو تعطينا حرية التأويل»[2]، واللون الأحمر بتدرجاته حاضر بقوة من

(1) فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري ، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، الأردن ، ط الأولى ، 2009 ، 2010 ، ص 44 .

(2) عنفوان الكتابة ترجمان القراءة ص 91.

حمـــرة الشـــفق ذات البعـــد الجمـــالي الطبيعـــي والمرتبطـــة بالحمـــائم رمـــز الســـلام، إلـــى حمـــرة الـــدم واللوحـــة تمثـــل خـــراب المدينـــة و التنظـــيم التـــأويلي للصـــورة مـــن ألـــوان متداخلـــة متدرجـــة وراء خلفيـــة زرقـــاء، والزرقـــة تحمـــل دلالـــة «الصـــدق والحكمـــة ورمـــز الخلـــود وقـــد يـــدل علـــى الحـــب»[1] فهـــذا اللـــون يحمـــل كثافـــة دلاليـــة لأنـــه قـــد يـــدل فـــي ســـياق آخـــر علـــى «الإخـــلاص والشـــرف و الأمـــل... »[2] إنـــه لـــون إيجـــابي يرمـــز إلـــى كـــل مـــا هـــو جميـــل، يـــدل علـــى الســـماء الشاســـعة الحاملـــة للخيـــر والقـــوة والغضـــب، هـــو لـــون البحـــر بعطائـــه وجمالـــه وغضـــبه، لـــون محمـــل بـــدلالات المفارقـــة. كمـــا أن حضـــور اللـــون الأبـــيض المـــوزع علـــى الصـــورة يحمـــل دلالات الإضـــاءة والنـــور فـــي مقابـــل الســـواد والعتمـــة المهـــيمن علـــى الصـــورة[3]، الإضـــاءة هـــي المدينـــة القديمـــة ومـــا تحملـــه مـــن ألفـــة بينهـــا وبـــين ســـكانها تمثـــل نوعـــا مـــن الحميميـــة، فالصـــورة تمثـــل عـــالمين؛ عـــالم المدينـــة القديمـــة الجميلـــة البيضـــاء وفضـــاء المدينـــة الجديـــدة المعتمـــة التـــي رحـــل إليهـــا الســـكان، فاللوحـــة تحمـــل دلالـــة الغـــروب غـــروب شـــمس المدينـــة العتيقـــة ومـــا تمثلهـــا مـــن حميميـــة بينهـــا وبـــين ســـكانها المـــرحلين بـــالقوة، مـــن قبـــل الشخصـــية المعاديـــة ـ الســـلطة ـ التـــي ســـتقيم مشـــاريعها فـــي فضـــاء المدينـــة القديمـــة، اللوحـــة هـــي صـــورة للرحيـــل والغـــروب، غـــروب الفـــن بقتـــل محمـــد راســـم وترحيـــل الســـكان، و الألـــوان مـــا هـــي إلا صـــورة للمعانـــاة، لتراجيـــديا الســـلطة وممارســـاتها الطاغيـــة ضـــد الأنـــا، والتفاعـــل والتـــداخل بـــين فـــن الرســـم والســـرد يحقـــق شـــعرية الـــنص ، و العناصـــر المحيطـــة أو النصـــوص الموازيـــة تكتســـب قوتهـــا وأهميتهـــا بقـــوة تأثيرهـــا أو كمـــا يســـميها "جينيـــت" وحدة التأثير[4] .

---

(1) اللون لعبة سيميائية ص 150.

(2) م ، ن، ص 150

(3) ينظر عنفوان الكتابة ترجمان القراءة ص 100.

(4) ينظـــر نبيـــل منصـــر: الخطـــاب المـــوازي للقصـــيدة العربيـــة المعاصـــرة، دار توبقـــال للنشـــر المغـــرب، ط الأولى،2007، ص 25.

2- رواية الجازية والدراويش:

جاء العنوان باللون الأسود يعلوه اسم المؤلف بلون مميز أزرق مائل إلى الخضرة ويحمل الغلاف صورا تمثل دعامة مناصية ورسالة للمتلقي ، هناك علاقة جوانية بين الصور و المتن الروائي ، صورة الغلاف تمثل أغصانا بلون أبيض، وأسود ورمادي، تتساقط أوراقها بشكل كثيف، أسفلها صورة لفتاة ترقص بين رجلين، الذي على اليمين يعزف على الناي والآخر يحمل دفا يرتديان ألبسة تقليدية، الصورة تُحِيل إلى ما يسمى بالزردة وما تطلبه لإقامتها، وهي تدخل ضمن الفلكلور والثقافة الشعبية الجزائرية وهذه الصورة تضيء أسرار التقاليد الوطنية في الشرق الجزائري، تنهض الصورة من منطلق المقارنة بين المتخيل الروائي والواقع الجزائري، لإعلان التماثل بينهما لأن صورة الغلاف ما هي إلا حافزا خطابيا متمما لباقي التيمات[1]. إن حضور الألوان الثلاثة أبيض وأسود ورمادي تشير إلى درجة الإنارة أو العتمة، يتماهى الأبيض مع الأسود فيتولد الرمادي وما يحمله من دلالات الضبابية وعدم الوضوح[2]، فهذا اللون الوسطي بين لونين يحيل إلى صورة "الجازية" وعلاقتها مع خطابها، ومع الحركات السياسية. فالقيمة الاستطيقية للصورة هو تفاعلها مع المتن الحكائي لأن فن الرسم هو أحد الفنون الموازية للأدب *paralittérature* [3] به تزداد جمالية الأدب، والصورة توضح الحالة التي تعيشها "الجازية" مع الذين يتنافسون عليها ورقصتها التي لا تمنحها إلا لمن قبلت به، و ارتضته وتساقط هذه الأوراق مؤشر سلبي لأوضاع الجزائر أو العشرية السوداء، التي هي مقبلة عليها والخريف

(1) ينظر الخطاب الموازي ص 26.

(2) ينظر اللون لعبة سيميائية ص 163.

(3) ينظر الخطاب الموازي ص 92.

مـا هـو إلا بدايـة، ليـأتي بعـده الشـتاء، ويبـدأ معـه الصـراع والمآسـي التـي عصـفت بـالجزائر التـي أرادت الانفتـاح الـديمقراطي الـذي سـبب جراحـا أصـابت الـذات الجمعيـة، إن مأسـاة "الجازيـة" هـي هـؤلاء الخطـاب الـذين يتخـذون لبوسـا سياسـيا واجتماعيـا وأخلاقيـا وثقافيـا للفـوز بهـا، الجميـع يعـيش هـذا الفقـد والحـب ويترقـب وصـالها والتنـاوب الـديمقراطي عليهـا، وقـد جعـل الروائـي والناشـر الرسـم علـى الغـلاف الخـارجي فـي علاقـة مـع المـتن الحكـائي وأفكـار الـراوي والشخصـيات، والمؤسسـة التشـكيلية ترجمـت أفكـار الممارسـة الخطابيـة، واللغـة اللونيـة حملـت دلالات أثـرت السرد من خلال قوتها التأثيرية.

3- رواية رمل الماية:

يتأسـس الغـلاف علـى مركـز تـاريخي يمثـل صـورة لـزمن الليـالي ، وبمـا أن صـورة الغـلاف رسـالة تناصـية كمـا عـدها جـرار "جينيـت *Gérard Genett*" فإنهـا تشـكل نصـا بصـريا تـدليليا[1]، روايـة الفاجعـة "لواسـيني الأعـرج" غلافهـا الخـارجي أصـفر اللـون، هـذا اللـون الـذي يحيـل إلـى شـبكة مـن الـدلالات تمثـل جانبـا سـلبيا لهـذا اللـون فهـو رمـز للضـعة والخـداع والغـش [2] كمـا يحمـل معنـى مقـارب لـذلك «رمـز الخطـر والـدهاء والجـبن والخسـة والخيانـة وعـدم الأمانـة والمـرض والسـقم الـدائم»[3] وحضـور اللـون الأصـفر يشـكل جانبـا سـلبيا يضـاعف مـن لعبـة المعنـى التخيلـي وقـد ينـزاح عـن دلالتـه الأصـلية ليشـكل معنـى ايجابيـا، مـن خـلال لـون الغـلاف يمكـن القـول أنـه علامـة علـى المـتن الحكـائي وفضـائه الملـيء بالمكائـد والخطـر الـذي يتهـدد شـهرزاد، والفواجـع التـي تعيشـها الأمـة، فلـون الغـلاف يحكـي الحكايـة قبـل أن ترويهـا

(1) ينظر الخطاب الموازي ص 33.

(2) اللون لعبة سيميائية ص 157.

(3) م ، ن، ص 157.

"دنيا زاد"، يروي قصة الخداع والأسرار التي خبأتها راوية الليالي "شهرزاد" عن "شهريار" خوفا من بطشه.

الغلاف مرفق بلوحة فنية تشكل صورة تراثية عندما كان للعربي كلمته وصوته.

تحليل مكونات اللوحة :

قبل تحليل مكونات اللوحة أو ماذا تريد أن تقول، لا بد من قراءة وصفية لها، في الجزء الأول تمثل اللوحة صورة لحبيبين من زمن الحب الأسطوري يتبادلان الحب في جو من الرومانسية، يرتديان ملابس تعود إلى العصر العباسي والأموي أو زمن الليالي، ملابس تحيل إلى أنهما من الطبقة الثرية، يجلسان في حديقة القصر وتحيط بهما الأشجار والزهور من كل جهة، هذان الحبيبان لا يدريان ولا ينتبهان لما يحصل حولهما، إنهما يختلسان من الزمن لحظات السعادة، ليستمتعا بالحياة ويعيشا لحظات فيها كثير من الحميمية، هذا ما يفسره استناد الفتاة إلى حبيبها واحتضانه لها، لأن في وقوفنا وجلوسنا لغة، تختلف حسب وضعيات الوقوف والجلوس فالجلسة الحميمية بين المحبين والعشاق تختلف عنها في الجلسات الاعتيادية، وتتقلص المسافات في حالة المحبين، وقد تلتصق الأجساد[1]، فالصورة تعكس وتترجم المتن الروائي الذي يعيد سرد التاريخ العربي المنسي فهي تحيل إلى زمن السرود العربية، وهي تعلن عن العمل الروائي، تعلن أن التاريخ بإفرازاته السلبية والإيجابية هو مشترك بين العرب منذ القديم،

(1) ينظر مازن مرسول محمد: حفريات في الجسد المقموع، مقاربة سوسيولوجية ثقافية، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط الأولى 1436هـ، 2015م ص 126، 128.

مـا زال العربـي يعـيش قصـص الليـالي ومـا زال "شـهريار" يسـتمتع بـالحكي، حكـي "شـهرزاد" التـي تحيـل إلـى سـيطرة الأنوثـة وإغوائهـا للسـلطة وتصـديها لقتـل بنـات جنسـها، اللوحـة إشـهار لشخصـيات الروايـة التـي تعـود مـن التـاريخ، تتحـدى الأنثـى بجمالهـا بإغرائهـا، لعبـة القتـل التـي ألفتهـا الـذكورة المطعونـة فـي شـرفها، اللوحـة الخارجيـة دال رمـزي مـواز، اكتسـب أهميتـه مـن كونـه علامـة بصـرية رامـزة تؤشـر للمحكـي المتخيـل. هـي صـورة للحريـة والحـب، حريـة دنيـا زاد فـي حكـي مـا خبأتـه أختهـا شـهرزاد عـن شـهريار، وهـي الوجـه الأنثـوي الـذي يؤكـد سـلطان الهيمنـة والظلـم عنـد الـذكر، دنيـا زاد سـتحكي عـن التـاريخ العربـي عـن صـراعات الأديـان، عـن القتـل ، عن سقوط الأندلس، عن نفي أبي ذر الغفاري ...

أمـا فـي الكتـاب الثـاني الغـلاف يأخـذ اللـون نفسـه للكتـاب الأول ويتشـكل فـي إطار لوحة فنية.

ـ مكونات اللوحة

تمثـل اللوحـة صـورة مـن التـراث العربـي عبـارة عـن جلسـة سـمر ملوكيـة تتكـون مـن الحـاكم وجلسـائه خلـف الجلسـة قصـر عظـيم ، و هـي امتـداد للوحـة الأولـى، يظهـر ذلـك جليـا مـن خـلال لعبـة الألـوان وتوزيـع الظـلال والأنـوار والمزاوجـة بـين الألـوان وتتعلـق اللوحـة بـالمتن الروائـي الـذي يكشـف للقـارئ فضـاء الروايـة ومحمولاتهـا مـن اللحظة الأولى للتلقي.

ـ تحليل مكونات اللوحة:

تحيـل اللوحـة إلـى العتمـة والظـلام وهـي إحـدى طقـوس "شـهريار بـن المقتـدر" المهـووس باغتصـاب النـور، لأن خلـف الجلسـة هنـاك مكـان بـه إضـاءة ونـور، ممـايعنـي

أن النـور هـو الخيـروالظـلام هـو الشـر وهمـا مـن يشـكلا المركـز، وفـي هـذا الفضـاء المظلـم تحـدد مصـائر النـاس، وباسـتمرار العتمـة يتواصـل الاسـتبداد و يـزول النـور، ويسـتمر الحكـي الـذي أصـبح يشـكل آليـة لتنفيـذ العقوبـة، وعـودة البشـير الموريسـكي الغرنـاطي بعـد ثلاثـة قـرون وخروجـه مـن الظلمـة، هـو بحـث عـن ضـوء القمـر الـذي لـم يكتمـل بعـد لينشـر نـوره علـى المدينـة التـي تعـيش فـي دائـرة مغلقـة، قـام بفعـل الغلـق الحاكم "شهريار بن المقتدر".

اللوحـة مؤشـر لـزمن الفـردوس المفقـود - الأنـدلس- وزمـن جحـيم امـدوكال، ولـن تتبـدد العتمـة إلا بعـد تبـدد جحـيم "الليلـة السـابعة بعـد الألـف" وبالتـالي اختتـام الحكـي، الـذي يمثـل الفاصـل بـين الماضـي والحاضـر، والسـواد والظـلام هـو الـذي يـؤمن تواصـل الحكـي، مـن ثـم اسـتمرار سـلب الكائنـات حريتهـا، اللوحـة تعكـس صـراع الحـاكم وطغيانـه، وتحكـي عـن فضـاء الجملكيـة، المدينـة الممسـوخة، الفاقـدة لهويتهـا فـلا هـي بالمملكة ولا هي بالجمهورية.

4- رواية الخنازير:

يأخـذ الغـلاف لونـا أصـفرا شـديد الصـفرة *moutarde* دون وجـود أي رسـومات، وسـط الغـلاف كتـب العنـوان بخـط بـارز أصـفر تتخللـه خطـوط منكسـرة، يشـكل هـذا اللـون دلالات متقاربـة فـي المعنـى ترمـز معظمهـا إلـى السـلبية، فالأصـفر يرمـز إلـى الخسـة، الخـداع ، الخيانـة[1] وكلهـا تجسـد العنـوان، أو الطـاعون الاسـتعماري - الحركـي- الخـائن المتـواطئ ضـد وطنـه، يصـب "مرتـاض" غضـبه علـى الانحـراف التـاريخي، الـذي جعـل الخنـازير تعيـث فـي الـوطن فسـادا بعـد الاسـتقلال وتـتمكن مـن الثـروات، أصـبح الخنزيـر هـو ابـن الجزائـر المسـتقلة و بـذلك وصـلت الأمـة

(1) اللون لعبة سيميائية ص 157.

إلى تخلف شامل، لذلك يتطلب الأمر تحقيقا حول هذه الحالة، حالة العفن والفساد الذي تمارسه الخنازير، كما ترمز تلك الخطوط المنكسرة للنهم وهي مماثلة للمنشار المسلط على الرقاب يأخذ ذهابا وإيابا، مهما أخذ فلا يشعر بالشبع ولا تهمه محنة الآخر الذي كان من الفترة الكولنيالية ومازال يعيش مأساة في ظل حكم أذنابه، إن الخنزير بالمعنى الحداثي مفهوم للتستر لقضاء الحاجات غير المشروعة، فهو يميل إلى التدمير فالحدث مكون لعلائق تبرر وجود الخنازير في مجتمع البشر، بل هي شخصيات بشرية حدث لها مسخ خيالي، هكذا تراها الشخصيات الأخرى، التي حدث لها فعل التدمير من قبل هذه الخنازير، فلون الغلاف والغرافيستيك *graphistique* - كتابة العنوان- تحمل شحنات تعكس مواقف ما يحدث في المتن الروائي، فهي تكشف حقلا دلاليا سلبيا ومرجعا مستمدا من الواقع الذي ينظر إلى هذا الحيوان نظرة تقزز وخوف وحذر، كما أن اللون الأصفر يرمز في التفكير العامي إلى العقرب وفعلها السام، فالغلاف مشحون بالمعاني السلبية لهذه الفئة التي ارتبط وجودها بالاستعمار وخيانة الوطن ثم ارتبطت بوضع الجزائر المعاصرة وبمفهوم سياسوي يعكس تصرفاتها الفاسدة، والرواية تعمل على تعرية الخنازير وممارساتها العابثة.

5- رواية عزوز الكابران:

رواية عزوز الكابران غلافها أبيض، به صورة صغيرة، هي أقواس بلون أسود ويمكن أن نميز داخلها صورة لرجل يضع على رأسه قبعة عسكرية، ورافعا يديه، اللونان المهيمنان على الغلاف هما الأسود والأبيض، وولدا امتزاجها لونا

رماديا له دلالته ورمزيته، والاشتغال على اللونين الأسود والأبيض له قيمته الاشهارية لأن لهما طاقة على توجيه المتن الروائي وتأثيره، فالغلاف يشتغل على المفارقة اللونية، فهناك علاقة جدلية بين اللونين، فاللون الأبيض القائم على دلالة الطهارة والنقاء والنور، الأمل، الخير... فهو ذو رمزية ايجابية[1] وحضوره إنما يرمز لتلك الفئة النقية التي أرادت الثورة وتغيير أوضاع المدينة التي جثا عليها "عزوز الكابران" الذي يقابله اللون الأسود الذي يحيل إلى مأساة المدينة وما يعانيه سكانها من استبداد الحاكم وحاشيته، فاللون الأسود يرمز إلى نماذج بشرية في المجتمع الجزائري اتخذت مشاركتها في الثورة قوة وذريعة للطغيان، فهي غنيمة جعلت هذه الفئة تزداد ثراء وتسلطا وانتهاكا للحريات، وصورة الرجل الرافع يديه إن هو إلا عزوز الكابران موجها أوامره لأتباعه، لممارسة ضغوطاتهم ضد الشعب، وحضور الأقواس يعكس فضاء ثقافيا واجتماعيا للمدينة، يحيل إلى أنها عتيقة ذات دلالة إسلامية وأن مركزها هو المسجد، الذي منه انطلقت شرارة التغيير، منه كشفت حقائق عن الحاكم وسياسته السلطوية وسلوكاته السلبية، فالمسجد كان دائما فضاء لممارسة السياسة وعقد الاجتماعات، فهو رمز الإسلام والثورات الإسلامية، أما اللون الرمادي المتولد من البياض والسواد الذي يحيل بدوره على السلبية لأنه «رمز الدهاء ولون التحذير والخوف»[2] كما أنه في مستويات دلالية أخرى قد يرمز إلى اليأس ويصبح لونا جامدا [3] وبهذه الدلالات فإنه محمل بمضمون المتن الحكائي، لأن عزوز

(1) ينظر اللون لعبة سيميائية ص 43.

(2) م ، ن، ص 163.

(3) م . ن ، ص 163 .

داهيـة فـرض جبروتـه علـى الشـعب الـذي اسـتكان وأصـبح يعـيش حالـة مـن اليـأس مـن مجيء الربيع.

6- ألف وعام من الحنين:

جـاء غلافهـا بلـون أجـوري *rouge brique* وحضـوره يوظـف بـدلالات مختلفـة فقـد شـكل دلالـة الثـورة، ثـورة أهـل المنامـة علـى أوضـاعهم، ضـد الـتعفن السـلطوي، يؤشـر علـى ثـورات عرفهـا التـاريخ الإسـلامي ووظفهـا "بوجـدرة" محلـلا بهـا الواقـع ورابطـا الماضـي بالحاضـر، فهيمنـة هـذا اللـون علـى الغـلاف شـكل فعاليتـه وطاقتـه الإيحائيـة ودلالتـه علـى العنـف، علـى الظلـم والقسـوة ،كمـا يعبـر عـن الفخامـة والعظمـة والغمـوض[1] فـي شخصـية عـديم اللقـب، الشخصـية الرئيسـية التـي ظلـت تبحـث عـن الفضـاء الـذي تواجـد فيـه ابـن خلـدون، كمـا يحيـل هـذا اللـون إلـى ارسـتقراطية مسـعودة عديمـة اللقـب وحـاكم المنامـة، فيلتقـي مـع اللـون الأحمـر الـذي تولـد منـه فـي القـوة والسـلطة[2] لقـد شـكل هـذا اللـون مـع العنـوان إيقاعـا وصـورة بصـرية تـوحي بتمـاهي الزمـان والمكـان، يتحـول اللـون إلـى فضـاء يحكـي قصـة وتـاريخ الأمـة، فطبيعـة اللـون مـع العنـوان أنتجـت فعاليـة العاطفـة وحركيـة الوجـدان، واللـون هـو علامـة إيديولوجيـة تحيـل إلـى فكـر إيـديولوجي، يتبنـاه الـراوي أو الروائـي واختيـار هـذا اللـون فيـه إشـارة إلـى الشـيوعية، حيـث يوجـه أحـداث الروايـة المشـحونة بـالفكر الشـيوعي، فـاللون علامـة سـيميائية علـى فكـر الشخصـية الرئيسـية، "محمـد عـديم اللقـب" وشخصـيات أخـرى ثانويـة تنتصـر لـي لينـين ومـاركس ... وتنـاهض الليبراليـة وغيرهـا مـن الاتجاهـات، فلـون الغـلاف فلسـفة ناقـدة، بـل ثـائرة تسـعى إلـى التغييـر ولـه فاعليـة دلاليـة إيديولوجيـة تهـب صـاحبها الاخـتلاف الفكـري عـن الآخـر.

(1) اللون لعبة سيميائية ص 168 .

(2) م ، ن، ص 168.

كما يرتبط لون الغلاف بالفضاء الصحراوي، والقصور الحمراء، وهو الفضاء الذي جرت فيه الأحداث «بما فيه من ندرة وامتداد وقسوة والانفتاح على جوهر الكون والوجود»[1]، والذي يكشف صراع الإنسان من أجل البقاء، وتؤشر الصحراء إلى المرأة العطشى، التي تبحث عن الارتواء الجسدي، لأن بين الأنثى والصحراء تناظر ممتد على جسد صاف[2] حيث أن لون الغلاف يهيئ القارئ لحدث الجسد، وينفتح المشهد الروائي على ذلك بداية من الصفحات الأولى حيث استثمر السارد الجسد بطريقة إيروسية من احتفاء بجسد المرأة، إلى اشباع الرغبة الجنسية، والتي تدلل على إباحية الرواية والنظرة الدونية للمرأة، والتي تعامل السرد معها بوصفها جسدا، وعري الصحراء هو ترميز للجسد العاري "Nudity"[3] الذي يبحث عن الاشباع.

7- الشمعة والدهاليز:

يأخذ الغلاف اللون الأبيض والبني، مع صورة رجل - الروائي- فلون الغلاف يعكس العنوان الذي يكتنز بالنور والعتمة وهذا الصراع الدائم بينهما، فهو يجسد الصراع المأساوي للإنسان الجزائري في أعماقه، في تاريخه، في كل ما يحيط به. فاللون البني يحيل إلى الدهليز الذي لم يأخذ كفايته من الإضاءة والتي توارت فيه مختلف الإيديولوجيات، ومن الدهليز يخرج النور، الشمعة. إن استعمال اللونين الأبيض والبني أسهما في تشكيل لوحة فنية أفضت إلى تشكل لوحة من الكلمات والمعاني، فالغلاف استبق الأحداث

(1) فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف الجزائر، ط الأولى، 1430 هـ - 2009م، ص 147.

(2) ينظر عبد الهادي عبد الرحمن: لعبة الترميز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، الانتشار العربي، لبنان، ط الأولى، 2008 ص 142 ، 143.

(3) ينظر لعبة الترميز ص 143 وحفريات في الجسد المقموع ص 234.

وقدم من خلال لعبة الألوان صورة مصغرة عن الرواية، فقيمة النور تتحدد وتعرف وسط الظلام ، فالغلاف يرسم صورة المثقف ومحنته وسط الجهلة الذين يمارسون ضده الإبادة والتصفية وتجريمه والتنكيل به، فطغت هيمنة المركزية الإيديولوجية لإثبات سلطتها ونفوذها، وتهميش حضور الهويات الثقافية الرافضة لهذه المركزية فاتجهت اتجاها اقصائيا يرفض الآخر.

إن الغلاف الخارجي للرواية يعكس المتن الحكائي وتنسجم ألوانه مع توجهها الدلالي الذي يناقش الصراع الإيديولوجي، ويؤكد القطيعة، فالألوان والرسومات تشير إلى الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي المظلم، وإلى الإيديولوجيات المختلفة التي تمارس الإقصاء ضد كل منافس محتمل .

في الأخير، إن استثمار مكونات الطاقة اللونية تشحن المحكي الروائي بمحمولات دلالية، تمكن المتلقي من أخذ فكرة أولية عن النص فالصورة البصرية اللونية تقرن بالصورة الخيالية الحكائية، فتوَلَّدَ فضاء مفتوح على الكتابة التي توافق مهارة السرد .

لأن للون قوة وفعالية وتأثير، يسعى إلى نقل العالم الروائي إلى صورة بصرية، للوصول إلى خلق علاقة بين المتن الحكائي والنص المحيط ، فينتقل المتلقي من الصورة البصرية إلى الكلمات ومدلولاتها[1]، لأن اللون من المفاتيح الأولى لقراءة النص وبعث المعنى وتشكيله وإبراز جمالياته.

(1) ينظر عنفوان الكتابة ترجمان القراءة ص 301

II. سيميائية العناوين

أ- مفهوم العنوان:

العنوان هو العتبة الأولى التي تواجه المتلقي لذلك فلا سبيل إلى كتاب دون عنوان لأنه بذلك يفقد استراتيجيته التواصلية بينه وبين القارئ، لذا يعمل الروائي على أن يكون العنوان مثيرا جذابا يشد القارئ ويستفزه، لأنه يعد رسالة مصغرة للمضمون كما يقول محمود عبد الوهاب «يؤلف العنوان على مستوى التعبير مقطعا لغويا يعلو في النص، وتتحكم به قواعد نحوية وسيميائية تعمل على بلورة موضوعيته وتحديد رؤيتها وترميز دلالتها في مفردة أو عبارة ذات أجزاء (ألفاظ مفردة) تتعاقب لأداء وظيفة تأسيس " وجهة نظر" من التركيب العام للنص»[1] فالعنوان ذو وظيفة إغرائية، كما أنه حامل ومفجر لدلالات النص الروائي ويحمل رموزه ويحدد رؤية المبدع فهو تشكيل لغوي رمزي. ويعرف ليوهوك *leo hoek* أحد أكبر مؤسسي علم العنوان Titrologie العنوان بكونه «مجموع العلاقات السياسية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه وكذا الإشارة إلى المحتوى العام وأيضا جذب القارئ»[2] فوظيفته الإشارة إلى المضمون وفتح شهية المتلقي وإثارة فضوله من أجل تصفحه، فيشبع الناحية الجمالية، ويلتذ بفنياته ولو رجعنا إلى عالم الإبداع لوجدنا أعمالا كثيرة ما زالت عناوينها لوحة إشهارية.

وأخذت حيزا مقروئيا، فالبؤساء، الحرب والسلم، روميو وجوليت، ألف ليلة وليلة، لوحة الموناليزا ... عناوين لها شعبية في أوساط كثيرة حتى ولو لم تقرأ.

---

(1) محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي عالم الكتب الحديث الاردن ، ط الأولى 2010 ص 70.

(2) عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط الأولى، 2014 ص 17.

فالعنوان هو الجملة الأولى للرواية ومكون أساسي لها ويحمل سمات الرواية ولا يكون منفصلا عن الخطاب الروائي برمته صورة الغلاف، الإهداء، الخطاب الانفتاحي، النص المركزي، التذييل... [1] فالعنوان واحد من أهم مفاتيح النص الأدبي وهو من أهم العتبات التي تساهم في بناء شعرية الخطاب الروائي فهو «الملخص للخطاب العام للنص وهو واحد من كتابات النص الممهدة للدخول إلى عالمه»[2] إن النص يختزل في العنوان فيتحول إلى ميكرو نص فهو أهم النصوص الموازية.

كما يمثل العنوان أول نقطة التقاء مع المتلقي به يفتتح القراءة ، وهو من يحدد هوية النص ويختزل مضمونه وهو «مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليا أو جزئيا، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص»[3] فالعنوان بنية دلالية صغرى يحمل نوعا من القصدية ويمثل بؤرة النص والدال عليه، وهو عند "جينيت" «مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحرره وتدل على محتواه لأغراء الجمهور المقصود بقراءته»[4] يعد عتبة نصية ذات أهمية بالغة في قراءة النص و تأويله .

ب- مكان العنوان:

من خلال التحقيب لعلم العنونة Titrologie، أخذ العنوان أهمية خاصة في الدراسات الحديثة للنص و كان الاهتمام حتى بتموضع العنوان أي المكان المخصص له، ووفقا للنظام الطباعي يتموضع العنوان في أربعة أماكن:

---

(1) ينظر العنوان في الرواية العربية ص 14 ، 15.

(2) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي بيروت ط1، 2008 ص 178.

(3) شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ، دراسات في الرواية العربية ، محاكاة للدراسات و النشر والتوزيع ، دمشق ، ط الاولى ، 203 ص 14.

(4) محمد بازي : العنوان في الثقافة العربية ، التشكيل و مسالك التأويل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، دار الأمان المغرب ط الاولى ، 2012 ص 15.

1- الصفحة الأولى للغلاف.

2- في ظهر الغلاف.

3- في صفحة العنوان.

4- في الصفحة المزيفة للعنوان -الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط[1]- هكذا حدد "جينيت" تموضع العنوان بالإضافة إلى القيم التشكيلية للحروف، يأخذ العنوان مكانتة وأهميته، باعتباره أول جملة يتصفحها المتلقي، ومن خلاله يكوّن فكرة عن المتن، كما يمثل مركز الثقل في الترويج للمؤلف وفي اغراء المتلقي باقتنائه، لذا يعتبر مؤشرا جماليا وثقافيا وفكريا وإعلاميا وتجاريا.

ج- وظائف العنوان:

يسعى المؤلف إلى التدقيق في وضع العنوان واختياره، بحيث يؤسس على الاثارة والاغراء، و للعنوان وظائف حصرها جينيت فيما يأتي:

الوظيفة التعيينية Fonction désignation العنوان يعيّن الكتاب و يحدد اسمه وبه يعرف ويصبح متداولا مثل: لعبة النسيان أو سيدة المقام، ويرى "جينيت" أن هناك عناوين موضوعاتية تعتمد على مضمون النص مثل: هاملت ونجمة، وعناوين اخبارية titres Rhématiques وتكون لها تجنيسا مثل سانتير وأليجي وسونيت[2].

إلى جانب الوظيفة التعريفية توجد الوظيفة الوصفية و يسميها جنيت الوظيفة الايحائية: «يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص»[3].

وأخيرا الوظيفة الاغرائية Fonction séductive أي أن «يكون العنوان مناسبا لما يغري جاذبا قارئه و ينجح لما يناسب نصه»[4] لا بد أن يكون مشوقا،

---

(1) ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات ص 69، 70.

(2) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ط الأولى 2008 ص 78، 79، 81.

(3) م ، ن ص 87.

(4) م، ن ص 88.

لوحة إشهارية، تستفز القارئ، وتغريه ويكون مطابقا للبنية الكبرى، لا أن يجتهد الكاتب في وضع العنوان المنمق المغري، لكنه بعيد عن المضمون لغرض تحقيق الوظيفة التجارية، التسويقية، التي تصدم القارئ مع أولى الصفحات، و قد تتحقق هذه الوظائف كلها في عنوان واحد... وبعض العناوين يحضر فيها وظيفة أكثر من غيرها [1] وسواء تحققت أم لا يبقى العنوان علامة لسانية دالة على الكتاب ومتى وُجد المؤَلف كان العنوان، لأن «العلاقة بين النص والعنوان هي علاقة مؤسسة، لكن هذه العلاقة المنطقية قد تأخذ أشكالا وتجليات لا حصر لها، لأن لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق»[2] العنوان مؤشر لمحتوى النص الأدبي، كما يحيل العنوان إلى مقصدية الكاتب، التي قد تعارضها مقصدية المتلقي، لأن المرسل - الكاتب- يحاول اقناع المتلقي بعنوانه الحامل للقوة الانجازية[3]، فالعنوان لا يكون من قبيل الصدفة، بل من خلاله تتجلى قصدية المبدع، في اختيار عتبة العنوان، الذي يراه مناسبا لخطابه الأدبي، والخاضع لوعيه الفكري واللغوي والجمالي، لكن: « لا توجد قواعد مرسومة تحدد أسلوبية الاختيار والشغل والتشكيل العنواني، بل هي فرصة يحظى فيها الروائي بحرية كاملة لوضع العنوان الذي يجده ممكنا وضروريا ومناسبا لعمله»[4] يتعلق اختيار العنوان بالمقصدية والحرية ويظل قوة مهيمنة ومركزية وعلامة على فاعلية الرواية ، لذا يشتغل الروائي على تشكيل العنوان المناسب لنصه، حتى يحقق مقروئيته من جهة، وتسويقه من جهة ثانية لأن العنوان يحوّل: « المنتوج الأدبي أو الفني إلى

(1) ينظر العنوان في الثقافة العربية ص 16 ، ص 20.

(2) الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان، لبسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، أفريل 2002، ص 25.

(3) ينظر: عبد الحق بلعابد: عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط الأولى، 2013 ص 277.

(4) محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، 1431 – 2010 ص 159.

سلعة قابلة للتداول، هذا بالإضافة إلى كونه وثيقة قانونية، وسندا شرعيا، يثبت ملكية الكتاب أو النص، وانتماءه لصاحبه، ولجنس معين من أجناس الأدب أو الفن»[1] وبذلك يحقق وظيفته التجارية، كما يبقى علامة دالة على صاحبه، ومن ذلك يمثل: «الكلية الدلالية أو الصورة الأساس، أو الصورة المتكاملة التي يستحضرها المتلقي أثناء التلذذ والتفاعل مع جمالية النص الروائي، وتبين مسافاته الاستيتيقية»[2] لأن العنوان أول علامة تلفت انتباه القارئ، الذي يمتثل للجمالي، تستفزه استيتيقية العنوان وتستثيره، فتحدث الاستجابة، وفقا للنظرية الجشطالتية:

مثير ⟵ انفعال ⟵ استجابة.

ويقبل على شفير النص، بقراءته وهنا تكمن سلطة العنوان الذي يستدعي «القارئ إلى نار النص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه، إن له طاقة توجيهية هائلة، فهو يجسد سلطة النص، وواجهته الإعلامية التي تمارس على القارئ إكراها أدبيا، ويمثل أيضا الجزء الدال على النص والرامي إلى إخضاع المرسل»[3] يمارس العنوان سلطته على القارئ والمبدع معا، الأول تستهويه قراءة النص انطلاقا من إغراء العنوان والثاني يعمل على بناء العنوان المستفز، الذي يؤهل النص للقراءة ويؤسس له فهو: «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: أنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد انتاج نفسه»[4] من العنوان ينسل المتن، ويتوالد فهو نص مصغر "Micro-texte"

---

(1) إدريس الناقوري: لعبة النسيان –دراسة تحليلية نقدية- الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1995، ص 24.

(2) جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي –بين النظرية والتطبيق- دار نشر المعرفة، المغرب، د ط، 2013، ص 61.

(3) جعفر العلاق: (شعرية الرواية) علامات في النقد، السعودية، الجزء 23، المجلد السادس، مارس 1997 ص 101.

(4) محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي للغربي، المغرب، الطبعة الثالثة، 2006 ص 72.

يختـــزل نصـــا كبيـــرا "Macro-texte" ويحيـــل إليـــه، لكـــن هـــل يختـــزل العمـــل الإبـــداعي فـــي العتبـــات النصـــية، هـــل تســـتبدل دراســـة النصـــوص بدراســـة العتبـــات، ومـــن ثـــم يتســـاءل حميـــد لحميـــداني عـــن أهميـــة العتبـــات ومنهـــا العنـــاوين بقولـــه «هـــل يمكـــن اعتبـــار العنـــاوين تحتـــل موقعـــا اســـتراتيجيا فـــي بنيـــة الـــنص؟، هـــل تمتلـــك مفتاحـــا لفهـــم جميـــع العناصـــر النصـــية؟، أم أنهـــا مجـــرد موقـــع جـــذاب يحفـــز علـــى قـــراءة الـــنص دون أن يمكننـــا مـــن كشـــف جميـــع أســـراره؟ ثـــم ألا يكـــون للـــنص الأدبـــي دور أساســـي فـــي تغييـــر كـــل الانطباعـــات التـــي نكونهـــا عنـــد قـــراءة العنـــوان فـــي بدايـــة الاتصـــال بـــالنص؟»[1] إذا العنـــوان لا يقـــول كـــل شـــيء عـــن الـــنص، ولا يمكـــن اســـتبدال الـــنص بـــالعنوان وإعطـــاء كـــل الأهميـــة للعتبـــات علـــى حســـاب النصـــوص، لأن وضـــع العنـــاوين والهـــوامش النصـــية، مقـــام النصـــوص يعطـــي: « انطباعـــا بـــأن النصـــوص لـــم تعـــد تســـاوي شـــيئا أمـــام عناوينهـــا وعتباتهـــا... وهـــي نزعـــة مفرطـــة فـــي الشـــكلية»[2] فالالتفـــات إلـــى النصـــوص الموازيـــة Para texte مهـــم لكنهـــا لا تعـــوض الـــنص ولا تكـــون بـــديلا مســـاويا لـــه ولا تغنـــي عـــن قـــراءة النص والتلذذ بجمالية السرد.

والخطـــاب الروائـــي الجزائـــري لا يخلـــو مـــن العنـــاوين المشـــوقة التـــي تثيـــر فضـــول القـــارئ وتســـتفزه لقراءتهـــا، فالشـــمعة والـــدهاليز، حمـــائم الشـــفق، فاجعـــة الليلـــة الســـابعة بعـــد الألـــف... لوحـــات إشـــهارية تكشـــف الـــوعي الروائـــي، هـــي عنـــاوين لهـــا جمالياتهـــا وفنياتهـــا، منهـــا مـــا يحمـــل اســـم شخصـــيات أنثويـــة أو ذكريـــة، ومنهـــا مـــا يحمـــل أســـماء حيوانـــات أو فضـــاءات مكانيـــة ومنهـــا الحاملـــة دلالات الـــزمن، ففيهـــا الإمتـــاع والغرابة.

(1) حميـد لحمـداني: القصـة القصـيرة فـي العـالم العربـي، ظـواهر بنائيـة ودلاليـة، مطبعـة آنفـو، فـاس، المغـرب، الطبعة الاولى، 2015 ص 57.

(2) حميد لحمداني: القصة القصيرة في العالم العربي، ص 57.

ولعله من الصعوبة إيجاد العنوان المفجر لدلالات الرواية المعاصرة الذي يفتح انغلاقاتها، يقول واسيني الأعرج عن العنوان واختياره فالعنوان لا يلامس تاريخا فقط بل يلامس صيرورته ،لا من خلال الخطابات المنجزة والمفتخرة بكمالها الوهمي، ولكن من خلال مساءلة ما لم يقله هذا الخطاب)[1].

هو الذي يدفع المتلقي إلى التساؤل إلى التأويل و القراءة المتعددة الواعية، حتى لا يصبح القارئ أسير القراءة المغلقة لأن للعنوان وظيفته الدلالية و الرمزية التي يلعبها بوصفه تكثيفا واختزالا لبنية العمل الروائي «لذا بدأت إشكالية عتبة العنوان تشغل حيزا استثنائيا في الدرس النقدي الحديث ،إذ تكشف عن إمكانات خطيرة في فهم النص و تأويله وأظهرته الدراسات الحديثة مفتاحا تأويليا كاشفا»[2] هو كشف يظل في حاجة إلى كشف، فالعنوان هو الذي يكشف بداية النص الروائي، فهو ليس مجرد ملفوظ عابر بل يمثل نواة الخطاب ومركزيته، لذا لا بد أن يكون مكتنزا بالإيقاعات، ثريا بلغته الشعرية والرمزية وحاملا الإيحاءات، وللتعرف على صياغة العنوان ودلالاته نتوقف عند النماذج المختارة في محاولة لفك شفراتها و فهم لغتها الباطنية ،ولتكن البداية من ألف و عام من الحنين الذي يحيل بداية في مقطعه الأول إلى الزمن و يأتي المقطع الثاني شبه الجملة - من الحنين- فيوضح دلالة الزمن، فهو زمن استردادي، لأن الحنين يكون لشيء من الماضي، لكن أي حدث أو أحداث تستدعي الحنين "*Nostalgie*" إنه عنوان لغة الشوق و الحزن التي تفجر الوجدان،

(1) واسيني الأعرج: مدارات الشرق، بنيات التفكك والاختراق، مجلة نزوى العدد 9، يناير 1997 ص 52.

(2) محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديثة، إربد الأردن ط1 2011 ص129.

وقد جاء في لسان العرب « الحنين :الشديد من البكاء و الطرب وقيل هو صوت الطرب كان ذلك عن حزن أو فرح والحنين الشوق وتوقان النفس و المعنيان متقاربان»[1].

"ألف وعام من الحنين"، الدال "ألف" بداية الجملة الاسمية وهو خبر لمبتدأ محذوف - العنوان- يحيل إلى الزمن باعتبار العدد أداة من أدوات الزمن، وعام فجاء الثاني معطوفا على الأول هذا ما جعل الزمن الحكائي يحيل إلى التاريخ، فلا رواية من دون زمن، تتحرك فيه الأحداث والشخصيات وتتفاعل على رأي صابر عبيد "أن الزمن هو أداة التاريخ ومادته ودلالته ومسوغ وجوده، فضلا عن تدخله الاستعاري في الحراك الجمالي للمتخيل، لأنه لا إمكانية لوجود السرد وحكاية من دون الاعتماد على زمن يحرك فضائية هذه العناصر السردية"[2].. ثم تأتي شبه الجملة لتوضح لنا هذا الزمن، هذا التاريخ ودلالته، "من الحنين" تحدد دلالة الجزء الأول ومن ثم تتشكل دلالة العنوان، فالعنوان يشتغل على التاريخ، تاريخ أمة كانت ثم أصبحت، ويسعى الراوي إلى تعزيز المتخيل السردي بالحقائق التاريخية، فالعنوان حمال دلالات، "الحنين" هو مؤشر للعواطف والإثارة، فالرواية تنفتح على تناص واضح في العنوان يقوم على تقانة الاسترجاع، استرجاع أجواء "ألف ليلة وليلة" مركزية السرود العربية يستحضر من خلالها تلك الحميمية المتمركزة حول الجسد والخيانة بداية من الحكاية الإطار *Conte prologue* والتي امتدت إلى "ألف وعام من الحنين" بشبقية أكثر "فألف وعام من الحنين" زمن انزياحي غير محدد، فالسارد ينتقل بنا عبر أزمان من تاريخ هذه الأمة و هو مؤشر زمني لانطلاق الشخصية المحورية

(1) لسان العرب م 4 مادة حنين ص 252.

(2) محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديثة، إربد الأردن ط1 2010 ص 90.

"محمد عديم اللقب" للبحث عن الهوية ، والتواصل مع التراث و التغلغل في عمقه للتخلص من اللانتماء.

كما تستمد الرواية جمالية عنوانها من تناصها مع الأدب العالمي أو روايته "مائة عام من العزلة" التي تحيل إلى المرجعية الزمكانية ،فتقترن الروايتان وتتماثلان في العنونة الإيقاعية، فالتشكيل العنواني يشير إلى سحر الزمن وخطورته، ويحمل بنية سردية زمانية، والزمن مرتبط بشبه الجملة "من الحنين" الذي يؤكد الانتماء إلى الجسد الذي يتمظهر من خلال الرواية في إثارته وتمثيلاته، ثم هو الحنين إلى الأرض، وإلى المكان الذي ظل عديم اللقب، يبحث عنه، فهذا التناص العنواني يشتغل على الزمن من ناحية والمكان من ناحية أخرى، فالحنين إلى المكان الذي كتب فيه ابن خلدون مقدمته والعزلة هي عزلة ماكوندو عن العالم، عزلة أسرة "جوزيه اركاندو بوينديا" الروحية والمادية "لأن السلالة التي قضى عليها بأن تعيش مائة عام من العزلة لن تتاح لها فرصة أخرى لامتداد البقاء على وجه الأرض"[1]، فالنص الروائي "ألف وعام من الحنين" ينفتح على تناص واضح في العنوان، والذي أوحى لنا ببطولة الزمن في الروايتين.

ألف وعام من الحنين => الزمن + الاشتياق => الماضي

مائة عام من العزلة => الزمن + الانغلاق => الحاضر

هذه الدائرة الزمنية المغلقة تنفتح على الواقع المرفوض، من أجل النهوض والدخول في زمن يحدث تغييرا، فالعنوان ذو وظيفة تشويقية، لإيقاع المتلقي في فخ

(1) GABRIEL GARCIA MARQUEZ: cent ans de solitude, traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand imp, Bussière A Saint Amand 2 ème trim, 1980, p 437.

قراءته، لأنه يتساءل للوهلة الأولى الحنين إلى من وإلى ماذا؟ فيندفع للقراءة ليقترب من المعرفة أو الإجابة عن سؤاله، ليحيلنا العنوان إلى التاريخ العربي المليء بالانتصارات والانجازات العظيمة، ابن ماجد وابن خلدون والجاحظ وثورة القرامطة ...إلخ.

إذا العنوان فضاء نصي حاضر تحقق فيه نص غائب، فقد استمدت الرواية عنوانها من التراث متمثلا في قمة السرود العربية رائعة "ألف ليلة وليلة"، قادنا إلى أفضية تاريخية مشحونة بالذاكرة العربية، فهو يقوم على استرجاع منظومة من الأحداث المتنوعة ويقيم علاقة بينه وبين الماضي، لأن الاسترجاع «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمسافة من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع»[1]. كما ينفتح عالم الحكي الروائي على الأدب العالمي على الواقعية السحرية وغرائبية "مائة عام من العزلة" فهذه اللوحة الاشهارية ، كتلة بصرية قابلة لمزيد من الدلالات والمضامين.

أما رواية مزراق بقطاش تحمل عنوانا يحيل إلى الذكورة "عزوز الكابران" *Azzouz le caporal* وهو مركب من مفردتين فهو ذو طبيعة علامية مختزلة ومضغوطة تؤشر انتماءه إلى السلطة والقوة، فعزوز اسم علم خبر والكابران صفة لهذه الشخصية الذي يشير إشارة واضحة إلى عالم السلاح والتجبر والنظام العسكري والشدة والقوة.

(1) هيثم علي الحاج: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ص 60.

واسم عزوز يكثر إطلاقه في المغرب العربي، ولقد جاء في لسان العرب عَزُوزُ دون تضعيف "فلان عَنْزٌ عَزُوزٌ : لها دَرٌّ جَمٌّ، وذلك إذا كان كثير المال شحيحا"[1]. لكن عزوز الكابران حاكم البلدة لم يشر السارد إلى كونه كذلك، لذلك قد تكون الكلمة مشتقة من جذر آخر "العزة، الشدة والقوة، يقال عَزَّ يَعِزُّ بالفتح إذا اشتد وعَزَّزْتُ القوم وأعززتهم وعَزَّزْتُهُم، قَوَّيْتُهم وشَدَّدْتُهم... وفي التنزيل العزيز "أذلة على المؤمنين أعزَّةٌ على الكافرين" أي أشداء عليهم، قال وليس هو من عزة النفس وقال ثعلب في الكلام الفصيح إذا عَزَّ أخوك فَهُنْ، والعرب تقوله وهو مثل معناه إذا تعظم أخوك شامخا عليك فالتزم له الهوان، قال الأزهري: المعنى إذا غلبك وقهرك ولم تقاومه فتواضع له ... قال أبو إسحاق الذي قاله ثعلب خطأ وإنما الكلام إذا عَزَّ أخوك فهِنْ بكسر الهاء، معناه إذا اشتد عليك فهِنْ له وداره وهذا من مكارم الأخلاق"[2]، وبذلك تكون دلالة الاسم هو القوة والشدة، والظلم ويحتمل ايحاءات كثيرة.

فبنية تشكل العنوان تحمل دلالات يتأسس النص وفق مقتضياتها، فالحاكم عزوز شخصية عسكرية لأن المفردة كابران *Caporal* رتبة عسكرية تعني عريف فهي تحيل إلى السلطة والزعامة، وتبني إيديولوجية معينة، هو الفاعل المضاد لشعبه، كما تحيل هذه الرتبة العسكرية إلى الأمية عدم المعرفة وهنا تكمن المفارقة، زعيم عسكري، وأمي "عزوز الكابران على أميته كان داهية"[3]، فالرواية انطلاقا من العنوان بطلها المحوري والفاعل المضاد هو الحاكم، فالزمن السياسي هو زمن "عزوز الكابران" الحاكم المتسلط الذي يدعي الديمقراطية "عزوز الكابران يزعم أنه ديمقراطي كل الديمقراطية"[4].

---

(1) لسان العرب مادة عزز مج 10 ص 135.

(2) م ، ن مادة عزز مج 10 ص 134.

(3) عزوز الكابران ص 12 .

(4) م . ن، ص 20.

فإيقاع العنوان عسكري وسياسي وهو مؤشر على الانضباط والقوة، وينطوي على النفعية الباراغماتية يوظف السلطة لتحقيق مصالحه الخاصة "لأن مصلحة الحاكم فوق مصلحة البلدة"[1]، إنه ميكيافيلي طبق نظريات كتاب "الأمير" دون أن يقرأ حرفا منه فهو يأخذنا إلى عالم الأمية المسيطرة، المتملكة إنه فئة تسيّر وتحكم وتقود المحكومين إلى المآسي، فهو نموذج للتسلط، والصراع بين جيلين، جيل متحكم يعيش في الماضي ويسيّر بأفكار الماضي وآخر يبحث عن التغيير، إن العنوان ارتبط بمفهوم سياسوي يقوم على الإفساد والاستغلال، استغلال السلطة لتمرير مشاريع وهمية لا تخدم الصالح العام، فالوجود العسكري إحالة إلى المخزون الفكري القائم على الاستبداد والتسلط، هو رهين إيديولوجية عزوز الذي يقوم بكل الأدوار الحاسمة ويوظف هذه الإيديولوجية في محاربة الطبقات المقهورة إنه جيل فجر الثورة الخالدة ثم مجدها حتى القداسة وقتلها بتحويلها إلى مصالح دنيوية، فهذه العلامة اللسانية - كما يسميها هوك *Leo- heok*[2] -عزوز الكابران- تشير في مضمونها إلى جبروت الحاكم العسكري الذي حول سكان القرية إلى جنود في ثكنته. هذا المكان المعادي الذي تحول إلى سجن تقبر فيه الحريات، فعزوز يقدس الكرسي ويرفض الآخر.

أما جيلالي خلاص فاختار لروايته عنوانا رومانسيا يحيل إلى رؤية تعبيرية مختلفة إنه "حمائم الشفق" ينفتح مباشرة على فضاء اللون المرتبط بالطيران فالعتبة الأولى لوحة فنية فيها كثير من الجماليات تحمل صلة حميمية بين فن الرسم بالألوان وفن الرسم بالكلمات، العنوان مركب من مفردتين الحمائم خبر لمبتدأ

(1) عزوز الكابران ص 21 .

(2) العنوان في الرواية العربية ص 17.

محذوف والمضاف إليه الشفق، الحمائم جمع حمامة تأخذنا إلى عالم الطيور فيه إشارة إلى الجمال إلى عالم حالم مليء بالموسيقى والإيقاع، فالحمامة هي صاحبة المواقف الإنسانية، هي بشارة الخير، وهي رمز السلام في قصة سيدنا نوح والطوفان وسبب المصالحة الشاملة بين الله والبشر حسب المعتقد المسيحي ثم "تحولت الحمامة لدى اليهود والمسيحيين إلى رمز الطهارة بسبب ريشها الذي يميل غالبا إلى البياض وجمال شكلها ووداعتها، إنها بصفتها رمز للطهارة تظهر بين الحيوانات التي قدمها إبراهيم عليه السلام في أول محرقة"[1] ، فهي تحيل إلى النقاء بلونها الأبيض، وترمز إلى طهارة القلب، وتحمل معاني الحب المنبثق من حب الله ونجد في كتابات القرون الوسطى حمامة تخرج وتهرب من قلب الإنسان في اللحظة التي تفارقه روحه كي تعود إلى الله بقدر ما تقترب النفس من النور بقدر ما تصبح جميلة وتأخذ شكل حمامة[2]، كما توظف الحمامة في كثير من الطقوس والإيقونات المسيحية، فالروح القدس يظهر في شكل حمامة لحظة عماد يسوع[3] فالحمامة هي الوداعة والحب والأمل هي الحمائم الجزائرية التي شردت ورحلت لسماحتها، لوداعتها، هي الضمائر المقهورة التي مورس عليها التسلط والطغيان، واقترانها بالشفق[4] يزيد من جمالية اللوحة حيث يمتزج اللونان امتزاجا بالغ الدلالة والإيحاء،

---

(1) الأب كميل سمعان: الأعياد والرموز مفاتيح لقراءة الكتاب المقدس، دار مصر المحروسة، ط الأولى، 2003 ص 48.

(2) م، ن ص 49.

(3) م، ن ص 50.

(4) جاء في لسان العرب « والشَّفَقُ: بقية ضوء الشمس وحمرتُها في أَول الليل تُرَى في المغرب إلى صلاة العشاء والشَّفَق النهار أَيضاً عن الزجاج وقد فسر بهما جميعاً قوله تعالى فلا أُقْسِمُ بالشَّفَق وقال الخليل الشَّفَقُ الحمرة من غروب الشمس إلى وقت العشاء الأخيرة فإذا ذهب قيل غابَ الشَّفَق وكان بعض الفقهاء يقول الشَّفَق البياض لأن الحمرة تذهب إذا أَظلمت وإنما الشَّفَق البياضُ الذي إذا ذهب صُلِّيَت العشاءُ الأَخيرة والله أعلم بصواب ذلك وقال الفراء سمعت بعض العرب يقول عليه ثوب مصبوغ كأنه الشَّفَق وكان أَحمر فهذا شاهِدُ الحمرة. أبو عمرو الشَّفَقُ الثوب المصبوغ بالحمرة ... هو من الأضداد يقع على الحمرة التي تُرى بعد مغيب الشمس، وبه أخذ الشافعي، وعلى البياض الباقي في الأُفُق الغربي بعد الحمرة المذكورة » لسان العرب: مج 8، مادة شفق ص 105.

هـذا الاسـتخدام اللـوني لـه فلسـفته الخاصـة ذات البعـد التشـكيلي، فالشـفق يحيـل إلـى الأحمـر الـذي يحمـل دلالات المفارقـة هـو "لـون العواطـف الثـائرة والحـب الملتهـب والقـوة والنشـاط، وهـو رمـز النـار المشـتعلة"[1] ، فهـذا التنـوع فـي اسـتخدام هـذا اللـون يـؤدي إلـى تعـدد دلالاتـه المتضـادة التـي تحيـل إلـى ايجابيـة اللـون الأحمـر وسـلبيته وربمـا تمكـن السـلبية منـه أكثـر "إن سـيطرة اللـون الأحمـر علـى الأشـياء بشـكل نهـائي هـي صـورة العـذاب ومكمنـه ذلـك لأن الأحمـر رمـز لكـل مـا هـو سـلبي، حتـى كـأن الأحمـر صـار رمـزا مطلقـا للحـالات المضـادة للحيـاة والتفـاؤل والأمـل وبالتـالي صـار رمـزا مطلقـا للقـبح فـي الواقـع"[2] ، فهـذه المفارقـة للأحمـر يجعـل عنـوان الروايـة مكثـف بالـدلالات، ففيـه إشـارة إلـى الـدماء القانيـة المتقـاطرة، إنهـا آخـر جداريـة رسـمتها الحمـائم "إن الجداريـة القادمـة سترسـمها بـألوان قانيـة كـدمائهن وفاقعـة كاصـفرار بشـرات الجائعـات والعلـيلات مـنهن، وغامقـة كـاكفهرار وجـوه أمهـاتهن الثكـالى"[3]، فتتحـول الحمـائم ويتحـول الشـفق الجميـل مـن جداريـة أخـاذة تبعـث فينـا الإحسـاس بالجمـال والأمـل، وتسـتفز مشـاعرنا وتأخـذنا إلـى عـالم كلـه حـب وألـق فتحـدث المفارقـة وتصـبح الحمـائم قـوة مـدمرة تقضـي علـى مدينـة الجـلاوزة وتتحـول حمـرة الشـفق إلـى رمـز للنـار والنهايـة والمسـاء والـدماء التـي سـتغرق المدينـة "لوحـة سـيظهرن فيهـا وقـد نسـفن كعبـوة أسـطورية الانفجـار قلـب المدينـة برمتـه، فـإذا القصـور الوصـولية تتشـقق ثـم تتهـدم كقصـور خادعـة بنيـت مـن ثلـج حتـى إذا طلعـت الشـمس وصـلتها بأشـعتها الناريـة ذابـت منـدحرة كـأن لـم يكـن هنـاك شـيء، وإذا العمـارات العاليـة التـي بنيـت للجلاوزة تتهاوى يمنة ويسرة كشموع أسطورية أشعلت بنار حامية"[4].

(1) محي الدين طالو: الرسم واللون، مكتبة أطلس، دمشق، د طبعة، 1961، ص 72.

(2) اللون لعبة سيميائية ص 138.

(3) حمائم الشفق ص 209

(4) م ، ن، ص 209.

