الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1 الحاج لخضر

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة في العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في الدراسات الأدبية

تخصص : الأدب جزائري

إعداد الطالبة:

نوي فريدة

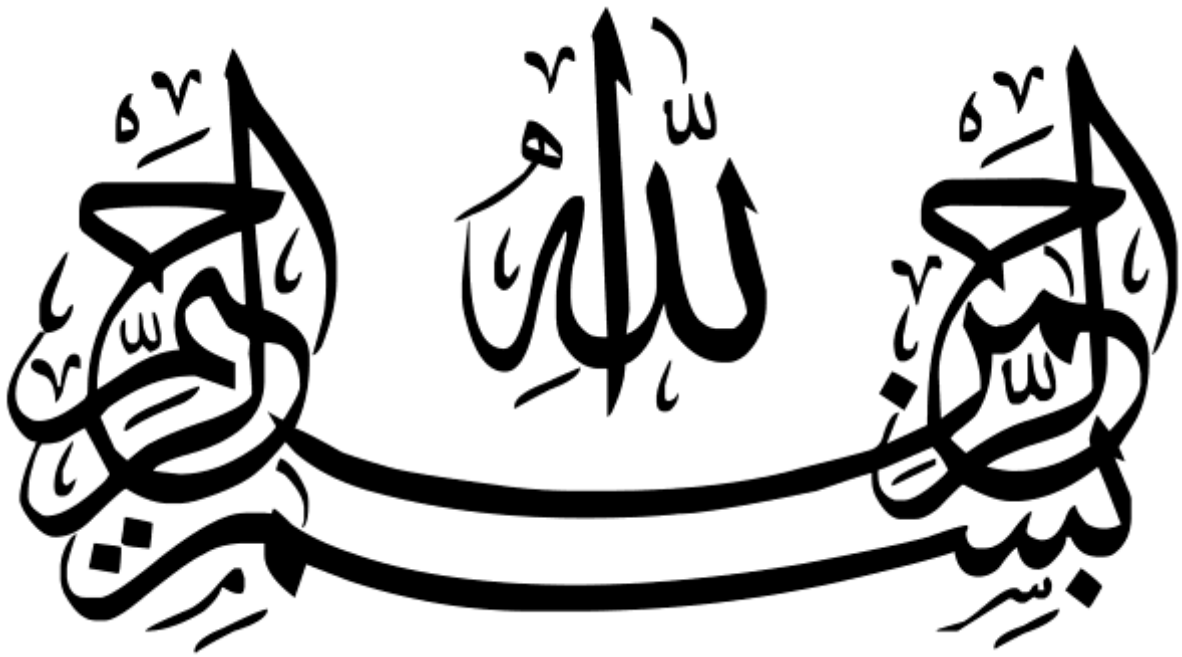
إشراف الأستاذ الدكتور:

معمر حجيج

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
نجوى منصوري	استاذ	جامعة باتنة 1	رئيسا
معمر حجيج	أستاذ	جامعة باتنة 1	مشرفا
عثمان مقيرش	محاضر "أ"	جامعة المسيلة	عضوا
فاطمة الزهراء شلبي	محاضر "أ"	جامعة باتنة 1	عضوا
علي كرباع	محاضر "أ"	جامعة الوادي	عضوا
موسى كراد	محاضر "أ"	المركز الجامعي ميلة	عضوا

السنة الجامعية : 2023/2022 م



{وَهُوَ اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ۖ لَهُ الْحَمْدُ فِي الْأُولَىٰ وَالْآخِرَةِ ۖ وَلَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ}

صدق الله العظيم

سورة القصص الآية -70-

إهداء

إلى الوطن المفدى

إلى عُظَماء هَذا الوطن ومَن أحبهُ فرداً فرداً

إلى من كانا لي في هذه الحياة سندا

إلى أحبَّ قلبين إلى قلبي

إلى والداي أمِّي وأبي

إلى النُجوم التي أنارت بنُورها سَمائِي

إلى أخَواتِي وأخوَاي

إلى كل الزميلات والزملاء والصديقات والأصدقاء

إلى كل هؤلاء أهدي عملي

فريـــــدة

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الجزيل والثناء العطر بعد المولى عزَّ وجل إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور معمر حجيج، الذي أشرف على هذا البحث، والذي كان معي دوماً موجهاً ومرشداً، فله مني فائق الامتنان والشكر والتقدير. كما أتقدم بالشكر لأساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحاج لخضر باتنة –1–، وجامعة محمد بوضياف– المسيلة، على الجهود المبذولة من طرفهم في تدريسِنا وتوجيهِنا متمنياتاً لهم مزيداً من النجاح والتوفيق.

مُقَـــــدِّمَة

الحمدُ لله بارئ البريات، ومدبر الكائنات، ومعرِّف الألسُن الناطقات، ومفضل لغة العرب على سائر اللغات، وصلِّ اللّهم وسلم على الرحمة المهداة، وعلى آله وصحبه ما دامت الأرض والسموات. أما بعد:

فقد كانت ولا زالت قضية التداخل الأجناسي في المتون الروائية محط اهتمام الدارسين لفن الرواية، كون هذه الأخيرة قد حظيت بمكانة مميزة داخل فنون الأدب بصفة عامة، وفنون السرد بصفة خاصة، كونها تمكنت من اعتلاء عرش فنون السرد الأدبي في العصر الحديث والمعاصر، وذلك لقدرتها على مواكبة متغيرات الحياة في كل مجالاتها، من خلال محاكاتها للواقع المعيش، فأثبتت بذلك قدرتها على حمل انشغالات الفرد وتطلعاته، فأضحت بذلك دفتراً حياً تتداخل فيه الواقعية مع المتخيل؛ لخلق عوالم جديدة تبعثُ على المزاوجة بين المتعة والمصداقية في قوالب إبداعية، تأخذُ من اللغة جماليتها الأدبية والفنية، للوصول بالخطاب الروائي إلى مصاف التميز.

وكان انفتاح النص الروائي هو أحد تلك العوامل التي ساهمت على تطوير فن السرد الروائي، وهو ما يعرف في وسط الدراسات الأدبية في العصر الحديث بالتجريب، والذي جعل من النص الروائي منفتحاً على كل ما هو جميل من الفنون الأدبية قديمة كانت أم حديثة.

فقد استقطبت ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية اهتمام الباحثين في مجال الدراسات الأدبية خصوصاً في العصر الحديث والمعاصر نتيجة الكتابة ضد الأجناسية، أو ما يعرفُ برفض تجنيس الأدب، حيث عمد الروائي المعاصر على خلق نص روائي جديد، يتجاوز بهِ الشكل التقليدي للرواية القائم على القيم الثابتة والقواعد الجاهزة، وذلك عن طريق خلخلة عناصرها الفنية، فقد أخضع الروائي المعاصر نسق كتابته الروائية إلى نوع من التكسير الفني والجمالي ليعبر عن مكنوناته وفق ما يقتضيه شكل الإبداع الذي يصبوا إليه، حيث استغلت الرواية العربية المعاصرة أشكال لغوية وأسلوبية وموضوعاتية متعددة، كسرت من خلالها المنطق السردي القديم لتساير بذلك متغيرات الحياة المعاصرة برؤية شمولية.

جاءت هذه الرواية الجديدة تلبيةً للذوق الأدبي الجمالي الذي أصبح يرفضُ ما تقدمه الرواية الكلاسيكية، ويطالب بالتجديد من خلال تجاوز المألوف، فكان التداخل الأجناسي في المتن الروائي أحد مظاهر التجريب، والذي أضحى استراتيجية نصية لها أسسها وقواعدها النظرية، ورهاناتها الإبداعية وطرائقها الفنية والجمالية، هذا الأخير الذي أتاح لها قدراً هائلاً من الحرية أثناء العملية الإبداعية.

فالأجناس الأدبية تجتمع في النص الواحد ويخترق بعضها بعضاً، إذ يمتص الخطاب الروائي خواصها الأسلوبية والفنية ويقحِمها في صلبهِ، هذا الحضور الذي لا يقتصر على الاستضافة وحيازة موقع داخل النص الروائي فقط، بل هو من أجل الاستفادة من تقنيات الإبداع الخاصة بالأجناس الأخرى، وتوظيفها في إطار أعمال روائية جديدة.

وهـذا مـا يتجلى في النصـوص الروائيـة الجزائريـة المعاصـرة، الـتي أثبتـت قـدرتها على مواكبـة مسـتجدات النصوص الروائية المعاصرة في الوطن العربي وحتى العالمي، حيث جاءت الرواية الجزائرية المعاصرة برؤية إبداعية تحمل الخصوصية الثقافية والإيديولوجية والفكرية التي أعطتها بعداً حضارياً وثقافياً ميزها عن غيرها من الروايات.

فالكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة ذهبت إلى ذلك التماهي الأجناسي، حيث أصبح للروائي في النص الواحد أن يكون شاعراً ومسرحياً، وأن يتخفى متى وجد لذلك ضرورة وراء قناع التخييل ليكتب سيرته الذاتية، كما استلهم مختلف أنواع خطابات التراث الشعبي بشكل تفاعلات نصية تؤكد هوية وانتماء نصه الروائي، من خلال عوالمها الروائية، كما دعا إلى الخروج من أسر اللغة الواحدة إلى أفق التهجين والتعدد، كما غامر في توظيف نصوص وشخصيات عالمية مؤكداً بذلك الارتباط الإنساني بين الشعوب، وأن الأدب ليس له حدود، فضمَّن داخل نصوصه كل الفنون الأدبية وغيرها بغية إثراء عمله الإبداعي وليقدم للقارئ نص راقي يرقى إلى تطلعاته، من خلال انتقاء الموضوعات، وحرفية الكتابة، والتركيز على أدوات الرواية الحديثة، وعدم تقوقعها في التقليد، بل انفتاحها الواسع على كل النطاقات والذي أضفى بريقاً على مضمونها، فشمل مكونات ذات خصوصية أدبية وثقافية تعكس الإنسانية أولاً والفرد الجزائري خاصة.

ومن بين الأقلام الروائية الجزائرية المعاصرة والتي راهنت على انفتاح النصوص الروائية والتداخل الأجناسي داخل متونها الروائية نجد الروائي معمر حجيج، الذي قدم لنا تجارب إبداعية مميزة تعكس ثراء المخزون الثقافي والفكري لديه، نذكر منها للتمثيل لا للحصر: معزوفات العبور، ومهاجر ينتظر الأنصار، والليالي حبلى بالأقمار، كما كتب الروائي عز الدين جلاوجي رواية الرماد الذي غسل الماء، ورأس المحنة، حيث تعددت رواياته والتي طغت عليها ملامح التجديد، والروائي وسيني الأعرج الذي كان له حضوراً بارزاً في الكتابة الروائية الجزائرية، كرواية البيت الأندلسي ورواية أصابع لوليتا، ومملكة الفراشة والتي حملت في طياتها الحس الفني الواضح مع النزعة الطبيعية الجذابة، ومن الأقلام النسائية التي خاضت غمار التجريب في المتن الروائي الجزائري المعاصر، بانفتاح نصوصها على فنون أدبية مختلفة نجد الروائية المتألقة أحلام مستغانمي في رواياتها الأسود يليق بك، وشهيا كفراق، وروايتها عليك اللهفة، والتي تميزت أعمالها بطغيان العاطفة بلغة شعرية ساحرة، كما كتبت فضيلة الفاروق رواية تاء الخجل ومزاج مراهقة وغيرهما معتمدتاً في ذلك على الكتابة الحديثة والتي تبحث عن الذات الأنثوية بطرح جريء نستشف من خلاله قدرة الروائية على طرق المهمش والمسكوت عنه لتخوض تلك التجربة داخل قولب روائية بلغة إبداعية راقية.

ويعود اختياري لهذا النوع من الدراسة التي ترتكز على تتبع ملامح التعالق الأجناسي في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر له عدة أسباب أهمها:

- حبي الشديد لفنون السرد الأدبي بصفة عامة، والسرد الروائي الجزائري خاصة.
- رغبتي في الاطلاع على أبرز آليات التداخل بين الفنون الأدبية داخل المتن الروائي الجزائري المعاصر.
- محاولة كشف التيمات الخاصة ببعض الأجناس الأدبية التي تداخل معها النص الروائي الجزائري المعاصر بغية معرفة الإضافة التي أضافتها تلك التيمات في الخطاب الروائي.
- التسرب إلى عوالم الرواية السحري لتتبع مواقع جماليتها الأجناسية، والتي مكنتها على التشرب من كل ما هو جميل دون أن يخلَّ ذلك بخصوصيتها الأجناسية والأدبية.

وهو ما نروم من خلاله على رصد الإضافة الجمالية والفنية التي حققتها حوارية الأنواع الأدبية داخل المتن الروائي الجزائري المعاصر، وكيف استفادت هذه الأخيرة من الفنون الأدبية المختلفة في تعميق خطابها دون الإخلال والمساس بالخصوصية الأدبية للجنس الروائي؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، فقد جاء وسم هذه الرسالة البحثية ـ" **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة بين العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين**".

ولثراء المنجز الروائي الجزائري المعاصر وتعدد موضوعاته، فقد وقع اختياري من أجل الدراسة التطبيقية على مجموعة من النصوص الروائية التي تم نشرها في الفترة الممتدّة بين العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين، وهم كالآتي:

- رواية " معزوفات العبور " للروائي معمر حجيج.
- رواية " الأسود يليق بك " للروائية أحلام مستغانمي.
- رواية " الرماد الذي غسل الماء" للروائي عز الدين جلاوجي.
- رواية " تاء الخجل " للروائية فضيلة الفاروق.
- رواية" البيت الأندلسي " للروائي واسيني الأعرج.

ومن أجل ذلك اقتضى الأمر أن تُقسم الرسالة البحثية إلى مدخل وأربعة فصول تسبقهم مقدمة وتليهم خاتمة، حيث جاء مدخل الأطروحة يحمل عنوان:" **تحولات السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة** "،والذي قسمته إلى أربعة مباحث يتقدمهم تمهيد، حيث جاء المبحث الأول حول الرواية الجزائرية بين النشأة والتطور، بينما المبحث الثاني تناولتُ فيه الرواية الجزائرية بين التأصيل والتجريب، ليأتي المبحث الثالث والذي ركزتُ فيه على علاقة الرواية الجزائرية بالأجناس الأدبية الأخرى، وأخيراً المبحث الرابع الذي يطرح لنا آفاق الرواية الجزائرية المعاصرة، وإشكالية تحديد المصطلح.

أما الفصل الأول فقد وسمته بإشكالية **التجنيس وانفتاح النص الروائي"**، والذي يحمل في طياته الجانب النظري للأطروحة، أُستهل بتمهيد لموضوع الدراسة تليه ثلاثة مباحث، والتي جاءت كالآتي:

المبحث الأول وتناولت فيه ماهية التجنيس الأدبي بين اللغة والاصطلاح، لأنتقل إلى المبحث الثاني الذي بحثتُ فيه عن إشكالية التجنيس الأدبي عند الغرب وعند العرب، ليأتي المبحث الثالث حول النص الأدبي بين الانفتاح والتأويل. لأتطرق من خلال كل ذلك إلى حقيقة النص الأدبي من خلال دراسات (جوليا كريستيفا- J. Kristiva)، قصد الوصول إلى ظاهرة التناص في النصوص الأدبية؛ والتي لها دور فاعل في بناء النصوص دون الانغلاق داخل نسق واحد. وهو ما ذهب إليه (ميخائيل باختين-M. Bakhtine)، والذي يثبت وجود علاقات بين النصوص، وذلك بانفتاحها على بعضها البعض، وهو الأمر الذي نسعى للوصول إليه، والمتمثل في التداخل الأجناسي بين النصوص الأدبية، حيث لم تعد هناك أسوار منيعة أو آليات تعمل داخل الشكل الفني تحول دون تداخلها، وبذلك يكون ذوبان النوعية قد أسهم في كسر انغلاق النص على ذاته، وبذلك انفتح النص الأدبي على تعدد القراءات والتأويلات، حيث حاولتُ تتبع مظاهر تراسل الأجناس الأدبية وتمازجها داخل المتن الروائي الجزائري المعاصر من خلال دراستي التطبيقية لبعض النماذج الروائية الجزائرية المعاصرة، لبعض الروائيين الجزائريين المعاصرين؛ وذلك في الفصول الثلاث المتبقية من الأطروحة.

ليأتي **الفصل الثاني** وهو بداية الجانب التطبيقي من الدراسة، يحمل عنوان:" **تداخل الرواية الجزائرية المعاصرة مع الأجناس الأدبية الكبرى"**، حيث يتقدم الفصل تمهيد لموضوع الفصل، والذي تم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث جاءت كالآتي:

المبحث الأول جاء بعنوان تداخل النص الروائي مع الشعر والذي قسمته إلى مطلبين، المطلب الأول بحثتُ فيه عن مفهوم الشعر بين اللغة والاصطلاح، بينما المطلب الثاني تناولتُ فيه شعرنة النص الروائي الجزائري المعاصر حيث كانت رواية "معزوفات العبور" هي ميدان الدراسة، أما **المبحث الثاني** فعنوانه موسوم بـ: تعالق النص الروائي مع فن المسرح، والذي قسمته إلى ثلاثة مطالب الأول بحثت فيه عن ماهية المسرح، بينما المطلب الثاني فقد بحثتُ فيه عن عناصر فن المسرح في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، لتكون الدراسة في المتن الروائي السابق الذكر، ثم يليهم **المبحث الثالث** تحت عنوان: تلاقح النص الروائي بفن الدراما، وكانت رواية "الأسود يليق بك" للروائية الجزائرية المعاصرة أحلام مستغانمي هي النموذج المختار قيد الدراسة، حيث احتوى هذا المبحث على ثلاثة مطالب أساسية تمثلت في المطلب الأول والذي جاء فيه مفهوم فن الدراما، ويليه المطلب الثاني والذي ركزت فيه عن علاقة النص الروائي بفن الدراما، لأتطرق في المطلب الثالث للبناء الدرامي في رواية " الأسود يليق بك " للوصول إلى خاتمة الفصل.

لنعرج بعد ذلك **للفصل الثالث** التطبيقي من الأطروحة والذي وسمته بـ **تقاطع الرواية الجزائرية المعاصرة مع الموروث الشعبي"** يتقدمه تمهيد والذي تعرضت من خلاله إلى التعمق في البعد الثقافي للمجتمع الجزائري ومدى حضوره في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، من خلال ثلاثة مباحث أساسية هي: **المبحث الأول** والذي جاء في التراث الشعبي بين اللغة والاصطلاح لأنتقل بعد ذلك **للمبحث الثاني** والذي أوجزت فيه أقسام التراث الشعبي لأصل إلى أهم عنصر وهو **المبحث الثالث** حيث تطرقت فيه إلى علاقة النص الروائي الجزائري المعاصر بفنون التراث الشعبي؛ لتكون الدراسة في رواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي المعاصر عز الدين جلاوجي ورواية "تاء الخجل" للروائية فضيلة الفاروق، ليذيل الفصل بخلاصة تؤكد استطاعة المتون الروائية الجزائرية المعاصرة من خلال مؤلفيها أن تخوض غمار التجديد بتوظيفها للنصوص التراثية قصد إعطاء خطابها الروائي دلالات جديدة تتماشى وروح العصر.

بينما قسمتُ **الفصل الرابع** والموسوم **بـ: "تداخل الرواية الجزائرية المعاصرة مع فنون أدبية أُخرى"**، إلى تمهيد يتقدم الفصل ومبحثين أساسيين هما:

المبحث الأول ويحمل عنوان حضور الأدب العالمي في النص الروائي الجزائري المعاصر. حيث كانت الدراسة في رواية "البيت الأندلسي" للروائي وسيني الأعرج، والذي احتوى على مطلبين هما: رواية الدون كيخوتة في رواية "البيت الأندلسي"، والمطلب الثاني والذي بحثت فيه عن حضور شخصية (سيرفانتس) في نفس النص الروائي السابق الذكر، ليأتي **المبحث الثاني** حول السرد السير ذاتي في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، دراسة في رواية "تاء الخجل" للروائية فضيلة الفاروق، والذي نجده في أربعة مطالب تجلت في ملخص لرواية "تاء الخجل" كي أتمكن من رصد ملامح الرواية السيرية في رواية "تاء الخجل"، لأنتقل إلى المطلب الثالث والذي ارتبط بضمير "أنا" ودلالته في متن الرواية السابقة الذكر، ليكون المطلب الرابع هو التخييل الروائي، وليختتم الفصل بملخص لكل ما ورد فيه.

ثم أنهيتُ هذه الدراسة بخاتمة إجمالية تضمنت جملة من النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث.

فرض موضوع البحث استعمل عدة مناهج نقدية منها منهج النقد التاريخي لتتبع مراحل نشأة وتطور الرواية الجزائرية، كما وظفتُ المنهج البنيوي لتحليل بنية الرواية ورصد مواطن التداخل الأجناسي مع آليات التناص للحصول على التفاعل النصي داخل المتون الروائية، كما استعنت بالمنهج الثقافي الذي يساهم في فك ألغاز النصوص الأدبية، من خلال كشف الأنساق والمضمرات المرتبطة بالموروث الثقافي مع توظيف آليات الوصف والتحليل. كما جاء المنهج الأسلوبي للدراسة وذلك لتميزه بطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال

لغتها للوصول إلى استنطاقها، والوقوف عند مكوناتها، وبيان خصائصها وسماتها الجمالية، لأن الأسلوبية تسعى لتحليل كل الخطابات وما تتركه هذه الأخيرة من أثر في نفس المتلقي.

ومن بين أهم الدراسات السابقة والتي ساعدتني في دراستي بشقيها النظري والتطبيقي، والتي تناولت دراسة النص الروائي وتتبعت خصوصيته الأجناسية ومدى قدرته على التفاعل النصي مع غيره من الأجناس الأدبية هي دراسات في نظرية الأدب لـ (رينيه ويليك-*René Wellek*)، وأبحاث (جوليا كريستيفا-*J.Kristiva*) في علم النص، وكتاب (ميخائيل باختين-*M.Bakhtine*) في شعرية دستويفسكي، كما استفدت من دراسات سعيد يقطين في أعماله: الكلام والخبر، انفتاح النص الروائي، الرواية والتراث السردي، وكتاب آمنة بلعلي المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف. كانت هذه الدراسات بمثابة الدليل الذي أنار لي خبايا موضوع الدراسة، لفهم مميزات النص الروائي بين القديم والحديث والمعاصر أيضاً، والذي من خلاله حاولتُ إبراز علاقة الخطاب الروائي المعاصر بالأجناس الأدبية، وكيفية اشتغالها داخل المتن الروائي، دون أن تفقد تلك الأنواع الأدبية خصوصيتها الأجناسية، كما لم يُخِلْ ذلك بالبناء الفني والجمالي للنص الروائي، حيث سعى الروائي المعاصر إلى التجديد والتجاوز رغبتاً منه في خلق نص روائي منفتح على آفاق إبداعية تتماشى وروح العصر.

أما المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها فقد جاءت وفق ما فرضته على طبيعة العمل على النحو التالي:

المراجع الأجنبية والتي اهتمت بالدراسات السردية الحديثة من خلال تحليل النص الأدبي والروائي ككتاب نظرية التأثير الجمالي عند (أيزر-*Iser wolfgang*)، وكتاب السيميائية (لجوليا كريستيفا-*j.kristiva*)، وكتاب ميثاق السيرة الذاتية لـ (فليب لجون-*Philippe Lejeune*)، وكتاب (جيرار جينت-*G.Genette*) .*Palimpsestes /la littérature au second degré*.

كما اعتمدت أيضاً على عدد من المراجع المترجمة أهمها:

كتاب نظرية الأدب لرينيه ويليك أوستن وارن ترجمة وتحقيق عادل سلامة، وكتاب الخطاب الروائي لـ ميخائيل باختين ترجمة محمد برادة، وكتاب ما الجنس الأدبي؟ لـ جان ماري شيفر ترجمة غسان السيد، وكتاب الأدب العام والمقارن لـ دانييل هنري باجو ترجمة غسان السيد، وكتاب علم النص لـ جوليا كريستيفا ترجمة عبد الجليل ناظم.

أما المراجع العربية فقد استفدت من عدة مراجع منها:

كتاب الرواية والتراث السردي لـ سعيد يقطين، وكتاب نظرية الرواية لـ: عبد المالك مرتاض، وكتاب نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب لـ عبد العزيز شبيل، وكتاب أبحاث في النص الروائي

العربي لـ سامي سويدان، وكتاب بنية الشكل الروائي لـ: حسن بحراوي، وكتاب التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر لـ محمد آيت ميهوب.

أما الصعوبات التي اعترضتني فكانت متفاوتة أذكر منها تشعب موضوع البحث وصعوبة الإلمام بكل جوانبه وبخاصة في النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة والتي أصبحت بحاجة إلى مصادر فكرية ومعرفية متنوعة، لفهم ظاهرة التداخل الأجناسي وكيفية تحليل النصوص الروائية التي أصبح تحليلها يحتاج إلى وعي كبير، لفهم مدى ثرائها وانفتاحها على مختلف الفنون والآداب.

وفي الأخير ومع اكتمال العمل بحمد الله وفضله، فإني لا أزكيه ولا أخفي قلة زادي واعتيادي رغم ما بذلته من جهد وما لاقيته من صعوبات، وبما أن كل عمل هو معرض للقصور والانتقاص، فلا أملك إلا أن أقول إن أصبتُ فمن الله تعالى وحده بمنّه وعظيم كرمه، ولتوجيهات أستاذي الفاضل المشرف الأستاذ الدكتور معمر حجيج حفظه الله ورعاه وجعله ذخراً لنا، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، إنه نعم المولى ونعم النصير.

تم بحمد الله.

بوسعادة يوم الأحد 05 جوان 2022 م

الموافق لـــ 06 ذو القعدة 1443هـ

نوي فريدة

مدخل

تحولات السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولاً: الرواية الجزائرية بين النشأة والتطور

1-مرحلة التأسيس للنص الروائي الجزائري

2-الرواية الجزائرية في فترة الثمانينات

3-الرواية الجزائرية في التسعينات

4-الرواية الجزائرية في الوقت الراهن

ثانياً: الرواية الجزائرية بين التأصيل والتجريب

ثالثاً: علاقة الرواية الجزائرية بالأنواع الأدبية الأخرى

رابعاً: الرواية الجزائرية المعاصرة وإشكالية تحديد المصطلح

لقد عرف العرب فن السرد منذ القدم في تناولهم للأخبار والروايات والحكايات، والسير في مجالس السمر لكن هذا الأخير لم يكن له ملامح فنية مضبوطة ولا قواعد يسير عليها. ومع متغيرات الحياة عرف السرد تطورًا في كل فنونه بشتى أنواعه، فظهرت بذلك أجناس أدبية سردية متنوعة، ولكل جنس منها خصوصيته التي تميزه عن غيره من الفنون السردية الأُخرى، فظهر مع بداية القرن الثامن عشر ميلادي في أوربا فن من أهم الفنون السردية الأدبية وهي فن الرواية والتي تُعتبر جنسًا أدبيًا مستقلاً استطاع أن يعتلي عرش فنون السرد في العصر الحديث، وذلك لاتصاله بالواقع المعيش؛ فهي بمثابة سجل دونت فيه شواغر المجتمع وتطلعاته، ومن ثم أضحتْ مرآة تعكسُ هويته وانتمائه؛ حيث استطاعت منذ نشأتها أن تواكب تطورات الحياة الحديثة والمعاصرة؛ كونها تنفرد بملامح خاصة بها كالحبكة والموضوع وتقنيات القص... وغيرها وتعتبر تقنية السرد فيها مكونا محاثياً للنص الروائي.

وقد تضمنت كتب النقد الأجنبي والعربي تعاريف للرواية اختلفت باختلاف النقّاد أنفسهم. بسبب اختلاف المدارس النقدية التي ينتمون إليها.

ونجد من بين المنظرين الغربيين الذي عرّف الرواية (لوسيان غولدمان- *Lucien Goldman*) 1933م: ‹‹نقل للحياة اليومية في المجتمع الفرداني وليد الإنتاج من أجل التسوق،...ويوجد تجانس دقيق بين الشكل الأدائي للرواية وبين علاقة الناس اليومية مع الأحوال عمومًا بشكل أوسع، علاقة الناس مع غيرهم في مجتمع منتج من أجل السوق››.[1]

يتضح من خلال المقولة أنّ الناقد (لوسيان غولدمان - *Lucien Goldman*) حاول التأصيل للرواية الأوروبية، بربطها بالمجتمع البرجوازي، حيث الاهتمام بالفرد في إطار التحولات الاقتصادية، الاجتماعية الثقافية، والسياسية التي عرفتها المجتمعات الأوروبية في نهاية القرن العشرين.

وجاء تعريف الرواية عند النقاد العرب غير مكتمل، حيث نجد الناقد (الصادق قسومة) يقول: ‹‹بأنّها نتاج تخيل يكون ذو طول ما سيبقى فيه كتابه إلى شدّ الاهتمام بالمغامرات ذات حظ من الخوارق... بأخلاق الشخصيات وطباعها، وأحاسيسها... وتكون هذه الشخصيات متخيلة وتقدم كأنها من الواقع››.[2]

نجد أنّ هذا التعريف لا يشمل الشكل والمضمون معاً؛ أي أنه لم يشمل الجانب الفني، فقد أهمل المادة التاريخية، واكتفى بعامل التخييل.

[1] – لوسيان غولدمان، مقدمة في سوسيولوجية الرواية، ترجمة "بدر الدين عروكي"، دار الحوار، سوريا، ط1، 1993، ص 22.

[2] – الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، دار الجنوب للنشر، ط1 ، 2004م ، ص 52.

وفي تعريف آخر نجد (حميد حميداني) في كتابه "الرواية ورؤية الواقع الاجتماعي "ذهب" إلى التركيز على أهم ما يميزها، ‹‹ويتعلق الأمر بالطول أو قُل إن شئت الدقة عدد صفحاتها، التي ينبغي أن يتجاوز ثمانون صفحة مع التسليم بأنّ الأمر نسبي».[1]

ومن خلال التعريفين لم يرد الإشارة إلى الخصائص الفنية للرواية العربية كجنس أدبي، كما نجد (إدوارد خراط) يقول: ‹‹الرواية في ضني هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، والموسيقى... في سرد أحداث معينة تمثل الواقع، وتعكس مواقف إنسانية، وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية، وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرًا لتصوير الشخصيات، والزمان والمكان والحدث يكشف عن رؤية للعالم››.[2]

من التعاريف السابقة نستنتج بأن الرواية هي نوع من أنواع السرد؛ أو هي فن نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنموا وتتطور، وتقوم بها شخصيات متعددة في مكان وزمان معينين، حيث يكون المكان أوسع من مكان القصة والزمان أطول من مكانها نسبيًا.

أولاً: الرواية الجزائرية بين النشأة والتطور

نشأت الرواية في الأدب العربي، مواكبتاً لبداية عصر النهضة الحديثة، متأثرًا بظهورها عند الغرب من خلال الاقتباس والترجمة، حتى استقرت مع (جورجي زيدان) في رواياته التاريخية والاجتماعية و(فرح أنطوان) وغيرهم.

ويعود الفضل في ظهور فن الرواية العربية إلى عاملين هما: الصحافة والترجمة، ‹‹فقد نشر سليم البستاني في مجلة الحيان التي أنشأها والده المعلم (بطرس البستاني) روايات عديدة منها (الهيام في جنان الشام، زانوبيا ملكة تدمر...››.[3]

فكانت لهذه المؤلفات الأثر الكبير في شقّ الطريق لعدد كبير من الكتّاب فيما بعد، ومع صدور مجموعة من المجلات (المقتطف، الهلال، المشرق) أثر واضح في تشجيع هذا الجنس الأدبي، فجاء بعد البستاني جورجي زيدان فكان ممن ساهموا في إرساء دعائم هذا الفن الأدبي منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى عام 1914م، بفضل التفاته إلى التاريخ العربي الإسلامي فاستمدَّ منه رواياته حيث بلغت إحدى وعشرين رواية".[4]

كما برزت في تلك الفترة كتابات (جبران خليل جبران) في (الأرواح المتمردة، العواطف، الأجنحة المتكسرة) والتي تضمَّنت موضوعات اجتماعية وعاطفية، وكتابات (محمد حسنين هيكل) الذي أصدر رواية

[1] – حميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية وتكوينية، دار الثقافة، الدوحة، ط1، 1985م، ص37.

[2] – سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواية الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005م، ص 297.

[3] – عزيزة مريدن: القصة والروائية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971م، ص 76.

[4] – المرجع نفسه، ص 76.

"زينب" عام 1914م؛ وهي تُعد نقطة انطلاق للرواية العربية المتكاملة، وقد تناولت في أحداثها الريف المصري والعادات والتقاليد.

وبعد الحرب العالمية الأولى ظهرت كتابات (طه حسين) في (دعاء الكروان، شجرة البؤس)، وفي رواياته دفع بالرواية خطوات إلى الأمام؛ باستعماله التحليل والتصوير الاجتماعيين في رسم شخصياته الروائية. ليأتي بعده (توفيق الحكيم) مع رواياته (عصفور من الشرق، عودة الروح)، ليتطور فن الرواية مع ظهور عدد من الروائيين من أمثال (محمود تيمور 1929م)، و(المازاني) لتشهد الرواية العربية النهضة الحقيقية على يد جيل ممن درسوا في الجامعات المصرية من أمثال: يوسف السباعي، نجيب محفوظ...الخ.

ولم تكن الجزائر بمعزل عن الوطن العربي، فقد تأثر الأدب الجزائري منذ نشأته بالفنون الأدبية العربية القديمة كصيغ القصص القرآني والسير النبوية، ومقامات الهمذاني والحريري والرسائل والرحلات.

إلا أن النهضة الأدبية قد "تأخرت في الجزائر عن نظيرتها في الأقطار العربية الأخرى...وتأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر عن ظهور الفنون الأدبية التقليدية الأخرى...إنّ ظروف الصراع السياسي والحضاري التي كان يعيشها الشعب الجزائري، كانت تقتضي الانفعال والسرعة في رد الفعل، وعدم التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر وهي شروط جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية، والأقصوصة التي تُعبر عن اللمحة العابرة أكثر مما تُعبر عن موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنية واضحة ونحن نتحدث هنا بطبيعة الحال عن الكتابات العربية التي كانت أقرب إلى الصراع السياسي والحضاري...››.[1]

لتأتي الإرهاصات مع أول عمل في تاريخ الأدب الجزائري بملامح روائية متجلياً في "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه (محمد بن إبراهيم سنة 1849م).

تلتها محاولات أخرى جاءت في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها: "رحلات جزائرية إلى باريس" (سنوات 1852م، 1878م، 1902م) لتأتي بعدها محاولات ذات طابع روائي لكنها لم تكن ترتقي بمستواها لشروط فن الرواية المتكامل مثلما نجده في نصوص "غادة أم القرى" سنة 1947م لـ (أحمد رضا حوحو)،"والطالب المنكوب" سنة 1951م لـ (عبد المجيد الشافعي)، و"الحريق" لـ (نور الدين بوحدرة) سنة 1958م، و"صوت الغرام" عام 1967م لـ (محمد منيع).

إلا أنّ البداية الفنية التي يمكن أن نؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص "ريح الجنوب" سنة 1971م لـ (عبد الحميد بن صدوقة). ليكون هذا التاريخ هو تاريخ الانطلاقة الفعلية لظهور فن الرواية في تاريخ الأدب الجزائري.

[1] – محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983، ص7.

ومن حيث تطور فن الرواية الجزائرية فنحن هنا أمام نوعين من الرواية الجزائرية، وهما الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، والتي كان لها السبق التاريخي من حيث النشأة، والرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، هذه الازدواجية في اللغة الروائية هي ما يميز الأدب الجزائري ويجعل منه ذا خصوصية ميزته عن غيره من الآداب في الوطن العربي، فـ ‹‹إذا نظرنا لمرحلة الخمسينيات والستينيات نجدها قد أنجبت تجارب روائية جد متقدمة مثل: محمد ديب، مولود فرعون، ومالك حداد...وغيرهم، فالرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي ستظل تمارس حضورها الإيجابي، في التوعية الجماهيرية ودورها الحضاري التاريخي، ولكن مجالاتها التعبيرية نقصت وحلَّ محلها الرواية العربية››.[1]

ومنه فإنّ الرواية المكتوبة باللغة العربية جاءت وليدة عدة محاولات و إرهاصات التي مهدت للوصول إلى رواية عربية ناضجة، ‹‹إلا أن النصوص الروائية لم تكن كثيرة في تلك الحقبة بل كانت شحيحة إلى أن جاءت فترة السبعينيات التي تُمثل الانطلاقة الحقيقية للكتابة الروائية، ومع بداية عقد السبعينيات التي شهدت تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة، كانت الولادة الثانية والأكثر عمقاً للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية››.[2]

1-مرحلة التأسيس للنص الروائي الجزائري:

وهي مرحلة تأسيس الرواية العربية الجزائرية الناضجة فنيًا مع رواية "ريح الجنوب" مع (عبد الحميد بن هدوقة)، و"مالا تذره الرياح" لـ(محمد عرعار)، و رواية " الزلزال" و"اللاز" لـ (طاهر وطار)، وبظهور هذه الأعمال أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية جديدة متقدمة؛ إذْ أنّ العقد الذي تلا الاستقلال مكَّن الجزائريين من الانفتاح على اللغة العربية، وجعلهم يلجئون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء كان ذلك بالرجوع إلى فترة الثورة المسلحة أو الغوص في الحياة الاجتماعية المعيشية الجديدة؛ التي تجلت ملامحها من خلال التغيرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

إنّ من سمات الرواية في هذه الفترة هي الشجاعة في الطرح، والمغامرات الفنية، وهذا راجع إلى الحرية التي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الجديد، الذي كان مناقضًا للواقع السياسي الاستعماري قبل هذه الفترة وجاءت موضوعاتها كلها تسير في فلك الإيديولوجية الاشتراكية المتبناة من طرف الدولة؛ من أجل بناء الدولة الجزائرية الجديدة بعد أن أحرزت الاستقلال، ولما بدأت الدولة الجزائرية الجديدة ساهمت كل المؤسسات في رفع هذا الصرح. وساهمت الرواية كجسر أدبي أداتها اللغة في بناء مشروع الدولة.

[1] – واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، ص 201.

[2] – المرجع نفسه ص 90.

حيث نجد (سلمى محمد سعيد) في رسالتها تقول: ‹‹ أنه قد تحققت للشعب الجزائري مع بداية السبعينات مكاسب ثورية هامة، منها الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات والطب المجاني...وفي ظل هذه التغيرات الاجتماعية والتحولات السياسية ظهرت في 1971م رواية "ريح الجنوب"... فجاءت بمثابة تنبؤ بالثورة الزراعية كما ظهرت في 1974م رواية" الزلزال"(للطاهر وطار)، والتي تناولت هي الأخرى موضوع الثورة الزراعية››.[1]

2-الرواية الجزائرية في فترة الثمانينات:

سايرت التجربة الروائية للكتاب الجزائريين في هذه الفترة للتحولات التي حدثت في المجتمع بعد الاستقلال حيث مثل هذا الجيل اتجاه تجديديًا حديثاً في هذا النمط الأدبي الجزائري، فهي فترة تحمل بداخلها نماذج روائية مختلفة عن فترة ما بعد الثورة ‹‹مع بداية الثمانينات، ونتيجة التحولات الاجتماعية، والفكرية التي شهدها العالم، وتقهقر الأنظمة الاشتراكية التي رسَّخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم، بدأت الكتابات تتحرر من هذا التوجه...فراحوا يخوضون غمار التجريب على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة››.[2]

ومن بين روائيين هذه الفترة نجد ‹‹(الروائي وسيني الأعرج) مع روايته "وقع الأحذية الخشنة" سنة 1981م، وراية " أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983م، كما كتب نمطا روائياً آخر في هذه الفترة تحت عنوان "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" سنة 1983م، حيث حملت في طياتها نظرة نقدية للتاريخ الرسمي الجزائري، كما كتب "الطاهر وطار" العشق والموت في الزمن الحراشي" سنة 1980م، و"عرس بغل" سنة 1982م››.[3]

كما شهدت هذه المرحلة إنتاج وفير من الروايات الجزائرية لا يمكن حصرها، حيث نجد "الجازية والدراويش" سنة 1983م لـ(عبد الحميد بن صدوقة)، و" الحاجز" سنة 1989م لـ(هاشمي سعيداني)،و"الحب والغرابة" بالفرنسية سنة 1984م،و"القاهرة"بالفرنسية سنة 1986م لـ(ياسمينة خضرة)....، و"الخنازير" سنة 1988م لـ(عبد المالك مرتاض)،(....) و" زمن النمرود" سنة 1985م لـ (حبيب السايح)، و(...) و"صهيل الجسد" سنة 1985م لـ (أمين الزاوي)، (...) و"عين الحجز" سنة 1988م لـ (علاوة بوجادي)، و"غفوة

[1]- سلمى محمود سعيد، الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار (من الخمسينيات حتى مطلع التسعينات)، الجامعة الأمريكية في بيروت T22IA بيروت-لبنان، رسالة مقدمة لنيل متطلبات شهادة أستاذ في الأدب(الماجستير) شباط 2000م، ص 13.

[2] - عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطابات عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 25.

[3]- عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، 2008م، د.ط، ص 137.

حواء" سنة 1989م لـ(محمد ديب) بالفرنسية،(...) و"لقاء في الريف" سنة 1989م لـ(حسان الجيلالي)،"[1] وغيرهم الكثير ممن أبدعوا في الكتابة الروائية بقلم يحمل الخصوصية الثقافية الجزائرية.

مما يلاحظ على مناخ رواية الثمانينات هو كسرها لقدسية الفعل الثوري من خلال الوقوف على أخطاء الثورة ؛ فجاءت لتنتقد المرجعيات السائدة التي تلجأ إليها الأنظمة السياسية لتكريس هيمنتها على المجتمع مما أوجد نوع من الانفصال بين السلطة والشعب.

3-الرواية الجزائرية في التسعينات:

بدأت النصوص الروائية في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات تأخذ لونًا آخر، ورؤية صادمة لثورة العنف التي صنعها المشهد السياسي في الجزائر، في ظل التيار الأصولي، حيث قدمت الإصدارات الجديدة تقاليد جمالية جديدة لمحكيات الإرهاب وقيم تخييلية مميزة لرواية مرحلة العنف، وشكلت قاسمًا مشتركاً بين مجمل نصوص تلك الفترة، ‹‹قد اجتهدت كثيرًا في احتواء الأزمة، والتعبير عن مخاوفها وهواجسها... وعلى العموم أغلبها يشترك في كشف ملامح وجه الأزمة الجزائرية، وإماطة اللثام عن دقائقها وتقاسيم وجهها؛ بفاعلية تعكس عمق التجربة، وجمالية التعبير، والاحتواء من خلال السرد الروائي المحكم والمتقن››.[2]

ومنه فإن موضوعات رواية فترة التسعينات راجعة إلى الأوضاع المأساوية التي مرَّ بها الوطن، فقد كثرت الدراسات التي تناولت الرواية الجزائرية في حقيقة ما يعرف بالعشرية السوداء كما أُطلق عليها، لكن أغلب الروائيين اتجهوا إلى البنية الشكلية والدراسة الداخلية أو فضلوا تناول الموضوعات الرئيسية ؛أي العنف والحرب والفتنة وقليلة هي تلك التي حاولت الجمع بين المحورين السابقين.

تقول الباحثة (أمينة بلعلي): «ذلك أن مرحلة التسعينات بينت خصوصية العطاء الروائي، الذي يدل على وعي نظري في فهم التشكيل الاجتماعي وتشخيصه فنياً، فكانت الروايات كلها تعبيرًا عن رؤية العالم لأنماط الوعي المتجلية خلال هذه المرحلة، ومهما كانت المنطلقات الإيديولوجية، فإن النماذج المذكورة والتي ليست ممثلة كل التمثيل، نظرًا لأخرى قد تكون أكثر تمثيل. فقد تأكدت إمكانية تبلور اتجاه خاص في الرواية العربية ضمن الشروط الثقافية التي يمكن أن تحدد طبيعة الرواية الجزائرية مستقبلا».[3]

كما أن الرواية في هذه الفترة عالجتْ موضوع المثقف، لأنه يمثل صوت الحق سواء كان أستاذ، أم كاتب أم صحفي ، ونجد من بين الروايات التي تطرقت إلى موضوع المثقف الجزائري وتشخص حالتهُ في الأزمة التي

[1] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية ومصادر دراستها ونقدها، العين، خواتيم، 2008م، ص 50.

[2] – محمد الأمين شيخة، الرواية الجزائرية وفاعلية الكتاب، المدونة الأكاديمية للأدب والنقد، الثلاثاء 29 ماي 2012، com.dlogsport.cheikha.dv

[3] – آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر2007 م، ص 207.

عصفت بأمن الجزائر، رواية "المراسيم والجنائز" لـ(بشير مفتي)، ورواية "دم الغزال" لـ(مرزاق بقطاش)، و"كراف الخطايا" لـ(عيسى لحيلح)، و"امرأة بلا ملامح" لـ(كمال بركاني)، و"ذاكرة الجسد" ورواية "الأسود يليق بك" لـ(أحلام مستغانمي)،و"الشمعة والدهاليز" لـ(طاهر وطار)، ورواية "تاء الخجل "لـ(فضيلة الفاروق)،ورواية "تماسخت" للروائي لـ(حبيب السايحي)، وهذه أمثلة فقط لا للحصر ،فالرواية الجزائرية المعاصرة جاءت متأثرة بكل التحولات التي مست المجتمع الجزائري وخصوصاً الطبقة المثقفة منه كونها هي مصدر الوعي وضميره الحي.

شكلت هذه التقاليد الجديدة، وهذه الرؤية المخالفة للرؤية السياسية الجاهزة مؤشرًا على رفض التعاطي مع هوية نمطية وخلفية فكرية معروفة، أحكمت قبضتها وجبروتها لسنوات طويلة تمخضت عن ولادة نصوص روائية راقية بلغة رمزية سعا الروائي المعاصر من خلالها إلى تجاوز القواعد التقليدية والكتابة النمطية إلى أساليب جديدة في التجريب تؤكد ثراء الرؤى لديه ليؤسس بذلك نص روائي جزائري معاصر.

4–الرواية الجزائرية في الوقت الراهن:

لازالت الرواية الجزائرية في بحث مستمر عن ملامح خصوصيتها عبر الزمن، ذلك لأن الرواية فن لا يطمئن إلى الثبات، ولا يتكئ على قوانين أو قواعد قارة، أنها دومًا ترفع شعار التغيير مادام الواقع يتحول ويسري في إيقاع متسارع، كون الرواية جنس أدبي الأكثر انفتاح على التقاط مشاكل الذات والواقع والقادرة على استيعاب جميع الأجناس والأنواع والخطابات الأخرى، فتبنت أسلوب فني متجدد وفق معادلات جمالية تجاوزت بها الأنماط التقليدية في الكتابة، بخوضها مغامرة التجريب على صعيد البناء الفني وخلخلة النمط السردي السائد، وما ينتج عليه من أنساق مألوفة.

فالرواية التجريبية احتضنت أفكارهم وباحت بمكنوناتهم، واستوعبت كل الأسئلة التي تخالج أنفسهم، بخرقها قواميس الكتابة التقليدية وكسر جدار الصمت الرهيب وجراءة في الطرح وصلت إلى ارتياد المناطق المحرمة فتناولت الثالوث المحرم "الدين، الجنس، السياسة"، وبذلك تكون الرواية الجزائرية في الوقت الراهن قد تمكنت من الارتقاء بدرجة الأداء الفني في العمل الروائي، لتضع نفسها في الكتابة الروائية الجديدة التي تبني حداثتها عبر أصالة فنها، واستكشاف الهوية ذلك أن التجريب والتجديد يرتبط إلى حد بعيد بالثورة على الوعي الجمالي السائد، ورفض سلطة النموذج الذي يفرض قاعدة معينة لفن الرواية، ويجعله نموذجًا تركيبيًا لبنى خطابية، تنتمي إلى أجناس أدبية وحقول معرفية وفنية، وذلك بتمثل آليات إنتاج نصوصها، وهو في كل الأحوال انحياز مطلق لجمالية النص الروائي أو شعريته بمعنى أدق.

لقد تمكنت الرواية الجزائرية المعاصرة أن تحقق ثراءً فنيا متميزًا، لاسيما خلال الفترة الأخيرة من القرن العشرين ومطلع القرن الراهن، حيث تمكنت على يد جيل من الروائيين الطموحين للتجديد والتجريب من تأسيس

ملامح تجربة إبداعية وسردية متكاملة، لها خصوصيتها التي تتميز بها، تنحوا سمة التأصيل كما انشغلت بتكريس خطاب روائي مهوس بالبحث عن أشكال فنية وتعبيرية قد تُعين هذا الجيل الروائي على إثبات هويته وتشكيل نصوص ذات معمارية مطبوعة بسمات التجاوز والمغايرة الحداثية والكتابة التي «تخطت الالتزام الاجتماعي والسياسي ومكنت الكاتب من التعبير عن رؤاه اتجاه واقعه».[1]

ومن أهم كتاب هذه الفترة نجد (وسيني الأعرج) مع رواية "الأمير، مسالك أبواب الحديد" عام 2008م، وهي أول رواية عن الأمير عبد القادر الجزائري؛ وهي تستند على المادة التاريخية ورواية "أصابع لولينا" عام 2014م؛ يروي فيها عن معاناة المثقف بين الوطن والمنفى، ونجد رواية "عابر سرير" للروائية الجزائرية(أحلام مستغانمي)عام 2003م ورواية "الأسود يليق بك" عام 2012م،وكذلك رواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي (عز الدين جلاوجي) عام 2010م، ومن أمثالهم الكثير من الروائيين ممن انتهجوا منهج التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.

ثانياً: الرواية الجزائرية بين التأصيل والتجريب

حينما يدور الحديث عن الرواية العربية يستدعي الشرط الفني بمواصفاته الغربية كمسلمة من الصعب دحضها، حتى أصبح التسليم بالمعيار النوعي والجنسي والفني والجمالي المشتق من تراث الرواية الغربية هو الفاعل والمحدد، والمؤشر عند النقاد والدارسين العرب لتحديد النص الروائي نوعًا وأسلوباً وبناءً، بما في ذلك النص الروائي الرائد والمؤسس للسردية الروائية العربية «ومازالت هذه الفكرة الجاهزة فاعلة في كل مناقشة تتصدى لقضية الريادة، ومازالت رواية "زينب" تتبوأ مكانة رفيعة عند الدارسين لهذا السبب وليس سواه».[2]

وهذا ما جعل الدارسين والخطاب النقدي العربي يتساءل عن مدى أصالة الرواية العربية.

إن الرواية العربية عرفت في ظهورها جدل كبير يعكسُ وجهات نظر غير متكافئة، بعضها ينطلق من مقدمات سوسيولوجية، وآخر يدافع عن قناعات إيديولوجية ذات طابع قومي. ولكن والأكيد أن ولادة الأجناس الأدبية وانتقالها ليس من قبيل الصدفة، وهذا ما ذهب إليه أحمد اليبوري إلى اعتبار ظهور الرواية في الحقل الأدبي العربي، تم تحت تأثير عوامل داخلية وأخرى خارجية لخصها في المكون اللغوي والمتخيل الروائي على المستوى الداخلي والمثاقفة على المستوى الخارجي ويربط بينهم المكون الاجتماعي والثقافي والأدبي في آن واحد، وأطلق عليه مؤسسة الرواية، حيث نجده يقول: «لا يمكن حدوث أي تحول على مستوى الجنس الأدبي، دون بلوغهما درجة

[1] – بن جمعة بوشوشة، مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة، بيت الحكمة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، قرطاج، ج1، 1992 ص7.

[2] – إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة، الأبنية السردية والدلالية 2، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013 م، ص43.

معينة من التطور، بينما اعتبرنا (مؤسسة الرواية) أداة وسيطة بين القيم الثقافية والاجتماعية والأستطيقية السائدة في المجتمع أو الواردة من خارجه، من جهة، والرواية،كنص وكجنس أدبيين من جهة ثانية».[1]

من خلال كل ذلك ظهرت الرواية العربية متمثلة في "الرواية الواقعية"، في الكثير من الأقطار العربية. وبذلك كُونت خصوصيتها مع الواقعية من خلال اعتماد الروائيين في رصد الحياة الاجتماعية ورصد حياة الأفراد والجماعات؛ بإعطاء «الأسبقية للتجربة الشخصية وتخصيص الظواهر والشخصيات والتقاطها في مظاهرها المتفردة وربط الفضاء بالزمان».[2]

لكنها سرعان ما سَلكت طرائق متعددة في التجديد والتجريب مؤسسة قواعد جديدة في الكتابة، قبل أن تكون جنساً أدبياً يحظى بمكانة متميزة في الجزائر لعقود كثيرة ولأسباب كثيرة أهمها:

- سبق الكثير من الأقطار العربية الجزائرية في الاستقرار السياسي وما تبعه من نظام تعليمي وإعلامي في مصر والشام.
- الظروف التاريخية التي مرت بها الجزائر تحت وطئة الاستعمار.
- نقص دور النشر والإعلام وتفشي ظاهرة الكتابة باللغة الفرنسية.
- إشكالية ازدواجية اللغة والهوية الذي أدى إلى تأخر ظهور الأدب المكتوب باللغة العربية وخاصة الجنس الأدبي الروائي.

وفي هذا الموضوع نجد (جمال الدين بن الشيخ) يقول عن تلك الحقبة التاريخية والتي سبقت ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية: «ما يطبع الجزائر ليس رفض ثقافة فرنسية غير مهضومة جيداً، أو إقصاء أقليات ثقافية هامة، بل الانغلاق العميق في وجه الثقافة العربية، إلا أن أقطاب العربية في الجزائر مصابين بعدوى سلفية شمولية، تعزلها جذرياً عن الثقافة العربية الحية العصرية كما توجد في المشرق أو بعض بلدان المغرب العربي الأخرى .»[3]

وهذا ما يظهر زاوية أخرى أن قضية الهوية والانتماء فرضت نفسها على الحقل السيسيو ثقافي الجزائري، وكانت البداية للرواية المكتوبة بالحرف العربي مع السبعينيات التي جاءت كمرآة تعكس حركات الماضي وتطلعات المستقبل في محتواها السردي والتي يصب كله في حضن الثورة ؛لأن الأديب هو لسان حال مجتمعه وعليه يمكن القول أن النص السردي الجزائري الحديث النشأة ظلَّ خاضعاً لكل ما تم الاطلاع عليه في تجربة الأدب العربي

[1] – أحمد اليبوري، الرواية العربية –التكوين والاشتغال، شركة النشر للتوزيع المدارس، ط1، 2000 م، ص 07.

[2] – محمد برادة، الرواية العربية واقع وآفاق (مجموعة مؤلفين)، روايات حقيقية وواقعية، دار ابن رشد للطباعة والنشر،1981م، ص 8-9.

[3] – Bencheikh.j-eddine أخذ عن عبد اللاوي عبد الله،كتابة المحنة، دفاتر المركز، منشورات المركز الوطني للبحث في الأثرولولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، رقم 11، 2005، ص 57.

الحديث، ومسايراً للتحولات التي عرفها المجتمع الجزائري المندرج ضمن الوضع التاريخي العام لتطور الحياة الاجتماعية من بداية الخمسينيات إلى يومنا هذا. «حتى أنه يمكن القول أن مرحلة الحرب التحريرية هي البداية الحقيقية للأشكال الأدبية الحديثة في الجزائر .»[1]

فجاءت التجربة الروائية برؤى فنية استطاعت أن تستوعب القضية الوطنية في علاقة ارتباط منحتها جزءًا من شرعيتها لتشكيل بنى سردية لم تبلغ النضج الفني، ولم ترتقي بذلك إلى الشكل الروائي بوصفه بنية شرعية (*genre*) تتأسس على المتخيل في صورته الكلاسيكية، والواقعية كنموذج فني لها. بعدما كانت محاولات أولى تمثل إرهاصات تلامس قواعد الجنس الروائي وتقترب إليه.

ومنه يمكن الإقرار بأن التحديث الروائي في الجزائر جاء لمحاولة استكشاف منالات آداب أخرى، واكتساب الأنواع الجديدة التي تم الاطلاع عليها في المشرق العربي بحكم أسبقية المشرق في تجريب الأنواع الأدبية الحديثة وعلى رأسها الرواية، التي جاءت وليدة ظروف جد معقدة أهمها انفجار التحول الاجتماعي التاريخي الذي شهدته الجزائر بعد الاستقلال، هذا التحول إلى زرع في الذات الجزائرية حلم التحرر والرُقي والنصر والتفوق. حلم الماضي الضارب بجذوره في الحاضر والمستقبل، لتتوج بالنص التجريبي الذي أصبح يكرسُ عمليًا صيغة لتجديد، وضربًا جديدًا من الكتابة المفتوحة الساعية إلى التجريب والتحدي الذي يجعل من العمل الروائي ذو ديناميكية لا تعرف الثبات بل التطور والنماء، وذلك بالخروج من الإطار القديم وكسر قواعده والبحث عن صيغ تعبيرية وبنائية وفنية تختلف عما سبقها لتضيف الجديد للنص الروائي وتعطيه صبغة جمالية متجاوزًا بذلك سلطة الأشكال الفنية الثابتة ويتمرد على الإطار الإيديولوجي والفكري.

ومن المؤكد أنَّ الرواية كيفما كانت طبيعتها الجمالية أو الفكرية هي ظاهرة أدبية تستقي كل عناصرها الأدبية والاجتماعية من صميم واقعها وحقلها، وقد تجلت كإحدى البنى الأكثر تأثراً بالوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي، كما أن لها تأثيراً عميقاً في بنية المجتمع نظراً لقدرة هذا الفن السردي على نقل كل التحولات المؤثرة في المجتمع وتعتبرُ الإبداع والإطار الاجتماعي والسياسي أحد المفاتيح المساعدة للتعرف على النص الأدبي وتحديد ماهيتهُ ومكوناتهُ النصية والعوامل المؤدية لتحول الإنتاج الأدبي بوجه عام، وهذا ما ذهبت إليه الاتجاهات السوسيو نقدية التي ظهرت في السبعينيات من القرن الماضي؛ والتي وجدت من الطرح الباختيني المهاد الأساس، والتي تبعتها تحليلات (لوسيان غولدمان–*Lucien Goldman*) القائمة على التماثل البنيوي بين شكل الرواية وبنية التبادل الاقتصادي وما يعنيه ذلك من تسلل البنيات الدالة المؤسسة للرؤى المتعددة للعالم وهو ما ذهب إليه (لوكاتش–*Lukacs*) و(رونيه جيرار–*Rene Girard*) في وصفه للوساطة ومثلث الرغبة والذات

[1] – شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائر، ط1، 2001م، ص 55.

والموضوع، مما يؤكد أن الخاصية المشتركة بين هذه التحليلات قائمة على مبدأ تكويني هو «التوتر على مستوى الأشكال والعوامل والتيمات .»[1]

وذلك يعني ضرورة قراءة النص الروائي والأدبي عموماً قراءة داخلية تربطهُ بحركة التاريخ الاجتماعي الذي تبلور النص ضمنهُ ؛ومنه فإن تشكل الجنس الروائي وتطورهُ في الحقل الثقافي بالجزائر مرتبط بإشكالية التحديث (الحداثة) عمومًا والكتابة خصوصاً باعتبار الأخيرة متأتية من تشابك عناصر وعوامل متشبعة، وغالباً نجدهُ يستمد خطابهُ من نص قبلي إلا عربي أو غربي، وعليه يلعب السياق السوسيو تاريخي والثقافي أحد أكبر الأدوار في عملية التشكيل والتأثير في صنع الإنتاج الروائي الجزائري وخاصةً من الجانبين المضمون والدلالي، وهذا ما يؤكده (إيزر–Iser) بقوله: «إن العمل الأدبي له مصدر في النظرة التي يحملها المؤلف عن العالم ويكتسبُ منها طبيعة حدث ما دام يمثل نشراً للأفق العالم الحاضر وهو أفق غير مدمج في هذا العالم وحتى لو رغب النص الأدبي في إعادة إنتاج العالم الحاضر ؛فأن عملية مماثلة في النص ستصبح سلفاً بمثابة تغيير نظرًا لأن الحقيقة المتكررة متجاوزة بالرؤية المعطاة»[2] خصوصا وأن الرواية كجنس أدبي قد قدمت نفسها كمنتوج متخيل ذو قاعدة اجتماعية تملك القدرة على استيعاب القضايا الملازمة للإنسان.

ومنه ندرك أنَّ السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي يلعب دورًا بالغ الأهمية في تشكيل وتفسير الظاهرة الأدبية وخاصةً الروائية منها ؛ذلك أنَّ تخطي هذا السياق كما يقول (عبد الله إبراهيم): «يرتفع بالظاهرة المدروسة عن شرطها التاريخي والاجتماعي والثقافي، ويجعلها عائلة لا صلة لها بالزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما».[3]

لأن الرواية بوصفها ظاهرة ثقافية وفعلاً إبداعيًا يرصد التحولات البنيوية العميقة التي يكشف عنها الوضع الإنساني وكانت دومًا التعبير الجميل لواقع معقد تتحكم فيه عدة معايير متداخلة بغية الكشف عن جوانب متعددة من هذا الواقع. فهي تتوفر على مرتطزات وعوامل خصوصية لا يمكن تجاوزها، فكل رواية أو قصة كما يقول (تدوروف–*Todorov*): «تحكي من خلال حبكتها قصة إبداعها الخاصة .»[4]

لكن ربط التحولات الاجتماعية والسياسية بالمنجز الروائي يبطن محذورات تتعلق أولها بإرهان الأدب والفن بعناصر من خارج وضعه، مما ينعكس حتماً على القيم الجمالية، وعلى قواعد الجنس الأدبي، والمقتضيات

[1] – أحمد اليبوري، الرواية العربية، التكوين والاشتغال، ص 15.

[2] – *Wolfgang ISER, L'acte de lecture Théorie de l'effet esthétique «Der AKIS de lesens», by Wilhelm, Munchen/West Germany, Pierre Mardaya éditeur, 1976, P09*

[3] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 325.

[4] – يوخنا دانيال، الروائي المعاصر (لموقف من العالم كيتش، ميلان كونديرا في الذاكرة والنسيان) مجلة كتابات معاصرة، بيروت، م12، ع46، شباط/آذار 2002، ص 86.

الداخلية التي تستعمل ضمن منطقها البنائي الخاص مولودة بذلك الطابع الحقيقي للعالم المتخيل الذي تبدعه، ويضاف إلى ذلك أن القراءة لا تتحقق روائياً، إلا بالنظر إلى مؤشرات (خصوصية الرواية الجزائرية)،وهي مؤشرات تقنية على مستوى الخطاب الروائي، وذلك يقودنا إلى القول أن الظاهرة الأدبية والروائية بوجه خاص على درجة كبيرة من التعقيد والتشابك سواء على المستوى التجنيبي كتفرع جنس الرواية من داخله أو على مستوى الشكلي والفني والجمالي والتخييلي. الأمر الذي يفضي إلى مفردات ومقاربات متعددة لا تصل إلى تفسير الخطاب الروائي بأية حال.

إن منهجية علم السرد في صورته الشكلانية والبنيوية ترى أن الأدب كياناً خاصاً بوصفة «مجموع مغلق من العلامات اللغوية، ومع ذلك لا يمكن أن يكون هذا الانغلاق انغلاقا مطلقاً، إذ أن كل نص يندرج ضمن كون معطى. ويحيل عليه فضلا على أن الكاتب أو القارئ كل على طريقته يغنيانه بمعارفهما، إذاً فالنص يوَّلد آثارًا من الإحالة إلى الواقع»[1]، ومن ثم فمن الخطأ الاكتفاء بعلاقات الأدب الداخلية وعدم اعتبار ماله من علاقات خارجية، فكيان النص الروائي، بطبيعته كالنافذة المفتوحة على غيره، فهو إما منفتح على نصوص أخرى أو منفتح على هياكل اجتماعية واقتصادية، ليبقى الجنس الروائي إسهاماً ثقافياً ومعرفياً خصباً وبنية مفتوحة قابلة للتشكيل الدائم ؛حيث «لا يوجد شيء حيادي في الرواية، وأن الكل مرتبط بالفعل الجماعي، والكل يتوقف على صراع الأفكار الذي يطبع المشهد الثقافي لمرحلة ما (...) قد تسمح بالكشف داخل النص وحواشيه، عن الإشارات التي تأتيه من النص المتضمن، والتي تجد صداها فيه.».[2]

وهذا ما ذهبت إليه (جوليا كريستيفا-*Julia Kristeva*-) حيث ترى أنه يجب الاهتمام بالنص وما يتضمنه من تفاعل داخلي بين قضايا وإشكاليات فكرية واجتماعية وتاريخية تربطه بخارجه دون إهمال الجوانب الداخلية والبنيوية للنص الأدبي، كون النص يحمل رسالة ما خطاب إيديوايجي ينقله للقارئ، وبذلك نجد أن التطور الذي عرفته الأشكال السردية العربية «يمكن أن يصنف إلى نوعين: تطور مغلق تمت من خلاله تحولات تيماتية، وشكلية جزئية داخلية، وتطور مفتوح تسربت فيه عن طريق المثاقفة عناصر خارجية إلى صلب الجنس الأدبي الأصل».[3]

فالحضور المرجعي الاجتماعي والتاريخي في النص الأدبي يعطي للنص الأدبي تميزًا وجمالًا فنيا. لأن للكتابة علاقة بالمتخيل، «أي بعالم يرتسم في المتخيل وفق رؤية ما للحياة. فالإنسان يرى العالم من حوله من موقع له في

[1] – روتير إيف، انفتاح النص، تر: على محمد إبراهيم نجيب، مجلة البحرين الثقافية، ع24، 2000م، ص 125.

[2] – يمنى العيد، فن الرواية العربية، (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 8.

[3] – أحمد اليبوري، الرواية العربية (التكوين والاشتغال)، ص42.

المجتمع وهو موقع إيديولوجي أو وعي منزاح، لا يطابق واقعاً. أو مرئيًا معيناً، يختلف عن رؤية أخرى لهذا المرئي نفسه».[1]

ومنه نجد أن الخطاب الروائي هو عبارة عن ترجمة للواقع من خلال رؤية فنية لإنتاج معناه ودلالته من اختيار أساليب سردية تنسج عالمه، وهو ما انطلقت منه الرواية الجزائرية مع أول نص روائي تأسيسي، الذي خلق تاريخا وأحلاما وجيلا ورؤى وأفكار تستوحي عناصرها ومكوناتها من سياقاتها ترتبط بالبنى الاجتماعية وبالذات الجزائرية بهمومها وأسئلتها الملتصقة باللحظة التاريخية المتجذرة في هاجس الانتماء سياسيا واجتماعيا وأدبيا. ومنه ندرك أن الممارسة النوعية في حقل الإنتاج الأدبي الروائي بما تمثله من تجاوز ومغايرة في التجربة الرواية يسعي في هدم وتغيير النمط النموذج بالبحث خارج ثوابت الجنس وأوهام التاريخ، الذي أصبح سؤاله يتقاطع عميقا مع سؤال البنية الروائية العربية بوجه عام والجزائرية بوجه خاص، هذه الأخيرة التي ظلت سجينة في قالب مؤسسيها (عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار) في مرحلة السبعينات وهي مرحلة التأسيس أو التجنيس الفني لنوع الرواية بمواصفاتها الغربية من خلال الشرط الفني الواقعي. مما أوقعها في نمط تكراري لفترة زمنية وجاءت مرتبطة بالوضعية العامة للأدب الجزائري، وكذا بالعناصر الرئيسية المكونة لمساره ولاختياراته الثقافية والجمالية.

وعليه نجد أن الحركات الفنية الحديثة سعت إلى إحداث صدمة لدى المتلقي بمخالفة وعيه السائد «وتكمن الصدمة هنا في خرق حصار الوعي الجمالي السائد، ومحاولة إدخال تغيير في تطبيقات الحياة العملية للمتلقي»[2] وتأسيس وعي أدبي، والرواية بطبيعتها فن متطور والقارئ المتلقي كذلك متطور، فلم يعد التوجه إلى الترفيه وجلب الراحة للقارئ إلا ما ينتسب إلى تاريخ بدايات تشكل هذا الفن، وإلى كل ما هو تقليدي.

ومع ظهور التجريب والتجديد كسمة من سمات الفن الطليعي يرتبط دائماً بالتيارات الفنية الجديدة التي ظهرت وتجلت ببعدها الجمالي الجديد محلقتًا بعيدًا عن سلطة الفن الرسمي، والنمطية انطلاقاً من قيم ترتبطُ بالحرية في مختلف أوجهها على مستويات يتشابك فيها الفكري والسياسي والاجتماعي والأدبي، وهذا ما نجده في الرواية الغربية التي حاولت الانشغال على اللغة أو الكتابة لتكشف الواقع وهي بذلك تناهض الواقعية التي أصبحت مجرد قوالب جاهزة لا تتماشى مع متغيرات الحياة وتحولات التي حدثت في جميع المجالات،مما دفعها لسيرورة تحرر الإنسان الأوروبي من وضعه البرجوازي، وهذا المنحى لم تشذ عنهُ الرواية العربية الجديدة ؛التي سايرت الوضع العربي المليء بالخيبة والسوداوية واليأس، مما جعل بنيتها دالة على مرحلة متوترة، ومنه فالتجديد أو التجريب على

[1] – يمنى العيد، فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، ص 8.

[2] – محمود الضبع، اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري، مجلة النقد الأدبي فصول، ع 58، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002م، ص 203.

مستوى الجنس الروائي في الرواية الغربية أو العربية ينطلق من خصائص بنيوية وفنية قابلة للتجسيد؛ من خلال النص الجديد بمقارنته بممارسة روائية سابقة.

وعليه فالرواية التجريبية أو «مصطلح الرواية الجديدة لا تعني تعيين مدرسة أدبية أو مجموعة من الأدباء يكتبون في اتجاه واحد»[1] بقدر ما تعني إيجاد شكل روائي جديد يرتبط بتغيرات جمالية على مستوى التسمية والشكل لخلخلة السائد والتخلص من النمطية التي حاصرت الروائيين في مرحلة معينة. بما في ذلك تحديد مجال التحولات التي عرفتها وتعرفها الرواية عند الروائيين في مرحلة معينة، قياسًا بتحولات خارج نصية، قضايا اجتماعية وإيديولوجية ملازمة لبنية النص ومتضمنة فيه، ذلك أنَّ ارتياد العوالم الروائية البديلة يقتضي حسب (حميد حميداني) «خلق مقاييسها التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة.»[2]

فالرواية جنس أدبي استطاع أن يساير تحولات الحياة بكل تفاصيلها ملتزمة بقضاياه وبكل ما يجول بداخل الفرد من أسئلة، فكان الخروج من المألوف والتقليد للكتابة الروائية لزاماً، والنزوح إلى التجريب كمرحلة تواكب التطور الحاصل مع ضبط مفهوم التجريب بمحدداته المعرفية، لأن اختلاف السياقات الثقافية والتاريخية يفرض نفسه في حالات التأصيل وكذلك التجريب لا يعرف الحدود بين الأجناس الأدبية، ولا الأشكال الأدبية التي لها حدود واسمة. فهو لا يعرف الحدود، ولا التقنين، ولا الاستقرار، بل هو اختبار مستمر لأشكال التعبير السائدة ومساءلتها ومحاولة تجاوزها، بالسؤال الدؤوب لطرائق الكتابة، والبحث في العلاقة القائمة بين أشكال التعبير ونمط التفكير « فبدون بحث لا يوجد تجريب»[3]، فما يدفع الكاتب إلى القفز على الجماليات الموروثة وتخليق جماليات جديدة إنما هو البحث، والذي بدوره يحدد العلاقة بين الكاتب والنص والمتلقي.

وبين التجديد والتجريب يكمن في «أن التجريب يتأسس على الإمعان في فعل الجاوز، وذلك باقتراح أشكال جديدة، أما التجديد، فهو اختبار لصيغ أدبية قائمة».[4]

والتجريب يقترن بأزمة البحث عن شكل متفلّت، وهو الشكل الذي يحتوي على حداثة الرؤيا، لذا يصبح التجريب في ألوان لا متناهية من الأشكال، وهو سيرورة من المحاولات نحو تشكيل هذه الرؤيا فالتجريب المقصود

[1]- *ALIAN.ROOBE GRILLRT, pour un nouveau Roman, par les'édition de Munuit, 2012, P09.*

[2] – لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي"دراسة بنيوية تكوينية"، دار الثقافة المغرب، ط1، 1985، ص 418.

[3] – عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع دار سحر، تونس، (د.ط)، 1972، ص 2.

[4] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1999م، ص165.

هو الأكثر جراءة، وإرباكًا للممارسة الروائية جراء «ابتكار طرائق (...) وأساليب جديدة، في أنماط التعبير المختلفة»[1]

ولقد خطت الرواية الجزائرية خطوة فنية نحو التطور الإيجابي، ومن ثم راح أدباء هذا الجيل يبحثون كل من جهته وبحسب إمكانياته الثقافية وتجربته بحثًا عن أفق حداثي؛ في الكتابة الروائية تمثلت في أعمال (الطاهر وطار) الذي يستدعي التجريب، ويسعى إلى استثمار تقنيات مستحدثة "فمن الضرب الأول نجده يفصح أن التجريب يرفض السكون إلى شكل فني محدد، كي لا يسقط في التقليد يقول: «وقد خرجت من تجربتي في الكتابة بخلاصة وهي أن الالتزام بشكل معين حتى بدعوى رفض الأشكال القديمة، وهو الوقوف في محافظة جديدة».[2]

ولقد شهدت فترة الثمانينات ازدهاراً في التجربة الروائية؛ مع ظهور العديد من التحولات باتخاذها اتجاهاً تجديديًا مثله جيل من الكتاب الروائيين نذكر منهم:

«روايات واسيني الأعرج سنة 1981م وقع الأحذية الخشنة وأوجاع رجل غامر صوب البحر 1983... وغيرها، كما ظهرت رواية "زمن النمرود" للحبيب السايحي سنة 1985»[3] وغيرها من التجارب الروائية التي تنوعت أسئلة متنها الحكائي، وتباينت ممارستها الروائية ومنظورات أصحابها لمسالك التجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكاليات الواقع في فترة الثمانينيات.

وفي التسعينات ومع الأزمة التي شهدتها الجزائر عقب أحداث أكتوبر 1988م، والتي لاحت بظلالها السوداء بسبب تفشي ظاهرة الإرهاب والعنف والتطرف، ونتيجة لهذا الوضع المتأزم ظهر أدب التسعينيات أو ما يعرف بالأدب الاستعجابي؛ أو أدب الأزمة فعالجت الرواية الجزائرية في هذه الفترة مختلف التحولات الطارئة على المجتمع. نمثل للنصوص الروائية في فترة التسعينيات ومطلع الألفية بروايات (واسيني الأعرج) "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ورمال الماية 1990م وسيدة المقام 1991 وذاكرة الماء 1997م وشرفات بحر الشمال...ورواية فوضى الحواس لـ (أحلام مستغانمي) 1997م و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لـ (طاهر وطار) 1999م...وغيرها من الروايات.

فقد شهدت الجزائر أعنف سنواتها في تلك الفترة الزمنية وهذا لانتشار ظاهرة الإرهاب. «ما دفع بالروائيين إلى قراءة التاريخ بطريقة مغايرة علَّهم يتجاوزن تلك البنية التي تكرس التسلط ونفي الذات والهوية. مقابل مصالح سياسية واقتصادية يتخفى أصحابها وراء الشعارات. الأمر الذي جعل الروائيون يتساءلون دور المثقف في الفعل

[1] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2000، ص 86.

[2] – بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005، ص 27.

[3] – بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر،1999، ص 09.

التاريخي، ومن هنا جاء السعي إلى النموذج الأمثل في الكتابة ويتفقون في تجاوز العالم (الثورة، الواقع، الإرهاب) إلى تشخيص اللغة تشخيصاً رمزياً سعوا خلاله أن يتجاوزوا القواعد التقليدية والكتابة النمطية وهي أساليب في التجريب تؤكد ثراء الرؤى لتؤسس الرواية»[1]؛ فجاءت النصوص الروائية بطابع أيديولوجي وتجلت الأزمة في اغتيال العقل من خلال استهداف صوت المثقف.

شكل التجريب في المشهد الروائي الجزائري ظاهرة فنية اتسمت بالتجديد والحداثة بفضل الجيل المؤسس في السبعينيات والجيل المجدد في الثمانينيات بالإضافة إلى جيل جديد من كتاب الرواية الشبان حاولوا التشكيل لظاهرة أدبية جديدة بالغوص في متاهات الحداثة نذكر منها روايات «(عز الدين جلاوجي) في "الفراشات والغيلان وسرادق الحلم"، و(بشير مفتي) في "المراسيم والجنائز"، و(كمال بركان)ي في "امرأة بلا ملامح"، و(محمد زراولة) في "مدار البنفسج"... وغيرهم، كما تميزت هذه المرحلة ببروز ظاهرة الإبداع الأدبي النسائي بسبب جدته في خارطة الإبداع الجزائري إلا أنها مثلت تنويعاً في المشهد الروائي المكتوب باللغة العربية كرواية (أحلام مستغانمي) في ثلاثيتها، و(فضيلة الفاروق) في "مزاج مراهقة" و"تاء الخجل" وغيرها من النصوص».[2]

حيث مثل التجريب في هذه الروايات استراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة.

ثالثاً: علاقة الرواية الجزائرية بالأنواع الأدبية الأخرى:

تتخذ الرواية ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء وشكل أمام القارئ، وهذا راجع لتداخلها واشتراكها مع أجناس أدبية أخرى، مثل الحكاية والأسطورة والشعر والملحمة والمسرحية...، ولكن بالرغم من هذا التداخل إلا أنها ظلت تنفرد بخصائص فنية تميزها عن باقي الأجناس الأدبية، فهي «تسرد أحداث تسعى لأنها تمثل الحقبة وتعكس مواقف الإنسان وتجسد ما في العالم»[3]، أي أنها تعتبر القالب الذي يُجسد فيها الإنسان حقائقه، وهي بمثابة المرآة التي تعكس العالم بكل أحداثه ومجرياته.

وتعتبر الرواية ملحمة بورجوازية كما يقول (جورج لوكاتش–*Gyorgy Lukacs*)، وذلك لكونها بالرغم من أنها «تتخذ اللغة النثرية في التعبير إلا أنّ هناك الكثير من الكتابات الروائية التي تكتب شعرًا مثل رواية الشهداء للكاتب الفرنسي (شاطوبر ريون) التي كتبها شعرًا»[4]، كما يمكن أن نجد في الرواية مقاطع شعرية، كما أن الملحمة

[1] – آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2007، ص 208.

[2] – بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص13.

[3] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث عن تقنيات السرد)، عالم المعرفة، مذكرة ماجستير الكويت، 1998م، ص 12.

[4] – المرجع نفسه، ص 12.

في تناولها لبطولات الآلهة والأبطال الخارقون وتمجيدها لهم تشبه الرواية التي تصور بطولات الإنسان العادي من عامة الناس والطبقة الكادحة الأفراد والبسطاء في المجتمع.

كما تتقاطع الرواية الجزائرية المعاصرة مع الشعر في كونها تحرص «أن تكون لغة كتاباتها مُثقلى بالصور الشعرية عن اللغة التي يتحدث الناس بها في حياتهم اليومية، مما يمكن أن تصنف في الأدبية»[1]. حيث توظف من البيان أجمله ومن البديع أنظمه.

كما تحاول وتسعى إلى أن ‹‹تتماشى مع الشعر (...) الذي يجسد الجمال الفني الرفيع والخيال الراقي البديع، والحس الشديد الرفاهية والرقة الشديدة الثقافة››[2]؛ أي تأخذ منه الأسلوب الإبداعي الفني رفيع المستوى واللغة الشعرية. وهذا ما نجده في الكثير من النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة كروايات (أحلام مستغانمي) التي جاءت مفعمة باللغة الشعرية.

أما فيما يخص استلهامها من الفضاء المسرحي واشتراكها معه في مكوناتها الزمانية والمكانية، واللغة والحدث، فنجد بعض الروائيين قد تأثروا بالأعمال المسرحية أو العكس أو ما يسمى بالاقتباس أين استلهموا «بعض اللوحات الخشبية وشخصياتها المهرجة»[3]. مما يضفي عليها الطابع الدرامي المسرحي ويزيد من قيمتها الجمالية والفنية، وكان ذلك بالابتعاد على طرائقها في تقسيم النصوص إلى فصول ومشاهد، واستعمال الستار والحوار والديكور وهذا ما يتجلى في كثرة الشخصيات وتعدد مستويات الخطاب في النص الروائي مع لغة الحوار.

كما نجد الرواية الجزائرية المعاصرة قد ضمت في ثناياها قبس من القرآن الكريم والسنة النبوية، وهذا راجع إلى مرجعية الروائيين وثقافاتهم الدينية التي ظهرت في أعمالهم الروائية وتطويعها لتخدم النص الروائي، مثل ما نجد (عز الدين جلاوجي) يقول: «وعجلت إلى الجمع نهيقاً لاستطلع النبأ العظيم الذي هم له مجتمعين (...) وما كنت أصل حتى تزوبعوا حولي ولوو أذني ونحري ثم أمسكوا بتلابيبي وجرُوني (...) كالمقودة (...) في لمح البصر ربطوني بحبل غليظة على نساق الإله قبحون وخرو إلى الأذقان سجدًا تتعال صيحاتهم وعويلهم فقد تحولوا إلى ذئاب مسعورة... لما يفعلون هكذا؟ لعلهم يعتقدون أنني حي بن يقضان أو لعلهم اعتقدوا أنني من سلالة الإله قبحون أو أسئلة حيرى عصفت بدماغي».[4]

ومن خلال ذلك يتضح بشكل واضح تداخل الرواية مع القرآن الكريم وحكاية "حي بن يقضان". كما تُعتبر المادة التراثية بما تحمله من زخم ثقافي وفني أدبي أهم رافد يتكئ عليه الخطاب الروائي المعاصر.

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث عن تقنيات السرد)، ص 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 12.

[3] – المرجع نفسه، ص 13.

[4] – رشيد قريبع، الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، ص 8.

تُعد عملية توظيف السرد الشعبي في النص الروائي تجربة جديدة خاضها الروائي الجزائري بنجاح حيث استطاع أن يُطوع عناصر التراث الشعبي بنماذجه السردية والشعرية الشعبية التقليدية في ثنايا نصه الروائي، إذ تشكل تيمة مركزية مميزة وسمت الخطاب السردي المعاصر بسمات مختلفة، فلقد أعلن الروائي (طاهر وطار) من خلال تجربته الروائية «استقطبت السرد التراثي الشعبي بأشكاله المختلفة وألوانه المتباينة».[1]

كما تعتبر القصة القصيرة كذلك من بين الأنواع الأدبية التي تداخلت وامتزجت مع الخطاب الروائي، كونها من أكثر الأنواع الأدبية المختارة بين أن تكون شعرًا أو نثرًا ولهذا السبب تظل سردًا نثريًا مقترن بالرواية، تستقطب الرواية القصة القصيرة لما تتميز به من جمال فني يبعث المتعة في نفس القارئ، والتشويق لمتابعة مجرى أحداثها. «فقد لعب الرمز والأسطورة دورًا هامًا وخطيرًا في الأدب العربي المعاصر باعتبارهما جزءًا من التراث الإنساني عامة والعربي خاصة، وهما يوظفان في الأدب لإرضاء التجربة الفنية وإضفاء للتجربة بعدًا جديدًا ليخرج الأدب في مضغ الصورة المبتذلة والحسية، وليبتعد الشاعر عن إغراء الذاتية المحضة ويكتسب العمل الأدبي نوعا من الموضوعية والعمق الفني».[2]

تنفتح كذلك الرواية على الرمز والأسطورة، لكونهما يضفيان عليها جمالاً وعمقًا فنيًا، والتي تجعلها كذلك تدخل في دائرة الصورة الفنية والرمزية.

«فالرواية تتقاطع مع الرسم ومع النحت وتحاول أن تستعير بعض خصائصها من أجل تبلور طرق الكتابة وتقويتها».[3]

إضافة إلى الأجناس الأدبية الأخرى التي انفتحت عليها الرواية، نجد الرسم والنحت اللذان يعتبران من الفنون الأدبية التي استلهمتها الرواية من أجل تطوير وتقوية طرق الكتابة، والتي تعطي لها جمالاً فنيًا ولغويًا «ويبدوا واضحًا أيضًا أن التداخل الذي تشهده الروايات الجزائرية المعاصرة مع الأنواع الأخرى يكاد يصير درجة يعكف الأدباء على معاقرتها سواء أكان ذلك بهدف إبراز العضلات أو إغناء النصوص وترقية أساليبها .»[4]

[1] – نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية (روايات الطاهر وطار واسيني الأعرج نموذجًا)، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012، ص 45.

[2] – سردار أصلاني وآخرون، الرمز والأسطورة والصورة الرمزية في ديوان أبي ماضي مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة،2011، ص2.

[3] – رشيد قريبع، الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع، ص 03.

[4] – المرجع نفسه، ص 09.

يعتبر تداخل وتمازج الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة ظاهرة تميز بها الروائيين المعاصرين في أعمالهم الروائية من أجل صبغ الخطاب الروائي بصبغة فنية جميلة لتمنح الرواية صورة تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

ونجد فن الخطابة قد حظيت بمنزلة رفيعة في العديد من الروايات الجزائرية المعاصرة لكثرة الأحداث التي عاشتها الجزائر مع ظهور الأحزاب السياسية، هذا الجنس الأدبي الذي ما خلا عصر منه. بفضل أسلوبه المقنع والمؤثر في سلوك الناس وعقولهم وعواطفهم مثل ما نجده في رواية "مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض. لقد ساعد هذا الجنس الأدبي على بلورة وظيفة اللغة ومظاهرها لبناء العناصر الروائية والملاحظ أن الروائي لم يلتزم بمعمارية الخطبة في التراث الثقافي العربي، حيث لا نجد اقتباس شكلها القديم بل نجده امتص الشكل القديم وجعله مندرجًا في سياق الشكل الحديث المتماشي على الموضوع بحيث أن الخواص الشكلية للخطبة قدت من سجل الروائي وثقافته عن فن الخطبة وليس من النص السابق، إذا ما استثنينا الصور البلاغية والسجع وجزالة اللفظ وقوته وصيغتي الترغيب والترهيب وغيرها.

عندما يتطرق الروائي إلى الحقيقة كاملة من الناحية النظرية يشير إلى إلزامية تمثيلها في صورة لغوية معينة، فنجده يلج إلى عالم الخطابة مستغلًا المعجم بطريقة تكشف بنية المؤلف الثقافية كما تكشف المجاورة الوثيقة بين الوعي اللغوي وأشكال نقله إلى النص، فثمة تواصل بين النصوص المتبادلة من حيث العصر والجنس، فالنصوص الحديثة تستحضر النصوص الموروثة مجسدة بذلك مبدأ الحوارية فيما بينها.

ومن الفنون الأدبية التي استحضرتها الرواية الجزائرية المعاصرة في طيات خطابها الروائي هو فن الأسطورة، وذلك كون الأدب محمول على الرمز ولا يستغني عنه فإن ذلك ما دفع بالأدباء إلى محاولة توظيفها ضمن أعمالهم الروائية، فالأسطورة تعطي للنص الروائي نكهة عجائبية التي تستميل القارئ وتساعده في تلقي النص الإبداعي فالحديث عن التداخل مع الأسطورة بوصفها جنس أدبي فيه جزء من اللبس كما أن السمة السردية للأسطورة تمنحها صفة نوعية.

إن « اختفاء الفن وراء زخم أسطوري، يثبت التأكيد الفعلي للعلاقة القائمة بين الأسطورة والأدب، إذا كانت الرواية في الواقع تسعى إلى تأكيد الصلة بالأسطورة فإن ذلك ينبع من أهمية دور الأسطورة في تمتين البنية الروائية .»[1]

وهذا التداخل بين جنسي الرواية والأسطورة يعطي للرواية بعدًا عجائبيًا باعتباره سمة من سمات الرواية المعاصرة.

[1] – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغربية، دراسة في فعاليات نصية، آليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010 م، ص 320.

ومنه نجد بأن الرواية الجزائرية المعاصرة قد احتوت داخل متنها الروائي جل الأنواع الأدبية، وطوعتها لخدمة خطابها الروائي، والذي استطاعت من خلاله أن تقدم لنا رؤية تتسم بالمرونة والشمول، حيث أنها لم تبقى منغلقة على ذاتها بل عمدت إلى إزالة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

رابعاً: الرواية الجزائرية المعاصرة وإشكالية تحديد المصطلح

تُعتبر الرواية الجزائرية حديثة النشأة إذ لا يتجاوز عمرها النصف القرن من الزمان، ذلك إذا سلمنا بأن أول نص روائي جزائري مكتوب باللغة العربية ويحمل كل المواصفات الفنية المتعارف عليها نقديًا هو رواية "ريح الجنوب" لـ (عبد الحميد بن هدوقة) التي صدرت سنة 1971، ومن خلال ذلك لا يمكننا الحديث عن نصوص كلاسيكية في الرواية الجزائرية لأنّها رواية حديثة.

والحديث عن الرواية المعاصرة يحمل الكثير من الالتباس من الناحية المنهجية، في حالة ما إذا أخذنا بالمحدد الزمني لوحده، بالإضافة إلى صعوبة تحديد تاريخ معين تطمئن إليه منهجيًا للنص.

ونجد الرواية الجزائرية المعاصرة قد سعت إلى تجاوز القوالب المكرسة في الخطاب التقليدي، وتجريب أشكال فنية جديدة تتغذى من تلك التحولات العميقة؛ التي عرفها المجتمع الجزائري في كافة المجالات، مما سمح للروائيين الجزائريين بالانخراط في مغامرة التجريب بما يعينه من تجاوز واختراق وانزياح عن المألوف السردي، وأصبحوا مغرمين بهاجس التجديد والبحث المستمر عن أشكال فنية جديدة بإمكانها تغطية إشكالات الراهن وملابساته، ويوظفون في كل تجربة إبداعية تقنيات فنية جديدة تختلف عن تلك التي وظفوها في أعمالهم السابقة، مما جعل الرواية الجزائرية المعاصرة تحقق تطورًا فنياً واضحاً جعل منها فضاءً رحباً مفتوحاً على مختلف المظاهر التجريبية، ومادة خصبة للدراسة حيث تهب الرواية نفسها للمتلقي في توافق وانسجام كُلي، ذلك ما شدّ اهتمام النقاد إليها وأجبرهم على رصد تطورها وتنوعها، كما حظيت بعناية القراء العرب وغير العرب. مما جعلها تطرق باب العالمية، ويعود الفضل إلى الروائيين المبدعين الذين ما فتئوا يبحثون عن الأشكال الجديدة في حركة دائمة متواصلة، والتي تُنمي سلطة إغرائها لكتابها فاختاروا تجريب مسالك متنوعة لممارستها تمثلت في الجماليات الجاهزة والمعايير الفنية المألوفة.

إن الرواية الجزائرية المعاصرة لم تُبقِ نفسها سجينة نمط واحد، وإنما حاول بعض الروائيين المعاصرين الانفتاح والاستفادة من الأشكال التراثية سواءً الأشكال التراثية القديمة الموجودة في الأدب العربي كفن الرحلات وغيرها أو التراث الشعبي. ومنهم من هام في العجائبية ينسج أحداثًا في عالم افتراضي خيالي يصعب على العقل تصوره، ومنهم من غاص في التاريخ القديم أو الوسيط، وعدد منهم التفت للتاريخ القريب سواء زمن ما قبل الاستعمار أو زمن الاستعمار وما بعده، والصراع حول السلطة والشرعية، وجعل منها مادة للكتابة الروائية المعاصرة

كمعطيات تاريخية، لكن الكتابة الروائية تتجاوز نظرة المؤرخ وإن اتخذت من التاريخ موضوعًا للتخييل، دون أن يمنع ذلك في مقاربة القضايا الاجتماعية المستحدثة كالإرهاب والعنف والتطرف والصراع حول السلطة ناهيك عن القضايا المهمشة والمسكوت عنها كالجنس ووضعية المرأة في المجتمع والتي شغلت حيزًا هامًا في الرواية المعاصرة.

أما من حيث الشكل، فقد اتجهت عدة روايات إلى تكسير قواعد الكتابة الروائية الكلاسيكية بالتخلي عن السرد الخطي التصاعدي المتسلسل، واللجوء إلى تكسير المسرود، واعتماد نظام الفوضى في تقديم أحداث عمله لدرجة قد يشعر القارئ بغياب ذلك الخيط الرابط بين تفاصيلها.

فغدت الرواية الجزائرية المعاصرة «عملية استبطان مستمر لاستجلاء اللحظات التي ينشق فيها الإنسان عن ذاته، ويحاور أشياءه»[1]، منزلقاً عن ذاته الإنسانية المتجذرة في الثبات وأصبحت «الكتابة في هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية، بدءًا بهوية الجسد الذي يكتب».[2]

ليتلقفها النقاد بمهاراتهم المتباينة على فك ألغازها. وجرد خيوط البياض والسواد فيها ويتم بعثها من جديد من قبل القارئ الذي يتحول إلى مؤلف جديد لها حسب خبرته وفطنته.

ومنه نجد أن النص الروائي الجزائري المعاصر يشتغل على تجريب التقنيات الجديدة المتداولة في ساحة الإبداع الروائي عموماً. ويحاول الولوج إلى أساليب جديدة تساير الزمن. وتلبي متطلبات القارئ المنفتح على عالم متسارع، لا يعترف إلا بالابتكار والتجديد ومع هذه الحيوية والوفرة، وانبعاث التجدد في الأعمال الروائية الجزائرية فهي «لا تشكل مدرسة أو مذهبًا فنيا قائما بذاته».[3]

بقدر ما هي مواكبة للتيارات الفنية التي تطرأ في كل مرة على مستوى الفن الروائي العالمي المتجدد.

[1] – صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 174.

[2] – رولان بارت، نقد وحقيقة تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط1، 1994م، ص 15.

[3] – جعفر بابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران د ط، 2005، ص16.

الفصل الأول

إشكالية التجنيس وانفتاح النص الروائي

أولاً: الجنس الأدبي بين اللغة والاصطلاح

ثانياً: إشكالية التجنيس الأدبي

1 –إشكالية التجنيس الأدبي عند الغرب

2 –إشكالية التجنيس الأدبي عند العرب

ثالثاً: النص الروائي بين الانفتاح والتأويل

تُعتبر الأجناس الأدبية قضية من أهم قضايا النقد الأدبي، ففيها تتم عملية تقعيد لقوالب الكتابة الأدبية في شكل نظريات تقنِنُ الأسُس الإبداعية، وتقترح أساسات الإنشاء والبناء، راسماً آفاقاً معرفية لكيفيات التنويع الكتابي ومقبوليات أنماطه التي لا تخالف الأساسات النظرية للأجناس وإنما تبني عليها.

وقد احتلت قضية التجنيس الأدبي مكانة مميزة في نظريات الأدب على اختلاف مسمياتها، وتاريخ تطورها وتنوع توجهاتها وتغاير أسسها وقوانينها وما ذلك إلا لتوسط هذه القضية بين ممارستين، الممارسة الإبداعية التي أهم سماتها التحرر الفني والموضوعي، وعكسها الممارسة النقدية التي لا مكان فيها للتحرر الذي صادرته موضوعات الفكر واشتراط المنطق. وبين التحرر وعدمه تتجلى إشكالية التجنيس الأدبي، وذلك كون التجنيس عملاً تصنيفياً ووصفياً؛ به يوسم عمل أبداعي ما بوسم معين ليندرج بعدها في فئة تشاكله كتابياً وتتوافق معه قرائياً ومنه نشأت إشكاليتان: الإشكالية الأولى تتعلق بالعملية الإبداعية نفسها، متجسدة في حريتها وتميزها حيث لا مجال لتقييد الإنشاء فيها بقالب أو نموذج أو بنيان، والإشكالية الثانية تتعلق بالعملية النقدية التي لإثبات فيها عند نظرية معينة ولانتهاء عند معطيات بعينها تتوجه بهما مقولية الإبداع وفقها.

ومنه نجد أن الأجناس نهائية حين تركن إلى النقد، ولا نهائية حين تستند إلى الإبداع، وبين النهائية واللانهائية نقع في إشكالية ثالثة تتمثل في الإمكانيات التي يسمح فيها لجنس أدبي أن يضم بعضاً من الأشكال والأنماط تحته وأن يكون قادراً على العبور إلى جنس آخر رابطاً ومجسراً المسافة بينهما، وإن لم تكن بينه وبين ذاك الجنس أي تقارب يؤهله لأن يحتويه.

إن هذا الإشكال المعرفي الدائر حول نظرية الأجناس هو الذي يُحتم الوقوف عند خصوصية التفرد ومأزق التضايف إزاء مفاهيم (الجنس، النوع، النمط، الصيغة، الشكل) الأمر الذي يحتاج إلى تأطير الإشكال الأجناسي بالرؤى والتصورات بغية إعادة النظر في عملية التقعيد بطريقة معرفية، تجعلنا نقف على طبيعة الحدود التقريبية التي تلفُ كل جنس داخلها.

لقد أصبح التداخل الأجناسي والتضايف النوعي والاندماج الشكلي والنمطي والتقارب الصيغي أمراً واقعاً لا مناص منه، وحقيقة ناجزة على مستوى الكتابة الإبداعية التي تكفلها حرية الإبداع في الكتابة؛ وهذه الحرية لا تعرف التقيد في القوالب، والإلزام بسمات لم يعد أمر تقبلها والتعامل معها كما كان في مرحلة النقد الكلاسيكي الأرسطي.

وتُعتبر الرواية كجنس أدبي قد استطاعت أن تضم في متنها العديد من الفنون الأدبية من خلال الكتابة الروائية الجديدة، التي أثارت مشكلة النوع الأدبي بصورة مستمرة، والتي أصبحت هاجساً ملازماً للإبداع الروائي خلال ربع قرن الأخير، حيث اختفت الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية والذي أصبح يُلازم كُتاب الرواية في

الوقت الراهن وهو ما أطلق عليه بالتجريب في الأدب شعره ونثره، وهو أفق كتابة يصدرُ عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من قيود السائد، مما يجعله يمثل شكلاً من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية، وذلك بـ «الرجوع إلى التراث ولكن بتصور إبداعي جديد .»[1]

فالمتمعن في الرواية العربية المعاصرة يتجلى له قدرتها على التجريب والاستيعاب والتراسل مع الأنواع الأُخرى، وقد يكون عدم اكتمالها متآتياً من كونها تجسيداً للواقع الإنساني وتشخيصاً وتعبيراً عن هموم الإنسان وآلامه، ولذا سيظل التحول السردي الروائي بين مطرقة الرؤيا وسنديانة التشكيل، فاختلاف الرؤيا والمضامين تنصهر في تشكيلات جديدة في بناء الرواية، وهذا ما يجعل مكونات بناء النص الروائي في حالة تحول «لأن الإنسان في علاقته الزمانية والمكانية بالكون والحياة تخضع لتغيرات وتحولات تستوعب التناقضات التي يعيشها الإنسان في عالميه الداخلي والخارجي .»[2]

إلا أن الرواية المغاربية قد مارست التجريب على أُصوله، حيث اتخذ التجريب منحنيين اثنين أولهما راهن على التراث السردي لتحقيق الخصوصية، وتأصيل للرواية، وثانيهما قد راهن على المنجز الروائي العالمي وعلى النصوص الروائية الحديثة التي يزخر بها ‹‹وأيضاً على مستوى وعي كتابها باللغة عبر الاشتغال المكثف على اللغة بمستوياتها التعبيرية والدلالية بتحويلها إلى فضاء للإبداع، وذلك من أجل اختراق السائد السردي والبحث عن أُفق حداثي، وفي هذا السياق اطلع الروائيون على نماذج عديدة ونصوص متنوعة ومتباينة خصوصاً تلك التي تنتمي للآداب الفرنسية والإنجليزية والإسبانية .»[3]

ومنه استطاع الروائيون المغاربة إيصال الحس الفني والموضوعاتي إلى كامل أرجاء العالم، حيث نهضوا بالكتابة الروائية وجسدوا حلم وجود رواية مغاربية تُعبر عن واقعهم المعيش بكل ما تكتنفه من متغيرات وما يحكمه من مواقف وتجارب متعددة، ولم تشذ الرواية المغاربية المعاصرة في تنوع قوالبه وتدرج مستوياته الفنية المتباينة، فهي أضحت تُحاكي في عمقها التخييلي وثرائها الفني والموضوعاتي أرقى الروايات العالمية الغربية منها والمشرقية، ولعل بنيتها التفاعلية ونمطها الحواري المنفتح على شتى الأنساق الأدبية وغير الأدبية هوما جعلها تؤدي وظيفتها النفسية

[1] – بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1 ،2003 م، ص10.

