الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري * قسنطينة *

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:

جماليات اللغة في رواية تفنست لعبد الله حمادي
قراءة لتيار الوعي وآفاق التجريب

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث
شعبة: تحليل الخطاب الأدبي

إعداد الطالبة:
مريم شكاط

إشراف:
د/ عبد السلام صحراوي

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتور:		رئيسا
الدكتور: عبد السلام صحراوي	جامعة منتوري –قسنطينة-	مشرفا ومقررا
الدكتور:		عضوا مناقشا
الدكتور:		عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2012/2011

شكر وعرفان

أول الذكر أن أشكر الله العلي العظيم على جميع نعمه التي وهبنا إياها

من غير حول منا ولا قوة ودفعنا إلى السير في طريق الحق

والعلم والمعرفة ووفقني في إنجاز هذا العمل وأمدني بالصبر والعزيمة.

وأتشرف بتقديم أسمى عبارات الامتنان للأستاذ الفاضل

عبد السلام صحراوي الذي أيقظ في نفسي روح العمل وأحيى إرادتي

وشجعني دوما في لحظات اليأس والذبول

وبعث فيا الأمل من جديد

كما أشكره على قوة صبره المصحوبة بنصائحه القيمة وتوجيهاته

التي أنارت درب هذا البحث.

من علمني حرفا كنت له عبدا

الإهداء

الإهداء في هذه الصفحة يخط للغرباء فقط لأن الذين أحبهم

يسكنون الوجدان ويؤثثون صفحات هذا العمل

مريم

مقدمة:

تعد الرواية ممارسة إبداعية لغوية متميزة، تتشكل بتداخل المستويات الخطابية والمرجعيات الثقافية والاجتماعية والحضارية، تتحدد أهميتها من حيث أنها إنتاج إبداعي لساني بالدرجة الأولى من خلال طبيعة وقيمة لغتها الأدبية الفنية، ليس باعتبارها مجموعة ملفوظات مستقلة، وإنما بوصفها مجموع أنساق لغوية تمثيلية تقوم على نظم العلاقة بين الظاهرة الأدبية ومادة الواقع والمتخيل.

إن اللغة في الرواية مسألة شديدة الحساسية، وهي الجزء الأهم والمحدد لمفهوم التجريب وما بعد الحداثة في الكتابة الإبداعية المعاصرة، بفضل ما تحاول خلقه من منطق لغوي شعري إيحائي يتقصد رمزيا توليد دلالات جديدة وحقائق وعلاقات حديثة قادرة على تخطي عقد السائد والثابت ورغبة في تحطيم الواقع الإشاري التقليدي الموروث وتدمير الأنساق اللغوية المتكلسة العميقة، من أجل خلق مستويات لغوية تخترق عوالم ما وراء الواقع وتتوق إلى عوالم المستحيل واللاممكن.

ولعل ذلك ما يبقي الرواية ضمن عالم تجريبي متجدد غير مكتمل دائم البحث عن الكمال والخلود، فالرواية كما يذكر "ميخائيل باختين" هي النوع الوحيد الذي لا يزال طور التكوين..

ولا تختلف الرواية الجزائرية عن الشكل الروائي عامة- مع أن لكل خصوصيته الفنية- في مجال خوض غمار رهان التجريب الإبداعي والسعي إلى الانفلات من أشكال التنميط المعتاد والخروج من دائرة الانغلاق المتعالي النصي وإماطة اللثام عن الذات الكاتبة باقتحام المجالات القصية في اللغة والمخيال الفني والوعي الباطني ضمن معطى روائي متجدد يحتكم إلى فعل التجريب وأدواته الإجرائية التي تبصر في الكتابة الإبداعية عشقا شهوانيا تمنح اللغة حقها البيولوجي في التجدد والرقي لتحقيق مشروع الانفتاح على أفاق التجريب اللغوي واستثمار كلي لعوالمه الترميزية والتصويرية ،كما استدعى الأمر أيضا إشراك القارئ مع المبدع الروائي للتسلح بالوعي التجريبي للبحث عن المعنى الهارب والدلالة الحرباوية المنفلة من قبضة القراءة النمطية المحدودة.

ولأن الطفرة التجريبية في الرواية المعاصرة تقوم على البعثرة المنهجية على جميع مستوياتها البنائية اللغوية، الأسلوبية والمضمونية؛ فإن المنهجية التيارية قد مثلت هي

الأخرى تمردا صريحا على سلطة المتعاليات الفنية للسرد التقليدي، يتركز فيها اهتمام المبدع على شعرية اللغة والرمز وتتميز ببلاغة التشظي الزمني وحالات الالتباس بين الوعي والذاكرة، تتحول فيها أنظار العالم الخارجي الشكلي إلى أعماق الذهن والحالات والوجدانية والنفسية كمسرح للأحداث الدرامية، تنقلب فيها الحبكة الروائية إلى دراما ذهنية تلعب لغة الذات فيها الدور الأساسي في الكشف والبوح عن تيار وعيها بمحطاته الذهنية والنفسية المختلفة ومستوياته الواعية واللاواعية، لتدرك عوالم الحلم والهلوسات والتداعيات..

وقد وقع الاختيار على رواية "تفنست "لعبد الله حمادي بوصفها نصا حداثيا له لغته الفريدة في خلق فضاء سردي مختلف يحاور الموروث ليتجاوز من نظام القبيلة البالي البداوة الفكرية ، حاول فيه مبدعه التمرد على كل ما هو يقيني، فسافر به نحو المجهول ليؤسس عقيدة التحول والتغيير، ليجعل منه نموذجا مغايرا، يقيم صرحا لشعرية الذات وينصت لنداء الروح ؛ فتعكس لغته الراقية شكل التراتيل القدسية والكثير من السمات الحداثية والتجريبية في الخطاب السردي .

إن هدفي في هذا البحث حين جعلت رواية "تفنست" مدونة للتطبيق،هو الكشف عن جماليات اللغة وملامح وتجليات أساليب تيار الوعي في الرواية المعاصرة، بعدما شكلت اللغة الشعرية العمود الفقري للجنس الروائي المعاصر.

و لكن لا يجب أن تفهم الدراسة في هذا البحث على أنها دراسة علمية وصفية صارمة للغة ذلك أن البحث يعنى بدراسة أشكال النسيج اللغوي في نص الرواية ومستوياته و دلالاته الفكرية وأبعاده الجمالية الفنية والشعرية.

والبحث في جماليات اللغة و مستوياتها وأشكالها في الجنس الروائي دليل واضح على انفتاح اللغة الروائية المعاصرة على مختلف الحقول المعرفية و الفنون المتاخمة، ولعل ذلك ما طبع صفة التجديد و التجريب والمغايرة على أساليب التعبير و منح القدرة على احتواء الراهن وبنياته الاجتماعية, الثقافية...بطرق رمزية وصور سحرية شيقة، ثم مشاركة هذا الراهن إلى جانب الملكة التخيلية لذات المبدع في تشكل تصورات وعلاقات وقيم جديدة في الكتابة الإبداعية

ففي ظل تطور وتحول الراهن الجزائري و في ظل التغيّر المستمر للعالم والواقع الخارجي يتساءل القارئ : هل يمكن الحديث عن خطاب روائي حداثي مغاير في الجزائر ؟

وهل استطاعت الرواية التجريبية المعاصرة أن تحقق المغايرة عن سابقتها الواقعية (التي تولّدت من رحم الراهن في السابق) وكيف يمكن أن يتجلى فعل التجريب ؟ أ بالتجاوز والانفصال والمقاطعة أم بالاتصال والاختلاف والمغايرة ؟

وإذا كان المبدع حمادي شديد الحساسية في التعامل مع اللغة في الكتابة الإبداعية الحديثة؛ فكيف يمكن أن تتجلى جماليات الكتابة الحمادية في هذه الرواية باعتبارها المشروع السردي الأول بالنسبة لهذا المبدع ؟ وخاصة وأن مصير الرواية المعاصرة أصبح يتحدد بشكل كبير انطلاقا من لغتها ووظيفتها الشعرية ، وكيف يمكن أن تستمد شعرية اللغة في ظل آفاق التجريب وميكانيزمات الإبداع الحداثي ؟

ثم إنه مهما يكن الأمر فإن الرواية هي الأقدر بين مختلف الأنواع الأدبية على استيعاب جميع النصوص والخطابات والأدوات والمعارف المختلفة بعدما تستحوذ على خصوصياتها لتخلق منها جزء من دلالاتها وتستمد منها شعريتها وبلاغتها وقيمها الفنية .

فهل يمكن القول أن الرواية "تفنست" قد استمدت شعريتها من شعرية المخزون الذاتي للمبدع أو من شعرية الذاكرة الجمعية(شعبية أسطورية,...) بحيث يمكن أن يكون هذا الحضور النصي بمثابة فعل إحياء واستحضار لبلاغة الموروث بمختلف أنواعه ،ثم ألا يمكن أن يكون فعل التناص هذا نوعا من هيمنة الماضي على الحاضر ،أفلا يتخوف المؤلف الحداثي "حمادي" من سلطة الأموات على الأحياء؟ وهو المبدع المتمرد الذي اختار الانزياح عن طقوس السائد في الكتابة الإبداعية التقليدية.

وإذا كانت الطفرة التجريبية قد أفادت من المنهجية التيارية خصائص اللغة الباطنية و نظامها التجريدي، فهل يمكن إدراج لغة "تفنست" ضمن نسق الاستبطان الداخلي و فعاليته في التأسيس لشعرية خطاب الوعي الباطني والرؤية الداخلية للأشياء،على اعتبار أن المضمون الجميل لا يصل إلا عن طريق أسلوب ولغة جميلة و المضمون المأساوي لا يتجلى إلا عبر لغة مأساوية, واللغة في أخص خصائصها غير ثابتة المعالم وتتشكل وفق رؤى ووعي الذات وأهواءها .

وبناءا على هذا كيف يمكن لجماليات الأسلوب التياري أن يفجر طاقات اللغة وكنوزها الدفينة , ثم كيف تقدم لغة الوعي خطاب الذات وأزماتها و الهوية وإشكالاتها ؟وإلى أي مدى تستطيع لغة التيار أن تغوص إلى أعماق اللاوعي الباطني للنفس الإنسانية؟ و هل تتمكن

العربية بقدسيتها وطهرها الأبدي أن تقول الجريء السياسي وتبوح بالحميمي، وتكفر بالديني؟ ثم كيف يكون الجهر بالمكبوت واللاوعي في الإبداع العربي تدنيسا للمكتوب بالعربية ؟

ثم كيف تتجلى شعرية الخطاب السير ذاتي في الرواية انطلاقا من لغة الذات المبدع بعيدا عن أساليب الاعتراف القصصية في الروايات التقليدية خاصة وأن" تفنست"الرواية الأولى و التي عادة ما تستقي مادتها الخام وشعريتها من تجربة المبدع الذاتية، فإلى أي مدى تشكلت لغة الذات المبدعة "الحمادية" كمادة للحكي ومرجعا للكتابة الفنية بعدما كان الشعر ملاذها الوحيد؟ أ يمكن أن يكون المبدع قد تخلى عن الشعر عندما كتب الرواية كي يحتفظ لها بطاقته الشعرية كلها؟، أم أنه لم يتخلى عن كليهما فضمن الشعر روايته فجاءت "تفنست" أقرب إلى سحر الشعر من السرد.

وكيف تجلت جماليات هذه اللغة ومختلف أشكالها ومستوياتها؟ وهل تستطيع هذه اللغة أن تكون بمثابة آلية فنية تندرج ضمن نسق الاستبطان الداخلي ؟

فرضت الإجابة عن هذه الأسئلة، وطبيعة الموضوع منهجا وصفيا لسانيا ركزت فيه بخاصة على المنهج الأسلوبي والبنائي لدراسة اللغة في الرواية. ورصد مختلف أشكالها،إضافة إلى الاعتماد على المنهج السردي، فأي دراسة في الرواية يجب أن تعتمد على هذا المنهج باعتبار أن الرواية شكل سردي بامتياز.

كما لا يمكن أن أغفل حاجتي لمنهج التحليل النفسي الذي سأعتمد عليه في مقاربة تقنيات وأسس منهج تيار الوعي وتقاطعاتها مع علم النفس.

و للإحاطة بمختلف جوانب الموضوع اعتمد البحث على خطة تقوم على تقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول تطبيقية اختلفت مباحثها عن بعضها البعض ،إضافة إلى تصدر البحث بمدخل نظري بعنوان: **مفهوم التجريب وتجلياته في الرواية الجزائرية**، يتم فيه تقديم دراسة نظرية لمفهوم مصطلح التجريب وخصائص الرواية التقليدية في الجزائر ثم رصد أهم تجليات الشكل التجريبي المعاصر ومميزاته .

و يتناول الفصل الأول التطبيقي : **"جماليات اللغة وآفاق التجريب في رواية تفنست ".** المبحث الأول :شعرية اللغة في العتبات النصية أما المبحث الثاني فقد عُنيَ برصد **جماليات** اللغة وبلاغة التناص في الخطاب الروائي الحمادي .

وينقسم الفصل الثاني الموسوم بـ**قراءة لجماليات تيار الوعي في رواية "تفنست"**إلى مبحث أول نظري يقدم لمفهوم المصطلح" تيارالوعي"والمرجعية النقدية لهذا المنهج ويعرض باختصار لأهم تقنياته الفنية ،ومبحث ثان تطبيقي يحاول التأسيس **لشعرية خطاب الوعي وجماليات لغة التيار في رواية "تفنست"**ضمن خطاب الوعي في لغة الذات والهوية وشعرية اللاوعي بين جرأة المكتوب و عنف المكبوت وجماليات خطاب ما قبل الوعي وشعرية اللغة في الخطاب السير ذاتي.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان **: جماليات اللغة وأشكالها في رواية "تفنست"** يتضمن ثلاثة مباحث تطبيقية معنونة علي التوالي : **جماليات لغة السرد ،جماليات لغة الوصف، جماليات لغة الحوار؛** بحيث يعنى هذا الفصل بمستويات وأشكال اللغة في رواية "تفنست" بداية بلغة السرد بوصفها إستراتيجية فنية تكشف الجمالي والشعري والأيديولوجي، من خلال أبعاد الشخصيات وصورها ووظائفها السردية و مسار أحداثها ووقائعها وتفاعلاتها مع الزمن السردي .

كما يستعرض الصورة الوصفية المتعلقة بعنصري الشخصية والمكان في هذه الرواية من خلال دراسة لغة الوصف ووظائفها التعبيرية والتصويرية والتمثيلية داخل النص السردي.

وسيقف هذا الفصل على لغة الحوار وأنواعها وأبعادها السياسية و الاجتماعية والنفسية ثم مناقشة إشكالية الفصحى والعامية في اللغة الروائية إضافة إلى رصده لأهم الأساليب و الظواهر التي اتسمت بها لغة الحوار.

ويذيل البحث بخاتمة تكون بمثابة محصلة لنتائج مختلف محطات هذا البحث .

وأخيرا أتوجه بالشكر إلى من كانت له يد المساعدة من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر الدكتور الفاضل ***عبد السلام صحراوي*** الذي ظل يبعث في نفسي حب العمل والمثابرة ويبث فيّ روح الأمل والعزيمة والإصرار.

كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى اللجنة العلمية و أعضاء المناقشة على المجهودات القيمة التي يقدمونها للارتقاء بالمستوى العلمي والنقدي للأبحاث الجامعية والأكاديمية.

المدخل:مفهوم التجريب وتجلياته في الرواية الجزائرية.

-المبحث الأول :ماهية التجريب

- لغة

-اصطلاحا

- المبحث الثاني: خصائص الرواية التقليدية

- سلطة الواقع والايدولوجيا

- بنية اللغة

- بنية الشخصية.

-البنية المكانية والزمانية..

-إرهاصات الرواية الجديدة.

- خصائص الرواية الجديدة.

- المبحث الثالث: تجليات الشكل التجريبي المعاصر

أ- ظروف النشأة.

ب-المميزات و المقومات .

- الوعي الفردي

- مجاوزة الواقع .

- خطاب الذات من الثابت الى المتحول.

- التجريب اللغوي/ اللغة العليا .

- المتدخل الظرفي .

- الكتابة الاستعجالية .

- النص الوثيقة

- خلاصة

ماهية التجريب:

إن هوس البحث عن النموذج المغاير والشكل الروائي المتفرد والمتميز قصد تحقيق النضج الفني والاكتمال الإبداعي هو ما دفع الروائي المعاصر إلى التبحر في متاهات التجريب باعتباره مجموعة آفاق حداثية وآليات إبداعية مهمة في تشكل فعل الكتابة الروائية وكل ما يرافقها من مفاهيم:

فماذا يقصد بمصطلح التجريب؟ وما هي تجلياته في الرواية الجزائرية؟ وهل استطاعت رواية التجريب الجديدة تحقيق المغايرة أم القطيعة مع قرينتها التقليدية؟.

- التعريف بالمصطلح :

- لغــة:

التجريب لغة هو من مادة جَرَبَ، جَرَّبَ الرجل تجربة أي اختبره، والتجربة مصدر يجمع على التجارب والتجاريب[1]، فيكون التجريب من حيث الاشتقاق مصدر من مصادر الفعل جَرَّبَ. ويقال رجل مجرَّب... قد عرف الأمور وجربها، وقد جربته الأمور وأحكمته والمجرَّب الذي قد جُربَ في الأمور و عُرفَ ما عنده.

تدل لفظة "جَرَّبَ "كما وردت في المعاجم العربية على القيام بفعل ما أو ممارسة أو أسلوب من أساليب الحياة باختلاف مجالاتها، والقول عن رجل مجرب بأنه رجل أحكمته الأمور وعرف بها معرفة شاملة فإن معنى ذلك أن القائم بفعل التجريب هو من يصل إلى مكامن الأمور و أدرك حقيقتها من زيفها بعد ما جربها[2]. وهو الذي عُرفَ ما عنده من قدرة ومعرفة وموهبة وإدراك وإبتكار وخلق بعدما صقلته التجارب.

1 -ابن منظور: لسان العرب، تقديم عبد الله العلايلي، دار الجيل، دار لسان العرب،ج ،01، بيروت 1988، ص:429.
2- أنظر: محمد مرتضى بن محمد حسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق د/ عبد المنعم خليل إبراهيم و د/ كريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية،مجلد 01،ط01، لبنان، 2007، ص: 95.94.

-إصطلاحا:

يتداول مصطلح التجريب أو التجربة بشكل شائع في مجال الطبيعة بشكل عام حيث يكون على فعل الخلق أو الاكتشاف أن يمر بعدة مراحل علمية وعملية وتكون التجربة إحدى هذه المراحل، فعند القيام بأبحاث شاملة تخص موضوع التجربة يتم وضع الفرضيات والأسئلة والتي بناءا عليها تقام التجارب قصد استخلاص القوانين النظرية الصحيحة ولا يختلف المصطلح في المجال الفني أو الأدبي عما هو عليه في المجال الإبداعي العلمي باعتباره أن كل من الأدب والفن مرتبطان بتطور الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس ومختلف العلوم الحياتية، فيذكر الأستاذ "هناء عبد الفتاح" أن أول ما ظهر مصطلح التجريب "ظهر ملتصقا بالعلوم الإنسانية ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون في النصف من القرن التاسع عشر "[1] ويعتبر المسرح أول الفنون التي ارتبطت به تحت اسم المسرح التجريبي، وهو المصطلح الذي أطلق على ما عرف بمسرح العبث مع الناقد المسرحي الإنجليزي - "مارتن أسلن"- حيث مثل احد الأشكال التجديدية التي زعزعت الإطار الشكلي والتقني السائد في الفن المسرحي في تلك الفترة.

ويخالف الدكتور إبراهيم فتحي الرأي الشائع بأن التجريب مصطلحا علميا حيث يقول أنه" مصطلحا عسكريا فرنسيا...امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية ويعني في الأدب مجموعة الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة على التقليد... لذلك فإن عملهم وواجبهم أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول[2] سعيا نحو التحرر من سلطة النموذج السائد، فالتجريب حركة تجديدية تحررية استمدت مقوماتها عن مفاهيم ثورية تقوم على نبذ السائد والانتفاضة ضد الثابت والساكن وتؤسس إستراتيجية جديدة تنهض بالعمل الفني باعتباره وسيلة وفرصة لتجاوز الواقع، وتزعزع وتدمر ثبات الوضع الجائر القائم ردحا من الزمن.

1- هناء عبد الفتاح :(أصول التجريب في المسرح المعاصر) مجلة فصول، الهيئة المصرية، مجلد 14 ،ع1،القاهرة،1995، ص:38.

2- إبراهيم فتحي:معجم المصطلحات الأدبية ،دار الشرقيات،ط1،القاهرة،2000،ص:159.

وإن يكن الاختلاف حول مجال نشأة مصطلح التجريب في المجالين (علمي أو عسكري) فإن الاتفاق حول دوره التجديدي داخل مجال الفنون والأدب.

- مصطلح " التجريب الروائي":

يستعمل مصطلح التجريب الروائي **Experimentation Romanesque** للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حبلى بالإضافة الجمالية، فتلغي المتهافت الضعيف وتمحوه من الذاكرة فتضيق السبل على من يستسهلون الكتابة لأن الكاتب الفذ يدرك تمام الإدراك أن النص الروائي شكا فني في طور النمو والاكتمال. لذلك يجب تحمل مشقة السعي لتطوير العملية الإبداعية من خلال التخلي عن عناصر ومقومات الكتابة التقليدية البالية التي لا تتماشى والراهن الاجتماعي والثقافي وهو الراهن نفسه الذي يثور ضد الكتابة التجريبية باعتبارها إبداع أدبي متجدد يمتد بجذوره إلى آماد بعيدة مارس الإنسان فيها الكتابة بشكل بسيط، وما لبث أن تصاعد اهتمامه بها إلى أن بلغ موضعا من التعقيد والتجريب مسايرا في ذلك تطور مراحل نشوء الكتابة وارتفاعها نحو استراتيجيات إبداعية فنية رغبة في تحقيق الشكل المغاير وهي رغبة نابعة من صميم الذات الكاتبة الرافضة للثابت والساكن وشغوفة لتفكيك المنظومة الموروثة والانفتاح على معطيات وآفاق فنية جديدة.

ومن ثم يمكن القول أن الحاجة الشكلية هي التي دفعت المؤلف إلى ارتياد آفاق التجريب ومسالكه الفنية التي ساهمت في تجديد وثراء الكتابة الإبداعية، بعدما وقف عاجزا عن كتابة مضامين جديدة وفق نظام سردي تقليدي، فمهمة الرواية التجريبية هي محاولة " العبث بالشكل الروائي المألوف وصولا لتحقيق أمثل لمفهوم لا معقولية الوجود"[1]. ووجوب تدميره لإعادة البناء على أنقاضه تحقيقا لقاعدة الهدم والبناء.

1- السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية .مصر، 1989، ص:315.

- التجريب / تجاوز:

يقترن مصطلح التجريب عند الناقد "سعيد يقطين" بمفهوم التجاوز حيث يقول :" إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما يتم تسميته عادة بالتجريب. وهي التسمية التي كثر الحديث عنها في أوساط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمدني والندوات التي كانت تقام على هامش المعارض التشكيلية أو بعض العروض المسرحية مع تجربة محمد تميد "[1] .

ففعل التجريب ينطلق من مبدأ مخالفة المألوف والعادي ، تدمير وتجاوز وبناء على أنقاض النموذج السائد المتجاوز، والبحث المضني والشاق لبلوغ النموذج البديل المتجاوز؛ فالعملية الإبداعية تبدأ بالبحث المستمر وكذلك ممارسة فعل التجريب فبدون سعي متواصل لا يمكن الوصول إلى نموذج تجريب راق. ومن هنا يكون مصطلح التجريب أحد مفردات الخلق والإبداع، والإبداع الفني بشكل خاص حيث يكون مهمة إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء من خلال مجاوزة الواقع من أجل تغييره بواسطة العقل الناقد "[2].

ويشير"سعيد يقطين" إلى نشأة مصطلح التجريب كمصطلح نقدي ظهر لأول مرة في الإبداع المغربي على هامش ملتقيات نقدية خاصة بأعمال قصصية وروائية لأعمدة الكتابة المغاربية والعربية " محمد عز الدين التازي"، و" أحمد المدني"، وبعض العروض المسرحية الخاصة بمحمد تميد في فترة السبعينات .

تتسع دائرة التجريب المصطلحية لتشمل مفردات و مقومات العملية الإبداعية بداية من البحث عن أشكال حداثية تتعدى المألوف و تتجاوز الواقع والنموذج السائد لأجل تغييره وطرح البديل الأجود فنيا كمحصلة تجريبية لما تقوم به الذات المبدعة، فالعلاقة بين فعل التجريب

1- سعيد يقطين: القراءة و التجربة في الخطاب الروائي، دار الثقافة، ط 01، الدار البيضاء ،1985 ،ص:287-288.

2 - سيد أحمد إمام : حول التجريب في المسرح قراءة في الوعي الجمالي العربي ، الهيئة العامة للكتاب ،القاهرة ،1992 ،ص:27.

والممارسة الإبداعية تكمن في مقومات ومراحل تشكل الفعلين انطلاقا من البحث عن أنظمة وقوانين نظرية جديدة تحقق الأفضل فنيا شكلا ومضمونا.

و من هنا يبدو جليا أن المفهوم الاصطلاحي يتطابق مع المفهوم اللغوي للفظة التجريب فالذات المبدعة التي تمارس التجريب تكون قد خبرت كل خصائص ومراحل الفعل ومن ثم فلا شك أنها ستقوم بخلق الأثر الذي يجب أن يبلغ مصاف النضج والكمال الفني.

لا يخرج مفهوم التجريب عن مفاهيم الإبداع ومقوماته (تجاوز، ثورة، هدم وتجديد، ابتكار، اكتشاف وبناء...) باعتبار أن الرواية أحد الأجناس الأدبية والفنون السردية ولطالما سعت للبحث الدؤوب عن إجابات جديدة قادرة على استيعاب استراتيجيات ومسالك التدمير والتجاوز لكل ما هو سائد شكليا واجتماعيا وثقافيا وفنيا، وإعادة النظر في القواعد المألوفة الجاهزة المفاهيم النمطية التي كلست الممارسة الروائية.

- التجريب / شذوذ:

يقترن التجريب الروائي عند الناقد بوشوشة بن جمعة " الشذوذ عن القاعدة " باعتباره عملية افتراق لكل سائد وثابت؛ انطلاقا من تدمير لآليات الكتابة لدى الذات المبدعة إلى الشذوذ عن القراءة النمطية التي شوهت وعي المتلقي ثم اختراق العمليات والقواعد المعيارية المتحكمة في كتابة النص الروائي. فيكون ارتياد أفاق التجريب أحد مسالك البناء الفني المغاير لتحقيق التفرد والتميز حيث يشترط مبدأ الحرية كمدار للممارسة الروائية فتتجاوز حرية المبدع والقارئ إلى فضاء أرحب هو فضاء الكتابة الضدية للكتابة السكونية من خلال اختراقه المستمر لعلامات الثبات التي تمثلها القاعدة "[1]. وتمتد رقعة الشذوذ لتشمل كل ما يتعلق بالشكل الروائي وإختراق حدوده التجنيسية و تدمير الأبنية السردية الشكلية: لغة فضاء، شخصيات، حدث...وتجديد موضوعات المتن الروائي ومضامينه الفكرية .

[1]- بوشوشة بن جمعة : التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر،ط01، تونس ،2003،ص :61.

إن الإبداع الروائي في جوهره تجريب فني يُعني بابتكار أشكال فنية مغايرة تجيد اختراق القوانين والتقاليد الموروثة ، "فالإبداع هو اجتهاد في تجاوز المألوف والمعروف إلى غير المألوف والمعروف"[1]، وشق الطريق نحو اكتشاف أسئلة ثم محاولة الإجابة بوضع فرضيات جديدة ثم صياغة تجارب الفرضيات في شكل نظريات ونتائج وقوانين جديدة تساعد على خلق أشكال روائية جديدة ومغرية شكلا ومضمونا. فلا يخرج الفعل التجريبي عن مدارات البحث والمغامرة والسعي المستمر نحو التجاوز والثورة ضد التقليد، وضرورة الابتكار والخلق من خلال الشذوذ عن كل سابق ثابت واختراقه. وهي كلها مفاهيم تُعني بتكوين العملية الإبداعية ومبادئ الممارسة التجريبية يضاف إليها مبدأ الحرية في الطرح وإثارة الأسئلة وفق استراتيجيات حداثية قصد ارتياد آفاق إبداعية ذات أبعاد جمالية وأيديولوجية لا تخضع في الكتابة الروائية إنما تستمد نظامها من داخلها ومنطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي والتخلص من نمطية بنيانه "[2] وبعث طرائق إبداعية جديدة، تقودها مغامرة التجريب لإنتاج أبنية سردية مغايرة تشمل عدة مستويات: (السرد،اللغة،الرؤية...) تتماشى وحركة النص وروح الذات الكاتبة وفعل الكتابة ورؤيتها للوجود، فمهمة التجريب هي السعي لإحداث التغيير الشامل ولإعادة اكتشاف في شكل ملائم يعكس الحقيقة الجديدة المكتشفة[3] كنتيجة للجهد والبحث المضني الناجح في خلق رواية جديدة تكون في مستوى التطلعات للمبدعين وتستجيب لأفكارهم وتتناسب مع إيقاع حياتهم وأرواحهم ومشاعرهم وتجاربهم.

- التجريب / مغايرة :

تقوم الرواية الجديدة على أنقاض الكتابة التقليدية وكل ما تحفل به من عليات مقدسة دُنست ودُمِرت من قبل محاولات نقدية وإبداعية جريئة تمردت على ثقافة المألوف ورأت ضرورة تغييره وفسحت المجال نحو انفتاح الرؤية على عدة جبهات؛ إذ كان على النص التجريبي تجاوز الفنيات التقليدية للواقعية لأنها أكثر سطحية في معالجة حقائق عصرنا المعقدة

1- سيد أحمد إمام: حول التجريب في المسرحى، ص : 37
2- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربة للنشر،.تونس 1999،.ص365
3- السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ،ص:315

والمستجدة تماشيا مع حركة التاريخ[1]؛ فما تقدمه الرواية الجديدة يعد انعكاسا لما تحسه وتعيشه ذات المبدع من خلال خروجها عن المألوف ومغامرتها نحو المجهول لتجاوز الواقع وتهدم الثوابت وتحطم النماذج السابقة، وتبني على أنقاضها نماذج جديدة أقامت حركة تجديدية مست أهم العناصر التي التزمت بها الرواية التقليدية كالشخصية والبطل والعقدة أو الحبكة المركزية والمكان والزمان[2]، حيث تغيرت أشكال ومقومات الرواية الواقعية التقليدية تغيرا واضحا خاصة بالنسبة لعنصر الشخصية، والمكان وغيرها ...ذلك أن التجريب في جوهره عملية خرق وجموح وتمرد وثورة ناسفة لسلطة المرجعيات والقواعد الموروثة، فكل عملية " رفض لسلطة النموذج والدعوة إلى الحرية المطلقة ينطلقان من الوعي العميق بضرورة إعادة النظر في علاقة العمل الروائي بمرجعياته الواقعية والاجتماعية "[3].

إن فعل التجريب القائم على المغايرة والانزياح عن البنيات النمطية يكتسح حيزا كبيرا في ممارسة الحرية دون مراعاة أي ضوابط وحتميات دينية أو سياسية أو أخلاقية، فهذه الحتميات هي المسوغ الأول الذي يهدد حرية الإبداع.

- التجريب / حرية وانعتاق:

الحرية مبدأ تستأثر به الرواية التجريبية، حرية يجب أن تنطلق من داخلها لتؤسس قوانينها الذاتية و تنظر لسلطة الخيال و تتبنى قانون التجاوز المستمر. لذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النص وتخون أي تجربة خارج الذاتية[4]، فيؤدي فعل الانعتاق والتحرر من السلطات المرجعية إلى احتدام الصراع بين الواقع الفعلي المرفوض وبين الواقع الروائي المتخيل والمتحرر. باعتبار أن المؤلف لا يستمد ملكته الإبداعية إلا من خلال ذاته المتفردة، كما أن قوانين النص لا تنبثق إلا من رحم البنية الداخلية لهذا النص الروائي دون سواه، فينتقل

4- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر .بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:105.

2- رشيد قريبع: (الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي نظرة مقارنة، مجلة العلوم الإنسانية جامعة منتوري، ديوان المطبوعات الجامعية 21،جوان 2004، ص:69

3 - محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004،ص:291.

4- المرجع نفسه ،ص:291.

الصراع إلى داخل البنية اللغوية النصية بين " الوظيفة المرجعية الشعرية، صراع يفتح الأفق الروائي أمام المزج بين الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات وبهذا تخترق الكتابة انغلاقيتها حول " الوهم المرجعي" ذي البعد الأحادي (الواقع ، التاريخ، الذات، المجتمع) بكل ما يحتويه مبدأ المحاكاة، بما هي إعادة إنتاج للخارج نصي بطريقة آلية[1] لذا كان من الضروري الإنعتاق والتحرر من مثل هذه الرؤية المحددة لفعل الكتابة والتي لا تنظر للنص الروائي إلا كمرآة عاكسة للواقع الذي تعيشه الذات المبدعة.

لقد أفادت رحلة البحث الطويلة عن النموذج الروائي الجديد إلى تغير القواعد الفنية الموروثة التي تلتزم بالتسلسل الزمني، وتؤسس لنمطية الشخصية الروائية وباقي عناصر الحكي وبالتالي الإنعتاق من دائرة التعتيم والفراغ الذي طبع المنظومة الفكرية والقيم الفنية الثابتة التي أعاقت تقدم الشكل الروائي.

إن محاولة معرفة الخصائص الفنية التي تميز الرواية التجريبية في الجزائر يتطلب معرفة مقتضبة وإطلاع بسيط على أهم ملامح الرواية الواقعية التقليدية.

1- محمد أمنصور : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر و التوزيع المدارس،الدار البيضاء،ص:65.

- الرواية التقليدية في الجزائر:

من الصعب الحديث عن الرواية الجزائرية التقليدية من دون التصادم مع إشكالية التأريخ لنشأة أول نص روائي جزائري، أو محنة التأسيس – كما يحلو للناقد واسيني الأعرج تسميتها والتي تبدو غامضة نتيجة توافر مجموعة من النصوص غير المتجانسة والمتفاوتة القيمة الفنية، تبدأ من القصص الحكائي كالحمار الذهبي لأبوليوس* وحكاية العشاق في الحب والاشتياق لابن إبراهيم(1)

وتتسع مساحة الصدمة و تزداد حيرة الباحث الجزائري حين يجد نفسه أمام رافدين مهمين في الرواية الجزائرية ، أحسنا كليهما تمثيل الهوية الثقافية والروح الأدبية الجزائرية رغم الحيادية اللغوية التي تفرقها:

رافد أول يمثل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، واتجاها ثانيا يمثل الرواية المكتوبة باللغة العربية.

ومن المعروف لدى الجميع أن الاتجاه الأول كان سباقا للظهور والانتشار نتيجة الظروف التاريخية والسياسية والثقافية التي مرت بها البلاد، إذ لم تنتعش الثقافة باللغة العربية إلا بعد الاستقلال الوطني.

لكن ذلك لم يفصل في الأمر، إذ تزداد محنة التأسيس أكثر تعقيدا حين يتعلق الأمر بأول نص روائي مكتوب بالعربية، أكان قبل الاستقلال أم بعده؟ حيث تباينت الآراء واختلفت الاعتبارات التاريخية والمقومات الفنية لدى كل باحث: أيكون بذلك نص حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن إبراهيم – الملقب بالأمير مصطفى أول نص روائي جزائري وعربي(2)**، كتب ما بين 1845- 1849، قام بتحقيقه ونشره الدكتور أبو القاسم سعد الله سنة 1972؟.

*تعتبر حكاية الحمار الذهبي لأبوليس ، النواة الأولى لتشكل الجنس الروائي في كل الأقطار.

1- واسيني الأعرج : مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية .محنة التأسيس .دار النشر الفضاء الحر، الجزائر 2007.ص04.

** بالإسناد إلى تاريخ كتابتها تكون أول رواية عربية في القطر العربي تسبق إلى الظهور قبل زينب 1914 و الأجنحة المتكسرة.

2- محمد بشير بويجرة :(الرواية الجزائرية بين التأسيس و التأصيل) مقارنة ابستيمولوجية لخطاب (حكاية العشاق في الحب والاشتياق)،مجلة دراسات جزائرية ،ع1،جوان1997،ص:125.

أم أن الصواب ما ذكره الناقد والباحث "عبد الله الركيبي" عن رواية "غادة أم القرى" "لرضا حوحو" والتي نشرت في تونس 1947 من أنها " أولى بوادر الرواية العربية الجزائرية "[1] أو يمكن اعتبار رواية الحريق سنة 1957 "لنورالدين بوجدرة" أول نص عربي يقترب أكثر من الرواية في الفترة الاستعمارية وبعدها رواية صوت الغرام 1967 لمحمد منيع؟
وإذا كان الأخذ باعتبار النضج الفني والاكتمال الشكلي للنص الروائي، فهل ستكون الريادة لنص" ريح الجنوب" سنة 1971 " لعبد الحميد بن هدوقة"، أم سيكون السبق لرواية "اللاز" التي شرع مؤلفها الطاهر وطار في كتابتها سنة 1965 ولم تنشر إلا بعد سنة 1974[2] ؟

ولأن مسألة النشأة لم تحسم بعد من قبل النقاد والمؤرخين، يشوبها الاضطراب انطلاقا من تباين الحجج والبراهين التي تقود إلى الغوص في مباحث تاريخية ، هذا البحث في غنى عنها، وبغض الطرف عن إشكالية السبق والريادة فإنه يمكن القول أن الرواية التقليدية في الجزائر ترتبط في مجملها بنصوص القص الواقعية لفترة السبعينات وما مثلها، وما تأسس على يد الرعيل الأول أمثال "زهور ونيسي"،"عبد الملك، مرتاض" "الحبيب السايح"، "عبد الحميد بن هدوقة"، "أحمد منور"، "الطاهر وطار"،...وغيرهم.

من دون إغفال الأثر البالغ والدور الفعال الذي قام به رواد الكتابة الروائية باللغة الفرنسية مساهمة في تبلور النص الروائي الجزائري، بداية بثلاثية مولود فرعون وثلاثية "محمد ديب" كأفضل من مثلا الاتجاه الواقعي في نجل الفقير، والأرض والدم، الدروب الوعرة 1957، الدار الكبيرة ، الحريق، النّول.
ودون نسيان نجمة 1958 كاتب ياسين كمثال فني لتجسيد مبادئ التصوير الواقعي، وإبداعات مالك حداد التي تعتبر طفرة في الرواية الواقعية الجزائرية على غرار رواية سأهبك غزالة والتلميذ والدرس 1960 ورواية رصيف الأزهار لا يجيب 1961.

1- عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، د..ط، الجزائر ص:199 .
2- عبد العزيز بوباكير: الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، دار القصة،الجزائر، 2002، ص:06.

- خصائص الرواية التقليدية:

- سلطة الواقع والإيديولوجيا:

مما لا شك فيه أن الرواية الواقعية في الجزائر مثلها مثل قرينتها العربية عموما قد وجدت في الواقع الأرضية الخصبة التي أتاحت لها الظهور والاستمرار فسيطر الشكل الواقعي التقليدي على الإنتاج الإبداعي مدة كبيرة من الزمن حيث لم يستطع النص الروائي أن يثبت خارج "مدار الصراع الاجتماعي الذي عرفته مرحلة ما بعد الاستقلال في ظل مجموعة متغيرات واكبت هذه المرحلة والظروف الاجتماعية التي أفرزتها الأحداث التاريخية التي شهدتها"[1]، فكان هم الكاتب تصوير وتجسيد حقيقي لمشهد الحياة الاجتماعية والاقتصادية انطلاقا من أن " الرواية هي كتاب الحياة الوحيد"[2] ومن ثم تكّرست مفاهيم المحاكاة، وتمثيل الواقع والالتزام بقضاياه المختلفة: قضايا التحرر والثورة، والسعي إلى التعبئة والدعوة إلى التغيير الطبقي الاجتماعي والإصلاح الاقتصادي وذلك ما جعل الرواية السبعينية في مستوى الثورة الوطنية، وقضايا الإنسان البسيط ونضالاته التي يخوضها على كافة الأصعدة من أجل تغيير الأوضاع إلى ما هو أحسن[3].

فقد ظل مفهوم الالتزام لا يخرج عن نطاق كتابة الثورة وطموحات الشعب والتركيز على تبني الاتجاه الاشتراكي باعتباره المخلص الوحيد للشعوب. وهو ما تجسد في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة. ورواية جبال الظهرة لمحمد ساري، وطيور في الظهيرة لمرزاق بقطاش وغيرها...

أدرج النص الروائي التقليدي تحت نطاق النص المؤدلج أو الرواية الأطروحة وهي في مجمل خصائصها تنزع إلى رصد الواقع والوقوف عند أعنف الإشكالات التي واجهت الواقع الجزائري قبل الاستقلال وبعده وما أفرزته المنظومة السياسية والطبقات الاجتماعية الجديدة والقرارات الاقتصادية، فحددت بذلك موضوع وطبيعة الشكل الروائي في تلك الفترة.

1- سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، ط 02، القاهرة، 1985، ص: 280.
2- جيمس هنري، جوزيف كونراد وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة بطرس سمعان، مراجعة رشاد رشدي، الهيئة المصرية، د ط، د ن، ص: 205.
3- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، ص: 92، 93.

كما اتسعت مساحة الإيديولوجيا داخل النص وأحكمت قبضتها على موقف الكاتب تجاه قضايا الواقع المعيش والتي لا تخرج عن مجموع المظاهر الاجتماعية والسياسة والتكنولوجيا، وكل ما يعيشه الإنسان من مغامرات ونزوع إلى الاكتشافات[1]، فطبعت مجمل النصوص الإبداعية بطابع الواقعية الاشتراكية والنقدية انطلاقا من مبدأ أن الفن ليس مجرد تعبير عن الواقع بل هو أداة فعالة لتغييره ومن بين هذه النصوص – على سبيل المثال لا الحصر- (نهاية الأمس) و(بان الصبح) "لعبد الحميد بن هدوقة" (اللاز)، (الزلزال)، (عرس بغل) "للطاهر وطار"، (قبل الزلزال) "علاوة بوجادي"....

أثبتت هذه النصوص نجاعة الخطاب النقدي الذي جند لتهدئة الغليان الاجتماعي والطبقي، والدعاية لنظام اقتصادي أحادي للبلاد بوصفه نظام اشتراكي يقوم على إحلال قيم التكافل والتكاثف الاجتماعي، إذ اعتبر التوجه الاشتراكي الماركسي المخلص الوحيد للمجتمع والذي أنتجه الخطاب السلطوي القامع للحريات، والإحصائي بكل مرجعياته [كما] رسخ المد اليساري هيمنة السياسي على الثقافي [2]؛ فسيطرت الصراعات الفكرية والاجتماعية على الإنتاج الأدبي واتسعت دائرة الحماس لتبني مبادئ الواقعية والخيارات الإيديولوجية الاشتراكية (الانعكاس، الالتزام، المثقف التقدمي، الأدب الرسمي، الرواية الهادفة.....).

وهي خيارات أوجبت على المثقف الجزائري أن يقود دورا وظيفيا توجيهيا يلتزم فيه بتحقيق طموحات شعبه في الحصول على العدالة الاجتماعية والاقتصادية، مما أسقط الرواية في فخ الخطاب التوجيهي وأضحى المتخيل السردي انعكاسا آليا لصورة الواقع ومظاهره وتشخيصا فعليا لما يعانيه الفرد داخل الجماعة من بؤس طبقي، وحلا من الحلول التي ينتظرها للقضاء على ذلك البؤس الاجتماعي. وفي هذا الصدد يذكر واسيني الأعرج أن رواية "ريح الجنوب" مثلا قد قدمت "نبوة صادقة ... حين بشرت بالإصلاح الزراعي [كحل مثالي] قبل أن تصبح الثورة كيانا ملموسا"[3]؛ فرغم اختلاف التجربة والوعي الفني والفكري للمؤلفين إلا أنه لا اختلاف حول مهمة الرواية التي تظل تعني بتصوير العلاقات بين الأشخاص والواقع ومختلف البنى الاجتماعية والاقتصادية.

1- جابر عصفور: زمن الرواية، دار الهدى، ط 01، دمشق، 1999، ص: 265.
2- محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص: 56.
3- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية، ص: 102.

باعتبارها المساحة الأمثل التي تتمكن من استيعاب تحولات الواقع وخططه المستقبلية، ويبقى على الخطاب السردي التقدمي أن يوجه نحو أحلام وآمال الشعب مساهمة في ارتقاء الإنسان والمجتمع.

لا يحيد موضوع الرواية التقليدية عن تصوير الواقع بكل تناقضاته الاجتماعية وتساؤلاته الثقافية والفكرية وقيمه الأخلاقية، حتى أصبحت الرواية بوقا إيديولوجيا يعبر عن انتماءات المؤلف واهتماماته ومواقفه من قضايا وصراعات الواقع المعاصرة له. والتي أعاد إنتاجها داخل النص الروائي انطلاقا من أن الواقع الروائي يتولد من الرحم الاجتماعي، ثم يفترض أن يحقق استقلالية وفق معطيات التخييل والمقومات الفنية للكتابة الإبداعية والتي تظهر أنها مسكونة بعقدة العودة إلى الرحم والذوبان في روح الجماعة أين يتحول فيها " فعل التخييل الروائي إلى نشاط اجتماعي كما هو نشاط فردي، فالمتخيل إنسان"[1] بالدرجة الأولى وفرد من هذه الجماعة.

لقد تحولت الرواية السبعينية إلى بيانات خطابية سياسية واقتصادية توجيهية تتخللها أحيانا أبنية تخيلية رومانسية حالمة فرضها مبدأ الالتزام بالتعبير عن قضايا الوعي الجمعي، والذي بموجبه "يتحول الأدب إلى وسيلة مهمة لكشف المشاكل والقضايا الاجتماعية عن طريق تحليل الواقع وفهمه وتغيره"[2] بالنضال ضد الظلم والاضطهاد ومن أجل التحرر من الاستغلال الطبقي إلى الحد الذي يجعل الناقد الواقعي الدكتور "خمار" يعتقد أنه كلما كان المبدع ملتزما وطنيا ويشارك في بناء بلاده فإن إنتاجه سيحقق الخلود ولو كان إنتاجه أقل من الإنتاجات الراقية لأنه أدى رسالته في وقت معين، وإذا كان منسلخا عن حقيقة مبادئ شعبه فيجب أن لا يعتز بفنه مهما بلغ ذروة الرقي[3].

1- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد، ط 01.الجزائر، 2005، ص: 156-157.
2- حميد لحمداني: بين التنظير والممارسة: دراسات في الرواية المغربية، دار قرطبة، ط 01، الدار البيضاء، 1986، ص: 64.
3- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر، ط 02، الجزائر، 1981، ص: 195..

وحسب هذا الباحث فإن الموقف الإيديولوجي للمؤلف لا يعمق صلته بالعالم من حوله فحسب وإنما يساهم في عملية تغيير الواقع وبنائه انطلاقا من مؤلفه الذي يكون أكثر جمالا ورقيا إذا اقتضى إصلاح الصراع الطبقي والذي لا يمكن " تفسيره إلا بالمادية الجدلية التي تعود بأصل التناقضات إلى جذورها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية حيث يمكن العثور على أسس تصور مادي جدلي للشكل الروائي بوصفه ملحمة برجوازية" [1] لأن طبيعة الواقع ومعطياته هي التي تقترح نوعية المتن السردي وصياغته الفنية والأيديولوجية ومسار الحدث الروائي بالاشتراك مع شخصية الكاتب باعتباره جزء من هذا الواقع.

وهي رؤية تبتعد عن الجوهر الجمالي والفني للنص الروائي كفعل أدبي إبداعي يكون الطابع التخييلي الإنزياحي أجمل وأرقى ما يميزه عن غيره من الخطابات غير الأدبية.

وقد يصدق القول من جهة أخرى أن الموقف الأيديولوجي داخل المتن الروائي لم يكن ليقصي البنية التخيلية مادام أن كلاهما مهم في النص الروائي حتى يقيما توازنا بين الفن والفكر، حيث تستدعي ديالكتيك البنى المجتمعية المادية والروحية وتتصل بالنظرة الكونية، والرؤية أو الموقف[2]، كما لا يمكن لأي رواية أن تخلو من الأيديولوجيا بالمفهوم الفني حيث تكون بمثابة عنصر بنائي جمالي في النص، يشترطه الانتماء الفكري لصاحب النص، وكل توجه فكري لأي روائي هو بمثابة جزء كبير من شخصيته وثقافته وفكره وأدواته الفنية واللغوية وجزء مهم في بناء وتحريك مضمون النص المستمد أساسا من المحيط الاجتماعي لهذا الروائي؛ فالنص ليس انصياعا شخصيا مباشرا ذا سمة فردية مغلقة محدودة، إنما هو تجسيد لصراع الإنسان مع واقعه وتأثير كل واحد منهما في الآخر لأن الخبرة الشخصية وحدها قاصرة على صنع رواية حيث لا يمكن لأي عمل فني أن يحيا في انعزال تام عن المؤثرات الثقافية والاجتماعية الخارجية والانتماءات الفكرية لصاحبه.

1- جورج لوكاتش: الرواية ملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط 01، بيروت، 1979 ، ص: 32.
2- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص: 59.

كما لا يمكن للقارئ أن يعيب على المبدع التزامه النضالي بهذه الانتماءات الفكرية والطبقية خاصة إذا كانت نابعة من وعي وإحساس صادق بالتجارب المحيطة به وبقضايا الطبقة المنتمي إليها. ولكن ما يمكن أن يعاب على النص السبعيني هو ذلك الحماس المفرط لمبدعيه في تبني الاشتراكية "والحمولة الفكرية الزائدة والاندفاع الأيديولوجي غير المبرر الذي من شأنه أن يفقد الحس الفني في الرواية، فالأيديولوجيات أمور اشتقاقية وإقحامها يعيق حل العقدة "[1] ويشتت اللبنات الفنية ويسقط الحدث السردي في السطحية ويقود العمل الروائي نحو التقريرية والمباشرة.

لقد مثلت الرواية السبعينية مرحلة التوهج الاشتراكي أحسن تمثيل كما عبرت تعبيرا صادقا عن حياة الشعب الجزائري إبان الاحتلال وبعد الاستقلال فكتبت الثوري، والأيديولوجي، والحكائي. كما طغى عليها الخطاب التوجيهي؛ فليس من المبالغة القول أنها رواية دعائية لخدمة مصالح السلطة العليا من خلال تبني قراراتها، وتقديم الدعم لإنجازاتها والمساهمة في إنجاحها من منطلق أنها إصلاحات تعنى بمصلحة أفراد الشعب كافة كمجانية التعليم والطب، الإصلاح الزراعي، تأميم الثروات.....

كما سجل بروز وعي نقدي جديد جاء متأخرا نوعا ما بعد ما فشل الحزب الحاكم في صياغة الحلم الاشتراكي. وهو ما ظهر في بعض الإبداعات الروائية من مثل: "عرس بغل" للطاهر وطار، و"بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة وغيرها من الأعمال التي مثلت التوجه الواقعي النقدي.

وبشكل عام فقد حملت الرواية الواقعية في مكامنها خطابا رجعيا لمجموعة من القيم والعلاقات التقليدية التي تقف أمام التطور الإبداعي لهذا الفن مما جعل المؤلف يدور حول حلقة مفرغة تقوم على كيفية تصوير المعالم الخارجية للواقع، وضرورة تبني الموقف الفكري الاشتراكي كحل أمثل للقضاء على الغليان الاجتماعي والسياسي مع أن الواقع وفي ظل التغيير والتطور يصعب الإمساك به وتمثيله وتجسيده فنيا، وبأن الرواية بناء أكثر من الواقع، بناء مركب يشيد فوق الواقع، الواقع الحقيقي مكثفا ومضافا إليه الفن والجمال.[2]

1- تيودور لكوفسكي: أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن أوروبية، ترجمة أحسان عباس، بكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص: 88.
2- محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، 1981، ص: 17.

وما يأخذ أيضا على المؤلف الواقعي هو إفلاس مخياله الإبداعي، حيث لم تخرج جل المتون الروائية عن ثيمة الثورة وتصوير المعارك والتغني بالبطولات والاحتفال بالاستقلال والإصلاح الاقتصادي والحلم الاشتراكي.....

وذلك نتيجة الحماس المفرط للمبدع في نقل أفكاره وانفعالاته بصدق تجاه التحولات التي يعيشها ويتقاسمها مع كافة الشعب تأكيدا على أن العلاقة بين الفن والحياة علاقة وطيدة، متناسيا أنها علاقة مشروطة بعدم تحويلها إلى قوالب تقليدية مكررة لأن ذلك كفيل بأن يقضي على الفن بتكرار عدد صغير من القوالب الكلامية المألوفة[1] وهو ما يجعل الرواية تسير وفق خطة نمطية خاضعة لوطأة المد الأيديولوجي ويقضي على روح الخلق والابتكار كدافع قوي لاستمرار وتطور أي فن من الفنون.

ويبدو أن عدوى النمطية في الموضوعات والمضامين الروائية قد انتقلت إلى البنى الشكلية والأساليب السردية مع وجود اختلاف طفيف من حيث مستوى العمق الفني لكل رواية والذي يتناسب طرديا مع التجربة الفنية لكل كاتب.

- بنية اللغة:

تميزت الرواية التقليدية بوطأة القيم الأيديولوجية والاقتصادية وما رافق ذلك من تغيير في البنية الاجتماعية والثقافية والفكرية، مما أدى إلى اختلال في البنية التعبيرية وأصبحت اللغة غير قادرة على الانفلات من التأليف الخطي المباشر والسطحي.

فقد آثر الكاتب الكلاسيكي استخدام لغة بسيطة تتطابق والوضع الواقعي المعبر عنه (مشاكل اجتماعية، فقر، تخلف....) كي تستطيع نقل الحركة السردية، والاهتمام بتنامي الحدث والحبكة الفنية حيث لم يكن هدف الكاتب تحقيق جمالية الأداء اللغوي بقدر ما كان يهدف إلى توصيل الرسالة النفعية الأيديولوجية للمتلقي، وذلك ما أغرق اللغة السردية في التقريرية الفجة وجعل الرواية تحافظ على التسلسل الزمني للحدث.

1- هنري جيمس وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص: 33.

يضاف إلى ذلك اعتماد لغة وصفية دقيقة ومباشرة تعنى بتصوير دقيق للشخصية والإطار المكاني المتواجدة فيه. وبذلك تكون اللغة قد حافظت على الطابع الواقعي للرواية خاصة وأن بساطة اللغة ومباشرتها هي الأقرب والأنسب للخطاب التوجيهي، باعتبارها الأفضل لتحقيق النجاعة التواصلية بين كاتب النص ومتلقيه.

وليس من التجني القول بأن بساطة الخطاب اللغوي الروائي التقليدي قد يرجع إلى الخبرة البسيطة بالأداءات والانحرافات اللغوية الجمالية لدى المؤلف والقارئ على السواء نتيجة عدم تبلور اللغة العربية بطريقة جيدة في ذهنية المثقف الجزائري في تلك الفترة.

- بنية الشخصية:

تعتبر الرواية التقليدية رواية الشخصية بامتياز فيها يرتبط الحدث والحركة السردية بالشخصية الروائية المحورية، فكان من واجب المؤلف أن يضبط أبعادها، ويصورها تصويرا دقيقا، اعتقادا منه بأن ذلك يثري الفعل الروائي ويكسبه الشرعية الواقعية.

عمد المؤلف السبعيني إلى انتقاء شخصيات روائية تخدم الغرض والرؤية الأيديولوجية الكامنة في مخيلته، والتي من خلالها يهدف إلى كشف البنى التحتية المنتجة والمؤثرة في العمل الفني، حيث تعتبر الشخصية أداة فنية ذات أبعاد أيديولوجية تستعمل لمعرفة الإنسان في علاقاته مع هذه البنى التحتية (ثقافية، اجتماعية، سياسية...إلخ) باعتبارها أقنعة تخفي وراءها أنساقا ومدارات متعددة تشكل بؤر الصراع في حياة الفرد والمجتمع.

يلمح القارئ كلاسيكية المحمول الاشتراكي للشخصية الروائية في النمط الروائي التقليدي خاصة بالنسبة للبطل وأبعاد فكرية أخرى معيقة تكون بمثابة مشروع مضاد لهذا البطل الاشتراكي؛ فلما يمثل "مالك" بطل رواية "ريح الجنوب" شخصية المناضل الاشتراكي الذي يحاول تحقيق العدالة الاجتماعية، يمثل "عابد بن القاضي" الطبقة الإقطاعية التي تعيق هذا المشروع وهي لا تختلف عما تؤديه شخصية "بولرواح" في رواية "الزلزال" للطاهر وطار

كمحاولة لتأصيل النظام الإقطاعي. كما تمثل حادثة اغتيال "زيدان" المناضل الشيوعي في رواية "اللاز" للطاهر وطار على يد الشيخ الرجعي الإسلامي محاولة لإبادة النظام الاشتراكي في بداياته، وتأصيلا للنزعة المحافظة الرجعية المفروضة من قبل الإسلاميين.

لقد قدمت هذه الشخصيات في شكل أنماط مكررة لقضايا فكرية واجتماعية مكررة نابعة من خصوصية الواقع الجزائري، حيث أن تصوير مسار الشخصية ووظيفتها السردية لا يتم خارج تأثير المعايير الواقعية والأيديولوجية إذ يكون على البطل أن يؤدي دورا رياديا ذو طابع إيجابي أو سلبي في مجتمعه. وهو بذلك يؤدي وظيفة تقدمية توجيهية.
ولعل ذلك هو ما جعل بن هدوقة يختار لبطله "البشير" مهنة معلم لأن المعلم له تأثير فعال على أفراد المجتمع الذي يعيش فيه. "فالتعليم باب للتنمية الاقتصادية والسياسية والإجتماعية. كما أنه يهدف إلى تعبئة المواطنين فكريا وثقافيا لإحداث تغيير جذري في نفوسهم ليتمكنوا من الإسهام في تطوير مجتمعهم ودفع عجلة التقدم إلى الأمام "[1].

وبالإضافة للدور التوجيهي الذي وجب ان تقوم به الشخصية في الرواية فإنها قد أوكلت إليها أدوارا نقدية انطلاقا من تصرفاتها وأفعالها السردية سواء كانت أفعالا إيجابية أو سلبية، فحين تمثل "نفيسة" مثالا للفتاة الجامعية الطموحة التي ترفض الزواج لأجل مواصلة الدراسة وتبدي تدمرها من مظاهر التخلف في الريف الجزائري من خلال هربها كمحاولة للتمرد على الأعراف البدائية البالية. يجد القارئ في مقابل ذلك شخصية "دليلة" في رواية "بان الصبح" تقدم خطابا نقديا من خلال سلوكها المتحرر حين تغرق في الانحراف وممارسة كل أنواع اللذات والمحرمات، فكانت بذلك رمز الفساد في مجتمع المدينة المتحرر الذي يطبعه الاستغلال الطبقي...وتتحكم المادية فيه وفي أخلاقياته[2].

1- مصطفى بلمشري: (التجسيد الواقعي عند بن هدوقة) مجلة الثقافة، الشركة الوطنية للنشر، ع 71، الجزائر، 1982، ص: 76.
2- شعباني الوناس: (صورة المرأة في رواية بان الصبح لعبد الحميد بن هدوقة) مجلة ثقافة،ع 18، الجزائر، 2008، ص: 114.

ومن مظاهر النمطية التي انتهجها المؤلف التقليدي أنه قدم الشخصية الروائية على أنها روح صادقة عن الواقع معادلا موضوعيا لشخصيات واقعية محيطة به أو قد صادفها في حياته أو نابعة من تجربته الخاصة. وفي هذا الصدد يذكر الروائي الراحل " الطاهروطار" أن معظم شخوص أعماله الروائية لها مراجع واقعية " فشخصية "زيدان" لها مرجعية حقيقية في الثورة التحريرية ومع ذلك ركبت عليها شخصية عمي السعيد صيفي الذي عرفته في تونس..وفي رواية "الزلزال" هناك الشيخ "بولرواح" وهو أحد أساتذتي... وفي "الحوات والقصر" هناك "سعد" و"مسعود" و"جابر" وهم قادة فاعلة في مجلس الثورة...وربما الحوات هو "بن بلة" بشكل من الأشكال وربما أكون أنا لأني حرمت من التعبير"[1].

والملاحظ من هذه الاعترافات إيمان الكاتب المطلق بمنطق التجسيد الواقعي تأصيلا لفكرة أن الرواية تعبير عن الرؤية الفكرية لصاحبها.

- البنية المكانية والزمانية

1- المكان:

يعتبر المكان في القص القديم مجرد ستارة خلفية تنأى أبعاده عن العمق والكثافة الشعرية، يهتم المؤلف بوصف ملامحه الخارجية دون الغوص في أبعاده الرمزية فتأتي عملية تصويره مفتقرة إلى المنظور أو الرؤية العميقة التي تدرك العلاقة الجدلية بينه وبين الشخصية والزمان ومدارات التفاعل والصراع بين هذه العناصر البنائية. يأتي المكان في الرواية التقليدية مألوفا نمطيا "فسيحا رحبا، يتميز باستقلاله التاريخي"[2] باعتباره مساحة واقعية يمكن أن تتحرك فيها الشخصية ومجتمعها الذي تعيش فيه، فإن لم يكن المكان "الريف" الذي يعج بمظاهر التخلف والجهل والفقر والبدائية والإقطاعية، كان المكان "المدينة" وما يسودها من نزعة مادية وتحرر وفساد أخلاقي واجتماعي طبقي مبني على الجشع البرجوازي.

1- عبد الكريم أوزغلة: (في تجربة الحياة والكتابة، مشاهد من سيرة الطاهر وطار بلسانه) الأثر ملحق ثقافي بيومية الجزائرنيوز، ع 250، 23 نوفمبر 2010، ص: 14.

2- نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة د. ط.، القاهرة، د. ت، ص: 169.

حيث يحاول المؤلف أن يجعل من المكان الروائي صورة صادقة معبرة عن المكان الواقعي من خلال تصويره تصويرا آليا بكل تفاصيله الدقيقة التي تكسب الموقف السردي الشرعية الواقعية "ليس على اعتباره مكانا هندسيا مجردا، بل فراغا تملؤه الشخوص والأشياء"[1]، فالمكان لا يحوز على الأهمية القصوى في القص التقليدي بقدر الأهمية التي يحوزها الحدث وتطوره عبر الزمن.

2- الزمن:

يعتمد الأسلوب السردي التقليدي عموما على البنية الزمانية التي تتأسس من خلال السير الأفقي للحدث الروائي، فيقتصر دور الزمن على "الترتيب المنطقي المتصاعد للأحداث"[2] والتتابع بوتيرة واحدة حتى يبلغ الحدث الذروة أو ما يسمى بالعقدة والحبكة الفنية، ومن ثم يسير نحو الانفراج والحل النهائي الذي تنتهي به الرواية.

وقد تكرر هذا النمط الزمني التقليدي في معظم التجارب السردية الواقعية، إلا إذا استثنينا البعض منها والتي أدرك كتابها ضرورة استثمار تقنيات الزمن الحداثية نتيجة إطلاعهم على أعمال رواد الكتابة الروائية الجديدة أمثال " كلود سيمون" " نتالي سروت" آلان روب غريه، ميشال بوتور...

ومن ثم أسست الرواية الجزائرية لنظرة حداثية تعتمد أساسا على بلاغة التشظي الزمني من خلال استخدام إستراتيجيات الاسترجاع والارتداد(الفلاش باك) والاستباق والاستشراف، وتقنيات تيار الوعي: منولوج، مناجاة، تداعيات... مما ساهم في تحاور عدة أزمنة داخل الرواية، وخلف الكثير من الحيوية والنضج الفني في العمل الروائي وزاد في إثراء الحدث داخله.

1- نبيلة إبراهيم: فن القص، ص: 156.
2- - المرجع نفسه، ص: 156.

- **ملامح التجريب في الرواية السبعينية:**

بدأت تظهر ملامح التجديد في الشكل الروائي من خلال تهشيم البنية الزمانية، وتقنيات التصوير الداخلي للشخصية الروائية مثل ما برز في الأعمال الرائدة "لابن هدوقة" و"الطاهر وطار"، ففي رواية "اللاز" مثلا عمد المؤلف لاستخدام افتتاحية حوارية لم يعهدها السرد الجزائري في تلك الفترة.

وبالرغم من أن الأعمال السبعينية لا يمكن قراءتها خارج نطاق الأيديولوجية الاشتراكية، إلا أنها حاولت في مواقف عديدة ترسيخ قيم جديدة وتدمير الموروث البالي (تقاليد، معتقدات فاسدة)بعد تعرية الواقع وفضحه، إضافة إلى اختراق المحرم الجنسي والديني بطريقة فنية جريئة لم تعهد من قبل. فبقدر ما كان ارتباط الرواية التقليدية بقضايا الالتزام الفكري والأدبي والفني وموضوعات التنمية والتحرر والبناء الاشتراكي بقدر ما صدمت القارئ في بعض متونها التي خرجت عن المألوف حين تجرأ كتابها على تكسير طابوهات الجنس، السياسة والدين كما في رواية "اللاز" "للطاهر وطار"، "بان الصبح" "لعبد الحميد بن هدوقة".

ويعتقد الناقد "بوشوشة بن جمعة" أن بدايات المسار التجريبي تبدأ من هذه النصوص السبعينية بداية من "ريح الجنوب" ورواية "اللاز" باعتبارهما يؤسسان لمرحلة جديدة ذات نزعة تجريبية حداثية مقترنة بالفعل التأسيسي والتأصيلي للسرد الجزائري [1] ، وجهت الوعي الروائي لضرورة ارتياد مسالك فنية أكثر حداثية لخلق نصوص تجريبية بكر على شاكلة نص "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، "الحوات والقصر" للطاهر وطار" و"التفكك" لرشيد بوجدرة.

ومهما يكن الأمر نسبيا فإن المحاولات الأولى للتجريب الروائي الجزائري قد انبثقت من رحم الرواية السبعينية، رغم أنها محاولات تبقى محتشمة مقارنة بالمفهوم الحداثي للإبداع الروائي

1- - بوشوشة بن جمعة: التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، من ص: 106 إلى ص:116.

الذي تجسد فيما بعد. ولا يفهم ذلك على أنه انتقاص لكفاءة هذا الجيل، وإنما راجع إلى طبيعة الأدب الدعائي والتوجيهي أين تكرست فكرة: الأدب الرسمي أو الأدب الهادف.

ومن الناحية الشكلية فقد عرف النص السبعيني حركة طفيفة حين اعتمد بعض المؤلفين المراوحة بين أساليب الحكي التقليدي والتقنيات الحداثية المستمدة من التجارب الإبداعية والنقدية الغربية. لكن السواد الأعظم من المبدعين ظل يسير على خطى الرواسب الحكائية البدائية كالسير الأفقي للزمن الروائي، وحبكة كلاسيكية تقوم على تتابع الأحداث وتنتهي بحل نهائي للعقدة، وتقديم الشخصية النموذجية في صورها النمطية المعهودة وفق لغة بسيطة ساذجة تنزلق نحو التقريرية والمباشرة تمتثل لمهمة تحقيق النجاعة التواصلية، باعتبارها أهم غاية كتبت من أجلها الرواية الفكرية بغض الطرف عن الوظيفة الجمالية والفنية للغة الروائية والشكل الروائي بشكل عام.

ملامح التجريب في السرد الروائي الجزائري المعاصر:

- إرهاصات الرواية الجديدة:

كبرت مساحة الوعي بخطورة المسخ الأدبي المشوه الذي أنتجته الظرفية السياسية والاقتصادية التي عرفتها الجزائر إبان الفترة السبعينية وما قبلها، والتي أفرغت الشكل الروائي من غاياته الجمالية والفنية، مما أدى إلى تنامي وعي الكاتب الجزائري بضرورة تجاوز التكرار والنمطية التي طبعت المتخيل الواقعي، وأغرقت المتلقي في الضحالة القرائية، إذ حددت تأويلاته ضمن نطاق ضيق لا يخرج عن الخطط الحكائية التأسيسية وأساليبها وأبنيتها الدعائية الخاضعة. وأفقدت العمل الفني خصوصيته الإبداعية، حين عملت على تحويل المبدع البيولوجي إلى مجرد شكل اجتماعي يتنكر لخصوصيته الذاتية وروحه الإبداعية المتميزة.

والأكيد أن ذلك ما يجعل هذه الرؤية الواقعية مناقضة لطبيعة الفن السحرية ووظيفته الجمالية لأنها رؤية تتعمد في الأساس الخلط بين الفن والأيديولوجيا والتاريخ بدلا من أن تتفاعل مع بعضها البعض لتقول_الفني والتاريخي والأيديولوجي[1] دون المساس بطبيعة الجنس الأدبي والروائي، انطلاقا من أن الفن ليس نشاطا سطحيا، وإنما هو نشاط روحي عميق يستجيب لخصائص روحية[2] تضفي على الفعل الإبداعي عوالم السحر والروعة فالفن ليس ضروريا لكي يستطيع الإنسان أن يفهم العالم ويغيره فحسب ولكنه ضروري أيضا بسبب السحر والجمال الذين يلازمانه.

لقد ازدادت جدية التفكير والعمل على تقديم أسئلة إبداعية وطروحات نقدية جديدة مغايرة، بفعل الانفتاح على تجارب إبداعية وفلسفات ومذاهب تعد تنويرا لأدوات الإنتاج الفني كالرمزية والدادية والسريالية والعبثية باعتبارها مذاهب انطلقت من مواقف الرفض الحداثي لمعطيات السائد [3] فنيا وحضاريا وثقافيا.

فكان من الطبيعي أن يأتي الشكل الروائي الذي تنتجه "الحداثة رفضا قاطعا للتقاليد الفنية الموروثة بل رفضا أيضا لفكرة التقاليد نفسها" [4] وهو ما أسس لظهور كتابة إبداعية نوعية لم

1- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص: 177.
2 -إبراهيم السعافين: تحولات السرد- دراسات في الرواية العربية، دار الشروق،ط1،تونس،عمان،الأردن،1996، ص: 22.
3- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص: 26، 27 .
4 - شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص: 71.

تعرفها الرواية الجزائرية من قبل، بدأت بوادرها بظهور رواية "التفكك" لرشيد بوجدرة، ورواية "الحوات والقصر" ،ورواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة ،ورواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، ورواية "رائحة الكلب" لجيلالي خلاص.... وغيرها من روايات ثمانينيات القرن الماضي.

- خصائص الرواية الجديدة:

اقترنت البدايات الفعلية للتجريب في السرد الجزائري مع تشكل نوع جديد من الكتابة الروائية أو ما يعرف "بالرواية الجديدة". ويرجع أصل هذا المصطلح إلى ذلك الشكل الفني الذي ظهر لدى أعلام الرواية الفرنسية الجديدة أمثال "كلود سيمون"، "آلان روب غرييه"، "ميشال بوتور"....حيث كان لهم الأثر البالغ على التجربة الجزائرية من حيث الرؤى والمواقف الحداثية والبنى الشكلية والفنية التي تتناسب وخصوصية التجربة الجزائرية من أهمها:

أنها تميزت برؤية خاصة ترفض الاستسقاء من المنابع البيولوجية والأشكال الواقعية التي اعتادتها التجربة التقليدية، رغم أن كلتا التجربتين تبلورتا على يد الجيل نفسه، يضاف إليه وافدين جدد على الكتابة الروائية باللغة العربية كان لهم دور بارز في تشكل الوعي التجريبي الحداثي مثل رشيد بوجدرة، وواسيني الأعرج...، حيث يعتقد أن رشيد بوجدرة هو من أدخل المشهد الروائي إلى ما يعرف بالكتابة الروائية الجديدة من خلال روايته "التفكك" التي غيرت المسحة الكلاسيكية وكانت نقلة مفصلية في تاريخ الرواية الجزائرية[1] بعدما أدرك الكاتب أن التعبير باللغة العربية أكثر عمقا وصدقا من التعبير بالفرنسية.

وبغض الطرف عن الانتقادات والجدل الذي طال شخص الكاتب وأدبه عن من كان سابقا لابتداع الشكل الفني الجديد، لأن ذلك سيقود إلى النبش في الإنزلاقات والخلافات الشخصية بين المؤلفين وبشكل خاص بين (الطاهر وطار ورشيد بوجدرة).

1- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد،دار الحوار،ط02 ،اللاذقية-سوريا،2000،ص: 128.

فقد حاولت الرواية التجريبية الجديدة أن تمسح غبار الأيديولوجيا البرجوازية عن الكتابة الفنية ورأت أن ذلك أمر لا يمكن للمؤلف أن يقوم به إلا إذا هجر الواقعية بأشكالها المستهلكة المشوهة لوجود الأشياء، وابتعد عن خرافة الكشف عن العمق، والتنقيب في أغوار المجتمع المادي وتقديس الأحلام الجماعية.

ومع أن هذه التجربة الروائية لم تتخلى نهائيا عن المدلول الأيديولوجي في البداية إلا أنها قدمت أعمالا فنية راقية من طينة: "معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة، " تجربة في العشق" للطاهر وطار، "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج.

عملت التجربة الروائية الجديدة، على الانعتاق من سلطة المتعاليات التي فرضتها المؤسسة الأدبية في الحزب الحاكم (سياسية، دينية، أخلاقية) والتأسيس لمشروع إبداعي مستقل يعني بمسائل الذات ومواقفها ضد المنظومة المقدسة مثل ما تكرس في رواية "ليليات إمراة آرق" لرشيد بوجدرة، "مصرع أحلام مريم الوديعة" لواسيني الأعرج. وكذلك رواية "رائحة الكلب" و "حمائم الشفق" لجيلالي خلاص، بحيث أجادت هذه الأعمال التعبير عن حالة التشرذم والضياع والصراع ضد المقدس أين يتحول الخطاب السردي إلى خطاب جمالي يعنى بمواطن العبارة الشعرية الراقية والدفق الشعوري المتوهج كما يعنى على مستوى التعبير الفني " بتدمير السائد من الشخصية والتلاعب باللغة وإزعاجها وعدم الالتزام بوحدة الزمن والمكان"[1].

دعا الشكل الروائي التجريبي إلى الاعتناء عناية خاصة بمسائل الذات والهوية والتاريخ واللغة كما قدم رؤية فنية جديدة حيال المجتمع والتطور الحاصل على جميع الأصعدة، كما أعاد الحياة والروح للنص الروائي وطرح بدائل فنية وتقنيات حداثية بعيدا عن الخطاب التوجيهي والدعائي القديم. بحيث تكون هذه البدائل في مستوى الوظيفة الفنية والجمالية للخطاب السردي كالاعتماد على تقنيات "تيار الوعي" كالتذكر، التداعي، الحلم، المونولوج، وتوظيف الأسطورة، الرمز والتراث بكل أنواعه (ديني، شعبي.....).

1- محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر "دحلب" طبع SEPU.SPA الجزائر، ص: 13.

- الشكل الروائي التجريبي المعاصر:

أ- ظروف النشأة:

مما لا شك فيه أن تلك التجاوزات التي عايشها المجتمع الجزائري مع نهاية الثمانينات وما نتج عنها من إعادة النظر في أوهام النظام السياسي والاشتراكي، وما تبعهما من فوضى وبيروقراطية وآفات اجتماعية واهتزاز للقيم الأخلاقية كان محصلة منطقية لأحداث أكتوبر 1988.

ومن ثم فقد كان من الطبيعي أن تتحول القيم الجمالية والفنية والفكرية في الإبداع الروائي، وبعد أن زالت الحوافز الوطنية والنضالية التي شكلت شرطا أوليا لمسيرة الإبداع الروائي ورابطا عضويا للدورين السياسي والإبداعي [1] وجب أن يتغير المتخيل الروائي الإجتماعي إلى متخيل ذاتي يقوم على التعددية اللغوية ويتجاوز الأنماط الأحادية والمرجعيات الثابتة المتكلسة ويعيد طرح مرجعيات مغايرة.

من داخل الظرف القاسي تولد جيل جديد من الكتاب أو ما يعرف بـ (جيل الشباب) من أمثال: أحلام مستغانمي، سعيد بوطجين، عز الدين جلاوجي، أحميدة العياشي، بشير مفتي، إبراهيم سعدي، فضيلة الفاروق ...وغيرهم، جيل فتح عينيه على أفول الحلم الاشتراكي التقدمي، جيل عايش واقعا عنيفا ومتفجرا خلفته أحداث أكتوبر 1988 وتبعات الأزمة سنة 1992، فأيقن البون الشاسع بينه وبين جيل الرواد، وضرورة النظر للإبداع برؤى وقيم ومواقف جديدة تختلف من تلك التقليدية التي أعلنت فشلها في معالجة الآفاق الفكرية والبنى الثقافية والفنية المرتبطة أساسا بالذات، فإذا كان المشهد الروائي الواقعي يرى بأن " التجربة الذاتية والاجتماعية ليست علاقة تناقضية، لأن الذات مهما بدت عالما قائما بنفسه تستمد خيوطها من الطبيعة والمجتمع... وحتى عندما يناهض الأديب ما هو قائم أو موجود اجتماعيا عبر ما يتمناه أن يكون[...] ذلك لأن الحلم تعبير ذاتي عن رغبة اجتماعية "[2].

1- عبد الوهاب بوشليحة: (الرواية الإنسانية الجزائرية، نحو آفاق إبداعية جديدة)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع 07 ، قسنطينة، 2006، ص: 150.

2- زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، ط 01، 1985، ص: 119.

فحتى وإن كان هذا المشهد قد نجح في تصوير العلاقات الاجتماعية كما هي في الواقع، فإنه عجز عن تقديم صورة التناحر الداخلي الذي يتصل أكثر بالذات الكاتبة، ويغوص في مكنوناتها ويتطلع بها إلى إنجازات فنية تتمتع بصفة الحضور النوعي والمتميز من مبدع إلى آخر.

وبعدما أعلنت الأشكال السردية والقصصية التقليدية فشلها في استيعاب جميع العلاقات والتفاعلات الجديدة الناشئة عن الوضع الجديد، نتج قلق دائم للبحث عن أدوات إجرائية تستوعب التجارب الجديدة والوضع الثقافي الراهن والذي تحطمت فيه آمال المثقف العضوي وأعلن الخطاب السلطوي إخفاقه وتلاشت فيه الشعارات الأيديولوجية الدعائية والتوجيهية، مما أنتج انزلاقا سياسيا وانقلابا أمنيا خطيرا أغرق البلاد في عشرينية دموية لا تزال ملامحها السوداوية تتجلى حتى العصر الراهن.

ومن ثم يمكن القول أن القلق الروائي وسعيه المتواصل نحو التطور الفني والشكلي يكون قد تأثر بعوامل اجتماعية وثقافية وسياسية من منطلق أن لمثل هذه الظروف الأثر الأبرز في نظرية الحياة والفن بوجه عام؛ فتوالد النص الروائي التسعيني الجديد ضمن واقع بركاني متفجر يجمع بين عنف الإرهاب وصراع السلطة والاغتيالات السياسية وراهن محموم شاعت فيه رائحة الدم والنار، فرض عليه (على النص) جمالية مغايرة باعتبار أن لكل "موقف جديد مفهوم جديد لمضمون الرواية ولهيكلها، تناسب مواضيع جديدة وبالتالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة، الأسلوب، التأليف، البناء وعلى النقيض من ذلك فإن التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة ويكشف عن علاقات جديدة" [1].

بلغ التجريب ذروته في السرد الجزائري مع نهاية القرن الماضي ومطلع القرن الحالي، وهي الفترة التي عرفت انتعاشا أدبيا محسوسا بعد أن تم رفع وتيرة الإصدارات الروائية بنسب عالية حيث يذكر د/ أحمد منور أنه "قد بلغ عدد الأعمال الإبداعية المنشورة في سنة واحدة ما يوازي ما صدر منها في سنوات الثمانينات بأكملها... ."[2] وحتى وإن لم يتحقق التراكم الكيفي المنشود إلا أنها (الأعمال الروائية) جاءت حبلى بأسئلة الراهن وسعت إلى كسب رهانات وخطط التجريب الفني الجديدة.

1- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، ط 02، بيروت، باريس، 1982، ص: 10.

2- أحمد منوّر: (ملامح الرواية العربية الجزائرية: البدايات والتحولات)، مجلة الثقافة، ع 18، الجزائر، 2008، ص: 91.

ب- مميزات الشكل التجريبي ومقوماته:

يقوم فعل التجريب على الكفر بمقدسات الشكل الواقعي التقليدي ويعلن التحرر والتمرد على القيم الجمالية الفنية والموضوعاتية الموروثة :

1- الوعي الفردي :

إن تزايد الوعي الفردي للمبدع بعقم المتخيل السائد وعدم تلبية طموحاته الفنية ورغبته في التغيير تماشيا مع الفكر الإنساني الذي يتطلب التجديد المستمر وفق حركية تاريخية تؤدي بدورها إلى حركية فكرية وفنية، قد أدى بضرورة البحث عن أشكال وبنى فنية جديدة تنبثق من صميم الكيان الذاتي للكاتب وتحتضن إمكاناته وتحقق طموحاته، فيكون بذلك الوعي الفردي المقوم الأول في عملية التجريب الروائي؛ إذ يتوجب على الكاتب أو الروائي أن يستلهم أفكاره ومبادئه ورؤاه الفنية من عوالمه الداخلية النابعة من تجاربه الفردية، ولعل هذا ما يطبع خصوصية على الأسلوب الروائي لكل كاتب.

يعتمد الكاتب التجريبي على لغة رمزية حبلى بالصور الإيحائية، باعتبارها وسيلة مساعدة على البوح بالمكبوت والاعتراف والتعبير بما يدور في المستوى الدفين من الحياة النفسية والذهنية. مستعينا بتوظيف تكنيكات مرتبطة في مجملها بمنهج التحليل النفسي مثل تكنيك تيار الوعي تداعي، منولوج، مناجاة.... ، ذاكرة، خيال ذاتي... من حيث هي تقنيات وظيفتها ترك العنان للذات للتعبير عن قلقها وهواجسها وأفكارها؛ ذلك أن القيمة الجمالية للعمل تقاس بمدى الصدق الذاتي وعمق الاستجابة الباطنية والقدرة على الغوص في مكامن من الذات الوجدانية.

يتضافر الخطاب السردي بالتجربة الذاتية، وتنكشف عوالم سير ذاتية جديدة تتجاوز خطية ورتابة السرد النمطي وسذاجة وبساطة لغته الواقعية كما تعمل على تحطيم أحادية القراءة وفك انغلاقيتها لولوج عوالم التأويل المتعددة.

إن أهمية الوعي الذاتي في نجاح الشكل الروائي التجريبي مشروط بحرية لا متناهية والأثر الفني الخالد يجب " أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحا معافى وهو يحيا على

الممارسة وجوهر الممارسة الحرية" [1] وهي حرية تتأسس على الوعي العميق بالانعتاق من كافة المدونات والمرجعيات الواقعية الاجتماعية والفكرية والسلطة الدينية، السياسية، الأخلاقية كما هو الشأن في أعمال رشيد بوجدرة، أحلام مستغانمي، بشير مفتي، فضيلة الفاروق.

2- مجاوزة الواقع:

مما لا شك فيه أن "أرسطو" أول من تحدث عن إشكالية الإبداع والواقع حيث فرق بين وظيفة المؤرخ والشاعر،" فالأول يصور ما وقع أما الثاني فلا يكتفي بتصوير ما هو واقع ولكن ما يمكن أن يقع أيضا "[2] لذلك فقد اتسمت العلاقة بين المبدع الروائي والواقع بضرب من الصراع والتجاذب تتبدى هذه الصراعية في السعي إلى تدمير مواضعات القص الروائي كما تقدمه الأيديولوجيا وكل مبادئ الالتزام ونظريات الانعكاس والمحاكاة، التي تقتضي تحويل المؤلف إلى مصلح اجتماعي وتمحو كل أثر جمالي للشكل الروائي.

تقول فرجينيا وولف - وهي من رواد الرواية الحديثة - "لقد هربت الحياة من الرواية وسواء كان ذلك نتيجة الاشتغال الروائي بالنظريات الاشتراكية أم بالمشاكل الطبقية العمالية.. أم نتيجة التركيز على تفاصيل الحياة الواقعية دون الاهتمام بجوهرها أو الاهتمام بهذه المسائل اهتماما مبالغا فيه "[3] لذلك فقد وجب على الشكل الروائي الفني أن ينتفض مما علق به من شوائب بعيدة كل البعد عن مجال الفن والإبداع.

إن العلاقة بين ما هو فكري وفني علاقة جدلية أزلية وكلاهما ضروري في العملية الإبداعية، فكما لا يخلو النص من الفنية، لا يمكن أن يخلو من الأيديولوجيا لأن كل كتابة هي ممارسة للأيديولوجيا وعى صاحبها ذلك أو لم يع، وحتى النص التجريبي لا يمكنه أن يخلو منها؛ إلا أنها أيديولوجيا تختلف عن صورتها السطحية والمباشرة في النص الواقعي هي" أيديولوجية القلق واليأس ... أيديولوجيا معرفية ووجدانية ونضالية عميقة" [4]؛ إذ يمكن القول

1- هنري جيمس، وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص:77.
2- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة ط 02، بيروت، 1973، ص: 26.
3- هنري جيمس وآخرون: المرجع السابق، ص: 16.
4- محمد أمنصور: إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص: 70.

أن المتخيل الواقعي التسعيني يختلف عن المتخيل الواقعي الاشتراكي السبعيني وكل مخلفاته الخطابية والتوجيهية حيث يؤسس المتخيل البديل لعلاقة متينة بين البنى الذهنية والوجدانية النابعة من الوعي الذاتي (ذات المثقف) بالأزمة وبين البنى الشكلية والجمالية للعمل الروائي.
ورغم الصناعة الظرفية التخييلية لهذا الشكل الجديد إلا أنها استطاعت أن تكبح مد الواقعية التسجيلية والتقريرية بالاعتماد على لغة متميزة وجذابة تطبع أناقة على الأسلوب الإستعجالي وتغطي على رتابة الحدث ومباشرته.

يضاف إلى هذا الوعي بتعقد الواقع وضرورة اختراقه كمرجع والانزياح عن أطروحاته الكلاسيكية المعيقة، ثم الإيمان المطلق بأن الكتابة تدمير لكل صوت...ولكل أصل[1]. ولكل ما هو خارج عن نطاقها.

إذ تحتفي بما يتفاعل داخلها من أبنية نصية وعلائق مرجعية بحيث تتجلى "في صور مختلفة في الحوار بين الأصوات المتعددة، وما ينشئه المبدع من علاقات بين شخصيات [...] وبما ترسخ به الأزمنة والأمكنة من دلالات وما يتأسس أثناء القراءة من عوالم متخيلة"[2] مشكلة لحدود النص الروائي بعالمه النسبي الملتبس باليقين واللايقين بالصدق والكذب، فيثير الشك والسؤال في قضايا الوجود والحياة والعدم، يحتفي بإدماج الحلم والهذيان والهوس والخيال بالواقع الروائي ليقيم صرحا من الواقع الفني الممكن والقابل للوجود.

1- - جابر عصفور: آفاق العصر، دار المدى، ط 01، دمشق، 1997، ص: 127.
2- عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المغاربية للنشر،تونس،1999، ص: 16.

3- خطاب الذات من الثابت إلى المتحول:

ترفض الرواية التجريبية التقيد بالأعراف الفنية الثابتة والمبادئ الاجتماعية واللافتات النضالية الكلاسيكية، وتنظر للعمل الفني على أنه انطباع شخصي مباشر للحياة، تستخدم فيه جل الوسائل للتعبير عن الحالات الوجدانية وتعرية بواطن النفس الإنسانية ومساءلة الذات، وتجاوز مساءلة الواقع المهزوم ثقافيا واجتماعيا؛ ذلك أن هدف الخلق هو " التناقض الجدري مع الواقع والموقف الرافض للثوابت...والبحث المستمر عن صيغ جديدة للعمل الفني المتجاوز لما هو قائم..." [1]وكشف الغامض من حياة الفرد الإنسانية بعيدا عن وصف الواقع اليومي؛ فهناك ما هو كلي وما هو خالد وهذا هو العمق الذي لم يستكشف للشخصية الإنسانية والروحية[2]، لأن مهمة الروائي تتعدى التصوير الواقعي للحياة إلى البحث عن أعمال الأشياء ودواخلها الدفينة.

يتجاوز الروائي مهمة تفسير العالم والأشياء إلى مهمة اكتشاف عوالم مجهولة يطمح الفعل التجريبي الوصول إليها لأجل البحث عن بواطن الذات المبدعة الرافضة للثابت من مبادئ الالتزام والانعكاس باعتبارهما نوعا من الإلزام المفروض عل نفس الخلق والابتكار، فلا يجب على الذات المبدعة ألا تلتزم إلا بالأدب والفن وبوعيها، بلغتها حيث يستمد الإبداع حضوره من النص الحرباوي، فالكتابة الإبداعية إعصار غير ثابت تضع نفسها موضع تساؤل مستمر وذلك ضمن حركة دائمة لاستكشاف طاقات اللغة واستقصاء أبعاد التجربة [3].

كما تقوم بخلق واقع روائي متميز يعتمد أساسا على ملكة الخيال " من حيث هو قدرة إنسانية على تحويل الغياب إلى حضور والواقع إلى ممكن والموجود إلى غير موجود"[4] والتوق إلى اكتشاف خبايا اللاشعور واللامنطق، فالنص التجريبي يثير الشك واللايقين،" إعصار من القلق والتناقض، وصراع دائم مع الذات والآخر مع الواقع الدائم التغيير والدائم الانفلات من قبضة المنطق "[5]فتبقى مهمة النص هي إثارة وصدم المتلقي من خلال زئبقية دواله ومدلولاته وتأويلاته.

1- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ص: 53، 54.
2- مجاهد عبد المنعم: جماليات الرواية المعاصرة، دار الثقافة، د.ط، القاهرة، 1997، ص: 103.
3- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط 02، بيروت- لبنان، 1982، ص: 111.
4- جابر عصفور: آفاق العصر، ص: 29.
5- رزان محمود إبراهيم:خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة،دارالشروق،ط01،عمان-الأردن،2003،ص: 191.

يعنى خطاب الذات بتقديم رواية فنية تتحرر من نطاق "الالتزام المفروض لتقديم جوا من الاحتمال"[1] والشك والجدل واللايقين وهي باعتبارها سمات تطبع الشكل التجريبي المغامر، تسكنه لغة عبثية متشعبة المستوى، متشظية الدلالة تقوم بتكسير القواعد الموروثة لتطرح نصوص بديلة ذات هياكل لغوية مبهمة مرتبكة الفكر ومشوشة العقيدة والمرجع.