وفي الموروث الإسلامي، الحمامة ترمز للحماية والتعاون "وهذه الحمامة تعامل بكثير من الاحترام والإكرام و يحرم صيدها وأكلها فهي التي عزا إليها كتاب السيرة النبوية حماية الرسول صلى الله عليه وسلم وصاحبه أبو بكر عندما تواريا عن أنظار المشركين الذين طاردوهما في هجرتهما إلى المدينة"[1]، فالحمائم حاملة للخير دائما لها قصة مع الأديان والرسل، فهي السلام والأمن والحماية والمساعدة، وبما أن عنوان الرواية يحيلنا إلى عالم الحيوان فهو عنوان فنتازي ناقد للواقع المتأزم لأن "الفنتازيا ظاهرة نقدية للواقع لأنها تصدر عن موقف فكري يتميز بكونه موقفا مناقضا للواقع يسعى إلى تغييره"[2]، فالعنوان يشير إلى واقع مرعب وغريب، يغتال الفن والجمال واقع مجنون يحول بشارات الخير -الحمائم- رمز الحب في اللاهوت المسيحي، والسلام والسمو والتعالي والجمال إلى العدم، يغتالها من أجل مصالح وهمية هي الأنثى ربة الإخصاب، هي الحمامة العشتارية عند العراقيين التي تحيل إلى "الآلهة الأنثى ذات الدور المهيمن في الحياة وإنتاج الخصوبة"[3].

فهذه اللوحة المكتنزة بالجمال، الحمائم وحمرة الشفق تضيع بين الليل والنهار[4]، فلا عجب أن تكون محملة بكل هذه الإيقونات والرموز، فالحمائم ذات اللون الأبيض الذي ينفتح على الدلالات الايجابية لأنه "رمز الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام"[5]، فهو يحمل الأمل والسعادة يمتزج مع اللون

---

(1) ناجح المعموري، ملحمة جلجامس والتوراة، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1 2009 ص 64.

(2) محمد ونان جاسم، المفارقة في القصص ص 77.

(3) ملحمة جلجامش والتوراة، ص 65.

(4) هذا المعنى مستلهم من مقطع شعري لصلاح عبد الصبور. يا حمرة الشفق/ يا لون عمري/ الذي ودعته حقيقة/ وعشته تذكار/ أضاعك الليل/ كما أضاعك النهار.

ينظر الدكتور عبد الله العشي: محاضرات في الأدب المعاصر، السنة الجامعية 1994/1993.

(5) محمد يوسف همام: اللون، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ط الأولى، 1930 ص 7.

الأحمر، الشفق الذي تتجلى فيه معاني العنف ويشكل تراجيديا لونية فتنشأ صورة الخير والشر، الجمال والقبح، فتتحول حمرة الشفق، اللوحة المسائية ذات البعد الرومانسي إلى لوحة محملة بالعنف والموت وتقاطر دماء الفن باغتيال أجمل لوحاته "محمد راسم" فهذا العنف الدلالي يحقق عنف اللوحة والجريمة المنفذة وتصبح الحمائم بلونها الأبيض كَفنًا لهذه اللوحة. تتواصل عناوين الرواية الجزائرية مع الحقل الحيواني ومن رمز السلام إلى رمز الإفساد "الخنازير".

"الخنازير" رواية أخرى اختار مؤلفها عنوانا حيوانيا فهو عنوان يثير التقزز يحيل إلى المنظر القبيح يطغى عليه مفهوم المسخ، المسخ الخيالي الذي حدث على مستوى الشخصيات الانتهازية، فهو يشكل عالما فانتاستيكيا، لأن المسخ أحد الوسائط المحققة للفنتاستيك ومعناه إضفاء صفات حيوانية على الإنسان[1]، فمن هؤلاء البشر الذين تم مسخهم، وبما أن العنوان مفتاح يحمل هوية النص، فانه يرمز لأولئك الخونة، الحركة الذين خانوا وطنهم وإخوانهم بالأمس وبعد الاستقلال تحولوا إلى مصاصي ثروات وأموال، فمفردة الخنازير تحيلنا إلى أسطورة ادونيس[2] اليونانية، ذلك الشاب الذي فتك به خنزير بري، فالخنازير عدوة للإنسانية والحب فهي تحمل دلالة الإفساد، تفسد الأرض وتخربها، تقضي على الحياة فوجودها يساوي الخراب والقتل، فدلالة العنوان لا تشير إلى ذلك الحيوان المتوحش وإنما تحمل معنى المسخ الذي حدث على مستوى التخيل للشخصيات، هذه الشخصيات الموبوءة، العنوان يقدم شخصيات تهزم الخير وتؤسس لمجتمع ظالم، فيه

(1) ينظر محمد ونان جاسم، المفارقة في القصص ص 80.

(2) كان أدونيس أروع من آلهة الألمب، أحبته أفروديت وكانت تحذره من اصطياد الخنازير البرية، لكن دون جدوى حيث قضى عليه خنزير بري، ولكي تبقى ذكراه خالدة أوعزت أفروديت أن تنمو شقائق النعمان محل دم أدونيس. أ . أنيهاردت تر هاشم حمادي، الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ط 1، 1994 ص 50 ، 51.

استبداد وطغيان، واحتكار للثروات وتخريب، فهو يحمل شحنات تعكس مواقف مما يحدث، فالخنازير حيوانات ارتبط وجودها بالإفساد والتهديم، فكشفت حقلا دلاليا سلبيا، إنها مستمدة من التجربة الإنسانية اليومية والتي تنظر إلى هذا الحيوان نظرة اشمئزاز وتقزز، خوف وحذر، إنها تجربة جديدة ارتبطت بوضع الجزائر المعاصرة.

إن كلمة خنازير ارتبطت بمفهوم سياسوي يعكس تصرفا فئويا يقوم على الإفساد والإضرار وهو يعتقد الإصلاح فهو يشير إلى استمرار الماضي في الحاضر، فالرواية ترسم صورة الخنازير بكل وضوح وتكشف سياستهم القائمة على التستر والكتمان، لقضاء حاجاتهم غير المشروعة، هذا الخنزير الذي يتفاعل مع الشعب تفاعلا سلبيا فمازال مشحونا بالعقد المضادة للوطنيين، إنه فاعل مضاد يحمل مفهوم التستر والكتمان، قد يصل حد التودد والتلطف من أجل مآربه، فالرواية تصرح بالمسكوت عنه، فالخنزير كائن طفيلي يعيش على حساب الآخرين، يأكل ما زرعه الآخر، فهو حيوان ليلي يظهر في الظلام فقط لكي لا ينكشف فعله المدمر للأخر[1]، إنه أخطبوط متعدد المفاهيم، يحيل إلى الخوف والظلام والإفساد والتدمير والتخريب، فالخنازير متعددة لكن غايتها واحدة وهدفها موحد، إنها فعل مدمر لكل من يجابهها ويقف ضد مصالحها، إن العنوان مؤشر لتضخم البراغماتية عند هؤلاء وشعارهم ميكيافيلي.

أما رواية واسيني الأعرج فعنوانها فيه كثير من الألق والعمق التاريخي "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" إنه يتعالق مع ألف ليلة وليلة، النواة والمركز

(1) فعل الكتابة عند عبد المالك مرتاض www.startimes.com/.

الـذي اسـتلت منـه وتوالـدت القصـص والروايـات الحديثـة، ويتصـدر هـذا العنـوان كثيـرا مـن السـرود العربيـة، فمازالـت هـذه الحكايـة تثيـر التسـاؤلات وتـوحي بـالرؤى وتفجـر الـدلالات، إن تنـوع الليـالي وتـداخل صـورها بـين الغرائبـي، والأسـطوري والتـاريخي وعلـى رأي ألفـت كمـال الروبـي تمثـل "الباطـل والمحـال اللـذان تتشـكل علـى أساسـهما قصـص ألـف ليلـة وليلـة يعنيـان أقصـى مخالفـة للواقـع وأبعـد تجـاوز لـه، لمخالفتهمـا للحقيقـة وتجاوزهمـا لمـا هـو ممكـن إلـى مـا هـو مستحيل"[1] جعلهـا تشـع وجعلهـا محـورا للنصـوص المعاصـرة وقـد شـكلت نـواة روايـة "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف".

فحكايـات الليـالي نصـوص غيـر مسـتقلة تحيـل إلـى كـم مـن النصـوص المتداخلـة، فهـي لا تشـكل نصـا سـرديا إلا عبـر تـرابط حكاياتهـا ونصوصـها ومـا تثيـره مـن حقـائق وافتراضـات[2]، "وفاجعـة الليلـة السـابعة بعـد الألـف" تتـداخل وتتفاعـل مـع صـور الليـالي ذات النظـام الجمـالي المغـري ولـتكن البدايـة مـن العتبـة الأولـى "العنـوان"، المفتـاح الـذي يفجـر دلالات المـتن السـردي، فـالعنوان الرئيسـي "فاجعـة الليلـة السـابعة بعـد الألـف" يتعـالق مـع عنـوان ألـف ليلـة وليلـة، الروايـة تثيـر فـي مضـمونها تاريخـا مهمـا وهـو تـاريخ الموريسـكيين وتـروي القهـر الـذي لحـق بالمسـلمين مـن محـاكم التفتـيش وتحكـي حـالهم جـراء جـري الحكـام بـالأمس واليـوم وراء أهـوائهم "روايـة الأعـرج تسـجل الهـزائم المتتاليـة بـالأمس واليـوم نتيجـة اسـتجابة الحكـام لأهـوائهم وسـلطان الـذين أخرجـوهم بـالأمس مـن الأنـدلس، وهـم اليـوم يحتفظـون بحصصـهم النفطيـة مـن نفـط جملكيـة نوميدامـدوكال"[3]، فهـي تـدعو إلـى إعـادة قـراءة

---

(1) شـرف الـدين ماجـدولين: بيـان شـهرزاد – التشـكلات النوعيـة لصـور الليـالي ، المركـز الثقـافي العربـي ، الـدار البيضاء - المغرب ط 1 ، 2011 ص 96.

(2) ينظر بيان شهرزاد، ص90 وما بعدها.

(3) محمـد زيـوش: الخطـاب النقـدي بنيـة التعالقـات النصـية فـي الخطـاب الروائـي ، مجلـة كتابـات معاصـرة ، بيروت المجلد 14 ، العدد 53 ، 2004 ، ص 123 .

التاريخ وترك المزيف المدون في كتب القطيفة من قبل الوراقين مؤرخي السلاطين والملوك.

العنوان مستوحى من الليالي، فمن قال أن الحكي انتهى مع الليلة الواحدة بعد الألف، "شهريار" مازالت تتملكه الرغبة في مواصلة الاستماع إلى الحكي ومعرفة الحقيقة التي أخفتها دابة الغواية شهرزاد، وهنا تقف دنيا زاد لقول ما سكتت عنه أختها فتأخذنا الفاجعة بسحرها.

فالعنوان مركب من مفردة الفاجعة والزمن - الليلة - والعدد – السابعة بعد الألف- فحضور البعد الزمني الليلة السابعة بعد الألف يدل أن هناك وقائع حدثت بعد الليلة الواحدة بعد الألف، فالعنوان يقوم على بعدين، الفاجعة والزمن وبذلك تمدد زمن حكاية الليالي، وتبدأ "رمل الماية" من نقطة نهاية "ألف ليلة وليلة" ومفردة الفاجعة كما جاء في لسان العرب معناه "فجع: الفجيعة: الرزية الموجعة، فَجَعَهُ يَفْجَعُهُ فَجْعًا ،فهو مفجوعٌ وفَجِيعٌ، وفَجَّعَهُ هي الفجِيعَة وكذلك التفجيعُ وفَجَعَتْهُ المصيبة أي أَوْجَعَتْهُ والفَوَاجِعُ : المصائب المؤلمة التي تفجع الإنسان بما يعز عليه من مال أو حميم، الواحدة فاجعة. ونزلت بفلان فاجعة والتفجُّع :التوجع والتضور للرزية وتَفَجَّعْتُ له أي تَوَجَّعْتُ"[1]، فالفاجعة تحمل دلالات سلبية الحزن والألم والتوجع والمصيبة.

ما جرى في الليالي من قتل للعذارى سيتكرر في الفاجعة وربما بمأساوية ودموية أكثر، فالليلة السابعة بعد الألف تدل على استمرارية الحكي، والقتل لستة ليال أخر، فزمن الفاجعة هو الليل، كما كان زمن الحكي في النص السابق هو الليل

(1) لسان العرب: مادة فجع ، المجلد 11 ، ص 133.

أيضا، والحكي في الليالي يرتكز على العجيب والغريب "ولشهرزاد من وراء ذلك غاية مركزية أولى هي تأجيل عملية القتل أو إلغاؤها نهائيا وبذلك يكون الحكي وفق هذا المبدأ محفزا لإدامة الإنصات وديمومته: إن العجب ذريعة لجلب السماع وإشراك المروي له شهريار في النص المحكي لينتهي بذلك عند الحالة التي يعيشها"[1] وفي "رمل الماية" يتحول الحكي إلى "دنيا زاد" لتروي ما سكتت عنه "شهرزاد" وبالتالي تتغير وظيفة الحكي من إشغال المروي له "شهريار" لينسى عملية قتل العذارى فتأخذه إلى عالم خيالي يخترق الواقع وقوانينه، إلى سرد المسكوت عنه "دنيا زاد تفاحة الكتب الممنوعة لبوءة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة"[2]، "فشهريار بن المقتدر" في "رمل الماية" سيواصل القتل ويستمر معه الشر إلى آخر لحظة، فحكي زوجته "دنيا زاد" لم يمنعه من الشر وبذلك تنزاح هذه الشخصية عن شخصية "شهريار في الليالي "شهريار في نهاية ألف ليلة أو بداية النص أَلاَنَتْ الحكايات جانبه وخففت من غلوائه: إعلانه التوبة، عندما يأخذ النص النهاية بداية يعني ضمنيا أن الحكي لا يتولد إلا عن الشر: أليس هذا ما قامت به شهرزاد لتغيير شهريار؟ بانتهاء الشر ينتهي الحكي"[3]، فاستمرار الحكي في "رمل الماية" مرهون بالشر والقتل والإجرام وينتهي الشر بمقتل "شهريار بن المقتدر"، فلا يلين بالحكي كما حدث مع شهريار في الليالي "احكي ولا تكرري ما قالته

(1) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي ،من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط 1، 2006 ، ص 71.

(2) رمل الماية ص 5.

(3) الرواية والتراث السردي ص 72.

الدابة وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق بيت الحريم ونساء الحر ملك، شهرزاد كانت دابة الغواية، وسالفي كان الأحجية السخيفة، احك"[1].

هناك تضاد بين الشخصيتين، فالأول كان يستمع ويعجب ثم يلين، أما الثاني أراد معرفة السر ليزداد شرا.

تبدأ "رمل الماية" من النهاية، فالحكاية لم تنته في الليلة الواحدة بعد الألف وبقيت نهايتها مفتوحة لتمتد الليالي أسبوعا آخر "في الحقيقة صار الجميع يعرف أن زمن الموت لم ينته ولم يتوقف مطلقا عند حدود الليلة الواحدة بعد الألف أجلته لزمن غير معلوم، كانت تعرف مسبقا أن في القلب سرا من الصعب الإدلاء به لأن رأسها سيعلق على بوابات المدينة المحاذية للبحر المنسي داخل أدغال المملكة الميتة، فقد مددت الليالي أسبوعا آخر"[2]، فالفاجعة هي إعادة إنتاج الليالي، هي استلهام وتتمة لها فهي تظم حكاية إطارية *conte prologue* تتوالد منها حكايات ثانوية "فثمة راو مفارق لمروية وهي دنيا زاد التي تتقمص دور شهرزاد بوصفها ودمجها راوية لكل الحكايات وثمة أيضا مروى له هو شهريار بن المقتدر بالله هو شهريار وحفيده"[3]، إذا فقد وقع واسيني الأعرج تحت تأثير الليالي وسحرته الحكاءة شهرزاد بقصها البارع وجمالياته فأقام علاقة مع الليالي، علاقة تحويل المتناص، تشرّب الليالي وأدمجها في بنية روايته، فهذا النص المعجز - الليالي- على رأي حسن محمد حماد وأمام أسر الراوي الذي مارس القص لألف ليلة وليلة دون الانتقاص من عجب وجمالية الحكي المستمر[4]، جعلت الرغبة في التواصل معه

(1) رمل الماية ص 7.

(2) م ، ن، ص 8.

(3) عمر بلمقنعي: استراتيجية الاستلهام في انفتاح النص الروائي ، رمل الماية نموذجا ، مجلة التبيين الجزائر ع 26 ، 2006 ص 50.

(4) ينظر حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، 1998 ص 100.

شديدة لدى "واسيني" فكانت الفاجعة، ولكن بأسلوب جديد فالعلاقة موجودة بين النصين انطلاقا من العنوان إلى الشخصيات، كما أن للرواية عنوانا فرعيا "رمل الماية" وهو لوحة اشهارية أخرى تحدد وعي الكاتب باعتباره اختزالا لبنية العمل الروائي وتكثيفا لدلالته وقد ألف القارئ ظاهرة العناوين الفرعية في روايات الأعرج و"يرجع واسيني الأعرج ظاهرة العناوين الفرعية التي تصاحب عناوين رواياته إلى إحساسه الدائم بقصور العنوان الرئيسي نظرا لأنه يعتصر مادة سردية قد تتجاوز مئات الصفحات في كلمة أو كلمتين"[1].

فهذا العنوان الفرعي مركب من مفردتين رمل خبر لمبتدأ محذوف، والمضاف إليه الماية، والرمل يحمل دلالات عديدة جاء في لسان العرب "رمل: الرَّمْل: نوع معروف من التراب، وجمعه الرمال، والقطعة منها رملة، ابن سيدة: واحدته رملة وبه سميت المرأة، وهي الرّمال والأرْمَلُ، قال العجاج:

"يَقْطَعْنَ عَرَضِ الأرض بالتَمَحُّل، جَوْزَ الفلا، من أرْمُل وأرْمُل رَمَّلَ الطعام :جعل فيه الرمل"[2] وفي الفلكلور الشعبي خط الرمل يعرف به الغيب فهو نوع من العرافة والكهانة[3] التي عرفت عند العرب، وفي السيرة الهلالية اشتهرت الجازية بقراءة الرمل وتنبأت أن نهاية زناتي خليفة قائد جيش تونس ستكون على يد ذياب[4] وبذلك فالمفردة الأولى تحيلنا إلى قراءة خط الرمل والتنبؤ بما سيحدث واستشراف

---

(1) كمال الرياحي: عتبات النص الروائي في حارسة الظلال لواسيني الأعرج ، مجلة شؤون ثقافية – طرابلس، السنة الأولى، ع 2 ، 2006 ص 60 .

(2) لسان العرب ، مجلد 6 ، مادة رمل ص 228.

(3) الكهانة هي الاتصال بالآلهة والأرواح لمعرفة المستقبل والتنبؤ عما سيحدث

العرافة والعراف هو دون الكاهن وهو الذي يدعي كشف الغيب ، أحمد ديب شعبو: في نقد الفكر الأسطوري والرمزي وأساطير ورموز في الفكر الإنساني ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس – لبنان ، ط 1 ، 2006 ، ص 236 ، 237 ، 238.

(4) ينظر: الحكي الشعبي بين التراث المنطوق والأدب المكتوب ، أعمال المؤتمر الدولي السابع ، كلية الآداب – قسم اللغة الفرنسية ، جامعة القاهرة ، أحمد شمس الدين الحجاجي ، بين سيرة بني هلال وملحمة الالياذة ، دار العين ، مصر ، ط 1 ، 2009 ، ص 78.

الواقع بناء على معطياته، وكلمة خط المرتبطة دائما بالرمل لقراءة المستقبل ظهرت مقترنة بالرمل في الملفوظ الآتي في أول فصل من الرواية وفي بدايته "دفنت دنيا زاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملا القلب والذاكرة. كانت تعرف أكثر من غيرها أن العد الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات، فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار"[1].

فهذا الملفوظ "لم يستطع تحديده حتى علماء الخط و الرمل" تترابط مع ما حدث في الليلة السابعة بعد الألف التي تحيل مباشرة إلى مأساة الجملكية التي لم يستطع تحديدها خط الرمل، فهذا الحقل المعجمي يحيل دلاليا إلى أن العنوان الفرعي يحاول استشراف ما سيحدث في الليلة السابعة.

المفردة الثانية وهي المايا لاشك في أن هذه المفردة قد تحيل إلى حضارة المايا لارتباط شعب المايا بعلم الفلك وقراءة المستقبل من خلاله لاهتمامهم بالأرقام وحساب الوقت والزمن ورصد النجوم[2]، وكلا المفردتين تحمل دلالة التنبؤ ما يؤكد التوافق والترابط والذي يوحي بمفهوم الزمن كما في العنوان الرئيسي، وأي شيء أقدر على التعبير الزمني الرمل والمايا أو ليسا رمزا للزمن، فالزمن جزء من كل

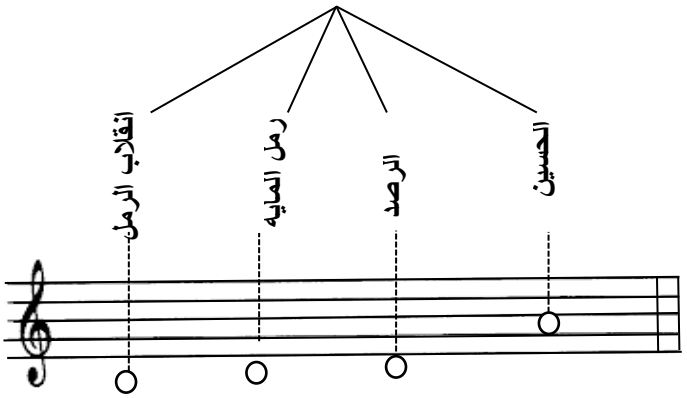
---

(1) رمل الماية ص 5.

(2) ازدهرت المايا في المناطق الوسطى من شبه جزيرة يوكاتان Yucatan الواقعة بين المكسيك وغواتيمالا وجمهورية بليز في أمريكا الوسطى، ويعتقد علماء الآثار بأنها كانت في وقت ما بين القرن الثالث والتاسع الميلادي، وعرف المايا أن الأرض كروية قبل كولومبوس بمئات السنين، وكانت لديهم معلومات فلكية جعلتهم يحسبون أيام السنة على كوكب الزهرة وقياس السنة الأرضية، ويقول العلماء أن شعب المايا هم بقايا الناجين من غرق قارة أطلانطس الأسطورية، بينما يدعي آخرون بأنهم أحفاد قافلة تجارية فينيقية تاهت في المحيط الأطلسي، وهب فريق آخر من العلماء إلى أبعد من ذلك على أساس افتراضات منها بأنهم أحفاد نوح، وأن السفينة بنيت أساسا في أمريكا. كان المايون مهتمين بالأرقام وحساب الوقت والزمن وكانوا أيضا منشغلين بالفلك ورصد النجوم وكان أحد معالمهم منهم الرئيسية الشيلا وهي قائمة على أعمدة من الحجر تحتوي على نقوش وصور للآلهة مع رموز هيروغليفية تمثل مرور الزمن وموقع القمر والكواكب. محمد اسماعيل فرج ، حضارة المايا شعب من الفضاء أم من فينيقيا ، كتابات معاصرة ، المجلد الخامس ، ع 19 ، آب ، أيلول 1993، ص 154 ، 155 ، 157.

شخصية في الرواية، يحمل إشارات رمزية تجسد تمزق الواقع وتشظى زمن الحاضر، "رمل الماية" تنبؤ بالسقوط، سقوط المماليك العاجزة، فهذه الرواية التي صنعت المخيلة العربية في غناها وعظمة انفتاحها وعنوانها المثير المشوق الذي يحمل دلالات متعددة فمن الإحالة إلى المستقبل إلى موقع ترديد التاريخ واستعادة النص إلى اللحن أو الرقصة التي تؤديها الغجرية بطلة الرواية [1] ـ ماريوشا ـ فهي تحاول استرداد التقاليد السردية كما أن المفردتين "رمل الماية" مصطلح مركب وهو من المصطلحات الموسيقية، متعلق بأوتار العدد، التي كانت متداولة في الأندلس والمغرب، وارتبطت بالاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وبالحفل الذي يبدأ بعد صلاة العشاء إلى الفجر، يحضره ملك العصر وحاشيته وكبار الفقهاء والشعراء، فرمل الماية أحد فروع الماية[2] وليس بدعا أن يتعالق العنوان الفرعي مع حضارة الأندلس، والتي تحضر بقوة في الرواية، التي هي قطعة موسيقية ذات إيقاع تأثيري، يثير أحاسيس الأسى على سقوط أمتنا.

المايـــة



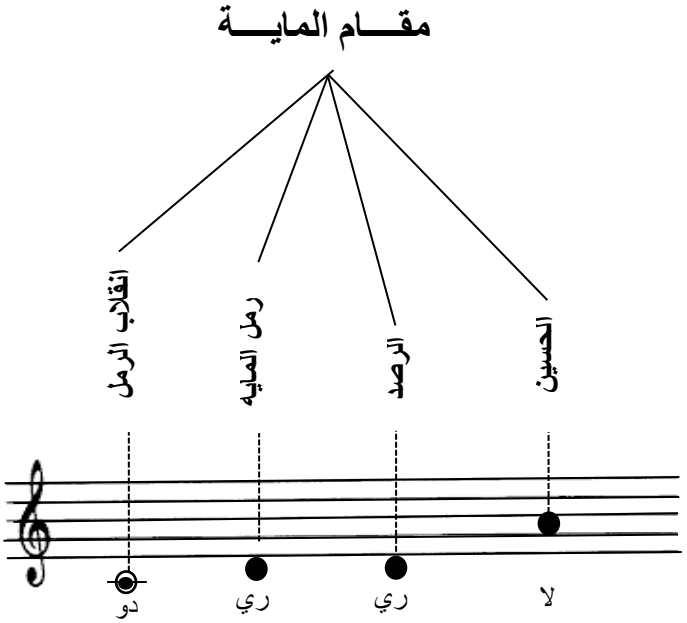
(3)

(1) ينظر أحمد حمد النعيمي: سيمياء العنوان في روايات واسيني الأعرج manifest.univ.ouargla.dz

(2) ينظر محمد مفتاح: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة –الموسيقى- الحركة، الجزء 1، مبادئ ومسارات المركز الثقافي العربي، المغرب، ط الأولى، 2010، ص 267، 270.

(3) م ، ن، ص 270.

يقول الموسيقيون: إن مقام الماية يرتكز على نغمة ري.



ويـرتبط العنـوان الفرعـي "رمـل المايـة" بـالعنوان الرئيسـي "فاجعـة الليلـة السـابعة بعـد الألـف" وهـذا التعـالق مسـتوحى مـن قصـيدة لابـن الخطيـب لحنـت علـى مقـام رمـل المايـة تحمـل عنـوان "سـبع مضـت مـن زمـان الليـل وآسـفي" ممـا خلـق تناغمـا بـين الروحي والفلكي" والزماني والجمالي. (1)

روايـة أخـرى لا تقـل إثـارة واسـتفزازا، هـي روايـة الـزمن المتشـظي "للطـاهر وطـار"، "الشـمعة والـدهاليز" التـي يقـوم عنوانهـا علـى المفارقـة الدلاليـة بـين الأبـيض والأسـود، النـور والعتمـة، فهـو مركـب مـن مفـردتين : الشـمعة كلمـة مفـردة وهـي وسـيلة للإنـارة، محملـة بكثيـر مـن الـدلالات، فقـد تحيـل إلـى اللـون الأبـيض ذي الرمزيـة الايجابيـة حيـث ترتكـز دلالتـه علـى النهـار الـذي يعنـي الشـباب والاسـتيقاظ، الوقـوف

(1) ينظر لسان الدين ابن الخطيب السلماني: الديوان صنعه وحققه وقدّم له محمد مفتاح، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007، ج 2، ص 682، 683.

والقوة، يقابل النهار الليل، العتمة ولولا الظلام لم ندرك قيمة الشمعة والنور، كما تحيل إلى الزمن، فكلما اشتعلت الشمعة تناقصت وكذا عمر الإنسان، لكن الزمن يبقى مستمرا وعمر الإنسان ينفد، فنور الشمعة يصل إلى الجميع، وقد تمثل الوطن بضوئه بخيراته التي تسع الجميع، الذي يقدم ويعطي للجميع ويعاني من الجميع، كما تحمل دلالة المثقف، الممثل لفئة المثقفين معيار الأحداث والأشياء ومحور الكون كله، لأن الرواية تدور أحداثها في زمن محدد هو يوميات مثقف جزائري داخل جحيم الحياة اليومية والتحولات التي حدثت في الجزائر مع بداية العشرية السوداء، والقتل المجاني على أيدي أعداء الوطن، فالشخصية المحورية الأستاذ أو المثقف يتحرك داخل مدينته بين مسكنه، والجامعة واللحاق بالخيزران، وأماكن اللقاء معها، رؤية هذا المثقف للواقع الآني والتطلع إلى مستقبل أفضل، في مواجهته لهذه الحركة والتحول الإيديولوجي في الجزائر .

أما المفردة الأخرى للعنوان الدهاليز جمع تكسير، جاء في لسان العرب : "دهلز : الدّهْلز : الدِّليَج فارسي معرب، والدِّهليز بالكسر ما بين الباب والدار" فارسي معرب، والجمع الدهاليز، الليث دهليز إعراب داليج، قال : والدهليز معرب بالفارسية داليز ودالاز.

والدِّهلِيز: الجيئة قال: هنزمز معرب[1].

فالدهليز فضاء مكاني مغلق، معاد، فالتقاطب في العنوان زمكاتي؛ البياض والنور في مقابل العتمة والظلمة فهذا التضاد ذو دلالة إيحائية فالشمعة التي ترمز للنهار، للنور، للوضوح للقلب العامر بالمحبة للآخر، يقابلها هذا المكان الدهليز المعتم، المعادي بوصفه عالما مفارقا للنهار، فالدهليز رمز الليل والسواد ذو الرمزية السلبية والذي من دلالاته العدمية والفناء، الخوف، الجهل[2]، فاللون الأسود

(1) لسان العرب ، مجلد 5 ، مادة دهلز ص 317.

(2) ينظر اللون لعبة سيميائية ص 44.

متجذر في الثقافات وتختلف دلالته حسب المجتمعات، وفي ثقافتنا الجزائرية أن الدهليز هو مكان مظلم "هذا العصر قدر الشاعر ومعه علماء اجتماع عديدون كما يعتقد من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة دهليز كبير رغم ما نعتقده من أنه منار بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم وغامض"[1] فالدهليز يسعى إلى إزاحة النور بجمالياته لأن النور أو المعرفة يسعى للتغيير من وضع ثقافي إلى آخر، في حين أن الدهليز مكان معاد يحمل رمزية القبح والتدمير فهو ينتج علامات الموت، فهذه الشمعة الأمل تحاول إضاءة هذه الدهاليز الكثيرة رغم ضآلة نورها، تريد تجاوز هذا الواقع المعتم وما الدهاليز إلا صورة لهذه التكتلات الحزبية "ينبغي قيام الدولة الإسلامية، الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب"[2]، فالعنوان يشير إلى اختلال الواقع وما يحمله من تناقضات وهذه العبثية بالمصير الوطني والعودة السلفية التي برزت محملة بطاقة دينية تسعى إلى القضاء على منطق العلم وإحلال المنطق الديني الغيبي وتشويه صورة الدين[3] بهذه المفاهيم السلبية القائمة على الدموية والعنف، فهذه الدهاليز ستقود إلى دهاليز أشد عتمة منها وفي خضم هذه الدهاليز يحدث التصدع واضطراب الشخصيات والأحداث، ويحاول السارد كشف الشموع المضيئة لها والتي تغتال بطريقة تراجيدية دموية.

أما عنوان رواية رائد الرواية الجزائرية عبد الحميد بن هدوقة فهو مثير لشهية القراءة ويحفز المتلقي على إرجاع الرسالة *le message en retour*[4]

---

(1) الشمعة والدهاليز ص 10.

(2) م ، ن، ص 11.

(3) ينظر لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية ص 105.

(4) ينظر محمد الداهي: صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة ، ط 1 ، 2013 ، ص 90.

لمعرفة مدى تفاعل المتلقي مع النص، "فالجازية والدراويش" عنوان مغر يستفز القارئ لاقتنائه، مركب من مفردتين الجازية اسم علم خبر لمبتدأ محذوف، متداول في المجتمعات العربية، فاهتمام الكاتب بتشكيل العنوان والمقصدية التي تحكمت فيه يحيلنا إلى دلالات وإشكاليات وأبعاد جمالية والبداية تكون من المعاجم الجازية من جزي الجزاء المكافأة على الشيء . والجازية: الجزاء اسم للمصدر كالعافية، أبو الهيثم : الجزاء يكون ثوابا وعقابا وسئل أبو العباس عن جزيته وجازيته فقال: قال الفراء لا يكون جزيته إلا في الخير وجازيته تكون في الخير والشر قال: وغيره يجيز جزيته في الخير والشر وجازيته في الشر .

والجوازى معناه الجزاء جمع الجازية مصدر على فاعله[1]، فالجزء الأول من هذه العتبة تقوم دلالته على اسم شخصية أنثوية بما تجسده من دلالات الأنوثة وإغراءاتها وما تحمله من رموز، فالعنوان كما يرى عثمان بدري "فن متميز تميزا كليا عن العناوين الروائية لابن هدوقة ... يقوم على إظهار عنصر الشخصيات الروائية المحفوفة بدلالات أسطورية و رمزية مركبة"[2] فالجازية تحمل دلالة الخير والشر، جمالها وصلت أخباره إلى فرنسا والاقتراب منها يشكل خطرا، توجد في وعي كل فرد، تظهر وتغيب فجأة شخصية تقوم على التضاد، تجسد الجزائر بكل أشكالها، وتداعيات مأساتها، وواقع أزماتها فاسم الجازية يحيل إلى التاريخ العربي الإسلامي، هو اسم اقترن بجميلة بن هلال الجازية التي تعد شخصية ذات دلالات إيحائية في القص الشعبي فهي تمثل المركز وباقي الشخصيات المحيط، فالجازية تظهر لنا ببعدين، بعد تاريخي يمتد إلى السيرة الهلالية التي تعيش في الذاكرة الشعبية والتي استنفذت كل معاني الجمال والتضحية لأجل الوطن، والبعد

(1) لسان العرب مادة جزي مج 3 ص 143.

(2) عثمان بدري: الدلالة المفارقة للمكان الروائي عند ابن هدوقة ، قراءة في روايتي ريح الجنوب ، نهاية الأمس ، مجلة اللغة والأدب ، العدد 13 ص 66.

الـواقعي "يتمثـل فـي كونهـا بنـت شـهيد ذات حكمـة ومعرفـة بخبايـا الحـرب وتحمـل ملامح شخصية وطنية عريقة "الكاهنة""[1].

فاختيـار اسـم الجازيـة عنوانـا للروايـة يؤكـد علاقـة التـآلف مـع التـراث العربـي الإسـلامي الـذي أصـبح حضـوره أساسـيا لتأكيـد الهويـة الوطنيـة ويسـهم الرمـز فـي شخصـية الجازيـة التـي تحيـل إلـى الجمـال والأنوثـة والعطـاء والتضـحية والـوطن فـي إبـراز شـعرية تشـكيل العنـوان. فالجازيـة هـي هـذا الـوطن، هـذه الجزائـر العميقـة بكـل تجلياتهـا، ماضـيها البعيـد وحاضـرها المتواصـل، أمـا الجـزء المكمـل للعنـوان هـي مفـردة الـدراويش المعطوفـة مفردهـا درويـش وهـي فارسـية "يفسـر عـادة علـى أنـه مشـتق مـن الفارسـية ويـدل علـى طـارق الأبـواب بمعنـى التسـول"[2] وهـذا ربمـا مـا نجـده أثنـاء إقامـة الـزردة حيـث يهـب الـدراويش إلـى طلـب مسـتلزماتها مـن السـكان فالـدراويش هـم زهـاد يعيشـون علـى إحسـان الآخـرين، شـديدي الفقـر "وتعـود تسـمية الـدرويش إلـى المصـدر الفارسـي در وتعنـي البـاب كمـا ذكـر أنهـا مركبـة مـن در: البـاب وبـيش، قـدام أي الواقـف ببـاب الله الراغـب فـي رضـائه"[3] فالـدرويش *derish* شـخص معـوز بسـيط، زاهـد متعبـد يـدور مـن دار إلـى دار طالبـا للإحسـان، أمـا الدروشـة فـي الصـوفية "هـي أولـى درجـات الترقـي فـي التطـور الروحـي والـدراويش الصـوفيون هـم زهـاد اتخـذوا بـاب التسـول للتـدرب علـى البسـاطة والتواضـع والابتعـاد عـن التملـك المـادي ومـن شـروط نجـاحهم التبـرع بكل ما يحصلونه"[4]

(1) ينظر عبد الحميد بوسماحة : الموروث الشعبي في روايات ابن هدوقة ، مجلة اللغة والأدب ص 203.

(2) أحمد منور: التداخل النصي بين جازية بن هدوقة وكاتب ياسين ، اللغة والأدب ، العدد 13 ص 199.

(3) موقع الكتروني درويش ar.wikipedia.oeg/wiki

(4) موقع الكتروني درويش ar.wikipedia.oeg/wiki

فالكلمة أخذت بعدا آخر وهو الانتماء إلى الجماعة الدينية وأصحاب الكرامات لإقامة الحجة على مشروعية ما يقومون به.

أما في العالم الروائي فالعلاقة بين الجازية والدراويش علاقة تواصل، حضورها مرتبط بحضورهم، يحملون دلالة التصوف ممثلا في إقامة الزردة بأدائهم رقصات معينة ولعق المناجل، كوسيلة للوصول إلى النشوة الروحية المستمدة من التكرس للعبادة، والزردة تتطلب الذبائح والمأكولات التي هي موكلة للدراويش في تحضيراتها وطلب مستلزماتها من سكان الدشرة. فالدراويش هم الفاعل المساعد للجازية، وجودهم مرتبط بوجودها، هي حلم الجميع "الجازية ! أتدري أي شيء هي الجازية بالنسبة للدشرة ؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع وكل فلاح وكل درويش !"[1]. فهنالك الأنوثة "الجازية" في مقابل الذكورة "الدراويش"، وقد جمع الروائي بين كلمتين متلازمتين على طول المتن الروائي "فكل ذكر للجازية لا بد أن يتبعه ذكر للدراويش، وكل موقف يظهر فيه الدراويش لا بد أن تلوح فيه الجازية بطلعتها البهية، وقد أضفى هذا التلاحم وهذه الحميمية إلى نوع من الأساطيرية"[2] فحضور المرأة - الجازية - يطرح سؤال الإحالة المرجعية التي تحدد في الجازية الهلالية. كما أنها تسمية متعددة الدلالات، فأفق العنوان ومرجعيته ينفتحان على دلالات ووظائف متعددة، فوظيفة الجازية خلق التواصل بين أبناء الوطن كل واحد عشقها بطريقته، بناء على إيديولوجيته، حفزتهم على العودة، فهي الفضاء المكاني المتحقق على مستوى السرد، حيث تتحول هذه الشخصية المحورية من شخصية إنسانية إلى شخصية مكانية، فالجازية ما هي إلا عنوان مشتق من الجزائر[3]، وهي رمز له، تستشرف الرواية وقائعه

(1) الجازية والدراويش ص 153.

(2) الطاهر روابيه: "الفضاء الروائي في الجازية والدراويش ، عبد الحميد بن هدوقة ، دراسة في المبنى والمعنى" مجلة المساءلة ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، العدد 1 ، 1991 ، ص 14.

(3) عبد الحميد بوسامة: المورث الشعبي في روايات ابن هدوكه مجلة اللغة والأدب ص 203.

وأزماتـه، فالجازيـة تتمفصـل إلـى بنـاء معمـاري يحيـل إلـى التـراث العربـي الإسـلامي، وإلـى الواقـع الجزائـري الـراهن والمسـتقبل، "الجازيـة والـدراويش" بتمظهراتـه بوظائفـه يقـول أشـياء عـن هـذا الـوطن فـي محاورتـه وتعالقـه مـع نصـوص غائبـة رغـم طابعه الاختزالي على مستوى الحرف ولكنه كفيل بأداء وظيفته الأساسية.

III. **بلاغة الحذف:**

جـاءت عنـاوين الروايـات جمـلا اسـمية! وورود العنونـة بصـيغتها الاسـمية فـي مركبهـا الإسـنادي يحمـل دلالـة الثبـوت «وبيانـه أن موضـوع الاسـم علـى أن يثبـت بـه المعنـى للشـيء مـن غيـر أن يقتضـي تجـدّده شـيئا بعـد شـيئ»[1] خـلاف الفعـل لأن «موضـوعه علـى أنـه يقتضـي تجـدد المعنـى المثبـت بـه شـيئا بعـد شـيء فـإذا قلـت: زيـد منطلـق. فقـد أثبـت الانطـلاق فعـلا لـه مـن غيـر أن تجعلـه يتجـدد ويحـدث منـه شـيئا فشـيئا، بـل يكـون المعنـى فيـه كـالمعنى فـي قولـك: زيـد طويـل وعمـرو قصـير، فكمـا لا يقصـد هنـا إلـى أن تجعـل الطـول أو القصـر يتجـدد ويحـدث بـل توجبهـا وتثبتهـا فقـط وتقضـي بوجودهـا علـى الاطـلاق، كـذلك لا تتعـرض فـي قولـك: زيـد منطلـق، لا كثـر مـن اثباتـه لزيـد»[2] ولا يمكـن بـأي حـال مـن الأحـوال أن تحـل محـل الاسـم فـي الدلالـة وقـد ضـرب لنـا عبـد القـاهر الجرجـاني مثلا فـي ذلـك حـين قـال: «وأمـا الفعـل فإنـه يقصـد فيـه إلـى ذلـك فـإذا قلـت: زيـد هـا هـو ذا ينطلـق فقـد زعمـت أن الانطـلاق يقـع منـه جـزءا فجـزءا وجعلتـه يزاوله ويزجيه، وإن شئت أن تحسّ الفرق بينهما من حيث يلطف فتأمل هذا البيت:

لا يألف الدرهم المضروب صرّتنا لكن يمر عليها وهو منطلق»[3]

وقـد علـق الجرجـاني علـى ورود صـيغة الحـال بالجملـة الاسـمية فـي قـول الشـاعر (وهـو منطلـق) فقـال: «هـذا هـو الحسـن اللائـق بـالمعنى ولـو قلتـه بالفعـل: لكـن يمـر عليهـا وهـو ينطلـق لـم يحسـن، وإذا أردت أن تعتبـره بحيـث لا يخفـي أن أحـدهما لا يصـلح فـي

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تقديم علي أبو زقية، موفم للنشر، 1991 ص 174.

(2) دلائل الإعجاز، ص 174.

(3) م ، ن ص 174.

موضع صاحبه»[1] ثم ساق لنا مثالا من القرآن الكريم فقال: «فانظر إلى قوله تعالى: (وكَلبُهُمْ بَاسِطٌ ذرَاعَيْهِ بالوَصيدِ) فإن أحدا لا يشك في امتناع الفعل ههنا وإن قولنا: كلبهم يبسط ذراعيه، لا يؤدي الغرض وليس إلا لأن الفعل يقتضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت، ويقتضي الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئا فشيئا»[2] وجملة القول إن التعبير بالاسم دال على ثبوت الصفة للموصوف أي ثبوت الخبر للمبتدأ خلافا للتعبير بصيغة الفعلية في الخبر التي تدل على الحركة والتجدد والاستمرار.

وقد ارتكزت هذه العناوين الاسمية على الحذف، أي حذف أحد عناصر الجملة، ومن ثم الانزياح عن الأصل، واللعب بهذه العناصر، وترك تقدير المحذوف للمتلقي، والحذف في النحو يكون في كلمة أو أكثر، وهو أيضا ظاهرة تطال المعنى ومن ثم يتعانق البلاغي مع النحوي، والحذف عند النحاة «مقصور على حالة افتراض سقوط أجزاء معينة من النصوص اللغوية المؤولة هي العوامل»[3] لذلك يمكن القول: إن الحذف مرتبط بظاهر اللفظ والبنية السطحية للتركيب.

أما التقدير «فإنه- فضلا عن تناوله لحالات الحذف المختلفة- فإنه يشمل أيضا حالات أخرى لا حذف فيها، بل كل ما فيها هو افتراض صياغة المفردات أو الجمل أو سبكها بهدف تصحيح الحركة الإعرابية»[4] وهذا يجعلنا نذهب إلى كون التقدير مرتبطا بالمعنى، وبالبنية العميقة للتركيب، غير أن الإنصاف يقتضي القول بالعلاقة التلازمية بين الأمرين، لأنه لا حذف إلا بتقدير، ولا تقدير دون حذف، وهذا ما يجعل «الاختلاف الأولي بين الحذف والتقدير على أنها تفكير نظري مجرد وعنت

(1) دلائل الإعجاز ص 174.

(2) م ، ن، ص 174 ، 175.

(3) علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2008، ص 208.

(4) علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، ص 209.

في تفسير الاصطلاح، تفكير مجرد، لأن الواقع أن الأطراف الثلاثة التي ذكرها النحاة وهي: العامل والمعمول والحركة الإعرابية على الرغم من انفصالها في التقنين النحوي، وهي متشابكة متداخلة في الواقع اللغوي، بل في كثير من جزيئات القواعد النحوية ذاتها حيث نجد الكلمة الواحدة عاملا ومعمولا معا»[1] فلما قامت فلسفة النحو العربي على فكرة العامل القائلة بثلاثية المؤثر وهو العامل، والمتأثر وهو المعمول، والأثر الذي هو العلامة الإعرابية، كان لزاما أن يكون أن يوجد لكل عامل معمول كما كان لزاما أن يكون لكل معمول عاملٌ، إما صراحة أو تقديرا، سواء تعلق الأمر بالجملة الاسمية أو الجملة الفعلية، فالأولى يقتضي فيها النظام مسندا إليه (وهو المبتدأ) ومسندا وهو (الخبر)، أما نظام الجملة الفعلية فهو مسند وهو (الفعل) ومسند إليه هو (الفاعل)، وغياب أي ركن من هذه الأركان في البنية السطحية يتطلب تقديره في البنية العميقة، ومن هذا المنطلق جاءت دراسة العنونة التي تمثل بناء لغويا متميزا في مختلف الابداعات الأدبية الروائية.

(1) علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، ص 209.

الروايات	التركيب النحوي	نمط العنوان	طبيعة العنوان مكونات العنوان[1] التي تبنى عليها الرواية
حمائم الشفق	جملة اسمية، حذف المبتدأ (مركب إضافي) حمائم: خبر. الشفق: مضاف إليه.	عنوان فانتاستيكي رمزي يقوم على المفارقة الحمام النور والشفق المغيب.	حدثية أي الحدث الهام في النص ترحيل الحمائم، أي السكان.
الخنازير	جملة اسمية، حذف المبتدأ.	عنوان فانتاستيكي يحيل الى المسخ الحاصل على مستوى المتخيل.	طبيعة حدثية، بؤرة الأحداث هي الخنازير ذات البعد السياسوي.
الشمعة والدهاليز	جملة اسمية، حذف المبتدأ. الشمعة: خبر. الدهاليز: اسم معطوف.	عنوان رمزي + تفضية زمكانية يحمل دلالة المفارقة الزمنية.	الشخصية المحورية المغتالة + مكون الشيء.
الجازية والدراويش	جملة اسمية، حذف المبتدأ. الجازية: خبر. الدراويش: اسم معطوف.	اسم علم، شخصي مفرد يحيل إلى الجمال، الدراويش تحيل إلى عقيدة الولاية والطقوس التي تؤدى في حضرة الولي.	الشخصية التي تؤثر في تحول الأحداث.

(1) التقسيم يعود للناقد جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي، ص 86.

الروايات	التركيب النحوي	نمط العنوان	طبيعة العنوان مكونات العنوان التي تبنى عليها الرواية
عزوز الكابران	جملة اسمية، حذف المبتدأ. عزوز: خبر. الكابران: صفة.	اسم علم، شخصي مفرد مفجر لدلالات القوة والسلطة.	الشخصية الفاعل الموازي، المؤثر في مجرى الأحداث
ألف وعام من الحنين	جملة اسمية، حذف المبتدأ. ألف: خبر عام: اسم معطوف. من الحنين: جار ومجرور.	التفضية الزمانية فيه نوع من الهروب إلى مرحلة مضيئة.	الفضاء الزمني، عودة الماضي لمحاكمة الحاضر.
فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية	جملة اسمية حذف المبتدأ. فاجعة: خبر. رمل: خبر. الماية: مضاف إليه.	التفضـــية الزمانيـــة + ايقـــاع الموســـيقى التناغم الزمني والروحي.	الفضاء الزمني، بالاتكاء على التاريخ الأندلسي.

ذهبت في دراسة العنونة إلى القول بحذف المبتدأ، لأن العناوين برمتها خاضعة لبناء الجملة الاسمية التي تستوجب ركنين أساسين هما المبتدأ و الخبر.

وقد تبنيت فكرة حذف المبتدأ مقتنعة بهذه الفكرة التي يشد أزرها هذا النص الذي قال فيه « الواسطي: الأولى كون المحذوف المبتدأ، لأن الخبر محط الفائدة ، وقال العبدي: الأولى كونه الخبر، لأن التجوز أواخر الجملة أسهل... ومثاله المسألة فصبر جميل»[1] إن قول الواسطي بحذف المبتدأ معتمد على المعنى الذي لا يتحقق في الجملة الإسمية إلا بالخبر لأنه محل الفائدة، وإسناد المبتدأ إليه هو لهذ الغرض، خلاف العبدي الذي انتصر لفكرة حذف الخبر، لأن ذلك يسهل في أواخر الجمل، وهذا أمر وثيق الارتباط بمعني الحذف في اللغة، والأصل في أواخر الأشياء.

ولما كان المعنى هو العمود الفقري للتراكيب على أنواعها ومستوياتها فإن القول بحذف المبتدأ أقرب لأن تفاصيل هذا الركن المحذوف موجودة في الخبر، ومثل ذلك:

(حمائم الشفق) إن حمائم الشفق: خبر لمبتدأ محذوف دال على جمع غير عاقل وهو (هي)، (والخنازير) خبر لمبتدأ محذوف دال كذلك على جمع غير عاقل وهو (هي) و (عزوز الكابران) خبر لمبتدأ محذوف مفرد مذكر عاقل تقديره (هو).
أما (الجازية والدراويش) خبر لمبتدأ محذوف مفرد مؤنث عاقل تقديره (هي) و(الشمعة والدهاليز) خبر لمبتدأ محذوف دال على مفرد غير العاقل تقديره (هي).
أما (ألف وعام من الحنين) فألف خبر لمبتدأ محذوف دال على مفرد غير العاقل تقديره (هي).

(1) جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب، حققه وعلق عليه مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، د ط، 1431هـ، 2010م، ص 575.

و(فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) وهو العنوان الرئيسي، خبر لمبتدأ محذوف، دال على مفرد غير عاقل تقديره (هي)، وكذا الأمر بالنسبة للعنوان الفرعي (رمل الماية) فرمل خبر لمبتدأ محذوف، مفرد غير عاقل.

ومما تجدر الإشارة إليه أن القول بالحذف في العناوين المدروسة بدليل مقالي، وهو صيغة العنوان ذاتها، ولما كان العنوان طرفا في العملية الإسنادية فإن وجوده دليل على الحذف، قال ابن هشام «إذا كان المحذوف فضلة فلا يشترط لحذفه وجدان الدليل»[1] عكس العمدة في الجملة، وإن هذا النوع من الحذف هو الاختزال الذي يكون المحذوف فيه اسما أو فعلا أو حرفا أو أكثر[2] ولما كان الاختزال مرتبطا بأنواع الكلم، فهذا يعني أنه لا يشمل الجملة. والملاحظ طغيان هذا النوع على العناوين التي كانت محل الدراسة.

ولما كانت أغراض الناس مختلفة في الحذف فإن ما جاءت الإشارة إليه من حذف المبتدأ في هذه المواضع غرضه الايجاز والاختصار، بلون من ألوان العدول ولتثمين ظاهرة العدول بالحذف (حذف المبتدأ) نذكر قول الشيخ عبد القاهر الجرجاني «ما من اسم حذف في الحالة التي ينبغي أن يحذف فيها إلا وحذفه أحسن من ذكره، وسمى ابن جني الحذف شجاعة العربية، لأنه يشجع على الكلام»[3] فإذا كان الذكر أصلا فإن الحذف فرع وهو في كثير من السياقات اللغوية ضرورة بلاغية، يكون طي الذكر فيها أبلغ من الذكر، وكما قال حازم في منهاج البلغاء «إنما يحسن الحذف لقوة الدلالة عليه»[4] فلا يختل المعنى، وإنما يحسن مما يؤشر إلى شعرية العناوين في انزياحها عن الأصل والتي تؤكد العدول في المسار السردي سواء أتعلق الأمر بالشخصيات في علاقاتها مع بعضها، أم بالأمكنة وما

---

(1) مغني اللبيب ص 562.

(2) ينظر الحافظ جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ولتوزيع، لبنان، د ط، 1408هـ - 1988م، ج 3 ص 184.

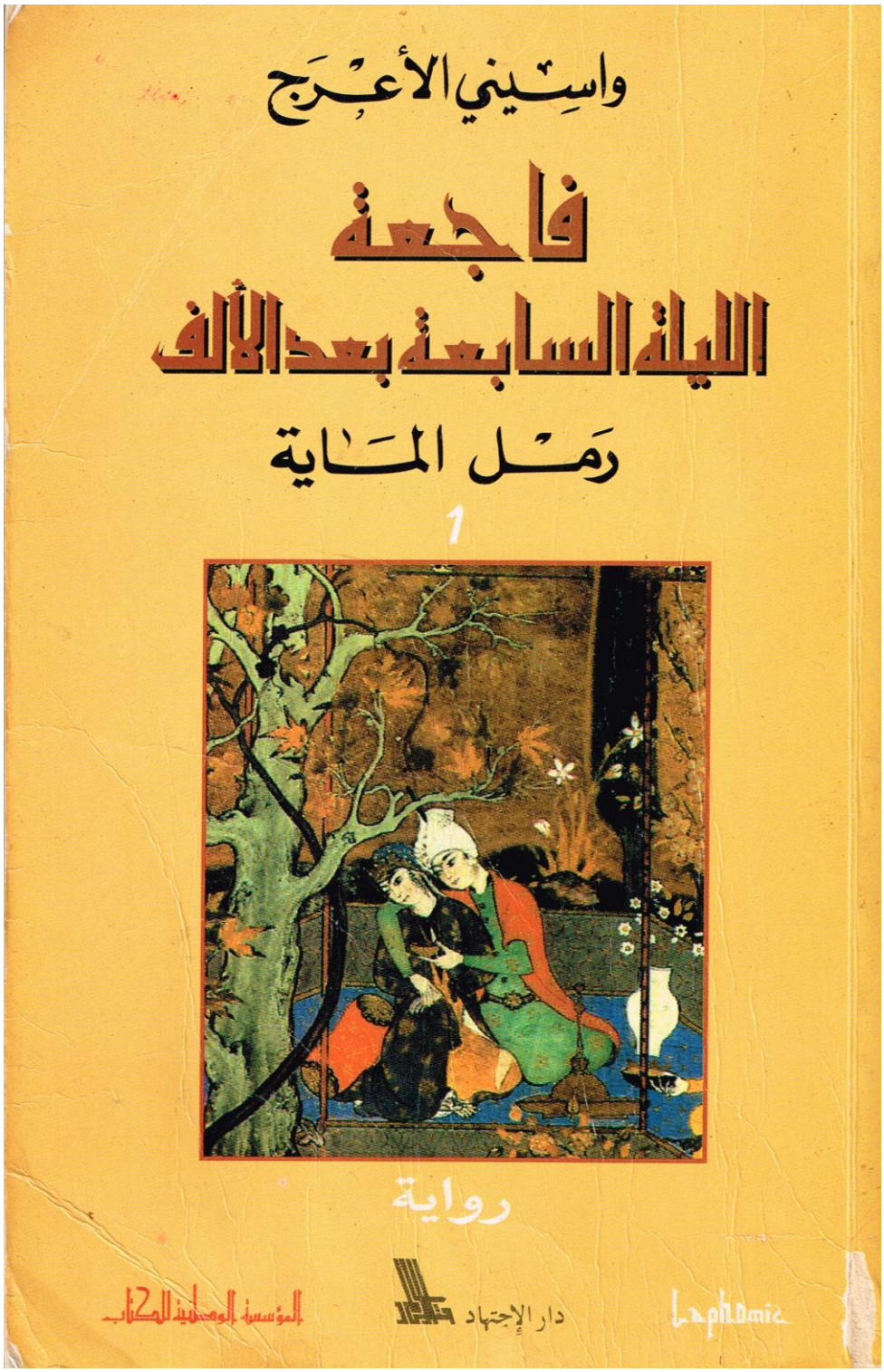
(3) السيوطي: الإتقان، ج 3 ص 173.