[2] – مها القصراوي، النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل "رواية براري الحمى لإبراهيم نصر الله أنموذجاً"، جمعة العين للعلوم والتكنولوجيا، الإمارات العربية المتحدة، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، م18، ع02، يونيو 2010م، ص1018.

[3] – عمري بن هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، المغرب، دط، دت، ص12.

والاجتماعية والفنية على أتم ما يمكن تأديته، كما أن طابعها المتمرد على قواعد وقوانين الكتابة السردية جعلها تتجاوز وبكل انسيابية سمات الانغلاق والجمود الذي عرفته طوال سنين عديدة من تاريخ نشأتها.

ولم تكن الرواية الجزائرية سواءً المكتوبة باللغة العربية أو المكتوبة باللغة الفرنسية بمنأى عن ذلك كونها جزء من الكل وهي صورة من الرواية العربية عامة والمغاربية خاصة، والتي تجمعها مع هذه الأخيرة صلة التاريخ المشترك والارتباط الجغرافي والحضاري الذي جعل منها تحمل جُل ملامح الرواية المغاربية بخصوصية ثقافية تميزها عن غيرها من الروايات.

أولاً: مفهوم الجنس الأدبي"Literary Genre":

لا شك في أن محاولة إيجاد مقاربة دقيقة لمصطلح الجنس الأدبي ليست بالأمر اليسير بوصفه مفهومًا حداثي لم يرد له تعريفاً في الكتب العربية القديمة، حيث نجد هذا المصطلح يتكون من شقين هما: (الجنس، الأدب) وتكاد تتفق معظم المعاجم اللغوية العربية القديمة بأن لفظة (جنس) و(النوع) كلاهما ضرب من الشيء بمعنى شمولي؛ فهو لم يتعلق بما هو أدبي على وجه الخصوص وإنما بكل ما من شأنه التصنيف، على أن الجنس أعم من النوع والنوع أخص من الجنس إذ يرتبط مفهوم الجنس بمفهوم النوع والنوع صنف من أصناف الجنس، ونتوصل إلى نتيجة حتمية وهي أن هذه التعريفات المعجمية القديمة، هي سلم ترتيبي لهذه المصطلحات، حيث يأتي الجنس في المقدمة وما يتفرع عنه يعتبر نوعاً وما يتفرع عن النوع يعتبر نمطاً ويعلق (عبد العزيز شبيل)عن تعريف الجنس والنوع في اللغة العربية، بحيث يختلفان في الدلالة لأن «الجنس يستند إلى معنى جوهري هو معنى المجانسة والمشاكلة وهو ما يلغي التمايز والاختلاف.»[1]

في حين أن النوع «يفيد معنى التمايل والتذبذب.»[2]

وهذا ما يدل على أن العرب كانت تعرف الشيء بضده.

أما (ابن خلدون) في مقدمته فيصنف كلام العرب إلى شعر ونثر دون أن يذكر عبارة جنس، «اعلم أن لسان العرب وكلا مهم على فنين: في الشعر المنظم وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على نسق واحد وهو القافية، وفي النثر وهذا الكلام غير موزون، وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام.»[3]

[1] – عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 2001م، ص 264.

[2] – المرجع نفسه، ص 265.

[3] – الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب، تونس، ط1، 2004، ص 99.

ومن خلال ذلك نكتشف أن هناك اختلاف في مفهوم الجنس، حتى في البيئة الواحدة وهذا ما أكده (سعيد يقطين) في قوله لقد: «تعددت التقسيمات والتصنيفات واختلفت الأسماء التي وظفت في التصنيف كما اختلفت الأقسام بحسب العصور والاختصاصات؛ التي يعني بها الدارس والبعض سيمثل الجنس والنوع، وآخر الأصول أو الضرب، والأصناف.»[1]

ومنه فإن لفظة "جنس" إشارة إلى فكرة محورية تحوم حولها كل الدلالات؛ وهي فكرة التشابه أو التماثل، أما لفظة "نوع" فتدور حول فكرة الانحراف أو الاختلاف والتنوع؛ وهي فكرة توحي مبدأ التحول والتغير المرتبط بمبدأ التعيين والتمحيص.

أما إذا ذهبنا إلى المعاجم العربية الحديثة فإننا نجد مستجدات لافتة ومتطورة لمصطلح الجنس، فنجد معجم اللغة العربية المعاصرة لـ (أحمد مختار عمر) يذهب فيه إلى أن «الجنس (مفرد) أجناس: وهو طبقة في التصنيف فوق النوع مباشرة في عموميتها.»[2]

ويعرف الجنس من منظوره الأدبي «هو بشكل عام أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية كالمسرحية والقصة والشعر.»[3]

وهذا ما ذهب إليه أيضا (مجدي وهبة) في "معجم المصطلحات العربية" «هو أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية، فالمسرحية مثلا جنس أدبي وكذا القصة وهكذا.»[4]

أما عن معنى مفردة (أدب) فقد جاءت في المعاجم القديمة للغة العربية بأنها من حسن الخلق والأدب و«أدُبَ الرجلُ، يادُبُ، أدَباً، فهو أديبٌ.»[5]

وفي "معجم اللغة العربية المعاصرة" فقد جاء بمعنى أكثر دقة يتماشى مع معطيات الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة:

«أدب: أدُبَ يَأدُب، أدَباً، فهو أديب.

أدُبَ الكاتب: حذق فنون الأدب وأجادها.»[6]

[1] – سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1997، ص 152.

[2] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة، مج1، ط1، 2008، ص 405.

[3] – المرجع نفسه، ص405.

[4] – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 141.

[5] – ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 43.

[6] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ، ص 73.

حيث أصبحت كلمة (أدب) تدلُ على الدراية بالفنون الأدبية والتمكن من ممارستها، فالأدب هو إجادة استعمال اللغة بطريقة فنية إبداعية وبأسلوب راقي ومتميز.

أما مفهوم "الجنس الأدبي-Gender Gener" في الاصطلاح فهو كما تناوله كتاب "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" بأنه «تنظيم عضوي، لأشكال أدبية، كما يمكن تمييز الأنواع (الأدبية الكبرى) عن الأنواع (الأدبية الصغرى)، في نظرية (الأنواع الأدبية).»[1]

وهو ما أشار إليه (لطيف زيتوني) في كتابه "معجم مصطلحات نقد الرواية" بأن: «الجنس الأدبي اصطلاح عملي يُستخدم في تصنيف أشكال الخطاب؛ وهو يتوسط بين الآداب والآثار الأدبية»[2]، بحيث نلاحظ من خلال المعاجم العربية الحديثة والمعاصرة أنها قد تناولت مصطلح الجنس من حيث كونه دالاً على تصنيف معين، وهذا ما لمحتْ إليه الدراسات المحتشمة للجنس الأدبي في الأدب العربي سواء قديماً أو حديثاً، وذلك مرده إلى التقسيم البسيط للأدب لدى العرب والذي قوامه (الشعر والنثر)، حيث لم تكن هناك أنواع أخرى في هذه البيئة إلا بعد الاحتكاك بالبيئة الغربية؛ وهي المهد الذي نشأت وترعرعت فيه نظرية الأجناس الأدبية.

أما عند الغرب فيقابل معنى الجنس في اللغة الفرنسية كلمة "Genre" التي تحيل على معنى الأصل "Genus" والولادة "Generis"، «والتي تطلق في معناها العام على مجموعة ما تندرج فيها أنواع هي بمثابة الفروع من الأصل.»[3]

و(رشيد يحياوي) في كتباه نظرية الأنواع الأدبية يورد أن كلمة "*Genre*" "كلمة فرنسية انتقلت إلى الإنجليزية للمصطلحات الأدبية التعريف التالي" Genre": «مصطلح فرنسي يدل على نوع Kind، نمط Type أو طبقة أدبية، ويضيف بالأنواع الكلاسيكية المعروفة كانت هي الملحمة، التراجيديا، الغنائي، الكوميديا والساتيرية Satire يضاف إليها حاليا الرواية والقصة القصيرة.»[4]

فالجنس هو: «نقطة التقاء الشعريات العامة وتاريخ الأدب وحوادثه وهو بصفته تلك شيء مميزاً قد يحصل له به الشرف أن يصير أهم شخصيات الدراسة الأدبية.»[5]

[1] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1،1985م، ص223.

[2] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون دار النهار للنشر، لبنان ط1، 2002، ص 67.

[3] – الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ص100.

[4] – فيروز رشام، شعرية الأجناس في أدب نزار قباني، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2010-2011، ص 25.

[5] – *Todorov, Lontion de littérature , P36*

ينظر: إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مراجعة: أحمد حمزة، المنظمة العربية للنشر، البصرة، (د.ت)، (د.ط)، ص11.

ويورد نفس المعجم مصطلح نمط "*Type*" بمعنى أو «*Kind* Genre كما أن الكلمة الفرنسية *Genre* تكاد تكون مرادفة لكلمة نوع *Kind* كما أن الكلمة الفرنسية *Genre تكاد* تكون مرادفة لكلمة نمط وكلمتا جنس *Genre*و *Species* هما أيضا قريبتا الشبه من كلمة نمط في معانيها العريضة المستمدة من اللغة اللاتينية.»[1]

أما (رالف كوهن-*Ralph Cohen*) يرى أن المصطلح حديث نسبيا في الخطاب النقدي، وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي *Kind* أو *Species* «ويستمد مصطلح *Genre* أصله من الكلمة اللاتينية *Genus* التي تشير في بعض الحالات إلى *Kind* أو *Sort* أو *Specie*.»[2]

ووسط هذا الاختلاف في مفهوم الأجناسية ذهب (رينيه ويليك-Rene *Wellek*) و(أوستن وآرن-*Austen Warren*) إلى تعريف النوع بأنه: ‹‹مؤسسة كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة.»[3]

ويقول أيضا: «أن المرء يستطيع أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة؛ وأن يعبر عن نفسه من خلالها.»[4]

وهو ما يشير إلى أن النوع يمكن أن يعبر عن نفسه من خلال مؤسسة يبنيها لنفسه تحمل خصائص معينة له وهوما ذهب إليه أيضاً (جان ماري شيفير-*John Cheever*) في قوله: «فيما يتعلق بأسماء الأجناس المرتبطة بأصناف قائمة على علاقة تجميع غير محددة سببياً ،فإن وصفها يمر عبر بناء نموذج نصي مثالي :يقوم هذا النموذج، بصورة عامة على بعض الأعمال التي تُعد أمثلة عن الجنس ،وهو يدرس غالباً كتعريف للجنس بالتفاهم.»[5] وأما كلمة "الأدب" في الاصطلاح فهو: «فن اللغة، كان دائماً يشعر بالحاجة إلى أن يضم مختلف أشكال الخطاب إلى بعض من خلال بنى نمطية.»[6]

ونستشف مما سبق أن النقاد قديماً وحديثاً قد استخدموا مصطلح الجنس الأدبي مرادفا للنوع الأدبي؛ كونهما يؤديان إلى نفس المعنى وهو المشاكلة والمجانسة، وإن كان الجنس أعم وأشمل من النوع، فقد جاء مفهوم الجنس الأدبي ‹‹ كمفهوم ينقضه المنادون بحرية المبدع، ويعتبر من أشد الأمور استعصاء على التعريف، لكنه أيضاً مطلوب، لأنه وسيلة لوصف الأشكال الأدبية، وقد خلص كتابنا إلى أن فضيلة الجنس الأدبي تكمن في اعتباره

[1] – إيف ستالوني، المرجع السابق، ص239.

[2] – ينظر رالف كوهن، مقال "التاريخ والنوع"، القصة الروائية، المؤلف: "دراسات في نظرية الأنواع المعاصرة: تر: خيري دومة، دار الشرقيات القاهرة، 1997، ص 25.

[3] – رينيه ويليك وآرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة دار المريخ، السعودية، 1962 م، ص 313.

[4] – المرجع نفسه، ص 314.

[5] – جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، (د.ت)، ص 127.

[6] – إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد زكراوي، ص 11.

وسيلة عملية تطبيقية لفهم الأدب وتأويله ،إضافة إلى التعريف بالسمات التي تُمكن من تمييز الأجناس الأدبية...»[1]

وقد وقع اختياري على مصطلح "الجنس الأدبي" في هذه الدراسة باعتباره مرادفاً لمصطلح النوع الأدبي.

ثانياً: إشكالية التجنيس الأدبي

أضحت الأجناس الأدبية قضية من قضايا النقد الأدبي، ففيها تتم عملية تقعيد قوالب الكتابة الأدبية في شكل نظريات تقنن الأسس الإبداعية، وتقترح أساسات الإنشاء والبناء، راسمة آفاقاً معرفية لكيفيات التنويع الكتابي ومقبوليات أنماطه؛ التي لا تخالف الأساسات النظرية للأجناس وإنما تبنى عليها، وقد احتلت قضية التجنيس الأدبي مكانة مهمة في نظريات الأدب على اختلاف مسمياتها، وتاريخ تطورها وتنوع توجهاتها وتغاير أسسها وقوانينها، وما ذلك إلا لتوسط هذه القضية بين ممارستين، الممارسة الإبداعية التي أهم سماتها التحرر الفني والموضوعي، وعكسها الممارسة النقدية التي لا مكان فيها للتحرر الذي صادرته موضوعات الفكر واشتراط المنطق.

وما بين التحرر وعدمه تتجلى إشكالية التجنيس الأدبي، وذلك كون التجنيس عملاً تصنيفياً ووصفياً، به يوسم عمل إبداعي ما بوسم معين، ليندرج بعدها في فئة تشاكله كتابيا وتتوافق معه قرائياً.

ولا مجال لأن يمتلك ذلك الوسم وهذا الاندراج الشرعية، إلا إذا كان بين الناقد ومنتج النص ميثاق أو اتفاق يربط بموجبه النقد مع المنتج الإبداعي، وعند ذلك سيصُح التجنيس، بينما يقطع الطريق أمام محاولة الخروج عليه لأن هدف الخروج على التجنيس هو التجديد.

فإذا أقر النقد بالتجنيس في كتابة أدبية ما انتفت بذلك عنه سمة التجديد، وصار للكتابة قالب محدد ومتواضع عليه مسبقاً، نظرياً وإجرائياً، ولا تجنيس بدون وفرة في الكتابة الإبداعية فيه، ولا نوع وافر الإنتاج من دون تجنيس، كما لا تجنيس من دون نقد.

ومنه نجد إشكاليتان: الإشكالية الأولى تتعلق بالعملية الإبداعية نفسها، متجسدة في حريتها وتميزها، حيث لا مجال لتقييد الإنشاء فيها بقالب أو نموذج أو بنيان، والإشكالية الثانية تتعلق بالعملية النقدية التي لا ثبات فيها عند نظرية معينة ولا انتهاء، عند معطيات بعينها، ومنه نجد أن الإشكاليتين هي أن الأجناس الأدبية نهائية حين تركن للنقد، ولا نهائية حين تستند إلى الإبداع.

[1] – إيف ستالوني، المرجع السابق، ص 274.

وبين النهائية واللانهائية نقع في إشكالية ثالثة تتمثل في الإمكانيات التي يسمح فيها للجنس الأدبي أن يضم بعضاً من الأشكال والأنماط تحتهُ، وأن يكون قادراً على العبور إلى جنس آخر رابطاً المسافة بينهما، وإن لم تكن بينه وبين ذاك الجنس أي قرابة تجمعه به.

إن هذا الإشكال المعرفي الدائر حول نظرية الأجناس الأدبية، هو الذي يُحتم الوقوف عند معضلات التفرق ومآزق التداخل إزاء مفاهيم الجنس، النوع، النمط، الصيغة، الشكل، الأمر الذي يحتاج إلى تأطير الأشكال الأجناسي بالرؤى والتصورات، بغية إعادة النظر في عملية التقعيد بطريقة معرفية، تجعلنا نقفُ على طبيعة الحدود التقريبية التي تلفُ كل جنس داخلها.

والمراد بلوغه هو معرفة الفائدة في هشاشة حد أو أكثر من أجل استقبال الوافد الأجناسي أو النوعي باتجاه التوليف بين الحدود تبعاً لحقيقة ما يحويه الحد الواحد من الكَوابح والمتضادات؛ التي معها يظلُ كل جنس محتفظاً بخصوصيته عن غيره، مطمئناً إلى صحة أداء كل حد من حُدوده لمتطلبات الاستقلال والتفرد.

أصبح التداخل الأجناسي والتضايف النوعي والاندماج الشكلي والنَّمطي والتقارب الصيغي أمرًا واقعاً لا مناص منه، وحقيقة ناجزة ليس لدحضها أو التحايل عليها أساس من المنطق.

وما بين محصلات النّظر التي تسمح بولادة جنس أدبي ما. والتفريع والتوليد لأنواع تكون هجينة بين جنسين أو أكثر، لتأتي أهمية التجنيس بوصفه قضية إشكالية على مستوى النقد الأدبي، بينما هي طبيعية معتادة على مستوى الكتابة الإبداعية التي تكفلها حرية الإبداع في الكتابة، وهذه الحرية لا تعرف التقيد في القوالب، ولا الالتزام بسمات لم يعد أمر تقبلها والتعامل معها كما كان في مرحلة النقد الكلاسيكي الأرسطي.

وتُعد نظرية الأجناس الأدبية من أعوص القضايا التي ناقشتها نظرية الأدب، كونها تقوم بتشريح الخطابات والنصوص من أجل فهم الجنس أو النوع الأدبي والتعرف عليه واستيعابه؛ كونه شفرة مُقنعة ينبغي احترامها وعدم انتهاك حرمتها، كما قد تشترك النصوص الأدبية في قواسم مشتركة واحدة تحدد من خلالها الأجناس الأدبية ‹فإذا كانت القرون الأدبية الأولى تؤمن بنظرية الأجناس الأدبية، وبالمعايير التي وضعت من أجل الفصل بين هذه الأجناس سواء أكانت هذه الأجناس رئيسية أم فرعية، فإن منذ منتصف القرن الماضي أصبحت الأجناس الأدبية متداخلة ومختلطة، حيث يصعب الحديث عن جنس أدبي معين.›»[1]

فتضاربت الآراء حول إمكانية الكتابة ضد أجنسة الأدب والكتابة وفق قالب أجناسي معين لكل نوع أدبي. فكيف تناول كل من النقد الغربي والنقد العربي لهذه القضية؟

[1] – جميل حميداني، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، دروب 30 سبتمبر 2011، على الموقع، www.doroob.com.

وما مدى اختلاف الدارسين حولها في القديم وإلى يومنا هذا؟

وهل وُجدت قضية الأجناس الأدبية في الدراسات العربية القديمة؟

1-إشكالية التجنيس الأدبي عند الغرب:

اهتم النقد الغربي باختلاف مدارسه ومشاربه منذ القرن العشرين بقضية الأجناس الأدبية، فهي قديمة قدم الإنسان ذاته، وضاربة بجذورها في عمق التاريخ كونها وُلدت وترعرعت في حضن الأدب «بقدر ما كانت الأجناس الأدبية ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ، كانت أيضا مضارعة في قدم الأدب ذاته حتى لكأنها تمثل ضميره ووعيه، ومن ثم ارتبط الاثنان ارتباطاً وثيقاً جعل من الصعب، إن لم يكن من المستحيل فصل الأول عن الثاني، أو فهم طرق دون الاصطدام بالآخر.»[1]

وكانت بدايتها مع (أرسطو-Aristo) ووعيه المبكر بقضية الأجناس الأدبية في كتابة "فن الشعر"، حيث «حاول أرسطو وضع الأُسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية، حيث قسم الأدب في كتابه "الشعر" إلى ثلاثة أنواع التراجيديا، الكوميديا، والملحمة، وقد بين خصائص كل منها من خلال الموضوع والمضمون والأداء والوظيفة.»[2]

فـ(أرسطو-Aristo)حاول دراسة الشعر كونه جنس بذاته ينقسم إلى مجموعة من الأنواع، فقد صرَّح في كتابه "فن الشعر" بجملة شهيرة القائلة: «سنعالج الفن الشعري في ذاته، وفي أنواعه التي توجد ضمن إطار غايتها الخاصة، والطريقة التي يجب فيها تأليف القصص إذا أردنا أن يكون الشعر ناجحاً، بالإضافة إلى عدد الأجزاء التي تنبثق من البحث نفسه؛ لنتبع النظام الطبيعي ولنعالج أولا "ما هو الأول"»[3]، وغير بعيد عن ذلك فلقد عمد (أرسطو-Aristo) إلى تبيان أن لكل نوع أو جنس أدبي نوع يختلف عن غيره، ولقد صرَّح عن ذلك (شكري عزيز ماضي) من خلال قوله: «ولقد حرص أرسطو أن يبين بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الأخر من حيث الماهية والقيمة؛ ولذلك ينبغي أن يظل منفصلاً عن الآخر.»[4]

ولقد اعتمد (أرسطو-Aristo) في تحديده لنظرية الأنواع على مبدأ المحاكاة، مرجعًا ذلك إلى العوامل الاجتماعية «ولعل هذا التشدد في التصنيف يعود إلى تصنيف اجتماعي وتقسيم الناس إلى نبلاء وسوقَه في الزمن

[1] – عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس ط1، 2001م، ص 05.

[2] – شكري عزيز الماضي، الدراسات الأدبية والنقدية في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص 81 – 82.

[3] – جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1997 م، ص 17.

[4] – شكري عزيز الماضي، الدراسات الأدبية والنقدية في نظرية الأدب: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مج 1، 2013، ص 82.

القديم، وهذا ما دفع أرسطو إلى الحديث عن كل ذلك من الملهاة، والمأساة، والملحمة، إذ جعل لكل جنس لغة وأسلوبه وجمهوره فالأدب عنده لا يقتصر على المتعة وإنما جعل له رسالة أخلاقية.»[1]

إن (أرسطو-Aristo) استطاع أن يدرك وجود بعض التمايز بين المسرح، والملحمة، والقصيدة الغنائية غير أنه يرى أن المأساة جنساً يعلُو على باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

أما (أفلاطون-Aflatun) فلقد اهتم بدوره بنظرية الأجناس الأدبية في كتابه "الجمهورية"، حيث قام بتمييز السرد والحوار وقد كان هذا الأخير «يدرس الشعر بصورة أساسية من وجهة نظر إبداع الشاعر ووحيه والقيمة الفلسفية للمحاكاة، كما أنه أدخل مجموعة من المعايير عنها (السرد الإيمائي والنموذج المختلط).»[2]

في الحقيقة أن تمييز كل من أفلاطون وأرسطو بين الأجناس الأدبية كان قائما على مبدأ المحاكاة.

وتُعتبر آراء (أرسطو- Aristo) هي الملهم الحقيقي للنقاد الكلاسيكيين في مسألة الأجناس الأدبية،ف لقد حاول تطبيق آرائه تطبيقًا حرفيًا، فهذه النظرية «تقوم على احترام قواعد الأجناس الأدبية احتراماً كبيراً، من خلال الفصل بين هذه الأجناس الأدبية تتحدد بقواعدها ومضامينها وأساليبها وصيغها الفنية والجمالية»[3] لذلك وجب على الكل احترام القواعد والخصوصيات التي وضعت لكل جنس وعدم الخلط بينهما، فالتجنيس عند هذه النظرية يقوم على الفصل بين الأنواع والأشكال والأساليب.

أما الناقد الألماني (كارل فيلور- karl vie por) فيري أن هناك خلط كبير في استخدام مصطلح الجنس «إذ يراد به الأجناس الثلاثة الكبرى– الملحمة والمأساة والشعر الغنائي– وفي الوقت ذاته يقصد به الآثار الأدبية المخصومة، مثل الأقصوصة والملهاة والقصيدة الغنائية»[4] فهو يقر ويفضل أن تكون الملحمة والمأساة والشعر الغنائي هي الأجناس الثلاثة الكبرى بينما مصطلح النوع فيطلقه على باقي ما أصطلح على تسميته جنس.

إذا كانت هذه النظريات تؤمن بالفصل بين الأجناس الأدبية، فلقد جاءت دعوة الرومانسية من أجل إبطال هذه الأفكار، فالرومانسية تؤمن بانصهار الأجناس الأدبية في بوتقة أدبية واحدة.

يُعد (شليجل-Schlégel) من بين من أسس لهذه النظرية، فهو يرى أن تقسيم الأدب إلى أجناس هو «نوع من التحكم لا ينبغي للأدب الخضوع له.»[5]

---

[1] – وفاء يوسف إبراهيم، الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين 2009م، ص 38-39.

[2] – جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1991م، ص 14.

[3] – رينيه وليك أوستن وأرن، نظرية الأدب، تح: عادل سلامة دار المريخ، السعودية، د.ط، دت، ص 319.

[4] – عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث العربي، جدلية الحضور والغياب، ص 19.

[5] – هيثم عباس وعبد الكريم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تاريخية تحليلية جامعة ذي قار، ع3، مج3، 2006م، ص 136.

كما يمكن لنا أن نذكر في هذا السياق الجهود التي قام بها الناقد (بنديتو كروتشه- Croce Benedetto)خاصةً بعد إصداره كتاب الشعرية عام 1902م،فهو يرى «إن المواقف الشعرية هي التي تحدد جنس الكتابة.»[1]

أي أنه يرى أن مصدر الإبداع هو الكاتب نفسه؛ من خلال التعابير الشعورية التي تحدث له كما أنه ظهر مفهوم جديد للأدب يقوم بجمع أجناساً وأنواعاً مختلفة داخل وحدة فنية وجمالية كبرى؛ وفي هذا يقول (تدوروف -Todorov): «وأخيرًا بدأت الفكرة وحدة الفنون تفرض نفسها، ومن هنا أخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على أكثر الممارسات الفنية هيبة، أعني الشعر والرسم.»[2]

فـ (تدوروف-Todorov) يعترف بتداخل النصوص والأجناس، ويطمح إلى أن يكون الأدب هو الجسد الذي تشترك فيه كل الأجناس.

إن الأجناس الأدبية تتطور وفق دورة الحياة، فالرواية كانت قصة والشعر كان سجع كهان، ولعل من آثار ذلك هو الناقد (برونتير- Broninticre) في نظرية تطور الأجناس الأدبية حيث «ذهب إلى أن الأجناس الأدبية تولد ثم تنمو ثم تكبر ثم تشيخ ثم تموت وقد يتولد عنها جنس آخر.»[3]

فالأنواع الأدبية لها وجود في الواقع كوجود الأنواع الطبيعية في المحيط، فإمكانية التداخل والتفاعل تحدث من خلال التلاقح بين الأجناس من أجل إعطاء بعد جمالي حداثي، «فليت الأنواع تنتج الأنواع في علاقة تناسلية أو تلقيح ذاتي يتم في معزل عن الملقح والمولد الخارجي، وشروط خارجية تولد فيها النوع خارجة تداول وميلاد أنواع دون أخرى.»[4]

فمراحل التقدم في الأجناس حتمية لا مناص منها، فالنوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطور ومن خلال هذا المعنى «قسم (هيقل-Hégel *I*) الشعر وعبر عن التداخل بين أقسامه إلى نوعين ملحمي وغنائي يسبق أولهما (الملحمي) وثانيهما (الغنائي)، وينتمي تداخلهما إلى نوع ثالث هو الدرامي، كما أن الشعر الدرامي نوعان أو شكلان مأساة وملهاة ينتهي تداخلهما إلى شكل ثالث وهو الدراما الحديثة.»[5]

---

[1] – هيثم عباس وعبد الكريم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تاريخية تحليلية، ص 136

[2] – رينيه ويليك أوتسن وآرن، نظرية الأدب تر: عادل سلامة، دار المريخ السعودية، د.ط، 1992م، ص325.

[3] – دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الكتابة ضد أجنسة الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، المؤتمر الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، مج 1، ص 389.

[4] – رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، دار إفريقيا، دار العرب المغرب، ط1، 1994، ص 181.

[5] – شكري عزيز الماضي، الدراسات الأدبية والنقدية في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993م، ص 98.

فقد اعتبر (هيقل- *Hégel*) الشعر أقساماً لكن هذه الأقسام تتداخل فيما بينها لتنشئ جنساً أدبياً آخر وبذلك أصبح (هيقل-*Hégel*) من بين الذين ساهموا في بلورة نظرية الأجناس الأدبية في الغرب كما أنه « يذهب إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة إلا أن الفن الملحمي باعتباره شعر لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية ومن ثم يعبر هذا الفن عن تلاحم الذات والموضوع في إطار متكامل ومتناغم.»[1]

كما أن علماء الاجتماع اهتموا بهذه القضية باختلاف آرائهم ويتزعمهم في ذلك (باختين-*Bakhtin*) المؤسس الأول لعلم اجتماع الأدب حينما يتحدث على الحوارية وتداخل الخطابات والنصوص، وعلاقتها بمصطلح التناص الذي ظهر على الساحة النقدية مع (جوليا كريستيفا-*Julia Kristeva*)، وفي ضوء ذلك فلقد اعتبر (باختين-*Bakhtin*) أن الرواية هي «التجسيد الأعلى لعينة التداخل النصي؛ ذلك لأن النظريات ومناهج التجنيس الأدبي التقليدية أو الكلاسيكية تبقى عاجزة عن الحكم على جنس الرواية، الأمر الذي يبقيها حائرة أمام تداخل الخطابات والأنواع»[2]، فالطبيعة المرنة جعلتها تُعد جسراً قابلا لعبور جميع الأنواع دون أن تَلقى أي انتقاد.

2-إشكالية التجنيس الأدبي عند العرب:

لقد كانت هناك اهتمامات عديدة في حقل الثقافة العربية بمسألة الأجناس الأدبية، ومن بين تلك الاهتمامات دراسات: (قدامة بن جعفر، ابن طباطبا، الباقلاني، الخفاجي، العسكري، الجاحظ، حازم القرطاجني) حيث توفرت كتاباتهم على لفظة الجنس وغيرها من الألفاظ الأخرى القريبة منها، كالنهج والنوع والنمط غير أنها لم تكن محددة في مجال النقد والأدب، كما عمدوا إلى التمييز في البداية بين الشعر والنثر، وتحدثوا عن أفضلية كل واحد منها «فكل ما عرفه النقاد العرب هو تقسيمهم الأدب إلى ضربين شعر ونثر وللشعر فنون وأغراض وحددوها، كما حددوا للنثر الخطابة والرسالة والمقامة، ولم تدخل الفنون الأخرى إلاَّ في العصور الحديثة.»[3]

كان اهتمامهم في البداية هو التمييز بين كل من الشعر والنثر فقط دون تفصيل في كل جنس، كما عمد (قدامة بن جعفر) إلى تعريف الشعر بقوله: «الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»[4] ؛أي أن كل كلام خاضع لوزن وقافية وله معنى مفيد يعد شعراً، هذا بالنسبة لتعريف الشعر عند جعفر، كما سعى (ابن طبا طبا)

[1] – رينيه ويليك أوستن أرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، ص 333.

[2] – هيثم عباس سالم، عبد الكريم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تاريخية تحليلية، جامعة ذي قار، ع3، مج3، 2006م، ص137.

[3] – ابتسام مرهون الصفار، تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، تداخل الأنواع الأدبية، مج1، وقائع المؤتمر النقدي الثاني عشر جامعة اليرموك، 2008م، ص01.

[4] – المرجع نفسه،ص 01.

إلى إيراد معنى أكثر شمولاً حيث عرَّفهُ على أنه: «كلام منظور بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي عدلَّ من جهته محبة الإسماع وفسد على الأذواق.»[1]

واستمر التصور العربي يميز بين الشعر والنثر على أساس الوزن والقافية؛ إلى أن انتبهوا إلى التمييز بين مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية.

كما استخدم (أبي هلال العسكري) في كتابه الصناعتين لفظة الجنس كمصطلح نقدي يقسم به الأدب فقال: «إن أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر.»[2]

ونفس الرأي نجده (حازم القرطاجني) حينما تحدث عن أغراض الشعر كما نجد هذا الاهتمام أيضا عند الفلاسفة المسلمين كـ (الفرابي) و(ابن سينا) و(ابن رشد)، فـ (ابن سينا) تحدث عن الكلام مخيل ويعرفه بأنه: «الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من رؤية وفكر واختيار.»[3]

أي أن الشعر عنده كل ما يترك أثر حسناً في نفسية الإنسان سواء صدَّقه أو لم يصدقه، وهو بذلك يتأثر إلى ما أشار إليه (أرسطو-Aristo) حينما جمع بين القول والمخيل.

ومنه نجد أن القُدامى ركزوا على التمييز بين كل من الشعر والنثر؛ غير أنه ظهر من يضرب أفكارهم عرض الحائط أمثال (الآمدي) في كتاب "الموازنة بين أبي تمام والبحتري"، «ويتمثل في رأي (دعبل الخزاعي) الذي عدَّ كلامه المنثور أشبه منه للشعر ولم يدخله في كتابه المؤلف في الشعراء، فلقد انتقد شعر أبي تمام وحكم عليه بأنه ليس شعراً، فإن هذا الرأي الوحيد الذي أوجد صلات بين شعر أبي تمام والخطب النثرية.»[4]

إن الجوهر اللغوي بين الشعر والنثر واحد، وما يميز الشعر عن النثر هو الوزن فقط، فـ (الجاحظ) دعا إلى ضرورة التنويع في أساليب الشعر من أجل دفع الملل، فلغته وأسلوبه تتداخل فيها لغة السجع والإيقاع ومثال ذلك «رسالته التي تمثل تداخل فنَّي الشعر والنثر عند الجاحظ، فهي رسالة التربيع والتدوير المشهورة التي اختلفت عن رسالته السابقة؛ ففي هذه الرسالة نجد الجاحظ يتفنن في أسلوبه النثري والتناص الشعري الذي وظفه.»[5]

إلا أن التداخل بين الأنواع يبقى عند النقد العربي القديم محكوم بضوابط تصونه لا يمكن تجاوزها إلا أن هذه الضوابط سرعان ما تلاشت تدريجيا باسم ما يعرف بالحداثة والتجاوز.

---

[1] – ابن طبا طبا العلوي، عيار الشعر، تر: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3 د.ت، ص 41.

[2] – أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، 2008، ص 17.

[3] – ابتسام مرهون الصغار، تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، ص 02.

[4] – سمية عروس، تفاعل الأجناس الأدبية، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، لبنان ط1، 2010، ص 148.

[5] – ابتسام مرهون الصغار، تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، ص16.

أما في التَّصور النقدي الحديث فلقد اهتم الدارسون المحدثون والمعاصرون بنظرية الأجناس الأدبية تاريخاً وتعريفاً وتنظيراً وتطبيقاً، إلا أن هناك جانباً من التقصير في دراسة الأجناس التراثية العربية، «وإذا عدنا إلى تاريخ الأدب العربي القديم وواقع النقد في التراث ناظرين في مدى شموليته لمسألة الكشف عن الأجناس الأدبية ونقدها والتنظير لها لوجدنا فيها تقصيرا كثيراً.»[1]

إلا أن النقد العربي الحديث حاول الاهتمام به مع كوكبة من النقاد من أمثال (سعيد يقطين، محمد عبد الفتاح، وعبد الفتاح كيليطو).

كما اهتم (صلاح غنيمي محمد) بالأجناس الأدبية، حيث خصص الفصل الثاني من كتابه "الأدب المقارن" لهذا الموضوع، وضمن رأيه كل من (أرسطو-Aristo، وكريتشه-*Kiritshah*)، فصرح ‹‹بأن الأجناس الأدبية غير ثابتة فهي في حركة دائبة، تتغير قليلاً في اعتباراتها الفنية، من عصر لآخر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي، وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعدُ جوهرياً فيه قبل ذلك.»[2]

كما اقتصر أيضاً على دراسة الأجناس النثرية في الأدب العربي؛ التي لها صلة بالقصة مثلاً، كما أنه أرجع نمو الأدب إلى التأثر بالآداب الأخرى «ثم أصبح من المسلم به أن هذه الأجناس في ثنايا الآداب المختلفة، كما أدى إلى قيام صلات فنية تبعتها نسمات اجتماعية في القرون المتعاقبة.»[3]

وقد تناول (عز الدين إسماعيل) في كتابة "الأدب وفنونه" هذه القضية؛ وأشار إلى مجموعة من الفنون كفن الشعر، وفن القصصي، والترجمة والمقالة الذاتية والخاطرة، حيث أنه حاول تفصيل الكلام فيها.

وغير بعيد عن ذلك نجد "محاولة"(عز الدين مناصرة) التي أقر فيها بوجود تداخل بين الأجناس الأدبية مبرراً موقفه من أن الفصل بين الأجناس يجعلها ضيقة النطاق «أن هذا التفاعل من شأنه أن يُسهم في بعث الأنواع، وجعلها تتمتع بأكثر حيوية خلافاً في انحصارها ضمن نطاق محدد شكلاً ومضموناً، مما قد يحدُ من استمراريتها.»[4]

ومن خلال قول (عز الدين مناصرة) نجد أن الفصلَ بين الأجناس الأدبية أمر صعب سواءً أكان من ناحية الشكل أو من ناحية الخطاب، فقد يؤدي الأمر إلى فقدان خصوصية الجنس.

[1] – وفاء يوسف إبراهيم، الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، ص 45.

[2] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط5، 1987، ص 118.

[3] – المرجع نفسه، ص 120.

[4] – عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2006، ص79.

كما أنه يرى أن مبدأ التجانس بين الأنواع الأدبية أمر لا مفر منه، ذلك أنه يتيح توليد أنواع أخرى، وهو ما يعني أن التطعيم الأدبي لجنس أدبي بنوع آخر يُولد حالة جديدة تستدعي مهارات وقدرات معرفية من أجل الكشف عن أسراره وجماليته، لأنه نتاج تلاقح أنواع أدبية.

لقد وجد النقد العربي إشكالية كبيرة؛ فيما يخص قضية الأجناس الأدبية؛ كون هذه الأخيرة لها جذور غربية ومصطلحات ومفاهيم غربية يصعب تطبيقها على النصوص الأدبية العربية القديمة «الأجناس الأدبية مقولة غربية لا يصلح التعامل معها؛ كونها مستنبطة من قوانين الأدب الغربي، ومن جهة أخرى أن المتوفر من هذه المقولة في تراث النقد العربي لا يصلح كذلك لتعامل مع نتاج النقد الجديد الذي ظهر بتأثير الأدب الغربي، ومن جهة ثالثة أن الأدب العربي القديم خال تماماً من أنواع أدبية قامت نظرية الأجناس الغربية الكلاسيكية على أساسه، مثل: الملاحم والدراما.»[1]

وقد وافق (عبد السلام المسدِّي) هذا القول في كتابه "النقد والحداثة "إذْ يرى «أن قضية الأجناس الأدبية هي قضية مستوردة من الغرب، وأن العرب كانوا يعرفون الشعر والنثر ليس إلا بمعنى أن مقولة الأجناس دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها الإبداعية.»[2]

كما أنه ينتقد الدراسات الحداثية التي تسيء إلى دراسة الأجناس الأدبية وفق مناهج وإجراءات غربية.

ومنه نجد أن الأجناس الأدبية قد تحررت من التصنيفات القديمة لتحرر النصوص الأدبية، وذلك من خلال تجاوز كل حاجز ومحاولة تطعيم النصوص فيما بينها باسم ما يعرف بالحداثة والتجريب.

ثالثاً: النص الأدبي بين الانفتاح والتأويل

كانت ولا زالت قضية تحديد المصطلحات بدقة ورسم حدودها المنهجية والإجرائية من بين العوائق التي تعترض سبيل الدارسين في ميدان الأدب وهو ما يعيق عملية البحث في موضوعات بعينها، وكان النص أحد تلك المصطلحات الأدبية التي شغلت اهتمام النقاد والباحثين عبر عدة أزمنة، حيث انبثقت عدة دراسات نظرية جعلت من النص قاعدة ومنطلقاً لتحديد طبيعتهُ، وماهيتهُ، وكيفية تكوينهُ واشتغاله، خاصةً النص الأدبي المتميز بتفرده وخروجه عن العرف العام في الاستعمال اللغوي.

[1] – هيثم عباس سالم، عبد الركيم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية – دراسة تحليلية، ص 141.

[2] – جميل حميداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، دروب 30 ديسمبر 2011، على الموقع WWW.doroob.Com.

مصطلح "النص" هو مصطلح معاصر جاء مع الدراسات النقدية المعاصرة «فالنص بما هو صيغة من صيغ اشتغال اللغة، فقد شكّل موضوعاً للتحديد المفهومي في فرنسا، خلال سنوات الستينيات، حول مجلة "تال كال" مع رولان بارت وجاك دريدا وفيليب سولرز وخاصة جوليا كريستيفا.»[1]

ومنه نجد أنّ نشأة مصطلح "النص" جاءت معاصرة في فرنسا مع كوكبة من النقاد كانت على رأسهم (جوليا كريستيفا– *J-Kristiva*) في دراسة نشرت في مجلة "تال كال"، كما تناولته بالدراسة في كتابها "سيميوتيكي" من حيث السيميائيات ونظرية اللغة. حيث اتخذت من النموذج اللساني والسيميائي نموذجاً للنص.

فقد انتهت أغلب النظريات المرتكزة على المنطلقات اللسانية، إلى أن النص الأدنى إلى منتهاه، نتاج لغوي يعمل وفق آلية خاصة، من خلال توقعه داخل اللسان، وتجاوزه في الأن نفسه، وبذلك انتهت تلك الدراسات إلى أن النص نسق أو بنية منظمة مكتفية بذاتها، منغلقة على نفسها، لها قوانينها الخاصة التي تحكمها وتؤطرها، وعن طريقتها يحقق النص الأدبي أدبيته سواء أكان التعامل معه على أساس نظرية "الأجناس الأدبية" بوصفها مواقف خاضعة لأنساق معرفية (الشعريات الأرسطية)، أم على أساس "الشعريات"، وفق تصورات تابعة من رؤى علمية، مثلتها البنيوية التي تثبتُ التجريد اللساني، ومهما قيل عن هذه التصورات الأجناسية والشعريات، فإن لكل فجواته وعثراته، إذْ البنيوية بطموحها العلمي، ورغبتها الملحة في رد الاعتبار إلى النص الأدنى، قد تجاوزته في مقارباتها، حين حاولت صياغة البنى النموذجية الكلية للأدب.

فهي ترى أن النص مجرد وسيلة لطموحها العلمي، إذْ أنَّ حصر النص داخل أسوار النسق اللغوي، لا يمكنه أن يدرك حقيقة النص، بل يحجب عنا النص، بحيث لا يمكننا إدراك اللغة الشعرية إلا بوصفها نسقاً فرعياً وثانوياً يتناسل من نسق كلّي، حيث لابد من وجود نسق كلّي يشكل الأصل ونسق فرعي يمثل النص، أو يمثله النص.

ولعل هذا ما يبرِرْ تبريراً واضحاً نظرية "الانزياح" التي تَعتبرُ النص الأدبي انحرافاً عن الأصل دون أن تتساءل عن إمكانية قلب المعادلة، إذْ أن علاقته (الأصل والفرع) تلغى أي علاقة تفاعلية ممكنة، مما يضع النص في علاقة "تصادم" تكون نهايتها ذلك الفعل"التدميري"لنسق اللغة حتى يتحقق وجوده الشرعي.

ولا يعني هذا أن (جوليا كريستيفا –*J. kristiva*) تتنكر لوجود علاقة حقيقية بين النص واللسان، بل بالعكس، إن تموقع النص داخل اللسان قد عمل على توزيعه من جديد «كجهاز غير –لساني– يعيد توزيع نظام

[1] – ينظر: حسين خمري، نظرية النص، "من بنية المعنى إلى سيميائية الدال"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م، ص43. *O.Du, crot et T.Todorov, Dictionnaire en cyclopédique…., P443.*

اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص إذن، إنتاجية، وهو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله، هي علاقة: إعادة توزيع (صادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- أنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى.»[1]

تطرح (كريستيفا-*kristiva*) *مشروعاً* متكاملاً "لا يسمح المجال هنا لمناقشته بالتفصيل، لذلك سنركز على العنصر (ب) المتعلق بتحديد خاصية أساسية للنص هي "التناصية-*lintertextualite*".

وبذلك «يعتبر (التناص)، عند (كريستيفا)، أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها.»[2]

بحيث يكون النتاج اللغوي بمثابة فضاء لتقاطع جملة من الملفوظات السابقة على النص أو لتقاطع جملة من النصوص، مما يشكل مجالاً حوارياً يقوم بين نصوص مختلفة، لثقافة واحدة أو لعدة ثقافات قريبة أو متباعدة، وفي مراحل زمنية غير متقاربة بهذه الطريقة، يشتغل النص من خلال استدعاء نصوص أخرى.

دون أن يكررها، بل ربما يتعارض معها في أغلب الأحيان، فالعلاقة ليست إعادة النصوص على سبيل الاستشهاد والتذكير، وإنما تحويل النصوص وبنائها من جديد.

من هنا نجد أن للتناصية دور فَاعل في بناء النصوص، دونما الانغلاق داخل النسق الواحد، حيث ترى (كريستيفا -*kristiva*) أن: «كل نص، هو عبارة عن "فسيفساء" من الاستشهادات، يعمل النص على امتصاصها وتحويلها إلى نص آخر جديد»[3]، بذلك يؤسس علاقة ما وفق مقتضيات (جمالية/ أدبية) بالدرجة الأولى، فالنص الأدبي ليس إلا امتداد لنصوص أخرى عبر التاريخ، وتاريخ الأدب ليس إلا مساراً تحويلياً لجملة من النصوص، وهذا رأي (بارث-*Barches*) في التنامي مع (كريستيفا-*kristiva*) فـ «النص مصنوع من كتابات مضاعفة، هو نتيجة ثقافات متعددة تداخلت- بعضها مع بعض- في حوار، ومحاكات ساخرة وتعارض.»[4]

[1] - جولياكريستيفا، علم النص، تر:افريد الزاهي ،مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991م، ص21.

[2] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1985،1م، ص 215.

[3] - *j.kristiva. semiotekm, recherche pour une semanalyse, édition du seuil, Paris,1969, P85.*

[4] - رولان بارث، هسهسة اللغة، تح: منذر عياشي، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، 2015، ص 83.

لقد اختلف المنظرون نتيجة لمناخ معرفي بات يُراجع نفسه وبات يتغير ويتفاعل مع التحولات النصية المتسارعة، حيث أصبحنا «نعرف الأن أن النص ليس سطراً من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج أشكال مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً، فالنص: نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.»[1]

وبذلك نجد أن "التناصية "تشكل عنصراً مهماً في تشكيل النص وبنائه حسب (كريستيفا-*kristiva*): ‹‹فمن هذا المنظور، نعرف النص بوصفه جهازاً عبر-لغوي *Translinguistique* يعيد توزيع نظام اللغة ينظم العلاقات بين العبارة التواصلية التي تهدف إلى الإعلام المباشر والأنماط التلفظية المختلفة السابق عليها والمتزامن معها.»[2]

فهي من خلال هذا التعريف ترى بأن النص عبارة عن جهاز يتم من خلاله التعبير بألفاظ متعددة الدلالات السيميائية ذات الأشكال والأزمنة المختلفة ويعيد صياغتها وفق ما يريد إيصاله لغيره، فالنص يمكنه امتصاص نصوص غيرية سواء كانت ثقافية أو أنواع أدبية متزامنة معه أو مختلفة عنه زمانياً.

وهو المفهوم الذي استقته من (ميخائيل باختين- *M.Bakhtine*) الذي تعامل مع الحوارية «في إنتاج النص الروائي، ثم طورته لتحصره في النصوص، كذلك نجد النص ينفتحُ على غيره من النصوص؛ ويقيم معها علاقات تفاعلية متعددة الأشكال والدلالات، "فهناك علاقات كثيرة يأخذها النص مع غيره من النصوص ولعل أكثرها هيمنة أن يكون تكراراً لأهم نماذجها، كما أنه قد يكون إضافة وتحويلاً لها، بحصول الإضافة، يمكن الحديث عن "نصية" النص، ضمن شروط إنتاجه، وهكذا يمكننا في فترة زمنية معينة(حقبة أدبية) عندما تتكرر روافد البنية النصية، أن نتحدث عن "الظاهرة النصية"، ويمكن للتحليل أن يكشف عن أهم مكوناتها وروافدها، وعلى جوانب الإضافة التي حققها، وبهذا يمكن الحديث عن تميزها عن البنية النصية السابقة».[3]

ومنه يتبين لنا بأن البنية النصية سواء أكانت جنساً، أم بنية نصية لدى علماء النص؛ فإنها ليست ثابتة بل تتغير وفقاً للدينامية النصية عبر التاريخ، كما يمكنها أن تتفكك نهائياً فاسحة المجال لبنية جديدة مثل: "الملحمة" التي تناسلت في أشكال سردية مختلفة لتكون الرواية الحديثة.

إن العلاقة جدلية توترية، تنتصر للنص في أغلب الأحيان دون أن يؤثر ذلك في نسق الأشكال النموذجية التي تطبع فترة زمنية ما، وتتفاعل هي الأخرى مع السياقات الثقافية المؤطرة لكل النتاجات النصية. ضمن

[1]- رولان بارث، هسهسة اللغة، تح : منذر عياشي ،ص80.

[2] - ينظر: حسين خمري، نظرية النص، ص 256. *J.Kristiva, le texte du roman, P12*

[3]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، بيروت المركز الثقافي في العراق، ط2، 2001، ص103.

حضورها التاريخي في «إطار بنية نصية شاملة، وهذه البنية تتكون تاريخياً، في تطورها التاريخي تتباين فيها ثوابت وتطرأ عليها تحولات، وبعض هذه التحولات تمتصها هذه البنية فتصبح جزءاً منها، دون أن تنجح في تحويلها أو تغييرها، وبعضها الآخر يتلاشى مع الزمن لعدم قدرته على الوصول إلى البنية الأصل وتغييرها، وقد تتاح لبعض هذه التحولات الطارئة أن تنهض في حقبة أدبية، وتمارس ما عجزت عن فعله إبان ظهورها بإزاء البنية الأصل.»[1]

ويطرح مفهوم التفاعل النصي إمكانية لمراجعة مفهوم النص الأدبي؛ من خلال إعادة قراءة كل النتاج الأبي الذي يكادُ يلغي الفوارق الزمنية، من خلال إعادة نصوص سابقة وتكرارها، فالشاعر (فرجيل-*Virgil*) "الإنيادة - يكرر (هوميروس-*Homères*) و(جيمس جوييس- j. joyce) يبعث أوليس من جديد في روايته "أوليس" *Ulysse*" دون أن يكرر (هوميروس *Homère*)،إنها إعادة إنتاج لنص جديد على أرضية نص سابق ومن هذا المنظور، فالنص الأدبي ليس إلا إعادة لنص سابق أو كتابة على كتابة بأشكال مختلفة على حد تعبير (جيرار جنيت- *G.Genelle*)، في كتابه: "طروس-*Palemsestes*"، فلا تُشكل التناصية إلا ظاهرة واحدة من ظواهر أخرى، في تفاعلية النصوص الأدبية.

1- جيرار جينيت- G. Genette والمتعاليات النصية:

إن ما طرحهُ (جنيت- *Genette*) في كتابه "النص الجامع" الذي بَسط فيه نظرية "المتعاليات النصية" حول البحث عن النص الجامع أو" النموذجي" الذي يسم النصوص بالخاصية الأدبية- أدبية الأدب ومن هذا المنطلق مؤقَع موضع "الشعريات" في المتعاليات النصية في النص الجامع أما كتابه"طروس" الذي خصه بنوعين من المتعاليات النصية هما:" التناصية- *lintertextvalite*"و"التعالقات *النصية*- *Hypertextvatitè*" في نية البحث في أدب الدرجة الثانية مثلما بينية العنوان الفرعي La *littèratvre au scond degvè* "مبيناً أن النتاج الأدبي هو عبارة عن مسار نتاج نصي تحويلي للنصوص، بحيث يعمل نص ما على تحويل نص يسبقه، بطرق مختلفة ومتنوعة محكومة بطرق مؤطرة.

تمثلُ التناصية من منظور (جنيت-Genette) فرعاً من التعالقات النصية كونه استدعاء نص لنص آخر، لا بغرض الإعادة، وإنما لغرض الامتصاص والتحويل؛ وعليه يضع (جنيت-*Genette*) كل المسار الأدبي ضمن نطاق التحولات النصية.

حيث تبين لنا الكثير من الأعمال الأدبية مدى ارتباطها، وتعلقها بنصوص سابقة عليها، وعلى الخصوص النصوص القديمة الخالدة والتي شكلت منطلقاً أنموذجياً لمسار آداب الأمم، كالأدب اليوناني،

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص137.

«كالإلياذة»[1] و«الأودسيا»[2] لشاعر (هوميروس-*Homères*) والأمر نفسه ينطبق على الشعر القديم الذي سحر القريحة العربية، وشغل الشعراء على مر العصور، وبمختلق المراحل التاريخية، واعتبار القصيدة العربية القديمة بمثابة أنموذج قاعدي، يحقق شعريات النصوص، بحيث أنه لا يكاد أي نص شعري يخلوا وإن كان حديثاً إلا ويحيل إلى نص شعري أو شاعر قديمين.

يحاول (جنيت- *Genette*) أن يقدم مثالاً لعملين أدبيين ينحدران من أصل واحد، ويتعالقان بنص واحد هو: "الأوديسا" حيث يمارسان عليه عملية تحويلية ولكن بطريقتين مختلفتين العمل الأول هو "الإنيادة" للشاعر اللاتيني (فرجيل-*Virgil*) والثاني هو أوليس لـ(جيمس جويس-*J.Joyce*).

فعمل (جويس-*J.Joyce*) تحويل بسيط للأوديسيا، بينما عمل (فرجيل-*Virgil*) *تحويل* غير مباشر، وأكثر تعقيداً لأنه يروي حكاية أخرى، مع استلهام ومحاكاة (هوميروس-*Homére*) في الشكل التجنسي أي الملحمة وبهذا الشكل، تصبح المحاكاة شكلاً أكثر تعقيداً من التحويل النصي، لأنها تتطلب نموذجاً للكفاءة التجنيسية يكون قادر على تضمين لا نهائي من القدرات المحاكاتية وذلك بمعرفة الخصائص والتقنيات التي تم اختيارها لغرض المحاكاة.

إن الاختلاف في الطريقة، يغير لا محالة مسار العمل الأصلي-بحيث يمنحه حضوراً متميزاً، فـ(جويس Joyce.)يستخلص من "الأوديسيا" برنامجاً للفعل ونظاماً من العلاقات بين الشخصيات ويعالج كل هذا بأسلوب مختلف يخصه بفعل آخر لاسيما إذا أخذنا بعين الاعتبار خصوصيات الرواية، كونها جنساً يختلف عن الملحمة؛ بمعنى آخر فقد كان(جويس -Joyce) يروي حكاية "أوديس" بطريقة مختلفة عن (هوميروس Homére)، بينما يروي (فرجيل- Virgil) حكاية "إنياس" بطريقة (هوميروس - Homére) .

هناك علاقة تناظرية ومتعاكسة بين الطريقتين:

حكاية واحدة وطريقة مختلفة، وحكاية مختلفة وطريقة واحدة ومن هنا يعرف (جنيت-Genette) النص المتعلق بأنه: «كل نص مشتت من نص سابق عن طريق تحويل بسيط أو عن طريق تحويل غير مباشر يعرف بالمحاكاة.»[3]

---

[1] -*Homère, Liliade et lodgsse, Adaple par fâne zamer salson, Paris, Editions des dieux coqsm,1956*

[2]- هوميروس، تر: دريني خشبة، القاهرة، دار الكتب الأصلية بميدان الأوبرا. 1945م.

[3] - *Gérard, Genette, palimpsesles la littérature, Au second degré, édetion du seuil, Paris,1982, p 01.*

ويجب أن يكون هذا التحويل إرادياً، معلناً بوضوح مؤطراً في نماذج أو أجناس تعالقية ورسمية معترف بها أدبياً ويمكن تحديدها في المحاكاة الساخرة أو الباروديا "La parodie "المعارضة "Le pastiche":

أ-الباروديا – La parodie:

إن مصطلح "الباروديا" مصطلح غامض ومشحون بالكثير من الدلالات، وهي حصيلة بحثه في مساره الطويل الذي بدأ مع كتاب "الشعريات" لـ(أرسطو- Aristo)، والذي عرَّف فيه هذا الأخير الشعر على أنه تمثيل للأفعال الإنسانية، وتكون الأفعال إما نبيلة وإما وضيعة، وتمثل بطريقتين مختلفتين السردي والتمثيلي، وينتج عن هذا التقاطع بين هذه المتعارضين جدول لأربعة مصطلحات، تكوَّن النظام التجنيسي عند (أرسطو -Aristo): الفعل النبيل، في الشكل التمثيلي ويخص" التراجيديا "والشكل النبيل في شكل سردي ويخُص "الملحمة"، أما الفعل الوضيع في شكل تمثيلي فيخُص "الكوميديا"، وأما يتعلق بالفعل الوضيع في شكل سردي فإنه لم يظهر ويمكن إدراجه ضمن مصطلح" الباروديا"،ولم يُشر أرسطو إلى ذلك إطلاقاً.ويعود الأصل «"الإيتيمولوجي" للكلمة إلى"Ode"وتعني "الإنشاد" و"Para" وتعني "جنب" أو "هامش" فتكون "Parodein" فاشتقت منها الكلمة "Parodia"وتعني الغناء أو الإنشاد المجانب، أو الغناء الخاطئ بنغمة مختلفة أو بلحن مشوه.»[1]

ارتبط هذا المفهوم المحرف لـ "الباروديا" باللفظ "الملحمي" الذي كان ينشد قبل أن يدون فترتب عن ذلك تحوير على مستوى اللحن وليس على مستوى النص الأصلي، بحيث يغير المنشد لفض أجزاء القصيدة أو يغير الموضوع في حد ذاته فيعطي بذلك للنص بعداً دِلالياً يختلف عن الدلالة الأصلية المرادة في النص الأول.

وقد لا يتوقف الأمر عن الموضوع فقط، بل يمكن أن يتجاوزه إلى الأسلوب حين يتباين الأسلوب الرفيع من الأسلوب السوقي، مع الاحتفاظ بالمضوع النبيل الخاص بالملحمة، مما ينتج عنه ملحمة لا بطولية أو ساخرة تقلب الموقف رأساً على عقب مما يثير السخرية بدل الخوف والقوة.

ويظهر الشكل الأكثر وضوحاً وصرامة لـ "الباروديا " على مستوى النصوص، بحيث يتم تحويل نص معروف تحويل "كامل" ومنحه دلالة جديدة، من خلال تغيير الحرف والكلمة والنص الأدبي؛ وعليه تصبح "الباروديا" عبارة عن اقتباسات تتخطى بذلك معناها وسياقها الأصلي.

ومنه يمكن أن يكون أي نوع من الاقتباسات وأي نوع من التغيرات النصية "الباروديا"، وعلى هذا الأساس ستندرج كل "التعالقات النصية" في دائرة "الباروديا"، لهذا السبب يجب تحديد ضمن حدود تحويل أو

[1] _w.*atilif.atilif.fr voir,trésor de la longue, Française informatisé en ligne –w.w.*

تغيير الموضوع بحيث لا يمكن قراءة النص المحول إلى باستحضار النص الأصلي كشرط للقراءة وللفهم، وبالتالي لابد من خلفية لفعل القراءة من أجل إدراك التحولات النصية والدلالية التي أنتجها النص المحول.

ب–التحريف– *La trauestissement*:

إذا كان التحريف الساخر يحور الأسلوب دون الموضوع، فإن" الباروديا" وعلى عكس من ذلك تحور الموضوع دون تحوير الأسلوب، وذلك بطريقتين ممكنتين: إما بالمحافظة على النص الرفيع، واستعمال موضوع سوقي ويمثل هذا "الباروديا" حصراً، وإما اصطناع نص رفيع، واستعمال موضوع سوقي عن طريق المحاكاة الأسلوبية وينتج عنها «المعارضة البطولية الساخرة.»[1]

يظهر هذا النوع في شكله المقنن، من خلال إعادة كتابة نص ملحمي في نظام عروضي ثاني المقاطع وبأسلوب سوقي، ويأتي في أغلب الأحيان أحد أناشيد الإلياذة، أو حكاية الإلياذة بمحتواها وموضوعاتها.

يتعلق الأمر إذاً بإعادة كتابة نص ونقله من لغة الأصلية إلى لغة مألوفة في كل معانيها ودلالاتها، بحيث يُلغي كل مسافة ممكنة بين اللغتين، ومن ثم يحيّن النص الأصلي، فيحدث بذلك تداخلاً بين اللغتين (الأصلية، المحرفة) أو بين الساردين (سارد النص الأصلي وسارد النص المحرف)، مما يوجب تحديداً لصاحب الملفوظ "أنا".

لم يبقَ فعل التحريف الساخر لصيقاً بالنص الملحمي، بل بدأ يخرج من عباءته خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ويقترب من الأعمال الدرامية، ليصبح أكثر تعقيداً مع الأعمال الروائية الحديثة.

ج–المعارضة -Le pastiche:

ظهر مصطلح "المعارضة" في فرنسا، نهاية القرن الثامن عشر، في معجم الرسم، وهو منقول من الإيطالية "Pasticcio"، التي كانت تعني في البداية خليطاً من المحاكاة المختلفة والمتنوعة، ثم انحصرت في "المحاكاة الفردية" مما يعني أن "المعارضة" تتأسس على محاكاة أسلوب ما.

وبذلك ستتقاطع مع " التعريف" الذي يحور الأسلوب "الباروديا"، غير أن الاختلاف قد يمكن في حيويتها وديناميتها، وبه تنفصل المعارضة وتحتفظ باستقلاليتها.

ومنه نجد أن "الباروديا" تتأسس على تحويل الموضوع لغرض دلالي بالدرجة الأولى، "والتعريف" يتأسس على تحويل الأسلوب لهدف شكلي، و"المعارضة" تقوم أساساً على اقتناص أسلوب كاتب ومحاولة محاكاته، لغرض إنتاج نص على طريقة مؤلف ما.

[1] – G. *Genette, palimpsesles la littérature, Au second degré, P35.*

إن الفرق بين هذه الأنواع يبدو واضحًا، بحيث أن "المعارضة" تدخل في خانة إبداع النصوص، من خلال إقامة تفاعلية بين مؤلفين قد تأثر أحدهما بالآخر.

لقد أصبح واضحاً لدى (جنيت- *Genette*) أن "المتعاليات النصية "ليست تصنيفاً أساسياً للنصوص بقدر ما هي خاصية نصية بالدرجة الأولى، تجسدُ خصوصية النصوص الأدبية، وكيفية تشكلها المتقن ضمن التقاليد الأدبية، وذلك من خلال ربط طرق مختلفة من التفاعلات النَفسية سواء أكان ذلك عن طريق "التناص" أم "التعالق" أم" الشرح" غير أن (جنيت- *Genette*) يركز في كتابه على "التعالق النصي" دون التركيز على "التناصية"، فالتناصية لديه هي علاقة حضورية بين نصين أو أكثر، حيث يستحضر أحدهما الآخر ويندمج فيه فعلياً وعليه يظهر الاختلاف بينهما، ففي الوقت الذي يعمل "التعالق النصي" على تحويل نص ونقله من محتواه أو شكله الأصليين إلى محتويات وأشكال أخرى، فإن التناصية تدمج نص داخل نص آخر.

2- التناصية وانفتاح النصوص:

في البداية يجب أن نشير إلى أن هناك إشكالية لضبط مفهوم التناصية لسببين هما:

- **الأول:** يتعلق بانفلات المفهوم وشيوعه في حقول معرفية تتجاوز نطاق الأدب إلى العلوم الإنسانية، وعليه فإن "مفهوم "التناصية" منذ ظهوره، وهو يتحرك طليقاً وبحرية وبشكل متعالياً عن الاختصاصات العامة أو الخاصة الكبرى أو الصغرى، يشتغل به البويطبيقي والسيميوطيقي والأسلوبي والتداولي والتفكيكي... الخ رغم ما بين الاختصاصات من اختلافات وتناقضات ويبحث فيه المشتغل –السوسيو- لسانيات والمهتم بالأنثروبولوجيا والسيكو –لسانيات والفلسفة، ويعني به المنهمك في تحليل الخطاب والباحث في نظرية النص، وداخل كل مبحث نجد آراء، وطرقاً وشيعاً واختلافات متقاربة أحياناً، ومتعارضة أحيانا كثيرة»[1].مما يصعب مهمة الباحث في هذا المجال.
- **الثاني:** نجد كل حقل له مفهوم في تعريفه للتناصية انطلاقاً من جهة نظره، ومن اهتماماته الخاصة حتى تخدم مجاله المعرفي الذي يخصه كما يبين (أنجونو-*Angenot*) في مقاله المنشور في العدد الثاني من مجلة "*Text* " المعنون بـ "*Social intertextualite. Interdiscorsiuite. Discours*" .

- ‹‹يجب الاعتراف بأن فكرة التناصية متغيرة اليوم، وفي كل مجال، على حسب السياقات النظرية إنها بديل للشعريات "التوليدية *Génétique*" عند البعض، وبديل لجماليات التلقي عند البعض الآخر، وتتموقع لدى البعض في قلب النظرية المعرفية السوسيو- تاريخية، حيث يطفو الأدب ويغمر الممارسات الخطابية وتتموقع

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص16.

عند آخرين في نطاق الهرمينوطيقا المتمذهبة بالجمالية والمحايدة عن التاريخية وتحتل عند آخرين موقع محورياً ومركزياً، وهي عند بعض آخر مصطلح عارض ولا تخرج عند البعض عن نطاق الأدب وأخيراً تُستخدم بالتحديد لمساءلة الانغلاق لدى بعض آخر.»[1]

من خلال ذلك نستشف صعوبة ضبط مفهوم التناصية كمصطلح معرفي وضبطه في سياق معين، وعليه وجب تتبع نشأة المصطلح والنظرية التي ظهر في خضمها.

إن "التناصية" مصطلح جديد، وتبدو أصوله الإيديولوجية واضحة، فهو مشتق من كلمة "نص" إلى البادئة "Inter" الدالة على العلاقة القائمة بين النصوص.

وكان أول من استعمله (جوليا كريستيفا- *J.Kristiva*) سنة 1966م، في دراستها المعنوية بـ «الكلمة والحوار والرواية.»[2]

حيث تظهر في الدراسة الخلفية المرجعية التي انطلقت منها، وأنها أخذته من مفهوم "الحوارية- *Dialogique*"، لدى (ميخائيل باختين- *M.Bakhtine*) الذي يعود إليه هذا المصطلح والذي يرى بأنه «تتعدد الأصوات في النص فتتكامل وتتداخل في علاقة حوارية وتتعايش في وعي الأفراد، وخصوصاً في وعي الخلاق للروائي والفنان، وهي كلها قادرة على أن تحتل مكاناً في الرواية ، ففي الرواية متسع لكل أنواع الكتابة وأساليبها ولكلام أصحاب المهن والأجيال وللهجات الاجتماعية، لهذا تتعذر دراسة الخطاب منفصلاً عن أغراضه مقاصده الخارجية.»[3]

ثم تطور ليرتبط بـ "النصوصية"، دون أن يعني ذلك الارتباط المنهجي و"الحوارية" و"التناصية" مصطلحان لمفهوم واحد.

ظهر المصطلح في سياق المناخ النبوي، ويدخل كما يقول (أنجونو- *Angenot*) في نطاق مسألة معطى الانغلاق، فإذا كانت بنيوية الستينات تنفرد بتصورين قاعديين هما: "المحاثية" و"الانغلاق"، فأن «التناصية هي وسيلة لتوسيع مفهوم النص المغلق والتفكير في خارج النص، دون التخلي عن انغلاقه.»[4]

---

[1] -*Marc Angenot «Intertextualite,interdiscursiuite social»,text n2 1983, p103-106,in «Lintertext ualite», textes choisis et presentes par sophie rabou corpus flammarion 2002, p73 -74*

[2] -*J.Kristiva, Sémioteké, p82.*

[3] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص84.

[4] -*Sophie Rabau, Lintertextualité, Préface.Flammarion,«GF. Corpus / lettres», 2002, P23.*

أي أن التأثير النبوي لم يسمح بتوسيع مجال الانفتاح إلى خارج النص، وهذا ما يُسميه النبيون باستقلالية النص وذلك دون فتح المجال للتفكير في التاريخ أو الواقع أو المؤلف، وهو في الأن نفسه محاولة الاقتراب من "الدينامية" النصية والسيرورة الأدبية.

إن المفهوم القاعدي لـ "التناصية"يرتكز على مبدأ وجود علاقة بين نص وآخر، أو ربما أكثر من نص بحيث يتحول إلى مجال حيوي، لتفاعل مع جملة من النصوص.

يربط (سعيد يقطين) بين المفهوم العام"للتناصية" وبين "نصية" النص: «بحكم معناه العام الذي استعمل به، في بدايات توظيفية مع (باختين–*Bqkhtine* وكريستيفا–*Kristiva*) ،يتعلق بالصلات التي تربط نص آخر وبالعلاقات والتفاعلات الحاصلة بين النصوص مباسرة أو ضمنا، عن قصد أو عن غير قصد، وأي نص—كيفما كان جنسه–لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما و على مستوى ما، مع النصوص من السابقة، فلو لم تتحقق مظاهر نصية موجودة في نصوص سابقة لما أمكننا التواصل أو إدراك ما تقدمه نصوص لاحقة تتجسد فيها المظاهر النصية السابقة نفسها...ولهذا السبب—أيضا– يمكننا الذهاب إلى أن جزءاً أساسياً من "نصية "النص تتجلى من خلال "التناص" كممارسة تبرز لنا عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى إنتاجه لنص جديد.»[1]

نجد (سعيد يقطين) يُبسط مفهوم التناصية في ثلاثة عناصر محورية، دون أن يضع سمة تمييزية فاصلة وهي كالآتي:

- التفاعل الذي يتم بين النصوص، بطريقة مباشرة واضحة أو ضمنية سواء أكان ذلك مقصوداً أم غير مقصود، وبذلك نكون أمام نوعين من "التناصية"، الأولى قصدية تابعة من العلاقة التفاعلية القائمة بين النصوص والثانية عفوية، ليس الهدف منها تفعيل النصوص أو إقامة علاقة فيما بينها بوجه من الوجوه ومنه نجد"التناصية" تخضع لكفاءة القارئ بالدرجة الأولى ومدى خبرته بالنصوص السابقة؛ لذلك "التناصية "تُعتبر أداة إجرائية وتحليلية، لأن الأمر يعود إلى المتلقي في تحديد مدى تناصية النصوص الواردة في النص؛ وعلى الخصوص إلى ثقافته النصية وليس إلى قدرته التحليلية.
- إن "النصية" هي التي تشكل الشرعية الفعلية لوجود النص وتقبله كنص في إطار بنية نصية شاملة، أو نموذج نصي أو ما يطلق عليه(جيرار حنيت– *G.Genette*) بالمقابلات النصية؛ أي علاقة النص بالجنس، فالنص «ينتج في إطار بنية نصية شاملة وهذه البنية، تتكون تاريخياً، وفي تطورها التاريخي تتبنى

[1]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص17.

فيها ثوابت وتطرأ عليها تحولات، وبعض هذه التحولات تمتصها هذه البنية فتصبح جزء منها دون أن تنجح في تحويلها أو تغيرها وبعضها الأخر يتلاشى مع الزمن، لعدم قدرته على الوصول إلى البنية الأصل وتغييرها وقد تُتاح لبعض هذه التحولات الطارئة أن تنهض في حقبة أدبية، وتمارس ما عجزت عن فعله إبان ظهورها بإزاء البنية الأصل.»[1]

- إن الربط بين النصوص يُحقق "الإنتاجية"، حيث تقوم لهدف إنتاج نص متفرد، وليس بالضرورة عملية تركيبية بين نصين أو رصفاً لجملة من الاقتباسات وتوهم بإبداع نص، بل إنها عملية إنتاج النصوص من خلال التفاعل.

إن اتصال نص بنص آخر يخلق دينامية تفاعلية، وذلك من خلال عملية تحويلية تسمو بالانتقال إلى مرتبة إنتاج نص جديد، لأن التحويل لا يقتصر على نقل النص من سياق «إلى سياق جديد، فحسب بل إن عملية التحويل التي يخضع لها، هي التي تجعل منها إحدى عمليات إنتاج النصوص، ذلك راجع لسببين هما:

- **الأول**: عزله عن سياقه الأصلي، وتضمينه داخل سياق نص جيد.
- **الثاني**: إعطاء دلالة جديدة لهذا النص مع المحافظة على قدر من الدلالة السابقة التي كانت له في سياقه الأصلي».[2]

إن النص في تفاعله مع نص آخر يفقد الكثير من معطياته لما ينفلت من مدلوله في رحلة البحث عن مدلولات أخرى، تولد من التحولات النصية تنتج المعنى من خلال العلاقة التوترية المتولدة بين النصين، بحيث لا يقرأ نص إلا على خلفية نص سابق تبدوا أثاره واضحة داخله.

يري (لوران جيني– *Laurant Jenny*)، بأن التناصية عملية لامتصاص وتحويل عدد من النصوص، يتم ذلك في نص مركزي يتزعم المعنى، ويهيمن عليه، فلا يمكن الحديث عن "التناصية" إلا في حالة وجود قرائن دالة في نص ما، توحى بوجود عناصر بنائية سابقة عليه تتجاوز حدود الكلمة، مهما كانت الوحدات البنائية، التي تبدأ من الجملة لتنتهي إلى الوحدة النصية، على مستوى الوحدة الاستبدادية.

ويرى (صلاح فضل) في كتابه "شفرات النص" بأن التناص ليس مجرد نصوص سابقة أو متزامنة، بل هو إنتاج جديد فهو «عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بزيادة في المعنى.»[3]

---

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص137.

[2]– حسين حمري، نظرية النص في النقد المعاصرة "مقاربة سيميائية"، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة الجزائر، السنة الجامعية 1996– 1997م، ص 64.

[3]– أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000م، ص17.

ويذهب الناقد (عبد المالك مرتاض) في مفهوم التناص بقوله: «حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق.»[1]

وهذا يعني أن التناص تبادل للتأثير بين عدة نصوص، أما الناقد (رولان بارت-*Barches*) فيؤكد أن «كل نص تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ تتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهاديات سابقة.»[2]

فهو عبارة عن مجموعة من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة، ونجده يعبر عن تناصية كل نص بقوله إن «النص هو بولوجيا كتابات.»[3]

بحيث يغدو إنتاج متراكم من النصوص يشارك فيه الكاتب والقارئ ويشكل شبكة متفرعة عن التناصات.

وقد تناول (أومبرتو إكو- *Umberto Eco*) التناص من وجهة نظر تركز على القارئ ففي كتابه "دور القارئ" وضح أن «القارئ يتحمل العبء الأكبر في فك رموز النص، واستحضار تناصاته الغائبة واستنباط تناصاته الحاضرة، ليصبح النص خليطا من نصوص وتناصات كثيرة.»[4]

وهذا ما أطلق عليه (أومبرتوإكو-*Umberto Eco*) *بالمشي* الاستنباطي، أو المشي خارج النص، وفي نفس الاتجاه نجد مقاربة (ريفارتير-*Riffàterre*) للتناص، حيث جعله آلي للقراءة الأدبية وعرفه بأنه: «إدراك القارئ للعلاقات بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره.»[5]

لقد درس (باختين-*Bakhtine*) أعمال (دوستو فسكي- *DostoiVski*) و(فرانسوا رابلي *Francois Rabelais*) وتوصل إلى وجود أصداء، وأصوات لنصوص أخرى من التاريخ والفلكلور، والأدب الشعبي وهذا ما سماه الحوارية "*Dialagisme*" بين النصوص، وقد حاول (باختين- *Bakhtine*) أن يضع يده على تلك الأصوات الأولى التي ساهمت في تكوين الرواية من خلال مؤلفاته ككتاب "سطرية دوستو يفسكي" 1963م، وكتاب "فرانسو رابلي والثقافة الشعبية" 1965، والحوارية عند (باختين- *Bakhtine*) لها في الرواية

[1] – عبد الستار جبر الأسدي، ماهية التناص، قراءة في إشكالية النقدية، مجلة فكر ونقد، في 28 أفريل 2000م.

[2] – محمد خير البقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، جداول للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 42.

[3] – أحمد الزغبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص 13.

[4] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص92.

[5] – عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق،2007، ص 20.

ثلاثة مظاهر أهمها "التهجين *Lhybri Dution*"، وهو «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو معا داخل ساحة ذلك الملفوظ.»[1]

ويمكن التمثيل للتهجين كما يراه (باختين-*Bakhtine*) بتداخل اللغة العربية والعامية في الإبداع الأدبي أو اللغة العربية الفصحى والأقل فصاحة وإلى جانب مصطلح الحوارية وضع (باختين- *Bakhtine*) مصطلح "تعددية الأصوات *Poly phonie* "حيث أن روايات (دستو يفسكي) تتميز بهذه التعددية فهو يقول: «إن كثرة الأصوات وأنواع الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها وتعددية الأصوات *Poly phonie* ... كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية في روايات دوستو يفسكي *Dostoivski*.»[2]

ورغم أن مصطلحات (باختين-*Bakhti*) لم تُشرح ولم تُفسر كما يجب، ولم تحكم بالأمثلة الكافية، إلا أن (تزفيتان تودوروف -*Tzvetan Todorov*) وضع آراءه حول الحوارية في كتاب (ميخائيل باختين- *M.Bakhtine*)، المبدأ الحواري" ومنه نجد أن للنص الأدبي قدرة كبيرة على التفاعل مع مختلف النصوص وعلى تجاوز الحدود بين النصوص إلى مدار تفاعل الذوات في سياق "المثاقفة" وعليه فإن "التناصية" تفتح النصوص على التاريخ الإنساني وتستدعيها لمحاورة الحاضر، وليس على سبيل الاستدعاء فقط إن آليات التناصية إذاً «تخضع لاشتغال الذاكرة لمحاورة الحاضر واسترجاع النصوص والجمل والصور، سواء كان ذلك بطريقة واعية، أو غير واعية، الصاعدة من عمق التاريخ، أو القادمة من الثقافة المحيطة، ولهذا العمل، فإن التناص يوحد ويُنظم النصوص المناصات بصيغها في شكل تعالق داخل فضاء نصي جديد.»[3]

ولعل "الثقافة" هي التي تنظم هذا الفضاء النصي، الذي يرتبط بخصوصيات معينة، وتأسس له حدوده الزمنية والثقافية ليقترب من التراث أو النص الإنساني، كما هو الشأن بالنسبة للمسار التاريخي النصي وبذلك يمكن أن يكون مظهراً من مظاهر تشكيل الذات وبنائها داخل الفضاء الثقافي، لتعبر عن موقفها من الإنسان والتاريخ والفكر والحضارة والفن.

إنّ حقيقة النصوص، تتجلى في أنها لا تُنتج الدلالة إلا من خلال "الحوارية المنفتحة" بين النصوص، وبين الذوات في الآن نفسه، فالأمر لا يقتصر على مستوى البنيات النصية، بل لا يتجاوز ذلك إلى «انفتاح النص على صعيد البناء، يوازيه انفتاح آخر على بنيات نصية، أصبحت جزءاً منه، وبذلك فهو يتفاعل معها، ويحاورها ومن

[1]- باختين ميخائيل، المتكلم في الرواية، تر: محمد براءة، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985 مج5، ع 30، ط4، نقلا: عن نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1985، العدد 434.

[2]- باختين ميخائيل، شعرية دستو يفسكي، تر: تطبيق التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص10.

[3]- حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر، ص 305.

خلال خذا التفاعل ينتج دلالة جديدة، وموقفاً جديداً من النص ومن زمنه وتاريخه، وهذا الموقف يقوم على نقد السائد كتابياً وإيديولوجياً، وعلى نقد التاريخ والوعي والواقع، كما يتجلى كل ذلك—نصياً-في نصوص أخرى، وفي خلفية الكاتب النصية، أو كما جلاَّها النص كبنيات نصية متفاعل معها ضمن النص مباشرة.»[1]

إن التعامل مع السائد ونقده، يضع النصوص في سياق النقد الفعال للواقع وللتاريخ، مما يجعل النص الأدبي يتفاعل مع كل الأنساق الثقافية، ليستوعبها داخل نسقه الخاص والمميز، بحيث لا يبقى انعكاساً سلبياً "مرآتيا مباشراً-كما حاولت النظرة الماركسية الجافة ترسيخهُ، إنما يحتفظ بكيانه الأدبي، في الوقت الذي يحاور فيه كل الأنساق (فلسفية، جمالية، تعبيرية، معرفية،...)، الناتجة في إطار فكري وثقافي دون أن ينغلق على ذاته وعليه فإن "التناصية" تحول النص الأدبي إلى فضاء "مفتوح"، «يفتح حوارا بين العمل الأدبي، والنصوص الثقافية المختلفة من حيث التكوين النوعي والأثر وكذا يلغي الحواجز بين أصناف التعبير (تشكيلية، حركية، صوتية...)، ويربطها بعلاقات جديدة ويجعا منها وحدة دالة، ويعطيها دلالات جديدة مغايرة للدلالات القديمة؛ التي كانت تتميز بها ضمن سياقها السابق، وموضعها في سياق جديد.»[2]

والأمر لا يتعلق بتحويل سياقي فقط، إنه يتعلق أيضاً بعملية تحويلية وتفاعلية لإنتاج نص على خلفية نصوص سابقة، والتركيز على هذا التصور يحصر "التناصية" في فعل "الاقتباس" فقط الذي يرتكز على اقتطاع ملفوظ من نص سابق وإدراجه في ملفوظ جديد، وهذا لا يعطي الصورة الحقيقية لـ "التناصية".

ترافقت هذه المرونة في التعامل مع النصوص، مع تغيير مفهوم "التناصية" وتوسيعه، مما يسمح بالانتقال إلى مناخ فكري جسدته النبوية اللسانية، بتركيزها على "الانغلاق" و"موت المؤلف" و"اختفاء المرجع" تحت ظلال النسق اللساني الصارم، إلى مناخ أكثر مرونة، يعترف بـ "انتفاخ النصوص" ويدرك حقيقة الممارسة النصية، لقد «أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشيفرة اللسانية السيميوطيقية أو الإيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق، باعتبار النص يشتغل "منفتحاً" على نصوص سابقة.»[3]

وعليه فإن أي نص أدبي لا يتشكل إلا على قاعدة نصوص أدبية يحاورها ويعارضها ويتجاوزها، وتُشكل "التناصية" خاصية أدبية، تصنع تاريخية الأدب وعمقه، من خلال الحوار المفتوح والدائم، وبالتالي "فالتناصية" فضاءها مفتوح على مكتبة نصية ضخمة، لا يمكن حصرها أو تعدادها ذلك أن لها القدرة على التفاعل والتجدد باستمرار في أشغال مختلفة ومتنوعة، فهي مكتبة إنسانية مفتوحة، ينظر الأدب عبرها إلى ذاته ومن خلالها يُحقق

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 129.

[2]- حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر، ص 308.

[3]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 93.

كينونته ويصنع تاريخه بإنتاجه النصي، وهذا الانفتاح نجده يتجاوز حدود النصوص إلى الذوات حيث نجد المؤلف يقوم بعملية حوارية، يعبر فيها عن موقفه من النتاج السابق عن طريق قراءة واعية يؤول فيها وضوح رؤيته في نصه، وبذلك تكون "التناصية" تأويلاً للنصوص ومحاولة لفهم تاريخها.

إن النصوص تُعبر عن رؤية صاحبها، وموقفه من العالم فإنها ترتبط—بطريقة مباشرة-بما تحيل عليه، وتعمل على تمثيله، أي توجد علاقة بين العالم وتمثيله في النص، بحيث لا يمكن الفصل بينهما بأي حال من الأحوال مادامت العلاقة التناظرية راسخة، العالم يحيل على النص، والنص يحيل على العالم، ولكن علينا ألا ننسى بأن هذه الرؤية للعالم هي رؤية ورقية، تتشكل من خلال قراءة متواصلة لعالم "المكتبة المفتوحة"، وتشكل أيضا من دينامية التأويل المنفتح على السيرورة النصية المتفاعلة.

إن النص الأدبي، يتشكل من مكونات لسانية مادية، ومن مكونات نصية وثقافية، يمتلك القدرة الفاعلة على تجاوز كل لحظة إنبنائه: يتجاوز اللغة، يتجاوز النصوص الأدبية، يعارضها ويُفتتها، ويتجاوز الأنساق الثقافية ويعمل على خلخلتها من داخلها من خلال نقدها، فهو بذلك لا يعترفُ بأي نسق قار وثابت، فرحلته مفتوحة نحو التغيير والتجديد إلى مالا نهاية.

ولعل ذلك يتحقق فعلياً، بعملية التناصية بين النصوص، وبالحوارية مع مراعاة الفارق الموجود بينهما ولا يهم الفروقات الموجودة بين التناصية، كونها محصورة بين النصوص وبين الحوارية التي تتجاوز النصوص إلى نطاق الفعل الثقافي والتفاعل الاجتماعي، لإبراز الرؤى وتصادمها، وتقابلها، دون تهميش أو إقصاء، المهم هنا أنهما يشتركان في خاصيتين جوهريتين هما:

- **الخاصية البنائية:** إذ كان نص ينبني على قاعدة نصوص سابقة وكل نص يبنى على خلفية تعدد الأصوات، وتشكل الرواية عملا طريدا قادرا على استيعاب التعدد والتنوع، ولهذه الخاصية أطلق (باختين- *Bakhetine*) على الرواية اسم "الرواية الحوارية" على خلاف الرواية ذات الصوت الواحد الذي يهيمن فيه السارد الواحد العليم بكل شيء، إن الرواية واحد متعدد أو متعدد يبحث عن الواحد، ولكنها في نهاية المطاف هي ملتقى تقاطع كل الخطابات في تحاورها وتفاعلها.
- **خاصية الانفتاح:** إذ تسمح بانفتاح البنيات النصية على البنيات الخارجية، بحيث تندمج النصوص، في دينامية التفاعلات التاريخية والاجتماعية للذات المنتجة للدلالة على الواقع، وكيفية تفسيره وفهمه حتى تتمكن من اتخاذ موقف، وتشكيل رؤية للعالم الذي تسكته وتحاول استيعابه وتجاوزه في الآن نفسه.

يتلازم انفتاح النصوص مع انفتاح الذات في سياق ثقافي، يؤمن بالتعدد وقبول الأخر، وتشكل هذه المماثلة في حد ذاتها دليلاً ملموساً على تفاعل النص، وارتباطها بسياق ثقافي ما، وقبول التعدد يعني: تدمير فكرة

التمركز على الذات، وعلى النسق؛ فالذات ليست واحدة وكذلك النص الذي لا يختصر إلى نسق واحد منغلق صارم، هو النسق اللساني، فالنص لا مركز له مادام مفتوحاً، وبالتالي لا يمكن للمعنى أن يكون قابعاً خلف النص هناك في الظل، ولا يمكن أن يلاحق ظل بنية مجردة يتمظهر من خلالها، بل بالعكس، إنه مبعثر على فضاء النص المفتوح، ومبثوث في شبكة العلاقات المتفاعلة بين مختلف الأنساق؛ ولهذا يجب الاعتراف بأن النص الأدبي يتم قراءته في ظل المكونات البنائية، وأهمها الانفتاح والتعدد، فالنص موجه إلى ذات أخرى تستقبله وتتفاعل معه وتتلقاه في سياقات ربما تكون مختلفة.

لتصبح بذلك القراءة شبكة نصية متفاعلة، تتقاطع فيها النصوص وتداخل لتحرير الطاقة الإبداعية للنص بفعل "التأويل" وإنتاج الدلالة الموجودة بين "بنية" النص والقارئ.

لقد شكل تداخل الأجناس الأدبية إشكالاً بالنسبة إلى مصنفي الأدب، وقد أصبح تمييز كل جنس أدبي من غيره أمراً عسيراً لتداخلها وتوالدها من بعضها البعض، وهذا ما سبب خلطاً هائلاً، أصبحت تعاني منه بعض المقاربات للأجناس الأدبية، حيث تسود زئبقية مصطلحاتها وانفتاح النصوص على بعضها البعض، فليس ثمة أسوار منيعة أو آليات تعمل داخل الشكل الفني تحول دون تداخل الأشكال الفنية، فظهر بذلك تعدد المصطلحات التي تشير إلى التمازج والتداخل الذي حصل بين الأنواع الأدبية في الواقع الثقافي؛ ومن هذه المصطلحات: تداخل الأنواع، والكتابة عبر النوعية ووحدة الفنون وتفاعل الأنواع وتعدد الخواص وغيرها، ولعل النص متعدد الخواص هو المصطلح الأكثر ملائمة من بين المصطلحات الأخرى للتعبير عن ظاهرة تداخل الأنواع جاء به الناقد(عبد القادر القط) وهو مركب من جزأين: الجزء الأول عبارة عن مصطلح النص الذي قفز إلى المقدمة أمام تراجع النوعية وانكسارها، أما الجزء الثاني فهو متمم ومؤكد للجزء الأول، إذْ يشير إلى تمتع ذلك النص بخواص متعددة تتداخل وتتفاعل داخل نسيجه؛ مما يجعله نصاً غير قابل للحصر في نوع محدد.

«ويبدو أن ظهور النص متعدد الخواص قد جاء نتيجة طبيعية لانفتاح النص، وكثرة المقاربات التي حاولت أن تحاصره في إطار (النوعية)، وكاد يقضي على فكرة التصنيف، مما أدى إلى ذوبان النوعية وتداخل الخواص.»[1]

يؤكد (رينيه ويليك-*René Wellek*) أن نظرية الأنواع الأدبية لم تعد تحتل الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، كون التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم الكتاب، «فالحدود بينها تعبر باستمرار والأنواع تخلط وتمزج وتخلق أنواع جديدة أخرى.»[2]

[1] – عبد المطلب محمد، النص المشكل، الهيئة العامة لعصور الثقافة، ط1، 1999م، ص 60.

[2] – ويليك رينيه، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987م، ص 376.

وتجدر الإشارة بأن الحدود الفاصلة بين الأنواع، بدأت تتلاشى تدريجيا مع الرومانسية، ليحل محلها تقسيم جديد ملتبس وغير مستقر، فخلال وقت طويل كانت الأصناف تبدو مستقرة الأنواع ومراتبها، والدور المنوط باللغة ومكانة الحكاية والتمثيل، «فإذا بالهزة التي أحدثها الرومانسيون تدمر هذا البنيان، وإذا بانتصار الرواية وتكاثر الدراسات يقودان أنظمة تصنيف الأنواع ويشكلان على طريقتهما علامات على دخولنا في عصر يطبعهُ الوعي بعدم الاستقرار الذي يسم جزءاً من الحداثة، على الأصعدة الفنية والتاريخية والاجتماعية.»[1]

ولعل كسر النوعية قد أخذ نوعا من الطبيعة التراكمية التي أضفت عليه صفة الشرعية، فالنص الأدبي ليس شيئا موحداً وعضوياً في حد ذاته وإنما له علاقة بنصوص أخرى تشكل بدورها علاقات، فالحدود بين النصوص الأدبية والأنواع الأخرى من النصوص، هي أيضاً حدود مخترقة.

وبذلك يكون ذَوبان النوعية قد أسهم في كسر انْغِلاق النص على ذاتهِ، حيث انفتح الباب على تَعدد القِراءات؛ أي أن إنتاجية النص لم تعد رهينةُ المبدع ذاتهِ، وإنما رهينة القارئ ومخزونه الثقافي والنفسي، ورؤياه التي يتوجه بها إلى النص، وزاوية تلك الرؤيا التي ينظر منها، ولعلَّ هذه الرؤيا تختلف من قارئ إلى آخر، فبعض القراء يسلطون نظرهم وبعظهم يسلطون عقولهم، وبعضهم يشغلهم الحدث، وبعضهم يشغلهم الشخوص، وقد ينفتح النص في يُسر وسهولة أمام البعض وقد ينغلقُ أمام البعض الأخر، مما يؤدي إلى تعدد الرؤى، وتتكاثر القراءات للنص الواحد، وبهذا يمكن القول «إنّ النص يتجددُ من خلال كل قراءة وفهم كل قارئ»[2]، لأن الكثير من النصوص الروائية تعتمد التعدد الداخلي، فالنص الواحد يولِد في متنهِ نصوص متعددة قد تتباعد، وقد تتقارب لكنها متعددة بالضرورة، وفق هذا المفهوم لم يبقى هذا الطرح مجرد منظورات نقدية فحسب بل إن بعض المبدعين العرب عامة والجزائرية خاصة آمنوا بأن التطعيم الأجناسي أمر ضروري.

وعليه جاءت كتاباتهم السردية تعبيراً عن هذا الموقف النقدي، ولتمثيل عن ذلك نجد كتابات لروائيين معاصرين من أمثال واسيني الأعرج وعز الدين جلاوجي وغيرهم ممن تلونت إبداعاتهم بهذا التداخل الأجناسي كإيمانٍ منهم بأن حياة النوع الأدبي مرهونة بمدى هذا التجاوب بين الأنواع الشيء الذي يقدم خطوة هامة في مسار التطور الأجناسي الأدبي.

وهو الشيء الذي أضحى متجلياً داخل متونهم الروائية ككتابات الروائية(أحلام مستغانمي) ،والتي تُشكل خطوة هامة في مجال الكتابة ضد التجنيس؛ ذلك كونها حاولت تقديم روايات تنحوا منحى جديد في الكتابة

[1] – فريس إيمانويل، ومورالیس، برنار، قضايا أدبية عامة آفات جديدة في نظرية الأدب، تر: لطيف زيتوني – عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2004م، ص69 -70.

[2] – ينظر: حسين خمري، نظرية النص "من بنية المعنى إلى سيميائية الدال"، ص41. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص55.

السردية تختلف عن غيرها التي كانت تعتمد على عدم خرق الحدود الأجناسية بين الأنواع، وهذا ما يتجلى في جل أعمالها منها رواية "الأسود يليق بك" التي سلكتْ فيها الروائية (أحلام مستغانمي) تقنيات سردية جديدة سواء كان الأمر متعلقاً بأساليب الرواية أو في تداخل الأنواع الأدبية داخل هذا النوع السردِي، إذْ جاءت لغتها أقرب إلى الشعرية منها إلى السردية، وهذا الذي دفع بالشاعر "نزار القباني" إلى الإشادة بلغتِها التي عبَّرت فيها بإتقان عن هذا الحسْ الأنثوي السردي المتميز.

وعلى هذا الأساس نجد الروائية (أحلام مستغانمي) قد مزجَت عدة أنواع أدبية في رواية "الأسود يليق بك" منها الشعر النثْري أو شعرنة اللغة.

- ‹‹نخيل بغداد يعتذر لك
- أيها الراحل باكراً مع عصافير الوقت.
- ليس هذا الزمن لك.
- لم يحدث إن كنت أكثر حياة.
- كما يوم حللت ضيفاً على مدن الموت.»[1]

ونجد الروائي "واسيني الأعرج" قد سلك نفس مسلك الروائية (أحلام مستغانمي) ؛حين حاول تشكيل روايات من خلال تلقيحِها ببعض الأنواع الأدبية، ليخلق بذلك نمطاً جديداً من الكتابة الروائية التجريبية، فنجدهُ في بعض رواياته يستحضر بعض النصوص التاريخية أو حضور بعض الإحداث والشخصيات التاريخية والسياسية والدينية وذلك في محاولة منه لاسْتنطاق التاريخ وإعادة قراءته روائياً، وهذا ما نلمسهُ من خلال استعمالِه للغة التاريخية «أحياناً أسأل نفسي لماذا رحل طارق؟ أي جنون أصاب عينه وقلبه، لماذا زحف نحو أرض الغير ونسي أن له أرضاً تحتاج إلى يديه...»[2]

إن اندماج اللغة التاريخية داخل الحكي يجعل النص التاريخي بلغته يذوب داخل محطات السرد في الرواية لأنها لغة منفتحة تستمد مادتها من التاريخ الأندلسي الإسلامي في الجزائر، وقد استطاع "واسيني الأعرج" أن يطوعها من أجل صناعة متخيل سردي من خلال أشكال تعبيرية متنوعة ومنفتحة على لغة التاريخ، غير أن الرواية لم تخلوا من اللغة الشعرية الأدبية ومثال على ذلك لا للحصر «علمتني مسالك الدنيا القلقة أن أثق في عقلي وأن أحمل الزمن محمل الجد، تخبئ لنا الأقدار ما تشاء ولكنها تمنحنا أحيانا مسالكها بسخاء.»[3]

[1] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت، 2012 م، ص 329.

[2] – واسيني الأعرج،البيت الأندلسي ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، 2015 م، ص 152.

[3] – المرجع نفسه، ص 24.

إذن يُصر كتاب الرواية في الجزائر على رفض التجنيس والدعوة إلى استحضار كل الأنواع الأدبية بهدف خلق فضاء روائي يكون قادراً على التَجديد والاستمرارية، وذلك انطلاقاً من قناعة الروائيين الجزائريين المعاصرين بأن السرد الجديد يقْتضي تداخل الأجناس الأدبية من أجل إحداث المتعة الجمالية، وتشكيل النص الأدبي من منظور حداثي يكون قادراً على صِياغة الجنس الأدبي وفق هذا التحاور، وسنُحاول تتبع مظاهر تراسل الأنواع الأدبية وتمازجها في الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال دراسة بعض النماذج الروائية الجزائرية المعاصرة، لبعض الروائيين الجزائريين المعاصرين.

الفصل الثاني
تداخل الرواية الجزائرية المعاصرة مع الأجناس الأدبية الكبرى

أولاً: تداخل النص الروائي مع الشعر

1-مفهوم الشعر

2- شعرنة النص الروائي الجزائري المعاصر رواية "معزوفات العبور"

ثانياً: تعالق النص الروائي مع فن المسرح

1-ماهية المسرح

2-عناصر فن المسرح في الأدب العربي

3-تجليات المسرح في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر رواية "معزوفات العبور"للروائي " معمر حجيج

4-إستراتيجية المونولوج الداخلي في تشكيل السرد الروائي

5-مسرح الفرجة الشعبي

ثالثاً: **تلاقح النص الروائي بفن الدراما**

1-مفهوم الدراما

2-علاقة النص الروائي بفن الدراما

3-البناء الدرامي في رواية "الأسود يليق بك"للروائية " أحلام مستغانمي"

تجاوزت النظرية الأدبية الحديثة مفهوم النوع الأدبي، وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد وقيود التجنيس القديمة، وظهرت بذلك مفاهيم جديدة لا تُلزم الكَاتب بقواعد معينة؛ فهي ترى أنه بالإمكان مزج الأنواع الأدبية بمختلفِ أشكالها داخل الخطاب الروائي قصد إنتاج نص روائي بحلة جديدة، يحمل في ثناياه عدة فنون سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، بما يتماشى ومقتضيات العصر الحيث؛ الذي يدعو للانفتاح في كل المجالات، وهذا ما جعل النقاد يبحثون عن تقنيات السرد في الشعر، وعن الشعرية في السرد، وعن الدرامية في الرواية، والشعر والمسرح وغيرها من الأجناس الأدبية داخل المتن الروائي.

من هنا أصبح من الضَّروري تحطيم فكرة نقاء الجنْس الأدبي، واعتماد المهيمنات التركيبية في الخطاب الأدبي لأنَّ الجنس الأدبي يقعُ بين النص والخطاب، إلا أن الحدود الافتراضِية بين الأجناس الأدبية ضرورة ملِحة لما فيها من إثْراء للأجناس الأدبية بوجه خاص والأدب بوجه عام.

