وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر - 2 -

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية

قسم اللغة العربية و آدابها

التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

(1990 م - 2005 م)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص : الأدب العربي قديما و حديثا

إعداد الطالبة : هورة نسيمة

السنة الجامعية : 2015 / 2016

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر - 2 -

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية

قسم اللغة العربية و آدابها

التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

(1990 م - 2005 م)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص : الأدب العربي قديما و حديثا

إعداد الطالبة : هورة نسيمة

السنة الجامعية : 2015 / 2016

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر - 2 -

كلية اللغة العربية و آدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية و آدابها

التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

(من 1990 إلى 2005)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص : الأدب العربي قديما و حديثا

إعداد الطالبة : هورة نسيمة

إشراف الأستاذ الدكتور : علي ملاحي

السنة الجامعية : 2015 /2016

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر - 2 -

كلية اللغة العربية و آدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية و آدابها

التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

(من 1990 إلى 2005)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص : الأدب العربي قديما و حديثا

إعداد الطالبة : هورة نسيمة **إشراف الأستاذ الدكتور : علي ملاحي**

أعضاء لجنة المناقشة :

أ د. محمد شنوفي.....رئيســــــا

أ د. علي ملاحي ..... مشرفا مقررا

أ د.رشيد كوراد..... عضـــــــوا

أ د.وذناني بوداود..... عضـــــــوا

د.علال سنقوقة.....عضـــــــوا

د.ملفوف صلاح الدين.....عضـــــــوا

السنة الجامعية : 2015 /2016

الإهـــــــــــــــــــــــــــــــد اء

إلى أمي و أبي عرفانا و شكرا لهما

إلى إخوتي الذين سرت على دربهم

إلى زوجي الذي دعمني في عملي

إلى أولادي راجية لهم الاقتداء

إلى

من

استفدت

منه

في

يوم

من

الأيام

بحرف

شكـر و تـقـديـر

أتقدم بجزيل الشكر و التقدير للأستاذ الدكتور :

مـلاحـي عـلـي

على كل ما قدمه من توجيهات و مساعدة لإتمام العمل على هذه الرسالة

الطالبة : هورة نسيمة

المقدمـــة

إنّ التجريب قرين الإبداع ، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ، فهو جوهر الإبداع و حقيقته عندما يتجاوز المبتذل ويغامر إلى المستقبل ، مستهدفا عوالم المجهول دون التحقق من النجاح ، مما يتطلب حرية و مغامرة من الكاتب ، و النص التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة ، و قليلا ما يظفر بالمتلقي ، كما أنه مطالب بإشباع تطلعات المتلقي البعيدة عن التوقع ، بما يوظفه من إمكاناتهم الكامنة ، فالتجريب يقوم في وسط جدال متعدد الأطراف ، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص فقط، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها ، و الفضاء الذي يستشرفه الخيال الجمعي .

هكذا التجريب نفسه تشكيل من الظروف الاجتماعية والسياسية المصاحبة ، و المستوى الثقافي والفني ، ما يجعل الرواية تطمح إلى الاختلاف ، و التشويق ، و الفجاءة ، فهي نص جامح يطمح إلى مسابقة الحياة و الواقع ، و ما يؤول إليه ، معلية راية الفن و الإبداع .

إنّ الرواية العربية انتهجت التجريب منذ البدايات ، ففي الثقافة العربية هناك تداخل بين الرواية و أنواع السرد التاريخي و الشعبي ، و الديني و العجائبي ، ليشبع الحاجة للقص في المجتمعات الشفاهية في رواية الأخبار و الآثار من جهة ، و اختلاق الأساطير و البطولات المتخيلة من جهة أخرى ، إضافة إلى انفتاح الروائي نفسه على

الثقافة الغربية بكل تجلياتها و تمظهراتها ، ما جعلها تشتغل على تيمات جديدة و تسعى إلى العالمية .

ولم تخرج الرواية الجزائرية عن هذا السياق رغم فتوّتها ، بل إنها سعت لتطوير أدواتها ، و كانت الأكثر شهادة على التحولات السياسية والاجتماعية التي عرفتها الجزائر، فأقبل كتابها على تجريب أفق كتابة ، يتطلعون من خلاله إلى تحقيق تواجدهم في ظل مرحلة تاريخية دقيقة ، تميزت بتأزم تحولاتها وعمق تناقضها، وإخفاق العديد من خياراتها الرامية إلى بناء دولة معاصرة ، بدء من مرحلة السبعينيات إلى أواخر الثمانينات ، وهذا ما يفسر تعدد الاتجاهات الفكرية والجمالية التي شهدها هذا النوع الأدبي ، لتعرف بعد ذلك تحولا لافتا بفعل الظروف الأمنية الصعبة ، أو ما عُرف بـ: "العشرية السوداء" فظهر في أواخر التسعينات "أدب الاستعجال" و كانت الرواية مرتعا له، وظهرت في هذا الزخم تجارب روائية جديدة اشتغلت على التجريب ، وجددت أدوات الرواية ، ونوعت سرودها .

إنّ الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينات من القرن العشرين أفادت من عديد التجارب و صارت أكثر وعيا رغم دقة المرحلة ، فالنص يفتح مصراعيه لقارئ ينميه بتصوراته ويشتغل على لغة غير مستهلكة تخلو من الابتذال ، وتسعى إلى فتح علاقة مختلفة مع قارئ واعٍ يعيش تحولات هذه التجربة .

إنني في هذه الرسالة أرصد مواقع التجاوز و التجديد في المتن الروائي الجزائري االمكتوب بالعربية لمرحلة تتميز بحساسيتها و دقتها تمتد من (1990م)إلى(2005م) ، فاحتاجت التخصيص بالدراسة لحالها ، خاصة و أنه ظهر عدد لا بأس به من النصوص الروائية في هذه المرحلة ، نتيجة لمعطيات عديدة أهمها الانفتاح الذي مس نشر و توزيع الكتب . لهذا أحاول الإجابة عن إشكالية : **هل حققت الرواية الجزائرية في هذه الفترة حداثتها ؟ و هل تميزت رواية هذه الفترة من جراء انتسابها لها ؟ . كما نبحث عن التقنيات المستحدثة في متن الرواية الجزائرية ، و نبيِّن أسلوب الروائي في استثمارها.**

و لتتبع مجال التجريب في الرواية الجزائرية التسعينية ، استظهرتُ خصائص سردية تجريبية من نصوص روائية متفرقة ، بعدها آثرت أعمال **بشير مفتي** فهو كاتب من أبرز كتاب الرواية الجزائرية لهذه المرحلة لتمثُّل التجريب في كلية نسبية من النَّص و سياقه ، حيث يغيب اجتماع الخصائص التجريبية كلها في نص واحد ، كما أنني أبتغي بذلك ملاحظة تحاور التقنيات في النص عن قرب ، بعدها أخذت نموذجا عن الكتابة النسوية التي عرفت حراكا مشهودا ، و شكلت عيّنة مهمة في المشهد الروائي الجزائري. و لتقفي أدوات وتقنيات هذه النماذج اعتمدت المنهج البنيوي ، في احتضانه أجزاء السرد الرئيسية من شخصيات و سرد و زمان و مكان و لغة ، و اعتمدت الوصف و التحليل لتجلي الحركة التجريبية في النص الروائي ، و ذهبت إلى مقارنة صورة الملح التجريبي

مع ما ذكرته كتب النقد عن الرواية التقليدية ، و اظهار قيمة الأعمال المدروسة على المستوى الجمالي و التجريبي ، و لم يكن باستطاعتي تحقيق هذا المبتغى دون الرجوع لبعض مفردات المناهج التي تبعث جمالية النص ، فاستعنت بالسيميائيات لتبيين طرفي التضاد في المفارقة مثلا .

وتجدر الإشارة إلى أنه لا غنى لي عن بلاغة النص بصفة عامة دون الخضوع لمنهج بعينه ، و لعلّ النَّص هو الذي يفرض المنهج و يستدعي –إذا اقتضت الضرورة– أدوات و آليات هي من صميم مناهج أخرى لا تتعارض و الغاية من هذه الدراسة.

و بعد اطلاع على بنية الرواية من خلال الدراسات الأكاديمية المنجزة في هذا الإطار كـ: (بنية الشكل الروائي) لحسن بحراوي و (بناء الرواية) لـ:"سيزا قاسم" و (بنية النص الروائي) لـ: "إبراهيم خليل" و (بنية النص السردي) لـ: "حميد لحميداني" ، و (في مشكلات السرد الروائي) لـ: "جهاد عطا نعيسة" و (لذة التجريب الروائي) لـ: "صلاح فضل" و (الحساسية الجديدة) لـ: "إدوار الخراط "، و (الحساسية الجديدة في الرواية العربية) وأيضا (الرواية العربية من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح) لـ: "عبد المالك أشهبون" ، و كتاب (قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود) لـ: "سعيد يقطين"، و (استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة) لـ: "محمد أمنصور" ، و (أفول

المعنى في الرواية العربية الجديدة) لـ: "فخري صالح" ، و كتاب (تحولات النوع في الرواية العربية) لـ: "أحمد المديني" ، وغيرها من الدراسات .

للحصول على نتائج مضبوطة تتبعت خطة ساعدتني على الإلمام بالموضوع ، و تتكون من مدخل و أربعة فصول ، و كانت كالتالي :

افتتحت البحث بمدخل أتعرف من خلاله على "التجريب " و موقعه من الأدب عموما و الرواية خصوصا ، و موقف النقد منه ، وأخيرا ما حققه التجريب للرواية من إضافات خرجت بالنص السردي من فضائه المحكي المحدود إلى فضاء قد لا يتحدد بمجال ما ولا يتقيد بحدود فاصلة .

بعدها خصصتُ فصلا بعنوان "ماهية التجريب في الرواية الجزائرية" ، أتناول فيه بالتحديد الفترة الممتدة بين (1990 . 2005 م) و ما استحدث في فن السرد جراء تمازج فعل الكتابة و الظروف المحيطة و نوعية القارئ المتلقي للنص، هذه الفترة التي تمثل – في رأيي على الأقل كطالبة دكتوراه– مجالا خصبا لأنْ يخوض فيه الباحث بحكم تراكماتها و خصوصياتها و خيباتها التي انعكست على المتن الروائي و انطبعت عليه.

وفي الفصل الثاني أتعرض للرؤية الجديدة التي طرحتها الرواية الجزائرية التجريبية، حيث ألقى المتن الروائي نظرة مساءلة و محللة للماضي ، حيث يطرح التاريخ كتقنية سردية لمعالجة و مساءلة الحاضر والتنبؤ بالمستقبل ، كما نجد مما كان مسكوتا عنه من

"طابوهات" يظهر واضحا للعيان كـ "الجنس"، فتطرح قضايا الأسرة بعيدا عن الخيارات، و تتهدم القيم و التقاليد التي رسخت في عهد مضى و جيل سبق وتبرز الشخصية المتشظية المعدومة الثقة ، و المليئة بالعقد و الخيبات المتلاحقة ...

يليه فصل ثالث أتناول فيه ثلاث روايات لروائي جزائري من الحساسية الجديدة و هو "بشير مفتي" و كانت رواياته : (المراسيم و الجنائز) و (أرخبيل الذباب) و (أشجار القيامة) ، فقد رأيتُ أن مشروعه الروائي يتحرك نحو الأعلى و يسعى إلى التجريب ، و تجديد أدواته خصوصا أنه في فترة وجيزة أصدر رواياته الثلاث تباعا .

بعدها أختتم هذه الدراسة بفصل رابع أسلط الضوء فيه على النّص الروائي النسوي بكل تناقضاته و تجلياته و إثارته ، امتدادا لخصوصية هذا الجنس و سعيه الحثيث للتجاوز، تجاوز الراهن بكل خيباته و تنميطاته، كسر "الطابوهات" ، وكانت رواية (مزاج مراهقة) للروائية "فضيلة الفاروق" محل متابعة ، حيث أقف على عتباتها وملامح التجريب فيها ، و أستقرئ بناء النص و تيماته .

في الخاتمة أخلص إلى نتائج هذه الدراسة ، وأجيب على سؤال الإشكالية المطروح حول "التجريب في الرواية الجزائرية " تجلياته وتمثلاته وتحولاته تبعا للمعطيات السابقة.

ثم أضع قائمة بأهم المصادر و المراجع التي استمدت منها هذه الدراسة إحالاتها و اقتباساتها ، وملخّصا بالفرنسية.

لقد واجهني في هذه الدراسة عدد من الصعوبات ، من مثل عدم تحديد المصطلح في الدراسات النقدية ، فمثلا من الاصطلاحات التي تواجهني في بداية مساري في البحث بكثير من التردد مصطلح الرواية **الحديثة** ، فوجدته يعني به الباحث أحيانا الرواية التجريبية ، و أحيانا أخرى رواية لمرحلة سبقت مرحلة التجريب ، كما يظهر مثلا مع شكري عزيز ماضي في كتابه (أنماط الرواية العربية) ، و هناك معنى آخر للتجريب كونه صنو للإبداع نفسه و يسير مع الفن ما دام موجودا فنجده في قضية (القدم و الحداثة) ، و هي قضية جديدة قديمة في النقد ، ثم أجد بعد ذلك الخلط بين المصطلحات كمصطلح : الرواية **الحديثة** الذي ذكرناه و الرواية **الحداثية** و هناك الرواية **المابعد حداثية** .

ولعلَّ من أهم الصعوبات التي واجهت البحث هو تعدد اتجاهاته في النص ، كون التجريب في الرواية مس النص من جميع الجهات ، لذا كان البحث يتقصى الكلية ، ومن حيث قراءة النص كنت أختار ما يشع بدلالاته و إبداعه في المتن السردي ككل .

في آخر هذه الدراسة أشكر جميع من ساعد على دفع هذا البحث نحو الأفضل بدء بأستاذي المشرف الذي أمدني بدعمه وملاحظاته ، ووجهني بكثير من الجهد و التقويم.

مدخل : التجريب في الرواية

(مفاهيمه – مبرراته – أسسه) :

1 – مفهوم التجريب

2 – إستراتيجية التجريب

3 – التجريب في ضوء النقد الأدبي

4 – الفكر الحداثي عند العرب

5 – التجريب في الرواية

6 – موقف النقد من التجريب

7 – مميزات الرواية الجديدة بالغرب

8 . الرواية العربية و بداية التجريب

9 . مميزات الرواية العربية الجديدة

1 – مفهوم التجريب :

أ – المفهوم اللغوي للتجريب :

جاء في اللسان " جرَب الرجل التجربة : اختبره ، والتجربة من المصادر المجموعة، المُجرَّب : الذي قد جُرِّب في الأمور وعُرِف ما عنده ، ودراهم مجربة موزونة ، ومجرِّب : قد عرف الأمور وجرَّبها "[1] ، وجاء في المنجد في اللغة والأعلام[2] ، تحت الجذر (جرب) جرَّب تجريبا وتجربة جرَّبَهُ : اختبره وامتحنه، وجاء في القاموس المحيط " جرَّب : جرَّبه تجربة : اختبره ، ورجل مُجرَّب : بلى ما كان عنده ، ومجرِّب : عرف الأمور "[3].

وقد فرق مجدي وهبة في معجم مصطلحات الأدب بين نوعين من التجربة، التجربة (experience) وتعني المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة وملاحظته لها ملاحظة مباشرة ، والتجربة (experiment) التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته [4] .

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، طبعة بولاق ، المؤسسة المصرية للتأليف و الترجمة ، مصر ، مجلد 01 ، ص : 429 . 430 .

[2] لويس معلوف ، المنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق ، بيروت (لبنان) ، 1997 ، ط : 27 ، ص: 84 .

[3] الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الفكر ، بيروت (لبنان) ، ج : 1 ، ص : 45 .

[4] أنظر : مجدي وهبة ، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ت : كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، 1974 ، ص: 156

و ربطت المعاجم الأجنبية بين التجربة وبعدها الفلسفي ، فقد وردفي قاموس أكسفورد (experimentalism) التجريبية : هي مبدأ المدرسة التجريبية في الفلسفة والعلم ، وهي مبنية على الرؤية العلمية [1].

ويفسر قاموس وبستر التجريبية بأنها : الاعتماد على مبادئ التجربة ودعمها بخطوات عملية ، وتسمى تحديدا الآلية "[2] و أفاضت الموسوعة البريطانية في تفسير المعنى اللغوي للتجريبية ، فقد ورد فيها أنها (الآلية) وتسمى أيضا (التجريبية) وهي فلسفة وضعها جون ديوي تنادي أن أهم أمر في الشيء أو الفكرة يكمن في قيمتها العلمية، بوصفها أداة للفعل ، وأن حقيقة الفكرة المتضمنة نفعها ، ويفضل " ديوي " مصطلحي – الآلية والتجريبية – على مصطلح (البراغماتية) حيث بنى عليها آراءه التربوية .

واضح أن هذه المعاني تركز على الطابع العلمي لمفهوم التجريب ، حيث يرتبط ربطا وثيقا بالحس والنزعة الآلية والنظرة العلمية الخالصة .

ويرجع الأصل الاشتقاقي لكلمة (Experimentalism) إلى الكلمة اللاتينية (Experimentum) و تعني البروفة أو المحاولة [3]

[1] - The oxford english dictionary . Oxford university Press . Great Britain . 1969 . Vol 2.P.431
[2] _ Websters New collegiate dictionary . Sprin . Massachusetts . U.S.A . 1980 .
[3] The New Encyclopedia Britannica . Vol /6 . P 334 .

ب – المفهوم الاصطلاحي للتجريب :

لمصطلح التجريب مفهومان مفهوم عام و آخر خاص ، مفهوم عام موجود في الحياة عامة وينسحب على الأدب لأنه من الحياة ، و ذلك " لأن الميزة الأولى للإنسان عامة والمتحضر خاصة هي أنه ذو قدرة على الاستفادة من تجاربه ، ومن التعلم منها، فهو لا يفتأ يخرق العادة ويجرب أشياء جديدة عليه ، فإن هو وجد فيها شيئا مما تبتغيه نفسه ، واصل السير عليها واقتبس منه بنو جنسه منهجه الجديد وحاكوه فيه ، وإن هو لم يجد مبتغاه أقلع عن محاولته تلك ، ولكنه يظل يتطلع دوما إلى تحقيق منيته في طريقه إلى البحث عن الأفضل " [1] .

التجريب هو اختيار صلاحية أو عدم صلاحية شيء ، وهو التحرر مما هو مفروض ومصطلح عليه ، وهو حتمية لسلطة الخيال الذي يتجاوز ما هو مستمر ومستقر، فللتجريب أهمية بالغة في التاريخ الفكري والفني الإنساني ، لأنه الفعل الذي يقف وراء التجريد في الفكر من جهة ، والإبداع الفني من جهة أخرى ، فالتجريب في الحقيقة هو التغيير ، وهو في الوقت نفسه البحث عن الأدوات والآليات لإحداث التغيير المطلوب في العناصر والأشياء ، وفي المفاهيم والعلاقات والبنيات المختلفة، وهو التجريب الذي يرتبط بالإبداع الأدبي منذ الأزل .

[1] عبد الله محمد الغذامي ، الموقف من الحداثة و مسائل أخرى ، د . دار ، الرياض (السعودية) ، ط: 2 ، 1991 ، ص : 18.

وهناك مفهوم خاص للتجريب وهو ما تكلم عنه النقد الحديث ممثلا في ثورة الأدباء الفرنسيين أتباع المدرسة الفرنسية المجددة ، وممثلا في ثورة أدباء الستينيات العرب و ممثلا في ثورة الحداثة وما بعد الحداثة في العالم . وهذا هو المفهوم الذي نقصده بالبحث ولقد لاقى رواجا واهتماما من النقاد .

ويعد السعافين التجريب من المصطلحات الحديثة ، التي دارت على الألسنة في أواخر القرن التاسع عشر ، وتعززت في القرن العشرين خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وقد اتضحت صور هذا المصطلح في الغرب من خلال التنظير والتطبيقات الإبداعية ، إلا أنه ما زال يعاني في دراساتنا النقدية التطبيقية ، وفي فنونها وتقنياتها غير قليل من الفوضى .

وأشار السعافين إلى أن التجريب تجلى في فنون الأدب المختلفة ، خاصة القصة والرواية والمسرحية ، " وتمثل في الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها ، تلك التقاليد التي تمثلت بشكل واضح في الواقعية وصورها المختلفة " [1]، إذ كانت الواقعية تصدر عن رؤية وثوقية واضحة للكون والوجود والحياة والإنسان والطبيعة من منطلق فهم مكتمل للعالم ، كذلك بين ارتباط التجريب في بدايته بالكشوفات العلمية التي أحدثت انقلابا معرفيا في الحياة الإنسانية ، مثل كشوفات : فرويد

[1] إبراهيم السعافين ، الرواية في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن ، الأردن ، رقم 31 ، 1995 ، ص: 125 . 128 .

فـي علـم الـنفس التحليلـي، واكتشـاف عـالم اللاوعـي ، وتطـور علـم الاجتمـاع ، والأنثروبولوجيا، وما لعبته التطورات الاجتماعية والاقتصادية والتقنية .

والتعريف الذي نتكئ عليه هو تعريف آلان روب جرييه (alain robbe grillet) للروايـة الجديـدة كونـه التعريـف الـذي يتفـق و أغلـب تعريفـات النقـاد ، و هـو أن " الروايـة الجديـدة هـي التـي تبحـث عـن أشـكال روائيـة جديـدة ، تخلـق وتقـدم علاقـات جديـدة بـين الإنسان والعالم ، وتنأى بنفسها بعيدا عن الترديد الرتيب لأشكال الماضي لما في ذلك من ضـرر وعقم، وعدم فهم لموقف الإنسـان الراهن من العـالم ، كمـا يحـول ذلك بيننـا وبـين الغد والإنسان " [1]. هذا التعريف نشده برأي ادوار الخراط في الحساسية الجديدة ، وهو" انقسـامها إلـى نـوع مـن الكتابـة يوشـك أن يكـون مـن الآن يتحـول إلـى نـوع مـن التقاليـد الجديدة، ونـوع مـن الصـياغات القالبيـة ، المـأثورة (حتـى فـي الفتـرة القصـيرة التـي عاشـتها النتاجات) . الحداثي هو من بين نتاجات الحساسية الجديدة ، ما يظل متمردًا ، داحضًا، هامشيًا ومقلقًا، يسعى إلى نظام قيمي مستعص بطبيعته على التحقق ، لأنه يحمل في لبه نـواة هدمـه وتـدميره ، مـن أجـل سـعي مسـتمر إلـى قـيم (جماليـة ،وثقافيـة ، واجتماعيـة) متجددة، دائمة التجدد ، وليست فقط جديدة "[2] .

---

[1] ألان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، د.ت ، ص : 19 .

[2] ادوار الخراط ، الحساسية الجديدة . مقالات في الظاهرة القصصية . ، دار الآداب ، بيروت (لبنان) ، 1993 ، ط1 ، ص : 21.

وقد أطلق على حركة التجريب عدة اصطلاحات هي : الحساسية الجديدة ، التجريبية، الحداثة الروائية ، التجديد ، والتجريب ، وغيرها . و أطلق على الرواية الجديدة تسميات عديدة منها : رواية اللارواية (Anti Novel)، والرواية التجريبية (Experimental Novel) ، و رواية الحساسية الجديدة ، والرواية الطليعية ، والرواية الشيئية ، والرواية الجديدة New Novel . ويبدو من هذا التعدد أن الرواية الجديدة لا تندرج في أفق محدد[1].

2 – إستراتيجية التجريب :

العلوم الإنسانية لا تصدر أحكام مطلقة ، وبذلك ترسخ قاعدة دينامية الفرد وحركة الحياة التي في تطور مستمر ، وقد ترافق ذلك مع شعور غامر " بتشييئ الإنسان بفعل التقدم الآلي الهائل الذي أدار ظهره لمشكلات الإنسان الأنطولوجية ، على نحو أصابه بالإحباط والشك في جدوى هذه الأنساق التقنية المسيطرة على حياته ، فلم يجد الكتاب المحدثون مفرا من استخدام التجريب " من أجل استغلال سلطان العلم والمحافظة على عصريتهم "[2].

[1] أنظر : شكري عزيز ماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، سلسلة عالم المعرفة ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، سبتمبر 2008 ، عدد 355 ، ص : 14 .

[2] مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلين ، الحداثة والتجريب ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد (العراق) ، 1990 ، ص : 17 .

ولعله من غير المسوغ الفصل بين الإبداع والتجريب ، لأن الإبداع لا يجد التعبير عنه في حالة السكون والركود ، وهذا يعني أنه عدو الجمود وصديق الحركة والتطور ومن هنا يكون التجريب " صنو الخلق والابتكار والظل المكين والآلية المحركة والدافعية نحو انطلاقات ترفض المتكلس الباهت " [1]، وهكذا تبدو العلاقة بين الإبداع والتجريب علاقة جدلية تمثل حركة الحياة ، لذا يبدو الحديث عن الإبداع دون التجريب ناقصا إذا ما أريد فهم مدى التطور الذي وصل إليه العطاء الفكري .

ينطلق التجريب بمعناه الأصلي من قاعدة معرفية تقوم على تحطيم الثبات والسكون وتأكيد معنى الحركة النسبية ، وعلى استبدال اليقين بالشك والتصديق بالسؤال " فالتجريب ليس أفق عالمي محصور في منطقة من مناطق العالم ، إنما هو بالدرجة الأولى مجموعة أسئلة يطرحها واقع إشكالي يعيش فيه الفنان المجرب" [2] ، فالتجريب في جوهره ليس الوثيقة التي اتسمت بها أعمال المبدعين التقليديين من رومانسيين وواقعيين ، بل هو موقف مضاد ، إنه تأكيد لقانون – السيرورة – والصيرورة – الذي يحكم حياة الأحياء ، والأشخاص والأشياء والمواقف ، والأفكار والانفعالات ، والأنساق الفكرية والفنية المنبثقة منه ، " إن إستراتيجية التجريب هي تحوير وعي المتلقين ، وتحويل الوعي الثائر إلى

[1] هيثم يحي الخواجا ، التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 14 ، عدد 01 ، 1995 ، ص : 109 .

[2] هيثم يحي الخواجا ، نفسه ، ص : 109 .

وعي : ضدي – نقضي – نقدي – لا يكف عن مسائلة كل شيء ابتداء من حدوده هو بوصفه وعيا وانتهاء بحدود – اللغة – النظام – السلطة – القوة " [1] .

يحدد الأساس المعرفي للتجريب بالموقف النقضي الذي يحكم فعل التجريب، ويحدد دوافعه المتعددة على السواء ، وهو الذي يسم التجريب بالنزعة المستقبلية دائما، " مؤكدا النظرة التي لا تقبل الماضي بوصفه إطارا مرجعيا للحاضر ، ولا تقبل من عناصر الحاضر إلا ما ينطوي على إمكان من الممكنات الواقعة بالمستقبل، كما يوقع فعل التجريب في الزمن المتحول نحو المستقبل دائما "[2] .

إن التجريب كما يرى يوجين يونسكو(youjin unesco) هو إعادة اكتشاف الأشياء إذ إن ما نكتشفه أهم مما نبتكره ، بل إن الابتكار في حقيقته ليس سوى اكتشاف أشياء أو إعادة اكتشافها ومن هنا اتسمت فكرة التجريب بما يسمى بالحس التاريخي ، ذلك الذي يحدده ت. س. إليوت بأنه " ليس الوعي الحاد بالماضي فحسب ، بل إعادة اكتشافه في الحاضر وإحيائه ، حين يحتوي عقل الفنان عقل أمته ، وحين يعيش الأجداد في دمه " [3] ، وكما يقول جيمس روس إيفانز(gims ros ivenz) : " بأن الحس بالتاريخ يخلق

[1] جابر عصفور ، ندوة المسرح والتجريب ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 14 ، عدد01 ، 1995 ، ص : 345 . 359 .

[2] جابر عصفور ، ندوة المسرح والتجريب ، ص : 07 .

[3] جابر عصفور ، نفسه ، ص : 13 . 14.

حسا بالطرافة،بل حسا بالتواضع، كذلك حيث نصبح أقل ميلا لأن ننسب لأنفسنا تكنيكات أو اكتشافات معينة " [1] .

ولما كانت الأسس المعرفية للتجريب تقوم على الفكر النقضي – الضدي – للسائد والمألوف ، والسعي إلى تدميره وإعادة تشكيله ، فلابد أن يكون التجريب الحقيقي صداميا بالضرورة ، يتعلق بكتابة ما لم يكتب وبتقديم ما لا يقدم ، والدخول في الفضاءات البكر الجديدة والمتجددة ، مسلما بالحرية التامة في التفكير والدخول بالتفكير في ما لم يفكر فيه.

ويقوم المعنى الحقيقي للحرية في التجريب على الاختراق ومحاولة النفاذ إلى الجانب الآخر ، " إن الواقع المادي له حدود ثابتة والمطلوب من الإبداع أن يخترق الحدود الكائنة والممكنة ، و أن يصل بالعين إلى حدود غير المعروف ، وغير المألوف، ويتضمن التجريب تدمير قواعد وقوانين وأعراف فنية متوارثة ، وهكذا منذ الدعوة الأولى لأن يسلك الكتاب التجريب – من أمثال آلان روب جرييه – ولم تنل هذه الدعوة صفة مدرسة أو منهج أو نظرية أو... , وذلك لمللهم من التقعيد والتقنين الذي هو شرط أي مدرسة " [2].

[1] أسامة أبو طالب ، المسرح التجريبي من ستانلافسكي إلى اليوم ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 2 ، عدد 3، 1992 ، ص : 255 .

[2] منى محيلان ، التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960 . 1994) ، وزارة الثقافة ، الأردن ، ط1 ، 2000

3 – التجريب في ضوء النقد الأدبي :

يتصل مفهوم التجريب بالحداثة اتصالا عضويا ، فكلاهما ينبع من أرومة واحدة ، بل لعل التجريب هو الأساس الفكري للحداثة وإفراز من إفرازاتها الأساسية ، والقاعدة الجدلية لتحديد علاقة الفكر بالواقع في إطارها العام .

ظهر مفهوم الحداثة في منتصف القرن التاسع عشر على وجه التقريب ، بعد أن اتضحت معالم التغيرات الفكرية والسياسية ، من خلال قيام المجتمع الرأسمالي، وتبلور إيديولوجيا الطبقة البرجوازية المعززة للفردية ، والملكية الخاصة ، وعقلانية الدول البيروقراطية . ويبعد هذا التمييز الحداثة عن التحديات المرتبطة بالجدل الدائر بين أنصار الحديث والقديم على مدى التواريخ الأدبية والفكرية ، ويبرز في الوقت نفسه "طابع التوصيف الكلي الذي يطمح إليه مصطلح الحداثة ، على أساس أنه يرتبط بحدوث قطيعة أساسية في تاريخ البشرية في مجتمعين متغايرين كل التغاير المجتمع الإقطاعي في القرون الوسطى ، ومجتمع الطبقة البرجوازية في العصر الحديث " [1].

[1] محمد برادة ، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 4 ، عدد ، 3 ، 1984 ، ص: 12

و : إدوار الخراط ، مقالات في الظاهرة القصصية ، ص : 10 .

الحداثـة مسـألة حضـارية متصـلة أوثـق الاتصـال بـالتطورات الفلسـفية والاجتماعيـة والسياسية والتكنولوجية ، التي أدت إلى تحقيق مفاهيم إنسانية حضارية جديدة [1] ، وبالرغم من أن الحداثة تفرض نفسها بوصفها وحدة متجانسة مشعة من الغرب ، إلا أنها تظل موضوعا ملتبسا ، تشير دلالاته إجمالا إلى تطور تاريخي بأكمله وإلى تبدل في الذهنية ، يظهر " أن هذا التجانس ليس إلا أمرا ظاهريا لأن تاريخيتها تبين تناقضاتها ونسبيتها وتغيير مفاهيمها ، واختلاف وجهات النظر حولها " [2] ، وقد تمخض عن هذا التبدل في الذهنية بروز فجوة واضحة مع الماضي ، أو نوع من الانقطاع التاريخي ، فتضادت تجارب الحداثيين مع العادة والنظام المجرد ، وحتى مع العقل نفسه ، على نحو أدى إلى تغيير جذري في مفهوم الحداثة ، حيث أخذ يكشف عن معاني التورط والغربة والعدمية وانعدام النظام ، واليأس والفوضى حتى بدت مركبا غريبا " من المستقبلية والعدمية ، من المحافظة والثورية ، من الطبيعية والرمزية ، من الرومانسية والكلاسيكية ، بل كانت ترحيبا بالعصر التكنولوجي واستهجانا له ، كانت الإيمان بأن أشكال التعبير الجديد هي هروب من التاريخ ووطأة الزمن ، وفي الوقت نفسه إيمان بصدق الأشكال في التعبير عن الزمن " [3] .

---

[1] أنظر: إبراهيم السعافين ، الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث ، مجلة جامعة الملك سعود ، مجلد 02 ، 1990 ، ص : 620.

[2] أنظر : محمد برادة ، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، ص : 12 .

[3] إبراهيم السعافين ، الأصالة والحداثة ، ص : 621

يفهم تاريخ الحداثة على نحو عام أنه سلسلة من الصراعات والتوترات بين الإنسان، وانجازاته لتصحيح وضعية استلاب ، وهذا يعني أن الصراع من أهم مقومات الحداثة ، كما يعني أن الحداثة أكثر من التجديد ، وإن كان التجديد مظهرا من مظاهرها، ولا يمثل التجديد الحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية لها ، ويتمحور حول الصراع الفكري داخلها ، " ترتبط الحداثة بصورة عامة بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج ، والعلاقات على نحو يستتبع صراعا مع المعتقدات ، ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة ، إذ ينشط الفكر التقويمي النقدي نتيجة لهذا الصراع ، و تطرح المسائل الأساسية على بساط البحث وإعادة النظر ، وهذا يؤدي إلى اهتزاز القيم ومنظومة المفهومات " [1] .

وهكذا تكون الحداثة ثورة فكرية وموقفا شاملا وليس تقسيما زمنيا محددا، كما تمثل إعادة نظر شاملة في نسق المفاهيم والنظام المعرفي ، وما يشكل صورة العالم في وعي الإنسان ، كما تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون [2] .

لقد كان الصراع هو السمة البارزة للحداثة الأوروبية منذ بدايتها ، صراع مع المؤسسة الدينية ، وقوانين الكنيسة ، والتقاليد الاجتماعية ، والمفهومات الموروثة. ثم تحول الصراع بعد اكتمال بنى المجتمع الرأسمالي إلى صراع مع التقاليد الأدبية لصالح الحرية الفردية ،

[1] خالدة سعيد ، الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 4 ، عدد 3 ، 1984 ، ص : 26 .

[2] أنظر : خالدة سعيد ، نفسه ، ص : 26 .

والابتكار ، والعفوية ، وهكذا تمحورت الحداثة الأوروبية حول صراع – الدين – الدولة – المطلق – الإنسان – وهذا الفهم للحداثة ، كتصحيح للاستلاب يتسم بالتساؤل عن توليد الحداثة الأوروبية اليوم وضعية استلاب جديدة نتيجة حلول منجزات الإنسان في موقع الفاعل – المؤسسة – الدولة – الحزب السلطة –الإعلامية – اللغة – البنية – السلعة – الآلة [1].

و لعل هذا ما يلحظ في مجمل ما اصطلح على تسميته – ما بعد الحداثة – التي بدأت في الخمسينات والستينات من هذا القرن ، حيث عززت انسحاق المفهوم البرجوازي الكلاسيكي للفرد وتلاشيه ، وتوصل المذهب الإنساني إلى نهايات انحلاله، في ضوء ما سمي " بالعولمة " أي عصر الرأسمالية المندمجة المتحدة ، فلم تعد الذات الفردية البرجوازية القديمة موجودة ، بل أنكرت وجود الذات الفردية البرجوازية وعدتها أسطورة لم توجد قط ، ولم تكن ثمة ذوات مستقلة من ذلك النمط على الإطلاق[2]

و الحداثة بعد ذلك مسار فكري ووضعية عقلية قوامها (الجدلية) أي الانتقال من المشابهة السكونية إلى الاختلاف والتحول ، أو من التكرار إلى التوليد والتجاوز ، فهي تقوم على المراجعة الدائمة و إعادة النظر المستمرة ، وهي نقيض كل تقليد ، والنسيج على منوال للسابق ، فقد سقطت نظرية المحاكاة ، ولم يعد لها وجود في منظورها ،

[1] أنظر : خالدة سعيد ، الملامح الفكرية للحداثة ، ص : 27 .

[2] أنظر : محمد جمال باروت ، في منطق ما بعد الحداثة ، مجلة الكرمل ، عدد 52 ، ص : 142 .

وأصبح الكاتب مطالبا بتجاوز أعماله نفسها في كل مرة ، فضلا عن تجاوز أعمال غيره[1] . والحداثة ليست إنجازا محددا يمكن استيراده أو تصديره ، أو تقليده ، لأنها نقدية تحديدا ولأن سمة البحث المستمر سمة رئيسة من سماتها .

تمثل الحداثة تجوالا في دهاليز النفس الإنسانية ، وعلاقتها المعقدة مع واقع يمور بحركة غير متناهية ، على نحو جعلها تحطم كل ما يمت للواقعية التقليدية بسبب ، وهذا ما أظهرته الحركات التي عبرت عن الحداثة الأوروبية ، كالانطباعية والسريالية، والتكعيبية ، والدادية [2] ، على نحو وسع من دائرة الواقع الذي لم يعد يقتصر على معطيات الواقع المحسوس ، وصور الوعي المتشكلة عنه، بل صار يضم تمثلات اللاوعي المنعكسة عن أغوار النفس العميقة ، فاصطبغ الواقع بصبغة فردية ، تتنوع بتنوع الأفراد واختلاف تصوراتهم عن هذا الواقع ، وغدت الصيرورة والتغير هما السمتان الغالبتان على النظر الحداثي للواقع ، ولم يعد هناك قانون يحكم الأشياء والأحياء حتى أصبح " قانون الحداثة الوحيد هو عدم الاعتراف بأي قانون " وتحول كل حديث بعد وقت قصير إلى أمر تقليدي ، على نحو جعل التعبير الأمثل للحداثة الأوروبية في المغايرة والتجاوز وتحطيم القواعد ، والتفكك ، وانعدام المنطق والبحث عن منطق جديد [3] .

---

[1] أنظر : خالدة سعيد ، الملامح الفكرية للحداثة ، ص : 32 .

[2] أنظر : إبراهيم السعافين ، الأصالة والحداثة ، ص : 623 .

[3] أنظر : إبراهيم السعافين ، نفسه ، ص : 622

4 – الفكر الحداثي عند العرب:

إذا كانت الحداثة الغربية تمثل انقطاعا فكريا عن الماضي وصياغة جديدة للواقع و الإنسان ، فإن الحداثة العربية لم تكن في يوم من الأيام جدلية للقطيعة ، بل كانت بوتقة دينامية للخلط وتراكم الأفكار والمذاهب التي انبثقت من المناهج الغربية منذ القرن الثامن عشر ، حيث تحولت الحداثة كما لاحظ جون بورديار (jean bourdiard) " إلى بلاغة للحداثة ، تنتشر وسط التباس تام داخل مجتمعات العالم الثالث لتعوض عن التأخير الحقيقي وعن غياب التنمية " [1] .

ولعل هذا يبين أن علاقة العرب بالحداثة ليس لها جذور في تاريخ ، و إنما اتسمت بالتعامل الأيديولوجي الذي اصطبغ به فهم الغرب لها على نحو ما أوضح عبد الله العروي محددا الأيديولوجية العربية على أنها : " بناء نظري مأخوذ من مجتمع آخر وليس مندرجا برمته في الواقع ، إلا أنه في الطريق إلى أن يصبح كذلك " [2] . ولعل هذا ما يكشف عن علة فادحة في المثاقفة إذ على الحداثي العربي أن يستوعب حداثة الآخر – الأوروبي و الأمريكي – التي أنجزت في العشرينات والثلاثينات ، وعليه أن ينجز حداثته الخاصة المنبثقة من خصوصية مجتمعه ، وهذا ما دعى عبد الرحمن منيف إلى النهي عن الجري وراء بريق الأخر الثقافي ، وأدى به أن يدعو إلى إبراز ملامح خصوصية

[1] محمد برادة ، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، ص : 16 .

[2] محمد برادة ، نفسه ، ص : 16 .

الحداثة العربية ، فالحداثة عنده هي عملية تحقق وإنجاز على أرض الواقع سواء كان ذلك في الرواية أو في غيرها من المجالات [1].

و إذا تأملنا الواقع العربي يتضح أن أبرز سماته الحداثية جاءت نتيجة الانفعال بمعطيات الحضارة الغربية المختلفة ، والاحتكاك والاتصال والتأثر بآدابه وفنونه ، وقد تفاوت هذا التأثر ضعفا وقوة تبعا لاختلاف البلدان والفئات الاجتماعية ونوعية المظهر والمقوم القابل للتأثر ضمن صيرورة العلاقات المركبة بين الغرب والأقطار العربية ، وقد عرفت هذه العلاقات منذ بداية هذا القرن تحولات كثيرة دون أن تخرج عن كونها علاقات بين مراكز رأسمالية إمبريالية ذات وسط ونفوذ واسع ومصالح عالمية ، وبين أطراف متخلفة مستعمرة أو خاضعة أو تابعة ، ويرجع إلى هذه العلاقة تحديد أصول أهم إشكاليات القضايا التي قامت على أساسها أطروحات الحداثة العربية ، ومنها يمكن تعيين تحولات هذه القضايا ، حيث شكلت الأحداث التاريخية التي مرت بها المنطقة منعطفات جذرية في تطورها ، وفي إرساء الشروط الموضوعية لانطلاق قضايا الحداثة العربية ونضجها دون أن تكون هذه الأحداث حدا فاصلا ، بين ما قبل وما بعد بقدر ما تشير إلى عامل تغييري حاسم لا تكتمل آثاره ومضاعفاته إلا عبر فترة طويلة نسبيا [2] .

---

1 أنظر : نبيل سليمان ، فتنة السرد والنقد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية (سورية) ، 1994 ، ص:77 . 78 .

2 أنظر : سامي سويدان ، جسور الحداثة المعلقة بين ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح ، دار الآداب ، بيروت (لبنان) ، 1997 ، ط : 01 ، ص : 12 .

وتتمثل هذه الأحداث في الحرب العالمية الأولى ، وما تمخض عنها من استعمار بريطاني وفرنسي للعالم العربي ، وسقوط الخلافة العثمانية التي فتحت باب المواجهة بين الشعوب العربية وهذه الدول على مصراعيه ، والحرب العالمية الثانية وما تبعها من استغلال بعض هذه الدول وضياع فلسطين سنة 1948 وما رافقها من اشتداد حركة القومية العربية ، واحتدام الصراع مع الدول الإمبريالية الغربية وإسرائيل ، يضاف إلى ذلك انهيار المشروع القومي العربي ، الذي عرف مداه بالحرب اللبنانية وما تلاها من اتفاقيات سلام متعددة مع إسرائيل بعد انتهاء حرب الخليج الثانية ، حيث انقلبت موازين القوى على نحو خطير لغير صالح حركة التحرر العربية ، لتسم هذه الأحداث مجتمعة – مع انهيار النظام الشيوعي الحليف التقليدي للعرب – التطورات في المنطقة العربية بالتراجع ، والانكفاء والهزيمة ، و الانهيار ، والتشتت، والتناحر ، والخلاف [1] .

انطلقت حركة الحداثة العربية في الخمسينات والستينات من هذا القرن ، وترسخت في السبعينات والثمانينات على أيدي من سموا بأدباء الحساسية الجديدة ، بفعل دوافع مختلفة يتعلق بعضها بقضية المثاقفة بين الشرق والغرب ، ويتصل بعضها الآخر بواقع الإنسان العربي في حركته الدءوب في بحثه عن ذاته ، وهويته الحضارية الحديثة [2] .

[1] أنظر : سامي سويدان ، نفسه ، ص : 12 .

[2] أنظر : إبراهيم السعافين ، تحولات السرد دراسات في الرواية العربية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان (الأردن) ، 1996 ، ص : 101 .

وتتمحور هذه الدوافع حول حالة الإحباط التي أصبحت سمة العصر على المستوى العالمي ، ويزداد الشعور بها في البلدان المتخلفة حيث تتفاقم المشكلات لوقوعها في مهب العواصف التي تضربها من الشرق والغرب ، ولم تجمع البشرية قدر إجماعها اليوم على أن الإنسان والطبيعة ، هما اللذان يضحى بهما على مذبح التقدم التكنولوجي بلا حدود ، مهما كانت الفائدة التي تجنى من هذا التقدم ، وتولد هذا الإحباط من شعور الإنسان بآليته ، لأن الحياة قد أصبحت تخضع بكليتها للمنهجية العلمية ، على نحو يبدوا فيه كل نظام مستقل بنفسه ، ومكتف بذاته على اختلاف في الدرجة بين الدول الصناعية، والدول المتخلفة التي تلهث للحاق بها في سبيل تحقيق هذه النظم وإلا تدهورت، وسواء تحققت هذه النقلات لنظم الحياة تحققا جزئيا أو كليا فإن الحياة وفق هذه النظم قد أدارت ظهرها للإنسان ومشكلاته (الأنطولوجية) فلم تعد تفسر الأشياء إلا من خلال منظور تقني ، أدى إلى تقليص دور الإنسان في صنع الحياة " [1] .

وفي هذا الإطار رصد السعافين دافعين للتجريب :

أولهما : شعور الإحباط الذي يعاني منه الأديب في عالم ملتبس ، وفي مجتمع انقطعت الصلة به حتى كاد يستحيل فهمه .

[1] أنظر : نبيلة إبراهيم ، قص الحداثة ، مجلة فصول ، مج : 6 ، عدد :4 ، 1986 ، ص : 98 .

ثانيهما : تشابك عناصر الحياة تشابكا كبيرا حتى غدت بحاجة إلى تحليل من أجل فهمها، وهو ما يمكن اختزاله في عدم الوثوقية اتجاه البعد المعرفي [1].

ترددت أعمال الحداثيين العرب في هذه المرحلة ، بين التأثر بأساليب الغرب وتقاليده ومقاومة بعض الأعمال للخطر الداهم بتشبثها بالقيم والأساليب التقليدية المطروحة ، وقد تلتقي مع الأولى – أي تقليد الغرب – في بعض ظواهرها دون انفصال تام عن الموروث من القديم ولا سيما الجوهري والمتألق منه ، وبالرغم من حيوية القضايا التي تناولتها هذه الأعمال وجِدَّتها ، إلا أنه تظل إشكالية بقدر ما تحمل عناوينها من مضامين متعارضة معها ، وما يتراءى في خلفياتها من أوضاع تتناقض مع تلك التي تدعيها وجوهها ، لتمثل في هذه الأعمال وضعية التمزق أو التنازع العام الذي يشكل قاسما عاما مشتركا ، تلتقي عبره جملة من مظاهر الحداثة في ميادين إبداعية مختلفة .

وتتجلى إشكالية بعض الأعمال الحداثية العربية ، في أنها في الوقت الذي تدعي فيه التحرر والأصالة في التعبير ، كانت تقع بوعي أو بغير وعي من أصحابها في التبعية و الاستلاب ، وكان ذلك انعكاسا لما يجري على المستوى السياسي والاقتصادي ، وهكذا كانت هذه الأعمال ترمي إلى نقيض ما تعلنه وتتوخاه ، أو كان وهم التحرر والأصالة يكشف عن ارتهان واغتراب [2] .

[1] أنظر : إبراهيم السعافين ، الرواية في الأردن ، ص : 126 .

[2] أنظر : سامي سويدان ، جسور الحداثة المعلقة ، ص : 13 .

يتبين مما تقدم أن الحداثة العربية ، ارتبطت تاريخيا بحركة التحرر الاجتماعي والسياسي ، وكانت الحرية الاجتماعية والإبداعية المحور المركزي للنشاط الحداثي الذي تلتقي عنده وتدور في فلكه مجمل القضايا والمسائل الحداثية المختلفة .

وانطلاقا من هذا المنظور برزت الحداثة قرينة للثورة والتشوق إلى التغيير باتجاه تقدمي وتحرري ، في حين مازالت القوى السلفية تسيطر على أوضاع المجتمعات العربية ، على نحو يبقي هذه المجتمعات في أزمة حداثة معطلة [1] . ولعل هذا ما دعا " سعد الله ونوس " إلى وصف الحداثة العربية بأنها حداثة الاستبداد على المستويات السياسية والاجتماعية و الثقافية ، وأنها تعيش في الوقت نفسه " لحظة للمكابرة والمغامرة والإنعتاق ، لحظة للحرية ، لحظة لعناق المستقبل، لحظة للهوية والاسم والإبداع ، لحظة للتجريب ، والتجاوز والتجذر أيضا فأية مفارقة وأية مأساة هذه "[2]

وفي نفس الإطار أشار محمد مصطفى بدوي إلى أن الكاتب العربي يعيش حالة من التناقض وهو يرقب الضياع والتحلل ، وسقوط القيم التقليدية ، وذوبان الفرد ، بسبب سطوة الدولة وغلبة الآلة والتكنولوجيا ، والظروف السياسية التعسفية ، وقهر الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية [3] .

---

[1] أنظر : سامي سويدان ، جسور الحداثة المعلقة ، ص : 17 .

[2] نبيل سليمان ، فتنة السرد ، ص : 82 .

[3] محمد مصطفى بدوي ، مشكلة الحداثة ، فصول ، مجلد 4 ، عدد : 3، 1984 ، ص : 105 . 106 .

5 – التجريب في الرواية :

إن ديمومة الشكل الأدبي غير ممكنة لأنه دائم الإفراز لأشكال أخرى تتكيف مع الحياة وهو في تكيفه لابد أن يتعرض إلى التحوير والتبديل ، وهذا ما يتفق وطبيعة الفن[1]، وانه لا يمكن فرض المعنى على الشكل ، لأن فرضه يمحو ذلك الشكل ويحوله إلى مجرد وعاء [2].

يرى الكاتب المعاصر أن هذا الأسلوب أو هذا الخطاب أصبح غير ذات جدوى أو أنه لا يعبر بالشكل الكافي عن طبيعة المرحلة المعاشة بكل متغيراتها ، فيفكر في الكيفية التي يجب أن يكون عليها الأسلوب الجديد ، وأيضا يفكر في مضمون هذا الخطاب الجديد ، وفي محاولة المزاوجة بين الخطاب والأسلوب سيضع تصورا يدرك يقينا داخله بأنه هو التصور الذي يقترب جدا من الصحة .

وهذا ما أقره النقد ، فالأدب بجنسيه الشعري والنثري ، وأنواعه المختلفة يرتبط جدليا مع الواقع بكل معطياته ، والأدب والواقع والإنسان ثالوث تربطهم علاقة جدلية تقوم على التأثير والتأثر ، و ثمة فاعلا جمعيا ، يسهم في تشكيل رؤية المبدع للواقع حوله[3] ،

---

[1] أنظر : منى محيلان ، حركة التجريب في الرواية الأردنية ، ص : 10 .

[2] أنظر : جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1977 ، ص : 73 .

[3] أنظر: لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، تر: بدر الدين عرودكي ، ط1 ، دار الحوار–اللاذقية ، 1993 ، ص : 232 .

وفي نهوض أشكال تعبيرية جديدة تمليها تحولات هذا الواقع ، وتعبر عما يتجادل داخله من أسئلة . وبالرغم من هذا ، فإن الإبداع فعالية فردية ، ومع أن للفن دورا اجتماعيا باعتباره أحد مكونات الوعي ، والوعي فاعل اجتماعي ، ولكن الصحيح أيضا ، أن الفن – المكتوب أساسا نشاط فردي بل حميم ، ليس ذاتيا بالضرورة وليس معزولا ، بل حميم وخاص وإبداعي وخلاق من الجانبين ، وهو لهذا الآن لا يصح أن يكون إعادة تعميل للجاهز والسائد ، أو إعادة تشكيل للقوالب السائدة في وعي الأفراد ، داخل الجماعة[1] .

والرواية من بين الأنواع الأخرى تتسم بالمرونة ، ولما كانت الرواية صورة للحياة التي تتصف بصيرورة مستمرة وتنوع كبير ، ولا ينتظر أن تقف في تشكلها عند مثال معين ، على نحو يكسب الرواية مرونة دائمة ، إذ لا يمكن لأحد أن يعرف إلى أين تسير الرواية ، حيث لا توجد إجابة مؤكدة لهذا السؤال ، ولا تزال الرواية بحاجة إلى زمن طويل لتستقر على نحو نهائي [2] ، بل تنفي أنايس نن (anais nin) إمكان استقرار الرواية وتربطها ربطا عميقا بالبحث وضرورة التجريب المستمر، وترى أن موت الرواية مرهون بالجمود والأسلبة حول التقليد والمألوف والمبتذل ، والتوقف عن التساؤل ، والبحث والتطلع إلى المستقبل ، وتصرح بأن الروائي الخلاق هو الذي لا تنضب لديه ينابيع التجارب والإلهام

[1] إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية) ، ص : 11.

[2] أنظر : ألان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ص : 23 .

المتصل ، وتقول :" ولم يكن من قبيل المصادفة أننا كلما سمعنا من يعلن عن احتضار الرواية ، كنا على موعد مع ولادة جديدة لها ، وثورة جديدة فيها" [1] .

يرى ميخائيل باختين (mikail bakhtine) في دراسته الشهيرة " الملحمة والرواية " أن الرواية عمل غير منجز وأنها ما تزال في طور التكوين ، وهذا يعني " استمرارها في الانفتاح ورفضها الاحتواء من قبل مؤسسة اجتماعية ما ، أو تكريسها في شكل فني معين"[2] ويعني هذا الانفتاح غير المحدود طاقات عظيمة وغنى كبيرا حيث يمنح الرواية صفة التجدد الدائم والرواية بعد ذلك غير قابلة للتقنين ، وقابلية التشكل سمة أساسية من سماتها ، ولعلها النوع الوحيد الذي يبحث بشكل دائم ، و يحلل ذاته أبدا ، و يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها[3].

التجريب والبحث في الرواية ضروريان ضرورتهما في الفن والعلم ، إنهما يحطمان القوالب القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن الرؤى الجديدة ، والمنظور الكبير لا يتحقق بالامتداد الواسع للسطح ، لأن ثمة منظور في العمق [4]، والكتابة الروائية ليست كتابة إعلامية ، أي أنها لا تهدف إلى الإخبار بل الإخبار غريب عنها ، وعلى الكتابة

---

[1] أنظر : أناييس نن ، رواية المستقبل ، ترجمة : محمود منقذ الهاشمي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق (سورية) 1983 ، ص : 06 .

[2] ميخائيل باختين ، الملحمة والرواية ، ترجمة : جمال شحيد ، معهد الإنماء العربي القومي ، بيروت (لبنان) ، ط : 01 ، ص : 66 .

[3] ميخائيل باختين ، الملحمة والرواية ، ص : 67 .

[4] أناييس نن ، رواية المستقبل ، ص : 268.

الروائية أن لا تنمي التشابه بين اليوم والأمس ، ولا يمكنها أن تتجمد ، وليس أمامها إلا أن تتطور ، وينبغي على الكاتب أن يخلق لنفسه قواعده الخاصة ، كما يجب على الكتابة أن تنتهي إلى تشكيل خطر على هذه القواعد نفسها ، وليس من قبيل المبالغة في القول ، أنه من الضروري أن تحطم هذه القواعد في نهاية الأمر ، وعلى كل كاتب أن يرسم قواعد ديناميكية كتابته ، كما ينتج في الوقت نفسه عوامل تحطيمها"[1].

وهكذا إذا حاولنا التعرف على الرواية ، فقد تكلم النقاد في العصر الحديث كثيرا عن سقوط الجدران الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية ، حتى لم نعد نكاد نجزم أخيرا بخصائص الرواية ، بعد موجة التجريب التي اكتسحت الفنون من شعر ورواية وقصة ومسرح ومقالات وتقارير ....، وبهذه المرحلة التي وصلت إليها النظرة النقدية لهذا الجنس، نقول أن الرواية تأخذ في كل عصر صورة مميزة ، وتكتسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرواية في عصر سابق . فإن " هذا الجنس وجد قبل أن يتحقق وظل باستمرار قابلا للتلاشي والانبعاث ملتصقا بالآني والسرمدي " [2] ، ولكون الرواية

[1] ألان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ص : 20 ، 120 ، 172 .

[2] محمد برادة ، أسئلة الرواية أسئلة النقد ، دار الرابطة ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1996 ، ط : 01 ، ص : 05 .

جنسا أدبيا غير مستقر وغير منته في تكونه ، فهو النوع الوحيد المفتقد للقواعد " ويعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل " [1].

الرواية إذن تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى ، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها وضارية في اضطراباتها ، وهكذا فالرواية تتخذ في كل عصر مضمونا وخصائص فنية جديدة ، ولذلك نستطيع القول " أن الرواية هي ما يدرسه النقاد في عصر من العصور على أنه الرواية "[2]. فتتفق الآراء على تأبي الرواية التعريف ، و التحديد ، و يلتقي مع هذا الرأي رأي فائق محمد في : " أنها شكل خارجي تتصارع فيه تقاليد صارمة ، وأشكال مستحدثة وحياة داخلية تتميز بالصدق والحرارة وتسعى إلى التعبير عن الواقع وبلورة رؤية مستقبلية ، والرواية وفق هذا التعريف عبارة عن وعاء عتيق ، وحاضر معيش ومستقبل قادم ، وعاء يمتلئ فيفيض ويتحطم على يد شرارة جديدة طابعها التطوير والتجديد لأنها تبع من تجربة العقل ، وقلق النفس في محاولة دائمة للتجدد والخروج من قمقم القيود " [3] .

[1] بيير شارتيه ، مدخل إلى نظرية الرواية ، ص : 11 . نقلا عن : كمال الرياحي ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، منشورات كارم الشريف ، تونس ، 2009 ، ط : 01 ، ص 147.

[2] حميد لحمداني ، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي . دراسة بنيوية تكوينية . ، دار الثقافة ، المغرب ، ط : 01 ، ص:37.

[3] فائق محمد ، دراسات في الرواية العربية ، دار الشبيبة للنشر والتوزيع ، 1978 ، ص : 92-91 .

6 – موقف النقد من التجريب :

انقسمت الآراء النقدية في موقفها من التجريب في الأدب بين مؤيد و معارض و هناك من سكت واكتفى بتتبع الظاهرة ، وفي هذا الإطار أذكر موقف عبد الله محمد الغذامي ، وقد أسهب في شرح موقفه من التجريب – مستعملا مصطلح التجديد في الأدب وتارة الإبداع – في كتابه (الموقف من الحداثة) حتى غدا من الدعاة للتجديد في الأدب ، كما نشير هنا أنَّ حديثه جاء ضمن موقفه من الحداثة وهو مفهوم عام يشمل التجريب في الأدب ، في هذا الشأن يقول :" وما أشد ما يتمثل ما قلناه هنا في الموقف من " الحداثة " قبولا ورفضا ، فالمجددون عموما أناس تتحرك في نفوسهم الفطرة البشرية ، فيحسون بنقصهم وقصورهم ، و لا يجدون أمامهم الجواب الكافي الشافي ، فينطلقون يبحثون عنه ، ويرودون المجهول حتى إذا وجدوا ما يعينهم على فهم واقعهم بادروا بأخذه ، وإن لم يجدوا ذلك فإن لكل مجتهد نصيبا. أما المعارضون للجديد فهم يأبون على أنفسهم التحلي بهذه الميزة الإنسانية ، و يحاربونها حتى أنهم صاروا يحاربون أنفسهم ، مما أوقعهم في تناقض غريب مع الحياة التي يحيونها ، والعلم الذي يدّعون حمله"[1] .

ونجد الغذامي بهذا قاد ضد المعارضين حربا ، متكئا فيها على حجج أبو بكر الصولي في موقفه ضد معارضي حداثة شعر أبي تمام :" وما موقفهم من الشعر

[1] عبد الله محمد الغذامي ، الموقف من الحداثة ،ص: 19.

الحديث إلا لأنه مخالف للمعهود مما ألفوا من شعر توارثوه عمن سبقهم ، فهو يختلف في موسيقاه ، وفي أفكاره ، وفي صوره ، مما جعلهم يعجزون عن فهمه وكان الأولى بهم أن يسعوا إلى دراسته وتعلمه ، كما نصحهم بذلك الصولي قبل ما يزيد عن ألف عام ، ولكنهم عدلوا عن ذلك لما فيه من مشقة ، وآثروا مجافاة الجديد والطعن على ذويه شعراء ونقادا " [1] ، ويواصل في حديثه عن حتمية الظاهرة : " وهم لو عقلوا لعرفوا أننا نعيش في عصر غير عادي ، وهذا يتطلب – فيما يتطلب – شعرا غير عادي ، وذلك لما في هذا العصر من سموّ حضاري رهيب ، بلغت التقنية فيه شأوا لم تبلغه من قبل ، وعلى الشعر أن يحاول الارتفاع بروح إنسان هذا العصر بكل ما أوتي من وسائل حتى لا تتفرد المادة بالإنسان فتهوي به إلى الدرك الأخير " [2] ، وفي حجة الغذامي هذه إحالة على موقع الشكل من الظاهرة الإبداعية عند القدماء ، و نمثله بهيكل الرواية وموقف الكاتب المجدد منه .

كما للغذامي رأي في تأثر الأدب العربي بالآداب الغربية ، إذ يقول : " و ليس لأمة من الأمم أن تدعي أن ما لديها هو المثال المطلق للكمال ، و أنها لم تعد بحاجة إلى غيرها من الأمم ، وهذا افتراض باطل عقلا وفعلا ، وإذا بطل (التفرد)* يكون التفاعل

[1] عبد الله محمد الغذامي ، الموقف من الحداثة ، ص : 40 . 41 .

[2] عبد الله محمد الغذامي ، نفسه ، ص : 41 .

* . من حيث صفة البنائية التي يقدمها الجزء لبناء الكل ، وهذا الكل شمولي وهرمي بحيث يكون ما فيه من مزايا فائقا وساميا على ما في كل فرد من أجزائه ، وهذا يكسبنا مزايا لم تكن في الأجزاء ولكنها بتظافر الأجزاء ، في علاقات

بين الأمم أخذا وعطاء حقيقة لا مراء فيها، ولا يبقى سوى تقبل هذه الحقيقة أو رفضها على أن تقبلها حتمية حياتية لا سبيل إلى الهرب منها ، وتأثرنا بغيرنا من الأمم أمر ليس لنا فيه اتخاذ قرار ، لأنه واقع لا محالة ، ورفضه هو اختناق الأمة وانكماشها [1] .

وفي هذا المقام يحاول عبد الله إبراهيم أن يذود عن عراقة السرد في التراث الأدبي العربي ، فيقف في وجه من يسند أصول الرواية العربية للتفاعل مع الأدب الغربي في كتابه (السردية العربية الحديثة – تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة –) ، فيدلي برأيه في الحداثة العربية ، إذ يرى أن حملة نابليون بونابرت لم يكن لها أثر على الأدب العربي غير التضليل الذي انجرّ معها من ترسيخ للفكر الاستعماري : " بدأت هذه المسلمة تتبلور في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، وهي استجابة تعود ، فيما نرى ، إلى بداية الامتثال للخطاب الاستعماري الذي رسخ فكرة بسيطة وواضحة ، وهي أن التحديث وكل ما يتصل به جاء مع الحضور الغربي إلى الشرق ، فسادت المقولة الغربية لمفهوم التحديث الذي أصبح منذ ذلك الوقت يتحدد في محاكاة أشكال الثقافة الغربية ، بما في ذلك الأشكال الأدبية ، وبالنظر إلى غياب البحث الحفري في الأدب القومي ، وإظهار خصائصه الأسلوبية والبنائية والنوعية ، فقد غابت معايير

وظيفية مع بعضها تنتج لنا صفات أكثر من مجرد المجموع الرياضي لمزايا الأفراد ، ومن هنا صار للألسني قدرة على الانفتاح على الآخرين والتآخي معهم (عبد الله الغذامي : الموقف من الحداثة ، ص : 13) .

[1] عبد الله محمد الغذامي ، الموقف من الحداثة ، ص : 18 .

التحديث أو اضطربت ، وتمت وسط تشابك المؤثرات وتفاعلها ، استعارة معايير جاهزة بلورتها الثقافة الغربية "[1] .

وهناك من يؤكد بأن الرواية العربية هي الابن الشرعي للرواية الأوربية والثقافة الغربية عموما ، ويقر بأنه " سوف يكون للتأثير الفرنسي على الأدب العربي في مصر فضل إبداع لون أدبي جديد هو القصة بصورتها الحديثة " [2] .

وفي تنازع النقد حول موقع التجريب بين النهل من التراث والغرف من الأدب الغربي ، يؤكد السعافين [3] بأن التوجه نحو الأشكال التراثية بصورة واعية لا يعتبر بحثا عن شكل أصيل له ملامحه وخصائصه الثابتة ، لأن التراث حصيلة تتجدد باستمرار حتى اللحظة الحاضرة ، ولهذا ليس بالمقدور الحديث عن شكل ناجز ، والحديث عن أشكال اكتسبت ملامح معينة في فترات معينة لا يعني أن بوسع مبدع أن يبدع عمله المعاصر ، بالشروط ذاتها التي تشكل فيها عمل سابق ، فلكل عمل شروطه ، و بذلك فإن استلهام الأشكال التراثية هو صورة من صور التجريب ، لا محاولة من محاولات التثبيت أو الإحياء .

---

[1] عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب / لبنان ، 2003 ، ط : 1 ، ص : 11 . 12 .

[2] كوثر عبد السلام البحيري ، أثر الأدب الفرنسي على القصة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985، ص 280

[3] أنظر : إبراهيم السعافين ، قضية الشكل في الرواية العربية ، مجلة آفاق جديدة ، عدد : 6 ، 1990 ، السنة 15، ص : 97 . 105 . عن : منى محيلان ، حركة التجريب في الرواية الأردنية ، ص :29.

تعبر هذه المقولة عن رد عميق على أصحاب المدرسة الحديثة ، حيث وقفوا موقف الرافض للتراث العربي الروائي والقصص الشعبي العامي منه والفصيح ، كما أن (أصحابها) رفضوا المحاولات التي سبقتهم في الميدان الروائي في العصر الحديث باستثناء (حديث عيسى بن هشام) الذي تقبلوه في حذر و (زينب) التي تقبلوها بلا تحفظ " هذا الأمر جعل بعض النقاد يصدرون أحكاما مفادها أن الرواية العربية هي الابن الشرعي للرواية الأوروبية [1].

إن أسس الحداثة الغربية التي شكلت الأرضية الحداثية للعقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين وتقنياتها ، و أسس نقضها الـ" ما بعد حداثي " في النصف الثاني منه وتقنياته ، ليست شرطا لحداثة الرواية العربية ، وليست هذه الأسس والتقنيات مثلبة في حداثة الرواية العربية ، ذلك أن ما يمنح الرواية العربية حداثتها عموما ، هو بحثها المعمق الجميل في الواقع والحياة ، في تجارب الإنسان وقضاياه وهمومه في الشرط المعيش ، والمقصود البحث المعمق لا السطحي ولا الجزئي ولا العابر ، والبحث الجميل أي الذي يمتلك مقومات الخطاب الروائي بوصفه فنا ، قبل كل شيء لا خطابا وعظيا أو تبشيريا أو دعائيا من أي نوع كان، وبحسب رأي جهاد عطا نعيسة [2] – في مثل هذا التجريب لا يهم أن يساءل البحث، ويتجاوز التراث العربي أو العالمي أو حداثة الغرب ، أو ما بعد حداثته ، ما يهم هو أن يكون التجريب ايجابي فيحقق في النهاية وحدته

[1] أنظر : محمد الباردي ، الرواية العربية والحداثة ، دار الحوار، سورية ، 1993 ، ط1 ، جزء1، ص 23 .

[2] أنظر : جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص: 103 .

الإبداعية الأصيلة محكمة الخلق ، مشروطة بتفاعل موضوع الرواية وعناصرها وأدواتها الفنية .

7 – مميزات الرواية الجديدة بالغرب :

إن التغيرات التي شهدتها الرواية الجديدة تنطلق من مبدأ أساسي هو معارضتها للقص التقليدي ، ولا تنحصر المعارضة في المضمون ودلالته السيميولوجية فحسب، ولكنها تنسحب على تقنية الرواية ، وعملية الكتابة ووظيفتها ، والغاية من الإبداع الروائي والأدبي بعامة [1] ، ويبدو ذلك من اختلاف النوعين في تمثيل الواقع من ناحية ونظرتهما إلى مبدأ القيمة من ناحية أخرى ، فيقوم قص الحداثة بإرخاء العلاقة التقليدية بين الشخوص والواقع ، وذلك بتخليه عن النزعة التسجيلية التي تسم الرواية التقليدية ، وتركيز هذا القص على البعد الأنطولوجي بوصفه محور العلاقة بين الذات والموضوع ، وهكذا تتعمق الهوة بين القص الروائي والحياة ، بل تتسع المسافة في بعض الأحيان حيث لا يستطيع القارئ العادي اجتيازها.

وتجسد عملية تمثيل الواقع على مستوى تقنية الواقع إشكالية في التصوير ، تتجلى في اضطرار القص إلى تمثيل الواقع وعدم الرغبة في ذلك ، ولم يكن من سبيل لحل هذه المشكلة إلا في استخدام الشكل التجريدي ، والخيال المكثف ، وقد لا يصمد هذا

[1] أنظر : محمد علي الكردي ، إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة (من الواقعية إلى الواقعية المضادة) ، فصول ، مجلد : 11 ، عدد : 4 ، 1993 ، ص : 78 .

التجريد والإغراق في الخيال في مواجهة الواقع ، " ولكنه يصمد بوصفه بناءا فكريا مستقلا، ولهذا فإنه لا يجوز في هذه الحالة أن نتحدث عن المحاكاة بأي معنى من المعاني ، لأن الكاتب لا يريد أن يحاكي شيئا ، بل يريد أن يمثل المعنى في تشكيل لغوي يساوي قيمة التجربة ، تلك القيمة التي لا تبرز إلا من خلال مواجهة الذات للتجربة الفريدة في كل عمل ، على نحو يؤكد عدم تكافؤ الشكل القصصي التقليدي مع التجربة ، لأن القيمة فيه تعد مفهوما مسبقا يقاس عليه واقع الحياة " [1] .

الرواية الجديدة في الواقع تستخدم كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة المفتعل ، الذي كانت تمثله القصة الواقعية وفن الروي ، إنها تسعى لتحطيم الضجة الرتيبة المستمرة ، والرؤية الأكاديمية للتصوير الاجتماعي والسيكولوجي ، وإنها لتعتمد فن التواقت كما نجد ذلك في رواية (ممر ميلانو) حيث يصف ميشيل بوتور . المتأثر بجويس ودوس باسوس . خلال يوم واحد، الحياة الاجتماعية في بناية باريسية [2].

أجمل ديفيد لودج (david loudj) ميزات الرواية المعاصرة فيما يلي :

[1] أنظر : نبيلة إبراهيم ، قص الحداثة ، ص : 96 .

[2] ر م ألبيريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ت : جورج سالم ، منشورات بحر المتوسط / منشورات عويدات ، ص : 439 .

أولا : أنها تجريبية أو تجديدية في شكلها ، تبتعد ابتعادا واضحا عن أساليب الكلام الأدبية ، وغير الأدبية .

ثانيا : تهتم الرواية اهتماما كبيرا بالمشاعر والعقل الباطن واللاوعي ، على نحو أضعف بناء الأحداث الخارجية الموضوعية ، وأخذت الأحداث تقدم بشكل انتقائي وغامض لإتاحة الفرصة أمام الاستبطان والتحليل والتأمل ، والتفكير الحالم ، فافتقرت الرواية المعاصرة غالبا إلى البداية الحقيقية ، لأنها تزجنا في تيار من التجارب التي نألفها تدريجيا من خلال الترابط ، وتكون نهايتها مفتوحة أو ملتبسة ، تاركة القارئ في شك من مصير الشخصيات النهائي .

وتعويضا عن ضعف البناء الروائي وعن الوحدة الفنية ، استخدم الكتاب أساليب جمالية أخرى مثل محاكاة نماذج أدبية معينة ، أو الإشارة إليها أو استعمال الأساطير أو تكرار الفكرة الرئيسية والصور والرموز أو الشكل المكاني ، ولم تنظم الرواية المعاصرة مادتها تنظيما تاريخيا منطقيا ، ولم تستخدم الراوي العالم بكل شيء والمقحم نفسه في كل شيء ، بل عرضت عوضا عن ذلك وجهة نظر محددة أو وجهات نظر متعددة وكل وجهات النظر هذه تقريبا محددة وغير معصومة عن الخطأ ، كما تميل إلى التعامل المعقد أو السلس مع الزمن ، مستخدمة في ذلك الإشارات إلى الماضي أو المستقبل[1] .

[1] أنظر : مالكوم برادبري ، وجيمس ماكفارلين ، الحداثة و التجريب ، ج 2 ، ص : 241 - 242 .

وحدد جان ريكاردو (jean ricardo) خصائص الرواية الغربية الحديثة ، في بروز الدور الأساسي والفني للألفاظ ، حيث صارت هي مركز الإشعاع الدلالي في الرواية ، فتصدع السرد واختفت الشخصيات التي أصبحت جزءا من النظام اللغوي ، وانعدمت الروابط المنطقية واختفت الحبكة ، وتراكمت اللوحات الوصفية ، وتكوّن المحتوى من البناء اللغوي ذاته ، و انهالت التداعيات التي استدعتها العلاقات بين الألفاظ والتراكيب اللغوية ، وقام انعدام الزمن بالدور الرئيسي في الرواية التي اعتمدت على تشكل الكلام ، والألفاظ بدلا من تسلسل الأحداث والنظام الزماني [1].

8 – الرواية العربية وبداية التجريب :

لئن ظهرت ملامح التجريب في الغرب نتيجة للتطورات الاجتماعية والاقتصادية ، الناشئة عن اتجاهات فكرية وفلسفية، ولوحظت تلك الملامح في التيارات الإبداعية والنقدية، وشكلت حوارات غنية في الرواية النفسية والأدب الوجودي ، والرواية الجديدة ، وتيارات العبث واللامعقول [2]، فإن الشأن نفسه في الأدب العربي و الرواية بالخصوص ، إنها ابنة ظروفها التي عايشتها ، إذ " على الرغم من الاختلاف في طبيعة مفهوم التجريب لدى المثقف العربي وحقيقة دوافعه وحدوده وتجلياته ، فإن ظهور آثاره في أعمال أدبية

[1] أنظر : مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلين ، نفسه ، ص : 63 ، 73 ، 123 ، 168 .

[2] أنظر : عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية الجديدة) ، مكتبة الآداب ، مصر ، 1990 ، ط : 01 ، فصل رواية تيار الوعي ، و فصل التيار الوجودي .

و أنظر : عبد الحكيم سليمان المالكي ، آفاق جديدة في الرواية العربية ، دائرة الثقافة والإعلام ، الإمارات العربية المتحدة ، 2006 ، ط : 01 ، فصل تطور الرواية .

وفنيـة وثقافيـة أمـر غيـر منكـور ، فـالمثقف العربـي لـه ظروفـه ودوافعـه ولـه مخاوفـه المشروعة، وقلقه المسوّغ تجاه الهوية والمستقبل والتراث ، وله في النهاية رؤيته للعالم ، فمحاولته تجريب أشكال تباين الأشكال المرجعية التقليدية التي تبدو الواقعية نموذجها الواضح أمر ليس مستغربا ، فدواعي التجريب بصورة عامة مسوغة ، ولكنها في ذلك في حاجة دوما إلى مراجعة تمليها في المقام الأول ضرورات فنية " [1] .

وهذا هو حال الرواية العربية ، فلجوؤها للتفتيت والتفكيك فلسفة لا تزاولها إلا كردة فعل عن واقع لا تهرب منه إلا إليه :" فشاغل الرواية العربية التي ما فتئت و هي تتطور، منذ البداية حتى اليوم ، توالي هتك و تفكيك و تصوير كل ما يحرم الإنسان من أي حق من حقوقه الطبيعية ، سواء تعلق ذلك بالاستعمار و الاستيطان ، أم بالدولة و السلطة ، أم بالنظم و المؤسسات و العلاقات الاجتماعية و السياسية و الثقافية و الاقتصادية ، أم بالآخر ، أم بالقيم . فكرامة الإنسان في فرديته و اجتماعيته و لقمته و جسده ، هي العنوان الأكبر لتاريخ الرواية العربية " [2] .

يرجع بعض الدراسين تحديد بداية الرواية الجديدة [3] إلى ما أدخله "كوستاف فلوبير (coustave flobir)" في رواية "مدام بوفاري" على ما كان سائداً في الكتابة الروائية

[1] إبراهيم السعافين ، الرواية في الأردن ، ص : 127 .

[2] نبيل سليمان ، الرواية العربية و المجتمع المدني (الإرهاب ، الديكتاتورية ، حقوق الإنسان) ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، 2010 ، ط : 01 ، ص : 218 .

[3] . أنظر : عبد الحكيم سليمان المالكي ، آفاق جديدة في الرواية العربية ، 2006 ، ص: 11 ، 12 .

كما عرفت عند بلزاك (balzak) مثلاً، إذ طور الوصف بالتدقيق ، و ظهرت عنده سيطرة الشيء الواحد (كالسوط و الفنيار) و من هنا كانت رمزية الشيء في الرواية ، فمهّد للرواية الشيئية عند آلا ن روب غرييه ، ثم تبعه على خط التغيير أمثال "جيمس جويس (gims juis) مارسيل بروست(marsel broust) وغيرهم من الروائيين الذين أعادوا النظر في كثير من المسلمات التي كانت قائمة.

وبعد الحرب العالمية الثانية التي لم تجلب إلى أوربا وإلى العالم سوى الخراب والدمار، فقد المثقف الغربي والأوربي بخاصة ثقته في كل القيم ، وبدأ يتنكر لكل شيء فعمد الروائيون إلى ابتكار نقلة فنية ، تخول لهم تحطيم النموذج القديم ، وتأسيس كتابة جديدة ترصد الحركة الواقعية والتاريخية ، من خلال الحركة النفسية والفنية التي أصبحوا ينظرون إليها ، من منطلقات الشك والحرية والمطالبة بإعادة النظر في كل شيء، والبحث عن التجديد الذي قد يتحقق، فكتبت ناتالي ساروت (nathalie sarot)(عصر الشك) وكتب آلان روب جرييه (من أجل رواية جديدة) ، وكتب ميشيل بوتور (michel boutor)(مقالات في الرواية)[1] .

وإذا كانت الرواية ميدانا واسعا للتجريب ، لأنها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على الحياة ، والرواية التجريبية تمتاز بأنها تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها ، فهي " الجنس الذي وجد قبل أن يتحقق وظل باستمرار قابلا للتلاشي والانبعاث

[1] أنظر : حسن المنيعي ، قراءة في الرواية ، مطبعة مكناس ، المغرب ،1996 ، ط : 01 ، ص 25.

ملتصقا بالآني والسرمدي " [1] ، فالرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية لأنها نشأت حديثا، ففي حين كانت الرواية الغربية تقطع أشواطا ، الرواية العربية لم تظهر كجنس أدبي بعد ، و " لكنها مع ظهور موجة التجريب في الرواية الغربية نهضت مواكبة لها في تجريبيتها " [2] ، كما أن السبب الذي أدى إلى إعادة النظر في المعتقدات الفنية للرواية عند الغرب ، كان هناك ما يشابهه قد حل بالساحة العربية .

هذا وقد كان الاتصال مباشرا مع الرواية الفرنسية في مرحلة تجددها ، وكان ذلك بعد اتصال مصر بالحضارة الغربية ممثلا بالحملة الفرنسية على مصر* ، فضلا على التراث العربي الذي يزخر بالنماذج السردية المتنوعة كفن المقامة وأدب الرحلات...، والتراث الشعبي من حكايات وأمثال ونوادر وخرافات وأساطير ، وقصص التاريخ في القرآن و السيرة النبوية وكتب التاريخ .

وإذا كانت الروايات العربية الأولى نهضت مقلدة لشكل من التراث العربي أو من الرواية الغربية ، فقد كان ذلك التقليد تجريبا لشكل مختلف من الكتابة . كما أن " مبدأ الحوارية التفاعلية ، من خلال إحلال رؤية إبداعية تلغي انغلاق الجنس الأدبي أو اكتماله

---

[1] محمد برادة، أسئلة الرواية و أسئلة النقد، دار الرابطة ،المغرب، ط: 01 ، 1996 ، ص: 05 .

[2] محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سورية، 2000 ، ص : 243

* تطرق لموضوع تأصيل الرواية عند العرب : عبد الله إبراهيم في كتاب (السردية العربية الحديثة . تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (المغرب) ، 2003 ، ط 1 ،
أيضا ناقش القضية محمد الباردي في كتابه (الرواية العربية والحداثة) بأسلوب مقارنة نصوص الرواية المصرية الحديثة والرواية الفرنسية الجديدة وتحديد أوجه الشبه وأوجه الاختلاف.

وتتجاوز مأزق التجنيس الصارم والصافي نحو فكرة الاختلاط ، ذلك أن (الجنس المختلط genre melange) ، ما هو إلا نتيجة مواجهة بين نسقي النوعين، لكن حينما يفرض هذا الخليط ذاته باعتباره معيارا أدبيا ، نكون قد دخلنا آنذاك في نسق جديد " [1] ، و هذا ما كان حاضرا في إبداع العرب لجنس الرواية .

تتجلى تجريبية الرواية العربية في أن رواية محمد حسين هيكل (زينب) زعزعت مكانة روايات جرجي زيدان ، وروايات نجيب محفوظ ويوسف إدريس فعلت الشيء نفسه بعودة الروح لتوفيق الحكيم ، و من بعدها أتت أعمال غسان كنفاني والطيب صالح ، وجبرا إبراهيم جبرا وحنا مينا لتزاحم سابقاتها [2] .

ولم تنحصر ظاهرة التجديد عند الكتاب الجدد فحسب، وإنما مثلها نجيب محفوظ مؤسس الرواية الفنية في الوطن العربي ، حيث اختزل اتجاهات عديدة في صلب مسيرته الفنية ، فقد أصدر مجموعة روايات تجريبية خلال مشواره ، حيث خطا بالرواية خطوات متقدمة سواء مع الثلاثية ، وهي قالب جديد لم يعرفه البناء الفني للرواية التقليدية لدى سابقيه ، إلى (ميرامار) وهي تضم بناءا فنيا ذا تقنية حديثة لم تعرفها الرواية التقليدية هي تقنية الأصوات وتعدد الرواة ، وكذلك رواية (اللص والكلاب) والتي يرى الكثير من

[1] _ Oswald ducrot / tzetan todorov : dictionnaire encyclopedique des sciences du langage , ed . seuil ,1972 , p _ p : 195_196 .

[2] أنظر: منى محيلان ، التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960 . 1994) ، ص : 16.

النقاد أنها بداية الدخول لرواية تيار الوعي " [1] ، فهو يقترب من عوالم جيل الستينيات والسبعينيات من خلال استخدامه الأحلام ، والكوابيس وهذيانات الحمى ، والحوار الداخلي المنساب في رواياته (السراب ، وخان الخليلي ، والثلاثية ، واللص والكلاب ، والسمان ، والخريف) [2]، كما حاول نجيب محفوظ الخروج عن النسق الواقعي ، الذي كرسه كروائي عربي كبير، و أبدع روايات جرب من خلالها أنساق جديدة في الكتابة الروائية ، سواء من خلال رواية (ليالي ألف ليلة) التي جرب من خلالها قالب حكايات ألف ليلة و ليلة، أو من خلال رواية (رحلة ابن فطومة) التي جرب من خلالها قالب الرحلة .

أما ظهور التجديد في الرواية العربية كحركة ، فكان في الستينات في مصر مع ما اصطلح على تسميته بجيل الستينات ، وتبلورت هذه الحركة مع مجموعة كانت تشرف على مجلة (جاليري 68) حيث برزت معالم الاتجاه الجديد [3] . و يجد دارس نصوصهم صعوبة بالغة ، إن حاول أن يصوغ نتاجهم من خلال أطر مسبقة ، إذ " تنبئ قراءة النصوص الروائية لكتاب جماعة الستينيات عن إلحاح جلي على تغيير مواضعات النص الروائي ، و الحق أن هذا الإلحاح يتبدى في عملهم برمته ، منذ بدأ هؤلاء الكتاب

[1] أنظر: عبد الحكيم سليمان المالكي ، آفاق جديدة في الرواية العربية ، ص : 26 .
و فخري صالح ، أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة ، المؤسسة العربية للنشر ، الأردن ، ط : 01 ، 2000 ، ص : 40.

[2] أنظر: إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية) ، دار الآداب ، بيروت (لبنان) 1993 ، ط1، ص : 57 .

[3] إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة ، ص : 14 . 15 .

ينشرون قصصهم القصيرة الأولى ، التي تشير إلى أنهم يواجهون الكتابة بوصفها إشكالية معقدة ، تعيد النظر في تاريخها و أدواتها ، محولة ذاتها إلى موضوع " [1] .

وذكر محمد بدوي بأن جماعة الستينيات " تجمعها مهام إبداعية ترمي إلى ضرب وهم المؤسسية ، على نحو أضفى على التسمية التي أطلقت عليهم صيغة محددة ، تشير إلى نسق فكري وصيرورة اجتماعية متقاربة ، أي تمنح مصطلح الجيل بعض التماسك وتنأى به عن مجرد الدلالة البيولوجية [2]. فراحوا ينظرون إلى ما استقر في القص من طرائق و أساليب نظرة مستريبة " قادتهم إلى ولوج تجربة صراعية مع اللغة ، بحثا عن كيفيات قول مغايرة لما كان مستقرا آنذاك " [3] .

بعدها اكتسح التجريب عالم الأدب . ففي مصر كان رائد[4] التجريب إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني . أما في المغرب العربي فمن تونس أبدع محمود المسعدي في رواية التحفة السردية "حدّث أبو هريرة قال" ثم ترسخ هذا التوجه التجريبي في السبعينيات والثمانينيات عند الروائيين التونسيين من أمثال عز الدين المدني وفرج الحوار وصلاح الدين بوجاه ، أما في المغرب فبرع المديني ، والعروي، وبرادة وغيرهم،

---

[1] محمد بدوي ، الرواية الحديثة في مصر (دراسة في التشكيل و الإيديولوجيا) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2006 ، ص : 17 .

[2] محمد بدوي ، مغامرة الشكل ..، فصول ، عدد 2 ، مجلد 2 ، ص : 126 .عن: محمد الباردي ، الرواية العربية والحداثة ، ص: 21 .

[3] محمد بدوي ، الرواية الحديثة في مصر . دراسة في التشكيل و الايديولوجيا ، ص : 17 .

[4] أنظر : إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة ، ص : 18 ، 19.

وأما في الجزائر فقد تجلى التجريب بشكل واضح في روايات نهاية الثمانينات و أكثر من ذلك رواية التسعينيات ، فبرزت أعمال أحلام مستغانمي في ثلاثيتها على سبيل المثال ، وأعمال الطاهر وطار المتأخرة في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) و(الشمعة والدهاليز) و (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) ، وأعمال رشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وأمين الزاوي و مرزاق بقطاش والجيلاني خلاص وإبراهيم سعدي ومحمد ساري و الحبيب السايح ، وانضمت كوكبة أخرى إلى هذه الأسماء في عقد التسعينات وهي في معظمها أسماء نسائية منها: بشير مفتي وياسمينة صالح وفضيلة الفاروق وفاطمة العقون و جميلة زبير[1].

9 – مميزات الرواية العربية الجديدة :

مع نشأة الحركة التجديدية في الرواية العربية ، التجأ الباحثون لدراسة الجديد و تقصي مواطنه بالنص ، فانتشرت العديد من الكتب النقدية التي تدرس موضوعا واحدا لكاتب ما أو لكتاب الستينات وهو (التجريب في النص) ، و منهم إدوار الخراط في (الحساسية الجديدة) و محمد بدوي في (الرواية الحديثة في مصر) و نبيلة إبراهيم في (قص الحداثة) و إبراهيم السعافين و غيرهم ...، ونجدهم مع هذا اتفقوا على ميزات النص الروائي الجديد ، و هي غالبا تصب في ملاحظة العناصر الأساسية للرواية متمثلة

[1] أنظر : أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية (بين مغرب و مشرق) ، ص : 25 . 88 . 109 و مجموعة من الباحثين ، الأدب المغاربي اليوم (قراءات مغربية) ، ص : 200 ، 201 .

في : اللغة و الزمان و المكان ، و الشخصية . و غالبا ملاحظة تغيرها بالنسبة للقص التقليدي .

أسهبت نبيلة إبراهيم في إبراز ملامح القص العربي الحداثي ، فأشارت إلى فقد المكان استقلاله وتميزه بأوصاف تاريخية معينة تقف به قريبا من الواقع ، فصار جزءا من التجربة الذاتية ، التي ما تلبث أن تحمله معها في لغتها ، ويرتبط حضوره بوجود التجربة ذاتها ، إن المكان الذي كان فسيحا رحبا في القص التقليدي ضاق بضيق المجال النفسي، بل أصبح يمثل المجال النفسي ذاته ، وبعبارة أخرى يمكن القول أن الذات القاصة حملت المكان معها في عزلتها ، وفي مجالها الفكري والنفسي .

ومما ذكرت أيضا تغير صورة الزمان ، فلم يعد القص الروائي الحداثي يهدف إلى سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالمسببات ، بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفية لعالم الذات، ويعتمد الروائي في هذه الحالة على اللغة المكثفة التي تظهر دلالاتها من خلال الاشراقات الداخلية ، وعلى بقع متناثرة من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة ، وكثيرا ما يهدد الفعل بعدم تحقيق النهاية المتوقعة ، وهكذا يتم تعليق القارئ بين البداية والنهاية فيظل أسيرا للحركة الذهنية داخل القص بدلا من أن يأسره التطور الزمني للأحداث[1] .

[1] أنظر : نبيلة إبراهيم ، قص الحداثة ، ص : 96 ، 97 .

وتبع هذا التغير في الزمان والمكان تغير في صورة البطل ، الذي أصبح شخصية عامة ، واتخذ شكل الإنسان الصورة أو الإنسان الشبح ، الذي يجهد في توحيد ذاته المتشظية في أكثر من أنا ، ولم يعد للشخصية الحضور الكامل فغدت محصورة في اللغة، متوارية وراء الكلام الذي يوحي بأن هناك من يقول ومن يشهد .

أما اللغة فاتسمت بعدم الثبات وعدم التحديد ، وليس لنا إلا أن نبحث عنها في الكلام الممتد المتقاطع، وغير ذلك من أساليب المراوغة اللغوية ، وتقوم اللغة بالدور الأساسي في قص الحداثة ، فتنحصر الحياة في الشكل وعلامات الكلام وحركته ، وباللغة يعمل على كشف جوهر الحقيقة المرتبطة بالواقع الذي نعيشه اليوم .