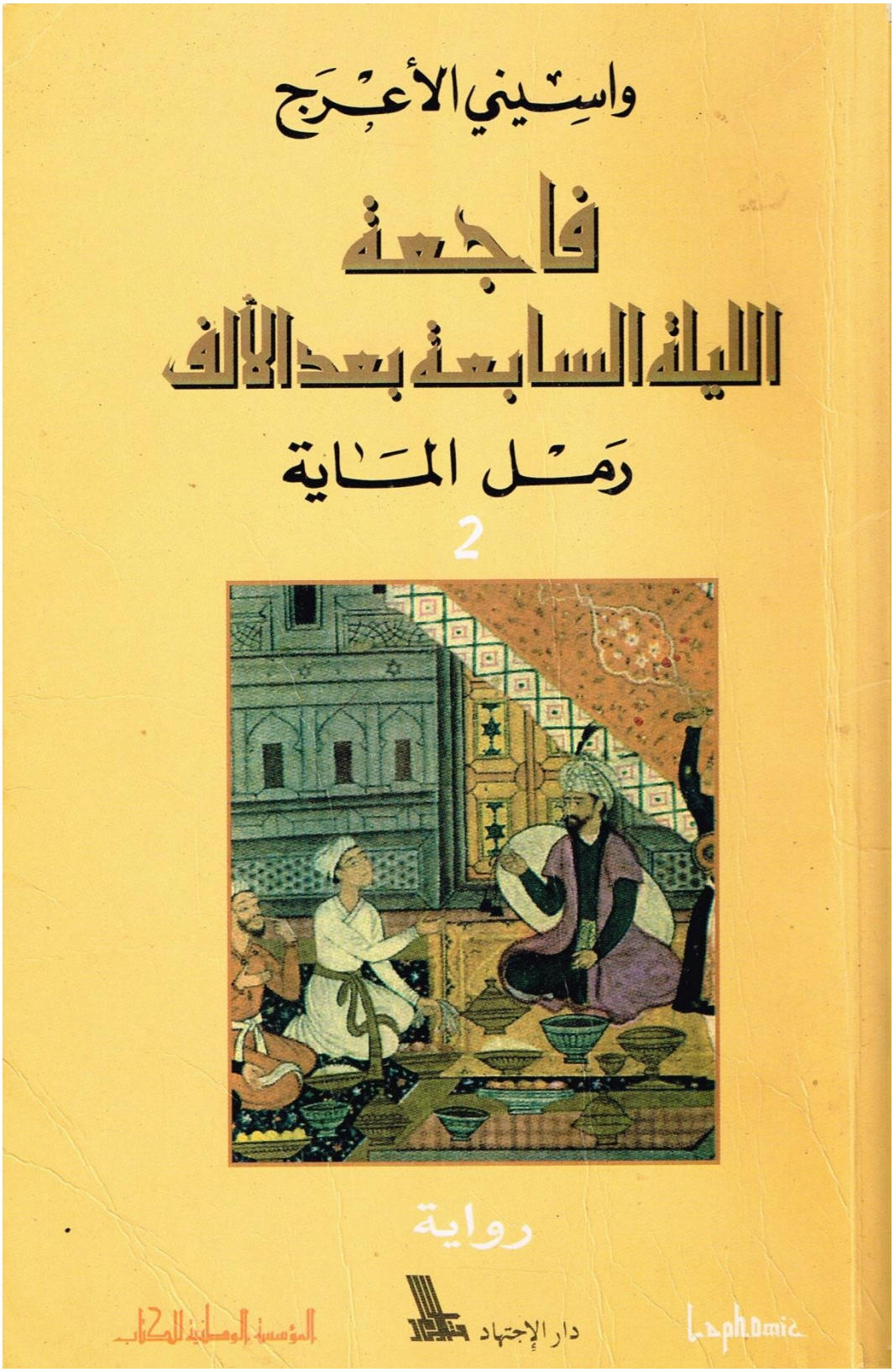
(4) م، ن ص 171.

تحملــه مــن دلالات تحيــل إلــى الغرائبيــة أم الأزمنــة والأحــداث ذات المعــاني المتعــددة والتي كسرت بناء السردية التقليدية.

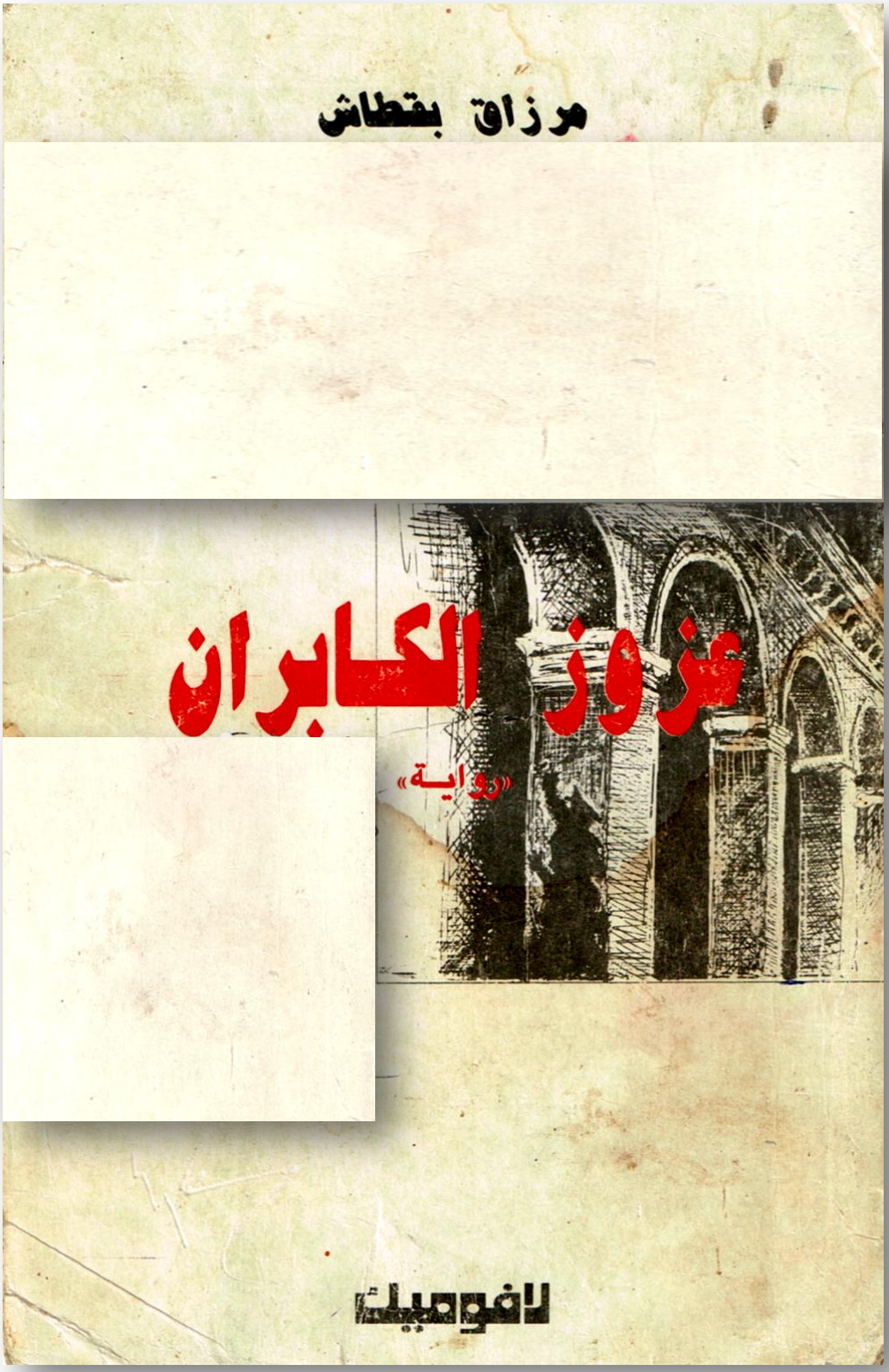
عبد الحميد بن هدوقة
الجازية والدّراويش
دار الفصبة للنشر

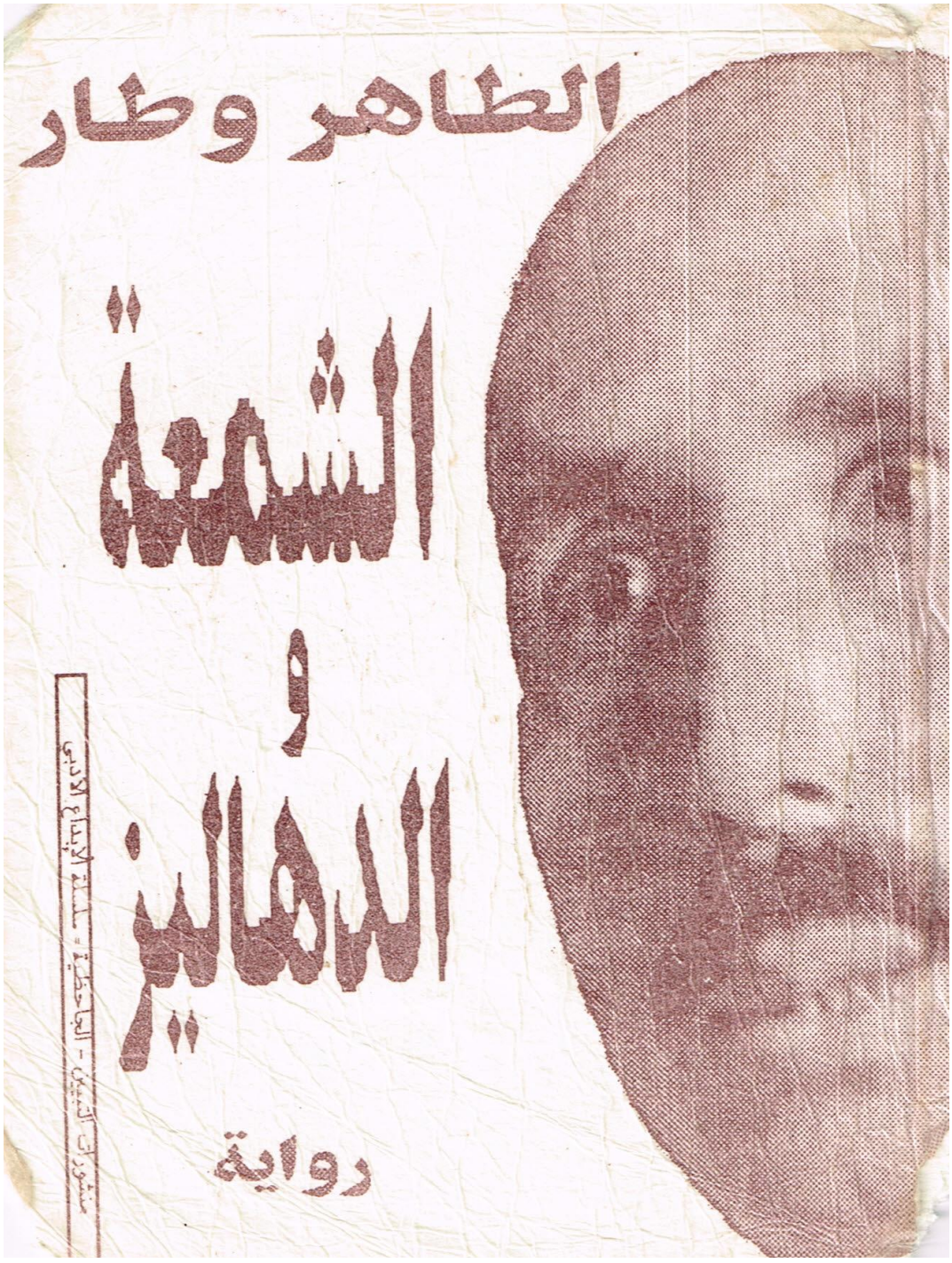
رشيد بوجدرة
الى وعام من الحنين
رواية
ترجمة : مرزاق بقطاش
الطبعة الثانية
المؤسسة الوطنية للكتاب


واسيني الأعرج
فاجعة
الليلة السابعة بعد الألف
رمل الماية
1
رواية
المؤسسة الوطنية للكتاب
دار الإجتهاد
Laphomic


واسيني الأعرج
فاجعة
الليلة السابعة بعد الألف
رمل الماية
2
رواية
المؤسسة الوطنية للكتاب
دار الإجتهاد
Laphomic

جيلالي خلاص
حمائم الشفق
رواية
المؤسسة الوطنية للإتصال، النشر والإشهار


مرزاق بقطاش
عزوز الكابران
«رواية»
لافوميك


الطاهر وطار
الشمعة
و
الدهاليز
رواية
منشورات الشهاب - الجاحظية - سلسلة الإبداع الأدبي

ثانيا: تفاعل النص الروائي مع الليالي والسيرة الهلالية:

تولدت البنى السردية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، عن بنية حكاية ألف ليلة وليلة، فتفاعل الواقعي مع الخيالي فانسلت الفاجعة، التي بدأت من نقطة النهاية في الحكاية، رافضة بذلك هذه النهاية، وحذفت هذه العلامة لتعلن بداية السرد من جديد، وانطلق السارد الجديد -دنيا زاد- لسرد الحقيقة التي لم تبح بها شهرزاد للملك شهريار، "توسع رمل الماية من خلال إعادة سردها من جديد وتعلي من شأنها"[1].

رواية الفاجعة هي رواية الصراع على السلطة، هذا الصراع الممتد تاريخيا إلى عثمان ومعاوية، فالصراعات الراهنة وانعدام الديمقراطية والعدالة الاجتماعية هي وليدة الماضي، وبذلك تدخل الرواية في علاقة مع التاريخ، مع التراث، خاصة نص الليالي انطلاقا من العنوان، فهي تجربة جديدة لم تكتمل إلا نتيجة لتلك التراكمات عن النص النواة - الليالي- فما هي إلا استمرارية وتكملة لها.

إن الليالي نص مهيمن اهتم به كثير من الكتاب الغربيين منهم – جوته *Goethe*، هنري دي رونييه *Henri de Rennie*، بو *Edgar Allen Poe* وهاملتون *Hamilton*- وراحوا يكتبون ويتخيلون الذي يجعل دنيا زاد تخلف أختها شهرزاد في مواصلة الحكي[2] وسلطة الليالي ألقت بسحرها أيضا على الروائيين العرب ومنهم واسيني الأعرج الذي جعل دنيا زاد ساردا يروي ما أخفته شهرزاد، تنفلت الرواية من الرقابة الاجتماعية المفروضة على التابوهات والقوانين المحاصرة، واخترقت المحرمات بعجائبيتها وهي محاولة لتكسير الوجود وإعادة

(1) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 ص 46.

(2) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية ص 114.

بنائه والكشف عن زيفه. وها هو "شهريار بن المقتدر" يوجه أمر الحكي إلى دنيا زاد - قطر الندى- السارد الجديد الذي سيروي ما خبأته شهرزاد، محاولا معرفة سر الحرف الوهاج الذي يحمله "البشير المورسيكي" القادم من غرناطة "فسري يا ابنة الناس وإلا سحبت رأسك بيدي: حاء ميم ألف ياء، ألف عين"، احك ولا تكرري ما قالته الدابة وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق بيت الحريم ونساء الحرملك.

شهرزاد كانت دابة الغواية»[1]، "فشهريار بن المقتدر" بالله حاكم الجملكية وزوج "دنيا زاد" يبحث عن المعرفة، في حين كان جده شهريار مولع بقتل العذارى انتقاما لشرفه، ودنيا زاد أرادت سرد الحقيقة بدءا من النهاية التي وضعتها أختها شهرزاد: "وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة، حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب بعدها إلى بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرار الليالي"[2] فالسارد البديل دنيا زاد يتقمص دور الراوي في الليالي - شهرزاد- وجعل لروايته "حكاية إطارا" كما في الليالي، تتوالد منها حكايات أخرى "لقد جعل "واسيني الأعرج" نصه حكاية تتقاطع مع البنية الحكائية "لألف ليلة وليلة" مستلهما وحداتها ونظامها اعتمادا على الحكاية الإطارية والحكايات الثانوية المتفرعة عنها"[3]، فقد انطلق "واسيني" من فكرة الليالي موظفا الحكاية الإطار *le conte prologue* والتي تعني "الحكاية الأم التي تتصدر سرود الليالي وتشغل مساحات الافتتاح والاختتام وهي تمثل الحافز السردي

(1) رمل الماية ص 07.

(2) م ، ن ص 07.

(3) عبد القادر عواد: العجائبي والرواية المغاربية ، شعرية المحلي وأحابيل الغواية ، مجلة كتابات معاصرة ، بيروت ، المجلد 19 ، العدد 76 ، نيسان - أيار 2010 ، ص 21.

الأصل، لسيرورة التأليف المتواتر في السرود الفرعية بحيث تشكل صورة متعالية لعملية الخلق"[1]، هي النواة التي تتفرع وتتسل منها حكايات ثانوية، والحكاية الإطار في الليالي تتمثل في حكاية الملك "شهريار" وأخيه "شاه زمان" وفي "رمل المايـة"، الحكايـة الإطـار هـي مـا حـدث فـي الليلـة السـابعة بعـد الألـف وأخفتـه "شـهرزاد"، تـروي ذلـك "دنيـا زاد" "لشـهريار بـن المقتـدر"، وتتوالـد مـن هـذه الحكايـة الأم حكايـات ثانويـة: حكايـة البشـير الموريسـكي، الحـلاج ، أبـو ذر الغفـاري، المجدوب، ...الخ.

ففـي الليـالي يسـتند سـرد الحكايـة الإطـار إلـى راو بضـمير الغائـب والمتمثلـة فـي الخيانة الزوجية والتي تبتدئ خلافا عما كانت تبدأ به شهرزاد حكاياتها:

"*ذكروا والله أعلم بغيبه وأعز وأكرم*"[2].

بعـد هـذه الحكايـة تبـدأ مرحلـة جديـدة، وتبـدأ الليـالي ويتكـون متنهـا، وبـذلك يشـرع شـهريار فـي ممارسـة تراجيـديا القتـل ضـد العـذارى بزواجـه لـيلا وقـتلهن فـي النهـار، إلـى أن تبـادر "شـهرزاد" لإنقـاذ الأنوثـة مـن الانقـراض، متحديـة بـذلك لعبـة القتـل الشـهرياري "فتتزوجـه لتسـتبدل بلعبـة القتـل لعبـة السـرد وتخييـل الليـالي، ويسـتمر تأجيـل قتلهـا بشـفاعة البلاغـة القصصـية العذبـة علـى امتـداد ألـف ليلـة وليلـة"[3]، وتـنجح بحيلـة القـص العـذب فـي إثنـاء "شـهريار" عـن مواصـلة القتـل وأجلـت موعـد موتهـا بمبـادرة الحكـي، وشـهريار نفسـه كـان لـه سـلطة الأمـر بالتـدوين بعـد الليلـة الواحـدة بعـد الألف وحده شهريار بإمكانه أخذ قرار التدوين [4].

---

(1) شرف الدين ماجد ولين: بيان شهرزاد ، ص 100.

(2) ألف ليلة وليلة: دار الكتب العلمية ، بيروت ط 4 ، 2010 ، ج 1 ، ص 05.

(3) بيان شهرزاد ص 101.

(4) بنظر عبد الفتاح كيليطو: الأدب والارتياب ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط 1 ، 2007 ، ص 07.

فالحكاية الإطار في الليالي ليست طويلة ولا مثيرة رغم ذلك تناسلت منها حكايات أكثر طولا وإثارة وعذوبة، فصور الليالي بجمالياتها وإسهابها وإغرائها، أطرتها حكاية أقل طولا وإثارة على راي مياجير هاردت:

"تلك المتون قد رويت ضمن حكاية أقل طولا وإثارة بما يجعلها تؤطر تلك المتون كما يحيط الإطار بالصورة"[1].

"فرمل المايـة" بارتقائها الإبداعي تتفاعل مع الليالي وتعارضها – المعارضة *Pastiche* – "هي ذي الرواية تنهض نهوضها الإبداعي على التناص في كل تجلياته وأبعاده الترميزية بدءا بالعنوان الذي يحيل إلى ألف ليلة وليلة يخترقها معارضا إياها"[2]، فالتعلق النصي *Hypertextualité*، أي تحويل النص السابق إلى اللاحق موجود بشكل كبير، ويقوم على معارضة الليالي ضمن حكاية فاطمة العرة وزوجها معروف الاسكافي التي ختمت بها شهرزاد حكيها لشهريار، فاطمة العرة التي تريد الانتقام لأنوثتها بسرقة الخاتم من معروف، فيقتلها ابنه من زوجته الملكة قبل تنفيذ غايتها "فرفع يده بالسيف وضربها على عنقها فزعقت زعقة واحدة ثم وضعت مقتولة فانتبه معروف فرأى زوجته مرمية ودمها سائل، وابنه شاهر السيف في يده ... ثم وكل بها جماعة من الخدام فغسلوها وكفنوها وعملوا لها مشهدا ودفنوها"[3].

أما في الفاجعة فيقوم السرد الروائي على معارضة الليالي حيث تروي "دنيا زاد" الحقيقة التي أخفتها شهرزاد، بعد قطع رأس فاطمة العرة لم يدفنها معروف

---

(1) بيان شهرزاد ص 101.

(2) جمال فوغالي: شعرية التناص في رواية رمل الماية ، مجلة المدى دمشق ، السنة 4 – العدد 14 - 1996 ص 49.

(3) ألف ليلة وليلة ، ج 4 ، ص 705.

كما ورد في الليالي وكما روته شهرزاد "لكن كتبا صفراء نشأت في الأزقة والحارات الشعبية لبعض القوالين تقول: "أنه وضعها بين أربعة أحصنة، بعد أن ربط رجليها ويديها في أربعة أحصنة موجهة باتجاهات مختلفة، وضرب السوط فاندلعت الدواب كل واحد بطرف من جسدها الممزق إلى أربعة كتل متفاوتة ثم قدمها للأسود التي كان مولعا بتربيتها خصيصا لهذه المسائل المتعلقة بالحكم"[1]، ولا ينقذ قمر الزمان أباه من دنيا زاد كما فعل "قرة العين" مع أبيه "معروف"، بل يشتركان في القضاء عليه وقتله قتلة تراجيدية "... وعندما وصل إلى الباب وقبل أن يفتح عينيه وجد الكفان يقف أمامه وجها لوجه، وقبل أن يدفعه ليخلي له المكان، كان الكفان قد أدخل نصله الطويل في صدره حتى تكسرت شفرة الرأس على الحائط المقابل بعدما اخترقت الجسد ثم سحبه بقوة وسرعة ... تقدم منه أصدقاؤه الشماليون، أخرجوا مسدساتهم ضبطوها جيدا عند رأسه ثم ضغطوا دافنين فيه رصاصات غير معدودة ... وقبل أن يغمض عينيه للمرة الأخيرة على حمرة الدم وعلى قهقهات الوجوه المقابلة وعلى ظلام الآخرة، كان قمر الزمان قد قطع رأسه ورماه بعيدا داخل القاعة العريضة الواسعة"[2].

وإذا كان شهريار الجد قد ندم على قتل الفتيات، لأن شهرزاد أدبته فإن حفيده لا يحمل هذه الملامح والذي يستنشق الدم، ويتلذذ روائحه "... كانت الطيور يومها تغرق بين الموجة والموجة، ثم تصعد بدون غنيمة، فالأسماك غادرت جملكية نوميدا - أمدوكال- باتجاه مجهول، رائحة احتراق اللحم البشري المشوي، كانت تملأ الشوارع"[3]، فشهرزاد أول سارد يروي

(1) رمل الماية ص 454.

(2) م ، ن ص 461 ، 462.

(3) م ، ن، ص 87.

بصوت المرأة للتسلية والرغبة في الحكي، ولدت الرغبة في الاستماع وأرادت التسلية والإلهاء عن ممارسة القتل، هو حكي قائم على الخوف من مصير النوع الأنثوي، فشهرزاد كانت تعرف، وشهريار يريد أن يعرف باستماعه، وفي الأخير يبقيها زوجة له.

أما "دنيا زاد" فتبادر إلى الحكي من أجل قول الحقيقة أو الكلام غير المباح والمسكوت عنه الذي خبأته أختها شهرزاد "بلغني يا ملكي العظيم، تقول دنيا زاد (قطر الندى)، أن شهرزاد توقفت عند جحيم الليلة الأولى بعد الألف، كنت معها ولهذا يا سيدي العظيم أقسمت أن أخرج ما أخفته لأني أعرف مثلما كانت تعرف الحقيقة المخفية"[1].

لقد أثارت "شهرزاد" فضول زوجها "شهريار" وتركها تواصل الحكي، وأثبتت له وفاءها، وأنسته قصة الخيانة، فبقوة الكلمة انقذت حياتها وحياة بنات جنسها "فقال لها الملك تمني تعطي يا شهرزاد فصاحت على الدادات والطواشية وقالت لهم : هاتوا أولادي ... وقالت : يا ملك الزمان هؤلاء أولادك، وقد تمنيت عليك أن تعتقني من القتل إكراما لهؤلاء الأطفال ... فعند ذلك بكى الملك وضم أولاده إلى صدره وقال : يا شهرزاد والله إني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد، لكوني رأيتك عفيفة نقية"[2].

غير أن "دنيا زاد" الراوي الجديد في الفاجعة تحكي المسكوت عنه، وتخون شهريار الحفيد وهنا تكمن المفارقة بين الشخصيتين "... لم يبق إلا أنت يا وحش الغابة وريني شطارتك؟؟

---

(1) رمل الماية ص 450.

(2) ألف ليلة وليلة ج 4 ص 706.

اكشف عن جرأتك وكنوزك يا عبد جهنم؟؟ لم يكن يعلم شيئا، ولا تساءل كثيرا، يعرف أن كلمة الحكيمة دنيا زاد هي كل شيء، عصيانها معناه الموت انسحب وراءها وفي الفراش نام طويلا على صدرها"[1].

فشهرزاد أكدت دونية المرأة وفوقية الرجل أما دنيا زاد فأكدت العكس.

كما وظف عبد المالك مرتاض شخصية شهرزاد في رواية الخنازير، لكنها شهرزاد معاصرة "السرير أصدق، أخبرك، شهرزاد ابنة خنزير؟ مستحيل! لماذا الكذب؟ مناضلة يخنزرونها! خنزير ينضلونه! الأبيض الأسود، الأسود والأبيض، إنما لماذا ترفض الشك؟ كل شيء يجوز"[2]. فقد وظف الحمولات المعرفية التراثية بمنظار حداثي تلتقي فيه "شهرزاد" مع "الخنزير" الذي يتفاعل مع الشعب تفاعلا سلبيا وينحاز ضده، فالخنزير ارتبط وجوده بالإفساد والتهديم، وكشف بذلك حقلا دلاليا سلبيا، و"شهرزاد" التي كانت تحكي من أجل البقاء، وصوتها نضال ضد هواية "شهريار"، أصبحت اليوم خنزيرة، تعكس مفهوما سياسويا، يقوم على الإفساد: «ليست شهرزاد، لم تعرف شهريار، أبوها جان، سجنه عدالة، خنزير! أبوه أيضا، كلاهما نَبَذَهُ الشعب ... خنزيرة مع خنزير، سرها هذا، حكايتها هذه، لو افتضحت الأمور ... لو عرض الناس على حقيقتهم ... كل شخص يصبح بفضيحة، فضيحة ... تعرضه بشعا! نتونة الخنازير ... بشاعة العري، لا أحد يقترب من أحد كل يعاف نفسه، يعاف غيره .. التلاقي ممنوع .. الاجتماع ممنوع .. الزواج ممنوع .. انقراض! نهاية تعيسة! لو عرفت الحقيقة! إنما القناع .. الزيف .. يستر الفضائح، الناس فضائح! عورات تمشي .. عاهات

(1) رمل الماية ص 270.

(2) الخنازير ص 46.

مطوسة .. يعضك الندم، ينهشك ... ! "السرير ابن الكلب ! هو السبب ! كذب علي، دفعني .. أوقعني على خنزيره! تلك!..."

يلائمها ابن حركي، أحوال متشابهة : "يجتر عقدة أبيه، تجتر عقدة أبيها .. أبوها، أبوه، عدوّان للشعب لا يغنيان للثورة أبوك ؟ جرفه السين .. باعه حركي، دلّ عليه المظليين، أبوه قتل أباك، أبوها؟ يختلس أموالهم، الشعب أنت ..."[1]. لقد زاوج بين حمولة النص التراثي وتجليات الواقع الراهن الموبوء، لأن الماضي ما زال مستمرا في الحاضر وأن فعل المنكر متواصل، فالنص اللاحق يحاور النص التراثي بجمالية تعتمد على التقابل مناضل/خنزير.

فالروائي أحدث تمازجا بين مفهوم الخنازير القائم على الفوضى، وشهرزاد السارد الذي أبهر "شهريار" بحكيه واستطاعت أن تغير موقفه من الدمار وقتل العذراوات إلى العفو، هذه هي شهرزاد المرأة التي لم يكن لديها سوى حيلة الحكي، أصبحت اليوم رمزا للخيانة، للفساد والتي أصبحت تهدد المجتمع بتواطئها مع الخنزير ابن الحركي، فهناك صدام بين شهرزاد المعاصرة وشهرزاد التراثية التي اختلفت صورتها وملامحها اليوم.

يعيد بوجدرة أيضا قراءة الليالي ويواصل الحكي مثل "شهرزاد"، الليالي في ألف وعام تتحول إلى سيناريو من إنتاج أجنبي: "على أن الاتهامات التي وجهت لبندر شاه كانت ملفقة إلى حد ما، لأنه لم يكن، والحق يقال، على علم بذلك النزول الأجنبي، ولم يعرف إلا في الغداة بواسطة الإشارات الدخانية أن فريق السينما في طريقه إلى المنامة مبعوثا من طرف صهره

(1) الخنازير ص 46.

ملك خليجية، وكان هذا منتج الفيلم الذي يدور موضوعه حول قصة ألف ليلة وليلة الرائعة حتى يبين للعالم أجمع مدى ما بلغته الحضارة الإسلامية من ذوق رفيع"[1]، ثم تأخذ شجرة الدر مبادرة الحكي، لتأخذ مكان السارد شهرزاد وتحكي لزوجها محمد عديم اللقب عن الليالي فتنتقل غواية السرد من شهرزاد إلى شجرة الدر "... وتنهدت شجرة الدر قائلة لزوجها : واخسارتاه ! لقد وددت كثيرا أن لو كنت أسود ! لكن إياك أن تتضايق، فأنت الذي أهوى، حينذاك، طلب منها محمد عديم اللقب: حبذا لو رويت لي حكاية ألف ليلة وليلة!".

فكان أن بادرت الدر إلى ذلك، هل ينبغي الإشارة إلى أن الملوك مخدوعون دائما وأبدا من قبل زوجاتهم؟ وأن النسوة أشد ذكاء من الرجال؟ هل ينبغي القول بأن السود أقوى وأجمل؟ لعلك تدري أنها مجرد خرافات، عدني فقط أنك ستروي لي بدورك الوجه الآخر من الأسطورة والجانب الآخر من المرآة في حالة ما إذا سلكت مسلك شهرزاد"[2]، فمن قال أن شهرزاد انهت الحكي، ها هي تعيد الحكاية وتنتقل من "ألف ليلة وليلة" إلى "ألف وعام من الحنين"، ستروي لنا جانبا آخر لم تحكه لشهريار، وتبدأ الحكي بالجملة التحفيزية المتداولة في الحكي القديم "كان يا ما كان شقيقان مخدوعان من قبل زوجتيهما، تمعن جيدا في الحكاية..."[3]، فالسارد سيروي الحكاية الإطار، حكاية الخيانة، إنه يعيد الحكاية الأولى قبل بدء الليالي "كان يا ما كان بنت لأحد الوزراء تدعي شهرزاد زوجت بملك كان عليه أن يقتلها بعد ليلة العرس، أسوة بما فعله بالفتيات الأخريات منذ أن خدعته زوجته مع عبد أسود، غير أن هذه الزوجة الأخيرة أرادت أن تتنصل من الموت، فاستعملت

(1) ألف وعام من الحنين ص 160 ، 161.

(2) م ، ن ص 163.

(3) م ، ن ص 164.

شلالات لعابها وروت أي شيء خطر على ذهنها، ذلك أن أباها رباها على أن الملوك أطفال كبار يحبون القصص العجيبة. وهكذا شقت طريقها رأسا نحو مبتغاها ونسجت من خيالها قصصا جيدة حتى انتهى بها الأمر إلى استلطاف الملك، فرجع عن قراره بقتلها وبإبادة غيرها من النساء الأخريات اللائي يقضي معهن ليلة العرس، ذلك هو درس الأنوثة الأول»[1].

لقد أعاد السارد القصة الإطار التي كانت سببا في تراجيديا القتل ضد العذروات، وبدء الليالي لتأجيل الموت ويستعيد معها بعض عناوين الحكايات التي سمعتها "شهرزاد" وروتها فيما بهد لشهريار "وأنقذت شهرزاد بنات جنسها من المذلة والإبادة ولم ترو للملك شهريار إلا ما راق في ناظرها: رحلات السندباد الخارقة، المدن التي تمشي عندما يدفعها الإنسان، الجبال التي تحيد عن أمكنتها، الأمراء وهم ينظرون إلى الشعب من ثقب الباب، العشق الفاسق ... كان يا ما كان، عبيد سئموا الاضطلاع بالأدوار الثانوية في ألف ليلة وليلة، تجفيف المستنقعات ذات الروافد المتفرعة من دجلة والفرات فقرروا الأخذ بزمام المبادرة"[2].

ثم ينتقل السارد من الحكي التخيلي إلى التاريخ الإسلامي وثورة الزنج فيتماهى الحقيقي مع الخيالي ويتم تحويل شهرزاد من الليالي إلى ألف وعام، بتوظيف شخصياتها، السندباد، هارون الرشيد... وتحولت شهرزاد من ناظم خارجي إلى مؤلف في الرواية "ونسجت من خيالها قصصا جيدة حتى انتهى بها الأمر إلى استلطاف الملك"[3]، ثم تتداخل الحكاية الإطار في الليالي مع الحكايات التي روتها شهرزاد باعتبارها ساردا خارجيا في الرواية وتصبح هذه الحكاية مكملة لغيرها ونجدها متسلسلة ومتتابعة وتصبح

(1) ألف وعام من الحنين ص 172.

(2) م ، ن ص 172.

(3) م ، ن ص 172.

بذلك قصة من القصص التي ترويها الدر وتنقلها من الواقع إلى الخيال أو العكس، وتتداخل الشخصيات من مختلف الأزمنة ومن فضاءات عدة من "هارون الرشيد" إلى ابن ماجد وفاسكو دو قاما "سوف نفتح النوافذ ونصور حريمكم وحورياتكم ... وساعات هارون الرشيد المائية التي أهداها إلى شارلمان ... ها لا تضطربوا سنصور اليوم مشهد الحوت الذي يبتلع مدينة بغداد بأكملها وغدا، إمبراطورية السند المشعة التي غزوتموها بإلقاء قبضة من الفلفل في عيون أعدائكم، إننا نعرف أن ذلك قد تحقق قبل أن يعمد ابن ماجد المشدوه إلى فتح الطريق البحرية نحو الهند أمام فاسكو دو قاما"[1]، يكلف بالحكي ناظم داخلي مشارك في الأحداث وفاعل فيها.

وفي الرواية يصبح الزنوج هم مؤلفو الليالي أثناء أشغالهم الشاقة للقضاء على التعب والملل "هل حدث ذلك كله حينما كان الملاحون ينسجون ألف ليلة وليلة؟ بالضبط في نفس الفترة، لقد وجدت قصور البلور، والبسط التي تندفع بضحكات التماسيح ..." [2].

يتغير الراوي إلى خارج الحكي عليم ينقل أدق التفاصيل حتى السيكولوجية منها، فهو مهيمن على سرد الأحداث لا يغيب عنه أي شيء، فهذا السارد يروي أن مؤلف الليالي هم الزنوج، لذا كانت الخيانة من زنجي، فهو يحيل إلى الخصب والإشباع الجنسي والإيروسية العالية، إنه القوة التي تطلبها المرأة الملكة لإرواء شبقيتها وهو نوع من الانتقام من الجنس الأبيض المتمثل في شهريار وشاه زمان ويحيل إلى الضعف، وعلى تحطم رجولته رمزيا من قبل الزنجي.

(1) ألف وعام من الحنين ص 181.

(2) م ، ن ص 184.

وبذلك تولد مشروع شهريار الدموي الانتقامي من الأنوثة، فهو شخصية مدمرة يغتصب الأنثى ثم يقتلها، يقرر وضع حد لجنس الأنثى، لكن هل تساءل عن سبب الخيانة، لماذا حدثت، لماذا البحث عن الإشباع الجنسي من الآخر الأسود، فذريعة القتل والانتقام تجعل شهرزاد تبادر إلى الحكي لوضع حد لها، وهي تعلم مسبقا أن نهايتها قد تماثل بنات جنسها، لكن تقمصها لشخصية الراوي أثبتت أن هذه الثقافة المسبقة عن الأنثى، وهي ثقافة سلبية، كونها تشكل خطورة على النظام، وهي خاضعة لغرائزها، تغيرت وتغير معها القانون القمعي الممارس من قبل السلطة - شهريار- ويتحول الكره إلى حب وعفو[1]، ويضيف بوجدرة إلى الليالي عاما آخر، تروى فيه قصص وحكايات كثيرة. ومن الليالي إلى السير الشعبية، حيث أقامت رواية "الجازية والدراويش" علاقة مع التراث العربي، وحاول الروائي التفاعل مع السيرة الهلالية[2] محاكيا لها ويتجلى ذلك في العنوان، الجازية الشخصية المركزية في الرواية والتي تدور حولها الأحداث، حاول أن يوظف التاريخ أو التراث أي ما وقع، في النص المتخيل أي ما يقع، التي تتطرق إلى مرحلة حساسة جدا، مرحلة التطلعات والأحلام التي سرعان ما تحولت إلى عشرية سوداء، ودموية.

الرواية تقيم علاقة مع إحدى شخصيات السيرة، إنها الجازية الهلالية أو الجاز أو نور بارق والتي تعد نموذجا أكثر إيجابية للمرأة العربية، قياسا بالأنثى،

---

(1) ينظر غراء مهنا: في الأدب والنقد ص 72 وما بعدها.

(2) بنو هلال قبيلة عربية يرجع نسبهم إلى جدهم الجاهلي هلال بن عامر بن صعصعة من هوازن من عدنان، تكاثروا في الحجاز ونجد ، ثم تحولوا إلى بادية الشام ، ومنها إلى صعيد مصر ، فكانت لهم أسوان وأكثر بلاد الصعيد ورحلت قبائلهم إلى إفريقيا، فتغلبوا عليها. قال ابن خلدون : وسارت قبائل دياب وعوف وزغب وجميع بطون هلال إلى إفريقيا كالجراد المنتشر، لا يمرون بشيء إلا أتوا عليه ، وقاتلهم المعز فقتلوا رجاله ونهبوا أمواله ، ثم كان لبني هلال من تونس إلى الغرب وهم رياح وزغبة، والمعقل وجشم وقرة والأثيج والخلط وسفيان. / محمد عبد الرحيم: سيرة بني هلال – مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، ط الأولى ، 2002 ص 07.

كشهرزاد التي كانت وظيفتها المتعة الجسدية والتسلية[1]. فالجازية الهلالية انتصرت لوطنها قدمت له كل التضحيات، وتنازلت في مقابل ذلك عن الأمومة، عن الحياة الزوجية، فهي تختزل البطولة بكل تجلياتها وتعكس لنا الصورة الإيجابية للمرأة في المجتمع العربي، المرأة الذكية، القومية، المستشارة، فهي تمثل القوة الأنثوية "إنها مضرب المثل في الجمال والحكمة وحسن التدبير، رأس الفتنة وصاحبة الرأي والمشورة في قبيلة الهلاليين"[2]، إنها تمثل الفعل الأنثوي بامتياز، فهي الفاعل والفاعل الموازي في الآن نفسه.

والجازية في الحكي الروائي شخصية محورية، وهي مفتاح الأحداث، تتواتر على طول المتن الروائي تتعانق الشخصيتان وتتماثلان في غرائبيتهما وما نسج حولهما من أساطير وخرافات، فهما تصنعان الأحداث، فالجازية المتخيلة "أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية، كانت غريبة الأطوار لا تستقر على حال، عيونها تعد وتتوعد، بسمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من السدم، لكنها كالنور قربها محرق"[3]. فتشكلها وتكوينها مخالف لما هو مألوف شخصية فانتازية لكن تتداخل مع الهلالية، فجمال الجازيتين حرك مشاعر كثير من الشبان، فالهلالية أحبها دياب الزغبي، وحارب مع قبيلتها للفوز بها لكن لم ينلها:

يَقُولْ الفَتَى الزَّغْبِي الغانم الفَرحْ جَانَا وَراحَتْ الأَحْزَانْ
سَلاَمِي عَلَى حسن الأمير أبو علي أمير البوادي الفتى ابن سرحان
يا حَسَنْ أنت أَعْطِيتْنِي نُورْ بَارَقْ أريد الوفا منك يدعمه البرهان[4]

(1) تعيب فوزية زواري على شهرزاد سلبيتها التي جعلت لحديث المرأة دورا واحدا هو تسلية النوع الذكري ، ينظر: غراء مهنا: في الأدب والنقد ، دار العين للنشر ، القاهرة ، ط الأولى ، 2013 ص 71.

(2) محمد مرزوقي: الجازية الهلالية ، الدار التونسية للنشر ، ص 12 ، 22 ، 24 ، 25.

(3) الجازية والدراويش ص 24.

(4) سيرة بني هلال شرحها محمد عبد الرحيم ص 112.

فرفضته قبيلة بني هلال وجاء الرد من أخيها السلطان حسن بن سرحان:

يقول الفتى حسن الأمير أبو علـــي سلامي على الزغبي دياب بن غانم
وبعـــد اسمـــع يا دياب مقالـتي فما عندنا بنت توافق ابن غـانـــم
يا دياب حيد عن كلامك واقتصر واترك نور بارق ما هي ملايم[1]

وكاد دياب أن يقتل بسببها، ويتزوجها "شكر الشريف بن هاشم" أمير مكة، تقبل به تضحية، لاستقباله قبيلتها على أرضه. قال الراوي "أما شكر الشريف بن هاشم فإنه بعد ذهاب بني هلال من عنده كان ينتظر وعد السلطان حسن من جهة أخته الجازية ... وأرسل رسولا يخبر السلطان حسن بقدومه، فلما وصل أخبر عن مجيء شكر الشريف ففرحوا بقدومه وركبوا الخيل وساروا لاستقباله ... وبعد مضي أيام من الضيافات، قال الشريف: أنا أتيت من أجل الجازية التي وعدتني بها، فقال حسن: مرحبا بكم أنا عند وعدي ... وسار شريف مكة إلى أن أشرف على مكة المكرمة ... ثم دخل على الجازية وتملأ بحسنها وجمالها وبعد أربع سنين كان لهما ثلاثة أولاد: محمد، أحمد والبنت حمدة ولم تزل عند شكر الشريف حتى يرحل أهلها إلى الغرب فتسير معهم»[2]، كما أحبها الفارس الشامي عامر ولد الخفاجي وغيره كثير، وكذا الجازية الجزائرية أسطورة الحب والعشق في دشرتها وصلت أخبار جمالها إلى الغربة، وجاء من هناك "عايد" طمعا في حبها، لكنها ضاعت منه "في موضوع الجازية فكر أن يقول لابن الجبايلي، إنه أساسا جاء من أجلها ... إن الجازية ضاعت منه نهائيا"[3].

(1) سيرة بني هلال ص 112، 213.

(2) السيرة الهلالية ص 118 ، 119.

(3) الجازية والدراويش ص 96.

وأحبها "الطيب بن لخضر الجبايلي" الراوي المشارك "حقرت نفسي أمامها، امتلكني حزن غريب وأنا أرى نفسي تصغر كلما رفعت بصري إليها، إن جمالها مخيف"[1] واتهم بقتل الطالب "الأحمر" الذي رقص مع الجازية وأحبها "جرها الأحمر إلى الرحبة وسط الدراويش، لم يتمكن من رؤية وجهها، هم بنزع اللثام عن وجهها، لكنها منعته ! قدم لها منجلا فلعقته ! راقصها فراقصته! ... عيون القرويين مشدوهة متشبثة بالجازية والأحمر! يحلقون حول الجازية والأحمر ..."[2] إنها المرأة الأسطورة، الأنوثة بكل مظاهرها "هام بها كل من أحس في عروقه بقية من قوة"[3]، الجازية فتنة دشرة السبعة أولياء، إن هذه الأنوثة تتحاور من خلال ما مرّ بهما من أزمات، الهلالية تحمل هموم قبيلتها وما مرّ بها من محن، تتخلى عن أمومتها وحياتها الزوجية في سبيل قوميتها؛ سواء في السيرة أم في التغريبة، والجزائرية تمثل وقائع الأزمة الجزائرية بكل تداعياتها، فذكرها يعني الوطن والأرض، والتضحية، فصورة المرأة في السيرة أو الرواية صورة تكرس الانتماء للوطن، فالهلالية تعشق وطنها وتفضله على حياة القصور.

ما لك يا ابن سرحان ... أنكرت نجدو أوطانها
مهما تجذب الأرض ... ما يرفضوها سكانها
أنا نجد عندي جنة ... ترقص بالذهب أغصانها .. [4]

رغم قسوة هذا الوطن ومشاكله، البداوة، والجفاف، والنظام القبلي، وعدم الاستقرار فهو يمثل لها المركز، هو جوهرة في مقابل حياة المدينة - مكة-

(1) الجازية والدراويش ، ص 70 .
(2) م ، ن ص 84.
(3) م ن ص 26.
(4) محمد مرزوقي: الجازية الهلالية ، 29.

أيــن الحضــارة والعمــران والرفاهيــة، فحضــور هــذا الــوعي يؤهــل هــذه الشخصــية لتجاوز هذا الواقع الرديء.

أمــا الجازيــة فــي المتخيــل الروائــي، تــرفض الرحيــل إلــى قريــة عصــرية، وتفضــل الدشــرة البســيطة وحياتهــا الخرافيــة وســط الــدراويش والرعــاة والــزردة والحضــرة، وكــل ســكانها ببســاطتهم والرافضــين هــم أيضــا لهــذا المشــروع الامبريــالي، ففــي حــوار بــين الطيــب والشــامبيط يتجلــى هــذا الــرفض "لمــاذا تريــد أن يرحــل الســكان عــن دشــرتهم إلــى قريــة أخــرى كأنــك لــم تفهــم بعــد أن الدشــرة ليســت بيوتــا فقــط، بالنســبة للســكان إنهــا تمثــل ماضــيهم وماضــي أجدادهم إنهــا كــل شــيء عنــدهم" رد عليــه بســخرية وإشــفاق: وهــل هــم بحاجــة إلــى الماضــي أم إلــى المســتقبل؟ قلــت لــه: "هــم فــي حاجــة إلــى الماضــي والمســتقبل بــنفس الضــرورة ونفــس المــرارة، الانســان لا يحيــا ببعــد لــم يوجــد، يحيــا أولا بالبعــد الموجــود، الماضــي هــو الســند الــذي تســتريح الدشــرة إليــه[1] "فالدشــرة تســجل حضــورها التــاريخي، وقــيم ماضــيها وتحــافظ علــى هويتهــا وتــرفض مشــروع الترحيــل والاغتــراب فــي قريــة عصــرية والانســلاخ عــن الماضــي، أمــا الشخصــيات التــي تمثــل مشــروع اللاانتمــاء هــو الشــامبيط ممثــل الامبرياليــة، والــذي يحــاول التحــرر مــن هــذه الهويــة، بالانتقــال إلــى القريــة وتتجلــى مظــاهر رفــض الدشــرة فــي نســق تعبيــره مــن خــلال تصــريحاته المعلنــة يقــول: "مــن يمنــع الدشــرة أن ترحّــل ماضــيها معهــا؟ بإمكانهــا أن ترحــل ماضــيها وأولياءهــا ودراويشــها وكــل الأرواح الخفيــة التــي تصرف أمورها"[2].

(1) الجازية والدراويش ص 121.

(2) م ، ن، ص 121.

فالعلاقة بين الجازية والقرية هي علاقة تواصل مع الماضي والحاضر، إذ تختزل كل صور الوطن فهي رمز لهيمنة الفكر الوطني.

إن الجازية المتخيلة تتفوق على "الجازية الهلالية" بفنتازيتها إنها شخصية غريبة، عجيبة Fantastique "لكن مأساتي أنني لن أتزوج زواجا حلالا في وقت منظور ... جاءت إلى البيت، وأنا صغيرة، امرأة غريبة الأطوار، تقرأ اليد، أنبأتني أنني آكل عشبة تنبت في جبلنا، لا يعرفها أحد تبقيني صغيرة حتى اليوم الذي أتزوج فيه زواجا حلالا، وأن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين، سيكونون أزواجا حراما، وأن كل واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أن الحياة استوت له ... ثم يمر زمان لا شمس فيه، يشبه الليل وليس ليلا، أعيش أزماته واحدة واحدة، ثم أتزوج بعدما يموت كل أبنائي المولودين من زيجاني الحرام، أتزوج زواجا يشهده كل دراويش الدنيا"[1]. فهذا الملفوظ السردي يرسخ فنتازية الجازية وصعوبة الفصل بين الشخصية العجائبية والتخييلية وإلصاق صفة الغواية بها، فهي شخصية هلامية لا يمكن الإمساك بها، إنها شخصية خارقة لها قوة وفاعلية وتأثير على أحداث الحكي.

ثالثا: <u>حضور السارد</u>

<u>1- مفهوم السارد:</u>

الراوي تقانة سردية ذات فاعلية في توصيل رسالة الخطاب السردي إلى الملتقى فهو الباث للأحداث في النصوص السردية الروائية و هو الصوت الخفي الذي ينقل عوالمها، فوجود الراوي «مرهن في الفعل الكلامي المنجز»[2] فهو

(1) الجازية والدراويش ، ص 71.

(2) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبشير) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2005 ص 383.

متلفظ لغوي يظهر عند كلامه إنه الممارس للحكي و المتحكم في السرد NARRATION « فهو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات و نقل كلامها و التعبير عن أفكارها و مشاعرها و أحاسيسها ، وبذلك يمكن القول إنه الواسطة بين مادة القصة و المتلقي، و له حضور فاعل لأنه يقوم بصياغة تلك المادة»[1] .

ينقل الراوي هذا العالم المنزاح عن العالم الحقيقي، إلى المتلقي، الذي يتلقى الحكي و يتعرف على الأحداث، هو الكائن الموكل إليه وظيفة تقديم الشخصيات، وكل عالم الرواية «فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي، و ربما يكون الشخص الموصوف مظهرا مخبرا داخل النص، ممن يتولى مهمة الإدلاء بكامل تفاصيل عالم الرواية »[2] و بكونه تقنية مهمة فإنه « لا يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكونة لهذا العمل (...) فهو الذي يمسك بكل لعبة القص ليقيم منطق البنية »[3] لذلك يتحكم و يهمين على مادة الحكي، يقدمها وفق رؤيته البصرية و الفكرية و الجمالية و التي هي أولا و أخيرا وجهة نظر الروائي والذي يكون متحررا خارج النص وتبقى السلطة الفاعلة هي الراوي «إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله»[4]. فهذه التقانة من حيل السرد الروائي التي تعكس المنجز الفكري لدى الكاتب.

---

(1) عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي ن بيروت ، ط1، 2000 ص 61 .

(2) عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، ص 117.

(3) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي: في ضوء المنهج البنوى، سلسلة دراسات نقدية، دار القرابي، بيروت لبنان، ط1، 1990 ص117 ،118.

(4) رولان بارت. جيرار جينيت، من البنوية إلى الشعرية تر غسان السيد، دار نينوى، سوريا ط 1، 2001، ص44.

2- أشكال الراوي و هويته:

يتخذ الراوي narrateur أشكالا عدة، فقد يكون راويا واحدا أو أكثر، و قد أشار بعض الدارسين إلى أن تعدد الرواة لا يعني تعدد الأصوات، الذي نظّر له ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine في النقد الحواري في دراسته لروايات "تولستوي"، التي يهيمن عليها الصوت الواحد Mony phony أي صوت المؤلف وروايات "دوستو ويفكسي" التي تتميز بتعدد الأصوات poly phony و تمتعها بحرية الاختلاف حيث يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها بعيدا عن هيمنته كروائي.[1] فالأصوات الساردة شخصيات داخل الحكي يمنحها الراوي فرصة للتعبير عن وجهة نظرها لكنها لا تكون بديلة للراوي.

وحدد "واين بوث" هوية الراوي «من خلال نقده لبعض الأسس النظرية التي تنظر إلى القصة من خلال الضمير الذي تروى به متكلم/ غائب [2] فالسارد، ناقل للأحداث إما بضمير الغائب و بذلك هو خارج اللعبة السردية، غير ممسرح، أو بضمير المتكلم و بذلك يكون شخصية من شخصيات للرواية.

أما بويون Pouillon تودورف Todorov، و جينت Genette نظروا إلى تصنيف الراوي من خلال وجهة النظر و توصلوا الى ثلاثة أشكال، ندرجها في الجدول الاتي:

(1) ينظر جيرالد برنس: المصطلح السردي معجم المصطلحات تر عابد خزندار، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ط 1، 2003 ص 245 و ميجان الرويلي- سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط 5، 2007 ص 318.

(2) تحليل الخطاب الرواني ص 291.

بويون	تودوروف	جينيت
- الرؤية من الخلف Vision par derrière - الرؤية مع Vision avec . - الرؤية من الخارج Vision par dehors	الراوي أكبر من الشخصية. الراوي يساوي الشخصية. الراوي أصغر من الشخصية.	التبئير الصفر. التبئير الداخلي. التبئير الخارجي. [1]

من خلال وجهات النظر، نستنتج أن الراوي تكون معرفته أكثر من الشخصية، يتميز بشمولية المعرفة و أما أن يعرف ما تعرفه الشخصية، فهما متساويان لا يعطي معلومات إلا بعد توصل الشخصية إليها، و في هذه الحالة يكون الراوي المهيمن بضمير المتكلم، و قد تكون معرفة السارد أقل من الشخصية، فهو راصد لما يرى، يكون بعيدا عن المشاعر و ما تفكر فيه الشخصية أي أن هناك «غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال و أقوالهم، وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح»[2]

وهناك تصنيفات أخرى، ستأتي الإشارة إليها لاحقا.

3- هوية السارد في رمل الماية:

اعتمد مؤلفو النماذج المدروسة غير شكل من أشكال السارد، لتقديم عالم الحكي، ففي رواية الفاجعة يضطلع السارد بفعل الحكي، بصفته غير مشارك:

«دفنت دنيا زاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملا القلب و الذاكرة، كانت تعرف أكثر من غيرها، إن العد الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات»[3]

(1) ينظر تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج التبيوي ص 91 و تحليل الخطاب الروائي ص 293.

(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ط1، 1991 ص 48.

(3) رمل الماية ص 5.

تتحول دنيا زاد الراوي الإطاري، إلى مروى عنه يقدمها السارد، و يقدم شخصيات أخرى، و يكشف الأحداث التي تشكل المحكي الروائي، و هذا السارد الموضوعي narrateur objectif هو أكبر من الشخصية[1]، عليم يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرفه هي عن ذاتها، اخترق فكرها وسيكولوجيتها يسير هذه الشخصيات، ويصفها ويعلق على الأحداث من خلال وجهة نظره «جاء الموريسكي ليدخله في تفاصيل حكاية لم يكن مهيئا لسماعها لكنه مجبر على فك اللغز المسحور، الذي بدا يتحول إلى يقين أشياء كثيرة حدثت قبل و بعد، و في اللحظة ذاتها التي بحث فيها شهريار عن السكين ليحز رأسها، و لم يجد الا الفراغ الذي ملا ذاكرته و قلبه و القصر الذي امتلأت ابهيته بالأدخنة و رائحة البارود و الأجساد المعروفة»[2] ، في مقطع آخر سيترجع الراوي شخصية محمد الصغير و يركز على شبقية هذا الحاكم، الذي سوف يمارس الذكورة في مقابل تسليم مفاتيح الاندلس «محمد الصغير الذي سحرته ايزابيلا، ملكة فشتالة بعيونها و تفاحتي صدرها، الثمن الذي قبضة مقابل رؤوس الغرناطيين كان رخيصا، قال لها صدرك و لك البلاد والعباد، قالت يا ابا عبد الله صدري بعيد بعد النجمة السحرية عن ذاكرتك، اعرفك مثلما اعرف هذه الجبال الوعرة، ربيت على يدي يا محمد الصغير؟؟؟ ثم غرقته وسط الدوقات الذهبية»[3] يحدد السارد نوعية العلاقة التي يقيمها مع النساء، البحث عن شهوة الجسد، التي اسقتطه واسقطت معه أمه بأسرها، حيث يروي السارد هذه اللحظات كأنه مؤرخ «وفي الصباح ركب حصانا هرما ملأه بالألوان الموريسكية الزاهية و سار باتجاه الربوة المطلة على المدينة التي تسربت من بين يديه كالرمال، كان منهكا من جراء مجهود ليلة البارحة التي قضاها في حجرهن

(1) ينظر أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي ص 203.

(2) رمل الماية، ص 6.

(3) م ، ن ص 45.

يتململ عاريا كالفار لم يلتفت حتى وصل الى الربوة ثم أطلق زفرته الأخيرة el ultimo suspiro del moro الربوة سميت فيما بعد الزفرة»[1] فهو يعرض ما تفكر فيه الشخصيات و حالتها، النفسية المتعبة، المتوترة، و هذا ما لم تصرّح به الشخصية لكن الراوي يعرفه، لأنه تغلغل إلى أعماق محمد الصغير و فهم دلالة زفرته، التي لا تدل على الطمأنينة بل هي حسرة و أسى، و معرفة الراوي بأحاسيس الشخصيات نجدها طول المحكى المتخيل.

ينتقل السرد إلى راو بضمير الأنا و هو شخصية ممسرحة متواترة في الرواية و التي يظهر اسمها من الصفحات الأولى ، هي شخصية البشير الموريسكي العائد من غرناطة و الذي يروي حكايته « حاولت أن أعيد تركيب كل الوقائع من جديد لكن الأمر استحال علي لأن التعب كان قد أنهكني حتى العظم ، كان الله قد بدأ يسحب يديه من صدري و يتركني وحيدا في برية الخوف ، مثلما فعل ذلك معي يوم وقفت عاجزا في الدفاع عن نفسي أمام الحاكم التركي الذي أكد لي أنني مبعوث في إطار الجوسسة من طرف السفن الإسبانية الرابضة في مواجهة السواحل الوطنية»[2] ينتقل الحكي من راو بضمير الغائب إلى راو بضمير المتكلم أين يروى البشير الموريسكي حكايته التي يتداخل فيها الخيال مع العجائبي Le Fantastique و يقدم لنا مجموعة من المعلومات التي تكشف عن علاقته بماضيه، و ما تعرض له من مضايقات، ثم تواصل دنيا زاد سرد هذه الحكاية أيضا حيث يروي السارد الخارجي الحكاية من خلالها كما كانت شهرزاد في الليالي.

«الذي حدث يا أصحاب الباب العالي هو أن البشير الموريسكي الأخير شعر و كأن معاوية صار حقيقة»[3] .

(1) رمل الماية ص 45.

(2) م ، ن ص 54.