وتُعد الرواية من أخصب الفنون السردية تعانقاً وتذاوباً في تناغم وإيقاع مع الأنواع الأدبية الأخرى؛ لما تتوفر عليه من آليات البناء والتنوع التركيبي، إلى جانب تعدد التمَظهرات السردية التي ينهض بها الخطاب الروائي من داخل النص، وهذا ما يميز الرواية بخصوصية كونها ارتبطتْ منذُ نشأتها بالواقع وتقلباته العلمية والاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية؛ مما فرضَ على الرواية تنوعاً في أشكالها وموضوعاتِها فهي: «الفنُ الأدبي الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة، ولا يزال غير مكتمل.»[1]

فحقيقة الرواية هي حقيقة الواقع؛ وذلك باتصالها بالواقع المعيش، فهي بمثابة سجل دونت فيه شواغر المجتمع وتطلعاته، ومن ثم أضحت مرآة تعكس هويته وانتمائه، وتطور أشكالها هو تطور للواقع نفسه، فقد استطاعت اعتلاء عرش فنون السرد لأنَّها «لا تعرف ضغوطاً ولا كوابح، وهي منفتحة على جميع الممكنات، غير محددة في توسع متواصل، وهكذا فهي بقدرتها على الاختراع ومزاجها النشط وحيويتها تشبه المجتمع الحديث؛ حيث عرفت انطلاقتها الحاسمة.»[2]

وهذه الخصائص جعلت القُراء في هذا العصر يقْلبون عليها، «مما أسهم في الارتقاء بمنزلة الرواية إلى أعلى درجات سلم الأدب، فهي قادرةٌ على التهام أنواع المعارف جميعهاً في هذا العصر.»[3]

كما أن النص الروائي يتيحُ لنا أن نقول من خلالهِ كل ما نريد بكل حرية وبدون أن يكل أو يمل أو يحدث في ثناياه أي تصدع، وهذه الخاصية كما يرى (محمد برادة) لا تتوفر في الأجناس الأدبية الأخرى.

[1] – باختين ميخائيل ، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر القاهرة، مصر، ط1، 1987م، ص12.

[2] – بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص12.

[3] – فيصل دراج، وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، فصول مجلد16، عدد3، القاهرة، شتا، 1997، ص24.

وعلى هذا الأساس يصِر كُتاب الرواية الجزائرية المعاصرة على رفض التجنيس، لأنَّ تطعيم الأجناس من شأنه أنْ يطوِّر الأداء الفني في العمل الأدبي، بخلاف إذا كان العمل مقصوراً على شكل واحد، وذلك باسْتحضار كل الأنواع الأدبية بهدف خَلق فضاء روائي يكون قادراً على التجديد والاستمرارية.

وربما هذا ما وجد فيه كتاب الرواية في الجزائر المعاصرة ضالتهم الجمالية، لأنهم يرون أن العمل الروائي قد يكون قاصراً إذا لم يُطعم بأجناس أدبية بإمكانها فتح الجوانب الحوارية على رأي (باختين-*Bakhtine*) في العمل الأدبي، لهذا فإن الروائيين الجزائريين المعاصرين يرون أن السرد الجديد يقتضي تداخلاً للأجناس الأدبية من أجل إحداث المتعة الجمالية، وتشكيل النص الأدبي من منظور حداثي يكون قادراً على صياغة الجنس الأدبي وفق هذا التحاور، وفي هذا السياق وجدنا الخطاب الروائي متميزاً بطباعه الحواري وانفتاحه المسْتمر على اللغات والأجناس والخطابات الشفوية والمكتوبة التي يستدعيها ويُعيد إنتاجها على نحو جديد؛ بما يتناسب ورؤية المبدع والسياق الجديد؛ الذي تندمجُ فيه وتغدو جزءاً منه، وبذلك يغدو النص شبكة نصوص وأجناس المتحاورة، لتصبح الكتابة عالم متخيل تَحْتدم داخله اللغات؛ ذلك أن الكاتب ينتج نصه تحت تأثير الخطابات التي ترحل من بعيد وتأتي موصولةٌ بأشكال الكتابة التقليدية بطريقة صريحة أو ضمنية وتضفي طابعاً مميزاً على النص؛ بما تحمله من طاقات فنية وأبعاد دلالية وإيحائية.

فقد عرفت الرواية المعاصرة تقاليد جديدة ساهمت في إخراجها عن نطاق الجنس الأدبي المحدد لها. حيث أفرد كُتابها مكاناً واضحاً للحوار والمشهد والمواقف الصراعية وغيرها في نصهم الروائي، وبذلك نجد الرواية المعاصرة قد استمدتْ بعض العناصر الدرامية التي جعلت منها شكلاً فنياً مفتوحاً لا يمكن عزلهُ عن الفنون الأخرى؛ كالمسرح والشعر؛ وغيره من الأجناس الأدبية.

ومنه أدركت الرواية المعاصرة تقاليد جديدة عن نطاق الجنس الأدبي المحدد لها، حيث أفرد كُتابها مكاناً واضحاً للغة وللحوار والمشهد والمواقف الصراعية، وغيرها في نصوصهم الروائية. وبذلك تكون الرواية قد استمدت بعض العناصر الدرامية التي جعلت منها شكلا فنيا مفتوحا لا يمكن عزله عن الفنون الأخرى وخاصة الفنون الأدبية الكبرى، فإن نزوع الأجناس الأدبية للتداخل قد تجلى في أبهى صورة بين الرواية والشعر، والرواية والمسرح، والرواية والدراما باعتبارهم أجناس أدبية محورية لم يكفوا منذ نشأتهم المبكرة عن مد جسور التبادل والتلاقح فيما بينهم، إذ لطالما استلهمت الرواية أغلب الأجناس الأدبية في طياتها.

واستطاع النص الروائي المعاصر أن يظهر بحلة جديدة، أبرز من خلالها قدرة الروائيين على صناعة نص روائي مطرز بجل الأجناس الأدبية القديمة منها والحديثة، وذلك بالاشتغال عليها واستثمارها في نصوصهم ليصلوا

بالنص الروائي إلى قمةِ الإبداع والامتاع دون أن يُخل ذلك بجنس الرواية كفن أدبي له خصوصيته التي ينهض عليها.

أولاً: تداخل النص الروائي مع الشعر

قبل الشروع في الحديث عن الشعر والنثر لابد من أن نُعرج على قضية الأجناس الأدبية التي أخذ الحديث عنها طابع التطور والتغير المستمر، فالحديث عنها حديث قديم، فقد شهد الأدب بشقيه- النثر والشعر- عبر مسيرته خلافاً حول الأجناس الأدبية، فلتداخل لغتها الأثر الكبير في تلاشي الحدود الدقيقة الفاصلة بينهما

«لقد كنا نعتقد بانفصال الشعر عن النثر، ولكنه قد تبين أنه لا وجود لتمايز بينهما، لأننا في هذا العصر نشهد تداخل في الأجناس الأدبية، وبالتالي يمكن للنثر أن يرتقي إلى مصاف الشعر ويُحلق في أجوائه، وفي حالة تمرده عن طبيعته وخروجه على أغراضه أو الارتفاع لمكوناته النثرية، لأن الشعر كما يقول:(ستيفان مالارميه- Stéphane Mallarmé): «نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب.»[1]

وباعتبار أن لكلِ نوع حدودهُ الرئيسية التي ينبغي أن لا يتجاوزها إلى غيرها، إلا أنه بات من الواضح الآن أن هذه الحدود بدأت بالتقارب والتجانس، فاستثمر الشعر كثيراً من عناصر الرواية كالسرد وتعدد الأصوات والمونولوج وغيرها، واستثمر النص الروائي الشعر وخصائصه كالإيحاء والتكثيف، واللغة الشعرية المستندة على علم البيان والبديع. «وبسبب التداخل في الحدود بين النثر والشعر، فقد بات من السهل استعمال لغة الشعر في الرواية، وهكذا تسنّى للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي، ولا شيء يحضر الكاتب من أن يُباري الشاعر فيما يقوم به.»[2]

إنَّ الرواية الجديدة تُحقق انزياحاً بالنسبة للرواية على مستوى لغتها، وعلى مستوى توظيفها لتقنيات السرد/ الخطاب، فالرواية الحديثة والمعاصرة خاصة تتجه إلى اعتماد جماليات وقوانين جديدة تُؤدي إلى المزْجِ بين مكونات الخطاب الشعري والخطاب السردي.

من خلال التجريب الذي استطاعت الرواية المزج بين عدة أشكال سردية مختلفة، وتطور هذا التجريب ليدفع بها إلى التداخل مع القصيدة الشعرية في مُعظم مكوناتها، ليتحقق بذلك ما يسمى بالشعري في السردي، وهي ظاهرة فنية تعمل على إعادة صياغة للعالم، لأن الشعر يعمل على خلق الصورة في العمل السردي اعتمادًا على بعض العناصر البلاغية إلى درجة نجد صورة شِعرية كامنة في السرد أرْقى من تلك الموجودة في الشعر، وهذا الخلق يشترط توفر الكاتب على ملكة التأليف والتركيب؛ وهي ملكة تتصل بجمال الوصف أساساً.

[1] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، بيروت، ط1، 1971، ص11.

[2] – عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص34.

إنَّ السرد يلجأ إلى الشعر لإغناء وإثراء لغته وتنويعها، وذلك باستعارة أدواته وآلياته الشعرية، وحين يتميز السرد بشعرية اللغة فإنه يقترب من جنس الشعر، إذ تُتِيح له حضور الوظيفة الشعرية، حيث يطغى المنحى الشعري في القول؛ حتى يبدو السرد وكأنه لا يركز على مادة القول بقدر تركيزه على كيفيته؛ وهذا ما يتيح للسارد أن يجعل من الكلام صورة تنقل ما في نفسه وتطابق إحساسه بالغربة التي يستشعرها إزاء الوجود واللاوجود، ذلك أن الشعر أساسهُ المزاج أو الحالة النفسية كما يؤكده (هيجل-*Hégel*) في قوله: «الفن ليس سوى صدى لغة متناغم، إنه مرآة حية تنعكس فيها كل المشاعر والعواطف»[1]. مما يتطلب لغة تُجاري ذلك المزاج، لغة أهم سماتها الانزياح والغموض؛ كونها تحاول رسم حالات وجدانية غامضة في أصلها ودائمة التحول.

«إذا كانت لغة السرد تمضي بالأحداث إلى الأمام وهي في حركة دائمة، فإن لغة الشعر لا تُسهم في تطوير الأحداث وتناميها عبر الزمان والمكان، بل توقف الحدث فاسحة المجال للخيال، ذلك أن الخطاب الشعري يختلف عن الرواية ذات الطبيعة الامتصاصية للغات والفنون المختلفة، إذْ تدخل لغة الشعر إلى الرواية فتسهم في خلق التعدد اللغوي الذي يُغني الجنس الروائي، ويتم تحطيم الحواجز الوهمية الفاصلة بين الأجناس الأدبية»[2]، ورغم كل مظاهر التداخل والتوالج بين السرد والشعر، فإنه لا يمكن الحديث عن التماهي التام بينهما؛ لكن لا نملك إلا الاعتراف بأهمية التداخل بين الأجناس الأدبية وحتميته، لأنه يغني هذه الأجناس ويعمل على تطويرها وتعقيدها بما يلائم الحياة المعاصرة التي من أهم سماتها التعقيد والتنوع والتحول، وتظل هذه العلاقة بين السرد والشعر علاقة جدلية زئبقية الحركة غير قابلة للتقنين الصارم لارتباطها بحركية الإبداع الأدبي التي هي في تحول دائم.

فمنذُ القديم عُرف الشعر بأنه ديوان العرب، ومع تسارع وتيرة التطور صارت الرواية ديوان العرب؛ حتى تربعت على عرش الأدب وتَسيدت كل ساحات الثقافة والإعلام، وتمثل علاقة الشعر بالفنون الأخرى شكلاً من أشكال التواصل اللاإرادي، باعتباره بعداً مهماً من أبعاد الحياة وطريقة للتعبير عن ملامحها، عبر أي جهة يَعبر من خلالها وبالنسبة لعلاقة الشعر بالرواية أو بالفن السردي بشكل عام فإنها تظهر جلية من خلال مشاهد مختلفة تكون اللغة الشعرية هي المحور الرئيس فيها، والتي يكون الشعر حاضراً من خلالها في فضاء العبارة السردية، أو الصورة التي تجسد حالة التعبير الإنساني الخلاق الذي يسعى للخروج بالرواية من أنفاق الشروط والتراكيب التقليدية، التي تعكس سرداً باهتاً ومملاً لدى أكثر الروائيين، فأصبح التواصل بين هذين الفنين ملحاً لدى أكثر المبدعين، وخاصة الذين يكتبون انطلاقاً من إيمانهم بوحدة الإبداع اللاإرادي، حيث يمنح أحدهما الآخر

[1] - *Georg Wilhem Friedrik, Hégel, Esthetique, Tom Premier, édition Compéteé, 2003, P29.*

[2] - أوريد عبود، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة وتعدد لغاتها، مجلة اللغة – الكتاب الخامس، العدد-1- ديسمبر 2020م.

بعداً جديداً، فالشعر منح الرواية الكثافة التعبيرية والتصوير الذي يلتقط المشهد فوتوغرافياً من خلال عين الروائي ويحولهُ إلى صورة إبداعية تختلف خصائصها عن الواقع اختلافاً لا يذهب بعيداً بمضمونها ودفئ المعنى بها.

كان حضور الرواية في الشعر من خلال شكلها الملحمي أو السردي القصير أومن خلال رؤيتها العامة في طرح مضامين تحمل فورانها التاريخي والإيديولوجي.

ومن ملامح تلك العلاقة ما يمكن أن نجده في الوعي الشعري الذي يظهر في معظم الروايات، والذي يمثل الإيمان بإيقاعية الكون والحياة وبموسيقية المشاهد؛ التي يمكن للشعر أن يحولها إلى وجوه روائية قابلة للتعبير الشعري. وتتجلى الشعرية في الرواية في إشاعة المناخ الشعري واستدعاء الشعر بأشكال مختلفة. يُنمي شعرية الرواية، فيتشكل النسق الشعري امتداداً لسياق السرد ويلتحما معاً.

1-مفهوم الشعر "Poetry":

جاءت الدلالات اللغوية للشعر في المعاجم العربية القديمة على أنه العلم والمعرفة والفطنة والدراية والتي تصاغ بلغة شاعرية.

فـ «الشعر فن العربية الأول، وأكثر فنون القول هيمنة على التاريخ الأدبي عند العرب، خصوصاً في عصورها الأولى لسهولة حفظه وتداوله.»[1]

أما في المعاجم اللغوية المعاصرة فنجد في كتاب "معجم اللغة العربية المعاصرة" لـ (أحمد مختار عمر) بأنه: «نظم شاعري، للواقع الملموس، يصل بمقارباته إلى فكرة أصيلة عن الإنسان والعالم والكون...»[2]، وهو ما ذهب إليه (سعيد علوش) في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" ويضيف إليه بأنه: «المفهوم المبهم الذي يستمد قوته من إيديولوجية المعنى والإلهام والوحي.»[3]

-الشعر عند القدامى: شاع في كُتب النقد العربي القديم قول (قدامة بن جعفر) معرفاً الشعر بأنه: «قول موزون مقفى يدل على معنى.»[4]

فهو يرى أن الشعر صناعة ترتكز على مستويين هما المكونات التشكيلية للشعر والمعاني. وهو بهذا التعريف لا ينفذ إلى جوهر الشعر وطبيعتهُ. ونجد (حازم القرطاجني) في تعريف له يُضيف عنصر مهم للشعر، وهو التخييل كما اهتم بالمتلقي والتأثير فيه، حيث نجده يقول: «الشعر هو الكلام الموزون، المقفى، من شأنه أن يحبب

[1] – صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م، 702.

[2] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008، ص127.

[3] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، 1985م، ص 127.

[4] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر: تر: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، د.ط، ص64.

إلى النفس ما قصد تحبيبه، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل لذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة تُحسن تأليف الكلام وقوة صدقه، أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقتربت بحركتها الخيالية قويَّ انفعالها وتأثيرها».[1]

كما عرفه (الجاحظ) من الناحية الفنية بأن الشعر «طبع أو موهبة حباها الله لقلة من الناس، ولا تقوى على قرض الشعر من حُرِم هذا الطبع مهما بذل من جهد أو تلقى من علم، إنه يعنى بالصناعة الصياغة، أو فن تركيب الكلام وسبكه ومن هنا جاء تشبيهه للشعر بالنسيج... والشعر ضرب من التصوير، وفي هذا إشارة إلى أهمية عنصر الخيال في الشعر. فالخيال يركب الصورة ويخترعها اختراعاً».[2]

كان الشعر مصب اهتمام العرب في دراساتهم فتعددت بذلك تعريفاته، والظاهر أن هذه التصورات والتعريفات للشعر عند هؤلاء النقاد والفلاسفة إن صحَّ القول هي أكثر قيمة بالنسبة لأدباء العصر الحديث ونقاده، والمتمثل في تعريف (قدامة بن جعفر) والذي لخص مفهوم الشعر في التعريف السابق الذكر، والذي بقيَّ سارياً إلى يومنا هذا كما يبدوا تأثرهم بالثقافة اليونانية جلياً.

-الشعر عند المحدثين والمعاصرين: يصعُب إيجاد تعريف للشعر يكون جامعاً مانعاً، وكل تعريف ما هو إلا محاولة من الشاعر أن يعبر عما أدركه في الشعر، والشعر صوت منفعل لأن الانفعال هو أداة الشعر، وعمادهُ الموسيقى؛ التي يتميز بها وأصبحت الفارق الجوهري بينه وبين النثر.

والفرق بين الشعر والنثر ليس في أن الشعر يرتكز على الموسيقى أما النثر فبلا موسيقى، بل هو فرق في نوعية الموسيقى، فالنثر الفني مفعم بالموسيقى، ولكنها غير موسيقى الشعر.

و«الشعر أيضا فن نوعي، بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير وتصور أن الشعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى والتشريعية مثلاً؛ أو الابتكار الهندسي أو العلمي يعد محض خلط في مناهج رؤية الأشياء».[3]

ويُعرف الشعر العربي الحديث؛ بأنه الشعر الذي جاء بعد عصر النهضة، وهو إطار جديد وضع للنصوص الشعرية والقصد به الإطار الزمني التي تتميز فيه معالم الحياة عن الأزمنة القديمة وكل القصائد التي تكتب

[1] – حازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تر: محمد الحبيب بن خوخة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص71.

[2] – على أبي ملحم، الجاحظ، رائد الجماليات العربية، مجلة الفكر العربي، عدد 46، سنة 1987، ص234.

[3] – صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، أقول لكم عن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،1992 م، ص432.

في عصر النهضة وهي تختلف عن الشعر القديم من حيث الأساليب والمضامين الفنية والموسيقية والشكلية بالإضافة إلى الموضوعات المختلفة عن الشعر القديم.

وقد اختلف رواد الشعر الحديث في تحديد مفهوم الحداثة، فهناك من لا يميز بين الحداثة والمعاصرة؛ وهناك من لا يميز بين الحداثة والتجديد، ولكن يتفق هؤلاء على أن الحداثة شاملة للشكل والمضمون، وموقف من الحياة والوجود على ضوء مستجدات العصر الذي يعيشون فيه، ويرفضون أن تكون الحداثة شكلية أو سطحية أو مرتبطة بمظاهر الحياة الجديدة دون روحها.

فمفهوم الحداثة هو «مفهوم حضاري أولاً، وهو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع.»[1]

وتتجسد حقيقة المعاصرة في كونها حضوراً فاعلاً في العصر، وتفاعلاً حقيقياً فهي تساؤل شامل لا يقتصرُ على جانب دون آخر؛ إنها تساؤل من أجل التغيير، التحرر والانطلاق؛ إنها تفكيك وتخطِ للنظام المعرفي السائد في اتجاه أفق أوسع للإنسان في هذا العالم، وهي لا تتجاوز مجالاً دون آخر، لأنها نظرة شمولية تمسُ الفن والحياة معاً.

وقد شهد الشعر المعاصر تطوراً كبيراً على صعيد الشكل والأسلوب، فعلى صعيدهما ولدت القصيدة التفعيلية التي أحدثت انقلاباً في الذاكرة الشعرية للعرب و التي ألغت العمودية؛ ولا شك بأنه حدث كبير أن تقتنع الذائقة الشعرية العربية بهذا الوافد الجديد بعد عقود طويلة من تلقي الشعر العمودي، ونجحت القصيدة الحرة وانتشرت وآثْرت الشعر بآفاق جديدة من الإبداع على مستوى الشكل والمضمون والموضوعات والأسلوب، وتواصلاً مع هذا التطور ظهرت قصيدة النثر، التي جاءت كامتداد لها، وقصيدة النثر جاءت للعمل ضمن اللاحدود بإمكانات إبداعية مميزة.

ومن الفنون الأدبية التي عرفت حضوراً قوياً في الساحة الأدبية في العصر الحاضر هي الرواية، وهي جنس أدبي ذو طبيعة مرنة، والتي استطاعت أن توظف في متنها الروائي الأجناس الأدبية المختلفة بما فيها الشعر في بناء عالمها الروائي.

فهو من بين أهم الأنواع الأدبية التي تداخلت وامتزجت في الرواية، كونه أكسب الخطاب الروائي حُلة من الجمال، بإغراقه في إيقاعه الموسيقي الجميل وتناسق مفرداته وجماليات البيان والبديع فيه؛ مما أسهم في إعطاء لغة الرواية سحراً يجذب المتلقي إليه.

[1] – شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978م، ص114.

2-شعرنة النص الروائي الجزائري المعاصر رواية "معزوفات العبور "للروائي "معمر حجيج":

لقد استفادت الرواية الجزائرية المعاصرة من جملة من الأشكال الأدبية؛ التي احتوتها داخل متونها الروائية معلنة بذلك ولادة نص روائي جديد؛ منفتح على كل ما هو جميل للوصول به إلى منتهى المتعة والرقي.

وكان الشعر أحد أهم تلك الأجناس الأدبية التي تداخلت معها الرواية، لما يتميز به من أسلوب لغوي ساحر وآسر، يعمل على تعميق وتقوية المعنى بما يحمل من إيقاع موسيقي يكسر هدوء الكلمات، ويبعث فيها الحياة فالرواية أخذت من الشعر آلياته وأبعاده كي يسهم في خطابها الروائي، وذلك لشد انتباه القارئ الحداثي، الذي يبحثُ دائماً عن الاختلاف والتميز في العمل الأدبي، «إنَّ تداخل الشعر مع السرد عَمَل على إتاحة الفرصة للمتلقي كي ينتقَّل بين خصائص أسلوبين وسمات أكثر من جنس أدبي.»[1]

ونجد رواية "معزوفات العبور" للروائي المعاصر (معمر حجيج) تزخر باللغة الشعرية، كما تتخللها أشعار من إبداع الروائي نفسه، جاءت بشكل خواطر هذه الأخيرة التي طغت على لغة السرد الروائي، مما قربها من بنية الخطاب الشعري بشكل سرود شعرية، حيث بلغت اللغة الروائية قمة توترها حين استفادت من الاستعارة والمجاز والرمز وغيرهم من محسنات علم البديع والبيان والمعاني.

وذلك بما يخدم موضوع الرواية، مما أسهم في شعرنة لغة رواية "معزوفات العبور" بشكل كبير؛ حتى نكاد نجزم بأنها رواية بشكل قصيدة شعرية، وهذا يُعد من ملامح التجديد في شعرنة السرد المعاصر، مما أضفى عليها طابع الجمالية والإيقاعية، كما نجد الروائي قد وظَّف في روايته شعر لشعراء آخرين ممن لمعت أسماؤهم في سماء الشعر العربي.

قدم (معمر حجيج) في روايته "معزوفات العبور" بعض الأحداث التاريخية الجزائرية برواية سردية من خلال المزاوجة بين الخيال السردي والتألق الشعري، لصناعة الكتابة السردية المعاصرة، مما ألغى الحدود الأجناسية داخل الرواية، كما عمل على تداخلها مع أجناس أدبية أخرى، وذلك من أجل «إحداث المتعة الجمالية، وتشكيل النص الأدبي من منظور حداثي يكون قادراً على صياغة الجنس الأدبي وفق هذا التحاور.»[2]

"معزوفات العبور" هي عبارة عن سرد لمراحل تاريخية مُختلفة من حياة الجزائر، تَنقل فيها الروائي بين فترة الاستعمار وإبان الثورة التحريرية وفترة ما بعد الاستقلال ونيل الحرية.

---

[1]- بشرى البستاني. تجليات الشعري في السردي، رواية أحمد أبو سالم "الحاسة صفر" أنموذجا، العراق، الملتقى الدولي 15عبد الحميد بن هدوقة للرواية موقع: benhedouga.com/content

[2] - دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائري المعاصرة. "الكتابة ضد أجنسة الأدب"، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربة وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر. مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، اليرموك، الأردن، نبيل حداد محمد دراسة، ج1، عمان، مؤسسة الكتب الحديث، 2009م، ص397.

وأول ما يمكننا أن نلاحظه عند قراءة الرواية هو عنوان الرواية الموحي بأن هذا الخطاب الروائي عبارة عن موضوعات لمعزوفات موسيقية، تنتقل بالقارئ من معزوفة إلى معزوفة أخرى؛ ومن مقام إلى مَقام آخر، حيث نجد أربعة عشرة معزوفة عبور من المقام الأول إلى مقام نهاية المكاشفة، تحتل فيها الخواطر ذات اللغة الشعرية والإيقاع الشعري جانباً كبيراً منها، لتنتهي المعزوفات بنيل الجزائر استقلالها. والدخول في دوامة ما بعد الاستقلال والحرية. إنَّ اللافت للانتباه في التشكيل الفني لرواية "معزوفات العبور" هو اتصالها بروح السردية العربية القديمة، وانشداد بعض جوانبها إلى التراث العربي القديم، وذلك بداية بالإهداء؛ حيث يُخيل إلينا أننا نقرأ سجع الكهان، فهو مفعم باللغة الشاعرية والتي «تتكفل باكتشاف الملكة الفردية، التي تصنع فردية العمل الأدبي»[1]، حيث يشير فيه من خلال عبارات ذات دلالات ضاربة في عمق التاريخ الثوري للشعب الجزائري ضد أشكال الظلم والاستعمار. لتذكيرنا بجرائم المستعمر الفرنسي، فقد جاء في مستهل الرواية قوله:

«أهديها. فقط وفقط...

- إلى كل دمعة للأيتام، والثكلى انسكبت في الليالي الغبراء من غطرسة الأقدام السوداء...
- وإلى كل صرخات الأبطال الذين رضعت أرواحهم المآسي وتطير في السماء لتدك حصون الأعداء.
- وإلى كل قطرة دم للشهداء نزفت بلا أسماء بسخاء لتحرير الأوطان الخضراء.
- وإلى كل ذاكرة لم تنس نكبة حادثة المروحة المسكينة السمراء، ومحنة آخر مجزرة بلا شواهد قبور في بطحاء وبلا أكفان بيضاء...»[2]

في هذه الكلمات المفعمة بلغة مميزة وبتعابير صادقة تصدرُ من روح المؤلف الذي أهدى هذا العمل الروائي تحديداً إلى الضحايا والشهداء والمخلصين لثورة التحرير المجيدة، وإلى كل غيور على وطنه، هذه الكلمات التي جاءت تحمل موسيقية شعرية بين ثناياها، حيث ترددت الهمزة في كل سطر أكثر من مرة مما أعطى للقارئ شعور بأنه يقرأ شعراً وليس نثراً. مما يبعثُ في النفس شعوراً محبباً، فهو بذلك مهد لخطابه الروائي بكلمات شاعرية ذات دلالات قوية تثير في النفس عدة مشاعر، مما يعمل على شد انتباه القارئ.

2-1-شعر لشعراء آخرين:

وطئ الروائي" معمر حجيج " للموضوع الذي تدور حوله أحداث رواية "معزوفات العبور" بذكر بعض الأبيات الشعرية من شعر السجون لشعراء قدامى ومحدثين، دلالة على أن الظلم قديم قدم الإنسانية. فنجده استهل خطابه الروائي بأبيات للشاعر العباسي (المتنبي) حين كتب في سجنه إلى صديقه:

[1] - سعيد علوش،، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص127.

[2] - معمر حجيج، معزوفات العبور، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص2.

«كُن أيها السجن كيف شئْت فقد

وطنتُ للموت نفس معترفِ

لو كان سكناي فيكَ منقصةٌ

لم يكن الدُّرُ ساكن الصدفِ

لتليها أبيات شعرية للشاعر (هاشم الرفاعي) من قصيدة "رسالة في ليلة التنفيذ":

«أبتاهُ ماذا قد يخطُ بنـــاني والحبلُ والجلادُ ينتظراني

هذا الكتابُ إليكَ من زنزانة مقرورة صخرية الجدرانِ

كما نجده أورد شعر (لأحمد مطر):

«بيني وبين حارسي جدار.

حدثَني الجدار

وقبل أن ينهار فيما بيننَا.

حدثني عن أسدٍ

سجانهُ حِمار.

وكما ذكر شعر لـ(صلاح عبد الصبور):

«هذا قولي

انفجروا أو موتوا

رعبٌ أكبر من هذا سوف يجيء...»[1]

جاءت هذه الأبيات لشعر التنديد بالظلم والقهر والمعاناة، وهو ما يُسمى بشعر السجون، وهو الشعر الذي ولد في عُتمة الأقبية وظلام الجدران، وتمخض من رحم الوجع النائم في حنايا السجون، فهو شعر يُعبر عن مرارة وهموم وأوجاع الشاعر السجين، والتي تسكنُ ذاته وتخنقُ روحه التواقة للحرية.

فهذه الأبيات الشعرية لشعراء عانوا من الاضطهاد داخل أوطانهم والمسلط عليهم من طرف الحكام، مما دفع ببعضهم إلى الزج بهم خارج أوطانهم لديار المنفى. والبعض الآخر زجَّ بهم في غياهب السجون ومنهم من تم اغتياله من طرف السلطة.

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص03.

وهذه البداية الشعرية لشعراء عانوا من الظلم ماهي إلا تمليح لموضوع رواية " معزوفات العبور" التي نُسجت أغلب أحداثها بين جدران السجون وداخل الزنزانات.

-أبيات من ديوان "اللهب المقدس" لشاعر الثورة الجزائرية (مفدي زكريا) وهي تُشيد بجيش التحرير:

«هذي دمانا الغالية دفاقة

وعلى الجِبال أعلامنَا خفاقة

وللجهاد أرواحنا سباقة

جيش التحرير أحنا ما ناش (فلاقة).»[1]

وهي قصيدة نظمها الشاعر داخل جدران سجن بربروس إبَّان الثورة التحريرية الجزائرية المظفرة.

وقد استحضرها الروائي في متنه الروائي حين كان بطل الرواية "علي البوغزالي" يروي للمساجين قصتهُ وأحسَّ منهم الخوف والتردد؛ فأنشد هذه الأبيات، حيث وظفها الكاتب لتعزيز وتقوية الفكرة التي بنى عليها أحداث روايته التي تدور حول الثورة الشعب الجزائري ضدَّ الظلم والطغيان المتمثل في الاستعمار الفرنسي.

-كما وظَّف أبيات شعرية للشيخ (عبد الحميد ابن باديس) وهي مأخوذة من قصيدة "شعب الجزائر المسلم"، في قوله على لسان "علي الوغزالي":

«وأذق نفوسَّ الظالميــن السم يمزجُ بالرهب

وأقلع جذور الخائنيــن فمنهم كل العطب

وأهزز نفوس الجامدين فربما حيَّ الخشب.»[2]

أُلِفت هذه القصيدة عام 1937م؛ وهي تُعتبر من أشهر النصوص الشعرية التي خلدت ثورة التحرير الجزائرية، والتي ألفها الشيخ (عبد الحميد ابن باديس) رائد النهضة الفكرية والقومية في الجزائر، والذي كان له الدور البارز في إشعال لهيب الثورة المظفرة، بتأسيس جمعية العلماء المسلمين؛ التي كانت بمثابة الشرارة الأولى لتحقيق استقلال فكري بنشر الوعي لدحض الاستعمار. تحت لواء الهوية الإسلامية والعربية رافضاً الاندماج في الهوية الفرنسية، كما أنه حارب آثار الطرقية والخرافة والجهل وأرسى دعائم الإصلاح في كل المجالات الفكرية والاجتماعية والسياسية، فهو الرجل الرمز الذي بَعث الروح في جسد الأُمة الجزائرية، وهو من نفخ في الرماد كي يُشعل لهيب الثورة المقدسة، وقد تأثر به بطل الرواية "علي البوغزالي" حين علم بأن الشيخ عبد الحميد بن باديس على فراش الموت وهو صاحب الفكر المشع الذي يدعوا إلى الثورة كما يقول "محمود الحكيم" الشريف "الزنائي":

[1] - معمر حجيج، معزوفات العبور، ص25.

[2] - المرجع نفسه، ص159.

«اخشوا ثورة الجياع حين تدوس على أعناق أصحاب القصور بالأقدام، واخشوا أكثر وأكثر ثورة الإشعاع والإبداع حين تكسر سلاسل أرباب القيود بالأقلام، لأن الأقدام تهدأ بامتلاء البطون، والأقلام لا تهدأ بامتلاء العقول...»[1]

وهو صاحب الفكر الإصلاحي المعتدل لجمعية العلماء المسلمين، وقد استثمر الروائي ليس فقط للأبيات الشعرية بقدر ما استفاد من شخصية الشيخ الإمام (عبد الحميد بن باديس) الرجل السياسي والداعية والعلامة والصوفي والإمام والمربي والزعيم الروحي والروحاني للثورة الجزائرية، وباعث الحياة في نفوس الجزائريين، للبحث عن الحرية من خلال الرجوع إلى دينهم ولغتهم وقوميتهم، وذلك للعودة إلى هويتهم، وهو ما نجد الروائي قد ضمَّن جزء من قصيدة "شعب الجزائري مسلم" في حوار "علي البوغزالي" مع نفسه حين يقول:

«إن هناك حقائق لا يساورني فيها الشك أبداً وهي: (وحدانية الله جلّ جلاله، والإسلام ديني، والعربية لساني والجزائر وطني، ووحشية الغزاة الدخلاء، وخيانة العملاء، ويقينية استرجاع الحرية والاستقلال لبلادنا مهما طال ليل الاستعمار الحالك.»[2]

وهذه المعاني نجدها متجلية بكل معانيها في نص قصيدة "شعب الجزائر مسلم".

وقد حدث بها "علي البوغزالي" نفسه لتبعث فيه الهدوء والطمأنينة بهذه الكلمات الروحانية، لتعود إليه روحه الثائرة ليردد أبيات الشيخ عبد الحميد ابن باديس المتحدية الصامدة؛ كي تأْنس روحهُ بالنور الرباني ويزرع الطمأنينة والأمل بغد أفضل، ويبعد عنه اليأس، ويبعث في قلبه الإيمان بالحرية والاستقلال للجزائر، والوطن العربي الإسلامي الذي كان يعاني من بطش الاستعمار آنذاك.

لتعود إليه الحيرة وتجتاحه عواصف من الأفكار والهموم ليحاول إبعادها ببيت شعري لـ (أبي القاسم الشابي) حين يردد:

‹‹ومن يتهيب صعود الجبال *** يعش أبد الدهر بين الحفر.»[3]

هذا البيت الشعري الذي يُعتبر من أشهر الأبيات الشعرية في الأدب العربي، وهو مأخوذ من قصيدة "إرادة الحياة" إذْ يبعثُ في النفس العزيمة وروح التحدي، فالوصول إلى قمم الجبال لا يأتي إلا بالشجاعة والإقدام، وبتحمل مشاق الإصرار والتحدي والخوف من أن نبقى في الحضيض، فنيل العلا لا يتحقق إلا بردع المخاوف

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص157.

[2] – المرجع نفسه، ص159.

[3] – المرجع نفسه، ص 160.

وبالإصرار على التغيير، وتحمل كل المصاعب لنيل المراد، وكذلك هي طريق الحرية. فالحرية لا تُأخذ إلاّ ببذل الغالي والنفيس والتخلي عن الحذر.

2-2-شعر للروائي:

إن ما يميز النص الروائي الذي أنتجه الروائي (معمر حجيج) في روايته "معزوفات العبور" هو قدرته الإبداعية في المزاوجة بين لغة الشعر ولغة السرد، بالإضافة إلى مزاوجته بين وظيفتي اللغة الإبلاغية والبلاغية، إذ تتجاوز لغة الأداء السردي التقليدي وتتجاوزه رامية إلى تعابير شعرية ودلالات جمالية نسجها بشكل أشعار تشبه لحد كبير شكل الشعر الحر. أسماها بالخواطر الغير الموزونة، والتي يزخر بها خطابه الروائي مما أضفى عليه سحراً يكسر النمطية في النص الروائي. ولعل هذا أهم ما يجذب انتباه القارئ لرواية "مطروقات العبور" هو تداخل الشعر بالسرد، فالمناضل الثوري إنسان يعيش حالة مزدوجة من الاتصال والانفصال، وهذه الحالة مبعث قلق واغتراب ومعاناة؛ مما يجعل الروح أقرب إلى الحالة الشعرية في حاجتها للبوح والإفضاء، إذْ أنَّ جزءاً كبيراً من الوقت يقضيه المحارب في صمت جراء السجون والعزلة والواجبات الثورية ضد الاستعمار. من هنا كان حضور الشعر ضرورياً وأمراً طبيعياً في هذه الرواية، كونه إنساب بخصائصه عبر لغتها دون أن يشكل خروجاً عليها، بل جاء انحرافاً للغة يكرسُ الفاصل التلويني بين الخطابين النثري والشعري، لقد اشتغل السرد بلغة شعرية مجازاً ورمزاً وإيقاعاً؛ بحيث جاء حظور الشعر مكملاً جمالياً ودلالياً، فضلاً على أن الرواية غدت بانفتاحها وسيرورتها حاضنة لأجناس ومعارف وفلسفات وفكر وعلوم مختلفة، وهذا ما نجده في رواية "معروقات العبور". والتي وجدنا شخصياتها تأتلف وتتناقض وتطرح آراء في السياسة والثورة والشعر والفلسفات والأديان والماركسية وإشكالية الهوية، مما جعل المجال مفتوحاً لتداخل الأجناس الأدبية وتعالقها في شكل سردي مختلف.

حيث نجد "علي البوغزالي" يقول:

«يا بائعي الهموم في ربوعنا
يا ناشري الأوهام في عقولنا
يا سارقي الآمال من قلوبنا
يا زارعي الآلام في دروبنا.»[1]

في هذا المقطع يظهر بشكل واضح الإيقاع الموسيقي لهذه الخاطرة، كما نجده في مقطع آخر ينشدُ سداسية على لسان شخصية "بوحة النية" جاءت بشكل ستة أسطر، وذلك في قوله:

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص68.

«يا أصحاب القصور، يا أصحاب القصور
يا من تخشون من ثورة الرعاع والجياع
انتظروا الدوس على أعناقكم بالأقدام
يا أرباب القيود يا أرباب القيود
يا من تخشون من ثورة الإشعاع والقيود
انتظروا تكسير سلاسل قيودكم بالأقلام.»[1]

وهي عبارة عن أسطر كتبت بلغة شعرية تتوعد الظالم باقتراب نهايته، ونهاية ظلمه بثورة الشعوب المستضعفة، وبثورة المثقفين حين ينشرون الوعي، حينها فقط تُصبح الحرية مطلباً لا بد منه بدوس الشعوب على ظالميها.

وفي هذه المقاطع السالفة الذكر يتحول السرد من شكله النثري إلى الشعر بطريقة انسيابية دون فواصل، فيظهر في مستويين الأول تركيبي يتناول الشكل ووظيفته الانعطاف الدلالي، الذي يلقي ضوءً جديداً على الحدث وأحياناً يغير مجرى الأحداث، ليسمح بتنقل القارئ بين خصائص أسلوبين لفنين مختلفين ووسم الأسلوب باللبس الذي يضفي شعرية على عرض الواقع، فضلاً عن البوح الذي يمتلك الشعر فيه القدرة على الإفضاء النفسي به في السياق أكثر من النثر، أما الإغواء الشعري فله الأثر المهم في إشاعة روح التشويق لدى القارئ، وتحريضه على مواصلة القراءة.

كما نجد الكثير من الخواطر الغير موزونة والتي تجلى فيها التكرار بشكل واضح، كالذي جاء على لسان "بوحة النية":

«يا من يورق الشعر في قلبه بنغم النزيف
يا من تورق في كبده الأشواك في الخريف
الشعر الواضح كالضيف الثقيل يستقبله النباح
الشعر الغامض كفقاعة صابون تفقعها الرياح
الشعر المباح كفاكهة الصيف
الشعر الممنوع خجول كالضيف.»[2]

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 263.
[2] – المرجع نفسه، ص 283.

حيث أضاف هذا التكرار قيمة جمالية لشعر النص في الكثير من المواضع، خصوصاً في النصوص الإبداعية المعاصرة، ذلك أن «الشاعر من خلال تكرار بعض الكلمات والحروف والمقاطع والجمل يمدُ روابطه الأسلوبية لتضم جميع عناصر العمل الأدبي، الذي يقدمه ليصل إلى ذروته في ذلك إلى ربط المتظافرات فيه ربطاً فنياً موحياً منطلقاً من الجانب الشعوري، ومجسداً في الوقت نفسه الحالة النفسية، التي هو عليها. فالتكرار يحقق للنص جانبين الأول ويتمثل في الحالة النفسية التي يضع من خلالها الشاعر نفسه المتلقي في جو مماثل لما هو عليه، والثاني "الفائدة الموسيقية"، بحيث يحقق التكرار إيقاعاً موسيقياً جميلاً، ويجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق، وبذلك يحقق التكرار وظيفته كإحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، لأن الصورة الشعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل.»[1]

2-3-حضور فن المطارحات الشعرية في السرد الروائي:

جاءت في المعاجم العربية القديمة لفظة "المطارحات" بعدة معاني منها "المخاصمة والمشاقة"، وهو ما ورد ذكره في كتاب "جواهر الألفاظ" لقدامة بن جعفر، حيثُ يقول: "مازال يُطَارِحُه الكلام ويُراجِمُه أشدَّ من وخْزِ السِّهام ووقع الحسَام."[2] كما إختلف معنى "المطارحات "عند ابن دريد في كتابه "جمهرة اللغة" في باب ما جاء على أُفْعُولةً " أطروحةً: مسألة يطرحها الرجل على الرجل"[3]، وهو معنى مستحدث وهو أقرب المعاني الدالة على معنى لفظة "المطارحة " في الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة.

و « لعلَّ أصل هذا المعنى عند المحدثين أنهم ضمَّنوا "طَرَحَ" بمعنى: عَرَضَ، والمحدثون يستعملون هذا التضمين كثيراً في كلامهم وكتاباتهم، من مثل: طَرَحَ القضية، وطَرَحَ المسألة، والأمر... وقد سجّل هذا المعنى المعجم الأساسي إذْ فيه: "طَرَحَ القضية للبحث والمناقشة، عرضها"، كما جاء في المنجد: "طرح عليه المسألة، عرضها"، فمعنى "المطارحة يأخذُ وجهاً جديداً، إنّما هو المشاركة في عرض قضية فكرية، أو اجتماعية ما، والحوار فيها.»[4]

وقد ارتبطت لفظة "المطارحة" في الأدب العربي بإحدى فنون الشعر، حيثُ يُعد فن المطارحات الشعرية من أقدم الفنون الشعرية التي ابتدعها العرب لشغفهم بالشعر، حيثُ يقوم مفهوم المطارحات الشعرية أو ما يسميه البعض بالمساجلات على مواجهة مباشرة بين طرفين متنافسين يبدأ أحدهما بإنشاء بيت شعري خليلي موزون

[1] – مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر القاهرة، ط2، 1995، ص 47.

[2] –لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين، مكتبة الخانجي، 1932م، ص 376.

[3] – أبي بكر محمد بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، ج3، ط1، 1345 هـ، ص 379.

[4] – يس أبو الهيجاء، مصطلح "المطارحة " أصوله، وتطوره، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج (86)، ج (1)، 2011/07/31 م، ص 790.

ومقفى، فيردُ عليه منافسه ببيت خليلي موزون ومقفى، يبدأ بحرف هو عبارة عن روي البيت الذي اختاره الأول، ثم يردُّ عليه الأول ببيت وفق نفس الشروط. وأحياناً تكون المطارحات بين الشعراء على المخزون الشعري لدى المتنافسين، فكلما كان مخزون الشاعر من الشعر كثيراً كانت فرصتة في الفوز في المسابقة كبيراً.

وعليه فالمطارحات الشعرية هي عبارة عن محاورات ومبادلات للنصوص بين الشعراء، حيث يكتب الشاعر فيجيبه شاعر آخر على نفس الوزن والقافية، وهذا النوع من فنون الشعر يخلقُ بين الشعراء جمال وتواصل.

‹‹وينظمها جميعاً أنها قائمة في أصل وضعها على المحاورة، والرد، على أنَّ "المطارحة الأدبية "أوسع فضاء من ذلك، وأنَّ الجانب الشعري منها –وهو الكثرة الكاثرة من المطارحات–يحكمه إطار واحد، بل أنَّ جلَّ المطارحات الشعرية تؤلفُ في نهاية الأمر ما يشبه القصيدة الواحدة.››[1]

وبما أن النص الروائي استطاع أن يمتصّ إلى داخل متنه جميع الأشكال الشعرية، وبكل خصائصها الفنية، فالمطارحات الشعرية كانت هي أيضاً حاضرة داخل السرد الروائي بتقنيات جديدة تتماشى ومتطلبات العصر التي فرضت التجديد على كل مستويات النص الأدبي عامة، والنص الروائي خاصة كونه خطاب يحمل داخله رسالة موجهة لقارىء معاصر يبحثُ عن الجديد والتجديد في تلك النصوص .حيث تمكن الروائي المعاصر من توظيف هذا الشكل الأدبي القديم ألا وهو "المطارحات" بشكل مستحدث تسري فيه روح العصر، كي يحافظ على الشكل العام للمطارحات الشعرية مع تغيير شكل الشعر الذي تمَّ توظيفه كي يخدم القضية المراد طرحها داخله لتعميق الخطاب الروائي وإعطائه لغة شاعرية تعزز اللغة الإبداعية بلمحة فنية راقية.

وهو ما تحقق حضوره في رواية "معزوفات العبور" لكاتبها الروائي معمر حجيج، حين استدعى في متن روايته هذه الفنية الشعرية القديمة، لكن بأسلوب حداثي جمع فيه بين الخصوصية الفنية القديمة ومظاهر التجريب داخل المتن الروائي، حيث لم تأخذ الأشعار التي تمّ نظمها الشكل القديم للقصيدة العربية ،أي الشكل العمودي، بل اعتمد على فن الخاطرة بدلاً عنها كون الشعر في العصر الحاضر اتخذ عدة أشكال حررته من قيود الوزن والقافية ونظام الشطرين ،حيث اصبح هناك الشعر الحر، وقصيدة النثر التي تتقارب في شكلها لفن الخاطرة، فكل تلك الأشكال توظف لغة تعبيرية مفعمة بالشاعرية والإحساس كونها وليدة دفقة شعورية، و‹‹ الخاطرة في النثر تقابل القصيدة الغنائية في الشعر، وتؤدي وظيفتها في عرض التجارب الشعورية التي تناسبها››[2]، فالخاطرة تأخذ أحد أشكال الشعر، حيثُ تكون ‹‹ السمة البارزة في القصيدة هي انسياب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى تصل إلى التركيز الواعي في الآداء اللفظي، وقلما توجد الفكرة الواعية سلفاً قبل أن تجول في نفسه خواطر مبهمة،

[1] – يس أبو الهيجاء، مصطلح "المطارحة"، أصوله، وتطوره، ص 786.

[2] – السيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، 2003م، ص 105.

وأحاسيس منسابة، إلا في شعر الفكرة، ونصيب هذا اللون من الشاعرية كما قلنا ضئيل...كل هذه السمات يمكن أن تنطبق على الخاطرة في عالم النثر، مع استثناء واحد هو الوزن والقافية، وكثيراً ما يوجد لون من الإيقاع فيها يقابل الوزن، ونوع من التوافق في المقاطع يقابل القافية، لأن طبيعة التجارب التي تعالجها لا تستغني عن قسط قوي من الإيقاع والتنغيم ››[1]، فهي فن أدبي جمع بين خاصتي النثر والشعر، وإحدى فنون النثر التي استغلت أساليب البلاغة اللغوية، وقوة المفردات والرمز للتعبير عن خواطر شعورية في قوالب فنية وبلغة إبداعية جمعت بين اللغة الشاعرية والإيقاع الموسيقي اللذان جاءا وفق الانفعلات اللاشعورية لدى الكاتب.

‹‹ فالخاطرة ليست فكرة ناضجة وليدة زمن بعيد، ولكنها فكرة عارضة طارئة ››[2]، وهو ما ظهرت ملامحه في الخواطر الموجودة في رواية "معزوفات العبور"، والتي وظفها الروائي بفنية المطارحات الشعرية حيث صاغ تلك الخواطر على هيئة قصيدة حين اعتمد على نظام السطر، مما يقربها للقصيدة الغنائية، والتي صاغها الروائي بأسلوب مناقشات جادة تعني بالقيم الإنسانية الجميلة الصادقة، وبالأخلاق الفاضلة وتتغنى بالتضحية من أجل الوطن ،حيث دارت بين السجناء المتواجدين خلف قضبان السجن، حيث تملكهم الحنين إلى قراهم وبيوتهم وأهلهم ، وهو الموضوع أو القضية المهمة والتي دارت حولها هذه الخواطر، حيث راح كل سجين منهم يصف قريته التي نشأ وكبُر فيها.

استهل الروائي بداية المطارحة بوصف قرى السبت بوغزالي السبع التي كانت ‹‹جمهورية بلا دستور، ومملكة بلا ملك، ومسجونة بلا سجن (...) وفي وسط كل جناح مقبرة، وجامع الكتاب كشاهد السبحة وسط حباته الدائرة به من الجهتين، ومطحنتين لطحن آمال الناس في الحياة الكريمة، مع كل حبة قمح، وأحلامهم في الحرية مع كل حبة شعير، ولا يمتلكها إلا (القايد)، و(الكولوني)، وتشتغلان بقوة الدفع المالي، وترتفعان بهامتهما في السماء بكل غطرسة، (...).

هاجس خواطري ستعرفكم أكثر بحقيقة قريتي، وهي احدى القرى السبع للسبت بوغزالي المجهولة المنهوكة المتذمرة الثائرة من سجنها، واشجانها وهي تشكو جوعها، وتبدو كأنها تحمل قصعة ثريد فارغة:

قريتي لن تنام بهدهدة الطغيان

قريتي تحسن الرقص للفرسان

قريتي لا تسمع أصوات الخذلان

وتودع ايامها بجيوش الحروف تدك الأشجان

[1] – السيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 106.

[2] – عزالدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة ، 2013م ، ص 168.

تستقبل بالزغاريد الشجعان كأنهم العرسان

أيديها مبسوطة بالدعاء لرب الأكوان

تمطر السماء، تخلع جلباب الهوان

قطرة، قطرة، تجري الوديان

ويغني لها الأطفال بأزكى الألحان

تستحم الفرحة فيها كالولدان

يسبح البط فيها كأنه أهلة محملة بأنوار كل الأكوان...››[1]

وهذا الجزء من السرد والذي اعتمد فيه الكاتب على تقنية الوصف في وصف احدى القرى السبت البوغزالي كون الوصف يسهم بشكل كبير وفعال في تهيئة المناخ المناسب لكي تضطلع العناصر الفنية بوظائفها، ويتمكن من خلاله تحديد ملامح الأشياء، وهو ما جاء في وصف هذه القرية التي تشِع بالفخر والأنفة ولا تقبل الذل والهوان و‹‹حكايتها كان يا مكان في قديم الزمان *** وسالف العصر والأوان››[2]

ليرد عليه أحد المعتقلين ‹‹ من إحدى القرى السبت بوغزالي لم يكشف عن هويته، وأراد أن يفرغ شحنته، ويخفف عنه محنة سجنه وسجن قريته، ويسعد روحه، ويسعل كلماته، ويسعل من اللحن المخبوء في فمه، ويقول:

قريتي ألوان، وأنغام من ترانيم شهرزاد

قريتي أحجار من درر في خزائن شهريار

جاءت أزمان تقبر أشعاري في اللسان

التف الإشراق مستنزفاً رؤياي كالأفعوان

لم يوقف حروفها عن رشف سموم من شطحات الأرواح

كيف أسعدُ بقصة لحن تذبحني مثل أنياب الأشباح؟

كيف أشدو لقريتي كي لا تموت

كيف أهدهدُ لقريتي كي تثور، ولا تصمت؟

أزمان من قريتي كبياض شعري في ريعان شبابي

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 34 .35. 36.

[2] – المرجع نفسه، ص 36.

أزمان من قريتي ثورة لا تبرحُ فؤادي.››[1]

هذه الكلمات والتي جاءت وكأنها تكملة لقصة القرية السابقة حين جاءت نهاية الأشعار السابقة بـ "كان يا ما كان..."، لتبدأ هذه الأسطر الشعرية بـ "قريتي ألوان، وأنغام من ترانيم شهرزاد" وكأنها قصة لنفس المكان وهي القرى السبع، والتي يعيش فيها أناس قد سلط عليهم القهر والظلم، فأضحوا يحلمون بالحياة ويحنون إلى من ينقذهم وويحررهم ويخفف عليهم عبء الحياة.

لتعود حالة الخوف والحيرة للمعتقلين داخل الزنزانة ليقوم أحد المساجين ويكسر الصمت الذي خيم عليهم، بإلقاء كلماته الموزونة والتي تصف قريته وهي إحدى القرى السبع وهي ‹‹ كقرية علي البوغزالي، وهاهي قريتي المسجونة مثلنا تعرفكم بهوية كل القرى:

قريتي طين، وتبنٌ وبنين
قريتي أحلام تقتاتُ من تين
قريتي تُهدي غُصن الزيتون
قريتي آمال، وأفراحٌ، وقبور، وفنون
قريتي ثورٌ هائج، أو تنين
قريتي وحشٌ في جحرٍ لا يلين
قريتي أحجارٌ تلمعُ كاللؤلؤ المكنون
وتغني لكل من يرى النور من الولدان
وتثور، وتُدمي من الأحزان
تُنشدُ الأشعار بكل الألحان.››[2]

فقد جاءت هذه الخاطرة بوصف يحمل العديد من المتناقضات والتي تحيلنا على أبعاد خرافية، حيث جمعت داخلها الضعف والقوة، والحياة والموت...الخ.

لتأتي خاطرة السجين الرابع التي جمع داخلها أنغام للكلِّ القرى السابقة حين نجده يقول:

‹‹—يا خاوتي حين تصير القرية وطن، والقرى أوطان، فإنَّ الأوان لأقول كلاماً ضدَّ كلام، لتخرج من سجن أرواحنا ومن السجن الحجري في أمان:

توقفي أيتها المراكب الحرة في شواطىء الأنوار

[1] – المرجع نفسه، ص 37.

[2] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 38-39.

توجسي أيتها الأقلام من لحظات الإقرار

أليست الأوراق تحنوا لهدهدة الأفكار؟

يا أيها القنديل، استمتع من أمل قديم الإصرار

لابد للحنين أن يحتضن الشعر ببرج من الأحجار

أحقاً قالوا: إنَّ الأرض الطيبة لا قبر فيها للأشرار؟

أحقاً قالوا: إنَّ الليالي تُبعث من الذاكرة صيحة الثوار؟

أحقاً قالوا: إنّ الخيول تعشقُ رفع رايات الأحرار؟

أحقاً قالوا: إنَّ الحرية لا تشرقُ إلا في أوطان الأبرار؟ ››[1]

لتنتهي هذه الخواطر براحة نفسية سكنت قلوب كل السجناء المتواجدين داخل الزنزانة بعد هذا الحوار الذي جمعهم فيه نفس الألم ونفس الشعور، وبأنّ مصيرهم واحد لأنّ وطنهم واحد.

وقد ثمَّن النص الروائي خطابه بالتداخل مع فن الخاطرة كون هذه الأخيرة تُعتبر ‹‹ عملاً مثيراً للذهن وممتعاً في الوقت نفسه، فيه من الشعر خاصية التركيز، وعمق النظرة، ووحدة الشعور بالأشياء ››[2]، فهي أسهمت في تعميق لغة السرد الروائي، وكسرت بذلك رتابة الحكي السردي بلغتها المفعمة بالشاعرية.

فقد يلجأ الروائي المعاصر إلى تقنية شعرنة السرد لإبراز الموقف الذي يريد ترسيخهُ، وتعميقه في نفس القارئ، فكثيراً ما ترتبط المتكررات بجوانب نفسية لا حد لها مضمرة في باطن النص الروائي.

ومنه فرواية "معزوفات العبور" للروائي (معمر حجيج) جاءت تطرح رؤية مؤلفها بلغة شعرية لها دقة الدلالة وقدرة الإيصال، واحتواء التجربة المعاشة بتشخيص غير محدود؛ يضم وقائع حيكت بمنظور إبداعي باستخدام الانزياحات اللغوية المتناثرة على صفحات المنجز الروائي، المتجسدة في القصائد النثرية التي تمتاز باللغة الموحية، فصنع بذلك عالماً متكاملاً وجدانياً وتصويرياً وبلاغياً بإيقاع نفسي اكتسبه من عمق دلالاتها، لتخلق بذلك حِراكاً حسياً يعطي بعداً تخيلياً نلاحظه في الجملة الشعرية، وهذا ما صيغ الكتابة الروائية المعاصرة بصيغة الاختلاف، فرواية "معزوفات العبور" عاينت بمصداقية ماهية التاريخ الجزائري قبل وأثناء وبعد الاستقلال وغاصت في حيثياته برؤية إبداعية ترتكز على شعرية اللغة المحفزة للتفاعل الإنساني، من خلال الانزياح صورياً ولغوياً، ليجد القارئ نفسه أمام لغة من نوع خاص تشدهُ إلى عوالم الوطن، والثورة والماضي والحاضر إلى المستقبل، وهذا ما يؤكدهُ يوسف نوفل بأن «شاعرية التصوير ركن من أركان التجربة اللغوية في الأعمال الأدبية، تتجلى أكثر في

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 40.

[2] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، ص 170.

الشعر، لكنها في الوقت نفسه تُسهم في الأعمال القصصية والمسرحية، إذا ما وظِفت التوظيف الملائم والمناسب على مستوى السرد والحوار على حد سواء، بما فيهما من تجسيد وحركة وصوت ولون».[1]

وهذا ما نجده في متن رواية "معزوفات العبور"، التي تعتبر نموذجاً مميزاً لتداخل الرواية الجزائرية المعاصرة مع فن الشعر واللغة الشعرية، مما أعطى الحيوية للغة الروائية وعمل على انزياحها على القالب المعتاد وإعطائها حلة غير معتادة مما جعلت من الخطاب الروائي يرقى إلى مصاف الشعرية، فتخلصت بذلك من النمطية والتقليد.

ثانيا: تعالق النص الروائي مع فن المسرح

1-مفهوم فن المسرح:

تذهب العديد من التعريفات والإيضاحات وجلها إلى التوليف بين النص المكتوب والعرض المسرحي على خشبة المسرح، وبهذا فإن كلمة "مسرح" قد عرفت دلالات عدة عبر التاريخ الإنساني هذه الدلالات تظهر من خلال تاريخ تنوع وتعدد النظرة إلى هذا الفن، فنجد (جرين وود – *Ormerdo Green Wood*) يرى «أن المسرحية هي نص يمثل على خشبة المسرح بواسطة شخصيات إنسانية حقيقية.»[2]

ويعرفه الممثل والمخرج والناقد المسرحي (جوردن كريج –*Edword Gorden Graig*) بـ «أن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنه إدماج لكل العناصر، بداية بالفعل الذي يعد لب التمثيل واللغة والعبارات والحوار الذي يشكل قوام المسرحية والإيقاع الذي يُعتبر جوهر فن الرقص.»[3]

بينما يَعتبر الناقد والكاتب المسرحي (درايدن– *dryden*) «أن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة حية تجسد الطبيعة الإنسانية وتعيد العواطف والأحاسيس والمزجة والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقاً لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه.»[4]

فالمسرح هو تجسيد حقيقي لما يحتويه العالم من ظواهر ومظاهر طبيعية واجتماعية ونفسية... وخطابية «الآن إذا كنا نأخذ بهذا الرأي في أدق تغييراته؛ فإن المسرحية تكون فقرة مقتبسة من الحياة، معنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبقاً للأصل... لمشهد في الحياة، ويجب

[1] – يوسف نوفل، النص الكلي، سلسلة كتابات نقدية، لقصور الثقافة، القاهرة، العدد 142، 2004 م، ص 292.

[2] – *Ormerod green wood, the ply wright. Sir, L saac pittman and sons, LTD. London 1950, p12.*

[3] –*Edword Gorden Graig, LTd, the art of the theatre william Hlimamm, LTd, London, 1975, p138.*

[4] – مجدي وهبة، محمد عناني، درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1964م، ص67.

أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذي يكسبها صورة مطابقة للأحاديث الحقيقية، التي تجري بين الناس في حياتهم العادية، ولابد أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة».[1]

فالمسرح مهما تعددت تعريفاته يبقى أبو الفنون بلا منازع، وأول الفنون التي عرفتها البشرية، فهو مرتبط منذ نشأته بالحياة الإنسانية، «ما الدنيا إلا مسرح كبير» هي مقولة (ويليام شكسبير- *william shakes peare*) وهو عمل إبداعي، يشمل الخيال في صناعة الفرجة ويوحي بالحقيقة وإن كانت نسبية، كما يُعتبر المسرح الفن الذي يزاوج بين النص والعرض في غايته وبين ازدواجية التلقي بين الممثل والجمهور، كذا مكان الأداء، وقد استطاع المسرح في العصر الحديث والمعاصر أن يتسرب إلى الخطاب الروائي بخصوصية حملت بداخلها أهدافه ومراميه حيث أضحى جزء من السرد الروائي.

فقد استفادت الرواية الجزائرية المعاصرة من المسرح ومن تقنياته وتشكيله الأدائي داخل متونها، فلا تكاد تخلوا رواية من المشهدية المسرحية، ففي استثمار الروائي لفن المسرح قوة وانفتاح وجذب للقراء واتساع في استيعاب ما ينتظره المتلقي، كما أن المستفيد الأكبر من الرواية في العصر الحديث والمعاصر هو المسرح، حيث نجد أن كِلا الجنسين (الرواية والمسرح) قد انفتحا على بعضهما البعض، وخدما بعضهما بشكل أو بآخر، فصار بإمكان الفضاء الورقي أن ينقل المسرح إلى ثنايا النص المقروء، وصار بإمكان المسرح أن ينقل العوالم الروائية إلى خشبة المسرح وسحره أيضا، دون أن يخل أحدهما بجوهر الآخر.

وهو ما يلجأ إليه بعض الروائيين في سياق تداخل الأجناس الأدبية، إلى تقنية العرض الدرامي في سرد أحداث روايته، من خلال استعمال الحوار وجزئيات الحركة، فينجم عنه تضخم نصي يبرز تلك الأحداث في لحظات وقوعها المحددة الكثيفة المشحونة، ويعطي للقارئ إحساساً بالمشاركة الفعلية والجادة فيه وكأنه فعل مسرحي تتحاور فيه الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتفكر وتندهش وتتأمل.

وتعرف هذه التقنية بـ "المشهد"، وتشكل محاولة لإقصاء السارد عن سيرورة الحدث، أو تحييده وتهميشه، أو إخفائه وراء الشخصيات لتبدو وكأنها تُعبر بتلقائية عن نفسها على مسرح الأحداث تماماً مثل المسرحية، فهي تهدف بذلك إلى تعطيل السرد أو توقيفه مدة معينة بحسب (تودوروف- *Todorov*)، ومن النادر جداً أن نجد عملاً روائياً حديثاً لا يستخدم فيه الروائي هذه التقنية؛ لما لهذه المشاهد الدرامية من دور حاسم في تطور الأحداث، وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، ولذلك تعول عليها الروايات المعاصرة كثيراً، وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد، كذلك لتقوية أثر الواقع فيه.

[1]- نيكول الأردايس، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة 1958 م، ص28.

وهذا ما نجده قد تجلى في رواية "معزوفات العبور" للروائي المعاصر (معمر حجيج) والتي تزخر بملامح المسرح، وهو ما سنتعقبه من خلال بعض النماذج من هاته الرواية السابقة الذكر.

2-عناصر فن المسرحية وتجلياتها في النص الروائي الجزائري المعاصر رواية "معزوفات العبور":

يعتمد فن المسرح على عرض المسرحية على خمس ركائز هي:

2-1-اللغة: هي اللغة التي يتشكل بها العمل الدرامي للمسرحية، والتي يُعبر بها الإنسان عن عواطفه ورغباته وتخضع هذه اللغة إلى تحولات عديدة حتى تصل إلى مرحلتها النهائية، حيث تتشكل في مخيلة المؤلف؛ فيحولها إلى عنصر مكتوب وفق الضوابط الفنية المسرحية لتتحول أخيراً إلى حوار منطوق ينبض بالحياة على خشبة المسرح.

2-2-الحوار: وهو جملة ما تنطقه شخصيات المسرحية على خشبة المسرح، فالحوار هو عمدة العناصر الأدبية في النص المسرحي المكتوب، وهو من أهم أسس نجاح العمل الفني المسرحي ككل.

2-3-الشخصيات: وهي النماذج البشرية التي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه وخياله في النص المسرحي وتنقسم هذه الشخصيات إلى رئيسية وثانوية، يوظفها المؤلف وفق رؤيته الدرامية للنص المسرحي.

2-4-الحبكة: وهي الترتيب الخاص للأحداث وفق تنظيم معين وتوزيع محكم للفضاء وتحديد دقيق للشخصيات وما تنطق به من حوار، بحيث تتحدد معالمها بفضل تلك الحبكة، ويتحقق هدف المؤلف من تأليف المسرحية وهي إثارة الانفعالات والأفكار.

2-5-العناصر الفنية: وهي تلك الملحقات الفنية، التي تضفي على المسرحية لوناً وجمالاً يجذب الجمهور ويأسره، وتشمل هذه الملحقات الديكورات المجسدة والرسومات والأضواء والمؤثرات الصوتية والأزياء والموسيقى.

أ-المشهد: يعد النص المسرحي أحد فنون النثر مثله مثل الرواية قبل أن يقدم على الخشبة، علماً أن الرواية يمكن لها أيضاً أن تجسد في السينما كأفلام أو مسلسلات، فدارسوا الرواية اليوم «استعاروا من النوع الأقدم بعض مصطلحاته واستخدموها في مقارباتهم للنوع الناشئ.»[1]

ومن مصطلحات البنية الخارجية للنص المسرحي نجد مثلاً: المشهد الذي يمكن اعتباره «وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات.»[2]

فكلما ظهرت شخصيات جديدة تغير المشهد في المسرح وتغير بذلك مسار النص في الرواية.

[1]- محمود دراسبة، نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، ج2، المؤتمر الدولي 12، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009 م، ص519.
[2]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 592.

لذلك نجد عند دراسة رواية ما مجبرين على العودة إلى مصطلحات المسرح، فالمشهد في الرواية يمثل نقطة تدافع الأحداث نحو الذروة، لذلك نجده يتجلى في ثلاثة أشكال هي: «أولاً: محاولة نقل الأحداث مفصلة، وثانيا: النقل المباشر للأفكار والأقوال، أما ثالثاً فهو الوصف المبأر .»[1]

والمقصود بالوصف المبأر: هو مشاركة شخصية في سرد أحداث الرواية، إذْ تقدم لنا وصفاً من منظورها الخاص وهذا النوع يسمى «لوحة»[2]

إلاّ أن الرواية لا تستخدم كلاً من مصطلحي المشهد واللوحة محافظة على مصطلح المشهد الذي من خلاله يحاول الروائي أن يقوم بتصوير المواقف مستثمراً طاقته السردية والوصفية.

ومثال على ذلك نجد الروائي (معمر حجيج) في روايته "معزوفة العبور" الذي فجّر طاقته الوصفية من أجل الوصول إلى إحداث أثر في النفس المتلقية وجعلها تعايش الحدث، «فالوصف في حد ذاته يحمل بعداً سردياً حديثاً»[3]، كما يحمل إلى جانب ذلك «بعداً رهيف الإشارة من خلال الكثافة الخاصة التي يعطيها لبعض الإشارات القائمة في النص»[4]، كما نجد الروائي قد اعتمد على بنية زمنية أساسها الارتداد الزمني الذي بدأ منذ مطلع الرواية «ففي استحضاره للماضي ونشره أحداثه يلجأ الخطاب السردي إلى وسائل متعددة.»[5]

ومثالاً على ذلك ما جاء على لسان بطل الرواية المتمثل في شخصية "علي بوغزالي" الذي قام بتكوين فرقة للتمثيل داخل الزنزانة، حيث نجده يقول: «فكرت في تكوين فرقة للتمثيل في صباح اليوم الثاني.»[6]

«قدمت في الغد مشهداً تمثيلياً خاصاً بحنبعل في مسرح قرطاجة».

هنا نجد الروائي قد وضع المتلقي في زمن قديم من خلال ذكره لشخصية حنبعل وقرطاجة، لكن سرعان ما نجده يعود به إلى تاريخ المسرح الجزائري وذلك بذكر أسماء مؤسسيه الأوائل وذكر مميزاتهم التي يتصفون بها على خشبة المسرح الجزائري مع ذكر الفترة الزمنية التي عاصروها.

« قدمت في الغد مشهداً تمثيلياً خاصاً بحنبعل في مسرح قرطاجة، بعد أن حفظ كل أعضاء الفرقة أدوارهم وأطلقت عليهم أسماء (رشيد القسنطيني)، وهو يفتح الشفاه المشمعة منذ أزمان لتضحك وتخلص القلوب من الأشجان و(دحمون) وهو يدخل الابتسامة للقلوب البائسة العبوسة، و(سلالي علي أو علالو)، وهو يعصر

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص592.
[2] – المرجع نفسه، ص593.
[3] – سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2000 م، ص156.
[4] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص156.
[5] – المرجع نفسه، ص 01.
[6] – المرجع نفسه، ص 110.

قلبك فتضحك رغم أنفك، و(محي الدين باشطارزي) وهو يلبسك لباس الأمراء في كل الأزمان والأصقاع، (ومحمد الثوري) وهو يجعلك تزأر في الغابة وحدك،(ومصطفى قزدرلي) وهو يجعلك تمتطي الحصان المجنح، وهؤلاء كلهم أشهر من نار على علم في دنيا المسرح في النصف الأول من القرن العشرين.»[1]

ليعود بالقارئ مرة ثانية إلى حكم حنبعل لقرطاج (221 ق م)، لتكون البداية برسم ديكور المسرحية، من خلال الكلمات التي جعلت منه ديكوراً مرئياً من خلال دقة الوصف.

«وقمت برسم خريطة في الحائط في شكل أسد يقفز بوثبة فوق فيل، ذيله في قرطاجة، وممتد نحو إسبانيا، وفرنسا، وفاتحاً فاه نحو إيطاليا، وبين فكيه روما، ومجلبب بالعلم الجزائري.»[2]

جاء هذا الديكور بشكل رسم لخارطة التصقت بالحائط على شكل أسد يقفز بوثبة فوق فيل، وهي دلالة رمزية حيث يرمز بالأسد إلى ثورة الشعوب المستعمرة والمضطهدة ضد الاستعمار، الذي رمز به إلى الثورة، كان ذيل الأسد في قرطاجة التي كانت تحكم بلدان شمال إفريقيا، ونهايته تمتد نحو إسبانيا، وفرنسا، وفاتحاً فكيه نحو إيطاليا وروما، وهذه الدول تمثل الاستعمار الذي لاح بظلاله على بلدان شمال إفريقيا، هذه الدول التي ستتحرر بثورة الشعب الجزائري ضد هذا الاستعمار.

وقد عمد الروائي لتقديم بعض السرد على الحوار، كأنه في صدَد تقديم للقصة التي يلخصها في نص الحوار.

ب–الحوار: يعد الحوار عنصراً بنائياً أساسياً بوصفه نمطاً من أنماط التعبير الفني؛ وظيفته تطوير الحدث، والإبلاغ عنه، وبه تنظم أحاديث الشخصيات قصد الكشف عن عواطفها، وأحاسيسها، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى وقد أسماه (باختين –*Bakhtin*) التقابل الحواري وهو بمثابة «توجهاً كلامياً قائماً على أشكال اللغات؛ وليس على المعاني التي تشتمل عليها.»[3]

والمؤلف عندما يُعبر عن حادثة على لسان الشخصيات بالحوار؛ فإن الحادثة تكون قائمة أمَام أعين المشاهدين حيةٌ نابضة، وهذا ما يجعلنا نذْكر الفرق بين التمثيلية والقصة، كما تناولهُ (أوغسطس توماس– *Thomas Augustus*) بالشرح، حيث قال: «إن الفرق بين القصة الروائية والتمثيلية هو كالفرق بين الفعلين

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 111.

[2]– المرجع نفسه، ص 111.

[3]– ميخائيل باختين، تخليل الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، 1989م، ص 124.

"كان" و "يكون" إن شيئاً ما قد حدث لكاتب القصة ولشخصياته؛ فهو يصف هذا الشيء كما كان يصفهم كما كانوا أما في المسرحية فثمة شيء يحدث الآن.»[1]

وهذا ما نجده في الحوار القائم بين حنبعل وشخصيات المسرحية، حنبعل هو قائد عسكري قرطاجي ينتمي إلى عائلة فينيقية عريقة حكمت قرطاجة وهي مسْتوطنة فينيقية عظيمة ظهرت منذ العصور القديمة على ساحل إفريقيا الشمالي، وينسب إلى حنبعل العديد من الخُطط الحربية في المعارك لا تزال مُعتمدة حتى اليوم، ولد عام 247 ق.م.

وقد بلغ حنبعل أقصى الحدود المستحيلة لكي يَهزم روما، حيث احتل معظم إيطاليا، وحاصر روما لمدة خمسة عشر عاماً، كما قاد حنبعل جيوش قرطاج في الحرب البونيقية الثانية، واجْتاز جبال الألبْ، حتَّى وصل إلى حوض نهر "ألبو" بإيطاليا (*Po river*) متفوقاً على الإمبراطورية الرومانية.

«حنبعل:

ـ لن أنسى عهد أبي (أميلكار برقا) الذي قال لي يوماً: روما ستبقى عدوك الأول، بل عدو الإنسانية، روما ستكون هدفي الأول والأخير سأغير التاريخ سأوحد العالم، سأنهي غطرسة روما، وظلمها لكل العالم، عما قريب سيتغير كل شيء لأول مرة في العالم أجمع روما تظن نفسها ثوراً بقرون لا يقهر، ولم تؤمن بعد بأننا أسود وفيلة، وسنسحق هذا الثور في عقر داره في عدة شهور، فما رأيكم أيها الأحرار؟ إن مجلسنا العسكري الاستشاري يمثل كل أحرار العالم.»[2]

لتظهر شخصية (بوح الهندي) المنجم الحكيم لمملكة قرطاج، والذي نبأهُ بانتصارات عظيمة على روما، لكن لم يُخفي تخوفه من الخيانة من الجهة الداخلية، والتي كانت السبب بموت ولدهُ (أميلكار برقا)، وصهرهُ (صدر بعل) العادل، وحذره من ذوي الأطماع من قومه.

«بوح الهندي: –إن برجك أيها القائد العظيم يبشرك بانتصارات كبرى على روما فامض بسرعة لتحقيق مشروع الأبطال الذين سيخلد التاريخ اسمهم بحروفٍ من نور، هي من أقدس المعارك التي كان ينتظرها كل البشر، وتباركها الآلهة، غير أن هناك شيء يقلقني في برجك، ويبوح لي بنبأ خطير، إنها الخيانة من جبهتك الداخلية، لقد مات أبوك غماً وغيضاً من المثبطين للعزائم دون تحقيق هدفه، وقتل صهرك (صدر بعل) نتيجة الخيانة، فعليك بتوحيد شمال إفريقيا كلها، فالهلاك كل الهلاك لا يأتيك من المعارك التي ستخوضها، وستنتصر فيها. وسيعرف العالم أنك قائد عبقري وستفاجئ روما بخطط تدهش الجن فما بالك بالإنس، ولكن روما تتلون كالحرباء

[1] – عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص41.

[2] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص112.

ستخدعك من خلفك، الحذر ثم الحذر من ذوي الأطماع من قومك، ومن عبيد المال والجاه والزعامات الرخيصة، والذين لا وطن لهم، ولا دين، ولا مبدأ إلاّ أموالهم وأطماعهم التي تعميهم فيتحالفون حتى مع الشياطين».[1]

ليأتي رد حنبعل على بوح الهندي بأنه قد رأى حلماً بأن هزيمته ستكون بخيانة من داخل قرطاجة؛ من قائد إفريقي.

«حنبعل:

-صدقت يا بوح، وهذا يؤكد ما رأيته في حلمي، بأن هزيمتي ستكون بخيانة من داخل قرطاجة، ومن قائد إفريقي، وسيكون مصير العالم مرهوناً بإفريقيا ولكنني متفائل فقدرنا مرهون بعزيمتنا، وآنذاك ستقف آلهة قرطاجة معنا وسيتغير كل شيء في السماء، والآن نسمع رأي سوسيليس وسلينوس الإغريقيين.»[2]

سوسيلوس (*Sosylus*) كان عضوا في هيئة الموظفين من رجال الأدب في جيش حنبعل كتب حسب ما ورد نحو ست أو ثماني قطع من صحائف في مجلد من الحجم الكبير وهذه القطع جاءت من التاريخ عن حروب (حنبعل) مع روما وكان سوسيلوس اسبرتياً إغريقياً.

«سوسيلوس:

-نشاطرك الرأي وأعاهدك بأني سأستنفذ كل خبراتي العسكرية في إنجاح حملتنا لتخليص العالم من الطاعون الذي يهدد مستقبل الإنسانية وستباركنا آلهة اليونان، يا قائدنا المظفر، أراك كأنك (يوليسيس) تنتظر عودتك (بنيلوب) للقضاء على الخونة لينتصر الخير عن الشر، وينعم كل الخلق بالأمن والأمان والحرية.»[3]

ما رأيك يا بوح الهندي منجم هذه الحملة التي تباركها آلهة قرطاجة وأحرار العالم؟.»[4]

ونلمس في هذا الحوار مساندة (سوسيلوس) للقائد حنبعل في فكرة القضاء على روما حيث يصفها بالطاعون الذي يهدد مستقبل الإنسانية وأن آلهة اليونان تباركه، فنجده يشبه حنبعل (سوسيلوس) وهو اسم (أوديسوس) باللاتينية وهو بطل يوناني قاتل لمدة عشر سنوات في حرب طروادة قبل أن يهتدي إلى فكرة الحصان الخشبي وهو الشخصية البارزة في القصيدة الملحمية "الأوديسة" للشاعر "هوميروس" وهو يعتبر مثال للشجاعة ورمز للملحمة الإغريقية "الإلياذة".

[1] - معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 112.
[2] - المرجع نفسه، ص 11.
[3] - المرجع نفسه، ص 113.
[4] - المرجع نفسه، ص 112.

و"الأوديسة"، والذي بقيت زوجته (بنيلوب – *Pnelope*) الوفية تنتظره طوال رحلته الطويلة حتى عاد إليها مكللاً بالنصر، حيث يرى (سوسيلوس– *Sosylus*) بأنه يجب القضاء على روما لينتصر الخير عن الشر ويعم الأمن والسلام على الإنسانية.

«سيلينوس:

ـ آلهة اليونان لا تبارك المتخاذلين والجبناء، بل ترى أنهم لا يستحقون الحياة، وأحسن لهم أن يكونوا تحت التراب والجنادل، أو عبيداً لكي لا تنظر السماء إلى خلقتهم البشعة. يا سيدي القائد نحن معك بقلوبنا وأسيافنا، وعزائمنا، وبهذا وحده ستتغير رؤى المنجمين، وحتى أحلامنا في الليل.»[1]

(سيلينوس –*Silenu*) هو أحد أتباع الإله (ديونيسوس– *Dionysus*) يرتدي قناع مسرح غريب الشكل يبدو بشكل كائن شرس أو وحش، فهو يبدو بجسم إنسان والجزء الآخر بشكل حيوان، هو مرافق الإله (ديونيسوس) إله المرح والروح المعنوية العالية والمشاعر القوية والنبيذ.

وفي حواره هذا يعلن مباركة آلهة اليونان لحنبعل على حملته ضد روما، وأن بنصرهُ سيتغير القدر، وحتَّى الأحلام.

«حنبعل:

–الآن نريد سماع كبير الأطباء المصري.»[2]

ليتوجه حنبعل لكبير الأطباء المصري لمعرفة رأيه في هذه الحملة.

«حنبعل:

الآن نريد سماع كبير الأطباء المصري.»[3]

«كبير الأطباء المصري:

–شكراً سيدي، أعاهدك أيها القائد أن أضع خبرة الطب المصرية التي ورثناها منذ قرون في خدمة حملتنا، وجيشنا ضد روما، فهذه ليست حرباً بين روما والقائد حنبعل، بل هي حرب بين الخير والشر، الخير تمثله الذين اجتمعنا من أجناس مختلفة متوحدين للقضاء على شر روما، وقلع جُذور الاستعمار من فكر الإنسانية اتعيش

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص113.

[2] – المرجع نفسه، ص113.

[3] – المرجع نفسه، ص113.

على الأقوام في تواد وسلام، وآنذاك لا نحتاج إلى قُواد جيش وأسلحة، بل إلى علماء وفلاسفة وأدباء وأطباء وأدوات للزراعة والصناعة فقط.»[1]

نجد في هذا الجزء من الحوار القائم بين حنبعل وبعض الشخصيات ملخص لما يريد الروائي الوصول إليه من خلال هذا المشهد المسرحي الذي طرح فكرة الاستعمار المتمثلة في روما وضرورة القضاء عليه وأن ذلك لا يتم إلاّ بتوحد الإنسانية من جميع الأجناس لأنها ليست حرب بين روما وحنبعل، بل هي حرب بين الخير والشر ويجب القضاء على الاستعمار الذي يمثل الشر عبر كل الأزمان، لنعيش في سلام وحينها يصبح العالم ليس بحاجة إلى جيوش وأسلحة، بل إلى علماء وفلاسفة وأطباء وأدوات للزراعة والصناعة فقط.

جاء مشهداً واحداً من التمثيلية لحوار بين عدة شخصيات مركزاً على شخصية (حنبعل) لما تحمله هذه الأخيرة من بعد تاريخي ساعد في تكثيف المعنى من خلال رمزيتها وبعدها التأثيري والقيمي، فهو رمز للثورة على الظلم والطغيان المتمثل في الاستعمار في جميع أشكاله وعبر كل العصور، وذلك لبث العزيمة وروح التحدي والإيمان بانتصار الخير على الشر مهما طال أمده.

فهذا الحوار يمثل عدة مفاهيم ومقاصد عبرت عنها الرواية من خلاله، ولو استعمل السرد الروائي فإنه يحتاج إلى مساحة أكبر للإحاطة بكل هذه الأفكار، ولتغير زمن الحدث فيصبح حدثاً ماضياً، لذلك فإن الحوار جعل الحدث حياً ومباشراً وعميقاً، كما جعله قوياً ومجسداً بصورة شبه حقيقية إلى أن يجسد على شكل قالب مسرحي.

فالحوار المسرحي يتميز: «لكونه لا يمثل معنى فحسب بل يشكل فعلاً (*Action*) فكل تدخل لشخصية من الشخصيات.

لأن النص المسْرحي دون من أجل التجسيد، وحين نقوم بتجسيد النص، فإن الحوار يتغير وزنه في الأداء، فيصبح فعلاً وحديثاً يختلف عن حوار الروائي الذي يبقى أسلوباً قصصياً «تتراكب فيه ثلاثة مقامات تواصل هي مقامات: الشخصية، الروائي / الكاتب، والمروي له / المتلقي.»[2]

فباستعماله للحوار قد أعطى روح الحيوية للنص الروائي الذي يجذب القارئ نحوه، ليواصل الروائي معمر حجيج استعماله للحوار بشكل متفرق في ثنايا صفحات الرواية، فمثلاً: نجد الحوار في كل من الصفحات من 69 إلى 77، ومن الصفحة 222 إلى 229، وكذلك من الصفحة 306 إلى الصفحة 309، ليتفاوت بعد ذلك الحوار في جل صفحات الرواية حيث يقول مثلاً في حوار بين شخصيات تاريخية، الذي حاول جمعهم في

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص113.

[2] – المرجع نفسه، ص 596.

هذا الحوار رغم اختلاف الفترات التاريخية التي عاشوا فيها لكن هدفهم كان واحد وهو الثورة على المستعمر وتحرير الجزائر.

«الأمير عبد القادر: هذا زمن استغلال الأوطان، وامتلاء القلوب بالأشجان،

أحمد باي: هذا زمن دفن خلافة بني العثمان بزغاريد نساء بني العربان،

المقراني: هذا زمن الأشرار، يستر عورته بزمن الأبرار،

بوبغلة: هذا زمن من عاش فيه تدمية الأضرار، فيمتطي الليل للفرار،

لالا فاطمة نسومر: هذا زمن جمع النساء للزغاريد لصنع التاريخ العتيد،

الشيخ بوعمامة: هذا زمن القلوب اليائسة والأرواح بلا هوية هائمة هامسة،

عمر بن موسى: هذا زمن الدولار لشراء البنادق، والجهاد بالنوم في الفنادق،

إبراهيم البراني: هذا زمن تعويذة الصناديق تهدي التيجان للزناديق،

الشيخ عبد الحميد بن باديس: هذا زمن الرؤوس الفارغة، والنفوس الحائرة.»[1]

جاء هذا الحوار المطول بعدما تنقل "بوحة النية "الشخصية الرمز إلى مدينة أموات (ل)، حيث رأى جنازتين إحْداهما لفقير والأخرى لغني وعجب لما آلت إليه قُلوب الناس من حب للمال والجاه، ليتنقل في اليوم (ج) إلى مقبرة الشهداء، فلم يجد أي جنازة، لأنه لم يعد هناك شهداء ليدفنوا، ورأى مجموعة من البشر في المقبرة فاعتقد بأنهم لصوص، فصاح فيهم سائلا الشهداء شهيدا شهيدا، فكان هذا الحوار بينه وبين زعماء ورموز الثورة الجزائرية من الشهداء عن حقيقة ما رأى.

ونلاحظ زمن تَنقل السرد بين الماضي (انتقل، كان، كانت، رأيت، دعوت)، وأفعال المضارع (يتحالفون، لكتابة، ليعيش، لتنفتح...) علماً أن أفعال الماضي جاءت للحكي ونقل الخطاب، أما أفعال الأفعال المضارعة فجاءت على منوال السرد الروائي، فاسْتعمال الروائي لهذا النوع من الخطاب يناوب القارئ ويتنقل بهِ بين أزمنة السرد والحقيقة، مما يجعلهُ يتشوق لمعرفة نهاية الخِطاب، وما آلت إليه الأحْداث، للولوج إلى نفسية القارئ فاصلاً بين حوار وآخر بوَمضات نَثرية

– ترسيمة التواصل في التداخل بين السرد الروائي والمسرح:

استفادت الرواية الجزائرية المعاصرة من المسرح ومن تقنياته وتشكيله الأدائي ولا تكاد تخلو رواية من المشهدية المسرحية ، ففي استثمار الروائي لمقومات المسرح قوة وانفتاح وجذب للقراء واستاع في استيعاب ما ينتظره

[1]– معمر حجيج، معزوفات العبور، ص317-318.

المتلقي ، كما أنَّ المستفيد الأكبر من الرواية هو المسرح ، حيث تمّ تحويل العديد من الرويات إلى الركح ، وفي ذلك إعادة قراءة ركحية مشهدية آدائية للمتون الروائية ، وهذا ما يبين مدى العلاقة الوطيدة بين (الرواية والمسرح) ، حيث إنّ العلاقة بين النص الروائي و المسرح هي علاقة تداخل مبني على الأخذ والعطاء فقد إستطاع النص الروائي أن يوظفت تقنيات المسرح لخدمة خطابه الروائي ، كما إستطاع المسرح أن يحول النص الروائي من نص مكتوب إلى مشاهد مرئية على خشبة المسرح .

ومن خلال هذا المخطط نلاحظ تحولات الخطاب الروائي من نص مكتوب من طرف الروائي إلى مسرحية يقوم المخرج المسرحي بتحويلها إلى مشاهد مرئية ومسموعة يكون الممثل المسرحي هو الفاعل فيها، حيث يقوم بإختزال مئات الصفحات من السرد في ساعة زمن مع رونق الركح المفعم بالألوان والموسيقى والحيوية، وعليه فهذا التداخل بين المسرح والرواية ليس مستغرباً، حيث دلت التجارب الإبداعية على هذا التداخل من أجل إيجاد شكل إبداعي جديد سواء كان داخل الخطاب الروائي الذي أثبت قدرته على إستلهام فنيات وآليات المسرح ، أو على خشبة المسرح الذي تمكن من تحويل النص الروائي الورقي بكل عوالمه وسحره إلى مسرحية يشاهدها الجمهور.

3-إستراتيجية المونولوج الداخلي في تشكيل السرد الروائي:

عرف المسرح منذ نشأته أساليب وتقنيات كثيرة تمَّ توظيفها داخل النص المسرحي من أجل تعميق خطابه وتعزيز قدرته على إقناع المتلقي بما يشاهده على خشبة المسرح، وكان المونولوج (*Monologue*) أحد تلك التقنيات التي اعتمدها المسرح في القديم وفي الحديث، وقد انتقل هذا المصطلح كما هو للغة العربية ولميدان النقد

الأدبي، وهو يعدُ مناجاة فردية أي أنه ‹‹نشاط فردي يتكلم فيه الشخص لوحده، وتتخذُ (المناجاة) عادة شكل حوار ، حيثُ يتكلم المرسل ويجيب نفسهُ.››[1]

وقد تعددت تعريفات المونولوج كما تعددت أنواعه وسأحاول الوقوف على أحد أنواعه للتمثيل على توظيف النص الروائي لهذه التقنية وهو المونولوج الداخلي، والذي تناوله (لطيف زيتوني) في كتابه "معجم مصطلحات نقد الرواية" في قوله: "المونولوج الداخلي: قد يكون من المفيد الإشارة إلى أنّ اللغة العربية تستخدم فعل همسَّ بمعنى حدَّث نفسه، والهمسْ أي حديث النفس، وتصلح هذه الكلمة للحلول مكان المصطلح الشائع (مونولوج داخلي)، (...) وكان أول من استخدم عبارة المونولوج الداخلي هو (إدوار دو جاردن- *E. du. Jardin*).

حيث عرفه بأنه:‹‹ الخطاب غير مسموع وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي››[2]، فهو يعبر ولو للحظات بسيطة عن ما هو مكبوت داخل الشعور الإنساني للفرد.

و ‹‹ المونولوج هو نوع من الحوار يلجأ إليه الروائي للتوغل إلى دواخل شخصياته ،غير مكتفٍ بما تفصح عنه في علاقتها مع بعض، وغالباً تستخدمُ هذه الآلية في حالة حاجة الروائي لأن يعرف المتلقي الكثير حول شخصياته،خاصةً عند وجود شخصية غامضة، أو مأزومة لا تتمكن من الكشف والبوح عن دواخلها بشكل صريح، وحينئذ يكون مونولوجاً داخلياَ يرادُ منه الكشف عن أفكار الشخصية وأحاسيسها ومشاعرها ،وغالبا ما ينبثقُ هذا النوع من المونولوج في النص السردي انبثاقاً دون سابق إعلام من الروائي، ولا ينتظر إجابة أو رد فعل بياني من احد، فهو منولوج مستقل، كما استخدمته الدراسات النقدية، وفي هذه الاستقلالية فارق بين المونولوج والحوار الدائر بين شخصيتين أو أكثر في الرواية.››[3]

وهو ما لجأ إليه الروائي وسيني الأعرج في روايته (البيت الأندلسي) والتي سأحاول في الأسطر التالية الكشف عن استخدام الروائي لهذه التقنية للغوص في أعماق العوالم الداخلية لشخصية بطل الرواية المتمثلة في شخصية "باسطا"، هذه الشخصية التي لمسنا معانتها منذ الأسطر الأولى للرواية إلى آخر سطر فيها، حيث عانى "باسطا" كثيراً في حياته من الشعور بالغربة والحنين إلى ماض أجداده من الموريسكيين المهجرين والمطرودين من بلادهم الاندلس بعد سقوطها في قبضة الاسبان إلى شمال إفريقيا والجزائر خاصة، حيث تدور أحداث رواية

[1] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 209.

[2] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 163.

[3] – عبد علي حسن، المونولوج الداخلي في رواية أرصفة وجدران، 09 مارس 2016 موقع azzman.Com

(البيت الأندلسي)، هذه الأحاسيس والمشاعر التي حاول الروائي طرحها من خلال المونولوج الداخلي لهذه الشخصية والذي تخلل العديد منها السرد الروائي بلغة معبرة وساحرة حيث يقول في أحد تلك المونولوجات الداخلية حين يحدثُ نفسه عن سِر ارتباطه وتعلقه بـ"ماسيكا":

‹‹ لأول مرة أسمع هذا من ماسيكا... لا أدري من أين جاءت حالة الانتشاء، من الكلمتين المتعانقتين، من أني أصبحتُ جدها ومنها؟ أم من إنقاذ المخطوطة، وربما من إنقاذي هذه المرة أيضاً من حريق مؤكد؟ كانت آخر كلمة وآخر صورة لي لماسيكا بنت السبنيولية وهي طفلة صغيرة، وهي تخرج المخطوطة التي دفنتها في التربة لإطفاء النار التي نشبت فيها، ووضعتها في صدرها، مجروقة اليدين لأنها حاولت إطفاء النار بيديها قبل أن تردمها في التربة، وقبل أن أمزق قميصي وألويه على يديها المحروقتين.

وبعدها رأيت ماسيكا امراة ناضجة مليئة بالحياة، كل شيء يثير دهشة اليد التي أتقنت صنعها ن والمحبة التي وضعتها في قلبها كنقطة نور.

هل أحببتها؟ عشقتها؟ اشتهيتها؟ لا أدري؟ ولكنها كانت ظلي.

أغمت عيني طويلاً لكي لا أرى الرماد الذي ملأ وجهها مرة أخرى. ولأتأكد فقد أن ما حدث لم يكن إلا كابوساً عابراً، الدار لم تسقط. المخطوطة لم تتحول إلى رماد. الرائحة التي تملأ أنفي ليست إلا عطرُ امرأة مرت بالقرب مني كخيط الروح، الأهم من هذا كله، أنّ اليد التي أنقذت المخطوطة لم تكن يد الصدفة، ولا يد الله، وأصابع ماسيكا الناعم لم تحترق أبداً ولم أمزق ثوبي لأضعه عليها.

كانت هناك في عمق الخراب، لاشيء كان يفصلني عنها سوى العمر الجميل والزمن الذي لا يرحم، اشتهيتها كثيراً ولكني عندما فتحت عيني قليلاً، أسكت شهوتي لها ودفنتها مع الأشياء الكثيرة التي نسيتها في الأعماق قصداً، في عزٍّ تألقها.

من بين كل الوجوه النسائية التي مرت عليّ، وتركت ملمساً دفيناً على حياتي، ظلَّ وجه حبيبتي سيكا هو الأبقى والأنقى، ربما لأنها كانت صبية، وقبل أن أفتح عيني عليها، كبرت بسرعة؟ ربما لأنها كانت جميلة عندما اكتشفت ملامحها الناضجة لأول مرة؟ ربما لأن بها بعضاً من تفاصيل حنا سلطانة.

ربما لم تكن لا هذا ولا ذاك، لا هذه ولا تلك، ولكنها كانت حباً مستحيلاً لا يعرف سره الخفي إلا البحر ومقبرة خليج الغرباء التي تغير اسمها، وأصبحت منذ مدة قصيرة، تسمى مقبرة ميرامار البحري.››[1]

[1] – واسيني الأعرج، البيت الأندلسي ، ص 527-528.

وفي هذا المقطع السردي الذي وظَّف فيه الروائي تقنية المونولوج الداخلي وتحديداً مونولوج الإحساس وهو شكل من أشكال المونولوج الذي تتمكن من خلاله الشخصية على التعبير على كل ما هو حولها ،وكل ما تشعر به اتجاه الآخرين ،فالسارد يحاول الاقتراب من الواقع النفسي للشخصيات، من خلال هذا الحوار الداخلي المباشر، كي يكشف للمتلقي كل هواجس وأحلام وآلام هذه الشخصية، وهو ما وجدناه واضحاً في المونولوج السابق الذكر لشخصية "باسطا"، حيث عرض فيه كل الأمور التي كانت مخبأة في أعماق نفسية "باسطا " من ألمه تجاه فقدانه للبيت الأندلسي والذي تم هدمه والذي بهدمه شعر بأنه هو من تم هدمه ، وشعوره بالحب المستحيل تجاه ماسيكا والذي تملكه حد العشق ،والذي أرتبط بحنينه لموطن أجداده في الضفة الأخرى من البحر.

كما نجد هذا النوع من المونولوج الداخلي في رواية "تاء الخجل" للروائية فضيلة الفاروق، حين تتكلم على لسان بطلتها "خالدة" في حوار داخلي يصفُ حالتها بعد كل ما لقيته من صدمات نفسية منذ بداية الرواية إلى أن دخلت عالم المغتصبات وتواجه معهم بكل مشاعرها قسوة تلك الظروف المتأزمة، والتي أودت بحياة الكثيرات منهن تحت سكوت المجتمع والسلطة، كون الأمر عار.

لتضيع حقوق الأنثى على مرأى الجميع، وهذه الأحاسيس المؤلمة صاغتها الروائية بتقنية المونولوج بلغة شاعرية وحساسة تُدمي القلب حين تقول:

‹‹ قطعتُ جسر "سيدي مسيد" مشياً، اهتزّ قليلاً حين مرت سيارتان. بكيت...

أمنيتك الأخيرة لم تتحقق يا يمينة....

الجسر يهتز بدونك. الأمنيات تقفز بدونك، أرانبك الصغيرة نامت إلى الأبد، ومخطوطي المسكين لم تقرأيه.

ما أبسط الأمنيات التي لا تتحقق؟

ما أسهل أن تتحقق المعجزات؟ لقد جاءك علي.

كان يومي قد بدأ وانتهى.

كان عمري قد بدأ وانتهى.

كان كل شيء في حداد.

سرت في حي " القصبة " وكأني أمشي في جنازة ولا أدري أين ضعتُ بعدها، لكنني وجدتُ نفسي في مكتبي بمقر الجريدة في آخر النهار، كتبت الكثير وقلت في النهاية " رفقاً بالواريرِ".

سلّمتُ أوراقي، سلّمتُ آخر انكساراتي، وحين عدتُ إلى بيت بني مقران في اليوم التالي، كنت أحضر حقيبة لرحيل أطول.

كنت قد اقتنعت أنّ الحياة في الوطن معادلة للموت.

كم بكيت يمينة.

كم بكيتُ ربيعها الذي غادر مستعجلاً. كم كان قسنطينياً ذلك الربيع؟ كم كان يشبه الجسور التي تهتز؟

نامي "يمينة"...

كانت "آريس " هادئة وحزينة، كانت جبالها تقيم الصلاة، أشجار الصفصاف ترتل، والبيوت في سجود خاشع.

نامي "يمينة"....

تربة الوطن في حداد عليك، كل الجسور في حداد عليك، وحتى الصنوبر، وحتى الثلوج...

نامي" يمينة"...

لو لم تموتي نازفة فقط، لو لم تموتي عضواً عضواً لو لم تموتي بالتقسيط، لو لم تنتحر "رزيقة"، لو لم تُجن "راوية" لقلتُ إنَّ الربيع في الجزائر بخير.

لا إزهار في الجزائر بعد اليوم.

