الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر _ باتنة_

كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها

الموروث السردي في الرواية الجزائرية

روايات "الطاهر وطار و واسيني الأعرج " أنموذجا

مقاربة تحليلية تأويلية

أطروحـــة مقدمة لنيل دكتـوراه العلوم في الأدب الحديث

إعداد الطالبــة : إشراف الأستاذ الدكتور:
نجوى منصوري الطيب بودربالة

السنة الجامعية
1432/1431
2012 /2011

بسم الله الرحمن الرحيم

قُلْ إِنَّ صَلاَتِي وَنُسُكِي وَ ◌َمَحْيَايَ

وَمَمَاتِي لِلّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ 162

لاَ شَرِيكَ لَهُ وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَاْ أَوَّلُ

الْمُسْلِمِينَ 163

سورة الأنعام

مُقَدِّمَة

أنجبت الكتابة الأدبية المرتبطة بمرحلة النهضة وما بعدها نتاجا جديدا أفرز فتنة القرن العشرين والواحد والعشرين، وأصبح ملاذ من رغب من المبدعين في اقتحام عوالم الانبعاث والتجريب، باعتبارهما منطلق التغيير والارتقاء بمنزلة الأدب والأدباء، هذا التغيير الذي ساعد على انتعاش جو الإبداع في مجال السرد وديناميته، والتحول في مسيرة الثقافة، وانكسار خطية القيم الموروثة.

مثّلت الرواية هذا النتاج الجديد في ارتباطها بمرحلة التحول، والتصاقها بالرغبة في التواصل والانفتاح بكينونة حداثية، ودخولها عوالم النص اللامحدود المشكّل للتصور الراهن لحقيقة النص الإبداعي عموما، والسردي على وجه الخصوص، والمرتبط بمجالات التأويل وتعدد الرؤى والقراءات، وتبجيل النص في تمرده وانزياحه عن النموذج الفني القديم.

إن البحث عن النموذج الإبداعي المتوحّد (من التوحّد) الذي يحمل صفات وراثية حتمية، ويقيم علاقات تواصلية استثنائية موصوفة بالغموض والخفاء (أي عدم البوح)، وينتج عطاء مغايرا للعادة لا يمكن البوح عنه بسهولة، هو ما أدى بالدراسات النقدية الحديثة إلى البحث عن هذه المستويات في الرواية، باعتبارها النص الذي فرض نفسه ولفت الأنظار إليه، في طريقة خروجه عن نمطية التعايش والتواصل القديمين في تمثله للفرد الذي ينتمي إلى مجتمع النتاجات الإبداعية، وولوجه إلى نمطية خاصة ذات طبيعة مغايرة يظهر فيها فردا منحازا إلى ذاته، متصرفا في علاقاته الخفية التي يقيمها مع أفراد مجتمعه من بني جلدته.

إن التوحّد الإيجابي الذي ارتضته الرواية الجديدة ومنها الجزائرية، قد أقحمها في علم السرديات الحديثة التي تبحث في الأدوات الإجرائية التي تمنح النص السردي تفرده وعبقريته، من خلال الإنزياحات النصية المفتعلة على مستوى صيغ وأساليب التعبير، وجدة اللغة، وأشكال التموضع الزماني والمكاني،...

وكذلك من خلال العلاقات الخاصة التي يقيمها مع من سبقه من النصوص القريبة أو البعيدة زمنيا، وهو ما يشكل في مجمله مسيرة النص الإبداعي السردي وتحولاته عبر المتغيرات الزمنية والتاريخية التي ينشئها النص ذاته، والتي تختلف عن العصور الزمنية التي ينشئها الإنسان .

على هذا الأساس، جاءت حاجة البحث في اختيار أنموذج الرواية المجسّد لهذه الخصوصيات والمتغيرات الحاصلة على مستوى النص السردي الجديد، وكذا التعمق في فهم ظاهرة التواصل التوحّدي التي نشأت من خلال انجذاب الرواية إلى أشكال الموروث السردي، ثم انفلاتها عن طابعها التقليدي، والتفرد بطابع تحولي ميز مستويات تشكل النص، وهو ما يظهر الفروق التكاملية الواقعة بين النص الأول (الجديد) والنص الثاني (القديم) والتي تشكل في مجملها تصورا عاما عن المراحل الزمنية التي يخضع لها النص السردي في تدرجه نحو التحول والارتقاء .

ولأن الرواية الجزائرية من أبرز النماذج السردية الممثلة لظاهرة التواصل المنفلت أو التواصل التوحّدي في علاقتها بالموروث السردي المحلي، العربي والعالمي، فقد تم حصر مجال الدراسة في أكثر النماذج الروائية الجزائرية تمثلا لهذه الظاهرة الإبداعية وقدرة على إثبات مكانة الإبداع الروائي الجزائري وخصوصيته في هذا المجال من البحث. وعليه برزت في الدراسة روايات الراحل "الطاهر وطار" (عرس بغل، اللاز، الحوات والقصر، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) وروايات "واسيني الأعرج" (نوار اللوز، رمل الماية، حارسة الظلال) باعتبارهما رائدا التجريب الروائي الجزائري .

وإلى جانب خصوصية الإبداع الروائي الجزائري في علاقته بالموروث، ومغامرات أصحابه في مجال التجريب الروائي، برزت مسوغات أخرى للبحث، أهمها:

- اهتمام الدراسات النقدية الجامعية وغير الجامعية بالرواية الجزائرية مما يبعث على التساؤل عن أسباب هذا الإهتمام، ولعل التركيز على جانب واحد من جوانب التحليل النقدي للنص الروائي كفيل باختبار قدرات النص الإبداعية التي مكنته من الاستجابة للقراءة والتأويل .
- اختيار الأدب الجزائري ونصوصه الإبداعية عن طريق تطبيق إجراءات النقد الجديد وآلياته التحليلية يمنحه المكانة اللائقة، ويكون محفزا قويا للإبداع المستمر.

من هنا كانت هذه الدراسة الباحثة في علاقة الرواية الجزائرية بالموروث السردي، تجسيدا نقديا ميدانيا يحتوي النص النموذج من جوانبه المشكلة له فنيا ودلاليا، فيستنطقه ويظهر خصوصيته المنبعثة من تمازج الذات الفاعلة مع بنية الواقع بكل متغيراته .

وحتى تخترق الدراسة عالم الرواية الفسفسائي في تشكيله البنائي، والغامض في دلالاته الخفية وإيحاءاته المستعصية، أفادت من نتاجات "الشعرية البنيوية"، المتخصصة في تحديد خصائص العمل الأدبي عن طريق آليات التأويل وجماليات التلقي الأدبي، واشتغالها على بعض الوحدات السردية المشكلة للنظام السردي الروائي كالصيغة والرؤية والصوت وكذا بنية الزمان والمكان، مع اكتشاف توحد النص وانفراديته في طرائقه الفنية المنزاحة عن المألوف وفي تعلقه بمن سبقه من النصوص ، وكذا مدى إنتاجية فعل القراءة في كشف فضاءات النص وأبعاده الدلالية .

وحتى تتحقق غاية البحث عبر هذا التحليل النصي المستند لعلم السرديات الحديثة، أفادت الدراسة من بعض المراجع الأجنبية التي اهتمت بتأطير البنية السردية نظريا وتطبيقيا وفق نظرة نقدية حداثية، كالأبحاث التي قدمها "جيرار جينات" (Gerard Genette)من خلال كتابيه صور Iو صورII ، و"جوليا كريستيفا" (julia kristeva) من خلال كتابها "السيميائية"، و"أيزر (iser) في كتابه "فعل القراءة" وكذا تودوروف (todorov) في كتابه "فئات السرد الأدبي والإتصالات" . كما أفادت

الدراسة من بعض الكتب المترجمة الباحثة في تقنيات السرد الحديثة من مثل: " مقولات في الحكاية الادبية" و "باختين: المبدأ الحواري" لتودوروف، وكتاب "خطاب الحكاية" لـ"جيرار جينات"، وأعمال "ميخائيل باختين" من خلال بعض كتبه، ك"الخطاب الروائي" و"شعرية دستويفسكي"، وكذا مجهودات كل من "رولان بارت" من خلال كتابه "التحليل البنيوي للسرد" و"جوليا كريستيفا" في كتابها "علم النص" . بالإضافة إلى بعض الأعمال الأخرى الباحثة في علم القراءة والتأول من خلال السرد؛ كالدراسات التي قدمها "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) في كتابيه"القارئ في الحكاية" و "التأويل والتأويل المفرط".

أما الأبحاث العربية المقدمة في مجال التنظير للبناء السردي الحديث، فقد استقطبت منها الدراسة ما كان ملما بما استجد عند الغرب في ذلك، فكانت بمثابة الأصول الأولى المستنبِطة للنظرية، والمحاولات الجادة لإسقاطها على النموذج الروائي العربي، وقد تبنى هذه الأبحاث ثلة من النقاد العرب الذين غربلوا التفكير السردي الغربي وجمعوا شتاته، وأقلموه مع ما يتناسب وطبيعة النص العربي الجديد، ولعل أول إنجاز نقدي يذكر في مجال التأصيل للمصطلح السردي في النقد العربي كتاب " في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)" لعبد الملك مرتاض، بالإضافة إلى ما قدمه كل من سعيد يقطين من خلال كتابه "تحليل الخطاب الروائي(الزمن_ السرد_ التبئير)" وحميد لحميداني في كتابه"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" وكذلك "شعيب خليفي" من خلال كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية" .

أما فيما يخص الدراسات التي سلطت الضوء على الرواية في تعلقها بالموروث ومظاهر هذا التعلق، فقد اعتمد البحث بصورة كثيفة على أبحاث "سعيد يقطين" من خلال كتابيه "انفتاح النص الروائي" و "الرواية والموروث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث)" ، بالإضافة إلى كتب أخرى منها : "توظيف

التراث في الرواية الجزائرية" لمخلوف عامر، و"عناصر التراث الشعبي في اللاز" لعبد الملك مرتاض، و"توظيف التراث في الرواية العربية" لصاحبه "محمد رياض وتار".

إن الدراسة التي أقدمها بين أيدي الباحثين، والتي أحاطت بما حملته تلك الأبحاث والدراسات السابقة من إنجازات في مجال البحث، ستحاول الإنفراد بزاوية خاصة تجيب من خلالها عن التساؤلات المتكررة حول طبيعة العلاقة القائمة بين النص الجديد والنص التراثي عبر مستويات النص دلاليا وفنيا جماليا، وعن طبيعة النص التراثي الذي تبناه الكيان النصي الجديد والذي مثلته الأشكال التراثية السردية باعتبارها أكثر النصوص التراثية قربا من الرواية من حيث طابعها الحكائي العام، وفي قربها من الفئات الاجتماعية وما تحمله من معتقدات فكرية أيديولوجية ومنطلقات اجتماعية وأخلاقية وسياسية... ثم إن هذه الدراسة، تبعا لخصوصية العلاقة القائمة بين النصين، ستخوض في مستويات وتمظهرات التناص باعتباره الإجراء التحليلي الكاشف عن الخيوط الرفيعة التي تجعل النص الجديد يبجّل النص القديم، فيظهره في ثوبه حينا، أو أن يسلبه مقوماته ثم يحوّره ويعارضه أحايين كثيرة .

وعليه، وحسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع الموسوم ب"الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايات الطاهر وطار وواسيني الاعرج أنموذجا" توزعت الدراسة عبر فصول ثلاث، سُبقت بمدخل ضم بعض المفاهيم عن مصطلحي الموروث والرواية، وإشارات إلى علاقة الرواية العالمية (الأجنبية) بالموروث الثقافي، وانتهى إلى عرض استراتيجية الكتابة الجديدة وتميّز الرواية من بين الأجناس الأدبية الأخرى في تعلقها النمطي بالموروث عموما، والسردي منه على وجه الخصوص.

شكّل الفصل الأول في البحث، المنطلق الأساس الذي بنت عليه الدراسة المطبقة على النصوص الروائية في تعلقها بالموروث السردي، قواعدها وأصولها الأولى؛ فقد انضم تحت العنوان الذي وسم هذا

الفصل " تعلق الخطاب الروائي بالأشكال التراثية السردية" مجموعة من المباحث تخصّص كل منها في جانب من الجوانب المعرفية التي حملها العنوان، فكانت كالآتي:

_ المبحث الأول: "الخطاب الروائي"، وفيه كشف عن مميزات الخطاب الروائي ومكوناته السردية .

_ المبحث الثاني: "التفاعل (التعلق النصي) "،وهو دراسة نظرية تنير بعض المفاهيم المتعلقة بالتفاعل النصي ومستوياته وأدواته، ثم تتخصص في "التناص" باعتباره دراسة إجرائية تبحث في الانسجام الداخلي للنص وفي علاقاته بمن سبقه من نصوص.

_ المبحث الثالث: " مظاهر التعلق النصي في الخطاب الروائي (تجليات الأشكال التراثية السردية)، وهو دراسة تطبيقية تبحث في أشكال التمظهر النصي في علاقته بالموروث السردي من خلال أعمال الراحل "الطاهر وطار" و " واسيني الأعرج" الروائية، وقد ركزت الدراسة على أثر الشكل السردي الموروث في التشكيل الإبداعي الجديد للرواية من خلال توظيف السرد الحكائي الشعبي (المثل، الخرافة، الأسطورة)، والسرد التاريخي، والسرد الأدبي المحلي، العربي والعالمي.

أما الفصل الثاني، فقد جسد، بمباحثه، المجال الدلالي الذي يوجب فعل القراءة والتلقي وحتمية القراءة للكتابة الإبداعية، والذي من خلاله تتراءى الدلالات الخفية التي يجنيها النص بعد تعلقه بالنص القديم :

_ المبحث الأول : "القارئ وإنتاج الدلالة"، وهو إطلالة تنظيرية تربط المستويات الدلالية في النص بفعل القراءة، باعتبار القارئ النموذجي مشارك في عملية خلق النص وحامل لثقافة المبدع ومخزونه المعرفي الموروث.

_ المبحث الثاني: "تأثير القارئ في بناء دلالات الرواية المستلهمة للتراث"، وهو إطلالة نقدية تحليلية تبحث في علاقة الموروث وأشكاله السردية بعملية الخلق الروائي، باعتباره مرجعية تساهم في بناء الفكر المعرفي للمبدع، والتي من خلالها نستدل على حتمية وجود القارئ النموذجي داخل النص الروائي.

_ المبحث الثالث: "اشتغال التراث وإنتاج الدلالة"، وفيه استعراض تحليلي للآليات النصية التي يشتغل فيها التراث لينتج الدلالة الخفية في النص الجديد، ويسوق الأبعاد الاجتماعية والأيديولوجية والتاريخية ... ومن تلك الآليات نجد البنية السوسيونصية، والمنظور الروائي(أو الرؤية السردية) وتحويل الحكاية التراثية.

ويأتي الفصل الأخير، ليكون بؤرة البحث في مجال التعلق النصي ، ويضم دراسة تحليلية لجماليات توظيف الموروث عبر مباحثه الأربع التي توزعت كالآتي:

_ المبحث الأول: "جماليات اللغة (الإنزياحية)"، ويضم دراسة تحليلية تطبيقية على نماذج تحقق فيها تنوع الصيغ والأصوات السردية في الخطاب، والتحول اللغوي الحاصل على مستوى البنية السوسيولسانية، وشعرية اللغة الممثلة في التدفق الشعري، وتضمين النص الشعري، ومفارقة أفق توقع القارئ.

_ المبحث الثاني: "جماليات التناص"، وفيه عرض لمستويات التعلق النصي الممثلة في التداخل، والتعلق الجواري، والتعلق العميق.

المبحث الثالث: "جماليات الفضاء المكاني"

_ المبحث الرابع: "جماليات الإبداع الزمني"، وقد ركزت دراسة الزمن . هنا . على المفارقة الزمنية المحققة لخصوصية الخطاب الجديد .

وختاما، انتهى البحث إلى جمع أهم النتائج والملاحظات التي أفرزتها الدراسة النظرية والتطبيقية، حتى تكتمل صورة تعلق الرواية الجزائرية بالموروث السردي، وتوضع بلطف في سياق الدراسات التي حاولت إعطاء النص الإبداعي الجزائري حقه من البحث النقدي، وتفتح مجالات أخرى للممارسة النقدية الكاشفة عن خبايا ومكنونات النص الأدبي، وهو طموح متواضع لكل مجهود علمي .

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أتقدم بعميق شكري وامتناني لفضل وكرم أستاذي المشرف على بحثي الدكتور "الطيب بو دربالة"، وأن أرفع له آيات التقدير والعرفان بالجميل، لتواضعه العلمي وتوجيهاته الحثيثة السخية.

الباحثة

مدخـــل

تعتبر المادة التراثية بما تحمله من زخم معرفي ثقافي و فني أدبي، أهم رافد يتكئ عليه الخطاب الفني المعاصر عموما والسردي منه على وجه الخصوص؛ فباعتباره نتاج حقبة زمنية ماضية فهو يعكس سياقات فكرية تتنوع بين الفلسفية و الدينية، اللغوية و الأدبية...مما قد يحقق له صيرورة الانفتاح على أزمنة لاحقة تخلقها عقول تعي ضرورة تأصيل الحداثة بالعودة المستلهمة لما صلح من التراث.

ومن هنا يكتسب كل موروث صلاحية مطلقة يتجدد شكلها بتجدد الوعي و الاستخدام أو التوظيف الفعال . وعلى هذا النحو تتمايز الاستخدامات داخل الموروث نفسه ، فيصبح جاهزا لكل التطورات و الرؤى التي تمتد إليه لتلتقط ما يناسب مذهبها و توجهها المعرفي الفني.

و قد كان الروائي المعاصر أكثر المتعاملين مع التراث دينامية و تحررا ؛<<يبرز ذلك بجلاء من خلال نجاح الروائي العربي مثلا في ترهين النظر إلى التاريخ ، وإقامة صلاته بالواقع العربي في مختلف تجلياته ، وذلك من خلال انتباهه إلى العديد من الحقب التاريخية المهملة ،وخاصة ما درج الباحثون على تسميتها بـ "عصر الانحطاط"،كما أن الروائي العربي اهتم اهتماما بالغا باليومي و مختلف أنماط الحياة الشعبية و مختلف تجسيداتها....>> [1]

إن هذه الصلة التي حققها المبدع الروائي من العوامل التي تجعل التراث يُبعث من الأحقاب الزمنية التي أنتج بها ليكون – بحق – موروثا تتناقله الأجيال الأدبية .

[1]- سعيد يقطين،"السرد العربي(مفاهيم وتجليات)"، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005، ص 58.

1_ أولا : الموروث (المصطلح – المفهوم) :

ينشأ الموروث – كما سبق وأن أشرت – من التراث كمادة متعلقة بزمن مضى ، باعتباره المأخوذ من تلك المادة قصد المعرفة أو الدراسة أو التوظيف و الاستخدام في مجالات تتبين بتنوع التوجهات والمذاهب الإنسانية

اكتسبت هذه الملفوظة " موروث – تراث " تداولا وشيوعا ،مع نهايات القرن االعشرين، لم يعرف من قبل عبر التاريخ ، بل إن المضامين التي تحملها هذه المفردة في أذهاننا اليوم ، لم تكن تحملها في أي وقت مضى ، فقد حُملت إشباعا وجدانيا ومضامين أيديولوجية شكلتها الخطابات العربية المعاصرة مما لا يمكن أن ينقل إلى أي لغة أخرى معاصرة [1]

أ – المدلول اللغوي :

عند العرب :

مصطلح " الموروث " من الملفوظ " تراث" (heritage) وأصله من الفعل " ورث" (يرث – ميراثا) أي انتقل إلى الشخص ما كان لأبويه من قبل فصار ميراثا له [2]

وقد جاء في القرآن الكريم من سورة النمل ﴿ وورث سليمان داوود ...﴾[3] وفي آية أخرى من سورة الأحزاب جاء قوله تعالى : ﴿وأورثكم أرضهم وديارهم وأموالهم وأرضا لم تطؤوها... ﴾[4] للدلالة عل انتقال الأمر إلى من ورثه عن الأصل حقا.

---

[1] ينظر ، محمد عابد الجابري ، " التراث والحداثة ، دراسات...ومناقشات " ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 1 ، بيروت ، يوليو 1991 ، ص 21

[2] ينظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (و . ر . ث) ، دار صادر ، دار صادر ، بيروت ، م2 ، ص 111 – 112

[3] سورة النمل ، الآية 16

[4] سورة الأحزاب ، الأية 67

كما جاء في موضع آخر من القرآن الكريم قوله تعالى من سورة الفجر: ﴿ وتأكلون التراث أكلا لما ﴾[1] . ولفظة " تراث" أصلها وراث فقلبت الواو تاء كما في قولنا : " تقوى وتقاة من وقى..." لثقل الضمة على الواو كما جرى النحاة على القول [2]

عند الغرب :

إن مدلول المصطلح " موروث"(تراث) في القواميس اللغوية الثنائية أو الثلاثية تشير إلى أنه يقابل (patrimoine) في الفرنسية و (patrimony) في الإنجليزية ، وهما من الأصل الأوروبي الذي يعود إلى اللغة اللاتينية الحاملة لمصطلح (patrimoinùm) وتعني الإرث الأبوي .

ومن هنا فإن هذا المصطلح يشير (عند الغرب) إلى الثروة المادية الموروثة عن الأب ، مما يمنحه معنى الرأسمال وفكرة القيمة المادية . ولهذا يمكن القول بأن الترجمة الأجنبية للمصطلح لا تتطابق مع ما نقصده بالموروث أو التراث في لغة الضاد عبر خطاباتها المعاصرة ، مما يجعل الدارسين يعتمدون مصطلحا آخر أقرب إلى المقصد العربي وهو " cultural patrimony " والذي يعني الإرث الثقافي (الفكري والمعرفي والحياتي) [3]

ب – المفهوم :

إن موروثنا هو كل ما هو حاضر فينا من الماضي سواء انتمينا إلى هذا الماضي أو اطلعنا عليه من قريب أو بعيد . إنه الحامل للفكر والسلوك والآثار المادية مما قد يشمل موروثا قوميا يحضر في الإنسان من ماضيه أو تراث إنساني يحضر في الإنسان من ماضي غيره .