4- التجريب اللغوي/ اللغة العليا:

يراهن الروائي الجزائري على التجريب اللغوي كورقة رابحة يمكن أن تمنحه النموذج الأعلى والأثر الخالد يكون بمثابة أفق سردي واسع يعج بمستويات وأبنية لغوية متباينة ومتنوعة: رمزية، تراثية، شعرية... تحقق للنص أدبيته وخصوصيته اللغوية؛ فقد تمكن موضوع اللغة من مزاحمة باقي المضامين التقليدية "بعد ما أضحى المضمون الواقعي والتاريخي جزء بسيطا من معادلة كبيرة قوامها اللغة أو الخطاب؛ فشهدت تحولات في صيغ السرد والوصف ومختلف عناصر البناء الروائي، فالقارئ لم يعد يستسيغ الكتابة التقليدية كما أن الروائي ذاته أصبح يضيق درعا بالشكل القديم" [2] مراهنا على الأفق التجريدي أو اللغة المخبرية كمرحلة متقدمة في الممارسة الروائية حيث تصبح اللغة بمثابة هوية المبدع وهوية العمل الروائي بأكمله.

إن النص الروائي هو لغة في أولى درجاته، وهي أيديولوجية، نمط تفكير صاحبه ومساحة هامة لإدراك مستوى الإحساس والشعور واللاشعور، وفضاء أوسع للانفتاح على التأويل وأكثر التوقعات إثارة للدهشة والصدمة. لذلك كان فعل ارتقاء اللغة السردية إلى مستوى عالي من الأدبية والشعرية علامة مائزة في الخطاب الحداثي تتصل بعمق الأبعاد الدرامية والتجارب والطرق الحكائية المتجددة والقادرة على استنطاق ومساءلة الذات المبدعة من خلال لغتها.

1- هنري جيمس وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص: 16.
2-- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، 2007، ص: 154.

كما تتمظهر شعرنة اللغة بوصفها هاجسا حداثيا يطمح للمغايرة من خلال إبراز الطاقة الكامنة للمنظومة اللغوية العربية والاشتغال المكثف عليها، حيث يرتبط فعل التكثيف اللغوي والدلالي بقدرة المبدع على الانتقاء الموفق للفظة والموضوع والتعبير الدقيق بالأسلوب الجيد والتشكيل المكتنز لأجزاء الصورة الفنية والتمثيل الموحي والمناسب.

فالكاتب مطالب بأن تكون له قدرات خارقة وغير عادية تمكنه "من إعادة تشكيل اللغة ليعلو عن المستهلك منها ويتجاوز التركيب إلى الصياغة والتعبير"[1] وألا يقف عند حدود التراكيب والأساليب المكررة لأن امتلاك المؤلف لناصية التأليف والممارسة الفنية المغامرة تجعله "المخول الأول للقيام بفعل التغيير على أن يشرح للآخر الإمكانات الهائلة بإتقانها وبمعزل عن الأحكام القسرية التي تسلط على تفضيل كلمة عن أخرى"[2].

يشتمل التغيير في شكل اللغة الشذوذ عن معاييرها الفنية والبلاغية والأسلوبية إلى الحد الذي يمكن المبدع من استخدام اللفظة في غير ما وضعت له وتسمية الأشياء بغير مسمياتها وتكسير رتابة اللغة وإعادة تركيبها وتشكيلها بطريقة خاصة تمتزج فيها عناصر البلاغة التراثية (استعارة، مجاز) بمختلف الصور والأشكال الفنية الجديدة: (كالتشخيص، تراسل الحواس، التجسيم...)

مما يساهم في خلق نص جديد يحتفل بجماليات التعبير الجديدة في اللغة العربية ويرتقي بها إلى آفاق مغايرة، تنفتح على دلالات جديدة متنوعة لم يعرضها الخطاب الأدبي الإبداعي من قبل لأن "القول الأدبي ليس تركيبا ولا وصفا أو تواليا للألفاظ، فلا يحفظ ولا يتوارث ولا يعلم. إنه بذلك خرق للقانون اللغوي السائد ليخلق قانونه الخاص، قانون الإبداع... وبذلك سيكون خارقا غير عادي يستحق صفة أثر مبدع"[3].

1- مصطفى درواش: (إنتاجية اللغة في الموروث النقدي) مجلة ثقافة تصدر عن وزارة الثقافة ع 18، الجزائر، 2008، ص: 19.
2- مخلوف عامر: (القول الأدبي والقصصي) مجلة آمال تصدر عن وزارة الثقافة، ع 05،الجزائر، 2009، ص: 107.106 .
3- المرجع نفسه، ص: 102.

استطاع ثلة من روائيي الجزائر إضافة الكثير إلى الكتابة الروائية من خلال نصوص تحتفل باللغة تجريبا وممارسة وإبداعا من أمثال رشيد بوجدرة، أمين زاوي، واسيني الأعرج، إبراهيم سعدي، أحلام مستغانمي، آمال بشيري، فضيلة الفاروق، عبد الله حمادي، حميد عبد القادر... وغيرهم من أعمدة التجريب الروائي من الذين أخذوا على عاتقهم التأسيس لمشروع خطاب سردي عربي يستثمر التجربة الإنسانية في مجال الكتابة الإبداعية يشتغل على التجريب اللغوي بأعلى درجات الوعي بإمكانات اللغة العربية التعبيرية والفنية ومدى قدرتها على التكثيف والإيحاء ومدى مواكبتها لروح العصر وتطوراته ضمن خطاب روائي متجدد يعتصر التجربة الكونية والإبداعية ويحمل آفاقا جديدة تكون في مستوى تطلع القارئ، وفي أبهى الحالات تتعداه لتصدم أفق انتظاره.

إن التأكيد على ممارسة التغيير والتجديد على مستوى اللغة لا يمكن أن يفهم على أنه قصور اللغة العربية وعجزها عن تمثيل روح الحداثة ومسايرتها لمظاهر العولمة والمعلوماتية كما قد يتراءى لقصيري النظر، لأنه ينبثق من مبدأ أن اللغة كائن حي ينمو ويتطور، يعيش بين الفتوة والهرم. وفي الوقت الراهن تقاس حيوية الأمم وفتوتها وقوة وعي ومدارك شعوبها بلغتها، لذلك فإن اللغة العربية أرحب من أن يتعامل معها وفق أبجديات متكلسة وأطر حكائية سلفية ثم التقعيد لها مسبقا.

ومن الضروري خلق لغة متحولة منحرفة تحتضن العالم من حولها من دون أن تفقد روحها وسحرها.

ولأن عملية التجريب نفسها تخضع لقواعد الممارسة الفنية فإن فعل التحول والانزياح اللغوي عن المتماثل لا يأتي من فراغ، وإنما يتحدد وفق أطر فنية خاصة وفهم عميق بعملية الانحراف التي تتناسق ومكونات الخطاب السردي المعرفي والرؤيوي ووظائفه الجمالية والشعرية الخاصة بكل مؤلف ومشروعه الإبداعي.

وذلك ما قد يغفل عنه بعض كتاب الحداثة الهواة، فتفتقد نصوصهم للهوية العربية والخصوصية الفنية الذاتية نتيجة للانبهار بمنجزات الآخر (الغربي) ونظمه المعرفية وقوانينه اللغوية إلى الحد الذي يصل مثلا في الوقت الراهن لكتابة نص جزائري بلغة عربية تراكيبها وأسلوب جملها وشعريتها خاضعة لأبنية اللغة الفرنسية ومعاييرها الفنية، وهذا أقصى ما يمكن أن تعانيه الكتابة الروائية في الجزائر.

ولعل أمر الانكسار اللغوي أعمق بكثير خاصة عندما تصبح الكتابة الفنية خاضعة لبصمات اللغة الأجنبية، من دون قصدية أو تعمد في ذلك، وإنما نتيجة تأثير منطق التفكير بلغة مغايرة للغة الإبداع، أي اختلال الهوة بين لغة المبدع المحلية (لهجة محلية) ولغة الإبداع (الفصحى) ليس تقصيرا أو جهلا بقواعد الكتابة العربية وإنما هي إشكالية لغوية تنسحب على كافة القطر المغاربي نتيجة الظروف التاريخية والسياسية التي تعاقبت على مجتمعاته؛ فإشكالية ازدواجية اللغة لا تظهر بهذا الحجم في الإبداعات المشرقية، ليس بسبب سيادتهم وتفوقهم وتمكنهم من العربية دون غيرهم كما يدعي الأشقاء في أرض الكنانة، وإنما يرجع ذلك إلى التقارب في اللهجات المحلية والفصحى ذلك أن المبدع المشرقي يفكر وفق الأبنية اللغوية التي يكتب بها.

يدرك المؤلف الجزائري تمام الإدراك أن اللغة العربية تحمل في نفسها بذور تحويرها وشذوذها، تعيد خلق ذاتها بشكل مستمر، فعلى مستوى الأبنية التخيلية فقدت بعض المجازات والاستعارات التقليدية دلالاتها ومعانيها وبذلك فقدت شرعيتها وشاعريتها، فكثير من الصور الفنية وبفعل التكرار المستمر دخلت نطاق الخطاب النفعي اليومي.
وهذا اللاستقرار والتغير الأبدي للغة يثير قلق المؤلف الذي يبقى همه التجريب والاشتغال عليها قصد إنعاشها وتجديد دمائها في كل فترة من فترات البحث عن النموذج الأعلى.

تبدو مهمة التحوير والانزياح اللغوي مهمة شاقة للمبدع إذ تعنى بالتغيير والشذوذ الدائم عن أنماط التركيب والأسلوب والمخيال السائد قصد خلق أنماط شعرية متكررة ومغايرة هدفها السمو بالخطاب الروائي من مستواه النفعي العام والحكائي المباشر إلى مستوى شعريا عاليا ينطوي على كل سمات التفرد والتميز من خلال صوغ صور إيحائية تناسب الرؤية الفنية المتجاوزَة وتركيبها تركيبا معقدا من الرموز تحقق تكثيفا دلاليا وزئبقية في المعنى تزعزع ثقة المتلقي وتثير فيه الشك والريبة.

ويتوسع نطاق الانحراف عن الواقع اللغوي ليشتمل المظاهر الواقعية والأشياء المكونة لصورة الحياة المحيطة بالخطاب الروائي وصاحبه حيث تعنى شعرية الخطاب بتفتيت المظاهر الخارجية وتحولها إلى رموز مجردة، ويعوض الواقع بمضامين ميتافيزيقية دون إلغاء مستوياتها الجمالية والفنية التي تتضمن التجريد سبيلا لها وبديلا عن العلاقات الممكنة بين الأشياء والظواهر في الواقع. ومن ثم ينبني المؤَلف الحداثي على فلسفة الحلم والصورة الغامضة كرؤية فنية تجيد التعبير والتفاعل مع العالم الداخلي الذي يتشكل مع كل خطوة لفتح الحرية المطلقة أمام المخيال الذاتي.

وتتجسد الأهداف والأبعاد الدلالية الحرباوية والصور الشعرية الفريدة في شكل علامات ورموز تغري القارئ وتبعث فيه شرارة الصدمة والغموض؛ فاللغة على صعيد البعد الدلالي تخفي أكثر مما تكشف، ليس فقط لأن الدلالة لا تزل رهينة الوجود الفردي المحسوس المعطى لغويا، بل كذلك بالنظر إلى غيابها بصفتها المعني الوحيد المقصود لأن الدلالة في الخطاب الروائي ملتبسة دائما[1].

يسعى النص الروائي الجزائري أن يكون نصا مفتوحا مليئا بالاحتمالات والتقديرات الزئبقية من خلال تحول لغته السردية الإخبارية إلى لغة فنية شعرية تستهدف الاستمالة عن طريق التخييل والتصوير والتغريب [2]، فقد نجحت في هذا المسعى نصوص من حجم "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، "أرخبيل الذباب" لبشير مفتي، "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج...

1- إبراهيم سعدي: (خطاب الرواية وخطاب الفلسفة، بين الاشتراك والاتفاق) مجلة ثقافة، ع 19، الجزائر، ص: 47.
2- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، ط 01، القاهرة، 2006، ص: 27/26.

وغيرها من النصوص التي حاولت التخلص من مخلفات الواقعية الانعكاسية بمفهومها التقليدي المبتذل لتقيم صرحا زئبقيا أكثر سحرا يتداخل فيه اليومي الواقعي بالغر ائبي العجائبي والذاتي بالرمزي الأسطوري، فيخلق عالما سرياليا ينقل جو الأسطورة ولحظة الحلم إلى بؤرة الحدث السردي، فتضفي عليه عوالم مغرية تبهر المتلقي وتمنحه لذة قرائية وتفجر في مكامنه عملا تأويليا راقيا.

من الواضح إذا أن بؤرة الممارسة التجريبية تكمن في فعل الترميز والتكثيف الإيحائي الذي يخلق خطابا لغويا ملتبسا يخترق، المساحة النثرية في شكل إشعاع شعري يمتزج مع لغة الرواية ليحولها، إلى خليط هجين يتداخل فيه النور بالعتمة والجلاء بالخفاء والحضور بالغياب.

كما تكمن في مجاوزة مواضعات القص التاريخي والواقعي، حيث تمكنت نماذج معتبرة من نصوص حداثية جزائرية وبفضل ارتياد مؤلفيها مدارات التخييل واللغة العليا من الابتعاد شيئا فشيئا عن تقريرية وخطية الخطاب اللغوي السطحي البسيط في القص التقليدي.

لكنها من ناحية أخرى تظل ترى في التهويم اللغوي عنصرا مشوها لشعرية الأثر الروائي، من شأنه أن يقضي على بلاغة الأسلوب وفنياته التي من المفروض أن تساهم في تحريك النص ومنحه أبعادا جمالية وفنية متعددة.

لأنه وبقدر ما يعنى الفعل التجريبي بالتركيز على الانحراف والتجريد اللغوي، وتعميق مدارات التكثيف والإيحاء والتعدد الدلالي بقدر ما يحرص على توسيع مساحات الاكتناز اللغوي والتخلص من الثرثرة اللغوية التي يمتهنها أشباه المؤلفين في الوقت الراهن نتيجة جهلهم بميكانيزمات الكتابة الفنية والإبداع الأدبي. ومن ثم تبقى الرواية الجزائرية بريئة من تلك النصوص التي تدعي التجريب الحداثي لكنها في واقع الأمر تعاني عسرا إبداعيا وإسهالا لغويا مرضيا لا غير.

5- طغيان المتخيل الظرفي:

تميزت الرواية التسعينية بمعالجة الظرفية الوطنية بمختلف أبعادها التي عصفت بالبلاد في تلك الفترة، فاجتمعت جل الأعمال الإبداعية تحت سرادق واحد يعرف بأدب المحنة " أو سرد المحنة " حيث يتخذ من ثيمة المحنة أو الأزمة (السياسية، الاجتماعية، الأمنية) موضوعا سرديا أساسيا يتحول النص بموجبه إلى تجربة شعورية توظف ترسبات الفجيعة الوطنية الطاغية على عشرينية كاملة.

لقد جسدت الكتابة الروائية الجديدة واقع المحنة بكل أبعاده الفكرية والقيمية ومضامينه السوداوية المؤَسِسَة لصناعة سردية ظرفية تساءل واقع الدم والنار الذي خلفته القوى المتصارعة على السلطة، ثم تطرح من خلالها إشكاليات وجودية: جدلية الموت والحياة، عبثية الواقع، عدمية الوجود...

إضافة إلى إثارة قضايا فكرية وسياسية أبرزها: مأزق الهوية الوطنية، ثنائيات: الإسلام والعولمة، الإرهاب والممارسة الديمقراطية، وغيرها من الإشكاليات التي عبرت عنها مختلف الأعمال الروائية في تلك الفترة مثل: "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، "فوضى الأشياء" و "تيميمون" لرشيد بوجدرة، "فوضى الحواس"،" ذاكرة الجسد"، "عابر سرير" لأحلام مستغانمي، "حارسة الظلال". "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج. "المراسيم والجنائز" لبشير مفتي، "فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي، "دم الغزال" لمرزاق بقطاش، "الانزلاق" لحميد عبد القادر، "متاهات ليل الفتنة" لأحميدة العياشي ... وغيرها من العناوين والأعمال التي لا يحتاج القارئ إلى فطنة كبيرة من خلالها ليدرك مدى تمثيلها للوضع الكارثي ورفضها له وللظروف المنتجة له وللثيمات المعبرة عنه، الموت، الغربة، الفوضى، التشتت، الضياع، الخوف والتعتيم...

إن تموقع الشكل الروائي الجديد وسط فعل إبداعي تسجيلي يزيده إغراقا في لإشكالية الواقعية الانعكاسية والتمثيل الصادق للظروف الاجتماعية والسياسية، والتي لطالما ادعى الخطاب الروائي التجريبي الانزياح عنها باعتبارها إحدى تكلسات الرواية التقليدية.

ومع ذلك فإن الناقدة "آمنة بلعلى" لا ترى في الأمر تعارضا مع الموقف التجريبي ذلك أن التمثيل الواقعي أحد مستويات المتخيل وتجلياته، ومادام هناك وعي بضرورة تغيير الكتابة الروائية وأن هناك سعي إلى تكريس كتابة جديدة تجعل كل روائي ينفرد بمشروع خاص[1]، والذي من شأنه التغطية على تقريرية الوقائع والتسجيل المباشر للأحداث.

فالمتأمل في بعض الأعمال مثل رواية "متاهات ليل الفتنة" "لأحميدة العياشي" أو "دم الغزال" "لمرزاق بقطاش" يجد نمط واقعي جديد يختلف عن الواقعية السبعينية، حيث يكون التسجيل الواقعي للحدث متداخلا بشكل فني مع الخطاب السيرذاتي واليومي والتاريخي والخيالي حتى تستحيل الرواية إلى خليط متجانس ومشروع خاص بكل مؤلف تكريسا لخلق نمط مغاير ومختلف.

6-الكتابة الاستعجالية:

يمكن القول أن الوضع الكارثي الذي عصف بالبلاد، والتجربة الذاتية للمثقف ومخياله الفني قد أسهم في تبلور نوع من الكتابة الاستعجالية الظرفية، التي تقتضي التعامل مع ثيمة المحنة كثيمة واقعية تعاملا تسجيليا يجسد صور الانفلات والفوضى، وعبثية الحياة وما يسودها من خوف، وما يهددها من موت من كل الجهات.

لقد أدى الإحساس الرهيب الذي اكتنف الذات المبدعة إلى شحن المتن الروائي بالتوترات النفسية وعكس توترا حادا داخل بنيته الروائية،من مظاهر هذا التوتر:

- التمثيل لشخصيات مهزومة يركز فيها على التحليل الداخلي للوعي، وإظهار بلاغة الانكسار والتشتت والضياع.

1- آمنة بن علي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص: 153 .

- تشظي البؤرة الزمنية وتداخل الأزمنة وتشابكها بين زمن المستقبل، الماضي والحاضر مما يخلق فوضى واضطراب في سير الأحداث.
- تسارع الأحداث واللغة داخل البنية السردية مما يخلف ضبابية في الرؤية، ويغرق الخطاب الروائي في التجريد.

كل ذلك أكسب الشكل الروائي الجديد صورة مختلفة عن الصور السابقة للشكل التقليدي، وفي هذا الصدد يذكر الكاتب المخضرم "رشيد بوجدرة" "أن الرواية التي يكتبها هذا الجيل قد عرفت تغييرا أساسيا ومركزيا في الأسلوب والمواضيع التي يتطرقون إليها عكس التي عالجناها والتي وجهتنا... واللغة بشكل خاص لقد تغيرت كثيرا وأصبحت لغة سريعة، و هذا لا يعني أنها لغة مستعجلة"[1].

ويبدو أن الكاتب حين ينفي صفة الاستعجالية مع تأكيده على صفة التغيير و السرعة في اللغة كأنه يناقض نفسه إلا إذا كان قد غض الطرف عن ثلة من الروائيين الذين يعاب عليهم في أعمالهم تعاملهم مع الواقع الظرفي باعتباره أخبارا وشهادات حية كما عايشوها في الواقع. وهو ما أوقعهم في فخ الاستعجال والعبارة المباشرة؛ فطبعت أعمالهم بطابع التقارير الصحفية والإخبارية الفجة، خاصة أن عددا كبيرا من هؤلاء الكتاب هم بالدرجة الأولى إعلاميين أو امتهنوا الصحافة في فترة من الفترات.

1- - رشيد بوجدرة، حاوره بشير مفتي: مجلة الاختلاف، ع1، جزائر، جوان 2002، ص: 28.

7-النص الوثيقة:

يمثل هذا الشكل الفني الجديد مشروع روائي خاص يعتمد على استثمار الوثيقة (مذكرات، أخبار صحف، مجلات، قنوات إعلامية....) يتحول النص أو المتن الروائي بموجبها إلى شكلا من أشكال الشهادات الحية عن أوضاع تاريخية أو واقعية اجتماعية وسياسية واقتصادية، وذلك ما قدمه النص التسعيني حيث كان صورة ناطقة بلسان حال الأوضاع الأمنية والسياسية المتدهورة لا يختلف عما تورده وسائل الإعلام اليومية.

فقد اتسع نطاق التضمين الوثائقي لدى كتاب هذه الفترة. ورغم اختلاف صور التضمين ونقل الأخبار المسموعة أو المرئية أو المكتوبة إلا أنها دارت أغلبها حول زمن الفجيعة والاغتيالات السياسية؛ففي رواية تيميمون يكتفي الكاتب "رشيد بوجدرة" بتضمين عناوين الأخبار في شكل مانشيتات دون الإغراق في تفاصيل الخبر الصحفي[1] مثلما حدث مع "مرزاق بقطاش" في "دم الغزال"، و"واسيني الأعرج" في رواية "حارسة الظلال"؛ فالأول تعرض إلى تفاصيل خبر اغتيال الرئيس "محمد بوضياف" وحادثة اغتياله شخصيا بينما اعتمد الثاني في صياغة روايته على استثمار جماليات كتابة اليوميات والمذكرات ولغة خطاب متعددة المستويات متنوعة السجلات ترسم محنة الذات ورجع الصدى، الوطن، المحنة[2] واختار توظيف قصاصات الأخبار الصحفية كاملة كما تنشر أو تداع.

وبقدر ما يبقى عنصر التوثيق عنصرا داعما للحدث الواقعي في الشكل الروائي بقدر ما يسمح بتحقيق وظيفة جمالية مهمة تقوم على خلخلة خطية المشهد السردي الذي يتحول إلى قطع وشذرات مشهدية متداخلة ومتعالقة تثير استفزاز الملكة القرائية لدى المتلقي وتبعث فيه الشك والارتباك، وتسهم إسهاما بارزا في تكسير أفقية الزمن السردي وتحد من رتابة الأحداث حين تقدم في شكل قطع متداخلة ولمحات خاطفة شبيهة بفعل المونتاج في فن السينما والتصوير.

1- كمال الرياحي: (رشيد بوجدرة أو قدر الحياة في فم الدئب) مجلة الثقافة ع 18، 2008، ص: 100.
2- بوشوشة بن جمعة: التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي ، ص: 134.

- **خلاصة:**

التجريب الروائي ممارسة عميقة لتجارب فنية قابلة للنجاح أو الفشل تعنى بالانتقال من حالة سابقة إلى حالة لاحقة، تهدف في حالة النجاح إلى بلوغ الكمال الفني وخلق الأثر الخالد.

ومما هو معروف أن الرواية التجريبية قد ارتبطت بفترة الحداثة وما بعدها انطلاقا من أن الجديد مرادف للراهن والمعاصر. إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن الشكل التجريبي لا يبقى رهينا بشكل مطلق للتاريخية والزمانية، فليس كل ما ينشر في الوقت الراهن أو اللاحق هو عمل إبداعي تجريبي جديد ولكن الجديد هو ما ينزع بقوة نحو المغايرة ويتوق إلى المخاطرة والمغامرة ويرفض النماذج المتكلسة.

كما أن فعل التجريب الفني لا يجب أن يفهم على أنه صرعة أو تقليعة جديدة وجب ارتيادها من دون التقيد بأي نواميس وأعراف فنية كما حدث لدى بعض الكتاب- هواة الحداثة- حين جعلوا من الممارسة التجريبية مجرد نزوات ذاتية لا تجيد التعبير عن حساسية متفردة وجديدة في الكتابة الإبداعية، ونسبوا لأنفسهم الاختلاف والتميز والتجاوز في أعمالهم. وحقيقة الأمر أن نصوصهم كانت عبارة عن إقتراضات من كتابات غيرهم وسقطات فنية لم يكن لكتاب مبدعين ليسقطوا فيها.

إن مفهوم التجريب لا يعني الانفصال والقطيعة عن القديم، ولا يفهم التجاوز أو الثورة على أنه دحر وتقليل من حجم الجهد الذي قدمه الكتاب الرواد، وإنما هو مغايرة سردية تحقق للمبدع الفذ الخصوصية والتميز والأصالة بعيدا عن دعوات القطيعة، وعقد الريادة المزعومة التي تمارسها الذهنيات المتحجرة، ومقولة" صراع الأجيال" وغيرها من المقولات الواهية كدليل على استلاب الوعي وضعفه أمام تعدد الخطابات الثقافية الحداثية ذات الاتجاهات المختلفة؛ فبالنظر إلى مستوى الإنتاج الحداثي المعاصر ونسب المقروئية نجد الحظوظ متساوية بين الجيلين، فمن جهة يمكن القول أن الجيل السابق قد تفوق في إنتاج نماذج إبداعية تساير الروح الفنية الجديدة وتختلف عن ممارساته السابقة، حيث نجد مثلا رواية الانبهار "لرشيد بوجدرة" تختلف بكثير عن كتاباته في المرث أو الإنكار كما اختلفت رواية "ذاكرة

الماء" أو رواية "شرفات بحر الشمال" عما قدمه "واسيني الأعرج" في وقت سابق كرواية" وقائع من أوجاع غامر صوب البحر" أو رواية نوار اللوز" ؛ فقد استطاع هذا الجيل كسب رهان الاستمرار والتغيير ولا يزل يحقق نسبة مقروئية عالية لدى المتلقي مقارنة بأسماء روائية جديدة.

ولكن من جهة أخرى لا يمكن لجيل الرواد تجاهل الجهد الروائي الشبابي في التأثير على حركية وتطور الرواية الجزائرية، لأن موقف التجاهل سيكون تحاملا من طرف السلطة الأبوية انطلاقا من مفاهيم السيادة والريادة التقليدية البالية، فمن غير المعقول مثلا عدم الاعتراف بمستوى النضج الفني العالي والشعبية الكبيرة التي حققتها " أحلام مستغانمي" بعد ثلاثيتها الشهيرة وما تزال تحققها بعد صدور روائيها الأخيرة " نسيان. كوم" على أن ذلك لا يعني أبدا أنها تجاوزت "رشيد بوجدرة" الذي أسس لاثنين وأربعين سنة من العطاء والجدل والنضج الفني. فهل يصح القول أن "بشير مفتي" أو "أمين زاوي" أو غيرهم من المبدعين الشباب أنهم قد تجاوزوا كتابات "الطاهر وطار" الذي لم يأفل بريقه الإبداعي والملائكي وهو في مثواه الأخير بعدما كتب روايته الأخيرة " قصيد في التذلل".

فمن المعلوم أن السابق شرط لولادة اللاحق والجديد، فكيف يمكن أن ينجح الجديد من دون الاتكاء على القديم؟.

إذا فإن مقولة الاختلاف والمغايرة هي الأقرب للتعبير عن مبادئ ومفاهيم التجريب وآلياته الجديدة ،فيصح القول أن " جيلالي خلاص" قد اختلف عن "وطار" و"بوجدرة"، كما اختلفوا جميعهم عن "كاتب ياسين" و"مالك حداد" كما تختلف "أمال بشيري" عن "فضيلة فاروق" وعن "أحلام مستغانمي" كما سيختلف الجيل اللاحق عن "بشير مفتي" و"أمال بشري"، و"عبد الله حمادي" ، و"حميد عبد القادر" ما دام هناك وعي إبداعي بضرورة تحقيق السيرورة والتميز والفرادة للرواية الجزائرية حتى لا تتحول إلى مجرد نمط مكرر.

لقد أيقن كتاب الألفية الثالثة أن التجريب يعني تجاوز التماثل الذي من شأنه أن يؤدي إلى الانغلاق والتحجر، وخلق بؤر الاختلاف والمغايرة في تأثيث الخطاب السردي بشعرية مكثفة بعيدة عن أشكال التهويم اللغوي المائع؛ فتنطلق الرواية التجريبية من كل ما هو محلي ذاتي لتنفتح على التراث العالمي لتشكل نصا مغامرا وأثرا خالدا يتجسد فيه الواقع الجمالي والمبنى الحكائي المتجدد فيؤسس لكتابة روائية نوعية كونية تعني بكل ما يخص العنصر البشري في محاولة لجعل الخصوصية المحلية بوابة أوسع لولوج العالمية.

وإلى ذلك الحين يبقى مستقبل الرواية الجزائرية رهينا بخلق مشهد نقدي جديد يتجاوز أشكال الصراع الأيديولوجي التقليدي ويتخلص من هاجس الريادة والسلطة الأبوية،والتناحر الشخصي ويحتكم لأسئلة أكثر إنتاجية وجرأة وعمقا وتأثيرا في المشهد الثقافي والإبداعي الراهن وشتى إشكاليا ته المعاصرة.

الفصل الأول: جماليات اللغة وآفاق التجريب في رواية تفنست ".

- المبحث الأول :جماليات العتبات النصية.

- شعرية العتبات النصية.

1- العتبة الخارجية

2- شعرية العنوان

3- شعرية العتبة الاستهلالية

4- عتبة التشكيل المقطعي للرواية

- المبحث الثاني: جماليات اللغة والتناص.

- جمالية التناص
- بلاغة التراث

1- بلاغة الموروث الشعبي.
2- بلاغة الموروث الديني.
3- بلاغة الموروث الصوفي
4- بلاغة الموروث الأدبي.
5- بلاغة الموروث الأسطوري.
6- بلاغة الموروث التاريخي.

- خلاصة

- شعرية العتبات النصية:

لا يمكن الغوص في عوالم التجريب الروائي من دون البحث في الشعرية كعلامة مائزة في الرواية الجزائرية المعاصرة، لما لها من دور كبير في وضع قوانين مجردة تحكم الخطاب السردي وتشيد شخصياته ومختلف عناصره الداخلية وفق سلسلة من العلاقات التركيبية المتداخلة، كما تعمل على تفكيك البنيات النصية لإبراز طبيعة التجربة الجمالية لدى الكاتب، وتركز على مظاهر النص الفنية وعوالمه الدلالية التي تعمل على سد الثغرات النصية وتخلق التشويق واللذة أثناء القراءة من دون أن تغفل مختلف المعارف التي تحكم البنيات الثقافية والاجتماعية التي يزخر بها كل نص والتي تختلف من نص لآخر.

لابد من الإقرار بان موضوع العتبات النصية جزء لا يتجزأ من القيمة الإبداعية المتكاملة للخطاب الأدبي عامة والخطاب الروائي بشكل خاص، ويقصد بالعتبات مختلف الهوامش والملحقات والتفصيلات الموضوعة حول النص الروائي والتي من شأنها توجيه القراءة والتأثير في طبيعة تأويل النص بداية من الصورة الأولى للغلاف الخارجي إلى العنوان بأنواعه (الرئيسي، الفرعي، الموضوعي (thématique)، المجازي أو البلاغي (rhématique)، انتهاء بمختلف الإحالات والمرافقات الأخرى كالإهداء(dedicace)، والتصدير (l'epigraphe)، المقدمة التمهيدية أو العتبة الاستهلالية (l'instance préfacielle)[1].

يمكن لهذه العتبات النصية أن تحل الكثير من الإشكالات التي قد تواجه القارئ "إذ باتت تشكل في الوقت الحاضر نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن"[2]، وحتى وإن بدت هذه الملحقات التي تحيط بجوانب الرواية - داخليا وخارجيا- منفصلة عن النص إلا أنها قد تصبح أكثر حميمة وقربا من المؤلف إذ تتيح له الحرية الكافية للتعبير عن ذاته وانشغالاته أكثر مما يتيحها له المتن النصي والنص لا يكتمل إلا بوجود هذه الملحقات والهوامش حيث تكون بمثابة بوابة الولوج إلى مكامنه.

1- أنظر: Gerard Genette : Seuils, éditions du Seuli, Paris, 1987, P : 78- 82- 110- 134- 150.
2- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النثر العربي القديم- مطبوعات إفريقيا الشرق، المغرب، ط01، 2000، ص: 16.

وحتى يتمكن القارئ من ولوج مكامن النص (تفنست)"لعبد الله حمادي" كان لا بد من الوقوف عند ثلاث عتبات مهمة يمكن من خلالها استجلاء مختلف الأبعاد الدلالية والجمالية التي تحويها الرواية بداية بالعتبة الخارجية، عتبة العنوان وعتبة الاستهلال.

1- العتبة الخارجية:

- صورة الغلاف:

أول ما يلاحظه المتأمل في صورة غلاف رواية "تفنست" هو أن صورة المؤلف قد زاحمت عنوان الرواية في البروز وذلك للمكان الإستراتيجي الذي شغلته وسيتضح ذلك من خلال عرض مفصل لواجهة الكتاب الأمامية.

بداية يظهر في أعلى صفحة الواجهة الأمامية في الجهة الشمالية اسم المؤلف "عبد الله حمادي" بخط عريض وبلون أسود وفي الجهة المقابلة له تحديدا في زاوية الصفحة من جهة اليمين وضمن إطار صغير ملون بالأسود كتب عليه بلون أبيض رفيع "سلسلة السرد"، وبعد هذا مباشرة وبتشكيل خطي عريض وبلون أسود كتب عنوان الرواية "تفنست" وبحركات شكل واضحة ومفهومة، ثم تحته مباشرة تتوسط الواجهة والصفحة كلها صورة شخصية للمؤلف من دون ألوان (صورة من نوع الأبيض والأسود) وضعت داخل إطار أصفر لونت حدوده باللون الأسود.

ويمكن القول أن صورة الابتسامة العريضة للمؤلف قد حاصرت الرواية بأكملها بداية من العنوان، بل إنها قد احتلت مكانه المفترض. أما بالنسبة للقارئ فإن أول ما يتبادر إلى ذهنه هو أن الرواية تجسيد لسيرة ذاتية لصاحبها، خاصة وأنه يعرف أنها التجربة الروائية الأولى له في مجال الإبداع السردي، والرواية عامة لا يمكن أن تنتفض من مخزون الذاكرة الشخصية للمؤلف، فكيف لا إذا كانت الرواية الأولى لصاحبها انطلاقا من الاعتقاد لدى الكثير من النقاد والقراء أنها لن تكون إلا سيرة ذاتية.

ولعل ذلك ما يفتح المجال للتساؤل: هل فعلا كانت الصورة عبارة عن تشفير مميز يوحي بظهور ملامح السير ذاتي داخل الرواية؟

وكأن الناشر وبتواطؤ مع المؤلف يزيد من استفزاز القارئ ومراوغته بحيث يظهر في الجهة الشمالية من الصفحة وتحت الإطار الحامل للصورة وباللون الأسود لفظ رواية وكأنه تأكيد على نوع جنس العمل الإبداعي المقدم مما يزيد في إرباك القارئ الذي بدأ يعتقد أن هذا العمل هو مراوحة بين شكل روائي وملامح السير ذاتي.
وفي نهاية الصفحة و بخطوط متفاوتة في الحجم و بلغة عربية و فرنسية وباللونين الأبيض والأسود تم كتابة معلومات خاصة بمكان النشر.

والملاحظ أن لون صفحة الغلاف بواجهته الأمامية و الخلفية قد كان باللون الأبيض لذلك فقد خطت الكتابة فوق صفحة الغلاف باللون الأسود ولعل ذلك ما يدل على قتامة الوضع وسوداويته، كما حدد الإطار بلون أصفر مما قد يوفر مساحات للألم والانكسار والموت والضعف في الرواية.

2- شعرية العنوان:

يعد العنوان أحد المقومات الجمالية و الفنية و الدلالية في أي نص أدبي وقد عرفه "ليوهوك" (LEO HOCK) المؤسس لعلم العنونة بقوله: "هو مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءاته.."[1].

وشعرية العنوان من سمات الشعرية في الرواية الحديثة لما ينطوي عليه العنوان من سميائية كبيرة في تشكيل النص الإبداعي، بحيث يوظف المبدع كل تقنيات التعبير وجمالية اللغة المعبر بها في سبيل خلق علاقة وثيقة بين النص وعنوانه. ومن أهمية العنوان أنه يأتي في مقدمة العتبات النصية المساعدة على اكتشاف أغوار النص الروائي كونه أهم ما يميز الغلاف بل إنه "أهم ما يميز الكتاب بأكمله باعتباره سلعة يتم تعيينها بعلامة لسانية جعلت للدلالة عليها"[2]، ومن ثم كان اختيار العنوان أمر بالغ الأهمية عند الكاتب وبالغ التعقيد

1- G. Genette : Seuils, p : 73.
2- أحمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص: 15.

والحساسية عند الدارس، يخضع لقدرة عالية لاختزال الرواية ضمن تركيب معين يمكن أن يستقطب فضول القراءة من أجل العمل على حل مشكلات النص، بحيث كشفت إشكالية العنوان عن إمكانات خطيرة في فهم النص وتأويله كما أظهرته الدراسات الحديثة مفتاحا تأويليا كاشفا تبقى أي دراسة نقدية للنص الإبداعي ناقصة من دون معاينته والنظر إليه بجدية توازي النظر إلى النص[1].

وهذا يعني أن العنوان هو بمثابة المفتاح الأول لفك استغلاق النص وبوابة أولى لدخول عوالمه المجهولة، وذلك بوصفه رمزا إيحائيا يختزن كثافة دلالية معتبرة توجه قراءة النصوص، فهل كان عنوان "تفنست" كذلك؟ ولماذا "تفنست" بالضبط؟ وكيف تجلت جماليات العنوان داخل هذا النص الروائي ؟

يبدأ "حمادي" بممارسة فعل التجريب انطلاقا من عنوان الرواية "تفنست" الذي يحوي اختزالا لغويا ودلاليا مكثفا يقوم على اشتغال لغوي فائق في الدقة و البراعة وذلك من خلال عدة أوجه:

فمن حيث الصيغة النحوية جاء العنوان مشكلا من وحدة لغوية واحدة من دون حدث أو تعريف أو إضافة أو إسناد، ومن الناحية الدلالية فإن عنوان الرواية جاء صادما ومستفزا للقارئ كونه يخرج عن نطاق اللفظ العربي الفصيح وذلك بانتمائه إلى اللهجة الأمازيغية المحلية التي لا يفهمها الكثير من القراء في الجزائر، ولذلك فقد كشف العنوان من البداية عن غموض واضح يتحكم في كافة أجزاء الرواية ولا يمكن فك تشفيراته إلا بقراءة الرواية كلها.

يرتقي العنوان "تفنست" جماليا ليصبح هو نفسه نصا يتشاكل مع متن النص يوازيه ويتقابل معه بل حتى لينافسه في إحداث الأثر المناسب بحيازته على الاقتصاد اللفظي والتوسع الدلالي، فـ "تفنست" علامة لسانية أصلها "تافوناست" في اللهجة الأمازيغية وتعني البقرة الوحشية، وبالإضافة إلى عدم نحوية العنوان الذي ظهر كعلامة لسانية واحدة مدلولها البقرة،

1- محمد صابر عبيد: تأويل رؤيا الحكاية - في تمظهرات الشكل السردي- دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط01، 2007، ص: 130-131.

لا يستطيع القارئ للوهلة الأولى معرفة ماذا يعني الكاتب بالبقرة؟ أو ماذا حدث لهذه "التفنست"؟ ولماذا البقرة تحديدا؟

العنوان يحمل في طياته كثافة رمزية وإيحائية كبيرة وغموضا وإبهاما باهرا، تضاهي ما يحمله المتن النصي كله، فهو الحاضر في بداية النص وخلال السرد. كما أنه المثير الأول للصدمة والذهول في ذهن القارئ، إلى حين تدخل السارد الذي يحدد الإحالة الموضوعية للفظة "تفنست" من خلال تقديم بعض الشفرات الموجودة داخل النص، حيث يقترن العنوان"تفنست" باسم تلك الفتاة الصحراوية التي يصادفها فجأة بطل الرواية "أخّموت" "وهو يجوب الصحاري على ظهر شاحنته والتي كانت تمارس "الأوتوسطوب" خارج مدينة تقرت قصد الالتحاق بالشمال والتسكع في أحيائه الجامعية باسم مواصلة الدراسة..."[1].

ولعل المؤلف قد تعمد إرجاء الحديث والتعريف بهذه "التفنست" زيادة في التشويق والإثارة، إذ لم يتعرض التعريف بها إلا في الصفحة الرابعة والثلاثين ولم يذكر الاسم حرفيا إلا في الصفحة السادسة والثلاثين حين يقول السارد عن "أخّموت" الذي "بادرها بالسؤال ليكسر حاجز الصمت وطول الطريق: ما اسمك يا صحراوية؟... فقالت: تفنست..."[2].

في تلك اللحظة فقط استطاع العنوان أن يكون بمثابة أداة ربط وتعديل وتوجيه حاول أن يعتصر المتن النصي ويختصره في عدة محطات:

فقد ارتبط العنوان "تفنست" بعوالم المحلية الشعبية بمجرد انتمائه كلفظ إلى نمط كلامي محلي أمازيغي وهو ما يجعله ضمن إطار تجريبي لغوي جديد مخالف للمألوف في الكتابة الإبداعية باللغة العربية الفصحى، ومن تم فإن الرواية تبدو للوهلة الأولى مواجهة إبداعية حداثية تحتمي بأصالة الموروث الشعبي وبلاغته السردية التقليدية.

إن لفظ "التفنست" في الثقافة المحلية تعني"البقرة الوحشية" والبقرة في التراث السردي الشعبي تحيل على القصة الخرافية "بقرة اليتامى" ويبدو أن السارد قد تعمد توجيه القارئ إلى المرجعية الشعبية لهذا اللفظ حين قدم لشخصية "تفنست" عندما قال: "كان في تفنست من قد البقرة الوحشية ما يشبع حال الأيتام في مأدبة اللئام.."[3].

1- عبد الله حمادي:"تفنست"-منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، مطبعة:ANEP ، الجزائر، 2006، ص: 34.
2- الرواية، ص: 36.
3- الرواية، ص: 36.

والملاحظ هنا أن تضافر البنية الدلالية الخاصة بهذا الاسم "تفنست" كعنوان وكدال على الشخصية الروائية مع دلالة اللفظ "البقرة" في المرجعية الثقافية المحلية والتراث الحكائي ففي قصة "بقرة اليتامى" يكون أصل البقرة امرأة كذلك.

ولعل هذا ما يوحي بأن حضور المرأة في هذه الرواية سيكون حضورا نوعيا ومتميزا لأن "تفنست" ستكون امرأة غير عادية.

كما قد يحيل العنوان "تفنست" بقوته الصادمة على الموروث الديني، فمعنى تفنست "البقرة" ولفظ البقرة له حضور متميز في النص القرآني إذ يحيل مباشرة إلى قصة موسى عليه السلام وبقرة بني إسرائيل وهي أيضا بقرة غير عادية وكذلك كانت "تفنست" غير ثابتة الملامح الكل فيها يغري بحروب الردة... وحادثة الإفك وقصة البتول التي تمثل لها بشرا سويا فاستعاذت من الشيطان فوهبها رطبا جنيا وغلاما سميا.."[1].

وكأن إحالات العنوان هذه توحي أو تنبؤ بحضور مكثف للنص القرآني وبلاغة التراث الديني بشكل عام داخل المتن الروائي.

1- الرواية، ص: 37.

وفي مواضع أخرى تبرز ملامح الشعرية العربية التقليدية التي تمثل للحضور الأنثوي بحيوان"المها" يقول "أخّموت" مخاطبا "تفنست": لا يا سيدتي"التفنست" وإن شئت بلغة أهل الحيرة يا سيدتي "المها" وإن شئت بلغة الجبايلية في الميلية "حن بكرة"[1]، فحتى وإن اختلفت الدوال عند المؤلف فإن الدلالة واحدة، حيث تكشف شعرية الحضور الأنثوي المرتبط بالحيوان عن ملامح الفطرية المتوحشة في تفنست "شيء من عبق الخزامى المجفف، وطعم حليب المهاري عتاق النوق... فيها من الزرافة عنقها، أما جدائلها المضفورة والمنسدلة فهي سنابل أمر بحصدها قبل أوانها "الأزرق ملُول"[...] لها امتداد الخيزرانة الرابضة على ضفة وادي الفرات.. تتنفس تنفس ظبي غرير..."[2]، كما تضفي دلالات جديدة على هذا الاسم المتوحد بالأصل البربري الأمازيغي العريق، متفاعلا مع عناصر الطبيعة في وجودها الفطري والبدائي من حيوان ونبات...

يمارس المؤلف إغراءا فاضحا على القارئ من خلال عنوان "تفنست" يضاهي في قوة تأثيره إغراء "تنفست" "لأخّموت" بحيث تكشف القراءة المتأنية في الرواية عن حضور لشعرية الأنثى، شعرية ألقت بظلالها على كافة السطح السردي حتى أسست لفكرة خاصة بالمرأة التي ارتبطت أساسا بشعرية الغواية والفتنة والإغراء؛ فأحيانا يوغل السارد في وصف "تفنست" وصفا حسيا مثيرا حتى تأخذ صفة الغانية المثيرة للشبق والشهوة وأحيانا تأخذ ملامحها تضاريس الوطن "الجزائر" لتصبح أنثى غير عادية وامرأة على شاكلة وطن "..أهرام نهديها تذكران بالمدغاسن..."[3] ،وأحيانا تحمل قداسة وعراقة الحضارات القديمة "في ارتخائها نعومة "القاط" اليمني المجلوب من همذان.. فيها من الجوز الهندي المعروض في حواري مدينة "حيدر أباد"...وفيها من ماء نهر "الغانج" قداسة الأجساد العارية وهي تستحم بفحولة ماء النهر المطهر للخطايا...."[4].

1- الرواية، ص: 39.
2- الرواية، ص: 34-36.
3- الرواية، ص: 36.
4- الرواية، ص: 36.

فيحضر الجو القدسي المطعم بروح العجائبية والسحر فتقترن شعرية "تفنست" بشعرية الأساطير القديمة ورموز الخصب والحياة "ضفائرها القمحية تومئ بموسم الحصاد.. قدها رطب ناعم يثني الأفعوان وأشجار الموز الاستوائية ليبوح بحلاوة كاكاو ساحل العاج.."[1]. ولعل ذلك ما يبين عن حضور شعري أسطوري متميز داخل الرواية بشكل عام.

يمكن القول أن عنوان "تفنست" يكشف عن رواية تجريبية تجيد التحاور بين الكتابة الإبداعية الحداثية التي تحاول الخروج عن النطاق المألوف وبين التراث والموروث بوصفه منظومة فكرية ومعرفية وفنية تبين عن بلاغة سردية خاصة وعن رؤية متفردة تستلهم وتستثمر حضور الموروث بمختلف نماذجه: الديني، المحلي الشعبي، الأسطوري، الأدبي...

إلا أنه لا يمكن أن يكتمل الفهم الجيد للعنوان إلا بقراءة كامل المتن الروائي ذلك أن هذا العنوان يندرج ضمن "ما بعد اللغة"[2] كما يقول الناقد "عبد الملك مرتاض" على اعتبار أنه وضع بعد الفراغ من كتابة الرواية.

و بالموازاة مع العنوان والرواية، فلا شيء يقيني وثابت، بل إن التركيبة الجدلية والمتشظية هي التي ميزت الملامح العامة لبنية الشخصيات والأمكنة والأزمنة. كما ميز الانحراف والعدول الدلالي للخطاب اللغوي الإيحائي والزئبقي جل البنية اللغوية في الرواية وهذا بداية من لفظ العنوان؛ إذ تعمد المؤلف جعل المفارقة السمة المميزة لشخصية "تفنست" فبعد أن كانت فتاة جامعية تتعاطى مختلف الموبقات وتمتهن كل أنواع الإغراء استطاعت بعدها أن تكون في مستوى خطاب حواري إيحائي مشفر، قهرت ببلاغتها عنجهية "أخّموت" وحطمت فحولته.

ويبدو أن المؤلف قد جعل هذه المفارقة بنية إرباك القارئ وجعله عاجزا عن تصنيفها ضمن إطار معطى سلفا وذلك كي يضمن انفتاحها على قراءات متعددة تلبسها وجوها مختلفة تخرج بها عن حدود الجاهز والنمطي...[3]، و حتى إن لم يسند لها دور البطولة في الرواية فإنها قد حازت على الحضور المتميز عندما جعلها عنوانا رئيسيا.

1- الرواية، ص: 36.

2- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب الروائي،(معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدن)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995. ص:277.

3- زهيرة بولفوس: (كتابة المختلف قراءة في رواية "تفنست" لعبد الله حمادي)، حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، ع04، منشورات مخبر الترجمة جامعة منتوري قسنطينة، 2009، ص:97.

3- شعرية العتبة الاستهلالية:

تقوم العتبة الاستهلالية على عرض المادة الأولية اللازمة لفهم الرواية فهي بمثابة حلقة وصل بين العنوان ومختلف أجزاء المتن الروائي بحيث تضاعف تأهيل القراءة وتسهل انتقال القارئ من عتبة العنوان إلى ميادين النص وتساعده في تبني أفكار ورؤى توجه العملية التأويلية، لتكون بذلك عتبة الاستهلال البوابة الفعلية للدخول إلى عالم الرواية "التخيلي بكل أبعاده وبإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة بكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي تستنتج فيما بعد"[1] والمعلومات المهيأة التي يمكن أن تقدمها مثل هذه الافتتاحيات.

ورغم أهمية هذه العتبات فإن كثيرا ما عدت في الرواية الواقعية التقليدية خارجة عن الأحداث المركزية للقصة كونها تقدم في شكل تلخيص أو إرهاصا لأجواء عامة تسيطر على الحكاية السردية، كما أنها تقدم تبريرا لما سيأتي من تطورات وأحداث داخل السرد.

وبمجرد اتجاه جل الكتاب الحداثيين نحو المغامرة وتجريب بناء جديد يتلاءم ورؤيتهم للأشياء بعيدا عن الرؤية التقليدية للبنية السردية وجد القارئ نفسه أمام إشكالية جديدة في التحديد حيث تتداخل البنية التمهيدية مع أحداث الرواية حتى أنه لا يمكن حسم مسألة الاستهلال على نحو نهائي وكلي في أي قراءة، لأن كل قراءة يمكن أن تقترح عتبة استهلال تخضع لسياستها القرائية كما يتوقف الأمر كذلك على الرؤية المنهجية التي تقود هذه القراءة.

تبدو بنية الاستهلال في رواية "تفنست" واضحة حيث يمثل المقطع الأول من الفصل الأول بنية تمهيدية تفتتح بها الرواية مسيرتها السردية في شكل مقدمة وصفية شعرية امتدت عبر كامل الصفحة الأولى من الرواية: " توشك الشمس الموردة أن تغيب، بقي أمام أنفاسها الأخيرة لحظات كي تنغمس في رأس الجبل "القاسيوني" المظهر والمتطلع بشماريخه الحادة

1- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة،1984 ص: 30.

إلى السماء الغارقة في سماءات فضفاضة ... هاهي ستائر النابغة الذبياني تدرك كل شيء، في تهيؤ يرخي سدوله على التلال والوهاد والأغوار والزرائب، والشعاب المترامية الخالية..."[1].

كما قد تبدو هذه البنية تقليدية على شاكلة صورة مجملة عن فضاء الرواية وإيقاعها العام.

لم ينتظر الكاتب "حمادي" طويلا ليقدم بطريقة مباشرة بطله الإشكالي "أخّموت" من دون شروح أو تفسيرات ومقدمات جانبية يقول السارد: "جال "أخّموت" بنظرته الغائرة في كبد السماء وتملكه فزع وحنين فاتر جعله يترك وراءه ذلك المطار التعيس الذي تحول بإرادة الفوضى والبيروقراطية إلى سرادق أبيض، جمع تحت أجنحته كل من تقطعت بهم السبل، ورمت بهم عناية التعاسة ليمروا بهذا المعبر المقرف.."[2].

ولعل المؤلف لا يحاول من خلال ذلك إعطاء الشرعية لحضور بطله الورقي بقدر ما يحاول التقديم لبنية تمهيدية وبداية تتأسس عليها عملية تأويل الرواية بأكملها، فكما توحي المقاطع الوصفية الشاعرية بعالم الرواية المهدد بالزوال والانكسار والفناء والظلام والاندثار حين يقول السارد: "الكل يوحي بالزوال حتى الطيور المهاجرة وكأني بها تسابق الظلام...إنها الشفقات القزحية تؤذن بالعودة والمغيب وستائر الظلمة الغافية تعلو رؤوس المآذن الناظرة إلى السماء..."[3].

توحي دلاليا بانعكاس ذلك على شخصية البطل "أخّموت" وما يعتري حالته الذهنية والنفسية، فكانت المقاطع الوصفية بمثابة نبوة صادقة عن حالة الانكسار والألم والغربة وكل ما يتكبده "أخّموت" عبر رحلة الحياة يقول السارد: "تنفس "أخّموت" الصعداء وكأني به ينتظر متى يتسنى له الهروب على جناح السرعة من جحيم ذاك السرادق المعربد بالقرف بالبغيض، ثم ردّد متمتما كلمات مبحوحة لعن فيها الساسة والسياسيين ومن كان سببا في احتقار الإرادات البريئة والمروءات الإنسانية.. [4] "

1- الرواية، ص: 07.
2- الرواية، ص: 08.
3- الرواية، ص: 07.
4- الرواية، ص: 08.

ويمكن القول أن رحلة "أخّموت" عبر القطار الرابض في محطة أوسترليتز ما هي إلا رحلة استذكارية لمحطات عدة تجول بها ذاكرة البطل والمؤلف على السواء.
والرواية انطلاقا من ذلك عبارة عن حركة وعي أكثر مما هي أحداث سردية تقليدية كما اعتادتها الروايات المألوفة، إذ ينتفي وجود أبطال وأحداث وحبكة بالمعنى التقليدي.

تبدو "تفنست" مغامرة فكرية "لأخّموت" البطل التارقي الذي يبحث عن ذاته في عالم مليء بالتناقضات يقترب وعيه من وعي المثقف العربي في العصر الراهن الذي يعيش أزماته الذاتية وانكساراته القومية الواحدة تلو الأخرى.

يمكن القول أيضا أن عتبة الاستهلال توضح الكثير من مغاليق الرواية لا سيما فيما يتعلق بالسارد (الراوي) العالم بكل شيء الذي يمسك بزمام القص منذ الوهلة الأولى ويؤسس للخلفية الوصفية والإطار الزماني والمكاني والجو النفسي والذهني الذي يعتري بطل الرواية حيث يبدو مدركا بكل شيء يخصه.
كما تنكشف الرؤية الداخلية للمتن الروائي بداية من المقطع الوصفي الشعري الأول فتبين عن شعرية طافحة على كامل المسار السردي.
وأكثر من ذلك فإن المقطع الوصفي يتأسس على جملة سردية مركزية افتتحت بها الرواية تحيل على ملامح الهجرة والرحلة وسوداوية وقتامه الوضع القائم بحيث تبرز الألفاظ التي تحمل هذه المعاني: مثل تغيب، تنغمس، أنفاسها الأخيرة، الزوال، الطيور المهاجرة، الظلمة، المغيب، المسافرون، المنفيون، المغامرون، المعبر المقرف، المطار الموحش...

تبدأ الرواية بافتتاحية وصفية مقدمة بلغة شعرية راقية وهي شعرية تصادف القارئ قبل قراءة الافتتاحية حيث تكون بدايتها من العنوان، فلفظ "التفنست" يتضح بشعرية خاصة بعيدة كل البعد عن معنى اللفظ الدلالي "البقرة"، ولعل ذلك ما جعل الكاتب يوفق في اختيار عنوان صادم وشعري مثل عنوان "تفنست".

إن التمعن في زمن الأفعال السردية التي وردت داخل العتبة الاستهلالية: "توشك، تغيب، تنغمس، يرخي، كانت، تملؤها، تبعث، تعلو، جال، جمع، رمت، تنفس، ردد، تخطى، لعن... إنما يبين عن تفاعل شعري وتداخل زمني بين الحاضر والماضي وذلك ما يمكن الرواية من التأسيس لثنائية تحاوريه بين الماضي والحاضر.

كما تبرز ثنائية الأنا والآخر عندما تكشف الرواية عن مصير "أخّموت" المسافر ومختلف ملامح السخط والغضب؛ إذ توحي منذ البداية بحالة الانكسار والتشظي التي تعانيها ذات الأنا وتكشف للوهلة الأولى عن أزمة الذات وسوداوية الوضع القائم وانهزامية الوعي الذاتي باعتبار هذا الوعي امتداد للوعي الجمعي العام المتأثر بالواقع الراهن.

إن ما يمكن قوله في الأخير هو أن عتبة الاستهلال في هذا النص قد جاءت مناسبة لولوج أجواء الرواية، بفضلها تعرف القارئ على ملامح خاطفة عن المناخ العام للرواية وإطارها وكذا طبيعة الإيقاع الشعري الهادئ الذي ميزها على طول الخط السردي.

كما يمكن القول أيضا أن الانسياب الشعري والسردي داخل الرواية هو ما جعل القارئ لا يستطيع التفريق بين بنية الاستهلال وبقية أجزاء البنية السردية في الخطاب الروائي، بحيث رمت شعرية بنية الاستهلال بظلالها لتمتد إلى نهاية الرواية، ولعل ذلك ما جعل الرواية تنساب على شكل تداعيات وفيضان وعي منسوج من الذاكرة الأخموتية متفاعلة مع نسيج الوعي الحمادي دائم الجريان تستدعيه اللحظة الحاضرة والذي لا يكتمل إلا باكتمال القراءة، فالرواية تقدم لرؤية دائرية، تنتهي فيها الرواية ولا تنتهي رحلة "أخّموت" التي تظل تبحث عن محطات أخرى وقصص بدايتها من مدينة الجسور والحمام.

4- عتبة التشكيل المقطعي للرواية:

تختص الدراسة في هذه العتبة بالناحية الشكلية التي اعتمدها المؤلف لتقديم روايته:

- حجم النص الروائي:

يبلغ عدد صفحات الرواية مئة وأربعة وعشرون صفحة من الحجم المتوسط، ولما كانت البداية الفعلية للنص الروائي تنطلق من الصفحة السابعة خلافا للتقاليد المطبعية لبعض الأعمال الإبداعية التي عادة ما تبدأ انطلاقا من الصفحة الثالثة أو الخامسة. ولما كانت النهاية الحقيقية لمتن الحدث الروائي عند الصفحة التاسعة عشرة بعد المائة لأن الصفحات المتبقية بعدها اهتم الناشر بتخصيصها لتعريف مقتضب بصاحب الرواية وأهم مؤلفاته وإصداراته، فإنه يكون المجموع الحقيقي لعدد صفحات النص هو مئة وسبعة عشر صفحة من الحجم المتوسط، من دون اعتبار المساحات البيضاء التي وردت في صفحات متعددة في الرواية على غرار الصفحة الثامنة والخمسون (58) التي كانت مساحة الكتابة فيها لا تتجاوز الأربعة أسطر، والصفحة التاسعة عشر (19) التي تجاوزت فيها مساحة الفراغ أكثر من نصف صفحة.

- تقسيم الرواية:

اعتمد المؤلف في تقسيم روايته "تفنست" إلى خمسة عشر جزءا أو فصلا مرقمة (من 01 إلى 15) ضمن ترتيب متتالي، فيبدو أن المؤلف قد أجاد الانفلات من شرنقة الاعتيادي والمألوف بحيث اكتفى بالترقيم العددي دون العنونة الفرعية أو الرئيسية أو التصديرات أوالجمل التي تعتلي عادة الفصول.

كما أن فصول رواية "تفنست" لا ترتقي إلى حجم الفصول المعتادة وإنما جاءت في شكل مقاطع كبيرة على اعتبار أن المقطع لا يشترط فيه توفر الأحداث ضمن إطار زماني أو مكاني والمقطع يكون أصغر مقارنة بالفصل من حيث المساحة النصية التي يحتلها؛ فقد جاءت أطول

المقاطع في هذه الرواية لا تتجاوز أحد عشرة صفحة، وأصغرها حجما لا يتعدى أربع صفحات أما بقية الفصول فتراوحت أحجامها بين ثمانية إلى عشر صفحات لا غير.
وهذا إنما يدل على سعة الاشتغال والاختزال اللغوي وبراعة المؤلف في ذلك وكذلك مدى التكثيف الدلالي والرمزي الذي تتحمله هذه الرواية.

والملاحظ على معظم فصول الرواية "تفنست" أنها جاءت ضمن سياق لغوي سردي يعنى بتقديم بعض الأحداث والشخصيات وتفاعلاتها السردية، كما تتخللها بعض المقاطع الحوارية أهمها تلك التي جمعت "أخّموت" بـ "تفنست" أو المونولوجات والمناجاة النفسية المنبثقة أساسا من الوعي الداخلي لشخصية "أخّموت".
كما تتوفر الرواية على مساحات شاسعة لمقاطع وصفية شعرية متفاوتة الشعرية والشساعة من مقطع لآخر لكنها أبانت جميعها على الطاقة الشعرية الكبيرة التي استحوذ عليها الخطاب الروائي الحمادي.
تتميز جل المقاطع داخل الرواية بهيمنة السارد على مدارات الحكي وتقديم الشخصيات الروائية (أستير، تفنست، سكان القرية "الغرابة"..) في علاقتها مع "أخّموت" والمحطات الزمنية والمكانية التي تصل إليها تداعيات وفيضان الوعي الباطني الأخموتي.

إن المتفحص في كيفية بناء هذه الفصول داخل الرواية يدرك أنه ورغم انفصالها واستقلالها عن بعضها - بحيث لا يربط بينها سوى الترتيب العددي المتتالي- إلا أنه يتعذر عليه أن يجعل مقطعا ينوب عن الآخر ذلك أن كل فصل متصل بما يليه من خلال قرائن لفظية وأخرى سردية تزيد من التحامها ببعضها البعض، وهو ما يتضح من خلال عتبات بعض الفصول:
فمثلا المقطع الذي يختتم به الفصل الثاني في الرواية يكون بمثابة تبرير انتقالي إلى عتبة البداية في الفصل الثالث، إذ بعدما استدعى السارد جبال "البرانس" وجبال قسنطينة في شكل صورة وصفية تماثلية، بحيث استدعت الصورة المرئية لجبال "البرانس" التي يشاهدها "أخّموت" عبر نافذة القطار، استدعت الذاكرة الصورة الذهنية لجبال قسنطينة وتضاريسها

"إنها الجبال التي تربط بين ضفتي وادي الرمال أين الغرابيب السود والحمام الزاجل وسنونو الربيع يتدحرجن من علياء الصخور إلى أسفل الوادي موارين من جهة "قنطرة الشيطان" ليصلوا بين ضفتي النهر الفالق للصخر، بأجنحة مرخية... وسيقان مثقلة بشحوب وصفرة الأحزان على "قالوا العرب قالوا"[1]

لتأتي عتبة الفصل الثالث كتكملة سردية للعتبة النهائية في الفصل السابق، فيسترسل السارد في استدعاء جمال معمارية مدينة قسنطينة ضمن مقطع وصفي شعري يفيض بجماليات المكان وسحر الهندسة التقليدية والتاريخية لهذه المدينة: "إنها سيرتا" المعلقة بين الأمل واليأس بأشطان من برق، ونوبة من رمل المايا، رثة الأسمال، معروقة الوجدان كالشجاع أثخن جراحا والحسناء لبست أسمالا..."[2]، لتتداخل بعدها جماليات المكان وسحره بشعرية الحضور الأنثوي القسنطيني وهاجس الغواية والسفور.

لقد كانت مدينة الجسور والبخور على موعد دائم مع الوافدين، يعركونها بشراستهم، وتأسرهم بغواية فاتناتها المطلات من شرفات البيوت المعلقة إلى جوار أعشاش اليمام والغربان والوطاويط الممزقة لفضاءات الوادي..."[3].

ومن ثم كان الانتقال الطبيعي من الوصف الشعري لجماليات المكان وأبعاده السحرية والأسطورية التاريخية إلى التفاعل بين شعرية الوصف الحسي الأنثوي الصارخ بالفتنة والغواية والإغراء، ليقف السارد على مستور الواقع القسنطيني ومحاولة سبر أغواره غير المطروقة بحجة المقدس والمحرم فكانت الرواية نوعا من المواجهة والتصدي لهذا المستور عن طريق المكاشفة وفضح المستور وبالبوح بالمكبوت بكل أنواعه.

1- الرواية، ص: 14.
2- الرواية، ص: 15.
3- الرواية، ص: 15.

- جمالية التناص:

التناص هو عملية استحضار لنصوص تراثية غائبة، يفتعلها المؤلف قصد تضمين بنيتها الفنية الداخلية وصيغتها التركيبية نصه لينفتح على عدة إيحاءات دلالية، فيتجسد التناص في تلك "العلاقات التي تقوم بين نص ما ووحدات نصية سابقة عليه أو معاصرة له"[1]. حيث يتضمن نص ما نصا آخر فيؤدي وجود نصين معا لإحداث عدد من الإحالات الإضافية خارج النص الأصلي و إثارة العديد من المعالم الجديدة التي يعجز نص واحد عن إثارتها بمفرده.

وهذا معناه كما تقول "جوليا كرستيفا" "إن كل نص ومنذ البداية خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالما ما"[2] وفضاء متعدد التأويلات بحيث يتسع فضاء النص الواحد لعدة فضاءات تتقاطع فيها أقوال ورؤى تعود إلى نصوص أخرى، فيكون على النص اللاحق أن يقوم بقراءة النصوص السابقة له ويحللها ضمنيا ثم يأخذ منها موقفا لينتقي منها ما يصلح له إلى الحد الذي يجعل من النص السابق جزءا أصيلا لا يتجزأ من النص الجديد. ولا يجب أن يفهم ذلك على أنه تبعية واجترار في النصوص وعدم استقلاليتها لأن جمالية التناص تقوم على الحوارية بين النصوص لا لإعادة نسخها واجترارها بل إنها تسعى لخلق صراع لغوي وفني وثقافي في هذه النصوص بعيدا عن معاني التسلط والجبروت؛ فالرواية كشكل ديمقراطي ينطلق من "تعددية اللغات والخطابات والأصوات"[3] متحرر من سلطة اللغة الواحدة والمنظور الواحد والرؤية الواحدة.

وتكمن جمالية فعل التناص في قدرة المؤلف على امتصاص تلك النصوص الغائبة والتفاعل معها والنحت من اللغات والخطابات السابقة وجعلها حاضرة تذوب جماليا وفنيا داخل نصه الجديد، ولا يمكن أن تتأتى له هذه القدرة إلا بامتلاء خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية ومدى استطاعته تحويل تلك الخلفية وتلك التجارب إلى تجربة جديدة.

1- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 116.
2- جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد زاهر، دار توبقال، المغرب، ط01، 1994، ص: 11.
3- ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، هيئة قصور الثقافة، مصر، 1996، ص: 155.

ولأن التناص هو قدر كل نص مهما كان جنسه كما يرى ذلك "رولان بارث"[1]، فإن رواية "تفنست" كنتاج نصي مكتمل ما هي إلا نسيج من تفاعلات وأصداء لنصوص تراثية موروثة يمكن أن تحقق لها بلاغة وشعرية فنية خاصة، بفضل إعادة تأويلها ضمن معالم وعوالم روائية جديدة ومتنوعة.

فكيف تجلت هذه العوالم الروائية الجديدة؟ وما هي تجليات وملامح النصوص الغائبة في هذه الرواية؟
ثم كيف حققت جمالية التناص بلاغة النص الموروث وشعرية الخطاب الروائي التجريبي الحمادي في رواية " تفسنت"؟

- بلاغة التراث:

يمثل التراث أحد الآفاق التجريبية الحداثية في الرواية، انطلاقا من أنه مادة أولية من مواد الإبداع والنشاط الفكري والثقافي والحضاري والاجتماعي في حياة الفرد والجماعات.

ويقصد بالتراث مجموعة الآثار (المادية وغير المادية) التي تخلقها المجموعة البشرية أو الطبيعة على مر العصور والأزمنة؛ بحيث تستحيل هذه الآثار إلى هوية خاصة بجماعة أو بيئة معينة، باعتبارها موروثا دينيا أو ثقافيا أو فكريا يؤسس لعلامات مائزة ومتفردة خاصة بأمة دون غيرها.

لقد نال التراث حظه من الحضور والتوظيف لدى كتاب الرواية في الجزائر، و"حمادي" لا يخرج عن هذا الإطار، فقد جاءت "تفنست" كنص روائي يعج بحضور النصوص التراثية الغائبة والتي خلقت جمالية التناص المؤسسة لحوارية نصية تقوم على الاستلهام الواعي للنص

1- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص: 116.

القديم بأنواعه المتعددة: شعبي، ديني، أسطوري، تاريخي، أدبي.... وإعطائه بلاغة الحضور المتميز داخل النص الروائي الجديد "تفنست".

والسؤال الذي يطرح هنا هو:

ما مدى قصدية المبدع في التوظيف التراث في رواية "تفنست"؟ وكيف تعامل "حمادي" مع هذا التراث؟ ثم كيف يمكن أن تتجلى بلاغة الموروث في الرواية؟

1- بلاغة الموروث الشعبي:

رواية "تفنست" في نقطة انطلاق إبداعي سردي حاول المؤلف "عبد الله حمادي" فيها التماس مع بلاغة الموروث من خلال العودة إلى منبعه وجذوره المتكأة على التراث الشعبي، إلى لغة الإنسان الشعبي، وبلاغته وأسلوب حياته وتفكيره؛ فمصطلح الموروث الشعبي مصطلح شامل يضم عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية..وهو بذلك يضم الفلكلور النفعي أو الفلكلور الممارس سواء ظل على لغته الفصحى أم تحول إلى العاميات المختلطة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات.[1]

ولعل ذلك ما جسده المؤلف في روايته حين اعتنى بتفاصيل حياة "أخّموت" في قرية "الغرابة" وثقافة أهل القرية وممارستهم الشعبية، أو من خلال ولوج البيئة المحلية القسنطينية بكل طقوسها ومعتقداتها.

يتوغل المؤلف "حمادي" في رصد تفاصيل البيئة المحلية في قرية "الغرابة" أين يلتبس الخيالي بالواقعي في الخطاب الروائي، فيغوص في جزئيات الحياة الشعبية وطقوسها ومعتقداتها وأنماط التفكير والسلوك الإنساني الشعبي المستمد من روح البيئة المحلية، مسلطا الضوء على كل ما هو مدهش وسحري متميز واستثنائي صنع بذلك تفردا إبداعيا وأغدق على الرواية صوتا محليا خاصا يجابه آفاق العالمية وعوالم الحداثة، ذلك أن المؤلف يعي جيدا أن "الطريق للعالمية والتفرد يمر دائما من خلال التراث الخاص واللغة الخاصة وأسلوب التناول الخاص"[2].

1- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، ط01، القاهرة، 1992، ص: 12.
2- صبري مسلم حمادي: (نقد الرواية العراقية والتراث الشعبي)، مجلة دراسات عربية دار الطليعة، ع 10، بيروت، 1988، ص: 33.

وكما لا يعني التراث التقوقع حول الذات لا تعني الحداثة والمثاقفة القطيعة مع الماضي أو قتل الأب والسلف؛ "إذ لا ينبغي النظر إلى التراث على أنه بقايا ثقافة الماضي، بل إنه تمام هذه الثقافة وكليتها... فهو المعرفي والأيديولوجي وأساسها العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربية والإسلامية" [1] .

ولعل المؤلف "حمادي" قد كان من أول المطالبين بالمراوحة والمزاوجة بين التراث والحداثة حين قال: "أنا أديب مسكون بهاجس التراث حتى النخاع... أدركت قيمة هذا التراث يوم وقفت وجها لوجه مع آداب أخرى مكنتني اللحظة الهاربة من معانقتها في لغتها الأصيلة... فلا حداثة حقيقة دون الخروج من رماد التراث "[2]

تنوعت أشكال استحضار التراث الشعبي في الرواية "تفنست"؛ فمنها ما جاء بطريقة ضمنية لا واعية

ومنها ما جاء بطريقة واعية:

الشكل الأول: استحضار لا واعي:

- تحضر اللغة التراثية في نص "تفنست" ضمنيا من خلال استحضار المؤلف لملامح الفن القصصي أو الحكائي القديم مثل:

- الاعتماد على السرد الماضوي للأحداث واستخدام الأفعال الماضية الناقصة في بداية السرد مثل قوله "... كان السنونو يعتلي شرفات أقبية المنازل..." [3] "كان "أخّموت" وهو يتعاطى تفاصيل السوق..." [4] "كانت "ساسية" ثانية البنات" [5] "كانت ملامحه الوهمية..." [6]

1- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، المركز الثقافي العربي، ط 01، المغرب، 1991، ص: 241.

2- عبد الله حمادي: حاوره نور الدين درويش بجريدة النور الجديد ضمن كتاب ألفه مجموعة أساتذة : سلطة النص في البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002 ، ص: 28، 29.

3- الرواية، ص: 10.

4- الرواية، ص: 68.

5- الرواية، ص: 71.

6- الرواية، ص: 59.

- السارد العالم بكل شيء والذي يقع موقع الراوي في القص الشعبي والذي يتدخل بالتعليق والشرح في كثير من المرات.

- سيطرة طريقة القص الحكائي بضمير الغائب على أسلوب السرد.

- الاعتقاد بوجود القارئ الضمني أو المتلقي ومخاطبته من طرف السارد أو المؤلف كما يفعل الراوي في الحكاية الشعبية يقول السارد:" ... تتدفق طيلة يوم السوق وتنقطع في باقي الأيام الأخرى، فترى الحمير والبغال والخيل والغنم..." [1] "... فتراهم ملفوفين في برانسهم وقشابيتهم الصوفية المرقعة..." [2]

و منها ما جاء وفق الشكل الثاني: استحضار واعي:

يتم فيه استحضار الموروث الشعبي في رواية "تفنست" بطريقة واعية من خلال تضمينها لأساليب قولية وتجارب وأنماط سلوكية وفكرية شعبية، فالمتأمل في الرواية باعتبارها أول نص سردي يكتبه "حمادي" يدرك أن المؤلف قد استطاع بعبقريته اللغوية أن يمسك ببراعة الشكل الروائي وأصوله السردية، خاصة حين طوع الموروث الشعبي حسب هذه العبقرية اللغوية ليتمكن من محاورة التراث والتعامل معه بكل دقة لأجل استيعابه وتمثيله.

تتخلل الرواية أنماط متعددة من الموروث الشعبي تظهر في شكل أمثال وحكم شعبية، أغاني تراثية، ممارسات ومعتقدات شعبية ومحلية ... باعتبارها مخزونا عريقا داخل وجدان البيئة الثقافية للمجتمع"[3]؛ ذلك أن استحضار هذا المخزون هو جزء من عملية تركيب بلاغة الموروث داخل نسيج الخطاب اللغوي السردي، حيث تتداخل نصوص الأمثال والممارسات المادية والفكرية والأغاني الشعبية كما وردت من خلال تداعيات "أخّموت" أو حوارات هذه الشخصية مع باقي الشخصيات الأخرى، لتشكل بنية اللغة التراثية في الرواية وتقيم حوارا جماليا بين نص حاضر ونص غائب يحمل عدة تأويلات وامتدادات عميقة تكشف تجليات هوية الذات المحلية الجزائرية.

1- الرواية، ص: 65.
2- الرواية، ص: 100.
3- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، ط 01، القاهرة، 1986، ص: 99.

- **بلاغة الموروث الشعبي القولي:**

ويقصد بذلك مجموع الأنماط القولية والأساليب التعبيرية النابعة من بلاغة الذائقة الشعبية؛ انطلاقا منها يحاول المؤلف كتابة نص تجريبي يغترف من الأصالة الموروثة والتي يمكن لها أن تحاور الأسس الفنية الوافدة وهو في ذلك يزاوج بين الحداثة والتراث؛ فالموروث الشعبي عند "حمادي" لا يمثل إعاقة أمام الحداثة كما يعتقد بعض الكتاب إنما هو عنده عبارة عن خلل وميض جمر...يوشك أن يكون ضراما إذا وجد من ينفخ فيه بروح تجمع بين نقيض، وتحسن سبر أغوار النور الكامن في كيان الثابت المكنون المتحول."[1]

ولعل هذا الولع بالتراث هو ما اكسب الرواية بلاغة حضور متميز بحيث استمدت شعريتها من شعرية وبلاغة هذا الموروث الشعبي:

- **الأمثال والحكم والنوادر:**

تحضر في الرواية "تفنست" لازمة إيقاعية لمثل شعبي يتكرر في عدة مواضع: "كل ما يجي من الغرب ما يفرح القلب، إذا كان ريح يشوي القلب، وإذا كان غربي كلب بن كلب..."[2]

يحاول المؤلف من خلاله تعميق درامية المعاناة النفسية لشخصية "أخّموت"، إذ يرى "أخّموت" في هذا المثل قمة العنصرية، كما يعمق إحساس التشتت والغربة والانتماء في قرية "الغرابة" بين الهويتين "الشّراقة" و "الغرابة".

وهو ما حاول أيضا أن يعبر عنه السارد من خلال أسلوب التنذر الذي يتخذه "الشّراقة" للسخرية من أعراش الغرابة كقوله: "لا تزوي لا ما يزويك...شفت التونسي ياكل فيك..."[3]

وهي إحدى النوادر الساخرة والأساليب القولية التي تكشف سذاجة عروش " الغرابة"، وتؤسس لروح اللإنتماء واللاهوية في القرية؛ حيث تعاني أعراش "الغرابة" كل أنواع الإغتراب: الاجتماعي، الاقتصادي والحضاري.

1- أنظر: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، ص: 29.
2- الرواية، ص: 61.
3- الرواية، ص: 111.

يحضر المثل الشعبي التالي "إذا حَمَّرتْ لعشية سجي بهيمك للثنية"[1] أي أن الصحو سيعم في اليوم الموالي بحيث يكون هذا المثل الشعبي خاصا بالحياة الاجتماعية لسكان القرية.

والملاحظ أن المؤلف لم يفتعل تضمين هذه الأساليب وإنما جاءت بطريقة غنية قدمت جمالية خاصة للسرد، فعندما يتدخل ليحكي قصة "الذئب وخصيتي الرامول" الشعبية؛ لا يحس القارئ بفجوة في السرد وإنما يبدو التناسق واضحا بينها وبين تعريفه لطائر "أم السَّيسي" التي تروح متبخترة في مشيتها"[2].

- **الأغاني الشعبية:**

يجيد المؤلف مزج النمط الشعبي الغنائي أو الإيقاعي بالحالة النفسية الروائية "لأخّموت" حيث يقول السارد: "...كان لأخّموت لحظات في السمر الممتع على أنغام القصبة والترحاب الموقع بذكريات الجرموني وحدة الخنشة...لقد حمل دوار الغرابة أثناء الهجرة، من ضمن ما حمل الإيقاع الأوراسي والنغم البطائحي وحنين قصبة النمامشة..."[3]

فيدمج المؤلف التعبير بلغة السرد التي تنسجم مع الجو الفلكلوري الشعبي وبين لحظات الحنين والغربة والانكسار، ليتغلب هذا اللّحن والنمط الإيقاعي على كل الأحزان التي يعيشها أخّموت ويوجد بين الهويتين في القرية (غرابة، شراقة) ويبعث لحظات الفرح المشتركة في مواسم الحصاد والدرس.

يستحضر المؤلف أسماء لشخصيات فنية شعبية مثل "حدة الخنشة"، "عيسى الجرموني"، "المناعي" و "علي الخنشلي" و "البار عمر" في بكائية: هذا وطني ولا جيت براني/ يا راس المحنا لله خبرني...[4] "قرني، قرني"، "زيدوني طورني"..أنا وحبيبي نرعاو في النوار"[5].

1- الرواية، ص: 108.
2- الرواية، ص: 89،88.
3- الرواية، ص: 87.
4- الرواية، ص: 17.
5- الرواية، ص: 43.

والحقيقة أن المؤلف يسترسل في ذكر هذه المقاطع الغنائية ليجعل القارئ يقف على الانزلاقات الفكرية والثقافية التي تعاني منها الجامعة الجزائرية في الراهن التي تتحول من مؤسسة علمية وثقافية حضارية إلى بؤرة فساد اجتماعي وأخلاقي. وهو في ذلك يجسد إحدى مظاهر الحياة المحلية والشعبية في الجزائر.

- بلاغة الموروث الفكري والثقافي :

يتعامل المؤلف مع الموروث الفكري في نص "تفنست" على أنه مساحة مكثفة من الرموز تخفي وراءها حكاية حياة بأكملها (إجتماعية، ثقافية، إقتصادية...) فتحكي الرواية حياة "أخّموت" داخل نظام القرية "الغرابة" الريفية أين يستحيل المكان/ القرية إلى أحد عناصر التراث الشعبي، فيبدع المؤلف في رسم الحياة الشعبية والممارسات والمعتقدات من خلال شخصياتها التي يمثل التراث صلب مكوناتها الفكرية وموروثاتها الثقافية، كالمداح، العشاب، المدِّبُ بحيث لا تتحرك ولا تتحدث هذه الشخصيات خارج نطاق الموروث الشعبي.

يتوغل "حمادي" في حياة أهل القرية، ليسلط الضوء على يومياتهم فيقدم نماذج إنسانية تحمل في أفكارها وأسلوب حياتها وسلوكاتها رصيدا ضخما من الموروثات الشعبية تؤسس لبلاغة خاصة يمكن أن تؤثر في شعرية الخطاب اللغوي الروائي وجمالياته:

- **شعرية السوق:**

تحفل الرواية بعدة ممارسات شعبية ولعل أهمها "السوق" التي تتوسط قرية الغرابة كموقع استراتيجي وذلك نتيجة لأهميتها في حياة السكان الأهالي؛ باعتبارها الحدث الاجتماعي والاقتصادي والتجاري والفكري.

ويبدو أن المؤلف قد نأى عن أبعاد السوق المادية ليركز على البعد الفكري والثقافي لها، حتى يتمكن من إضفاء نوع من الشعرية على الخطاب السردي؛ فالسوق بالنسبة "لأخّموت" وأمثاله من المسحوقين ليس موعدا للمتاجرة بقدر ما هو موعدا ثقافيا وملتقىً فكريا وثقافيا وطقسا شعبيا ينسوا فيه نكباتهم ومعاناتهم في ظل الاستعمار.

يتجول السارد في السوق الشعبية ليمكن المتلقي من الوقوف على بلاغة السوق من خلال حضور لغة "السَّوَّاقة والباعة" التي تقترب إلى الشعرية منها إلى المتاجرة، فهذا بائع التمر يقف على رأسها ليخاطب القوم بأعلى صوته "لا تمش للجريد ولا تشقّي جمالك، كانك على الدقلة رام جابوهالك" ويرد عليه بائع العصير: "بَرّدْ روحك يا عطشان" يتخللها صوت يغازل خدود الطماطم العربية قائلا: "يا طماطم يا مهبولة يا زينة يا فطومة" وتُشَيَّع مسامعك صُراخ "افرز واِلبس" وأنين منغَّم لبائع الشاي يقول: "اشرب المنعنع"، ويهز آخر عقيرته قائلا: "حار وحلو يا للّي تقلي..."[1].

والظاهر على لغة الباعة أنها جاءت بمثابة خطاب إشهاري يقترب من الشعرية أكثر مما يقترب من المادية الإستهلاكية الإشهارية النفعية، كما أنه يبين عن ثراء المخيلة الشعبية وبلاغة لغتها، بحيث يعتبر خطابا شعريا إقناعيا حجاجيا يزيد من التأثير على المتلقي ويزيد من بلاغة الخطاب السردي تماشيا مع عظمة وشعرية السوق وبلاغة البيئة الثقافية الموروثة، ولعل ذلك يظهر جليا من خلال الخطاب الشعري والبلاغي "للمدّاح" و"العشّاب".

- **بلاغة المداح:**

انطلاقا من أهمية السوق في القرية، تحفل السوق بأهم ركن فيها وهو مكان تواجد "المداح"، فإذا كانت السوق بمثابة الموعد الثقافي الترفيهي الوحيد في القرية الذي وجد "أخّموت" فيه ضالته،"فإن السلوى الأخرى التي تلبّس بها عقل "أخّموت" هي حلقة "المداح"[2]، بوصفه المنشط الأول والأساسي لإنجاح هذه السوق.

1- الرواية، ص: 67.
2- الرواية، ص: 79.

تمثل شخصية المداح ذلك القاص أو الراوي التقليدي الذي أوكلت له مهمة الحفاظ على تاريخ القرية والوطن والأمة بسحر ما ينطق به، "فينطلق جواد الريح من لسانه يطرز الأيام والمغازي بأحلى وقع وأصدق لسان كاذب"[1]، يروي قصص المشيدة عادة ببطولات ومغازي السيد "علي بن أبي طالب" و"عنترة بن شداد" و"خليفة الزناتي" و"ذياب الهلالي"، "لخضر لوراسي" و"ابن سالم" و"صالح السوفي" وغيرهم من الأسماء المستحدثة في سجل مغازيه التي ينهزم فيها "عوج بن عناق" و"مرحب بن منسية اليهودي"، وينتصر فيها "علال حيدر" و"الساسي لسود" و"خليفة الزناتي" و"عمر المختار وعبد الكريم الشلحي"[2].

ينطلق المؤلف هنا من فهم ماضوي للتراث حين يجعل من التراث الشعبي ركنا يلجأ إليه ويحتمي به في مواجهة الاحتلال والغزو الأجنبي بكل أنواعه ومحاولاته الرامية لطمس معالم التاريخ الوطنية والقومية.

يركز السارد في الرواية على شعرية "المداح" وما تحدثه من متعة وفرجة لدى المتلقي، فيمعن في وصفه وصفا فيزيولوجيا دقيقا يرسم فيه حركاته وطقوسه السحرية التي تسبق دائما سحر خطابه القصصي وحكاياته الشعبية، ولعل ذلك أهم ما ميز القص الحكائي التقليدي، بحيث تقترن مهمة الحكي بظاهرة الفرجة ولذة الاستماع المباشر للراوي أثناء التلقي الجماعي فتكشف شعرية "المداح" عن سحر الإغواء والإدهاش الذي يصيب من يستمع إليه"[3]، ومن خلال ما يتمتع به من فصاحة الحضور وبلاغة القول.

إن من تجليات التجريب وجمالية التناص في الرواية هي عملية استحضار مثل هذا الشكل التراثي القصصي الغارق في الخصوصية الشعبية؛ إذ يتحاور متن الرواية السردي وخطابه اللغوي بعوالم خرافية لحكايات ونصوص شعبية تزخر بمجموعة من تقنيات السرد الموروثة، كالتكرار، الاستطراد، الوصف لأدق التفاصيل، الاسترسال في السرد...

1- الرواية، ص: 116.
2- الرواية، ص: 97- 98.
3- الوليد بوعديلة: من جماليات التجريب في رواية "تفنست" لعبد الله حمادي – الشعرية والأسطورة- مجلة مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، ع04، قسنطينة، 2009، ص: 135.

لقد حاول المؤلف أن يبرز أهمية الاعتماد على الراوي أو السارد في الحكي التقليدي وفي سرد الأحداث والوقائع لما يحدثه من فرجة ونجاعة خطابية وتواصلية مع المتلقي.

كما أسس لأهم فكرة يقوم عليها السرد الشفوي في السير الشعبية وهي أولوية الفعل الدرامي والمشهد، بحيث يترك العنان للسارد للاسترسال في نقل حركات المداح وسكناته والإيماءات والأفعال المصاحبة لفعل الحكي، وما قبله وما بعده، وكيف تتلون نبرة الصوت ومتى تشتد ومتى تلين ولماذا يتسارع أحيانا ويتباطأ أحيانا أخرى..؛ ذلك أن السرد عند المداح يكون بالفعل ثم بالكلمة ثم بالخطاب حتى يتمكن من تقديم خطاب سردي شعري إقناعي يجتذب إليه الكبير قبل الصغير ويولد الشغف لدى المتلقي والمستمع مثل ما خلفه مشهد تعاطي "النقّة" الذي يتكرر عدة مرات لطالما أثار إغراء وشهوة "أخّموت" والمتحلقين من حوله حيث يقول السارد: "فتح المداح القول وكل العيون تراقب باهتة حركاته،..وراح يغمس إبهامه وسبابته في أعماق "القرن" وراح يخلط ويجمع ويعيد الكرة ثم يضغط على "النقّة".. تواصل أصابعه الإحاطة بأكبر "قبسة" من الشمة.. يخرج الإبهام والسبابة مشدودين لبعضهما يقربهما من إحدى منخريه.. يستنشق ذلك المسحوق بحرقة ولهفة إلى أن يصل إلى مخ رأسه، آنذاك يغمض عينيه ويسافر في غيبوبة فيضية، وينطق بلهجة التشهي والناس ينظرون إليه قائلا، وهو في قمة النشوة يفرك جبهته بكفه لكي ينير دروب الظلمات التي يتحدث عنها: " إيه ماحلاها وما بنْها، اللهم زدنا من خيرها وخنارها، واجعلها نور في ظلمة القبر، وحشيشة الروح لما الروح تروح ياستار ياجبّار..."[1].

أو تلك الحركات المريبة والمثيرة التي تصاحب استخدام المداح للبندير: "ينقر البندير نقرات حادة ترتج لها الفرائس، وتشد السمع وتنذر بالفرجة وتجلب الجمع إلى حضرته.. يدير البندير بخفة ورشاقة في إبهامه الأيسر، يلطم خد البندير بصفات متتالية.. فيشد الأذن بعد أن شد البصر وتشخص له الرقاب متوثبة لسماع الجديد المطرب والفريد العجيب"[2].

1- الرواية، ص: 115.
2- الرواية، ص: 80.

ويبدو الكاتب على اِطلاع واسع بالطقوس الفلكلورية والفكرية حيث لا يغفل الإشادة بمثل هذه الحركات والممارسات التي تبين عن فصاحة الحضور الشعبي لشخصية "المداح"، كما أنه ينتبه إلى أهمية العدد الفلكلوري أثناء في هذه الممارسات كالعدد سبعة، ثلاثة.. بحيث تتكرر مثل هذه الأعداد في عدة مواضع يكون أغلبها خاصة بدورات ونقرات البندير بحيث تكون لها ميزة خاصة في الطقوس الفكرية والحكايات الخرافية والممارسات الشعبية وحتى في الطقوس الدينية والكتب السماوية.

تتحول حلقة المداح إلى نوع خاص من أنواع المسرح الشعبي وضربا من ضروب الفرجة التي تضاهي وتحاكي فنية وبراعة وجمالية المنولوج المسرحي .