لا حقول.

الأرض مغروسة ببنادق "محشوشة الماسورة"، الأشجار تثمر حبات من الرصاص.

كل شيء في هذه الجبال تعود الحرب، والقتال، الجزائر منذ اليونان، منذ الرومان، منذ بيزنطا منذ الوندال، منذ الأتراك، منذ فرنسا، وهي في حالة قتال.

القتال صار عادتها السيئة، صار فطرتها السيئة.

نامي "يمينة" ...

" آريس" في حداد عليك،

و"طابندوت" تصلي صلاة الغائب عليكِ،

نامي "يمينة"...

لا مكان للإناث هنا، إلا وهنَّ "نائمات".

نامي...

هاهي حقيبتي في انتظاري،

هاهي حصتي في الوطن ...

ليست أكثر من حقيبة صفر.

نامي ...

توسدي البترول والغاز والمعادن.

توسدي "الحسد" الذي جعل نصف أبناء الجزائر يمشون حفاة؟

نامي ...

هاهي حقيبتي في انتظاري، حصتي في الوطن، هاهي أقلامي في انتظاري، أوراقي في انتظاري، هاهو المجهول يصبح بديلاً للوطن.»[1]

إنَّ القارىء لرواية "تاء الخجل" للروائية فضيلة الفاروق يلاحظ غلبة الحوار الداخلي للبطلة على مجرى السرد، حيث رسم المونولوج أبعادها، وهي صورة يغلب عليها الطابع الأنثوي، فتصفُ موقف الشخصية الأنثوية من الحب وآماله والفراق وآلامه، والعادات الاجتماعية، ومرارة الأزمة الأمنية التي مرت بها الجزائر. ومن خلال المونولوج الداخلي تمكنت الكاتبة من استنطاق مكنونات بطلة روايتها والإمساك بأدق تفاصيل الحياة الأنثوية وإظهار الصراع الداخلي الذي تعيشه خالدة والمسلط على كل انثى كان كل ذنبها أنها ارتبطت بتاء المؤنث والتي أضحت تاء للخجل المرتبطة بالعار منذ ولادتها. لتختار خالدة في نهاية المونولوج الغربة والهجرة، للهروب من كل تلك المآسي التي لونت أرض الجزائر وسماءها باللون الأسود، جراء المأساة الوطنية المسماة بالعشرية السوداء، والتي راح ضحيتها الكثير من الأبرياء.

فتقنية المونولوج الداخلي، أو ما يُعرف بالمناجاة النفسية لها خاصية مهمة، مكنت الروائي من كشف الأغوار النفسية للشخصية أمام المتلقي/ القارىء مما مكنه من الاقتراب أكثر من لاوعيها، وسمح ذلك بالحد من سلطة السارد بضمير الغائب وهيمنته، وحوله إلى سارد أكثر قرباً من الشخصية وأكثر تعاطفاً معها. وهو ما جعل الخطاب يأتي مزدوجاً متداخلاً، جمع بين السارد والشخصية البطلة في الوقت نفسه، فهذه التقنية حررت النصوص الروائية والقارىء من هيمنة السارد بضمير الغائب، وجعلته أكثر قرباً من الشخصية الروائية ووعيها وتشخيص حياتها النفسية بكل دقة.

فقد ساهم المونولوج الداخلي في السرد الروائي على معرفة خفايا النفس، من خلال استنطاقها بالكشف عن مكنوناتها وإزاحة اللثام عن صراعاتها الداخلية، ليصور الشخصيات من خلال منظورها لا من منظور الراوي، فتأتي الصورة حية وصادقة، وقد تمكن الروائي الجزائري المعاصر من التحكم في تقنية المونولوج بوصفه من طرق السرد التي تسهم في بناء الحدث الروائي.

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب وانشر، 2003م، ص 92-94.

4- مسرح الفرجة الشعبي:

إنَّ المسرح الفرجوي الشعبي هو وعاء للذاكرة الاجتماعية ،وهو أحد أهم أشكال الفنون الشعبية الموجودة في الثقافة الشعبية، فهو يعتمد في عروضه على خاصية الفرجة التي ترتكز على خصائص طقوسية وجمالية بلغة شعرية وحركات تعبيرية مميزة تربط من خلالها صانع الفرجة بالجمهور، حيث يعتمد المسرحي في مسرح الفرجة الشعبي على الحركات والمهارات الجسدية، وتعابير بليغة في تجسيد الأدوار، كما يرتكز على الحكي الشعبي المشبع بالخرافة أو الأسطورة التي يقوم بتشخيصها بمهاراته في الإلقاء أو الغناء بمصاحبة آلة شعبية، كالدف أو الناي أو أي آلة إيقاعية، أو بتحريك الدمى أو بالتنكر بملابس تتماشى والدور المسرحي، للتعبير عن المواقف الحادة ولشد انتباه المتفرج ،فالمسرح الفرجوي الشعبي هو وعاء للذاكرة الاجتماعية.

وقد ظهرت فنون المسرح الفرجوي الشعبي في الجزائر مع أعلام المسرح الجزائري من أمثال: علالو، ورشيد القسنطيني، وعميد المسرح الجزائري محي الدين باش طارزي، حيث استمدوا موضوعات مسرحياتهم من التراث الشعبي، كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة، كما كانت اللغة العامية هي اللغة التي يخاطبون بها الجمهور؛ لأنه لم يكن على مستوى عالي من الثقافة المسرحية، وليست له دراية بهذا الفن بحكم الظروف التي كان يعاني منها الفرد الجزائري تحت وطأة الاستعمار الفرنسي الذي لاحت ظلاله على المجتمع الجزائري من ممارسات لطمس الهوية بمنع تعليم اللغة العربية وتفشي الأمية والجهل والفقر والظلم، وبالرغم من كل ذلك كان الجمهور يتفاعل مع تلك العروض المسرحية، ويتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي ،وتصور الحياة اليومية المضنية للفرد الجزائري الكادح.

وللمسرح الفرجوي الشعبي عدة أشكال فنية إخترتُ منها:

4-1- المسرح الفرجوي الحلقوي:

وهو من الفنون الأدائية القديمة التي عرفها المغرب العربي، ويأتي بشكل حلقة « وهي تجمع دائري في إحدى الساحات العامة؛ يقف وسطه (الراوي) يقص قصص البطولات والأساطير والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية صِرفة، تجمع بين التشخيص المباشر والإيحاء، ووُجد حتى الآن سوق كامل لهذا النوع من الاحتفال اليومي، أو العرض المونودرامي الشعبي بمدينة (مراكش).»[1]

[1] – عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص118 – 119.

‹‹ وفي الجزائر عُرف هذا اللون من النشاط التمثيلي المونودرامي باسم (الجوال) وكان مسرحه في ساحة القرية.››[1]

حيث يتنقل هذا المسرحي من مدينة إلى أخرى ويعرض مسرحيته في الأسواق والساحات العامة ويلتفُ حوله الناس لمشاهدة عرضه المسرحي والاستماع إلى حكاياته وأشعاره المصحوبة ببعض الآلات الموسيقية التقليدية، لذلك نجد عدة تسميات لهذا الجوال كونه يتجول بين المدن والأسواق أو القوال لأنه يروي القصص والأشعار بطريقة غنائية تُمتع المتفرج وتبقيه حتى نهاية المسرحية.

وقد تم توظيف هذا النوع من المسرح الفرجوي الشعبي والمتمثل في المسرح الحلقوي في رواية (معزوفات العبور) حيث نجد الروائي نسج خيوط مسرحيته منطلقاً في عرضها من أحدى منامات شخصيته الرئيسية المتمثلة في (الوهراني العصري)، وكأنه يخبرنا من خلال هذا الاسم بأن هناك منامات لوهراني قديم وهي الشخصية التي استحضرها الروائي والتي عاشت في القرن السادس عشر ميلادي في الجزائر وبالضبط في مدينة وهران ،وهو (ابن محرز الوهراني صاحب المنام الكبير) يمتدُ ‹‹ نسبه لوهران إحدى مدن المغرب الجزائري الفقيه الحافظ للقرآن ،الشاعر الأديب الظريف ،رحل على عادة أدباء زمانه إلى المشرق، فأقام بدمشق ثم إنتقل إلى مصر››[2]، وقد تناص معها النص الروائي كونها الأكثر شهرة في التراث السردي العربي في استحضارها للعالم الآخر في سياق صدى رسالة الغفران للمعري، حيثُ يسافر فيها الوهراني إلى فضاءات يوم الحشر باقتدار كبير؛ ليتحول المنام إلى رحلة للعالم الآخر ،يقفُ فيه على العديد من المشاهد المتباينة ،فمن الشوق والحنين إلى مشاهد الفزع وأشكال القلق الممزوجة بالسخرية والتهكُم والهزل.

جاء منامه الكبير كنص أدبي متخيل ليترجم رغبتهُ الدفينة في الإنعتاق من إكراهات الواقع، وترميم انكساراته، ليؤسس لنفسه واقعاً خاصاً ينتهكُ من خلاله الواقع بكل أشكاله، فمن خلال المنامات والأحلام يمكنه تجاوز الرقابة والضوابط الاجتماعية والانفلات من السلطة الاجتماعية والسياسية في آن واحد.

إن هذا العمل الأدبي المتفرد في عصره والذي يبرزُ قدرته اللغوية الفذة، وسعة إطلاعه مما مكنه من بث أدبه الهادف إلى نقد الظواهر الاجتماعية وتعرية الواقع، وكشف كل تلك المعايب التي انتشرت في عصره قصد التحذير من خطورتها على الفرد والمجتمع، حيث حاكها في قوالب أدبية بأسلوب تهكمي هزلي ونقدي لاذع وجريء.

[1] – عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، ص 120.

[2] – ركن الدين ابن محرز الوهراني، منامات الوهراني وحكاياته، تح: منذر الحايك، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م، ص17.

فالكاتب استحضر ابن محرز الوهراني من الماضي ليحاكي به الحاضر في شخصية الوهراني العصري كي يقوم بطرح قضايا اجتماعية وسياسية وأخلاقية معاصرة على لسانه من خلال المنامات، ليصنع من خلالها عالمه المتحرر من كل قيود الواقع داخل مسرح فرجوي يبوح فيه بكل مكنوناته النفسية من خلال الحوار الدائر بين شخصيات المسرحية والتي جاءت في ثلاث مشاهد كالآتي:

–المشهد الأول: تعرض المسرحية في لوحتها الأولى والتي جاءت في الحلم الثاني من منامات الوهراني العصري حين أسرت روحه إلى عوالم روحانية، وخُيل إليه أنه أحد أبطال رسالة الغفران للمعري والكوميديا الإلهية لدانتي، وراح يصفُ المكان الذي رحلت له روحه والأشخاص الذين كانوا هناك بكل دقة، وكأنه بصدد تهيئة الركح والديكور، وذلك كي يضع المتفرج أمام المشهد المسرحي.

‹‹ رحلتُ ألى الآخرة في النهار كأنني بطل من أبطال رسالة الغفران للمعري،أو الكوميديا الإلهية لدانتي، وحلمتُ في الليل حلماً طويلاً بلا تُخمة من عشاء بالشواء وخمر وغناء يصدح يا ليل الصبّ متى غده أقيام الساعة موعده، فظهر لي ظلي مثل شبح عملاق، وكنتُ آنذاك كأنني في مساء يوم مشرق أعيش نشوة غريبة ممزوجة بذكريات، وألحان ليست من إيقاعات متساوية متجانسة صادرة من حنجرة واحدة، وأنغام ليست من عازف واحد، فدفعتُ بجسمي بتثاقل غريب لكي ألتحق برفاقي لتنشيط حلقة من حلقات النادي الأدبي الحر في ساحة المدينة الجديدة بوهران، فبدا لي أصحابي كالأيتام ينظرون قدوم قائدهم ونجمهم، وكانوا مطوقين بجمهورهم المعهود...››[1]

– المشهد الثاني: أما في المشهد الثاني من المسرحية فقد جاء فيه وصف لبداية المشهد المسرحي الثاني، حيثُ قام الوهراني العصري بتحية المتفرجين ليتفاجأ بظهور ممثل آخر لم يكن معروفاً لديه ولا لدى رفاقه، فهو شخص غريب مجهول الهوية، ليقف أمامه ويفاجئه ببداية الحوار المسرحي وذلك في قوله:

‹‹–يا جدتي علية مازلت ترين الشمس، وأنا ظننتُ أنك تحت التراب يصفدُ لحدكِ جنادل مجندلةٌ...››[2]

ليستدرك الوهراني العصري ويبدأ باستحضار موضوع المسرحية التي جاءت في حوار ارتجالي بينه وبين الممثل المجهول الهوية، والذي أطلق عليه إسم (المذبوح المربوح) في قوله:

‹‹ برق ضوء من ذاكرتي فاجتاز بي إلى ماضي الأزمان، وتوقف كدابة جائعة في خان أم هدمان الأول، وخان أم هدمان البعيد القريب، وما بعدهما من الخانات، فصحتُ:

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 258.

[2] – المرجع نفسه، ص 259.

-وافرحتاه. أنت الفتى المربوح المذبوح، فأعدتُ عناقه بحرارة زائدة، ثم سأل كل واحد منا عن أحوال الأخر....››[1]

ليتواصل الحوار بينهما ويطلب المذبوح المربوح من الجدة علية والتي يقوم بدورها الوهراني العصري بأن تعيد له وللمتفرجين حكاية أحمد السلطان وهي عبارة عن حكاية شعبية تتداخل فيها الخرافة مع الأسطورة مشكلتاً مزيج حكائي ينقل المتفرج إلى عالم مليء بالغرابة والدهشة، حيث يصف المذبوح المربوح شخصية الجدة علية بصفات خرافية:

‹‹عهد بكِ يا جدتي علية ما يقال لك تشمين فحواه شماً كأنك تسمعين الحروف، بل الدفوف التي لا تخشى جلودها النيران، ولكنها تزيدها أكثر إصراراً على البوح بأسرار الأشجان... .

يا جدتي علية، ألم يقل لك كاهن السجون في خانات أم دهمان، أنت شبحً عجيب هارب من العالم السفلي، قلمك الأخضر يُحسن الكتابة للكبار كأنهم صغار، والصغار كأنهم كبار؟ ››[2]

فهي ليست من هذا العالم بل هي من عالم الأشباح ولها قدرات خارقة تمكنها من معرفة الأمور ولها قوة على مواجهة المواقف الصعبة.

-المشهد الثالث: وفي هذا العرض المسرحي، تبدأ الجدة علية سرد حكاية أحمد السلطان بعد التعوذ والبسملة وحمد الله، وتأكدت بعدم وجود الخبثاء والماكرين بين المتفرجين ممن لهم الولاء لأصحاب الأقلام الحمراء والأوراق السوداء من الأشرار.

‹‹ (الغالي يطلب الرخيص)، سيكون ما تريد وبعد أن تعوذت، وبسملت وحمدت الله، وتأكدت من غياب أصحاب الآذان الكبيرة كالأقماع تستلذُ سماع الأنغام المتمردة الكاشفة عن جذور الحقيقة، وإعادة عزفها، وتخصيبها بمقدار الثلثين لأصحاب الأقبية والأخبية، والأحزمة الرعناء والأقلام الحمراء، والأوراق السوداء...››.[3]

وفي هذا المشهد تظهر شخصية بوحة النية والتي تم تقديمها بموقع ودور (القوال)، حيث تكشف عن أبعاد شخصيته من خلال عرض سردي مكتوب بأسلوب الشعر الشعبي القابل للإلقاء والغناء يؤديه (القوال)، حيث ‹‹ دق الملحن ثلاث دقات، وصاحبه المداح بنغمة حزينة، ورافقتهما حنجرة (بوحة النية) بإنشاد سداسية بلحن قرمزي الإحساس:

يا أصحاب القصور يا أصحاب القصور

[1] - معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 259.

[2] - المرجع نفسه، ص 259.

[3] - تلمرجع نفسه، ص 260.

يا من تخشون ثورة الرعاع والجياع

انتظروا الدوس على أعناقكم بالأقدام

يا أصحاب القيود، يا أصحاب القيود

يا من تخشون من ثورة الإشعاع والإبداع

انتظروا تكسير سلاسل قيودكم بالأقلام .››[1]

هذه الأشعار التي جاءت بالوعيد بثورة الشعوب ضد كل رموز الظلم والطغيان من أصحاب السلطة ممن سلبوا خيرات البلاد واستضعفوهم؛ بأن نهايتهم قد أضحت قريبة جداً، ومن خلال هذه الأشعار نستشف شخصية بوحة النية وهو صوت الشعوب المقهورة والتي آن الأوان لثورتها ضد كل أشكال الظلم المسلط عليها من طرف السلطة والحكام الفاسدين.

تبدأ الجدة علية بسرد بداية الحكاية:

‹‹يا أيها الجمع الكريم، كانت إمارة جزيرة سلام الأحرار تعيش في هناء ورخاء، وسعادة، وسلام، وكانت أرضهم أرض الأبطال الأحرار كثيرة الخيرات، لا يغيب عن أديمها الاخضرار، تشرق عليها الشمس لتزيدها جمالاً وبهاء، وتغربُ عليها ليلفها السكون، والأمان، وكانت مضيافة لكل عابر سبيل، وخير معين لمن شحت موارده، أو قلَّ زادهُ، أو لمن كان مطروداً من عالم الأشرار، أو كان هارباً بدينه باحثاً عن أرض الأبرار...››[2]

ليتخلل السرد مرة ثانية مقطوعات شعرية بالحان حزينة برفقة صوت بوحة النية:

‹‹ عش تسمع، وترى العصر الجديد

عش تقمع كي يلمع النجم الجديد

عش تدمع كي تسمع الربابة من بعيد

تنوح مثلما تنوح العجائز على مفقود .››[3]

وفي هذه الكلمات ذات الصوت الموسيقي المليء بالأشجان نستطيع أن نشعر بوجود أمر سيء سيحدث داخل الحكاية حيث يتواصل الحكي على لسان الجدة علية بأن هذه الإمارة ‹‹ كان يحكمها أمير ومجلس استشاري يتكون من أفقه الفقهاء، وأعلم العلماء، وأكبر المفكرين (...) وكانت رئاسة المجلس الاستشاري

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 260.

[2] – المرجع نفسه، ص 260.

[3] – المرجع نفسه، ص 260-261.

بينهم بالتداول (...) وكان يحكمهم ميثاق عهود الشهداء، ودستور واحد يصنف كل واحد منهم من الأحرار، متساوين بالقسطاس (...).››[1]

ليعيد بوحة النية أشعاره متخللتاً السرد الحكائي حين ‹‹ دق الملحن ثلاث دقات، وصاحبه المداح بنغة حزينة، ورافقتها حنجرة بوحة النية بإنشاد سداسية بلحن بهلواني الإحساس:

يا أصحاب القصور يا أصحاب القصور

يا من تخشون ثورة الرعاع والجياع

انتظروا الدوس على أعناقكم بالأقدام

يا أصحاب القيود، يا أصحاب القيود

يا من تخشون من ثورة الإشعاع والإبداع

انتظروا تكسير سلاسل قيودكم بالأقلام .››[2]

كانت إمارة جزيرة سلام الأحرار تعيش في هدوء، وسلام وطمأنينة، م يعرف سكانها حروباً ولا أي نوع من الظلم، إلى أن ظهرت جارية ساحرة وشريرة دخلت القصر خفية ودست السم للأميرة، لتلفظ هذه الأخيرة أنفاسها، وتبدأ الإمارة السعيدة رحلة الشقاء والتعاسة على يد تلك الساحرة المشؤومة القادمة من جزيرة الشياطين المجاورة لجزيرة الأحرار وجزيرة ضوء القمر.

وهنا تروي الجدة علية المكائد والحيل التي قامت بها هذه الساحرة الشريرة؛ لتتمكن من السيطرة على تصرفات الأمير كي تصبح جزيرة سلام الأحرار ملك قبضتها، بعد أن قامت بدفن الأميرة ودخول الجزيرة بذلك عوالم الحزن والكآبة، حيث يتخلل السرد الحكائي للجدة بعض الأشعار والألحان بصوت بوحة النية بشكل متكرر مؤكداً على قرب ثورة الجياع والمساجين على الظلم والقهر المسلط عليهم.

لتواصل الجدة حكاية جزيرة سلام الأحرار حين أمرت الساحرة بقتل أعضاء المجلس الاستشاري بتهمة التعاون مع جهات أجنبية، وحكمت عليهم بالإعدام، فهربهم أحمد السلطان المقنع إلى إمارة جزيرة ضوء القمر، وحولت المجلس إلى مجموعة من الداجالين من السحرة والمشعوذين واستنزفوا خيرات وثروات جزيرة سلام الأحرار، وعاش شعب تلك الجزيرة تحت وطأة بطشهم وسطوة ظلمهم، ليدق ‹‹ الملحن ثلاث دقات، وصاحب المداح بنغمة حزينة، ورافقتها حنجرة بوحة النية بإنشاد رباعية بلحن حلزوني الإحساس:

يا ديوان الصالحين على رب متعملين

[1]- معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 261.

[2] - المرجع نفسه، ص 261.

يا ديوان الماكرين على رب متاكلين

يا ديوان الغشاشين برحمة ربي عايشين

يا ديوان الفراعين بقدرة ربي غارقين .››[1]

هذه الأشعار الشعبية التي اعتاد (القوال) في مسرح الفرجة الشعبي على إنشادها بنفس المطلع ، لتتأتي بقية الكلمات على منوال الموضوع المتناول في المسرحية ،فهي من المسرح الشعبي الجزائري وخصوصاً في مسرح الحلقوي حيث يرددها (القوال) كي يذكر المتفرج بالقضية الجوهرية المطروحة في هذه المسرحية، وهنا جاءت كلماتها باللهجة العامية وهي اللهجة التي يتبناها مسرح الفرجة الشعبي منذ نشأته، لتصف مجلس الأشرار الذي تمّ تشكيله من طرف الجارية الساحرة ويعدهم بأنهم سيغرقون كما غرق فرعون في عهد موسى عليه السلام، وذلك لأنه طغى وعبث في الأرض فساداً.

ليعود صوت الجدة من جديد لتكملة الحكاية ،حيث يقص الأمير رأياه المفزعة لمجلسة الاستشاري ،فقاموا بتهدئته ,انهم سيفعلون المستحيل من أجل حمايته من كل سوء قد يصيبة، وطلبوا منه أن ينام قرير العين ،لكن المنجم كان قد حذره ‹‹ من فتى من صلب شيخ ذي لحية بيضاء يحج ويعتمر ويتقدس كل سنة، ويعتكف في المساجد أسمه أحمد، وهو يتنكر دائماً بقناع أسود إنه أشبه ما يكون(بالبطل زورو) فإنه يهدد إمارتك ،وسينقض عليك فجأة، فعليك تقديم الصدقات بسخاء (...)، واحذر الجامعات فإنها براكين نائمة، (...)، لوحولتها إلى ثكنات وعززتها بتشجيعك لعمران إمارتك ورخائها ،وسعادتها بالملاهي، وحانات الخمر، وقاعات القمار، والأعراس لطارت بك كصقر نحو حياة أفضل لك ولإمارتك وسيكون هذا إشعاعاً لا يضاهيه أي إشعاع، وازدهار لا يماثله أي ازدهار، وعليك بالرقي والبخور والتمائم من الشيخ ذي اللحية الحمراء، وملك ملوك الجن كلهم، فهي وقاية لك، وصخرة صماء وسد منيع لكل من يهدد مستقبل إمارتك....››[2]

فأمر الأمير بنصيحة من مجلسه الاستشاري بالقبض على كل من يحمل إسم أحمد، وهنا نجد الروائي قد تناص مع قصة سيدنا موسى عليه السلام مع فرعون حين امر بقتل أبناء بني إسرائيل، فالأمر فيه دلالة وتلميح على طمس الهوية الجزائرية والذي مارسه الاستعمار الفرنسي ضد الشعب الجزائري كي ينسلخ من أصوله وأنتمائه الديني والقومي، وذلك بنشر الأمية والجهل والفقر وقتل لكل من يقف ضد سياستهم وبطشهم، وكل من تسول له نفسه بطلب الإنعتاق والحرية.

لتتتابع ألحان وأشعار بوحة النية مصحوبة بالدف:

[1] -معمر حجيج ، معزوفات العبور ، ص 262.

[2] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 265.

‹‹ يا ديوان الصالحين على رب متعملين

يا ديوان الماكرين على رب متاكلين

يا ديوان الغشاشين برحمة ربي عايشين

يا ديوان الفراعين بقدرة ربي غارقين.››[1]

لكن الأحلام والكوابيس لم تفارق الأمير "فاجتمع بالمجلس الاستشاري للشعوذة فأشاروا عليه أن يلقي القبض على كل من يتضمن إسمه، أو أسماء ابائه، أو أجداده على الحروف الخائنة الإجرامية ...."."[2]

فقام جميع سكان إمارة سلام الأحرار بتغيير أسماءهم وأسماء أبناءهم إلى أسماء تهدأ لها نفسية الأمير. ولم يتوقف الأمر عند ذلك بل راح المجلس الاستشاري للمشعوذين ينصح الأمير بقتل النساء، وحتى الحيوانات، لأنّ الفتى المقنع قد يكون قد تحول إلى امرأة أو إلى حيوان، لكن ذلك لم يكن كافياً كي يهدأ الأمير، بل زاد ذلك من هواجسه وخوفه خاصةً حين "قدم له حفار القبور زجاجة فيها وصية عثر عليها حين كان يحفر قبراً لشيخ بلحية بيضاء، قد يكون أبو أحمد المقنع، وقرأها فوجد فيها عبارة مبهمة مرمزة ملغزة:

‹‹ يا أيها الأمير المغرور سيكون حتفك على يد من يعثر على حل لغز كوابيسك، أو على يد كل من يعيش في قصرك (...) ألم تعلم بأنك أمير لقيط من بلاد الأقزام تحكم بلاد الأحرار، ولا شرعية لك والإمارة لأبني أحمد السلطان المقنع (...)، ستأكل رجليك اللتين تسير بك في طريق الضلال، والنسور ستأكل قلبك الذي لايميز بين حب الحنان النابع من الجنان، وحب النيران النابع من وسوسة الشيطان؟ ››[3]

هذه الوصية التي جعلت منه مشلولاً فاقداً لذاكرته لهول ما قرأه فيها، وبقي رهينتاً لتلك الوصية المزورة اللعينة ‹‹ وأصبحت الأميرة الساحرة وأعوانها من المشعوذين هم المتحكمون في تسيير شؤون الإمارة يخلعون من يشاؤون ويرفعون من يشاؤون، وأول ما فكروا فيه للإطمئنان على أنفسهم أن ينبشوا قبر الشيخ صاحب اللحية البيضاء لمعرفة سر الوصية اللغز.››[4]

اتفق حينها المشعوذين والساحرة الشريرة على نبش قبر الشيخ صاحب اللحية البيضاء لمعرفة لغز الوصية، لكن المفاجئة كانت صادمة، حين لم يعثروا على جثمانه، بل وجدوا فيه أموراً غريبة أصابتهم بالدهشة والخوف مما

[1] –معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 267.

[2] – المرجع نفسه، ص 267.

[3] –المرجع نفسه، ص 268.

[4] – المرجع نفسه، ص 269.

دعا الأميرة الساحرة إلى دعوة مجلس المشعوذين والمنجمين والعرافين، والسحرة، ومستحضري الأرواح، للكشف عن حقيقة ما حدث وإلا ستقوم بقتلهم جميعاً.

لكن سرعان صاح مستحضر الأرواح قائلاً: وجدتها، وأخبر ممن كانوا معه بأنه سيقول " للأميرة: إنني إستحضرتُ روح الشيخ صاحب اللحية البيضاء، وكشف لي عن خطة المؤامرة بكاملها..."[1]

سرعان ما ‹‹حضرت الأميرة بكل حاشيتها، فشرح لها مستحضر الأرواح تفسيره لما وقع من الأمور الغريبة العجيبة، فكبرت، وهللت، وكبر، وهلل، ومعها الحاضرين ...

-أنت عبقري..ستكون مستشاري الأول والأخير في إمارتي...››[2]

لكن سرعان ما تملك المشعوذين مشاعر الحسد لمستحضر الأرواح، فتقدم رئيس المشعوذين وقطع الطريق على مستحضر الأرواح عند الأميرة الساحرة وأخبرها بضرورة إحراق كل شيء في الإمارة ‹‹ يا أيتها الأميرة العظيمة المباركة عليك بإحراق الأطفال الرضع، والبهائم الرتع والعجائز، والشيوخ، (...) وإتهام أحمد المقنع والمستشارين الخمسة الهاربين ومن ثمة سيثور الشعب ضدهم، ويحاكمون غيابياً بتهمة الإرهاب والخيانة العظمى...››[3]

وفي هذه اللوحة للمسرحية نجد تلميح واضح للوضع السياسي الذي مرت به الجزائر إبان الثورة التحريرية، وبعد الثورة ونيل الاستقلال من فساد سياسي وخيانات، لتعود الحكاية لسرد خيوط الحياة السياسية والاجتماعية إبَّان العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر لأسباب سياسية واقتصادية أدت إلى انفلات أمني أودى بالمجتمع الجزائري إلى فترة دموية لم يعرف من هو صانع تلك المجازر ولا من قتل من؟ تلك المنعرجات الخطيرة في تاريخ المجتمع الجزائري والتي أودت بحياة الكثير، تحت مظلة العنف السياسي والاختلاف الإيديولوجي أو ما يمكن تسميته بذيول الاستعمار الفرنسي.

لتعود الجدة لتكملة حكايتها؛ حين شعرت الأميرة الساحرة بالخوف من أن تكون نهايتها كنهاية ملكة البربر (داهية)، لكن حين شرعت بتنفيذ مخططها الشرير بإبادة كل سكان الجزيرة، فاجئها شعب المملكة بثورة عارمة دامت لشهور متتالية ضد الحاكم وكل من له يد في السلطة.

[1] - معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 270.

[2] - المرجع نفسه، ص 270.

[3] - المرجع نفسه، ص 271.

" فداستهم الثورة الشعبية السلمية، وعاد أحمد السلطان ليُبايع أميراً للإمارة، وعاد المجلس الاستشاري، ورجع الأمن، والأمان للبلاد والعباد، ورجع الازدهار الحضاري، والفكري، وأصبحت دولتهم قبلة لكل الأمم، ومثلاً يُقتدى بها في الحرية، والديمقراطية، والعدالة والرخاء.

لتنتهي حكاية أحمد السلطان حين ‹‹ دق الملحن ثلاث دقات، وصاحبه المداح بنغمة حزينة، ورافقتها حنجرة بوحة النية بإنشاد رباعية بلحن ثوري الإحساس:

من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال

من قصورنا نقمع صوت الأحزاب ينادينا للاستبداد

من بنوكنا نسرق قوت الأقزام ينادينا للاستغلال

من سيوفنا نطعن قلب الأبرار للاستعباد .››[1]

وفي هذه الكلمات ذات اللحن الحزين قد أنشد بوحة النية مقطوعته بمطلع لأحد الأناشيد الثورية الجزائرية وكأنه يربط بطريقة غير مباشرة بين موضوع الحكاية والوضع في الجزائر في مرحلة الثورة وبعد نيل الاستقلال وما شهدته الجزائر في العشرية السوداء من فساد واستغلال لحقوق المواطن الجزائري في بلاد غنية بثرواتها الطبيعية.

هذه المقاطع ذات اللحن الحزين والتي رافقتها دقات الملحن مع صوت حنجرة بوحة النية والتي إستخدمها المداح في ثنايا هذا الجزء من السرد، والتي جاءت بوقع موسيقي من خلال توظيف السجع والتكرار لبعض العبارات، وذلك لغرض التشويق وجعل السامع يندمج في الإصغاء للحكاية، ولا شك أنَّ هذا العرض الذي أثثته عناصر سمعية وبصرية وتزيينية وتداخل فيه السرد مع الحوار والوصف والموسيقى يمكن أن نعتبره مسرحية متكاملة.

وقد وظف الروائي هذا النوع من التراث الشعبي المسرحي الفرجوي للقوال والحلقة بشكل حكاية خرافية طغى فيها السرد على الأسلوب المسرحي من أجل بعث روح العزيمة والحماسة في نفوس السجناء، وبأن الشر والظلم لن يدوما، وأنّ الخير والحرية هما المنتصران مع إصرار الشعوب المستضعفة على الثورة والتغيير والمطالبة بحقوقها مهما كان ثمن ذلك غالياً، ليعُمَّ الخير والسعادة على الشعوب.

فقد قامت عملية السرد على تفاعل الأدب والفن ولم يكتفي فيها معمر حجيج باستخدام المداح أو مسرح الحلقة أو التركيب الدرامي على نمط المقامات، بحيث يصبح العرض مزيج بين فن التمثيل وفن الرواية ،بل نجد العودة إلى الشخصيات والمواقف التي تميز الفنون الشعبية في العرض الحكواتي، وذلك بالعودة إلى منابع الحكايات الخرافية والقصص الشعبي والمقامات وألف ليلة وليلة، والذي غالباً ما يتحقق في مسرح الحلقة، ومن ثمّ استخدم المؤلف فن السرد القديم من خلال شخصية المداح (الحكواتي) ليمسرح من خلاله حكاية خرافية تداخل

[1] -معمر حجيج ، معزوفات العبور ، ص 272.

فيها الشكل القصصي الشعبي والفن المسرحي، الذي قام في نشأته على مفهوم "المحاكاة" لتقديم عرض يغلب عليه الجو الإحتفالي، ويتحقق بذلك البعد الفرجوي وما يستوجبه من عناصر ومؤثرات سمعية وبصرية.

ولأن المسرح الفرجوي الجزائري استطاع أن يستلهم فعاليات وأشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري، فقد أغنى بذلك النص الروائي بتلك الأشكال المسرحية المميزة، والتي لا تغفل على طبيعة المتلقي، بكل ما تحمله هذه الطبيعة من ملامح ثقافية وحضارية ونفسية، هذه الأخيرة والتي أعاد صياغتها الروائي معمر حجيج بقالب مسرحي أخرجه من الشكل النظري إلى وحي التجربة لتعميق العلاقة بين المتلقي والمتفرجين وهو ما يُسمى بمسرح الفرجة الشعبي.

رتَّب الكاتب (معمر حجيج) سردهُ الروائي بتناغُم وتَناسق كبِيرين، سامحاً بإدراج آليات الأنواع الأخرى في الرِواية كاستخدامهِ لتقنية الحوار الذي أعْطى لنصهِ الروائي الحيوية وأكسَبه روحاً جمعت بين الماضي والحاضر لتُنير بذلك المستقبل، هذه المشَاهد التي جاءت بشكل مسرحي قد ثمنت ما كان يريد الروائي قوله عن طريق الحكايات والشخصيات المتبادلة للحوار متداركاً ومسبقاً قصصاً وأفكاراً تبنتها الشخصيات التي وظفها في الرواية "معزوفات العبور".

ثالثاً: تلاقح النص الروائي الجزائري المعاصر مع فن الدراما

تُعد الدراما من الفنون الأدبية القديمة التي التحمت بالمصير الإنساني، معبرة عن مكنون النفس الإنسانية من خير وشر وصراعٍ قائم بين الحُب والكَراهية، وبين وقائع النصر والهزيمة في صُورها كَافة، ومن ثم فقد أصبح الإنسان العَادي يمتلك شخصية درامية تتجسد في طريقة معالجتهِ لمشكلاته الحياتية التي يجابهها، فهي ‹‹تعالج (الدراما) مشكل من مشاكل الحياة››[1]، وبالتالي فالتفكير الإنساني برمتِهِ ما هو إلاّ تفكير بالدراما أو من خلال الدراما، وللوصول لعلاقة الأدب والرواية خاصة بالدراما نذهبُ أولاً إلى ماهية الدراما كفن لهُ خصوصيتهُ.

1– مفهوم الدراما:

ظهرت الدراما أول ما ظهرت لدى المسرحيين، وكان ذلك في العصر الإغريقي، فقد كان للدراما مكانة مهمة في نفوس الأدباء والشعراء في ذلك العصر، وقد أمدتنا المصادر القديمة والحديثة ومعاجم المصطلحات النقدية والأدبية بالكثير عن مفهوم الدراما ونشأتها وعناصرها، وتشابكها مع نصوص أدبية أخرى، ومنه نجد تعريف أرسطو لها بأنها « محاكاة فعل نبيل تام، له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلفُ باختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير عاطفتي الرحمة والخوف، فتؤدي إلى

[1] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 88.

التطهير من هذه الانفعالات»[1]. فهو يرى بأن الدراما هي عبارة عن محاكاة ويقصد بالمحاكاة هي عدم تصوير الواقع أو نقله حرفياً، وإنما تمثيله بمحاكاة الحياة أو الحدث الذي يمكن أن يحدث، لأن الفن في نظره هو إعادة إبداع؛ أي إكمال ما لم تكمله الطبيعة بروح المؤلف ونظرته الخاصة اتجاه الأشياء.

وقد جاءت معظم المفاهيم الخاصة بالدراما معتمدة على ما قدمه أرسطو في كتابه "فن الشعر"، لأنه أول من تكلم عن الدراما وعلاقتها بالحياة والأنسان وعن محاكاتها للأفعال النبيلة التي تنتج عن الإنسان نفسه، فتشتغل بتطهير العالم من كل زيف وضغينة، منتصراً للحقيقة والمحبة والخير ومن ثم نجد بأن «الدراما (Drama) كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل (Dran) الذي كان يعني عند الإغريق (الفعل) أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص، ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت ولا تزال بغنى مترادفاتها ودقة معانيها واتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري، تتضمن كلمات أخرى عديدة ذات معان قريبة من معنى الفعل الآنف الذكر مثل: (Tyncnaneim) الحدث، Poiein الصنع أو غير ذلك مما لا علاقة له بالمعنى الذي اتخذته كلمة الدراما خصوصاً منذ ازدهار المسرح الأثيني، ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة (dran – الفعل) بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل.»[2]

فالدراما في حقيقتها هي التعبير عن "الفعل" الإنساني عن طريق التمثيل وبدون هذا (الفعل) المؤدى لا تكون هناك دراما.

ولقد تعددت مفاهيم الدراما مما جعل الأجناس الأدبية تشترك معها بعدة صفات، والسبب كما يرى (اسلن–*M. Esslen*) يعود إلى أن «الدراما تمتاز بتحديدات مرنة، تستطيع باستمرار أن تجدد نفسها، بالاستناد إلى مصادر تعد حتى الآن خارجة عن نطاقها.»[3]

فلقد استطاعت الدراما احتواء عدة أنواع أدبية من خلال خصائصها الفنية المرنة، التي مكنتها من مسايرة كل العصور، والتطور حسب حاجيات الإنسان، حيث «أصبحت الدراما كلمة محببة لدي المستمعين والقراء، كثر من مجرد كونها وصفاً للمسرحية، لأنها تستعمل في الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع الذي يهز المشاعر هزةً خاصة إما عن طريق الصدمة والمفاجأة، فظّلت كثير من التعريفات الخاصة بفن الدراما في كتب النقد تنحو جهة العموم، مما سهل انطواء كثير من الأشكال الأدبية تحتها .»[4]

---

[1] – أرسطو، فن الشعر، تر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار النهضة المصرية، 1953م، ص 18.

[2] – محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1994م، ص7–8.

[3] – مارتن إلسن، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، ط1، 1978م، ص 8.

[4] – علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص 12–13.

2– علاقة النص الروائي بفن الدراما:

عند الحديث عن علاقة الدراما بالأدب تتقدم الرواية عن فنون الأدب قاطبة، وذلك بكونها نوعاً أدبياً على القصة القصيرة أو الشعر كما أنَّ الرواية جنس أدبي استطاع الانفتاح على الأجناس الأدبية المختلفة؛ فبإمكانها احتواء كل الفنون بما في ذلك الدراما، «إذ لم تكن الرواية درامية خالصة فإنها كذلك من حيث الأساس إنه ليس من المراوغة في شيء أن نقول أن الرواية ليست شكلاً قصصياً وذا لحظات درامية، بل إنها شكل درامي في إطار قصصي.»[1]

أي أن الرواية تحتوي بداخلها كل عناصر الدراما لكن بشكل قصصي، فهي لا تتم على خشبة مسرح بل بواسطة القص، حيث «تقع حركة الرواية على مسرح متغير، والمقاطع القصصية هي وسائط تغير المسرح، فيما تكون المقاطع الوصفية هي وسائط إعداد المسرح، في متناول الروائي مصدران ليسا في متناول الدرامي تماماً: التعليق الانعكاسي على صوته هو، والوعي الباطني عند واحد أو أكثر من شخوصه، ثم أن عليه أن يؤدي بعض ما يؤديه الممثل (إشارة، حركة، تعبير بالملامح،...الخ) وهي التي يشير إليها الكاتب في إرشاداته المسرحية أما في الوعي الباطني فيعمد الروائي بالطبع إلى تمديد موارد المناجاة الذاتية.»[2]

فهي تعتمد على العناصر الدرامية من حبكة أو ما يسمى بالعقدة والشخصيات واللغة والحوار الدرامي والمشهد المسرحي من خلال السرد والقص ومنه نجد «أن الرواية في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تتميز به الدراما، وهو الشخصية والزمان والمكان واللغة والحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك.»[3]

ومن هنا يصبح الحديث عن علاقة الرواية بالدراما حديثاً مشروعاً، لأن الرواية لم تستعر من الملحمة سرديتها فقط، بل استعارت من الهجائيات والتاريخ والكوميديا والقصيدة بعض تقنياتها ووظفتها داخل بنيتها، فالرواية على حد تعبير (شارتييه–Chartier) «إمبريالية بطبعها، تستعمر وتضم المناطق المجاورة دون خجل إنها تستعيد ثيمات وطرائق الكوميديا والتاريخ والهجائيات والقصيدة الغنائية والقصيدة التعليمية والتفكير الفلسفي ... الخ .»[4]

[1]– س، و، داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، تح: عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1989م، ص 109.

[2] – المرجع نفسه ، ص 10.

[3] – عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ط1998،1م، ص 13.

[4] – بيتر شارتييه، مدخل إلى نظرية الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، (د.ت)، ص13.

فهي تتداخل مع كل الفنون القديمة والحديثة والمعاصرة، حيث «تستخدم الوصف والسرد القصصي والدراما والمحاولة والمقالة لأهدافها الخاصة كل منها على حدة أو مجتمعة. »[1]

وذلك بما تتميز به من مرونة في متنها وانفتاحها على كل الأجناس الأدبية، وبما أن الدراما هي أقدم الصنوف الأدبية فمن الطبيعي أن يتأثر بها أي فن جديد، لهذا لم تتجاوز الرواية الدراما، مستفيدة منها في خلق طقس جماعي، قد حرصت الدراما في جميع مراحلها على تدعيمه.

وهو ما دفع بالروائيين إلى اللجوء إلى استثمار خصائصها الفنية داخل المتون الروائية وذلك لـ ‹‹قدرة الدراما الهائلة على التشخيص والدخول إلى أعماق النفس الإنسانية، وإظهار تمزقها، ورصد خفاياها، ورسم أحلامها وآمالها، والتعبير عن حركة الإنسان الدائبة في مجتمع ينمو وحياة تتبدل››[2]، فهي ربطت النص الروائي بالواقع بكل حمولته الإنسانية وبكل متغيراته الحياتية.

3– البناء الدرامي في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي:

عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة تقاليد جديدة أخرجتها عن نطاق الجنس الأدبي المحدد لها، حيث أفرد كتابها مكاناً واضحاً للحوار والمشهد والمواقف الصراعية وغيرها في نصوصهم الروائية، فنجد الرواية قد استمدت بعض العناصر الدرامية التي جعلتها شكلاً فنياً مفتوحاً لا يمكن عزله عن الفنون الأخرى، وهذا ما نجده حاضراً في رواية "الأسود يليق بك" للروائية (لأحلام مستغانمي) والتي احتوت على العديد من العناصر الدرامية.

لقد صدرت رواية "الأسود يليق بك" للكاتبة الجزائرية المعاصرة (أحلام مستغانمي) عام 2012م عن دار نوفل.

3–1–لمحة عن الرواية:

تدور أحداث الرواية في ثلاث بيئات مختلفة: الجزائرية (مروانة، قسنطينة، العاصمة)، الشام (سوريا، لبنان)، وأوروبا (باريس، فيينا) بطلة الرواية هي هالة الوافي فتاة جزائرية (أوراسية) تمتهن التعليم وتمارس هواية الغناء، تعركها مآسي المحنة الأمنية التي مرت بها الجزائر فترة التسعينات، يقتل الإرهاب والدها المغني المعروف، كما يُقتل أخاها (الشاب المثقف الحالم)، ولذلك تقرر ارتداء اللون الأسود حزناً على أبيها وأخيها، تعيش هالة مع والدتها السورية الأصل، هذه الأخيرة كانت قد فقدت والدها هي الأخرى في إحدى المحن الأمنية بسوريا قبل ثلاثين سنة، وقد اختارت حينها الزواج من المطرب الجزائري الوافد إلى سوريا من أجل دراسة الموسيقى، ورحلت

[1]– مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ،1987م، ص63.

[2]– صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، "الرواية الدرامية أنموذجاً"، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006م، ص 51.

معه إلى الجزائر ونظراً للضغط الأمني والاجتماعي الذي كانت تعيشه الجزائر تنتقل هالة ووالدتها للعيش والاستقرار في سوريا وهناك تتعرف على رجل الأعمال اللبناني "طلال هاشم"، الذي سعى إلى استمالتها ومحاولة الاستحواذ عليها بماله وغرائبية تصرفاته، لتصبح البطلة كما لو كانت أرجوحة في لعبة امتلاكه لها، على الرغم من تمسكها بقيمها ودفاعها عن كرامتها، وبين انبهارها بشخصيته وبسخائه معها وبين تركيبتها النفسية الأصلية وذودها عن كرامتها فترفض "هالة" سيطرته عليها، ليظل الصراع قائمًا إلى أن يسدل الستار على هذه العلاقة بنزع اللون الأسود الذي كان رمزاً لحبهما.

قسمت الكاتبة روايتها إلى أربع حكايات في شكل أربع حركات أونوتات.

-الحركة الأولى: تحتوي على ثلاثة مقاطع: الإعجاب هو التوأم الوسيم للحب، وهي سيمفونية الإعجاب والحب المتبادل.

-الحركة الثانية: تحتوي على ثلاثة مقاطع: من أي نجوم نلتقي ثانية؛ من تلك السيمفونيات الممتزجة بالسرد والألوان هي محاولة العاشق طلال إغراء هالة للانصياع له مع باقات التوليب.

-الحركة الثالثة: تحتوي على ثلاثة مقاطع: الحب هو عدم حصول المرء فوراً على ما يشتهيه، إرهاصات الخلاف بين هالة وطلال.

-الحركة الرابعة: تحتوي على ثلاثة مقاطع: لم أنلها مرة بكاملها كانت تشبه الحياة، حدوث القطعية النهائية بين العاشقين طلال وهالة.

حيثُ نجد الروائية (أحلام مستغانمي) قد حَرصت على استباق كل حركة من هذه الحركات بعتبة قولية؛ إما من إنشائها أو من إنشاء آخرين، كـجلال الدين الرومي، ومايكوفسكي، ونيتشه والإمام علي بن أبي طالب وغيرهم، في محاولة من الروائية لتنوير نصها بمفاتيح ملفوظية دالة على ثقافتها المعرفية المتنوعة التي سخرتها لدعم الكون الدلالي للرواية.

3-2-رمزية العنوان في رواية "الأسود يليق بك":

جاء عُنوان الرواية ساحراً جذاباً يستقطب القراء "الأسود يليق بك" ذلك اللَّون الذي اتخذتهُ البطلة رمزاً للحداد والذكرى؛ ليصبح رمزاً لحبها لطلال هاشم، هذا العنوان الذي استمد اشتغاله الدلالي من مدار العلاقة بين طلال رجل الأعمال وهالة المغنية التي شاهدها لأول مرة في حوار تلفزيوني؛ حين أسره جمالها البكر، لتفتح الروائية مدارات الحدث على مصراعيه عندما أرسل لها باقة توليب كُتب على بطاقة الإهداء عبارة ‹‹الأسود يليق بك››[1]

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 38.

وهي العبارة التي قرأتها هالة بما لا يخلوا من جو شبيه بإعلان حالة الحب، لتخلعه عنها في نهاية الرواية، حيث نجد الروائية تقول: «كي تضمن أن يراها وقد خلعت سوادها، فيدرك أنه من خلعت...»[1]، دلالة منها على نهاية قصة الحب التي جمعتهما «تركت له الأسود، فليرتد هو الحداد عليها.»[2]

فدلالة اللون الأسود كان مهيمناً في هذه العلاقة وتنقل بين الكثير من المعاني كالحداد والحب والشموخ وعزة النفس وبين الحرية والانعتاق، فقد حملته الروائية عدة معاني، فجاء هذا العنوان إغوائي جذاب وفيه الكثير من الإثارة، أرادت الروائية من خلاله الهيمنة على قرائها بما يحمله من كل تلك الصفات.

3-3-اقتران اللغة الشعرية بالموسيقى داخل السرد الروائي "الأسود يليق بك":

أبدعت الروائية في استعمال اللغة من خلال الاشتغال المميز والمتألق متجاوزة بذلك فنون السرد الحكائي إلى متاهات جمالية أخرى، من دون أن ترحل عن نطاق السرد للوصول بالنص الروائي إلى مصاف الإمتاع والإقناع الذي يتحقق بين متعة الحكاية وسِحر الشعر، حيث يَتداخلان في عملية صناعة النص حد التماهي إذْ تغدو شعرية الخطاب الوجه الآخر لسرديته، فلا يمكن الفصل بين الشعري والسردي في هذا النص، وذلك إذا ما اعتمدنا المفهوم الواسع للشعرية، حيث يرى تدوروف أن «الشعرية تُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية.»[3]

فوحدها اللغة تحدد هوية النص ووحدهُ السياق يحدد دلالتهُ، لتصبح للسردية تلك الأبعاد الشعرية التي تُحقق وجودها المواقف المختلفة للشخصيات والفاعلين في حركتهم، إنها سردية لا تستعير الشعرية، وإنما تتبناها عنصراً من عناصر حياتها، حيث تلغي كل الحدود الفاصلة بينها بالقفز على المعايير التصنيفية المعهودة، فقد عمدت الكاتبة لجعل لغة الشعر هي ذاتها لغة السرد وطوعتها لخدمة النص، كون الإيقاع لم يعد منصب عند الشعر فحسب، بل تجاوز ذلك إلى حدود النصوص النثرية، ليتحقق بذلك الإمتاع والتميز في الأسلوب الروائي للروائية.

فنجدها تقول: «الحب يضع كل تلك الرغوة المعطرة في مغطس حمامها.

يغير شراشف نومها، يضع قطعة شوكولا على وسادتها مصحوبة بأمنيات الفندق بليلة جميلة».[4]

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 328.

[2]- المرجع نفسه، ص 328.

[3]- فيدان تودوروف، الشعرية، تر: عثمان النيلودي، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1999م، ص 5.

[4]- أحلام مستغانمي، لأسود يليق بك، ص 174.

«بحركات أنيقة خفيفة متناغمة يملك حس الإيقاع وفن المسافة بين كائنين، والقدرة على أن يهدي إلى من يراقصها جناحين».[1]

من خلال قراءة هذه الأسْطر يتسرب إلى أسماعنا إيقاعاً جميلاً يسري بين الكلمات فيه حلاوة الشعر مستعيراً منه لغته ودلالته جامعاً بين الحكي وطبيعته النثرية والشعر وطابعه الوجداني، لتنتقل «بالمتن الروائي من نثرية الشكلية إلى شعرية تدفع بالقارئ إلى التوتر بدل الارتخاء.»[2]

ليتحقق بذلك الامتاع والتميز في الأسلوب الروائي للروائية، كما نجدها جمعت في روايتها بين الأدب والموسيقى في أجمل حُلة، والتي طغت بمفرداتها الخاصة على متن الرواية؛ مما يجعلهُ يظهر بشكل سيمفونية ساحرة تأسر القارئ؛ فقد ارتبطت الموسيقى بالدراما منذ القِدم مشكلة علاقة متأصلة ومتواصلة قبل الحضارات الإنسانية وما بعدها حيث عرفت تلاحماً كبيراً بين هذين الفنين العريقين امتد إلى عصر الحداثة.

وحين نتصفح رواية "الأسود يليق بك" نجد الروائية تأخذنا إلى عالم مفعم بالموسيقى، والتي تجسدت بذكرها لجل الآلات الموسيقية (الدف، بيانو، ناي، عود...)، والعديد من أسماء السمفونيات المشهورة والعالمية أو المحلية متماشية مع الوصف الذي يكون في المشهد الروائي.

«الحب لا يعلن عن نفسه، لكن تَشي به موسيقاه، شيء شبيه بالضربات الأولى في السمفونية الخامسة لبيتهوفن.»[3]

جاءت هذه العبارات وكأنها لقطة أو مشهد من فيلم متبوع بموسيقى تصويرية.

«ذهب يختار من مكتبته الموسيقية معزوفة تليق بتلك اللحظة قال وهو يضع مقطوعة لـ "كليدرمان".»[4]

وكذلك في قولها: «ويصِلون إلى المسرح ببزاتهم السوداء حاملين في أيديهم آلاتهم ليعزفوا وسط دوي المتفجرات مقطوعات سيمفونية لباخ وفيفالدي...»[5]

إن الموسيقى هي بحد ذاتها لغة حسية تساعد على عكس ردود أفعال حسية، فمن خلالها تتم عملية استحضار الأجواء الرومانسية؛ أو الأجواء ذات المشاهد الحزينة لتساعد على خلق عنصري التشويق وجلب الانتباه لدى المتلقي، وهو ما يستفيد منه أي عمل درامي، فمن خلال الموسيقى تتم عملية التواصل؛ وقد برعت

[1] – المرجع نفسه، ص 254.

[2] – عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد «بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 6-7.

[3] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 15.

[4] – المرجع نفسه، ص 16.

[5] – المرجع نفسه ، ص 74-75.

الروائية بذلك كثيراً إن لم نقل أنها نجحت في جعل الرواية تحمل كل مميزات الدراما، وكأنها فيلم بكل خصوصياته الدرامية.

فقد مزجت (أحلام مستغانمي) بين الحب والموسيقى واللغة الشعرية؛ مشكلة بذلك سيمفونية رائعة بإيقاع واحد وبملامح درامية متكاملة نجحت من خلالها بشد انتباه القارئ إليها. فهي قد نسجت أحداث روايتها على نوتات موسيقية وبلغة شعرية جاءت كأنها مقاطع شعرية وموسيقاها حاضرة بكل أشكالها وبتأثير عالٍ، حيث تبدأ روايتها بآلة موسيقية توحي بالأرستقراطية وهي البيانو.

«كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق هو على سره .»[1]

بدأت روايتها من النهاية وكأنها تقدم فيلماً سينمائياً، فقد شبهت بطل الرواية "طلال" ببيانو مغلق على نفسه، فلا أحد يعلم أسراره وما يخفيه في باطنه، ونجدها قد ربطت بين الأشخاص والموسيقى حين نجدها تصف بطلة روايتها على لسان "طلال هاشم" «إذاً اسمها هالة الوافي، تمتم الاسم ليتعرف إلى موسيقاه.»[2]

فكثيراً ما نجد شخوص الرواية موصوفة بشكل موسيقي، كما وظَّفت الأفكار الموسيقية في وصفها للعلاقات الإنسانية، فكل شخصية في الرواية لها إيقاع خاص، وحتى يتم الانسجام بين اثنين يجب أن يوجد بينهما انسجام بين إيقاع كل واحد منهما، تماماً كما للآلات الموسيقية التي تنسجم فيما بينها لتعطينا لحنا لسيمفونية رائعة «سدَّى حاولت أن توفق بين إيقاعيهما، كانا آلتين لا تصلحان لعزف سيمفونية مشتركة، فكيف إذاً لروحيهما أو جسديهما أن يتناغما؟ »[3]

كما تصف العلاقة الدرامية التي جمعت هالة بطلال بشكل مثير ومشوق حين جعلت البطل قائد الأوركسترا، فهو يتحكم في الآلات الموسيقية والإيقاع وهالة هي الراقصة على هذه النوتات «هذه المرأة تراقص روحه كلاهما مزيج من الإغراء والعنف والأنفة إنها سيدة التانغو، حتى الأسود الذي ترتديه خلق لهذه الرقصة، رقصة الثأر».[4]

3-4-الحبكة:

إن الحبكة الدرامية في رواية "الأسود يليق بك" نسجت بطريقة عميقة وهادفة، فقد جاءت شخصية البطل المتمثلة في رجل الأعمال باذخ الثراء يلاحق فتاة تظهر على الشاشة في مقابلة تلفزيونية؛ فتثير إعجابه ليقرر

[1] - أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص11.
[2] - المرجع نفسه، ص 19.
[3] - المرجع نفسه، ص 22.
[4] - المرجع نفسه، ص 51.

مطاردتها عاطفياً بمواقف عاطفية غير متوقعة ليوقع بها، وتبدأ قصة حبهما بباقة توليب معلناً ببدء عاصفة من العواطف. «فتحت بلهفة الفضول الظرف الصغير المرفق بها، لم يكن على البطاقة سوى ثلاث كلمات "الأسود يليق بك" جمدت مكانها مذهولة، كان في الجو شيء يشبه بإعلان الحب، كإشعار باقتراب زوبعة عشقية، لا اسم له كصاحب البطاقة، لكنه يحدث فيها دواراً جميلاً لم تعهده، لا تدري ما الذي يحدث لها، موسيقى شبيهة بفالس روحها انطلقت من مكان ما داخلها، وراحت تدور بها وتفقدها القدرة على التفكير المنطقي .»[1]

لتجد نفسها على موعد عاطفي مع رجل يلفهُ الغموض وهو ما ورد على لسان الروائية في مستهل الرواية «كبيانو مغلق على موسيقاه منغلق على سره.»[2]

لتكون بداية قصة حب بين المغنية الشابة ذات الجمال البكر والكائن الضوئي الذي يلفه السواد كنجمة في سماء ليل مظلم بالرجل المليونير الفاحش الثراء، حين شاهدها على شاشة التلفاز في حصة تلفزيونية ليفتن بها بصورة ساحرة، لتكون لتدور أحداث حبهما على مدار الرواية بطريقة درامية مشوقة.

«لفرط انخطافه بها، ما سمع نبضات قلبه الثلاث التي تسبق رفع الستار عن مسرح الحب، معلنةً دخول تلك الغريبة إلى حياته .»[3]

من هُنا كانت انطلاقة الحكاية وتكررت العبارات الجميلة المرفقة بباقات التوليب إلى أن نجح في إيقاعها في حبه لتكون البداية الفعلية بينهما بأول اتصال هاتفي، لتليه لقاءات ساحرة وأسطورية في عدد من عواصم الجمال كفيينا وبيروت وغيرهما، كلفت هذا البطل الكثير من المال والوقت، لتدور أحداث الرواية وتنمو من خلال الصراع الناضج بين امرأة ورجل؛ هو يتباهى بماله وهي بشموخها الأوراسي، لتستنتج ملامح النهاية مُنذ اللحظة التي اعترفَ فيها بضعفه هناك في "فيينا" بأنه يريد صَبي يحمل اسمهُ ويرث ثروته واسم عائلته، وأنه من المستحيل أن يفكر في الزواج مرة ثانية، في قوله:

«–ما أريده هو صبي ...صبي يحمل اسمي، يرث ثروتي، يحرس شرفي، لكنها أمنية مستحيلة، زوجتي لا تستطيع أن ترزق طفلاً ثالثاً وهذه قسمتي في الحياة، لن أطلقها، ولن ألجأ لذرائع دينية لأتزوج عليها، إنها أم بناتي وأنا أحبها .»[4]

[1] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 38.

[2] – المرجع نفسه، ص 11.

[3] – المرجع نفسه، ص 14.

[4] – المرجع نفسه، ص 276.

كان هذا الاعتراف بمثابة نقطة النهاية لقصة حب أسطورية، وهنا نجد الصراع الدرامي قد وصل إلى الذروة حين تصرح الروائية بقولها: على لسان بطلة روايتها بقولها:

«-كنت تحتاج إلى البارحة حاجة مذنب إلى قِس وحين انتهيت من اعترافك خلدت إلى النوم، أسعدني أن أكون قِسك.

رفع يدها يقبلها قال:

-وحبيبتي...

واصلت بروح الدعابة:

-وأم ابنك الذي لن يجيء!»[1]

كان ذلك آخر محطات قصة حبهما، فلما راوده الشك في تصرفاتها عند حديثها مع الدبلوماسي الجزائري الذي التقتهُ أكثر من مرة بدا عليه الغضب وأراد أن يذلها بسطوة ماله، فأبت ذلك بعزتها وعنفوانها وكان الفراق.

«-لا أظننا سنلتقي بعد اليوم، إلاّ إذا استطعت أن تشتري لك صدفة أخرى في مطار!

رد بما كان يدري أنه الضربة القاضية:

-سيكون ذلك صعباً، لأننا لن نسلك البوابة نفسها بعد اليوم ... سأستلم طائرتي الخاصة هذا الشهر.»[2]

ليختفي اللون الأسود الذي لطالما كان رمزاً لحبهما.

«سأظل أتعرف إليك مادام الأسود لونك...أعني لوننا.

-أنا امرأة من أنغام وأنت رجل من أرقام..وليس بإمكان لون أن يجمعنا.»[3]

لتخلعهُ في نهاية الرواية دلالة على نهاية قصة عشقهما.

«هي ليست معنية بالذين يصفقون لها واقفين، ولا بالذين يتابعونها في بيوتهم جالسين أمام شاشات التلفاز هم، حتى هو، ما عاد يعنيها أن يكون الآن يشاهِدها في أحد بيوته، وقد خلعت ما كان يسميه "لونهما"».[4]

[1] - أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 279.

[2] - المرجع نفسه، ص 299.

[3] - المرجع نفسه، ص 298.

[4] - المرجع نفسه، ص 330.

«...ارتدت لون العصيان....أرَادت أن تثأر لكرامتها لحظة تقع عيناهُ عليها وهي في ثوبها اللازوردي...»[1]

لتكتشف بأن الانتقام ما هو إلا اعتراف بالضعف للطرف الآخر، وهي لا تحب الضعف.

‹‹ما عادَ الثأر يعنيها، فالهوس بالانتقام، يعني أن نسمح لمن نريد أن نثأر منه بمواصلة إبقائنا أشقياء به.

اليوم هي تُغني للناس جميعاً ما عداه، ليس ثوبها، بل صوتها هو الذي يأخذ بالثأر، من ذلك الحفل الذي أجبرها فيه يوماً ألا تُغني لسواه. هو اليوم الغائب الأوحد. أول ما اعتلت المنصة، اختفى طيفه من القاعة، غدا خلفها، قرر قلبها ألا يلتفت إليه، فالنهرُ لا يلتفتُ وراءه. درسٌ آخر تعلمته من حيث جاءت››.[2]

لتكون نهاية المشهد وهي في الحفل تصدح بصوتها الجبلي النقي الذي تحرر من أحزانه، وذلك في قول الكاتبة:

‹‹ هي اليوم امرأة حرة كما هم الشاوية: الرجال الأحرار.

صوتها ناي يحنُّ إلى منبته، يعود مؤَلاً إلى تربته. لا يحتاج إلى ميكروفون، إنه ينتشر مع الهواء، عابراً الأودية، ماضياً صوب الأعالي، التي غنى منها جدها، لصوتها شجرة عائلة، تنحدرُ من حناجر (أولاد سلطان)، صوتها يسلطن طرباً، يعود إلى قمم الأوراس، حيث وحدها الجبال الصوتية يمكنها تسلق الجبال .››[3]

فهي تشعر بالانطلاق وتحررها من كل أحزانها بعودتها إلى ذاتها التي كادت أن تفقدها في دوامة قصة حب مؤلمة.

ومن خلال كل ما سبق ذكره نلاحظ تسلسلاً في الأحداث للنهوض بالحبكة أو الفكرة التي تتشكل من خلال كل عناصر العمل الدرامي، حيث تشترك اللغة والشخصية وترتيب الأحداث في الكشف عن فكرة العمل، وهي لا تتحقق في القسم الأول ولا في الثاني، إن الفكرة لا تكتمل إلاّ في نهاية العمل تماماً، لأن أساس الكيان الدرامي هو خلق الاهتمام والتوقع بأوسع معانيه، لأن الهدف من الدراما هو التشويق وجذب اهتمام المتلقي في معرفة ما سيحدث بلهفة كونه جاهلاً لما سيحدث أو عندما يخمن جزئياً بما سيحدث، ولكن يرغب بشدة في أن يتأكد أو يتردد، لأنه يخاف من الحالة المتوقعة، فإنه في حالة تشويق.

[1] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك ، ص 328.

[2] – المرجع نفسه، ص 328.

[3] – المرجع نفسه، ص 228-229.

لأن اهتمامه ينشغل تماماً سواء أكان بإرادته أم من دونها وهذا ما يحدث عند قراءتنا لرواية "الأسود يليق بك" فقد برعت الروائية في روايتها من الاشتغال على جل العناصر الدرامية، والتي جعلت القارئَ يشعر وكأنه بصدد متابعة فيلم مرئي وليست مجرد رواية عادية.

3-5-الشخصيات:

بما أن الرواية تهدف إلى تجسيد المعاني الإنسانية، فمن الطبيعي أن تكون الشخصية هي محورها، ‹‹تستعمل (الشخصية) في الأدب الروائي، إلا أن المصطلح أخذ يختفي، ليحل محله (الفاعل) أو (الممثل) لدقتها السيميائية››[1]، فالرواية ليست حياة حقيقية بل حياة نصية توازيها وتمثلها، وبالتالي فإن الواقع يشكل المصدر الأكبر لالتقاط الشخصيات الروائية بعد عمليات التنكير والإزاحة لملامحها لتتماشى مع أحداث الرواية، بمعنى تحديد الشخصيات تحت لمسات الروائي المضيئة لإعادة إنتاجها وفق مقتضيات الرواية، فكاتب الدراما يعتمد في بناء شخصياته « على نماذج من الحياة الواقعية والحقيقية وليس معنى هذا أن يستعير بطريقة فوتوغرافية صوراً من شخص حقيقي، بل معناه أن يأخذ السجايا التي يرتبها ثم يخرجها بطائفة غيرها من السجايا التي يريد أن تتسم بها شخصياته.»[2]

فالشخصية تحتل مكانة مهمة في بنية الشكل الروائي، فهي من الجانب الموضوعي أداة ووسيلة الروائي للتعبير عن رؤيته، وهي من الجهة الفنية بمثابة الطاقة التي تتحقق حولها عناصر السرد، على اعتبار أنها تشكل المختبر للقيم الإنسانية التي يتم نقلها من الحياة، ومجادلتها أدبياً داخل النص.

فهي المسؤولة بتدبير الأحداث، وتنظيم الأفعال وإعطاء القصة بعدها الحكائي، بل هي المسؤولة عن نمو الخطاب داخل الرواية باختزاناته وتقاطعاته الزمانية والمكانية.

أما بناء الشخصية فيعتمد بالدرجة الأولى على خاصية الثبات والتغير، فهناك شخصيات سكونية لا تتغير أحوالها إلاّ بشكل جزئي، مقابل شخصيات محورية دينامية تتغير بشكل مفاجئ ومن خلال امتزاجها ومحايثتها لبنية السرد وهذا البعد هو الذي يحدث الفارق بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية، فالشخصيات النامية المكثفة تنحى للتكامل ولا تتوقف عن النمو حتى آخر لقطة في الرواية، ولذلك نجد هذه الشخصية تحظى باهتمام الروائي والقارئ وهذا ما نلمسه في شخصيات رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي، فكل شخصية من بين هاته الشخصيات التي تم تقديمها من طرف الساردة من خلال الأدوار التي تتقلدها في الرواية لها حضور وتأثير في النص الروائي، وقد اهتمت الروائية بكل أبعاد الشخصية من البعد الفيزيولوجي إلى البعد النفسي، فالبعد الاجتماعي لكي يتم رسم ملامح الشخصيات مع ما يتلاءم بالأدوار الموكلة لهم وبما يخدم حبكة الرواية، حيث يشير (غولد مان-*Goldman*) إلى أن «الكاتب الدرامي أثناء مزاولته لخلق

[1] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص125.

[2] – روجرم بسفيلد الابن، فن الكاتب المسرحي" للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما "، تر: دريني خشبة، الفجالة، مكتبة النهضة، مصر 1964م، ص181.

الأشخاص ينظر بعين الاهتمام إلى وضعهم الطبقي من أجل أن تبدوا أفعالهم وأفكارهم مطابقة لأولئك الأفراد الذين تتكون منهم تلك الطبقة، ومن خلال رؤية تلك الطبقة للعالم يستطيع الكاتب الدرامي أن يصوغ لهؤلاء الأفراد ما يفكرون به وما لا يخضعونه للتأمل أو التفكير بحيث يبرز التواؤم بين ذواتهم ووعيهم من حيث هم أفراد ومن مستوى الوعي الذي تمتاز به هذه الطبقة من المجتمع .»[1]

أ-الشخصيات الرئيسية:

هي الشخصيات التي لا يكتمل السرد ولا تنمو أحداث الحبكة إلاّ بها، حيث « تتمحور عليها الأحداث والسرد والتي تنسج حولها الحوادث»[2]، فهي أساس نمو العمل الروائي وتطوره، كونها شخصيات مسيطرة ولها حضور في المتن الروائي الفني بنسبة كبيرة، فهي تتصدر قائمة الشخصيات الأخرى الموجودة فيه، كما تتجسد هاته الشخصيات في رواية "الأسود يليق بك" كما يلي:

1-هالة الوافي:

مثلت (أحلام مستغانمي) الشخصيات الرئيسية أو المركزية التي بنت عليها العمل الروائي، وقد أحسنت الاختيار لهذه الشخصيات من الواقع الذي تعيشه أو بالأخص من الواقع الجزائري، فالشخصية المحورية "هالة الوافي" جاءت تحمل اسم مؤنث عربي والهالة هي دائرة القمر أو دائرة الضوء، أما الوافي فهو التمام والكمال أو الكثير، لذا نجد الروائية قد أسقطت الاسم على المسمى كما نجدها قد أحسنت وصف هذه الشخصية جسمياً ومعنوياً وذلك في قولها:

«لم تكن نجمة، كانت كائناً ضوئياً، ليست في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى .»[3]

«كانت معلمة أبوها مغني، ابنة أبيها الوحيدة العزيزة .»[4]

«هذه الفتاة ليست أجمل من غيرها .»[5]

هي شابة جزائرية من مدينة مروانة في أعالي جبال الأوراس ذات السابعة والعشرون ربيعاً، كانت تمتهن التعليم كمدرسةً لتترك التعليم وتعمل كمغنية بعد مقتل والدها وأخيها على يد الإرهاب في الفترة الزمنية من العشرية السوداء، مع الأزمة الأمنية التي مرت بها الجزائر، لتغادر الجزائر مع والدتها نحو سوريا وهي موطن والدتها، كانت "هالة الوافي" تتميز بالوفاء والإخلاص للحب والكبرياء الذي امتلكته مذ كانت ترافق جدها إلى مرتفعات

[1]- ويليام وايلر، مدخل في علم الاجتماع الأدبي، تر: إبراهيم خليل، مجلة الأقلام، العدد 10، السنة التاسعة عشر، تشرين الأول، 1984م، ص 82.

[2] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 125.

[3] - أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 15.

[4] - المرجع نفسه، ص 22.

[5] - المرجع نفسه، ص 31.

جبال الأوراس، فقد اعتادت أن ترى العالم بساطاً تحتها، « أي لغة تتكلم بها هذه الفتاة، كيف تسنى لها الجمع بين الألم والعمق أن تكون عزلاء وعلى هذا القدر من الكبرياء.»[1]

وكان أكثر شيء تميزت به هو ارتدائها للون الأسود « سألها مقدم البرنامج:

– لم تظهري يوماً إلاّ بثوبك الأسود...إلى متى سترتدين الحداد؟

تجيب كمن يبعد شبهة:

–الحداد ليس في ما نرتديه بل في ما نراه، إنه يكمن في نظرتنا إلى الأشياء، بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد...ولا أحد يدري بذلك.»[2]

كانت تعيش حياتها في سكينة واستقرار إلى أن قطع "طلال" طريقها بدءاً بإرسال باقات التوليب ببطاقات كُتب عليها "الأسود يليق بكِ"، لتبدأ أحداث الرواية بدخول "هالة" قصة حب مع شخص غريب وغامض لتستمر قصتهما عامين لتدور الأحداث بين مدٍّ وجزر، إلى أن تنتهي بالفراق لتتعلم بذلك درساً في الحياة.

«الرجل الذي لم يعطها شيئاً...وعلمها كل شيء تناسى أن يعلمها درسها الأهم "الإخلاص للحياة فقط".»[3]

وبإقامتها حفل غناء بثوب اللازوردي فإنها أعلنت العصيان للحفاظ على كرامتها وكبريائها فهي سليلة الكاهنة ابنة الأوراس الأشم، لتنتهي أحداث الرواية بنزع بطلة الرواية "هالة" اللون الأسود معلنةً بداية حياة جديدة مع لونٍ جديد.

2–شخصية طلال هاشم:

هو الشخصية المحورية الثانية في الرواية هو رجل خمسيني فاحش الثراء، هاجر من لبنان إلى البرازيل خلال الحرب الأهلية اللبنانية، ومعنى هذا الاسم هو جميل الطلعة وهو اسم شائع في المملكة السعودية والروائية لم تضع هذا الاسم اعتباطيا بل اختارته ليدل على ثراء هذا الرجل ومعنى الهاشم هو الذي يكسر الشيء الصلب، هذه الصفة لملائمة شخصية الرواية الذي أراد بماله أن يكسر عنفوان "هالة" بمكره العاطفي «يعرف كيف يسقط أنثى كتفاحة نيوتن في حجره.»[4]

[1] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص18.
[2] – المرجع نفسه، ص 15– 16.
[3] – المرجع نفسه، ص 324.
[4] – المرجع نفسه ، ص 17.

طلال هو خريج مدرسة الحياة يتصف بالمهارة والثقافة والغموض يتقن لعبة النار والخطب، يملأه الغرور والثقة بالنفس، يتصف بالأناقة «كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه منغلق هو على سره .»[1]

«كان رجل أنيق المظهر، يدخل القاعة من البوابة الرئيسية في أبهة واضحة. »[2]

ويتميز بالكبرياء «قد يبدو في لحظات نادرة متواضعاً، لكن أحلامه لا تعرف التواضع. »[3]

تميزت هذه الشخصية بحب الامتلاك فقد استعمل "طلال" كل أساليبه ليوقع بمكره "هالة" في شباك حبه من باقات توليب ولقاءات بصدف مصطنعة إلى شراء بيت بباريس واللقاءات المختلفة، بداية بالمطار ثم غابة بولونيا وغيرها من الأماكن التي تنقلت إليها البطلة والتقيا فيها، فرغم ثرائه وكاريزميته وكل محاولاته في امتلاكها افترقا.

ب–الشخصيات الثانوية:

هي الشخصيات المساعدة على تطور حبكة الرواية وفي بناء أحداثها وهي أقل حضوراً على الرغم من كونها لا تملك العمق إلا أن لها دور فعال في تأسيس الحدث الدرامي وتسويغه وزيادة جماليته، ففي رواية "الأسود يليق بك" نجد شخصيات كثيرة بعضها شغل مساحات واسعة على مستوى بنية الرواية، وبعضها ذكر مرة أو مرتين في الرواية منها:

–أم هالة:

هي امرأة هدَّها الألم؛ فقد عاشت فاجعة الحرب الأهلية 1982م حين غادرت "حماة" وهي طفلة مع عائلتها، لتستقر معهم في حلب مع أخوالها، فلم يعد في إمكانهم العيش في بيت قتل فيه والدهم، لتتزوج بوالد هالة للهروب من رائحة الموت، لم تكن تعلم بأن الموت يطاردها في كل مكان« إنها الأمواج العاتية للحياة، تقذف بها مرة أخرى إلى الشاطئ نفسه الذي غادرته قبل ثلاثين سنة عندما تزوجت ذلك الجزائري هربا إلى أبعد مكان عن رائحة الموت، لكن الموت عاد بها هاربة مرة أخرى من حيث جاءت، فهل كانت تحمله في حقائبها ليكون لها قدر غريب كهذا؟ »[4]

فقد أخَذت منها العشرية السوداء في الجزائر زوجها وابنها وهذا ما دفع بها للهروب بابنتها "هالة" إلى سوريا بحيث لم تستطع مساعدة هؤلاء الإرهابيين، ولم تقبل الفدية التي عرضت عليها مقابل دم ابنها.

[1] – المرجع نفسه ، ص 11.

[2] – المرجع نفسه، ص 107.

[3] – المرجع نفسه، ص 46.

[4] – المرجع نفسه، ص 194.

-علاء الوافي:

هو أخ هالة الوحيد، أراد البقاء في "قسنطينة" لمتابعة دراسة الطب، فهو يرى بأنها الجامعة الأكبر في الشرق الجزائري، عاش حياة نقيض ما تمناه تماماً «كان يكره أصحاب البزات وأصحاب اللحي بالتساوي، وقضى عمره مختطفاً بينهما بالتناوب، وجد نفسه خطأ في كل تصفية حساب يحتاج إلى لحيته حيناً ليثبت للآخرين براءته حاجة الضحية إلى دمها ليصدقها القتلة.»[1]

سُجن ظلماً وزج به في المعتقلات السياسية ليخرج منها محطماً، فكان فريسةً سهلة للجماعات الإرهابية، حيث تم إقناعه بفكرهم؛ فالتحق بهم وصعد إلى الجبل إلى جانبهم ليتم اغتياله من طرفهم.

جدها أحمد: هو من أهم الشخصيات الثانوية التي تأثرت بها البطلة "هالة"، وقد تم ذكره في الرواية مراتٍ عديدة «كان كالأوراس المكلل أبداً بالثلوج، يبدو بقامته الفارعة وبعمامته البيضاء قريباً من السماء.»[2]

تميز جدها بالبساطة والحكمة عاش متصوفاً على طريقته، كان يغني بشجن «فالشجن حزن متنكر في الطرب.»[3]

وكانت هالة تذهب معه إلى أعالي جبال الأوراس، حيث كانت بداياتها الأولى لاكتشاف صوتها الجميل.

- نجلاء: لها حضور كبير في الرواية، فهي ابنة خالة "هالة" وصديقتها ورفيقتها في أغلب سفراتها؛ كانت تعيش مع هالة ووالدتها في حلب، هي فتاة ذكية وواسعة الحس وهي كاتمة أسرارها وتستشيرها في أمور حياتها.
- مصطفى: هو أول حب "لهالة" كان معلماً في نفس المدرسة التي تدرس فيها، يتميز بأفكاره الحالمة، وهو من علمها مبادئ الحب وتمنته شريكاً لحياتها، غير أن الأحداث الأليمة التي مرت بها الجزائر جعلت "هالة" ترحل إلى سوريا، ليتزوج من معلمة أخرى.
- والد هالة: وهو مغني تم قتله من طرف الجماعات الإرهابية.
- عمة هالة: كانت تتردد على زيارة "هالة" ووالدتها وتنقل لهما أخبار الجزائر.
- ابن عمها جمال: كانت ترى فيه شيئاً من "علاء" فقد رافقها إلى حفل غنائي كبير في فرنسا.
- هدى: وهي الفتاة التي أحبها "علاء" أخ "هالة" وتمتهن الصحافة.

[1] - أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 70.

[2] - المرجع نفسه، ص 63.

[3] - المرجع نفسه، ص65.

- نذير: هو أخ "هدى" مات غرقاً في البحر وهو يحاول الهجرة إلى الخارج بطريقة غير شرعية وهي ما تسمى باللهجة الجزائرية العامة بـ "الحرقة" ليلقى حتفه في عرض البحر.
- عز الدين: هو شخص يعمل في ميدان حقوق الإنسان، التقت به "هالة" في باريس وهو جزائري وهو من ساعدها على المشاركة في الحفل الغنائي في "ميونخ" مع النجوم.

3-6-الحوار في رواية الأسود يليق بك:

جاء الحوار في رواية "الأسود يليق بك" عبر خطاب درامي بشكل شبكة متكاملة ومتعارضة للأقوال والأفعال «وأياً كانت توابع الحوار الأسلوبية والشاعرية والحماسية عامة، فإنه أولاً ضرب من الفعل الذي ينشئ تضارب شتى قوى العالم الدرامي، الشخصية والاجتماعية والأخلاقية.»[1]

فالحوار فعل ملحوظ مباشر أكثر من كونه إرجاعاً للفعل وتمثيلاً له، فجميع أشكال التعارض الشخصية، الأخلاقية، السياسية والعلمية التي تبني الدراما تقدم في قالب حواري، وليست مقتصرة على بعد سردي.

وبما أن الدراما ترتقي بالحوار من البعد الذاتي إلى البعد الموضوعي تعبر من خلال الحوار عن موضوعات موجودة في المجتمع، فيعبر الروائي عن هموم الجماعة من خلال فردية الذات، وهذا ما لمسناه في رواية "الأسود يليق بك" التي بنيت بناءً درامياً، بحيث ينسجم المتلقي مع الحدث ويتفاعل معه، ويتجسد البناء الدرامي من الذوات التي يسبقها تصاعد الحدث للوصول إلى ذروة النهاية.

وقد اعتمدت في بناء أحداث الرواية على تقنية الحوار الذي برزَ كتقنية واضحة منذ بداية الرواية. إن الحوار الدرامي يعد من أهم أجزاء العمل الدرامي الذي يرتكز عليه «لتقديم حدث درامي دون وسيط أو وعاء يختاره المؤلف أو يرغم عليه، لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها.»[2]

لقد استطاعت الروائية (أحلام مستغانمي) أن تشد انتباه القارئ من خلال الحوار الغني الجميل المتعالي بين البطلين؛ والذي خرج بالنص من مجرد قصة حب عادية إلى ملحمة فكرية عاطفية، فيها صراع عاطفي يحبس أنفاس القارئ.

لتبدأ قصة الحب بين بطلة الرواية "هالة" مع "طلال" في حوار جمع بين صوتيهما عبر الهاتف معلنةً بدء حكاية حبهما في

«ألو ...

[1]- كيرا إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،1992 م، ص 246.

[2]- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 م، ص 145.

رد صوت رجل على الطرف الآخر:

-أهلاً.

ساد بينهما للحظات صمت البدايات.

قال فاتحاً باب الكلام:

-سعيد بالتحدث إليك ...

وجد نفسه يواصل:

-كنت أستعجل هذه اللحظة.

ردت بنبرة لا تخلو من الدعابة في إشارة إلى بطاقته السابقة:

-ظننتك تملك كل الوقت!

-أن أملك الوقت لا يعني أني أملك الصبر ...

علقت بالدعابة نفسها:

-أما أنا فطوعتني الحياة ... لا أكثر صبراً من الأسود.»[1]

ونجد الحوارات قد تكررت بكثرة بين الشخصيات الموجودة داخل المتن الروائي، ولكن أكثرها كان يدور بين بطلي الرواية، كما نعثر في هذه الرواية على مقاطع تندرج تحت صيغة العرض تلك الصيغة التي «لا تنقل خبراً، إنما تجري الأحداث أمام أعيننا، مثلما يحدث في المسرحية، في صيغة العرض تتكلم الشخصيات ولا يتكلم السارد».[2]

فيُسلم الروائي الراية إلى الشخصية ويستنطقها بما يريد إيصالهُ إلى المتلقي وأكثر ما تجلت صيغة العرض بين البطلين "هالة الوافي" و"طلال هاشم" لأنهما محور الرواية الأساسي، وحواراتهما هي أحد الأسس التي ارتكزت عليها الحبكة الروائية ونماذجه كثيرة منها:

«سألها:

-متى حجزت عودتك إلى الشام؟

أجابت:

-أغادر بعد أربعة أيام.

علق:

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 48.

[2]- حمزة مريم، الأدب بين الشرق والغرب، (مفاهيم وأنواع)، دار المواسم للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص110.

-تباً لهذه الاجتماعات، لقد مرّ الوقت بسرعة، سأسعى إلى أن نقضي وقتاً أطول معاً.

قالت:

-لا أفهم أن تكون مشغولاً دائماً.

-ردت الكأس الأولى:

- علي أن أتعب لينعم الآخرون بالرخاء أكبر بعدي.

-رجاءً .. لا تصبني بالرعب ... أمامنا أيام جميلة.

-عزيزتي القلقون يغادرون أولاً، هكذا هي الحياة.

-أنت من اخترت أن تكون لك مع الحياة هذه العلاقة العاصفة.

أجابت الكأس الثانية بتهكّم:

-أحب أن أنفق ثروتي في إغراء الحياة، مادام مالي سينتهي في رجال يسرعون في إغراءٍ سنائي!

-سناؤك؟

-أعني زوجتي وابنتيّ! زوجتي مازالت جميلة، وستعاود الزواج من بعدي وكذلك ابنتاي، سيتدافع الرجال للفوز بأوراق اليانصيب الرابحة!

-ولماذا أنت واثق إلى هذا الحد مما سيحدث؟

أجابت الكأس الثالثة:

-لأنني لا أثق بالنساء، لا أمي انتظرت أبي، ولا تلك الفتاة التي أحببتها انتظرتني يوم سافرت إلى البرازيل.

-ما أدراك بظروفهن، ثم لو أن تلك الفتاة انتظرتك لبقيت في بيروت ولما حققت كل هذه المكاسب، إن الحياة لا تعطيك شيئاً إن لم تأخذ منك مقابله شيئاً آخر.

ضحكت الكأس الرابعة وأجاب بتهكّم مرّ:

-تعنين ما أعطتني من مال؟ وما نفع مال يفقدك ما أثمن منه؟ الثراء نفسه عندما يزيد على حده يصبح خطرا على صاحبه.»[1]

كما نجدها قد برعت في الدمج بين السرد (المحكي) وصيغة العرض الدرامي المتمثل في الحوار (الأقوال)، فنال كل منهما نصيبه من الإبداع، فكثيراً ما نصادف في رواية "الأسود يليق بك" صهراً بينهما، مما أعطى للنص نكهة خاصة تزيد من فتح شهية القارئ على المضي في الإبحار في هذه الرواية، مثل:

[1]- أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 269،270.

«حتماً فوجئ بتجاهلها له، قصدها قال وهو يقف على مقربة منها:

-أتأذنين لي بأخذ فنجان قهوة معك؟

تَمتمت وقد وضعت المجلة جانباً:

-إن شئت.

ها هو ذا قمعت قلبها الذي راح يخفق، قاومت رغبتها في البكاء، واجهت جلسته المتجبرة بحزنها المتعالي.

توقعت أن يكون جاء ليعتذر عن كل ما ألحق بها من أذى، لكنه قال كأنه يواصل حديثاً سابقاً:

-للمناسبة، لا تحتاج لعبة الشطرنج دائماً إلى لاعبين، يمكن للاعب الحاذق أن يلعب ضد نفسه بتغيير مكانه.

ردت بمكر:

-يحدث هذا فقط مع لاعب أكبر غروراً من أن يتقبل الخسارة أمام شخص آخر غير نفسه!

-جميل، ما توقعتك تفهمين في هذه اللعبة!

-مهما كانت اللعبة، فالجولة انتهت في هذه المدينة.»[1]

ومن خلال تطرقنا لنماذج من التداخل الأجناسي في بعض المتون الروائية الجزائرية المعاصرة، نخلص إلى أن هذه الأخيرة تمكنت من إغناء عالمها الروائي بعوالم أدبية أخرى أضفت عليها رونقاً وجمالاً وحيوية من خلال التجديد في تقنيات وأساليب بناء خطاباتها؛ مسايرة في ذلك تحولات الحياة المعاصرة، فالرواية أكدت قدرتها على التطور، فهي كجنس أدبي «يتميز بإنسيابيته وقدرته على استلهام أدوات وتقنيات فنية من الشعر والدراما والسينما والتراث الأدبي الشفاهي. وهو بمزجه بين الأساليب المتنوعة وصهرها في بوتقة السرد يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرته الفائقة على التمرد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضا.»[2]

فهي بتداخلها مع الأجناس الأدبية الكبرى "الشعر، المسرح، الدراما" أضافت بعداً جديداً ربطها بالماضي لتُعيد إنشائهُ في الحاضر، كما استطاعت أن تَضم في متونها الموروث الشعبي الذي أصبح سمة من سمات التجريب الروائي، والذي عمد الروائيين المعاصرين على الاشتغال عليه، ليغدوا ملمحًا واضحاً في الرواية الجزائرية المعاصرة وليصبغها بخصوصية الخطاب الثقافي للمجتمع الذي أنتجها.

[1] - أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 297.

[2] - شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، كتاب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008 م، ص37.

الفصل الثالث
تقاطع الرواية الجزائرية المعاصرة مع الموروث الشعبي

أولاً: مفهوم التراث الشعبي

ثانياً: أقسام التراث الشعبي

1-المعتقدات والمعارف الشعبية

2-العادات والتقاليد

3-الأدب الشعبي

4-الفنون الشعبية والثقافية المادية

ثالثاً: علاقة الرواية الجزائرية المعاصرة بالتراث الشعبي"دراسة تطبيقية"

1-حضور المعتقدات والمعارف الشعبية في النص الروائي

2-ملامح التعدد اللغوي في المتن الروائي

3-توظيف التراث الديني داخل الخطاب الروائي

4-حضور الأدب الشعبي في السرد الروائي

أن مسألة التعالق الأجناسي بين الرواية والتراث الشعبي أصبحت تعدُ من أهم المميزات التي يتسم بها الخطاب الروائي المعاصر، حيث حظي التراث الشعبي في السنوات الأخيرة باهتمام المبدعين والدارسين، كونه مادة خصبة تولدت من ترسبات ثقافية وحضارية مرتبطة بالمجتمع الذي أنتجها، فهو بذلك يمايز بين الشعوب والمجتمعات وذلك بإعطاء كل منها هويتها وخصوصيتها، فالتراث الشعبي شاسع ويشمل كل الجوانب الحياتية.

فهو «جزء لا يتجزأ من الهوية الإنسانية وهو لسان حال الأمم التي عبرت عن مواقفها وتجاربها الفردية والجماعية عبر توالي الأزمنة والعصور من خلال إبداعات شعبية مفعمة بالدلالات العميقة والزاخرة بالمعاني ذات الأبعاد الوجدانية، الثقافية، النفسية والاجتماعية.»[1]

فالتراث الشعبي له خاصية التعبير التلقائي لدى الأفراد والجماعات من خلال طبيعة التعبير التي تتميز بالتواصل المستمر بين كل أفراد المجتمع، وذلك كون التواصل يتحقق من خلال قابلية تلقي المادة من لدن شرائح واسعة في المجتمع، حيث ‹‹يقترن (الأدب الشعبي) بالأدب الشفوي، وهو أدب اللهجات غير مكتوبة، ولم يحظ هذا الأدب بالاهتمام، إلا في القرون الأخيرة، حين خاضت الأثنولوجيا/ الأنتروبولوجيا/ السوسيولوجيا، في حياة الجماعات البدائية –في زعمها–.››[2]

مما يؤكد أكثر فأكثر التواصل المستمر بين التراث الشعبي والقارئ، حيث يمكنه الوقوف على أنماط تفكيرهم وله سرعة في الانتشار كونه مادة مألوفة لدى عامة الناس لا تعبر بالاعتبارات الرسمية والأكاديمية، وهو ما يؤكد حيوية المادة الشعبية في حد ذاتها.

لقد أصبح توظيف التراث الشعبي توجُهاً واضحًا في الكثير من الفنون المعاصرة، والرواية من بين تلك الفنون التي سعت إلى استلهام التراث بكل أشكاله المادية والمعنوية كونه وعاء ثقافي وفكري يحتوي على اللغة والدين والسحر والمعتقدات في الوقت نفسه، وقد ساعدت تلك «الطبيعة الرمزية للتراث الشعبي على هذه العودة، فهو غابة من الرموز المتشابكة التي من شأنها أن تتحول في يد الفنان المعاصر إلى غرس جديد يستوعب تجارب فنية رائدة.»[3]

[1] – سهام حشايشي، التداخل الأجناسي في الرواية، بين تشظي السرد وتداخل الخطابات، مقاربة لمنجزات روائية مغاربية، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو. الجزائر، المجلد 13، العدد 2–6، 2018–، ص 158.

[2] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 33.

[3] – صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980م، ص 16.

فقد وضع التراث الشعبي مادة جديدة تحت تصرف الأدب وهي من العلاقات الإنسانية التي «تؤدي دور المرآة يسقط المبدع معطيات الماضي ليقرأ الحاضر فيفهم أبعادها الإنسانية ويحدد المبدع قراءاته الموضوعية في ضوء الحاضر الذي يخلع مشاهد همومه في ضوء الماضي.»[1]

ولأهمية التراث الشعبي وماله من تأثير في السرد الروائي المعاصر وجب علينا تتبع مفهوم مصطلح "التراث الشعبي" كي نستكشف أثره ودوره في تعميق الخطاب السردي الروائي وذلك فيما يلي:

أولا: مفهوم التراث الشعبي

التراث الشعبي هو مصطلح يتكون من وحدتين لغويتين: تراث وشعبي، أسندت إحداهما إلى الأخرى، ولضبط المفهوم لغويا يجب الاطلاع على الدلالة اللغوية للفظين، وقد جاء في لسان العرب وغيره من القواميس مادة "ورث" لعدة معان، سنورد أهمها فيما يلي:

– ابن منظور: «وقال الله تعالى إخبارا عن زكريا دعائه إياه {فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا، يَرِثُنِي وَيَرِثْ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ}» أي ليبقى بعدي فينصر له ميراثي... وتقول أورثه الشيء أبوه وهم ورثة فلان وورثه توريثا أي أدخله في ماله على ورثته وتوارثوه كابرا عن كابر... وقوله عز وجل: {وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ} أي الله يفني أهلهما فتفنيان بما فيهما وليس لأحد فيهما ملك... التراث ما يخلفه الرجل لورثته والتاء فيه بدل من الواو... وأورثه الشيء أعقبه إياه، وأورثه المرض ضعفاً والحزن هما كذلك، وأورث العطر النبات نعمة وكله على الاستعارة والتشبيه بوراثة المال والمجد.»[2]

إذ هذا الجذر له معان متعددة في لسان العرب.

– أما في تاج العروس «ورثت فلانا مالا، أرثه ورثا وورثا إذ مات مورثك فصار ميراثه لك، وورثه ماله ومجده وورثه عنه ورثا ورثة، ووراثة، إراثة...والتراث: أصل التاء فيه واو...وفي الحديث: أثبتوا على مشاعركم هذه فإنكم على إرث من إرث إبراهيم».[3]

– وفي القاموس المحيط: «الورث هو الباقي بعد فناء الخلق.»[4]

إذ يتضح جليا أن من بين معاني كلمة "تراث" في اللغة: ما تركه السلف للخلف من أثر معنوي أو مادي.

[1] – فتحي بوخالفة، شعرية القراءة في تأويل الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، 2010 م، ص50.

[2] – محمد بن منظور، لسان العرب، مج 2، مادة (ورث)، دار صادر، بيروت، ط1، (د.ت)، ص 199–201.

[3] – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج 5، مادة (ورث) مطبعة حكومة الكويت، 1965م، ص 281–283.

[4] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي القاموس المحيط، مادة (ورث)، دار الحديث، القاهرة، 2008م، ص 1744.

– أما لفظة الشعبي: فقد جاء في لسان العرب: «الشعب الجمع والتفريق...وتقول التأم شعبهم، إذا اجتمعوا بعد التفرق وتفرق شعبهم إذا تفرقوا بعد الاجتماع...وفي الحديث الحياء شعبة من الإيمان، أي طائفة منه وقطعة...والشعب القبيلة العظيمة... والشعب أبو القبائل الذي ينتسبون إليه...وفي التنزيل: ‹‹وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا.››[1]

– وفي تاج العروس: ‹‹ شَعَبَ الرجل أمره، إذا شتته وفرقه.››[2]

– وفي قاموس المحيط: ‹‹الشعب، كالمنع الجمع، والتفريق والإصلاح، والإفساد، والصدع، والتفرق، والقبيلة العظيمة، والجبل، والموصل قبائل الرأس، والبعد، والبعيد.››[3]

ومما سبق نخلص إلى أن مادة شعب لها عدة معان، من بينها: التفرق، الاجتماع، والقبيلة العظيمة، وغير ذلك من المعاني، وهي معاني يعتبر بعضها قواسم مشتركة بين مختلف المعاجم.

وأما في الاصطلاح فلم يكن هذا المصطلح بدعاً عن باقي المصطلحات في الدرس العربي، فالأزمة المصطلحية التي يعرفها المجال النقدي والأدبي والتي أرخت بظلالها تقريبا على كل المفاهيم والحقائق المتعلقة بهذا المصطلح، فلا تكاد تجد اتفاقاً على تسمية ما لمفهوم معين، وهو ما ينطبق طبعا على مصطلح التراث الشعبي، حيث نجد الخلاف في التسمية، كما يوجد خلاف أيضاً في تلك الأنواع التي تنطوي تحت مفهوم التراث الشعبي، «وقد اقترحت في اللغة العربية بعض المصطلحات البديلة من مصطلح التراث الشعبي مثل: الموروثات الشعبية والمرددات الشعبية، والفنون الشعبية والشعبيات، ولكن لم تحظ هذه المصطلحات من القبول والانتشار مثلما حظي به مصطلح التراث الشعبي».[4]

وتقول أمينة فزازي: «نجد أن مصطلح الفولكلور هو مصطلح عالمي، استطاع أن يشق طريقه بين بقية المصطلحات المحلية، أما مصطلح التراث الشعبي فهو مصطلح عربي ولم يستعمل إلا بين العرب، بل إن العرب أنفسهم لا يعترفون به كلهم، ولا يستعملونه، بل يفضلون عليه المصطلح العالمي: الفولكلور.»[5]

ويتضح جلياً من خلال هذا أننا أمام تعريفات عدة لمفهوم التراث الشعبي.

[1] – ابن المنظور، لسان العرب، مج2، مادة (ش، ع، ب)، ص 497-500.

[2] – الزبيدي، تاج العروس، ج3، مادة (ش، ع، ب)، ص 134.

[3] – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (ش، ع، ب)، ص865.

[4] – أحمد زياد محبك، حكايات شعبية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999م، ص16-17.

[5] – أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010م، ص 18.

وفي تعريف أمينة فزازي للتراث الشعبي فنجدها تقول: «التراث الشعبي هو ما يخلفه الأجداد للأحفاد والأجيال السابقة للأجيال اللاحقة، من عادات وتقاليد وأخبار وروايات وثقافة شعبية...ومصطلحات التراث الشعبي هو المقابل العربي الشرعي لمصطلحات الفولكلور.»[1]

فالتراث الشعبي هو حصيلة ترسبات حضارية وثقافية لمجتمع ما، فهو ركيزة الثقافة لأنه يحافظ على هوية الثقافة.

وكما اختلفوا في الاتفاق على تسمية بعينها، حيث تباينت آراؤهم كذلك في الأشياء التي يشملها هذا المصطلح.

«...ومن الواضح أن قلة قليلة منهم التي تقتصر موضوع الفولكلور على الأدب الشفهي فقط».[2]

وعلى النقيض من هذا هناك من يوسع المجال «ليشمل كل شيء: العادات والتقاليد، الأزياء والطقوس المختلفة في المناسبات كطقوس الزواج، الميلاد، الوفاة، الختان، الزرع، الحصاد، الرعي ونحوها، بل يتسع ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية، وعلاقتهم بالآخرين.»[3]

من ناحية أخرى قصر بعض الدارسين إنتاج المادة التراثية في فئة محصورة من الناس دون غيرهم؛ وهو رأي لم يلق القبول لدى الكل «فجميع أفراد الأمة سواء كانوا عمالاً، أو فلاحين، رُعاة، رجال أعمال، جنوداً، محامين أساتذة جامعيين يشتركون جميعاً في خاصية كونهم شعباً على اعتبارهم حَملة الأشكال الثقافية التقليدية، وما من جدال في كثافة هذا العنصر الشعبي وشدته تختلف حتماً من فئة إلى أخرى، ولكن لا يوجد أناس بدونها على الإطلاق، الفيصل في الموضوع هو ما يعرفه الشعب من خلال المعرفة المتواترة بالطريق التقليدي.»[4]

اختلفت تقسيمات المختصين للتراث الشعبي، فمنهم من قسمه قسمين: «وهذا التراث جرى في عرف الدارسين تقسيمه إلى قسمين كبيرين: قسم يسمى المنطوق أو التراث الشفوي، وهو يتمثل في التعبير بالكلمة الإشارة، الإيقاع والحركة...والقسم الثاني: التراث المادي، وهو عبارة عن الممارسات، المهارات، الإنجازات، الحرف والصناعات وينتقل بالتقليد والممارسة.»[5]

كما نجد (نبيلة إبراهيم) قد قسمته ارتكازاً على نوعين من الأدب: الذاتي وجماعي.