---

[1] سورة الفجر ، الآية 19

[2] ينظر ، عابد الجابري ، طالتراث والحداثة" ، ص 22

[3] فريديريك معتوق ، " إشكالية التراث " ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، العدد 429 ، السنة الخامسة والثلاثون ، كانون الثاني ، 2007 ، ذو الحجة 1427 ، ص 15

إن الموروث ما اتصل فيه الماضي بالحاضر بل والمستقبل أيضا ؛<< فليس التراث هو ما ينتمي إلى الماضي البعيد وحسب بل هو أيضا ما ينتمي إلى الماضي القريب ، و" الماضي القريب" متصل بالحاضر ، والحاضر مجاله ضيق فهو نقطة اتصال الماضي بالمستقبل ...فما فينا أو معنا من حاضرنا ، من جهة اتصاله بالماضي ، هو تراث أيضا>>[1]

1- موروث الغرب:

إن مصطلح الموروث الثقافي (cultural patrimony) الذي يشكل زخما معرفيا فكريا وحضاريا محترما هو تراث الماضي الذي لا يمكن للغربي أن يتماهى فيه أو يتمثل به ؛ إذ أن حضور ماضي العصور الوسطى إلى الراهن تدمير للعقل الغربي وبنائه الحضاري الذي لم يقم على أسسه السليمة إلا مع بدايات النهضة الأوروبية

إن الأنموذج الحضاري الأمثل بالنسبة للأوروبي الآن هو ما حدث في المرحلة الحديثة مما قد يعتبر راهنا؛ أي انطلاقا من القرن السادس عشر الميلادي . أما ما انتمى إلى زمن ما قبل النهضة (إذا ما قيس بما حدث عند العرب المسلمين تاريخيا) أي مرحلة العصور الوسطى – مما قد يشكل موروثا ثقافيا فعليا – فهو نقيض مرحلة النهضة التي شكلت –كما ذكرت – سنن العقل الغربي الواعي والتي تماهى فيها الإنسان الأوروبي الراهني وتبناها كموروث حضاري ثقافي معرفي[2]

ومن هنا تصبح مرحلة ما قبل النهضة إرثا ثقافيا جامدا في أصله غير قابل للبعث ، يمثل ثقافة ما لا معرفة أبدية . إذ يمكن القيام بزيارتها ولا يمكن أبدا تحريكها من موقعها باعتبارها تمثالا ثقافيا لا يشكل أنموذج الزمن الذهبي إذا ما قورن بالأنموذج العربي.

---

[1] محمد عابد الجابري ، " التراث والحداثة " ، ص 45

[2] ينظر ، فريديريك معتوق ، " إشكالية التراث " ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 429 ، ص 19

وقد يقتصر هذا الإرث الثقافي على ما حملته الذاكرة الجماعية مما يحيط بالمرحلة التي انتمى إليها فيشكل إنسيكلوبيديا عامة أو قاموسا محيطا بالماضي يستعين به الأوروبي للاستفسار عن مستويات فكرية وحياتية متعلقة بالمرحلة التي يمثلها ويجهلها الإنسان الأخير . فإذا ما أراد الاستعانة به فيما يتعلق بمستلزمات عصره الجديد مما يعيشه أو يفكره أو يطمح إليه لجأ إلى النقد والانتقاء ومصفاة العقل الحديثة التي تقرر حالات القبول أو الرفض[1]

إن كلمة (heritage) في الفرنسية والتي توحي إلى ما يشير إليه مصطلح(cultural patrimony) وهو " الإرث الثقافي " ؛ تدل مجازا على المعتقدات والعادات الخاصة بحضارة ما ، أو ما يمكن أن يطلق عليه مصطلح " التراث الروحي " *. <<ولكن حتى في هذه الحالة ، يظل معنى الكلمة فقيرا جدا بالقياس إلى المعنى الذي تحمله كلمة " تراث" في الخطاب العربي المعاصر ، إن الشحنة الوجدانية والمضمون الأيديولوجي المرافقين لمفهوم "التراث" كما نتداوله اليوم تخلو منهما تماما مقابلات هذه الكلمة في اللغات الأجنبية المعاصرة التي نتعامل معها>>[2]

الرواية الغربية والموروث الثقافي:

عرفت الرواية الغربية كقالب سردي جديد مستقل بذاته مع بوادر القرن الثامن عشر الميلادي . تلك الاستقلالية فرضت غياب النتاج القصصي والروائي من العصور القديمة وخاصة ما تعلق منها بمرحلة القرون الوسطى

لكن ذلك لا يعني أن هذا الجنس ولد من العدم وأن صلتها بالتراث السردي اليوناني والقروسطي واهية <<فثمة جذور للرواية الغربية نجدها في القصص اليوناني الذي استمرت بعض

---

[1] فريديريك معتوق ، المرجع السابق ، ص 18

*Paul Robert, le petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française , Pari : Société du nouveau littre , 1970

[2] عابد الجابري ، " التراث والحداثة " ، ص 23

خصائصه ، ولاسيما ما تعلق بالفولكلور (folklore) ، في الرواية الغربية المعاصرة ، وهذا ما أكده ميخائيل باختين (mikhael bakhtine) في معرض دراسته للزمان والمكان في روايات رابليه المفتوحة على مصادر أدبية قديمة ومتنوعة>>[1]

ومع مطلع العقد الخامس من القرن العشرين عرف المجتمع الأوروبي جملة من المتغيرات مست الحضارة والثقافة من خلال النهضة التكنولوجية والغزو الفضائي والحروب المدمرة ... مما تسبب في اضطراب الإنسان الأوروبي الذي أخضع إبداعه الروائي لتلك التحولات ، فانسجمت معها واستسلمت للعبث والتشاؤم وتخطي القيم والزمن وتحطيم الشخصية الروائية [2]

في ظل هذا التمزق والاغتراب لجأ الروائي الغربي إلى بعض التقنيات السردية التي تنهل من العلوم المجاورة للأجناس الأدبية أو حتى البعيدة عنها ؛ فاستلهم الموسيقى و الخيال العلمي والعجائبي والموروث الأسطوري... وغيرها من المجالات التي يكسر بها الزمن ويكفره

لقد صاغت تقنية تكسير الزمن في الرواية الغربية المعاصرة << معنى الاغتراب وحقيقته ، أي معنى الإنسان المهمش في مجتمع صناعي تتحكم فيه الآلة ويسيطر على حياته الإعلام>> [3].وقد نجدها من جهة مقابلة – عند الغرب أيضا- << تصوغ معنى تأبد دكتاتورية الفرد الحاكم وزمنه في مجتمع يفتقر إلى تقدم وسائل العيش والحياة فيه >> [4]وهذا ما جسدته رواية أمريكا اللاتينية

---

[1] محمد رياض وتار ، " توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 ، ص 08

[2] نفسه ، ص 08 –09

[3] يمنى العيد ، " فن الرواية العربية " ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت ، 1998 ، ص 27

[4] نفسه ، ص 28 .

وقد استعار المبدع الروائي الغربي شكل الأسطورة القديمة لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والعالم الجديد رغبة منه في السيطرة على صور العقم والفوضى التي صبغت تاريخه المعاصر ، ولعل رواية " أوديسيوس" لجيمس جويس أدل مثال على التوظيف الحي للأسطورة [1]

2- موروث العرب :

الموروث العربي هو << مجموع الإنتاج الذي خلفه العرب وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية . وحين نركز على اللغة العربية في هذا التحديد فلأنها الإطار الذي نظم كل أشكال التعبير والتفكير...>> [2]

ومن هنا يمكننا القول أن المصطلح العام الدال على هذا النتاج(تراث) قد اكتسب مفهوما وجدانيا وأيديولوجيا جعله " الموروث " الثقافي والفكري والديني والفني الأدبي ، وهو المفهوم الذي << لم يكن حاضرا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم كما أنه غير حاضر في خطاب أي لغة من اللغات الحية المعاصرة التي " نستورد" منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا >> [3]. وهذا ما يجعل مفهوم المصطلح (أي "موروث" ثقافي وفكري...) وليد الفكر المعاصر ومفاهيمه الخاصة

غدا الموروث العربي الإسلامي بالنسبة للإنسان المنتمي إلى حضارة هذا الموروث هوية وحضارة وانتماء فكريا وثقافيا ومعرفيا. إنه يشكل ذاكرة الماضي الحاملة لعصور الازدهار والمجد العقائدي والفكري العقلي والممتدة لتشكل تصورا معينا للحياة و الكون

لقد تماهى الإنسان العربي في تراثه فارتبط فيه بجوانب حضارية وتاريخية ودينية بل وسياسية أيضا وتعلق أكثر من غيره بإنجازات عملية وفلسفية وأدبية مما خلق بداخله << بعدا روحانيا وعصبيا يضعه

---

[1] ينظر ، صبري مسلم حمادي ، " أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة " ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، نيسان (أبريل) 1980 ، ص ؟

[2] سعيد يقطين ، " السرد العربي (مفاهيم وتجليات) " ، ص 29

[3] عابد الجابري ، " التراث والحداثة " ، ص 23

خارج دائرة التفكير وداخل دائرة التقليد ، فالمساس بالتراث غير وارد، كما أن مساءلته أو زيارته على الطريقة الغربية غير ممكنة لوقوعه ضمن دائرة مثالية عليا>>[1]

وقد ارتبط هذا الوعي التقليدي في الخطاب العربي المعاصر بإحياء الموروث وتمجيده وإخضاعه للمراجعة والفهرسة والتبويب...وغير ذلك من الدراسات التقليدية التي تتبناها فئة تعتمد منهجا سماه عابد الجابري بـ " الفهم التراثي للتراث "[2] وهو فهم يأخذ أعمال الأقدمين كمادة مستنبطة من المدونات القديمة لتصنيفها أو إعادة كتابتها أو ما شابهها من دراسات لا تمس بالنص لقداسته المعرفية والثقافية ...

إن ما يعاني منه هذا المنهج << يتلخص في آفتين اثنتين: غياب الروح النقدية وفقدان النظرة التاريخية. وطبيعي أن يكون نتاج هؤلاء هو " التراث يكرر نفسه" >> [3]

ومقابل هذا الوعي التقليدي (الراكد) للتراث ؛ تتراءى فئة تعلن القطيعة مع هذا التراث نتيجة تشبعها الزائد المغالى فيه بالمعرفة العصرية (الغربية) . في فئة تحمل منظورا فكريا ذو مرجعية راهنية – إن صح هذا التعبير – تستند إلى ما تحمله حضارة القرن العشرين من نتاج فكري وقيم دينية وأخلاقية وفنية وأدبية ... وتزداد الهوة بين هؤلاء وبين ما ورثته الشعوب العربية الإسلامية ، من نتاجات قيّمة قابلة للتعايش والاستمرار ، كلما ازداد التماهي الفاحش في الحضارة المعاصرة والإنسان الغربي الذي أعلن منذ نهضته الأولى أن لاجدوى من النبش في تراثه اللامعرفي المنتمي إلى مرحلة القحط والفساد الفكري والمعرفي ...

---

[1] فريديريك معتوق ، " إشكالية التراث " ، المرجع السابق ، ص 22

[2] محمد عابد الجابري ، " نحن والتراث : قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي " دار الطليعة ، بيروت، 1980

[3] عابد الجابري ، " التراث والحداثة " ، ص 26 .

وعلى منوال ذاك الغربي يرى هذا العربي الرافض للتراث أن المثل الأعلى موجود في الآخر الغربي الذي تمكن من أسباب الحداثة والمعاصرة . وباعتبار التراث نتاج الزمن الماضي لا يمكن للفكر الذي عرف تحولات وتغيرات عبر الأزمنة التاريخية أن يتقبله أو يتواصل معه في الزمن الحاضر .

إن التراث بالنسبة إليهم : << مجموعة من الإجابات والإقتراحات والممارسات طرحها الوجود على السلف ليجابه بها مشكلات عصره وقضاياه . ولكل عصر مشكلاته وقضياه وإجاباته واقتراحاته >> [1]

ونتيجة مغالاة هؤلاء في استبعاد التراث وتقليد أولائك له ؛ ارتفع شعور عقلي مزدوج يغذي فريقا ممن استندوا إلى الحضارة المعاصرة وما تتبناه من بنى فكرية ومعرفية وفنية جريئة باحثة في النتاج الإنساني الفعلي الخالد. ولا فرق في ذلك بين ما انتمى إلى زمن الحضارة المعاصرة أو ما كان مستخلص الحضارات السابقة مما قد يثبت بقاءه وخلوده على مر أعصر التاريخ

إن الزمن بالنسبة إلى هؤلاء :<< تجربة حية ،وتاريخا من التداخلات والتفاعلات ،والإستمرارات. أي النظر إليه في شتى أشكاله وصوره كما تتجلى في الواقع والوجود والذهن . وبهذا يغدو "التراث" العربي تجربة حياتية لها جذورها الممتدة في تاريخ الشعب العربي، والممتدة إلى الحاضر،والمستمرة في المستقبل ...>> [2]

إنها دعوة صريحة إلى الانفتاح على التراث الإنساني عموما والعربي الإسلامي على وجه الخصوص ؛من أجل تحصيل ما يصلح من معارفه وثقافاته وفنونه وآدابه ومحاولة استثمارها لصالح الفكر المعاصر ،رغبة في تهذيبه والارتقاء بطريقة الاشتغال بالأزمنة والحضارات عن طريق التماهي الإيجابي في

---

[1] حسين مروة ، " مقدمات أساسية لدراسة الإسلام (دراسات في الإسلام) ، مجموعة من الباحثين ، دار الفرابي ، ط1 ، 1980 ، ص 40

[2] سعيد يقطين ، " السرد العربي ، مفاهيم وتجليات " ، ص 29

التاريخ . يقول سعيد قطين في ذلك : << إن تراثنا جزء من التراث الإنساني ،وعلينا أن نستوعب جيدا هذه الحقيقة ،وتبعا لذلك لابد لنا من الانفتاح على هذا التراث الإنساني غربيا كان أم شرقيا ...وأننا مطالبون بالإنصات إلى صوت التطور والعصر ، ونعمل على فهم تراثنا في ضوء ما يتحقق من معارف وعلوم حديثة لأن بهذا الصنيع يمكننا جعل تراثنا عصريا وإنسانيا في العصر الحديث .ونعمل في الوقت نفسه على قراءة تراث الأمم الأخرى من نفس المنظور ،وبنفس الأهداف، وبدون الخوف من الوقوع في التأثر بما لديهم، أو الانسلاخ من هويتنا والوقوع في براثين ثقافتهم>> [1]

ثانيا : الموروث وإستراتيجية الكتابة الجديدة :

إن الكتابة الإبداعية الجديدة سعت في أطرها المختلفة إلى تحرير المعرفة التراثية من نمطيتها وعرضها في مختبر التحليل والتفكيك أو الهدم والبناء؛ إنها قراءة ثقافية، تاريخية ،أنثروبولوجية، أو اجتماعية ...للتراث .

إن وعي الكتابة الجديدة تجاوز التراث (الموروث) إلى نص ما بعد التراث الذي عمل المبدع فيه على إعادة النظر في النص التراثي الحامل لمعطيات جاهزة قابلة للكشف والبعث .

إنها إعادة النظر في الانطباع السائد عن التراث بوصفه "واقعة مكتملة"، بل هي فهم يعتبر الموروث جدلا متواصلا بين الماضي الذي نتأثر به والتاريخ المستقبلي الذي لم يصنع بعد ،ومنه يصبح (أي التاريخ) <<وساطة مفتوحة النهاية، غير تامة وغير مكتملة، تتكون من شبكة من المنظورات المنقسمة بين توقع المستقبل ،وتلقي الماضي، وتجربة الحاضر الحية ،دون أن تتحول إلى كلية شاملة يتطابق عندها عقل التاريخ وفاعليته>>[2]

---

[1] نفسه ، ص 60-61

[2] ديفيد وورد ، " الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) " ، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 الدار البيضاء . بيروت ، 1999 ، ص 90

من هنا بدا إبداع النص الجديد في ضوء معطيات تراثية حملها النص القديم ؛إدراك مفاهيمي عميق شكلته رؤى معاصرة حملت لواء "الانطلاق من البدء"والانفتاح على الزمن التاريخي الإنساني وما يحمله من نصوص متتابعة تعالج فكر الراهنية والصيرورة والخلود ؛ف<< الفكر يتخذ شكلا مصورا حين يعبر عن درجته الإدراكية أو حين يريد تأسيس ذاته على نظرة ما للموضوع>> [1]

إن هذه الرؤى المقاربة للتراث تكشف عن المسكوت عنه في النصوص القديمة من قوى كامنة لم يكشفها القدامى لأنها لم تكن تستجيب لحاجات عصرهم،والتي تحمل في صلبها قدرة على الاستجابة إلى حاجات عصرنا ، ومن هنا يكون أفق هذه الرؤى التعمق في عناصر التراث ،لا المكوث فيها أو تحنيطها وإنما لمفارقتهاو تجاوزها

إن النص الجديد العامل على التراث ، مكتسب إبداعي استقى مادته الإبستمولوجية من منبع معرفي يتعاطى قواعد الطبيعة ويتجدد وفقها ،فكان على المبدع الباحث في خباياه المكتشف لقواه المعرفية التقاط أسرار التجدد والانفتاح حتى تتلاشى سلطة المعيارية وتتجلى سلطة الرؤية الإبداعية التي تتعامل مع المادة التراثية << باعتبارها مادة ثقافية يمكن تحويلها ،أو رأسمالا رمزيا يمكن صرفه أو استثماره ،أو منجما معرفيا يصلح التنقيب فيه ، أو بنى لا معقولة بنبغي تفكيكها أو حقلا دلاليا ثمة حاجة إلى أن يقلب ويعاد حرثه >> [2]

لقد انكبت الكتابة الإبداعية منذ عصر النهضة والخضوع للاحتلال ،على المهد الحضاري بحثا عن "الأنا" أو "الهوية" في مواجهة "الآخر" أو "الغرب" .وقد كان الإبداع الشعري أول من تعلق بفكرة إحياء الأصول وبعث القيم باعتباره نص الذوق العربي الأصيل الذي مهّل ظهور وانتشار الأشكال السردية الجديدة والرواية على رأسها.

---

[1] محمد نور الدين أفاية ، " المتخيل والتواصل " ، دار المنتخب العربي ، ط1 ، ص 17

[2] علي حرب ، " أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر " ، دار الطليعة ، ط1 ، بيروت ، 1994 ، ص 83 .

الرواية والموروث :

ظهرت السرديات الحديثة في مرحلة الإنعتاق من أسر الفكر التقليدي الذي ساد الثقافة العربية ردحا من الزمن ، وقد مثلت الكتابة الإبداعية الجديدة التي روت عطش المثقف وقربت الإبداع من طموح الكاتب والقارئ معا ؛فقد أثبتت البنى السردية قدرات إبداعية هائلة في طرح أزمات تجمع الكاتب وقراءه من إشكاليات الفكر وصراع الأيديولوجيات وحوار الأنا والآخر ...فأصبحت بعد ذلك كله "ديوان العرب"[1] المحدثين .

وقد أنجبت السرديات الحديثة فن الرواية الذي اكتسب منذ نضوجه عبر القرن والنصف قرن في عالمنا العربي وظائف فنية ومعرفية أثبتت قدراتها على الخوض في أخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية ...بعد أن كبّرت صوت الجماعة وعبّرت عن أزمة الإنسان المعاصر .

فقد غدت الرواية << الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات ، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش، وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع ،المزدحم بالأحداث والهزات والحبوط ...وشيئا فشيئا أصبحت الرواية العربية ،ونقصد نماذجها الجادة الواعية لخصوصيتها الأستيتيقية ، مجالا لمكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان والفضاء >> [2]

[1] طه وادي ، " الرواية السياسية " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ، القاهرة ، 2003 ، ص 264

[2] محمد برادة ، " أسئلة الرواية ، أسئلة النقد " ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط1 ، المغرب ، 1996 ، ص 56 .

لقد تجلى أن الكثير من كتاب الرواية قد سبحوا ضد التيار وسعوا إلى تغيير الواقع << من خلال نصوص سردية ، هي بطبيعتها حمالة أوجه، تناقش قضايا المجتمع الساخنة وأزماته الحادة عن طريق سرد يعتمد الكناية والرمز والدلالات البعيدة >> [1]

تبدأ الكتابة الروائية حينما يشعر المبدع بسر كوني يلح عليه في التعبير ،فينطلق دون حواجز أو قوالب فنية كانت أو معرفية لبناء هيكل سردي يتميز عن أشكال أدبية أخرى تحيط به ؛ والمقصود من ذلك أن <<الرواية تتميز عن سائر الأجناس الأدبية في أنها مزيج من تقنيات أدبية يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط ، أي أنه لايوجد ما يجبر الكاتب على استخدام الحوار في مكان معين دون الأمكنة الأخرى ولا يوجد ما يقيده بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى . فالكاتب حر في إدخاله ما يريد من عناصر متنوعة إلى روايته و بالطريقة التي يراها مناسبة>> [2]

يتبين من خلال هذا الكلام أن الرواية جنس أدبي مرن منداح الأبعاد قادر على هضم و تمثل الفنون المحيطة به ، فقد اجتهدت << في أن تحتقب صفات الأجناس الأدبية الأخرى ، و أن تفيد من فنون مختلفة غير الأدب ...[كما استطاعت] أن تهضم و تستثمر عناصر متناثرة كالوثائق، والمذكرات، والأساطير،و الوقائع التاريخية ،و التأملات الفلسفية ، و التعاليم الأخلاقية ، و الخيال العلمي ، و الإرث الأدبي و الديني بكل أنواعه>>. [3]

فإذا ما تعلق الأمر بالإرث الثقافي(أدبي، تاريخي، فلسفي...) في علاقته بالجنس الروائي و جدنا أن الروائي العربي ينطلق من وعي جاد بحقيقة الانتماء و ضرورة احتواء الماضي الإنساني لأجل تحقيق

---

[1] طه وادي ، " الرواية السياسية " ، ص 269

[2] محمد شاهين ، " آفاق الرواية (البنية والمؤثرات) " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 07 .