ولغة هذا القص شعرية على نحو معين ، وهي لغة إشارية في أعلى مستوياتها، كما أنها لغة ممتلئة ، وتخرج عن المألوف في أساليب الربط وتكوين العلاقات ، وليس هناك كلمة تأتي اعتباطا ، إنه عالم لغوي فاللغة هي التي تكشف عالم الواقع ، ومأساة الناس ، و بها نتحسس لغة الكاتب ورؤيته ولهاثه وراء المغزى المفقود في الحياة .

ويستعمل الكتاب بين الحين والآخر لغة بسيطة بل ساذجة على سبيل المفارقة ، الأمر الذي يزيد من تعقيد العملية اللغوية عندما توضع هذه اللغة إلى جانب اللغة الشعرية [1].

[1] أنظر : نبيلة إبراهيم ، قص الحداثة ، ص : 100 .

يعقب إدوار الخراط بعد ذكره لمجموع التقنيات الجديدة : " و ليست هذه تقنيات شكلية ، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد (الإحالة على الواقع) ، بل هي رؤية ، و موقف ، و إن كان ليس ثمة انفصال ، و لا تفريق بين الأمرين ، بطبيعة الحال " [1] ، فليس التجريب حالة واحدة ، وإنما هو ثورة من الجدل والتشكل المستمرين ، وهو حركة تستمد أساسها و شرطها من وعي الإنسان نفسه.

و يذكر صلاح فضل التجديد بعيدا عن قيود التقنين ، بالتحديد في ثلاث دوائر تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة :

– ابتكار عوالم متخيلة جديدة ، لا تعرفها الحياة العادية، و لم تتداولها السرديات السابقة.

– توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي ، و ربما تكون قد جربت في أنواع أخرى .

– اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد [2] .

[1] إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية) ، ص : 12 .

[2] صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر و الإنتاج والإعلام ، القاهرة (مصر) ، 2005 ، ط : 01 ، ص : 05.

الفصل الأول : التجريب ماهيته و أدواته

في الرواية الجزائرية :

- ✓ **نشأة الرواية الجزائرية**
- ✓ **مبررات التجريب في الرواية الجزائرية**
- ✓ **تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية**
- ✓ **الخصائص التجريبية في الرواية الجزائرية**

. الرؤية الجديدة في الرواية الجزائرية

. تيار التشييئ (التغريب) في الرواية الجزائرية

. كسر خطية السرد

. التجريب في الرواية باستلهام التراث (عوالمه ، و لغته)

. التهجين اللغوي

. تجريب تقنية الميتاقص في الرواية الجزائرية

. التجريب بتعالق الروائي بالسير الذاتي في المتن الروائي الجزائري

. تقنيات تيار الوعي في الرواية الجزائرية

تميزت الرواية الجزائرية بحداثة سنها مقارنة مع نظيرتها بالمشرق العربي، أو مع بعض أقطار المغرب العربي المجاورة ، ومع ذلك استطاعت طرح أسئلتها الخاصة، وإشكالاتها المتميزة لإفراز خصوصيتها ، و استطاع الروائي الجزائري بهذه الرواية الفتية معانقة فضاءات أوسع للإبداع المتميز ، فأضاف الشيء الكثير للرواية الجزائرية بشكل خاص، والرواية العربية بشكل عام .

وللحديث في كنه التجريب عند الكاتب الجزائري ، نتطرق في عجالة للظروف التي توازت مع نشأة فن الرواية في الجزائر، والتي كانت معها الرواية التقليدية الجزائرية ، و من بعدها نُلمَّ بالظروف التي ساهمت في دخول الرواية الجزائرية عهد التجريب .

1 – نشأة الرواية الجزائرية :

تزامن نشوء الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربة (سنة 1971م) مع عدة ظروف أخرت إصدارها مقارنة بأخواتها العربيات ، و هذا لظروف اختص بها الشعب الجزائري وحده ، فعندما كانت الرواية المصرية تخوض مغامرة التجريب كانت الرواية الجزائرية لم تنشأ بعد، وقد تسطرت أسباب التأخر تحت عنوان تنكيل المستعمر بالجزائري .

و إن قلنا هناك من سلم من هذا الإستدمار فهناك قلة ممن درس وتعلّم في المدارس الفرنسية التي تميزت بخبث النية ، وأقل من ذلك تعلم في كتاتيب تعليم لغة القرآن بأساليب تقليدية وتحت رقابة مجحفة أو لجأ إلى مدارس خاصة كجمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، ومنهم من كان سعيد الحظ ممن خرج للبلاد العربية ، و أكمل تعليمه هناك [1] *.

---

[1] عمر بن قينة ، صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 ، ص : 168 .

* من رواد السرد الحديث في الجزائر أحمد رضا حوحو صاحب القصة المطولة (غادة أم القرى) و هي من أوائل ما كتب من السرد الحديث في الجزائر ، كتبها سنة 1947 ، و هو بدورة من الفئة التي هاجرت ، إذ عاشت عائلته 12 عاما بالحجاز ، و هو من الذين طالتهم فرنسا فاستشهد سنة 1956 أنظر : عمر بن قينة ، المرجع نفسه ، ص : 168 ، 169 ، 172 .

هذه الفئة القليلة كان منها رواد النهضة الأدبية بالجزائر ، وكان أدبهم في هذا الظرف يخدم قضية الشعب وقضايا المجتمع ، و كان " في المرتبة الثانية من حيث اهتمامهم بفنيات الكتابة ، فاحتاجوا للنوع الأدبي الذي ينهض بهذا الشعب الذي يندر فيه القراء ، وتكثر حاجته للتوعية السياسية والحضارية ، ويحتاج للإصلاح الاقتصادي ونضيره الاجتماعي فكان اهتمامهم بالشعر إضافة للقصة القصيرة .[1]

والإنتاج الأدبي في تلك الفترة الذي يتماشى مع هذا المستوى وهذا الوضع ، بالتأكيد لم تكن الرواية منه ، لأنها " تعالج قطاعا من المجتمع رحابة واسعة ، لشخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها وتتفرع تجاربها وتتصارع أهواؤها ومواقفها ، ثم إن الرواية تتطلب لغة ذات طبيعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة وهذا ما لم يتوفر لها سوى بعد الاستقلال. وفوق هذا فإن كتاب الرواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها أو ينسجون على منوالها ، ومع ذلك فإن كتاب الرواية العربية قد أتيح لهم أن يقرؤوا في لغتهم عيونا واسعة في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة[2]. .

والحركة الثقافية التي كانت تحيط بالكاتب بعد الاستقلال ، فكانت تعاني الجمود ، يقول مخلوف عامر : " كما يمكن القول وبلا مبالغة ، أن أدباءنا حتى فترة السبعينيات كانوا عصاميين بدرجات متفاوتة ، إذْ نشئوا في وسط حظ العربية فيه ضعيف، تزاحمها الفرنسية من جانب، والعامية من جانب آخر، والبرامج المدرسية لا توفّر لهم فرصة الاطلاع على النصوص الأدبية الراقية ، ولا على المعارك النقدية الحديثة، أضف إلى

ومن الكتاب الروائيين الأوائل في الجزائر مولود فرعون و هو كاتب لأربع روايات باللغة الفرنسية ، استشهد على يد الغدر الفرنسي سنة 1962 . أنظر :عمر بن قينة ، صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث ، ص :281 ، 282 .

1 محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام ، الدار العربية للكتاب ، تونس/ ليبيا ، 1981 ، ص : 08 .

2 عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983، ط2 ، ص 198.

ذلك أنهم ظلوا يتحركون تحت مظلة الخطاب الرسمي باسم الثورة والشرعية التاريخية أحياناً، وباسم الثورة الاشتراكية أحياناً أخرى " [1].

بسبب هذه الظروف كانت نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية مؤرخة بتاريخ (1971) وهو تاريخ إصدار رواية (ريح الجنوب) [2] ، في حين كان عدد الروايات الصادرة في مصر في فترة (1970 – 1980) التي لا تتجاوز العشرية الواحدة ، فاق الثلاثمائة بروايتين ، والروايات الصادرة في سورية ، على سبيل المثال منذ صدور الرواية الأولى سنة 1965 إلى حدود 1978 لم يتجاوز عددها المائة والست والستين رواية ، أما في تونس فإن الرواية الخمسين لم تكتب إلا سنة 1981 [3].

ومهما يكن فقد نشأت الرواية الجزائرية الفنية تتكئ على الواقع المعيشي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، ثم مع تردد في الموقف الإيديولوجي وبعض الضعف الفني بناء وشخصيات وتصورا ، كما نرى ذلك في (ريح الجنوب) ، ثم خطت الرواية خطوة فنية نحو التطور الإيجابي – فنيا– في هذه النشأة برواية (اللاز) ، وذلك من حيث الصياغة وصفا وتصويرا ، بالسرد ، والحوار المباشر، وحديث النفس باستدراج ذكريات ومواقف ومشاعر وآمال وسواها [4] .

– الواقعية في الرواية الجزائرية التقليدية :

عالجت الرواية الجزائرية في بداية طريقها موضوع النشاط النضالي القرين بحرب التحرير الجزائرية من أجل الاستقلال ، وما تلا ذلك من حملات عمل لبناء الدولة الوطنية من نواح مختلفة ، حتى صار طابع الرواية الإيديولوجي هو (الثورة التحريرية) ، وتبع

---

[1] مخلوف عامر ، الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سورية) ، 2000 ، ص : 20 .

[2] أنظر : عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2009 ، ط : 2 ، ص :196 .

[3] محمد الباردي ، الرواية العربية والحداثة ، ص : 11

[4] أنظر : عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، ص 240– 241 .

هذا شبه اتفاق من الدراسات التي تناولت مضمون الرواية الجزائرية على أن " الرواية التاريخية والوطنية السياسية ، والواقعية عامة هي الوعاء السردي الذي احتوى مرحلة بكاملها، ومثلت صورها والمشاعر الدافقة لجيل وأكثر ، لم يكن الخطاب الروائي فيها يختلف كثيرا عن نظيره الإيديولوجي ، والسياسي التعبوي[1] .

الثورة المسلحة وما يتفرع عنها من تيمات من قبيل الشهداء والتضحية والخيانة ، ستصبح منطلقا من رواية (اللاز) ، موضوعا مركزيا في الإبداع الأدبي والفني بالجزائر طوال العقدين السبعينات والثمانينات ، فهذا الموضوع يستثير الخيال الجمعي للأدباء والمبدعين[2] ، و الشخصيات الثورية مبثوثة في الروايات الجزائرية ، فمنها ما سلطت عليها الأضواء ، فكانت محور كثير من الأحداث ، ومنها الشخصيات الأخرى أيضا ، كشخصية البشير في (نهاية الأمس) لبن هدوقة ، ومالك في (ريح الجنوب) لبن هدوقة أيضا ، وزيدان في (اللاز) للطاهر وطار ، وسعيد في (نار ونور) لعبد الملك مرتاض ، ومنها ما كان لها دور ثانوي كشخصية اللاز في (اللاز) والشيخ حمودة في (نهاية الأمس) ، ونفيسة والراعي في (ريح الجنوب) ، وفاطمة وخال سعيد و غيرهما في (نار ونور) وثمة شخصيات مضادة للثورة كابن صخري في (نهاية الأمس)، وابن القاضي في (ريح الجنوب) ، و بو الأرواح في (الزلزال)[3]. هذه الشخصيات كانت مرسومة ضمن الروايات ، فهي " أنماط ونماذج قبلية لا حيوات مفتوحة على المحتمل ، ولا عالمها مصنوع بمزاج ومفهوم التخييل [4] ، و سادت في هذه الرواية رؤية وثوقية مستقرة اتجاه العالم .

---

[1] أنظر : أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية (بين المشرق والمغرب) ، دار الأمان ، الرباط (المغرب) ، 2012 ، ط : 1 ، ص : 87.

[2] أنظر : عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، دار النشر المدارس ، الدار البيضاء ، 2000 ، ط1 ، ص : 107

[3] زهير علاف ، الشخصية الثورية في الرواية الجزائرية ، مقال بمجلة الثقافة ، تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة ، الجزائر ، عدد 46 ، سبتمبر 1978 ، ص : 74 .

[4] أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية ، ص : 88

ساعدت ظروف الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى على ظهور المذهب الواقعي في الرواية الجزائرية [1] ، وأهم ما يميز الرواية الجزائرية ارتباطها الوثيق بالواقع ، فهو الموضوع الأساسي ، وهو واقع المجتمع وواقع الإنسانية كلها" و يتجسد في حياة الإنسان في بيئة معينة و في وضعه الاجتماعي بما يطبعه من بؤس أو رخاء ، و علائقه بالإنسان و الأرض ، وموقفه من الأنظمة والقوانين الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وأخيرا في مشاعره و أحاسيسه و عواطفه ، إنه واقع واسع يشمل مظاهر الوجود الإنساني في مجتمع معين" [2] .

سادت الواقعية لما فيها من وصف مادي للحياة و تعبير صريح لما فيها ، لا لما تحمله من تشاؤم ونظرات سوداء ، ولما تزرعه من بذور الطبقية والحقد [3] ، فالرواية الجزائرية في خطواتها الأولى من نشوءها تتكئ على نقل الواقع المعيش ، لتكون رواية(اللاز) هي نموذجها ، فهي تركز على الطبقة الكادحة في المراحل الأولى من الاستقلال وما تلا المرحلة من إنجازات ضخمة على مستوى التشييد والبناء، ودور هذه الطبقة إبان الثورة ونصيبها من الاستقلال .

وسمت الواقعية الرواية الجزائرية بحُمولة إيديولوجية ، فلوحظ ميل الكثير من الروائيين الجزائريين إلى الاتجاه الإيديولوجي الماركسي ، فهذا الطاهر وطار في روايته (اللاز) حاول أن يصبغ الثورة التحريرية بصبغة إيديولوجية ، وكذلك حسان جيلاني في روايته (لقاء في الريف) 1980 ، فقد كان متعصبا للثورة الزراعية، ومثله عبد الحميد بن هدوقة في رواية (ريح الجنوب) 1970 [4].

---

[1] أنظر : أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، الدار التونسية للنشر – تونس ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1985 ، ص 56 .

[2] محمد مصايف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط 2، 1984 ، ص 290 .

[3] أنظر :أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص : 56 ،57 .

[4] أنظر : جاب الله أحمد ، الحداثوية و أثرها في الرواية العربية ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، دار الهدى للطباعة والنشر و التوزيع عين مليلة(الجزائر) ، العدد الثاني ، 2002، ص : 18 . 19.

وتمثل رواية (ريح الجنوب) و رواية (اللاز) الأرضية و التأسيس لرواية جزائرية واقعية باللغة العربية ، ثم سرعان ما اتسع مجالها و تعدد كتابها فبعد خمس وعشرين سنة من كتابة ريح الجنوب 1970 إلى غاية 1994 تجاوز عدد الأعمال الروائية ثلاثين عملا إبداعيا اختلفت في درجة واقعيتها ، كما اختلفت في اتجاهاتها الفكرية والأيديولوجية ومستويات المعالجة الفنية ، وقد يبدو هذا العدد ضئيلا في مقابل المدة الزمنية (ربع قرن)، إلا أنه دليل على حيوية العطاء الروائي[1] .

2- مبررات التجريب في الرواية الجزائرية :

حتى نتكلم عن الرواية التجريبية الجزائرية لابد من المرور على مرحلة التسعينات في الجزائر ، والتي كانت تتميز بظرف صعب ، فقد كانت تتجاذبها تيارات لها خلفيات فلسفية أصولها غربية ، بين الاشتراكية الماركسية يليه فلسفة النظام العالمي الجديد حيث قطبية القوة ، و لم تكن في ذلك تختلف عن بقية الدول العربية ، إضافة إلى ذلك فقد كانت هناك مجموعة من الاعتبارات :

1- الانفتاح السياسي ومنه التحول من الحزب الواحد ممثلا في حزب جبهة التحرير الوطني إلى تعدد الأحزاب في الجزائر ، الذي كان إثر أحداث 5 أكتوبر 1988 ، وكان من ضمن هذه الأحزاب قوى سياسية تستمد إيديولوجيتها من الدين ، كما أحللت الأوضاع آنذاك لغة العنف في الرواية *.

[1] أنظر : عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، ص :241 .

* درس الشريف حبيلة موضوع العنف في الرواية الجزائرية ، فحاور في عنوان (زمن النص / زمن العنف) نصوص روائية تنتمي لرواية التسعينات ، و هي (سيدة المقام لواسيني الأعرج ، و امرأة بلا ملامح لكمال بركاني ، دم الغزال لمرزاق بقطاش ، الشمس في علبة لسعيدة هوارة ، و الشمعة و الدهاليزللطاهر وطار، و تيميمون لرشيد بوجدرة ، و يصحو الحرير لأمين الزاوي ، و بين فكي وطن لزهرة ديك) و انتهى في محاورته إلى أن زمن القصة يرتكز على سنة 1992 و 1993 و 1994 .

الشريف حبيلة ، الرواية و العنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 ، ط : 01 ، ص : 91 حتى 98 .

2- إقامة الانتخابات الأولى في الجزائر (ديسمبر 1991) ، التي نجح فيها حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ (الفيس) ، حيث أدت نتيجة هذه الانتخابات إلى اضطرابات، راح ضحيتها الفرد الجزائري البسيط ، بعدها تحولت رؤية الذات إلى السؤال ، بدل البحث عن الأجوبة ، كالرواية التي تعتمد مساءلة التاريخ و رموزه (كظرف الثورة الجزائرية) ، و انعكس هذا الشك في أغلب روايات الفترة .

3- الوضع العربي الذي كانت تتلاعب به السياسة الخارجية مثّل أحد المؤثرات التي وسمت العقلية الجزائرية بميسمها ، فتحولت إلى طيف مهزوز ، و المبدع ذات مغتربة، إذ "منذ أحداث 11 أيلول سبتمبر 2001 في واشنطن ونيويورك ، وحديث الإرهاب يتعقد ويتفجر في سعي محموم ، أمريكي بخاصة ، وغربي بعامة ، لتوحيد الحديث وتعليقه على الإسلام ، وعلى العرب والمسلمين ، وللتعمية على ما يعتمل في صلب هذا الحديث من عنصر إسرائيلي أو عنصر أمريكي ، أو عنصر الدولة بعامة "[1] .

4 – وعن أثر الإرهاب في الكتابة الروائية * يقول مخلوف عامر : " وعندما يتعلق الأمر بالجزائر ، فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعاً، إذ استغرق مدة غير قصيرة، وارتكب جرائم كبيرة ، وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية ، لذلك انشغال

[1] نبيل سليمان ، الرواية العربية والمجتمع المدني ، ص : 65 .

* أنظر : في هذا الموضوع ما أنجزه نبيل سليمان في كتابه (الرواية العربية والمجتمع المدني) فصل بعنوان (الرواية والإرهاب في الجزائر) ، حيث درس مجموعة روايات جزائرية وهي : المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج ، ورائحة الأنثى للزاوي أمين ، والمطر والجراد لجيلالي خلاص ، والمراسيم والجنائز ورواية أرخبيل الذباب ورواية بخور السراب لبشير مفتي ، و رواية البارانويا لسعيد مقدم ، وبيت من جماجم لشهرزاد زاغز ، وبين فكي وطن لزهرة ديك ، و بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي .

. ويتناول هذا الموضوع أيضا : الناقد مخلوف عامر في كتابه (الرواية والتحولات في الجزائر) في فصل بعنوان (أثر الإرهاب في الكتابة الروائية) ، تناول فيه قراءة لرواية (عقبات في طريق تيميمون) لرشيد بوجدرة ، و(الشمعة والدهاليز) للطاهر وطار ، و (سيدة المقام) لواسيني الأعرج .

ونشير إلى أن كل من متني الكتابين ينتمي للفترة المدروسة في بحثنا : (1990 . 2005) .

الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله، بل إن ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصّل منها "[1].

5 – الشروع في التحول من اقتصاد الدولة إلى اقتصاد السوق ، و استفحال الأزمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، أدى إلى ركود اقتصادي وسياسي وفكري راحت تظهر من جرائه أمراض مؤسساتية ، زادت من وطأة الأزمة على الفرد الذي انقلب إلى داخله ، فنتج أدب جزائري ذو نزعة فردية و تحررية تجريبية اتجهت منحى روايات تيار الوعي العالمية .

6 – حالة الإشباع الروائي : لقد كانت أهم " آليات الانفتاح هي الخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها الرواية الجزائرية خلال عقدين من الزمن إلى نوع من الحوارية التي تشكل الانعطاف النوعي نحو إيجاد متخيل سردي متميز ، والتي نجد بوادرها في (الحوات و القصر) عند وطار، و (الجازية و الدراويش) لابن هدوقة ، وبعد ذلك عند واسيني الأعرج في نوار اللوز " [2] .

3 – الخصائص التجريبية في الرواية الجزائرية :

تظهر خصائص الكتابة الإبداعية عند الناقد ادوار الخراط في أنها اختراق لا تقليد، واستشكال لا مطابقة ، وإثارة للسؤال لا تقديم للأجوبة ، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان ، ومن هنا بحسبه تجيء تقنيات الحساسية الجديدة : " كسر الترتيب السردي الإطرادي ، و فك العقدة التقليدية ، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر ، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم ، تراكب الأفعال : المضارع والماضي والمحتمل معا ، وتهديد بنية اللغة المكرسة ، ورميها – نهائيا – خارج متاحف القواميس ، توسيع دلالة (الواقع) لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة – إن لم تكن مداهمة – الشكل الاجتماعي القائم ، تدمير سياق اللغة السائد المقبول ، اقتحام مغاور ما

[1] أنظر : مخلوف عامر ، الرواية والتحولات في الجزائر ، ص : 31 .

[2] أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية (بين مشرق و مغرب) ، ص : 95 .

تحت الوعي ، واستخدام صيغة (الأنا) لا للتعبير عن العاطفة والشجن ، بل لتعرية أغوار الذات ، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة ، المشتركة ، التي يمكن أن أسميها (ما بين الذاتيات) والتي تحل – الآن – محل (الموضوعية) مفترضة ، وغيرها من التقنيات" ويستطرد قائلا : " وليست هذه تقنيات شكلية ، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد (الإحالة على الواقع) ، بل هي رؤية ، وموقف ، وإن كان ليس ثمة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين ، بطبيعة الحال" [1] .

إذا كانت هذه هي الكتابة الإبداعية التجريبية فإن من الخصائص التي أضفيت على الرواية الجزائرية المعاصرة على رأي أحمد المديني مجموعة مميزات كانت القاسم المشترك بين الروايات التجريبية في الجزائر و هي :

– النقد اللاذع حد السخرية و المقت ، لمرحلة ما بعد الاستقلال ورموزها ، لما سموه (الثورة المغتصبة) .

– نبذ الرؤية الواقعية ذات المكونات المنسجمة ، المعتمدة على محاكاة الواقع ، وتبجيل القيم والتاريخ بغنائية مفرطة ، تروم تحقيق هوية وطنياتية .

– تحول الذات إلى بؤرة مركزية بدل الجماعة أو إيديولوجيا التحرير الوطني في المنطلق والبوصلة والمنظور .

– استخدام الذات في الكتابة السردية أداة لنقض واقع مرفوض ومدان ، وانتقالها إلى موقع البطولة التي كانت حكرا على المجاهدين ورموز حركة التحرير .

– انهيار منظومة القيم المعتمدة خلفية كرؤية للعالم ، من غير أن تعوضها رؤية بديلة أو بالأحرى هي بصدد التكون من تشظي الواقع والإحساس بالانكسار .

– تفكيك البنية السردية التقليدية جزءا وكلا ، وتعويضها ببنية التفكك والتشظي .

[1] إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة ، ص : 11 . 12 .

– اهتزاز مفهوم التخييل السردي الموضوعي بقوة ، وتعويضه بنموذج وأسلوبية التخييل الذاتي ، كشكل بديل للرواية بنسقها وقواعدها المتداولة [1].

3 - 1 - الرؤية الجديدة في الرواية الجزائرية :

مما ذكرته آمنة بلعلى من الخصائص التي ميزت الرواية الجزائرية وان بدرجات متفاوتة و منها على المستوى التقني مايلي :

ركز الروائيون على أوضاع الذوات باعتبارهم ذوات حالة ، فهيمنت الحالة على الفعل فبرزت نتائج فعل الموت وحالات الحزن و اليأس والألم التي يخلفها في النفوس وحالات الدمار و القتل التي يخلفها في الواقع ، واستخدم الروائي أسلوب التذكر الذي يتجلى من خلال الصيغ الماضية وهذا يجعل الأفعال تركن إلى الخفوت ، إضافة إلى ذلك انتشرت الشبكات التصويرية المكثفة التي ترسم الشخصيات و خاصة أوضاعها النفسية[2] .

و يتضح من خلال غلبة الحالة في هذه النصوص رغبة الروائيين في تصوير معاناة الجزائر و الجزائريين في ظل الأزمة ، مما جعل كل الذوات موضوعات للسرد وما نلاحظه أن هذه الذوات تشترك كلها في الصفات وتجمعها مسارات صورية متشابهة كملاحظة نبيل سليمان لانتشار شخصية رئيسية غالبة على الروايات ، و هي شخصية المثقف الذي يمتهن الصحافة [3] ، فالذوات تلتزم وضع الثبات ولا تحاول التغيير إلا في حدود شخصية ، و هذا الراوي " يعيش حالة من التناقض و هو يرقب الضياع والتحلل، و سقوط القيم التقليدية ، و ذوبان الفرد ، بسبب سطوة الدولة و غلبة الآلة والتكنولوجيا ، و الظروف السياسية التعسفية ، و قهر الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية" [4] .

---

[1] أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية ، ص : 89 .

[2] أنظر : آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف) ، دار الأمل للطباعة و النشر بالجزائر ، ط : 01 ، 2000 ، ص : 84 .

[3] انظر : نبيل سليمان ، الرواية العربية و المجتمع المدني ، ص : 40 .

[4] سامي سويدان ، جسور الحداثة المعلقة (من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر و المسرح) ، ص : 12 .

الرؤيـة التـي اتفـق عليهـا الروائيـون وإن بفـروق طفيفـة ، بعـد تصـويرهم للأزمـة هـي البحث عن السبب والجذور التي أنبتت ذلك ، فمثلا التقى الطاهر وطار في (الشمعة والدهاليز)* مثلا مع الأعرج واسيني في (سيدة المقام)* في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها ، كما جسدها آخرون كإبراهيم سعدي في (فتاوى زمن الموت)* ومحمد ساري في (الورم)* وبشير مفتي في (المراسيم والجنائز)* من خلال شخصيات مهزومة بخيبات آمالها فيما كانوا يرنون إليه [1] .

لقد أرَّخت هذه الروايات لمرحلة العنف بكل تفاصيلها ، وظهرت بها مطارحات نظرية وإيديولوجية و سياسية على لسان الساردين و الشخصيات ، و عكست مساراتهم الصورية المآل الذي آلت إليه وهو الموت المحقق، كما تعكسه بعض الروايات : "فالموت في (فتاوى زمن الموت) يتحقق بفتوى تعميم القتل بتهمة الردة كما حدث لمواطني الحي الذي عرض لنا الروائي أشكال البؤس و القتل الفردي والجماعي فيه، وفي (المراسيم والجنائز) يتعرض الروائي إلى معاناة المثقفين من الكتاب و الصحافيين الذين أصبحوا هدفا لتلك الفتاوى ، و هو نفس الأمر الذي عانت منه (سيدة المقام) التي ترمز إلى المرأة الجزائرية الصامدة التي لم تستسلم من المعاناة التي تسبب فيها في اعتقاد الكاتب النظام والتيار الديني الظلامي المعادي لكل مظاهر التقدم و التحضر، وتكاد تجمع هذه الروايات على إدانة السلطة في تغذية العنف من خلال سياستها الاقتصادية و التربوية و الاجتماعية ، ونتيجة فشل المشروع الاشتراكي مثلما ورد في (الشمعة و الدهاليز) التي يصر الطاهر وطار على تحميلها وزر صعود التيار الديني المتشدد ، في حين يكشف واسيني الأعرج

* الطاهر وطار ، الشمعة و الدهاليز (رواية) ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، ط : 01 ، 2003 .

* واسيني الأعرج ، سيدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة) (رواية) ، ورد للطباعة والنشر ، سورية ، 2006 ، ط : 05

* إبراهيم سعدي ، فتاوى زمن الموت (رواية) ، ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، ط : 01 ، 1999 .

* محمد ساري ، الورم (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط : 01 ، 2002 .

* بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط : 01 ، 2002 .

[1] أنظر : شرف الدين ماجدولين ، الرواية الجزائرية : من عنف الثورة إلى ثورة العنف ، ضمن كتاب : الأدب المغاربي اليوم (قراءات مغربية) ، مجموعة من الباحثين ،اتحاد كتاب المغرب ، المغرب ، 2006 ، ط : 01 ، ص : 200.

وبشير مفتي عن أبعاد سياسية و اقتصادية أخرى ، ولعل السبب في اختلاف وجهات النظر في هذه الروايات أنها جرت في مراحل مختلفة من الأزمة"[1] .

ولإيصال هذا الإشكال الموحد الذي اشتركت فيه الروايات ، طرح الكاتب الجزائري عدة تقنيات شكلية لإيصال رؤيته ، وسنحاول التعريف والإحالة على بعضها من خلال المتن الروائي الجزائري الحديث .

3 . 2 – تيار التشييئ في الرواية الجزائرية :

تعلن الذات عن نفسها بلجوء الكاتب الجزائري إلى بطولة الراوي ، كونه إنسان الفترة عاجز عن الفعل والتغيير في الواقع بالحدث التقليدي ، فخرج إلينا في خضم هذه الضبابية الراوي البطل ، الذي يقدر على البوح بمكنونات الذات ، هكذا أصبحت الكتابة في الرواية الجزائرية ، رواية سيرة ذاتية ، تحكي حكيها ، الذي بدوره يحكي ما تعانيه الإنسانية من تهميش وتفكك وتشظي ، من خلال أفعال انتشرت عبر روايات الدراسة بصيغ لغوية مختلفة تصب كلها في (لا أدري . ومن أين أنا آت . وإلى أين أنا ذاهب . ولا أعرف ما أريد). فيبرز إلينا في هذا الوضع البطولي المنهزم ، الأشياء (جمادات و نباتات و حيوانات) بسطوتها و جبروتها بطل يقدم ويؤخر و يفعل .

امتلأت الرواية الواقعية الغربية مع بلزاك و فلوبير و زولا و جلزوردي بذكر الأشياء التي تحيط بالإنسان ، حيث امتلأ السرد بالمقاطع الوصفية للمكان و مظاهر الحياة عن طريق ذكر الأشياء ، كونها كالأثاث يعكس مجموعة من القيم الاجتماعية المادية و الجمالية ذات الدلالة الخاصة ، و المأكل و المشرب يعكس الطبقة الاجتماعية ومزاج الشخصيات المختلفة [2] ، و قد امتاز الوصف عندهم بالاستقصاء و هو وصف هيئة الشيء و عناصره و وضعه ، أما نجيب محفوظ فقد اختلف عنهم فأغفل هذا التفصيل في الوصف .

---

[1] آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية ، ص :77 .

[2] أنظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2004 ، ص : من 140 حتى 145 .

واستعملت الرواية الواقعية الشيء الواحد مفردا ، و نقل معناه المباشر إلى مستوى أعلى وأصبح ذا كثافة تتجاوز المعنى المعجمي للكلمة * ، و ظهر اكتساح الشيء الواحد المفرد في الرواية التجريبية للسرد كرمز في الرواية العربية كرواية (قلادة القرنفل) للروائية المغربية زهور كرام حيث رمزت بنبات القرنفل [1] ، وظهرت رمزية الصحن في رواية (الصحن) للكاتبة الأردنية سميحة خريس [2] ، و الرواية الجزائرية في رواية (حارسة الظلال) لواسيني الأعرج ، و الرمز من خلال زهرة الكاسي .

الكاتب الحداثي جرب مع اتجاه كُتاب الرواية الجديدة ، " فأسقط الموصوف الرئيسي من باب الحذف و التركيز على التفاصيل ، و من باب تحطيم القديم و بناء الجديد بدأوا يركزون على أشياء غير مألوفة ، و هي عملية أطلقوا عليها مصطلح التغريب في الفن "[3] وأعلن آلان روب جرييه قائلا : " رواية الشخصيات . الآن . أصبحت ملكا للماضي ، فقد كانت الصفات التي تميز حقبة معينة ، أعني الحقبة التي وصل فيها الفرد إلى مجده"[4] .

الكاتب الجزائري قدّم ما يشبه الجرد للجمادات التي تحيط به في اللامكان ، لأنها موجودة في ذهنه تحاصره، و ليس مهما أن تتحدد الأشياء بمواقعها : " المستشفى واسع وأنا صغير عند مداخله الخشنة ، يمتد في داخلي كالظل الأبيض . تملأني الحيطان البيضاء، و الألبسة البيضاء ، و الوجوه المرتعشة التي تعلّق أحلامها بين شفتي طبيب أو طبيبة ، رائحة الأدوية ، و السّيروم ، و المراهم و الأنفاس المتقطعة و الخيوط البلاستيكية و الأسرة و الأرقام التي تستفز و الأبواب التي تفتح و تغلق بسرعة مذهلة " " أين الأغاني العظيمة؟ كنّست نفسها و انسحبت باتّجاه برّادات الموت في بياض

---

* " السوط والفنيار يأخذان بعدين في مدام بوفاري الأول نفسي يرتبط برغبة إيما بوفاري الجنسية ، و الثاني اجتماعي يمثل الرغبة في البذخ و الغنى و الحياة الرغيدة " سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 141 .

[1] نزيه أبو نضال ، التحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، الأردن ، 2006 ، ط : 01 ، ص : 245 حتى 252 .

[2] محمد القواسمة ، أبحاث في مدونات روائية ، أمانة عمان الكبرى ، عمان ، 2007 ، ط : 01 ، ص : 87 .

[3] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 126 .

[4] آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ت : مصطفى إبراهيم مصطفى ، تقديم : لويس عوض ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995 ، ص : 145 .

المستشفيات " ، "مطر من الدم يسقط . أضع أصبعي في فمي . تلتصق الملوحة بحلقي. أطل من أعلى الجسر . أصعد على المقابض الحديدية . الهوة تزداد أكثر فأكثر . و الصرخات تملأ الأرجاء . و السكاكين لا تسمع إلا صوت الآلة التي كانت تَبْرُدُ جنباتها"، " عندما و صلت إلى المستشفى ، شعرت به كبيرا على غير العادة و مساحاته تزداد اتساعا و أزداد أنا صغرا وسط فضاءاته المليئة برائحة الأدوية " [1] .

تتفجر هذه الذات من خلال تحديد الأشياء " فتصبح الأشياء هي الذات الإنسانية ، يتفجر منها الكبرياء و الوهن ، و السكون و الحركة ، و التمرد و الاستسلام ، و العظمة والحقارة " [2] ، فيجرب الكاتب من خلال لغة الأشياء المثقلة بالدلالات :" شعرت بأشياء كثيرة تتساقط في عينيه . قام من مكانه . دار بقوة . سدّت الكلمات المحرجة حلقه قبل أن تنطلق مثل السّيل ، حتّى خرج لسانه الطويل ، و تدلّى كلسان دمية بلاستيكية " [3] ، إنها اللغة التي نرى الإنسان التائه الصامت الذي تدور عينه بالأشياء المحيطة بالمكان و ربما غير المحيطة ، فلا نعرف من أمره غير أنه يعبر عن حالته بفتور الرؤية في عينيه اللتان تبحثان عن شيء و لم يتحدد بعد ، إن " الإحساس بالهلوسة لا يأتي إلا من الدقة الغريبة و ليس من ضبابية الأشياء و تذبذبها ، و لا شيء أكثر غرابة و خيالية من الدقة في نهاية الأمر " [4].

فالروائي " لا يهدف من خلال ابتداع هذا التيار في التعبير إلى نقد الواقع في شكل تمثيلي ، بل يهدف إلى إبراز مأساة الإنسان ، الكبيرة و الصغيرة ، و القوي و الضعيف . و عندئذ يصبح النظام الذي الإنسان هو في حد ذاته موضوع التجربة ، و من ثم يصبح حضور الذات من خلال الأشياء بعد أن تحيلها إلى لغة ، هو العنصر المتسلط في القص " [5] ، لأن الكاتب (الإنسان) في وحدته و تجرده من إنسانيته ، يواجه الوضع باللغة

---

[1] واسيني الأعرج ، سيدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة) ، ص : 8 . 9 . 239 . 205 .

[2] نبيلة إبراهيم ، فن قص ، ص : 232 .

[3] واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، ص : 93 .

[4] آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ص : 146 .

[5] نبيلة إبراهيم ، فن القص ، ص : 232 .

التشييئية ، متخذا رؤية تعتمد واقع التشييء التي " اتسم بها العالم الرأسمالي الجديد في نظرته للفرد ، تلك الرؤية التي عاملت الفرد بوصفه رقمًا أو ترسًا في آلة المجتمع الهائلة " .[1]

ومما جاء في المتن الروائي الجزائري من تشييء الذات ، استعمال حقل دلالي واسع من ألفاظ اللغة التي توحي بالتيه و الجنون و الذهول :

يتكلم بطل الرواية داخل رواية (خطوة في الجسد) : " ... أنت تذكر أني كنت أقول لك دائما أن هناك جنون ما ينتظرني .. وأني كنت أسعى إليه منذ طفولتي .. لكنه سرق مني .. حول إلى نوع من الحمق البائس عندما تحولت البلاد إلى بركان من الدم لقد توقفتُ .. دخلت في البهت الذي يشل .. و أنا لا زلت أتساءل عن الخلاص ولا أجده في أي شيء .." [2] ، أما بطلنا فهو " كائنات مليئة بالهلوسات التي تتلون تارة بالقداسة ومرة بفظاعة الجسد وغرابته ووحشته ودمويته ... هكذا نحن نرى وجوهنا متشظية في آلاف القطع من المرايا المكسرة .. هكذا نحن وجود ولا هوية .. وجود بلا هوية ..." [3]، و مثله بطل (سيدة المقام) يحس بأنه مفرغ من ذاته :" ماذا بقي فيك إذن ؟ حبك للفن ؟ الذاكرة ؟ هذا الكهف المخيف الذي يثقلك ، كيف تخرج منه أو تُخرج أثقاله باتّجاه هذه القتامة الّتي تملؤك ؟هل هي الهستيريا ؟ هل هو الكابوس الذي ظل يملؤك منذ زمن بعيد ؟ " [4] ، فهي رواية السؤال عن الذات ، و هو مكمن حداثتها.

ونذكر مثلا اقتباسا من رواية الطاهر وطار (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) عن المكان الذي يأخذ صورة عجائبية : " مدينة الجزائر تبدو من بعيد نورا يتوهج نحو الأعلى [ ] من فوق تبدو ملهى كبيرا من ملاهي تايوان [ ] لكنها في العمق وفي

---

[1] هيثم الحاج علي ، الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي ، مؤسسة الانتشار العربي ، لبنان ، 2008 ، ط : 01 ، ص : 111 .

[2] حسين علام ، خطوة في الجسد (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2006 ، ط : 01 ، ص: 102 .

[3] حسين علام ، نفسه ، ص : 103 .

[4] واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، ص : 232.

أسفل الملهى الكبير، هي كهف مدلهم ، لا آخر لطوله ، ولا نهاية لعرضه ، تملأه الدواب من كل نوع ومن كل حجم بعضها ديناصورات .

بعضها تماسيح .

بعضها ثعالب ,

بعضها ضفادع وقمل .

بعضها يقضم أيدي بعضه .

بعضها يقضم أرجل بعضه .

بعضها ينهش صدور أو بطون أو أرحام بعضه ... " [1] . بالإضافة للغة التصويرية العجائبية يتنهد الراوي عن طريق لغة الكتابة العمودية ، حيث الامتداد الزمني الذي يوحيه انتقال عين القارئ من سطر إلى سطر ، مما يدل على وطأة الوضع على الشخصية .

أما الولي الطاهر الشخصية الرئيسية فقد لحقته البلوى من أول الرواية حتى آخرها في امتداد زمني دائري [2] يشبه المتاهة : " أحذرك يا مولاي من سفك دمي . ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب ، فتشارك في حروب جرت ، وفي حروب تجري وفي حروب ستجري ، إلى جانب قوم تعرفهم ، وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون. [ ] تموت ألف ميتة وميتة ، ويسقي دمك ، كل صقع رفع فيه الآذان وفي كل عودة لك تعودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عم تبحث "[3] وهنا يرمز هذا الشخص الأسطوري للفرد العربي الذي خاض كل حروب المعمورة منذ الأزل ، وسنرى

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (رواية) ، منشورات الجمل ، كولونيا (ألمانيا) ، 2003 ، ط : 01 ، ص : 90 . 91 .

[2] أنظر : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن . السرد . التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت (لبنان) ، 1997 ، ط : 01 ، ص : 165 .

[3] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص : 142 .

هذا الحس في الشخصيات ماثلا في روايات الدراسة ، فكلهم يتحركون بلا جدوى، ودون إصرار لعلمهم بالفشل المحتَّم .

وأصبح المكان والزمان الذَّيْن يرهَّنان مشاريع الأحداث تلتصق بهما سمات الدوامة والتيه والدهاليز والمتاهة والأنفاق الغائرة وغيرها فيفعلان فعلتهما ، و هذا "المجال الأسطوري (المكان و الزمن) في قص الحداثة يخلقه الكاتب متعمدا ليستوعب فائض التجربة في الواقع المحدود الذي أصبح من الضيق بحيث لم يعد يتسع لتجربة الذات العريضة الممتدة، و مع ذلك ، فإن المجال الأسطوري لا يمكن أن يكون مستقلا بذاته بل لابد أن يعكس الواقع بقدر ما ينعكس على الواقع " [1] .

3 . 3 . كسر خطية السرد :

تجاوزت جل متون الخطاب الروائي العربي الجديد نمط السرد الخطي الذي يصوغ نسيجه الحكائي ارتكازا على مبدأ التتابع المنطقي للزمن و الأحداث ، و بذلك تحررت من سطوة المطابقة مع الواقع و ظواهره ، كما تحررت من مبدأ السببية حيث يكون السابق سببا للاحق ، فقد لاحظ سمر روحي الفيصل فيما يخص تطور بناء الرواية أنه تمثّل في " بقاء قانون التتابع و تجويد قانون الإخبار ، و استعمال قوانين جديدة كالتوازن والتداخل والتوازي " [2] ، فحققت الرواية بهذه التقنيات رفض هيمنة الراوي مما سمح بمرونة السرد، و السَّعي لتجويد العرض بأنواعه الثلاثة : الحوار و كلام الشخصيات ، و النجوى الذاتية، فنما العرض مساحة ووظيفة ، و سمح نموه بإسماع القارئ أصوات الشخصيات و خطابها المباشر و تباين لغاتها ووجهات نظرها ، و هذا ما ساعد البناء الروائي على إقناع القارئ بصدق التجربة الانفعالية [3] .

---

[1] نبيلة إبراهيم ، فن القص (في النظرية و التطبيق) ، ص : 193 .

[2] سمر روحي الفيصل ، بناء الرواية العربية السورية (1980 . 1990) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) ، 1995 ، ص : 396 .

[3] أنظر : سمر روحي الفيصل ، نفسه ، ص : 386 ، 387 ، 388 .

إن تشظي الشكل الروائي وكسر خطية السرد الكلاسيكي هي أبرز ملمح وملجأ لجأت إليه الرواية الجزائرية في العقد الأخير من الألفية الثانية للتعبير عن الرؤية التي تبنتها ، والواقع الذي استجد على المستوى الاجتماعي ، فنرى الذاكرة تعمد إلى تكسير السرد :

سواء بالدخول في قصص أخرى تاريخية من ما مرت به الجزائر عبر تاريخها المتنوع القريب منه أو البعيد .

وسواء عن طريق لغة واقعية كما فعل واسيني الأعرج عندما استحضر تاريخ الجزائر مع الأتراك وقت الأسر والقرصنة، و تاريخ الأندلس وقت انهزام العرب المسلمين.

أو عن طريق لغة عجائبية كما فعل الطاهر وطار باستدعاء تاريخ حروب الردة عهد الخليفة أبوبكر رضي الله عنه ، فاستلهم قصة موت مالك بن نويرة وما فعله خالد بن الوليد به ، والنذر الذي نذره خالد والذي ساعدت زوجة مالك أم متمم في القيام به ، فجعل رأس مالك أثيفة طُهِيَ عليها الطعام ، فتعود عظام جمجمة مالك بن نويرة في حاضر السرد مكسوة لحما لتتكلم للولي الطاهر ، كما أنَّها تأتي محملة داخل فمها برسالة ، فيقدمها الراوي دعما للأحداث و إكمالا لبواطن القصة .

كما تلجأ الرواية لاستحضار التاريخ القريب من مثل ما استحضرته ذاكرة راوي إبراهيم سعدي في (بوح الرجل القادم من الظلام)[1] من أحداث إجلاء الفرنسيين من الجزائر ، فراح يتلاعب بالقارئ الذي يحاول الإمساك بخط السرد دون جدوى ليستسلم القارئ لهذا الشطط في الأخير على أنه الأصل .

كما شُطرت الذاكرة الجزائرية الساردة عبر العجائبي و الهذيان و الهلوسة ، و هي من تقنيات تيار الوعي فيتوقف السرد ، و ربما يسرد من خلال الاستبطان بالتداعي ، كما تدخل لوحات طويلة تبعد الشخصيات و الأحداث ، ليتوحد الشيء . في تيار التشييئ . ويأتي هذا التقطيع لتصوير رعب الأحداث التي عاشتها الجزائر ، كما أضفى طواعية

[1] إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2002 ، ط : 01 .

للتعبير عن تعدد الخطابات ، فيطالعنا بشير مفتي في روايته (المراسيم والجنائز)[1]. بإدخال قسم . بصفحة و نصف . ينقل لنا فقط استيهامات الشخصية ، وما حدث من رعب بعد سماع دقات الباب ليلا ، فقام المشهد النفسي بكسر خطية السرد ، و يضع الكاتب هذا السرد في لحظة السرد ذاتها عندما تواجهنا الخاتمة التدويرية * ، إذ مع تجريبية الروائي تدخل الرواية في تيار الوعي ، و أول سمة مشتركة بين كتاب تيار الوعي في الرواية العربية " ثورتهم على القص ، إن الرواية تبدأ من نقطة معينة ، قد تكون قمة الانفعال ، و قد تكون لحظة شديدة الهدوء في الظاهر ، ثم يستخدم الكاتب وسائله في الرجوع إلى الزمن الماضي ، و التقدم إلى الأمام ، و يظل القارئ في حالة انفعال حتى ينتهي من قراءة العمل ، فيحاول أن يعيد ترتيبه في ذهنه ، إذا أراد أن يعرف (الحكاية) التي أصبحت غير موجودة ، أو غير موجودة بالشكل التقليدي المألوف " [2] .

وأدخل الكاتب الجزائري . بشير مفتي ، إبراهيم سعدي ، واسيني الأعرج ، الطاهر وطار. تقنية نقل ما جاء على الورق من خواطر و رسائل ، و حتى ما سجل على آلة التسجيل كالتقرير الصحفي ، أو كلمات الأغنية المسموعة من الشخصية ، و غيرها و" هذا لأنه لم يكن من الطبيعي نقل حكاية العنف دون أن تحمل لغة هذه الكتابة بصمة هذا العنف أيضا ، كما لم يكن هناك قدرة على القبض على الواقع دون إدخال الكتابة في متاهات التشتت نفسه ، ولهذا تبدو الروايات في فترة التسعينيات كأنها روايات تبحث في عنف الواقع عن عنفها الخاص وجماليتها المختلفة " [3] . و بهذا التراكب للحكايات ، و إدخال القارئ في معمعة السرد اتصفت الرواية الحديثة بالسرد المركب :" حيث يتعدد الساردون و تتكاثر الحكايات و الوقائع و تتناظر أوضاع السرد و الساردين ، فلا مجال

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 1998 ، ط : 01 .

* خاتمة تدويرية : ما يفتتح به بداية السرد يذكر مرة أخرى في نهايته ، فيأتي التدوير للدلالة على أن ما حدث كان من فعل الذهن .

[2] عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة) ، ص : 98 .

[3] أنظر : شرف الدين ماجدولين ، الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى ثورة العنف ، ص : 201.

لخطية و لا لاستمرارية ، إذ أن الحوار و أسلوب الاستنطاق و التحقيق ، واستحضار الغائب العجائبي كلها أساليب تحد من خطية السرد و أحادية الخطاب [1] .

3 - 4 - التجريب في الرواية باستلهام التراث (عوالمه ، و لغته) :

وهناك من الروائيين الجزائريين من كان يسكنه هاجس التجديد من خلال تجاوز الأشكال السائدة عربية كانت أم أوروبية ، وبناء على ذلك يطمح لصياغة نسق روائي جديد محكوم بنزعة تأصيلية ، تنهل من التراث أساليب القص و الحكي ، وهكذا ارتد هؤلاء المجددون في تحديثهم للنسق الروائي وعناصر خطابه ، عبر الرجوع إلى التراث لاستلهامه ، والاستفادة من بنيته اللغوية ومعماره السردي .

التجريب من خلال استلهام التراث عودة للماضي لا من أجل إحياءه ، و لا كتابته كتاريخ كما فعل جرجي زيدان ، و إنما هو الميل " نحو العودة إلى الماضي لأن الكاتب ليس مؤرخا ، و إن استفاد من معارفه و أدواته ، و لكنه يلعب دور الرائد في اكتشاف عالم الخصب و الحياة ، كي يغادر قحط السنوات و أزمنة الانكسارات ، إن الروائي هنا هو مؤرخ المستقبل ، لأنه وحده من يستطيع التقاط جوهر حركة الناس و الأشياء من الوقائع السالفة و الراهنة و استشراف طريق المستقبل من خلالها " [2] .

في المتن الذي نحاوره تندرج رواية الطاهر وطار (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) في هذا الاتجاه ، فتعمد هذه الرواية لإعادة تشكيل واقع الجزائر التي حل بها الإرهاب في سنوات التسعين الدموية ، وذلك من خلال متن حكائي متسق موصول الحلقات ، ولغة مكثفة تتواشج مع التخييل السردي ، استطاع الكاتب بها لمّ جمالية العنف، والانفلات من التكوين السردي التقليدي ، فنسج لنا وطار لوحة سردية من خلال منظور إبداعي ، يبتعد عن السطحية ويميل إلى المعالجة التخييلية ذات القسمات السردية التراثية ، المحملة بتوتر الكتابة عن الذات .

---

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، ص : 148 .

[2] نزيه أبو نضال ، التحولات في الرواية العربية ، ص : 41 .

تميزت رواية (الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي) باتخاذها سؤال التراث لتشييد استراتيجيتها النصية ، فوقف السرد عند حادثة قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة ، وكيف اختلف الخليفتان أبوبكر و عمر رضي الله عنهما في الحد الذي يقيمونه على خالد كما استعمل الراوي راكبته و فعل ركوبه عليها كلازمة (في السرد) تنقله في الزمن، ذهابا و إيابا للزمن الحاضر ، فيحارب مع المحاربين (بلغة السخرية) فهو لا يعرف مع من يحارب ، فخاض الراوي البطل جميع حروب الفتنة و حروب الردة ، فالتراث مثل " منطلق أتاح لها . الرواية . إمكانيات جمة للحفر و التنقيب ، للتأصيل و التجريب ، فأمكن أن تحقق معادلة التجديد من قلب التراث ، مع التبشير بقيم جمالية خلافية تنبع من صميم الذاكرة السردية العربية و الإسلامية " [1] .

إن الذاكرة المثقلة بهم اليومي تهيمن على تقنيات السرد رغم استعانتها وانفتاحها على الذاكرة التاريخية حيث اتكأ المبدع على التراث من خلال حروب التاريخ الإسلامي لتخصيب الآني ببذرة النسق التاريخي ، هكذا تقتحم عدة شخصيات تاريخية محملة بشحنة مرجعية عالم الحكاية (خالد بن الوليد، مالك بن نويرة ، أم متمم ، بلارة، ابنة الملك تميم بن المعز) وتتفاعل حكائيا ونسقيا مع شخصيات متخيلة مستقاة من زمن التسعينات بمراياه الحادة وانكساراته الساطعة .

السياق السردي في الرواية و ابدالاته الحكائية لم يتقيد بطقوس التاريخ ، وقوانينه المنطقية الصارمة ، بل هي محطات تثري المتخيل و توسع من دلالاته الإحالية ، كما أن مشاهد الإرهاب تخيِّم على صور الرواية وقرائنها الإشارية ، ويمدنا بلوحات مقيتة تشجب صور الدم ، و لغة التراث الإسلامي تحضر معه و بأسلوب ساخر ، حيث تحديد سن الشبان و الشابات ثم الحكم عليهم بالقتل ، و بعدها نظام تقسيم الغنائم في هذا المقطع :

[1] محمد أمنصور ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، شركة المدارس للنشر و التوزيع ، المغرب ، 2006 ، ط : 01 ، ص : 200 .

– " توزعوا على كل بيت ، ولا تبقوا لا على من (جرت عليه الموسى) ، ولا من لم تجر عليه ، من حاضت ومن لم تحض ، عدا من يعنُّ لكم سبيهن .. وما غنمتم من شيء فللَّه خمسه " [1] .

واغتنت لغة السرد في إطار استلهام التراث ، بذكر بعض الأشعار التي تنتمي للتراث العربي وهي من الشعر العمودي ، وهي لغة تراثية تدعم ما اقتبس من لغة القرآن التي اكتسحت الرواية ، فهناك عدة شواهد قرآنية ، إضافة إلى أنها بالأساس لغة تمتح من معين لغة القرآن :

–" قلت ومن أدراكم فيوم ربكم ، كألف سنة مما نعد ، وقد يكون نفحني بلحظة منه" ، يضفي المقطع بعدا عجائبيا على الزمن (اليوم) ، وعلى الشخصية (الولي) .

– " إن تنصروا الله ينصركم " .

– " قام المقام الزكي [ ] جعلناه سبعا طباقا ، تحتضنها مئذنة ترتفع عنها بنصف علوها، فكان كأرام ذات العماد أو أكثر " ، حيث أضفت هذه اللغة الايحائية البعد العجائبي على المكان (المقام) .

– ".. وأن يرزقنا من حيث نحتسب ومن حيث لا نحتسب .".

– " سبحان الذي يعلم الجهر وما يخفى " [2] .

وهناك من القرائن المعجمية المستمدة من هذا النسق نذكر منها ما ورد مثلا " نعيد الجهاد في سبيل الله إلى ما كان عليه ونستأنف الفتوحات " ، و" اللهم لقد لحقت الإهانة بعبادك المسلمين حدا لا ترضاه أمة " ، هذا فضلا عن الأدعية : (اللهم يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف) جاءت كلازمة اكتسحت العديد من الفقرات الحكائية وتكررت في النص ما يزيد عن ثلاثين مرة ، ففي " استعارة مقومات الأسلوب القرآني لفظيا بطريقة

[1] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص : 92 .
[2] الطاهر وطار ، نفسه ، ص : 36 . 31 . 22 . 37 .

بارودية ، يحتفظ القالب الروائي الجديد بسابقه ، فينتقده من الداخل و يفرغه من وظيفته المعهودة و يُمكِّنه من تمرير خطاب جديد يكسر وثوقية اللغة ورتابة إيقاعها " [1] .

وعرف الخط الزمني المؤطر للحكي عدة انكسارات و تموجات المراوحة المستمرة بين الماضي و حاضر السرد ، بل إن البداية تتداخل بالنهاية ، مما جعل النص يشكل حلقة زمنية دائرية منفتحة – في الآن ذاته – على التراث ، و على خطابات معاصرة لتخصيب المتخيل وصياغة علامات أيقونية دالة ، وخاصة كالخطاب الصحفي وخطاب الرسائل وهناك خطاب الشعر والنشيد ، وكذلك منفتحة على عدة مؤشرات مرجعية توجه الملفوظ وسجلات القول الروائي .

ويستلهم الطاهر وطار كعادته من الخطاب الصوفي [2] ، فيمتح من لغته الخاصة كما يعتمده انطلاقا لسرد العجائبي ، فيفتح الروائي السرد على عوالم جديدة (التصوف)، وهي عوالم تجريبية لم تكن حاضرة في السرد التقليدي الذي استند إلى الواقع ، فكانت فصول الرواية تبدأ سردها المتناوب بين قص الحاضر وقص الماضي ، بدخول الولي الطاهر في حالة إغماء صوفية ، تجعله بطل التاريخ والحاضر وما هو آت ، كما أن هناك بداية أخرى تدخله الحاضر وهي حالة الأتان التي كان يركبها والتي كان اسمها العضباء ، وقد أخذت حظا وافرا من السرد فكانت رمزا أسطوريا يحيل على رفيقه وعلى ما يمتطيه من فكر هائم فكان يوجهها تارة وتوجهه تارة وهكذا . ومما جاء من هذه اللغة الصوفية [3]:

– " هذه هي الحالة كما تتمثل في الفيف يا مولانا وكما كانت دائما تتجلى لأولياء الله"

– " السبهللة تسمية من عندي لحالة صوفية كاذبة تجعل الدجال يذهل عن نفسه وعن ربه ، فلا هو بالنائم ولا هو باليقظ ".

---

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، ص : 94 .

[2] أنظر : بو شوشة بن جمعة ، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للنشر ، تونس ، 2003 ، ط : 01 ، ص : 121 .

[3] الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامة الزكي ، ص : 75 .

– " يعسر على المرء أن يعيش الحالة في الحالة وفي الصحو ".

أخذُ الكاتبِ من لغة الخطاب الصوفي ، جاء في الكثير منه بصورة تلوين تهجيني بارودي للملفوظ الروائي بصَبِّ الحس السَّاخر ، فسمح هذا التوظيف بتجريد المستعار من معاصرته ، و تجريد الكاتب نفسه من معاصرته أيضا [1] .

نقول إن هذا التوجه نحو الحكي المرتبط بالتراث الإسلامي ليس من قبيل الإحياء والتأصيل ، و لا من قبيل غنى النص بحلية أو تقنية شكلية ، و إنما هو انطلاق من منظور قراءة التاريخ ثم قراءة الواقع بالتاريخ ، لأن " التراث حصيلة تتجدد باستمرار حتى اللحظة الحاضرة ، و لهذا ليس بالمقدور الحديث عن شكل ناجز ، و الحديث عن أشكال اكتسبت ملامح معينة في فترات معينة لا يعني أن بوسع مبدع أن يبدع عمله المعاصر بالشروط ذاتها التي تشكل فيها عمل سابق . فلكل عمل شروطه ، و بذلك فإن استلهام الأشكال التراثية هو صورة من صور التجريب ، لا محاولة من محاولات التثبيت أو الإحياء " [2] .

تستند تجريبية الكاتب إلى نزعة تأصيلية للكتابة الروائية ، من خلال استثماره للتراث العربي الإسلامي ، دون أن يحول ذلك بينه وبين الانفتاح على التراث العالمي ، وإفادته منه . لكن المأزق الذي يقع عندما تبتعد اللغة كثيرا في التراث فلم تعد تستطيع الرجوع إلى حاضرها الممزق ، " فإذا كان الوضع الشذري * أو التفاعلي لعلاقتي التوتر و النفي يجعل من محاورة التراث السردي أحد الإمكانات المتاحة للخطاب ، و التشخيص اللغوي كي يتجاوزوا ذاتيهما ، فإن الوضع المهيمن لتلك العلاقة قد يفضي بهذا الحوار أحيانا إلى أن يصبح بدون مخرج ، فحدة الإحساس بتصدعات الهوية ، و انفلاتات الذاكرة و ما يكتنفها من حنين و إيغال في الذاتية و استنهاض (للبدايات) ، قد تتحول إلى عائق

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية ، ص : 92 .

[2] إبراهيم السعافين ، قضية الشكل في الرواية العربية . آفاق جديدة ، عدد : 06 ، 1990 ، السنة 15 ، ص : 97

للنص ولغته عن التماس القوي بالحاضر الذي هو قيد التشكل ، و تمسي معاصرتهما لذلك في حالة تهديد " [1] .

3 . 5 . التهجين اللغوي:

ونقصد به استعمال لهجات اجتماعية متنوعة ، ولغات المهن المختلفة ، وابتداع الكلمات وتفريغ دلالاتها. ومن بين النماذج الروائية التي تبنت التهجين اللغوي والتواشج بين الفصحى والعامية (مزاج مراهقة) [2] لفضيلة الفاروق ، فنراها مستعملة من اللغات العربية والفرنسية و الانجليزية و الأمازيغية ، ومن اللهجات العامية الجزائرية واللهجة العامية المصرية ، كما كانت تحاور لغة الإشهار ولغة المراهقين في تلاعبهم بالألفاظ أو مسميات الأماكن [3].

ونذكر مثلها أيضا حسين علام في روايته (خطوة في الجسد) حيث استعمل اللهجة العامية حينما تكلمت شخصياته ، ونذكر رواية الطاهر وطار (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) حيث أوهمنا باستعمال لغة مهنة خاصة ، وهي لغة تحديد المواقع في " خط العرض شين زائد ياء . خط الطول شين زائد ألف ونون ..عند النقطة الوسطى لشين خط الطول، ينبغي أن يسقط الصاروخ " ليتلاعب بالقارئ فيحل الأحجية(شيشان)

تحررت الرواية الجزائرية من مقدسات اللغة (نحوها و صرفها) ، لتدخل ما تمازج في الألفاظ من تعريب و ظواهر لهجية وعبارات منحوتة أو مختصرة ، فيتفرغ الروائي لقراءة الحياة ، و تنفتح الرواية على لغة الحياة ، فرفع الروائي التكلفة بينه وبين القارئ وبين شخصياته والقارئ، ليتحاور الكل في لغة واحدة هي لغة الفن والإيديولوجية .

---

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، ص : 94 .

* **الشذري** : يعرف فلاديمير كريزنسكي الشذري بوصفه " عرضا جموحا لما هو واقعي و خاص و لم يدونه النسق ، و بوصفه إمكانية للتعرف على معرفة الداخل ، التي نلجها عبر زحزحة الثابت و ما يبدو نهائيا أو جاهزا . الشذري هو شفرة المتعدد أو المضاعف ، و ذلك الذي يقاوم كل محاولة لإضفاء طابع النسق عليه " الشذريات التشذر ، م . م ، ص : 579 . نقلا عن : عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية ، ص : 101 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة (رواية) ، دار الفارابي ، بيروت (لبنان) ، 1999 ، ط : 01 .

[3] أنظر : الفصل الرابع من هذه الرسالة ، تحت عنوان (تعدد اللغات) ثم عنوان (مستويات اللغة) .

3 . 6 . تجريب تقنية الميتاقص في الرواية الجزائرية :

يلجأ كاتب الرواية الحديثة إلى ديمقراطية الكلمة ، فيجعل له كلمة مسموعة و ينتج لها لغةً لها سوادها في خط السرد ، فيخرج لنا بتقنية الميتاقص، وهي بحسب باتريسيا وو: الميتاروائي يتجلى في كون الكاتب ، وهو يبدع عالما متخيلا ، يقدم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيل ، ذلك أن المسارين في تآزرهما ضمن الإبداع الروائي يكسران التمييز القائم بين الإبداع والنقد"[1].

هذه التقنية سنلاحظ أنها إحدى الخصائص الطاغية على المتن الروائي في الأدب العربي بالجزائر ، وتعد مكونا إضافيا للتخييل الذاتي فيه [2] ، ونستطيع ملاحظته في هذا المثال التي يكاد يكون فيه الروائي والقارئ كطرفي خطاب مباشر :

– " لا علاقة لما سأرويه بما سمعتموه ويثقل رؤوسكم.." [3].

نكون في الرواية المنخرطة في تيار الميتاقص ، وعلى عكس الرواية التقليدية، أمام أحداث واقعيّة عاشتها الشخصيات، بل سنكون إزاء أحداث نصيّة أو أحداث لغوية يمور بها النص والمؤلف الضمني ، وهو عادة السارد الذي يأخذ على عاتقه مسؤولية رواية قصة النص الذي يكون بين أيدينا. لذلك يمثل العثور على بداية للنص حدثا ، وظهور شخصيّة روائية حدثا ، ونسج العقدة حدثا وفكّها حدثا ، والانتقال من عملية الوصف إلى الحوار حدثا ، وهذا ما يميّز "المكتوب الروائي التقليدي الذي يحاكي الواقع ويعكسه عن المكتوب الروائي الجديد الذي يخلق عالمه الخاص"[4] .

---

[1] Patritia waugh / metafiction . the theory and practice of self _ conscious fiction / mathuen / London and new _ york / 1984

[2] أنظر : أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية ، ص92 .

[3] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 12 .

[4] عثماني الميلود : السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث (التجريب، التذويت، السخرية) ، ضمن كتاب : مجموعة مؤلفين ، الرواية المغربية : أسئلة الحداثة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء (المغرب) ، ط: 1، 1996، ص 102.

3 . 7 . تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة :

المقصد من تقنية تداخل الأنواع هو ظهورها و تكاتفها جميعها في نص أدبي واحد، وعلو النص عليها بأن يتحرر من قوانينها و نقاءها ليخلص إلى الإبداع بحرية فيبدع قانونه الخاص ، فقد " تخلت تلك الأنواع عن نقائها وتخلخلت أشكالها ، وأصبح من المعتاد لدى القارئ أن يواجه بالشعر في القصة ، والقصيدة في القصة ، والقصة القصيرة في الرواية ، والدراما في الرواية ، وأكثر من ذلك يجد الرسوم والصور والوثائق التاريخية ، والأخبار الصحفية ، والإعلانات و غير ذلك من الأنواع الأدبية و غير الأدبية "[1] ، التي جعلت من النص الأدبي فسيفساء من الأجناس المتداخلة ، التي تسهم في خلق بنية جديدة مستقلة عن كل تلك الأنواع .

تقوم فلسفة الحاضر على الخلخلة والتفكيك ، إذ يرى رولان بارت : " أن الكتابة خلخلة، فهي تهشم كل بناء تصنيفي ، ولا تنتج سوى النصوص ، والنص لا يصنف وحضوره يلغي الأنواع الأدبية، بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة ، هذا ما أدعوه نصا ، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية : في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية " [2] ، كما أن المجتمع يجتهد في خلق أشكال جديدة كلما تطور ، تكون منسجمة مع ميوله ، أما "الأنواع التي ماتت فتصبح غذاء أو سمادا للأخرى الجديدة " [3] .

---

[1] مريم جبر فريحات ، أثر تداخل الأنواع في بنية النص الروائي لدى إبراهيم نصر الله ، ضمن كتاب : تداخل الأنواع الأدبية ، مؤتمر النقد الثاني عشر 2008 ، قسم اللغة العربية بجامعة اليرموك ، عالم الكتب الحديث و جدارا للكتاب العالمي ، الأردن ، 2009 ، مجلد : 02 ، ص : 634 .

[2] أنظر : رولان بارت ، درس السيميولوجيا في الأدب ، تر:عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986 ، ص: 48.

[3] يحياوي رشيد ، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ،1991 . ص : 99

التجأ روائيي القرن العشرين إلى خلخلة الرواية ، و جعلها رحما لتناسل جميع الأنواع و هناك من النقاد من سماها (الكتابة عبر النوعية) *، كتعبير صارخ على اهتزاز المعنى واضطراب القيمة ، ومواجهة القمع والتغريب والتغييب والتناقض والانقسام والتشظي الذي فُرض على الروائي فرضا ، في فترة ساد فيها اللايقين الذي مس إنسان العصر، فاتصف بعدم الوثوقية في الأنظمة السياسية و الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وغيرها ، العصر الذي تقدمت فيه التكنولوجيا على الإنسان – خاصة الإنسان العربي – فأضحى يمجدها في المجتمع ، حتى صار يشك في نفسه .

هذا الوضع الطارئ أدى بالروائيين إلى التأكيد على حضور الشكل الإبداعي ودوره في مواجهة اهتزاز المعنى ، واضطراب القيمة ، ومواجهة أوجه القمع ، وضبط إيقاعات الأصوات المتنافرة لأزمنة العالم الذي تحول إلى قرية كونية يختلط فيها الحلم بالكابوس ويمتزج فيها الوعد بالوعيد وتهديد إمبراطورية العالم الجديد[1] .

من هنا يتحتم على الروائيين من بينهم واسيني الأعرج إقامة نص يوازي واقع يمور بالتناقضات والمفارقات المتباينة ، فكانت روايته (حارسة الظلال)[2] أكثر ممثل لهذه التقنية ، رواية تغرِّب القارئ أو تجربة تغرِّب النص .

اعتمد الكاتب تقنية توظيف الأسطورة ليقارب بين النص الروائي والواقع ، فكانت المناظرة بين الحقيقة المرّة التي يبصرها حسيسن (مستشار وزارة الثقافة) وهو الراوي الرئيسي في الرواية والخيال الحالم الأسطوري ممثلا في شخصية (حنا) جدة حسيسن راوية حكايات جنتها الخالدة الأندلس ، وليقارب بين واقع الجزائر في التسعينات وحادثة اعتقال دون كيشوت (الصحفي الإسباني الذي أراد اكتشاف رحلة جده إلى الجزائر و أسره من قبل القراصنة الأتراك) ، و واقعها أيام أسر ميغال دي سرفانتيس الكاتب

* إدوار الخراط يصنف روايته (رامة و التنين) (رواية . قصيدة) ، لاتصافها بمزج الأنواع و تقريب الشعر من القصة ، فتطرح إشكالا على الناقد المعاصر ، عن الجنس الأدبي الذي يمكن أن تنتسب إليه . أنظر : فخري صالح ، أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة ، ص : 178 . 179 .

[1] أنظر : جابر عصفور ، زمن الرواية ، دار المدى ، دمشق ، 1999 ، ص: 16.

[2] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال (رواية) ، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ، 2001 .

الروائي الكبير (جد دون كيشوت) ، لإثراء هذه التقاطعات ذهب الكاتب إلى إدخال عدة أساليب أدبية مأخوذة من أنواع أدبية بعينها، نذكر منها :

1 –**التداخل مع الحكاية الشعبية** : يسترجع الراوي مرحلة سابقة وهي مرحلة عمله في وزارة الثقافة ويسترجع معها القصة الأساسية وهي قصة دون كيشوت " سأحدثكم عن دون كيشوت ..." [1] ، كما استعمل الكاتب أسلوب حداثي أثناء قصه وهي تقنية الميتاقص ، موجها الكلام لمتلقي الروي " أرجوكم لا تقاطعوني ، دعوني أولا أنتهي من دفع هذا الصمت المفروض علي كالقيامة" [2] ، يتداخل هذا الأسلوب في القصة مع أسلوب الحكاية الشعبية التي كان في قديم الزمن يضطلع بها كبير السن في القبيلة أو الجد أو الجدة في العائلة حيث يتحلق السامعون حول الراوي الذي يلجأ إلى أسلوب التشويق ، وهو التطويل في الافتتاحية حتى يصل إلى تذمر الأطفال من طول انتظار البدء في صميم الحكي ، فيقول أحد الحاضرين المتخيلين " يا الرب ؟ خلوه يزيد وسموه سعيد ؟؟ لماذا هذا التسرع في الحصول على الحقيقة التي لا تقول نفسها بالكلام وحده " .

هذه القعدة الجماعية كانت من بناء خيال الراوي الوحيد الغريب ، مقطوع اللسان المنزوي في (منحدر السيدة المتوحشة) ، وهذا لغرض التنفيس عن وحدته . فاللغة سكن، ولا نتحرر إلا فيه، يمكننا أن نجيد آلاف اللغات ولكن هناك لغة تملك القدرة على هز جنوننا وأحلامنا من الداخل . فكان غرض الكاتب الدعوة إلى المحافظة على التراث والهوية في اللغة العربية [3].

2 – **التداخل مع الأسطورة** : وظف واسيني الأعرج أسطورة حارسة الظلال ساكنة منحدر السيدة المتوحشة ، و استثمرها ليرمز للجزائر المسلوبة العظمة ، لجزائر التسعينات التي آثرت الانزواء على الحضور لهذا العبث الذي أبرزه حسيسن من خلال سرد رحلته مع دون كيشوت ، واصطدامه مع الحقيقة التي كان غافلا عنها وهو منزو في مكتبه

[1] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 15 .

[2] واسيني الأعرج ، نفسه ، ص : 15 .

[3] أنظر : كمال الرياحي ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، ص : 89 .

بقصر الثقافة ." ماهذا العبث؟ كأننا في جو حنا غولة الخرافي : إذا بكيت ناكلك وإذا ضحكت ناكلك ، أضحك ، ابك ، بالاك تعيش ؟ [1] .

ومن التداخل مع الأسطوري أسطورة الموريسكي الذي عض على يده من حرقة التهجير من بلده غرناطة ، " فلم يحمل من أرضه إلا لدغة مسمومة وكتاب السر الكبير الذي كان الوحيد القادر على فك طلاسمه وأسراره ، وكيسا صغيرا من الكتان البنفسجي مملوءا بزريعة الكاسي الأحمر " [2] . هذه الحكاية التي وردت برواية حنا – جدة حسيسن – الشخصية التي كانت تصر دائما على أصولها الأندلسية وعاداتها التي ورثتها عن أجدادها ، وحبها للتراث الأندلسي ممثلا في حكايتها عن القصور , والصبايا وعادة الوشم القديمة التي كُنَّ يقمن بها في طقوس خاصة ، أدت شخصية حنا دور الجدة التي تنقل أقوالا و حكايات إلى حوارية النص أو تداخل النصوص ، إذ المكون الإستشهادي على لسان الشخصية ، ممثلا في حكاياتها و ووصفها للحاة الأندلسية " ينهض بوصفه أحد تجليات التناص أو أحد عناصره الأكثر فعالية في دعم الإيهام المرجعي و تنشيط اللغة الجماعية و الفردية بالرواية المغاربية ، و يستوقفنا _ في رواية حارسة الظلال و ككل روايات واسيني الأعرج متجلي _ من ذلك بالخصوص ما يتصل بالإحالات الشعرية تصريحا أو تضمينا ، و بحكايات الطفولة و مرويات الجدة ، و بالترميزات التي تنتج عن إعادة توظيف أعلام أو مؤلفات أدبية أو وقائع و شخصيات تراثية أو تاريخية " [3] .

يسحب واسيني المعاني الأسطورية على شخصية حنا التي صارت عنده رمزا للحفاظ على التراث والهوية التاريخية [4]، وزهرة الكاسي ومعانيها التي تشربت في داخل الراوي حتى صار العاشق الوله " بالنسبة لحنا زهرة الكاسي مفخرة وطنية للصبابة والتآخي تكرر بدون ملل :

---

[1] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 122 .

[2] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 20 .

[3] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، ص : 95 .

[4] أنظر : كمال الرياحي ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، ص : 95 .

– أغبياء . جهلة .أميون حتى العظم . تتنافخون بالوطنية وأنتم عاجزون عن معرفة سحر زهرة الكاسي ، شعلتنا الدافئة دوما التي يجب أن لا تنطفئ جذوتها مهما كان الأمر. الكاسي هي فخرنا وخديعتنا الكبرى ، عليكم اللعنة . استيقضوا قبل فوات الأوان وضياع كل شيء من ينس لون زهرة الكاسي ، ينس لون تربته " [1] . و تدخل هذه التقنية الرواية في تيار الرواية التشييئية ، أو التغريبية التي تعلي من قيمة الشيء .

3 – **التداخل مع اليوميات** : جاءت اليوميات على شكل سرد لما قام به حسيسن من أجل فك اعتقال دون كيشوت ، محددا له باليوم " طوال يوم الأحد لم أقم بشيء مهم..."، نهار الاثنين كان زاخرا بالمفاجآت في قضية دون كيشوت" ، لأن السرد جاء متسارعا بأسلوب الحبكة البوليسية حيث يزخر السرد بالتفاصيل الدقيقة ومنها التدقيق في تزمين الأحداث ، و ترتيبها ترتيبا متتاليا اقتضاه فعل البحث في اختفاء دون كيشوت .

والأبرز من ذلك إرسال دون كيشوت لكورديلو صنعه خلال رحلته إلى الجزائر ، وبعث به لحسيسن خلال وجوده في السجن ، وقد أدرجه الكاتب في الفصل الخامس : كوردلو دون كيشوت ، وقسمه الراوي دون كيشوت إلى أقسام بحسب اليوم و المكان الذي تواجد فيه ، فجاء بهذه الأقسام :

– مدينة الجزائر ، داخل نفق ما \ يوم الخميس

– ألميريا \ يوم السبت

– مارسيليا \ يوم الاثنين

– في عرض البحر \ يوم الثلاثاء

– مدينة الجزائر \يوم الأربعاء

– مدينة الجزائر\ يوم الخميس

[1] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 21 .

- مدينة الجزائر \ يوم الجمعة

- مدينة الجزائر \في كهف بمحاذاة البحر \يوم السبت صباحا

- مدينة الجزائر \ يوم السبت ليلا

- مدينة الجزائر \ يوم الأحد

- مدينة الجزائر \ يوم الاثنين

- مدينة الجزائر \يوم الثلاثاء

عند قراءة الكورديلو من الصفحة الأولى نتواجه مع :" لقد حجزوا مني كراستي التي سجلت بها ملاحظاتي منذ بداية رحلتي إلى هذه الأرض ورسوماتي ، سأحاول أن أتذكرها واحدة واحدة فذاكرتي ما تزال مشتعلة " [1] ، وهذا يعطينا انطباع أن الكورديلو مزج من اليوميات والمذكرات ومزج من الخيال والحقيقة ومزيج من التأملات والتحليلات . ومزج من أسلوب فن الرحلة بحسب هذا القول وأدب السجن . بهذا مزجت الرواية بين أسلوب الوعي لدى الراوي دون كيشوت ، وتعدد الرواة في الرواية ، لإضفاء واقعية أسلوب اليوميات .

4 – **التداخل مع السَّيَر والتراجم :** ظهر في الحديث عن شخصية الكاتب الكبير والرحالة والأسير ميغال دي سيرفانتيس ، ومن بعدها سيرة الشاعر رنيار وسيرة الأسير شطاين .

يرجع كمال الرياحي[2] استعمال الأعرج لسيرة سيرفانتيس ورينيار وشطاين اهتمامهم الأدبي وعلاقته بالأسر في الجزائر مدينة الأسر ، التي دعتهم للكتابة عنها . فكما كتب هؤلاء عنها بعدما أسرهم هذا البلد العجيب ، كتب عنها الروائي حسيسن وهي آسرته .

[1] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 160 .
[2] أنظر : كمال الرياحي ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، ص : 99 .

أسرته أسرا حقيقيا عندما قرر الانعزال عن الناس والاستقرار في مكان موحش ومقفر وهو جزء منها (منحدر السيدة المتوحشة) ، وأسرا بشكل آخر عندما غرّبته و هو يقطن في أحد أحيائها ، فلن يفكر لا التجول فيها ولا حتى في شراء صحيفة – الأخبار – أي تغريب الفكر أو شراء – زهرة الكاسي – عنوان الشجاعة ورمز عشق الوطن ، وهناك تغريب بشكل آخر ، حيث لم يعد يعامل الموظف بحسب قدراته ولا بحسب شهاداته المتحصل عليها .

5 – **التداخل مع الرسائل** : ظهر في رسالة دون كيشوت التي بعث بها لصديقه حسيسن وهو في السجن [1] . الغرض منها التقريرية والإيهام بالواقعية ، كما أنها توحد الرؤية إلى السلطة والنظام الفاسد في اسبانيا كما في الجزائر من حقيقة سجن دون كيشوت سابقا " أسبوع بعد إيقافي في المطار ، انتبهوا إلى أن اسمي يشبه أحد الإرهابيين الكاطالانيين ، هكذا قالوا لي بكل برودة أعصاب ، يا الله مع السلامة . ينقل أيضا رؤيته الخاصة للوضع في الجزائر وانطباعه ، ثم يشدد على استمرار حسيسن بالتشجيع على الكتابة ، والمصالحة مع حنا (أي مع التراث) .

6 – **التداخل مع التصريح الصحفي** : مما وظفه واسيني الأعرج في روايته (حارسة الظلال) و الذي ندرجه في إطار التداخل مع التصريح الصحفي ما يأتي في المقتبس : " علي بلحاج ، زعيم الحركة الشعبوية الجديدة، الممرن في مدرسة ابتدائية ، صرح في فبراير 1989 ، لا وجود للديمقراطية ، فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو الله ومن خلال القرآن وليس الشعب ، إذا انتخب الشعب ضد القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلا كفرا، وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر لأنه أراد تعريض قدرة الله بضعفه هو . .." [2] ، ودور التداخل مع التصريح هنا هو إبداء إيديولوجية الكاتب ، وظهر ذلك بأسلوب المفارقة في عبارة (إيديولوجية العدم) و عبارة (زعيم الحركة الشعبوية الجديدة ، الممرن في مدرسة ابتدائية).

[1] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 157 .
[2] واسيني الأعرج ، نفسه ، ص : 38 .

كما تلجأ الرواية الجزائرية لصفحات الجرائد كما ورد في مقطع :" آخذ جريدته . يستوقفني العنوان التالي : جريمة إرهابية شنعاء : ذبح أربعة مواطنين .

أقرأ :

"جريمة بشعة أخرى يذهب ضحيتها مواطنون أبرياء . الجريمة وقعت الثلاثاء الماضي في بيت منعزل بأحد أحياء لاكلاسيير ، بضواحي العاصمة " [1] ، تستمر قراءة الشخصية من الجريدة صفحة كاملة من الرواية ، وهي تقنية سمحت بزيادة مصداقية لليومي المهول الذي يعيشه الجزائري عند القارئ ، فالمقطع و التقنية تضع الرواية في كتابة التخييل الذاتي مستندة إلى مرجعية واقعية ، أو حضور البنية الاجتماعية [2] ، بعيدة عن خيالات تيار اللاوعي ، وعن سقطات الذاكرة ، تستثمر تقنية التداخل مع الصحف ، فتزيد في حوارية السرد مع ما كان يتداول من قبل الجزائري كل يوم في قراءته للصحف أيام العشرية السوداء ، و تعطي الرواية صفة الانفتاحية على الأجناس التعبيرية الأخرى .

كما يمكننا إضافة تقنية الملصقة التي يصفها الراوي الشخصية كما يعطي القارئ فكرة عما جاء في ما كتب عليها : " أوقف السيارة على جانب أحد الأرصفة . أواصل الطريق على القدمين ، على أحد الجدران :

ألاحظ بقايا الملصقة القديمة التي تعد المواطنين بمكافآت مالية عن كل معلومة تساعد على إلقاء القبض أو القضاء على أولئك الأشخاص المنشورة صورهم في الإعلان معظم تلك الصور أصبحت غير واضحة أو اختفت . لكن وجه عبد اللطيف ، الذي كانت صورته الموجودة في الوسط أكبر من غيرها ، لا يزال هناك . لقد علاه بعض الغبار و صار باهتا بعض الشيء ، لكن لا يزال واضح الملامح " [3] ، فتأتي هذه الملصقة حوارا سوسيونصيا للرواية بين بنية لغة إيحائية و لغة تعيينية ، إذ هناك استقلالا بنيويا للتطور الأدبي ، و في الآن نفسه هناك المبادرة الذاتية للكاتب ، التي قدمت لفن الرواية إمكانات

[1] إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص : 254 . 256 .

[2] أنظر : سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص : 143 .

[3] إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص : 264 .

جديدة [1]، تعود بنا إلى الواقع اليومي المعاش ، و توحي بما في نفس الراوي من تمني القبض على الإرهابي (عبد اللطيف) أخو زوجته ، و قد جاءت الملصقة بعدما نقل الراوي صورة الجريمة التي قام بها الإرهابي عن طريق تلخيص ما جاء في الصحيفة ، التي لم يمض عليها أكثر من أسبوع ، أما الملصقة فيأتي وصفها بالبالية و المغبرة ، يأتي إيحاءا بأنه لم يعد هناك من يبحث عن هذا المجرم خوفا منه ، كما توحي بخطورته، وتحيل علي البعد الزمني التاريخي و معه الزمن النفسي ، الذي أرهقه طول أمد المعاناة الدموية و السلطوية .

8 – **التداخل مع الأغنية الشعبية :** فذكر أغنية عبد المجيد مسكود :" ثم فجأة انبعث صوت شق كل الارتباكات في صدر حنّا ومحا الصمت مثل نافورة ماء قوية :

الجزائر يا العاصمة

أنت قلبي ديما

إلى يوم الدين ...

من كل جهة جاك غاشي

قولوا لي يا سامعين

ريحة البهجة وين ...

مرثية قاسية عن خسران مدينة " [2] ، وقد كان غرضه إيصال الجانب النفسي لسامعي الأغنية ، وهي هنا حنا مع كل ما ترمز إليه هذه الشخصية ، في قصد لإثارة متلقي القص ، و هو " الحضور الحرفي لنص ضمن آخر النص الشاهد ، و هو استدعاء صريح لنص معروض ، فيكون الراوي منطق التاريخ و الفعل الوجداني ، يستدعي حيلة

[1] أنظر : سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص : 136 .

[2] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 51 .

يعيد بها المدينة إلى زمنها الطبيعي ، فالراوي ينشد الماضي مستغلا الصورة القديمة ، بينما تسرع هي نحو المستقبل ، تدعي فهما للحاضر على أنه امتداد للماضي ليس ماضي الراوي ، بل ما اعتبره هو مستورد ، و هنا نكون إزاء تعدد وجهات النظر و تباينها حد التناقض ، لكنها لا ترقى إلى مستوى الصراع " [1]، كما لغة الأغنية هي من جنس لغة الشعر تضفي انفتاح الكلمة على التأويل .

3 . 8 . التجريب بتعالق الروائي بالسير الذاتي * في المتن الجزائري :

نجد في الرواية الجزائرية الجديدة معنى التسجيلية ، أو فن (كيف تكذب بصدق) والذي يقصد إلى معنى آخر نقدي ، وهو تعالق السير ذاتي والرواية ، من خلال هذه التقنية يأتي الكاتب ببطل له من أوصافه ، و ربما يكون هناك ذكر للأماكن المشغولة في السرد ، و هي تتماثل مع واقع الروائي ، كمكان الجامعة و مهنة التدريس فيها في بعض الروايات الجزائرية ، و غيرها من نقاط التشابه ، فهذه التقنية هي أن : " يختط الكاتب لنفسه مسار استثمار حياته لصنع مجرى سردي دائم التدفق ، و يصبح الكاتب بحكم تراكم معيَّن مسؤولا عن صنعته ، تماما كما أن الرواية مسؤولية فنية لا يخفف من صرامتها التجنيس الجزافي ، و لا الميثاق القرائي المعلن على الغلاف . و الرواية كفن لها إواليات نظامها ما تنفك تتطور و تغتني مع الأحقاب ، و هذه هي حداثتها " [2]

و من هذه التقنية تنبثق عدة خصائص أسلوبية لغوية وأخرى تدخل في تجريبية السرد وثالثة تمس القصد :

---

[1] الشريف حبيلة ، الرواية و العنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ،2010 ، ط : 01 ، ص : 63 .

* " لقد أصبح اعتماد السيرة و نقلها إلى مدارج التخييل في ما اصطلح عليه باسم (التخييل الذاتي) دارجا اليوم في الرواية الغربية ، و الفرنسية بوجه خاص ، كضرب من الكُذاب الأدبي ، له رواد بارزون بينهم مارغريت دوراس ، و سيرج دوبروفسكي و جان جيني ، و أعلام مشتهرون في الحاضر منهم كريستين آنجو ، كميل لورانس و نوتمب ، هؤلاء و سواهن إنما كتبوا و يكتبون حياتهن ، في حلقات متواصلة من سيرهم و هم يصطنعون بطلا على مقاسهم و بسماتهم ، من غير ذلك الاستعراء المنهجي المقترن بالسيرة الذاتية " أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية ، ص : 257 .

[2] أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية ، ص : 258 .

أ – يظهر التركيز على ضمير المتكلم عوضا على ضمير الغائب الذي شغل السرد التقليدي لوقت طويل . ومنه نجد الافتتاحيات التي تظهر كميثاق سردي مع القارئ :

– " سأحدثكم عن دون كيشوت وهذا معناه بالنسبة إلي على الأقل التخلص من هذه الحمم التي تتدفق داخل القلب والذاكرة كشلالات من نار ، وأترك لكم البقية لملء الفراغات البيضاء ونقاط الصمت والبتر ... " [1] .

– " عبر كل سطوري ، وعبر مواطن الصدق التي خبأتها ، ها أنا أصف ... أقول ما حدث ، وأجد عيونا تسمعني ، حين لم أجد آذانا تفعل ذلك .

وها أنا أعترف : ... " [2] .

– " لا أفكر بمعنى لن أضع سلم أولويات . لن أرسم خريطة متوحدة للحياة . لن أكتب قصة حقيقية ، أو خيالية . كل شيء يمكن أن يوجد ولا يمكنه كذلك أن يوجد لن أنتظر معجزات ، هي حيوات ستسرد بعجز فاجع عن السرد . وقصص تتلى/ تروى بلا خوف وبعنفوان .إنني أكتب لهذا السبب " [3] .

ب – يفتتح الراوي فعل السرد بالمرجعية الاسترجاعية ، وهكذا يستند السرد على التذكر و التبرير ، وليس الاستشراف و العزم على الفعل .

جـ – تظهر أيضا نمطية شخصية الراوي ، فهو مثقف جزائري وكاتب أدبي يمارس كتابة الرواية ، يحس أنه مسؤول عن واقع ما يعيشه ، فهو منوط به دور توصيل الحقائق ، وأحيانا تتعمق النمطية في الرواية الجزائرية ليتقاطع ومهنة الصحافة للإيهام بالواقعية أكثر

د – وهكذا يكون مبرر ظهور الجانب السيري في الرواية من خلال بعض التقنيات، كالدخول من خلال الميتاقص ، ومواجهة القارئ مباشرة ، فإن " كابدت الرواية دهرا من

[1] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 15 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 07 .

[3] بشير مفتي ، أشجار القيامة (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2005 ، ط : 01 ، ص : 13 .

أجل اختفاء الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية ، فإن الروائي الجديد يتدخل بصورة مباشرة وغير مباشرة ، بل يتعمد مخاطبة القارئ ومحاورته كما يتقصد التعليق والشرح ، وكل هذا من أجل تحطيم مبدأ " الإيهام بالواقعية " [1] ، كأن يتوجه الخطاب و تظهر به كلمات مفاتيح (هذا) في مثل لغة واسيني الأعرج : " المشاكل اليومية لم تساعدني على إتمام هذا النص " [2] .