[1] – أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 18.

[2] – محمد الجوهري وآخرون، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، القاهرة، ط 1، 2006م، ص 22.

[3] – حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2003م، ص 13.

[4] – محمد الجوهري وآخرون، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، ص 26.

[5] – محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ج1، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2013م، ص 41.

«إن الأدب الذاتي يختلف في شكله وتعبيره عن الأدب الشعبي، فالإنسان الذي يحرص على أن يدون اسمه في تاريخ الأدب يحتم أن يكون أدبه جلياً لذاته ولروح عصره، فإذا فشل فإن هذا الأدب لا يعيش مع الأجيال وإذا قدر له أن يعيش فلفترة قصيرة، أما الأدب الشعبي فهو ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي.»[1]

ولئلا يتوه القارئ والمهتم بين مصطلحات عديدة، وتقسيمات مختلفة، حاول بعض الباحثين إعطاء تعريفات شاملة مستوفية لمفهوم التراث الشعبي من جميع جوانبه، محاولين بذلك التوفيق والجمع بين العديد من التعريفات المطروحة في الساحة الأدبية النقدية ليسهل على الدارس في هذا الحقل الوصول إلى حقيقة وطبيعة التراث الشعبي.

في هذا الصدد عرفه (محمد عيلان) بقوله: «الأدب الشعبي هو أدب الأمة الشفوي، سواء أكان مجهول المؤلف أو معروفه، المعبر عن عواطفها وآمالها ونظرتها في الحياة، في شكل نصوص موروثة أو حديثة معروفة، يعبر بلغة مشتركة بين أبناء الأمة الواحدة، على اختلاف لهجاتهم وتعدد مناطقهم ومناهجهم.»[2]

أما (محمد سعيدي) فيرى أنه: «ذلك الأدب الذي أنتجه فرد بعينه ثم ذاب في الجماعة التي ينتمي إليها مصوراً همومها، وآلامها في قالب شعبي يتماشى ونظرتها ومستواها الفكري والثقافي واللغوي موقفها الأيديولوجي إزاء المجتمع.»[3]

ويرى (حسين محمد سليمان) بأن التراث هو كل ما تركه السلف للخلف من آثار، بغض النظر عن نوعية تلك الآثار؛ حيث يقول في ذلك: «إن التراث بمعناه الواسع هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيا كان نوعها.»[4]

ومهما يكن من خلاف حول تحديد دقيق لمفهوم التراث الشعبي؛ فإن اختلاف ثقافة الشعوب من بقعة جغرافية لأخرى هي من أبرز العوامل التي تغذي هذا الاختلاف، فالتراث الشعبي الجزائري مثلاً له سمته وخصوصيته التي تولدت من مجموعة من المؤثرات مما جعله فريداً ومتميزاً عن غيره.

كما اختلفوا في ضبط أنواع وأقسام التراث الشعبي، وهو تباين منطقي وطبيعي، وذلك راجع لاختلافهم في المنطلقات والخلفيات والمقاصد، وكذلك لثراء التراث الإنساني وتنوعه من أمة إلى أخرى، دون أن نغيب أزمة المصطلح في الدرس العربي، وهي أزمة شملت كل التخصصات الأدبية، نظراً لأسباب عدة، كالترجمة وثراء الوحدات الدلالية في اللغة العربية.

---

[1] – نبيلة إبراهيم أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت، ص3.

[2] – محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ص 44.

[3] – محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1998م، ص 16.

[4] – حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ص 13.

ثانياً: أقسام التراث الشعبي

إنَّ الاختلاف الذي وقع في تحديد مفهوم التراث الشعبي قد ألقى بظلاله على ضبط أصنافه، واختلفوا كذلك في أسماء تلك الأنواع وتعريفاتها «لقد تعددت الآراء، واختلفت وجهات النظر في تصنيف الأدب الشعبي وتمييز أشكاله التعبيرية بعضها من بعض.»[1]

وهناك من قسمه إلى تراث مادي؛ كالتماثيل والعمران البشري والنحوت والرسومات، وآخر فكري دون كتابة تأليفات، وثالث اجتماعي انتقل من جيل إلى جيل آخر شفهيا، وهناك من ارتكز في التقسيم على الشكل والموضوع والدافع الروحي وراء الإبداع، وهناك من قسمه إلى نثر شعبي وشعر شعبي، وبعضهم يقسمه بطريقة مباشرة، فيعدد الأنواع جميعا دون إدخالها تحت مسمى جامع بعينه.

وسأحاول أن أتبع التقسيم الذي يشمل كل أنواع التراث الشعبي، وهو التقسيم الذي قدمه محمد الجوهري حيث قسم الأدب الشعبي إلى أربعة أقسام وهي:

1-المعتقدات والمعارف الشعبية:

1-1-المعتقدات:

وهو من أهم ما يشتغل عليه ويقصد بالمعتقدات «الأمشاج التي تترسب في الذهنية الشعبية؛ فتعتقد النفع والضر في الأحجار المنصوبة، كما تعتقد في بعض الأشجار والحيوانات، وفي بركة الأولياء وأضرحة الأموات، وفي الجن والعفاريت والشياطين والأرواح...بالإضافة إلى السحر والطلاسم والشعوذة والتنبؤ.»[2]

1-2-المعارف الشعبية:

وهي تتمثل في الحِرف اليدوية والطب الشعبي المتوارث عبر أجيال، والذي يُمارس في البيوت والأسواق، والفراسة والمعرفة بالأمور الفلكية والنجوم وغير ذلك من المعارف.

2-العادات والتقاليد:

تعتبر العادات والتقاليد أمراً متجذراً لدى كل الشعوب، وهي تنتج عن عوامل لا حصر لها، وتتراكم عبر مئات السنين، وتعاقب مختلف الأجيال، لتستقر في الأخير كقوانين ملزمة، وضوابط ومعايير متفق عليها، لا يحق للفرد مخالفتها مادام يعيش داخل المجتمع، هذا وتختلف عادات الشعوب من منطقة إلى أخرى، بل إنها تتمايز حتى داخل البلد الواحد، كما تتعدد وتتنوع العادات والتقاليد والأعراف لدى كل أمة بشكل كبير، «ومن أكثر العادات انتشاراً: عادات الزواج، الختان وطقوس الميلاد والوفاة، وأبجديات الاستقبال، وفروض التوديع وآداب

[1] - أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 69.

[2] - المرجع نفسه، ص 866.

الطعام، ونظام العلاقات الأسرية، واللائق وغير اللائق اجتماعياً، وطرق فض النزاعات وحل الخلافات، وأحكام المجالس وأعراقها.»[1]

ومن السمات الأساسية للعادات والتقاليد: «انتسابها للجماعة لا الفرد؛ أي أن الجماعة تتبناها، كما أنها متوارثة، فهي ترتكز على تراث يغذيها ويدعمها، لتصبح مع مرور الوقت تنطوي على سلطة تمكنها من الإلزام والإخضاع وترتبط بعض العادات والتقاليد بمواعيد ومناسبات محددة تبرز قيمتها الوظيفية ومكانتها.»[2]

3-الأدب الشعبي:

تكون لغته أقرب إلى اللغة الأم التي ينحدر منها، وغالبا ما يكون إبداعاً فرديا، لكنه انصهر فيه الجماعة، ومن أشكاله السير، الملاحم، ويكون مصاغا بطريقة فنية جميلة ومبدعة فـ: «هو اللباس الفني الذي تخلعه الفئة الشعبية المبدعة على التجربة الإبداعية الشعبية، فتمنحها خصوصيتها وتميزها، فهو القالب الفني الذي يصاغ فيه الإبداع الأدبي الشعبي، فتعبر بواسطته الجماعة الشعبية عن ضميرها الجمعي وتصقل فيه تجربتها الحياتية المشتركة، الشعورية واللاشعورية، وتضمنه مواقفها المختلفة من الكون والحياة والآخر...»[3]

ولأن لغتهُ تكون مهذبة وقريبة من الفصحى «يمثل الدارس عبد الحميد يونس للثقافة الجماهيرية بسفح الهرم، عند القمة يوجد الأدب الرسمي، وعند القاعدة يوجد الأدب العامي، أما الأدب الشعبي فهو ذلك الذي يستطيع أن يخلص من القمة هابطاً ليملأ السفح كلهُ أو ذلك الذي يستطيع أن يرتقِي من القاعدة صاعدًا ومنتشرًا على السطح .»[4]

ويندرج تحت مفهوم الأدب الشعبي عدة أنماط مختلفة من الفنون على غرار: الأسطورة، الخرافة، النكتة الحكاية الشعبية، والسير الشعبية، والألغاز والأغاني...الخ. وقد يتداخل مع المعتقدات والفلسفة، وغير ذلك من ألوان المعرفة، فيأخذ منها ويحتويها في الآن ذاته كونه وعاء فكري وثقافي.

4-الفنون الشعبية والثقافة المادية:

4-1-الفنون الشعبية:

وهي التي تُعبر عن الحس الجمالي والذوق الفني، كالرقص، الموسيقى، الأزياء، التشكيل، الرسم والوشم... وما شابه ذلك.

---

[1]- أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 867.

[2] - المرجع نفسه، ص 69.

[3] - المرجع نفسه، ص 69.

[4] - كريمة نوادرية وسعاد زدام، (التراث الشعبي، المفهوم والأقسام)، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، العدد 5 المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، ميلة، الجزائر، جوان 2017، ص 867.

4-2-الثقافة المادية:

كبناء البيوت، وطريقة تشييد العمران وكيفية زراعة الأرض، ونسج الملابس والصناعات اليدوية والحرفية المختلفة، وما شاكل ذلك.

نلاحظ أن هذا التقسيم يتصف بالشمول نوعاً ما، فقد تضمن كل أشكال التراث الشعبي وأصنافه، حتى وإن اختلف في طريقة وكيفية تصنيف وتقسيم تلك الأشكال وما تفرع عنها.

ثالثاً: علاقة الرواية الجزائرية المعاصرة بالتراث الشعبي

إن التراث الشعبي المحلي بلغته وخصوصيته هو الذي يعطي للعمل الإبداعي أصالته في خضم النصوص المتشابهة ليصبح للعمل السري هويته التي تحيله إلى بيئته التي أنتجته.

فالموروثات الشعبية التي تراكمت قد أسهمت في تكوين الذوق الجمعي للإنسان الجزائري، فهي بمثابة خزان لمادة روائية خام، يمكن الاستفادة منها في بناء أشكال فنية تستجيب لروح العصر، ولا تنقطع عن الماضي.

فالرواية كجنس أدبي بإمكانها أن «تنفتح على نصوص متعددة وخطابات كثيرة تؤمها وترتادها، فتتفاعل فيها وتتقاطع معها مكونة بناءً جديدًا، ولا شك في أن منطق الكتابة الحداثية يقتضي مثل هذه التداخلات فالنص لا يمكنه أن يبني كيانه دون أن يكون متعلقاً بالخطابات المغايرة، كالأسطورية والتاريخية والدينية والتراثية.»[1]

فالرواية تُعد من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحاً على التجريب المتواصل، الذي لا يستقر أبدًا ولا يهدأ، فقد شهدت من التحول والتطور ما يجعلها في بحث لا ينتهي عن جديد الأساليب وحديث الأشكال، والرواية الجزائرية كغيرها من الروايات الأخرى استطاعت أن تحقق ثراءً فنيًا كبيرًا خلال فترة زمنية قصيرة؛ إذ استطاعت أن ترسم خصوصية خطابها الروائي من خلال تشربها من منابع التراث الشعبي الجزائري؛ الذي لا ينضب ولا ينتهي، وكما كان للرواية شكل عام «علاقة بالأشكال التراثية، ظهرت عدة عوامل ساهمت في ارتباط النص الروائي الجزائري بالتراث باعتباره الجزء الجوهري في حياة الأمم والشعوب، فهو كان ولا يزال خزان علم ومعرفة، يغترف من بحره كتاب الرواية الجزائرية، فهو بالنسبة لهم البحر الذي لا ساحل له ولا حدود ولا نهاية لإيحاءاته ورموزه، فلقد استمدوا من صوره الفنية وإيحاءاته الدفينة عناصر فنهم وإبداعهم، واتخذوا من أشكاله الإيحائية الهادفة، ومن عناصره العجائبية ركائز أساسية في بناء أعمالهم الروائية.»[2]

وقد عرفت الرواية الجزائرية في الفترة الأخيرة ظهور أقلام راهنت على استثمار التراث الشعبي المحلي بكل أشكاله والذي لا يحيل إلى على الهوية الجزائرية.

[1] – نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، (د.ط)، 2012 م، ص 178.

[2] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 33.

ليصبح توظيف التراث الشعبي في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر أحد أبرز الظواهر الفنية اللافتة للانتباه تمثلت في ذلك التفاعل العضوي بين العناصر التراثية.

الذي زاد الرواية دلالة وعمقًا، فالتراث الشعبي هو الهوية لأي أمة من الأمم، وتناقله والاستفادة منه أمر سيساعد على بقائه وديمومته، وذلك باقتناء العناصر التراثية التي تمتلك صلاحية البقاء والتفاعل مع متغيرات الحاضر فقد استثمرت التراث بشكل كبير إذ وسمت خطابها الروائي بسمات مختلفة، حيث نجد في هذا المجال مجموعة من المبدعين الذين اهتموا بالتراث قلبًا وقالبًا، والتي حفلت أعمالهم بالزخم الهائل من التراث بأشكاله المختلفة وألوانه المتباينة؛ من خلال التعبير عن الحاضر دون فصله عن الماضي، واستخدام التراث الشعبي بوصفه مخزونًا معرفيًا تتوارثه الأجيال ليؤكد من خلالها المبدع هويته وحضوره إضافة إلى البعد الشعبي الجمالي الراقي والممتع.

فالرواية الجزائرية استلهمت من بحر التراث الشعبي، واسْتغلت إمكانياتهُ الإيحائية والرمزية لتعطي للنص أبعادًا دلالية أثْرت بها الرؤية الموضوعية للقضايا التي يعالجها الخطاب الروائي المعاصر، وذلك بربطه بخصوصية ثقافية ساهمت في مد جذوره إلى الماضي لتصبغه بلونها الخاص في شكل جديد يسهم بربط القارئ بالماضي، وبثقافته دون أن يفصله عن الحاضر والواقع الذي يعيشه، وهو ما سنحاول إظهاره من خلال دراسة بعض المتون الروائية المعاصرة لبعض الروائيين الذين أبدعوا في تضمين خطاباتهم الروائية الكثير من أشكال التراث الشعبي الجزائري الفسيفسائي الزاخر بالتعدد الثقافي، والذي منح النص الروائي حلة مميزة ربطته ببيئته وأعطته هويته الخاصة به.

ومما لا شكَ فيه أن توظيف التراث الشعبي في النصوص الروائية الجزائرية قديم قدم النماذج المؤسسة لفن الرواية الجزائرية؛ غير أنه اتخذ أشكالا متنوعة، فبعد أن كان مجرد تناص مع الأغنية والمثل الشعبي والتي تم توظيفها في الخطاب الروائي لما تحمله من طاقة دلالية وتعبيرية مكثفة، لينتقل بعد ذلك إلى مرحلة الانفتاح على الأنواع التراثية وذلك بتطويع الموروث الشعبي بما يخدم السرد الروائي، قصد إغناء نصه بعوالم فنية تضفي عليه لمحة من التجديد، كونها جنس أدبي متجدد يسعى لولوج آفاق حداثية لكسر الرتابة باستغلالها للطاقة التعبيرية الموجودة في المادة التراثية، فالرواية تتناص مع التراث الشعبي على مستويين هما المستوى الأجناسي، ومستوى المادة السردية فتستقي خصائصها الأجناسية من أجناس تراثية يمكن وصفها بالنموذجية.

وقد عمد الروائي الجزائري المعاصر لتلقيح نصه الروائي بمادة سردية من التراث الشعبي جامعًا بذلك حكايا وأمثال وأغاني من التراث الشعبي، مازجًا إياها بالتناص مع القرآن الكريم مغرقًا إياها في الإيمان بالقدسي والعقائدي خالقًا بذلك نصين مشبعين بثقافة البيئة المحلية، تأصيلًا لنص روائي جزائري محض. كون هذا الأخير لا

يمكنه التنكر للسياق الثقافي الذي أنتجه حيث أن الرواية تعدُ جزء من آداب الشعوب وتراثها. لتعطي بذلك هوية ترسم خصوصية خطابها ولتُمثل تعالق للخطاب الروائي الجزائري المعاصر مع التراث الشعبي.

وهذا ما ذهبت إليه (جوليا كريستيفا – J. kristeva) ندما تكلمت عن «الفضاء الجغرافي الذي لم تجعله أبدًا مفصلًا عن دلالته الحضارية، فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما تُسميه "الإيديولوجم" العصر.»[1]

"فالإيديولوجم" "Idiologéme" –«هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، والتراث الشعبي هو الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التي تُعبر بها الجماعة الشعبية عن نفسها سواء استخدمت الكلمة أو للإشارة أو الإيقاع، أو الخط، أو اللون، أو الكتابة، أو الآلة الموسيقية.»[2]

ومن هنا وقع اختيارنا على بعض النماذج الروائية لروائيين جزائريين معاصرين لتتبع أشكال التعالق الأجناسي بين الرواية والتراث الشعبي، كرواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي المعاصر عز الدين جلاوجي ورواية، "تاء الخجل" للروائية المبدعة (فضيلة الفارق). وذلك لمعرفة كيف تجلت جماليات توظيف التراث الشعبي في النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة.

1– حضور المعتقدات والمعارف الشعبية في النص الروائي:

عرفت المعتقدات والمعارف الشعبية حضوراً مميزاً في المتن الروائي الجزائري المعاصر، كونها تتميز بأشكال تعبيرية وأنماط من السلوكات المتوارثة تُعبر عن تجارب السلف وقيمه ورؤاه يستدعيها الروائي كما هي، ولكن في سياقات جديدة، أو يستلهمها ويُعيد صياغتها لتولد معاني جديدة، لأن الكتابة الروائية في الأساس إبداع وقدرة على إعادة التركيب والتنسيق بما يخدم النص الروائي، فهي بذلك تستدعي تلك الموروثات لتُغني لغتها وتحملها دلالات جديدة تربطها بالواقع المعيش بأسلوب فني تخييلي يربط بين اللغة الفنية واللغة الواقعية، التي تربط النص الروائي بالواقع الاجتماعي.

[1]– ينظر : حميد الحميداني بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص54.
J- Kristeva le Texte du roman, approche Sémiotique structure discursive Transformationnelle, Moton 1976, p182.

[2] – أحمد مرسي: الأدب الشعبي وفنونه، مكتبة الشباب وزارة الثقافة الجماهيرية. د ط، 1984م، ص9.

1-1-المعتقدات:

إن للمعتقدات الشعبية دور بارز في توجيه سلوك أفراد المجتمع، حتى يبلغ إيمانهم بها حد اليقين الراسخ بصحتها، فيتبعها الأفراد دون تفكير منهم.

وللتدليل على ذلك نستعرض بعض المعتقدات الشعبية الشائعة والمنتشرة في وسط المجتمع الجزائري بصفة خاصة من خلال الإبداع الروائي "الرماد الذي غسل الماء" للروائي المعاصر (عزالدين جلاوجي).

ولعل أول معتقد شعبي يمكن التطرق إليه هو:

- الاعتقاد بالأولياء والصالحين:

جاء ذكر الأولياء والصالحين كمعتقد ديني بارز في هذه الرواية للتَبرُك بهم، حيث استهل عزالدين جلاوجي خطابه الروائي برسالة جاءت تحت وسم "حبيبي"، وهي رسالة مثقلة بالأسى والحزن لامرأة فقدت الأمل في اللقاء بحبيبها، فكانت تَقْصد كل مساء مقام الولي الصالح للتَبرُك به لعلَّها تلقاه هناك حيث يقول على لسانها:

«بقيتُ أجرُ كُلَّ مساء قدميَّ الحزينتين...أقطعُ الشوارع المتربة...أجلس قريبا من رأس العين..أستلهم بركات الولي الصالح..أتصفح وجه القمر ملفوفًا بقزعات سود..وأحلم أن أراك هناك..»[1]

كما جاء في الحاشية رقم تسعة وصف لكرامات الولي الصالح.

«وحين تخرجُ من مدينة عين الرماد جنوباً تنهضُ غابة الصنوبر في وجهك، تدثر ضفتي الجبلين الصغيرين، ثم ما تفتأ أن يبدأ في الانطفاء رويداً رويداً، فاسحة المجال للفضاء يتنفس بعمق، شجرة هنا وأُخرى هناك، وربوة صغيرة عليها شجرة يتيمة لا يدري أحد من أي نوع هي، ولا في أي زمان غرست وتحتها تنبع عين ماء شحيحة قيل أنها مرض أحد الصالحين، منها يرتوي، ويفيء الشجرة يستظل، ومن ثمارها المختلفة الألوان والأشكال يأكل...ثم تكاثر الناس من حوله. ودب الفساد بينهم فاختفى الشيخ الصالح، قيل أنهم رأوه يعرج إلى السماء، وقيل أنه غار في عين الماء، ومذ ذلك جفت المياه المتدفقة وحال لون الشجرة العجيبة، وفقدت ثمارها إلى الأبد... وقيل أن العين رمتهم بحمم من الرماد أيامًا وليالي حتى انفضوا من حولها، وأقاموا مدينتهم بعيدا عن العين التي استمرت تدمع تحت الشجرة الحزينة، واستمر الناس يزورونها متبركين مقدمين القرابين ومذ ذلك سميت مدينتهم عين الرماد.»[2]

حيث يصفُ الكاتب مكان الولي الصالح بطريقة ساحرة، وكأنه يرسم المكان بكلماته؛ ليحمل القارئ إلى عوالم أسطورية تشده إليها.

[1] - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع. الجزائر، ط 4، 2010، ص5.

[2] - المرجع نفسه، ص 31-32.

وفي الحاشية تسعة وثمانون تنبأ ببعث الولي الصالح من جديد. «قيل أن الولي الصالح قد بعث إلى الحياة، وإن منبع العين تدفق رمادًا أسودا حار الأيام والليالي حتى ردمها، وقتل كل من فيها. لم ينجو منها إلا من نجاه الله.»[1]

إن حضور الأولياء والصالحين في المتن الروائي قد صيغه بعوالم العجائبية والأسطورة والخيال، وذلك بذكر خوارق وكرامات الأولياء والصالحين، الذي يعتقد بأنهم يتمتعون بقوى خارقة تمكنهم من القيام بأمور غير عادية كاختفاء الولي الصالح وعروج إلى السماء، أو أنه غار في عين الماء بعدما عمَّ الفساد في المدينة وشحت عين الماء وتغير لون الشجرة، وأصبحت قبلة للناس للتبرك بها و لتقديم القرابين.

1-2-المعارف:

المعارف التقليدية حق من الحقوق الفكرية، تتشكل من عناصر ترتبط ارتباطاً وثيقاً فيما بينها وتختزل تفاعل الفكر الإنساني مع معطيات البيئة المحلية، هذا التفاعل ولّد أساليب تُمكن المجتمعات المحلية من التكيف مع البيئة، وتطويعها بما يخدم حاجاتهم ضمن مجموعة من القيم الروحية والثقافية والحضارية، فهي تتميز بمجموعة من الخصائص التي تشدها بالمجتمع الذي نشأت وتطورت عبر أجياله المختلفة.

ف «هي حصيلة من خبرات عملية تقليدية من المعارف يكتسبها الفرد بصفته فرد في مجتمع.»[2]

وفي رواية "الرماد الذي غسل الماء" ورد ذكر الفلاحة كأحد مظاهر المعارف الشعبية. حيث تم ذكر بعض التسميات الدالة على حرفة الفلاحة مثل: «-شغل كل البنات ما دامت الأجرة لا تتعدى أجرة خماس زمن الإقطاع.»[3]

حيث تطلق صفة الخماس عن الفلاح الذي يعمل لدى أصحاب الأراضي الفلاحية مقابل حصة من المحصول يكون قد تم الاتفاق حول مقدارها سلفًا مع صاحب هذه الأرض. وهنا يقصد الروائي بتوظيفها على الأجر الزهيد الذي كان يتقاضاه الخماس عند الإقطاعيين في زمن الاستعمار الفرنسي.

كما جاء في الحاشية السادسة عشر ذكر بعض الآلات الموسيقية القديمة المنتشرة في كل المجتمع الجزائري في حوار فاتح اليحياوي مع كريم حين زاره هذا الأخير في السجن حيث تم سجنه بسبب كونه كان رافضاً للسلطة المتمثلة في عزيزة الجنرال، لأنه يسعى للثورة ضد الفساد، لكن سكان عين الرماد انفضوا من حوله بل هناك منهم من شهد ضده زوراً وبهتاناً مما حزّ في نفسه فشبه نفسه بعلي بن أبي طالب وسكان عين الرماد من ذرية أهل

[1] - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 250.

[2] - أحمد صلاح خطاب، السبت 14 ديسمبر 2010. 1.17 pm عالم الفنون الشعبية Follkarts .

[3] - عزالدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 78.

العراق حينما قال: «حين زاره كريم في السجن وقد تجلبب بالحزن العميق قال له :"التاريخ يعيد نفسه ،كأني من ذرية علي، وكأن سكان عين الرماد من ذرية العراق...عليها اللعنة أُمة تجمعها الزرنة والبندير وتفرقها العصا.»[1] فالزرنة والبندير من الآلات الموسيقية الشعبية الضاربة بجذورها في عمق التاريخ الثقافي الشعبي، والمتعارف عليها في وسط المجتمع الجزائري في حفلات الزواج والختان وغيرهما.

كما نجد (الروائي عز الدين جلاوجي) يذكر لعبة الضامة والدومينو عدة مرات في متن الرواية وهي لعبة شعبية منتشرة بين الشباب والكهول بغرض التسلية والترفيه وهي لعبة قديمة يُقال بأنها أوربية النشأة وبالتحديد إيطالية.

نجد السارد يقول: «لأول مرة في حياتها لم تذهب الأُم سليمة إلى العمل، ولأول مرة أيضاً لم يخرج الأب إلى طاولات الدومنو والضامة كما تعود، وفي الغرفة التي كانا فيها كان الحزن يتسلل إلى كل مكان، ويغتال كل أمل في الحياة.»[2]

وفي موقع آخر «...كان عبد الله يقضي الوقت كله في لعب الضامة وأحجار الدومنو مع العشرات الذين يجتمعون متحلقين حول مبنى المسرح البلدي، لا يغادر الواحد منهم مكانه إلا لطعام أو قضاء حاجة، حتى إذا بدأ الليل يزحف تفرقوا إلى بيوتهم كالحشرات.»[3]

«وتهادت السيارات بين الحفر الفارغة والممتلئة غير آبهة بجموع القاطنين المتجمعين هنا وهناك يلعبون الضامة أو الدومنو، ويشغلون أنفسهم بالرائح والغادي...»[4]

«...وراح يمد عينيه وقد فتحهما قليلاً يرقب جموع الناس، وقد تكوموا فوق كراسيهم بثيابهم البالية يزفرون في وجوه بعضهم دخاناً كالحاً، وتتنافس أصابعهم المعروقة على التقاف حجارة الدومنو، ودار في خلده أن سكان مدينة عين الرماد هم أمهر البشر في لعب الدومنو..فلماذا لا تقيم المدينة ألعاباً عالمية هنا؟»[5]

إن توظيف المعتقدات والمعارف في رواية الرماد الذي غسل الماء قد أعطى للرواية جملة من القيم والمزايا ومنحتها حلة جميلة استطاع الروائي أن يستدعيها بمهارة ويفجر مكوناتها داخل متنه الروائي بكل ما تحمله من طاقات وخلفيات اجتماعية.

[1]- عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 38.
[2] - المرجع نفسه، ص 13.
[3] - المرجع نفسه، ص 54.
[4] - المرجع نفسه، ص 75.
[5] - المرجع نفسه، ص .126

1-3-العادات والتقاليد:

يعرف (جلن وجلن- Gillin and Gillin) العادة الاجتماعية بأنها «كل أسلوب متكرر يكتسب اجتماعيًا ويتعلم اجتماعيًا، ويتوارث اجتماعيًا.»[1]

فالعادة تأتي نتيجة تفاعل اجتماعي يتعدى مفهوم الفرد. أما التقاليد فتمثل «عناصر الثقافة التي تنتقل من جيل إلى جيل عبر الزمن وتتميز بوحدة أساسية مستمرة.»[2]

فهي تتميز بخاصية التوارث وحب التمسك والالتزام بها. فالعادات والتقاليد جزء مهم وراسخ في الثقافة، حيث يأخذ الخلف عن السلف، والتي يمكنها الاستمرار برغم فناء الأفراد، لأن كل الشعوب تتصل بالماضي لتسترشد به وتهتدي بهديه عن طريق هذه العادات والتقاليد «لأن واقع هذه العادات والتقاليد ما هو إلا دليل ووسيلة للمحافظة على البناء الاجتماعي وتحقيق الضبط الاجتماعي بين الأفراد والجماعات في المجتمع.»[3]

ومنه نجد أن جماليات الثقافة تتمثل في مجموع العادات والتقاليد وأساليب التفكير، وطرق المعيشة المرتبطة بالثقافة، وبين أن الجماليات الثقافية والجماليات الأدبية تكمن في إدراج الثانية ضمن الأولى، وبذلك تصبح الرواية من أهم الأنواع الأدبية التي تختزن أشكال الثقافة المادية والمعنوية المتمثلة في مجمل العادات والتقاليد.

فقد استطاعت الرواية بمتنها المرن والمنفتح أن تحمل خصوصية المشهد الثقافي الذي أنتجها، وهذا ما نجده متجليًا في تمثلات العادات والتقاليد؛ الذي يعج به الخطاب الروائي الجزائري المعاصر لإيضاح ذلك نضع بعض النماذج، وذلك للتمثيل لا للحصر، والموجودة في الرواية الجزائرية المعاصرة متمثلة في رواية "تاء الخجل" للروائية المعاصرة (فضيلة الفاروق).

نجد مظاهر التراث الشعبي المتمثلة في العادات والتقاليد منها:

-الأكلات الشعبية التي يتميز بها المطبخ الجزائري، حيث نجد ذلك في حوار خالدة بطلت الرواية مع الناشر الذي أرادت أن ينشر لها مخطوطتها المعنونة بـ "محجوبات" فضن بأنه كتاب عن الطبخ.

«-قال: وأنت هل أعطيتي أهمية للحشوة في كتابك؟

-قالت: لماذا تسألني هذا السؤال؟

- قال: أليس كتاب عن (المحجوبة)؟

انفجرتُ ضاحكة وأجبته:

---

[1] -Gillin and Gillin. Ciltord Sicioligy N.P.M acmilan. 1954. P153

[2]- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، 1987م.ص398.

[3]- عبد القادر نشادي، العادات والتقاليد داخل الأسرة الجزائرية في نسق الضبط الاجتماعي، مجلة سوسيولوجيا. المجلد1، العدد3، جامعة المدية، الجزائر. 14-12-2017، ص74.

-إنها مجموعة قصص؟»[1]

وهي أكلة شعبية شائعة في المجتمع الجزائري، وهي عبارة عن فطائر رقيقة محشوة بالبصل والفلفل والطماطم، وأشياء أخرى يحبها ويعرفها كل الجزائريين، كما ذكرت أكلة (الكسكسي)، وهي من أشهر الأكلات الشعبية الجزائرية ذات أصول أمازيغية، تحضر كثيراً في المناسبات وأحيانًا في الأيام العادية، وذلك في قولها:

«...لكن العمة تونس لم تتفهم سارعت إلى طنجرة الكسكسي وقلبت الكسكاس الذي يتصاعد منه البخار على قصعة خشب.»[2]

نلاحظ في هذا الجزء قد ذكرت الروائية بعض الأواني التي تستعمل في تحضير هذا النوع من الأكلة كالكسكاس، والقصعة الخشب، وهي أواني تقليدية من التراث الشعبي الجزائري.

ومن بين العادات والتقاليد في المأكولات المتعارف عليها في المطبخ الجزائري هي أكلة " المحشي" التي جاءت في حوار خالدة مع الناشر:

«قلتُ له حين تردد في الإجابة:

-الحشوة هي أهم شيء في طبخات المحشي، يجب أن تكون نظيفة ومتناسقة المقادري، كنت أقصده هو، لكنه لم يفهم.»[3]

وهذه الأكلة محبوبة في وسط الأسر الجزائرية ككل، وخصوصاً في المناسبات الخاصة.

وكذلك أوردت الكاتبة في حوار خالدة مع أمينة إحدى الأطباق المعروفة في منطقة الأوراس وهي أكلة "مفاس" على لسان أمينة:

«-عشر سنوات تقريباً، كان لا ينام إلا بجانبي، لا يأكل إلا من يدي، عادة أحضر له "مفاس" بدون حر، فيقطف لي الكثير من الحزامي كهدية لي،...»[4]

كما عمدت الروائية فضيلة الفاروق على ذكر بعض العادات والتقاليد السلوكية الموجودة في المجتمع الجزائري عامة؛ وفي المناطق الريفية التي نشأت فيها بطلة الرواية خالدة، والتي تم ذكرها بنوع من التذمر والسخط كونها تهمش المرأة وتقلل من قيمتها داخل الأسرة والمجتمع ويظهر ذلك في نمط حياة خالدة داخل أسرتها في قولها:

[1] - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار الفارابي، بيروت، 2003م، ص82.

[2] - المرجع نفسه. ص15.

[3] - المرجع نفسه، ص82.

[4] - المرجع نفسه، ص 75.

«...أما ما جعلني فعلاً أفقد أعصابي فهو فترة الغذاء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغذاء، يأتي دورنا نحن النساء، كنا جميعاً نجتمع عند العمّة تونس، وكنتُ أكره ذلك التقليد الذي يجعل منّا قطيعاً من الدرجة الثانية.

كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم، كانت النسوة يبقين في المطبخ، يسكبن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها، ولهذا كل يوم جمعة أُصاب بالصداع وأتمارض، وأختار لنفسي موقعاً في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار، كانت تلك أولى بوادر تمردي، ومقاومة العائلة.»[1]

وهذه العادات والتقاليد منتشرة في الكثير من الأسر الجزائرية، والتي نستشف من خلالها روح المجتمع الجزائري المحافظ والذكوري، والذي لم يكن ينال إعجاب خالدة ذات الشخصية المتمردة والطموحة للحياة والحرية، للتحرر من تلك القيود الاجتماعية القاسية.

كما أوردت (فضيلة الفاروق) بعض الملابس التقليدية التي تعرف في المجتمع الجزائري بصفة عامة ومنطقة الشرق الجزائري وبالأخص منطقة الأوراس كون بطلة روايتها "خالدة" من مدينة "آريس"، حيث ذكرت في روايتها: «في المطار كان "قدماء مرسيليا" يروحون ويجيئون بـ "شيشانهم" التي تعرف عن انتمائهم القروي.»[2]

كلمة "شيشانهم" هي جمع "شاش" وهي قطعة من القماش يضعها الرجل على رأسه تشبه العمامة، وهي من اللباس الذي يتميز به الرجل الجزائري خصوصاً الفلاحين، وهنا أوردتها الروائية لتصف بعض الرجال المتواجدين بالمطار الذين يضعون "شيشان" على رؤوسهم مما بين هويتهم وانتمائهم دون أن تحتاج أن تسألهم عنها.

كما أوردت على لسان بطلتها في وصف سيدة استوقفتها وهي على جسر سيدي راشد في قولها:

«قطعنا تلك الأصوات والروائح وتمشينا على جسرّ سيدي راشد" استوقفتها امرأة تلتحق الملاءة السوداء، أخرجت زجاجة عطر وراحت ترش بقايا المزار وضريح الزلي الصالح "سيدي راشد"...»[3]

فالملاءة السوداء هي قطعة من القماش الأسود اللون ترتديه المرأة لتغطي به جسدها، وهي لباس منتشر في الشرق الجزائري وتُعتبر من الملابس التقليدية القديمة المرتبطة بالتراث الشعبي الجزائري. وهي موجودة في الشرق الجزائري خصوصاً منطقة قسنطينة.

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص24.

[2]- المرجع نفسه، ص 94.

[3]- المرجع نفسه، ص38.

جاء ذكر عادات وتقاليد الزواج لبعض العائلات الجزائرية خصوصًا المتواجدة في الأرياف، وهي عادة التصفيح حيث نجد البطلة "خالدة" تستحضر «صورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة ما زالت جرحاً في ذاكرتي...

خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقاً، هجمت النساء على العروس، كانت تبكي، وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا

بكتْ أم العريس...

اقتربت مني سهام ابنة عمي وشوشت لي:

- هل رأيت، العروس كانت "مصفحة".»[1]

والتصفيح هو وشم على فخذ الفتاة تُقرأ عليه تعويذة هدفه حماية الفتاة من الاغتصاب، وهي عادة معروفة عند بعض العائلات الجزائرية المتواجدة في الأرياف.

2-التعدد اللغوي في المتن الروائي:

تداخلت لغة الرواية مع بعض المفردات للهجة "الشاوية" وهي إحدى اللهجات البربرية يتكلم بها سكان منطقة الأوراس من الشاوية والتي تم ذكرها عدة مرات في نص رواية "تاء الخجل". رسمت من خلالها خصوصية ثقافية لتلك المنطقة من الجزائر وهي مسقط رأس الروائية "فضيلة الفاروق" حيث نجدها تقول:

«صح رشيد.

صح تعزيز آمن عاش.»[2]

ومعناها إلى اللقاء أيها العزيز إذا عشنا.

كما أوردت بعض الأسماء باللهجة الشاوية مثل قولها:

«اشتقت لأخي "بوحا".»[3]

وهو يعني عند الأمازيغ "البرابرة" محمد.

فالأمازيغية أو الشاوية كما تم ذكرها في الرواية هي لغة ولهجة أهل المنطقة التي نشأت فيها الروائية "فضيلة الفاروق"، وهي أحد أهم اللهجات الجزائرية. كما نجد الكاتبة استهلت خطابها الروائي بمقولة للكاتب والناقد

[1] - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص26.

[2] - المرجع نفسه، ص 54.

[3] - المرجع نفسه، ص 75.

الإنجليزي (توماس تسيرنز إليوت– *T.S.ELIOT*) مكتوبة باللغة الفرنسية، ومترجمة للغة العربية الفصحى؛ مما يوحي بتأثرها وسعة اطلاعها على الآداب الغربية.

«Toute Horreur Se pouvait définir Toute Chagrin Connaissait une Quelconque Fin Dans la vie. Pas de temps à Con sacrer aux longs chagrins».[1]

فهي ترى أنه على الإنسان أن يتجاوز أحزانه وأن يستغل الحياة، فهي قصيرة ولا يوجد وقت لإضاعته، كما تداخلت لغة الرواية باللغة الفرنسية كون هذه الأخيرة متواجدة في اللهجة الجزائرية بكثرة، وذلك عائد لأسباب تاريخية جعلت منها صفة لصيقة باللهجة العامية الجزائرية وحتى لدى المثقفين، فنجد العديد منها في حوارات داخل المتن الروائي منها كمثال لذلك حوار "خالدة" بطلة الرواية مع رئيس تحرير الجريدة حيث يقول رئيس التحرير:

«خالدة ...Sois Bref قالها غاضبًا.

وبهدوء أجبته.

–Bref ... لن أكتب عنهن...سأكتب عن الدعاء».[2]

هذه العبارة بالفرنسية معناها اختصري باللغة العربية دلالة على حضور اللغة الفرنسية الشائع في الخطاب اللغوي الجزائري والمتعارف عليه داخل المجتمع الجزائري.

كما نجدها استثمرت بعض الاقتباسات للروائي الجزائري "مالك حداد" وهو كاتب روائي جزائري يكتب باللغة الفرنسية كدلالة على أن الأدب الجزائري واحد رغم ازدواجية اللغة المكتوب بها. حيث تقول:

«Seole Le Silence à du Talont».[3]

لقد جاء توظيف اللغة الفرنسية داخل هذه الرواية بشكل واضح، مما يبرر البعد الثقافي للروائية، فهي فرد من مجتمع قد يتشبع بهذه اللغة التي أضحت تمارس داخل اللهجة الجزائرية بطريقة عفوية، سواء لدى المثقفين أو الناس العاديين وهذا ما يبرز مدى التصاق اللغة بالثقافة الشعبية.

كما تداخلت لغة الرواية مع اللغة العامية الجزائرية، حيث نجد بطلة الرواية "خالدة" تتكلم مع ابن عمها، عندما كانوا يتشاجرون فقالت له:

«دز معاهم.»[4]

---

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 09.

[2] – المرجع نفسه، ص60.

[3] – المرجع نفسه، ص68.

[4] – المرجع نفسه، ص68.

بمعنى افعل ما شئت، وهي عبارة على التحدي والتمرد، وعدم الرضوخ لابن عمها الذي يهددها، كما نجد في حوارها مع الناشر الذي كان يريد نشر كتابها، ولما علم أن كتابها عبارة عن قصص أجابها قائلا:

«لقصايص خطيني يا آنسة.»[1]

بمعنى أن القصص والحكايات ليست من اختصاصه.

كما وظفت فضيلة الفاروق اللهجة الشرقية متمثلة في اللهجة المصرية واللهجة السورية وتمثلت الأولى في حوار خالدة مع رئيس التحرير حين قالت:

«ضحكتُ، ضحكتُ من كل قلبي:

-تبدو مضحكاً... (واصلتُ بسخرية) العالم سيقرأ جريدتنا التي لا توزع عشرة آلاف نسخة في الوطن ولا تصل حتى جيراننا في المغرب وتونس، ولا تدخل الأنترنت؟ "يا راجل ما تخليك معاي" (قلتها بلهجة مصرية) وخرجت.»[2]

وتظهر أيضاً في حوار البطلة خالدة مع يمينة وهي إحدى الفتيات المغتصبات حيث جاء في الحوار:

«ابتسمت لي:

-ظننتك لن تأتي.

قلتُ لها باللهجة المصرية:

-يالهوي بالي، ودي تيجي؟

ضحكت.»[3]

ليتواصل حضور اللهجة المصرية في حوار آخر لهما:

«أردتُ أن أُضحكها مرة أُخرى، فقلتُ لها بلهجة إسكندرانية:

-أيوه، دي حلوة بشكل.

ضحكت وقالت:

-سأقرأه.»[4]

لتليها اللهجة السورية في حوار خالدة مع الناشر الثاني من أجل نشر كتابها "دُمى شرقية".

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 61.

[2] - المرجع نفسه، ص 64.

[3] - المرجع نفسه، ص 83.

[4] - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 65.

«من الوهلة عرفتُ أنه أمّي، أمسك المجموعة بين أصابعه وراح يتأمل سُمكها، ثم نادى على شخص اسمه مازن، استنتجت أنه سوري من اسمه ولهجته وملامحه، قلتُ له: أنت سوري؟

-أجاب: شلون عرفتيني؟

كانت إحدى هواياتي التكلم باللهجات العربية، فقلت له مقلدة لهجته:

-ما بدها ذكا، المصريين بيشبهوا حسني مبارك، الليبيين بيشبهوا القذافي، والسوريين بيشبهوا حافظ الأسد...

ضحك الناشر، وضحك مازن ثم قال:

-وانتوا ليش ما بتشبهوا رئيسكون؟

أجبته مازحة:

-في الجزائر كلياتنا رؤساء، مشان هيك كل واحد بيشبه حالوا.»[1]

فمن خلال اعتماد الروائية فضيلة الفاروق على هذه المستويات اللغوية استطاعت أن تصوغ علامات لغوية نجحت في إحداث تواصلاً وجدانياً مع متلقيها وتقترب بذلك من جمهور القراء فرغم فصاحة لغة الرواية فقد تمكنت الكاتبة من نقل التعدد اللغوي الموجود على مستوى الواقع إلى متنها الروائي بذكاء خلاق ومبدع.

ومنه نجد أن التعدد اللغوي الذي توزع على مساحة السرد في رواية "تاء الخجل" لا ينبغي النظر إليه بمعزل عن السياق الثقافي للمجتمع الجزائري المعاصر، الذي حاولت فيه الروائية محاكاة سياقات الواقع، لذا جاء التعدد اللغوي مندمجًا لا تكلف فيه.

فقضية التَداخل الفني بين التراث الشعبي مع الرواية هو تفعيل السرد، وانزياح به عن معيار المعْهود، وذلك عن طريق هتك جماليات الكتابة الروائية وإعادة بنائها من جديد بطرق جديدة تناوش قواعد الكتابة الروائية، من حيث اشتغالها على هذه المادة التراثية ولعلها بذلك تساءل ثقافة المجتمع الجزائري المعاصر، فهي تأخذ مرجعيتها من خلفية ثقافية واقعية تم تطويعها لصياغة كتابة إبداعية للوصول بذلك إلى إنتاج نص فني تحضر فيه هوية وثقافة المجتمع الذي أنتجه ليرتقي إلى مصاف الإبداع والإمتاع.

فلكل نص روائي ذاكرته التي تمثله في إيقاع بنائي فني متكامل، والتي تسهم في رسم هويته من خلال روائيتها، بمعنى طريقة بناء الحكاية في تخوم النص الروائي، باعتباره خطابًا فكرياً وجماليًا دون الإخلال بتميزها كشكل روائي فني مبني بتقنيات الجنس الروائي.

[1] - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 83.

3-توظيف التراث الديني داخل الخطاب الروائي:

إن توظيف الموروث الديني ينطلق بالأساس من الإقرار بأهمية النص وقداسته، لذلك يدخل ضمن مستوى الامتصاص الذي ينقد النص الغائب بل يتبناه، أو يعيد صوغه وفق ما يتلاءم مع المواقف والأحداث لإيمان المؤلف بكماله وإقبال النفس عليه أكثر من غيره تسليمًا وإيمانًا به، ولأن السارد أدرى بلغة قومه وثقافتهم فهو لا يجد عناء في ذلك.

3-1-القرآن الكريم:

لقد حضرت نصوص القرآن الكريم في مواقف عدة باللفظ والمعنى في رواية "الرماد الذي غسل الماء" ولا يعكس ذلك إلا عادة الناس لاقتباسها في حواراتهم لأن النفس تأنس بها أكثر من غيرها، وهي أشد تأثيرًا في المستمع، ومن ذلك ما جاء على لسان إمام الحي في حق كوثر:

«سبحان مخرج الحي من الميت ومخرج الميت من الحي.»[1]

وهي صورة من صور الإعجاز القرآني تجسد عظمة الله وقدرته عز وجل وهي حقيقة لا يقربها إلا أولوا الألباب والعلم وجاء بها القرآن الكريم في الآية: ﴿**قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أَمَّن يَمْلِكُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَمَن يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَمَن يُدَبِّرُ الْأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللَّهُ فَقُلْ أَفَلَا تَتَّقُونَ**﴾». [سورة يونس الآية 31].

حيث امتصها النص اللاحق في موقف استحضر فيها الإمام الحي مقابلة لطيفة بين جمال "كوثر" مع أنها كانت تعيش في أسرة فقيرة، فقد شبه حالة العوز والفقر بالميت وجمال كوثر بالحي، في صورة تشخيصية بين الجمال والفقر.

وحضر النص القرآني في موقف آخر على لسان الممرض «صدفت...سليمة المرنيني...إنا لله وإنا إليه راجعون. »[2]

وهي مقتبسة من الآية ﴿**الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ**﴾.[3]

فقد اعتاد الناس على الجواب والتعزية بشطر هذه الآية بمواقف الحزن والمصائب حتى يتذكر المصاب بحقيقة مطلقة لا مفر منها، فيزداد بذكر الله جلدًا وصبرًا. فلا يجهل عند الصدمة، ويشعر بمواساتها له، فلا يزال كذلك حتى تهدأ نفسه.

---

[1] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 32.

[2] – المرجع نفسه، ص 87.

[3] – سورة البقرة، الآية 156.

ويتواصل حضور النص القرآني في عدة أماكن من النص الروائي حيث وردت على لسان امرأة قوله عز وجل:

«سبحان الله!!! يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ .»[1]

وهي الآية 79 من سورة ياسين في قوله عز وجل: ﴿**وضَرَب لَنَا مثلًا ونَسيَّ خَلقَهُ، قَالَ مَن يُحيّ العظام وهي رَميم.**﴾[2]

وقد وظفت هذه الآية لتعجب المرأة حيث سمعت بعودة "عزوز المرنيني" إلى الحياة والذي كان قد قتل منذ خمس سنوات، وحكم على قاتله بعشرين سنة سجنًا.

كما نجد الروائي قد أخذ من النص القرآني صياغته، فأنتج على منواله في قوله: «أينما تولوا فثم عين الرماد»[3]، وهذه الصياغة موجودة في قوله تعالى من سورة البقرة: ﴿**وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ.**﴾[4]

3-2-الحديث النبوي الشريف:

ورد حديث نبوي شريف في الحاشية خمسة وخمسون «من أحيا سنتي بعد فساد أمتي فله أجر شهيد».

هذا الحديث النبوي الذي تم استغلاله من طرف إمام المسجد الجامع لترغيب في تعدد الزوجات خصوصًا لدى أغنياء مدينة عين الرماد.

إن الاقتباس والتناص مع القرآن الكريم والسنة النبوية قد أعطى للنص بعدًا دينيًا مشبعًا بثقافة إسلامية ربطته بأصوله العقائدية مما أسهم في ترسيخ هويته.

4- حضور الأدب الشعبي في السرد الروائي:

يعد الأدب الشعبي جزء لا يتجزأ من التراث الشعبي بل يعتبر من أهم موضوعاته فقد «يتبادر إلى الذهن في الكثير من الأحيان الاعتقاد المتعلق بالعلاقة الوطيدة بين الأدب الشعبي والتراث بشكل عام، وهو اعتقاد في الحقيقة على درجة من الصحة، من باب كون الأدب الشعبي جزءًا هامًا من التراث الإنساني وحضارة البشر».[5]

---

[1] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 244.

[2] – سورة يس، الآية 79.

[3] – المرجع نفسه، ص 251.

[4] – سورة البقرة، الآية 115.

[5] – لخضر حليتيم، الأمثال الشعبية الجزائرية بين التأثر والتأثير، دراسة تناصية دلالية، دار كردادة للنشر والتوزيع، 2017، ص 8. "أطروحة دكتوراه حولها إلى كتاب".

فالأدب الشعبي هو «ذلك الكلام الغني الجمالي رفيع المستوى من شعر أو نثر صادر عن أديب، كاتب أو شاعر وخاضع لمنطق لغوي فني معين .»[1]

فهو مادة تحمل داخلها زخم معرفي وثقافي وفني هائل، مما أهلها لأن تكون من أهم الروافد التي يتكئ عليها الروائي المعاصر والتي يستلهم منها ما يخدم مادته السردية وليضفي عليها أساليبه ولغته لينتج بذلك خطاب جديد بثوب نصي حداثي ينبعث داخله الأدب الشعبي ليستظهر أشكاله وإمكاناته الإبداعية المختلفة، وهو ما تجلى في النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة ولتمثيل على ذلك عمدنا إلى إحدى روايات الروائي المعاصر عز الدين جلاوجي.

4-1-استحضار نصوص من التراث العربي:

"الرماد الذي غسل الماء" هي رواية تتميز بعالمها الحكائي وبنمط خطابها وارتباطها بالمتخيل الاجتماعي. وعلاقته التناصية بالأجناس الأدبية والخطابات المعرفية والأشكال البسيطة والقيم الثقافية.

فهي تختزن في متنها تلوينًا سرديًا محليًا يتغذى من بنية التأليف القديم (المتن والحاشية). كما تستلهم ضمن لحظات وافرة الأسلوب البياني القديم.

كما استحضرت نصوص من التراث العربي المتمثلة في أبيات شعرية لعدة شعراء بين القدماء والمحدثين، وذلك دلالة على سعة المعرفة والاطلاع لدى الروائي بالفنون الأدبية القديمة منها والحديثة.

4-1-1-نظام الحاشية:

تأتي الحاشية في التراث العربي القديم لتوضيح معنى أو تزيل غموضًا، أو تضيف رأيًا، أو تعليقًا على رأي، وهي على العموم من خارجيات النص.

لكن عز الدين جلاوجي جعل الحواشي هنا جزءًا من المتن، متعلق وجودها بوجود النص الأصلي نفسه. ويعطيها وظيفة هامة هي وظيفة التعريف، فالروائي يوقف سير السرد ويكسر خطيته ليضع أمام القارئ حاشية تعطي تعريفًا لشخصية أو وصفًا لمكان أو إعطاء زمن معين.

فنجد صفحات الرواية تتضمن تسعون حاشية، رغم أن وجود هذه الأخيرة في النصوص الأدبية الحديثة نادر الحدوث نتيجة عدم حاجة النص الأدبي الحديث إلى مثل تلك الشروحات والتفاسير، وهذا يعتبر بعث لروح الكتابة التراثية القديمة «فقد كان القدماء يكتبون حول حياة الشاعر وينتقدون كتبه ويدرجون ديوانه في الكتاب نفسه وفي ذات الكتاب يشرحون ويحللون الأبيات الشعرية .»[2]

[1] – سعيدي محمد، الأدب الشعبي، بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر 1998م، ص 9.

[2] – عز الدين جلاوجي، سلطان النص (الدراسات في الروايات)، دار المعرفة، الجزائر، (د.ط)، 2008 م، ص 37.

فمن خلال هذا القول نلمس دعوة صريحة إلى حقيقة تلك الروح التراثية المفعمة بعمق الماضي، فجاءت تلك الحواشي تفوق مساحة المتن، وقد ضمنها تفاصيل مهمة لإفادة القارئ بمجموعة من المعلومات حول الشخصيات ووصف للأماكن والأحداث، ومثال على وصف للأماكن نجد الحاشية رقم ثلاثة.

«ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز، تتفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح، تتدرج فيها البيانات على غير نظام ولا تناسق...سيد عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة..تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير تشقه طريق معبد، تنز قريبًا منها عين الرماد الأصلية التي قيل أن السكان قد هجروها ثم اتخذوها مزاراً ومعبدًا...وتمتد المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلاً ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة.

وتمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر وببرك المياه القذرة...يتوسطها سوق منهار السور...تتلوى شوارعها وأزقتها التي تضيق وتتسع في غير نظام..إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة..وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي سموها (La belle ville) المدينة الجميلة وما فتئت الكتل الإسمنتية تتكتل حولها كخلايا سرطانية حتى شوهت كل ما حولها من هكتارات ضخمة .»[1]

فهو في هذه الحاشية يصف مدينة عين الرماد، بداية بتحديد الإطار المكاني الذي سيكون مسرحًا لأحداث الرواية، ليتعمق في ذكر الصفات القبيحة للمكان ومظاهر البؤس والشقاء، ليضع بذلك القارئ على عتبة البداية لأحداث السرد.

وكمثال على الحواشي التي تصف شخصيات الرواية هناك الحاشية رقم ستة والتي جاء فيها وصف لشخصية "سمير" وهو من بين الشخصيات البارزة في الرواية حيث نجد الروائي يقول عنه:

«كان سمير واسطة العقد، وكان أحب إخوته إلى أُمه، طويل القامة، أسمر اللون، في ملامحه ملاحة ووسامة، وفي عينه دعج محبب، وهو أقرب شكلاً إلى أخواله، وكانت أُمه كلما أمعنت فيه النظر إلا وذكرها بأبيها الذي كانت هي بدورها أحب أولاده إليه...ثم تعرض سمير وهو تلميذ في المدرسة إلى مرض أدخله المشفى أياماً طويلة، قضتها الأم إلى جواره شاهدة على كل نفس يرسله متعافياً...وبقدر ما كان سمير مشاغباً متمرداً، كان مدللاً نستلف الأم الدنانير القليلة لتمنحها له خفية كي يحقق ما تشتهيه نفسه ولوكان سجائر.»[2]

[1] – عز الدين جلاوجي، سلطان النص (الدراسات في الروايات)، ص 11.

[2] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 29.

سمير هو أحد المتهمين من طرف الضابط سعدون بقتل أخيه عزوز المرنيني، وجاء في هذه الحاشية وصف لملامح ومميزات سمير المرنيني لتتضح صورته أمام القارئ ويستطيع بذلك أن يربطها بأحداث الرواية.

ومن بين الحواشي التي تم فيها ذكر بعض الأحداث هي الحاشية خمسة وخمسون:

«دام عرس الجنرال الذي أقامه لابنه بالتبني أسابيع صارت فيه عين الرماد قبلة للشخصيات من السياسيين وذوي النفوذ، وقضى مختار الدابة أياناً لا يبرح المكان بين الحسان والملاح لأبناء عين الرماد، تاركاً مهمة تسيير البلدية لنائبه نصير الجان.»[1]

حيث جاء في هذه الحاشية نوع من الشروحات لسير عرس ابن الجنرال وغيرها من أمور تسيير لبلدية عين الرماد بين مختار الدابة وصديقه نصير الجان.

وهو الشيء نفسه الذي وجدتهُ في رواية "البيت الأندلسي" والتي إنتهج فيها الروائي واسيني الأعرج نظام الحاشية في أسفل الصفحات، وذلك بغية التفسير والشرح لما ورد داخل السرد الروائي من تعريف لشخصيات حقيقية كان قد تم ذكرها أو أماكن أو تواريخ حقيقية وغيرها، فهي تساعد القارىء على فهم النص الروائي وفك الغموض الذي قد يواجهه في قراءة الرواية، وعليه فإنَّ توظيف نظام الحاشية من طرف الروائي إنما هي دليل على براعته الفنية في كتابة الرواية وقدرته المميزة في إختراق الخطاب الروائي بهذه الحواشي دون أنْ يُفقد الأحداث الروائية نشوتها وسحرها ؛ بل أضفى عليها نوع من الدقة والتي ربطتها بالواقع وحولتها من نص متخيل إلى نص يتعالق فيه الخيال بالواقع مما أكسبها لوناً جديداً وشكلاً إبداعيا وفنياً أجمل.

4-1-2 -توظيف الشعر العربي:

مكنت الطبيعة المركبة للرواية من التناص مع عدة فنون أدبية وكان حضور الشعر العربي فيها أمراً طبيعياً ونوعاً من تحصيل الحاصل الذي تقتضيه الطبيعة المركبة لفن الرواية ،بوصف الشعر واحداً من مظاهر التعدد اللغوي فيها، فنجد الروائي عز الدين جلاوجي يستحضر عدة نصوص من التراث الأدبي العربي متمثل في أبيات شعرية لعدة شعراء بين القدماء والمحدثين ليحاورها ويعزز بها كلامه كشعر ابن زيدون والمتنبي والمحدثين كأحمد شوقي وإيليا أبي ماضي وطوقان، مما يجعل القارئ يشعر بأنه أمام فنان يمتلك سحر الإبداع وأمام مثقف يمتلك رصيدًا ثقافيًا متعددًا ومتشبعًا من عبق التراث الأدبي العربي القديم منه والحديث. ليؤسس بذلك نص حداثي تتزاوج داخله لغة العصر بلغة التراث التي تربطه بأصوله وانتمائه القومي العربي، وهذا ما لمسناه في استحضاره لأشعار لأعلام من شعراء الأدب العربي حيث نجد قول "ابن زيدون" في الرسالة التي تقدمت بداية السرد الروائي، والتي كانت عبارة

[1] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 141.

عن خطاب من امرأة إلى حبيبها الذي طال انتظارها له وأصابها اليأس في أن تلقاه، فكان شوقها إليه كشوق ابن زيدون للقيا ولادة وذلك في قوله في البيت الشعري المأخوذ من قصيدة "أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا":

«وها اليأس يا سيدي يتغشاني غمامة من رماد، يمد أكفانه إلى حلمي وقلبي..وكل إشراقة فرح في نفسي...أعرف أنك غادرت المدينة من زمن بعيد...وجميلاً فعلت وبقيتُ أنا أتجرع أماني ابن زيدون:

«أبكي وفاءً، "وإن لم تبذلي صلة" * فالطيف يقنعنا، والذكر يكفينا .»[1]

كان ابن زيدون من أشهر أدباء وشعراء الأندلس في عهد ملوك الطوائف.

وقد اشتهر بشعره في ولادة بنت المستكفي بعد فراقها والتي كانت قد شغلته حبًا. هذا الشعر الصادق الذي يحمل كل معاني الشوق والأسى واليأس في لقاء الحبيب. وفي هذا البيت يتجرع ألم الفراق والهجر وأنه يكفيه أن تتذكره أو أن يزوره طيفها.

-كما جاء بيت شعري للمتنبي من قصيدته "أنا تربُ الندىّ وربُ القوافي"، والمتنبي هو من فحول شعراء العصر العباسي وأُعجوبة عصره وزمانه وأعظم شعراء العربية، فقد ظل شعره إلى اليوم مصدر إلهام ووحي للشعراء والأُدباء عبر العصور اشتهر برجاحة عقله وعظيم ذكائه آخذاً بزمام اللغة العربية ،وعارفاً بكل قواعدها ومفرداتها، وقال ابن الجنّي أنه بهذا البيت سمي بالمتنبي، وقد جاء هذا البيت على لسان "فاتح اليحياوي" ليصف حالته وسط الجموع البشرية التي كانت خاشعة أمام صوت المعلق على المباراة فهو يشعر بينهم بالغربة كصالح في قومه.

«قال فاتح اليحياوي وهو يسحب رأسه داخل غرفته كسلحفاة يائسة:

-عليها اللعنة غمة، لو بُعث فيهم الأنبياء لقتلوهم...لو كان أبو حيان حياً يرزق لأحرق كل كتبه ... لوكان المتنبي في هذا الزمن لردد:

«أنا في أمة تداركها الله * غريب كصالح في ثمود.»[2]

حيث نجد في الشطر الأول أن الشاعر قد دعا على قومه بالهلاك كي ينجو، أو أنه دعاءٌ لها بالنجاة.

فهنا يستحضر "فاتح اليحياوي" هذا البيت الشعري لشعوره بفساد قومه وجهلهم بما حولهم، فهو يشعر بينهم بالغربة والأسى لما هم عليه من تفاهة وسوء فشبه أهل "مدينة عين الرماد" بالأقوام التي بعث الله فيها الأنبياء وقتلوهم بكفرهم.

وفي موضوع آخر أورد الروائي بيت شعري لأبا العلا المعري وهو أحد أعظم فلاسفة وشعراء العصر العباسي الثاني جاء شعره في تأملات للوجود والحياة، فهو شاعر الحكمة التي اكتسبها من معاناته للحياة ،حيث

[1] - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 05.

[2] - المرجع نفسه، ص 79.

فقد بصره وهو لايزال صبياً بسبب مرض الجذري، وفقد والديه مما جعله يحبس نفسه في البيت محاطاً بالقلق والعزلة وهو من سمى نفسه برهين المحبسين لأنه رهين العمى والبيت ،مما أكسب شعره نوعاً من اليأس والحزن من الحياة وهذا البيت الشعري المأخوذ من قصيدته "تعب كلها الحياة" والذي جاء على لسان شخصية بدرة في حوارها مع زوجة أخيها.

«كل شيء بالمكتوب، وفي كل تأخير خير، ولكن الإنسان خلق عجولا.

لم تفتح بدرة فاها، وانشغلت بصب الرز في الطنجرة ووضعه على الفرن، ليس لأي شيء طعم في الحياة، وهي لا تستحق منا كل هذا العناء، ورددت دون شعور منها:

«تعبٌ كلها الحياة فما أعجب * إلا من راغب في ازدياد »[1]

فهي ترى أن الحياة لا تستحق منا كل هذا العناء وهي تتعجب من الراغب فيها بل والمتطلع إلى المزيد منها بنبرة من الحزن والاستسلام لما تشعر به من ظروف سيئة تحيط بها.

لترد عليها نوارة بأن لا تصدق قول أبا العلا بل عليها أن تكون متفائلة وأن تفتح قلبها للحياة فهي لا تزال شابة والحياة في بدايتها، وذلك في قولها:

«وجلست نوارة إلى جوارها تعصر يديها من الماء وتعيد مدّ كُميها قائلة:

لا تصدقي أبا العلا المعري، فليس أصدق من إيليا أبو ماضي

إن شر النفوس نفس يؤوس * يتمنى قبل الرحيل الرحيلا »[2]

وهو بيت شعري من مأخوذ من قصيدة "كن جميلاً تر الوجود جميلا" لإليا أبو ماضي وهو من الشعراء المحدثين المعرفين في الوسط الأدبي بالنزعة التأملية الفلسفية والإنسانية التفاؤلية.

كما وظف الروائي بيت شعري لأمير الشعراء أحمد شوقي وهو شاعر من شعراء العصر الحديث له مكانة بارزة في مسيرة الشعر الحيث كونه عمل على إحيائه وبعثه والمحافظة على أصالته وكذلك لقدرته الفذة والمميزة في نظمه فهو بذلك يكون فريد عصره وزمانه، وقد جاء هذا البيت الشعري في حوار بين شخصية فواز وكريم وأم كريم وبدرة حين أخبرت عزيزة الجميع عن أمنية كريم بأن يصبح فنان لكنه لم يصر على تحقيق حلمه ليصبح فلاحًا حينها.

قالت بدرة:

[1] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 105.

[2] – المرجع نفسه، ص 105.

«وما نيل المطالب بالتمني * ولكن تأخذ الدنيا غلابا »[1]

وقد جاء هذا البيت الشعري فيه شحذ للهمم والمقاتلة من أجل الوصول لما نصبوا إليه والتخلص من اليأس والإحباط.

كما نجد بيت شعري للشاعر إبراهيم طوقان من قصيدته "شوقي يقول وما درى بمصيبتي" التي رد بها على أحمد شوقي في قصيدة "قم للعلم وفّه تبجيلا"، وإبراهيم طوقان شاعر فلسطيني معاصر يمتاز بصدق كلماته وبروحه الوطنية والقومية العربية.

«...وتراءت لها رؤوس الطلاب كرؤوس حيات تتعالى وتمتد نحوها لتخنقها، أي معلم سلك هذا الدرب ورضي به؟ وأي معلم سلك هذا الدرب وخرج منه سالماً؟ وتذكرت قول طوقان:

يا من يريد الانتحار وجدتها * إن المعلم لا يعيش طويلا »[2]

هذا البيت الشعري تذكرته بدرة وهي في المدرسة مع التلاميذ والذي جاء ناطقًا بألم الواقع المعيش وبالحالة التي يعيشها المعلم في المنظومة التعليمية الغير بناءة، بل قد تكون دافعة لليأس باعثة على الإحباط وهذه هي الحالة التي وصف بها الروائي حالة المعلم والمتعلم والتعليم ملخصة في شخصية بدرة المعلمة الشابة.

4-1-3-توظيف الشعر الشعبي "الملحون":

الشعر الشعبي أو الشعر الملحون هو أحد مرافىء الأدب الشعبي، وأهم فنونه، وبعيداً عن اختلافات الدارسين في تسميته بين الشعر الشعبي أو الشعر الملحون، فهو الشعر الغير معرب، والذي اتخذ من اللهجة العامية لغتاً له كحال كل فنون الأدب الشعبي، وله من رونق البلاغة والحكمة ما للشعر الفصيح، كما يحمل داخله لغة شاعرية مفعمة بالأحاسيس كونه وليد انفعالات الوجدان، وهو بذلك قريب من فهم المتلقي كونه يستعمل اللهجة العامية البسيطة التي تُمكِن متلقيه من فهمه بسهولة، وهو يحاكي اهتمامات جميع الفئات، كما أنه يختص بمجتمع معين فهو نتاج ثقافة وبيئة اجتماعية خاصة، هذه الأخيرة التي تصبغه بخصوصية الانتماء من خلال طبيعة اللهجة الموظفة في نظمه.

ويعتقد محمد المرزوقي بأنَّ: ‹‹ الشعر الملحون أعم من الشعر الشعبي، إذْ يشمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكاً للشعب أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحَن

[1] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 182.

[2] – المرجع نفسه، ص 120.

يلحنُ في كلامه، أي أنه نطق بلغة عامية غير معربة، أما وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغتة، وقد ينصرف ألى نسبته للعامية، فكان وصفه بالملحون مبعداً من الاحتمالات.››[1]

ومن خلال هذا التعريف نجد بأن الشعر الشعبي لا يرتبط بصفة المؤلف المجهول في خصائص فنون التراث الشعبي بل قد يكون معروف المؤلف، وقد يكون المؤلف معاصر ويعيش بين العامة، وقد يدون في الكتب والدواوين وليس مجرد شعر منقول لنا شفاهة، فهو يتميز بخاصية اللحن في القول واللهجة العامية المستعملة في نظمه هي من نسبته إلى الأدب الشعبي.

والشاعر الشعبي قد يكون أمياً، لكن هذا لا يمنعه قطعاً من فرض نفسه وإنتاجه على الصعيد الاجتماعي ونجاحه الجدير بالتقدير في قدرته على نظم قصائد شعرية تظم كل أغراض الشعر العربي الفصيح بلهجة عامية راقية، حيث ضمن داخل قصائده الظروف الحياتية للإنسان داخل مجتمعه، فمنها ما هو ديني كالتصوف الزهد أو المدائح الدينية، ومنها ما يسجل الأحداث الكبرى في التاريخ كالحروب والثورات، ومنها ما يلامس القضايا الاجتماعية والعاطفية، وغيرها من الموضوعات، كما تمكن الشاعر من استثمار تقنيات الكتابة الشعرية القديمة والمعاصرة على حد سواء على غرار الوحدة العضوية القديمة والوحدة الموضوعية، وإيحائية اللغة، وكذا توظيف الشخصيات الدينية والتاريخية.

و ‹‹ قسَّم بعض الذين كتبوا عن الشعر والفنون الشعرية إلى سبعة أقسام هي: القريض، الموشح، والدوبيت، والمواليا، والزجل، والكان وكان، والقواما، وتندرجُ الفنون الثلاثة الأولى تحت الشعر الفصيح الذي يسيرُ وفقاً للتقاليد العربية، ويحافظُ على سلامة اللغة وتنطوي الفنون الثلاثة الأخيرة تحت الشعبي، فهي الفنون التي إعرابها لحنٌ ، وفصاحتها لكنٌ ، وقوة لفظها وهنٌ، حلالُ الإعراب بها حرامٌ، وصحة اللفظُ بها سِقامٌ، يتجددُ حسنها إذا زادت خلاعة، وتضعفُ صنعتها إذا أودِعت من النحو صناعة، كما يقول صفي الدين الحلي: أما المواليا فكانت تُعربُ فترة، وتلحنُ أخرى، وقد كان الموشح في كثير من الأحيان يستعمل لفظاً عامياً، أو تعبيراً عامياً في خرجاته أيضاً.

وأشهر فنون العامية اللغة الزجلُ، وقد اتفق الدارسون على أنَّ مخترعه أهلُ الأندلس، وقيل سموه بالزجل لأنه لا يلتذُ به، ويفهمُ تنغيمه، حتى يُغنى به ويُصوت، والزجلُ في اللغة الصوتُ، وانتشر هذا الإسم بين الناس بالرغمِ من أنَّ أهل بغداد سموا هذا الفن بالحجازي.››[2]

[1] – محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، ط1، 1967م، ص 49.

[2] – حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت لبنان، ط 2، 1980م، ص 113.

فالزجلُ فن من فنون الشعر الشعبي، نشأ وازدهر في الأندلس، ثم انتقل إلى المشرق العربي على خلافٍ في ذلك بين مؤرخي الأدب.

غدت كلمة زجل في الدوائر الأدبية والغنائية مصطلحاً يدلُ على شكل من أشكال النظم العربي، أداته اللغوية هي إحدى اللهجات العربية الدارجة، وأوزانه مشتقة أساساً من أوزان العروض العربي، وإن تعرضت لتعديلات وتنويعات تتواءم بها مع الأداء الصوتي للهجات منظوماته، ويتيح هذا الشكل من النظم تباين الأوزان وتنويع القوافي، وتعدد الأجزاء التي تتكون منها المنظومة الزجلية، غير أنه يُلزم بإتباع نسق واحد ينتظم فيه كلٌ من الوزن والقافية وعدد الشطرات التي تتكون منها الأجزاء، في إطار المنظومة الزجلية الواحدة.

و ‹‹نجد في كتب الأدب على حد نقرأ في (العاطل الحالي والمرخص الغالي)، حيث يقول صفي الدين الحلي: والزجل في اللغة الصوت، يقال سحابٌ زجل إذا كان فيه الرعد، ويُقال لصوت الأحجار والحديد أيضاً والجماد زجل"(...) ويحاول الحلي أن يجد تعليلاً للربط بين الاستعمال اللغوي والاستعمال الاصطلاحي فيضيف: "وإنما سمي هذا الفن زجلاً لأنه لا يلتذُ به ويفهم مقاطع أوزانه ولزوم قوافيه حتى يغنى به صوت فيزول اللبس بذلك".››[1]

وقد أرجع المؤرخين والدارسين ظهور الشعر الشعبي بكل فنونه في بلاد المغرب العربي عامة والجزائري خاصة إلى التأثير المشرقي، من خلال نزوح قبيلة بني هلال وسليم من المشرق العربي إلى المغرب العربي، ثم التأثير الأندلسي، وهما من أكثر العوامل المؤثرة في ظهور الشعر الشعبي الجزائري. لكن هذا لا ينفي وجود هذا النوع من الشعر الشعبي قبل الفتح الإسلامي للجزائر، فالمجتمع الجزائري له لغته وعاداته وتقاليده مثله مثل أي شعب من الشعوب الأخرى، مما يستدعي بالضرورة وجود شعر يعبر من خلاله عن وجدانه وحاجاته، ومع مجيء الإسلام تغيرت نظرته اتجاه الأشياء في ظل الدين الجديد والحياة الاجتماعية الجديدة مما أدى بالشاعر إلى التخلي عن نظم الشعر الذي لا يتماشى ومبادىء العقيدة الإسلامية التي أثرت في هذا الشعر من خلال التفاعل بين اللهجات العربية الواحدة مع العرب الفاتحين والتي ظهرت من خلالها اللغة المعربة التي تحتاج إلى وقت لتعلمها و التمكن من كتابتها ، هذه العوامل ساهمت في ظهور الشعر الشعبي الجزائري.

فالشعر الشعبي أو الشعر الملحون كان مصب اللهجات المختلفة في المجتمع الجزائري والذي تتعدد فيه عدة لهجات، مما أكسبه خصوصية جعلت منه سمة تربطه بثقافته وبيئته التي أنتجته، وهذا ما جعل الروائيين

[1] – مخطوط مكتبة بايزيد باسطنبول رقم 5542 الورقة 17 ظهر و18 وجه ونفس الكلام نقرأ في بلوغ الأمل في فن الزجل صفحة 68 مخطوطة الزيتونة رقم 4467، ونقرأ كذلك في تاريخ خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر لمحمد محبي لدى ترجمة أبي بكر بن منصور بن علي العمري الدمشقي المتوفي سنة ثماني وأربعين وألف حيث تعرض للفنون السبعة المستحدثة ومنها الزجل (الجزء الأول 108-109-110) المطبعة الوهبية بمصر سنة 1284. نقلاً عن: عباس بن عبد الله الجراري، الزجل في المغرب – القصيدة – مطبعة الأمنية، المغرب، ط 1، 1970 م، ص 48.

المعاصرين يهتمون بتلك النصوص الشعرية الشعبية والتي تحمل الكثير من اللغة التعبيرية المكثفة ذات الدلالات العميقة والتي تناولت مواضيع مختلفة تهم الفرد والمجتمع بلغة بسيطة وقريبة من فهم المتلقي، حيث أصبح الروائي المعاصر يلجأ إليها لتدعيم خطابه الروائي ولربط القارىء بهويته وخصوصيته الثقافية.

ولتمثيل على ذلك النزوع نحو هذا النوع من التداخل الأجناسي بين الرواية كفن نثري سردي وبين الشعر الشعبي اخترتُ هذا المقطع من الشعر الملحون الذي تناص معه الروائي معمر حجيج في متن روايته "معزوفات العبور"، وهي قصيدة من التراث الجزائري عنوانها (راس بنادم) وهي عبارة عن قصة شعرية بالمفهوم الشعبي، ألفها الشاعر الصوفي الجزائري لخضر بن اخلوف وهي من الشعر الملحون (الزجل) تحتوي على ستة وتسعون بيتاً (96) ،والتي غناها الفنان البار عمر والتي عرفت من خلاله باسم (راس المحنة) ورددتها الألسن وشاعت عند الكبير والصغير لتصبح من أشهر القصائد الشعرية في التراث الشعبي لأنها إنصرفت لكل ما له عراقة وقدم، وهي تروي أحداث حقيقية كما قيل عنها.

وهذه الأبيات جاءت بين طيات السرد في قول الروائي على لسان نوح المربوح المذبوح:

‹‹ هذا الراس حاشا أن يكون راس سيدنا الحسين رضي الله عنه، كما كان يروج أصحابه الذين ما زالوا لم يصحوا من سكرهم، ولا رأس المحنة للخضر بن خلوف الذي ترنمت به حنجرة بار عمر لتجعل منه فلسفة الوجود من حيث هو موجود للرب المعبود، كما يعتقد المتصوف والمنكتون:

حُر أنت واللا مملوك حـــــرطاني يا راس المحنة لله كلمـــني

واللا أنت منسوب لبيت أهل السنة قلبك طامع بالتحرير متهني

واللا أنت خاين قبضوا عليك خيانة باعوك بقيمة وربعين سلطاني

واللا أنت مسلم من أصحاب الجنة واللا ظالم من الظلام نصراني

قلتُ لواحد من أعز إخواني في الجهاد، وكان يبدو عليه الامتعاض من كلامي، وسكنته الحيرة من الراس الشاخص أمامه بعيون مفتوحة، وأسنان تبدو بيضاء كان صاحبها يبتسم لنا، وكان يتأمله، ويبلع غصة بحجم الجمل وتظلم في قلبه الحقيقة المغيبة:

– يا أخي الحائر، وما يدريك قد يكون راس الغول الذي فصله سيدنا علي كرّم الله وجهه عن جسده كما كانت تحكي لي جدتي السابعة علية رحمها الله.››[1]

تداخل النص الروائي مع أبيات من الشعر الملحون لي أشهر القصائد الموجودة في التراث الشعبي الجزائري والتي تروي أحداث حقيقة لقصة ‹‹رجل تقي صالح من الأشراف خرج قاصداً الحج وفي منتصف الطريق تاه عن

[1] – معمر حجيج، معززوفات العبور، ص 204 -205.

القافلة، وتعرض لقطاع الطرق وقتلوه، إنه الهاشمي بن نونة الذي بقي ستون سنة في قبره، حتى سقطت الأمطار وحدث الفيضان بالوادي، وحملته المياه وقذفت به خارج القبر، وبقي رأس سي الهاشمي بن نونة ثلاث سنوات في العراء.

لا أحد يعرف مكان وزمان وقوع الحادثة، ومن أين جاء هذا الغريب الصالح ومن أهله وماذا حدث له ومن قتله، هل هم قطاع الطرق؟ أم القومية (الحركى) أم جيوش الأتراك؟ كون القصيدة كتبت في زمن الشاعر الذي عاش الوجود التركي بالجزائر، كيف وصل راس سي الهاشمي إلى الفرن؟ يتابع سي الهاشمي في سرد قصته بالقول: بأن أمره إنتهى به بين يدي أحد الشيوخ عثر على رأسه في العراء وكان هذا الشيخ فقيراً، ولكنه كان ورعاً وتقي من أحد الصوفية، ولا ندري إن كان هذا الشيخ هو لخضر بن خلوف كاتب القصيدة أم أنه يرويها عن شيخ آخر الذي عثر على جمجمة سي الهاشمي بن نونة في العراء.

تفطّن الشيخ لجبين سي الهاشمي ولاحظ كلمات مكتوبة في جبينه لم يقدر على فك رموزها، وإن كان من الغرابة أن تتكلم الجمجمة، فهذا قد يدخل ضمن المعجزات الإلهية، قد دار حوار طويل بين ذلك الرأس والشيخ بصيغة سؤال وجواب (من يكون؟ وما هو جنسه أهو رجلٌ أم امرأة؟ ومن أين جاء؟ أهو من هذه البلاد أم غريب الديار؟ وما هي مهنته؟ وما هي ديانته؟ (...) من الأسئلة التي تبحث عن هوية هذا الرأس .وطلب منه أن يأتيه في منامه حتى يراه ، وأن يطلب الله له أن يجعل له نصيباً في الجنة، وفجأة تكلمت الجمجمة على لسان صاحبها سي الهاشمي بن نونة وقصت على الشيخ بن اخلوف ما حدث له، ومن هنا جاءت هذه القصيدة للشاعر لخضر بن اخلوف ، والتي رسمت مشاعر الغدر والظلم والخيانة (...) ولما إنتهى حديثهما وضع الشيخ الرأس في صندوق وطلب من زوجته أن تحمله إلى البيت، ولكن الزوجة أخذت ذلك الرأس إلى المشعوذة (الشوافة)، ووسوست لها العرافة بالقول، وربما أن هذا الرأس يعود لضرتها، التي كانت ذات حسن وجمال وبأن زوجها تذكرها وتذكر ماضيه معها، وأشارت عليها بحرقه وأن تلقي بالرماد للرياح من فوق الديار»[1]، لتكون تلك هي نهايه قصة رأس سي الهاشمي بن نونة الغريبة والمحزنة.

استدعى الروائي معمر حجيج هذه الأبيات الشعرية من الشعر الملحون لقصيدة الشيخ بن اخلوف كتناص مع ما سبقها من السرد داخل النص الروائي، والذي يروي فيه الكاتب أحداث حقيقية عن حقبة تاريخية من تاريخ الثورة الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي، والتي تسودها الفتن والخيانة داخل وخارج جيش التحرير الوطني الجزائري، وذلك باستحضار أحداث حقيقية داخل إطار زماني حقيقي مع ذكر أسماء لشخصيات تاريخية، كوسيلة

[1] – علجية عيش، القصيدة كتبها الشاعر الصوفي لخضر بن اخلوف، وغناها الفنان البار أعمر، نشر في الأمة العربية يوم 19-11-2011 م الموقع الإلكتروني: djazairess.com/elouma/23120

منه ‹‹ لمعالجة قضايا معاصرة، وملحة تعتمد على خيال الروائي الفضفاض بالدرجة الأولى، دون الالتزام الصارم بوقائع التاريخ، وقد يكتفي كاتب الرواية بخلق تاريخية ما، دون أن يكون للموضوع أي أساس من الحقيقة، وأنّ الكاتب يتخيل شخوصه وأبطاله في عمق التاريخ دون أنْ يكون لهم وجود تاريخي حقيقي.››[1]

وهو ما وجدته في قول بوح المربوح المذبوح حين يتكلم بألم عن الخلافات الدائرة بين زعماء جيش التحرير الوطني:

‹‹ زدت أكثر ألماً ويأساً حين سمعتُ بالخلافات الحادة بين الزعماء المختطفين المعتقلين في فرنس : أحمد بن بلة، وحسين أيت أحمد، ومحمد خيضر، ومحمد بوضياف، والخلافات بين قيادات الثورة في جيش التحرير والحكومة المؤقتة، وبين من هم في الخارج، ومن هم في الداخل، وكنت أتصورهم بأرواح نورانية ملائكية معطرة بعطر كل دماء الشهداء، وفجأة تحولوا في نظر كثير منا إلى قطط تتعارك على الغنائم في ليل مازال لم ينبلج صبحه بالحرية للشعب المعذب المقهور، ويبدو كل واحد منهم يتربص لكي يخطف كرسي الفخامة وحده، ويدخل جنة التسلطن، ويقذف غيره ببراعة اختراعه لسجون بألوان من اللؤم ، والتسلط بماركة ثورية جديدة ملعونة...››[2]

وفي مقام آخر يقول:

‹‹ لقد آلمني كثيراً هذا الجو الجديد المليء بالفرقة، والتحزب، والتعصب، والريبة، وكدت أرجع إلى خلوتي الصوفية....››[3]

هذه الصراعات الداخلية بين زعماء وقادة الثورة الجزائرية إبان الثورة التحريرية، لم تمنع المناضلين من متابعة مسيرتهم الجهادية للبحث عن الحرية والاستقلال، فقد إلتحق نوح المربوح المذبوح بأحد الكتائب العسكرية التابعة لجيش جبهة التحرير الوطني بقيادة كوبيس.

‹‹ أنت من اليوم لا قائد لك غير كوبيس ولد الفيسيان، وقد خلعت اسم (بلحاج الجيلال) عني حتى ننال الاستقلال، وأهزم من يسعون بتزييف التاريخ، ويسرقون الثورة يحسبونها لقيطة،وليس لها آباؤها الحقيقيون ...››[4]

حيث قدم بوح المربوح المذبوح ولاؤه لقائده الجديد كوبيس:

[1] – ريمة كعبش، جماليات توظيف التاريخ في روايتي " بوح الرجل القادم من الظلام " و " حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" للروائيين إبراهيم سعدي وعز الدين جلاوجي، مذكرة دكتوراه، جامعة الأخوة منتوري، قسنطينة، 2016-2017م، ص 42.

[2] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 196.

[3] – المرجع نفسه، ص 198.

[4] – المرجع نفسه، ص 201.

‹‹– أقسم بالله العلي العظيم، أنا نوح المربوح المذبوح لا قائد لي سوى قائدي المجاهد الوطني، الثائر، الزعيم الكبير كوبيس ولد الفيسيان....››[1]

فـ (كوبيس) هو جيلالي بلحاج وهو‹‹ الضابط من مدرسة شرشال العظيمة..من أنشط وأخلص مناضلي الحركة الوطنية..أحد أخلص المناضلين في حركة انتصار الحريات اليمقراطية..عضو في المنظمة السرية.. كان أحد رفقاء العربي بن مهيدي، ومحمد بوضياف، وديدوش مراد، وكريم بلقاسم، ومصطفى بن بولعيد... كان من الذين يخططون لتفجير الثورة المباركة.. كان العقل المدبر للمناشير حول حرب العصابات .. كان المكلف بالتدريب شبه العسكري لأفراد المنظمة الخاصة على حرب العصابات .. كان من المعتقلين حين اكتشفت فرنسا الجماعة .. كان مع مصالي الحاج أبو الحركة الوطنية .. كنت واحداً من خمسمئة مدججين بأحدث الأسلحة....››[2]

هذه الشخصية التي دار حولها الكثير من النقاشات كونه كان احد المناضلين الاوائل في صفوف القادة ممن عملوا على تنظيم الثورة لكنه سرعان ما تحول إلى العكس، حيث أصبح من أكبر الخونة والعملاء لدى السلطة الاستعمارية الفرنسية آنذاك، فقد ‹‹ أضرَّ كثيراً بجيش التحرير خاصة في الولاية الرابعة، وكان يتكلم باسم الثورة، ويجند الناس باسم الثورة، وينتقد القادة السياسيين للثورة، وكان يؤكد على أنَّ الثورة فجرها العسكريون وليس السياسيون الذين وصفهم بالخونة، واعتبر نفسه من المناصرين للفرع العسكري، وزيادة في تغليط المناضلين كان يرفع العلم الجزائري، ويقود جيشاً يعتبره جزءاً من جيش التحرير.››[3]

حيث عمل هذا الخائن (حركي) على تغليط اتباعه من المناضلين الباحثين عن الحرية؛ بأنه يعمل على تحقيق الاستقلال؛ وبأنه تابع لجيش التحرير الوطني، وعند إكتشافهم لخيانته وعمالته قرروا التمرد عن سلطته، وقتله، لكن سرعان ما تمَّ القبض على بوح المربوح المذبوح واعتقاله من طرف جماعات مجهولة كانوا يصيحون بهتافات تدعوا بحياة:

‹‹ القائد والصدر الأعظم الباشاغا بوعلام ابن سوق هراس والضابط الكبير، فأدركتُ أنني بضيافة الخيانة العظمى .››[4]

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 201.

[2] – المرجع نفسه، ص 202.

[3] – عيسى كشيدة صاحب كتاب (مهندسو الثورة) "بن بلة فرض العزلة على كوبيس في السجن والمخابرات الفرنسية تشعل الفتنة، الشروق 02-01 – 2011م موقع جزايرس djazairess.com/echorouk/65410

[4] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 202.

الباشاغا بوعلام ابن سوق هراس، هو أحد الخونة، وهو صديق كوبيس وبلونيس، وأحد أهم ركائز الجيش الفرنسي في الجزائر، قتل العديد من الجزائريين، وحارب جيش جبهة التحرير بجيشه الذي كان مسلحاً من قِبل الفرنسيين، تقلد عدة مسؤوليات لدى الإدارة الفرنسية إلى أنْ أصبح نائباً لرئيس المجلس الوطني الفرنسي.

وعندما إلتقى نوح المربوح المذبوح والذي كان في حالة يُرثى لها طلب الباشاغا من جنوده أنْ يقوموا برميه خارج معسكره كونه ضعيف البنية ولا يصلحُ للقتال.

ليلتقطهُ بعض السيارة في الطريق ويلتحق بكتيبة الشريف سعيدي وهو أيضاً من أحد الخونة الذين كانوا يعملون ضد تحرير الجزائر.

الشريف سعيدي من شلال عذاورة ولاية المدية ، عمل ضابطاً في الجيش الفرنسي؛ اخترق الثورة واغتال بعض قادتها من أبرزهم: علي ملاح الذي كان برتبة عقيد وقائداً للولاية السادسة والذي أستشهد رفقة كتائبه ومجموعة من خيرة زملائه وهم الرائد جوادي عبد الرحمان المدعو اسي عبد الرحمان، والنقباء خواص احسن المدعو اسي احسن وسي أحمد الروجي، وذلك بعد إستدراجهم إلى دائرة عين بوسيف سنة 1957م، وحين عرف نوح المربوح المذبوح بخيانة قائده فرَّ منهم وهرب إلى كتيبة من المجاهدين ليشارك في تصفية الخائن كوبيس باغتياله وفصل رأسه عن جسده ، وتسليمه لقيادة الولاية الرابعة.

وهو ما ورد في مقْتل كوبيس حيث قام ‹‹ أفراد من جيش التحرير الوطني تمكنوا من ربط اتصال مع عناصر من جيش كوبيس وأقنعوهم بأنّ كوبيس خائن للثورة وللجزائر، وأنه مدعّم من طرف الجيش الفرنسي، فقرر هؤلاء العناصر قتل كوبيس فنظموا له مكيدة وقتلوه، وفصلوا رأسه عن جسده وغرسوا في جسده علم الجزائر...››[1] سنة 1957م.

هذه العودة للماضي أو للتاريخ من طرف الروائي ما هي إلا كشف لما تمَّ تجاوزه من حقائق تاريخية تسرد أحداث لصراعات وفتنة كان قد عرفها التاريخ الثوري للجزائر؛ من خلال إعادة صياغتة بطريقة إبداعية وفنية، فيغدو التاريخ الموظف في الرواية المعاصرة رمزاً له دلالة متعددة يصعُب على القارىء الإمساك بهذه الدلالات الرمزية، فالروائي الذي يلجأ إلى التاريخ وإلى الماضي – في العصر الحاضر– فإنه بشكل أو بآخر يمثل لجوءه ذلك هروباً من الواقع المعيش، لأنه يلتمس في التاريخ أموراً عدة، فقد يسأل الحاضر من خلال الماضي فيقارن الماضي بالحاضر، وقد يكشف حقائق غيبها التاريخ خاصة إذا كان ممن عايشوا الأحداث في الفترة الزمنية التاريخية التي هو بصدد الحديث عنها.

[1] – عيسى كشيدة ، صاحب كتاب (مهندسوا الثورة) ، الشروق 02.01.2011 موقع إلكتروني : djazairess.com/echorouk/65410

حيث الروائي معمر حجيج يشبه الرأس المفصولة عن الجسد لـ كوبيس برأس سيدنا الحسين ثم يستدرك قائلاً على لسان نوح المربوح المذبوح:

‹‹ هذا الرأس حاشا أن يكون رأس سيدنا الحسين رضي الله عنه، كما كان يروج أصحابه الذين مازالو لم يصحوا من سكرهم، ولا رأس المحنة للخضر بن خلوف الذي ترنمت به حنجرة بار عمر لتجعل منه فلسفة الوجود من حيث هو موجود للرب المعبود....››[1]

لكن يبدوا من خلال هذا الطرح بأن الفتنة أشدُّ من القتل، فكلٌ من كوبيس أو سيدنا الحسين رضي الله عنه وحتى الهاشمي بن نونة كانوا ضحايا الغدر والفتنة، التي جعلت من رؤوسهم تقطع وينكل بهم، لكن لكل منهم عصره وأسبابه التي أودت بقتله، غير أنَّ الهاشمي بن نونة لم يرد لنا كيفية قتله لكن الأكيد هو أنَّ رأسه فصل عن جسده بعد أن تناثرت رفاته بعامل الفيضانات، وتعتبرُ قصيدة (رأس المحنة) رمزاً للمعاناة لدى الجزائريين.

‹‹كتبت هذه القصيدة على هذا النخو لوصف حالة من دبَّ في نفسهم اليأس، ومن لم تتحقق أمانيهم، ومن وجدوا أنفسهم في ضياع وتمزق وغربة، ولذا فهي كما يبدوا تدخل في باب (المراثي)، وكما في باقي القصائد الشعبية فإنَّ كاتب القصيدة غير مقيد بالقواعد النحوية واللغوية ››[2]، فهي جاءت منظومة بلغة عامية مهذبة قريبة من اللغة الفصحى، مشبعة بالدلالات الصوفية والمظاهر الروحانية التي تدُل عن الزهد والورع في الدنيا ودعوة صادقة جادة للآخرة نابعة من نفس تشبعت بتعاليم القرآن والسنة. لأن مؤلف هذه القصيدة ‹‹ لخضر بن اخلوف شاعر متصوف ووليٌ صالح عاش في أوائل العهد التركي في الجزائر، ويُعد صاحب الريادة الشعرية في الشعر الملحون (الشعبي) .››[3]

وعليه فقد ساعد التفاعل الحميمي بين الرواية والشعر على الانفتاح الجمالي، كما أدى التداخل بينهما إلى تجسيد الرؤية الفنية والتطلعات الروائية شكلاً ومضموناً، فالكاتب استدعى أبيات شعرية لعدة شعراء ليضفي على نصه لمحة فنية موضوعاتية أنار بها خبايا الرواية بحسن تنسيقها وتنظيمها وتعبيرها وإيقاعها الجميل، إن حضور الموروث الشعري في المتن الروائي من خلال تلك الأشعار يعتبر احدى التقنيات البارزة في التداخل الأجناسي في

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 204.

[2] – علجية عيش، القصيدة كتبها الشاعر الصوفي لخضر بن اخلوف، وغناها الفنان البار أعمر، نشر في الأمة العربية يوم 19-11-2011 م الموقع الإلكتروني: djazairess.com/elouma/23120

[3] – علجية عيش، القصيدة كتبها الشاعر الصوفي لخضر بن اخلوف، وغناها الفنان البار أعمر، نشر في الأمة العربية يوم 19-11-2011 م الموقع الإلكتروني : djazairess.com/elouma/23120

الرواية المعاصرة التي تبين «قدرة الكاتب في توظيف الخطاب الشعري توظيفًا فنيًا متناغمًا مع نسيج بنائه اللغوي، واستثمار ما فيه من طاقات إيحائية، وإشارات غنية واضحة تعبر عن تجربته وتصوراته».[1]

وهذا ما يعرف في الوسط الأدبي بالتجريب الفني في الأدب والذي يلغي الحدود بين الأجناس الأدبية بكل أنواعها.

4 –2–الأمثال الشعبية:

إن الأمثال الشعبية تعد من أبرز السمات اللغوية والثقافية التي تتمايز من خلالها المجتمعات والشعوب، فهي الصورة الثقافية الشعبية في أوضح ملامحها. «فاللغة ترتبط ارتباطاً وثيقًا بالعالم الواقعي، فتعبر عنه وتتجاوز وظيفة التواصل بين الأفراد لتصل إلى التعبير عن الثقافة المشتركة فيما بينهم، عبر ظواهر لغوية تظهر من خلال الاستعمال المختلف للغة ومن بين هذه الظواهر الأمثال.»[2]

فالأمثال الشعبية تعتبر إنتاج كافة الشعوب والأجيال وخلاصة تجاربهم وصفوة أقوالهم وعصارة أفكارهم عبر التاريخ الإنساني.

ولأن تعريف الأمثال الشعبية قد اختلف بين الدارسين اخترنا بعض التعريفات منها تعريفه عند نبيلة إبراهيم التي نقلت لنا تعريف الأستاذ الشيخ محمد رضا الشبيبي في تقديمه لكتاب الأمثال البغدادية للشيخ جلال الحنفي، يقول الأستاذ محمد رضا: «الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدل على إصابة المحن، وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى أما من ناحية المبنى فإن المثل الشرود يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكتابة وجمال البلاغة والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كله عن الوهم والخيال، ومن هنا تتميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية.»[3]

فالمثل في قول (الشيخ الحنفي) هي نتاج تجارب شعبية فهي مستمدة من خبرات واقعية تتضمن نصيحة أو حقيقة عامة تستشف من خلالها روح المجتمع، وهي تأتي بلغة مكثفة وموجزة بلغة واقعية بعيدة عن الخيال وهذا ما يميزها عن لغة الشعر الخيالية.

---

[1] – التناص في رواية أسرار صاحب الستر، لإبراهيم درغوثي الثلاثاء 20 نيسان (أفريل) 2010 التعلم: أمين عثمان باحث تونسي، منشور على موقع ديوان العرب .https://diwanalarab.Com/ spip.Php?Page : article: 23002

[2] – حمودة جلال، الأمثال الشعبية مرآة للثقافة الجزائرية "جرد مجموعة من الأمثال الشعبية الجزائرية مع غرض ما يقابلها من الفصحى" مقال تاريخ النشر 2021/06/08 مجلة Cahiers detradoction مج 24، العدد 1، ص 130.

[3] – الشيخ جلال الحنفي، الأمثال البغدادية، ص 3، بغداد 1962 نقلاً عن نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي مكتبة دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ت، د ط، ص 139.

كما نجد تعريف آخر في معجم (روبير –*Robert*) يقول: «المثل حكمة مشتركة بين أفراد فئة شعبية، معبّر عنها بعبارة موجزة غالبًا ما تكون مجازية ذات زخرف.»[1]

وبما أن هذه الأخيرة تعتبر نمطاً تعبيريًا غنيًا بالمعاني والدلالات فقد استثمرته الرواية داخل متونها، حيث تتخلل سياق السرد والحوار المتبادل بين الشخصيات، «فالرواية صياغة بنائية مميزة والخطاب الروائي لا يمكن أن يتحدد بالحكاية فحسب، بل بما يتضمن من لغة تحوي أكثر من الحكاية وأبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها وشخصياتها، الرواية ليست لها بنيات أخرى تقيم منها غير الكلمات.»[2]

وقد شغلت الأمثال حيزا من الخطاب الروائي عند الكاتب عز الدين جلاوجي بشكل مميز ولافت لانتباه القارئ في رواية "الرماد الذي غسل الماء" حيث تمكن الروائي من الإفادة مما يتوفر عليه المثل من طاقات رمزية وشحنات بلاغية، الأمر الذي أضفى على الخطاب الروائي مساحة جمالية من خلال مواضيعه التي تضمنها حسب مجالات الحياة العامة للناس.

فنجد الروائي قد أورد في الحاشية الثالثة عشر مثل شعبي بلغة فصيحة «حمارنا أفضل من فرس الغير»[3]، وهو ما يقابله باللهجة الجزائرية "حمارنا ولا عود الناس" فالمثل جاء كناية عن الإنسان الفقير الذي يرضى بما عنده، ويستفيد منه ولا يطمع فيما عند الآخرين.