[3] عادل فريجات ، " مرايا الرواية " (دراسة تطبيقية في الفن الروائي) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 09-10

إستراتيجية في الإبداع و خصوصية في الكتابة ، فقدم ما أمكنه من قراءات خاصة للتراث يبرز بها هذه الخصوصية . انطلق في ذلك وهو مطمئن إلى أن << التراث بمختلف جوانبه جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية ، وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال >> .[1]

ولا يمكن في هذا المجال بالتحديد إلا التركيز على دور المثقف الروائي الجزائري الذي استهوته الكتابة الحداثية المستلهمة للموروث الإنساني (العربي والأجنبي) ؛ فقد خاض في هذا النوع من الإبداع مع الخائضين وتفوق فتمكن من ناصية الكتابة الروائية الجديدة ونال بها مرتبة الشرف التي جعلته محط اهتمام الدارسين والباحثين في علاقة التراث بالكتابة الجديدة .

إنه لمن الضروري ، من هذه الزاوية ، أن تكون الرواية الجزائرية المعاصرة حقلا خصبا للبحث والتنقيب ، خاصة إذا ما علمنا أن صانعيها من أكثر المبدعين اندماجا وتعلقا بالماضي المجيد .

عبرت الرواية الجزائرية المعاصرة – منذ السبعينات – عن روح الشعب الجزائري وتوغلت في فضاءاته المعرفية باتساعها وعمقها وغموضها أحيانا . ولما كان تعلق هذا الشعب بموروثه المتشكل من مراحل تاريخية بعينها أهمها حرب التحرير الوطنية وكذا موروث الأمة العربية والإسلامية << أصبح توظيف التراث ينحو منحى جماليا بما ينطوي عليه هذا التوظيف من بعد أيديولوجي سياسي . وانطلاقا من القراءة التي يتبناها الكاتب وظف التراث المتعلق بحرب التحرير ثم التراث العربي الإسلامي ثم التراث السردي >> [2]

وقد ظهرت إنتاجية النص الروائي في هذا المضمار من خلال << تقديم نصوص جديدة تتأسس على قاعدة استلهام النص السردي القديم ، واستيعاب بنياته الدالة وصياغتها بشكل يقدم امتداد التراث في

---

[1] سعيد يقطين ، " الرواية والتراث السردي " ، ص 143

[2] مخلوف عامر ، " توظيف التراث في الرواية الجزائرية " (بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية) ، منشورات دار الأديب ، ط1 ، الجزائر ، ص 105

الواقع ، وعملها على إنجاز قراءة للتاريخ وتجسيد موقفه منه ، بناء على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلبات الحاضر والمستقبل>>[1]

_ الموروث السردي :

إن السرد قطاع حيوي من تراثنا المعرفي ، فهو خزان الذاكرة الجماعية بآمالها وآلامها ومتخيلاتها . إنه قديم قدم الإنسان العربي ، وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك . << مارس العربي السرد والحكي شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال وصور متعددة ، وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراثا مهم . لكن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم ، ولم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخرا >> [2]

وإذا ما أردنا إيجاد الصلة الجامعة بين السرد العربي في أشكاله القديمة الموروثة والسرد العربي المعاصر الممثل لدينا في الرواية العربية (الجزائرية) المعاصرة كان لابد من تثمين التصور الإبداعي الجديد لاستلهام الموروث السردي في هذه الرواية

عانت الرواية العربية في عصر النهضة من سيطرة الأشكال السردية التراثية التي تجلت في شكلها ومضمونها معا ليوحي إبداعها بانتصار الروائي للتراث حتى لا تذوب شخصيته في إبداع الآخر الغربي ، فقد << كان للمقامات تأثير واضح في الروايات المترجمة والمؤلفة من الناحيتين الشكلية والأسلوبية ، فخضعت لغة الرواية للسجع ، وكثرة المترادفات ، والمفردات الصعبة ، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون ، فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات ، وخضعت الأحداث

[1] سعيد يقطين ، " الرواية والتراث السردي " ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1 ، القاهرة ، 2006 ، ص 55

[2] سعيد يقطين ، " السرد العربي ، مفاهيم وتجليات " ، ص 65 .

للمصادفات والعجائبي والخارق >> [1]من ذلك روايتي " تخليص الإبريز في تلخيص باريز " لرفاعة رافع الطهطاوي و " علم الدين" لعلي مبارك .

هذا العود المغرق في التراث أنشأ نوعا من الاغتراب جعل النص بعيدا عما يعيشه المجتمع والإنسان العربي الجديد ، كما كان هذا العود رفضا مطلقا للتجديد المتعلق بالتقنيات السردية الجديدة المثبتة في نص الآخر الأوروبي.

لم يكن الاشتغال السلبي بالتراث الاغتراب الوحيد الذي عاشته روايات عصر النهضة وما بعدها ؛فقد تسبب انسحاب الروائيين العرب من هيمنة الشكل السردي التراثي والتوجه إلى الشكل الروائي الغربي والسير على منواله والكتابة على خطاه في انصهار الرواية العربية في الرواية الغربية وهذا ما أدى إلى فقدان الهوية العربية

وبدخول المبدع العربي في مرحلة الوعي الحضاري والثقافي ، سعى للبحث عن هويته المفقودة بمصارعة تياري : التراث – الغرب ، فاشتغل على التراث بهدم مجاورات نصية قديمة وتحويلها إلى ما يناسب الذات الجديدة ، كما حاول الإفادة من النص السردي الغربي فيما يتعلق ببنية السرد وتقنيات الكتابة الجديدة وإهمال كل ما له علاقة بخصوصيات المجتمع الغربي مما يتنافى وهوية العربي وقضايا مجتمعه

لقد شكل طور الحداثة (modernism) وما بعدها عود حميد للأشكال السردية التراثية التي بات التعامل معها و بها داخل الرواية ضرب من الإستراتيجيات الجديدة في الكتابة المعاصرة مما أوجد خصوصية في الأداء وتفرد في التشكيل فتورطت الرواية الجديدة في الوقوع في حتمية الإفادة من

[1] محمد رياض وتار ، " توظيف التراث في الرواية العربية " ، ص 07 .

مكون نصي (سردي) تراثي يضمن سمة الاستقلالية بالقياس مع نصوص تشاركه الجنس وتختلف عنه في طبيعة المعالجة [1]

تبنت الرواية الجزائرية المعاصرة النص التراثي السردي وأشكاله المتنوعة من أدبية وتاريخية وشعبية وأسطورية ...لأجل تكسير القوالب الإبداعية التقليدية واختلاق طرائق تعبيرية جديدة تصور آمال وآلام وطموحات الإنسان المعاصر

لقد غدا استلهام الموروث السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة أداة جمالية تقدم معرفة مثقلة بروح التساؤل عن وجود الإنسان ، وأزمة التاريخ ، وهوية الأنا وحوار الأنا والآخر، وصراع الأيديولوجيات ... ولهذا بدا الانفتاح على الإرث العربي الإسلامي وكذا العالمي سمة هذا النوع من التشكيل الإبداعي الذي اصطلح على تسميته في الدراسات السردية المعاصرة : " التعالق النصي " .

[1] ينظر ، فائز الشرع ، " استدعاء الموروث وإنتاج النص " ، مجلة الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد 392 ، السنة الثالثة والثلاثون ، كانون الأول 2003/ شوال 1424 ، ص 181 .

الفصل الأول

التعالق النصي بين الخطاب الروائي وأشكال الموروث السردي

استطاعت الرواية العربية عموما و الجزائرية على وجه الخصوص، أن تتخلص من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي كانت مسيطرة على الساحة الإبداعية النثرية قبل الاتصال بالغرب، كما استطاعت – بعد صحوة إبداعية– أن تنفصل عن الرواية الغربية التي هيمنت عليها مدة ليست بالقصيرة، لتواكب – بعدها –كل المستجدات والإبداعات السائرة في طريق النمو والنضوج.

وحتى تبقي الرواية على نفسها في الذاكرة الثقافية العربية وتحافظ على أصالتها كفن أدبي عربي؛ أبقت على الموروث وارتكزت عليه واشتغلت على أشكاله الإبداعية (ومنها السردية) بتقنيات أسلوبية مختلفة فخرجت بذلك عن دائرة الاجترار المغلقة إلى طريق التفاعل والانفتاح ، ثم مزجته (أي الموروث العربي –ومنه المحلي) بالموروث الإنساني فانطلقت به إلى مدارج العالمية .

وحتى يكون الاشتغال بالموروث الفني (السردي) فعل استراتيجي حداثي؛ عمد الروائي إلى استحداث آليات فنية لقراءة النص التراثي وتوظيفه، فتم تحويل الحكاية القديمة شعبية كانت أم تاريخية أم أدبية لتتناسب ومجريات الواقع الذي يعيشه المبدع والقارئ على حد السواء أو لتعبر عن رؤية أيديولوجية أو اجتماعية تاريخية أو عن منظور فني إبداعي خاص لإنتاج خطاب روائي متعلق(متفاعل) بالنص التراثي القديم دلاليا وفنيا جماليا .

أ – الخطاب الروائي :

الخطاب الأدبي ممارسة شفوية أو كتابية للغة معينة مقيدة بقواعد وشروط فنية تختلف باختلاف وتنوع الفنون والأشكال الأدبية، محتكمة لقيم جمالية تفرضها – عادة– لحضارات والثقافات. ومن هنا يكون تقييم الخطاب الأدبي بالنظر في مكوناته الفنية التي تندرج ضمن ما يسمى بالشكل والمضمون [1].

إن الخطاب الأدبي نسيج كلامي حواري، يتخذ من اللغة أداة لتبليغ رسالته ، وهو يختلف عن

1 – إبراهيم صحراوي، "تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية" ، دار الآفاق، ط1، الجزائر 1999، ص 219.

الخطاب العادي لتبنيه خصوصية " الأدبية" ، والأدبية تشكيل أساسي يسهم في بناء الخطاب الأدبي وفق معطيات تقنية أسلوبية سائرة في طريق التطور والانفتاح المتواصل، ويمكن اعتبارها << إما كهدف يسعى تحقيقه البحث من خلال الخطاب الواصف، وإما كمسلمة تعين على تحديد الموضوع المعرفي سلفا >> [1].

انطلاقا من هذه الخصوصية المميزة للخطاب الأدبي يمكن تحديد خصوصية الخطاب الروائي، فهي – حسب المفهوم الذي وضعه سعيد يقطين: << الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها >> [2]، ولهذا تختلف الخطابات الروائية حتى وان اتحدت المادة الموضوعة للحكي بشخصياتها وأحداثها الأساسية وزمانها وفضائها العام، ويكون سبب الاختلاف – هنا- تعدد الإمكانات الفنية والجمالية واختلاف الرؤى والتوجهات الأيديولوجية والاجتماعية والثقافية ...

إن المادة الحكائية المطوحة أمام الخطاب الروائي تضم – حسب نظريات السرد الحديثة- معطيات أساسية يشكلها الحدث أو الفعل، والشخصية أو الفاعل، والزمن والفضاء المكاني ، وهي تختلف باختلاف الإمكانات الفردية والجماعية التي قد يفرضها الواقع أو التاريخ. كما أنها تتغير تبعا للتغيرات الحاصلة عبر مسيرة الزمن الإنساني من النواحي الاجتماعية والثقافية والفنية والأدبية...

إن التحولات التي عرفها الخطاب الروائي عبر تاريخ تواجده تظهر متغيرات فنية جمالية على مستوى النص أي على مستوى آليات تحويل المادة الحكائية إلى خطاب، وهنا تبرز الخصوصية الفردية غير

---

1 – رشيد بن مالك،" قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص"، دار الحكمة، فيفري، 2000، ص 97-98.

2 – سعيد يقطين،" تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1997، ص 07.

الاشتراكية، كما تبرز متغيرات دلالية محملة بثقل معرفي وتاريخي وأيديولوجي قد تشترك الجماعة في تعاطيه بحكم انتمائها إلى فترة زمنية معينة .

وقد تتداخل الأزمنة وتنفتح النصوص بعضها على بعض فيحدث احتكاك وتفاعل، وقد يعود النص القديم من الماضي السحيق فيتعلق بالنص الجديد ويتزود بفنيات جديدة تجعله في حد ذاته معطى جمالي ينمو به الخطاب الروائي، أو قد يكتسب دلالات جديدة تعكس الواقع الاجتماعي والأيديولوجي والثقافي المتعلق بالزمن الذي وجد فيه النص الجديد وهو يختلف حتما عن الواقع الذي أنتج فيه النص القديم ،فيصبح استدعاء النص هنا قناعا يختفي وراءه المبدع ليبوح عن المحضور .ويتم هذا الاستدعاء (التعلق) إما للماثلة أو التحويل .

ب– التفاعل (التعلق) النصي: (Hyper textualité)

التعلق النصي أو التفاعل بين النصوص؛ هو الاصطلاح النقدي الذي يترجم حركة النص الأدبي وانفتاحه على غيره من النصوص السابقة لوجوده سواء انتمت إلى زمن سحيق أو زمن ماضي قريب أو زمن معاصر بعيد . فهو يجسد (أي التعلق النصي) العلاقة القائمة بين خطابين متكاملين، أولهما سابق (Hypotexte) والثاني لاحق (Hypertexte) [1]. فإذا ما اعتبرنا النص على اختلاف جنسه أو نوعه يقيم حتما علاقات أو تفاعلات مع نصوص سابقة له، يمكننا القول بأن الرواية كجنس أدبي حديث لن يخرج عن هذه الحتمية التي تحكم عالم الكتابة ، فالأجدر بها التواصل مع نصوص سابقة لتحقيق غايات نصية: دلالية وجمالية .

لأجل ذلك اعتبر باختين أن الحوارية القائمة على أساس التداخل النصي مبدأ قاعدي يحكم

1 – سعيد يقطين،" الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث "، رؤية للنشر والتوزيع ،ط1، القاهرة 2006.

نصوص العالم ،ولا يستثني باختين منها سوى خطاب آدم عليه السلام . يقول : << وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكرا لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع من كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي >> [1].

إن تجسيد هذا المظهر الحواري التواصلي سيفتح مجالا أمام القارئ متلقي النص الجديد (الرواية) ليتعرف عليه ويكشف إنتاجيته،على افتراض أن القارئ عالم بوجود مظاهر نصية سابقة في النصوص اللاحقة .واستعراض إنتاجية النص يمكّن القارئ من تحقيق عملية التواصل التي ستقوده إلى اكتشاف الخصوصية التي يتمتع بها كل نص ويتميز بها عن غيره من النصوص التي تفاعل معها أو استدعاها ثم تجاوزها.

فالنص الأدبي لا يأتي من العدم، بل يقوم على قاعدة يستند عليها ليبني كيانه الجديد، واستدعاء النص السابق بالنسبة للرواية الجديدة متكأ تراثي معرفي وجمالي يحقق مهد النمو والانطلاق ثم التجاوز. فالمعول عليه في التراث هو مادته الجوهرية الثابتة عبر التاريخ والتي تبعث في النص الجديد روح الأصالة، وأما عملية التجاوز التي تحدث على مستوى آليات الكتابة الروائية الجديدة فهي إضفاء لطابع المخالفة بعد الائتلاف لأجل أن يعبر النص اللاحق عن واقعه وظروف إنتاجه، وما ذلك إلا انعكاس لقدرة المبدع على قراءة التراث و استدعاء ما يمكن أن يناسب الإبداع الجديد.

إن ما يمنح الرواية، كجنس أدبي حديث، مكانتها الفنية في عالم الكتابة الجديدة هو قدرتها على احتواء التراث والاستحواذ على مادته الحكائية ثم سلب أخص مقوماتها الفنية وإلباسها صبغة فنية

1 – ميخائيل باختين، " الخطاب الروائي" ، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص53–54.

جديدة ، وبذلك تغدو الرواية نسيج حكائي جديد قدم الموروث برؤية عميقة ناضجة تكسب المبدع والقارئ –على حد السواء – وعيا جديدا بالقديم وحضورا لائقا في ذاكرته [1].

إن الوعي الجدي بالتراث وأشكاله المختلفة يقوم على خلفية مكونة من مجموع تجارب نصية سابقة كان المبدع قد اشتغل على مادتها قصد تحويرها بطريقته الخاصة وجعلها قابلة للاستمرار والتجدد ضمن أطر فنية ومعرفية جديدة تلائم العصر والإنسان الجديدين مع عدم المساس بجوهرها الأصيل الذي يثمن العمل الإبداعي الجديد .

فاستمرار النوع الأدبي الموروث وتفاعله مع النص الجديد يؤكد أن هذا التفاعل النصي أو التعلق أو ما يصطلح عليه – بشكل أكثر تحديدا– ب "التناص" قد أخذ << بعدا سكونيا يتمثل في كون العلاقات النصية حافظت على البنيات الكبرى للنص، ومارست نوعا معينا من العلاقة مع النصوص السابقة الشيء الذي يجعل قوانين التحول ساكنة وشبه ثابتة، وعلى العكس من ذلك نجد التناص في حال التقطع يأخذ بعدا حركيا ونقيضا للبنيات الكبرى للنص السابق، فيتأسس النص الجديد من خلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق من النص السابق >> [2].

وعلى اختلاف كيفيات وطرق التواصل مع النص التراثي يبقى المبدع هو المحرك الأساسي الذي يشرف على عملية الاندماج والتحاور مع النصوص التراثية بطريقة آلية أو مبرمجة؛ معنى ذلك أن عملية استدعاء الموروث بنصوصه وأشكاله المختلفة تكون وفق توجهين: << أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني...أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد، على معنى أن الصياغة في

---

1 – محمد سالم محمد الأمين طلبة،"مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية في سيمانطيقا السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت– لبنان، 2008، ص 48

2 – سعيد يقطين، " الرواية والتراث السردي"، ص 18.

الخطاب الحاضر تشير – على نحو من الأنحاء- إلى نص آخر، بل وتكاد تحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص>> [1].

وعلى هذا المستوى يكشف لنا سعيد يقطين شكلين أساسيين يجسدان العلاقة التي تربط النص الروائي العربي المعاصر والأشكال التراثية السردية؛ أولهما << الانطلاق من نص سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية. وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته ...[وأما الثاني فيتم] بالانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص >> [2].

في ضوء هذه الرؤية الجديدة التي تمتعت بها الرواية دون نظيراتها من الأجناس الأدبية الأخرى يتضح بأن هذا الجنس الأدبي قد استوعب الموروث بلغته وأدواته وأنواعه بطريقة خاصة يحدث على مستواها التواشج والتجاوز معا لتصبح الرواية – بعدها- كتابة على كتابة، تحمل تنويعات نقدية تتماشى ومستجدات الإبداع الروائي الجديد .

كما تبدو الرواية أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى تفاعلا مع النصوص السردية القديمة؛ فباعتبارها عالما سرديا تسيره الأحداث التي تمت بصلة للواقع والشخصيات المعبرة بموقفها عن خباياه ومستوياته الفكرية والاجتماعية والثقافية ... تحدها جميعا أزمنة وأمكنة معلومة أو غائبة. فباعتبار الرواية كذلك فهي تستدعي كل ما له علاقة من قريب أو بعيد بتصوير هذا الواقع وحمولاته أو الإيحاء بها على الأقل ، لذلك نجدها تحاكي – على حد تعبير باختين- الأنواع الأدبية الأخرى كي << تكشف عن

1 – ميشال فوكو، سالم يفوت، " حفريات المعرفة" ، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1987، ص 28.

2 – سعيد يقطين، "الرواية والتراث السردي" ، ص05.

أشكالها ولغتها التعاقدية. إنها تقصي بعضها، وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة، معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى >> [1].

ولهذا اعتبرت الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا والتي انطلقت إلى الوجود منذ أزيد من خمسين سنة من الإبداعات التي وعت الموروث وأبدت قدراتها على احتواء نصوصه وتحويلها إلى عالم جديد حتى تتناسب ومستجداته. وقد حدث هذا الاستدعاء بعد هزيمة 1967 التي طرحت أسئلة حضارية متكررة ومتوالية مفادها أسباب الانهزام ودواعي التأخر والانفلات، ثم البحث في تلك الأسباب وإيجاد الحلول .

فقد كان العود إلى الموروث من الحلول التي ارتآها بعض الروائيين في نصوصهم الابداعية الباحثة عن الأصالة لا لغرض اجترار الماضي ومحاكاة ابداعاته، وإنما لغرض تثبيت الهوية والانطلاق من جديد نحو العالمية بالتعبير عن آلام الشعوب وآمالها، فالتفاعل مع التراث << لا يمكن أن يكون منتجا إلا إذا كان يتفاعل تفاعلا إيجابيا مع واقعه (بمعناه العام) أي الواقع الذاتي الذي لا يزال يتفاعل مع التراث باعتباره امتدادا ثقافيا وروحيا، ومع الواقع العام أي العصر الذي تنتج فيه متفاعلات نصية جديدة ومستمرة >> [2].

أما على مستوى الخطاب الروائي المستلهم للموروث، فيتم فيه الاستحواذ على المادة الحكائية التراثية وعرضها بالاعتماد على مبدئي المعارضة والتحويل؛ فبعد أن يتلبس النص الجديد بالمقومات الجمالية التي يتمتع بها النص القديم يقوم المبدع بعرض أسلوب جديد يحوّر فيه ما كان قد استحوذ عليه، ولما كانت المتفاعلات النصية غير منسجمة من حيث طبيعتها ومحتواها، فالنص الروائي كان يفرز ما هو إيجابي منها، فيدعمه ويدافع عنه، ويمارس النقد على ما لا يتماشى وطبيعة النص الجديد فيقدمه عن

1-M. Bakhtin: Esthétique ET théorie du roman. Ed. Gallimard, 1978. p443

2 – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 230.

طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل [1].

وتحديد معنى الأسلوب الذي يختاره المبدع في نصه الذي تفاعل مع النص السردي الموروث يقودنا إلى الحديث عن الصيغة في السرد الأدبي عموما والسرد الروائي على وجه الخصوص؛ فالصيغ تحدد بمجموع الطرائق السردية التي يعتمدها الروائي لنقل الواقعي إلى تخييلي. وصيغ السرد، على حد قول تودوروف (Todorov)، تتعلق بالكيفية التي تعرض بها القصة في الرواية قبل السارد.

وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم الصيغ السردية إلى عرض (Présentation) وحكي (Narration) وهما يقابلان مصطلحي: الخطاب (Discours) والقصة (Histoire) أو (Récit) [2]؛ فالقصة مرتبطة بنوعية الأحداث وعلاقة الشخصيات بها، أما الخطاب فيتعلق بالطريقة التي يتم بواسطتها نقل القصة والتعبير عنها [3] .