فقد أراد المؤلف لشخصية المداح أن تكون بالنسبة للملتقي بمثابة شهرزاد بالنسبة للملك من خلال فعل السحر القصصي الذي يبثه و يمارسه على المتلقي و يبرز ذلك من خلال النجاعة التواصلية والإنتباهية و بلاغة التجاوب والتجاذب وفعل الحكي القولي والحركي ".. راح المداح يكررها ثلاثا، ثم حرر البندير من قبضته وجلس القرفصاء، وعاد ثانية اِلى مداعبة القرن الرمادي، فشخصت له الأبصار و بلغت القلوب الحناجر وازداد التعلق بما سيأتي من أحداث تشيب لهولها الولدان..."[1].

فالملاحظ أن أسلوب سرد "المداح" لحكاياته يمتح من سحر التراث القصص لألف ليلة و ليلة، ويتطيب بعبق العجائبية والغرابة التي تطبعها، فتبدو ملاحم السيد "علي" و مغازي "عنترة" كنوع من الكرنفال العجائبي المستمد مباشرة من جو ليالي ألف ليلة و ليلة، كما تستمد منها عناصر التشويق والمراوغة عند تقديم المادة الحكائية المولدة للذة والمتعة القصصية.

1- الرواية، ص:85.

إضافة إلى ذلك يمكن القول أن اِستخدام المداح لتقنية التوالد الحكائي أثناء تنوع وتداخل سرد حكايات المغازي والبطولات، مما يخلق تداخل حكاية داخل أخرى، فتجمع الحكاية الإطار مختلف الحكايات المتوالدة، وبذلك تتشكل حوارية نصية بين نصوص تراثية متنوعة (معارك وادي السيسبان، الملكة رداح، معركة علي مع مرحب بن منسية..) تجتمع داخل المتن الروائي العام.

والرواية بشكل عام تنصهر مع نص ألف ليلة و ليلة ومنه تستمد قوتها وقيمتها السردية والأدبية؛ فالسارد بدوره يستلم دور الحكي بدلا من شهرزاد فيتحدث عن ملامح المداح أثناء فعل السرد ثم يغوص في وصف ورسم تفاصيل الحركات المصاحبة للقصص ثم ينتقل من حكاية لأخرى حيث يبدأ الحكي بقصة "رداح"، فيوفق في صدم قارئ الرواية بعدما يصدم المتلقي من طرف "المداح" الذي يختار التوقف عن الحكي لابتزاز المتحلقين حوله، ثم ينتقل إلى الحديث عن مغازي السيد "علي" في واد "السيسبان" ولا يكاد يكملها حتى يتحول إلى رصد معارك الإمام علي ضد اليهود في غزوة خيبر.

وما يجدر التنويه به هنا هو أن تناص الرواية مع النص التراثي "ألف ليلة وليلة" من خلال استثمار تقنية التوالد الحكائي يتعدى حكايات "المداح"، فالرواية بكاملها خاضعة لنظام الحكاية الإطار(رحلة أخّموت عبر القطار) والتي تتولد منها حكايات فرعية وأحداث متداخلة تستحضرها الذاكرة لتحكي أهم محطات وتداعيات"أخّموت" (الطفولة، القرية، المداح، العشاب، الزردة، أستير، اِسبانيا، قسنطينة، الصحراء، تفنست...).

تبرز أهمية التوظيف التراثي لأشكال القص الشعبي من خلال تلونها بلغة وحياة الناس الاجتماعية والثقافية، بحيث ظلت السلوى الوحيدة لنشدان حياة أخرى ولو من سراب تكسر رتابة وشظف العيش اليومي الذي يعاني منه"أخّموت" وأمثاله من أبناء الشعب الجزائري في التجمعات الشعبية التي عايشت وعانت ويلات الفقر والحرمان غداة الاحتلال الفرنسي.

- بلاغة العشاب:

تتقاطع شعرية الرواية بشعرية العشاب الذي يزيح صوت السارد عن السرد ليكشف صوته عن بلاغة الخطاب الإشهاري المنولوجي الخارجي الموجه للمتلقي، بحيث يجتمع لديه كل مقومات الإقناع وشعرية الخطاب الحجاجي الشعبي، يقول: "..قرب قرب بارك الله فيك، جرب جرب ستذكرني بخير..هذا من الطب النبوي المبارك، من الطب الهاشمي أخي، لديها حكمة ثابتة.. هذا المربى هو نتاج الحبة السوداء الذي زيتها يضيء، اِدلك به أخي المفاصل يخرج الروماتيزم والآلام في المفاصل.. إنه العسل الأسود يصلح حتى لفقر الدم والحكة.. إسألوا الذين اشتروا منها.. بلارة الشفاء.."[1].

يكشف هذا المقطع الحواري عن قدرة رهيبة للمخيال الذاتي للمؤلف وإلمامه الكامل بما تحويه شخصية العشاب الشعبي من شعرية الإقناع ومن ثم ما يعتري المخيال الجمعي وكل ما يؤثر فيه وينجذب نحوه؛ لذلك فقد اعتمد على صيغ التكرار وأحيانا أسلوب الأمر والتوجيه المطعم بغرض الترغيب والتحبيب لا الترهيب، وأحيانا الاستطراد والمخاطبة المباشرة للمتلقي لإثارة استعطافه مثل قوله: "بارك الله فيك"، "ستذكرني بخير"، "أخي"، "تفضل أخي"..

كما يبين هذا المقطع عن معرفة كلية بخطاب العشاب وفوائد الأعشاب الطبية وكأن المؤلف الذي يستتر خلف السارد خبير في العلاج بالطب الشعبي.

1- الرواية، ص: 113.

- **بلاغة الموروث الفكري في القرية:**

تعنى الرواية بمعتقدات الإنسان الشعبي وأسلوب تفكيره ووعيه بالعالم الخارجي المحيط به ووعيه بالعالم الداخلي ومحاولة كشف سلوكه الذهني ومختلف نوازعه الباطنية وتقديم صورة زاخرة بالحياة الفكرية الجمعية التي يعيشها وفق أسلوب فني راق وبرؤية موضوعية تمنح الرواية انفتاحا أكبر وحرية أوسع للتحرك ضمن أبعاد وتأويلات مختلفة؛ فمثلا حين يستحضر السارد أحد أنماط التفكير الشعبي انطلاقا من الذهنية الجمعية الساذجة عن طائر اللقلق المقدس حيث يقول: "تقول ثقافة القرية أن هذا الطائر قد تعرض للمسخ نتيجة تدنيسه للمقدس، حيث توضأ باللّبن بدل الماء فحاق عليه عذاب مسخه إلى طائر بلارج وكتبت عليه الوحدة والعزلة..."[1].

فتؤسس الرؤية السردية هنا لجمالية أسلوبية خاصة بالخطاب اللغوي الروائي وتضفي عليه شعرية الذاكرة الجمعية، أو عندما يستحضر أساطير الرهبان حيث يقول: "والرهبان في قاموس عامة الناس في القرية هو كائن شبح يسكن المدن المهجورة كحارس لكنوز قومها الذين خسفت بهم الأرض بعد إمعانهم في الفساد الخلقي وتعاطي الموبقات ما ظهر منها وما بطن، فحلت عليهم اللعنة فأصبحوا في ديارهم جاثمين..."[2].

حيث يحيل السارد هنا عن ما تعتقده الثقافة الشعبية، وبذلك تتحول الرؤية السردية نحو الرؤية الموضوعية الجمعية وتخفت الرؤية الذاتية في الرواية.

ولكن لا يفهم ذلك على أنه إهمال لذاتية المؤلف، لأنها امتداد لاواعي لهذه الرؤية باعتباره عايش مثل هذه الذهنيات في بيئته المحلية.

1- الرواية، ص: 60.
2- الرواية، ص: 108.

- شعرية الممارسات الشعبية:

ويقصد بالممارسات والطقوس الشعبية مجموع العادات والتقاليد التي دأبت الأوساط الشعبية القيام بها، حيث ترصد الرواية حياة "أخّموت" ضمن نظام القرية الريفية وحياة الدواوير في الجزائر إبان الفترة الاستعمارية، تحكي يوميات العائلات الشعبية والتي تحولت ممارساتها وعاداتها وتقاليدها إلى موروثات شعبية متداولة، فوصفة العلاج مثلا عند سكان القرية لا تخرج عن نطاق "الحروز" المكتوبة بالصمغ الممزوج بالزعفران.."[1] سواء كانت للشفاء من المس أو إنزال الحمى أو وجع الرأس.

تظهر بلاغة الممارسات الموروثة من خلال استحضار طقوس العلاج الشعبي بأدق تفاصيلها حتى يخيل للمتلقي أنه يحضر عملية كتابة "المدّب" للحرز "حين يسكج الحرز ويأمر بتبخيره بالجاوي والفاسوخ وشيء من الحنتة وجلد الحرباء.. ثم يمحى في ماء بات تحت ضوء القمر، وتقدم منه جرعات للمريض لمدة تسعة أيام وبعدها يوضع في سكاج ويعلق في عنق المصاب..."[2].

كما لا يمكن للسارد أن يرسم صورة حية لشخصية "المدّب" - طبيب القرية ومعلم القرآن- خارج إطارها الشعبي وتلك الجزئيات التي تكسبها النكهة الشعبية الأصيلة ليس بدافع إكسابها الشرعية الواقعية وإنما تحقيقا لبعديها الجمالي والفني، "فكما لا يمكن أن تكون مادة العلاج الشعبي غير الجاوي والفاسوخ والحنتة لا يمكن أن تكون أجرة "المدّب" سوى بيضات أو ديك أو حتى فروج"[3].

فيغوص المؤلف في تصوير باطن هذه الشخصية وفقا للحالة الاجتماعية والفكرية التي تعيشها، فيُظهر "المدّب" كشخصية جشعة تلح في السؤال إلى الدرجة التي تجعله "مستعدا لتقديم قرآنه في حضرة الموتى مقابل مخلاة شعير..."[4].

1- الرواية، ص: 74.
2- الرواية، ص:75.
3- الرواية، ص: 75.
4- الرواية، ص: 93.

والواضح أن أفكار هذه الشخصية وهواجسها الدفينة وممارساتها نابعة من عمق الحياة التقليدية والذهنية الشعبية الموروثة.

- شعرية "الزردة":

اعتمد المؤلف في رواية "تفنست" في التأسيس لشعريتها على المرجعية المعتقدية للذائقة الشعبية وممارساتها المادية والفكرية، فكانت "الزردة" إحدى هذه الممارسات إذ تمثل تجليا واضحا لصورة التبرك بقبور الأولياء الصالحين، حيث تجعل العامة لهؤلاء الأولياء الصالحين ضريحا أو مزارا تقام فيها احتفالات تسمى بـ "الزردة" أو "الحضرة" تقدم فيها النذور والقرابين...

تستثمر رواية "تفنست" في الحدث الاحتفالي لزردة "سيدي عبد ربه" بدشرة "ولاد قمرة"، ويعتني السارد اعتناء خاصا بتقديم سرد تفصيلي للوقائع والأحداث، ووصفا شعريا خالصا لمشهد الاحتفال الذي لا يزال عالقا في ذهن "أخّموت" يرصد فيه الطقوس والممارسات الشعبية التي تعتصر التجربة الإنسانية لحياة القرية الريفية الجزائرية.

يبدو جليا للقارئ شغف وإعجاب المؤلف بهذه الأجواء والطقوس وكأنه عايشها، فيظهر قريبا جدا من هذه الممارسات خاصة عندما يوظفها بطريقة فنية وشعرية خاصة وكأنها نابعة من عمق الوعي الذاتي بها وبقيمتها الفنية والبلاغية في الخطاب الروائي، حيث استطاع بذلك نقل شغفه بالمشهد إلى القارئ وأغراه برغبة حضور "الزردة" "المفعمة ببخور الجاوي والعفص والحناء.. حيث يؤتى بثور أسود قد زينت أطرافه المزركشة، وعلقت قلادة مضفورة من الصوف الأحمر والأبيض والأخضر في لباته، وقد وضعت شمعتان على أعلى رَوْقَيْهِ ولطخ جبينه بالحناء..."[1].

ليزداد القارئ دهشة بالمشهد الأكثر غرابة والأكثر إثارة للغواية والشغف حين "ينحر الثور فتتدافع الأيدي للتبرك بدمه الفوار.. البعض يدلك به لحيته والآخر يلطخ به ناصيته..."[2].

1- الرواية، ص: 109.
2- الرواية، ص: 109.

كما قد وفق المؤلف بواسطة براعته اللغوية في تصوير مشهد رقص المتصوفة وبفضل لغة شعرية مغرقة في الوصف جعلت القارئ يقف على تلك الشحنات الانفعالية للمريدين وتجاوبها مع حركات أجسادهم: "فلا يفتؤون حين يحمى وطيسهم ويخالط مريعهم بالهمل، فيرقصون رقصا غير مساوق للإيقاع الموزون دون العجالة الغالية منهم بأوفر الكلمات من بعض القول، ويكر بعضهم على بعض وقد خلعوا خشن ثيابهم ومرقوع قباطيهم ودرانيهم، فيدوم حالهم حتى يتصببوا عرقا وقوَّالوهم يحركون فتورهم ويزمرون روحهم فيخرجون بهم من قول إلى آخر ويصلون الشيء بمثله..."[1].

إذ قلما ينجح سارد في نقل مستوى حركي متساوق إلى مستوى قولي مثلما فعل السارد في هذه الرواية حيث أمكن لبلاغة الخطاب اللغوي الواصف أن تتداخل وجمالية الشكل الطقوسي الشعبي والعمق الديني الصوفي لتمتزج بلاغة الكلمة ببلاغة الحركة وشعرنة الجسد.

لقد استطاعت شعرية الرواية أن تمتح من بركات وشعرية الذاكرة الجمعية بحيث جعلت من طقوس "الزردة" فضاءا ثقافيا وفكريا بديعا أضفى بلاغة خاصة على الخطاب الروائي، بعيدا عن النقد اللاذع لمثل هذه الممارسات والمعتقدات السلبية.

1- الرواية، ص: 109- 110.

- الموروث المحلي لمدينة قسنطينة:

يبرز وفاء المؤلف للتراث المحلي الشعبي لمدينة قسنطينة في رواية "تفنست" حيث يرصد طقوس وممارسات نسائها وأساليب حياتهن "وهن يتبخترن بين أريج البخور والمساحيق ويتندرن بعلك اللبان ورائحة عطور الفاسوخ والقرنفل.."[1]، ويستحضر جوهن الثقافي من خلال ترديدهن "لحكايات صالح باي وقصة المغرورة نجمة بنت الحسين مع البوغي.."[2]، واستمتاعهن بنوبات المالوف المبحوحة ووقع الزنداني المفضي إلى الفراش والتبرك بآيات الولي الصالح سيدي راشد.."[3].

فتقدم الرواية من خلال ذلك صورة حية للتمثيل الشعري للحضور الأنثوي في الذاكرة الشعبية المحلية، حيث يرتبط جمال المرأة في مثل هذه الأوساط بالجو الشعبي المفعم بالروح التقليدية/ عطور تقليدية (الفاسوخ، القرنفل) حكايات وقصص الحب الشعبية، الموسيقى والإيقاع التراثي الخاص بالمنطقة كالمالوف.

كما تقدم الرواية ممارسات شعبية مادية نابعة عن معتقدات فكرية مقدسة تتماس مع الجو العجائبي والأسطوري والخرافي كطقوس التبرك بالأولياء الصالحين (سيدي راشد، سيدي مسيد..) أو تلك الممارسات التي تصل حد الإيمان والاعتقاد المطلق بأن سلاحف المغارات والحمامات الساخنة شياطين فإذا "أصيبت إحدى النساء بالحمى تقول أن سبب ذلك يرجع إلى السلاحف فتذبح دجاجة بيضاء تضعها في قدر بريشها الكامل ثم تربط حول القدر الشموع وتحملها إلى "عين الباردة" وتترك القدر هناك ظنا منها أنها ستكون طعاما للشياطين..."[4].

1- الرواية، ص: 17.
2- الرواية، ص:16.
3- الرواية، ص: 19.
4- الرواية، ص: 16.

- بلاغة الموروث المادي:

يمثل الموروث المادي الجزء الملموس في التراث الشعبي وقد حضر في رواية "تفنست" من خلال بعض الأنشطة اليدوية والمنتجات كالأواني الفخارية والأثاث التي تعتمد الطين أو الخشب أو غيرها من المواد الطبيعية كمادة أولية في ممارساتها.

ويبدو أن المؤلف "حمادي" يقيم أهمية بالغة لمثل هذه الموروثات من خلال الاعتناء الخاص بها داخل بناء الرواية مثل الوصف الدقيق للكانون الطيني والتركيز على ما يحمله من أيقونات شعبية وتاريخية كالوشم اللاتينو أمازيغي وآثار الحرف التافيناغي والمكعبات الرومانية البادية على شفاه الكانون.."[1].

أو مايذكره عن صندوق الخشب الخاص بأم "أخّموت" "المحروج بالدبابيس المسمارية الصفراء، والمنقوش بالحروف التافيناغية والموصد بالكوبة النحاسية.."[2].

وكأن السارد من خلال هذا الوصف الدقيق عارف بكيفية إنتاج هذا الموروث الحامل لروح وأصالة الحرف التافيناغي كهوية راسخة للعرق الأمازيغي.

كما قد تكشف الرواية عن بلاغة الثقافة الشعبية المادية الضاربة في عمق التاريخ بحيث جسدت هذه الممارسات مخلفات التزاوج الحضاري بين الحضارة الرومانية القديمة والحضارة الأمازيغية.

1- الرواية، ص: 90.
2- الرواية، ص: 111.

- اللباس التقليدي:

يعتبر اللباس التقليدي موروثا ماديا بمثابة رمز إشهاري يؤسس لحضارة ما وتقاليد شعب بعينه وذلك ما حاولت "تفنست" التعبير عنه من خلال لباس والدة "أخّموت" الكتامية "الملاءة السوداء" التي حملتها معها يوم زفافها إذ تمثل "الملاءة السوداء" لباسا تقليديا خاصا بنساء حواضر الشمال القسنطيني دون غيرهن من النساء "فقد كانت "لقطيمة" بمثابة الغراب الأسود وسط الحمائم البيضاء التي تخرج من مداشر القرية"[1].

كما أن "أخّموت" "المعصوب الرأس بعمامة صغيرة زرقاء تحمل ذكرى جبال الهقار"[2] يحمل ذاكرته وهويته العرقية وحضارته التاريخية من خلال لباسه التقليدي الذي ميزه عن باقي أطفال القرية.

لقد شكلت مختلف المنتجات المادية التراثية كأواني الفخار أو الأثاث أو اللباس بلاغة خاصة بالموروث التقليدي الشعبي في الرواية، خاصة وأن هذه الموروثات المادية حملت بين طياتها أبعادا معرفية وتاريخية وخلاصة تجارب فنية وحضارية عريقة تعاقبت عليها آلاف السنين.

1- الرواية، ص: 111.
2- الرواية، ص: 61.

2- بلاغة الموروث الديني:

يمثل التراث الديني أحد المنابع المهمة التي استقت منها رواية "تفنست" شعرية بنائها الشكلي وبلاغة بنيتها اللغوية بحيث تجلت كيفية حضوره في عدة أشكال:

- **اللغة الدينية:**

يتجلى الخطاب اللغوي الديني في وراية "تفنست" من خلال أساليب وتراكيب وألفاظ متنوعة تستحضر جميعها اللفظ الديني الإسلامي الذي يتجلى في لغة القرآن الكريم وفي لغة الحديث النبوي الشريف.

1- توظيف لغة القرآن الكريم:

يمثل القرآن الكريم قمة البلاغة والبيان العربي وهو المصدر الأول من حيث الاحتجاج به والاقتباس منه والاستشهاد به في مختلف الأعمال الإبداعية (الشعرية والنثرية) والمؤلف "حمادي" لا يختلف عن سابقيه حين يضمن روايته "تفنست" بنية لغوية محكمة تتناص مع الخطاب اللغوي القرآني بصورة مكثفة وعلى عدة أوجه.

استدعى المؤلف عبد الله حمادي كثيرا من آيات الذكر الحكيم وضفرها لغته الروائية سردا ووصفا وحوارا وضمن سياقات متعددة تمايزت شكلا ودلالة حسب طبيعة كل تناص.

- تناص اقتباسي:

وهي طريقة مباشرة في التناص تعتمد على استحضار الآية القرآنية كما وردت في القرآن الكريم بهدف الاستشهاد بها تحقيقا للبلاغة الفنية والإقناع، وقد ظهر ذلك من خلال لغة السارد أو ضمن الخطاب الحواري الذي جمع "أخّموت" و"تفنست".
ومما ذكره السارد في وصفه لبيوت الدعارة التي احتضنها حي "السويقة" وما كتب على جدرانها بالخط الرفيع المحتشم: "وما استمتعتم به منهن فأتوهن أجورهن.."[1].

أو ما يستشهد به "أخّموت" في حواره مع "تفنست" حين يقول استنادا لقوله تعالى: "نساؤكم حرث لكم، فأتوا حرثكم أنّى شئتم.."[2].

وإضافة إلى ذلك فقد تعددت أشكال الاقتباس أيضا، فمنها ما جاء على شكل استحضار لآية كاملة أو جزء منها موضوعة ضمن تنصيص أو معقوفتين واضحتين مثلما ظهر في الآيتين السابقتين، ومنها ما جاء دون تنصيص مثل قول السارد: "... سوى من أتى الله بقلب سليم..."[3].

ومنها ما قد تعمد المؤلف تحوير معنى الآية من دون لفظها مثل ما ذكرته "تفنست" في حوارها مع "أخّموت" حين استشهدت بها قائلة: "ألا تحفظ قوله تعالى: "وما يكون من نجوى ثلاثة إلا هو رابعهم ولا خمسة إلا هو سادسهم ولا أدنى من ذلك ولا أكثر إلا هو معهم أينما كانوا.." فرد أخموت: إذ ليس ثالثهما شيطان كما يزعمون ما دام قد ورد في الذكر: "ولا أدنى من ذلك" "[4].

1- الرواية، ص: 17. أنظر المعنى الحقيقي للآية رقم 24 من سورة النساء.
2- الرواية، ص: 47.
3- الرواية، ص: 43.
4- الرواية، ص: 43. أنظر المعنى الحقيقي للآية رقم 08 من سورة المجادلة.

حيث تم تفسير الآية على خلاف ما وضعت له بأسلوب ساخر فكان نوع من الاستخفاف بالمقدس.

ولعل جرأة الطرح في كشف المستور الديني جعلت المؤلف يخوض في أهم المواضيع الحساسة في الخطاب الديني حين استشهد "أخّموت" بالآية الكريمة التي جعلها بعض الفقهاء ذريعة "حين أفاضوا في مناقشة حق الرجل في ممارسة اللّواط مع المرأة استنادا إلى قول الآية: "نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنّى شئتم" وهذا رغم تحريم اللّواط"[1]، فكان الاستشهاد بهذه الرواية خلافا لما وضعت له في القرآن الكريم، ولعل هذه دعوة صريحة من صاحب الرواية إلى ضرورة إعادة قراءة القرآن قراءة صحيحة وفق كل المقاييس الحداثية والتمعن في أعماق الخطاب الديني.

وكذلك في قول "أخّموت" بعدما أنهك شغفا بجسد "تفنست" تأملها من أمخص رجليها إلى سنابل شعرها ثم تنهد وقال بعد أعوذ بالله من الشيطان الرجيم: "رب إني لما أنزلت إليّ من خير فقير.."[2]. والقارئ يدرك جيدا أن هذا الدعاء قاله سيدنا موسى بعدما أنهك من شدة الجوع والمؤلف هنا أراد تعبيرا بليغا عن الجوع الشبقي الذي يعتري "أخّموت" إزاء الحضور الأنثوي الصارخ.

يمكن القول أن تعمد المؤلف استحضار معاني الآيات القرآنية خلافا لما جاءت به من دلالات في الذكر الحكيم من دون الإخلال بشكلها اللفظي إنما هو محاولة لطرح أفكار أكثر جرأة تكشف المحظور الديني خاصة تلك الأفكار التي تنادي بإعادة قراءة القرآن الكريم بعيدا عن القراءة السلفية التقليدية.

1- الرواية، ص: 47. أنظر المعنى الحقيقي للآية رقم 223 من سورة البقرة.
2- الرواية، ص: 42. للآية رقم 24 من سورة القصص.

- تناص ضمني:

تضمنت لغة الرواية تراكيب وأساليب متنوعة تعود في أصلها إلى آيات قرآنية أو جزء منها، فطبعت لغة شخصيات الرواية ببلاغة قرآنية وبمسحة دينية واضحة مثل قول "تفنست" مخاطبة "أخّموت": "هكذا يا فالق الحب والنوى..."[1].

أو من خلال تراكيب متناثرة داخل الخطاب السردي عامة مثل ما يقوله السارد حين يصف جو الجنوب وسحره: "حين يظل نسيم الجنوب اللافح رابضا خلف الستائر المنسدلة.. وتشظي سواد البشرات الناعمة بفحيح الهاجرة المكهرب فتحيلها عسلا وكرزا فاغرا فاه للركع السجود..."[2].

أو في قول السارد في قصة المداح: "فقال لهم: يا قوم ضربت عليكم الذلة والمسكنة.. فارس واحد ينزل إليكم يفعل معكم هذه الفعال..."[3].

والملاحظ في هذا النوع من التناص أنه قد تعددت أشكاله بحيث جاءت بعض الآيات بشكل محور على خلاف ما كتبت به في الكتاب الكريم مثل قوله: "الركع السجود" وأصلها في الآية: "ركعا سجدا" ولعل الكاتب هنا قد تعمد التحوير اللغوي لكنه أبقى على معنى الآية بحيث كان هدفه التعبير عن حال وصورة "الركع السجود" من العباد والنساك.
ومنها أيضا قوله: ".. وسلمها نفسه كطفل غرير لمدة ستة أيام وسبع ليال حتى وهن العظم منه وخارت قواه..."[4]. فرغم التحوير اللفظي فإن المعنى لم يتغير حيث ارتبط بالدلالة على الضعف والكبر وانعدام القدرة.

وقد يتضح ذلك أكثر من خلال الجدول التالي :

1- الرواية، ص: 43.
2- الرواية، ص: 11.
3- الرواية، ص: 117.
4- الرواية، ص: 46 -47.

التركيب النصي في الرواية	رقم الصفحة	الآية القرآنية	رقم الآية
"...الركع السجود..."	11	"...محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم تراهم ركعاً سجداً" "...للطائفيين والعاكفين الركع السجود..."	29 سورة الحجرات 125 سورة البقرة
"... إنها الآفاق المترامية التي لا يحدها بصر، ولا تلهيها تجارة..."	11	".. رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله..."	37 سورة النور
"...أو شيء كالسراب يحسبه الضمآن ماء"	12	" والذين كفروا أعمالهم كسراب بِقِيعة يحسبهُ الضمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا..."	39 سورة النور
"...نحن هنا ثاني اثنين في هذا الغار المتحرك..."	43	".. ثاني اثنين إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا.."	40 سورة التوبة
"...وهو يأنف من أكل المن والسلوى...."	22	".. وظللنا عليهم الغمام وأنزلنا عليهم المن والسلوى.."	57 سورة البقرة
"...ضربت عليهم الذلة والمسكنة" "...بعصا الذل والمسكنة..."	117 104	".. وضربت عليهم الذلة والمسكنة وباؤا بغضب من الله..."	61 سورة البقرة
"...إلا من أتى الله بقلب سليم..."	43	"...إلا من أتى الله بقلب سليم..."	89 سورة الشعراء
كان له بالمرصاد قبل أن يرتد طرفهما	33	".. قال الذي عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك..."	40 سورة النمل
"...حتى وهن العظم منه وخارت قواه"	47	".. قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا..."	04 سورة مريم
أنا ابن العذراء البتول التي لم يمسسها إنسيّ بل تمثل لها بشرا سويا ووهبني لها صبيا أكلم أصحاب الإفك في المهد، وأبرئ الأبرص وأحيي الموتى..."	29	"... فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا.. قالت أنّى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر...ولم أك بغيا..." "...ويكلم الناس في المهد...وأبرئُ الأكمه والأبرص وأحيي الموتى بإذن الله..."	17- 20 مريم 37- 39 سورة آل عمران
وأصبحوا في ديارهم جاثمين	108	".. وأخذت الذين ظلموا الصيحة فأصبحوا في ديارهم جاثمين..." "..وأخذ الذين ظلموا الصيحة فأصبحوا	94 سورة هود 67 سورة هود

		في ديارهم جاثمين.."	
وشخصت له الأبصار وبلغت القلوب الحناجر	85	"...وإذ جاؤوكم من فوقكم ومن أسفل منكم وإذ زاغت الأبصار وبلغت القلوب الحناجر..."	10 سورة الحجرات
إمرأة حافية عارية تسقى من عين جارية، ليس لهم طعام إلا من ضريع لا يسمن ولا يغني من جوع	26-25	"...تسقى من عين آنية، ليس لهم طعام إلا من ضريع، لا يسمن ولا يغني من جوع..."	05- 07 سورة الغاشية
بعد إقلاعه عن كل الموبقات ما ظهر منها وما بطن	26	"..قل إنما حرم ربي الفواحش ما ظهر منها وما بطن..."	33 من سورة الأعراف.

من خلال هذا الجدول يتضح أن الرواية قد استخدمت ألفاظا ذات حمولة دينية، فشكلت حقلا دلاليا أضفى مسحة دينية على جزء مهم من البنية اللغوية للنص وأمدها بزاد معرفي ومرجعي ديني كبير.

- تناص شكلي:

ويقصد به استدعاء البناء الشكلي للآية القرآنية ويظهر ذلك جليا من خلال المقطع التالي: ".. أقسم بخالق الخيل والعيس الواجفة بالرحيل، تطلب مواطن خليل، والريح الهابة بليل ما بين الشرط ومطلع سهيل، إن الكافر لطويل الويل.. وإياك ومدارج السيل، وطالع النوبة من قبيل، تنج وما إخالك بناج.."[1].

حيث لم يقتصر حضور النص القرآني على التناص اللفظي اللغوي أو المعنى الدلالي للآيات وإنما تعدى إلى الشكل البنائي والهندسي لها والمؤلف يقر في الرواية أن ذلك قرآن مخلوق ومنحول قدم على سبيل التهكم والاستهزاء حينما سخرت "تفنست" من "أخّموت".

1- الرواية، ص: 51.

2- توظيف لغة الحديث:

تم استدعاء لغة الحديث النبوي الشريف في رواية "تفنست" باعتباره المصدر الثاني بعد القرآن الكريم في الحجاج اللغوي والبلاغي العربي.

فيبرز التناص المباشر لنص الحديث من خلال الاستشهاد الذي يذكره "أخّموت" في حواره مع "تفنست" حين يقول متساءلا: لماذا ورد في الحديث الصحيح قول الرسول (ص) للنساء: "إنّني رأيتكن أكثر أهل النار؟" وفي حديث آخر: "إن أقل ساكني الجنة النساء"[1].
وهذا اقتباس مباشر وتام استحضر من خلاله الحديث النبوي الشريف (بلفظه ومعناه)[2] فحافظ المؤلف على المعنى الذي وضع له.

كما برز التناص غير المباشر من خلال ما ورد في معنى الحديث حين يقول "أخّموت": "إذا ليس ثالثهما شيطان كما يقال.."[3] حيث يدرك القارئ أنه إيحاء صريح عن الحديث الصحيح: "لا يخلو رجل بامرأة إلا وكان الشيطان ثالثهما".

والملاحظ أن حضور لغة الحديث جاءت كلها خدمة لغرض الفكرة الهاجس في الرواية التي تقول أن المرأة هي رمز الغواية والفتنة والخطيئة، حتى أن القارئ يعثر في كامل طيات الرواية على ملامح قول الرسول (ص): "ما تركت فتنة أضر على الرجال من النساء"[4].
وكأن خطاب الرواية كله يتأسس وفق بلاغة هذا القول النبوي الشريف.

ويبرز شكل آخر من أشكال توظيف لغة الحديث النبوي حيث يظهر جزء من الحديث دون تنصيص ولكن مع الحفاظ على معنى الحديث حين يقول: "فقالوا على الداخل عليها أن يسمّي عند الجماع ويسأل الله أن يرزقه ولدا ذكرا سويّا لا شرك شيطان"[5] يستحضر قول رسول الله

1- الرواية، ص: 45.
2- أنظر صحيح البخاري: تصحيح وتحقيق محمد منير الدمشقي، عالم الكتب، المجلد الرابع، ج 07، بيروت، لبنان، ص: 55.
والمجلد الأول، ج 01، ص: 58.
3- الرواية، ص: 43.
4- صحيح البخاري، مجلد 04، ج 07، ص: 14.
5- الرواية، ص: 48.

(ص): "أما لو أن أحدهم يقول حين يأتي أهله بسم الله، اللهم جنبني الشيطان وجنب الشيطان ما رزقتنا، ثم قدر بينهما في ذلك وقضي ولد لم يضره شيطان أبدا"[1].

أو ما يذكره "أخّموت" ساخرا في حواره مع "تفنست" حين يقول:" نحن هنا ثاني اثنين في هذا الغار المتحرك إلا أنه لحسن حظنا بلا نسيج عنكبوت... فليس ثالثهما شيطان"[2] يستحضر حادثة "غار ثور" "فعن أبي بكر الصديق رضي الله عنه قال: كنت مع رسول الله في الغار فرأيت آثار المشركين قلت: يا رسول الله لو أن أحدهم رفع قدمه رآنا قال: ما ظنك باثنين الله ثالثهما"[3].

3- حضور القصة الدينية:

تتشكل جمالية التناص الديني من خلال استحضار القصص الدينية بأشكال مختلفة، فمنها ما تم ذكره عن قصة "لوط وابنتاه" بعد حادثة غرق "سادوم وعمورة" كما ترويها التوراة: "حيث قالت البكر للصغيرة إن أبانا قد شاخ وليس في الأرض رجل ليدخل علينا كعادة أهل الأرض، هلمي نسق أبانا خمرا ونضطجع معه فنحي من أبينا نسلا، فسقتا أباهما خمرا في تلك الليلة ودخلت البكر واضطجعت مع أبيها ولم يعلم لا بنيامها ولا بقيامها..."[4].

والملاحظ أن حضور هذه القصة لم يأت عفويا وإنما تعمده الكاتب تأكيدا على الفكرة البؤرة والهاجس في الرواية: غواية المرأة وأن الأنثى رمز الخطيئة والفتنة، رغم أن قصة لوط أصابها تحريف كبير مقارنة بما حدثنا به القرآن الكريم.

والملاحظ أن حضور هذه القصة لم يأت عفويا وإنما تعمده الكاتب تأكيدا على الفكرة البؤرة والهاجس في الرواية: غواية المرأة وأن الأنثى رمز الخطيئة والفتنة، رغم أن قصة لوط أصابها تحريف كبير مقارنة بما حدثنا به القرآن الكريم.

1- صحيح البخاري، مجلد 04، ج 07، ص: 40.
2- الرواية، ص: 43.
3- صحيح البخاري، مجلد 04، ج 06، ص: 126- 127.
4- الرواية، ص: 45.

ويستشهد "أخّموت" ومن ورائه المؤلف بقصة أخرى تجسد فكرة المرأة رمزا للغواية وهي "قصة سيدنا "يوسف" حين يقع ضحية سيدته "زليخة" التي اتهمته بأنه أراد أن يضاجعها ففر هاربا وترك رداءه بجانبها"[1]. حيث جاءت هذه القصة في الرواية كما وردت في القرآن الكريم من دون تحوير أو تحريف.

كما يستحضر للغرض نفسه قصة "آدم وحواء" ولكن مع تحوير كبير إذ لم يحافظ على القصة كما جاءت في القرآن الكريم حيث تقول الرواية: ".. صنع الرب الإله لآدم وامرأته بعد أن أكلا من الشجرة وعلما أنهما عريانان، أقمشة من جلد وكساهما حتى يمنعهما من غواية العري والتطلع إلى رغبة الخلود وبالتالي طردهما من جنة الحماقة إلى جحيم العرفان..."[2].

وما يمكن قوله إزاء حضور مثل هذه القصص الدينية هو أن المؤلف قد حاول تقديم رؤية فنية وفكرية واضحة من خلال توظيفها، فحازت بذلك جمالية التناص على كل أبعادها الفنية بحيث قدم حضور هذه النصوص القديمة رؤية جديدة خاصة بعد تحريف قصة "لوط" وقصة "آدم وحواء" وبعدما أضفى دلالات جديدة لهذه الشخصيات خاصة ما تعلق بدلالة الحضور الأنثوي الذي ارتبط أساسا بالخطيئة والغواية فمثلا حين تذكر الرواية قصة "آدم وحواء" تجعل من "حواء" وحدها رمزا للخطيئة وأنها هي من أغوت "آدم" بارتكاب الخطيئة وتلك هي الفكرة والرؤية الموروثة لدى الفكر الذكوري.

4- حضور الشخصية الدينية:

تستحضر الرواية عدة شخصيات دينية أكثرها ارتبطت بقصص الرسل والأنبياء: محمد (ص)، آدم، لوط، يونس، يوسف، سليمان، المسيح "عيسى عليه السلام"، وما ارتبط بأسماء الأنبياء من شخصيات دينية حضرت في قصصهم كحواء، عائشة، بلقيس، زليخة، مريم، جبريل "روح القدس"، كما تحضر أسماء الصحابة والتابعين الأخيار: علي (رضي الله عنه)، عمر بن الخطاب، عمرو بن أمية.

1- الرواية، ص: 46.
2- الرواية، ص: 48.

وقد ارتبطت كل شخصية بدلالات مختلفة فمثلا مثلت شخصية:

سيدنا آدم	رمز الخطيئة والطرد من الجنة.
سيدنا لوط ويوسف	رمز الضحية.
عائشة	رمز البراءة.
بلقيس	رمز السلطة والجمال والحكمة.
حواء	رمز الغواية والخطيئة.
زليخة	رمز الغواية.
مريم	رمز العفة، الطهارة والبراءة.
المسيح	رمز البعث بعد الصلب.
علي	رمز التضحية (المنقد أو المخلص).

وقد تم استدعاء تلك الشخصيات الدينية التراثية في مواقف سياقية على لسان السارد أو بعض الشخصيات الروائية مثل ما ذكره "أخّموت" أو "المداح" أو "تفنست"، ورغم أن معظم الشخصيات جاءت غير متحركة داخل الحدث الروائي وغير مشاركة في تطور الأحداث إلا أنها كانت بلا شك فاعلة في توجيه الرؤية الفنية السردية بفعل ما يحدثه وجودها الرمزي والدلالي من توتر أو إدهاش أو على مستوى البعد الفكري والجمالي داخل الرواية.

يمكن القول أن فعل التحوير أثناء عملية التناص الذي مس معاني الآيات القرآنية وكذلك القصص الدينية لم يأت عفويا وإنما قد جاء مفتعلا لتستطيع الرواية أن تحقق أكثر حوارية مع النصوص القديمة لا أن تقتبس منها فقط كما أنه قد جاء في ثوب فعل ساخر يؤسس لفكرة إعادة قراءة الموروث الديني (قرآن، حديث) قراءة صحيحة تتجاوز ما قد أقرته الرؤية السلفية.

إن الحضور المكثف للموروث الديني داخل الرواية لا يعبر عن سعة الثقافة الدينية (إسلامية، توراتية، إنجيلية) للمؤلف فقط وإنما تأكيدا كذلك على أهمية التراث الديني باعتباره يشكل جزءا كبيرا من ثقافة وفكر المجتمع العربي ؛ لذا فإن أي معالجة أو أي شكل من أشكال الاستحضار للموروث الديني بأنواعه (إسلامي، صوفي، مسيحي) إنما هو استحضار للواقع الفكري والثقافي العربي.

إضافة إلى أن البنية الدينية قد أضفت بلاغة متميزة على الخطاب اللغوي الروائي وشكلت قيمة جمالية وفنية راقية في الرواية، فإنها قد ساعدت المؤلف بأن كانت وسيلة وأداة مهمة للوصول للجرأة في التعامل وقضايا المحظور الديني على المستوى الفني والإبداعي.

3- بلاغة الموروث الصوفي:

- **توظيف اللغة الصوفية:**

يتمثل التراث الصوفي من خلال اللغة التي يتلفظ بها الصوفي والحاملة للفكر الصوفي، من مفردات وتراكيب ونصوص تعبر عن مكنونات وبواطن النفوس وصلة الذوات بالذات العليا، وقد شكلت هذه اللغة معجما لغويا له مفرداته ومصطلحاته المميزة ونسقه الخاص في التعبير.

أشكال توظيفها:

تم توظيف لغة التراث الصوفي في الرواية من خلال ذكر أقوال وعبارات خاصة بفلاسفة متصوفة أحيانا يذكر أسماء هؤلاء الفلاسفة وأحيانا يتم بث أفكارها الصوفية من خلال التعرض لها، فتبرز لغة التراث الصوفي من خلال توظيف الفكر الصوفي داخل الرواية.

- المصطلح الصوفي:

من تجليات اللغة الصوفية في الرواية ما يبثه المؤلف داخل العملية السردية من مصطلحات وتراكيب صوفية مثل ما جاء في المنولوج الداخلي الخاص "بأخّموت" محدثا نفسه "..إن ساعة كهذه هي للروح كحلمة الثدي ويكون سعيدا ذلك الذي تمنحه العناية الإلهية لذة الرشف من زلالها الأبدي..."[1].

فتقترن اللغة الصوفية بلغة الوجد والعشق عندما تتماهى علاقة الشبق بين (المرأة/ الرجل)، وبين (الصوفي/ الذات الإلهية)، وبين العاشق (الذات الكاتبة)، المعشوق (الكلمة- المعراج) تحقيقا للذة الروح/ الجسد ووصولا إلى حالة الشبق قمة اللذة والنشوة، بحصول ذلك يصل العاشق إلى حالة القناعة والرضا والسعادة التي يرتضيها وقد منحتها إياه تلك العناية الإلهية، إن سعادة الصوفي تصل حد البكاء والشهق وبلوغ المراد بواسطة المعراج (الكلمة/ اللغة) هو بمثابة بلوغ سدرة المنتهى فما يتبقى للعاشق سوى التمادي في الرشف منها والبقاء الأبدي في حضرتها.

يجتهد الكاتب في تعرية الباطن وتقصي أعماق الذات الكاتبة في مشهد الحلول مع مدارات اللغة والعبارة وجعل هذه المدارات المعشوق ذاته المراد بلوغه والسمو إليه بواسطة الكلمة/ المعراج، تحقيقا للذة المغايرة والمغامرة " في غفلة من الغياب، وخلق الحضور والانتهاك..."[2].

1- الرواية، ص: 56.
2- الرواية، ص: 48.

- اللغة/ الرمز:

يعبر المؤلف بواسطة لغة الرمز عن خلجات التجربة الروائية الذاتية، فيلج عالمها وأعماقها اللاواعية فتستحيل اللغة إلى عملية خرق لبواطن الأشياء والذوات "..هي الهنيهات السعيدة كما يراها ابن سينا أو اللغة التي لا تقال والسر الذي لا يباح كما يقول ابن عربي.[1] ؛ إذ لم تبقى اللغة مجرد خاصية فنية جمالية فحسب بل هي عملية مكاشفة تسعى إلى احتواء المطلقات الجمالية والروحية والفكرية والفنية والوجدانية، إنها حالة سمو إلى الكونية والكمال، لاستكناه مواطن قوة الذوَات وعمقها اللامتناهي والأزلي، لكل ما هو روحي، باطني، سري، غيبي. لذلك فقد عمد الصوفي إلى خلق لغة تكون برزخا بين الحقيقة والخيال تنقل الواقع إلى اللاواقع والمستحيل إلى الممكن، هي لغة الرمز والإيحاء.

من خلال لغة الرواية تحضر ثنائيات وإشكالات صوفية مثل الظاهر/ الباطن، اللغة/ السر، العبارة/ الإشارة، اللغة/ الرمز، الواقع/ اللاواقع، الممكن/ المستحيل، المبتدأ/ المنتهي، الطاقات الحسية/ السعادة الأبدية.

كما تعج الرواية بحضور الألفاظ الصوفية التي دأب الصوفي على استخدامها مثل: لذة الروح، الأزلي، الأبدية، الطاقات الحسية، الذكر، الصراط، النوبة، الجذب، المنتهى.

1- الرواية ،ص:48.

- **توظيف الفكر الصوفي:**

شغل الفكر الصوفي حيزا كبير في الرواية حيث باتت مساحة مهمة لاستعاب عناصر التجلي والكشف ومدارات الإتحاد والحلول والذوبان والاندماج والمعرفة وصورا للعشق الإلهي، ولذة الروح والجسد الكوني وغيرها من عناصر التجربة الروحية الصوفية، فضلا عن تفجير الطاقات التخييلية الرمزية والإيحائية الشعرية للغة؛ بحيث تنفتح اللغة في الرواية على عدة تعابير وتراكيب مبطنة، لا تقتصر على الرؤية الدينية فحسب بل تنسحب على كافة مدارات الحياة الكونية؛ فتلتحم لغة الحب الصوفي بلغة الشهوة الحسية ولغة الفتنة وشعرية الأنثى والغواية على اعتبار أن جسد الأنثى هو رمز للغواية والفتنة وهو ما يثير لذة الشوق وشغف الرجل الصوفي في علاقته بالذات الإلهية، ذلك أن هذه الأنثى هي المحقق للذة العشق الحسي المفضي للعشق الإلهي والإدراك المطلق والأزلي "إنه طقس يشبه طقس البغاء الحميمي أو فن من فنون المنكر...يوقعنا في ملكوت الجناية والبذاءة "[1].

إن ما تثيره العلاقة الجسدية بين رجل وامرأة من شبق هو ما تثيره مشاهد الأحوال والمقامات الصوفية في العلاقة الروحية بين الذات الصوفية والذات الإلهية "...في لحظة جذب صوفي...وهي تتأمل بعينين جاحظتين ولوج القضيب إلى غياهبها، آنذاك تعلوها شهقة أبي عبد الله الصغير..."[2].

فالملاحظ أن سحر وشعرية ورمزية اللغة الصوفية وبلوغها أعلى درجات السطوع والنورانية والنسوغ تقود المبدع والمتلقي للسعي للوصول إلى معرفة الذات والإتحاد مع النص ثم الآخر، الإله، المرأة أو المعشوق بصفة عامة هذا التوحد الذي لا يتم إلا عبر الوجد الشبقي الروحي الذي يشبه إلى حد كبير العلاقة الثنائية الخالدة بين قطبي الوجود: المرأة/ الرجل.

1- الرواية، ص: 48.
2- الرواية، ص: 22.

يحدث الالتحام الجسدي توحّدا بين الجنسين (المرأة والرجل) يشبه نوعا من الحلولية والذوبان الصوفي، تخلق لذة الالتحام مناجاة وجدانية وشهقات السعادة الأبدية كتعبير عن اللذة والشغف ومعاناة الألم الجميل، الألم الذي تكابده الذات في رحلتها للحلول، للاكتشاف والسمو نحو المعراج إلى اللامتناهي واللامتوقع، فتتجلى هذه المقامات لدى "المتصوفة في شوقهم لاستكناه جوهر العلاقة بين التراب والنور، المادة والروح، بين الملأ الأدنى والملأ الأعلى"[1]، فكانت بذلك رحلة (حمادي/ أخّموت) رحلة ذات روح نحو الانعتاق والسمو.

يرى المؤلف في الحب تجربة صوفية وفي مقامات ومشاهد وأحوال الصوفية شوقا يُضاهي شوق العاشق في تجربة الحب، ويرى في شغفه بتجربة الكتابة الإبداعية لذة تضاهي لذة التجربتين معا (الحب، الصوفية). حيث يقول حمادي: "سيظل الإنسان لا يستعذب لذة الكتابة إلا إذا دخل في علاقة شبقية مع لذة الجسد "[2].

يستحيل شغف الذات بالجسد إلى شغف المبدع بكتابة "نص دائري معناه الوجود أي الابتداء واستعادة الابتداء...، نص موغل في ذاكرة الحنين الأبدي..."[3]، فتستحيل فيه الذات العاشقة (المبدع) إلى ناسك صوفي يرجو الوصال، والذي عادة ما يتحقق بواسطة طاقات اللغة الايحائية؛ فينتج المبدع من فيض المكابدة والمشاهدة والوجد لغة فريدة، طريفة سامية ومتميزة، تستنطق الروح، وتبصر اللامتناهي وتتجاوز صور المنطق والواقع.

ولعل ذلك ما طبع نص "تفنست" فكانت رحلة شوق نحو لذة اللغة ونوبة تغيير نحو آفاق التجريب لبلوغ لحظات الشغف والإشراق والمكاشفة.

لقد عمد المؤلف لاستحضار التراث الصوفي كونه يعج بالرموز التي تساعد المبدع في تمرير وتقديم خطابه السردي نحو المتلقي ذلك أن الخطاب الرمزي يتميز دائما بالتكثيف الدلالي والعمق الفني والفكري.

1- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية الجزائرية، ص: 263.
2- الرواية، ص: 46.
3- الرواية، ص: 46.

تقترب رواية "تفنست" من مدارات فكر المتصوفة وتغوص لغتها نحو الاختراق والاغتراب ومساءلة المجهول لتدفع القارئ نحو البحث عن أسرار المعنى الكامل والإدراك الحقيقي للفعل الروائي.

الرحلة الباطنية:

تمثل شخصية "أخّموت" في الرواية أحد مظاهر تجليات النزعة الصوفية في الرواية، فالرحلة الذهنية التي يقوم بها "أخّموت" والمحطات الاستذكارية التي يتوقف عندها هي عبارة عن رحلة بحث عن الذات في محاولة لتجاوز غريزتها والتطلع إلى مداعبة أسرارها الباطنية في صراعها الدائم والراهن الخارجي والمستقبل والماضي.

يرتقي "أخّموت" كشخصية ورقية معادلا موضوعيا للإنسان الضائع الذي يعيش آلامه- آلام عصره، ومجتمعه، ووطنه العربي- ضمن رحلة الانطواء الذاتي، فيستلهم من خلالها الكمال والثبات وتعويض النقص والألم، "يستحيل إلى ممارس للحرية التعبيرية بامتياز، لا تحكمه شروط ولا تحده قيود"[1].

والملاحظ في الرواية أن المؤلف قد كثف من استخدام المنهج الاستبطاني وتقنيات الوعي "كوسيلة مهمة يمكن من خلالها الغوص إلى مكامن الذات الواعية واللاواعية "فبواسطة هذا المنهج نزداد معرفة بمصيرنا وبواسطته يأتلف الواقع وما فوق الواقع (الشعور) ويتداخلان باستمرار"[2] مما يعزز تحقيق التكامل بين المعقول واللامعقول؛ إذ ينطوي الوعي الباطني لشخصية "أخّموت" عن توق لمعانقة المجهول والمستحيل، عن صراع داخلي أبدي تسعى الذات على إثره للكمال والخلود والارتقاء إلى معرفة مدارج النفس والوجود والاتحاد معها والاندماج مع الآخر والكون والأشياء توقا لمعرفة الحقيقة الأزلية، لأن الصوفي لا يرضى بظواهر الأشياء بل يسعى إلى اقتناص الحقيقة والأسرار من بواطنها.

1-الرواية، ص: 34.

2- فاولي والاس: عصر السريالية، ترجمة: خالدة سعيد، منشورات نزار قباني – مؤسسة فرانكلين، بيروت- نيويورك، 1967، ص: 291.

وفي رواية "تفنست" كذلك لا يمكن للقارئ الوصول لهذه الحقيقة إلا بالنبش في بواطن اللغة التصويرية الرمزية النابعة من مكامن الشخصية الروائية وتداعياتها وهو ما قد أمعن السارد في تحليله وعرضه أمام القارئ لاستلهام الحقيقة بالتوغل في عمق الوعي الإنساني والسمو نحو أسمى معاني الروح والترفع عن تفاهة الحياة الحسية وملذاتها.

وتلك هي لذة وغاية الأديب السريالي والصوفي على السواء، تلك اللذة التي تتولد بالغوص إلى أعمق مساحات اللاشعور لمساءلة الذات فتكون بذلك لحظة للمكاشفة يَنْتَفي فيها العقل ويُرفض فيها الواقع فتنسجم الذات مع عالمها الباطني الخيالي الافتراضي بعيدا عن العالم الخارجي والواقع الاجتماعي لتبحث عن النقيض اللاواقعي مما يثير في مكنون الذات السرور والوجد والعشق.

"أخّموت" في قمة أزماته النفسية وانكساراته الوجدانية ينشد العالم الآخر العالم الباطني الغرائبي المتعالي عن الحقائق والممارسات المادية الفعلية، وهي رغبة جامحة لمجافاة الواقع ورفضه وإدانته؛ إذ تسعى الذات للتواصل مع موطن للذائد الأبدية الروحية المفضية إلى السعادة العليا، أين تسعى لإيجاد معان أخرى للإنسان، للحياة، للروح، فتستمد هذه المعاني من فيض المجهول واللامعقول.
لذلك فقد جاءت شخصية "أخّموت" شخصية روائية مهووسة بالتداعيات وفيضان الوعي والأحلام، بل إن أحداث الرواية كلها قد جاءت عبارة عن تداعيات واستذكارات واعية وغير واعية؛ إذ لم يسجل السارد لأي حوار أو حدث سردي "لأخّموت" مع شخصيات أخرى داخل القطار أثناء رحلته.

والتجربة الصوفية في حد ذاتها تتضمن رفض الواقع المحسوس ونبذه؛ فيكون "الفناء" أهم أسسها ومبادئها حيث تفنى ذات الصوفي عن جميع المحسوسات لتصل إلى لحظة الشهود، مشاهدة الحق والتمعن في الالتحام مع الذات الإلهية، فيه تنفصل الذات عن العالم المدرك حسيا ترفض الواقع المادي حتى يتاح لها مشاهدة الغيب والإقامة في حضرته.

ولعل مبدأ الرفض والتعالي عن الواقع هو همزة وصل بين الصوفيين والسرياليين، إذ لطالما اتخذت السريالية من الحلم والتداعي والسمو والارتقاء قناعا للهروب من الواقع المدنس، ومفتاحا للاستمرار والذوبان الشعوري والتهويم والغموض والسفر نحو المستحيل واللامنتهى؛ أين يمكن للذات أن تجد ملاذها الروحي وتعوض إحباطاتها وانهزاماتها وانكساراتها في الواقع الراهن.

ومن ثم فقد كانت رحلة "أخّموت" رحلة نشدان عن قيم الإنسان في أسمى معانيه الروحية وتوقا إلى القيم العليا المثالية التي لطالما أنهك الصوفي محاولا تحقيقها بالحلول في الذات الأزلية.

- **حضور الأنثى:**

تمثل الأنثى أحد المحطات الإستذكارية التي أثثت ذاكرة "أخموت" كمحطات للتجلي للوصول إلى معراج المعرفة، معرفة الذات و الكون والعالم، وقد جاءت هذه المحطات كنتيجة للهروب من الواقع المادي المر؛ فمثلا إستحضار شخصية الأنثى "تفنست" أو "أستير" كمحطتين إستذكاريتين ما هو إلا نتيجة لتوق الذات نحو الجمال المطلق والكامل الأزلي المجسد في الجمال الأنثوي بعدما إصطدمت الذات الأخموتية ببشاعة الواقع الأنثوي لدى "عجائز الباسك الملفوفات في السواد... بعضهن على وجوههن آثار اللحي والشوارب فهن وسط بين الرجولة والأنوثة" [1].

وبذلك مثلت مشاهد القسوة والعنف التي طبعت هذا النموذج الأنثوي مثيرا للوعي الباطني الأخموتي أيقظ الرغبة لإستحضار الجمال الأنثوي في أبهى صوره، أين تكون الأنثى أهم مدارج المعرفة بل الوجود بأكمله، حيث تعتبر المرأة لدى الصوفية قمة التجلي الإلهي، فهي تمثيل و تجسيد للجمال الأزلي المطلق الذي تعشقه كل مريد وكل راغب، وهي وسيلة للإرتقاء

1- الرواية، ص: 33.

من اللذة المحسوسة إلى اللذة الروحية، أي من المحسوس إلى المدرك المعرفي الأزلي و هي بذلك إحدى تجليات صور الحب و العشق الإلهي.

ومن بين أشكال الاستدعاء التراث الفكري والصوفي أيضا:

- **فكرة المخلص:**

تبرز في الرواية أحد أفكار المتصوفة، وهي فكرة "المخلص" أو" المهدى المنتظر" و هي فكرة منتشرة جدا عند المتصوفة الشيعية، تظهر جليا من خلال لجوء المؤلف في الرواية لإعادة بعث المسيح الذي يقف لمواجهة الكنيسة ويتصدى لشرور الكاردينال وأمثاله الذين يمعنون في التشهي لقتل الأبرياء وإبادة البشر "..تأمل في شبح المسيح بن مريم وهو يتنزل بين يديه في شكل حمامة بيضاء إلى أن انتصب أمامه لحمًا ودَماً وروحاً، تكنفه غمامة قدسية وعلى رأسه، غار الشوك وعلى أكُفّه بقايا دم الحسين جراء الصلب والتنكيل..."[1].

فهنا يعرض المؤلف حادثة التجلي والحلول، إذ تندمج روح المسيح المتجلي في شكل حمامة بيضاء مع جسد الحسين المكلل بالجراح، باعتبارهما المخلص والمنقد للجنس البشري فكما سيعود المسيح بعدما رفعه الله من عذاب الصلب، سيعود المخلص الموعود ليقضي على الظلم وينشر السلام في الأرض.

يمكن القول أيضا أن فكرة المهدي المنتظر أو المخلص الموعود قد تظهر عند استحضار السارد لشخصية "علي" رضي الله عنه دون غيرها من الشخصيات الدينية في مغازي المداح، والإشادة به وبأساطيره ومعاركه، على أنه المختار المنتظر الذي يخلص العرب من وباء الصهاينة فهو "حامي حمى بيضة الإسلام وقاطع رؤوس الطغاة والكفرة الفجرة المارقين" [2].

كما تحيي الرواية وتخلد مشاهد غزوة خيبر في جو أسطوري خارق وكيف قضى "علي" رضي الله عنه على مرحب اليهودي أين يستحيل الخطاب السردي كله إلى خطاب شيعي بِامتياز يمجد كرامات وبطولات السيد "علي".

1- الرواية، ص:28 .
2- الرواية، ص:81 .

- **التبرك بكرامات الأولياء الصالحين:**

يمكن القول أن الإشادة بكرامات الإمام "علي" وبطولاته هي نوع من التبرك تخليدا لمآثر هذه الشخصية الفذة؛ فتحيي الرواية معاركه مع الجن في وادي "السيسبان" ومعاركه مع يهود "خيبر"، كما تذكر بمكان "الزلقة"، "أين انزلق جواده اليحموم، فترك أثر حافره مرسوما مما جعل الناس تتبرك بالالتفاف صوب ذلك الانزلاق الخالد والمبارك..."[1].

كما تتبرك الرواية بضريح "سيدي عبد ربه" الولي الصالح وتذكر محامد وكرامات "مولى "القرابة" وأخضر القبة وأبيض الشامة سيدي عبد ربه عظيم الشان"[2].

بالإضافة إلى طقوس الإحتفال التي تقام على شرفه أثناء الزردة وعملية تقديم القرابين..والحضرة والتي "تنشد فيها أشعار العترة من النساك والمتصوفة كـ "ابن العربي" و"الغوث أبي مدين شعيب" وكذا "الششتري" و"الرندي" و"سيدي محرز"..."[3]. أين تتداخل نوبات الرقص بنشوة الوجد الصوفي مستسلمة للذة الروح والجسد.

ولعل تفسير الحضور المكثف للغة الصوفية إنما يمكن إرجاعه إلى الصلة الوثيقة بين ثقافة وفكر المؤلف وبين التراث الصوفي الإسلامي، فقد طبعت لغة الرواية بطبعة صوفية جعلت المؤلف يستحيل إلى صوفي متعبد في محراب اللغة الرمزية الراقية، فكانت لغة المجهول والتجاوز والتخطي التي ترفض المألوف وتتوق للمدهش والاحتمال، لغة تمثل المعراج النفسي والروحي للإبداع الفني، لغة تنوء عن الفهم المباشر في سبرها لأغوار التجربة الباطنية المستعصية، فهي لغة ذوق وحال تحقق أنساقها البنائية من خلال دوائر الوصل الإبداعي بين الأنا الوجودي والنحن الحضاري[4].

ومن كل ذلك تستمد اللغة في رواية "تفنست" روحها العطرة، حيث يبدو المؤلف متأثرا بابن العربي والحلاج وابن سينا وغيرهم من عمالقة الفكر الصوفي.

1- الرواية، ص: 87.
2- الرواية، ص: 109.
3- الرواية، ص: 109.
4- أحمد كعوان: (الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر وفعاليات التجاوز)، مجلة مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، ع 04، منشورات المخبر، جامعة قسنطينة، 2009، ص: 159.

4- بلاغة الموروث الأدبي:

لقد كان للتراث الأدبي الرسمي هو الآخر حضورا متميزا في النص الروائي "تفنست"، حيث يبرز جليا تأثير اللغة التراثية الأدبية من خلال اختيار المؤلف لتراكيب وصياغات تراثية داخل المتن الروائي تذكرنا بحال اللغة العربية في عصور الاحتجاج في العصر الجاهلي، في المقطع الوصفي التالي يذكرنا المؤلف بلغة امرئ القيس وطرفة والنابغة وغيرهم يقول السارد: "أومن نحت الإنسان المصر على اختراع مقدرات الكون حتى لو قدت من جلمود صخر "[1]، ويقول في آخر: "وجه السماء المكفهر"[2] "لا دفء يرهق ولا قر يلسع"[3] " تنهمرا مع سيل الأباطح... "[4]، وغيرها من الأساليب والصور البلاغية التي تمتح من النصوص التراثية العربية والبلاغة التقليدية.

ويمكن القول أن توظيف مثل هذه الصياغات التراثية قد جاء كتوظيف بنائي عضوي تتداخل في صلب السياق النصي ويتم حشوها في ثنايا الخطاب السردي، فتستحيل إلى شذرات ومقاطع شعرية، خاضعة في مجملها إلى أسس ومقومات البلاغة التقليدية، يقول السارد في مقطع وصفي وبلغة شعرية: "يظل نسيم الجنوب اللافح رابضا خلف الستائر المنسدلة يتربص الخارجين والداخلين بلفحات تشوي الجلود الفحمية، وتشظي سواد البشرات الناعمة بفحيح الهاجرة المكهرب فتحيلها عسلا وكرزا فاغرا فاه للركّع السجود والمتيمين من بقايا عامر وبجيلة وكلاب.."[5].

1- الرواية، ص: 10.
2- الرواية، ص: 10.
3- الرواية، ص: 09.
4- الرواية، ص: 38.
5- الرواية، ص: 11.

والواضح من خلال هذا المقطع أن الكاتب شديد التركيز على اختيار لغة شعرية راقية تعنى بمتانة اللفظ وقوة وجزالة العبارة وبلاغة المعنى وحسن الصورة وفق ما ألفه القدماء من حسن التأليف والسبك.

إن تناص النص التراثي داخل المتن الروائي بهذا الشكل إنما يبين عن مدى قوة وقدرة الكاتب والشاعر "حمادي" على معارضة الأساليب اللغوية والبلاغة القديمة والإتيان بما قدمه السابقون.

1- حضور النصوص الشعرية :

يمثل الشعر ديوان العرب فيه أودعت وخلدت مآثرها ومفاخرها وأنسابها وحضارتها، والكاتب "عبد اللـه حمادي" - بوصفه شاعرا فذا في المقام الأول- يدرك تمام الإدراك أهمية ومكانة الشعر في الثقافة والأدب العربي، كما يدرك أكثر من غيره قيمته البلاغية والفنية والشعرية الخاصة التي يمكن أن يضفيها الشعر على الخطاب الروائي. لذلك فقد ضَمّنَ روايته "تفنست" كثافة شعرية موزعة على مجموع شواهد شعرية بلغ عددها أكثر من سبعة عشر بيتا في عدة مواضع مختلفة في الرواية معظمها جاء على لسان "أخّموت" و"تفنست" في لغة الحوار منها ما ورد على لسان السارد في ثنايا السرد.

تتضمن الرواية زادا معرفيا كبيرا جاء في شكل تضمين أو اقتباس لنصوص تراثية استحضرها المؤلف على سبيل الاستشهاد بحيث تبقى مسافة واضحة بين سياق النص والعبارة المستحضرة من التراث وهذا الشكل من التوظيف يتكرر كثيرا في الرواية؛ فمثلا عندما يستحضر "أخّموت" يومياته مع سيارة "الباطرول" يستحضر الصورة المشابهة لذلك، صورة الفارس الجاهلي و"اعتلائه لسنام جمال المهاري وهي تخترق بوابات المستحيل تتهادى بعرش الهودج بحذاء القلادة المتدلية من أعناقها مشكلة ذلك التناغم الأبدي بين مِشْفَرَيْ ناقة طرفة بن

العبد المرقال، وعلنْدَاة النابغة التي تشبه الثور الوحشي الذي سَرَاتُه ما خلا لبّاتَه لَهقٌ وفي القوائم مثل الوشم بالقار..."[1].

فاستحضار الصورة كعلاقة مشابهة جعل المؤلف يستحضر النص الشعري التراثي الجاهلي ولو في شكل مقاطع مجتزئة وأبيات غير تامة.

وفي مواضع أخرى من الرواية يحضر هذا الشكل من التناص الواعي في شكل مقاطع شعرية لأبيات كاملة اختارها الكاتب على سبيل الاستشهاد لكن من دون ذكر اسم قائلها مثل ما أنشدته "تفنست" لهول ما رأت في "أخّموت" من نظرات الإعجاب والشغف:

" يا "آخ" لا تَغْرُرْ بنفسك وارتحـــــلْ فإنّيَ في قـــــوم عن الجار أمواتِ

لعمرك إن أصبحت في دار منقـــذ لما ضيم سعد وهـــــو جار لأبياتي

ولكنني أصبحت في دار معشـــــــر متى يعد فيها الذئب يعدو على شاتي" [2]

وقد تكررت مثل هذه الإستحضارات التي جاءت على شكل اقتباسات للاستشهاد ضمن الخطاب الحواري الذي جرى بين أخّموت وتفنست أو من خلال التداعيات والمنولوجات أو ما جاء منها داخل مقاطع سردية مستقلة.

إلا أن المؤلف لا يذكر إسم الشاعر أو قائلها بل اكتفى بقوله شاعرنا اليمني قد قال في قصيدة مطلعها:

" ألم ترنا أولاد عمرو بن عامر لنا شرف يعلو على كلّ مرتقي"[3]

وقد تنوعت واختلفت النصوص التراثية المتناصة باختلاف أغراضها الفنية:

فمنها ما جاء في شكل حكم مثل:

أرى الكلاب بشتم الناس قد ظلمت والكلب أحفظ مخلوق لإنسان

1- الرواية، ص: 12.
2- الرواية، ص: 38.
3- الرواية، ص: 40.

فإن غضبت على شخص لتشتمــه فقل له: أنت إنسان بن إنسان[1]

ومنها ما جاء في الفخر والحماسة:

وقد كنت مقداما إذا الخيل وَلّــَتِ وقد كنت طعّانا إذا البيض سُلّتِ[2]

وفي موقف آخر يحضر قول الشاعر:

ملوك وأبنـاء الملــوك كأنّنـــا سواري نجوم طالعـــات بمشرق

إذا غاب منها كوكب لاح بعده شهاب متى ما يبد للأرض تشرق [3]

وهناك ما جاء في وصف الطبيعة والقصور من خلال استحضار لقول الشاعر:

وخضرة فيها قلاع وقصور وحصن منيع بدائره سور[4]

ومنها ما جاء في الغزل والإغراء على لسان "تفنست" وهي تخاطب "أخّموت" لإثارته:

أنا واللــه أصلح للمعـالـــــي وأمشي مشيتي وأتيه تيـهـا

أمكّن عاشقـي من صحن خدّي وأعطي قبلتي من يشتهيها [5]

أو ما يستشهد به المؤلف على لسان السارد حيث يمعن في وصف شخصية "ساسية" فهي من النوع الممتاز الذي يصدق فيه قول القائل:

اليوم عندك دلّهــا ونعيمهــا وغدا لغيرك كفّها والمعصم [6]

فالملاحظ أن مثل هذه الأبيات الشعرية تعبر بصورة بليغة عن شعرية الأنثى وبلاغة الغواية والإغراء كثيمة مجسدة يتمحور حولها نص "تفنست".

1- الرواية، ص: 61.
2- الرواية، ص: 40.
3- الرواية، ص: 40.
4- الرواية، ص: 82.
5- الرواية، ص: 41.
6- الرواية، ص: 72.

2- حضور الأقوال والحكم المأثورة:

تتوزع مختلف التراكيب اللغوية التراثية من حكم وأمثال وأقوال تراثية:
يقول السارد على لسان "تفنست" مخاطبة "أخّموت": "إن كلامك صَلَفٌ تَيَّاهٌ لا يستجيب لكل إنسان ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله أرَنٌ كأرَن المهر، وإباء كإباء الحرون.. وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق، وهو يتسهّل مرّة ويعزّ مرارًا ويذلّ طوراً، ويعزّ أطواراً..."[1].

فالكاتب شديد الحرص على الإتيان بلغة لها نصيب كبير من البلاغة والزخرف اللفظي والمحسنات البديعية، (جناس، سجع..).
ومن الأقوال المأثورة قول متى بن يونس على لسان "تفنست":

"لولا ثلاثة لم يقم حيف ولم يسلّ سيف
لقمة أسوغ من لقمة
ووجه أصبح من وجه
وسلك أنعم من سلك"[2].

ومن الحكم العربية يحضر قول "تفنست" مخاطبة "أخّموت": "من قل نصيبه من العقل، كثر نصيبهُ من الحمق، وما تعاظم أحد على من دونه إلا بقدر ما تصاغر لمن فوقه"[3]، أو ما جاء في ثنايا السرد كقول السارد: "إذا شبع الإير علا شأن الأمير"[4].

1- الرواية، ص: 49- 50.
2- الرواية، ص: 50.
3- الرواية، ص: 51.
4- الرواية، ص: 38.

والواضح من خلال القراءة المتأنية للرواية أن هناك تنوعا و تكثيفا بارزين في استحضار النصوص التراثية العربية ،فبالإضافة إلى النصوص الشعرية والأقوال المأثورة والحكم نجد عناوين لأنشودات عربية "كاليمامة والصياد، وسقف بيتي حديد، ركن بيتي حجر، فاعصفي ياریاح وانتحب ياشجر... وقصص أشعب والكرم البدوي، وقصة الضب والأرنب"[1] التي يستحضرها المؤلف كاملة لأجل أخذ العبرة من خلال القص على لسان الحيوان، بالإضافة إلى حضور بعض النوادر والطرائف العربية التي تضفي روح الدعابة والملح داخل الخطاب السردي كالحكاية الطريفة التي جمعت بين "النابغة الذبياني" و"الخنساء" و"حسان بن ثابت"[2]

أوما تحدثت به "تفنست" ساخرة من"أخّموت" حين تلت عليه قرآنا موضوعا ومنحولا يتندر به قائلة: "..أم تريد أن أتلو عليك قرآنا من كتاب نبيكم أعمى البصر والبصيرة ؟ " أقسم بخالق الخيل والعيس الواجفة، تطلب مواطن خليل، والريح الهابة بليل، مابين الشرط ومطالع سهيل ، إن الكافرلطويل الويل ...وإياك ومدارج السيل... وطالع النوبة من قبيل، تنج وما إخالك بناج..."[3].

من خلال هذه النصوص التراثية يدرك القارئ ما تحمله في طياتها من أساليب الفصاحة ومقومات البلاغة العربية التي زادت في شعرية الخطاب السردي في رواية "تفسنت".

ولا يقف المؤلف عند النهل من الثقافة والموروث العربي بل إنه ينفتح على الموروث الأدبي الأجنبي، فيضمن روايته أناشيد أجنبية باللغة الفرنسية كأغنية" Vive d'hôte bien connu" أو أغنية"Frère Jacques"[4] التي اعتاد عليها "أخّموت" ورفاقه في المدرسة.

1- الرواية، ص: 73.
2- الرواية، ص: 38.
3- الرواية، ص: 51.
4- الرواية، ص: 72.

3- حضور الشخصيات والرموز الأدبية:

يستحضر نص "تفنست" أرمادة من الشخصيات المجسدة للثقافة والموروث العربي الأصيل من أدباء وشعراء ومفكرين على مر العصور بداية بالشعراء القدامى: كالنابغة الذبياني، عنترة، امرؤ القيس، طرفة بن العبد، حسان بن ثابت، الخنساء، ابن زيدون، بشار بن برد، المتنبي. ومن المفكرين والفلاسفة كابن العربي، ابن سينا، متى بن يونس انتهاءًا إلى رموز الأدب المعاصر: كعبد الوهاب البياتي، أحلام مستغانمي...

كما لا يغفل المؤلف عن استحضار أسماء شخصيات ورموز أدبية تركت بصماتها في سجل الموروث الأدبي العالمي أمثال: مارسيل بروست، لوركا، فيكتور هيجو، بول إيلوار، أراغون، لامرتين، أنطونيو ماتشادو، ميغال إيرنديث، بابلو نيرودا، بلاس دي أوطيرو، بيكر، غارسيا ماركييز، رفاييل ألبرتي...

ولعل حضور هذه الرموز الأدبية المتنوعة بهذا الحجم إنما يدل على سعة الزاد المعرفي والثقافي الذي يتمتع به مؤلف الرواية وفهمه للموروث فهما منفتحا حيث لم يبقى منغلقا على الموروث العربي، فبقدر ما أبان على علو كعبه في مجارات القديم والغريب من النصوص التراثية العربية بقدر ما كان متبحرا في الآداب العالمية التراثية منها والمعاصرة، مع اعتنائه الخاص والكبير بالموروث الأدبي الإسباني والأمريكو لاتيني باعتبارهما مجال تخصصه كباحث وناقد.

في الأخير يمكن القول أن جمالية التناص اللغوي الأدبي الحلولي في رواية "تفنست" قد أبانت على الخبرة والبراعة اللغوية والفنية التي يتمتع بها المؤلف في مجال التأليف والبناء الروائي وقدرة مجاراته لأساليب التأليف التراثية.

كما يعكس الحضور المكثف للنصوص الشعرية والقولية الموروثة قناعة المؤلف في الاحتفاء والاحتفال بالصياغة التراثية وما تتضمنه من قيم فنية وبلاغية لا تتوفر للصياغة الفنية المعاصرة إلا بالجد والمثابرة وبدل الجهد الوفير.

إن التوظيف التراثي للموروث الأدبي في رواية "تفنست" لم يأت عفويا وبريئا وإنما جاء لخدمة رؤى ومواقف الكاتب إزاء فهمه العميق والواعي بالتراث، لكن ذلك لا يعني أنه كان حشواً وتكثيفا لا مبرر له وإنما تنوع النصوص المستحضرة وكثرتها قد يرجع إلى موسوعية الثقافة التي يتمتع بها الكاتب بحيث يجمع بين ثقافة تراثية عربية وثقافة عالمية غربية.

والشيء الأكيد أن حضور مثل هذه النصوص التراثية لها وظيفتها الجمالية في الخطاب اللغوي الروائي، باعتبارها خادم ومؤشر جيد لمعتقدات الكاتب الأدبية والنقدية التي تحاول دائما أن تعقد حلقة وصل بين الثقافة المعاصرة والأدب والجنس الروائي بشكل خاص بالإطار الثقافي والموروث الأدبي القديم والسعي عبر عدد من الخيوط والأنسجة إلى ربط الراهن الإبداعي الروائي بالتراث الماضوي العربي، باعتبار أن التراث عنده هو بمثابة رابطة ضرورية لبلوغ مراتب الحداثة، ثم الاجتهاد في محاورة الثقافة الأجنبية والموروث العالمي والآداب الأخرى قصد الوقوف عند لحظات المكاشفة والسحر التي يدرك من خلالها أن "لا شعرية لنا سوى شعريتنا وأن الانسياق وراء الانفعالات المستوردة والجماليات المحمولة بأنفاس الآخرين ليست من شعريتنا في شيء..."[1].

1- عبد الله حمادي: حاوره نور الدين درويش ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص: 29.

5- بلاغة الموروث الأسطوري:

ينفتح النص الروائي الحداثي على الموروث الأسطوري باعتباره أحد الآفاق المهمة التي تقوم عليها الكتابة الإبداعية التجريبية الحديثة، بحيث ترتكز مهمة الكاتب الفذ على تحيين هذا الموروث قصد إنتاج معرفة جديدة مستخلصة من منظومة معرفية سابقة بفضل ما تحققه آليات التناص والتحاور بين مختلف النصوص.

وإضافة إلى تقنية الحوارية وجماليات التفاعل النصي يرجع الفضل في جمالية التوظيف الأسطوري الروائي وقيمته الفنية إلى تقنيات التحوير وآليات التعديل والانزياح، التي تعنى بإخراج الأسطورة الأم من قدسيتها، ومن ثم تدنيسها بإدخالها عالم الأدب والفن الروائي، بحيث تأثث الأسطورة الأدبية والأسطورة البدائية بدلالات جديدة تنفتح على تأويلات ومحمولات فكرية تكون بمثابة مقولات نقدية واعية بمختلف الإشكالات الراهنة وتتماشى مع ما يمكن أن يعيشه الإنسان المعاصر.

يمكن لتقنية التوظيف الأسطوري أن تحقق تأثيرا شعريا خاصا على مستوى اللغة المعبر بها في الرواية ، كما قد تكون تحريكا فعليا على مستوى الرؤيا بإثارة رغبة الرفض وجعلها سببا في زعزعة واستفزاز سكون الواقع والمجتمع، خاصة وأن لكل رواية أسطورة تشكل إطارها المرجعي، فتكمن قدرة الروائي وبراعته على توظيف هذه الأسطورة وعلاقتها بالمجتمع وتاريخه الفعلي[1]. وهذا ما يمنحها انفتاحا لغويا قائما على التكثيف الدلالي والرمزي فتتحول اللغة الأسطورية بموجبه إلى رمز دلالي عميق ومدلول زئبقي يعنى بمختلف الدلالات التي يمكن أن يحملها هذا الرمز الأسطوري انطلاقا من أن الأسطورة في مجملها نظاما رمزيا مكثفا متعدد السجلات يتميز بنوع من التغيير والالتواء والروائي المتمكن هو وحده القادر على خلق لغة قادرة على التعبير عن الأجواء الأسطورية الخاصة بالشخصيات والرموز والأمكنة وعلى إبراز بلاغة هذا الموروث وأبعاده السحرية والعجائبية.

ومن هنا يبرز التساؤل التالي: كيف حقق التوظيف الأسطوري جماليات اللغة في روية "تفنست"؟ ما مدى تجلي بلاغة الموروث الأسطوري داخل هذا الخطاب الروائي؟

1- ميشال زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار،ط 01 سوريا، 1985، ص: 16.

- **اللغة الأسطورية في رواية "تفنست":**

تتعالق لغة الأسطورة بلغة الخطاب السردي في رواية "تفنست" لتكشف عن جمالية الحضور العجائبي الذي يمكن أن يخترق كافة مستويات اللغة الروائية؛ فيدخل ضمن الإطار الأسطوري كل ما هو غيبي، خرافي، شعبي.. إضافة إلى تجلي إشعاعات لأساطير قديمة وأصلية وما تفرع عنها من دلالات رمزية لأساطير أدبية جديدة.

- حضورالشخصية الاسطورية:

إن أول ميزة يمكن ملاحظتها على الحضور الأسطوري في رواية "تفنست" لعبد الله حمادي هي ميزة الزمن والبعد الماضوي للأسطورة حيث ترتبط بالتراث الماضي ارتباطا وثيقا بوصفها استذكارا لأحداث ماضية لها طريقتها في التأثير على الحاضر الراهن والمستقبل؛ إذ تظل الأسطورة "تعبيرا عن طموح لن يتحقق بعد في عالم تتمناه الشخصية الروائية"[1]؛ففي رواية "تفنست" يمكن اعتبار شخصية "أخّموت" شخصية أسطورية تعود عبر تداعيات واستذكارات الزمن الماضي إلى استحضار ماضيها وتاريخها وانفعالاتها التي تشكل المادة الخام الأسطورية للبطل الملحمي "أخّموت" الذي يشق عوالم النفس المكبوتة والوعي الباطني المجهول، يستحضر تاريخ الطوارق وسلالة العماليق التي تمتد إلى أساطير "تينيهان" والفراعنة[2]،يستمد اسمه وقوته وجسارته وعظمته من عظمة مجدهم وانتصاراتهم وبطولاتهم ضمن جو سردي أسطوري مؤثث بلغة فانتاستيكية يتداخل فيها الغيبي بالخرافي والتاريخي الأسطوري.

من خلال شخصية "أخّموت" الملحمية ورحلتها الاستذكارية تحضر ملامح أسطورة" أوديب" في رحلته لبلوغ المعرفة، حيث يستخدم المؤلف التوظيف الحلولي للأسطورة داخل البناء العضوي للرواية وذلك لأجل التعبير عن الوجود وتغيير الواقع؛ فيظهر "أخّموت" مثله مثل أي كائن أسطوري ينتقل عبر العوالم والأزمنة ضمن رحلات نفسية وتهويمات وهواجس تمضي بذاكرة الشخصية أو البطل الأسطوري "أخّموت" ومن خلفه الإنسان المعاصر الذي يعاني راهن الانكسار والفساد والغربة والتشتت في الماضي والحاضر لينشد المستقبل، تمتزج الوقائع اليومية وفقا لتفسيرها الانفعالي الذاتي بالتاريخ الحضاري للإنسان من حيث هي حقائق تعاون على تعرية الإنسان وإدانته، كما تكشف عن غربته وعزلته[3].

1- دفيد وورد: الوجود، الزمن، السرد في فلسفة بول ريكور: ترجمة سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي، ط$_{01}$، بيروت، الدار البيضاء، 1999، ص: 34.
2- أنظر الرواية، ص: 39.
3- سعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص: 340.

وهكذا استطاع المؤلف أن يقدم البناء الفني الأسطوري ضمنيا داخل الخطاب الروائي، خاصة وإن تعلق الأمر بالبطل المعاصر من الداخل والغوص في مكامنه النفسية وتداعياته بحيث طبعت البناء الداخلي للرواية بطابع سحري وشعري ذو أبعاد أسطورية وليد تجربة إبداعية متفردة جمعت بين كل ما هو واقعي بالخرافي الأسطوري السحري.

يستحضر المؤلف "حمادي" الموروث الماضوي الأسطوري في رواية "تفنست" بهدف إنتاج مقولات لغوية جديدة تكون بمثابة منظومة فكرية ومعرفية جديدة مؤسسة وفق إشكالات الراهن تواكب روح الواقع المعاصر؛ فعندما يقدم المؤلف لشخصية "المسيح المفترى عليه" تحضر أسطورة البعث بعد الفناء والحياة بعد الموت والقحط، إذ تقول رواية "المسيح المفترى عليه" "أن المسيح الابن وروح القدس قد نزل بلحمه وشحمه في كاتدرائية سيدة باريس"[1]"وهو يتنزل في شكل حمامة بيضاء إلى أن انتصب أمامه لحما وروحا تكنفه غمامة قدسية..."[2].

كما تظهر ملامح الصلب والتنكيل والتعذيب على هذه الشخصية بحيث تتجلى قيمة التضحية والفداء خاصة عندما يتماهى جسد المسيح المعذب ببقايا دم "الحسين بن علي" جراء الصلب والتنكيل بجسده في مشهد كربلائي حزين.

والملاحظ على تجلي الأسطورة حلوليا داخل البناء الروائي قد أتاح الفرصة لامتزاج ثقافة المؤلف وموروثه الديني الإسلامي بقضايا عصره الراهن ووطنه العربي في ظل مواجهة أطماع الغرب وتواطؤ الأنظمة العربية معها. ولعل كيفية التجلي الضمنية هي ما أعطى الوهج الأسطوري لهذه الشخصية، رغم أن الأسطورة لا تخلو من التحوير الرمزي على مستوى دلالة الأسطورة الأم والقدرة على البعث والحياة، حيث يظل المسيح عاجزا أمام رعونة الكاردينال والسلوك الاستعماري القاهر لكرامة وحرية شعوب المعمورة.

ليستمر بذلك عذاب الجلد والصلب والتعذيب: يقول الكاردينال "أيها النكاري الباطنيّ إدعاؤك هذا تستحق عليه المحرقة، وإدخال الحازوق في دبرك، بل الرجم وحشرك في زمرة المورسكيين..."[3].

1- الرواية، ص: 27.
2- الرواية، ص: 28.
3- الرواية، ص: 29.

وهنا تحضر تجليات الإشعاع الأسطوري السيزيفي كرمز لاستمرار العذاب وعبثية الوجود كلما تكررت عمليات السلب والقهر الممارس ضد الشعوب المغلوب على أمرها.

والمؤلف في هذا كله يبقي على الدلالة الكلية الخاصة بأسطورة" سيزيف "رغم أنه لم يذكر ذلك حرفيا إلا أن إشعاع الأسطورة يظهر بوضوح ليعبر عن عبثية الوجود والقهر المسلط على الضعفاء في العصر الراهن. فمفهوم الأسطورة العام لم يتغير رغم أنها تواجه نوعا من "الخداع اللغوي، ذلك أن اللغة تستطيع أن تطمس المفهوم ولو خبأته وأن تميط اللثام لو صاغته"[1] وهو ما يمنح الأسطورة ومن بعدها الرواية الانفتاح الدلالي واللغوي.

ويبقى غرض حضور الأسطورة التهديد بفضح وتفسير الحاضر ومصير الإنسان المعاصر بملامح غيبية رمزية تعبر ببلاغة عما يدور وما يحدث داخل هذا الحاضر.

ومن مظاهر التناص الأسطوري الحلولي حضور أسطورة "عشتار" إله الخصب والنماء حضورا ضمنيا من خلال مشهد ولادة المرأة التارقية التي تتحصن بالشعاب ساعة المخاض فتفد عليها الغزلان لتقوم بعملية توليدها، كما لا تتخلف طيور الحبارى عن ضخ الماء على جبينها... وتتولى شجرة الأرطأة حمايتها من الهجير... آنذاك تفد مهرية قمرية توكل لها مهمة حمل الرضيع والطواف به سبعة أشواط على جدارية الطاسيلي... حيّات الكهوف المسكونة بعفاريت سليمان ..."[2]

فيكون بذلك أبلغ مشهد يهب الحياة ويبعث الخصب والولادة، يتداخل فيه السحري الأسطوري بالواقعي، فتشع ملامح الأسطورة وبلاغة اللغة الموروثة المتولدة انطلاقا من شعرية الذاكرة الجمعية العجائبية المتفاعلة مع شعرية المخيال الذاتي للمبدع والوعي الفردي الخاص بشخصية "أخموت"، فتتشكل بلاغة الموروث بتضافر عناصر أسطورة الخصب والولادة (الماء، المخاض، الحيوان، النبات، الطبيعة..) بعوالم سحرية للمكان/ الصحراء وشعريته المطبوعة بخوارق وغيبيات وممارسات الفكر التارقي.

1- رولان بارث: أساطير، ترجمة: سيد عبد الخالق، الهيئة العامة للثقافة، 1995، ص: 69.
2- الرواية ،ص :53.

ومن تجليات هذا الفكر الأسطوري أنه يقدس الحيوان لدرجة الاعتقاد بفكرة الاندماج والتماهي بين الإنسان والحيوان والنبات وبذلك تبرز أهمية وشعرية عناصر الطبيعة في ارتباطها بالإنسان "التارقي" وحضارته الأسطورية باعتبارها أول حضارة بدائية موطنها الصحراء الجزائرية.

لقد كان الهدف من توظيف لغة عجائبية صادمة مليئة بالانزياحات والمراوغات الأسلوبية المبالغة خلق إحساسا قويا بالجو الصحراوي وما يكتنفه من طابع سحري متفرد.

- الأسطورة الدينية :

- شخصية "علي":

يقوم المؤلف "حمادي" بأسطرة الشخصية الدينية "علي رضي الله عنه" من خلال حكايات المداح التي تتغنى بملاحم وبطولات هذه الشخصية، فكانت بمثابة محاولة لبعث روح المخلص أو المنقذ أو المهدي المنتظر الذي سينقذ الأمة العربية الإسلامية، فما أحوج العصر الراهن لشخصية أسطورية مثل شخصية السيد "علي" فهو قاهر اليهود الذي"... لم تلد ذات حزام أبر وأشجع (منه) حامي حمى بيضة الإسلام وقاطع رؤوس الطغاة والكفرة والفجرة المارقين"[1].

فقد استطاع المؤلف بفضل التوظيف الفني للمد الأسطوري المشحون بالدلالة والإيحاء أن يستحضر الأسطورة الدينية الخاصة بهذه الشخصية ويعتصرها ويكثفها بحسب ظروف الراهن العربي القاهرة.

كما احتفظت الرواية بما رسمته الذاكرة الشعبية لهذه الشخصية من صورة عجائبية " فعلال حيدرة تهون من أجله الفلوس، كيف لا وهو من أقسم في غزوة "السيسبان" ليبيدنّ الخلق أجمعين، ولن يغادر الميدان حتى يصل الدم إلى الركاب"[2]، وهو الذي قطع وسط" مرّة بن مرّان" نصفين، وخلط لحم "العنكبوت بن ذكوان" بلحم هجينه وقطع "عنترة بن الصامت" وقطع الشجرة نصفين [3] بحيث تضيع المعالم الواقعية للقصة وتستبدل بمشاهد مؤسطرة وعوالم سحرية وعجائبية تزيد إغراء مدركات المتلقي (قارئ الرواية، ومستمع حكاية المداح).

ولعل الكاتب كان يهدف من خلال استحضار هذا الزخم الأسطوري الخاص بهذه الشخصية الدينية الفذة كرمز أسطوري طغى على لغة الرواية إلى محاولة بعث الروح القومية في الوقت الراهن، فيدرك القارئ مدى حاجة هذا العصر، لأنه بقدر ما ترتبط الأسطورة بالتراث الماضي ارتباطا وثيقا بوصفها استذكارا وتحويلا لأحداثه، بقدر ما ترتبط بالمستقبل ارتباطا لا يقل وثاقة بوصفها تعبيرا عن طموح لم يتحقق بعد[4].

1- الرواية، ص : 81.
2- الرواية، ص: 118.
3- الرواية، ص: 117.
4- دافيد وورد: الوجود، الزمن، السرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، ص: 34.

فقد تعمد المؤلف تقديم شخصية "علي" بصورة تجنح للعجائبية والخوارق أكثر من الواقعية حتى ترضي ما يحلم به أو ما يجنح إليه المواطن العربي وتحافظ على وجدانه وكيانه من أن يدمر أو يسحق أمام واقع جبروت الواقع المتأزم، فبالنسبة لأخّموت وأمثاله من المسحوقين تكون مثل هذه الحكايات الخرافية والعجائبية الأسطورية دافعا قويا لتحقيق انتصاراتهم وأحلامهم وآمالهم.

كما تحضر أسطورة المدن الغرقى حين يستعين الروائي بالمرجعية الدينية يسرد على لسان "أخّموت" قصة "لوط" وابنتاه وحكاية غرق" سادوم وعمورة"[1] والمعروفة في الكتب المقدسة وكتب الأساطير.