حيث عمد الروائي لتوظيف هذا المثل لإبراز مكانة مختار الدابة الاجتماعية والثقافية المتدنية، كونه لا يرقى للترشح للانتخابات لكنه ينتمي إلى قبيلة تحسم الانتخابات دوماً لصالحها وكان هذا المثل شعارها في الانتخابات.

كما جاء في نص الرواية على لسان شخصية كريم مثلين مترادفين هما: «البلاء يولد دون ضرع...ولا يخاف النار إلا من في بطنه التبن.»[4]

جاء هذا المثل حين كان كريم يودع الضابط الذي كان يحقق معه في قضية مقتل عزوز.

ويقصد بالمثل الأول هو أن المشاكل والمصائب تأتي دائمًا دون توقع، فهي تفاجئ الإنسان دون سابق إنذار، أما المثل الثاني فهو مثل شعبي أيضًا لكن الروائي قد أعاد صياغته باللغة الفصحى ويقابله باللهجة الجزائرية

[1] - Le Grand Robert, De la langue Française, Dictionnaire le Robert. Edition 2, Paris, 2001, Tome 4, P 1337.

نقلاً عن حليتيم لخضر، الأمثال الشعبية الجزائرية بين الثأر والتأثير، دار كردادة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص 36.

[2] – ثريا العسيلي، أدب عبد الرحمان الشرقاوي، الهيئة العصرية العامة. للكتاب، القاهرة، 1995، ص 287.

[3] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 35.

[4] – المرجع نفسه، ص 42.

«أحي ما في كرشوا تبن ما يخاف من النار» ويضرب هذا المثل عن شعور الشخص لحظة تلقي تهمة أو لحظة التحقيق في أمر ما.

فالبريء جريء ولا يخاف من أي أمر لأنه متأكد من براءته، أما الإنسان المذنب فيظهر ذلك في تصرفاته وملامح وجهه ما يثبت إدانته.

ونجد عز الدين جلاوجي قد زرع مثل آخر في حنايا الحوار الذي دار بين أفراد العائلة وهي تستعد للانتقال إلى سكن جديد حين كان الجميع يشعرون بالحزن من مغادرة المنزل القديم لتطلب منهم العمة كوثر اظهار بعض ملامح الفرح كونهم سيغادرون السكن القزديري وينتقلون للعيش في شقة جديدة وتذكرهم بالامتنان لسي المختار كونه كان سببًا في امتلاكهم لمنزل جديد حينها ثار سمير في وجه أخته العطرة التي وافقت رأي عمتها، لتهدئه عمته بقولها:

«قبل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه.»[1]

وهنا قد شبه المنافق الوعر بالكلب ويضرب هذا المثل في ضرورة تحمل هذا الإنسان المنافق بغية الوصول لما نريده منه.

وعليه نجد أن للأمثال الشعبية دور هام في «كونها خلقت اتجاهًا لغويًا ومعرفيًا عبر عن منظومة فكرية واجتماعية، تعدت حدود استحضار الموروث الشعبي، من أجل الإبلاغ أو الإخبار فكانت عتبة من العتبات التي أعطت للرواية توازنها اللغوي...والتي منحت القارئ بنية نصية دالة ووظائف جمالية فكانت نصوصًا حاضنة للنص المحكي في حد ذاته.»[2]

4-3-الحكاية الشعبية:

عرَّفت معاجم المصطلحات العربية المعاصرة الحكاية الشعبية بأنها: ‹‹شكل سردي تقليدي، تضُم صور الشعوب وبطولاته الأخلاقية والتعليمية والاجتماعية، بشتَّى مغامراتها، فهي ذاكرة شعبية مجهولة المؤلف غالباً ››.[3]

فهي من الفنون الأدبية القديمة، تحمل داخلها قيم إنسانية في شكل سرد حكائي، ويكون مؤلفها مجهولاً في أغلب الأحيان.

كما عرفتها ‹‹ المعاجم الألمانية بأنها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة، وشخوص ومواقع تاريخية، أما المعاجم

[1] – عزالدين جلاوجي ، الرماد الذي غسل الماء ،ص 130.

[2] – بكري هشام، الأمثال الشعبية ودورها في تشكيل هوية شخوص الحكاية، رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجًا، مقال منشور في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية. الجزائر، العدد 66، 2021/01/23، ص31.

[3] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 73.

الإنجليزية، فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور...››[1] من خلال التعريفين نجد بأن الحكاية الشعبية هي حكاية خيالية ومرتبطة في نفس الوقت بالواقع الاجتماعي، لذلك فهي تتمتع بشعبية خاصة لدى الشعوب، وتتناقلها الأجيال لتصبح إرث ثقافي لديهم.

فالحكاية الشعبية جنس أدبي له خصوصيته الفنية من النثر والسرد والمشافهة المقدمة بلغة يتخاطب بها الشعب هي العامية، يُعبر من خلالها عن ماضيه وحاضره وتطلعاته المستقبلية، فهي بذلك تختلف عن الحكاية الخرافية وعن قصص البطولات خاصة وأنَّ مادتها مستمدة من الواقع النفسي وكذا الاجتماعي الذي يعيشه أفراد الجماعة التي تنتجه.

كما ارتبطت نشأة الحكاية الشعبية بالإنسان ووجوده، وراحت تتطور وتتفاعل معه لتواكب الظروف المحيطة به عبر المتغيرات الزمنية، وقد كانت الحكاية الشعبية ولا تزال إحدى أبرز الفنون الشعبية الدالة على ثقافات الشعوب وحضاراتهم الإنسانية عبر كل العصور.

ونجد الروائية "أحلام مستغانمي" في روايتها "الأسود يليق بك" قد نهلت من الموروث الشعبي الجزائري الحكائي، وبالتحديد من التراث "الشاوي" والتي تروي من خلاله إحدى الحكايات الشعبية، والتي تناولت فيها صفة الوفاء عند النساء في المجتمع الجزائري، وخصت بالذكر المرأة الشاوية "الشاويات" اللاتي يُقاتلن من أجل المحافظة على أسرهن وعلى أزواجهن وأبنائهن، حيث نجدها تقول على لسان بطلة روايتها "هالة الوافي":

‹‹ يُحكى أنه ذاع صيت جمال إحدى الفلاحات حتى تجاوز حدود قريتها، فتقدم لخطبتها أحد الباشاغات، لكنها رفضته لأنها كانت تحب ابن عمها، عندما علِم الباشاغا بزوجها، استشاط غيضاً ولم يغفر لها أن تفضل عليه راعياً فدبر مكيدة لزوجها وقتله، كانت حاملاً، فانتظر أن تضع مولودها، وتنهي عدتها، ثم عاود طلبها للزواج، وانتقد أطلقت اسم زوجها على مولودها فردت عليه "إن كنت أخذت مني عياش الأول فإني نذرت حياتي لعياش الثاني"، فازداد حقده، وخيرها بين أن تتزوجه أو يقتل وليدها، فأجابته بأنها لن تكون له مهما فعل.

ذات يوم، عادت من الحقل فلم تجد رضيعها، وبعد أن أعياها البحث، هرعت إلى المقبرة، فرأت تراباً طرياً لقبر صغير، فأدركت أنه قبر ابنها، وراحت تنوح عند القبر و"تعدد" بالشاوية بما يشبه الغناء "آاااعياش يا ممي"، فأقبل الناس عند سماعها تنادي "يا عياش يا بني" يسألون ما الخطب، وما استطاعوا العودة بها، فلقد لزمت القبر الصغير ظلت تُغني حتى لحِقت بوليدها وزوجها.››[2]

[1] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 91.

[2] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 29-30.

أوردت الروائية "أحلام مستغانمي" الحكاية الشعبية كبعد ثقافي تبرزُ من خلاله الخصوصية الاجتماعية لمنطقة الأوراس، والتي ظهرت ملامحها واضحة داخل سردها الروائي، مما يحيلُ على هوية النص الروائي وصاحب النص.

هذه قصة أغنية لإحدى أكثر أغاني مروانة حزناً "أعياش أممي"، وهي من كلمات اللهجة الشاوية ومعناها بالعربية "أعياش يا بني" والتي غناها الكثير من المغنيين الجزائريين من الشاوية، على فراق من يحبون ،ووصل صداها إلى كل الشرق الجزائري وأضحت تغنى في كل المناسبات، حتى خارج الجزائر حين غناها عميد الأغنية الشاوية "عيسى الجرموني" وغيره الكثير، رغم لحنها الشجي المليء بالأسى، وهي من التراث الجزائري لمنطقة الأوراس "الشاوية"، وهي إحدى قصص الحزن على فراق الأحبة والمفضي إلى الموت، فهي صرخة أم أوراسية فجعت في زوجها وولدها . هذه الأغنية التي اختارت "هالة الوافي" أن تغنيها كما غناها « أبوها وجدها ومغنّو الأوراس جميعهم »[1]، كصرخة امرأة جزائرية أوراسية فقدت والدها وأخاها في موجة العنف السياسي الذي بطش بالشعب الجزائري في ما يسمى بالعشرية السوداء، غنتها وهي لا تعلم معنى كلمات الأغنية كونها لا تتقن اللهجة الشاوية لكن لغة الألم قد جمعتهما وأخبرتها بما لا تعلم. فقد رددت « كلمات امرأة أخرى هي أختُ مصابها، مثلها، سرق منها الموت ابنها وزوجها.»[2]

فقد أوردت الروائية فن الحكاية الشعبية في متنها الروائي بطريقة مباشرة كونها تختصر حكاية "هالة الوافي" مع حزنها على فقدها لأبيها وأخيها في المحنة التي مرت بها الجزائر أيام العشرية السوداء، لأنّ الحكاية الشعبية تتميزُ بالبساطة والعمق في الوقت نفسه، فهي لا تحتاج مقامات معينة، كما أنها خلاصة لتجارب الإنسان في الحياة، وتتضن حكماً وأمثالاً، يستنبطها السامع ويستمتع بها، كما أنها تصور أحداثاً يتداخل فيها المتخيل بالواقع، كما تتعدد فيها أنواع الشخصيات الموظفة داخل الحكي.

كما كانت الحكاية الشعبية حاضرة في رواية "البيت الأندلس" للروائي "وسيني الأعرج"، والتي جاءت متداخلة، حيث أورد حكاية شعبية داخل حكاية شعبية أخرى، وذلك على لسان بطل روايته "مراد باسطا" والذي يروي فيها عن حكاية (خداوج العمياء) وهي إحدى أشهر الحكايات الشعبية المتداولة في حي القصبة بالجزائر العاصمة هذه الشخصية (خداوج) كانت إبنة حسن باشا الخزناجي الذي إشترى البيت الأندلسي من القراصنة الأتراك وأهداهُ لابنته (خداوج)، هذا الإسم الذي أصبح يطلقُ على الفتايات الجميلات لدى سكان القصبة من سكان المحروسة الأصليون، وهو اسم الدلع لاسم (خديجة)، حيث جاءت الحكاية في قوله:

[1] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص29.

[2] – المرجع نفسه، ص 30.

« قصَّ عليَّ سيد حمدان بن عثمان خوجة الكثير من القصص الغريبة التي فندت هذا الرأي، أصبح اسم خداوج حيلة أيضاً مارسها سكان المحروسة، كثيراً ما سموا بناتهم البشعات خداوج، فقط لضمان زواجهنّ، فالعاشق المثقدم لطلبهن لا يسأل كثيراً عن شكل معشوقته، فهو يعرف سلفاً أنَّ الاسم يعوض عن كل شيء. العائلة لا تسمي ابنتها هكذا إذا لم تكن آية في الجمال.»[1]

حيث يروي له حمدان بن عثمان خوجة عدة قصص كانت قد انتشرت في حي القصبة بالجزائر المحروسة عن هذا الاسم وعن صاحبة الاسم.« في القصبة نفسها، سنة قبل دخول الفرنسيين، حدثت مجزرة في باب الجديد، خطبوا المحروسة خداوج بنت باش طرزي، غطاها والدها بكل أنواع الكتان والألبسة النادرة، كان سيد الطرز، فشكل لها كل ما تشتهيه العين لدرجة أنها أثارت غيرة كل من حضرت العرس من النساء، التي كانوا يخافون عليها من نسمة الصباح لرهافة بشرتها، وجمالها كنوار اللوز. حتى سموها لالة نوار اللوز وغنوا عليها: يا لالة يا نوار اللوز... وجهك في السماء يبان لي مفروز. لكن في ليلة الدخلة، سمعوا عويلاً يشبه عويل ذئب في قفر: يا ويلي ... يا ويلي ... زوجوني خداوج، لا هي مرا ولا هي رجل. عندما سمعه أهله يندب. دخلوا عليه. ألبسوها حصيراً وطردوها إلى بيت أهلها. الحصير كان يعني أنها ليست عذراء. فقتلها أهلها بدون أن يسألوها، ثم وجهوا أسلحتهم نحو صدور أعدائهم. وانتهى الأمر بمجزرة.»[2]

هذه الحكاية الشعبية كانت نتاج لحكاية شعبية أخرى هي حكاية (خداوج العمياء) المرأة الفائقة الجمال التي ذاع صيتها في الجزائر المحروسة والتي كانت تعيش في البيت الأندلسي الذي كان قد اشتراه لها والدها حسن باشا الخزناجي وأهداها إياه، وأصبح يطلق عليه قصر خداوج العمياء.

« إلى اليوم، لا أعرف بالضبط مدى صحة الحكاية عن سبب عمى خداوج؟ خداوج العمياء؟ الكثير من القصص المروية عنها جميلة لكنها غير صحيحة، ربما كانت قاسية عليها ولكن هذا هو إحساسي.

(...) أقول هذا الكلام لأنَّ الأسطورة القديمة التي دأب السكان على نقلها للأجيال المتعاقبة، غريبة قليلاً مفادها أنَّ لالة خداوج كانت فتاة باهرة الجمال والحسن، وفقدت بصرها لإفراطها في استعمال الكحل، إذْ كانت معجبة كثيراً بنفسها، الرواية نقلت حرفياً الأسطورة الإغريقية عن نارسيس، كانت خداوج تبقى الساعات الطويلة وهي تتأمل وجهها في المرآة، ثم أصبحت شيئاً فشيئاً تتعرى لترى جسدها المنحوت بإتقان، وبلا زوائد أبداً، بعد حمام حقيقي يصبح كل شيء، متقداً وحياً، تتلمس أعضاءها عضواً عضواً.

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، موفم للنشر، الجزائر، 2015 م، ص 485، 486.
[2] – المرجع نفسه، ص 486.

تتلذذ بنعومة أصابعها وهي تعبر بشرتها الناعمة، تتخيل يد فارس جميل يلمسها من أخمص قدميها حتى شعر رأسها، قبل أن تتوارى غيمة البخار، وتنسى نفسها للحظات ولا تسمع ضجيج الكيَّسات اللواتي يُغادرنها فور دخولها في هذه الحالة، وعندما تنسحب الضبابة، وتهدأ، يقتربن منها، يلفلفنها في لباسها الحريري، ثم يأخذنها وهي في حالة استسلام كلي لحالة شبيهة بالموت، نحو سريرها، عندما تستيقظ، تكون رائقة إلى أقصى الحدود ودافئة في علاقاتها، لا أدري مدى صحة ما يحكى عنها، ولكن لا أعتقد أن المرآة هي سبب عماها››.[1]

تُعد حكاية "خدَاوج العمياء" إحدى أشهر الحكايات الشعبية الجزائرية في حي القصبة، " والتي جمعت بين الواقع والخيال، بينما اتفقت الروايات على أن تسميتها جاءت من اسم الدلع لـ "خديجة" وهي بنت حسن الخزناجي، وهو أمين خزينة الداي محمد بن عثمان ما بين العام 1766م والعام 1791م، وكانت خداوج العمياء واحدة من جميلات مدينة القصبة، حيث كانت تعيش في قصر فخم مع والدها والدتها وأختها الكبرى فاطمة.

وقد تلقت "خداوج" اهتماماً مبالغاً، فكانت مُدللة كثيرًا من والديها، ما ميز حياتها كثيراً عن حياة بنات سنها في عصرها.

كما تعدد روايات سبب فقد خداوج لبصرها "خداوج العمياء"، حيث تقول إحدى تلك الروايات أنّ والد خداوج أهداها ذات يوم مرآة زجاجية، ولسوء حظها أنها انكسرت بالقرب منها لكونها كثيرة النظر إليها، حيث دخلت شظايا منها إلى عينيها مما تسبب لها بالعمى.

أما الرواية الأخرى، فتقول:‹‹ إنّ الوزير "حسان الخزناجي" أقام حفلاً في قصره، حضره عدد من الشخصيات المرموقة وسُفراء دول، فأراد أن يُقدم لهم شيئاً "يستدعي الإبهار"، فطلب من نساء القصر تزيين ابنته "خداوج" وإخراجها للزوار، وعندما خرجت إلى بهو القصر حتى يراها الضيوف، فإذا بالنساء الحاضرات "يسحرن" أمام جمال "خداوج"، فسارعت الفتاة إلى غرفتها لتتأكد من "جمالها الأخاذ" بنفسها، وعندما نظرت إلى المرآة التي أهداها إياها والدها "صُدمت من فرط جمالها، وأصيبت بالعمى في تلك اللحظة"، ومنذ ذلك الوقت أصبحت تُلقب بـ "خداوج العمياء.››[2]

هذه الحكاية التي جاءت في متن رواية البيت الأندلسي لتعزز من قيمة هذا البيت، وتربط المتخيل الروائي بالواقع، حيث جعل وسيني الأعرج من وجود هذا البيت حقيقة حين أضفى عليه نوع من الحقائق التاريخية ممزوجة

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 488.

[2] – العربية بين أسوار قصر "خداوج العمياء" بالجزائر العاصمة قصة يلفها الغموض

https://www.alarabiya.net/north-frica/2023/01/14

ببعض الحكايات الشعبية، ليحيك العلاقة بين البيت الأندلسي والتاريخ وحتى التراث الشعبي، وإعادة صهره إبداعياً في بوتقة الخيال الروائي داخل نصه الروائي، ليصبح الخطاب الروائي مزيجاً بين الحقيقة والخيال.

فـ "حسن باشا الخزناجي" هو أمين خزينة المال لدى الداي "محمد بن عثمان" في عهد الحكم العثماني للجزائر مابين 1766- 1791م، والذي قام بشراء القصر وأهداه لأبنته "خداوج"، وينسب تشيد هذا القصر تاريخياً "لرايس يحي" وهو أحد قادة البحرية في الأسطول البحري العثماني في الجزائر ، كما أصبح هذا القصر أول مقر لبلدية فرنسية في العاصمة الجزائرية عام 1830م، ومكان إقامة نابليون الثالث، وزوجته "أوجيني"، كما تم إمتلاكه من طرف تاجر يهودي فاحش الثراء يدعى "ميشيل كوهين بكري" والذي جاء من مدينة جنوة الإيطالية واستقر فيه مع أسرته .وهو ما تم ذكره في الرواية حين نجد مراد باسطا يذكره في قوله:

‹‹ قلتها لسيدي حمدان بن عثمان خوجة. بعد أن رويتُ له عن كل التفاصيل، إنَّ البيت الأندلسي، هو بيت أجدادي بلا منازع حتى ولو استلمه بالقوة والعنف آلاف السارقين. فقَّد الكثير من ألقه وعنفوانه الكبير، حتى اسمه الأول مات، أو كاد، ولم تعد تشهدُ عليه إلا الكتابة التي دونت على بابه، والتي تزال شاهداً على حنّا سلطانة التي كانت أول من أعطاه الحياة والروح، كل واحد يناديه باسم، دار لا لة سلطانة، القصر العتيق، دار خداوج العمياء....››[1]

وكذلك في هذا المقطع من السرد حيث يقول:

‹‹ ليست لنا أية قرابة عائلية لا من بعيد ولا من قريب بالخزناجي حسن باشا، ولا تنتمي العائلة لسلالته التركية، ولكنه هو الذي حمى العائلة من اندثار أكيد، بعد عملية السطو على الدار من طرف دالي مامي الدموي، لا لوم على الخزناجي الذي كان يبحثُ عن قصر يؤمن فيه ابنته الكفيفة خداوج، بعد موته، فقد اشترى لها البيت الأندلسي وأهداه لها، لينسى البيت اسمه الأصلي ويلبس اسم الزائرة الجديدة.››[2]

‹‹... في عام 1783م، استأجر القصر، تاجر يهودي ثري ومفاوض بارع يدعى ميشيل كوهين بكري، قدم من مدينة جنوة الإيطالية وفي قلبه رغبة في المقام الطويل في المحروسة، لأن جزءاً كبيراً من مصالحه كان يتم في المدينة، لم يجد أحسن من البيت الأندلسي، أوقصر لالة خداوج....››[3]

‹‹ في صيف 1830م، عندما دخل الغزاة الجدد على المحروسة، استولوا على كل المواقع والقصور، وضموا إليهم قصر الداي في القصبة العليا، في المحروسة، وأخرجوا كل سكانه، ونهبوا كل خيراته التي لا أحد يُقدر أثمانها

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 483.

[2] – المرجع نفسه، ص 485.

[3] – المرجع نفسه، ص 488.

وقيمتها، سيدي حمدان يحكي عن ذهب ومجوهرات لا تقدر بثمن، يقول أنّ من بينها من عله ختم جدي غاليليو وصاحبه ميمون البلنسي لأنهما كانا سيديْ الصنعة.››[1]

ورد اسم (حمدان بن عثمان خوجة) وهو أحد المفكرين والسياسين والكتاب في عهد الحكم العثماني للجزائر وهو أحد مستشاري الداي حسين وهو مؤلف كتاب "المرآة" الذي يعتبر أحد الوثائق التاريخية التي فضحت جرائم الاستعمار الفرنسي في الجزائر.

‹‹ لم يكن أمامنا إلا تحمل قسوة السرقة من جديد. تقول أمي إنهم عوضوا أهلي، لكني لا أعتقد، إقامتنا بالبيت الأندلسي لم تطل بعد أن غادرها الأتراك، إذْ سرعان ما عدنا إلى بيت الخدم الذي كان مفصولاً عن بقية البيت، وفيه نوع من الاستقلالية، وهي التي حملتنا من الاستيلاء الكلي عن المكان، كانت عملية تحويل الأماكن إلى إقامات أو إلى مستشفيات، ومراكز عسكرية عادة جارية، انتفت فيها كل الأخلاق، تحولت الكثير من المساجد إلى إسطبلات أو إلى مصحات، فقد تحول البيت بطوابقه وتحسيناته، إلى أول دار للبلدية في حقبة الاحتلال ، الغزاة لما دخلوا المدينة من الغرب، أفسدوها، وتركوها تصارع أعمال النهب والسرقة مدة ثلاثة أيام كاملة كما يقول سيدي حمدان عثمان خوجة.››[2]

ومن خلال هذه المقاطع السردية التي تداخل فيها السرد بالتاريخ والحكاية الشعبية، فقد نجح الروائي بإيهام القارىء بحقيقة وجود البيت الأندلسي وحقيقة وجود شخصية غاليليو الروخو، من خلال كل تلك المرجعيات التي صاغها ببراعة الروائي المتمكن والقابض على كل خيوط التاريخ والثقافة الشعبية، مما أكسب النص الروائي مصداقية لديه رغم معرفته بأنها رواية وليست وثيقة.

4-5-الأسطورة:

تُعد الأسطورة أحد أهم فنون الآداب الشعبية القديمة، والتي عرفتها جميع الثقافات الإنسانية ‹‹ والأساطير (*Myth Mythos*) هي في الفهم الكلاسيكي مجموعة خرافات وأقاصيص، وهي اشتقاق من "سطر الأحاديث" وموضوعها -إضافة للآلهة- يتناول الأبطال الغابرين وفق لغة وتصورات وتخيلات وتأملات وأحكام تُناسب العصر والمكان اللذين صيغت فيهما، وشكل الأنظمة والمستوى المعرفي، وهي في الوقت نفسه تُشكل ثقافة عصرها ››[3]، فهي بذلك تحمل خصوصية الآداب الشعبية بصفة عامة والحكايات الشعبية بصفة خاصة، كونها تشترك معها شكل المحتوى، كما تعتمد في متنها على توظيف القوى الخارقة وتفسير الظواهر الطبيعية بطريقة

[1] - وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 489.

[2] - المرجع نفسه، ص 491.

[3] - سيد قمني، الأسطورة والتراث، مؤسسة هنداوي، 2020 م، ص 21.

خيالية، فالأسطورة ماهي إلا قصة خرافية يكون أبطالها بشكل آلهة أو أنصاف الآلهة و تجري أحداثها في زمن مقدس، وبلغة خاصة تجتمع فيها الحقيقة بالخيال الواسع، وتتمتع بسلطة وبقدسية عظيمة على عقول الناس، كما أنها مرتبطة بالبيئة والعصر الذي أُنتجت فيهما، وعليه فهي تسرد أخبار حقبة زمنية معينة في قوالب خيالية، فـ ‹‹كثيراً ما تتردد على الألسن كلمتا خرافة وأسطورة بوصفهما كلمتين مترادفتين، فالأسطوري والخرافي كلمتان متساويتان تماماً في معنيهما عند كثير من الناس وذلك لأنّ كليهما يُصور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول...››[1]

فهذه الأجناس الأدبية تشترك في صفة السرد الحكائي أو القص ولها نفس التيمات التي تمثل النبض الإنساني، التي تروي صراع الإنسان ضد الشر لنصرة الخير للوصول إلى الأمان والسلام، ‹‹ مما يجعل هذه الأشكال التعبيرية تتقارب وتتداخل بشكل فني وسردي إلى درجة التماهي في أهم محاورها وتيماتها، لأنّ ثمة تداخلاً واضحاً بين الخرافة والحكاية والأسطورة، بحيث يصعب الفصل بينهما، وذلك للدلالات والأنساق المشتركة، التي تفرزها هذه المفاهيم الثلاثة، إذْ تصبح الأسطورة خرافة، والخرافة حكاية، والأسطورة حكاية في آن واحد.››[2]

ولكن تختلف الأسطورة عن الخرافة كونها ‹‹ محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلوا من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد .››[3]

ومما سبق فالأسطورة ماهي إلا مجموعة من الأحداث سواء كانت قصة أو حكاية من التاريخ الموغل في القدم، ويمكن أن تستخدم هذه الأسطورة لشرح حدث طبيعي باستعمال مخلوقات خارقة، وذلك رغبة الناس في فهم العالم من حولهم، فهي جاءت بهدف الترشيد بخلاف الخرافة التي لا تُستخدم بغية الترشيد والحكمة. كما أنّ الغرض من الأسطورة هو إمداد المستمع بحقيقة يفسرها فيما بعد بنفسه داخل النظام القيمي الخاص بثقافته.

يزخر التاريخ القصصي بالكثير من الأساطير، والتي جاءت بشكل حكايات شعبية تداولتها الألسن من جيل إلى جيل وانتقلت من بلد إلى بلد، حيث أضحت الكثير من الحكايات الأسطورية مصدراً لتراث الإنساني العالمي، وهو ما جعلها إحدى الفنون الأدبية التي استقطبت اهتمام الروائيين باستغلال بنيتها الحكائية المميزة داخل السرد الروائي بغية تحقيق التفاعل السردي، فإذا كانت الأسطورة هي خلاصة الإبداع البشري الأول، فإنَّ الرواية من منظور آخر متخيل سردي مفتوحة على جميع الأجناس الأدبية وغير الأدبية، بما فيها أنها توظف الأسطورة نفسها وتتعامل معها على أساس أنها عنصر فعال في بناء الرؤيا الفكرية والإبداعية للروائي.

[1] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 09.

[2] – غيبوب باية، الرواية والمتعالي الأسطوري، المركز الجامعي غليزان، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، 2015/04/03م، ص 01.

[3] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 09.

فقد جاءت الأسطورة حاضرة بشكل إبداعي داخل المتون الروائية حيث يتداعى فيه اللامعقول بالمعقول، والممكن بالمستحيل ،لخلق نسيج روائي تتشابك فيه خيوط الحقيقة بالخيال لرسم عالم روائي بنكهة أسطورية، حيث ‹‹ تكمن أهمية الأسطورة في الإنتاج الأدبي في كونها المادة الأولية لأي فعل تخييلي سردي، في السرد الروائي، حتى أصبحت النصوص السردية الحديثة والمعاصرة لا يمكنها تحقيق شعريتها ومتعتها دون الغستلهام من الأسطورة بنائياً أو فكرياً ، ففي النص الواحد يجمع الكاتب بين أساطير التراث العالمي بصفتها تيمات متعالية تتماهى ضمن النسق الفني لحظة الكتابة قصداً أو عن غير قصد أو في تلك التقنيات السردية التي يحاول الروائي أسطرة بعض تأثيثاته السردية حين يرتفع بالحدث أو الشخصية إلى مستوى البنية السردية في لغتها المؤسطرة أو في تخيلها ذي الواقع الأسطوري دون اللجوء إلى الاستعانة بالتيمة الأسطورية بصفتها نصاً سردياً متعالياً، وذلك عن سبيل فعل الأسطرة بغية ترسيخ جذور الأدب برحم الأسطورة في بعدها الإنساني والتاريخي وحتى في جانبها الفني والجمالي.››[1]

استطاع النص الروائي المعاصر أن يمتص داخل متنه فن الأسطورة فيتعالق معها ويستثمر تيماتها ليقوي بها خطابه الروائي، من خلال التجريب الذي جعل من الرواية المعاصرة مصب لكل الفنون الحديثة منها والقديمة، وهو ما نجده في رواية "الأسود يليق بك " للروائية أحلام مستغانمي، حين ذكرت أسطورة (سندريلا) في ثنايا الرواية في قولها على لسان الساردة:

‹‹كما في القصص السحرية، عربة فارهة كانت تنتظر سندريلا في الخارج. ما كانت تجرها الخيول، بل يقودها الأمير العاشق نفسه.

إنها تعيش خرافة عصرية، تجتاز فيها سندريلا بفرح حذر باريسها المتواضعة، إلى الضفّة الأخرى للأحلام .››[2]

‹‹كانت تبدو جميلة، كما يليق بسندريلا أن تكون، هكذا قالت عينا الرجل الذي أخذ معها المصعد، وعيون من صادفت في بهو الفندق....››[3]

حيث عمدت الروائية إلى تشبيه بطلة روايتها هالة بالسندريلا كون هالة شابة من الطبقة المتوسطة والرجل الذي وقعت بحبه طلال من الطبقة الأرستقراطية فاحش الثراء والذي عمدت إليه بدور الأمير، كي تصف الفارق الاجتماعي الذي بينهما، فهي شابة جزائرية هاجرت من الجزائر هرباً من الأزمة الأمنية خلال العشرية السوداء

[1] – غيبوب باية، الرواية والمتعالي الأسطوري، ص 1.

[2] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 162.

[3] – المرجع نفسه، ص 172.

والتي فقدت فيها والدها وأخيها لتستقر مع والدتها في الشام وتلتقي بطلال الرجل الثري الذي أدخلها عالمه السحري.

فأسطورة السندريلا هي ‹‹ في الأصل ملكة الربيع التي أهملت نتيجة قسوة الشتاء، فعاشت فترة في وحدتها تعاني مرارة الإهمال، حتى جاءتها إحدى آلهات الطبيعة، ويرمز لها في الحكاية بالجنية، فأمدتها بكل ما يعيد إليها مظهرها الجميل حتى تحظر حفل الأمير، أي حفل إحياء الربيع، وليس الأمير سوى الملك المقدس أو الإله في الأسطورة القديمة، أما الفترات القصيرة التي كانت تظهر فيها سندريلا في مظهرها المبهج في حفل الأمير ثم ما تلبث أن تختفي، فإنما يشير إلى ذكرى فصل الربيع التي تعيش في النفوس فتشيع فيها البهجة لحظات قصيرة، وما تلبث أن تتحقق هذه الذكرى السعيدة بحلول الربيع مرة أخرى .››[1]

فالروائية من خلال استحضارها لأسطورة سندريلا قد اختزلت الكثير من الشروحات والتفسيرات لعلاقة هالة بطلال لدى المتلقي هذا الأخير الذي يعتبرُ المؤول لعلامات النص وفق آلية التداعي والحضور والغياب في ملء فراغات النص التي يتركها الناص لاجتهاد المتلقي، والتي بدورها تحدث التفاعل الدلالي، والواقع الجمالي في المتلقي وتحقق أدبية التفاعل النصي في مفاصل الكتلة التناصية، حيث يقف القارىء على الرموز الموضفة ويحاول تلمس غموضها من خلال فعل التأويل.

كما نجد الكاتبة قد وظفت أسطورة (الجميلة النائمة) في مقام آخر لتبرز حجم العلاقة العاطفية التي جمعت هالة بطلال والتي وصفتها الروائية بأنها علاقة حب أسطورية، حيث تقول الساردة:

‹‹ في أسطورة (الجميلة النائمة) تؤقظ قُبلة من أمير تلك الجميلة النائمة منذُ دهر، تفكُ عنها سحر ساحرة شريرة حكمت عليها بالنوم المؤبد.

في أسطورتها هي، يقعُ عليها مُذ يضع ذلك الرجل العابر شفتيه على شفتيها، شفتان قبضتا على قدرها، وتركتاها في غيبوبة النشوة، تحت تأثير الخدر العشقي، كما في نوم لذيذ.

ظلّت مسندة ظهرها إلى الجدار، عاجزة عن التفكير أو الحركة، لا تريد أن تستيقظ من سحرها.

هو لم يهبها قبلة ... وهبها شفتيها فما كان لها قبلة قبلةُ من شفتين.››[2]

[1] – Lewis Spence : op.cit . p 50-51.

نقلاً عن: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فق الأدب الشعبي، ص 12.

[2] – أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، ص 142.

في هذا الجزء من السرد الحكائي استحضرت الروائية أسطورة (الجميلة النائمة) لإبراز مدى تأثير قبلة طلال لشفتي هالة هذه الفتاة التي لم تعرف هذا النوع من المشاعر، ولم تكتشفها إلا مع هذا الرجل الذي إيقضها من سباتها العاطفي بتلك القبلة التي أيقضت بداخلها كل المشاعر الأنثوية وحولتها إلى امرأة عاشقة في ثواني.

وهو ما نجده في أسطورة (الجميلة النائمة) والتي تعدُ من أشهر قصص الأساطير العالمية والتي تعددت رواياتها عبر الزمن لكنها بقيت محافظة على جوهر القصة:

‹‹ في أحد الأزمان، كانت ملكة وملك يعيشان في داخل قصر كبير، لكنهما كانا يشعران بعدم السعادة والرضا، لأنهما لم ينجبا أطفال، وفى يوم من الأيام وبينما الملكة تستحم، قفز ضفدع من الماء إلى الأرض، وأخبرها أنه قبل مرور عام، سيكون لديها طفلة جميلة.

وبالفعل قبل مرور عام تحقق كلام الضفدع، وأنجبت الملكة طفلة جميلة، ففرح الملك للغاية وقرر أقامة وليمة كبيرة، ودعي إليها كل أفراد المملكة، والأصدقاء وكل حكيمات المملكة، وكان عددهم 13 سيدة، ولكن لأن الملك كان يملك 12 طبق ذهبي، فقام بدعوة الإثنى عشر سيدة فقط.

وأثناء الحفل وبينما تتمنى السيدات الحكيمات الأمنيات الجميلة، للأميرة الصغيرة أتت السيدة الثالثة عشر، والتي تجاهل الملك دعوتها للوليمة، وبكت بصوت عالي وأخبرت الملك، أنه عندما تكمل الأميرة الصغيرة الخامسة عشر من عمرها، ستتعرض لوخز إبرة مغزل وستموت، ثم أسرعت بالانصراف من الحفل.

ألتفت الجميع لكلام السيدة الشريرة، وحاولت إحدى السيدات الحكيمات، أن تهدئ من روع الملك والملكة، وأخبرتهما إنها لن تموت، وأنها ستقع في سبات ونوم عميق لمدة 100 عام، فحزن الملك وطلب من حراس المملكة، بجمع كل إبر المغزل من كل البلدة وحرقها.

ومرت السنوات وأصبحت الأميرة الجميلة عمرها 15 عام، وفي أحد الأيام ذهب الملك والملكة في مهمة خاصة خارج المملكة، فقررت الأميرة الجميلة أن تخرج للتنزه حول القصر، وبينما تتجول رأت برجاً بعيداً فجذب انتباهها، وقررت دخول البرج لتشاهد ما بداخله، فدخلت الأميرة الجميلة البرج، فوجدت سيدة عجوز تجلس على الكرسي، وتصنع مغزلاً.

فتساءلت الأميرة عن الآله التي تمسكها السيدة العجوز، فأخبرتها إنها أبرة مغزل وطلبت من الأميرة الجميلة أن تأتى لتقوم بتجربتها، فأمسكت الأميرة الجميلة إبرة المغزل فوخزت في يدها، وبدأ مفعول السحر فنامت الأميرة الجميلة.

وعاد الملك والملكة وبحثوا عن الأميرة الجميلة في القصر، فلم يجدوها فطلب من الحراس البحث عنها في كل مكان، حتى وجدوا الأميرة الجميلة نائمة في البرج، فعلم الملك أن السيدة الشريرة نفذت سحرها على الأميرة الجميلة.

فأتت السيدات الحكيمات وأخبروا الملك إنها ستستيقظ بعد مئة عام، وأخبرته إنها بإمكانها أن تجعل الملك والملكة ينامون بجوارها أيضا، وبالفعل جعلت السيدة الحكيمة كل المملكة، من ملك وملكة وحراس وحيوانات حتى الزهور والأشجار، يقعون جميعاً في نوم عميق بجوار الأميرة.

وسمى القصر بالقصر الصامت منذ ذلك الحين، ومرت السنوات وبعد مرور مئة عام مر أمير من أمام القصر، وكان يجلس أمام القصر رجلاً عجوزاً، فسأله الأمير الشاب عن القصر الصامت، لإخباره قصته فدخل الأمير ليبحث عن الأميرة الجميلة النائمة، ولكن حاولت السيدة الشريرة من منعة للوصول إلى الأميرة النائمة، حتى لا يبطل مفعول سحرها، ولكن ظهرت له سيدة حكيمة وأعطته سيفاً، ليقاوم به العقبات التي يواجها.

كانت أول عقبة تواجهه هى نمو النباتات بكثافة، مما كانت تعيق سيره إلى الأميرة، ولكن استطاع بالسيف السحري، أن يقطع النباتات ويستكمل سيره، ثم ظهر تنين شرير ولكن حاربه الأمير الشاب، فسقطت السيدة الشريرة على الأرض وماتتفأسرع الأمير إلى غرفة الأميرة النائمة، وقبل جبهتها فاستيقظت من نومها، واستيقظ الملك والملكة وكل الحراس وحيوانات القصر، فرح الملك وشكر الأمير على ما فعله، فطلب الأمير من الملك أن يتزوج الأميرة الجميلة ، فوافق الملك وأقام حفلة كبيرة، لزواج أميرته الجميلة بالأمير الذي انقذها، وأبطل مفعول السحر وسعدت كل المملكة. ››[1]

فقد كانت الحكاية الأسطورية في متن رواية "الأسود يليق بك "للروائية أحلام مستغانمي حاضرة كقناع فني كي تتمكن من تبرير درامية الحدث الروائي ومواقف الشخصيات، فالساردة عينها على الواقع وأخرى على النص، فحاولت تعرية الواقع في قوالب أسطورية وكشف اللثام عن الواقع والمتوقع من خلال الغوص في خبايا علاقة الحب التي جمعت بطلة الرواية هالة ببطل الرواية طلال والتي كانت مليئة بالمفاجأت الجميلة والغريبة داخل عالم طلال السحري والأسطوري.

فأسطورة الجميلة النائمة تمَّ توظيفها من قِبل الروائية للتعبير عن واقع يماثل عالم الحكاية الأسطوري ويتشابه معه، من حيث بداية الحكاية ، فالبطلة كانت تعيش رهينة الأحزان التي عانت منها داخل الوطن في ظل العشرية السوداء والتي دفعت بها للهجرة مع والدتها خارج الوطن، فكان الحداد هو عالمها الذي كانت تعيش في سبات فيه، وهو ما شبهته الروائية بالنوم العميق، فهي تتشابه مع الجميلة النائمة في الجمال والنوم العميق، أما

[1] – موقع إلكتروني qssas.com/story/1291

الأمير فقد جسدته الروائية في شخصية طلال الرجل الغني الذي ولج إلى عالم هالة لتدُب فيه الحياة والسعادة، لكن النهاية جاءت مختلفة عن نهاية الجميلة النائمة التي جاءت نهايتها سعيدة بعكس نهاية قصة هالة مع طلال التي جاءت حزينة دلالة على أن القمر عند إكتماله يضيء كل ما حوله ويعطي بلا مقابل ، وأنّ المال لا يشتري الحب والسعادة فالعطاء والجفاء لا يلتقيان.

‹‹ وبهذا الرجوع إلى المتعالي الأسطوري تكون الرواية بوصفها منجزاً سردياً ومشروعاً سوسيولوجياً يسعى دوماً لإقامة معادل موضوعي بين الواقعي والمتخيل، يسعى لتبرير مقولات فلسفية وتاريخية ليفسر من خلالها رؤيات فلسفية واجتماعية انتجتها الصراعات والمتباينات الفكرية ولن يتم ذلك المبتغى إلا بخلخلة الثابت والنمطي المترسب في ثنايا الراهن الاجتماعي ... .

ومن هذا يتضح دور الأسطورة بصفتها المرجعية الفكرية وحتى التاريخية من وجهة قصصية. أحداث. وشخصيات... لكن زخم الأسطورة ووقعها الملحمي يكفُ أو يخفف ويهذب إبداعياً، فنياً وجمالياً حين توظف تيماتها ورموزها، فيترتب عن ذلك تحول في بنية الأسطورة وهي تشتغل ضمن المنجز الروائي، وتغدو حضور الأسطورة مع ذلك التبدل والتحول في أداء الأدوار والوظائف بوصفها نصاً مستدعى، والرواية نصاً حاضراً، حضوراً جمالياً أكثر منه حضوراً ملحمياً بطولياً، وبهذا يغدوا المتشظي الأسطوري داخل النص الروائي رافداً يزيد الرؤية الإبداعية التي يتقصدها الروائي .››[1]

ساعد تداخل النص الروائي مع النص الحكائي الأسطوري على تعزيز وتقوية الفكرة التي يريد الروائي إيصالها للمتلقي من خلال إثارة المخزون الأسطوري المتواجد في أعماقه من حكايات خيالية كان قد تشربها في صغره ليجعلها الروائي اللبنة التي يصوغ من خلالها أبعاد العلاقة بين أبطال روايته ويختصر بذلك الكثير من الكلمات والمعاني التى تقوم الأسطورة بتعويضها بكل أبعادها الدلالية بعد إعادة صياغتها إبداعياً لتقول معنى آخر غير معناها القديم ، ولتؤدي وظيفة مغايرة لوظيفتها داخل بنية روائية متجددة تجعل القارىء مأسوراً بين عالم الأساطير الخيالي وعالم الرواية الذي يتداخل فيها الواقعي بالمتخيل.

فـ‹‹ لقد أتاحت آليات التضمين والتعالق تجديد النفس الحكائي والسرد للرواية المعاصرة، وبذلك أسعفت الروائي على استثمار أشكال تعبيرية وفنية وتاريخية وأسطورية وغيرها في تحديد أدواته الإبداعية، وهو ما أكسب الرواية أنفاساً متجددة باعتبارها رئه تتنفس بأكثر من متنفس وشريان ونافذة، فهذا التعالق والاستثمار المتنوع

[1] – غيبوب باية، الرواية والمتعالي الأسطوري، ص08.

والتجديد الحديث باستمرار في المفردات والتراكيب وأساليب السرد وبنية المحتمل وخرق قواعد رؤية الواقع والحقائق والبديهيات في علاقتها بالكتابة وبالمتلقي .»[1]

4-7-الخرافة:

استطاعت الكتابة الإبداعية المعاصرة أن تقرب العملية الإبداعية من طموح الكاتب والقارئ معًا. من خلال نقل الواقع الاجتماعي بكل إشكالاته وأيديولوجياته، فكانت الرواية هي الجنس الأدبي الأمثل والحي الذي استطاع الغوص في أعماق المجتمع والتعبير عن مكنونات الإنسان المعاصر وصراعاته، مما دفع بالروائيين على الاشتغال على هذا الواقع المتغير، لتنبثق معالم الكتابة السردية المعاصرة باحثة عن سياقات جمالية ومعرفية قادرة على احتواء متغيرات المجتمع الجزائري، فتنوعت بذلك الكتابة الروائية من خلال نظرتها للواقع والحياة.

وكان من بين مظاهر التجديد في الخطاب الروائي هو حضور المادة التراثية التي قربته إلى نفسية المتلقي وربطته بماضيه الذي كان منبع هذا التراث، وقد طوعه الروائي لخدمة موضوع نصه الروائي وكانت الخرافة أحد هذه الفنون التراثية التي استلهمها المبدع ليعطي النص بعدًا جماليًا وسحريًا ربط بين الواقع والخيال، «فالحكاية الخرافية الشعبية شكل أدبي تلتقي فيه ظاهرتان للطبيعة الإنسانية: ظاهرة الميل إلى الشيء العجيب، وظاهرة الميل إلى الشيء الصادق والطبيعي. فحيث تلتقي هاتان الظاهرتان توجد الحكاية الخرافية على أن هاتين الظاهرتين يتحتم أن تجمع بينهما علاقة صحيحة، فإذا لم توجد هذه العلاقة الصحيحة فقدت الحكاية الخرافية سحرها وقيمتها، وهذا يعتمد بطبيعة الحال على ذوق الكاتب ومهاراته.»[2]

فالخرافة هي ظاهرة أدبية جمعت بين الحقيقة والخيال والأديب هو المسؤول عن صياغتها وإعطائها ملامح العجائبية والسحر الخرافي الذي من خلالهما يبرز قدرته على الإبداع الفني.

وهذا ما نجدُ الروائي (عز الدين جلاوجي) قد وظفه في روايته "الرماد الذي غسل الماء" بأسلوب حداثي حيث يحمل القارئ إلى متاهات الخرافة في وصف منبع عين الرماد والشجرة في الحاشية التاسعة. حيث يبدو أن المكان هنا عاديًا، «يحمل مؤشرات تحيل ملامحها على مرجعية وواقعية، لكن هذه الواقعية سرعان ما تتبدد ملامحها لتظهر ملامح أخرى خرافية تغلف المكان، وتمسخ صفاته الواقعية (...) تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف.»[3]

في قوله «وحين تخرج من مدينة عين الرماد جنوبًا تنهض غابة الصنوبر في وجهك...وربوة صغيرة عليها شجرة يتيمة لا يدري أحد من أي نوع هي، ولا في أي زمان غرست...ومن ثمارها المختلفة الألوان...فاختفى

[1] – غيبوب باية، الرواية والمتعالي الأسطوري، ص 08

[2]- *André jolles, Einfâche Formem, S 230 (Tu bingem 1958).*

نقلًا عن نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباع والنشر، القاهرة. د ت، د ط، ص 58.

[3] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة. الرباط، د ط، 1997، ص 166.

الشيخ الصالح قيل إنهم رأوه يعرج إلى السماء، وقيل أنه غادر في الماء...وحال لون الشجرة العجيبة، وفقدت ثمارها إلى الأبد...وقيل أن العين رمتهم بحمم من الرماد أيامًا وليالي حتى انفضوا من حولها...»[1]

فهنا يظهر الاختلاف في الانتقال من المألوف إلى اللامألوف، حيث يصبح المكان الطبيعي غير طبيعي حين تطفح العين رمادًا بدل الماء وطبيعة تلك الشجرة الغريبة، فهي شجرة لا يعرف أي أحد من أي نوع هي ولا في أي زمن غرست!!، كما أنها تهب ثمارًا مختلفٌ ألوانها وأشكالها. كما يظهر الاختلاف في قدرة هذه العين (عين الرماد) في إخفاء الأشخاص وإعادة بعثهم من جديد، إن هذه الأجواء الخرافية سرعان ما يجدها القارئ في حواشي أخرى من متن الرواية، فقد «قيل أن الولي الصالح قد بعث إلى الحياة، وأن منبع العين تدفق رمادًا أسودًا حار الأيام والليالي حتى ردمها وقتل كل من فيها، ولم ينج منها إلا من نجاه الله.»[2]

كما نجد في الحاشية ثمانية وثمانون قوله: «قيل أن أبناء المدينة من الفقراء والمساكين والمشردين والمنبوذين قد خرجوا عن بكرة أبيهم فقطعوا عزيزة الجنرال وأبناءها ثم أشعلوا النار في كل المدينة فاحترقت كما احترقت روما.»[3]

أبرز الروائي في هذه الحاشية اتجاه أخلاقي وهو انتصار الخير عن الشر، وهي إحدى السمات التي تتسم بها الحكاية الخرافية «فهي تكافئ الخيّر بخيره والشرير بشره.»[4]

فشخصية "عزيزة الجنرال" هي الجانب الشرير في الرواية لتكون نهايتها على يد من استضعفتهم من الفقراء والمساكين كنهاية للشر. كما نجد في الحاشية الأخيرة حقيقة تنفي وجود المدينة في الواقع ليزداد هذا الجو الخرافي إبهارًا عندما تصبح مدينة عين الرماد مدينة غير مرئية، فهي لا تحمل أي مؤشرات جغرافية حيث «عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد فلم يجدوا لها أثرًا فأجزموا على أنها لا تعداد أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء ثم نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم.»[5]

هنا تظهر حقيقة أثبتها علماء الآثار بعدم وجود مدينة عين الرماد وأنها مجرد قصة من نسج خيال أحد الأدباء ألفها ونشرها على الناس لتكون عبرة يعتبرون بها في حياتهم.

[1] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 31-32.
[2] – المرجع نفسه، ص 250.
[3] – المرجع نفسه، ص 250.
[4] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب العربي، ص 60.
[5] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 250.

لقد وظَّف (عز الدين جلاوجي) البعد الخرافي في خطابه الروائي كانتقاد للواقع القائم وطلبًا منه لحياة يسودها العدل والحب.

4-8-الحكاية على لسان الحيوان:

عرف الأدب العربي القديم فن السرد الحكائي على ألسنة الحيوانات في عدة نصوص، فهي تعدُّ من بين الأنماط السردية المعروفة في الآداب العربية القديمة والتي تحمل خصوصية تميزها عن الأجناس الأدبية الأخرى وهو الدور البطولي للحيوان فيها. حيث تنسب الأفعال فيها والأقوال إلى الحيوانات والطيور بدلاً عن الإنسان ودليلاً عليه، فقامت على الإيحاء والرمز، فهي تقوم على ثنائية الظاهر والباطن.

فحكاية الحيوان تُعدُ « أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق وهي تتردد على ألسنة الجميع بلا استثناء، إنها موجودة في كل بيئة وعند كل أمة وبين مختلف الأجيال وكل الطبقات...وقد استطاعت أن تحتلَّ مكانة ظاهرة بين الأشكال القصصية فيما يسمى بالأدب المثقف أو الأدب الرفيع، وحكاية الحيوان عبارة عن شكل قصصي يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيسي وهو امتداد للأسطورة بصفة عامة، ولأسطورة الحيوان بصفة خاصة، وهو يستوعبُ فيما يستوعب الخرافة وملحمة الوحوش»[1]، فقد كان الحيوان بطل لتلك الحكايات على مرِّ العصور، وعلى رأسها الأساطير التي كانت في بداياتها تمجد القوى الخيالية والخارقة للحيوانات، حتى أضحت الآلهة في الأسطورة مرتبطة بالحيوان ورمزاً دالاً عليها.

وعلى الرغم من كثرة الكتابات الرمزية إلا أن "ابن المقفع" يُعدُّ المؤصل الأول، أو المؤسس الحقيقي لهذا النوع الأدبي في التراث القصصي العربي المدّون، حيث استعار« ما وضع على ألسنة البهائم والطير في خلق منظومة رمزية لنص مضاد للسلطة، وكان "كليلة ودمنة" أول نص مدّون لهذه الحكايات والخرافات في إطار الثقافة العربية.»[2]

هذا النص الذي تمَّ نقله من خلال الترجمة من آداب شعوب أخرى الهندية والفارسية إلى الأدب العرب وهو ما يؤكد بـ« أنَّ حكاية الحيوان من أهم وأخطر صور العمل الشعبي عند كل الشعوب وفي كل الأزمان .»[3]

[1] – عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص 75، نقلاً عن: –فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب" جذور التفكير وأصالة الإبداع"، ص 99.

[2] – ضياء الكعبي، السرد العربي القديم،" الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 237.

[3] – فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب "جذور التفكير وأصالة الإبداع"، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م، ص99.

وذلك كون هذا النوع من الحكايات على ألسنة الحيوانات يستطيع الكاتب من خلالها أن يُعَبرُ عن كل قضايا الواقع المعيش بتوظيف الرمز وذلك بإرتداء قناع الحيوانات التي تصبح هي الناطق بتلك القضايا التي يتم إضمارها في ثنايا خطابه السردي.

فكتاب (كليلة ودمنة) كان من أوائل الكتب التي كتبت في هذا النوع الأدبي ‹‹ والواقع أننا لا نستطيع أن نُعفي أسطورة الحيوان في العالم كله من التأثير العربي، إما بما قام به الأديب العربي من نقل للمأثور الهندي أو الفارسي إلى المأثور العالمي كله، وإما بما أبدعه العرب أنفسهم في هذا الميدان إضافة وتضميناً ورمزاً ››[1]، وبما أنّ الأدب هو نتاج ترسبات الثقافات والحضارات الإنسانية عبر العصور وعبر كل الأزمنة، فذلك يؤكد بأن هذا النتاج الأدبي سيتأثر ببعضه البعض، لأن الإغريق كانوا من بين الشعوب التي تناولت هذا الجنس الأدبي مع حكايات (إيسوب – Aesop) الخرافية، والتي كانت عبارة عن حكايات تروى على لسان الحيوان وقوى الطبيعة محاولاً نقد أوضاع عصره بشكل مستتر حتى لا يتعرض للعقاب ،وهي جاءت أسبق تاريخياً من كتاب (كليلة و دمنة) للمقفع، كما جاءت أساطير (جان دو لافونتين – Jean de la fontaine) متأثرة بما سبقها من كتابات في هذا النوع من السرد الحكائي ،‹‹ وفيما يتعلّق بأساطير لافونتين فهي القصص والحكايات الخرافية التي كتبها الأديب الفرنسي جان دي لافونتين، وهي أساطير كُتبتْ بين عامي 1668 و1678 م وهي عبارة عن 234 قصة أو حكاية أسطورية مسرود أو محكية بألسنة الحيوانات، تشبه في ذلك قصص كليلة ودمنة المكتوبة باللغة الفارسية والتي ترجمها ابن المقفع للغة العربية، وقد استلهم الكاتب الفرنسي لافونتين قصصه وحكاياتِهِ من مصادر ثقافية عديدة في العالم، وأهمها الثقافة الكلاسيكية اليونانية واللاتينية، واستعان بقصص وردت في كتاب كليلة ودمنة، وحكايات العبد اليوناني الذي اشتهر بحكاياته الخرافية وهو إيسوب، وإيسوب هو عبد يوناني عاش في اليونان بين عامي 620 و560 قبل الميلاد، وقد انتشرت حكاياته في كلِّ أنحاء العالم، ومن أشهر أساطير إيسوب هي: "حكاية الثعلب والعنب، وحكاية السلحفاة والأرنب البريّ، وحكابة الغراب والثعلب"، وهذه الحكايات تحمل أهدافًا أخلاقية يضعها القاصّ بين سطور حكاياته ليستطيع أن يوصل للسامع حكمة أخلاقية قيّمة. وجدير بالذكر في هذا الحديث هو أنَّ الأديب الفرنسي لافونتين أخذ من الحضارة العربية ومن القصص والأمثال العربية إلى جانب ما أخذه من إيسوب اليوناني، ويتضّح هذا من خلال عدد من القصص التي أوردها لافونتين في أساطيره، والتي ظهر وجودها في الأدب العربي القديم، كقصة السلحفاة والأرنب على سبيل المثال، وهي قصة وردتْ أحداثها مسرودة بأبيات شعرية قديمة.››[2]

[1] – فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب "جذور التفكير وأصالة الإبداع"، ص 100.

[2] – موقع أساطير جان دولافنتين https:// Sotor/com/

هذا الجنس الأدبي المتداخل مع الخيال قد استهوى الكتاب في العصر القديم كما استهوى الكتاب في العصر الحديث من أمثال كتابات (أحمد شوقي) حيث كتب الشعر والمسرحيات الشعرية وأشعار الأطفال التي جعلها لسان الحيوان ، كون المؤلف يمكنه من خلاله أن يقول ما لم يمكنه قوله من خلال شخصيات بشرية ،وهو ما وجدناه متجلياً داخل بعض النصوص الروائية المعاصرة حين استطاع الروائي أن يحتوي هذا الجنس الأدبي داخل خطابه الروائي كي يضمن نصه شكلاً جديداً للسرد يحمل من خلاله القارى من عالم السرد الروائي إلى عوالم حكائية مفعمة بالخيال والمتعة حين وظّف الحكاية على لسان الحيوان، وللتمثيل على هذا التعالق بين الجنس الروائي والحكاية على لسان الحيوان إخترتُ رواية "معزوفات العبور" للروائي (معمر حجيج) في هذا المقطع السردي:

« سأقدم لكم حكاية الممالك المتحدة الثلاثة: مملكة بني الغربان، وبني الصقور، وبني الحمائم، حين كان يضمهم وطن واحد، ثم كان البغي والتسلط وعصور الظلام ، فكان الصقور يعشقون الثكنات، والمراسي على كل شواطىء البحور، ويتبخترون في الدثور، وكان الغربان لا يبرحون القصور والبنوك، وصناديق البخور يخرجُ منها جانٌّ يُهدي لهم صكاً يورث الملك العضوض لا يبور، ولا يدور، وكان بنو الحمائم من الدهماء، والشعب الغلبان يشتاقون لكسرة شعير، وحرية بلا جور، وكان الهرج، والمرج، وكان الانقسام، وكان الاستعمار، ثم كان الوهج الثوري، وكانت الدماء، والأشلاء ،وكان الاستقلال، وكان العهد الجديد المحير للعقول.»[1]

وردت هذه الحكاية في إحدى أحلام من منامات الوهراني العصري ، والذي يروي فيها حكاية عن لسان الحيوان، وهي حكاية الممالك المتحدة الثلاثة: مملكة بني الغربان ومملكة بني الصقور وبني الحمائم، والذين أقاموا مملكة متحدة يعيشون فيها بالرغم من الاختلاف القائم بينهم، فالغربان من الطيور الجوارح التي تتصف بالذكاء، وهي الحيوان الوحيد من الطيور التي تقوم بدفن موتاها من الغربان، ويمكنها أن تتعرف على الوجوه التي تراها وتحفظها، كما أنها لا تخشى من بعض الطيور الجارحة مثل الصقور والنسور، كما أنها تحب جمع الطعام وتخزينه، وهي تتمتع بذكاء يُمكِنها من حل المشكلات التي تواجهها.

أما الصقر فهو أيضاً من الطيور الجوارح، وهو طائر شجاع وغيور وذو كبرياء عزيز النفس، لا يأكل الجيف ولا يقوم بدفن مخلفات طعامه، بل يرميها للغربان والنسور وغيرهم من الطيور الجوارح، ومن صفاته أنه لايترك فريسته لغيره، وإن أُخذت منه، فقد يقتل نفسه، أما إذا أفلتت منه فيعيد البحث عنها حتى يجدها، وهو من الطيور التي تعيش بعيداً عن التجمعات، وهو عاشق لموطنه إذْ يعيش حياته كاملة في مكان واحد فقط دون تنقل.

[1] – معمر حجيج، معزوفات العبور، ص 277.

أما الحمائم فهي من الطيور المسالمة والتي تعيش في مجموعات كبيرة العدد، كما أنها منذ العصور القديمة أصبحت ترمز للحب والسلام، وقد ارتبطت هذه الرمزية التاريخية بالحمام في مختلف الثقافات الإنسانية وفي مختلف العصور، كما أُعتبر رمزاً للحرية.

فهذه الطيور المختلفة الصفات كان يجمعها وطن واحد، وكانوا يعيشون في عصور الظلام، والتي يُقصدُ بها عصر الدويلا ت المتناحرة التي كانت تحكم بلاد المغرب الإسلامي في القرن السادس هجري، وهي الفترة الزمنية التي كان يعيش فيها صاحب كتاب "منام الكبير" لـ (محمد بن محرز الوهراني) هذه الشخصية التي تمَّ توظيفها من طرف الروائي بشكل معاصر، حيث أطلق عليه اسم "منامات الوهراني العصري" والذي أسند إليه رواية الحكاية على لسان الحيوان، هذه الشخصية التي ربط بها الكاتب الزمن بين الماضي والحاضر واستحضر من خلالها أحداث قديمة وأخرى حديثة ومعاصرة إذا صحَّ التعبير، حيث نجد (محمد بن محرز الوهراني) قد عاش في فترة حكم الموحدين والمرابطين، حيث شبه جيوش تلك الحقبة بالصقور، كونهم كانوا جيوشاً قوية تمتلك أسطولاً بحرياً تعتمدُ عليه في مواجهة الاعتداءات الخارجية، فهم كانوا يمتلكون أموالاً طائلة، كما شبه التابعين لهم من ذوي السلطة والنفوذ بالغربان التي تقتاتُ على ما تخلفه الصقور من بقايا فريستها ،فالغربان يحبون جمع الأشياء الثمينة والمدخرات، والتي تمَّ ذكرها بالبنوك والقصور، وهم القائمين على الصناديق التي تزكي الملك أو الحاكم الطاغية الذي تم تنصيبه ملكاً من طرفهم، فهو ملك ثابتٌ في الحكم ولا يترك عرشه أبداً، ولا يُغير مكانه، فهو ثابتٌ فيه إلى الأبد ويورثه لأبنائه من بعده.

وشبَّه الرعية من الشعوب ببني الحمائم من الدهماء، فهي مسالمة وكثيرة العدد، والتي كانت تعيش تحت سطوة وبطش بني الصقور وبني الغربان وجور وظلم الملك المستبد، فكانوا لا يجدون قوت يومهم ولا ينعمون بالحرية، هذا التمايز والطبقية في الحياة بين بني الصقور وبني الغربان والملك وبني الحمائم تسببت في ظهور فتنة وتشتت نجم عنها الفساد الذي أودى إلى الانقسام، ليأتي الاستعمار الفرنسي الذي عبث في الأرض فساداً من قهرٍ وظلم وسلبٍ للحقوق وقتلٍ وتجهيل وفقر...مما ولَّد لهيب الثورة لدى الشعوب المستضعفة من بني الحمائم والتي كانت تبحث عن الحرية بأي ثمن، فكان ثمن تلك الحرية غالياً من النفس والنفيس، لتتوج تلك الثورة وتلك التضحيات بالاستقلال ونيل الحرية.

لقد استفاد النص الروائي من الخصائص الفنية التي يتمتع بها جنس الحكاية على لسان الحيوان لما تتميز به هذه الأخيرة من خصوصية فنية تكسر خطية السرد لتأخذ القارىء إلى عالم يتداخل فيه المعقول باللامعقول والحقيقي بالخيال، حيث تتشابه حياة وتصرفات تلك الحيوانات مع الإنسان لتثير بذلك ذهن المتلقي كي يعتقد بأن تلك الحيوانات هي بشر في الحقيقة، وهو من خلال هذه الحكاية يطرح قضايا إنسانية عن طريق الرمز

والتلميح، فهي استطاعت عن تسافر عبر كل الآداب العالمية وعبر كل الأزمنة، كونها تخاطب كل الفئات وكل الأعمار وكل الأجناس بلغة بسيطة تحمل من العبر الأخلاقية والموعظة الإنسانية ما يجعلها قريبة من حياة الأفراد في كل المجتمعات.

هذا التعالق بين السرد الروائي والسرد الحكائي يدلُ على« قدرة الكاتب على السيطرة على الموروث الحكائي، وتوظيفه توظيفاً واعياً عبر تجديد قراءته."[1] وتحويله من نص مقروء ضمن نوعه الخيالي إلى نص مقروء ضمن نوع آخر يهتم بالواقع؛ أي نقل الموروث الحكائي من نص خيالي إلى نص واقعي .»[2]

إن النص الروائي أنَّى اختلفتْ وتعددت تجاربه يظل ينهض بدور مخصوص في رسم المبدأ الحواري القائم بين الأنواع الأدبية واستدعاء اللغات، ووصل الحاضر بالماضي ومساءلة الذاكرة الجماعية التي أضحت مصدراً أساسيًا من مصادر الكتابة الروائية، فلا عجب أن تتشرب النصوص الروائية من الخطابات القريبة والبعيدة ما دامت النوع الأدبي المنفتح على جميع الأنواع الأدبية، بل هي مصب تلك الأنواع الأدبية كلها.

وعليه فـ« إنَّ توظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة يعدُ مقياساً لتطور الفن الروائي، ودليلاً على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية ومؤشراً على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصباغها درحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية.»[3]

ومنه نجد الرواية الجزائرية المعاصرة قد استلهمت النصوص التراثية من خلال توظيفها داخل متونها، وذلك لإعطاء الشكل الروائي حياة جديدة باستخدامها له ضمن إطار معاصر وقضايا حديثة.

فالروائي الجزائري المعاصر استطاع أن يحمل خطابه الروائي دلالات جديدة تتماشى وروح العصر، وهذا ما لمسناه بالرجوع إلى مختلف التجارب الروائية التي خاضت غِمار التداخل الأجناسي في جانب الموروث الشعبي فنجدها قد نجحت في ذلك وأثبتت قابليته لإنتاج إضافات دلالية أسهمت في تعميق الخطاب الروائي وربطه بهويته وبيئته التي أنتجته وإعطائه رونقًا ساحرًا وجماليًا فنيًا أغنى لغة السرد الروائي، وبذلك يكون التراث الشعبي قد حقق الكثير للروائي حين أغنَّى مضامينه ببعض المضامين الشعبية، التي تمتد جذورها في عمق التاريخ الإنساني حيث ربط القارئ بماضيه وهويته من جهة، وحين استمد أدواته وعناصره من مادة التراث الشعبي؛ ليعبر بها من جهة أخرى. ولم يتوقف خرق الحدود الأجناسية في النص الروائي الجزائري عند هذا المستوى فحسب، بل تعداه إلى تداخلها مع فنون أدبية أخرى أضفت طابع الجمالية والإيقاعية على التشكيل السردي مع تشكيلها وفق رؤية

[1] – سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال أميل حبيبي، ص 104.

[2] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002 م، ص 56.

[3] – المرجع نفسه، ص 31.

حداثية، وهذا ما سنحاول إماطة الستار عنه من خلال البحث عن تداخل الرواية الجزائرية المعاصرة مع فنون أدبية أخرى.

الفصل الرابع
تعالق النص الروائي الجزائري المعاصر مع فنون أدبية أخرى

أولاً: حضور الأدب العالمي في النص الروائي الجزائري المعاصر دراسة في رواية "البيت الأندلسي" للروائي "وسيني الأعرج"

1-رواية الـ"دون كيخوتة"وشخصية "سيرفانتس" في رواية "البيت الأندلسي"

ثانياً: السرد السيرذاتي في النص الروائي الجزائري المعاصر دراسة في رواية "تاء الخجل "للروائية "فضيلة الفاروق"

1-ملخص رواية " تاء الخجل"

2-ملامح الرواية السيرية في رواية "تاء الخجل"

3-ضمير "أنا" ودلالته في متن رواية "تاء الخجل"

4-التخييل الروائي

ثالثاً: تداخل النص الروائي مع فن الرسالة

1-الرسالة

1-1-الرسالة في رواية (الرماد الذي غسل الماء) لـ " عزالدين جلاوجي" وعلاقتها بالتصدير

1-2-الرسالة الخاصة في رواية (البيت الأندلسي) لــ " واسيني الأعرج

2-حضور فن الوصية في السرد الروائي

2-1-مفهوم الوصية

2-2-الوصية في رواية "البيت الأندلسي"

عَرفت الرواية الجزائرية المعاصرة تطوراً كبيراً وبارزاً من خلال تطويع أساليبها وتقنيات كتابتها، بما يواكب ومقتضيات العصر، وبما يعزز رؤية الروائيين الجمالية والفكرية والاجتماعية تجاه الواقع المحيط بهم.

فالنص الروائي أثبت قدرتهُ على الانفتاح على كل ما يخدم خطابه الإبداعي، كونه نص يحاكي كل النصوص، وبنية تندمج بداخلها كل الأجناس الأدبية، فهو قادر على الاستيعاب والتطور ومواكبة كل جديد فـ «قوة الرواية وضعفها في آن واحد يتمثلان في كونها جنساً بلا قانون من جهة، وفي احتوائها سائر الأجناس المجاورة لها من جهة أُخرى، وهوما يطلق عليه صفة الحوارية التي تجعل الرواية جنساً إمبريالياً آكلاً كل ما يعترض سبيله»[1]، وهذا ما نجده متجلياً في الرواية الجزائرية المعاصرة، التي استطاعت أن تخوض غمار التجريب من خلال كسرها للحدود الأجناسية، وذلك قصد إثراء نصها بمختلف الأشكال الأدبية ،وكان تداخلها مع الآداب العالمية في متنها أحد تلك الدعائم التي اشتغل عليها الروائي المعاصر ،وذلك لمد جسور التمازج الإنساني الذي يوحد الآداب، من حيث القيم الأخلاقية والفكرية والاجتماعية، ليجعل الآداب تنصهر في بوتقة واحدة هي النص الأدبي بعيداً عن الضيق الإقليمي والقومي واللغوي ،ليصبح بذلك خطاباً إنسانياً محضاً تذوبُ داخلهُ كل المفارقات لينتج إبداعاً إنسانياً يكون صالحاً للقراءة في كل زمان ومكان.

أولاً: حضور الأدب العالمي في النص الروائي الجزائري المعاصر دراسة في رواية "البيت الأندلسي" للروائي وسيني الأعرج

هذا التلاقح بين النصوص العالمية هو ما نجدهُ في كتابات الروائي الجزائري المعاصر (وسيني الأعرج) متجلياً في الكثير من نصوصهِ الروائية منها رواية "البيت الأندلسي"، وهي رواية تنَقَّل فيها الكاتب بين الماضي والحاضر والمستقبل، ليروي تاريخ سقوط الأندلس وما واكبها من مآسي لحقت بأهلها من المورسكيين من قِبَلْ الإسبان ،والكنائس المسيحية المتمثلة في محاكم التفتيش وغيرها، وكيف تنقل المورسكيين الفارين والمهجرين من الأندلس إلى الجزائر، لينتقل إلى تاريخ الجزائر بين الحكم العثماني إلى الوجود الاستعماري الفرنسي مروراً بالاستقلال ويليه الفساد الذي عرفته الجزائر بعد الثورة ونيلها الاستقلال.

فالقارئ لرواية "البيت الأندلسي" يلاحظ بناءً تركيبياً جمالياً مراوغاً يكاد يكون فيه الخيال الروائي زئبقياً، حيث طغى الصوت الواقعي داخلها بشكل ملموس، وهذا ليس بالأمر الاعتباطي بل وظفه (وسيني الأعرج) لإقناع المتلقي بمصداقيتها، فهي اتخذت من اللغة الأدبية الفنية الإبداعية وسيلتها وقناعاً لها لتنقل الواقع داخل خطابها السردي بشكل روائي ممتع ومقنع وفعال، فهي جمعت في طياتها حِقب زمنية مختلفة بين الماضي والحاضر،

[1] – محمد القاضي، حوارية الرواية، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2005م، ص05.

كما استثمر الروائي أسماء لشخصيات ولأماكن حقيقية، كما نجده يذكر بعض التواريخ لأحداث حقيقية، فهي رواية متميزة بانفتاح نصها على عدة فنون وأجناس أدبية مختلفة ،مما مكنها من طرح عدة قضايا إنسانية تلامس حياة كل البشر عبر كل العصور والأماكن المختلفة، كونها تدعوا إلى نبذ الحروب والتسامح الديني والتعايش في ظل التعدد والتنوع الديني والمذهبي لتنعم البشرية بالسلام والأمان والحرية في هذه الحياة.

ولهذا نجد الروائي (وسيني الأعرج) قد تناص وتداخل مع رواية "دون كيخوتة" وشخصية مؤلفها "سيرفانتس" لإعطاء خطابه الروائي بعداً إنسانياً عالمياً، والمتمثل في رواية "الدون كيخوتة" وكاتبها "سيرفانتس" والتي تُعتبر أول رواية في تاريخ الأدب عامة.

1-رواية الـ "دون كيخوتة"وشخصية "سيرفانتس" في رواية "البيت الأندلسي":

لا يوجد تعريف واضح ودقيق لمصطلح الأدب العالمي، فهناك اختلاف فيه ،حيث نجد له عدة مفاهيم تتعدد بتعدد آراء الباحثين، وفي هذه الدراسة سنبحث في الأدب العالمي من حيث عملية التأثير والإثراء المتبادل بين الآداب وهذا ما ذهب إليه (غوتة-Goethe) الذي يعود إليه مصطلح "الأدب العالمي" 1827م، حيث يرى أن للأدب العالمي دوراً كبيراً في توطيد العلاقات الإنسانية بين الشعوب" إن كلمة أدب قومي لا تعني شيئًا كبيراً اليوم ،إننا نَسير نحو عصر الأدب العالمي، ويجب على كل شخص أن يُسهم في تسريع قدوم هذا العصر، ولكن مع تقدير كل ما يأتينا من الخارج، لا يجب علينا أن نضع أنفسنا في مقطورته ولا أن نأخذه نموذجاً...".[1]

ومنه نجد أن الأدب العالمي هو الأدب الذي استطاع أن يكون له مكانة مهمة خارج حدوده الإقليمية بسبب كثرة تداوله وانجذاب القراء إليه، فيخرج بذلك من لغته الأم ليترجم للغات العالم، ومن نطاقه الجغرافي إلى الاتساع العالمي أي «خروجه من نطاق لغة أهله إلى لغات أُخرى، ليرد منها ما يروي حاجته، أو ليورد إليها من تياراته الفكرية والفنية والفنية ما به تروى»[2]

كما عرفه سعيد علوش في كتابه (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بأنه:«كل أدب خاص، إستطاع الخروج عن حدوده الجغرافية والقومية، ليعانق رؤى إنسانية تتسم بالشمولية.»[3]

وقد استفاد النص الروائي من تلك الآداب العالمية، كونه يمتلك من المرونة ما يجعله مصب عدة فنون تتعالق لتُـحيك نصاً منفتحاً على كل ما هو جميل، لتغني بذلك خطابها الروائي دون أن تفقد رونقها الأدبي ولا خصوصيتها التي تتمايز بها عن غيرها من الفنون الأدبية، ولتمثيل على ذلك نجد الكاتب (وسيني الأعرج) الذي

[1] – دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، دت، ص29.

[2] – غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، ط3، 2008م، ص103.

[3] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 33.

امتاز أُسلوبه الروائي بتوظيف الآداب العالمية المختلفة، حيث نجد في رواية" البيت الأندلسي" ذلك التداخل مع رواية (دون كيخوتة- Donquijute) وشخصية (سيرفانتس- cirvantes)، هذه الأخيرة التي توج الأدب الإسباني والعالمي بهذه الرائعة العالمية، التي أضحت من أُسس الرواية الحديثة، والتي كتبت بين 1605م و1615م، والمعروفة أيضاً باسم "الرجل المحترم" «دون كيشوت من لامانشا" وهي من تأليف "ميغيل دي سيرفانتس سافيدرا" وكتبت بلغة إسبانية وهو"...المولود بمدينة القلعة عام 1547م، وقد كان الابن الثاني لرودريجو سيرفانتتس (...)، وبعدما أقامت الأُسرة في مدينة فالاوليد "مدينة الوليد" مدّة انتقلت في منتصف الخمسينيات من القرن السادس عشر إلى مدريد لترحل عنها في مرحلة تالية، وتَعود في سنة 1666م إلى مدريد، حيث استقر بها المقام نهائياً.»[1]

فالروائي العالمي "سيرفانتس" ولد بعد خمسة وأربعون عاماً من سقوط غرناطة، ثم تعلم وأصبح شاعراً متمكناً، وقد انخرط في الجيش بعد وجوده في روما أواخر سنة 1569م، وكانت هذه المرحلة مفترق طرق في حياته ،فقد تم أسره من طرف بحارة الجيش العثماني في الجزائر دامت مدّة أسره خمس سنوات كان فيها الشاعر يحاول الهرب لكن باءت كل تلك المحاولات بالفشل، وفي هذه الأثناء وعلى الرغم من التوصيات التي حظي بها "سيرفانتس" إلا أن داي الجزائر رفض إطلاق سراحه، لتستمر معاناة "سيرفانتس" داخل أسره في الجزائر إلى أن أرسلت والدته مبلغ الفدية التي فرضها داي الجزائر مقابل فك أسره.

ليتم تحريره وعودته إلى موطنه في إسبانيا، ليجد نفسه في مأزق آخر هو ضعف مورده المادي مما دفعه لاستغلال موهبته في كتابة المسرحيات والقصص، وقد تزامنت هذه الفترة الزمنية بشروعه في كتابة روايته الخالدة "دون كيشوت" منذ التسعينيات من القرن الخامس عشر ميلادي.

وقد أنجز بعض أجزاء هذه الرواية أثناء مكوثه في الجزائر حين كان أسيراً، فحياته لم تكن بمعزل عن ظروف إبداع الرواية، «...فقد عاش سيرفانتس حياة تعيسة، وكانت تسيطر على نفسه فكرة واحدة هي أن يصبح بطلاً، كما كان ذلك حقاً في معركة "لبانتو" في الجزائر، ولذا فقد ربح تقدير "دون خوان دي أوستريا" وتقدير رفاقه في الأسر.»[2]

[1]- انظر: حول حياة الكاتب، ميغيل دي سيربانتس، كهف سلمنقة، تر: علي إبراهيم الأشقر، الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 106 ،107 ربيع وصيف 2001م، ص 247.

[2]- محمد صبح، محمد عبد الهادي، النقد المعاصر لرواية "دون كيخوتة"، ورقة بحثية مقدمة للملتقى الدولي الحادي عشر حول تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، جامعة اليرموك، كلية الآداب، يوم 01-12-2006م، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، ص1140.

هذا ما يؤكد بأن العلاقة بين "سيرفانتس" ورواية "البيت الأندلسي" علاقة وطيدة، حيث تتداخل شخصية "سيرفانتس" ببطل روايته "دون كيشوت" ف "دون كيشوت" هو فارس مغوار ألقى على عاتقه مهمة إنقاذ العالم من الظلم والأشرار والفساد.

ومن المعروف بأن إسبانيا كانت تحت حكم المسلمين لعدة قرون المتمثلة في الأندلس التي كانت حاضرة من حواضر الخلافة الإسلامية آنذاك.

فالمتمعن في رواية "دون كيخوتة" يجد أكثر من صلة نسب بين القص والسرد العربي القديم الذي تأثر به "سيرفانتس" في إسبانيا، وحين كان محتجزاً في الجزائر من طرف الجيش العثماني كأسير لمدة خمس سنوات اطلع خلالها على نماذج معروفة في الأدب العربي كالملاحم والسيَّر، لتصبح هذه الرواية من أعظم الروايات على مدار التاريخ باعتراف منظمة اليونيسكو.

تُعتبر رواية "دون كيخوتة" من أهم الأعمال الإنسانية التي ظهرت تزامناً مع فترة طردْ المسلمين من إسبانيا "الأندلس" وهم من يُطلق عليهم "المورسكيين"، فهي رواية تسرد أحداث فروسية لفارس نبيل اسمه "ألنسو كيشانو"، حيث جاءت بصبغة إنسانية استطاع "سيرفانتس" أن يجعلها وبفضل محتواها صالحة لكل زمان ومكان وهذا ما يؤكده أحد النقاد الإسبان حيث يقول: «عندما يجتمع بعض الإسبان المتأثرين من بؤس ماضيهم، ومن قساوة حاضرهم، ومن عداوة مستقبلهم الصلبة، تتنزل فيهم روح "دون كيشوت"، فتوحد الحرارة المذابة في شخصيته الغريبة بين تلك القلوب المتفرقة وتُدخلها في خيط روحي كحبات عقد، وتكُسب فيها مشاعر الوطنية ،وتضع وراء مرارة شخصياتها ألماً وطنياً مشتركاً»[1]، وهنا إشارة إلى البعد الإنساني الذي جاء في هذا النص الروائي، المفعم بالقيم الإنسانية التي تدعوا إلى الاستمرار في الكفاح لنصرة الخير، هذه القيم التي تجسدت في شخصية "دون كيشوت" التي تحمل كل المعاني المثالية، وتُعبر عن جميع الفضائل التي كان المصلحون ينادون بها.

فهناك شِبه اتفاق بين الدارسين والنقاد على اتخاذ "دون كيشوت" كتعبير عن روح نبيلة أصيلة تبعث على الضحك والسخرية أحياناً، لكنه عمل أدبي راقي يتميز بمضمونه الذي يحمل كل معاني القيم الإنسانية، وهذا ما يؤكده (بيتر موتو- Peter Motteux) في مقدمة لترجمة هذه الرواية «...وهي ترجمة ظهرت في عام 1700م. وفيها يعتبر نفسه منقذاً لـ "سيرفانتس" الذي عانى من مترجميه الذين شوهوا صورته بمحاولتهم إثارة الازدراء تجاهه يقول: «لقد أخذتُ على عاتقي مهمة إنقاذ بطل سيرفانتس من مترجميه السابقين ،وأن أفُك قيوده، لكي يسعى إلى مغامرات أسعد في ثياب أفضل. "وفضلاً عن ذلك فقد أعرب "موتو – Motteux" عن

[1]- محمد صبح، محمد عبد الهادي، النقد المعاصر لرواية "دون كيخوتة، ص 1123.

اعتقاده بأنّ دون كيشوت" بالرغم من شطَحات الخيال التي تعتريه، والتي تصل أحياناً حد الجنون هو لا يختلف عن جوهر الإنسان العادي»[1]

إن "سيرفانتس" قد ألف للإنسانية أثراً أدبياً بقي لامعاً على مَّر العصور، وهوما جعل بطل روايته "دون كيشوت" تتحول إلى شخصية أدبية متخيلة إبداعية.

كما نجد شخصية "دون كيشوت" قد تداخلت مع شخصية مؤلفها "سيرفانتس" لدرجة التماهي في الكثير من الأحيان، فهما خُلقا ليدافعا عن مبادئهما، وليأخذا موقفاً من الظلم اللاحق بهما تضامناً مع الأفراد والجماعات التي شاءت أقدارهم أن يكونوا مستضعفين.

هذه الشخصية التي تم استثمارها من طرف الروائي "واسيني الأعرج" في نصه الروائي "البيت الأندلسي" للأسباب السابقة الذكر، والتي زرعها في طيات خطابه الروائي لتُعطي دلالات مختلفة وبعداً أعمق داخل نسيجه الروائي.

فشخصية "سيرفانتس" تُعد أحد أهم الشخصيات البارزة في ثنايا السرد، والتي ارتبط وجودها في الرواية ببعدها الزماني المرتبط بسقوط "الأندلس" وتهجير المسلمين من المورسكيين من أرضهم، وقتل وتنكيل بمن بقي منهم في إسبانيا من طرف المسحيين من محاكم التفتيش للجيش الإسباني بأوامر من الكنيسة، وقد ارتبطت أيضاً ببعد مكاني حيث نجد أحداث الرواية تدور بين "الأندلس" والتي هي نفسها موطن "سيرفانتس" وموطن بطل الرواية "غاليليو الروخو"، وكذلك الجزائر التي أسر فيها "سيرفانتس" لمدة خمس سنوات، وهي أيضاً البلاد التي هاجر إليها "غاليليو الروخو"، حيث شهدت هذه المنطقة في هذه الفترة الزمانية حروب كثيرة وقرصنة بين جيوش تلك المنطقة.

استهل (وسيني الأعرج) روايته "البيت الأندلسي" بإدراجه لترجمة عنوان روايته بـ "لاكاسا أندلوسيا– Lacasa Andalucia" وهي باللغة الإسبانية، معلناً بذلك على أن موضوع الرواية هو ثنائية بين عربي إسباني، ليأتي الجزء الأول من الرواية تحت عنوان "استخبار ماسيكا" و"ماسيكا" هو اسم إسباني "Masika" ليأتي الدليل على ذلك في أول سطر من الرواية حيث يقول الروائي على لسانها:

‹‹أنا ماسيكا، وإذا شئتم: سيكا بنت السبنيولية، كما سماني أصدقائي في المدرسة، لا لأن أُمي إسبانية، فهي مثلي، نبتة هذه الأرض البحرية، ولكن لأن أصولنا موريسكية مثل الألاف من سكان الجزائر.

[1] – أميرة حسن نويرة، دون كيشوت وعنصر السخرية في الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر، مجلة عالم الفكر، العدد 3، وزارة الإعلام، الكويت، 1982م، ص 209.

لم أُقم أبداً في البيت الأندلسي ولو يوماً واحداً، ولستُ وريثة لا شرعية، ولا غير شرعية لممتلكاته، ربما كان إحساس أُمي الخفي، وجاذبية أصولها البعيدة، هو الذي قادني نحو هذا البيت، ثم نحو هذا الرجل الطيب، عمي مراد باسطا، أو ربما...لأني كنت فقط الأقدر على قراءة الرموز الخفية التي كانت تتذابح في عينيه، وفهمته أكثر مما يفهمهُ أي شخص آخر، بما في ذلك أعز أحفاده.

القصة معقدة جداً ولكني سأحاول أن أفككها لتصبح مستساغة ومقبولة.»[1]

كما يعتبر هذا الاسم أحد مقامات الموسيقى الأندلسية الضاربة في عمق أصالة التراث الأندلسي، وهنا نجد الروائي قد ربط اسمها بطريقة غير مباشرة بالبيت الأندلسي، الذي تدور حوله أحداث الرواية، فشخصية "سيكا" أو "ماسيكا" في الرواية ذات حضور مميز، كونها السّاردة لأحداث الرواية، حيث نجدها بعد التعريف بنفسها تقوم بالتعريف بشخصية "مراد باسطا" الوريث الشرعي للبيت الأندلسي، وعن الأسباب التي جعلتها تتبنى قضية جده "غاليليو الروخو" (سيد أحمد بن خليل) في قولها:

«...هو الذي قادني نحو هذا الرجل الطيب، عمي مراد باسطا، أو ربما...لأني كنت فقط الأقدر على قراءة الرموز الخفية التي كانت تتذابح في عينيه، وفهمته أكثر مما يفهمه أي شخص أخر ...»[2]

في هذه الأسطر الأولى من الرواية تحاول "ماسيكا " التمهيد لموضوع الرواية لتضع القارئ أمام أول عتباتها، حيث تقول: «كل شيء بدأ من تلك اللحظة الغامضة التي خرجتُ فيها من الصف الطلابي، ورجعتُ ركضاً صوبه بعد أن كان عمي مراد باسطا (...) قد شرح لنا قصة البيت الأندلسي، وأظهر لنا المخطوطة ذات الرائحة الغريبة التي ظلت عالقة بأنفي، لأني شممتُ فيها رائحة أُمي»[3]

وكذلك في قولها: «من تلك اللحظة شعرتُ بأن مصيري أصبح ملازماً لمصيرهُ، كنتُ صغيرة ولم أكن أعرف الأقدار التي كانت تنتظرني، حتى عندما كَبرت، ولا أعرف كيف غادرتُ طفولتي بسرعة...، كنت أشعر بسعادة غريبة لأن يُربط مصيري بحياة هذا الرجل الطيب.»[4]

حيث نجد "مراد باسطا" قد قصَّ عليها قصة مخطوطة جده، والتي جاءت محور هذه الرواية، كما قصَّ عليها تاريخ البيت الأندلسي، فهي ساردة لأحداث الرواية ومسرود لها، هذه العلاقة الوطيدة التي جمعتها بـ "مراد باسطا" جعلتها تشعر بالالتزام اتجاهه واتجاه البيت الأندلسي ومخطوطة جده "غاليليو الروخو" ونلمس ذلك حين تقول واصفتا شعورها اتجاه "مراد باسطا":

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 09.
[2] – المرجع نفسه، ص 09.
[3] – المرجع نفسه، ص 09.
[4] – المرجع نفسه، ص 10.

«...فقد كان مراد باسطا شيئًا آخر، غير والدي أعمق.»[1]

فهي تحملت عناء البحث عن المخطوطة لشعورها بضرورة الحفاظ عليها وفاءً منها لمراد باسطا «جعلتُ فجأة من قضية ضياع المخطوطة هدفي الأساسي.»[2]

كما جاء أيضاً في قولها: «...، فأبحث عن كل ما يمكن أن يدلني عليها، لم أتعب في أي يوم من الأيام، ولم أيأس أبداً، أعتقد أنه من تلك اللحظة تولدت لدي فكرة جمع وحماية أحزان باسطا من التلف.»[3]

لتبدأ "ماسيكا" رحلة البحث عن مخطوطة الجد "غاليليو الروخو"، فبعد توظيفها بوزارة الخارجية في قسم الترجمة الفورية أصبحت بذلك تتنقل بين الحين والآخر للبحث عن المخطوطة، في المتاحف والمكتبات، وحين ذهبت إلى إسبانيا حاولت البحث عن دليل يرشدها عن مكانها.

«عندما ذهبتُ إلى إسبانيا، بحثتُ في وثائق الإسكوريال ومكتبة طوليدو القديمة عما ذكره غاليليو عن حياته وعن تهجير الموريسكيين والمرنيين...»[4]

تشتهرُ مكتبة" الأسكوريال" بكونها تحفة معمارية إسبانية تحرس المخطوطات العربية القديمة النادرة، ويدعوها الإسبان بأنها ثامن عجائب الدنيا.

ومكتبة طوليدو القديمة هي مكتبة طُليطلة، حيث تنطق بالإسبانية (طوليدو- Toledo) عاصمة قشتالة سابقاً، وهي مكان لتعايش الديانات بين المسلمين والمسحيين واليهود ،حيث قامت "ماسيكا" بقراءة تلك الوثائق كي تدقق كل ما قراءته في المخطوطة، فوجدت بأن كل ما تم ذكره فيها كان حقيقياً ،وهذا ما أكد لها بأن شخصية (سيد أحمد بن خليل) حقيقية وليست نسجاً من الخيال، حين تقول: «...مما أكد لي أن غاليليو لم يكن رجلاً متوهماً»[5]، وهو ما أكد لها بما لا يدع مكاناً للشك بأن "غاليليو الروخو" أو (سيد أحمد بن خليل) قد التقى فعلياً "بسيرفانتس" صاحب رواية "الدون كيشوت".

«تأكد لي من بحثي، بما لا يدع مكان للشك، أن غاليليو أو سيد أحمد بن خليل، التقى حقيقة بالرجل الأحمر، سيرفانتس، وأن ما دار بينهما كان حقيقة تفاداها الكثير من المؤرخين، بل وصلتُ إلى حقيقة غريبة لم أقرأها من قبل عند كبار المختصين في العصر الذهبي الإسباني ،فالرجل الذي تخبأ وراءه سرفانتسفي روايته العظيمة دون كيشوت، كان هو غاليليو إذ أن الشبه في الأسماء كان غريباً ومتداخلاً، يذكر سرفانتس في مقدمة دون

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص19.
[2] – المرجع نفسه، ص 19.
[3] – المرجع نفسه، ص 19.
[4] – المرجع نفسه ص 20.
[5] – المرجع نفسه، ص20.

كيشوت دي لامانشا، في العديد من المواقع في الكتاب، أن الذي روى له هذه القصص هو سيد حامت بن أنجلي Cid Hamet Benengeli، خوفاً من محاكم التفتيش لم يتحمل سرفانتس وحده وزر رواية تسخر من كل شيء، الاسم العربي الحقيقي لغاليليو هو تقريباً نفسه مع بعض التحوير الراجع أصلاً إلى النطق الإسباني: سيد أحمد بن خليل؟ الجيم الإسبانية تنطق حرف خاء، لا أدري إذا كان اكتشافي مهماً بالنسبة للذين بحثوا طويلاً عن سر قناع الذي يتخفى وراءه سرفانتس، ولكني متعلقة به، وقد أسعدت هذه الصدفة كثيراً مراد باسطا، قال وهو لا يخفي سعادته، هذه من أسرار الكتاب ورموزه الخفية التي لم يقلها، ولم يصرح بها المخطوط ومؤلف سرفانتس.

ليس غاليليو هو فقط الموريسكي الذي أنقذه من موت محقق، في وقت باعه فيه مفوض محاكم التفتيش المقدس خوان بلانكو دي باث، ولكنه أيضاً جزؤه الخفي في الكتابة وقناعه المنقذ من محاكم الموت...، الغريب أني وجدت كل ما حكاه سرفانتس وثيق الصلة بغاليليو، أعدتُ قراءة دون كيشوت الكثير من المرات، وفي أكثر من أربع لغات: الإسبانية، الفرنسية، الإنجليزية، والألمانية، وشممتُ نفس الرائحة، أدركتُ لماذا كانت لا لا مارينا مولعة بهذا الكتاب، وطلبت أن يؤتها مباشرة بالنص عندما صدر.»[1]

وفي هذه الأسطر تكتشف "ماسيكا" العلاقة الوطيدة التي تجمع بين "سرفانتس" و"غاليليو الروخو"، حيث أن الأخير كان هو الراوي الذي اختبأ ورائه سيرفانتس في سرد أحداث روايته "دون كيشوت"، وأن "غاليليو الروخو" هو نفسه "سيد حامد بن أنجلي" الذي أنقذ "سيرفانتس من الموت المحقق، وهو ما وجدته أيضاً في شهادة رجل مسن التقت به في مدينة "كلا دي هناريس" الإسبانية وهي بالعربية تعني "قلعة النار" تقع في مدينة "مدريد"، وهي أحد مواقع التراث العالمي في إسبانيا، وهي أيضاً مسقط رأس" ميغيل دي سرفانتس"، وهي نفسها مدينة "سيسرون" الطاغية الذي غزى مدينة وهران في عام 1509م، حيث روى لها الشيخ قصة البحار المغربي، والتي وجدت فيها "ماسيكا" الكثير من ملامح قصة حياة "غاليليو"، حيث كان الشيخ كلما ذكره «قال: الروخو.»[2]

مما أثار استغرابها ودهشتها عن السبب الذي جعله يعرف قصة "غاليليو الروخو" وذلك في قولها: «كان الموريسكي بحاراً طيباً، شارك في حروب كثيرة قبل أن يتخلى على الديانة المسيحية ويسلم عندما دخل إل ى الجزائر، كان متزوجاً من يهودية تركت كل شيء وراءها وتبعته لتعيش معه قسوة المنفى في وهران، حتى قتلها أحد القراصنة لأنه كان يريد أن يستولي على دارها التي بناها في المرسى الكبير بوهران .كانت الدار تُحفة، أتمنى زيارتها

[1]- وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص20.

[2]- المرجع نفسه، ص 22.

في يوم من الأيام، هذا الرجل هو الذي أنقذ سرفانتس من موت مؤكد، ويبدوا أنه استدعى إلى الجزائر العاصمة ليشتغل مترجماً عند أغا الجزائر ،حسن فينيزيانو، وهناك التقى بالصدفة بسيرفانتس الذي كان رهينة.»[1]

وفي هذا الجزء نلاحظ وجود رابط زماني ومكاني يجمع بين مجرى الأحداث داخل النص الروائي ،فهي تدور في نفس الحقبة الزمانية وفي نفس الأماكن أي بين إسبانيا والجزائر ،فشخصية "غاليليو الروخو" هو رجل موريسيكي تم تهجيره من موطنه الأندلس التي هي إسبانيا إلى الجزائر، أما سيرفانتس فهو إسباني أيضاً تم أسره من طرف البحارة من الجيش العثماني في الجزائر، بمياه البحر الأبيض المتوسط ليتم سجنه في الجزائر، ليصبح "سيد أحمد بن خليل" أي "غاليليو الروخو" مترجماً عند أغا الجزائر، وللإشارة فإن كلمة الموريسكيين تعني المسلمين ممن بقوا في الأندلس بعد أن ارتدوا عن الدين الإسلامي واعتنقوا المسيحية كي ينجوا من التهجير والقتل والتنكيل من طرف الكنيسة ومنهم من فرَّ إلى شمال إفريقيا أي بلاد المغرب العربي.

كما كشفت "ماسيكا" حقيقة مهمة هي أن الشخصية التي جاءت ساردة للرواية العظيمة "دون كيشوت "لسيرفانتس" هي شخصية "غاليليو الروخو"، حيث لجأ "سيرفانتس" إلى حيلة فنية قديمة، بأنه ليس سوى ناقل ومترجم لهذه الرواية، لأن هذه الأخيرة مأخوذة من مخطوط لمؤرخ عربي اسمه "سيد أحمد بن أنجلي"، وقد أورد هذا الاسم بحروف لاتينية كما يلي:" Cid hamet ben engeli".

وهذا الاسم حسب الدارسين هو اسم عربي أو مورسيكي لعائلة أندلسية، ومعنى "ابن أنجلي" هو بالمقابل العربي "سيرفانتس" نفسه، فـ "سيرفانتس "كان مُلم بشيء من اللغة العربية كونه أمضى مدّة طويلة في الأسر بالجزائر، وقد عمد إلى كتابة رائعته "دون كيشوت" بعد خروجه من الجزائر كما أشار بعض الدارسين، وهذه الشخصية هي الساردة لهذه الرواية، وقد وصفه سيرفانتس بالحكيم.

فالرجل الذي تخبأ وراءه "سيرفانتس" كان هو "غاليليو الروخو" المورسيكي الذي أنقذه من الموت، حين باعه مفوض محاكم التفتيش المقدس المدعو "خوان بلا نكودي باث"، هذا الأخير الذي كان راهباً من رهبنة الدينيكانية «تم القبض عليه في الجزائر في الفترة من عام 1577م حتى عام 1592م، وقد أودع السجن مع الكاتب "ميغيل دي سيرفانتس" الذي أصبح زميله في الزنزانة.»[2]

« ومن أشهر مواقفه مع "سيرفانتس" أنه في أثناء محاولة الأخير الذي كان أسيراً في الجزائر الهرب بفضل كمية النقود التي حصل عليها من تاجر بلنسي كان موجوداً بالعاصمة وقتها كان "سيرفانتس" قد استطاع أن

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص22.

[2] – خوان بلا نكودي باث، أنظر موقع: خوان. بلانكو.دي. باث https://www.arwikipedia.org/wiki/

يحصل على فرقاطة قادرة على نقل ستون أسيراً، وعندما أوشكت العملية على النجاح وشي به "خوان بلانكو دي باث"، وهومن المرافقين له فاضحاً أمره "لحسن باشا"، حيث تم نقل "سيرفانتس لسحن أكثر أمناً...»[1]

لتعود "ماسيكا" لتسرد ما أخبرها به "مراد باسطا" بعدما قامت بتصحيح بعض ما سرده لها بخصوص مخطوطة جده الضائعة حين تقول: «لم أُضف الكثير وأنا أدون بوفاء كل ما قاله مراد باسطا، إلا بعض التدقيقات فيما يتعلق بمعاني لغة الخيميادو التي كثيراً ما هربت له معنيها.»[2]

"والخيميادو" لغة ظهرت نتيجة ممارسات السلطات الكاثوليكية ،ومحاكم التفتيش ضغطاً على المسلمين الأندلسيين للتخلي عن الإسلام وإجبارهم على اعتناق المسحية والتحدث بالقشتالية بدلاً من اللغة العربية بهدف طمس الهوية، وتم تهديدهم بين اعتناق المسيحية أو طرد والنفي خارج أراضيهم، فقرر البعض منهم إظهار المسيحية وممارسة الإسلام خفية، ونصرة ما تبقى من ثقافتهم وهويتهم باللجوء إلى استعمال لغة عجمية الأندلس، وهي لغة الخيميادو، هذه اللغة التي كانت "سيكا" تُتقنها والتي تم كتابة المخطوطة بها للهروب من محاكم التفتيش، لكن نجد الشيخ في "الكلادي هناريس" قد جمع بين مخطوطة "غاليليو الروخو" في المكان الذي يمكن أن تتواجد فيه مخطوطة: سيرفانتس" وذلك في قوله: «قضيتُ عمراً أبحثُ عن كل ماله صلة بسيرفانتس، وهذه المخطوطة لم أعرفها، بل لم أسمع بها أبداً ،لكن قال لي زميل وهو من أوصل لي الكثير من الأخبار عنها، إنها موجودة في المكتبة الوطنية بباريس، أنا بصدد التحقق من ذلك، وقد أسافر إلى باريس للغرض نفسه.»[3]

وبالتالي فإن كل ماحكاه "سيرفانتس" في "دون كيشوت" كان له علاقة وطيدة بغاليليو هذا ما جاء على لسان "ماسيكا"في قولها: «...الغريب أني وجدتُ كل ماحكاه سيرفانتس وثيق الصلة بغاليليو، أعدتُ قراءة دون كيشوت الكثير من المرات، وفي أكثر من أربع لغات: الإسبانية، الفرنسية، الإنجليزية والألمانية، وشممتُ نفس الرائحة.