يتم نقل القصة في الخطاب باعتماد صيغتين أساسيتين تتمثلان في "العرض" و"السرد"، فالخطاب تشكيل إبداعي يزاوج بين النقل الحرفي للأقوال وبين التجاوز الجمالي التخييلي لكل ما هو واقعي ضمن مجال العرض، ويختص السرد بتعاقب الأحداث وتتالي الحكي السردي مجردا من الحوار والمشاهد التعليقية، وبتفاعل العرض والسرد تتفرع صيغ خطابية أخرى يتميز بعضها عن بعض من حيث طبيعتها وعلاقاتها ببعضها، ويتحدد دورها وشكلها في الخطاب الروائي بحسب المتطلبات الدلالية للرواية واحتياجاتها الجمالية، فأحداث الرواية- تبعا لعملية التفاعل تلك- وبمساعدة التنوع الزمني (استذكار – استشراف) تعمل على تحطيم مبدأ أحادية الصيغة، فيتعدد كلام الراوي ويتنوع خطابه بين المباشر وغير المباشر،

---

1 – سعيد يقطين، "انفتاح النص الروائي(النص والسياق) "، المركز الثقافي العربي،ط2، الدار البيضاء،2001، ص 125.

2 - T. Todorov: Les catégories du Récit littéraire, In communication N° 8, Ed seuil; Paris, 1981, P150.

3 – سعيد يقطين، "تحليل الخطاب الروائي"، ص 169.

وتنشأ صيغ مختلفة من حيث تعاقبها وتركيبتها وحضورها، لتشكل بنيات خطابية تحدثها الشخصيات والزمان والمكان والأحداث مما قد يعطي مجالا للنص الروائي حتى يتسع لمعطيات النثر السردي بمميزاته الجمالية وأشكاله ونماذجه المتعددة .

وبتدخل أشكال النثر السردي الموروث وجماليات نصوصه تتحد صيغ التفاعل النص الواقع بين الخطاب القديم والخطاب الروائي الجديد ضمن إطار فني نستطيع- وفقه- التمييز بين بنيات نصية تظهر بطبيعتها الخطابية بنيويا (مسرود – معروض – منقول) وبنيات نصية أخرى تظهر بطبيعتها الدلالية والنوعية (من النوع الأدبي) [1].

وفق هذا التصور الثنائي الذي يجمع الخطاب الروائي ومتفاعلاته النصية مع الأشكال السردية التراثية السابقة له والمتميزة بطابعها الدلالي والنوعي، نستطيع القول أن اقتراب النص الجديد بالنص القديم هو عملية إرثية أفادت الرواية من الطابع العام الذي يميز النصوص السردية قديما وحديثا وهو صفة القصصية والسردية باعتبار الرواية جنسا أدبيا سرديا، كما أفادتها بمجموع الصيغ الخطابية التي تتمتع بها النصوص السابقة كبنيات حققت نوعية جمالية تدعم القيم الجمالية داخل النص الجديد، وهي ما تعلق ببنية السرد والعرض على حد السواء (بنية الشخصيات، الأحداث، الزمان ، المكان... بالإضافة إلى البنية اللغوية والإشارية) ، دون أن ننسى دلالات الخطاب الموروث عبر الزمن التاريخي والتي استطاع النص القديم من خلاله الولوج إلى الزمن الحديث المقرون بزمن الخطاب الروائي الجديد لأجل التعبير عنه أو انتقاده.. مما أكسب النص الجديد أبعادا دلالية أيديولوجية وتاريخية واجتماعية خاصة.

هذا ما ثمنه سعيد يقطين في محاولته التمييز بين "نص الكاتب" كمقابل ل" خطاب الراوي" ونصوص غيره من الكتاب (السابقين له) كمقابل ل"خطاب الشخصيات) حين يقول: << نعتبر ما

1 – سعيد يقطين،"انفتاح النص الروائي"، ص 91-92.

يدخل في "نص الكاتب" ما يتصل بمختلف البنيات النصية المتصلة بالسرد أو العرض سيان، و"نصوص الكتاب" ما تثبت لدينا نسبتها إلى كاتب معين كبنيات نصية تم استيعابها وادخالها في "النص". بهذا المعنى، نؤكد البعد الثاني في تعريفنا للنص " النص بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة..." وهذه البنية البنية النصية المنتجة نحددها هنا زمنيا، بأنها سابقة على النص ...كما أننا نراها بنيويا، مستوعبة في إطار النص، وعن طريق هذا الإستيعاب أو "ضمن" يحدث "التفاعل النصي" بين النص (المحلل) والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزءا منه، ومكونا من مكوناته>>[1].

وعلى ضوء ما سبق ستأتي هذه الدراسة المتعلقة بالتفاعل النصي بين الرواية والأشكال السردية الموروثة حول الإطار العام الذي سيقت فيه روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج بتوظيف أنواع مختلفة من النصوص السردية التراثية حسب ما يتلاءم والتجربة الروائية الجديدة المنتجة تحت ظروف معينة ارتبطت بالواقع المعاش ومتطلبات الحياة المعاصرة ،كما سينحصر البحث في التفاعل بين النصوص على نظرية "التناص" (Intertextualité) كمفهوم عام تجلت من خلاله تلك الأشكال السردية الموروثة في النص المدروس .

حد التناص:

يستمد التناص قيمته كدراسة إجرائية تبحث في الانسجام الداخلي للنص وإحالته إلى نصوص سابقة ساهمت في إحداث ذلك الانسجام، من كونه مؤشرا على كل ما هو خارج نصي يتحكم في إنتاج النصوص وتوالدها المستمر بوصفها كتابة إبداعية فنية، وفضاءات لغوية رمزية [2].

وأساس هذه الكتابة الفنية الترميزية المتداخلة، ذلك الخلق اللغوي الذي يقوم عليه النص باعتباره

1 – سعيد يقطين،" انفتاح النص الروائي"، ص 92.

2 – بشير القمري،"شعرية النص الروائي"، البيادر للنشر والتوزيع، ط1، الرباط، 1991، ص 67.

مجموعة من الأبنية تعمل اللغة على إمكانية وجودها؛<< فكل ما تنطوي عليه اللغة بالمفهوم السوسيري لابد أن يكون قد ظهر أولا في الكلام، لكن اللغة هي التي جعلت الكلام ممكنا، وإذا ما حاولنا أن نأخذ أية عبارة أو نصا على أنه لحظة الأصل فسنجد أنهما يعتمدان على شفرة سابقة. وعملية خلق النظام الشفري يمكن خلقها فقط إذا ما كانت متضمنة في شفرة سابقة، أو ببساطة، فإنه من طبيعة الشفرات أن توجد دائما وأن تكون ذات أصول ضائعة >> [1].

تتجلى اللغة في النص على أنها نظام متجانس من الكلمات الحاملة للثقافات الملتصقة بفترات تاريخية سابقة للنص الجديد المستثمر لها، << فالكلمات علامات على نصوص أخرى، ومن خلال تغير الكلمات ومواقفها يتضح شيء غير قليل من أطوار الثقافة >> [2]، وعليه تصبح إمكانات النص المترجم لغويا عبر تلك الكلمات المعرفية، قيم نصية ملقحة ومنفتحة الآفاق على نصوص أو مؤلفات ماضية وهذا ما يزيد من إنتاجية النص الجديد.

إن اللغة ههنا مصاحبة لمعنى الخطاب الأدبي ما دام النظام اللغوي أبنية نصية تلتقي فيها مستويات الإبداع الأدبي لأجل تحقيق منتج معرفي وفني خاص، ولهذا يكون البحث في إمكانيات التداخل والتفاعل بين النص المنتج وغيره من النصوص السابقة، كشف للمظاهر البنائية والدلالية نصيا . وهذا ما يجعل من التناص، كإجراء باحث في هذا التداخل، مرتبة من مراتب التأويل على حد قول ريفاتير[3].

فالنص وفق هذا المنظور التأويلي متاح أمام قارئ مبدع حامل لتصورات تأويلية نابعة عن موروثه الثقافي الخاص كما أنه نابع من ثقافة عصره التي شكلتها خطابات متراكمة عبر مسيرة الزمن. يقول

1 – صبري حافظ،"التناص وإشاريات العمل الأدبي"، مجلة ألف، ع04، ربيع 1984، ص 22.

2 – مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، سلسلة عالم المعرفة، ع193، الكويت، يناير1995، ص 78.

3 – محمد عبد المطلب،" قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، القاهرة (د.ت)، ص 136.

تودوروف: << كل عمل تعاد كتابته من طرف قارئ يفرض عليه منظورا تأويليا، لا يكون في الغالب هو المسؤول عنه، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره أي من خطاب آخر، وكل فهم هو التقاء بين خطابين أي حوار...>> [1]. ولذلك يغدو النص المقروء خطابا تراكبيا لا يمكن الإفصاح عن محتواه دون الرجوع إلى النصوص التي ساهمت في خلقه.

فتكوين الخطاب دلاليا وتركيبيا أو أسلوبيا معتمد على اجتياز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية على حد تعبير باختين، بحيث يقيم علاقات وئام مع بعضها، واختلاف مع بعضها الآخر، وهو مبدأ حواري لا يخلو منه خطاب في العالم مهما كان نوعه، يقول باختين: << إن الاتجاه الحواري للخطاب هو، بطبيعة الحال، ظاهرة خاصة بكل خطاب. إنه التثبيت الطبيعي لكل كلام حي، وعلى كل الطرق التي يسلكها نحو الموضوع، وفي كل الاتجاهات، يصادف الخطاب موضوعا آخر "أجنبيا"، لا يستطيع أن يتجنب تفاعلا حيا قويا معه >> [2].

وعلى هذا الأساس تأتي صورة الخطاب الروائي الذي يتبنى تلك الحوارية تلقائيا وبصفة اقرب إلى الكمال إذا ما قورن بالخطاب الشعري. فنظرا لطبيعة النثر – عموما – باعتباره أكثر الأجناس الأدبية تعاطيا مع خطابات الحديث اليومي والسياسية والاقتصاد وعلم الاجتماع، فهو الأقدر على احتضانها والتحاور معها، ناهيك عن تعاطي الخطابات الأدبية من الأجناس الأخرى. ولذلك نجد الناثر الروائي: << يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك. بل إنه يصير أكثر عمقا ...إن الناثر لا ينقي خطاباته من نواياها ومن خبرات الآخرين، فلا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني والاجتماعي، ولا يستعبد تلك الوجوه اللسانية وطرائق

1 – تزيفيتان تودوروف،" الشعرية"، ترجمة شكري المبخوت، دار توبقال، ط1، المغرب، 1990، ص 18.
2 – ميخائيل باختين، " الخطاب الروائي "، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة،1987، ص 53.

الكلام، وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها؛ وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافة مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي >> [1].

واقتران العمل الروائي دلاليا وفنيا بما سبق من طرائق الكلام ينحصر في نوعين من العلاقات الرابطة بينهما: فهي تعاضدية أو تنافرية . أما العلاقة الأولى فتحمل معاني التبجيل والوقار والاحترام مما قد يوجد أشكال التضمين والاقتباس... وما ينضم إليهما من أنواع الاتلافات بين النصوص، وأما العلاقة الثانية فهي التي تشكل مفاهيم الاستهزاء والسخرية أو الانتقاد والتحويل [2].

على هذا الأساس أقام النص الروائي الجزائري بخطاباته السردية المختلفة علاقات تناصية مع أشكال تراثية سردية مختلفة ومتنوعة، وكانت أسس هذه العلاقات مجموعة من البنيات التي شكلت نمطا نسقيا خصا تجلى من خلاله التفاعل النصي الحاصل بين النصين الجديد والقديم وصوره التي يمكن تحديدها على النحو التالي [3]:

1- محاكاة نص سابق باعتماد تقنية الاقتباس أو التضمين أو الاستشهاد... مما قد يدخل ضمن باب "المناص" (Paratexte): أي أن تأتي بنية نصية سابقة مضمنة في النص كما هي، باعتبارها بنية نصية نموذجية وذات سلطة عليا، وعليه يتم –قدر الإمكان– الحفاظ على نقاوتها وصيغتها الأولى.

2- تحويل نص سابق عن طريق سلب "نمطيته" التي يشربها النص الجديد فيستوعبها ثم يدمجها ضمن بنيته الخاصة فتصبح محولة مدمجة وبذلك تقل سلطة النص التراثي المتعلق به، وهذه العملية تدخل ضمن ما اصطلح حديثا ب"المتناص" أو ما سماه القدامى ب" العكس،

1 – ميخائيل باختين،" الخطاب الروائي"، ص 67.
2 – محمد مفتاح، "دينامية النص"، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1987، ص 84.
3 – سعيد يقطين،" الرواية والتراث السردي"، ص 52.

والاجتذاب والمخترع" أين يصبح التحويل ضرورة تناصية باعتبار النص : << نتاج مركب موجود سلفا، وأن أي نص هو "تحويل لهذا المركب" >> [1].

3- معارضة النص السابق ضمن ما يعرف ب "الميتاناص" (Métatexte) وهي بنية نصية يتم على مستواها تقديم النص السابق تقديما فيه معارضة ونقد أو كما يسميه القدامى ب"الإغارة والنقل إلى العكس". وبالمعارضة يسلب النص الجديد كل مقومات النص القديم وقيمه الجمالية .

وضمن هذا الإطار المتنوع لطرق التفاعل النصي بين النص الجديد(الرواية) والنص القديم (الموروث السردي) والذي يختصر أوجه العلاقة الرابطة بينهما، يتضح وجود تداخل تاريخي حاصل على مستوى زمني النصين، أحدهما ثقافي والآخر واقعي، فالزمن الثقافي هو ما نتج عن تراكم نصوص عبر التاريخ تشكل فيما بعد علاقات مع بنيات نصية منتجة في حقبها بالتسرب إلى الواقع و استيعاب مكوناته وخصوصياته لغرض إثباتها أو التعبير عنها ، وهنا يتدخل النص الجديد الذي يحاول في مرحلة التفاعل الزمني تلك أن يثبت دعائم بنيات النص القديم عن طريق (المناص)-(المتناص) أو (الميتاناص) .

1 – المرجع السابق، عن كتاب:
- T. Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Seuil/ Points, 1970, p11.

ج- مظاهر التعلق النصي في الخطاب الروائي (تجليات الأشكال التراثية السردية)

1- توظيف السرد الحكائي الشعبي :

إن ما نعتبره موروثا سرديا شعبيا هو ما مثل ضروبا مختلفة من التعابير والإيماءات المرتبطة بمراحل زمنية متتالية ومتباينة من التاريخ البشري. إنه إبداع ممثل في أشكال تعبيرية تتسم في عمومها بسذاجة التركيب وبساطة اللغة وتركيز في المحتوى وعمق في المعنى، نشأت ضمن دائرة محيطة بالعادات والتقاليد والطقوس الجماعية .

بدأ البحث في الموروثات الشعبية حديثا بعد اكتشاف أهميتها واتضاح أصالتها و << قدرتها على الوفاء بحاجات المجتمع الشعورية والمعنوية، ذلك لأنها تحقق الحيلة وتعين على حركة التاريخ وتكبر من شأن القيم الإنسانية العليا وتبرز الخصائص القومية والملامح الوطنية والمثل الاجتماعية>>[1].

لأجل ذلك اكتسبت الأشكال التراثية الشعبية خصوصيتها الأبدية باعتبارها خلاصة التجارب الجماعية مما أنتجته ذاكرة ووجدان الطبقات الشعبية وتداولته شفاهيا، فالخصوصية القولية للنتاجات الشعبية هو ما يجعلها محافظة على روح الجماعة المبدعة. أما ما تداولته الأيادي مدونا فقد تم تسجيله وتدوينه لاحقا بعد زمن من إبداعه.

هذه الخصوصية التي ميزت المأثور الشعبي دون غيره من أصناف التعبير هو ما جعل المؤلف الفردي يغيب ويستبدل بالمؤلف الجماعي حتى وإن كان مصدره الأول فرد واحد ، ومن ذلك يقال بمجهولية المؤلف مما يجعل النص التراثي منفتحا بصورة تلقائية على العصور المتلاحقة التي تحتويه وتسمه بسمات أزمنتها وتطبعها بآثارها وتصبغه بألوانها دون تقييده بحدي الزمان والمكان، فالإبداع الشعبي << لا يلغي وجودهما الفعلي ويستبدلهما بوجود متخيل، كأن يبدي إغفال الدقة التاريخية إغفالا تاما في التعبير

[1] – عبد الحميد يونس ،"الدفاع عن الفولكلور"، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973، ص 45 .

"كان في قديم الزمان"<< [1].

ويظل الموروث الشعبي محتفظاً بعلو منزلته وسمو مكانته وثراء قيمه، وما كان لجذوته أن تخبو إذا تعامل معه من يحسن بعثه ويجيد استثماره، ويقصد معالم القوة فيه ومكامن الغنى والإشراق، فإذا جنبناه الإفراط والتفريط، ونظرنا إليه بعين الاعتدال والإنصاف، وربطناه بالحاضر أمكننا أن نرى فيه أشياء جديدة، ووظائف وقيماً غير التي ارتبطت به في القديم، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الشيء الذي ربطناه به يكتسي ملامح متفردة في ظاهرها وباطنها. هذان الأمران لمحناهما جيداً ونحن نلامس حضور التراث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة بصروحها الجديدة وتضاريسها المتميزة .

إن المراجعة الموضوعية لأثر التراث الشعبي بمختلف أشكاله وأنواعه ووظائفه في الرواية العربية المعاصرة تكشف بقوة ووضوح أن التراث بعامة والشعبي منه بخاصة خلق للحياة والخلود، يحتضن التجربة ويقدم الرؤية في أسلوب قوامه التلميح والترميز، ولغة أساسها الإيجاز والتكثيف تشع بالإيحاء والظلال في إحالة بليغة ومستمرة على ما عداه من العوالم و الفضاءات.

إن التوجّه إلى التراث السردي الشعبي والاستعانة به في تشكيل معالم النص الروائي الجزائري لم يكن وليد الترف أو العبث الفكري، إنما كان لحاجة ملحة هي الباعث والمحرك. فقد وجد المبدع الروائي المعاصر في النص الشعبي النموذج والمثال، والملجأ والملاذ، يعبر بواسطته عن جراح الذات والجماعة وتصدعات الواقع، كما يجسد من خلاله القهر الروحي الناجم عن اختلال القيم، والكبت الفكري الناتج عن الفساد الاجتماعي، ويفضح الاستبداد السياسي من خلال ضياع الحقوق وغياب العدل، فيستعين به على الخروج من مستنقعات الواقع الآسن إلى رحاب آفاق الخيال الواسعة النقية يستمد من

[1] – الطاهر بولحيا،"التراث الشعبي في الرواية الجزائرية"، منشورات التبيين الجزائرية، سلسلة الإبداع الأدبي، 2000، ص 13.

قواها ويتزود بقيمها لمجابهة الحتمية. يفعل ذلك وهو راغب في ربط القديم بالمعاصر، الغائب والشاهد، كما يسعى إلى تبصيرنا بتجربته الفكرية والشعورية الضاربة في أعماق الوجود الإنساني التليد. فالتراث لم يستنفد أغراضه بعد، على الرغم من الفوارق الزمنية والمادية الكبيرة والعميقة التي تفصلنا عنه في عالم المادة.

إن عملية توظيف السرد الشعبي في النص الروائي تجربة جديدة خاضها الروائي الجزائري بنجاح، بحيث استطاع أن يتوسع في استخدام عناصر التراث الشعبي بنماذجه السردية التقليدية، و فيها انتقل من واقع المستعين بالتراث إلى واقع المنتج والمبدع لهذا التراث، لتصبح صياغة النص بذلك صياغة عضوية نكاد لا نفصل فيها بين النص الأول والثاني.

وبموجب ذلك التوظيف يتحول النص التراثي إلى بناء منفتح لا يحيل إلى ذاته وإنما إلى الآخر الحاضر والغائب، المتخيل والواقع،مما قد يشكل مجالا خصباً أمام مختلف القراءات في ارتباطاتها بمختلف الأمكنة والأزمنة والمناهج وأنظمة أخرى ترتبط بالقراءة التي يعمل صاحبها (القارئ) من خلالها على التفكيك والشرح بخصام إيجابي وجدل بنّاء، يكشف من خلاله مقدرة الروائي على التحصيل والتفكير وحسن التوظيف.

لقد استثمرت الرواية الجزائرية التراث السردي بشكل كبير وملفت للنظر، إذ شكل تيمة مركزية مميزة وسمت الخطاب السردي بسمات مختلفة. وقد أغنى المشهد الروائي الجزائري في هذا المجال، ثلة من المبدعين الذين احتفوا بالتراث قلبا وقالبا، على رأسهم الروائيين المبدعين "واسيني الأعرج والطاهر وطار" من خلال نصوص أبرزت مدى احتفالية الخطاب الروائي الجزائري بالتراث باعتباره تيمة مركزية قد تضاهي أحيانا أطروحة الثورة وملابساتها التي تعد من أكثر التيمات حضورا في الخطاب الروائي الجزائري.

إن المناقلات التي توصل إليها الروائي الجزائري لتغيير سرد الموروث الشعبي مكّنته من الاشتغال

بذكاء وحنكة فنية ضمن الإطار المعرفي والفني للنص القديم وهو ما أضفى طابع الأصالة على النص الجديد و تلك الوجهة أدت بالضرورة إلى إضافة معان جديدة إلى النصوص السابقة.

فالرواية الجزائرية أنموذجا للإبداعات التي نحت ذلك المنحى التأصيلي بدعمها للعملية الأجناسية بمحاكاة قسم من الأنماط التخاطبية والأجناس الأدبية السردية التراثية وهو ما أظهر توطيد علاقاتها بالتراث .وتعتبر رواية «نوّار اللّوز» لواسيني الأعرج أنموذجا للرواية التي لا تتبع نموذج الرواية المشرقية ولا الرواية الغربية بل تظهر خصوصية لونها الجزائري؛ فقد اتخذ واسيني الأعرج من عبارة «نوّار اللوز» عنواناً رئيسياً لنصه السردي، من دون أن تكون تلك العبارة محيلة على جنسه الأدبي أو مفصحة عن مضمونه أما العنوان الفرعي «تغريبة بني هلال» فيحيل إلى ما تناقلته الذاكرة الشعبية من سيرة الهلاليين ومصيرهم، وفي ضوء هذا المصاحب النصي يجد القارئ نفسه أمام منافذ تراثية تستدعي البحث في أسباب هذا التعلق وهكذا يتضح لنا أن الرواية الجزائرية الأكثر تعاطيا مع التراث السردي الشعبي قد قامت بالدرجة الأولى على تحويل تلك النصوص التراثية تحويلاً مباشراً بحسب معطيات الواقع، رغم اختلاف أنماط الحكي الشعبي التي جاءت بها .