(3) م ، ن، ص 28.

ثم يواصل السارد غير الممسرح الحكي كما في الليالي «قالت دنيا زاد بعد أن استردت أنفاسها: و بدأ يا سيدي الحكيم شهريار بن المقتدر ، حاكم جملكية نوميدا- آمدوكال، بدأ الرجل ذي اللحية البيضاء و هو أصغر العلماء يروي ما تبقى من القصة قال وهو يحاول أن يسترجع الذاكرة بكاملها : يرو ى يا سيدي البشير أن الموريسكي الأخير القادم من غرناطة (أنتَ) رآى في الغيوم بداية النهايات القريبة، وضع قلبه بين يديه و نادى كل الأوفياء في الدنيا أن يستمعوا إلى شجيه و حنينه كانت الموجات الجبلية تسرق كلماته الطيبة واحدة واحدة»[1] إنه على معرفة بحاضر الشخصية و ماضيها و قد يترك الراوي المجال للشخصية، لتقدم معرفتها و تبدي وجهة نظرها « قلبنا معك يا سيدي عبد الرحمن المجدوب.. قل لنا ماذا وقع؟؟ !!

ماذا وقع تريد ان تعرف البقية ضع حزامك على بطنك وتأمل النجمة المنسحبة من عيون هذه المدينة المنهكة كانت وجوههم مثل صفائح الحديد حيث يعلوها الصدأ لم يقل الموريسكي شيئا، لكن الخيبة كانت قد صارت حقيقة والشوق تحول إلى رغوة و إلى زبد على أطراف الشفاه، كان البشير ممتلئ بالخوف والزغاريد»[2] ويترك الراوي مجال الحكي للشخصية، دون أن يفارقها، لأنه المتحكم في تحريكها، ويمتلك مهارة ممارسة القص، فالشخصية أو "البشير المورسيكي" يروى قصة غيره بضمير الغائب أو ما يسميه عبد الوهاب الرقيق السارد الفرعي الغيري hétérodiégétique - intradiégétique [3] فهو ليس مجهولا بالنسبة للملتقى، أنه إحدى شخصيات الرواية، لكنه يحكي بضمير الغائب، أما في "ألف وعام من الحنين" يحضر السارد بأصوات متعددة إذ يمارس الراوي

(1) رمل الماية ص 118، 119.

(2) م ، ن، ص 194.

(3) انظر عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسات تطبيقية دار محمد على الحامي ط 1 ، 1998 ص 115.

الحكـي بضـمير الغائـب، ابتـداء مـن الصـفحات الأولـى، ثـم تتناسـل حكايـات أخـرى ترويها شخصيات في الرواية وهذا السارد المتعدد يقوم بمجموعة من الوظائف:

4- وظائف السارد[1]

أ- تقديم الشخصيات: باستخدام الراوي بضمير الغائب الذي له قدرة على الرواية من الخارج يقدم الشخصية المركزية و يبرز صفاتها «بلغ من حذر محمد عديم اللقب أنه تحايل دائما الا يترك ظله منسحبا وراءه، أيا كان موقع الشمس وأبا كانت الساعة... فقد كان نفاذ بصيرته في هذا المجال شيئا اقرب الى الخرافة، ظله الذي لا يتركه يتموج وراءه أبدا، لا خوفا من السخرية بل من باب الاحتراس ثم أن الرجال أشاعو عنه بأنه ساحر عصري، في حين قالت عنه النسوة بانه عاشق لا يعرف الكلل، يجدد نسغه بفضل لون الصفاء في خضرة عينيه الواسعتين اللوزيتين. والواقع ان عديم اللقب هذا كان وحيدا، رغم انشغاف النسوة به و تضخم عائلته»[2] ففي هذه الملفوظات السردية يقدم السارد صورة عن عديم اللقب و بعض أفعاله ويركز الوصف على هذه الشخصية العجيبة Inouïe وظروفها وحياتها ويعطي صورة عن شبقيته.

ب- معرفته بأفعال الشخصيات: تلتقط عدسة الراوي كل حركة و فعل تقوم به الشخصية المركزية و بقية الشخصيات «لم يكن سكرانا في تلك العشية. و لم يكن لديه وقت يهدر. لقد طلب منه خلال تلك الليلة الفارطة ان يدبج عددا من رسائل الغرام، بتلك الطريقة المعروفة عنه، اي من تلك الرسائل التي تحرق أصابع

---

(1) للسارد وظائف رئيسية تتمثل في الوظيفة السردية والوظيفة التنسيقية، ووظائف ثانوية منها: المتعلقة بالحكاية ومثل الوظيفة الإيديولوجية والاستشهادية والعاطفية والوظيفة التوجيهية، والمرتبطة بالخطاب مثل الوظيفة الإفهامية والوظيفة التأثيرية.

وقد يختص نوع من أنواع الراوي بوظائف محددة تختلف عن وظائف النوع الآخر من الرواة.

ينظر كوثر محمد علي جبارة: بتئير الفواعل الجمعية ص 144 إلى 147، وناصر نمر محي الدين: بناء العالم الروائي ص 26 ، 27 ، 28 ، 29.

(2) ألف عام من الحنين ص 5، 6.

العشاق، و هذه تجارة مربحة في بلدة كان فيها الرجل الوحيد الذي يعرف القراءة والكتابة»[1] فالراوي حاضر في الرواية حضورا مهيمنا، انه يدرك كل شيء حتى ما تفكر فيه الشخصيات.

ج- معرفته بأحاسيس الشخصيات: متمكن من الاطلاع على عواطف الشخصيات[2] و هذا مبثوث في أماكن كثيرة من الرواية نقرأ من ذلك «... أما عديم اللقب الذي كان ضحية تمعشه، فقد شعر بخيانة ابن ماجد، أكثر مما شعر بخيانة جده. وكان لومه ينصب بوجه أخص على ابن خلدون، لأنه لم يغفر له أنانيته وجمود عواطفه: فهو لم يخصص في سيرته الذاتية إلا خمسة أسطر للحديث عن غرق أسرته كلها خلال رحلة لها من تونس إلى الإسكندرية حيث جاءت لتلتحق به»[3] أنه راو موسوعي يوحي بالانفتاح على هذا العالم الذي يسرد و في التداول في الانتقال من شخصية إلى أخرى.

د- ما تستشرفه الشخصيات: فهو عارف بما تفكر فيه الشخصيات و ما تتوقع حدوثه[4] «في ذلك اليوم المشهود للقائه بمسعودة المكناة بالسعيدة ، لم يتعجب محمد عديم اللقب مما همست له في أذنه ، فهو حين تمرد عليه ظله أدرك أن حدثا خطيرا سيقلب حياته رأسا على عقب و يحول مجراها تحويلا جذريا ، و لم يعرف في أي وقت مصيره هذا بل شعر بأنه سوف يحدث في يوم من الأيام»[5] ففي هذا الاستباق التمهيدي Amorce، يلمح عديم اللقب إلى أحداث مقلقة، يتشاءم من وقوعها وما ستلحقه من أذى له.

---

(1) ألف عام من الحنين ص 6.

(2) ينظر ناصر نمر محي الدين: بناء العالم الروائي، دار الحوار، سوريا، ط الأولى، 2012، ص 29.

(3) ألف وعام من الحنين ، ص46.

(4) ينظر أحمد رحيم كريم خفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع الأردن، ط الأولى، 2012، ص 221.

(5) ألف وعام من الحنين، ص 64.

5- الأصوات السردية:

يمنح الراوي فرصة السرد و الظهور للأصوات السردية فتنوب عنه في الحكي، و قد أسند الراوي هذا الدور إلى "شجرة الدر" زوجة عديم اللقب، فهي الناطم الداخلي[1] الذي يحكي قصة غير مشارك في أحداثها: «وتنهدت شجرة الدر قائلة لزوجها واخسارتاه !!لقد وددت كثيرا. لو كنت أسودا، و لكن إياك أن تتضايق، فأنت الذي أهوى، حينذاك طلب منها محمد عديم اللقب: « حبذا لورويت لي حكاية ألف ليلة و ليلة فكان أن بادرت الدر إلى ذلك»[2] و بعد هذا السرد المشهدي scénique récit و الذي أوقف السرد لبعض الزمن، ستبادر شجرة الدر الحكي لكن لن تروى عن شخصيات الرواية، وأحداثها وأفضيتها، بل ستأخذ موقع شهرزاد متصدرة السرود التراثية، لتروى الحكاية الاطار conte prologue في الليالي، وإذا كانت الجملة الابتدائية في الليالي هي « بلغني أيها الملك السعيد ...»[3] فإن شجرة الدر تبدأ سردها بجملة متداولة في الحكي الشعبي: « كان يا ما كان رجل تخدعه زوجته و كان له شقيق، كلا بل نصف أخ، و كان هو الآخر مخدوعا من قبل زوجته»[4] يتحول عديم اللقب إلى مروي له يصبح في موقع شهريار، الذي يتحول إلى مروى عنه لكن سرعان ما يسترد الراوي موقعه ويواصل عملية السرد بضمير الغائب، و تستمر هيمنته، و كلما استأنفت شجرة الدر الحكي تتواتر الجملة الابتدائية «كان يا مكان شقيقان مخدوعان من قبل زوجتيهما، تمعن جيدا في الحكاية أحدهما فارس و الآخر تتري»[5] إننا أمام تعدد الأصوات، فهناك الراوي بضمير الغائب العليم، المهيمن إلى جانب الأصوات

---

(1) الناظم الداخلي أو داخل الحكي؛ هو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة، وهو شكل سردي براني الحكي **خارج الحكي / داخل الحكي**

- ينظر. تحليل الخطاب الروائي ص 310.

(2) ألف وعام من الحنين ص 163.

(3) ألف ليلة و ليلة ج 1 ص 16.

(4) ألف و عام من الحنين ص 163.

(5) م ، ن، ص 164.

السردية التي تبادر إلى الحكي والمبثوثة في الرواية، لكن أكثرهم حكيا هي شجرة الدر، فإذا كانت غاية شهرزاد من الحكي القضاء على القمع الممارس ضد الأنوثة من قبل الذكورة الممثلة في "شهريار"، فإن "شجرة الدر" معجبة بالزنوجة التي قامت بفعل الخيانة وتتمنى لو كان عديم اللقب زنجي يشبع شبقيتها، والفرق واضح بين الشخصيتين وتنتقل من سرد الحكاية الإطار في الليالي إلى حكايات أخرى «أرولي حكاية مدينة النحاس استطاعت الدر أن تستعيد اسمها المصغر اللطيف، و انطلقت قائلة: « كان يا ما كان، دولتان تتصارعان على السلطة. الأمويين ضد العباسيين أو العكس، و قد انتصر الأخيرون ، وسرعان ما خانوا مبادئهم و أخلفوا الوعود التي قطعوها على الشعب، فوجب حينذاك التمويه: لهم القصور و الإماء الجميلات والقمر والشمس والفتيان المستوردون من اسكندينافيا. أما الشعب فله الحلم. تلكم هي ألف ليلة و ليلة»[1] فالمدينة المسحورة لم تكن من الليالي وإنما قصة روتها شجرة الدر و يختبئ وراءها الكاتب الذي يحكي التاريخ العربي على طريقة الليالي، وبذلك أصبح تاريخ الأمة يحكى للتسلية، و يحوّل إلى سيناريو فيلم من قبل الآخر، لفضح الصراع العربي العربي ، ثم بعد ذلك روت ثورة الزنوج و حكاية السندباد «وفي سنة 260 استولوا على "عبدان" المتقطرة بالبترول، غير أن الناس لم يعرفوا ذلك في تلك الفترة... لم يصمد أمامهم شيء وألغوا الصلاة والصوم و الصدقة وتقاسموا الثروات و حرروا الرجال و النساء، و لم يعد السندباد الحمال في حاجة إلى استخدام خياله، هيا تابعي قصتك»[2] فهذا الفاعل الداخلي[3] مولع بالجنس الاسود و منبهر بتمرده على السلطة و رفضه للممارسات

(1) ألف عام من الحنين ص 171 في الف ليلة حكت شهرزاد عن المدينة المسخوطة، مدنية الانبوس، المدينة المسحورة و لم تحك عن مدينة النحاس انظر ألف ليلة و ليلة ج 1، ج 2 ص 432.

(2) ألف و عام من الحنين ص 185.

(3) الفاعل الداخلي وهو من الشخصيات التي تمارس الحكي، بصفته صوتا من أصوات الراوي المشارك.
ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 310.

العنصرية «اتفهم الآن لماذا تمنيت ان تكون أسود البشرة »[1] فوصلت حكاية الزنوج من خلال صوت الدر ووعيها بثورتهم و انعكاس هذه الثورة على شخصيتها، فقدمت رؤيتها حول الصراع العربي، لتحريك نزعة التمرد و الثورة في الفاعل المركزي "محمد عديم اللقب"، ليؤسس فكر التغيير في المنامة، و يؤشر إلى وعيه بأزمة التاريخ الإسلامي، و نفوره من استبداد السلطة ضد الآخر الزنجي، الذي انحاز له الراوي و تعاطف مع قضيته و هذا جانب آخر من الهيمنة التي يمارسها الراوي «لقد بدأت قصة الزنوج قبل ذلك بوقت طويل، و تابعت الدر الحكاية... وكان العبيد ينظرون إلى دم إخوتهم و هو يندفع نحو السماء و الى رؤوسهم و هي تفصل عن أجسادهم بضربات الجلاد الذي يكرر حركاته بلا توقف»[2] لقد أخذ هذا الصوت السردي موقع الراوي وواصل سرده للتاريخ الإسلامي و ثوراته الرامزة إلى التمرد على السلطة و منها ثورة القرامطة «وروت الدر كيف ثأر القرامطة للزنج، و كانوا من البيض في أغلبهم، و عرفوا كيف يجندون كل المقهورين»[3] في هذا الملفوظ السردي نجد تداخل الصوت السردي مع الراوي في سرد الأحداث ويتماهى الراوي مع شخصية "الدر" فلا يمكن الفصل بينهما، فشجرة الدر هي ذات في الحكاية و هي موضوع أيضا، تروي عن ذاتها، و تروي عن الآخر، فتحولت من كونها شخصية في الراوية إلى صوت سارد، ثم يعود الراوي المهيمن الى موقعه و يروي عن شجرة الدر تمردها و قيادتها لحركة التغيير في المنامة «استعادت شجرة الدر ذلك الاسم الملكي الرامز لأنوثة أعطت براهينها، و لم تنس أبدا أن نظيرتها الملكة قد قطعت رأس زوجها... عليها الآن أن تقوم بدورها، فقيادة المقاومة تقع على عاتقها و هكذا انطلقت توزع المهام. فكلفت كلثوم بمصالح الجوسسة المضادة... بينما فوضت

(1) ألف وعام من الحنين ص 185.

(2) م ، ن، ص 186.

(3) م ، ن، ص 195.

مسعودة بالأشغال البيتية مثل إطعام أعضاء المقاومة... و كانت شجرة الدر مطلعة تمام الاطلاع على طرائق حرب العصابات لدى القرمطة، فاهتمت بوضع مخطط للمعركة و بتحديد استراتيجيات النضال الوطني بكل دقة»[1] يلاحظ حضور الراوي بالهيمنة ذاتها و معرفة بدقائق الأحداث، ثم تعود مرة أخرى "الدر" و تقوم بمهمة الراوي محاولة الهيمنة الكلية على السرد، و تروى تاريخ المنامة و معاركها و على رأسها معركة الخصل الشهيرة «لن استهل حكايتي بجملة كان يا ما كان إنّنا نريد أن نستبق الزمن، فلنعجل إذن لقد تعرت نسوة المنامة في سنة 1532 و رقصن عاريات في خضم المعركة... هذا من جهة، أما عن الخصل فهي معروفة من جهة أخرى ففي سنة 1725 رأت علجية التي تنتمي إلى قبيلة المنامة، بأن المحاربين قد انهزموا أمام الاتراك، فعمدت الى تكوين جيش من النسوة اللاتي سحقن الغزاة الأجانب و طردنهن إلى ما وراء الحدود»[2] للراوي وقفات des pauses ينتقل خلالها إلى شخصيات خيالية و مرجعية يروى مرة بضمير المتكلم المشارك و أخرى بضمير الغائب و هو المهيمن على الحكي فهو « يمارس لعبة السرد باتجاه ديمقراطية التعبير»[3] فالرواية تمثل الحكي داخل الحكي، ينتقل الصوت السارد من الحكي عن شخصيات الرواية و أحداثها إلى استذكار التاريخ و التراث العربيين و يروي أحداثا خارج دائرة الحاضر إلى درجة الحكم و إدانه الماضي، إذًا تباينت الرؤى و تداخلت فهناك الراوي غير المشارك و المحور الذي يشتغل عليه هو شكل الراوي أكبر من الشخصية الذي يخترق حتى الأفكار والنيات و يمتلك قدرة غير المحدودة في كشف الأفكار و ما يدور وراء الجدران، يشاركه

(1) ألف و عام من الحنين ص 234.

(2) م ، ن، ص 235.

(3) يمنى العيد، الراوي: الموقع و المشكل، بحث في السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط3، 2014 ص 143.

في الحكي الأصوات السردية التي منحها فرصة السرد. لكن يبقى بالسيطرة ذاتها والموقع ذاته.

6- السارد في الشمعة والدهاليز:

استعان الروائي براو بضمير الغائب "هو" يروي الأحداث ويقدم الشخصيات، نقرأ في هذا المقطع السردي تقديم الراوي للشخصية المركزية وفضائها السكني « استيقظ الشاعر مرعبا على أصوات تمزق سكون الليل المجروح بالأنوار المنبثة في الشوارع ... تساءل بصوت عال، رغم وثوقه بأنه لا يوجه سؤاله لأي شخص غيره، ذلك أنه و بكل بساطة ، لا يشاركه أحد في سكنه الكبير هذا، و ذلك منذ منح له، كسكن وظيف، من طرف المعهد الذي يدرس به»[1] إنه راو محيط بالأحداث و عالم بها سواء التي تقع في الفضاء المغلق - السكن- أم المفتوح - الشارع- ، ويستحوذ هذا الراوي على سرد معظم الأحداث، وهذا لم يمنع من وجود راو داخل الحكي[2]، أو ما يسمى بالراوي المشارك، يقدم الأحداث بضمير المتكلم، للجمع أو المفرد، تقرأ في هذا الملفوظ السردي أحداثا يرويها الشاعر، الشخصية الرئيسية، عن تجربة مرت في حياته «اشترينا أسطوانة، واستعرنا من اليهودي الحاكي، ورحنا ننتظر الليلة الموعودة، و من حين لآخر أقوم بالتدريب، بحضور العملاق، و أحيانا بحضور اليهودي، الذي كان يشاركنا الرقصة، فأصحح أخطائي عن طريق أدائه... من البعد الزمني هذا، و من خلال ما رأيت وعشت، أعلم أنه يصعب على أي كائن آخر، أن يكون جزائريا ولد جميع الشياطين و جميع الملائكة و جميع الجن، ولد البحر و البر، ولد السهل و الساحل و التل و الصحراء»[3]، و يستعمل الراوي المشارك تقنية

(1) الشمعة والدها ليز ص 8.

(2) ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 309.

(3) الشمعة والدها ليز ص 67.

الاسترجاع Analepse ليحكي أحداثا قبل بدء الحاضر السردي، عندما كان طالبا في الثانوية الفرنسية الإسلامية، أين تحدى الحضارة الغربية، و قدم رقصة "مرواح الخيل" في حفل اختتام السنة الدراسية، و كلما كان هناك استذكار، سواء كان داخليا أم خارجيا، يرويه سارد مشارك و هو الشخصية المحورية، يحكي من خلاله مجريات حياته في قريته أو في المدينة أما سرد الحاضر السردي، فيهيمن عليه الراوي بضمير الغائب «وجد نفسه مجبرا على أن يتبعها، كانت هناك قوة مغناطيسية تجذبه، عاوده حلم اليقظة الذي يحلو له أن يستحضره كل ليلة»[1].

فحاضر الشاعر والتقائه بالخيزران، التي أقام معها علاقة تاريخية، وصلت إلى القارئ عن طريق الراوي بضمير الغائب، و هو المهيمن على الحكي فنحن أمام ما يسمى« بالتجاوز البانورامي حيث هيمنه الراوي»[2] فهو راو فعال، شكل الرواية وفق وجهة نظره التي ساهمت في بناء الشخصيات والعالم المحكي فمن خلاله « تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه »[3] ، هو المنشط الحقيقي للفعل السردي يخترق أعماق الشخصيات ويصف لنا مشاعرها، إذ لا يكاد يخلو فصل من سرد هذه الأحاسيس التي تنتاب الشخصيات « وجد نفسه يسترق النظر إلى عينيها، يقرأ فيهما ذلك النداء الأستر حامي، الذي يأتي من بعيد ، و بصوت جد خافت ، أهي مريضة ، تشتكي وجعا ما، أهي تعاني من مشاكل ما، قد تكون مضطهدة في منزلها ، و قد تكون في حاجة إلى حنان الأبوين ، ربما تستغيث من وحدة ما »[4] يتماهى الراوي مع صوت الشخصية المركزية وهي تحاور نفسها monologue عن الخيزران و نجد هذا التقديم لهذه

(1) الشمعة والدها ليز ص 67.

(2) تحليل الخطاب الروائي ص 286.

(3) تحليل الخطاب الروائي ص 284.

(4) الشمعة والدهاليز ص 112.

الشخصية وسرد مشاعرها يمتد على صفحات كثيرة، ويتجاوز المشاعر ووصف الشخصيات إلى معالجة الانتماء الأيديولوجي «هب أن ماركس يقف في الركن الذي تعودت ان تقف فيه في ساحة أول ماي، ماذا سيقول، بم سيأمر، لا شك أنه سيجد منفذا طبقيا لما يجري، و يعيد قولته، كان المنطق عند هيغل يقف على رأسه، فجعلته يقف على رجليه.

سيقول ماركس أولا إن ما يجري هو أحد مظاهر إفلاس البرجوازية في إن تنجز التحول الطبقي، وإما إلى الاشتراكية و إما إلى الرأسمالية، ثم سيضيف، أنه حيثما وجد شباب وعمال، فهناك تطلع إلى التغيير»[1] فهو يعبر عن المواقف الايديولوجية على ألسنة الشخصيات والصراع الفكري بين الشيوعيين والإسلاميين، الذي ملأ ساحة أول ماي «هكذا نزعوا سراويلهم، وارتدوا الجلابيب، وأطلقوا اللحى واستسلموا لسرداب من سراديب الماضي يمتصهم»[2] هو صاحب السلطة و المسيطر، استهل الحكي واختتمه أيضا «كان عمار بن ياسر يجلجل حانقا، لا يدري أية عبارات، يستعمل وأي موقف يتخذ، وأية جهة يتهم، قدمه إلى المجلس، و استعرض كفاءته العلمية، و عمق ثقافته و ماضيه التضامني في الحركة الإسلامية، و اقترحه وزيرا للفلاحة، فقبل الاقتراح بالإجماع التام وها هو مسجى، جثة هامدة، ممزقا بالخناجر و الرصاص وسط جموع وحشود، تملأ المقبرة، و تهتف لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا و نموت و عليها نلقى الله»[3] فهذه الجملة الختامية نجدها في الاستهلال وإن لم يصرح بها وإنما تفهم ضمنا: «إنه هدير بشرى، قوي يشبه ذلكم الهدير، الذي ينبعث من التلفزة خلال كل عيد حيث تعرض الصلاة، من البيت الحرام، إلا أن هناك نشازا، بينا مصدره

(1) الشمعة والدها ليز ، ص 141.

(2) م ، ن، ص 18.

(3) م ، ن، ص 206.

أصوات منبهات السيارات، تنطلق من نفس ايقاع الهدير البشرى تقريبا»[1] فالسارد نقل لنا حالة الشخصية المحورية في الاستهلال وهو يعيش حالة اسغراب لما يحدث في الفضاء الخارجي، والمؤشر على الجملة التي ختم بها السرد «الهدير الذي ينبعث من التلفزة خلال كل عيد»، وينتهي الحكي بتصفية البطل.

7- الراوي موقعه ووظيفته في حمائم الشفق:

يحضر الراوي في رواية الضمائر- بأشكاله الثلاثة بضمير المتكلم، ضمير الغائب، و ضمير المخاطب فتقنية التنويع وتعدد الرواة ساهمت في تميز النص السردي، استهلت الرواية بضمير المتكلم أنا / نحن والذي يوظف غالبا في السير الذاتية أين يختفي المؤلف وراء هذا السارد « ...لئن كانوا قد تركوني الآن، بعد أن دلوا جسدي المرضوض العاري تماما كانوا قد جردوني من ملابسي، حال ايصالي الشاطئ، المرجاني الأمغر الصخور من على الجلمود المحدب المدبب باتجاه الماء فليس سوى لاعتقادهم بلا ريب (أم هي خدعة لا غير؟) بأن المد البحري سيواصل مهمتهم الشنعاء بتواطؤ لن يرتاب فيه أحد غداة العثور على جثتي»[2] بعد حذف ellipse فترة زمنية يواصل الراوي وصف حالته، و يقدم صورة واضحة عن الناحية الفيزيولوجية وباللجوء إلى التأويل تبدو محنة الشخصية المركزية مع السلطة فهو يقوم بوظيفة تقديم حكايته للقارئ و يواصل تقديم من أرادوا التنكيل به «والحال أن هاجسا أوحي إلي بمجرد انحراف سيارتهم عن الطريق العمومي وغوصها بين القصب الأخضر المحيط بالمسلك الترابي الحصوي المؤدي إلى الشاطئ المرجاني، أوحي إلي أن قد «دنت ساعتك يا بوجبل» على أيدي الرجال الأربعة الذين كان اثنان منهم يضغطان جسدي النحيل بينهما فوق الدسته الخلفية خشية أن أفلت منهم مختفيا هكذا كان الحلم»[3] فالراوي يستبق أحداثا سوف

(1) الشمعة والدها ليز ، ص 08.

(2) حمائم الشفق ص 9.

(3) م ، ن، ص 10.

تتكشف وسيفصح عنها السرد لاحقا، يقول في هذا المقطع «ساورتني كل الاحتمالات، قد يضربونني حتى الموت ثم يرمونني إلى البحر الهائج الاجاج ليبتلعني ثم يلفظني فيما بعد كأي غريق عادي جاء يستحم "و أكله" البحر ... وقد يطلقون في صدغي رصاصة حامية تطير بمخي إلى السماء السابعة ثم يرد مونني ها هنا»[1].

ففي هذا لاستباق الإعلاني annonce يستشرف الراوي بوجبل "حضور الموت، إنها وجهة نظر يقينية فهو يروي رحيلة في مشهد قاس، و تراجيدي يرى من خلاله وداعه، وسؤال الموت، ينهض عليه السرد في هذه الرواية، و هو يختزل قمع السلطة و نجد رائحة الموت، و الاعتقال مع كل الضمائر، ليكرس حضور السلطة الذي يساوي النهاية.

وبعد هذا القفز إلى الغد، يرتد إلى الماضي ويسترجع ذكرياته في مدينة الدهريبة «لن أنساها أبدا حلما سحريا كانت، قرون خمسة تصرمت بحذافيرها، منذ أن سقطت أول قذفة مدفعية على السور البحري للمدينة، و بشحنة تلك الحقبة الزمنية الطويلة الثقيلة الوزن كانت «الدهريبة» ذات شفق أمغر آه تذكرت لماذا تلح علي الصورة المغراء»[2] فموقع الراوي أنه يتتبع الشخصية المركزية وأفعالها الخارجية، دون التعمق و التغلغل في دواخلها، لعدم علمه بذلك، ويحاول الانتقال من الحاضر السردي إلى الماضي ثم القفز إلى الغد، لإيهام المتلقي بتحكمه في الكون الروائي.

نعثر في الفصل الثاني على صوت الراوي بضمير المخاطب أنتَ/ أنتِ و إن كان هذا «الضمير أقل ورودا في الاعمال الروائية، و قد استعمله ميشال بتور

(1) حمائم الشفق ص 11.

(2) م ، ن، ص 14.

M- butor في روايته العدول و يطلق عليه ضمير الشخص الثاني pronom de la deuxième personne وهو يأتي وسط بين الغائب والمتكلم، فهو يتنازعه الغياب والحضور»[1] والملاحظة هو حضور هذا الراوي بأشكاله الثلاثة مفرد، مثنى و جمع، مذكر ومؤنث: فالرواية تتوزعها كل الضمائر، بدأها بالمفرد المتكلم، ثم المخاطب المفرد «سحرتك المدينة و أنت لم تزل صبيا ناعم الأظافر، يوم أخذك أبوك ، الرسام الآخر الكبير في أول رحلة لك على ظهر الباخرة، الإحساس الأول برهبة الرجرجة المائية المائعة تحتك بعد أن انفصلت قدماك الناعستان عن اسفلت الحي الشعبي ... بدت (العمارات) لك تماما كمربعات قوقعة السلحفاة الصغيرة التي رافقت طفولتك الأولى لما كنت تحبو كما تزحف هي بالكاد محاولا اقتناص رأسها الذي كان يختفي فجأة تحت صومعتها... استحضرت (ذاكرتك) ظهر السلحفاة فإذا هي صورة المدينة التي كانت تحبو أمام ناظريك كلما أوغلت السفينة في البحر مخلفة وراءها ذلك البياض، آخر ما علق بذهنك، حين رسمت لوحتك الشهيرة «بياض»[2] فالراوي يحمل عذابات بداية الاغتراب عن المدينة البيضاء، تلك الفسيفساء الجميلة، المسكونة بالشعرية والحاملة للذكريات، إنها المدينة العشيقة «لو لم تكن قد رأيتها حين نأت بك السفينة في ذلك اليوم مخلفة المدينة في البعيد لاعتقدت أنك ترسم مدينة خيالية لا صلة لها بمدينتك عشيقة عمرك»[3] ينقل الراوي مشاعره اتجاه مدينة العشق والأحلام، حيث يضطهد الفن ويجتث.

---

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ص 248، 249.

(2) حمائم الشفق ص 25،26.

(3) م ، ن، ص 28.

ويتواصل السرد بضمير المخاطب أنتِ « عشقتك من أول نظرة، أجل وهل للعشق إلا عين واحدة؟ لم تتساءلي طويلا، و قد عرفت فيه الوجه الصبوح ... لا شيء كان بمقدوره أن يوقفك عن حبك الوحيد، الأول والأخير كما صممت فيما بعد بمجرد اطلاعك على مشاريعه العظيمة المتعاظمة عبر أنحاء المعمورة قاطبة خاصة و قد كنت أنت نفسك تحلمين بركوب الرياح المطوقة بالجسد المقموع بعيدا بعيدا زراعة حبيباته قوتا لطير الأحلام »[1] الراوي يقدم الشخصية، ويبث معرفته، بمشاعرها وعاطفتها، و رقتها ويجمع الراوي بين اللغة الشعرية، واللغة الحكواتية.

ينتقل بعد ذلك إلى ضمير الغائب العليم الملم بماضي وحاضر الشخصية وما تتمناه: «قبل أن تموت الجدة، طاعنة قلبة الغض بصدمة المنية لأول مرة، كانت قد حكت له آخر ما علق في ذاكرتها من حياة أمه المجنونة (المحكوم عليها بالجنون القسري بشهادات جميع أطباء الشيخ الأكبر، التي رحلت بعسر الولادة في تلك الليلة المرعبة التي أنارها (كما تؤكد جدته) هو بصرخته المدوية المقشعة للديجور الحالك حتى مشارف الجبل جنوبا وحتى الشاطئ البحر شمالا، عرف أن أمه كانت وحيدة جدته بين أخواله الأربعة المسجونين في معتقل المدينة بتهمة (تؤكدها كل محاضر الجلاوزة) قتل الرسام الكبير، أبيه و سرقة ثروته و لوحاته منذ ثماني عشرة سنة خلت، و إن كانت جدته تصر بالأدلة على أنهم أبرياء»[2] إننا إزاء خطاب متعدد الرواة وبذلك تتعدد وجهات النظر، لكن كلها تروي قصة واحدة هي اغتيال الفن و ترحيل السكان عن مدينتهم الجميلة، و ارتباطهم الشديد بها و في مغادرتها قتل معنوي لهم وغربة نفسية وجسدية، فالسارد يعانق الواقع ليعبر عنه

(1) حمائم الشفق ص 42.

(2) م ، ن، ص 57، 58.

في نسقيته الاغتيالية من خلال وعية، حكي أيضا عن المصارين المتطاحنة، والضمائر العربية التي تعيش حالة ركود، لكن بلغة تجاوزت اللغة المحنطة في المعاجم إلى لغة ذات بعد جمالي تأويلي، فهذا التعدد الصوتي جعل النص متحررا من سلطة الراوي الواحد، فتوفرت ديمقراطية الحكي، فالنص منفتح على التنوع والتعدد.

8- هوية الراوي في عزوز الكابران:

ينفتح الحكي على ضمير المتكلم، مؤشر السيرة الذاتية، «ذات صباح شتوي شديد البرودة أفاق أهل بلدتنا بعد الضحى... و أنا واحد منهم ولي مكانة محترمة بينهم، لكني لم أطلع في الحين على سبب ذلك التراخي المفاجئ»[1] يتقمص دور الراوي شخصية فعالة في الحكي، سيعلن عن نفسه لاحقا «لكنني أود قبل الاسهاب في الحديث عن سيرورة الأحداث في بلدتنا هذه، وعن قرارها التاريخي ذاك، أن أعطي صورة موجزة عنها، حتى تتضح لنا الرؤية ونستطيع أن نتقدم معا في فهم الأسباب و العلل و أبدأ بنفسي، لأن وقائع البلدة دفعتني إلى الاضطلاع بدور كبير في شؤونها، أنا مجرد معلم في مدرستها الرئيسية، تفتح وعي علي الحقائق السياسية عندما اندحر الغزاة و تراجعوا عن حدودنا»[2]، فهذا التقديم أعطى صورة عن الراوي ووظيفته في البلدة، و يواصل تقديمه للشخصيات الرئيسية و الثانوية، ويقدم أيضا صورة المجتمع في تطوره من حالة الجمود و الفقر الى الدعوة للتغيير.

ثم يتحول مسار السرد إلى الضمير الغائب « الأمر الثاني الذي لم يجد له مكانا في الصحيفة ينطوي على مضمون أخلاقي، و هذا أمر بالغ الخطورة في

(1) عزوز الكابران ص 4.

(2) م ، ن، ص 6.

بلدتنا، فقد انتهك ابن أحد المسؤولين الكبار عرض فتاة، وزعم أنه لم يأت مثل هذه الفعلة مع أن الأدلة القاطعة ظلت تشير إلى أنه صاحب الجريمة»[1] استحضر الراوي تابو الجنس والجسد المنتهك، وهو يقدم ثقافة انتقادية لهذه الممارسة الذكورية السلطوية، والوعي الذكوري المهيمن على الأنوثة المستضعفة، و يبدأ صراع الراوي ودفاعه عن الأنثى المغتصبة يرفض علاقة الرجل المرضية بالجسد اذن تخلصت الرواية من سلطة السارد الواحد الذي يؤطر ويهيمن على مسار الحكي، بل على العكس حضور متعدد للرواة إلى درجة تداخل هذه الأصوات في المقطع السردي الواحد، و هذا مثالا تطبيقيا على ذلك «لكن عزوز الكابران يناقض أجداده كل المناقضة، فلولا الحروف التي تعلمها في صغره بحكم انتمائه إلى أسرة معروفة بالعلم لأمكن القول عنه بأنه أمي كل الأمية، و إنني لأراه كذلك، شاء المداهنون أم أبوا، هذا رأي الخاص فيه، وقد بلغه دون شك، لأنه لا يكاد يراني إلا وصوب نحوي نظرات ساخطة ناقمة»[2] في هذا المقطع يغيب السارد الواحد، أين يوظف الكاتب صوتين راو بضمير المتكلم وهو معروف يمثله المعلم، وآخر بضمير الغائب، الأول جواني الحكي أي ذات مركزية[3] والثاني عليم له سلطة الهيمنة على المعلومات و كليهما مفوض من قبل المؤلف، وسواء كان الراوي بضمير المتكلم أم الغائب استندت إليهما مهمة تقديم الشخصيات، و في المثال يقدم الراوي بضمير - هو- شخصية قرين الفاعل الموازي الثاني «وفي هذه اللحظة تدخل المعني بالأمر ونعني به القائد العسكري لجيش البلدة. هذا القائد يدعى سعيد زوج نجوم، و هو كما ترون ، صاحب رتبة رفيعة اكتسبها منذ زمن بعيد غير أن عزوزا الكابران يرى أنه أرقى وأكفأ منه في الميادين العسكرية كلها، سعيد هذا،

(1) عزوز الكابران ، ص 5.

(2) م ، ن، ص 17.

(3) جواني الحكي يضم صوتين؛ داخل الحكي وفيه يقوم بالحكي الشخصيات أو الفاعل الداخلي والحكي الذاتي وفيه يمارس الحكي شخصية مركزية وهو الفاعل الذاتي. ينظر تحليل الخطاب الروائي، ص 310.

حين عاد من الحرب الكونية بساق عرجاء، كان مرتديا بزة عسكرية سرقها من المستشفى العسكري الذي كان يعالج فيه»[1] يصف السارد. سعيد "زوج نجوم" ويرسم صورة هذه الشخصية، المساعدة "لعزوز الكابران" ويركز على الجسد والمظهر الخارجي فهي لا تحمل أية دلالة فكرية، و يواصل السارد تقديم الشخصية بشيء من التفصيل ثم يرتد إلى ماضيها، فالسارد عليم، رصد كل أفعال الشخصية ماضيها وحاضرها «و لم يستطع هو بالذات التعرف على الرتبة التي ألصقت في كتف البزة، أهي رتبة نقيب أم رتبة جنرال؟ وحين دخل البلدة قال أهلها، لقد عاد سعيد بساق وبرتبة عالية جدا ولا شك، ولم يستطع أحد التعرف على تلك الرتبة، فاكتفى الجميع بأن صاروا ينادونه سعيد زوج نجوم، و سعيد هذا عملاق حقا، كان يعمل في الفلاحة قبل أن يخوض غمار الحرب، و قد اشتهر عنه أنه كان قادرا على شق أخاديد عميقة في البساتين لا يكاد يقوى عليه أحد من أهل البلدة ... على أنه على قوته الجسدية تلك كان ساذجا»[2] يصل السارد إلى الحكم على الجانب الفكري لهذه الشخصية الساذجة، والتي استطاع عزوز الكابران أن يسيطر عليها، و يوظفها في خدمة مصالحه، فالراوي يقع خارج أحداث الرواية لكن يمتلك قوة الحضور والهيمنة على الأحداث والشخصيات.

9- وظيفة الراوي في رواية الخنازير:

ينفتح المسار السردي على الراوي بضمير المخاطب، وبتصدر الحكي شعار كان متداولا في فترة السبعينيات في المجتمع الجزائري، وهي تنغيمة أمامية، الثروة الزراعية.

«أمامية!

الثورة الزراعية

---

(1) عزوز الكابران ص 28.

(2) م ، ن، ص 29

أصـواتكم تتعـالى.. المـرح يغمـركم، قـوافلكم تتـوالى.. تمضـي نحـو الحقـول.. الحقول تنتظركم.. بعرقكم تخضر .. تنضر وأصواتكم تغنّي.. تغنّي.

أمامية!

الثورة الزراعية

أنـت تغنـي معهـم طبيعـي، مناضـل، إنمـا لا تـذهب إلـى الحقـول.. لـيس الآن.. تتـرك التطـوع.. بعـد مهمـة.. الآن، هنـاك فـي المخـيم»[1] يسـتهل الحكـي ضـمير المخاطـب بهـذه التنغيمـة التـي تعتمـد علـى الحمولـة الايحائيـة، و تكشـف عـن زمـن الحـدث وتحـدد أبعـاده الايديولوجيـة ونلاحـظ انزياحـا فـي بنيـة الخطـاب و خروجـا عـن السـرد النمطـي الـذي تعودنـا عليـه، و يعلـن الـراوي منـذ البدايـة توجهاتـه الاجتماعيـة و مقوماته الفكرية.

أ- وظيفة الاستشهاد: بالإضافة الى هذه الوظيفة السردية - الحكي- يقوم الراوي بوظيفة الاستشهاد، يضمن من خلالها نصوصا[2] مما سنقرأ في المقطع الآتي «هل نحن سمك؟ هل نحن طيور؟

مـن أجـل أن نعبـر بسـهولة.. فأمـا هـذه الجبـال.. و أمـا هـذه الميـاه !!.. لـم يجـبهم ! تـركهم فـي التيـة الأبـدي ! أرادوا النـوم عليـه.. النـوم لا ! لـن تكتشـف عليـه العـاهرة ! مسـتحيل! صـرخ! بكـى.. حتـى اغرقتـه الـدموع.. ظـل يسـبح فيهـا عمـر نـوح ! سـفينة لصـلاح الـدين .. ! انقذتـه ! ناقـة صـالح حملتـه اربعـين سـنة !»[3] يتـداخل الـراوي المـتكلم مـع الغائـب، و الاستشـهاد قـائم اسـترجاع قصـة تيـة بنـي إسـرائيل وناقـة سـيدنا صـالح، المسـتوحاة مـن القـران الكـريم فلـيس

(1) الخنازير ص 05.

(2) ينظر تبئير الفواعل الجمعية ص 146.

(3) عزوز الكابران 28، 29.

هنـاك راو واحـد لـه حـق الكـلام و سـلطته ويفـرض موقعـه، و يحتكـر المعرفـة، بـل اشـتغل الكاتـب علـى توظيـف عـدة رواة، مـدوا مقـاطع يحكيهـا، و هـذا التنـوع أحـدث انفتاحـا وحركيـة فـي البنيـة السـردية، لكـن الضـمير المخاطـب هـو الـذي يسـتحوذ أكثـر على المساحة الكلامية.

ب- <u>الوظيفـة العاطفيـة:</u> وفيهـا يظهـر الـراوي انحيـازه لشخصـيات معينـة و يتجلـى ذلـك مـن خـلال مشـاعره و علاقتـه بالقصـة التـي يـروي، تلـك العلاقـة العاطفيـة و أيضـا الأخلاقية[1].

يتعـاطف السـارد مـع الفقـراء الـذين همشـتهم الخنـازير رمـز السـلطة الاسـتعمارية و مـازال نفـوذهم و طغيـانهم يمـارس ضـد هـذه الفئـة « بـين أضراسـك تتمـزق، أكثـر! بالغـت تعـديت !.. الجـوع يـنطقهم، الجـوع النطـاق ... كيـف يسـكتون؟ أضراسـهم تتحـرك علـى فـراغ! لعـابهم بلـل قمصـانهم... السـكوت؟ مسـتحيل ! أصـواتهم تتعالى، بصوت واحد ...

اللحم ! اللحم ! اللحم ! اللحم !
قولو ما شئتم! والله واحد ما يسمع! أهل المخيم فقدوا السمع!
الخنازير حشت مسامعهم. أغبياء! لو تعرفوا؟.. »[2]

يقـدم السـارد صـورة عـن معانـاة هـذه الطبقـة، واسـتحواذ الخنـازير علـى كـل شـيء ويسـتمر هـذا الانحيـاز علـى طـول المـتن الروائـي أيـن يطغـي صـوت الشـر الممثـل في الخنازير، أبطال القمع بامتياز.

(1) ينظـر جيـرار جينيـت: خطـاب الحكايـة، بحـث فـي المـنهج تـر محمـد معتصـم و عبـد الازدي و عمـر الحلـي المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 2، 1997 م ص 265.

(2) الخنازير ص 55.

10- الراوي في الجازية و الدراوش:

تبدأ الرواية بصوت الراوي المشارك، و هو صوت الطيب يقول: «بالحجرة سريران قذران أجلس على أحدهما أصبحت سجينا لي رقم، أقيم بحجرة لها رقم... رقمي سبعة، رقم الحجرة أيضا سبعة!

بالقرية جامع يدعى السبعة!

لا أفكر

أنا محظوظ، رقمي يعدّ أولياء الجامع و أيام الأسبوع!

أقيم في الحجرة مع شاعر

الأبرياء والشعراء يُسجنون! لكن من قال بأني بريء؟ أنا وحدي الذي أدعي البراءة

لا أفكر.

أتأمل الجدران، السقف، القاعة... الأحلام و الآمال صارت أوساخا!

المستقبل هنا هو النظر إلى الوراء»[1]

فالراوي شاهد أو الأنا الشاهدة الذي ينقل رسالة الرواية إلى المتلقي بضمير المتكلم[2] هذا ما نجده في الفصل الأول، المسمى بالزمن الأول، و في الزمن الثاني ينهض بالسرد راوٍ آخر بضمير الغائب «وصلت أخبار الجازية إلى المهجر، أخبار مزوقة مفضضة، كأجنحة البراق! هام بها كل من أحس في عروقة بقية من القوة، و من بين هؤلاء عايد شاب مثقف ذو عزم، عاش في بالهجرة منذ الطفولة، أبوه صديق حميم للأخضر بن الجبايلي أبي الطيب السجين ...

(1) الجازية و الدراويش ص 7، 8.

(2) ينظر تحليل الخطاب الرواني ص 287.

ذات ليلة والموت يقترب من سرير الأب المهاجر، سأل عايد أباه أن يوصيه، فتح الأب عينيه بجهد، و مدّ يده إلى بنه، وضعها هذا في حنان بين راحتيه، خرجت من فم المريض الحروف التي تشكل كلمة القرية متقطعة»[1] يتقاسم الحكي ساردان، لكل واحد أربعة فصول ينقلها إلى المتلقي، وفي المقطع السابق الراوي غير مشارك يبث الحكي من موقع الراوي أكبر من الشخصية ويقدم الشخصيات بوعيه هو وفق أبعاده الأيدولوجية وتوجهاته الاجتماعية ومقوماته الفكرية ويصدر أحكامها ضد الشخصيات، وفي هذا المقطع يقوم بمهمة إدانة إحدى الشخصيات «أليس من ذكاء الشمبيط و معرفته بخفايا الدشرة أن يبدأ مشروعه بما تبدأ به الدشرة حياتها بالزردة؟ سوف يرشو الجميع و يخوف الجميع حتى ينال مقصوده، من ذا يستطيع أن يرده عنها؟ الرعاة؟ يغرربهم ويخدعهم، أو يشعل نار الفتنة فيقتتلون... الدراويش؟ الزردة تكفيهم... السكان؟ هو يعرف دخائلهم وأحقادهم...

يضرب هذا بهذا. يبعد هذا حتى يصل إلى المقصود»[2] فالراوي يندد باستبداد الشامبيط رمز السلطة، و الامبريالية الذي يسعى إلى تحطيم المكان، ويتعاطف مع السكان، الذين يريد الشامبيط ترحيلهم إلى قرية جديدة، ويقضي على الهوية والماضي والحميمية في الدشرة، تستثني الفواعل الأساسية التي تعيي سلبية القرية الجديدة، إذن بطل الرواية هو المكان بامتياز، و هي تجسد الانتماء والافتتان به، والإنسان هو ابن وعاشق لوطنه، وفي هذا المقطع السردي يفصح السارد عن العلاقة الحميمية بين السكان ودشرتهم «الشامبيط إذن، يسعى بكل الوسائل لإغراء السكان بقبول الانتقال إلى القرية الجديدة التي وهب قطعة أرض لتبنى فيها!

(1) الجازية و الدراويش ص 26.

(2) م ، ن، ص 157.

الشركة أيضا تريد أن ينتقل السكان في أسرع وقت ممكن... الشركة لا تريد أن تظهر بمظهر المستبد مع سكان ضحوا بكل ما لديهم ليحيوا أحرارا. اختارت هي أيضا طريق الاقتناع و الإغراء و الدعاية... قالت إذا بني السد فلن تضيع بعد ذلك مياه الجبال... لكن السكان ردوا بأن الماء لا يمكن أن يتجمع في السد هناك... إنه، في نظرهم سد لا لتجميع الماء، و لكن لسد الطريق الوحيد المؤدي إلى الدشرة حيث الجامع الذائع، جامع«السبعة»[1] الراوي يملك سلطة الحكي، و خاصية المعرفة، يروي حكاية الدشرة التي تمتد في ذات كل ساكن، و تكتسب حضورا فاعلا في النص، وهي الفضاء الأول والأجمل في حياة السكان هكذا قدمه الراوي العليم. في حين أن الراوي بضمير المتكلم يروي قصته، وعلاقته بالدشرة، بالجازية، انتقل من حميمية المكان وانفتاحه إلى بشاعة المكان المغلق، المسكون بالكآبة و العنف يقول في هذا المقطع الاسترجاعي عن ماضيه في القرية، عند التطوع volontaria «في سويداء الظلام أرى القرية من جديد . أرى الشامبيط يتقدم مجموعة من الطلبة المتطوعين... قال السكان جاءوا لقضاء عطلتهم في جبلنا!

- قال الشامبيط أرسلتهم الحكومة!
- قال الطلبة جئنا لمساعدة السكان!
لكل طرف فكرة وراء رأسه! »[2]

ويتداخل الراوي بضمير المتكلم، وضمير الغائب في مقاطع كثيرة منها حينما يقدم الراوي المشارك من قبل الراوي الثاني ويغدو كأنه الشخصية المركزية

(1) الجازية والدراويش، ص 52، 53.

(2) م ، ن، ص 52.

التي تتحدث عن تجربتها في القرية والسجن، ويحدد من الصفحات الأولى نظرته إلى الشمبيط وإلى الطلبة وإلى كل شخوص القرية.

صورة الراوي إذن في هذه الروايات تأخذ وضعيات متنوعة، و كلما كان فاعلا لم يترك فراغات دلالية والتي يعني وجودها محدودية الراوي و عدم مقدرته في النهوض بالبنية السردية، فالراوي تقنية يوظفها الكاتب ليكشف عالمة الروائي المتخيل، ويقدم شخصياته، وأحيازه، و أحداثه، و يختفي خلفه و بذلك يتحرر و تسقط عنه المسؤولية، فالراوي إما عليم يحرك الشخصيات كما يريد هو، كأنها دمى أو محدود العلم. وقد لا يعرف إلا ما تعرفه الشخصية، وقد يكون أقل معرفة منها وقد يكون إحدى شخصيات الرواية يلتزم الحياد بكونه شاهدا فقط دون تدخل وقد يتفاعل ويدخل في علائق مع الحكي وتسند إليه وظائف كثيرة جدا، كوظيفة السرد والتنسيق والوظيفة الايديولوجية، والاستشهادية والتفسيرية... [1]

نصل أن الراوي له سلطة اختيار نقطة بداية السرد و نهايته، و تغيير مساره، و قد حافظ على مكانته بدء بالسرد الشفوي إلى المكتوب، فلا يمكن إلغاء دوره بوصفه الصورة الثانية للمبدع الذي يمرر خطابه من خلاله و يتخفى وراءه.

رابعا: <u>التفاعل النصي بين ألف و عام من الحنين و مائة عام من العزلة:</u>

يسهم المكان في تشكيل السرد، وهو تقانة لا يخلو منها جنس أدبي:« وأي نص مهما كان جنسه الأدبي لا بد أن يتوافر على هذا العنصر، ما دام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه ويتمظهر من خلاله وبواسطة آلياته وقوانينه»[2] فيه تتحرك الشخصيات وتتفاعل الأحداث، وتتشكل مختلف الدلالات

(1) ينظر تبئير الفواعل للجمعية ص 133 ، 145 ، 146 ، 172.

(2) محمد صابر عبيد/ سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الأولى 2008 ص 229.

وحضور الفضاء لا يكون صدفة لكونه آلية من أليات السرد لكن «الروائي المحترف، المتأنق، المتألق، جميعا: هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه تعاملا بارعا، فيتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخرى مثل الشخصية، والحدث والزمان...»[1].

والمكان يتقاسم البطولة في رواية "ألف وعام من الحنين" مع الشخصية ويشكلان بؤرة السرد، خلق السارد متخيلا مكانيا هو المنامة، لكنه مرتبط بالواقع، وعبر أفضية المنامة نقل أحداثا مثيرة فيها كثير من الفانتاستيكية، وتحمل دلالات حقيقية وقعت وتقع، لها صلة بالتاريخ لكنها احتفظت بالمتخيل السردي، حتى لا تتحول إلى تاريخ، يشتغل السرد على ارتباط الشخصية المحورية بالمكان وبحثها الدائم عن الفضاء الذي كتب فيه ابن خلدون أهم مؤلف وضعه، وكان لتشكيل البعد المكاني الروائي دور في توضيح خصوصية هذا المكان الذي يقوم على المفارقة، الثراء/ الفقر، وهناك تلاحم بين فضاء المتخيل الروائي وفضاء التاريخ الجزائري أو المكان الذي عاش به ابن خلدون ذات يوم «لقد توقف بالمنامة رجل عظيم ذات يوم من أيام 774 من التقويم الهجري ونسى نفسه بين أحضانهم لمدة أربع سنوات كتب خلالها تحفة من تحف العالم»[2] فضاء المنامة الصحراوي الموحش أصبح يحمل دلالة ايجابية، وهو محفز لابن خلدون، ويتحول من مكان معاد إلى مكان حميمي، ومن فضاء فقير إلى فضاء يكتنز بالثراء: «والواقع أن محمد عديم اللقب، تعود الاعتقاد بأن بلدة المنامة تنطوي على نسبة لا بأس بها من الخونة والأوباش المتحلقين بالحاكم الذي سمح لنفسه، بالإضافة إلى البلدة، بتسيير محطة بنزين في قلب الصحراء، مع أن أحدا من أهل المنامة لم يمكن يملك أية عربة من أربع عجلات ذات محرك أمامي أو خلفي، ولا أدنى دراجة نارية يتطلب تشغيلها استخدام

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، 1998، ص 157،158.

(2) ألف وعام من الحنين ص 12.

بعض رواسب البترول، ولكن الناس كلهم كانوا يعرفون أن النفط يباع لأجانب شقر، منفوشي الشعر، جاؤوا كمبعوثين موفدين من قبل ملوكهم للتوقيع على اتفاقيات سرية لاستلامه بأثمان بخسة»[1] الحاكم ذو نزعة براغماتية وعلاقته بالمكان علاقة مادية، هذا المكان الذي تشكله اللغة استلهمه السارد من رواية "مائة عام من العزلة"، فأحدث تناصا مكانيا يقوم على المفارقة: «كانت ماكوندو قرية مؤلفة من عشرين بيتا من الطوب النيئ، بنيت على ضفة نهر صافي المياه تبدو في قاعه أحجار مصقولة أشبه في بياضها وضخامتها بيض حيوانات ما قبل التاريخ»[2] يقوم الفضاءان على التقابل والاختلاف وتغيرت دلالة ماكوندو، من العزلة إلى الوحشة في المنامة.

المكان في مائة عام	صفته	المكان في ألف وعام	صفته
ماكاندو	- مغلق ← غلق معنوي. - جبلي ← يحيل إلى جماليته ورومانسية وسحره. - فقير ↓ - عزلة عن العالم الخارجي.	المنامة	- مفتوح على العالم الخارجي. – أمريكا. - ملوك الخليج. - صحراوي يحيل إلى القسوة وموحش ويحمل دلالة الارتواء. - فقير / غني ↓ - منفتح على العالم.

(1) ألف وعام من الحنين ص 8.

(2) cent ans de solitude p 9.

إذا التنـاص المكـاني يقـوم علـى ثنائيـات متقاطبـة، وهنـا تكمـن جماليـة هـذا التنـاص، فالفضـاء الجغرافـي لمدينـة "ماكونـدو" يتميـز بالطـابع الرومنسـي والسـحري والبـدائي «كـان العـالم غـض، إلـى حـد أن كثيـرا مـن الأشـياء ليسـت لهـا مسـميات، ويسـتعان علـى وصـفها بالإشـارة»[1] فضـاء منغلـق وبـدائي وخـارج التـاريخ، لا يتواصـل مـع العـالم الخـارجي باسـتثناء فرقـة الغجـر التـي كانـت تفـد سـنويا إلـى ماكونـدو: «وفـي كـل سـنة كانـت تـأتي أسـرة مـن الغجـر المهلهلـين، تنصـب خيمتهـا بـالقرب مـن القريـة وبـين أنغـام المزاميـر ودق الطبـول تأخـذ فـي عـرض اختراعاتهـا الجديـدة»[2] وهـذه الأفضـية ليسـت مجـرد خلفيـة تجـري فيهـا الأحـداث، بـل يحتويهـا ويحتـوي الشخصـيات ويتفاعـل معهـا، "فعـديم اللقـب" لـه علاقـات حميمـة مـع الأفضـية، التـي ظـل يتواصـل معهـا، أمـلا فـي العثـور علـى المكـان الـذي توقـف فيـه "ابـن خلـدون": «فهـم لـم يسـتطيعوا معرفـة ذلـك الشـخص الـذي جـاء ليسـتقر فـي بلـدتهم قبـل حـوالي سـبعة قـرون، وليضـع لهـم كتبـا لـم توجـد أبـدا علـى حـد زعمهـم، إلا فـي ذهـن عـديم اللقـب المكـتظ بالمطالعـات... علـى أن محمـد عـديم اللقـب كلمـا ازداد استمسـاكا بـالفترة التـي قضـاها ابـن خلـدون فـي المنامـة، ابتعـد عنـه أهـل بلدتـه، لا لأنهـم لـم يكونـوا يعرفـون هويـة ذلـك الشـخص فحسـب، بـل لأنهـم لـم يكونـوا يتصـورون كيـف اسـتطاع مثـل ذلـك الرجـل العظـيم أن يتوقـف ذات يـوم فـي بلـدة...»[3] هـذا الفضـاء موجـود مـن خـلال كلمـات السـارد أو الشخصـيات الروائيـة كمـا يقـول "جـان فيسـجر" Weisgerber: «إن الفضـاء الروائـي مثـل المكونـات الأخـرى للسـرد، لا يوجـد إلا مـن خـلال اللغـة، فهـو فضـاء لفظـي Espace Verbal بامتيـاز، ويختلـف عـن الفضـاءات الخاصـة بالسـينما والمسـرح، أي عـن كـل الأمـاكن التـي نـدركها بالبصـر والسـمع»[4] "فالمنامـة" أو "ماكونـدو" شـكلت فضـاء سـرديا

(1) cent ans de solitude p 9.

(2) cent ans de solitude p 9.

(3) ألف وعام من الحنين ص 10،11.