أدركتُ لماذا كانت لالة مارينا مولعة بهذا الكتاب، وطلبت أن يؤتاها مباشرة بالنص عندما صدر، حتى غيبها في البحر الأعمى، أو ساقها نحو مقبرة خليج الغرباء.»[4] فلالة مارينا بعد قراءتها لكتاب "سيرفانتس" وجدت بأن الشخصية المحورية والساردة لأحداث هذا الكتاب، وهي شخصية والدها "سيد أحمد بن خليل" تقول "سلينا" واصفة حالة والدها وهي تتفحص هذا الكتاب: «كانت كل يوم تقرأ أكبر جزء منه، خوفاً من أن يباغتها الموت وهي لم تنهه، تقرأه، ثم تنساه قليلاً وتحاول أن ترى صورة غاليليو وهو معتكف على سجاد إيراني أو تركي،

[1]- خوان بلا نكودي باث https://ar.wikipedia.org/wiki/

[2] - وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 23.

[3] - المرجع نفسه، ص 23.

[4] - المرجع نفسه، ص22.

في قصر حسن فينيزيانو، يروي أسرار الدنيا القاسية، ويمنح الرهينة الإسبانية فرصة أُخرى للحياة، فتشت كل تفاصيل الكتاب كلمة كلمة، جملة جملة، نفساً نفساً، رعشة رعشة، فعرفت بسهولة أن الرجل الذي كان يروي في دون كيخوتة، لم يكن في النهاية إلا ولدها.

أية مسافة في تسمية بين سيد حامد بن أنجلي، وبين أحمد بن خليل؟ لا مسافة إلا مسافة النطق الإسباني الذي غير من أصل التسمية. متأكدة من أن الرجل الذي روى المغامرات في دون كيخوتة لم يكن إلا والدها، وأن القصصة التي رواها الكتاب، سبق أن سمعتها من غاليليو، صديق والدها تجاوز مخاطر محاكم التفتيش المقدس التي كانت تُهدده في حياته، قبل مماته، مما كان يمنحها بعض السعادة، لأن والدها كان لا يتوقف عن إثارة خوفه عليه وعلى حياته.»[1]

وفي هذا ربط واضح بين شخصية "غاليليو الروخو" بشخصية "سيد أحمد بن خليل" أي "سيد حامد بن أنجلي"، بل هما نفس الشخص، حيث جاء على لسان "سيرفانتس" بأنه سيجعل "أحمد بن خليل" جزءً من روايته "دون كيشوت"، وذلك في قوله:

«—وسيلتي لعدم نسيانك هو أن أضعك في قلب الحروف المقبلة يا سد هامت بينخلي

-سيد أحمد بن خليل، أو غاليليو أسهل عليك وعلى من يسمعك. قُلتها ضاحكاً، أشرقت ابتسامة خجولة على ملامحه:

-لا، أنت لست غاليليو أنا مصر أنك سد هامت بنخلي، ستكون سيد حروفي القادمة، ولهاذا سأحتفظ باسمك كما أشتهيه أنا، لا كما تريده أنت، فهو مني وفيه من روحك.

-كما تشاء أنت ترفض أن تصحح نطقك.»[2]

وهذا ما تم الإشارة إليه سابقاً كون الروائي قد جعل من "غاليليو الروخو" بطل روايته هو نفسه السارد لرواية "دون كيشوت" لـ "سيرفانتس". كما نجد في حوار آخر دار بينهما:

«-يبدو أنك تعرف من تفاصيل هذا البلد أكثر مما أعرف.

-كنتُ سأموت صمتاً لولا مجيئك. من ساعة دخولك إلى قصر حسن فينيزيانو، شعرت كأن شيئاً تغير تماماً، أنا ممتن لك. جعلتني أحكي حرائقي القاسية، أنا الرجل الذي راهن على الحكاية قبل حياته. لقد أصبحت جزءاً مني ومن الباخية الكبيرة.»[3]

[1] - وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 454.

[2] - المرجع نفسه، ص 356.

[3] - المرجع نفسه، ص 333.

وفي موقع آخر: «...سرفانتس أيضاً الذي سأتذكره طويلاً وأنا أودعه في ميناء المحروسة في صباح 24 أكتوبر عندما استقل سفينة مايز أنطون فرانسيس، باتجاه دينيا وبلانسيا. قال وهو يقبض على حبل السفينة.

ربما كان ذلك للمرة الأخيرة، من ميناء المحروسة:

-وسيلتي لعدم نسيانك هوان أضك في قلب الحروف المقبلة يا سد هامت بينخلي.

-سيد أحمد بن خليل، أو غاليليو أسهل عليك وعلى من يسمعك.

قلتها ضاحكاً، أشرقت ابتسامة خجولة على ملامحه:

-لا أنت لست غاليليو، أنا مصر أنك هامت بنينجلي. ستكون سيد حروفي القادمة، ولهذا سأحتفظ باسمك كما اتشتهيته أنا، فهو مني وفيه من روحك.

-كما تشاء.أنت ترفض أن تصحح نطقك.

لم أقصده أبداً يومها لقد كان كلامه مليئاً بالرموز والعلامات التي كان عليَّ فكها في لحظات الراحة، ولكني كنت على يقين أنه سيقص حكايتنا هناك، في أرض مشتركة، وسيرميها من الجهة الأخرى من وراء البحر الطيب والعنيف.»[1]

وهنا تصريح واضح بأن "سيرفانتس" قد جعل من "غاليليو الوخو" جزءاً من حكايته الكبيرة (الباخية) وهي كلمة إسبانية قديمة تعني الحكاية كما عمد الروائي على استشراف لمستقبل هذه الحكاية على لسان بطل روايته "غاليليو الروخو" بأنها ستروى في أرض مشتركة، ويقصد بها إسبانيا، كونها موطنهما كليهما ف "سيد حامدبن أنجلي" هو نفسه "غاليليو الروخو" وهو الرجل المورسيكي الذي ساعد "سيرفانتس" في الترجمة من العربية إلى الإسبانية ،وكذلك ترجمة الخيميادو، لتتحد مع هذه الشخصية اسم "سيرفانتس" فهو نفسه " أنجلي" باللغة الإسبانية وباللغة العربية يعني "إبن الأيل" و"Cervantes" من "Ciervo "وهي تعني "الأيل، فشخصية "سيرفانتس" و"غاليلو الروخو" قد جمعهما التاريخ والمصير المشترك بين مأساة الغربة والتهجير والأسر ومحاكم التفتيش هنا وهناك حيث يقول "غاليليو الروخو" في حواره مع "سيرفانتس":

«-الذي ينتظر أحسن من اليائس. أعرف جيداً يا ميغيل ماذا يعني أن تقف على حافة الساحل الخالي، تنتظر سفينة تأتي ولا تأتي أبداً.

تطل في الأفق ولا تطا؟ أو تقف على نفس الميناء وتتمنى على العكس من ذلك، أن تغرق السفينة المكلفة بنقلك نحو أرض لم تتهيأ لها أبداً.

[1]- وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص356.

–تظن أن المسألة بسيطة؟ وضعي ليس أحسن مما أنت فيه، حتى عندما تدفع الفدية أعرف سلفاً أنه عليَّ، أن أُثبت لهم هناك أني لم أتواطأ مع الأتراك، وأن لا شيء من اليهود ومن المسلمين في دمي، بقدر ما أسعد بخروجي من الحجز، أنا خائف أيضاً مما ينتظرني هناك؟ »[1]

فبطل رواية "الدون كيشوت "هو نفسه سيرفانتس كاتب هذه الرواية وهذا ما ذهب إليه جل الدارسين لهذه الرواية، ليضُم إليهم "وسيني الأعرج" شخصية "غاليليو الروخو" الذي أخفاه تحت قناع "سيد حامد بن أنجلي"، ليقنع القارئ بطريقة ما أنه هو المورسيكي سارد رواية "دون كيشوت" مرتكزاً في ذلك على تاريخ "يرفانتس" حين كان أسيراً لفترة طويلة بالجزائر، وفيها تعرف على "سيد أحمد بن خليل"، حيث أصبحا مقربين من بعضهما ،مما جعل شخصية "سيد حامد بن أنجلي" تحتل مكانة السارد لأحداث روايته "دون كيشوت" فالروائي أراد من وراء توظيفه لشخصية "سيرفانتس" داخل خطابه الروائي هو جمع شتات ما مزقته الحروب وما عانت منه الشعوب في بلاد الأندلس سواءً المسلمين منهم أو غيرهم من كل الديانات، وليُظهر بذلك المآسي التي تتوحد تحت كلمة الإنسانية ،وكل المذاهب والأديان لا يمكنها أن تفرق بين مشاعر الإنسان كإنسان عانى من ويلات الحروب والتهجير والأسر والإذلال والتعذيب... .

«أنا سعيد أنك قرأت السر العميق الموجود داخل أي انتصار أو أية هزيمة، ليست المسألتان إلا تقلبات طارئة لحالة واحدة هي انهيار الإنسان نفسه كقيمة منذ البداية، أتخيل أحياناً أنه كان بإمكان البشرية أن تستبدل مآسي الحروب بشيء آخر أجمل، هو نعمة العقل، لكن المسلك خطته لنفسها منذ البداية يمنعها من ذلك، وسيقودها إلى فنائها الأكيد، ما الذي يجعلنا نختلف في النهاية؟ أكاد أكون مثلك يا صديقي، عليَّ أن أتعلم كيف أُحب أرضاً لا أنا كبرتُ فيها ولا أهلي وحتى أجدادي، قبورنا هناك، وحيث تنبتُ القبور، ينام شيءٌ منا، عليَّ أن أتحمل هذه الغربة، وأنشئ مقبرتي الجديدة، ربما سأكون أولى أملاحها في المنفى القاسي، ما معنى الأرض والمنفى في نهاية المطاف، من المنفي منا، ومن السجين؟ ومن الذي في أرضه، ومن خارجها؟ كلما سمعتك تحكي، تأكد لي أن هذا الرجل يتكلم عني أيضاً، العمى يقهر كل ذرة تبقى حية في البشر، نقضي العمر في تفاديه، لكنه في كل هزيمة أو انتصار يشرئب برقبته الطويلة ليؤكد لنا أنه ما يزال هنا، وأنه علينا أن نبذل جهداً آخر لتفادي حرائقه.»[2]

هذه المأساة الإنسانية التي جسدها الروائي "وسيني الأعرج" داخل نصه الروائي ليعزز ما ذهب إليه، وذلك باستحضاره للشخصية العالمية "سيرفانتس" ليعطي خطابه الروائي بعداً أعمق يتجلى في نقده للوضع

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص345.
[2] – المرجع نفسه، ص 322-323.

الرهيب داخل تلك المنطقة الجغرافية ،في تلك الحقبة الزمنية قصد الكشف عن الممارسات اللاإنسانية المسلطة من طرف الحكام والجيوش بكل أطيافهم، حيث يقول "سيرفانتس" عن يومياته بالعسكرية وعن سياسة التمييز العنصري التي كانت مسلطة من طرف المسحيين من الإسبان على المسلمين بعد سقوط الأندلس ،حيث يقول الكاتب على لسان "سيرفانتس": «كانت تحوم حول أصولنا شكوك غريبة ،وكان علينا أن نثبت بأنه لا يوجد في دمنا شيء من الموريسكيين والمرنيين؟ تخيل؟ لتتمكن ملبس اللباس العسكري الرسمي المرقط وتنضم إلى حملة دبيكو. دخلتُ الغباوة مجبراً، وأنا أتساءل في أعماقي: هل يتعلق الأمر بوثيقة فقط؟ كيف يمكنك أن تتحكم في دمك، وهم يعرفون جيداً أن الدم القادم من بعيد لا أحد يتحكم فيه؟ من يعلم اليوم، بعد ثمانية قرون من الزمن أو أكثر، أن دمنا هو دمنا؟ ماذا كان المسلمون الذين اختلطوا بنا، في أرضنا؟ ماذا بقي منهم اليوم؟ وماذا بقي منا صافياً، بعد كل هذا الزمن؟ دمهم فينا ودمنا فيهم، هل ننكر هذا كله بورقة يمكن أن يمنحها لنا أي غبي برشوة؟ أية عبقرية هذه التي يصغر فيها الإنسان ليصل إلى أدنى المستويات مباشرة بعد الحيوان؟ »[1]

وهنا يطرح الروائي إشكالية الهوية للمسحيين من الإسبان والعرب المسلمين من سكان الأندلس الذين استوطنوا إسبانيا بعد الفتوحات الإسلامية واستقروا بها قرابة الثمانية قرون من الزمن ،لتسقط الأندلس وتعود بيد المسحيين من الإسبان، هذا ما يبين بأن الشعوب سواءً المسحيين منهم أم المسلمين قد اختلطت دماءهم بفعل مرور الزمن ولم يعد هناك دم نقي يبرز هوية كليهما ،لكن السلطات الإسبانية كانت تمارس ضغوطات على الأهالي لإثبات نقاء دماء الجنود من الدم العربي كي يتم قبولهم للانضمام إلى الجيش في حملة دبيكو، وهو ما أثار سخط كل من "سيرفانتس" و"غاليليو"، لأن الشعوب هي من تدفع ثمن الحروب بغض النظر عن انتماءاتها العرقية.

« هل تدري يا غاليليو، أحلم كل ليلة أن أقول هذا كله في كتاب يسع الأهواء البشرية، وأطماعها الخفية وطبائعها التي لا تقاوم، وخوفها من مبهم ملتصق بها، تسحبه وراءها أنَّا ذهبت، أن أقولها بما يكفل الوصول إلى العمق الخفي فيها عن طريق التهكم والسخرية أنا أقوى سلاحين وأذكاهما أنا أمام غباوة العصر والبشر، ليس الأمر سهلاً، وربما احتجت لزمن آخر أكثر تسامحاً مع هبلي وجنوني، وعمر غير هذا، وربما احتجت أيضاً إلى هواء آخر لكي أنجز هذه الحماقة، أتنفسه بحرية كما تفعل طيور هذا الفحص الجميل، كل صباح؟ »[2]

فكلاهما قد عانا من ويلات الحرب، وقد دفعا ثمنها غالياً، وهو ما جاء في حوار "سيرفانتس" مع "غاليليو".

[1]- وسيني العرج، البيت الأندلسي، ص 314.

[2] - المرجع نفسه، ص 312.

«كلانا فقد شيئاً ثميناً، أنا خسرتُ جزءاً من جسدي في حرب لبانت، ذراعي، وأنت فقدت وطناً، فلا الذراع يُزرع ينبت ذاتياً، ولا الوطن الأول يزرع من جديد فينبت، ومع ذلك علينا أن نتعود على الفقدان والعيش.»[1]

كما نجد الكاتب "وسيني الأعرج" في موطن آخر من السرد يقول على لسان "سيرفانتس" في حواره مع بطل روايته "غاليليو الوخو": «نبدو أنا وأنت في هذا الفراغ كذرتين ضائعتين في دنيا واسعة مليئة بالغبار الثقيل الذي لا يترك لنا أية فرصة للقاء والراحة، ولا أستطيع أن أقول هذا أمام محاكم التفتيش المقدس، لكن قانون الطرد والتهجير والتعذيب، كان مشيناً وحاقداً، هذا لن يولد في النهاية شيئاً آخر إلا المزيد من الكراهية والأحقاد ،في الحروب والمقتلات القادمة لن نكون موجودين ،ولكن سيوجد حتماً من يزكيها، وستوجد أيضاً بذرة منا تحاول أن تطفئها، قد تنجح وقد تقتل لكن فخرها أنها حاولت، من بين كل الذين اخترقوا حياتنا بالظلم أو بالحق، وجه واحد نتذكره، منحنا قلبه ولم يطلب أي مقابل لكلامه أو عطفه، وقد يوصله ذلك إلى المشنقة، لكنه يواجه موته بكبرياء عالية، الخير يورَّث، ولكن المؤسف، أن الأحقاد تورث أيضاً، لنا يا عزيزي سلاح السخرية والتهكم، هذا لا يستطيعون تجاهه أي شيء.

لا أدري كيف افترقنا في ذلك اليوم، ولا حتى كيف التقينا أول مرة. لكني أصبحتُ كلما سمعتُ ميغيل يتكلم، عن أحزانه وعن شروحه، شعرتُ بأن ما بيننا يمتد إلى سنوات، وربما إلى قرون خلت، كنت أشعر بقربه، بحزنه وبفرحه، تمنيته أن يبقى طويلاً في المحروسة، بيننا أشياء كثيرة لم نستطع قولها، ولكني تمنيتُ أكثر أن يسترجع حريته، وبعدها يختار مسلكه، أعرف أن الأشياء لا تأتي هكذا بسهولة، مهما يكون، فقد كان ميغيل، أو الرجل الأحمر، يملك حظ الانتظار والحلم، وقسوة خيباتهما.»[2]

فهما يشتركان في المكان وأزمان والأحزان، والماضي والمصير، فمخطوطة "غاليليو الوخو" كانت تروي الكثير من أحداث الموريسكيين من المهجرين إلى بلاد المغرب العربي، وما عانوه من اضطهاد داخل وخارج أراضيهم، ولم يكونوا الوحيدين الذين مستهم لعنة تلك الحروب، بل هذه الحرب مست كل شعوب تلك المنطقة، فهي لم تفرق بين مسلم أو مسيحي أو حتى يهودي، وهو ما حاول الروائي إيصاله داخل خطابه السردي، بأن الإنسانية لاجنسية لها ولا دين ولا عقيدة، بل هي فطرة خلق الله عليها كل البشر، وهذا ما تجسد في كل حرف من حروف رواية "البيت الأندلسي"، هذا النص المفعم بالروح الإنسانية والرافض لمبدأ الحروب والتفرقة والقتل، كي تنعم البشرية بالسلام، وهو ما كان "سيرفانتس" يبحث عنه ويقاتل من أجله ،وكذلك الجد "غاليليو الروخو" الذي

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 305.

[2] – المرجع نفسه، ص 334-335.

كان يتُوق للعودة إلى موطنه في الضفة الأخرى من البحر ،لكن حلمه بالعودة هناك لم يتحقق، ليكون مرقده الأزلي مع حبيبته "سلطانة" في مقبرة "ميرمار" مقابل البحر قريبة من رائحة وطنه في الجهة الأخرى من البحر، هذه المقبرة التي كانت "حنا سلطانة "أول من دفن بها، ليلحق بها "غاليليو الروخو" والتي كان اسمها مقبرة خليج الغرباء، وهو دلالة على أن من دفن فيها هم من الغرباء ،وليسو من هذه الأرض، فهي تضم في قبورها أمواتاً من كل الديانات، وهي المكان الذي طالما أحبه "مراد باسطا" وأوصى "ماسيكا" بأن يتم دفنه به بعد موته حين قال: «سيكا ...أريد أن أدفن هنا، في مقبرة ميرامار ،التي دشنتها حنا سلطانة، ثم جدي الأول غاليليو الروخو، قبل أن يملأها الذين جاؤوا من بعده، هذا المكان ليس لأن به كل الناس الذين أحببتهم، ولكن لأنها المقبرة الوحيدة التي انمحت فيها كل الأديان، استقبلت المسيحي واليهودي، والمسلم والبوذي، وحتى الملحد.»[1]

هذه العبارات الدالة على أن الإنسانية فوق كل الأديان، وكل الأعراف وكل المذاهب، وكل شيء. فهي الدين الذي يجب أن تؤمن به وتعتنقه كل البشرية عبر كل الأماكن وكل العصور.

لتنتهي حكاية "البيت الأندلسي" كما بدأت حين عنون (وسيني الأعرج) الفصل الأخير من روايته "لمسة سيكا الناعمة"، والتي كان الفصل الأول تحت عنوات "استخبار ماسيكا"، هذه الأخيرة التي كانت تمثل الكثير في حياة "مراد باسطا"، فهي بالنسبة له الحب المفقود والعمر الراحل، وهي الجمال بكل تفاصيله، حيث ربطته بها أكثر من صلة، فهما ينتميان إلى نفس الأرض سواءً في أصولهما التي تمتد إلى إسبانيا أو في الأرض التي نشأ فيها، فهما نتاج كل تلك الظروف التي احتوتها رواية "البيت الأندلسي".

«من بين كل الوجوه النسائية التي مرت علي، وتركت ملمساً دفيناً على حياتي، ظل وجه حبيبتي سيكا هو الأبقى والأنقى، ربما لأنها كانت صبية، وقبل أن أفتح عيني عليها، كبرت بسرعة؟ ربما لأنها كانت جميلة عندما اكتشفت ملامحها الناضجة لأول مرة؟ ربما لأن بها بعضاً من تفاصيل وجه حنا سلطانة.»[2]

فهي جمعت في شخصها كل الأفراح والأقراح التي كانت تسكن روح "مراد باسطا" «ربما لم تكن لا هذا ولا ذاك، لا هذه ولا تلك، ولكنها كانت حباً مستحيلاً لا يعرف سره الخفي إلا البحر ومقبرة خليج الغرباء التي تغير اسمها، وأصبحت منذ مدة قصيرة، تسمى مقبرة ميرامار البحرية.»[3]

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 11-12.

[2] – المرجع نفسه، ص 528.

[3] – المرجع نفسه، ص 528.

لنجدهُ في الأخير يعود إلى منفاه القاسي والأزَلِي الذي أرهقه وليدفن في مقبرة خليج الغرباء، وتكون نهايتهُ مع نهاية "البيت الأندلسي"، "مات البيت الأندلسي واندفنت بعض أصدائه"[1]، وكان "مراد باسطا" بعض أصداء هذا البيت.

جاءت الكتابة الروائية عند (وسيني الأعرج) في روايته "البيت الأندلسي" في شكل محكي روائي تجتمع داخله مجمل العلامات والخطابات المهاجرة من مختلف النصوص العربية منها، أو الغربية العالمية منها خصوصاً، وبكل سياقاتها التخييلية والتاريخية والجغرافية والإيديولوجية، والإنسانية والفنية.

فقد حفلت رواية "البيت الأندلسي" بعدد من السمات الفنية والإبداعية، التي جعلت من النص الروائي نصاً أدبياً تتداخل فيه الثقافات الإنسانية المتنوعة، منها الأدب العالمي .حيث ارتبطت الشخصيات التي تم توظيفها من طرف الروائي بالمكان الذي كان مسرحاً لأحداث الرواية، « وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية المكان الذي تعيش فيه، أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها.»[2]

بذلك فإن تميز أسلوب "وسيني الأعرج" في الكتابة يكمن في استثماره لتلك النصوص بإعادة صياغتها ووتوظيفها على المستوى التخييل، ليكسر بذلك الواقعي داخل نصه الروائي، كونه يستدعي فضاءات وأزمنة وأحداث ذات مرجعية واقعية، وهذا التداخل بين الخطابات المستدعات من نصوص غيرية، مثل توظيفه لشخصية "سيرفانتس" ولروايته العالمية "دون كيشوت" الذي جاء كمظهر من مظاهر التداخل الخطابي والأجناسي ،كونه منجز بنيوي تسهم اللغة الروائية الإبداعية في تحقيقه نصياً داخل سياق جديد، ليعطي بذلك دلالات أكثر عمقاً تساير مستجدات العصر، وتربط الماضي بالحاضر ليستشرف من خلالهما المستقبل، وذلك من خلال حضور بعد إنساني يُأسس لوحدة الأدب رغم كل الفروقات الفكرية، والاجتماعية والعقائدية، وحتى باختلاف الأماكن ،فالروائي (وسيني الأعرج) قد عمل داخل نصه الروائي على توحيد ما تعاني منه وما تصبوا له كل البشرية، فقد فسح المجال للتداخل الخطابي والأجناسي من خلال عملية صهر عدة خطابات عن قصدية ليبعث من خلالها نصاً جديداً يحمل داخله من الدلالات ما يعزز به ما يصبوا إليه، وذلك بالتمرد على سلطة الجنس المنغلق، للخروج بنصه إلى عوالم أوسع بلغة مراوغة توحي بواقعيتها، كونها تستمد وجودها من الواقع، ليمزج بين الواقعي والمتخيل، ببراعة تحاكي مرجعيات المتلقي، موهماً إياه بواقعيتها بطريقة ذكية فنياً، فـ (وسيني الأعرج) قد نجح في

[1] – وسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 528.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 م، ص30.

دمج القارئ مع نصه الروائي الذي جمع داخله فسيفيساء لكل الأطياف والأعراق والأديان للوصول إلى فكرة التسامح ونبذ الحروب والتفرقة، وأن الإنسانية هي المظلة التي يجب أن تتوحد تحت ظلها البشرية جمعاء.

ثانياً: السرد السيرذاتي في النص الروائي الجزائري المعاصر

برهنت الرواية الجزائرية المعاصرة على قدرتها على ولوج عوالم مختلف، والتشابك معها للوصول بنصها إلى أقصى درجات التلاقح، لترقى بخطابها الروائي إلى مصاف الإبداع المطلق واللامحدود، ومن بين تلك العوالم التي تداخلت معها نجد عوالم السيرة الذاتية كجنس فني أدبي مختلف، لتولد بذلك سرداً تخييلياً يسترجع فيه الروائي الماضي ليحيل على الراهن بكل معطياته وتحولاته، معتمداً في ذلك على الرسالة اللغوية المشكلة من البنى الداخلية مع الخارجية، والمرجعي مع التخييلي، لتقدم في الأخير نصاً إبداعياً يختزل الملفوظ السيرذاتي فيه وبكل حمولته مغامرة الأنا، ويكشف عن الذات الإنسانية ومعاناتها بكل الأوجه.

غير أن هناك من يعتبر الرواية السيرية مجرد امتداد طبيعي للسيرة الذاتية وهناك من يرى أنها شكل من أشكال السيرة الروائية، فهي أصبحت «كتابة مهجنة من نوعين سرديين معروفين هما: السيرة والرواية، ولا يقصد بالتهجين معنى سلبياً، إنما المقصود به التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة»[1]، وهذه دلالة على التداخل الأجناسي الذي أصبح ملمح بارز من الملامح التي يتميز بها الخطاب الروائي المعاصر.

فالرواية السيرذاتية كما يعرفها المفكر الفرنسي (فليب لوجون-Philippe Lejeune): «أُسمي رواية سيرذاتية جميع النصوص التخييلية التي قد يجد قارئها أسباباً تدفعه إلى الارتياب انطلاقا من عناصر تشابه، يعتقد اكتشافها في وجود تطابق بين الشخصية والمؤلف، في حين فضل المؤلف نفي هذا التطابق، أو امتنع على الأقل عن تأكيده»[2]، فهي تختلف عن السيرة الذاتية كون هذه الأخيرة واقعية في تصوير الذات، التي تبقى ثابتة ،وغير متطورة ولا نامية، فهي «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يرتكز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته»[3] بخلاف الشخصية في الرواية السيرية، فهي شخصية نامية وفنية أكثر منها واقعية، فالروائي يُعيد صياغة الشخصية كما يريد، وبما يخدم نصه الروائي.

[1] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2016م، ص665.

[2] – *Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique, p27.*

[3] – فليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 08.

كما نجد من بين الفروقات الأساسية بين الرواية السيرية والسيرة الذاتية هي أن الرواية السيرذاتية «تعتمد على الخيال المطلق والأسطورة، والتزام السيرة الذاتية بتذكر الأحداث الماضية واللجوء إلى الخيال المقيد»[1]، ومعنى ذلك أن الرواية تقوم على عنصر التخييل ،بعكس السيرة الذاتية التي تعتمد على أحداث واقعية، بالإضافة إلى أن «نهاية الرواية تكون غالباً مجهولة لدى القارئ، أما السيرة الذاتية فعكس ذلك لأن السيرة الذاتية هي الوصول إلى الوضع الذي يعيش فيه المؤلف وقت كتابة السيرة، وهذا الوضع يكون في معظم الحالات معروفاً لدى القارئ، لأن كاتب السيرة الذاتية إذا كان إنساناً مجهولاً غير متميز في أي مجال فإن سيرته لن تلقى رواجاً بين القراء».[2]

أما الرواية السير ذاتية فهي كسائر الكتابة الروائية ،تعتمد التخييل حيث ‹‹يستثمر مؤلفها المسافة السردية الفاصلة بين الراوي والشخصية والمؤلف لخلق عالم روائي واسع الأفاق متشابك الأبعاد، ينحو إلى الاستقلال عن الواقع التاريخي المرجعي»[3]، فهي بذلك تكون جنس روائي تداخل مع أحد ملامح فن السيرة الذاتية بشكل يتأرجح بين التخفي والتجلي، لتضع القارئ بين الشك واليقين كونها توحي بالتشابه بين مؤلفها والشخصية البطلة، مما يوحي للقارئ بأن المؤلف وبطل الرواية هما نفس الشخص، كون المؤلف يتعمد ذكر بعض من سيرته الذاتية داخل نصه الروائي، ليتداخل التخييلي مع المرجعي، فيقف القارئ منها" موقف ضن وشك وحدس لا موقف يقين ووثوق، يعامل النص في مبدأ أمره وفق الميثاق الروائي المعلن فيجد الإشارة إلى سيرة صاحبه تحاصره، ويقتنع بوضوح الصلة كون التخييلي بالعالم المرجعي، فلا يستطيع أن يثبت هوية النص السير ذاتية لخلوه من الميثاق السيرذاتي، وغياب التطابق فيه بين المؤلف والراوي والشخصية"[4]، فالرواية السير ذاتية قد دمجت فن الرواية بكل خصوصيتا والتي تعتمد التخييل مع بعض من خصوصية السيرة الذاتية، لتخلق بذلك نصا روائياً إبداعياً جديدًا لبناء عالمها الروائي المثير والمدهش، وهي أحد مميزات الكتابة الروائية المعاصرة.

1-ملامح الرواية السيرذاتية في رواية "تاء الخجل":

إن القارئ لرواية "تاء الخجل" للروائية المعاصرة (فضيلة الفاروق) يلاحظ من الأسطر الأولى لهذه الرواية بأن الكاتبة قد أزاحت الحدود الفاصلة بين الجنسين الأدبيين وهما" الرواية" و"السيرة الذاتية" مشكلتاً بذلك جنساً أبياً مهجناً بكتابة تجنيسية ثالثة، يمكن تسميتها "بالرواية السيرية"، حيث أخذت من الرواية عنصر التخييل بكل ملامحه التي يرتكز عليها في بناء أحداث الرواية من فضاء وزمان ومكان، ومن جنس السيرة الذاتية أخذت

[1] – سيد إبراهيم أرمن، السيرة الذاتية وملامحها في الأدب العربي المعاصر، مجلة دراسات الأدب المعاصر، العدد الحادي عشر، 1969، ص19.

[2] – تماني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي "فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبراو إحسان عباس أنموذجاً"، المؤسسة العربية للدراسات وانشر، بيروت، ط1، 2002م، ص22.

[3] – محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، ط1، 2019م، ص52.

[4] – المرجع نفسه، ص 53.

مشروعية المرجع والواقع، حيث نجد الذات هي محور الأحداث، وهي تشكل أهم عنصر في العملية الإبداعية، وهو ما تجلى في النص الروائي "تاء الخجل"، والتي مزجت في متنها الروائي بين عناصر السيرة الذاتية بمقومات الرواية الجديدة، فهي قد صيغت بأسلوب السيرة الذاتية، كما اخترقت جنس الرواية بتعدد فصولها وكثرة عناوينها واستلهامها للتخييل الروائي، كما اعتمدت على كم هائل من التفاصيل الحياتية وذكرت أسماء لشخصيات لها مرجعية في الواقع، ووظفت ضمير المتكلم (أنا) في تعبيرها، وذكرت الأماكن بتسمياتها الواقعية، وأدرجت تواريخ حقيقية دونت من خلالها أحداث سياسية كانت قد مرت بها الجزائر، وهذه الخصائص تعتبر من مؤشرات نصوص السيرة الذاتية، فالروائية قد نجحت إلى حد كبير في إزالة الحدود بين الجنسين في تناسق وترابط محكم حتى لا يكاد القارئ يشعر أن هناك تداخلاً بين جنسين أدبيين مختلفين.

2-ملخص رواية "تاء الخجل":

جاءت رواية "تاء الخجل" لمؤلفتها " فضيلة الفاروق" في ثمانية فصول، لكل فصل منها عنوانه الخاص به، لكنه مرتبط بما قبله، لتصب مجمل تلك العناوين في عنوانها الرئيسي، الذي يعتبر الحلقة التي تدور حولها موضوع الرواية. فالروائية حاولت أن تروي بكل روح إنسانية عن معاناة المرأة الجزائرية داخل الأسرة والمجتمع اللذين عملا على تهميشها بكل الطرق.

لتبدأ نصها الروائي بمقولة الأديب الإنجليزي (توماس ستيرنز إليوت- T.S.Eliot): «كل هول بالإمكان تحديده، كل حزن يعرف بشكل ما نهاية في الحياة، لا وقت لتكريس الأحزان الطويلة»[1]، فهي ترى بالرغم من كل المآسي والأحزان، على الإنسان أن يتخطى كل ذلك، وينظر للمستقبل بأمل جديد، وأن لا يبقى سجين للماضي، فكل شيء سيمضي وينتهي مهما طال الزمن أو قصر، وأن يمشي قدماً ولا يلتفت للوراء وأن يتخطى كل ذلك.

هذه المقولة التي جاءت تحمل خلاصة لموضوع الرواية وكأنها خاتمة رغم أنها جاءت افتتاحية السرد في رواية "تاء الخجل".

استهلت الروائية (فضيلة الفاروق) خطابها الروائي بالفصل الأول المعنون بـ "أنا وأنت"، والذي مهدت فيه لأحداث الرواية، كما لمحت فيه لماهية "تاء الخجل" المذكورة في عنوان الرواية، ودلالتها في حياة كل أنثى، منذ وجودها الأول بنبرة من الحزن والأسى والغضب، «منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ

[1] - فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص09.

الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن كان تاء للخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف.»[1]

لتسرد قصة حبها لناصر الدين على لسان بطلة الرواية "خالدة" هذا الأخير الذي سرعان ما افترقت عنه ،بعد نيلها لشهادة البكالويا وذهاب كل منهما إلى كلية مختلفة إلا أن التواصل بينهما لم ينقطع، حيث كانا يتبادلان الرسائل، لتقرر "خالدة" الانفصال عن "ناصر الدين" كونه كان مرادفاً لضعفها كأنثى في مجتمع لا يقدم ادنى متطلبات الاحترام للمرأة، لتكون مشروع أنثى وليست أُنثى، وذلك في قولها: «كثيراً ما هربتُ منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة »[2]، وهي الفتاة المتمردة والتي ترفض كل أنواع التسلط الذكوري ،الذي كانت تعاني منه داخل أسرتها، فهي في هذا الفصل تضع القارئ أمام قصة "خالدة مع ناصر الدين" فهما المقصودين بـ "انا وأنت". لتنتقل الكاتبة إلى الفصل الثاني الموسوم بـ "أنا ورجال العائلة"، حيث كانت فيه أول مواجهة لــ "خالدة" مع العائلة حين حاول عمها إجبارها على الزواج من "ياسين" ومنعها من مزاولة الدراسة، لكن والدها كان سنداً لها في إتمام مشوارها الدراسي، كونه محباً للعلم، لتعود بعد فترة من الزمن إلى مدينة قسنطينة حيث واصلت دراستها الجامعية هناك.

وفي الفصلين السابقين تتضح صورة المتخيل الذي رسمته الروائية داخل خطابها الروائي، والذي يظهر الهيمنة الذكورية على أسرتها والممارسات الإجبارية التي تفرض على نساء العائلة، وهي السلوكات السائدة في مجتمعها في آريس.

ليأتي الفصل الثالث المعنون بـ "تاء مربوطة لا غير"، وفي هذا الفصل من الرواية تنضم فيه "خالدة "إلى جريدة "الرأي الآخر"، التي أُغتيل منها صحفيان من طرف الجماعات المسلحة، ليتواصل سخط "خالدة " على الجنس الذكوري، لتأخذ الرواية منحى جديد حيث تطرق الروائية باباً من أبواب جراح هذا الوطن من خلال عرضها لصورة الأوضاع السياسية والاجتماعية، التي مرت بها الجزائر في فترة زمنية شهدت فيها البلاد مأساة وطنية بسبب الإرهاب الدموي الذي مارسته الجماعات المتطرفة، والذي أدخل البلاد في دوامة حمراء بدماء الأبرياء، وكانت المرأة أكثر المتضررين من هذه الأزمة بسبب ظاهرة الاغتصاب من طرف الجماعات الإرهابية، وحتى اغتصاب الأنوثة من طرف الأسرة، كما فعل والد الفتاة ذات الثمانية أعوام التي ألقى بها من أعلى أحد الجسور خلاصاً من عارها، باسم الفهم الخاطئ للتدين، وقد قامت "خالدة" بالتحقيق في قضية انتحار به اغتصابها

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11.

[2] – المرجع نفسه، ص 12.

الطفلة "ريمة النجار"، والذي كان سببه اغتصابها من طرف رجل في العقد الرابع من عمره صاحب دكان صغير، ولم يكن انتهاك من طرف الإرهاب.

لتستمر الصورة البشعة للاغتصابات في الفصل الرابع مع سرد الروائية لقضية الفتيات المغتصبات من طرف الجماعات الإرهابية مع قضية "يمينة" وهو عنوان هذا الفصل، هذه الفتاة التي تم إحضارها إلى المستشفى رفقة عدة فتيات، وطلب رئيس التحرير لجريدة "الرأي الآخر" من "خالدة" كتابة مقال حول هذه القضية، وكانت المصادفة أن "يمينة" من منطقة آريس، وهي مسقط رأس "خالدة"، وفي هذا الفصل تقدم لنا الحول هذه القضية، وكانت المصادفة أن "يمينة" من منطقة آريس، وهي مسقط رأس "خالدة"، وفي هذا الفصل تقدم لنا الكاتبة صورة واضحة عن الأوضاع الأمنية المتدهورة التي كان يعيشها المجتمع الجزائري آنذاك.

وفي الفصل الخامس الموسوم بـــ" دعاء الكارثة"، حيث تخلق الرواية مشهداً ثقيلاً محملاً بالمعاني الرافضة والغاضبة ضد الوضع السائد في زمن العشرية السوداء، في سياق المتخيل الذاتي الذي تبنتهُ الوائية، حيث أضحت البطلة تائهة لا تعرف سبيلاً للخلاص كيف لها أن تُحرر مقالاً عن فتاة سُرق منها حريتها وشرفها، وعذريتها الحالمة وحلمها الذي كبر معه الألم، وهي التي اعتبرتها كل أقاربها بعدما تنكرت لها أُسرتها.

كما عنونت الكاتبة الفصل السادس من روايتها بـ"الموت والأرق يتسامران"، وفيه تصف "خالدة" حالة "يمينة" وهي بين فكي الموت، وهي عاجزة على إنقاذها منه، فلم يكن المرض والألم والحزن من نصيب "يمينة" وحدها، بل هو كأس ذاق مرارته كل من كان معها، وشرب منه الكثيرات غيرهن.

وفي الفصل ما قبل الأخير والذي وسمته بـ "جولات الموت"، حيث أصبحت "يمينة " تصارع الموت الذي كان يتربص بها مع كل نفس من أنفاسها ،لتقترب من الرحيل في كل لحظة لكن ذلك لم يمنعها من أن تسرد ذكرياتها رفقة عائلتها لـ "خالدة"، وهي تذرف الدموع عند تذكرها لتنكر والدها لها بعدما علم من الشرطة أنها متواجدة بالمستشفى، حيث أنكر أن له بنتاً اسمها "يمينة"، في تلك اللحظات كانت "خالدة "وهي تستمع لـ "يمينة" تعلم بأنها قد استسلمت لمصيرها المحتوم ،وهذا ما جعلها تشعر بالالتزام اتجاه أولئك الفتيات المغتصبات من طرف الجماعات المتطرفة، خاصة "يمينة"، الفتاة المضطهدة والتي سرق منها الإرهاب كل أحلامها حتى حلم الحياة، لتغادر عالم لم ينصفها ولم يرحمها إلى عالم الأموات مباشرة.

لتنتهي رواية " تاء الخجل " بالفصل الثامن المعنون بـ "الطيور تختبئ لتموت"، حيث تفاجئ "خالدة" بنبأ موت "يمينة" والذي كان وقعه عليها مؤلماً، لتختار حزم حقائبها والرحيل بصمت عن وطن يعلن الحداد كل يوم ويشيع أبنائه في كل لحظة.

في رواية "تاء الخجل" حاولت (فضيلة الفاروق) تسليط الضوء على حالة الوطن الذي عانى من الاستنزاف حد الموت، وكشف اللثام عن قضية حساسة ومسكوت عنها هي قضية الاغتصاب، وخاضت في موضوع يتحاشى الكثير من الروائيين التطرق إليه، والذي تناولته الروائية بكل جراءة في الثماني فصول السابقة من الرواية، حيث يجد القارئ نفسه يتساءل مع تقدم الأحداث واستمراريتها هل "خالدة "هي نفسها الكاتبة؟

3-القرائن السيرذاتية في رواية "تاء الخجل":

كثيرا ما نجد (فضيلة الفاروق) قد ضمنت نصها الروائي رؤاها الناتجة عن تجاربها الخاصة، والتي تدخل ضمن سياق السيرة الذاتية، حيث يلاحظ القارئ لرواية "تاء الخجل" سيطرة الروائية على سير الأحداث والشخصيات بموقف العارف بكل الأمور، فالساردة «تمثل النواة الدلالية التي تستقطب الجميع في فلكها، فهي اللاعب الوحيد الذي يفرض إرادته وسطوته، ولكن بطريقة مغمرة بشذى الطقس الأنثوي، فموقعها في الرواية أشبه بالعنكبوت التي تمد خيوطها عبر فضاء النص وأحداثه وشخصياته وأمكنته وأزمنته...»[1]

قدمت الروائية "خالدة" بطلة روايتها كشخصية مركزية تقوم عليها أحداث الرواية، إذ تحتل موقع الراوي الذاتي الأكثر حضوراً في متن الرواية، حيث تتقاطع شخصية الروائية مع بطلة روايتها في العديد من الخصوصيات، فهي تلوح داخل خطابها الروائي بملامح حياتها بدايتاً بالأُنثى التي اختارتها لتكون بطلة لأحداث روايتها، كقولها في السطر الأولي من الرواية:

«منذ العائلة ...منذ المدرسة...منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاءٌ للخجل.

كل شيء عنهن كان تاء للخجل.

منذ أسمائنا التي تتعثّر عند آخر حرف.

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ ولادتي التي ظلت معلّقة بزواج ليس زواجاً تماماً،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت في صمت،

منذ جدّتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه.

منذ القدم،

[1] - الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م، ص39.

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهنّ...إليّ أنا لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء.

لهذا كثيراً ما هربتُ من أنوثتي...»[1]

لتفتتح روايتها بقصة حبها الأول ل "ناصر الدين" الشاب الذي أحبته وهي في سن المراهقة وذلك في قولها:

«وأنا على شرفة الرابعة عشرة حين دغدغت مشاعري بنقائك، عشتُ الحيرة لأول مرة، أبصّف النساء أنا أم بصّف الرجال؟ »[2]

«عشتُ أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر، ومعك في الغالب كنتُ أنسى قساوة الرجال...»[3]

«أتذكُر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معاً أنا وأنت؟ أتذكُر صخب عيوننا؟»[4]

كان للحب الأول ومرارته حضور في حياة الراوية والمؤلفة كليهما، وأثر في روحيهما لم يمحى على مَّر السنين، كما نجد تقارب وتشابه من حيث السن وذلك في قول الروائية على لسان "خالدة":

«بعدك بعد الثلاثين، أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة، أصبحت الأيام موجعة...»[5]

«...وتنطلقُ ركضاً فيما ورق السنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين»[6]

فالروائية حين كتابتها لهذه الرواية كانت في الثلاثين من عمرها أو ما يقارب ذلك وهو نفس سن "خالدة" الشخصية الرئيسية للرواية.

أما شخصية "ناصر الدين" فقد رسمت الروائية ملامحه وصفاته بشيء من الغموض، فهي لم تدقق في جزئياته سوى أنه مثقف وخلوق، فهو كان بالنسبة لها شخص مثالي.

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 12.

[3] – المرجع نفسه، ص 12.

[4] – المرجع نفسه، ص 12.

[5] – المرجع نفسه، ص 14.

[6] – المرجع نفسه، ص18.

«كان يجب أن نتواجه حين قررتُ أن أهجرك فجأة، كان يجب أن تسألني، أن تلاحقني، أن تطلب مني توضيحاً، أن تعتذر عن ذنب لم تشعر أنك ارتكبته، لكنك رجل من برج الثور معطاء في الحب، شحيحٌ في الاعتذار»[1]

ومن خلال هذه النماذج نلاحظ بأن الروائية تسرد أحداثاً وقعت لها في الماضي، حيث جاء الحكي بطريقة التذكر والاستيعاد، وهي إحدى تقنيات الكتابة السير ذاتية التي تبني أحداثها بين الأنا والآخر والماضي والحاضر والواقعي والمتخيل.

فزمن السرد في رواية "تاء الخجل" لم يأتي كما هو متعارف عليه بالتسلسل الكرونولوجي، حيث يتبع السرد فيه الترتيب من البداية للوصول إلى النهاية، وخاصتاً في فن السيرة الذاتية التي تسير أحداثها وفق هذا النظام الزمني، لكن في رواية "تاء الخجل" نجد الروائية قد عمدت على كسر الخط الزمني للسرد، وذلك تماشياً مع العملية السردية التي تقتضي ذلك، لتحقيق الفنية والتجريب، فقد بدأت (فضيلة الفاروق) خطابها الروائي بمرحلة المراهقة لتنتقل منها إلى مرحلة الشباب وسفرها إلى قسنطينة والدراسة في الجامعة، لتعود لطفولتها وتسرد ماضي لبعض الأحداث التي مرت بها في طفولتها وسط أسرتها الكبيرة(بني مقران)، لتنتقل بعدها إلى مراحل أُخرى عاشتها مع شخصيات مختلفة وبثقافات متعددة، وقد ارتكزت الروائية في ذلك على تقنية الاستباق والاسترجاع. هذا المكون «الزمني الذي تتجاوز به الذاكرة، أو ما حدث إلى ما تراه هي، وتود أن تحكي عنه، إلى متخيل لا ينسى الماضي ولكنه يدرك أن المستقبل هو الأهم»[2]

فالاسترجاع جاء واضحاً داخل المتن الروائي متمثلا في (كنتُ، كان...،) كقول "خالدة":

«كانت لعبتي المفضلة أن أصنع أشياء جميلة بالورق، مازال الورق ضرورياً في حياتي، مازلت أصنع به أشيائي الجميلة...»[3]، فقد وظفت الكاتبة هذه التقنية لاستحضار الماضي الذي يُعد جزءاً من بناء السيرة الذاتية، وذلك قصد تحيين الذكريات الماضية بكل محمولاتها الجمالية والمأساوية فيصبح بذلك ‹‹ الاسترجاع ملتحماً بالنص مبنياً حول شعور خاص، أو ذكرى خاصة الأمر الذي يُنجي النص الروائي من التجريد ويضفي عليه لوناً تعبيرياً »[4]

فالإنسان يشده الحنين للماضي ليحتضن الحاضر والمستقبل.

كما جاء الاستباق في قول "خالدة":

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 18.

[2] – يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2011م، ص 233-237.

[3] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص55.

[4] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004م، ص64.

«بشكل ما كنت أعرف كل هذه الأشياء إثر تحقيق سابق قمتُ به، والناس يعرفون، ورجال القانون يعرفون، لكن من يعرف فضاعة وهول التجربة، غير زهرات يعشن اليوم بين أشواك العار والجنون؟».[1]

كانت "خالدة" تعرف الوضع الذي آلت إليه المرأة، في ظل الاغتصابات المسكوت عنها من طرف الأسرة والسلطة وحتى من طرف الضحية، وذلك إثر تحقيق في موضوع مشابه كانت قد قامت سابقاً.

«من الوهلة الأولى عرفتُ أنه أُمّي...»[2]

فهي قد تنبأت بأن هذا الناشر ليس له أي مستوى ثقافي يمكنه من فهم مخطوطها الذي كانت متأكدة بأنه لم يقرأه، فمن خلال الاستباق يمكن «الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني»[3]

لتكون الأماكن هي بداية التقاطع بين الروائية وبطلة روايتها "خالدة" كذكرها لمدينة (آريس)، وهي مدينة جبلية تقع في الشرق الجزائري بمنطقة الأوراس بباتنة، وهي مسقط رأس الكاتبة (فضيلة الفاروق) وبطلة روايتها "خالدة" في نفس الوقت، حيث حمّلت هذه المدينة العديد من الدلالات داخل متنها الروائي، فهي مهد الطفولة والصبي والشباب لـ "خالدة "، وذكريات حبها الأول، وهي أيضا المكان الذي تنفر منه، وذلك في قولها:

«آريس مزعجة، كثيراً ما قلتُ لك ذلك،

رجالها مزعجون، ونساؤها ثرثارات، وأطفالها مخيفون، كثيراً ما شرحتُ لك ذلك،

لكنك لم تفهمني...»[4]

ذلك النفور الراجع إلى قسوة الأعراف السائدة داخل الأسرة والمجتمع، لتلك المنطقة ذات الأصول الأمازيغية والمعروفة بالشاوية، حيث تخضع المرأة لسلطة وسيطرة الرجل واستبداده وقوته، كما تم ذكر مدينة قسنطينة وهي من أشهر المدن الجزائرية التي تتميز بأصالتها وعراقتها، كما يطلق عليها تسمية مدينة "الجسور المعلقة" لكثرة الجسور بها، ولطالما كانت مصدر إلهام العديد من الروائيين الجزائيين. وقد وظفتها (فضيلة الفاروق) في خطابها الروائي كونها المدينة التي انتقلت إليها بطلة روايتها "خالدة"، ودرست بها المرحلة الجامعية، وعملت بها كصحفية في جريدة "الرأي الآخر"، وهي أيضاً المدينة التي درست بها الكاتبة دراستها العليا، ومارست بها العمل الإعلامي والصحفي، حيث نجدها تتفنن في وصفها على لسان بطلتها في عدة أماكن في سردها الروائي كقولها:

«وجدتُ قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد،

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 57.

[2] – المرجع نفسه، ص83.

[3] – سيزا القاسم،، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص65.

[4] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص25.

كانت مدينة على مقاس القلب.»[1]

«كنت قد تورطتُ في عشقها ولم أكن أدري أنها مدينة لا تحضن ولا تُخلي السبيل.

إنها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخخات بالألم، تشبه الجواري، والحريم، وتشبه الكمنجة التي لا تكف عن الأنين.»[2]

«في قسنطينة كل شيء جميل إلا الحب فهو ألم.»[3]

لنجدها تصفها من خلال نافذة غرفتها بعد عودتها في المساء من مقر الشرطة بعد شعورها باليأس من وجود محضر لأيدين الإرهابيين في عملية اغتصاب الفتيات وذلك في قولها: « في المساء وقفتُ طويلاً أمام النافذة، كانت الأصوات تموت على الأرصفة...، تبدو قسنطينة أكثر بلاغة، فاتنة كما لم تكن من قبل شاعرة كما لم تكن أبداً، اقتربتُ من الزجاج أكثر وقبلتها، هزّت كتفيها غير مبالية وابتعدت خلف ستار من المطر...»[4] لتتحول هذه المشاعر إلى النقيض في الكثير من الأحيان كقولها في نفس المكان من السرد: «...هكذا هي قسنطينة، تغريك ولا تؤمن بالحب، تثيرك ولا تؤمن بك، تستدرجك نحو الانصهار لتتخلى عنك، وتحتمي دوماً بالصمت.»[5]

فهي غامضة غموض طبيعتها من جبالها وصخورها وجسورها التي توحي دائما بالصمت، حين تقول الروائية في مكان آخر من السرد:

«كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطالي غير قسنطينة، قسنطينة مخادعة، وتتلذذ بآلام العشاق.

قسنطينة ليست سوى صخرتين، صلصال وكلس، وحرارة عواطفها انحسرت مع البحر الذي كان يغطيها منذ مئة وخمسين مليون سنة.»[6]

من خلال ذلك نجد شبه واضح بين هذه المدينة وبطلة روايتها "خالدة"، فكلاهما متناقض، فـ "خالدة" تحمل من المتناقضات الكثير، كقولها:

«...فقد وجدتني أمامك وأنا في تلك السن الباكرة أواجه حبك الجارف بتناقضاتي ومشاعري المتقلبة.»[1] المتقلبة.»[1]

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.
[2] – المرجع نفسه، ص13.
[3] – المرجع نفسه، ص 13.
[4] – المرجع نفسه، ص 68.
[5] – المرجع نفسه، ص 69.
[6] – المرجع نفسه، ص 88.

«لم تكن تفهم كيف أتعايش مع تناقضاتي تلك، أنا البارعة في التنصت ومواجهة بني مقران بالتمرد، وجدتني عاجزة عن فك عقدتي المرتبطة بترسُّب قديم وبال يخلط بين الحب والجنس.»[2]

كما أوردت الروائية (فضيلة الفاروق) في ثنايا روايتها "تاء الخجل" الكثير من التعابير الأسلوبية التي تجعل القارئ يقتنع بأن الساردة والبطلة "خالدة" هي نفسها المؤلفة، ونذكر من أمثلة ذلك:

«لهذا كثيراً ما هربت من أنوثتي.»[3]

«...كنت غزيرة الكتابة، ربما لأنني أيضاً كما قال (غي دي كار) امرأة "والمرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة". كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة».[4]

«...إلى اليوم أنا امرأة أمارس حياتي وكأنها عمل سري وأغطيها بغطاء سميك، نادراً ما يتمكن الضوء من اختراقه.»[5]

«كنت أشبه البيت بشكل عجيب،

إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على داخل.»[6]

«وجدت شبهاً كبيراً بينك وبين هذه المدينة، لماذا لا تتذكرني رغم كل ما كتبته عنك؟ أحقاً لم تفهمني أنت الذي تعرف أن (Le romancier ne romance que sa vie) أحقاً؟ »[7]

وهنا إشارة من الروائية بأن الروائي لا يروي سوى حياته. كما تقول أيضاً:

«انغمست في العمل الإعلامي، انضممت إلى جريدة (الرأي الآخر) المعارضة...»[8]

«...في المساء بكيتُ كثيراً وأنا أكتب قصة قصيرة عن بنت تشبه ريمة وعن بطل يشبهني، وأصف شراسة الحياة.»[9]

«...، ولكن بطلتي التي ارتديت قناعها لم تعد تفكر بالحب، صارت تفكر بالرحيل...»[10]

---

[1] – المرجع نفسه، ص 22.

[2] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 34.

[3] – المرجع نفسه، ص12.

[4] – المرجع نفسه، ص 13.

[5] – المرجع نفسه، ص14.

[6] – المرجع نفسه، ص 16.

[7] – المرجع نفسه، ص 69.

[8] – المرجع نفسه، ص 34.

[9] – المرجع نفسه، ص 40.

[10] – المرجع نفسه، ص 87.

«أتعبتني خالدتي (خالدة النص)...»[1]

«تعبت من نصي،

هناك شيء في اللاوعي عندي يعبث بالعلاقة بين بطليَّ، هناك شيء ما يشبه سوء الطالع يلاحقهما معاً.

هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضاً يلاحقني أنا، ويلاحق ناصر الدين (الأصل)»[2]

ومن خلال هذه النماذج «تصرح فيها المؤلفة بأنها اختارت هذه الساردة خالدة كقناع لتمرر من خلاله أفكارها، وتطرح إيديولوجيتها اتجاه واقعها، بل إنها تقدم اعترافات حين تقول: "بطلتي التي ارتديت قناعها"، ثم تقول: "تعبت من نصي"، كما تقول:" أتعبتني خالدتي"، فهي تتحدث بضمير الأنا الذي كانت تتحدث به خالدة وهذه إشارة أكيدة للقارئ إلى وجود سارد حقيقي غير خالدة التي نعتبرها ساردة مزيفة»[3]

ومع هذه القرائن المرتبطة بين شخصية خالدة والروائية التي تُشير إلى الكثير من التجارب المعروفة في سيرتها الذاتية، كتواجدها في مدينة قسنطينة ودراستها في كلية الآداب واللغة العربية في هذه المرحلة الزمنية وممارستها الكتابة القصصية والصحافة، وما إلى ذلك من التفاصيل المرتبطة بمراحل أحداث الرواية، بل نجد في متواليات الحكي ما يؤكد هذا الإيهام السير ذاتي، وذلك من خلال ارتباط المحكي بالمؤشرات المباشرة التي تحيل على أحداث ذات مرجعية تاريخية تتعلق بالواقع الاجتماعي والسياسي للجزائر في هذه المرحلة، عبر الإشارات المباشرة الواردة في المتن الروائي لأحداث التسعينات أي العشرية السوداء، كقولها:

«ثم ابتداءً من عام 1990 أصبح الخطف والاغتصاب استراتيجية حربية...»[4]

«جاءت هذه السنوات متلاحقة لتصنع سجني الذي لم أتوقعه، سجني الانفرادي داخل وطن مليء بالقضبان»[5]

«كانوا قد أصيبوا بحمَّى جبهة الإنقاذ، فغنّوا جميعاً بعيون مغمضة دعاء الكارثة...»[6]

وفي هذه الأمثلة تسرد الروائية على لسان بطلتها آلام المجتمع الجزائري، الذي ذاق ويلات العنف والإرهاب، جراء الانزلاق في حالة الأمن التي عانى منها لفترة زمنية ليست بالهينة، كان قد دفع ثمنها غالياً.

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 88.

[2] – المرجع نفسه، ص 89.

[3] – آمنة عشاب، قناع السرد، رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق أنموذجاً، مجلة جسور المعرفة، مج5، العدد2، 2019، ص 239.

[4] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 36.

[5] – المرجع نفسه، ص36.

[6] – المرجع نفسه، ص52.

كما نستشف من خلال كل ما سبق ذكره بأن الروائية قد اختارت اسم "خالدة" لبطلة روايتها عن قصدية ووعي تام كون هذا الأخير يرمز للصمود والبقاء الأزلي، فهي مثلت للتاء الأنثوية بشخصية "خالدة "وهي مثال للأنوثة المضطهدة داخل الأسرة والمجتمع عبر كل العصور، لتصبح ضحية السياسة أيضاً والتطرف والعنف بشتى أنواعه، لكنها أيضاً مثلت شخصية الشابة الطموحة والمتمردة والتي تقاتل من أجل العيش بكرامة، فالأنثى ورغم تاء الخجل ستبقى دائماً أساس الحياة.

كما نجد الكاتبة تختار لبطلتها في نهاية الرواية الرحيل عن الوطن، كاختيار كانت مجبرة على القيام به، بسبب الظروف السياسية التي كانت تمر بها البلاد، وهي بذلك تجعل من بطلتها تختار نفس المصير الذي اختارته الروائية حين هاجرت من الجزائر إلى لبنان في نفس الحقبة الزمنية وهي سنة 1995م.

«سلّمتُ أوراقي، سلّمتُ آخر انكساراتي، وحين عدتُ إلى بيت بني مقران في اليوم الثاني، كنتُ أحضر حقيبة لرحيل أطول.

كنتُ قد اقتنعتُ أنَّ الحياة في الوطن مُعادلةٌ للموت».[1]

«ها هي حقيبتي في انتظاري، حصتي في الوطن، ها هي أقلامي في انتظاري، أوراقي في انتظاري ها هو المجهول يصبح بديلاً للوطن».[2]

لنجد الروائية قد دونت حياتها في أخر صفحة من الرواية تحت عنوان: المؤلفة في سطور، ضمنتها أهم المحطات التي مرّت بها في مسيرتها الحياتية، وكأنها بذلك تضع القارئ في مقارنة بين شخصيتها كمؤلفة للرواية وبين شخصية "خالدة" الفتاة التي ارتدت قناعها طوال صفحات الرواية.

لكن ورغم كل هذا الحضور للواقعي داخل نصها السردي، لم يمنع ذلك من أن يحافظ على خصوصية الرواية كجنس أدبي الذي من أهم مميزاته الخيال مهما تداخل مع الواقع، وهذا ما تم الإشارة إليه من طرف الروائية (فضيلة الفاروق) حين كتبت على الغلاف بأن "تاء الخجل" ما هي إلا رواية، لكن هذا لا يمنع من أن النص الروائي خطاب يستطيع الروائي أن يحمله كل هواجسه، وأفكاره في قالب لغوي يتماشى مع مستلزمات الموضوع المطروق، ليستسيغه القارئ ويفهم الرسالة التي ينطوي عليها نص الرواية، حيث يظهر التعالق بين فن الرواية وفن السيرة الذاتية واضحاً، حين عمدت الروائية على المزاوجة بين التخييل والمرجع المتمثل في البعد الواقعي الذي أشارت إليه من خلال توثيقها لأحداث بتواريخ حقيقية، كما ذكرت العديد من الأمور التي جمعت بينها وبين بطلة روايتها خالدة ،،« فهذا النوع من الروايات يدفع قارئه إلى أن يتلقَّى النص تلقّياً مزدوجاً، يتلبس فيه التخييلي

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 92.

[2] – المرجع نفسه، ص 94.

الروائي بالمرجعيّ السيرذاتي، إن الرواية السير ذاتية ليست سيرة ذاتية، إذ لا يتوفر فيها التطابق بين الراوي والشخصية والمؤلف تطابقً تاماً صريحاً كما هو الحال في السيرة الذاتية، والرواية السير ذاتية مثلها مثل سائر ضروب الكتابة الروائية...»[1]

4–حضور ضمير "أنا" ودلالته في متن رواية "تاء الخجل":

حين نبحث بين صفحات رواية "تاء الخجل"، أو بين المقاطع السردية للشخصيات، فإننا نجد أن ضمير المتكلم "أنا" يطغى بشكل لافت عن بقية شخصيات الرواية، وذلك من بداية الخطاب الروائي إلى نهايته، حيث تسرد الروائية (فضيلة الفاروق) أحداث روايتها على لسان بطلتها "خالدة" التي كانت الراوي والمتحدث بضمير المتكلم "أنا"، وكأنما تقصد الكاتبة ذلك لتشعر القارئ أن البطلة إنما تتكلم بلسان حال الروائية في حدّ ذاتها.

فـ "فضيلة الفاروق" قد وظفت ضمير الـ" أنا" كي يستطيع نصها الروائي إن يتوغل في أعماق النفس البشرية، فهذه التقنية تربط النص بالمتلقي، مما يخلق الشعور بالخيال والواقعية لديه، ففي الفصل الأول من الرواية نجد الروائية قد وظفت هذا الضمير بكل وضوح في عنوانه بـ "أنا وأنت"، لتعيد تأكيده في الفصل الثاني الذي عنونته بـــ" أنا ورجال العائلة"، كعلامة دالة على ارتباط شخصية البطلة "خالدة" بالراوي، حيث تقول في بداية الرواية:

«منذ العائلة...منذ المدرسة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل.

كل شيء عنهن كان تاء للخجل.

منذ أسمائنا التي تتعثّر عند آخر حرف.

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ ولادتي التي ظلت معلّقة بزواج ليس زواجاً تماماً،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت في صمت،

منذ جدّتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه.

منذ القدم،

منذ الجواري والحريم،

[1] – محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، ص 52.

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهنّ...إليّ أنا لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء.»[1]

وهنا إشارة إلى عنوان الرواية الرئيسي وتمهيد لموضوع الرواية، كما أوردت ضمير "أنا" كونها واحدة من هؤلاء النساء اللاتي عانين من "تاء الخجل" لذلك نجدها تقول:

«لهذا كثيراً ما هربتُ من أنوثتي.»[2]

وفي قولها أيضاً: «...كنت غزيرة الكتابة، ربما لأنني أيضاً كما قال "غي دي كار" امرأة و "المرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة"، كان صخب الكتابة يكسر قضبان الداخل ويجعلني أمشي في مظاهرة ضخمة تنادي بالحياة.»[3]

وفي هذا القول تتقاطع شخصية الروائية مع شخصية بطلة الرواية "خالدة" كونهما كليهما يتشابهان في صفة الكتابة. حيث تطرقت لذلك في العديد من الأماكن داخل خطابها الروائي، حين تقول على لسان بطلتها:

«...، بما في ذلك وظيفتي، وعلاقتي مع الناس، وعلاقتي مع الكتابة.»[4]

«كان المساء موحشاً، والبستان يختنق من الملل،

وأنا واقفة أمام السور الخلفي، أتأمل بيتك.

أنوار غرفتك مضاءة باكراً.»[5]

«أنكبُّ على أوراقي لأعيش فصول حياة تختلف، أكتب فأتوغل داخل أزقة الذاكرة المعتمة،...»[6]

«في المساء بكيتُ كثيراً وأنا أكتب قصة قصيرة عن بنت تشبه ريمة، وعن بطل يشبهني، واصف شراسة الحياة.»[7]

«ها أنا ذي قصيدة منسية في حياتك.»[8]

فالروائية أعطت لبطلة روايتها صفة من صفاتها، وهي صفة حب الكتابة بكل أنواعها، الأدبية منها، والصحفية، حيث ذكرت بعض فنون السرد كالقصة والرواية، وذلك في قولها:

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11.

[2] – المرجع نفسه، ص 12.

[3] – المرجع نفسه، ص 13.

[4] – المرجع نفسه، ص15.

[5] – المرجع نفسه، ص 25.

[6] – المرجع نفسه، ص 33.

[7] – المرجع نفسه ص 41.

[8] – المرجع نفسه، ص 70.

«...،صليتُ صلاة الفجر، وعُدتُ إلى الكتابة ،تقدمتُ كثيراً في العمل على روايتي، بل أشرفتُ على إنهائها...»[1]

وفي حوار "خالدة "مع الطبيب الذي كان يشرف على علاج "يمينة" حين قالت له:

«-أنا لا أستجوبك كصحفية، أنا أناقشك كفضولية أو كصديقة، إن سمحت لي بذلك، إننا نعرف بعضنا منذ سنوات»[2]

فالروائية (فضيلة الفاروق) مارست الصحافة المكتوبة والمسموعة في الجزائر، منذ كانت في المرحلة الجامعية في فترة العشرية السوداء من 1990م إلى 1995م وهي نفس الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث رواية "تاء الخجل"، كما تواصل الروائية حضورها كساردة لأحداث الرواية وذلك في قولها:

«هناك شيء في اللاوعي عندي يعبثُ بالعلاقة بين بطليَّ، هناك شيء ما يشبه سوء الطالع يلاحقهما معاً.

هناك شيء ما يشبه سوء الطالع أيضاً يلاحقُني أنا، ويلاحق نصر الدين(الأصل)»[3]

«وأنا علَّمتني قسنطينة كيف أتشابك مع كل الأزمنة»[4]

جاء ضمير المتكلم "أنا" بشكل مهيمن في نص رواية "تاء الخجل" وبذلك صار السارد أو الراوي متكلماً ومنتجاً للقول، ومما لا شك فيه أن صيغة المتكلم هي أكثر الصيغ دلالة على التماهي بين المؤلف والسارد والشخصية البطلة، ومن شأن هذه الهيمنة لهذا الضمير على المحكي أن ترسخ هيمنة الروائية على بنية الرواية، وجعلها بنية تذكرية وتأملية، وأحياناً منولوجية مع الإشارة إلى أن استخدام ضمير المتكلم (أنا) كضمير يتم بواسطته إرسال الحكي لا يُعد مصدر للالتباس وإنما مصدره تلك الدلائل المرفقة بهذا الضمير.

فقد تداخلت شخصية الروائية (فضيلة الفاروق) مع شخصية بطلة روايتها "خالدة" في العديد من الملامح، حيث تلوح داخل نصها بملامح حياتها بدايتاً بالأُنثى التي اختارتها لتكون بطلة لأحداث روايتها، إلى الأماكن المشتركة كمدينة آريس ومدينة قسنطينة، لنجدها تأكد وجودها داخل شخصية "خالدة" حين تجعل منها كاتبة ومؤلفة للقصص والروايات، وصحفية وإعلامية، وهي من أهم مميزات التي تتسم بها الكاتبة (فضيلة الفاروق) وهو ما حاولتُ تتبعهُ داخل خطابها الروائي "تاء الخجل".

[1] - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 87.

[2] - المرجع نفسه، ص 67.

[3] - المرجع نفسه، ص89.

[4] - المرجع نفسه، ص 89.

5-التخييل الروائي:

جاءت رواية "تاء الخجل" للروائية (فضيلة الفاروق) بنسيج روائي مليء بدلالات تضم الرواية إلى محور السيرة الذاتية، إلا أن الروائية فضلت أن تدخل روايتها ضمن تشابك تخييلي يوسع الإطار للسيرة الذاتية، ويفتح أفق التأويل، حيث يعمل على خلخلة تراتبية أحداث السيرة، مما يساعد الروائيين على ذلك هو كون الخيال «...لدى الكاتب الروائي أقرب إلى الواقع ،ويرجع ذلك إلى أن المادة الروائية تتجذر في الواقع والحياة والإنسانية»[1] فيخرج السارد بمعطيات جديدة، وبأبحاث وشخصيات هم رهان لحالة الإبداع، محاولاً بذلك التمويه عن واقعية الحكاية، حيث يتم توظيف بعض الأحداث التي يمكن أن تتكرر في أي عمل روائي آخر، أو أنها ليست مرتبطة بالضرورة بحياة المؤلفة ،وهذا ما نجده متجلياً في المواقف التي تم ذكرها في نص السردي لرواية "تاء الخجل"، والتي تمثلت في الصراعات التي كانت تدور بين نسوة العائلة، حيث تقول الساردة:

«كل نساء العائلة فيما بعد صرن ينتقمن من أمي بمكائدهن، كُنَّ يعاقبنها بشكل ما لأنها أساءت لإحداهن.»[2]

«أذكر أني عُدت ذات يوم من المدرسة، فلم أجد أُمي باطلبيت، نزلتُ عند العمّة تونس سألتها عنها، فإذا بالعمّه كلثوم تنادي عليّ من فوق، إذ كنا نقتسم معها الطابق العلوي.

-أُمك غادرت ولن تعود (ثم ابتسمت ابتسامة ماكرة) نهرتها العمّة تونس، وقد شممتُ في غضبها ما لا يسُر نمتُ ليلتها عندها، بجوار "اللاعيشة"، وطوال الليل كانت رائحة شعرها المخضب بالحناء تملأُ أنفي.

في الصباح التالي كانت أُمي قد عادت، وخالي "السّبتي" يرافقها.

شرب القهوة مع سيد إبراهيم في غرفة الضيوف ثم غادر، أمَّا أُمي فقد ظلت صامتة، وشعرتُ ببكائها يغمرها حتى الذقن، ولكنها صمدت من أجلي.

منذ ذلك اليوم لم نعد نرى والدي إلا مرة أو مرتين في الأسبوع، وفيما بعد عرفتُ أنّه تزوج امرأة بإمكانها أن تنجب له أطفالاً ذكوراً، ما دامت أُمي غير قادرة على فعل ذلك.

سمعتُ ذلك من العمّة كلثوم، التي كانت أشد نساء العائلة كرهاً لوالدتي، وكانت تناديني " بلاَّرج " لأنني نحيفة وساقاي طويلتان مثل أُمي.

قالت للعمَّة نونة في حديث بينهما:

[1] - أحمد المرعي فؤاد الحسن، التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج14، ع02، 1992م، ص 164.

[2] - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 16.

-لولا "السبتي" لطلقها عبد الحفيظ وأراحنا منها.

وقد أخبرتُ أُمي بما سمعتُ، ولأن قلبها كان طافحاً أطلت عليهما وصرخت قائلة:

-سأقص لسانيكما أنتما الاثنتين، لا عبد اللطيف سيطلقني، ولا أنا سأُغادر هذا البيت.»[1]

مثل هذه الأحداث قد تتواجد في أي رواية أخرى. لذلك فإن «الروائي يبني عالمه الروائي على ثنائية(الحقيقي والمتخيل)، حيث يجمع بينهما علاقة جدلية يرفد فيها الأول بمعاني الضيق والمحدودية، بينما يعطيه الثاني معاني الاتساع...»[2]، فبين هذين القطبين تدور أحداث السيرة التي تكون أقرب إلى فن الرواية بمعاييرها المختلفة، حيث يخرج السارد بمعطيات جديدة وبأحداث وشخصيات هم رهان لحالة الإبداع، وهي وليدة المخيلة، ولا تختلف مع الواقع، فهي تستمد أحداث نمطية يمكن حدوثها في أي زمان وأي مكان مثل الصراعات التي تم ذكرها في رواية "تاء الخجل"، فالرواية عبارة عن عمل متخيل والسيرة وثيقة لها بُعد واقعي، والسيرذاتي يكسر القيد الفني لشكل السيرة الذاتية، حين تتداخل الرواية بالسيرة ليلتحم المتخيل بالواقعي، فيصبح بذلك مزيج يعمل على إثارة انتباه القارئ وإعمال ذهنه ويربطه بالنص السيرذاتي، كونه يملك من المرجعية الواقعية ما يثير اهتمامه ،فالرواية السير ذاتية حسب (بيار بيللو-Pierre Pillu) هي «ثمرة سوء تفاهم أبدي بين المؤلف والقارئ»[3]، فهي جنس روائي تخلقهُ القراءة لا الكتابة، ويحدد هويته الأجناسية القارئ لا المؤلف، وهذا التحديد خاضع إلى حد كبير لقدرات القارئ وثقافته.

لقد استطاع الروائي الجزائري المعاصر أن يصوغ القضايا الاجتماعية والسياسية والقومية والعالمية المرتبطة بواقعه بأسلوب أدبي سردي راقي ومتميز، وهذا ما لمسناه عند قراءتنا لرواية "تاء الخجل" للروائية (فضيلة الفاروق)، والتي جاء خطابها الروائي كمرآة عاكسة للواقع الاجتماعي والسياسي الذي عاشته الروائية في ظل الأزمة المرتبطة بالواقع السياسي والاجتماعي، حيث طرحت الكاتبة قضية حساسة مست كرامة وعفة المرأة الجزائرية هي قضية الاغتصاب وما عانته من اضطهاد وقهر وكتم لصوتها لمنعها من المطالبة بحقها المغتصب، لأن المجتمع يرى بأن ذلك يدعوا للخجل ،ولتصبح الأنوثة كلها "تاء للخجل"، حيث صاغت (فضيلة الفاروق) نصها الروائي بحبكة أدبية في غاية الدقة والإتقان، لتحمله هموم وطن ضاع في ظل خلافات سياسية ودينية متشددة، لتختار في ذلك

[1] - فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 20

[2] - رشا ناصر العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2008)، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، عين شمس، القاهرة، 2009م، ص 96.

[3] - *Pierre Pillu, "Lcture du roman autobiographique", inla lecture littéraire actes de colloque de Reims, 14-16juin1984, sous la direction de Michel Picard et Clancier Guénaud, 1987, P149.*

تصور لإطار سياقي مستمد من الواقع، رغم أن رواية "تاء الخجل" ماهي إلا قصة خيالية قد تداخلت مع الواقعي لتخلق نصاً جديداً هو النص السيرذاتي.

فهذه الرواية تعد أنموذجاً تجريبياً قد تداخلت فيه سمات الرواية مع فن السيرة الذاتية نأي الواقعي مع المتخيل، وذلك كي يتمكن الخطاب الروائي من مواكبة مستجدات الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية، ومعايشة التجارب المختلفة التي يدونها المبدعين عبر نصوصهم.

فقد جاء هذا النص السردي معبراً عن خصوصية التجربة الذاتية، الذي سعت الروائية من خلاله إلى تجاوز تلك الشروخ والمفارقة، للخلاص من المعاناة، وترميم الذات الأنثوية، ويعدُ هذا النوع من الكتابة أحد أبرز مظاهر الرواية السير ذاتية، في فترة اتسمت بتشتت الذات والنفس والجسد، للبحث عن السلام الذاتي والجمعي، كما نجدها قد حملت هذه الرواية بذور البوح والتمرد، من خلال نقلها لبعض تجاربها الذاتية بطريقة مكشوفة أحياناً ومغمورة أحياناً أخرى، فقد شكل البعد السيري في رواية "تاء الخجل" خصوصية فنية وموضوعية، حيث هيمنت الذات الساردة عبر ضمير (أنا) وتقنيات نصية وخارج نصية عديدة ومختلفة، مما جعل اللغة مطبوعة بالذاتية وكما كشف البعد السيرذاتي في هذه الرواية عما هو أبعد من سيرة الذات الكاتبة إلى الذات الجماعي، حيث أعطت لسيرتها بعداً اجتماعياً وتاريخياً عبر شهادتها على مؤسسات المجتمع، من العائلة إلى المدرسة والحب والزواج والعمل ومنه يمكننا ضم بعض أحداث رواية "تاء الخجل" للكاتبة (فضيلة الفاروق) إلى فن الرواية السيرذاتية.

فقد اتسمت الكتابة الروائية المعاصرة بميلها إلى الذات، لأن هناك رغبة في البوح، والبحث عن تموقع واقعي وامتداد فني جديد، لما تقتضيه القراءة الحديثة والمعاصرة، للحياة والكون والفضاءات المختلفة، والماضي والذكريات التي تتحول إلى مشروع إبداعي، لتصبح بذلك السيرة ليست مجرد توثيق للأحداث واليوميات بل إلى أبعد من ذلك لتصبح ذات أفق أوسع وبعد اجتماعي يلامس الواقع الإنساني، وذلك بتداخل أليات الرواية بفن السيرة الذاتية مما يكسبها انفتاحا يضفي عليها عوالمه التخييلية، فتجمع بذلك بين متعة الذكريات ومتعة الخيال.

كما جاء السيرذاتي كأحد أبرز الفنون السردية التي كان لها حضوراً متميزاً داخل المتن الروائي الجزائري المعاصر، إذ يلجأ إليه الروائي للتعبير عن مكوناته داخل بنية سردية تعكس الواقع المعيش دون التصريح بشخصه، فيجمع بذلك بين الواقعي والمتخيل، ليُحمل النص معاني إنسانية حية ومتخيلة تثير اهتمام القارئ بجوانبها التخييلية والإنسانية، التي تجعله أسير الإيهام بواقعيتها، وتمنح للنص معاني ودلالات حية تربطه بالواقع، وبذلك ينجح النص الروائي حين يتداخل الواقعي بالمتخيل، فيشد انتباه المتلقي لسير أحداث الرواية، فالسيرذاتي جاء ككتابة قصدية حيث تعتبر المتلقي قارئا يملكُ مرجعيات يعود إليها في عملية القراءة، كما يملك كفاءات يعتمدها

في تأويل المقروء ومحصلة هذا تفيدنا أن «الكتابة عن الذات تتضمن بالضرورة منظورين الأنا...منظور الاختيار الذي يواجه الاستراتيجية الناظمة للقول، من خلال الكتابة عن الماضي الأنا، ومنظور الاضطرار الذي يمكن أن يحمل القارئ (المتلقي) على استقبال تلك الاستراتيجية والتفاعل مع حوافزها الكتابية.»[1]

ثالثاً: تداخل النص الروائي مع فن الرسالة

أضحت الرواية في العصر الحديث والمعاصر من أكثر الأشكال السردية انفتاحاً على الأساليب التعبيرية، من اللغات والأصوات وحتى الأنواع الأدبية والغير أدبية، القديمة منها والحديثة ‹‹ لذا عُرفت الرواية بالشكل المتسامح مع باقي الأشكال، لكونها تسمح باحتواء مختلف الخطابات والتعبيرات، لكن ضمن شرط التمثل السياقي الروائي، الذي يجعل الرواية تتشرب هذه الأشكال، وتعمل على تحويلها، حتى تُصبح مكوناً روائياً، لكنها تظل حاضنة لتاريخ ذاكرتها النصية.››[2]

فالرواية المعاصرة قد أثبتت قدرتها على احتواء كل الأجناس الأدبية من خلال الاشتغال على طاقاتها الأسلوبية واللغوية، والتي عمدت على صياغتها وفق ما يساير متغيرات واقع الحياة الاجتماعية المتجددة، فهي باتت جنس أدبي يبحث دائماً عن التجديد من أجل بناء نصوص مفتوحة على جملة من التحولات في المنجز السردي، من أجل خلق آفاق تعبيرية جديدة وغير مألوفة.

‹‹ ولعلَّ هذا البعد الانفتاحي للرواية هو الذي يؤهلها أسلوبياً ولغوياً لكي تظل من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تشخيص التحولات الاجتماعية والمفاهيمية بفعل حريتها في استثمار الخطابات والأساليب وأشكال التبليغ الرمزي، والتعبير الإيحائي ››[3]، حيث بتنا نلاحظ إهتمام الروائيين بهذا البُعد الانفتاحي واعتمادهم على أشكال في الكتابة، من أجل بناء الحكاية يحضر شكل الرسالة بكُل مقوِماته ومنطق تواصله ضمن هذا الاهتمام، غير أنَّ التخييل الروائي يتصرف في نظامه، ويجعل منه تقنية سردية للشكل الروائي، حيث نلتقي في هذا الصدد برواية "الرماد الذي غسل الماء" للروائي عز الدين جلاوجي، ورواية "البيت الأندلسي" للروائي واسيني الأعرج للتمثيل على هذا الحضور لفن الرسالة في النص السردي الروائي الجزائري المعاصر.

[1] – عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، السيرة الذاتية في المغرب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000م، ص 139.

[2] – زهور كرام، تحولات شكل الرسالة في رواية 366 لأمير تاج السر، القدس، الثلاثاء 11 –04 –2023 م. موقع إلكتروني alquds.co.uk

[3] – زهور كرام، تحولات شكل الرسالة ف في رواية 366 لأمير تاج السر، القدس، الثلاثاء 11 –04 –2023 م. موقع إلكتروني alquds.co.uk

عُرِّفت الرسالة لغوياً بمعنى ‹‹ الإرسال أي التسليط والإطلاق والإهمال والتوجيه والاسم الرسالة.››[1]

وفي ذلك إشارة إلى تراسل الكلمات وتتابعها في قوله "الإطلاق"، أما لفظ "الإرسال" فيتضمن التواصل، بوجود مرسل لها وكذا مُوجِه؛ يقصد أنَّ للرسالة مستقبل.

أما الرسالة في معناها الاصطلاحي فهي ترتفع عما هي عليه في المعنى اللغوي، وذلك لما يطغى عليها من معاني جديدة تجعل لها أغراض جديدة ومتعددة.

فهي عند صاحب كتاب " جواهر الأدب " أوضح بياناً، حيث يقول: ‹‹ هي مخاطبة الغائب للسان القلم (...) مع تباعد البلاد، وطريقة المكاتبة هي طريقة المخاطبة البليغة مع مراعاة أحوال الكاتب والمكتوب إليه والنسبة بينهما...››[2]

كما تناولها بالتعريف الباحث والكاتب اللغوي جبور عبد النور في كتابه "المعجم الأدبي" بأنَّ: ‹‹ الرسالة ما يكتبه أمرؤ إلى آخر معبراً فيه عن شؤون خاصة أو عامة، وتكون الرسالة بهذا المعنى موجزة لا تتعدى سطوراً محدودة، وينطلق فيها الكاتب عادةً على سجيته بلا تصنع أو تألق؛ وقد يتوخى حيناً البلاغة والغوص على المعاني الدقيقة، فيرتفع بها إلى مستوى أدبي رفيع .››[3]

وقد أوردتها معاجم المصطلحات المعاصرة بأنها: ‹‹ إشارات أو علامات مشفرة، إي موضوعة في شكل قابل للنقل، ويبعث بها مرسل إلى مرسل إليه، بواسطة وسيلة نقل، يتولد من نقل الرسالة علاقة اجتماعية (إعطاء معلومات، إعطاء أوامر، استفهام)، هي لُبْ الرسالة.››[4]

فالرسالة من خلال ماسبق ترتكز على مرسل ومرسل إليه ونص الرسالة أو شيفرة ترسل من المرسل إلى المرسل إليه، تتضمن معلومات خاصة أو عامة يريد شخص أنْ يُرسلها إلى شخص آخر لغرض معين، وعليه فـ ‹‹ معنى الرسالة أصلاً كلام مكتوب يبعثُ به إنسان إلى آخر في غرض أغلب ما يكون محض شخصي، إلا أنَّ الرسائل الأدبية لم تنحصر يوماً في حيز هذا المفهوم الضيق، فهي مهمة يتمرس بها الأديب أو الفنان من خلال الأثار التي يبدعها...››[5]

[1] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر احمد، دار الحديث، القاهرة، 2008 م، ص 1019.

[2] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، المكتبة التجارية الكبرى، ج 1، ط 27، 1969 م، ص 44.

[3] – عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979 م، ص 122.

[4] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 98 -99.

[5] – عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ص 122.

ومنه نجد بأنَّ الرسالة فن من فنون النثر العربي القديم، لها تاريخ طويل في الأدب العربي القديم والحديث وحتى المعاصر، حيث اعتمد الكتاب عليها في كتاباتهم المختلفة، لتصبح في الوقت الحاضر إحدى الأجناس الأدبية التي تم توظيفها واستغلال خصائصها الفنية في بنية النص السردي الروائي المعاصر.

1-الرسالة:

1-1-الرسالة في رواية (الرماد الذي غسل الماء) لـ "عزالدين جلاوجي" وعلاقتها بالتصدير:

يمثل التصدير إحدى أهم الآليات الإبداعية التي تساعد المتلقي على فهم النص أو العمل الروائي؛ من خلال كشف أسرار الكتابة الإبداعية، واستيعاب ما يدور في ذهن الروائي، فهو ‹‹ مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنه الاستشهاد بمتياز (...)، يوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة نصوص، أو جزء من عمل متسلسل)؛ لأجل توضيح بعض جوانبه ››[1]، وعليه فإنَّ التصدير يُعد عتبة إستراتيجية مشحونة بالكثافة اللغوية، والدلالية يلخص فكرة المؤلف.

أما بالنسبة لمكان تموضعه في النص، فإنّ (جيرار جنيت – G. Genette) يرى أنَّ ‹‹ الوضع الطبيعي للتصدير في أي كتاب هو كما قالت سابقاً بأنه بالقرب من النص، وغالباً على الصفحة الأولى، التي تلي الإهداء، ولكن قبل المقدمة ››[2] وبذلك يكون التصدير الاستهلالي (L'épigraphe Liminaire) ‹‹ موجه خصيصاً للقارىء، في إنتظار أن يربط علاقة بينهُ وبين النص ››[3]، وذلك لا يقتصر توظيف التصدير –لدى بعض الكتاب–إلى هذا الموضع، بل قد يرِدْ استعماله في خاتمة الكتاب، ولهذا يميل إلى الاعتقاد بأنَّ ‹‹ هذا في الموضع يجرُ تغييراً في الدور ››،[4] وهو ما يسمى بالتصدير النهائي (L'épigraphe Termina*l*).

إذن فالتصدير النهائي‹‹ يأتي من حيث المبدأ بعد قراءة النص، ويحمل دلالة واضحة وغير ملتبسة، وشديدة التلخيص، إنَّ التصدير النهائي (الختامي) هو كلمة النهاية، حتى ولو أننا نتظاهر بتركه لغيرنا.››[5]

وهو ما ذهب إليه نبيل منصر حيث يرى بأنَّ‹‹...هناك مكان آخر محتمل للتصدير يأتي في نهاية الكتاب؛ أي في آخر سطر من النص مفصول ببياض.››[6]

[1] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007 م، ص 95.

[2] – G .Genette, Seuils, édition du seuil, Paris ,1987, P 138.

[3]– Ibd, P139.

[4] – Ibd, P 139.

[5]– Ibd, P 139

[6] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 59.

ومن خلال هذا الطرح نستنتج بأنّ « للتصدير نوعان هما: التصدير الإستهلالي، والتصدير الختامي؛ فالأول يأتي على رأس العمل في الكتاب، ويساهم في توجيه المتلقي ويكون قبل قراءة النص، أما الثاني فيأتي في خاتمة العمل أي بعد القراءة الفعلية للنص أو الكتاب.»[1]

وهي التقنية التي وظفها الروائي عز الدين جلاوجي في روايته "الرماد الذي غسل الماء"، حيث حضَر التصدير في بداية النص الروائي وفي ختامه.

جاءت بداية السرد في رواية "الرماد الذي غسل " بشكل رسالة تحمل تقنية التصدير التمهيدي لموضوع الرواية والتي يحاول المؤلف من خلاله أنْ يمهد السبيل أمام المتلقي للولوج إلى داخل النص، هذه التقنية التي باتت مهمة في الأعمال الروائية المعاصرة.

إنَّ المتصفح لرواية "الرماد الذي غسل الماء" يجد بأنَّ الروائي عز الدين جلاوجي قد استهلها بخطاب جاء بشكل رسالة بعبارة ندائية هي (حبيبي)، غير أنَّ محتوى هذه الرسالة يضعُ أمامنا العديد من التساؤلات فيما إذا كانت هذه الرسالة عبارة عن تمهيد أو مقدمة أم هي استهلال؟

حيث تصدرت هذه الرسالة النص الروائي بشكل خاطرة تحمل في طياتها مناجاة بين الذات الكاتبة للرسالة، والحبيب المجهول الذي غاب عنها، حيث تُعبِر له فيها عن آلامها وحزنها ولوعتها على فراقه، ورغبتها وشوقها لأن تلقاه يوماً ما في مكان ما.

وكيف كان اليأس من عدم عودته إليها يقتل الأمل بداخلها، فكانت كل مساء تذهب إلى رأس العين تطلب بركات الولي الصالح بأن تراه هناك، متسائلتاً هل يراها في مقامه في العليين، مغيرتاً عبارة المنادى بـ (يا سيدي)، لتواصل وصف حالتها بعد فقدانها إياه، بأنها لم تعد تهتم بأي شيء بعد رحيله سوى همٌّ واحد أضحى يؤرقها والذي أرادت أن تنقله له والمتجلي في الحكاية العجيبة والغريبة التي وقعت في مدينتهم عين الرماد بعد رحيله، وهي جريمة القتل البشعة، والتي اختلف الناس في وصفها، وتعددت الروايات حول قصتها، فهناك من الكتاب من جعلها رواية، ومنهم من حولها إلى سيناريو لمسلسل عجيب يقطع أنفاس المشاهدين ، كما تضاربت الآراء حول تسميتها، فهناك من أطلق عليها اسم (الجثة الهاربة) أو (سوق النساء)، غير أنَّ هذه الذات الكاتبة قد اختارت أنْ تسميها بـ (الرماد الذي غسل الماء)، وتركت حرية الاختيار لهذا المنادى المجهول في عنونتها أو بأن يتركها بدون عنوان، كما شرحت له كيف قسمت هذه الحكاية إلى أجزاء وأطلقت عليها اسم أسفار، واعدتاً إياه

[1] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 58.

بأنها سترسلها له تباعاً ، وكأنَّ هذا العمل الروائي عبارة عن مجموعة من الرسائل من هذه الذات الكاتبة إلى المنادى المجهول ، لتختتم الرسالة بتوقيعها أسفل الخطاب بـ (قلبٌ أحبك بجنون).

هذا الأخير الذي جاء يحمل الكثير من الغموض والإبهام والالتباس، إذْ أنه يستفز ذهن المتلقي ويجعله يتساءل عن علاقة هذه العبارة بالمتن الروائي، وعن هوية الحبيب الغائب.

‹‹ حبيبي:

وأنا أتدحرجُ في مهاوي الأيام، أنكتُ ضفائر العمر الحزين..تتحداني براثن الليالي الحالكات، لم أعُد أشعر بدفء يحضن قلبي الصغير المرتعش .. ما عدتُ أتنشقُ شتاء يُدَغْدِغُ الفَرَحَ في جوانحي..

بحثتُ عنكَ كثيراً ..قَلَبْتُ حتى ابتسامة الأطفال وتجاعيد الكبار ..وحلم الأبكار ينتظرون عاشقاً على شرفات العمر..طاردتُكَ خلف زقزقات العصافير الرمادية، وبين ثنايا الصِّبا يهُبُّ حزيناً منعكساً على مدينتنا البائسة..سألتُ عنك البراءة في وجوه الصغار .. والدموع المضطربة على شرفات العيون..والأحلام المقبورة في نفوس المقهورين.. وكنتُ دائماً أراك خيط دخان ينْفَلِتُ من بين أصابعي البضة المرتجفة، وتظلَّ تبتعِدُ إلى الأعلى يُشَيعك الحلم في عينيَّ ..وفي قلبي الصغير، عسى أن ألقاء يوماً ما، في مكان ما.

وها اليأس يا سيدي يتغشاني غمامةٌ من رماد..يمدُ أكفانه إلى حلمي وقلبي..وكل إشراقة فرح في قلبي.. وكل إشراقة فرح في نفسي..أعرفُ أنك غادرتَ المدينة من زمن بعيد..وجميلاً فعلت، وبقيت أنا أتجرع أماني إبن زيدون:

الذكرُ ينفعُنا..والطيفُ يكفِينا

بقيتُ أجرُ كل مساء كلَّ مساء قدميَّ الحزينتين..أقطع الشوارع المترية .. أجلسُ قريباً من راس العين.. أستلهمُ بركات الولي الصالح..أتصفحُ وجه القمر ملفوفاً بقزعات سود .. وأحلم أنْ أراك هناك.. كان حلمي أنْ أكون معك بعيداً عن كل البشر.. قريبين من دقات قلبينا .. من أفراحنا .. من دموعنا ..

ولا ضير.. كم تُهدهدني الغبطةُ وأنا أراك هناك في العليين ..

لستُ أدري يا سيدي أأنت راءٍ مرقاي الذي كنتُ أراقبك منه أم لا..؟

ولستُ أدري أراءٍ مكاني الآن أم لا..؟

ولستُ أُبالي الآن يا سيدي..فقد شرَدَتْنِي الغربة.. وتوزعتني أرصفة المدن الموبوءة..ضيعتُ كلَّ عناويني..كسرتُ بوصلتي .. مزقتُ كلَّ أشرعتي..ولا معنى لكل ذلك ما دُمْتَ بعيداً عني..

همٌّ واحدٌ مازال يلحُ علي حتى غدا لي كابوساً مرعباً..هو أن أنقل إليك حكاية المدينة بعد أن غادرتها.. وهي حكاية عجيبة لا تحتاج للسرد فحسب..ولكنها تحتاج للتأمل أيضاً .. فما رأيتُ أغرب منها ولا أعجب.. فمنذ أن هزت جريمة القتل الشنعاء فرائص عين الرماد والناس لا حديث يتجاذبونه أطرافه إلا عنها..

ولستُ أدري كيف أقُصُ هذه الحكاية العجيبة..وقد صارت لها طرق عديدة مشهورة..منها شائعات الناس..ومنها محاضر الشرطة والمحكمة..ومنها صفحات الجرائم على الصحف..وحتى أئمة المساجد اتخذوا منها وسيلة لوعظ الناس وإرشادهم..بل حتى أنَّ أحد الأدباء قد كتبها رواية..فسيناريو..ثم بعثها أحد المخرجين مسلسلاً عجيباً قطع أنفاس المشاهدين..وحبسهم أمام الصندوق العجيب أياماً وليالي .. حتى نسي التلاميذ دروسهم..وأهملت النسوة أشغال المنازل .. وتعطل الرجال عن العمل..فلا ترى المدن مساءً إلا كوماً من الإسمنت لا روح فيه ولا حياة.. .

وإذا كان الناس قد اختفوا في وضع عناوين لها أشهرها "سوق النساء" و"الجثة الهاربة"..فإني ارتأيتُ أن أسميها " الرماد الذي غسل الماء " ولك الحق في أن تضع لها العنوان الذي تراه مناسباً .. أو لا تضع لها عنواناً..وقد قسمتها إلى أجزاء أسميتها أسفاراً سأرسل بها إليك تباعاً.

قلبٌ أحبك بجنون ››[1]

نلاحظ بأنَّ هذه الرسالة قد حملت داخل نصها كل ملامح التصدير، والتمهيد، والمقدمة، كما جاء فيها تعليق عن الموضوع المطروق، وتحديد لجنس العمل وأقسامه.

كما وردت تقنية التصدير أيضاً في نهاية الرواية، غير أنه يختلف عن التصدير الأول، وذلك في استبدال لفظة المنادى (حبيبي) بـ (سيدي)، هذه الأخيرة التي جاءت في متن التصدير الأول أي الرسالة الأولى، كما اختلف التوقيع ففي التصدير الأول نجد (قلبٌ أحبك بجنون)، أما في التصدير الثاني فوقعته بـ (قلبٌ مازال يخفق بحبك)، وذلك لتأكيد على شدة حب الذات الكاتبة للحبيبها المفقود، وعلى وفائها واستمرار انتظارها له رغم البعد والفراق.

‹‹ سيدي

هاذي عين الرماد وهي ليست شبراً من الجغرافيا، ولا حفنةٌ من دواب البشرِ كما تتوهمُ، بل هي امتدادٌ من الأرض رهيبٌ، وهديرٌ من الغناءِ تَجمدَ على سطح الأرضِ فأهلكَ الزرعَ والضرعَ، حتى صرتُ أردد "أينما تُوَلوا

[1] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 05-06.

فثم عين الرماد .."وحتى صرتُ أردد "إنَّ ياجوج وماجُوج مفسدون في الأَرض"، و" فَكَأَين مِن قَريةٍ أَهْلَكناهَا وهِي ظَالِمَةٌ فَهِي خَاوِيةٌ على عُرُوشِهَا وبئرٍ مُعَطَلَةٍ وقَصْرٍ مشيدٍ".

هي ذي قصة مدينتنا المسخوطة..لستُ أدري كيف سيكون موقفك منها.. أينهمرُ قلبك دموعاً حزناً عليها وعلى أهلها؟ أم تستنشق كلَّ الهواء الذي حولك قائلاً: "هي نهاية الضالين والحمد لله الذي نجانا من القوم الضالين؟.››[1]

حيث قامت الذات الكاتبة بتصوير ما حدث في مدينة (عين الرماد) متسائلة عن حالته بعد قراءته لهذه الرسالة، وإنْ كان سيحزن على ما آل إليه حال سكانها. أم لا؟

لتختتم الرسالة بقولها ‹‹ وليس يهمني أنا المدينة ولا أهلها..وليس يهمني حتى نفسي.. لقد آمنتُ أخيراً أنَّ الحياة في عين الرماد عبثٌ، ولا معنى أن أعيش العبث.››[2]

فهي لم تعد تهتم بالمدينة ولا بسكانها ولا حتى بنفسها، حيث أصبحَتْ تدرك بأنَّ البقاء في عين الرماد لا فائدة ترجى منه، والعيش فيها مضيعة للحياة.

لقد نجح عزالدين جلاوجي في معالجة، وطرح العديد من القضايا الاجتماعية التي عاشها الشعب الجزائري إبان العشرية السوداء كالفقر وانحلال القيم الأخلاقية وفساد التسيير السياسي والاقتصادي وحتى الاجتماعي، فقد طرق الروائي عدة أمور كانت تعصفُ بجذور المجتمع الجزائري، وكانت مدينة عين الرماد هي النموذج المصغر للبلاد، فقد ضمَّن هذه القرية جميع أنواع المعاناة، والمآسي لمختلف الشرائح والفئات، فعين الرماد تئِنُ وتحتَضِر من انتشار الفساد والرشوة داخل المؤسسات العمومية، وانحلال الأخلاق وسطوة أصحاب النفوذ واستعباد الفقراء، ونتيجةً لهذه الآفات صار الماء رماداً، وتحولت العين إلى مضخة للرماد بعدما كانت منبعاً للماء الصافي والنقي، وهذا ما دفع بسكانها إلى اعتبارها مدينة ملعونة تأسرهم وتقيدهم.