تتجلى على السطح السردي مجموعة من الأفكار التي تستنير بشعاع الأسطورة وملامح السحر التي طبعت بلاغة الخطاب اللغوي، منها ما يذكره "أخموت" عن أسطورة المرأة/ الحية، حيث يشبه "تفنست" بالحية أو الأفعى حين يقول:" .. فإذا هي حية تسعى.."[2] وفي موضع آخر يسوي بين المرأة والأفعى" لأن الرب قد سوى بينها وبين الأفعى في العذاب"[3] تحقيقا لفكرة مفادها أن المرأة رمز الخطيئة فقد حلت عليها لعنة عذاب الجسد كما حل على الأفعى، تأكيدا على لعنة العقاب نتيجة الإفراط في لذة الجسد، وهي أسطورة لها مرجعية دينية توراتية إنجيلية، حيث تكون الأفعى رمزا للمرأة، فجاءت غاية التوظيف الأسطوري تماشيا مع الرؤية التي يجعلها "حمادي" هاجسا مهما في الرواية (الغواية/ المرأة) وانطلاقا منها تستحيل هذه الفكرة الأسطورية رمزا أصيلا في بناء الرواية شأنها شأن اللغة التي تتوسط العلاقة بين الرمز الأسطوري والرواية، فالأسطورة بشكل عام هي تكثيف للغة الشعرية الموروثة باعتبار أن هذه اللغة الأسطورية هي المادة الأولى التي أنتجها الإنسان الأول مجسدة مراحل تطوره البدائي.

1- الرواية، ص: 45.
2- الرواية، ص: 36.
3- الرواية، ص: 45.

- **الأسطورة الشعبية:**

تتماهى لغة الرواية بالمأثورات الشعبية المشكلة للأجواء الأسطورية الغيبية لتكشف عن بلاغة الجو العجائبي وشعرية الخطاب السحري الفانتاستيكي النابع عن تصورات الذهنية الشعبية وشعرية الذاكرة الجمعية، فتحكي الرواية أسطورة وكرمات الولي الصالح "الزواوي بن الضيف" بوصفه رمزا أسطوريا محليا استطاع "أن يتفوق في معاركه ضد "الرهابن" بفضل ضربات رأسه الحديدية، ليسقط على إثرها رهبان الجان مغشيا عليه" [1]. كما تبرز الأفكار والمعتقدات الأسطورية والشعبية المعبرة عن الروح المحلية الساذجة حين يتحدث السارد عن أسطورة طائر السنونو "حين أقسم (علي رضي الله عنه) أنه لن يغادر الميدان حتى يصل دم الكفار إلى الركاب.. فكان على السنونو الطائر المبارك أن يتدخل ليبر الإمام بقسمه فكان يغمس جناحيه في دم الكفار ويلطخ بهما ركاب حيدرة" [2] وبذلك ظلت الذهنية الشعبية تعتقد أن هذا الطائر قد ساهم بحكمته الأسطورية في إنقاذ البشر من الفناء وظلت بذلك أسطورة هذا الطائر من الأساطير الجزائرية المحلية الراسخة في الذهن الشعبي.

-أسطرة المكان:

ولم يقتصر حضور اللغة الأسطورية على مستوى لغة السرد في القصص والأساطير التي حضرت فيها بطولات ووقائع الشخصيات الأسطورية فحسب، بل امتد الجو الأسطوري المسيطر على الرواية إلى بنية المكان ولغة الوصف عند الحديث عن "المغارات العجيبة في قسنطينة التي تسكنها الشياطين والحمامات التي تتدفق بالماء الساخن الفالق للصخر، والتي تسكنها السلاحف التي تعتقد جميلات قسنطينة أنهن شياطين..."[3]، فشعرية المكان وبلاغة الوصف هنا مرتبطة بالحالة الذهنية والإعتقادية السائدة في الثقافة الشعبية في البيئة القسنطينية وهذا المكان السحري والعجائبي يحمل بين طياته مخلفات أسطورة "سيدي محمد لغراب"[4].

1- الرواية، ص: 110.
2.- الرواية، ص: 118.
3- الرواية، ص: 16.
4- "محمد لغراب" هو أحد الأولياء الصالحين، قتل على يد "صالح باي" فوق الجسر وعندما سقط رأس الولي الصالح على الأرض، تحول جسمه إلى غراب طار متوجها نحو "صالح باي" ولعنه فكان أحد أسباب هلاكه وأصبح مكان انزلاق الرأس مزارا ومكانا مقدسا يستقبل الوفود للتبرك به.

ومنها استمد أبعاده الأسطورية؛ وبذلك يظهر "دور المكان المؤسطر دورا مغايرا للمكان الطبيعي"[1]

يرتبط المكان/ قرية "الغرابة" بأسطورة خرافية شعبية خاصة بشخصية السيد "علي" أين "توجد هضبتي الأخوات أو التوميات والتي تظهر على إحداهن ما يعرف بزلقة السيد "علي" الذي جاء في أثر الفاتنة.. فزلق جواده اليحموم فترك أثر حافره مرسوما على خد الجبل مما جعل الناس تتبرك بالالتفاف صوب ذلك الانزلاق الخالد والمبارك..."[2].

وكذلك تحضر أسطورة القوس في مدينة الرهابن هذا المكان الأسطوري الذي يحكي خوارق المرأة الرهبانة "التي فقدت زوجها في إحدى المعارك مع فلول جيوش البربر وحملت رضيعها وراحت تشيد هذا المعلم...وترفع قواعد هذا القوس من دون مساعدة أحد..."[3].

وفي الأخير يبدو للقارئ أن البنية اللغوية لنص "تفنست" المفعمة بالعجائبي قد تماشت بما وُظِفَ من أفكار وأمكنة وشخصيات أسطورية تراوحت كلها بين أساطير محلية شعبية، وشرفية، وعالمية. بحيث تذكر الرواية بأسماء كثيرة لرموز أسطورية مختلفة مثل: تموز، شمشون، عشتار، كليوبترا، شهرزاد، عوج بن عناق، زرقاء اليمامة...

كما تحضر رموز أسطورية غيبية لشخصيات وهمية لا مرئية مثل: الرهابن، الغول...

اعتمد المؤلف "حمادي" على الأسطورة واللغة العجائبية كمتكأ فني لبناء عوالمه السردية، والواضح أن الكاتب قد تعمد تحوير الأسطورة الأصلية رغبة منه لإعادة قراءة التراث الإسباني الضارب في عمق الأزمنة والتاريخ حتى يتماس الوهج الأسطوري الجمعي والمخيال

1- ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، ص: 18.
2- الرواية، ص: 87.
3- الرواية، ص: 108.

الفني الذاتي للمبدع، للدرجة التي يمكن من خلالها الاندماج مع الراهن وتكثيفها وفق مشاعر الإنسان والواقع، باعتبارها (الأسطورة) تشكل نمطا من الواقع الثقافي والفكري لهذا الإنسان.

لقد حضرت الأسطورة بشكل مكثف ومتنوع داخل رواية "تفنست"، فاستحضرت أفكار ومضامين أسطورية عالمية، شرقية، يونانية..كما أفرطت في استدعاء المحلي الخرافي، فطُبِعَتْ لغة الخطاب الروائي بطابع عجائبي شعري توزع على مستويات ومدارات لغة السرد والوصف سواء اختص الأمر بحضور شخصيات أسطورية دينية أو شعبية حضورا مباشرا باستدعاء الاسم الصريح للرمز الأسطوري أو بفضل التناص الحلولي والتوظيف الضمني لتجليات وملامح الأسطورة.

كما حققت جماليات اللغة الواصفة لعوالم المكان وأبعاده العجائبية بلاغة الحضور الأسطوري وشعريته السحرية، بفضل ما احتواه المحمول اللفظي الأسطوري من حرباوية وزئبقية دلالية وهذا ما قرب الأسطورة كجنس فني والرواية كجنس أدبي واللغة كأداة فنية وجدت لخدمة هذين الجنسين.

إن نص "تفنست" نص استلهم عوالم الأسطورة ولغتها كأداة فنية اعتمدت لإعادة الموروث من منظور تجربة الكاتب الفنية وتصويره الإبداعي المتفرد في محاولة منه لتجاوز الواقع ببناء عالم روائي تتشابك فيه الأساطير والأحلام من جهة ومحاورته لهذا الواقع من جهة أخرى حيث يتضافر فيه العجائبي والخرافي الأسطوري بالواقعي السحري؛ إذ لم تخل لغة الرواية عامة من شحنات فنية وأسلوبية سلطت الضوء على بؤر العجائبية والخوارق ومن ذلك كله تعالقت لغة الأسطورة بلغة الخطاب السردي لتكشف عن حضور عجائبي متميز يخترق مستويات الخطاب اللغوي الروائي الذي أبان جمالية التناص وبلاغة الموروث الأسطوري داخل نص "تفنست".

6- بلاغة الموروث التاريخي:

يحتل التاريخ مركزا متميزا في التراث باعتبار أنه "إسقاط للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي...يستطيع الروائي أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفني"[1]، بحيث لا يقتصر على المؤرخ فقط وإنما هو ملكا مشاعا للجميع للمؤرخ، للمبدع ولغيرهما ولكن مع اختلافات عدة باختلاف مجالات التخصص.

إن حضور التاريخ في النص الروائي ليست عملية مجانية أو بسيطة، وإنما على قدر كبير من الصعوبة؛ فبقدر ما يتطلب من الروائي الحذر العلمي عند توظيفه بقدر ما هو غير مطالب بتقديمه (التاريخ)بالكيفية التي يقدم بها من طرف المؤرخ كوثيقة مرتبطة بزمان ومكان محددين وبواقعة ذات سببية تاريخية محددة وإنما هو مطالب بأن يبني وقد جمع المجرد والمشخص والواقعي والمتخيل زمنا نموذجيا تشتق منه الأزمنة القريبة منه ومكانا نموذجيا تقاس به الأماكن المتشابهة وبسببية نموذجية تفسر ما سبقها من الوقائع وما تلاها[2]والحذر العلمي هو ما يجعل الرواية تتحرك في إطار تاريخي، اجتماعي، ثقافي مسبقا لأن الأحداث التاريخية في الرواية إنما هي أحداث بيضاء محايدة يجيء بها الروائي إلى عهد ليلبسها روحه وينسجها بلغته وليخضعها لأيديولوجيته"[3].

وما يهم القراءة في هذا المقام هو حضور بعض النصوص التاريخية داخل متن الرواية أو تلك الأحداث والشخصيات التاريخية والسياسية والدينية والنضالية التي استحضرها الروائي في محاولة منه لاستنطاق التاريخ وإعادة قراءته بحيث يقترن الماضي بالحاضر الراهن.

1- سيزا قاسم: بناء الرواية ، ص: 46.
2- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، الرباط، 1999، ص: 230.
3- عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي، ص: 214.

- **اللغة التاريخية:**

في "تفنست" يحاول المؤلف "حمادي" أن يكتب نمطا جديدا من الكتابة الروائية التجريبية، مما يتطلب درجة كبيرة من التمكن في ميدان المقاربة الأدبية وفي مجال التجريب اللغوي خاصة، وجهدا مكثفا في المجال الفكري والمعرفي؛ إذ تعد الرواية بمثابة محصلة لزاد معرفي تاريخي تحاول من خلاله البحث عن بلاغة الموروث التاريخي، وترى في اللغة جوهرا للتاريخ وحاملا له وتبصر في التاريخ تجليا للغة وروحا لها[1] فيأخذ النص التاريخي داخل السياق النصي بشكلين للظهور:

1- الشكل الأول: وهو أن يحافظ على بنيته وشكله كما ورد من دون تحريف .

2- الشكل الثاني: وهو أن يتماهى النص المستحضر مع السرد الروائي ويتداخل معه.

الشكل الأول:

يحضر التناص التاريخي السردي بشكليه من خلال استحضار المؤلف لنصوص تاريخية، فمنها ما جاء على شكل اقتباس مباشر قام المؤلف فيه بتقديم النص التاريخي كما ورد في كتب التاريخ، كما تبدت لغة التاريخ من خلال أقوال بعض المؤرخين المتناثرة داخل فصول السرد، مثل ما ذكره المؤلف عن قول "ابن سعيد القلعي" في حديثه عن مدينة القاهرة "هذه المدينة اسمها أكبر منها، وما عظمت في مصر إلا حميرها،أو نهرها عجب ونسائها لعب ورجالها عبيد لمن غلب، ويا داخل مصر منك آلاف..."[2].

ففي هذا المثال تتحقق جمالية التناص المباشر، حيث يحافظ المؤلف على حضور النص من دون تحوير، فيثبته بإسناده لصاحبه، ثم بعلامتي تنصيص واضحة تدل على حدود النص المقتبس.

وهو الشكل نفسه الذي يحضر به نص ابن خلدون عندما يستشهد به المؤلف للمفاخرة بأهل الأندلس عندما يقول السارد: "وكما يقول ابن خلدون: "...فأهل الأندلس المفقود بأرضهم السّمن جملة وغالب عيشهم الدّرة، فتجد لأهل الأندلس من ذكاء العقول وخفّة الأجسام وقبول التّعلم ما لا يوجد لغيرهم.."[3]

1- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص: 240.
2- الرواية، ص: 69.
3- الرواية، ص: 87.

وهذا اقتباسا صريح حضر فيه إسناد القول لقائله ثم تصدر القول أو النص بنقطتي بداية القول وعلامتي تنصيص.

وقد يختلف توظيف التناص المباشر عما سبق عندما تتناص الرواية مع التاريخ القسنطيني فيذكر السارد ما جاء في أخبار أم الحواضر عن عادات النساء عبر تاريخ هذه المدينة "فإذا اتفق وأن أصيبت إحدى النساء بالحمّى أو غيرها تقول أن سبب ذلك يرجع إلى السلاحف وللتخلص من الداء تذبح حينا دجاجة بيضاء تضعها في قدر بريشها الكامل، ثم يربط حول القدر الشموع، وتحملها إلى "عين الباردة" وتترك القدر هناك ظنّا منها أنها ستكون طعاما للشياطين.."[1]

والواضح أن هذا المثال اقتباس مباشر حافظ فيه مؤلف الرواية على وجود علامتي التنصيص لكنه أسقط عنه قائله والذي قد يكون الشيخ أحمد المبارك بن العطار أو أنه مقتبس من رحلة "الحسن بن أحمد الوزان الفاسي" في وصف إفريقيا"[2]

2-الشكل الثاني:

يحضر النص التاريخي بطريقة غير مباشرة من خلال تماهي اللغة التاريخية أو أقوال بعض المؤرخين أو الشخصيات التاريخية مثل ما جاء في قول المداح من محاكاة ساخرة لنص خطبة طارق بن زياد "...هذا البند ير أمامكم، وهذه السوق منصوبة وراءكم، فليس لكم والله إلا الاستعانة بجيوبكم لجبر هذه المزادة المقلوبة، وإلاّ يَمَمْتُ شطر رقّادة، وأطلقت ثعباني على الحصّادة، وانتظرت حلول العادة لأنصب العوّادة، وأعلن الأفراح والليالي الملاح بحقه المنصور..فإن أذنتم كان منكم الدّورو والفرنك، وإن أبيتم ندير ونفارق فراق غير وامق "[3].

1- الرواية، ص: 16.
2- انظر عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، 2001، ص: 355.
3- الرواية، ص: 84.

فهذا المقطع استحضار لنص خطبة طارق بن زياد إبان الفتح الأندلسي يتناص معها على مستوى التركيب والأسلوب الخاضعين لمقومات البلاغة العربية الأصلية، يتماهى فيه اللفظ الشعبي بالفصيح والقصصي باللفظ التاريخي التراثي فيشكل بذلك تنوعا نصيا وتحاورا غنيا داخل الخطاب اللغوي الروائي ليمثل بذلك إحدى مظاهر بلاغة الموروث التاريخي في الرواية.

- **استحضار الرمز أو الشخصية التاريخية:**

تعج الرواية "تفنست" بالرموز التاريخية التي تحضر من خلال استرجاعات وتداعيات الوعي الأخّموتي، ويمكن اعتبار أخّموت أحد رموز الذاكرة الجمعية بوصفه شخصية ورقية حاملة لتاريخ الرجل لتارقي، الرجل الأول البدائي في الجزائر يختصر حضارة وتاريخ الطوارق في الصحراء الجزائرية لتقاطع في عراقتها بمجد الحضارة الفرعونية والتاريخ الفرعوني؛ فيستحضر شخصيات التاريخ الأمازيغي الجزائري "تينهينان"، "الكاهنة"، "سليم تومي" إلى جانب رموز التاريخ الفرعوني: "أخناتون"، "كيلوباترا"، "مارك أنطونيو"..

ثم يستحضر رموز الفتح الإسلامي: "طارق بن زياد"، "موسى بن نضير..

كما تحضر شخصيات التاريخ الأندلسي: "المنصور بن أبي عامر"، "محمد الفاتح"، "عبد الله الصغير"، "صبح الباسكية"،...

إضافة إلى شخصيات التاريخ الجزائري الوطني من خلال رموز الثورة التحريرية: "لخضر لوراسي"، "عميروش"، "سي الحواس"، "ابن سالم"، "صالح السوقي"، "لزهاري شريط"...

إن حضور هذه الشخصيات التاريخية على تنوعها وتعددها، إنما جاء للتعبير عن أفكار المؤلف ورؤاه الفنية الخاصة.

إضافة إلى أن اندماج هذه الرموز داخل الحكي يجعل النص التاريخي بلغته يذوب داخل محطات السرد ويقدم للحدث التاريخي في الرواية.

- **حضور الحدث التاريخي:**
- **التاريخ الأندلسي:**

يعمد المؤلف "حمادي" في روايته إلى كتابة التاريخ بأدوات الحاضر، فيقدم رسما لملامح التاريخ الأندلسي متوسلا لغة السرد الأكثر قربا من اللغة الشعرية ليحملها إيحاءات ودلالات أكثر كثافة، يستحضر تاريخ الحضارة الأندلسية في عزتها وشموخها ليساءل بعدها دوافع النكوص وأسباب الركود، يثير في نفس القارئ توترا حادا ورهيبا يجعله يضيع بين فخر بمجد تليد إبان تاريخ الفتوحات والبطولات والأمجاد وبين الانكفاء والتصاغر براهن وضيع وحاضر مهترئ.

لا يقف المؤلف عند حدود التمجيد والفخر بهذا الماضي، بقدر ما يثير المساءلة عن سر هذا المجد وبعدها عن سرد الإخفاق والضياع، يساءل "تاريخ الرجال الزرق، البرابرة الغزاة، وكيف نزلوا عن صهوات خيولهم الزناتية بعد واقعة وادي "لكة" وركوبهم صهوات المسيحيات المطمهات"[1]

تنبش الرواية أدق تفاصيل التاريخ الأندلسي الإسلامي وكأنها دعوة صريحة لإعادة قراءته وتفسيره خاصة عندما تتعرض لحدث الفتح الإسلامي في الأندلس على انه مجرد عملية غزو واستعمار ليس إلا، بحيث تتكرر إشارات عدة دالة على ذلك مثل قوله: "الرجال الزرق البرابرة الغزاة" ويقول في موضع آخر حين يقدم شخصية أستير"...ونزوة الانتقام لشرفها المهان بحوافر خيل البرابرة علوج الشمال الإفريقي..."[2] وغيرها من المواضع التي عمل المؤلف فيها على استفزاز القارئ وإثارة الشك لديه في حقيقة الفتح والحضارة الإسلامية في الأندلس وكل ما يحاول المستشرقين بثه من أفكار ويتبعهم في ذلك ثلة من المثقفين العرب الذين يرون فيه عملا استعماريا تدميريا، وذلك ما كان سببا في انقراض الوجود الإسلامي وزوال الحضارة العربية هنا باعتبارها مرحلة استعمارية لا غير.

---

[1]- الرواية، ص: 57.
2- الرواية، ص: 22.

ولعل القارئ يدرك أن المؤلف لا ينساق وراء هذه الفكرة وإنما عمد لإثارتها كنقطة للتحاور والتساؤل؛ فالمؤلف يدرك تمام الإدراك أكثر من غيره أن الحضارة في الأندلس كانت مفتاحا من مفاتيح التقدم البشري في الغرب في تلك الفترة،وإنما فشل الحلم الأندلسي بسببه تقاعس المسلمين هناك عن أمر الجهاد والفتح وانشغال الملوك والأمراء بقضايا النساء والتنازع على السلطة ،ثم بروز أزمة الطوائف التي قسمت الدولة الإسلامية إلى إمارات صغيرة عجل بسقوطها وسهل احتلالها كغرناطة،" قرطبة، اشبيلية التي باعها ابن عمار الشاعر المفلس بمخلاة شعير، وبمبارزة على طاولة شطرنج تحت نظرات الرّميكية صانعة يوم "الطين" ويوم الثلج اللّوزي"[1]

فتبوح الرواية بمستور التاريخ والملوك في تلك الفترة والتي عجلت أيضا بانهيار الدولة نتيجة انهيار الثوابت الأخلاقية والدينية "...تلك القبلة التي ضاعت من أبي عبد الله الصغير بعد أن وعدته بها إيزابيلا مقابل فتحه لبوابة الأسيرة في قصر الحمراء، فوفى بالوعد وأخفت موعدها.."[2]

كما يذكر المؤلف بقضية محاكم التفتيش كمحاولة لكشف انزلا قات التاريخ المسكوت عنها، فيكفي تذكر الممارسات المنافية للإنسانية ضد المورسكين وإبادة المسلمين في اسبانيا كمؤامرة لتصفية الإسلام من الغرب سنة 1616م وأوشكت الحرب المقدسة على تطهير أرض ياسوع من عرقهم الدسّاس بحدّ السيف المهماز ليكونوا طعما للقراصنة.."[3]

في الرواية دعوة للتأمل في مسار التاريخ الذي يعيد نفسه، فما أشبه حال الراهن بالماضي؛ فالتصفية العرقية التي مورست ضد المورسكيين تتواصل في الحاضر مع الممارسات الإرهابية الأمريكية والصهيونية ضد الإسلام..." لقد خابت آمال محمد الفاتح الغبي حين حدثته

1- الرواية، ص: 18.
2- الرواية، ص: 57.
3- الرواية، ص: 29.

نفسه المريضة بأن يربط جواده في يوم ما في حلقة باب كنيسة القديس بولس، لكن حلمه ذهب هباء منثورا وزال ملكه وانهار عرشه"[1]

ليدرك القارئ أن هدف الرواية من استحضار التاريخ واستنطاقه قد كان لأجل أخذ العبرة من دروس التاريخ، لأن تاريخ الماضي سيعيد نفسه في الحاضر وقد يتكرر في المستقبل أيضا.

- **تاريخ الراهن/ سقوط بغداد:**

تؤرخ الرواية لأحداث سقوط بغداد واحتلال العراق وذلك في شهر مارس عام "2003 "، و هو الحدث الذي يرى فيه المؤلف امتداد تاريخ سقوط غرناطة و هو امتداد لمعاناة الشعوب و الأمة العربية التي لا تحسن الاستفادة من أخطاء و سفن القراصنة التي سلطت على الأقليات المسلمة في إسبانيا سنة 1616 و من صواريخ"كروز" و"الباطريوط" و ديمقراطيات محمولة جوا على ظهر"الأباتشي...."[2].

لقد عرضت الرواية ظروف أحداث الغزو في جو ساخن عنيف يبرز مدى تعفن الوضع السياسي العربي في محاورة الرئيس صدام حسين و بوش الإبن هذا الأخير الذي نجح في الظفر بجارية المشرق لأنه أخذ بنصائح والده الذي قال له:" يا بني لا تثق في أكحل الرأس أو أبيضه، فإذا رأيته اِنبطح على الأرض كحاكم مصر أو ليبيا، فاعلم انه بصدد اِلتقاط قذيفة لينسفك بها، فرد عليه بوش الأصغر قائلا: فأنا لن أنتظره حتى ينبطح، بل سأطأه وهو واقف....."[3].

1- الرواية، ص: 31.
2- الرواية، ص : 31 .
3- الرواية، ص : 26 .

من خلال تداخل الأحداث التاريخية فيما بينها(ماضي الأندلس، حاضر العراق) يعقد المؤلف لعلاقة مشابهة بين شخصية بوش و شخصية الكاردينال ثيزنيروس وغيره من أباطرة محاكم التفتيش باعتبارها شخصيات مثلث في قمة بلاغتها العنصرية والمؤامرة للقضاء على المد الإسلام في العالم .

كما مثلت شخصيات مثل"المرابي المصري" وحاكم ليبيا رمز الضعف والتخاذل العربي وحكام وأمراء الخليج الذين يوقعون يوميا على صكوك الهزيمة والاستسلام، المهؤوسين بحب سباق الجمال وتعاطي الموبقات في كازينوهات "ميامي" أو"لوس أنجلس" [1].

ومن هذه تعتبر"تفنست" وثيقة بوح عن فضائح السياسة في الوطن في العصر الراهن فلا فرق بين ملوك الطوائف في العصر الأندلسي وبين رؤساء الأنظمة العربية حيث زيفوا التاريخ وتواطؤا مع العدو وخذلوا شعوبهم، ليتزاوج بذلك تاريخ الفردوس المفقود بتاريخ نكسات الراهن.

- **التاريخ الوطني/ الثورة التحريرية:**

تعرض رواية " تفنست" لحياة "أخّموت" "الغرابة " في سنوات كانت إرهاصات توحي بإندلاع الثورة التحريرية الجزائرية ،لأن السلطات العسكرية كانت جادة في البحث عن والده الذي كانت تتهمه بجمع المؤونة و السلاح لأمر سيتفجر " [2]؛ فتصوغ الرواية حدث الثورة كأعظم حدث في حياة "أخّموت" و كل مواطن جزائري عاصر ذلك الحدث، خاصة إذا كانمثل "أخّموت" الذي عاصر الثورة عن قرب، فقد كان إبن "الفلاق" إلتحق والده"بالفلاقة" عام 1955"[3] والذي تسامى في بطولاته ونضالاته في مرتبة الرموز التاريخية والأسطورية العظيمة.

1- الرواية، ص : 33 .
2- الرواية، ص :59 .
3- الرواية، ص :54 .

يستعيد بطل الرواية "أخّموت" ماضي الطفولة إبان حرب التحرير، يستحضر ممارسات الإستعمار الفرنسي ضد العائلات الجزائرية، يستحضر معاناة الطفل الجزائري من خلال مشاهد تعذيب المعلم الكولولونيالي "لامي" لأطفال القرية خاصة "إبن حشوشة"- صديق "أخّموت" "حتى يوشك أن يغمى عليه، فيطلق سراحه و يأمره بالذهاب للمرحاض لغسل الدم ونفض الغبار الذي علق بدرعيته البالية نتيجة المرافسة التي حظي بها في صبيحة ذلك اليوم في شهر 1956"[1]، حيث يبدع المؤلف في تصوير حنق وحقد الكولونيالي "لامي" على إبن حشوشة وممارساتها العنصرية تجاه تلاميذ و أطفال الأهالي داخل المدرسة الإستعمارية.

في الأخير يمكن تلخيص المحطات التاريخية التي ضمنها المؤلف في "تفنست":

1- تاريخ الماضي البعيد: تاريخ الأندلس(بين المجد والسقوط)، ثم إستدعاؤه لأجل المواجهة والمساءلة والإستنطاق...
2- تاريخ الراهن العربي: ممثلا في ظروف أحداث سقوط بغداد في ظل الصمت الرهيب المخيم على المواقف العربية بأكملها .
3- تاريخ قريب: يحكي أهم نقطة تحول في التاريخ الوطني الجزائري، الثورة التحريرية ضد الإستعمار كما عاشها "أخّموت" ومعظم أبناء الجزائر في تلك الفترة.

فهو تاريخ مشترك بين الجماعة، ويمكن القول أنه تاريخ مشترك بين بطل الرواية ومؤلفها، فالكاتب نفسه يكون قد عاش الظروف القاهرة التي عاشها "أخّموت" لأنه عاصر ثورة التحرير في تلك الفترة.

1- الرواية،ص:105 .

في رواية "تفنست" يحاول المؤلف محاورة الموروث والبحث عن بلاغته وتمثلها داخل نسيج الخطاب اللغوي الروائي، فتكتسب قراءة الموروث بعدا تاريخيا، وتمد الكتابة الفنية التي تحاوره بأبعاد تاريخية أخرى حين لا يصدر البعد التاريخي عن حاضر مرفوض ولا عن ماض مقدس، بل عن الحوار بين الزمنين، وبوعي ثقافي ومعرفي يحسن التمييز بينهما.

يحيل نص "تفنست" القارئ على الماضي دون أن يبرح الراهن من خلال تداعيات الذكريات لدى "أخّموت"، بحيث يقترب بذاكرته من الموروث التاريخي، فتتماهى الذاكرة/ التاريخ بالذاكرة/ نشاط ذهني، ليسترجع أهم المحطات الضاغطة والمؤثرة على وعيه ووفق ما تستوعب رؤية المؤلف الفنية.

تساءل الرواية التاريخ الأندلسي وكيف فشل الحلم الحضاري الإسلامي في الغرب، ليتداخل بذلك التاريخ الأندلسي بالتاريخ العربي المعاصر من خلال استحضار ظروف سقوط بغداد وأحداث الغزو الأمريكي على العراق ثم يقدم الثورة التحريرية كأهم بؤرة في تاريخ الجزائر يساءل من خلالها جرائم الآخر الفرنسي الكولونيالي.

لقد جاء الحدث التاريخي كرسالة موجهة للقارئ لمساءلة الراهن والماضي على السواء عبر الرواية، لكن لا يمكن نتصور العمل الروائي يهدف بصورة رئيسية إلى تقديم "رسالة" مجردة تتمثل في مفردات معينة تأتلف في معنى متكامل، ذلك أن الرسالة تتشكل من خلال عالم فني فلا تغدو هدفا أخيرا أو ناتجا، بل مكونا من مكونات في هذا العالم المعقد النسيج..[1] والمتـأمل في الرواية" تفنست" يلاحظ أنها بنيت على معلومات تاريخية يعرفها القارئ وتشكل جزءا من ثقافته التاريخية، فحديثه عن ضياع الفردوس المفقود -الأندلس- و كيفية سقوط بغداد وكيفية تقديم الحدث في شكل محاورة ساخرة بين "صدام حسين" و" بوش" .

1- إبراهيم السعافين:تحولات السرد،ص:108.

والتصريح المباشر بأن عملية الاحتلال كان بمقايضة بين أنظمة عربية وأمريكية، ومساءلة الماضي والراهن على اعتبار أن الثاني هو امتداد للأول لهو المغزى العام المقدم من استحضار الحدث التاريخي وفي كل الأحوال فإن المغزى المقدم يقوم أساسا وفق خبرة المؤلف ووعي القارئ بالحدث التاريخي داخل الرواية.

لقد شكلت مجموعة النصوص التراثية بداية من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والنصوص التاريخية والموروثات اللغوية والفكرية والمادية الشعبية والنصوص الشعرية نصوصا حاضرة غائبة في رواية "تفنست" ساهمت في تشكل بلاغة الموروث في الخطاب الروائي الحمادي، وقدمت صورة راقية لشعرية اللغة التراثية داخل النسيج اللغوي الروائي، استطاع الروائي استثمارها وتوليدها واستعمالها في أحسن الصيغ الإستعارية والمجازية والتصويرية فكانت لغة "تفنست" تناصية خاضعة للحوارية والأسلبة في إطار مراعاة خصوصية اللغة العربية وأبعادها البلاغية والجمالية الشعرية ووفق وعي المؤلف بالتراث وعيا جيدا، ذلك أن استحضار هذه المجموعة القيمة من التراث المعبرة عن بلاغته الموروثة لم تأت من فراغ وإنما جاءت من معرفة وإدراك بما يعنيه التراث للمؤلف في الكتابة الإبداعية التجريبية. وكذلك من معرفته الموسوعية بهذا الزخم التراثي لأن ثقافة الكاتب تعتبر سند ومرجع مهم في عملية الكتابة وعنصر قوي من عناصر البناء الفني.

الفصل الثاني:قراءة لجماليات تيار الوعي في رواية "تفنست".

أ - المبحث الأول:المرجعية النقدية لمنهج تيارالوعي.

1- تحديد المصطلح.

2- الجذور الفلسفية و السيكولوجية للمصطلح.

3- التقنيات الفنية لمنهج تيار الوعي.

ب - المبحث الثاني : شعرية خطاب الوعي وجماليات لغة التيار في رواية "تفنست".

1- شعرية خطاب الوعي في لغة الذات والهوية.

1- لغة الذات/ أزمة الأنا

2- لغة الذات الوطنية/ أزمة الأنا الجمعي

3- لغة الذات / الآخر

2- شعرية اللاوعي بين جرأة المكتوب و عنف المكبوت.

1 - المكبوت الجنسي.

2 - المكبوت السياسي.

3- المكبوت الديني.

4- المكبوت الفكري.

3- شعرية خطاب ما قبل الوعي في لغة الذات /الوعي بالزمن الضائع .

1- لغة التداعي

2- لغة الارتداد والاسترجاع

3- تجليات رحلة الوعي عبر الزمن

4- شعرية الخطاب السير ذاتي في لغة الذات المبدعة .

1- التماثل الشخصي

2- التماثل الفكري

3- تجليات السيرذاتي في رواية "تفنست"

المرجعية النقدية لمنهج تيار الوعي

- **تحديد المصطلح:**

تمخض القلق التجريبي الحاد عن مولد الرواية التيارية وتقنياتها المختلفة، التي تعد ثورة منهجية ولغوية ونفسية، طابعها التغيير والتحدي والمغامرة على المستوى الأدبي عامة والخطاب الروائي والقصصي بشكل خاص. وتم بظهورها نسف بنيان الرواية التقليدية الراسخ بجميع عناصره البنائية، فتلاشت الحبكة وتراجعت الأحداث الخارجية حتى أوشكت على الاختفاء التام ليتم التركيز على العقل الباطني للشخصية ورصد ما يتناوب على مستوياته الشعورية من عمليات ذهنية ونفسية معقدة يمكن أن ترجع لمرحلة ما قبل الكلام، فتستوعب تاريخ الإنسان وكل الماضي السلالي للجنس البشري.

فما المقصود بمصطلح تيار الوعي؟ ما هي حدوده وتقنياته؟

وما هي مميزات وخصائص رواية تيار الوعي؟

يتكون المصطلح تيار الوعي (Stream of Conxiousness) من لفظين هما: (تيار، الوعي)

والتيار في اللغة من تار، يتور على وزن فعال، وهو موج البحر ولجته ففي حديث "علي رضي الله عنه"... ثم أقبل مزبدا كالتيار " ويقال قطع عرقا تيارا أي سريع الجرية" [1].

ونعني بمصطلح التيار " اتجاه عام يجدب الأذهان نحو فكرة معينة من الأفكار[2] فجرى الاصطلاح عليه بالنهر أو الفيضان. فيقال جريان الأفكار. ومنها شبه الزمن بالنهر والبحر" الزمن يجري مثل النهر"[3] باعتباره من صفات الزمن السيلان المستمر والفيضان والديمومة.ولهذا يقال رواية الزمن للتعبير عن رواية تيار الوعي.

1- جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر.مراجعة عبد المنعم خليل،.دار الكتب العلمية، مجلد 03، ط1، بيروت، 1426، ص:91.

2- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 02، بيروت ، 1984، ص: 128.

3- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، نيويورك، 1972، ص: 22.

أما الوعي فهو حفظ القلب الشيء. وعي الشيء والحديث يعيه وعيا إذا حفظه وفهمه [1].
وفي الآية الكريمة: (والله أعلم بما يوعون...) أي مايضمرون في قلوبهم من تكذيب وإثم"إذ أنه شديد الإرتباط بكل ما يتعلق بدواخل النفس من قلب أو ذهن أو عقل باطني، "وهو إحساس الإنسان بما يجري في نفسه وما يحيط به من أشياء" [2].

وهكذا أصبحت إستعارة المجرى في ربطها بالوعي أو الشعور رمز لتكنيك أدبي "مجرى الشعور"ويقابل إستمرار " نهر الزمن " إستمرار مجرى الشعور أو الوعي داخل الذات"، بحيث يعبر مجرى الزمن والوعي عن محتويات الحياة الواعية واللاواعية.

إستعمل مصطلح تيار الوعي لأول مرة من طرف الفيلسوف وعالم النفس وليم جيمس (William James)من خلال سلسلة مقالاته (حول بعض إسقاطات علم النفس الإستبطاني)، حيث إستعمله للدلالة على إنسياب التجارب النفسية وقد أخذ بهذه الفكرة في الأدب للدلالة على فن المؤلف في وصف الحياة النفسية الداخلية لشخصيات قصته بطريقة تقلد حركة التفكير التلقائية التي لا تخضع لمنطق معين ولا لنظام وتتابع خاص. فجريان الذهن يفترض فيه عدم الإنتهاء والإستواء، ولا يظهر منقطع الأسباب فحسب. ولذلك " فكلمات مثل سلسلة أو قافلة لا تعبر عنه بشكل صحيح. إنه ممزق تماما إنه يفيض (Flaw) وكلمات مثل نهر (River) أو تيار(Stream) يمكن أن تكون إستعارة ملائمة له (...) ولما نسمية تيار الأفكار أو الوعي أو الحياة الذاتية" [3].

تيار الوعي هو مصطلح يطلق مجازا على العمليات الذهنية أو الأفكار التي تجري داخل وعي الإنسان سماتها الأساسية التدفق والفيضان اللانهائي والتغير المستمر والتشتت وعدم الخضوع لترتيب معين. وقد استعاض جيمس عن تسميته بالسلسلة أو التقاطر أو القافلة التي

1- ابن منظور: لسان العرب، مجلد 08، ص: 813.
2- مجدي وهبة وكامل المهندس: ال معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص: 128.
3- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: الدكتور محمود الربيعي، دار الغريب، القاهرة، 2000، ص: 09.

تدل على الاستمرارية ولكنها موقوفة ومحدودة ومجزأة والوعي لا يمكن أن يكون مقطعا ومجزئا إلى نتف وأجزاء، لأن الوعي عند جيمس هو كل شامل يجمع كل التجارب والمدركات الحسية والشعورية واللاشعورية لكل فرد في حالتي اليقظة والنوم. كما يشمل كل التجارب الماضية والذكريات والأفكار والمشاعر المكبوتة والمفصح عنها، والحالات العاطفية من حب أو كره. أو رضا أو مقت وكل ما يحدث داخل الحياة الذهنية والنفسية للإنسان بمختلف مستوياتها.

يعرف "همفري" الوعي بقوله: "يدل الوعي على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتمثله وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين"[1]. وهو بذلك يعتبره شامل لمنطقة العمليات الذهنية والأنساق النفسية. بجميع مستوياتها بدءا من مستوى ما قبل الكلام إلى أدنى مستوى هو اللاوعي وهي كلها مراحل تسبق مستوى التفكير العقلي عند الإنسان وبخاصة مستوى ما قبل الكلام، باعتباره المستوى الأول الذي تتركز عليه رواية التيار وإن كانت لا تهمل المستويات الأخرى.

وانطلاقا من هذا المفهوم يمكن القول أن تيار الوعي هو نوع من القصص والروايات يركز فيها المؤلف أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية من دون تنظيم أو مراقبة خاضعة للمنطق. إنه وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية وما تشمله من أحاسيس وذكريات ومشاعر ومفاهيم وأوهام وتخيلات.
كما أن تقسيم المستويات الثلاثة على هذا الشكل (ما قبل الوعي. الوعي. اللاوعي) إنما يرجع في أصله إلى التقسيم الفرويدي لمستويات الشعور.

1- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة ،ص: 23.

مصطلح تيار الوعي في الأدب الروائي:

استخدم مصطلح تيار الوعي للدلالة على منهج سردي يقدم الجوانب الذهنية والنفسية للشخصية الروائية. ويعتمد مصطلح أو لفظه النفس أو الشعور أو الذهن كمرادفات أخرى لمصطلح الوعي.

ظهر مصطلح تيار الوعي في مجال النقد الأدبي الروائي للمرة الأولى في أبريل من عام 1918م. في مقالة الناقدة ماي سنكلير (May Sinclair)عن روايات دورثي رتشاردسون(Donthy Richardson)، تقول فيها: " ما من دراما في هذه السلسلة أو موقف أو مشهد مرسوم لا شيء يحدث. إنما الحياة فحسب، تمضي، وتمضي. إنه تيار وعي مريام هندرسون يمضي، ويمضي..." [1].

وهنا أيضا لم يخرج المصطلح عن تعريفه السابق عن أنه مجموع العمليات العقلية والنفسية التي تحدث وتجري داخل وعي شخصية" مريام" في الرواية باعتباره أسلوب جديد لتصوير هذا الوعي والشعور.

ورغم أن الاتفاق حاصل لتحديد هذا المصطلح إلا أنه وقع في فخ الفوضى المصطلحية مثله مثل أي مصطلح غربي وافد على الثقافة العربية، فهناك من يستخدم تيار التفكير(Stream of thought) المونولوج الداخلي(interior monologue)، التحليل الداخلي(intrior analysis) ، المناجاة (sololiquy) وغيرها من المصطلحات التي استخدمها بعض النقاد الروائيين كمفردات للمصطلح.

يحدد "إدوارد بولنج" تيار الوعي بأنه: منهج سردي يحاول فيه المؤلف تقديم اقتباس مباشر من الذهن لا من منطقة اللغة فحسب وإنما من الوعي كله وقد يستخدم بشكل متقطع خلال عمل بأكمله، أو قسم من كتاب، أو في نتف قصيرة والمعيار الوحيد تقديمها مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصية بدون تدخل أو تعليق أو شرح بأية طريقة من جانب المؤلف... وعلى كل حال لو تدخل المؤلف بأي شكل بين القارئ ووعي الشخصية بغرض التحليل أو التعليق

1- أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية 1970-1995، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، 2004، ص: 33.

أو التفسير فإنه عندئذ لم يوظف تيار الوعي، ولكن منهجا مختلفا جوهريا يمكن تسميته التحليل الداخلي...." [1].

إن تيار الوعي منهج جديد قد أخذ مكانة متميزة داخل الخطاب السردي- القصصي أو الروائي- كوسيلة في يد المبدع تمكنه من تقديم جيد للمحتوى الذهني الداخلي للشخصية الروائية، وهو أسلوب يشترط فيه سمة الديمومة والمباشرة حين يرد داخل العمل الإبداعي. وقد يظهر على شكل مقاطع منفصلة أو متكاملة كما قد يظهر في قسم أو جزئية معينة داخل الرواية.

وقد قدم إدوارد بولنج من خلال التعريف السابق الحدود المميزة لهذا المصطلح خاصة عندما اعتبره اقتباسا مباشرا من الذهن أو الوعي بجميع مستوياته بداية من مستوى ما قبل الوعي واللاوعي نهاية بأعلى مستوى من الوعي ومنطقة الكلام. ويتخذ من حالات اللغة المختلفة: من لغة صورية (الصورة) ورمزية ولفظية صريحة مباشرة للتعبير عن هذه المستويات.

كما أبرز "لورانس إدوارد بولنج" التداخل المصطلحاتي الذي يمكن أن يحصل بين مصطلح تيار الوعي ومصطلح التحليل الداخلي لو لم يشترط في منهج تيار الوعي المباشرة في الأسلوب وحيادية المؤلف؛ فأي تدخل قبل المؤلف بأسلوبه التحليلي من شرح أو تعليق – لنقل وعي الشخصية سيجعل المؤلف يستخدم التحليل الداخلي وليس تيار الوعي.

ووفق تعريف "لورانس" فإن الرواية التيارية تجمع بين مطلبين مهمين هما: أولا: أن تعني بمعالجة الوعي في مستوى ما قبل الكلام.
وثانيا: أن تعنى بتقديم الوعي مباشرة من دون حضور المؤلف.

1- لورانس ادورد بولنج: (ما هي تقنية تيار الوعي)، ص: 333، عن أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص: 37.

وترى الباحثة "كوهن" بأن الرواية التي يتوفر فيها هذان العنصران في نفس الوقت يستحيل تقديمها أو صياغتها مباشرة؛ فما يمكن تقديمه مباشرة من دون تدخل الراوي هو المونولوج الداخلي المباشر، وهو ما يمكن أن يقدم بترتيب غير منطقي. إلا أنه لا يمكن تقديم ما قبل الكلام"[1] باعتبار أن المادة الذهنية لما قبل الوعي يستحيل تقديمها بلغة مباشرة إلا إذا اعتمد المؤلف على اللغة الصورية التمثيلية إضافة إلى تدخل المؤلف ببعض التعليق للإرشادات التفسيرية لتوصيل مادة الوعي للقارئ.

ومن جهة أخرى نجد الباحثة نفسها ضمن دائرة الاضطراب المصطلحاتي لا تفرق بين تيار الوعي والمنولوج الداخلي المباشر والذي يمثل أحد فروع وتقنيات منهج التيار مثله مثل المناجاة والتداعي الحر وغيرها من التقنيات، كما ينسحب على مختلف العناصر الأخرى من اللغة الصورية (الصورة التمثيلية) والاستعارة والرمز.....

إن مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية من جانبها المتصلين بالماهية والكيفية وتشمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدس. كما تشمل الكيفية ألوان الرمز والمشاعر وعمليات التداعي"[2] ولهذا لا يمكن لرواية التيار أن تخرج عن كونها ضربا من التأمل والاستبطان في الحياة الداخلية للشخصية الروائية...بحيث يستعين الكاتب بالرؤية الداخلية التي يستوجب من خلالها المكونات النفسية والخيالية والدرامية، فتعبر الرؤية عن ذلك التراكم الكبير للمؤثرات المادية والنفسية والاجتماعية الممتصة غالبا من تجربة الكاتب أو من تجارب المحيطين به. ومن خلال هذه الرؤية والمحاكاة لهذه التجارب تكشف درامية النفس وفيضان الوعي من دون ترتيب منطقي أو تركيب نحوي أو لغوي محدد نتيجة تمثيله لمستويات وعي سابقة لمرحلة الكلام وما قبل الوعي.

1- محمود عنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، دار الهدى، ط02، 1993، ص: 15.
2- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 33.

وبالرجوع إلى تعريف لورانس فإن حياة المؤلف ليست شرطا ثابتا إلا إذا التزم حيادية نسبية تسمح له بأن يقتصر تدخله ببعض التعليقات والإرشادات والتفسيرات عند تقديم المادة الذهنية المتدفقة من ذهن الشخص على أن يحرص على إيهام القارئ بأن هذه المادة الذهنية تنبع من وعي الشخصية بصورة مباشرة وفورية.

الجذور الفلسفية و السيكولوجية للمصطلح:

1- تيار الوعي في المرجعية الفلسفية:

لطالما اعتمد الأدب المعاصر على النظريات الفلسفية الحديثة في رؤيتها لمختلف الجوانب والعناصر البنائية للعملية الإبداعية. ويعد الزمن من بين أهم هذه العناصر البنائية و باعتباره أحد أهم الأفكار الفلسفية التي شغلت العقول قديما وحديثا. وحظيت باهتمام بالغ داخل الشكل الروائي المعاصر والشكل الروائي التياري بشكل خاص، والذي يتكأ على أسس معرفية وفلسفية قوية تتضح من خلال الحديث عن الزمن من وجهة نظر هنري برجسون.

الزمن في فلسفة برجسون:

جعل برجسون الزمن محور نظريتة الفلسفية حين ربط ولأول مرة في العصر الحديث- بين الزمن والوجود الإنساني، وأكد أن للزمن بعدا نفسيا ولا عمل لعقارب الساعة فيه، يعكس إيقاع النفس الداخلي وليس الإيقاع البيولوجي الخارجي الفيزيائي. وقد اعتبر "برجسون" الزمن مثل النهر والوعي يفيض مثل التيار وإن للذهن قيمة الخاصة بالزمان التي تختلف عن القيم الاعتباطية للعالم الخارجي. والتي تجعل من الفيضان والزمن من أهم جوانب الحياة النفسية [1].

إن أصل الفلسفة البرجسونية هو مبدأ المشاركة الوجدانية أو التعاطف وهو مبدأ يعمل من أجل إدراك الحقيقة داخل تيار الحياة الباطنية والكشف عن معنى الديمومة في صميم الحياة النفسية لذواتنا، لأن "الزمن كما نعيشه ونخبره له صفة السيلان والديمومة تفرض عليه التغيير المستمر من الخارج" [2] . كما تفرض عليه الارتباط المباشر بالوجود الإنساني ومعطياته

1- محمود عنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص: 41-42.
2- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ص: 22.

الوجدانية، إن الزمن ما هو إلا مادة للحياة الشعورية وإن العمر ليس لحظة تأخذ مكان أخرى وإنما هو التقدم المستمر للماضي الذي ينهش المستقبل، وكلما ازداد نهشا ازداد بالتالي تورما وتضخما [1] وما الحياة النفسية إلا اتصال مستمر بهذا الزمن وديمومة حية من المتغيرات المتجددة وغير المحدودة.

نظرية الديمومة عند برجسون:

يمكن اعتبار فكرة الديمومة بمثابة الكوجيتو البرجسوني و بؤرة مذهبه الفلسفي حيث يقول" إن كل تلخيص لنظرياتي من شأنه أن يشوهها في مجموعة ويعرضها في رأي بعد ذلك إلى عدة انتقادات. اللهم إذا نفد الباحث مند البداية وعاد دائما أبدا إلى المبدأ الذي أعده محور مذهبي بأكمله ألا وهو رؤية الديمومة (lintution de la durée) أو حدس الديمومة" [2].

إن الأصل في نظرية الديمومة هو رغبة برجسون في معارضة الآلية التي سادت وسيطرت على الإنسان في ذلك العصر، فالشعور الإنساني لا يستطيع أن يحي في عزله بعيدا عن شتى مظاهر الوعي والحياة في الوجود.

وقد يقول قائل أن الفلسفة البرجسونية أغفلت العقل لحساب الحدس فأنكرت الوجود على حساب الصيرورة. نقول أن اهتمام برجسون قد انحصر في الميثافيزيقا(فلسفة لا عقلية) ولكنه من خلال الديمومة الباطنية – الموضوع الأول للحدس البرجسوني- ربط بين الزمن والوجود الإنساني باعتبار أن الزمان "لا ينفصل عن مفهوم الذات وما نسميه الذات أو الشخص أو الفرد لا تحصل خبرته أو معرفته إلا من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيرات التي تشكل سيرته"[3]. ولأن الإنسان كائن زماني بطبعه، يعيش ينمو ويموت داخل الزمن، " فالزمن معطى مباشر من معطيات الوجدان له دور في الحياة والأفعال الإنسانية"[4].

1- سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1970، ص: 34.
2- زكرياء إبراهيم: من نوابغ الفكر الغربي برجسون، دار المعارف، ط02، 1968، ص:09.
3- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ص:07.
4- المرجع نفسه ص:16.

وهو ما يكشف قيمة الزمن النفسية والذاتية. وإذا كان الزمن محور الكون والحياة، فهو محور حياتنا الداخلية وهو المحرك الخفي لمشاعرنا وتقلباتنا الجسدية والنفسية"[1]

أما بالنسبة لإلغائه أو إغفاله لدور العقل فإنه لا يمكن أن يتم إدراك ديمومة وتغيرات الحالات الوجدانية الداخلية إلا باللجوء إلى الحدس، فالعقل لا يستطيع إدراك أو وصف حركية المظاهر النفسية الباطنية وسيلانها إلا في حالة سكونها وثباتها، ومن طبيعة الحياة النفسية أنها تميل إلى التغير والديمومة المستمرة، لا تعرف التجانس والسكون. بحيث تتكون من معطيات وجدانية متداخلة لا تقبل التفكك والانقسام، وظواهر نفسية لا تكف عن التجدد والثراء، كما أن الذات ليست حقيقة مكانية تقبل القياس إنها ديمومة محضة لا تمت بصلة إلى الزمان الطبيعي الذي يخضع للقياس" فالدورة الآلية التي تعيشها عقارب الساعة ليست هي الزمان الحقيقي الذي لا يسير على وتيرة واحدة. بل تتغير سرعته تبعا لإيقاع واقعنا النفسي" [2] والديمومة هي من تسير وتغير هذا الإيقاع وتنظم وتؤسس للكيفيات المعيشية لحياتنا الخارجية.

وبما أن حياتنا النفسية أشبه ما تكون بمجرى متدفق لا يكف عن السيلان والجريان. فقد يخيّل إلينا أننا نسير مدفوعين بحكم هذا "الزمان الآلي – زمان الساعات- ولكننا في الحقيقة نتحرك وفقا لإيقاع حالاتنا الباطنية وحركاتنا الداخلية مما يقوم عليه زماننا النفسي هذا الزمان الذي يجعل من حياتنا الباطنية جملة واحدة"[3]. وهذا الإيقاع الزمني هو ما لا يستطيع العلم أن يقسمه والعقل أن يدركه إلا إذا أوقف الزمن عن الصورة عندها فقط يستطيع تحليل الحياة الداخلية وبعدما يعرضها للتحجر والثبات ويقلص حركيتها وحيويتها، وهذا إخلال بصفات الزمن وجوهر الحياة؛ "فالزمان لا يقبل القسمة لأن ما يتصف بالديمومة والتقدم (progres) هو في صميمه كيف محض وشدة خالصة (intensité pure)، وجوهر الحياة الباطنية تنوع الكيفيات واستمرار في التقدم"[4] باعتبارها تيار غير منقطع من التغيرات التي لا تقبل التجزئة تتداخل فيها حالات نفسية متعددة تحقق عن طريق تداخلها الترقي المستمر للشخصية الفردية الحرة.

1- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت، 2004، ص: 14.
2- سمير الحاج شاهين: لحظة أبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات، ط01، 1980، ص: 305.
3- زكريا إبراهيم: من نوابغ الفكر الغربي برجسون، ص: 69.
4- المرجع نفسه، ص: 69.

طريق المعرفة: العلم/ الحدس:

أكد برجسون على أن دقة المعرفة العلمية ووضوحها هي نموذجا جيدا للمعرفة الفلسفية نفسها، بحيث جعل موضوع العلم هو المادة ومنهجها التحليل، وموضوع الفلسفة هو الروح ومنهجها الحدس؛ الحدس الذي من شأنه أن ينفد إلى صميم الحركة والتحرك وهو أداة إدراك الديمومة.

أما التحليل العلمي فيتعلق بالجامد والثابت ولا يستطيع قياس الديمومة أو الحركة المميزة للحالات الذهنية والشعورية إلا إذا أوقفها وأحال الحياة إلى مادة جامدة.

وإذا كان العلم كثيرا ما ينزع إلى القضاء على الحركة فذلك لأنه ينظر إليها من الخارج وأما الشعور العادي فإنه يدرك الحركة لأنه ينظر إليها من الداخل. ومعنى هذا أن العلم إذا نظر من الخارج فإنه لا يرى إلا خارج الأشياء، أما الشعور أو الوعي فإنه يدرك باطن الأشياء إن لم نقل روحها [1].

ومن هنا يفرق برجسون بين ضربين من المعرفة:

1- معرفة تدور حول الشيء وهي المعرفة العلمية.

2- ومعرفة تنفد إلى داخل الشيء وتسمى معرفة حدسية.

المعرفة الأولى: يعتمد فيها العلم على الدوران حول الشيء للوصول إلى الحقيقة بحيث يستعين العالم بالرموز للتعبير عن الشيء المدرك ووصفه وتحديده، وهذا النوع من المعرفة بمثابة وجهة نظر خاصة بهذا العالم الذي يقبع دائما خارج نطاق موضوع المعرفة، وفي أغلب الظن تكون الحقيقة المتوصل إليها نسبية وتختلف باختلاف وجهات النظر للموضوع الواحد أو المادة الواحدة.

1- زكريا إبراهيم: من نوابغ الفكر الغربي برجسون، ص: 40.

أما في المعرفة الثانية: فإن الشعور الإنساني سيكون كفيلا بإدراك ومعرفة الشيء المتحرك في صميم حقيقته الباطنية، مستغنيا عن كافة الرموز والطرحات التي يعتمدها العالم كمقدمات للوصول إلى الحقيقة؛ فبواسطة الحدس فقط يمكن إدراك الديمومة والنفاد إلى جوهر الحالات الوجدانية وهو نفاد إلى عمق الشيء بصفة كلية ومطلقة، وهو ما يمكّن الوصول إلى معرفة صحيحة ومطلقة لحقيقة الشيء أو الموضوع؛ فمعرفتنا بأي شخص في الوجود تظل نسبية طالما اقتصرت على النظر إليه من الخارج والحكم عليه من خلال عمليات الوصف وتحليل الرموز التي تعبر عنها أفعاله وأقواله وحركاته، وهي كلها محاولات خارجية لا تؤدي إلى حقيقة مثلى. هذه الحقيقة لا سبيل للوصول إليها إلا بالمشاركة الوجدانية التي ننفد من خلالها إلى باطن الشخص مباشرة، فندرك روحه أو جوهر ماهيته، كما ندرك ما فيه من أصالة وفردية لا يمكن التعبير عنها[1] برموز وسلوكات خارجية وكذلك الأمر نفسه بالنسبة "لشخصية من قصة تروى لي مغامراتها سيكون في مقدور القصصي أن يعدد سمات الشخصية ويجعل بطله يتكلم ويعمل بقدر ما يحلو له، فإن كل ذلك لن يساوي الشعور البسيط غير المنقسم الذي أشعر به إذا تواجدت لحظة مع الشخصية ذاتها، حينئذ تبدو لي الأفعال والحركات والألفاظ كأنها تتدفق طبيعيا من المنبع"[2] وهذا لا يعني إغفال – في أي حالة من الحالات- دور فعالية الرموز والاستعارات والسمات المقدمة من طرف السارد التي قد تمدني بمعرفة خاصة بهذه الشخصية ولكنها ستجعلني أقف عند الأعراض الخارجية لها والتي تقدم في أغلب الأحيان من وجهات نظر مختلفة ومتعددة فتفتح المجال للشك والنسبية.

فالمعرفة الحقيقية والمطلقة والإدراك المباشر في الواقع لن ينكشف إلا بالحدس والتواجد الباطني معها- مع الشخصية- وحينها تقدم لي دفعة واحدة وفي صورة متكاملة وغير مجزئة.

.

1- مراد وهبة: المذهب في فلسفة برجسون، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، القاهرة، دط، 1960م، ص: 49-52.

2- محمد علي أبو ريان: الفلسفة ومباحثها، دار المعارف، ط04، د ت، ص: 258.

2- تيار الوعي في المرجعية النفسية:

العلاقة بين الأدب وعلم النفس علاقة وثيقة، وزاد من متانتها فكرة الزمن النفسي في الرواية الحديثة؛ إذ تعد الحالات الشعورية والحياة الداخلية للشخصية من أهم العوامل المساهمة في تشكل البناء الزمني باعتبار أن الزمن النفسي كما ذكر برجسون مرتبط ارتباطا مباشرا بالحالات الشعورية للذات وواقعها الحياتي الداخلي والخارجي بمختلف تغيراته.

لجأ كتاب الرواية التيارية لاستعارة المصطلح ومختلف تقنياته من علم النفس الحديث (تيار الشعور، التداعي النفسي أو تداعي الأفكار، المناجاة النفسية، ما قبل الشعور...) وقد سبق القول أن أول من ابتكر مصطلح تيار الوعي الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي وليم جيمس، الذي اكتشف أن حالة من الوعي تجري في ذهن كل فرد منا سواء في حالة اليقظة أو النوم، تتسم بالتدفق والفيضان اللانهائي والتغير المستمر، فأطلق عليها هذه الاستعارة الموحية "تيار الوعي"[1] .

ومع بداية القرن العشرين استقل علم النفس من الفلسفة بحيث تأسس علم النفس التحليلي على يد فرويد وتلاميذه: كارل جوستاف يونغ، وألفرد أدلر، بعدما قام فرويد باستبدال عملية التنويم المغناطيسي بعملية التداعي الحر كعلاج للمرضى العصابيين، اكتشف أن الرغبة الجنسية أو مبدأ "الليبدو" هو ما يفسر سلوك العصابيين واحتكم في ذلك إلى ظاهرة "الكبت" الجنسي، ومن سلبيات ومخلفات المغالاة في هذه النظرية النفسية أن فرويد قد وضع الكتاب المبدعين والفنانين في خانة واحدة مع هؤلاء العصابيين.

1- أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية 1970- 1995، ص: 32.

- **نظرية الأنساق النفسية عند فرويد:**

تتكون بنية الجهاز النفسي عند فرويد من ثلاث وحدات هي: الهو، الأنا والأنا الأعلى، وانطلاقا من هذه البنية تتشكل ثلاث أنساق نفسية هي: الشعور، ماقبل الشعور واللاشعور. ومن هذه الأنساق استمدت مستويات الوعي والعمليات الذهنية للشخصية (الوعي، ماقبل الوعي، واللاوعي)

1- النسق اللاشعوري:

يهيمن هذا النسق هيمنة مباشرة على منطقة الهو التي تعتبر مستودع الغرائز ويحكمها مبدأ اللذة [1] ويتميز بعدم احتكامه إلى قوانين منطقية؛ فعملياته النفسية غير منتظمة زمنيا تتخذ من المادة اللاشعورية والرغبة المكبوتة من الحلم موقعا مهما تنزوي إليه، فتصبح هذه الرغبة المنشأ الفعلي للحلم إذ توفر الطاقة اللازمة لإنتاجه وتتخذ من مخلفات النهار مادة لها، والحلم الذي نشأ على ذلك النحو هو إشباع وتحقيق لتلك الرغبة [2] ويقوم الأنا بوظيفة الكبت ومنع النزعات النفسية من السير في طريقها الطبيعي ولكن هذا المنع لا يقضي على هذه النزعات النفسية فتظل قوة متحفزة للظهور ولكنها تبقى مع كل هذا مختفية فيما يسمى اللاشعور، وتحاول في كل وقت أن تطفو على السطح وأن تظهر بصورة إيجابية [3] وتكون بذلك منطقة "الهو" موقعا مهما تنزوي إليه المادة الشعورية والنزعات النفسية من دون أن تنمحي وحتى وإن لم يعد العقل الواعي يعرضها، بحيث تركن في أعماق الذات الإنسانية.

وقد يحكم هذا النسق جوانب مهمة من الأنا والأنا الأعلى ولكن لا يهيمن عليها هيمنة تامة مثل هيمنته على منطقة الهو.

1- أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص: 90.
2- سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي. ترجمة مصطفى زيور عبد المنعم المسليجي، دار المعارف، د ط، د ت، مصر، ص: 67- 68.
3- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط 04، بيروت، 1981، ص: 47.

2- النسق الشعوري:

ينشط النسق الشعوري داخل منطقة الأنا ومهمته حماية الذات من مخلفات الصراعات اللاشعورية المحظورة والتناقضات الداخلية بحيث يستقبل كل المنبهات الصادرة عن العالم الخارجي أو العالم النفسي الداخلي ويمدها في الوقت نفسه بالخبرات الضرورية المختزنة في الذاكرة.

يتقهقر الأنا بعد أول صدمة يتلقاها في صراعه مع الدافع المحظور فيمنع الدافع من أن يصبح شعوريا ويحول بينه وبين الانصراف الفعلي المباشر، ولكن هذا الدافع يبقى مع ذلك محتفظا بكامل شحنته من الطاقة [1]، حيث يسعى الأنا لضبط غرائز الهو وكبت اندفاعاتها بما يرضي ضمير الأنا الأعلى و مقتضيات الواقع الخارجي، والذي يدرك تمام الإدراك الصفات النفسية التي تتمتع بها الذات ولكنه لا يفصح عن هويتها وحقيقتها لأن ما يطفح على ساحة الشعور "يخضع لعملية رقابة صارمة وهكذا فالمخزون الفعلي للحقيقة الذاتية يبقى متواريا في اللاشعور"[2]، فما يظهر على سطح الفعل الروائي للشخصية الروائية ليس معبرا جيدا بالضرورة على الحقيقة الذاتية "فإذا بالظاهر الساخر يكشف عن باطن خفي وإذا بالسطح الساذج البسيط يتفتق عن عمق أكثر اِكتنازا وثراء و تعقيدا، وإذا وراء الشعور المعلن لا شعور مضمر (....) وإذا بالشعور الظاهر نفسه لا يعدو لأن يكون إنكارا لهذا اللاشعور ونفيا له" [3].

ولهذا فيمكن القول أن هذا النسق الشعوري تتداخل ضمنه الأنساق الأخرى فتكون منطقة الأنا موقعا مهما لتعاقب الأنساق الثلاثة: الشعور، ما قبل الشعور واللاشعور.

1- سيجموند فرويد: حياتي و التحليل النفسي، ص: 56.
2- حميد لحمداني : في التنظير و الممارسة: دراسة في الرواية المغربية، دار قرطبة، منشورات،عيون، ط 01، الدار البيضاء، 1986، ص: 60.
3- فرج أحمد فرج:(التحليل النفسي للادب، دراسة لمحتوى قصة ليلى والذئب)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الثاني، 1981. ص:26.

3- النسق ما قبل الشعوري:

يتميز هذا النسق بوجود رقابة بينه وبين النسقين الآخرين وبسهولة اِنتقاله إلى الشعور دون رقابة[1]. بحيث يمثل النسق ما قبل الشعوري المركز الذي يحتفظ بمجموع ذكرياتنا ومعلوماتنا وتجاربنا.... وأكثر التجارب إثارة هي غالبا تلك التي أحدثت في الذات هزة عنيفة، وهي لذلك تخضع لرقابة شديدة فلا يمر منها إلى مخزن الذاكرة إلا الأشياء المسموح بها، بينما يحتفظ اللاشعور بالتجربة في شكلها الأصلي[2]. وباعتبار أن ضمير الأنا الأعلى هو الضمير الخلقي؛ فيقع على عاتقه مهمة مراقبة الذات وفرض عملية الكبت على كل دافع يتعارض مع الأنا الأعلى أخلاقيا أو اِجتماعيا أو دينيا، إلا أن هذا الدفع المكبوت الذي أصبح لا شعوريا بوسعه أن يجد منصرفا وإرضاء بديلا من خلال طرق ملتوية[3].مثل الأحلام والأعمال الإبداعية وغيرها من المجالات التي تتخذ كمساحة مفرغة للغرائز المكبوتة.

ففي الأحلام مثلا وبمجرد اِستسلام الذات للنوم يستفيد الدافع اللاشعوري من ذلك التراخي الليلي، فيجد السبيل إلى الشعور بواسطة الحلم . " على أن ما تبدله الذات من مقاومة كابتة لا تتلاشى في حالة النوم ولكنها تقل فقط" [4]. وهو ما يفسح المجال للرغبات في اللاشعورية لتحقيق الإشباع بعدما كانت كامنة ضمن اللاشعور بقمع من الأخلاق و التقاليد الاِجتماعية والمقدسات الدينية. بحيث يقوم الحلم بفعل سلسلة من الميكانيزمات النفسية بمحاولات توفيق بين مطالب الدافع المكبوت و بين مقاومة تبديها قوة الرقابة في الذات[5]. لتقديم المساحة المثلى لتداعي الأفكار والتجارب والمشاعر في غياب الرقابة الواعية للأنا والأنا الأعلى.

وتختلف الأشكال التي تظهر من خلالها هذه الأفكار والمشاعر؛ فبالإضافة إلى أحلام النوم واليقظة، زلات اللسان، ومختلف الأعمال الفنية، كتابة، رسم، نحت... حيث ينطوي الإبداع الفني على شكل من أشكال الحماية من المرض النفسي، فعندما يتم إبداع عمل فني أو حتى

1- سيجموند فرويد : علم ما وراء النفس ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة، ط 02 ، بيروت، 1982، ص: 91-92.
2- حميد لحمداني : في التنظيم و الممارسة، دراسات في الرواية المغربية، ص: 60.
3- سيجموند فرويد: حياتي و التحليل النفسي، ص:50.
4- المرجع نفسه، ص: 68.
5- المرجع نفسه، ص: 68.

مجرد المشاركة في مشاهدته والانفعال تجاهه تعطى الفرصة لإطلاق ما حبس داخل النفس من مشاعر الخوف أو الكره أو الندم.....

ويذهب فرويد للاعتقاد أن الآثار الأدبية والنفسية ما هي إلا مسخ لمراحل حياة المبدعين تقدم على أنها وصفة علاجية تطهيرية لأمراضهم وعقدهم فحين ينفلت الإنتاج الفني من رقابة الأنا الأعلى ليستجيب لمبدأ اللذة التي يطرحها الهو يتحقق هدف الإبداع الحقيقي وهو التوق للاستشفاء من حالة النقص بغض الطرق عن طبيعة مركب النقص النفسية بالدرجة الأولى أو الاجتماعية المرتبطة بمختلف ظروف القهر والإحباط والاستلاب التي عانت منها الذات المبدعة. لأن كثيرا من المبدعين يتخذون بطلا ما موضوعا لمؤلفهم بتأثير من حياتهم العاطفية الخاصة يريدون منه أن يكون معبرا عن حالة خاصة مند البداية. ثم إنهم إلى جانب ذلك يضفون عليه طابعا نموذجيا ويسبغون عليه كثيرا من الحقائق التي تكمل جانب النقص فيه[1] فمثلا شخصيات مثل فاوست، مفستوفل فروتر وويلهم مستر كلها إسقاطات في القصص لجوانب متعددة من طبيعة "غوته"، فالنفوس الكامنة في الرواية بما فيها تلك النفوس التي ينظر إليها على أنا شريرة هي كلها شخصيات كامنة فيه[2].

يندرج العمل الأدبي باعتباره حالة استشفائية ضمن عملية إعادة بناء العالم التي نجدها في حالات المرض العقلي المستفحل عندما يشرع المريض في جمع شتاته ويجاهد في مغالبة مرضه والخروج من وحدته المطبقة. فإذا به يشرع في بناء عالم من الوهم والزيف[3] يستهدف في أعمق مستوياته القضاء على مركبات النقص العصابي وقهر حالات الاكتئاب والهذيان التي تزيد في التأثير النفسي على صاحب الأثر فالفنان في الأصل رجل تحول من الواقع لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلب مبدأ الإشباع الغريزي كما وضع أولا وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه غير أنه وجد طريقا للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع. وهو يصوغ في تهويماته بمواهبه الخاصة، نوعا أخر من الواقع ثم يمنحها الناس تبريرا باعتبارها تأملات قيمة في الحياة الواقعية[4].

1- سيجموند فرويد: التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط01، 1979، ص: 83- 84.
2- رينيك ويليك وأستن وارين: نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1987، ص: 92.
3- فرج أحمد فرج: (التحليل النفسي للأدب، دراسة لمحتوى قصة ليلى والذئب)، ص: 35.
4- رينيك وليك وأوستين وارين:المرجع السابق، ص:84.

وبهذا يكون العمل الأدبي أو النفسي عملية لاشعورية يحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم وهو في ذلك يتخذ من الرموز والصور ما يتنفس به عن هذه الرغبات ويخلق بين هذه الرموز والصور الفنية علاقات بعيدة وغريبة في الوقت نفسه ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان في إخراج عمله الفني إلى الوجود [1] وما الحلم والفن إلا ضربان من ضروب التواصل مع الواقع والإعداد لمواجهته.

- **الوعي الجمعي:**

يختلف "كارل يونغ" مع "فرويد" حول تحديد منشأ اللاشعور، فحين يرده فرويد إلى الوعي الشخصي أو مكبوتات الإنسان التي تعد جزءا متمما لشخصيته يعتبر "يونغ" اللاشعور الرحم الأول الذي يتولد منه الوعي وقد يتناسق معه أو يتغلب عليه أحيانا. ويقابل الوعي الشخصي أو اللاشعور الفردي عند فرويد اللاشعور الجمعي أو الوعي العام (collective unconscious) باعتباره المخزن المكون من كل التجربة الموروثة مند ملايين السنين. إنه صدى لأحداث ما قبل التاريخ[2] وتحت اللاشعور الفردي يكمن هذا اللاشعور الجمعي، الذاكرة المغلقة لماضينا العرقي وحتى ماضينا ما قبل الإنساني [3] وطرائق التفكير ومخلفات الطفولة والصبا التي ترثها الشخصية بطريقة لا واعية تتخذ من الصور الرمزية الوسيلة المهمة لتستوعب ماضي السلالة البشرية وتبرز أكثر من خلال الأساطير والديانات القديمة.

وإذا كان فرويد يجعل من العمل الأدبي عبارة عن مسخ مشوه للحياة النفسية والتجربة الذاتية للمبدع ورغبة دفينة يقيم بها التوازن النفسي لحياته الداخلية، فإن كارل يونغ يعتقد أنه يجب على الفنان أن يقدم الحياة النفسية للنوع البشري [4] بأكمله ليعيد من خلاله التوازن للحياة الإنسانية العامة، فقوة العمل إنما تكمن في روح الجماعة التي يشترك فيها المبدع وباقي أفراد جنسه.

1- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص: 48.
2- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990،ص:102.
3- رينيك ويليك واوستين ورين: نظرية الأدب، ص: 86.
4- كارل يونغ: علم النفس التحليلي: ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللادقية.سوريا، ط1، 1998، ص: 210.

وربما تنطبق هذه النظريات أكثر على النصوص الإيديولوجية التي تؤسس لأفكار رؤيوية تعبر عن حياة الجماعة وتحاول أن تحقق التوازن الفكري والتعايش الاجتماعي بين أفراد المجتمع الواحد وبين العنصر الإنساني بصفة عامة كما تؤسس لتطوير المعرفة والخبرة الإنسانية عبر العصور، انطلاقا من "خبرة بدئية تتجاوز فهم الإنسان"[1] وانطلاقا أيضا من رموز أسطورية وعوالم عجائبية تخترق حياة النوع البشري وتتجاوز قدرات العقل الواعي؛ باعتبار الأسطورة ناقل أول للأفكار والصور البدائية الأولية فتمنح هده الرموز الأسطورية والصور العجائبية العمل الأدبي لحمة جماعية تزيد في ثراء القيمة الجمالية وتساهم في التوازن بين التفكير البشري البدائي وبين المعرفة الإنسانية بكل تناقضاتها عبر العصور.

- علاقة الوعي بالذاكرة:

يشبه "روبرت همفري" الوعي بكتلة ثلج، كل الكتلة وليس الجزء السطحي منها فحسب والذي عادة ما يكون صغيرا نسبيا مقارنة بالجزء المتبقي في الأعماق. وبناء على هذا التشبيه - المستمد أساسا من تعريف فرويد اللاشعور- ينصب اهتمام قصص تيار الوعي اهتماما أساسيا بما يرقد تحت السطح[2] فالوعي هو عبارة عن تلك العناصر الداخلية المجتمعة داخل شخصية ما بمختلف اتجاهاتها النفسية، وعملياتها الذهنية والفكرية: عقل، ذكاء، ذاكرة، أحاسيس، رؤى، أفكار، وجهات نظر، معارف، ذكريات ماضية، تخيلات وأحلام وأمال مستقبلية وحاضرة وكل ما يدور داخل النفس الإنسانية.....

والذاكرة كما ذكر برجسون ذات طبيعة نفسية لذا كان من المتعذر فصل الذاكرة عن الوعي أو الشعور، باعتبارها القدرة التي يتمتع بها الوعي للانسلاخ عن الحاضر ليعود إلى الماضي، ويتحول إلى وعي لهذا الماضي وذلك في حركة تصعيدية تسمو بالزمن[3]؛ فأي عملية حفظ للذكريات هي بمثابة عملية حفظ لشعور وتجارب حدثت في الماضي وامتدت للحاضر سواء كان هذا على مستوى الوعي حيث تظهر هذه الخبرات أثناء العمليات الذهنية الواعية أو على مستوى اللاوعي أين تكبت هذه الخبرات المكتسبة حتى يفسح لها مجال التمظهر من خلال

1- كارل يونغ: علم النفس التحليلي ، ص: 196.
2- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 27.
3- جان كلود فيلو: الذاكرة: ترجمة جورج يونس، المنشورات العربية، د ط.ت.، ص:28.

الأحلام أوالزلات اللاواعية، حيث تتزايد حيوية ونشاط الذاكرة في أحلام اليقظة والنوم. كما أن هذه الأحلام والتخيلات تكون بمثابة خبرات مناسبة لنقل حالة الديمومة وحالة الترابط والتداعي الدينامي[1]، باعتبار أن مجرى الوعي واللاوعي يتضمن عناصر الحياة وأفكارها وذكرياتها "وتوارد الأفكار هو ما يجعل الذاكرة تمارس نشاطها وهو الشرط الطبيعي للذكرى بجميع أشكالها"[2]

ولأن اللاوعي لا ينحصر في مجرد الممارسات اللاواعية فقط فإنه يظهر أحيانا كثيرة في حالات بالغة التستر والتخفي تشمل كل تراكيب وتعابير اللغة الأدبية من رموز وصور شعرية خلاقة تستدعيها الذات المبدعة؛ فاللاشعور ما هو إلا خطاب الذات عن نفسها من خلال خطاب آخر يمثل المتنفس الذي تتسرب فيه التجارب الفنية والسيكولوجية لذات المبدع، " فنحن نمزج مع المعطيات الحالية والفورية لحواسنا آلاف التفصيلات عن خبراتنا الماضية في كثير من الحالات تحل هذه الذكريات محل إدراكاتنا الفعلية التي تستبقي منها بعض الإشارات باعتبارها مجرد علامات تستدعي لنا صورنا السابقة"[3].

تجمع الذاكرة مساحات واسعة من عواطف النفس ومشاعرها، فهي بمثابة مفتاح لتركيب الشخصية أو إعادة بناء هويتها الذاتية انطلاقا من الصورة الأولية البدائية للجنس البشري، بحيث تستخدم الطبقات التصورية والشعرية للتعبير عن طبقات الفكر خلال درجات الوعي الباطني العميق، الذي لا يحكمه إلا قانون التداعي الحر للأفكار والديمومة الزمانية التي تخرج الفكر في الرواية من حيز الذهن الواعي المدرك إلى حيز الوعي الذي يقع بين مرحلة الذكر ومرحلة النسيان [4].

1- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ص:33.
2- جان كلود فيلو: : الذاكرة ، ص:36.
3- أحلام حادي: جمالية اللغة في القصة القصيرة، ص: 36.
4- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، ط01، القاهرة، 2006، ص: 222.

وبالرغم من أن "روبرت همفري" يصر على الفصل بين الوعي والذاكرة وكل ما يعبر عن العمليات الذهنية، خاصة حين رأى بأن ما كتب هنري جيمس من روايات قد كشفت من عمليات ذهنية بحيث قدمت الرواية كلها من خلال ذهن الشخصية. ولكن لا يمكن اعتبارها روايات تيار الوعي على الإطلاق لأنها لا تتناول مستويات ما قبل الكلام [1]. كما رفض أن تكون رواية "البحث عن الزمن الضائع" "لمارسيل بروست" رواية تيار لأنها تهتم بالوعي من الجانب المتصل بالذكريات فقط. كان "بروست" يمسك الماضي عن وعي بغية إقامة الصلة مع الحاضر ولذلك لم يكتب رواية من روايات تيار الوعي[2].

إلا أن "همفري" يناقض نفسه أو لعله تراجع عن مقولة الفصل بين الوعي والعمليات الذهنية وفي مقدمتها الذاكرة حين يقر أن مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية.....وكل الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدس والرمز والمشاعر وعمليات التداعي[3]، لأن الوعي يعتمد أساسا على الذاكرة باعتبارها الجوهر المهم في العمليات الذهنية والنفسية والتجارب السيكولوجية، ولهذا ليس هناك أي مسوغ لمحاولة التمييز بين الذاكرة والوعي ما دام عمل الذاكرة متحكما في كل عملياتنا الذهنية متغلغلا في نسيج الوعي بكل مستوياته.

1- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص:26.
2- المرجع نفسه، ص:27.
3- المرجع نفسه، ص: 33.

التقنيات الفنية لمنهج تيار الوعي

1

يمثل التداعي الحر أهم التكنيكات المهيمنة على رواية تيار الوعي، يتمظهر باقتران صورتين أو موقفين يثيران ذكرى أو حادثة ولا يتبع للمنطق أو التسلسل[1].

ويرجع الفصل في ابتداع هذا التكنيك إلى "فرويد" عندما حاول البحث عن طريقة علاجية تدفع مرضاه إلى تذكر الحوادث والتجارب الشخصية الماضية التي سبقت مرضهم. وذلك بأن يطلب من مرضاه أن يطلقوا العنان لأفكارهم تسترسل من تلقاء نفسها من دون قيد أو شرط[2]، و من هنا تم استعارة هذه الطريقة في مجال الرواية؛ إذ ارتبطت بذلك النوع من الروايات التي تسرد حوادثها عن طريق ما يسمى بتيار الوعي أو الشعور وكان الغرض من تكنيك التداعي في مثل هذه الأعمال الكشف عن المكون النفسي للشخصية الروائية من خلال اقتباس وعيها بطريقة مباشرة تحافظ على ديمومة هذا الوعي وجريانه في شكل " فيضان لا تحده أفكار مرسومة.... وإنما يسلك سبلا على مستويات قريبة من اللاشعور"[3].

ويمكن القول أن مهمة التداعي الحر كتقنية سردية لا تختلف عن مهمتها كطريقة استشفائية في علم النفس مع اختلاف المجالين؛ إذ أنها تعمل على كشف مكامن الحياة الداخلية للشخصية الروائية بطريقة استرجاعية فوضوية لحوادث ماضية تقترن بصورتين أو موقفين داخل الذهن فيثيران ذكريات وأحاسيس ومشاعر تتعلق بالحياة الماضوية للشخصية الروائية.

وبذلك يكون التداعي على صلة وثيقة بالذاكرة. بل هو الأداة اللازمة لها؛" فالماضي بجميع أشكاله التي يمكنه أن يعود فيها إلى البروز سيتذكر عادة عن طريق وساطة، والعلاقة بين الماضي و وسيطه هي ما نسميه تداعي الأفكار"[4]، باعتبار أن التداعي هو كيفية من كيفيات الانبعاث العفوي للذاكرة أهم مميزاته " تسجيل حالة الشخصية المتغيرة تبعا لوعيها المتمثل في تلقائية الارتداد إلى الماضي" [5] ويتم الارتداد والاستحضار الماضوي بصفة لا منطقية وغير

1- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 92.
2- محمود الحسيني: تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة، الهيئة العامة للثقافة، ط03، القاهرة، 1997، ص: 79.
3- يحي عبد الدايم :(تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة)، مجلة فصول، مج 02، ع02 ، 1982، ص: 153.
4- جان كلود فيليو: اللاوعي، ترجمة جان كمبيد، سلسلة ماذا أعرف 47، المنشورات العربية د ط.ت، ص:42.
5- صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط01 ، عمان، 2006، ص: 153.

منتظمة، والذي من شأنه أنه يخلق الغموض في أجزاء الرواية التيارية ويحدث تشويشا في أفكار القارئ.

يمكن أن يكسب التداعي الحر حرية مفرطة للذاكرة ويزيد من نشاطها وانسياب عملياتها الذهنية والنفسية كالهلوسات والأحلام وغيرها من الأنشطة الباطنية اللاواعية؛ ففي رواية "البحث عن الزمن الضائع" مثلا تزداد تداعيات ذكريات الطفولة لدى "بروست" بمجرد تذوقه طعم حبة الكعك المغموسة في شراب اليانسون، فتتراءى صور الطفولة والصبا على مستويات الوعي لديه.

وإضافة إلى الذاكرة باعتبارها أول العوامل المساهمة في تشكل عملية التداعي، هناك الحواس التي تقوده والخيال الذي يحدد طواعيته[1] إذ يقتضي الخيال تصوير الوعي في أشكال رمزية وصور فنية كأساس مهم لتوسيع المعنى (تشبيه، مجاز، استعارة، تشخيص....) للتعبير عن القيم الوجدانية والذهنية الباطنية على كافة مستويات وعي الشخصية الروائية.

2- المناجاة النفسية:

المناجاة في اللغة من النجو والنجواء حديث النفس ونجواها[2] وهي حديث داخلي يكشف عن مكامن النفس الإنسانية.

والمناجاة الفردية هي عبارة عن خطبة طويلة تلقيها إحدى شخصيات المسرحية بصوت يسمعه المشاهد وبدون أن يقاطعها أحد، وقد يكون "الغرض من هذه الخطبة التعبير عن أعمق المشاعر الشخصية وأفكارها الدفينة أو وقوف المشاهدين على حقائق تتصل بما يحدث على خشبة المسرح"[3] فهي تقنية مسرحية قديمة تعود ولادتها إلى المسرح الإغريقي والروماني. تقوم الشخصية المسرحية بمناجاة نفسها في شكل حديث إنفرادي مسموع من قبل المشاهدين.

1- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 85.
2- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص:211.
3- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات للعربية في اللغة والأدب، ص: 389.

وقد استعارت الرواية هذه التقنية المسرحية لحاجة المؤلفين لاستبطان الحياة الداخلية لشخصياتها؛ إذ تسعى إلى تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة إلى القارئ وبدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا[1] بحيث أن الاستغناء عن الراوي والإيهام بتدفق الأفكار والمشاعر من شأنه أن يجعل العملية الاستبطانية أكثر إقناعا للقارئ وأكثر نجاعة لكشف عن مستويات الوعي السابقة للتعبير اللفظي.

كما أن التسليم بوجود مستمع أو جمهور حاضر من شأنه أن يجعلها أقل عشوائية وأكثر تحديدا بالنسبة لعمق الوعي بشكل نسبي مقارنة مع المنولوج الداخلي بهدف توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية والفعل الفني. في حين أن "غرض المونولوج الداخلي قبل كل شيء توصيل الهوية الذهنية"[2] لا المساهمة في تطور الحبكة الفنية، وهو ما يجعلها تختلف عن المنولوج الداخلي.

ولكن في أحيان كثيرة يستحيل التفريق بين التقنيتين حتى أن الكثير من النقاد العرب يستخدمون مصطلح واحد للتعبير عنهما من خلال ترجمة مصطلح (Intérieur monologue) بالمناجاة الداخلية باعتبارها طريقة سرد يلتزمها كتاب الرواية في الكشف عما يدور في نفوس شخوصهم بعيدا عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ من غير التقيد بالترتيب النحوي أو المنطقي للكلام، ويكون ذلك محاكاة لتطور الأفكار في الذهن الذي يشرد من موضوع إلى غيره دون قاعدة أو اتجاه معين (....) بغرض الإيحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق[3]، فاضطراب الأسلوب هو نتيجة حتمية لارتباك العمليات الذهنية والنفسية وسرعة تدفقها.

1- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 74.
2- المرجع نفسه، ص:74.
3- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 389.

إن تقنية المناجاة النفسية إحدى أسس البناء الروائي ولون مهم من ألوان تيار الوعي، تأتي أهميتها من تداخلها بالمنولوج الداخلي وهذا التداخل والمزج بين هذين التقنيتين يجعل رواية التيار أكثر ثراء ونجاحا في تقديم الوعي بصفة كلية.

3- المونولوج الداخلي:

هو حوار داخلي يعنى برسم الشخوص وتقديم أحاسيسها ومشاعرها من خلال حوار يدور بين النفس وذاتها تتداخل فيه كل التناقضات وينعدم فيه الزمن بحيث تتدفق الحالات الشعورية واللاشعورية من دون أن يحدها ترتيب منطقي أو زمني؛ فتناسب حركات الوعي الباطني من دون توقف.

يستخدم المؤلف تقنية المونولوج الداخلي بحجة "تقديم المحتوى النفسي للشخصية الروائية والعمليات النفسية لديها وذلك في اللحظة التي توجد فيها العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي... قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام"[1] لذلك يذكر الناقد المصري فتحي الأبياري أنه حوار صامت لا يرد إلى الذهن في صورة مرتبة مبوبة، تتبع فيها العلة النتيجة ويجري فيها الكلام طبقا لأصول الكلام، ويسبق فيها الماضي البعيد الماضي القريب، بل يرد متقطعا مضطربا أشبه بشريط السينما(....) خال من النتائج المنطقية متوقف على التتابع العاطفي أو الصيرورات الأولية....[2].

وكما تم ذكره فإن المونولوج الداخلي يقترب كثيرا من المناجاة النفسية فكلاهما حوار الشخصية مع ذاتها أي " حديث النفس" تترجم به الشخصية مشاعرها ومكنوناتها دون التقيد بترتيب أو تنظيم لكنه يختلف عنها في أنه لا يفترض مستمعا، بحيث تكون الشخصية في حالة استغراق مع نفسها وكأنها متقطعة عن العالم الخارجي الذي يحويها.

1- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 59-60
2- عن محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية، دار الجيل ، دار الهدى، ط02، بيروت، القاهرة، 1993، ص:88.

يقدم المونولوج الداخلي صورة عن الوعي للقارئ بشكل مباشر وحوار غير ملفوظ خاص بالشخصية وذاتها تعبر به عن أفكارها الباطنية وأهوائها في جميع مستويات الوعي بداية من اللاوعي والوعي وما قبل الوعي بحيث تتدفق العمليات الباطنية انطلاقا من الذهن من دون ترتيب وتنظيم منطقي، كما أنها لا تتأثر بقواعد اللغة المعيارية، تسير وفق ديمومة متسارعة لا تتوقف بتوقف اللحظة الزمنية، فيتداخل الماضي بالحاضر والمستقبل، ويفقد الزمن معناه المنطقي؛ إذ يخضع إلى المحتوى العاطفي والمؤثر النفسي فيستحيل إلى زمن نفسي يعنى بالأحداث والوقائع السردية الخاصة بالحياة الداخلية، حيث يسعى المؤلف من خلال المنولوج إلى" تسجيل الخبرة الانفعالية لفرد ما متغلغلا في الأغوار النفسية إلى مستويات لا تفصح عنها نفسها بالكلمات، حيث تمثل الصور جل الانفعالات والإحساسات" [1] من دون أن يشعر القارئ بتصرف المؤلف، ذلك أنه يقدم الاستبطان العاطفي بصفة مباشرة ومن دون تلخيص.

- **أنواع المونولوج الداخلي:**

ينقسم المونولوج الداخلي إلى نوعين: مونولوج داخلي مباشر ومنولوج داخلي غير مباشر، ويرجع الاختلاف بين هذين النوعين إلى تنوع وجهات النظر المستخدمة من طرف المؤلف، حيث يذكر روبرت همفري أن الفرق بين النمطين يكمن في استخدام ضمير المتكلم في أحدهما وضمير الغائب أو المخاطب في الآخر وأن المونولوج غير المباشر يعطي القارئ إحساسا بحضور المؤلف المستمر في حين يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح[2].

1- فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، دار الشرقيات، ط01، القاهرة، 2000، ص: 361.
2- روبرت همفري: تيار الوي في الرواية الحديثة، ص: 66.65.