(4) حسـن بحـراوي: بنيـة الشـكل الروائـي - الفضـاء- الـزمن- الشخصـية، المركـز الثقـافي العربـي، المغـرب، ط الثانية 2009 ص 27.

مشحونا بالمشاعر والتصورات، هناك ارتباط بين مكونات السرد والمكان، فتشكيله ضروري لأنه يمثل بؤرة النص، ولا وجود لشخصيات ولا لحدث في حالة انعدام الأفضية، هذا ما يؤكده "Crivel": «ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث»[1] وتصبح الأفضية ذات قيمة وأهمية، بتأثير ما وقع فيها من أحداث وقامت به الشخصيات من أفعال، والأمكنة في الروايتين غريبة فيها كثير من الخروقات الواقعية، والشخصيات الفاعلة فيها غريبة أيضا:« وقد حدس الناس بسبب الاشاعات الرائجة، بأن سيارة الاسعاف تلك لم تكن إلا خمارة متنقلة تقوم بدورتها إلى ساعة متأخرة من الليل»[2] هذا الفضاء الاستشفائي تحول إلى ماخور يعزل الناس عن واقعهم الموبوء، ويحقنهم خمرا وبذلك يتحقق تعطيل العقل المنامي، ويبقى الشعب في عزلة مفتعلة ومن ثم تعقد الصفقات باسمه، ويباع البترول باسمه، وهذا ما أدى إلى تغيير في وظائف الأمكنة ودلالتها« أما المشروبات الأجنبية القوية فتبلغ أسعارا خيالية بسوق المنامة الشهير، حيث كانت المشروبات المحرمة والمجلات الإباحية وإبر الاجهاض والطواحين التي تسحق الحزن... والوصفات ضد أحزان القلب وسراويل فورموزة... ومكاوي تجاعيد الدهر والآلات التي تخيط مصائب الحياة، والمواعين التي تخمر الزمن، وأباريق تغلية الزمن»[3] المكان أثر في سلوك ساكنيه وحولهم إلى سكارى، يبحثون عن المستحيل، والسارد نقل وصفا للسوق يتطابق وشخصية الحاكم، الذي أغرق شعبه في الشهوات وتحول النص إلى خطاب إباحي Libertin، إذن المكان دال على الشخصية، واللغة حددت سلبية المكان - السوق- الذي أحدث قطيعة مع مكوناته وأصبح يسوق ما لا يباع وغير

(1) بنية الشكل الروائي ص 30.

(2) ألف وعام من الحنين ص 56.

(3) م ، ن ص 57.

الممكن والمستحيل، وبدأت الشخصية تكشف ذاتها من خلال المكان، وتبحث عن حريتها من خلال الجنس والاشباع والارتواء الجسدي، المنامة فضاء مفتوح لبيع ما لا يباع، كما تتعدد الأمكنة وتتنوع، أي ما أسماه "لوتمان" Lotman ببوليفونية، الفضاءات مبنية على مختلف التقاطبات المكانية Spaciales Polarités مغلق/ مفتوح، دائري/ مستقيم، صغير/ كبير، محدود/ لا محدود[1] مكان آخر أكثر إثارة وغرائبية يقدمه السارد في المقطع الآتي عن مسعودة عديمة اللقب «فدخلت الحلبة وبدأت تقطر في غرفة الطمث أفضل نوع من كحول التين وأحسن مشروب من ثمارات الصبار»[2] الغرفة مكان مغلق، غير أن وظيفته غريبة، تجمع فيه دماء الطمث التي تستعمل للسقي «أغرمت مسعودة عديمة اللقب بعباد الشمس... وراح عباد الشمس يتنامى بصورة مفرطة، وربما كان ذلك بسبب الدم البشري الذي يمتصه كل فجر»[3] الدم الذي يحمل دلالة الموت والقتل والعنف في كل شيء، انزاح عن دلالته ليحيل إلى دلالات الاخصاب والحياة والانبعاث.

بالانتقال إلى "مائة عام من العزلة" يوحي المكان بأشياء كثيرة:« وفي النهاية قام مكان البيت البدائي أكبر بيت بالبلدة كلها، بل في منطقة المستنقعات بأسرها»[4]من حيث التقاطبات المكانية يحيل إلى الاتساع، وهو مؤشر احتواء الكثرة وما تحدثه من حركية، ومن هنا يتعالق مع منزل عديم اللقب الذي يعج بالإخوة والأخوات: «...لقد طلب منه خلال تلك الليلة الفارطة أن يدبج عددا من رسائل الغرام... وهذه تجارة مربحة... وهذا ما ساعده بالإضافة إلى بعض الأشغال الصغيرة الأخرى على تلبية حاجات أسرته الكبيرة المتكونة من الأم ومن تسعة

(1) ينظر بنية الشكل الروائي ص 33،35.

(2) ألف وعام من الحنين ص 58.

(3) م ، ن ص 68.

(4) cent ans de solitude p 17

أخوة وتسع أخوات، ولدوا اثنين اثنين بكل توازن خلال تسع ولادات»[1] إن أفضية الروايتين تكتنز بالمفارقات وتظهر غرابة المروي وغرابة الشخصيات على كثرتها، وانعكس المكان على أفعال الشخصيات، وتكتسب الشخصية أهميتها من أهمية المكان، وقد أولاها النقاد اهتماما خاصا انطلاقا من القرن19، غير ما عرفته في الشعرية الأرسطية في كون الأحداث هي التي تحدد سمات الشخصية، وحسب "ألان روب غرييه" Robbe-Grillet Alain «أصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع»[2] فالشخصية تتفاعل مع الأحداث وتؤثر في الأفضية، وتحرك الزمن استباقا واسترجاعا « إنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي»[3] الحكي مرتبط ومتعلق بالشخصية Personnalité وتتحول إلى كائن ورقي متخيل ليس له وجود ملموس[4] الشخصية من صنع السارد الذي يحمِّلها دلالات ورموز وهو من يحركها ويتحكم فيها لا نعرفها إلا من خلال الكلمات كما يرى تودوروف Todorov «قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنها ليست سوى كائنات من ورق»[5].

إن الشخصيات المتخيلة تحمل هي الأخرى هموما ولها علامات، تميزها عن بعضها ولها أسماء تدلل عليها.

---

(1) ألف وعام من الحنين ص 6.

(2) بنية الشكل الروائي ص 208.

(3) سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، المغرب الطبعة الأولى، 1997 ص 87.

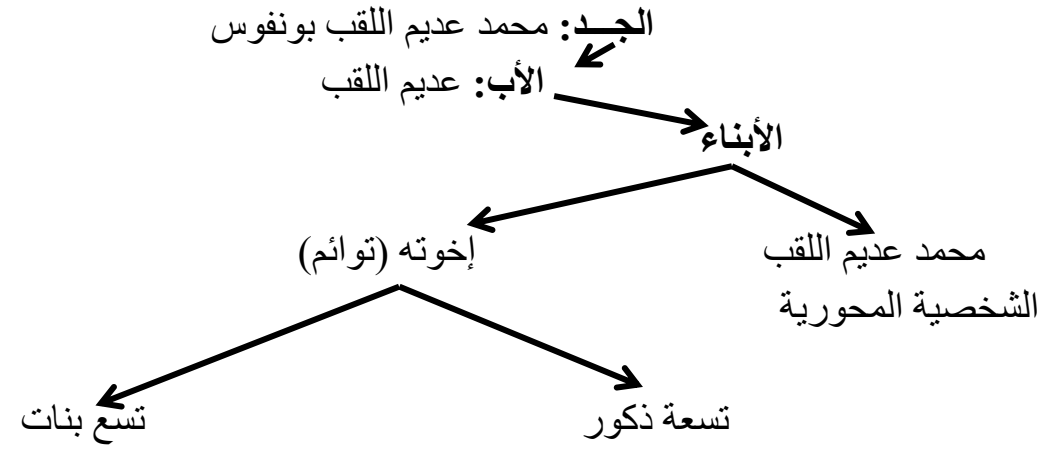
(4) محمد صابر عبيد: جماليات التشكيل الروائي ص 171.

(5) بنية الشكل الروائي ص 213.

تقدم الروايتان شخصياتها المتعالقة والمتداخلة بتقنيات مختلفة، هناك شخصيات يضطلع السارد بتقديمها ووصفها وأخرى تعرف من خلال الفعل Action والأدوار التي تقوما بها.

يمكن رصد عدد هائل من الشخصيات في الروايتين، شخصيات تظهر وأخرى تغيب ففي رواية "ألف وعام من الحنين" تمثل عائلة عديم اللقب بؤرة السرد، كما تمثل عائلة "جوزيه أركاديو بوينديا" José Arcadio Buendia في "مائة عام من العزلة" بورة الحكي، تتكرر أسماء الشخصيات داخل الأسرة، وتتكرر أخطاؤها، هناك أسماء ذكورية تكررت خلال عشر عقود في "مائة عام من العزلة" بوينديا – أوريليانو- أركاديو وأسماء أنثوية لا تخرج عن أورسولا – أمارانتا- ريميديوس، الكلام نفسه ينطبق على عائلة عديم اللقب:

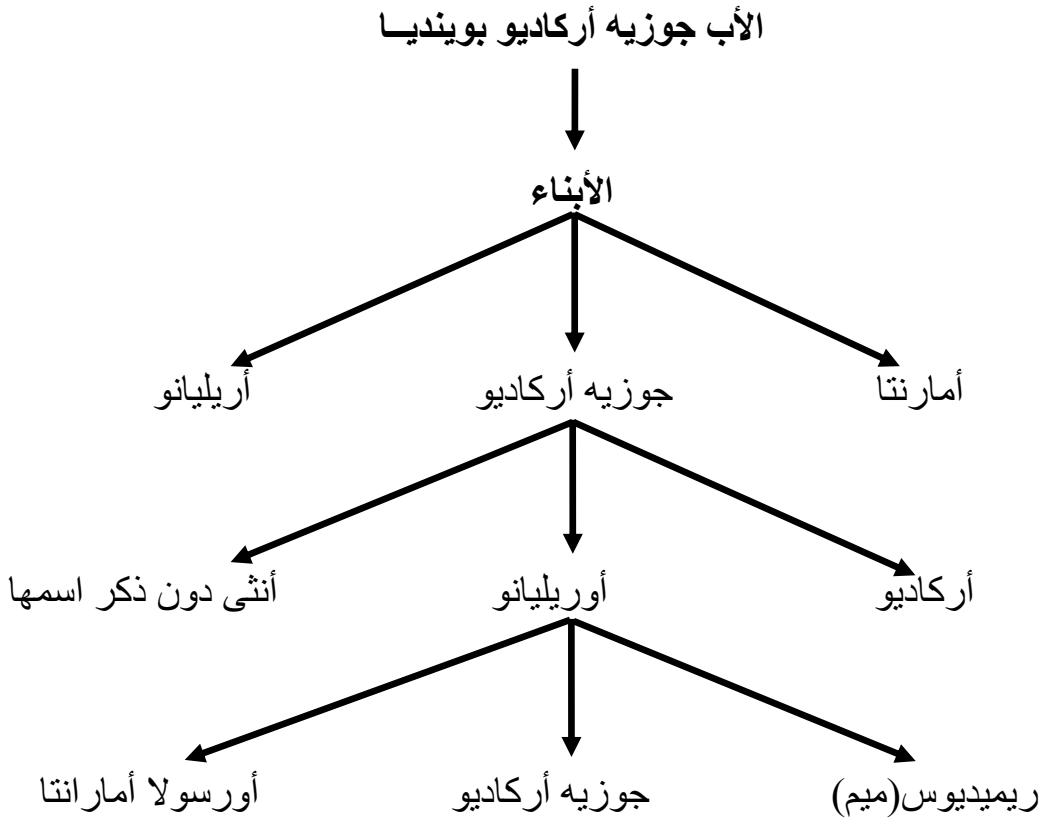
شجرة العائلة



أحمد- أمحمد- حامد- حميد- حمدة — مليكة- عتيقة- رشيقة- صديقة- عريقة

حمود- محمود- حمدان- حمادي — حديقة- عشيقة- رفيقة- سميكة

انطلق بوجدرة من فكرة العائلة الواحدة التي تتناسل، ويكثر عدد أفرادها، مستلهما ذلك من رواية مائة عام من العزلة:



إنها قصة بدء الخليقة «أدم وحواء» ثم ولادة التوائم، وتكرر الأسماء وأخطاء الآباء ومواصلة البحث والاكتشاف، عديم اللقب يبحث عن المكان الذي خبأ فيه ابن خلدون «مقدمة» "وجوزيه أركاديو" استهلك جل وقته، باحثا عن الاكتشافات الغريبة، وهناك شخصيات أخرى تعج بها الروايتان، لكن النواة المركزية التي تجمع كل هذه الشخصيات هي: عائلة "عديم اللقب" في "ألف وعام"، وعائلة " جوزيه أركاديو" في "مائة عام" ويقدم السارد شخصية عديم

اللقب محور الرواية تقديما يؤسس للعجائبي والخارق والمدهش، وهي تماثل شخصية جوزية بوينديا في البحث عن التغيير، تغيير الواقع الراهن حيث تظهر ملامح الفكر الاشتراكي الثوري لدى الشخصيتين، والاهتمام بقراءة التاريخ والمخطوطات « وقد أولع بجمع المخطوطات القديمة والكتب الصفراء التي كانت رطوبتها الزنخة تساعده نوعا ما، على تبين الحقائق من الخيالات، وأغرم بتاريخ بلدته ثم بتاريخ العالم»[1] بالانتقال إلى "مائة عام من العزلة" يجسد "جوزية بوينديا" صورة عديم اللقب: «...ثم أتحفه هذه المرة بخرائط جغرافية وأدوات ملاحية وفلكية أفرد لها جوزية غرفة صغيرة خلف البيت وعكف على إجراء تجاربه العلمية»[2] يوجد تعالق بين الشخصيتين، حتى توزيع المعلومات تأتي تباعا في فصول الروايتين، دون مراكمة المعلومات في فصل واحد أو فصلين، وكل شخصية تحيل إلى الزعامة في مجتمعها والتميز، واختيار هذه الأسماء وتكرارها في الروايتين، له دلالته التي تنعكس على وظيفة الشخصية ودورها في العمل الروائي: فاختيار اسم الشخصية قد يرتبط بالدلالة المعجمية أو الصوتية أو تكون له مرجعية تاريخية، كما يمكن أن يوحي ببعض صفات الشخصية النفسية والجسدية[3] ومن المؤكد أن هذه الأسماء "محمد عديم اللقب" و "جوزية بوينديا" مشحونة بدلالات كثيفة، سواء كانت ذات مرجعية تاريخية، أو معجمية أو صوتية وتكرار أسماء بعينها في "مائة عام" ما هو إلا تكرار لأخطاء ومنجزات، كما أن الأسماء التي تحملها شخصيات "ألف وعام" توحي بفقدان الهوية، التي ظل عديم اللقب يبحث عنها، والتي غيبها الاستعمار الفرنسي.

---

(1) ألف وعام من الحنين ص 40.

(2) cent ans de solitude p 12

(3) ينظر جماليات التشكيل الروائي ص 172.

ويوظف بوجدرة في روايته كثيرا من الأحداث المشابهة لأحداث "مائة عام من العزلة" مثل مجيء البغايا والتواصل مع الجد الميت وصناعة الثلج، ولقاء الغرائبية والواقعية السحرية كلها مستوحاة من "مائة عام من العزلة"، وعزلة ما كوندو Macondo، هي عزلة عن الحضارة، عن الغرب المتقدم، ما زالت ماكوندو تحافظ على البدائية بكل تمظهراتها، وتجسد الصراعات التي ولدت المعارك السياسية، التي أفضت إلى حروب أهلية بين حزب المحافظين (الدولة) وحزب الأحرار بقيادة "أريليانو"، وما ذلك إلا إسقاط للحياة السياسية والاجتماعية في "كولومبيا"[1]، كما أن المنامة مدينة افتراضية ترمز لأي بلدة يهرب بترولها سرا إلى الخارج، وتجسد صورة الآخر - أمريكا- ممثلة في الشركة السينمائية التي تؤطر الهيمنة الأمريكية والجشع الرأسمالي، وهي قناع أمريكي لتدمير ثقافة الأنا: «وموجز القول هو أنهم شوهوا طبيعة البلدة وحولوها إلى مستعمرة بانكو - يهودية- كأنما أرادوا الإقامة بها إلى الأبد مع أنهم قد جاءوا أصلا لتصوير فيلم ألف ليلة وليلة»[2] الصورة ذاتها في "مائة عام من العزلة" أي صورة الآخر والمتمثلة في شركة الموز الأمريكية «تجسدت صورة أمريكا بملامحها السلبية عبر شركة الموز التي تمثل الجشع الرأسمالي بأبشع صورة، صحيح أن الناس العاديين بدوا منبهرين بأدواتهم الكهربائية الحديثة، لكن في المقابل هناك من يمتلك وعيا من أمثال أريليانو يجعله يستخف بأولئك»[3]إذن إن القضية واحدة، هي الصراع بين الأنا والآخر، الذي

(1) سلطت رواية مائة عام من العزلة الضوء على الحروب الأهلية التي عاشتها كولومبيا بين المحافظين (الدولة) والأحرار.

ماجدة حمود: رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، د ط، 2007 ص 106.

(2) ألف وعام من الحنين ص 234.

(3) رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية ص 114.

يبحث عن تحطيم الأنا الأفريقية والأمريكية اللاتينية، وزحزحتها ليستولي على ثرواتها ويحدث عملية أسلبة وإحلال، يسلبه ثقافته وتاريخه، ولتحل بدلها ثقافته الغربية، وشركة الموز أو الشركة السينمائية ما هي إلا غطاء لتمرير فكرها وثقافتها الاستدمارية.

فالعلاقة بين الأنا والآخر تقوم على الضدية والمعاداة والتوتر والصراع، وهذه العلاقة على رأي لاكان Lacane تعيد بلورة الأنا التي: تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الأخر[1] العلاقة القائمة على الصراع تؤدي حتما إلى تغيير الذات والثورة على الآخر: «ديكورات السينما وحدها والتي خلفها أصحابها كانت تشهد بأنه حدثت بالمكان حرب عصابات ضد حاكم مستبد ومقاومة مسالمة ضد عصابة من ماضغي اللبان الذين كانوا يأملون تصوير ألف ليلة وليلة من خلال تزييف التاريخ»[2] صورة الآخر هي صورة سلبية تدميرية، ضد القيم وضد التاريخ، الآخر يريد استيلاب الهوية وتخريب الأنا.

"ألف وعام" استدعت "مائة عام"، بينهما تماثل في المواقف السياسية والإيديولوجية، وتوافق في المحن الاجتماعية، إنها الثقافة الانسانية التي لا توقفها حدود جغرافية أو أديان، إن هذا الاستلهام، هو استدعاء للتوافق الإيديولوجي وامتزاج الواقعي بالغرائبي «تذكر محمد عديم اللقب أثناء تشييع جنازة أمه ذلك اليوم الذي غرس فيه دوار الشمس بطريقة طقوسية... ومسعودة التي لا تفوت فرصة لإبراز مزاياها... فجمعت كل أفراد العائلة واستعملت دم "سميكة" الندي

(1) ينظر أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2009 ص 103.

(2) ألف وعام من الحنين ص 248.

أصغر بناتها، فقد حل اليوم العشرون من الشهر ومزجته بماء ينبوع مقدس... ورتلت تعاويذ بلغة غريبة، تلك التي تلفظ بها ابنها البكر يوم ولادته، والتي لم يتمكن أحد من فك طلاسمها إلى اليوم... ونبت دوار الشمس بقوة الاعصار في ظرف ليلة»[1] محكي متخيل غريب ومدهش، وكلما تقدمنا في قراءة النص تصادفنا هذه الغرائبية، التي لها ما يماثلها من عوالم لا معقولة في مائة عام من العزلة سواء على مستوى الشخصيات أو الأحداث، فهذا الساحر مالكويداس Melquiades لا علاقة له بالقوانين التي تنتظم بها الحياة يوظف المغناطيس في أعماله السحرية فيخترق قوانين العلم «ومن بيت لبيت راح يجر كتلتين معدنيتين، فيثير ذهول الناس، إذ يبصرون أوانيهم المعدنية وهي تتهاوى من مواضعها... بل يرون كثيرا من الأشياء التي كانت مفقودة بعد طول بحث وتفتيش تظهر»[2] وغيرها من الأحداث المثيرة، منح "ماركيز Marquez" قدرات غير عادية لشخصياته تتجاوز الواقع بفعل قوة التخيل.

يمكن القول إن التقاطعات النصية التي قامت بها الرواية مع "مائة عام من العزلة"، تتآلف وتتداخل في أماكن، وتتقابل وتتضاد أحيانا وبالمحاورة حينا آخر، فجاء النص الجديد مغايرا ومشابها للنص الأول، جاء استجابة لظروف سياسية وإيديولوجية واجتماعية، تفاعل مع النص الآخر، مع إحداث المغايرة والمجاوزة، فهو عمل متشابك غني بالإحالات وتنوع المصادر.

تركيـــب

ترتبط الرواية بالعتبات النصية والنصوص الموازية التي تتعدد وتتنوع، وكان التركيز على الغلاف أولا، لأنه يعد علامة أيقو نصية تساهم في تشفير أولي

(1) ألف وعام من العزلة ص 259.

(2) cent ans de solitude p 9

للنص، وتأتي بعد ذلك دراسة العناوين الخارجية التي تمثل بؤرة الدعاية للنص إذا اقترن بجمالية تشكيله.

وقد امتاحت الرواية الجزائرية عناوينها من التراث مثل الفاجعة ومنها ما يحيل إلى الأفضية الزمانية والمكانية مثل "ألف وعام من الحنين" ومنها العناوين الرمزية والفانتاستيكية، كما استعملت العناوين الدالة على العلمية.

ويبقى العنوان علامة جمالية ونصا صغيرا يؤسس لنص أكبر، لكن لا يمكن أن يكون بديلا أو مساويا للذة النص وقوة فاعليته.

- يحضر نص الليالي بقوة في الرواية الجزائرية، حيث ألقت بسحرها على الروائيين الجزائريين، انطلق وسيني الأعرج من فكرة الليالي والحكي المتواصل، وعارضها، في تغيير السارد من شهرزاد إلى دنيا زاد، وفي الخنازير تظهر شهرزاد المعاصرة الحاملة للفكر السياسيوي الفاسد، أما "بوجدرة" فقد جعل الليالي سيناريو فيلم تنجزه الشركات الأمريكية، ومن قمة السرود العربية إلى الأنوثة المركزية التي تمثلها الجازية الهلالية في رواية "الجازية والدراويش"، حيث تحضر الأنثى المتسلطة القوية، التي يتحرك الكل بإرادتها.

- استدعت رواية "ألف وعام من الحنين"، نصا عالميا - مائة عام من العزلة- امتاحت من جماليته وأفكاره، لكنها تجربة لم تستنسخ المنجز الآخر، بل مارست حريتها في البناء إلى حد التمرد على النص السابق، هي تجربة تتكئ على الواقع العربي في لحظات التحول الحضاري.

الفصل الرابع

- التناص الإيديولوجي -

تأطيـــر

أولا: مفهوم الإيديولوجيا.

ثانيا: تبولوجيا الشخصيات.

ثالثا: تأويل حضور الحدث الموسوي.

رابعا: الشخصيات البراغماتية.

خامسا: خطاب السلطة.

سادسا: الخطاب السردي نحو تحقيق اليوتوبيا.

تركيـــب.

تأطيـــر:

الإيـــديولوجيا idéologie مـــن المفـــاهيم التـــي شـــغلت المفكـــرين والفلاســـفة وحتـــى المبـــدعين، وهـــي حقيقـــة ثابتـــة لا يمكـــن إنكارهـــا، ارتبطـــت بكـــل زمـــان ومكـــان، كمـــا ارتبطـــت بالعـــالم الروائـــي الـــذي يختـــزل الخطـــاب الإيـــديولوجي وأن أي عمـــل يكتســـب قوتـــه وفاعليتـــه مـــن خلالهـــا، ولا يكـــاد يخلـــو نـــص مـــن الإيـــديولوجيا، وهـــذا مـــا صـــرح بـــه بـــاختين الناقـــد الحـــواري: «المـــتكلم فـــي الروايـــة هـــو دائمـــا وبـــدرجات مختلفـــة منـــتج إيـــديولوجيا، وكلماتـــه دائمـــا هـــي عينـــة إيديولوجيـــة idéologème »[1] .فالملفوظـــات السرديـــة تتخـــذ شكـــلا دالا مـــن خـــلال اللغـــة كمـــا يـــرى بـــارت R, Barthes [2]، حاملة ودالة على إيديولوجيا ما.

أولا: <u>مفهوم الإيديولوجيا</u>

<u>1- عند المفكرين الغربيين:</u>

بـــرز هـــذا المصـــطلح إلـــى الوجـــود مـــع المفكـــر الفرنســـي كلـــود ديســـتوت دوتراســـي[3] Claude des tutte de Tracy الـــذي ابتكـــره ســـنة 1796، وذلـــك للدلالـــة علـــى مـــا أســـماه علـــم الأفكـــار scienceof idea ثـــم تغيـــر معنـــاه قلـــيلا، بحيـــث يطلـــق علـــى مجموعـــة الأفكـــار والمعتقـــدات التـــي يبثهـــا مجتمـــع مـــا فـــي نفـــوس أفـــراده

---

(1) ميخائيـــل باختيـــن: الخطـــاب الروائـــي، تـــر محمـــد بـــرادة، رؤيـــه للنشـــر والتوزيـــع القاهـــرة، ط الأولـــى، 2009 ص 183.

(2) دليل الناقد الأدبي ص 242.

(3) أول ظهـــور لـــ إيـــديولوجي idéologues كـــان عـــام 1796 عنـــدما ألقـــى دوتراســـي (1754- 1836) محاضـــرة عـــن "التحليـــل التجريبـــي للـــذهن الانســـاني" بوصـــفه عمليـــة ناتجـــة عـــن تحـــرك إحساســـات الإنســـان علـــى صـــورة إدراك وذاكـــرة وقـــدرة علـــى الحكـــم والإرادة. وهـــو مـــن أتبـــاع الفيلســـوف "كونديـــاك" وأطلـــق علـــى هـــؤلاء الأتبـــاع اســـم الإيديولوجييـــن les idéologues ويقـــال: إن نـــابليون هـــو مـــن أطلـــق عليهم هـــذا الاســـم ســـخرية مـــنهم لأنهـــم كـــانوا مـــن معارضيه السياسيين.

أمـــل مبـــروك: الأســـطورة والإيـــدلوجيا، التنـــوير للطباعـــة والنشـــر، لبنـــان، د ط 2011 ص 109 وحســـين علـــى: العلـــم والإيديولوجيا بين الاطلاق والنسبية، التنوير للطباعة والنشر لبنان، د ط 2011 ص 101.

لترسم لهم أفضل الطرق التي يسلكونها في حياتهم العملية والنظرية ليحققوا للمجتمع أهدافه[1] وهذا يدل على أن السلطة هي التي تحدد الأفكار، ومن ثم إلزام المجتمع بإطارها الفكري، وإجباره على التحرك ضمن هذه الحدود، يقول دوتراسي «إن كلمة إيديولوجية تستبعد كل ما هو شكي ومجهول ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة أو غامضة»[2] إذن الإيديولوجيا بعيدة عن الماورئيات والخيال والتصور الناتج عن التأملات النفسية، ويرى "ألتوسير" ضرورة الاعتراف بوجودها:« فليست الإيديولوجية إذن شذوذا، أو شيئا زائدا عرضيا في التاريخ إنها بنية جوهرية أساسية بالنسبة للحياة التاريخية للمجتمعات»[3] أما "أنطونيو غرامشي" Antonio Gramsci يقدم مفهومه للإيديولوجيا على أنها: «تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي، وفي جميع ظاهرات الحياة الفردية والجماعية»[4] وهو بذلك ربط بين الفكر والواقع المادي، وأقام علاقة بينهما، ويميز "غرامشي" بين الإيديولوجيا العضوية... التي هي ضرورية لبنية ما والإيديولوجيا الاعتباطية التي لا تنشئ سوى حركات فردية وجدالات[5] وقد اكتسب هذا المصطلح Idiologie انتشارا بفضل كتابات "ماركس" وما عرضه في مؤلفاته "المخطوطات الاقتصادية والسياسية" لسنة 1843- 1844 وكتاباته عن "فيورباخ" الذي اعتبر الدين بمثابة التواء وإخفاء للواقع[6] لكن أول مؤلف أسس لفكر ماركس هو «بؤس الفلسفة»

---

(1) ينظر العلم والإيديولوجيا ص 101،102.

(2) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري قسنطينة 2011 ص 11.

(3) لوي ألتوسير: ماهي الإيديولوجيا، دفاتر فلسفية8، تر محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار طوبقال، ط الثانية 2006 ص 8.

(4) الإيديولوجيا وبنية الخطاب ص 23.

(5) ينظر دفاتر فلسفية (8) ص 36.

(6) ينظر: بول ريكور: من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر محمد برادة – حسان بورقية، دار الأمان الرباط، ط الاولى، 1425هـ/ 2004م ص 265.

ثم «بيان الحزب الشيوعي» 1848 ألفه مع أنجلز، الذي يلخص الخطوط العريضة لتصور جديد للعالم هو المادية[1]، لقد أحدث ماركس Marx قطيعة مع التصورات والمعارف السابقة حول التاريخ وحول البشر وربط الإيديولوجيا بالحياة الاجتماعية، أما درجة الوعي، والنمو الفكري يتصل بعلاقات الانتاج والتقسيم الطبقي للمجتمع، وتسعى الطبقة المسيطرة لفرض أفكارها على باقي طبقات المجتمع، وتبنى الماركسيون بعد "ماركس" الفكرة القائلة أن هناك علما برجوازيا وآخر بروليتاريا، وأن هناك فنا برجوازيا وفنا بروليتاريا[2] من هذا المنظور يمكن التمييز بين أدب أرستقراطي وآخر بروليتاري[3]، ويغيب المعيار النقدي ليحل بدله المعيار الطبقي، إلا أن "تروتسكي" Trottsky يرفض المعيار الطبقي:« هناك معيار طبقي للفن لكن ينبغي أن ينكسر هذا المعيار فنيا، أي أن يكون منسجما مع الخصائص المتميزة تماما لذلك الحقل من حقول الخلق والإبداع»[4] فالجمالي هو انزياح عن الواقع، ويعبر عن وعيه بعدم تماثل التاريخي والجمالي.

ومن المفاهيم الأساسية في فكر "ماركس وأنجلز" الصراع الطبقي الذي يسير حركة التاريخ الدياليكتيكية Dialectique، الجدلية حتى تنتصر في النهاية طبقة البروليتاريا ويتحقق بذلك المجتمع الشيوعي[5] بالإضافة إلى المفاهيم الاقتصادية والسياسية لهما آراء في الأدب والمفاهيم الجمالية « فالأدب خاضع للقوى الاقتصادية والأيديولوجية وليس لأية قيم فنية جوهرية أو مستقلة هذا

(1) ينظر على عبود المحمداوي وآخرون: الماركسية الغربية وما بعدها، التأسيس والانعطاف والاستعادة منشورات الاختلاف الجزائر، منشورات ضفاف بيروت. ط1، 2014 ص 30.

(2) من النص إلى الفعل ص 266 ، 269.

(3) الماركسية الغربية وما بعدها ص 59 ، 60، وبول ريكور من النص إلى الفعل ص 269 ، 270.

(4) بول ريكور: من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، نز محمد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، الرباط، ط الأولى 1425هـ/ 2004م ص 269.

(5) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا المركز المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط الخامسة، 2007 ص 324.

بالإضافة إلى الهيمنة التي تفرضها الحركة الأفقية التصاعدية للتاريخ والتي بمقتضاها يتحرك تاريخ الفن من البدائي إلى المتطور»[1] فبين الملاحم اليونانية والأوروبية القديمة مثل الإلياذة والأوديسة وملحمة بيوولف وأنشودة رولان... التي تؤطرها الخرافات والأساطير والإغراق في الفانتاستيكية، وبين أعمال "شكسبير" وما أبدع في القرن التاسع عشر مسافة طويلة. ويرى "ماركس" أن انتشار الاقتصاد الرأسمالي، أي الهيمنة البرجوازية يؤدي إلى توحيد الأسواق ومعه توحيد الآداب[2] وهو تفسير اقتصادي للفن، والهيمنة على السوق تؤدي بالضرورة إلى الهيمنة على الآداب، التي تخضعها الطبقة البرجوازية لأيديولوجيتها، وهناك اتجاه ماركسي معتدل يقر «باحتفاظ الأدب بقيمة فنية تتجاوز به الأيديولوجيا البرجوازية إلى حد يمكنه فيه أن يعكس الواقع الموضوعي لعصره»[3].

ويرى ماركس أن « هناك قبل كل شيء حياة واقعية للناس وهي ممارستهم، ثم هناك انعكاس لتلك الحياة في مخيلتهم وهو الأيديولوجيا»[4] وهو ما يعرف بنظرية الانعكاس، ومن منظور "ماركس" أن التمثيل المتخيل للواقع هو تزييف وتشويه للحياة وبالتالي: الإيديولوجيا هي تعتيم للواقع ولا تقدم صورة حقيقية عنه، "فماركس" يرى أنها وعي مزيف، لأنها تخدم السلطة التي تسيطر طبقيا وبالتالي أيديولوجيا ويوافقه في ذلك أنجلزAngles الذي يقول أن:« الكوميديا الإلهية تنتسب إلى التاريخ العام للمجتمع الطبقي بفضل احتلالها لحظة محددة من إيطاليا العصر الوسيط»[5] يشير "أنجلز" إلى حضور الفكر الظلامي، في كوميديا

(1) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط الخامسة ص 224.

(2) ينظر ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط الخامسة 2007 ص 324.

(3) دليل الناقد الأدبي ص 324.

(4) من النص إلى الفعل ص 265.

(5) تيري إيجلتون: النقد والإيديولوجيا: تر فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط الأولى، 2005 ص 229.

"دانتي أليفيري" فكر أبناء الكنيسة وسلطتهم وسيطرتهم، لأن التصور القروسطي سعى لإعطاء نظرة عن الكون خاصة بالتصور المسيحي، الذي يمتلك العقل والفكر ويحتكر الفضاء المقدس الغيبي، وفرضت الكنيسة نسقا تفكيريا يخدم تصوراتها، وامتدت سلطتها إلى المجال الفني بإلزام المبدعين بأيديولوجيتها، لذلك العمل الفني والجمالي له علاقات ملموسة مع التاريخ، تحدد هذه العلاقات عن طريق الظروف التاريخية والاجتماعية التي أوجدته[1]، إذن الطبقة الحاكمة هي المسيطرة إيديولوجيا دائما، تسعى إلى تزييف الحقائق وهو ما أسماه ماركس «الوعي الزائف Fausse conscience ومن يحتكر السلطة و المادة يحتكر الفكر[2]، وأعطى مفهوما آخر للإيديولوجيا يحدده في هذه المقولة: «أن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام، فليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم»[3] فالأديب يعكس أفكار طبقته الاجتماعية ووضعه الطبقي هو الذي يشكل رؤاه وشعوره، وترى الماركسية «أن الإيديولوجيات كلها طبقية، وبالتالي فهي قناع يخفي حقيقة الاستغلال الطبقي، فكل أيديولوجية هي تبرير لاستغلال طبقة لأخرى أو لاستمرار طبقة في وضعها السائد»[4] هي وسيلة غايتها اضطهاد واستغلال طبقي من قبل الطبقة السائدة، وهذه النظرة النقدية للأيديولوجيا ربطها "ماركس" بالطبقة الحاكمة المستبدة وهذا لا يدل على أن كل وعي زائف هو إيديولوجيا «لكن الإيديولوجيا هي الوعي الزائف الناتج عن التكوين الطبقي للمجتمع»[5] والتكوين الطبقي يؤدي إلى

---

(1) ينظر عبد الوهاب المسيري: العلمانية والحداثة والعولمة، دار الفكر سوريا، د ط ، 2006 ص 22، وصالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة- أسئلة ومقاربات، دار نينوى، سوريا، ط الأولى، 2015، ص 65 ، 66.

(2) ينظر أمل مبروك: الأسطورة والإيديولوجيا ص 110 ، 111.

(3) أمل المبروك: الأسطورة والإيديولوجيا ص 112، 113.

(4) حسين علي: العلم والأيديولوجيا بين الاطلاق والنسبية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2011 ص 107.

(5) م ، ن ص 8.

استمرار الاستغلال من قبل طبقة معينة تجد لها مبررا لذلك، واعتبر "ماركس" نظريته في التاريخ علما يكشف تناقضات المجتمع الرأسمالي ومن ثم القضاء على المجتمع الطبقي.

ويعرف "آلتوسيرلوي" Louis Althusser الإيديولوجيا بأنها: «نسق (له منطقه ودقته الخاصيتين) من التمثلات (من صور وأساطير وأفكار وتصورات حسب الأحوال) يتمتع داخل مجتمع ما بوجود ودور تاريخيين»[1] هي نظام فكري يشمل مواضيع الثقافة والأساطير والدين والأخلاق... وتشكل وجودها في مجتمع ما، بحيث لا يمكن تصور مجتمع دون هذه التمثلات فهي بمثابة الهواء للكائن الحي فهي أكسير بقاء المجتمعات على رأى "ألتو سيرفلا" يمكن مثلا «أن يحل العلم محل الأخلاق، هذه الأخلاق التي في جوهرها إيديولوجية»[2] لا يمكن أن يكون هناك بديل لها.

أما "تروتسكي"- مؤسس الأممية الرابعة- يرفض هذه النظرة للفن، لأن الفن ارتفاع بالمشاعر والصيغ، وهذا ما يراه "ماركس" في الجماليات الماركسية، وصولا إلى لوكاتش Georges Lukacs الذي تحدث عن الخصوصية الجمالية في الفن حيث وظف الواقعية الاشتراكية ويرى أن معيار الأدب الواقعي هو النموذج Type الذي يمثل الحياة مكتملة[3] والجماليات لا يمكن فصلها عن الممارسات الطبقية، والفن ممارسه جمالية خاضعة للبنية التحتية وهناك علاقة وطيدة بين الجمالي والإيديولوجي، لا يمكن تصور وجود أحدهما دون الآخر، لأن الفلسفة المادية الماركسية ترى:

---

(1) ما هي الأيدولوجيا / دفاتر الفلسفة ص 8.

(2) م ، ن ص 8.

(3) ينظر النقد والأيديولوجيا ص 230 ودليل الناقد الأدبي ص 325.

«أن لكل مجتمع بنيتين، دنيا: ويمثلها: النتاج المادي المتجلي في البنية الاقتصادية للمجتمع، وعليا: وتمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أي تغيير في قوى الإنتاج المادية وعلاقاته، لابد من أن يحدث تغييرا في العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية»[1].

وبذلك البنية التحتية تؤثر في البنية الفوقية التي تنتج الخطاب الفني و الأدبي وهذا ما دفع "ماركس Marx" إلى القول، أن الفن تحول إلى أداة للسيطرة على الطبقة الكادحة وقمعها وقد وضح « بمائة صورة وصورة أنه لم يكن هناك أبدا أخلاق سادة، وأخلاق عبيد، بل أخلاق أوجدها السادة من أجل العبيد»[2] فكل شيء موجه للسيطرة على الطبقات المضطهدة، وهناك استيلاب أخلاقي وايديولوجي وديني وفني.

أما ميخائيل باختين MIKHAÏL BAKHTINE دعا إلى التوازن بين الفني والإيديولوجي لأنه من المستحيل وجود أحدهما دون الآخر: «المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة منتج أيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة أيديولوجي Idéologème واللغة الخاصة برواية ما، تخدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية، تدقيقا، باعتبار الخطاب نصا أيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية، أيضا يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة»[3] يحدد أن وجود الأستيتيقي مقرون بالإيديولوجي والعلاقة بينهما تظل

(1) صالح هو يدى: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط الأولى، 2015 ص 102.

(2) هنري لوفيقر: الماركسية، تر حبيب نصر الله نصر الله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط الأولى، 1433هـ، 2012م ص 63.

(3) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ص 183.

قائمة، ويرى ضرورة التخلص من القطيعة القائمة المفروضة بين الجمالي والإيديولوجي.

أما "لينين Lenine"، قدم مفهوما للإيديولوجيا يخالف مفهوم "ماركس"، فهي: «مجموع أشكال المعرفة التي تنتجها طبقة معينة للتعبير عن مصالحها، فكما أن هناك إيديولوجية برجوازية، فإن هناك أيضا إيديولوجيا بروليتارية»[1] ربط "لينين" الإيديولوجيا بالطبقة البرجوازية وفي الوقت نفسه بالطبقة الكادحة، لكل طبقة إيديولوجيتها التي تخدمها وتحدد وعيها على عكس ماركس الذي ناهض الإيديولوجيا لأنها قناع للطبقة السائدة، تمارس من ورائه اضطهادها لباقي الطبقات.

كما تناول "كارل مانهايم" Carl Mannheim (1893-1947) مفهوم ماركس للإيديولوجيا واعترض على نظرية ماركس التي لا تفرق بين الإيديولوجيا الخاصة بالفرد و الإيديولوجيا الشاملة، لأنها نظام فكري يمكن أن يتعايش مع الحالة الراهنة في المجتمع[2] هذا النسق من الأفكار رهين الأوضاع الاجتماعية، والتي لا يمكن تحديد وجودها في طبقة اجتماعية ما، بل عند الإنسانية جمعاء وربط الإيديولوجية بالوعي الزائف، الوعي البرجوازي إنما هو انحياز للأنا le moi ورفض للآخر، L'autrui وخلق جدلية الأنا والآخر بإعلاء الأنا وتمجيدها والسخرية من الآخر والنظر إليه نظرة دونية تحط من قيمته.

2- عند المفكرين العرب:

العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا علاقة معقدة لكن لا يمكن القول بالقطيعة بينهما، فهل آمن المبدع العربي بمقوله" الأدب يتحدى الإيديولوجيا"[3] أم أن

(1) العلم والأيديولوجيا مرجع سابق ص 109.

(2) ينظر مجدي وهبة: أية أيديولوجيا؟ مجلة فصول مج 5، ع 4، 1985، ص 35.

(3) عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 219.

الجمالي يغيب وتعلو الإيديولوجيا، مما لا شك فيه أن الأدب لا يساوي الإيديولوجيا كما لا يمكنه الانفلات منها وقد حدد "كمال أبو ديب" علاقة الادب بالإيديولوجيا في قوله «ولأن كل نشاط فكري أو لغوي هو في النهاية محدد إيديولوجيا فإن النص الأدبي يصبح نتاجا لعلاقات مديدة متنامية ومتغيرة بين الإيديولوجيا والواقع من خلال الفعل اللغوي الخاص الذي يرتبط بالواقع من جهة ويتشكل إيديولوجيا من جهة أخرى... فالأدب هو عملية صيرورة دائمة لمكونات الإيديولوجيا في الفعل اللغوي»[1] فالإيديولوجيا تتجسد وتتمظهر من خلال اللغة، وبينها وبين الأدب علاقة، يؤكد كمال أبو ديب، مع استحالة حدوث قطيعة أو فصل أحدهما عن الآخر، والأدب مرأوي لمختلف الإيديولوجيات.

ومن النقاد العرب الذين انتصروا للفكر الماركسي صادق جلال العظم في مؤلفه" دفاعا عن المادية والتاريخ" الذي يرى أن إيديولوجية ماركس هي أرقى وأكمل ما وصلت إليه المعرفة وهذا ما يفهم من ردود " علي حرب" على العظم «والعظم إذا يناقش وينتقد فإنه يفعل ذلك انطلاقا من الموقف نفسه الذي كان ينطلق منه في سائر انتقاداته وردوده أعني من يقين ثابت ومن قناعة راسخة لا تتزحزح، مفادها أن الماركسية بصفتها نظرية مادية تاريخية جدلية علمية... هي الحقيقة المطلقة، وإذا شئنا أن نتحدث بلغة أهلها، نقول بصفتها أرقى وأكمل وأشمل ما وصل إليه الفكر العلمي، على حد ما يصفونها بحيث أن كل ما سبقها من علوم وفلسفات قد مهد لمجيئها، وأن كل ما لحقها ينبغي أن يكون شرحا أو تبريرا ودفاعا وهذا ما يفعله العظم بالتحديد»[2] فالعظم قارئ جيد للفكر الماركسي وله طريقة التفكير نفسها، دون تحريف أو تحويل أو زحزحة ولم يحاول على رأى

(1) كمال أبو ديب : الأدب و الإيديولوجيا ، مجلة فصول العدد 4 ، 1985 ص 68.

(2) على حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط الخامسة، 2008 ص 132.

علي حرب أن يفسر أو يؤول وينتج قراءة جديدة، كما فعل "قرامشي" و"ألتوسير" "ولو كاش" G. Lukacs ماركسيون لكنهم أعادوا قراءة الفكر الماركسي، وفسروا وأولوا ومنحوه قراءة أخرى، وهذا ما أحدث تحولا فكريا في مواقفهم، أي التأويل المثالي[1] ويقدم "علي حرب" مفهومه للإيديولوجيا بأنها:« ميدان معرفي يعنى أصلا بالأفكار وصلتها بالحياة والواقع والعالم»[2] هي حقل يهتم بالفكر سواء كان ليبراليا أم اشتراكيا أم غيرهما وهذه المعرفة لا تهتم بالتناقضات وحل الأزمات في الواقع والعالم، وينتقد "علي حرب" الإيديولوجيا خاصة الماركسية منها، وبأنها سبب بؤس الناس وفي هذا الصدد يقول: إن « الأدلوجات لاسيما الاشتراكية منها شكلت أدوات لإخضاع الجماهير والسيطرة عليها وأن الجماهير لا يحركها العقل بل الصور والرموز والأساطير»[3] ينتقد القطيعة بين الجماهير والعقل بسبب الإيديولوجيا، التي تقف ضد فاعلية العقل وتعطله، لأنها معرفة ما زالت بدائية تقوم على الأساطير والرموز والخيال. أما " عبد الله العروي" يرى أن مصطلح إيديولوجيا انتشر بشكل كبير في المجتمع العربي رغم عدم مطابقتها للوزن العربي ويعطي بديلا معربا وهو "أدلوجة" على وزن أفعولة[4]، واقترح مصطلحا لم يستعمل قبله وبذلك خرج عن المألوف والمتعارف عليه في نقل المصطلحات الأجنبية أو بالأحرى تعريبها مثل تكنولوجيا Technologie وبيولوجيا Biologie وغيرها، ويعرفها بأنها:« مجموع القيم والأخلاق والأهداف»[5] لكل حزب ولكل عصر قيمه وأخلاقه التي يعتقد في صحتها ما دام إيمانه يقوم على هذا الاعتقاد ومن هذا المفهوم ناهض التعصب الفكري عند السنة والشيعة القائم على الظن وأن أفكار

(1) على حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط الخامسة، 2008 ص 132 ص 135 .

(2) م ، ن ص 178 .

(3) م ، ن، ص 187 .

(4) ينظر عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي المغرب، ط الثامنة 2012 ص 9.

(5) م ، ن، ص 9.

الخصم نابعة من وحي الشيطان وتخدم أغراضا شيطانية[1]، وفي السياق ذاته يقول أن الأدلوجة تتمثل في ثلاثة أشياء« أولا ما ينعكس في الذهن من أحوال الواقع انعكاسا محرفا بتأثير واع من المفاهيم المستعملة، ثانيا نسق فكري يستهدف حجب واقع يصعب وأحيانا يمتنع تحليله، ثالثا نظرية مستعارة لم تتجسد بعد كليا في المجتمع الذي استعارها لكنها تتغلغل فيه كل يوم أكثر فأكثر»[2] هي نظام من الأفكار يعمل على تغطية الواقع، أي قناع أو صورة معكوسة للواقع، تغطي صورة الواقع ولا تكشف حقيقته وهي نموذج مستعار من الآخر، وحاول عبد الله العروي تشريح النتاج الفكري والثقافي العربي، لبيان المفارقات التي اعترته، واستيعاب كيف ينظر العرب إلى أنفسهم من خلال ما استلهموه من الغرب[3] والسؤال الذي يطرح لماذا تقدم الآخر وتأخر العرب؟ الذين استلهموا النموذج الأيديولوجي الغربي، الذي نجح هناك وفشل هنا أين يكمن الخلل؟ في النظرية أم في مستوى التطبيق والممارسة، أم أن المجتمع العربي هو سبب هذا الفشل، وأن الإنسان العربي دون مستوى هذه الإيديولوجيات على تنوعها واختلافها، لماذا هم أقوياء (الآخر) كما تساءل ذات يوم سلامة موسى، هل هذا الأخر حاضر دائما معنا بفكره وإيديولوجيته وثورته التكنولوجية بكل ما نملك من معرفة[4] وننساق وراء المقولة الشهيرة « إننا نفكر بالآخر» الذي يمارس سلطته حتى على فكرنا.

ولم يبتعد "عبد الله العروي" عن "ماركس" و "انجلز" من أن الإيديولوجيا صورة مشوهة للواقع واخفاء للحقيقة والتفكير اللاعقلاني، والأوهام المعطلة للعقل التي تحجب عنه الحقيقة أما "منذر عياشي" من خلال استعارته لمصطلحي العقل

(1) عبد الله العروي: مفهوم الإبديولوجيا، ص 25.

(2) عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة المركز الثقافي العربي المغرب ط الرابعة،2011 ص 29.

(3) ينظر محمد الداهي: صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2013 ص 163.

(4) ينظر علي حرب: نقد النص ص 182، 183 وصورة الأنا والآخر ص 164.

المكّـوِن La Raison constituante والعقل المكّـوَن La raison constituée من "لا لانـد La land " تسـاءل لمـن تكـون منزلـة العقـل المكّـون؟ للعقـل أم للإيـديولوجيا؟ وتوصـل إلـى كـون الأدب حزبـي يـرتبط بالمصـالح الطبقيـة وبالقضـايا السياسـية والاجتماعيـة وهـذا مـا يجعـل الأدب حـاملا للإيـديولوجيا، وهـذا يعنـي أن الإيـديولوجيا تحتـل مكـان" العقـل المكّـوِن" وتسـعى لأن يكـون" العقـل المكّـوَن" ومنـه الأدب مـن منتوجاتهـا[1] وهكـذا تصـبح الإيـديولوجيا اسـتعمارا لـلأدب، وبهيمنتهـا تغيـب النزعـة العقليـة التـي تقبـل التعدديـة والاخـتلاف « وهكـذا تبـدو الإيـديولوجيا فـي صـراعها مـع الانفتـاح والتعدديـة نزعـة غيـر عقلانيـة، كمـا يبـدو العقـل أيضـا حـين تكـون هي مسيطرة عليه، شديد التعبير عن غيابه»[2].

ويعتبـر "عمـار بلحسـن" الـنص الأدبـي إيـديولوجيا أدبيـة، تقـيم علاقـات اجتماعيـة وتمـارس الحـب والقتـل والصـراع، ويحـدد علاقـة الأدب بالإيـديولوجيا فـي ثلاث نقاط :

1- إن الـنص الأدبـي هـو كتابـة تـنظم الإيـديولوجيا حيـث يحمـل كـل نـص تجربتـه الخاصة ودلالته المتميزة.

2- إن الـنص يقـوم بتحويـل الإيـديولوجيا وتصـويرها ممـا يسـمح باكتشـافها وإعـادة تكوينهـا وهـذا الـنص يفضـح صـاحبه ويعريـه، عنـدما تصـبح الإيـديولوجيا التـي يحملهـا صريحة رغم أن وجودها مضمر.

3- العمـل الأدبـي انعكـاس وتمثـل فـي جمـالي لظـواهر الواقـع وعلاقاتـه وأحاسيسـه[3] كـل هـذه المفـاهيم و الآراء تقـر بوجـود علاقـة بـين الإيـديولوجيا والأدب، وأنـه لا يمكـن إزاحتهـا وإحـداث قطيعـة معهـا، إلا أن هنـاك مـن يـرفض ذلـك ويبعـدها عـن الجمـالي أو

(1) ينظـر منـذر عياشـي: الكتابـة الثانيـة وفاتحـة المتعـة، المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضـاء، الطبعـة الأولـى، 1998 ص 152 ، 153.

(2) م ، ن ص 153 ، 154.

(3) عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب د . ط ، 1984 ص 97 ، 98.

يقلل من أهميتها مثل البنيوية والاتجاهات الشكلانية والجمالية المتطرفة التي تركز على الوحدة الفنية المتجانسة وتستبعد أية علاقة بين العمل الفني والحياة وتنكر كل فكرة تقوم على تصوير الواقع والعالم والخارجي[1]، وتتجاهل السياق التاريخي والاجتماعي، يرى الفيلسوف الفرنسي "لوي ألتوسير" ويؤكد «أن الأعمال الأدبية العظيمة ليست مجرد افراز لإيديولوجيا مهيمنة، بل إن ما فيها من خيال يتيح للقارئ مسافة تكشف له تلك الإيديولوجيا الكامنة فيها كأعمال والتي ترفض أن تنضوي تحت لوائها»[2] فالأدب لا يمكن أن يتحول إلى إيديولوجيا بحته، لكن توجد علاقة بينهما فالإيديولوجيا لها فعاليتها الخاصة المؤثرة في العملية الابداعية، لأن الأيديولوجيا كما يرى "ماركس" تدعم الحياة الواقعية والبراكسيس[3] الذي يهدف إلى تغيير الطبيعة والمجتمع وبالتالي الإنساني باعتباره وحدة تأليفية لهذين الحدين.

فقد استطاع الأدب الروسي الإيديولوجي بإنسانيته وجماله أن يكون أدبا عالميا[4] مثل رواية الأم "مكسيم غوركي" والجريمة والعقاب لـ "دوستو يفسكي" والمعطف لـ "غوغول" وغيرها من روائع الأعمال الروائية ذات الالتزام الواقعي النقدي والواقعي الاشتراكي.

ثانيا: <u>تبولوجيا الشخصيات:</u>

تتزاحم الأفكار في الرواية الجزائرية والتي تتمظهر عبر الزمن والمكان والشخصيات والأحداث، فداخل الفضاء النصي الورقي تتقاطع عدة ملفوظات كما تقول كريستيفا Kristeva، مأخوذة من نصوص، وعلاقة النص باللغة التي يصاغ

---

(1) ينظر د فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث/ المركز الثقافي العربي، المغرب. ط الأولى، 1994 ص 137.

(2) دليل الناقد ص 327.

(3) ينظر من النص إلى الفعل ص 272.

(4) ينظر دليل الناقد الأدبي ص 327.

داخلها هي علاقة توزيع وهدم وبناء[1] والنصوص الابداعية نسق ذو طبيعة تواصلية تتفاعل مع نصوص أخرى وتعيد انتاجيتها سواء كانت تاريخية، اجتماعية أم ثقافية... لأن الوجود الفعلي للنص لا يتحقق إلا بتلاحم الانساق والسياقات المختلفة[2]، حيث يقوم بعملية التحويل Transformation لتوليد المعاني، وستكشف النصوص الروائية علاقتها بالإيديولوجيا التي هي بؤرة نشاطها، وتكشف جدلية المثقف والسلطة باعتبار المثقف يشارك في انتاج الوعي.

1- مفهوم المثقف:

لا تكاد تخلو رواية من صورة المثقف، الذي له دور في بناء الإيديولوجيات كما يقول غرامشي Antonio Gramschi (1891-1937) الذي يعد من الأوائل الذين حددوا مفهوم المثقف L'intellectuel في كتابه "دفاتر السجن" وفرق بين «المثقف التقليدي وهو الذي يواصل فعل الأشياء نفسها من جيل إلى جيل مثل المدرس والكاهن... والمثقف العضوي وهو صاحب العقل والمفكر المرتبط بصورة مباشرة بالطبقات أو المشاريع والتي توظف المثقف لتنظيم مصالحها واكتساب المزيد من السلطة والرقابة»[3] المثقف العضوي له خصوصية وميزة عن المثقف التقليدي، لأنه يمتلك الفكر والمعرفة ويتجاوز الوظيفة إلى دور أسمى هو وعية بضرورة تغيير الأفكار « وخطابه غير مؤدلج ولا دوغمائي خطاب مفتوح نقديا في بنيته»[4] ومن منظور "كرامشي" لا يمكن الحديث عن الاقصاء والتهميش الثقافي لأفراد المجتمع «إن كل الأفراد مثقفون في نظري... ولكن ليس لكل الأفراد وظيفة

(1) ينظر Julia Kristeva: sémiotiké, recherches pour une sémanalyse , éd seuil. 1969 p 149

(2) ينظر حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص.. المصطلح والقيمة ص 274، 275.

(3) Antonio Gromsci : The Prison Notebooks,1 Sélections, Trons Quentin Hoare and Geoffrey Nowell – Smith (New Yourk : International Publisher,1971) P 4.

(4) محمود خليف خضير الحياني: السلطة والهامش استراتيجية النقد الثقافي في مقاربة المتخيل الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع الأردن، ط الأولى ص 42.

المثقفين في المجتمع»[1] فلكل فرد رؤية وفلسفة لا يمكن إنكارها، لكن لا تحدث التغيير في المجتمع، والذي تقوم به البنية الفوقية و« المثقف هو إنسان التفكير والنقد والسجال وليس إنسان الخبرة التقنية، فهو إنسان تأملي في خدمة القيم والحقائق بالدفاع عنها والحفاظ عليها»[2] إذا المثقف صديق القيم والدين والفلسفة والإيديولوجيا، يعمل على ترسيخها واستمراريتها:« يشكل المثقف استمرارية للتراث والديني أو الفلسفي أو العلمي أو الثوري أو الإيديولوجي، الذي يتبناه، وفي الوقت ذاته نقد داخلي لمحتواه بتنويره ومجاوزته أي الحلول مكانه بالتعبير عنه واستبطانه، فيحتاج المثقف إذا إلى مؤسسة (مدرسة، جامعة، مذهب، إيديولوجيا، حزب إلخ) لتخليد تراثه المنحدر عنه ثقافيا وروحيا»[3] يحتاج المثقف إذن إلى من يؤطره وإلى حتمية انخراطه وانتمائه، وهذا ما يرفضه "إدوارد سعيد" حين يقول: «الواقع أنني أحاول في هذه المحاضرات أن أتحدث عن المثقف أو المفكر باعتباره شخصية يصعب التكهن بما سوف تقوم به في الحياة العامة، ويستحيل 'تلخيصها' في شعار محدد، أو في اتجاه حزبي معتمد أو مذهب فكري جامد ثابت»[4] ومهما يكن هذا الانتماء فوظيفته تفرض عليه عدم الصمت، والانخراط في العمل الفكري من أجل التغيير والتفاعل مع البشرية دون ميز عنصري محاولا تحطيم أي شكل من أشكال القيود: «من المهام المنوطة بالمثقف أو المفكر أن يحاول تحطيم قوالب الانماط الثابتة والتعميمات 'الاختزالية' التي تفرض قيودا شديدة على الفكر الإنساني وعلى التواصل ما بين البشر»[5] فالمثقف أو المفكر الحقيقي هو الملتزم يفضح فساد

(1) ألان سينجوود: النظرية في علم الاجتماع، تر السيد عبد العاطي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية د ط 2000 ص 263.