هـ – كذلك ظاهرة راوٍ يعرض حلولا أو يدعو إلى إيجادها (كاستثمار تقنية السخرية) ، ومن ثم فهو يضع القلم على جرح الشعب (الجوانب الاقتصادية والسياسية والاجتماعية) وهكذا فالرواية الجزائرية تركز على حمل رسالة ما ، و كاتب نص الرواية الجزائرية لم يمت بعد . ولهذه الخاصية وصفت الرواية الجزائرية التسعينية بالتسجيلية والاستعجالية ، فتعترضنا بعض المقاطع المبنية على السخرية والمفارقة ، والمفارقة هي أسلوب يعيد التوازن للحياة " فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم ، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط ، أو لا تحمل على ما يكفي من الجد، كما تظهر بعض المؤلفات المأساوية ، فتوازن القلق ، لكنها كذلك تقلق ما هو شديد التوازن ..." [3] ونجد من مفارقات الرواية الجزائرية :

– " ربما هناك في دول أخرى الكتابة لها معنى . قديما في عهد بلزاك أو فولتير وهيغو وسارتر ، أو في ماضي المنطقة عندما كان الحلاج سيفا مسلطا على رقبة الفقهاء والكتبة، وأهل الرأي والحكمة . الآن العالم تغير ، وصار كل شيء مراقبا ومحروسا " [4]

ـ ونجد عند واسيني الأعرج " علي بلحاج ، زعيم الحركة الشعبوية الجديدة ، الممرن في مدرسة ابتدائية ، صرح في فبراير 1989 ، لا وجود للديمقراطية ، فالمصدر الوحيد

[1] شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، ص : 15 .

[2] واسيني الأعرج ، سيدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة) ، ص : 204 .

[3] ميويك ، د.سي ، موسوعة المصطلح النقدي : المفارقة وصفاتها ، تر : عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون ، بغداد ، د . ت ، ص : 44 . عن : شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، ص : 24 .

[4] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 106 .

للتشريع والحكم هو الله ومن خلال القرآن وليس الشعب "[1]، فالمفارقة بلمحة (الممرن في مدرسة ابتدائية) تنسف المعاني المجاورة التي تدل على الزعامة المبهرجة في الشخص .

هذا ولا ننسى العناوين التي بنيت على المفارقة والتضاد ، فنلفي عنوان (الشمعة والدهاليز) فالظلمة في الكثرة باستعمال صيغة الجمع والنور في المفرد ، وهل تكفي شمعة واحدة لمجموعة دهاليز ؟؟ ، فتستدرج الرواية من البداية القارئ للمعنى العام الذي تطرحه . ثم في عنوان (أشجار القيامة) فالأشجار لم تنبت حاليا لتنبت لاحقا في ما بعد الحياة ، وفي عنوان (حارسة الظلال) يتساءل القارئ لم لا يُحرس النور لتحرس الظلال فيما بعد ، فكأن الأمر سيان عندما حرست وحجبت الظلال وهي نتيجة للنور في الأصل.

و- ومما برز أيضا في إطار نجاة كاتب النص من الموت (الذي بشر به بارت) بروز الجانب المعرفي الخاص للكاتب ، فلم يتنصل الكاتب من إبراز بعض معارفه وميوله المعرفية ، فدخلت الرواية القواميس المهنية و مصطلحات العلوم. فنجد على سبيل المثال الجانب الأدبي في روايات مفتي من خلال ذكر روايات تنسب لكتاب عالميين ، أو الدخول في هذه الروايات من خلال استحضار بعض صفات شخصياتها ، كما يظهر في (أرخبيل الذباب) " لو كان كافكا معنا لتوقف عن الكتابة " ، " وتحب كاتبك المفضل دوستويفسكي " و " وسألني إن كنت قرأت بعض روايات ارنستو ساباتو " ، " لو حاولت فقط كتابتها لما وسعتني الكتب في هذا ..و لحصلت على جائزة نوبل دون شك .. هذه الجائزة وإلا لا " [2] .

وفي رواية (المراسيم و الجنائز) منها : و"... يعشق تنظيرات " غرامشي " ومغامرات " ريجيس دوبري " وأكثر من مرة أعاد قراءة رواية " الثلج يشتعل " كان يحب هذه الرواية كثيرا ، وتمنى لو كان بطلها ، ربما كان يحسد ريجيس على ذلك كثيرا " و " ... لهذا لم أعجب إلا بقلة من الكتاب في العالم كهنري ميللر والياس كانيتي ويروست وجويس " " كأنهم جميعا تحولوا فجأة إلى هياكل عظمية .. إلى معذبين في جحيم دانتي القسوة والألم

[1] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 38 .

[2] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص :08 ، 30 ، 42 .

هو ما بقي منهم " ، و " .. فلماذا تبقى لوحدك تقود هذه المعركة الدونكيشوتية الخاسرة مسبقا " ، و" و في داخلي صوت يردد كلمات بطل رواية دون خوليان : " لن أعود إليك أبدا أيتها البلاد الجاحدة " [1] .

ونجد من اللمحات النقدية الأدبية : " الذي يهمني هو الجمال والتماسك ، الهندسة البنائية، لست جويس طبعا ، ولا فولكنر ، أنا كاتب صغير ، مهمش من منطقة معذبة في التاريخ ، لهذا يهمني الموضوع أيضا ، يهمني أن أحكي عن وضع الحي ، وأسئلة الناس . واقع الناس مهم أليس كذلك " . و " كان الشعر منفذا وتسلية ، كنت أحب الشعراء الفرنسيين ، وكان رامبو على رأسهم ، الثوريين ، العدميين " فارلين وبودلير، الصوفيين " هيغو نارفال " المتشردين والهائمين ، والمقصيين ..." [2] .

ونجد من الفلسفة وأعلامها : " و بطريقة ساحرة راح يشرح لنا فلسفة أفلاطون كلها ، ولم قامت على المحاورات كطريقة فذة للتفلسف ، وعرج على النظريات الفلسفية اليونانية الكبرى ، وموت سقراط من أجل الحقيقة ، وشعر برامنديس ، وقصة هوميروس ، واسخيلوس .." [3].

وتظهر في الرواية التجريبية بعض العلوم التي دلفت الرواية ، كفن الرقص والرسم والموسيقى ومعارف الكاتب عنها في رواية (سيدة المقام) لواسيني الأعرج مثالا واضحا : " سرقنا الحديث حول طائر النار وبحيرة البجع ، كنا بين سترافانسكي وتشايكوفسكي . قلت صادقوا كورساكوف وفي لحظة الغفلة سرقوا إبداعاته " [4] .

و " طيب !! ما رأيك في برليوز ، وفاغنر وموزارت ! هؤلاء كذلك سرقوا منه " ، وفي مقتبس آخر: " قليلون هم الذين يعرفون إيقربوشن ابن تنامنغوث الضال الذي تلقفه

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص :28 ، 86 ، 87 ، 101 ، 103 .

[2] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 172 ، 183 .

[3] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 182 .

[4] واسيني الأعرج واسيني ، سيدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة) رواية ، ص : 52.

الكونت الإنجليزي (روث roth) وجاره في القصبة الرسام المبشر (روس ross) لقد اختطفته الأكاديمية الملكية للموسيقى في بريطانيا ثم شوارع فينا وكونسرفطواراتها"[1] .

ز- ولأن الرواية هي حكي سيرة كتابتها كرواية ، فإنه مبرر يغلب على لغة الرواية المستوى الواحد ، وهكذا فإنها تحررت من شرط باختين (وجوب تعدد مستويات اللغة في الرواية) ، فلغة الرواية الجزائرية :

هي إما لغة فصحى عالية كرواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) للطاهر وطار، أو كما في روايات بشير مفتي فإن اللغة تكاد تكون لغة مشعرنة كلغة (المراسيم والجنائز) أو (أشجار القيامة) ، مع فتور في (أرخبيل الذباب) لأنها تذهب لسرد اليومي ، فيظهر انكماش السرد و إطالة الحوار بين الشخصيات ، " فبسط الكاتب الفصحى في هذه اللحظات الحوارية دون المساس بالأبنية اللغوية الفصيحة " [2].

و إما لغة متوسطة تبسط الفصحى وتفصح العامية كرواية واسيني الأعرج (حارسة الظلال) أو رواية إبراهيم سعدي (بوح الرجل القادم من الظلام) أو رواية حسين علام (خطوة في الجسد) .

و إما رواية تعمد إلى اليومي بكل حذافيره (ويأتي هذا لتجسيد رؤية ما) كما حدث مع رواية فضيلة الفاروق (مزاج مراهقة) . أو رواية (سيدة المقام) للأعرج واسيني .

ولنفهم قصد الروائي العربي من هذه الذاتية واجَهَنا تحليل شكري عزيز الماضي، فعرض لنا رأي شكري عياد وهو أن الصفة الذاتية أو ما سموه رواية الترجمة الذاتية ترجع إلى عدم استطاعة الأدب الحديث التنصل من التراث الأدبي العربي و خاصة صفته الأساسية و هي الغنائية ، بينما يتوصل شكري الماضي إلى " أن الرواية الجديدة هي " ذات صبغة غنائية " من حيث أنها نهجت عدة آليات لتحقيق ذلك ، فهي أدب بطيء الحركة خلافا لغيره (كالأسطورة والخرافة والحكاية) وهذا جعلها تميل للتعبير عن

[1] واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، ص : 55 .
[2] جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، ص : 56 .

عصرها ، وإيقاعه السريع إلى انتهاج ما يساير هذا السرد السريع الحركة ، وذلك باستثمار أدب ذو نزعة شفاهية يماثل العصر سرعة ، فأقحمت الرواية الشعر والدراما والسينما والتراث الأدبي الشفاهي (كالحكاية والخرافة والسيرة الشعبية و الخطابة) فامتصت تقنيات هذه الفنون وصارت تميل للشفاهي " [1] .

هذه النظرة النقدية الخاصة التي يذهب إليها صاحب (أنماط الرواية العربية) يعقب على أنها لفتة فنية مقصودة من الروائي العربي ، و الكاتب توسل الغنائية " لتجسيد خصوصية الصوت الروائي العربي " ، وعن الغنائية في السرد فهي لا تعني بروز العنصر الذاتي فقط ، وإنما بالتأكيد هي " نتاج فني لمحاولة الذات الإمساك بأسباب الأزمة " .

3 . 9 . تقنيات تيار الوعي * في الرواية الجزائرية :

إذا كان التجريب انطلاق وحرية وتحرر ، فالتجريب أخذ معه الواقعية إلى بعد آخر، واقعية تحررية تنطلق من الواقع رفضا ونقدا واستبعاد لملأ ، وانطلاق و انعتاق من الرؤية الوثوقية إلى رؤية مساءلة و شكاكة ، تفكك الواقع الظاهري لتعيد تركيبه، ولن يكون هذا إلا بالانطلاق من داخل الذات ، فكما يقول محمد شاهين : " ظلت قضية الواقعية قائمة ، ولكنها أخذت بعدا مغايرا .. فبدلا من أن كانت بعدا خارجيا وهو ما يحدث في الطبيعة ، في الكون ، في التاريخ ..؟ أصبحت بعدا داخليا ، وهكذا تحول السرد من حوادث تتسلسل زمنيا إلى مشاعر تنبثق دون إعداد مسبق ، ومن داخل النفس البشرية ، وأصبحت الرواية عند **فرجينيا وولف وجيمس جويس** وغيرهم تتكون في غالبها من تداعيات تنطلق من اللاشعور متجاوزة تقاليد الحبكة والقصة إلى الأحلام والمخاوف والآمال الفردية التي تتماوج داخل النفس البشرية . ولم تعد الرواية ثيمات مألوفة عن الحب والمأساة والملهاة .. بل أصبحت استكشافا لخبايا النفس التي لم تطرق من قبل ،

---

[1] شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، ص : 38 .

* تأتي رواية تيار الوعي للكشف عن الكيان النفسي للشخصيات ، فكما تقول فيرجينيا وولف : " لنسجل الذرات وقت سقوطها على الذهن بالترتيب الذي تسقط به " عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة) ، ص : 92 .93 .

وغوصا في أعماقها ، و أصبح جل اهتمام الكاتب بالشخصية بدلا من الحدث، وهذه هي أهم علامة في تطور الرواية " [1] .

قدمت الرواية التقليدية بعض من تقنيات الوعي " كتقنية (نجوى النفس) للكشف عن بواطن الشخصية ، لكن بطريقة تختلف عن الفنية المتبعة في روايات (تيار الوعي) ، إذ تقفز التقنية إلى ذهن الشخصية بعد أن يكون انفعالها قد تبلور في أفكار منظمة ، أما رواية تيار الوعي فتتقدم من خلال المونولوج بتجريب يقدم الكاتب من خلالها انسياب الوعي و تدفقه أثناء انسيابه ، لا بعد أن يكون قد توصل إلى قرارات و أفكار خاصة " [2].

ظهرت أساليب رواية تيار الوعي على امتداد سرد الرواية الجزائرية في التسعينات ، وراهن عليها الكتاب لتجاوز الواقع و تجاوز عمود الرواية ، فنجد الكتاب الجزائريين استثمروا هذا الجانب منذ صدور الرواية الأولى ، وهذا بحسب طرح بوشوشة[3] لمجموعة الروايات الجزائرية التي مارست التجريب * ، فظهرت التقنيات هناك مقتصرة على أسطر معدودة من مساحة السرد ، و أحيانا لا يكاد يتذكرها القارئ بعد إتمام قراءة الرواية .

أما الذي يواجهنا مع رواية التسعين أن الكاتب الجزائري صار يروي في إطار التذكر أو التداعي أو الحلم أو الكابوس أو الهذيان ....، ويعتبر من الأساليب التي تأثرت فيها الرواية الجزائرية بالوافد من الرواية الغربية * ، و يظهر هذا في اعتماد التقنية كإطار يُصب من خلاله سرد فصل أو الرواية بأكملها ، و نرى هذا في الفصل الذي جاء تحت

---

[1] محمد شاهين ، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، اتحاد الكتاب العرب،دمشق (سورية) ، 2001 ، ص : 09

[2] عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن ، ص : 93 .

[3] أنظر : بو شوشة بن جمعة ، التجريب و إرتحالات السرد الروائي المغاربي ، فصل (التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية) ، ص : 103 إلى 152 .

* بدأ بوشوشة دراسته من رواية (ريح الجنوب) وما تلاها من أعمال بن هدوقة وأعمال الطاهر وطار ، وأعمال واسيني الأعرج فذكر رواياته (وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر) و(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) و(ضمير الغائب أو الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر) ، ومن أعمال رشيد بوجدرة ذكر (التفكك) و(ليليات امرأة آرق) و (معركة الزقاق) ، وذكر لجيلالي خلاص (رائحة الكلب) و(حمائم الشفق) وغيرها من الروايات الجزائرية التي صدرت قبل التسعين

* الكتاب الذين برعوا في كتابة تيار الوعي في مطلع هذا القرن قلة يقف على رأسهم جيمس جويس ، و هم : دوروثي رتشاردسون و مارسيل بروست و فيرجينيا وولف و وليم فوكنر . عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن ، ص : 93 .

عنوان (مونولوج) و فصل آخر بعنوان (كوابيس) في رواية أرخبيل الذباب، و في رواية أشجار القيامة الراوي كان يسرد (يكتب) تحت تأثير حبوب الهلوسة كما يجيء في اعتراف شخصية كريمة [1] ، و الإطار العام لسرد رواية (المراسيم و الجنائز) يستثمر تيار الوعي ، حيث يستيقظ الراوي . في آخر فقرة من الرواية . ومتسائلا : لا يعرف ما يعيشه أهو حقيقة أو حلم منام [2] .

مع تيار الوعي تعمد الرواية إلى ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي فتهدف إلى الكشف عن الكيان النفسي [3] و نذكر منها :

أ – **المونولوج الداخلي** : و يبتغي به الكاتب تقديم المحتوى النفسي للشخصية و العمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي – في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود [4] ، و المونولوج الداخلي منه المباشر و غير المباشر ، والأمثلة [5] التي سنوردها نلحظ بها النوعين معا :

" إنها اللحظة المثلى لأصرخ بأعلى صوتي . ولكنها اللحظة المثلى أيضا للصمت ثم لا شيء ، لكم من الوقت يلزمني لأقدر حالتي هاته ، لأفهم ما يدور بداخلي ، ساعات تمر وحدة قاسية تلقي من كل جهة ، داخلي تتزعزع ثقتي بنفسي والعالم ...".

و يأتي أيضا في الرواية نفسها : " وغلقت على نفسي في البيت .. ورحت أفكر في العرض المغري الذي قدم لي .. وتساءلت : في رمشة عين تتقلب حياتي على عقبيها ..تمنيت لو بقي حميدي ناصر أو أحمد عبد القادر لأحدثهما عما حدث .. عما يحدث

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 177 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 106 .

[3] همفري روبرت ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر : محمد الربيعي ، دار المعارف ، مصر ، 1975 ، ص : 3 . 17 .

[4] همفري روبرت ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ص : 44 .

[5] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 66 ، 103 ، 104 ، 105 .

لـي .. ثـم نفضـت رأسـي مـن صـورهما .. لا داعـي للـذاكرة .. الماضـي .. لا جـدوى مـن استعادته الآن " .

" فصرخت في وجهه :

– والإرهاب المضاد من يدينه ..

لكنني بسرعة سحبتها من لساني .. وكففت عن نقده ، تركته يرغي ويزبد ، كان كل شيء فيه يقول " أنا منافق ، لقد بعت نفسي وكل ما أكتبه الآن هو تبرير لهذه الصفقة" ويأتي أيضا :" الآن في مواجهة نفسي .. هل أذهب .. هل أهرب .. هل أترك هذا البلد في جحيمه وأمضي ..." . هذه الحوارات الداخلية ملأت مساحة واسعة من السرد في رواية المراسيم .

ب – التداعيات : يرتبط تيار الوعي عضويا بأسلوب التداعي ، الذي كثيرا ما يكون عاملا أساسيا في تفجير تيارات الوعي ، و يجعلها تتوارد في أذهان الشخصيات و خواطرها ، و قد استغل الكتاب المعاصرين أسلوب التداعي في سردهم ، ليكشفوا من خلاله أفكار الشخصيات في لحظة تولدها في وعيها ، و يشمل أسلوب التداعي : تداعي الخواطر و الأفكار و المعاني و الصور.

التداعي من العمليات النفسية العقلية التي أفادت منها الرواية العربية ، وفيها يستحضر الذهن معرفة سابقة في موقف معين ، إذ " تبدأ الرواية من نقطة معينة ، قد تكون قمة الانفعال ، و قد تكون لحظة شديدة الهدوء في الظاهر ، ثم يستخدم الكاتب وسائله في الرجوع إلى الزمن الماضي ، و التقدم إلى الأمام ، و يظل القارئ في حالة انفعال حتى ينتهي من قراءة العمل ، فيحاول أن يعيد ترتيبه في ذهنه ، إذا أراد أن يعرف (الحكاية) التي أصبحت غير موجودة ، أو غير موجودة بالشكل التقليدي المألوف " [1].

وفي المتن الجزائري تطالعنا اقتباسات نورد منها:

[1] عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن ، ص : 98 .

" كان يتكلم دون أن أسمعه .. نعم .. أذكر اليوم الذي اجتمعنا فيه وقمنا بتأسيسها – كان ذلك عندما قتل " عمر حلزون " .. وشككنا في الأمر .. ثم وصلتنا أخبار بأن القتلة هم جهات من المافيا .. كان إصرارنا على معرفة الحقيقة هو الدافع الأساسي لذلك .."[1] يأتي هذا التداعي بعد أن أثاره حوار الراوي مع جعفر المنسي ، وهو عضو معه في جمعية لحقوق الإنسان ، فجاء التداعي مجاورا للحوار ولكن لابد و أن تكون عبارة لغوية تحيل على أنه نفسي داخلي حتى يكون تداعيا كعبارة (أذكر اليوم) في المقتبس، كما أنه جاء في إطار التذكر فهو استرجاع .

وهناك من التداعي في رواية (مزاج مراهقة) ، حيث أثار سماع حوار جرى بين طالبين مجهولين ، في الساحة عند قاعات الدراسة ، أثار ذاكرة لويزا ، و جاء منه" – اسمع محمد (اعْطِيوْها) وقت تنسى صدمتها ، راهو ابن عمها من طعنها في الظهر وَلْدْ عمها ماشي بَرَّاني...(ليس غريبا)" ، فيستدعي : " إلى هنا كان كافيا جدا أن تتدفق صورة حبيب من عمق ذاكرتي لتعكر صفو يومي ، وتحفر خندقا أكبر حيث معدتي المحفورة بالقلق ." [2] وتستمر تداعياتها حتى الصفحة الموالية .

نرى التداعي تقنية جديدة يتوالد من خلالها الحكي ، عند الروائي الجزائري ، وبه يتكسر خط سير السرد ، و تساهم في حفر أعماق الشخصية ، هذه الشخصية الحداثية التي تعاني الضياع بين الحاضر و الماضي ، فيتشظى خط حكيها للرواية ، و يتنافر فيصبح قصيرا عن طريق تكسير بنية الزمن ، و عريضا بالتذكر (التداعي) تارة و بالمونولوج تارة أخرى و بالحلم ثالثة ، وقد أضافت هذه التقنية النفسية للرواية الجديدة بعدا داخليا يبتعد عن الواقع المشاهد الذي شغل الرواية التقليدية ، ليدخل عوالم وعي الذات المعاصرة و من ثم اللاوعي حيث الحقيقة الجمعية ، و أعطت التقنية للسرد الجزائري بعدا ذاتيا نفسيا .

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 104 . 105 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 231 .

جـ – التجريب من خلال القالب الشعري : وهو من الأساليب التي تنتمي لتيار الوعي [1]، وفيه تقدم الحالة الذهنية شعرا ، و نجده في الرواية العربية على أشكال مختلفة منها ما هو مقبول ، وهو عندما ينسب لشخصية الراوي في الرواية ، الراوي الذي يروي بضمير الأنا ، فيكون متذكرا متأثرا بالأحداث فيصب إحساسه شعرا ، و هذا يتناسب مع شخصية الراوي المثقف الذي ظهر في الرواية الجزائرية التسعينية .

وهناك من اللغة الشعرية المرفوضة ، حيث تنسب لشخصية هي من النمط الذي لا يتيح مستواه الثقافي و اللغوي قول الشعر، فتُقحم مقطوعات شعرية بشكل لافت على شرط الشخصية المنسوبة إليها ، و قد ظهر هذا بحسب جهاد عطا نعيسة في الرواية العربية منها الجزائرية فذكر روايات واسيني الأعرج ومنها رواية (ذاكرة الماء) [2] " لا يزال يستهلك كثيرا من حرارة أحداثه و شخصياته باستطرادات شعرية ، تهدر غير قليل من مصداقية أعماله ، على الرغم من أدائه الروائي المعقول عموما . ففي أعمال (الأعرج) الروائية يقف القارئ على جملة القيم ، و الهموم الإنسانية ...، في الوقت الذي يلاحظ فيه إلى أي حد ، تخضع هذه القيم لصوت الروائي المتفرد على كامل المساحة اللغوية لنصوصه ، فتتجلى إقحامات شعرية تنتمي إلى مبدعها ، و خصائص ذائقته ، و حساسيته اللغوية الخاصة ، قبل أن تلامس معالم شخصياته ، و تعيّناتها ، و عناصر سرده الأخرى و متطلبات مواقعها " [3].

نورد من الشعر الحر ما جاء في رواية (مزاج مراهقة) لفضيلة الفاروق ، وقد احتل ثلاث صفحات : " تحرك الشعر في صدري حين انزلقت المدينة إلى الوراء ..:

هاج ، تبعثر على تاريخ سيرتا ... عربد ... سَكَر ... صرخ ... لم يعد بين أيدينا كثير من الحياة ...أو متسع من العمر لتأجيل البوح حفاظا على (الأصول)

مدَّ يديك

اعبث بأثوابي

---

[1] منى محيلان ، التجريب في الرواية العربية الأردنية ، ص : 79 .

[2] واسيني الأعرج ، ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري) ، منشورات الجمل ، كولونيا (ألمانيا) ، ط : 01 ، 1997.

[3] جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، ص : 42 .

وارم حدائقك الخريفية
في عمق أهدابي ...." [1]

وقد عبرت المقطوعة بشفافية عن الضغط الذي تعانيه الشخصية التي ليس لها حول عندما تُهمش مشاعرها وحاجاتها للآخر(الرجل) في مجتمع القواعد والقوانين ، فلويزا كانت تقع تحت ضغط مشاعرها والحب الذي تكنه ليوسف عبد الجليل ، وضغط سماعها عن التهديدات التي وصلته ، فنهوضها باكرا ثم عدم استطاعتها الذهاب لبيته باكرا ، وضغط المشاعر ،أخرجته شعرا ، لأن " تدفق تيارات الوعي و انسياب عمليات التذكر يمنحان الملفوظ الروائي القدرة على استجلاء عوالم الباطن ، و تفجير الرغبات المكبوتة ، و اختراق سلطة المحظور ، بردم المسافة بين الشعور و اللاشعور ، و بالحرص على ملء بياضات الذات و إعادة إبرازها تخييليا"[2] تعالج الراوية بأسلوب البوح مشاعر المرأة وموقف المجتمع منها ، وهو وجوب الكتمان لهذه المشاعر .

و نشير إلى أن وجود القالب الشعري في المتن الروائي من مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية ، حيث يعد تداخلا بين الأجناس الأدبية .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص: 226 . 229 .

[2] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، ص : 101 .

الفصل الثاني: إشكاليات الرواية التجريبية الجزائرية (تيمات أساسية)

1 – زاوية النظر في الرواية الجزائرية المعاصرة

2 – تجريبية الرواية الجزائرية المعاصرة : تعدد التيمات و انفتاح النص

1 – الآخر والهجرة

2 – الموت لازمة المتن الروائي الجزائري بعد المحنة

3 – نقد التاريخ ورموزه في الرواية الجزائرية المعاصرة

4 – التجريب من خلال الشخصية المثقفة

5 – استثمار الخطاب الإيديولوجي

6 – التابوهات في الرواية الجزائرية

7 – حرية التعبير (ممارسة الكتابة)

8 – المنفى والاغتراب

9 – تجاوز السلطة الأبوية

تتميز الرواية بأنها الجنس الأدبي الذي ينقل أحداثا قام بها أشخاص في أزمنة و أمكنة متخيلة ، لذلك هي الفن الأقدر على نقل حياة الإنسان عن طريق التصوير اللغوي ، حيث جاء في تعريف محمد الخطيب للرواية : " إن فرصة الكتابة نثرا تتيح مجالا واسعا للتعبير عن الحياة ، وواقع المجتمعات لأنها تعمل على تقريب المتخيل من الواقع ، كما تتيح للراوي حرية أكبر لأنه يبتعد عن قيود الشعر" [1] كما أن الروائي يعيد إنتاج الواقع أدبيا ويتخذه أرضية لنسج شبكات دلالية جديدة :" الرواية تقدم شبكة العلاقات الواقعية الاجتماعية إياها، لكن ذلك لا يتم عبر مرآة مستوية ، بل عبر مرآة مقعرة أو محدبة ، أي عبر عدسة أو مصفاة، أو عين أو مرآة الخيال"[2].

هذه هي جوهر الكتابة الروائية العربية (الجديدة) ونقطة التقاء تياراتها المختلفة لأنه : " ليست الحساسية الجديدة قالبا مصمتا أحاديا ، نمطيا ، ولا يمكن – بطبيعتها – أن تكون، وربما كان ما يجمع بين إبداعاتها المختلفة باختلاف تياراتها الأساسية كل منها على حدا ، أنها انقلابية جميعا ، على قواعد الإحالة إلى الواقع التقليدية " [3]

ونسجل أيضا من خلال رصدنا لطبيعة الأفعال في مدونة الخطاب الروائي العربي (الجديد) ، أن الأفعال اليومية العادية تشكل بؤرة الفعل السردي و تؤطر منطقه الخاص: " لأن الرواية فن يحتفي أساسا بالحياة اليومية ووقائعها ، أي أنها تستخدم الأحداث

[1] محمد كامل الخطيب ، الرواية والواقع ، دار الحداثة ، بيروت (لبنان) ، 1981 ص :107.
[2] محمد كامل الخطيب ، نفسه ، ص : 110 .
[3] إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة . مقالات في الظاهرة القصصية ، ص : 14 .

واللغة اليومية في أسلوبها وصوغها ، فعلاقة الرواية بالواقع ولغته هي أحد جوانب خصوصية الفن الروائي " [1].

إن الرواية العربية الجديدة تعمل على تقوية الصلة بين الأدب والواقع ، واستخدام الأحداث واللغة اليومية كقاعدة لبناء الدلالة الروائية وتضاريسها ، وهذه الخاصية ملمح من ملامح التأثر بالرواية الواقعية :" إن العناية بواقع الحياة اليومية وتفاصيلها في مستوى الأفعال في الرواية الفرنسية الجديدة ، مما يجعلنا نقول إنها في جل الحالات رواية الفعل اليومي والعادي المفصل " [2] ، فتقترب الرواية الجديدة من الواقع المعاش مشكلة إيهاما من الناحية الفنية ، كما يضفي اختيار اللغة اليومية حوارية لغة الرواية الذي نادى بها باختين ، لأن الرواية فن حياة .

نخلص إلى أن جميع (التيارات) الروائية الجديدة تعيد صياغة الواقع أدبيا ، وتسترشد بآفاقه ومنعرجاته في نسج الصور الروائية ، حتى تلك التجارب المهووسة بالحداثة والتجريب لم تستطع التخلص منه : " ليست ثمة رواية سواء أكانت خيالية أو طوبائية لا

[1] محمد كامل الخطيب ، الرواية و الواقع ، ص : 31.

[2] محمد الباردي ، الرواية العربية والحداثة ، ص:178 .

ترتكز على الواقع " [1]. فهذا الأخير يشكل دعامة أساسية للتخييل وتوليد أنساق النص : " إن الرواية هي الشكل الأدبي الأقوى و التعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة " [2] .

صار الواقع هو المنبع الرئيسي للإبداع الروائي ، لكن الكاتب وسع دائرة المرجعية وفتحها لآفاق التخييل : " إن الروائي لا يعطينا العالم الموضوعي الواقعي مهما اقترب من الوثائقية في أدبه ، ولا يعطينا عالما وهميا مقطوعا عن الواقع ، إن ما يقدمه لنا هو شبه عالم " يخضع لقاعدة " كما لو " كان واقعا قابلا للفهم والتلقي "[3] .

1 – زاوية النظر في الرواية الجزائرية المعاصرة :

إن ما نراه في المتخيل الروائي العربي هو نفسه نراه عند رواد التحديث الروائي في الجزائر، خاصة أصحاب الرواية التسعينية ، إذ يظهر النسق الواقعي عندهم كتمفصل سردي وموضوعاتي وإيديولوجي في صلب النسيج التخييلي ، رغم احتكامهم إلى التجريب الروائي كقاعدة للإبداع ، يقول الطاهر وطار :" و إذا سألنا ما هي الصلة بين اللامعقول والواقع ، فإن الجواب مفجع . أنا أقول : إنهما على صلة حميمة ، حيث إن واقعنا في العالم الثالث واقع لا معقول . وإلا ما معنى أن نسمع مثلا أن رابطة من الضباط في بلد

[1] أهرنبورغ (إليا) ، سيكولوجية الإبداع الروائي ، تر: جودت بلال ، منشورات المثقف الجديد ، مطبعة الحوادث ، بغداد (العراق) ، 1975 ، ط : 01 ، ص : 16.

[2] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت (لبنان) ، 1974 ، ص : 396 .

[3] انطوان طعمة : " السيميولوجيا والأدب " مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة ، عالم الفكر (الكويت) العدد : 3يناير/ مارس 1996 ، مج 24 ، ص : 214 .

عربي تحرق ملايين الكتب ، لتضع كتيبا صغيرا لا معنى له بديلا لكل المعاني ؟ هذا الواقع كنا نقرؤه في الميثولوجيات الرومانية والإغريقية . كنا نعرفه عن كاليغولا أو قاراقوش أو غيرهم . وها نحن نعيش ذلك اليوم في القرن العشرين ،فبأي شيء أعبر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه؟ "[1] .

و هذا ما تذكره (نتالي ساروت) عن الواقع في الرواية ، حيث تشير إلى أن " هناك واقع يراه كل الناس ويدركونه بشكل فوري مباشر، واقع معروف ومدروس ومحدد واقع اجترته أشكال تعبيرية ، أصبحت هي نفسها معروفة ومسطحة لكثرة تكرارها، وهذا الواقع ليس أبدا واقع الكاتب الروائي، فهو مجرد مظهر يوهم بالواقع ، الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي، وهو ما يراه بمفرده ، وما يبدو أنه أول من يستطيع رصده ، الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه " [2] ، وهكذا تغدو الرواية تخييلا ينطلق من منظور و رؤية ، ويحمل منظورا أو رؤية ، أو لنقل إن ثمة قدرا من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل و كفن ، ثمة نزوع إلى التجديد والرمز تجعل العالم الروائي مشاهد رمزية غامضة ، والكاتب لا يقف عند حد وصف هذا الواقع العجيب وإنما يقف موقفا رافضا لهذا الواقع .

---

[1] أنظر : نبيل سليمان ، جماليات وشواغل روائية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سورية) ، 2003 .

[2] جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1977 .

تعد الرواية صرحا من صروح حرية التعبير عن انشغالات الحياة، والواقع يمثل عنصرا من العناصر الأساسية التي تقوم عليها الرواية ، و الرواية الجزائرية بلغت مكانا مرموقا في التعبير عن الحياة السياسية و الاجتماعية والنفسية للأفراد و للمجتمع و غيرها، فتعددت المضامين في الرواية المعاصرة من الروائيين من كانت وجهته إلى الحياة الاجتماعية فتناول المرأة ومواضيع الشباب ، ومنهم من كانت وجهته إلى الحياة السياسية فتناول النظام السياسي والتطورات الحاصلة عنه و أثرها على الشعب الجزائري، وهذا ما يقره الكاتب جيلالي خلاص عندما يقول : " أنطلق من المحلية ، أشعر أن هناك ملايين من الناس ، ولكن هناك محليتي ، أقارن نفسي بما قرأت ، هل توقع دوستويفسكي أن أحبه ؟ ولكن العالم الذي يتكلم عنه هو عالم روسي، محدد ، لم نعشه في الجزائر ولا في العالم العربي ، المحلية والعالمية على نفس الميزان ، الذرّات التي أحس بها قد تنطلق لتصطدم بذرات موجودة في الصين أو اليابان ، يكذب أي كاتب يدعي أنه يكتب للعالم بلغة العالم ، الكاتب يكتب بالمحلية لغته وحدوده " [1] .

[1] أنظر : بوشوشة بن جمعة ، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي ، ص : 198 ، عن : حوار أجراه الكاتب مع المؤلف .

2 – تجريبية الرواية الجزائرية المعاصرة : تعدد التيمات و انفتاح النص :

2 . 1 . الآخر و الهجرة :

الهجرة هي رحلة شخصية من شخصيات الرواية إلى بلاد أجنبية ، فيحكي السرد الفروق التي يعيشها الشخص بين البلدين و من خلال اختلاف الحضارتين ، فهي حركة في المكان ، " و لها دلالة هامة حيث أن (الرحلة) تمثل تيمة بني حولها العديد من النصوص القصصية ابتداء من (الأوديسا) أقدم الملاحم ، إلى أحدث الروايات في رحلات البحار مثل (موبي ديك) لميلفيل ، فإن الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية " [1] .

برز موضوع الهجرة كمكون حرك السرد في رواية (حارسة الظلال) لواسيني الأعرج ، من خلال مجيء الصحفي الاسباني (دون كيشوت) الحفيد إلى الجزائر بنية عمل تقرير عن السياحة في هذا البلد الذي أسر جده ميغال دي سرفانتس ، ولكنه أتى إلى الجزائر في وقت الإرهاب والخوف والجو الأسطوري المرعب والمزيف ، ليستقبله حسيسن (الراوي) موظف كمستشار في وزارة الثقافة ، فيمثل رفيقه خلال رحلة ثانية ليكشف لنا حسيسن الجزائر من داخلها ، من خلف دهاليزها ومن خلف مزابلها ، ويقابله بعد انتهاء الرحلة وعودة دون كيشوت إلى بلده ، دفتر يوميات دون كيشوت الذي تركه لحسيسن في

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 107 .

الفصل الخامس من الرواية، ليتولى الآخر سرد ما حدث من وجهة نظره هو في أسلوب أكثر تقريرية، وهو ما تمثل في أسلوب اليوميات وهو التفصيل في ذكر الحدث مع التأكيد على ذكر كل الأحداث يوما بيوم .

فيأتي الكاتب بهذه التقنية (عرض اليوميات) ليوهمنا الكاتب بالحيادية في الروي، كما ألمح إلى يوميات دون كيشوت الجد عندما أسره الأتراك في الجزائر إذ قابل فعل الحفيد وهو اتخاذه دفترا لليوميات كما كان يفعل البحارة (الرحالة) القدماء عند الأسر ، فيلتفت القارئ إلى مقارنة وضع الجزائر في عصرين متباعدين ، فمثل المظهر المادي للحضارة موضوع تأمل و حوار في هذا النص الحداثي ، حيث نشأ" التأمل عندما وضع الروائي رصانة الماضي و صحته ، جنبا إلى جنب مع عفن الحاضر و فوضويته، على مدى القص ، من خلال إطلالات تدين هذا الواقع و تجعله مسؤولا عن فقدان الذات لهويتها من ناحية ، بقدر ما تدينه بإحداثه الهوة السحيقة بين الإنسان و حضارته من ناحية أخرى، و مع الحضور الشديد لهذا الواقع، فإن الذات مع المفارقة تنسحب منه لأنها لا تجد نفسها فيه ، باحثة عن هويتها في الزمن الآخر" [1].

نلحظ حدوث الرحلة بالاتجاه العكسي من بلاد الغرب إلى الجزائر[2]، فيوظف الكاتب طرفي الرحلة في أسلوب المفارقة الساخرة *، فيظهر حال الجزائر في المرحلة التي سادها

[1] نبيلة إبراهيم ، قص الحداثة (في النظرية و التطبيق) ، ص : 182 .

[2] أنظر : أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية ، ص : 149 .

الإرهاب و الدمار ، و من خلفه دمار الإنسان ، فيأتي السرد بالمفارقة في نبرة التعبير عن إحساس الإنسان بمأساة الفراغ على المستوى الإنساني و الكوني ، وبنبرة السخرية من القيم السائدة ، حيث تنتهي الرواية التي بدأت بالرحلة إلى مزاولة الراوي للاستقرار حد و صوله للامكان ، و هو مكان مهجور في أعالي الجبال و سماه بمنحدر السيدة المتوحشة، إن عدم مراوحة المكان و" الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة ، هي حالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي أي مع الآخرين ، بل يضيق المكان الحابس فيصل إلى مجرد غرفة فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لا تستطيع أن تبرحها " [1] .

يحدث تحاور متواصل في تتبع القارئ لهذا العمل ، أحدثته المفارقات المتعددة في السرد ، تحاور يجعل القارئ على يقين من أن بعض العبارات بل العمل كله لا يمكن أن يصير مقبولا للفهم إلا بعد رفض ما يقال ظاهريا ، ثم البحث عن بديل لما لا يقبله ، وهذا هو حال " الأعمال الحديثة تجعل القارئ في تعامله مع الإغراق في المفارقات شريكا

---

* المفارقة : (لعبة لغوية ماهرة و ذكية بين طرفين : صانع المفارقة و قارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ و تدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي ، و ذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد . و هو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض ، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى معنى يرتضيه ليستقر عليه) . نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية و التطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية ، مكتبة غريب ، د ت ، د بلد . ص : 198 .

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 107 .

أساسيا في خلق العمل الفني من حيث إنه هو الذي يعيد إليه نظامه عندما يجمع شتاته في حزمة فكرية موحدة و مؤتلفة " [1] .

كما ظهرت أيضا العلاقة مع الآخر* (الغرب) في موضوع الهجرة في رواية (المراسيم و الجنائز) لبشير مفتي ، و تمثل في سفر فيروز وهربها للخارج من التهديدات التي تصلها كل يوم ، ومثل موقف مضاد و موقف عجز ، فالجزائر في هذه الفترة أحوج إلى أبناءها أكثر من أي وقت آخر ، ومثل هذا الموقف حدث مع صديق الراوي (ب) الذي آثر نشر كتاباته في الخارج ، وقد وصفه الراوي بالخيانة ، و أنّ الميل إلى الآخر لحل المشكلة يعتبر تواطأ وتبريرا لذلك النفاق ، كذلك ظهرت العلاقة مع الخارج (البلد الآخر) في محاولة حميدي ناصر نشر روايته الأولى في داخل البلاد فقوبلت بالرفض، ونفس الشيء حدث بالخارج عندما تدخل بعض الكتاب الكبار من أجل نشرها حدث الأمر نفسه، و ظهرت القضية ونوقشت مع شخصية حميدي ناصر " لقد هرب الكثيرون ماذا فعلوا للقضية .. لا شيء بل بالعكس لقد تورطوا جميعا مع جهات أجنبية .. وأحرقوا أوراقهم النظيفة التي كان يمكنهم الافتخار بها أمام المعارضة والسلطة على السواء " [2]

---

[1] نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية و التطبيق ، ص : 217 .

* مفهوم الآخر في منظور علم النفس يشير إلى مجموعة من السمات و السلوكات الإجتماعية و النفسية و الفكرية التي ينسبها فرد (ذات) أو جماعة ما إلى الآخرين مما يحيل إلى أن الآخر حاضر في المجال العام للهوية ، و الذات (الأنا) هي مركز الشخصية في نفس الفرد (الإنسان) ، و هي تنمو و تفصح عن قدراتها من خلال البيئة المحيطة أو الوسط الاجتماعي ، و يبرز الشعور بالأنا من خلال تلازم الذات مع الآخر . سعد فهد الذويخ ، صورة الآخر في الشعر العربي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2008 ، ط : 01 ، ص : 8 ، 9 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص 84 .

، كما ظهرت في (المراسيم) قصة جانبية تقدم لما يأت من السرد ، فتمثل الجانب آخر من الغرب في قصة الشاب الأسمر الذي التقى به في باريس ووصف المهانة التي لحقته بعد التحاقه بالمهجر.

و ظهر موضوع الآخر (العربي غير الجزائري) في رواية (المراسيم والجنائز) في شخصية : " هذا الذي تراه أمامك هو من الرجال الأغنياء في الخليج إنه يملك العديد من الشركات العالمية والبنوك ..يحب الجزائر كثيرا ..ويقول أنها أرض رائعة..ويقضي الصيف فيها دائما.

. تدخل الكهل بصوت خافت :

. خاصة الصيد..

بقيت صامتا .أستمع في غير مبالاة ..فلم أفهم ما يحاولون تمريره إلي .."[1]

هذه تمثل شخصية العربي الذي لا يعنيه من الجزائر غير سلبها وهي تحارب الضعف ، وتمثل ذلك في اللغة الساخرة التي لم يظهر غيرها على لسان الرجل : "خاصة الصيد" ، ثم يتبعه مما يؤكد ذلك تسهيله لـ (ب) العمل في الخارج ، وليس كعامل وحسب و إنما كمدير لمجلة سياحية ، وبعد صفحتين من السرد يحل الراوي (ب) اللغز " هناك شخص

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 102 .

أظن أن اسمه صالح يعمل لصالح هذه المافيا ..هو الذي يعمل على تفريق اللجنة بالإغراءات المتعددة.." .

تظهر شخصية الآخر الخائن في شخصية صالح سعدون الجزائري فهو الذي : "يعمل في إحدى السفارات الخارجية ..قال بأنه سيخرجني من التعاسة والعزلة والأفكار المثالية ..إلى الحياة . الناس اليوم لا تفهم شيئا آخر إلا لغة المال.. المال يوحد كل العالم..ليست الوطنيات والقوميات والأفكار إلا خرافات لم يعد أحد يثق بها..أعط أي واحد المال وسيبيع وطنه..قومه..نفسه..أولهم الأمريكان.." [1]. و كان الاختلاف بارزا بين أنا الراوي و هذا العربي الذي يستغل جهود أبناء الوطن المخلصين ، و يتواطأ مع عناصر خائنة داخل الوطن ، و أظهرت الرواية الجزائرية المعاصرة صراعا (داخلي) خاضته الشخصيات ، و انطلقت جذوره من أعماق الذات المهزومة تحاول مساءلة الواقع من منظورها ، ولم " تظهر صورة الآخر بشكل نمطي ، بل تبدو بأنماط متعددة لا تحتمل نسقا محددا أو ثابتا ، بل تلازمه سمة التبدل و التغيّر وفقا لطبيعة الظروف الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الفكرية " [2].

هذا الموضوع طرح في متون الرواية العربية التجريبية ، و هناك من الروايات وظفت الهجرة على مستوى البناء ككل و صب من خلاله السرد ، وأشهر الروايات تناولا رواية

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 101 .

[2] سعد فهد الذويخ ، صورة الآخر في الشعر العربي ، ص : 11 .

الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) [1]، و نضم إليها (حارسة الظلال) ، كما تعددت الروايات الجزائرية التي تبنت التجريب فطرحت موضوع الهجرة إلى الغرب ومنها روايات بشير مفتي و رواية فضيلة الفاروق ورواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي ، وتواضعت رؤية الروائي في الرواية العربية الجزائرية على حضارة الغرب المتطورة ذات الحس الاستعماري المستعلي دائما، والعربي الذي يهاجر لنشدان التطور والرخاء ولكنه يعود خائبا مخذولا .

2 . 2 – الموت لازمة المتن الروائي الجزائري بعد المحنة :

يهيمن فعل الموت في بعض الروايات الجزائرية منذ البداية ، حيث يوقفنا السارد على رائحة الموت والدم من خلال عرض حالة المدينة أو الناس المهزومين ، التي قد يحدد مصدرها أو لا يحدد هدفها إلا من خلال تعرفنا على نتائج أفعال كانت سبب تدهور الأوضاع ، فيبدو الحكي حدثا كلاميا مشحونا بآثار تلك الانهزامات في الواقع و داخل النفوس وبدرجات متفاوتة ، ولم يبق في العديد من الروايات التي أرخت للازمة وصورت المحنة التي عاشتها الجزائر فاعلا غير الموت ولا شيء غيره[2] . أما الموت في الرواية العربية فقد جربت من خلاله بعض أعمال روائيي الستينات كجمال الغيطاني في (التجليات) و صنع الله إبراهيم في (تلك الرائحة) فكان مقترنا بمعنى العبث ، وهو

[1] فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2009 ، ط : 01 ، ص : 23 .
[2] أنظر : آمنة بلعلى ، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف) ، ص : 84 .

برأي محمد الباردي جاء ليشكل في حقيقة الأمر تساؤلا استفهاميا استنكاريا يبطن شعورا بالاحتجاج و السخرية و الرفض وإحساسا بلا منطقية الوجود و افتقاره إلى التنظيم " [1] .

الموت هو بطل رواية التسعينات في الجزائر ، ففي (أرخبيل الذباب) يقول الراوي: " لم يعد النوم يزورني إلا عندما يصل الإنهاك حده الأقصى، وعندما يتوازى خط الحياة بخط الموت، هناك فقط يمكنني أن أغرق في غيبوبة أتمناها طويلة, لكن الكابوس يعود فجأة، من مكان ما, ليعاود محاولته الجريئة في إثارة الرعب بداخلي وجعلي أرتعش من كل حركة أشك فيها، أصوات كثيرة تصلني من بعيد, تتداخل بالرصاص والصراخ والفزع العام الذي استولى هكذا على مدينة كبيرة كالعاصمة، إنه الجنون حتما ، وعندما يدخل الجميع في حالة الهذيان، يصير الموت هو الوحيد القادر على إخماد نفس الرعب.. ذلك الذي أصبح هو سيد اللحظات الأليمة..."[2] ويعاني راوي (المراسيم والجنائز) الوضع نفسه : " الصورة هي نفسها تنطبع باستمرار في ذهني لا أدري لم لا أقوى على ردها بعيدا عني إنها تتجمع من الشتات والفوضى من النثار المبعثر ...هذه بالذات هل هي خطوط قدري حكاية حياتي ملخصة هنا . لا أدري.. لا أدري. قلبي ينقبض أحيانا وتتزعزع ثقتي بنفسي، وتنهار أشطار مني تسقط في بحيرات من اللعاب والصابون الملوث بالدم، رائحة كريهة تخطفني تسكرني وجو العذاب القاسي يتداخل مع تلافيف الروح .. لا أحاول التفكير أتجمد في مكاني أتحول إلى حلزون عنيد أصمت و أواصل

[1] محمد الباردي ، الرواية العربية و الحداثة ، ص : 344 .

[2] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 86 .87.

عملية المراوغة لا مجال للهرب ... الموت هنا . هناك . الموت هو في كل مكان تنظر إليه أو تهرب منه..."[1].

يلخص الكاتب مفهوم الموت الذي يلاحق الجزائري منذ الأزل ، والجزائر البلد الذي لا يعرف غير الحروب ، كما في الرؤية التي تطرحها رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) ، فيكسي السرد حمرة بريشته ، وصفا لمشاهد القتل بنقل الصورة مستنفرا جميع الحواس ، و في رواية (حارسة الظلال) الراوي يهرب كل دقيقة من الموت، الذي مثله بني كلبون ، بعد أن وصلته رسالة تهديد ، وفي (سيدة المقام) رصاصة طائشة استقرت برأس الحبيبة ، لم يستطع الأطباء نزعها لأنها بقرب منطقة حساسة من الدماغ ، و أصبحت خطرا تهدد حياتها ، فصار الراوي يروي على إيقاع حركة هذه الرصاصة : " آه مريم .. أيتها الأبجدية الغائبة ، الرقصة المستعصية و الأغنية التي تسد الحلق ، دعيني أنام . دعيني أنحدر باتجاه كآبة المدينة .ربما كان الغد ممطرا .أتركك للحكاية التي تتعشقين سماعها . لا يزال في قلبك شيء رهيف يستعصي على الموت ." [2].

ومن الموت ما استولى على ذهن الشخصية، واستهلكه فاستغرقت بعض الشخصيات في المتن الروائي في التفكير به، و بهذا تميّز على لسان فيروز" أنا يائسة من هذا العالم..لكن لا أحد قدر عواقب الأمور..وأن كل ذلك الفرح المجنون،العزيز سيتوقف

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 19 .
[2] واسيني الأعرج ، سيدة المقام ، ص : 08 .

هنا.في هذه النقطة بالذات من الكرة الأرضية..وأننا سندخل محنة الدم والموت بكل هذه الشراسة والدمار..لو أمهلونا بعض الوقت[ ] لكنها الحروب أليس كذلك .. تبدأ هكذا . تتدلع لأتفه الأسباب تشيع الدمار والموت ولا ينجو منها أحد .. وتحولنا جميعا إلى خونة ومجرمين " . و " أحاول البحث عن جذور الأزمة .. إلى أين تعود .. محاولات في قراءة الماضي البعيد جدا اكتشاف مذهل .. العنف ..العنف .. العنف لكن ما ذنبنا نحن " ، " اليوم تجار الدم .. يصنعون ماذا ؟ خراب الأرض ؟ موت الإنسان !ضياع القيمة !" [1] . العنف الذي برك على رأس الإنسان جعله يفكر في حتمية الموت ، و صار قلقا . على حد تعبير رينيه بواريه (من أن لا نعود شيئا يُذكر . أن يتهدم على هذا النحو عالم بأسره)[2] ، فالراوية فيروز تفكر في المستقبل في لحظة تيه بين الماضي والحاضر و صار الموت جميل : " .. لهذا لن أكون مثالية جدا .. سأرضى بما هو حادث .. كل ما هنالك هو رأي أبديه قد نموت جميعا فلم نصمت ..لم لا نقول آراءنا بكل شجاعة ..ها أنذا أذكر كلمة " موت " ، إنها تبدو جميلة ثلاثة حروف، عندما وصلتني رسائل التهديد لم أجد ما أفعله بقيت سجينة نفسي . هواجسي- قلقي- إن الموت يضعك في تحد خطير أمام ذاتك لا أقل ولا أكثر" [3] .

---

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 49 .

[2] أنظر : أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم (تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية) ، المركز الثقافي العربي ، ط : 01 ، لبنان و المغرب ، 2007 ، ص : 86 ، 87 .

[3] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 50 .

والموت أصبح مكانا . مكان الرواية . يؤثث للناس مدينتهم ، مدينة حداثية " تعاني الاختناق رغم انفتاحها ، جراء الوضع الاجتماعي القاتل ، الذي قاد الأشياء لتحتل المرتبة الأولى في سلم القيم ، وما على المرء سوى تقديسها ، مما جعله ينفق ذاته من أجلها " [1]، تتحول المدينة في السرد ماردا يتحكم في الشخصية فيفيض من دواخله مكان مهندس بالأحاسيس ، وسيدا تحكمه لغة الأشياء : " تعبت يا يمه تعبت ، كل يوم أقول اليوم أنهي المسألة لكن عندما أهبط المدينة أجد الحياة فيها ، قطعة كبيرة من الحديد أو من الإسمنت القوي ، لا منفذ لها إطلاقا " [2] .

وفي رواية راو تحكم الموت و سيطر و صار البطل : " أي بؤس . و عندما أعرف بأن الحافلات كلها متوقفة وأن الدبابات قد نزلت إلى الساحات وتشابكت مع المضربين من أتباع سعيد الهاشمي وأن جوَّ الغبار والرماد والتعفن قد بدأ يتحكم في سماء المدينة،كنت خائفا من الخروج ... خائفا من الانزلاق والسقوط بل خائفا من الموت ..." ، إنه الخوف من الموت مؤثث العقول:" لقد تعودنا على ذلك لم يعد يهمنا كثيرا أن يموت شخص بذبحة صدرية أو ...[ ] لقد تعودنا على حوادث جديدة مختلفة .. مثل انفجار

[1] الشريف حبيلة ، الرواية و العنف ، ص : 59 .

[2] الطاهر وطار ، الشمعة و الدهاليز ، ص : 116 .

قنبلة وموت عشرين شخص في حي عميروش بالعاصمة . أو داخل حافلة عمومية أو بمستوصف على الضاحية أو بمقبرة نائية أو بفندق بثلاث نجوم على مدخل مدينة .." [1]

الموت في الرواية الجزائرية أصبح خيارا من الخيارات المتاحة للجزائري – المثقف صاحب الضمير – وربما يصبح حلا للسرد يفتحه على تقنية الموت ، من خلالها ينسكب السرد و مراحله ، كما ظهر في رواية (أشجار القيامة) ، الراوي الميت الذي يروي قبل الذهاب إلى العالم الآخر ، و الموت في روايات يغلب كاختيار ، يمنح الشخصية حلا لمشاكله الذاتية ، و حلا يطلق لسانه في لغة البوح بالسياسي ، فيكتب من ينوي الانتحار رسالة يسرد ما حدث كرواية (أرخبيل الذباب) ، وفي رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) ينشر راو ثان أوراق الراوي الأول بعد مقتله .

2 - 3 . نقد التاريخ و رموزه في الرواية الجزائرية المعاصرة :

الرواية الجزائرية منذ النشأة تصب في موضوع الوطنية والهوية العربية فالبنية السوسيونصية تتداخل والتحول الاجتماعي والسياسي، والمتمثل في الاستقلال السياسي للجزائر، وظهور نظام سياسي جديد تحت إمرة (جبهة التحرير الوطني)، ومل تلاه من تبني الفكر الاشتراكي على جميع أصعدة الدولة ، و بدأت " تهيمن بنية لغوية جديدة ذات طابع يساري و ثوري تبرز في لغة إيديولوجية تتضمن مفاهيم مثل : الأمة، الطبقة،

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 16 . 89 .

القومية، الاشتراكية، الحزب الثوري، الجدلية المادية ، البروليتارية ، الجبهة الثورية ، الإنتهازية ، الليبرالية " [1] .

الرواية الجزائرية بعد ما حدث في عشرية التسعينات ، راحت تعيد النظر في الثوابت، و تكسر خط المسكوت عنه ، فتولدت " رؤية نقدية حيال كل ما يجري في التاريخ و المجتمع و الإيديولوجيا ، بل إنها رؤية تقوم أيضا على نقد الذات فعناصر البنية الإجتماعية متشابهة ، من الأب إلى الحزب ، كلهم يمارسون القمع و الإرهاب ضد الذات " [2] ، و تتسع كرمز إلى نقد بنية العالم الاجتماعي [3] ، حيث التقاليد تسلب الإنسان مقوماته الإنسانية (الدين ، المجتمع ، الأخلاق ، العادات) .

تتجلى في نصوص الرواية الجزائرية رؤية موضوع التاريخ القريب و البعيد من خلال حديث الشخصيات ، كالحوار الصحفي في رواية (المراسيم والجنائز) حيث نجد : " وجدتني منخرطة مع المجاهدين إلى غاية الاستقلال كما ترى أنا أيضا مجاهدة . لكن لم يحدث أن تحدثت عن ذلك من قبل ولا أثبت ذلك بشهادة . وكنت أفضل الاحتفاظ بأيام نضالي لنفسي . على المتاجرة بذلك التاريخ العزيز .. " ، ففي الحوار تتقلص سلطة الراوي ، و تترك للشخصية حرية الفعل الفردي المستقل ، و القول يتصف بصفة الفعل

[1] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص و السياق) ، المركز الثقافي العربي ، لبنان و المغرب ، 2006 ، ط : 03 ، ص : 144 .

[2] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص : 146 .

[3] أنظر : محمد القواسمة ، أبحاث في مدونات روائية ، ص : 108 .

المغلق على نفسه المعبر عنه في الوقت نفسه ، فتحيد سلطة الراوي ، و من ثمّ يكون الخطاب مؤثرا بشكل فعال عندما ينتسب إلى تقنية الدراما ، حيث تهيمن أقوال الشخصيات " [1] ، فتتعمق الرؤية الغير مباشرة في طرح الرواية لقراءة الحاضر من خلال (الماضي) و العكس ، مثل ما جاء في الرواية " الأمور ستتغير لقد عشنا أكثر من هذا . الجزائر يا ولدي شهدت مآس بشعة ونكسات فظيعة ، لكنها بقيت مستمرة هذا هو درس التاريخ كان زوجي مقران يخبرني بذلك . لقد مات وهو يذكرني بأن واجب الجزائري الكبير والعظيم هو قراءة تاريخه .."[2].

في رواية الراوي التي يذكرها في السرد يفتتح ، فيذكر اتهاماته للتاريخ وشراسته في المآل الذي اختاره للجزائر " لا أحد يقدر على الإجابة والدم يسيل في الطرقات وجو اللاطمأنينة يحتل النفوس ويقهرها" [3] . و هذه ميزة خطاب الرواية الجديدة :" يرفض الإنسان الهروب ، و يصر على أن يعيش حقائق الأشياء ، من خلال صنعة القص الذي نحن بصدده ، على أن يكون القارئ شريكا كاملا في إدراك هذه الحقائق "[4]

و الأمر عينه في البرنامج السياسي الذي تعده (فيروز) الراوي الثاني في المراسيم، عن طريق أقوال شخصية (صالح بوعنتر) : " لقد ضاع شبابي في المقاومة ، و رجولتي

[1] مصطفى عبد الغني ، الاتجاه القومي في الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، أكتوبر 1994 ، ص : 350 .
[2] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 21 .
[3] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 11 .
[4] نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية و التطبق ، ص : 176 .

في السجن بعد الاستقلال كنّا نظن أن الأمور ستتحسن " [1] ، تعطي صورة عن ذات تصارع الماضي و الحاضر معا ، و قد تلاحما آلة قمع للإنسان ، قمع داخلي نفسي و قمع خارجي عن طريق التهديد بالقتل ، فتناقش الذات خيار الموت (إيجابي) لأنه يحط النفس محط تعرية الواقع و موقف الرفض(الانتحار) ، و موت سلبي لأنه مفروض وواقعي من خلال تقنية الموت التي أطرت (كلازمة) المتون السردية الجزائرية.

يتنصل رواة الرواية التسعينية [2] من مسؤولية الكلام والتحليل في زمن المحظورات في افتتاح السرد ، كالافتتاحية : " أن تشهد على الأحداث وتسجل الواقع وترفض بقلبك وتحتج بعقلك .. وبالتأكيد يوصل عبارة – وليس بقلمك – لفيروز رمز القارئ (الرأي العام) :

" لست فيلسوفا حتى أقول أن عندي وجهة نظر تأملية ... ولا مؤرخا فأوثق الأحداث تعاقبيا و أملك مفتاح هذا التاريخ الشرس لأقرأه من بعد قراءة واعية .. لست إلا شاهدا ومرغما على أن أكون كذلك " [3] .

يتناول مفتي موضوع التاريخ و التشكيك فيه و في رموزه على مستوى مساحة واسعة من السرد ، و بتنوع النظرة من خلال حكايات مضمنة بالسرد الأساسي ، كقصة المجاهدة

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 58 .

[2] رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي ، ورواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج ، و روايات مفتي المراسيم و أرخبيل الذباب ، و أشجار القيامة ، و غيرها

[3] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 58.

التي شاركت في الثورة و استرجاعاتها المدعمة بآراء زوجها المتوفى ، و من خلال المفكر السياسي ، و الحوارات التي نقلت بين الراوي و شخصية حميدي ناصر ، و غيرها . فيحقق إدراجه كفضاءات صغرى " تنويعا أسلوبيا بارزا ، و يحد من انغلاق الفضاء و تمركزه ، و يضفي عليه طابع التنوع و الانفتاح زمانا و مكانا و معنى ، فالانتقال أثناء الاسترجاع من فضاء إلى آخر مع ما يستتبع ذلك من تغير في وجهة النظر ، جعل من التداخل إوالية مهيمنة في تقديم الأزمنة و الوقائع و الشخصيات ، و جاء السّرد بعد ذلك مقطعا متكسرا " [1] ، كما تضفي الاسترجاعات نماءا للسرد ، و كشفا للشخصيات المحيطة بالراوي كحكاية شخصية (ش) عن ما حدث لصديقيه عهد الاستعمار ، بداية تسرد الحكاية بإبراز البعد النفسي الداخلي للشخصية : تنهد من جديد و أخذ نفسا عميقا قبل أن يتكلم : إنه مكر الزمن و لعبة التاريخ سيان " ، ويواصل حكايته فتأتي (ش) شخصية . رمز من رموز الكفاح . رمز تاريخي لما يحدث في الجزائر، حيث الحكاية المسترجعة تأتي في سرد قصير الأسطر، ولكن مع العبارات التي توحي بما ترسب في نفس الشخصية، يكمل القارئ ما تبقى من المحذوف ، فتوصل القصة بعد الخيانة التي راح ضحيتها صديقه في سجن فرنسا ، حيث كانت نهايته الإعدام .

أما مآل الصديق الخائن فتذكره الشخصية :" حدثت أشياء كثيرة ، خرجت أنا من السجن و أصبح هو شخصية مهمة في البلد و أنا بقيت على حالي " ، و يواصل " لقد

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، ص : 164 .

كتمت ذلك طوال هذه المدة ...كم هو قاس هذا الكتمان " بهذه العبارة التي تحمل حمولة مسكوت عنها تنتهي الحكاية التي اجتمع عليها الأصحاب في الخمارة ، حيث امتازت هذه اللقاءات بين شخصيات مثقفة في متن الرواية الجزائرية ببعد تجريبي هو " تناول رؤية القص بشخصية مثقفة تعيش هوس التغيير و الحلم به ، ترفض الذات و الواقع معا في كل تفاصيلها، لها لغتها الخاصة : لغة مثقفية : لا يهيمن هذا الصوت إلا في الفضاءات المنغلقة (المقهى ، البيت ، البار ، الخلاء) ، إنه الصوت السوسيونصي الثقافي و الإيديولوجي ، على اعتبار أنه جزء منه ، لكنه نقدي . فهو رافض و مرفوض يجتر أحلامه و آلامه ، وهو منتبه لكل ما يجري ، و لكنه عاجز " [1] .

توسلت الرواية الجزائرية في طرح رؤيتها للتاريخ اختيار شخصيات مثقفة من فئة (الأنتلجنسيا) ، و" هم المثقفين الذين يمارسون النقد الفكري لزمانهم و مجتمعهم ، و يرفضون النظام القائم ، ويدعون إلى تغييره " [2] . ففي رواية(أشجار القيامة) الراوي و أصدقائه و ما يدور حوله من شخصيات نسوية هم من الفئة ذاتها ، كانوا يجتمعون في البيوت خلسة عن النظام الحاكم ، ليمارسوا نشاطهم و نضالهم ، و في رواية أرخبيل الذباب أصدقاء الراوي ممن كانوا يناضلون بالقلم ، و انتهوا إلى العجز والاستسلام .

[1] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص : 149 .

[2] أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم (تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية) ، ص : 166 .

و في رواية (مزاج مراهقة) شخصية خال الساردة ، ممن لكزتهم السلطة بتهميشها ، فانطوى لأن القيم التي آمن بها و راح ضحيتها والده تبددت ، و تظهر شخصية أخ الساردة في خطاب ساخر " إنه يشبه الأسطورة التي تتناقلها الشفاه ، يسكن الريح ، يسكن الهواء يا خالي " ، و أيضا تمثل في شخصية يوسف عبد الجليل الرجل المثقف الذي حارب وقت الاستعمار ، و بعد الاستقلال هاجر إلى أوروبا ، و عندما أراد العودة ، استقبلته رصاصة غدر الإرهاب ، لأنه كان سيتولى إدارة صحيفة .

كما تظهر شخصية راوي و بطل (بوح الرجل القادم من الظلام) شخصية مغتربة اغترابا اجتماعيا ثم اغترابا ثقافيا ، شخصية عبثية تعيش في دوامة من المحظور الجنسي (علاقات بنساء كثر حدّ النسيان) ، كانت بدايتها (امرأة) فرنسية بقيت في الجزائر بعد انسحاب فرنسا ، و مثلت دور المعلمة التي أغرت (الطفل) ، فهي شخصية (رمز) ترمز للوضع الذي خلفه الاستعمار في أعقابه ، و الانتهاكات التي حدثت تحت طائلته ، و شخصية راوي الرواية مثقفة (أنتلجنسيا) لأنه في آخر عمره قبل قتله من قبل قوات الإرهاب ، اعتكف في مكتبه يكتب أفكاره ، التي وصلت في شكل الرواية التى بين أيدينا، يقابل الراوي في كتابة سيرته بين الطفولة المهدورة و حاضر السرد ، و يقابل زمن الطفولة و هو ما بعد الاستقلال بأحداث زمن لسيرته بين الطفولة المهدورة و حاضر السرد ، و يقابل زمن الطفولة و هو ما بعد الاستقلال بأحداث زمن الإرهاب في الجزائر .

ظهر المثقف الأنتلجنسيا في الرواية الجزائرية بوصفه منشغلا بالدفاع عن الحقوق، و المطالبة بالحريات ، يمارس نقده على جبهة (الممنوع) أي كل ما هو ممنوع بسبب الضغوطات الاجتماعية أو السلطات السياسية أو الدينية أو الأكاديمية[1] ، فيفكك العوائق الذاتية ، فيفكك العوائق الذاتية للفكر المتمثلة في قوالب الفهم و آليات الخطاب الشائعة في المجتمع ، مشكلة " قوة قهرية لا مفر للإنسان من أن يستسلم لها ، و يخضع لسطوتها و قهرها ، و يظل تشكيل تلك القوى القهرية بتضخم كما و كيفا ، إلى درجة أنه يقفز في ذهن القارئ ذلك التماثل الشديد بينها و بين قوة التابو الآسرة " [2] .

والروايات التي أشرنا إليها ، في استعادتها للتاريخ تحاول قراءته من خلال سرد قصص المجاهدين الذين شاركوا في حرب التحرير ، ثم عايشوا ما جرى بعدها ، من تهيئة للدولة المستقلة ، لا تحاول تقديم إجابات على سؤال التاريخ و نهاياته ، و لا تسعى إلى فتح صفحاتها على أفق المستقبل ، لأن زمن حاضر السرد (زمن الكتابة) غائم بالشكوك ، وقصص التاريخ جاءت تقنية تحاول من خلالها الشخصية الساردة إدراك ما حصل و التوصل إلى أسبابه [3] ، فنجد عبارة " الجزائر يا ابنتي أرض قاسية وصعبة .. لكن لا تخافي نحن عرفنا أفظع من هذا .. والحمد لله .. كل شيء يتغير .. يتغير " تجيء على لسان إحدى شخصيات (المراسيم). و على لسان راوي سيدة المقام: " لا أريدها أن

[1] أنظر : أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 165 .

[2] نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية و التطبيق ، ص : 220 .

[3] أنظر : فخري صالح ، قبل نجيب محفوظ و بعده ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010 ،ط : 01 ، ص : 82 . 83 .

تنتهي . لن تنتهي هذه الأشياء المضيئة في دواخلنا " ، و " سيأتي يوم آخر و تدخلين حلما جديدا " .

2 . 4 . التجريب من خلال الشخصية الرئيسية (شخصية المثقف) :

أ . **مفهوم المثقف** : لقد أثار تعريف المثقف جدلاً كثيراً بين الباحثين، وترجع صعوبة تعريف المثقف إلى أن المثقفين لا يشكلون طبقة مستقلة قائمة بذاتها، بل يتغلغلون في الطبقات المكونة للمجتمع ، ويتحركون بحرية على سلم المجتمع صعوداً أو هبوطاً. وعلى الرغم من تعدد تعريفات المثقف يمكن إرجاع هذا التعدد إلى معيارين استند إليهما الباحثون في تعريف المثقف، وهما معيار الثقافة ، ومعيار الوظيفة أو الدور[1] * .

لقد استخدم الروائيون للدلالة على مفهوم المثقف كلمات متنوعة ، ومصطلحات متعددة مشتقة من مصطلح (المثقف) ، وما يتصل به من كلمات مثل :" مثقفون ، تثقيفا ثقافة ، وكلها تتصل بشؤون الذهن ذوقا ومهنة " وهو معنى يرد في قواميسنا العربية القديمة والحديثة ضمن شخص يهتم بمشاغل الذهن ذوقا ومهنة"[2] ، وينسحب هذا المفهوم على عدد كبير من أصحاب المهن مثل : مدرس، أستاذ ، موظف ، كاتب، فنان

[1] أنظر: محمد رياض وتار ، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) ، 1999 ، ص : 12 . 13 . 14 .

* تطرق للموضوع كل من محمد رياض وتار و محمد الباردي .

[2] محمد الباردي ، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1993 ، ط : 01 ، ص : 30 .

أديب ، شاعر ، أصحاب كتب ، مهندس محام ، اقتصادي ، وهكذا يضحى معنى الثقافة في الرواية هو الاشتغال بشؤون الفكر والذهن بعامة ، تعلما أو ممارسة فنية أو مهنية على نحو يبرز المثقف بوصفه عنصرا اجتماعيا ضمن فئة مستقلة هي جماعة المثقفين .

المثقف في الرواية من المواضيع الكبرى التي عالجتها الرواية العربية في إطار حداثتها وفي إطار الواقع الجديد ، واقع ما بعد هزيمة حزيران هو موضوع المثقف العربي، حيث تطرقت الرواية للمثقف الغائب من خلال دوره السلبي فهو الذي تخلى عن دوره في تنوير الشعب ، فالمثقفون فشلوا في توصيل الأمة إلى بر الأمان وتجنيبهم هذه الهزيمة[1] ، وللتنبيه بما أن لكل قطر من الأقطار العربية تاريخ وواقع خاص ، وللمثقف ظروف مختلفة عن أخيه في القطر الآخر ، تكون صورة شخصية المثقف في الرواية مختلفة تبعا لذلك ، فجزائر الاستقلال التي اتبعت سياسة الإصلاحات التي تم تحقيقها بإتباع نموذج جاهز تمثل في التجربة الاشتراكية التي " تقدم نفسها كمثال كامل وكنموذج يحتذى به : التحرر العقلي يتطلب بناء المدارس الوطنية ، والتحرر السياسي يتطلب تطبيق الدستور وتكوين جمعية تأسيسية ، أما التنمية الاقتصادية فتفترض تشييد المصانع والمنشآت

[1] أنظر : شكري عزيز ماضي ، انعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1978 , ط : 01 ، ص : 176 . 177 .

الاقتصادية . ولم يفكر أحد في نوعية المدارس أو الدستور أو الصناعة الضرورية" [1]. فتغلب السياسي على المثقف وهمش .

اختلفت فترات الحداثة العربية (الستينات حتى الآن) ، فالحداثة في أولها تزامنت مع تحرر البلاد العربية خاصة البلدان المغربية و منها الجزائر ، ثم تلتها موجة الفكر الاشتراكي وما تبعه من مفاهيم ، كالمفهوم النقدي الذي ميز الأدب الجزائري (الالتزام في الأدب) ، ففي الأدب كان الفكر الاشتراكي قيدا كبل الأدب بالالتزام للقضايا الجماعية ، والتي لم تخرج عن إطار السلطة وشعاراتها ، فيكاد يلتقي " التركيب الفني الروائي عند أفق المتخيل الوطني المطبوع بالكفاح من أجل الاستقلال ، و التطلع إلى تثبيت الهوية الموزعة بين ماض استعماري و حاضر نَهْبٍ للصراع حول السلطة ، و أفق لتشييد مستقبل ديناميّ يتيح الانخراط في العصر " [2] .

وأخيرا الفكر ما بعد الحداثي الذي نزع عنه جلباب الواقع والجماعة ووهم الإصلاح واقتراح الحلول ، فانتقل إلى الذات منها وإليها، وراح يساءل الواقع ويستمر في طرحها متخليا عن الإيهام بإيجاد الحلول ، فانطلقت الكتابة من الذات تتساءل وتشكك وتعاود النظر في الثوابت ، وأطلق المصطلح النقدي على هذا النوع من الكتابة (تذويت

[1] برهان غليون ، الوعي الذاتي ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1987 ، ط 1 ، ص:89

[2] محمد برادة ، الرواية في المغرب العربي (من أسئلة التكوّن إلى مغامرة التجريب) ، ضمن كتاب : الأدب المغاربي اليوم ، لمجموعة مؤلفين ، اتحاد كتاب المغرب ، المغرب ، 2006 ، ص : 14 .

الكتابة) *، بهذه المسيرة انتقلت الرواية العربية من معالجة المثقف الغائب إلى طرح معضلة المثقف المُغيَّب.

وبما أنه من المتعارف أن يكون المثقف ذو دور قيادي ، و هو المشاركة المباشرة في الحياة العملية، وبنائها وتنظيمها، ومن دون هذا الدور سيتحول إلى مثقف اختصاصي فقط ، يعيش حياته كفارس منابر، لذا يجب على المثقف أن يحوّل الكلام إلى فعل، والنظرية إلى ممارسة ليتمكّن من تحقيق الغاية البعيدة المنوطة به، ألا وهي " تغيير عقلية المجتمع، وتوعيته، وتعويده على تحكيم العقل والمنطق، بدل الأهواء والمصالح الآنية"[1] . هكذا يجد مثقف الرواية نفسه بين موقعين منشطر، لا هو المثقف القيادي ومن ثم الراحة الداخلية ، ولا هو إنسان (غير المثقف) فيرتاح .

ب . المثقف المنهزم : نجد ما يعبر عن هذا الواقع بصورة هزلية في السرد في رواية التسعينيات من مثل رواية (الشمعة والدهاليز) للطاهر وطار ، فيعبر الشاعر بطل الرواية عن تدهلزه أو تقوقعه : " أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته وفي فهم ما يجري حوله ، قبل حدوثه أتحول إلى دهليز مظلم متعدد السراديب والأغوار ، لا يقتحمه مقتحم مهما حاول وهذا عقابا للآخرين على تفاهتهم "[2] . والكاتب يستعمل

* **تذويت الكتابة** : جعل ذات الكاتب حاضرة متفاعلة مع ما تحكيه ، و حاملة للغة تخصص التجربة و تحملها رؤية معرفية و شعورية تؤشر على موقف الذات الكاتبة . محمد برادة ، نفسه ، ص : 16 .

[1] أنظر : محمد ابن عبد الحي ، المثقف (المنزلة والدور) ، مجلة المعرفة ، 1992 ، عدد: 347 ، ص : 173.

2 الطاهر وطار ، الشمعة والدهاليز ، ص : 10 .

الرمز والأسلوب الساخر لتصوير وضعية المجتمع وموقفه من الثقافة ، ومن فهم الحقيقة ونشر الوعي بين العامة ، فنجد في قول الشاعر الشخصية الرئيسية ، الشخصية المتذمرة من الوضع ، أو المثقف المنهزم : " لقد عرف الشاعر هذا ، وعرف أنه لا مطمح له ، لاقتحام هذه الدهاليز والسراديب ، 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 ، لسراديب لا متناهية العدد والغور." وقد وجد الشاعر في ذلك راحته ففعل كما تفعل الشخصية المثقفة في الرواية الجزائرية التواري عن ساحة الرأي وعن ساحة الكلمة ، لأنهم يريدون الكلمة الحرة وإلا لا ، يقول الشاعر (الراوي) : " لم لا ونحن نمتص ، كما لو أننا قش وهشيم وسط زوبعة متواصلة "[1] .

وصورة المثقف عينها في رواية (المراسيم والجنائز) فهي رواية تتمحور حول شخصيات مثقفة جوبهت بالإسكات ، و حاولت النفاذ ولكن دون جدوى فراحت تفقد كيانها.

جـ . اغتراب المثقف : ربما هذه تيمة تتكرر في عدد كبير من الروايات العربية ، "الشخصيات تعيش قلقا دائما مع ذاتها و مع محيطها ، و هي تبعا لذلك تعيش في بنية تقوم على أساس اجتماعي تتجلى فيه تراتبية اجتماعية و أخلاقية ، إن لها موقعا

[1] الطاهر وطار ، الشمعة و الدهاليز ، ص : 12 .

اجتماعيا محددا ، ووفق هذا الموقع تتبنى هذا الموقف أو ذاك " [1]، فتعكس الخيبة التي يعانيها المثقف في مجتمع لا يتفهمه ولا يوفر له الفضاء المناسب ، ويجبره على التماهي مع الأغلبية التي لا تفقه أسئلته وهواجسه ورغباته

ونجد هذا البطل المثقف الضائع السوداوي الناقم على الوضع وعلى الناس جميعا في عدد من روايات المتن الذي ندرسه ، بطل يقضي حياته بين الكتب ويؤثث لنفسه عالما خاصا من روايات وأشعار الكتاب المشهورين، فيشعر انه يتواصل معهم رغم فرق الزمان والمكان ، وهو عاجز عن التواصل مع من يسكنون في حيه ، فيفضل البقاء على هامش الأحداث متفرجا حزينا أحيانا عابثا وساخرا أحيانا أخرى. فتخلى عن مهنة التدريس في الجامعة ، وتخلى عن عمله بالصحافة ، و تخلى عن وظيفة مستشار دار الثقافة ، وأغلق على نفسه في غرفته وهذا مثل التمرد الذي ذكره ألبير كامو، حيث برامج تمرد الشخصية لم تكن ذات طائلة ، و التمرد ينقضي سريعا ، و هو شهادة لا تماسك فيها و لا إحكام [2] .

هذا البطل يبقى سمة للروايات الجزائرية التجريبية ، محدود الأفق قلقا مما يسفر عنه المستقبل الغامض المجهول ، أو مستغرقا بالتفكير في حتمية الموت عن أي أمر آخر ،

[1] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص : 141 .

[2] أنظر : أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 82 .

أو منفصما يحفل بظواهر هذيانية غنية ، تقوم على قاعدة الهلاوس و التخريفات[1] ينتظره الانتحار و الفشل و الجنون . الذي يعلن عليه من بداية فعل القص . ، فالسرد في أغلب الروايات الجزائرية يأتي لاحقا للحكاية فهو سرد استرجاعي تقطعه حوارات النفس و هذيانها و تداعياتها ، فالسرد يأتي من البداية بحس ساخر ، " و لأن المأساة مع السخرية أروع من المأساة مع البكاء فإن سقوط البطل يقابله ، مع المفارقة ، صعوده من الهوة و عثوره على وجوده و لو بطريقة ساخرة كذلك ، و هذه المفارقة التي تجمع بين السمو في سخرية ، و السقوط الباعث على الشفقة ، تعد وسيلة فنية ، ضمن وسائل أخرى في قص الحداثة ، للكشف عن القيم المعكوسة في عالمنا المزيف " [2]

2 - 5 - استثمار الخطاب الإيديولوجي :

الإيديولوجية كما يعرفها الباحث محمد كامل الخطيب في كتابه(الرواية والواقع): "هي نسق من الأفكار والعادات والأخلاق والمفهومات والقوانين والفنون... ، تتشكل في مرحلة تاريخية محددة ، أو على قاعدة نمط إنتاج ، أو نمط حياة معين.." [3] .

لقد كانت أهم آليات الانفتاح هي الخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها الرواية الجزائرية خلال عقدين من الزمن ، إلى نوع من الحوارية شكلت الانعطاف النوعي نحو

[1] أنظر : أميرة علي الزهراني ، نفسه ، ص : 83 ، 84 ، 85 .
[2] نبيلة إبراهيم ، فن القص (في النظرية و التطبيق) ، ص : 174 .
[3] محمد كامل الخطيب ، الرواية والواقع ، 105.

إيجاد متخيل سردي متميز ، والتي نجد بوادرها في الحوات و القصر عند وطار و الجازية و الدراويش لابن هدوقة ، وبعد ذلك عند واسيني الأعرج في نوار اللوز[1] .

تأتي بعدها روايات ما بعد أحداث أكتوبر 1988 ، التي جسدت ذلك السؤال الجوهري لهذا التغيير، وعدم الاطمئنان للنموذج وخاصة مع بداية الأزمة ، فتحول المتخيل إلى قول الحقيقة في عنفها ، فعرضت الرواية مطارحات نظرية وإيديولوجية و سياسية على لسان الساردين والشخصيات ، و عكست مساراتهم الصورية المآل الذي آلت إليه [2] .

تتحاور لغة الرواية بسرد سير ذاتي مع أبعاد اجتماعية من خلال بنيات سوسيونصية تحيل على واقع السلطة ، كاستعمال الشخصية التي تنتمي للفنون الجميلة ، كشخصية الراقص في رواية سيدة المقام و رواية الشمعة و الدهاليز ، وما استتبعها من كبح السلطة للفن ، و كقراءة الراوي من الجرائد و الصحف اليومية ، و لغة التلفاز و المذياع و خبر غلق الصحف المكتوبة و التصريح الصحفي في (مزاج مراهقة) و (المراسيم و الجنائز) و (حارسة الظلال) . على الترتيب في العرض . ، تمثل الدليل اللغوي كما عند باختين محمل بشحنة جمالية – إيديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد ، وإنما تجسده

[1] آمنة بلعلى ، المتخيل في الرواية الجزائرية ، ص : 77 .

[2] أنظر : آمنة بلعلى ، المتخيل في الرواية الجزائرية ، ص : 77 .

وتدخل في سياقه[1] ، فالإيديولوجية إنما تدخل عالم الرواية بوصفها " مكونا جماليا ، لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص "[2] ، ونجد مثل هذا على لسان باقي الشخصيات، حيث يشهر الكاتب برأي الشخصيات في أسلوب سردي حديث تمثل في تعدد الأصوات كما في رواية (المراسيم والجنائز) مثلا ، إذ يتعرض الروائي إلى معاناة المثقفين من الكتاب و الصحافيين الذين أصبحوا هدفا لتلك الفتاوى و هو الأمر الذي نجده على لسان شخصيات الرواية [3]:

– حميدي ناصر: " لا أتحدث هنا عن الماضي البعيد جدا . ولكن عن تاريخنا القريب فقط . ذلك الذي ما يزال يسيرنا رجاله الموتى والأحياء حتى الآن.. ما يزال دكتاتوريوه يقودوننا نحو أنفاق مظلمة " .

– صالح بو عنتر : " بعد الاستقلال كنا نظن أن الأمور ستتحسن أنا لست من أنصار الرئيس الأول .. لكنني رفضت فكرة التغيير بالقوة.. ثم تعاطفت مع مشاريع الرئيس الثاني . كنت أرى فيها شيئا من الثقة والإخلاص .. لكن ليس إلى الحد الذي يدفعني إلى أن أكون صوتا له .. ثم جاء الرئيس الثالث . وكان علي معارضته من الألف حتى الياء..".

[1] أنظر : حميد لحمداني ، النقد الروائي والايدولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1990 ، ط : 01 ، ص : 33 .

[2] حميد لحمداني ، النقد الروائي والايدولوجيا ، ص : 33 .

[3] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 32 ، 75 ، 83 ، 45 .

فتبدى الخطاب الإيديولوجي على لسان الراوي (ب) " – لو تحاوروا قليلا .. لو تنازلوا قليلا.. لو تفاهموا قليلا.. لما حدث كل هذا الشيء..

المصالح كبيرة .. ولا أحد يحب التفريط في شيء..

ما ذنبنا نحن .. حتى نرث هذه الصراعات القديمة ، الجديدة ..

ذنبنا أننا ولدنا على هذه الأرض .. وأنه يجب أن نقبل بالحتمية والواقع .. و أن نكف عن الاحتجاج الرومانسي الذي مارسناه في الجامعة وأن نتساءل من جديد .. عن الخلاص والحرية ..". فالكاتب الجزائري لا يرى في " تلك النهاية السعيدة الاستقلال إلا ولادة شقاء من نوع جديد ، ليس شقاء متعلقا بمحاربة المستعمر على واجهة الصراع المباشر و لكنه شقاء متعلق ، أولا بطبيعة اللحظة التاريخية و ما آل إليه النضال ضد المستعمر ، من خيبة و خواء بالنسبة لبعض الشرائح الاجتماعية ، و ثانيا ، إنه شقاء متعلق بطبيعة العلاقة الجديدة التي أصبحت تربط الإنسان المغربي مع الغرب كحضارة متقدمة و متطورة" [1] .

الرواية الحداثية و البطل تواجه الإيديولوجية الحاكمة ، دائما بمناقشة خيار الانسحاب ، و الهرب ، و في الأخير يبقى خيار سرد الشهادة ، بخيبة و يأس ، تختفي وراء أسلوب الاستبطان ، كخيار الاستقالة المعلقة في المقطع التالي : " فلكل صحيفة

[1] حميد لحمداني ، الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي ، ص : 275 .

ممولوها من كافة الاتجاهات وهي لا تعمل بنزاهة و استقلالية كما تدعي وإنما بأوامر رجال معينين سواء أصحاب مال أو سلطة الأمر الذي كان يفضي دائما إلى واحدية الخطاب رغم تعددية العناوين والمسميات .." و يأتي في الإطار نفسه أيضا " لكن أنا أيضا عندي خطوطي الحمراء التي لا أتعداها وأظل بعيدا عن نقدها وعندما أفعل ذلك فإن تنديدات المسئولين الكبار تصلني عن الفور عبر الهاتف أو الفاكس . فلم أكن أبالي كثيرا بذلك وكنت في كل مرة أنتظر عملية طردي التي إن تأخرت اليوم فلن تتأخر غدا .. وكانت استقالتي أيضا محضرة من طرفي "[1] .

إن تتبعنا النص لوجدنا هذا النوع من الأفكار يسيطر على النص ، سواء بصورة حكي رأي أو تبادل حوار بين الشخصيات .لأنه برأي يمنى العيد التجريب بالكتابة هي موقف كتابة : " فلئن كانت المفارقة هي قانون العلاقة بين الكلمات و الأشياء إن هذه المفارقة تطرح على الكتابة ، في زمن تغيّرات التاريخ الكبرى ، ضرورة انتشال ذاتها بما يعادل ولادة جديدة لها ، ولادة قادرة على استنطاق التاريخ و حقيقته في لحظة دماره –و تواصل الكاتبة – بحكم تراجع العامل الاقتصادي الذي تضاعف الحروب تراجعه ، تغدو الثقافة

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 46 .

– و للأدب مساحة واسعة – مرجعا معرفيا أوليا به نقرأ ، دلالات الواقعي لنكتشف مجددا ذواتنا " [1] .

وفي الرواية التسعينية دخلت مصطلحات سياسية إلى خطاب الرواية ، كونها بنى سوسيونصية ، مرجعها استناد الرواية الجزائرية في هذه الفترة للواقع الوطني والدولي قبل كل شيء : النضال الثوري ، وحزب يساري ، بيروقراطية ، ديمقراطية ، المعارضة ، والسلطة ، و الأحزاب ، و الحزب الواحد و..، كما اجتاحت الرواية عبارات الشعارات المنتشرة .

ومثل رواية (المراسيم والجنائز) تأتي رواية (أرخبيل الذباب) [2] لتحاور هذا الخطاب، والذي إن رجعنا إلى فترة التسعينات وما بعدها وجدنا هذا الخطاب يُتداول في كل ركن وصوب من الجزائر ، فالفرد حينها التفت إلى ما غاب عنه دهرا من أمور الدولة و رواية (أشجار القيامة) تطرح الأمر عينه عبر تواضع مع القارئ على بناء هيكل تخييلي للواقع، حيث ابتعاد النص عن المرجعية الزمنية و المرجعية المكانية ، فيصبح النص يحيل على أي مكان يخطر في بال القارئ . فتجسد الرواية الجزائرية " الخيبة و فقدان الانسجام و طغيان اللاتوافق الفكري و الاجتماعي ، محاولة تبرير ذلك تارة باللاتوافق

[1] يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية) ، دار الفارابي ، بيروت (لبنان) ، 2011 ، ط : 01 ، ص : 32 .

[2] أنظر : دراسة رواية أرخبيل الذباب بمقال للدكتور وذناني بوداود ، (الخطاب الروائي الجزائري بين الجمالية الفنية و الارغامات و الأديولوجية) ، مقال بمجلة الآداب واللغات ، تصدر عن جامعة الأغواط (الجزائر) ، عدد 08 ، جوان 2011 ، ص : 67 . 80 .

الضمني (المرجعية التاريخية) وتارة أخرى ، بانعدام الانسجام مع الآخر ، الفكر و التوجه المستقبل ، الذي يجب الاقتداء فيه بالآخر ، و هذا الآخر يبدو غير واضح المعالم تماما ، و كذلك غير منسجم كبنية و كرؤية استشرافية " [1] .

2 - 6 - التابوهات في الرواية الجزائرية :

تميزت الكتابات الجديدة بالتركيز على الذات وتصوير الأحاسيس والمشاعر لدى المبدع، وتميزت الكتابة الجديدة أيضا بالتمرد على ما من شأنه أن يقيد حرية الأديب أو المبدع في الكتابة ، ومما تجلى عبره ذلك فعالية تعرية وتفكيك ومقاومة المقدس (التابو) بأشكاله كافة : السياسي والديني والاجتماعي ، لأن " الرواية كنوع أدبي هو الأكثر مواءمة لقول ما لا يُسمح بقوله في ظل النظم الشمولية ، و الدكتاتوريات الحاكمة ، و الرقابة المقوننة ، و التعسف ، و الحرمان . ذلك أن عالم الرواية تخييل ، و أسلوبها قناع، و لغتها مراوغة ومجاز " [2] .