فقد أعلن الروائي الطاهر وطار من خلال تجربته الروائية التي استقطبت السرد التراثي الشعبي بأشكاله المختلفة وألوانه المتباينة عن انحيازه إلى الواقعية الاشتراكية كمذهب أدبي يقوم على شعبية الأدب. وقد برز هذا الانتماء في أغلب أعماله الروائية التي حاولت أن ترصد حركة التحرر الوطني في الجزائر، والتحولات الاجتماعية بكل تعثراتها، كما تشكل أعماله علامة شامخة أضاءت مختلف دروب المسيرة الروائية الجزائرية. وبذلك فإن رحلته الإبداعية يمكن أن تشكل لوحدها بوصلة تؤشر على كل معطيات الرواية الجزائرية في بحثها عن خصوصيتها الإيديولوجية والجمالية بشكل عام، بدء من أول أعماله رواية " اللاز " التي تشيد بناءها ارتكازا على المثل الشعبي (ما يبقى في الوادي غير حجاره) إلى

رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " النص المفعم بالأجواء الصوفية وبشخصيات ألبسها الروائي أردية تاريخية .

ففي روايته " عرس بغل" جرب الروائي استثمار الموروث السردي عبر شخصية الحاج كيان، وما يمور فيها من حمدان قرمط وزكرويه بن مهرويه وعبدان والمتنبي وسيف الدولة وأخته خولة... كما جرب الكاتب استثمار الفانتازيا الصوفية عبر زيارات الحاج كيان للمقبرة، كما جرب ملاعبة الضمائر عبر تقلب الحاج كيان، ليس فقط في ماخور العنابية والهزيين والوهرانية وزمردة وحياة النفوس.. بل في ماخور الحياة خارج ذلك الماخور.

ويمضي الروائي في رواية "الحوات والقصر"إلى الاستغراق في موروثه من خلال تجريد الفضاء حتى يغدو غابة للوعول ووادياً للأبكار مصطبغا بسبع قرى منسوبة بأسمائها إلى صفات من يقطنها وهي في معظمها تليق بالغرائبي والعجائبي الذي استدعاه الطاهر وطار من عناصر التراث السردي الشعبي قصد توليد الحكايات وتفجير المخيلة لصنع شخصية شعبية عجائبية هي شخصية "علي الحوات" الذي تجلت ملامحها ليبدو وكأنه <<ولياً من أولياء الله، بل رسولاً من رسله، بل إلهاً من الآلهة>> [1]إنه << لا يعني غير الاستعداد، غير الطاقة الهائلة لصنع معجزة المعجزات>> [2]. كما استدعى المخيلة الشعبية في ابتداع الحاسة السابعة عشرة (حاسة التزود الذاتي التي تغني الإنسان عن كل شيء) ،وفي العقار الذي يخترعه حكيم قرية الحظة.

وتأتي الحداثة الفنية الملقحة بالتراث الشعبي في روايات واسيني الأعرج كسمة أولى لمغامرته الحداثية. حينما يتحول النص الروائي من مجرد كتابة إبداعية في ظل الواقع الفني والحياتي إلى أفق تجريبي أساسه

[1] – الطاهر وطار،" الحوات والقصر"، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص66.

[2] – الرواية، ص 123.

النص السردي التراثي وما يحمله من سمات فكرية وفنية قابلة للتعاطي مع ذلك الواقع الفني والحياتي للنص الروائي الجديد .

لقد شكل النص الروائي "نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري" استثمارا تناصيا جديدا مع تغريبة بني هلال أو مع كتاب المقريزي: (إغاثة الأمة بكشف الغمة) وذلك بالمفارقة عبر المعارضة التي تقول عنها سيزا القاسم: <<المفارقة عبر المعارضة وسيلة من وسائل كسر تقديسه (التراث السردي- نبيل) ورفض وطأة التقاليد، ولذلك نجد في هذه المعارضة نوعاً من التحرر من وطأة هذا التراث دون إنكار ما له من قيمة>> [1]

فبين جزائر الاستقلال والثورة الزراعية والتحويل الاشتراكي، وبين فضاء التغريبة، تبدأ المفارقة النصية عبر المعارضة،عن طريق التواصل بين بني هلال وبني كلبون الذين يعنون السلطة الاستقلالية وهكذا يقابل صالح بن عامر السبايبي مرة أبا زيد الهلالي ومرة الحسن بن سرحان، وتقابل لونجا (حبيبة صالح الزوفري) الجازية الهلالية وكل ذلك وسواه يأتي فيما بين نمط التغريبة المتعلق بجماعة، ونمط الرحلة المتعلق بفرد هو صالح الزوفري الذي تحول من مجاهد في الثورة إلى مهرب على الحدود الجزائرية المغربية.

من هذه الحداثة التي تجلت في استثمار الموروث السردي الشعبي يأتي التناص مع أشتات من تغريبة بني هلال، ومع اللغة الهلالية، كما يأتي تعدد الرواة في تداخل وانفصال الراوي مع صالح الزوفري، مقابل تداخل وانفصال القوال مع أبي زيد في التغريبة. ويدفع ذلك باللغة – مع المثل والأغاني واليومي- إلى تعدد المستويات.

وبين نص وآخر، ورواية وأخرى، اجتراحات جديدة واستقطاب جديد لدى المكون الروائي الذي اشتغل عليه كل من الطاهر وطار وواسيني الأعرج في نصوص كثيرة، أصبحا معها شبه متخصصين في

[1] – مجلة فصول، المجلد2، العدد2، القاهرة1982.

التراث، الإنساني والعربي والشعبي على وجه الخصوص ، مما ينم عن ثقافة تراثية واسعة تمتد صوب كل الأنحاء، فتمتد معها مخيلة المبدعين لصوغ التاريخ صياغة جديدة تمنحه من خلالها قراءة جديدة .

أ – نسق الأمثولة وتحفيز السرد الروائي :

لقد تشكلت بعض الروايات الجزائرية عبر تماهيها الموضوعي والفني في المثل الشعبي باعتباره شكلا سرديا يمثل أكثر الأشكال السردية الموروثة عن السلف وكانت نتيجة هذا التماهي نسق بنائي سردي يحاكي المثل في شكله ومغزاه وحكايته المنبع في إطارها العام ، ولهذا تبنت الرواية السائرة في طريق محاكاة سرد المثل شكلا مماثلا له من خلال ما يسمى بنسق الأمثولة الذي يتشكل وفق معطيات نصية تجسد المبنى السردي العام الذي تحاك به قصة " حكاية" الرواية ، وبمعنى آخر تنتظم الأمثولة ضمن نسق منبني على أساس مجموعة تقانات دالة تمثلها: التحولات، الأنسنة، الترميز، الطقس أو الشعيرة...[1]

ولما كان المثل سرد قائم على أساس المغزى أو الحكمة فهذا يعني أنه خلاصة تجربة أو حكاية عمادها الإخبار أو القصصية والتحفيز؛ أي تنامي الفعل من جهة والتشبع بالمجاز أو الرمز أو التأويل أو التخييل من جهة ثانية وهو ما تعمل الرواية الجديدة على بعثه بعدما تبنت الشكل المعرفي والفني لحكاية المثل لتصبح "أمثولة"[2] .

إن المثل المعروف في الموروث السردي القديم حكاية بسيطة قصيرة ورمزية تدل في الغالب على مغزى أو حكمة وهو جملة بلاغية شديدة الإيجاز، تذاع بين الناس بالرواية الشفاهية. يترجم روح الثقافة الشعبية وفلسفة الجماهير في الحياة، بلغة استعارية تتسم بالاختزال والإيحاء، فالمثل إذن <<فكرة وطريقة

---

[1] –عبد الله أبو هيف،"استلهام الموروث السردي العربي :دار المتعة نموذجا"، مجلة السرديات، مجلة محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة. الجزائر،ع1،جانفي 2004 ، ص78.

[2] –السابق،ص78–79.

تفكير في الآن نفسه، فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما تؤمن به من معتقدات >>1

والمثل نتاج تلاقح تاريخي وثقافي تتداخل فيه التقاليد والعادات بمختلف المظاهر الحضارية ليتفجر في النهاية كعطاء عبقري يحمل رؤى فلسفية عميقة وتجارب إنسانية جماعية يجمع فيها اللغة المرنة والصورة الموحية والعبارة الموجزة وفق إيقاع معين، مما يجعله يتمتع بقابلية الذيوع السهل والانتشار الواسع . يعرفه صاحب العقد الفريد بقوله:<< وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها كل زمان وعلى كل لسان. فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها، حتى قيل أسير من مثل >> 2.

– أمثولة "اللاز" :

تبدو الرواية من خلال سردها البسيط ومضامينها المطروحة بطريقة الإخبار والتمثيل أمثولة تجسد إمكانات المبدع التاريخية و الثقافية وقدراته على المزج بينها في جنس إبداعي سردي جديد استلهم المثل كبنية سردية موروثة تحمل طابعا خاصا أساسه الترميز والقناع وهدفه المغزى والحكمة والاتعاظ لأجل تحقيق غايات سامية منطلقها تغيير الواقع .

وعليه فإن الرواية تسعى إلى تسليط الضوء على المسكوت عنه في الثورة الجزائرية وإماطة اللثام عن الصراع الذي حدث في صفوف جيش التحرير الوطني إبان الثورة. كما تجسد وعي المبدع واستيعابه قضايا مجتمعه و عرضها في قالب فني إبداعي من خلال رؤية واقعية ناضجة استمدت خصوبتها من ذلك المجتمع الذي ظلت تحكمه المفارقات وتهيمن على وقائعه ضبابية المتناقضات أين يتواجد الجهل

[1] طلال حرب، "أولية النص: نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي"، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر 1999،ص142.

2 – أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، "العقد الفريد"، ج 3، ط 3، بيروت 1987، ص : 3.

والوعي، الإخلاص والخيانة، الانحلال الخلقي والبطولة، الغيرة على الدين وتجاهل قيمه، التعفف والطمع، ...

هذه المفارقات بصورها المتباينة والمختلة جسدتها شخصيات أو أبطال حكاية أمثولة "اللاز" التي بدت من خلال أدوارها عفوية تلقائية لا تخضع لتخطيط مسبق يحكمها كما أنها لم تكن على درجات متماثلة من الوعي الذهني أو الانتماء الاجتماعي، فعلى مستوى المتخيل الروائي نجد شخصية الفلاح والتاجر قدور والعامل حمو والمثقف زيدان وكذلك اللقيط اللاز الذين ساهموا بأدوارها في نسج خيوط الرواية باعتبارها حكاية درامية،كما نجدهم على مستوى الواقع التاريخي شخصيات وقفت وراء تفجير الثورة الشعبية المجيدة، فاللاز<< كان قمة التلقائية دون أن يكون له هدف خاص ودون أن يشغل فكره بهدف غير مرئي >> 1 كذلك حمو ، الفقير والبائس<< لم تقنعه كل الشروح بأهمية السياسة والثورة، فأدرك الحقيقة من خلال المثل الشعبي السائر (ما يبقى في الوادي غير حجاره) هكذا وبكل تلقائية وبساطة >> 2.حتى بعطوش الخائن الذي قام بأبشع الأعمال في حق أبناء قريته و استغل ظروف الثورة لتحقيق مآربه الشخصية << أدرك هذه العفوية وتلك التلقائية ..فاشترى نفسه وطهرها من درن الإثم والخيانة >> 3.

وإلى جانب هذه التلقائية والعفوية في التعريف بشخوص الأمثولة يتجلى القناع والرمز الذي صبغ شخصية اللاز باعتباره الركيزة التي تسير وفق سلوكاتها وعلاقاتها أحداث الحكاية ، فقد ركزت الرواية في أغلب مراحلها وخطواتها على العلاقة التي تربط المثقف والمناضل الشيوعي زيدان باللاز الذي صنعت منه الظروف إنسانا منحلا، صعب المراس فكان << وصمة عار على جبين القرية بسبب ما

---

[1] – يوسف الصميلي، رواية اللاز للطاهر وطار، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 26، بيروت س 1982/4، ص : 214.

2 – نفسه، الصفحة نفسها

[3] - نفسه،ص 214

اتسم به سلوكه من انحراف >> 1. لكنها تجسد بين ثنايا سردها أحداثا تثبت أن اللقيط اللاز بطل يحمل مبادئ الثورة و يغوص في أعماقها ويدافع عنها بما أوتي من قوة وعزيمة << حتى إذا ما تفككت أوصال هذه الثورة وأضحت أشلاء في زمن الارتداد بقيت فيه مشتعلة أو بقي مشتعلا يذكر بثورة مضت >> 2. لقد أحدث<<أثير الذاكرة الجمعية التي تدور حول ذاتها وتخلق ذاتها شخصا، وتعطيه اسم اللاز والأخير مرآة الشعب والشخص الذي يروي عنه الشعب حكاية أو حكايات. لقيط تمرغ في كل تراب دنس وقديس تسكنه البراءة. إنه الغامض الذي يجعله زمن الشدة واضحا. يبدأ بالأذى ويصبح صورة له، ثم تستيقظ الحكمة فيه وتمسح ما علق به من غبار>> 3، فاللاز الشخصية الرمز التي تمثل ،رغم ما تحمله من صفات خارجية سيئة، امتداد للثورة واستمرار لها حتى بعد انتهاء وقائعها تاريخيا وانقضاء زمانها، وذلك ما تفصح عنه الرواية في الأخير : << إنك الآن أفضلنا جميعا ياللاز لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة بل لأنك الثورة >>4 .

لقد تشبعت الرواية بمغزى المثل الشعبي " ما يبقى في الواد غير حجاره" ، وشكلت على أساسه حكاية جديدة تختلف عن الحكاية المنبع ، لكنها قد توافقها من حيث أنها حكاية صنعتها الذاكرة الشعبية عن تجربة وحدث واقعي ، وأنها منشأ هذا المثل السائر على ألسنة من عاشوا تجارب إنسانية سابقة ومن صنعوا تجارب جديدة ملائمة للمغزى والحكمة السابقة التي حملها المثل كموروث عن السلف، من هنا شرع للرواية أن تصبح أمثولة تحكي تجربة واقعية وترمز لها بأقنعة لبستها شخصيات الحكاية وكانت شخصية"اللاز" على رأسها ،وتأويلات ترددت على ألسنتهم واختارت لتركيز المعاني

---

[1] – الطاهر وطار، " اللاز"،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 3 ، ص : 164

2 – فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ط 1992/1، ص : 220.

3 – نفسه،الصفحة نفسها

4 – الطاهر وطار، رواية اللاز ، ص : 277.

وتكثيفها صيغة نظامية جاء وفقها المثل مرتلا بطريقة تعاقبية داخل الرواية بتعاقب أحداثها المتجددة حتى يكون للتشويق مشروعية و دلالة فنية .

وعليه يتضح أن الرواية التي أخذت مشروعيتها كأمثولة قد أسست عالمها السردي بوظائفه الدلالية والفنية الجمالية على هذا المثل الشعبي ، فهو المنبع الذي زودها بمصداقيتها الشعبية بعد أن أعلن عنوانها انتماءها للبيئة الشعبية الجزائرية حتما ؛ ذلك أن لفظة "اللاز" هي لفظة جزائرية محلية << مما لا ينتمي إلى لغة الضاد في أي وجه من وجوه الاشتقاق والوضع >> 1 تحيل إلى الأوساط الشعبية والطبقات البسيطة من المجتمع وهي الأوساط التي تنبع عنها تلك الأشكال الفنية التي تنتمي إلى ما يسمى "بالأدب الشعبي " .

وقد تنامى التحفيز القصصي داخل الأمثولة الشعبية "اللاز" من خلال استمرارية تردد المثل عبر تصاعد الأحداث في السرد متخذا في ذلك مدلولات متنوعة ومعاني متجددة تتفاعل مع مجريات الأحداث فتتنامى بتناميها وتصاعدها، لذا كان عنصرا فاعلا ومؤثرا في الخطاب السردي للأمثولة وموجها له، فبوصفه عصارة تجربة الأسلاف تردد المثل عبر الألسنة واصفا ظروف الثورة ومجرياتها وحاملا لجذوتها بعدما عاشر أبطالها وكان كلمة السر المتداولة بين مناضليها؛ يقول حمو مخاطبا اللاز : <<إنك تعرف كل شيء عدا تهريب الجنود الجزائريين من الثكنة. سيأتيك الأخ المناضل المكلف بهم ودورك أن تخبر أحمزي بالموعد الذي يخرجون فيه، الباقي لا يهمك كلمة السر بينك وبين المناضل هي : ما يبقى في الواد غير حجاره يقولها ثلاث مرات ... دخل اللاز ثملا قذرا، إحدى عينيه زرقاء من أثر معركة يبدو أنه لم

[1] - عبد المالك مرتاض، "عناصر التراث الشعبي في اللاز : دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د ت)، ص : 10.

يخرج منها إلا لحينه، وهو يردد كما لو أنه يهذي بأغنية بحار استيقظ من السكر. ما يبقى في الوادي غير حجاره >> 1.

وبعد مرور وانتهاء زمن الثورة التي أصبحت موعظة لمن يتعظ ، اتخذ المثل دلالات جديدة لها علاقة بواقع ما بعد الثورة ،فقد جاء كإدانة للحاضر الذي ارتهنته حقائق مزيفة وصار فيها صناع الثورة بالأمس مجرد بطاقات على مكاتب المنح في زمن اليوم إنه مصير مأساوي جسده قول الشيخ الربيعي :<< إنهم كعادتهم كلما تجمعوا في الصف الطويل، أمام مكتب المنح لا يتحدثون إلا عن شهدائهم، والحق أنه ليست هناك غير هذه الفرصة لتذكرهم والترحم على أرواحهم والتغني بمفاخرهم ... فهم ككل ماض يسيرون إلى الخلف، ونحن ككل حاضر نسير إلى الأمام ... لعل هذا اليأس المطبق من التقاء الزمانين، ما يجعلنا لا نهتم إلا بأنفسنا أنانيين نرضى أن يتحول شهدائنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر ... ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة >> 2.

وسط أحداث واقع اليوم يجد المثل مكانه ويظهر كحافز يوجه السرد نحو مسار مغاير يعلن فيه على لسان "اللاز" أن الجزائر وطن لمن هم أحق به، ليصبح شعارا يرفعه في وجه الواقع ويهذي به أمام مكاتب المنح ؛فقد<< ظل اللاز لحظات يقف مشهودا لا يصدق عينيه، وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه صاح في رعب : (ما يبقى في الوادي غير حجاره)ثم ارتخت كل عضلاته، ودارت به الأرض، ومد يديه يحاول التشبث بشيء ما، ثم هوى >> 3.

---

[1] – الطاهر وطار، الرواية ، ص 52

[2] – الرواية ، 9.

3 – الرواية، 273.

ب– الحكاية الخرافية الشعبية وكسر الإيهام في السرد :

تعد الحكاية الخرافية نمط حكائي شعبي يصف واقعة خيالية أو شبه واقعية سجلتها ذاكرة الجماعات الشعبية وتوارثتها الأجيال عن طريق المشافهة لغرض الوعظ إلى جانب المتعة والتسلية ، تعرفها نبيلة إبراهيم بقولها: << الحكاية الشعبية هي الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، وهي خلق حر للخيال الشعبي يتجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية >> [1].

يركز هذا النوع من الحكايات الشعبية على الخرافة باعتبارها نسج من الخيال يبتعد إلى حد ما عن المعقول لكنه لا يخلو من هدف اعتباري؛ فملاحة الحديث ومتعة القصص الخيالي خلفية تشويقية تثير القارئ ثم تلفت انتباهه تدريجيا نحو غايات مجتمعية. فالمظهر الخرافي –إذن– يعد من أهم خصائص الحكاية المجسدة للفلسفة الفاعلة والمحركة للقوة الشعبية داخل المجتمع بمواقفه وآلامه وآماله ، وهو مظهر بنائي ينشئه المبدع الثاني الذي أخذ الأحدوثة عن لغة الجماعة الشعبية حتى << يؤديها بلغته غير مستفيد بألفاظ الحكاية وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها ومجمل بنائها العام >> [2].

إن المحرك الأساسي لتلك الفلسفة الفاعلة في القوة الشعبية هو المسار الذي رسمته القصة الموروثة والذي تبناه بطل خرافي أنشأه المتخيل والوجدان الجمعي وألبسه جملة من السمات أهمها إحاطته بهالة من القداسة والحيوية الخارقة وجعله رمزا لانتصار الحق وسبيلا للخلاص. ويكمن دور البطل في الكشف عن الطريق المؤدية لنصرة القيم النبيلة وابتكار أسباب التغلب على قوى أو مصادر الشر والظلم والقهر ، وغالبا ما تكون طريقا وعرة محفوفة بالأشواك والعقبات والخطوب، غير أن البطل مزود بالعناية الإلهية،

---

1 – نبيلة إبراهيم ،"أشكال التعبير في الأدب الشعبي "، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة،ص 160.

2 – محمد سعيدي،"الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق "،ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، 1998 ،ص 60–61 .

وقوى الخير التي لا تفتأ تمده بالقوة والعزيمة ،<< فهو وحده وإن كان يمثل القوة الإنسانية الفذة، لا يستطيع – وهو الإنسان – أن يتخطى العقبات إلا بمساعدة قوى أكبر تريد له الخير>> [1].