1-المونولوج الداخلي المباشر:

هو كلام ذاتي بين الشخصية ونفسها يقدم وعيها بصفة مباشرة وبضمير المتكلم حيث يرى الباحث "يحي عبد الدايم" أن ضمير الغائب يجب ألا يتسلل إلى المنولوج ولا يجب أن يلجأ إليه الكاتب بل يجب أن يجعل الشخصية تصور نفسها بنفسها وتكشف عن أغوارها النفسية مستعينة بعناصر التيار الموحية[1] تتيح للقارئ الدخول مباشرة إلى وعيها، فيقف على محتواها الذهني والنفسي وما يدور بدواخلها من صراعات وأفكار من دون وصاية المؤلف أو إيحاء أو تلخيص؛ ذلك أن وعي الشخصية يقدم تلقائيا كما يرد في الذهن يكتفي فيه بالحد الأدنى من قواعد اللغة، فتكشف الشخصية بحرية مطلقة عن مكوناتها وأفكارها وخواطرها من دون التقيد بالصيغة النحوية والمنطقية المفترضة.

والواضح من كلام "روبرت همفري" وكذلك "يحي عبد الدايم" أن ضمير المتكلم هو الاستخدام الأمثل للمونولوج المباشر، وأنه يفترض فيه غياب المؤلف إلا أن هناك إمكانيات تتجاوز ذلك إذ يمكن أن يستخدم في حالات أخرى ضمير الغائب أو المخاطب، لذلك تبقى مسألة الضمائر تختلف من كاتب لأخر باختلاف الأساليب السردية.

كما يمكن للمؤلف أن يتدخل أحيانا من خلال الشرح أو الإرشاد بعبارات: (قال كذا، أو فكر كذا)، حيث يكون حضوره أكثر ضرورة في منولوجات الشخصيات المعقدة سيكولوجيا أو في تلك المنولوجات التي تصور طبقة أعمق في الشعور باعتبار أن المونولوج تصوير دقيق للمستويات العميقة للوعي الباطني[2] والذي يمتد إلى مستويات اللاوعي الجمعي أين تنبثق المادة الخام اللاشعور الجمعي من الأسطورة كرمز للحياة الأولية البدائية للعنصر البشري؛ فتتشكل لغة المونولوج من قوالب فنية والصور والرموز والأبعاد التي تجسد التفكير اللاشعوري.

1- يحي عبد الدايم: (تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة)، ص: 167.
2- روبرت همفري: المرجع السابق، ص:63.

2- المونولوج الداخلي غير المباشر:

يختلف هذا النمط من المونولوج المباشر في أن المؤلف يتدخل بين حوار الشخصية النابع من الذهن وبين القارئ كما يستخدم فيه وجهة نظر خلفية يقدمها ضمير المفرد الغائب، حيث يقدم "المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، يقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف"[1]، فيعطي القارئ إحساسا بحضور مستمر ومهم للمؤلف ومن تم فإنه خطاب حواري يفترض فيه وجود قارئ أو مستمع في حين يستغني المونولوج المباشر عن ذلك.

إن تدخل المؤلف في تقديم المونولوج الداخلي غير المباشر يتيح امتزاج" فكر الشخصية المتحدثة حديثا باطنيا بفكر المؤلف أو السارد وأسلوبه ورؤيته حيث يأتي خطاب المؤلف وفكر الشخصية مصوغا بضمير الغائب الدال على الشخصية المفكرة ذاتها"[2]، مما قد يعبر أحيانا عن فكر المؤلف نفسه. وهذا الامتزاج من شأنه أن يخلق تنوع في زاوية الرؤية ويثري الخطاب الحواري في الرواية التيارية إذ يخلق صوتين متداخلين في العبارة السردية الواحدة صوت السارد وصوت الشخصية فلا يلغي السارد صوت الشخصية ولا تلغي الشخصيات كلام السارد، فيصعب التمييز بين اللغتين ويستحيل تحديد بداية كلام الشخصية أو بداية الخطاب اللغوي الخاص بالمؤلف، فهما ملتحمان إلى حد المطابقة.

ومما لاشك فيه أنه في كل حالات وتنوعات المونولوج الداخلي فإنه يبقى محاولة مهمة لتقديم مادة الوعي الباطني الخام، باعتبارها ينبوع لأحاسيس وأحلام وأفكار وتخيلات وذكريات مثلما حدثت أو تحدث في الواقع الداخلي للشخصية الروائية.

1- روبرت همفري: المرجع السابق، ص: 66.
2- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نمودجا) ، ص: 220.

4 - الانطباعات الحسية والنفسية:

يعرف "فردمان" الانطباعية الحسية بأنها حالة من الوعي يظل فيها الذهن تأثريا وتضل هوية صاحب المناجاة متخفية خلف نظام مسهب من البراعة الشعرية، إنها محاولة الكاتب الأقرب إلى تسجيل الإحساسات الخالصة والصور[1] ينصب فيها اهتمام الروائي بتسجيل التأشيرات النفسية نتيجة استقبالها لمشاهد حسية في العالم الخارجي يهدف إلى "كشف عن بعض خفايا الحياة النفسية وتصويرها باعتبارها واقعة في منطقة يمكن أن يفسر على أساسها شيء من الواقع الخارجي"[2]

وتقدم هذه الواقعة في شكل مشاهد كما حدثت في الواقع من دون تلخيص ذلك أن الانطباعات المقدمة في شكل مشاهد ملخصة بأسلوب المؤلف الواسع الإطلاع، إنما تدخل ضمن نطاق التحليل الداخلي وليس انطباعات حسية ونفسية منعكسة على ذهن الشخصية بطريقة مباشرة، كالأصوات والألوان والروائح والأشكال الحسية المختلفة التي تتحول إلى انطباعات نفسية مؤثرة داخل اللاوعي الباطني، تكون بمثابة طريق الوصول إلى الرؤية المميزة لرواية ما والخاصة بكاتب ما. إذ يعد جيمس جويس في يوليسيس ودورثي ريتشاردتسون في "رحلة الحج" وفرجينيا وولف في رواية "ميسز دالواي" و"المنارة والأمواج" أكثر كتاب تيار الوعي استخداما لهذه التقنية.

ترى أحلام حادي لا محدودية هذه التقنية وعدم اقتصارها على منطقة اللاوعي المحدودة وإنما تمتد إلى منطقتي الوعي وما قبل الوعي، حيث تعرفها بقولها " هي حالة من الحساسية والتأثيرية، تعتري الذهن في حالات وعيه المختلفة من مستوى ما قبل الكلام من الوعي هبوطا إلى اللاوعي في مواجهة المؤثرات الحسية الخارجية التي يستقبلها الذهن على نحو انطباعي تأثري محض في شكل إحساسات داخلية خالصة تتخذ التصوير الحسي قالبا لها، وهو ما يضفي عليها الصبغة الشعرية [3]. خاصة أن النسق الشعوري وما قبل الشعوري قابل للتصوير أكثر من خلال اللغة الصورية والرمزية والإيقاعية حيث تقدم مقاطع وصفية وسردية شعرية تعبر عن مشاعر تأثيرية نابعة من ذهن الشخصية.

1- أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص: 47.
2- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 39-40.
3- أحلام حادي: المرجع السابق، ص:50.

5- التحليل الداخلي:

يمكن اعتبار هذه التقنية معاكسة فنيا لتقنية الانطباعات الحسية حيث تقدم بأسلوب غير مباشر من خلال تدخل المؤلف " الواسع المعرفة" والذي يعمل على تجميع المشاهد والتأثيرات الواردة عن الشخصية وتركز هذه التقنية على طريقة الوصف الداخلي للمنطقة الوجدانية الأقرب إلى الوعي المباشر وفيها يتم استخدام ضمير المفرد الغائب الأمر الذي يمكن أن يوحد بين هوية المؤلف وهوية الشخصية الروائية[1] خاصة أن هذه التقنية هي عبارة عن تلخيص لمشاعر وانطباعات الشخصية وكل ما يعتري حياتها الداخلية بأسلوب المؤلف.

يذهب الكثير إلى اعتبار التحليل الداخلي النفسي أحد الأساليب السردية التقليدية الخاصة بالقصة السيكولوجية التي تهتم بأعلى مستويات الوعي وهو مستوى التفكير المنظم والمنطقي الملفوظ، بينما اهتمام الرواية التيارية يكون بمستويات الذهن غير الكاملة (مستوى ما قبل الكلام، ومستوى اللاوعي) والتي لا تخضع للمراقبة والتنظيم المنطقي. لذلك تذكر أحلام حادي أن التحليل الداخلي يمتد حتى يغطي مستوى اللاوعي وذلك حين يلخص المؤلف بأسلوبه أحلام الشخصية وهلوساتها المضطربة، فيأتي متسما بالانضباط الأسلوبي الذي مرده تدخل المؤلف لا تصويره لمستوى الوعي من ذهن الشخصية[2].

1- أنظر روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 72.
2- أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص: 57-58.

شعرية خطاب الوعي وجماليات لغة التيار في رواية "تفنست"

1- شعرية خطاب الوعي في لغة الذات والهوية:

يكشف "حمادي" في روايته عن أسلوب تياري يصور المستويات الذهنية والنفسية المتفاوتة بين شخصيات الرواية وبشكل خاص فإن الرواية بأكملها عبارة عن مجموعة مشاهد وصور تصور مستويات الوعي لشخصية "أخّموت" تصويرا دراميا ورمزيا يكشف عن عدة إشكالات وجودية وصراعات نفسية وفكرية أهمها إشكالية الاغتراب والهوية.

تمثل قضيتي الاغتراب /الغربة، الهوية/ الانتماء أبرز القضايا الفكرية والفلسفية الوجودية التي تناولها السرد التجريبي المعاصر، بحيث ازداد اتساع رقعتها باتساع الأزمات والصراعات الفكرية كنتيجة حتمية لما خلقته تحديات الحداثة والتشتت بين صدمة الحداثة وصدمة ما بعد الحداثة، والاضطراب بين فخ الهوية والانتماء، فخ العولمة والمعلوماتية والعلمانية...ومختلف الصراعات والمبررات الفكرية والحضارية مما زاد في حدة التمزق الذاتي والانشطار الثقافي في ظل غياب تصور واضح لهذه المفاهيم الحداثية.

تنوعت الهويات والانتماءات في "تفنست" كما تعددت أنواع الغربة وأشكال الاغتراب التي يعاني منها "أخّموت": هوية الذات (الأنا)، هوية (الآخر) ثم تتجاوز هموم الذات الفردية ومعاناتها إلى الذات الوطنية وانكسارات الذات القومية: اغتراب نفسي، فكري حضاري، جغرافي..

- **لغة الذات/ أزمة الأنا:**

تعتبر الأطروحة الديكارتية القائلة "أنا أفكر أنا موجود" مبدأ عزز هوية الذات والأنا أول مرة في تاريخ الفكر الفلسفي، وهي هوية لا توجد إلا على أساس التفكير بمعنى أن هوية الإنسان أنه يفكر[1]. ومن ثم أسست هذه الأطروحة العلاقة الجدلية بين الذات / الموضوع في صورة صراع بين (الأنا) العالم الداخلي/ وبين (الآخر) العالم الخارجي بحيث يكون انكسار وانشطار هوية الأنا يجعل الذات تظهر بما يتماشى مع المحيط الداخلي وتدفن ما هو خلافا لذلك وتخفيه بقوة في الأعماق، وفي هذه الحالة تعيش حالة من الاغتراب الداخلي أو النفسي، وقد يحدث العكس حين تفقد التواصل مع الآخر وتعيش غربة مع المحيط الخارجي.

في المقاطع السردية الأولى في الرواية يظهر تيار وعي الذات "أخّموت" هذه الصراعات والانفعالات الشعورية كمرآة عاكسة لمعانات "الأنا" من الاغتراب وضياع الهوية وانكسار الآمال والأحلام يقول السارد: "جال "أخّموت" بنظرته في كبد السماء، تملكه فزع وحنين فاتر، جعله يترك وراءه ذاك المطار التعيس...جمع تحت أجنحته كل من تقطعت بهم السبل، ورمت بهم عناية التعاسة ليمروا بهذا المعبر المقرف... تنفس "أخّموت" الصعداء وكأني به ينتظر متى يتسنى له الهروب على جناح السرعة من جحيم ذاك السرادق المعربد بالقرف، ثم ردد متمتما كلمات مبحوحة لعن فيها الساسة والسياسيين ثم تخطى الدرج الثاني في عربة القطار...ليرمي بجسده المتهالك...في أحضان مقعد دمث ورخو دافئ تجد فيه المفاصل المتوترة متعة الهروب من جحيم الأقفاص الملعونة التي يقال لها "مطارات أحرار العالم"[2]

تكشف اللغة السردية التيارية المستخدمة عن وعي شديد بتخبط الذات وصراعها النفسي والخارجي أثناء "الرحلة" إذ تبدو للوهلة الأولى ملامح الغربة وبوادر "الرحلة" التي تقوم بها الذات "أخّموت" بحيث تكررت ألفاظ مثل: المطار، المعبر، السبل، القطار، المسافرون،

1- رسول محمد رسول: محنة الهوية، مسارات البناء وتحولات الرؤية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت، 2002، ص: 26.

2- الرواية، ص: 08.

المنفيون...والتي تدل على موضوع الرحلة، السفر، الهجرة، الذي يوحي باغتراب جغرافي للذات /الانتقال من المكان/ الأصل إلى المكان/ الآخر؛ فهذا النوع من الاغتراب الذي يكون سببه الرحلة أو السفر ينعكس على المستوى الجواني للذات فيستدعي شكلا آخر من الاغتراب: اغتراب نفسي أو حالة عجز شعورية تصيب الذات حيث تصبح عاجزة عن تحقيق كيانها. لتصبح رحلة "أخّموت" دافعا مباشرا إلى الإحساس بالغربة والخوف والانشطار وهو ما تحيل عليه الألفاظ التالية: فزع، حنين، التعيس، عناية التعاسة، جسد متهالك، المفاصل المتوترة، الهروب...

فيكون الشعور المسيطر على الذات شعور دائم بالاضطهاد والغبن والرفض والتشتت فمثلا عندما يتكرر لفظ "المطار" يتكرر مقرونا بنعوت وأوصاف كلها توحي بالقرف والكره والتعاسة: المطار التعيس، المعبر المقرف، يقال له بازدراء فاحش جحيم ذاك السرادق المعربد بالقرف البغيض، المطار الموحش، جحيم الأقفاص الملعونة. ليدرك القارئ من خلال هذه العلامات أن الذات إزاء رحلة قسرية أو منفى جبريا مسلطا عليها.

يضع السارد القارئ في هذا المقطع التياري أمام لحظات تيارية ثرية منبثقة انطلاقا من وعي الذات بمعاناتها النفسية. ورغم أنها لحظات مصورة بطريقة غير مباشرة إثر اعتماد المؤلف على السرد بضمير الغائب بدلا من ضمير المتكلم الذي كان يمكن أن يكون الأنسب بتصوير مادة الوعي مباشرة.

إلا أن لغة تصوير العمليات الذهنية في تعالقها مع السلوك الانفعالي الخارجي تصويرا غير مباشرا من خلال تدخل السارد "- العالم بكل شيء-" بإرشاداته وتعليقاته الدقيقة والمناسبة قد أوحى للقارئ بتطابق كبير بين الوعيين (البطل، السارد)، وكأن كل المشاعر الوجدانية والعمليات الذهنية قد وردت بشكل مباشر من مصدر الوعي الأول، وعلى جميع مستوياته حيث يظهر مستوى اللاوعي حين يقول السارد:"تملكه فزع وحنين فاتر..." باعتباره تلخيص وتصوير لمستوى التفكير الباطني غير المباشر.

ويكون مستوى ما قبل الوعي أو ما قبل الكلام، حين يترجم ذلك السارد في التحليل التياري التالي "...تنفس "أخّموت" الصعداء...وكأني به ينتظر متى يتسنى له الهروب على جناح

السرعة..." ويظهر مستوى الوعي من خلال تقنية المونولوج غير المباشر والملخص أيضا من طرف السارد في قوله: "ثم ردد متمتما بكلمات مبحوحة لعن فيها الساسة والسياسيين ومن كان سببا في احتقار ..."

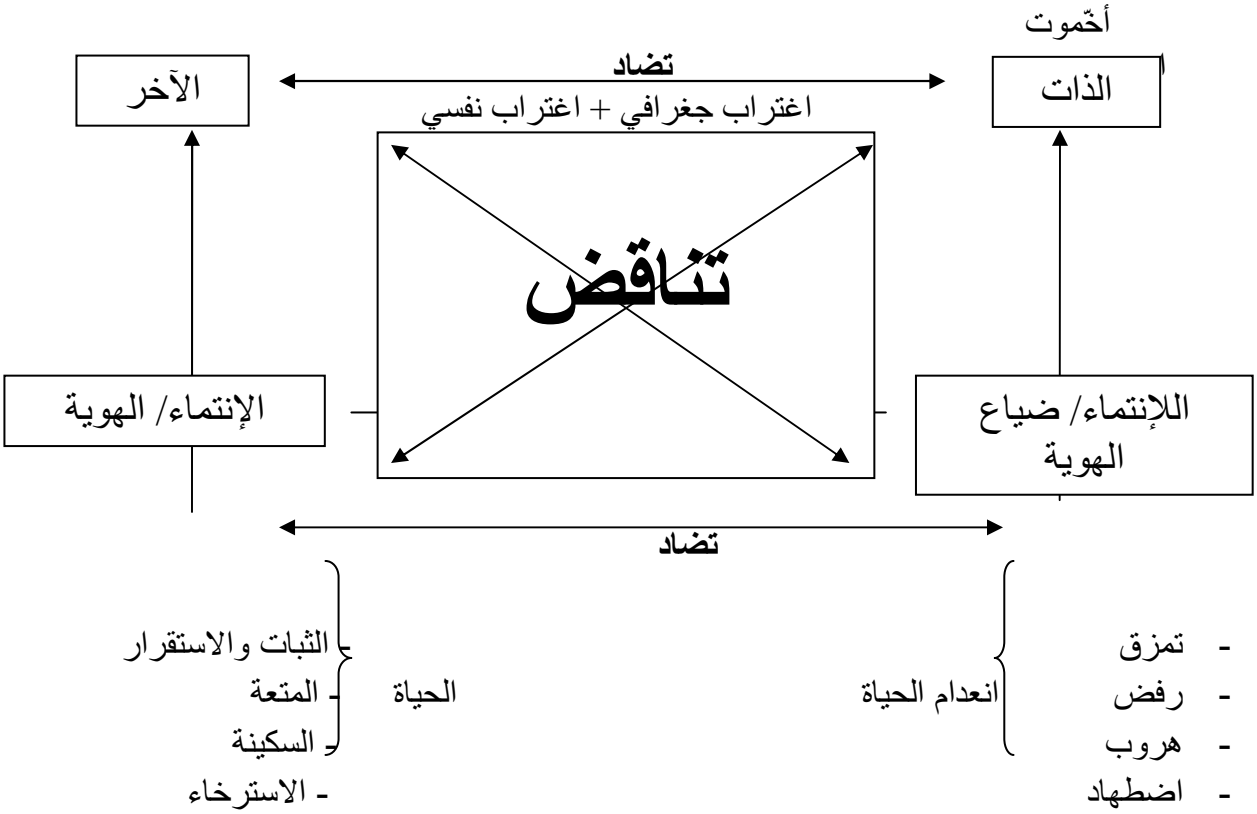
تشتد بلاغة الانكسار والتشظي في الدراما الذهنية الخاصة بالذات "أخّموت" والتي تجمع عناصر متناقضة ومفارقة في الصورة السردية التيارية التالية، السماء رصاصية ومداخن بعيدة...ورأس التورفال ينذر بامتلاك الآفاق واحتقار الأجسام الطفيلية والسين الرمادي ...طيور النورس التي تقتات من فضلات الشباك...الكل يعلن لازمة الثبات في الأرض والمتعة والاسترخاء في أحضان الأم المجللة بالهيبة والنظام...".[1]

يكشف هذا المقطع التياري الشعري عن لغة فنية راقية تعبر عن صورة حسية وما يشاهده "أخّموت" وهو على متن القطار الذي يعبر مدينة باريس؛ فيقف وعي الذات على معاني الحياة والاستقرار والاسترخاء التي يتمتع بها الآخر في مثل هذه الأوطان "في أحضان الأم المجللة بالهيبة والنظام..."

في حين يعقد ذهن "أخّموت" مفارقة جوهرية بما يشاهده وما يمكن أن يعانيه وأمثاله "المسافرون، المنفيون والمغامرون..." من اغتراب جغرافي ونفسي وحضاري وهم الذين خلفوا وراءهم كل مظاهر الاغتراب النفسي في أوطانهم وذلك ما يزيد من حدة المعاناة من الضياع وتشتت الهوية وعدم القدرة على مواصلة الحياة.

1- الرواية ،ص:09.

ويمكن التمثيل لهذه المفارقة الذهنية والنفسية في المربع السميائي التالي:



يختصر هذا المربع السميائي تصوير تيار الوعي انطلاقا من العمليات الذهنية لشخصية "أخّموت" كمرادف للوعي ومختلف التصورات والأفكار وتداعي المشاعر والأحاسيس باعتبارها قوة وطاقة متحكمة في سلوك ومدركات الذات.

في هذا المثال تبين لغة الوعي عن تصوريين مهمين لمفهوم الانتماء والاغتراب، يرتبط التصور الأول بالاغتراب الجغرافي (خارج الوطن الأم) والمحكوم بالمواجهة والصراع ضد الآخر وما يخلفه من اغتراب نفسي وحضاري. وتصور ثان منفتح على مظاهر اللانتماء في الوطن الأصلي: من تصدع وتمزق الهوية والشعور بالرفض والاضطهاد، بحيث تكون الذات في مواجهة الوطن "الأم" ومكابدة الشعور الأشد ألما وهو الاغتراب النفسي داخل الموطن الأصلي.

تستخدم لغة التيار في هذه الرواية كمنطقة عبور من الكتمان إلى البوح فتحكي هاجس الخوف والانكسار والتشتت عبر إبحار ذهني لأجل عقد المصالحة مع الذات. بحيث يستدعي الفعل الاستذكاري التياري "لأخّموت" أدق تفاصيل مراحل حياته في قرية" الغرابة"، مراحل الطفولة التي تختزل كل معاني المعاناة النفسية: القهر، الاغتراب، القلق الدائم نحو مصير مجهول.

يغوص المؤلف بالتحليل العميق في الحياة الداخلية لشخصية بطله ليقف مع القارئ على ما يمكن أن يعتري هذه الشخصية من تمزقات وتداعيات:

" تنهد "أخّموت" واستفاق من صدمة البندير وواد"السيسبان" وعجل بالعودة إلى بيته مقتفيا آثار الجيوش التي تملأ الأرض والملوك والتيجان وكان يشاهد في طريقه الشاحنات والمجنزرات العسكرية...تجر وراءها المدافع وآليات قد لفت بالباش الأخضر...يحدث دويها ما يشبه قعقعة البندير وهو يدور في أصبع المداح. تبادر إلى ذهنه شعور بالغربة والاندهاش من موقع الفيلاج أو قرية الغرابة..."[1].

من خلال هذه اللغة السردية التيارية يمزج الكاتب بين الخيالي والذهني والواقعي واللغة التصويرية فتتشكل عملية التداعي بتدخل الذاكرة التي تنقل الحدث الماضي كما وقع في الماضي: (تنهد، استفاق، عجل...)، حيث يتداخل نشاط الذاكرة الاستذكاري بالصورة الذهنية التخييلية وفق ما رسمت لدى "أخّموت" من طرف مداح السوق عن معارك السيد علي وجيوشه في واد السيسبان.

ومن ثم يستحضر كل أبعاد الصورة الحسية عن مشهد الحكواتي (المداح) القعقعة/ صوت/ حاسة سمع، دوران البندير في الأصبع/ منظر/ حاسة الرؤية أو البصر، تبادر إلى الذهن شعور.../ إحساس/ إدراك.

بحيث يكون هدف السارد من خلال هذا الخطاب التياري المركب تسجيل حركة الشخصية الذهنية وتصويرها في حالتها الأولى الخام.

إن تركيز الذهن الواعي على المشهد الأول للشاحنات العسكرية استدعى لا شعوريا داخل مستوى اللاوعي الباطني مشهد متخيل عن الجيوش والمعارك في القصص الحكائي، كما

1- الرواية، ص: 86.

استدعى دوي الشاحنات...صوت قعقعة البندير المداح؛ فالملاحظ هنا تضافر كل عناصر التداعي والذاكرة من حواس وخيال وشعور وتذكر.

إن حالات الالتباس بين الكائن والممكن بين الواقع والخيال كما يصورها هذا المقطع التياري هي ما تزيد في تمزق الذات وقلقها وعدم توازنها داخليا وعدم إدراكها للعالم الخارجي. وهذا ما يفسر اندهاشه لأول مرة من موقع القرية؛ فالاندهاش كان نتيجة عدم الإدراك للموقع الجغرافي لقرية الغرابة رغم إقامته فيها وهو ما يفسر على أنه شعور بالانفصال والاغتراب من الذات تجاه الآخر/ الموطن الأصل أو الوطن.

- **لغة الذات الوطنية/ أزمة الأنا الجمعي:**

جاءت لغة الذات في رواية "تفنست" كمرادف للغة الوعي الجمعي بحقيقة الوجود باعتبار أن الذات الجماعية هي بؤرة الوجود من حيث هي بنية محصلة لنشاطات دلالية وثقافية واجتماعية تتحرك داخل العمل السردي؛حيث يتخذ المؤلف من شخصية "أخّموت" معادلا للذات الوجودية من خلال الرحلة الأولى في حياة "أخّموت" الصغير حتى وإن كانت في ظاهرها رحلة مادية جغرافية (من الجنوب نحو الشمال) فإنها رحلة البحث عن الذات في الوجود بحيث تثير مجموعة قضايا ميتافيزيقية كعدمية الحياة، التشرد، الحرية، الهوية، الانتماء...لقد"....جنحت ذاكرة "أخّموت" إلى البحث عن ضياع منزله الأول في تلك الليلة الشاهدة على ثمن الحريق ومعنى الانتماء إلى الأرض"[1] لتعرف القارئ على أول رحلة يقوم بها "أخّموت" في العالم الخارجي، وهي رحلة قسرية بفعل الاضطهاد الاستعماري الممارس ضد العائلات الجزائرية في الفترة الاستعمارية يقول "أخّموت" "فتحت عيني على رعب الحريق...ما أذكره وأنا لم أتجاوز السادسة من عمري سوى رائحة الدخان ولهيب النار التي شبت في منزلنا الأول...كانت والدتي تحمل صغيرها...الكل ذهب في تلك الليلة الليلاء ...لم أدر كيف وجدت نفسي في مشارف الحدود التونسية تطارد أنفاسي لهيب النار ورائحة الدخان وصراخ إخوتي..."[2].

يتضح من خلال هذا السرد التياري الداخلي مسار رحلة الذات نحو المجهول تحت جنح الظلام، ذات معذبة ووعي مشتت ولغة متشظية تكشف عن عمق الجرح الباطني وصعوبة

1- الرواية، ص: 58.
2- الرواية، ص: 59.

اندماله، ثم إن سيولة الدفق الشعوري واللاشعوري النابع مباشرة عن الوعي الداخلي للشخصية يجعل معاناة الذات/ أخّموت صورة صادقة عن معاناة ذات وطنية أنهكتها حياة الاضطهاد في الجبال والمد اشر والقرى.

تبقى معاناة الضياع والغربة والتشتت في حياة أخّموت الواعية ألما دائما ومكبوتا يرافقه في مختلف أطوار حياته، حتى أنه لا يتمكن من نسيان الصورة الحسية والذهنية لهذه الرحلة. وهي في كل ذلك لا تعنى بالذات الفردية فقط وإنما هي صورة مصغرة لمعاناة شعب ووطن عانى ويلات الاستعمار؛ فلا تقتصر لغة البوح على تصوير هواجس "الأنا" بل تتسع لتبوح عما تتعرض له الذات الوطنية من انكسار وتشتت في الهوية لأنها أرادت العيش بحرية وسلام كباقي الشعوب.

تتضافر مع لغة المونولوج الداخلي عدة عمليات ذهنية وتقنيات تيارية كالتداعي الحر للأحداث بالإضافة إلى الفعل الاستذكاري الإسترجاعي للزمن الماضي في طبيعته النفسية حيث يستخدم السرد الإسترجاعي للمشاهد الماضية كوسيلة لوصف المشاعر وخلجات النفس.

يكتب "حمادي" بلغة البوح كما يكتب بلغة الإيحاء والرمز حكاية وطن وحكاية شعب، وحكاية ذات جزائرية ضائعة تبحث عن هويتها الوطنية، فشكلت الثورة التحريرية بالنسبة إليها بؤرة الهوية الوطنية من خلال الطبيعة النفسية للنشاط الذكروي، يستحضر "أخّموت" مشهد التحاق محمد "التشا" بالثورة: "...وسط لغط الباعة وخوار البقر، وصياح الدجاج وصوت بندير المداح يتسلل محمد "التشا" المعروف في القرية بخفة اليد وسرعة العدو إلى شاحنة عسكرية في غفلة من الجنود ويرفع الباش المسدول عليها ويخرج رشاشا ثم يلفه في "جاكيته" الرمادي ويلقي بنفسه من أعلى الشاحنة ليخترق صفوف الباعة والسواقة محدثا ضوضاء أجفلت كل الناس...أمسكو السارق...أوقفوه...أغلقوا باب الرحبة...."[1].

هو مشهد تياري يحضر بكل تفاصيله وأبعاده خاصة منها النفسية التي تستدعي داخل حركة الذهن "الأخّموتي" حادثة اختفاء والده، والتحاقه بالجبهة.

1- الرواية، ص:96.

يعتمد المؤلف في هذا المشهد على اللغة التصويرية التخييلية النابعة من مخيلة الذات الجزائرية التي تحمل الثورة في كيانها ووعيها ووجودها ومشاعرها بحيث ترفع مكانة الشخصيتين (والد أخّموت، ومحمد التشا) إلى مصاف البطولة الأسطورية، فيرى أخّموت في الرجلين "أشجع ما أنتجت قصص المداح المشيد عادة بمغازي السيد علي بن أبي طالب وعنترة بن شداد وخليفة الزناتي و ذياب الهلالي ..."[1].

بحيث يترسخ لدى الوعي الذاتي الداخلي إيمان واعتقاد (نفسي، وذهني) بالثورة باعتبارها المفتاح الأول لتحقيق الهوية الوطنية.

- **لغة الذات القومية:**

يسلط المؤلف الضوء على أزمة الذات القومية وضياع الإنسان العربي المعاصر وتفاعلاته مع الزمان والمكان وهو ما يبرز في المنولوج الداخلي التالي: "....الطرقات هي ما تبقى لي في هذه الحياة الخالية، أمارس فيها طقوس الحرية التي ينشدها بوش الأرعن... فالحرية هنا تتسع للكل، للجمل، للجعل، للحرباء، ولطائر الحبارى وللقمري...للزعتر إن شئت والشيح وأشجار الطاروط..."[2]

فقد أبان هذا المقطع التياري عن قوة اللغة النثرية الإيحائية حيث يمتزج تداعي الأفكار بلغة تصويرية تظهر في شكل لوحة فنية من لوحات الطبيعة تتسم بالواقعية الإعترافية والبوح الموجع.

تبدو لغة الذات مناشدة للحرية المطلقة، للروح، للحياة في فطرتها الأولى، الحياة في سكينة الصحراء، إنها رحلة للبحث عن الروح المفقودة في عالم هيمنت عليه الحضارة المادية الغربية الغازية، التي تغتال روح الفرد وجوهر هويته الوجودية، وتهدد استقلاله القومي، وتطمس عولمتها معالم هويته الإسلامية.

تطرح الرواية بلغة الرمز والإيحاء أزمة القلق والتشرد والخوف (الطرقات) الحياة الخالية الذي يمكن أن تعانيه الذات المشتتة قوميا، ما دامت تعيش تحت وطأة الأنظمة العربية

1- الرواية، ص: 97.
2- الرواية، ص: 35.

البوليسية الطاغية، ومن ثم تتسع مأساة الذات القومية إلى البحث عن الذات الإنسانية الضائعة داخل الراهن المتعفن.

- **لغة الذات / الآخر:**
- **هوية الصدام:**

تسخر لغة الذات لتصوير محنة الاغتراب الحضاري والفكري من خلال علاقة الذات / "أخّموت" بالآخر/ "أستير" والتي تؤسس لهوية الأنا / الآخر والمكرسة لمبدأ الصراع بين شرق / غرب بل إنها لغة مكرسة للهوية الأشد عنفا من ذلك، هوية الصدام بكل أنواعه (الحضاري، الثقافي، الفكري...).

تتجلى مستويات الصدام في الرواية من خلال العلاقة الجنسية أخّموت / أستير علاقة الشرق الوافد المغترب والمغلوب على أمره، بالغرب المادي المنتصر حضاريا وفكريا، فالجنس هو إحدى الوسائل والسبل المستخدمة من طرف المثقف لتجاوز الدونية الثقافية والحضارية التي يعيشها إزاء الآخر. "...كانت تطوق عنقه بيديها وتتحسس خده بشفتيها وهو لم ينبس ببنت شفة...كان يرغب في البكاء في أعماق قلبه، وحالما تقع عيناه عليهما تختفي وتزول الحوريات من أحلام يقظته...يراوده شعور يجهش فيه بالتساؤل قائلا في نفسه: إن ساعة كهذه هي للروح كحلمة الثدي ويكون سعيدا ذلك الذي تمنحه العناية الإلهية لذة الرشف من زلالها الأبدي...."[1].

لقد أوكل المؤلف للغة التيار مهمة تصوير المشهد الحميمي بأبعاده المختلفة انطلاقا من تيار وعي البطل "أخّموت" بطريقتين: الأولى اعتمد فيها تدخل السارد لبث تفاصيل "التداعي الحر" .

1- الرواية، ص: 56.

والثانية طريقة مباشرة ترصد الحركة الذهنية المنبثقة بصورة مباشرة من الوعي الباطني "لأخّموت" من خلال تقنية "المناجاة النفسية" والتي يعرض فيها كل المشاعر والأحاسيس التي تنتاب الذات في لحظة وبطريقة عفوية وبدون ترتيب مسبق للأحداث والمشاعر.

جاءت لغة التصوير في هذا المقطع التياري راقية تسمو إلى مراتب الشعر المداعب للروح والمشاعر؛ لغة أجادت التعبير عما يجتاح مستويات الذهن وطبقات الوعي العميقة خاصة في المقطع الحواري الداخلي لأخّموت مع ذاته: "ساعة كهذه هي للروح...يكون سعيدا الذي تمنحه العناية الإلهية الرشف من زلالها الأبدي "[1].

إن انسياب التعبير الشعري يتلاءم وسيولة المادة الشعورية مما يجعل المنولوج الباطني ترجمة صادقة لما تعيشه الذات الروائية "أخّموت" لهواجسه وأحلامه لهول ما تعيشه من سعادة تختلط الأحلام باليقظة والزائل بالأبدي، فمن الطبيعي إذا أن تقترب لغة المنولوج الداخلي من لغة الشعر والأحلام.

من جهة أخرى تكشف اللغة التيارية عمق العلاقة الحميمية بين "أخّموت" ابن الصحراء و"أستير" الفتاة الإسبانية؛ حين توحي للقارئ بأنها أكبر من مشهد حميمي لعلاقة جسدية، إنها علاقة براجماتية متبادلة توكل للجسد أبعادا فكرية ومفاهيم فلسفية أهمها "عملية المثاقفة التي تفترض وجود طرفين: موجب وسالب فاعل ومنفعل، ملقّح وملقَّح تطرح نفسها على الفور كعملية ذات حدين مذكر ومؤنث"[2]، الذات/ الآخر. مع الاحتفاظ بمركزية جسد الآخر، الغرب "فأستير" هي من ترغب في "أخّموت" إذ تسارع لإغرائه واحتوائه وهو ما توضحه الأفعال التالية (تطوق، تتحسس...).

من خلال هذه العلاقة تنقلب أبجدية الصورة المألوفة للفعل الجنسي "أستير"/ الأنثى الراغبة الطالبة للمتعة في مقابل "أخّموت"/ الذكر المستقبل والمانح للذة خلافا للمألوف أين تكون المركزية الجسدية للذكر الطالب للمتعة والمستمتع والأنثى المانحة لهذه المتعة.

1- الرواية، ص: 56.
2- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت ،1978، ص: 11.

ولعل ذلك ما يكون أقرب لأمر المثقف الشرقي المغترب حين يستحيل إلى طرفا متلقيا في عملية المثاقفة أين يعيش الدونية الثقافية كحالة تجرح رجولته وذكورته[1]، فتكون بذلك "أستير" صورة رمزية عن فلسفة الغرب الفردانية والحضارة المادية الاستغلالية القائمة على مركزيته في العالم من خلال منطق الاغتصاب والاستلاب "تقترب أكثر فأكثر من جسده وبدون سابق إنذار تنقض عليه فيحتدم الصمت..."[2] فيشتد الصدام الحضاري بين الهويتين (غرب/شرق) على اعتبار أن الغرب لا يستطيع أن يعيش منعزلا عن الآخر المغاير لا يرى ذاته إلا في الآخر، يكون هذا الآخر مرآة له وعاكس لنوازعه ورغباته في التسلط والإستحواد[3]"فأخّموت" باعتباره النموذج المغاير قد "تحول حضوره بمثابة التمساح الذي يهاجر من أعالي النيل إلى كوبنهاجن، فهو السحرية والأسطورية...الكل كان يرغب في التعرف على أسرار الأبخرة التي يتوضأ بها ساعة خلواته...الكل كان ينشد معرفة المزيد عن أحجار الطاسيلي وجانيت..."[4].

ولعل ذلك ما يفسر انبهار "أستير" به حيث "راحت تستدرجه...أبدت الكثير من الانتباه إلى تفاصيل "أخّموت"الجسدية فهو الأدم...المفتول العضلات، يتقد حرارة جنوبية...مع هالة الطقوس التي تختزنها نظراته الفاحصة للأنوثة وأسرارها"[5]. وهي في ذلك (شخصية "أستير") تمثل صورة نمطية للمرأة الأجنبية في علاقتها بالرجل الشرقي في الرواية العربية حيث تمثل رمزيا صورة الغرب وحضارته، فتظهر مثالا للمرأة القوية المعتدة بنفسها والممثلة لمجتمعها وحضارتها والتي تقع أسيرة رجولته وسحره وشرقه"[6].

وفي المقابل يمثل الشرق/ أخّموت المثقف المغترب الذي يعاني أزمة الاغتراب الجغرافي والنفسي، الاستلاب الثقافي والتشتت الحضاري والجوع والفقر الجنسي، كل ذلك يجعله ينهزم أمام عنجهية الغرب وإغراءاته، "يواصلان السير على ضفاف النهر كلما حل المغيب وأغشى

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة ، ص: 11.
2- الرواية، ص: 57.
3- رسول محمد رسول: محنة الهوية: مسارات البناء وتحولات الرؤية، ص: 55.
4- الرواية، ص: 53.
5- الرواية، ص: 55.
6- نجم عبد الله كاظم: الرواية العربية المعاصرة والآخر، دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحديث، ط01، الأردن، 2007، ص: 82-الرواية، ص: 57.

الضباب نور الفوانيس، وأشتد تشابك الأصابع والمدارعة إلى حد الاندماج في قبلة واحدة...فيستحضر ذاك المشهد من غروب الشمس بإيليزي وهي تنام على أطراف الطاسيلي في غربة بدون فوانيس تداعب أستير أصابعه المحترقة بزمهرير الرمال...تتحسس فيها دفئ الطبقات الشغيلة...في التحام أخوي مفعم بالتجارب تحت هجير يوقظ الموتى من القبور، تقترب أكثر فأكثر..."[1].

يمكن القول أنه من خلال هذا السرد التياري تتحقق العديد من التقنيات التيارية: تداعي حر، فيضان وعي، استحضار ذهني...لأن ذلك نتيجة حتمية لضغط الاضطرابات الوجدانية الداخلية للشخصية الروائية: شعور بالغربة، القلق النفسي، الانكسار الذاتي...

تنتقل حركة وعي "أخّموت" عبر هذا التداعي من مشاعر الرغبة والإحساس بالشغف الشبقي إلى مستوى اللاوعي الباطني أين تنزوي مشاعر الغربة بكل أنواعها: جغرافية، نفسية حضارية، فقر عاطفي وجوع جنسي أمام "أستير".

ليستحضر هويته الشرقية (الجنوب) الضائعة وسط مظاهر الحضارة الغربية وهو في جذوة التجاذب الشبقي مع الآخر يبقى يعاني مأزق الدونية، ويشتد حصاره النفسي وانكساراته الوجدانية في بلد كان بالإمكان أن يكون موطن هويته وحضارته الأولى لولا إنزلاقات التاريخ والرجال !.

يستحضر أخّموت هوية الذات المسلوبة، "بطولات رجال طارق بن زياد الفاتحين وكيف نزلوا على صهوات خيولهم الزناتية بعد واقعة وادي "لكّة" وركوبهم صهوات المسحيات المطهَّمات..."[2].

ليفتح التاريخ على أكثر من هوية للمساءلة أين يستحيل الصدام الحضاري (شرق/ غرب) إلى عداء تاريخي بين الغرب/ الإسلام كهويتين حضاريتين لا يمكن لهما التعايش في ظل سياسة الغرب وفلسفته المؤسسة على المفهوم المادي والاستغلالي للحياة الإنسانية في مقابل الفلسفة الإسلامية القائمة في جوهرها على الروح.

1- الرواية، ص: 57.
2- الرواية، ص: 57.

تتجلى مظاهر الصدام الحضاري في هذا التداعي التياري من خلال بعض الألفاظ الدالة على الحضارة المادية الغربية والمناخ الأوروبي: (الضباب، نور الفوانيس، الوادي، النهر، شاعر بيكر...) في المقابل يستحضر أخّموت موطنه الأصلي من خلال تداعي مشاهد غروب الشمس بإيليزي وهي تنام على أطراف الطاسيلي(السيروكو، زمهرير الرمال، دفئ، الهجير....).

ورغم هوية الصدام التي انعكست على الحياة الإنسانية وتنامي روح العداء بين الطرفين إلا أن الكاتب ومن خلال التداعي التياري المستحضر للعلاقة الناشئة بين هذين القطبين يزعم أن التاريخ البشري لم يسجل على صفحاته من نماذج التعايش بين الشعوب والتحاور الحضاري كما سجله التاريخ الأندلسي في أوروبا ولكن بفضل التسامح الإسلامي وعقدة الغرب السادية تم التفريط في حضارة دامت أكثر من ثماني قرون لم تشفع لها بالبقاء والاستمرار.

يقول السارد: " فما كان أن اندمج الكل إلى درجة لحظة الصمت...كل ذلك من بركات مفعول الاندماج في قبلة اختصرت ثقافة قرون من التعايش، انتهت بمسألة التفتيش على المخطوطات الصفراء المهربة في سفن القراصنة..."[1]. وعلى طول السرد التياري تظهر الألفاظ الدالة على الاندماج الحضاري والتزاوج الثقافي بحيث يتكرر لفظ الاندماج ومختلف معانيه كعلامة سميائية ودلالية على التداخل والتزاوج الحضاري: ...اشتد تشابك الأصابع..المدارعة، الاندماج، القبلة، قبلة واحدة، التحام، تقترب، تلتحم، يحتدم، اندمج، تلفهما...

كما يتكرر لفظ القبلة لينتقل من الدلالة الحميمية على الشغف والتقارب الجسدي إلى الدلالة على الالتحام الثقافي والتداخل الحضاري بين الهويتين، فقمة الالتحام الجسدي بين الذات / الآخر تمثل قمة الاندماج الثقافي والفكري والحضاري بين شرق /غرب الذي اختزل ثماني قرون من الحضارة الأندلسية في الغرب.

1- الرواية، ص: 57.

- **لغة الذات / الآخر الكولونيالي:**

أمعنت لغة الذات التيارية في تصوير أزمة الاغتراب الحضاري والفكري وتصادم هوية (الأنا / الآخر) بحيث لا يمكن تجاهل الدور الذي يقوم به الآخر بشأن تصور الذات لذاتها، كما لا يمكن تجاهل الصراع الحاصل بين الهويتين، فالآخر "حاضر بكيفية وجودية، يشكل أفقا للذات وأحيانا جزءا من النظرة إلى الذات بغض النظر على الأشكال التي يتقدم فيها مسالم، غاز، محتل..."[1].

في "تفنست" يتعدد الآخر بتعدد الشخصيات الأجنبية التي مرت في حياة أخّموت، فبإضافة إلى "أستير" هناك شخصية "لامي" وكذلك "ريتة" ابنة مدام سبيرو صاحبة الحانة في قرية "الغرابة"؛ فكلا الشخصيتين يمثلان لهوية الاختلاف العرقي والفيزيولوجي والطبقي بالنسبة للذات "أخّموت".

ولعل شخصية السيد "لامي" كانت الأكثر جدلا وإشكالية داخل الوعي الأخّموتي باعتبارها تؤسس لهوية الصدام الحضاري من خلال العلاقة الثنائية (أطفال القرية/ سيد لامي) أو (ابن حشوشة/ لامي) والتي تنطوي تحت العلاقة شرق/ غرب.

تؤدي شخصية "لامي" دور أستاذ اللغة الفرنسية داخل المدرسة الاستعمارية توكل له مهمة تدريس أبناء قرية "الغرابة"، بحيث تبين هذه المهمة عن حقد عنصري دفين داخل الوعي الكولونيالي، هذا ما انعكس على سلوكه والذي يبدو أكثر قسوة ووحشية من خلال مشاهد التعذيب الذهني والنفسي والجسدي على أطفال القرية، وبخاصة في مشهد تعذيب "إبن حشوشة" "... وإذا بالباب يدق دقات خفيفة تنذر بالوجل والحيطة والارتباك... يخيم على الفصل جو من الحيرة والترقب يروح السيد لامي متأملا في تفاصيل هذا الشبح القادم من ضيعة "التيتوحي"، ثم يشرع في توبيخه بأبخس الألقاب، كالقذر والمتهاون... يشهر السيد لامي عصاه البرية... ينظر ولد حشوشة بعينين وقلب خفاق مرتجف... يجذبه من صدره يصفعه إلى أن يتطاير المخاط من أنفه فيطال السبورة وبعض أدوات السيد لامي... وما إن يهوي عليه السيد لامي بعصا الزبّوج حتى ينفجر بالضراط، ثم يتصبب البول من بين فخديه

1- نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، ط01، عمان، الأردن، 2008، ص: 37.

فيلطخ بلوزته... ينتاب الجميع لحظات من الرعب والضحك... يواصل السيد لامي الضرب على رجلي "ولد حشوشة"... يتماسك ولد حشوشة ولا يتألم ولا يتأوه... فيزداد حنقه على تجلد ولد حشوشة، يروح يرفس ويركل برجليه موْخرة "ولد حشوشة"... ويروح ممعنا في دعكه بحافره إلى أن ينفجر الدم من مناخير "ولد حشوشة" يوشك أن يغمى عليه....."[1].

يكشف هذا المقطع السردي التياري حدة الصراع بين الذات / أطفال القرية ممثلين في شخص اِبن حشوشة والآخر/السيد لامي، والذي يمثل النزعة الاستعمارية والاستغلالية التي تكتسب شرعيتها من مؤسسة الدولة الفرنسية الكولونيالية.

والملاحظ أيضا من خلال اللغة السردية والوصفية في هذا المشهد مدى تشبث صورة التعذيب بكل تفاصيلها بذهن أحّموت وخاصة انسياب الأحداث وردات الفعل من دون توقف، جعل مشهد التعذيب يمتد على طول أربع صفحات في الرواية، بحيث يخوض السارد ومن خلفه الكاتب في تحليل عميق وداخلي لشخصية "اِبن حشوشة" و "السيدلامي" طرفا النزاع. و كذلك يتعرض لموقف باقي الأطفال إزاء هذا المشهد:

اِبن حشوشة: عينين دامعتين/ قلب خفاق/ رعب ثم تجلد، صبر، ضعف، جرح.....

لامي: حنق/ كره/ بغض/حقد/ غضب/قوة/ تسلط/ جبروت/ عنصرية.

أطفال القرية: الرعب / الضحك.

إن سلوك كل من الشخصيتين (اِبن حشوشة / لامي) سلوك طبيعي إزاء ما تحويه العمليات الباطنية للشخصين، أما سلوك باقي الأطفال فهو الذي يشكل الصدمة والحيرة؛ كيف يجتمع الرعب/ الضحك؟

هذه المفارقة هي ما تسميها الباحثة "صورية غجاتي" بالغروتيسك، فسلوك هؤلاء التلاميذ .... ينطوي على ذكاء خارق ومقدرة رهيبة على فهم التركيبة النفسية للآخر، فحين يبدي هؤلاء ملامح الخوف والرعب والإنكسار يكونون قد أرضوا ساديتة ونرجسيته... وعندما تتفرج تقاسيم وجوههم على ملامح الضحك ... تكون رسالة مشفرة موجهة إلى بلاغة وذكاء السيد لامي فحواها نحن مختلفون معه ومتفقون معك..."[2].

1-الرواية، ص : 102، 105.

2- صورية غجاتي: (استراتيجية الغروتيسك في رواية "تفنيست" لعبد الله حمادي)، حولية يصدرها مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، ع04، قسنطينة، 2009، ص: 110،110.

لقد جاءت لغة التيار في هذا السرد الإسترجاعي كوسيلة لتسجيل ذكريات الماضي التعيس ولتصوير وتمثيل مختلف المشاعر والهواجس الداخلية المتحكمة في سلوك هذه الشخصيات، بحيث أبانت لغة الذات/ أخّموت عن رفضها لممارسات الآخر الكولونيالي. وهو رفض نابع من أعماق الوعي الباطني والذهني لهذه الذات الرافضة للحضارة الغربية ونزعتها الإستغلالية، كما كشفت هذه اللغة عن خلفية الصراع بين الهويتين (شرق / غرب).

- **خلاصة:**

الشيء الأكيد أن فضاءات الاغتراب قد احتدمت عبر الرواية كاشفة عن مشروع سردي أسس لبلاغة الانكسار والتشظي وتعدد الهويات والانتماءات الحضارية في الرواية، وذلك ما أوضحه التحليل الداخلي التياري لمستويات الوعي الأخّموتي الذي يعاني من لعنة الاغتراب ومحنة الذات ومأزق الهوية بكل أنواعها:

أخّموت/ الأنا، يعاني مأزق الدونية نفسيا عرقيا واجتماعيا في الوطن / القرية" الغرابة"

أخّموت/ الأنا الجمعي، يعاني التشتت، الغربة، اللاستقرار، هوية مشوهة ضمن راهن عربي متعفن (نفاق إجتماعي، سياسي، حضاري)

أخّموت/ الأنا أمام أستير/الأخر، يعاني مأزق الدونية: الجغرافية، النفسية، الحضارية

أخّموت/ الأنا أمام السيدلامي/ الأخر، يسقط ليس بدافع الضعف والقهر فحسب وإنما بفضل طبيعة الأخر الكولونيالية والاستغلالية.

اعتمد المؤلف في رصد كل هذه العلاقات على لغة باطنية استطاعت أن تبوح بما تعانيه الذات وتعيد ترميمها وتفضح الحقيقة المشوهة وتكشف الطرق التي يمكن من خلالها بلوغ الحقيقة الفنية، حقيقة الذات والهوية.

ولعل المؤلف "حمادي" من خلال هذه الرواية يجعل من الرغبة في الانفتاح على الهوية وانفتاح الهوية على الذات (العالم الداخلي) والأخر (العالم الخارجي) وسيلة كفيلة بمعالجة إشكالية الهوية ومحاولة لفك مآزقها.

2- شعرية اللاوعي بين جرأة المكتوب و عنف المكبوت:

مما لا شك فيه أن النص الروائي هو بنية سردية لها آلياتها الإبداعية الخاصة وإضافة لذلك فهو عبارة عن إستفراغ نفسي لمكبوتات متنوعة تكمن في أعمق طبقات اللاشعور الذاتي، ومن بعدها اللاوعي الجمعي والتاريخي وذلك إيمانا من الكاتب التجريبي أن المقاربة النفسية قادرة على تحمل رؤية مغايرة ومغامرة كما يتوخاها بحيث يكون فعل الكتابة المضادة ممارسة للتبحر في مجاهيل وأعماق الذات ووسيلة للتحرر من النواميس التقليدية المفروضة.

تفاجئ "تفنست" قارئها حين تلج بكل جرأة على المكبوت وتخترق لغتها الحظائر المغلقة عن أحاديث الجنس ومواقف السياسة ونواميس الدين والأعراف.

فمنذ البداية توحي تهويمات وتداعيات "أخّموت" الذهنية أنها ستكون صادمة، وبلغة ساخرة تهكمية يفتح المؤلف ملفات الثالوث المحرم متجاوزا الخطوط الحمراء التي من شأنها الكبت على نفس الإبداع.

1- المكبوت الجنسي:

يغوص عنف المكتوب في رواية تفنست عميقا في عالم الرغبة الدفينة حين يطرق الكاتب مستور قسنطينة باعتبارها بيئة اجتماعية سكونية مكبلة بعقد المحرم الجنسي "لقد كانت مدينة الجسور والبخور على موعد دائم مع الوافدين، يعركونها بشراستهم، وتأسرهم بغواية فاتناتها المطلات على شرفات البيوت المعلقة إلى جوار أعشاش اليمام والغربان والوطاويط الممزقة لفضاءات الوادي السحيق بزعيقها المجروح وإنخطافها المفجوع..."[1]

فلا غرابة أن تضغط لغة البوح والتداعي الحر على النشاط الاستذكاري الذهني لأخّموت بحيث تتداخل العوالم السحرية للمكان/ الهندسة المعمارية للمدينة مع الصورة الشعرية الحسية للحضور الأنثوي، متفاعلا مع شعرية الذاكرة بوصفها نشاط ذهنيا فياضا يستحضر من خلاله ذكريات وأحداث وصور الماضي، كمحمول لمكبوتات تاريخية وجنسية وممارسات اجتماعية ومعتقدية شعبية "يتصدر الطلسم بوسبعة عقود كهيكل فرعوني في معبر باب الجابية وما يختبئ وراءه من أسرار لذة غامرة ومتعة يظفر بها عابرو السبيل.."[2]

كما يكشف زيف المجتمع الحنبلي الذي يمعن في إخفاء المسكوت عنه بدعوى المحرم الديني والأخلاقي حين يقول المؤلف:".. إنها بيوتات المتعة المنصوبة والتي يسميها العامة دار "البورديل" مفضلين التسمية النصف أعجمية على التسمية العربية بيوت الدعارة وكأني بهم يرأبون بالعربية الفصحى عن التدنيس كونها لغة الدين والعبادة.. هذه البيوت التي كتبت عليها بالخط الرفيع المحتشم والمموه "وما إستمتعتم به منهن فاتوهن أجورهن.. "[3].

فتبدو جرأة المؤلف كبيرة لا حدود لها في كسر طابو الجنس في هذه المدينة وبلغة هي الأعنف من المكبوت يتصدى ليحمل على عاتقه كشف مستور المدينة وخدش أسرارها وأغوارها وحاراتها التي تخفي جوعها الشبقي: "..إنهم أبطال تلك الفضاءات الضيقة من زنقة المسك المحفوفة بالسفور والكتمان، وإن شئت تلك السراديب المسيجة بحياء الدعارة الفاجرة التي تمارس على مرأى ومسمع المارة وقطان الحي من البلدية الأحرار.. "[4]

1- الرواية، ص: 15.
2- الرواية، ص:17.
3- الرواية، ص:17.
4- الرواية، ص: 17.

لقد حاول المؤلف خرق توقعات القارئ الجزائري وبالأخص القسنطيني حين هتك محرم المدينة وتطاول على شرفها وولج حياة نسائها الداخلية وتحسس طقوس الغواية والسفور التي تحترفها الفاتنات القسنطينيات وهن يكتمن سر الفراديس المنهمرة في قلوبهن .. يكتمن الحب الفاجع.. "[1].

تساءل لغة الرواية الشعرية مكبوت المدينة عبر تاريخها الطويل والمليء بالتجاوزات الجنسية واللأخلاقية ، فلا يتحرج المؤلف من ذلك باعتبارها مدينته ولعل ذلك ما فتح مجال التحامل عليه من قبل القارئ القسنطيني الذي رأى في نظرته تلك انتقاصا لعفة وشرف مدينة العلم والعلماء كما يقال.

يكتب المؤلف "عبد الله حمادي" بحس شعري جريء وهاجس نفسي عميق وهادئ وبأسلوب تشريحي ساخر يُعنى بشروخ مستور المجتمع الجزائري التي لا يمكن أن تقال باسم الدين والأخلاق، ولكنها تبدو صريحة لدى العيان مثل ما يحدث من تجاوزات في الأحياء الجامعية[2] وما تخلفه من انهيار أخلاقي وثقافي في المجتمع، ومن ثم يتحول الخطاب الروائي إلى خطاب خاص موجه إلى المرأة ومختلف قضاياها المسكوت عنها التي تتسلل إلى مستويات الحياة الإجتماعية والثقافية والمشكلة للمجتمع الجزائري.

ويمكن القول أن بنية الخطاب التصويري المورفولوجي للشخصيات النسائية في الرواية - والتي ترد انطلاقا من العملية الاستدراكية الباطنية لوعي "أخّموت"- تطرح بلغة جنسية عارية وفاضحة تؤكد على هاجس المرأة / الجسد / الغواية كصورة نمطية خاصة بهذا العنصر البشري الذي لا يمكن تصويره خارج هذا الإطار، أين يختصر كيان هذا الإنسان في جسد وظيفية إثارة شبق ومتعة الرجل لا غير وهي صورة يكشف المؤلف من خلالها مكبوت الرجل الشرقي وهشاشته أمام الحضور الأنثوي؛ فيتخذ من غواية الأنثى وشعرنة الجسد هاجسا محوريا في خطابه الروائي، يعري من خلاله المكبوت الجنسي والفكري النابع من

1 - ا لرواية، ص:16.
2- الرواية، ص: 44،37.

السيكولوجية الذكورية ومنطقها الخاص، انطلاقا من السمات الداخلية للوعي الباطني "لأخّموت" في علاقاته بالعنصر الأنثوي في الرواية (تفنست، أستير) رجوعا إلى اللحظات الاستذكارية والدراما الذهنية المصورة لتداعيات زمن الطفولة التي جمعته "بساسية" أين تشكل لديه الوعي الأول بالأنثى في صورتها الفطرية والتي كان "..يجد فيها "أخّموت"فرصة الاختلاء بها وملامسة أعضائها الرخوة وحتى أردافها وحلمات ثدييها الصغيرتين.."[1]، والملاحظ هنا أن السارد يقدم الصورة الانطباعية الحسية عن هذه الشخصية انطلاقا من الوعي الباطني للشخصية " أخّموت" وهو في ذلك يركز على مفاتن الجسد ومناطق الإثارة تأكيد على الرؤية الذكورية المحدودة والناتجة عن ضغط الكبت الجنسي، وهو ما يتيح معرفة مدى تسلط وقمع هذه الرؤية التي تتجرأ على سحب كل عناصر البراءة من طفلة في عمر الزهور وتلبسها لباس الغواية والإغراء.

لقد أخذت اللغة الشبقية حيزا كبيرا في الرواية سواء كان توظيفا صريحا لتيمة الجنس أو المحرم الجنسي أو بشكل إيحائي رمزي بحيث تكون وظيفة اللغة قول المسكوت عنه في شكل جمالي خلاب.

يعثر القارئ على لوحة فنية حية يجيد فيها المؤلف تصوير العلاقة الحميمية التي تجمع " أخّموت بأستير" بواسطة لغة وصفية شعرية مثيرة تشيد بالموقف الحميمي المؤطر بروح شعرية وفنية فائقة، تتداخل فيه قوة العبارة مع تكامل الصورة التخيلية للمشهد الحسي المتداعي بحس مرهف ورقيق نابع من سلاسة وعذوبة وانسياب الذكريات والتداعيات المؤثرة على اللاوعي الأخّموتي، الذي سيتحضر صورة المشهد بكل أبعادها في التداعي التالي:".. لقد صادف هواه هواها فتشابكت أيديهما لحظة الغروب على ضفة الوادي، وألفت العتمة ما تبقى من عناقهما المحموم تحت فانوس النور الشاحب من ضباب الوادي الملقي بستائره على القصب والعليق وأشجار الحور.. كانت بداية القبلات من قوافي الشاعر بيكر، ونهاية العناق غجريات لوركا.. كانت تطوق عنقه بيديها، وتتحسس خده بشفتيها... "[2]

1- الرواية، ص:72
2- الرواية، ص: 56.

يدرك القارئ من خلال هذا المقطع أن بعث المؤلف الموقف الحميمي بهذه اللغة الشعرية والأسلوب الدلالي والراقي، من شأنه أن يسمو بالموقف الحميمي عن مشاهد الابتذال والإسفاف والتي لطالما حدت من طبيعة التوظيف الجنسي الإباحي لدى بعض الكتاب.
فيبقى هدف الروائي في هذا المشهد إعطاء معنى فني وأدبي جمالي لما هو باطني بعيد عن الإباحية ومشاهد الإثارة الغريزية التي يمكن أن تخدم أغراضا تجارية بحتة. [1]

تتواصل محطات الكتابة الإعترافية بلغة البوح الجنسي، حين يكشف الروائي عن الخطاب الإغرائي و التواطؤ اللغوي الجنسي مثل ما يظهر في الانطباع النفسي التالي:" راحت تتفرس في كل تفاصيل جسده لتتأكد أن أمثال هؤلاء الفرسان المنشغلين بعراك الصحراء والذين ينتمون إلى زمن آخر من المؤكد أنهم لم يخلقوا للكراسي بقدر ما خلقوا لامتطاء الأسرة"[2]، حيث يكشف هذا التكنيك التياري عن ما يحتويه مستوى ماقبل الكلام داخل وعي "تفنست" والمعبر عنه من خلال لغة تصويرية للرغبة الجنسية الدفينة الضاغطة على سلوك الذات نتيجة الانفعال الذهني والنفسي لحظة الخلوة بين الجنسين (الرجل والمرأة/ أخّموت و تفنست)، ليطول الحديث عن السرير باعتباره مساحة للذة وممارسة طقوس الشبق، من خلال المونولوج الداخلي الخاص بشخصية "تفنست"..لذا كان الخبثاء ينعتون إقامتنا الجامعية عائشة أم المؤمنين بإقامة الأربعة ألاف(seins) .. عجبا كيف يتضاعف العدد في حضرة خصوبة السرير .. إذا فحروب الدنيا كلها من أجل السرير تبا له من نعش يبعث فيه الإنسان ويموت فيه... "[3].

فمن خلال هذا الحوار الذاتي الداخلي يبرز الإيحاء الجنسي للألفاظ التي يعمل وجودها في نسقها الدلالي الخاص بالوعي الباطني على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة، ليحصرها في دلالاتها الجنسية بحيث تصبح بمثابة ثوبا شفافا وظيفته لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة ليس بغرض تغطيتها وتستيرها، وإنما لكشفها ومن ثم ينكشف مستوى ما قبل الوعي من خلال اللغة التصويرية أو لغة الصورة الجنسية كدراما ذهنية نابعة مباشرة من الوعي الباطني المكبوت.

1- إستنادا لما يعتقد في الوقت الراهن بأن الرائج من الأدب هو أدب القاع وما كان أكثر إباحية وجرأة في إثارة الشيق.
2- الرواية، ص:41.
3- الرواية، ص:41.

إن شيوع اللغة الشبقية في الرواية يضيء مساحة مهمة من انعكاسات الكتب الجنسي في الحياة ومظاهرها الراهنة؛ إذ تبدو لغة الجنس التي نطقت بها رواية "تفنست" لغة بوح وحرية وانعتاق من سائر المحرمات.

2- المكبوت السياسي:

تتجاوز جرأة المكتوب الروائي البوح بالمكبوت الجنسي، حين تصبح اللغة الجنسية أداة بوح بالمفهوم السياسي، يتمكن المؤلف بفضلها من تحطيم عقد الطابو الذي تعيشه الذات العربية؛ "فالجنس سلطة ضد السلطة"[1]، سلطة التاريخ، الدين، السياسة، سلطة المقدس بشكل عام؛ فتتداخل لغة الجنس بلغة السياسة، ليستحيل الخطاب الروائي في " تفنست" إلى صراع يتجاذبه طرفا التحرر والقمع، البوح والكبت، أين تتحول لغة المحرم الجنسي إلى خطاب مقاوم وخارق لمكبوت سياسي يقول المسكوت عنه ويكشف المستور بكل حرية وجرأة، فالحرية كما يقول أخّموت "هنا مستباحة كالجنس في بيوت الدعارة الكل يمارسها بحسب طقوسه وغواياته ودون الحاجة إلى دساتير أو مواثيق"[2]. ولعل هذا ما أوحى للسارد التعبير بلغة الجنس حين يروي مأساة الذات ضد المكبوت والباحثة عن لغة اللجوء والانكفاء إلى الماضي، التاريخ العظيم "لآخر القلاع التي استعصت على المنصور بن أبي عامر: لكنه مع ذلك افتضّ بكارتها وانتهك حرمة عفتها مستعينا بسلاحه الدائم وهو الانتصاب ثم الانتصاب.. ثم الاغتصاب... "[3].

وحتى إن بدا وقع اللغة الجريئة والعارية عنيفا على القارئ فإن ذلك لا شيء بالنسبة لشدة القمع السلطوي الممارس على الذات، فحين يتماهى لديها الجنسي بالسياسي والمكبوت التاريخي تثير العمليات الانفعالية الداخلية(الذهنية والنفسية) خطابا صداميا فاضحا ينبع عن

1- الرواية، ص:47.
2- الرواية، ص:35.
3- الرواية، ص:20.

حالة الاهتزاز الداخلي لوعي الذات نتيجة وقوفها على حقيقة ضياع الأندلس"....وهي تتأمل بعينين جاحظتين، ولوج القضيب إلى غيا هبها تعلوها شهقة أبى عبد الله الصغير، وهو يلقي بنظريته الأخيرة على مخادع جواربه في قصر الحمراء، ثم يهيم على وجه...."[1].

لقد أدت رغبة المؤلف الملحة في تجاوز السردية التقليدية وقيود السلطة الجائرة إلى توظيف لغة التخيّل والحلم والتداعي والمناجاة باعتبارها تقنيات تيارية، تعبر عن أفكار وهواجس "أخّموت" النابعة من وعيها مباشرة. مما أدى إلى تداخل الصور والرموز المشكلة لدرامية الوعي وتعالقها مع لغة الذات المثقفة المقهورة نفسيا والتي لطالما أثقل كاهلها بترهلات راهن عربي متعفن "لا تحتاج إلى كبير عناء لتعلق بالذاكرة فهي جزء من الخبر اليومي الذي يتابعه على لسان بوش الابن يوميا سواء في قناة الجزيرة أو غيرها من القنوات المأجورة الحافلة بجميلات لبنان من المارونيات والشقراوات أو الجزائريات المطرودات من طرف الزوابري الأفغاني أو المصريات الحالمات بعيش أكثر رخاء في كنف أحد الأمراء المهووسين بحب سباق الخيل وتعاطي الموبقات في كازينوهات ميامي ولوس أنجلس"[2].

فمن خلال هذا التداعي الحر وبمساعدة الذاكرة ونشاطها الإسترجاعي للحدث اليومي يجمع وعي أخّموت مختلف المظاهر السلبية كما يعيشها الوطن العربي بفعل الوضع السياسي المتأزم، هذا الوضع الكارثي ينسحب على مختلف الأوضاع الاجتماعية والأخلاقية أو الاقتصادية.

ينطلق المؤلف من مكبوت الراهن العربي ليفتح الملف السياسي الأشد جدلا وخطرا ذلك المتعلق بفساد الأنظمة العربية و تواطؤ حكامها مع القوى الأجنبية المعادية، إضافة إلى التدخل الأجنبي في شؤونها سواء كان تدخلا عسكريا أو دبلوماسيا.

ويظهر ذلك من خلال حوارية ساخرة من إنتاج الدراما الذهنية والمخيلة الذاتية للشخصية الرئيسة "أخّموت" تجمع بين صدام حسين والرئيس الأمريكي بوش الابن، فتمثل الحوارية عملية مقايضة يدور موضوعها حول امرأة بمواصفات نووية كرمز للبلاد العربية التي يريد الأمريكان الحصول عليها، تنتهي المقايضة بسقوط بغداد بمباركة من المرابي المصري

1- الرواية، ص: 22.
2- الرواية، ص: 33.

"...فكافأه بأن منَّ عليه بعهدة خامسة تمكنه من تجاوز مدة أخناتون وكل حكام الكرب في السلطة"[1].

يشتد عنف اللغة في اللاوعي حين يتضافر الحلم الواقع والراهن ليعكس مظاهر المحظور السياسي والديني من خلال العلاقة التصادمية بين كل ما هو إسلامي عربي وبين كل ما هو غربي مسيحي.

تحكي الرواية على لسان الكاردينال في حواره الداخلي مع ذاته إثر استيقاظه من غفوته" وبيده ازميله، وهو يستغفر ويكبر ...سأجلده بإزميلي.. ثم طأطأ رأسه متمتما: من سيرعى بعدي حمامات الأديرة المهجورة من سيعلم بأخبار السحاق وقصص العشاق.. ؟ ألست أنا من يستقبل الجميع في خلوة الاعترافات.. ألست أنا من سيحمل خطاياهم كما حمل المسيح صليبه على ظهره لأمنحهم صك الغفران وأفتح لهم باب التوبة..."[2]

تكشف لغة التيار فضائح المكبوت الداخلي لهذه الشخصية الروائية الرمزية، حين تصور فضائح الكنيسة كأفسد هيئة في العالم تدعم مشاريع الدول الاستعمارية، وكيف تسخر الخطاب الديني لإعطاء الصبغة الشرعية لتجاوزات السياسة الأمريكية ،ثم كيف يكون الاستخفاف بالمقدس نوعا من البوح والجرأة بالمكتوب على المكبوت"..يا لهذا الدعي الأحمق وهل وجد أصلا حتى أصدق خرافاته ومائدته المنزلة من السماء؟ .. فلماذا لا ينزلها على سكان دارفور ليحل مشكلة المجاعة هناك؟.. نحن نحترف الموائد يوميا نمشي على الماء نأمر كن فيكون بالأساطيل والأنثرنيت .. نقيم الجسور الجوية .. نمنح الشعوب المغلوبة على أمرها ديمقراطيات محمولة جوا على ظهر الأباتشي .. يمطر سحابنا حيث شاء B52 وf18 والطورنادو والميراج ..."[3].

تتداخل لغة المنولوج بلغة اللاوعي والحلم والواقع فتبوح بلغة صريحة عن المحظور السياسي: أليست السياسة الأمريكية من أوهمت العالم بأنها جاءت للعراق لتحرير شعبه من الدكتاتورية وتمنحه الديمقراطية؟، أليست هي من طالبت بمحاكمة الرئيس السوداني لأنه ارتكب جرائم ضد الإنسانية في دارفور فسعت لتقسيم البلاد؟.

1- الرواية، ص: 26.
2- الرواية، ص:31.
3- الرواية، ص:31.

بلغة السخرية والتهكم في هذا المنولوج الداخلي يكشف زيف المستور السياسي الذي لطالما حول السياسة الغربية (أمريكا) من هيئة استعمارية مسيطرة على ثروات الشعوب إلى محررة للأوطان !.

يقيم المؤلف بواسطة اللغة المكاشفة عناقا محموما بين الحلم والماضي والتاريخ من خلال تقنية تداعي المعاني والأفكار، فيقول على لسان الكاردينال"..أم تراه يريد أن يحل محله كنيسة روما. لقد خابت أمال محمد الفاتح الغبي حين حدثته نفسه المريضة بأن يربط جواده يوم ما في حلقة باب كنيسة القديس بولس، لكن حلمه ذهب هباء وزال ملكه وحدث له ما حدث لحمزة بن المطلب..."[1]

إن تشكل التداعي الحر داخل المنولوج الداخلي على لسان الكاردينال إنما نابع من داخل أفكار وعي "أخّموت" انطلاقا من الصور المجردة التي ترجع في نشأتها إلى الواقع النفسي الذاتي والجمعي التاريخي بحيث يكون أصل الرفض الغربي ومرجعية العنصرية إلى العداء التاريخي للإسلام ليس باعتباره ممارسة شعائرية طقوسية فحسب، وإنما باعتباره هوية وانتماء.

فيستحضر "أخّموت" التاريخ الأندلسي وممارسات محاكم التفتيش وجرائمها ضد الإرهاب المورسكي"....تأمل الكاردينال في وجهه وراوده شعور قرأ فيه أن هذا الدعي الوافد يريد أن يسلب منه عرشه ويحرمه من رؤية جثث الكفرة من أتباع دعي الصحراء، تتفحم في ساحة "ألبيرة" بغرناطة تنثر رائحة الشواء على شرفات جبال "الشيلر" و"البشارات"..."[2].

لقد استخدم المؤلف لغة الحلم والمنولوج لتوصيل ما يحدث من مرئيات ومحسوسات لا تخضع لمنطق الأشياء الخارجية واستطاع أن يرمز لها بلغة تيارية اعتنت بتقديم محتويات اللاوعي الخاص بالشخصيات الروائية(الكاردينال والمسيح) ومن خلفه وعي أخّموت الحالم وهو جالس داخل القطار مواصلا رحلته الذهنية.

1- الرواية: ص:31.
2- الرواية، ص:30.

إن تقنية الحلم هنا ما هي إلا حيلة فنية توسلها الكاتب ليقول على لسان بطله ما يريد، فيتداخل الواقعي الراهن بالمتخيل الحالم ليكشف زيف المستور والمحظور السياسي.

فالواضح أن تضافر المكبوت التاريخي المحظور السياسي والديني يجعل القارئ يدرك تمام الإدراك أن الحرب المقدسة المزعومة التي تقام ضد الإرهاب المدنس في العصر الراهن لا يختلف عن تلك الحرب الجائرة ضد زمرة المورسكين قبل قرون مضت، حيث تنطوي كل الممارسات المستهجنة تحت حملة التطهير التي يمليها الضمير الإنساني العالمي ضد المد الإسلامي في كل أنحاء المعمورة باعتبار توجها لا عقلانيا معاديا للسامية وضد الإنسانية.

يلاحظ القارئ من خلال المقاطع السابقة: الحوارية الصريحة للكاردينال والمسيح أو المقطع الذي يضم تحليلا داخليا لمستوى ما قبل الكلام للوعي الباطني لشخصية الكاردينال، أنها مقاطع تيارية نابعة من وحي العمليات الذهنية لشخصية "أخّموت" بمختلف مستوياتها الشعورية واللاشعورية وما قبل الشعورية؛ قد جاءت في شكل إسقاطات نفسية وذهنية وفكرية دالة على مدى إدراك المؤلف لحالة التشظي واللاتوازن التي يتخبط فيها الراهن السياسي، وفهما واعيا يجعله يبنى هذا الوعي بشكل صريح يتفق وقناعاته ونوازعه الداخلية، ومن خلفه كل مثقف عربي غيور على قوميته.

ومن ثم يكشف الخطاب الروائي طبيعة علاقة المثقف بالسلطة، والتي يسيطر عليها مشاعر السخط والإحباط، وفعل الصمت كأحد وجوه الكبت الثقافي؛ فلا يتبقى للمثقف سوى لغة الإبداع كوسيلة للبوح والتعبير والتمرد ضد قمع سلطة المكبوت السياسي، فعنف المكتوب الروائي يفرض على المؤلف الجهر بالمحرم السياسي وتسمية الأسماء بمسمياتها؛ لذلك يقف على حالة الانقسام والتمزق والحرمان والمجاعة في دارفور بالسودان، ويرصد الإنزلاقات السياسية بخطاب ساخر وسوداوي يتحدث عن الأقليات الطائفية المطالبة بالاستقلال والانفصال والتي تسببت بحروب أهلية، وتجاوزات أمنية خطيرة يقول السارد: "تندفع العجائز الملفوفات في السواد...كنساء الأكراد المستبشرات باسترجاع كركوك وبلباو...وحتى إمارة كوكو التي يحلم

بإنشائها أحفاد سليم تومي في أعالي جرجرة، لكن سيف بربروس كان له وللبرزاني بالمرصاد..."[1].

فقد جاءت الصورة الانطباعية الحسية لتجمع عناصر الصورة التشبيهية التي تشكلت داخل وعي "أخّموت" بمجرد وصول القطار إلى محطة بلاد الباسك، فيرى نساء الباسك كنموذج أنثوي تنعدم فيه مشاهد الأنوثة الصارخة بل إنها صورة تستدعي علامات المثابرة والمقاومة والكفاح، التي قد تجمع بين أقليات الأكراد والباسك؛ فلا اختلاف بين المواقف السياسية لهذه الأقليات المطالبة بالانفصال "الباسك" في بلباو و "كاطالونيا" والأكراد في العراق، وعروش القبائل والأمازيغ في الجزائر كمحاولة لإحياء مجد إمارة كوكو التي أسسها سليم تومي وقضى عليها بربروس بعد التدخل العثماني في الجزائر،وهذا نوع من الاستحضار لخفايا التاريخ السياسي في تلك الفترة.

إن تأثر مستويات الوعي الداخلي لشخصية "أخّموت" بمختلف الأوضاع الراهنة ومعاناة الذات الداخلية والتي ظهرت في شكل مناجاة داخلية وتداعيات وانطباعات وهلوسات ذهنية تقع بين الإدراك واللاشعور والحلم واليقظة تؤدي إلى الضغط على الذات للبوح والتمرد على ما تعيشه في العالم الخارجي، فتعظم مساحة الصراع والتجاذب في النص الإبداعي بين ما هو مكبوت وما هو مكتوب ليتيح تشكيل نوعا من الحركية والديناميكية في النص الروائي، ويحقق للغة الفعالية الفنية والجمالية التي تمنحه طاقة عالية لإثارة الشغف لدى ذائقة القارئ.

1- الرواية، ص: 33.

3- المكبوت الديني:

تتواصل محطات الرفض بلغة البوح عن المسكوت عنه بدافع الدين والعرف من خلال تسليط الضوء على قضايا مهمة تعنى بالعلاقة التصادمية بين الدين والعلمانية كمحاولة لتدنيس المقدس والاستخفاف بسلطته والسخرية من مواضعاته السابقة، والدعوة لإعادة قراءة ومقاربة الخطاب القرآني قراءة صحيحة تتجاوز مقاربة الفقهاء الموروثة، خاصة تلك التي تتعلق بمشكلات المرأة والحرية، حيث يثير الكاتب فكرة فصل الجسد عن الروح، وبلغة شعرية متمردة ينقل القارئ إلى أصل المشكلة كما يراها الوعي الجمعي: المرأة/ الجسد كرمز للخطيئة والزنا[1] "بفضل جسدها وشق ثوبها نصفين وكشفها عن مفاتن جسمها وعورتها وسفورها..."[2] ولذلك تعتبر هذه النظرة الدونية للمرأة من أهم التجاوزات في الخطاب الديني إذ يتم الاعتقاد أن المرأة لا وجود لها كذات حرة مستقلة في القرآن وإنما هي مجرد موضوع للمتعة مستقبلة لغوايات الرجال [3].

ويشتد التحامل على سلطة الدين في تعاملها مع العنصر الأنثوي إلى أبعد من ذلك حين يصل الأمر لمناقشة حق الرجل في ممارسة اللواط مع المرأة استنادا لقوله تعالى:"نساؤكم حرث لكم، فأتوا حرثكم أنى شئتم..."[4].

وهنا تمارس اللغة جرأة التعري الديني لتقدم طرحا صريحا لمظاهر القراءة الخاطئة للخطاب القرآني ومدى معاناة المرأة في ظل السلطة الدينية المصطنعة والتي يختفي وراءها تسلط وتكلس الفكر الذكوري الشرقي بشقيه (المتطرف الديني أو المنفتح العلماني) الخاضع في كل مسائله إلى دوافع الكبت الجنسي الضاغطة على السلوك والفكر باعتبارها تبث أفكارا مرضية تلخص حالة اللاتوازن والانكسار التي تعاني منها الذات في الوقت الراهن.

1- الرواية، ص: 45.
2- الرواية، ص: 47.
3- الرواية، ص: 49.
4- الرواية، ص: 47.

4- المكبوت الفكري:

يتبع المحرم الديني والمحظور الجنسي والسياسي بالمقموع الفكري ليكون المحرم بذلك كل ما هو عقلاني متمرد في الموروث الفكري والإبداعي والذي لا يمكن أن يقال أو يعرض باعتباره مقموعا من طرف سلطة الدين والأخلاق والأعراف.

وفي رواية "تفنست" يخترق المؤلف مساحة المحظور الفكري حين يستحضر مجموعة من المؤلفات الفكرية والأعمال الإبداعية التي تشوبها الريبة والإثارة "كمؤلفات ابن الراوندي من مثل كتاب الزمرّدة وكتاب التاج وكتاب التعديل والتحوير وكتاب الإمامة وكتابه المريب المعروف "بالدامغ" وهي كلها خارجة عن القانون وكذا قراءة المستظرف من أخبار الجواري، ورشف الزلال من الماء الحلال، ومصارع العشاق، وروضة المحبين ونزهة المشتاقين، وقطب السرور في وصف الأنبذة والخمور،...وغيرها من الكتب المساعدة على العبادة والفحش"[1]. أين يختلط الخطاب اللغوي الجنسي بالخطاب الديني ويمتزج الدنيوي بالمقدس؛ فلا وجود وطغيان لسلطة على سلطة في الإبداع الفني، ولا وجود لأدب جنسي وأدب نظيف وعفيف فالكتابة الإبداعية لا تعترف بهذه التقسيمات الواهية.

لقد ارتبطت الكتابة الإبداعية عند "حمادي" بتصوير الرغبة في الانعتاق والتحرر من القيود الفوقية، والإصغاء لنداء الذات وكينونتها التي كبلتها الرغبات المحمومة، إنها نداء لتحرر الجسد/ الذات والمخيلة، نداء مشدود إلى تشخيص النزوات واللحظات المسكونة بمقاومة التهميش، ونبد الحتميات والمعوقات والانتصار للجرأة الأدبية والمغامرة الفكرية والإبداعية، إنها "طقس يشبه طقس البغاء الحميمي، أو فن من فنون المنكر الذي يحررنا من ذواتنا ويوقعنا في ملكوت الجناية والبذاءة والارتماء في أحضان الخطيئة السعيدة ومعاناة الألم الجميل والتخلص من أسر الزمان والمكان وتخطي حواجز الممكن والمستحيل..."[2].

إن جرأة اللغة الروائية الفائقة على البوح والاعتراف مع تنوع مستوياتها التعبيرية والفكرية جعل الرواية تغوص عميقا في عوالم الرغبة واللاشعور واللذة وتخترق نواميس الثابت المقدس، وكذلك تكون الكتابة الإبداعية المضادة.

1- الرواية، ص: 27.
2- الرواية، ص: 48.

لقد جاءت لغة الرواية كوسيلة تعبير عن الممارسات الفكرية والسياسية والدينية والجنسية المكبوتة داخل الوعي الجمعي انطلاقا من وعي الشخصية الروائية "أخّموت"؛ فما كانت إلا محاولة لطرح ومناقشة الخطاب السلوكي واللغوي الموجه للكينونة الأنثوية في علاقاتها ضد السلطة الذكورية، حيث تأتي لغة البوح كسلاح احتجاجي ينفتح على الذاكرة ومظاهر المكبوت لتكشف طبقات الوعي السيكولوجي وما تحويه من رغبات دفينة ضاغطة. وهنا تتجلى قيمة البعد النفسي الذي بنيت عليه الرواية: (رحلة التداعيات التي تقدم الأحداث والوقائع النفسية وتأثيرها على مستويات الوعي الداخلية لشخصية أخّموت).

فالاستعداد النفسي "لأخّموت" لتفريغ ما يجب تفريغه يسمح على المستوى الذاتي بالكشف عن خصائص وطبيعة تصورات الذات المبدعة وانفعالاتها، ثم يجعل الوعي الذاتي يغوص عميقا ليقيم علاقة تكامل بين البنيات الذهنية والنفسية في العالم الداخلي وبين البنيات الاجتماعية والثقافية في العالم الخارجي. وهو ما يجعل النص الأدبي يقيم توازنا على كافة المستويات؛ بحيث ينظر لفعل الكتابة كمكاشفة وتعرية لما يقف خلف مختلف السلوكات والممارسات، وكيف يكون موقف الذات تجاه نفسها وتجاه إشكاليات الواقع الاجتماعي والأخلاقي والديني والسياسي.

وبشكل عام فقد كان الخطاب اللغوي التياري الروائي بمثابة ثورة وتمرد؛ لغة تمرد عن موروث مكبوت، ولغة ثورة وتحرر من قيد مؤسساته القمعية (مجتمع، دين، أخلاق، سياسة): إنها لغة الذات في صراعاتها ومعوقات الأنا الأعلى الصادرة عن هذه المؤسسات الجائرة، إنها لغة مساءلة للمتعاليات والمنظومات الفكرية المتكلسة التي تسيطر على حياة الذات المبدعة ومسار الإبداع، إنها لغة بوح واعتراف بواقع التاريخ والمجتمع الذي أحكمته سلطة دينية وأخرى سياسية وكبلته منظومة عادات وتقاليد بالية، إنها لغة اتهام صريح ولاذع لهذه المنظومات المسيطرة على حياة الأفراد والمجتمعات.

3- شعرية خطاب ما قبل الوعي في لغة الذات / الوعي بالزمن الضائع:

يأخذ الزمن في رواية "تفنست" بعدا جماليا وشعريا ونفسيا ذلك أنه يرتبط مباشرة بلغة التداعيات والإسترجاعات والانفعالات الداخلية للشخصية "أخّموت" وتفاعلاتها الخارجية مع باقي الشخصيات ومسار الأحداث عبر الزمن والمكان في الرواية.

فيتحقق البعد الجمالي انطلاقا من مهمة الزمن النفسي الذي يعنى بتصوير الواقع الداخلي "لأخّموت" وما يحتويه هذا الواقع من مجموع المشاعر وفيضان الوعي والأحاسيس، حيث أخذت الذات محل الصدارة وفقد الزمن معناه الموضعي وأصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية [1] لهذه الذات، ولعل أهم ما يميز لغة التصوير المعبرة عن هذا الزمن هو الشفافية والذاتية وغلبة الطابع العاطفي [2] ومخالفة المنطق السردي السائد؛ فبقدر ما يتخطى الزمن في رواية "تفنست" المقاييس المنطقية ويحلق في آفاق الزمن المطلق، بقدر ما تتعدى اللغة حدود التعبير الخاضع لمنطق الأشياء والوقائع والأحداث لتعبر عن رمزية الحدث الذهني المتداعي انطلاقا من وعي "أخّموت".

تحاول لغة الوعي المعبرة عن المضمون النفسي أن تجمع شتات الذاكرة بحلوها ومرها من الطفولة إلى الشباب من خلال رحلة ذهنية يفترضها السارد ،تبدأ بمجرد اعتلاء أخّموت مقعد القطار والذي يلازمه طول الخط الحكائي إلى أن تنتهي الرواية وهو لا يبرح هذا المكان.

لقد تعددت في رواية "تفنست" الصورة التمثيلية والجمالية لتفاعلات الذات "أخّموت" بالزمن بتعدد لغة التصوير، التداعي، الاستحضار، الارتداد إلى الماضي.

1- سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص: 52
2- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص: 132.

1- لغة التداعي:

يستخدم المؤلف لغة التداعي كوسيلة للهروب من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي؛ إذ يستحيل فصل تداخل الماضي عن الحاضر في الخطاب اللغوي التياري، بحيث يظهر التداخل في شكل لحظات خاطفة قد تكون بعمر الدقائق والثواني إذا ما قيست بالمقياس الطبيعي للزمن، هي لحظات تجد فيها الذات متعة الهروب من الحاضر للبحث عن الزمن الضائع، هي لحظات للتداعي والهذيان، مسروقة من الزمن الماضي و أحلام اليقظة، يقول السارد: "أخّموت" المهووس بالتداعيات واستحضار الزمن المفقود فيه لوثة من بروست الذي كلما رشف رشفة اليانسون ودخن سيجارة عرعار تتنزل عليه فيوضات ذياب الهلالي فيستحيل إلى ممارس للحرية التعبيرية بامتياز، لا تحكمه شروط ولا تحده قيود، خطر بباله ذات يوم وهو يجوب الصحارى... أن صادفته على مشارف "ورقلة" تلك الفتاة الجامعية التي كانت تمارس "الأوتوسطوب" قصد الالتحاق بالشمال ... كانت واقفة على حافة الطريق بالكاد تعرف على هيكلها البني الفاحم... تفحص "أخّموت" قوامها الفارع، إستنشق من أعطافها رحيق "إفسان لوران" ... تأملها "أخّموت" الذي مر بينه وبين صيد الغزال أمد ... ثم ضغط ثانية على فرامل الفولفو ليستفرغ ما بداخله من هموم الصحاري المقفرة، فكاد شهيقه يمزق تلك المهامه المتواطئة مع الرمال والزوابع ..." [1]

يظهر جليا من خلال هذا المقطع المتداعي اعتناء المؤلف الشديد بتصوير مستويات الوعي الباطني "لأخّموت" المهووس باستعادة الذكريات، وهو بذلك نص صريح على تيارية الرواية التي تتناص وتداعيات الروائي الشهير مارسيل بروست فيحاكي أسلوبها أسلوب هذا الروائي في روايته "البحث عن الزمن الضائع" من سمات ذلك:

- الاسترسال في التهويم والهذيان في الاستحضار والتداعي.
- الاسترسال في السرد التياري الإسترجاعي.

1- الرواية، ص: 34-35.

- الاسترسال في الوصف بلغة الشعر حيث يقيم صورة فنية رائعة للفتاة "تفنست" كنموذج أنثوي جمالي صارخ من خلال وصف حسي بارع يجمع مختلف أبعاد الصورة الفيزيولوجية:
اللون/ بني فاحم، الرائحة/ إفسان لوران، عبق الخزامى...
الطول/ قوامها الفارع، الشعر/ جدائلها المضفورة المنسدلة .....

يعتمد المؤلف أساسا على لغة تصويرية رمزية أثناء عملية التداعي والاستحضار بوصفها أهم وسيلة لتمثيل الوعي الباطني فلا يمكن اكتشاف أي مستوى من مستويات الفكر والذهن في استقلال تام عن هذه اللغة[1] حيث يكون فعل التداعي مقتصرا على هوامش ومحطات ضرورية لإضاءة جوانب مهمة في حياة الشخصية.

ففعل استحضار الشخصية "تفسنت" فجأة ومن دون سابق إشارة لذلك في الرواية يثبت أن "تفسنت" شخصية فتاة رمزية متخيّلة وليدة اللاوعي الأخّموتي كانت نتيجة ضغوطات نفسية ووجدانية (غربة، انكسار وحنين) سيطرت على عقله وتفكيره ووعيه؛ فتمثلت له كالسراب أو الوهم والحلم وهو ما يدل عليه قول السارد: "خطر بباله ذات يوم وهو يجوب الصحارى.... أن صادفته...".

1- روجر فاولر: اللسانيات والرواية: ترجمة أحمد مومن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، مطبعة البعث، الجزائر، 2006، ص: 115- 116.