بسبب المجاوزة للمحظور تعرضت الكثير من الروايات للمصادرة بفعل الرقيب السياسي أو الديني أو الاجتماعي أو الثلاثة معا ، ومن أمثلة ذلك رواية الحبيب السائح (زمن النمرود) 1985 ، التي لوحقت من الرقيب السياسي الجزائري ، فأمرت وزارة الثقافة

[1] إبراهيم عباس ، الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي) ، دار الرائد للكتاب ، الجزائر ، 2005 ، ط : 01 ، ص : 119 .

[2] يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية) ، ص : 258 .

بسحبها من المكتبات وإعدام نسخها ، بسبب خرق الصمت المحظور سياسيا خاصة وأخلاقيا ولغويا عامة ، بتعبير السائح نفسه الذي اضطر إلى إبقاء روايته الثانية (الخيانة) طي المخطوط بعد التحفظ على نشرها بسبب خطورة موضوعها الذي يمس الثوابت [1].

السياسة والجنس والدين تمثل الثالوث الذي لطالما حرمت الأقوال فيه ليبقى مسكوتا عنه، لكن الرواية الحديثة جاءت لتكسير القيود فأدرجته من المواضيع المسوغ الحديث فيها، في نبرة صوت يصرخ في وجه الظلم أو الأيديولوجية الذي تتقنَّع بهذه الأقنعة، وجعلها أداة ممارسة القيود على المرأة والرجل على حد سواء مع ضرر المرأة المضاعف ، والرواية الجزائرية تناولت المواضيع الثلاث بفضح دلالي وتعبير جمالي أضفى على السرد واقعية جمالية ، وقفت في وجه السلطة وتقاليد المجتمع التعسفية .

أ – **الانتحار :**

وهو طلب الموت والبحث عن سبله ، ليقوم الشخص بتطبيق فعل القتل على نفسه، و هو عند إيريك فروم " نتيجة مرشحة عند المغترب ذاتيا ، تنبع من سيطرة عاملي الرتابة و الملل ، اللذين يطبعان أسلوب حياته ، مما يشعره بأن الحياة لا تستحق أن تعاش أكثر من ذلك " [2] ، وهو من الناحية الدينية – الإسلام دين المجتمع الجزائري – أعلى مراتب

[1] نضال صالح ، طائر الخيال مازال عاجزا (الرواية العربية في مواجهة معوقات التقدم) ، صحيفة العرب الأسبوعي ، 9 . 10 . 2010 ، نقد ، ص : 20 .

[2] أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 83 .

الخطيئة، وقد توعد الله كل من قتل نفسا ولو كانت نفسه بالنَّار دون حساب، كما أن المنتحر في الإسلام لا يُصلَّى عليه ، ويشيع في المجتمع نبذ الحديث عن هذا الشخص ولو بذكر اسمه في بعض الأوساط الجزائرية .

ولكنه في الرواية الجزائرية الحديثة جاء في سياق الخيارات المطروحة ، فالشخصية الرئيسية تجهر بكتابة الوصية معولة على الانتحار " قررت بعد أن شربت حتى صرت مخمورا أن أبعث لكل الجرائد الوطنية والدولية ووكالات الأنباء والقنوات المسموعة والمرئية رسالة أعلن فيها خبر انتحار الكاتب (س) ، ومثلها في رواية(المراسيم) ، كما يطرح الانتحار كموضوع للنقاش ويطرح في قائمة الحلول في بعض نقاشات الشخصيات المثقفة ، كما تصف الرواية من يقوم به بالشجاعة : " لعل الوحيدة التي حافظت على تلك الشجاعة والفتوة الداخلية هي وردة قاسي .. عندما عرفت أنها لم تعد قادرة على الكذب المرير الذي مارسته مع نفسها . ماتت ..قتلت روحها من غير ندم ..جميعنا تمنينا لو امتلكنا شجاعتها .. ولكن كل واحد كان يجد التبريرات الكافية للقول بأنها فشلت أو خدعت روحها للمرة الثانية .." [1]، كما توصَّل الشاعر أحمد عبد القادر إلى كتابة وصيته. كذلك الكاتب (س) بطل رواية (أرخبيل الذباب) كتب وصيته ، وقام بفعل الانتحار في آخر أفعاله .

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 88 .

يطرح الانتحار كموقف يرمز للعجز عن فهم ما يدور بالوطن من فورة للدماء ، وأكل القوي للضعيف ، كما " يرمز إلى مشروع فئة من المثقفين كانت تحلم أكثر من أنها تعيش الواقع ، فالمشروع الأيديولوجي الفاشل يؤدي حتما إلى نتائج فاشلة ، و هو ما انعكس من خلال تصرفات شخصيات الرواية " [1] .

ب – الجنس :

دخل على الرواية التجريبية مواضيع كانت في زمن مضى في عرف الممنوع على الأدب ، زمن حرق الروايات الأولى و رفضها لأنها تخل بالأخلاق ، أما الرواية التسعينية فهي رواية الكشف الممتع عن أبعاد الشخصية في ثرائها المعقد المستبطَن ، و ذاتها الحائرة في تأويل مشاعرها و معرفة حقيقتها .

تقول شخصية فيروز في مرحلة قبل الزواج : " هل تتذكر ذلك اليوم الذي تحدثنا فيه طويلا ونحن نمارس الحب ليلا .. قلت لك :

– هل يمكنني أن أطمئن إليك ..

فأجبتني بنظرات بلهاء :

[1] وذناني بوداود ، (الخطاب الروائي الجزائري بين الجمالية الفنية والارغامات و الأديولوجية) ، مقال بمجلة الآداب واللغات ، ص : 73 .

- ماذا .. تطمئنين إلي .. هل يمكنك فعل ذلك ؟ ..". فهي تتكلم عن الجنس بدون مراعاة لقيمته الممتدة عبر الدين والمجتمع ، ثم تتكلم وتتساءل عن إمكانية الاطمئنان لهذا الرجل . ويظهر هذا النوع من التجاهل للدين أيضا في تحاورهما عن وردة قاسي وما تفعله فهي تعاشر جنسيا رجلا أجنبيا في علاقة ليست معروفة النهاية [1] .
- وفي مكان آخر من السرد يأتي الحوار : " – وأنتما ..ألن تتزوجا بعد ..

[ ] ثم قلت أنت : – ليس مهما الزواج .. إنما المهم هو الحب ..

ثم أفقت وأنت تحدق في : – أليس كذلك يا فيروز ..؟

فأجبت بالإيجاب .." [2] .يتنازع الذات " البوح و الحياة من جهة ، و بين التقاليد و قيودها الغافلة عن عالم الدواخل من جهة ثانية ، هنا يفارق الفني ، في ارتقائه ، المرجعي : ففي حين يعيد الواقع المرجعي في عالمنا العربي إنتاج قوانين ديمومته و تكراره محيلا بذلك على النظم و سياستها ، يسعى الفني إلى تحرره من قيود التبعية و المحاكاة التي حكمت بداياته محيلا بذلك على فرديته و فرادته " [3] .

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 53 . 54 .
[2] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز، ص : 57 .
[3] يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية) ، ص : 244 .

في المقطع التالي وكأن فن الرواية هو الذي يجيب على السؤال بدل الشخصية، لأنه فن تمرد لإعلاء كلمة الحرية : " وقلت((بأن الزواج هو عدو كل مبادئي التي أؤمن بها .. أفضل أن أعيش معك كل تجارب العشق المجنونة والغريبة على أن ندخل في عمليات الامتثال لسلطة هذا المجتمع الغبي والتافه .. الذي يجعل من الزواج مؤسسة للتفريخ والإنجاب ضحكت من كلامي لحظتها .. لكن عرفت من نظراتك . أن تعاسة غزتهما فجأة.)) [1] .

جاء في إطار الحديث عن العلاقة نفسها بلغة بعيدة عن الفضاضة – التي لجأت إليها بعض الروايات – في أسلوب تلميحي: " هذه اللقطة شاهدتها في فيلم (x) .. مارسنا كل اللقطات التي شاهدها في أفلام (x) . ثم قال ضاحكا وهو يرفع كأس الويسكي إلى فوق (في نخب الذين وافقوا على تقنين البارابول) ثم انفجر ضاحكا .."[2] ويستمر هذا الفضح للمسكوت عنه لآخر الصفحة ، و هو يحيل على منتهزي الجزائر الذين سلبوا أموالها وهي تنزف ، وراحوا يلهون بها على الطريقة الغربية ، لأن شخصية وردة (الرمز) فتاة عانت الفقر، الذي زاد من ترسيخ نزول المرتبة بتواطؤ مع التقاليد المجحفة، و هذا الرجل الانتهازي الذي تتضخم أمواله ، و من ثم لعبه بالإنسان الذي صار من بين الأشياء ، لأن الغلبة للمادة (المال) و هو مال الثورة المغتصبة ، حيث أشار السرد إلى علاقة الرجل بالغرب و المصدر المجهول لأمواله ، يشير و يتماهى مع

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 91 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 60 .

مسببي أزمة الجزائر في حاضر السرد ، فتشتت القيم والأخلاق الدينية والوطنية والقومية ، وصار رمز الغرب (البارابول) في عقر دارنا الجزائر .

يرى علاء عبد الهادي أن كتابة الجسد تعرِّي " مبادئ التستر الاجتماعي، وآليات الكبت الذي يمارسها لصالح الجموع ، لا تهتم بأفراده بل تهتم باستمرارية المجتمع ونظامه هذا التمزق الداخلي الذي تشف عنه العلاقة بين الغريزي في أعتق صوره من جهة وهذا العالم المبني ومعماره الخارجي من جهة أخرى ، كتابة كهذه عديمة بالضرورة وهي تعليق الجسد مسبارا ومدبرا لاختبار الوجود ، وأداة وحيدة لثقة تمنحها لنا خبرة شخصية ما ، ربما تجد مكانا لها عند التداول النصي ، حين تتحول إلى جسد كتابي يمارس عهره هو الآخر مثلما يمارس زواله السريع ، وكأنه يشي بمصالحته مع واقعه بل ومماثلته في بعض وجوهه ، هو الوجه الآخر المتلبس في هذا الأدب " [1].

جـ – الخمر :

ونقصد به هنا الضرر بالنفس والضرر الديني ، ضرر تمارسه الشخصية على نفسها من أجل الحصول على انتشاء لوقت محدد ، يذهب من جراءه العقل شطحا في مملكة سعيدة يملأها الوهم والخيال ، حتى يصير الشخص حرا من العقل الذي قوض نومه ، وهكذا تشيع ظاهرة السكر في البيئة التي ترفضها الذات ، فتحاول الفرار منها ولو إلى

[1] علاء عبد الهادي ، خبرات الجسد الحميمة ، مجلة أبواب ، ص : 187 .188 . نقلا عن : علي محمد المومني ، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار اليازوري ، الأردن ، 2009 ، ط : 01 ، ص : 110

الخيال ، فيتناول الشخص مشروبات أو حبوبا أو يدخن حشيشا أو يدخن من المنتجات الأقل درجة من التحريم حيث تقبلها بعض المجتمعات كبلد الجزائر مع انتشار أكشاك السجائر و أنواعها وما إلى ذلك .

نجد في النص الروائي الجزائري هذا العنصر حاضرا ، فبطل رواية (المراسيم و الجنائز) وجميع الشخصيات تتحاور وتلتقي في خمارات ، وهي تتحاور في مواضيع البلد تكون في حالة سكر ، وتعطي نفسها كل الأهلية في الكلام المعقلن ، وهذا هتك آخر لمحرم ديني ثم محرم اجتماعي وهو تحريم الخمر ، والنصوص القرآنية معروفة للجميع، فهي كالمسلمة في المجتمع الجزائري بكل فئاته ، هذا الهتك خَوَّل للشخصية حرية أكثر لكلامها في محضور سياسي ممنوع أشد المنع ، فالسلطة لن تبحث عن متمرديها في خمارات ، ولن تستطيع توجيه الاتهام لسكران ، كما أنه لن يضيرها ذلك. وقد ظهرت جرأة الراوي في " قررت بعد أن شربت حتى صرت مخمورا أن أبعث لكل الجرائد الوطنية والدولية..." .

بتتبعنا هذه الظاهرة في النصوص الروائية كمتن (المراسيم والجنائز) و(أرخبيل الذباب) وجدناها تملأ السرد مساحة ودلالة ، تنقسم بين مضمون مقصود لذاته ليتحمل إيديولوجية خاصة يحملها إياها الكاتب ، و دلالة تقنية أسلوبية جمالية تنشطر إلى دلالة المكان الذي يكتسب ميوعة و ضبابية في رواية (المراسيم) ، عدا هذه الأمكنة التي اختصت بالاهتمام الذي وصل حد الظاهرة الإحصائية ، فنجد الخمارات التي تزورها

شخصيات الرواية في عددها تتجاور صاحبتها المضادة وهي المقاهي ، أما في رواية (أرخبيل الذباب) فقد كان أمر الشرب مرتبط بالشخص ارتباط حيا ، أما في رواية (أشجار القيامة) فقد أصبح البيت هو مكان تعاطي هذه الممنوعات وليس أي بيت ، إنه بيت المكافح والمنابر عن حق الجميع ، كما تنشطر التقنية إلى جمالية الموضوع كتعداد مسميات المشروب ، ومعه أيضا ذكر المسميات الإشهارية للسجائر ، هذه الأخيرة – السجائر– التي نجد مسمياتها تقتحم باكتساح صفحات رواية (أرخبيل الذباب).

الأمكنة : مقهى " ريجينيا " بباب عزون ، ومقهى " سان إكزوبيري "، ومقهى الفصول الأربعة ، و مقهى لابلاسات بساحة الشهداء .

– بار النجمة السابعة، ومن المسميات : البيرة الهولاندية ، الروم الايطالي ، سجائر النسيم ، سجائر الهوقار، الحشيشة .

و عن المعاني التي يضفيها فعل تدخين الشخصية أو سكرها ، خاصة و أنه فعل ارتبط بالحوار السياسي ، أو حوار موضوعه تردي الأوضاع تذكر أميرة الزهراني دلالة الاغتراب التي يشعر بها و يعيشها الإنسان في محيطه ، حيث التدخين " عند المغترب المتنكر ، المتعاطي للأقنعة لمقاومة الشعور بالتمزق ما بين الذات المزيفة حاضرا ، و الذات الحقيقية الجوهرية ماضيا ، يأتي لحرق تلك المسافة الشاسعة التي تفصل بينهما ،

و العيش على الرماد ، رماد الماضي الجميل" [1]، فالذات التي تحس الاغتراب تبحث عن حل يذهب هذا الشعور البغيض ، فتلجأ إلى التدخين أو السكر ، و لكن الذي يحدث هو أن غياب الوعي يخرج و يحرر المكبوت من مكامنه ، و هكذا السكر و التدخين في الشخصية الروائية تقنية من تقنيات تستثير اللاوعي فتسيل بالتداعيات و المونولوج و مناجاة النفس ، و هو كتقنية لغوية مبنية على المفارقة توصل القارئ للمعنى ، عن طريق "نبرة الإقبال على الانغماس في الملذات بحس ملئ بالغثيان " [2] .

د – السياسة :

تتعرض الرواية الجزائرية لنقد النظام المسير للبلاد بجرأة ، أطلقتها أحداث التسعينات في الجزائر ، و لم لا تفتح الرواية كفن سؤال ذراعيها للذي حضر الكلام فيه لسنوات ، فتطرح الرواية تقنية الحوار الصحفي تمويها وإيهاما بواقعية الخطاب ، فتتحاور شخصيات مثقفة (أنتلجنسيا) في مواضيع : الرئيس السابق ، الانتخابات ، الحزب الحاكم ، تعدد الأحزاب ، المعارضة ، الثورة ، و غيرها من الأيديولوجيات التي استولت على البلاد بعد نجاح ثورة التحرير ، فساءلت الرواية الحاضر بلغة التاريخ ، و لغة تعدد الرواة ، و لغة المونولوج ، و لغة الكوابيس و الهلوسات ، في لغة أنا المتكلم .

[1] أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 102 .

[2] نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية والتطبيق ، ص : 218 .

رواية (المراسيم و الجنائز) أحسن مثال نقتبس منه : " أنا أعتقد بأن الكتابة عندما لا تكون حرة ونزيهة فهي جريمة . في حق الناس والكاتب نفسه ... أنا لا أحب أن أكتب من أجل الرئيس الفلاني أو المذهب السياسي المعتمد رسميا . أو ما هو مطلوب مني كتابته . لا أحب التغني بالأمجاد والأموات...أحب الكتابة عن الأحياء وقول مواقفي بكل نزاهة."[1] . فتطرح الرواية الجزائرية بُعد حرية الكتابة في بلد تسييج الحرية و تكميم الأفواه ، على لسان الصحافي ، لأن " النصوص المنتجة في زمن الحرب ، تعبّر عن جديد الكتابة في الصياغة و اللغة و نمط البناء ، و جديد الكتابة هذه ينطوي على موقف نقدي غير مباشر ، أو غير خطابي و عظي ، بل هو موقف منسوج بنائيا ضد الحرب و في سياق مشهدها التدميري . و لئن كان هذا الجديد قائما ، و بشكل أساسي على توليد الدلالة النقدية بآليات الصياغة نفسها ، فإن هذا يجعلنا نرى هذه الكتابة كفعل قابل للتأويل و النقد و الاختلاف ، أي كفعل عليه أن يتشكل ، باستمرار ، في جدل العلاقة التاريخية بين المتخيل و الواقع ، فلا تستمر الكتابة معزولة على مستواها ، منغلقة على جماليتها تكررها و تقدّسها " [2].

" ... كما ترى أنا أيضا مجاهدة . ولا أثبت ذلك بشهادة. [ ] لم يكن عندي رغبة في دخول عالم القنوات الرسمية حيث الزيف والنفاق والتجارة بكل شيء"[3] وجاء أيضا على

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 23 .

[2] يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيّل و بنيته الفنية) ، ص : 34 .

[3] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 25 .

لسان مدير تحرير الصحيفة التي يعمل بها (ب) في أسلوب سخرية " – حوار مع الكاتب الكبير ... هل تعرف بأنه في زمن الحزب الواحد كان لصا .. وجاسوسا وكاتب تقارير .. ثم الآن يتحدث عن الديمقراطية والحرية .. أنا لست مثقفا مثلك ولكن أعرف هؤلاء الناس جيدا .. لقد عشت معهم في هذا البلد وأكلنا من نفس القصعة .. [ ] تنرفزت ساعتها وصرخت : من يؤسس لتقاليد الصمت في بلادنا ..؟؟ – لا أحد يا بني هذه هي

اللعبة .. – لعبة من ؟ وضد من ؟

– اللعبة التي يمارسها الجميع .. اللص لا يسرق اللص .. "[1]

تطرح سخرية القدر على لسان المونولوج ، لأن كتابة رواية هي الحل المتبقي لنقل انهزام الذات (المثقف) الفارس المنابر الذي جمع كل أنواع المثقفين سلبي أو ايجابي على حد سواء :" أشعر أن لا أمل هنا ، الحزب لن يترك السلطة والناس لم تعد تقدر على تحمل ظروف المعيشة .. وكل شيء يتداخل مع بعضه حتى يصعب الفرز من هو مؤهل حقا ليكون مصدر للثقة .. حتى تلك المعارضات السرية فهي تشبه الفئران حقا ما أن تغادر جحورها حتى تتبكّم ، لا تقوى على فعل شيء ، الجامعة صارت حقلا للتلاعبات كلها . الكل يريد أن يملك قطعة في ذلك الفضاء وصراعات مستمرة البارحة

[1] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 46 .

قتل شاب فقط في المطعم الجامعي تصور أصبح شهيد الخمر وشهيد الإسلاميين وحتى شهيد القضية الأمازيغية .. إلى .. الكل تبناه ونسي قتله الفظيع ذاك .."[1] .

وكحوصلة لهذا الطرح نرى الكاتب الجزائري استغل هذه التابوهات أحسن استغلال ، وقد قوبلت في أغلبها بالسبب الذي أدى إليها ، فالانتحار من الناحية الجمالية لأدل على نبرة الرفض لما كان يحدث في الجزائر في فترة التسعينات، حيث آلة الأصوليين القاتلة أو المقتلة ، وآلة ذوي السلطة التي كانت تقتل بشكل آخر ، بتغريب الكلمة ، واستغلال البلاد وسياسة التهجير .وهذه السلطة هي التي دعت إلى استعمال الخمارة ، كمكان حر للكلام حيث لا حرج على المخمور حتى يصحو ، ومثله تكريس الجنس كعلاقة غير شرعية ، كردة فعل على تقاليد المجتمع التي راحت تقيد الفرد في ظل الحكم المادي ، فعلى الشاب حتى يتزوج أن يملك ثروة ، وحتى الزواج تعلق عليه الآمال فهو مشروع عليه أن يدر الأموال وينتشل المرأة من غياهب الفقر، ويجيء في الرواية الجزائرية أن ملك الثروة والسلطة حسم من قبل ، أي بعد الاستقلال حيث انقسم المجتمع إلى مدقع الفقر لا مفر له منه وغني لا نزول له عن مصطبته .

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 125 . 126 .

2 . 7 . حرية التعبير (ممارسة الكتابة) :

الرواية العربية في التسعينات * احتكمت إلى موضوع واحد . على الأغلب . تؤطر من خلاله القضايا التي تعالجها ، و هو حرية التعبير ، فينتشر في المتن الروائي " القول بحرية التعبير عن الكاتب كشخصية روائية . روائيا كان أم صحافيا أم شاعرا أم .. . و عن الرقابة السياسية و الاجتماعية ، و عن الرقابة النقدية . الفنية . الأقل حضورا " [1] .

تعد الروايات الجزائرية في فترة التسعينات من الروايات التي طبعها هذا الموضوع، فاكتسحت جميع صفحاتها أحداث تهميش الكلمة و إسكات الصوت و تغييب الرأي و محاصرة الصحافة ، فعالجت الرواية موضوع الأزمة في الجزائر وجسدته الرواية في شخصيات كلها مثقفة ، كما أنها شخصيات قلت أو تعددت هي شخصيات لنمط واحد ، وهو المثقف الكاتب الروائي كشخصية الراوي في المراسيم و الجنائز و جميع أصدقاءه ، و شخصية المثقف حسيسن في حارسة الظلال و شخصية الأجنبي الذي يستقبله و هو صحفي إسباني ، و شخصية الشاعر في رواية (الشمعة و الدهاليز) ، و شخصية كاتب السيرة الذاتية في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) ، و تطرح الرواية الجزائرية

* يقوم الناقد نبيل سليمان بحشد روايات عربية منها واحد و عشرين رواية نشرت بين سنتي 1990 و2005 ، و من بينها ست روايات جزائرية ، تناولت موضوع حرية التعبير و الرقيب النقدي و الاجتماعي و السياسي ، و غلب على رواة هذه الروايات مهنة الصحافي أو الصحفية ، و من زاوية حرية التعبير . نبيل سليمان ، (الرواية العربية و المجتمع المدني) ص : 219 و ما يليها .

[1] نبيل سليمان ، الرواية العربية و المجتمع المدني ، ص : 219 .

شخصية الأستاذ الجامعي و شخصية المناضل السياسي ، و غيرها من الوظائف يذكرها الشريف حبيلة في دراسته [1].

حوربت كلمة هذه النخبة المثقفة بآلة واحدة وهي موت الكتابة و موت الكلمة ، سواء بتهميش الكتابات بعدم نشرها ، كتهميش الكاتبة رحمة التي حفظت الدرس بعد ثلاث سنوات سجن ، ولمّا تمنّت وصول كتاباتها بعد مماتها ، في اعترافها للصحفي (ب) ، ماتت حرقا هي وكتاباتها، وظهر في السرد قرار عدم نشر الرواية الأولى لحميدي ناصر، ثم اتهامه بالجنون فور كتابة روايته الموالية ، وظهر عدم نجاح كتابة فيروز ".. لم أنجح طبعا منذ متى كانت الكتابة تغير شيئا "

و في رواية (أشجار القيامة) تنطلق الرواية من السخرية :" و ربما لو ذهبت بعيدا فسأفسر عدم كلامهم معي أنهم قادرون على الوصول إلى كل ما يدور في رأسي . و لابد أن يكون الطبيب جعفر منهم . هذا ليس مستبعدا ، و لا غريبا ، " لقد صدقت دائما روايات وليام بورغس الهذيانية عنهم ، و كان لرواية (ضفاف البربرية) لنورمان مايلر تأثيرا خاصا علي " ، الآن هم يدرسون شخصي من الداخل " ، الشخصية في المتن الروائي الجزائري تعيش محاصرة الأفكار ، تشعر بالمطاردة و مصادرة الرأي .

[1] أنظر : الشريف حبيلة ، الرواية و العنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) ، ص : 121 .

ويلجأ الروائي الجزائري إلى تصوير الواقع ، و أحداثه بتفصيل تاريخي أحيانا فيدرجه ضمن التخييل في الرواية ، يعرض سيرة الصحافة و الوضع السياسي في البلاد : " – هل سمعتم بالكارثة التي وقعت ؟

– لقد أغلقوا خمس صحف مستقلة دفعة واحدة ..إنني خائف على مصير الديمقراطية وحرية التعبير في هذا البلد .. ظننا أن أكتوبر سيحررنا من سنوات الحزب الواحد .. فإذا بجوان يعيدنا إلى نفس الأزمة .. نفس المسار " [1] .

و بأسلوب ساخر مرير يتعرض واسيني الأعرج في روايته (حارسة الظلال) إلى القضية : " لا شيء الآن يزعجني بعد عملية البتر القسري لعضوين زائدين ، فائضين عن الحواس : العضلة اللسانية والعضو التناسلي ، يحق لي الآن أن أفتخر فقد استؤصل الضرر المركزي وأصبحت رجلا صالحا ومواطنا نموذجيا " [2] . وفي العضوين رمز للكلمة ورمز للإنجاب والخصب والنمو، ولم تعد الجزائر في الرواية مكانا لهما .

كما ظهرت حرية التعبير على امتداد السرد في رواية (أرخبيل الذباب) : " إنس أن هذه الأرض الصغيرة هي منبتك .. انس ذلك .. فنحن نسير في اتجاه الوحدة الكبرى كلها .. سيلعنك التاريخ إن أنت فرطت للحظة واحدة في مثل هذا الكنز .. هناك ستكتب ما أردت وبالطريقة التي تحب .. ستكتب .. تكتب حتى النهاية .. حتى تصبح الكتابة مثل

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 56 .

[2] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 13 .

لحمك ودمك .. هنا لن تقدر على كتابة أي حرف " [1] ، فالكاتب صار يحلم بوجود الحرية في التعبير في البلاد الأجنبية ، بعد انتفاءها في بلده .

و فضيلة الفاروق في رواية (مزاج مراهقة) تطرح الوضع الدرامي الذي تعيشه الشخصيات ، وهي تشتغل بالصحافة ، و الخطر الذي يداهمهم كل يوم من جراء التهديدات و أخبار القتل التي تصلهم ، وفي الأخير تنتصر الآلة المدمرة بمحاولة اغتيال يوسف عبد الجليل مدير الجريدة ، والذي يهاجر إلى مصر ليعيش هناك ، فتبقى حرية الكلمة معلقة بمصير مجهول .

2 . 8 . المنفى والاغتراب [*]:

الاغتراب في الرواية يظهر بأنواعه : الاغتراب بين الأشخاص ، و الاغتراب في المكان ، والاغتراب في الفكر ، وأخيرا الاغتراب في المعاملة ليصبح تغريبا .

---

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 23 .

[*] **الاغتراب في إطار الخلق الإبداعي** : الاغتراب هو عشق التجديد ، تغريب المتلقي و إبقاؤه منفصلا حيث لا يحدث الاندماج الانفعالي بالنص ، الاغتراب عن الذات لحظة تشكيلها صورة للعالم ، نقد للآخر الذي يعيش خارج الجلد ، يجعل شيئا ما ملكا للآخر ، انعكاس لزيادة الوعي على السلوك و الهيئة ، شعور بخلل ما .. نقص في المغترب يقابله اكتفاء أو زيادة في الآخر ، أو زيادة في المغترب يقابلها نقص في الآخر ، الاغتراب أسئلة غامضة بلا أجوبة ، الاغتراب طغيان الحرية على منظومة استيعاب المبدع ، فقدان الحرية نتيجة القناعات الفيزيقية أو الميتافيزيقية ، الجمالية و الميتاجمالية ، خوف من الموت أو رغبة فيه ، نهم للحياة أو زهد فيها .

أنظر : عبد الإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية (الحداثة و تحليل النص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1999 ، ط : 01 ، ص : 300 . نقلا : عن مراجع أجنبية و أخرى عربية تفوق العشرة مراجع .

أولا ما نلحظه في هذه الحياة المصغرة (الرواية) غياب ما اصطلح عليه بالألفاظ الدالة على القرابة كأم و أب و أخ و أخت , و زوجة ، وقد لحظنا ذلك في روايات ك– : رواية الشمعة والدهاليز ورواية حارسة الظلال ورواية المراسيم والجنائز ورواية أرخبيل الذباب ورواية أشجار القيامة ...

وجدت لفظتي أب و أم في المتن الروائي الجزائري الذي ندرسه ، رمزا يمور بعنفوان المنفى فأم (ب) صفعته ليسكت ويواظب على ذلك لأنه حاول أن يفهم : " إذن الله بـ...

هذه المرة لم تتركني أكمل الكلمة لطمتني على خدي.. ناهرة إياي بصوتها الرقيق!..

لا تسب خالقك حتى لا تدخل جهنم ...

وحتى لا أدخل جهنم كففت عن طرح الأسئلة "[1].

روايات كثيرة لم تطرق مواضيع تعلقت بالزوجة و الأولاد * ، وتبرز رواية (المراسيم و الجنائز) لبشير مفتي مبنية علي تتبع خيط التشويق من خلال علاقة الراوي بالشخصية فيروز ، أما مشاريعه للزواج كانت غامضة: " نعم هكذا فجأة ، إنها المرأة التي تناسبني . كيف قدرت ذلك ؟ أنها تناسبني بالفعل! هذا ما لم أجد له أي تبرير . كل ما هنالك

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 20 .

* ظهرت رواية حارسة الظلال لواسيني الاعرج و أرخبيل الذباب و أشجار القيامة لبشير مفتي و رواية الشمعة و الدهاليز و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي روايات تروي سيرة الفرد .

حالة الفراغ . وربما الانتظار الذي طال" [1]، وأما عن رأيه في الزواج بها: " كلا على الإطلاق كنت أود الزواج بك ، لم تكن هنا المشكلة.. الزواج هو شيء تمنيته باستمرار ، ورغبت في الاستقرار والهدوء ، النضج والتفكير الإيجابي في المستقبل ، لكن ما لم أرغب فيه هو نوعية الزواج ، عائلتك كانت بالنسبة لي طبقة بعيدة عني ، تعيشون في برج عاجي .. لقد أخبرتك مرة بأن قصر عمك ببوزريعة أصابني بالغثيان ." [2]إنه غثيان تمرد بطل رواية سارتر ، لأن " أبطال القصص المغتربين تواتيهم بإلحاح الرغبة بالغثيان ، و ما يصحب هذا الشعور من الإحساس بالصدأ ، و القذارة و المرارة ، لأن الغثيان عند الوجوديين هو اختناق يسببه ذلك الكشف للوجود " [3]، كما تطالعنا قضية الفقر و الطبقية و تأثيرها على الشخص و الأسرة ، فيبرز" الاغتراب في صورة تمرد على المكان و الزمان و الأهل و الوظيفة و هو ثمرة مرة لفقدان أشياء عزيزة لا تعوض من نحو الأم و الأب و الأصل و الحبيبة ..." [4] .

و في مظهر خلافي بارز تطالعنا عائلة الحاج منصور راوي رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) لإبراهيم سعدي ، عائلة تعددت بها الزوجات و هناك الزوجات المطلقة، و هناك أيضا الأم العزباء ، و غيرها من النساء ، حيث مثلت العلاقة بهن مفاصل لسرد الرواية ، و كانت علاقات سببها صدمة نفسية حدثت في طفولته ، سببها خيانة أمه

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 14 .

[2] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 74 .

[3] أنظر: أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 105 . 106 .

[4] عبد الإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية (الحداثة و تحليل النص) ، ص : 301 .

لأبيه، ثم قتل الأب للأم ، فنجد أن هذه العلاقة بالنساء لم تكن يوما مشروعه الذي أراده أو اختاره ، تظهر علاقة الجنس العبثية سخرية من علاقة الحب التي مثلت تقنية بني عليها القص التقليدي ، لأن فشل الحب بين الأب و الأم صرفه عن فكرة نجاح علاقة حب تربطه بامرأة ، فأصبح " البطل في مواجهة عنيفة ، آثر أن يترك الإجابات معلقة ، ليبحث عن تلهيات تصرفه عن الانتباه المزعج لحالته " [1] ، و كانت المرأة المتعددة حد النسيان تعكس اغترابا ، و بالتالي توصل هذه الرواية مدلول التشظي و الانقسام كغيرها من الروايات الأخرى .

استمرار الصراع الداخلي للشخصيات في الرواية الجزائرية التجريبية ، كثف فيها الشعور بالمنفى والاغتراب ، فصورته الرواية حتى صار هو مسرح الأحداث إن وجدت أحداث بالمعنى التقليدي ، كما صار البطل يحس أنه مراقب أو يتخيل ذلك : " بقيت ماكثا في البيت لا أبرحه إلا لشراء بعض الحاجيات الضرورية للعيش ، وطلبت من عائلتي أن لا تزورني . أو ما بقي منها بعد وفاة والدي . وأرسلت لأصدقائي أخبرهم أنني مراقب ، وأنهم مطالبون بعدم الاقتراب مني "[2] ، الأحداث في الرواية التجريبية تلخصت في الهرب من الواقع إلى داخل الذات متمثلا في الانطوائية.

[1] أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 75 .

[2] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 150 .

تظهر انطوائية بطل رواية (حارسة الظلال) الذي أصبح لا يخرج إلى الشارع أبدا، إلا ليمر من خلاله وهو في حالة رعب ملح ، وتمثلت أيضا انطوائيته في خوفه من عائلة الخضر التي تمثلت له بالإخطبوط العجيب ، له يد يتجسس بها وأخرى يبطش بها وأخرى يحضر بها اجتماعا لهيئة الأمم المتحدة[1] ، فالرواية كغيرها رواية اللامكان (لاستقرار)، فالبطل حسيسن مستشار وزارة الثقافة كان يعاني عدم الاستقرار ، فهو في ضيافة العجوز حنا ، وقد آل به المآل بالاعتزال التام حيث استقر بمنطقة نائية وبمفرده ، تؤانسه آلة راقنة قديمة : " الأفضل للجميع أن لا تسألوني عن مرارتي ولا عن المكان الذي أتواجد فيه الآن ولا عن اسمه " [2] .

نفس الانطوائية عانى منها بطل رواية (الشمعة والدهاليز) حيث فضل وقرر الشاعر التدهلز ، حتى لا يفهمه أحد لأنهم لم يفهموه " 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 " [3].

ونفس التقوقع عانى منه أو لجأ إليه الكاتب (ب) بطل رواية (المراسيم والجنائز) حيث كان ماشيا في الشوارع ، بدون وجهة إذا واجهته محنة : " لكن هذه بالذات هل

[1] واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، ص : 15 .
[2] واسيني الأعرج ، نفسه ، ص : 13 .
[3] الطاهر وطار ، الشمعة والدهاليز ، ص : 10 .

هي خطوط قدري حكاية حياتي ملخصة هنا . لا أدري . قلبي ينقبض أحيانا و تتزعزع ثقتي بنفسي ، و تنهار أشطار مني تسقط في بحيرات من اللعاب و الصابون الملوث بالدم ، رائحة كريهة تخطفني تسكرني و جوّ العذاب القاسي يتداخل مع تلافيف الروح .. لا أحاول التفكير أتجمد في مكاني أتحول إلى حلزون عنيد أصمت و أواصل عملية المراوغة لا مجال للهرب .. الموت هنا . هناك . الموت هو في كل مكان تنظر إليه أو تهرب منه ..." [1] . كما أن رائحة الجو كريهة كرائحة العفن في رواية الغثيان لسارتر .

نلحظ قصا حداثيا ، حيث يظهر فقدان الإنسان الإحساس بوحدة الحياة ، و عناصرها الخير و الحقيقة والجمال ، انفصلت عن بعضها و لم تعد عناصر توظف بهدف إظهار كمال الحياة أو نقصها ، إذ نجد " الذات في قص الحداثة رفضت الواقع ، و لم تعد تجد البديل الممكن ، و أصبحت تعاني من الاهتزاز ، و انعكس هذا على نحو قوي في محتوى القص و شكله ، فما إن تمسك الذات بالموضوع حتى تزحزحه إلى الترانسندنتالي [2] بعيدا عن تجربة الواقع . و بهذا تظل علاقة الذات بالموضوع في حالة اهتزاز دائم ، نتيجة للفجوة الكبيرة بين الترانسندنتالي و التجريبي" [3] .

خروج الشخصيات إلى الشارع كانت تلفه الضبابية والوحدة لسبب صار هو السمة المائزة لجزائر التسعين ، حيث تقتيل المثقفين والثقافة والمثقف (المدرس والصحفي

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 19 .

[2] **ترانسند نتالي** : ارتياد مستويات ما قبل الكلام ، و مستويات التفكير ذاتها .

[3] نبيلة إبراهيم ، فن القص (في النظرية و التطبيق) ، ص : 178 .

والطالب الجامعي...) فيقول الراوي " أتسلل خفية صباحا من بيتي بشارع بلكور الشعبي مطمئنا من حيث أن لا أحد يعلم طبيعة عملي ... فماذا سيفعلون لو قدر لهم أن يعرفوا بأن هذا الجار الخجول والمتواضع هو أستاذ جامعي وصحفي بإحدى الجرائد المستقلة "[1]. يتساءل القارئ أين عائلة هذا المثقف– شخصية رواية التسعين – ، فيلتمع جواب داخلي يقرأ بين السطور لقد ابتعد عنهم حتى يأمن عليهم من الظلال التي كانت تتبعه لأن " عيون القتلة خارج الباب تتربص بالضحية التي ستخرج من عزلتها التي طالت"[2].

والأمر نفسه مع الشخصيات الثانوية كالصحفية فيروز"تصلني رسائل من مكتبها أو منزلها.هي متنقلة كما تعلم.اليوم عند خالها،غدا عند زوج عمتها كل يوم في مكان"[3] ، فقد كانت تصلها رسائل التهديد يوميا ، فضلا عن المواضيع التي تحاول معالجتها في الصحيفة كانت تقف دون نقطة النهاية . حتى كان القرار الأخير وسافرت إلى باريس .

ومن شخصيات (المراسيم) من صار يعاني فقدان المكان نتيجة الهروب من آلة الموت التي تتهدد الصحفية فيروز " هي متنقلة كما تعلم . اليوم عند خالها.غدا عند زوج عمتها كل يوم في مكان.اشتقت إليها كثيرا .." [4].

---

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 10 .

[2] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 85 .

[3] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 43 .

[4] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 43 .

ظهر الاغتراب في الرواية الجزائرية صيغة تجريبية حركت الشخصيات ، و كبحت حرياتهم ، و ظهر شكلا غرّب النص بلغة تشييئية تسيّد المادة و تبعد الذات ، و تجعل المكان حقل ألغام تتربص به ، فظهر الاغتراب " موت الصبر و انبعاث الحلم المستحيل، الحنين إلى الماضي ، النص المغترب عمل شاذ كتبه شاذ لمجتمع شاذ ، الغربة عن الطبيعة و المجتمع و الأصحاب و الذات جزء من تصاعد المبدع في معراج النمو . الاغتراب كامن في كل الأزمنة و الأمكنة و الحضارات و لكن تعبيراته مختلفة ، للاستعمار أثر كبير في خلق الاغتراب عند المبدع العربي ، المبدع يشعر أنه غريب عن أرضه و حضارته و لغته و ذاته و يجد نفسه سلسلة من الاستلابات تبدأ باستلاب الحرية " [1] .

وصار البيت في ظل هذه الظروف مرتعا للمخاوف والأوهام المرعبة ، فيتوهم (ب) راوي المراسيم طرقا عنيفا على بابه في وقت متأخر من الليل ، فعاش مع هذا رعبا ودع معه الأمكنة، وفي (أرخبيل الذباب) الغرفة نفسها " استيقظت صباحا بالفندق ، الغرفة نفسها ، أين كنت ؟ من قادني إلى هنا ؟ وماذا حدث لي ؟ لم أعد أذكر من كل ذلك الرعب أي شيء ، فقط الدردشة المخيفة وورقة صغيرة مكتوب عليها (هذا تحذير صغير) ..." [2] .

[1] عبد الإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية ، ص : 301 .

[2] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 80 .

2 . 9 . تجاوز السلطة الأبوية :

هذا الموضوع لطالما شغل النقاد بعد رأي فرويد في التمرد الأوديبي على الأب ، حيث اقتحمت هذه التيمة موضوع الأدب بتشعباتها فصارت تعني تمرد المبدعين من الأجيال اللاحقة على كل ما يحول بينهم وبين امتلاك أصواتهم ورؤاهم بعيدا عن سطوة الآباء السابقين ، فأصبحت من المسلمات عند بعض النقاد كهارولد بلوم[1] .

لمتابعة هذا الموضوع في الروايات فإنه علينا إلقاء نظرة عن مفهوم الأبوة في النقد الروائي ، فنجد " الأب بتعدد وظائفه وأدواره بالنسبة للابن ، يتعدى المفهوم البيولوجي للأبوة إلى دور معنوي ، وقد قسم علماء النفس (الأب) بحسب هذه الأدوار وبحسب تمثل الابن أو الزوجة أو كليهما ، إلى ثلاث مستويات [2] ذهب إليها جاك لاكان (Jacque lacan) : الأب الحقيقي ، والأب المتخيل ، والأب الرمزي .

أ- الأب الحقيقي : وهو الأب الذي يتزامن غالبا مع الأب البيولوجي ، وقد تجلى في :

ـ شخصية (أب أحمد عبد القادر) صديق الراوي (ب) في رواية (المراسيم والجنائز)، حيث تجلت الأوديبية [3]، والمتمثلة في تمني قتله ، وحديثه عن واجب قتله والذي ندم لأنه

---

[1] علي عدنان الشريم ، الأب في الرواية العربية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2008 ، ط : 01 ، ص : 01 .

[2] أنظر : عدنان علي الشريم ، نفسه ، ص : 87 .

[3] محمد الباردي ، الرواية العربية و الحداثة ، ص : 360 .

لم يقم به من قبل في كلام اندرج في هذيان أحلام اليقظة ، وظهر الابن مزهوا بفعل قتله لأباه حيث جاء صديقه وحكي له قصة القتل الوهمية " لقد قتلت (الوغد) قتلت أبي .." ويتابع " إن كل متاعبي نابعة من هذا المصدر الشقي أبي .." [1].

ويظهر الأب الحقيقي في شخصية (أب وردة قاسي) في رواية (المراسيم والجنائز)، التي خاضت مغامرات هدمتها فانتحرت ووالدها جن قبل ذلك ، تقول: " .. لقد عشت القسوة مع والدي حتى جن .. وترك البيت وصار يهيم في شوارع العاصمة بلباسه المرقع والوسخ نعم ، لقد آلمني أن أكون طرفا في جنونه ، أن أكون المسؤولة الأولى عن هذا الجنون .. لم أتصور أن تصرفاتي قد تقوده إلى مثل هذا الطريق لكن كل شيء ممكن " [2] ، و في موقع آخر تتحرر من قيود التقاليد و تنزعج من وجودها ، و هي أيضا من القواعد التي وضعها الآباء : " أليس هذا مطلب شرعي بسيط .. بسيط للغاية . لماذا لا يقدرونه .. ويعتقدون أن ذلك خروج عن التقاليد والأخلاق ماذا فعلت لنا كل تلك التقاليد؟"[3] . لهذه المشاكل التي التصقت بعائلتها وللدور الخامد لأبيها قررت الانفصال عن العائلة " مصير عائلتي لم يعد يهمني في شيء طريقهم لن يوصلني إلى أي هدف.."[4]. وكان التمرد عن الأب رمز المحيط المتدين والمحافظ للغاية ، والتمرد عن

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 38 .
[2] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 67 .
[3] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 64 .
[4] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 51 .

التقاليد التي يكرسها الانتماء لعائلته ، والفقر الملتصق به ، و هذا التمرد في الرواية لم يستطع إيصال الذات إلى اختيارها ، و إنما زاد من أزمة الذات (الانتحار) .

– كذلك ظهر الأب الحقيقي في (البراني) أب نادية في رواية (أرخبيل الذباب) ، وقد مثل الأب البيولوجي وليس الأب بحسب الدين والمجتمع – فهي ابنة لعلاقة غير شرعية – ولهذا فقد كانت السلبية في أقصى حدودها ، وهو أي البراني كان يرقب ضياع الابنة بين الأب المزيف (زوج أمها) والمصير المحتوم من جراء وضعها . والفارق هنا أن الحكي بلسان الأب المتنكر لأنَّه يعترف خلال السرد بسلبيته ، بينما الابنة لم تكن تعرف بالعلاقة الأبوية له بها ، وإنما كان بالنسبة لها صاحب المكتبة الذي يوفر لها ما ندر من الكتب .

وظهر في (أب لويزا) في رواية (مزاج مراهقة) وهو أب متسلط ، ينتمي إلى الأب في الرواية العربية ، كما يظهر في قول الناقد إبراهيم خليل : " تكونت له صورة نمطية واحدة هي صورة الأب التقليدي ، المزواج ، الذي يظلم نساءه ، و لا يقيم وزنا لأي اعتبار تجاه أبنائه أو بناته " [1] .

شخصية أب لويزا نصنفه في جهة الشخصية المرحلية ، فقد اكتفى بوظيفة مرحلية وهي بداية السرد ، و نصنفه من نوع الشخصية النامية لأنها شخصية تمتاز بالتحولات

[1] أنظر : محمد القواسمة ، أبحاث في مدونات روائية ، ص : 109 .

المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة ، في مقابل الشخصية السكونية التي تظل ثابتة طوال السرد [1] ، كشخصية البراني السابقة الذكر، وقد ظهر تميز أب لويزا بهذا النوع ، حيث تخلى في آخر المطاف عن ادعاءه التسلط الذي التصق به حتى صار الكلام معه يجر على الابنة الروع " ...لكن والدي طلبني أنا . ارتخت قدماي ، وارتخى لساني ، وركضت نبضات قلبي نحو أعلى الرأس ، تحاول أن تصنع فيه ثقبا ، لكنها تهدأ حين جاءني صوت والدي باردا ، هادئا ، كما لم أتوقع ، قال لي :

_ اسمعيني يا ابنتي ، أولا من تفكر في الزواج وهي تخطو أول خطوة على درب طموحها لن تخطو الثانية أبدا ، وثانيا ، احترسي من أبناء العمومة ، قبل أن تحترسي من الأغراب ، وثالثا يا لويزا ، امشي على مهلك ، تصلي أسرع ، هل فهمت يا ابنتي؟ ..أما موضوع اليوم فلا يهمني ... مفهوم ...".

يتكشَّف أن شخصية هذا الأب كانت تخبأ تحت تلك القسوة رأفة ، ولم يظهرها لابنته إلا بعد أن علم أنها تحتاجها في مرحلة محددة من نمو الأحداث المحيطة بابنته ، فهو الأب الأيديولوجي الذي لا يسلب ابنته طموحها ومن البداية حددته لويزا بالدراسة في الجامعة وغيرها كما لا يريد تقييدها لهذا بغصبها على وضع الحجاب (الخمار) ، فبعد نزعها للحجاب قال : " أما موضوع اليوم فلا يهمني ... مفهوم ... " فيتبين أن الأب يخضع لسلطة التقاليد التي لا يؤمن بها ، فالأب في هذه الرواية " شخصية مدورة لأنها

[1] أنظر : علي عدنان الشريم ، الأب في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 166 ، 167 .

تدور مبيِّنة لنا كل جوانبها بدلا من ذلك السطح الذي لا يتغير ، كما تميز نموها حينما أدهشت القارئ و أقنعتنا أيضا بإيديولوجيتها" [1] ، وفي هذا الموقف من أب لويزا نراه نقدا آخر لتقاليد المجتمع الذي يزكي سلطة الأب تحت مفهوم أوسع هو السلطة الذكورية حيث إخفاء أب لويزا لما بسريرته نقدا لمجتمعه الذي امتد تأثيره حتى على الفرد بعيدا عن مكان العائلة ، ومن خلف ما تبين مع تقدم السرد من سريرة الأب نعود للأم التي تعيش في هالة الصمت ، لأن " الصراع متصل زمانيا و مكانيا بين المتسلط و المتسلط عليه ، فهو يمتد مكانيا و زمانيا من القرية إلى المدينة ، و إن اختلفت طبيعة القوى المتسلطة في كل منهما ، فبينما نجد أن الإنسان في القرية يعيش تسلط القوى المتعددة الجوانب ، الغيبية و الحسية ، على أساس أنها جزء لا يتجزأ من نظام الحياة ، بل من نظام الكون ، و لهذا فهو مستسلم لها في صمت ، و متمرد عليها في صمت كذلك ، نجد أن إنسان المدينة يفكر دائما في وضعه بالنسبة لتلك القوى ، و لهذا فهو إما مستسلم في يأس حزين ، أو أنه يعلن عن تمرده ،دون جدوى ، بصرخة مفردة أو جماعية " [2].

ب- الأب المتخيل : ويمكن تصوره من خلال تعاقب أدواره حيال العائلة والأم والولد، ويمكننا الاجتهاد والإشارة إلى أب (ب) راوي رواية (المراسيم والجنائز) الذي لم يذكر على مستوى السرد ولم يكن له نصيب من السواد في الرواية،غير رؤيته له وهو يجامع والدته ووصف الألم النفسي الذي عاناه من ذلك في صغره ، والذي يوحي بالدور

[1] علي عدنان الشريم ، الأب في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 176 .

[2] نبيلة إبراهيم ، فن القص ، ص : 227 .

المقتصر على الأبوة البيولوجية فقط ، كما يوحي بظلم المجتمع الذي راح يسيِّج كلمة الجنس بأسلاك من المحرمات الشائكة[1]، بينما دعوة علم النفس الأب للقيام بتوضيح موضوع الجنس للابن بأسلوب يقرب الابن من أبيه حتى يصبح له صديقا لتلافي عاقبة الجهل بهذا الموضوع ، ولا نترك الأبناء للغرباء ليتولوهم ، وهنا نرى أسلوب خفي للنقد بالمفارقة ، حيث لم يعرف (ب) هذا الجانب من الحياة إلا من صديقه وبعد وقت طويل، وبعد فوات الأوان كما يعترف .

جـ – الأب الرمزي : وهو موضع المجاز الأبوي ، وقد ظهر في سرديات الرواية كنائب على غياب الأب الحقيقي ، وقد تمثل في زوج الأم بالنسبة لنادية في (أرخبيل الذباب) وهو الرجل الذي تزوجته أمها لإخفاء العار الذي لحق العائلة بعد حملها بنادية وهي لا تزال عازبة ، وقد مثل رجل ذو سلطة ومال حاول على امتداد السرد تعتيم حياتها بعد أن أنكرت عليه محاولته اغتصابها ، وهكذا مثل الازدواجية في أعلى مراتبها في المجتمع ، فكان من الأب المزيف أن أصر مرارا على تدمير حياتها بتهديد الرجال الذين أحبوها بصدق وأرادوا الارتباط بها بالزواج .

وتناولت فضيلة الفاروق في روايتها (مزاج مراهقة) موضوع العائلة الذكورية المتسلطة باسم القيم والتقاليد والدين ، بظهور هذا التسلط في رمزيها وهما الأب السلطوي والذي عُوَّض غيابه بمكوثه بفرنسا بأخيه العم مصطفى وهو بمثابة الأب في مجتمع

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 20 .

عائلي ، ولكنه كان لبنات أخيه من ضمنهم البطلة الأب الرمزي المتسلط فقد كرس القيم والتقاليد الكابحة على غرار واجباته الأخرى التي تمليها عليه النيابة عن الأب ، و يظهر واقع هذه السلطة الأبوية الازدواجية مع النقض الذي قام به حبيب ابن عمها مصطفى ، حيث مثل الحارس الذي كلفته العائلة بأخذ لويزا إلى الجامعة وتوصيلها كل يوم بداية الأسبوع وإعادتها في نهايته من قريتها التي كانت بعيدة عن مدينتي باتنة ، وقسنطينة ، فكان على العائلة توفير ضمان للويزا في تنقلها يضمن لهم ماء الوجه ويبعد عنها الشبان الطامعين ، لأن مدينتي باتنة وقسنطينة مثلتا المجتمع المتفتح ، كونها من المدن الكبيرة التي لا يظهر فيها الاختلاط بصورة الاختلاف ، أو النشاز عن المظهر العام والاعتيادي، والمكان المخصص منهما هو الجامعة حيث فئة خاصة من المجتمع تتمثل في الشباب الأبناء والدارسين والمثقفين ثم المتحررين بفعل تكوين شخصيات فردية خاصة بعد بعدهم عن عائلاتهم . لكن الذي قام به ابن عمها هو أن استدرجها إلى علاقة حب مزيفة مبنية على أهواءه فيما وقعت هي في الفخ فراحت تستشير أباها بموضوع الزواج بابن عمها ، هذا الأخير الذي تنكر لها واتهمهما بالخيانة للعائلة، وتركها لكلام الناس وأبناء العمومة فريسة. فيظهر الكاتب المفارقة التي أنبنى عليها النظام العائلي العرفي الذي يحكم العائلات الجزائرية ، حيث أن " أشد ما تتعرض له المرأة هو استلاب حقها في اختيار الحياة التي تريدها ، لأنه بالاختيار تبلغ النفس ذاتها الحقيقية ، فالحرية المنوطة بحق الاختيار هي المميزة للوجود الإنساني ، و يتغير معناها حسب درجة وعي

الإنسان و فكرته عن نفسه ككائن حي ، و ظهور المرأة في القص على وعي باستلاب حريتها أدى إلى الشعور المضاعف بالقمع و الاغتراب " [1] .

كما ظهر الأب الرمز في رموز الثورة في شخصية يوسف عبد الجليل في رواية (مزاج مراهقة) ، الذي أحبته الراوية لويزا حبا مزيفا لم تعيه في البداية فقد كان حب لأبوية فيه كانت تفتقدها ، وقد امتد تمردها عن الأبوة إلى التمرد عن الحب الذي هو سر الحياة ، ببحث البطلة عن الحب في شخصية أب توفيق ، عوضا عن الحب الذي غيبته بلا شعورها و المتمثل في حب توفيق الابن الذي هو في سنَّها ، ولما انتبهت لمشاعرها الحقيقية كان الوقت قد فات ، ولم تجد غير العيون لتسمعها بعد غياب الآذان حيث مثل التفاتها لغفلتها مبرر سردها لقصتها .

لقد وظفت بعض الأعمال الروائية الجزائرية ما تنطوي عليه شخصية الأب من بعد دلالي رمزي ، يتجاوز البعد الحقيقي للشخصية ملتفتة إلى موقع الأب المتميز بين أفراد الأسرة ، علاوة على ما تتمتع به شخصيته من سلطة أبوية يوجهها إلى الأفراد الذين تطالهم سلطته . وذلك من أجل خلق مقاربات إيحائية ، يمكن تمثلها على واقع أشمل على صعيد المجتمع ومكوناته المختلفة ، وقد استفاد الروائيون مما توفره عملية الكتابة المتخيلة من مدلولات رمزية واستعارات وتلميحات ، للاستدلال على هذا البعد الرمزي لشخصية الأب .

[1] أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 148.

مقابل شخصية الأب نجد شخصية الابن الذي يعتبر المتلقي لهذه الأبوة والدور الذي يعطينا بعدا إيديولوجيا لموقع الأب في المجتمع ، فالنزعة الأبوية لا تزال تهيمن على المجتمعات العربية المحافظة منها أو التقدمية ، حيث تعد سيطرة الأب من أبرز مظاهر هذه النزعة ، واللافت في هذه النزعة ما يسود الأسرة من علاقات هرمية على أساس الجنس والعمر ، يتم التعبير عنها بالإجماع القسري ، بدلا من أن تكون علاقة أفقية توافقية . أما الأبناء ، فلا يملكون حيال هذه السلطة إلا انتهاج أحد المسلكين : إما الامتثال والانصياع إلى أوامر هذه السلطة ، وإما رفضها وتجاوز حدودها ، سعيا لتحقيق ذاتيتهم [1].

[1] علي عدنان الشريم ، الأب في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 89 .

الفصل الثالث : تقنيات التجريب في

الرواية الجزائرية من خلال روايات مفتي انموذجا

- شخصيات بشير مفتي و طبيعتها التجريبية
- تقنية تعدد الأصوات السردية في روايات بشير مفتي
- البعد التجريبي للمكان في روايات بشير مفتي
- التجريب السردي عند بشير مفتي
- التجريب باستثمار الأسلوب السينمائي عند بشير مفتي
- التجريب اللغوي عند بشير مفتي
- التجريب عند بشير مفتي باستثمار الفضاء النصي

يتميز الإبداع الفني بالتجديد الدائم ، و بابتكار أساليب جديدة و تقنيات تعبير غير مسبوقة ، " فالابتكار القطب المضاد لقطب التراث ، و هناك دائما متسع للابتكار إلى حد أن ما تم إنتاجه ، هو دائما عمل فريد ، فالقوانين التي تشكل نوعا من القواعد التي تتحكم بتأليف الأعمال الجديدة ، تتجدد بدورها بحيث يصير ما قبلها نمطا باليا، فكل عمل هو إنتاج أصيل، و كينونة جديدة في عالم الخطاب "[1] . بهذا الافتتاح المستمد من نظرية الأنواع ندخل لقراءة أعمال بشير مفتي حيث تتطلع النفس (التلقي) للابتكار و الانحراف عن القواعد في النص ، متكئين على تفرد كل عمل ، من حيث كينونته في قائمة الإنتاج عبر تاريخ الأدب ، و بمفهوم الإنتاج نضع لنا (القارئ) موقعا في آن من مجموع تاريخ تناسل الخطابات (النصوص)، وتميز كل عمل بذاته.

1 – شخصيات بشير مفتي و طبيعتها التجريبية :

1 . 1 . تصوير شخصياته :

على لسان (ب) راوي الرواية يأتي : ((أكتب لأصل ولو على جماجم أصدقائي)) كأنهم جميعا تحولوا فجأة إلى هياكل عظمية .. إلى معذبين في جحيم " دانتي " القسوة والألم هو ما بقي منهم .. هل أقول الحقيقة أم أكذب ..ولكن كل هذا كان يظهر لي حقيقة كلما تماديت قارئا الوقائع ومستجمعا الذكريات .. ألم نكن نتعذب جميعا في كل

[1] بول ريكور ، الوجود و الزمان و السرد ، تر : سعيد الغانمي ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 2000 ، ص : 46 . عن : إبراهيم عبد الله ، السردية العربية الحديثة(تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة)،ص: 84

شيء في نضالنا الرومانسي الواهم .. في أحلامنا الثقافية المجهضة في علاقاتنا العاطفية المشوهة .. في انزلاقاتنا واهتزازاتنا الخطيرة .. ألم نضيع كل هذا الآن ..فمن بقي من جماعتنا على براءته .. لقد ضاعت في الزحمة كما يقال .. العنف هتك كل الحدود وهدم كل الأسيجة .. لقد أصبحنا عرايا "[1] .

يلاحظ من هذا الوصف الذي يمثل ملخص الوصف للشخصية في الرواية غياب البطولة ، أو غياب البطل أو الشخصية المحورية ، فالشخصيات في هذه الرواية مجرد رموز أو أصوات ، تحولت إلى أطياف تعيش في عالم مبهم لا تفعل ولا تستطيع الفعل، فالشخصية تحاول أن يكون لها أبعاد ولكنها تسير عكس التيار ، فأصبحت مشطورة إلى بعدين على حدي النقيض .

الشخصية في الرواية الجزائرية المعاصرة غالبا شخصية نمطية ، شخصية المثقف الحديثة و هي المثقف المهمش الذي يصارع أمراضه النفسية [2]، و نلحظ أن الكاتب الجزائري عموما يلجأ إلى بطولة الراوي ، بصورة إنسان الفترة العاجز عن الفعل والتغيير ، كما تظهر الرواية الجزائرية الحديثة رواية أقوال وآراء ، وهي في كثير من الأحيان مسرودة في إطار سرد الذاكرة كما يعلن ذلك غالبا إن لم نقل دائما في بداية فعل الروي الداخلي،على لسان صاحب رواية داخلية وهو شخصية البطل الحداثي الذي يستطيع

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 87 .

[2] أنظر : الشريف حبيلة ، الرواية و العنف ، ص : 121 .
و أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 149 .

تكسير الحواجز ليوصل كلمته وكلمة غيره من الأصدقاء لا غير ، فهو بطل سرد بامتياز إذ يواجه آلة القتل والتغريب من ذوي السلطة بالبوح بحواراته الخارجية – الداخلية ، وفي خضم ذلك يواجه رعب الكتابة كفن ، ويحكي قصته مع إخراج هذه الرواية – الداخلية ، كما يحكي قصة حرية الكتابة والقيود التي تشدها ، و لهذا تظهر الرواية الجزائرية الحديثة رواية ميتاقصية ، فهي تحكي قصة كتابة رواية غالبا.

تظهر تجريبية عناصر السرد من خلال توظيف شخصية البطل في روايات مفتي، التي تظهر في الشخصية التي تمثل الإنسان : " الذي يحاول توحيد ذاته المشتتة في أكثر من أنا ، و كأنها جماعة تتصارع معا ، أو كأنها مكان تصطدم فيه الأحداث و القوى القهرية ، و الشخصية القصصية ، لم يعد لها الحضور الكامل من خلال تميز صوتها بين الأصوات ، أو من خلال تحكمها في جميع الأصوات عندما تجمعها حول وجهة نظر محددة ، إنها شخصية محصورة في اللغة ، و هي تقف متوارية وراء الكلام الذي يوحي بأن هناك من يقول و يشهد " [1] .

وهذا توحي به تقنية الروي في الرواية ، فثمّ الراوي صاحب مشروع رواية (الأستاذ الجامعي و الصحفي) يكتبها ، يطابق فنيا صاحب الرواية (الأستاذ الجامعي و الصحفي) التي بين يدي القارئ أي الكاتب ، كما يبرز التقارب من خلال الإدلاء في لغة العلم و هي النقد الأدبي : " حتى ما أكتبه هو حياتي وأتعجب من الذين يفصلون بين

[1] نبيلة إبراهيم ، فن القص (في النظرية و التطبيق) ، ص : 173 .

ما يكتبونه وما يعيشونه ... لا يكتب الكاتب إلا قصته هو "[1]، وهذا أضفى على الرواية الجزائرية مفهوم جديد (تذويت الكتابة)* وهو مفهوم تقني قد يجر معه العديد من التقنيات كالمونولوج والسرد الإسترجاعي ، وصب البعد الإيديولوجي للكاتب على السرد بسهولة سواء على السرد أو الحوار المسرود ، ومع طغيان هذا الراوي هناك أصوات يعمد الكاتب إلى إظهارها لديمقراطية السرد ، وهذا تجريب لجأت إليه الرواية التجريبية .

ونلحظ في رواية (المراسيم) أن الكاتب في تقديم شخصياته يراوح بين تقديمها بطريقة تحليلية تارة وبطريقة تمثيلية تارة أخرى ، وحدث أن قدم الراوي كل الشخصيات بطريقة مباشرة حيث تم تقديمها خارجيا من خلال الحديث عنها أولا ، فقدم رحمة وقدم ناصر حميدي وأحمد عبد القادر ووردة قاسي ، قدمت من قبل الراوي (ب) ومن قبل رواية فيروز ومن خلال سردها بلسانها في القسم الخاص بها ، و قدمت الشخصية تقديما تمثيليا حيث قدمت نفسها بعرض نوازعها الداخلية ، وإبراز رؤيتها الخاصة لقضيتها . وقد يكون تقديما مباشرا كما كان مع شخصية وردة قاسي فلم يكن لها صوت إلا نادرا ، كما أن وجودها في الرواية جاء لدعم موقف فيروز وتبريره من الناحية الإيديولوجية ، وهو موضوع (قضية المرأة الحديثة).

---

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص:86.

*- **تذويت الكتابة** : يعني هذا المصطلح حرص الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته، وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتين، ويلاحظ أن الروايات الجديدة تلجأ أكثر فأكثر إلى السيرة والتخييل الذاتي .
أنظر : محمد برادة ، الرواية العربية ورهان التجديد ، ص: 67 .

وتظهر بعض الحوارات المنقولة من السارد على مستوى صفحات الرواية حيث يدعم الراوي (الصحافي) رؤيته بإفصاح الشخصيات عن مكنوناتها ، فتعرفنا بنفسها وطبائعها وعلاقاتها ببعضها (انتمائها الإيديولوجي) ، وهو في موقع السامع لهذه الأقوال لينقلها عبر ثقوب ذاكرته لاحقا حيث سرد الرواية . وبهذا في نهاية المطاف هي حوارات مؤطرة من قبل ذاكرة راو من نوع مشارك . كما أنها تقنية تضفي حرية في الرأي ودعما تقريريا للمرويات عن هذه القصص الصغيرة المكونة للسرد ، وفي الأخير دعما لمنظور الروي ، و هو نقل حال الذات المغتربة اجتماعيا و ثقافيا ، في رفض للعالم .

1 . 2 . شخصيات (المراسيم والجنائز) :

أ – شخصية (ب) : وهو راوي الرواية ظهر مجردا من الإسم ، كتقنية حديثة لجأت إليها رواية اغتراب الذات ، ظهرت التقنية في الفترة التي تغيرت فيها الأوضاع الاجتماعية و تعمقت هموم الفرد ، الذي أقصي و حلت المادة مكانه " و كان في هذا التعتيم لاسم البطل أثره في تعميم المشكلة الإنسانية المتعلقة بالوجود ، كما جاء إلى جانب الفكرة المركزية التي تقوم عليها القصص ، و هي الاغتراب الذاتي الدائر على استغراق جدل الشخصية مع ذاتها أغلب الوقت " [1] .

[1] أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 98 .

ويظهر في اقتباس من حوار ، شخصية الذات المنفصلة عن واقعها : " ورأيت أحد الأصدقاء القدامى بالقرب من الجامعة فتقدمت منه وصافحته ..قال لي بأنه سيصدر رواية جديدة في فرنسا .. وأنها تدين الإرهاب .. فصرخت في وجهه :

– والإرهاب المضاد من يدينه ..

لكنني بسرعة سحبتها من لساني..وكففت عن نقده تركته يرغي ويزبد كان كل شيء فيه يقول " أنا منافق. لقد بعت نفسي وكل ما أكتبه الآن هو تبرير لهذه الصفقة..".[1] ، إنه شخص يعاني الاغتراب الاجتماعي ، لا يستطيع مواصلة الحوار ليعود إلى داخله ، إنه تابو يضغط على النفوس و يجتث ألسنتها ، تابو السياسة .

كانت قرارات الشخصية مزدوجة مثل داخله " لا أعلم، شيء مجنون كهذا لا يحدث لعاقل. لكن منذ متى كنت عاقلا أنا .. منذ متى . متى هذا لا أعلمه .. ربما .. خارجي . شكلي . سلوكي . أما داخلي فكان يزدحم بثورات مجنونة وتمردات لا واعية أمور عديدة كانت تخطفني وكنت منقادا وراءها بلا هداية . بلا بوصلة . بلا دليل .. الأمر الذي ظل يعقد كل شيء" [2] ." من أين يأتيني هذا الصوت الخارق . هذا النداء الذي أسمعه كلما وجدت نفسي متلبسا بفوضى العالم المنهار أمامي . وضعف الروح أمام يقين الجسد . حيث يملأني بالحيرة ويقذفني إلى قلب المتاهة فلا أعود أسمع غيره.. ولا أرى إلا

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 104 .
[2] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 26 .

تلك الأشباح والصور .. أتراه طيف أسطوري يعود من لا وعي قديم. يبصرني بالمأساة دون أن أدري.. لعله أنا فيما أنقسم إلى شخصين واحد يعرف مصيره وآخر يجهله .. أم هو نداء الموت الشرس الذي لا يرحم ذلك النداء المخيف الذي يقصم الذات و يفتتها تفتيتا أليما حتى لا يبقى منها شيء يذكر.. لا أدري ..لا أدري .." [1] .

امتلأت الرواية بهذا النمط من الكتابة ، حيث محاولة الراوي قراءة داخله بلا نتيجة، ومحاولته تحديد وجهة يسير عليها ولكن دون حراك " لا أفعل أي شيء من أجل الوصول لكن إلى أين أريد أن أصل "[2]، فهو بطل الروايات العبثية حيث " كل الذين يعيشون على أرض البشر لا يستطيعون إلا أن يعودوا على أعقابهم " [3]. ذات متوجسة وخائفة ومنزوية، لا تعلم من حولها ما هي واقعة فيه من الحيرة ، حتى أصبحت سمة خارجية لها :"أما (ب) فهو انطوائي ، غريب عن عالمنا . كل مرة أنظر إليه أقول بأنه يدبر مؤامرة"[4].

ب – شخصية حميدي ناصر : يعرّفه الراوي (ب) عن طريق تداعيات الذاكرة وهو ذاهب لزيارته عقب إصابته بنوبة عصبية " أيام الجامعة . حيث كان حميدي يبني أحلامه الذهبية في المستقبل ، كان يتصور أنه سيصبح كاتبا كبيرا .. لا لأنه يمتلك موهبة عظيمة تؤهله لذلك وحسب. ولكن لأن إرادته قوية بشكل فولاذي . أكثر من مرة كان

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 97 .
[2] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 98 .
[3] محمد الباردي ، الرواية العربية و الحداثة ، ج 2 ، ص : 521 .
[4] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 64 .

يتحدى أستاذ الأدب الحديث في معلوماته عن الرواية ، كان يقرأ كثيرا ، كما كانت له ميولاته اليسارية ،يحب الفعل ،الممارسة والبراكسيس ، ويعشق تنظيرات غرامشي ومغامرات ريجيس دوبري وأكثر من مرة أعاد قراءة رواية الثلج يشتعل كان يحب هذه الرواية كثيرا " [1]، ويقول :" بل يئست من نفسي .. أنت تعرفني جيدا .. لا أحب النضال الطليعي..الخطب والشعارات والبيانات . لقد عرضت على القيادة برنامج تحركاتي فرفضوه . قالوا بأن هذا ضد المادة (...) وخارج عن قوانين الحزب كل هذا ضايقني جدا .. قلت لهم بأنني كاتب وأحب أن لا أكون مجرد ماشية في القطيع " [2] .

وهكذا لأن حميدي تمرد و حاول أن تكون له كلمة فكانت نهايته الجنون فأدخل مستشفى الأمراض العصبية بمجرد أن أتم روايته تلك [3]، فمحاولته الوقوف في وجه رافضي الكلمة أودت بعقله.

جـ – شخصية رحمة : وهذه الشخصية بدورها في قصة تعرفه بها طيف آخر من الأطياف " لأنني لم أكن مهتما بالكتابات النسوية السائدة . تلك التي تبثها الثقافة الرسمية. كان علي البحث في الهوامش عن كاتبات لم ينصفهن الإعلام في يوم من الأيام ولا المؤسسات الرسمية .. فكتبت عن كاتبة انتحرت وتركت وراءها مائة قصة قصيرة . جمعتها بصعوبة من عند الكثير من الكتاب كما عثرت في بيتها على رسائل كتبتها إلى

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 28 .
[2] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 34 .
[3] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 101 .

صديقتها الأبدية "رحمة" "[1] ، أما رحمة فتكلمت عن الكتابة وعن انقطاعها عن النشر معللة ذلك بأن الناس لم تعد تهتم بالشعر ، لأن البلد بحاجة للديمقراطية ...الخبز . الحرية ..العدالة ..التقدم ... ، ثم مسيرتها مع الكتابة " أنا كتبت في وقت الثورة . أشعارا نضالية . كنت أريد أن تصل إلى الناس البسطاء . لكنها لم تصل قط . لقد قرأها المستعمر فقط وبعض رجالات الثقافة أيامها ... ثم بعد الاستقلال . كانت الحاجات المادية لتقوية البلاد أولى ... أما الكتابة فظلت ثانوية ...أمور لا تسمن ولا تغني من جوع ..." وتحدثت عن مرحلة راهن الكتابة " أنا أعتقد بأن الكتابة عندما لا تكون حرة ونزيهة فهي جريمة . في حق الناس والكاتب نفسه ... أنا لا أحب أن أكتب من أجل الرئيس الفلاني أو المذهب السياسي المعتمد رسميا . أو ما هو مطلوب مني كتابته .لا أحب التغني بالأمجاد والأموات ... أحب الكتابة عن الأحياء وقول مواقفي بكل نزاهة . لكن اليوم هذا مستحيل " [2] ، ولكنها اختارت التواري عن الأنظار كعادة الشخصيات في الرواية ، واختارت لكتاباتها المصير المجهول " ثم أنني غير منقطعة عن الكتابة كل ما هنالك أنني أكتب لنفسي .. وعندما أموت .. قد يطلع الناس على كل ما كتبته .. حتى يومياتي موجودة ... الله يعلم من سينشرها .."[3] .

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 22 .

[2] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 24 .

[3] بشير مفتي ، نفسه ، ص : نفسها .

هذا الموقف الجريء من رحمة الكاتبة حيث تكلمت عن مسيرتها – مع الكتابة ومع الراهن المزيف – وتخليها عن الصمت ربما هو الذي جر عليها النهاية المحتمة بانفجار قنبلة عند بيتها فماتت محروقة (جثة مفحمة) ، وربما تفحمت كتاباتها التي كانت ترجو لها النشر في المستقبل.

د – شخصية أحمد عبد القادر : وكان وصف الراوي للشخصية وصفا داخليا ، وكان تقريبا من خلال موقف معشوقته منه " لكن كما هي أقدار العشاق دائما تعيسة فلم تكن تبالي به على الإطلاق حتى وهي تدرك كم يعبدها في داخله . لم يكن يظهر لها جديرا بأن تمنحه كل شيء... تصفه" بالفأر الذي يعيش في جحر صغير لا يبرحه إلا لينظر فقط ثم يعود بسرعة إليه ، كأنه ميت ، جثة يائسة ،السواد يلفها من كل جهة.عيونه تبرق رغم حسرتها لا أستطيع أن أغامر مع شخص انطوائي من نوعه يكرهني الحياة...أرغب في أن يكون الرجل الذي أحبه هو من يعلمني الحياة لا من يقتلها فيّ..."[1] ، وعلى لسانها أيضا (وردة قاسي) : " كان من المفروض أن أفرح لكل كلمة نطق بها.. ولكن ليس هذا ما كنت أنتظره منه . إنه ما يزال ضعيفا أمامي ، مثلما كان دائما في السابق لعل هذا ما كنت أمقته فيه ذلك الضعف الاستجداء الخوف..."[2] ثم تأتي الفرصة لتتحدث الشخصية عن نفسها هذا الشاعر الذي وصف بالضعف :

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 14 .

[2] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 63 .

" – بداخلي يسكن شخص ما ..كنت أظن في البداية أنه "نبي "...لكن فيما بعد ... قلت أن هذا هو " شيطان " ... الآن أعتقد أن من يسكنني من الداخل . ليس شيطانا أو نبيا إنما شخص آخر ..درويش .. نعم درويش..

ويواصل الحديث عن دواخله مقيما لنفسه من خلال الحب دائما :

" – وردة قاسي رأته .. فابتعدت عني .. وحتى تلك الفتاة البسيطة التي كدت أتزوجها ... عندما رأتني .. رفضت الزواج .. نعم .. ذلك أنني درويش .. والدراويش لا يتزوجون إلا بالجنيات .." [1].

وكان مآل الشاعر هو أن هجر عائلته وأحرق كل أشعاره وكتبه الكثيرة ، و"صار مثل شبح إنسان يهيم في عالم الأرواح السعيدة.. ولا يريد أن يرجع إلى أرض الواقع أبدا " [2] ، فكان مآل كتاباته الحرق ، وعوض تفحم جثته ، تفحم عقله الذي أصبحت عنده إرادة وهي عدم العودة إلى (أرض الواقع) .

هـ– شخصية فيروز: صحفية تعمل بجريدة (الحرية) تقول عن أحد مشاريعها: " أما أنا فكنت أريد من خلاله – العنوان يوميات امرأة في الأزمنة الحديثة – التأكيد على شيء مهم .. أننا نعيش في عصر آخر ويجب أن نقتنع بذلك ، كل النساء اللواتي راسلنني

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 99 .
[2] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 100 .

وكلمنني في الهاتف أو قابلنني ، شعرت بأنهن يفكرن ويتكلمن بذهنيات عصور أخرى ، إلا هذا العصر ،لماذا ؟ لا أدري .. أردت أنا . أن أغير هذا الشيء هل نجحت ؟ لا؟!"[1].

الشخصية في هذه الرواية شخصية مدورة (نامية) أي فاعلة ، و يظهر هذا بشكل مسح على الرواية الجزائرية التجريبية ، حيث الفعل وتطور الأحداث لم يكن غير الحدث الداخلي ، مسرحه هو نفسية ودواخل الشخصية ، لتتحول في الأخير عن سكونيتها إلى واقع آخر(واقع الكتابة) وهو داخلي أيضا لأنه معلق ، فالكتابات غالبا ما يموت أو يجن أصحابها دون نشرها [2]، كما أن الرواية هي رواية دواخل الشخصيات وإن تجلى الحوار أحيانا مباشرا فهو حوار يسيل بدواخل الشخصيات . يقول الراوي ب " كان عالمهم ينهار أمامي .. مثلما انهارت صورة البلد بأكمله ..وسقطت في مصيدة الفئران ..كان عالم المثل ينهار هو الآخر بداخلي ..لأن العالم لم يعد يؤمن بهذا من الصغير إلى الكبير من الفوق إلى التحت من الطبقة الكادحة إلى الطبقة البرجوازية من المؤمن إلى الكافر ، من السيد إلى العبد من المتعلم إلى الجاهل من اليساري إلى اليميني .. الجميع لم يعد يؤمن بذلك .. ولا أحد .. حتى أنت .. فلماذا تبقى لوحدك تقود هذه المعركة الدونكيشوتية الخاسرة مسبقا ..."[3] .

---

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 50 .

[2] في رواية أرخبيل الذباب و رواية أشجار القيامة و رواية بوح الرجل القادم من الظلام ، الرواية الداخلية تتشرها شخصية تكمل فعل الروي في قسم من أقسامها .

[3] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 101 .

اللجوء إلى الذات في الحوار يدل على اهتزاز منظومات القيم ، وانزواء الإنسان وتهميشه ، وتلاشي الفعل البشري ، وغموض المصير الإنساني . والأمر نفسه في رواية الأصدقاء أيضا في رواية (أرخبيل الذباب): " لا أدري كيف أراهم. فلقد وجدوا في عالم يغرق ولا أحد يملك طريق النجاة . إنها الصورة العارية من الحقيقة . ينظرون إلى فوق بتطلع وإلى تحت بغيرة من بعضهم البعض .. كل واحد يرى في الآخر صديقه وند ه . حلمه وعذابه . جرحه وسعادته .. وحتى الوطن ليس إلا وهم.عندما يلتقون ، يتعاركون ، يلهون .. لا يكتشفون إلا التناقض ومتعته الأكيدة "[1]. كما تجيء شخصيات(أرخبيل الذباب) صورة إضافية من صور شخصيات (المراسيم والجنائز) .

1 . 3 . الشخصية النمطية في روايات بشير مفتي :

الشخصية في المراسيم والجنائز شخصية مثقفة ممثلة في :

الكاتب الروائي والصحفي (ب)، و فيروز خريجة جامعة و صحفية في جريدة، حميدي ناصر كاتب روائي ، وردة قاسي جامعية ، أحمد عبد القادر خريج جامعة وشاعر ، أما الشخصيات التي تذكر عرضا فهي كلها شخصيات مثقفة ، كصديقه الذي يكتب الرواية وينوي النشر في الخارج ، رحمة الكاتبة والمناضلة ، صالح بوعنتر السياسي والمفكر ، مدير الصحيفة التي يعمل بها (ب) .

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 36 .

شخصيات الرواية مثقفة لكنها مهزومة (مغتربة) ، مأخوذة من الحياة في لحظات سقوط ، تعي ذلك وتبحث لتجد نقطة ضوء، أو تعثر على سبيل للخلاص. تراجع نفسها في كل حين، وعند كل حدث، لتعرف أين وُفِّقت، وأين أخطأت. تبحث عن جواب لمسارها الشائك والعنيف. شخصيات قلقة ومتسائلة، " تتعاطى مع الكتب و الأوراق و تتعرض للمطاردة أو التهديد أو فقدان الأمن أو تعيش في الظل ، لأنها تؤمن بخلاف الشائع ، و ترى في الغالب أكثر من اللازم " [1] ، ولهذا فهي تدخل القارئ معها في الجو ذاته، جوّ السؤال القلق والوعي المربك ، جاء على لسان (ب) :" من أجل الحقيقة اقتنعت أخيرا بأنني أنا المريض وليس فيروز . كما أنني أنا الواهم وليس أحمد عبد القادر .. اقتنعت بكل ذلك .[ ] .. بدأت أنظر إلى نفسي بجدية . ورحت أقول بأنني أجهلها تماما . كما لو أن كل ما أعرفه هو ما أريده وليس ما أنا فيه "[2] ، و لأن الموت هو قدره – قدر الإنسان – الذي اختارته الآلهة فقد صار هو الأمر البديهي والحياة أمر ليس بمستقر ، يقول عن الموت في خاطرة كتبها : " **اختره اذهب إليه وقد تنشق من بين أصابع الريح .. أشياء. تنبعث الآن في لحظة مجتثة من السديم لتلقي بك إلى الخارج .. إلى حيث الحب ما يزال يفرخ عصافير الفرح والانتشاء .. إلى حيث الحب هو ميلاد للسعادة والحياة .. وقتل للقتل والموت والفناء ..**"[3]

[1] أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 153 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 98 .

[3] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز، ص : 97 .

و(أرخبيل الذباب) هي رواية انتحار ، وتكريس لهذا الاختيار و ضياع في الأمكنة، خلف الحقيقة ، التي لم يجدها .

أما الموت في (أشجار القيامة) فهو الأصل وقد وفق البطل إليه ليعود ويقص حكايته في ذاك العالم " لم أتصور الموت سهلا أبدا . تصورت الحياة دائما صعبة " [1]. وقبل هذا الموت كان الخلط بين واقع وخيال وهلوسات و أحلام ضائعة ، و لم يكن الموت سوى تقنية اعتمدها الكاتب لراويه " لكي يرى ما لا نرى نحن الأحياء ، و لكي يخبرنا عما نخجل من الإخبار عنه إذا عرفناه " [2] ، كتناول الرواية للسياسة و الدين و الجنس .

الحب المستحيل ، والموت ، والخطر... مواضيع يطرحها بشير مفتي في رواياته، فها هو بطل الرواية في (المراسيم) وفي (أرخبيل الذباب) (ب) (س) وبطل (أشجار القيامة) شخصية (الراوي) يتخبط في حبه لـ فيروز أو ناديا، أما (الراوي) في(أشجار القيامة) فهو وله بزهرة وخلفها المرأة الأسطورية (فاء)، المرأة التي يلفها الغموض غموض العلاقة وغموض مستقبل هذه العلاقة ، فيروز التي تفكر منذ بداية الرواية في الهجر ، هجر المكان ومن ثم هجر العاشق ، يقول عن فيروز " ... بقي شيء واحد لم أفهمه في كل هذا الخراب الذي رحت أسقط فيه جزءا وراء جزء . كأنه تعذيب مقسم .. مقسط على فترات .. هو فيروز نفسها .. فقبل أن تسافر .. كان كل شيء مفتوحا على

[1] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 12 .

[2] محمد القواسمة ، أبحاث في مدونات روائية ، ص : 40 .

المجهول .. على اللامسمى، على اللامرئي [ ] فيروز هي المعضلة التي ظهرت لي فجأة .. هي الأزمة التي تفجرت بداخلي فكل ما كنت أحسه بداخلي من أجلها .. لم يكن يعني لها إلا اللحظة ذاتها .. "[1] ، وناديا مثلها دوما تهرب من شيء اسمه الزواج و لا نكتشف حقيقة أمرها إلا في الأسطر الأخيرة من الرواية. كل ذلك ويشهد (ب)و(س) و(الراوي) خسارة أصدقائه الواحد تلو الآخر، إما قتلاً وإما انتحاراً.أو جنونا أو في السجن، فمثلت غياب العلاقات صور الاغتراب الاجتماعي للذات .

و برز في روايات مفتي البطل الراوي بدون اسم ، منطو على ذاته يعيش في عالم الذكريات . عن طريق تقنية الاسترجاع ، فتكتسح السرد الحوارات الداخلية لأن الذات بالمونولوج " تصرف حالة التوتر و الاحتقان التي تعاني منها الشخصية المأزومة نفسيا ، و المونولوج دليل على عدم انسجام البطل المستوحش المنطوي على نفسه مع الواقع الخارجي ، فهو يلجأ إلى مناجاة ذاته احتماء من الواقع البغيض الذي تحتج عليه الشخصية ، و لا تشعر في التواصل معه بالإحساس بالأمان " [2] .

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص :95.

[2] أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم ، ص : 107 .

مصير الشخصية عند بشير مفتي هو التغييب العقلي إما بالقتل أو التهجير أو الجنون، والبطل دائما هو الموت . ومصير البطل التقليدي[1] في الرواية صار مصيرا حداثيا، وهو الاغتراب ، بتهميش الكلمة وتهميش الحب .

2 – تقنية تعدد الأصوات السردية في روايات مفتي :

2 . 1 – بداية المشروع في (المراسيم والجنائز) : تبدأ هذه التقنية عند بشير مفتي بداية مع روايته الأولى (المراسيم و الجنائز) حيث يبدأ رويدا ليكتمل المشروع واضحا مع روايته (أشجار القيامة) .

راوي المراسيم هو من نوع الراوي المشارك ، حيث يقوم (ب) برواية حكايات أصدقاءه عن طريق التذكر، فيحكي قصة حميدي ناصر وما حدث له في مواجهة الإرهاب في منطقة المدية ، ومثلا حكاية عبد الكريم (ش) وتتمثل في قصته وهو في السجن أيام الاستعمار الفرنسي لتمتد الحكاية إلى اليوم ، وحكاية رحمة وهي قصتها أيام الرئيس هواري بومدين وما حدث معها من خيانات و دفع لثمن النزاهة . وما تعانيه اليوم ...، وفي القسم الذي ترويه فيروز هناك إدراج لحكاية المفكر صالح بو عنتر وهو يروي سيرته السياسية ، ثم ما كان يحدث أمامه في بلد الجزائر .

[1] أنظر : أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، (فصل شخصية البطل في الأدب الجزائري) ص : 51 وما بعدها.

و يحيل الروائي الكلمة لراوي أخر في فصل عنون بـ (فيروز) ، و آخر لشخصية وردة قاسي و عنون باسمها أيضا و بعد قراءته يتبين كأوراق أو رسالة انتحار تركتها و انتحرت ، نجد في القسم الذي ترويه فيروز أنها من نوع الراوي المشارك أيضا ، فهي صحفية تعد تقريرا عن حياة المفكر صالح بوعنتر ، فتلتقي به و تسمع منه حكايته

وهذه التقنية الأسلوبية أي: إيصال الحكاية عبر راو مشارك يقص على القارئ انعكاسات حكاية الشخصية عليه هو نفسه ، والتي امتدت مع أغلب شخصيات الرواية " توفر نوعا من التشويق واستثارة فضول القارئ ، إضافة إلى ما توفره من بنية تقوم فيها رؤيتان للعالم : رؤية الشخصية التي تروي قصتها و تحيل على طبيعة وضع البلاد ، ورؤية الراوي من جهته هو أيضا . و المثير في هذه التقنية الروائية أنها تضمن توتر وعي القارئ على مدى صفحات الرواية " [1].

هذا النوع من الرواة (الراوي المشارك) في الرواية يسمح للقارئ بالحضور من خلال نقل حكاية الشخصية عن طريق الحوار ، فنجد الرأي المنقول عن حميدي ناصر وهو شخصية كما يبدو من خلال السرد لها تأثير كبير على الراوي (ب) : " لا شيء يدل على الحقيقة الآن ، قد يكون السر كامنا في التاريخ كما يقول حميدي ناصر" ، "كنت عندما أتناقش مع حميدي ناصر في هذا الموضوع كان ينتابه قلق غامض ، يعتصره

[1] أنظر : فخري صالح ، أفول المعنى (في الرواية العربية الجديدة) ، ص : 20

حزن ممض يتكلم بنبرة يائسة – ثم يغيب في حالة صمت قصيرة ليعود متابعا : ... " ، " ... لم تكن عندي إجابة مثلى ترضي طموحه لمعرفة الحقيقة " [1] .

يوصل لنا الراوي القصة المتبادلة بين الرؤيتين مستعملا علامات الترقيم لتدل على القول المباشر تارة ، والقول المؤطر تارة أخر ، مثلا نجده يعلق ثم تجعل النقطتين المترادفتين (:) اللتان تدلان على القول ، أو يأتي بالتعليق ثم يقدم القول بمطة (–) للدلالة على القول المباشر، هكذا يترك للقارئ مجالا لحيوية الفكر التي يولدها الحوار .

ولأن رواية مفتي رواية تصرّ على الصوت وتعدد الآراء ، فإنه غالبا لا تمر صفحة إلا ويكون بها حوار سواء أكان مباشرا أو منقولا ، يديره الراوي وهو راوي " متلبس في أحد الأصوات الروائية لأداء المهمة ، و هو وضع جديد نسبيا فرضته رواية الأصوات ، يشبه وضعية (الراوي المشارك) لكنها مشاركة صوت لأصوات لها استقلاليتها " [2] ، و يظهر هذا بجلاء بعد أن نرى جزءا روته (فيروز) و آخر روته (وردة قاسي) ، و ذلك من خلال عنونة جزأين من الرواية باسميهما ، و إسناد الروي لهما كما ذكرت سابقا .

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 32 .

[2] محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2000 ، ص : 91 .

أ – تقنية الميتاقص في رواية (المراسيم والجنائز):

رأينا في الفصل السابق أن الرواية الجزائرية راهنت على كلمة الكاتب داخل نصه ، و كانت تقنية الميتاقص أحسن استجابة من الرواية لهذه البغية التي تطبعها الذاتية ، وبحسب تعريف الناقد العربي التقنية التي تعالج النص ذاته ، و مدى طواعيته للمعاصرة، لأنه " الميتاقص هو القص الواعي لذاته ، وهو القص الذي يعي وجوده ليكسر ذلك الإيهام بالواقعية ، كما أنه يقدم رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميتاقاص بالمسائل النظرية التي ينبني وفقها القص ، ولا تنحصر تلك الرؤية الناقدة في حيز ضيق يعبر عن الثورة على مواضعات الكتابة السائدة ، إنما تصور كذلك استيعابا للخبرة المعاصرة في فهم العالم "[1]، فيبدي الكاتب إيديولوجية النص من خلال هذا الأسلوب، ووجهة نظره وهذا ما أريد الوصول إليه من هذه الدراسة .