من هنا يتجلى مغزى الحكاية وهو الصراع بين قوى الخير وقوى الشر الذي يعني <<في جوهره هزيمة كل النقائص والعيوب التي يعاني منها الإنسان ويحاول جاهدا أن ينتصر عليها، وأن يتخلص منها فنيا على الأقل إذا لم يكن في استطاعته أن ينتصر عليها في الحياة الواقعية >> 2 وهذا ما يستوجب وجود بطل يتمتع بقوة سحرية خارقة كفيلة بتحقيق النصر والقضاء على معالم الظلم والطغيان ، اصطفته الأقدار وزكته الجماعة لنصرة الحق والفضيلة وجلب المنفعة ومحاربة الرذيلة والفساد ،فهو لا يولي اهتماما لأهدافه الشخصية ومآربه الخاصة، بل يسعى دائما لخدمة الناس، ولذلك فهو<< يعكس في شخصيته ملامح حلول الأزمة التي يعيشها الشعب ويجسد القوة اللازمة للتغلب على المشاكل التي تعصف به >> [3]

وكما تسعى الحكاية الشعبية في جنباتها الخرافية إلى القضاء على الشر بفاعلية بطلها الذي يستند إلى قوى خارجية غيبية تعزز دوره في حمل رسالة الحق ،فهي تسعى – أيضا – إلى تأكيد إنسانية هذا الفرد الفاعل ؛فالشخص الخارق الذي انتخبه الوجدان الجماعي في الحكاية لا يخترق ،بقوته العجائبية، حدود المتخيل المألوف بل يبقى إنسانا يمتلك صفات الفرد الاجتماعي المحاط بهالة من

1 – الطاهر بولحيا، "التراث الشعبي في الرواية الجزائرية"، ص، 124.

2 – شوقي عبد الحكيم،" السير والملاحم الشعبية"، دار الحداثة بيروت، ص، 8

3 – طلال حرب، "أولية النص " ، ص ، 140

القداسة واللامعقولية التي لا يمكن أن ترقى إلى صفات الآلهة كما هو الحال في الأسطورة التي يكون البطل فيها <<هو الخالق للقدر والمصير وهو فوق الطبيعي والممكن>> [1].

يعزز خوارق بطل الحكاية الشعبية بعض مظاهر العجائبية والسرد الخرافي كاستباق الأحداث قبل وقوعها والإشارة إلى ذلك عبر وسائط سردية تواصلية مثالها << النبوءات والأحلام وتوقعات الأولياء وإرشادات الرجال الصالحين ذوي الكرامات ممن يعاضدون البطل في مهمته>>[2]فالاستشراف، هو ذلك الملمح الذي التفت إليه المبدع ليبرزه كجزء مكمل لسير الأحداث التي يصطنعها البطل أو كنوع من التشويق الذي يرصع ثنايا الحكاية كالذي اتخذته حكايات "ألف ليلة وليلة" حتى تثري مادتها القصصية، بوصفه آلية تلازم إيمان الجماعة بقدرته على كشف أمور مستقبلية .

تلك السمات وغيرها مما يستهوي المبدع الثائر على كل ما هو مألوف ، كانت محطات إلهامية وضرورات سردية استند إليها مبدع الرواية الجزائرية الباحث في أغوار الماضي لتجسيد الحاضر وتفاصيله الواقعية بما تحمله من صراعات ومتناقضات ، فقد مثلت الحكاية الشعبية خصوبة قصصية خلدت الماضي واستطاعت أن تبعث ما في الواقع من معطيات قد تجلي تلاقح الأزمنة الماضية والحاضرة .

لقد تبنى الطاهر وطار مقومات الحكاية الشعبية بالالتقاء الإيجابي مع هذا النوع الأدبي من الموروث الشعبي واستطاع عن طريق اقتحام عجائبية البطل في القصص أن يبني روايته "الحوات والقصر" وفق نسيج عجائبي يرفع من مستوى تلقي النص الروائي بانتقال المبدع من مجال السرد لأجل الانتقاد إلى مجال أرحب يلعب فيه الترداد إلى الماضي الحكائي الخرافي واستلهامه دورا مهما في محاولة خوض تجربة

---

1 – عبد الحميد يونس،"دفاع عن الفلكلور"، ص : 173.

2 – عبد الله إبراهيم " السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي "، المركز الثقافي العربي،ط1 بيروت، 1992، ص 146.

التمثيل الخرافي للواقع وانتقاده فتتحول الخرافة الشعبية من مجرد حكاية خيالية تراثية نسجها الإيهام إلى رواية تكسر الإيهام بتصوير حقائق واقعية خفية تستحق انتقادا مقنعا يلمح عما لم تفصح عنه.

– "علي الحوات" خرافة تكسر الإيهام:

تأخذ رواية "الحوات والقصر" شكل الحكاية الشعبية البطولية التي تمارس الحكي عن الأفعال والأحداث التي تأخذ مجراها زمن وقوعها كما يعاينها الراوي الذي يصبح ذاتاً للسرد وموضوعاً له في آن واحد، وتتخذ من الرحلة البطولية عنصرا مركزيا في مجرى الحكي، وهو الذي أفضى بالشخصية البطلة "علي الحوات" التي أخذت أبعاد الشخصية الحكائية الخرافية بمستوياتها الاجتماعية الإنسانية والغيبية العجائبية لتصبح شخصية روائية جديدة لها أبعادها وإيحاءاتها المعاصرة ذات الحضور المتميز الذي يلغي كونها نسخاً أو إعادة إنتاج لشخصيات شعبية خرافية مبهمة أنتجها خيال توهمي .

إن المبدع لم يقف عند المادة التي تقدمها الخرافة أو القصة الشعبية وقوف المسترجع المحاكي ، إنه وهو يقدم لنا نصاً يتأسس على قاعدة التفاعل أو التعلق ينتج لنا نصاً جديداً يجعلنا بوجه عام لا نرى في "علي الحوات" شخصية خرافية إيهامية بتشكيل ملامحها الساذجة ورحلتها العجائبية بهدف إحيائها . ولكن نرى فيها شخصية روائية عميقة وممتلئة بمختلف المقومات التي تجعلها شخصية واقعية معبرة عن الهموم والآمال بغض النظر عن هويتها الثقافية والاجتماعية أو انتمائها الحضاري .

علي الحوات رجل بسيط من قرية التحفظ، يكسب قوت يومه من صيد السمك، يقرر أن يصطاد سمكة يقدمها كهدية فريدة من نوعها لجلالة السلطان بعد أن نجا من الموت ، كعربون محبة ودليل

ولاء . فكان قراره هذا أمر غريب بالنسبة لقريته التي ألفت التحفظ واحترفته في مواقفها. لكنه يعزم أمره ثم يقصد القصر وهو يحدوه الأمل في الوصول إلى جلالة السلطان.

في طريقه يمر بقرى سبع، يشاهد خلالها مناظر عجيبة غير معقولة ،كل قرية تعاني أثراً سلبياً من استبداد القصر وتواجهه بموقف سلبي يخلو من الوعي والتعقل والمواجهة الفعالة،وحين يصل إلى قرية الأعداء الأباة القريبة من القصر يجدها صامدة تواجه القهر والظلم ،يعمرها الحكماء والأطباء .... وما تلك القرى إلا محطات وعي يمر بها "علي الحوّات" حتى لا يبقى سجين تحفظه.

من هنا جاءت رواية " الحوات والقصر" لتنسج خيوطها السردية انطلاقا من مغامرات "علي" الصياد الذي يتحلى بصفات النبل والشهامة، والفضائل التي تنشدها الجماعة ،ويسعى جاهدا في سبيل تقديم المساعدة لأبناء قريته ،إنه <<الشاب الطيب الذي شذ عن إخوته الثلاثة وعن كثير من أقاربه، فابتعد عن طريق الضلالة...كان مثال الشاب المستقيم >> 1 . لقد عمل الروائي على تقديم "علي الحوات" في صورة نموذجية بسمات البطل في الحكاية الشعبية،باعتباره النموذج الأمثل الذي ابتدعه الوجدان الجماعي ليكون الجدير بحمل الأعباء وتحقيق المستحيل .

ولرسم معالم هذه الشخصية الشعبية الساذجة و المثالية لجأ الروائي إلى استظهار مظاهر حياة علي الاجتماعية والأخلاقية فجعل منه إنسانا غير عادي في صفاته وتصرفاته مقارنة بما اكتست به طبائع العصر من التفطن والحيلة والجشع أو الانكسار والتقوقع ... فهو يتصف بالنبل ونقاء السريرة ، سخي ومعطاء لا يبخل على أبناء قريته بما يجنيه من الصيد، دون أن يطمع في المقابل المادي أو الجزاء الحسن ؛ يقول الراوي<< علي الحوات، عاد بكيسين كبيرين من السمك، فتحهما في ساحة القرية

1 – الطاهر وطار، "الحوات والقصر"، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر 2004، ص10.

وقف بينهما مزهوا. وكل ما مر به أحد، أو اقترب منه، سأله عن عدد أفراد أسرته وأعطاه مقدارا من السمك. حاول أحدهم أن يدفع نقودا، فغضب وانتزع منه السمكات. الزيت من الزيتونة والحوت من البحر، ولا حاجة لنقودكم >> [1] يفعل ذلك رغم ظروفه عيشه الصعبة ، إنه يحب عمله ويتفانى فيه و يهب حياته لينعم أهل قريته بالسلام والأمن . إنها صفات البطولة في مفهومها الشعبي مما لا يتحقق إلا في وجدان وذاكرة الشعوب ، قال أحدهم لعلي الحوات << هذا هو سر برهانك. و لقد جئت يا سيدنا في هذا العصر، ليفهم بك الناس عصرهم، جئت لتكشف بطبعك الخير ، وبقلبك الكبير، سر الأسرار لكافة الرعية >> [2].

يسير علي الحوات بسذاجته وطيبته نحو القصر حاملا هدية السلطان محافظا على صفاته التي اصطنعتها أحلام الشعوب والتي زودته بطاقة هائلة جعلته مستعدا للتضحية باستمرار لتحقيق نذره التي استمدها من معاناة أهالي القرى السبع جراء ظلم وقهر سلطة القصر، وذلك ما جعله قابلاً للعطاء الدائم والارتقاء التصاعدي في درجات التضحية .

لقد فقد بعض أعضائه ولكنه حقق مراده بالوصول إلى القصر والانتصار عليه وعلى شروره ، بل ولقد تحقق من وراء تضحياته ما لم يخطط له مسبقا؛ فقد حدثت تحولات جذرية في مواقف أهالي القرى السبع بفعل العلاقة الجدلية التي أحدثها البطل "علي" بينه وبينهم ، لقد كان انتصاره نصرة للحق على الباطل بدرجة عالية من الوعي بالثورة و التضامن .

ضمن هذا الجو الخاص المستخلص من ذاكرة الشعوب ينتقل الروائي من المألوف إلى اللامألوف أوالخارق، مما يساعده على اختزال المسافات المكانية والأبعاد الزمانية لأجل تعميم المغزى وجعله صالح لكل زمان ومكان . لقد اخترق الحدود الزمكانية المعقولة من خلال حركة ذهنية سريعة نقلت السرد

1 – الرواية ، ص 39

2 – الرواية ، ص 42.

من المحسوس إلى المجرد ، مما أوجد مجالاً رحبا صالحا لمرونة الابتداع والخلق، وهو ما يوفر للقارئ فرصة التلذذ الذهني والتمتع الذوقي بجماليات الانزياح والعدول عن المعهود من الأنظمة الإنسانية في العصور . وقد تجسد الانتقال إلى اللامعقولية في السرد من خلال إضفاء طابع العجائبية والسحرية على صفات البطل الحكائي الشعبي " علي الحوات" ، وطابع الخرافة على محيطه الزماني والمكاني والشخصيات الممثلة له، والغرض من ذلك اكتساء الخطاب الروائي أقنعة التستر التي تلمح بما أرادت الشعوب التصريح به .

اكتملت شخصية البطل الشعبي "علي الحوات" الحامل للقيم الممجدة في عرف الجماعة من خلال الصفات الخارقة التي منحتها إياه والتي حملته إلى أسمى المقامات وأضفت عليه هالة التقديس والتأليه، فجعلت منه الولي والنبي والإله ، قيل للبطل "علي" : << لقد نصبوك في قلوبهم، وليا من أولياء الله. بل. رسولا من رسله، بل، إلها من الآلهة. أنت وليهم، وأنت نبيهم وملكهم وسلطانهم وإلههم. لم يستشيروك، وعاجزون عن مصارحتك، احتفظوا بك في قلوبهم، حلما كبيرا وسرا عظيما>>[1]. لقد كانت الشعوب تحلم << بالبطل المنقذ المخلص، الذي خصته الطبيعة بقوة سحرية وقدرات خارقة كفيلة بتحقيق النصر الذي لا هزيمة بعده. إنه البطل الذي جسده الكاتب وأضفى عليه مسحة خرافية لينسجم مع التصور العام المطبوع في أذهان الطبقات الشعبية >> [2].

يتجلى الحلم ،من خلال الخرافة الواقعية التي أحدثها بطل الرواية، عنصرا مهما يتكئ عليه السرد الحكائي لاستشراف المستقبل، والإشارة إلى الأحداث قبل وقوعها. فقد أثث الطاهر وطار فضاءات الرواية بالحلم، لاستكمال الطابع الخرافي العجائبي الذي ميز البطل وما يحيط به ، قال الملثم(وهو أحد الشخصيات الحكائية في السرد الروائي) : << المتصوفون يجتازون أحرج لحظة في حياتهم،

1 – الرواية، ص 43.

2 – الطاهر بولحيا، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص، 93.

إنهم موزعون بين التصوف وبين التمرد...لقد رأوا في منامهم حلما عجيبا، رأوه كلهم في ليلة واحة، ولربما في لحظة واحدة. لم نستطع أن نصل إلى تفاصيل الحلم، وكل ما تمكنا من استنتاجه، هو أنهم، ربما رأوا رأس علي الحوات تحوم ، وعليها تاج نوراني عظيم >> [1].

إن وجود الحلم كعنصر فاعل في سير الأحداث وتحققها لاحقا من خلال السرد يجسد البعد المعرفي التراثي لدى المبدع؛ فالطاهر وطار يزود البطل << بحرية مطلقة ليتجول في الحلم بدافع أحداث بموقعها على أسس متخيلة، ليس من ذاكرة الكاتب فحسب، بل يشرك معه التصور الشعبي الحامل لقوة الاحتمال في ممكن الوقوع، وبهذه الصورة أصبح الإطار الموضوعي أرحب أفقا وأشمل اتساعا >> [2] .كما أن الحلم ضرورة حكائية في الخرافة الشعبية لما ينطوي عليه من آمال تنشدها الشعوب وتعجز عن تحقيقها.

وتتنامى أحداث السرد الحكائي من خلال تعزيز العجائبي بنسيج من الحكايا الضمنية التي أنتجتها مخيلة الجماعة حول رحلة البطل "علي الحوات" إلى القصر ، وهي محكيات تضيف للبطل بعض السمات التي تجعل منه رجل المعجزات الخارقة ، وهي تتصف في سردها ببعدها الخرافي الذي يتضح جليا من خلال مجهولية راوي الحكاية أو قائلها ، ومثالها ما قيل حول محاولات علي الحوات الخارقة في تجاوز قرية بني هرارة : << يقال أنه مر في وضح الشمس، دون أن يراه أحد. تكور مثل غمامة، واقتحم الشوارع. ظن الناس أنه زوبعة، ظنوا أنه ثعبان مشعر يلتف في الرمال، ويركب الريح السموم... يقال إنه دخل القرية راجلا، سمكته على كتفه، متدثرة بردائه، عيناه الزرقاوان تلمعان. التقطيبة بين حاجبيه المقرونين. البسمة على شفتيه الرقيقتين. العرق يتصبب مع زغب وجهه الأصهب. حاول أفراد

1 – الطاهر وطار، الرواية، ص 98.

2 – الطاهر بو لحيا، المرجع نفسه ، ص، 88.

فرق الشر ووحدات الفحش، أن يتعرضوا له، لكن قوة خفية صدتهم عن الهجوم عليه. راحوا كالمبهورين يسيرون خلفه في صف طويل حتى خرج...>> [1] ، وغيرها من القصص الخرافية التي تعزز دور علي الحوات في مواجهة الصعاب كبطل خرافي من أجل تحقيق المستحيل الذي لم تطله الشعوب والجماعات في مواجهة قوى الشر ومصادرها رغبة منه في التغيير .

لم يكن توجه الطاهر وطار نحو الخرافي والعجائبي عبث إبداعي لأجل الإمتاع والمؤانسة ولكنه غرض اجتماعي وهدف أيديولوجي اختار له مبدعه أو مجليه النصي أرقى النصوص الإبداعية القديمة التي تدنو من ذاكرة الشعوب وتعبر عن همومها وآمالها . لقد كان اختيار الحكاية الشعبية كموروث سردي اتكأ عليه الراوي في بناء نصه السردي آلية إبداعية تكشف عن قناع تناصي تفاعل فيه النص الروائي الجديد و النص السردي القديم عن طريق استدعاء أهم مقومات النص التراثي الفنية وأبعاده الدلالية التي تنفتح على الزمن الحاضر بما يحمله من ثقل فكري وأيديولوجي وفني إبداعي .

وفق هذا المنظور جاءت رواية " الحوات والقصر" لتحطم الإيهام الذي توارثته الأجيال عن النص الحكائي العجائبي أو الخرافي ، وقد برزت لتحقيق ذلك شخصية "علي الحوات" التي ألبسها المبدع الروائي رداء العجائبية لا لغرض الإيهام أو التنويه وإنما لغرض التلميح عن معتقدات أيديولوجية وهموم اجتماعية تعيشها الشعوب العربية .

ج – الأسطورة وألفة الاقتراب النصي :

الأساطير كنز من كنوز المعرفة التي لا تقدر بثمن،فمكانتها هامة في حياة الإنسان الذي وقف عن طريق مضمونها على تاريخ العصور الضاربة في القدم وكيفية إدراك العالم وتصوره، و الأسطورة:<< محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق

1 – الطاهر وطار، الرواية ، ص 36

معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة في ما بعد>> [1] لذلك عدت مصدراً خصباً من مصادر دراسة نمط تفكير الشعوب ومعرفة مواقفها اتجاه الإشكاليات الكونية و القضايا الجوهرية التي شغلتها ردحاً من الزمن كالفناء والخلود...

ودراسة الفكر والأدب الأسطوري مجال معرفي خصب من أشد حقول المعرفة غموضاً وضبابية، لأنه بحث في عمق الماضي السحيق، وفي عالم فسيح وغريب ، تتجلى فيه الاعتقادات وطرق التفكير والخلق المعرفي والإبداعي بطريقة تبدو في الكثير من توجهاتها منافية لمنطق العقل والتفكير الدقيق، وعلى هذا النحو تبدو الأسطورة وثيقة تاريخية تجسد المرحلة البدائية الممثلة للتفكير الميتافيزيقي، الذي حاول الإنسان الأول من خلاله الاقتناع بحقيقة الكون والتعايش معه عن طريق تشكيل تفاسير أولية وقصص خرافية عن اشكالياته العظمى.

تلك المتخيلات والتصورات التي بسطها البدائي أمام حيرته اتجاه الكون وظواهره المثيرة للقلق والاستفسار العقلي تظهر سذاجة المنطق البدائي وصدق التعبير عن تجاربه في الحياة ، كما أنها تبرز النتاج العقائدي والأدبي باعتبارهما ثمرة ذلك التفكير أو تلك التجارب؛ من ذلك الطقوس والشعائر التي تبدي استعدادا كبيرا لمواجهة الفناء والاندثار أو تمجيد الخلود والانبعاث ومنها تشكلت أساطير الخلق والولادة أو أساطير التكوين أو الأصل كما يسميها صموئيل هنري هووك وأساطير الموت والبعث و الأساطير الطقوسية و التعليلية و الرمزية و أساطير البطل المؤلمة... 2 وهي معتقدات ترمز إلى الخصب والعطاء ودورة الحياة ، أحسن ما مثلها: أسطورة تموز وعشتار والعنقاء وبروميثيوس وسيزيف وغيرها.

---

1 – نبيلة إبراهيم، " أشكال التعبير في الأدب الشعبي"،ص 09.

2 – ينظر، صموئيل هنري هووك: "منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير)"، ترجمة صبحي حديدي دار الحوار للنشر والتوزيع ط1، سوريا ،1983، ص9

والأسطورة نص إبداعي مدون يضم في ذاته مجموعة من الخصائص التي تربطه بالأدب ارتباطا وثيقا؛ ذلك لأنها نشاط فكري يحاول كشف صلات الإنسان بمحيطه عن طريق التحليق في عوالم المحسوسات والتحرر من سطوة الواقع لأجل البحث عما قد يحدث تغييرا فيما أفسدته بعض مظاهر العيش الواقعية ، إنها باختصار نتاج تخيلي يبحث في الواقع دون امتثال لقوانينه الموضوعية وأعرافه المادية [1]. هذا إلى جانب كونها شكل قصصي أو حكائي يلتقي مع الحكاية الشعبية أو الخرافية والحكاية البطولية الملحمية والطوطمية ... فالأسطورة كلمة مشتقة من الأصل اليوناني Muthos وتعني قصة أو حكاية، وقد استعمل الفيلسوف أفلاطون ملفوظ " Muthologia " للإشارة إلى فن رواية القصص [2].

ارتبطت الأسطورة بالآداب الشعبية المنبثقة من وجدان الجماعة لأنها << من بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية، وبقايا قواه و خبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، حينما كان يؤّثر في ما حوله بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها>> [3]. إنها خلاصة تجارب إنسانية لشعوب عريقة وأزمنة بدائية تشرح مظاهر التضحية ومشاعر الرغبة في التفوق على الطبيعة ولذلك اكتست طابع الانفتاح اللانهائي على الأزمنة اللاحقة وأصبحت المعين الذي لا ينضب السائر في رحاب البشرية بقدرة هائلة على التغيير والتجديد والخلق.

لقد أصبحت الأسطورة كشكل أدبي ونتاج تخيلي ،يحمل قدرات إيجابية وطاقات رمزية حيوية، مادة جد خصبة استغلها الأدباء والشعراء في بحثهم الحثيث عن مصدر فني إلهامي يترجم تجاربهم

1 – نضال صالح،" النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا، 2001، ص 14.

2 – المرجع السابق، ص 14–15 .

3 – فاروق خورشيد،"أدي الأسطورة عند العرب"، سلسلة عالم المعرفة ،ع294، الكويت،2002،ص 20.

الإبداعية ويصعد بها نحو التجديد والخروج عما كان مألوفا ، فكان له أن استدعى ذلك الموروث العجيب المشحون بظلال وأحداث بسيطة وجماليات فنية سحرية و عجائبية قابلة للتلاقح مع مستجدات العصر وما يحمله من تصورات ورؤى عصرية وكذا جماليات نصية منفتحة على كل ما يلبي احتياجات النص الجديد ، وعليه صاغ في كتاباته التجريبية نسيجا يتيح له أن يصور ويثبت أو ينفي ما شاء من مضامين العصر وفق وجهات نظره الخاصة .