(2) محمد شوقي الزين: الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات ضفاف بيروت منشورات الاختلاف الجزائر ط الأولى، 2012 ص 86.

(3) الذات والآخر، ص 88.

(4) إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط الأولى، 2006 ص 21.

(5) م ، ن، ص 19.

السلطة والوقوف مع المستضعفين، ويرى ج. بندا Julia Benda أن «المثقف الحقيقي يفترض أنه على استعداد لأن يحرق علنا، أو أن ينبذ من المجتمع تماما، أو يصلب... ومن ثم من المحال أن نجد عددا كبيرا منهم، ومن المحال إعداد من يقومون بهذا الدور بصورة منتظمة، لابد أن يكونوا أفرادا يتصفون بالكمال، ويتمتعون بقوة الشخصية، وقبل هذا كله عليهم أن يكونوا دائما معارضين للوضع الراهن في زمانهم، وبصورة دائمة تقريبا »[1].

2- الأنتلجنسيا[2]:

يوظف هذا المصطلح للإشارة إلى المثقف المناهض للسلطة، الناقد للطبقة الحاكمة وفي أبسط تعاريفها تعني «النخبة المثقفة التي تمتهن الثقافة ولها تأثير قوي على المجتمع من خلال الوعي الاجتماعي»[3] الأنتلجنسي شخصية فاعلة ومؤثرة تقف في وجه النظام، وتحارب الفساد وتعزز قضية الحرية والعدل، وترفض الميز العنصري بين الأجناس، ودوره: «هو الحديث باسم الرعية والممثل الوحيد في التعبير عن مشكلاتها الحياتية والوجودية»[4] انتقلت دلالة الأنتلجنسيا من السلبية مع "فضيحة الفريد دريفوس[5]" ومن حمولة الخيانة الوطنية إلى الدلالة الايجابية الرافضة للسلطة المناهضة للطبقة الكادحة.

---

(1) المثقف والسلطة ص 38.

(2) الأنتلجنسيا كلمة بولوندية مشتقة من الأصل اللاتينيIntellogens وهي تشير إلى المثقف الذي يتخذ موقفا مناهضا للنظام. ينظر هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط الأولى، 2013، ص 55.

(3) محمد دقس: الأنتلجنسيا العربية، المثقفون والسلطة، الأنتلجنسيا العربية الواقع والطموح – ملاحظات أولية، منتدى الفكر العربي بالتعاون مع اتحاد المحامين العرب والجمعية العربية لعلم الاجتماع، عمان، ط الأولى، 1988 ص 141.

(4) الذات الأخر ص 89.

(5) ظهر المصطلح مع قضية الضابط اليهودي ألفريد دريفوس الذي اتهم ظلما سنة 1894 بتسريب وثائق سرية لألمانيا وتمت إدانته سنة 1895 قبل أن يبرأ فيما بعد وكان لموريس باريه -روائي فرنسي- الفضل في تكريس رومانسية القسوة والاحتقار باسم الكرامة القومية الفرنسية وهو من الخصوم البارزين لدريفوس وميوله لمعادة المثقفين، الذات والأخر ص 89 والمثقف والسلطة ص 38،39.

فالأنتلجنسي هو المثقف الثوري الذي يواجه ديكتاتورية السلطة، الممارسة للعنف ضد الطبقات المقهورة، وظهوره هو ميلاد لإيديولوجيا الرفض« فهو يدل أساسا على نضال في الدفاع عن القضايا والمسلمات أو المنافحة عن الحقوق والهويات، المثقف في جوهره كائن ثوري أو ثائر يدعوه وعيه إلى إنقاذ الضمائر والدفاع عن المصائر»[1] له دور التغيير والثورة ضد الفساد في جميع رموزه، ولأنه يمتلك المعرفة يكون في الطليعة لمواجهة من ينتهك الحقوق والحريات، له رسالة عظيمة مكلف بأدائها لوضع الحقوق في أماكنها وتعزيز قيم العدل والمساواة.

3- موت المثقف:

إذا كان "بارت Barthes" قال بموت المؤلف من أجل إعلاء النص، "وفوكو Foucault" بموت الانسان، فإن الإيديولوجية الجزائرية تتبنى موت المثقف العضوي، الذي يمارس دورا حيويا في إحداث التغيير في المجتمع، ووعيه بمركزتيه بوصفه فاعلا له حضوره في إنتاج المعرفة ونشرها.

المثقف في الرواية الجزائرية، ارتبط بالسلطة سواء أكان موقفه مناهضا، ومعاديا، يعيش في حالة صراع معها، من أجل كشف فسادها، أو كان مهادنا، احتوته السلطة التي لا تفصل بين الثقافة والسياسة، وبذلك يكون تابعا لها، ينطق باسمها، ويبتعد عن كونه روبن هود Roben Hood[2] على رأي الناقد الفلسطيني" إدراد سعيد" وهذا المثقف التابع للسلطة الذي لا يحدث قطيعة معها يرفضه "عابد الجابري" و"محمد أركون" وغيرهم[3]، لأن المثقف العضوي يجب أن يمارس نقده للسلطة ويعمل على التغيير، لأنه يتمتع بذات واعية وضمير متميز،

(1) الذات والأخر ص 90.

(2) ينظر المثقف والسلطة، ص 58.

(3) ينظر نقد النص ص 62 ، 116.

فهل أثبت حضوره في الرواية الجزائرية، أم هو مجرد شاهد، ففي رواية "الجازية والدراويش" حاول المثقف إحداث التغيير في فضاء قرية السبعة، وأراد أن يحدث ثورة في الأفكار والقيم، تظهر شخصية الطالب الأحمر الذي يعكس الإيديولوجية اليسارية، وقد حاول مساعدة هذه الشريحة المقهورة، وأخذ يحدث الجازية بمشاريعه الحمراء/ الحمرة مؤشر الفكر الشيوعي:« لكن عندما جاء الأحمر الطالب المتطوع صاحب الحلم الأحمر لم يتحدث أمامها عن حبه، تحدث عن عيون تسيل إلى أعلى... عن مستقبل يتجه كلية إلى المستقبل»[1] حدد السارد انتماء هذه الشخصية ذات التوجه الشيوعي، الأحمر البطل الاشتراكي يتبنى إيديولوجية الرفض الذي يبحث عن التغيير، عن المستقبل الواعد، الأحمر أراد أن يخلص الإنسان من طبيعته الآنية ويزرع مكانها طبيعة أخرى، لها استعداد لاحتضان الفكر الماركسي، وطرح أفكاره بشكل صحيح من أجل انقاذ الدشرة من براغماتية Pragmatisme الشامبيط، ورفضه للفكر الإمبريالي كان السبب الذي أفقده حياته، فالعقم stérilité الذي سيطر على الدشرة حاول الفكر الشيوعي القضاء عليه، والأحمر رمز المثقف الحامل للفكر، لإيديولوجية التغيير، حاول الكشف عن الحقائق التي أوصلته للموت الحتمي «جاء أحدهم بأفكار حمراء لم تسمع بها الدشرة أبدا! وأنه لو لم يكن مقيما ببيته - لخضر جبايلي- لقتله في أيامه الأولى»[2] الموت كان يتهدد هذا المثقف من الوهلة الأولى وتؤكدها تصريحاته ضد الفكر الإسلامي العقيم من منظور أيديولوجيته « قال الأحمر ونحن نقترب من هذا الصفصاف: هذه الدشرة يمثلها ثلاثة عقام: الجامع، الجبل، الصفصاف»[3] شخصية المثقف تشكل الفهم العميق الذي أراد تخليص القرية من الفكر الرجعي لأن

(1) الجازية والدراويش ص 18.

(2) م ، ن، ص 96 ، 95.

(3) م ، ن، ص 63.

الشيوعية الماركسية لها نظرتها الخاصة للمثل والقيم المعنوية لأنها:« ترتكز على فلسفة مادية تتبنى فهما خاصا للحياة لا يعترف لها بجميع المثل والقيم المعنوية، يعللها تعليلا لا موضع فيه لخالق فوق حدود الطبيعة»[1] ووصف الجامع بالعقم لأنه جنح إلى الشكليات والاستغراق في التصوف والخرافات فحقق في نفس السكان الهزيمة، وهو يرى « أن الارتباط السلبي بالخرافات الممثلة في جامع السبعة، والتشبث بالماضي والجذور بصورة مبالغة والذي يمثله شجر الصفصاف «الطوطم» تكرس العقم ولا تخلق الحياة»[2] القرية متشبثه بهذا الإرث من المعتقدات الخاطئة، والطقوس التي يمارسها الدراويش وهذا يبقيها محنطة وتحت سيطرتهم، والطالب الأحمر أراد أن يتحدى هذه الفئة التي تمارس ضغوطها على السكان وهي تمثل النظام القيمي السائد في القرية كما يقول "عيلان"[3]، وجاء الأحمر لتغييره، فكانت نهايته وانتهاء دوره الثوري الإيديولوجي، حاول فهم الواقع وبلورة نظرية لتغييره فاعترضته عوائق كثيرة حالت دون تحقيق مشروعه، هكذا يموت المثقف ـ الطالب الأحمر- موتا فعليا، ويقتل أخر قتلا رمزيا – الطيب بن الجبايلي- الذي اتهم بقتل الأحمر: «بينما حكت حجيلة ذات يوم للمهاجر أن أخاها لم يقتل أحدا، وأنه لم يكن يرغب في الزواج من الجازية، وأنه لما تقابل معها أفهمته أنه لم يخلق لها ولم تخلق له، وأن سقوط الطالب قرب عين المضيق قد يكون مجرد عثرة»[4] فتجربة الحب مع الجازية ـ الجزائر- ما هي إلا البحث عن فضاء لزرع القيم الإيديولوجية اليسارية المنهارة بانهيار المعسكر الاشتراكي، انتهى الأحمر، وتوقف خطابه الإيديولوجي الذي أراد أن

(1) محمد باقر الصدر: فلسفتنا، ص 30.

(2) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ص 94.

(3) ينظر الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ص95.

(4) الجازية والدراويش ص 88.

يمـرره للجازيــة، أرادت الجازيــة احتـواء هـذا الفكـر، ورقصـها معـه هـو إعـلان عـن تبنـي فكـره، لكـن هـذا التحـول الفكـري عنـد الجازيـة، وضـع نهايتـه الإمبرياليـة المنفعيـة، ومـوت المثقـف الأحمـر يقابلـه المـوت الرمـزي للطيـب ابـن الدشـرة، وسـجنه هـو قتـل رمـزي لـه، هـي ذات مؤسـلبة وقـع عليهـا الانتهـاك المعنـوي، الـذي انتجتـه إيديولوجيـة الدشـرة وسـلطة الأب، وفعـل الاعتـراف بجريمـة لـم ينفـذها، ثقافـة فرضـها المجتمـع، ولعبـة تقيـد حريـة الفـرد ومـن ثـم يتوالـد انتـاج الدلالـة فـي هـذا السـياق حيـث تحـدد إيـديولوجيا الجماعـة حيـاة الفـرد، أمـا فـي "الشـمعة والـدهاليز" تطـرح إشـكالية المثقـف السـلبي، الـذي يمتلـك المعرفـة ولا يوظفهـا لتغييـر أوضـاع مجتمعـه، هـو رافـض للأفكـار الخاطئـة والمفـاهيم السـلبية المنتشـرة فـي مجتمعـه ورغـم حيـاده لـم يسـلم مـن المـوت، لـم يواجـه السـلطة وينتقـدها ولـم يحـاول تغييـر الأوضـاع، لديـه وعـي تـام بالتناقضـات، لكـن لـم يتخـذ لنفسـه موقعـا كعنصـر ضـمن هـذا التنـاقض، فأوجـد نهايتـه المأسـاوية، شـاركت جهـات عـدة فـي تصـفيته، حـوكم وأديـن بجـرائم لا يعلـم عنهـا شـيئا، البطـل المحـوري، الشـاعر نعـت لـهadjectif تحولـت إلـى تسـمية وقيمـة substantif لـم يعـرف بغيرهـا: « هـا هـو مسـجى جثـة هامـدة، ممزقـا بالخنـاجر وبالرصـاص وسـط جمـوع وحشـود، تمـلأ المقبـرة»[1] الشـاعر أو المثقـف واحـد مـن هـؤلاء الـذين أدانـوه يعيشـون صـراعا، وتكـون السـيادة لفئـة تأخـذ التمثيـل الرمـزي للمجتمـع، وسـيعلن السـرد لاحقـا عـن هـؤلاء المتصـارعين الـذين قننـوا وقمعـوا وأقصـوا المثقـف «كـانوا سـبعة ملثمـين، فـلا تبـدو مـن وجـوهم إلا أعينـهم، فـي أيـديهم رشاشـات، وفـي أحـزمتهم سـيوف دفعـوه إلـى غرفـة النـوم وأمـروه بـالوقوف وجلسـوا هـم وأعلنوا بصوت واحد:

(1) الشمعة والدهاليز ص 188.

محكمـــة:

بوغت فلم يدر ما يفعل، واختلطت السيناريوهات التي كان وضعها منذ سنوات في حالة ما إذا هوجم»[1] هذا المقطع السردي يتناص مع حالة الموت التي يعيشها المثقف، لأنه حامل لإيديولوجيا المعارضة من الذين يجسدون العنف في أبشع صوره، حيث ينقل السرد مشهد العنف الإرهابي ضد المثقف «أنت متهم بالخيانة العظمى نهض الملثم الأول.

استخرج ورقة، مطبوعة طباعة جيدة وراح يقرأ بتمهل: اتصل بك أشرار، يعملون على قلب النظام الجمهوري الديمقراطي، بالعنف والقوة... أنت متهم بالسحر والشعوذة، أغويت بنتا في زهرة العمر وربيعه...»[2] سبع تهم وجهت للشاعر، وسينقل السرد فيما بعد مشهد اغتياله، وبراعة السارد في تقديم لا إنسانية هؤلاء الإرهابين الدمويين.

4- المثقف والسلطة البراغماتية:

اهتم الروائيون بالسلطة التي راحت تستحوذ على كتاباتهم، واستثمروا كل أشكالها، والمحور الأساسي الذي ترتكز عليه، على اختلاف سياساتها البراغماتية ويرى "سعيد يقطين" أن الرواية العربية الجديدة بعد 1967 اهتمت « بالسلطة والحاكم باعتبارهما معا مهندسي الواقع العربي وكل مآسيه، إنهما معا، اثنان في واحد، وراء كل المشاكل التي يعاني منها المجتمع العربي في العصر الحديث »[3] فالحاكم العربي محكوم بنسق إيديولوجي، نمطي مهيمن لم يتغير منذ حصول الدول العربية على استقلالها، استغلالي وبراغماتي واستبدادي إنه « حين يتولى أمور

(1) الشمعة والدهاليز، ص 189.

(2) الشمعة والدهاليز ص 191 ، 193.

(3) سعيد يقطين : قضايا الرواية العربية الجديدة ، الوجود و الحدود ، رؤية للنشر و التوزيع القاهرة ،ط الأولى ، 2010 ص 249.

الشعب يغدو متعاليا على الزمان لا يتزحزح عن العرش أو الكرسي إلا بالموت أو القتل أو الانقلاب، كما أنه على وجه الإجمال وهو يمارس الحكم، يمسك كل شيء بيد من حديد، فهو المتعالي على كل شيء، يجسد كل السلطة، ويتمتع بكل الصلاحيات»[1] هذه صورة شمولية للحاكم العربي، الشخصية الأكثر فعالية في المجتمع، ذات الأيادي الطويلة بطشا وسرقة وردعا، ويمثل السلطات الثلاث - تشريعية وتنفيذية وقضائية - وهي تتصف بشكل عام بالاستمرارية والتكرار والجمود وإعادة الإنتاج الذاتي[2]، الحاكم العربي أو الرئيس أو الملك أو السلطان، اختلفت التسميات لكن الوظيفة واحدة والمهمة موحدة، ويجب التسليم أن لعبة السلطة معقدة انطلاقا من استراتيجيتها الزائفة، ومقاربة السلطة في النصوص الروائية ارتبطت بالمثقف، ووظف السرد اسم الحاكم، أحد أهم رموز السلطة بكل محمولاتها الاستبدادية، وبالرغم من أن طاعة الحاكم فصل فيها الدين وحكم على مشروعيتها حتى لا تنفلت الأمور وتنتقل الأمة إلى سياسة الفوضى غير المحكومة بقيود وحدود، وقد أشار ابن خلدون (1332- 1406) إلى وجوب وجود الإمام: «أن تنصيب الإمام واجب فقد عرف وجوبه في الشرع بإجماع الصحابة والتابعين »[3] تنصيب الحاكم ضروري، لكن دون أن يتحول إلى خطاب قمعي يسلب الشعوب إرادتها ويقيد حرياتها، وقد «مهد هذا السلوك الاجتماعي على مدار تاريخ البشرية لترسيخ ثقافة العبودية والقابلية للاستعمار التي قال بها مالك بن نبي وجعل من مفهوم الطاعة متصورا سياسيا أخرج من قداسة عالم اللاهوت إلى قداسة عالم الناسوت»[4] أصبح المحكوم خاضعا ومستسلما لسلطة الحاكم، ومقدسا لألوهية

(1) قضايا الرواية العربية الجديدة ، الوجود و الحدود ، ص 247. ص 249 .

(2) محمود خليف خضير الحياني: السلطة والهامش، في مقاربة المتخيل الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط الأولى، 2016 م .

(3) عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، د ط ، 1967 ، ص 191 .

(4) أحمد يوسف : علامات فارقة في الفلسفة و اللغة و الأدب ، منشورات ضفاف بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، دار الأمان الرباط ، ط الأولى ، 1434 ه 2013 م ص 77.

الإنسان، وتحولت الديمقراطية التي يتغنى بها الحاكم إلى استبداد وشعار، وهذا مؤشر على مرض السلطة العربية التي يحكمها النسق الديكتاتوري وهذا ما دفع "فريدريك هيجل" Friedrich Hegel إلى القول أن: «الشرق تحكمه الفردية المطلقة للراعي والعبودية المطلقة للرعية »[1] الإرادة الفردية تخنق الحريات وتنتهك الحقوق، لأن الاستبداد كما يقول عبد الرحمن الكواكبي عد والحق والحرية[2]. تقدم الرواية الجزائرية صورة السلطة على اختلاف توجهاتها وأشكالها وتجاوزاتها مع المثقف المنتج للوعي، المنتقد لممارساتها ضد الطبقات المقهورة، وهي من يحدد نهايته، كما تقدم المثقف المساير للسلطة، والمتحدث باسمها الذي يؤكد مشروعيتها، لعبة السلطة مع المثقف مارسها السرد في رواية "حمائم الشفق" أين تغتال السلطة الفن بما يحمله من رموز الجمال، تغتال أيقونة المنمنمات الذي ثار ضد استبدادها الذي يتمظهر في ترحيل السكان من مدينتهم، أراد بحسه الجمالي وفكره الرافض لترسيخ سياسة القهر، أن يغير الواقع، فوقع في المحظور وكانت نهايته ليس في المتخيل فقط، لكن في المحكي الحقيقي أيضا: «أنت الوحيدة التي نجحت في دراستك وتخرجت لتستوظفي، فتعيلي الأم الثكلى والإخوة الضائعين، لكأنك كنت تريدين تحقيق أمنيته، حبه للجمال حين سماك جميلة، أجمل ما خلق إذ خابت باقي توقعاته، ربما لأنهم اغتالوه قبل الأوان»[3] تفعيل المثقف ليكون منتجا إيديولوجيا، وهذه الإيديولوجيا تحدد دلالة النص، فالمثقف معارض للسلطة وبالتالي أشر لمضمون المتن الحكائي القائم على براغماتيتها ونفعيتها وإكراهاتها متخذة من العنف استراتيجية لها، نتيجة عقمها، وأرادت تحويل البنية الفوقية إلى أفق عقيم وفي "رمل الماية" يعارض المثقف السلطة وينتقد كل من يسايرها ويحاول تعرية

(1) أحمد يوسف : علامات فارقة في الفلسفة و اللغة و الأدب ، منشورات ضفاف بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، دار الأمان الرباط ، ط الأولى ، 1434 ه 2013 م ص 79.

(2) ينظر. علامات فارقة ص 79.

(3) حمائم الشفق ص 45 .

براغمتيتها، أوجدت السلطة في الرواية من يساندها في استبدادها ويتحول الصراع إلى صراع بين المثقفين وهذا ما حدث للنينوي إحدى الشخصيات المثقفة في الرواية، مثقف متمرد ومعارض وثوري، يفضح سياسة "شهريار بن المقتدر" حاكم الجملكية، ويروى السارد محاولة علماء السلطة استمالة الشيخ النينوي: «ظل النينوي واقفا، شامخا وهادئا، الصراخات المتتالية وإلى الأنين الذي كان يسمع من وراء الخراب... العلماء (الحكماء) السبعة كانوا قد حدثوني طويلا عن سيدنا النينوي، وأنهم اقترحوا عليه الالتحاق بهم في القلعة، ولكنه رفض. قال: أمهلوني ربما جئتكم بنفسي حافيا، عاريا، أو جئتكم رمادا مقدسا، أمهلوني أيها الحكماء، فلم يبق في الجملكية إلا صوتكم والبحر الذي لن يخسر أبدا زرقته ولونه»[1] يسخر المثقف العضوي من مثقفي السلطة ودورهم الكرنفالي في تزييف الوعي، غيبوا وظيفتهم الانتقادية في نشر الوعي والعدل، وساهموا في موت المثقف الثائر وينتقل السرد من سارد بضمير الغائب إلى صوت مشارك، "إلى البشير الموريسكي" الذي يروي نهاية النينوي على أيدي العلماء: «الذي أدهشني كثيرا هو أن كلامي لم يثرهم كثيرا تركوا ألبستهم الصوفية البيضاء، وتجللوا بالسواد ونزلوا معي باتجاه النينوي... حين اقتربوا من الصليب، كانت جثة سيدنا النينوي ما تزال تحترق، وجسده المتقدم ملتصق بالصليب الحديدي الذي سجى عليه، اقتربوا منه أكثر.

تأكدوا من السلسلة التي يحملها في عنقه، ختم عيها وجه العذراء وفي يدها صغيرها»[2] النينوي مثقف يحمل دلالة إيجابية، أما صورة العلماء فهي سلبية

(1) رمل الماية ص 146 ، 147 .

(2) م ، ن، ص 168 ، 169 .

متقنعة بثقافة السلطة، وتتناص هذه السردية مع قصة المسيح وأمه الصديقة مريم، "شهريار" استنكر فاعلية النينوي، كما استنكر قوم مريم إنجابها، تلك الأنوثة التي بشرت بميلاد ثقافة دينية موحدة شكلت لحظة تحول تاريخي، بولادة المسيح الحامل للرسالة الإلهية[1]، والشيخ النينوي أراد تنوير الناس بظلامية شهريار وثقافة الاستبداد التي يشهر لها العلماء، أو المؤسسة الثقافية التابعة له، وتنفذ ديكتاتوريته، وبالتالي يغيب دور المثقف إما بقتله أو باستمالته إلى يمين السلطة، وما شهريار إلا أحد رموز السلطة العربية التي تتفق في شيء واحد هو أسلوب القمع الممارس ضد مثقفيها، السلطة متشبعة بروح الانتقام ضد كل إيديولوجية تخالفها، فكما كان المسيح صرخة في وجه المادية الرومانية كان النينوي يتحدى مادية شهريار ودمويته، النينوي صاغ خطابا معرفيا يرفض استبداد الحاكم فأنهى حياته لكنه لم يمت كما المسيح «وما قتلوه وما صلبوه لكن شبه لهم» حدث هذا بعد مجزرة السوق»[2] حضور الحدث العيسوي يؤشر على بقاء النينوي حيا، رغم صلبه وحرقه. وإيديولوجيته التنويرية ستنتصر، لأن الإنسان تبناها، وتحمّل أمانه نقلها للأجيال، وهو المعلم الذي سطّر معرفة ترفض ثقافة العنف الشهريارية وحالة التهديم الثقافي والإيديولوجي المفروضة على الجملكية.

ثالثا: <u>تأويل حضور الحدث الموسوي:</u>

أخذت العلاقة بين موسى وفرعون طابعا وديا في البداية، حينما اتخذ منه ولدا، ثم تحولت هذه العلاقة إلى تصادم وصراع بينهما[3]، عند إعلان موسى فكرة التوحيد، المخالفة للديانة الفرعونية، القائمة على إيديولوجية تأليهه، وقد وظفت الرواية الجزائرية هذا الحدث الموسوي الذي يحتاج إلى التأويل لكشف المختبئ،

(1) ينظر أيمن صالح سليمان: أيديولوجيا السيطرة ص 109.

(2) م ، ن، ص 312 .

(3)أيمن صالح سليمان: أيديولوجيا السيطرة ص 88.

لأن التأويل ذاكرة النصوص وهو آلية إيديولوجية تكشف مختلف القيم والأفكار الثاوية بين طبقات النص ويعمل على ربط الحدث الموسوي بالتجربة الروائية.

حيث استثمرت رواية "عزوز الكابران" هذا الحدث عندما يتعلق الأمر بالسلطة الممثلة في حاكمها "عزوز الكابران"، في هذا الحوار بين الشيخ إمام المسجد ورابح سيكس بانس أحد أتباع الحاكم:« لقد جئتك في أمر المرصد، ضحك الشيخ حتى بانت نواجده، وأحب أن يواصل ضحكته تلك، لكنه تدارك نفسه وقال: وما الذي يفعله جهلة مثلكم بهذا المرصد، أيريد صاحبكم هامان أن يطلع على إله موسى»[1] النموذج المعرفي للسلطة يقوم على الحياة المادية مثل النموذج المعرفي الفرعوني، ويحضر فضاء العبادة - المسجد- الذي يحيل إلى النموذج المعرفي الإسلامي الذي يقوم على التوازن بين المادة والروح، أما عزوز الكابران فالمقدس عنده المصلحة ونموذجه المعرفي هو الصراع، لابد أن يخلق من يصارعه إذا لم يكن موجودا، وهي إيديولوجية فرعونية، والقائمة على القمع في الحدث الموسوي، وبين النموذجين تماثل، يقوم على المصلحة، وعبادة المادة، التي تتطلب تضحية بالشعب، عزوز الكابران يرفض المثقف الممثل في إمام المسجد والمعلم - الراوي- والطبيب، فعزوز عقيم فكريا وأتباعه لا يختلفون عنه في شيء، وقد كرس أجهزته الإيديولوجية مثل المؤسسة العقابية والمجلة لخدمة أهدافه المادية، هي إيديولوجية براغماتية تضطهد الآخر من أجل منفعتها وتبيح كل المحظورات في سبيل تحقيقها، الإقصاء والتهميش أهم آلياتها، وكذا رفض التغيير، مرجعيتها ميكيا فللي، فالمؤسسة السياسية الليبرالية libéralisme قائمة على الاستبداد وخنق الحرية، فميكيا فللي «بوصفه « الرجل الأمير» المستبد الذي لا قيم له ولا مبدأ حيث لا

(1) عزوز الكابران ص 38 .

يحكمه سوى هدف الاستمرار في السلطة »[1] وسلطة عزوز تقوم على مبدأ ميكيافللي "الغاية تبرر الوسيلة" وتمتلك المعرفة القمعية التي تجسدت في قتل أرملة الشهيد، التي رفضت إيديولوجيا التخويف والسيطرة: «... وهنا لاحت دلائل الغضب على وجه الشيخ فقال لي لأول مرة وكأنه لا يراقب كلامه: «إن عزوز الكابران وراء غرق الأرملة في الوادي، وأنني أعرف الشيء الكثير عن ذلك»[2] سلطة عزوز تقوم على الإفناء والقتل الفعلي والرمزي كما هو الحال مع ابنة الحلاق: «كان الحلاق رجلا شديد التدين... وكان شديد الكراهية لمحمود الحداد، لا يكاد يلقي عليه بالتحية، فهو يراه سبب البلاء في البلدة وكم من مرة هدده وتوعده وأشهر في وجهه موس الحلاقة، وخشي أهل البلدة على مصير الحلاق، لأن عزوز الكابران، قد يرسل بزبانيته في أي وقت من أوقات الليل لينتشلوه من فراشه، وينبغي القول منذ الآن بأن الفتاة التي اغتصبت في البلدة هي بنت هذا الحلاق، لذلك فإن حقده على عزوز الكابران وأعوانه يدفعه بين الوقت والآخر إلى اتخاذ مواقف متهورة»[3] هذه صفات سلبية ترسم إيديولوجية السلطة التي تؤطر العمل السردي وتركز اهتمامها على انتهاك الجسد، الحاضر في أرمله الشهيد، ومادية السلطة في تشويه هذا الجسد والتخلص منه، وفي القتل المعنوي للجسد المشوه الحاضر في صورة الفتاة المغتصبة، حيث يظهر في بعده الإيروسي، واللذة القائمة على القوة والاغتصاب، ليؤكد إيديولوجيا الذكورة التي ما زالت تمارس انتهاك الجسد ضد الأنوثة التي تتحول عندها لحظات اللذة والمتعة الجسدية إلى عذاب وتتحول الذكورة إلى جسد غريب étranger تستدعي الكره في الأخير يغدو هذا الجسد الاختلافي في آخر المطاف جسدا مملوكا للرائي يمارس عليه هيمنته[4].

---

(1) الطيب بوعزة : نقد الليبرالية ، تنوير للنشر و الإعلام القاهرة ، ط الأولى ، 2013 م ص 43 .

(2) عزوز الكابران ص 153 .

(3) م ، ن، ص 48 .

(4) ينظر فريد الزاهي : الصورة و الآخر رهانات الجسد و اللغة و الاختلاف ، مطبعة أبي رقراق للطباعة و النشر الرباط ، ط الأولى ، 2014 ص 91 .

ونقرأ في "الفاجعة" الحدث نفسه - الحدث الموسوي- بمحمولات إيديولوجية تحدد معالم السلطة، وتحاول القراءة إعطاء تأويل سردي لهذه الوقائع، حيث حاول الروائي إسقاط وقائع الماضي على الحاضر من خلال سيدنا الخضر مع موسى عليه السلام: «وقال يا سيدنا البشير وفي رواية أخرى يا سيدنا الخضر جئناك للمعرفة، وقدم القوم أنفسهم، ثم سار الجميع على الشاطئ الأزرق قال لهم، أحذركم من البداية أنظروا ولا تسألوا فالسؤال أحيانا يخفي الهزيمة، هزوا رؤوسهم بالموافقة ثم تبعوه، مرت سفينة جديدة الصنع فمد يده إليها فأغرقها بعد أن صدعها بثقب في خشبها الوسطي، قالوا سيدي لم نفهم؟؟؟ ماذا فعلت؟؟؟ قال هذه الأولى ثم سار صامتا، في الطريق وجد صبيا جميلا يزعق مع أصدقائه ناداه بابتسامة مشرقه، حين اقترب منه الصبي حز عنقه بكل برودة دم، قالوا سيدي هذه كبيرة، قال هذه الثانية أرجوكم أن تصمتوا، وحين وجد حائطا متصدعا وصاحبه يريد تقويمه، طلب منه المطرقة ثم انهال عليه حتى أتى على حجرة فيه، قالوا سيدنا العظيم هذا هو الظلم بعينه»[1] البشير الموريسكي سيماثل سيدنا الخضر في امتلاك المعرفة، في حين أن هؤلاء القوم لديهم وعي زائف، رؤاهم سطحية، الموريسكي يمتلك إرادة التغيير، والمعرفة مما يتيح له الكشف، والمعنى الجوهري لهذه القصة هي أبعادها ودلالتها البعيدة والتي سيعلنها المقطع السردي الآتي: «قال لهم، أنهم بعيدون عن المعرفة وهاكوا الرموز التي لم تستطيعوا الحفاظ عليها، الأولى فعلتها لأن ملكا طاغية كان مبحرا وراءهم ليأخذ منهم السفينة لجدتها فأبليتها حتى تبقى لأصحابها الصيادين الفقراء، الطفل الذي نزعت رقبته يقول طالعه أنه سيكون لو بقي حيا طاغية يحكم البلاد بالظلم ويزرع البشاعة والإجرام في كل

(1) رمل الماية ص 73 .

مكـان والحـائط الـذي هدمتـه ورفضـت مـن صـاحبه الطيـب أن يرممـه، لأن والـد هـذا الأخيـر خبـأ فـي أسـاس الحـائط كنـزا لا يـراه إلا ذوي المعرفـة والعلـم، عـودوا أيهـا النـاس مـن حيـث أتيـتم، فالمعرفـة لا توجـد مزروعـة فـي الطرقـات، وتـأتي الأقـوام لقطفهـا مثـل الزراعـة اليابسـة، فالمعرفـة تحتـاج إلـى صـبر أيـوب»[1] الـنص السـردي يحيـل إلـى الـنص القرآنـي والقصـة التوراتيـة التـي تبـين البنيـة الثقافيـة لتلـك الشـعوب، وهـذه الأمثـال القرآنيـة تتكـرر فـي الحاضـر مـن خـلال المحكـي الروائـي، والفعـل المعرفـي يتطلـب حضـور الحـدث الأيـوبي أسـطورة الصـبر« فـأن تصـبر يعنـي أن تكـون لـك قضـية تفنـي وجـودك فـي سـبيلها، فتكـون مثـالا علـى أيـوب بمقـدار مـا تكـون قضـيتك نبيلـة كقضـية أيـوب، وبمقـدار مـا تكـون معاناتـك التـي تعانيهـا مرتبطـة بمعانـاة تلـك القضـية التـي تشـكل هاجسـك ووجـودك»[2] فقضـية الموريسـكي هـي قضـية كـل الشـعوب التـي تعـاني مـن سـلطة مسـتبدة والخطـاب الموريسـكي يعبـر عـن إيـديولوجيا الطغيـان الشـهرياري الـذي قسـم المجتمـع إلـى طبقتـين، السـلطة وأتباعهـا وطبقـة بقيـة الشـعب الخاضـع لحكـم طبقـي يمـارس كـل أنـواع القمـع ويكـرس إيـديولوجيا تغييـب الشعب وتحويل الواقع إلى حالة مزيفة وعدم الانسجام.

رابعا: <u>الشخصيات البراغماتية:</u>

الشخصـية كـائن ورقـي تظهـر مـن خـلال الملفـوظ اللغـوي، وتشـكل بنـاء ثقافيـا، حاملـة لمجموعـة مـن القـيم التـي تتفاعـل داخلهـا، وفـق النسـق النصـي ومتطلباتـه ومـن القـيم السـلبية ذات الحضـور القـوي فـي المـدونات المختـارة، الشخصـية ذات الإيديولوجيـة النفعيـة التـي تمثـل: حقـلا فلسـفيا متكـاملا قائمـا علـى شـروط ومرتكـزات

---

(1) رمل الماية ، ص 79 .

(2) أيمـن صـالح سـليمان : إيـديولوجيا السـيطرة ، دراسـة تحليليـة فـي بنيـة العقـل الاسـلاموي ، دار الحـوار للنشـر و التوزيع ، سوريا ط الاولى ، 2009 ص 67 .

تنطلق في الأساس من النفعية والبرغماتية في تفسير العلاقات الاجتماعية تظهر هذه الإيديولوجية عند مختلف الطبقات الاجتماعية، والتي تروج لهذا الخطاب المنفعي، الذي يقدس الذاتية[1] ويتبنى القانون الميكيافللي، وسائل كثيرة والغاية واحدة، المصلحة المؤلهة، يتجلى هذا النموذج في رواية "عزوز الكابران" في شخصية الحاكم الذي يمتلك قناعات سياسية رافضة لأي تغيير، شخصية مستبدة، تفرض فكرا أحاديا على الجماهير المستضعفة وهذا ما جاء على لسان الراوي المشارك: «وخلصت إلى القول بأن تاريخ الفكر السياسي كله يمكن ايجازه في شقين، فأما أن يكون الإنسان إلى جانب الحق، وإما أن يكون ضده، أما الترهات الميكيافيلية والمداهنات والمماطلات، والتخابث فهي أشكال من الطرق المؤدية إلى الظلم والقهر ليس إلا السياسة التي تعتمد على الجريمة تعتبر جريمة... كان عزوز الكابران وعدد من أعوانه من الأبطال في الدفاع عن بلدتنا وحمايتها من سطوة الغزاة لكنهم لم يقدروا نفوسهم حق قدرها وخاضوا في أمور هي أعلى منهم، وعندما غلطوا أول مرة أخذتهم العزة بالإثم، فأحجموا عن الاعتراف بغلطتهم تلك، وهكذا وقعوا في الغلط مرة ثانية وثالثة ورابعة وتحول غلطهم ذاك إلى الاستبداد بالرأي بحجة أن أهل البلدة لم ينضجوا بعد»[2] عالم عزوز الكابران تتوزع فيه الفئات العاملية إلى فئتين، الفئة الأولى حاكمة ومتسلطة وتملك مشروعا استغلاليا لأموال البلدة وترفض التغيير، أما الفئة الثانية البروليتاريا، التي يستغلها الحاكم وحاشيته، تستثنى ثلاث شخصيات، الإمام والطبيب والمعلم أو السارد وهي الطبقة المثقفة التي ترفض هيمنة السلطة وتطالب

(1) ينظر الايديولوجيا و بنية الخطاب الروائي ص 74 .

(2) عزوز الكابران ص 81 .

بتغيير الوضع، والفكر الاستدماري مازال موجودا يمارسه عزوز الكابران ويحاول المثقف كشف زيفه وجموده إزاء متطلبات المجتمع.

شخصية أخرى منفعية تعكس الفكر الامبريالي هي شخصية الشامبيط le champêtre في رواية الجازية والدراويش، الذي يستعمل كل الوسائل من أجل تنفيذ مشاريعه الامبريالية.

أراد تزويج ابنه من الجازية حتى يكون له شرف الانتماء إلى هذه السلالة: «كل الشبان يرهبونها ما عدا ابن الشامبيط... كان يريد أن يتوج اسمه بهالة النور التي صنعتها بندقية أبيها ودماؤه يريد مسح عار "الشمبطة" عن جبينه كما قال السكان»[1] كما أن الشامبيط يعمل على ترحيل السكان من دشرتهم إلى قرية عصرية تشرف على إنجازها شركات أجنبية، له أسهم فيها، بإمكانه فعل ذلك بما يملك من وسائل شرعية وغير الشرعية، هذا ما يتضح في حوار المهاجر عايد مع راعي الدشرة: «وابن الشامبيط هذا إذا عاد، من قال إن الجازية تقبله زوجا لها؟

- تقبله مرغمة! إن أحابيل الشامبيط إذا نصبها لأحد فلن ينجو منها، من قبل كان يخشى ابن الجبايلي، وأبن الجبايلي الآن ابنه في السجن لا يستطيع فعل شيء، ثم من بعد خشي الطالب الغريب ... أما الآن فلم يبق أمامه ما يعترض سبيله»[2] هذا الانتماء المنفعي للوطن يمثله الشامبيط والذي خلق وعيا مزيفا يكرس إيديولوجيا تغييب الشخصيات الأخرى، وفرض نسق معرفي على سكان الدشرة، يستمده من القوى الامبريالية الأمريكية وفي سبيل منفعته يمكنه أن يستثمر كل الآليات: «إن معرفة الشامبيط بعقلية السكان، وتملقهم إياه قد يسهل عليه مهمته، أليس من ذكاء

(1) الجازية و الدراويش ص 24 .

(2) م ، ن، ص 94 .

الشامبيط أن يبدأ مشروعة بما تبدأ به القرية حياتها بالزردة؟ سوف يرشي الجميع ويخوف الجميع حتى ينال مقصوده، من ذا يستطيع أن يرده عنها؟

الرعاة يغدر بهم أو يشعل نار الفتنة فيقتتلون... الدراويش؟ الزردة تكفيهم... السكان هو يعرف دخائلهم وأحقادهم، يضرب هذا بهذا، ويعد هذا ويهدد هذا إلى أن يصل إلى مقصوده، ثم إن وراءه أصدقاء ابنه الأقوياء»[1] إيديولوجية الشامبيط البراغماتية تتغير وسائلها حسب ما تطلبه الحاجة المراد تحقيقها، يستثمر الترغيب والترهيب، المباح والممنوع، شخصية يحكمها التضارب والمفارقة.

كما وظف الشامبيط رجال الدين المدلس وحاول من خلال الدراويش بسط نفوذه على السكان، لأن لهم سلطة دينية، وإن كانت تقوم على الخرافات والطقس الأسطورية، ولا تمت للدين بأية صلة، وترسخ المعتقدات الخاطئة في أذهان الدشرويين وكأن الدين مطية لخدمة مصلحتهم: «امتزجت الأساطير بالأحداث ... الماضي الطويل أحدث ثقوبا في ذاكرة الدشرة، فأصبحت كل الأحداث الماضية أساطير ! وهكذا صار دراويش القرية ذوي كرامات، لا يحدث حادث بالدشرة دون أن يشارك فيه الدراويش !

وقع بين الناس غبيهم وعاقلهم، شبه اتفاق على إسناد الكرامة والخوارق للجامع والأولياء و الدراويش»[2] انتماء الدراويش للجامع مكنهم من تمرير خطابهم البراغماتي وثقافتهم المنفعية القائمة على المعتقدات الغيبية الخرافية الخاطئة، واقحام سكان الدشرة في هذا الفكر الأسطوري البدائي.

تتمظهر في رواية "الخنازير" الشخصيات البراغماتية من خلال ممارستها الفكرية والعملية، إنها شخصيات بيروقراطية وانتهازية وحركة خونة استولوا على

(1) الجازية و الدراويش ص 157 .

(2) م ، ن، ص 53 .

مناصب هامة يحكمهم نظام قائم على قمع الوطنيين وامتصاص دم المحتاجين، ولهم كل الامتيازات: «إرادة البشر.. الخنازير ! لهم الديباج.. الحرير.. الخز.. أنت لك الأسمال.. الشعر ما لا يلبس ما لا يؤكل.. ما لا يشرب !.. »[1] هذا المقطع السردي يحدد الملامح الطبقية والاقتصادية للمجتمع، وسيادة الخنازير الذين يوثّرون على الموازين الاقتصادية للمجتمع، ويستحوذون على الثروات غايتهم واحدة هي المنفعة الخاصة ، الخنازير فئة مفسدة، لا منتمية للوطن، ترفض القيم الوطنية ولها كل الامتيازات «ابن الحركي يهددك ؟ جهاز يضايق حريتك.. حيث تشاء.. لا تتجول، مغرور بقوته، الكل يعرفه، أمس بطش به، رئيس وديع.. ضعيف، يقتله ! .. مذلة استهزاء أي موقف ! السكوت أفضل الآن، الوقت غير ملائم، خنزير قوي، هائج، جاهل، يضرب بكل قواه ربما انتصر... تعرض لنكسة، نكسة العرب ! .. هي؟ قد يسوءها ذلك، يحزنها، تتألم، تنهار، خنزير أرعن! الكل ينافقه، خوفا فقط... تملقا فقط... سرير الخنزير فاخر، عصري، لا يموت... لايطمع فيه غيره، خاص بالخنازير ! محرم على المناضلين، إنما... كيف يحذرك؟ يهددك؟ بدون حياء»[2] الخنازير ترفض قيم الماضي لأنها مرتبطة إيديولوجيا بالسلطة الاستعمارية، مارست الخيانة ضد الوطنيين المناضلين، وذكرها يعمق الجراح، لأنها كرست كل ما تملك من سلطة ونفوذ لمنفعتها الخاصة، لتماثل الكولينيالى Le colonialisme في عيشه وقيمه، وهي اليوم متشبعة بثقافته البراغماتية ومن كان رمزا من رموز الاستدمار أثناء الثورة لا يمكنه إلا أن يكون براغماتيا بعد الاستقلال، متشبعا بالقيم النفعية الاستغلالية: «اسمع الحقيقة ! أنت الشطاح ولد الحركي ! هكذا يقول الشعب ! أنت تقدر تكذب الشعب؟ بوك كان يبيع المجاهدين.. يقتل المناضلين.. يتجسس على الوطنيين..

(1) الخنازير ص 27 .

(2) م ، ن، ص 50 .

- أيـامكم يـا أولاد البياعـة تندسـون فـي صـفوف المناضـلين.. لازم تطهيـر ! .. كيف؟ واحد كان مع فرنسا.. يحكم في مصالح المخيم اليوم؟

- نسيت؟ اسكت خير لك ! هو قوي !

- وعنـده أصـحابه كبـار ! ... البيضـاء يردونهـا حمـراء ! قـادرين»[1] تسـعى هـذه الفئـة لفـرض فكرهـا وسـيطرتها علـى بـاقي طبقـات المجتمـع، يحكمهـا نسـق يقـوم علـى المفارقـة ابـن حركـي (مفـرنس ومخـرب وانتهـازي)/ ابـن شـهيد (معـرب ومناضـل ووطنـي) ابـن الحركـي الانتهـازي والبيروقراطـي لا ينتظـر منـه إلا الهيمنـة الماديـة والفكريـة، والسـارد يحـاول فضـح هـذه الفئـة الاسـتغلالية: «الكبيـر.. هـذا الكبيـر! يتمتـع.. يخـتلس.. يخـرب! لـك عليـه شـهود... علـى الطبـاخ.. ربمـا كـل الطبـاخين فرصـة لـك ! تنصـب الفـخ! الفـواتير مـزورة.. اخـتلاس مفضـوح.. تواطـؤ الجـزار.. تـورط الخضـار.. ينهـب مـن مزرعـة الثـورة الزراعيـة»[2] يحـدد المقتطـف السـابق النشـاط المحظـور الـذي تمارسـه هـذه الفئـة، والروايـة بصـفة عامـة تكشـف ألاعيـب الانتهـازيين وتميـز «بـين مـن يعمـل لصـالح الـوطن مـن المناضـلين وأبنـاء الشـهداء، ومـن يعمـل ضـده مـن الخونـة وأبنـاء الحركـة... وبـين المخلـص للغتـه الوطنيـة، وبـين المفـرنس الـداعي إلـى الفرنسية»[3].

أمـا فـي روايـة "ألـف وعـام مـن الحنـين" تظهـر الشخصـية البرغماتيـة فـي صـورة الحـاكم الـذي يسـتثمر فـي خيـرات المنامـة: «... فـي حـين أن الحـاكم يتـاجر بالأشـياء المشـبوهة ويبيـع الـنفط خفيـة إلـى الأجانـب بأسـعار بخسـه ويسـمح لنفسـه بإرسـال ابنتـه لدراسـة الـرقص الكلاسـيكي فـي سـيدني - عاصـمة قـارة بأكملهـا- لا لشـيء إلا رغبـة منـه فـي أن يقـدمها علـى سـرير مـذهب إلـى أحـد أبـاطرة الصـحراء!»[4]

---

(1) الخنازير ، ص 48 .

(2) م ، ن، ص 87 .

(3) مصطفى فاسي : دراسات في الرواية الجزائرية ، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط ، 2000 ص 50

(4) ألف و عام من الحنين ص 13 ، 14 .

السلطة باعتبارها محورا منفعيا توظف كل آليات الاستغلال وتمارس ديكتا توريتها على أوسع نطاق وترسل خطاب المنفعة، للذات الفردية المتعالية، التي تنساق إلى مصلحتها الخاصة، وبندرشاه حاكم المنامة له صفات يشترك فيها مع كل حاكم عربي، يسلك كل السبل لتحقيق منفعته، مستعد لإلغاء كل النماذج السياسية من خلال أسلوب الإقصاء والاسكات، استطاع أن يحول عدوته الأولى مسعودة عديمة اللقب إلى حليف، بطرقه الشيطانية: «عند ذلك راودت الحاكم فكرة شيطانية، فعرض عليها بالمجان وطول حياتها سمادا عجيبا مستوردا من كاليفورنيا رأسا، وقادرا على رفع مردودية أرضها بنسب مذهلة، وقد تغلب بمثل هذه الحيلة على عداوتها، ولم تتحدث بعد ذلك أبدا عن أصوله المشكوك فيها، ولا عن ماضيه المخزي، وواصل هو استثمار شؤونه، وبيع النفط للأجانب... بل أنه واصل بث الرعب في البلدة»[1] الملفوظ السردي يظهر استبدادية الحاكم الذي خلق مجتمعا طبقيا، وهذا ما يعجل بظهور أشكال خصوصية لاستغلال الإنسان من قبل الإنسان وظهور شكل الدولة الاستبدادية[2] وبندرشاه نموذج للحاكم المستبد المنفعي، الذي يعد من الآليات الضاغطة على مصائر الأفراد، الرادعة لكل تحركاتهم ولا يدخر أدنى مجهود للعبث بالأموال العامة، لتتحول إلى ملكية خاصة «وهي تمثل أحد أشكال المرور من المجتمع الخالي من الطبقات إلى المجتمع الطبقي»[3] وهذه الحرية الفردية التي تتغنى بها الرأسمالية الليبرالية، انعكاس للجشع الذي يتماشى والمصلحة ولو أدى ذلك إلى تدمير و تشيؤ الانسان، بندرشاه يستنزف أموال المنامة كما يشاء ويمنحها لمن يريد: «أما الشقيقات التوائم اللائي لم يكن يشربن الخمر بل يدخن خفية، فقد ذهب بهن الأمر إلى حد الشك بأنها متواطئة مع الحاكم - الأم-

(1) ألف وعام من الحنين، ص 36 ، 37.

(2) ينظر روجيه غارودي : الماركسية تر محمد الأمين بحري ، دار الحكمة للنشر الجزائر ، د ط 2009 ، ص 109 .

(3) م ، ن ص 109 .

فبالإضافة إلى الأسمدة الكاليفورنية، تعين عليه أن يعطيها حصة من أرباحه غير المشروعة التي يحققها بفضل تهريب المحروقات»[1] تظهر صورة الحاكم الرافض للتعددية، الذي يعمل على تكديس الأموال وإبقاء البنية التحتية المنتجة، تحت الصفر: «استقدم من خارج البلدة جالية من السود للعمل في خدمته، كانوا عشرة أفراد في مجموعهم، يعيشون في الطابق الأرضي ويضطلعون بمختلف المهام البيتية بالقصر، وينتسبون إلى الدين الزيدي الذي يعتبر المال والأطفال تفاحة شقاق بين الناس، ومن ثم رأوا أنه من الأصلح لهم إلغاء المال والأطفال حتى يعيشوا في تناسق تام، ولم يكن أعضاء هذه الطائفة الدينية يعملون من أجل الربح، واطلع الحاكم على أمرهم، فانتهز الفرصة بأن وضعهم في خدمته»[2]، البروليتاريا مستلبة من قبل السلطة التي تستغلها أبشع استغلال، فهي طبقة منتجة لفائدة الرأسماليين[3] وخطاب بندرشاه هو خطاب الرأسماليين المقدسين لذواتهم، ويسوّق التبرير الدعائي الذي يخفي برغماتيته، تظهر هذه النزعة المنفعية في تزويجه لأبنته بأحد ملوك الخليج: «لم يكن الحاكم يريد لتلك النشوة التي تولدت عن إعلان الزواج بين بنته وملك خليجية أن تتوقف أو تتناقص، وعلم بفضل الأسلوب الكتوم الذي يقوم به صنائعه أن الرأي العام في صالحه ونجمه يتصاعد بسرعة مذهلة، ومن ثم عليه أن يبقى على البهجة الغامرة بأية طريقة كانت، وما كان له بأن يبخل بشيء وهو على وشك مصاهرة واحد من أقوى الملوك وأثراهم في العالم، وأعمل الفكر طويلا، واستشار الملك عدة مرات قبل أن يضبط قائمة بالمشاريع التي يؤدي انجازها إلى قلب الوضع قلبا وجعله لصالحه»[4] يجسد هذا المقطع خصوصية الحاكم الليبرالي،

(1) ألف و عام من الحنين ص 54 .

(2) م ، ن، ص 96 .

(3) ينظر الماركسية ص 108 .

(4) ألف و عام من الحنين ص 103.

الـذي يمـارس سـلطته بشـكل مطلـق، ولـه نـزوع التعـالي، حـاكم لمجتمـع غيـر متجـانس، تسوده الطبقية، التي أدت فيما بعد إلى ثورة البروليتاريا.

أمـا "حمـائم الشـفق" فتكشـف إيديولوجيـة الجـلاوزة النفعيـة، حيـث أن الجـلاوزة - وهـو اسـم آخـر للسـلطة - فرضـوا وصـايتهم، التـي تقـوم علـى قمـع سـكان المدينـة، وأرادوا تـرحيلهم إلـى مدينـة الخيـام التـي سـتجرفها أولـى قطـرات المطـر «... كانـت قـد ارتـوت مـن قطـرات المطـر الأولـى التـي اخترقـت قمـاش خيـام المطـرودين مـن قلـب المدينـة إلـى الفلـوات البعيـدة، حيـث لا مـاء ولا هشـيم إلا تلـك السـيول التـي تفـاجئ العطـاش، لكـن بـدل أن تـروي ظمـأهم لشـدة وطـأة الجفـاف تجـرف خيـامهم وطعـامهم ومتـاعهم إلـى غيـر رجعـة»[1] فإنجـاز مشـروع الجـلاوزة «القطـار اللـي يمشـي تحـت لـرض»[2] يحتـاج إلـى إحـداث قطيعـة بـين السـكان ومـدينتهم التـي تمثـل الانتمـاء والهويـة، ممـا عمـق العـداء بـين الجـلاوزة والسـكان ومـن ثـم ترسـيخ آليـة العنـف والتمـرد «منـذ عـابر الأزمنـة وأنـتم تتعرضـون للإعتـداءات السـاخرة، تلـك التـي عصـفت بأبنـائكم ونسـائكم ومتـاعكم، وإذ نجـا بعضـكم مـن ويلاتهـا فلـيس إلا لمواصـلة التحـدي العنيـف المسـلح بصـبر نفـوس لا تمـوت إلا لتحيـا مـن خـلال نفـوس أخـرى»[3] فالثنائيـة العدائيـة مبنيـة علـى مركزيـة الآخـر، وإثبـات وجـوده مـن خـلال الجـلاوزة، ومـن ثـم إبعـاد الأنـا التـي تولـد وتعـود إليهـا الحيـاة مـن خـلال نسـلها، لـتعلن ثورتهـا مـن جديـد ضـد إيديولوجيـة الجـلاوزة: «ثـورة الخيـام التـي أشـعلتموها تمـردا عارمـا علـى جـلاوزة «المشـيخة» لـم تكـن سـوى أولـى الشـرر لإيقـاف مشـاريع الخـزي سـيما وأنـتم مـا تزالـون تـذكرون زقـاق الخوازيـق فـي عهـد الطغـاة الأوائـل الـذين فتحـوا أبـواب المدينـة علـى مصـارعها للغـزاة يعيثـون فـي شـوارعها وأزقتهـا وصـوامعها وحريمهـا تـدميرا وتخريبـا»[4] فحضـور

(1) حمائم الشفق ص 126 .

(2) م . ن، ص 170 .

(3) م . ن، ص 153.

(4) م . ن، ص 164 .

الجلاوزة ووجودهم لا يتحقق إلا بتدمير السكان بوصفهم الغريم الذي يحول دون تحقيق مصالحهم، فتمركز الجلاوزة وشيخهم مكنهم من ممارسة كل أنواع القهر والتجبر والعنف، وتسعى هذه السلطة لفرض إيديولوجيتها باستعمال المباح والممنوع للسيطرة على الفكر الثوري لدى السكان، للوصول إلى غايتهم، لأن إيديولوجيتهم تؤطرها المنفعة، لذلك يؤكد "ياسبرس" أن الإيديولوجية «فكر نفعي هدفه الجوهري خدمة الغاية المراد بلوغها، عبر وسائط تخفي الحقيقة الموضوعية»[1] فالفكر النفعي للجلاوزة يوظف كل الوسائل من استبداد وعنف وجبروت دون الاهتمام بشرعية وسائلها: «كالأم الثكلى، راحت المدينة، تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة وهي تشاهد بعينيها الدامعتين دما قانيا، فئة متسلطة من أبنائها العصاة، تهوم على رؤوس أبنائها البررة عماراتهم ومحلاتهم ومنازلهم جارفة حطامها المجبول بالدماء السخية إلى مشارف الضواحي لبناء سور جديد يقف سدا منيعا في وجه الحجيج إلى قلبها من حضرها المنفيين إلى الصحاري الجرداء القاحلة، بتهمة التلبس بعشق أزقتها المتحلزنة والولع ببناياتها المتسلحفة»[2] الجلاوزة تفوقوا على "ميكا فللي" في طريقه القضاء على خصوم السلطة، والنص السردي السابق يعزز ويؤكد ظلم السلطة، ويكشف عيوبها في التعامل مع سكان المدينة، ويبين الخصائص النفسية للمستبد: «كالأم الثكلى»، راحت تنظر على الجرافات العملاقة والرافعات الغولية تداهم أحيائها التاريخية، مغرقة عماراتها وأزقتها وحاراتها وحدائقها في غبار الدمار، تسوية لأرضية بناء قصور الشيخ الأكبر وجلاوزته على رفات الضحايا المغتالين بلا مراسيم في صمت الشتاء القارس»[3] فمحفز السرد الأساسي هو فصل المدينة عن سكانها، الذي ظل السارد

(1) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب للروائي، ص 14.

(2) حمائم الشفق ص 82 .

(3) م ، ن، ص 82 ،83.