من بداية فعل القص الداخلي يبتدئ الراوي (ب) بافتتاحية تحدد موقعه من هذه الرواية التي تنكتب :" لست فيلسوفا حتى أقول أن عندي وجهة نظر تأملية ... ولا مؤرخا فأوثق الأحداث تعاقبيا و أملك مفتاح هذا التاريخ الشرس لأقرأه من بعد قراءة واعية .. لست إلا شاهدا . ومرغما على أن أكون كذلك ، فلم يكن عندي خيار آخر . أن تشهد

[1] أحمد خريس ، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية المعاصرة ، دار الفارابي ، بيروت (لبنان) ، 2001 ، ط : 01 ، ص : 37 . 39 .

على الأحداث وتسجل الواقع وترفض بقلبك وتحتج بعقلك.."[1] فهذا المتكلم هو مكتوم الصوت ولا يملك غير الشهادة ، تسيِّجه الأفعال (ليست له وجهة نظر ، ولا تأمل ، ولا قراءة واعية ، و مرغم على هذا الوضع)، وخياره الوحيد في الشهادة والتسجيل وكتم الصوت ، فالرفض لا يكون إلا بالقلب والاحتجاج بالعقل ، ونرى الجملة الأخيرة تحمل أسلوبا بلاغيا و هو الإلتفات ، حيث تغير الضمير من المتكلم إلى المخاطب ، و قد جاء إحالة على خطاب سمعه و علق بذهنه في صورته الصوتية (المباشرة) ، وهذه إحالة إيديولوجية على انعدام الحرية في الكتابة و إبداء الرأي ، وعلى وجود رقابة تترصد الكلمة الحُرَّة .

هذا الأسلوب في الإحالة على القص تم إحياءه من قبل الروائي الفرنسي (أندريه جيد) في روايته (مزيفو النقود) ، حيث يوقف الراوي (إدوار) السرد في يومياته ، و يقدم ملاحظاته التي تتصل غالبا بمصداقية السرد و تأثيره عن الفصول السابقة [2]، و هو استدراج للقارئ لملأ الفراغات بالدلالة و الإيحاء و محاولة توجيه تأويلاته لهذا الحكي .

وما جاء من الميتاقص أسلوب يقربنا من رأي الروائي عينه في العلاقة بين خطابه الإبداعي وما يعيشه في مجتمعه ، حيث يتفرغ الروائي لهذا التوجيه النصي في ثلاث صفحات[3] ، تعود الرواية لتوجه الحكي عن ذاتها فانكتابها حدث في هذه الرواية ، إذ يقول

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص 12.

[2] جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، ص : 95 .

[3] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز، ص :84 - 85 - 86 .

الراوي : " لا أدري لمَ لم أخبره أنني أكتب رواية أنا أيضا .. عنه و عنا جميعا " ثم من وجهة نظرية نقدية يتعجب ممن ينادي بفصل الإبداع عن الواقع متجاوزا أحداث عصره : " بطبعي ما أزال واهما .. لا أفصل بين الأشياء تتمازج كلها مختمرة في ذاتي ، حتى ما أكتبه هو حياتي وأتعجب من الذين يفصلون بين ما يكتبونه وما يعيشونه يعتقدون أن الكتابة تجاوز وتخط لهذا الواقع الحياتي المؤلم والمفرح .." .

بعدها عدّد الروائي في أسلوب بليغ موقعه السوسيولوجي ككاتب يقول :" لا يكتب الكاتب إلا قصته هو .. وما العوالم التي يخلقها إلى هو .. فهو المجرم والنبيل , هو القاتل والشرطي ، هو الرجل والمرأة هو الحب والكراهية . هو الزمن وفقدان الزمن ، هو الحرية والقيود هو .. بكل ما فيه من تناقضات وازدواجيات وأمراض وأحلام ورؤى وخير وشر وسعادة وحزن ..إنهم جميعا يخرجون منه . ويقتاتون بروحه وصوته..". يليه قوله" .. لهذا لم أعجب إلا بقلة من الكتاب في العالم كهنري ميللر والياس كانيتي وبروست وجويس .. لقد منحوني فجأة .. الحقيقة في إطلاقيتها ونسبيتها .. إن الكتابة هي سيرة ذات .. وإن لم تكن شهادة على هذه الذات " ، فالروائي بهذه التقنية يقر بتوجهه الأدبي بهذا القول محددا رواده ومن تأثر بهم .

هكذا نرى حديثه عن الكتابة باسم الفرد في وقفة نراها تؤيد حرية الكتابة وكسر القواعد، كما تدل على دعوته لذاتية الكتابة أو ما يعرف بـ (تذويت الكتابة) ، في مقابل ذلك رَفَضَ النقد الذي يقر بجماعية الكتابة " لا أدري لم لم أخبره أنني أكتب رواية أنا

أيضا .. عنه وعنا جميعا . هل خفت من نقده لي .. بأنني كاتب ذاتي . نرجسي . فرداني. لا تهمه في النهاية إلا مصلحته الشخصية كما كان يصف كتاباتي دائما .. عكسه هو الذي يريد أن تكون الكتابة في جماعيتها . ملحميتها . في تقاطعها مع كافة الشرائح الأخرى من الناس البسطاء والأقوياء " ، وهذا يعتبر موقف نقدي للكاتب من المذهب الذي ساد في الكتابة الجزائرية لردح من الزمن حيث التغني بأمجاد الجماعة كموضوع الثورة التحريرية ثم موضوع الثورة الزراعية وموضوعات البطولة الجماعية ، التي نادى بها المذهب الاشتراكي ، والذي احتكر الكتابة التقليدية في الرواية الجزائرية .

وما يؤكد دعوته للحداثة الروائية، وذرعه من(وصاية القديم على الحديث) قوله : " كلما أشرع في بداية .. تخطر كتساؤلات مشوقة في البداية ثم تفعل مفعولا آخر يعجزني عن الاستمرار .. كأنها تقول لي ((لن تكتب أحسن مما كتب هؤلاء ..)) .. ثم ما فائدة أن تكتب مئات الأعمال .. وأنت مقتنع أنها لن تكون أحسن مما كتب هؤلاء .. ثم ((من أدراك .. من أدراك)) . فلعل الزمن سيحكم لك أو عليك .. "[1] . فهو متمرد أوديبي مثَّل تمرد المبدعين من الأجيال اللاحقة على كل ما يحول بينهم وبين امتلاك أصواتهم ورؤاهم بعيدا عن سطوة الآباء السابقين ، كما أنه من المبدعين الذين يعيشون في عصر يضم مبدعا كبيرا ، يحاولون قتله بالبحث عن بدائل و كشوف مغايرة[2] ، " وهو يفعل هذا، لئلا يأسف على شيء ، و بالتالي ليضمن راحته الذهنية، و هي الراحة التي تهمه

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 87 .

[2] علي عدنان الشريم ، الأب في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 01.

بصفته فنانا و التي يصبح فنه متنفسا لضمانها في اللحظة العصابية و المأزومة ، و مجرد اعترافه بهذا المسعى ، يعني أنه لا يحي لحظات هدوء فعلي " [1].

تناول الكاتب دائما في كلام حول فن الرواية قارئ العصر في مخاطبته للقارئة الرمز (فيروز) : " لا أدري لمَ أشغل بالك بهذه الهواجس المسيطرة من الداخل علي .. هل لأنك قارئة معجبة بما أكتب .. فتظنين بحق أنني كاتب . عكسي تماما أخشى من هذه المسؤولية الخطيرة .. وأعجب ممن يلوحها كل يوم عشرات المرات من دون هدى أو حقيقة .. لا أعلم .. كل ما أدريه .. أن هذه الرواية كلما تقدمت فيها .. كلما ازدادت السكاكين المجهولة طعنا في جسدي كله" [2] ، فالكاتب يشير إلى ما يضج منه الإنتاج الأدبي اليوم من الكثرة دون هم تحقيق الجودة ، حتى صار تفشي الظاهرة هاجسا خوَّف الكتاب من الإنتاج نفسه والدخول في معمعة الشهرة المزيفة ، و الكاتب يشتكي من تقلص النقد المخلص للأدبية [3].

كما يبكي الكاتب غياب القارئ النوعي حيث يقول : " فأنا أنظر إلى الناس وأراهم رغم الرعب والموت يعيشون حياتهم كما كانوا يعيشونها من قبل .. [ ] .. ولكن أرى أنه جحيمي فقط . عندما أفكر وأنقد وأحتج .. فلا أحد يسمع الآن .. إنهم يسمعون لمن يقول لهم .. تعالوا .. من هنا الثروة..المال يا فيروز هو المحرك الجديد للحياة الجديدة .. المال

[1] محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية (النشأة و التحول) ، ص : 225 .
[2] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 87 .
[3] محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية (النشأة و التحول) ، ص : 185 .

ومن فوق نظام عالمي قاهر .. يوحد الجميع في سياسة مشتركة .. تقوم على التبعية والإذلال .. فأي اختلاف . إن نحن ولدنا هنا أو هناك .. الكل يدفع الثمن الآن .. إنه ثمن من لا قوة لهم .. ثمن الضعفاء فقط ..ثمن من لا تاريخ لهم .. هذه هي الرواية.."[1].

الروائي يوصل للقارئ الحقيقي بعبارة (هذه هي الرواية) هواجسه عن قارئ العصر الذي يهيم في وعي جمعي عالمي حَكَمته سلطة المال والثروة . و هذا العمل يذكرنا بما فعله جبرا إبراهيم جبرا في (صراخ في ليل طويل) من خلال راويه أمين الذي يكتبها كهاو و يمتهن الصحافة كعمل يومي ، فإنه يطرح ما يدور حول فن الرواية و يطالب داخل فنه بقراءته بعيدا عن مظاهر نقدية بعينها [2] .

تراوح ميتاقص رواية (المراسيم و الجنائز) بين ميتاقص ظاهر وآخر خفي[3]، فتجلى الميتاقص الظاهر عندما توجه الكاتب إلى القارئ مباشرة كافتتاحية الروي ، وكتنشيط ذاكرة القارئ مرات عديدة على امتداد السرد [4]، كقوله: "..أوف ،الذاكرة. إن أشياء كثيرة تمر عبر الثقوب والنسيان " ، " ها أنذا أقف على حافة الذاكرة وحيدا .. أحاول استجماع ما مضى بكل تفاصيله المتوهجة ومآسيه الحارقة " . وكالصعوبات التي تواجه الراوي خلال رحلة كتابته للرواية، وكلها أوصلها للقارئ عن طريق القارئ الرمز (فيروز) .

---

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 88 .

[2] محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية (النشأة و التحول) ، ص : 226 .

[3] أحمد خريس ، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية المعاصرة ، ص : 39 .

[4] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 30 ، 35 .

أما الميتاقص الخفي فقد تمثل في موقف زميله حميدي ناصر من كتاباته ، وموقف الكاتب الداعي لتجاوز الواقع ، وموقف دور النشر من الرواية الأولى لزميله حميدي ، ثم كتابة حميدي لروايته الثانية والتلميح من ذكر عنوانها (رقصة الثعالب وممتلكات الذئاب) وتحديده لموضوعها بتعرية الواجهة وفضح المسكوت عنه : " ثم ها أنذا أعود إليها .. اكتشف أن الكتابة هي السلاح الوحيد في هذه المعركة لتعرية الواجهة . نزع الأقنعة . فضح المسكوت عنه .. لهذا بدأت أكتب روايتي الثانية .. إنها تصف كل ما رأيت وشاهدت .. كل ما عانيته .. كل ما أقسمت بأن لا أقوله.." [1].

ومن الميتاقص الخفي مونولوج تحدث فيه عن انهزاميته وتمثيلها بالبطل الفاشل الذي يحق لمن خلقه قتله " لقد تحولت إلى بطل منهزم فاشل يحق للكاتب الذي خلقه أن يقضي عليه بكل راحة ضمير وسعادة . فلم أعد قادرا على أداء أي دور. حتى ذاك الذي أعطي لي ... " [2]. وتحدث الراوي عن موقف زميله الذي أعطاه دورا في روايته، فذكر عن هذا الفعل الذي أدى إلى موقف زميله و هو الرفض : " لقد تعجبت من موقف أحمد عبد القادر عندما تحدثت له عن المشروع . فقد نظر إلي مستاء قبل أن يقول :

– كيف تسمح لنفسك بذلك ؟..

وعندما سألته عما يقصده بهذا الكلام .. أجابني على الفور ..

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 85 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 98 .

– تريد أن تصل على ظهورنا ..

– من قال لك أنني أريد أن أصل إلى شيء ما ..

– نعم ... تستغل علاقتك بنا ... لتكتب روايتك ... ونحن ؟ ..

ماذا تقصد بنحن ؟..

– ألا نمثل لك إلا أبطالا في رواية ..

لقد بقيت لوقت طويل واجما. متسائلا عن معنى هذا الكلام الذي لا أخفي بأنه أرعبني بل زعزع ثقتي في المشروع نفسه" [1] . وهذا يوصلنا إلى تكريس إخفاء الحقيقة عند الجميع ، حتى أصحاب المأساة . وهكذا يقع الكاتب في تضييق حصار الكتابة ممن تتشابه قصصهم أو تماثل الرواية ، فهو بهذا يوهمنا بحقيقة القصة ، ويوصلنا إلى إشكاليات الكتابة بأسلوب جمالي متميز .

نصل إلى رأي باتريشيا وو[2] بأن الميتاقص يقوم بفاعلية تفكيكية ، تشبه تلك التي يقوم بها الناقد التفكيكي حين يجابه نصا روائيا ، فهو لا يرى البنية الروائية مثلا إلا في أفق انهدامها ، وأن الميتاقص مشادة بتضاد أصيل ومؤثر بين إيهام قصي وكسر لذلك

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 68 .

[2] أحمد خريس ، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية ، ص : 14 .

الإيهام ، يتوسل تقويض المواضعات والأشكال القصية المهيمنة [1] ، و (المراسيم و الجنائز) من هذا النوع فهي تهدم ما تناقلته الرواية الجزائرية لردح من الزمن ، من اتفاقها على تكريس التوجه الواقعي الاشتراكي .

وعلى حد قول أحمد خريس عن ما ماثل هذه الرواية ، بأن الراوي إذا تدخل في الحديث بصورة لا تحطم الإيهام بالواقعية ، ولا تقصر القص على مسارات مضادة لآليات نموه – فالراوي (ب) غالبا ما تكلم عن الرواية عموما دون تخصيص نصه – فهذا يؤدي – بحسب خريس – إلى المنظور الإيديولوجي .

بهذا تتبلور إيديولوجية الكاتب من مشكلة النقد اليوم في الجزائر، حيث تناحر الأصوات النقدية على الإنتاج الأدبي فيما يُقابَل ذلك بتغييب النقد الأدبي الخالص ، ويسلط عدسته على ظاهرة التواطؤ والتواضع الجمعي على ضبابية الفكر في الجزائر، في أسلوب يقربنا من وجهة نظر الكاتب المباشرة ، ويذيب صوت الراوي حتى يصبح صوت آلي لا غير .

ب – تداخل الأنواع الأدبية في (المراسيم و الجنائز) :

يرى رينيه ويليك أن " نظرية الأنواع الحديثة وصفية بكل وضوح ، فهي لا تحدد عدد الأنواع الممكنة ولا توصي الكتاب بقواعد معينة ، فهي تفترض أن بالمستطاع مزج

[1] أحمد خريس ، العوالم الميتاقصية ... ، ص : 16 .

الأنواع التقليدية ، وإنتاج نوع جديد مثل المأساة – الملهاة ، وترى أن بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو الغنى كما كانت تبنى على النقاء (في النوع عن طريق التفريع وعن طريق إرجاع الفروع إلى الأصل) ، وبدلا من التشديد على التمييز بين نوع ونوع ، بعد الإلحاح الرومانسي على تفرد كل (عبقرية أصلية) وكل عمل فني ، فإنها تهتم بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة ، أي إظهار صفاته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي "[1]. فالمجتمع يجتهد في خلق أشكال جديدة كلما تطور ، تكون منسجمة مع ميوله ، أما الأنواع التي ماتت فتصبح غذاء أو سمادا للأخرى الجديدة "[2]. في هذا التعريف لنظرية الأنواع نجدها نظرية تفتح المجال واسعا لمسايرة مستجدات العصر بدل تقنين القواعد ، فهي نظرية للحرية في الكتابة .

بتقصي هذه الظاهرة في رواية (المراسيم) نجدها تتقلص لتأخذ ثلاثة أنواع على سبيل التوجه الإيديولوجي العام – الدعوة لحرية الكلمة – فظهر خصوصا في أسلوب الرسالة والحوار الصحفي والخاطرة ، وهي الأساليب التي فيها تخصيص مرسل الخطاب، ومن ثم التشجيع على الصوت السردي ، وهي تقنية سمحت للروائي بإدخال وجهات نظر أخرى ، فاستعمل الراوي المشارك بإدراجه فن الرسالة وفن الحوار الصحفي وفن الخاطرة.

[1] رينيه ويليك ، وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط: 3 ،1985 ، ص : 247 .

[2] رشيد يحياوي ، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ،1991 ، ص : 99 .

. التداخل مع كتابة الرسائل : فيها نسبة استقلالية أكثر لا تكاد تحد ، ففن الرسالة نص موجه يحد الخطاب من ناحية شخصية المرسل إليه ، وكاتب الرسالة على علم بمن يكتب له الرسالة و بهذا القارئ الضمني في النص محدد وهو قارئ معروف و هو شخصية (ب) الراوي نفسه في هذه الرواية ، حيث يمثل مستقبل الرسالة ، فالرسالتين أرسلتا من فيروز وهي في غربتها[1] . وأدرجتا في إطار استعمال رصيد الراوي (الرسائل له) في الواقع و بتقنية تداخل الأنواع في السرد .

وهكذا تسمح تقنية إدخال الرسالة بحرية في الرأي لدى صاحبها ، والآراء المطروحة مأمن عليها بعد معرفة المتلقي مسبقا (المرسل إليه) ، وفي هذه الحالة فإن فيروز لم تخف على رسالتها من وقوعها في أيدي سالبي الكلمة حريتها ، وبهذه الطريقة يعطينا بشير مفتي أسلوبا جميلا يجعل القارئ يأمن لمصداقية القول فيها ، ويأمن لبصيص الحرية الموجود من خلالها ، " لأن الشكل الترسلي يمتاز بقدرته على تصوير الإحساس القوي بالطرف المقابل في الحوار أي بمن تتوجه إليه الرسالة ، شأنها في ذلك شأن الردود في الحوار . ما يميز الكلمة في هذا الخطاب هو الإيجاز و الازدواج في مستوى التركيب، و حضور نبرة المتكلم في مستوى التعبير ، فالكتابة تتم من موقع الإحساس بالمشترك من الذكريات بين المرسل و المرسل إليه ، و هو يضاعف لدى الأول الشعور

[1] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 90 . 92 .

بالغربة "[1]، إذ أن الداعي لكتابة الرسالة هو الإفضاء بدواخل النفس ، التي ضاقت بمحمولها .

التداخل مع الحوار الصحفي : أما الحوار الصحفي حيث يجريه الراوي باستعمال آلة التسجيل الصوتي ، فهناك تمويه بسماع الصوت حقيقيا من شفاه صاحبته- الكاتبة رحمة-، مع أننا لا نستطيع نسيان أن الصحفي الذي يقوم بطرح الأسئلة هو مؤطر للحوار و مفروض على وجهة النظر في الخطاب ، وهو هنا الراوي العليم نفسه . فتعطينا هذه التقنية الحرية لفرد آخر أعطى رأيه بكل شفافية ، لأنها رحمة صاحبة الاعتراف ماتت بعد اللقاء لأنها باحت بمكنون صدرها ، في حين بقي التسجيل شاهدا على وجود الكلمة بعدها .

التداخل مع كتابة الخاطرة : وهي من النوع الوجداني في الرواية ، و معها يريد الراوي في إلحاح أن يبرز وجوده ككلمة ، مغايرة للدور الذي سلم له – فعل الروي – ، متحررا من قيد السرد نفسه ، فينقل لنا في هاتين الخاطرتين أنا الفرد المثقف الذي يعيش في مجتمع سلطوي ، فالخاطرة استحدثت في الرواية من قبل الراوي (ب) على قصد ، وهنا لنا الحق في دراسة هذه التقنية لمعالجة وجهة النظر حيث الإيهام بالتحرر من الواقع والدخول في أغوار النفس ، فمع الخاطرة الوجدانية تذهب اللغة إلى العنف مشحونة بالتوتر والحدة ، والهروب بالمدلولات حتى تتشتت بين افتراضات المتلقي .

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، ص : 168 .

وهذا مقتطف من الخاطرة الأولى وهي بعنوان (عنابة صيف 1993) وهذا تأكيد على جو قول الخاطرة وترهينها بالمكان والزمان :" **الآن.اذهب يا ابن هذا البلد التعيس إلى جحيمك ، تستر عن عيوبك وحاول أن تقهر مخاوفك ، اشرع في رحلتك الأدبية نحو الجنون والمطلق ....**"[1].

ومن الخاطرة الثانية وهي بعنوان(عنابة شتاء 1995) نقتطف: " **امتط صهوة الموسيقى إلى غاية تجهلها . إن ما تطلبه لن تناله ((إن الحياة التي تبحث عنها لن تجدها ...**

لأن الآلهة عندما خلقت البشر

استأثرت لنفسها بالحياة

وقسمت للبشر الموت)) إذن لا مفر ، الآن ، وأنت هنا ، مسيج بكل قيود الجبن والضعف والخيبة لا مجال للهرب[2] ". أما هذه الخاطرة الثانية فجاءت حينما كانت الجزائر واقعة في فوضى الانقلابات والتصحيحات . لتؤيد بقولها كلمة أخرى يقولها أديب ليضم صوته لصرخة الذات المخاطبة .

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 36 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 96 .

جـ – تقنية تعدد الرواة في (المراسيم و الجنائز):

تقنية تعدد الرواة حققت للرواية العربية انجازا هاما لبيان وجهة النظر في الخطاب الروائي وجعلها أكثر وضوحا وشفافية ، كما تمت مناقشتها من خلال تعدد وجهات النظر المختلفة في الرواية الواحدة ، بغية التوصل إلى ديمقراطية القول ، على رأي يمنى العيد : " القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيته ، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات ، بما فيهم السامع الضمني ، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم ، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة ، والمتفاوتة ، والمتناقضة ، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير " [1] ، وهذا رد فعل أكثر الكتاب على زمن إسكات الكلمة وتغييب الرأي الآخر، وقتل الوعي الجمعي من خلال الوصول إلى كلمة المثقف ، وخاصة المثقفين الذين يمسكون زمام إيصال الكلمة أي الصحفي في هذه الرواية (المراسيم) مثلا . وأذكر أن هذه المهنة – الصحافة – شغلتها أكثر شخصيات الرواية الحداثية الجزائرية وهي المهنة التي جوبهت في أيام محنة الجزائر ككل الدول الأخرى أيام محنها .

القراءة أوصلتنا إلى تميز أسلوب بشير مفتي في معالجة أيديولوجية الخطاب معالجة جمالية فقدم عمله على لسان عدة أصوات :

[1] يمنى العيد ، الراوي (الموقع والشكل) ، ص : 11 . 12 . عن : محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، ص : 10 . 12 .

الراوي (ب) : وهو راوي من نوع المشارك وهو يحكي قصته هو فيقوم بصبها عن طريق الاسترجاع ، وهذا جعله الراوي الأساس حيث قام بتأطير ومناقشة الآراء مع وجود الإيهام بالحيادية في بعض الأحيان ، كما رأينا مع أسلوب الرسالة والحوار الصحفي .

ثم عكف الرواي المشارك عن موقفه التأطيري (الراوي العليم) ليترك المجال لرواة منفصلين ، فرصد الكاتب(مفتي) شخصيتين مثلت أهم المواقع الاجتماعية طبقية فمثلت:

فيروز: شخصية الحبيبة التي تنتمي لعائلة فاحشة الثراء ، و التي وجدت في زمن لا يتوقع الزواج فيه ، ولا يتوقع وجود هذه العلاقة بتاتا كرؤية ، وهذا ما استدعى من الراوي روي القصة – من خلال افتتاحية الرواية – ومن ثمَّ تعتيم استقرار الفرد في مجتمعه من خلال نفي علاقة الزواج –رمز الاستقرار–، أيضا مثلت شخصية الصحفية النزيهة والمثابرة على قول الحق ، و لكن عانت التهديدات قبل هجرتها إلى فرنسا ، فهُجِّرت الكلمة الحرَّة ، كما مثلت صوت المرأة وهو العنصر الأكثر ضعفا ، فتظهر أمراض المجتمع بصورة جلية معه وأكثر وطأة عليه ، فنراها على العكس من المرأة التي نعهد موقفها من الزواج ، وهو موقف الإلحاح على الرجل بالمسارعة إليه ، الموقف الذي هو من طبيعتها ، بينما فيروز عكس هذه المرأة فهي تعاني ضبابية الحياة والمسيرة وبالتالي ميوعة وهلامية رأيها في الزواج والعلاقة ، مما أرَّق خليلها (ب) طويلا وجعله يدخل في حالة إحباط وشك ، تأكدت له فيما بعد عندما هاجرت إلى فرنسا ، كما مثلت القارئ الضمني للنص أو القارئ الرمز حيث وجهت له الخطابات الميتاقصية غالبا .

وردة قاسي : قدمت قصتها في قسم عُنون باسمها مسبوق برسم يد بها قلم وهي في وضع الكتابة، فمثلت الأيقونة التي توحي بأن هذا القسم كتبته وردة قاسي بخط اليد : وردة قاسي ، و مثلت شخصية الفتاة الرمز الذي يمثل عقوق المجتمع لدينه ، حيث تكريس لغة المال والجاه ، ورفض كل ما استقر من قيّم لم تعد موجودة إلا في الكتب، بل لويت لتصبح أغلالا لتكبيل الجبلة والطبيعة في الإنسان ، فاستعمل الكاتب المرأة مرة أخرى حيث جبروت الرجل وسعة المجال لفضح ذلك ، ومن وراءه رداءة وضع المجتمع ، ومثلت الشخصية التي قامت بفعل الانتحار كآخر حل لهذا الوضع ، مع تزكية هذا الفعل من قبل شخصيات الرواية كدلالة لرفض الواقع الاجتماعي ، ولنذكِّر بأن الانتحار اتسع انتشاره في فترة الأزمة الجزائرية . ليفعل الراوي هذا الفعل ويؤوله ليؤيد قضيته .

2 . 2 . (أشجار القيامة) رواية الأصوات :

بعد تتبع الصوت السردي نجد هناك تعدد الأصوات وهم : الراوي (ب) ، فيروز ، وردة قاسي ، وإذا وضعنا رواية (المراسيم) في سياق الإنتاج الروائي العام لبشير مفتي نقرأ ثلاث أصوات سردية في مرحلة الإنتاش – الراوي – الروائي – القارئ – ، و قد وجدناهم في حالة كاملة في (رواية أشجار القيامة) وبمسمياتهم الوظيفية وهم :

أ – صوت الراوي : وقد مثل الراوي المشارك الأساسي لفعل القص في المراسيم ، وظهر بين الفينة والأخرى تلميح إلى فشله كشخصية تقوم بفعل الروي ، وإعلان فشله بصوته

الخاص في الخاطرتين المدرجتان في إطار تداخل الأنواع . ثم في الأسلوب الميتاقصي الصريح حيث يضج الروائي من فشل هذا الراوي في أسلوب ميتاقصي" لا أفعل أي شيء من أجل الوصول . لكن إلى أين أريد أن أصل ، إن الأشياء كل الأشياء الجميلة تضيع من يدي الآن. لقد تحولت إلى بطل منهزم فاشل يحق للكاتب الذي خلقه أن يقضي عليه بكل راحة ضمير وسعادة . فلم أعد قادرا على أداء أي دور . حتى ذاك الذي أُعطي لي ..." [1]، فيعلن الكاتب هذا بوضوح في الجملة الميتاقصية الظاهرة وهي الجملة النحوية الأخيرة . ثم في (أرخبيل الذباب) تخلص الروائي من هذا الراوي العليم فانتحر في منتصف السرد ، ليتسع المجال لراو آخر أكمل القصة وفضح مستورها الذي لم يكن يعلمه (س) .

في الرواية تكفل (س) بفعل الروي المستند إلى الذاكرة حيث تكشَّف لنا أن (س) يروي قصته وما حدث له وأودعها في رسالة انتحار قام به بعد ذلك ، كما أوضح الكاتب بشير مفتي نيته من وراء هذا بالعنوان (مونولوج) ، و الفصل الذي يليه بعنوان (كوابيس)، وهذه التقنية من تقنيات تيار الوعي ، و هي تفسح للراوي العليم حرية في التعبير، فهو يتحدث مع نفسه وليس هناك مجال للمراوغة، كما أنها تساعد على فعل التذكر والتحليل ، كما أن (س) لن يخاف من مخلوق وهو الذي ينوي الانتحار ، فهو مقتول مسبقا ، وهذا تحد من الكاتب لتحرير الصوت .

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص 98 .

ثم يأتي القسم الثالث والأخير والذي يتولاه محمود البراني بالسرد كما أنه عنون باسمه، وهنا نلمح إلى ذكر الاسم الكامل للراوي الصوت كمخالفة لسابقه ، مع تغييب اسم الراوي العليم (ب)و(س) وهذا تبييت لنية قتل الراوي العليم ، والذي نزعت منه صفة العليم ليعطينا (البراني) باقي القصة وخفاياها بعد موت شخصية الراوي (س). هذه النية أظهرها الكاتب في أسلوب ميتاقصي خفي يرمي من وراءه إلى تحرير الراوي لأنه يقوم بفعل البوح الذي لطالما وقع تحت الآلة المهددة لكبح الصوت ، ومن جانب آخر محاولة الكاتب قتل أريحية القارئ للراوي العليم البطل التقليدي الذي كان يطمئن إليه القارئ ليعطيه ما يحب من الحبكة ونهايتها ، فيقول للقارئ لن تهنأ بمعرفة هذا الصديق الذي ضمنته لسنين :" لو وضعت اسمك الحقيقي كاملا في رواية ، أو قصة فإن الجميع سيتحدثون عن الأمر كأنه حقيقة لا داعي للشك فيها ، ولا دخل للخيال بها، مجرد وضع اسم حقيقي ، اسمك أو اسمي حتى ينتاب الناس فرح كبير بأنهم يكتشفون سرا من أسرارك ، ويعرفون حالة من حالاتك ، وأنا سأكثر من هذا الخلط ، سأتركهم حيارى ، مبتئسين ، وفرحين مشردين ، لعبة للتسلي طبعا "[1] .

هذا أسلوب ميتاقصي يرمي إلى حداثية فن القص ، بتحريره من القراءة المضمونية الواقعية التي تتبع خطى الحقائق كأنه تقرير ، وتنزع عن الرواية تخييلها خاصة مع شيوع اتصاف الرواية بالاستعجالية و التسجيلية ، وهذا سيقتل النص وانفتاحيته على الأزمان

[1] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 127 .

وهو ما لا يرضاه أي كاتب ولا يرتضيه الأدب ليدخل في مجاله . ويؤيد قولنا هذا وجود اسم المكان الذي تتواجد فيه الشخصيات (حي الثقب) وهو مكان مبهم ، ثم تغييب ذكر الزمن الحقيقي ، فلم يذكر مفتي في هذه الرواية تواريخا خلافا لروايتيه الأخريين .

كما يدخل بشير مفتي قراءه في متاهة ، بين الواقعي حينما قدم لنا فصل عن ردود القراء الذين قرؤوا النص فيعطي صوتا للقارئ (مجموعة شخصيات منها: محمد عندليب، ومسعود ، و غير ممضي ، و كريم داود امام مسجد ، و طالب جامعي ، و كاتب كبير، و ممضى باسم قبيح ، و مومس فاضلة ، و تاجر ، و مجاهد أمِّي ، وغيرهم) ، و هذا يعطي زيادة لمستوى ديمقراطية السرد و الإيهام بواقعية الحكي ، ويتيه القارئ في افتتاحية فعل الروي الذي جاء عن شخصية خارقة ، قامت بعد الموت لتروي تاريخها، فراح يتخبط في هذيانه الذي لا نعرف إن كان هو الأمر الطبيعي والقار، أم أنه هذيان وجنون وهلوسة ، كما أقرت (كريمة) في الفصل الذي أسند لها فعل الروي فيه ، فلم نستطع بعد إنهاء القصة من تحديد بداية زمن فعل الروي و لا تحديد مبتغى هذه الشخصية التي اختلط عليها الحلم بالكابوس ، لأن " النقطة المركزية في تعدد الرواة هي تعدد وجوه الحقيقة ، بل و صعوبة القبض عليها بشكل تام و نهائي ، حتى بعد قراءة

الوجوه المتعددة لها " [1] . فكلما قرأنا روي راو من رواته التبس الروي الذي يسبقه ، وهكذا يوضع القارئ في وضع متأزم دائما .

ب – صوت الروائي : وهو الصوت السردي الذي حضر في(المراسيم) في تقنية الميتاقص فإن قرأنا المقتطفات الميتاقصية الغالبة على النص باسم الروائي كما يجب ، وأخص منها ذات المسحة الإيديولوجية ، وجدناه حاضرا ، وقد فعلنا سابقا. وفي أشجار القيامة نجد هذا الصوت حاضرا كراو يظهر صوته علنا ، كما تستثمر الكلمة (الروائي) كاسم للشخصية . فراح يكشف أسرار الراوي وخطاياه وفشله ، كما نقل تعجبه من بعض الأمور قام بها الراوي من دون علم من الروائي ، وهذا يدخل في قمة حرية الرأي والعتق من القيود التي فرضها النظام السابق للرواية (التقليدية *) ، فابتعد الروائي عن الراوي العليم وحرره من القيود أيضا ، تبعث هذه التقنية الرواية إلى الرواية الحداثية ، ثمَّ " صوت الراوي يخفت و صوت الشخصية يعلو ، و ذلك نتيجة لظهور تقنية (البوليفونية) في البناء الروائي و اتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي " [2] ، و اتجه تطور القص

[1] جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، ص : 252 ، 253 .

* يقوم القص التقليدي على راو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن و تقديم الشخصيات ، و نقل كلامها ، و التعبير عن أفكارها و مشاعرها و أحاسيسها ، و في هذه الحالة توجد علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول و كلام الراوي الناقل . سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 222 .

[2] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 222 .

: " نحو حصر المنظور داخل وعي الشخصيات بعيدا عن الراوي المحيط علما بكل شيء"[1].

جـ – صوت القارئ : وقد تمثل في شخصية فيروز الرمز في (المراسيم والجنائز) وكانت قارئا ضمنيا ، إذ كتب الراوي لها يبرر عدم التقاءه بها ، وتمثل القارئ في اللغة في تقنية الميتاقص من خلال استدراجه ، و محاولة تشارك فعل التذكر الذي بنيت عليه رواية (المراسيم) مثلا في المقطع : " ولكن كل هذا كان يظهر لي حقيقة كلما تماديت قارئا الوقائع ومستجمعا الذكريات .. ألم نكن نتعذب جميعا "[2]، ومخاطبا فيروز المقيمة بفرنسا في محاولة إيصال المفارقة عن طريق تقنية الرسالة : " هل تذكرينها يا فيروز.. لم يعد ثمة ما يدفع إلى تذكرها .. لقد كنا نقول بأن الزمن كفيل بأن ينسينا كل شيء .. لكن لا شيء ينسى على الإطلاق . ها أنا ذا أقف على حافة الذاكرة وحيدا .. أحاول استجماع ما مضى بكل تفاصيله "[3] ، كذلك ظهر القارئ من خلال توظيف تقنيات الفضاء النصي وهي البياض، فحضر القارئ باستدراجه في البياض الذي غلب على الرواية في الجمل القصيرة التي تطول بنقطتين متتاليتين . فراوي المراسيم كان بأسلوبه ملحا على استنطاق القارئ في كثير من مواقع السرد .

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 200 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 87

[3] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 85 .

الأصوات السردية الثلاث اكتمل نموها في رواية الأصوات (أشجار القيامة) التي عنونت أقسامها الثمانية على الترتيب بـ :

بلسان الراوي ، بلسان كريمة ، بلسان القارئ ، بلسان الروائي ، بلسان الراوي ، بلسان كريمة ، بلسان زهرة ، بلسان الراوي .

الكاتب بشير مفتي في روايته (المراسيم والجنائز) بين مدّ الرواية التقليدية وراويها العليم بكل شيء ، وجزر الرواية الحداثية – رواية الأصوات – بإدراج رواة مساعدين و آخرين منفصلين ، وفي رواية الأصوات (أشجار القيامة) التي كانت نقطة الوصول للمشروع . نستطيع أن نؤول هذا الشكل بالنقلة التي حققها المجتمع الجزائري سياسيا و ثقافيا و حضاريا بين حدي الفترة المحددة في الرواية ، بلجوء الدولة إلى تعددية الأحزاب و تحرر دور النشر عن طريق كثرتها و خصخصتها و جعلها قطاعا عاما مباحا للجميع : " لقد تم تنسيب القناعات المطلقة ، و حل محلها السؤال عن الواقع و المجتمع و الفرد العالم . و برز ذلك على مستوى الكتابة القصصية من خلال العمل على تقويض مفهوم الشكل التقليدي الخطي ، و اعتماد الشذرات و التداعي الحر ، و تقطيع الزمن ، و استخدام تقنية تعدد الرواة و الصيغ ، إيذانا بإعلان ضرورة نهاية الصوت الأحادي السائد. و كان كل ذلك تعبيرا عن رفض مطلق للمسلمات ، و تجسيدا لقلق وجودي

يتمركز حول الذات ضدا على الواقع و المجتمع ، على اعتبار أنهما السبب في كل ما جرى " [1] .

3 – البعد التجريبي للمكان في روايات مفتي :

لم يعد المكان في الرواية الحديثة مجرد إطار تتحرك داخله الشخصيات وتقع فيه الأحداث ، بل أصبح منذ بلزاك مشكلا أساسيا من مشكلات العمل الروائي ومكونا رئيسيا في الآلة السردية [2]، وكفّ عن تمثيل دور المحايد لينهض بمهمات جمالية وإيديولوجية وسّعت من مقروئية النص ، حتى استحال مع الرواية الجديدة إلى "كائن يعي ويعقل ، ويضر وينفع ويسمع وينطق " [3]. والفضاء الروائي خلافا لفضاءات الفنون الأخرى (سينما ومسرح ...) التي تعرف بفنون الحيز " لا يوجد إلا من خلال اللغة " باعتباره فضاء لفظيا، ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه " [4] .

---

[1] سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية (الوجود و الحدود) ، رؤية للنشر و التوزيع ، مصر ، 2010 ، ط : 01 ، ص : 87 ، 88 .

[2] أنظر : هنري ميتران ، المكان والمعنى ، الفضاء الباريسي في قصة Ferraqus لبلزاك ، ضمن كتاب الفضاء الروائي ، تر : عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2002 ، ص : 159 .

[3] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، مجلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد 240 ، 1998 ، ص : 152 .

[4] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص: 27

3 . 1 . مكان المدينة :

تظل المدينة هي سيد الموقف السردي ، فهي عند مفتي المكان الذي يمنح الشخوص هوياتهم، و هي التي يلتقون في أمكنتها الفرعية كالشارع أو الحانة أو الجامعة أو القهوة ، إن " الشخصيات في الأمكنة ينغمسون و يمارسون ضرباً من الحياة الجماعية، التي تؤلف بين الخصوصيات الفردية و تخلق نفسا ملحميا واضحا فكأن الشخوص مثلهم مثل الأشياء و المباني يساهمون في تأثيث المكان و تحديد ملامحه " [1].

المدينة عند مفتي موصوفة بشخصياتها (رجال ، و نساء) تظهر في : " هاهي مدينة البرق والمطر والشتاء القارص ... الرجال المسروق منهم العمر وزمن الطفولة النساء المختفيات خلف قضبان المباني التركية والكولونيالية تداخل لأزمنة القهر والعبودية بالتفسخ والحرية .. هاهي المدينة الكبرى، مدينة القراصنة والمعمرين والقوادين والأحرار والمقاومين ..هاهي مدينة التناقضات تنهض صباحا كالعادة .. تنهض متثائبة" [2] ، فنلحظ اللغة الواصفة للشخص من خلال المكان (النساء المختفيات خلف قضبان المباني التركية و الكولونيالية) ، ومع هذا الوصف هناك آخر تخاف فيه شخصيات المدينة من الموت ، فهي المكان الموصوف بحالة الذات ، و المتمثلة بالخوف : " أي بؤس . وعندما أعرف بأن الحافلات كلها متوقفة وأن الدبابات قد نزلت إلى الساحات وتشابكت

[1] محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، ص : 197 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 12 .

مع المضربين من أتباع سعيد الهاشمي وأن جو الغبار والرماد والتعفن قد بدأ يتحكم في سماء المدينة ، كنت خائفا من الخروج ... خائفا من الانزلاق والسقوط بل خائفا من الموت ... " و نفس الصورة ترى مع : " إذن هاهي الشوارع تعود إلى صورتها الأولى : كما لو أن 5 أكتوبر 1988 ما يزال على حاله .. الصورة المخربة والمشوهة التي طالما نعتت بالبيضاء . هي برمادها جيوشها قاذوراتها.أوساخها.إنفجاراتها تقهقرها سرطانها عنفها وأحلامها" [1].

ونشير إلى صورة أخرى ظهرت في رواية (أرخبيل الذباب) و هي الصورة التي اتحدت فيها صورة المدينة في الأدب العربي الحديث بصورة المرأة البغي ، " فالمدينة في اللغة(مؤنثة) ، وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحا ، واجتياحا واغتصابا لها ولنسائها، ولمواردها ، وهي ما تزال إلى اليوم ، ولذلك يجد الكاتب هذه الصورة قريبة المنال والأداء [2]... فتمارس مدينة وهران شهوانيتها على الراوي (س): " وهران كانت مخيفة وشرسة أكثر من مرة شعرت بهذا الإحساس وأنا أتجول داخل شوارعها المتداخلة لكنها كانت جميلة وفي قلب جمالها يسكن نداء مخيف للذة والاندفاع الأعمى نحو ممارسة الحياة بكل شهوانية ، والتقاط حرارة الزمن الوهراني الذي عرف كل أنواع

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز، ص : 16 .17 .

[2] أنظر: محمد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص 26 . عن : عبد الحميد هيمة ، دلالة المكان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة " لعز الدين جلا وجي ، مجلة التبيين ، عدد :19، الجزائر ، ص : 35 .

الانتهاكات والأحلام الكبيرة..." [1]،" الزمن الوهراني بدأ يقتل بداخلي حواسي المشتعلة كان عليّ من جديد العودة إلى نقطة البداية أتجول ثانية في هذه المدينة المثخنة بالمباهج والفانتزمات المخيفة " [2] .

المكان بهذا الطرح تجريب يظهره مفتي مغايرا للمكان الظرف الذي عهدته الرواية التقليدية ، فهو ليس مكان للتواجد و إنما بطلا يحرك الأحداث و يحرك الشخصيات التي ليس لها غير الفعل النفسي ، و السارد لا يقدم وجهة نظر و إنما هي " وجهة نظر الأشياء و الأفعال ذاتها ، تتعدد المنظورات ، و لكنها تقدم معطيات قابلة للتكامل في تشابك حافل بالدلالات " [3] . و لنلاحظ ذلك بارزا في الاقتباس التالي : " حتى الجامعة تم غلقها وعندما مررت عليها ورأيت العسكر يحتلونها ، ودبابتين في المقدمة يحرسان الباب الأمامي لها ، صمت وأكملت سيري لوحدي على غير هدى .. حتى حركة الناس توقفت .. لم يعد هناك ما يدعو للحركة ، فبعد أسابيع العصيان العنيفة ، هاهو الهدوء يعود إلى المدينة لقد تم القبض على المدينة بيد حديدية .. " [4] فتموج الدلالات بالعبارة (صمت وأكملت سيري لوحدي على غير هدى ..) وعبارة (لقد تم القبض على المدينة بيد حديدية

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 68 .

[2] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 71 . 72 .

[3] إبراهيم فتحي ، قراءة في التجريب الروائي عند محمد البساطي ، الآداب ، عدد 5 .6 ، 1997 ، ص : 51 ، نقلا عن : محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، ص : 176 .

[4] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 76 .

..) التي جاءت بعد الجملة التي تظهر مألوفة للمتلقي : (هاهو الهدوء يعود إلى المدينة)

.

و يحيلنا هذا المشهد من الأمكنة على تيار التشييء في الرواية الحديثة ، الذي "تقف فيه الأشياء ، و الأشخاص الذين أوشكوا أن يصبحوا . بدورهم . كالأشياء ، مقررة ، موضوعة كأنها لذاتها ، و كأنها لا تعني و لا تدل على شيء آخر غير ذاتها ، شاخصة، و ماثلة في ضوء خارجي ، بارد " [1] .

و المكان في رواية (أشجار القيامة) مكان متخيل ليست له خريطة كما رأينا في الروايتين السابقتين (العاصمة ، وهران ، عنابة) ، و اسمه حي الثقب ، و الذي توحيه لنا التسميات الحقيقية هو إيهام بواقعية كل ما يحدث في الرواية ، أما انعدام الدقة في حالة اسم (حي الثقب) فهي دلالة رمزية يسحبها ذهن المتلقي على أي مكان ممكن الوجود ، كأن يمثل هذا الحي أي حي من أحياء البلاد العربية في ذهن القارئ .

يقول راوي (أشجار القيامة) عن حيّه : " كان حي الثقب في ذلك الوقت من الصباح الباكر بين الرابعة والخامسة على ما أظن نائما ، وغير مكترث. كنت أتجول بين دهاليزه المتعرجة ، والمحفورة والمخنوقة والمبنية على أشكال مخروطية لا هندسة لها ، ولا منطقا جماليا يحكمها " ، و عن الحي نفسه يقول : " بحكم مسقط رأسي في تلك المنطقة

[1] إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية) ، ص : 15 .

المتعفنة والخبيثة كما درجوا على تسميتها من فوق ، وفوق الفوق . أي الجهات التي تحكم الجهات التي تحكمنا . أصبح قدري مثل قدر منطقتي مرتبطا بالصورة التي وضعت لنا . أصبحنا أهم خطر عليهم . وبالتالي تمكنوا من سن قوانين تحرم حتى تشمم البحر عن قرب ، وحاصروها بسور عظيم حتى لا ندخل إلى عالمهم"[1] . فالمكان الذي كان يظهر " كعنصر استقرار في الرواية التقليدية ذات الخطاب الواقعي الوصفي ، أصبح مكانا مضادا للشخصية "[2] ، يتحكم بأحداثه و يحرك شخصياته كأن يكون : " حي الثقب حيث الجرائم تحدث بلا عد ولا حصر من السرقة إلى الاغتصاب ، إلى المخدرات والاعتداءات " [3] .

ومما جاء أيضا وصف مكان الحديقة حيث تدور كاميرا الراوي من الوصف الدقيق لحالة العشب إلى المنظر الممسرح الذي استدعته من الذاكرة لما كانت عليه في السابق: " وصلنا إلى الحديقة الوحيدة التي بقيت في حي الثقب . هنا بعض الأشجار القديمة ومقاعد حجرية تعد على أصابع اليد ، أما العشب فكان أصفر . مليئا بالتراب . هذه الحديقة كانت متنفس شيوخ الحي ، ومنذ صغري كنت أحضرها مع والدي مرة في الأسبوع , كان يلتقي مع أصدقاءه المحاربين ، ينكتون ويضحكون ، يشتكون ويبكون

[1] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 85 ، و ص : 146 .

[2] محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، ص :173 .

[3] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 150 .

يتضرعون لربهم أن يسعفهم بحبل النجاة ، وقوة الأمل" [1] ، وصف المكان ببعديه الحاضر والماضي . وهذا ترهين من الراوي ليبعث معه القارئ من المكان الخارجي إلى أجواءه النفسية ، يستعمل معه الكاتب مونولوج داخلي كأسلوب حر متقاطع مع الاسترجاع ، مما أدخل القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية ، و " المونولوج تقنية تمسرح العقل و تجعله يتحدث عن نفسه ، و هو مجتلى للصراع النفسي ، و التذكر و الأسئلة و القلق "[2]

إن المكان حقيقة معاشة ، يعكس حالة الشخصيات أو جزء من كيانهم ، إذ " يرتبط البشر ارتباطا وثيقا و حيويا بالمكان الذي يعيشون فيه ، إن البشر لا يرضون بالمحدودية، و لكنهم دائمو البحث عن وسائل لتحطيم الحدود التي تمنعهم من ممارسة حريتهم " [3] . و هو الأمر الذي حدث مع راوي (أشجار القيامة) عندما حطم الأسيجة و تسلل لرؤية البحر الذي يزوره الراوي لأول مرة منذ كان عمره أربع سنوات ، وفي لغة جميلة مليئة بالأجواء النفسية يقف على الشاطئ : " لفني صمته ، ودفء سطحه المتمايل . بدت لي الأشياء عميقة وبسيطة في نفس الوقت . أن ينهي الإنسان نفسه في مكان كهذا دون أن يطيل توهمه أن شيئا ما سيتغير ، أن العالم سيتغير ، وأن حياتي قد تعود إلى مدارها الأول فتتشبع بحب الثورة ، والانتصار على الظلام .. كل الظلام "[4].

---

[1] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 152 .

[2] آمنة يوسف ، تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ، 1997 ، ط : 01 ، ص : 69 .

[3] جماعة من الباحثين ، جمالية المكان ، دار قرطبة ، المغرب ، 1988 ، ط : 2 ، ص : 60 .

[4] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 147 .

فالمكان فاعل في الرواية الحديثة "يؤثر على البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه ، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي من حيث الدلالة و الرمز، فالمكان يفرض سلوكا خاصا على الشخصيات التي تلجأ إليه " [1] .

3 . 2 . مكان الغرفة : متعاقد بين الناس أن مفهوم الغرفة هو المكان الذي يلجأ إليه صاحبه للراحة وأنها مجلبة للاطمئنان ، حيث يعود إليها الشخص تعبا ليخرج نشطا قويا، ليجدد نشاطه بعد ذلك . و قد عبر آلان روب جرييه عن المكان في الرواية الجديدة قائلا عن مكان البيت : " بأن كل حائط و كل قطعة أثاث في الدار كانت بديلا للشخصية التي تسكن هذه الدار . غنية أو فقيرة ، قاسية أو عظيمة . هذا بالإضافة إلى أن هذه الأشياء ، كانت تجد نفسها خاضعة لنفس المصير و نفس الحتمية " [2] .

لكن الذي طرأ على غرفة راوي (المراسيم) أن غرفته على العكس من ذلك فقد وصفها بالغرفة النائمة ، فهي تنام عن الدور المنوط بها لتترك صاحبها يفتح دفاتر ذاته، ولعيش ما رآه خارجها مرة أخرى مع استرجاع الذكريات التي يؤرقه بعيدها وقريبها، " بعد أن فكرت طويلا وأنا لوحدي في الغرفة الضيقة النتنة التي راحت تشبه فجأة جلد ذئب ضيق، ميت ، صار عرضة لكل القناصين والمجرمين وفاقدي النبل الإنساني .. بدأت أنظر إلى

[1] جماعة من الباحثين ، جمالية المكان ، ص : 63 .

[2] آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ص : 130 .

نفسي بجدية . ورحت أقول بأنني أجهلها تماما "[1]، الغرفة والشخصية يتشبهان ببعض من خلال المصير ، و هو المصير المجهول (أنني أجهلها تماما) ، و تأتي الغرفة السجن في مقطع آخر حيث يصف الكاتب المكان من خلال وصف الشخصية : " أنا هنا منذ شهرين . ثلاثة أشهر . الغرفة باردة وروائح مليئة بالغبن تتداعى كما لو هي عطر الموتى. فقط . الصورة تغيرت . عيون القتلة خارج الباب تتربص بالضحية التي ستخرج من عزلتها التي طالت.." [2] ، فتظهر صورة البيت مع المقتطف محققا راهنيته كمكان من خلال مدة التواجد (شهرين . ثلاثة أشهر) و أيضا الألفاظ (باردة . الغبن . تتداعى . عزلتها) فالغرفة هنا أداة وصل " تربط الإنسان الذي يشغل المكان و الوعي الذي يدركه"[3] ، و الوصف الجزئي الذي دائما ما يظهر على مستوى الرواية هو ذكر الباب ، و لكن ليس كوصف له و إنما كذكر لوجوده ، و معه عبارة (عيون القتلة خارج الباب تتربص)، فيظهر لنا الوصف المركز من خلال عين الشخصية ليس للباب ، و إنما لما في نفسه من الخوف المستولي عليه . ويظهر أيضا في نفس الصفحة مع: " داخل غرفتي المغلقة عليّ ". و الذي يوحي بحال الباب أيضا . يقول حسن بحراوي " غزو الوصف الجزئي للفضاء الروائي، يرتبط بنزعة وصفية مغرضة أكثر مما يلبي تصورا فنيا

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 97 .

[2] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 85 .

[3] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب و لبنان ، 2009 ، ط : 01 ، ص : 46 .

أو نصيا متميزا ، تستدعيه الكتابة الروائية نفسها . و هذا ما سيجعل التفصيلات العينية الدقيقة في بعض الأحيان عديمة الأهمية ، وليس لها صلة عضوية ببنية المكان "[1] .

وفي رواية (المراسيم و الجنائز) غرفة الراوي على شاكلة راوي (أرخبيل الذباب): " أخيرا وجدتني في غرفة البيت وقد أغلقت علي النوافذ الخارجية فلم تعد تصلني إلا أصوات مبهمة لا أملك القدرة على تحديدها ثم أشعلت لمبة السقف فإذا بالعتمة تنقشع على الفور . ورحت أبحث من حولي عن شيء ما ضيعته لم أتذكر جيدا ما هو، غرفة بأربعة جدران ،.. أكثر من سنة مرت علي هنا حياة مليئة بالعزلة والوحدة كنت أختفي بداخلها عن رؤية الخارج ، الذي لم يعد يظهر لي مريحا أو قابلا للاكتشاف " [2] . الغرفة لها نوافذ أغلقها ، و بعد إشعال اللمبة يتطلع القارئ لما تضيئه ولكن يواجهه (ورحت أبحث من حولي عن شيء ما ضيعته لم أتذكر جيدا ما هو، غرفة بأربعة جدران) ، و إنما تنقشع العتمة من جديد على حال الشخصية (أكثر من سنة ...) .

ويعود الراوي في موقع آخر من السرد ليصور سيناريو من السيناريوهات النفسية التي عاشها في البيت السجن : " إنها الساعات الأخيرة في غرفتي في حيي في بلدي في الأرض بكاملها ... لم يزدد الطرق قوة وعنف .. ثم لا شيء يتوقف الطرق . يتوقف الصوت .. يتوقف كل شيء أتقدم من الباب مرعوبا . أطل من الثقب الصغير .. فلا أجد

[1] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص : 47 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 39 . 40 .

أحدا .. لا يوجد أحد يا فيروز لقد نجوت ، إنها محض خيالات مخاوف ، أوهام .. لن أموت اليوم يا فيروز لن أموت اليوم .. لقد كنت أحلم فقط .. أحلم فقط " [1] .

3.3 . مكان الشارع :

صنف مكان الشارع من نوع مكان المسارات ، و هي الأمكنة التي ينفذ منها الإنسان .

و " مكان الشارع احتل في الرواية العربية من قبل الروائيين الذين كتبوا روايات عن المدن العربية مكانا بارزا في الرواية العربية ، و كانت له جمالياته المختلفة باعتباره مسارا و شريانا للمدينة " [2] .

لقد عانى الراوي (ب) بطل رواية (المراسيم والجنائز) التقوقع و لجأ إليه ولم يكن يعني له خارج البيت غير مكان للتواجد لا غير ، فالكل بالشارع يمشي لحاله دون الاختلاط بالغير متوجسين خيفة من ذلك الاحتكاك ، فكان (ب) يخرج ماشيا في الشوارع، بدون وجهة ، خاصة إذا واجهته محنة ، فالشارع الذي جاء وصفه على لسان الصحافة "رغم تحذيرات المذياع و التلفزيون..." خذو حذركم في الشوارع . خذوا حذركم في الممرات والدهاليز.." ومع ذلك كان الجميع يخرج" [3] ، وتصير مزاولة الخروج للشارع عند (ب)

---

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 45 .

[2] شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1994 ، ط : 01 ، ص : 65 .

[3] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 10 .

موقف يناهض ما يحدث للبلد ، فيتعدد خروجه و يُصرّ على ذلك أحيانا ، فجاء سرده كحدث في الرواية مشكلا لازمة [1] تعقب خبرا سيئا يتلقاه ، فتقوم هذه اللازمة على مستوى السرد بإثارة ذهن القارئ :

" خرجت مرتديا جاكتتي البنية خوفا من البرد والعصي المتلاوحة في السماء والحجارة...".

– " استأذنته في الانصراف على أن أعود إليه في الغد... لكنه لم يتكلم ظل شاردا .. خرجت من جديد إلى الشارع ..وقلبي يخفق..يخفق..يخفق." .

– " ... ثم تركتهما يرغيان بكلام عن النضال...سرت في ليل العاصمة الطويل والمتعب أترنح من السكر" .

– " قبل أن أنتحر[...] انقطع صوته واختفى فجأة ساريا في زحمة الشارع حتى آخر الممر المفضي إلي شوارع أخرى مزدحمة " .

–" سألته أنا إن كانت صحيفة " الحرية " معنية بهذا الغلق فنفى وقال بأنها محسوبة على أحزاب معينة..وعددها لنا..فتنهدت ..ثم استأذنتكما بالانصراف..خرجت أسير لوحدي وتركتك " .

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 10 ، 32 ، 36 ، 44 ، 56 ، 71 ، 103 ، 104 .

– " – أو لم تسمع ..لقد قتلوا زميلنا محمد...البارحة في بوفاريك هو وعائلته.. اصطكت أسناني على الفور وسرت في رجفة شملت كل جسمي ، تمازجت مع عياء السهر الطويل في الكتابة ليلة البارحة فعدت من حيث جئت خرجت للمرة كذا .. أسير لوحدي ، هائما ، متفجرا برغبة خانقة في البكاء . لكنني لم أبك ".

– " ومشيت طويلا في شوارع العاصمة. أبحث عن شيء فقدته..حنين ضاع مني .."

– " تركته غير متحسر على فراقه. وبقيت هائما على وجهي في شوارع العاصمة المتداخلة والمكتظة أبدا بالمارين "

هكذا كان رد الراوي على الوضع الذي يعيشه و هو مزاولة الخروج للشارع ، والذي أكده في عبارات متنوعة للدلالة على هذا النوع من الخروج فجاءت عبارات (خرجت من جديد إلى الشارع) و(سرت في ليل العاصمة الطويل) و(ساريا في زحمة الشارع حتى آخر الممر المفضي إلى شوارع أخرى مزدحمة) و(خرجت أسير لوحدي) و(فعدت من حيث جئت خرجت للمرة كذا ..أسير لوحدي، هائما) مشيت طويلا في شوارع العاصمة . أبحث عن شيء فقدته..) ، و (بقيت هائما على وجهي في شوارع العاصمة المتداخلة والمكتظة) ، فكان الخروج يتصف بطول المدة وبالضبابية بعدم تحديد الوجهة وبوقت الليل أو بالأحرى وقت الظلام ، و الشوارع اتصفت بتعدد الممرات والتداخل والاكتظاظ بالناس ، هكذا كان البطل من الداخل يعج بالفوضى والضبابية والضياع و الوحدة ، كما

أنه لم يكن وحده في هذا من خلال كلمة (مزدحمة و مكتظة) و عبارة (ومع ذلك كان الجميع يخرج) .

مكان الشارع اتّصف من خلال داخل الشخصية و اتصفت من خلاله ، فهو شارع قبيح لأن " جماليات الشارع العربي القبيح طبيعيا و الجميل فنيا ، تحددها مشاعر الروائي، و تموضعه في المجتمع ، و مدى هامش الحرية التي يتمتع بها ، فيما لو أخذنا الشارع من خلال نظرة النفس الانسانية له ، و ليس من اعتبار أنه شريط من الأسفلت و الأرصفة ، تحتضنه مجموعة من العمارات الأسمنتية " [1] .

هذا الخروج الذي تمارسه الشخصية و اتحادها مع المكان و حالته و معهما يبرز تحديد الزمان في كثير من المقاطع المذكورة (يأتي الصباح متأخرا . كنت تعبا من حالتي النفسية التي عايشتها ليلة بكاملها . سرت في ليل العاصمة . تعبا من ليال لم يعد يزورني النوم) مثّل تآلف ثلاثي بين مكونات السرد أظهرت جمالية حداثية (شخصية . زمكانية) نابعة من عدسة القلب و توصيلات المشاعر التي تتعامل مع هذا المكان . مصورة الحدث منطلقا من النفس و ليس من الخارج ، وأحدث هذا توازنا بين مكونات السرد الأربعة .

[1] شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، ص : 68 .

3 . 4 . مكان الحانة :

يقدم بشير مفتي مكان الحانة بجمالية حديثة ، ميزت رواياته ، و بصورة خلافية الروايات التي لم يكن يظهر الإنسان بها ذا طابع وصفي للهيئة الخارجية ، و الحانة هو " مكان الروايات العربية المعاصرة ، حيث يكثر ذكره في الروايات السياسية ، و الروايات التي تعبر عن الكبت الاجتماعي و الجنسي ، باعتباره مشرب الخمر ، التي يلجأ إليها الإنسان العربي ، هروبا من واقعه الطاحن،وحاضره المقموع المكبوت "[1]

فنجد مما جاء عن هذا المكان [2] " البيرة الهولاندية في حانة لابراس على بعد خطوات من الجامعة المركزية " ،" ملأني الشرب الكثير للنبيذ الأحمر بالصداع" " ذهبت إلى الحانة وبقيت أشرب حتى المساء .." .

و مكان الحانة في الرواية يفرض نفسه بوعي خاص تمثل في تعدد تسمياته (بار النجمة السابع – حانة لابراس) ، لأنه البطل الذي يقول ، حيث يرهن الحوار بين الشخصيات ، فالحانة عند مفتي مكان ذو استطاعة في تحوير الحديث بين الشخصيات، هذه الشخصيات التي قد لا نجد لها غير حرف في اسمها ، و هي بدون هوية وبدون ملامح . في حين نجد الكاتب مع هذا المكان يلح مرارا عليه وبتلوينه بشتى الألوان اللغوية سواء بذكر اسم المحل أو بذكر نوع المشروب الذي يشربه .

---

[1] شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، ص : 222 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 12 ، 33 ، 47 .

و يظهر أيضا بوصفه أحيانا كـ : " ليلا خرجت أتسكع في وهران لتقذفني الصدف نحو بار حقير بلا اسم جلست لوحدي على طاولة منفضتها ما تزال ممتلئة بأعقاب سجائر الهوقار و الأفراز ، طلبت بيرات كثيرة ، و شربت بسرعة و بدون ملل حتى بدأ عقلي يذهب و شيئا فشيئا بدأت أشعر بالخدر و التعب و الرغبة في النوم " [1] ، فيتمثل لنا الوصف الحداثي للمكان ، من خلال تجريب يستبطن الشخصية من خلال تحديد رؤية هذه العين ، فيظهر المنظور ، تنظر العين (اللغة) في المقتبس إلى افراد الشخص و في مقابل ذلك التعدد من خلال كلمات ممتلئة ، و الكثرة بعد هذا من خلال التنوع ذاته (سجائر الهوقار و الأفراز) ، و العدد عير محدد (بيرات كثيرة) ، و الاستمرار (سرعة و دون ملل) .

وفي هذه الرواية (المراسيم) و مثلها (أرخبيل الذباب)[2] ينقل لنا الراوي الحوار الذي يدور فيه وهو الحوار الذي يكون في قمة الوعي من خلال استغلال قناع السكر للإدلاء بإيديولوجية الراوي والشخصيات ، ثم وأخيرا نراه أصبح رمزا يتلذذ بتخيله و يعشق التمثيل به " أيا كان الأمر فلقد سعدت بهذا اللقاء وخرجنا من المقهى كمخمورين شربا أقداحا عديدة من الروم الإيطالي .. نترنح ونغني في ذكرى أيامنا البائسة والجميلة .."[3] .

---

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 60 .

[2] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 11 ، 13 ، 18 ، 53 ، 60 . 61 .

[3] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 85 .

وهكذا نرى كيف أن الفضاء في هذه الرواية ليس مجرد خريطة جغرافية على حد تعبير (يوري لوتمان) إنه نتاج " لاشتغال تراكمي للدلالة وذلك من حيث أنه كباقي العناصر التكوينية للخطاب الروائي ، يعيد القارئ بناء معناه ويشكل مظهرا من مظاهر نشاط القراءة " [1].

4 – التجريب السردي عند بشير مفتي :

4 . 1 . السرد في (المراسيم والجنائز) :

مثلت تداعيات الذاكرة المشكل الرئيسي للإيقاع النصي ولطبيعة تقديم الأحداث إن صح القول ، لأن الرواية جاءت في إطار سرد استذكاري نفسي ، يحكي مخلفات نكبات عاشتها شخصيات حاولت النهوض مرارا لتسقط في شرك التهميش والإقصاء، وكان هناك كسر لهذه الحيوات ، ليحكي قصة بلد عاش أزمة دموية خلفت الرعب في نفوس الشعب، والرماد في الجزائر، لهذا فإننا نجد (المراسيم) رواية نفسية غابت فيها الأحداث لتبقى قصة الكتابة ، فيتوازى سرد البلد وسرد الكتابة سرد الانكسار وسرد المقاومة والنضال بالكلمة، وبين هذا و ذاك سرد قصة الحب التي راحت ضحية وقوفها في وجه الآلة القامعة .

[1] حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2000 ، ص : 80 .

وإن أردنا البحث عن وصف للشخصيات بالشكل المعروف والمتداول في عرف الرواية التقليدية ، فإننا لا نجد غير الوصف النفسي الداخلي ، ففي (المراسيم) لم نجد الراوي يصف أصدقاءه أو أماكن تواجدهم ، غير وصف دواخلهم وذهول أعينهم كما حدث مع عبد القادر عندما فقد عقله ، أو الدموع في عيون حميدي ناصر أو صالح بوعنتر عندما أراد الفعل وإقصاء الشعارات. فكان الوصف غالبا وصفا استبطانيا مثلا في (أرخبيل الذباب) في وصفه لنادية خلال أول ما سقط نظره عليها : " رفعت رأسي لأراها – ننتظر منه وصفا لجمالها ولكن – وشاهدت فتاة تسير بخطوات بطيئة ناحيتي ابتسمت لمحمود وقلت له : – أظن أنها مليئة بالنشاط اليوم " . وأيضا " صافحتني أنا الآخر بود والبسمة لا تفارق شفتيها " وأيضا " جلسنا وجها لوجه ، بسرعة تم التعرف على الأشياء البسيطة ... أتأمل هذا الوجه الذي أمامي – ينتظر القارئ وصفا لوجه امرأة و لكن – والذي كما قال محمود البراني يقدر على تدمير حياة و(إهدار كرامة) رجل"[1].

نجد في هذه الاقتباسات الثلاث من الوصف نوعا من الحركة والتقديم للحدث ، فإنها نشيطة ومثابرة على مرادها ، تتصيد فرائسها عبر استمرار البسمة على شفتيها ، ثم تأزم التقديم إلى إهدار كرامة رجل ، وإلحاحا من الكاتب يضعها بين قوسين لإبرازها لعين القارئ ثم للتأكيد على حدوث تحد ما بأن هذا ما سيحدث .

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 33 . 34 .

كما أننا لم نجد وصفا تصويريا لوجه المرأة . في المراسيم ولا في أرخبيل الذباب ولا في أشجار القيامة . لوجه المرأة المحبوبة والمطلوبة في الروايات ، لأنهن لا يمثلن غير المرأة الجزائرية ، فلم تكن لهن سمات تخصصهن سوى ضياع الحلم وفقد الهوية .

لهذا غالبا ما تواجهنا وقفات طويلة وقد استحوذت على مساحة مهمة من (المراسيم) استحضر من خلالها بواطن شخصيات الرواية ، في حين غيبت الأحداث فأثر ذلك على جريانها وسيولة السرد ، فقد انشغل بتأملات شخصياته ووصف أحاسيسهم ووصف الأهوال التي عاشوها في الماضي . وأحسوا بها كما اشتغل بمناقشة قضايا السياسة والثقافة وصورة المجتمع المغيَّب .

ولكن ما يخرج به القارئ بعد إتمام قراءته هذه الوقفات هو أنها ذاتها تلخص الحدث فهو وصف متحرك ، يعطينا صورة البلد كما كانت وصورتها بعد أفعال الشغب ومع هذا صورتهم – الأصحاب – وكيف آلت ، السرد يعطي لكل شخصية حقها فيحتفي بماضيها و حاضرها و شبكة علاقاتها بالشخصيات الأخرى ، فتتداخل مجموعة من المستويات السردية المتزامنة ، و تتجلى المفارقة الزمنية بادراج إشارات زمنية يستطيع بها القارئ معرفة الترتيب الطبيعي للحكاية في السرد [1].

[1] سمر روحي الفيصل ، بناء الرواية العربية السورية ، ص : 198 .

الزمن متراوح بين الماضي الحاضر ، فمثلا نجده في بداية الرواية يصف ذاته ، وبذلك يحيِّن لأحداث قادمة ولما تؤول إليه المسيرة الحكائية : " فمن جهة أخرى كنت أدرك كم كانت علاقتي قاسية مع النساء أو لأقل جافة فلم يكن عندي اهتمام كبير بالأنثى خاصة أنني قضيت فترة الجامعة كعاشق كبير للكتب والكتابة فلم يكن عندي إي صلة بالآخرين. فقط بعض الأصدقاء الذين أتقاسم معهم نفس الهواجس والانشغالات"[1]. فهي أسلوبية حديثة " تنتقل بين الاستبطان و النظرة الخارجية ، و الاستغناء عن التوصيف (الواقعي)، و تتبنى التركيز تارة على الظاهر المحايد البارد (لكي تعيد خلق الداخل الغامض المحتدم) ، أو الغوص في الداخل المضطرب الجياش (لكي نعيد خلق الخارج المتسق المحدد) " [2] . وهي لغة تيار التغريب (الاغتراب) التي تحدث عنها النقاد .

تبرز المفارقة الزمنية في هذه الرواية في كونه سرد استذكاري يحكي بعد تمام الحكاية، في حين نجد بعض المقاطع تتأبى على قانون تتابع السرد ظاهريا ، ككشف فعل سفر فيروز إلى فرنسا ، و تراسلهما . فيعيد القارئ ترتيب الحكاية في ذهنه على هذا الأساس من الجديد ، و قام الراوي بسرد حكاية جنون صديقه حميدي ناصر و انتحار عبد القادر

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 13 .

[2] إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة ، ص : 24 .

، بسرد متداخل يقدم و يؤخر مازجا بين ألأزمنة ، سرد ماضي و حاضر و مستقبل ، لكن في رواية حكاية أصدقاءه لم تتعقد كما في حكاية بقاء فيروز ثم سفرها للخارج [1].

. اعتماد تقنية التدوير :

قراءة رواية المراسيم تجيء رواية استرسالية سهلة على العقل ، وهذا يرجع إلى عدة أسباب منها اعتماد الجمل القصيرة التي تنتهي غالبا بنقطتين ، وهذا لترك المجال مفتوح للتأويل عند القارئ ، فيجري في قراءته مع صب ما يمكن صبه مما يتضافر ودواعي المقال (المضمون) ومشاركة القارئ . كما أن الكثير من المسائل إن لم نقل أغلبها جاء دون بياض الوهم الذي في بعض النصوص التي تحاول إقحام القارئ في نوع من التشويق المتحدي للعقل ، أما هذه فجاءت تقديما واضحا ومناقشة من الشخصيات لطروحات كان مسكوت عنها قبلا ، أما في النص فقد أصبحت في عرف الإباحية ، فزاد ذلك من تواطأ القارئ المناهض للسكوت والاستهلاكية التقليدية ، وفي هذا الجو النوعي من السرد المباشر(الأنا) المتعالق مع سرد السيرة والمسند إلى الذاكرة ، يقدم الراوي متحديا القارئ الذي ألف أريحية في تتبع خط السرد في الرواية، بخاتمة تدويرية لا تتجاوز العشر أسطر يفاجئ بها القارئ :

[1] أنظر : سمر روحي الفيصل ، بناء الرواية العربية السورية ، ص : 196 ، 197 .

" نهضت مذعورا .. هل كانت كل هذه القصة حلما .. مجرد حلم .. كابوس فظيع ، طويل ، مرير " ، ويزيد ذلك تركيزا في جملة " ثم رفعت رأسي إلى أعلى .. وتثبت من الساعة .. كانت الساعة السابعة صباحا ..لقد جاء الصباح متأخرا قليلا عن الموعد الذي كان يمكنني أن ألتقي فيه فيروز .. " . فتعيد هذه العبارة ذاكرة القارئ إلى الصفحة الأولى من السرد أي الاستهلال :

" فيروز... يأتي الصباح متأخرا قليلا عن الساعة التي كان يمكنني أن أنهض فيه وأخرج للقائك ، ربما هي ساعة حزينة كما تعودت عليها ، ساعة تملأني بالمشاعر التي لا أعرف إن كان من المفروض أن تدفعني إليك أم تحجزني عن نفسي فلا أفكر في أبعد من ذلك . لكن هذه المرة كنت مصمما وكان علي أن ألجم كل الخوف. وكل القلق"[1] . بهذه الفقرة كان يفتتح سرده بعزيمة مشواره إلى حبيبته ويرهن ذلك بالصباح المتأخر عن الموعد ، وأن الأمر أو المحاولة مكررة ، و هناك منها مرّات (لكن هذه المرة) ، ثم يأتي بجملة تلتفت إلى المقصد من هذا القلق ، قلق من الخيارين مد حبل وصل الآخر(المرأة)، أو الانطواء والابتعاد عنها .

وبعد الدخول في عالم السرد والقصة حيث نرى من الراوي عجزا واضحا في فهم الآخر – المرأة ، و عجز في فهم مشاعره ، لهذا نراه في آخر الرواية يدخل دائرة من الحيرة

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 09 .

والعجز لفقده المرأة التي أحبها ، ولكنه في الخاتمة التدويرية * في أسلوب مناجاة يراجع ذلك القرار والتأخر والانطواء ويعزم على تصحيحه ، فيعقد ويصر على أن يعيد الكرة وأنه سيمشي الشوارع حتى يصل إلى ضالته وهي اللحاق بموعد هـ :" آه .. فيروز .. سأجيء ..سأقطع المدينة شارعا .. شارعا و أجيء .. لن أتأخر عن الموعد .. الطائرة وصلت ، حتما أنها حطت في مكان ما .. أنت هناك . لقد عدت وأنا سأجيء .. ما هي إلا دقائق .. وسيارة .... ستقذفني في المطار وسأراك ... ".

نلحظ أن بداية و نهاية هذه الرواية لا تقويان الحبكة (كتابة الرواية ذاتها) بل تسعى إلى العكس من ذلك ، ككل الروايات التجريبية الحبكة فيها " لم تعد عنصرا أساسيا يثير اهتمام الروائي العربي ، بل مجرد خيط سردي تقوم عليه الحكاية " [1] .

هذا الشكل الدائري هو تكرار من نوع خاص ، فهو " يتمثل في تكرار يرسم دائرة أو حلقة ، ويوحي بالمراوحة في الزمان والمكان ، فالحركة السردية إن كان ثمة حركة بين المشهدين الأول والأخير لا تنمو ولا تتفرع ولا تنتج لحظة جديدة ، فهي أشبه بالدوران في حلقة مفرغة ، وتعبير عن انسداد الأفق ، ودوران الفرد في تيه " [2].

* **الرواية الدائرية** : يطلق على الروايات غير التقليدية ، لأن الدائرية تفترض عودة السرد إلى مركز انطلاقه . فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، ص : 75 .

[1] محمد الباردي ، الرواية العربية و الحداثة ، ص : 146 .

[2] شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، ص : 225 .

يدرج الراوي مع هذه الكلمات الأخيرة من الخاتمة والرواية تاريخا ، (الجزائر في 17 أوت 1997 ..) ، وهو بهذا يعيد القارئ : التفت إلى المكان والزمان وتاريخ هذه المرة ، التي لا نعرف إلى متى ستستمر في تكرارها ، فجمالية هذا التحديد للزمن الطبيعي داخل الرواية هي : " تحديد اتجاه القراءة لدى القارئ ، ليفهم الحوادث و يفسر الرموز و الدلالات في ضوء هذا الاتجاه ، كما أن الروائي يرغب أحيانا في أن يعبر عن فترة زمنية معينة ، و يخشى من ألا يتمكن القارئ من متابعته فيها " [1]. و يجيء هذا التحديد الزمني متأخرا للدلالة على أن الأحداث السابقة عامل أدى إلى الدلالة المرتبطة بالتحديد الزمني و ما أفضى إليه .

4 . 2 . السرد في (أرخبيل الذباب) :

يبعث راوي القصة (س) برسالة انتحار ، و هو حدث مقدم على ما يأتي بعده ، من سرد أحداث أدت إلى انتحار الرواي بطل الرواية ، كما يعرض هذا الجزء . الذي قسم إلى 24 جزء مرقمة . قصص جانبية لأصدقاء الراوي ، كقصة مصطفي، وهو كاتب مناهض للسلطة يجهر بآرائه علنا ، والذي تؤول شجاعته بفشل معهود ، وهو تدجين الأفواه فيقابل بالتهديد وتتكر أصدقاءه له فيقع في حالة نفسية و جاءت هذه القصص بأسلوب الحوار المطوّل أحيانا ، و أحيانا يتماهى كلام الشخصية المتحاورة مع حديث النفس الذي قد يطول ، فيصل حتى إلى خمس صفحات في كلام الراوي (س) في الجزء

[1] سمر روحي الفيصل ، بناء الرواية العربية السورية (1980 . 1990) ، ص : 180 .

16 ، و ثلاث صفحات مثلا مع شخصية مصطفى في (الجزء 17) ، و الحوار اتصف بطوله لشخصية واحدة لارتباطه بحالة انفعال عاطفي امتزجت بالحماسة للأفكار الواردة فيه مع التباسه بالحوار الداخلي ، إذ أن طوله من دون توجه الرؤية للشخصية الأخرى بأي شكل من الأشكال ، يشكك القارئ في كونه ينتمي للمونولوج الداخلي ، و قد يقصر القسم ليكون عبارة كالجزء (11) .

و يأتي الحوار تقنية تجريبية تساهم في صنع الأحداث و تطورها ، فيأتي بغية التوصيل ، مؤثرا على القارئ . ليجنّب الكاتب قول ما يريد ، أو نقل ما يقع من أحداث بشكل مباشر ، الأمر الذي يجنب الرواية الوقوع ، في التقريرية المباشرة ، كما يلمح إلى الآراء و الأفكار الكامنة بين طبقات المجتمع ، و يعطي ديمقراطية في السرد، من خلال كلام الشخصية ذاتها و الابتعاد عن تقويلها [1].

بعد هذا الجزء يأتي قسم بعنوان (كوابيس) ، و قسم بدوره إلى أجزاء رقمت حتى 5، تتراوح فيه اللغة بين هذيان الراوي و أحلام نومه و كوابيسها , و انسكاب الذاكرة و ما يعقبها من تأويلات نابعة من داخل الشخصية ، و حوار شغل تسع صفحات من السرد لم يظهر للراوي أهو حقيقة أم حلم منام ، و دار الحوار بين الراوي و ناديا التي وجدها بجانبه عندما صحا من نومه و لم يرها بعدما عاد إلى النوم مرة أخرى ، حيث يزيد

[1] أنظر : نجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2007 ، ط : 01 ، ص : 86 .

الحدث الحكاية من دهشة الراوي ، الذي عبر أقسام الرواية يحاول أن يجمع خيوط حقيقة اختفاءها ، في حبكة بوليسية تم من خلالها الحوار مع معارف نادية ووسمه الأسلوب التحقيقي ، فاتصف بصفات الحوار الواقعي حيث قصر العبارة : " ليس لشخصية في الحوار الاعتيادي أن تنطق أكثر بكثير من اثنتي عشرة كلمة في كل مرة " [1] .

ومع هذه اللغة التحقيقية هناك الانتقال إلى الأمكنة للبحث عن نادية ، و ظهر في الانتقال من العاصمة إلى وهران ، حيث تتصاعد الأحداث مع سفر الشخصية (الراوي) إلى وهران ، واختطافه هناك وتوجيه التهديدات له ، ثم لقاءه بـ (عيسى) العاشق السابق لنادية ، فيظهر لنا اللغز و الإيهام في شخصية ناديا ، كما يجمع الراوي في هذا القسم حكاية فشله إلى حكاية فشل صديقه سمير الهادي في رسم لوحته ، و الحالة النفسية التي وصل إليها و التي آلت إلى الاختفاء .

ويأتي القسم الأخير بعنوان (محمود البراني) يرويه محمود البراني ، و يأتي مقدما بالبداية توضيحية " كان ذلك آخر ما كتبه (س) و لم يقدر لناديا أن تقرأه على الإطلاق و لا لأحد غيري الإطلاع عليه ، ووجدت صعوبة في الاحتفاظ بهذه الأوراق معي " ، فيكشف راوي القسم مستور القصة ، فيأخذ القرئ معه في رحلة إلى ما بعد الثورة والاستقلال ومظاهر الحكم الفاسد والمستبد ، و إدخال القارئ أغوار المجتمع الفاسد حيث يتبين لنا أن نادية البنت غير الشرعية لمحمود البراني ، والأم فاطمة بنت الجاه وذوي

[1] أنظر : نجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية ، ص : 93 .

السلطة ، التي يرفض أباها هذه العلاقة ليزوجها برجل من طينته ، أفسده المال والسلطة لتذهب في عرسها بنادية في بطنها ، لكن هذا الرجل ذهب بدوره ضحية السلطة ليعيش ذلا أدى به إلى محاولة اغتصاب ربيبته ، ولما لم توافقه ذهب بعصابته يتهدد عشاقها ليدخلهم متاهة الغياب بالإدمان (عيسى) أو الانتحار (س) .

اعتماد تقنية الحبكة البوليسية :

استخدمت بعض الروايات الجديدة الحبكة البوليسية لإثراء الدلالة الروائية ، و توسيع آفاق الحكي و تحقيق التشويق ، و نلمس هذه الإستراتيجية النصية في الأدب الغربي عند أغاتا كريستي ، و جورج سيمون ، و مارسيل دوهاميل ، و في عدد من الروايات العربية كرواية (يحدث في مصر الآن)، و رواية (شكاوى المصري الفصيح)، و رواية (اللجنة)، و رواية (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم و غيرها ، حيث احتكم التشكيل الروائي لإيقاع البنية القصصية البوليسية ، لخلق جو من الصراع و التشويق وبناء عنصر المفاجأة و اللغز ، فكل الروايات من هذا النوع " تندرج إما في رواية التحقيق و البحث الجنائي ، أو رواية اللغز و الإيهام " [1] .

[1] محمد الباردي ، الرواية العربية و الحداثة ، ص : 155 .

يستثمر الكاتب الحبكة البوليسية* بحس تجريبي بتتبع الراوي لخيط هذا المجهول (نادية) والسر اللغز الذي كانت تخبأه ، فمثّل الراوي البطل الذي يقوم بالبحث عن الحقيقة عوضا عن رجل المباحث ، ثم تحل عقدة هذه الحبكة بالفشل الذريع وهو انتحار الراوي ، و على غير عادة الحبكة البوليسية يلتحق الراوي و هو من قام بدور المحقق بمجموعة الضحايا ، و يبقى الرجل . المجرم . صاحب العصابة مخفيا .

توظيف بشير مفتي الحبكة البوليسية في روايته (أرخبيل الذباب) جاء موسوم بالسُّخرية ، كما أنه أظهر العقبات . السلطة الفوضوية ـ التي تعثر بها الراوي و سلط الضوء عليها ، و هي بيت القصيد من هذا السرد الإسترجاعي ، ففتح لنا الراوي من خلالها نافذة على ما يحدث في الجزائر من جراء السلطة الفوضوية والظلم ، بعيدا عن أنظمة الحكم والعدالة .

4 . 3 . السرد في (أشجار القيامة) :

رواية أشجار القيامة تأتي كغيرها في إطار خسارة الحب والبلد و تحدي الكتابة ، فنجدها مقسمة إلى أقسام يحكي كل قسم راو يكشف القضية من جهته، وحسب نظرته ،

* **الرواية البوليسية التقليدية** : حيث يجمع المحقق في هذا النوع من الرواية البوليسية ، المعلومات أثناء التحقيق و في نهاية الرواية يحل المشكلة و يكتشف المجرم ، و قد أشار عدة نقاد إلى أن بداية الرواية البوليسية التقليدية تصور على مستوى أدبي النظام الاجتماعي و العقلاني الذي تفسده الجريمة ، لكن المحقق يحلّ المشكلة عندما يكتشف المجرم ، و عندئذ يعيد النظام الأصلي بمعنى أن صبغة الرواية البوليسية التقليدية ، صبغة تمثل تحقيق النظام و إعادته . محمد الباردي ، الرواية العربية و الحداثة ، ص : 157 .

الأصوات في الرواية ثلاث منها بلا اسم أخذت اسم الوظيفة التي أسندت إليها في الرواية فكانت ثلاث : الراوي , والروائي ،والقارئ ، ثم مرة أخرى حضور المرأة في هذه الرواية أيضا ممثلة في شخصية كريمة ، وشخصية زهرة ، وتأتي الأقسام على الترتيب كالتالي:

بلسان الراوي – بلسان كريمة – بلسان القارئ – بلسان الروائي – بلسان الراوي – بلسان كريمة – بلسان زهرة – بلسان الراوي .

و تأتي الرواية مفتتحة بابتداء مقتبس ، اختاره الكاتب كعادته في رواياته " الألم حقيقة، وكل ما عدا ذلك خاضع للشك " ج . م. كويتزي (في انتظار البرابرة) ، يليه اقتباس آخر " لا تسم أي إنسان سعيدا إلا بعد أن يموت " الكورس الأخير من مسرحية " أوديب " نقلا عن ج .م . كويتزي (خزي) ، و فتح الرواية على تقنية تراسل النصوص، تراسل نص الرواية و خطابات تخالفها أجناسيا (المسرح) و (ملحمة جلجامش) من التراث العالمي ، فتحققت للرواية حوارية باتخاذ تقنية المناص [1].

مثّل هذا التقديم المدخل الذي يدخل به القارئ هذه الرواية التي تكاد تتأبى على التأويل ، و جاءت الرواية لتحكي قصة كتابة رواية راويها (س) ، ينطلق في روايته و هو في زمن منقسم بين اللحظات الأخيرة من حياته واللحظات التي تأتي بعد وفاته ، ولحظة العبور بينهما ، فيجد نفسه حرا لا يخاف تهديدا فيحكي ما كان يعيشه بقلم وقع

[1] أنظر : سعيد سلام ، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 ، ط : 01 ، ص : 105 .

تحت طائلة الذاكرة : " غرفة الإنعاش لوحدها صامتة . أتخيلني الآن ، مثلما كنت فيها قبل أن أغادرها إلى حتفي فقط جريحا ومكتئبا [ ] صاروا يتركونني لأيام دون زيارة, وحدي مع الغرفة الصامتة ، وحدي مع ذاتي المحترقة ، مع هلاك روحي ، مع طوفان الذكريات المسمومة" [1] ، ووحده في غرفة الإنعاش حيث كان استجوابه من مجموعة مرتزقة يحاسبونه على أحلامه وهذيانه ، إذ أن هذيانه أوصله لعشق امرأة من صنع خياله: " في الحلم ما من أمر يبدوا لي مزعجا " ، فيدخل الروائي تقنية الهذيان ، كتجريب من تقنيات تيار الوعي ، و يحكي تحت تأثيرها و غطاءها ، كما فعل أحد كبار روائيي العالم، و هو جيمس جويس في روايته (عوليس) [2].

و نجد الروائي يسرد من خلال الذاكرة حيث يكون وعي الإنسان نشيطا ليختار ما يقول ، و سرد الذكريات أيضا من تقنيات تيار الوعي ، يقول الراوي عن ذاكرته: "صدقوني. يا من ستقاسموننني هذه الخريطة المنفلتة من الذاكرة ، أقصد جحيم الذاكرة ، أقصد ما يبقى من الذاكرة ، وخيال الذاكرة . أقصد غير هذا أيضا . دون أن أقدر على ضرب مثال واحد ، إنني لا أكذب عليكم فيما أحكيه لكم" [3]. فهذا الراوي يقع تحت تأثير الذاكرة وقد فقد الحياة ، فيقع القارئ في موقف متأزم ، هل الحكاية من ضرب السرد الغرائبي .

[1] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 28 .

[2] انظر : جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، ص : 302 .

[3] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 29 .

يقع هذا الراوي بعد محاولته الانتحار بالمرور أما سيارة عن إدراك أو غير ذلك، في أيد مجموعة خاطفة ليقع بعد هذا في أيام من التعذيب في غرفة الإنعاش لا يعرف بأمره أحد ، هناك يحاسب بعد صحوته من الغيبوبة على أحلامه ، فقد كان وهو بين حلم و هذيان (حبوب الهلوسة) يكتب عن امرأة اسمها (فاء) ، وعن مشروع القيام بثورة "ـ ما كنت تكتبه في أوراقك ، لقد اطلعنا على كل شيء بما فيها مخططاتك للثورة ، الأسماء التي كانت تحضر معك عملية العصيان ، الخلايا الصغيرة التي كتبت عنها ، والتي ستحدث انقلابا في المنطقة .. كل شيء كما ترى " [1] ، وعن (فاء) كتب عنها في أوراقه، والتي أدرجت بتقنية تداخل النصوص الأدبية ، فكانت كتابة قريبة من لغة الشعر، بعيدة كل البعد عن اللغة التقريرية ، التي يتوقع القارئ وجودها كونها لغة تدبير العصيان ومشروع القيام بثورة ، فيتجلى للقارئ أسلوب السخرية .

مما جاء في الأوراق : " قرأت علي فاتن ما كتبت عنها في أوراقي :

(وحدها فاء كانت رائعة .

وحدها فاء كانت قادرة على صناعة ما هو أكبر ، وأعمق ، وأقرب للجنون من غيره

فاء التي رمتني بسهم حزين .

دفعتني للصمت والحزن .

[1] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص :21 .

فاء التي مزجتني بالعالم ، وقريتني من نفسي .

فاء لوحدها غنت لها الأرض والسماء .

بكت عليها الطيور)

وهنا تذكرت .....

كانت فاء موجودة في رأسه فقط .

خياله يخلقها ، وخياله يقتلها .

خياله يمزق ثيابها في الليل ، وينشئها من صحراء العدم في النهار .