ومنه فإنَّ تعالق المتن الروائي مع فن الرسالة في رواية (الرماد الذي غسل الماء) قد اشتغل على عدة مستويات، المستوى الأول هو مستوى المضمون، فمضمون الرواية يدور في فلك مدينة عين الرماد وسكانها وحادثة جريمة القتل البشعة والغريبة، وهو المضمون الذي مهدت له الرسالة التي استهل بها الروائي بداية عمله الروائي، وهيئت المتلقي لقبوله، والمستوى الثاني هو مستوى المكان، فالمكان القابع في نص الرسالة هو نفسه مسرح أحداث المتن الروائي، وهو ما وجدناه أيضاَ في الرسالة التي جاءت في بداية النص الروائي وفي ختامه، حيث حملت هذه الأخيرة داخلها خلاصة لحكاية مدينة عين الرماد وأهلها، كما أبرزت موقف الذات الكاتبة منها.

[1] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 251.

[2] – المرجع نفسه، ص 251.

ومنه فالرسالة لا ترقى إلى أن تكون نصاً مستقلاً داخل بنية السرد الروائي، بل استحضرها الروائي كتقنية تداخل معها و جعل منها حاضنة للنص القابع بين دفتيها والذي هو أيضاً كان عبارة عن مجموعة من الرسائل كانت قد أرسلتها الذات الكاتبة لهذا الحبيب المجهول بشكل أجزاء وكل جزء أسمته سفراً ، وبالتالي فرواية (الرماد الذي غسل الماء) هي نوع من الكتابة الإبداعية الجديدة الخاضعة للتجريب، حيث جعلت من النص الروائي مجموعة رسائل من أوله إلى آخره وكتب عليه بأنه رواية، أي أنّ جنسه رواية وهو نوع جديد من الإبداع الروائي المعاصر.

حيث استخدمت الرواية الرسالة استخداماً كلياً إي جعلتها بنيتها الأساسية وشكلها؛ ليتبلور لدينا ما يُطلق عليه رواية الرسالة، والدليل على ذلك في قول الرورائي:"...وقد قسمتها إلى أجزاء أسميتها أسفاراً سأرسل بها إليك تباعاً"[1]، لكننا نجد تلك الرسائل التي جاءت مشكلتاً للنص الروائي تخلوا من خاصية ضمير المتكلم وضمير المخاطب ؛بل جاءت بشكل سرد روائي محض لكننا نجدها تعرض الحدث الروائي من وجهات نظر مختلفة من خلال تلك الرسائل كما أنها تحتوي على متلقيين أثني : أحدهما داخلي وهو المرسل إليه المتمثل في الحبيب الغائب (المجهول)، والقارىء، وبهذا فهي تماثل الرواية العادية فضلاً عن كونها مجموعة من الرسائل.

فرواية "الرماد الذي غسل الماء" قد استطاعت أن تنقل فن الرسلة المحصور في التخاطب بين طرفين إلى عالم الرواية القائم على التعدد في الشخصيات والتوسع في استخدام الزمان والمكان، وتتجاوز الخوض في العلاقات العاطفية دون القضايا الاجتماعية، حيثُ جاءت تلك الرسائل (الأسفار الأربعة) بشكل سردي متسلسل مشكلتاً نصاً روائياً يحمل كل ملامح الإبداع المتفرد والتجديد اللامحدود.

1-2-الرسالة الخاصة في رواية (البيت الأندلسي) لــ "واسيني الأعرج":

طَرقَ فن الرسالة متن رواية "البيت الأندلسي" للروائي واسيني الأعرج بنوع آخر من الطرح، حيث جاءت بشكل الرسائل الخاصة والتي تُسمى أيضاً بالأخوانية، وهذا النوع من الرسائل حامل لعدة مواضيع كالعتاب، والشوق، والتهنئة وما إلى ذلك.

ويسميها (السيد أحمد الهاشمي) في كتابه "جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب" بـ"الرسائل الأهلية"، ويعرفها: ‹‹ الرسائل الأهلية -وتعرف برسائل الأشواق-وهي ما دارت بين الأقارب والأصدقاء، واستقرت في مكنونْ الوداد، وسرائر الفؤاد، ولا حرج على الكاتب إذا بسط فيها الكلام على سجيته، وأخفى السؤال في أحوال أصحابه.

[1] - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 06.

وتنفردُ هذه الرسائل بأن يُطلِق الكاتب فيها العنان للقلم، ويتجافى عن الكلفة ويُعدل من الإنقباض، وقد قيل: «الأُنسُ يذْهِبُ المهابة، والانقباضُ يُضيعُ المودة»وهذا ولا بدَّ من مراعاة مقتضى الحال، والاعتصام بركن الفطنة.»[1]

فهي تكتبُ بلغة بسيطة خالية من التكلف، وقريبة من أحاسيس المرسلة إليه، وتخوض في الأمور التي تهمه، فهي لها قواعد خاصة في الكتابة « وطريقة الكتابة هي طريقة المخاطبة البليغة، مع مراعاة أحوال الكاتب والمكتوبة إليه والنسبة بينهما، وخواصها: السذاجة، والجلاء والإيجاز، والملائمة، والطلاوة؛ فالسذاجة: جعلُ الكلام فطرياً سليماً من شوائب التكلف، منزهاً من زخرف القول، بعيداً عن بهرجة الكلام، والجلاء: هو العدول عن الكلام المغلق والتشابيه المستبعدة، والتراكيب الملتبسة إلى الكلام المهذب الصريح، والإيجاز: تنقيح الرسالة من حشو الكلام، وتطويل الجمل، فيبرزها وافية الدلالة على المقصود مقتصرة على المحسنات القريبة المنال، والملائمة: تنزل الألفاظ والمعاني على قدر الكاتب والمكتوبة إليه (...)، والطلاوة: تكسوا الكلام رونقاً وإشراقاً بجودة العبارة، وسلامة المعاني، وسلامة الألفاظ، وتجعله بذلك أحسن موقعاً عند سماعه.»[2]

فلطالما كانت الرسالة الخاصة أو الأهلية من بين أبرز الفنون النثرية في الأدب والتي تحمل بين سطورها لغة الإعتراف، والبوح من المرسل إلى المرسل إليه، بكل بساطة وعفوية، فمن خلالها يكشفُ المرسِل جوانب محددة من حياته وتجاربه وأشواقه ومشاعره، وقد إستلهمها واسيني الأعرج في داخل متنه الروائي بغية الولوج إلى أعماق الشخصية المرسلة حتى يُمَكِن القارىء من معرفة الأمور الغامضة والمبهمة التي يصادفها في ثنايا المشاهد السردية طوال المسار السردي، فهي بذلك تضيء الزوايا المظلمة والموجودة داخل النص الروائي، وتساعد القارىء على فهم ملابسات الحكاية.« وعليه فإنَّ جنس الرسالة الذي تخلل السرد الروائي جعل لغته تتفاعل مع لغة السارد، وتؤدي مقاصد مختلفة تُسهم إلى حد كبير في دعم الخطاب الروائي بالإفصاح عن جوانب هامة كانت مبهمة، فجاء خطاب الرسالة ليزيل الإبهام الذي يلُفُ ببعض المشاهد الروائية، حتى يتمكن القارىء من الوصول إلى المعنى المقصود.»[3]

كما كشفت هذه الرسالة عن عمق العلاقة العاطفية التي جمعت (غاليليو الروخو بـ حنا سلطانة) وهما الأبطال الرئيسيين في نص الرواية، حيث جاءت هذه الرسالة تحمل الكثير من العواطف العميقة والتي تداخل فيها

[1] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات لغة العرب، ص 45.

[2] – المرجع نفسه، ص 45.

[3] – إيمان هنشيري، تمثلات إنفتاح الرواية على الفنون الأخرى، قراءة في روايات – واسيني الأعرج – الملتقى الدولي عبد الحميد هدوقة للرواية الـ 15، 2016 م. الموقع الإلكتروني: benhedouga.com/15. page 1

الحب ولوعة الفراق والأمل في اللقاء مرة أخرى، كما ورد فيها أسباب بناء البيت الأندلسي وصفاته العمرانية وهو المكان الذي كان حجر الأساس لأحداث برواية "البيت الأندلسي".

قام (غاليليو الروخو) بكتابة رسالة إلى (حنا سلطانة) حين كان مغادراً إسبانيا أي الاندلس مع المهجرين إلى وهران حيث طلب منه أنجلو كتابة رسالة إليها:

« في لحظة هاربة، وأنا على حواف ميناء المارية، تذكرتُ فجأة ما انتابني وأنا أسير بمحاذاة أنجلو في ذلك الصباح الدافىء، قبل أن يسلمني للرجل المغلق، فكرتُ أن أبعث برسالة إلى سلطانة التي لم أرها منذ أن سرقتني جبال البشرات، كان وسيلتي للتواصل معها أو مع أخيها (...) أخرج من صدره ورقة وقلماً، حرر يدي، ثم ابتعد عني قليلاً بكثير من الأدب، بحرية غريبة (...) اتكأتُ على حائط قديم شعرتُ بصلابته وقسوته ورائي، وبدأت أكتب.

أتذكرإلى اليوم حرفاً، حرفاً كل ما قلته، كنت خائفاً من شيء غامض، ولهذا لم أترك العنان لقلبي لكي يقول ماكان يملأه:

لالة سلطانة الغالية...حبيبتي الزمن لم يكن رحيماً معنا. قلتِ لي لا تركب رأسك، ولكني ركبته، لا تكن عنيداً، فكنتُ مجنوناً، لا تحارب في الفراغ، حملتُ البندقية وأطلقتُ الرصاصات المتبقية على أرض كنت فيها ولم تكن لي. لا تنتحر، فرميتُ روحي بين كفي سيدي الدون فرداندو دي كردوبا فالور (محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة)، وها أنا اليوم، نتيجة لذلك كله أركبُ سفينة ثقيلة، أخشابها مثقلة بالسوس والماء، متجهاً نحو فراغ جديد اسمه وهران، كما تعرفين، سيدي الأمير محمد بن أمية، قُتل من طرف الكتيبة التركية، وأنا جُرحت، لكني مازلت حياً، لم تحرقني محاكم التفتيش ولم تمزقني لسبب لا أعرفه إلى اليوم، ربما لأنَّ ملاكاً اسمه...نزل من السماوات العليا وسرقني من مخالبها بذكائه الفطري، تمنيتُ أنْ أودعك ولكن... ربما هكذا أفضل، ميناء المارية لا رائحة فيه إلا رائحة الملح، والأسماك والصدأ والخوف الذي احتل الأبدان، سأرى كيف اتصل بك وأنا في وهران، ليست لدي طيور العشاق الزاجلة، العابرة للبحار، ولكني متأكد من أني سأجد مسلكاً إليكِ، حتى ولو في آخر العمر، وربما عفى الملك عن حماقاتنا السابقة وأعاد لنا حقنا في العيش على هذه الأرض، فالأرض التي يدفنُ فيها جدكَ الأول والثاني والثالث...والعاشر، هي بالضرورة أرضك، وإذا لم أعد، سأحمل في راسي حلمنا الغالي، وسأبني بيتنا الأندلسي على أرض أخرى، وسنسكنه مع بعض، لي يقين بذلك لا يلين أبداً سنبنيه هنا في هذه الدنيا قبل الآخرة، لا أدري في أي مكان، ولا في أي زمان، ولكني مطمئن للآتي، واجهت موت المحاكم وخرجت كاملاً، فلن تقهرني أية قوة أخرى بعد الآن، حلمي الذي وعدتك به واشتهيته وأنت ترينه منجزاً في أحد مرتفعات غرناطة، سيُلازمني إلى آخر العمر، أحفظ كل كلماتك وأنت تقفين بدهشة أمامه:

-أية رقة في هذا البناء؟ أي ذوق رفيع أُنظر...الأسقفْ، الحيطان، المداخل، الأبواب المقوسة، الأعمدة؟ النوافذ المفتوحة على هواء الجبال؟ هل تدري ما ينقص غرناطة وهذا البيت؟ بحرٌ جميل فقط، تستقبل الأبواب المفتوحة نسائمه المالحة كل صباح ...

ضحكت، بان إشراق إبتسامتك، ثم قلتِ وأنت تلتسقين بطولي: هل تدري حبيبي؟ هذا مهري؟ قادر عليه؟

لم تكوني جادة طبعاً ولكنك عشقتِ البيت مثل، حتى أصبحنا نزوره كل كلما تمكنا من ذلك، ولم تمنعنا إلا الهضبة التي كان علينا تسلقها، ولا الأشجار اندفن في عمقها، ولا أصحاب البيت الذين طلبنا منهم أن يسمحوا لنا بالدخول، فدخلنا، حفظنا كل تفاصيله الداخلية ، عندما عرف صاحبه بأننا عشقناه، وأننا كنا شابين يبحثان عن أجمل عُش، طلب ابنه ،فجاءنا بمجموعة أوراق وهو يقول: هذا أصل التخطيط الأول، يمكنكما أن تستفيدا منه، ولا توجد به إلا تحويرات قليلة في الإنجاز، عندما تصممان، تعالا، ابني تعلم حرفة الهندسة العمرانية من معلم أشبيلي، يمكن أن يفيدكما كثيراً ...

كل شيء في القلب يا سلطانة. سأدعو الله أن يمنحني بعض العمر فقط لأراك فيه مجللة بالبياض، وبعدها لن أطلب العيش أكثر حتى ولو كانت لذة الحياة معك ترضيني وترضي الله، صبراً عمري، صبراً ... صبرا.

حبيبك غاليليو الروخو»[1]

جاءت هذه الرسالة من غاليليو الروخو إلى محبوبته سلطانة يصفُ فيها لحظة فراقه لبلاده وأرض أجداده الأندلس، والتي غادرها مكرهاً ومجبراً من طرف محاكم التفتيش الإسبانية، والتي كانت تقوم بترحيل المسلمين الأندلسيين إلى شمال المغرب العربي بعد سقوط الأندلس، وكان غاليليو قد تم ترحيله إلى مدينة (وهران) بالجزائر، كما كتب لها عن شعوره بالألم والخوف من البلاد الجديدة ويعدها بأنه سيجد طريقة تمكنه من التواصل معها مهما كانت الظروف قاسية، وبأنهما سيجتمعان يوماً ما ويعيشان معاً في البيت الذي لطالما حلما به، وهو البيت الأندلسي الذي كانا قد قرارا بناءه في الأندلس على شاكلة البيت الذي رأياه هو وسلطانة على هضاب غرناطة، حيث كانت نهاية آخر ملوك بني الأحمر، لكن القدر لم يسعفهما في ذلك وبعد مغادرته الأندلس واستقراره بالجزائر بنى في القصبة نسخة من البيت الغرناطي مثلما اشتهياه على طراز العمارة المورسيكية، هذا اللون من المعمار الأندلسي يؤكد على ارتباط غاليليو الروخو وحبيبته سلطانة بثقافتهم وحضارتهم التي ينتمون إليها، هذا

[1] - واسيني الإعرج، البيت الأندلسي، ص 105-106.

البيت الذي جاء كمحور أساسي تدور حوله أحداث رواية "البيت الأندلسي" بداية من عنوان الرواية إلى الصراعات التي نشأت حوله وداخله عبر حقب زمنية مختلفة.

فشخصية غاليليو الروخو إرتبطت بهذا البيت وبشخصية حنا سلطانة حبيبته وزوجته التي لحقت به إلى الجزائر رفقة أخيها، فلحنا سلطانة مكانة كبيرة عند غاليليو، فمكانتها تتعدى وجودها المادي، فلا قيمة للبيت الأندلسي بدونها.

ومن خلال هذه الرسالة نجد بأنها قد أسهمت في الحفاظ على التماسك والانسجام داخل النص السردي على الرغم من الجوانب العاطفية إلا أنَّ أهميتها الحقيقية تكمن في الأضواء التي سلطها صاحب هذه الرسالة على الأحداث والعصور التي عاشوا فيها، كما نلمس لمس اليد أهمية الجوانب الثقافية والفنية والفكرية التي غطت مساحة ألفي سنة؛ حتى وإن لبست لبوس الرسائل العاطفية.

ومنه فإنَّ ‹‹ الرسالة تؤدي دورها في أنها تضع القارىء أمام حقائق قد يُخفيها الراوي في المتن الروائي ووجود الأنا المعبرة عن الذات الساردة يعطي زخماً سردياً للنص حينما يندمج المتن الرسائلي مع المتن الروائي مع الأخذ بعين الاعتبار تداخل الموضوعي مع الذاتي .››[1]

وعليه نجد بأنَّ الرواية فن يستوعب فنوناً كثيرة دون أنْ تطمِس معالمهُ أو تُحطِم بنيتهُ، وتظل متفردة متربعة على عرشها، تظُم تحت جناحيها ما شاءت من الفنون والخطابات.

2–حضور فن الوصية في السرد الروائي:

الوصية فن من فنون النثر الأدبي الضارب في عمق التاريخ الإنساني، فهي إحدى الأجناس الأدبية التي جاءت مع الكثير من الأنبياء والرسل منذ القدم، كما أنها شديدة الصلة بحياة الإنسان في بنائه الروحي والاجتماعي، حيث تأتي بشكل قول حكيم من طرف شخص له تجربة في الحياة يوصي به من ينتفع به في حياته.

2–1–مفهوم الوصية:

جاء مفهوم الوصية في معجم قاموس المحيط لغتاً ‹‹ وَصَّى، كَوَعَى: خسَّ بعدَ رِفْعَة، واتَّزنَ بعد خِفة، واتْصَلَ، ووصلَ، والأرضُ وصْياً ووُصياً، ووصاءً، وصَاءَةً، اتَّصَلَ بِناؤُها، وأوصَاهُ، ووصاهُ تَوصِيةً، عهِد إليه، والاسم: الوصاةُ، الوِصايَةُ، والوَصِيةُ، وهو الموَصى به أيضاً، والوصِي: الموصِي، والموصى، وهي وصيٌّ أيضاً، ج: أوصِياءُ، أو

[1] – سوسن البياتي، السرد الرسائلي في رواية " أنثى السراب" لواسيني الأعرج، قراءة في أسرار الذات، جامعة تكريت، كلية الآداب، العراق، العدد 06، 2019م، ص 16.

لا يثنى ولا يجمعُ﴿يُوصيكُم اللهُ﴾ [النساء:11]، أي: يفرض عليكم، وقوله تعالى :﴿ أتواصَوا به﴾ [الذاريات:53]، أي أَوصَى به أولهُم آخرهُم .››[1]

أما عن مفهوم الوصية في الاصطلاح فهي ‹‹ من الوصل والاتصال ويتضمن هذا الاتصال المعنيين المادي والمعنوي، وهو على أية حال محاولة للاستمرار فهو ضد الانقطاع، وهذا هو المبتغى من المعنى الاصطلاحي الذي ننشده في هذه الدراسة وهو إيصال الخبرة ونقل التجربة ومد جسور المعرفة التي يتناقلها البشر بغية تحقيق الخير لهم بشكل عام أياً كان ميدان تلك الوصية، فالوصية تتسم بالنصح والإرشاد والوعظ والحكمة.››[2]

كما وردت ‹‹ بمعنى النصح والإرشاد والتوجيه، وهي قول بليغ مؤثر، ويتضمن حثاً على سلوك طيب نافع، حُباً فيمن تُوجه إليه الوصية، ورغبة في رفعة شأنه، وجلب الخير له، وعادة تكون من أولياء الأمور وبخاصة الأب والأم لأبنائهما عند حلول الشدائد أو حدوث الأزمات أو الإحساس بدنو الفراق، وهي نتيجة الخبرة الطويلة، والملاحظة الدقيقة والعقل الواعي، والتفكير السليم، ويدفع إليها المودة والحب العميق .››[3]

وعليه فإنَّ الطابع العام للوصايا هو الأسلوب المرسل الذي يترك فيه الموصي نفسه على سجيتها، دون تنميق أو زخرفة مؤثراً وضوح العبارات ورشاقة التراكيب، وقصر الجمل بما يُحقق المناسبة بين المعنى واللفظ وطبيعة المقام الذي تقال فيه الوصية، هذه الأخيرة التي تعددت أنواعها بتعدد المقام الذي وردت فيه.

وقد عرف العرب منذ القدم فن الوصية بكل أشكاله فهي من بين الفنون الأدبية التي تسموا بضمونها وصياغتها وتتجاوز حدود الموصى إليه لفضاء مفتوح.

هذا الشكل الأدبي القديم ذو الخصوصية الفنية التي تميزه عن غيره من الفنون الأدبية جعلت منه قادراً على مسايرة كُل الأزمنة وكُل الأمكنة ويخترق بعض الأجناس الأدبية دون أن يذوب فيها أو تذوب فيه، وكانت الرواية رغم حداثتها إحدى تلك الأنواع الأدبية التي وظفت فن الوصية داخل سردها الروائي بكل مرونة وانسجام كونهما ينتميان كليهما للنثر الأدبي، وكون الرواية من أكثر الأجناس الأدبية قابلة للانسجام والتداخل معها ومن خلال بعض النماذج التي سنحاول ترصدها في بعض المتون الروائية المعاصرة.

[1] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، تح: أنس محمد الشامي، وزكريا جابر أحمد، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008م، ص 1859.

[2] – حذيفة عبد الله عزام، الوصايا في الأدب الأندلسي، ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2007م، ص 08.

[3] – علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة دار التراث، 1991 م، ص 68.

2-2-الوصية في رواية "البيت الأندلسي":

وردت الوصية في رواية "البيت الأندلسي" للروائي واسيني الأعرج بشكل وصية من الأب لأبنائه والتي توارثوها ابن عن أب وجيل بعد جيل، والتي جاءت متمثلة في وصية غاليليو الروخو لابنه، هذه الأخيرة والتي تردد صداها داخل السرد الروائي بطريقة ربطت بينها وبين عنوان الرواية وكل أحداث الرواية كروح سكنت جسد المتن الروائي، حيث يُحيلنا العنوان مباشرة على حقبة تاريخية مميزة من تاريخ الفتوحات الإسلامية لبلاد المغرب الإسلامي، وذلك من خلال ذكر الروائي لـ" الأندلس "والذي سرعان مانجده يأخذنا إلى فترة سقوط الأندلس من خلال التناص الموجود في بداية الرواية مع مقولة غاليليو الروخو (سيد أحمد بن خليل) في قوله: "إنَّ البيوت الخالية تموت يتيمة"، والتي تناصت مع بيت شعري لـ"أبو البقاء الرندي"

"وهذه الدار لا تبقي على أحد

ولا يدوم على حال لها شان"

حيث أقْتُطف هذا البيت الشعري من قصيدة "رثاء الأندلس" والتي تحمل في ثناياها تفجع وموت وحزن وفراق على سقوط الأندلس، وفي هذا البيت الشعري الوارد في بداية الرواية ما هو إلا تأكيد من الروائي على فقد الأندلس وبأنَّ كل شيء مصيره إلى الزوال والانتهاء، وليس فقط الأندلس التي ضاعت، فالحياة لا تدوم لأحد وهي متغيرة متبدلة، فلا يغرنّك طيب العيش والرفاهية، فهذه الدنيا لا تدوم على حال واحدة فمن سرهُ زمنٌ فقد ساءته أزمانٌ، ولم يأتي ذكرُ هذا البيت الشعري اعتباطياً من طرف الروائي بل له علاقة وطيدة بمتن الرواية، فأبو البقاء الرندي هو أحد أشهر شعراء الأندلس في القرن السابع الهجري، والذي أُشتهر بقصيدته "رثاء الأندلس" والتي نظمها بعد تنازل ملوك بني الأحمر عن عدد من المدن الأندلسية للإسبان.

ومن خلال ما سبق نستشف بأننا أمام رواية فيها نوع من الرثاء والفقد والفراق والحزن عن سقوط الأندلس وضياع الوطن، والذي اختزله الروائي واسيني الأعرج في البيت ووهب لهذا البيت هوية هي "الأندلس" حيث ربط البيت بالأندلس وبشخصية بطل روايته غاليليو الروخو.

فهذا البيت الشعري مع مقولة غاليليو الروخو جاءا كتمهيد وخلاصة للنص الروائي في نفس الوقت، فهما إختزلا معاً الألم والحزن على سقوط الأندلس وفراق المدينة والوطن والأهل والأحبة، غير أنَّ شخصية غاليليو الروخو هي الشخصية الخيالية التي جعل منها واسيني الأعرج شخصيتة الرئيسية في روايته "البيت الأندلسي"، والتي نسب إليها الروائي تلك المقولة المتمثلة في نص وصيته لأولاده كي يُحافظوا على بيته الأندلسي كي لا يضيع مثلما ضاعت الأندلس وذلك في قوله:

‹‹–حافظتُ على نزف جدي الروخو ونداءاته التي أكلتها البحار، وسكنتنا: حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي ،ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدماً فيه أو عبيداً، ظني أنَّ هناك دائماً شخصاً ما، يرْقبُ، وقدراً مفتوح العينين، لا يتدخل إلا في اللحظات الأكثر حدة وحساسية، لقد سُرق البيت أحياناً، ونهبت حوائجه الثمينة، وفي أحيان أُخرى قُتِل أهله ولم ينفذ منهم، ربما، إلا صبي صغير، أهمله القتلة لأنَّ الموته لم يكن يهمهم كثيراً ، أو صبية تخبأت بين أغصان شجرة عالية، أو سيدة اغتصبت حتى لم يبق في حياتها إلا نزع قليلاً، هربها شخص ما، ربما كان من القتلة أنفسهم، ظلت تحفظ الوصية الخرافية: إنَّ البيوت الخالية تموتُ يتيمة.››[1]

‹‹ أجبتُ سارة يومها وهي تسألني عن سليم، وكنت صادقاً:

– لا أعتقد يا ابنتي أني رأيتُ حفيداً يشبهه، يبدو أنَّ الطبيعة لا تجود دائماً بأبناء ينشغلون بما نحسه تجاه هذا المحيط، هو الوحيد الذي على ظهره قصة هذا البيت ونفَّذَ وصية جده: حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، أبقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدماً فيه أو عبيداً.

أشعرُ كأنَّ هناك شبَهاً كبيراً بينه وبين جده الأول: غاليليو الروخو.››[2]

‹‹–حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، وابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدماً فيه أو عبيداً.

– برافو. سيد أحمد بن خليل قال هذا الكلام لكي يحافظ من يأتي بعده على استمرار الحياة في هذا البيت، وهذا ما أفعله اليوم. لأنه بيت مرتب بالحب في زمن كانت تسوده الكراهية بين الناس وبين الأديان، بين الأجناس وبين القوميات، زمن حروب. الحقد يسمى أيضاً العمى بالعيون مبصرة. في المرة القادمة أعدك بأني سأبدأ من هذه الجملة. خلاص. وعد شرف.››[3]

‹‹– أي وريث يا بابا؟ ماذا تورثه؟ أوراقاً صفراء علتها الرطوبة وسوسة الأوراق؟

رأيته يومها ينسحبُ منكسر الرأس، حزيناً، لم يلتفت وراءه أبداً. لا أعرف لماذا آلمني قلبي من حلم لم يكن إلا لحظة هروب أو تذكير خاص، ربما لأنّض وصيته كانت ثقيلة، ولأنه كان علي أن أجد لمن أورثها (...)، والدي، من فرط خوفه من نسيان المخطوطة مردومة، لم يمنحني الشيء الكثير سوى أنه كرر على مسمعي جملته الأثيرة التي أصبحت مع الزمن مثل الحبل الذي يوضع على العنق: حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي،

[1] – واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 35.

[2] – المرجع نفسه، ص 47.

[3] – المرجع نفسه، ص 166.

ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدماً فيه أو عبيداً. عندما سألته من أين جاءته هذه الجملة الغريبة؟ هزَّ رأسه ولم يُكلف نفسه حتى عناء الإجابة. منذ ذلك الزمن وأنا أشعر بثقل الجملة على قلبي.››[1]

فهذه الوصية جاءت بشكل متكرر داخل السرد الروائي كاللازمة للتأكيد على الوحدة النصية كما جمعت أجزاءه بشكل تواتري، فهذا التكرار عمل على التأثير في المتلقي كي يقوي الاعتقاد لديه بأنَّ الرواية فعلاً وصية للحفاظ على الهوية، التي يخشى عليها أن تختفي من جراء التعصب نبذ الآخر، فلكل إنسان على هذه المعمورة جذوره وثقافته وحضارته التي تميزه عن غيره، لكن على البشرية ان تتعايش وتحترم خصوصية بعضها بعض دون تعصب ولا تحيُز، كي لا تضيع الهوية كما ضاعت الأندلس بعد حكم دام أكثر من ثمانية قرون.

كما أورد الروائي وصية مارينا ابنة غاليليو الروخو وحنا سلطانة قبل موتها إلى ابنتها سلينا من أجل الحفاظ على مخطوط والدها وذلك في قولها:

‹‹...هو ذا مخطوط جدكِ يا سلينا، الذي عاش غريباً ومات غريباً كسابقيه من الناس الطيبين. هو لك، احفظيه في عينيكِ. ضعيه في عمق قلبكِ، إنْ وجدتي ما تكتبينه، أكتبي عني، وعن أهلي، وعن كُل مآسينا، وكيف سرقوا منا حُلُماً كان لناَ. وكيف بهدلوه وحولوه إلى اللاشيء، كوني سخية، ومنحي ورثُكِ بعضاً من هذا، قوليه فقط وسيأتي حتماً من يحفظه...››.[2]

هذه الوصية التي كلفت بها مارينا ابنتها من اجل المحافظة على مخطوط والدها غاليليو وطلبت منها أن تورثه لأبنائها كي يدركوا حجم المعاناة التي مرَّ بها من أمثالهم من المورسكيين من المهجرين من بلاد الأندلس بعد سقوطها في يد الإسبان، وبأنهم عاشوا غرباء وماتوا غرباء.

ونجد في الصفحات الأولى للرواية بأنَّ مراد باسطا قد أوصى ماسيكا بأن تقوم بدفنه بعد موته في مقبرة ميرامار التي دُفِن فيها جده غاليليو الروخو وجدته حنا سلطانة:

‹‹– هل أنت مرتاح؟

لا يُجيب. فأُدركُ بحواسي المهيأة لسماعه، أنه يسمعني جيداً وممتلئاً بما في قلبه، أفتح المسجِل الرقمي وأترك صوته يختلطُ بصوت البحر، وحكايته تُمزق الأمواج الممتلئه بالمبهم والأسئلة المعلقة، يستمر ساعات طويلة وهو يسترجع خمسة قرون أَفِلَتْ مثل النجمة المحروقة، وكأنَّ أمكِنتَها وناسها وأوجاعها، يركضون أمامه في مشهد تراجيدي جميل ومنهك للحواس، وعندما ينتهي يذكِرني بوصيته:

– ماسيكا. سيكا أخف وأحلى وأكثر طفولة.

[1] – واسيني الأعرج ، البيت الأندلسي ، ص 233.

[2] – المرجع نفسه، ص 155-156.

– نادني مثلما تشتهي.

– سيكا...أريدُ أنْ أدفن هنا، في مقبرة ميرامار، التي دشنتها حنا سلطانة، ثم جدي الأول غاليليو الروخو، قبل أن يملأها الذين جاؤوا من بعده، أحبَّ هذا المكان ليس لأنَّ به كل الناس الذين أحبتهم، ولكن لأنها المقبرة الوحيدة في الدنيا التي انمحت فيها كل الأديان.

استقبلت المسيحي، واليهودي، والمسلم والبوذي، وحتى الملحد. هُدِم جزؤها الشمالي بيد فاعل، ولكنها ما تزال تقاوم الأحقاد وجنون البشر الذين ينامون على يقين وحدهم يصنعونه ويموتون فيه، يفصلون داخل الدين الواحد، أدياناً على مقاسهم.››[1]

‹‹... ترك لي أثقالاً داخلية عليَّ تسييرها. لم أدرك مسؤوليتها إلا عندما افتقدته. بحثتُ أولاً عمَّن يدفنه معي من أهله، وتنفيذ وصيته فلم أجد أحداً ...››[2]

ومن خلال هذه النماذج يتجلى لنا مدى تداخل السرد الروائي لرواية "البيت الأندلسي" مع أدب الوصية والتي استفاد منها في توظيفه لها كتقنية تُساعد الروائي في تثبيت الفكرة المراد إيصالها للمتلقي وكأن تلك الوصية موجهة للقارىء في ثنايا السرد، حيث حرص الروائي على تكرارها متعمداً للتأكيد على أهميتها داخل أحداث الرواية.

ومنه نخلص إلى أن النص الروائي نص يحاكي كل النصوص، وبنية تندمج داخلها كل الأنواع والأجناس الأدبية كونه خطاب يتميز بانفتاحه، ومرونته وقدرته على الاستيعاب والتطور ومواكبة كل جديد.

وهذا ما وجدناه متجلياً في الرواية الجزائرية المعاصرة والتي استطاعت أن تخوض غمار التجريب، من خلال كسرها للحدود الأجناسية، وذلك قصد إثراء نصها بمختلف الأشكال الأدبية، فكان الأدب العالمي والسيرذاتي وفن الرسالة وفن الوصية أحد تلك الفنون السردية التي ضمنتها داخل خطابها الروائي، مما أعطى للنص الروائي بعداً إنسانياً أسهم في تعميق الرؤى والأفكار التي طرحها الروائي، من خلال إعادة صياغة تلك النصوص في قوالب سردية جمالية جديدة بما يخدم نصه الروائي.

وتبقى الرواية بمتنها المرن مصَّب كل الفنون أدبية كانت أو غيرها من الفنون، وهذا ما وجدته في المتون الروائية ميدان الدراسة والتي تحفلُ بأجناس أدبية متعددة لم يسعها بحثي لكثرتها، وهو ما يؤكد قدرة النص الروائي المعاصر على إحتوائها داخله لإغناء لغته ودلالاته ومعانيه وأفكاره لخدمة ما يصبوا إليه الكاتب دون أن يمسْ

[1] – واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 11 – 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 13.

أحدهما بخصوصية الآخر؛ لخلق رواية معاصرة متجددة تتماشى ومتغيرات الحياة، وترقى لتطلعات وآفاق القارىء المعاصر.

خَـــــاتِمَة

أثبت الجنس الروائي منذُ ظهوره على الساحة الأدبية بأنه أقدر الأجناس الأدبية على التطور والتغير وفق ما يتماشى ومتغيرات الحياة، حيث عرفت الرواية الحديثة والمعاصرة نقلة نوعية في الشكل والمضمون، وذلك من خلال ما يعرفُ في الدراسات الأدبية الحديثة بالتجريب، والذي يُعد لعبةً فنيةً يُعيد من خلاله الروائي بناءَ النصوص وفق استراتيجية متشظية ضمن بنية نصية منظمة وبحبكة تُضفي على الشكل الجديد رؤية خاصة تنفتح على اللامحدود من العالم الروائي.

فقد عُرف الخطاب الروائي خروج عن قيود الكلاسيكية المنغلقة والضيقة إلى رحاب أوسع، حيث سعى إلى تخريب القوالب الثابتة، وتدمير المقاييس المتماثلة، وذلك على مستوى التشكيل والتلوين الذي صبغ النص بما يمكن أن نطلق عليه تسمية الكتابة التجريبية، والتي تحاول تجاوز المألوف إلى ما هو غير مألوف، بوعي ناضج وفن متحكم في آلياته.

ومن بين مظاهر التجريب داخل المتن الروائي المعاصر هي ظاهرة التداخل الأجناسي التي تعتبر أحد أبرز تقنيات التجريب على اعتبار أن هذا الأخير له آليات إبداعية تتماشى والتجربة الواقعية وتقوي إيقاعها لدى المتلقي. حيث شكل هذا التداخل بين النُصوص من مختلف الأجناس الأدبية تفاعل نصي شكَّل فسيفساء من الاقتباسات، والتي أعطت جمالية للنص الروائي.

كما عرفت الرواية الجزائرية المعاصرة في تداخلها مع مختلف الأنواع الأدبية والفنية خلخلة جمالية كفلت للنص الروائي تفعيلاً لطاقاته التعبيرية بمزيد من الحيوية والتألق والخروج من اعتيادية الرؤية والتشكيل في آن واحد.

فقد تعالقت العديد من الفنون الأدبية في تناغم وتكامل وظيفي منح للخطاب الروائي حلة جديدة وأفق شيق للقراءة والتلقي، حيث أضحى يستوعب الماضي والحاضر، ويستشف بذكاء أفاق المستقبل، فهو يستوعب كل هذا ويحاول رصد نبض الحركة العامة للحياة.

فالخصوصية الفنية التي يتمتع بها النص الروائي جعلت منه مجالاً ينبثقُ منه مبدأ التداخل الأجناسي، هذه القدرة الفنية على الانفتاح تجعل الشكل الروائي مستوعباً لها بكل أشكالها دون أن يؤثر أحدهما في الخصوصية الفنية للآخر، وذلك قصد الحصول على بنيات كانت غير ممكنة في أصل المتن الذي تتعايش فيه كل الأنواع الأدبية من شعر ومسرح ودراما وفنون التراث الشعبي بكل أشكاله، والسيرذاتي والأدب العالمي وغيرهم الكثير، والتي تتشابك وتتظافر فيما بينها لتشكل في الأخير نصاً إبداعياً تتماس فيه كل هذه الأنواع دون أن تخل ببنية وخصوصية الجنس الروائي، وهذا من مظاهر الخرق والتجاوز الذي مسَّ الشكل والمضمون للخطاب الروائي في العصر الحديث.

وعليه فقد تناولتُ في هذه الدراسة ظاهرة التداخل الأجناسي في المتن الروائي الجزائري المعاصر، حيث ركزتُ على تحليل بعض النصوص الروائية لتتبع تلك التعالقات النصية وقد خلصت في الأخير إلى النتائج التالية:

- إن الناظر إلى واقع النص الروائي، يلاحظ تداخله مع الفنون الأدبية وتماهيه معها، فلم يعد الاحتفاظ بالحدود الأجناسية ضمن هذا المبدأ أمراً ممكناً خاصة مع انفجار المتن الروائي وإطاحته بالحدود التي كانت تقيده، فلقد أصبحت النصوص الروائية تعتمد في بنائها الداخلي على أجناس متداخلة معها دون أن تطمس هويتها، أو تنال من أصالتها، وقد شكلت بذلك خطوات هامة في مجال الكتابة ضد التجنيس.
- استطاع الروائي الجزائري المعاصر أن يثبت قدرته الإبداعية على مواكبة كل المتغيرات الفنية التي عرفها الخطاب الروائي بطريقة فنية حققت لوجود نص روائي جزائري ينهض بكل مقومات الرواية الحديثة وبكل جوانبها من خلال انفتاح خطابه الروائي على الأجناس الأدبية بكل أنواعها، كما استفاد من كل الفنون الأدبية التي تتمتع باستقلاليتها وبفضاءاتها الخاصة، ليجعل من القارئ يعيش دهشة الإبداع والإمتاع، ويحمله لكشف أسرار تلك الفنون ويجاري تموجاتها الفنية.
- تحقيق الانسجام بين النصوص الأدبية المقتبسة من خلال تفعيلها داخل السرد الروائي للوصول إلى غاية فنية وجمالية تعمل على خاصية التأثير والتأثر.
- نجح الروائي في عملية تلقيح نصه الروائي بنصوص مختلفة حين قام بتحويل المقروء إلى مكتوب، أي أنه أعاد إنتاج كتابة سابقة استقرت في الذاكرة الأدبية وطوقت نفسها بسياج من السياقات داخل سياق جديد قصد أنتاج دلالات جديدة داخل المتن الروائي المعاصر.
- وظَّف النص الروائي نصوصاً مأخوذة من سياقات بعيدة عن المجال السردي كفن الشعر، ليغني الأجواء الروائية بلمحة عاطفية وشاعرية تكسر رتابة الأحداث وتعطي بعداً وجدانياً وروحانياً، فالروائي يعطي بذلك للمقاطع الشعرية وظيفة جديدة داخل المتن الروائي بما يحمله فن الشعر من إيقاع وصور بلاغية تأسر النفس داخل عالمها السحري.
- كما جاء توظيف الشعر من طرف الروائي المعاصر كتقنية حاول من خلالها أن يجعل منه صوتاً روائياً يساهم في تبليغ خطابات النصوص الشعرية للروائي أو لشعراء معروفين في الساحة الأدبية، والتي تعمل داخل السرد الروائي كوسائط لإعادة توزيع فضاء الكتابة وفضاء الأدوار.
- استفادت الرواية المعاصرة من فن المسرح وتقنياته وتشكيله الأدائي من أفعال ومشاهد وحوار داخل متنها الروائي كي تمنح لخطابها نوع من التطهير للنفس وتعبير عن مكنوناتها وتغيير لما يمكن تغييره في واقعنا

وتخييله وفق رؤانا وأحلامنا، ففي تداخل الرواية مع المسرح قد أعطى للنص الروائي قوة وانفتاح وجذب للقراء واتساع في استيعاب ما ينتظره المتلقي، فاستطاع بذلك الفضاء الورقي أن ينقل سحر الركح إلى ثنايا النص المقروء، دون أن يخل أحدهما بخصوصية الآخر.

- يتحول الخطاب الروائي سردياً إلى مسرح صاخب بالأحداث، وبستار شفاف يحقق مسرى حكائياً يحتفظ برواء النص وتدفقاته الشاعرية حيناً والعنيفة حيناً آخر، ليصبح الحدث السردي مشهدياً حياً ينقل القارئ إلى أجواءه في جو مسرحي مشحون بالآراء المتضاربة والشخصيات المختلفة ذات الأقنعة التي تتشابك كي تصنع حبكة النص.
- عمد الروائي المعاصر في بناء عالمه الروائي إلى الاشتغال على آليات الدراما، والتي تحتاج إلى إمكانيات إبداعية خاصة لا يمكن لأي روائي توظيفها، فهي تعتمد على تجسيد للفكرة التي تبناها الكاتب من خلال الحوار القائم بين الشخصيات التي يستدعها والتي من خلالها يرسم مجرى الأحداث بشكل مشاهد معتمداً في ذلك على اللغة التصويرية التي تحمل مخيلة القارئ إلى عالم الدراما فيخيل إليه وهو يقرأ هذا النص الروائي بأنه يشاهد فلماً.
- إنَّ ولوج التيمات الفنية للدراما إلى السرد الروائي المعاصر من حدث درامي وحركة للشخوص وكذلك اللغة التي تباينت بين اللهجة العامية إلى لغة تعتمد العمق الفلسفي، إلى لغة شعرية وشاعرية طافحة بالمشاعر الإنسانية، لتعطي بذلك صورة واضحة للحدث، والتي مكنت الروائي من الانفلات من قبضة السرد الكلاسيكي ليستقر على شكل فني مميز، إنه شكل يمزج بين الواقع والفن ليحقق بذلك كتابة جديدة لا تحدها الأشكال الجاهزة.
- جاء توظيف التراث الشعبي بنوعيه المادي والمعنوي داخل السرد الروائي الجزائري المعاصر بشكل لافت للانتباه استطاع الروائي استغلاله كمخزون ثقافي من خلال استحضاره في ثنايا السرد قصد تعميق ودعم رأي معين يريد الروائي إقناع المتلقي به بربطه بمرجعيته الثقافية والاجتماعية وحتى القومية.
- حققت الرواية الجزائرية نقله هامة بعودتها إلى معين التراث الشعبي، والذي أفادت منه خاصة في البنية العامة للخطاب الروائي مستفيدة بذلك من طاقاته التعبيرية، من خلال لغته الموحية والمكثفة وطرائق السرد، أو تصوير الشخصيات، لتعيد تشكيله فنياً بما يخدم النص الروائي، هذا التداخل الأجناسي بين الخطاب الروائي والموروث الشعبي أسهم في إحيائه من خلال الانفتاح على أشكاله المختلفة، مما أكسب النص الروائي خصوصية اجتماعية ربطته بالبعد الثقافي الجزائري في خطوة للتأصيل التراثي للنص الروائي الجزائري.

- نجح النص الروائي المعاصر في الاشتغال على إنتاج نص سردي تراثي، يستوعب الخصوصية الدينية من آيات قرآنية وأحاديث نبوية، والنصوص الصوفية، والأمثال والعادات والتقاليد بالإضافة إلى توظيفها للأدب الشعبي، حيث أعطت هذه المناصات لوناً آخر من ألوان الهدم والتجاوز، حيث انفتح النص المعاصر على مختلف النصوص والأشكال، ليصنع خطاب روائي فسيفسائي يحمل ملامح الكتابة الحديثة والمغايرة.
- لم يكتفي الروائي الجزائري المعاصر بتوظيف النصوص واقتباسها والتناص معها داخل متنه الروائي الذي شرَّع أبوابه للانفتاح على الآداب العالمية أيضاً كرواية "دون كيخوتة"، ومحاكاة شخصياتها وجعلها جزءاً أساسياً في السرد الروائي، كما عمد إلى استدعاء شخصيات من المخيلة العالمية وهي شخصية بارزة في تاريخ الأدب كشخصية "سيرفانتس"، هذه الأخيرة التي أعطت دلالة استثنائية داخل هذا السياق، على اعتبار ما لهذه الشخصية من بعد فكري وثقافي وإنساني استطاع الروائي من خلالها أن يختصر الكثير من المعاني.
- إن توظيف الأدب العالمي في السرد الروائي أغنى النص بتجارب إنسانية ساهمت في ربط الآداب ببعضها البعض سعياً في تحيق وحدة إنسانية لأمال الشعوب آلامها، حيث تمكن الروائي الجزائري أن يعيد صياغتها في قوالب فنية وبلغة إبداعية تأكد قدرته على محاكاتها وسعة ثقافته، مؤكداً بذلك أن الأدب لا يحمل جنسية ولا تحده حدود.
- إنَّ حضور السيرذاتي في المتن الروائي الجزائري المعاصر ما هو إلا دلالة على قدرة هذا الأخير على التهام كل الأشكال الأدبية وتسخيرها لخدمة النص الروائي الجديد، من خلال تذويب السرد والسعي إلى التخييل الذاتي، الذي يوثق فيه الروائي لأحداث مرجعية وأخرى متخيلة، باستخدام طرائق إبداعية حديثة، ليصبح بذلك الخطاب الروائي مزيجاً من الكتابة السردية يتداخل فيها التخييلي مع الواقعي برؤية إبداعية جميلة ومتميزة، بأبعاد ذاتية تربط المتلقي بأحداثها وتجعله أسيراً بين واقعيتها وخيالها، وهي الميزة التي يضفيها السيرذاتي لعوالم الرواية السحري.
- لم تعد الذاكرة في وعي الكتابة الروائية الجزائرية القائمة على تقنية التجريب، سجلاً لأحداث ذات تسلسل منطقي، بل أضحت أداة استبطان لمعطيات الماضي والحاضر لتنجز من عالم النص ميلاداً جديداً، وتشكل منه حقلاً يتداخل فيه الوعي باللاوعي، وتنكشف من خلالها هواجس الذات، ولحظات الرغبة والكبت والمسكوت عنه.

- أصبح التشكيل اللغوي في النص الروائي الجزائري المعاصر يحفل باللغة الشعرية القائمة على التجاوز والتخطي والرمز، كما عمد لتوظيف اللهجة العامية والتي كان لها حضوراً بارزاً في المتون الروائية المعاصرة، والتي سعى من خلالها الروائي لإضفاء الواقعية عليها، بالإضافة إلى اشتغاله على التهجين اللغوي وتمازج اللغات كبعد آخر للخصوصية الثقافية وكملمح من ملامح التجريب داخل النص الروائي الجزائري المعاصر.
- تتداخل نصوص المتن الروائي الجزائري المعاصر في حلة إبداعية تتجاوز حدود المحاكاة البسيطة للشكل الروائي الكلاسيكي، وتؤسس لشكل مغاير يعتمد على مبدأ التنويع في الأنماط السردية والشعرية والاستفادة من آلياتها، هذا التعالق يشي باتساع الجنس الروائي، كما يوحي بقدرته على فعل التمثل الذي يعمل على خلخلة السرد وانفتاح النص وتعدد دلالته، ويحيده عن قيد الخطاب المباشر.
- يملك النص الروائي الجزائري المعاصر إمكانات فنية تأهله إلى خلق خصوصية متميزة، وذلك نتيجة أسئلة الهوية التي احتفى بها النص على المستوى التيمي، فقد اهتدى الروائيين إلى طرائق تأصيل الخطاب الروائي الجزائري، وذلك بالاعتراف من معين التراث الشعبي والتقاط العناصر الدرامية والرمزية المستمدة من الواقع الثقافي للمجتمع الجزائري، إضافة إلى استثمار البنيات السردية بكيفية تشي بانتهاك النموذج التقليدي للنص الروائي، لتحيل هذه البنيات إلى ما يشبه المقاطع الشعرية والجمالية، وتؤول بالخطاب الروائي الجزائري إلى حالة من الانفتاح على التلقي الواسع الذي يصل به إلى العالمية.
- تمكنت الرواية الجزائرية المعاصرة من التداخل مع الأجناس الأدبية بكل أنواعها مما يحيل على مرونة المتن الروائي وقدرته على امتصاص خواصها وآلياتها في خدمة خطابها الروائي بغية تطويرها لتواكب متغيرات العصر الذي تنتمي إليه، دون أن يفقدها ذلك سماتها وهويتها الأجناسية.

وفي الأخير يمكن لنا أن نستشف حقيقة لا مناص منها وهي كون الرواية المعاصرة غدت شكلاً إبداعياً يتعالق مع شتى الخطابات الأدبية والعلمية وحتى الفنية كالرسم والموسيقى وغيرها، ولعل الرواية الجزائرية المعاصرة قد اختارت هي الأخرى وجهة التجريب والانعتاق من كل ما هو قديم وعتيق، فخاضت بذلك مغامرة إبداعية بأقلام روائيين معاصرين من خلال استثمارهم منجزات الفنون بأنواعها والإفادة من الأساليب التعبيرية على اختلاف أنماطها، مما حقق اشتغالا أدبياً خلاقًا منح للرواية الجزائرية المعاصرة خصوصيتها، والنماذج التي جرى الاشتغال عليها ضمن هذا البحث لهي خير دليل على ما سبق الإقرار به، من حيث تجلي سمة التداخل الأجناسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، فغدت بذلك جنساً عابراً للأجناس ومعرفة مركبة من حيث رؤيتها للكون والأشياء.

وعليه وجب إعطاء هذه الظاهرة الأدبية أهمية كبيرة في الدراسات الأدبية، لما حققته من منفعة فنية وفكرية وثقافية في مسيرة الفن الروائي، ودفعه إلى الأمام، من خلال الانزياح الجمالي الذي نقل القارئ من قراءة تقليدية إلى قراءة مفتوحة ناضجة وواعية، قراءة تفرض على المتلقي توظيف معارفه المحلية والقومية والعالمية والتاريخية والفلسفية و الإيديولوجية وغيرها من المعارف ،وهو ما أكسب الخطاب الروائي المعاصر أبعاد دلالية مختلفة ومتعددة.

الملاحق

– رواية "معزوفات العبور" للروائي (معمر حجيج).

–نبذة عن الروائي:

هو الكاتب والناقد والروائي الأكاديمي (معمر حجيج) ولد بمدينة عين جاسر بولاية باتنة عام 1947م،نال شهادة البكلوريا سنة 1970م، ليلتحق بالدراسة في جامعة وهران ثم جامعة قسنطينة ليتحصل على الليسانس في ميدان الأدب والثقافة العربية، ليواصل دراسته في جامعة عين شمس بمصر،وقد حاز على شهادة الدكتوراه من جامعة الجزائر.كما مارس مهنة التدريس في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة "الحاج لخضر"بباتنة– الجزائر.

حيث شغل منصب رئيس المجلس العلمي لكلية اللغة والأدب العربي والفنون بنفس الجامعة.

ومن أهم مؤلفاته:

له العديد من الدراسات الأكاديمية منها:"الهاجس الثوري في شعر أحمد معاش عام 2005م، والخطاب الواصف في أدب معمر حجيج رواية "مهاجر ينتظر الأنصار" أنموذجاً عام 2017م، وعدة كتب منها "التداولية بين اللسانيات والدراسات الأدبية"، كما نجد له عدة أعمال روائية نذكر منها : معزوفات العبور – مهاجر ينتظر الأنصار – سكرات التيجان- مقابر الأحلام – الليالي حبلى بالأقمار ...".

-ملخص الرواية:

جاءت أحداث الرواية متعددة وبأزمنة مختلفة تروي على ألسنة أبطالها تاريخ الجزائر وحاضرها ومستقبلها في قالب سردي يكاد يلامس الواقع الإجتماعي؛ الذي عاشه الشعب الجزائري قبل الثورة وأثناءها وبعدها، هذه الفترات الزمنية والتي نجح الروائي في التنقل من حقبة زمنية إلى أخرى؛ ليكشف أسرار كل فترة من هذه الفترات ومخلّفاتها السياسية والإجتماعية والأثارها على الفرد والمجتمع الجزائري، حيث نجد الخيال الروائي قد تشابك مع الواقع المتمثل في التاريخ والحاضر ليستشرف المستقبل في نسيج سردي روائي طغت عليه اللغة الشعرية بطريقة إبداعية راقية.

-رواية "تاء الخجل" للروائية (فضيلة الفاروق).

-نبذة عن الروائية:

تُعد الروائية (فضيلة الفاروق) إحدى الروائيات الجزائريات المعاصرات،ولدت في 20-نوفمبر1967م في عاصمة الأوراس "آريس" بالشرق الجزائري بمدينة باتنة،زاولت تعليمها بباتنة لتنتقل لدراسة الثانوي بقسنطينة،حيث نالت شهادة البكالوريا عام 1987م،ومنها إلتحقت بكلية الطب بجامعة باتنة لمدة سنتين ،لتغير مسارها الدراسي ألى كلية اللغة العربية وآدابها في جامعة قسنطينة سنة 1989م، تحصلت على شهادة الليسانس والماجيستير والدكتوراه من الجامعة الجزائرية.كما عملت في حقل الصحافة المكتوبة والمسموعة في الجزائر من 1990إلى

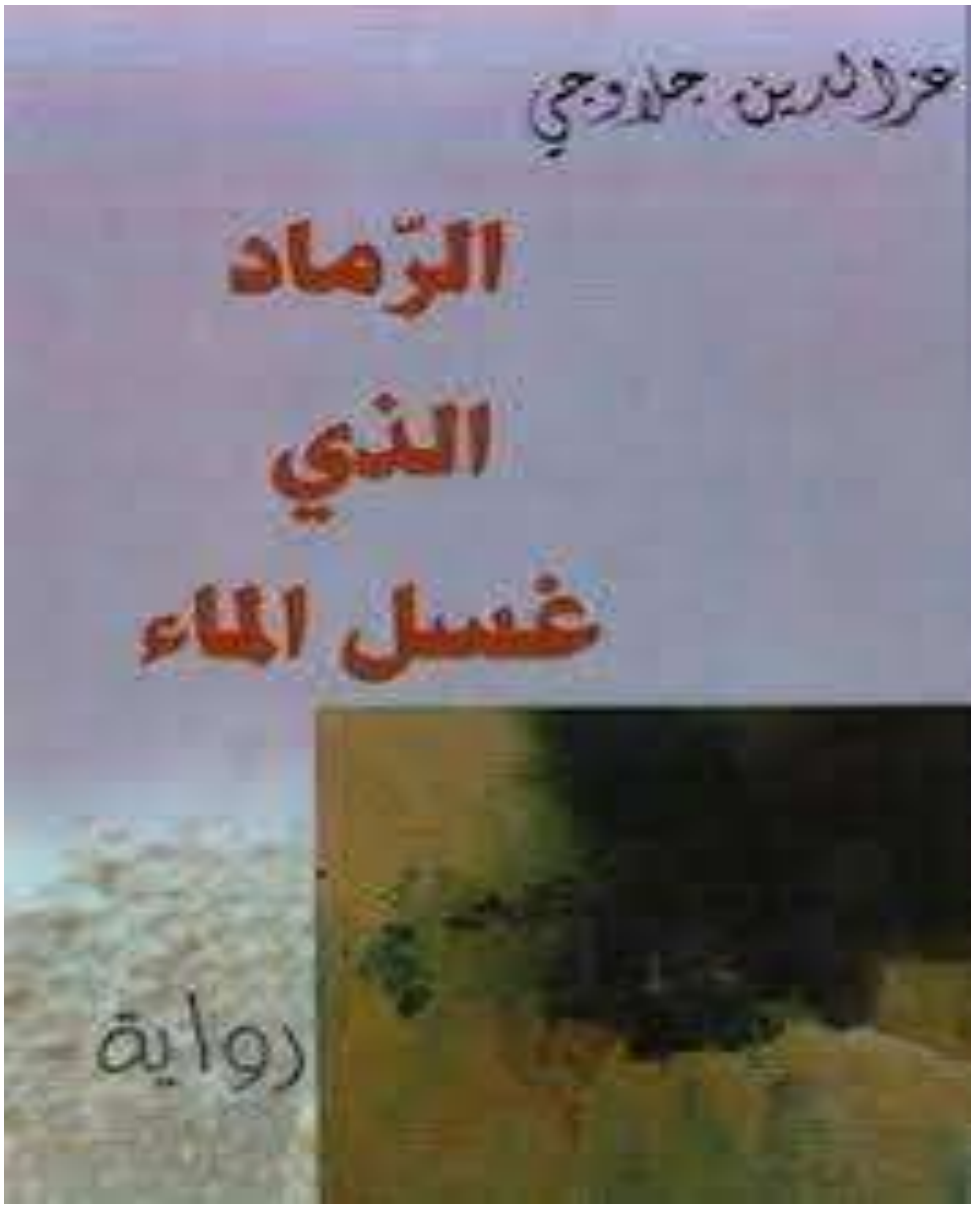
1995م،و كان لها زاوية شهيرة في اسبوعية "الحياة الجزائرية"أثارت أكثر من ضجة،كما كان لها برنامج أدبي دام سنتين سنتين اسمه "مرافىء الإبداع "على القناة الإذاعية الأولى من أهم البرامج الإذاعية آن ذاك.

اختارت الهجرة إلى لبنان سنة 1995م ،فكانت لها إسهامات في الصحافة اللبنانية (الكفاح العربي – الحياة – السفير- ....)، صدرت لها عدة أعمال روائية منها: مزاج مراهقة – تاء الخجل – إكتشاف الشهوة – أقاليم الخوف- ....وغيرها من المؤلفات.

-ملخص الرواية:

هي رواية جاءت مكتوبة بقلم جريء لروائية إستطاعت أن تنقل مآسي حقبة زمنية مرَّ بها المجتمع الجزائري عانى فيها من ويلات العنف وهي ما أطلق عليها بالعشرية السوداء، والتي راح ضحيتها الشعب البريء حيث نجد الروائية تحيك مجرى أحداث الرواية داخل مبنى حكائي تداخل فيه الواقعي بالمتخيل لتصنع بذلك أحداث الرواية والتي كانت بطلتها صحفية خاضت غمار المغامرة كي تكشف ما تعاني منه المرأة داخل الأسرة والمجتمع من السلطة الذكورية المسلطة عليها منذ الولادة لتغوص في عمق المأساة الوطنية وتكشف اللثام عن ما سكت عنه المجتمع من إغتصابات مُورست ضد المرأة من طرف الإرهاب في تلك الفترة، والتي راحت ضحيتها براءتها وأنوثتها وأحلامها دون رحمة، حيث تدخُل البطلة في متاهات الأزمة الوطنية لتصل إلى مأزق لاماناص منه سوى بالهجرة من وطن أصبح مقبرة للأبرياء ،فتختار الغربة على البقاء في تربة تفوح منها رائحة دماء الأبرياء،ليكون المنفى هو مصيرها المحتوم.

-رواية "الرماد الذي غسل الماء"للروائي (عزالدين جلاوجي).



-نبذة عن الروائي:

هو روائي وناقد جزائري معاصر، ولد بمدينة سطيف سنة 1962م، حصل على شهادة الليسانس والماجيستير لينال شهادة الدكتوراه من جامعة قسنطينة، إستطاع أن يخوض غمار الكتابة الروائية والمسرح والقصة وغيرهم وهو أستاذ محاضر بالجامعة الجزائرية، ألف العديد من الكتب وصدر له أكثر من أربعون مؤلف في النقد والرواية والمسرح والمجموعات القصصية وأدب الأطفال، حيث صدرت له المجموعة القصصية الأولى عام 1994م بعنوان "لمن تهتف الحناجر؟"، كما عرفت بعض أعماله المسرحية طريقها إلى الخشبة مثل: البحث عن الشمس ،ملحمة أم الشهداء، سالم والشيطان...الخ.

كما صدرت له عدة أعمال روائية نذكر منها: سرادق الحلم والفجيعة، راس المحنة، الفراشات والغيلان، الرماد الذي غسل الماء، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، الحب المقدنس وغيرهم الكثير، وله مجموعات قصصية من بينها: صهيل الحيرة، رحلة البنات إلى الدار، عقد الجومان، لمن تهتف الحناجر؟ ونجد له عدة مؤلفات في الدراسات النقدية ككتاب النص المسرحي في الأدب الجزائري، الأمثال الشعبية الجزائرية، تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية، قطاف دانية، وغيرها من المؤلفات الأدبية.

-ملخص الرواية:

هي رواية يتداخل في متنها المتخيل بالواقعي والعجائبي؛ والخرافي بالروحاني والصوفية من أولياء الصالحين وكراماتهم، إلى الخوض في الأبعاد الأيديولوجية والسياسية للمجتمع إلى طرح السلوكات والعادات الإجتماعية بكل أشكالها الإيجابية والسلبية؛ بشكل خطاب سردي جاءت أحداثه في فضاء مكاني إسمه عين الرماد تروي قصة الجثة الهاربة التي أضحت قضية بحث مستمر عن القاتل من طرف الشرطة؛ وعن سر إختفاء الجثة، حيث تدور كل أحداث الرواية حول هذا اللغز المحير. ونجد انباء تتردد بأن الشخص المقتول قد عاد إلى الحياة وبين تلك المفارقات تتظافر أحداث الرواية للبحث عن الحقيقة وتكون مدينة عين الرماد مسرحاً لتلك الأحداث، هذه الأخيرة التي تم وصفها من قبل الراوي بأنها مدينة بشعة بكل المقاييس حتى سكانها غريبي الأطوار، وأن الحياة فيها مضيعة للوقت، حيث جاء متن الرواية بين دفتي رسالتين من حبيب إلى حبيبه.

-رواية " البيت الأندلسي " للروائي (واسيني الأعرج).

-نبذة عن الروائي:

يُعد الروائي والكاتب الأكاديمي وسيني الأعرج من بين أشهر الروائيين الجزائريين المعاصرين، ولد بمدينة تلمسان عام 1954م،حصل على شهادة الليسانس من الجامعة الجزائرية، ليلتحق بالدراسة بجامعة دمشق ويتحصل على الماجيستير والدكتوراه من هناك، ثم عاد إلى الجزائر ليشغل منصب أكاديمي بجامعة الجزائر،وقد كان لوسيني الأعرج إسهامات كثيرة في برامج تليفزيونية تهتم بالأدب، كما كان له عمود خاص بصحيفة الجزائر الوطنية.

لقد أغنى الروائي وسيني الأعرج المكتبة الأدبية الجزائرية بمجموعة كبيرة من المؤلفات القيمة نذكرمنها رواياته: رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، إمراة سريعة

العطب، المخطوطة الشرقية، مضيق المعطوبين، أصابع لوليتا، سيرة المنتهى، مصرع أحلام مريم الوديعة، البيت الأندلسي...وغيرهم من الروايات.

-ملخص الرواية:

هي رواية تحكي على لسان شخصية بطلتها قصة بيت تم بناءه من طرف أحد الرجال الموريسكيين الذين تم تهجيرهم من الأندلس في القرن السادس عشر؛ وفاء منه لحبيبته هذا البيت العتيق الذي شهد حقب تاريخية مختلفة حيث عاش فيه الأخيار والأشرار والقتلة والعشاق والملائكة والشياطين، حيث إستولى عليه قراصنة من الأتراك ليتحول في فترة الإحتلال الفرنسي للجزائر إلى دار بلدية؛ ليصبح بعد الإستقلال ملهى ليلي، ليتحول بعدها إلى وكر للأعمال المخالفة للقانون من تجارة للأسلحة والمخدرات وغيرها، فهو البيت الذي توارثه الموريسكيين أباً عن جد إلى أن وصل به المطاف إلى آخر حفيد منهم والذي أوصى بالبحث عن مخطوط جده الأول الذي تم سرقته من داخل البيت الأندلسي والتي تروي عن حكاية الموريسكيين ومعاناتهم حين تم تهجيرهم من الأندلس بعد سقوطها كما أوصى بدفنه بمقبرة خليج الغرباء التي تطل على الضفى الأخرى من البحر كي يكون قريباً من موطنه الأصلي، فهي رواية تقص ألم المهَّجرين من الأندلس حين تم نفيهم من اراضيهم وقتلهم من طرف الإسبان والكنائس المسيحية.

-رواية " الأسود يليق بك " للروائية (أحلام مستغانمي).

-نبذة عن الروائية:

هي كاتبة وشاعرة جزائرية معاصرة ،ولدت في سنة 1953م بتونس، حيث كانت عائلتها تقيم بتونس كون والدها كان مطلوب لدى السلطات الإستعمارية بالجزائر، لتقرر الأسرة العودة إلى الجزائر بعد الإستقلال وتبدأ مسيرتها الدراسية هناك، وتخرجت عام 1971م وكانت من بين أوائل الطلبة الجزائريين الذين تلقوا الدراسة باللغة العربية بدلاً عن اللغة الفرنسية؛ التي كانت مفروضة على الالطلاب الجزائريين إبان الإستعمار الفرنسي، لتواصل دراستها في الجامعة الجزائرية وتتحصل على شهادة البكالوريوس في ميدان الأدب العربي، ثم إنتقلت إلى فرنسا وتلتحق بالجامعة بباريس وتتحصل على الدكتوراه في علم الإجتماع من جامعة السوربون عام 1982م،

لتهاجر إلى لبنان حيث نشرت أول روايتها هناك عام 1993م الموسومة بـ"ذاكرة الجسد"، لتكون هذه الرواية إنطلاقتها الحقيقية في عالم الإبداع الأدبي بين فن الشعر والرواية، حيث صدرت لها عدة أعمال روائية نذكرمنها: فوضى الحواس، وعابر سرير، والأسود يليق بك، ونيسان Com، ولها أعمال شعرية مثل: الكتابة في لحظة عُري، وعلى مرفأ الأيام.

وقد ترجمت بعض أعمالها الروائية إلى عدة لغات منها الفرنسية والإيطالية والإنجليزية بمبادرة من اليونيسكو، كما حولت بعض رواياتها إلى أعمال تليفزيونية مثل رواية "ذاكرة الجسد".

-ملخص الرواية:

هي قصة فتاة جزائرية شابة تنحدر من أصول أمازيغية من منطقة الأوراس الأشم، كانت تمارس مهنة التدريس وتعيش مع أسرتها في هدوء،إلى أن جاءت أزمة العشرية السوداء التي لاحت بظلالها على المجتمع الجزائري الذي عانى من ويلاتها وتجرع مرارتها من فقدان للأحبة من طرف الإرهاب والتطرف، حيث فقدت هذه الشابة والدها وزجَّ بأخيها في غياهب السجون، لترتدي اللون الأسود إعلاناً منها على الحداد على تلك الظروف المأساوية ،و لتقرر الهجرة مع والدتها ذات الأصول السورية إلى المشرق العربي، وتمتهن مهنة الغناء،لتبدأ قصتها مع المليونير العربي الذي رآها في حصة تليفزيونية فأعجبه شموخها وعزة نفسها واللون الأسود الذي طوقها بهالة من الحزن؛ فكانت بداية قصة حبهما مع باقات التوليب، لتأخذ تلك العلاقة عدة منعطفات بين المدِ والجز ،فهي المرأة ذات الكبرياء البربري التي لا تخضع لسلطة الرغبات على حساب كرامتها ،وهو الرجل الشرقي الذي يريد ممارسة سلطته الذكورية بأن يكسر شموخها، لتنتهي قصة حبهما بالفراق وتنزع لباسها الأسود الذي طالما أحبّ رؤيتها ترتديه، معلنتاً بذلك تحررها من تلك العلاقة ومن كل آلامها .

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم برواية ورش

أولا: المصادر

1. أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت، 2012 م.
2. عز الدبن جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع. الجزائر، ط 4، 2010م.
3. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، 2003م.
4. معمر حجيج، معزوفات العبور، دار قانة للنشر والتوزيع، ط1، 2016م.
5. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، الجزائر، 2015م.

ثانيا: المراجع

-الكتب باللغة العربية:

1. إبراهيم عبد الله، السردية العربية الحديثة، الأبنية السردية والدلالية ، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013م.
2. ابن طبا طبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط3 د.ت.
3. أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، 2008.
4. أبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين، مكتبة الخانجي، 1932م.
5. أبي بكر محمد بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، ج3، ط1، 1345هـ.
6. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000م.
7. أحمد اليبوري، الرواية العربية –التكوين والاشتغال، شركة النشر للتوزيع المدارس، ط1، 2000 م.
8. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، 1987م.
9. أحمد زياد محبك، حكايات شعبية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999م.
10. أحمد صلاح خطاب، السبت 14 ديسمبر 2010. 1.17 pm عالم الفنون الشعبية Follkarts .
11. أحمد مرسي: الأدب الشعبي وفنونه، مكتبة الشباب وزارة الثقافة الجماهيرية. د ط، 1984م.

12. الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م.
13. آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2007 م.
14. أمينة فزازي، مناهج دراسات الأدب الشعبي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010م.
15. بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، 1999.
16. بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003 م.
17. بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005.
18. بن جمعة بوشوشة، مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة، بيت الحكمة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، قرطاج، ج1، 1992م.
19. تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي "فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبراو إحسان عباس أنموذجاً"، المؤسسة العربية للدراسات وانشر، بيروت، ط1، 2002م.
20. ثريا العسيلي، أدب عبد الرحمان الشرقاوي، الهيئة العصرية العامة. للكتاب، القاهرة، 1995م.
21. جعفر بابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران د ط، 2005م.
22. حازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوخة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.
23. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
24. حسين خمري، نظرية النص، "من بنية المعنى إلى سيميائية الدال"، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007م.
25. حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر.
26. حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت لبنان، ط 2، 1980م.
27. حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2003م.

28. حليتيم لخضر، الأمثال الشعبية الجزائرية بين الثأر والتأثير، دار كردادة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

29. حمزة مريم، الأدب بين الشرق والغرب، (مفاهيم وأنواع)، دار المواسم للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2004.

30. حميد الحميداني بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

31. حميد الحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية وتكوينية، دار الثقافة، الدوحة، ط1، 1985م.

32. رشيد قريبع، الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة.

33. رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، دار إفريقيا، دار العرب المغرب، ط1، 1994.

34. ركن الدين ابن محرز الوهراني، منامات الوهراني وحكاياته، تح: منذر الحايك، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

35. سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2000م.

36. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.

37. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1997م.

38. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، بيروت المركز الثقافي في العراق، ط2، 2001م.

39. سعيدي محمد، الأدب الشعبي، بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجماعية، الجزائر 1998م.

40. سمر روحي الفيصل، الرواية العربية ومصادر دراستها ونقدها، العين، خواتيم، 2008م.

41. سمية عروس، تفاعل الأجناس الأدبية، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، لبنان ط1، 2010م.

42. سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواية الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005م.

43. السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، المكتبة التجارية الكبرى، ج1، ط27، 1969م.

44. السيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، 2003م.

45. سيد قمني، الأسطورة والتراث، مؤسسة هنداوي، 2020م.

46. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004م.

47. شريبط أحمد شريبط، مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائر، ط1، 2001م.

48. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة. الرباط، د ط، 1997م.

49. شكري عزيز الماضي، الدراسات الأدبية والنقدية في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

50. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، كتاب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008م.

51. شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978م.

52. الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب، تونس، ط1، 2004م.

53. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، "الرواية الدرامية أنموذجاً"، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006م.

54. صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980م.

55. صلاح الدين أبو عياش، معجم مصطلحات الفنون، ج1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م.

56. صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، أقول لكم عن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1992م.

57. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2003م.

58. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2000م.

59. ضياء الكعبي، السرد العربي القديم،" الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

60. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987م.

61. عباس بن عبد الله الجراري، الزجل في المغرب – القصيدة – مطبعة الأمنية، المغرب، ط 1، 1970 م.

62. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

63. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس ط1، 2001م.

64. عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، السيرة الذاتية في المغرب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000م.

65. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق،2007.

66. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد «بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

67. عبد اللاوي عبد الله، كتابة المحنة، دفاتر المركز، منشورات المركز الوطني للبحث في الأثرولولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، رقم 11، 2005م.

68. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2016م.

69. عبد الله أبو هيف، الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة العربية، الجزائر، د.ط، 2008م.

70. عبد المالك مرتاض ، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

71. عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998م.

72. عبد المطلب محمد، النص المشكل، الهيئة العامة لعصور الثقافة، ط1، 1999م.

73. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013م.

74. عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع دار سحر، تونس، (د.ط)، 1972.

75. عز الدين جلاوجي، سلطان النص (الدراسات في الروايات)، دار المعرفة، الجزائر، (د.ط)، 2008 م.

76. عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2006.

77. عزيزة مريدن ، القصة والروائية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971م.

78. علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة دار التراث، 1991م.

79. علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

80. عمري بن هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، المغرب، دط، دت.

81. عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

82. غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، ط3، 2008م.

83. فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب "جذور التفكير وأصالة الإبداع"، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفون والآداب، الكويت، 2002 م.

84. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغربية، دراسة في فعاليات نصية، آليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010 م.

85. فتحي بوخالفة، شعرية القراءة في تأويل الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، 2010 م.

86. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1999م.

87. لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي "دراسة بنيوية تكوينية"، دار الثقافة المغرب، ط1، 1985.

88. لخضر حليتيم، الأمثال الشعبية الجزائرية بين التأثر والتأثير، دراسة تناصية دلالية، دار كردادة للنشر والتوزيع، 2017.

89. مجدي وهبة، محمد عناني، درايدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1964م.

90. محمد الجوهري وآخرون، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، القاهرة، ط 1، 2006م.

91. محمد القاضي، حوارية الرواية، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2005م.

92. محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، ط1، 1967 م.

93. محمد آيت ميهوب، التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر، ط1، 2019م.

94. محمد برادة، الرواية العربية واقع وآفاق (مجموعة مؤلفين)، روايات حقيقية وواقعية، دار ابن رشد للطباعة والنشر،1981م.

95. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1994م.

96. محمد خير البقاعي، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، جداول للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013.

97. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

98. محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1998م.

99. محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ج1، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2013م.

100. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط5، 1987.

101. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983م.

102. مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر القاهرة، ط2، 1995.

103. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007 م.

104. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، (دت). .

105. نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، (د.ط)، 2012م.

106. هيثم عباس سالم، عبد الركيم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية – دراسة تحليلية.

107. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية.

108. يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2011م.

109. يمنى العيد، فن الرواية العربية، (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

110. يوسف نوفل، النص الكلي، سلسلة كتابات نقدية، لقصور الثقافة، القاهرة، العدد 142، 2004 م.

-الكتب باللغة الأجنبية

1. *ALIAN.ROOBE GRILLRT, pour un nouveau Roman, par les'édition de Munuit, 2012.*
2. *André jolles, Einfache Formem, S 230 (Tu bingem 1958).*
3. *Edword Gorden Graig, LTd, the art of the theatre william Hlimamm, LTd, London, 1975.*
4. *G .Genette, Seuils, édition du seuil, Paris, 1987.*
5. *Genette, palimpsesles la littérature, Au second degré.*
6. *Georg Wilhem Friedrik, Hégel, Esthetique, Tom Premier, édition Compéteé, 2003.*
7. *Gérard, Genette, palimpsesles la littérature, Au second degré, édetion du seuil, Paris,1982.*
8. *Gillin and Gillin. Ciltord Sicioligy N.P.M acmilan. 1954.*
9. *Homère, Liliade et lodgsse, Adaple par fane zamer salson, Paris, Editions des dieux coqsm,1956*

10. *J- Kristeva le Texte du roman, approche Sémiotique structure discursive Transformationnelle, Moton 1976.*

11. *j.kristiva. semiotekm, recherche pour une semanalyse, édition du seuil, Paris,1969.*

12. *Le Grand Robert, De la langue Française, Dictionnaire le Robert. Edition 2, Paris, 2001, Tome 4.*

13. *Marc Angenot «Intertextualite,interdiscursiuite social»,text n2 1983-106,in «Lintertext ualite», textes choisis et presentes par sophie rabou corpus flammarion 2002.*

14. *Ormerod green wood, the ply wright. Sir, L saac pittman and sons, LTD. London 1950.*

15. *Pierre Pillu, "Lcture du roman autobiographique", inla lecture littéraire actes de colloque de Reims, 14-16juin1984, sous la direction de Michel Picard et Clancier Guénaud, 1987*

16. *Sophie Rabau, Lintertextualité, Préface.Flammarion,‹‹GF. Corpus / lettres››, 2002.*

17. *w.atilif.atilif.fr voir,trésor de la longue, Française informatisé en ligne – w.w.*

18. *Wolfgang ISER, L'acte de lecture Théorie de l'effet esthétique ‹‹Der AKIS de lesens››, by Wilhelm, Munchen/West Germany, Pierre Mardaya éditeur, 1976.*

–الكتب المترجمة

1. أرسطو، فن الشعر، تر، تح: عبد الرحمان بدوي، دار النهضة المصرية، 1953م.

2. إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، مراجعة: أحمد حمزة، المنظمة العربية للنشر، البصرة، (د.ت)، (د.ط).

3. باختين ميخائيل، شعرية دستو يفسكي، تر: تطبيق التكريني، دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.

4. بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

5. جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1997م.

6. جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1991م.

7. جولياكريستيفا، علم النص، ترافيد الزامي مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991م.

8. دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، دت.
9. رالف كوهن، مقال "التاريخ والنوع"، القصة الروائية، المؤلف: "دراسات في نظرية الأنواع المعاصرة: تر: خيري دومة، دار الشرقيات القاهرة، 1997م.
10. روتير إيف، انفتاح النص، تر: على محمد إبراهيم نجيب، مجلة البحرين الثقافية، ع24، 2000م.
11. روجرم بسفيلد الابن، فن الكاتب المسرحي" للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما "، تر: دريني خشبة، الفجالة، مكتبة النهضة، مصر 1964م.
12. رولان بارت، نقد وحقيقة تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط1، 1994م.
13. رولان بارث، هسهسة اللغة، تح: منذر عياشي، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، 2015.
14. رينيه ويليك أوستن أرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، دط، 1992.
15. رينيه ويليك وآرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة دار المريخ، السعودية، 1962م.
16. س، و، داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، تح: عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1989م.
17. فريس إيمانويل، وموراليس، برنار، قضايا أدبية عامة آفات جديدة في نظرية الأدب، تر: لطيف زيتوني – عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2004م.
18. فليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
19. فيدان تودوروف، الشعرية، تر: عثمان النيلودي، دار قرطية، الدار البيضاء، ط1، 1999م.
20. كيرا إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992م.
21. لوسيان غولدمان، مقدمة في سوسيولوجية الرواية، ترجمة "بدر الدين عروكي"، دار الحوار، سوريا، ط1، 1993م.
22. مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987م.
23. مارتن إلسن، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، ط1، 1978م.
24. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر القاهرة، مصر، ط1، 1987م.

25. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيس، بيروت، ط1، 1971م.
26. ميغيل دي سيربانتس، كهف سلمنقة، تر: علي إبراهيم الأشقر، الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 106 ،107 ربيع وصيف 2001م.
27. نيكول الأردايس، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة 1958 م.
28. هوميروس، تر: دريني خشبة، القاهرة، دار الكتب الأصلية بميدان الأوبرا. 1945م.
29. ويليام وايلر، مدخل في علم الاجتماع الأدبي، تر: إبراهيم خليل، مجلة الأقلام، العدد 10، السنة التاسعة عشر، تشرين الأول، 1984م.
30. ويليك رينيه، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987م.

ثالثا: المعاجم

1. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، القاهرة، مج1، ط1، 2008.
2. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.
3. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
4. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.
5. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر احمد، دار الحديث، القاهرة، 2008م.
6. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984
7. محمد بن منظور، لسان العرب، مج 2، مادة (ورث)، دار صادر، بيروت، ط1، (د.ت).
8. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج 5، مادة (ورث) مطبعة حكومة الكويت، 1965م.

رابعاً : المجلات والدوريات

1. أحمد المرعي فؤاد الحسن، التخييل وعلاقة الرواية بالواقع، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج14، ع02، 1992م.
2. آمنة عشاب، قناع السرد، رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق أنموذجاً، مجلة جسور المعرفة، مج5، العدد 2، 2019م.

3. أميرة حسن نويرة، دون كيشوت وعنصر السخرية في الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر، مجلة عالم الفكر، العدد 3، وزارة الإعلام، الكويت، 1982م.
4. أوريد عبود، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة وتعدد لغاتها، مجلة اللغة – الكتاب الخامس، العدد1، ديسمبر 2020م.
5. باختين ميخائيل، المتكلم في الرواية، تر: محمد براءة، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج5، ع30، 1985م.
6. بكري هشام، الأمثال الشعبية ودورها في تشكيل هوية شخوص الحكاية، رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجًا، مقال منشور في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية. الجزائر، العدد 66، 2021/01/23م.
7. حمودة جلال، الأمثال الشعبية مرآة للثقافة الجزائرية "جرد مجموعة من الأمثال الشعبية الجزائرية مع غرض ما يقابلها من الفصحى" مقال تاريخ النشر 2021/06/08 مجلة Cahiers detradoction مج 24، العدد 1م.
8. سردار أصلاتي وآخرون، لرمز والأسطورة والصورة الرمزية في ديوان أبي ماضي مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة،2011م.
9. سهام حشايشي، التداخل الأجناسي في الرواية، بين تشظي السرد وتداخل الخطابات، مقاربة لمنجزات روائية مغاربية، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو. الجزائر، المجلد 13، العدد 2-6، 2018م.
10. سوسن البياتي، السرد الرسائلي في رواية " أنثى السراب" لواسيني الأعرج، قراءة في أسرار الذات، جامعة تكريت، كلية الآداب، العراق، العدد 06، 2019م.
11. سيد إبراهيم أرمن، السيرة الذاتية وملامحها في الأدب العربي المعاصر، مجلة دراسات الأدب المعاصر، العدد الحادي عشر، 1969م.
12. عبد الستار جبر الأسدي، ماهية التناص، قراءة في إشكالية النقدية، مجلة فكر ونقد، في 28 أفريل 2000م.
13. عبد القادر نشادي، العادات والتقاليد داخل الأسرة الجزائرية في نسق الضبط الاجتماعي، مجلة سوسيولوجيا. المجلد1، العدد3،.جامعة المدية، الجزائر. 14-12-2017م.
14. على أبي ملحم، الجاحظ، رائد الجماليات العربية، مجلة الفكر العربي، عدد 46، سنة م1987م.

15. غيبوب باية، الرواية والمتعالي الأسطوري، المركز الجامعي غليزان، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، 2015/04/03م.

16. فيصل دراج، وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، فصول مجلد16، عدد3، القاهرة، شتا، 1997.

17. كريمة نوادرية وسعاد زدام، (التراث الشعبي، المفهوم والأقسام)، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، العدد 5 المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، ميلة، الجزائر، جوان 2017م.

18. محمد صبح، محمد عبد الهادي، النقد المعاصر لرواية "دون كيخوتة"، ورقة بحثية مقدمة للملتقى الدولي الحادي عشر حول تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، جامعة اليرموك، كلية الآداب، يوم 01-12-2006م، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1.

19. محمود الضبع، اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري، مجلة النقد الأدبي فصول، ع 58، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002م.

20. مها القصراوي، النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل "رواية براري الحمى لإبراهيم نصر الله أنموذجاً"، جمعة العين للعلوم والتكنولوجيا، الإمارات العربية المتحدة، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، م18، ع02، يونيو 2010م

21. نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 434، 1985م.

22. هيثم عباس سالم، عبد الكريم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تاريخية تحليلية، جامعة ذي قار، ع3، مج3، 2006م.

23. يس أبو الهيجاء، مصطلح "المطارحة" أصوله، وتطوره، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج (86)، ج (1)، 2011/07/31 م.

24. يوخنا دانيال، الروائي المعاصر (لموقف من العالم كيتش، ميلان كونديرا في الذاكرة والنسيان) مجلة كتابات معاصرة، بيروت، م12، ع46، شباط/آذار 2002

رابعا: المواقع الإلكترونية

1. https://www.alarabiya.net/north-africa/2023/01/14 العربية بين أسوار قصر " خداوج العمياء" بالجزائر العاصمة قصة يلفها الغموض

2. إيمان هنشيري ، تمثلات انفتاح الرواية على الفنون الأخرى ، قراءة في روايات- واسيني الأعرج- الملتقى الدولي عبد الحميد هدوقة للرواية الـ 15، 2016 م. الموقع الإلكتروني : page 1 benhedouga.com/15.

3. بشرى البستاني. تجليات الشعري في السردي، رواية أحمد أبو سالم "الحاسة صفر" أنموذجا، العراق، الملتقى الدولي 15عبد الحميد بن هدوقة للرواية موقع: benhedouga.com/content

4. التناص في رواية أسرار صاحب الستر، لإبراهيم درغوثي الثلاثاء 20 نيسان (أفريل) 2010 التعلم: أمين عثمان باحث تونسي، منشور على موقع ديوان العرب https://diwanalarab.Com/ spip.Php?Page : article: 23002.

5. جميل حميداني، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، دروب 30 سبتمبر 2011، على الموقع، www.doroob.com

6. خوان بلا نكودي باث، أنظر موقع: خوان. بلانكو.دي. باث https://ar.wikipedia.org/wiki/

7. زهور كرام، تحولات شكل الرسالة في رواية 366 لأمير تاج السر، القدس، الثلاثاء 2023/04/11م، موقع إلكتروني alquds.co.uk

8. عبد علي حسن، المونولوج الداخلي في رواية أرصفة وجدران، 09 مارس 2016 موقع azzman.Com

9. علجية عيش، القصيدة كتبها الشاعر الصوفي لخضر بن اخلوف، وغناها الفنان البار أعمر، نشر في الأمة العربية يوم 19-11-2011 م، الموقع الإلكتروني: djazairess.com/elouma/23120

10. عيسى كشيدة صاحب كتاب (مهندسو الثورة) "بن بلة فرض العزلة على كوبيس في السجن والمخابرات الفرنسية تشعل الفتنة، الشروق 2011/01/02م. موقع جزايرس djazairess.com/echorouk/65410

11. محمد الأمين شيخة، الرواية الجزائرية وفاعلية الكتاب، المدونة الأكاديمية للأدب والنقد، الثلاثاء 29 ماي 2012 ، *com.dlogsport.cheikha.dv*

12. موقع أساطير جان دولافنتين https:// Sotor/com/

خامساً: المؤتمرات

1. ابتسام مرهون الصفار، تداخل الأجناس الأدبية في أدب الجاحظ، تداخل الأنواع الأدبية، مج1، وقائع المؤتمر النقدي الثاني عشر جامعة اليرموك، 2008م.
2. دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائري المعاصرة. "الكتابة ضد أجنسة الأدب"، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر. مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، تداخل الأنواع الأدبية، اليرموك، الأردن، نبيل حداد محمد دراسة، ج1، عمان، مؤسسة الكتب الحديث، 2009م.
3. محمود دراسبة، نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، ج2، المؤتمر الدولي 12، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009م.

سادسا: الرسائل الجامعية

1. حذيفة عبد الله عزام، الوصايا في الأدب الأندلسي، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2007م.
2. حسين حمري، نظرية النص في النقد المعاصرة "مقاربة سيميائية"، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة الجزائر، السنة الجامعية 1996– 1997م.
3. رشا ناصر العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2008)، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، عين شمس، القاهرة، 2009م.
4. ريمة كعبش، جماليات توظيف التاريخ في روايتي "بوح الرجل القادم من الظلام" وحوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" للروائيين إبراهيم سعدي وعز الدين جلاوجي، أطروحة دكتوراه، جامعة الأخوة منتوري، قسنطينة، 2016-2017م
5. سلمى محمود سعيد، الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار (من الخمسينيات حتى مطلع التسعينات)، الجامعة الأمريكية في بيروت T22IA بيروت-لبنان، رسالة مقدمة لنيل متطلبات شهادة أستاذ في الأدب (الماجستير) شباط 2000م.
6. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث عن تقنيات السرد)، عالم المعرفة، مذكرة ماجستير الكويت، 1998م.
7. فيروز رشام، شعرية الأجناس في أدب نزار قباني، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2010-2011

8. نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية (روايات الطاهر وطار واسيني الأعرج نموذجًا)، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012م.

9. وفاء يوسف إبراهيم، الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين 2009م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى الصفحة

إهداء
شكر وعرفان
مقدمة ..... أ

مدخل
تحولات السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة

أولاً: الرواية الجزائرية بين النشأة والتطور 10
1-مرحلة التأسيس للنص الروائي الجزائري 12
2-الرواية الجزائرية في فترة الثمانينات 13
3-الرواية الجزائرية في التسعينات 14
4-الرواية الجزائرية في الوقت الراهن 15
ثانياً: الرواية الجزائرية بين التأصيل والتجريب 16
ثالثاً: علاقة الرواية الجزائرية بالأنواع الأدبية الأخرى 24
رابعاً: الرواية الجزائرية المعاصرة وإشكالية تحديد المصطلح 28

الفصل الأول
إشكالية التجنيس وانفتاح النص الروائي

أولاً: مفهوم الجنس الأدبي"Literary Genre" 33
ثانياً: إشكالية التجنيس الأدبي 37
1-إشكالية التجنيس الأدبي عند الغرب 39
2-إشكالية التجنيس الأدبي عند العرب 42
ثالثاً: النص الأدبي بين الانفتاح والتأويل 45
1- جيرار جينيت- G. Genette والمتعاليات النصية 49
أ-الباروديا – **La parodie** 51
ب-التحريف– ***La trauestissement*** 52
ج-المعارضة -**Le pastiche** 52

2- التناصية وانفتاح النصوص 53

الفصل الثاني
تداخل الرواية الجزائرية المعاصرة مع الأجناس الأدبية الكبرى

أولاً: تداخل النص الروائي مع الشعر 38
1-مفهوم الشعر "Poetry" 70
2-شعرنة النص الروائي الجزائري المعاصر رواية "معزوفات العبور "للروائي "معمر حجيج" 73
2-1-شعر لشعراء آخرين 74
2-2-شعر للروائي 78
2-3-حضور فن المطارحات الشعرية في السرد الروائي 80
ثانيا: تعالق النص الروائي مع فن المسرح 86
1-مفهوم فن المسرح 86
2-عناصر فن المسرحية وتجلياتها في النص الروائي الجزائري المعاصر رواية "معزوفات العبور" 88
2-1-اللغة 88
2-2-الحوار 88
2-3-الشخصيات 88
2-4-الحبكة 88
2-5-العناصر الفنية 88
أ-المشهد 88
ب-الحوار 90
3-إستراتيجية المونولوج الداخلي في تشكيل السرد الروائي 96
4-مسرح الفرجة الشعبي 102
ثالثاً: تلاقح النص الروائي الجزائري المعاصر مع فن الدراما 112

1–مفهوم الدراما 112
2–علاقة النص الروائي بفن الدراما 113
3– البناء الدرامي في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي 115
3–1–لمحة عن الرواية 115
3–2–رمزية العنوان في رواية "الأسود يليق بك" 116
3–3–اقتران اللغة الشعرية بالموسيقى داخل السرد الروائي "الأسود يليق بك" 117
3–4–الحبكة 119
3–5–الشخصيات 123
3–6–الحوار في رواية الأسود يليق بك 128

الفصل الثالث
تقاطع الرواية الجزائرية المعاصرة مع الموروث الشعبي

أولا: مفهوم التراث الشعبي 134
ثانياً: أقسام التراث الشعبي 138
1-المعتقدات والمعارف الشعبية 138
1–1–المعتقدات 138
1–2–المعارف الشعبية 138
2-العادات والتقاليد 138
3-الأدب الشعبي 139
4-الفنون شعبية والثقافة المادية 139
4–1–الفنون الشعبية 139
4–2–الثقافة المادية 140
ثالثاً: علاقة الرواية الجزائرية المعاصرة بالتراث الشعبي 140
1-حضور المعتقدات والمعارف الشعبية في النص الروائي 142
1–1–المعتقدات 143
1–2–المعارف 144

1-3-العادات والتقاليد 146
2-التعدد اللغوي في المتن الروائي 149
3-توظيف التراث الديني داخل الخطاب الروائي 153
3-1-القرآن الكريم 153
3-2-الحديث النبوي الشريف 154
4-حضور الأدب الشعبي في السرد الروائي 154
4-1-استحضار نصوص من التراث العربي 155
4-1-1-نظام الحاشية 155
4-1-2 -توظيف الشعر العربي 157
4-1-3-توظيف الشعر الشعبي "الملحون" 160
4 -2-الأمثال الشعبية 169
4-3-الحكاية الشعبية 171
4-5-الأسطورة 177
4-7-الخرافة 184
4-8-الحكاية على لسان الحيوان 186

الفصل الرابع
تعالق النص الروائي الجزائري المعاصر مع فنون أدبية أخرى

أولاً: حضور الأدب العالمي في النص الروائي الجزائري المعاصر دراسة في رواية "البيت الأندلسي" للروائي وسيني الأعرج 193
1-رواية الـ "دون كيخوتة"وشخصية "سيرفانتس" في رواية "البيت الأندلسي"194
ثانياً: السرد السيرذاتي في النص الروائي الجزائري المعاصر 210
1-ملامح الرواية السيرذاتية في رواية "تاء الخجل" 211
2-ملخص رواية "تاء الخجل" 212
3-القرائن السيرذاتية في رواية "تاء الخجل" 215

4-حضور ضمير "أنا" ودلالته في متن رواية "تاء الخجل" 223
5-التخييل الروائي 226
ثالثاً: تداخل النص الروائي مع فن الرسالة 229
1-الرسالة 231
1-1-الرسالة في رواية (الرماد الذي غسل الماء) لـ "عزالدين جلاوجي" وعلاقتها بالتصدير 231
1-2-الرسالة في رواية (البيت الأندلسي) لـ "واسيني الأعرج" 236
2-حضور فن الوصية في السرد الروائي 240
2-1-مفهوم الوصية 240
2-2-الوصية في رواية "البيت الأندلسي" 241
خاتمة 247
الملاحق 254
قائمة المصادر والمراجع 265
فهرس المحتويات 282
الملخص

الملخص

– ملخص الأطروحة باللغة العربية:

تناولت هذه الدراسة إحدى مظاهر التجريب في النص الروائي الجزائري المعاصر- وهي ظاهرة التداخل الأجناسي وذلك بين العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين،حيثُ سعيتُ في البحث عن الإضافات الجمالية والفنية التي حققها النص الروائي من خلال إمتصاصه لخصائص تلك الفنون الأدبية من توظيفه لأساليبها التعبيرية ولآلياتها وتقنياتها بما يخدمه، دون الإخلال بخصوصيته الأجناسية التي يتمتع بها،والتي جعلت منه مجالاً ينبثق منه مبدأ التداخل الأجناسي هذه القدرة الفنية على الإنفتاح جعلت منه مستوعباً لها بكل أشكالها دون أن يؤثر أحدهما في الخصوصية الفنية للآخر،قصد الحصول على بنيات كانت غير ممكنة في أصل المتن الذي تتعايش فيه كل الأنواع الأدبية.

وعليه فقد جاءت بنية الدراسة وفق ما يقتضيه موضوع البحث كي يتم رصد ملامح التداخل الأجناسي داخل المتن الروائي لبعض الفنون الأدبية القديمة والحديثة ،كالشعر والمسرح والدراما وفنون التراث الشعبي بكل أشكاله والسرد السير ذاتي والأدب العالمي وفن الرسالة، والتي تتشابك وتتظافر فيما بينها لتشكل في الأخير نصاً إبداعياً تتماس فيه كل تلك الأنواع وهو أحد مظاهر الخرق والتجاوز الذي مسَّ شكل ومضمون الخطاب الروائي في العصر الحديث،حيث غدت شكلاً إبداعياً يتعالق مع شتى الخطابات الأدبية والعلمية وحتى الفنية،والذي نقل القارىء من قراءة تقليدية إلى قراءة مفتوحة ناضجة وواعية،تفرض عليه توظيف معارفه المحلية والقومية والعالمية،مما أكسب النص الروائي أبعاداً دلالية مختلفة ومتعددة.

–الكلمات المفتاحية: التداخل الأجناسي، الرواية الجزائرية، إنفتاح النص الروائي، التجريب، الخصوصية الفنية.

-Abstract in English :

This study dealt with one of the manifestations of experimentation in the contemporary Algerian fictional text, which is the phenomenon of gender overlap between the first and second decades of the twenty-first century. Therefore, I sought to search for the aesthetic and artistic additions achieved by the fictional text by absorbing the characteristics of those literary arts and employing their expressive styles, mechanisms, and techniques to serve them, without prejudice to the gender specificity that they enjoy, which has made it an area from which the principle of gender overlap emerges. This artistic ability to open up absorbed the fiction text in all its forms without affecting the technical specificity of the other, to obtain structures that were not possible in the original in which all literary genres coexist. Accordingly, the structure of this study came as required by the topic of the research to monitor the features of gender overlap within the narrative body of some ancient and modern literary arts, such as poetry, theatre, drama, and folklore arts in all its forms, autobiographical narratives, and world literature. All these forms intertwine to form, in the end, a creative text in which all these genres are in contact. It is one of the manifestations of the breach and transgression that touched the form and content of the novelist's rhetoric in the modern era, as it became a creative form that relates to various literary, scientific, and even artistic discourses, which moved the reader from traditional reading to an open, mature and conscious reading that requires him to employ his local, national and international knowledge, which gave the fictional text different and multiple semantic dimensions.

Keywords: *overlapping genders, the Algerian novel, the openness of the narrative text, experimentation, artistic specificity*

-Résumé en Français :

Cette étude a porté sur l'une des manifestations de l'expérimentation dans le texte fictif algérien contemporain, qui est le phénomène de chevauchement des genres entre la première et la deuxième décennies du XXIe siècle. Par conséquent, j'ai cherché à trouver les ajouts esthétiques et artistiques obtenus par le texte de fiction en absorbant les caractéristiques de ces arts littéraires et en employant leurs styles expressifs, mécanismes, et techniques pour les servir, sans préjudice de la spécificité de genre dont ils bénéficient, ce qui en a fait un domaine d'où le principe de genre se chevauche. Cette capacité artistique à ouvrir le texte de fiction sous toutes ses formes sans affecter la spécificité technique de l'autre, pour obtenir des structures qui n'étaient pas possibles dans l'original dans lequel tous les genres littéraires coexistent. En conséquence, la structure de cette étude est venue comme l'exige le thème de la recherche pour surveiller les caractéristiques de chevauchement de genre dans le corps narratif de certains arts littéraires anciens et modernes, tels que la poésie, le théâtre et les arts folkloriques sous toutes leurs formes, récits autobiographiques et littérature mondiale. Toutes ces formes s'entrelacent pour former, à la fin, un texte créatif dans lequel tous ces genres sont en contact. C'est l'une des manifestations de la rupture et de la transgression qui ont touché la forme et le contenu de la rhétorique romancière de l'ère moderne, car elle est devenue une forme créative qui se rapporte à divers discours littéraires, scientifiques, et même artistiques, qui a déplacé la lecture traditionnelle à une lecture ouverte, mûre et consciente qui l'oblige à employer sa connaissance locale, nationale et internationale, qui a donné au texte de fiction différentes et multiples dimensions sémantiques.

***Mots-clés** : imbrication des genres, roman algérien, ouverture du texte narratif, expérimentation, spécificité artistique*