يستدعيه مع كل الضمائر، ويعيد ذكره من زوايا مختلفة ليجسد صورة الجلاوزة الدموية، ويبين الدمار الذي طال المدينة، إذن فلسفة الجلاوزة تقوم على الإيديولوجية النفعية، حيث تقديس المصلحة الخاصة على حساب كل القيم، مما يؤكد فساد السلطة، ويؤشر إلى اقتراب نهايتها لأن السكان رافضون لهذا الخراب ويؤمنون بالتغيير والثورة.

خامسا: خطاب السلطة:

الحاكم في "الفاجعة" لا يختلف عن سابقيه وهو نموذج آخر للاستبداد والبرغماتية، والمسؤول الأول عن القتل والقمع في جملكية نوميدا أمدوكال، والذي دأب أن يوّجه خطابا لشعبه كل شهر، يجسد من خلاله صورة السلطة الراشدة من منظور الحاكم: «...اتضح لي فيما بعد أن خطاب حاكم جملكية نوميدا- أمدوكال الحكيم شهريار بن المقتدر المعز لنفسه قد لقي صداه عند الرعية، وهو خطاب تقليدي يلقيه على رأس كل شهر إلا في الحالات الاستثنائية... اعتذر في البداية على عدم ارتدائه اللباس العسكري الأخضر الوطني، لأن البلاد في حالة استنفار والحساد كثيرون ولهذا وجب عدم كشف الأسرار، بما فيها اللباس العسكري... ألح كثيرا على ضرورة احترام قوانين الدولة ومنفذيها من العسكر والمدنيين وعدم السقوط في لعبة المناوئين... وأكد الحكيم مرة أخرى على المؤامرة التي تحاك يوميا ضد البلاد وتمولها أطراف... وفي الأخير كشر عن أسنان حادة مثل رأس المنجل وصدئه، وذكر مرة أخرى أنه لا يتوانى عن ضرب الأيادي التي تمتد إلهدوء البلدة ثم في الأخير غادر مكانه يجرجر لباسه الذي زوقه بالدانتيلا الملونة بالألوان المتلألئة كالنجوم انسحب بخيلاء»[1] نبرة الخطاب لا تخلو من النرجسية

(1) رمل الماية ص 126 ، 127 .

والتهديد، ويختزل كل دلالات القمع لا يهم درجة الصدق بقدر ما يهم دورها في التعبئة العامة حول مشروعة البراغماتي والظلامي والفعل السلطوي في أبعاده النفعية والقمعية خلق نموذجا بشريا، يمكن تحديد مضامينه الأيديولوجية السلبية الخاضعة المستكينة الجبانة، وهذا ما يؤكده السارد في هذا المقطع: «أصبح اليوم عنترة يلبس مليون قناع للجبن ويختبئ وراء الأسوار، ليقتل عدوه، لأن في جملكية نوميدا أمدوكال أصبح بإمكان الجبان أن يقتل أكبر شجاع بكاتم الصوت بكل برودة دم، والشارع يتأمل المشهد بسلبية ليعود بعدها إلى حركته الاعتيادية، وكأن شيئا لم يكن. مات عنترة القديم في عينيه، كان يكره طعنة الظهر والظهر هواية الجملكية»[1] الحاكم هو الكائن المستبد الذي أسهم في وجود هذا النموذج الذي يختزل كل دلالات الخوف والضعف، الجملكية ينعدم فيها التنوع البشري والفكري، فقد سن الحاكم قيمه داخل نسق إيديولوجي محدد يقوم على إقصاء الأنساق الأخرى، وحاول الفعل السردي إسقاط الماضي على وقائع الحاضر، وهو الأساس الذي تقوم عليها ممكنات الدلالة و التأويل، فالشخصية المعاصرة تفتقد البطولة والشجاعة، ومن ثم ضرورة الرجوع إلى الماضي، الذي تم الانفصال الزمني عنه، والملفوظ السردي يعبر عن إنكسار الإنسان العربي ، بحيث يحاول السرد الانفلات من تراجيديا الخيبة، واختلالات الواقع العربي والحاضر المهزوم[2] الذي تآمر ضده الحكام العرب، وأجهضوا آمال وأحلام شعوبهم، التي تعيش الاستدمار الذاتي، فالحرية المطلقة للفرد الحاكم أدت إلى الجمود الإيديولوجي الذي رسخ ثقافة الخوف والسلبية عند الشعوب، وخلق نموذجا معطلا ومستغلا، نتيجة التفاوت الطبقي وخنق الأفكار والحريات، وهذا الكتم للحريات والاستبداد، يتطلب وعيا

(1) رمل الماية ص 125 .

(2) ينظر حبيبة الصافي: سيميائيات إيديولوجية، دراسة، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط أولى، 2011 ص 154.

بضرورة التغيير، لأن الديكتاتورية ليست حتمية قدرية تبقي الشعوب خاضعة ومستسلمة.

سادسا: <u>الخطاب السردي نحو تحقيق اليوتوبيا:</u>

تسعى الرواية إلى رفض الحاضر المتأزم وما يحمله من سلبيات ووعي زائف، قاد إلى مأزق اجتماعي، وتحاول أن تمسك بنقائص الواقع وتحولها إلى واقع تخييلي فاضل، واقع أفلاطوني مثالي وحالم لأن: «الرواية هي في الأساس نوع من مرآة الحلم التي يحاول فيها الروائي أن يعكس نفسه الجوهرية»[1] وجوهر الروائي يمثل نموذجا لكل فرد حالم، يتوق إلى مجتمع يسعد أهله، وتتحقق فيه المثالية ومحاولة الوصول إلى الامتلاء والقفز إلى الهناك إلى المدينة الفاضلة، ومن الحلم ينطلق الروائي ليشكل يوتبياة[2] والتي عرفها "كارل ما نهايم" بأنها: «انزياح بين المتخيل والواقع، يشكل تهديدا لاستقرار الواقع ودوامه»[3] فالعالم الطوبوي الذي تريد اليتوبيا تحقيقه من خلال الأدب لا يوجد إلا في العالم المقدس، العالم الغيبي وتحت حتمية النوستالجيا nostalgie يتشكل على الورق، وتعمل اليوتوبيا على خلخلة منطق الواقع القائم على الثنائيات المتضادة الخير / الشر، الحرية / الأسر، الحب / الكره، وتحاول الانزياح عن جانبها السلبي لتحقق الدلالة الايجابية ومعها تتحقق الحرية والسعادة والانسجام الكوني الذي تصنعه الشخصيات لأن: الكينونة الانسانية لا مكتملة لا خالدة، لا مطلقة، لا عادلة، لا متعينة، لا مستقرة، ناقصة دائما، لذا تحمل في ذاتها السعي وراء الاكتمال " فاللاتملك" هو الدافع الأساسي

---

(1) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط الثالثة ، 1986 ص 16 .

(2) ينظر لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية ص 39 ، 40 .

(3) بول ريكور : من النص إلى الفعل ص 271 .

وراء الحركة والتغيير[1] ومن الأحلام والآمال شكل الروائيون رؤاهم، التي عكستها يوتوبيا الشخصيات التي تؤمن بالتغيير من أجل مستقبل أفضل محاولين تجاوز الماضي (ما كان) والحاضر (ما هو كائن) وما يحملانه من نقائص وسلبيات فالرواية من الأجناس التي تعكس الواقع وتمارس لعبة الاحتمالات عليه، وبمقدورها خلخلة نظامه[2] والبحث عن دلالاته الجميلة لأنها: «عملا تخييلا قادرا على الانتقاء والاختيار، وإبراز لكل ما هو جوهري في الحياة بغية تكميل ما نقص منها، ومن ثم تغدوا تصويرا للمكن والمحتمل، أي أنها لا تتوجه إلى ما هو كائن فقط، بل لما ينبغي أن يكون»[3] الرواية تصور الواقع وتتجاوزه، وترسم صورة لما يجب أن يكون عليه، تفكك وتعيد بناء الواقع الطوباوي الذي يحلم الجميع بتحققه ويراهن على مستقبل أفضل، بعيدا عن الهزائم التي مني بها المجتمع العربي، والرواية يهرع إليها الانسان« كلما حاصرته التجربة الواقعية بحدتها وجبروتها وقضائها الذي لا راد له»[4]

والرواية الجزائرية لم تبتعد عن نسق رصد الواقع ومحاولة انتهاكه والبحث عن الانبعاث، ففي رواية "الجازية والدراويش" يحاول البطل اليساري الطالب الأحمر أن يغير أوضاع الدشرة التي مازالت تعيش الماضي، وحاول أن يغرس أفكاره الحمراء في رؤوس القرويين المثقلة بالمعتقدات الباطلة والأساطير: «الأحمر اختار أن يدخل إلى عقول الناس من عيونهم بدل الأذان ! العين لا تتسع

---

(1) ينظر لينة عوض : تجربة الطاهر وطار الروائية ، بين الايديولوجيا و جماليات الرواية ، جمعية عمال المطابع التعاونية الاردن ، د ط ، 2004 ص 39 .

(2) ينظر لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية ص 41.

(3) عبد الفتاح عثمان : الرواية العربية الجزائرية رؤية الواقع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (دراسة تحليلية فنية)، د ط ، 1993 ص 11 .

(4) سعيد بنكراد : النص السردي نحو سيميائيات للايدولوجيا ، دار الأمان الرباط ، ط الأولى ، 1996 ص 32 .

طفـرة واحـدة لـدخول فكـرة جديـدة، تحـدث للنـاس عـن عيـون تسـيل إلـى أعلـى»[1] الأحمـر يجسـد الفكـر الاشـتراكي الـرافض لارتبـاط القريـة بالأفكـار السـلبية، ويحلـم ببنـاء مسـتقبل ينقـل القريـة مـن واقـع مزيـف ومنحـرف تهـيمن عليـه الخرافـات، يريـد أن يغيـر البنيـة الفوقيـة والتحتيـة، تغييـرا قائمـا علـى المنطـق والعلمـي، جـاء الأحمـر مـع الطلبـة للقيـام بعمليـات تطوعيـة volantaria، لمسـح الأوهـام: «تـرى كـم ينبغـي مـن الوقت لاقتلاع الخرافات من أذهان الناس؟ !

- لم أتكلم فضلت الاحتفاظ بأفكاري، رغم أن تساؤلها كان يستلزم جوابا.
- أجابها الأحمر بسؤال غريب:
- وماذا تضعين في رؤوسهم بدل الخرافات؟
- ماذا أضع؟ أضع الحقيقة...
- أي حقيقة؟
- الحقيقة العلمية التي تربط الأشياء بأسبابها وغاياتها؟
- هذا الكلام نفسه خرافة ! الحقيقة العلمية التي...
- الخرافة أيضا لها أسبابها وغاياتها !
- وأنت ما تضع مكان الخرافات؟

أنـا؟ لسـت أدري... ربمـا أحوّلهـا إلـى أحـلام حمـراء بمسـتقبل يلمسـه أشـد الخيالات ضيقا.

قلت له مازحا:

- إذن لهذا سميت الأحمر ! لأن أحلامك حمراء...
- الأحمر هو اسمي الحقيقي، هو لوني، هو أحلامي»[2]

---

(1) الجازية و الدراويش ص 20 .

(2) م ، ن، ص 61 ، 62.

أراد البطل الاشتراكي تحطيم الحاضر والماضي والقضاء على تابوهات القرية، الراسخة والمتجذرة، أراد تغيير عقليات رسختها مرجعيات ثقافية واجتماعية، هناك تفاوت بين القاعدة والبنية الفوقية، القاعدة ذات مرجعيات خرافية، وأراد الأحمر أن يعيد لها سلطتها الإنسانية ويخلصها من سلطة الدراويش وديكتاتورية الشامبيط، البطل اليساري يشتغل على الفكر الثوري، وينزع نحو تحرير الإنسان من القيم الماضوية وتقليص فعلها الوظيفي[1]، وقام بخطوة جريئة استشرف منها الدشرويون قيام الساعة: «لقد جاءت الجازية إلى "الحضرة" ! الجازية التي تشبه الحلم... علت صيحات الدراويش، رهيبة، تطلب المناجل، اللحظة جد عظيمة، وجد خطيرة! الجازية أتت للحضرة، الأمر عظيم»[2] الجازية حلم، أراد الأحمر أن يحققه متحديا بذلك الدراويش والسكان والشامبيط، وأعلن تحديه بالرقص مع الممنوع: « كانت العيون مصوبة نحو الأحمر ! لكن الأحمر كان رأى تجمع ضوء البرق على الجازية، فاتجه نحوها يشق صفوف النساء ومد يده إليها...

... قامت الجازية، وتهامست الأصوات: « قامت الجازية لم تمانع»! جرها الأحمر إلى الرحبة وسط الدراويش، لم يتمكن من رؤية وجهها، هم بنزع اللثام عن وجهها لكنها منعته! قدم لها منجلا فلعقته! راقصها فراقصته !يا لها! عقول القرويين كادت تطير من رؤوسهم»[3] لم ترفض الجازية الأحمر، تواصلت معه، أرادت بدورها التغيير، وتحمست لفعل الأحمر، الذي يعي ظروف القرية التي حنطتها المعتقدات الباطلة، من أجل تشكيل ظروف ملائمة للإنسان، أو كما يقول ماركس: «يجب تشكيل الظروف على نحو إنساني»[4] قدم الطالب الأحمر قبل موته دراسة

(1) ينظر الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ص 95.

(2) الجازية والدراويش ص 80.

(3) م ، ن، ص 83.

(4) روجيه غارودي : الماركسية ص 117.

تبين عدم ملائمة القرية التي أراد الشامبيط بناءها، هذا ما جاء في حوار صافية مع الطيب

«- جئتك بأخبار تسرك

-أخبار تسرني؟

- الاحمر ترك تقريرا هاما....

- ترك تقريرا؟

- تقريرا ذا أهمية كبرى يتعلق بالسد وبموقع القرية الجديدة، التي وهب الشامبيط قطعة أرض لتبنى فيها...

... ماذا قال في هذه الدراسة؟

- رأيه أن مشروع السد المقترح فاسد في الأساس المياه التي يمكن تجميعها فيه قليلة، لأنها تغور في الصخور إلى أعماق لا يعرف أحد مداها، قبل أن تصل إلى السد... وبخصوص القرية الجديدة، أو قرية الشامبيط كما يسميها السكان فإن الأرض التي بنيت عليها غير صالحة تماما سواء من جهة المناخ أو من جهة التربة»[1] الأحمر يحمل قيمة إيجابية، تتجلى في الفعل الثوري الموجه لسكان الدشرة، رغم علاقته المتوترة معهم، الأحمر طالب عرف بهذه الكنية surnom ، التي يستجيب لكافة إمكاناته الدلالية، لأن التعامل مع القرويين وما يحملونه من قيم الخيبة والخوف هو تعطيل لثورة التغيير التي يؤديها الأحمر، قصد استثمار آليات الرفض، رفض الحاضر والماضي والحلم بمستقبل واعد يغير أوضاع القرية، ويدفعها إلى الفعل الحضاري، ويخلصها من سلطة الدراويش، وإقطاعية الشامبيط، لكن لم ينته إلى «الكل اليوتوبي» لم يصل إلى تحقيق الحلم، لكن ترك تلك الافكار

(1) الجازية و الدراويش ص 165.

الحالمة، حتى تأتي اللحظة المواتية التي تقضي على نقائص الواقع وتحوله إلى الاكتمال.

أما في "الشمعة الدهاليز" تتمظهر يوتوبيا "وطار" من خلال البطل اليساري الذي يؤمن بالتغيير ويرفض الواقع انطلاقا من الحتمية التاريخية في الفكر الاشتراكي، فالوعي البشري يولد، ينمو ويتطور ليصبح قادرا على السيطرة[1] قدرة الانسان وحدها القادرة على التغيير، متى امتلك الوعي والإيمان بقضيته.

يعيش البطل في "الشمعة والدهاليز" حالة اغتراب شديد ويحاول البحث عن أمل يجعله يتعلق بالواقع المرير والأمل يقوده إلى الحلم، يعيش في دهليزه وحيدا حتى لا يحمل عدوى العنف التي تؤطر واقعه: «أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه أتحول إلى دهليز مظلم، متعدد الجوانب والسراديب والأغوار لا يقتحمه مقتحم، مهما حاول، وهذا عقابا لجميع الآخرين على تفاهتهم»[2] حدث له تحول transformation وتشيؤ رافضا الواقع والتواصل مع الإنسان الزائف الذي لا يدرك حقيقته: «ويكفيه أنه أدرك أن قومه، ومعظم الأقوام المحيطين بقومه في ما يسمى بالعالم الثالث أو النامي، أغنام، إن حاولوا اقتحام الدهليز تاهوا إلى أبد الآبدين، ولأنهم لم يدركوا هذه الحقيقة، ولا يحاولون إدراكها، فإنه عاقبهم، بأن تحول هو نفسه إلى دهليز»[3] حدث المسخ métamorphose على مستوى الآخر والتشيؤ للبطل المحوري، الآخر لا يملك أفكارا ولا كيف يشغلها إن وجدت لأنه يفتقد القوة، قوة الممارسة في الواقع، والعمل الذي يغير كل

---

(1) ينظر هنري لوفيفر : الماركسية ، تر : حبيب نصر الله ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت ، ط الاولى ، 1433 هـ ، 2012 ص 80.

(2) الشمعة و الدهاليز ص 9.

(3) م ، ن، ص 11.

شيء، أي تأويل الأفكار التأمليةspéculative إلى ممارسة على أرض الواقع كما يقول ماركس. [1]

لكن هذا الرفض وعدم التواصل مع الواقع لا يستمر طويلا، حيث يحاول البطل الماركسي الاندماج مع هؤلاء الشبان المندفعين الذين يحلمون بالبديل الإيديولوجي، الذي ينقذ واقعهم، الحلم الجديد أو الخيار الإسلامي الذي راحوا يرفعون شعاره: «لا إله إلا الله، محمد رسول لله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله»[2] الحلم البديل، خيار شعبي في أصله وبديل روحي، يقوم على الايمان بالقيم الروحية الموحدة للإنسانية، وتبعد المجتمع عن الإيديولوجيات الموغلة في المادية بشرط ألا يؤطره العنف والدموية التي ارتبطت بالأنساق الدينية:« أقول لكم ولغيركم إن هذا الحلم ينبغي أن لا يتحطم على الأقل بهذا الشكل الغبي

- وهل ترانا نحطمه أيها الشاعر غريب الأمر؟

- إن البنادق تحدث في النفس العزة، والعزة تتلف الحكمة وتخلق الحمق»[3] الفعل الثوري وإحداث التغيير يحتاج إلى العقل ومنطقة الأفعال، لا العنف والذبح والقتل والاغتيال التي تؤدي إلى اهتزاز المجتمع.

وسط هذه التراكمات الإيديولوجية - الدهاليز- بحث البطل عن شمعة تضيء الدهاليز[4] فلم يعثر عليها إلا في الحلم: «وتجلت له بعينيها الدعجاوين اللتين تحمل نظراتهما إيحاء متواصلا باستغاثة وطلب نجدة من وحدة وعزلة قاتلتين، وظمإ مزمن للحنان والعطف، بقوامها الطويل الرشيق، تتسربل ثوبا عسلي اللون،

---

(1) ينظر روجيه غارودي: الماركسية ص 36.

(2) الشمعة و الدهاليز ص 17.

(3) م ، ن، ص 24.

(4) ينظر لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية، بين الإيديولوجية وجماليات الرواية، جمعية عمال المطابع التعاونية، الأردن د ط ، 2004، ص 89.

وتغطي رأسها بحجاب أبيض، تجلت شمعة تتوهج في قلبه نورا»[1] الخيزران، المرأة الحلم، الشمعة التي تتجلى وسط الدهاليز، تنطلق حركة السرد من الشاعر الذي رأت عيناه الخيزران، وما تقدمه عيناه محكوم بصورة الذكورة ولا ينزاح في تقديمه للواقع المدهلز الذي يبحث عن شمعة تنير ظلامه: «تراءت مرة أخرى في ثوبها العسلي الرجراج، وخمارها الأبيض الذي يلف رأسها ويغطي عنقها الطويل، ثم ينحدر على كتفيها، فيجعلها شبيهة بشمعة متقدة، يسيل الشمع على جوانبها.

في نظرتها استغاثة واستفسار، وفي بسمتها تودد وانكسار وفي حركتها تئن، يشي بمفاتن تعمل جاهدة على دفنها»[2] هذه أحاسيس الشاعر لحظة اللقاء وحين يرى الجسد الأنثوي الذي يحمل دلالة الوطن، الذي يشكل وجوده ويحلم بمثاليته، ومن منطلقه الإيديولوجي يحلم بوطن ينتظم وفق المبادئ الشيوعية، ويرفض سياسة التكيف مع الوضع المتأزم، ويرى الخلاص في حضارة تكرس وتنتصر لمركزية الإنسان[3]، يتبين هذا من خلال حواره مع عمار بن ياسر «- يا صاحبي هناك قوانين تتحكم في سير التاريخ لا ينبغي تجاهلها، ولابد من الاستفادة من دروس التاريخ، لقد قتلت الخيزران الأم البربرية ابنا لها لتولي ابنا آخر على رأس الحكم

- وهل كنت تفترض انهيار الامبراطورية السوفياتية

- فقط كنت افترض، وفي الحقيقة لا أفترض، إنما أتلمس معالم قيام حضارة جديدة

- وها هي الحضارة الإسلامية تعود...

- الحضارة التي أتصورها يغيب فيها السيد، بينما تبقى السيادة ويبقى المسود، إنها حضارة الانسان الآلي»[4] الحضارة التي يحلم بتحققها هي التي تقوم

(1) الشمعة و الدهاليز ص 30.

(2) م ، ن، ص 41.

(3) ينظر تجربة الطاهر وطار الروائية ص 90.

(4) الشمعة و الدهاليز ص 97 ، 98.

على العلم ويحكمها الانسان المسود هي الحضارة التي تكتسب حضورا فاعلا في نفسه[1] حضارة المساواة وإلغاء الفوارق الاجتماعية، لأن الوطن تحول إلى فضاء صراع واضطهاد وتطرف ودموية، ويجد الشاعر هذه الحضارة في صورة الخيزران «أطلت في مخيلته بوجهها الغلامي، ذي العينين المنتصبتين، في طرف وجهها فتبدوان كأنها لموميياء فرعونية، لنفرتيتي أو لكليوباترا أو كأنها لغزالة... يتراوح لونها بين بياض وسمرة وزرقة ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد آسيوية إفريقية»[2] أمل الشاعر يتجلى في الخيزران ويتمسك بهذا الجمال الذي ينفتح على الأفق الإنساني، دون إلغاء الهوية الوطنية، ويتحول النص السردي إلى لازمة ضاغطة دلاليا وجماليا، تشكل حلما يجمع بين الحضارات الأصلية، وتنطوي على قيم جمالية ودلالية، إنه الوعي في التعامل مع مفهوم السلطة على أساس إنساني متين والجزائر بإرادتها وأصالتها تستطيع أن تقرر من أهو أحق بها، لا أحد يستطيع إخضاعها عنوة، ولا تخضع إلا لصاحب هوية جزائرية أصيلة[3] الجزائر بقيمها ستقرر لمن ستكون أحقية السلطة، الشاعر فيلسوف براكسيسي، يسعى إلى التحرر من كل عنصر إيديولوجي أحادي: «يتراوح لونها بين بياض وسمرة وزرقة، وذلك ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد أسيوية إفريقية»[4] ما زال الشاعر يبحث عن «يوتوبيا الخلاص»[5] كما تسميها الناقدة " لينة عوض" لهذا الوطن الموجوع، ووسط الدهاليز يلمع نور ضئيل بدأ يخترق ظلماتها: «الجميع واثق من أن كل ما حدث في هذا البلد، عارض زائف، وأن الطريق مع ذلك مسدود، أمام تغيير نافع.

---

(1) ينظر تجربة الطاهر وطار الروائية ص 90.

(2) الشمعة و الدهاليز ص 100.

(3) تجربة الطاهر وطار الروائية ص 91.

(4) الشمعة و الدهاليز ص 100.

(5) تجربة الطاهر وطار الروائية ص 92.

لكن هناك ومضات ضوء خافت ترسله شمعة ما في منارة ما، في دهليز ما، تجتذب أناسا آخرين»[1] العبثية التي يستشعرها الشاعر حوله، تتحول إلى أمل يرتبط بيوتوبيا الخلاص "الخيزران" يراها قادمة، يمتزج الحلم بالواقع، يتحول الاعجاب إلى عشق، يخترق كل تابوهات الدنيا: «تخرج من خلف الخواء تركب دراجة صدئة تبصرها قدامك على بساط أخضر يملأ كل الأفاق ... الخيزران تهتف من أعماقك، من كيان كيانك، الخيزران، يعم الضباب، يمحي البساط الأخضر، لا وراء، لا أمام، لا يمين ولا شمال»[2] يعلن السارد عن رفضه المطلق لتعدد الإيديولوجيات، الذي سيفضي إلى قيمة سلبية غير قادرة على تغيير الواقع، ويتسع نطاق العدوى الوبائي، مع صعوبة القضاء عليها مما يؤشر لاحتمالية التصدع والتفكك الاجتماعي ويبقى حلم "الخيزران" يسيطر على الشاعر، ليبعث فيه الأمل، الذي سيخترق العتمة وينير الأرواح والأفضية: «آه عيناها تملأن الكون، كل حرف في هذه الوريقات من سواد عينيها، كل بياض في هذه الوريقات من دعج عينييها هي طريقى إليه بنور الشمعة تستضيء الدهاليز وفي المتاهات يجد كل ضال شمعته ولا مناص من أجل أن يمارس الكائن كينونته»[3] الخلاص يكون بالمعرفة، التي تمثل مركز انبعاث النور من الدهاليز المتصارعة، إن الفضاء الطبيعي "الدهاليز" يحقق الغياب غياب الحياة وإحلال الموت، بعدما أحدث التعصب الدوغمائي شرخا بين الذوات، التي ترتبط بالمكان، وتشكل علاقة انتماء للفضاء لأن:« للفضاء أهمية قصوى في تشكل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته منذ مراحله الأولى. ومن هذا الارتباط يبرز الوعي والإحساس عند الفرد بالانتماء إلى الفضاء المحدد»[4] لكن القطيعة مع المكان أدت إلى التنافر الذي غذّ الصراع لأغراض سياسية واقتصادية وفكرية،

(1) الشمعة والدهاليز ص 115.

(2) م ، ن، ص 151 ، 152.

(3) الشمعة والدهاليز ص 147.

(4) قال الراوى ص 271.

وتبقى الشمعة الأيقونة التي تقضي على الوهم الإيديولوجي الذي حول الحياة إلى عبثية، ورطت المجتمع الجزائري في عشرية سوداء، يحكمها التطرف والدوغمائية التي أطرت عمليات القتل وعمقت الجراح والشمعة تحمل دلالة ايجابية فعاله في نشر النور والأمل.

وفي رواية "الخنازير" التي تنتقد الانتهازية والبيروقراطية والفساد، التي أدت إلى تفاوت طبقي رهيب، يتحول البراكسيس إلى يوتوبيا لدى الطبقة المقهورة والمقموعة والمتشبعة بالفكر الثوري والتي تتبنى الحلم لتحقيق طموحاتها: «أنتن لا تأكلن... فقط تفكرن، توزعن الطعام، حركاتكن تدل على غيبوبة، على وعي، فيها ما قبل الوعي... ما بعده ... ما فوقه... هل تشعرن؟ مهمومات تعشن عالما آخر، عالمكن عميق، شاسع مظلم، مضبب، إنما ضبابه نور ...لا يعرفه غيركن معرفة موقوفة... قاصرة عليكن... حتى أنتن... فقط تتخيلنه»[1] الملفوظ السردي مؤشر لفهم الذات والخلاص من القهر، الذي لن يكون إلا بالثورة، لكنها ثورة لا تتحقق إلا على مستوى الأحلام، ويستمر الأمل في التغيير:« قوموا يا أطفال! الخيمة! من حولها اغرسوا الأزهار... أريدها جنة أفضل من الجنة!كل شيء اخضر! اغرسوا غنوا... لا تترددوا... لا تخافوا... غنوا... بصوت واحد... أمامية! الثورة الزراعية!

- وأنا ذاهب معكم؟ تقبلوني أغرس معهم... أغني...»[2] تتواصل لغة التغيير، لتأسيس فضاء حالم، أخضر لا تحاصر فيه الحياة، تمتزج بإيقاع النشيد الثوري الاشتراكي " أمامية" "الثورة الزراعية"، بوصفها تمثل الهامش المقصي من المركز، والفلنتاريا Volontaria من مقدسات المهمش، والتي تشكل الوعي بطبيعة الصراع الفكري بين الخنازير وطبقات الشعب التي تعاني من فساد الحكام،

(1) الخنازير ص 46 ، 47.

(2) م ، ن، ص 48 – 79.

والعمليات التطوعية تمنح الإنسان الحياة، وتمنح المكان جمالا يحتشد بالإشارات السيميائية، التي تدلل على تحول المكان أو المخيم إلى ورشة لرسم الأحلام، أحلام أبناء "البروليتاريا": «الآن مسابقة الرسم على الرمال، انتهت القيلولة.. أخيرا! أطفال يرسمون، كل ينفذ فكرة، رسم جسم إنسان؟.. يجب.. الطفل الرجل يتحمس...
- أنتم! نرسم جسم إنسان.. أفضل من أي شيء.. سننجح!لا أشك!..

تقبلون على الرمل، الأيدي تعمل بلطف، جسم إنسان، لا شيء أروع! .. رجل قوي، عضلات مفتولة، ساقان قاويتان، إنما الرأس ينظر بين الرجلين! بطن منتفخ، رأس صغير، فكرة رائعة! رسم عبقري! الكل شارك فيه، إنما الفكرة له، من ابتكاره.. الطفل الرجل الذكي...»[1] الحلم في المخيم يتحول إلى لوحة رسم عليها الإنسان الذي يمتلك وعيا جمعيا، وانتماء إلى المكان، - المخيم- المحمل بدلالات القهر، قهر الحركي الذي كرس العداوة بفضل نفوذه، لأنه يمثل البؤرة المركزية التي تعمل على تهميش الآخر، ويعمل على تكرار الماضي واستعادة سلطة العنف وخلق الطبقية، وتبقى الحياة متاحة للهامش ما دام يحلم ببناء مدينة الأحلام.

ويمثل الانتماء إلى المدينة - في رواية "حمائم الشفق"- التي أرادت السلطة ترحيل سكانها والاستيلاء عليها، انتماء للماضي بأحلامه وقيمه، واستمراريتها استمرار لهذه اليوتوبيا «كنتم قد خلقتم نبؤتكم الفريدة متناقلين شعارها المحمس للأفئدة النابضة كالريح إذ تنفخ في البحر ميلاد عاصفة هوجاء لن تتأخر عن ابراز عضلاتها المتوفزة التي لم يكن يشعر بها سواكم وقد تسلحتم بلا مرئية مدافعها النفسية تلك التي لم تكن الأسوار لتمثل شيئا بالمقارنة مع مفعولها الكاسح المغير متشبعا متسللا عبر عروقكم وشراييكم وأوردتكم لكأنه أكسير عجيب يبلسم العضلات بقوة جديدة نابعة من عالم مجهول لا أحد يستطيع الاستيلاء على مدينتكم

(1) الخنازير ص 113 ، 114 .

مـا دام وليهـا الملـثم بـالأحمر يبرنسـها بنصـاعة برنوسـه المقـردش مـن أنقـى الأصـواف الجبليـة والمنسـوج بأصـفى الخيـوط الحريريـة البيضـاء تلـك التـي لا تسـتخلص إلا مـن أغنـام لا ينـي ثلـج الأكمـة الشـاهقة هنـاك يكلـل رؤوسـها بحليـب الأيـام السـخية»[1] سـكان المدينـة البيضـاء تـربطهم علاقـة احتوائيـة بهـا وهـي التـي تحـدد هـويتهم، والـذات محتويـة فـي الموضـوع حسـب برنـامج "غريمـاس Greimas" السـردي، فـلا يمكـن الانفصـال عـن المدينـة حتـى بقـوة جيـوش الغـزاة، والارتبـاط بالمدينـة ارتبـاط طوبـاوي شـوفيني لا يمكـن قهـره حتـى بأولئـك القراصـنة «كـان الغـزاة يعتقـدون أن النصـر يخـونهم فـي تلـك المـرة، فأخـذوا - لمـا وقعـوا فـي الفـخ- يسـتعدون لآخـر هجـوم يسـحقون بـه- حسـب تعبيـر أمبراطـور زمانـه - أفـول الجيـوش البربريـة- كمـا يصـفها الأمبراطـور ذاتـه لبعـث الحمـاس فـي قراصـنته- المتقهقـرة إلـى مـا وراء الأسـوار، بيـد أنكـم كنـتم تعلمـون أن الـزمن يسـاندكم»[2] يعلـن هـذا الملفـوظ عـن عجـز الغـزاة فـي فصـل السـكان عـن مـدينتهم، لا يمكـن تحويـل وجـودهم إلـى فضـاء آخـرو انتـزاع هـويتهم، التـي تتحقـق بتواجـدهم فـي هـذا الفضـاء الأبـيض، والأبـيض مركـزي يثـري تقنيـات الروايـة مـن سـرد ووصـف وحـوار، بالأمـل الحاضـر مـع كـل ذكـر للمدينـة، والواقـع الاحتلالـي الـذي يفـرض حضـوره، يقابلـه رفـض مـن قبـل السـكان الـذين يرفضـون الرحيـل ويصـارعون مـن أجـل البقـاء، لأن الانتمـاء للمدينـة البيضـاء يجـدد حيـاتهم وطقوسـهم اليوميـة: «لا ريـح إلا أنـتم وقـد ركبـتم جنـون الاسـتماتة ذودوا عـن المدينـة المحبوبـة إذ لـم يكـن فـي الـدنيا شـيء يعـادل ولعلكـم بعشـقها كمـا لـم يكـن فـي المعمـورة جـيش قـادر علـى افتكاكهـا مـن أحضـانكم أنـتم الفحـول الـذين أسـرهم خليجهـا بـين فكيـه إلـى الأبـد مسلسـلا افئـدتكم بأصـفاد العشـق الولهـان»[3] يفصـح هـذا الملفـوظ عـن أحاسـيس طريـة باتجـاه

(1) حمائم الشفق ص 154.

(2) م ، ن، ص 156.

(3) م ، ن، ص 160.

المدينة المقدسة، التي أراد الغزاة تحويلها إلى خراب وتدنيسها، وتغريب سكانها تغريبا قسريا واستنزاف أحلامها، وتستبيح السلطة تدمير المدينة، وحولت حاضرها إلى يباب، بعد ما كانت متحفا للألفة والحميمية، وتباع المدينة بأحلامها مثلما بيعت غرناطة: «شيخ المدينة أبرم اتفاقية الاستسلام باع المدينة العذراء، مقابل تمكينه من مغادرة أسوارها من ثقب مفتاح بابها الشرقي، حاملا ما كنزته صنادقه من غنائم القراصنة... بأعين دامعة يائسة رأيتم جيش الغزاة يعيث في أزقة المدينة ومنازلها وصوامعها وحامياتها تخريبا وتدميرا»[1] يكشف النص السردي الحصار الذي فرض على المدينة والضربات التترية، والعنف الممارس على مظاهر ثقافتها، وسكانها الذين يبحثون في فضاءاتها عن مكان ليس ملوثا ببراغمتية السلطة، وهمجية الغزاة: «إلى الجبل لجأتم إذن، عصافير نشوى احتفت بكم في تغريدات حلوة شنفت أذانكم الحزينة مبلسمة طبلاتها المثقوبة من جراء دوي المدافع وانفجارات القذائف المفرقعة وناترة عن شفاهكم الجافة المتشققة لما عانته من عطش الركض بلا روية عبر الصخور الناتئة، بسمات رقيقة أخذت تتسع رويدا إلى أن انفجرت أفواهكم عن ضحكات أعراس للآمال المتولدة من العدم»[2] ما بقى إلا ذاكرتها التي تنزف من الهمجية واستبداد السلطة التي اغتالت الحياة وقيم الحق والخير والجمال ولم يبق إلا الموت ومع ذلك يستمر حلم العودة إلى المدينة المعشوقة: «ونظرا لأنهم ولدوا في أحضان الجبل وفجاجه الجدباء، فإنهم صاروا يحلمون بما بعد الجلاء حيث قد تفتح لهم المدينة ذراعيها ضامة إياهم إلى صدرها الكاعب لإرضاعهم حليبا سرعان ما يشيّد قصورا فخمة وحدائق غناء ونساء سخيات، ناهيك الأسفار عبر عواصم العالم»[3] يتما هي المكون الشخصي مع

(1) حمائم الشفق ص 160، 161.

(2) م، ن ص 190

(3) م، ن ص 190

المكـون المكـاني، الـذي يحمـل دلالـة طوباويـة، المدينـة تعيـد الطمأنينـة إلـى السـكان، والعـودة إليهـا هـي إدانـة وتحـدي لسـلطة الجـلاوزة، وتسـير أحـلام السـكان فـي اتجـاه تشـكيل المسـتقبل، الـذي يتكـرس بـالرجوع إلـى المدينـة، ومحاولـة إجهـاض العلاقـة بـين السـكان ومـدينتهم مـن قبيـل العبـث، إذ سـرعان مـا تتحـول الأحـلام إلـى حقيقـة، تهـزم الغـزاة وعملاءهـم الجـلاوزة: «وأخيـرا انفجـر ينبـوع النصـر مكونـا جـدولا أخـذ يكبـر ويكبـر حتـى فـاض علـى الغـزاة نهـرا جـرارا... انـبلج صـبح الجـلاء ذات يـوم راشـا بأشـعة شـمس صـيفية حـارة أفـول الغـزاة المتقهقـرة بـلا تـوان إلـى مراكبهـا وسـفنها قصـد اللجـوء إلـى موطنهـا هنـاك وراء زرقـة البحـر المجلـو الضـاحكة أمواجـه بأسـنان ناصـعة... مـرة أخـرى كانـت الخدعـة فـي الميعـاد، فكبـاش متناطحـة علـى شـاه هرمـة، كـان المشـايخ قـد أصـيبوا بحمـى التنـاحرات الأحشـائية للاسـتيلاء علـى عـرش المدينـة... لـم يكـن يشـغلها شـيء كإشـعال فتيـل التصـفية الجهنميـة لبعضـهم الـبعض»[1] عـاد للمدينـة اسـتقرارها واسـترجعت حيويتهـا، وانكسـرت الصـورة القاتمـة التـي أفرزتهـا الأوضـاع المتأزمـة التـي فرضـها الآخـر L'autre القـادم مـن وراء البحـر، ويتطـور المسـار السـردي، ليسـتكمل الحكـي حـول تشـكيل فضـاء المدينـة المولـودة مـن جديـد والمتسـربلة بالحـب، وبانتقـال السـرد إلـى ضـمير الغائـب يبقـى المكـان يشـكل عنصـرا مركزيـا فـي الـنص يحـوى هويـة الرسـام البطـل، وتـأثير الفضـاء العميـق جعلـه يسـتوحي منـه كـل دلالات الحـب، التـي تتمظهـر فـي لوحاتـه: «غيـر أن الرسـام كـان قـد غـرس ريشـته ذات يـوم فـي بحـر لوحـة رائعـة، منبئـا بـاقتراب دلـك الصـبح الصـافي، المذهبـة شمسـه الخجولـة لأمواجـه المعربـدة جـدلا بـانبلاج «صـبح الخـلاص» عنـوان اللوحـة الفريـدة يتيمـة هـذا الـزمن الغريـب، صـبحهن بـلا ريـب إذ ظهـرن فـي تلـك اللوحـة غيومـا رقيقـة بـل أسـلاكها ذهبيـة تتشـابك منبلجـة مـن وراء

(1) حمائم الشفق ص 191 .

الأفـق»[1] الحضــور الأنثــوي ارتــبط أيضــا بالمكــان الطوبــوي، وتجربــة الحضــور المرئــي مـن خـلال اللوحـة الفريـدة، البطـل الفعلـي فـي هـذه الروايـة، التـي تكشـف عـن آمـال المدينــة فــي غـد ذهبــي، وللألـوان حضـور طـاغ فـي الحمـائم، واللـون الـذهبي لـه دلالـة توصـيل المعـاني التـي تحيـل إلـى الجمـال، جمـال الحـق الـذي يبحـث عنـه وجمـال الحــب[2] الــذي يتجســد مــن خــلال -هــن- والمــزج بــين الســارد الــذاتي والســارد الموضـوعي كشـف هويـة الـنص، الـذي أنسـن المدينـة المقموعـة مـن الآخـر، لكـن أغـرم بهـا السـكان إلـى درجـة الهيـام، والتمـاهي الـذي يقضـي علـى الثنائيـة ويصـبح الإنسـان هـو المدينــة، والمدينــة هــي الإنســان أمــا فــي روايــة "ألــف وعــام مــن الحنــين"، تســير المنامــة حـول تحقيـق أحلامهـا ونشـدان التغييـر مـن خـلال البطـل الإشـتراكي الـذي يـرفض قمـع الحــاكم للمدينــة بمســخها مــن مدينــة صــحراوية إلــى أخــرى بحريــة، هــذا مــا يوضــحه الـنص السـردي الآتـي: «كـان أهـل المنامـة علـى علـم بـأن الحـاكم لا يـزال يجتـر مرارتـه علـى أثـر فشـله فـي اسـتنزال المطـر الاصـطناعي الـذي أراد أن يغـرق بـه البلـدة ويحولهـا إلــى مدينــة بحريــة»[3] فضــاء المنامــة مشــحون بــدلالات الوحشــة التــي يعكســها مناخهــا الصــحراوي، الــذي يحيــل إلــى العطــش وطلــب الارتــواء، الارتــواء الجســدي الــذي يتحقـق بالإشـباع الجنسـي مـن خـلال الشخصـية المحوريـة، لأن لفظـة الصـحراء:« إذا نظــر إليهــا مــن زاويــة معناهــا المجــازي ســتكون صــالحة أيضــا لمــدلول إطفــاء الرغبــة»[4] مدينــة المنامــة تعــيش عمليــة تحــول بــل مســخ لــم يكتمــل، المدينــة وعــاء للأحـلام والحنـين بـين أهـم شخصـيات السـرد، وهـي فـي رحلـة البحـث عـن التغييـر

(1) حمائم الشفق ، ص 205.

(2) ينظر ضاري مظهر صالح : دلالة اللون في زمن أهل التحقيق ، تموز للطباعة و النشر و التوزيع ، العراق ط الاولى ، 2011 ص 267

(3) ألف و عام من الحنين ص 142.

(4) حميد لحمداني: القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة أنفوفاس، المغرب، ط الأولى، 2015 ص 57.

والتحول، من فضاء صحراوي إلى فضاء بحري، مشروع تريد تجسيده السلطة القامعة، وهو انتهاك آخر لجسد الطبيعة، تريد السلطة تحطيمه وجعله مفرغا من الحميمية التي تربطه بساكنيه، من أجل إغراقهم في واقع غريب، حتى تهتم هي بمشاريعها المربحة مع أمراء البترول والشركات المتعددة الجنسيات، مما ولد كرها بين الحاكم وسكان المنامة:« على أنه من البديهي أن أهل المنامة لم يحبوا حاكمهم كثيرا بسبب اختلاساته البترولية وأكباشه المستوردة»[1] المركزية القمعية للسلطة تؤدي للبحث عن حياة مثالية، لا توجد إلا في أحلام السكان، وكان من الممكن أن تكون المنامة: «... كان في مقدورها أن تحول هذه البلدة التي نكبت بصلفها وبغرائب سكانها وبشجع حاكمها الأسطورى إلى فردوس، والحقيقة هي أن هذا الحاكم فوضته السلطات المركزية في البداية لتطبيق مشروع ري كبير، وسرعان ما وقع المشروع طي النسيان، وأدرج بين الأمور الثانوية التافهة التي تجاوزها الزمن»[2] الفضاء الصحراوي له ما يؤهله ليصبح فضاء جميلا، وانتقاء السرد له، لإمكانياته الجمالية التي أهلته لتأسيس نص روائي يرتكز على الايقاع السردي والمفارقة والتواتر، ومن المفردات المتواترة مفردة "ابن خلدون" الذي احتوته ذات يوم المنامة، ويتقاسم البطولة مع محمد عديم اللقب، ويؤشر السرد إلى انتهاك المدينة من قبل الأجانب الذين حولوا الأحلام إلى حقيقة ديكوريه، ويستيقظ سكان المنامة على مدينة جديدة عجيبة، تتموقع في فضاء مدينتهم البائسة: «التبست المنامة في أعين الناظرين إليها ذات صباح، وبدت وكأنها سيجت بالآلات العملاقة التي نصبت عبر أرجائها.... بسط الريح الطائرة على ارتفاع خفيض، ساعات مائية لقياس اللذة، ساعات جدارية لا قرابة لها بصقلية، قارات من الطين، جبال

(1) ألف و عام من الحنين ص 21.

(2) م ، ن ص 22.

الكليمنجارو المصنوعة من السكر، بق ذو عقل، جمال ذات سبع سنامات... انتصبت كل هذه المشاهد العارمة قائمة في ظرف ليلة واحدة حين كان أهل المنامة يغطون في نومهم هادئين، وعندما أسفر الصباح فتحوا أعينهم على سعتها وتناخزوا ورددوا أسماءهم وألقابهم وتواريخ ميلادهم ومهنهم دون جدوى، فقد عجزوا عن التعرف على بلدتهم وعلى بعضهم البعض وعلى أنفسهم بالذات»[1] لقد ارتد زمنهم إلى الليالي، وأصبحت المنامة تتقاطع مع بغداد وتشاركها ديكورها الساحر، ولياليها التي أبهرت الآخر الغربي، وجاء لبعثها من جديد وإعادة غواية الحكي عند شهرزاد، التي أسرت السينما الأمريكية، وحولت الشخصيات الورقية في الليالي إلى صورة مرئية تجسد طاقة الحكي الأنثوي، الذي استمر زمنا طويلا، وغواية السرد عند شهرزاد غيرت مسار السلطة الشهريارية، وتحول الخطاب من خطاب العنف الجسدي المتمركز حول الخيانة إلى خطاب العفو وتحقيق التواصل الروحي والجسدي ومن ثم نهاية شقاء الجسد.

أما رواية "الفاجعة" فأحلام شخصياتها كثيرة، في فضاء نوميدا أمدوكال ذات النظام الجملكي، وهو نحت لمفردتي الجمهوري/ الملكي، تتشاكل الأحلام كما تتشاكل الشخوص لكنها تمثل شخصا واحدا، تخلى كل واحد عن إرادته لصالح الحاكم كما يقول "بوسييه"[2] ولم يبق لهم من إرادتهم غير الأحلام، التي قد يتدخل شهريار بن المقتدر ويحد جموحها ويضبطها، فالحاكم هدية إلهية كاريزمية karisma[3] يقدس الكرسي والسكان يقدسونه، يمارس سلطته الخارقة بكل آلياتها

(1) ألف و عام من الحنين ص 154، 155.

(2) ينظر جان جاك شوفلييه: تاريخ الفكر السياسي تر محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت، د ط ، 1986 ص 342.

(3) الكريزما معناها الهدية الالهية، حيث تكون هناك مغناطيسية في الشخصية تشد الناس إليها حتى قبل أن يعرفوا ماهيتها وهي تعطي انطباعا بأنها شيء لا يمكن تعلمه واتقانه واكتسابه، كما يعني التأثير الذي تمارسه شخصية سياسية خارقة على الجماهير، ثامر عباس: تقديس الزعامة، دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، منشورات الاختلاف الجزائر، ضفاف لبنان، دار الامان، المغرب ط الأولى، 2015 ص 487،488.

من قمع وسلب وإبادة، وغيرها من الوسائل السياسية، وتتحول الشخصيات إلى كائنات مسلوبة الإرادة، لكن لديها أحلامها وآمالها، في استشراف مستقبل يوتوبي: «أصبح الناس على يقين أن ما يحدث يمكن أن ينتهي ذات يوم كما تنبأ له البشير، حنين المدن البعيدة وأوجاع الحزن العميق وذاكرة الذين لم ينسوا تدوين هزائم ملوك غرناطة، أرأيت يا عمي الطاووس البحر لم يفقد أحلامه والسماء لن تخسر زرقتها»[1] النص السردي يجسد رفض الواقع، واقع الجملكية، وهو مؤشر على تخلص الذات من سلطة الخضوع المفضية إلى الإذعان والخوف من الآخر، الزعيم، القامع للحريات من أجل إخضاع الشعوب التي تتعايش معه بواسطة الرهبة والامتثال، والتي بإمكانها عدم الاستسلام لضغوطه والتخلص من أخطار اليتوبيا وأكاذيب الإيديولوجيا: «ن. ف. ق. و. لم يعرفها الحكيم، حتى وهو يغسل يديه وذاكرته في دم محظياته، قلبه مليء بالظلام، لكن يا سيدي، تقول ماريوشا نحن فهمنا وصيتك، أدركنا أنك تدعونا للوحدة لكسر شوكة النون (نحن) الفاء (الفقراء) القاف (قوتنا) الفاء (في)، الواو (وحدتنا) لم تمنع الحيطان السميكة وصول وصاياك، بفضلك ربحنا نصف المدينة»[2] في وحدة الشعوب مرجعية لتجاوز إرادة الحاكم، لأنها من المعطيات التي تكوّن قوتها السوسيولوجية والسياسية، والتي تفضي إلى حياة أفضل في مدينة تدافع عن حريتها بمنظومة ثقافية إيديولوجية: «ولهذا افترضت منذ البداية أن كل ما يقولونه كان موجها ضدي، وضد ناس نوميدا - أمدوكال البسطاء، كنت أتمنى أن أخرج من هذه الحفرة ومن الحجرة الضيقة التي كانت تسد نفسي، بالرغم من جمالها ودهشتها، لكن بأي وجه أقابل ناس المدينة!؟ المدينة التي وصلني، بأنها تدافع بأظافرها، وأنيابها عن حقها في الحياة»[3]

---

(1) رمل الماية ص 407.

(2) م ، ن ص 409.

(3) م ، ن، ص 411.

الإحساس بالانتماء إلى المدينة يتولد عنه الولاء لها، هذا ما أشار إليه البشير الموريسكي في المقطع السابق المشحون بدلالات حب الجملكية والوفاء والانتصار لها، وتستحيل المدينة إلى أيقونة مقدسة تنتظر التغيير وإعلان الثورة: «في يدك خاتم سليمان السحري إلعن الهدوء والطمأنينة وانهض، لرؤية الشمس: إنها تأتيك محمولة في لفافة زرقاء، أنقذ البلاد، من بحر الدم، أعطها رحما جديدا للولادة، بأقصى درجات السذاجة.

قلت لم أفهم ما تريدون الافضاء به، أشياء كثيرة ضاعت عني داخل حديثهم، قالوا نريد أن نقفز بك باتجاه عصر آخر مع احتفاظك بذاكرتك.

- « أوقف هذا البحر من الدم الذي يلوح في الأفق».
- «لا أملك الوسيلة».
- «بل تملك أعماق الناس. لوح بيدك يتبعك الجميع».
- «أنا قلتها للحكيم. لا أنا قادر على حمايته ولا هو قادر على حمايتي»
- «الخراب سيعم البلاد».
- «سنعاود صنع الحياة من جديد».

- «اسمع يا البشير، نقولها لك الآن، صراحة، نريد إلغاء النظام الجملكي، وننصبك ملكا على البلاد»[1] يختزل هذا النص هاجس التغيير والبحث عن قيادة كاريزماتية، تنقل البلاد من النظام الجملكي إلى نظام آخر له القدرة على احتواء الجماهير أو: «قوة تغيير تهيمن بالمعنى الكرامشي على الشارع وتحمل مشروعا تنضوي تحته الجماهير الواسعة وتتمتع بقوة فعلية على تولي الحكم»[2] رحلة البحث عن الرجل المناسب تحتاج إلى دماء، إلى ربيع ثوري، يمكّن من تحقيق العدالة، الهدم

(1) رمل الماية ص 412.

(2) محمد الداهي: من البروليتاريا إلى البرونيتاريا رهانات التغيير الثقافي، مجلة علامات، وزارة الثقافة المغربية العدد 38 ، 2012 ص 71.

و التقويض ثم البناء، للوصول إلى وطن افتراضي متخيل تسود فيه العدالة، وتلغى الفوارق، التي عمل الحكيم شهريار على إرساء دعائمها في نوميدا أمدوكال، ورحم الثورة سينجب أبطالا باستطاعتهم التعبير عن هواجس الشعوب وتنتعش الديمقراطية من جديد وهذا ما يؤشر إليه السارد: «لقد آن الأوان الجمهورية الفتية التي ترفض أن ينتعلها الملوك والسلاطين والجملكيون الجدد، أه يا عباد المعبود، سأكون ههنا بكاملي أو ببعضي، أول شهيد يسقط في الاندفاعية الأولى، لاستعادة أشواق الجمهورية المسروقة التي دفنت تحت الأوامر وبقايا العادات المنقرضة، إني أصرخ يا عباد المعبود، يا عشاق السحر والمدن المسحورة، ارفعوا الاعلام، ارفعوها عاليا!!!؟؟ انظروا إليها بشموخ ولا تستسلموا شخصوا بعيونكم جيدا، حتى تتذكروا أن السماء التي فقدت زرقتها واستعادتها وأن الدماء التي تملأ هذه الاعلام، ليست لعبة هي حياتنا التي سنصنعها بشقاوتنا وأحزاننا ودموعنا»[1] هذه دعوة لإقامة مصالحة مع الجمهورية ، وبعثها من جديد، لأن هيمنة الجملكية وحكيمها بدأت تتبدد، والحراك الشعبي سيؤدي إلى ولادة مدينة جديدة، تحتكم إلى التعددية، تعددية الإيديولوجيات والآراء والبحث عن بدائل للواقع الراهن بكل تجلياته وطقوسه التي أقامها الحكيم "شهريار بن المقتدر" والتي تمتد إلى الماضي البعيد، لا بد من القضاء على كل من يطيح بالجمهورية الفاضلة: «الخوف هو الذي يقتلنا، وهو الذي سيفسد ملامح الجمهورية الفتية، عندما نؤسسها سنطرد الخوف والرعب إلى غير رجعية»[2] إن تأسيس الجمهورية يحتاج إلى وعي مع تطليق الخوف، ولابد من زحزحة هذه المعادلة التي وظفها الحكيم للسيطرة على شعبه، واستثمر كل الوسائل لقمعه، وعندما تسند البطولة للشعب حينها يتحقق حلم التحرر وتنفذ الحرية أو كما يقول "فالح مهدي": «فالشعب الذي تزداد درجة وعيه بنفسه وبظروفه الموضوعية، يستطيع

(1) رمل الماية ص 419.

(2) ن ، م ص 42.

أن يـدرك جيـدا بأنــه أعظـم منقـذ لنفســه»[1] الـوعي الجمعــي هـو مــن يـؤطر الثـورة والتغييــر، حلــم الجملكيــة الــذي حلــم بــه "البشــير" و "المجــدوب" وكــل مــن ينتمــي لنوميـدا- أمـدوكال: «يـا ابنـة أمـي الشـهادة شـرف يـا ماريوشـا، مـن أجـل هـذه المـدن المسـروقة وليسـت نجمـة أو وسـاما يعلـق فـي الصـدر وعلـى الأكتـاف، سيصـعد النشـيد الأندلســي مــن قلــب ســاحات نوميــدا- أمــدوكال، ولــن تقتحمــه إلا أشــعار ســيدي عبــد الـرحمن المجـدوب الـذي لـم يأخـذ مـن الـدنيا سـوى حلمـه الكبيـر، الـذي يصـعب أن يمـوت أو يقتـل، لأنــه ملّكــه لنــاس المدينــة، حـين سـئل يــا سـيدي عــن الجمهوريــة الفتيــة، أيــن وجـدها، تقـول ماريوشـا: قـال لهـم هــي السـحر الـذي لا يلمـس، تصــعد مــن الأكـف كالشـعلة وتسـيح فـي الشـوارع الضـيقة كـالنور، قـالوا لـه هـذا مجـرد حلم.اتركـوه يحلـم يـا ماريوشـــا الأشـــياء العظيمـــة تبـــدأ بـــالأحلام»[2] الحاضـــر المتعلـــق بـــالحلم والأمـــل، يستشــرف المســتقبل الــذي يبشــر بــالتغيير بحثــا عــن الاكتمــال والانفتــاح علــى الآتــي الممتلـئ بالسـعادة، التـي يبحـث عنهـا اليوتوبيـون[3]، والحاضـر والمسـتقبل لـن يكـتملا إلا بالارتــداد إلــى الماضــي، مرحلــة القروســطى بمحمولاتهــا الســلبية والإيجابيــة، فالماضـي والحاضـر ليسـا لحظـة للتـذمر، وإنمـا هـو زمـن البحـث عـن الواقـع المثـالي الـذي يحقـق الأمـل، وسـقوط الماضـي هـو طاقـة ايجابيـة للنهـوض والانبعـاث[4]، والحلـم مـازال قائمـا، وهـو الـوعي الـذي تحملـه الشخصـيات الروايـة، الـوعي بمسـتقبل محمـل بالنزعة التفاؤلية والخلاص: «المبادرة بين أيدينا et celui qui veut peut.

- «يا بني كل ما يدور يقع خارج الحساب وخارج المنطق».
- «البلاد ليست لهم ولن أسلمها لهم على طبق من ذهب»[5]

---

(1) فالح مهدي: البحث عن منقذ، دراسة مقارنة بين ثماني ديانات، دار ابن رشد، بيروت، د ط، 1981 ص 7.

(2) رمل الماية ص 422.

(3) ينظر لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية ص 39.

(4) ينظر تجربة الطاهر وطار الروائية ص 46.

(5) رمل الماية ص 481.