خياله يوحد فاء بالصورة الأقرب إلى خياله .

الصورة خالية ؟ وخيالية ، ومختارة " [1] .

يقع هذا الشخص في حالة هذيان وحلم فيحاسب على حلمه أو هلوسته التي تكشفها شخصية كريمة في الجرء الذي ترويه : " من هنا تسللت، بدأت أضع له بعض الحبوب المنشطة للخيال ... هنا انفلتت الأمور من يدي ، بدأ يعيش في عالم آخر ، ويكتب عن أشياء مختلفة ، تغيرت روايته تماما ، صار يهذي، صار يتعذب ، صار ينبح ، صار

[1] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 25 . 26 .

يدخل إلى السجن ، ويعذب من طرف البوليس، ويخرج ، ثم يعذب من طرف نفسه ، صار لا يعرفني ، صار يموت ، ويعود للحياة ، صار يتحدث عن القطار ، وعن القيامة والبحر ، وشجر القيامة ، وشجر البحر ، وامرأة يرمز لها بفاء ، ويبحث عنها ، وزهرة تزداد كثافتها الرمزية ، وتقوى رغبته فيها " [1] .

إن مفتي على أسلوبه في باقي رواياته فكما تكشف فيروز سبب بعدها عن (ب) ، ويكشف محمود البراني السبب الذي باعد بين نادية و(س) ، تكشف كريمة عن اللعبة كلها ، فإنه يكشف في الروايات الثلاث عن الضياع الذي كان يعيشه الفرد ، إنه البعد عن الاستقرار ممثلا ببعد البلد وبعد المرأة ، ثم تغريب القارئ بتغريب خيط الحكاية ، فهي روايات تراهن على التجريب ، إذ يمكن القول " أن العقدة أو الحبكة التي تفرش في البداية و تنعقد و تتأزم ثم تحل في الحساسية التقليدية لم تعد موجودة ، و أنه أصبح من الممكن أن لا توجد حبكة تقليدية على الإطلاق " [2] .

اعتماد تقنية غموض روائية الراوي :

ونجد هذا في رواية (أشجار القيامة) على خلاف أغلب الروايات الجزائرية ، ففي حين تماشينا كقراء مع التقسيم الذي كان في الرواية بأننا قبلنا الدخول في الإيهام ، فنتخلى على منطقية اكتمال فعل الروي بموت الراوي ، أو اكتماله مرة أخرى بإرسال

[1] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 176 .

[2] ادوار الخراط ، الحساسية الجديدة ، ص : 26 ، 27 .

الرواية (داخل السرد) لسبر آراء القراء ، وهذا أيضا يدل على نهايتها ، فيطالعنا الراوي (الشخصية) مرة أخرى بفصل يرويه ، كما يتدخل الروائي(الشخصية) للتعليق على الراوي وشطحاته ، بينما لم تكتمل روايتنا بعد ، وهذا يزيد السرد جمالية كما يعطيه تماسكا للتعبير عن التشظي الذي تعيشه الشخصية وما حولها . لأن هذه الخطابات التي تشكل السرد في الرواية ، لا تتعاطف مع الأنا القارئة الفارغة ، إنها خطابات تجريبية تستدعي "أنا قارئة لها مؤهلات قرائية معينة ، هي التي توجه (فعل القراءة) و هذه المؤهلات هي نتيجة لجملة من المعطيات القرائية التي لا يتم تعديلها إلا في التواصل مع النص ذاته ، فحينما نشرع في قراءة نص تخييلي ما ، تتأسس في ذات الوقت علاقة تفاعلية بين النص في الحاضر و تجربة القارئ السابقة ، و تلك الفاعلية تستحضر إجراءين متلازمين خلال كل عملية قراءة : خلخلة نظام التجربة القديمة و تشكيل تجربة جديدة " [1]. و الجديد في نص هذه الرواية أنها قصة جسد و برواية هذا الجسد نفسه ، لأن الرواية تُفتح بلحظة نزاع جسد للموت واللحظة الزمنية النفسية القلقلة في غرفة الإنعاش ، و نقل لحظة العبور بين الحياتين ، ثم يصحو الجسد ليروي الذكريات ، و لكن بتشريح جسد فن الرواية ووضعه قطعة قطعة : قطعة الراوي ، و قطعة الروائي ، و قطعة القارئ ، و قطعة حكاية المرأة ، و هناك : قطعة الحقيقة ، و قطعة الحلم و الهلوسة . فالروائي مفتي ينقل مأساة النص في كل جزء من أجزاءه ، بأسلوب يستنطق القارئ و يستدرجه إلى ثناياه .

[1] عبد المالك أشهبون ، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة ، منشورات دار ما بعد الحداثة ، المغرب ، 2005 ، ط : 01 ، ص : 22 ، 23 .

5 – التجريب باستثمار الأسلوب السينمائي عند مفتي :

أصبح تطور الرواية مع النصف الثاني من القرن العشرين مرهون بانفتاحها على التكنولوجيا الحديثة ، فاستثمر الروائي مختلف الوسائط (المكتوبة و السمعية و البصرية و الرقمية) ، و عليه في هذا الاستثمار " مفاعلة الكتابي مع الصوتي و الصوري ، بتوظيف هذه الوسائط بطريقة فنية و جمالية ، لأن هذا هو ما يميز المبدع الروائي عن غيره ممن يوظف هذه الوسائط " [1] .

يأتي من التقنية السنمائية في ما يفوق ثلاث صفحات : " ليلا خرجت أتسكع في وهران لتقذفني الصدف نحو بار حقير بلا اسم جلست لوحدي على طاولة منفضتها ما تزال ممتلئة بأعقاب سجائر الهوقار والأفراز ، طلبت بيرات كثيرة ، وشربت بسرعة وبدون ملل حتى بدأ عقلي يذهب وشيئا فشيئا بدأت أشعر بالخدر والتعب والرغبة في النوم ..

ما إن هممت بالنهوض حتى رأيت ذلك الشخص جالسا هو الآخر في طاولة منعزلة يشرب من زجاجة الويسكي ما قدر له أن يشرب ويدخن في شرود تام ..

كما لو أنني صحوت لحظتها عند رؤيته ، عدت إلى الجلوس ثانية في مكاني ورحت أتأمله من بعيد كان في حالة رائقة وهو الأمر الذي شجعني على الذهاب إليه ... سرت

[1] سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية (الوجود و الحدود) ، ص : 339 .

مترنحا من الشرب وما إن وصلت إلى طاولته حتى جلست دون استئذان وطلبت من النادل أن يحضر لي كأسا آخرا ...

رفع بنظره نحوي دون أن يتذكرني وقال لي وهو يهذي .." ، ويستمر الحوار بينهما مقدار صفحة من السرد يتخللها عين الراوي (الكاميرا) للحركات مثل " وهمَّ بأن يملأ كأسا صغيرا كان بقرب كأسي . لكنني منعته . قلت له بأنني أفضل البيرة اليوم . عاد إلى النظر نحوي . دقق جيدا " . وأيضا مثل " ثم توقف عن الكلام وفجأة كاد ينام . لكن النادل جاء بسرعة وأيقظه قائلا " ، ويستمر وصف الحركات والسكنات و الصوت بعين كاميرا " حاول النهوض دون أن يتمكن فساعدته ونقدت النادل مستحقات الشرب وخرجت معه ... أخذت سيارة أجرة إلى غاية بيته وبقيت أسنده حتى الباب هنا أخرج مفاتيحه من جيب بدلته وطلب مني أن أفتح له الباب أخذته من يديه المرتعشتين ودسسته داخل الثقب الصغير لأفتحه بسرعة . دخل هو الأول ثم تبعته ، نظر إلي بعينين ناعستين ثم قال لي أغلقه ...فأغلقته " .

وفي قسم جديد من أقسام الرواية يستأنف أسلوبه ، وهو بهذا ينقلنا إلى مشهد جديد بعد قطع المشهد السابق ، وهذا معروف في فن السينما (المونتاج) يقول الراوي " عندما استيقظت كانت صورة ناديا لا تزال بيدي ونظرت من حولي متسائلا أين أنا وببطء بدأت الذاكرة تشتغل وقدر لي أن أعرف كل شيء . دخل الشخص إلى غرفة الصالون حاملا

صينية القهوة حيث وضعتها على المائدة ليسكب لي بداخل فنجان مزركش بنقوش على شكل خيوط ثم قدمه لي قائلا : [ ]

أخذتها من يده بخفة وأنا عبثا أحاول أن أجد تفسيرا لكل هذا وما إن جلس على الأريكة التي تقابلني حتى عاد إلى الكلام : [ ]

هززت رأسي موافقا ودون كلام استأنف يتحدث : [ ]

دون أن يمهلني فرصة للإجابة أضاف قائلا : " [1] .

وبينما كان الحديث دائرا بين الراوي وعيسى كان الراوي يستضيف القارئ ليحضر ما كان بينهم بأسلوب سينمائي يتقصى ما كان بين جمل الحوار :" لقد جاءني التحذير الثاني من عيسى هذه المرة .

– وعندما حاولت أن أشرح له طبيعة مشاعري تجاهها ، قال بلهجة محذرة وواثقة

– ولم يكمل جملته تلك وإن أحسست أنه كان يريد أن يشير إلى أشخاص معينين إلى جهة محددة ربما تكون وراء اختفاء ناديا المفاجئ ...

– صمته الذي طال أثار شكوكي ومخاوفي لكنني بقيت واجما أنتظر لحظة الإفراج عن الحقيقة .

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 60 - 61 - 62 .

– تنهد بعمق وهو يقول لي :

– هذه المرة تدخل بسرعة مستفسرا :

– لم يجبني وإن حاول أن يغير سكة الحديث .

– تردد طويلا قبل أن يكمل حديثه :

– عاد للصمت من جديد ونظراته غابت في السقف قليلا ثم تكلم بصوت منخفض :

– أطلقها في وجهي بغير مبالاة ... ولم أكن لأتحمل مثل هذه النبرة الاستفزازية في صوته وإن شعرت لأول مرة بتدخل الحقد مع الرغبة في التقيؤ ...

ويستمر الراوي بوصفه التأطيري حتى يعطينا ما يمكن أن يغيب عن القارئ من خلال لغة الكلام بأسلوب كاتب السيناريو : " لا أذكر جيدا ما الذي حدث لي بعدها ، أظن أن سيارة سوداء توقفت بقربي وأنا خارج من باب العمارة وشخص يرتدي بدلة سوداء ويضع نظارات شمسية على عينيه أخرج مسدسا وقال لي (أدخل) فدخلت ، لم أعترض ولا حاولت الفرار كنت في شبه غيبوبة ويائسا من نفسي ومن العالم الذي يحيط بي سارت بي السيارة وأنا مدفون الرأس تحت ركبة ذلك الشخص طويل القامة وضخم الجثة أسمع دردشتهما المخيفة (أين نذبحه ؟) والآخر (لا تخشى شيئا سآخذك إلى مكان آمن) ثم يضيف الثالث (هنا ... في هذا المكان يجب أن نقطع جسمه قطعا قطعا ونتركه بالواد

...) شعور بالغثيان والرغبة في أن تنتهي اللحظة بأسرع وقت" [1] ، و يوظف الكاتب دلالة حذف علامات الترقيم و هي هنا (الفاصلة) ، على عادة الكتاب مع تقنية تيار الوعي ، حيث السرد من خلال ذاكرة ضبابية (لا أذكر جيدا ما حدث لي) لا تستطيع الذاكرة تقسيم الكلام دلاليا ، تماهيا مع هذه الضبابية [2]

6 – التجريب اللغوي عند مفتي :

أما بالنسبة للغة فقد كانت لغة قريبة من اللغة الشعرية ، تتوخى وصف المشاعر والأحاسيس لأنها تُرثي الزمن الفاضل ، لتبكي على ما أصاب الذات من إحباط وانكسارات، كما تقف على طلل المدينة الفاضلة الضائعة بين رماد النيران الملتهبة في بلد الجزائر ، فكانت لغة جميلة التحم بها التخييلي بالذاكرة : " هاهي مدينة البرق والمطر والشتاء القارص تعوم في بحيرات صغيرة من الماء المتهاطل من السماء ، مجار تجرف الأوراق والكراريس الكثيرة نحو أحواض القاذورات لتسقط كلها في زرقة البحر الأبيض ملوثة كل شيء..." ، " هاهي الشوارع تعود إلى صورتها الأولى : كما لو أن 5 أكتوبر 1988 ما يزال على حاله ..الصورة المخربة والمشوهة للمدينة التي طالما نعتت بالبيضاء " [3].

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 80 .

[2] جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، ص : 310 .

[3] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 12 ، 16 .

وتحاول هذه اللغة استحضار أرواح الناس الذين صاروا أجساد يسيرها نظام واحد في ظل سياسة غياب الوعي الجمعي وتغييبه ، و في ظل هذا الموضوع الذي كان يلح على الكاتب إلحاحا متواصلا ، " الديمقراطية في هذا البلد المغضوب عليه المسكون بجراحات الماضي وقهر السنين وعنف التاريخ وتراجيديا الحاضر وقمع السُلَط وتدجين الأفواه وتكليل الأمجاد بالمراسيم والجنائز " [1] ، استعمل الكاتب لغة فصيحة عالية الفصاحة بعيدة عن العامي ، الذي كانت ترفضه إيديولوجيا الكاتب ، " كانت تظهر كما لو أنها تنبض بالحياة . عيناها المضيئتان . النافذتان إلى أبعاد السماء شيء من هذا ظهر لي .. كما لو أنه قمر ، لقد ماتت لا ريب في ذلك والحي كله دخل الصمت ... النجدة والغياب .. وأنا بقيت واجما مشدودا إلى خيط واه يشردني في بحيرات من الدم المغلقة بأوراق البياض ... وحالات الصمت .. " [2] ، فهو محاولا استنهاض الضمائر يبتعد إلى لغة المونولوغ .

ويعطينا الكاتب لغة فصيحة من مستوى واحد ، رغم تعدد الأصوات في الرواية فكانت لغته ولغة فيروز ولغة وردة قاسي لغة واحدة ابتعدت عن العامي واللغة الأجنبية واللهجات وما شابه ذلك ، لغة شاعرية اقتربت من التتويج الملحمي لبطولات جزائر التسعين. ولا ننسى في هذا أن مبرر الروائي هو السرد الاسترجاعي المبني على الذاكرة من الناحية التقنية ، و المسند إلى الراوي المتحد بالشخصية الرئيسية .

[1] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 12 .

[2] بشير مفتي ، نفسه ، ص : 21 .

غالبا ما كانت الحوارات بلغة واحدة ومستوى لغوي واحد ، في مجال المعنى البسيط للغة الحوارية ، ولكن رغم هذا كانت تلح على الكاتب قراءة الأنفس ، فكان يدرج بين الحوارات الحديث الداخلي الذي يفصح عن دواخل الذات ، فكانت اللغة تشط إلى لغة المشاعر والأحاسيس ، وكانت تبتعد عن اللغة التقريرية البسيطة ، وكان الحضور : " المكثف لعنصري التذكر والحلم سواء أكان رؤيا منامية أو استشرافا أو هلوسات ، وبتلازم مع هذا العنصر وما يقتضيه من أساليب الاستبطان والحوار الداخلي والاستبصار ، تبدو شاعرية اللغة إنجازا دالا وذات وظيفة قوية في إضفاء طابع التصوير الحي والمشهدي على النص" [1] ، وهكذا يدخل قاموس اللغة الوجدانية التي يرتاح لها الراوي ، والتي يستعملها بحديها :

فيتجلى الحد الأول في أنه أحيانا ينغم على هذه الذات ، كما ظهر خلال معاتبته نفسه على علاقته بالنساء وخاصة مع فيروز ، وهذا مع إلحاح الموضوع على نفس الراوي ، وكثرة الحديث فيه والابتعاد عن لغة المجون ، فجعل برواياته الرواية الجزائرية تدخل مجالا جديدا وهو رومانسية الرواية ، حيث تتشابه رواياته باجتماعها في ظل قالب واحد ، وهو رحلة البحث عن الحب الذي مثل الاستقرار والجبلة للشخصية .

ولكن هيهات في هذا البلد، فالفرد في الجزائر يعيش بعيدا عن الطبع والغريزة الإنسانية، وهذا فيه هتك لأبسط حقوق الإنسان ، وبهذا المنظور يتطرق مفتي إلى موقع

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية ، ص : 123 .

المرأة وعلاقة الرجل بها ، كتقنية لفضح فساد المجتمع ، وفساد السلطة الحاكمة على السواء ، فقد تسلمت مجموعة ذات سلطة مزيفة استمدتها من نهب أموال الشعب بعد الاستقلال البرنامج السردي الممثل للظلم ليقع على المرأة في روايتيه (المراسيم والجنائز) و(أرخبيل الذباب) ، بينما في (أشجار القيامة) فقد تساوت درجة الظلم بين المرأة والرجل على حد سواء .

وبالنسبة للحد الثاني إشفاقه على هذه الذات من الزمن الذي تعيشه " لكن الآن لم يعد بحوزتي شيء ذو بال أرنو إليه ، إن القوة العظيمة التي امتلكتها صارت هباء وهي مع الوقت تنتحر أو تخور تنطفأ كشمعة ظلت موقدة ليلة بأكملها . إن هناك جنونا وطيشا في كل ما يحدث .. قهر وقدرية عمياء عبث وعذاب لا معنى لهما "[1].

كما يذهب مفتي بعيدا مع اللغة التأملية والتحليلية للأزمة التي كانت تعيشها البلاد ويعيشها الفرد ، فيحتاج القارئ إلى عقل حواري يطلع به علي الرؤية خلف الحوارات ولنذكر على سبيل المثال في حواره مع الكاتبة رحمة حيث استعمل لغة السخرية :"... والشعر عندي مراحل .. مرحلة النضال الثوري .. ثم الالتزام السياسي .. ثم الشعر كشعر ..لكن في بلدنا . الأمر مختلف . ومن المستحيل أن نكتب شعرا خالصا . فعندما أتحدث عن القطط أنا أتحدث عن عالم السياسة حيث الخبث والبراءة . الوجه والقناع ..الساسة هم قطط من نوع آخر .. قطط مجرمة . " ، فكان بهذا ينفي الحياد في الكتابة ، وأيضا

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 70 .

قولـه :" ... واستحواذ قوات الزمن علـى مبـالغ ماليـة هائلـة وعتـاد أسلحة لا يعلم أي واحد من أين حصلوا عليه .. أو خبر اغتيال كاتب أو صحفي أو فنان للإثارة الإعلامية [ ] أو ظهور طوائف جديدة لا تؤمن بـالله ولا بالشيطان ..لا تؤمن إلا بـالموت .. أو بانتخابـات من أجل الشرعية ..[ ] حرب من هذه ؟.. هذه الحرب التي لا اسم لهـا [ ] لكن من يفصل بين الشر والخير . بين الشيطان والبريء .. لا أحد .. إذن فهي ليست إلا حرب الموت من أجل الموت .." [1]، ففي هذا المقتبس نجد الكلمات المفتاحية لأسلوب المفارقة في المعنى ، والتي تشبه الكلمات الضدية لتنفي غيرها ، حيث المفارقة تسعى من خلال اللغة إلى تبديد الواقع المر بلغة لعوب تبعد العقل عن عذاب الواقع :

قوات الزمن ـ لاـ قوات الأمن (وهي محذوفة)

اغتيال ـ لـ ـ الإثارة الإعلامية

الموت ـ لـ ـ أجل الشرعية

الموت ـ لـ ـ الموت

الرواية عند مفتي تنتمي لغالبية المتن الروائي العربي المعاصر ، من حيث اتفاقه على الكتابة بضمير المتكلم ، و الذي بدوره يمثل إغراء غير مباشر و غير مدرك من المؤلف لإسقاط شخصيته وثقافته و طريقة كلامه على الشخصية الروائية " لأن امتزاج الذاتي

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 24 ، 89 .

بالفن الروائي ، يمثل واحدة من الإشكاليات الواسعة الانتشار في ما كتب من روايات ، أو يكتب اليوم ، و في رأي شاكر الأنباري أنه في أحيان كثيرة يحدث خلل في ذلك ، فتختلط الآراء ووجهات النظر فلا يعود القارئ يميز الحدود بين الشخصيات الروائية ذاتها ، و هذا ما يمكن تسميته بفقدان الحيادية عند الكاتب ، و صعوبة فصل الذات عن الموضوع[1]، و هذه الظاهرة في روايات مفتي غلبت اللغة الواحدة على السرد و الوصف و الحوار و المونولوغ ، على الرغم من اتخاذ شخصية المثقف نمطا لمختلف شخصياته في رواياته الثلاثة المدروسة .

تأتي الجمل الروائية مسترسلة دون فواصل أو روابط أسلوبية تقليدية أحيانا ، " لأن الروائي يضحي بالنمطية المستهلكة حتى لوكانت ضرورية ، انطلاقا من يقين البحث عن استكشاف آفاق إبداعية جديدة ، بعيدا عن الإمعان في تحقيق ذلك التطابق مع أفق انتظار الكاتب ، حيث غدا النص الروائي الجديد أكثر اعتمادا على فاعلية القارئ لا على جاذبية مضمون العمل " [2] .

ونادرا ما نجده يستعمل ألفاظا بلهجتها العامية كما في لفظة (المزاليط) في جملة (رفيقا أبديا للفقراء والمزاليط) والتي أرادها الكاتب تأكيدا للمعنى في الكلمة التي عطفت

[1] أنظر : نجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية ، ص : 96 .

[2] عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجا) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010 ، ط : 01 ، ص : 20 .

عليها ، وذلك إظهارا منه لانحطاط أساليب ذوي السلطة ووطأتها ، ويظهر مثل هذا في جملة " – طيشها الآن قبل أن تطيشك فيما بعد ..

– هل تقصد أن أترك فيروز تذهب لحالها ؟ ما الداعي لذلك ..." [1] .

لم يكن الكاتب مضطرا لإيراد الجملة الأولى التي كانت لهجة عامية ، وهناك ما يدل عليها في الجملة التي بعدها ، وليس لذلك غير قصده إلى المجتمع الذكوري الذي يجعل من المرأة شيئا كالأشياء الأخرى من الجمادات ، فأراد الحياد في إيراده لهذا المعنى فقدمه بلغته الصوتية (الشفهية) المعروفة عند العامة دون لغته التي عودنا عليها . وفي أشجار القيامة " طز فيه ، هناك أحسن منه " [2] ، وهذا ليؤكد دائما على هذا المجتمع السطحي في تعامله مع المرأة ، فهي مرة ترمى كالشيء و مرة لها الخيار فهناك غيره ، و هو موقف نقدي للرجال من خلال نقد موقف المرأة ، فنلحظ الكاتب يستعمل لغة غريبة عنه ، و هي الدارجة ، وهذا لمحة تجريبية لغوية توحي بالرفض .

ونجده خلال هذه اللغة يستعمل مسميات الأماكن والأحياء في الجزائر بمسمياتها الواقعية في إلحاح ، ونجد هذا في رواية (أرخبيل الذباب) أيضا ، إضافة لهذا يذكر تواريخ محددة بلغة الكتابة الرقمية ، فنجد من هذه التواريخ ما هو خاص بالشخصية الروائية كتواريخ الخاطرتين والرسالتين مثلا ، وأخرى عامة كتأريخ (5 أكتوبر 1988)

[1] بشير مفتي ، المراسيم و الجنائز ، ص : 71 .

[2] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 124 .

والذي مثل الأحداث التي قام بها الشعب الجزائري في مظاهرات عمت أغلبية ولايات الوطن من أجل إصلاح الأوضاع السياسية و الاقتصادية والاجتماعية، وجاء هذا لغرض إصراره على البعد التسجيلي للأحداث ، وعلى إيصال صدق أمانة راوي الأحداث وهذا ما قصد إليه في افتتاحية الرواية ، لأن الرواية ترمي لتوصيل الرؤية محاورة القارئ ببنيات سوسيونصية ، لأن " اختيار مادة الحكي من التاريخ أو الواقع مع وضعهما في الزمن المحدد ، و من خلال التشخيص القائم على تعرية الذات و الوعي الجماعي ، موقف نقدي من المادة الحكائية المضببة ، و القائمة على الإثارة الخارجية لعواطف القارئ ، و استحلاب و جدانه ليتحقق نوع من التآلف بينه و بين عالم القصة و شخصياتها ، ما يرمي إليه النص الروائي الجديد في علاقته بالقارئ هو أن ينظر إلى هذا العالم نظرة نقدية [1] .

وقد لاحظ النقاد ما لهذه التقنية من استحداث لظاهرة تذويت الكتابة في الرواية الجزائرية و ما شاع عن وصف الرواية بالتسجيلية و الإستعجالية ، فيجد القارئ الذي اختبر أوضاع الجزائر في تلك الفترة نوع من التقريرية لأحداث الرواية .

[1] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص : 152 .

7 – التجريب عند مفتي باستثمار الفضاء النصي :

7 . 1 . تقنيات الترقيم الحداثية :

و نقصد ما يستعمله الكاتب الحداثي من إمكانات رمزية داخل النص المطبوع ، و هو الفضاء النصي أو " الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق ، و يشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، ووضع المطالع ، و تنظيم الفصول ، و تغيرات الكتابة المطبعية و تشكيل العناوين ، و غيرها " [1] ، و من ضمنها استثمار الكاتب لنظام ترقيم اللغة العربية و يشمل الفواصل و النقط و غيرها .

طور المبدعون (خاصة في الغرب) النص المطبوع حتى عرفوا شروطه و حدوده " ثم عملوا على تجاوزها باللعب داخل الصفحة بصور متعددة ، أو اقتراح الصفحات المنفصل بعضها عن بعض ، أو من خلال تجاوز النص المطبوع إلى النص المرئي (استغلال السينما و كتابة السيناريو) " [2]. و قد اهتم ميشال بوتور ((M . Buttor) في (بحوثه في الرواية الجديدة) بالفضاء النصي : " إن الكتاب كما نعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر ، و

[1] حميد لحمداني ، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 2000 ، ط : 03 ، ص : 55 .

[2] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص : 327 .

علو الصفحة " [1] ، حتى أن المستهلك (القارئ) يشتري الكتاب و يختاره ضمن شروط جمال منظر الكتاب أو مدى توفره على مقاييس تحميله في المكتبة أو المحفظة أو الجيب و هكذا ، ثم هناك طباعية حروفه و ألوانها و غيرها من عناصر الجاذبية التي تخضع لميول الشاري ، و من ثمّ تتدخل هذه العناصر في تلقي النص .

وعلى الرغم من وجود هذه الحرية لدى الكاتب ، إلا أن تنظيم النص يأتي " وفق إكراهات الفضاء النصي (الصفحة و الكتاب) ، و إذا كان الروائي متحررا جدا و كان لديه وعي دقيق بإعدادات الصفحة و إمكاناتها ، فقيود الناشر والقارئ ستطرح عليه " [2] ، لأنها من كماليات النص و لكنها تؤثر عند شراء النسخة أو عرضها في المكتبة ، و يرى حميد الحمداني بأنه : " ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي ، و لكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية ، إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما ، و قد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل " [3] .

في رواية (المراسيم) لم يرد الكاتب لجمله نهاية كتابية ، وبالأحرى معها النهاية الدلالية ، كما عهدنا " للفاصلة (،) دلالة نحوية وصوتية نحوية ، تتمثل في راحة الذهن من انتهاء المعني لينتظر معنى جديدا بعد الفاصلة ، يُفعِّل به ذهنه من جديد في تتبع

[1] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت (لبنان) ، 1971 ، ط : 01 ، ص : 112 .

[2] سعيد يقطين ، نفسه ، ص : 326 .

[3] حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ص : 56 .

المعنى "[1] ، لكن مفتي أراد لجمله السرمدية ليجعلها تستمر بنقطتين (. .) متتاليتين ، فاخترع النقطتين . لأنها لا توجد في عرف علامات الترقيم في العربية – ليفجر جمله ودلالاتها لتهيم في عالم المعنى واللامعنى ، لتشتت ذهن القارئ الذي يريد التعاقد مع معنى محدد للنص ، ولتدرج النص في أفق الحداثي محررة إياه من القصد ، ولتعلن الكتابة بجرأة حريتها .

و تدخل هذه التقنية القارئ في ضجتها فالفاصلة (،) تريح جهاز نطق القارئ بالوقف، أما النقطتين (..) فتقول له ماذا ؟! ، استمر في النطق لا وجود للصمت ، لا تكريس له هنا في حقل الكتابة . هذا هو التحدي الذي رفعه مفتي بلغة جميلة جذابة رصينة يجوز لنا الإحالة عليها لتعلم العربية الفصيحة ، بجمل قصيرة طويلة ، قصيرة بعدد كلماتها طويلة ممدودة بغيرها ، فاللغة صارت هي بطل الرواية ترفع التحدي كبطل لا يكل . كما يلتحق مفتي بكتاب تيار الوعي في الرواية العالمية كجيمس جويس في روايته (عوليس)، عندما تخلى عن علامات الترقيم على امتداد صفحات في المونولوج الداخلي المباشر لموللي بلوم ، و كان لغاية دلالية واضحة تؤكد تراخي ذهن موللي بلوم و هي في سريرها

[1] إبراهيم خليل و إمتنان صمادي ، فن الكتابة و التعبير ، دار المسيرة للنشر ، الأردن ، 2008 ، ط : 01 ، ص : 86 .

منتصف الليل ، و استعمل فوكنر علامات الترقيم في التداعي بأحداث تعود إلى الحاضر، و تجاهلها تماما في التداعي بأحداث تعود إلى الماضي " [1] .

هكذا لغة مفتي تكرس نفسها وتواظب على أنها لغة سؤال وليست لغة جواب ، وكأنها لغة تلاعب أو تعجيز أو شطط .. فهي تلعب لعبتها السحرية في أعلى مراتبها ، وعلى الأرجح هي لغة البوح بما لم تبح به الرواية التقليدية . في لغة بياض وليست سواد، عليك أيها القارئ بملأ هذا الأبيض الذي أمامك .

إن لغة مفتي تصر على السؤال في روايته الأخرى (أشجار القيامة) بترك فقرات – عدة أسطر – منقطة تنقيطا يتيح لـ (القارئ / الكاتب) تسوية الكتابة ، و نجدها على الشكل : .....[2]

ممتدة لثلاثة أسطر ، فيأتي " البياض متخللا الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر ، و قد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي ، و ما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها" [3].

ويلجأ الكاتب إلى سواد – بياض من نوع آخر عندما يكتب جملة : أين الطريق ؟ في أسطر لكل سطر حرف أ – ي – ن – ا – ل – ط – ر – ي – ق ؟ مع عملية

[1] جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، ص : 312 ، 313 .
[2] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 158 .
[3] حميد لحمداني ، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، ص : 58 .

توسيط في وسط الصفحة ، وكأنما جملته ممتدة امتداد زمني سرمدي ومعه الامتداد النفسي الداخلي ، عندما أعقبت (يا نجمة الصباح) في سطر، و في سطر آخر (يا نجمة عيد الضائعة) ، فهي تقنية تجريب تدخل القارئ الجو النفسي للشخصية ، أي في سياق الضياع ، فهي لغة باطنية تدخلنا في متاهات الكاتب الداخلية، وينهي الكاتب هذه الجملة ببياض نهاية القسم من الرواية ، ليبدأ في الصفحة الموالية بلسان آخر ، لأنه ليس هناك ما يقال بعد هذه الجملة ، ولكي يترك صدى آخر لهذا الراوي وهو وجوب مشاركة القارئ لمحنة هذا الصوت .

يعبر أسلوب التنقيط وما يماثله كالحذف واستخدام البياض في الصفحة المطبوعة عن وعي الكاتب العربي المعاصر بمحدودية الحروف والكلمات في التعبير عن تجربته، ومن ثم فإن هذا الأسلوب وغيره يعد بمثابة لغة داخل اللغة ، أو لغة بديلة حين تتوقف اللغة الظاهرية عن العمل أو الأداء المشبع لحاجة الكاتب في تصوير مكامنه ، وهذا الأداء اللغوي لم يعرفه الكاتب الروائي الأول ، وقد أفاد فيه الكاتب العربي المعاصر من إطلاعه على طرق الكتابة الغربية مدفوعا باتساع تجربته الحياتية وخبراته النفسية وتعقد رؤاه الشعرية بما يفوق مدركات الكاتب القديم ويفوق إمكاناته اللغوية[1] .

[1] أنظر : عبد الفتاح كاميليا ، القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية) ، دار المطبوعات الجامعية ، الإسكندرية (مصر) ، 2007 ، ص : 293 . 294 .

و تظهر في الرواية الحديثة من تقنيات التشكيل التيبوغرافي الكتابة المائلة و الممطوطة و الكتابة البارزة ، و " استغلت هذه الإمكانات في النص الروائي للتمييز بين الحوار و السرد و الاسترجاع كما فعل عبد الرحمن مجيد الربيعي في روايته الوشم" [1] ، و بشير مفتي في روايته (المراسيم و الجنائز) يستعمل الخط كبير الحجم في خاطرتين وجدانيتين أوردهما الراوي ، و على عادة القراء تتطلب هذه التقنية زيادة تركيز فكري من القارئ ، فيأتي هذا الشكل من الكتابة ليشرك القارئ فيما تحس به هذه الذات ، كما أنه يرجو بهذا الخط أن تصل رسالته مع عمق معناها ولا يتركها القارئ تمر كمر باقي المتن المقروء ، و هذه رسالة واضحة لذات تنازع الموت المحتم والذي لا يريده البطل وهذا واضح من عبارة لها وقع نفسي على الراوي أوردها تحت (عنابة شتاء 1995) " **إن الحياة التي تبحث عنها لن تجدها ...**

لأن الآلهة عندما خلقت البشر

استأثرت لنفسها بالحياة

وقسمت للبشر الموت " [2] ، هذه العبارة التي تماثل العبارة التي أوردها في بداية الرواية والمقتبسة من ملحمة جلجامش ، يريدها الكاتب كرسالة انتحار ذات ، حاولت الصمود مرارا دون طائل من خلال " **قاوم هذا الصمت الخجول ، وادفع الباب زحزح الوقت المعتم**

[1] حميد لحمداني ، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، ص : 59 .

[2] بشير مفتي ، المراسيم والجنائز ، ص : 96 .

عن مكانـه إلـى لا مكانـه . إمـلأ الفـراغ بالكلمـات " ، لكنـه لـم يستطـع تحقيق هذا المبتغـى فـي خاطرتـه الأولـى (عنابـة صـيف 1993) ، ليـدعو نفسـه لتحقيقـه والقبـول بـه فـي خاطرته الأخيرة .

تقـوم هـذه الكتابـة التـي تخـتص بتكثيـف المعـاني و الـدلالات لنقـل بعـد داخلـي نفسـي للشخصية ، و المتمثلة في الخاطرة ، معها الخط البارز الأسود ، ثم هناك التداخل مع الأسطورة (أسطورة جلجامش) ، حيث وظفت كرمز ليظفي على رؤيته معاني متعددة كالحتمية و القدر الذي ينزل على هذا الشعب بالموت .

ومـن التقنيـات المسـتعملة ، والتـي تعطـي بعـدا بصـريا للسـرد الكتابـة العموديـة و هـي " استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض ، كأن توضع الكتابة على اليمين أو فـي الوسـط أو فـي اليسـار ، و تكـون عبـارة عـن أسـطر قصـيرة لا تشـغل الصـفحة كلهـا"[1] حيـث نـرى بعـض الفقـرات تكتـب دون إتمـام السـطر مـن ناحيـة السـواد والبيـاض ، فيمتـد السواد في ذهن القارئ وكأنه مكتسحا لكل بياض الأسطر ، وإذا بها كلمات قلائل وبهذا يتحقق للكاتب البعد الزمني الذي يؤثر به على القارئ فيدرك امتداد زمن وطأة الأحاسيس على الراوي ، ومثل ذلك " قرأت علي فاتن ما كتبت عنها في أوراقي :

(وحدها فاء كانت رائعة .

[1] حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ص : 56 .

وحدها فاء كانت قادرة على صناعة ما هو أكبر ، وأعمق ، وأقرب للجنون من غيره

فاء التي رمتني بسهم حزين .

دفعتني للصمت والحزن .

فاء التي مزجتني بالعالم ، وقريتني من نفسي .

فاء لوحدها غنت لها الأرض والسماء .

بكت عليها الطيور)

وهنا تذكرت .....

كانت فاء موجودة في رأسه فقط .

خياله يخلقها ، وخياله يقتلها .

خياله يمزق ثيابها في الليل ، وينشئها من صحراء العدم في النهار .

خياله يوحد فاء بالصورة الأقرب إلى خياله .

الصورة خالية ؟ وخيالية ، ومختارة ."[1]،

[1] بشير مفتي ، أشجار القيامة ، ص : 25 . 26 .

7 . 2 – استثمار الرسم التشكيلي :

تلجأ الرواية الجزائرية التسعينية كغيرها من الروايات العربية[1] إلى استثمار لوحات رسم تشكيلية كواجهة للكتاب ، وذلك يظهر كملمح حداثي فقد كانت الرواية تستعمل صورة (بورتريه) و عوضته الآن باللوحة ، ففتح الروائي غلاف روايته كمسرح عرض لفنانين تشكيليين ، و لهذا نتعرض لرواية بشير مفتي كمثال عن باقي الروايات الجزائرية، فلوحة غلاف (المراسيم والجنائز) لبشير مفتي هي للفنان scaler arphur_m وغلاف (أرخبيل الذباب) للفنان خالد بوكراع و تصميم الغلاف لسامح خلف .

وهنا تميزت الروايتان بذكر اسم صاحب اللوحة ، وهذا دلالة على خصوصية اللوحة وخصوصية العلاقة التي تشدها لنص الرواية ، إذ هناك العديد من الروايات التي لم يتم ذكر اسم صاحب لوحة الغلاف فيها.

نجد في تشكيل الروايات العربية في العصر الحديث فيما يتعلق بالغلاف الأمامي أنماطا مختلفة ، منها تشكيل تجريدي ، يمكن استثماره كعتبة تلقي النص ، فتكون " مهمة تأويل هذه الرسومات رهينة بذاتية المتلقي نفسه ، فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص عند قراءته له ، و بين التشكيل التجريدي ، و قد تظل هذه العلاقة غائمة في ذهنه " [2]. و لكن رغم ذلك على حد قول الناقد " تتسارع الأسئلة في ذهن القارئ و

[1] عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص : 91 .

[2] حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ص : 60 .

تتلاحق ، و أول هذه الأسئلة هي كالتالي : ما معنى اللوحة ؟ و ما هي دلالاتها و على ماذا تدل رموزها و أشكالها ؟ و على ماذا تحيل ألوانها ؟ " [1] .

أ – لوحة غلاف (المراسيم والجنائز) :

نشاهد لون الصفحة أسود بالكامل دون أي نوع من التأطير، به انقسام طولي حيث يظهر اللون الأسود الغائم ويمثل خلفية اللوحة، وهي لوحة بهذا اللون كخلفية بها ثلاث أجساد يظهر من خلال اللون البرتقالي الرملي ومن خلال التشققات التي به وكأنها لأجسام مصنوعة من حجر ، تذكرنا بالمجسمات التي تستخرج من مواقع الحفريات الأثرية يتقدمهم جسد يبدو من ملامح الوجه لرجل ، وهناك جسد خلفه لأنه يتأخر عنه من حيث ديكور الموقع على الرسم فنراه برأسين لا يظهر جيدا إن كان لرجلين إذ يشبهان رأسي شابين من حيث تفاصيل الخدود والجبهة العريضة ، وهناك إلى اليسار جسد يتأخر عنهما، و به رأس امرأة شابة من حيث شد الشعر للخلف على شكل لفة ، كما تظهر ملامح المرأة من خلال شكل الوجه والجبهة والخدين .

رسم مجازي يحمل الكثير من الدلالات التي يمكن التقاطها بقليل من النظر ، حيث " الجسد يتم تشكيله على نحو بلاغي مجازي ، بحيث يدل الجزء على الكل في استرسال تخييلي يمنح المشاهد إمكانية الاستغناء عن الجسد في كليته لصالح الاستمتاع الجمالي و

[1] عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص : 92 .

البلاغي بمكوناته الدالة ، و من جهة أخرى يجعلنا الديكور متعطشين للرؤية المتكاملة للمشهد " [1] .

هكذا بمعانقة اللوحة وشكل الأشخاص بها لما هو وارد في الرواية متنا ، نرى هناك تشظي داخل الشخصيات حيث التشققات والتصدعات بالجسد ، ثم هناك وجود رأسين وهما دلالة الانفصام في فكر الشخصية ، وهناك انعدام للأذرع مما يعني أن هذه الشخصيات تفكر دون فعل ودون حول وقوة لها ، فليس لها السلطة ، كما أن الامتداد على مستوى فضاء اللوحة من خلال تقدم شخصية وخلفها أخرى ثم خلفهما الثالثة ، مما يعني امتداد زمني تاريخي للظاهرة وتأصلها في اللاوعي الجمعي ، يظهر من خلال الهيئة الأثرية لهذه الشخصيات ، وتظهر الشخصية الثالثة امرأة للدلالة على أن المرأة في هذا المجتمع طالها ما طال الرجل من هذا الانقسام والتيه .

ب – **لوحة غلاف (أرخبيل الذباب):**

هي لوحة متعددة الألوان بدون خطوط رسم فقط دفق للألوان، وهناك خطوط رسم ضبابية متقطعة في قطع منفصلة من اللوحة ، " فالألوان تشكل المادة الحيوية التي يرتكز

[1] عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص : 99 .

عليها الفن التشكيلي عموما ، فألوان الأشياء و أشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترًا في الأعصاب " [1] .

نرى خطوطا متوازية تمتد في تعرج وهي متقطعة ، فهناك قطعة في الأعلى إلى يمين اللوحة ، وآخران متقاطعان في أسفلها ، كأنها تشبه الطرق البائدة والمهجورة، أو الطرق التي لا تدل المار بها ، أو كأنها طرق لأناس يسيرون في تيه ، وهي تحيل قراءتي إلى الطرق التي سلكتها شخصيات الرواية بدون هداية ، كما أن هناك تقاطع لمسير الراوي (س) بمسير شخصية نادية لينتج حب أعمى ضيع سبيله .

وهناك ملامح تبرز هنا وهناك لرسوم تحيلنا على الأشكال الهندسية التي كانت المرأة الجزائرية تستعملها في الوشوم على الجسم ، وهي نفسها استعملتها المرأة في زخرفة الزربية الجزائرية على مر العصور ، واستعملت أيضا في زخرفة الحليّ ، وهي أيضا من حاجيات المرأة ، وهكذا كان الجزء الكبير من اللوحة للمرأة ، و بالتقاطع مع ما رمزت له المرأة كونها السكن ، تحيلنا هذه الأيقونات على البلد (الجزائر) ، ويؤكد هذا السياق الذي تدور فيه روايات مفتي الثلاث ، وهو صورة الجزائر المغتصبة في فترة التسعين وقبل هذا المغتصبة عبر تاريخها من الانتهازيين الذين استغلوا التاريخ لصالحهم بالانكباب على الزيف و توطين الاستنزاف .

[1] عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص : 105 .

يتقاطع في هذه اللوحة اللونين الأخضر الداكن مع البرتقالي الذي يبدو كلون النيران التي اكتسحت المكان ، و يظهر للمتلقي تقسيم للوحة على ثلاث من خلال خطين وهميين (عن طريق سكب الألوان) ، و يظهر آخرين بدون وضوح تام ، فنرى اللوحة تجسيد لدعامات أو ما شابه تكتسحها هذه الغيمة من الألوان البرتقالية الحارة والقليل من الأخضر الداكن الذي يبرد هذه الحرارة ، في الرواية الحديثة " الفنان لا يحدد الملامح العامة للصورة ، متدرجا من الأعلى إلى الأسفل ، كما هو الحال في المنظور التقليدي الذي يوهم بواقعية الصورة و ببعدها المرجعي . إلا أن جمالية الالتباس تخلق تعطشا شبيها بالسؤال الملغز و المعلّق ، أو الحدث المقطوع ، الأمر الذي تخلخل نموذج الصورة البورتريه السائد في أغلفة روايات الحساسية التقليدية"[1].

وهناك ما يشبه وصف لهذه اللوحة داخل النص الذي نقرأ ، فهناك كلام على لوحة كتخييل واستعارة لتوصيل الواقع " كل شيء متداخل ، فسيفسائي متعدد الألوان والصور، منـدمج في حالة شبيهة بالخراب الكلي ، خراب الذين يبحثون عن ذواتهم الهائمة والمحبوسة في سجن الخوف وتمزق القلب الذي يجب بلا معنى"[2] .

وهناك سرد لقصة لوحة كانت مشروع لصديقه الرّسام (سمير الهادي) ، والذي كان يحاول الإبداع بريشته فيما كانت كتابات السارد تخط ، فالكل كان يحاول مكافحة الدمار

[1] عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص : 100 .

[2] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 36 .

الذي أصاب الجزائر بالفن ، ولكن بالموازاة أيضا كان هناك نفس المصير الذي آلت إليه الشخصيتان ، وهو الانتحار ، و كلا العملين الرواية و اللوحة بقيتا عند الراوي الثاني الذي أكمل سرد الحكاية ، و ملأ فراغاتها و نشرها .

وبالنسبة للسرد فقد استغلت قصة سمير الهادي مع لوحته في السرد كلازمة ، يعود إليها السارد كل ما تمر ثلاث إلى خمس صفحات من السرد ، فكانت رمزا أراد منها الكاتب وصف حال البلاد ، كتحديث لتقنية الوصف ، فوصف المدينة عند الكاتب كان تشخيصيا في جميع لوحات وصفها ، وحركيا في جميع مراحل السرد ، مما أعطانا حركة دائبة داخله ، لا يشعر القارئ معها بالراحة لأنه لم يعد لها مجال في هذه البلاد ، ومن هذه المقتطفات : " لا كل ما حدث كان بفعل مأساوية شديدة الضغط ... لوحة سمير الهادي كانت عينة من عينات عالم يغرق وكنا .. يا للتعاسة نغرق بداخله ... وغرقنا كان مشهديا ولا مرئيا" ،ومنه أيضا" و يفكر في مخطوطات كثيرة ، لوحات تبدأ لكي لا تنتهي ، مدينته التي لا يعرف لها اسما آخر غير ذاته نفسها" [1] .

هكذا يستغل الكاتب هذه اللوحة الملونة موازاة معها اللوحة الوصفية في الغلاف الخلفي للرواية ، حيث يدرج قطعة (من النص) من تصوير المدينة باللغة : " كيف يمكن المخاطرة كانت مدينة العاصمة مثل لوحة فنان رسمها وانتحر ، لم يلتفت إليها على الإطلاق ، لم يحاول حتى التكهن على أي صورة ستكون مجرد لوحة . فضاء ممزق .

[1] بشير مفتي ، أرخبيل الذباب ، ص : 100 ، 101 .

ذاكرة مثخنة بالألم . ألم الذاكرة . ألم الجوع . ألم الروح . ألم [ ] . ألم [ ] كيف للوسط أن يكون البداية ، اللحظة المثالية لقول العالم . لقول الساعة . لقول الحب . لقول الموت . لقول كل شيء دفعة واحدة " . فيستغل الكاتب لوحة الألوان ولوحة اللغة كرمز ودعوة لتكاتف كل الفنانين لتدارك وضع الجزائر ، ولتوجيه القارئ بهذه العتبات لدخول النص .

الفصل الرابع : التجريب في الرواية

النسوية الجزائرية المعاصرة :

1 – تجربة الكتابة النسوية بين التأسيس و التجريب

2 . التجريب في الكتابة النسوية من المنظور النقدي العربي

3 – أسلوب الكتابة النسوية في الرواية

4– التجريب السردي في الرواية النسوية الجزائرية (أدواته و أبعاده)

5 . التجريب اللغوي في رواية (مزاج مراهقة)

6 . التجريب باستثمار الفنون السمعية البصرية

7 . التجريب باستثمار الجانب المعرفي

دخلت المرأة ميدان الأدب بقوة ، والمتتبع لتاريخ الأدب يلاحظ كثرة الكاتبات في العقدين الأخيرين من القرن العشرين ، حتى إن بعض الكاتبات تفوقن في ميادين الكتابة السردية على بعض الرجال .

من هذه الجملة الأدبية أنطلق في هذا المبحث ، من عند النقاد الذين تناولوا (الكتابة النسوية) ، نجيب عن سؤالنا : ماذا استحدثت المرأة الروائية في الرواية الجزائرية ؟ وما الذي جربته في الرواية الجزائرية في التسعينات ؟ .

1 . تجربة الكتابة النسوية بين التأسيس و التجريب :

دخلت المرأة الأدب العربي الحديث منذ عصر النهضة ، ذلك لأن تجديد النظر في المجتمع و الأدب ، سارا جنبا إلى جنب مع مشاركة كبرى للمرأة في هذا المسار لأسباب تتعلق بتحولات اجتماعية وتاريخية . فنذكر في الشعر نازك الملائكة التي : " لم يستطع تاريخ الأدب تخليدها وقد كتبت في الملحمة فنظمت مطولة (مأساة الحياة) في 1600 بيتا وكان عمرها آنذاك 22 سنة ، ثم مطولة بعنوان (أغنية للإنسان) في حوالي 600 بيتا سنة 1950 ، ومطولة ثالثة عام 1965 بعنوان (أغنية للإنسان)[1]، ويليها على سبيل المثال حضور المرأة الجزائرية ممثلة في زليخا السّعودي التي بدأت الكتابة

[1] أنظر : ناصر معماش ، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب) ، دار آذار ، الجزائر ، د ت ، ص : 10 .

منذ 1958 ، ومثيلتها مبروكة بوساحة والتي كتبت مجموعتها الشعرية (براعم) وصدرت سنة 1969 [1] .

وبمقارنة الشعر بالرواية نجد أنها رغم قصر عمرها ، فإنها استقطبت عناية الكثيرات من المبدعات اللواتي قدمن فيها مساهمات جلية , لكون الأعمال السردية تمارس"خطابا فنيا قادرا على احتواء الذاكرة والحلم والأفق ، ولذلك فهي تعدّ أكثر الأجناس الأدبية تقبلا للغات والأصوات وأنماط الوعي المختلفة ، ولهذا نجد من هذا المنطلق علاقة جدلية بين جنس (الأعمال السردية)... ومسألة المرأة ، كلاهما ساهم في تحرير المجتمع من ثقل الموروث من الأحكام السابقة حول المرأة " [2] ، لهذا اختارت المرأة الرواية كواجهة أساسية يريد منها أنصار(الحركة النسائية العربية) تجسيد تصوراتهم ورؤاهم حيال هذه القضية في مختلف تجلياتها وأبعادها [3] , فالمرأة العربية منذ بدايات العصر الحديث كانت لها مشاركاتها المتميزة في مختلف مجالات الحياة العامة ، ليس هذا فقط و إنما قد تعزى لها أول رواية عربية على رأي سعيد يقطين : " إن من أولى الروايات التي كتبها العرب تحت مناص نوعي محدد هو (الرواية) ، وحتى قبل ظهور "زينب"، وبدون التباس كما نجد مع حسين هيكل ، شاركت فيها المرأة العربية باقتدار، ولعل رواية عفيفة كرم السورية اللبنانية

[1] أنظر : ناصر معماش ، نفسه ، ص : 14 .

[2] زهور كرام ، السرد النسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب) ، دارالمدارس ، الدارالبيضاء (المغرب) ، 2004، ط1، ص:32.

[3] أنظر : سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة ، ص : 291

المهاجرة إلى أمريكا ، والتي تحمل عنوان(بديعة وفؤاد)* والصادرة في أمريكا 1907 م ، في رأيي أول رواية عربية متكاملة من حيث مادتها الحكائية وخطابها " [1] .

إن إقدام الكاتبات العربيات على خوض مغامرة السرد ، وخاصة ما ارتبط بالرواية على وجه محدد ، يبدو آخذا في التزايد حاليا ، وفي مختلف البلاد العربية على نحو ما نجد من خلال هذه العلامات والأجيال :

" كوليت خوري ، نوال السعداوي ، غادة السمان ، سحر خليفة ، ليانة بدر ، حميدة نعنع، خناثة بنونة ، ليلى العثمان ، أحلام مستغانمي ، هالة البدري ، سلوى بكر ، رضوى عاشور ، رجاء عالم ، ميسون صقر ، ليلى الأطرش ، سميحة خريس ، فوزية رشيد ، ميرال طحال ، مها محمد الفيصل ، ربيعة ريحان، زهور كرام ، زهرة رميج ، و اللائحة طويلة " [2] .

2 . التجريب في الكتابة النسوية من المنظور النقدي العربي :

أفاض عبد الله محمد الغذامي في الحديث عن أقوال الكتاب حول أنوثة الكتابة و رفضها ، مثل قول عبد الحميد بن يحي الكاتب (خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا) مؤولا إياه بحق الرجل في اللفظ ، ومن ثم الأصل في الكتابة له ، وأن المرأة

* رواية (بديعة وفؤاد) لعفيفة كرم من إعداد وتقديم : سعيد يقطين ، منشورات الزمن ، المغرب ، 2008 .

[1] سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) ، ص : 285 .

[2] سعيد يقطين ، نفسه ، ص : 286 .

موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية ، و أنه هذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة . وسرد فصلا طويلا كمقدمة للموضوع تربط فكر المرأة بجسدها .

و تطرق سعيد يقطين للإنتاج الأدبي النسوي ، فعدد أسماء الكاتبات بعد تذكر ما كان من المرأة في قديم العهد : " هكذا نجد التراث يزخر بما يتصل بالمرأة وعوالمها ، ويكفي أن نتصفح المصنفات الأدبية العامة ، وكتب التراجم ، والمؤلفات المتصلة بـ "أخبار النساء " وأشعارهن و " بلاغاتهن " ليظهر لنا ذلك [1]. كما يذهب إلى الدعوة لإقامة مشروع جماعي يبحث أدب المرأة المتراكم ، بعيدا عن التقاليد و التصورات السائدة ، و تكون فيه الدراسة من منطلق محايث للنص .

تنقسم نظرة النقد * في خوضها في موضوع خصوصية الكتابة النسوية غالبا بين:

– مؤيد و رافض لحق المرأة في الكتابة في الحاضر ومن خلال التراث ، وهناك من لجأ إلى إحصاء عناوين المصنفات التي خطتها المرأة ، عبر البحث : أسماء الكاتبات،

[1] سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) ، ص : 287 . 288 .

* . من الذين ينفون الخصوصية عن الكتابة النسوية الناقد حسن البحراوي , و رمضان سليم ، ومحمد نور الدين أفاية ، و هناك من المؤيدين لوجود الخصوصية كمحمد برادة وإدوار الخراط وبوشوشة بن جمعة و عبد الله محمد الغذامي ، وهناك من يتريث كسعيد يقطين فإنه ينفي الخصوصية من الآن و الدراسة النقدية لكل المتن الروائي النسوي مازالت ناقصة والخصوصية تأتي من استقراء النص :" لا يمكنني التفكير في الرواية النسائية العربية أو الكتابة الأنثوية إلا بوضعها في إطار نظري كلي يمتح من الانجازات النظرية التي تحققت في هذا النطاق ، والتي تنطلق من وضع النص في سياق تحولاته الذاتية ، وهي تتشكل ضمن بنية نصية كبرى لها ترابطاتها الوثيقة بمجمل ما يعتمل في المجتمع وما تطرأ عليه من تحولات وتطورات مختلفة " سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة ، ص : 297 .

أسماء المصنفات التي أيدت وجود المرأة الكاتبة عبر التاريخ ، أسماء المجلات التي أنشأت للمنافحة عن حقوق المرأة .

و هناك من حاول تخليص الكلام مما شابه من لغط الفهم للظاهرة ، فتشابكت الخيوط بين أدب المرأة الذي يصلح لها كقارئة ، وأدب المرأة الذي يكون لها ككاتبة، وأدب المرأة الذي تكون له كموضوع .

ونجد من تعريفات الرواية النسوية بأنها نوع من الرواية يتم التركيز فيه على المسائل ذات العلاقة بخصوصية المرأة ، وأنها لا تختلف عن غيرها من حيث الشكل، فقد تكون رواية حداثية نسوية ، أو تاريخية نسوية ، أو تجريبية نسوية ، ولا يشترط في مؤلف الرواية النسوية أن يكون امرأة [1] ، و يبحث ناقد آخر تحت بند (من مظاهر الحداثة النسوية) في كتابات المرأة ، ولكنه لن يعرض غير ما تعلق بموضوع المرأة خلال النص ، فيتساءل القارئ هل كتبت المرأة عن نفسها فقط ، و هل احتوت الكتابة مضمونا فقط ؟![2] .

ولكن الذي نبتغيه بالبحث هو المفهوم الذي عرض له ناصر معماش " المرأة والشعر ، أو المرأة الشاعرة ، أو شعر المرأة ، بحسب ما يدل عليه كل سياق بسيط من

[1] أنظر : إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، منشورات الاختلاف (الدار العربية للعلوم ناشرون) ، الجزائر ، 2010 ، ط : 01 ، ص : 290 .

[2] أنظر : علي محمد المومني ، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار اليازوري ، الأردن ، 2009 ، ص : 57 وما بعدها .

التراكيب الثلاثة ، كان وما زال يثير إشكاليات عديدة ، أولها كون المؤلف مرتبطا بتاء التأنيث التي تبدو أمام القراء العاديين علامة ابتكرتها اللغة للتفريق بين جنس وآخر , لكن الناقد والدارس لا يفوتان فرصة التساؤل والتعجب من سر هذه التاء وما يخفيه النص برموزه وصوره ومقاصده "[1]. فنبحث تميز النص من حيث كتبته المرأة .

ولكن الذي نبتغيه أيضا من تقفي النص الميزة الحداثية ، وهو ما أشار إليه عبد الله محمد الغذامي بقوله : " إن توظيف المرأة للكتابة وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكي والاقتصار على متعة الحكي وحدها ، يعني أننا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى ، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها ، والمفصح عن حقيقتها وصفاتها – كما فعل على مدى قرون متوالية – ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة (القلم) ، هذا القلم الذي ظل مذكرا وظل أداة ذكورية . وحينما نترك المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبر فإننا بهذا نضيف صوتا جديدا ، إلى اللغة صوتا مختلفا ، ونفتح بابا للنظر ظل مغلقا على مدى طويل وفي كل الثقافات"[2]، ويضيف " وقد لا تسمح اللغة بهذا التحول الجذري ، ولكن المسعى الإبداعي النسوي ما يزال مرشحا لإحداث هذا التغيير الإبداعي الجذري "[3] .

---

[1] أنظر : ناصر معماش ، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر ، ص : 10 .

[2] عبد الله محمد الغذامي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، المغرب / لبنان ، 2006 ، ط : 03 ، ص : 8 . 9 .

[3] عبد الله محمد الغذامي ، نفسه ، ص : 12 .

أما سعيد يقطين في انتصاره للظاهرة الأدبية (النص) ، فإنّه يُرجع منشأ التسمية والمفهوم الثنائي الذي يلتصق بها إلى أطروحات مذهبية أو اجتماعية أو سياسية في الأصل ، وأن التسمية (الأدب النسوي) واللازمة (النسوي) تدرج في إطار الثنائيات التعارضية التي لطالما وصف بها الأدب كقولنا أدب مشرقي معارضة للأدب المغاربي وهكذا ، و يذهب في ترسيخه لحيادية الأدب من هذه الثنائيات إلى نظرية الأجناس الأدبية ، فإذا كان هناك (أدب نسائي) وآخر (رجالي) فإن" أول درس تعلمنا إياه نظريات الأجناس المختلفة هو غياب " الجنس الصافي " بسبب التعالقات المتعددة بين مختلف الأجناس والأنواع , هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا تفاضل بين الأجناس والأنواع ، لأن لكل منها خصائصها ومميزاتها ومشروعيتها " [1] .

3 . أسلوب الكتابة النسوية في الرواية :

يقدم الناقد بوشوشة بن جمعة كتابا يختص بالرواية النسائية بعنوان (الرواية النسائية المغاربية) ، فيقدم فصلا بعنوان (الرواية النسائية مساءلة الخصوصية والاختلاف) يعرض فيه اختلاف آراء النقاد حول مشروعية وجود كتابة نسوية وعدمها ، ثم يذهب إلى تقديم بعض الخصائص التي ذكرها بعضهم ومدى ارتباطها بطبيعة المرأة ،

[1] سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) ، ص : 282 .

كمخلوق تميز عن الرجل ، لأنّ اللغة مرتبطة بالذات (ببعدها الميتولوجي) [1]، و إذا كان تميّز الكتابة النسوية كائن ، فإن سماتها ستكون هي الخصائص التجريبية ، لأن الرواية النسوية العربية حديثة السن ، و خاصة الرواية النسوية الجزائرية .

و سأحاول استجماع بعض الخصائص المميزة للكتابة النسوية من خلال بعض آراء النقاد التي عرضها بوشوشة [2] فنجد :

– المرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل ، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير ، فيتجلى البعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح [3].

– حضور مرتفع نسبيا لدور المرسل أي الوظيفة التعبيرية ، ومنه حضور الذاتية في هذه الكتابة ، ولهذا يحضر ضمير المتكلم (أنا) ، وتحرص الكاتبة على أن تكون الراوي وهي الشخصية المحورية وربما الشخصية الوحيدة ، ويفسر بوشوشة ذلك بأن هذه النزعة الذاتية تكشف عن العلاقة الوثيقة القائمة بين فعل الكتابة والهوية النسوية مما يفسر ظاهرة تضخم (الأنا) التي عن طريقها تسعى المرأة الكاتبة إلى إثبات وجودها والتأكيد على استقلال كيانها .

---

[1] أنظر : حسن بحراوي ، هل هناك لغة نسائية في القصة ، مجلة آفاق ، المغرب ، عدد 12 ، أكتوبر 1983 ، عن : بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، المغاربية للنشر ، تونس ، 2003 ، ص : 27 .

[2] أنظر : بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص : 27 . 28 . 29 .

[3] أنظر : سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) ، ص : 294 .

– كذلك تتميز الكتابة النسوية بحضور الوظيفة اللغوية ، حيث يعمل المرسل على أداة التواصل نفسها ، فتظهر وحدات لغوية تثمن هذا التواصل عينه ، وهذه هي التي خصصت المرأة بصفة الثرثرة ، أي اللغة فوق اللغة فيكون الكلام عند الرجل مختصرا، وعند المرأة مسهبا ، فنجد عندها من الأساليب : الإطناب والتكرار.

ويؤول ذلك بوشوشة برغبة الكاتبة في الانعتاق من فضاء العزلة الذي يحتّمه عليها المجتمع ، ثم التحاور مع الآخر بعد تضخم الحوار مع الذات ، ويورد رأي "إلين شوواتر": " ليست المشكلة أن اللغة لا تكفي للتعبير عن الوعي النسائي ، ولكنها في كون النساء حرمن استعمال كامل المصادر اللغوية ، فأرغمن على الصمت أو على التلطف أو الإيجاز في التعبير"[1] .

– الخاصية السابقة تعدّت إلى تراكيب الجمل في علاقاتها المتداخلة ، مما ينتج ذلك الإيقاع المتدفق والدافئ عند قراءتها ، والانسيابية ، فتحضر الكتابة العفوية والحدسية والاستعمال العادي للكلمة " [2] *.

---

[1] ايلين شوواتر ، النقد النسائي في عالم الضياع ، مجلة الثقافة العالمية ، عدد 7 ، السنة 2 ، المجلد 2 نوفمبر 1982 . عن : بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، ص : 29 .

[2] سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة ، ص : 298 .

* ينفي سعيد يقطين التدفق و الانسيابية كصفة لهذه الكتابة فيتخذ من كتابه (قضايا الرواية العربية الجديدة) فصلا لدراسة الخاصية من خلال رواية (طريق الحرير) للروائية رجاء عالم ، فيجد من النص تمردا حيث السرد يدعوه المرة بعد الأخرى لإعادة ما قرأ و إعادة تشكيل ما لديه من أشياء ، رغم قلتها وضعف قيمتها .

أنظر : سعيد يقطين ، الرواية العربية الجديدة ، ص : 299 .

4 . التجريب السردي في الرواية النسوية الجزائرية (أدواته و أبعاده) :

مع دخول الرواية الجزائرية عهدا جديدا ظهرت الكتابات الناقدة بجرأة وشدة، ودخل العنصر النسائي على خط الكتابة، وأفرز انفجارا في الأصوات النسوية الشابة والجديدة، التي ملأت الساحة، وأصبح رهان المرأة في هذه التجربة على الانشغال بكيفية التأسيس لنصوص روائية وقصصية تحمل بصمات خاصة، تطمح إلى ممارسة كتابة جادة وجديدة وجريئة ، وبرؤية جديدة ، أو لنقل متفردة ، تعبر عن تجربة جمالية وإبداعية تكرس هواجس الوجود والمجتمع ، تتناول في ذلك الهم الأنثوي الذاتي أو الجنسي أو الفئوي و تتجاوزه إلى الهم المجتمعي والعالمي، ممزوجا بقيم الحرية والعدالة، والهوية والمصير، لا تتوقف عن شيء ، بل تساءل الماضي، بطرح الأسئلة المتوترة الحرجة والأكثر قلقاً ، دون تراجع أو خوف ، وتستنطق الحاضر وتدينه ، وتدين واجهته المتسلطة ، التي تفرض رؤاها وخياراتها، داعية إلى القيم الإنسانية المشتركة التي هي مطالب الجنسين على حد سواء .

ظهرت في السنوات الأخيرة أعمال أدبية نسائية لأصوات من مختلف الأعمار، وتميزت هذه الأعمال بالكتابة الحرة وغير المقيدة بالمكان والزمان الجزائري، وتناولت كل المواضيع وطرقت كل الأبواب ، المسموح والممنوع، والمقدس والمدنس، بعد أن كانت الأصوات الروائية النسوية العربية في الجزائر ممثلة بصوت واحد بارز هو أحلام مستغانمي وقبلها الكاتبة بالفرنسية آسيا جبار، تتعدد اليوم الأسماء وتفرض نفسها وتحظى

بنسبة مقروئية مهمة، فتحوّلت الكتابة النسائية إلى ظاهرة رائجة ومتداولة في الثقافة الأدبية العربية المعاصرة استرعت الانتباه وشدّت إليها الأنظار، لأنها امتلكت خصوصيات تفردت بها عن غيرها من صور الكتابات الأخرى، التي مافتئت تتنوع أسئلتها مما أهّل هذه الظاهرة للمساءلة .

4 . 1 . المدلول السردي و صياغاته التجريبية في رواية (مزاج مراهقة) :

بعد أحداث التسعينات في الجزائر ، جاءت الأعمال الأولى مستعجلة قريبة من الشهادة على الوضع ، فكانت حميمية السرد ، حيث يدور في معظمه حول قصص الحب الذي وجد الإنسان الجزائري نفسه عاجزا عن تحقيقه ، الحب كموضوع مستحيل وكخلاص في وضع متعفن هو الخلفية التي تميز أغلب الروايات ، والأمر ارتبط إلى حد بعيد بحالة العنف ، التي جعلت التوق إلى الحب والرغبة في الخلاص من خلال المحبة في مقابل الكراهية رهان الكتابة الروائية الجديدة على مستوى مضامينها على الأقل .

فتطالعنا رواية (مزاج مراهقة) في افتتاحيتها بعلاقة الحب التي فشلت تحت ضغط الواقع الذي تعيشه الساردة (لويزا) ، و الموروث الاجتماعي من تقاليد تقيّد المرأة (الفتاة) في المجتمع ، والذي أغلق عليها كل منافذ الاختيار الشفاف ، بل جعلها تعيش ضبابية امتدت إلى أغوار النفس واللاوعي ، فسيّرها نحو حزن عميق وممتد امتداد حواء إلى

جدتها إليها هي (لويزا) ، " لم نكن سوى زوبعة من تلك الزوابع الصغيرة التي لم تترك وراءها إلا بعض الخسائر التي لا تذكر .

لا أدري لماذا كنا ...

كما تكون الجبال و الأنهار و المدن المدفونة في التاريخ ، ثم حين انتهينا ... انتهينا في أفعال الماضي الذي لا يموت ...لا أدري " في هذا التقديم الأولي تأتي الأفعال و الشخصيات إلى دلالة العدم (لا أدري) و الانفصال الممتد ، مما يشيىء الوضع الذي انتهت إليه الشخصية من بداية السرد (ألاسترجاعي) ، ثم يأتي الاستدراك على هذا بشعرية المونولوغ في نقلة لاحقة من الافتتاحية مقرونة بفعل الكتابة ، ليمهد لسرد الأحداث :

" ها أنا اليوم أكتب ...

توفيق عبد الجليل مرّ من هنا ...

عبر كل سطوري ، وعبر مواطن الصدق التي خبأتها ، ها أنا أصف ...

أقول ما حدث ، و أجد عيونا تسمعني ، حين لم أجد آذانا تفعل ذلك .

و مثل هذه المرحلة التي يجب أن يقدم فيها . على رأي مايير سترنبرج (meir stenberg) . " ظرفا مميزا لا تتوقف طبيعته على أنه حدث محدد مجسم فحسب

بل يجب أن يمثل تطورا (ديناميا) يدخل على هذه الأحوال الرتيبة الثابتة عنصرا يخل بهذا التوازن الراسخ و يتسبب في دفع الأمور إلى المرحلة التالية من الأحداث " [1] ، و الأحداث في هذه الرواية لها طابع البوح (حاضر الكتابة)، و هذا توافق مع تجديد الافتتاحية مع " رواية تيار الوعي حيث استغنى الكتاب عن سرد ماضي الشخصيات و الاستناد إليه في السرد ، و أصبح الماضي في رواياتهم جزءا لا يتجزأ من الحاضر، و لا ينفصل عنه . فهو منسوج في ذاكرة الشخصية و مخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولا بأول على غير نظام أو ترتيب " [2] .

قدمت الكاتبة شخصياتها يوسف عبد الجليل و توفيق من خلال ذهن الشخصية بتقنية المونولوغ ، ليتصف هذا المونولوغ بالنزعة التشييئية ، فتوحي بالعجر ، و يأتي القالب الشعري و قد بدأ بلفظة فعل (الكتابة) التي تصب في لغة الإعتراف :

ثم بدأت تسرد : حكاية أمها التي تزوجت تحت طائلة الواجب وأكملت حياتها في إطاره ، فقد " كانت ركاما من الحزن والسأم . سيئة الحظ على كل حال و إلا لما تزوجت رجلا فقط ليحبّلها مرّة كل سنتين دون أن يعيش أكثر من أيام معدودة كل سنة معها. من هنا بدأت نقاط الاختلاف بيني وبين توفيق كنت ثمرة واجب ، وكان ثمرة حب "[3] وعن أمها تحكي أيضا " كان حزنها غير متعلق بخياناته المتكررة ، وإنما بذلك الوعد القديم

[1] أنظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 52 .

[2] سيزا قاسم ، نفسه ، ص : 46 .

[3] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 14 .

الذي حنثه يوم تزوجها ليعلقها على ورقة واجب ، لم تكن تعني له أكثر من ورقة صالحة لمسح ...حذائه ...أو أفواه المجتمع! مؤلم جدا أن تمنح امرأة عذريتها لرجل أحب ...لا ... بل فضّل على طهرها نصف عاهرات فرنسا و الجزائر"[1] . الشخصية الساردة تعاني من عنف واقع علاقة الأب و الأم ، و انعكاساته على نفسية الابنة في عبارة (ثمرة واجب) ، فأفراد العائلة منذ البداية هم رهن سلطة تابو *و هو الواجب الاجتماعي .

وبعدها يتعمق هذا الإحساس مع موقع أبيها من عائلته ، فهو على قولها " مازال يزورنا مرّة في السنة ، لشهر أو شهرين " ، فيتحول بيتهم إلى محطة مسافرين من كثرة الزوار الذين يتناوبون عليه ، فقد كان في نظرهم كومة (دوفيز) بينما في نظر بناته : " يصعب علينا أن نفتح حديثا معه . نجهل تماما كيف تُحدِّث الفتيات آباءهن عن أخبارهن يسألنا مرة أخرى : هل تحتجن إلى شيء ؟ عجيب !! . كل ما نحتاج إليه نطلبه من والدتي ، وأحيانا تلبّي لنا الحاجة قبل طلبها ."[2] فبالنسبة لبناته لم يعد له وجود بل حتى حضوره ذاك أرهقهم " حتى إن وداد قالت بالحرف الواحد : (ليته ينسانا دائما ، يُريح ويستريح ، لم نعد بحاجة إلى أشيائه التي يرسلها إلينا) لكني لم أرغب في تصديقها إننا جميعا بحاجة إليه ..." [3] .وبهذا فإن حب لويزا ضاع بسبب الأوهام التي ورثتها ، وبسبب

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 14 .

* **التابو** : هو الشيء المحرم الذي له قوة آسرة على الإنسان ، فلا يجوز للإنسان أن يخرق حرمته ، أو أن يتعدى الحاجز بينهما . نبيلة إبراهيم ، قص الحداثة ، ص : 220 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 16 .

[3] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 48 .

فقدان الأبوة و غياب التوعية التي كانت تحتاجها . فعوضته بالتوهان عن حبها الحقيقي توفيق بحب الوالد ، وكان ذلك نتيجة نقص عاطفي لغياب حب الأبوة .

لقد اصطبغ الفكر الإنساني القديم بصبغة الحط من شأن المرأة وتهميش دورها إلى حد اعتبارها سلعة ومتاعا في خدمة الرجل ، وهكذا ظلت فكرة دونية الأنثى وتدني منزلتها الغالبة والمسيطرة على الأذهان ، حيث شكلت إرثا متوارثا جيلا بعد جيل ، وهو ما تعبر عنه الساردة في المقطع الموالي ، حيث نجد صديقتها في الحي الجامعي تعطيها ملخصا عن وضع هذا الكائن (المرأة) في الكون وترسُّخ هذا الوضع " لأن الناس كالنجوم يا لويزا ، كالكائنات التي تعج بها الأرض ، كالفصول ، ككل ما تزخر به الطبيعة ، إننا جزء من هذا الكون ، وكل ما نختلف فيه عن بعضنا بعضا هو أشكالنا وأعمارنا ولغة الخطاب . نولد ، نكبر ، نبتهج بالحياة ، وحين نشيخ نخاف من الموت ، ولكننا نموت ... [ ] لأنكما جزء من هذه التفصيلات ، أنت استمرارية لأمك، وأمك استمرارية لجدتك ، وهكذا هي سلسلة الإنسان مثل ضوء النجوم ، تأكدي أنّ حياتك ، مهما كنت دقيقة في اختيار شريك عمرك ستشبه حياة أمك ..."[1]. فقول صديقتها هذا تعطينا به الساردة امرأة أخرى تعيش البعد والإبعاد، ولكن بفلسفة الحياة التي وضعها الذكر منذ الأزل.

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 37 .

نجد دونية المرأة التي تتعرض لها لويزا بالعرض والنقد موجودة في التفكير الفلسفي عند أرسطو و عند أفلاطون ، حيث يربطها الأخير بالأعمال الوضيعة [1] ، وهي عند جون جاك روسو في نظره " المصدر الأول لشرور العالم وبالتالي كان عقابها هو إخضاعها لسلطة الرجل ، بسبب افتقارها وحاجتها إلى هذا الخضوع والركون ويتحدد دورها من حيث التحديد الوظيفي في الدور البيولوجي ، والجنس و التوالد ، فقدرتها مقتصرة على وظيفتها المحدودة ، وهي لا ترقى إلى العمل الإبداعي ولا التفكير العقلي، في حين يستأثر الرجل بهذه القدرة والملكة "[2] ، وهذا البعد التربوي للمرأة يظهر من قولها " و الخوف من الرجل هو الدرس الأول الذي تلقنه العائلات لبناتها " .وتزيد هذه الدونية من خلال استبعاد عقل المرأة ، فالعائلة زادت ترسيخ هذا المفهوم ووطأته فكان منها بعد تفوّق لويزا الكبح لهذا الفرد الضعيف " فنجاحي في البكالوريا جمع شمل العائلة من جديد، إذ عقدت الاجتماعات ، وأُثيرت النقاشات ، حتى خفت من تطور الأمور إلى تنظيم مظاهرات في الطريق للتنديد بذلك النجاح ، لقد كان الشيء الذي أخافهم مثيرا للضحك ، وهو احتمال إقامة علاقة مع الشبان ، ولهذا سرعان ما أبلغوا والدي الخبر ناسجين له ما تسنى لهم من الحكايات المفزعة حول بنات الجامعة ، وكان لهم أن قلبوا حياتي رأسا على عقب ..." ، هذا المجتمع الذكوري يتكلم دائما بلغته ويُسمعها بالقوة إذ كان فرض الحجاب

[1] أنظر: حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ، 2007 ، ط : 01 ، ص : 120 .

[2] سوزان مولر أوكين ، النساء في الفكر السياسي الغربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2005 ، ص : 121 . 122 .

على لويزا مدعاة لنقاش بين الأختين تعمق في رأي زيتونة " الحجاب عندنا غير مرتبط بسن البلوغ يا لويزا [ ]إذا ما شعر الأهل أنها ستخرج من دائرتهم فرضوه عليها لإرباكها لا غير..."[1] ، هذا الوضع جعل لويزا تربط بين الحجاب والاستلاب " تساءلت أيضا ، لماذا لم يهتم أحد برسوب أختيَّ زيتونة ووداد ، أم أن رسوبهما هو الحدث الطبيعي" .

القراءات المتعددة – قراءة أولى و ثانية و...– لنص الرواية نجد البطلة (الساردة) تقع تحت طائلة برنامجين حددا حياتها وحصراها هما برنامج استلاب وقمع وقد مثلته تقاليد العائلة و المجتمع لقهر ذات المرأة ، و التي امتدت من القدم حتى الحاضر ، وبرنامج آخر دفاعي فقط ، اتخذته للحفاظ على الوجود الشخصي لها مع محاولة تحرير قدراتها كفرد يتكيف دائما مع المعاصر من الظروف ، و هذا البرنامج الذاتي يتوج في الأخير بالانعتاق عبر دخول الساردة في دائرة التأليف و الكتابة و النشر . لهذا سنلخصهما في العنصرين الآتيين : الأول السلطة الذكورية ، والآخر تمرد امرأة .

أ . سرد السلطة الذكورية :

منذ قراءتنا الأولى للرواية نرى اكتساح تيمة السلطة الذكورية لتفكير الكاتبة ، فقد كان إشكالا يلح عليها عبر مراحل السرد ، فجعل يبني قلقا متراكما في نفس الشخصية ، و

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص :16 ، 17

هذا وضعها بين خيارين في مواقف عديدة منذ طفولتها ، حتى تبلورت عندها قضية الحرية كنمط حياة تريد اختياره و تسعى إليه *.

و رغم إدماج مواضيع ثانوية تبدو غيرية للوهلة الأولى إلا أنها بتركيز وإمعان هي ديناميكية لتعميق الشعور لدى القارئ . فهي تستعمل في أسلوب سير ذاتي (ضمير أنا) مبني على التذكر مجموعة من القصص الثانوية لدعم السرد الأساسي الممثل في سيرتها الذاتية ، وهذه القصص التصقت بالذاكرة لأنها مثلت تدعيم غير مباشر للسلطة الذكورية التي تجذرت في أفراد العائلة والمجتمع ، وحتى عند ذوي الجنس الآخر (المرأة) ، ونذكر من هذا البرنامج الذي جاء في شكل حوارية ميّزت السرد :

– قصة و صوت الولد الذي رماها بالحجر: " ... كنت الثانية في ترتيب الناجحين على مستوى الشرق الجزائري ، لكن الظرف لم يكن مناسبا لتذوق ذلك النجاح ، كان مناسبا أكثر لتلقي حجر في الرأس ، رماني به ابن الجيران الذي احترق غيظا حين عيَّره أحدهم : (إنها بنت ونجحت ، وأنت رجل ورسبت !) فقد كدت أبتسم حين وقعت الجملة في

* (**الحرية**) : موضوع حيوي لدى الكثير من كتاب الرواية العرب ، ظهرت أعمال كثيرة في هذا المنحى خاصة الرواية النسوية في الستينات : (الباب المفتوح) للطيفة الزيات ، و (امرأتان في امرأة) و(الخيط) لنوال السعداوي ، و (المسير الطويل) لليلى عسيران ، و (الرهينة) لإملي نصر الله ، و (ليلة واحدة) و (أيام معه) لكوليت سهيل و (الآلهة الممسوخة) و (أنا أحيا) لليلى بعلبكي . أنظر : عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن ، ص : 149 حتى 167 .

أذنيَّ ، لكن الحجر أنساني شكل البسمة . ولم أجرؤ على الشكوى ، خفت من ضربة حجر أخر "[1]. إذن نرى مفهوم الدونية عند الأطفال.

– قصة اختيار التخصص الذي تلتحق به في الجامعة، وصوت المثل الشعبي و صوت الأب و صوت الخال : " عرفت أن رجال العائلة عارضوا التحاقي بالجامعة ، وأن والدي حاول إيجاد حل وسط لإرضاء جميع الأطراف . يومها عرفت أن غياب الرجل عن العائلة يعني بيتا بلا سقف ، أو على رأي ناس مصر (ظل رجل ولا ظل حيطة) فقد كنا فريسة لسلطة الأعمام والأقارب والجيران ... وعابري السبيل أحيانا !! " [2] ، وتضيف للمعضلة التي تعيشها " غير ذلك رفض والدي أن ألتحق بمدرسة الفنون الجميلة ، أو مدرسة الطيران بطفراوي ، ففي نظره الأولى مدرسة للفاشلين والثانية للرجال فقط ..." وتضيف لهذه المحاصرة عند اتجاهها للجامعة " إني ذاهبة إلى قلعة أحلامي بحقائب فارغة ، تاركة أمتعة ذاك الحلم في زوايا البيت على المنضدة التي طالما آنستها بسهر الليالي ، مجبورة على تقبلي كلية الطب قدرا ... بدل كل الاقتراحات التي عرضتها على الجميع فقد أردت الصحافة كاقتراح أخير عارضه خالي لأن معهد الإعلام في العاصمة ، والوضع الأمني للبلد لم يكن مناسبا للتنقلات الطويلة خصوصا بالنسبة إلى فتاة ..."[3]. فتتراكم القصص مبرزة للويزا ما لتاء التأنيث من كبح ، وخضوع الطفلة أمام ابن

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 11 .
[2] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 12 .
[3] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 20 .

الجيران (لم أجرؤ ، خفت) ، و خضوع الفتات (تاركة أمتعة ذاك الحلم في زوايا البيت على المنضدة) .

– وتأتي قصة الشاب الذي ضربها بالكف على خدها ، وصوته (حجابك باطل أيتها الكاذبة) ، لأنها لم تنتخب (الله الرقم ستة) و(**الله**) تعني لهم رمز الحزب ، فتحكي الموقف وتتذكره بمرارته "سألني من انتخبت ؟ قلت : الله (لم أقصد غير ما فعلت) .

ولم أنتبه كيف مدّ يديه بسرعة نحو الأوراق في يدي ، واختطفها مني ، ثم راح يصرخ في وجهي وهو يمسك بالورقة ، الرقم ستة :

أيتها الكاذبة ؟ وهوت يده على خدي بقوة أوقعتني أرضًا ، صرخت فيما همَّ ليركلني برجله لولا تدخُّل بعض الشباب ، فأمسكوا به وهو يصرخ : الله أكبر ، الجهاد في سبيل الله ، حجابك باطل ، حجابك باطل أيتها الكاذبة ... "[1] .

مع هذا الوضع المهين الذي تحس به لويزا تجد نفسها أمام أختها لتقول لها بلغة ما : أنت مخلوق هيِّن وليِّن أصلا وليس الانتفاض و الرفض منك غير تمرد عن الطبيعة التي ألفناها :" كنت أظن أن صفعة مثل هذه ستجعلك تعرفين جيدا المجتمع الذي تعيشين فيه ، وتنسين غرورك جانبا ، وتعيشين كما يعيش الناس ."[2] ، فمثلت أختها هذه السلطة التي

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 54 .

[2] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 56 .

امتدت حتى إلى المرأة تتكلم بها ، و هي تسييد الرجل من قوانين فوقية و أزلية ، و مثله كلام صاحبتها ، ووصف وضع صاحبتها ، ثم ما تقوله هذه الصاحبة من قصة آدم و حواء [1] .

سمة الحوارية جاءت مع باختين لتدل على التعالق بين تعبير و تعبير آخر ، ذلك أنه من المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقا بهذا الموضوع ، فليس هناك تلفظ مجرد من التناص [2]، و العلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي [3]، و قد تتخذ صيغة المرجعية ، أي مرجعية الأعمال الأدبية بمعنى الإحالات إلى نصوص أخرى ناتجة عن تكرارية العلاقات و التداعيات في النصوص ، و كأن الكاتب إذ يدخل أصواتا مرجعية في نصه و يحيل عليها إنما يشحن نصه الحاضر و الراهن بكل ما تحمله النصوص السابقة عليه من معان و دلالات بحيث تصبح النصوص المهاجر إليها بكل ايحاءاتها منهجا في الكتابة ، و موقفا من العالم و رؤيا للإنسان [4] .

---

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 37 ، 38 ، 42 .

[2] أنظر : تزفيتان تودوروف ، التناص ، تر : فخري صالح ، مجلة الثقافة الأجنبية ، الأردن ، عدد 04 ، 1988 ، ص : 05 .

[3] أنظر : تزفيتان تودوروف ، نفسه ، ص : 08 .

[4] أنظر صبري حافظ ، التناص و إشارات العمل الأدبي ، مجلة ألف ، مجلة البلاغة المقارنة ، القاهرة (مصر) عدد : 04 ، 1998 ، ص : 24 .

و تواصل الراوية تنويع الحوارية من خلال تمديدها إلى صور ارتسمت و انغرست في وعي الشخصية ، حيث الرمز للدلالة على امتداد هذه القضية في التاريخ : " لقد بلغنا باتنة ، ووجدتني أتحرك بحجابي مع حبيب مثل امرأة قديمة تتبع زوجها إلى مكان تجهله "[1]. الكاتبة ترفض (الحجاب) وهو رمز لعدم الثقة في المرأة و للصيغة التصنيفية للمرأة في المجتمع ، و هذا المؤدى تحمله غالبية المقولات التي جاءت بتقنية المونولوج : " انطلقت من قطعة القماش تلك التي لم تعد تعني لي فقط التنكر الذي يوهم الأعمام أنني سأحمل سجني معي إلى الجامعة ، بل صارت تعني لي إثبات مزيد من الفروق بيني وبين الآخر ، إدخالي قليلا دائرة الرؤية الضبابية ، (كوني لكن لا تظهري) . كتلك الصناديق القديمة التي كانت تحرص جدتي على تغطيتها بأغطية أوهمتنا طويلا أنها مجرد طاولات فيما هي تحوي أشياءها الثمينة "[2].

تقدم الساردة وصفها لما كان يدور بين تلافيف دماغها من مسرحة خيالية ، أو توظيفية وظفت الخيال عن طريق التشبيه و الاستعارة ، صورة المرأة القديمة التي تتبع زوجها أو تشبيه هيئتها بالحجاب بهيئة صندوق الجدة ، و هذا من التقنيات الحداثية تقنيات تيار الوعي ، حيث يتسم العمل الأدبي من هذه الزوايا بحمولته للصفة التعويضية من حيث هو حقل تنفيس لبعض الميول [3] فالشخصية لويزا لها دسيسة : " الطموح

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 22 .

[2] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 16 .

[3] خريستو نجم ، رهاب المرأة ، ص : 19 ، 20 .

الفاجر الذي أخفيه بين الضلوع " ، و غالبا ما تحدد هذه الميول التي تظهر بالمونولوج بكونها رغبات ممنوعة أو محرمة ، حيث أن الرغبات لا تكون كذلك ما لم يحل بينها و بين الإشباع عائق ما ، كالتحريم الديني أو الحظر الاجتماعي ، و أعراف الناس و تقاليدهم ، كما أن الرغبة في هذه الحالة تصبح حبيسة مملكة اللاوعي و قد تشيع خيالا من خلال صيغ محرمة و أقنعة عن الأنا الواعية ، حيث سيلجأ إلى آليات دفاعية لدى الرغبات تستخدمها حتى تتجاوز الرقيب فتحقق الإشباع ، من خلال أقنعة التكثيف و الإزاحة و استبدال موضوع الرغبة اللاواعية بأخرى مقبولة اجتماعيا و عرفيا ، و حيث يتم تمثيل و عرض المكبوت من خلال مواضيع تشبهه و توحي به و ترمز إليه [1]

تفننت الساردة في طرحها لموضوع الحجاب (الرمز) ، وكانت اللغة كفيلتها في الطرح ، إذ كانت اللغة جميلة ومعبرة بالتشبيه والوصف المتحرك ، أو بالبوح و الذي يصب معه ما بأغوار النفس من تهشمات و تصدعات فنذكر من ذلك :

الصورة التي طالعتها في المرآة قبل التوجه للجامعة تحكي :" لم أعد أفهم من تكون التي تقف أمامي ، قد تكون الفتاة الأكثر قبولا لدى الآخرين ، لا يليق بها ذلك الطموح الفاجر الذي أخفيه بين الضلوع . كان جنوني في الحقيقة ينام تحت ذلك المنديل بتأثير صدمة

[1] ميجان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (المغرب) ، 2000 ، ط : 02 ، ص : 133 .

التغيير المفاجئ "[1] ، المرآة تعبر هنا عن انفصام داخلي يزعزع كيان الشخصية، عندما تأتي العبارة (ذلك الطموح الفاجر الذي أخفيه بين الضلوع).

وعندما كانت تحصي تقلص عمرها بالساعة والدقيقة ، فهي لم تتقبل انفصامها المفروض تتذكر: " في الرابعة والربع ... كنت أنا ، المحجبة ، التي يفترض أن تكون شخصا هينا طيعا لا يحسن غير الرضوخ لأنه لا يملك غير ضعفه كوسيلة للعيش "[2]. فالعائلة (التقاليد) فرضت الحجاب لإضعاف هذا المخلوق الفاجر والمتمرد بنجاحه ومحاولة استمرار النجاح .

و تأتي الكاتبة بما يقابل هذا التنكر في الزيِّ تنكر من نوع آخر يلجأ إليه الرجل أو بالأحرى مفهوم العائلة الحامية من خلال نموذجين رجوليين وهما :

الشخصية الأولى نموذج الأب (و مثل الشخصية المدورة *) الذي تنكر لأبوته (غريزته) فلم يقم بواجباته على أكمل وجه ، من الناحية المادية ومن الناحية المعنوية، وقد رأينا سلبيته مع زوجته (أم أبناءه) وهي العلاقة السلبية الأخرى مع بناته ، وهو قدوة الجيل اللاحق ، فنراه لا يقيم لتقاليد العائلة التي استنها المجتمع وزنا , ويقوم في المقابل

[1] الفاروق فضيلة ، مزاج مراهقة ، ص : 18 .

[2] الفاروق فضيلة ، نفسه ، ص : 19 .