ولهذا فإن استلهام الأسطورة بوصفها موروثا حكائيا << لا يعني العودة إلى عصوره ولا إلى نظم تلك العصور التي خلت، ولكنه يعني التزود من المنبع لمواصلة السير إلى الأمام >> باعتبارها منهلا زاخرا بالرموز وحافلا بالإشارات والإيحاءات وكذا الطاقات الخارقة العجائبية القادرة على احتواء التجارب المعاصرة واستيعاب اشكالياتها والتعبير عنها .

لقد استعار الروائي الجزائري تجارب البدائي في أساطيره واستفاد من المقومات الأساسية التي يحملها نصه التراثي باعتباره مادة حكائية عجائبية تستطيع الاقتراب بلطف من قضايا عصره ومحاولة تأويلها في إطار نصاني جديد يندمج فيه ،بألفة حسية شديدة، المعقول وللامعقول . ولعل من المفيد هنا أن نستعيد قول الطاهر وطار:<< وإذا سألنا ما هي الصلة بين اللامعقول والواقع، فإن الجواب مفجع. أنا أقول: إنهما على صلة حميمة، حيث إن واقعنا في العالم الثالث واقع لا معقول. وإلا ما معنى أن نسمع مثلاً أن رابطة من الضباط في بلد عربي تحرق ملايين الكتب، لتضع كتيباً صغيراً لا معنى له بديلاً لكل المعاني؟ هذا الواقع كنا نقرؤه في الميثولوجيات الرومانية والإغريقية. كنا نعرفه عن كاليغولا أو قاراقوش أو غيرهم. وها نحن نعيش ذلك اليوم في القرن العشرين، فبأي شيء أعبر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه؟>> [1]

1 - مجلة الحياة الثقافية ، العدد 83، تونس ،1984.(حوار أجراه مع عبد العزيز غرمول)

لقد انفتحت الرواية الجزائرية المعاصرة مع " الطاهر وطار" و "واسيني الأعرج" على هذا العطاء الفني ،فاستحضرت زخما من الأساطير الخالدة وأثثت عوالمها السردية بجملة من المقومات التي تستند في معظمها إلى التخييل الأسطوري ضمن دقائق وتفاصيل لا تنتهي عند حد المماثلة أو المحاكاة ، بل تسبح في لغة الترميز والقناع فكان سردهما يتوسل الشعرية وينوء بزوايا الضبابية والعتمة مما ينم عن خبرات شتى في ميدان العجائبي والغرائبي من التراث الأسطوري الشفوي والمكتوب.

- **العود الأسطوري بين " الولي الطاهر" و"أوديسيوس" :**

لقد جسدت رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار أنموذجا روائيا حاول استقطاب الأسطورة باعتبارها أقدم رؤيا للمستقبل[1] ، ولما تحمله من جماليات مستعارة من كمال البدايات التي تقدم في كل نص تأويلا جديدا للوجود، لقد مثلت هذه الرواية بث المقدس في العالم الدنيوي .

اجترح المكون الأسطوري الفضاء السردي للرواية فغذاها بإيحاءاته وإيماءاته، كما أضفت الأسطورة على الرواية رغم جذورها الميثولوجية أبعادا واقعية تعكس المعاناة الإنسانية وآمالها وتطلعاتها نحو المستقبل، فهي ليست مجرد قصة خرافية تروي أحداثا عن شخصيات تخييلية عاشت الزمن الميتافيزيقي لأجل تحقيق غرض وجودي أو مغزى أخلاقي مرفوقا بتعبير جمالي عجائبي، إنها تتخطى حدودها الأولى للتحول إلى مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني عبر تطوره التاريخي .

إن الروائي من خلال ارتداده إلى الماضي الأسطوري، يستمد رؤية جديدة للواقع تمتد في الحاضر

---

1 – مجاهد عبد المنعم،" جماليات الشعر العربي المعاصر"، دار الثقافة للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة، 1997، ص89.

وتستشرف المستقبل دون أن تفقد انسجامها وتلاحمها الممثلين في هويتها الأولى التي وردت فيها، كما يحرص على إضاءة بعدها الحضاري والإنساني فيزيل عن أبطالها زمانهم الميثولوجي ويلقي بهم في معترك الراهن بما يحمله من تناقضات وانزياحات أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية ...

استقطب الطاهر وطار في روايته "عودة أوديسيوس" ، وقد برز ذلك من خلال فعل العود الذي مارسه "الولي الطاهر" والمتجلي في نمائه عبر أحداث الرواية ، لقد أصبح هاجسه الوحيد الذي يرمي إلى تحققه؛ يقول :<< أنتم يا معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم الولي الطاهر صاحب المقام الزكي، أعلمكم بعودتي>> [1].

يمثل أوديسيوس البطل الأسطوري لأوديسة" هوميروس"، وهي ملحمة تجسد مرحلة تاريخية أسطورية تكمل أحداث الإلياذة التي صورت الحرب الطروادية وسيطرة اليونان بعد انتصارهم في ميدان الحرب . فالأوديسة تعرض الجانب الآخر الممثل في البطولة الفردية المجهزة بمقومات المغامرة والذكاء والحيلة وحسن التصرف في مجابهة قوى الآلهة المسيطرة والقاهرة لإرادة الإنسان وهذا لتحقيق العودة إلى الوطن والأهل بعد التيه في البحار والظلمات .

وأما عن رحلة الولي الطاهر فقد كانت بدايتها تحليق أسطوري وسمه الروائي ب"التحليق الحر"، ليحمل دلالة الانعتاق والتحرر من القيود والأشراط، وقد انتفت الوجهة في رحلة البحث عن المقام الزكي فبدت غيبية غير محددة المعالم . ثم تسمو رحلته لتصبح مغامرة " العلو فوق السحاب" وهي مرحلة ثانية تبدو أكثر ضبابية وهشاشة مما سبقتها ، فقد تحولت أحلام الولي الطاهر إلى كوابيس مرعبة يخوض فيها معارك وحروب دامية ... وعلى هذا النحو من اللامعقولية والغيبية والعجائبية تتجلى رحلة الولي الطاهر التي تشبه رحلة أوديسيوس ، فقد لاقى من الويلات والمهالك والمصاعب ما يجعل منه بطل أسطوري .

---

1 – الطاهر وطار،"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999، ص 36.

لقد تحقق فعل العود عند أوديسيوس ، وها هو يتحقق مع الولي الطاهر في الزمن الحاضر بعد أن لاقت رحلة عودته من الأهوال والمصاعب ما لاقى أوديسيوس في عودته الأسطورية ، يقول وهو يصف بعض معاركه العجائبية اتجاه القتلة الذين صادفهم في رحلة عودته إلى مقامه الزكي:<< ...أحسست لحظتها، أنني خرجت من واد غزير الماء قوي السيلان، من وسط كر وفر، بين قوم يتشابهون في ألبستهم وفي لحاهم وفي رائحة العطر التي تعبق منهم. كان علي، أن أتدخل. ضغطت على زناد المدفع الرشاش الذي كان بين أحضاني، فراح يهمهم متوثبا في حمية وصرامة. – خيانة.غدر. الانسحاب زحفا. ظل المدفع الرشاش يهمهم، وظللت أغير مواقعي... قررت أن لا انسحب حتى تنجلي المعركة . فالذين انسحبوا، لم يفطروا في انتشال جثث موتاهم، وأكيد أنهم سيعودون>> [1].

إنه يواجه بفكره الأيديولوجي المقنع بالستار الأسطوري والعجائبي من اصطلح الخطاب الروائي على تسميتهم بهواة السياسة وغواتها؛ يقول:<< لا تنتظر – مطلقا – من هواة السياسة وغواتها، عندنا، ومن شايعهم من "المثقفين الإداريين"، أن يخرجوا جماهير الناس من حالة البداوة و "الأعرابية" إلى قيم المجتمع المدني الحقيقي، لأن هؤلاء وأولئك ما تبوأوا ما تبوأوا إلا بفضل أخلاق البداوة، من عشائرية، وروابط قبلية و جهوية، وولاءات طائفية، وعصبيات أسرية، وحميات جاهلية مقيتة >> [2].

لقد سعى الولي الطاهر في رحلته الأسطورية إلى تحقيق هدف سامي يبوح به في ثنايا الخطاب الروائي المجعد بالوقفات التخييلية، المزكى بالشخصيات الملحمية، الغابر في القدم بما استدعاه من أحداث تاريخية و شخصيات أسطورية ، إن هدفه يتضح في قوله: << فما على المثقفين الأحرار، إلا أن يناضلوا على اختلاف مواقعهم... من أجل التأسيس لمجتمع راشد، يقوده الحق إلى العدل، في فضاء من الحرية، مستقر في ثوابته، نام في مداه، ولا خوف على جماهير الناس حينها، لأن جدلية السنن المودعة في

1 – الرواية ، ص108.

2 – الرواية ص137.

أعماق الحياة، ستدفع بهذه الجماهير نحو الكلمات المثلى، حيث يريد الله سبحانه>> [1].

- **"حارسة الظلال" بين العالم الأسطوري وواقعية السرد:**

عمل الروائي "واسيني الأعرج" على تحديث الكتابة الروائية الجزائرية بالبحث في الموروث السردي وانتقاء ما هو قابل لاحتواء مجريات العصر وإعطائها البعد الفني الذي ينزاح عن المعهود في الإبداع الأدبي سواء أكان في مجال التعبير عن المسكوت عنه أو في مجال محاولة تغيير الواقع المادي . وروايته (حارسة الظلال أو دونكيشوت في الجزائر)[2] من بين أعماله التي مكنته من اختراق المحلية إلى العالمية عبر التجوال في أرجاء موروثنا الإنساني.

شيدت هذه الرواية من قصتين، أولاهما هي قصة الصحافي الإسباني فاسكيس سيرفانتس داميريا الملقب بدونكيشوت لانتسابه إلى الكاتب الشهير ميغيل سيرفانتس الذي أبدع رواية (دونكيشوت بلامانتشا) ،إنه الحفيد الذي أراد أن يتعقب آثار جده سيرفانتس فيقع فيما يشبه المحضور ويقبض عليه ويسجن بتهمة التجسس فيكتب يومياته التي يروي فيها مغامراته وجزءا كبيرا من سيرة جده. وفي ظل تلك الأحداث تظهر قصة حسيسن الموظف في وزارة الثقافة، والذي رافق الإسباني في رحلته المشؤومة فقادته الرفقة إلى عالم سري في دهاليز المحققين.

لقد استفاد الكاتب في القصتين من نمط الرحلة وسرد المذكرات اليومية والسير والتراجم فتعددت تقنيات الكتابة في روايته، وفي ظل هذا التعدد تراءت بعض الحكايات الأسطورية أو الخرافية المستوحات من التراث المحلي والإنساني على حد السواء ؛ فقد كانت " حارسة الظلال" والتي اختارها الروائي عنوانا رئيسا لنصه إحدى الشخصيات الرئيسية التي ارتكز عليها السرد ليؤسس عالمه القدسي الترميزي الذي

1 – الرواية، الصفحة نفسها.

2 – واسيني الأعرج،" حارسة الظلال أو دونكيشوت في الجزائر"، دار الجمل، ط1، كولونيا (ألمانيا)، 1999.

يحمل جملة من الدلالات لعل أولاها أن: << حضور حارسة الظلال في نص واسيني الأعرج كان حضورا رامزا إلى الجزائر ذات التاريخ العريق والتي أجبرتها سنوات المحنة على الإقامة في الظلال منتظرة منقذا يخرجها من الظلام والظلال إلى النور ويهديها إلى الطريق >> [1].

وحارسة الظلال أسطورة امرأة منجمة ، تعرف الناس بالغيب عن طريق حركات الظلال ، وجودها متعلق بحكاية أسطورية مفادها أنها كانت من عائلة ثرية و أرادت الزواج من رجل متواضع فرفض أهلها ذلك، ففرت إلى مكان مرتفع من المدينة (الجزائر) وبقيت هناك تحرس الظل و تنتظر عودة الرجل الذي أحبته حاملا معه الشمس ليخلصها من وضعيتها تلك. اكتست المرأة هالة من القداسة بعد أن قامت بشفاء عاقر من عقمها وهي معجزة تشبه معجزة الأنبياء .

وقد زاوج الروائي بين هذه الأسطورة التي تحيل إلى صمود الجزائر وخلودها وأسطورة "العنقاء" التي تبعث من الرماد بعد احتراقها وتفحمها، فالجزائر بلد قوي لا يفنى ولا ينتهي رغم تجدد محنه واحتراقاته؛ << السر الكبير في هذا البلد هو قوته اللامتناهية على التجدد والولادة، من أشلائه وآلامه يعيد خلق نفسه باستمرار و في اللحظة التي يظن فيها الجميع، الأصدقاء والأعداء، أنه انتهى، ينشأ من رماده >> [2].

إن الجزائر وهي تغرق في دماء جراحها التي أحدثتها المحن المتتالية عبر التاريخ لا تنكسر ولا تسقط بل تعاود النهوض من جديد والوقوف بقوة أمام قهر الزمن حاملة ثقل تلك الآلام والمحن كما يحمل سيزيف صخرته ، فالذي يجمع هذا البلد و سيزيف الأسطورة هو الفشل المتكرر في الخلاص من الثقل المدمر ، يقول الراوي متحدثا عن الجزائر (البلد) :<< مأساته الكبرى هي فشله في تسيير شؤونه

---

1 – كمال الريحاني، " الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"، سلسلة نقدية،منشورات كارم الشريف،ط1،تونس، أفريل2009، ص189

2 – واسيني الأعرج، " حارسة الظلال" ، ص 190

بقوة، يصل إلى البوابة بعد موت وحرائق مدمرة ثم يقف عند البوابة هادرا الفرصة التي لا تتكرر ليعود مثل سيزيف إلى صخرته الثقيلة>> [1] .

بهذا الاستدعاء اليقيني لشخصيات أسطورية محلية وعالمية تتراءى معانقة الرواية للموروث الثقافي الإنساني ذو الطابع الأسطوري عن طريق نقله من عالمه الخيالي الخرافي إلى عالم سردي أكثر واقعية يحكي مأساة الجزائر أيام التسعينيات من عمرها ،كما تجلى اتزان الروائي وهو يزاوج بين ثقافتين مختلفتين، ثقافة محلية مثلتها أسطورة " حارسة الظلال " التي أبدعتها الذاكرة الشعبية الجزائرية، وثقافة عالمية وأجنبية تمثلت في أسطورة " العنقاء" و أسطورة "سيزيف" بالإضافة إلى الأساطير الأخرى كأسطورة "بروميثيوس" وأسطورة "ترسترام و إيسولد" و "دونكيشوت" .

2- توظيف السرد التاريخي:

تعتبر المادة التاريخية من أهم الروافد السردية التراثية المتعانقة مع النص الحداثي وخاصة الروائي، إنها تحدث متفاعلات نصية تاريخية تقدم الوقائع المترامية عبر الأزمنة القديمة والساحقة في شكل مكون نصي تخييلي قابل للقراءة والتأويل، عالمه الإشارات التاريخية والشخصيات والأحداث... وغيرها مما قد يشتك فيه الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي.

بين الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي:

الرواية سرد قصصي قوامه الخيال الذي يعتبره الكثير من الدارسين نتاج موروث إنساني ذو طابع تاريخي عميق، ولأن الرواية الجديدة تحاول التنكر للواقعي التاريخي؛ فهي تبرز الجانب الإنتقادي التخييلي الذي يعمل فيه الروائي على استحضار الخطاب التاريخي لمواجهة الواقع المعاش وانتقاده ف <<

1 – الرواية ، الصفحة نفسها

الحديث التاريخي من هنا، يواجه الواقع الذي مضى بواقع الحاضر، مغذيا تطور حديثيته انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية >> [1].

لأجل ذلك فإن التاريخ يخضع للرواية وتقنياتها الجديدة التي تسترجع كل ما يناسب الحاضر وتستغله لأجل أن يخدم أغراضها الأيديولوجية والفنية، ولهذا يغدو التاريخ<< مادة طينية، تأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيل الكاتب إياها . والتاريخي من هنا لا يقوم إلا بالخضوع للكتابة التخييلية مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخيلي بالرواية والأمر إذن يتعلق بمهنية الروائي، حيث تتواجه المعرفة التاريخية والمعرفة الروائية >> [2].

فبتداخل الرواية والخطاب التاريخي يتولد سرد تخييلي حامل لمعنى جديد يتمتع بدفقة إبداعية جريئة تتسع حدودها لتشمل الزمن الماضي الذي يمتد في الحاضر ويتواصل إلى المستقبل . تلك الجرأة الإبداعية مؤشر على قراءة نمطية للتاريخ يتم على مستواها انتقاء المادة التاريخية القابلة لاحتواء معطيات الأزمنة اللاحقة .

فالتاريخ – إذن– لا يمثل قطعا أثرية شامخة تحتفظ في ذاتها بجمالها ومكوناتها ومدلولاتها الخالدة ، لقد تحول معنى الخلود بعد تداخل السرد التاريخي والسرد الروائي إلى البقاء عن طريق التجديد، وذلك باستثمار المكنونات الثمينة التي يتمتع بها الموروث السردي التاريخي بتحويل المعاني الأزلية والخصائص الأثرية إلى معطيات جمالية ودلالية تبرز بشكل جديد في النص الروائي بحسب قدرات الروائي في مجال الإجراء التناصي.

---

1 – سعيد علوش،"الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي"، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت– لبنان، 1981،ص28.

2 – نفسه، ص27

إن الرواية من هذا المنظور التوظيفي للموروث التاريخي، لا تعتني بالفوضوية أو المثالية، بل ترغب في القصدية التي تميزها عن الشطط الفني من جهة والمباشر القولية من جهة أخرى. تلك القصدية تختار للسرد طرقا في الكتابة يكون فيها القناع والرمز والاستخدام غير المباشر للإشارات التاريخية مرتكزا لبناء الأحداث والوقائع الروائية ورسم الشخصيات وصنع المواقف ضمن أطر زمكانية خاصة تتراوح بين التاريخي والواقعي من جهة والفني الخيالي من جهة أخرى .

إن العودة إلى التاريخ في النص الروائي الجزائري المعاصر قد أوجدت ظاهرة سلوكية مرتبطة بالظاهرة الإبداعية و تعرف ب " الظاهرة السيكولوجية الأوتوبيوغرافية" • وقد برزت في الإبداع الروائي في فترة ما بعد الاستقلال، وهي اقتحام سلوكي إبداعي يقوم به المبدع الروائي اتجاه الظواهر الاجتماعية والتاريخية، يحكي من خلال هذا الاقتحام مغامراته المعرفية الحاملة لأفكاره الأيديولوجية ضمن إطار فني سردي تتماهى فيه شخصيته مع شخصية البطل الروائي، ولذلك تبدو الأعمال الروائية ذات الطابع الأتوبيوغرافي حقيقية لصعوبة الفصل بين البطل والكاتب [1].

تمتد هذه الظاهرة بسبل إبداعية مختلفة عند الروائي الجزائري المثقف باعتباره فردا اجتماعيا يحمل في ذاته، أكثر من أبناء بيئته، هموم واقع الاجتماعي وحاضره المادي؛ فالمثقف بحكم خوضه في المعارف الماضية التي حملها التاريخ الإنساني (التجريدي) واطلاعه على المعارف الجديدة التي يحملها الواقع الحياتي (المادي) اكتسب رؤية خاصة وجهة نظر مزدوجة تجعله قادرا على تصنيف القيم الماضية والحاضرة إلى قيم إيجابية وسلبية، وعلى هذا الأساس يتم الحكم على الماضي والحاضر والتمييز بينهما .

• – السيكولوجيا : هو المفهوم السلوكي للإنسان

– الأوتوبيوغرافية: أي التاريخية حسب المفهوم الذي جسدته النظريات الاجتماعية الأدبية عند جورج لوكاتش

1- Issac Yetiue:"(L'aliénation dans le roman) in revue de l'occident musulman et méditerranéen", Aix-en Provence, n°18,2éme trim/1972/p150.(2) Ibid. p153.

تلك السمة التي ميزت الروائي المثقف دون أبناء جيله من طبقات المجتمع قد انعكست في إبداعه الروائي الجديد الذي أصبح، بالفعل، أدب النخبة بالنظر في مستوى الكتابة الإبداعية التي فاقت أفق انتظار القارئ البسيط، رغم كون الإبداع منبثق في الأصل من عبقرية الطبقات الشعبية، فعلى الرغم << من أن الكتابة قد تولدت داخل الشعب، فإنها تحولت إلى متاع خاص للصفوة مع تحول المجتمع، مما أعطى للكتابة الانتشار الواسع >> [1].

-تخييل الخطاب التاريخي (تحويل مادة الحكي):

نعتبر المادة المحكية أو القابلة للحكي، تلك الأحداث أو الوقائع التي جرت ضمن إطار زماني ومكاني محددين معلومين والتي نقلت من إطارها الواقعي إلى إطار ذو طبيعة مختلفة، كأن تنقل إلى مجال علمي معرفي (كالمادة التي تدونها وتتناقلها كتب الأخبار) أو مجال فني إبداعي، تصبح فيه الوقائع والأحداث مزيجا بين التاريخي الواقعي والمثالي التخييلي. ومن هنا تتعدد وتختلف الخطابات المعبرة عن الواقعة التاريخية الواحدة وذلك باختلاف طرق استغلال واستدعاء المادة ذاتها، وكذا تعدد مقتضيات التعبير والبناء النصي.

يعتبر الخطاب الروائي من بين البناءات النصية والطرق الإستدعائية التي استثمرت الموروث التاريخي ومادته الحكائية على اختلاف الهيئة النصانية التي يورد ضمنها الروائي مادة حكيه التاريخية؛ فبعد أن كانت الرواية تستقي مادتها من التاريخ عن طريق تدوين الحوادث والوقائع بثبات شديد حاول من خلاله الروائي الحفاظ على المادة المحكية في هيئتها الأولى مما أنشأ ما نسميه ب "الرواية التاريخية" التي تعنى بتسلسل الأحداث وتواليها وصلتها ببعضها بطريقة جد منطقية ... ارتضت الرواية الجديدة تحويل

1- Michelle loi:(Bavardage d'un profane sur l'écriture)in tel- quel/fd , sevril/ n°61/1975/p75.