2- لغة الارتداد والاسترجاع:

تعتمد لغة التداعي على فعل السرد الإسترجاعي التياري، ذلك أن موضوع الرواية "تفنست" هو دراما ذهنية داخلية لحياة "أخّموت"، مسار أحداثها خاضع للعمليات النفسية والانفعالات الوجدانية بحيث تتوالى الذكريات الضاغطة على وعي الذات ليعود "أخّموت" إلى ماضي الطفولة البائسة في قرية الغرابة: "لقد أعقب اختفاء والد "أخّموت" أياما من القحط والحرمان ومداهمات ليلية تهز سكينة الليالي الليلاء..." [1].

يمكن القول أن النشاط الإسترجاعي الذي تقوم به الذاكرة عند الارتداد إلى الماضي التعيس يزيد من إحباط الذات ويكثف شعورها بالقلق والاغتراب والانكسار، فقد راحت "معاناة "أخّموت" تزداد حدة في كل مرة وبالكاد تخلص من عبء اسمه الغريب في تلك القرية حتى تعجله القدر بكنية ولد الفلاق المريبة..." [2] ذلك أن الزمن قوة مؤثرة تدخل ضمن التركيب الداخلي للشخصية وتعمل على دفعها وتغييرها وتحويلها [3]، فما تعانيه الذات في الزمن الماضي يمتد معها حتى حاضرها ويظهر هذا جليا عندما يظل "أخّموت" مشغولا بالكنية الدونية التي تطلق على أمه "لقطيمة" لا يبوح بسر هذه الكنية إلى أن عرف مغزاها ومبناها حين التحق بالجامعة بعد عقود" [4].

وبالنظر إلى بنية الرواية يجد القارئ أن السارد في خطابه الإسترجاعي يقسم الرواية إلى قسمين: قسم يلقي فيه الضوء على استرجاع ماضي "أخّموت" في قرية الغرابة وهو زمن الطفولة وزمن الشباب وحياته في إسبانيا.

وقسم آخر يركز فيه على تداعيات الحاضر وتصوير للوقائع النفسية والذهنية والآلام الراهنة والأحلام والآمال المستقبلية التي تعتري هذه الذات، وهي بنية (الزمنية) لا توحي

1- الرواية، ص: 69.
2- الرواية، ص: 71.
3- سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية العربية، ص: 42.
4- الرواية، ص: 69.

بالانفصال بين الفعلين (ماضي وحاضر) ذلك أن الشخصية "أخّموت" التي تحيى أمامنا يشكل ماضيها حاضرها[1]؛ فالحاضر المتأزم كما يراه "أخّموت" ويعيش ظروفه الراهنة في الوطن العربي إنما هو جزء من الماضي البعيد الذي يحيي فاجعة فقدان الفردوس الأندلسي وانهيار دولة الإسلام في الغرب، كما أن حياة التمزق والانكسار التي تعيشها ذات الشخصية في الحاضر الراهن ما هي إلا جزء مهم مما عاناه "أخّموت" الصغير من تشتت واغتراب واضطهاد.

يقف القارئ في رواية "تفنست" أمام سيناريو لعرض الأحداث والتداعيات اِنطلاقا من وعي "أخّموت"، يقول بلغة الإعتراف والكشف عما لا تستطيع الذات الكشف عنه، تسكنه روح التداعيات الضاغطة على سلوكه الذهني : " تنهد "أخّموت" التارقي تنهيدة تشبه الشهيق أو النشيج ثم حملق مليا في زجاج نافذة القطار وهو يرسو في مخفر جمارك ايرون.. تمعن في الوجوه الجبلية فإذا هي الوجوه ذاتها بأماراتها المتوحشة .. "أخّموت" في غمرة الذهول راحت تسكنه أشواق الإعتصام بجدائل "أستير" المنزلقة والمنسدلة برفق على ضفاف أردافها المكتنزة داخل " الجينز الأزرق " إنها صبية منحدرة من سلالة جدتها " لاباسيوناريا" آخر القلاع التي استعصت على المنصور بن أبي عامر... " [2].

تكشف لغة التداعي الحر عن شدة القهر والإغتراب الممارس على الذات، والإنكسار و الضياع النفسي، فالتمعن في الوجوه الجبلية اِستدعى نموج جمالي أنثوي صورة "أستير" يمكن أن يهرب إليه الوعي الأخّموتي فيزداد الشوق إلى الحياة التي جمعته "بأستير" في اِسبانيا لتكون بذلك صورة "أستير" الملجأ الوحيد لمقاومة الشعور بالتمزق والإنكسار والحيرة.
وهو شعور يستدعي من خلاله التاريخ ويستنطقه بلغة عارية وفاضحة تكشف عنف الكبت المسلط على الذات.

1- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط03، بيروت، الدار البيضاء، 2006، ص: 56.
2- الرواية، ص : 20.

قد تقضي اللغة التيارية على خطية الزمن في الرواية بحيث توقف سيرورته الطبيعية ليتم اِستحضار بعض الحقائق والذكريات والتهويمات الذهنية التي أخمدت لسبب أو لآخر داخل اللاشعور، فتعود لتستحضر على عدة أشكال بحيث تلعب الحواس الدور الرئيسي في تحضير الذاكرة لتتم عملية الاِستحضار مثل ما يظهر في المثال التالي: "وجد "أخّموت" القطار يرسو في محطة "بلد الوليد" Valladolid " فلمح من بعيد ذاك النزل المعروف باسم القشتالة " la castillana" أين حجزت له "إيستير" ذات مرة حين اِستعصى عليها اِستضافته كانت "أستير" آنذاك تبلغ من العمر خمسة عشرة سنة..، فهي ثمرة طازجة، وأرج مسحوق من قصب السكر، تحترف قراءة الأشعار الملتزمة.. تقطر حيوية.. لمعان عينها يسرق نظرة العابر... " [1].

فحاسة الرؤية والبصر هي التي جعلت "أخّموت" يستحضر زمن الأندلس ومراحل حياته التي قضاها في اسبانيا حيث كان الفضل للافتة الفندق قشتالة كمحفز مباشر لاستدعاء ذكريات الحميمية مع "أستير".

كما أن عملية الاسترجاع كانت عبر نشاط ذكروي استثارت ذكريات الماضي الضائع في هذه المدينة "قشتالة" وفندقها، فالماضي في كل ذلك هو مخزون ومنسوج في الذاكرة تستدعيه اللحظة الحاضرة ،وهي بذلك كما ذكر برجسون ذات طبيعة نفسية وجدانية.

يمكن القول أن عملية الاستحضار للزمن النفسي أو لحظة من لحظات الذاكرة هي مزيج من ذكريات الواقع الماضي والمخيال الذاتي الحالم، تتخلله تداعيات مبطنة بالخوف والقلق تجاه الآخر.

1- الرواية، ص : 52 .

يستحضر "أخّموت" عبر هذا السرد الإسترجاعي تداعيات الرحلة الثانية في حياته بعد رحلة الطفولة والتشرد في قرية "الغرابة"، فكلتا الرحلتين قد خلفتا معاناة كبيرة للذات ولكن تبقى الرحلة الثانية أقل حدة وشدة من الأولى؛ فقد أصبح "أخّموت" "متمرسا بحياة الأسفار والمبيت في الملاجئ الطلابية"[1]، إضافة إلى أن قد خفف من حدة معاناته وأثث غربته بلحظات الزمن الهنيّة مع "أستير".

إن وظيفة اللغة التيارية في رواية "تفنست" هي استثارة لذكريات الزمن الماضي باعتباره مخزون ومنسوج فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة واللغة تقوم بمهمة التعبير عنه بعدما قد تظهر لفظة ما تعمل على إثارة الذاكرة لتقوم بعملية استرجاع الماضي في لحظة الحاضر فتكون لحظة التداعي لحظة حرة في تكونها تتآلف مع مستويات الوعي واللاوعي وما قبل الوعي للشخصية الروائية يقول السارد مصورا هذه المستويات الذهنية لـ "أخّموت": "يوحي المنظر المغبر برائحة الفانية وهي تطبق على كل شيء ... تمخر سيارة "الباطرول" المزدوجة الدفع وسط كثبان الرمال، فيشقق الغبار أمام سرعة المضاعفة.. فتلتحف الغبار.. "أخّموت" وهو يسترخي في أريكة عربة القطار يستحضر لثامه وفروسيته مع يوميات "الباطرول" الشبيهة باعتلائه لسنام جمال المهاري وهي تخترق بوابات المستحيل، تتهادى بعرش الهودج، تترنح بحذاء القلادة المتدلية من أعناقها مشكلة ذاك التناغم الأبدي بين مِشْفَرَيْ ناقة طرفة بن العبد المرقال وعَلَنْدَاةُ النابغة التي تشبه الثور الوحشي الذي َسرَاتُهُ ما خَلا لبَّاته لهق... إنه الحداء المدندن بمقولات من زمن آخر لا يفقه سرها إلا هو،... يغفو ويستفيق في لحظة صمت يندفع المحرك صداحا... يكثر من الضغط على مداس السرعة، ثم يعود ليضغط ثانية على مكبح الفرملة... يسدد الرمي في اتجاه الفضاءات البعيدة... يزداد انتعاشا وغبطة حين يغطي غبار الزئير زجاجه الواقي... فيستشرف من ثقب مضاءة كمسام الإبر علامات المضي نحو حديقة الطاسيلي..." [2].

1- الرواية، ص: 55.
2- الرواية، ص: 12،11.

في هذا المقطع التياري يقدم السارد توطئة وصفية تكون بمثابة الإشارة اللغوية الأولى التي تؤسس لفعل التداعي، بحيث يوحي الوصف الشعري بمأساة الذات داخل الوجود: انعدام الحياة، الأمل والحلم، "انغلاق مجال الرجاء والرغبة والحياة أمام الأعين الحالمة بغد أفضل"[1].

بالإضافة إلى اعتماد اللغة كمؤشر لاستثارة الذاكرة والتداعي الذهني يمثل المكان التياري/ الصحراء الخلفية المادية المستثيرة للأحداث المتداعية في النفس.

بحيث يستخدم السارد الصحراء كإطار مكاني مستدعي يمكن أن يختزل في الوقائع والأحداث المتداعية وذلك من خلال ألفاظ الدالة على المكان/ الصحراء (مغبر، رمال، غبار، كثبان، وهاد...).

تتآلف لحظة التداعي مع اللاوعي الذاتي فتؤثر على السلوك ومن ثم تتحرك لغة التيار ضمن المستويات الذهنية والنفسية، فتنتقل بين الوعي واللاوعي وبين العقلي والسلوكي والانفعالي.

إن استدعاء يوميات "الباطرول" في الصحراء إنما تجعل الذات تستحضر بلغة الرمز على مستوى الوعي، تفاصيل رحلة الشاعر الجاهلي: اللثام الأبيض، السنام، جمال المهاري، الهودج.. ناقة طرفة بن العبد المرقال، وعِلْنْدَاة النابغة...

كما يستحضر عبر اللغة التيارية نفسها الخطاب السلوكي الخارجي وتعالقه مع الانفعالي اللاواعي غير الخاضع لمنطق صاحبه وذلك من خلال الأفعال التالية: يغفو، يستفيق، يستشرف...

يتعالق الزمن الحاضر ولحظة السفر في القطار بالماضي القريب (يوميات الباطرول) والماضي البعيد يوميات الشاعر الجاهلي ورحلاته، وفي الوقت نفسه يتحاور العقلاني مع الانفعالي بحيث يكون العقل مساهم في عملية التداعي بشكل أو بآخر، فمثلا عند عقد العلاقة الذهنية في الصورة التشبيهية بين الواقعي (رحلة القطار) ثم الواقعي المسترجع (الرحلة في الصحراء على متن سيارة الباطرول) وبين المستدعى المتخيل رحلة الشاعر الجاهلي على فرسه، وبفضل العملية العقلية الواعية حدث التركيب الذهني بين الواقعي والمتخيل والذاكرة،

1- الرواية، ص: 13.

انطلاقا من فعل الاسترجاع (زمن الباطرول) ثم فعل الاستحضار الزمن المماثل (الزمن الجاهلي) الذي اتخذ له رموزا تدل عليه: طرفة بن العبد، النابغة الذبياني، المر قال، علنداة، الهودج.

يستحضر الجو العربي والشعرية العربية من خلال النص الشعري الجاهلي لتستحيل لغة المقطع الروائي إلى معارضة لهذا النص؛ إذ يتعدى المؤلف حدود التضمين الشعري إلى مجاراة للغة طرفة بن العبد وشعرية النابغة الذبياني.

وبذلك تخلق لغة التيار حوار بين رؤية متخيّلة حالمة وبين فعل سردي متداعي عبر ذكريات "أخّموت" ويومياته وأسفاره.

كما تخلق حوارية نصية تجمع بين النص السردي الحداثي والنص التراثي الشعري (شعر جاهلي).

يمكن القول أن اللغة التيارية في هذا المقطع الإسترجاعي كانت أقرب إلى اللغة التمثيلية للمشهد بكل تفاصيله بحيث يقترن استرجاع الأحداث الماضية عبر تيار وعي "أخّموت" بصورة مشاهد خاصة تعنى بتمثيل صورة صادقة عما يجري داخل الوعي، فتمتزج تقنية الارتداد (Flash back) بتقنية المونتاج باعتبارهما وسيلتان من وسائل نقل المعنى داخل الرواية الخاضعة للمحتوى الذهني والنفسي الذاتي للبطل. بحيث تصور الأشياء من حوله والأشخاص، والزمان والمكان وكل العالم الخارجي وفق رؤيته النفسية من خلال عمليات ذهنية عديدة، صريحة ومضمرة، ذهنية دافعية، مزاجية، إدراكية، انعكاسية، تراكمية، متروية، متسرعة، بطيئة ومتلاحقة..."[1]؛ ذلك أن أفعالا مثل فعل الارتداد أو المونتاج أوالإسترجاع إنما تتم في الذهن أولا في مستوى ما قبل الوعي أو ما قبل الكلام قبل أن تقوم بمهمتها السردية أو السينمائية (تصوير الحياة الذهنية الواعية واستبطان الخلجات والمشاعر والنوازع اللاواعية لمثل هذه الذوات).

1- شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص: 17.

وتأسيسا على ذلك تقيم الرواية تباعدا أسلوبيا في الخطاب السردي التقليدي بحيث استبدلت أسلوب التلخيص في الفعل الإسترجاعي بأسلوب التصوير الشعري والتمثيلي للمشهد أو الصورة السردية والتكثيف اللغوي الرمزي للوعي بكل أبعاده الإيحائية.

3- تجليات رحلة الوعي عبر الزمن:

يرد تصوران مهمان لمفهوم الرحلة في الرواية: رحلة مادية جغرافية (الانتقال من المكان إلى المكان الآخر) ورحلة ذهنية (ينتقل فيها وعي الذات من مستوى إلى آخر).

لقد جاءت الرحلة المادية في شكل استرجاع سردي نابع من وعي الذات ومستويات تفكيرها. وهذا يعني أن الرحلة الذهنية هي الرحلة الإطار التي استدعت الرحلات المادية الأخرى التي قامت بها الذات "أخّموت".

الرحلة الذهنية الإطار هي الرحلة الأولى التي يقوم بها "أخّموت" في بداية الحكاية تبدأ بمجرد اعتلائه مقصورة القطار. وهي رحلة تضم جميع الرحلات المسترجعة عبر الزمن، رحلة يكتنفها الغموض والتشتت لا يدري القارئ ما المغزى منها إلى أين يذهب أخّموت بالتحديد وما هي محطة وصوله، رغم مروره بمحطات توقف كثيرة مرورا بباريس، معبر إيرون، إسبانيا...إلا أن المؤلف لا يذكر محطة نزول أخّموت، تنتهي الرواية وتبقى نهاية الحكاية مفتوحة على آفاق وتأويلات عديدة. وذلك ما يجعل رواية "تفنست" حكاية تيارية تعنى بتكثيف الزمن الداخلي، وتعتمد على بنية دائرية تبدأ بجلوس أخّموت على مقعد القطار تنتهي وأخّموت لا يبرح المكان نفسه.

ولعل ذلك ما يؤكد أن الرحلة في الرواية لم تكن رحلة مادية نحو مكان جغرافي محدد بقدر ما كانت تهويما نفسيا وفيضانا تياريا ضمن رحلة ذهنية في غياهب الوعي الباطني للشخصية "أخّموت".

أما محطاتها ومعالمها (الرحلة) فهي مجرد وقفات استذكارية وتداعيات ذهنية اضطر وعي الذات الاستراحة فيها من وعثاء الذاكرة الضاغطة، هي رحلة لمحاولة التصالح مع الذات وعالمها الداخلي مع الزمن، التصالح مع الآخر و مع العالم الخارجي.

إن تنامي الأحداث في رواية تفنست لا تتصل بالزمن الحقيقي، وإنما تتصل بتفاصيل أفكار البطل أخّموت وتداعياته والتي يمكن اعتبارها تداعيات الكاتب نفسه خاصة عندما يقول في نهاية الرواية، "يستيقظ أخّموت من سنة الكرى ليرسم على نافذة القطار أوهامه الشاردة فتروح الأشجار والأبقار وحاملات السيارات ومحطات البنزين تلوح وتعد بقرب الوصول إلى محطات أخرى وقصص أخرى تكون بدايتها من مدينة الجسور والحمام..."[1]

فهو إقرار من الكاتب بنهاية الرواية رغم استمرار الزمن والحياة والأشجار وهو بذلك يقدم نظرة إستشرافية يعد من خلالها القارئ بقصص من تأليفه تكون بدايتها من مدينته قسنطينة.

إن اختيار وسيلة السفر "القطار" لم تأت من فراغ وإنما كانت حرصا من الكاتب على استمرار انسياب الوعي والذاكرة، من دون التشويش على عمليات الاستحضار والتداعي والتهويم والهذيان، فكما تم ذكره سابقا في تعريف المصطلح تيار الوعي فإن القطار أو القاطرة هي أحد المرادفات التي اعتمدت في بادئ الأمر للتعبير عن أساليب تيار الوعي والفيضان الشعوري.

من خلال لغة الذات التيارية في الرواية تظهر ملامح الرحلة الباطنية عبر الزمن والمعاناة النفسية والذهنية؛ بحيث تأخذ الذات طريقا باطنيا يعود بالخطاب الاسترجاعي إلى حياة الذات "أخّموت"عبر مراحل الزمن المختلفة بداية بمعاناة الذات في الزمن الراهن ثم غربتها في اسبانيا ثم مراحل النشأة والطفولة في قرية الغرابة؛ فالأحداث في رواية "تفنست" لا تتطور على النحو الذي عهدته الرواية التقليدية، كما أن الحبكة قد احتكمت للدراما الذهنية وبذلك لم تفقد الأحداث متعتها بل عملت على تنوير فعل التصوير الداخلي للشخصية الرئيسية (أخّموت) أين تكشف اللغة عن تيار وعيها وأزماتها وتعري رغباتها الدفينة وأهوائها وانكساراتها.

لقد اتخذ المؤلف "حمادي" منحى تجريبيا تياريا للتعبير عن الانكسارات والأزمات الداخلية التي تعانيها الذات "أخّموت" من خلال استحضار الزمن النفسي وتصوير مختلف تفاعلات الذات عبر هذا الزمن.

1- الرواية، ص: 119.

كما عمل استحضار الماضي المجيد كوسيلة لقراءة الراهن واسترجع إنزلاقات التاريخ لأجل استنطاقه ومساءلته للتغلب على ترهات الواقع الراهن (سياسية، اجتماعية، حضارية...) متخذا لذلك أنجع الوسائل كلغة الرمز والخيال والإيحاء، لغة الحلم والشعر، والتي أمكنها الوصول إلى أبعد طبقة من طبقات الوعي والذهن.

قد تبدو خيارات المؤلف عبد الله حمادي السردية صادمة من خلال الاسترسال والتداعي والاسترجاع، تشظي بنية الزمن وتغليب الماضي على الحاضر، السرد التياري بضمير الغائب، التكثيف اللغوي والرمزي...إلى حد الإيغال في مستويات التجريب والتجريد، لكنها تبقى خيارات نابعة من وعي خاص بجدية واحترافية العمل الإبداعي التجريبي.

4- شعرية الخطاب السيرذاتي في لغة الذات المبدعة:

إن تشكل لغة الذات المبدعة داخل النص الروائي هو ما يعطي الشرعية لحضور"السيرذاتي"، ليس باعتباره جنسا أدبيا قائما بذاته (سيرة ذاتية) أو جنسا هجينا يتموقع بين السيرة والرواية، وإنما باعتباره منهجا تجريبيا يتداخل مع أنماط السرد الموجودة في الجنس الروائي الحداثي، يعتمده المتلقي لقراءة أوجه التماثل بين المؤلف (الذات) والسارد وشخصيته الروائية، سواء كان تماثلا شخصيا أوتقاربا في المستوى الاجتماعي والنفسي أو تماثلا فكريا على مستوى الأفكار والرؤى.

ولا ينفي ذلك حقيقة العمل الروائي كونه فعل تخييلي ذلك أن "العلاقة بين الروائي والسارد حتمية، لكنها إبداعية تخضع لشروط الإبداع الروائي وإجراءاته"[1]، من منطلق أن الفضاء المتخيل ينأى بالعمل الفني عن السقوط في فخ الكتابة الإسقاطية للحدث الواقعي وتعقب حياة المبدع الشخصية واختبار حقيقة مطابقتها للواقع الروائي.

ومن ثم يكون "للسيرذاتي" أهميته في صياغة آفاق التجريب الروائي كونه ينجز على مستوى النص "تواصلا بين الذات والموضوع، بين الشخصي الفردي والتاريخي الجماعي والواقعي والمتخيل"[2]، باعتبار أن الذات هي المرجع الأول للكتابة الإبداعية، وأي كتابة جادة وعميقة لا يمكن أن تكون صادقة إلا إذا كانت صورة عن الذات بكل انشقاقاتها وهواجسها وأحلامها، وأن أي قراءة جادة وعميقة لا بد أن تنطلق من افتراض أن "كل كتابة إبداعية إنما هي أولا وأخيرا صورة للذات، صورة لأسئلة الذات، لقلق الذات، وصورة لما يرسخ مرة وإلى الأبد في وعي السنين الأولى من حياة المرء"[3]. من دون نسيان أن الحقيقة في الإبداع لا يمكن قولها أو الوصول إليها إلا ضمن عالم أو عمل تخييلي.

1- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية(الرؤيا والبناء)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:33.
2- بوشوشة بن جمعة:(مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي)، مجلة الآداب، تصدر عن معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، ديوان المطبوعات، ع 02، 1995، ص: 182.
3- إبراهيم العرييس: لغة الذات والحداثة الدائمة، دار المدى، ط01، دمشق، 2006، ص: 129.

وتجدر الإشارة إلى أن هدف القراءة ليس التفتيش في العوالم الشخصية للذات المبدعة، لأن ذلك سيخرج البحث عن إطاره النصي ويعيد القارئ إلى جحر الواقعية التسجيلية، ومقولة الانعكاس الآلي والمطابقة بين المرجعيات الخارجية والواقع الروائي، كما قد يحول الناقد إلى محقق يترصد الأحداث والوقائع والملفوظات السردية في الرواية ومقارنتها بحياة المؤلف. ومن ثم إحياء المنهج البيوغرافي، وهذا ما لا ترتضيه القراءة الروائية الواعية.

وإنما كان هدف الدراسة الاستعانة ببعض ملامح التماثل والتشابه بين لغة الذات المبدعة / حمادي وشخصية البطل "أخّموت" والتماهي بين الشخصيتين باعتبار أن هذه الملامح قد تعمل على توجيه القراءة والتأويل، وتساعد على كشف النوازع العميقة التي تتماهى والآليات الفنية لعملية الكتابة التيارية والدوافع التي تقف وراءها.

ولعل السؤال الذي يرد أثناء هذه الدراسة هو: إلى أي مدى كان "أخّموت" يشبه المؤلف عبد الله حمادي هو "أخّموت" نفسه؟ ثم ما هي ملامح وتجليات الخطاب السيرذاتي في رواية "تفنست"؟ وإلى أي مدى كان التماهي بين الخطاب السيرذاتي و الخطاب الروائي؟.

1- التماثل الشخصي:

لقد حظيت "تفنست" بشرف سبر أغوار هذا المؤلف الفذ من خلال استدعاء الذكريات الشخصية وبعض الملامح السيرذاتية التي أسهمت في إغناء التجربة الروائية بما وفرته من أبنية سردية ذاتية أعربت عن هموم الذات وانفعالاتها بلغة تيارية تعري " وتزيل غشاوة الوهم وتكشف الحقيقة، حقيقة أن الشرط الإنساني ليس لحظة استثنائية عابرة، بل هي منظومة قهر متواصلة"[1]، وتشظٍ وانكسار عبر الزمن انطلاقا من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل.

1- إبراهيم العريس: لغة الذات والحداثة الدائمة، ص: 103.

تتعدى لغة الذات الإيحائية في رواية "تفنست" حدود السرد لتكشف ما وراء الأحداث والوقائع وما تحت والوعي والفكر الباطني للشخصية، حيث يعود السارد ومن ورائه المؤلف من خلال لغة التداعي إلى استنطاق الماضي معتمدا على الذاكرة لجمع تفاصيل الأحداث المشتتة والمتداخلة وربط الصلة بين الماضي والحاضر فيقدم هذا السارد العالم بكل شيء شخصية "أخّموت" بلغة السرد بضمير الغائب "هو" في شكل رحلة ذهنية للبحث عن الهوية الضائعة، أين يتماهى الخطاب السردي الإسترجاعي الواقعي بالمتخيل، فيوفق في رسم معالم الذات النفسية ومعاناتها وهواجسها وأحلامها[1].

ويمكن إرجاع سبب استخدام ضمير الغائب بدلا من ضمير المتكلم "الأنا"- باعتباره الأنسب للسرد التياري والمنهج السيرذاتي- إلى تعمد المؤلف مراوغة ذهن القارئ وتشتيته وتحقيقا للموضوعية "وتجنبا للدفق الانفعالي الذي يمكن أن ينقلب إلى هشاشة عاطفية وكذلك تحقيقا لمسافة لغوية وعقلية تتيح للذات تأمل نفسها بوصفها موضوعا للتأمل وفاعلا للاسترجاع من ناحية ثانية"[2]. بحيث اقتصر استخدام ضمير المتكلم في التداعي الداخلي بين الشخصية وذاتها، أين أطلقت لغة التيار في الدراما الذهنية العنان للذات لتحكي وعيها ومعاناتها عاصفة بمواضعات القص التي تبناها السارد وبنيت عليها الرواية منذ البداية (السرد بضمير الغائب).

يقول أخّموت: "....فتحت عيني على رعب الحريق، وما أذكره وأنا لم أتجاوز السادسة من عمري سوى رائحة الدخان، ولهيب النار التي شبت في منزلنا الأول بتلك البقعة المنسية من أقاصي الجنوب فكانت والدتي تحمل صغيرها وكنت أنا متشبثا بأطرافها البالية....لم أدر كيف وجدت نفسي في مشارق الحدود التونسية....." [3]

وحقيقة الأمر أن هذا التداعي ما هو إلا إفصاح صريح نابع من وعي الذات المبدعة بحيث يتطابق مع ما تحدث به المؤلف عبد الله حمادي عن ذكريات طفولته ومعاناة عائلته في ظل الاستعمار الفرنسي، ضمن حوار أجري معه بجريدة النصر يقول فيه"...كانت سنوات التشرد

1- بوشوشة بن جمعة: (مراجعة الكتابة الروائية في المغرب العربي)، ص: 182.
2- جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى، ط01، دمشق، 1999،ص: 190.
3- الرواية، ص: 59.

والعذاب بالنسبة لعائلتي التي حطت الرحال بالحدود التونسية الجزائرية هربا من الحرب وهربا من النار التي أكلت كوخنا الصغير وما نملك من ذخيرة....كنت متشبثا بأثواب والدتي البالية وأذكر أنها كانت تحمل أخي الصغير....." [1].

وما يمكن قوله هو أن التطابق والتماهي واضح جدا إلى درجة يستحيل فيها التفريق بين الشخصيتين، المعاناة نفسها والوقائع نفسها، بل إن اللغة نفسها والأسلوب نفسه.

فقد جاءت رواية "تفنست" كرواية اعتراف وبوح لما كابده المؤلف وما عاناه في طفولته وما كان يمكن أن يعانيه أي شخص عايش ظروف الاستعمار والإسبداد، حيث أفاد المؤلف في هذا المنولوج التياري من أسلوب المذكرات الشخصية التي تضيء للقارئ معالم الشخصية الرئيسية "أخّموت" وتحدد بدقة السمات الفنية والنفسية الخاصة بهذه الشخصية وعلاقتها بالزمن وأبعاده المرتبطة بالموقف الوجداني والمنعكسة على سلوكها المضطرب نتيجة التشتت والضياع.
وهي بذلك أكبر من المذكرات الشخصية بل هي وثيقة هامة تؤرخ لحقبة زمنية خاصة بحياة الشعب الجزائري ومعاناته إبان الثورة التحريرية.

يقترب "أخّموت" من حمادي في أدق تفاصيل حياته الشخصية وأزماته الذاتية (اغتراب، تمزق، تشتت)، يقول حمادي: "لازلت أحتفظ بشيء يخيفني باستمرار من الهجرة وما تعنيه هذه العبارة من عدم استقرار وغربة وانشطار في الذاتية"[2].
كما تتماهى ظروف وحياة المؤلف مع ظروف البطل "أخّموت" وحياته في قرية الغرابة، فقد ذكر المؤلف سابقا أن والده كان حطابا. بل أن درجة المطابقة بين الشخصيتين تصل إلى حد الاشتراك في الكنية نفسها "الغريب" أو "الغربي" وفي هذا الصدد يذكر الدكتور حمادي

1- عبد الله حمادي، حاوره علاوة وهبي، جريدة النصر، الأحد 26 مارس 2000، ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص: 19.
2- عبد الله حمادي، حاوره نور الدين درويش، جريدة النور الجديد، ع5، 10 مارس 2001 عن: سلطة النص، ص: 24.

قائلا: "ألصق بي منذ ذلك التاريخ اسم "الغربي" لم أكن أفهم ذلك ظننتها كنية ألحقها بي زملائي في الدراسة ولكن مع الأيام أدركت أنها تعني الغريب...."[1].

ولعل ما يؤكد مدى التشابه والتماثل بين المؤلف وبطله هو مشوار الدراسة العلمية فالمؤلف حاصل على دكتوراه دولة، تخصص أدب إسباني وأمريكولاتيني، خريج جامعة مدريد المركزية، وقد نشر له العديد من الدراسات النقدية في هذا المجال، كل ذلك يتطابق مع الحياة العلمية "لأخّموت" الذي زاول دراسته الجامعية في الجامعة نفسها أثناء رحلته إلى إسبانيا وبالتخصص والتحصيل العلمي نفسه.

إن مراجعة هذه الذكريات في شكل مذكرات كما يحكيها المؤلف حمادي تعيش داخل الرواية بكل تفاصيلها، وهذا ما يجعل الحكم صادقا على أن تجربة "تفنست" هي تجربة ذاتية، تجربة اعتراف بلغة البوح وأحيانا الخوف والشوق ثم الانكسار والألم والقهر، فهواجس الماضي تجعل الرواية مأهولة بمشاهد الحرمان والبؤس التي يمكن أن يكون المؤلف قد عايشها.

وقد يقول قائل أن الذاكرة يمكن أن تكون مخادعة ولا يعول عليها في كل الأحوال...وأن كل إنسان يميل إلى تذكر ما يوافق هواه فضلا عن أن بعض وقائع حياته قد يصيبها التعتيم أو تبقى في دوائر الغياب لا الحضور بسبب أنواع القمع الداخلي والخارجي التي تفرض حتى اللاوعي المباح وغير المباح"[2].

ولكن لعل ذلك ما سيكسب تداعيات "السيرذاتي" الجمالية والفنية التي تبحث عنها رواية التيار، فحين تستخدم اللغة التيارية رفقة مختلف الأساليب التيارية الأخرى: التداعي الحر، المنولوج الداخلي، الفيضان.... تتم إذابة مجموع ذكريات الحياة والطفولة والصبا في شكل مختزل ومشوق يخترق خطية الحكاية، وبفضل الاشتغال المكثف والبارع على اللغة الباطنية

1- عبد الله حمادي :عن: سلطة النص ، ص: 20
2- جابر عصفور: زمن الرواية، ص: 170.

والرمزية، يتحقق الاتساق بين الفضاء النصي والدلالي والمتخيل الذاتي، خاصة وأنه قد كان "لعاملي الذاتية والشخصانية الدور الفعال في إطلاق سراح اللغة من المنطقية إلى اللاعقلانية المكثفة بالتفريعات، أو ما يسمى بتوارد الإيحاءات المتولدة عنها"[1]، كدليل قوي على حضور لغة الذات المبدعة بكل انفعالاتها وانطباعاتها داخل الكتابة السردية.

بمجرد التأمل في أسلوب الكاتب ولغته السردية وخاصة في الجزيئات التي تركز فيها لغة الذات الساردة على شرح مفصل لحوادث أو مشاهد مهمة في حياة الشخصية الروائية "أخّموت" أو عندما يعتريها هاجس الوصف الجنوني والدقيق للأشياء، وهستيريا الدخول في التفاصيل الشعورية واللاشعورية والمنعطفات الوجدانية، يدرك القارئ مباشرة أنها محاولة من المؤلف أو إشارة لتسليط الضوء على مكبوت أو مستور انزوى في الخفاء، فتكفلت لغة الذات بكشفه وإخراجه من العتمة وهي بذلك تشبه مهمة الصورة وعدسة الكاميرا في السينما.
فإمعان السارد مثلا في وصف الطبيعة والاسترسال في ذكر أنواع الأشجار والأحراش والطيور لم يأتي من فراغ، وإنما يعكس ولع المؤلف الشديد بحياة البرية والطبيعة وروعة الحيوان والطيور[2].

"تفنست" إذا رواية تجريبية تيارية تميل إلى استثمار لغة الذات والنفس السيرذاتي الذي يعتمد أساسا على مخزون الذاكرة الشخصية والوعي كمادة أولية للعمل الإبداعي دون التقيد بالحقيقة والواقع. ويستعين المؤلف في ذلك بلغة التصوير الذهني في الأساليب التيارية والخيال الذاتي لأجل اختراق دقائق الأمور الوجدانية "لأخّموت"، حيث تدفعه الرغبة إلى الاعتراف والتعري إلى أبعد حد ممكن أين يتضافر الشكل الحكائي الخيالي بواقع الذكريات الخاصة بالمؤلف؛ فالمخيال الذاتي لا يلغي وجود السيرذاتي بل يتلاحم معه ويتقاطع ببراعة كبيرة تجعلهما شكلين تعبيريين متكاملين داخل الرواية.

1- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والإبتداع، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2001، ص: 119.
2- أنظر: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص: 22 و28.

والرواية باعتبارها مادة فنية تتشكل من صيغ لغوية وصور خيالية وتركيبات متفاوتة المستويات تحمل في اللحظة نفسها بصمات مبدعها حتى وإن حاول المؤلف إخفاء ذاته والتستر وراء ضمير الغائب، فهو حاضر من خلال بصماته الفكرية ورؤاه الفنية.

فمن الطبيعي إذا أن يكون تداخلا بين الذات الكاتبة "حمادي" وبين بطله أو شخصية السارد، فالرواية أولا وأخيرا نتاج إبداعي خاص بهذا المؤلف دون سواه يحمل جيناته الإبداعية دون غيره من المؤلفين والروائي المبدع هو الذي يجعلنا نشعر بأنه يتوارى خلف ستار معين ويقوم بعملية التحريك والتوجيه للشخصيات وبثها أفكاره ومواقفه وكأنها تخص الشخصيات ذاتها [1] دون أن نبصر يديه الظاهرتين أثناء قيامه بهذه العملية، بل ويقنعنا أن لهذه الشخصيات استقلالها التام وأنها تتحرك من دون أي تدخل خارجي.

كما يجب التأكيد على أن حضور لغة الذات المبدعة حضورا قويا لا يمكن اعتباره دليلا على واقعية وصدق الأحداث والذكريات بكل تفاصيلها عدا ما أثبته كلام المؤلف "حمادي" في حواراته السابقة، فالقراءة السيرذاتية لا تجزم بأن كل تداعيات البطل "أخّموت" هي نتاج تجربة واقعية لأنه لو كان ذلك لتحولت "تفنست" إلى سيرة ذاتية لا جنسا روائيا متخيَّلا.

2- التماثل الفكري:

مما لا شك فيه أن الشخصية الروائية هي جزء من تكوين المؤلف وحياته الإنسانية بكل تنوعاتها، لذلك فإنها تعكس سماته وتجسد حضوره الدائم في أي قراءة وتأويل.

ويقصد بالتماثل الفكري تلك المؤشرات الفنية والفكرية التي تقرب الشخصية الروائية من المؤلف الحقيقي، حتى يستحيل المؤلف وهذه الشخصية إلى "حالة فكرية واحدة تتجسد في

1- عبد الرحمان عمار: بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص: 16.

سكب الخلاصة الفكرية الكامنة في وجدان الكاتب وانتماءاته ومواقفه وطموحاته عبر السطور"[1]. ولعل وقوف "حمادي" خلف قناع "أخّموت" فتح له مجال الاعتراف والإفصاح عن مكنوناته النفسية والتعبير عن خلجاته ومؤرقاته الفكرية مثلما تصوغها رؤيته للأشياء في العالمين الداخلي والخارجي: اللغة كخطيئة بوح كما يحترفها والحرية كما يمارسها، والهوية والإنتماء كيفما يبحث عنهما، والتاريخ كما يقرأه و يسائله، والحداثة والتراث كما يفهمهما، والمحلية والعالمية كيفما يعيشهما...

وهي كلها قضايا جوهرية تبرز التماثل الفكري حد المطابقة بين "أخّموت" والمؤلف، فعلى سبيل المثال عند إثارته لقضية هوية الصدام بين الذات/ الآخر، أو الإسلام/ الغرب يرى حمادي أن فكرة التسامح مع الأديان هي سبب النكسة وانهيار الدولة الإسلامية في الغرب حيث يقول: ".... كان أولى بالحضارة الأندلسية أن تمارس الحسم في العديد من المواقع بدل الموادعة والتسامح [2] ... فبفضل التسامح والتعايش السلمي فرطنا بالأندلس وبفلسطين..." وهي الأفكار نفسها التي بثها المؤلف عبر تداعيات "أخّموت" وأحلامه وكذا من خلال لغة السارد وبالأسلوب اللغوي نفسه [3] فأثبتت عمق تبصره ورؤيته الجادة للأمور والأشياء.

1- عبد الرحمان عمار: بنية التشابه بين المؤلف وشخصيته الروائية، ص: 48.
2- عبد الله حمادي، مساءلة فتيحة بورويبة، مجلة الكويت، ع 187، 1999، ضمن كتاب: سلطة النص في البرزخ والسكين، ص: 08-09.
3- أنظر: الرواية، ص: 57.

3- تجليات السيرذاتي في رواية "تفنست":

يمكن تلخيص بعض الملامح والتجليات بوصفها مبررا لتداخل الخطاب السيرذاتي والخطاب الروائي:

- المطابقة والتماثل بين لغة الذات المبدعة "حمادي" وبين لغة الذات "أخّموت" على كافة المستويات.

- استحضار وتداعي الأحداث الماضية والذكريات بواسطة لغة تيارية تصويرية وشعرية راقية تجيد التعبير عن الدفق الشعوري.

- التركيز على استخدام تقنيات منهج تيار الوعي في استحضار الخبرات الشخصية والتفاصيل اليومية الواقعية وتضافرها مع آليات المخيال الذاتي.

- ورود تنويهات وشروح وإشارات لبعض الألفاظ الشعبية داخل الرواية والتي يعتقد المؤلف أنها غير مفهومة، فيجد نفسه ملزما بشرحها داخل المتن الروائي، خاصة تلك المفردات الخاصة بالثقافة الشعبية، بحيث يتحول المؤلف إلى دليل للثقافة المحلية: مثل بعض الألقاب: القاواوة [1]، الرهابن [2]، لقطيمة [3]. والاسترسال و التفصيل في ذكر أسماء الطيور والأعشاب والأشجار [4]، المعرفة الواسعة بالأعراش وأصولها العرقية [5]، شرح بعض معاني الألفاظ العامية باللهجة المحلية [6].

- تَصَدُّر واجهة الرواية في الغلاف الخارجي بصورة شخصية للكاتب ضمن إطار كتب فوقه اسم المؤلف وتحته كتب " رواية " فكانت بذلك مراوغة موفقة من الكاتب.

- كتابة نوع الجنس الأدبي " رواية " بخط غليظ على الواجهة الأمامية لغلاف الرواية.

- كتابة مكان وتاريخ إنجاز نص " تفنست " في نهاية الرواية: (حي جبل الوحش ،قسنطينة، 15 جويلية 2005).

- ورود ملحق خاص بمختصرات ذاتية عن حياة المؤلف العلمية وإصداراته الإبداعية والنقدية.

1- الرواية، ص: 65.
2- الرواية، ص: 66.
3- الرواية، ص: 68.
4- الرواية، ص: 60.
5- الرواية، ص: 63.
6- الرواية، ص: 39 و ص: 76.

بالرغم من أن المؤلف قد عمد إلى إعادة تركيب ماضي الحياة القاسية والأليمة التي عانتها الذات إلا أن هذا لا يعني انعزالية المؤلف وتمركزه حول ذاته، بل إنها محاولة لإثبات فرديته وفرادته، وأنه بفضل الثقة في "الأنا" راح مستنتجا مفاهيم اللغة الواعية كما يسميها هو والتي رسخت الإيمان برؤاه وقناعاته اتجاه قضايا الفكر والثقافة في العصر الراهن داخل الرواية وخارجها. وهو إيمان حقيقي لا يصدر عن فراغ ولا يختفي وراء شعار جاهز، بل يصدر عن موقف وجودي وقناعة صادقة ومعاناة شخصية.[1]

فبدت أول تجربة روائية " تفنست" للمؤلف عبد الله حمادي كتجربة قوية وصادقة تقدم فيها مظاهر الحياة بكل تناقضاتها بواقعيتها وخيالها.

وهو بذلك يعطي للرواية القوة والجمال اللذين لطالما أعطاهما للقصيدة، وحاول أن يعامل الرواية بشكل من التميز والتفرد يدل على عمق الرؤية الفنية وقناعاته الفكرية والفلسفية الخاصة به.

إن الحديث عن تفرد النص "تفنست" وتميزه في تصوير التداعيات النفسية وانسياب تيار الوعي "الأخّموتي" وتداخله مع لغة الذات المبدعة "الحمادية" جعل القراءة تتطرق إلى محطات الذاكرة الشخصية للمؤلف بوصفها ميكانيزمات مهمة تقوم عليها عملية إنتاج النص الروائي، وتعمل على توجيه القراءة ومعرفة مستوى القدرات التخييلية والوجدانية والفنية التي يتمتع بها كاتب النص.

ولعل ذلك ما يثبت صحة الاعتقاد الذي ذهب إليه الناقد "هنري جيمس" حين قال "إن هناك نقطة واحدة تتقارب عندها الحاسة الخلقية والحاسة الفنية وهي أن أعمق خواص العمل الفني هي دائما صفة ذهن صاحبه فبقدر روعة هذا الذهن بقدر ما تتسم الرواية بالجمال والصدق ... فلن تخرج أبدا للوجود رواية جيدة من ذهن سطحي"[2]، وهو الاعتقاد الذي يصاحب القارئ أثناء هذه القراءة، وما يبرره هو حضور لغة الذات المبدعة في الرواية.

1- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والإبتداع، ص: 119
2- هنري جيمس وآخرون: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص: 36/35.

وخاصة ما يتجسد منها على المستوى الشخصي والفكري والثقافي في كثير من الأحيان، حتى ولو ادعى الكاتب حياديته كما يفعل الكثير من الروائيين.

لقد جاء نص "تفنست" كتجربة إبداعية روائية أولى ناتج عن الذاكرة الحمادية، يخلق تواصلا طبيعيا بين الذاكرة كمخزون شخصي وكمخزون ثقافي وفكري وبين الذات المتألمة الباحثة عن هوية متميزة لكتابة روائية متفردة. فقدمت نصا مغايرا للمعهود ينطوي تحت مظلة التجريب والمغامرة، كمذهب فني يؤسس لجمالية خاصة تفتح الباب واسعا أمام المؤلف الفذ ليكثف إبداعاته السردية بعدما حقق هاجس الريادة الشعرية والنقدية، لتبقى الكتابة عند عبد الله حمادي رهان لا يقيني نصا مفتوحا على اللانهائي وعلى عدة احتمالات مطلقة.

خلاصة:

استطاعت "تفنست" أن ترقى بالخطاب اللغوي الإبداعي إلى درجة القدرة على استنطاق دواخل الشخصية الإنسانية وهواجسها الفطرية وخباياها الشعورية واللاشعورية من خلال مجموعة من التداعيات والفيضان الانفعالي الذاتي وتصوير فني لحالات ما قبل الوعي واللاوعي الباطني للأنا الإبداعية، فجاءت الرواية في شكل تركيب إبداعي روحي وذاتي خاضع لنوازع وجدانية تتداخل فيها عوالم النفس والذهن بعوالم اللغة التمثيلية ومشاهد الصورة التخييلية الفنية كمحاولة لصبر أغوار النفس الإنسانية والكونية.

تبدو لغة الرواية لعبة إبداعية تعبر عن مدركات الكاتب وحواس شخصياته، ورؤاه وأحلامه من خلال طرائق الاستشعار اللاواعي؛ بحيث تثري لغة المخيال الذاتي الحركة الجوانية للذهن، والتداعي الاسترجاعي متأثرة بذاكرة شخصية وجماعية تعمل على تكثيف الزمن النفسي بواسطة لغة رمزية إيحائية وذلك ما يجعل النص يتاخم كمالية التحول الشكلي في الرواية التجريبية كما يراها حمادي بفضل ما صنعه على صعيد التحول الذهني والنفسي المبني وفق هندسية لغوية محكمة.

اعتمد المؤلف اعتمادا مباشرا على الذاكرة ونشاطها الاسترجاعي للأحداث والوقائع والأحاسيس والمشاعر الكامنة في أعمق مستويات الوعي، والتي أثارتها اللحظة الراهنة التي تعيشها الشخصية أو الذات لتكون بذلك مهمة استرجاع الزمن الماضي محاولة لإعادة بنائه انطلاقا من الحاضر.

لقد جاءت لغة التيار في الرواية في شكل أسلوب اعتراف ذاتي بالانكسار والتشتت وفي شكل تداعيات اغتراب وحنين ومنولوجات ومناجاة كشفية وجدانية تتجاوز المحظور بأنواعه، كل ذلك في قالب لغوي شعري راق ذو محمولات فكرية متعددة تظهر ملامحها بين طيات السطور وخبايا الكلمات المطعمة بتأملات فلسفية قوية الحضور والدلالة، بحيث تضفي عليها

نوعا من الصبغة الصوفية والفكرية والفلسفية كما تكشف خبايا الكلمات وانزياح الدلالات عن خطاب رمزي إيحائي يسمو بالرواية إلى مصاف الشعر والتراتيل القدسية .

ينبهر القارئ بلغة "تفنست" ويرحل إلى عوالم الجمال ومكامن السحر فيها ليقتنع في الأخير أن وظيفة اللغة الجمالية في الرواية إنما تكمن في التعبير عن أحاسيس وأفكار شخصياتها ومن ثم هواجس صاحبها (المبدع) وكل ما أراد نقله للمتلقي؛ بحيث تتوق لغة الذات المبدعة إلى عوالم أقرب إلى الروح والرمز والسحر والشعر، فتخضع لغتها لإيقاع نفسي حميمي داخلي يتماهى ولغة البوح الذاتي والإيحائي المتخيل، فأي عمل إبداعي لا يخلو من ذاتية المبدع وشاعريته خاصة إذا كان هذا المبدع شاعرا بمقام الدكتور عبد الله حمادي.

لقد جاء نص "تفنست" كتجربة إبداعية روائية أولى ناتج عن الذاكرة الحمادية، يخلق تواصلا طبيعيا بين الذاكرة كمخزون شخصي وكمخزون ثقافي وفكري وبين الذات المتألمة الباحثة عن هوية متميزة لكتابة روائية متفردة. فقدمت نصا مغايرا للمعهود ينطوي تحت مظلة التجريب والمغامرة، كمذهب فني يؤسس لجمالية خاصة تفتح الباب واسعا أمام المؤلف الفذ ليكثف إبداعاته السردية بعدما حقق هاجس الريادة الشعرية والنقدية، لتبقى الكتابة عند عبد الله حمادي رهان لا يقيني نصا مفتوحا على اللانهائي وعلى عدة احتمالات مطلقة.

وبشكل عام فإن لغة الذات التيارية (الذات بكل أنواعها) في رواية "تفنست" هي لغة البوح والاعتراف، لغة التحرر من ضغوط المسكوت والمكبوت في الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية؛ فقد استطاعت اللغة اللاواعية أن تكون ردا عنيفا ومباشرا على ممارسات الدمار الذاتي والنفسي والفكري، كونها رفعت الرواية إلى مصاف التحدي الجمالي والفكري والإنساني، الجمالي على مستوى الشكل الفني التجريبي والحداثي المتميز، والفكري الخاص بإثارة رؤى ووعي المؤلف ومواقفه الصارمة، والإنساني من حيث انتحائها نهج العالمية ومحاولة بلوغ الكونية إقتداء بمسار الرواية الأمريكولاتينية كتجربة رائدة.

الفصل الثالث : جماليات اللغة وأشكالها في رواية "تفنست."

-المبحث الاول :جماليات لغة السرد

1- لغة السرد

2- صيغ السرد

3-الصورة السردية.

4- الرؤية السردية.

5- الضمائر في لغة السرد

6- الزمن السردي

7- لغة السرد اليومي

المبحث الثاني :جماليات لغة الوصف .

- لغة الوصف

1 - وصف الشخصيات.

2 - وصف المكان.

3 - وصف الطبيعة.

المبحث الثالث: جماليات لغة الحوار.

1 - لغة الحوار المباشر.

2- لغة المنولوج الخارجي.

3 - لغة المنولوج الداخلي.

4- اللغة الروائية بين الفصحى والعامية في الحوار

5- ظاهرة الأسلوب الخطابي

- **جماليات لغة السرد:**

السرد هو مصطلح يستخدم للدلالة على طريقة تقديم الرواية وصياغة أحداثها ورسم شخصياتها وتلخيص حركاتها وأدوارها ووظائفها وأفكارها وتصوير ملامح الأمكنة والأزمنة بالتركيز على المستوى اللغوي الشكلي لفعل السرد هذا، ذلك أنه يشتمل على المستوى التعبيري اللغوي في العمل الروائي، فهو ما يتعلق بتقديم الحكاية عن طريق اللغة فقط وهو أخص من الحكي لأنه مجرد صياغة لغوية بينما الحكي هو صناعة للحكاية بكل مستوياتها[1]، لذلك فعلاقة المصطلح سرد والمستوى الشكلي الجمالي وثيقة جدا، فمن بين استعمالاته القديمة ما يدل على سبك الحديث وتزويقه ما ورد في الحديث الشريف الذي ذكره ابن منظور أنه كان رسول الله (ص) ليسرد الحديث سردا[2]؛فلا يخرج معنى المصطلح هنا عن نطاق القدرة التعبيرية الإبداعية على تزويق الكلام وزخرفته وتجميله.

- لغة السرد :

هي تلك الكيفية الأنيقة في التعبير المشكلة للتركيب اللغوي ومختلف أشكاله ومستوياته عبر الرواية، انطلاقا من البنيات الاجتماعية والنفسية للشخصية الروائية والأحداث والوقائع والقضايا السياسية والأخلاقية ، وهي "الأداة التي يصف ويصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من الزمان والمكان الذين يدور فيهما أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصيات أو قد يتوغل في الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية.."[3]

كما تتعلق بشكل التعبير الفني وطريقة التركيب اللغوي للخطاب الروائي عن طريق الاستخدام الرمزي للفظة الواحدة، وبفضل صناعة صور فنية معبرة عن الواقع بطريقة تكشف عن قدرة وخصوبة المتخيل الروائي للمبدع.

1-عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ص: 102.
2- المرجع نفسه، ص: 100.
3- طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص: 43.

- لغة السارد في علاقتها بالشخصية الروائية:

تظهر لغة السارد في رواية "تفنست" وكأنها لا تخرج عن نطاق رؤية الشخصية بحيث تتوقف لغة السارد على رؤية الشخصية "أخّموت" ولا تتجاوزها إلى غيرها ويبرز ذلك بشكل خاص عند الحديث عن ماضي "أخّموت" وحياة الطفولة ولحظات العذاب والمعاناة والحزن التي عاشها في قرية الغرابة " كانت سنوات عجاف عرف فيها موت أخيه الصغير العلمي... الذي سمي باسم جدهم شيخ طريقة العلمية على إثر مرض الأعصاب الذي كان كثيرا ما يطرحه أرضا.." [1]ويقول في مثال آخر: "تلك هي السنوات المحفورة في ذاكرة أخّموت وهو ما دفع به إلى تعاطي بيع السجائر أيام الثلاثاء عله يوفر ثمن خموسية الزيت والنفة لوالده وبعض القطع من حلوى الذري التي كان يهواها ... وكلما عاد من المدرسة والسوق يحترف مهنة الرعي..."[2]

في المثال الأول يعرض السارد الخبر السردي وفق رؤيتين في آن واحد رؤية أولى نابعة عن الشخصية "أخّموت" و واقع السنوات العجاف التي عايشها بموت أخيه ورؤية نابعة من وجهة نظر السارد أو الراوي حين يستطرد القول عن سر تسمية العلمي بحيث نسبها إلى شيخ طريقة العلمية.

أما المثال الثاني فإن السارد يحاول أن يرصد الأحداث والوقائع وفق رؤية انعكاسية لرؤية الشخصية ذاتها، يقول في موضع آخر: "ولعل الحدث الوحيد الذي علق بذهن أخموت في تلك السنوات العجاف هو فرحة يوم مولد المهر الأشهب الذي وضعته الفرس الغراء.. فهو لم ينس تلك الليلة المقمرة من فصل الربيع المفعم بالخضرة والرحيق مع مشهد الفرس وهي تستقبل القبلة... وتمدد رجليها وتجحض عيناها فتروح الفرس تعتصر ما بداخلها والكل يتابع ذاك المشهد المبهج، فالأخت الكبرى تحمل بيدها "الكانكي" الأخ الأكبر يقرأ ما تيسر من القرآن وبقية الصغار يتابعون المشهد أخموت يستحضر في تلك الهنيهات مقولة معلم العربية "أن العرب لا يهنؤون إلا بثلاث: غلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج"[3]

1- الرواية، ص: 74.
2- الرواية، ص: 68.
3-الرواية،ص:76.

في هذا المقطع الشعري السردي لا يبدو السارد مشاركا أو شاهدا على الحدث بقدر ما يبدو ملتصقا منحلا في شخصية أخّموت بحيث يستطيع أن ينفذ إلى أدق تفاصيل المشهد أو يغوص في أعمق مكامن الذات أين تكمن قمة الفرحة والدهشة التي تعتري "أخّموت" في تلك اللحظات الفريدة في حياته.

إن لغة السارد التي تميزت بدقة التصوير والوصف في مشهد ولادة الفرس ومحاولة نقله للحدث السردي نقلا جاهزا وطازجا إلى ذهن المتلقي إنما هي لغة تداعي تياري نابع من مخزنو الذاكرة الشخصية لأخّموت ودليل دامغ على بلاغة التمثيل والتجسيد السارد في الشخصية الروائية، فالسارد في قمة الانجذاب نحو المشهد يذكر القارئ بما يجول داخل اللاوعي الأخّموتي يستحضر التراث العربي وما يعتريه من لحظات الفخر والفرح والاعتزاز حيث يستحضر بلاغة التراث العربي الأصيل.

وهنا تتحدد رؤية السارد وفق حدود المجال المعرفي والذهني للشخصية الروائية.

ويظهر ذلك أيضا من خلال قول السارد في موضع آخر:"كان أخّموت وهو يتعاطى تفاصيل السوق من أفواه صانعيه لم يتجاوز السابعة من عمره... استيقظ ذات يوم من أيام شتاء القرية، فلم يجد والده التارقي أثرا فظن كعادته انه تأخر في عودته من جبل بوكحيل...[1]

ويبدو السارد في هذا المقطع كأنه شاهد على أحداث حياة أخّموت في قرية الغرابة، فبالإضافة إلى معرفته الجيدة بالشخصية فقد أحيط علما بالأماكن والأحداث والأشياء المحيطة بها والمؤثرة فيها وهي معرفة كلية توازي معرفة الشخصية أخّموت بنفسها، حيث تغوص لغة السارد عميقا في الوعي الباطني لأخّموت، فمثلا عبارة ظن كعادته أنه تأخر تنبئ على معرفة داخلية كلية بمكامن الإدراك الذهني للشخصية، فيبدو السارد أشد التحاما معها يقول السارد في موضع آخر:" تمر الأيام ووالده لم يطرق باب البيت، وتزداد معها حيرة وقلق أخّموت..."[2] حتى يغدو لدى القارئ وكأنه لسان حالها ومشاعرها وأهوائها، عالم بماضيها وحاضرها ومستقبلها... يقول السارد:" لقد صادف هواه هواها، فتشابكت أيديهما لحظة الغروب على

1-الرواية،ص:68.
2-الرواية،ص:68.

ضفة الوادي كانت تطوق عنقه بيديها... وهو لم ينبس ببنت شفة... كان يرغب في البكاء في أعماق قلبه وحالما تقع عيناه عليها تختفي وتزول الحوريات من أحلام يقظته ويراوده شعور يجهش فيه بالتساؤل قائلا في نفسه:..."[1]

حيث يغوص السارد عميقا بلغة سردية تيارية في تحليل داخلي لشخصية وكأنه يعيش التجربة نفسها، فيبدو منحلا فيها معبرا عن نفسه لا عن غيره.

وخلاصة القول أن المؤلف أراد للسارد أن يتخذ من الشخصية الأولى في الرواية "أخّموت" مرآة عاكسة للأحداث الخارجية وفق وجهة نظره وللوقائع النفسية المنبثقة من صلب حياته الذهنية والوجدانية، بحيث يتخذ من الوعي الباطني مصدرا يقدم من خلاله جل شخصيات الرواية سواء بالوصف أو التعليق أو التحليل الداخلي، باعتبار أن هذه الشخصيات إنما تستمد وجودها وكيانها من مخزون الوعي والذاكرة الخاصة بشخصية أخّموت. فوعي أخّموت الباطني والذهني هو موضوع الرواية وهو مرآتها وهو العاكس لجميع الجزئيات الخارجية والداخلية.

والسارد برغم استخدامه لضمير الغائب في لغة السرد إلا أنه لا يظهر مستقلا عن الفعل السردي، فرؤيته في الرواية لا تبين عن رؤية الشخصية بل إنها لا تخرج عن نطاقها ورؤيته القولية (اللغوية) بحيث لا تختلف لغة السرد كثيرا عما تنطق به شخصية "أخّموت" في المشاهد الحوارية.

1- الرواية،ص:56.

- **لغة السارد في علاقتها بالكاتب:**

يصعب على قارئ "تفنست" أن يفصل بين لغة السارد وصوت المؤلف لدرجة أنه يعتقد أن حديث السارد الذي قيل عنه سابقا أنه يتداخل مع صوت الشخصية يلتحم في أحيانا كثيرة مع صوت المؤلف، ورغم إن المؤلف عمد إلى التخفي وراء ضمير الغائب لتحقيق عنصر الموضوعية والمحايدة إلا أنه وقع أحيانا في فخ التوجيه والتعليق المباشر داخل السرد في مثل قوله: "كانت تطوق عنقه بيديها وتتحسس خدّه بشفتيها، يا لهما من شفتين ناريتين...."[1] وكذلك في قوله: "...كأني بهم يرون في الأمر شيئا عاديا لا يستحق الغرابة ولا الحيرة..."[2]. والأمثلة عديدة في الرواية عن تدخل المؤلف بتعليق أو تفسير لما يتحدث به السارد.

كما تكشف لغة السارد عن تمثيلها لرؤية المؤلف إزاء قضايا وإشكالات عرضتها الرواية مثل ما ورد عن المؤلف بلسان السارد في قوله: ".. كل ذلك كان من بركات مفعول الاندماج في قبلة، اختصرت ثلاثة قرون من التعايش، وانتهت بمسألة التفتيش عن المخطوطات الصفراء المهربة في سفن القراصنة...."[3].

أومن خلال التفسير الذي أردفه الكاتب عقب لغة السارد في قوله: " لقد تحصن الغرابة اللاجئون لهذه القرية جراء الجور الاستعماري الفرنسي الاستبطاني وسط القرية وعلى أطرافها، كما احتلوا مدخلها الغربي خاصة، وارتسم بعضهم بسفوح الجبال، ولعل ذلك يعود إلى طبائعهم التي رافقتهم في هذه الهجرة القصرية، فمنهم القرويون ومنهم....."[4].

1- الرواية، ص: 56.
2- الرواية، ص: 68
3- الرواية، ص: 57.
4- الرواية، ص: 62.

وقد يتكعب التداخل الأسلوبي والسردي في لغة السرد، حين يتنحى السارد جانبا ليترك للشخصية الروائية "أخّموت" ومن خلفها شخصية المؤلف نفسه فرصة التعبير وتسلم مقاليد السرد حين يقول السارد: كانت ملامحه الوهمية بادية من وراء أطراف أثواب أمه الكتامية فيقول فتحت عيني على رعب الحريق وما أذكره وأنا لم أتجاوز السادسة من عمري سوى رائحة الدخان ولهيب النار..."[1]

إن فعل امتزاج صوت السارد وصوت المؤلف وصوت الشخصية يقود الرواية نحو ملامح السير ذاتي، فصوت السارد لا ينفصل عن صوت المؤلف الذي يبدع في الاحتذاء برواد الرواية الأمريكو لاتينية.

يقول السارد: "جال أخّموت بنظرته الغائرة في كبد السماء، وتملكه فزع وحنين فاتر جعله يترك وراءه ذاك المطار التعيس... تنفس الصعداء وكأني به كان ينتظر متى يتسنى له الهروب على جناح السرعة من جحيم ذاك السرادق المعربد بالقرف البغيض".[2]

ففي هذا المقطع يتبين للقارئ أن السارد هو الذي يتكلم ويروي أفعال الشخصية ولكن وفق منظور الشخصية ذاتها، فهو العالم بما يعتريها من تعاسة وحزن وقهر، كما يتأكد القارئ أيضا أن السارد هنا يشترك مع كاتب الرواية ليس في السرد فقط وإنما في الرواية أيضا حين تسقط منه عبارة "كأني به".

1- الرواية ، ص : 59 .
2- الرواية،ص:08.

- **صيغ السرد:**

يقصد بذلك كيفية عرض الأحداث السردية حيث تختص لغة السرد في الرواية بمستويين من السرد: سرد خارجي، وسرد داخلي.

- **السرد خارجي:**

يقوم فيه السارد بتقديم الأحداث الخارجية والوقائع المحيطة بالشخصية والأوضاع الخارجية.

- أما **السرد الداخلي:**

هو ما يتم التركيز فيه على داخل الشخصية وكل ما يتعلق بالحالات الوجدانية النفسية التي تعتريها، ويعنى بتقديم أفكارها وهواجسها ومشاعرها المعلن عنها وغير المعلن عنها مباشرة.

ومن تم تأخذ لغة السرد عدة أوجه في الرواية ومنها:

- **لغة السرد الخارجي:**
- **صيغة السرد التقريري:**

تبرز لغة السرد الخارجي في شكل سرد تقريري خالص وبلغة مباشرة تقوم بنقل الوقائع والأحداث والأخبار وأمثلة ذلك كثيرة في الرواية منها ما يذكره السارد من أخبار حين يقدم للتعريف بعائلة "أستير" "... كانت أسرة إدوارد تتكون من أمه ماريا التي تحترف مهنة جزار المدينة، أما والده الجليقي... فهو مقعد بسبب شلل أصابه بعد السنوات الطويلة التي قضاها بهافانا حين كان يعمل في حقول قصب السكر... وبعدها كان يمارس وظيفة مقرئ في مصانع "السيجار الهافاني" إذ دأبت التقاليد في مثل هذه الورشات الاشتراكية على تخصيص وظيفة مقرئ تكون مهمة تثقيف العمال... بقراءة القصص والروايات على مسامعهم، فبهذا الصنيع الحضاري يكون العامل في مثل هذه الورشات البدائية يعمل بيديه وبعقله في ذات الوقت... فيذكر والد أستير أنه قرأ على مسامع العمال أكثر من ألفي رواية وقصة طيلة خمس عشرة سنة.. فالسرد أصبح خبزه اليومي لقد بقي مقعدا لا يحترف شيئا سوى سرد الحكايات ولا يملك

شيئا عدا حانوت جزار، صارت زوجته تديره وتقطع شرائح لحم الخنزير بدقة.. أما بقية أفراد الأسرة فهما فاي وأستير....[1].

يمكن القول أن ما يزيد من حدة التقريرية واللغة المباشرة في هذا المقطع السردي هو أسلوب الشرح والتفسير المطول والمكرر والجمل الاعتراضية كقوله مثلا: إذ دأبت التقاليد في مثل هذه الورشات الاشتراكية.....

وقوله في الجمل الاعتراضية: وبهذا الصنيع الحضاري يكون العامل في مثل هذه الورشات أو في قوله فالسرد أصبح خبزه اليومي.

بحيث تشتد لغة السرد تقريرية ومباشرة ثم يتباطأ فعل السرد بعد تدخل السارد أو المؤلف بتقديم تفسيرات وشروح فجة كان يمكن الاستغناء عنها لأن أي قارئ كان سيدركها من دون تفسير وكان من الأفضل الاسترسال في السرد بلغة مختصرة ومكثفة ومختزلة حتى لا يشعر القارئ بالملل والذي قد يصيبه جراء التكرار غير المبرر في عدة مواقع فمثلا يكرر السارد على القارئ أن والد أستير مقعد وقد أصابه الشلل وأنه لا يحترف سوى السرد وأنه لا يملك سوى محل جزار... تديره زوجته، وكان قد ذكر ذلك في بداية المقطع السردي حين قال أن أم أستير هي من تحترف مهنة الجزار ثم يعود في نهاية المقطع ليكرر ذلك بقوله: حانوت جزار أصبحت زوجته هي التي تديره وتقطع شرائح لحم الخنزير...

1- الرواية، ص: 54.

- **صيغة السرد الداخلي: (التياري):**

ويقصد بلغة السرد الداخلي تلك اللغة التي تحكي الواقع النفسي وترصد الحياة الذهنية الداخلية، لذلك فقد تميل هذه اللغة إلى التأمل والإغراق في الإيحاء والرمز حتى تتمكن من تصوير الوعي واللاوعي والاستبطان الداخلي وفي رواية "تفنست" لا يمكن فصل لغة السرد الداخلي عن الخارجي إذ يتداخلان بصفة علائقية كبيرة، ففي لغة السرد الخارجي الخالص والخطاب المباشر تحضر لغة سرد داخلي يعنى بالتركيز على الشخصية الروائية من الداخل ويتم استعراض أفكارها وخيالاتها وأهوائها بطريقة غير مباشرة.

ويمكن القول أن هذا النوع من السرد هو السائد داخل الرواية ورغم استحالة الفصل بين الصيغ السردية فإن السرد الداخلي هو الذي يغلب على طابع الرواية وذلك هو أحد ملامح منهج تيار الوعي في الرواية.

يقول السارد: "تنهد أخموت واستفاق من صدمة البند ير وواد السيسبان وعجل بالعودة إلى بيته مقتفيا آثار الجيوش... وكان يشاهد في طريقه الشاحنات.. تبادر إلى ذهنه شعور بالغربة والاندهاش من موقع الفيلاج...."[1]

إذ يلاحظ القارئ أنه حتى ولو اختصت لغة السرد بتقديم الأحداث الخارجية المحيطة بالشخصية أو الأخبار عما يقوم به "أخّموت" فإن السارد لا يستطيع أن يتغافل عن تصوير الأحداث الداخلية الوجدانية التي تعتري الحياة النفسية لأخّموت كبؤرة مهمة في سير الأحداث في الرواية.

فغاية السرد هنا هي الكشف عن الصورة الداخلية التي تنفد إلى مكامن الذات وعزلتها ومعاناتها إزاء المحيط الهامشي وبيان فجوة الغربة والدهشة والإحباط التي تعيشه.

1 -الرواية،ص:68.

إن اعتماد السارد على تقديم الحياة الداخلية والإمعان في السرد التياري المباشر وغير المباشر جاء نتيجة الإدراك والمعرفة المباشرة بمكبوتات الشخصية انطلاقا من تيار وعيها الباطني وكأن السارد يعيش تطابقا نفسيا مع البطل الروائي وكذلك مع الكاتب الذي يقف خلف الرواية.

إن عملية تضافر لغة السرد التي تنقل حركة البطل الخارجية مع لغة تيار الوعي التي تنقل حركته الداخلية، تجعل السارد يتوسل عدة تقنيات تيارية تساعد على تقديم مخلفات الذاكرة والوعي الداخلي للشخصية الروائية، ومن ذلك التداعي الحر والاسترجاعات السردية الاستذكارية الذهنية التي تظهر بشكل كبير في ثنايا السرد.

يقول السارد في مقطع آخر حيث يتداخل السرد الخارجي بالسرد التياري:
"وجد أخَّمُوتْ القطار يرسو في محطة بلد الوليد فلمح من بعيد ذاك النزل المعروف باسم "القشتالية" castillana أين حجزت له أستير ذات مرة حين استعص عليها استضافتها في بيتها، لقد تعاقبت عليها سنوات من القهر العائلي بعد أن كسفت سر علاقتها مع أخّموت حين قضى عندهم عطلة رأس السنة وأعياد الميلاد في إحدى الشتاءات الثلجية الرائعة...."[1].
في هذا المقطع لغة سردية خالصة تقريرية أدت وظيفة إبلاغية قام فيها السارد بدمج زمنين، حيث استخدم صيغة العمل الماضي "وجد" كبداية طبيعية تدل على ماضوية حدث السرد وبعدها أورد صيغة الفعل المضارع "يرسو" كدلالة على استمرارية الحدث والفعل من الماضي إلى الحاضر إلى أن جاء فعل "لمح": تأكيدا على فعل إثارة الانتباه فجأة الذي يعتري الشخصية، فكان بمثابة علامة لغوية تدل على وقع حدث جلل داخل نفسية البطل "أخّموت" وهو الذي حول مسار الحدث السردي بأكمله نحو سرد استرجاعي داخلي نتيجة ما أثاره هذا الفعل البصري "لمح" من أثر في نفس "أخّموت".

1-الرواية، ص: 52.

ولأن فعل الاسترجاع الاستذكاري يقتصر على ما هو ضروري لإضفائه جوانب الشخصية البطلة فإن السارد قد كان ذكيا حين جعل من لحظة الاستبصار وفعل " لمح" مثيرا ذهنيا ذكريات البطل في علاقته مع أستير التي تعتبر من أهم المحطات في حياته الشخصية.

كما يمكن القول أن فعل الاسترجاع والتداعي اللإرادي على مستوى الذهن واللاوعي أطلقه المثير الحسي "مشاهدة لافتة الفندق" التي استدعت واستحضرت ذكريات "أخّموت" في اسبانيا وفجرت مشاعره وعواطفه تجاه الزمن الضائع فوجد السارد مبررا فنيا ليسترسل في تقديم سرده بلغة ماضوية تستعيد الماضي المفقود في تلك المدينة.

إن الفعل "لمح" قام بتجميد الفعل "يرسو" إذ أعاد حركية الزمن إلى الوراء باتجاه الماضي البعيد ليضيء خلفيات الحدث ومخلفات ذكريات ماضي الشخصية ومع أن السارد لم يعمد إلى تقطيع عملية السرد إلا انه لفظة "لمح" وما تبعها من سرد استرجاعي أزاح فعل السرد إلى فعل الماضي البعيد ونشط عمل الذاكرة الذهنية الغارقة في الزمن الماضي.

إن فعل التجميد الزمني هذا يتبعه تجميد الشخصية الروائية، بحيث يبقى "أخّموت" حبيس أحد محطاته النفسية الاستذكارية، حين يمعن السارد في تقديم وصف حسي ومعنوي مفصل لشخصية "أستير" محدثا عن أهم الأحداث التي عايشها في فترة علاقته بأستير هذه الشخصية التي اكتسبت حيويتها بالرجوع إلى زمن الماضي الذي كان بمثابة مجالها الحيوي.

تتحول العودة إلى الماضي بمثابة استعادة لحياة يحن إليها "أخّموت" يستعين بها لينفتح على الحاضر، إنه نوع الحنين الأبدي الذي يبقى مسيطرا على حاضر الشخصية[1]، وتظل تنزوي وتحن إليه من دون أن تنغلق وتغرق في أعماقه.

ومن ذلك كله يمكن القول أن تضافر لغة السرد الخارجي ولغة السرد التياري وتقنية التداعي والاسترجاع هو ما أعطى ديناميكية أبدية للفعل السردي داخل رواية "تفنست" وأكسب اللغة رونقا وسلاسة وعذوبة وجمالا ضمن الخطاب الروائي بعيدا عن المباشرة والتقريرية.

1-سمر روحي الفيصل: ملامح الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2000 ،ص: 31.

- **صيغة السرد المشهدي:**

وهي أن تأتي لغة السرد مقترنة ببعض المقاطع الحوارية أو ممزوجة بمقاطع وصفية، بحيث تكثر صيغ هذا النوع عند التركيز على شخصية من الشخصيات أو بعض الأمكنة.

ومن أمثلة ذلك ما يذكره السارد عن شخصية "أخّموت" عند التقائه "تفنست" وحواره معها، يقول السارد: "تأملها أخّموت الذي مر بينه وبين زمن صيد الغزال... ثم ضغط ثانية على فرامل "الفولفو" ليستفرغ ما بداخله من هموم الصحارى المقفرة، فكاد شهيقه يمزق تلك المهامة المتواطئة مع الرمال والزوابع.. فتح أخّموت باب الفولفو واشرأب برأسه الملفوف في الشاش الأزرق حتى يستوضح الأمر جليا ويعير نوعية الصيد الهائم في جوف الفرا .....آنذاك راوده حلم الأزرق ملول وقال لها مستحثا الأمر:...."[1]

فالملاحظ أن هذا المقطع السردي قد جاء كمقدمة سردية مؤطرة للمقطع الحواري الذي دار بين الشخصيتين (تفنست وأخّموت) بعد ذلك.

وقد اشتملت هذه المقدمة السردية على أفعال سردية ومشاهد وصفية حددت ما قامت به الشخصية والحالة الوجدانية أو الذهنية التي كانت عليها قبل الكلام الحواري الذي أعقب ذلك.

كما أن لغة السرد هنا جاءت بصيغة الماضوية: تأمل، فتح ،ومن صيغة المضارع جاءت لتدل على صيغة الماضي المستمر للحاضر : يستوضح ،سيتفرغ .وكذلك الأمر في صيغة الفاعل مستحثا: التي تدل على استمرارية الفعل في الحاضر. يمعن في تعرية مكامن الشخصية من دون أن يترك للقارئ حرية اكتشاف ذلك مثلما يمعن في سرد الأحداث و الوقائع بكل تفاصيلها واصفا أدق جزئياتها وذلك تحقيق للموضوعية السردية و الواقعية داخل الرواية.

تقوم اللغة السردية المشهدية بمهمة التقديم لفعل الحوار والتخاطب حيث يلجأ السارد إلى إعطاء الكلمة للشخصية الروائية في شكل مقاطع حوارية مرفقة ببعض التعليقات والشروح من دون أن يعيب السارد عن العرض السردي أو الحواري بحيث يشير إلى مصدر القول واللغة بين الطرفين المتحاورين.

1- الرواية، ص: 35.

يقول السارد "...شرد ذهن "اخّموت" وهو يشيع تلك اللحظات المروعة لقلبه وذوقه واستدار بكل كيانه إلى تفنست قائلا لها:..."[1]

وقوله أيضا في موقع أخر"...أخرجت من حافظتها الجلدية ،بعد أن أسدلت حجاب الغيبة وقوله أيضا في موقع أخر"...وقالت له بلغة واثق الخطوة...ثم قالت مخاطبة إياه..."[2]

"...فرد مزهواً:..." "استدارت تفنست إليه بملء صدرها وقالت له كما قال القائل...."[3]

فالملاحظ أنه رغم تسلم الشخصيات مهمة التحاور إلا أن لغة السارد السردية والوصفية تبقى حاضرة لا مجال لإزاحتها أو الاستغناء عنها بحيث تؤدي وظيفة تأمين عملية التخاطب وإرساء قدرا كبيرا من النجاعة لتوصيل أطراف الحوار وتنظيمه .

إضافة إلى ذلك فإن لغة السرد الداخلي التي تظهر على هده المقاطع مثل قوله:
"واثق الخطوة" "وهو يشيع تلك اللحظات المروعة لقلبه ..."قد جاءت لترسم الملامح الداخلية للعلاقات الوجدانية والحالات النفسية والذهنية الخاصة بالشخصية المتحدثة.

والملاحظ على اختلاف اللغة السردية من هذه الأشكال الثلاثة للصيغة السردية (تقريرية، مشهديه، داخلية) أنها قد جاءت متداخلة مع بعضها البعض داخل المسار السردي للرواية حيث لا يمكن للقارئ أن يعثر على لغة سرد تقريري مباشر من دون أن تتخللها لغة شعرية وصفية لمشهد خارجي أو لتحليل سردي داخلي لأحد مستويات الوعي لشخصية ما مرفقة بمقطع حواري.

1-الراوية، ص:45.
2- الراوية، ص:37.
3- الراوية، ص:49.

- **الصورة السردية:**

هي عبارة عن تشكيل فني للحكاية عن طريق اللغة [1] تقوم برسم العالم الواقعي والروائي المتخيل، فتبدع في تقديم صورة حية تتحرك الشخصيات فيها وتؤدي أدوارها السردية داخل أزمنة وأمكنة محددة في الرواية.

ووظيفة الصورة السردية أنها ترسم تلك الحركة السردية وتفاعلاتها داخل الزمان والمكان وتنقلها إلى ذهن القارئ بطريقة غير مباشرة؛ إذ تعتمد في ذلك على لغة سردية مفعمة بصور رمزية وأساليب مجازية وإيحائية تضمن تكثيفا دلاليا إنزياحيا وتواصلا ناجحا بين المؤلف الضمني والمتلقي الفعلي.

- **الصورة السردية** في رواية تفنست:

لا تأتي الصورة السردية في رواية **"تفنست"** من فراغ، ذلك أن كل ما يتعرض له السارد بالسرد إنما تنشأ بطريقة ما داخل ذهن و فكر المؤلف أو عايشه عن تجربة شخصية أو عاينه لدى شخصيات العالم المحيط به أو لدى شخصيات العالم المتخيل المبدَع، والنتيجة في كل ذلك أن الصورة السردية التي يبثها المؤلف بما فيها من أفعال وأحداث ووقائع لشخصيات وأماكن وأزمنة والتي تم صياغتها عن طريق لغة سردية تقترب من الشعر أكثر من النثر لها مرجعيات مرتبطة بعوالم الواقع المتخيل من ذات ومجتمع وموروث... فمثلا حين يرسم المؤلف صورة وصفية لمدينة قسنطينة على لسان السارد الذي يقول:" ... لقد كانت مدينة الجسور والبخور على موعد دائم مع الوافدين إليها يعركونها بشراستهم وتأسرهم بغواية فاتناتها المطلات من شرفات البيوت المعلقة إلى جوار أعشاش اليمام والغربان الممزقة بفضاءات الوادي السحيق..."[2]

1- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص: 148- 149.
2- الرواية، ص: 15.

إن المؤلف هنا لا يقدم هذه الصورة السردية من فراغ وإنما عن تجربة حياتية، فهو العالم بأسرار المدينة التي أقام حولها العديد من الدراسات، وهي صورة تشكلت انطلاقا من صور تخييلية إبداعية متفاعلة مع ما استوحاه المؤلف من كتب التاريخ والرحلات التي تحدثت قديما عن الموروث المعماري لهذه المدينة وموروث سكانها، هذا إذا لم نقل أن المؤلف هو أحد سكانها الذين عركوها بشراستهم وأسرته بفتنتها فألفها إلى مستوى يقدم من خلاله مثل هذه الصورة المنسجمة والمتناسقة فنيا وسرديا.

إن البراعة الفنية اللغوية السردية التي قدم بها المؤلف تصويرا فنيا لمدينة قسنطينة جعلت صورتها تصل إلى ذهن القارئ بكل أبعادها حتى وإن لم يكن القارئ قسنطينيا أو جزائريا فإنه أصبح يتشارك مع المؤلف في معرفة أهم عناصر الصورة المعبرة عن الهندسة المعمارية للمدينة وتاريخها وموروثها الثقافي من عادات وتقاليد سكانها (المغارات العجيبة، الشوارع والأزقة الضيقة وما تخفيه من قصص الحب المحرمة، مكبوت سكان المدينة، طرقاتها المغلقة بين الصخور والجسور...).

إن القارئ حين يستقبل مضمون الصورة السردية بلغة مفعمة بكل عناصر النجاعة التواصلية النفعية والبلاغية لا يستطيع إعادة تركيبها والوصول إلى دلالاتها المباشرة وغير المباشرة إلا بالرجوع إلى مدارج الحياة الواقعية والمتخيلة، لذلك فقد وجب أن يتوحد المؤلف والمتلقي في سنن وشفرة التركيب، يتكون هذا التوحد حين يفترض أي كاتب وجود قارئ ضمني عالمي لما سيكتبه، حتى لا يحد من عملية إنتاج الدلالة التي تختلف باختلاف القارئ ومستواه الفكري والطبقي الاجتماعي ووعيه الثقافي والفني، ومن ثم يمكن أن يخترق أي مؤلف حدود المحلية إلى آفاق جديدة منفتحة على العالمية من منطلق أن المحلية طريق للعالمية.

بفضل اللغة المكثفة الكاشفة في الصورة السردية التي لا تغفل تصوير أعمق التفاصيل التي يمكن الوصول إليها يحاول السارد إخراج رؤيته للوجود ونقلها إلى ذهن المتلقي متوسلا اللغة وسيلته الوحيدة في ذلك، حيث تقوم هذه اللغة مقام الضوء الذي يرسل أشعته إلى الأشياء فتتضح معالمها [1] فتتشكل ملامح الصورة بتسليط الضوء على الجوانب المراد إبرازها وتفادي تسليطه على الجوانب المراد إخفاؤها تماشيا مع زاوية نظر السارد وقدرته على التحكم في شدة اللغة وفعاليتها وسرعتها أثناء عرض الصورة السردية.

فحين يقدم المؤلف أو السارد شخصية "ساسية" صديقة "أخّموت" وبعدما يسترسل في وصفها فيزيولوجيا وحسيا وتصوير ملامحها الجسدية، ينتقل إلى تقديم صورة فنية معبرة عن طبيعتها النفسية والعقلية الداخلية يقول السارد: "... إنها معشوقة الجميع، وقد أدركت مغزى العناية التي يوليها إياها رفاقها، فراحت كل مرة تبدي نوعا من الميول إلى أحدهم فتوهمه بتخيل إمكانية الظفر بها دون سواها، لكنها ما تفتأ أن تغيره فهي من النوع الذي يصدق فيه قول القائل:

اليوم عندك دلها ونعيمها وغدا لغيرك كفها والمعصم"[2]

ليستخلص القارئ من خلال أبعاد هذه الصورة السردية حكما تجريديا عن هذه الشخصية مفاده أن هذه الشخصية "الطفلة البريئة" إنما هي شخصية مزاجية تحترف الغواية والإغراء وهي الصفة التي جعلها المؤلف لصيقة بالعنصر الأنثوي وهي الرؤية التي أضحت الهاجس الفني داخل الرواية.

1- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص: 133.
2- الرواية، ص: 71- 72.

- **الصورة السردية الخاصة بالشخصية في رواية تفنست:**

لطالما مثلت الشخصية الروائية محورا مهما في الخطاب السردي، إذ تصدى الكثير من النقاد لحل إشكاليات هذا العنصر البنائي على غرار جهود "فلاديمير بروب" و"غريماس" و"فيليب هامون" حول مفهومه وأنواعه ووظائفه السردية ومستويات لغته باعتباره أحد مكونات النص الأدبي وهي المركز الذي تدور حوله أحداث الرواية، وهي مدار المعاني الإنسانية والقضايا العامة باعتبارها كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص [1] ولما كانت هذه الشخصية بنية سردية، فإن لها بنائية شكلية بحيث تظهر كدليل له وجهان (دال/ مدلول) شأنها شأن الدليل اللغوي مع فارق بسيط هو أن الدليل له وجود مسبق في حين أن الشخصية تتخذ معنى الدليل أثناء تواجدها داخل النص، فتكون الشخصية بمثابة دال حين تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكاتها [2].

تنوعت الشخصيات في هذه الرواية بين شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية:

الشخصية الرئيسية: وتتمثل في شخصية البطل "أخّموت" رغم أن مفهوم البطل التقليدي قد انتفى في الرواية الحداثية، حيث يكون البطل المعاصر "اللابطل" المشتت الضائع بين أزمات الذات والواقع الممكن والوجود المزيف...

شخصيات ثانوية: تفنست، أستير، المداح، سكان القرية: (ريتة، أحسونة، خيضورة...)

كما تشتمل الشخصيات الثانوية على شخصيات فاعلة في حياة الطفولة الماضية كشخصية الأم "لقطيمة"، الأب المفقود، أصدقاء الطفولة (ابن حشوشة، ساسية، التهامي..)

والملاحظ أن مهمة تجسيد واقع القرية الذي عاشه البطل والذي يقدمه كصور وفلاشات لا تعنى بتطور الحدث مباشرة بقدر ما تعنى بمهمة تأثيث الصورة الدرامية الاسترجاعية والوعي الباطني للشخصية الرئيسية حيث يتم تصوير حياة الطفولة بكل تفاصيلها كما تستدعيها الذاكرة الأخموتية.

1- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص: 126.
2- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط02، 1993، ص: 51.

فشخصية "أخّموت" هي شخصية أراد بها المؤلف تكسير نمطية الشخصية في الرواية التقليدية، إذ لم يسلط لغته على كل معالمها الخاصة إلا بالقدر الذي يضمن له رسم صورة داخلية تقترب من محطات الضياع والغموض والتناقض، ولعل ذلك ما يؤكد على تيارية الرواية، حيث تلتزم بالبحث عن الحقيقة بتقديمها للشخوص الروائية كذوات متفردة تسعى إلى تحقيق الكمال والمعرفة المتميزة مما يقدم لها جزء كبير من التعادل النفسي والتوازن الذهني.

تتمحور بؤرة الرواية حول الحياة النفسية والذكريات الجوانية التي يعيشها "أخّموت" حتى أن تفاعلاته مع الشخصيات يكون داخل نطاق الذاكرة؛ إذ لم يعرض المؤلف لأي صورة سريدة أو حوارية لهذه الشخصية أو لشخصيات أخرى خارجية أثناء رحلته على متن القطار.

لقد أخذت لغة السرد على عاتقها تقديم صورة سردية وصفية داخلية متفردة للشخصية "أخّموت" وباقي الشخصيات الأخرى تختلف عن الصورة النمطية إذ اعتنت بأسلوب شعري وإيحائي باستجلاء رؤيتها الداخلية وفلسفتها في التعامل مع عمق الأشياء والوجود وفق منطق داخلي.

تنوعت أشكال اللغة السردية في تقديم الشخصية الروائية بتنوع الأصوات في الرواية أبرزها لغة السارد و التي كثرت وتعددت حتى سيطرت على مساحات السرد المصورة للشخصيات الروائية داخل الخطاب السردي، يقول السارد عن شخصية أستير: "... في أستير من الشرف والعفة ما لصبح الباسكية من شهوة السلطة ونزوة الانتقام لشرفها المهان بحوافر خيل البرابرة، علوج الشمال الإفريقي، فيها من براءة الأخوة الاشتراكية الدولية التي تؤمن باقتسام الجنس والثروة... فيها من الجموح الترتسكي المبشر بقدوم عصر الفوضويين الذين لا يعرفون لحظة الاستراحة من الكدح ..." [1]

1-الرواية،ص:22.

- **وظيفة الصورة السردية:**

تقوم لغة الصورة السردية بوظيفة التعبير السردي حين تقدم الواقع الروائي ومختلف شخصياته المؤثثة له، وتفاعلاتها مع الفضاء الزماني والمكاني كما تقوم بتجسيده بأن تعطيه أبعادا حركية يكون لها الأثر المباشر على الأشخاص، فيجيء السرد الوصفي مشحونا بعناصر حسية معتمد أساسا في التقاط صور الشخصية وكيفية تجسيدها للأفعال والأحداث السردية التي تقوم بها ثم تحويلها إلى مادة لغوية تصويرية عميقا تزيد من بلاغة المسار السردي، فمثلا حين يصور السارد مشهد التقاء "أخّموت" بتفنست على قارعة الطريق "كانت واقعة على حافة الطريق إلى جوار جذع نخلة مقطوعة، بالكاد يمكنك التعرف على هيكلها البني الفاحم... حين اقتربت من نافذة "الفولفو" وأرخت المؤشر، طأطأ أخّموت ليسمع أخبارها بعد أن أحدثت رجة الكبح زوبعة رملية لفت الجميع بالأتربة و بقايا الأعشاب الجافة من قيظ الصيف الجهنمي..."[1].

حيث أوكل المؤلف للغة السارد مهمة التصوير بالوصف والتجسيد الفعلي بالكلمات لتقديم البعد الواقعي الخارجي والتعبير الداخلي النفسي للشخصية الروائية وتشكيلها وفق الابتكار الفني والتخيلي الذاتي."...تأملها أخّموت الذي مر بينه وبين زمن صيد الغزال... ثم ضغط ثانية على فرامل الفولفو ليستفرغ ما بداخله من هموم الصحاري المقفرة، فكاد شهيقه يمزق تلك الهامة المتواطئة مع الرمال والزوابع... فتح باب الفولفو واشرأب برأسه الملفوف في الشاطئ الأزرق... حتى يستوضح الأمر جليا ويعير نوعية الصيد الهائم في جوف ...."[2].

حيث عملت لغة السرد على تقديم عناصر مهمة في شكل الصورة الفنية والتي بدورها شحنت الرواية بمؤثراتها وعناصرها الفنية شكلا وموضوعا من خلال ما قدمته اللغة التصويرية من إيحاءات مهمة عن شخصية "تفنست" ونقلت واقعها الخارجي (من خلال الوصف الفيزيولوجي) كما اعتنت بنقل الواقع الداخلي النفسي لشخصية "أخّموت" إزاء حدث الالتقاء بالفتاة "تفنست" وما خلفه هذا الحدث من زلزال داخلي في الوعي الباطني لأخّموت.

1-الرواية، ص: 34.
2- الرواية، ص: 35.

في هذه الصورة السردية يتقارب التصوير والتجسيد الفني اللغوي بالواقع الروائي المتخيل وعناصر الوجود والبيئة المحيطة بالشخصية والإطار العام لرواية.