* **الشخصية المدوّرة** : هي الشخصية التي تؤثر في الأحداث و تتأثر بها و تتغير مع تقدم الزمن من جهة ، و يستطيع القارئ رؤيتها من جوانب متعددة ، من جهة أخرى . إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010 ، ط : 01 ، ص : 206 .

بمحاصرة ابنته والتعاون على ذلك مع أفراد العائلة استنادا للتقاليد نفسها ، و لكنه مع نمو السرد ، يقف مع ابنته في رسالة يوصيها فيها بالمحافظة على نفسها و مواصلة دراستها ، كما تظهر الرسالة تبريرا لموقفه عندما تكاتف مع العائلة في فرضه للحجاب ، مما يوحي بانصياعه لتقاليد العائلة دون اقتناع و مع قناع ، " كأن العنف الذي يمارسه الأب ليس طبيعة ذكورية فيه ، بل سلوك مرهون بزمن ، بموقع في التراتب الاجتماعي السياسي و القيمي ، و هو بذلك اكتساب تلازم ، تاريخيا مع الذكورة دون أن يكون بالضرورة من طبيعتها " [1]، و بإظهار موقف الأب لتأييد العائلة فقط ، تحقق الروائية مبتغاها وهو نسف التقاليد الاجتماعية المجحفة في حق الفرد ، و تتجلى رؤية " أن الذكورة ليست سلطة و إن كانت للأب ، بل هي السلطة و قد لبستها الذكورة طويلا ، مثل قناع تتماهى فيه السلطة و الذكورة في وعي سائد ، و يسعى بعض المتخيل الروائي إلى فك الرباط بينهما " [2]، كما ظهر في الرواية في أكثر من شخصية .

والشخصية الثانية و هي شخصية من نفس النوع (شخصية مدورة) ، تظهر حيث يأتي الأمر عينه مع هذه الأعراف التي تخنق المرأة بحجة الدين فيما تترك الذكر يهيم فسادا دون أي عواقب ، وتمثل ذلك في موقف حبيب ابن عم لويزا ، فقد تمكن من نصب شباكه حول الضحية (لويزا) بحجة حمايتها من الرجال الأغراب ، بينما كان هو المخادع ، ليحاسبها فيما بعد بتلك التقاليد ليذهب هو لسبيل حاله نظيفا لا تشوبه شائبة

[1] يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية) ، ص : 220 .
[2] يمنى العيد ، نفسه ، ص : 222 .

أمام عدالة التقاليد . وظهر ذلك ممتدا على مساحة العديد من الصفحات[1] حيث مثل حكاية جزئية مستثمرة بجميع مراحلها ، مع صب البعد النفسي من خلال الأقوال النابعة على شكل مونولوج أو تداعي :

المرحلة الابتدائية من الحكي وهي نصب الفخاخ للضحية " ...تذكري أنني رجل من رجال العائلة ، ولا يهمّني نوع اللباس الذي ترتدين ، بالعكس يهمني أن تكملي دراستك" و" كان قد تعاطف معي ، ولهذا أسهب في فتح حديث من كل ملاحظة عسى أن يبعد عني كآبتي ، لكني بسذاجة طفلة صغيرة بدأت أتعلق بحديثه ، كنت كقشة تودّ النجاة من حريق فملت نحو دفئه ..." [2] ، وتواصل " ونحن نتمشى نحو البيت ، شعرت أن شقاره يضيء الشارع ، الشعور الذي حرَّك أقلام القلب ، وجعلها تسكب الألوان بعبثية مذهلة على بياض أوحى بتقاطيع حب . لم أفهم ما الذي حدث بالضبط ..."[3], " حبيب كان يعرف بالضبط ما الذي يجعل طفلة مثلي تقفز فرحا ، فيدغدغ مشاعري بتلك المفردات التي تكتسح بسرعة مساحات القحط الممتدة في داخلي ..." و " كان يعرف أيضا كل السبل المؤدية إلى ضعفي المستنجد به "[4] .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 19 . 43 .
[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 26 .
[3] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 29 .
[4] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 31 .

تستعمل الكاتبة شاعرية في عرض سير قصتها فنجد شعرية اللغة تمثلت في عبارات انزاحت ألفاظها عن دلالاتها الأولى : (شقاره يضيء الشارع ، أقلام القلب ، و تسكب الألوان بعبثية مذهلة على بياض أوحى بتقاطيع حب ، و مساحات القحط الممتدة في داخلي) . و هي استعارة ألفاظ من قاموس الرسم و الألوان و الإضاءة ، فترسم الكاتبة شعور الحب ، بشعرية تمثلت " بكلام تميز بقدرته على الانزياح و التفرد و خلق حالة من التوتر ، هي خصيصة علائقية ، تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا ، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات و في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ، و مؤشر على وجودها [1]، و الشاعرية التي وسمت رواية مزاج مراهقة وسمت قبلها رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي على رأي عبد الله محمد الغذامي : " إن بطلة ذاكرة الجسد استخدمت لغة الجسد مثلما استخدمت لغة الكلمات من خلال الملابس و الألوان و الضحكات ، و حركات الجسد لتصنع منه خطابا شعريا، و خطابا سرديا " [2] ، و تتعمم هذه الصفة لتشمل جميع الخطاب الروائي العربي النسائي ، مبررا شكري عياد ذلك في: " أما غلبة الشاعرية على الأسلوب فترجع إلى غلبة قدر من الذاتية التي تستند إلى الواقع و تسجل

[1] كمال أبو ديب ، في الشعرية ، بيروت ، 1987 ، ص : 14 .

[2] عبد الله محمد الغذامي ، المرأة و اللغة ، ص : 199 .

ما يجري في العقل بأمانة ، و منشأ هذا الإحساس بالذاتية اهتزاز القيم في عالم الإنسان المعاصر مما يؤدي إلى حدة انفعاله و توهجه " [1] .

والحق تظهر الرواية رواية تسجيلية ، تسجل الأقوال كأحداث يومية ، نستطيع تصورها . و تجيء عقدة الحكاية من هذا النوع التسجيلي فتأتي في عبارات الاعتراف بالحب وما عاشته مع حبيب من خلال مقولات تميزت بلغة شعرية ، و مقولات صُبّت من الذاكرة [2] ، ذاكرة تحكي اليومي في تكوّن هذه العلاقة التي ربطتها بابن العم من بدايتها حتى نهايتها ، و يأتي السير الطبيعي للأحداث من أجل الإيحاء بتسجيلية مقصودة ، لأن الحكاية انحفرت في ذاكرة الشخصية ، و ترهقها لذلك آثرت مشاركتها مع القارئ :

. " كان قد توصل إلى إحداث ما أنساني ذاتي بعد أن غرس راياته على أراضي خلال سفرنا معا أسبوعيا " .

– " كان قد احتلّني حبيب كفكرة لعدة أسابيع تشبه الحجز تحت ذمة التحقيق "

– " كنت أظن حبيبا فهمني ، واستوعب أسباب بكائي على ذراعيه ، وقد توهمت أن أحضانه تلك ، إنما لاحتوائي ، ومسح آثار اكتئابي " .

---

[1] شكري عياد ، الرؤيا المقيدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1978 ، ط : 01 ، ص : 156 ، نقلا عن : عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة) ، ص : 161 . 162 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 30 ، 33 ، 35 .

– " وقد ظننته أيضا أنه قد بدأ يخطط للحب على أمد طويل حين قال لي ذات يوم وهو يطوقني : je veux taimer , je veux te cherir (أريد أن أحبك)".

– " حدثته عن أحلامي ، عن بيت سعيد أرغب فيه معه ، عن أطفال أحبهم وأعلمهم القوة بدل الضعف ، والشجاعة بدل الخوف".

وتأتي كحل لعقدة هذه الحكاية صدمة لويزا في ابن العم ، الصدمة التي أوصلتها للندبة كما تقول : " بعدها تورطت معه في شباك تلك السخافات التي دون مراعاة مني لأبعادها ، وجدتها تلتصق بتاريخي كندبة بشعة في الوجه ، وتصبح عاهة مستديمة في ذاكرتي لا يمكن استئصالها ..." [1] ، فقد كان رده قاسيا ومفاجئا لها في الآن نفسه ، ففيما كتبت لويزا رسالة لوالدها تشاوره في أمر زواجها من ابن عمها وتعترف بمشاعرها الصادقة ، خرج "حبيب" من تلك العلاقة من دون أية خسائر تذكر عنده حينما قال :" أفكر دائما في اندفاعك يا لويزا ، منذ شهرين كنت تبكين من ثقل الحجاب، واليوم تجدين اللذة في الاختلاء معي تحت أشجار الجامعة مستحسنة سترة الثوب لهويتك ، وفيما والدك يفكر أنك تدرسين ، ها أنت تخونين ثقته بشكوى أفراد عائلتك وتقبيلي "[2] , فالمرأة هي العنصر الفاسد في العلاقات المشبوهة ، و الرجل هنا وهو حامي الحمى لا تضيره خيانته و اغتصابه للتقاليد والأعراف التي نصبته لدور الحامي أو الحارس لشرف العائلة (لويزا).

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 31 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 42 .

وتخرج في نهاية مسيرة الحب الزائف الساردة (لويزا) بمجموع عِبَر و نتائج ، تُحمِّل المجتمع أوزارها : "وأظنني أخطأت حين فتحت له كل أبوابي ... " ، " (عوم بحرك) هذا ما يفعله كل جيل بمفرده عندنا ، يصارع الموج حتى تنهكه الأخطاء ، ليقال إن التاريخ يعيد نفسه " [1] ، وهذه القصة التي عاشتها الساردة لا تزيد الشخصية غير تأكيد لما في عميق الذاكرة المثخنة بالاستلاب والتهميش و " دخولي في علاقة معه منذ البداية إنما لسماع ما قاله وترسيخه في أكثر أماكن الذاكرة أمانا ". ليكرس الزمن النفسي الذي يمتاز بالعمق ، إذ تصبح اللّحظة الزمنية أثمن من الدهر كله، وعندئذ يتوقف الزمن الطبيعي ليحل محله الزمن النفسي ، و معه سرد الحكاية : " لأنه يتخطى الأيام والشهور والسنين، ويختلط فيه الماضي والحاضر والمستقبل" [2].

و تنتهج الكاتبة في كتابتها لموضوع المرأة سرد أحداث أو جرد لأنها غلبت و كثرت كما أنها نقشت في ملفات الذاكرة ، و امتاز بها السرد و الرواية ككل ، و هو مظهر فني جديد " نتلمسه في الجانب التفصيلي الiاي يأتي فوتوغرافيا مسهبا في الوصف، حتى يتمكن القارئ من الوقوف على أهمية البعد التسجيلي الذي يرهن المادة الروائية بما فيها من طرائف و نوادر يتم توثيقها بنفس روائي خاص و أخاذ " [3]، فمزاج مراهقة تصلح للتمثيل كفيلم في السينما نتيجة صفتها الدرامية ، و النقل الدقيق للمشاهد كحكي لقاء

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 31 . 32 .

[2] محبة حاج معتوق ، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية ، دار الفكر اللبناني ، لبنان ، 1994 ، ص : 105.

[3] عبد المالك أشهبون ، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة ، ص : 55 .

الساردة بتوفيق ثم الذهاب للصحيفة و الكلام مع يوسف ثم الذهاب إلى بيتهم و قضاء الأمسية عندهم [1]، حيث نجد " تركيز الأحداث راجع إلى البناء الدرامي لهذه الأعمال . الرواية النسوية . الذي اكتسب من تكنيك الرواية النفسية الحديثة إلغاء الزمن، و العناية بكشف ما يدور في عقل الشخصيات و عوالمها الداخلية مما يجعل الوصف قائما على الصور الخيالية أكثر من الوصف التسجيلي " [2] ، و هذا جعلها مرآة تعكس من خلالها أمراض المجتمع وتنزع القناع عنه بموضوعية كاشفة عن العلاقات المتشابكة بين أفراده، فتعرض المجتمع الذكوري في جهله وتعصبه

الرواية تتصف بالصفة التسجيلية ، و لكن كملمح تحديثي ، إذ على الرغم من إشارة بعض النقاد إلى تسجيلية الرواية الواقعية فإن جي دي موباسان يؤكد " أن الواقعي إن كان فنانا حقا لن يذهب إلى عرض الحياة في صورة فوتوغرافية ساذجة ، و لكنه سيذهب إلى عرض صورة أكثر حقيقة و حيوية و كمالا من الحقيقة نفسها ... و إنني أعتقد أن الواقعيين الموهوبين يجب أن يسموا بالإيهاميين"[3].

رواية المرأة لأنها رواية أحاسيس و مشاغل و تجارب تريد أن توصلها بحذافيرها، وعن طريق جميع التقنيات الحداثية ، كتبني تيار الوعي ، و الانفتاح على حوارية الأقوال، و حتى الحوارية مع تقاليد المجتمع في صوت الأمثال ، و استثمار تقنية السينما فيما ظهر

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : (151 حتى201) .

[2] شكري عياد ، الرؤيا المقيدة ، 156 .

[3] جي دي موباسان ، مقدمة بيير وجان ، سبتمبر 1887 ، نقلا عن : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 109 .

في البناء الدرامي ، و الانطلاق من لغة بعيدة عن لغة القواميس و لغة الأعراف ، إلى لغة شاعرية تبعث معناها قبلها ،لأنها لغة بوح .

و البعد التسجيلي كما في الرواية الجزائرية يعد نوعا " من أنواع التحديث الروائي الذي يتمثل في المادة التسجيلية المستمدة من الوثائق و الصحف و التقارير و إحلالها في نسيج النص الروائي " [1]

ب – سرد تمرد المرأة :

تظهر الساردة (لويزا) شخصية تعاني إشكالية الوجود في زمن منحط عنيف ، لا يسمح لمثلها بتحقيق كيانها ضمن الحيز الثقافي و السياسي و حتى العقدي [2] ، تنتهج هذه المرأة برنامجين في حياتها جراء وقع المجتمع :

برنامج خضوع وخنوع بعد محاولات التفاهم مع أفراد العائلة (الوالد) تجلت في رفضها للحجاب بطرق " لهذا رفضت وبكيت وصرخت ، وفي الأخير أضربت عن الطعام، لكني فشلت ...فكل سبل المقاومة لديّ كانت هشة أمام الصقيع الذي يغطي قلب والدي ، ولا مبالاة أفراد العائلة [ ] أبقي في البيت إذًا أو موتي ..."[3]، فتلبس (لويزا) الحجاب ، ثم تذهب برفقة ابن عمها إلى الجامعة كل أسبوع ، إلى هذا الحد من السرد ومع مشهد

[1] عبد المالك أشهبون ، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة ، ص : 54 .

[2] أنظر : الشريف حبيلة ، الرواية و العنف ، ص : 141 .

[3] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 13 .

الانتخابات الذي أدى إلى صفعة أخذتها لويزا من شاب ينتمي إلى (فيس)عندما لم تنتخب (الله). و إبعادها عن التخصص الجامعي الذي تميل إليه ، كانت الساردة تحس بانفصام فرضه المجتمع عليها "واجهتني نفسي وكأنها شخص آخر [ ] قليلة هي الأشياء التي توحي بأنني أنا " [1] .

تلجأ الساردة (لويزا) إلى فصم شخصيتها إلى شطرين : شطر مخصص لما هو شرعي وعرفي ومحترم للمجتمع يمارس في ضوء النهار ، وهي صورتها بالحجاب ، وشطر شخصي خفي محظور ومحرم اجتماعيا ودينيا وأخلاقيا يمارس في الظلام و ينبغي أن يبقى سريّا ، فتغدو" إشكالية يتهدد الخطر كيانها الداخلي ، لأن العالم الخارجي الذي تعيش فيه الشخصية ، يفقد كل علاقة له بالأفكار ، التي تتحول إلى ظواهر نفسية ذاتية و إلى مثل عليا ، تحمل الشخصية غايتها في ذاتها لأنها اكتشفت بأن الأساسي الذي يمنح معنى لوجودها كامن في ذاتها ، و هي لا تمتلكه أو ترتكز عليه في وجودها و لكنها تبحث عنه " [2]، هي شخصية بحق " فردية بائسة تبصر بعينها عيوب مجتمعها و لكنها لا تستطيع أن تنتقل من القول إلى الفعل . إنها تفتقر إلى المبادرة الإيجابية القادرة

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 18 .

[2] إبراهيم عباس ، الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي) ، ص : 348 .

على تغيير المجتمع لأنها لا تلتحم بالقوى القادرة على تغييره و بذلك ينتهي تمردها إما باليأس أو الضياع و الخضوع " [1] .

والملاحظ أن عقدة الانشطار تلجأ إليها الشخصية كرد فعل على تقاليد المجتمع ، و الانشطار شائع في السرد الروائي الجزائري ، فيتم بتواطؤ الذات مع السلطة كمظهر يبرز للعيان ، و هو المظهر المقبول حيث تحافظ المرأة عن موقعها في المجتمع ، و هو غالبا مظهر (الخضوع و الطيبة و السذاجة و الغياب و الانتظار) ، و مظهر تمرد يتم مع رجل يشاركها النية والسلوك و الانحراف ، فيبدو تكسير للقيد الاجتماعي، في حين هو استمرارية للعنف الجسدي على المرأة ، و استهلاك و هتك لهذا الجسد ، و تظهر المرأة بقيمة يعطيها لها الجسد ، و لكن لا يساهم في كسر الحجز المضروب عليها اجتماعيا ، بقدر ما هو نزوة شخصية تلبي حاجته هو ، و هكذا " فإن المرأة تعاني معاناة مضاعفة ، لكونها الأضعف في صياغة العلاقة الاجتماعية بينها و بين الرجل ، بحيث تصبح مجردة من مزايا كثيرة تستلب حريتها ، مقارنة بالرجل الذي تصبح هذه المزايا حقا شرعيا له بحكم الأعراف و التقاليد " [2] .

الرواية النسوية تنتمي لرواية الوجود الفردي في مواجهة العالم الخارجي ، و هي بتقنية توظيف تشظى الذات تتعرض للمجتمع الانتهازي في صورة الرجل ، الذي يضع

[1] محمد شكري عياد ، الأدب في عالم متغير ، ص : 121 ، نقلا عن : أحمد إبراهيم الهواري ، نقد الرواية (في الأدب العربي الحديث) ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، الكويت ، 2003 ، ص : 232 .

[2] أنظر : الشريف حبيلة ، الرواية و العنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) ، ص : 222

القواعد و يحرص على فرضها وتوطينها في العلن ، ويدأب على خرقها وتقويضها في الخفاء ، كما بخط متوازي تحكي تاريخ السلطة و تدجين الأفواه ، ممثلة في صورة الماضي في الجد الذي استشهد و الخال الذي يطالب بذكرى والده ، و تقابلها بقراءة الحاضر الذي يطغى من خلال انتخابات تزيح الحزب الأب (جبهة التحرير الوطني)، و الروائية " لا تتوخى الاضطلاع بمهمة المؤرخ المدقق للكشف عن معلومات غير مسبوقة ، و إنما تحرص على الانطلاق من وعيها الحاضر ليُعيد قراءة الحدث على ضوء أسئلة راهنة " [1] لأنها تروي سيرة حياتها كشخصية ، و في سرد متصاعد و مطابق بين السرد و الحكاية .

تلجأ الساردة في مرحلة موالية إلى التمرد : ففي هذا الجو القهري الذي تعيشه الساردة المراهقة من جراء معاملة المحيط لها و لأنثويتها ، من دون مبرر منطقي للتفرقة بين الجنسين يتقبله عقلها كفرد ، تلجأ إلى عدة أفعال تمردية على هذه القوانين التي استنها الآخر (الرجل) دون حضورها فتظهر نفسها في الرواية في الجمل التالية :

أولا : أنها عوضت الواقع المر بأحلام اليقظة " لم تكن تلك المصادفات ذات أهمية ، لكنها كما كل أيامي التاعسة تدفعني إلى اختراع أحلام جميلة ، أهرب إليها كلما خلوت بنفسي . وكنت أجد ذخيرة لأحلامي في مكتبة خالي ، أو الشاشة الصغيرة ... أو بكل بساطة أغمض عيني و أضيء مسرحي الخاص ... مع مرور الأيام، صارت اللعبة رغبة

[1] محمد برادة ، الذات في السرد الروائي ، ص : 13 .

وضرورة ، ومتعة لا أجدها في واقع الحياة "[1] ، و هذا الموقف من الراوية أدى إلى " غلبة الشاعرية على الأسلوب التي ترجع إلى غلبة قدر من الذاتية التي تستند إلى الواقع و تسجل ما يجري في العقل بأمانة ، و منشأ هذا الإحساس بالذاتية اهتزاز القيم في عالم الإنسان المعاصر مما يؤدي إلى حدة انفعاله و توهجه" [2] .

ثانيا : لم تستطع (لويزا) الموت للفرار من هذا الواقع فقط لشفقتها على أمها التي كانت تعاني، فقد كانت عبارة والدها في تخييرها بين الحجاب مع الجامعة أو الموت :" ابقي في البيت إذا أو موتي...لكن... صعب عليَّ أن أموت ، وعمر والدتي يلاحقني إلى كل الزوايا ...."[3]، فكانت الراوية (الشخصية) تجيب داخل النفس ، فوفرت تقنيات تيار الوعي للرواية الجديدة استراتيجيات أثرت النصوص بالكثير من التقنيات التي تستبطن الشخصيات في مجالي الوعي و اللاوعي ، فاعتبرت تقنية المونولوج الداخلي و مناجاة النفس في النصوص " روائز إسقاطية ممتازة ، و سواء أشار الكاتب لذلك أم لم يشر ، فإنه يُسقط عقده على نتاجه ، .فالأدب نتاج اللاشعور قبل أن يكون حصيلة الوعي و الإدراك " [4].

[1] الفاروق فضيلة ، مزاج مراهقة ، ص : 11 .

[2] عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة) ، ص : 161 .

[3] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 13 .

[4] أنظر : خريستو نجم ، رهاب المرأة في أدب الياس أبي شبكة ، دار الجيل ، بيروت (لبنان) ، 1996 ، ص : 19 ، 20 .

ثالثا : نجد من ذرعها(لويزا) من لباس جسدها الأنثوي قصة قَصَّة الشَّعر :" إذا كان الحجاب يسمح لوغد مثل هذا أن يصفعني أمام الملأ ويتدخل في حياتي فقد أعطيته له ، لن أرتديه منذ اليوم " ، وهكذا اختارت لويزا الرجولة لمواجهة الآخر ، وهو نبد الجسد الأنثوي و تلبس الجسد الذكوري ، فقامت بقص شعرها ونزع الحجاب :

" أين لي بالجاذبية ، شعري قصير كشعر الذكور ، جسمي نحيل أخفي تفصيلات أنوثته بكنزة صوف سميكة ، وجينز وحذاء جلدي ضخم هو أقرب إلى أحذية الذكور " ويأتي أيضا :" كان تقمصي للشخصية الذكورية يكفيني لآخذ سمة القوة ، سواء أمام نفسي أو أمام غيري ، فأنا أذكر جيدا حين كنت متحجبة أنني أشعر بالضعف" " حتى أن سهى الطالبة الفلسطينية المقيمة في ذات الجناح معنا والتي تناديني (حسن صبي) وأنا أستلذ الاسم ، تلقبني بـ(فتوتنا) ، وكنت أتباهى كثيرا بهذا اللقب " [1] ، إذن " لم يبق أمام هذا القص _ تقصد الناقدة الذي يصور صراع الفرد للتابو _ سوى أن يصور الذات المأساوية المثيرة للشفقة ، التي لم تعد قادرة على المقاومة ، إما لأنها أصبحت هشة أمام صلابة القوى المتسلطة عليها ، أو لأنها أصبحت تعيش سوء المصير في يأس ، إلى درجة أنها لم تعد تحس بجدوى المقاومة و البحث عن البديل" [2] . فهي البطل الذي يرمي إلى التغيير على أكثر من مستوى : ابتداء من سلطة رجال العائلة ، ثم سلطة المجتمع ،

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 56 ، 87 ، 133 ، 135 .

[2] نبيلة إبراهيم ، قص الحداثة ، ص : 227 .

ثم سلطة الحزب . و ما هو إلا خلفية ثقافية ، على غرار الكثير من الروايات النسوية ، ثقافة إرادة الفرد و تحرره ، ووعي متشكل يربط بين تحرر المرأة و نهوض المجتمع [1] .

مواضيع أخرى :

كما توجد في الرواية أيضا موضوع رمزية الأب، وموقعه في المجتمع، والصراع بين الأجيال، وهي تعكس بذلك حالة من الانسداد في المواقف التي قادت للعنف حيث لا يوجد حوار حقيقي و فاعل بين الأجيال. (أب لويزا وعائلتها وتكريس التقاليد القاهرة والتي تبين أنها مبنية على الزيف) "فاسترجاع الشخصية للماضي استجابة لعنف الحاضر الذي تعمل على تحديه " [2]، كما تصور الرواية فكرة صراع الأجيال والثقافات ، وحتى القبلية في الجزائر والتي نجمت عنها حوادث كثيرة قد تؤدي بالمجتمع إلى الهاوية .

ظهرت أيضا معاناة المثقف الجزائري أثناء عشرية التسعينيات ، والكاتب منه بالخصوص الذي انسدت أمامه الأبواب، حيث "غابت دور النشر العمومية ولم تظهر دور النشر الخاصة إلا بطريقة محتشمة ، واختفت منابر النشر من مجلات وملاحق أدبية ذات قيمة" [3] فتظهر شخصية يوسف عبد الجليل ومن معه من الصحفيين و نضالهم عن طريق المجلة ، وصراعهم مع مسكتي الكلمة الحرة ، و قد آل مستقبل المجلة

[1] أنظر : يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية) ، ص : 219 .

[2] الشريف حبيلة ، الرواية و العنف ، ص : 123 .

[3] الخير شوار، روائيو جيل 1988 في الجزائر، جيل حلّت به اللعنة من كل الجهات، صحيفة العرب ، لندن (بريطانيا) ، عدد يوم 2008/09/12 ، ص :14.

للمجهول حيث لم تذكر بعد سفر يوسف إلى مصر من جراء محاولة اغتياله بالرصاص أمام باب المجلة ، ويوم إعلانه رئيسا للنقابة الصحافية .

كما عبرت هذه الرّواية عن سقوط الشعارات السياسية البراقة، وطرحت في المقابل رؤية نقدية لما كان يعرف بالشرعية الثورية ، والتاريخ المقدس، فالرواية رفضت الأوهام المزيفة التي كان الخطاب السياسي يرفعها ويلزم بها الجميع(خال لويزة وتغييب السلطة لتاريخ أبيه الثوري) ، وتتناول الوضع السياسي في الجزائر، فتطرح فكرة الانتماء الحزبي (حزب جبهة التحرير الوطني)، (حزب الفيس)، وما نجم عنها من صراعات ، و هذا يدفعنا إلى القول أن " المرأة لا تنفصل همومها الموضوعية عن همومها الذاتية أو الفردية، و لذا يصبح للزمن تأثير حاسم في حياة المرأة من حيث تقديم حلول مجدية كانت تنتظرها ، أو السقوط بها إلى نهاية تراجيدية تحمل معنى الوحدة و الانعزال و القلق " [1] .

تناولت الكاتبة المرأة المثقفة أيضا حينما تظهر حواجز التقاليد والعادات، حيث " إنّ كثيراً من الأسماء ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة، أو تشير إلى أسمائها برموز تترك الدارس لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية مجهولة"[2] ، وتحاول بإصرار أن ترسم حساسية روائية مغايرة للحساسيات السابقة ، وذلك بالاستناد إلى وعي منطلق يصغي إلى ثقافة الحرية والتحرّر، في ملامسة وإضاءة قضايا وموضوعات تصاغ بأسئلة المكبوت

[1] سوسن ناجي ، المرأة في المرآة (دراسة نقدية للرواية النسوية في مصر 1888 . 1985 ، العربي للنشر ، مصر ، ط : 01 ، ص : 159 ، نقلا عن : الشريف حبيلة ، العنف في الرواية ، ص : 126 .

[2] مفقودة صالح ، السرد النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، الموقف الأدبي، عدد : 407 ، 2005 ، ص:111.

والمسكوت عنه والأنوثة والذات والجسد ، ونجد هذا موظفا في النص :" قد يناسب الأدب، لكنه لا يناسب عائلتي إذا دخل عالم الأدب سأبحث عن اسم مستعار سيء جدا أن نحترق من أجل أسماء ليست لنا ، لأنها في الغالب تلغينا ، تتمرد على الأصل ، تعيش هي ويظل الأصل نكرة "[1]، وبعد تقدم الأحداث :" كنت قد انصهرت في اسمي المستعار مثله تماما ذاك الاسم الذي اختاره لي ولهذا أحببته حتى نسيت اسمي الحقيقي..(آمنة عزالدين)" [2].

الساردة تعيد ترتيب هويتها من خلال الذاكرة ، في سرد تصاعدي ، فيبرز الزمن المستقر باللاوعي بتلاحم و إدراك لزمن الوعي ، و هو زمن العنف فيتشكل " زمن الرواية الباطني المحايث و المتخيل و الخاص ، أي بنيتها الزمنية التي تحدد بإيقاع و مساحة حركتها و الاتجاهات المختلفة ، أو المتداخلة لهذه الحركة ، كما تتشكل بملامح أحداثها و طبيعة شخصياتها ، و منطق العلاقات و القيم داخلها ، و نسيج سردها اللغوي ، ثم أخيرا بدلالاتها النابعة من تشابك و تضافر ووحدة هذه العناصر جميعا " [3] ، و هذه اللفتة من الشخصية تحيل على المرجع الواقعي و بالتالي النفسي ، حيث أن الكاتبة فضيلة الفاروق لا تكتب باسمها الحقيقي ، فيبرز القلم التسجيلي السير ذاتي بكل ما يحمله من رموز .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ،ص : 94 .
[2] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 146 .
[3] الشريف حبيلة ، الرواية و العنف ، ص : 120 .

4 . 2 . التجريب بتبني القالب الحدثي (الدرامي) للرواية :

تنتهج الرواية الطابع الحدثي للتعبير عن صوت المرأة ، فهي ترفع صوتها اسمعوني وهاهي ذي حجي وبراهيني على ما أقول ، وهذه البراهين هي من الحجة والمنطق والأمانة أيها القارئ بحيث أستطيع عرضها في شكلها الواقعي وهو الأحداث ، وطبيعة وجود الشخص (الشخص مع الحدث مع الحوار) وتأثيره في الحدث ، سواء كان امرأة أو رجل ، وليس مثلا انتهاج الطابع النفسي التأملي ، الذي ربما أيها القارئ تظنه شطحات خيال ، فتنزع رواية المرأة إلى التسجيلي " و هو نزوع جديد في الرواية العربية الجديدة يعود إلى رغبة الكاتب الاقتراب ، بعمق من فطرية الوقائع و صدقها الطبيعي ، و بالتالي النهل من عنفها الرمزي اليومي ، و ذلك كله في إطار رؤية جديدة تروم التقاطع مع العمل المؤرخ من جهة ، و عمل الصحفي من جهة ثانية ، للوقوف عن كثب عند بعض الحقائق الصارخة التي تثير الدهشة و الاستغراب ، تارة و تستفز فينا طمأنينة البال و تخلخلها " [1] .

مع قرب إتمام قراءة الرواية تتراكم في ذهن القارئ ما مرت به الشخصية من أحداث مسلسلة عبر تاريخ حياتها ، من طفولتها إلى نجاحها في شهادة الباكالوريا و الذهاب إلى الجامعة ، وفي مرحلة أخرى رسوبها في التخصص الذي لا تحبه و اتجاهها إلى تخصص الأدب ليقارب المهنة التي تحبها و هي الصحافة ، و علاقتها عبر هذه المراحل

[1] عبد المالك أشهبون ، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة ، ص : 55 .

بابن عمها ثم علاقتها بتوفيق ، وعلاقتها بصديقاتها في الجامعة ، و علاقتها بمسؤول الصحيفة التي تعمل بها ، و تداخل السرد بالحوار مع هذه الشخصيات التي مثلت عددا معتبرا، مع وصف الأمكنة ، و تحديد للأزمنة الحدثية الطبيعية (صباح ، مساء ، ليل) ، و نقل لغاتهم بميزتها اللهجية و رطاناتهم ، " في هذا الفضاء تخلق الرواية التباسها و تمتلك سرا (علاقة الحب) يتيح للغتها أن تتحرك و تنمو بين مستويين: مستوى عالم الواقع الاجتماعي ، أو عالم الوقائع و الأحداث و هو عالم يخص المدلول ، و مستوى عالم المتخيل و هو الذي يحكي عن عالم الوقائع ، إنه عالم القص و هو يخص الدال ، بين هذين المستويين تولد الإيحاءات ، و ينبت الالتباس بين الحقيقي و الوهمي ، و السياسي و الجنسي ، بين العام و الفردي " [1] .

أما الأحداث وبالإحالة عليها من خلال المكان والزمان (الترهين) فالمكان هو من بين أكبر الولايات الجزائرية ولاية قسنطينة ، و ولاية باتنة (آريس) ، بين موقعين هما من الواقعية موقع المطابقة و هما البيت و الجامعة و الصحافة ، أما الزمن فهو زمن الجزائر في عهد الإرهاب التسعيني وعهد الانتخابات الأولى و انتخاب الفيس ونجاحه ، فهي وقائع مزمنة ضمنيا ، والكاتبة تلجأ للإيهام بواقعية الرواية من أجل مصداقية قضيتها .

[1] يمنى العيد ، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي) ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت (لبنان) ،ط :01 ، 1983 ، ص : 200 .

أ – الحدث التاريخي في الرواية :

تتحدث الساردة عن أحداث أكتوبر 1988م ، وكذلك عن الانتخابات الوطنية والتعددية الحزبية في الجزائر. حيث تسرد وقائع خلعتها هذه الأحداث على أرض الوطن (الجزائر)، وعن أبرز أبنائها الذين قتّلوا وهمشوا. ولهذا حاولت الروائية رصد هذه الأحداث التاريخية ، كبنيات سوسيونصية ، مطروحة في قالب فني تجعل القارئ مشاهدا ، و هي منتشرة في السرد [1]:

– " لقد كان غضبنا من جبهة التحرير غير منطقي، وغير سوي، لأننا لم نعرف أن نفصّل الأزمنة، لم نعرف أن نركب "لعبة الليغو" التي بين أيدينا، لم نميز بين ما مضى، وما حدث من فعل أيدينا، ولذلك توجهنا إلى صناديق الاقتراع ذات صباح غير عادي نحمل عقدنا المختلفة وهي تغلي على لهيب الغضب. ونحن نعرف مسبقاّ أننا لم نذهب للانتخاب بل للانتقام." .

– "حين انشغل الجميع بمتابعة نتائج الانتخابات الأولى في الجزائر الديمقراطية [ ] كان يوما سخيفا رغم ما حدث , سخيف .. لأن شيئا تغير فيّ أنا ، وشيئا تغير في والدي ، و شيئا آخر أكبر تغير في الوطن . بكى خالي حين أُعلنت نتائج الانتخابات النهائية ، ((الفيس)) احتل أغلب الوطن" .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 52 ، 58 ، 115 ، 120 .

– "هل سمعت ما حدث البارحة، في منطقة " الكيلومتر الخامس" ؟ قالت الثانية؟ في "الزيادية" أو "الكيلومتر الخامس" ؟ قالوا، قتلوا بوليسي في "الزيادية" واش من بوليسي أنت تاني، قتلوا زوج، طفلة (شابة).

بسيطة ... هذان اثنان، فقد حدثت أشياء عجيبة في الليلة الماضية، هدد كل الصحافيين بالموت، وكل النساء غير المتحجبات وبياعي أشرطة الكاسيت والفيديو ورجال الشرطة، وقتل طالب جامعي ب– "الفيرمة"، والغريب أن الأمن لم يصل حتى خلا الحي كله من الطلبة لتبقى الجريمة غامضة."

يظهر في الرواية مع نقل الحدث التاريخي ، سرد سير اجتماعي ، من خلال تخييل السرد الذاتي ، و هي ميزة الرواية العربية المعاصرة و خاصة الرواية الجزائرية ، حيث يقول محمد برادة عن متن روائي قرأه في كتاب له : " إن أهمية ما تقوله الأربعين رواية ترجع قبل كل شيء إلى القيم الجمالية التي تدثرت بها حتى لا يكتسي النص طابع الاختزال أو التلقين ...و من ثم يتبوأ الخطاب الروائي مكانة خاصة بين الخطابات المؤطرة للمجتمع ، لأنه يستطيع التسرب إلى كل المجالات للكشف و الانتقاد ، و كذلك لملء الفراغات التي لا تطولها السلطة " [1] ، و ترى يمنى العيد في القص الذي يغرف من لأحداث الواقع : " مسألة العلاقة بين كتابة تحاول حداثتها ، وواقع يخسر تحديثه المديني ، هي مسألة مفارقة تتعزز معها فاعلية العامل الثقافي عامة ، و الأدبي خاصة

[1] محمد برادة ، الذات في السرد الروائي (دراسات نقدية) ، أزمنة ، الأردن ، 2010 ، ط : 01 ، ص : 14 .

_ و تواصل الناقدة _ في هذه المفارقة يبدو لنا توسل المشهد كتقنية فنية معبرة عن الدمار ، هو المضمون نفسه ، لأن دلالات المشهد بما تحيل عليه من واقع مكاني و علائقي بشري ، تشكل إدانة قائمة بنويًا بذاتها " [1] .

و يتنوع نقل الأحداث ذات المرجعية التاريخية في السرد ، فتبرز صيغة الحوار بين الشخصيات ، حيث ذكر الشخصية التاريخية (كشخصية الرئيس الراحل) ومنجزاته السياسية ، و التي تمهد لنقل رؤية الشخصية كالمثال التالي :

" كنا في الواحد والتسعين، صرنا في الاثنين والتسعين، كنا في عهد الشاذلي، صرنا في عهد بوضياف هل تدركين مدى ما انتظرت؟".

– "صحيح كان ذلك عام اثنين وخمسين حين أنشأ بوضياف مع بعض رفاقه حزب الشعب الجزائري مجلة La Patriote (الوطني) كان فيها أصغر صحفي على الإطلاق هو يوسف عبد الجليل" .

– "ما يعرفه الجميع، أنه صاحب كتاب "إلى أين تسير الجزائر؟" وأنه من تولى تنظيم "المنظمة الخاصة O. S في مقاطعة قسنطينة" . بعد طرح هذه المعلومات يستسيغ الراوي طرح رؤية الشخصية :

– "سألته بصوت أخفض:

[1] يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية) ، ص : 33 .

هذا هو الجهاد الذي تحدثوا عنه؟

قال: واش من جهاد ... هذه فوضى.

ثم سكت قليلا فقلت له:

في ما تفكر؟

فقال: أفكر في بوضياف، إنه لا يكون في الجزائر، إلى حين تكون فيها ثورة."[1] .

الكاتبة تقدم مادة تاريخية ممثلة في أحداث من تاريخ الجزائر ، منها ما عايشته الساردة (لويزا) ومنها ما لم تعايشه ، وإنما نقل إليها من خلال شخصيات مثقفة مهزومة (خال لويزا) ، أو عبر التاريخ المنقول والمتعارف عليه في الأوساط (كاغتيال شخص بوضياف) ، وتأتي هذه المادة كعتبة لبناء الموقف الإيديولوجي من الواقع التاريخي ، وتوظف كأساس لبلورة رؤية على مستوى الرواية ككل . لأن الإيهام بالواقع يتم عن طريق سرد التفاصيل الجزئية ، تلك التفاصيل التي تبعث الحياة في المكان ، ليحس القارئ بارتباطه القوي به ، و يعايشه كأنه يسمع ما ينبعث فيه من أصوات ، و يشاهد ما يجري فيه من أحداث ، فالرواية شأنها شأن القصة " تجعلك تسمع و تشعر و ترى إلى حد

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص: 121.

تصديقها ، فهي تربطك بالأحداث في الصفحات ، و العلاقات بالشخصيات بطريقة تجعلك تحس فترة من الوقت أنّ منطقهم و عواطفهم مرتبطة بك " [1] .

ب – الحدث الجنسي في الرواية :

ويقصد به العلاقات التي تقوم بين شخصيات ما(رجل وامرأة) ، سواء أكانت هذه العلاقات الجنسية ناتجة عن رغبة مشروعة أقر بها الدين و القانون ويكون ناتجا عن علاقة زواج ، أو رغبة غير مشروعة وهكذا فإنه يدخل في باب المحظورات ، وإذا كان رغبة دون ممارسة فإنه يسمى بالبنية الشبقية إذ يقتضي التطلع إلى علاقة جنسية غير مشروعة ، ولا مباحة أو بتعبير آخر : " هي مجرد تطلع وتوثب، ورغبة جامحة لا ترقى إلى مفهوم "الجنسية" التي هي فعل وممارسة"[2].

ويظهر الحدث الجنسي بمظهره البيولوجي أو الطبيعي المعروف في النصوص الروائية الجديدة ، ولكن ليتخذ طابعا فلسفياً يرمز إلى دلالات إيحائية كثيرة .

رواية "مزاج مراهقة " تنقل حوارية متنوعة بين الذات و المجتمع ، و حوارية أخرى بين الذات و الذات ، فنقلت بتسجيلية بيولوجية العلاقة بين المرأة و الرجل ، في سرد

---

[1] دي فوتو برنار ، عالم القصة ، تر : محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب ، مصر ، 1969 ، ص : 156 . نقلا عن : محمد القواسمة ، أبحاث في مدونات روائية ، ص : 156 .

[2] عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1995 ، ص : 34.

الحكاية ووصف المشاهد بين شخصية لويزة و شخصية حبيب ابن عمها ، كما نقلت بتسجيلية نفسية بتقنية (المونولوج) بوح الذات ، في علاقتها بتوفيق و أبيه يوسف عبد الجليل ، من خلال الأحداث و الحوارات البسيطة التي كانت تستثير مونولوغ لويزة ، و ما يوحيه من بوح بمشاعر المرأة ، و يحضر الحدث الجنسي في الرواية بأوجه عدة: "فإذا كان الجنس في الحالات الطبيعية تعبيراً عن رغبة مشتركة بوصفه شكلاً من أشكال التواصل الجسدي والروحي واللغوي." [1] ، فإنه يقوم في حالات أخرى على علاقة غير متكافئة بين أحد طرفي معادلة التواصل، بحيث يسقط أحد طرفي هذه المعادلة وهذا ما سنراه في هذه الرواية " مزاج مراهقة" ، كما يعتبر الجنس – أيضا– تواصلاً مبني على رؤية استهلاكية، وللتدليل على ذلك نأتي بمقاطع سردية من هذه الرواية [2] :

– "وقد ظننته أيضا أنه قد بدأ يخطط للحب على أمد طويل حيث قال لي ذات يوم وهو يطوقني :Je veux t'aimer, je veux te chérir

(أريد أن أحبك.)

... لكن ...

التاريخ لا يتعثر إلا هنا عند أقدامنا" .

[1] شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان) ، ط 1، 1978 ، ص: 48.

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة، ص: 30، 42 .

– " وما إن بلغنا مخبأنا المعتاد ، حتى طوقته وغبت في رائحة عنقه بين الحلم والشهوة، ووددت لو رفع رأسي قليلاً إليه ، وناولني أسرار ذاك الجسد الدافئ ، عبر شفتيه ".

في هذه المقاطع السردية تتضح العلاقة الجنسية بين بطلة الرواية "لويزا" وابن عمها "حبيب"، و كانت المشاعر من جانب واحد ، وهكذا كان الجانب الاستهلاكي من حبيب (رجل) ، كما أن هذه العلاقة ترمز لتجسيد الشخصية الخائنة في البلد ،لأن الراوية في إطار التذكر ، كانت تصف و تسرد الأحداث السياسية و الدموية ، بأسلوب الموازاة ، حيث تحيل التقنية إلى مصدر الفوضى والأحداث الأليمة في الوطن إلى تقاعس الشباب و تخاذلهم : " كنَّا ... الأحلام دائما لا تتجاوز مدارات رؤوسنا الصغيرة ، فها نحن نقف جميعا خلف السقوط بخطوة ، مشغولين عن عواطفنا بما حلَّ بالبلد" فقد كانوا يعيشون في تيه عن الواقع ، حيث تتغير رؤية الشخصية في هذه الفترة (السرد [1]) من حياتها " كنت أظن حبيبا فهمني، واستوعب أسباب بكائي على ذراعيه وقد توهمت أن أحضانه تلك ، إنما لاحتوائي، ومسح أثار اكتئابي " .

وتأتي قراءة الساردة للأحداث التي عاشتها و الفشل الذي وصلت إليه ، بأنه فشل من نتاج انعدام التواصل مع الآباء (الجيل السابق) الذين كانوا في تيههم أيضا ، إذ تعود لويزا بعد سرد مراحل هذه العلاقة إلى تذكر أبيها ، كما كانت تعود لآراء خالها ،

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 33 ، 48 .

وهناك مشهد العائلة حول التلفاز تشاهد انسحاب جبهة التحرير الوطني ، و منه " ليس الجنسي مشكلة في ذاته ، بل هو مشكلة تحرر تطول شيئا آخر سواه ، و هو _ أي الجنسي _ بهذا المعنى ليس أخلاقيا ، أي ليس هو المكبوت الذي يسعى لأن يكون فعلا ممارسا ، و يعبر في ممارسته عن صراع نفسي أخلاقي بين ما هو في اللاوعي حاجة مكبوته ، و بين ما هو في الوعي مكبوت حاضر ، بل إن الجنس هنا هو حضور فعلي لسياسي مقموع ، إنه فعل الحب و التواصل مقابل فعل الحقد و الانعزال ، فعل التحرر مقابل فعل القمع ، و فعل الحياة مقابل فعل الموت " [1] .

وهناك قراءة أخرى نراها تلمع في النص أحيانا ، حيث يمثل الجنس في هذه الرواية مجرد رغبة تعود إلى توكيد الذات ، كما تشخص إحساس الاغتراب الذي تعانيه الشخصية أو المرأة ،لأنّ شخصية "لويزا" ترى بأن وجودها لا يتحقق بمفردها فلا بد من وجود طرف ثان لتكون كلا موحداً متكاملاً. "والذي لن يكتمل الوجود الحق إلا من خلاله"، "وهذا يعني إمكان تعدد التجارب الجنسية عبر الرواية بالرغبة المتواصلة في توكيد الذات ، وإثبات الهوية الوجودية"[2] ، إذ في المقطع التالي تريد إثبات ذاتها بالبوح بمشاعرها(في النص):

[1] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص : 185 .

[2] ثناء أنس الوجود ، قراءات في القصة المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة (مصر) ، 2000 ، ص : 63.

"ولهذا لم تكن اهتماماتي غير نقيض ما يفكر فيه في غالب الأحيان. كنت بحاجة إلى كثير من الحب ، وكان بحاجة إلى أجوبة عن قضاياه الفكرية، كنا نختلف، وذاك الاختلاف أخافني دائما من دخول التجربة معه ..."[1].

يكشف السرد في هذه الرواية أن كلاً من الرجال والنساء هم ضحايا الكبت الاجتماعي ، الذي زاد من وطأته الفترة الزمنية الخانقة التي يمر بها الفرد في الجزائر

جـ – الحدث الدال على العنف :

لا يقتصر العنف على استعمال الوسائل المادية للضرب ، وإنما يتخذ شكلين،العنف غير المباشر، والعنف المباشر، ونجدهما في رواية "مزاج مراهقة" والعنف غير المباشر يتفرع إلى شكلين: عنف نفسي، وعنف لفظي.

العنف النفسي مرتبط بحالات القهر التي يتعرض لها الإنسان ولا يستطيع التخلص منها فينتابه العجز والتخاذل والخور، فيرتد على نفسه ينثر عليها أنواع اللّوم والعتاب أملاً في التأثير في النفوس وإثارة المشاعر الدفينة و إيقاظ الضمائر الحية بمديد النجدة إليها، وهذا ما سنراه من خلال الشخصية الرئيسية في هذه الرواية "شخصية لويزا" التي تعاني صراعاً نفسياً حاداً " وهو نتاج مأزق علائقي بين الأنا والآخر ، ويظهر على الصعيد النفسي بشكل خفي حينًا مقنعاً بالخضوع والاستكانة الخادعة ، و حيناً آخر

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص: 13.

بشكل صريح ومذهل في شدته واجتياحه لكل القيود والحدود ،و بينهما هناك العديد من الاحتمالات التي تتفاوت شدةً ووضوحاً، فهي قد تأخذ طابعاً رمزياً على شكل سلوك مرفوض أو قد تتخذ طابع التوتر الوجودي ..." [1] .

تشير الساردة إلى مواقف [2] عديدة من العنف النفسي ، حيث تعوَّد الكبار على عدم إظهار مشاعرهم ، مثلا تعليقها:" يستحي الشباب من قول كلمتي (أبي)و(أمي) فيعوضانهما بكلمتي (الشايب) و(لعجوز) وكأن البوح بحب الوالدين أيضا قد دخل سلسلة الممنوعات "، ومثلها:" كان ذلك ردّه على آخر ما قلت، فلم يسمح له عطبنا الجزائري أن يصوغ جملة تليق بمقام حب أبوي بين رجل وابنة أخته " و" و قد وددت أن أرتمي في حضنه بمجرد أن يفتح الباب ، لكن عوائقي الداخلية دقّت أجراس الخطر بمجرد أن جاءت عيني في عينيه " ، وفي ذلك نقد واضح لعادات اجتماعية كرست سلبية التعامل، و صار من جراءها الفرد مغتربا .

و يكون العنف في الرواية على شكل توترات عاطفية، وعقد نفسية قد يكون منشؤها الأسر، وقد تكون لها أسبابها المتعددة التي تؤدي إلى انفجارها مثلا : "والخوف من الرجل هو الدرس الأول الذي تلقنه العائلات لبناتها ، ولهذا تبدو خمسمائة شابة كمجموعة هائلة من الفئران يبعثرها قط واحد أعرج [ ] كنت أكره في النساء هذه الخصلة ، وكنت أكره

[1] مصطفى حجازي ، سيكولوجية الإنسان المقهور، منشورات معهد الإنماء العربي، بيروت (لبنان) ، 1986، ط : 04 ، ص: 179.

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 138 ، 69 ، 293 .

نفسي أحيانا للسبب نفسه " ، و" وقفت بسرعة نحو المرآة أتأمل وجهي، أين أرى الجاذبية؟ إنه لبق لا غير، أين لي بالجاذبية، شعر قصير كشعر الذكور، جسمي نحيل أخفي تفصيلات أنوثته بكنزة صوف سميكة، وجينز وحذاء جلدي ضخم هو أقرب إلى أحذية الذكور". الشخصية الساردة تدين المجتمع الذي قهرها بتمييزه ، حتى وصلت حدَّ الانتقام من هذا الجسد ، عن طريق رفضه ومن ثم تذكيره ولكن بمرارة تتجرعها الذات الداخلية للساردة ، فالعنف الاجتماعي أدى إلى العنف الجسدي النفسي .

هذا الإحساس وهذا الصراع النفسي سببه تعيير ابن خالتها لها ووصفه لها بالبشاعة ، وهذا الكلام الصادر عن ابن خالتها يسمى بالعنف اللفظي .

"فقد تذكرت قول ابن خالتها لها ذات يوم: إنك بشعة جداً يا لويزاً، أخاف عليك من العنوسة" ، وهذا ما ولّد فيها ذلك العذاب النفسي مما جعلها تناجي نفسها علّها تجد آذاناً صاغية تراعي شعورها وتدفع نقمتها: " ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا، فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث"[1] . وهنا تتجلى " رؤية تحديثية للعالم في صميم كل كتابة إبداعية ، تنضوي هذه الرؤية على استنكار مظاهر الاستعباد و التخلف و القهر الاجتماعي كافة " [2] .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص :136 . 80 . 12.

[2] الشريف حبيلة ، الرواية و العنف ، ص : 213 .

العنف اللفظي في العبارات الكلاّمية الحاملة لنبرات خطاب عنيفة ، لغرض التهديد والوعيد والزجر والسب والشتم دون استعمال وسائل العنف المادية : مثل قول الشاب قبل أن يضربها : "حجابك باطل يا كاذبة." تتوصل (لويزا) إلى أقصى ما تحتمل من ظلمها بالعنف العقدي : " إنني لا أرضي الله بهذا ، ولكنني أرضي كائنات لا تفوقني ذكاء" فترمي تلك الطرحة على رأسها ، و هي تقصد ما حمّل للحجاب في مجتمعاتنا من معاني الخضوع في المرأة التي ترتديه ، بينما هي طاعة لله : " حاولت أن أتماسك ولكنني لم أستطع ، مددت يدي لأمزق وجهه بأظافري ، فلم أطله ، تدخل الحاضرون لتهدئة الوضع، ولم أجد وسيلة لحرق دمه غير نزع الخمار من على رأسي ، والإلقاء به في وجهه "[1]. فيتجلى العنف بأشكاله : " الفعل الذي يمس كيان الإنسان ملحقا بالغير الضرر المادي و الجسدي و النفسي و الفكري و العقدي " [2] .

ويأتي العنف المادي مرتبطا أشد الارتباط بالعنف النفسي الذي ولده المجتمع من خلال رفع درجة الرجل وتدني درجة المرأة التي رفعها الدين بحمايتها : " وهوت يده على خدي بقوة أوقعتني أرضاً، صرخت ، فيما همّ ليركلني برجله لولا تدخل بعض الشباب، فأمسكوا به، وهو يصرخ، الله أكبر، الجهاد في سبيل الله." ، تربط الساردة الحال التي وصلت إليها المرأة مع زمن السرد ، الذي يتوافق و زمن التسعينات في الجزائر ، ومع حق المرأة في الانتخاب كمواطن مثلها مثل الرجل .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 54 . 55 .

[2] الشريف حبيلة ، الرواية و العنف ، ص : 11 .

إن(لويزا) تحكي بلسان المرأة كالعادة عندما نلاحظ امرأة تحكي سيرتها فإنها تقول حدث لي وحدث ، أي على قصد (شهدت وعايشت و ...)، فلويزا عايشت أحداث جزائر التسعين وانعكس عليها من تلك الأحداث، ثم أنها تأثرت بذلك وترسخ في ذهنها وهي مراهقة ، لتروي بعد ذلك وهي امرأة, تحكي مجموعة أحداث ، لذلك جاء سردها في إطار التذكر بضمير المتكلم وبصيغة حدثية ، بعيدة جدا عن التأملية (تيار اللاوعي)، فالكاتبة تريد إيصال البعد التوثيقي والأسلوب السردي الحجاجي. وقد جاءت هذه الأحداث بسير بطيء تتخلله تعليقات الساردة لتعطي وقع الحدث عليها هي كشخصية (امرأة) :" و يومها عرفت أننا نحن من يجب أن نعطي الحياة لمن نحب ، ومن هنا بدأت أفكّر في كتابة رجل آخر له ملامح يوسف ، وتاريخ الوطن ، له حضور يوسف ، وجرح يوسف ، و كتابة امرأة أخرى لم تعد مراهقة "[1] ، فتختتم الساردة روايتها بهذه الخاتمة التدويرية ، و بتأريخ هذه البداية أو النهاية (27 جانفي " شباط " 1999) لتعطينا معنى السرمدية لهذه الحياة ، ولدورة حياة المرأة و علاقتها بالرجل .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 302 .

4 . 3 . الصيغ التجريبية لسرد الأحداث في (مزاج مراهقة) :

أ – التجريب بتعالق الرواية بالسيرة الذاتية :

السيرة الذاتية هي محاولة استرجاع ما يود الإنسان استحضاره من ذكريات الماضي ، ويعتمد ضمير المتكلم في السرد ، الذي وجد في الأعمال السردية العربية القديمة ، فوجد في افتتاحيات حكايات شهرزاد، حيث إنها كانت تفتتح حكاياتها بقولها: "بلغني". "فهو ضمير للسرد المناجاتي "Le monologue intérieur" يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية، فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون"[1].

فالسيرة الذاتية هي عبارة عن مناجاة طويلة – يخلقها الكاتب – وتتغلب عليها الصفة التقريرية – ليتحدث فيها عن نفسه وعلاقته ببقية الشخصيات والأحداث، إذن فالسيرة الذاتية هي عبارة عن مجموعة من الأحداث المتتابعة لا يوحد بينها غير ضمير الراوي، وعلى المؤلف أن يلزم السيرة الذاتية بالواقع الذي عاشه ، أو واقع الشخصيات التي تناولها. فقد يتدخل صاحب السيرة بالحذف أو النسيان أو بالإضافة ، أما في العمل الروائي ، فالواقع مستبعد لطبيعة العمل الفني، وعملية اختيار الأحداث تتحكم فيها الضرورة الفنية، ومن ثم مزاوجة الحقيقة بالتخييل .

[1] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد 240 ، 1998 ، ص: 185.

إذا تصفحنا هذه الرواية التي بين أيدينا نجد محور السرد الذات ، بمسارها الخطي و نزوعها بالسرد عن طريق التداعي و الاسترجاع ، ومعهما " مدارج في ما اصطلح عليه باسم التخييل الذاتي (autofiction l) كضرب من الكذاب الأدبي " [1]، فتقنية السيرة الذاتية جلية، حيث لجأت الروائية إلى توظيف أحادية الصوت ، فلا نجد أصوات أخرى تتدخل إلا نادراً ، لتكمل مواقف الشخصية الرئيسة، حيث تسرد من خلالها وقائع عاشتها في طفولتها :

"والخوف من الرجل هو الدرس الأول الذي تلقنه العائلات لبناتها ، ولهذا تبدو خمسمائة شابة كمجموعة هائلة من الفئران يبعثرها قط واحد أعرج "[2]، وبالخصوص حين مرورها بفترة المراهقة." لقد كدت أبتسم حين وقعت الجملة في أذني، لكن الحجر أنساني شكل البسمة، ولم أجرؤ على الشكوى، خفت من ضربة حجر أخرى" .

يحلل عبد الحميد عقار استعمال و توظيف تخييل الكاتب تاريخ طفولته " عودة الكتاب إلى استيحاء سيرهم الذاتية ، و هم إذ يستعيدون لحظات من ماضيهم قد تمتد إلى ما قبل تاريخ تشكل أناهم الراشدة ، فهم لا يبنون وقائع بقدر ما يصوغون تخيّلات تعيد الاعتبار جماليا لمناطق الظل في الكينونة و هي في حالة صيرورة و تأرجح و انجذاب ، و يتسع هذا الاستيحاء أحيانا ليستوعب امتداد الوسط في الذات التي تُبنين من جديد ، و

[1] أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية ، ص : 257 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص: 136 .

بأسلوب غير مباشر و مونولوجي تارة لا يخلو من حزن و مرارة ، شظايا ذلك الوسط و بقاياه المتلاشية في تجويف الذاكرة " [1] ، وفي مرحلة المراهقة تبحث الذات عن تميزها ، ثم ترسخه في (الأنا) ، لذا توظف الكاتبة تقنية المرآة ، حيث تواجه الأنا بالانشطار أو الاغتراب ، و هو نفس الحس الذي يوحيه إغماض عيني الشخصية و إضاءة مسرحها الخاص :

"كان كل شيء لم يخرج عن إطار الحلم بعد، حين نجحت في شهادة البكالوريا وفاجأنا والدي باتصال من فرنسا مقر إقامته وعمله، قال: " ترتدي الحجاب وتذهب إلى "الجامعة"." ، " في المرآة واجهتني نفسي وكأنها شيء آخر. فتاة ككل أولئك الفتيات المتشابهات، قليلة هي الأشياء التي توحي بأنني أنا". " كانت الجامعة حلماً كبيراً نما في داخلي، ولم يكن من السهل أن أزيل ذلك الحلم من خلال الكيان لمجرد التحدي" " فنجاحي في البكالوريا جمع شمل العائلة من جديد إذ عقدت الاجتماعات، وأثيرت النقاشات. " " كتبت رسالة إلى والدي ... لأول مرة Cher Papa " [2] .

يبرز أسلوب السيرة الذاتية من خلال تواجد وطغيان ضمير المتكلم في المقاطع السردية السابقة: (كدت، أبتسم، وقعت، خفت، تدفعني، خلوت، كنت، أجد، أغمض، أضيء .).

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، ص : 99 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص: 11 ، 17 ، 16 ، 36 .

كما تبرز السيرة الذاتية من مطابقة الكاتبة والساردة والشخصية في عدة معلومات، كمكان الإقامة والكتابة باسم مستعار ، في حين كان الاسم الحقيقي للكاتبة(فضيلة ملكمي) وهناك من التخييل جد لويزا للأم (محمد ملكمي)، و الاسم المستعار للكاتبة (فضيلة الفاروق)، ولكن يعود التخييل ليخالف اسم الشخصية في الرواية (لويزا) اسم الكاتبة، إذ يري الروائي و الناقد : " إنني أميل أكثر إلى اعتبار تاريخنا الشخصي ، في وصفه شريحة من العالم خاضعا لنفس الإدراك الرمزي الذي نتوسل به لفهم قصة أو رواية، و هو رأي النفساني لاكان ، عندما قال بأن تمثيلنا لأنفسنا يتبع خطا للتخييل ، و لا يتقيد بما هو واقعي أو صادق " [1] .

ب – السرد المتوازي :

هو أقرب إلى التقنية السردية حيث يقوم راويان بسرد حكايتين منفصلتين في نفس وقت الحدوث ، و يتعمق إذا كان المكانين منفصلين فيعرف بالتواقت ، والمقصود به عدم إتمام عملية السرد، أي القيام ببتر بعض الأحداث، نتيجة انصراف الراوي عن سردها، فيخفف بذلك نسبة التشويق ويبدد عنفوان الحدث فيجذب القارئ أكثر و يثير مبنى توقعاته ، فهو شبيه بعملية الاستطراد واستدراك ما فات من أحداث ، وغالباً ما يتم عن طريق الارتداد كأن يصف شخصاً ما ثم ينتقل إلى حديث غيره ، ثم يعود إلى حيث

[1] محمد برادة ، الذات في السرد الروائي ، ص : 101 .

بدأ ، و هذا يزيد من تشظي البنية الخطية للسرد ، وهذا ما سنراه في رواية "مزاج مراهقة" من خلال بعض المقاطع سردية.

بحيث نجد الشخصية الرئيسة في هذه الرواية تسرد أخباراً عن نجاحها في شهادة البكالوريا ، ثم تنتقل إلى الحديث عن أفراد العائلة وعن أخبار والدها ثم تعود إلى حيث بدأت لتواصل الحديث عن نجاحها في البكالوريا :

" كان كل شيء لم يخرج عن إطار الحلم حين نجحت في شهادة البكالوريا ... " ويأتي بعد هذا الحدث سرد موقف العائلة من الجامعة ، و فرض الوالد الحجاب على لويزا ، ويأتي وصف شخصية الأم " ويخيَّل إلي أنها لا يمكن أن تعيش إلاّ إذا تكررت بحزنها ذاك، وانهماكاتها اليومية التي لا تنتهي، وبجلستها المسائية أمام أي إنتاج مصري في التلفزيون تتحجج بمشاهده الحزينة لتبكي حزنها هي... كانت ركاماً من الحزن والسأم " ، وملابسات علاقة الأب والأم و الإشارة إلى وضع الأب و عائلته .. ثم بعد خمس صفحات تأتي بقية الحدث من جديد " فنجاحي في البكالوريا جمع شمل العائلة من جديد إذ عقدت الاجتماعات، وأثيرت النقاشات حتى خفت من تطور الأمور إلى تنظيم مظاهرات في الطريق للتنديد بذلك النجاح"[1] .

في هذه التقنية الحديثة من تقنيات السرد يتفعل التوازي حتى يدنو من تواقت الأحداث ، و هو يرتبط بقانون تداخل الأحداث ، و يتجلى من خلاله ، يصل السرد إلى التواقت

[1] الفاروق فضيلة ، مزاج مراهقة ، ص : 17 .

في رواية مزاج مراهقة ، حيث يكشف توفيق عن سبب تغير موقفه من لويزة بعد سماعه للحديث الذي دار بينها و بين والده عبر الهاتف . فيأتي هذا الكشف تقنية زادت من تشويق القارئ ، و أدخلت راو سرد الحكاية من جهته . و هذه الصيغة في السرد لم تصل من التعقيد إلى إلقاء قانون تصاعد زمن السرد الذي بنيت عليه الرواية العربية منذ نشأتها حتى اليوم [1].

جـ – التوالد القصصي في الرواية :

لئن كانت شهرزاد أم (ألف ليلة وليلة) قد استعملت في روايتها لياليها أسلوبا سرديا تناسليا ، إذ في حين روايتها لياليها انتصرت على بطش الرجل (شهريار) بسردها ثم بإنجابها لثلاث ذكور لتصبح أما لأمراء [2] ، فإن (مزاج مراهقة) تمثل أيضا نفس الحس التوالدي لدى المرأة ، من حيث الذاكرة التي تقوى لدى المرأة لتصبح خيطا واحدا منسوجا باتساق .إذ تميزت المرأة عن الرجل بالحكي وصب الذاكرة معًا ، فتقوم المرأة بصب الحكي الحقيقي الواقعي – للإيهام – بتناسل الذاكرة ، فيظهر في قصص صغيرة موظفة و معها تحليق الخيال في عوالم جديدة .

[1] أنظر : سمر روحي الفيصل ، بناء الرواية العربية السورية (1980 . 1990) ، ص : 392 ، 393 .
[2] أنظر : عبد الله محمد الغذامي ، المرأة واللغة ، ص : 59 .

تقدم الكاتبة (الفاروق) هذه الرواية في نسيج قصص صغرى [1]موظفة أحسن توظيف ، ونذكر منها :

- قصة علاقتها هي بحبيب .
- قصة العجوز التي جلست في رواق الحافلة وكانت مدعاة لضحك الركاب .
- قصة غراميات لويزا الصغيرة مع زميلها محمد .
- قصة خلق حواء وموقف نبينا آدم من ذلك ، والتي حكتها صديقة لويزا في الإقامة الجامعية .
- خبر تعدد الأحزاب بعدما كان حزب جبهة التحرير وحده ، وصدى ذلك على الأجواء العائلية .
- ما حدث يوم الانتخاب والأصداء التي عاشتها لويزا يومها .
- ملخص رواية الطعنة التي قرأتها الساردة .
- قصة الطالب والطالبة الّذين تحاورا في حديقة الجامعة حيث كانت الساردة تسمعهما دون قصد – فهي لا تعرفهما – ولكن الموضوع الذي أثاراه هو الذي جذب الحكاية للتوظيف .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : (18 .48) ، (26 .28) ،(29 .30) ، 37 ، 49 ، (52 . 62) ، (65 ، 66) ، (230 . 231) .

ويتواصل السرد على هذه الوتيرة حتى آخر الرواية ، من استعمال للقصص منها ما قصر ومنها ما طال فنجد : قصة بداية علاقتها بصديقتها حنان بن دراج ، و قصة صديقتها التي قتل أخيها وقد كان منخرطا في الإرهاب ، وقصة تعرفها على يوسف عبد الجليل و ابنه توفيق ، و قصة زميلهم عياش وقد استدرجها منظره وهو تحت عمود الكهرباء في الشارع ليلا يراجع دروسه ، و تأتي قصة زواج يوسف عبد الجليل من أجنبية ومسيحية ومعها مناقشة أثر الاختلاف في الثقافة والدين على الأولاد، و قصة خالها وقد شب يتيما وقد استشهد أبوه ، وراح هو يحاول إحياء ذكراه ، وعن طريق التخيل سرد قصة إعدام المجاهد الطبيب جدها ، و قصة عائشة التي كان يعرفها يوسف عبد الجليل ، وغيرها من القصص التي يطول ذكرها .

نلحظ ابتعاد الروائي الحداثي عن المرجعيات السطحية والعودة إلى تأطير عمله بمرجعيات عميقة ومتداخلة ومتشابكة يحاول – من خلالها – عرض فكرة اجتماعية في قالب إنساني والذهاب بالحادثة التاريخية إلى أبعاد وجودية ، وبهذا" نحن أمام بنية سردية تتداخل خيوطها وتتشابك طبقا لتداخل تلك المرجعيات، وما تؤدي إليه من تشابك للفضاءات داخل العمل"[1]. وهذا هو حال معظم النصوص الروائية ذات المرجعيات العميقة ، التي " تجبر القارئ على المشاركة في الكتابة والتورط فيها، لا أن يقف موقف المتفرج منها، تجبره على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التي بقيت حكراً عليه ، ولا يبقى

[1] ثناء أنس الوجود ، قراءات نقدية في القصة المعاصرة ، ص: 30.

في دائرة الاستهلاك"[1]. فالرواية الجديدة تطلب القارئ ليملأ ما تبقى من السرد حيث تصب كل القصص الصغيرة في نسق واحد هو سرد قضية (المرأة)، فينفتح النص على الواقع الاجتماعي القديم و الحاضر بتفعيل التذكر، و ينفتح على خيال المرأة التي تقوم بالبوح ، و الاعتراف . لأنها المرأة هي التي تسرد ، وليس الرجل .

5 – التجريب اللغوي في رواية (مزاج مراهقة) :

تتجلى أهمية اللغة الروائية والحداثية على الخصوص في تنوعها وتكسيرها لنطاق اللغة الأحادية ، الآمرة والمكرسة عبر الأجهزة والمؤسسات الرسمية ، هذا من ناحية تكسيرها دائما للمألوف في الإبداعات السابقة ، وهكذا يظهر الأمر أكثر مع الفرق بين الروايات العربية التي اتجهت إلى الواقعية وتبنت الالتزام والروايات التي اتجهت إلى السير ذاتي[2] ، حيث تحرر الذات من المفروض لتحكي بلسانها هي ، و لأنها رؤية نقدية حداثية " حيال كل ما يجري في التاريخ و المجتمع و الإيديولوجيا. بل إنها رؤية تقوم أيضا على نقد الذات : فعناصر البنية الاجتماعية متشابهة ، من الأب إلى الحزب كلهم يمارسون القمع و الإرهاب ضد الآخرين (الذات) ، كما أن مكونات العالم الاجتماعي

[1] سيد إبراهيم ، نظرية الرواية : دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 ، ص: 213 .

[2] أنظر : محمد برادة ، الرواية ذاكرة مفتوحة ، آفاق للنشر والتوزيع ، القاهرة (مصر) ، 2008 ، ط : 01 ، ص : 124 . 125 .

جميعا تقوم على أساس سلب الإنسان مقوماته الإنسانية (الدين والمجتمع والأخلاق و العادات) و يضاف ذلك التاريخ الاجتماعي لمختلف الظواهر التي يزخر بها المجتمع " [1]

لهذه الرؤية التي تتصفح الحياة في تشابكاتها ، تتوسل الروائية خطاب متعدد و متداخل مع بنيات نصية و أخرى سوسيونصية ، ترفعه إلى القارئ لغة متعددة المستويات : لغة السرد العام التي تضمن تلاحم الخطاب و لغة المقال التي تتجلى في لغة الشعر و في لغة ميتاقصية مخفية غالبا ، و لغة الوصف المشهدي مزاوجة مع الحوار القصير الجمل ، وحوار يطول لغلبة لغة العلم أحيانا فهي لغة تتوخى الحداثي و تراهن عليه .

تعمل مرونة لغة الرواية على امتصاصها شتى الخطابات والأجناس التعبيرية، ولذلك بوصف الرواية فضاء ديمقراطيا ، فإنها ترغم الخطابات على الحوار داخلها[2] ، و تساهم في تكسير أحادية الملفوظ و يحد من نقاء الشكل الروائي و معياريته " [3]، و هذا الحوار الذي لا نستطيع وصفه إلا باللغة الواحدة وهو لغة الرواية عند باختين ، إذ يعتبر لغة الرواية نسقا للغات ، وأسلوبها تجميعا لأساليب يقول : " إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحيانا اللغات والأصوات الفردية ، تنوعا منظما أدبيا ، وتقضي المسلمات الضرورية ، بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية ، وتلفظ متصنع

[1] سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص : 147 .

[2] Philippe dufour : la pensee romanesque du langage , ed . seuil . 2004 . paris . p : 19 .
عن : محمد برادة ، الرواية ذاكرة مفتوحة ، ص : 115 .

[3] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية ،ص : 90 .

عند جماعة ما، ورطانات مهنية ، ولغات للأجناس التعبيرية ، وطرائق كلام بحسب الأجيال "[1].

وعلينا أن لا نعد لغة الرواية ونحددها بمستوى المعجم أو تصنيف الكلمات على أساس مدلولاتها المباشرة ، وإنما هي جزء من شبكة التركيب الروائي الذي يجعل منها – حسب تحليل باختين – نسقا من اللغات المشبعة إيديولوجيا والمترابطة حواريا ترابطا يكشف خلفيات لغة المتكلمين داخل النص ، ويشخص كلامهم تشخيصا لفظيا أدبيا[2] ، فلغة الرواية تعبر عن فكر الرواية وامتداداته في تشييد المتخيل داخل الثقافة التي تنتمي إليها لغة الرواية. وتغير لغة الرواية يكون متصلا بصيرورة التغيير الجارية في المجتمع وفق عوامل كثيرة تتعدى إرادة الكاتب. إلا أن الروائي يمكنه أن ينجز تغيير لغته ضمن اللغة السائدة ، على أساس من وعي و اختيار ورهان .

اختلفت لغة رواية (مزاج مراهقة) بحسب ثلاث اتجاهات :

5 . 1 . تعدد اللغات :

تعددت اللغات الموظفة في النص، فقارئ رواية (مزاج مراهقة) يرى رهان الكاتبة على هذا العنصر– عنصر اللغة – حيث من التصفح السريع بتقليب صفحات الكتاب

[1] أنظر : ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، تر : محمد برادة ، دار الأمان ، الرباط (المغرب)،1987 ،ص : 33

[2] أنظر : محمد برادة ، الرواية ذاكرة مفتوحة ، ص : 121 .

يرى القارئ مع اكتساح الأحرف العربية انتشارا للأحرف اللاتينية ، ثم بالقراءة الأولى يجدها لغة فرنسية مدمجة معها لغة انجليزية، وذلك الاكتساح للأحرف العربية تتخلله في بداية الرواية لغة أمازيغية ، ونرى أحيانا لغة أرقام ، " فتجسد الرواية بذور وعي لغوي جديد آخذ في التبلور، أو تجسد بذور تعامل جديد مع اللغة " [1].

أ . اللغة الفرنسية :

نجد الروائية "فضيلة الفاروق" تدرج مقاطع باللغة الفرنسية تدل على تأثر بعض الجزائريين، وتثقفهم بثقافة الغرب ، بالإضافة إلى ذلك نجد الروائية تشير إلى آثار الاستعمار التي بقيت عالقة بذاكرة هذا الشعب ، وقد ظهر ذلك على عدة مستويات كانتشار الحوار باللغة الفرنسية ، ومزاوجة العربية بكلمات فرنسية .

وهناك من التعابير كان استعمالها لأن مصدرها الأول بالفرنسية مثل [2]: " لون بشرته أزرق من جراء استعماله لحجر (النيلة) الذي يقاوم الشمس لدرجة أن الفرنسيين أطلقوا عليه اسم des hommes bleus (الرجال الزرق)" أو الكلمات الدالة عن بعض اصطلاحات العلوم كالمصطلح النفسي " هذه تعبر عن نقص الحنان الذي نعانيه (un manque daffection) ، فالساردة تدعم ما تقول بالمصطلح العلمي ، والتي ربما تراها لغة علم بينما العربية لم ترقى إلى ذلك لتأخر أهلها ، وهكذا هي عقدة النقص التي يراها

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، ص : 85 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 134 ، 169 .

الجزائري فيه ، يعوضها بالتلبس بلغة الآخر الأجنبي ، ونراها تلمح إلى ذلك في العديد من مواقع السرد ، مثل نقلها للموقف الكلامي [1] " فقال لي بالفرنسية : – عشرة على عشرة ." ، و أيضا بعد كتابتها رسالة إلى والدها بالفرنسية :" سررت لأني استطعت أن أكتب رسالة بالفرنسية ، اللغة التي لا أتقنها، ولا يتقن والدي غيرها ، ولكنها أيضا اللغة التي يمكنني أن أودع فيها كل ما يخجلني دون أن أشعر فعلا بالخجل ... " ، تمثل اللغة الفرنسية اللغة الموثوقة عند فئة من الجزائريين ، و يتجلى ذلك عند بعض الكتاب الذين آثروا الكتابة بها على اللغة العربية ، لعدة أسباب منها أنها لغة تتوفر على متلقي نوعي بينما هي عند الشخصية ومن هذا الجانب لغة بوح و كسر المستور ، فهي تقنية توازي تقنية المرآة في وصف الشخصية التي تعاني الانفصام .

ب . اللغة الانجليزية :

أما اللغة الانجليزية فلم تكن في النص إلا في مواقع طفيفة تشير من خلالها الكاتبة إلى الخلط في لغة المتكلمين بين اللغات ، وظهر في مواقع : yes (نعم) و week end (نهاية الأسبوع) . وهذه الاقتطاعات من اللغة الأجنبية دلالة على الاستلاب الحضاري الذي يعيشه الجزائري و إشارة إلى استلاب لغوي، لأن " رصد بعض مستويات التعدد اللغوي هو تعبير عما يخترق التشكيلة الاجتماعية من تناقض و تراتب و مفارقة ،

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 166 ، 40 .

إذ تعنى اللغة بالتشخيص الروائي لصورها المتداولة أو (الشعبية) فلأن ذلك يتيح للخطاب إمكانية تصوير مناطق الظل من أنماط الوعي في تساكنها و تصارعها و توترها " [1]

وتظهر اللغة الانجليزية في تقنية التداخل مع الفنون السمعية والمتمثلة في الأغنية المسجلة :

"**Lady**,

I am you knight in charming armer.

End I love you.

You have made me what I am [2] .

وهذا يدل على الأمر عينه ، فهذا الاستلاب الحضاري يمتد إلى حياتنا على جميع الأصعدة : على مستوى الحياة اليومية ، و على مستوى التعبير عن المشاعر والعواطف

نذكر في إطار التداخل مع الأغنية الأجنبية إدراج أغنية فرنسية :

" فيما مد يده إلى الراديو وكبس زر تشغيله فانبعث صوت ميراي ماتيو :

Chaque matin je taime un peu plus fort

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب ، ص : 86 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص: 127.

(كل صباح أحبك أكثر من ذي قبل) ..."[1].

من الألفاظ الأجنبية التي اقتحمت الحوار باللغة العربية نجد منها الكثير الذي ملأ لغة الجزائري اليومية حتى غابت اللفظة العربية الدالة على هذا المعنى فيها ، و سأختصر منها مما جاء في الرواية :

لفظ أجنبي مترجم مثل : " عنده cours (محاضرة) في الجامعة " ومن الألفاظ المعربة وبدون ترجمة : ماكيت أيضا الجاكيت و من الألفاظ المنقولة عن لغتها : " إن ظاهرة ((حليب المساء)) هذه تعبر عن نقص الحنان الذي نعانيه ، un) manque daffection) " وأيضا نجد " الخوف ... notre maladie chronique (مرضنا المزمن) .

ومن الاستلاب تدخل علينا الثقافة الأجنبية بألفاظها و عاداتها :" بعض ما نحلم به أحيانا يشبه أحلام الفقراء بـ ((بابا نويل)) ..."[2] .و مثله " ليصبح العالم صغيرا كما يقول الفرنسيون "[3] .

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 198 .
[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 170 .
[3] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 89 .

هذه اللغة تصل إلى اليومي من حياة الجزائري ، والحالة التي وصلت إليها اللغة العربية ، و من وراءها ما توحيه و هو حالة نفسية الفرد الجزائري و تشظيه بين (ثقافة عربية و أخرى غربية) ، لأن اللغات هي وعاء الفكر والوعي و الثقافة والانتماء .

جـ . اللغة الأمازيغية :

وتظهر هذه اللغة للإشارة إلى حقيقة أخرى و هي أن جزءا من الجزائريين يتخاطبون بلغتهم الأولى و هي اللغة البربرية :" أصرت العجوز على الجلوس أرضا في الرواق ، أما بائع التذاكر فقد طار صوابه ، قال لها:

– يا نانا أكر سو كولوار أج يوذان أذ عدان

(يا جدة ، انهضي من الرواق واتركي الناس تمر).

لم تقبل، أمسكت برأسها وهي تجلس القرفصاء و قالت له.

أش هولاذي إينيتاس أييقيل.

(يا أبنائي، قولوا له بأن يتركني و شأني) "[1] .

وتأتي قصة مشاجرة الشاب و العجوز رمزا لنزاع الجيل الجديد للغة قديمة (عجوز) و هي إشارة للنزاع المطروح عند فئة كبيرة من الجزائريين و محاولتهم إدراج الأمازيغية لغة

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص: 27 .

وطنية ، حيث المفروض هو الاهتمام بالعلوم و التطوير على المستوى الحضاري بدل الانسلاب بحضارة الآخر ، وإتباع الفتن التي غرسها قبل أن يخرج من البلاد.

في رواية عشرية التسعينات و بعض روايات العشرية التي قبلها لجأت الرواية الجزائرية إلى الانفتاح على اليومي من اللغة ، فمدت الرواية بحوارية أغنتها بتصوير لغة الأفراد على اختلاف مشاربهم ، و طبقاتهم ، و قدمت صورة للحياة من خلال سجل الألفاظ التي أدرجت فيها ، كما أن نزوع هذه الرواية للتسجيلية استحضر هذه المستويات من اللغة التي تشربتها لغة المجتمع ، و لأن الكاتب " يعتمد في بناء روايته على تصوير شخصيات إنسانية تتحدد هويتها بالمواقف التي يضعها فيها ، مما يسمح لهذه الشخصيات أن تفعل شيئا ما ، و تنفعل بكل ما يقتضيه الموقف ، و أن يدع شخصياته تفصح عن ذاتها ، بلغتها ، فلا يمسخ شخصيتها بتسخيرها للتبشير بآرائه هو ، بمعنى أن القارئ ينتظر من شخصيات الرواية أن تعبر عن آرائها هي ، و تصدر عن مشاعرها هي . و هو . أي الروائي . حريص أن يلائم بين منطق تفكير الشخصية و شريحتها الاجتماعية ، و مدى قدرتها على الفعل ، و ذلك من خلال اللغة " [1] .

[1] أحمد إبراهيم الهواري ، نقد الرواية (في الأدب العربي) ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، كويت ، 2003 ، ص : 214

د . لغة الأرقام :

كان استعمال هذه اللغة قليلا ، حيث نراها بارزة لعين القارئ بكتابة الأرقام والتي كان يمكن كتابتها بالعربية ، وربما كان ذلك لاستثارة تركيز القارئ، حيث العادة المرور عليها دون اهتمام لقيمتها ، كأرقام الهاتف التي كانت تديرها : " بدأت أدير الأرقام : 3...6...0...0... لم أدر بقية الأرقام وأغلقت الخط."[1] وهنا تأتي هذه التقنية الكتابية في النص العربي للإشارة إلى لغة أخرى ينبغي التطلع لها وهي رمز للغة العلم ، و التي لم تكن حاضرة بقوة في النص ، و حضورها كان لإيهام القارئ بواقعية الأحداث.

5 . 2 . مستويات اللغة :

لجأت الروائية إلى توظيف اللهجة العامية في عدد كبير من صفحات الرواية على اختلاف هذه اللهجات ، بين اللهجة الشاوية الجزائرية و اللهجة المصرية. " وللاختلاف اللهجي تجلياته المتباينة كما ونوعا، بدءا من التباين الذي يعود إلى نبرة الكلام ، و أحرف المد و الإمالة و ما شابه ذلك إلى التباين الذي يمس بنية الكلمات نفسها، و حروفها، و انتهاء بذلك التباين الذي تبدو معه إحدى اللهجات على مشارف التحول إلى لغة

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 119 .

مستقلة" [1] ، مزجت الكاتبة بين هذه اللغات محدثة حوارية لغة الأدب أو الفن ، و لغة الحياة .

أ . توظيف اللغة اليومية :

نجد في الرواية (مزاج مراهقة) اللغة الفصحى و اللغة العامية ونجد لهجات مختلفة ، وتظهر هذه الاختلافات مع تزاوج مع بعض التقنيات المستثمرة كالحوار وهو من تقنيات المسرح والسينما، وبه تظهر لغات الأشخاص ورطاناتهم وفئاتهم ، و كان في الرواية استعمال القالب الحواري مزاوجة مع استثمار تقنيات السينما ككتابة السيناريو ، فكانت اللغة اليومية ومعها لغة الوصف [2]:

" نظرت إلى حنان التي ترتجف في فراشي وقلت لها :

– يتعبني رأسي . إنه يعمل على صعيد آخر في كل وقت .

فقالت لي وهي تمسك الغطاء بشدة :

– رَبِّي يْعَيْشَك قولي لرأسَكْ أن يحضر لي كاس حليب سْخُون وبعدها شغليه في الأشياء التي لا تخصني .

[1] جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، ص: 47.

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 222 .

– كنت أحلم حلما جميلا (قلت لها) قبل أن تدقّي الباب ، وتقطعي عليَّ أجمل لحظة في حياتي ...

لم تعبأ بما قلت ، نظرت إلى نرجس التي أتمّت إقامة صلاتها ، وقالت لها :

– رَبَّي يقبل " .

الكاتبة تريد أن تصل بهذا المقطع السردي إلى اليومي من الحياة ، فتستعمل اللغة اليومية وتعطينا ذلك عن طريق إشارات التسكين للحرف الأول من الكلمة (يْعَيْشَك، سْخُون) ، أو اختصار الهمز في (كاس)، أيضا تستبعد معنى من المعاني إذ قد يتبادر للقارئ أن القول موجه إليه في إطار السرد فيتوهم الحدث (كنت أحلم) بتأطيره لما سبق من القول ، ولكن الساردة لا تقصد ذلك فتأتي العبارة وعن طريق لغة كتابية حيث توضع بين قوسين (قلت لها) , وهذا يعود إلى استثمار تقنية السيناريو .

كما هناك ما استعملته الكاتبة من نقل لرطانات لغة المراهقين [1]في مثل :

" ثم قالت وقد حضر مزاحها :

– لا تدرين ... و الله هذه حْلُوَّة ... أنتِ واقِيلَ رَايحْلَكْ شَوِيَّة ... au lieu (بدل) اللِّي تَبْكِيلِي على سي يوسف سَقسِيني (اسأليني) على هَذَاك المَغْبُونْ (ذلك المسكين)

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 297 ، 298 .

– شْكُونْ ؟ " .

" وَاشْ رَاحْ إِيدِيْر توفيق في مصر ؟ يغني ((المالوف)) وَلاَّ ((الحوزي)) ؟ تعرفين كم يحب جدته ((إجيني)) ، وهناك أكثر أماناً له على كل حال ".

و من المقاطع الحوارية لغة المراهقين الساخرة نجد [1]:

" – خويا و اش كاين ؟

– ما كان والو أختي (لا شيء) ... الدجاج بالريش ، المقرونة بالسوس ، السلاطة بالبوجغللو (بالحلزون) و القاطو من عام جدي .. " . ومنها أيضا :

" – آني شَفْتَكْ ...أنتَ اللِّي مَنْهِيهْ ... حَاسَبْ رُوحَكْ طْبِيبْ ، نَعَّلْبُوكْ ، نَعَّلْ وَالْدِيكْ ..." ويتواصل الحديث بين الأقران " – هَذْ لَبْلاَدْ كِيمَا جسم الإنسان اللِّي دْخَلْ فيه لَ : poison ، بْدَا بتفاحة بُونَا آدم قْلَعْلْهَا الرَّاسَة وْصَلْ ال– : lestomac إِسْكَنْتَاهَا ..." ، فبهذا المقتبس الأخير كتبت كلمتين بحرف الجيم القاهرية التي تنطق باللهجة الجزائرية وهو (القاف بثلاث نقاط) ، وهناك كلمة لمن لا يعرف معناها بحسب رطانات الشباب والمراهقين ، لن يستطيع البحث عنها لا في القاموس العربي و لا الأجنبي (إِسْكَنْتَاهَا).

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 267 ، 290 .

تنقل الكاتبة حوارات الشباب و العائلة بلغة واصفة تفسر نفسها ، و لغة مصورة تبعث القارئ حاضرا في المشهد ككل ، فتبدو الرواية من نوع الرواية التمثيلية ، " فتضيف [الكاتبة] الملاحظات المتعلقة بالديكور ، و التي تهمل في التمثيل لأن الديكور موجود على المسرح ، و لكنها تُعطى عند القراءة في الراديو ، و تضاف أيضا الملاحظات المتعلقة باللهجة ، و الإيقاع ، و العاطفة ، التي على الممثل أن يبرزها ، بالضرورة ، في أثناء تمثيله " [1] .

تأتي هذه اللغة الحوارية الدارجة بين طلاب الجامعة ، و الأقران للدلالة على السخرية من الواقع المعيشي ، فوظفته الكاتبة للدلالة على حال الشاب الجزائري و وضعه النفسي ، كما أنها اختارت الطبقة المثقفة من الشباب لنقل المفارقة بين الواقع و اللغة ، التي تنبع من داخل الذات لأن " اللغة العامية في مساق الحوار ذات دلالة تأثيرية خاصة في النداءات و الأجوبة ، و في الإعراب عن المشاعر و الأحاسيس ، و لا سيما حين يدور بين فئات من الناس مغرقة في السوقية ، متغلغلة في المحيط الشعبي ، و حين تظهر شخصياتها على منصة المسرح ، في أزيائها البلدية ، و في هيئاتها المتميزة ، لكي تتناقل الحديث " [2] .

[1] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص : 123 .

[2] محمود تيمور ، مشكلات اللغة العربية ، مكتبة الآداب القاهرة ، مصر ، 1956 ، ص : 231 . نقلا عن : أحمد إبراهيم الهواري ، نقد الرواية ، ص : 200 .

وإلى جانب اللهجة الجزائرية نلحظ تداخلا مع اللهجة المصرية ، ونذكر منها على سبيل المثال :

– " كْوَيِّس كِدَة ؟ " وأيضا " يا بيه ... يا باشا ... يا هانم ... أفندم ... حضرتك ... وَاخْدَة بَالِكْ حضرتك ... "[1].

وكتب "الحوار" أحيانا على صورة الحوار في المسرحية بأن يضع اسم كل شخصية قبل الأقوال التي تنطق بها ، حتى يستطيع القارئ أن يفرق بين ما تقوله كل شخصية عنه الشخصيات الأخرى" [2]، " يوضع الاسم منفردا في نصف السطر ، و هي طريقة لفصله عن جسم النص ، و هي تقنية طباعة الروايات التمثيلية "[3]، مثل المقتبس التالي ، ومنه في الرواية غيره :

" كانت زيتونة ووداد تتحدثان بصوت مسموع على غير عادتهما ،

قالت زيتونة:

خلات

قالت وداد :

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 237 . 238 .

[2] عبد المحسن طه بدر ، حول الأديب و الواقع ، دار المعارف ، مصر، ط 1 ، 1971 ، ص: 115.

[3] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص : 123 .

ما خلات ما والو

قالت زيتونة:

هل تعرفين أن سامية ابنة السبتي سترتدي الحجاب "[1] .