الوجـود لـن يتحقـق إلا بـإرادة التغييـر الـذي يتأسـس مـن خـلال العبـارة المسـكوكة Expression Figée فالنظـام الردعـي الاسـتبدادي الـذي روض السـلام إلـى عنـف، اقتربـت نهايتـه، هـذا مـا يوضـحه الحـوار السـابق بـين "دنيـا زاد" وابنهـا "قمـر الزمـان" خليفـة" شـهريار بـن المقتـدر" لقـد بـدأ إعـلان القطيعـة مـع السـلطة، التـي كرسـت العنـف والحقـد علـى حريـة الشـعب، وتهميشـه مـن خـلال تغييبـه، سيحتضـن الشـعب ثورتـه التـي سـتدمر قمـر الزمـان وريـث شـهريار فـي القمـع: «لـم يجـد مخرجـا أبـدا، الآن الـدنيا كانـت قـد انغلقـت علـى وجهـه، عنـدما فـتح عينيـه لـم يـر إلا أفـواه البنـادق خيـاره الوحيـد إمـا أن يأكـل نفسـه أو يمـوت. كـان يريـد أن يهـرب، لكـن الهـرب كـان مسـتحيلا، كـل الوجـوه التـي تأملهـا كانـت مليئـة بالآمـال والبحـر وحنـين الأشـواق إلـى سـماء تسـتعيد زرقتهـا ونوميـدا أمـدوكال، رفـع المجـدوب صـوته عاليـا، كـان الشـدو قـد بـدأ يخـتلط بالأمطـار التـي ازدادت حـدتها، يـا أبنـاء المـدن المسـروقة، لقـد انتهـت الليلـة السـابعة، البقيـة يجـب أن تصـنعوها أنـتم»[1] انتهـى زمـن الضـعف والانهـزام، تغلبـت اليوتوبيـا علـى إيـديولوجيا السـلطة، وبـدأ زمـن التغييـر، واتضـح مفهـوم الـزمن الآن، والـذي هـو فـي صـالح الشـعوب، التـي أسـرتها السـلطة بقيـود وهميـة، والعلاقـة بـين ذاكـرة الشـعوب وحاضـرها تقـوم علـى المفارقـة! إيـديولوجيا العتمـة السـلطوية فـي مقابـل يوتوبيـا الشـعوب التـي بعثـت الأمـل فانبعثـت الحيـاة وكـان موسـم الخـلاص مـن السـلطة: «هـي ذي الـدنيا تتغيـر، هـذا الفجـر لنـا، بـالرغم مـن أنفـك، هـذه الأمطـار التـي تسـير فـي دمنـا لـن تكـون لـك، هـو ذا البشـير الـذاكرة، لكنـه اسـتعاد حمـود الاشـبيلي، لا يهـم مـن أكـون فـي عينيـه الآن، المجـدوب أو حمـود نفـس الشـيء، كلانـا قـاوم الزيـف المقـنن، وكلانـا مـات مـن أجـل البحـر والمدينـة... مسـد المجـدوب علـى رأس ماريوشـا، ثـم أخـذ البـانجو مـن الأرض وأعـاده إلـى ماريوشـا مـن جديـد وطلـب منهـا أن تعـزف النشـيد الأندلسـي علـى رمـل المايـة... ثـم أفـرش زربيـة السـيد علـي، أراد بعـض النـاس أن ينهـوه، خوفـا مـن

(1) رمل الماية ، ص 48.

البرد والأمواه والانواء، لكنه بحركة يده رفض كل شيء، اعزفي أريد أن أسمعك وأرتاح قليلا»[1] استعادت نوميدا- أمدوكال الحلم المفقود، واسترجعت حياتها وتخلص سكانها من التهميش والقسوة والمعاناة ومن الاختناق السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وتمت الاطاحة بالنظام الديكتاتوري الذي يعد لصيق المجتمعات العربية حيث يصل الحاكم إلى السلطة بتفويض إلهي، لا يزحزحه عن كرسي الزعامة إلا الموت، الذي باستطاعته تدنيس المقدس، وتحول الحاكم من خليفة إلى إله له كل الصلاحيات[2] وهذا ما صرح به رجل الدين الفرنسي Bossies «إنكم آلهة، أي إن لديكم سلطتكم، وإنكم تحملون على جبينكم سمة إلهية»[3] وانفتحت المدينة على زمن جديد لم يستشرفه حكماء الجملكية، زمن محمل بالآمال والمحبة والحياة، انتهى زمن الأقنعة التي ترتديها السلطة، التي تمتلك قدرة التحول والتغير لكن إلى مسخيات ليست أدمية، لأنها إعتادت العفن السلطوي وارتداء الأقنعة: «ماريوشا كانت غارقة في النشيد، يعرفها أنها عندما تبدأ لا تتوقف أبدا، قبل أن يغمض عينيه للمرة الأخيرة، رأى الأشياء التي لا تحدث إلا مرة واحدة في الحياة كانت النيران قد توقفت الكثير من شعلاتها، رأى قبة القصر وقد علاها علم يحمل صورة قوس النصر ونجمة البحارة وكل ألوان قوس قزح، رأى الناس وعيونهم ترقص فرحا... سمع صرير الأبواب الثقيلة التي كانت تفتح هنا وهناك فيعقبها هدير الناس الخارجين وفرحاتهم المتعالية، اعزفي يا ماريوشا، قالها بصوت عادله إشراقه فجأة، اعزفي يا ابنة أمي، للبشير، للناس، لك، لليلة السابعة التي أنهت كل المأساة»[4] هذه تحولات المدينة التي كانت غارقة ومتأزمة، من الممارسات الاستعلائية للحاكم، وتم انقاذ ما تبقى من إنسانية الإنسان، وتلاشى الواقع المظلم، وتعزز حضور الانسان، بعد القضاء على

(1) رمل الماية ص 486.

(2) ينظر سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود ص 248، 249، 250.

(3) تقديس الزعامة ص 517.

(4) رمل الماية ص 487.

الآخر، القامع والمدمر، وانتقلت المدينة من حالة الخراب إلى الانبعاث والتجدد، وهاجس الخوف الشهرياري بددته إرادة التغيير التي اخترقت فجوات إيديولوجيا السلطة.

تركيب:

خاتمة الفصل: أن الإيديولوجيا من المفاهيم التي دار حولها جدل كبير بين المفكرين والفلاسفة، وكان أول ظهور لمصطلح Idéologie مع "Claude de Tracy" الذي حدد مفهومها بكونها نسق من الأفكار، وقد ثار "نابليون" على الإيديولوجيين لأن نظرتهم وهمية، ومع "ماركس" و"أنجلز" ارتبطت الإيديولوجيا بالوعي الزائف الذي يعكس سيطرة طبقة على باقي الطبقات الاجتماعية، وكان نقد "ماركس" موجها لنظرية "هيجل" المثالية! ووظيفة الإيديولوجيا المحورية هي إعطاء الشرعية للطبقة المسيطرة الحاكمة التي تخضع لها البنية التحتية المنتجة والمقهورة في الآن نفسه، ولم يبتعد "عبد الله العروي" عما قاله "ماركس" و "أنجلز" من أن الإيديولوجيا صورة مشوهة للواقع واخفاء للحقيقة ووهم وكذب.

تتعامل الإيديولوجيا مع الخطاب الأدبي، الذي يعد مرآة عاكسة لمختلف الأنساق الفكرية التي تتمظهر من خلال الشخصيات الروائية، كما ارتبط مفهوم السلطة بالإيديولوجيا حيث توظف السلطة كل الآليات لفرض أيديولوجيتها، والرواية الجزائرية قدمت صورة السلطة على اختلاف توجهاتها وأشكالها، وهي حاضرة بقوة تمارس جبروتها ضد الطبقات المقهورة، وتستبد أكثر مع المثقف، الذي يهدد كيانها واستقرارها، يرفض أوضاع واقعه ويبحث عن التغيير ويقف ضد السلطة، التي تمتاح قوتها وجبروتها وعنفها من الشعوب بقهرها وتهميشها وكتم حريتها، ويبقى المحكوم متمسك بأحلامه وبيوتوبيا الخلاص من سلطة قائمة على سياسة الردع والترهيب، بدل الاقناع والترغيب.

خاتمـــة

ليســت الخاتمــة نهايــة حاســمة لفكــرة البحــث و لا المحطــة الأخيــرة لرحلــة الباحث العلمية ، بل هي خلاصة و نتائج و بلورة لأفكار و مفاهيم .

و قـد ركـزت الدراسـة علـى النصـوص الروائيـة " ألـف و عـام مـن الحنـين " ، " الشـمعة و الـدهاليز " ، " الخنـازير " ، "حمـائم الشـفق " ، " فاجعـة الليلـة السـابعة بعـد الألـف " ، " الجازيـة و الـدراويش " و " عـزوز الكـابران " ، و البنيـات النصـية المكونـة لهـا ، مـن خـلال تفاعلهـا ، و الـدخول فـي علاقـة معهـا ، و قـد خلصـت الدراسـة إلى النتائج الآتية :

- كـل نـص تحضـر فيـه نصـوص أخـرى بمسـتويات متفاوتـة و لـيس التعـرف عليها أسهل و لا أصعب كما يقول " رولان بارث".

- أن الـنص الجيـد لا يتـأتى إلا إذا غـذي و تناسـل مـن نصـوص سـابقة و متزامنة.

- كمـا تبـين مـن خـلال الدراسـة أن الروايـة الجزائريـة تمـتح مضـامينها السـردية مـن الواقـع الجزائـري بمـا فيـه مـن تنـوع و اخـتلاف و تنـاقض و مـا يحويـه مـن قضـايا كبرى ومن تطور و تجدد استعدادا لمرحلة جديدة .

- حاولـت النصـوص الروائيـة فهـم ملابسـات الأزمـة الجزائريـة ، و تحليـل الواقع من وجهة نظر فنية .

- كمـا تبـين أنهـا روايـات استشـرافية لعشـرية المحنـة ، قـرأت الواقـع بكـل معطياته ، و أن الروائي المستشرف ، مثقف و رؤيوي يتنبأ بوقوع الأحداث.

- كمـا مهـدت لظهـور أدب المحنـة ، أو روايـة المحنـة ، التـي رصـدت تـداعيات الأزمـة و العشـرية السـوداء ، المنعـرج الحاسـم فـي تـاريخ الجزائـر المعاصـر و التـي

حولتهـا إلـى فضـاء للصـراع و العنـف و الدمويـة و الجـرح الـذي أصـاب الـذات الجمعية.

- نقـرأ الشخصـيات الروائيـة بوصـفها نمـاذج اجتماعيـة تعكـس فـي تنوعهـا ، العنـف فـي أبعـاده المختلفـة فـي الجزائـر ، و بـذلك فقـد أرخـت بعضـها لجينيالوجيـا الألـم و الجرح .

- امتاحـت الروايـة الجزائريـة مـن التـاريخ العربـي الإسـلامي ، و قـرأت الحاضـر مـن خـلال الماضـي ، و حاولـت محاكمـة الـزمنيين و الوقـوف علـى الأزمـات التـي هـزت المجتمـع العربـي و أوصـلته إلـى النكسـة و السـقوط و مـا اسـتدعاء الأنـدلس إلا رمز لإهمال العقل على حد قول عبد الله العروي .

- تتـزاحم الشخصـيات التاريخيـة مـن فلاسـفة و مثقفـين و رجـال سـلطة و متصوفة ، الذين استطاعوا بفكرهم أن يحدثوا قطيعة مع المعارف التي سبقتهم .

- حضـور الـنص المقـدس بقـوة فـي النمـاذج المدروسـة " قـران كـريم " و " حـديث نبـوي شـريف" سـواء عـن طريـق الاسـتلهام أم الاقتبـاس ممـا أثـرى دلالـة النصوص و زاد من جمالية لغتها.

أفـادت الروايـات مـن النصـوص التراثيـة خاصـة نـص " الليـالي " الـذي حظـي باهتمـام الكتـاب ، فراحـوا يوظفونـه بأشـكال مختلفـة ، فمـن قـال : إن الحكـي انتهـى فـي الليلـة الواحـدة بعـد الألـف ؟ هنـاك سـت ليـالي فارقـات فـي رمـل المايـة حيـث تتحـول " دنيـا زاد" إلـى راويـة ، لتـروي مـا خبأتـه دابـة الغوايـة " شـهرزاد" كمـا أن حضـورها فـي ألـف و عـام مـن الحنـين هـو اجتـرار فقـط ، لكـن يتغيـر السـارد كـذلك مـن " شـهرزاد " إلـى " شـجرة الـدر " زوجـة عـديم اللقـب ، و تصـبح الليـالي سـيناريو فـيلم تنتجـه شـركات أجنبيـة أرادت تحنـيط تـاريخ الشـرق ، ووضـعه فـي متحـف الشـهوة و الجسـد

المقمـوع ، و جعـل" عبـد المالـك مرتـاض " شـهرزاد خنزيـرة معاصـرة، تؤشـر للفسـاد السياسي .

وفـي السـياق ذاتـه تتحـول الجازيـة الهلاليـة إلـى جازيـة جزائريـة فـي روايـة " ابـن هدوقـة" و التـي تمثـل ذاكـرة جمعيـة ، مـن خلالهـا مـنح السـارد الروايـة بعـدا رمزيـا، يحيل إلى جزائر الثمانينيات و التكالب السياسي عليه.

- و تبـين أن توظيـف التـاريخ لـم يحـول النصـــوص المدروسـة إلـى روايـات تاريخية، و إنما استثمرت التاريخ لنقد الحاضر، و تجاوز أخطاء الماضي.

- تميـزت عنـاوين الروايـات بـالتنوع ، مـن الفانتاسـتيكي إلـى الرمـزي إلـى الـدال علـى التفضـية الزمانيـة و المكانيـة ، كمـا مثلـت نصوصـا ضـاغطة ، مكثفـة و مختزلـة لمضـمون النصـوص الكبـرى ، و تعـد علامـة اشـهارية و تجاريـة و سـيميائية .

- الغـلاف علامـة إيقونصـية ، تحـول فـي بعـض الروايـات إلـى لوحـة تجريديـة ، كمـا فـي " حمـائم الشـفق" حيـث تمـاهى فـن الرسـم بـالألوان مـع فـن الرسـم بالكلمـات ، و تحولـت لوحة " كاند نسكي" إلى شخصية فاعلة على طول المتن الروائي .

- العتبـات النصـية هـي نصـوص مصـغرة لنصـوص كبـرى لكـن لا يمكـن أن نسـتبدل دراسـة النصـوص ، بدراسـة العنـاوين ، و كلمـا كـان العنـوان مشـوقا و مسـتفزا كان درجة الإقبال و المقروئية .

- تتميـز الروايـات بتعـدد الأصـوات ، و تمتعهـا بحريـة الاخـتلاف ، أو مـا تسـميه " يمنـى عيـد " بالتنـاوب الـديمقراطي ، حيـث تمـنح الشخصـيات وظيفـة السـرد بعيـدا عـن هيمنـة السـارد الواحـد ، كمـا يتنـوع السـارد أيضـا، ففـي بعـض الروايـات وظـف الروائيـون سـاردا ممسـرحا ، أي شخصـية مشـاركة مثـل روايـة " عـزوز الكـابران " ... ، فـي أخـرى السـارد غيـر مشـارك يـروي بضـمير الغائـب مثـل " رمـل الماية " ...

- كمـا تبـين أن العمليـة الإبداعيـة هـي عمليـة تثـاقف و حـوار مسـتمر ، يمكـن معها القول بتراسل الفنون و الأجناس .

- كـل نـص يمكـن قراءتـه علـى أسـاس أنـه فضـاء لتسـرب و تحـول واحـد أو أكثر من نص .

- قدرة الرواية في استيعاب الواقع و تحليل أزماته مما يغري بقراءتها .

- وقـد تبـين لـي أن الروايـات المدروسـة نسـيج مـن نصـوص متعـددة شـعرية أو نثريـة ، شـفوية أو مكتوبـة ، دينيـة أو أسـطورية أو تاريـخية ، ممـا عـزز مـن أدبيتهـا و شعريتها و بنياتها المختلفة .

- إن النصـوص تقـيم علاقـة مـع الإيـديولوجيا فـلا يمكـن زحزحتهـا و إحـداث قطيعـة معهـا ، كمـا أن للمثقـف دورا فـي بنـاء الإيـديولوجيا ، و ارتـبط بالسـلطة مناهضـا و معاديا أحيانا و مهادنا و مسايرا لها أحيانا أخرى .

- ارتبطـت الإيـديولوجيا بـالوعي الزائـف مـع " مـاركس " و " أنجلـز" ، وأن وظيفتها الأساسية هي إعطاء الشرعية للطبقة المسيطرة .

الـنص الأدبـي مـرآة عاكسـة لمختلـف الأنسـاق الفكريـة التـي تتمظهـر مـن خـلال الشخصيات الروائية .

- قـدمت الروايـات صـورة السـلطة علـى اخـتلاف توجهاتهـا السياسـية ، حيـث تمارس ضغوطا و استبدادا ضد البنية التحتية ، و كذا الأنتلجنسيا .

يصـبح الـنص متنـاهي الأبعـاد ، كـل قـــارئ يشـكله حسـب مخزونـــه الثقافـــي و يبقى النص اللاحق تحت تأثير هوس النص السابق كما يقول هارولد بلوم .

- كمـا توصـل البحـث إلـى أن سـيميائية الألـوان لهـا علاقـة بـالمتن السـردي، حيث تكشف للقارئ فضاء الرواية ومحمولاتها منذ اللحظة الأولى للتلقي.

- "فاجعـة الليلـة السـابعة بعـد الألـف" تشـتغل علـى التنـاص مـع أشـكال سـردية تراثيـة، وتحـاول تقـديم قـراءة أكثـر حداثـة للتـراث، مـن منظـور الـوعي الجديـد، الـذي يتشكل إثر سلسلة الصدمات والتفاعلات بين الذات العربية والآخر في كل تجلياته.

- الـراوي "دنيـا زاد" فـي الفاجعـة سـرد مـا سـكتت عنـه "شـهرزاد" فـي الليـالي، عـن سـقوط غرناطـة، عـن التـاريخ المخفـي، عـن صـراعات الأديـان، عـن القتـل، عـن سقوط الأندلس وعن "محمد الصغير" الذي قبض ثمن بيع غرناطة.

- حـاور "واسـيني الأعـرج" فـي روايـة "الفاجعـة"، "الليـالي" لا مـن موقـع التـاريخ، ولكـن مـن هـاجس الرغبـة فـي اسـترداد التقاليـد السـردية الضـائعة علـى حـد تعبير الكاتب.

- أصـبح مـن المؤكـد الآن أن التنـاص لـيس سـوى إدراج التـراث فـي النصـوص، فـالنص الـذي يسـتعيد التـاريخ لـيس غيـر رجـع لنصـوص تراثيـة أخـرى، يتجـاوب معهـا ويحاورهـا ويعيـد اسـتنطاقها فـي نسـيج جديـد يتكـون منـه الـنص الروائـي المعاصر.

- كـل خطـاب يحيـل إلـى كـاتبين أو أكثـر، وهـذا مـا يؤكـده "بـاختين"، وبالتـالي إلـى حـوار مفتـرض بـين الأجنـاس الأدبيـة وحتـى الفنـون أي إمكانيـة القـول بتراسـل الفنون

- إن ورود العنونـة بصـيغة الاسـمية فـي مركبهـا الاسـنادي يحمـل دلالـة الثبوت.

- يقتضـي نظـام الجملـة الاسـمية مسـندا إليـه وهـو المبتـدأ، ومسـندا هـو الخبـر وغيـاب أي ركـن فـي البنيـة السـطحية يتطلـب تقـديره فـي البنيـة العميقـة، وحـذف المبتـدأ في العنونة هو انزياح وانحراف عن الأصل.

الروايـــات المدروسـة ليسـت علـى مسـتوى واحـد مـن حيـث المعمـــار السـردي و البنـاء و التشـكيل الفنـي ، مـن الروايـات مـا سـعت لاكتشـاف أسـاليب جديـدة فـي الكتابـة ، و الخـروج عـن إطـار المـألوف إلـى اللامعقـول و النحـت مـن الغريـب و الفانتاسـتيكي مثل " ألف و عام من الحنين " و " رمل الماية" ...

ومنهـا التـي حاولـت التجديـد ، لكنهـا جـاءت سـطحية مثـل الخنـازير ، التـي تفتقـد إلى جماليات الرواية الجديدة .

- اشـــتغل الروائيـــون علـــى لعبـــة المرايـــا المتعـــددة و التراكمـــات النصـــية الموروثـة ، إلا أننـا نؤكـد علـى مسـألة الإضـافة الفرديـة لخلـق معمـار جمـالي مـن أفكـار و إيقاعات و تراكيب لغوية مضيئة .

- النصـوص الروائيـة حافلـة بالانشـغالات التـي تطمـح إلـى تغييـر الواقـع ، مليئـة بالإثارة التي تستعيد الإحساس بالزمن و التاريخ .

تلك هي النتائج التي استطعت رصدها .

و أخيـرا أتمنـى أن يكـون البحـث علـى بسـاطته قـد شـكل منطلقـا جديـدا لمقاربـة الروايـــة الجزائريـــة ، و أنـــه اجتهـــد فـــي تشـــفير التناصـــات الموجـــودة فـــي النمـــاذج المختـارة، وفـتح المجـال لبدايـة عمـل موسـع آخـر و بحـث أدق و أشـمل لقـراءة الروايـة الجزائرية .

ولله الحمد من قبل ومن بعد.

ثبت المصطلحات

- إباحي	- Libertin
- إرجاع الرسالة	- Message en retour
- إستباق	- Prolepse
- إسترجاع	- Analepse
- إستباق تمهيدي	- Amorce
- إستباق إعلاني	- Annonce
- استشهاد	- Citation
- آخر	- Autrui
- أنا	- Moi
- أسطورة أوديب	- Mythe d’oedipe
- اقتصاد معاش	- Economie de subsistance
- إنحراف	- Déviation
- انزياح	- Ecart
- إيحاء	- Connotation
- إيديولوجيا	- Idéologie
- بنية تحتية	- Infrastructure
- بنية فوقية	- Superstructure
- تأويلية	- Herméneutique
- تحويل	- Transformation

- Narrativisation	- تسريد
- Réification	- تشيؤ
- Volontariat	- تطوع
- Transtextualité	- تعالق نصي
- Polyphonie	- تعدد صوتي
- Polarités spaciales	- تقاطبات مكانية
- Allusion	- تلميح
- Identification	- تماهي
- Intertextualité	- تناصي
- Récit répététif	- تواتر تكراري
- Corps	- جسد
- Nudité	- جسد عاري
- Motif	- حافز
- Evénement	- حدث
- Ellipse	- حذف
- Conte prologue	- حكاية إطار
- Nostalgie	- حنين
- Monologue	- حوار داخلي

- Extra textuel	- خارج نصي
- Dogmatisme	- دغمائية (عقدية)
- Dénotation	- دلالة أولية
- Sujet	- ذات
- Pragmatisme	- تداولية
- Message	- رسالة
- Vision avec	- رؤية مع
- Vision par derrière	- رؤية من الخلف
- Vision de dehors	- رؤية من الخارج
- Narrateur	- سارد
- Intradiégétique – hétérodiégétique	- سارد فرعي غيري
- Narrateur objectif	- سارد موضوعي
- Narration	- سرد
- Narratologie	- سرديات
- Narrativité	- سردية
- Récit analeptique	- سرد استرجاعي
- Récit scénique	- سرد مشهدي
- Contexte	- سياق
- Personnage	- شخصية

- Poétique	- شعرية
- Contact	- صلة - قنات
- Monyphonie	- صوت واحد
- Utopique	- طوباوي
- Utopie	- طوباوية
- Expression fig	- عبارة مسكوكة
- Seuils	- عتبات
- Fantastique	- عجائبي
- Inouïe	- العجيبة
- Raison constituante	- عقل مكّون
- Raison constituée	- عقل مكّون
- Titrologie	- علم العنونة
- Titres rhémutiques	- عناوين اخبارية
- Titre	- عنوان
- Autrui	- غيري
- Sujet opérateur	- فاعل منقذ
- Espace verbal	- فضاء لفظي
- Actant	- فاعل
- Action	- فعل

- Coupure épistémologique	- قطيعة معرفية
- Substantif	- قيمة
- Libéralisme	- ليبيرالية
- L’intellectuel	- المثقف
- Abstrait	- مجرد
- Mimésis - mimétisme	- محاكاة
- Parodie	- محاكاة ساخرة
- narrataire	- مروى له
- Aspect maléfique	- مظهر اللعنة
- Pastiche	- معارضة
- Agresseur	- معتد
- Anachronie	- مفارقة زمنية
- Séquence narrative	- مقطع سردي
- Ennoncé narratif	- ملفوظ سردي
- Transposition	- المناقلة
- Mort de l’auteur	- موت المؤلف
- Para textualité	- نصية موازية (مناص)
- Hypo texte	- نص سابق
- Texte narratif	- نص سردي

- نص كبير	- Macro texte
- نص لاحق	- Hyper texte
- نص محي	- Péri texte
- نص مصغر	- Micro texte
- نص مغلق	- texte clos
- نمذجة	- Typologie
- هدية إلهية	- Charisme
- وظيفة الإغراء	- Fonction séduction
- وظيفة الإيحاء	- Fonction connotation
- وظيفية التعيين	- Fonction désignation
- وظيفة الوصف	- Fonction description
- وظائف الراوي	- Fonctions du narrateur
- وعي زائف	- Conscience fausse
- وقفة	- Pause

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: قائمة المصادر:

أ- المصادر العربية:

1- جيلالي خلاص: حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط 2، 2001 م.

2- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 1995م.

3- عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2011م.

4- عبد المالك مرتاض: الخنازير، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985م.

5- مرزاق بقطاش: عزوز الكابران، لافوميك، الجزائر، د ط، 1988م.

6- واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف -رمل الماية- دار الاجتهاد، لافوميك، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1993م.

ب- المصادر المترجمة:

7- رشيد بوجدرة: ألف وعام من الحنين ترمرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط 2، 1984م.

ثانيا المراجع:

أ- المراجع العربية:

8- أحمد ديب شعبو: في نقد الفكر الأسطوري وأساطير ورموز في الفكر الإنساني، المؤسسة الوطنية الحديثة للكتاب، طرابلس، ط 1، 2006.

9- أحمد رحيم كريم خفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، ط 1، 2012..

10- أحمد اليابوري: ديناميـة النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء، ط 1، 1993.

11- أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 2009.

12- أحمد يوسف: علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب منشورات ضفاف بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1434هـ/ 2013م.

13- إدريس الناقوري: لعبة النسيان - دراسة تحليلية نقدية- الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط 1، 1995م.

14- أسامة مرعي: يأجوج ومأجوج سكان عالم جوف الأرض الداخلي، راجعه وقدم له منصور عبد الحكيم، دار الكتاب العربي، دمشق، ط 1، 2013.

15- أحمد (بن) المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط6، 2012

16- أمل مبروك: الأسطورة والإيديولوجيا، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 2011.

17- (ابن) زيدون (أبو) الوليد أحمد (بن) عبد الله (بن) غالب: ديوان ابن زيدون، شرح وتحقيق كرم البستاني، دار صادر لبنان، د ط، د ت.

18- أيمن صالح سليمان: إيديولوجيا السيطرة، دراسة تحليلية في بنية العقل الإسلاموي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 1، 2009.

19- بدر عبد الرحمن: الدولة العباسية، دراسة في سياستها الداخلية، من أوائل القرن الثاني الهجري حتى ظهور السلاجقة، دار العالم العربي، القاهرة، ط 1، 2012.

20- بدوي طبانة: السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1389ه-1969م.

21- بوعلام نجادي: الجلادون 1830- 1962، منشورات ANNEP، الجزائر د ط، 2007.

22- تركي الزغبي: اليهود وأرض كنعان، حقيقة أرض كنعان، أساطير التوراة المحرفة، التاريخ الحقيقي لليهود الصهيونية وحقائق احتلال فلسطين، دار أرسلان، دمشق، د ط،2012.

23- تامر عباس: تقديس الزعامة، دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ضفاف بيروت، دار الأمان، المغرب، ط 1، 2015.

24- (أبو) جعفر محمد (بن) جرير الطبري: تاريخ الطبري، تاريخ الأمم و الملوك، مطابقة لطبعة محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1422ه-2008م.

25- جمـــال بوطيـــب: الروايـــة العربيـــة الحديثـــة، المرجـــع والدلالـــة، دراســـة فـــي أنثروبولوجيا الجسد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، أربد، ط 1، 2013 .

26- جمـال الـدين (بـن) هشـام الأنصـاري: مغنـي اللبيـب، حققـه وعلـق عليـه مـــازن المبـــــارك و محمـد علـي حمـد الله ، راجعـه سـعيد الأفغـاني، دار الفكـر للطباعـة و النشر و التوزيع، بيروت، د ط، 1431هـ - 2010م

27- جميـل حمـداوي: فـي النقـد الروائـي بـين النظريـة والتطبيـق، دار نشـر المعرفـة، الدار البيضاء، د ط، 2013.

28- جميـل موسـى النجـار: علـم التـاريخ وفلسـفته فـي فكـر ابـن خلـدون، منشـورات الاختلاف، الجزائر، ضفاف بيروت، ط 1،2013.

29- حـازم القرطـاجني: منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء، تـح محمـد الحسـين بـن خوجـة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1989م .

30- حبيبـــة الصـــافي: ســيميائيات إيديولوجيـــة - دراســـة – النايـــا للدراســـات والنشـــر والتوزيع، سوريا، ط أولى، 2011.

31- حســـام الخطيـــب: محاضـــرات فـــي تطـــور الأدب الأوروبـــي ونشـــأة مذاهبـــه واتجاهاته الفنية، مطبعة طربين ، د ط، 1974، 1975.

32- حســن بحـــراوي: بنيـــة الشـــكل الروائـــي- الفضـــاء، الـــزمن، الشخصـــية- المركـــز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2009.

33- حسـن محمـد حمـاد: تـداخل النصـوص فـي الروايـة العربيـة، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب،القاهرة، د ط،1997.

34- الإمام آبي الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري: صحيح مسلم، ترتيب و ترقيم فؤاد عبد الباقي، دار ابن حزم، القاهرة، ط1، 2010 .

35- حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1،2000.

36- حسين بن منصور الحلاج: إعداد رضوان السح، تقديم عبد القادر الحصني، دار الفرقد، دمشق، ط 1ن 2010.

37- حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002 .

38- حسين علي: العلم والإيديولوجيا بين الإطلاق والنسبية، التنوير للطباعة والنشر بيروت، د ط، 2011.

39- حسين مروة: النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، تبلور الفلسفة- التصوف-إخوان الصفاء، دار الفرابي بيروت، Anep، الجزائر، ط2، 2002م.

40- حميد لحمداني: القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة، أنفو، فاس، ط 1، 2013.

41- خطري عرابي أبو ليفة: البناء الأسطوري للسيرة الشعبية، سيرة الملك سيف بن ذي يزن، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1، 2009.

42- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 2013 .

43- خليل الموسي: جماليات الإشعارية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008.

44- رابح خدوسي: موسوعة الأمثال الجزائرية، دار الحضارة، الجزائر، د ط، د ت.

45- رامي عطا صديق: غاندي رسالة اللاعنف والتسامح، جداول النشر والترجمة، والتوزيع، بيروت، ط 1، 2014.

46- رحمن غركان: مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1433هـ/2012م.

47- (ابن) رشيق أبو علي حسن: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 2011 .

48- رضوان السيد وآخرون: محمد أركون المفكر والباحث والأستاذ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2011.

49- روجيه أرنالديز: الحلاج السعي إلى المطلق، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د ط ، 2011.

50- (ابن) زيدون أبو الوليد أحمد (بن) عبد الله (بن) غالب: ديوان ابن زيدون، شرح وتحقيق كرم البستاني، دار صادر لبنان، د ط، د ت.

51- زينب محمود الخضيري: أثر ابن رشد في فلسفة العصور الوسطى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 2007.

52- ساندي سالم أوسيف: قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة الشعر اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط 1،2005.

53- سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا تقنيا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 5، 2007.

54- سعيد بنكراد: سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات، الدار الغربية للعلوم، ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2012.

55- سعيد بنكراد: النص السردي نحو سيميائيات للأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1996.

56- سعيد سلام: دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012 .

57- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2001.

58- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006.

59- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، ط 1،2006.

60- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 4، 2005.

61- سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1997.

62- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2010.

63- سوزي حمودي: الفاطميون والزنكيون والأيوبيون والمماليك وصراعهم حول السلطة في المشرق، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 2009.

64- شرف الدين ماجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2011.

65- شريف هزاع شريف: نقد التصوف: النص، الخطاب، التفكيك، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط 1ن 2008.

66- شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2013.ذ

67- شفيق توفيق إسماعيل: المماليك والشراكسة، دار سلات، دمشق، سوريا، ط،1، 2009.

68- شهاب الدين أحمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، إعداد عصام شعيثو، مكتبة الهلال، بيروت، د ط، 2011.

69- شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط 6، د ت.

70- صالح أحمد العلي: صاحب الزنج علي بن محمد ودولته المهزوزة، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط 1، 2006.

71- صالح محمد حسن أردني: ثنائية السرد والإقاع، دارب الحوار، اللاذقية، ط أولى، 2011.

72- الصاوي محمد الصاوي: دولة بني الأحمر والموريسكيون، العالمية للكتب والنشر الجيزة، ط 1، 2011.

73- ضاري مظهر صالح: دلالة الألوان في زمن أهل التحقيق، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط 1، 2011.

74- طه وادي: الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط 1، 1996.

75- الطيب بوعزة: نقد اليبرالية، تنوير للنشر والإعلام م، القاهرة، ط 1، 1913.

76- (أبو) الطيب المتنبي: ديوان آبي الطيب المتنبي، تقديم وشرح محمد راجي كناس، كتابنا للنشر، لبنان، د ط، د ت.

77- عادل مصطفى: مدخل إلى الهيرمينوطيقا، دار النهضة العربية، بيروت : د ط، 2003.

78- عبد الحق بالعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2008.

79- عبد الحق بالعابد: عنفوان الكتابة ترجمان القراءة (العتبات في المنجز الروائي العربي) ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013.

80- عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات، فيسير للنشر، الجزائر، 2011.

81- عبد الرحمن العكيمي: الاستشراف في النص، دراسة نقدية في استشراف المستقبل، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2010.

89- عبد الرحمن بسيسو: في قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 1999.

90- عبد الرحمن بن خلدون: التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط ، 1979.

91- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط ، 1967.

92- عبد الرحمن الرياحي: قال المجدوب، من الرباعيات المنسوبة إلى الشاعر المغربي الولي الصالح الشيخ سيدي عبد الرحمان المجدوب، دار الجزائر العاصمة للكتب، د ط،2011.

93- عبد الرزاق الاصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1999.

94- عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية رؤية الواقع، دراسة تحليلية فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1993.

95- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2007.

96- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء د ط، 2007.

97- عبد القادر بوعرفة: المدينة والسياسية تأملات في كتاب الضروري في السياسة لابن رشد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط 1، 2013.

98- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تقديم على أبو زقية، موفم للنشر، الجزائر العاصمة، د ط، 1991.

99- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998.

100- عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 8، 2012.

101- عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، ط 4، 2011.

102- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 7، 2012.

103- عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للنشر والتوزيع، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط الأولى،2011.

104- عبد المالك مرتاض: الأمثلة الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 2007.

105- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2005.

106- عبد الهادي عبد الرحمن: لعبة الترميز، دراسات في الرموز اللغة و الأسطورة، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

107- عبد الواحد ذنون طه: مواقف ودراسات في التاريخ والتراث، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط 1، 2010.

108- عبد الوهاب الرقيق: في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد على الحامي، تونس، ط 1، 1998.

109- عبد الوهاب المسيري: العلمانية والحداثة والعولمة، دار الفكر، سوريا، د ط ، 2006.

110- عثمان سعدي: الجزائر في التاريخ من العصور القديمة وحتى سنة 1954، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2011.

111- عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية، دار الراوي للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1431ه-2010م.

112- علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط 5، 2008.

113- علي (أبو) المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د ط، 2008م.

114- علي محمد عبود المحمداوي وآخرون: الماركسية الغربية وما بعدها، التأسيس والانعطاف والاستعادة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف بيروت، ط 1، 2014.

115- علي محمد الصلابي: الدولة العثمانية، عوامل النهوض وأسباب السقوط، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط 1، 2007.

116- علي محمد الصلابي: الدولة الفاطمية، مكتبة، حسن العمر، بيروت، ط 1، 2009.

117- عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د ط، 1984.

118- عمر أبو النصر: الحجاج بن يوسف حاكم العراقيين، الفرات للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2012.

119- عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2011.

120- غراء مهنا: في الأدب والنقد دار العين، القاهرة، ط 1، 2013.

121- غسان زيادة: قراءات في الأدب والرواية، إنه نداء الجنوب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط 1، 1995.

122- فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2009.

123- فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1994.

124- فالح مهدي: البحث عن منقذ، دراسة مقارنة بين ثماني ديانات، دار ابن رشد، بيروت، د ط، 1981.

125- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط 1، 2010.

126- فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط أولى، 2009م.

127- فراس سواح: لغز عشتار، الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط 8، 2002.

128- فرح أنطون: ابن رشد وفلسفته، تقديم مراد وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2012.

129- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط ، 2003.

130- (أبو) الفضل أحمد بن محمد الميداني: مجمع الأمثال ضبط وتعليق سعيد محمد اللحام، دار الجيل بيروت، د ط، 1416ه- 1996م.

131- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2004.

132- (ابن) كثير أبو الفدا إسماعيل: تفسير القرآن العظيم و معه القواعد الحسان في تفسير القرآن للعلامة السعدي و شرح مقدمة ابن تيمية في أصول التفسير للعلامة ابن عثيمين، و كتاب تفسير آيات اشكلت على كثير من العلماء لشيخ الإسلام ابن تيمية، دار الهيثم، القاهرة، ط 1، 1426ه-2005م.

133- كميل سمعان: الأعياد والرموز مفاتيح لقراءة الكتاب المقدس، دار مصر المحروسة، القاهرة، ط الأولى، 2003.

134- كـوثر محمـد علـي جبـارة: تبئيـر الفواعـل الجمعيـة فـي الروايـة، دار الحـوار للنشر والتوزيع اللاذقية، ط 1، 2012.

135- لزهـر عقيبـي: جدليـة الفهـم والتفسـير فـي فلسـفة بـول ريكـور، دار الأمـان، الرباط، ط 1، 2012.

136- لسـان الـدين (بـن) الخطيـب: الـديوان صـنعه و حققـه و قـدم لـه محمـد مفتـاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2، 2007 .

137- لينـة عـوض: تجربـة الطـاهر وطـار، بـين الإيـديولوجيا وجماليـات الروايـة، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، د ط، 2004.

138- ماجـدة حمـود: رحلـة فـي جماليـات روايـة أمريكـا اللاتينيـة، منشـورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،2007.

139- مـازن مرسـول محمـد: حفريـات فـي الجسـد المقمـوع، مقاربـة سوسـيولوجية ثقافيـة، منشـورات ضـفاف بيـروت، منشـورات الاخـتلاف الجزائـر، دار الأمـان المغرب، ط 1، 1436ه-2015م.

140- مجموعـة مـن المـؤلفين: أبـو الوليـد بـن رشـد (520- 595هـ/1126-1198م) قـراءات فـي فلسـفته وفكـره: دار المقاصـد للتـأليف والطباعـة والنشـر، بيروت، ط 1، 2009.

141- مجموعـة مـن المـؤلفين: فـي نظريـة التلقـي، تـر غسـان السـيد، دار الغـد للنشـر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط 1، 2000.

142- مجهول: ألف ليلة وليلة، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط 4، 2010.

143- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسائل التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2012.

144- محمد بازي: نظرية التأويل التلقائي التقابلي، مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، دار الأمان، الربا، ط ط 1، 2013.

145- محمد باقر الصدر: فلسفتنا دراسة موضوعية في معترك الصراع الفكري القائم بين مختلف التيارات الفلسفية، دار المعارض للمطبوعات، بيروت، ط 10، 1400هـ، 1980م.

146- محمد (بن) تاويت الطنجي: رحلة ابن خلدون 1352، 1401م عارضها بأصولها وعلق حواشيها محمد بن تاويت الطنجي، حررها وقدم لها نورى الجراح، دار الفارس للنشر، الأردن، ط 1، 2003.

147- محمد جواد آل الفقيه: أبو ذر الغفاري، دار المعارف، بيروت، لبنان، د ط، 1992.

148- محمد حسن العيدروس: العصر الأندلسي، لخروج العرب من الأندلس، التطهير المعرفي وجرائم الإبادة الجماعية ضد المسلمين في إسبانيا، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط 1، 2011.

149- محمد الداهي: صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2013.

150- محمد دقس: الأنتلجنسيا العربية، المثقفون والسلطة، الأنتجلسيا الواقع و الطموح، ملاحظات اولية، منتدى الفكر العربي بالتعاون مع اتحاد المحامين العرب و الجمعية العربية لعلم الاجتماع، عمان، ط 1، 1988

151- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2002.

152- محمد زايد: أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني عالم الكتب الحديث، إربد، ط 1، 2011.

153- محمد سندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط 1، 2013.

154- محمد شوقي الزين: الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات ضفاف بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1،2012.

155- محمد صابر عبيد/ سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 1، 2008.

156- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط 1، 2010.

157- محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011.

158- محمد عابد الجابري: ابن رشد سيرة وفكر، دراسة نصوص، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 4، 2013.

159- محمد عابد الجابري: فكر ابن خلدون العصبية والدولة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 6، 1996.

160- محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز الدراسات العربية، بيروت، لبنان ط 2، 2002.

161- محمد عبد الرحيم: سيرة بني هلال، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 1، 2002.

162- محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في شعرنا الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1995.

163- محمد العيد آل خليفة: شعراء الجزائر، ديوان محمد العيد آل خليفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، د ط ، د ت.

164- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري،إستراتيجية التناص، دار التنوير، للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1986.

165- محمد مفتاح: دينامية النص: (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط الثالثة، 2006.

166- محمد مفتاح: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية اللغة - الموسيقى – الحركة، ج 1، مبادئ ومسارات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2010.

167- محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص، دراسة في التأويل السردي، رند للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 2010

168- محمد ناصر الدين الألباني: إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السبيل، إشراف زهير الشاويش، المكتب الإسلامي بيروت، ط 2، 1405ه-1985م.

169- محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الضعيفة و الموضوعة و أثرها السيئ على الأمة، مكتبة المعارف للنشر و التوزيع، الرياض، ط 1، 1425ه

170- محمد يوسف همام: اللون، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ط الأولى، 1930.

171- محمود خليف خضير الحياني: السلطة والهامش إستراتيجية النقد الثقافي في مقاربة المتخيل الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2016م.

172- مراد حسن عباس: الأندلس في الرواية العربية والاسبانية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2002.

173- مفدي زكريا: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر العاصمة، ط 2، 1992.

174- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط الأولى، 1998.

175- منير محمد غضبان: أبو ذر الغفاري الزاهد المجاهد، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ط 3، 1986.

176- موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، د ط ، 2013.

177- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 5، 2007.

178- ناجح العموري: ملحمة جلجامش والتوراة، دار المدى للثقافة والنشر دمشق، ط 1، 2009.

179- ناصر محي الدين: بناء العالم الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 2012.

180- نضال شمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث إربد، ط الأولى، 2006.

181- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، د ط، 2003.

182- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 2007.

183- نصري سلهب: صلب المسيح ومسؤولية اليهود قراءة جديدة في الأناجيل، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام بيروت، ط 1، 2002.

184- هدى درويش: أسرار اليهود المنتصرين في الأندلس، دراسة عن اليهود المنتصرين في الأندلس، دراسة عن اليهود المارانوس، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1، 2008.

185- هويدا صالح: صورة المثقف في الرواية الجديدة، رؤية للنشر و التوزيع القاهرة، ط أولى، 2013م

186- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط 1، 2008.

187- هيفرو محمد علي ديكرتي: مختصر اصطلاحات الصوفية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط، 2008.

188- ياسر رضوان: التناص القرآني دراسة في أشكال العلاقة بين الآيات الكريمة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2003.

189- اليامين بن تومي وسميرة حبيلس: التفاعل البروكسيمي في السرد العربي، قراءة في دوائر القرب، ابن النسيم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط 1، 2012.

190- يحيى بن شرف النووي وآخرون: شرح الأربعين النووية، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط 1، 2012.

191- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1990.

192- يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، بيروت، ط 3، 2014.

ج- المراجع المترجمة:

193- إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006.

194- ألان سينجود: النظرية في علم الاجتماع، تر السيد عبد العاطي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2000.

195- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، د ط، 2000م .

196- أ. أنيهاردت: الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، تر هشام حمادي، الأهالي للطباعة و النشر، دمشق، ط 1، 1994.

197- بول ريكور: من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر محمد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، الرباط، ط 1، 1425هـ/2004م.

198- بـول ريكـور: نظريـة التأويـل، الخطـاب وفـائض المعنـى، تـر سـعيد الغـانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2003.

199- تيـري أنجلتـون: النقـد والأيـديولوجيا، تـر فخـري صـالح، المجلـس الأعلـى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2005.

200- تيفيـز سـاموبل: التنـاص ذاكـرة الأدب، تـر نجيـب غـزاوي، منشـورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2007.

201- جـان-بيـار فرنـان/ بيـار فيـدال- ناكيـه: أوديـب و أسـاطيره، تـر سـميرة ريشـا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 2009.

202- جوليـا كريسـتيفا: علـم الـنص، تـر فريـد الزاهـي، دار توبقـال للنشـر، الـدار البيضاء، ط 2، 2007.

203- جيـراد جنيـت: خطـاب الحكايـة، بحـث فـي المـنهج، تـر محمـد معتصـم، وعبـد الجليل الأزدي وعمر الحلي، المجلس الأعلى الثقافة، القاهرة، ط 2، 1997.

204- جيرالـد بـرنس: المصـطلح السـردي معجـم المصـطلحات، تـر عابـد خزنـدار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003.

205- جـاب جـاك شـو فلييـه: تـاريخ الفكـر السياسـي، تـر محمـد عـرب صاصـيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت، د ط، 1986.

206- روجيـه غـارودي: الماركسـية، تـر محمـد الأمـين بحـري، دار الحكمـة للنشـر، الجزائـر، د ط، 2009.

207- رودلـف زلهـايم: الأمثـال العربيـة، تـر رمضـان عبـد التـواب، مؤسسـة الرسـالة، بيروت، د ط، 1984.

208- رولان بارت، جيرار جنيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر غسان السيد، دار نينوى، ط 1، 2001.

209- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 3، 1993.

210- غاستون باشلار: جدلية الزمن: تر خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 1992.

211- غي غوتيي: الصورة المكونات والتأويل تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط أولى، 2012.

212- سرفانتس ميغال سافدرا: دون كيشوت، تر عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين ، بيروت، د ط، 2014.

213- قادة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية، تر عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 2013.

214- كوليت استييه: أسطورة أوديب، تر زياد العودة، منشورات، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط 2، 2012.

215- لوكيوس أبوليوس: الحمار الذهبي، تر: أبو العيد، دودو، شركة دار الأمة الجزائر العاصمة، ط 1، 2008.

216- لوي ألتوسير: ماهي الايديولوجيا، دفاتر فلسفية 8، تر : محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار طوبقال، الدار البيضاء ط 2، 2006.

217- مجموعة من المؤلفين: جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحادثة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، د ط، 2010.

218- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2009.

219- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، د ط، 1986.

220- ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: أحمد عمر شاهين، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1999.

221- هنري لوفيقر: الماركسية ، تر: حبيب نصر الله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1433هـ/2012م.

المراجع الأجنبية:

222- Antonio Gramsci : The Prison note books, sélections, trans, Quintin hoare and Geoffrey no Will- Smith (New York : international Publishers ; 1971).

223- GABRIEL GARCIA MARQUEZ: Cent ans de Solitude, traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand, Editions du Seuil, Paris, 1980.

224- Julia Kristeva : Sémiotiké, recherches pour une sémanalyse,Paris éd seuil, 1969.

225- Dictionnaire langue française et noms propres Le Robert illustré d'aujourd'hui Aubin Imprimeur Ligugé, Poitiers Edition mise à jour en Septembre 1997.

ثالثا: المجلات والدوريات:

226- أحمد شمس الدين الحجاجي: بين سيرة هلال وملحمة الإلياذة، أعمال المؤتمر الدولي السابع، كلية الآداب، قسم اللغة الفرنسية، جامعة القاهرة، دار العين مصر، ط 1، 2009.

227- أحمد منور: التداخل النصي بين جازية بن هدوقة وكاتب يسين، مجلة اللغة، ع 13، 1419هـ/1998م.

228- إلياس فركوح: الرواية و التاريخ، تناص و تأويل، مجلة أفكار، عمان، ع 214، 2006.

229- جعفر العلاق: شعرية الرواية، علامات في النقد، السعودية، الجزء 23، المجلد السادس، مارس 1997.

230- جمال فوغالي: شعرية التناص في رواية المايا، مجلة المدى، دمشق، السنة 4، ع 14، 1996.

231- جيرار جنيت: طروس الأدب، تر محمد خير البقاعي الموقف الأدبي، ع 333، كانون الثاني، 1999م.

232- حافظ محمد جمال الدين المغربي: التناص، المصطلح والقيمة، مجلة جدة علامات، ع 51، مج 13، محرم 1425/ مارس 2004.

233- حسن الغربي: في الشعر الإفريقي المعاصر، جيل الرواد نموذجا، كتاب 57، 2012.

234- حفيظ ملواني: الهرمينوطيقا، إشكالية المفهوم في حدود الأبعاد والدلالات، مجلة دراسات أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ع 14، جمادى الثانية، 1434/ أفريل 2013.

235- شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير، 2009.

236- الطاهر روابنية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش، عبد الحميد بن هدوقة، دراسة في المبنى والمعنى، مجلة مساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، ع 1، 1991.

237- الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة، محمد خيضر، بسكرة، 2002.

238- عبد الله آيت الأعشير: حسن الأخذ و التناص بين القديم و الحديث، دراسة تطبيقية عن أشكال التفاعلات النصية في رواية شجيرة حناء و قمر، مجلة عالم الفكر الكويت، ع 3، مج 51، مارس 2003.

239- عثمان بدري: الدلالة المفارقة للمكان الروائي عند ابن هدوقة قراءة في روايتي ريح الجنوب، نهاية الأمس، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع 13، 1419هـ/ 1998م.

240- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات ابن هدوقة مجلة اللغة والأدب ع 13، 1419هـ/ 1998م.

241- عبد القادر عواد: العجائبي والرواية المغاربية، شعرية المحلي أحابيل الغواية، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، المجلد 19، ع 76، نيسان – أيار 2001.

242- عمر بلمقنعي: إستراتيجية الاستلهام في انفتاح النص الروائي، رمل الماية نموذجا، مجلة التبيين الجزائر ع 26، 2006.

243- محمد إسماعيل فرج: حضارة المايا من الفضاء، أم من فينيقيا مجلة كتابات معاصرة، مج5، ع19، أب، أيلول، 1993.

244- محمد الداهي: من البروليتاريا إلى البرونيتاريا، رهانات التغيير الثقافي، مجلة علامات، وزارة الثقافة المغربية، ع 38، 2012.

245- كمال أبوديب: الأدب والإيديولوجيا، مجلة فصول، ع 4، 1985.

246- محمد زيوش: الخطاب النقدي، بنية التعالقات النصية في الخطاب الروائي، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، مج 14، ع 53، 2004.

247- واسيني الأعرج: مدارات الشرق، بنيات التفكيك والاختراق، مجلة نزوى، ع 9، يناير 1997.

248- مجدى وهبة: أية أيديولوجيا؟ مجلة فصول مج 5، ع4، 1985.

رابعا: المقالات الإلكترونية:

249- أحمد حمد النعيمي: سيمياء العنوان في روايات واسيني الأعرج.

5Manifest.univ.ouargka.dz

خامسا: المواقع الإلكترونية:

- ✓ Alawi youh.net/ No de /2304/2011

- درويش
✓ Ar. Wikipedia.oeg/wiki
✓ ar. wikipidia org/ wiki
- تفسير البغوي
✓ library. Islam web. Net
✓ Nabulsi. Com / blue/ar
✓ Quran. Ksu. edu. Sa/ tafseer/ taneer
✓ wikipedia_org_wiki_ 2015-6-6
- تفسير خواطر متولي الشعراوي
✓ www. Airo 7 net
- سعد عبد المطلب
✓ www. Alangam.com /fawateh
- مجموع فتاوى ابن باز
✓ www. Islam. Qu.com
✓ www. Mbc. 66. Com
✓ www. Nabulsi .com

- المعاجم العربية:

150- الحافظ أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني: المعجم الكبير، تح حمدي عبد المجيد السلفي، مكتبة ابن تيمية القاهرة، د ط، 1397 هـ.

151- الحسين بن محمد بن الفضل أبو القاسم الأصفهاني، الملقب بالراغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 2010.

152- الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت.

153- المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي عن الكتب الستة، و عن مسند الدرامي، وموطأ مالك، ومسند أحمد بن حنبل: رتبه لفيف من المستشرقين، ونشره أ، ي وقسنك، مكتبة بريل، لندن، 1936.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع:	الصفحة
مقدمـــــــــــة	أ – ز
الفصل الأول: التأويل السردي للتاريخ	**6 – 100**
أولا: تقديم نظري	**7 – 12**
1- مفهوم الهرمينوطيقا	7 – 9
2- بين الهرمسية و الهرمينوطيقا	9 – 12
ثانيا: تأويل الأحداث التاريخية	**12 – 51**
1- استدعاء الحركات الثائرة	14 – 26
2- مفارقات استدعاء الأندلس: من القوة إلى سقوط المهزلة	26 – 39
3- المحكي المتخيل والسخرية من التاريخ	39 – 42
4- حضور الثورة الجزائرية	42 – 51
ثالثا: التعالق النصي بين المحكي المتخيل والشخصيات التاريخية	**51 – 96**
1- شخصية العلامة	51 – 58
2- الحلاج والقطيعة مع مفاهيم التصوف	59 – 69
3- الخيزران و صراع السلطة	69 – 74
4- شخصية الخضر و تعايش المفارقات	74 – 76
5- أبو ذر الغفاري وتأصيل الشيوعية	76 – 80
6- سانغور والقطيعة مع الأنا	80 – 82
7- شخصية المجدوب	83 – 84
8- سرفانتس ورحلة البحث عن المثالية	84 – 85
9- ابن المقفع	85 – 88
10- تاكفاريناس المرجعية الأمازيغية الثائرة	88 – 90

11-ابن ماجد	92 – 90
12 نكبة ابن رشد	96 – 92
رابعا: توظيف الفانتاستيكي	**98 – 96**
خامسا: استلهام السيرة الشعبية	**100 – 98**
تركيـــب	**100**
الفصل الثاني: آليات التناص	**215 - 102**
تمهيـــد	**105 – 103**
أولا: الاقتبـــــاس	**159 – 105**
1- القرآن الكريم	147 – 106
2- الحديث النبوي الشريف	159 – 148
ثانيا: الإحالـــــة	**172 – 160**
ثالثا: العبارات المسكوكة	**195 – 172**
1- المثل الشعبي	191 – 173
2- المثل الفصيح	195 – 192
رابعا: القنـــــاع	**204 – 195**
خامسا: الاستشهاد	**214 – 204**
تركيـــب	**215 – 214**
الفصل الثالث: شعرية التناص	**335 – 217**
تأطيـــر	**218**
أولا: سيميائية العتبات النصية	**277 – 218**
I. الغلاف الخارجي	**232 – 220**
1- دراسة صورة الغلاف الخارجي في رواية حمائم الشفق	222 – 220

أ- التنظيم المجمل للصورة	220
ب- تأويل الصورة	222 – 221
2- رواية الجازية والدراويش	224 – 223
3- رواية رمل الماية	227 – 224
4- رواية الخنازير	228 – 227
5- رواية عزوز الكابران	230 – 228
6- ألف وعام من الحنين	231 – 230
7- الشمعة والدهاليز	232 – 231
II. سيميائية العناوين	**263 – 233**
أ- مفهوم العنوان	234 – 233
ب- مكان العنوان	235 – 234
ج- وظائف العنوان	263 – 235
III. بلاغة الحذف	**277 – 263**
ثانيا: تفاعل النص الروائي مع الليالي والسيرة الهلالية	**294 – 278**
ثالثا: حضور السارد	**323 – 295**
1- مفهوم السارد	295 – 294
2- أشكال الراوي و هويته	297 – 296
3- هوية السارد في رمل الماية	301 – 297
4- وظائف السارد	302 – 301
أ- تقديم الشخصيات	301
ب- معرفته بأفعال الشخصيات	302 – 301
ج- معرفته بأحاسيس الشخصيات	302
د- ما تستشرفه الشخصيات	302

5- الأصوات السردية	303 – 307
6- السارد في الشمعة والدهاليز	307 – 310
7- الراوي موقعه ووظيفته في حمائم الشفق	310 – 314
8- هوية الراوي في عزوز الكابران	314 – 316
9- وظيفة الراوي في رواية الخنازير	316 – 318
أ- وظيفة الاستشهاد	317 – 318
ب- الوظيفة العاطفية	318
10- الراوي في الجازية و الدراوش	319 – 322
رابعا: التفاعل النصي بين ألف و عام من الحنين و مائة عام من العزلة	**322 – 334**
تركيـــــب	**334 – 335**
الفصل الرابع: التناص الإيديولوجي	**337 – 402**
تأطيـــــر	**338**
أولا: مفهــوم الإيديولوجيـا	**338 – 350**
1- عند المفكرين الغربيين	338 – 345
2- عند المفكرين العرب	345 – 350
ثانيا: تبولوجيا الشخصيات	**350 – 362**
1- مفهوم المثقف	351 – 353
2- الأنتلجنسيا	353 – 354
3- موت المثقف	354 – 358
4- المثقف والسلطة البراغماتية	358 – 360
ثالثا: تأويل حضور الحدث الموسوي	**362 – 366**
رابعا: الشخصيات البرغماتية	**366 – 376**

خامسا: خطــاب السلطـة	378 – 376
سادسا: الخطاب السردي نحو تحقيق اليوتوبيا	402 – 378
تركيـــــب	402
خاتمـــــــــــة	409 – 404
ثبت المصطلحات	416 – 411
قائمة المصادر والمراجع	445 – 418
فهرس الموضوعات	-