- **الرؤية السردية:**

يطغى على رواية "تفنست" السارد العالم بكل شيء، حيث تروى الأحداث بضمير الغائب، يطغى صوتها على مختلف الأحداث والوقائع في الرواية وهو صوت يشترك مع المؤلف والرؤية السردية والفنية حتى يعقد القارئ اتصالا وثيقا بينه وبين المؤلف الفعلي للرواية حيث يصبح الراوي قناعا من الأقنعة التي يتستر خلفها المؤلف لتقديم عمله [1]

ورغم أحادية لغة السرد المتمثلة في لغة السارد فإن السرد تسوده أكثر من رؤية واحدة حيث تتحرك الرؤية السردية عامة في الرواية بين الرؤية الخلفية خارجيا والجوانية والرؤية المصاحبة مع، فالسارد العالم بكل شيء، لا يعلم من الأحداث إلا ما تلقنه الشخصية الرئيسية "أخّموت"بفعل ما يجري داخل وعيها الباطني والذهني.

فمن خلال شخصية "أخّموت" الرئيسية (مركز السرد وبؤرته) يمكن للقارئ أن يرى بقية الشخصيات الروائية التي يقدمها السارد: "تفنست"،" أستير"، سكان القرية، "المداح"، "العشاب"، "المدّب"....، بحيث تكون رؤية السارد هي نفس رؤية الشخصية المركزية أخّموت.

ترتبط لغة السارد التي يرويها بتقنية الاستحضار والاسترجاع التياري لماضي الشخصية "أخّموت" وأقوالها وأفكارها وأحاديثها مع باقي الشخصيات وتفاعلاتها مع أبنية الزمان والمكان، فيعود إلى ماضيها ويستحضر ذكرياتها كما تنساب داخل وعيها في شكل اعترافات خاصة تعنى بمراحل طفولتها في قرية الغرابة ومرحلة شبابها في اسبانيا، ثم تتداعى قصص الحاضر ولغة البوح بما تعيشه الذات من أزمات الكبت المتكررة بمختلف المجالات (سياسة، دين، أخلاق...)

1- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 131.

وقد تكون طريقة تقديم اللغة السردية وفق منظور السارد الذي يتخذ من الوقائع الخارجية والأحداث رؤية خارجية تؤثث مستويات السرد داخل الخطاب الروائي.

كما قد يتخذ من الواقع النفسي الباطني للشخصيات مرآة عاكسة، فيكون مجال الرؤية جواني وهو ما يغلب على الرؤية في تفنست.

تنتقل الرؤية السردية وفق فيضان الوعي لدى أخّموت وتيار وعيه المهووس بالاستحضارت والتداعيات إلى رؤية السارد ومن خلفه المؤلف حين يستعرض تفاعلات الزمان وجماليات المكان عبر مساحات لغة السرد التيارية ومن خلال استخدام تقنياتها الفنية من استرجاع وتداع وصور خاطفة متقطعة أحيانا ومسترسلة أحيانا أخرى نابعة وفق الخيوط الفكرية والوجدانية للذاكرة الشخصية "أخّموت" يقول السارد: "أخّموت في غمرة الذهول راحت تسكنه أشواق الاعتصام بجدائل "أستير" المنزلقة على أكتافها والمنسدلة برفق على ضفاف أردافها..."[1]

وبغض الطرف عن المثيرات الحسية التي تفتعل في شكل الصورة الذهنية لدى الشخصية ثم السردية داخل الخطاب الروائي فإن اضطرابات الصورة الذهنية المباشرة يؤثر تأثيرا مباشرا على الرؤية السردية واضطراب وظيفتها السردية داخل الرواية.

في رواية "تفنست" تتيح لغة السارد أمام القارئ مساحة شاسعة تحتكم إلى تيار الشعور، تتضح فيها الصورة الباطنية للشخصيات، تنسجم مع خيوط الرحلة الذهنية الخيالية التي تدور حولها الرواية، هذه المرحلة الاستذكارية المرتبطة أساسا بملامح الحياة الوجدانية والفكرية والذهنية في تجربة الشخصية "أخّموت"، قد ارتبطت بمستويات الذهنية للسارد نفسه والذي يتيح له فرصة الحضور المباشر حيث يعلم أدق تفاصيل حياة "أخّموت" في القرية، يعيش معاناته ولحظات الفرح، يكشف معه بلاغة المداح وشعرية السوق، يتلذذ بنشوة "النقّة" وينجذب ويندهش من طقوس "الزردة"، كما يقف على غرائب المكان وأساطيره وأساطير الشخوص في تلك الأماكن...

1- الرواية،ص:52.

- **الضمائر في لغة السرد**

لقد سيطر ضمير الغائب "هو" على عملية سرد الأحداث، فصيغت لغة السارد كلها بلغة الغائب الدالة على الضمير "هو" .ولعل ذلك كان افتعالا مقصودا من المؤلف تحقيقا لمزيد من الموضوعية وتسترا خلفه حتى لا يكون إسقاطا لتجربة ذاتية للمؤلف وحتى لا يعتقد أن "تفنست" تجربة سيرة ذاتية.

ولكن سرعان ما ينفلت الأمر من يد السارد والمؤلف في مواضع قليلة لينفتح المجال السردي أمام ضمير المتكلم حينما تستلم شخصية "أخّموت" الحكي بلغة التداعي التيارية أو بلغة المنولوج الداخلي.

إلى جانب ذلك يحضر استعمال نسبي لضمير المخاطب الذي يوظف في المشاهد الحوارية الخطابية بين الشخصيات المتحاورة أو من خلال بعض الاستطرادات الخطابية والتعليقات التي تسقط في لغة السارد مثل ما يبرز في قوله: "... فهوى القرية كما ترى شيعي..."[1] وكذلك في قوله: "كان أطفال الريف عكس أطفال "الفيلاج" يغدون باكرا شأنهم في ذلك شأن المزارعين المشهود لهم بالتبكير .... فتراهم ملفوفين في برانسهم الصوفية... ومن هناك لا ترى أرجلهم مستقرة من قرّ البرد..."[2]

1- الرواية، ص: 111.
2- الرواية، ص: 100.

- الزمن السردي:

يختلف الزمن الروائي عن الزمن الطبيعي في كونه زمن تخييلي تصنعه اللغة وبشكل أدق لغة السرد، وإنما يتخذ مسميات الزمن الطبيعي للإيهام بالواقعية داخل الخطاب الروائي[1].

ويؤكد جل النقاد على وجود ثلاث أضرب من الزمن متداخلة تلتبس بالحدث السردي وتلازمه: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن القراءة[2].

وهي أزمنة متشابكة تتداخل فيما بينها ضمن علاقات تحدد إشكالية الزمن في أي عمل روائي بحيث تنطوي على رؤية فنية وجمالية خاصة.

في رواية "تفنست" تبين لغة السرد عن زمن داخلي متولد عن زمنين رئيسيين هما: زمن القصة وهو زمن الماضي، وزمن السرد أو الخطاب وهو زمن الحاضر، فحينما لا يتطابق زمن السرد مع زمن القصة فإن الراوي أو السارد يولد مفارقات سردية"[3] من خلالها تبرز ملامح التشظي والتهشيم داخل البنية الزمنية مما يخلق تصدعا داخل المسار السردية.

يبدأ السرد بعرض مرارة الحاضر والإحساس بالألم والقهر والقرف إزاء الواقع الراهن الذي تحياه شخصية "أخّموت" المسافر عبر القطار متخذا حركة الارتداد إلى الماضي وسيلة لتفريغ شحنة الانفعالات الوجدانية والذهنية الداخلية، حيث تطبع لغة السرد حركة تيارية لا تتابعية غير خاضعة لتسلسل الزمني والمنطقي، يعتريها الاضطراب والتشتت والضياع حتى تفتقد الذات للحظات الهدوء والسكينة .

1-مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص: 127.
2-أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد التبئير ،المركز الثقافي العربي، ط3 ،بيروت، الدار البيضاء 1997،ص: 79.
3-حميد لحمداني: بنية الشكل السردي، ص: 74.

يمكن القول أن الفضاء الزمني في رواية تفنست فضاء انقلابي انزياحي متمرد على الفضاء الزمني السكوني في الكتابة الروائية الواقعية التقليدية، الذي لا يخضع إلى بلاغة التخيل والتّشظي .

تبدأ قصة"أخّموت" في رواية تفنست بزمن الحاضر المتأزم حين يقول السارد:

"جال "أخّموت" بنظرته الغائرة في كبد السماء، وتملكه فزع وحنين فاتر جعله يترك وراء ذاك المطار التعيس...ثم تخطى الدرج الثاني من عربة القطار ...ليرمي بجسده المتهالك من وعثاء ذاك المطار الموحش.."[1].

بعد هذا المقطع تبدأ رحلة "أخّموت" في القطار التي تتحول إلى رحلة عبر الزمن المفقود، يتوقف في محطات مختلفة ليسترجع ذكريات الماضي المرتبطة بأماكن ومحطات كان قد مر وحط بها في الماضي، أو قد تذكره بأماكن ومحطات يستحضرها ذهنيا في اللحظة الحاضرة، فيستحضر مدينته التي تركها خلفه"سرتا" والتي تعيش معه ، ثم يعود السارد بلغة السرد إلى زمن الحاضر عند دخول القطار معبر "إيرون "فيستحضر ذكريات "أخّموت" مع "أستير" التي تأخذ ملامح الأخر، إسبانيا، التاريخ البعيد ، الأندلس، ومن تم يسقط نكسات التاريخ الماضي على هزائم الحاضر وفساد الراهن، حيث يعود إلى حاضر الأمة العربية والإنزلاقات السياسة والأخلاقية مجسدة في سقوط بغداد وسيطرة "بوش" على الأنظمة العربية.

يحاول السرد الهروب من الواقع من خلال لغة التداعي التي تصور لوقائع حدث ذهني داخلي حين يلتقي"أخّموت" بتفنست كإحدى المحطات الاستذكارية في حياته الذهنية.

ليعود إلى الواقع السردي الزمن والحاضر حين يصل القطار: محطة "بلد الوليد" أين يستحضر ذكريات الزمن الجميل واللحظات الحميمية مع "أستير" بعده يبتعد بخطابه السردي الإسترجاعي إلى الماضي البعيد؟، ماضي الطفولة والصبا في قرية "الغرابة" إبان الاستعمار الفرنسي وبالضبط سنوات اندلاع الثورة وما عايشه "أخّموت" من معاناة وحرمان، كما يستحضر اللحظات الهنية القليلة التي يذكرها "أخموت" باعتزاز وفخر، باعتبارها أهم المسرات التي عاشها في تلك الفترة، فيغوص السرد في غياهب الذاكرة الأخموتية التي

1-الرواية،ص:8.

تستلهم مظاهر الثقافة الشعبية لترصد جمالية الموروث من خلال السوق الأسبوعية وطقوس "الزردة" وقصص "المداح" .

لينتهي السرد الإسترجاعي الماضوي لحظة استفاقة "أخّموت" من جو الملاحم وبطولات السيد علي، ليرجع السارد إلى زمن الحاضر محملا"أخّموت" لمحة إستشرافية وهو لا يزال جالسا في مقصورة القطار يعد فيها القارئ بقرب الوصول إلى محطات أخرى وقصص أخرى تكون بدايتها من مدينة الجسور والحمام.

يمكن القول أن قصة الرواية"تفنست" هي عبارة عن تمثيل لدراما ذهنية تدور بصورة تحليلية حول حياة الشخصية: "أخّموت" وتداعياتها، حيث تستعيد هذه الشخصية مراحل حياتها الذهنية عبر رحلة قطار من فرنسا إلى إسبانيا تعرض مراحل الحياة عدة محطات استذكارية نابعة من فيض المخزون الذكروي لهذه الشخصية ؛ فتستحيل الرواية إلى صور سردية ذهنية تتراوح بين ذاتية ومتخيّلة، بحيث ينطوي الخطاب الروائي على تقابلية صوتية تجمع بين عالم تخيّلي ذاتي وبين عالمين سرديين (داخلي وخارجي)، توحي بتصاعد أزمة الشخصية الذهنية والنفسية وفق زمن سردي سيكولوجي بروستي ينعكس على معظم أحداث الرواية.

إن الزمن في رواية "تفنست" هو زمن نفسي خاص بماضي الشخصية الروائية "أخّموت" وذلك ما يظهر من خلال لغة السرد ذات الطابع التياري التي ترصد مختلف المشاعر والأحاسيس المكونة لذات الشخصية وكذلك المؤثرات النفسية والوجدانية التي ساهمت في تطور الحدث الروائي الداخلي(شعور الغربة، الدونية، العزلة، التشتت الحضاري، أزمة الهوية.....).

بفضل اللغة السردية التيارية الخاضعة لمستويات الشخصية النفسية والذهنية كالتداعي والاسترجاع تم تهشيم البنية الزمنية من ماضي وحاضر ومستقبل، ففي لغة الاسترجاع مثلا يحدث انقطاع السرد عن زمن الحاضر ليعود إلى زمن الماضي..

وكذلك في لغة التداعي حيث يجد القارئ أن لغة السرد تقتصر على إبراز ما هو ضروري لإضاءة الجوانب النفسية المؤثرة في شخصية البطل.

- **لغة السرد اليومي:**

تبرز في الرواية لغة سردية يومية تتصل بالواقع اليومي الاجتماعي حيث يرصد السارد يوميات "أخّموت" في قرية الغرابة قائلا: "أوكلت لأخّموت حرفة رعي بعض الشويهات: معزتان وخمس نعجات وبقرة وفرس وحمار مع شبّابة صغيرة مطرزة بالحنّاء وبعض آثار الكي الأسود... عمل أخّموت كل ما في وسعه ليتقن العزف عليها لكنه لم يفلح، ومع ذلك ظل مصرا على مصاحبتها له في مراعي السهول "الماجن"...في تلك المراعي الدامية بشوك بونقار..."[1]؛ إذ يستعمل السارد لغة سردية سلسلة مباشرة تعنى بتوصيل أخبار يوميات ووقائع الحياة كما يعيشها البطل "أخّموت" فما يذكره السارد مثلا عن يوم شراء المذياع بطريقة سردية مفصلة اعتنت برصد كل الجوانب المتعلقة بهذا الحدث اليومي الذي جعله السارد غير عادي نظرا للأهمية التي يمثلها في حياة "أخّموت"، تجعل القارئ يعتقد أن هذا السارد قد عاش تجربة مماثلة عن هذا الحدث: " كان قدوم المذياع إلى البيت حدثا غير مسبوق، وكان على الأخ الأكبر أن يقضي أياما من التدريب على استعماله، أما البقية فيكتفون بالنظر ويمنع عنهم لمسه قد علق بذهن "أخّموت" من ذلك الحدث تلك اللحظات التي اندفع فيها صوت المذياع لرجل جعل "لقطيمة" تسارع إلى وضع برقعها على وجهها ظنا منها في حضرة رجل غريب وهو ما أضحك الجميع..."[2].

كما قد يختار السارد مزج لغة السرد بلغة وصفية شعرية فتستحيل لغة السرد إلى لغة شعرية ناعمة أخاذة يسترسل السارد فيها لتقديم الحدث اليومي بطريقة أنيقة وجذابة" كان الكل يردد سنفونية تتراوح بين الشجى والابتهال والضراعة وسط هذا الكون المفعم ببهجة النور؛ ورطوبة النضارة، وسط هذا التناغم يفقد "أخّموت" معزته الغراء ذات التوأمين المحجّلين، فتغرورق عيناه بدموع الحرقة على صغارها التي ألف الاحتفاظ بهما إلى جانبه ساعة محاولاته اليائسة العزف على شبابته المزركشة بالحنّاء والقطران، فيشرد ذهنه على وقع سنفونية الصراصير ونقيق الضفادع الشجي وهديل الحمام البريّ الممعن في الحنين..."[3].

1-الرواية، ص: 60 .
2- الرواية، ص: 77.
3-الرواية، ص: 60-61.

كما تبرز أناقة وسلاسة لغة السرد اليومي عندما يقترب السارد من يوميات نساء قسنطينة راصدا الواقع الاجتماعي والأخلاقي للحياة اليومية في هذه المدينة: ".. وهن يتبخترن بين أريح البخور والمساحيق، ويتندرن بعلك اللبان" ورائحة عطور الفاسوخ والقرنفل، فهن بقايا قزحيات كليوبترا أو كاهنة الأوراس الناهد والمنفوشة الشعر القندولي.."[1] أين يتفاعل الحدث اليومي بشعرية الحضور الأنثوي ضمن لغة سردية تقترب من الشعر أكثر من السرد وخاصة وأنها لا تستطيع الانفصال عن اللغة الوصفية الملازمة للسرد.

كانت حكاية يوم الطين واللوز التلجي هي ثمار السمر على موائد العاشقات في قسنطينة طيلة لياليهن ونهارهن الطويلة المليئة بالخمول والتثاؤب، والجلوس القرفصاء عند مدخل جسر الشيطان أو في مغاسل سيدي مسيد في انتظار الذي يأتي من قباب البروج المغمورة في أشجار اللباب أو من نوبات المالوف المبحوحة..."[2].

فوظيفة لغة السرد اليومي هنا تقديم صورة عن الحياة لنساء هذه المدينة حتى ولو كان هذا اليومي الموروث مرتبط بالزمن الماضي فإنه يدخل بنطاق سرد الحدث اليومي كما توكل للغة الوصف والاسترسال في تصوير هذه النماذج الإنسانية النسائية تصويرا شعريا يعطي انطباعا خاصا باقتران الحضور الأنثوي بشعرية الإغراء والغواية بشعرية وجغرافية المكان "قسنطينة" وبفضل امتزاج لغة السرد والوصف، تقوم هذه اللغة بتجسيد وتمثيل شعري ولطقوس وعادات الواقع اليومي بحيث تتحول وقائع اليومي إلى أفق للمماثلة بين الأحوال الإنسانية ورمزية المكان الحاضن[3].

1-الرواية، ص: 17.
2-الرواية، ص: 19.
3- شرف الدين ماجد ولين :الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما (قراءة في التجليات النصية) رؤية للنشر والتوزيع،ط1،القاهرة ،2000 ، ص: 61.

- **جماليات لغة الوصف:**
- **لغة الوصف:**

يمثل الوصف أحد المقومات الجمالية والتعبيرية في العمل السردي يتداخل مع مستويات ومقومات أخرى لينقل صورة معينة أو يعبر عن موقف معين أو يقدم لشيء معين أو معنى معين، والوصف باعتباره إجراء فني لا غنى عنه للأديب إذا أراد إنتاج أثر أدبي ناجح[1] حتمية مناص منها في النص سواء إذا حضر مقترنا بالسرد أو إذا استعمل كمقاطع وصفية مستقلة، قد تساهم في إيقاف الزمن أو إبطاء سرعة السرد داخل العمل الروائي.

و بغض الطرف عن قيام الوصف بتعجيل أو إبطاء حركة السرد، فإن وظيفة لغة الوصف تتسع لتشمل مختلف الوظائف التعبيرية والتمثيلية والتصويرية التخيلية، بحيث تعني هذه اللغة بنقل صورة الموصوف من حقيقتها المادية الواقعية إلى صورتها المتخيّلة ضمن أسلوب لغوي فني يصل إلى ذهن المتلقي في شكل صورة فنية متكاملة متوازنة العناصر المشكلة لها.

مثل ما يبرز في وصف الشخصيات وصفا حسيا خارجيا أو وصفا داخليا نفسيا أو وصف المكان وما يؤثثه من أشياء، ذلك أن الوصف كما ذكر "قدامة بن جعفر" إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات[2] ومن تم فإن الوصف هو شكل من أشكال القول الفنية في العمل الروائي ولغة الوصف هي لغة الوصف هي الطريقة التعبيرية الفنية المستخدمة لتقديم معنى أو معاني مختلفة إزاء موقف سردي معين أو تجربة أو شخصية أو مكان معين داخل العملية السرد، فكما لا يمكن أن نصف دون أن نسرد، لا يمكن أن نسرد دون أن نصف[3]، حيث يكون الوصف قائما بفضل هذه العملية السردية وبفضل علاقته بالأخر، سردا أو حوارا، شخصية أو مكانا أو شيئا ما داخل العمل الروائي.

1- إبراهيم صحراوي:تحليل الخطاب الأدبي، الافاق، ط1،الجزائر،1999، ص:101.
2- عن عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ موفم للنشر، الجزائر،2007، ص:79.
أنظر، قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، د.ت، ص:118.
3- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:264.

تحضر لغة الوصف في رواية "تفنست" بشكل واضح ومكثف مساهمة في تفعيل الحركة السردية وتشخيص طبيعة الأحداث وخصائص الفعل السردي وبالرغم من أن الوصف قد يعتبر "زمنا ميتا في صيرورة ما هو حركي"[1]؛ فإن المؤلف قد نجح في اعتماد البنية اللغوية الوصفية كأداة فنية إلى جانب لغة السرد لتقديم الصورة السردية والحدث السردي مضفيا عليهما مسحة شعرية وجمالية تولدت بفعل لغة الوصف الرمزية الراقية المتعددة الدلالات الفنية والمتخيّلة .

وقد جاء الوصف مقترنا بلغة السرد معبرا عن حدث موقف أو معاناة شخصية ما ،حيث يستحيل في بعض المقاطع فصل لغة السرد عن الوصف،إذ يصادف القارئ سيلا من الجمل السردية المتلاحقة لا تخلو أفعالها من لوازم الوصف وتفصيلاته يقول السارد" يخيم على الفصل جو من الحيرة والترقب،ويروح السيد "لامي" متأملا في تفاصيل هذا الشبح القادم من ضيعة التيتوحي، ثم يشرع في توبيخه بأبخس الألقاب كالقدر والمتهاون،يبدأ بمداعبة عصاه التي قدت من زيتون الزبوج وطليت بالزيت العربي.ومررت على نار هادئة حتى استوت واشتدت وأعدت لتكسير أصابع الأطفال الرقيقة التي فعل بها قرّ الثلوج فعلته ...يشهر السيد "لامي "عصاه البرية ويروح قابضا على طرفيها وهي تتلوى بين يديه وتتقوس من شدة الليونة والارتخاء ثم يخاطب ولد حشوشة لماذا أنت متأخر أيها "البيكو" ؟ينظر إليه ولد حشوشة بعينين دامعتين وقلب خفاق مرتجف..."[2]

أول ما يلاحظه القارئ هو اندماج وامتزاج أشكال اللغة المختلفة بداية بلغة السرد ثم الوصف ثم الحوار،فكل منهم جاء مكملا للأخر.

يصادف القارئ عددا كبيرا من الأفعال السردية التي تجعل من الوصف مجرد وسيلة لتفعيل حركية السرد.(يخيم، يروح، يشرع، يبدأ، قدت، طلبت، مررت، استوت، اشتدت، أعدت يشهر، يروح، تتلوى، تتقوس، يخاطب، ينظر،...)

هذه الأفعال جاءت مقترنة بجمل وصفية عجلت في سرعة السرد وحاولت التعبير عن صورة الأشياء وأوصافها مثل ما ذكره عن العصا التي قدت من زيتون الزبوج وطليت بالزيت العربي ومررت على نار هادئة، عصاه البرية،تتلوى من شدة الليونة والارتخاء أو عن أصابع

1-عبد اللطيف محفوظ :وظيفة الوصف في الرواية العربية ،منشورات ،الاختلاف،ط1،الجزائر،2009، ص:43.
2 - الرواية، ص:102.

الأطفال الرقيقة التي فعل بها قر الثلوج فعلته، أو عن الفصل وما يخيم عليه من جو الحيرة والترقب، أو ما يحاول تصويره لشخصية بهيأتها المتكاملة وتجسيده لما تقوم به من أفعال وما تكون عليه من أحوال:مثل ما يذكره عن السيد لاميً : يروح السيد لاميً متأملا يبدأ بمداعبة عصاه... يشرع في توبيخه يروح قابضا على طرفيها وهي تتلوى بين يديه أو ما يذكره عن ولد حشوشة الشبح القادم من ضيعة التيتوحي، القدر، المتهاون، أيها البيكو...ينظر إليه ولد حشوشة بعينين دامعتين وقلب خفاق مرتجف...

إضافة إلى الوظائف المذكورة، فإن أهم ما يقوم به الوصف هو المساهمة في تأنيق النسيج اللغوي وإضفاء مسحة شعرية راقية على الخطاب اللغوي الروائي من شأنها أن تبعد لغة الرواية عن الكتابة المباشرة واللغة السردية التقريرية الفجة،وتقترب من الكتابة الفنية واللغة الشعرية باعتبارها أهم الخطط والآفاق التي تقوم عليها الكتابة التجريبية الإبداعية.

إن الوظيفة الجمالية التي تعنى بها لغة الوصف في خطاب اللغوي في تفنست هي الغاية التي ركز عليها المؤلف كثيرا في نصه وهي الطريقة الفنية الراقية في عرض الأحداث وسرد الوقائع والحقائق التي تعتمدها معظم الروايات الحداثية.

ففي نص "تفنست" تقل المقاطع الوصفية الفجة فحتى تلك الفقرات الوصفية المستقلة كان لها الأثر البالغ في تكثيف الدلالات الرمزية والإيحائية التي تكسب لغة الرواية بلاغة متميزة ومتفردة ولعل أطول تلك الفقرات الوصفية ما يذكره السارد عن صفات الجنس الأنثوي العربي عندما يتحدث رمزيا عن صفات امرأة متخيّلة وُعِد بها "بوش" الابن:معتدلة الخلق،نقية اللون والثغر، بيضاء، قمراء، وطفاء، كحلاء، حوراء، عيناء، قنواء، شماء، برجاء، أسيلة الخد،شهية المقبل، جذلة الشعر، عظيمة الهامة، بعيدة مهوى القرط، عيطاء، عريضة الصدر، كاعب الثدي، ضخمة ، المنكب والعضد، حسنة المعصم، لطيفة الكف،بسطة البنان، ظاهرة البطن، خميصة الحظر...، مفعمة الساق، مشبعة الخلخال، لطيفة الكعب، قطوف المشي، مكسال الضحى... ليس بخنساء ولا سفعاء، رقيقة الأنف، عزيزة النفر...حليمة ركينة، كريمة الخال... [1]

1- الرواية ،ص :24.

مع طول المقطع الوصفي لا يشعر القارئ بالملل أو تعب ذلك لما تنضح به لغة الوصف من بلاغة عربية موروثة يؤسس المؤلف أو السارد من خلالها لشعرية الجمال العربي الأصيل،بحيث يسترسل في وصف حسي لمكامن جمال الجنس الأنثوي العربي ومن ثم تتحول المرأة رمزيا لتأخذ ملامح الوطن العربي،كمحل لأطماع الدولة الأجنبية المعادية .

ورغم استقلال الفقرة الوصفية عن غيرها من المقاطع فإنها قد أدت وظيفة تعبيرية خاصة بحيث أبرزت صفات المرأة العربية الرمزية التي وعد بها بوش.فجاء هذا المقطع كمقدمة وصفية أدت وظيفة سردية باعتبارها إطار عام تنطلق منه وقائع المحاورة الساخرة والمقايضة والمفاوضة المفترضة التي وقعت بين "بوش" و"صدام حسين" قبل غزو العراق، إذ يردف السارد المقطع الوصفي المطول بمقطع سردي يشير إلى ذلك حيث يقول"...لما قرأ المرابي المصري هذه الصفات على صدام حسين شق عليه ما يسمع وأدرك أن بوش يبغي امرأة من الطراز النووي فقال..."[1]

-وكثيرا ما يستخدم المؤلف لغة الوصف لتقديم الشخصيات والأشياء والأماكن حتى وإن كانت ضمن مقاطع وصفية مطولة إلا أنها تبقى مرتبطة بما يقدمه المؤلف من رؤية أو ما يدور حولها من أحداث ووقائع سردية.

1- وصف الشخصيات:

يركز المؤلف في هذه الرواية على تقديم الشخصيات ضمن أسلوب لغوي فني متميز يضمن إنشاء صورة وصفية تمثيلية مفعمة بالحياة ،حيث تستحضر الشخصية و تحيى ووفق ما تعطيه من انطباع حسي أو نفسي. ولذلك فقد جاءت لغة الوصف وفق شكلين مختلفين ومتداخلين:

شكل اعتنت فيه اللغة بتصوير داخلي سيكولوجي يعنى بوصف المشاعر والأحاسيس ومتابعة فيضان الوعي الداخلي في مثل ما يذكره السارد في وصف شخصية الكاردينال "...وهو جالسا على عرش الرحمان والجو المقدس غلف الصمت الرهيب...أما رائحة البخور المعبقة والمتسللة إلى رأسه مثل الدخان المتصاعد من فوهة البركان،حقد أثقلت جفونه وبدا عليه كأنما تتسلق إلى ذاكرته بيوت عنكبوت لأنه من خلال الضباب البخور الذي يغلف لاهوته

1- الرواية ، ص:24.

التقشفي، ومن خلال الهوة الملتوية لمنطقه التنسكي، ومن خلال التعصب والخرافات الشديدة في ثنايا روحه ،يمكنه أن يرى كرمة العنب...أما عيناه فكانتا تشبهان فوهة بركان مليئتان بالنار والدخان، كان غريب الأطوار،..ينهكه الخشوع والتملي في أجساد حمامات الأديرة المهجورة في يده .صولجان لغفران وعلى رأسه قلنسوة التنزيل،وفي عنقه مسبحة الخطايا وأزهار الشر..."[1]

ففي هذا المقطع الوصفي يحاول السارد تقديم نعوت مختلفة لهذه الشخصية معظمها أوصاف معنوية وتعني الحالة النفسية التي تعتري هذه الشخصية والتي تتماشى والموقف السردي أو البعد الدلالي الذي تؤديه هذه الشخصية.

لقد جاءت مهمة اللغة الوصفية في هذا المقطع تعبيرية تمثيلية كمحاولة لتأطير صورة كاملة تجمع خصائص شخصية الكاردينال وأبعادها الدلالية (الجمالية والفكرية).

والملاحظ أيضا في لغة الوصف المقدمة للصورة الفنية الخاصة بهذه الشخصية أنها لم تكتف برصد الحالات الذهنية والنعوت المعنوية التي تتميز بها شخصية الكاردينال بل تعدت إلى رصد حالات الهيئة الخارجية التي كانت عليها هذه الشخصية حتى يمكن أن تتشكل الصورة داخل ذهن المتلقي؛فالوصف المعنوي الداخلي يبقى عاجزا عن التصوير أو التجسيد للمعنى في ظل غياب الوصف الحسي الخارجي.

وهذا هو الشكل الثاني الذي اعتنت فيه لغة الوصف بتصوير الموقف الخارجي أو تجسيد صورة حسية للشخصية وتقديمها إلى ذهن القارئ بأبعادها المختلفة (سمعية، ومرئية...)

وهو وصف فيزيولوجي خارجي يعني برصد بعض الخصائص الجسمانية أو الملامح الخارجية للبناء المورفولوجي للشخصية الروائية في مثل ما يقدمه السارد من وصف لتفاصيل

1- الرواية ، ص:27-28.

أخّموت الجسدية كما تراه "أستير"فهو الأدم، البسط، اللدن، الأقنى، الفارة، المفتول، العضلات، يتقد، حرارة جنوبية مع هالة الطقوس التي تختزنها نظراته للأنوثة وأسرارها..."[1]

فالملاحظ هنا أن لغة الوصف كانت مباشرة رصدت أهم الخصائص الجسمانية الفيزيولوجية الحسية لأخموت كما تراه "أستير باعتباره يمثل النموذج الجمالي المختلف عما اعتادت مشاهدته،أنه الأخر المغاير عرقيا وفيزيولوجيا هذا الاختلاف المغايرة هو ما ولّد لدى الأخر(أستير) الانجذاب والإثارة نحو هذا النموذج الجمالي الشرقي.

ولعل القارئ في هذا المقطع ينتبه إلى أن الوصف الحسي هنا إنما يؤسس لسمة معنوية داخل هذه الشخصية .هو أن ملامح القوة والفتوة والحرارة إنما تخفي شغفا وجوعا شبقيا للمرأة،فقد أدركت أستير من خلال نظرات أخّموت تخفي ولعا جنسيا وأن اختلافه الجسماني واغترابه العرقي إنما يخفي اغترابا حميميا ومكبوتا جنسيا تكشفه نظراته الفاحصة للأنوثة.

ويبدو أن المؤلف يركز على هذه الفكرة كثيرا حيث يجد القارئ أن الصورة السابقة تتكرر في عدة مواقع فتفنست هي الأخرى تكشف سر تلك النظرة يقول السارد: تأملت في عينيه البراقتين ولمحت فيهما علامات الشوق إلى السرير...[2] لتتكرر الصورة الوصفية الحسية والمعنوية في قوله في موقع أخر:"...وهي تتأمل نظرات أخّموت التي توشك أن تنغرز في نهديها الفائضتين والمندفعتين في اتجاه مقود الفولفو السويدي وحلماتها النافرتين اللتين توشكان أن تثقبا القميص وتنهمرا مع سيل الأباطح...[3]

يكشف هذا المقطع الأخير عن لغة وصف حسي تغرق في خطاب الشهوة والشبق، وهي الصفة الغالبة على أسلوب الوصف الخاص بالشخصيات الأنثوية في الرواية ،حيث يركز المؤلف على تسليط لغته على مكامن الفتنة في الجسد الأنثوي ،كما يراها أخّموت ومن خلفه كل رؤية ذكورية عاشقة للفتنة الحسية " راحت تسكنه أشواق الاعتصام بجدائل شعر أستير

1- الرواية ، ص 53.
2- الرواية، ص:36.
3- الرواية ، ص : 38.

المنزلقة على أكتافها والمنسدلة برفق ضفاف أردافها المكتنرة داخل الجينز الأزرق..."[1]

وتشتد لغة الوصف إغراقا في شعرية الغواية ولذة الجسد حيث يقول السارد في موضع آخر عن أستير"....هكذا تتعرى أستير كعرائس البحر, فينسدل شعرها الغجري على أردافها. وتتلولب حلمات نهديها ساعة احتدام حرب البسوس فتضغط بفخذيها حتى حدود الدعارة وتعلن راية الشهيق خفاقة كما يعلن القطار صفارة الإقلاع مؤشرا بمواصلة العبور وسط الجبال الخضراء والغيوم الرمادية وقزحيات البيوت المتناثرة كاليراع في الليل البهيم..."[2]

وبالإضافة إلى شعرية الغواية التي علقت بلغة الوصف في مثل هذا المقطع ،فإن إيقاع الأسلوب اللغوي جاء متناسقا و أبانت الجمل الوصفية والسردية المتداخلة على نسيج لغوي أنيق متألق يزيد في شعرية الخطاب اللغوي العام في الرواية كما تجاوزت هذه اللغة شعرية الإيقاع المتساوق إلى بلاغة العبارة الفنية من خلال صور التشبيه و النعوت المجازية وصور التشخيص و التجسيم التي تنفخ الروح و تبعث الحياة وتعطي انطباعا متدفقا بالحيوية داخل ذهن المتلقي فهنا يحاول المؤلف أن ينقل صورة "أستير" لتكون معادلا لعرائس البحر بجميع عناصر الصورة الكاملة : (الشعر الطويل، الأرداف ،النهدين ،الفخذين) فيتجاوز صورة عرائس البحر ليستحضر موروث عربي غابر عبر الزمن" حرب البسوس" وناقتها ثم يقيم تشابها صوريا حين يشبه هيئة هذه الشخصية وهي في قمة لحظات الشبق وراية الشهيق بحال وصورة القطار وهو يعلن صفارة الإقلاع مؤشرا بمواصلة العبور...

وما ينتبه إليه القارئ هنا هو أن لغة الوصف هنا قد استخدمت كذريعة لمواصلة التعبير عن استمرار الحدث السردي لا توقيفه.

كما أن الصورة الوصفية السردية هنا قد جاءت متعددة الأبعاد متداخلة العناصر حيث استطاعت أن تأتلف من خلال تمثيل بصري:

(مشهد عرائس البحر وانسدال الشعر على ضفاف الأرداف وتلولب حلمات نهديها..) ثم استحضار ذهني للذاكرة الجمعية(حرب البسوس) ثم يتم اختراق مجال الإدراك السمعي والذهني حيث يقيم علاقة مشابهة مماثلة بين الصورتين ليضفي على الصورة الوصفية السردية نوعا من شعرية وبلاغة المستوى الأسلوبي فيخلق انطباعا تأثريا متدفقا في ذهن القارئ.

1- الرواية،ص :20.
2- الرواية،ص :23.

تكثر لغة الوصف الحسي في الرواية التي تعنى بتقديم الملامح الفيزيولوجية لصورة المرأة في الرواية فمثلا عند تقديم شخصية "ساسية" يغرق السارد في وصف تفاصيلها الجسدية عندما يقول "تمتاز بحيوية نادرة مربوعة القد مرحة نافرة المحيا بعينين سوداوين بهما حور شعرها البني الناعم ينسدل على كتفيها لا تعتني كثيرا بتسريحه،ترتدي بلوزة حمراء فيها ورود صفراء صغيرة مع بعض النقاط المشربة بالزرقة،تشدها من وسط بحزام غالبا ما يكون يتدلى...."[1]

يمثل هذا المقطع الوصفي صورة صادقة لشخصية"ساسية" التي تتشكل كصورة مثالية للجمال العربي الفطري الخالص: مربوعة القد/ عينين سوداوين بهما حور/ شعر بني طويل..

في مقابل ما يحتفظ به "أخّموت" في ذاكرته من صورة الجمال الغربي الوافد الذي يظهر على شخصية "ريته" صديقته من العمرين الذي اعتاد أن يبيعها البيض- فقد كانت "مديدة القامة ذات الشعر الطويل الفاحم، والعيون الزرقاء والبشرة البيضاء.."[2].

فلغة الوصف المباشر في هذا المقطع تكشف عن تفصيلات الأخر الجسدية، النموذج المختلف، حيث تبرز مقومات الجمال الغربي (عيون زرقاء، بشرة بيضاء..)، بحيث تمثل "ريته" رمزيا صورة المعمر ، النموذج المسالم الذي يتعايش مع سكان القرية.

إن لغة الوصف لا تستطيع أن تقتصر على تقديم الملامح الحسية والخصائص الفيزيولوجية للشخصية من دون أن تحيل على الدلالات التي تحدثها هذه الملامح وما تخفيه خلفها من ملامح معنوية، لأن وصف الشخوص من الخارج يعطي تأثير وانطباعا في فهم الأبعاد النفسية لهذه الشخوص وهذا ما يبرز في النموذج التالي:"تأكدت أنها في رعاية فارس جوّال..وعادت من جديد تتأمل في وجه الرمادي وفي بريق عينيه ونحولة قامته الخيزرانية وأسنانه العاجية لتتأكد أن أمثال هؤلاء الفرسان المنشغلين بعراك الصحراء لم يخلقوا للكراسي بقدر ما خلقوا لامتطاء الأسرة... "[3].

كما أن المؤلف لا يستطيع الاكتفاء بالوصف الخارجي المباشر للشخصية من دون أن يردفه بمدلولات إيحائية وأبعاد رمزية تفسيرية عن هذه الشخصية.

1- الرواية، ص:.71.
2- الرواية، ص:91.
3- الرواية، ص:41.

يمكن القول أن الوقفة الوصفية تؤدي وظيفة تفسيرية تعليلية رمزية داخل السرد ومن تم تستحيل إلى بنية نصية مهمة تخدم سير الأحداث وبناء الشخصية وفق أبعادها النفسية التي تؤديها والرؤى الفكرية التي جاءت من أجلها.

جاءت لغة الوصف في رواية "تفنست" دقيقة متابعة لكل الجزئيات المحيطة بأحوال الشخصية الروائية، ومن المعروف أن الوصف المغرق في التفاصيل يعد أهم مظاهر الواقعية، فلعل الكاتب لجأ إلى ذلك ليوهم القارئ بصدق المشهد المصور أو ليهب الحياة لهذه الشخوص الروائية حتى يمكنها التعبير عن ما أريد لها، وأمثلة ذلك كثيرة في الرواية من بينها صورة "المداح" كما رسمها السارد انطلاقا من منظور ووعي "أخّموت" "مداح السوق هو جلاصي من بلاد جلاص بالبر القبلي في أقصى الجنوب الغربي، أعور وأسلت القامة يمكن أن يجاوز الستين من عمره كما يمكن أن يكون ابن الثلاثين نظرا لنحافة جسمه وطول قامته، وخفة شعر لحيته، وانسدال شاربيه، تلفع في شيء يقال له "السراف" يشبه البرنوس القبائلي، وشد على رأسه لفة من الخمار الجريدي، وأرخى عليه مظلة من البوص الأصفر مشدودة إلى عنقه بخيط السباولو المضفور الذي ينتهي بنوارة من صوف الخراف الملونة..تدلى من عنقه خيط أرجواني....."[1].

فالملاحظ كما ذكر سابقا أن بنية الوصف لا يمكن أن تستقيم خارج اللغة السردية، فالجمل الوصفية لا بد أن تقدم مقرونة بأفعال سردية تجعلها أكثر ارتباطا واتساقا فيما بينها(تلفع، شد، حط، أرخى...) إلى جانب أدوات الربط والعطف مما يزيد من بلاغة المشهد وصدق الصورة.

كما يرتبط صدق الصورة بالاسترسال في وصف الملامح الفيزيولوجية والإطناب في وصف اللباس والدقة في تصوير الهيئة والحالة التي تحضر بها هذه الشخصية.

إضافة إلى اعتماد المؤلف أسلوب الاستطراد و الشرح والتعليق أثناء الوصف حتى يضمن الفهم الجيد للقارئ واستقامة الصورة في ذهنه، فيذكر أن "السراف" يشبه البرنوس القبائلي..../وأن المداح يمكن أن يكون ابن الثلاثين نظرا لنحافة جسمه.

1- الرواية، ص:79.

ويمكن القول أن أسلوب الاسترسال في الوصف لأدق التفاصيل هي ميزة خاصة بالمؤلف اعتمدها في وصف الأشياء أو الأماكن حتى أنها تتحول في كثير من الأحيان إلى حالات إطناب واستطراد كثيرة ولعل اعتماد المؤلف ذلك لا بغرض الإيهام بالواقعية بقدر ما كان بغرض النجاح في إيصال المعنى وتصوير المشهد الخاص بالشخصية تصويرا حيا يثير انطباعا فنيا ونفسيا راقيا للمتلقي يجعل ذهنه يقف لحظات أمام ذاك المشهد.

الملاحظ من خلال المقاطع الوصفية السائدة أن الكاتب تعمد تقديم وصف حسي صارخ بالأنوثة والشبق حتى يؤسس لفكرة الغواية والفتنة كصفة مميزة للجنس الأنثوي وهي الرؤية والهاجس المسيطر على كافة أجزاء الرواية.

يركز الكاتب في لغة الوصف الحسي على إضاءة مكامن إثارة الفتنة والشبق في الجسد الأنثوي، بحيث جاءت اللغة الوصفية في أغلبها لغة تصويريا للأرداف، الفخذين، النهدين، الشعر، العيون، الشفتين، الرائحة، القدم والقوام..

- لقد أعطى الوصف طاقة وفرصة كبيرة للكاتب لممارسة فعل التجريبي الفني، حيث ساعده على إنتاج نوعية متميزة استغل فيها الكاتب مختلف براعته اللغوية وطاقاته التعبيرية للغة، فأعطاها إحالات ودلالات جديدة من خلال ابتكاره لعلاقات إسنادية تفاعلية بين أبنية الخطاب الروائي جمعت بين عناصر التركيب في النص "الحمادي"، فقدم لغة الوصف الشعرية كبنية فنية في خدمة المسار السردي مما أضفى شعرية فائقة على سطح النص أبانت عن جماليات اللغة الروائية في هذا النص.

- قدمت اللغة السردية وفق منظورين، فعندما يتخذ السارد من الوقائع الخارجية والأحداث تكون رؤية خارجية، ولما يتخذ من الواقع النفسي الباطني للشخصيات مرآة عاكسة يكون مجال الرؤية جواني داخلي.

ويبدو أن الرؤية الجوانية هي الطاغية في رواية "تفست" إذ ينتقل العداء التياري والهوس بالاستحضارات من بطل الرواية إلى لغة السارد أثناء تقديم المسار السردي، يستعرض مشاهد المكان والزمان والشخصيات باستخدام تقنيات السرد التياري من استذكارات واسترجاعات وصور خاطفة أحيانا متقطعة وأحيانا أخرى مسترسلة وفق خيوط فكرية ووجدانية للذاكرة يسترسل السارد في الحديث السردي أو الوصفي تماشيا مع اضطرابات الصورة الذهنية للعالم الباطني الذي يؤثر تأثيرا مباشرا على أطياف الذاكرة ونشاطها.

2- وصف المكان:

يمثل المكان محورا أساسيا من المحاور السردية التي تدور حولها نظرية الرواية بحيث باعتباره أحد الأبنية المهمة المشكل للنص الروائي الفني.

والمقصود بالمكان هنا هو المكان الخيالي الذي تصنعه اللغة الوصفية بوصفه إطارا للخلفية التي تدور فيها الأحداث الدرامية و تتحرك داخلها الشخصية الروائية ؛" فشعرية المكان تسلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يؤهله"[1].

ولعل ذلك ما يبرز في علاقة البطل "أخّموت" بالمكان في رواية"تفنست"، بحيث كان حضور المكان بلغة وصفية نابعة من رؤية تيارية ذهنية والنفسية و الوجدانية إزاء محطات المكان التي أثثت ذاكرته.

إذا كانت لغة الوصف قد أخذت على عاتقها مهمة تقديم تصوير فني لحالات ووضعيات الشخصية الروائية، فإن هذه الشخصية لا بد لها من مكان تنشأ وتتحرك فيه وتعيش في كنفه، ومن تم فقد كانت لغة الوصف الوسيلة الوحيدة التي يتمكن الروائي من خلالها نقل الفضاء المكاني داخل الرواية وإعادة تشكيله وفق ما جرت فيه من أحداث ووقائع، ومدى تفاعله مع

1- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،،المركز .الثقافي العربي ،بيروت الدار البيضاء،2000،ص:45.

الشخصية الروائية ونقله في شكل صورة وصفية تمثيلية إلى ذهن المتلقي بواسطة لغة شعرية تقتبس كل مقومات التخيل الفني لتضمن تشكيل فني راقي لصورة المكان في الرواية.

في رواية "تفنست" يحضر عنصر المكان بكثافة كبيرة فالشخصية"أخّموت" يعاني من كل أنواع الاغتراب والتشرد والتشتت التي فرضت عليه الانتقال من مكان لأخر، فما كان من الرواية إلا أن تستحضر مختلف الأمكنة التي أثنت ذاكرة أخّموت في الماضي، كما أثثت حاضره بأحداث ومنعرجات مهمة في حياته.

تتحرك لغة الوصف الخاصة بالمكان وفق ما يتحرك به وعي "أخّموت" وذاكرته بين ما عايشه في قرية الغرابة وموطن الصبا والطفولة وما يحمله من ذكريات أثناء رحلاته الجغرافية التي يتداخل فيها شعرية اللغة بأسطورية المكان الصحراء كموطنه الأول، والموطن البدائي للإنسان الجزائري ومنبع الحضارة التاريخية الأولى التي خلدها الرجل الأزرق عبر العصور.
وبين الجمالية النوعية للهندسة المعمارية لمدينة "قسنطينة" ثم إلى إسبانيا أين عاش فترات الدراسة وحياة الشباب مع أستير.

تحاول القراءة من خلال لغة الوصف هنا أن تتعرض إلى كيفية تصوير وتجسيد البنية المكانية وتفاعلاتها مع الشخصية الرئيسية "أخّموت" ومختلف الشخصيات في الرواية.

- قرية " الغرابة":

بما أن المكان يلعب دورا مهما في تكوين هوية وكيان الشخصية النفسي والاجتماعي والحضاري، فإن قرية "الغرابة" قد قامت بذلك الدور؛ فهي من الفضاءات المفتوحة التي أجادت التعبير عن شساعة مساحات الغربة والتشتت والانكسار " تلك القرية النائية عن ضجيج العالم البعيدة عن رائحة الحريق..."[1]؛ بحيث يلعب الموقع الجغرافي و طبيعة القرية الموصوفة أثرا مهما في انعكاس أزمة الاغتراب والتشتت و معاناة القهر الاجتماعي و النفسي الذي يعيشه"أخموت" منتصبة صوب الشمس تكلأها صباحا ومساء، ترسل عليها شواظها صيفا وزمهريرها شتاء،ويفد عليها من نسيمات العشيات المبثوثة من جبال "لالة الطايشة" و"واد اللوز" و"ريحانة"....[2]

ولعل ما يزيد من حدة الرؤية الفنية التي تقدمها هذه اللغة الوصفية عندما يعقد مقارنة بين قرية الغرابة والبلديتين الأندلستان يستدعيها المؤلف انطلاقا من وعي أخموت بتضاريس المكانين حيث يقول:" إن ما يميز البلدتان عن قرية الغرابة هو بياضهما الناصع الذي يشبه حي البيازين بغرناطة، وزرقة شبابيكها اللازوردية وودروبها الضيقة وبوابات بيوتها.. كما تتميز بخضرة الحقول المحيطة بها والمفعمة بجنّات معروشات تذكر بجنان "أبي فهر" أيام الدولة الحفصية، حيث تغطيها الزياتين وأشجار الرمان والتين والكروم...[3]، فالصورة الوصفية هنا تبرز جمالية المكان وشعريته المفعمة بالحياة والنضارة على عكس قرية "الغرابة" التي تشتهر بسهولها ووهادها الممتدة من أعالي جبال"واد اللوز" "والريحانة" إلى سفوح هضبتي الأخوات.." [4].

ولعل الصورة الوصفية كما قدمها السارد عن قرية "الغرابة" حين وصف تضاريسها وطبيعتها القاسية تبين الإطار العام والبعد الدلالي والسميائي للمكان /القرية بحيث تزيد من دلالات القهر والمعاناة التي يعيشها"أخموت" وباقي الشخصيات التي تسكنها.

1- الرواية ص:60.
2- الرواية.ص:87.
3- الرواية، ص:86.
4- الرواية، ص:87.

- شعرية المكان / رحبة السوق:

تبين لغة الوصف عن أهمية سوق القرية باعتبارها الوجهة الاقتصادية والحضارية والثقافية للقرية، ولعل ما زاد من أهميتها احتلالها لموقع إستراتيجي إذ تتوسط القرية الصغيرة رحبة السوق الأسبوعية، "فهي مربعة الشكل تتوسطها سبّالة ماء بثمانية مصابير، وتتدفق طيلة يوم السوق، وتنقطع في باقي الأيام الأخرى، فترى الحمير والبغال والخيل والغنم والماعز والبقر، وحتى الدجاج يطفئ ظمأه من حوضها الدائري المفضي إلى مجرى يقطع رحبة السوق نزولا ليواصل سيره في خندق يحاذي أشجار الكاليتوس المرصوفة على حافة الطريق الرسمي ولعله بمجراها هذا قد مكن للأشجار من الغوص في الأرض والارتفاع إلى عنان السماء...."[1].

ففي هذا المقطع الوصفي المفصل رغم أن المؤلف يقيم وزنا لمجمل الصفات و عناصر الصورة المكانية التي تحيل وعي القارئ على تجليات المظهر النصي الخارجي إلا أنه في واقع الأمر أن المؤلف دائم الانشغال بدلالة المكان الفنية على الحياة الإنسانية المسقطة على الشخصيات الروائية، فالمكان / السوق هي السلوى الوحيدة لأخّموت وأمثاله في القرية.

كما تبرز وظيفة المكان/السوق؛ إذ يشكل نقطة التقاء بين الأعراش ومهرجانا ثقافيا يضفي على شعرية المكان جوانب من البهجة والاحتفال ؛إذ يحفل ببلاغة موروثة أصلية تتناقلها أجيال بعد أجيال أخرى.

1- الرواية، ص:65.

- **المدرسة:**

يصف السارد المكان/المدرسة وموقعها في قرية "الغرابة" فيقول" مدرسة القرية المنسوبة لاسم القرية والمحتوية على قسمين وفناء ومرحاض مع منزل للمدير، تقع المدرسة الصغيرة ذات الهندسة الكولونيالية في الجانب الغربي من القرية الريفية تحيط بها فنادق الدواب ومزارع القمح والشعير التي تحفل بها القرية..."[1]

فقد جاءت لغة الوصف بوظيفة تعريفية إجمالية عن موقع هذا الفضاء الكولونيالي الذي كان بمثابة أحد تجليات المظاهر الكولونيالية في القرية ؟

"فتصميمها الكولونيالي جعل منها مرفقا لا يتجاوز القسمين مع البرطال الواقي من الحر والقرّ، والفناء الذي عرف بشجرتي التوت في مقابل المرحاض المختلط.."[2].

وتتجاوز لغة الوصف العرض المجمل لتنتقل إلى الوصف بأدق تفاصيل الصورة المكونة للفضاء المغلق"فداخل القسمين تنتصب ثلاثة من الطاولات...وربما ما يتذكره "أخّموت" في تلك الطاولات هي المحابر البيضاء المصنوعة من الخزف الجيد اللمعان ولما تترع بالحبر الأزرق يزيدها ذلك فتنة وغواية..."[3].

فشعرية الوصف هنا الممتد على قدرة الكاتب على نقل المتخيل الذاتي لأخّموت و تداعي الأفكار والصور كما تستحضرها ذاكرته إلى ذهن المتلقي.

"كان القسمان الأبيضان بنوافذهما يعكسان الظل ونقاوة الجو وهدوء المكان.."[4].

فاللغة الوصفية أبانت على قدرة رهيبة في خلق صورة وصفية للمكان متكاملة العناصر والأبعاد تنقل الخلفية الحسية للمكان.

الخلفية الحسية والمجردة للمكان، المرئية وغير المرئية (لون الأقسام ، انعكاس الظل، نقاوة الجو، هدوء المكان.....).

لقد حاول المؤلف استثمار لغة الوصف الشعرية وإعمال الخيال والصورة المجازية لتصوير الخلفية المكانية وفق ما يتماشى وتداعي وعي الشخصية الروائية.

1- الرواية، ص:61.
2- الرواية، ص:68.
3- الرواية، ص: 98.
4-الرواية، ص:99.

- شعرية المكان/ معمارية "قسنطينة":

يبدع المؤلف في تصوير مدينة "قسنطينة" حين تجنح ذاكرة"أخّموت" نحو هذا المكان، فيستحضره ليعيش معه ويؤثث ذكرياته: إنها سيرتا المعلقة بين الأمل واليأس بأشطان من برق رمل المايا رئة معروقة الوجدان كالشجاع أتخن جراحا والحسناء لبست أسمالا، فهي معلقة منفصلة رغم الصخر والوادي وسنوات الغزو وأعوام المجاعات...ومواسم زحف ثلوج الشمال على قمم جبال سيدي إدريس وبني خطاب وتاكسنة وجبل الوحش..."[1].

فلغة الوصف جاءت لغة شعرية راقية، نقل المؤلف من خلالها أهم الملامح الجغرافية والطبوغرافية للمكان/ المدينة "قسنطينة".

جعل المؤلف شعرية وصف المكان تقترن بشعرية وصف الحضور الأنثوي في هذه المدينة من منطلق العلاقة الجدلية والمتكاملة بين المكان والإنسان الذي يعيش فيه:"...الفاتنات القسنطنيات يكتمنّ سر الفراديس المنهمرة في قلوبهن، وترهقهن مسحة من صخر المدينة وصوّنها المادي المستعصي على الشتاءات الثلجية والصوائف النارية. آنذاك يسدلن شعورهن ويلقين بضفائرهن من الشرفات المعلقة، فتتدحرج تلك الخصائل لتستمد من أعماق وادي الرمال رشاقة أغصان الحور ،وتتبلل ببقايا ندى الربيع المخزون في أزهار البلّيري. أو في تلك المغارات العجيبة أين تختبئ أسرار فجائع قسنطينة وويلاتها...[2]

إن لغة الوصف كما قدمها المؤلف هنا كانت بمثابة تعبيرات مجازية شعرية أبانت عن صورة خاصة بالفاتنات القسنطينيات اللاتي كنّ امتدادا للصورة الوصفية للمكان/ قسنطينة كما كان الإطار المكاني معبرا فنيا جيدا عن النموذج الإنساني (المرأة) الذي يؤثث هذه البيئة؛ فالصورة الوصفية هنا استطاعت تجسيد وتشخيص دلالة المكان وعلاقته بالشخصية كما استطاعت أن تؤطر هذا الخلفية مكانية وفق ما احتفظت بها الخلفية المكانية كصورة فنية وفق

1- الرواية، ص:15.
2- الرواية، ص:16.

ما احتفظت بها ذاكرة الشخصية الروائية، بحيث شكلت لغة الوصف الرابط المحقق للانسجام بين عالم الرواية الخيالي والمفعم بالأسطورية والعجائبية وبين الصورة الذهنية والنفسية الباطنية وبين الصورة الواقعية (ملامح جغرافية وهندسة معمارية) للمكان.

- وقد يأخذ المكان ملامح الشخصية التي تؤثثه فتستحيل قسنطينة مجازيا إلى امرأة فاتنة تحترف طقوس الغواية"لقد بكت قسنطينة أعداءها من بواباتها السبع، واشرأبت بعنقها عبر برج أسوس لتلاحقهم بالنظرات، وتشيّعهم بمناديل التوابل في غيطان الحامة والغراب، وشعاب المذبوح وسيدي مسيد..."[1]

- شعرية المكان / اسبانيا:

يعتمد الوصف في رواية "تفنست" على بعض المؤشرات السردية المحددة لحدود العالم التخييلي الذي يرسمه لكاتب من خلال تقديم وصف دقيق محدد للإطار المكاني وتاريخه تفاعلاته مع باقي الأبنية من زمان و شخصية ورؤية سردية.

فعندما يتعرض المؤلف لتقديم صورة وصفية للمكان اسبانيا يتخذ من صورة شخصية "أستير" معادلا موضوعيا له فيقول "تورد خذيها حكاية زنابق طفحت على صفحة وادي الدويرو الذي يشق "قشتالة العليا"،... انتصاب نهديها يبشر بموسم للكروم في لاريوخا.."[2] فصورة "أستير" كما يستدعيها تيار وعيه الباطني تتشاكل وعناصر الصورة الوصفية للمكان الذي أثثته، فأستير مثير يستدعي إسبانيا، وصورة إسبانيا تستدعي من خلال صورة أستير صديقه "أخّموت" إن مرجعية تشكيل عناصر الصورة الوصفية هنا نفسية تأثيرية. خاضعة لما يعتري باطن شخصية أخّموت .

1- الرواية، ص:16
2- الرواية.ص:52.

يعرض الكاتب بلغة الوصف مآثر مدينة قشتالة وجمالية مواقعها الأثرية. فيقول " كنائسها مشرئبة الأعناق وقلاعها تغيظ الأعداء، ووادیها یقص هزائم من تعاقبوا ودكت رؤوسهم تحت أسوارها المنيعة.."[1]

لتخذ لغة الوصف هنا مهمة عرض فضاء المكان المفتوح عن طريق تصويره وتحميله ، وهي وظيفة تصويرية اعتمدت انطلاقا من مرجعية إدراكية مباشرة للمكان "قشتالة" مثل حاسة الرؤية المباشرة، وكذلك الصورة الذهنية التي يحتفظ بها "أخّموت" بداخله لهذه المدينة.

ثم إن بلاغة الخطاب اللغوي الوصفي قد أضفت على ملامح المدينة شعرية خاصة ساهمت في تشكل صورة عامة عن هذه المدينة بواسطة استخدامه صور الاستعارة والتشخيص في مثل قوله: كنائسها المشرئبة الأعناق..قلاعها تغيظ الأعداء..

- إن خاصية اللغة الشعرية في مجال الوصف المكاني لم تأت بمهمة تجسيد لغوي للمكان المجرد و تصويرا فنيا فقط بقدر ما جعلت منه مكانا مفعما بالحياة حين أكسبته دلالات جديدة تتعلق بتفاعلاته (المكان) بحياة الشخصية الأثر النفسي الذي يخلفه تأثيره والانطباع الذي تخلفه.

ومن ثم تتشكل صورة المكان الوصفية وفق البعد النفسي والانطباع الذي تتركه، فتستحيل الصورة الوصفية وصورة سيكولوجية أكثر منها خارجية حسية.

1- الرواية.ص:55.

3- وصف الطبيعة:

تكثر المقاطع الوصفية المصورة لمشاهد الطبيعة في الرواية حتى يستحيل المؤلف إلى فنان رومانسي تكون لحظة انفصاله عن الطبيعة بمثابة لحظة موت وانقطاع عن الحياة والوجود، فحتى "عبد الله حمادي" الإنسان لا يخفي ولعه بالطبيعة وتمسكه بالأرض والنبات والأشجار[1].. ولعل ذلك ما قد يبرر استرسال الكاتب في الرواية في وصف الطبيعة وصفا شعريا نابعا من قلب مفعم بحبها وعارفا بمكوناتها وعناصرها وبمكامن فتنتها وغوايتها فيضيع القارئ بين أنواع الحشائش والطيور والأحراش البرية في قرية الغرابة في تلك المراعي الدامية بشوك بونقار والقريوة والحرايقة .. والبليري يوبوقرعون... والدفلة... وسط عصافير الحسون والصفاير.. والزر زور والطيطاوة والسنونو والبلارج..."[2].

إن أسلوب الاسترسال هو سمة بارزة اعتمدها الكاتب كنوع من الاستطراد الذي يكثر داخل الخطاب اللغوي السردي في هذه الرواية، ويلجأ إليه الكاتب ليس لإبطاء انسياب الحدث والسرد فقط وإنما قد يلجأ إليه أيضا ليضفي طابعا تأمليا يحرك ذهن القارئ ويثير مشاعره للإحساس بالمشهد، حتى أن المؤلف يفرط في الاسترسال في تصوير أدق تفاصيل المشهد أو الأشياء المكونة له من مدركات حسية ومجردة حيث يقول في المقطع الوصفي التالي: "كان السنونو يعتلي شرفات أقبية المنازل وأسلاك الكهرباء مرددا سنفونية الأمان ولازمة لقنها للعابرين والمقيمين مند أمد بعيد، يراقب بنظراته الثابتة عبور القطار بدون إكتثرات أو وجل ممعنا في تنظيف أجنحته السوداء والبيضاء، وتعاطي الجنس والمداعبات المعلنة بأمارات الخصوبة والأفراح وهو على عرش أسلاكه تشد بصورة أسراب فجائية يتخطفها رعب الدوي المستعجل، فتنحاز متفادية خطر الارتطام بعربات القطار والأسراب المهاجرة صوب الجنوب."[3]

1- أنظر: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ص:39.
2- الرواية، ص:60.
3- الرواية، ص:10.

إن اللغة الفنية الشعرية التصويرية المعتمدة في هذا المقطع استطاعت أن تكون معبرة عن أدق تفاصيل الأشياء المرئية أو غير المرئية بل إنها كانت قادرة على منح الحياة للأشياء المجردة بفضل الصور الرمزية وبفضل براعة الكاتب اللغوية قدرته في تفجير طاقات اللغة الإيحائية والتعبيرية فالفعل التجريبي في رواية "تفنست" لا يخرج عن نطاق الكشف عن عبقرية اللغة العربية وما تخفيه من طاقات إبداعية رمزية هائلة في مجال الكتابة الروائية.

تقوم لغة الوصف في الرواية بنقل الصورة الوصفية بكل تفاصيلها، فلا تقتصر وظيفتها على التعبير والتمثيل بقدر ما تهدف هذه اللغة الشعرية إلى التلميح أكثر من التصريح والتشخيص أكثر من التمثيل، وحتى إن كانت تقدم العالم الخارجي المادي في شكل صورة شعرية راقية فإنها في أعماق الصورة الوصفية يدرك القارئ هذا العالم إدراكا مجازيا متخيلا بفضل التراكيب البلاغية المتناثرة في معظم المقاطع الوصفية، مثل ما يبرز في المقطع التالي:" إنها الشفيقات القزحية تؤذن بالعودة والغيب وستائر الظلمة الغافية تعلو رؤوس المآذن الناضرة إلى السماء وقباب المساجد المذهبة ودارات الأثرياء الهلكى من نفايات القرى الزراعية الحالمة بغد أفضل وبمواسم من حصاد في أستراليا.....".[1]

من خلال مثل هذه المقاطع الوصفية الشعرية تبرز مدى كفاءة اللغة الحمادية وعبقريتها في استخدام الرمز والإيحاء، ومن تم يتولد الإحساس لدى المتلقي بعذوبة ورقة الحس الفني المرهف الذي يتمتع به هذا الكاتب في أعماله الإبداعية.

يكون غرض اللغة الوصفية في المقاطع الوصفية المستقلة إضفاء مسحة فنية وشاعرية تأملية تخلق جوا من التناغم بين صور الأشياء المتعالقة بدلالات جديدة متخيلة كما يتضح في النموذج التالي:"لا دفئ يرهق ولا قرّيلسع.....تتجاذب أطراف الجسد نسمات معبقة بروائح الذرى والفرفرة والجوز ولسعات من برد الثلوج المحلقة على رؤوس الجبال البعيدة والتي تنفتح عند أقدامها وتزهر الزنابق وأشجار الدفلى الموردة وغابات الصنوبر وهي تبث شذاها بين الغيوم المنخفضة والملساء في حين تتراءى المروج بألوانها الزاهية تحت أشعة الشمس

1- الرواية، ص:09.

المتسللة من ثقب الغيوم الشفافة وهي تداعب وجه كروم العنب والدوالي في جلالها وتمسح بالقبل الحرّى بساتين الكمثرى والأجاص والسفرجل...."[1].

إن لغة الوصف هنا أكبر من الخطاب السردي وأقرب إلى الخطاب الشعري المتناسق التراكيب والصور، فقد أوغل المؤلف في تشكيل صور فنية متخيلة أنتجت دلالات وعلاقات جديدة بفضل صور التشخيص والتجسيم مثل ما جاء في قوله" تداعب وجه كروم...تمسح بالقبل...تنفتح عند أقدامها...لسعات برد الثلوج..

وكأن المؤلف يقر بحقيقة ما ذكره الناقد عبد الملك مرتاض من ان "الوصف إبن اللغة والأناقة التعبيرية إبنتها والمكونات الأسلوبية مظهر من مظاهرها"[2] ؛فبفضل تقنيات البلاغة الحداثية كالتشخيص والتجسيم وتراسل الحواس والصور الفنية التقليدية من استعارة ومجاز..استطاع المؤلف التوغل في التجريب اللغوي الفني؛ إذ أفرط في خلق لوحات شعرية مغرية تتعالى عن فجاجة الخطاب السردي من خلال إنسيابها الإيقاعي الصوتي وتساوقها والنسيج اللغوي والتوليدات البلاغية والإستدلالات التركيبية والتي مثلت وشكلت معظم المشاهد الفنية المتخيلة.

- جاءت لغة الوصف وفق شكلين لغويين جمالين؛ شكل أول: يتضمن وصف موظف لذاته وهو وصف خالص.يقوم على منح أبعاد جمالية و شكلية للشيء الموصوف.وقد تتخفف لغته من بعض الأفعال السردية. بحيث تحرص فيه على رسم صورة لشخصية من الشخصيات مثل ما تم ذكره عن مقاطع وصفية خاصة بالمرأة أو مقاطع وصف المداح وصفا فيزيولوجيا مثل قول السارد" فمه مفتوح وشفتاه مسترخيتان ولسانه الأحمر يبرز من خلال أسنانه البيضاء المرصوفة أما رأسه فكأنه عالق داخل أنشوطة[....] لحيته شعثاء. وشواربه منسدلة قد ارتفع شقها الأيمن و انحدر شقها الأيسر..." [3]

1- الرواية، ص:09 -10.
2- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، ص: 296.
3- الرواية، ص 114-115.

أو ما عندما يسترسل الكاتب في وصف تفاصيل أشياء هامشية مثل ما يذكره عن نعوت صندوق أم " أخموت" " الخشبي المحروج بالدبابيس المسمارية الصفراء والنقوش بالحروف النافيناغية. و الموصد بالكوبة النحاسية...."[1]

والغرض من هذا النوع من الوصف هو تقديم صورة مجملة عن الشيء الموصوف ومنحه أبعادا جمالية تضفي طابعا شعريا على لغة الوصف و تترك أثرا خلابا في نفس القارئ.

وهذا الأثر يبرز أكثر عندما يترسل الكاتب في وصف و تصوير قرن "النقّة" الذي كثيرا ما تعلق به ذهن و عقل "أخموت" "..فجأة يخرج ما يشبه روق الثور الأعضب، أدهم اللون يميل إلى الزرقة الليلية. نعومته تندر باللمعان..يروح يداعب نعومته الطرية.. يشد على القرن المبتور شقه المبري. و المغلوق بصمام من الفلين الداكن المحلى بتعويذات "الودعة" البيضاء المغروزة في علك اللبان الواقية من عين الحسود..."[2]

ففي هذا المقطع استخدم الكاتب مثل هذه اللغة الشعرية لتقديم الموصوف "قرن النقّة" في شكل جمالي وبغرض تحسين صورته الواقعية وإضفاء عليها صورة تمثيلية تخيلية مؤثرة في ذهن المتلقي . حتى ينقل إعجاب "أخّموت" بالقرن إلى ذهن و نفس المتلقي حيث تنشئ لديه رغبة و لذة و إثارة في تصور هذا الموصوف.

وشكل ثان: و هو وصف لغير ذاته يأتي عرضا في خصم سرد حدث من الأحداث فيظهر في المقاطع الوصفية التي تتخللها لغة سردية يعتمدها المؤلف قصد تسليط الضوء على بعض الأحداث أو المواقف المهمة أو المشاهد المثيرة التي بقيت عالقة في ذهن البطل "أخموت" والأمثلة كثيرة في الرواية مما تم ذكره ولكن يبقى أهمها بالنسبة لأخموت وهو مشهد تعاطي النقّة. حيث يرصد شعرية وصفية لطقوس فعل التعاطي و يقدم لصورة واضحة عن شخصية المداح وحركاته أثناء هذا الفعل حيث يقول"...يدخل سباته وإبهام اليد اليمنى وسط الروق الرمادي ويروح يعرك ما بداخله وكأني به يحاصر محصورا أو يراود موتورا ثم تبدو أمارة الضغط على المطلوب فتتعلق همة الشاخصتين لنوعية المقبوض عليه، يخرج السبابة والإبهام بعد غسلهما من مسحوق النقّة البنية المدعوكة في "الطرونيا" والمجففة على صهد الشمس

1- الرواية، ص111.
2- الرواية، ص 80.

الفاتر والمسحوقة في مهراس خشب الجوز الأحمر، تنطلق منها رائحة معطرة تصم الأنوف وتغشي الأبصار يهم يفرزها في منخريه ثم يعدل على المجازفة ويروح ملطفا جو الحلقة وهو يشير بالسبابة والإبهام مشدودتين على النفة ..يدخل سبابته وإبهامه في منخره الأيمن ويسد بأحكام بإبهامه على منخره الأيسر ويستنشق بغزارة محمومة محدثا شخيرا يشبه طرطرة الدرجات النارية، فتقطر عيناه بالدموع ويعيد الكرة مع المنخر إلى ان تستوي قدراته الذهنية والحسية ويعتدل مزاجه المضطرب، فيروح شاردا مهموما يداعب مؤخرة القرن يداعب مؤخرة القرن ويطرق برفق على فوهته البنية ويمسح على شعر الذؤابة السوداء المتدلية ..."[1].

من خلال هذا النموذج يحاول المؤلف الرسم بالكلمات لتقديم صورة شعرية عن هذا الفعل السردي، والمحافظ على هذه اللغة الوصفية السردية في هذا المقطع الوصفي المطول أنها لغة تمثيلية تصويرية قدمت المشهد بكل أبعاده البصرية الحركية وغيرها من المدركات التي تستشير ذهن المتلقي كاللمس والشم....فمهمة الوصف هنا لا تخرج عن تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، فالوصف في الرواية كما تذكر سيزا قاسم هو وصف لوحة مرسومة مصنوعة من الكلمات أكثر مما هو وصف لواقع موضوعي[2]؛ فالمؤلف لا يكتفي برصد حركات المداح أثناء فعل التعاطي وإنما يعمد إلى تصوير الأثر النفسي والبعد السيكولوجي الذي تخلفه الرائحة النقّة المعطرة عندما يستنشقها أو ما تخلفه حاسة اللمس عندما يعرك سبابته وإبهامه ما بداخل القرن يضغط عليه كأنه يحاصر محصورا أو يراود موتورا.

إن صورة الوصف هنا تتعدى الواقع الحسي فتستحيل صورة سيكولوجية يبدع المؤلف في تصويرها بفضل لغة شعرية تتوافق والتعبير والتمثيل لكل ما هو باطني ونفسي.

وإضافة إلى أن اللغة الوصفية السردية تأخذ مهمة تطوير الحدث وما يدور حوله من وقائع وأفعال، فهي تحاول تجميع خصائص عناصر الشيء الموصوف"النقّة" وإضفاء شعرية خاصة على طقس التعاطي كما يقوم به "المداح"، حيث جاءت لغة التصوير لغة شعرية راقية قرّبت ذهن المتلقي من المشهد وأثارت فيه رغبة حضور مثل هذا المشهد.

1- الرواية، ص:81.
2- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص:110.

جماليات لغة الحوار:

يقل الحوار في رواية "تفنست" مقارنة بلغة السرد والوصف ؛ ذلك أن المساحة الشاسعة من الرواية خصصت للغة السارد الذي عني لوحده بتقديم الشخصيات ومسار الأحداث ولم يدع الفرصة للشخصية الروائية إلا حين تبادل الحوار بينها وبين نفسها في الحوار الداخلي (المنولوج) أو بينها وبين باقي الشخصيات الأخرى في الحوار العادي (الديالوج)، حيث لم تخرج لغة الحوار المباشر في الرواية عما قيل بين شخصية "تفنست" وشخصية البطل "أخّموت"، أو شخصية "المسيح" وما دار بينها وبين "الكاردينال"، أو ما تجلى في الحوار الداخلي بين "أخّموت" وذاته أو "تفنست" ونفسها أو ما كان في شكل منولوج خطابي خارجي بين "المداح" والمتحلقين من حوله أو بين "العشّاب" ورواد السوق.

رغم قلة الحوارات فإنها جاءت قوية تماثل قوة السرد في دفع الحدث وتقديم الرؤية، بل إنه كان بمثابة أداة فعالة في القضاء على رتابة السرد، كما ساهم في الحد من سيطرة الراوي وسطوته على بقية الأصوات.

ومن ثم يمكن تقسيم أساليب الحوار في هذه الرواية إلى عدة أنواع من أساليب القول:

- الحوار العادي المباشر:

وهو الأسلوب الذي الذي اختص بالمحاورة بين شخصيتين، حيث تتشكل لغة الحوار بين متكلم ومستمع ثم يتحول المستمع إلى متكلم والمتكلم إلى مستمع.

- الحوار الفردي أو المنولوج الخارجي:

وهو ما يتم بين شخصية واحدة وعدة مستمعين بحيث تظل لغة الشخصية المتكلمة هي اللغة المخاطبة، وكأنها تحدث نفسها لكن بشكل خطابي بحيث تفترض وجود مستمعين أمامها.

- الحوار الفردي الباطني المنولوج الداخلي:

وهو ما تكون فيه الشخصية مناجية لنفسها تخاطب ذاتها بحديث باطني غير مسموع.

- الحوار المباشر:

والحوار في هذا النوع ليس التواصل اللفظي المباشر أو الصوت المرتفع بين شخص وآخر، ولكن كل تواصل لفظي يجري على شكل تبادل للأقوال [1].

1- أنور مرتجي: سميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص: 50- 51.

ويبرز هذا النوع من الحوار في محاورة الشخصيتين "أخّموت" و"تفنست" وما كان بين شخصية "المسيح" و"الكاردينال" وبين شخصيات "بوش" ومساعده و"صدام حسين".

اقتصر دور السارد في هذا النوع من الحوار على التقديم لقول الشخصيات المتحاورة أو جمل تمهيدية كتعليق أو شرح وبعدها يعرض الحوار مباشرة. وذلك ما يظهر في المقطع التالي: "هتفت صوب أذنه تقول له: إنها تبغي الشمال ...
قال لها مستحثا الأمر: لا عليك اركبي الشمال والجنوب سيان عندي في لحظة انتظار كهذه...
ثم بادرها بالسؤال ليكسر حاجز الصمت وطول الطريق: ما اسمك يا صحراوية؟
تأملت في عينيه البراقتين ولمحت فيهما الشوق إلى السرير وقالت: تفنست..."[1].

يستشف القارئ من خلال خطاب التعارف بين الشخصيتين أنه جاء في شكل أسلوب كلام مباشر يساعد في نقل صورة من لهجة الشخصية المتحدثة ومن صوتها دون أن يضطر الكاتب إلى النزول بلغة الشخصيات إلى اللغة العامية التي تتحدث بها أو لغتها التي كانت تتخاطب بها في الحياة"[2]. ذلك أن الحوار باللغة الفصحى البسيطة المباشرة جاء موافقا لطبيعة الشخصيات المتحدثة.

يلاحظ القارئ أيضا أن لغة الحوار الخارجي في هذه الرواية لا تستخدم بمعزل عن النظام السردي العام؛ حيث يكون الحوار جزءا أصيلا من النسق التصويري السردي الوصفي لا بوصفه توالدا صوتيا بين الشخصيات الروائية دون وساطة لغة السارد، ذلك أن السارد في مثل هذه المقاطع الحوارية هو الذي يسير ويوجه عملية الكلام المتبادل بين المتحاورين.

ورغم وجود مقاطع حوارية طويلة ومركزة بين الشخصيات المتحدثة فإن لغة السرد والوصف في هذه المقاطع تكون بمثابة وحدات إشارية صغرى تتخلل المكون الحواري كما

1- الرواية، ص: 35- 36.
2- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، ط01، القاهرة، 2006، ص: 199.

يظهر ذلك في الصورة الحوارية التالية التي تجمع بين شخصية "الكاردينال" وشخصية "المسيح":

".. تأمله الكاردينال الآمر الناهي.. قائلا له في عنجهية الأباطرة: من تكون أنت؟ ومن سمح لك بتدنيس بيت الرب المسيح؟ وكيف اقتحمت كل الأبواب المحكمة؟

رد عليه المسيح بلسان الرحمة: أنا من سن الشريعة العسوية والنصرانية أنا ابن العذراء البتول التي لم يمسسها إنسي..

قاطعه الكاردينال بخنق قائلا له: كف عن هذا الهذيان أيها النكاري الباطني والكنيسة لم تحدثنا بهذا الهراء وادعاؤك هذا تستحق عليه المحرقة..

رد عليه المسيح ذاك الخروف الوديع متشنجا: أنا لم آمر بذلك في تعاليمي التي أودعتها في صدور أصحابي ليلة العشاء الأخير..."

ثارت ثائرة "ثيزنيروس" وألقى بكأس دم المسيح المعتق.. ثم مسح شاربيه ولحيته بكل طيلسانه ورد عليه قائلا: إن الكنيسة المقدسة لم تخبرنا بهذه الأراجيف الملفقة.

ثم استدار إليه.. وهو يدلك لحيته بأصابعه التي حرفتها سل القلوب لا مداعبة مخالي الحمير ثم تنحنح وقال: الكنيسة لم تقل هذا ونحن نستمد إلهامنا المقدس من تعاليمها...

عن أي كنيسة تتحدث؟ رد عليه المسيح متسائلا ومستغربا.

قال الكاردينال: عن الكنيسة المبشرة بتعاليم المسيح في مشارق الأرض ومغاربها إلى غاية "دارفور" في السودان..

رد عليه المسيح قائلا: أنا الوحيد المخول من طرف أبي الأعظم وأمي البتول بنشر هذه التعاليم.

تأمل الكاردينال في وجهه ثم شدد النبر واعتراه السعار وخاطب المسيح قائلا له: أقول لك للمرة الألف إن تعاليم الكنيسة تقول هكذا ومن خرج عن تعاليمها فجزاؤه المحرقة...

رد المسيح المفترى عليه... قائلا بلسان الرحمة: أنا لم أسن مثل هذه التعاليم الشيطانوإجرامية.

رد الكاردينال على الفور: إذن أنت مارق وتستحق الجلد بإزميل كبير الكرادلة..."[1].

1- الرواية، ص: 28- 29- 30- 31.

إن الوظيفة الطاغية قي هذا المقطع الحواري ومعظم المكون الحواري في الرواية هي الوظيفة التعبيرية بحيث جاءت لغة الحوار للتعبير عن مختلف أشكال التواصل اللفظي والعاطفي وترجمة للانفعالات المصاحبة لفعل القول؛ إذ تبرز الصيغ الحوارية مختلف حالات النبر التي تختلف باختلاف مقامات الفعل الحواري وباختلاف طبيعة الشخصية ووظيفتها السردية في الرواية.

الملاحظة الأولى:

على هذا المقطع الحواري أنه طويل جدا وهي الخاصية المميزة للمكون الحواري في هذه الرواية وقد لا يتأتى طول المقطع من طول الحوار فقط بل من استرسال السارد في الوصف والتقديم لقول الشخصية والتعليق الواصف الذي يردف لغة الحوار أو يسبقها حيث يكثر المؤلف من استخدام المواقف السردية والوصفية ضمن لغة الحوار.

الملاحظة الثانية:

يتخذ شكل المقطع الحواري شكل مشهد تمثيلي درامي مرفقا بجمل وصفية وتعليقات مهمتها تقديم صورة واضحة عن الشخصية تتخللها تراكيب وجمل سردية توحي بالاطار العام لسير أحداث القص.

فقد اختلف خطاب الكاردينال الذي يعتريه السخط والغضب والعنجهية: من تكون/ كيف اقتحمت كل الأبواب/ كف عن هذا الهذيان/ أقول لك للمرة الألف/ إذن أنت مارق وتستحق الجلد.

في مقابل خطاب المسيح الذي تطبعه لغة دينية سمحة ممتزجة بالرحمة والسكينة: أنا من سن الشريعة العيسوية/ أنا ابن العذراء/ أنا الوحيد المخول من طرف أبي الأعظم وأمي البتول/ أنا لم أسن مثل هذه التعاليم الشيطانوإجرامية...

الملاحظة الثالثة:

أن لغة الحوار قد ساعدت على مسرحة الخطاب الروائي من خلال لغة التخاطب المتبادلة بين الشخصيتين إضافة إلى المدركات البصرية والسمعية والنفسية التي حاول السارد تقديمها للقارئ بطريقة مباشرة مصاحبة لفعل الحوار: بلسان الرحمة مسبحا راجيا/ قاطعه بخنق قائلا

له/ ألقى بكأس/ مسح شاربيه/ استدار إليه/ يدلك لحيته/ ثم تنحنح/ رد المسيح والذهول يعتري أطراف عينيه...

بحيث تمثل هذه العناصر اللفظية وغير اللفظية كالنظر، أو اللمس أو غيرها مدركات تستثير وعي القارئ، وتعمل على توجيهه نحو رؤى ومواقف ووجهات نظر يرتضيها المؤلف من الخطاب الحواري.

فتكون وظيفة لغة الحوار في هذا المجال هو التمثيل بالفعل الحواري لرؤى ووجهات نظر الشخصية الروائية وتشخيص وعيها ومن خلفها رؤى الكاتب ووعيه وقناعاته لتكون بذلك أعظم وظيفة يقوم بها المكون الحواري وهي التعبير عن الرؤى الفكرية والقناعات الفنية والتشخيص لأشكال الصراع الفكري والفني ومختلف القيم والمفاهيم والسلوكات ومحاولة إقامة فعل تحاور بين ما هو تقليدي وما هو حداثي. وهذا ما سيتضح من خلال المجادلة الفكرية التي جمعت "أخّموت" و"تفنست":

شرذ ذهن "أخّموت" ثم استدار بكل كيانه إلى "تفنست" قائلا لها: لماذا منع إله التوراة على جدتك حواء شجرة المعرفة وحرم عليها الحكمة؟ ألم يكن ذلك قهرا لها واستعبادا لجنسها؟ ولم سوى بينها وبين الأفعى في العقاب واللعنة؟ ولم اقتص الرب من المرأة وأخضعها للرجل؟ وهل خضوع المرأة للرجل في الكتب المقدسة والأساطير كان إيذانا بانحياز الرّب إلى الرجل لكونهما تجمع بينهما الذكورة؟ ولماذا ورد في الحديث الصحيح قول الرسول (ص) للنساء: إني رأيتكن أكثر أهل النار..؟

نطقت تفنست قائلة: ما هذا الهذيان يا أخناتون؟ هل هو إعلان عن ضربة شمس سابقة للأوان أم حرارة المحرك تصاعد مع مفاصلك المحمومة؟

قاطعها "أخّموت" قائلا: ألا تعلمين يا تفنست أنه منذ العهد القديم إلى العهد الجديد كانت المرأة رمزا للزنا والفاحشة والرجم ابتداءا من جدتكن حواء ومرورا بقصص ترويها التوراة...

- هون عليك يا أخناتون من أين لك هذه الأساطير وأنت في هذا الخلاء يفصل بينك وبين قصر المرادية آلاف الأميال ولم تك قط على مرمى حجر منه كما ورد ذلك في الشمعة والدهاليز؟

قاطعها: اخرسي يا سلالة الأفعى أرأيت كيف كانت الأنثى دائما هي الضفاف العابرة بالرجل من التوحش والوحدة والهمجية والغابات البدائية إلى عالم المدينة واللذة والأنسنة بفضل جسمها وشق ثوبها نصفين وكشفها عن مفاتن جسمها... فهل هناك لذة تفوق لذة المجامعة يا "تفنست" يا مبتكرة لذة الجماع؟ أليست كل نقطة من مياه الاغتسال الواجب بعد الجماع تتحول إلى سبعين ملاكا يشهدون لصالح من مارس حق الوطء، ألا ترين أن الفقهاء أفاضوا في مناقشة حق الرجل في ممارسة اللواط مع المرأة استنادا لقول الآية "نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم" وهذا رغم تحريم اللواط.. كما امتنعوا عن مناقشة ما ورد في آداب الخلوة بالمرأة...؟

قاطعته "تفنست": إذا فأين يأتي موقع شهرزاد المسلحة بالجمال والمعرفة والذكاء التي أسند لها دور البطولة في ألف ليلة وليلة دون غيرها من الرجال حتى ولو كان بمقام شهريار؟

رد "أخّموت" على الفور: لقد كانت شهرزاد بمثابة شمخة من أنكيدو وليلى من قيس.. فهن آسرات بالرغم من أسرهن...

قاطعته "تفنست": هكذا يا فالق الحب والنوى... واصل هذيانك فالطاقة الحرارية هنا بدون مقابل في غياب جرائم sonelgaz....

استدرك "أخّموت" قائلا: ألا ترين أن وجود اللذات والنشوزات في الجنان الموعودة هي دعوة للذكور أكثر منها للإناث؟ فكل شيء ذكوري في جنة المتقين: اللغة، الملذات الأرضية، وحتى الملائكة يحفون بالمؤمنين الذكور ولا ينشغلون بالنساء المؤمنات..

استدارت "تفنست" وقالت له كما قال القائل: إن كلامك هذا صلف تياه لا يستجيب لكل إنسان... خطره كثير ومتعاطيه مغرور.. إنك تتمادى يا أخموت بلسانك هذا.. اخرس فإني سأسمح لنفسي أن أخاطبك دون كلفة تاء المواجهة وكاف الخطاب لأقول لك: من قل نصيبه من العقل كثر نصيبه من الحمق... أم تريد أن أتلو عليك قرآنا من كتاب نبيكم أعمى البصر والبصيرة "أقسم بخالق الخيل... إن قرآن صاحبك هذا مخلوق وأنا متأكدة أنه سيموت لكن ما أخشاه هو لو أنه يموت في أواخر شعبان فبماذا ستصلي تراويحك في رمضان؟..."[1]

1- الرواية، ص: 49- 50- 51.

لقد أبان هذا المكون الحواري المطول عن أحد الوسائل الفنية والتمويهية التي ارتضاها المؤلف لتمرير خطابه الأيديولوجي مخلصا إياه من الطابع الدعائي الجاهز من خلال لغة الحوار المباشر على لسان "أخّموت" و"تفنست" إذ تمحور الخطاب الحواري حول النظرة السائدة للمرأة كرمز للغواية والخطيئة ولعل ما يعزز جمالية اللغة الحوارية في هذا المقطع هو جعل الحوار المباشر بين هذين الشخصيتين "تعبيرا عن أنماط الوعي والرؤى للعالم، توجد بين اللغات المتحاورة لغة منظمة ومؤسلبة"[1] عبرت عن دوافع وأفكار كل شخصية؛ إذ أسفر الخطاب الحواري عن مجادلة لغوية وفكرية حامية الوطيس كانت الغلبة فيها في الأخير من نصيب "تفنست" التي تفوقت على "أخّموت" بفضل قوة بلاغتها وصدق حجتها الإقناعية وفصاحة حضورها المتميز.

وما يؤكد سمة الحوارية في هذا المقطع وباقي الرواية بأكملها هو التفاعل بين الرواية والنصوص السابقة نصوص دينية (قرآن، توراة، حديث نبوي، نصوص أسطورية وتاريخية) وظفت بشكل فني يطلق عليه الأسلبة للتعبير عن المحتوى الأيديولوجي لكل شخصية ولتأجيج الصراع الفكري، حيث يعتمد المؤلف على الأسلبة التي يمكنها أن "توافق بين نوايا اللغة المؤسلَبة ونوايا اللغة المؤسلِبة فتعبر عن موقفها[...] وفيها يجمع كل أنواع إدماج النصوص اللغوية السابقة في نص معاصر، وجعلها تعبر بطريقة تلقائية عن نوايا اللغة الشخصية المؤسلبة"[2].

ففي هذا المقطع يقدم أخّموت ومن ورائه المؤلف كل الأدلة والحجج والبراهين التي تدين المرأة وتحقر الجنس الأنثوي التي تمتد إلى الأساطير البدائية والديانات السماوية بداية بخطيئة آدم وحواء أقدم النصوص المدونة كأول خطيئة للإنسان الأول (لذة الجسد) وحلول العقاب واللعنة، فعندما أضاعت حواء على آدم الخلود بسبب شهوة الجسد حلت عليها لعنة عذاب الجسد مثلها مثل الأفعى التي سرقت من جلجامش النبتة وحرمته من الخلود أيضا...

1- حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص: 91.
2- المرجع نفسه، ص: 90.

وقد أجاد المؤلف توظيف جمالية التناص في هذا المقطع الحواري حين اعتمد على علامات التنصيص والاقتباس والاستشهاد والتضمين عند استحضاره للنصوص السابقة، حتى يجعل القارئ وكأنه يحضر الحوار وما يخلفه من صراع وصدام في الآراء بين المتحاورين.

جاء المقطع الحواري في شكل مساءلة ومجادلة فكرية انطلقت من وعيين مختلفين وعي أخّموت/ وعي ذكوري، ووعي" تفنست"/ وعي أنثوي وما هي في الحقيقة إلا محاولة لإثارة أسئلة أرادها المؤلف للتعبير بها عن أشكال الوعي المختلفة والمتناقضة التي تكشف في عمقها عن قضايا فكرية جادة وأخرى ميتافيزيقية ووجودية.