ولقد استعانت الروائية "فضيلة الفاروق" بالحوار لأهميته ، إذ يعتبر أكثر حيوية من الأسلوب السردي ، لأنه ينقل أفكار الشخصية وأحاسيسها وطباعها، كما يشعرنا بواقعية الشخصية في الرواية ، وخاصة عند استخدام العامية حينا والفصحى أحيانا، لتلاءم المستوى الفكري للشخصيات وتعزز من واقعيتها " وخصوصا إذا كان الحوار مركزا يغني عن كثير من التحليل و الوصف"[2].

ومنه لغة الوصف التي جاءت متخللة الحوار ، والتي نختار منها اللغة الشاعرية [3]:

" ولم أكن أرغب في رفع رأسي عن أغنية قلبه المفعمة بالحياة " .

ومثله المقطع : " كنت خائفة جدا من خسرانه ... ولهذا تواريت خلف أكثر الكلمات تمويها ، تلك التي قد تعني أكثر من معنى في الوقت ذاته ، ولكنها في الغالب لا تعني الحب كما هو في شيء..." . و يأتي غرض الحوار في هذه المقاطع بيِّنا ، حيث تراكم طبقات مشاعر الحب لدى المرأة ، طبقة فوق طبقة ، على تتالي اللقاءات و تتالي

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص: 56.

[2] محبة حاج معتوق ، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية ، ص : 324.

[3] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 236 ، 256 ، 257 .

الحوارات ، فالحوار يوظف لتطوير الخط الدرامي أو الحدثي " و يوظف كسرا لرتابة السرد، و إضفاء حيوية على الحادثة و أبطالها ، و إيهام القارئ بواقعية الحدث و حركية الأشخاص " [1] .

و أيضا "... لكنني فكرت في مارغريت دوراس التي أحبها شاب في الثامنة والعشرين من عمره... لنقل هي أحبته لشبابه،...هو ؟ لأي شيء أحبها ... لم تكن تلك المرأة ، الفائقة الجمال وهي في عقدها السابع من العمر، لم تشد وجهها ، كانت مسرحا غاصًّا بالتجاعيد، جسمها صغير، وثيابها ((عجائزية)) حدّ الألم ، مع حذاء بدون كعب تماما لا يقول أكثر من أن هذه المرأة امرأة عملية ، بعيدة كل البعد عن العشق" .

و الكاتب الروائي " عندما ينطق شخصياته بما لا يتلاءم و إياها عمريا أو فكريا أو ثقافيا أو بيئيا أو مهنيا أو اجتماعيا ، فيسقط ثقافته على شخصياتهم ، يقود ذلك كله شخصيات الرواية الواحدة منها إلى أن تكون متشابهة ، و لا تمتلك أي منها الكثير مما يمنحها خصوصية واضحة ، و بالتالي فاقدة لبعض حياتها " [2] ، و الكاتبة فضيلة استطاعت أن تقنعنا بشخصياتها و الفروق الثقافية ، إذ نرى الحوار مع ابن عمها حبيب الذي مثَّل حبيبها في بداية الحكي ، اختلف كثيرا عن الحوار مع حبيبها توفيق المثقف

[1] إميل بديع يعقوب ، و ميشال عاصي ، المعجم المفصل ، دار العلم للملايين ، بيروت (لبنان) ، 1987 ، ص : 588 . نقلا عن : نجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ،2007 ، ط : 01 ، ص : 86 .

[2] نجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية ، ص : 79 ، 80 .

ثقافة أخرى اختلط فيها الغربي بالمشرقي ، فأقنعت القارئ بهذه الشخصيات و غيرها من الشخصيات الثانوية : الأخت ، الصديقة ، و طلاب الجامعة ، و ركاب الحافلة ، الزملاء في الصحيفة ، و لغة الخال . فكلها لغات مثلت و صورت اختلاف طبقاتهم كبارا و صغارا ، و وطنيين و غير مبالين بهذه الوطنية ، و مثقفين و غير مثقفين ، كما نقلت اللغة اليومية في هذه الرواية مقتضى الحال الذي استدعاها ، و تصوَّر القارئ الموقف ، كما أن الكاتبة غالبا ما أضفت سمة المسرحية على حواراتها .

نرى أنها استعملت اللغة ذات الإيحاءات النفسية التي تكشف عن معاناة الشخصية فوظفت توظيفا واسعا على مستوى المفردة والجملة والصورة البيانية ، فالمقطع السابق اخترعته من ذهنها (تخييلي) ، لتملأ به فراغ المرأة التي تحب في سن العجائزية بينما الرجل الذي دائما يتحقق له ما أراد . ماذا يجد فيها؟!، هكذا تريد الساردة إيصال حقوق المرأة مهما كان سنها ووهنها ، فتذهب بلغة رمزية عن طريق سرد وصفي تخييلي تنافح به عن مكنونات المرأة المقهورة من أنثويتها (جسدها) المقنعة ، الأنثوية التي اخترعها لها المجتمع ، تغدو اللغة في هذه الرواية لغة نص انصهرت فيها ثقافة المجتمع بفئاته وعبر عصوره ، لا تبتغي تحقيق المطابقة و الإيهام ، و" أصبحت تقوم بدور تكويني تناصي يرمي إلى تحقيق تنويع أسلوبي يتغذى من بلاغة العامي و المأثور و اليومي ، و يقع ذلك في الحدود التي يثري بها تنوع الأساليب الموقف التعبيري للغة الأم بالنسبة للإبداع . و مثل هذا التلوين يساهم في الصوغ الحواري للنبرات التي تمثل في الواقع تباين

المتكلمين بحسب نظام التراتب الذي يندرجون ضمنه ، و يتفاعلون في سياقه سلبا و إيجابا " [1].

ب . توظيف لغة الشعر :

هناك أيضا استعمال القالب الشعري كاستعمال لغة الشعر للتعبير عن الحالة النفسية، ونجدها حيث استعملت الكاتبة لغة البوح الجسدي ، والتي تصب عليها المرأة من خجلها تارة ومن رونق وصفها الخاص تارة أخرى ، فظهر من الشعر الحر :

مدَّ يديك

اعبث بأثوابي

و ارم حدائقك الخريفية

في عمق أهدابي

وأطبق ((شفاهك الظمأى))

احجز لي أنفاسي

علّمني سر الخلق

[1] عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية ، ص : 86 .

وسر الموت

وسر البعث

وقدرة الله

مدَّ يديك

فتش عن الحب الذي أخفيه في جلدي

فتّش عن اسمك في لغتي

وعنك في عرقي

وفي عطري

وفي أقلام الرئتين والقلب

مدَّ يديك

قَبِّلني

[ ]

فمدَّ يديك

إعبث ...

إعبث ...

إعبث ...بأثوابي ... بأهدابي ... بأنفاسي ...

مُدَّ ... مُدَّ يديك ..[1]

وهكذا مع امتداد المقطوعة لثلاث صفحات ، نرى الجانب المعنوي يظهر من لغة تيار الوعي ، حيث الاعتراف والبوح ، ومجسدة مع هذا في لغة بوح الأنثى حيث المفردات الدالة عن الجسد وعن التقاء الجسدين ، حيث مزاوجة صريح العبارة ومجازية القول (مد يديك ، أطبق شفاهك الظمأى ، أنفاسي ، جلدي ، لغتي ، عرقي ، عطري ، أقلام الرئتين والقلب ، قَبِّلني ، طعم يديك ، طعم شفاهك ، طعم اللذة ، حاصرني ، فالرغبة مني ، اعبث بأثوابي وبأهدابي و بأنفاسي ...) ، هذا مع اللغة الشاعرية هناك الامتداد البصري حيث قصر الجمل ، و الامتداد العمودي للكتابة ، مما يضفي الجانب النفسي لهذه المرأة التي يداهمها العمر (الزمن النفسي) ، فلم يعد هناك " متسع من العمر لتأجيل البوح حفاظا على ((الأصول)) .

وتعود لتستصرخ في أخر المقطوعة بلغة الترقيم الحداثية ، بالانتقال عبر الأسطر و التكرار معه لنفس اللفظ و امتداد النقط الثلاث لتمثل امتدادا أفقيا يدعو القارئ ليملأه:

[1] الفاروق فضيلة ، مزاج مراهقة ، ص : 227 - 228 - 229 .

(اعبث ...

اعبث ...

اعبث ...) ، وهناك الامتداد الأفقي عن طريق النقاط المتتابعة لتفصل بين أجزاء الجملة ومعطوفاتها فورد بالصيغة الكتابية :(إعبث ...بأثوابي ... بأهدابي ... بأنفاسي ...مُدَّ ... مُدَّ يديك ..) ، فالامتداد العمودي والامتداد الأفقي زيادة على اللغة النفسية، والمعنى العام للرواية حيث تهميش المرأة ، وهنا جزء من هذا التهميش ، وهو رغبتها الغريزية في إشباع غرائزها والتي تشبه من خلالها الرجل من حيث الخَلْق، و الذي تطرحه الساردة هو أن التقاليد تسمح للرجل بإظهار رغباته دون المرأة ، التي يجب عليها الرضوخ لرغبته فقط .

لكن يأتي صوت المرأة :

" صعب جداً نكراني

وخطير جداً

أن تتوهم

أن الحب

لعبتك أو رغبتك

فالرغبة مني

والدعوة لكْ "

ترتفع لغة الشعر في هذه المقاطع إلى لغة الإلقاء الشعرية ، حيث " كل وضع لبيت من الشعر في الصفحة ، و كل تقطيع للنص إلى أسطر غير متساوية في الطول ، له الدلالة ذاتها " [1] .

واستعمل القالب الشعري في الرواية للتعبير عن ما اختلج الصدر، أيضا في تعبيرها عن الأم التي مات ابنها وهو من الإرهاب ، والأم التي مات ابنها وهو من الجيش ، و هذه المفارقة التي ولدها نظام اجتماعي قاهر، فتورد المشهد الذي جمع الأُمّين في المقبرة، فكانت الأولى تمتص حزنها إلى داخلها لألاَّ يقول الناس عنها ما يؤذيها و هي تبحث عن قبر ابنها الذي لم يوضع عليه شاهد كما قبر الآخر و لم تستطع هي الأخرى السؤال عنه، خلافا للأم الأخرى أم البطل ومنه المقطع:

تلك الأم ، لا يمكن إلا أن تكون أمّا جزائرية

تمارس أمومتها سرّا

كما تمارس المعارضة

[1] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص : 125 .

و لهذا تعاقب اليوم تحت سماء لا تحيط بها الأسلاك

بلف جثة أحلامها

مرة بعلم ، و مرة بألم

و في كلا الحالتين

تلك جثة ابنها.[1]

التناص مع لغة القرآن الكريم و الحديث الشريف :

وهناك من اللغة ما جاء في إطار التناص ، ومنه التناص مع لغة القرآن ، حيث جاءت آيات قرآنية ، نذكر منها :

– ألم يقل الله : **[وَلَا تَلْمِزُوا أَنْفُسَكُمْ]**[2] .

– الله يقول :**[وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ العِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا]**[3] . وهناك غيرها في أماكن متفرقة من السرد قال تعالى: **[وَاللهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي**

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 150 . 151 .

[2] القران الكريم ، سورة الحجرات .

[3] القران الكريم، سورة الاسراء أية 85 .

عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ يَخْلُقُ اللهُ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ][1] .

وجاءت لغة القرآن في بعض الأحيان باستلهامها في إثراء لغة الرواية كما جاء في الحوارات [2] :

– " وصدّقي أكثر مما يجب فالشعر لا يتبعه إلا الغاوون ... " .

– "في الأخير لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا".

– " الله غالب (مغلوبة على أمري) ".

– كان صوتي الداخلي يقرأ عليه (قل أعوذ برب الفلق).

وهناك ما ورد من استلهام القصص القرآني في : " هذا الرجل ، حين تراه لأول مرة يجب أن تقرأ عليه (سورة يوسف) [ ] فقد خفت من نفسي حين لم أعد أرى فيه غير رجولته المفرطة في البهاء ، تلك الرجولة التي تجعل من عقل امرأة حفنة من الجنون الذي يشبه جنون امرأة العزيز .

((يا يوسف ... هيت لك)) .

---

[1] القران الكريم، سورة النور أية 45 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 183 ، 141 ، 205 ، 99 .

[ ] ماذا لو قلت له إن (عيون إلزا) لا شيء أمام ما قالته النسوة عن نبينا يوسف . ((ما هذا بشرا إن هذا إلا ملك كريم))"[1]

ومن التناص مع الحديث الشريف :

– والنبي الكريم عليه الصلاة والسلام قال :(ارحموا عزيز قوم ذلَّ)[2] .

ومن استثمار لغة الحديث الشريف جاء في الرواية في وصف شخصية خالها:" كان بالضبط الرجل الذي لا يُلدغ من الجحر مرتين ، لا يصدق من كذب عليه مرة ، ولا يأمن لمن خانه مرة ، و لا يلجأ لمن عضَّه مرة "[3] فعبارة (الذي لا يلدغ من الجحر مرتين) وردت في الحديث الشريف في وصف المؤمن .

وهناك استلهام للسيرة النبوية [4]حيث قولها : " إنها مغازلة ، صوميهما معا كما كان يفعل الرسول (ص) وستشعرين بالوحدة بينكما ، لقد كانا أحب يومين إلى الرسول (ص) بعد الجمعة ".

– " و لماذا هم ، نبينا محمد (ص) أحب مرتين ، مرة خديجة وكانت أكبر منه ، ومرة عائشة وكانت في عمر ابنته ، فأين المشكلة ؟"

---

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 156 . 156 .

[2] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 25 .

[3] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 52 .

[4] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 97 ، 246 ،

د . استلهام لغة التراث و قصصه :

ومن توظيف التناص مع التراث القصصي عند العرب أوردت الكاتبة قصة عن شخصية ابن الرومي الشاعر المتشاءم المعروف، و التي ورد منها : " سأحكي لك قصة، خرج ابن الرومي ذات يوم للسفر، وعلى الطريق وجد مقصا مفتوحا، فتشاءم ،و فكّر بالعودة من حيث أتى لكنه واصل سيره ، فوجد حبات تمر ، فعدل عن سفره تماما لأن المقص المفتوح و التمر شيئان يعنيان ((لاَ تَمِرّ)) فلم يمر ، عاد أدراجه "[1]. للتعبير عن ما وصلت إليه الساردة من تشاءم و خوف دفعها للاكتئاب، والذي تبين أنها زارت من جراءه طبيب نفسي .

ومن استلهام لغة التراث جاءت الكاتبة بمادة واسعة من الأمثال الشعبية و الأقوال و الحكم ، فوظفت بهذا اللغة بحديها الشكلي والذي تمثل في لغة المثل و القول و هي لغة مستحبة تجذب القارئ ومعارفه إلى النص بعبارة مسكوكة قصيرة كما أن الكاتبة توصل اليومي من حياة الجزائري و على الامتداد التاريخي ، حيث تعد الأمثال مادة تاريخية عن طريقها سجل الجزائري منذ القدم معارفه ، وتناقلتها بعده الأجيال مشافهة، فعرف بها الفرد الواقع بمقارنته بينها وبين ما حدث في سابق الزمن – يوم ميلاد المثل – ، فالمثل و القول أوصل إلينا أحداث اجتماعية ملخصة في سرد قصير جدا و هو العبارة نفسها ، فالمثل منشأه قصة ما أو حدث ما ، فتغيب عبر الزمن القصة و أحداثها و...،و تبقى

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص: 264 .

خلاصتها يستلهمها المتكلم مشافهة غالبا حسب انتماءه وثقافته ...، ولأن الكاتبة تعالج قضايا مست الحاضر ، و امتدادها عبر التاريخ كانت لفتة جمالية للتعبير " عما في داخل النفوس ، لأن تتبع الروائي للحركة الداخلية لنفوس الأبطال يضفي ذلك على نصه عمقا بما يصورّه من خفايا و أفعال الإنسان المتضاربة " [1] ، " و هذه الجزئيات المركزة تعمق وعينا بالشخصية ، و تطبعها بطابع الصدق الفني عبر جذورها المتغلغلة في أعماق ، فالأمثال وسيلة للإحالة على جذور الشخصيات ، و تعميق انتمائها ، و إيضاح ملامحها ، و ذلك عن طريق حوارها أو حديثها الذي يزخر بالإشارات التراثية و الدلالات الرمزية " [2] .

ونورد من تلك الأمثال التي ذكرتها: مقولة (عيشة راجل) للتعبير عن المرأة التي تتخلى عن أنثويتها . و أوردت المثل على لسان صديقتها الفلسطينية (حسن صبي) .

و من الأقوال [3] :

. عيّاش (حشيشة طالبة معيشة). و ورد ((فص ملح و ذاب))

. كيف أدخل ؟ فقال مازحا : – برجلك اليمنى ....

. هذا هو القماش ((ادِيّ وَلاَّ خَلِيّ))ومن يرى نفسه ليس أهلا لها فلينسحب ...

[1] سعيد سلام ، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 ، ص : 104 .
[2] سعيد سلام ، التناص التراثي ، ص : 296 .
[3] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 182 ، 233 ، 165 ، 139 ، 221 ، 186 ، 94 ، 160 .

ومن الحكمة : ((المَزْود الرَقِيقْ شْحَالْ يْهَزّ مُنْ دْقِيقْ)) فجاءت باللغة الشعبية ، و هناك من الحكمة ما جاء بلغة الشعر و مأخوذ عن تراث الشعر العربي : ((و داوني بالتي كانت هي الدَّاء)) . و هو من شعر أبي نواس في الخمرة .

من شب على شيء شاب عليه.

اسأل مجرب و لا تسأل حكيم ، و((قسمة و نصيبًا)) . و أظنها من اللهجة المصرية.

هـ . استثمار لغة البوح الجسدي :

ومن استعمال اللغة تستثمر الكاتبة الجانب المعنوي ، بالاستناد إلى حقل دلالي واسع هو حقل ألفاظ الجسد الأنثوي بأجزائه و حاجاته و رمزيته ، فكانت ترمي إلى التأريخ لوجود كائن – المرأة – هو موجود منذ الأزل ، و لكن المجتمع ألبسه طاقية إخفاء بالتقاليد التي تقزم المرأة و تهون شأنها ، و هي لغة تميل إلى تيار الوعي ، حيث تتشبه بالاعتراف و البوح بخلجات الجسد ، كما نرى في المقاطع المأخوذة من مناطق متفرقة من السرد [1] :

– " حتى طوقته و غبت في رائحة عنقه بين الحلم والشهوة ، ووددت لو رفع رأسي قليلا إليه ، و ناولني أسرار ذاك الجسد الدافئ عبر شفتيه"

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 42 ، 156 ، 179 ، 180 .

– " يداه ...

يا لهاتين اليدين اللتين كبلتاني عشقا ، ساعداه كانا يشعان شهوة ، و أظافره القصيرة و العريضة و المقلمة بعناية تحمل أكثر من دعوة حب ..." .

– " وقد رأيت ذاك الشيء ... الشيء نفسه في عيني يوسف ، ذاك الذي يسقط في عيني و ينزلق نحو القلب ...".

– " لاحقته بنبض مراهق ، وسلّمته يدي لا لأصافحه ، بل لأمسك بلمسة يده مرة أخرى . تلك اللمسة التي أطلقت ألعاب النار في داخلي . لم أنظر إلى عينيه ، خفضت نظري قليلا لأرى يدي في يده ، صغيرة تستقر في سمرة أراضيه ، مغروسة بين أثلامه، دافئة ، نشوى بذلك الاحتواء الذي اخترعته الحضارة ليختصر ما لا يمكننا البوح به حين ينتابنا جنون الحب ." ، اللغة الجنسية في الرواية الحديثة هي : " لغة تقول على مستوى الرواية ما يمكن أن يقوله الفكر على مستوى آخر ، اللغة هنا هي ضرورة الفكر و هي في الوقت نفسه ضرورة البنية الروائية ، حين تتميز هذه البنية كعمل فني ، و تملك من الأدوات و التوسطات الفنية ما يمكنها الإيهام بواقعية عالمها المتخيل ، هذا العالم الذي ينهض بزمنه و يلتف بفضائه حين ينسج تفاصيل المكان ، و يدخل زوايا البيوت و يرتاد المناطق العصية على النفس " [1].

[1] يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص : 187 .

5 . 3 . استثمار روافد اللغة الشفهية :

لجأت الكاتبة لمساعدة لغتها اللفظية إلى الاشتغال أحيانا على ما يساعد اللغة حينما تكون مشافهة ، فوصفت الإيماءة و النظرة و تعبيرات الوجه ، و معه الأصوات التعبيرية غير اللغوية من ضحك و صمت و غيرها ، و لجأت أيضا بعد هذا إلى تجسيد بعض التعبيرات غير اللغوية لكنها من نظام اللغة، حيث للسكوت معنى فعبرت عن لغة الحذف في النص و لغة الإحالة و لغة استدراج المتلقي باستعمال لغة الترقيم الحداثية ، فاستعملت كتابة التنقيط في النص لتتضافر مع لغة الكلمات. و استعملت تقنية الكتابة العمودية و الكتابة الأفقية .

أ . اللغة الصوتية :

تتجلى في النص حيث نقلت لغة الحروف إلى القارئ الأصوات غير اللغوية التي تتخلل الحوار ، و هي ذات أبعاد إشارية لتأثر الشخصيات داخل الحوار ، و تتجلى في أمثلة نذكر منها[1] :

– " علت ضحكته ، وأظنه فهم تماما أعماقي وخفاياها ولهذا لم يعلق على ما قلت سوى بضحكته تلك ، ولكنه واصل الحديث من جانب آخر " .

– " قاطعته وقد أصابني الفزع :

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 154 ، 174 ، 167 ، 164 .

– أب ...أب ...بَّا ...بَّا ...بَّا ...إنك تفكر بطريقة مخيفة "

– سمعته ينادي جّدته : مَامَّة (مع تضخيم لحرف الميم في المرتين).

– قلت له : – ها ..ها..ها.. ومن لا يعرف هذا يا ذكي ؟.

تأتي هذه اللغة داخل بعض المقاطع الحوارية في الرواية ، من دون وظيفة محددة تنسب لها ، فهو حوار غاية بذاته ، و لكنه لا يبدو مقحما في العمل لأنه يعطي بعدا مسرحيا للرواية ، من خلال قصره ، و من كونه حوارا معروضا ، و الحوار بهذا النقل يعبر عن الحزن و الغضب و الفرح ، فأغلب الناس يتجهون إلى الكلام من منطلق أحاسيسهم أكثر من منطلق الواقع [1] ، فتنفتح الرواية على تقنيات المسرح ، " فيضفي على العمل الروائي شيئا ربما لا يضفيه أي عنصر آخر و لا تقدمه أي وسيلة أخرى ، فهو يخفف من رتابة السرد ، و يريح القارئ من متابعة السرد و يبعد عنه الشعور بالملل، و يضفي مسحة الواقعية التي يحتاجها العمل " [2].

ب . اللغة المرئية :

تنقل الساردة بعض المواقف النفسية للشخصية (لويزا) التي علقت بذاكرتها ، وعندما استرجعتها لم توفق اللغة في التعبير عنها سوى بوصفها ، لأنها لغة العيون و الحركات ،

[1] رائد محمد عبد ربه وعكاشة محمد صالح ، فن كتابة السيناريو ، دار الجنادرية ، الأردن ، 2009 ، ط : 01 ، ص : 133 .

[2] أنظر : نجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية ، ص : 90 ، 91 .

كما أنها اللغة التي تغلب على لغة المحبين ، والحركة في عرف المسرح هي اللغة التي " توضح موقف الشخصية أكثر من الكلمات ، وبالتالي فإن أفضل طريقة للتناول هي مراعاة أن رد الفعل الحركي هو أكثر من مجرد كلمات " [1] . في الرواية تبرز المقاطع التالية [2]:

– سكتت قليلا ، وبقيت أشير بيدي إلى شيء لم أجد كلاما للتعبير عنه ، ثم واصلت الحديث " .

– " شعرت أنه سُرّ بما قلت ، رأيت ذلك في كل تقاطيع وجهه . وشيء ما قالته عيناه فقط ، وتلقته عيناي فقط لم أجد له صيغة لغوية لكتابته على الرغم من أنني أحتفظ ببريقه إلى اليوم .

مرت دقائق ، صمتنا فيها ... بالتأكيد هروبا من التوغل في حديث خيوطه أكثر تعقيدا مما نرغب فيه .

أخذت نفسا ...

أشعل سيجارة ... " .

[1] رائد محمد عبد ربه وعكاشة محمد صالح ، فن كتابة السيناريو ، ص : 133 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 163 ، 159 ، 153 ، 155 .

– شعرت أنني تحولت إلى طابة قذف بها إلى السماء ، أخذت نفسا عميقا عبَّر عن كل سعادتي " .

– " ما أجمل أن نتأمل الرجل الذي نحب وهو يفك عقد فضولنا بحديث كهذا . كانت كل تقاسيم وجهه تقول حزنا قديما ، ويداه ترتبان بعض الكلام بحركات ثقيلة وهادئة ، يضم أصابعه إلى بعضها بعضا ويجعل من إشارة يده تتمة لكلامه ، كأنه الرجل الذي لا يحب أن يقول كل شيء ، ويحب محدثه أن يفهمه دون أن يقول كل الأشياء ..." .

وكلتا اللغتين جاءتا لتعبران عن مدى عجز لغات الإنسان عن التعبير عن شواغلها الفكرية و النفسية ، فتلجأ إلى تحسس لغة الأصوات ولغة الإشارة الطبيعية علَّها تُفهم هذا العالم ، وخاصة عندما تكلمت عن لغة العيون التي يلجأ إليها الرجل مصيبا بها قلب امرأة ليوقعه ، في حين تبقى هي هائمة بين خفقان القلب و الخيال ، فأي مأساة هذه إذ صارت المرأة تخاف من قلبها حتى تصل حد الإغماء أو الارتباك ، فتبقى أسيرة أوهام معلقة ، فالساردة كثيرا ما سبقها قلبها :

– علت ضحكته ، وأظنه فهم تماما أعماقي تماما أعماقي وخفاياها ولهذا لم يعلق على ما قلت سوى بضحكته تلك .

– قد أكون مخطئة...لكن شخصه...عينيه...يديه... كل ما فيه يؤكد لي ذلك..."[1]

– توفيق ... بهدوئه ، بمزاحه الخفيف ، وبحبه المجنون لي ، كأنما دخل في تلك اللحظة بالذات ليقول لي : (توقفي ، أنا أحق بحبك منه) هو ملأت تاريخه النساء و أنا لك وحدك ، هو ما مضى وما كان ، ما قد ينتهي حين تبدئين ، وأنا كل أيامك التي ستجيء ... توقفي ..."[2] . من خلال هذا المقطع تجعل الراوية القارئ معها يحاوران المشهد الذي تعرضه عبر لغة الأدب ، والتي تجعلها " خلفية للغة الحوار ، مدعمة له لأنها أحيانا تكون أكثر جمالية و إقناعا " [3] .

لغة الرواية تركز على " الحركة و الإيماءة على أنها تعبير عما يختلج في نفس الشخصية من مشاعر و صراعات و أحاسيس ، و الحركة الظاهرة هي مفتاح لما يدور في النفس ، فغابت اللغة لتأتي لغة الوصف بالتصوير و رسم المشاهد التي تقع أمام القارئ تصويرا متحركا ، أي التصوير السردي الذي يريد أن يصور السلوك " [4] و لكنه في الرواية يأتي ممزوجا بالذات ، كأنه مونولوج داخلي يمسرح الحوار بين الراوية و الشخصية داخل ذاتها ، و الكاتبة تحاول من خلاله تصوير أحاسيس المرأة و تصوراتها عن الشخص الآخر في حياة المرأة (الرجل) لتنقلها للقارئ ، لأنها هذه التصورات هي

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 156 .

[2] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 160 .

[3] رائد محمد عبد ربه وعكاشة محمد صالح ، فن كتابة السيناريو ، ص : 124 .

[4] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 166 .

بذات قضية المرأة في الرواية ، و هذه اللغة المصورة و التي تتشابك مع لغة دواخل الشخصيات تنتمي للغة تجريبية هي لغة رواية تيار الوعي تستحضر القارئ إلى مسرح ذهن الشخصية ، بالرمز و التلميح ، و لغة شاعرية .

وقد أصابت لويزا أيضا عندما تطرقت إلى شوقها للحب الأبوي من أبيها أولا ثم من خالها عندما أشارت إلى عطب الجزائريين في تعبيرهم عن الحب .

الملاحظة البلاغية للعبارات التي وردت في سياق اللغة المرئية نلحظ مقاطع لغوية توظف لنفس الغرض و هو غرض التبرير و الشرح لما قبلها ، و نذكرها هنا :

(لم أجد كلاما للتعبير عنه) ، (لم أجد له صيغة لغوية لكتابته) ، (هروبا من التوغل في حديث خيوطه أكثر تعقيدا) ، (كأنما دخل في تلك اللحظة بالذات ليقول لي) (ويحب محدثه أن يفهمه دون أن يقول كل الأشياء) ، (ولهذا لم يعلق على ما قلت سوى بضحكته تلك) .

مع هذه المقاطع تظهر اللغة التي ذكرها الناقد بوشوشة بن جمعة كخاصية للغة المرأة الكاتبة ، وهو حضور الوظيفة اللغوية ، حيث يعمل المرسل على أداة التواصل نفسها ، فتظهر وحدات لغوية تثمن هذا التواصل عينه . و هذه اللغة التي أظهرت الصوت والصورة كمادة ليعبر عنها ، ندخلها في إطار محاولة الرواية الدخول في دائرة الفنون

السمعية البصرية بالتداخل بين الأجناس التعبيرية ، وهكذا نستطيع المقاربة بين أسلوب الكاتبة و كتابة السيناريو في أغلبية السرد .

جـ . اللغة الشارحة :

هذه اللغة الخاصة بعيدة عن بنية السرد ، لأن حذفها لا يغيِّر فيه ، جاءت مع انفتاح الرواية الحديثة على الخاصية الشذرية للخطابات ، و خاصة بعد إصرار باختين على حوارية لغة السرد ، و بالنظر إلى كون الكاتب لابد من انتماءه لجماعة لغوية محددة، فإنه لا يبتعد في اللغة اليومية في نصه خارج حدود لهجته ، مما قد يضيق تلقي النص عند قراء مختلفين عنه إقليميا و لهجيا ، كما أن الرواية تبتعد أكثر بعد ترجمتها إلى لغات أخرى ، فيصبح نصا عالميا ، لذا لابعاد هذه الاشكالية اللغوية ، يستعمل الكاتب لغة شارحة أحيانا توضع بين قوسين و هي تابعة للنص في كتابته الخطية الأفقية و قد توضع في هامش الصفحة في الأسفل ، " فيريد الكاتب أن يكون في متناول الجميع، و أن يحمي نفسه في الوقت ذاته من انتقاد الأخصائيين ، فإنه يعمد إلى معالجة النقاط الحساسة في مجال صغير مخصص لذلك " [1] .

رواية (مزاج مراهقة) من الروايات التي احتوت سجلا واسعا من لغة الشرح ، منه ما ترافق مع اللغة اليومية الممثلة في اللهجة ، ومنه ما ترافق مع اللغة الأجنبية معربها

[1] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص : 123 .

(المكتوبة بحروف عربية) و غيره ، و مع اللغة الأمازيغية و لغة بعض الأمثال و الأقوال ، فكانت الكاتبة تزاوجها أحيانا بلغة تضعها بين قوسين ، هي من ناحية ندرجها في التقنية الميتاقصية حيث تحاول الكاتبة مباشرة محاورة القارئ ، وتوجيه قراءته متجاوزة بذلك الساردة ، كما ندرجها بقراءة أخرى في تقنية السيرة الذاتية حيث يتواجه الكاتب و القارئ و نسيان هذا الكائن الوسيط (السارد) فيحاول الكاتب إيصال قصده مباشرة .

هذه المباشرة تدخل الرواية في دائرة أحسن مثال عن خاصية الكتابة النسوية التي أوردناها سابقا عن الناقد بوشوشة بن جمعة ، حيث تحري المرأة إيصال قصدها ، بعد وقت طويل من الكبت ، فتلجأ إلى إدخال القارئ في دائرة أفكارها أو كلمتها عن طريق الإلحاح بأسلوب التكرار والإطناب في الشرح ، وتوجيه القراءة من خلال الارتكاز على الوظيفة اللغوية فيظهر في المرسلة التركيز على أداة التواصل نفسها فتظهر وحدات لغوية تثمن هذا التواصل عينه ، فننقل من هذه اللغة في الرواية التي توردها الكاتبة بين قوسين على سبيل المثال المقتبسات [1]:

– وهذا من اللغة اليومية " وَاشْ الشَّايَبْ تاعكم لاَعَبْها ancien (قديم) مجاهد ، مَاهُوشْ خايفْ ؟" .

– سألف لك ((شْوية (قليلا) من خبز الدار)) لتفطري به .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 137 ، 172 ، 166 .

– سأعرفك على جدتي ، وحتما ستكون قد حضرت (رخسيس سخون) ، (نوع من الخبز الذي يحضّر في البيوت) أو أي شيء طيب مع قهوة و حليب المساء [ ] وفعلا كانت رائحة شيء طيب تملأ البيت ، قلت لتوفيق وأنا أشم الرائحة بشهية :

– إنها رائحة (خبز الدَّار) .

ولذلك نجد الروائية تتحرى في اختيارها اللغة المناسبة لما تريد التعبير عنه، فهناك من يلجأ إلى توظيف " لغة سهلة التناول ، طبيعية ، عارية ، ما أمكن من أنماط المحسنات و الزخارف و المبالغات اللفظية ، لغة تحتفي أيّما احتفاء بتقديم العالم السردي و شخصياته و حواراته بأقرب تعبير و أكثرها قدرة على إيصال "معرفة الأشياء" أي انه يلجأ إلى استخدام لغة الحياة اليومية ، و هناك من يلجأ إلى توظيف اللغة الشعرية المشبعة بالعبارات الوجدانية ، لأنها "لغة قلقة ، متحولة زئبقية موقفا يجسد خلفيات الكاتب و آرائه" [1].

تبدو الرواية التجريبية ومنها (مزاج مراهقة) : " أشبه ما تكون بمختبرات لغوية، تناوئ القيم الجمالية التقليدية للغة ،و توقع الفوضى في مجمل الأعراف التي قد تعطي الجنس الروائي شكلا و معنى محددين" [2] . فاللغة في هذا الحال من الاختبار لم تعد كما

[1] جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، ص: 24.

[2] نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سورية) ، 2001 ، ص : 115 .

كانت قديما تجسيدا لا يجادل ، و وحيدا للمعنى و للحقيقة، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة" [1] .

6 – التجريب باستثمار الفنون السمعية البصرية :

يلجأ كاتب الرواية الحديثة إلى اللحاق بالفنون في عصريتها ، لأنه نص يبتغي محاورة قارئه ، القارئ الذي لم يعد نوعيا محددا بعد أن صار العالم قرية صغيرة ، حتَّمت تكنولوجيا الاتصال تحاور النصوص بتحاور الفنون ، على حد قول ميشال بوتور : " إن الصحف ، و الراديو ، و التلفزيون ، و السينما ، ستجبر الكتاب على أن يصبح أكثر (جمالا) و أكثر كثافة ، فنحن ننتقل من الشيء الاستهلاكي ، بكل ما في هذه الكلمة من ابتذال ، إلى الشيء الدراسي التأملي ، الذي يغذي دون أن يفنى ، و الذي يغيِّر الطريقة التي نسكن بها الكون ، و الأساليب التي نتعرف بها إليه " [2] .

ومن أسلوب الكاتبة في السرد استثمرت تقنية الفنون السمعية البصرية ،– فنقلت لنا – فنقلت القارئ إلى جو الشخصيات ليصبح في ساحة مشهد الحدث والصورة حاضرا ، يشاهد الألوان والهيئات والحركات و يسمع الأصوات ، ويحس ما يحسه من جراء حضوره ذاك . و لهذا نختصر الأمثلة و هي كثيرة في النص فنورد منها :

---

[1] أنظر : ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ، القاهرة (مصر) ، 1987م ، ط : 01 ، ص: 131.

[2] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص : 114 .

– " و حين انطلقت الحافلة من جديد ، لمحت فتاة صغيرة ، تتقافز ضفيرتاها من تحت منديل قصير يغطي أذنيها ، و ترتدي ملابس لا تنسيق في ألوانها و شكلها ، كنزة صوف، فستانا قصيرا ، سروالا ضيقا ، وحذاء لا لون له ، تركض وراء قطيع صغير من الماعز ، وامرأة تحمل على ظهرها ((جيريكان)) كبيرا من الماء . كانتا على ما يبدو عائدتين إلى البيت ، لكن صورتهما ظلت عالقة في ذهني لما تبقى من الطريق "[1].

هذا المقتطف يأتي تلك اللوحة المتحركة التي شاهدتها الساردة كرمز لخدمة رؤيتها ، و التي تريد تبليغ القارئ بها في ختام هذه السيرة الدرامية ، حيث تعاقب الأحداث على صعق الأنوثة في ذات الساردة و التي هي بدورها مثال عن المرأة الجزائرية .

حيث تظهر اللوحة بغناها من حيث وصف الهيئة من حركة و لباس وسن البنت إذا يظهر من حركتها صغر سنها فقد كانت تجري وراء قطيع صغير من الماعز ثم هناك لباسها الرثة التي لم يكن بها تناسق ، مما يوصل لنا حدة فقر هذه العائلة، والتي كان فرد منها وهي الأم تحمل على كاهلها ثقلا ، تمثل في الماء و هو رمز الحياة ، مما يرمز إلى معاناة المرأة لمواصلة حياة العائلة ، فيما كان الرجل غائبا عن المشهد ، ولربما يحيلنا على ما سبقه من حوار بين فتيان ركبوا الحافلة مع لويزا و كانوا يتبادلون حوارا ساخرا وعابثا استمر أكثر من الصفحة لتوقفه كلمة (ميزيرية) عندما نطقها أحدهم . فالرجل كان يسعى عن طريق أمل سدته السخرية المرة ، أما المرأة وحيدة كانت تسد هذه السخرية

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 290 . 291 .

بتحميل جسدها فوق طاقته ، فالساردة مع المرأة في كفاحها وتدعوا للإحساس بمعاناتها التي تبقى مستمرة .

الوصف في الرواية في المقطع يقترب من التصوير السنمائي " منه إلى التصوير الفوتوغرافي أو الرسم " [1] ، فهو وصف من خلاله تناوئ الرواية الحداثي من وسائل الاتصال المرئية و المسموعة .

و يظهر في الرواية استعمال تقنية المسرحانية * ، فيقدم أقوال الشخصيات مع ما رافقها من وصف للمشهد مثل :

– " ما بك ، وجهك أسود ، قالت أمي حين دخلت البيت .

– لا شيء قلت لها ، أين خالي ؟

– خِيْر .. (قالت) ما الأمر ؟

– لا شيء ... أريده .

وضعت الحقيبة أمامها ، وصعدت السلالم ركضا ، وقد وددت أن أرتمي في حضنه بمجرد أن يفتح الباب ، لكن عوائقي الداخلية دقّت أجراس الخطر بمجرد أن جاءت عيني

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، 161 .

* **مسرحانية** : جعل لغة العمل الروائي و شكله شبيهين بلغة المسرح و شكله . فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، ص : 88 .

في عينيه ، سألني عن أحوالي ، سألته عن أحواله ، وبحثت عن شيء يتناسب مع حزني لأقرأه .

وقفت أمام مكتبته أمرر يدي على أوجاع رفاقه ، أي وجع يليق بليلتي المتخمة بالحزن تلك ؟

فقال لي :

– قولي ما تريدين ، قد أهوِّن عليك أمر البحث .

قلت له :

– أريد شيئا يؤازرني ، أو يلملم بقايا الزجاج المكسور في داخلي ، مدَّ يده نحو كتيب صغير ووضعه في يدي .

((ما تبقى لكم)) لغسان كنفاني .

قلت له :

– لا أريده ، تعبت من قضايا العرب .

فقال :

– لا تقرئي شيئا إذا ، خذي شريطا للرحابنة و اسمعيه "[1] .

و في هذا المقتطف الثاني تستند الكاتبة إلى تقنية السيناريو ، فيظهر الحوار المسرود لمزاوجة نقل الأقوال و نقل اللوحات الوصفية للديكور المحيط حيث هناك الأم لتفتح الباب و الحوار المغتضب معها ، و هو دلالة انعدام التواصل بين الجيلين ، وهناك الحقيبة و السلالم و لقاء الخال والحوار الملَّخص معه حيث الحواجز النفسية التي كانت تفرق بينهما وبين الحوار الصريح ، والمكتبة التي مثلت بؤرة الديكور حيث انطواء هذه الذات على الكتب بينما هناك معها أمها وخالها كأجساد وديكور من نوع جديد ، يحس معه الفرد بالوحدة السحيقة التي يعيشها ، فتحمل بهذا الكاتبة على تقاليد مجتمعنا التي زادت الفرد ضعفا و هشاشة .

في الاقتباس السابق السرد يتألف من الحوار و وصف المشهد ، فهي مسرحة تتحقق داخل النص ، ثم نجدها تتدرج دال السرد الاسترجاعي ، فهي مسرحة داخل النفس ، فالنص " يتألف من حوارات ذاتية تتخللها حوارات مستعادة من الذاكرة و إعادة تمثيل لمشاهد حدثت في الماضي ، و هذا لأنه نص يرفض هيمنة المقاييس الأدبية ، و يتحرر منها بكسر قيودها ، فهو نص مفرق و مناقض ، يرفض ما يمكن أن نسميه بالنقاء النوعي و يعمل ضده " [2] .

[1] الفاروق فضيلة ، مزاج مراهقة ، ص : 292 .
[2] فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، ص : 76 . 77 .

ومن وصف الديكور تأتينا باللوحة المتكلمة بالأيديولوجيا، و منها تقصد إلى وصف صاحب المكتب و الإشارة إلى انتماءه : " كان مكتبه مفتوحا حين وصلنا دار الصحافة في العاشرة صباحا و كان مرتبا و نظيفا ، وعلى الجدار صورة للرئيس هواري بومدين ، لا أظنه وضعها للصداقة التي كانت بينهما ، ولكنها العادة عند أغلب الجزائريين .

((الجزائر يحكمها بومدين من قبره))

لم يمت في قلوب الناس .

لم تمت (خزرته)(نظرته) ، تقطيبة جبينه ، قسوة ملامحه ، وحبه الأبوي للشعب ، و أظنه انتظر مثلنا عهد الديمقراطية ليعود إلى الحياة ، و يطل على ضياع شعبه من بعده من خلال صورة !"[1] . و بهذه اللغة نستطيع " أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية ، و لذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية . أي تجسيد المكان . لا على أنها تشكيل للأشكال و الألوان فحسب ، و لكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات و روائح و ألوان و أشكال و ظلال و ملموسات .." [2].

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 91 .

[2] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 111 .

7 – التجريب باستثمار الجانب المعرفي :

– و يأتي في مجال الرسم ومدارسه : " وقال يوسف ((مارلون براندو يمثل مدرسة في الأداء ، والتي هي مدرسة إيليا كازان ، إنه ممتاز في أدائه)) والأداء الجيد يقدم فنا جيدا[1] . تأتي بفن الرسم و هو فن أقرب إلى الوصف ، " و كثيرا ما ربط النقاد بين الرسم و الأدب من حيث الأدب لون من التصوير ، و هنري ميتران ذكر تأثر زولا بأصدقاءه الرسامين ، و أنهم هم الذين علموه كيف ينظر إلى الحياة الحديثة ، و أن الرسم علّمه الالنظر بعين الرسام الحاذق ، الذي يحسن ملاحظة العلاقات بين الأشكال و الألوان و الحركات و الظلال والضوء " [2] .

– ويأتي الجانب المعرفي من الأدب ونقده في إطار الحوار : " فأجاب : إذا جئت عندي، فأنا أبحث عن مفهوم جديد للعالمية .

قلت له : هذا ما اقصده ، كامو مثلا يكتب من منطلق استعماري محض فكيف يكون كاتبا عالميا[3] " ، ثم يستمر النقاش وطرح الآراء ملأ صفحات[4]، و يمكننا أن نعد الاقتباس من حيث التقنية في باب الميتاقص الخفي ، الذي تطرح من خلاله موضوعا نقديا عن كتاب عالميين للرواية شغلوهم في الحاضر ، و هو الحكم النقدي عن الكاتب بالعالمية أو

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 172 .
[2] أنظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 155 .
[3] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 161 .
[4] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 160 إلى 164 .

عدمها. و الذي يؤكد هذا ما أوردته لاحقا : " ليست المسألة مسألة اختصاص إنني أسأل، لماذا نقرأ لنيتشه و لا نقرأ لطه حسين ، لماذا نقرأ جمال الغيطاني بإعجاب وحب ونشوة ، و نقرأ (بكيت) ، و (بودلير) و (إليوت) لأنهم فُرضوا علينا في المقررات المدرسية مثلا ...ثم ندَّعي على نسق من سبقونا أن هؤلاء هم الأقوى . فالكاتبة ترفض الأبوة في الأدب إذا لم تكن عن إقناع النص ذاته .

وهذا التجريب في جملة ما ذهبت إليه الكاتبة من تعالقات نصية ، إذ تعد الفنون الأدبية و الفنون غير الأدبية مما نحى بالكاتب إلى تدشين منحى جديدا في الكتابة ، و خاصة بعد أن توسله الكتاب العالميين في رواياتهم ، فآلان روب جرييه توافق في نظرته " و فرناند ليجيه الرسام إلى الأشياء في ظهورها مستقلة عن سياقها البشري ، أي في تشييئها " [1] ، كما بحث الناقد بدر الدين أبو غازي نقاط التوافق في روايات نجيب محفوظ و الفن التشكيلي .

و تأتي الساردة من علوم الطب : " كيف يتناول لحم الخنزير و هو يعرف تماما أنه ((يسبب الإصابة بديدان التريخينيا و التي لا توجد طريقة لوقف تقدمها حالما تحدث الإصابة)) و تورد أيضا " ((في أنحاء العالم التي يكثر فيها استهلاك لحم الخنزير ، و حيث تؤكل منتجات هذا اللحم نيئة في الغالب يصاب أكثر من شخص من كل خمسة أشخاص ، و لعل العديد من الأوجاع و الآلام التي يعزوها الناس في تلك المناطق إلى

[1] أنظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص : 157 .

أسباب أخرى هي في الواقع ناتجة من إكثارهم تناول لحم الخنزير ، وهناك حالة من عشرين في الأخير تصاب بالموت)) "[1].

و يأتي الاقتباس من العلم بين قوسين مزدوجين – (( )) – لإشارة ما، ربما لأمانتها في نقلها ، و نلفي من هذا أيضا :" ((فالفرد الذي يحترم نفسه عادة ، و يتقيد بأحكام القانون يوافق بسهولة تحت تأثير القليل من الكحول على السلوك الشرير [ ] عدا إصابات بأمراض أخرى مثل الرئة نتيجة الشعور الخاطئ بالدفء و التعرض للبرد ، أو الأمراض الزهرية أو تليّف الكبد)) " [2].

لعل الروائية باقتباسها من علوم الطب ، و هي من العلوم التي سرت في عقول العامة في هذا العصر ، و صار يستشهد بها في الحياة اليومية ، لتأكيد تغيّر البنية السوسيولونصية للمجتمع ، حيث أخذت البنية الثقافية للمجتمع تغزو النص ، من خلال لغة اليوم الممثلة في الحوار ، كما نرى هذا الموضوع بالذات . نقصد الخمر و لحم الخنزير . لم يأت اعتباطا ، فندرجه في إطار مقارنة الذات بالآخر (الغرب) ، كما تظهر اعتزازا بالدين الإسلامي ، فهو بمثابة الالتفات تنفي به عنها نقد الدين بعد تتالي نقدها لرؤية المجتمع لدينه ، أو تدثر العنف في المجتمع بدثار الدين .

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 188 .

[2] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 192 .

وتأتي من علم النفس بعبارة الطبيب الذي ذهبت إليه بحجة أنها لم تعد ترى فائدة من وجودها ، فنقلت عنه:"عادة((إن الأطفال الموهوبين ذهنيا يتحملون الإحساس برفض الآخرين لهم ، واستبعادهم إياهم ، فيحاولون أن يكونوا مثلهم ، و أن يتخلصوا من ذلك الشيء الذي يجعلهم مختلفين عنهم ، و يحول دون تقبُّل المجتمع لهم ، و هو سلوك انتحاري ... إذ يبدأون في شنّ حرب شعواء داخلية على أنفسهم)) "[1].تنتقد الكاتبة تعامل العائلات في مجتمعنا مع أطفالهم ، ثم توحي بترسخ ظاهرة الاغتراب في المجتمع العربي، فالكاتبة تعمل على تفعيل الرؤية النقدية للقارئ ، بتظافر جميع مكونات السرد (الشخصيات (العائلة) ، المكان ، الزمن (زمن الطفولة / زمن السرد) ، و الاستشهاد بالعلوم .

تأتي الكاتبة من خلال تداخل الأنواع ، بمقتطع نص من كتاب علم النفس ، تنفتح رواية (مزاج مراهقة) من خلاله على خطاب علم النفس ، و يدخل في تدعيم رؤية الكاتبة (لوزا) التي تكتب سيرتها الذاتية : " عثرت على كتاب يشرح بالتفصيل كيف أن ((الطفل العبقري ، أو الموهوب ذهنيا يطرح دائما أسئلة غير متوقعة ، و نجده دائما شارد الذهن ، و كأنه في عالم آخر ، كما أنه لا يكون بالضرورة متفوقا دراسيا، بل على العكس قد يلازمه الفشل الدراسي في مرحلة عمرية معينة ، و قد تدفعه ضغوط من حوله للإصابة بالاكتئاب /.../ والاستسلام له ، حدادا على كل شيء ، على فضوله ، وعلى

[1] فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، ص : 142 .

سعادته بنفسه ، ورغبته القوية في التعلم ، و ينتابه الإحساس بالملل القاتل ، وتبدأ الاضطرابات النفسية [ ]))"[1] .

[1] فضيلة الفاروق ، نفسه ، ص : 144 .

الخاتـــمة

أستخلص مما سبق أن التجريب ظاهرة إبداعية مرتبطة بملكة التفكير ، ولا يمكن تصور أي تطور أو تجديد بدون فعل تجريبي يقوده ويرافقه ، ثم إن هذا التجريب في الرواية حتمية لتطور الوضع الاجتماعي والاقتصادي ..وهكذا الرواية تنتقل ملاحقة التطور في هذه الجوانب من الحياة، فالتجريب من العوامل المهمة التي تقف وراء حركة الحداثة المعاصرة ، لأنه العامل الأساسي لإدراك عنصر الحركة المستمرة في الحياة بما في ذلك الحياة الأدبية .

لقد أدى التجريب في الرواية إلى انقلاب تام في بنيتها الفنية وهجر الأشكال التقليدية، الأمر الذي عمل على عدم ثباتها عند شكل معين على نحو دفع بعض النقاد إلى التساؤل عن مصير هذا الجنس الأدبي وعجزهم عن التكهن بالشكل الذي يمكن أن تستقر عليه .

إن الخروج عن أساليب السرد التقليدية في الروايات التجريبية الجزائرية انطلق من إحساس الروائي بالإحباط ، في ظل التحولات الاجتماعية المعروفة، مما اضطره إلى الخروج عن السائد والنّمطي ، فالحلول التي وضعت لهمومه السياسية والاجتماعية والاقتصادية خذلته وخيبت آماله ، وأصبح يتساءل أكثر عن المستقبل انطلاقا من الماضي . فاتخذ بطلا من الفئة المثقفة ، و جعله لسانا (ساردا) يتكافأ، و يتماهى مع الكاتب .

لقد ابتعد التجريب في الرواية الجزائرية التسعينية عن التجريد والإغراق ، لأن قضيتها واضحة للعيان معاشة للجزائريين ، و ليس أبلغ من التعبير عنها من التقاط واقعها ، فكانت أحوال الوطن قضية واقعية تجول حولها عدسة الرواية التجريبية ، ولهذا لم يكن أمام الروائيين سوى التنويع في الأساليب والأشكال الروائية، التي تتناول قضية الإرهاب الدموي و الآخر السلطوي ، فغاص الكاتب في الواقع السياسي فتناول الهوية والآخر والتاريخ والثورة ، والواقع الاجتماعي بكل حيثياته من قصة المثقف إلى الفقير ، إلى المرأة وعلاقتها بالرجل ، إلى مساءلة الحاضر بطرح الماضي ، ثم هدم كل ما هو سابق .

أما ما يتعلق بالشكل فقد جرّب الروائي أغلب المواضيع ، فتوجهت الرواية إلى المنجزات التقنية الحديثة في الرواية الغربية واستلهمت الأشكال التراثية ، ولكن كان لكل روائي عالمه الخاص، فاعتمدت الروايات في معمارها العام على محاور منها المنولوجات الداخلية والتداعيات والتكنيك الدرامي والقالب الشعري ، كما وظفت الجوانب النفسية كالأحلام والكوابيس والهذيان واستقطاب الذكريات .

إنَّ انفتاح النَّص الروائي على الواقعي وعلى الأساليب الأدبية المتنوعة كالاعترافات والمذكرات ، واليوميات ، و الرسائل ، و الأساليب الصحفية ، و التقنيات المسرحية و السينمائية ، و الفنون غير الأدبية كالفنون التشكيلية و المخططات و الصور الفوتوغرافية ، يُعتبر رفضا للتنميط و سعيا للتجريب بكل تمثلاته ، وسعيا إلى

تحقيق حاجات و رغبات ما من خلال الشخصيات الموظفة في السرد، لكن هذه المحاولات باءت بالفشل والإحباط ، مما صدّع وعيها وأفقدها توازنها النفسي و وحدتها الداخلية فبدت منهارة متشظية ، كثيرة الشعور بالمطاردة ، فدخل بعضها في غيبوبة ، وجن البعض ، وانتحر آخرون، و لم يسلم من ذلك إلا من راهن على الكتابة وعلى الأمل في الزمن القادم حيث تصل كتاباتهم، وقلت الحركة الخارجية لهم فيما كانت حركتهم الداخلية خصبة حد التشظي و الانفصامية ، أو الاغتراب .

غُرِّب القارئ فاتصف الزمان بالتقلب والحركة فامتزج الماضي والحاضر والمستقبل بالمتخيل ، مما كسر استقامته في السرد فتذبذب تبعا لمعاناة الشخصية ، و أشرقت اللغة بعيدا عن القواميس ، كذلك الأمر في المكان فهو مستحضر من ذاكرة الشخصية ، ومرتبط بمعاناتها، وحاضر من خلال تجربتها فيه ، ومن هنا كان التنقل بين الأمكنة المتباعدة و المتناقضة ، وشكّل المكان تحديا لبعض الشخصيات .

كما نهضت اللغة بالبنية الداخلية لكثير من الروايات ، ولم تقف عند حدود السيطرة على الشكل الخارجي ، فأدخلت الروايات أنماطا متعددة من اللغة ، فجاءت العامية ، والعربية المبسطة ، ولغة التصوف، واللغة الشعرية ، واللغة ذات الإيحاءات النفسية على مستوى المفردة والتركيب والصورة .

و استلهم الروائي التراث على الصعيدين اللغوي والأسلوبي ، ومنه القرآن الكريم ، والسيرة النبوية ، والمقامات ، والحكم والأمثال والأقوال ، والأساطير والموروث السردي الشعبي ، فالكاتب الجزائري استطاع باستخدام تقنيات الرواية الحديثة أن يضفي عليها أبعادا رمزية ، ويحملها دلالات إنسانية عميقة ، كما أدت هذه التقنيات إلى تلوين واضح في أشكاله الفنية حيث التنقل بين الشكل الواقعي كما فعل "واسيني الأعرج" في (سيدة المقام)، إلى الشكل الأسطوري و العجائبي كما عند "الطاهر وطار" في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، وإلى شكل السيرة الذاتية كما عند "فضيلة الفاروق" في (مزاج مراهقة) و"إبراهيم سعدي" في (بوح الرجل القادم من الظلام)، إلى الشكل الحجاجي الذي يتخذ شكل الرحلة كما عند "واسيني الأعرج" في (حارسة الظلال).

وقد تُوظّف هذه الأشكال في العمل الفني الواحد كـ: (المراسيم والجنائز) لبشير مفتي واستغلاله الواقعية من خلال الميتاقص وتعدد الأصوات ، إلى الذاتية من خلال أسلوب تيار الوعي واللاوعي.. إلى التسجيلية الوقائعية من خلال وضع المثقف والصحافة و الرأي العام ...

ولا يختلف الأمر كثيرا عند "فضيلة الفاروق" وهي تتعرض لسيرة امرأة ، حيث دعمت روايتها بالتراث الشفوي عند ما عرضت للعين الناقدة مدونة من الأمثال الشعبية والأقوال و الحكم، أو عندما استعرضت وضع اللغة في مجتمع متكلميها الجزائريين ...

هذا واتجه الروائي الجزائري إلى توظيف العلوم الحديثة ، من استثمار لنتائج علم النفس ، والأحداث تاريخية، و الفتوحات العلمية ، ومختلف التقنيات الأخرى لا سيما فن السينما، حيث أكسبته القدرة على التحليل و التحريك و إثراء تجارب شخصياته وتعميق الوعي بالواقع الذي شمل الواقع الخارجي المحسوس ، وواقع النفس البشرية بمستوياتها المختلفة الشعورية واللاشعورية .

قائمة مصادر

البحث و مراجعه

قائمة مصادر البحث و مراجعه :

القرآن الكريم ، رواية حفص بن سليمان بن المغيرة الأسدي .

مصادر البحث :

1 . إبراهيم سعدي ، بوح الرجل القادم من الظلام (رواية) ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2002 ، ط : 01

2 . بشير مفتي ، المراسيم والجنائز (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 1998 ، ط : 01 .

3 . بشير مفتي ، أرخبيل الذباب (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2010 ، ط : 02 ,(وكانت طبعتها الأولى : منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2000).

4 . بشير مفتي ، أشجار القيامة، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2005 ، ط : 01

5 . حسين علام ، خطوة في الجسد (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2006 ، ط : 01 ،

6 . الطاهر وطار ، الشمعة والدهاليز ، منشورات الجمل ، كولونيا (ألمانيا) ، 2003 ، ط : 01 .

7 . الطاهر وطار ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (رواية) ، منشورات الجمل ، كولونيا (ألمانيا) ، 2003 ، ط : 01 .

8 . فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة (رواية) ، دار الفارابي ، بيروت (لبنان) ، 1999 ، ط : 01 .

9 . واسيني الأعرج ، حارسة الظلال ، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ، 2001

10 . واسيني الأعرج ، سيدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة) رواية ، دار ورد للنشر ، سورية ، 2006 ، ط : 05 ، ص : 52.

المراجع العربية :

1.إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، منشورات الاختلاف (الدار العربية للعلوم ناشرون) ، الجزائر ، 2010 ، ط : 01 .

2.إبراهيم خليل و إمتنان صمادي ، فن الكتابة و التعبير ، دار المسيرة للنشر ، الأردن ، 2008 ، ط : 01

3.إبراهيم السعافين ، تحولات السرد دراسات في الرواية العربية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان (الأردن) ، 1996 .

4.إبراهيم السعافين ، الرواية في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن ، الأردن ، رقم 31 ، 1995 .

5.إبراهيم سيد ، نظرية الرواية : دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء للنشر والتوزيع ،القاهرة ، 1998 .

6.إبراهيم عباس ، الرواية المغاربية . تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي . ، دار الرائد للكتاب ، الجزائر ، 2005 .

7.إبراهيم عبد الله ، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب / لبنان ، 2003 ، ط : 1 .

8.أحمد إبراهيم الهواري ، نقد الرواية (في الأدب العربي) ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، كويت ، 2003 .

9.أحمد جبر شعث ، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة ، مكتبة القادسية ، فلسطين ، 2005 ، ط : 01 .

10. أحمد خريس ، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية المعاصرة ، دار الفارابي ، بيروت (لبنان) ، 2001 ، ط : 01 .

11. أحمد المديني ، تحولات النوع في الرواية العربية (بين المشرق والمغرب) ، دار الأمان ، الرباط ، 2012 ، ط1 .

12. ادوار الخراط ، الحساسية الجديدة . مقالات في الظاهرة القصصية . ، دار الآداب ، بيروت (لبنان) ، 1993 ، ط1 .

13. آمنة بلعلي ، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة و النشر بالجزائر ، ط : 01 ،2006 .

14. آمنة يوسف ، تقنيات السرد بين النظرية و التطبيق ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ، 1997 ، ط : 01 .

15. أميرة علي الزهراني ، الذات في مواجهة العالم (تجليات الإغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية) ، المركز الثقافي العربي ، لبنان و المغرب ، 2007 ، ط : 01 .

16. عبد الإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية (الحداثة و تحليل النص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1999 ، ط : 01 .

17. باديس فوغالي ، دراسات في القصة و الرواية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 ، ط : 01 .

18. عبد البديع عبد الله ، الرواية الآن (دراسة في الرواية العربية المعاصرة) ، مكتبة الآداب ، مصر ، 1990 ، ط : 01 .

19. برهان غليون ، الوعي الذاتي ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء 1987 ، ط 1 .

20. بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية ، المغربية للطباعة والنشر ، تونس ، 2009 ، ط : 01 .

21. بو شوشة بن جمعة ، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للنشر ، تونس ، 2003 ، ط : 01 .

22. ثناء أنس الوجود ، قراءات في القصة المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة (مصر) ، 2000 .

23. جابر عصفور ، زمن الرواية ، دار المدى ، دمشق (سوريا) ، 1999 .

24. جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .

25. حافظ صبري ، أفق الخطاب النقدي ، دار الشرقيات ، القاهرة (مصر) ، ط : 01

26. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب / لبنان ، 2009 ، ط : 02 .

27. حسن المنيعي ، قراءة في الرواية ، مطبعة مكناس ، المغرب ،1996 ، ط : 01 .

28. حسن نجمي ، شعرية الفضاء ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 2000 .

29. حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ، 2007 ، ط : 01 .

30. عبد الحكيم سليمان المالكي ، آفاق جديدة في الرواية العربية ، دائرة الثقافة والإعلام ، دمشق (سوريا) ، 2006 ، ط :01 .

31. عبد الحميد عقار ، الرواية المغاربية (تحولات اللغة و الخطاب) ، دار النشر المدارس ، الدار البيضاء ، 2000 ، ط1 ،

32. حميد لحمداني ، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي . دراسة بنيوية تكوينية . ، دار الثقافة ، المغرب ، ط : 01 .

33. حميد لحمداني ، النقد الروائي والايدولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1990 .

34. حميد لحميداني ، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الطبعة الثالثة ، 2000 .

35. خريستو نجم ، رهاب المرأة في أدب الياس أبي شبكة ، دار الجيل ، بيروت (لبنان) ، 1996 .

36. رائد محمد عبد ربه و عكاشة محمد صالح ، فن كتابة السيناريو ، الجنادرية للنشر ، الأردن ، 2009 ، ط : 01 .

37. رشيد يحياوي ، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 ،1991 .

38. زهور كرام ، السرد النسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب)، دارالمدارس، الدارالبيضاء، المغرب، ط1، 2004 .

39. سامي سويدان ، جسور الحداثة المعلقة بين ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح ، دار الآداب ، بيروت (لبنان) ، 1997 ، ط : 01 .

40. سعيد سلام ، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010.

41. سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن . السرد . التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، لبنان و المغرب ، 1997 ، ط : 03 .

42. سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة . الوجود والحدود .، رؤية للنشر والتوزيع ، مصر ، ط: 01 ، 2010 .

43. سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي (النص و السياق) المركز الثقافي العربي ، لبنان و المغرب ، 2006 ، ط : 03 .

44. سمر روحي الفيصل ، بناء الرواية العربية السورية (1980 . 1990) ، اتحاد الكتاب العرب ، سورية ، 1995 ، د ط .

45. سيد إبراهيم ، نظرية الرواية : دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 ، ص: 213 .

46. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، سلسلة إبداع المرأة ، هيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 2004 ، د ط .

47. شرف الدين ماجدولين ، الرواية الجزائرية (من عنف الثورة إلة ثورة العنف) ، ضمن كتاب : الأدب المغاربي اليوم (قراءات مغربية) ، مجموعة من الباحثين ، اتحاد كتاب المغرب ، المغرب ، 2006 ، ط : 01 .

48. الشريف حبيلة ، الرواية و العنف (دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2010 ، ط : 01 .

49. شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1994 ، ط : 01

50. شكري عزيز ماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، سلسلة عالم المعرفة ، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، سبتمبر 2008 .

51. شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان) ، ط 1، 1978 .

52. صالح مفقودة ، السرد النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، الموقف الأدبي، عدد : 407 ، 2005 .

53. صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر و التوزيع ، القاهرة (مصر) ، 2005 ، ط : 01 .

54. علي عدنان الشريم ، الأب في الرواية العربية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث الأردن ، 2008 ، ط: 01 .

55. علي محمد المومني ، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية ، دار اليازوري ، الأردن ، 2009 .

56. عمر بن قينة ، في الأدب الجزائري الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2009 ، ط : 2 .

57. عمر بن قينة ، صوت الجزائر في الفكر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993.

58. أبو العيد دودو ، بحيرة الزيتون، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1992 ، (تقديم الرواية) .

59. فائق محمد ، دراسات في الرواية العربية ، دار الشبيبة للنشر و التوزيع ، 1978 ، ط : 01 .

60. عبد الفتاح كاميليا ، القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية) ، دار المطبوعات الجامعية ، الاسكندرية (مصر) ، 2007 .

.61

62. فخري صالح ، أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة ، المؤسسة العربية للنشر ، الأردن ، ط : 01 ، 2000 .

63. فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2009 ، ط 01 .

64. فخري صالح ، قبل نجيب محفوظ و بعده ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010 ، ط : 01 .

65. الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الفكر ، بيروت (لبنان) ، ج : 1 .

66. فيصل الأحمر ، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2009 .

67. فيصل دراج ، دلالات العلاقة الروائية ، دار كنعان للدراسات والنشر ، 1993 ، ط : 01 .

68. أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، الدار التونسية للنشر– تونس ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1985 .

69. كاميليا عبد الفتاح ، القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية) ، دار المطبوعات الجامعية ، الاسكندرية (مصر) ، 2007

70. كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت (لبنان) ،1987 .

71. كمال الرياحي ، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، منشورات كارم الشريف ، تونس ، 2009 ، ط : 01 .

72. كوثر عبد السلام البحيري ، أثر الأدب الفرنسي على القصة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985 .

73. عبد الله الركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983، ط2 ، ص : 198.

74. عبد الله محمد الغذامي ، الموقف من الحداثة و مسائل أخرى ، د . دار ، الرياض (السعودية) ، 1991 ، ط: 2.

75. عبد الله محمد الغذامي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، المغرب / لبنان ، 2006 ، ط : 03 .

76. لويس معلوف ، المنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق ، بيروت (لبنان) ، ط : 27 ، 1997 .

77. عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجا) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010 ، ط : 01 .

78. عبد المالك أشهبون ، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة ، منشورات دار ما بعد الحداثة ، المغرب ، 2005 ، ط : 01 .

79. عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1995 .

80. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، ت : كامل المهندس ، مكتبة لبنان ، ط : 02 ، 1974 .

81. محبة حاج معتوق ، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية ، دار الفكر اللبناني ، لبنان ، 1994 .

82. محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية (النشأة و التحول) ،

83. عبد المحسن طه بدر ، حول الأديب و الواقع ، دار المعارف ، مصر، ط 1 ، 1971 .

84. محمد أمنصور ، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، شركة المدارس للنشر و التوزيع ، المغرب ، 2006 ، ط : 01 .

85. محمد الباردي ، الرواية العربية والحداثة ، دار الحوار، سورية ، 1993 ، ط1 .

86. محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 .

87. محمد الباردي ، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1993.

88. محمد بدوي ، الرواية الحديثة في مصر (دراسة في التشكيل و الايديولوجيا) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، الطبعة الاولى ، 2006 .

89. محمد برادة ، أسئلة الرواية أسئلة النقد ، دار الرابطة ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1996 ، ط : 01 .

90. محمد برادة ، الرواية ذاكرة مفتوحة ، آفاق للنشر والتوزيع ، القاهرة (مصر) ، 2008 ، ط : 01 .

91. محمد برادة ، الرواية في المغرب العربي (من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب) ضمن كتاب : الأدب المغاربي اليوم ، لمجموعة مؤلفين ، اتحاد الكتاب المغرب ، المغرب ، 2006 .

92. محمد برادة ، الذات في السرد الروائي ، دار أزمنة ، الأردن ، 2010 ، ط : 01

93. محمد رياض وتار ، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) ، 1999 .

94. محمد شاهين ، آفاق الرواية (البنية و المؤثرات) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) ، 2001 .

95. محمد كامل الخطيب ، الرواية و الواقع ، دار الحداثة ، بيروت (لبنان) ، 1981.

96. محمد مصايف ، الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1981 .

97. محمد مصايف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 ، ط : 02 .

98. محمد نجيب التلاوي ، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) ، 2000 .

99. مخلوف عامر ، الرواية و التحولات في الجزائر (دراسات نقدية في المضمون الرواية المكتوبة بالعربية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) ، 2000 .

100. مصطفى حجازي ، سيكولوجية الإنسان المقهور ، منشورات معهد الإنماء العربي ، بيروت (لبنان) ، 1986 .

101. ابن منظور ، لسان العرب ، طبعة بولاق ، المؤسسة المصرية للتأليف و الترجمة ، مصر ، مجلد 01 ، ص : 429 . 430 .

102. منى محيلان ، التجريب في الرواية العربية الأردنية(1960 . 1994) ، وزارة الثقافة ، الأردن ، 2000 . ط : 01 .

103. ميجان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (المغرب) ، 2000 ، ط : 02 .

104. ناصر معماش ، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب) ، دار آذار ، الجزائر ، د . ت .

105. نبيلة ابراهيم ، فن القص (في النظرية و التطبيق) ، سلسلة الدراسات النقدية ، مكتبة غريب ، د . ت ، د . دار .

106. نبيل سليمان ، الرواية العربية و المجتمع المدني (الارهاب . الديكتاتورية . حقوق الانسان) ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، لبنان ، 2010 ، ط : 01 .

107. نبيل سليمان ، جماليات و شواغل روائية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) ، 2003 .

108. نبيل سليمان ، فتنة السرد و النقد ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، 1994 .

109. نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) 2001 ، ط : 01 .

110. هيثم الحاج علي ، الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي ، مؤسسة الانتشار العربي ، لبنان ، 2008 .

111. يمنى العيد ، الرواية العربية (المتخيل و بنيته الفنية) ، دار الفارابي ، بيروت (لبنان) ، 2011 ، ط : 01 .

112. يمنى العيد ، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي) ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت (لبنان) ، 1983 ، ط : 01 .

113. جماعة من الباحثين ، جمالية المكان ، دار قرطبة ، المغرب ، 1988 ، ط: 2

المراجع المترجمة :

1. ألان روب غرييه ، نحو رواية جديدة ، تر : مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر ، د.ت .
2. أنابيس نن ، رواية المستقبل ، ترجمة : محمود منقذ الهاشمي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق (سورية) 1983 .
3. أهرنبورغ (إليا) ، سيكولوجية الإبداع الروائي ، تر: جودت بلال ، منشورات المثقف الجديد ، مطبعة الحوادث ، بغداد ، 1975 .
4. تزفيتان تودوروف ، التناص ، تر : فخري صالح ، مجلة الثقافة الأجنبية ، الأردن ، عدد 04 ، 1988 .
5. جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صياح الجهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1977 .
6. ر . م ، ألبيريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، تر : جورج سالم ، منشورات بحر المتوسط و منشورات عويدات ، لبنان ، د . ت .
7. رولان بارت ، درس السيميولوجيا في الأدب ، تر : عبد السلام عبد العالي ، دار توبوقال للنشر ، الدار البيضاء (المغرب) ، 1986 ، ط : 01 .
8. رينيه ويليك ، وأوستن وارين ، تر : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط: 3 ،1985 .

9. سيم ستيوارن و بورين فان لوون ، النظرية النقدية ، تر : جمال الجزيري ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2005 ، ط : 01 .

10. سوزان مولر أوكين ، النساء في الفكر السياسي الغربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2005 .

11. لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ترجمة : بدر الدين عرودكي ، ط1 ، دار الحوار اللاذقية (سورية) ، 1993 .

12. مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلين ، الحداثة والتجريب ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد (العراق) ، 1990 .

13. ميخائيل باختين ، الملحمة والرواية ، ترجمة : جمال شحيد ، معهد الإنماء العربي القومي ، يروت (لبنان) ، ط : 01 .

14. ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، تر : فريد أنطونيوس ، بيروت ، 1974 .

15. هنري ميتران ، المكان والمعنى ، الفضاء الباريسي في قصة Ferraqus لبلزاك ، ضمن كتاب الفضاء الروائي ، تر : عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2002 .

المراجع الأجنبية :

1_ Oswald ducrot / tzfetan todorov : dictionnaire encyclopedique des sciences du langage , ed . seuil ,1972 , p _ p : 195_196 .

2 - Patritia waugh / metafiction . the theory and practice of self _ conscious fiction / mathuen / London and new _ york / 1984

3_The oxford english dictionary . Oxford university Press . Great Britain . 1969 . Vol 2.

4_ Websters New collegiate dictionary . Sprin . Massachusetts . U.S.A . 1980 .

5- The New Encyclopedia Britannica . Vol /6 . P 334 .

المجلات و الدوريات :

1. إبراهيم السعافين ، الأصالة والحداثة في الشعر العربي الحديث ، مجلة جامعة الملك سعود ، السعودية ، مجلد 02 ، 1990 .

2. أحمد جاب الله ، الحداثوية و أثرها في الرواية العربية ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، دار الهدى للطباعة والنشر و التوزيع عين مليلة ، الجزائر ، العدد الثاني ، 2002 .

3. أسامة أبو طالب ، المسرح التجريبي من ستانلافسكي إلى اليوم ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 2 ، عدد 3، 1992 .

4. انطوان طعمة : " السيميولوجيا والأدب " مقاربة سيميولوجية تطبيقية للقصة الحديثة ، عالم الفكر (الكويت) العدد : 3يناير/ مارس 1996 ، مج 24 .

5. جابر عصفور ، ندوة المسرح والتجريب ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 14 ، عدد01 ، 1995 .

6. عبد الحميد هيمة ، دلالة المكان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة " لعز الدين جلا وجي ، مجلة التبيين تصدر عن الجاحظية ، عدد :19، الجزائر .

7. خالدة سعيد ، الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 4 ، عدد 3 ، 1984

8. الخير شوار، روائيو جيل 1988 في الجزائر، جيل حلّت به اللعنة من كل الجهات، صحيفة العرب ، لندن ، عدد يوم 2008/09/12 .

9. زهير علاف ، الشخصية الثورية في الرواية الجزائرية ، مقال بمجلة الثقافة ، تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة ، الجزائر ، عدد 46 ، سبتمبر 1978

10. محمد برادة ، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 4 ، عدد ، 3 ، 1984 .

11. محمد جمال باروت ، في منطق ما بعد الحداثة ، مجلة الكرمل ، بيروت (لبنان) ، عدد 52 ، 1989 .

12.محمد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر. عن : عبد الحميد هيمة، دلالة المكان في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"لعز الدين جلاوجي، مجلة التبيين تصدر عن جمعية الجاحظية ، عدد :19، الجزائر .

13.محمد ابن عبد الحي ، المثقف المنزلة والدور ، مجلة المعرفة ، 1992 ، عدد: 347 .

14.محمد الداهي ، (الموقف من التراث في الحوات والقصر) ، مجلة مقدمات ، الدار البيضاء (المغرب) ، عدد : 13 /14 صيف / خريف 1998 .

15.محمد علي الكردي ، إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة ـ من الواقعية إلى الواقعية المضادة ، فصول ، مج : 11 ، عدد : 4 ، 1993.

16.مريم جبر فريحات ، أثر تداخل الأنواع في بنية النص الروائي لدى ابراهيم نصر الله ، ضمن كتاب : تداخل الأنواع الأدبية / مؤتمر النقد الثاني عشر 2008 ، قسم اللغة العربية بجامعة اليرموك ، عالم الكتب الحديث ، و جدارا للكتاب العالمي ، الأردن 2009 ، مجلد 02 .

17.مفقودة صالح ، السرد النسوي في الأدب الجزائري المعاصر، الموقف الأدبي، عدد : 407 ، 2005 ، ص:111.

18.محمد مصطفى بدوي ، مشكلة الحداثة ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 4 ، عدد : 3، 1984

19. عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، مجلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد 240 ، 1998 .

20. مها الصيداوي ، النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل ، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) ، الإمارات ، مجلد: 18 ،عدد: 2، يونيو 2010 .

21. نبيلة إبراهيم ، قص الحداثة ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مج : 6 ، عدد :4 ، 1986 ،

22. هيثم يحي الخواجا ، التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل ، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، مجلد 14 ، عدد 01 ، 1995 .

23. وذناني بو داود ، الخطاب الروائي الجزائري بين الجمالية الفنية والإرغامات الأيديولوجية ، مجلة الآداب واللغات ، تصدر عن جامعة الأغواط ، الجزائر ، عدد 08 جوان 2011 .

فهرس الموضوعات :

إهداء	
شكر	
المقدمة :	
مدخل : التجريب في الرواية (مفاهيمه . مبرراته . أسسه) :	8
1 . مفهوم التجريب :	9
أ . المفهوم اللغوي للتجريب	9
ب . المفهوم الاصطلاحي للتجريب	11
2 . إستراتيجية التجريب	14
3 . التجريب في ضوء النقد الأدبي	18
4 . الفكر الحداثي عند العرب	23
5 . التجريب في الرواية	29
6 . موقف النقد من التجريب	34
7 . مميزات الرواية الجديدة بالغرب	39
8 . الرواية العربية و بداية التجريب	42
9 . مميزات الرواية العربية الجديدة	49
الفصل الأول : التجريب ماهيته و أدواته في الرواية الجزائرية :	53
1 . نشأة الرواية الجزائرية	54
2 . مبررات التجريب في الرواية الجزائرية	59
3 . الخصائص التجريبية في الرواية الجزائرية	61
3 . 1 . الرؤية الجديدة في الرواية الجزائرية	63
3 . 2 . تيار التشييئ (التغريب) في الرواية الجزائرية	65
3 . 3 . كسر خطية السرد	70
3 . 4 . التجريب في الرواية باستلهام التراث (عوالمه ، و لغته)	73
3 . 5 . التهجين اللغوي	78
3 . 6 . تجريب تقنية الميتاقص في الرواية الجزائرية	79

3 . 7 . تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة	80
3 . 8 . التجريب بتعالق الروائي بالسير الذاتي في المتن الروائي الجزائري	89
3 . 9 . تقنيات تيار الوعي في الرواية الجزائرية	95
أ . المونولوج الداخلي	97
ب . التداعيات	98
ج . التجريب من خلال القالب الشعري	100
الفصل الثاني: إشكاليات الرواية التجريبية الجزائرية (تيمات أساسية)	102
1 . زاوية النظر في الرواية الجزائرية المعاصرة	105
2 . تجريبية الرواية الجزائرية المعاصرة : تعدد التيمات و انفتاح النص	108
2 . 1 . الآخر والهجرة	108
2 . 2 . الموت لازمة المتن الروائي الجزائري بعد المحنة	114
2 . 3 . نقد التاريخ و رموزه في الرواية الجزائرية المعاصرة	119
2 . 4 . التجريب من خلال الشخصية الرئيسية (شخصية المثقف)	127
أ . مفهوم المثقف	127
ب . المثقف المنهزم	130
جـ . اغتراب المثقف	131
2 . 5 . استثمار الخطاب الإيديولوجي	133
2 . 6 . التابوهات في الرواية الجزائرية	139
أ . الانتحار	140
ب . الجنس	142
جـ . الخمر	145
د . السياسة	148
2 . 7 . حرية التعبير (ممارسة الكتابة)	152
2 . 8 . المنفى والاغتراب	155
2 . 9 . تجاوز السلطة الأبوية	163
الفصل الثالث : تقنيات التجريب في الرواية الجزائرية من خلال روايات مفتي أنموذجا	172

1 . شخصيات بشير مفتي وطبيعتها التجريبية	173
1 . 1 . تصوير شخصياته	173
1 . 2 . شخصيات (المراسيم و الجنائز)	177
1 . 3 . الشخصية النمطية في روايات بشير مفتي	185
2 . تقنية تعدد الأصوات السردية في روايات مفتي	189
2 . 1 . بداية المشروع في (المراسيم و الجنائز)	189
أ . تقنية الميتاقص في رواية (المراسيم و الجنائز)	192
ب . تداخل الأنواع الأدبية في (المراسيم و الجنائز) الرسالة ، الحوار الصحفي ، الخاطرة :	200
ج . تقنية تعدد الرواة في (المراسيم و الجنائز)	205
2 . 2 . (أشجار القيامة) رواية الأصوات	207
أ . صوت الراوي	207
ب . صوت الروائي	211
ج . صوت القارئ	212
3 . البعد التجريبي للمكان في روايات بشير مفتي	214
3 . 1 . مكان المدينة	215
3 . 2 . مكان الغرفة	221
3 . 3 . مكان الشارع	224
3 . 4 . مكان الحانة	228
4 . التجريب السردي عند بشير مفتي	230
4 . 1 . السرد في (المراسيم و الجنائز)	230
. اعتماد تقنية التدوير	234
4 . 2 . السرد في (أرخبيل الذباب)	237
ـ اعتماد تقنية الحبكة البوليسية	240
4 . 3 . السرد في (أشجار القيامة)	241
ـ اعتماد تقنية غموض روائية الراوي	246

5 . التجريب باستثمار الأسلوب السينمائي عند مفتي	248
6 . التجريب اللغوي عند مفتي	252
7 . التجريب عند مفتي باستثمار الفضاء النصي	260
7 . 1 . تقنيات الترقيم الحداثية	260
7 . 2 . استثمار الرسم التشكيلي	268
أ . لوحة غلاف (المراسيم و الجنائز)	269
ب . لوحة غلاف (أرخبيل الذباب)	270
الفصل الرابع : التجريب في الرواية النسوية الجزائرية المعاصرة	275
1 . تجربة الكتابة النسوية بين التأسيس و التجريب :	276
2 . التجريب في الكتابة النسوية من المنظور النقدي العربي :	278
3 . أسلوب الكتابة النسوية في الرواية	282
4 . التجريب السردي في الرواية النسوية الجزائرية (أدواته و أبعاده)	285
4 . 1 . المدلول السردي و صياغاته التجريبية في رواية (مزاج مراهقة) :	286
أ . سرد السلطة الذكورية :	292
ب . سرد تمرد المرأة :	307
4 . 2 . التجريب بتبني القالب الحدثي (الدرامي) للرواية :	316
أ . الحدث التاريخي في الرواية	318
ب . الحدث الجنسي في الرواية	322
جـ . الحدث الدال على العنف	326
4 . 3 . الصيغ التجريبية لسرد الأحداث في (مزاج مراهقة) :	331
أ . التجريب بتعالق الرواية بالسيرة الذاتية	331
ب . السرد المتوازي	334
جـ . التوالد القصصي في الرواية	336
5 . التجريب اللغوي في رواية (مزاج مراهقة)	339
5 . 1 . تعدد اللغات	341
5 . 2 . مستويات اللغة	348

أ . توظيف اللغة اليومية	349
ب . توظيف لغة الشعر	357
ج . التناص مع لغة القرآن الكريم و الحديث الشريف	362
د . استلهام لغة التراث و قصصه	365
هـ . استثمار لغة البوح الجسدي	367
5 . 3 . استثمار روافد اللغة الشفهية	369
أ . اللغة الصوتية	369
ب . اللغة المرئية	370
جـ . اللغة الشارحة	375
6 . التجريب باستثمار الفنون السمعية البصرية	378
7 . التجريب باستثمار الجانب المعرفي	384
الخاتمة	389
قائمة المصادر و المراجع	396

ملحـــــق

بشير مفتي

المراسيم و الجنائز

رواية

رابطة كتاب الاختلاف

منشورات
الاختلاف

رواية

Résume

L’expérimentation est liée à la créativité, car c’est une innovation des méthodes et des techniques modernes dans les différents modèles d’expression artistiques, au même temps c’est l'essence de la créativité et de la réalité quand il dépasse l’ordinaire et il peut diriger vers l'avenir. D’autre par l’expérimentation vise à entrer dans les mondes inconnues sans vérifier son succès, ce qui nécessite la liberté et l'aventure de l'écrivain, et le texte expérimental pénètre son chemin contre les courants dominants avec beaucoup de difficulté, et il peut être le destinataire loin de lui, car il exige aussi de satisfaction des aspirations de destinataire, qui est lointaines pour la prédiction, par conséquent , l’expérimentation surgit au milieu d'un cadre multilatéral, et il ne se pose pas seulement dans le monde du créateur, mais étend aux les traditions qui les dépasse au même temps à l’espace qui explore l’imaginaire collectif.

Ainsi l'expérimentation est un ensemble des conditions sociales et politiques, et le niveau littéraire techniques, ce qui rend le roman aspire au renouveau littéraire. Le roman est un texte émouvant aspire à transcender la vie et la réalité. Et le roman arabe a travaillé sur l’expérimentation depuis son existence, dans la culture arabe il y a un chevauchement entre le roman et les types de récits historiques et folkloriques, et religieux et miraculeux, pour satisfaire la nécessité de raconter dans les domaines des nouvelles sociales et historiques.

Le roman algérien ne bougeait pas loin de ce contexte, malgré sa modernité, mais il a cherché à développer ses outils, et il était le plus témoignage des transformations politiques et sociales en Algérie, ainsi a commencé les auteurs leurs mécanismes expérimentaux dans les perspectives d’écriture.

En scène du XXe siècle le roman algérien a bénéficié des différences expériences et devenu plus conscient malgré la précision de cette époque. Le texte ouvre ses portes au lecteur peut interagir avec lui, en plus de cela la révolution des communications qui a mis le monde dans un petit village, et avec la situation du monde arabe de cette révolution émerge un nouveau goût d'un multi-hybride reçoit un texte de l'angle défini par la sensibilisation du public et de

la conscience de soi se et le désir de l'art. Le texte n'est plus anonyme comme dans le passé, il ouvre les vannes pour le lecteur et sont nourrit et satisfait la lecture libre moderniste algérienne connu contribuer à la créativité et non consommé.

Dans cette thèse je trace des sites de dépassements et le renouvellement entre les techniques narratives et dans le texte romancier algérien dans un moment caractérisé par une sensibilité, entre (1995-2005), comme ils mettent en scène étude de personnalisation nécessaires décochée, étape délicate de l'histoire de l'Algérie et les romanciers des années nonante ou la nouvelle génération de la fiction révolution des écrivains, une énorme quantité de textes de fiction ont été publiés à ce stade en raison de l'ouverture qui a touché la publication et la distribution de livres.

Afin de poursuivre l'expérimentation dans les nouvelles années nonante choisi tracer propriétés narratives spécifiques expérimentale, et les idéaux de leurs textes roman que nous avons d'être identifié, et a choisi des textes de fiction dans leur intégralité préférant écrivain d'affaires des grands écrivains du roman algérien pour cette étape pour représenter l'expérimentation à Collège relative de texte et le contexte, et même noter textes et techniques dialogue de près, puis nous prenons le modèle de l'écriture des femmes, qui a ouvert une zone spéciale d'étude ouvre le monde de l'écriture et de la vision des femmes.

Et nous pouvons définir quelques livres qui ont touché le sujet de l'expérimentation comme, (Plaisir de l'expérimentation romancier) de *Salah Fadl,* et (Nouvelle sensibilité) de *Idoird Alkharrat*, et (La nouvelle sensibilité dans le roman arabe), et aussi (Le roman arabe, de fondation jusqu'à perspectives de texte ouvert) pour *Abdelmalek Achehboun*, et (La problématique de la nouvelle roman arabe, l'existence et la frontière) de *Said Yaktine ,* et (Les stratégies d'expérimentation dans le roman contemporain marocain) de *Muhammad Amansour*, et (La disparition du sens dans le nouveau roman arabe) de *Fakhri Saleh*, et (Changements de type dans le roman arabe) *Ahmed Elmadini*, et la liste très longue.

Je peux dire que j'ai cité tout ce que me aider dans ma lecture et tout ce que j'ai protesté des termes et des autres procédures de la méthode d'étude ou de la méthode structurale qui toucher la construire de texte et le curriculum sémiotique qui toucher aussi les significations qui brillent ici ou là dans le texte.

Il convient de noter qu'il est indispensable pour moi l'éloquence du texte en général, sans être soumis à une méthode particulière, et peut-être le texte est celui qui impose la méthode qui appelle les outils et des mécanismes sont au cœur des autres méthodes ne sont pas incompatible avec l'objet de cette étude.

Cette étude a commencé par des notions sur l'expérimentation et son emplacement dans le champ de la littérature en général et le roman en particulier, et la position de la critique de celui-ci, et finalement tout ce que l'expérimentation réalisé vers le roman avec ces ajouts ont conduit le texte narratif à une espace suffisant.

Ensuite, nous avons consacré un chapitre intitulé par « l'expérimentation dans le roman algérien », le roman algérien dans la période (1990- 2005). Nous avons essayé d'offrir ce récit avec les circonstances qui l'entourent.

Dans le deuxième chapitre, nous sommes exposés à la signification de nouvelle vision soulevée par le roman expérimental algérien, et le sujet romanciers a présenté des questions et des analyses dans le passé, et a présente l'histoire comme un récit technique pour traitement le présent et pour prédire l'avenir, et nous trouvons aussi des tabous comme (le sexe), ce qui pose des problèmes de famille loin de les choix.

Et dans le troisième chapitre, Nous analysons trois romans de *Bachir Mufti* dans le champ de nouvelle allergie, sont (les décrets et les funérailles) et (Archipel des mouches) et (les arbres de la résurrection), j'ai vu son projet d'écriture se déplace vers le haut et il cherche un peu d'expérimentation.

Le dernier chapitre est intéressé par les questions du texte romancier féministe, avec toutes ses contradictions et manifestations, et toute sa spécificité, et le roman de *Fadhila Elfarouk* (Humeur d'une adolescente) un objet de notre analyse.

En conclusion, je réponds à la question de la problématique principale à propos « l'expérimentation dans le roman Algérien », toutes ses manifestations et ses différentes dimensions.

Ministère de l'enseignement supérieure et du recherche scientifique

Université d'Alger -2-

Faculté des lettres et des langues et des langues orientales

Département des langues et lettre arabe

Expérimentation dans le roman Algérien contemporain (1990-2005)

Projet présente pour l'obtention du diplôme du Doctorat science

Spécialité : lettre Arabe enceins et modern

Préparé par

Houra nassima

Encadre par

P.Dr Ali Mellahi

Année Universitaire :2015/2016