شكلت لغة الحوار لغة الإلحاد الديني والجهر بالكفر تجاه القراءة الضيقة للقرآن الكريم والفهم السطحي للدين وقضية التأويل الشرعي وفق الأهواء والمصالح.

جاءت لغة الحوار وفق إيقاع خاص حقق حضورا شعريا مكثفا وزاد في تأنقا لخطاب اللغوي نتيجة تضمين كلام الشخصيات المتحدثة لعدة أبيات شعرية وأقوال مأثورة.

لغة المونولوج الخارجي:

- شعرية المداح:

تكشف الرواية عن نماذج حوارية جمعت بين المداح والمستمعين المتحلقين من حوله داخل السوق وقد اعتنى المؤلف اعتناء خاصا في التركيز على لغة المداح دون التعرض للغة المتلقين فكانت بذلك حوارية ذات قطب خطابي واحد هو المتكلم المداح في مقابل المستمع جمهور القرية.

ويمكن تسمية هذا النوع من الحوار بالمونولوج الخارجي تشبها بالتقنية الحوارية التي يقوم بها الممثل على خشبة المسرح التجريبي حيث يقدم للمتفرج عبر خطاب لغوي درامي أو كوميدي خلاصة نشاطه الذهني والفكري والفني وهي المهمة التي أوكلت لمداح السوق: "... يدير البندير ويهز عقيرته قائلا: يا سادة يا كرام، قال الراوي: "إلي ما زناش علاه يكذب يقطع عرض الصبايا واللي ما قراش علاش يكتب يفسد الصمغ والدواية، ... الأرض ما تروى من المطر والأنثى ما تشبع من الذكر" يا سادة يا مادة يدلنا ويدلكم للخير والعبادة،... روى ابن عباس رضي الله عنه أنه قال ..."[1].

تمثل هذه الافتتاحية الحوارية تقليدا أو لازمة دأب عليها رواة الحكي التقليدي أو الحكواتي الشعبي وقد كان المؤلف شديد التركيز عليها لأهميتها في افتتاح عملية الخطاب الحواري بين المداح والمتلقين حيث تكررت عدة مرات داخل الرواية ولكن مع تغير طفيف في ألفاظها لا في وظيفتها.

يقول المداح في موقع آخر من الرواية: "يا سادة يا مادة، يبشرني، ويبشركم بالخير والعبادة، قام البكوش يغني قالو الاطرش: صحيت... بيتنا حرير وبيتكم كتان، وبيت أخّموت الغربي من جميع الفيراي..."

أدار المداح البندير وردد قائلا: " الأولى عطية والثانية رسول الله والثالثة صلوا على الولية والصالحين... يا سلاك الواحلين سلك وحلنا، قال الراوي: يا سادة يا كرام، روى عكرمة عن قتادة أن النبي (ص) قال ..."[2].

1- الرواية، ص: 82.
2- الرواية، ص: 116.

الملاحظ على لغة المداح أنها لغة غارقة في قلب البلاغة التراثية الأدبية والشعبية؛ فبقدر ما جاءت مشربة بالجو المحلي الشعبي من خلال استخدام لألفاظ عامية خطابية شعرية تنساب وفق إيقاع شعري شعبي بقدر ما جاءت هذه اللغة مطعمة بعبق وسحر الشكل التراثي الأدبي لألف ليلة وليلة وكأن المداح يستلم مهمة الحكي من شهرزاد فيسترسل في تقديم السرد متوسلا لغة شعرية فائقة الجودة في التأليف وقوة التأثير: يقول المداح: "يا علي يا قدير يا منان يا مجير يا واهب القنطار والقطمير، أسألك بحق المصحف الإمام الذي خطه ابن عفان وغرق في بحر بني زيان ملك الجان وأعاده إلى إمارة المرجان أسألك بحقك المكين وتاجك المرصع المبين أن يعين هذا الجمع الوقور عبدك المسخر لخدمة البندير حتى يسد رمق الأيتام ويقطع دابر الفقر والحرمان..."[1].

حيث تبين لغة المداح عن بلاغة الخطاب اللغوي الإقناعي الخاص به.

كما تستمد لغة الحوار الذاتي الخارجي لهذه الشخصية حواريتها من خلال حضور نصوص تراثية عندما يستحضر المؤلف خطبة "طارق بن زياد" باعتبارها رمزا أدبيا بلاغيا تراثيا تاريخيا يقتدى به في قول المداح: ".. هذا البندير أمامكم وهذه السوق المنصوبة وراءكم فليس لكم والله إلا الاستعانة بجيوبكم لجبر هذه المزادة المقلوبة، وإلا يمّمت شطرا رقادة وأطلقت ثعباني على الحصّادة وانتظرت حلول العادة لأنصب العوّادة، واعلن الأفراح والليالي الملاح، بحقه المنصور، وبيته المعمور، وخيره الموفور، فإن أذنتم كان منكم الدورو والفرنك وإن أبيتم ندبر ونفارق فراق غير وامق"[2].

تبرز بلاغة الخطاب الإقناعي في المنولوج الخارجي للمداح من خلال اللغة الشعرية التي تنساب وفق إيقاع خاص يحضر فيها مختلف عناصر الصورة البلاغية والمحسنات اللفظية من استعارة وكناية وسجع وجناس.

1- الرواية، ص: 83.
2- الرواية، ص: 84.

ويبدو المداح عارفا بمكامن التشويق في الحكاية باعتباره متمرسا بفعل الحكي عارفا بخبايا الدهنيات المتلقية، ذلك أن عنصر التشويق عنصر مهم لإنجاح عملية القص ومن بعدها فعل الحوار المنولوجي المسرحي الموجه لفئة المتفرجين. حيث يتعمد المداح التوقف عند كلام الراوي حين يتحدث عن شرط "رداح" ويروح يكرر عبارة "اشترط عليك" ثلاث مرات ذلك أنه مدرك تمام الإدراك أنه مركز وبؤرة الحكاية التي ينتظرها الجميع، فيبدو أن الكاتب حمادي يخفي بداخله مداحا عارفا بمكامن الفتنة القصصية التي تثير شغف القارئ، فلا يتم أحداث الحكاية ليفعل بقارئه ما يفعله المداح بمتلقيه وهذا إنما يكشف عن بلاغة خطابية فائقة وعن حنكة خارقة في صناعة الرواية وفن القص.

يقول المداح: "لا ينفع السؤال و الجواب، نحن من تراب إلى تراب، وما دون ذلك خرق البحر ومسرح القتاد، فهل أخبركم عن شرط رداح مشعلة النور في مكان الأحشاء والجراح، وجيبي المسكين يعض كالسكين فهيئوا الصوارد وسددوا المآرب وجابهوا بالرحمة البندير، وأنقذوا عقيرتي من لوثة السنين..."[1]

فبالإضافة إلى الخطاب اللغوي الشعري المسجوع يتوسل المداح أسلوب الأمر ولغة الترهيب والترغيب ليحدث الأثر في نفس المتلقي ،وليزيد في تهييج قلوب المتفرجين وتعليقهم بها سيأتي من أحداث الحكاية حين تشتد ضراوة الحبكة الفنية بالتحاق "مرحب اليهودي" بالسيد "علي" يتوقف سرد المداح ليستلم السارد فعل الحكي قائلا: "فجأة ألقى المداح البندير وسط الحلقة وكشف رأسه ولطم خده وقال: ياويلي على علال من مرحب اليهودي الغدار [...] الآتي تشيب لهوله الولدان وتسير بأخباره الركبان وحق الذي اسمه بالكاف والنون لو ما يدهن السير فإن الباقي سيظل عند العليم القدير"[2].

يتعدى المداح بخطابه اللغوي الحواري الإقناعي وظيفة التحقيق المادي والتكسبي إلى وظيفة جمالية والهدف البلاغي ذلك أن الهدف في الخطاب الروائي تحقيق النجاعة التواصلية وجمالية الحوارية بين المخاطَب والمخاطِب؛ فالمعجم اللغوي المستعمل في لغة المداح ينذر

1- الرواية، ص: 85.
2- الرواية، ص: 118.

بهول وغرابة ما سيحدث وذلك ما يزيد من التأثير في المستمع ويشتد به الانتباه مثل: يا ويلي/ تشيب لهوله الولدان/ تسير أخباره الركبان...
و قبل بلاغة الكلمة والمعجم كانت بلاغة الحركة والفعل المؤثر الذي يسبق فعل السرد وفعل الحوار بين المداح ومستمعيه مثل فعل التوقف فجأة ثم كشف الرأس، لطم الخد... الذي ينبأ بحدث كارثي سيقع.

وإضافة إلى ذلك سلاسة وفصاحة اللفظ جاء الإيقاع الشعري ليجمع بين الألفاظ في تركيب لغوي بلاغي شعري يحفل بصور الكناية وبالمحسنات البديعية أهمها السجع والجناس: تشيب لهوله الولدان/ تسير بأخباره الركبان...

- لغة العشّاب:

ويقصد به تلك المحاورة والمخاطبة التي جمعت بين "العشّاب" والحاضرين في السوق الأسبوعية وقد اعتبرت هذه المحاورة منولوجا خارجيا لأنه حوار ذاتي ذو قطب واحد متكلم والآخر مستمع لكنه يتلقى ولا يتكلم بحيث لا تكتمل الدورة الخطابية الحوارية ولا يحدث تبادل للحوار والقول.

في هذا المنولوج يرتفع صوت "العشّاب" وهو يشيد بمفعول "الحبة السوداء" وفيه يتعمد المؤلف إخراج الخطاب الحواري عن إطاره النفعي المادي ليركز على وظيفة الخطاب اللغوي الإقناعية والبلاغية والجمالية التي تميز لغة المونولوج الخارجي لشخصية العشّاب.
يقول العشّاب: "اسمع أخي الزائر أنا معروف في هذه القرية ولدي اعتماد رسمي من الحاكم، هذه الحبة السوداء فيها شفاء للناس من كل داء أنا معروف في القرية كل شخص يعاني الكولون، القرحة في المعدة، القلق والشقيقة في الرأس، هذه بلارة الشفاء، جرب أخي وسترى، أنا أكبر عشاب، إسألوا عني هاهو اسمي وعنواني، والله لأجعلنك خروفا تتبع أمك مدة ثلاثة أيام تتحول كعتروس إسبانيا "ثُبَلبِلْ"، إن الشفاء النبوي يعالج الربو هذه هي الحبة السوداء

الحقيقية، انظر اليها تأمل "ما يخدعوكش" بالأمان إنها من السعودية الأرض المقدسة، بلارة الشفاء تزيل القرحة من المعدة... هاهي أخي جاهزة تنتظرك... تشير إليك... باسم الله جعل الله من غير دواء... أنا كل ثلاثاء هنا... هذا رزق الله يعالج السكري الحساسية... ويزيل كل الأورام الباطنية..."[1].

في البداية ينتبه القارئ إلى مجافاة هذا المنولوج الخارجي لنظام الترتيب والتسلسل حين يسترسل في خطابه مع المتلقي؛ إذ يفتتح العشّاب حواره بمخاطبة المتلقي أو الزائر الحاضر بفعل المخاطبة والأمر (اسمع) ثم يعمد إلى التعريف بنفسه باستخدام ضمير المتكلم بعدها مباشرة تبدأ الإشادة بمفعول المنتج "الحبة السوداء" ثم يرجع لمواصلة التعريف بنفسه ثم يسترسل في ذكر منافع "الحبة السوداء" والأمراض التي يمكن أن تشفيها.

وبين تداخل مختلف هذه الصيغ والتراكيب الخطابية يعمد سياسة الفراغات في شكل ثلاث نقاط متتابعة كدلالة على استمرار الخطاب، إضافة إلى اعتماده الفاصلة للفصل بين الجملة والجملة.

يتشتت خطاب "العشّاب" بين مخاطبة المتلقي من خلال صيغ وأفعال المخاطبة: اسمع أخي، جرب وسترى، هاهي أخي تنتظرك، تشير إليك، انظر إليها، تأمل جيدا، ما يخدعوكش بالأمان، انتبه...

وبين التعريف بنفسه أين يستخدم ضمير المتكلم: أنا معروف في هذه القرية، أنا أكبر عشاب على مستوى الأرض، هاهو اسمي وعنواني، أنا لست عشابا، أنا هنا معروف، عنواني معروف، قيطوني معروف...

وبين التعريف بأصل المنتوج "الحبة السوداء" والإشادة بمنافعها: إنها من السعودية الأرض المقدسة، هذه البلارة للشفاء، إنه دواء من المدينة المنورة، هذه "الحبة السوداء" الأصلية ليست الفاسوخ أو الكمون الأسود، إنها من أرض الخليج، شكلها قلب الإنسان...

1- الرواية، ص: 112.

وبين الاسترسال في ذكر منافعها وتعداد فوائدها: هذا رزق الله يعدل الدورة الدموية، يزيل الأورام الباطنية، الكولون، البواسير، الضيقة في الصدر، القرحة في المعدة، الشقيقة في الرأس، الضبابة في العين، تفيد اللوزتين، تعدل ميزان السكر، تفيد القصور الجنسي، زيتها يضيء، يخرج الروماتيزم وآلام المفاصل والظهر والركبتين، إنه العسل الأسود يصلح لفقر الدم والحكة والضيقة والنهجة...

وبين ذكر طريقة وكيفية العلاج: اشرب بوشون منها على الفراغ، عينك ميزانك، خلط البلارة مليح، تناول ملعقة صغيرة على الخواء في الصباح أو لما تذهب إلى النوم، تناولها لمدة سبعة أيام، ادلك بها المفاصل، ملعقتين واحدة قبل النوم والأخرى بعد النوم، واصل العملية لمدة تسعة أيام...

ومما سبق ذكره في هذه المقاطع يمكن القول أن أهم ما ميز أسلوب الخطاب الحواري الخاص بشخصية "العشّاب" هو:

أولا:

اعتماد إستراتيجية التكرار، تكرار ألفاظ، تراكيب، جمل... حيث تكررت صيغ المخاطبة رغم تنوع أفعال المخاطبة وفق سياقها اللغوي والدلالي إلا أنه أبقى على المخاطب واحد هو "الأنت" والذي عبر عنه بكلمة أخي والتي تكررت أكثر من سبع مرات في هذا الخطاب، وهذا دلالة على حميمية الخطاب ومدى مقصدية الحوار في الحجة والإقناع.

يتكرر بشكل لافت فعل الأمر المخاطب: انظر إليها، تأمل جيدا، انظر إليها، انظر جيدا، انظر وعاين، انتبه...

يتكرر لفظ "قرّب" و"جرّب" عدة مرات حتى يتشكل خطاب شعري إيقاعي مثير: "قرب، قرب، قرب، جرب، جرب، جرب، إن لم تجرب لم تعرف، جربها وسوف ترى، جرب أخي وسترى..."[1].

بحيث تعدت وظيفة التكرار الوظيفة الإقناعية إلى الوظيفة الفنية الجمالية حين شكلت صوتا إيقاعيا متميزا أثر في بلاغة وشعرية الخطاب الحواري.

1- الرواية، ص: 112- 113.

ثانيا:

يكثر في هذه اللغة الحوارية الاستخدام المكثف للأساليب الإنشائية الخطابية أو الطلبية كالأمر: اسمع، انظر، تأمل، اسألوا، اشرب...

ومنها القسم في قوله: والله لأجعلنك...

التحذير في قوله: انتبه جيدا، "بالاك يضحكوا عليك..."

ثالثا:

استخدام اللهجة العامية حيث انتشرت اللهجة العامية المحلية انتشارا معتبرا ضمن لغة المنولوج الخارجي للعشّاب لكنها قد ظهرت في شكل قريب جدا من اللغة الفصحى البسيطة بحيث بدا الانسجام واضحا بين ألفاظ وتراكيب الأبنية الفصيحة والعامية.

ومن الألفاظ العامية: بلارة الشفاء، المصران الغليظ، قرب، جرب...

ومن الصيغ العامية: رجلا يُبَلْبِلُ كعتروس إسبانيا، يجري كالخروف وراء أمه، حاجة باركها الرسول، عينك هي ميزانك، بالاك يضحكوا عليك، ما يخدعوكش بالأمان، خلط مليح البلارة وتفكرني، بجانب القبة الخضراء سيدي عبد ربه شايللّه...

ومنها ما امتزج اللفظ العامي بالأجنبي مثل: الكولون، بوشون، فرنك، "مايد إن BBA"...

لقد كان التركيز على الاستخدام المكثف لهذه اللهجة بدافع تصوير وتمثيل واقعي لصورة وشخصية العشّاب، كما قد أبان المؤلف على براعة عالية في استخدام هذه اللهجة إذ أخضعها إلى أبنية اللغة الفصحى محققا بذلك انسجاما باهرا بينهما، حتى أن القارئ لا يكاد يفرق بين اللفظ العامي والفصيح فمثلا بين لفظ "النوم" أو "جرب" أو "قرب" حيث أنه لولا وجود الإدغام لظن القارئ أنه لفظ فصيح.

وكذلك الأمر في التراكيب التالية: "أنا كل ثلاثاء هنا" أو "هذا رزق الله" حيث يمكن تصنيفها ضمن العامية أو الفصحى.

ورغم كل ذلك فقد وقع المؤلف في بعض الهانات في كتابة بعض الألفاظ مثل كلمة "شايللّه" حيث لم يحترم دلالة العبارة العامية -هي عبارة تقال عند مشاهدة ضريح ولي صالح تبركا به؛ إذ يرى عبد المالك مرتاض أنه من الأفضل كتابتها على النحو التالي: "شيء لله أي شيئا لله...

أي أنه يلتمس من الولي في اعتقاده البركة فيطلب أن يعطيه شيئا منها لوجه الله"[1] وذلك حفاظا على دلالة العبارة الشعبية والعامية.

ولعل القارئ لا يرى داعيا أيضا من كتابة (مايد إن BBA) نصف معربة ونصف باللغة الأجنبية؛ إذ من المفترض والأحسن كتابتها كلها باللغة الأجنبية (made in BBA) أو يتم تعريبها كلها (مايد إن ب. ب. ع).

رابعا:

تتناص لغة العشاب مع الخطاب التراثي الموروث بحيث تكشف لغة المنولوج عن ملامح الخطاب الشعبي الموروث مثل الإكثار من الأفعال الطلبية، ومخاطبة الآخر بلطف وحميمية: ياخي بارك الله فيك، اقترب من فضلك، اسألوا الذين اشتروا منها...

وصيغ الاستطراد: الحمد لله رب العالمين... إذا لم تجرب لم تعرف... بسم الله... إن لم يساعدك الدواء كلمني... وتفكرني...

وهي كلها صيغ تراثية شعبية بقدر ما تكشف عن صدق الحجة والبرهان في الإقناع بحيث تكون بمثابة خطاب إشهاري يزيد في فعالية ونجاعة التواصل بين المخاطب (المنتج أو البائع) وبين المخاطب (المستهلك) المتلقي بقدر ما تكشف عن شعرية الذاكرة الشعبية وبلاغة ورقي الخطاب اللغوي الشعبي الموروث.

كما يلمح القارئ تركيز المؤلف على توظيف العدد الفلكلوري المقدس في خطاب العشّاب حيث يقول: مدة ثلاثة أيام تتحول إلى عتروس إسبانيا، ثم يقول في موضع آخر: "تناولها لمدة سبعة أيام" وفي آخر: "واصل العملية لمدة تسعة أيام" بحيث لم تخرج الوصفة العلاجية عن نطاق هذه الأعداد التي تعتقد فيها الذهنية الشعبية أن لها الفعالية والقداسة التي تناقلتها الذائقة الشعبية الموروثة في مختلف ممارساتها وطقوسها الشعبية في مختلف المجالات لما لها من سمة أسطورية عجائبية وخارقة، فحاول المؤلف أن يظهر الوعي الشعبي للعشاب المعتقد تمام الاعتقاد بأنه في غضون ثلاثة أو سبعة أو تسعة أيام سيتحقق مفعول الحبة السوداء وستحدث معجزة الشفاء من كل داء.

1- عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، ص: 136.

والعشاب يستشهد بذلك حين يقول إنها شفاء وشفاء مؤكد بالحديث النبوي في إشارة إلى هذا الحديث النبوي الشريف ولعل جمالية التناص هي ما حققت الكثير من جماليات الإقناع وشعرية وبلاغة لغة الحوار الخاصة بشخصية العشاب.

خامسا:

استلهام الخطاب الديني من خلال لغة القرآن والحديث النبوي بحيث يستحضر العشاب لغة نص القرآن الكريم ونص الحديث النبوي الشريف بهدف تحقيق بلاغة أكبر للخطاب الحواري فمثلا في قوله: "هذه الحبة السوداء فيها شفاء للناس من كل داء"[1] وهو اقتباس من قوله تعالى: "... يخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس..."[2].

كما تذكر بقول الرسول (ص) عن فوائد الحبة السوداء حين قال: "عليكم بهذه الحبة السوداء فإن فيها شفاء من كل داء إلا السّام"[3].

لغة المونولوج الداخلي:

قد سبق التعريف بهذا النوع من الحوار في الفصل السابق لذلك فلن نزيد عن القول أن لغة المنولوج الداخلي في رواية "تفنست" قد كانت وسيلة مهمة لاستبطان دواخل الشخصيات ولمعرفة مشاعرها وأفكارها من خلال إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية حيث يسمع صوت الشخصية [4] لوحدها بأسلوب مباشر دون تدخل من الراوي كما يحضر صوتها بأسلوب غير مباشر يتدخل فيه الراوي بين الشخصية والقارئ[5].

في نص "تفنست" يحضر أسلوب المنولوج غير المباشر بعدما تقدمه تعليق من طرف الراوي أو السارد الذي حاول وضع القارئ أمام الإطار النفسي الخاص بشخصية "تفنست " حيث يقول: "راحت تتفرس في كل تفاصيل جسده لتتأكد أن أمثال هؤلاء الفرسان المنشغلين

1- الرواية، ص: 112.
2- سورة النحل، الآية: 69.
3- الرواية، ص: 113.
4- رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص: 235.
5- مها حسن قصراوي: المن في الرواية العربية المعاصرة، ص: 245.

بعراك الصحراء والذين ينتمون إلى زمن آخر ،من المؤكد أنهم لم يخلقوا للكراسي بقدر ما خلقوا لامتطاء الأسرة ثم استدركت قائلة في نفسها: لذا كان الخبثاء ينعتون إقامتنا الجامعية عائشة أم المؤمنين بإقامة الأربعة آلاف (seins) عوض الألفي سرير، فالتقاطع السيميائي بين (seins) التي هي النهود والسرير واضح وبالتالي فالألفي سرير... تحتضن أربعة آلاف (seins)، عجبا كيف يتضاعف العدد في حضرة خصوبة السرير الذي كثيرا ما أشادت به أحلام مستغانمي لخبرتها في هذه المجالات، يظهر أنها من عاشقات السرير، فحتى تشفي غليلها عنونت روايتها "عابر سرير" إنها العالمة بمزاياه الإنمائية وفيوضاته الأسطورية فمن أجل ذلك كانت حرب طروادة ومن أجل ذلك بنيت مدينة الزهراء... إذا فحروب الدنيا كلها هي من أجل السرير، تبا له من نعش يبعث فيه الإنسان ويموت فيه، لقد خلقنا في آخر الأمر من السرير وسنعود إلى فاتنات الألف سرير... يا لها من سخرية المقادير..."[1].

في هذا المكون الحواري الداخلي يحاول المؤلف أن ينقل لنا كلاما منطوقا باطنيا يتقاطع مع الخطاب الحواري المباشر لكن مع اختلاف أن هذا الكلام صادر من "تفنست" إلى ذاتها، إنه تعبير نابع من أعماق الوعي الباطني يجعل القارئ يعيش تيار وعي الشخصية في نقاوته ونسوغه و طزاجته، فيشهد مباشرة ما تفكر به وما تشعر به إزاء موقف ما أو فكرة ما.

ولعل أن بلاغة هذا الأسلوب وبراعته تكمن في ذلك الانطباع الذي يخلفه لدى القارئ بحيث يجعله وكأنه يعيش مستويات ما قبل الوعي أو اللاوعي في الحياة الداخلية مع الشخصية التي يواجهها من خلال لغة الحديث الباطني.

كما يتيح الخطاب اللغوي الرمزي في حديث "تفنست" لنفسها وكثافة الرؤية الفنية التحام القارئ به ويحوله إلى طرف فعال يشارك في إنتاج المعنى؛ إذ يقتنع بما تهتدي إليه "تفنست" من تقاطع سيميائي بين اللفظين بل إنه يصدم ويتعجب من قوة الذكاء الماكر لتفنست.

1- الرواية، ص: 41- 42.

وبهذا الخطاب الداخلي يحقق المؤلف تواطؤ لغويا بين "تفنست" إحدى شخصياته الروائية وبين المتلقي (قارئ الرواية) وكأنه يستقرىء لغة الوعي الباطني للشخصية مباشرة من الداخل دون وساطة المؤلف والسارد.

وهذا ما يبرز أيضا في المنولوج التالي:

" فتهللت أسارير وجهها وقالت في نفسها: هو أزرق بالفعل يا فرحتتي هو الأزرق بوز..." ثم علقت لا شيء مما تتوقعه..."[1].

فالملاحظ أن هذا المقطع الحواري الداخلي المباشر لم يأت مستقلا وإنما جاء كرد فعل داخلي في الحوار العادي بين الشخصيتين حيث تميل إحدى الشخصيات إلى الانزواء بأفكارها وأهوائها الباطنية التي لا تستطيع الإفصاح عنها أمام الآخر، إنه نوع من الكبت الداخلي التي تحاول الشخصية التعبير عنه في ذاتها ولنفسها بل إنه نوع من الاعتراف النفسي الخطير الذي يجتاح الوعي الباطني للشخصية.

مونولوج أخموت رقم 01:

يذكر السارد ما يدور في نفسية "أخّموت" جراء ما يعتريه بعد قبلات أستير كان يرغب في البكاء من أعماق قلبه ... ويراوده شعور يجهش فيه بالتساؤل قائلا مع نفسه: إن ساعة كهذه هي للروح كحلمة الثدي، يكون سعيدا ذلك الذي تمنحه العناية الإلهية لذة الرشف من زلالها الأبدي..."[2].

تبدو لغة حديث النفس مع ذاتها لغة مكثفة رمزية أقرب إلى لغة الشعر من لغة السرد استطاعت نقل دفء المشاعر والأحاسيس والسعادة التي تعيشها هذه النفس، فقد تعدت وظيفة لغة هذه المناجاة التعبير عن الحالات الوجدانية إلى وظيفة التشكيل والتمثيل للعالم الداخلي (الذهني والنفسي) الدرامي للشخصية الروائية "أخّموت".

1- الرواية، ص: 40.
2- الرواية، ص: 56.

لقد كان المقطع الحواري بمثابة مناجاة درامية يعبر فيها "أخّموت" عن وعيه الشعوري بالسعادة الأبدية ولذة الحب الأزلية التي تضاهي السعادة والشغف الروحي الذي يعتري الصوفي المتعبد في محراب الذات الإلهية الأزلية.

مونولوج أخّموت رقم 02:

"... أطلق عنان الفولفو وهو يهمهم: ... الطرقات هي ما تبقى لي في هذه الحياة الخالية، أمارس فيها طقوس الحرية التي ينشدها بوش الأرعن بأساطيله في القارات الخمس، ليته وصل إلى هنا لاستغنى عن أساطيله وصواريخه، فالحرية هنا تتسع للكل للجمل للجعل وللحرباء... الحرية هنا مستباحة كالجنس في بيوت الدعارة والعلب الليلية، الكل يمارسها بحسب طقوسه وغواياته دون حاجة الى دساتير أو مواثيق..."[1].

تتيح لغة هذا المنولوج نبضا إيقاعيا وشعريا عاليا، إذ تبين عن قدرة تكثيفية ورمزية تكسب الرؤية الفنية عمقا دلاليا رهيبا تزيد من شغف القارئ في عملية التأويل والقراءة.

يعبر خطاب الذات في هذا المقطع عن أزمة التشتت والانكسار والغربة التي تعيشها الذات الأخموتية ويتضح ذلك من خلال تيمة السفر والقرائن اللفظية الدالة على ذلك: (الطرقات، الحياة الخالية...) إنه تعبير درامي عن أزمات الضياع والاغتراب النفسي نابع من أعمق مستويات وعي الشخصية، مجسدا في مستوى ما قبل الكلام أو ما قبل الوعي ومستوى اللاشعور الباطني.

يضاف الى ذلك طبيعة الوعي الذهني والنفسي الداخلي لشخصية البطل "أخّموت" حيث جاء الوعي منفتح الحدود والآفاق له قابلية التناجي والتحاكي الداخلي ثم الوعي والإدراك الجيد بالمحيط والعالم الخارجي المساعد على فعل التناجي (الصحراء) والذي أمده بقدرات تخييلية كبيرة استطاعت نقل كل عناصر الصورة الذهنية بكل أبعادها الحسية (بصرية) والنفسية

1- الرواية، ص: 35.

والذهنية (إدراك مباشر، ذاكرة) حيث تتفاعل عناصر الطبيعة والحالة الوجدانية التي تعيشها الذات (الوحدة، الغربة، حياة خالية...) بمخلفات الذاكرة ونشاط الوعي المعرفي المشكل للتجارب والمعارف الإنسانية، إلى الدرجة التي أتاح فيها هذا الشكل التعبيري (لغة المونولوج الداخلي) الفرصة لتداخل معطيات الزمان والمكان بالمؤثرات النفسية والحالات الوجدانية (غربة، تشتت، انكسار ذاتي) باعتبارها جزء لا يتجزأ من بؤر وعي الشخصية المشكل لرؤيتها الأيديولوجية ومنظورها للعالم داخل السطح السردي؛ فقد كان اتساع المدى الجغرافي (شساعة الصحراء) مبرر فني لاستدعاء اتساع مدى الحرية ومن ثم انفتاح حق الممارسة الفطرية للحرية بعيدا عن عوالم المادية الغربية وإدعاءات ديمقراطية بوش المحملة على الأساطيل الحربية في العصر الراهن.

فكان استحضار صورة لمظاهر وعناصر الحياة الفطرية: حيوان: (جمل، غزال، حرباء...) ونبات: (الزعتر، الشيح، الطاروط...) واستباحة الجنس كصورة بليغة ومعبرة عن استباحة ممارسة فعل الحرية بدون دساتير، وهو الفعل الذي يجعله المؤلف يتماثل واستباحة الجنس بوصفه أحد تجليات الحرية ومظاهرها...

مونولوج الكاردينال:

يقول السارد: "... ثم طأطأ رأسه متمتما: من سيرعى بعدي حمامات الأديرة المهجورة، ومن سيعلم بأخبار السّحاق، وقصص العشاق الفرسان القادمين من زمن السراب؟ ألست أنا من يستقبل الجميع في خلوة الاعترافات؟ ألست أنا من سيحمل خطاياهم كما حمل المسيح صليبه على ظهره لأمنحهم صك الغفران وأفتح لهم باب التوبة؟ يا لها من سخرية المقادير هذا الدعي الأحمق يقول إنه المسيح، وهل وجد أصلا حتى أصدق خرافاته، وغمامته، ومائدته المنزلة من السماء؟ فلماذا لا ينزلها على سكان دارفور في السودان ليحل مشكلة المجاعة هناك؟ نحن نحترق الموائد يوميا، ونمشي على الماء، بل على السماء نأمر كن فيكون بالأساطيل والإنترنت... يمطر سحابنا حيث شاء بواسطة B52 و F18 والطورنادو والميراج وغيرها من الزواحف أرضا وجوا، ترى هذا المسيح الدجال هل يملك كل هذه الفاتكات؟ أم تراه يريد

أن يحل محل كنيسة روما، لقد خابت آمال محمد الفاتح قبله حين حدثته نفسه المريضة بأن يربط جواده في يوم ما في حلقة باب كنيسة القديس بولس، لكن حلمه ذهب هباء منثورا وزال ملكه وانهار عرشه وحدث له ما حدث لحمزة بن عبد المطلب حين وقف أبو سفيان على قبره معزيا قائلا له: يرحمك الله يا أبا عمارة، لقد حاربتنا على شيء صار إلينا..." فالقسطنطينية لنا والقدس لنا رغم أنف فيروز والأخوة الرحباني، وأبو عمار المقتول والقاتل لرفاقه..."[1].

بصفة عامة ما يمكن قوله إزاء هذا الحديث الذاتي المطول والمتعدد المحطات أنه جاء بمثابة تشكيل لعالم داخلي خاص بالشخصية الروائية الكاردينال "ثيزنيروس" تشكيلا تعبيريا، ودراميا ساخرا إزاء قضايا الراهن العربي في ظل أطماع الدول الكبرى.

ومن تم فقد استحال من مستودع للمشاعر والأحاسيس إلى مستودع للرؤى والأيديولوجيات والصراعات الفكرية في قالب ساخر تهكمي يميل إلى البوح وكشف مستور الوضع السياسي المتعفن في البلاد العربية وفضح إنزلاقات الدول الإمبريالية.

إن وظيفة اللغة التعبيرية ذات الطابع التهكمي في هذا الخطاب الحواري إنما تعزز لفكرة التعدي على المقدس الديني وتجاوزه وتدنيسه من خلال قوله: يا لها من سخرية المقادير هذا الدعي الأحمق يقول أنه المسيح... هل وجد أصلا حتى أصدق خرافاته... ترى هذا المسيح هل يملك كل هذه الفتاتكات؟

كما تجعل هذه الوظيفة من اللغة أداة بوح واعتراف وكشف للمستور السياسي الراهن، تسترجع خيّبات التاريخ العربي والفشل الحضاري الإسلامي بداية بالأندلس ثم القسطنطينية نهاية بفلسطين...

لقد أخذت لغة المونولوج الداخلي حيزا مكانيا معتبرا من مساحة لغة الحوار بشكل عام، ومن خصائصها اللغوية أنها تراوحت بين الجملة والجملتين في المقاطع القصيرة مثل تلك التي جاءت في ثنايا أسلوب السرد مثل منولوج "أخّموت" أو منولوج "تفنست" الذي جاء داخل

1- الرواية، ص: 31.

البنية اللغوية الحوارية، وبين المقاطع الطويلة في شكل فقرات تمتد على طول الصفحة الواحدة أو أكثر مثل ما جاء في منولوج "تفنست" أو الحوار الداخلي الخاص بشخصية "الكاردينال".

حاولت لغة المنولوج الداخلي التقليل من هيمنة صوت وخطاب الراوي أو السارد العالم بكل شيء، ورغم الحضور المكثف والمميز لضمائر الحاضر المتكلم (أنا، نحن) التي تقلل من وحدة حضور صوت الراوي إلا أنه دائم الحضور باعتباره الموجه الأول لعملية الحوار الداخلي أو هو المقدم لحديث النفس والمناجاة الداخلية حيث يتصدر لغة الوعي الداخلي بعبارات مثل: قال في نفسه/ قالت في نفسها، محدثة نفسها/ متمتما.. تساءلت في نفسها... كل هذه العبارات مسندة لضمير الغائب المفرد (هو، هي) تحيل على الزمن الماضي لا غير، في حين جاءت لغة الحديث الباطني بضمير المتكلم (أنا، نحن) بزمن الحاضر...

وفيما يخص البناء الشكلي للمقطع الحواري الداخلي أو الصيغة الشكلية التي ظهر بها داخل الرواية وإضافة إلى الصيغة السردية المتوارثة الإسناد من طرف السارد: قال في نفسه... يجد القارئ لعلامات نصية غير ملفوظة ارتبطت بهذا النوع من الحوار وكانت أحد أهم مميزاته، بحيث تضمنت معظم المقاطع الحوارية الداخلية العلامة التفسيرية (؛) أو نقطتي القول (:) علامات التنصيص ("...")، أحيانا علامات الحذف [...] ، التعجب (!)، الاستفهام (؟).

لقد جاءت لغة المونولوج الداخلي في شكل فقرات ومقاطع لمشاهد حوارية تعبيرية تقوم على الاستحضار الفوري والمكثف لمستويات متنوعة من الوعي واللاوعي وأحيانا وقبل الوعي والكلام للشخصيات الروائية، فأبانت عن مواقفها الفنية والسردية الأيديولوجية كما عبرت عن أهوائها ومختلف محطاتها وحالاتها الوجدانية.

لقد أتاحت لغة الوعي الذهني والنفسي الباطني تحرر شخصية المتلقي التي لم تبقى رهينة فعل التلقي؛ إذ صار طرفا مشاركا ومنتجا في لغة الخطاب الداخلي النابع بشكل فوري من أعمق مستويات الوعي الباطني واللاوعي وما قبل الوعي.

مثلت البنية اللغوية الحوارية الداخلية وسيلة أسلوبية تعبيرية درامية فنية حدت من رتابة السرد والوصف والحوار الخارجي، إذ جعلت الكاتب والمتلقي يغوصان معا في الكشف عن الرؤى الفنية والفكرية المجسدة داخل الخطاب الروائي بشكل عام، باعتبارها أداة بوح واعتراف صادمة عن مسكوت ومكبوت لم يتجرأ الكاتب نفسه التعبير عنه إلا من خلال حديث الذات لنفسها بشكل باطني مباشر.

اللغة الروائية بين الفصحى والعامية في الحوار:

تعتبر إشكالية اللغة الفصحى والعامية من أهم الإشكالات التي تصادف لغة الحوار في الرواية، وهي وليدة أزمة الانفصام والفجوة الناشئة بين لغة الكتابة الإبداعية بالفصحى ولغة الكلام اليومي؛ إذ هناك من يذهب إلى القول بجواز استعمال اللغة المحلية العامية في الرواية، ذلك أن لغة الحوار يجب أن تكون عامية كما يجب أن تكون لغة السرد فصحى حتى تعبر عن نفسيات الشخصيات التي يريدها الكاتب دوما من البيئة الواقعية حتى تحقق اللغة العامية مقدارا أعلى من الواقعية في الرواية، وأن لها الأفضلية في التعبير الدقيق عن الواقع النفسي والاجتماعي والثقافي والحضاري للشخصيات المتحاورة خصوصا تلك التي لم يتجاوز وعيها اللغوي مستوى الخطاب الشفوي[1].

وهناك من يصر على ضرورة اعتماد الفصحى حتى يحدث الانسجام بين لغة السرد والوصف التي عادة ما تكون لغة فصيحة راقية.

ومجمل الأعمال الروائية العربية لا تخرج عن ثلاث أشكال في لغة الحوار وهي:

1- صوغ الحوار باللهجة العربية الفصيحة.

2- صوغ الحوار بإحدى اللهجات العامية العربية.

3- صوغ الحوار بأسلوب الجمع بين الفصيحة والعامية في النص الواحد[2].

ولعل الشكل الثالث هو الأقرب للاستعمال والأكثر شيوعا ذلك لمراوحته بين الشكلين السابقين بحيث تكون لغة الحوار لغة فصيحة بسيطة؛ فكما لا يمكن التزام لغة فصحى تراثية

1- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص: 174.
2- سمر روحي الفيصل: لغة الحوار في الأدب، مجلة الفكر العربي، ع 60، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص: 128.

في الحوار - إذ لا تصل لغة الحوار إلى رقي لغة السرد وشعرية لغة الوصف- كما لاينبغي أن تصل حد الإسفاف والابتذال الذي قد يخرجها من جماليتها ويخرج الرواية عامة من إطارها الفني الراقي.

اللغة الفصحى والعامية في رواية تفنست:

يلاحظ القارئ أن اللغة العربية الفصحى قد سيطرت سيطرة كاملة على أجزاء الرواية، فكانت في لغة السرد والوصف وكذلك في لغة الحوار هي الطاغية مع فروق بسيطة؛ إذ تخللت هذه الأخيرة بعض الألفاظ العامية أو الأجنبية كما سيظهر في الأمثلة التالية:

1- "لما قرأ المرابي المصري هذه الصفات على صدام حسين شق عليه ما يسمع وأدرك أن بوش يبغي امرأة من الطراز النووي فقال للمرابي المصري ترجم له ردنا: أما في مها الأريزونا وعين كاليفورنيا ما يبلغ به بوش حاجته.

فسأل الترجمان بوش مرابي مصر: ما المها والعين؟

فقال له بلغة التكساس تعني: "البيزون" أي البقر الوحشي.

ثم عاد إلى بوش فقال الترجمان: إني أصدق بوش عما سمعت وسأحدثه بمثل حديثك.

قال المرابي المصري: هذا كتاب صدام إليك.

فقال له بوش مستغربا: وأين الذي كنت قد طلبته من صدام.

فقال: كنت قد خبرتك يا سيد العالم بضنهم بنسائهم على غيرهم فيمعنون في إخفائهن لأنهن من الأمور المحظورة، وهم يؤثرون بقاءهن في السموم والرياح على طيب حريتك ونعيم ديمقراطيتك وروحانية إنسانيتك، فسل نيقروبونتي Negroponte رسولك الذي كان معي عما قال صدام فإني أستحي منك يا سيدي بوش ولا أجرؤ على مشافهتك بما قال.

فقال بوش: وماذا قال هذا المارق؟

قال نيقروبونتي: إنه قال يا سيد التكساس والعالم: أما في بقر تكساس وفلوريدا ما يكفي بوش الصغير حتى يطلب منا امرأة بهذه المواصفات التي ما نظنها إلا امرأة نووية ينذر العثور عليها في حرائق العراق؟

غضب بوش ولم يزد على أن قال: رب مارق من محور الشر قد أراد ما هو أشد من هذا، وحق اليسوع لأبعثن له بجيش أوله عنده وآخره عندي أكذب به فعلة معتصمهم الذي جيش جيوشا من أجل امرأة حافية عارية تسقى من عين جارية، ليس لها طعام إلا من ضريع لا يسمن ولا يغني من جوع، فلن أكون أنا بدعة فيما سأفعل..."[1].

يبين هذا المقطع الحواري الساخر ذو الطابع السياسي عن فصاحة عالية في القول، حيث جاءت لغة الأقطاب الثلاثة المتحاورة لغة عربية فصيحة راقية، حتى اضطر الكاتب بفطنته أن يجعل المرابي المصري يترجم قول صدام لبوش حين شق على هذا الأخير فهم لفظ "المها" و "العين" حيث تحمل هذه الألفاظ التراثية دلالات ضاربة في عمق الفصاحة والبلاغة في لغة شبه الجزيرة العربية، فقال له بلغة تكساس تعني "البيزون" أي البقر الوحشي فقد استعمل الكاتب اللفظ الأجنبي لضرورة فنية لا غير استدعاها السياق اللغوي الحواري، فلفظ "البيزون" المعرب استعمل لتحقيق الفهم والنجاعة التواصلية بين العنصرين المتحاورين (بوش وصدام) واستطاع المرابي المصري أن يكون وسيطا فاعلا بين الطرفين (طبعا لصالح الطرف الأمريكي) حيث يظهر ذلك من خلال عبارات التملق والاستعطاف: إني استحي منك يا سيدي بوش/ يا سيد العالم/ طيب حريتك/ نعيم ديمقراطيتك/ روحانية إنسانيتك...

كما حقق الانسجام الدلالي بين لفظ "المها" و"العين" وبين لفظ "البيزون" ثم أردف ذلك بشرح عربي مفصل حينما قال: أي البقر الوحشي.

ومن غير لفظ "البيزون" جاءت كل لغة هذا المقطع الحواري لغة فصيحة عالية الجودة والسبك، باستثناء كتابة المؤلف اسم شخصية المترجم باللغة الأجنبية (الإنجليزية) كتابة حرفية أمام الإسم باللغة العربية كنوع من مساعدة القارئ حتى لا يخطئ في قراءة الاسم باللغة العربية.

لقد تعمد الكاتب استخدام اللغة العربية الفصحى في هذا المقطع الحواري حتى لا يضيق المدى الفني للقضية السياسية، فلم يستعمل اللهجة المحلية المصرية مثلا للشخصية المصرية أو

1- الرواية، ص: 23- 24.

اللهجة العراقية لصدام حسين ذلك أن قضية احتلال العراق قضية سياسية ومسؤولية كل العرب كانت كذلك اللغة الفصحى الجامعة لكل الأقطار العربية.

فسيطرة اللغة الفصحى في هذا الحوار جاءت بطابع سياسي لتكشف مستور السياسة العربية ودهاليزها وسقطات الأنظمة العربية الحاكمة.

إضافة إلى ذلك فإن طغيان اللغة الفصحى ما هو إلا تعبير عن الهوية العربية في مقابل هوية الآخر (الغرب/ بوش).

ولكن ما يثير استغراب القارئ هو ما نطقت به شخصية بوش من لغة فصيحة عالية الجودة تصل أعلى مستويات البلاغة حين تتناص مع لغة القرآن الكريم.

2- في حوار "تفنست" و"أخّموت"

"قال: لا عليك اركبي، الشمال والجنوب سيان... لو إلى مرسيليا سأوصلك....

- ما اسمك يا صحراوية؟

قالت: "تفنست"

قالت له: هل عندك ولاعة؟

....

- انظر بين فخذيك إنها هناك....، أليست مثل هذه الشاحنات العملاقة مجهزة بكل شيء بما فيها الولاعة وحتى سرير الراحة الذي عادة ما يكون بين الكرسيين؟

بين الاندهاش والحيرة قال لها: بلى، أجل نحن الذين ولدنا على قارعة الطرقات نحتاج لكل هذه التفاصيل والأكثر مثل البن اللاقمي والشاي..."[1]

لقد سيطرت اللغة الفصيحة البسيطة على لغة المحاورة في هذا المقطع فاستطاعت التعبير الجيد عن الشخصية الروائية "تفنست" و"أخّموت" وأهوائها وأفكارها وحققت للمؤلف قدرا كبيرا من الإقناع خاصة وأن هذه اللغة الفصيحة المقدمة في الحوار أجادت التعبير عن وعي عامي.

1- الرواية، ص: 37.

إن مهمة اللغة الحوارية هنا هي التعبير والتشخيص (تشخيص العامية بالفصحى) إذ اعتنت بنقل التعبير بالعامية إلى الفصحى الملائمة.

لقد كان بإمكان المؤلف أن يعبر في هذا المقطع بالعامية إلا أنه لم يفعل إذ يبدو أنه من دعاة التزام اللغة الفصحى البسيطة في الحوار، حيث أن سيطرة هذه اللغة واضحة جدا على كل المقاطع الحوارية.

- **اللهجة العامية:**

تتخلل بعض الألفاظ أو العبارات العامية لغة الحوار ولكن ذلك لا يعني سيطرة اللغة المحلية ولو جزئيا ذلك أن اللغة لا تكون في شكل ألفاظ وإنما تتحقق من خلال تراكيب وأساليب.

وقد برزت اللهجة العامية بصورة ملفتة في المقطع التالي دون غيره من المقاطع:

قالت له: يا أخناتون

فقاطعها قائلا: اسكتي لا تراعي أخّموت من فضلك

فقالت له: زي بعض على لغة السيدة جملات في مسلسل ليالي الحلمية

ثم واصلت هذرها قائلة له: أ لم يكن أخناتون جدك الأعلى وجد أعراشكم التوارق الزرق الملثمين كنساء الشمال؟

قاطعها: كلا ليس بينه وبين جدتنا الأميرة تينهينان أي موعد للمضاجعة إنه يزعم فقط إنه ينحدر من سلالتنا الزرقاء...

قالت: إذا أنتم من بنى الأهرامات...

فرد مزهوا: وهل في ذلك شك، بنينا الأهرامات وبنينا خان الخليلي، وبنينا المدغاسن في سفوح جبال الأوراس.

قالت: إذن أنت من سلالة العماليق، القوم الجبارين كما يقول زعيمكم الثوري المرحوم أبو عمار حين يشتد عليه الحصار في رام الله...؟

قاطعها بشيء من الأنفة قائلا: وهل عندك أدنى شك في ذلك، فنحن الزرق المحجّلين ولا أدري كيف اختطف منا سكان الهضاب العليا "بسطيف العالي" و"قصر الطير" كنية "الأزرق ملول"؟

فالأزرق هو أنا وعروش التوارق، والأزرق معناه حجر الواد، "المصنطح" كما يقال الذي لا يعرف "المارش آريار" وهو "الطاير قرنو".

فقاطعته: تمهل رويدك أمازلت تتقن الهيروغليفية؟

لا يا سيدتي التفنست، وإن شئت بلغة أهل الحيرة يا سيدتي "المها" وإن شئت بلغة الجبايلية في "الميلية" "حن بكره" فـ "المارش آريار" بالتيفيناغ معناه "ما يوخرش اللور" كما يقول قبائل الحضر في الشمال القسنطيني...

قالت: آه فهمت يعني دائما إلى الأمام

رد عليها بلهجة المسلسلات المصرية: عليك نور

....

قالت: إذا الأزرق التارقي من سلالة هذا الشاعر؟

قال أخّموت: وهل في ذلك شك ولماذا نوجد في الصحراء أليس لعد النجوم وحماية الظعائن من أمثالك يا تاغيولت؟

قاطعته تفنست: احترم نفسك.

رد على الفور: زي بعض فكلاهما آكلات أعشاب"[1].

كثرت وتنوعت الألفاظ العامية المتناثرة في هذا المقطع الحواري المعبرة عن لهجات مختلفة حيث برزت اللهجة المصرية في: زي بعض، عليك نور حيث جاءت في شكل سخرية وتهكم بين الشخصيتين وكأن الأمر يتعدى الشخصيتين إلى المؤلف الذي أراد أن يحيل القارئ إلى غزو لهجة المسلسلات المصرية التي نهل منا الكثير من الجزائريين في وقت مضى.

1- الرواية، ص: 38- 39- 41.

كما برزت اللهجة المحلية الجزائرية وقد تنوعت هي بدورها فكانت لهجة "الميلية": "حن بكره" واللهجة الأمازيغية: "التفنست"، "تاغيولت"، "المارش آريار". لهجة قبائل الشمال القسنطيني: "ما يوخرش اللور" ولغة الهضاب العليا: "الأزرق ملول"، "الطاير قرنو"، "المصنطح".

ولعل المؤلف حين يسترسل في ذكر ذلك على لسان الشخصية،حيث يذكر ألفاظ اللهجة وانتماءاتها المحلية الجغرافية، فإنه يحاول بدافع فني وفكري مهم يحاول التركيز على فكرة التعدد اللغوي في البلاد العربية كافة وبشكل خاص التعدد اللغوي في البلد الواحد حيث يتعدد الدال للمدلول الواحد: البقرة، المها، التفنست، حن بكره لينتقل وعي الكاتب من قضية التعدد إلى أزمة التشتت وتنوع الهويات والأشكال اللغوية في الجزائر.

ينتبه القارئ إلى كيفية كتابة المؤلف للفظ العامي، فيجد أن المؤلف قد حافظ على الرسم العربي الفصيح في كتابته لمعظم الألفاظ العامية، إذ كتبت وفق الأبنية العربية لا كما تنطق في اللهجة المحلية.

فكتب: "الأزرق ملول" ولم يكتب لزرق ملول.

"المارش آريار" ولم يكتب لمارشريار.

"ما يوخرش اللور" ولم يكتب ميوخرش الور.

حيث يبدو أن الكاتب متعصب للغة العربية محافظا على الدلالة العربية للكلمة العامية ومدرك للقيمة الفنية لذلك داخل العمل الإبداعي، كما أنه أجاد إدماج اللفظ العامي مع الآخر الفصيح داخل النسق اللغوي حتى بدا الانسجام الجيد واضحا بين اللفظين داخل الخطاب الحواري.

- **المصطلحات الأجنبية:**

وردت بعض المصطلحات الأجنبية داخل لغة الحوار وتنوعت عبر مختلف المقاطع الحوارية منها ما تم تعريبها مثل: البيزون، الأنترنت، كروز، الأريزونا، الباطريوط، الأباتشي، الطورنادو، الميراج، التكساس، كاليفورنيا، الراب، البوبينات، الفولفو، الجاكيت... ومنها ما جاء برسم اللغة الأجنبية الأصلية مثل: sonelgaz، seins، B52، F18... وكذلك بعض الأسماء التي كتبت معربة وفي المقابل بلغتها الأصلية مثل: نيقروبونتي Negroponte، ثيزنيروس Cisneros، توركيمادا Turquemada.

والأمر الأكيد أن هذه الألفاظ الأجنبية لم تأت بغرض الحشو أو عرقلة لغة الحوار وإنما جاءت بطريقة عفوية وواقعية ساخرة أبانت عن أبعاد الشخصيات المتحاورة (النفسية والفكرية) ومستوياتها الثقافية والحضارية، فمثلا قد أبانت "تفنست" عن ذكاء ماكر إثر انتباهها إلى التقاطع السيميائي بين اللفظ seins وبين السرير.

والملاحظ أن الرواية قد أوغلت على مستوى التجريب اللغوي حين جمعت عدة أبنية لغوية داخل خطابها اللغوي الحواري.

- **ظاهرة الأسلوب الخطابي:**

سيطرت النزعة الخطابية على أسلوب الحوار بين الشخصيات الروائية خاصة وأن معظم المقاطع الحوارية كشفت عن قضايا حساسة أماطت اللثام عن محظور وخبايا السياسة والدين والجنس، فكثيرا ما يشعر القارئ أثناء الحوار أن بعض الشخصيات ناقلة فقط لكلام وانفعالات المؤلف وقناعاته تجاه بعض القضايا، خاصة وأن أسلوب طرح هذه القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية قائم على فكرة النقد الاجتماعي والفكري وكشف المستور وإباحة المحظور ومن ثم يتحول الانفعال المستمد من الصراع والجدل الحواري إلى حماسة وتعصب في الأفكار والرؤى مثل ما ظهر في المقاطع السابقة من انفعالات وأساليب خطابية مثل:

هون عليك يا أخناتون من أين لك هذه الأساطير...؟

قاطعها، اخرسي يا سلالة الأفعى أ رأيت كيف كانت الأنثى دائما هي الضفاف العابرة بالرجل من التوحش والوحدة...

ألا ترين أن وجود اللذات والنشوزات في الجنان الموعودة هي دعوة للذكور أكثر منها دعوة للإناث؟ فكل شيء ذكوري في جنة المتقين..."[1].

بحيث يظهر في كثير من الأحيان تداخل لغة "أخّموت" مع لغة السارد أو المؤلف ومن تجليات ذلك أن المؤلف يعمد أن يفصل بين كلام السارد في لفظ "قاطعها" وبين كلام أخّموت "اخرسي" بفاصلة فقط في حين كان من المفترض أن يضع نقطتي القول (:) ضمن جملة القول أو الكلام الخاص بأخّموت.

كما يلمح القارئ النزعة الخطابية التهكمية التي تنبثق من الوعي بقساوة الواقع والسخرية من الأوضاع المتأزمة من خلال المقطع الحواري الخاص بالكاردينال والمسيح:

قاطعه الكاردينال بحنق قائلا له: كف عن هذا الهذيان أيها النّكّاري الباطنيّ الكنيسة لم تحدثنا بهذا الهراء...

وهي لغة يصر المؤلف من خلالها تجاوز المقدس حين يقول على لسان الكاردينال: يا لها من سخرية المقادير هذا الدعي الأحمق يقول إنه المسيح، وهل وجد أصلا حتى أصدق خرافاته وغمامته ومائدته المنزلة من السماء؟

تكشف النزعة الخطابية ذات المنزع السياسي من خلال ارتفاع نبرة صوت الشخصية بوش حين يقول: رب مارق من محور الشر وحق يسوع لأبعثكن له بجيش له أول ما له آخر ..

وكيف يميل صوت المسيح إلى الهدوء ولغته إلى الرحمة والعطف وكيف يشتد النبر ويعتري السعار صوت الكاردينال بعنجهية وتسلط وجبروت: أقول لك للمرة الألف إن تعاليم الكنيسة تقول هكذا إذن أنت مارق وتستحق الجلد بإزميل كبير الكرادلة...

والملاحظ أنه ومع تنوع الأسلوب الخطابي الحماسي وتنوع المواقف والأفكار داخل لغة الحوار؛ إلا أن المؤلف ظل محافظا على المجانسة اللفظية باعتبار موقف الشخصية ولغتها المعبرة عن أبعادها ومستوياتها الثقافية والفكرية ووظائفها داخل النطاق السردي الروائي.

1-الرواية،ص:49.

الخاتمة:

يمثل التجريب إحدى بشائر الحداثة ومابعدها في مجال التجربة الإبداعية اللغوية بحيث تمثل التجريب اللغوي والتعبيري أهم ملامح الشكل الروائي الحداثي .

أن التجريب يعني تجاوز التماثل الذي من شأنه أن يؤدي إلى الانغلاق والتحجر، وخلق بؤر الاختلاف والمغايرة في تأثيث الخطاب السردي بشعرية مكثفة بعيدة عن أشكال التهويم اللغوي المائع؛ فتنطلق الرواية التجريبية من كل ما هو محلي ذاتي لتنفتح على التراث العالمي لتشكل نصا مغامرا وأثرا خالدا يتجسد فيه الواقع الجمالي والمبنى الحكائي المتجدد فيؤسس لكتابة روائية نوعية كونية تعني بكل ما يخص العنصر البشري في محاولة لجعل الخصوصية المحلية بوابة أوسع لولوج العالمية.

في رواية "تفنست" لم يكتف المؤلف عبد الله حمادي بممارسة فعل التجريب وخرق القاعدة اللغوية الموروثة فحسب؛ وإنما تعدى هدفه للحلم بإقامة علاقة حميمية مع اللغة مما يجعلها متفردة ،ثم يمنحها حرية الانفلات والانفتاح على عوالم تأويلية متعددة .

تعتبر جمالية التناص وشعرية العتبات النصية وبلاغة الموروث أهم ملامح التجريب وجماليات اللغة الفنية الروائية ؛ فقد شكلت مجموعة النصوص التراثية بداية من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والنصوص التاريخية والموروثات اللغوية والفكرية والمادية الشعبية والنصوص الشعرية نصوصا حاضرة غائبة في رواية "تفنست" ساهمت في تشكل بلاغة الموروث في الخطاب الروائي الحمادي، وقدمت صورة راقية لشعرية اللغة التراثية داخل النسيج اللغوي الروائي، استطاع الروائي استثمارها واستحضارها، فكانت لغة "تفنست" تناصية خاضعة للحوارية والأسلبة في إطار مراعاة خصوصية اللغة العربية وأبعادها البلاغية والجمالية الشعرية ووفق وعي المؤلف بالتراث وعيا جيدا، ذلك أن استحضار هذه المجموعة القيمة من التراث المعبرة عن بلاغته الموروثة لم تأت من فراغ وإنما جاءت من معرفة وإدراك بما يعنيه التراث للمؤلف في الكتابة الإبداعية التجريبية.

تمثل المنهجية التيارية هي الأخرى تمردا صريحا على سلطة المتعاليات الفنية للسرد التقليدي، يتركز فيها اهتمام المبدع على شعرية اللغة والرمز وتتميز ببلاغة التشظي الزمني وحالات الالتباس بين الوعي والحلم والواقع ، تبرز أعماق الذهن والحالات والوجدانية والنفسية كمسرح للأحداث الدرامية، تنقلب فيها الحبكة الروائية إلى دراما ذهنية تلعب لغة الذات فيها الدور الأساسي في الكشف والبوح عن تيار وعيها بمحطاته الذهنية والنفسية المختلفة ومستوياته الواعية واللاواعية، لتدرك عوالم الهلوسات والتداعيات والمنولوجات و..

اعتمد المؤلف على لغة باطنية استطاعت أن تبوح بما تعانيه الذات وتعيد ترميمها ،فاحتدمت فضاءات الاغتراب كاشفة عن مشروع سردي أسس لبلاغة الانكسار والتشظي وتعدد الهويات والانتماءات الحضارية في الرواية.

كما كان الخطاب اللغوي التياري الروائي بمثابة ثورة وتمرد؛ لغة تمرد على موروث مكبوت، ولغة ثورة وتحرر من قيد مؤسساته القمعية (مجتمع، دين، أخلاق، سياسة):وذلك إيمانا من الكاتب التجريبي أن المقاربة التيارية قادرة على تحمل رؤية مغايرة ومغامرة كما يتوخاها ، بحيث يكون فعل الكتابة المضادة ممارسة للتبحر في مجاهيل وأعماق الذات ووسيلة للتحرر من النواميس التقليدية المفروضة.

استطاعت "تفنست" أن ترقى بالخطاب اللغوي الإبداعي بواسطة لغة رمزية تيارية إيحائية إلى نص يتاخم كمالية التحول الشكلي في الرواية التجريبية كما يراها حمادي بفضل ما صنعه على صعيد التحول الذهني والنفسي المبني وفق هندسية لغوية محكمة ؛إلى درجة القدرة على استنطاق دواخل الشخصية الإنسانية وهواجسها الفطرية وخباياها الشعورية واللاشعورية من خلال مجموعة من التداعيات والفيضان الانفعالي الذاتي وتصوير فني لحالات ما قبل الوعي واللاوعي الباطني للأنا الإبداعية، فجاءت الرواية في شكل تركيب إبداعي روحي وذاتي خاضع لنوازع وجدانية تتداخل فيها عوالم النفس والذهن بعوالم اللغة التمثيلية ومشاهد الصورة التخييلية الفنية كمحاولة لسبر أغوار النفس الإنسانية والكونية.

ينبهر القارئ بلغة "تفنست" ويرحل إلى عوالم الجمال ومكامن السحر فيها ليقتنع في الأخير أن وظيفة اللغة الجمالية في الرواية إنما تكمن في التعبير عن أحاسيس وأفكار شخصياتها ومن ثم هواجس صاحبها (المبدع) ؛ بحيث تتوق لغة الذات المبدعة إلى عوالم أقرب إلى الروح والرمز والسحر والشعر، فتخضع لغتها لإيقاع نفسي حميمي داخلي يتماهى ولغة البوح الذاتي والإيحائي المتخيل، فأي عمل إبداعي لا يخلو من ذاتية المبدع وشاعريته خاصة إذا كان هذا المبدع شاعرا بمقام الدكتور عبد الله حمادي.

لقد جاء نص "تفنست" كتجربة إبداعية روائية أولى قدمت نصا مغايرا للمعهود ينطوي تحت مظلة التجريب والمغامرة، كمذهب فني يؤسس لجمالية خاصة تفتح الباب واسعا أمام المؤلف الفذ ليكثف إبداعاته السردية بعدما حقق هاجس الريادة الشعرية والنقدية، لتبقى الكتابة عند عبد الله حمادي رهانا لايقينيا نصا مفتوحا على اللانهائي وعلى عدة احتمالات مطلقة، سفر دائم في المجهول.

أخذت لغة السرد على عاتقها تقديم صورة سردية وصفية داخلية متفردة للشخصية الروائية تختلف عن الصورة النمطية ؛إذ اعتنت بأسلوب شعري وإيحائي باستجلاء رؤيتها الداخلية وفلسفتها في التعامل مع عمق الأشياء والوجود وفق منطق داخلي ولعل ذلك هو أحد ملامح منهج تيار الوعي في الرواية.

في رواية "تفنست" تتيح لغة السارد أمام القارئ مساحة شاسعة تحتكم إلى تيار الشعور، تتضح فيها الصورة الباطنية للشخصيات، المرتبطة أساسا بملامح الحياة الوجدانية والفكرية والذهنية في تجربة الشخصية.

تنتقل الرؤية السردية وفق فيضان الوعي إلى رؤية السارد ومن خلفه المؤلف حين يستعرض تفاعلات الزمان وجماليات المكان عبر مساحات لغة السرد التيارية ومن خلال استخدام تقنياتها الفنية من استرجاع وتداع وصور خاطفة متقطعة أحيانا ومسترسلة أحيانا أخرى نابعة وفق الخيوط الفكرية والوجدانية للذاكرة الشخصية.

تتشكل صورة المكان الوصفية في لغة التيار وفق البعد النفسي والانطباع الذي تتركه، فتستحيل الصورة الوصفية وصورة سيكولوجية أكثر منها خارجية حسية.

إن خاصية اللغة الشعرية في مجال الوصف المكاني لم تأت بمهمة تجسيد لغوي للمكان المجرد و تصوير فني فقط بقدر ما جعلت منه مكانا مفعما بالحياة حين أكسبته دلالات جديدة تتعلق بتفاعلاته (المكان) بحياة الشخصية والأثر النفسي الذي يخلفه تأثيره والانطباع الذي تخلفه.

وإضافة إلى أن اللغة الوصفية السردية تأخذ مهمة تطوير الحدث وما يدور حوله من وقائع وأفعال، حيث جاءت لغة التصوير لغة شعرية راقية قرّبت ذهن المتلقي من النص وأثارت فيه رغبة حضور مشا هد وفصول الرواية.

يظل المؤلف في لغة الحوار محافظا على المجانسة اللفظية باعتبار موقف الشخصية ولغتها المعبرة عن أبعادها ومستوياتها الثقافية والفكرية ووظائفها داخل النطاق السردي الروائي.

لقد مثلت البنية اللغوية الحوارية الداخلية وسيلة أسلوبية تعبيرية درامية فنية حدت من رتابة السرد والوصف والحوار الخارجي، إذ جعلت الكاتب والمتلقي يغوصان معا في الكشف عن الرؤى الفنية والفكرية المجسدة داخل الخطاب الروائي بشكل عام، باعتبارها أداة بوح واعتراف صادمة عن مسكوت ومكبوت لم يتجرأ الكاتب نفسه التعبير عنه إلا من خلال حديث الذات لنفسها بشكل باطني مباشر.

تبين الرواية "تفنست" عن مستوى جمالي فني قوامه اللعب بأدوات اللغة وأساليبها الاجرائية الفنية وتحريك عناصرها الحيوية ومقوماتها البلاغية وصورها التعبيرية والتمثيلية الشفافة والعذبة في شكل فيضان تياري عمل على تحميل وتحسين صورة السرد والحدث ،حين يتماهى مع عالم الشعر ودلالاته المكثفة ويغرق في مساحات الحلم والرمز ذات البعد الاحائي اللايقيني التي تخلق حالات من الشغف واللذة لدى المتلقي .

ولعل تلك هي الغاية التي يبقى لأجلها مستقبل الرواية الجزائرية المعاصرة رهينا بخلق مشهد إبداعي ونقدي جديد يتجاوز أشكال الصراع الأيديولوجي التقليدي ويتخلص من هاجس الريادة والسلطة الأبوية، والتناحر الشخصي ويحتكم لأسئلة أكثر إنتاجية وجرأة وعمقا وتأثيرا في المشهد الثقافي والإبداعي الحداثي وشتى إشكاليا ته المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

أ: المصادر:

1- معاجم اللغة:

1- ابن منظور: لسان العرب، تقديم عبد الله العلايلي، دار الجيل- دار لسان العرب-ج01، بيروت،1988.

- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عامرأحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل، دار الكتب العلمية، مجلد 03، ط1، بيروت .

2- محمد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس تحقيق عبد المنعم خليل إبراهيم وكريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، مجلد 01، ط01، لبنان، 2007.

2- معاجم المصطلحات:

1 إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، دار الشرقيات، ط1، القاهرة، 2000.

2- مجدي وهبة و كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،ط02،بيروت،1984.

3- صحيح البخاري: تصحيح وتحقيق محمد منير، عالم الكتب، المجلد الأول، ج01، والمجلد الرابع ،ج07، بيروت، لبنان.

4- عبد الله حمادي : "تفنست"- رواية - منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، مطبعة : ANEP، الجزائر، 2006.

ب- المراجع:

أولا- الكتب باللغة العربية:

1- إبراهيم العريس: لغة الذات ولغة الحداثة الدائمة، دارا المدى، 2006

2- إبراهيم سعافين: تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، ط1، الأردن، 1996.

3- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية ـ تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، ط1، الجزائر، 2005.

4-إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي ، دار الأفاق ، ط1 ، الجزائر، 1999 .

5-أحلام حادي : جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية.1970-1995، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء ـ المغرب ـ 2004.

6- أحمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

7- أدو نيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط$_{02}$، بيروت. لبنان، 1982.

8- السعيد الورقي: إتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، د ط، الإسكندرية، مصر، 1989.

9- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي، المركز الثقافي العربي، ط$_{01}$، بيروت، 1990.

10- آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل والمختلف،دار الأمل، الجزائر،2007.

11- أنور مرتجي:سميائية النص الأدبي،إفريقيا الشرق،1987 .

12- بوشوشة بن جمعة: إتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس ،1999 .

13- بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، ط$_{01}$، تونس ، 2003 .

14- جابر عصفور: آفاق العصر، دار المدى للثقافة والنشر، ط$_{01}$، دمشق، 1997.

15- جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى للثقافة و النشر، ط$_{01}$، دمشق، 1999.

16- جورج طرابيشي: شرق،غرب،رجولة و أنوثة،دار الطليعة، بيروت ،1978.

17- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء الزمن الشخصية)،المركز الثقافي العربي، ط$_{02}$، بيروت- الدار البيضاء، 2000 .

18-حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، ط$_{01}$، القاهرة، 1986.

19- حميد لحمداني: دراسات في الرواية المغربية- بين التنظيروالممارسة، دار قرطبة، ط01،الدار البيضاء، 1986.

20- حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، منشورات أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، لدار البيضاء، المغرب، 1989.

21- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)،المركز الثقافي العربي، ط03، بيروت، الدار البيضاء، 2000.

22- رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العرب المعاصرة، دارالشروق، ط01 عمان، الأردن،2003.

23- رسول محمد رسول: محنة الهوية، مسارات البناء وتحولات الرؤية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط01، بيروت، 2002.

24- زكريا إبراهيم: من نوابغ الفكر الغربي: برجسون، دار المعارف، ط02 القاهرة،1968.

25- زينب الأعوج: السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، ط01، 1985.

26- سعيد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر،1980.

27- سعيد يقطين: القراءة و التجربة في الخطاب الروائي، دار الثقافة،ط01، الدار البيضاء، 1985.

28- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 03 ، بيروت، الدار البيضاء، 1997.

29- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص و السياق) المركز الثقافي العربي، ط03 ، بيروت، الدار البيضاء، 2006.

30- سمير روحي الفيصل: الرواية العربية (الرؤيا و البناء) منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

31- سمر روحي الفيصل: ملامح الرواية السورية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000.

32- سمير الحاج شاهين: لحظة أبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات، ط01، 1980.

33- سيد أحمد إمام: حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

34- سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، ط$_{02}$، القاهرة، 1985.

35- سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984 .

36- شاكر عبد الحميد: الأسس النفسية للإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992

37- شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما(قراءة في التجليات النصية) رؤية للنشر والتوزيع، ط$_{01}$، القاهرة، 2006.

38- شكري عياد: المذاهب النقدية و الأدبية عند العرب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993.

39- صبيحة عودة زعرب: غسان الكنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي) دار ماجدولين للنشر والتوزيع، ط01 عمان، الأردن، 2006.

40- طه وادي: دراسات في نقد الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989.

41- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

42- عبد الرحمان عمار: بنية التشابه بين المؤلف و شخصياته الروائية، منشورات إتحاد العرب، دمشق، 2007.

43- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) مكتبة الآداب، ط$_{01}$ ، القاهرة، 2006.

44-عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النثر العربي القديم، مطبوعات إفريقيا الشرق، ط$_{01}$ ، المغرب، 2000.

45-عبد العزيز بوباكير: الأدب الجزائري في مرآة إستشراقية، دار القصبة، الجزائر، 2002.

46-عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،1998.

47-عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

48- عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة،2001.

49- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والإبتداع، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، الجزائر، 2001.

50- عبد الله الركيبي: تطور النشر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

51- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدن)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

52- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

53-عثمان بدري : وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

54- عمرحفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصيصة والروائية، المغاربية للنشر، ط01، تونس، 1999.

55- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط04، بيروت، 1981.

56- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، ط01، القاهرة،1992.

57- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط01 ،بيروت، الرباط، ، 1999.

58- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.

59- محمد أمنصور: إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع - المدارس- الدار البيضاء - المغرب.

60- محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر"دحلب" طبع SEP4. SPA الجزائر، 2007.

61- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات) المركز الثقافي العربي، ط01، المغرب، 1991.

62- محمد علي أبو ريان: الفلسفة ومباحثها، دار المعارف، ط04، دت، مصر.

63- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2005 .

64- محمد صابرعبيد: تأويل رؤيا الحكاية- تمظهرات الشكل السردي،دارالحوار اللاذقية، ط01، سوريا، 2007.

65- محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، دار الحداثة،بيروت، 1981.

66- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط02، الجزائر، 1981.

67- محمود غنايم: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة،دراسة أسلوبية، دار الجيل، دار الهدى، ط02، بيروت، القاهرة، 1993.

68- مجاهد عبد المنعم: جماليات الرواية العربية المعاصرة، دار الثقافة، دط،القاهرة، 1997.

69- مراد وهبة: المذهب في فلسفة برجسون، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، القاهرة، دط، ،1960.

70- مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت، 2004.

71- نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب دار قباء للطباعة، دط ،دت .

72- نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، ط02، اللاذقية، سوريا، 2000.

73- نجم عبد الله كاظم: الرواية العربية المعاصرة والآخر، دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحديث، ط01، الأردن، 2007.

74- نهال مهيدات : الأخر في الرواية السورية العربية(في خطاب المرأة والجسد والثقافة) عالم الكتب الحديثة، ط1، عمان – الأردن - 2008.

75- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية والجمالية، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986.

76- واسيني الأعرج : مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية محنة التأسيس، دار النشر الفضاء الحر، الجزائر، 2007.

77- مجموعة أساتذة وباحثين: سلطة النص في ديوان "البرزخ والسكين "لعبدالله حمادي"، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002 .

ثالثا- الكتب المترجمـــة للعربية :

1-أرسطو: فن الشعر،ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ط02، بيروت، 1973.

2- تيودور لكوفسكي: أبعاد الرواية الحديثة نصوص ألمانية وقرائن أوربية، ترجمة إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994.

3- جان كلود فيليو: ترجمة جان تميد سلسلة ماذا أعرف 47،المنشورات العربية ،دط، دت.

4- جورج لوكا تش: الرواية ملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي،دار الطبيعة، بيروت، 1979

5- جوليا كريستفا:علم النص، ترجمة: فريد زاهر، دار توبقال، ط01، المغرب، 1994.

6- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار الغريب، القاهرة، 2000.

7- دفيد وورد: الوجود، الزمن، السرد في فلسفة بول ريكور، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، 1999.

8- روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ترجمة: أحمد مؤمن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة ، مطبعة البعث، الجزائر، 2006.

9- رولان بارث: أساطير، ترجمة: سيد عبد الخالق، الهيئة العامة للثقافة، 1995.

10- رينيه وليك وواستين وارين: نظرية الأدب،ترجمة محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

11- سيجموند فرويد: حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور عبد المنعم المسليحي، دار المعارف، دط، مصر، دت.

12- سيجموند فرويد: ما وراء النفس، ترجمة جورج طرابيشي، دارالطليعة، ط02، بيروت، 1982.

13- سيجموند فرويد: التحليل النفسي والفن، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، ط01، بيروت، 1979.

14- كارل يونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط01، اللاذقية سوريا، 1985.

15- ميخائيل باختين: المبدأ الحواري،ترجمة: فخري صالح، هيئة قصور الثقافة، مصر، 1996.

16- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريدأنطونيوس، منشورات عويدات، ط$_{02}$ ، بيروت، باريس، 1982.

17- ميشال زيرافا: الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي حديدي، دارالحوار،ط$_{01}$، سوريا، 1985.

18- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، نيويورك، 1972.

19- هنري جيمس وأخرون : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ترجمة: بطرس سمعان مراجعة رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة، دط، مصر، دت.

18- ولاس فاولي: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت – نيويورك ، 1967.

رابعا- الكتب الأجنبية :

1- Gerard Genette : Seuils , édition du seuil, paris, 1987.

خامسا- الدوريات والمجلات:

1- مجلة فصول: الهيئة المصرية العامة، مجلد 02، عدد 02، القاهرة، 1982.

2- مجلة فصول: الهيئة المصرية العامة، مجلد 14، ع01، القاهرة، 1995.

3- مجلة ثقافة، الشركة الوطنية للنشر، ع71، الجزائر، 1982.

4- مجلة دراسات عربية ،دار الطليعة،ع10،بيروت،1988.

5- مجلة الفكر العربي: معهد الإنماء العربي، ع60، بيروت - لبنان، 1990.

6- مجلة الآداب :تصدر عن معهد الآداب واللغة العربية ،جامعة قسنطينة، ديوان المطبوعات،ع1995،02.

7- مجلة دراسات جزائرية: ع01، الجزائر، جوان 1997.

8- مجلة الاختلاف،:ع1، جوان،2002.

9- مجلة الآداب والعلوم الإنسانية- دورية علمية تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة منتوري، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة- الجزائر، 21 جوان 2004.

10- مجلة الآداب والعلوم الإنسانية: جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، ع07، قسنطينة، الجزائر، 2006.

11- مجلة ثقافة: مجلة فصيلة ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، ع18، الجزائر، 2008.

12- مجلة ثقافة: مجلة فصيلة ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، ع19، الجزائر، أفريل 2009.

13- مجلة آمال: مجلة فصيلة ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، ع05، الجزائر،2009.

14- حولية04: يصدرها مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، منشورات مخبر الترجمة" Trall " بكلية الأدب واللغات، جامعة منشوري قسنطينة، ع 04، جوان 2009.

15- يومية "الجزائرنيوز": يومية وطنية، "الأثر"- ملحق أدبي- ع250، الجزائر، 23 نوفمبر 2010.

ملخص:

تسعى هذه الدراسة (جماليات اللغة في رواية "تفنست"لعبد الله حمادي، قراءة لتيار الوعي وآفاق التجريب) إلى الكشف عن الأبعاد الجمالية والبلاغية للغة الشعرية وتجلياتها في هذه الرواية، وبعض الأشكال والمستويات اللغوية التي يتم من خلالها تشكيل المضمون السردي والنسيج اللغوي في النص الروائي، تماشيا مع ما طرأ عليه من تطور ملحوظ بفضل آليات التجريب وتقنيات الكتابة الإبداعية المضادة .

وبما أن الطفرة التجريبية في الرواية المعاصرة تقوم على البعثرة المنهجية على جميع مستوياتها البنائية اللغوية، الأسلوبية والمضمونية؛ فإن المنهجية التيارية قد مثلت هي الأخرى تمردا صريحا على سلطة المتعاليات الفنية للسرد التقليدي، يتركز فيها اهتمام المبدع على شعرية اللغة والرمز وتتميز ببلاغة التشظي الزمني وحالات الالتباس بين الوعي والذاكرة، ويتحول فيها المسار السردي إلى أعماق الذهن والحالات والوجدانية والنفسية كمسرح للأحداث الدرامية، وتنقلب فيها الحبكة الروائية إلى دراما ذهنية تلعب لغة الذات فيها الدور الأساسي في الكشف والبوح عن تيار وعيها بمحطاته الذهنية والنفسية المختلفة مستوياته الواعية واللاواعية.

وفي ضوء ما سبق تتحدد فصول ومباحث هذا البحث في شكل مدخل نظري بعنوان: مفهوم التجريب وتجلياته في الرواية الجزائرية، يتم فيه تقديم دراسة نظرية لمفهوم مصطلح التجريب وخصائص الرواية التقليدية في الجزائر، ثم رصد أهم تجليات الشكل التجريبي المعاصر ومميزاته .

وبعدما وقع الإختيار على رواية "تفنست" لعبد الله حمادي كمدونة للتطبيق باعتبارها نصا حداثيا مغايرا، له لغته الفريدة في خلق فضاء سردي مختلف يحاور الموروث ويتجاوز الثابت من النظام السردي التقليدي،من خلالها يتبنى مؤلفها عقيدة المغامرة والتغيير،فيقيم صرحا لشعرية اللغة والذات؛ فتعكس لغته الراقية الكثير من السمات الحداثية والتجريبية في الخطاب السردي .

يتناول الفصل الأول التطبيقي : "جماليات اللغة وآفاق التجريب في رواية "تفنست "في المبحث الأول: شعرية اللغة في العتبات النصية، أما المبحث الثاني فقد عُنيَ برصد جماليات اللغة وبلاغة التناص والموروث في الخطاب الروائي الحمادي .

أما الفصل الثاني الموسوم بقراءة لجماليات تيار الوعي في رواية "تفنست" فينقسم إلى مبحث أول نظري يقدم لمفهوم المصطلح" تيارالوعي"والمرجعية النقدية لهذا المنهج ولأهم تقنياته الفنية ،ومبحث ثان تطبيقي يحاول التأسيس لشعرية خطاب الوعي وجماليات لغة التيار في رواية "تفنست"ضمن خطاب الوعي في لغة الذات والهوية ، ثم رصد تجليات شعرية اللاوعي بين جرأة المكتوب، وعنف المكبوت،وجماليات خطاب ما قبل الوعي وشعرية اللغة في الخطاب السير ذاتي.

و جاء الفصل الثالث بعنوان : جماليات اللغة وأشكالها في رواية "تفنست"، يتضمن ثلاثة مباحث تطبيقية معنونة علي التوالي : جماليات لغة السرد ،جماليات لغة الوصف، جماليات لغة الحوار.

لينتهي المطاف ببلورة جملة من النتائج في شكل خاتمة تكون بمثابة حصاد هذا البحث.

Résumé:

Cette étude cherche (l'esthétique de la langue dans le roman "Tafounesit" d'Abdullah-Hammadi'' ont lu le ruisseau de conscience et les perspectives de l'expérimentation) pour révéler les dimensions de la langue esthétique et rhétorique de la poésie et ses manifestations dans ce roman, et quelques-unes des formes et des niveaux de langage par lequel une substance le récit et le tissu de la langue dans le texte narratif, En ligne avec ce développement grâce y remarquables aux mécanismes de l'expérimentation et la créativité des techniques d'écriture contre-mesures.

Depuis, le boom de la méthodologie expérimentale roman contemporain est basé sur le hachage de tous les niveaux linguistiques structurel, stylistique et de fond ; La méthodologie de marée a représenté d'autres rébellion en compte explicite la transcendentals autorité technique de la tradition, l'attention concentrée sur le langage créatif et poétique de code, et est caractérisée par le temps de fragmentation avec éloquence et les cas de confusion entre la conscience et la mémoire, et transforme le chemin le récit dans les profondeurs de l'esprit, les conditions, et le théâtre émotionnel et psychologique des événements dramatiques, et tourner l'intrigue du drame de la langue de l'auto-Play mentalité dans laquelle le rôle principal dans la détection et de révéler les flux de la conscience et le mental et psychologique différents niveaux de conscience et l'inconscient.

D'après ce qui est dit ;des classes définies ci-dessus et d'investigation de cette recherche sous la forme de l'entrée de mon titre : le concept d'expérimentation et de ses manifestations dans l'APS roman, qui est de fournir une étude théorique de la notion de la durée d'expérimentation et traditionnelles caractéristiques du roman en Algérie, puis suivre la plupart des manifestations importantes de la forme contemporaine expérimentale et ses caractéristiques.

Ayant été sélectionné sur le roman "Tafounesit" par « Abdullah Hammadi » de l'application comme un texte moderne différent, a un langage unique pour créer un espace un récit de la tradition agiter différents et dépasser le système fixé le récit de la traditionnelle, qui adopte son auteur de la doctrine de l'aventure et le changement, évalue l'édifice du langage poétique et de l'auto; reflètent la langue d'un grand nombre de fonctionnalités haut de gamme et expérimentales discours moderniste dans le récit.

Le premier chapitre traite de la pratique, «l'esthétique de la langue et les perspectives de l'expérimentation dans le roman "Tafounesit" dans le premier thème: la langue poétique dans le texte sacré, tandis que la seconde partie m'a

suivi de l'esthétique de la langue et la rhétorique de l'intertextualité et de la tradition dans la lettre romancier ‘‘Hammadi’’.

Le deuxième chapitre est marqué par la lecture de l'esthétique du courant de conscience dans le roman "Tafounesit" ou l'évaluation de l'étude de la première théorie fournit le concept de l'expression du «ruisseau de conscience» et la référence de la trésorerie pour cette approche et les techniques les plus importantes de l'art, et l'étude de la deuxième application tente de jeter une base pour sensibiliser la parole poétique et esthétique de la langue courante dans le roman "Tafounesit" dans un discours dans la langue de la conscience de soi et d'identité, puis suivi les manifestations inconscientes de la poésie écrite entre l'audace et la violence refoulée, et l'esthétique du discours pré-conscience et du langage poétique dans le discours auto-marcher.

Le troisième chapitre, intitulé: l'esthétique et des formes de langage dans le roman "Tafounesit", contient trois sections sur l'application en droit, respectivement: l'esthétique de la langue de la narration, l'esthétique de la description linguistique, l'esthétique de la langue de dialogue.

Pour finir ensemble élaboré de résultats sous la forme d'une conclusion à être récoltées cette recherche.

Summary:

This study aims (the aesthetics of the language in the novel "Tafounesit" of "Abdullah Hammadi" read the stream of consciousness and outlook of the experiment) to revealing the dimensions of the aesthetic and rhetorical language of poetry, its events in this novel, some of the forms and levels of language by which a substance the story and the fabric of language in the narrative, In line with this development because it remarkable mechanisms of experimentation and creativity writing techniques againstmeasures.

Since the boom of the contemporary novel experimental methodology is based on the hash of all language levels structural, stylistic and substantive; methodology tide represented more explicitly into account the rebellion Transcendentals technical authority of tradition, attention focused on the creative and poetic language code, and is characterized by fragmentation time eloquently and cases of confusion between consciousness and memory.

transforms the way the story in the depths of the mind, conditions, and emotional and psychological drama of fire, and turn the plot of the drama of the language of the auto-play mentality in which the main role in the detection and reveal the flow of consciousness and the different mental and psychological levels of consciousness and the unconscious.

In light of the classes defined above and investigation of this research as the entrance to my title: the concept of experimentation and its manifestations in the APS novel, which is to provide a theoretical study of the notion of the duration of experimentation and traditional characteristics of the novel in Algeria, then follow the most important manifestations of the contemporary experimental and features .

.

Having been selected on the novel "Tafounesit" by "Abdullah Hammadi" blog application as a text different modern, has a unique language to create a narrative tradition and acts differently than the system sets the story of the traditional which the author adopts the doctrine of adventure and change, evaluates the building of poetic language and self, reflect the language of a large number of high-end features and experimental modernist discourse in the story.

.

The first chapter deals with the practice, "the aesthetics of language and the prospects for experimentation in the novel" Tafounesit "in the first theme of poetic language in the sacred text, while the second part followed me the aesthetics of language and rhetoric of intertextuality and tradition in the letter writer "Hammadi".

.

The second chapter is marked by the reading of the aesthetics of the stream of consciousness in the novel "Tafounesit" or the evaluation of the first study of the theory provides the concept of " stream of consciousness " and the reference of the cash this approach and the most important techniques of the art, and the study of the second application tries to throw a basic awareness of

poetic language and aesthetics of the current language in the novel "Tafounesit" in a speech in the language of self-awareness and identity, and then followed the unconscious manifestations of poetry written between boldness and repressed violence, and the aesthetics of speech pre-consciousness and poetic language in the speech self-walk.

The third chapter, which entitled aesthetics and forms of language in the novel "Tafounesit", contains three sections on the application entitled, respectively: the aesthetics of the language of the narration, the aesthetics of the description language, and the aesthetics of the language of dialogue.

Finally sophisticated set of results as a conclusion to be harvested this research.

فهرس المحتويات

- المقدمة

- المدخل: مفهوم التجريب وتجلياته في الرواية الجزائرية

- المبحث الأول : ماهية التجريب.....**01**

- المبحث الثاني: خصائص الرواية التقليدية..... **11**

المبحث الثالث: ملامح التجريب في السرد الروائي الجزائري المعاصر **23**

الفصل الأول: جماليات اللغة وآفاق التجريب في رواية تفنست "

- المبحث الأول :جماليات العتبات النصية **45**

- شعرية العتبات النصية. **45**

1- العتبة الخارجية.....**46**

2- شعرية العنوان.....**47**

3- شعرية العتبة الاستهلالية.....**53**

4- عتبة التشكيل المقطعي..... .....**57**

- المبحث الثاني: جماليات اللغة والتناص…..60

- جمالية التناص.....**60**
- بلاغة التراث.....**61**

1- بلاغة الموروث الشعبي.....**62**

2- بلاغة الموروث الديني.....**81**

3- بلاغة الموروث الصوفي.....**91**

4- بلاغة الموروث الأدبي.....**101**

5- بلاغةالموروث الأسطوري.....**109**

6- بلاغة الموروث التاريخي.....**119**

الفصل الثاني: قراءة لجماليات تيار الوعي في رواية "تفنست"

أ - المبحث الأول: المرجعية النقدية لمنهج تيار الوعي.....**130**

1- تحديد المصطلح **130**

2- الجذور الفلسفية و السيكولوجية للمصطلح.....136

3- التقنيات الفنية لمنهج تيار الوعي.....150

ب - المبحث الثاني : شعرية خطاب الوعي وجماليات لغة التيار في رواية "تفنست".

1- شعرية خطاب الوعي في لغة الذات والهوية.....159

1- لغة الذات/ أزمة الأنا..... 160

2- لغة الذات الوطنية/ أزمة الأنا الجمعي..... 165

3- لغة الذات / الآخر 168

2- شعرية اللاوعي بين جرأة المكتوب و عنف المكبوت.....176

1 - المكبوت الجنسي..... 177

2- المكبوت السياسي..... 181

3- المكبوت الديني 187

4- المكبوت الفكري..... 188

3- شعرية خطاب ما قبل الوعي في لغة الذات /الوعي بالزمن الضائع 190

1- لغة التداعي... 191

2- لغة الارتداد والاسترجاع 193

3- تجليات رحلة الوعي عبر الزمن 199

4- **شعرية الخطاب السير ذاتي في لغة الذات المبدعة .** 202

1- التماثل الشخصي..... 203

2- التماثل الفكري... 208

3- تجليات السيرذاتي في رواية "تفنست"..... 210

الفصل الثالث : جماليات اللغة وأشكالها في رواية "تفنست. "

أ- المبحث الأول : جماليات لغة السرد 215

1 - لغة السرد.....215

2- صيغ السرد 221

3-الصورة السردية..... 228
4- الرؤية السردية.....234
5- الضمائر في لغة السرد.....236
6- الزمن السردي.....237
7- لغة السرد اليومي.....240
ب -المبحث الثاني: جماليات لغة الوصف **242**
- لغة الوصف.....242
1 - وصف الشخصيات.....245
2 - وصف المكان.....252
3 - وصف الطبيعة..... 260
ج- المبحث الثالث: جماليات لغة الحوار..... **265**
1 - لغة الحوار المباشر..... **256**
2- لغة المنولوج الخارجي..... **273**
3 - لغة المنولوج الداخلي..... **281**
4- اللغة الروائية بين الفصحى والعامية في الحوار..... **288**
5- ظاهرة الأسلوب الخطابي.....295
- الخاتمة..... **297**
- قائمة المصادر والمراجع.....301
- ملخص بالعربية.....312
- ملخص بالفرنسية.....313
- ملخص بالانجليزية.....314
- فهرس المحتويات..... 315