هذا المنظور الواقعي إلى منظور إبداعي تخضع فيه المادة المحكية (تاريخيا) إلى الرغبة الفنية والتسلسل اللامعقول الذي يمليه الطابع الإنزياحي عن كل ما هو مألوف وهو ما تبنته الكتابة الروائية الجديدة لتتم به عملية إسقاط تحويلية من المادة التاريخية إلى المادة المصنوعة فنيا؛ أي الانتقال من المجتمع الواقعي بأحداثه ووقائعه التاريخية إلى المجتمع الورقي الإبداعي بأحداث ووقائع تاريخية تخييلية.

إن العلاقة التخاطبية الحاصلة بين النص القديم التاريخي والنص الجديد الروائي على مستوى السرد والتي يظهر من خلالها النص الأول كمادة سردية محكية (أي قصة تاريخية) والثاني كسرد تخييلي تاريخي، تبرز ذلك التفاعل التناصي الدال على خصوصية الإبداع في تمثيل الواقع التاريخي بوجهة نظر صاحبه والتي يظهر من خلالها السرد الروائي عالما جديدا يغيب فيه التقرير التاريخي والمؤشرات الزمانية والمكانية،وتقوم مقامها مجموعة من المقومات التي تمكن للنص هويته الحاضرة وتخلصه من هيمنة الواقعية والمباشرة، وتجعل منه رموزا لغوية استدلت بالتاريخ الواقعي لصنع تاريخ تخييلي .

إنه الوعي الإبداعي بالتاريخ المتقاطع مع زاوية النظر الخاصة بالروائي والتي تعبر عنها الشخصيات الرئيسية التي تبدو في الكثير من الروايات المتعاقدة مع الموروث التاريخي ملتصقة بذات المبدع، ناطقة بأفكاره وآرائه، مؤدية لمواقفه على اختلاف الشكل السردي الذي يتحكم في كيفية ورود تلك المواقف بشخصياتها وأحداثها ...

-تخييل السرد التاريخي في "رمل الماية" :

تعتبر "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" أو"رمل الماية" لكاتبها واسيني الأعرج من أبرز الروايات الجزائرية المتداخلة مع القصص التاريخي والمستلهمة لشخصياته وأحداثه عبر تلاق انزياحي تراجعت فيه الهيمنة التاريخية الماضوية والسرد التسلسلي للأحداث ليقوم مقامها سرد تخييلي تجاوز فيه الروائي حدود

الكتابة التي عرف بها السرد التاريخي كهيمنة صيغ الفعل الماضي وضمير الغائب واستبعاد ذاتية المؤرخ راوي الأحداث ووجهات نظره... فقد لجأ الأعرج إلى التحويل والتغيير وإعادة كتابة التاريخ عن طريق تكسير القالب التسلسلي للأحداث، وإدماج وجهة نظر الراوي، واستحضار الوقائع التاريخية الماضوية وإعادة تركيبها لتناسب توجهاته الأيديولوجية، وكذا تخييل الشخصيات بتحميلها صفات وأسماء دالة على الأزمنة والأمكنة المطلقة و الغير محدودة .

أ- صيرورة الزمن وكسر القالب التسلسلي:

تحققت في الرواية علاقة جدلية تجمع بين الزمنين الماضي والحاضر، فقد ظهر السرد الروائي التاريخي منفتح على كل الأزمنة التي تحكم مسيرة الإنسان، وفي ذلك تمظهر إبداعي خاص للصيرورة الزمنية داخل السرد الروائي يقول الراوي:<< منذ أكثر من أربعة عشر قرنا وهو يكرر نفس اللغة ونفس الحركة بالأيدي...>> [1] .

انتقل الزمن التاريخي، في الرواية، من الماضي إلى الماضي-الحاضر المجسد في زمن السرد الروائي التاريخي، وعليه تبدو الأحداث والشخصيات التاريخية الماضية متلائمة والأزمنة الحاضرة بأحداثها وشخصياتها؛ ف"دنيزاد" اليوم تملك من الأخبار والأسرار ما خفي عن أختها "شهرزاد" في الماضي، ذلك أن أخبار "دنيزاد" تأتيها مما تخبئه الحياة وتفاصيلها وأنها لم تبق حبيسة ما يقوله التاريخ والمؤرخون، بل تجاوزته إلى آفاق إنسانية وحياتية واسعة تجمع بين القديم والحديث.

ولأجل كل ذلك لم يخضع سرد "دنيزاد" في الرواية إلى منطقية التسلسل الزمني المعهود في القصص التاريخي، فالسرد الأول مبني على زمن السرد، وأما الثاني فمبني على ما يسمى بزمن القصة،

1 - واسيني الأعرج،"رمل الماية"، ص 117.

وبين زمن السرد وزمن القصة تحول انزياحي حاصل على مستوى السرد الروائي؛ بحيث يبدو التلاعب والتصرف اللامنطقي الذي تفرضه الكتابة الجديدة .

مثال ذلك ما جاء في الرواية من إشارات إلى سيرة الحلاج بطريقة غير خاضعة للتسلسل الزمني الذي مرت به أحداث حكاية الحلاج في التاريخ، فالأحداث التاريخية في الرواية تبدو منتقاة بحسب الموقف و الحدث الروائي ،يقول الراوي:<< ...الليلة السابعة كانت طويلة مثل ليلة الخوف التي دامت زمنا ،لدرجة أنها ألغت الزمن ذاته–هل كنت نائما أم كنت احترق ن لا أعلم حتى ترتيب الوقائع ن هل جاءت بعد موت الشيخ الجليل و يمتلئ فمه بالرمل و الماء أم بعد ؟؟أعتقد أنها بعد موت الحلاج ...>> [1].

إن موقف التراجع و الانهزام و التخاذل، موت تحقق في الأمة مما أثر في نفوس الأحياء من أبنائها، و هذا ما استدعى التركيز على موت الحلاج و الانطلاق منه لبناء أحداث روائية معبرة عن حالة الحزن و الألم و الفاجعة التي تمر بها الأمة، فقد انطلق الروائي في الفصل السادس من موت الحلاج دون أن يلتفت إلى ضرورة ترتيب الأحداث بحسب ما تداولته القصة التاريخية لسيرة الحلاج وهو ما استدعاه السرد الروائي الجديد والتجربة الإبداعية الخاصة . يقول الراوي :<< حتى بعد موتك أيها الحلاج ، مازلنا نبحث عنك بين الحرف والحرف، بل داخل الفاصلة والنقطة. سرك دفين وعلمك مكين...>> [2].

إن ما يحدث اليوم من ضياع حقوق العارفين والمتميزين قد حدث بالأمس مع الحلاج الذي حمل التاريخ سيرته لكنه لم يكشف عن حقيقة وفاته، ولهذا جاءت الرواية لتعيد كتابة ما أخفاه المؤرخون عبر

1 – الرواية، ص148.

2 – الرواية،ص145.

الأزمنة الطويلة عن حيثيات وفاة الحلاج، ولعله السبب الذي جعل الروائي يعرض وفاته كأول حدث في سرده الذي يعرض سيرته، باعتباره الحدث الرئيس الذي يحمل مواقف مشتركة بين الماضي الموروث (زمن الحلاج) والحاضر المعاش (زمن المبدع)، وهي مواقف تجتمع لتؤكد ضرورة التصريح عن الحق وعدم التقوقع والانكماش في الضلال والظلم والخوف .يقول الروائي:<< ... إنه القوس الثاني، نشعر به ولا نلمسه. نحس بقربه منا ولكننا لا نفهمه. الكل يدور، يدور داخل الفراغات، الخوف؟؟ ماذا حدث أيها الموريسكي القوال الذي ورث شقاوة اللسان عن جد مات وهو ما يزال يصرخ. أعطوني حقي في الكلام يا أبناء الكلبة . عليكم اللعنة حتى يوم القيامة >> [1].

ب – تخييل الشخصيات التاريخية :

تم استحضار الشخصيات التاريخية في رواية "رمل الماية" عن طريق الحلم الذي عاشه بشير الموريسكي ،بطل الرواية، مدة طويلة في الكهف الذي لجأ إليه بعد اتهامه بالجوسسة وخروجه من الأندلس .وقد كانت رحلته في الكهف عبر ذلك الحلم التاريخي رحلة في الذاكرة الإنسانية وفي عمق التاريخ من أجل استنطاق المكبوت والإعلان عن المخبأ المسكوت عنه، وقد التقى فيه بشخصيات تاريخية دافعت في زمانها عن الحق وحققت الانتصارات ونشرت الحق دون أن تعلم أن ما هو آت في الأزمنة اللاحقة سيكون خراب وهزيمة وتخاذل ...

لقد استدعى الروائي شخصية طارق بن زياد المغربي فاتح الأندلس من التاريخ القديم، وقد كان استدعاؤه لهذه الشخصية موقف إبداعي عبّر من خلاله عن مدى تأسفه وغيره من أبناء هذه الأمة لما يحدث لها من ضياع وخراب، فقد حمّل شخصية طارق بن زياد مواقف تتفق مع وجهة نظره اتجاه هذا

1 – الرواية،ص145-146.

الواقع المرير، ليقول بأن حاملي لواء الانتصار والدفاع عن الأمة والقتال لأجل أن تحيا بالأمس قد يكون موقفهم اليوم هو التأسف والحسرة وخيبة الأمل مما أصاب المجتمع الجديد من أمراض الخيانة والظلم والعدوان بغير حق .استطاع الأعرج بعد اقترابه من هذه الشخصية التاريخية أن << يدخل في جبة طارق ليعبر عن حالة الندم التي كانت ستصيبه لو أنه بعث من جديد . ولو حدث ذلك لكان غير خطبته الشهيرة أو الخطبة المنسوبة إليه• ولقال :"الخيانة أمامكم والقبور وراءكم" بدل أن يقول "العدو أمامكم والبحر وراءكم" >> [1].

إن طارق بن زياد كغيره من الشخصيات التي راودت الموريسكي في حلمه (الحلاج، أبا ذر الغفاري، ابن رشد، أهل الكهف...) والتي ضحت من اجل إعلاء كلمة الحق، لكن الحق قد تراجع اليوم أمام تاريخيهم وهو غائبون .

وحتى يتمكن الروائي من إدماج الماضي بالحاضر وتحميل تلك الشخصيات التاريخية موقفه من الواقع بصورة تعكس قوة التأثر والرغبة في التعبير والصراخ بطريقة إبداعية يرتقي فيها المكتوب الفني عن المروي أو المدون التاريخي عمد الروائي من خلال سرده الإنزياحي إلى تغيير ملامح الشخصية ونقلها من العالم التاريخي الواقعي إلى العالم التاريخي التخييلي بإضافة بعض التصرفات أو المقولات التي لم تصدر في الواقع عن الشخصية نفسها، وإنما ارتضاها خيال المبدع لشخصيته التي استحضرها لتحقق مبتغاه في

• – شكك بعض المؤرخين في نص الخطبة التي أبدعها طارق بن زياد في فتح الأندلس، وكان مبدأ التشكيك أن كيف لطارق بن زياد وهو من حديثي العهد بالإسلام واللغة والأدب العربيين أن يبدع في مجال الخطابة نصا لا يضاهيه آخر في بلاغته وقوة تعبيره وأسلوبه العربي الأصيل . وقد رد البعض على هذا الرأي بالقول بأن طارق قد انكب على دراسة اللغة والأدب العربيين بحب وشغف شديدن وقد ساعده على اقتناء أسرار البلاغة والأسلوب مجالسته الدائمة للقرآن الكريم، بالإضافة إلى أن أجداده كانوا أكثر أهل المغرب احتكاكا بالعرب فاخذوا عنهم اللغة والفصاحة والبلاغة...

1 – مخلوف عامر،" توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)"، منشورات دار الأديب، ط1، الجزائر، 2005،ص154.

التعبير عن موقفه المعادي للواقع المرير والباحث عما هو مثالي جدير بثقته كمبدع . مثال ذلك قوله عن طارق بن زياد:<< طارق فتحها وبعدما رموه كقشرة ليمون، وكان المسكين حسرا، لو يعود ثانية ويعلم الذي حدث، سينتف ما تبقى من شعره ويصرخ صرخته المليئة بالألم يا عباد الله رائحة الخيانة أمامكم والقبور وراءكم ... سيتكلم كثيرا قبل أن يتحول إلى خيط من نور ويعود إلى القيامة مليئا بالاحتجاجات في يده سيفه، وحصانه، ومشاعل من الزيت والنار ويقسم أمام الله أنه لن يدخل الجنة، لن يدخل في حضرتها، إلا إذا بين الله موقفه مما يقع >> [1].

– إسقاط التاريخ وتحويل المادة المحكية في "عرس بغل" :

اختار الطاهر وطار عنوان "عرس بغل" لإحدى أشهر أعماله الروائية المعبرة عن آمال وآلام الجماهير، والمجسدة لتناقضات المجتمع بما يحمله من نزاعات ومشاكل اجتماعية وأخلاقية، وكذا هموم الفرد البسيط والمثقف على حد السواء .

لقد مثلت الرواية الانعكاس التاريخي بأحداثه وظواهره الاجتماعية الحاملة لتناقضات المجتمع الداخلية، وهذا ما عبر عنه القانون الأساسي الذي ارتضاه "وطار" محورا لحكايته الدرامية (حفل زفاف البغل) إذ يقول على لسان بطل روايته "الحاج كيان" : <<كل الأعراس عرس بغل، ولا داعي للهروب منها، هذا هو نظام الحياة، إنه فاسد في أساسه، وفي حاجة ملحة إلى حمدان ليقرمط بين الناس، ويقرمط، حتى يقيم الألفة، ويذيقهم جميعا طعام الجنة >> [2].

---

1 – الرواية، ص 418.

2 – الطاهر وطار، "عرس بغل"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982،ص196.

لقد استجاب التاريخ بشخصياته الخالدة عبر الأزمنة لمبدع الرواية، فها هي شخصية "حمدان قرمط" مؤسس دولة القرامطة، تحاول أن تتدخل من أجل إصلاح مجتمع اليوم، بتحقيق العدل وبتر الظلم . استدعته الذاكرة الجماعية الحاملة لهموم الأمة والباحثة في شفائها من أسقامها، وقد تم هذا الاستدعاء بعد تمعن الكاتب في آثار الماضي والنظر في إنتاجيتها وامكانتها ومدى ملاءمتها وحركيتها في الزمن الحاضر من خلال سرده الروائي التاريخي، ذلك أن << الماضي التاريخي هو عامل ذهني، يستنبط في كل لحظة من الآثار القائمة، أو بعبارة أخرى موضوع التاريخ هو الماضي الذي هو الحاضر>> [1].

من هذا المنطلق اختار الروائي لسرده زاوية نظر خاصة، ينظر من خلالها إلى التاريخ بعين الحاضر المؤلم الباحث عمن يحدث التغيير، ولهذا نجد بأن رواية "عرس بغل" تتعامل مع التاريخ <<بوصفه جزءا من وعي الشخصيات، ولا سيما شخصية "الحاج كيان" التي مرر الكاتب من خلالها ما يريد قوله بشأن الماضي عموما، والتاريخ بشكل خاص >> [2]، كما نجد بأن البطولة في الرواية لا تتجلى من خلال مواقف الشخصية البطلة "الحاج كيان" داخل مجتمعه الروائي؛ وإنما من خلاله وعيه الذاتي الذي عززته اللحظات التي يتناول فيها "الحشيش" ويغيب عن عالمه الواقعي ثم يتعمق في التاريخ عبر أزمنته الماضية وشخصياته وكذا الزمن الحاضر بتناقضاته وإفرازاته، وبين الزمنيين يحدث إسقاطات يصل من خلالها إلى خيبة أمله إزاء الحاضر وإخفاقاته.

يظهر "الحاج كيان" بطل الرواية شخصية إسلامية منحرفة اجتاحت عوالم الشهوات حتى تكشف عن إنسان الواقع المرير الذي أصبح سلعة سوقية تباع وتشترى، يقول الراوي:<< لا شيء

1 – عبد الله العروي، "مفهوم التاريخ"، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992، ص38.
2 – محمد رياض وتار، "توظيف التراث في الرواية العربية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص127.

رديء في العالم، إلا ما ليس له قيمة تجارية >> [1]. لقد مثل "الحاج كيان" نخبة المجتمع التي تحاول اجتياح الواقع وتغييره لكنها تعجز في كل مرة أمام استحالة الرغبة في الخضوع والعودة على الرشاد والصلاح، يقول "الطاهر وطار"– رحمه الله– كاشفا عن عوالم (عرس بغل) الحقيقية : << في عرس بغل لجأت إلى الرمز، أو إلى المعادل الفني لواقع لا يمكن أن أعبر عنه إلا بهذا الأسلوب، أردت أن أقول أن ما يجري في العلم النامي على يد البرجوازية الصغيرة من ثورات ليس سوى عرس بغل عقيم، الفائدة منه هو إقامة العرس، وليس الزواج >> [2]، وقد جاء في الرواية ما يترجم هذا التصريح كالكلام الذي قيل على لسان "العنابية" إحدى شخصيات الرواية : << ... نسيت العادات والتقاليد يا الحاج كيان. عرس بغل. ستحضر عنابة وقسنطينة وسطيف والأغواط والجلفة والأصنام وملیانة. هذه جميعا شاركت في أعراسها، بأجمل البنات اللاتي كن في محلي، وبكل الأعيان الذين كانوا في قبضة يدي. علينا أن نتصل بالجميع. من الشرق إلى الغرب، وستكون المشاركة في عرس بمحل ذي ستة أبواب... >> [3].

من خلال هذا العرس استطاع "الحاج كيان" أن يجمع بين الماضي والحاضر، بين شخصية "حاتم" الذي حاول سرقة الأموال التي جمعت في العرس، والمتنبي الذي يراه لئيما خاوي النفس، سارقا وماديا حينما تخلى عن قرمطيته وسل شعره لمحاربة القرامطة، يقول، موجها كلامه إلى (حياة النفوس) إحدى العاهرات التي جذبته إلى عالم الشبهات (الواقعي)، وقد تصورها "خولة أخت سيف الدولة" : << ... كان لئيما، خاوي النفس. لم تكن عيناه تستقران في مكان واحد. ما كان المتنبي يقوى على

---

1 – الرواية، ص78.

2 – إدريس أبو ديبة، " الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، ص212، عن الطاهر وطار في حوار له مع زعتر جمال الدين، "جريدة الجمهورية الأسبوعية"، ع23، سبتمبر 1989، وهران، ص04.

3 – الرواية، ص89.

التحديق في شيء، حتى ذاته لم يكن يحدق فيها... هو ذاك إذن يا خولة. لو لم يكن نذلا، لحافظ على قرمطيته. على الأقل، ما كان يوجه له الشتم >> [1].

إن مفهوم الخيانة، حسب وجهة نظر البطل "الحاج كيان"، يبقى ثابتا بين الماضي والحاضر، فما حدث أيام القرامطة من نزاعات وخلافات وتشتت بين القادة بسبب الخيانات، يحدث اليوم أيضا في واقعنا المعاش مما أدى إلى تشتت الأمة وذهاب ريحها. ولأجل ذلك تحتاج الأمة اليوم إلى من خلصها بالأمس ، سادة وقادة من أمثال "حمدان قرمط" الذي حاول أن ينشر العدل والمساواة، يقول "الحاج كيان" : << املئوا الدنيا عدلا، كما ملئت جورا... أنتم النور والنور أنتم. أنتم الحقيقة الكبرى، والحقيقة الكبرى أنتم. قرمطوا ما وسع الأسياد وفقهاء السوء بين الناس >> [2].

3- توظيف السرد الأدبي:

إن ما يمثل الموروث الأدبي هو النص الإبداعي الأدبي الذي يقابل النص الشعبي؛ وهو أدب ذاتي << يختلف بلا شك في شكله وتعبيره عن الأدب الشعبي >> [3]ذلك أنه نابع من ذاتية الفرد وتجاربه الخاصة، على خلاف الأدب الشعبي الذي تشكله خلاصة التجارب الجماعية باعتباره نابعا << من الوعي واللاشعور الجمعي >> [4].

والنص التراثي الأدبي هو النموذج السابق الذي يحمل ميزات فنية نموذجية أضاءت فترات زمنية ذهبية في تاريخ الإبداع الأدبي لا يمكن تكرارها إلا عن طريق المحاكاة أو التفاعل النصي أي التناص.

---

1 – الرواية، ص 102–103.

2 – الرواية، ص105.

3 – نبيلة إبراهيم، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، ص03.

4 – نفسه، الصفحة نفسها.

فعلى الرغم من محاولات الدارسين – منذ زمن أرسطو- وضع حدود بين أنواع وأشكال التعبير والإبداع الإنساني الأدبية وغير الأدبية، إلا أنهم لم يستطيعوا الحزم بوجود نص مستقل بذاته خال من رواسب النصوص السابقة لوجوده؛ فالجنس الأدبي منذ الأزل ذو فاعلية انفتاحية ولا يزال إلى اليوم كذلك، بحيث يأخذ كل نص جديد العناصر التي تحدد هوية النص السابق المأخوذ عنه أو المتفاعل معه ثم تجعله على مسافة كافية منه [1].

من هنا يمكن القول بأن النصوص الإبداعية المتعالِقة أو ما اصطلح على تسميته سعيد يقطين ب "المتفاعلات النصية الأدبية" تدمج كل البنيات النصية المتصلة بالأدب شفويا كان أم كتابيا، ساميا أو منحطا، واقعيا أو متخيلا [2]. ومادام موضوع الدراسة متعلق بالموروث السردي، فسوف يقتصر البحث في هذا الجزء الخاص بتوظيف الموروث الأدبي، على النصوص السردية الموروثة وحسب، سواء انتمت إلى تاريخ الإبداع العربي، المحلي أو العالمي الإنساني عموما .

ولأجل توضيح العلاقة القائمة بين النصوص الأدبية السابقة واللاحقة في إطارها الخاص العربي والعام الإنساني، يتدخل نص "رمل الماية" للكاتب " واسيني الأعرج" كنموذج تطبيقي يوضح كيفية توظيف النص التراثي العربي، كما تتدخل رواية " حارسة الظلال " للكاتب ذاته باعتبارها نص إبداعي سردي تفاعل مع نص تراثي عالمي واستفاد من جواهره الدفينة لتقديم عينة أدبية جديدة .

1 – ينظر، نضال صالح، "تراسل الأجناس الأدبية في عالم وليد إخلاصي القصصي"، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سوريا، عدد خاص بالقصة القصيرة في سوريا، ع428، السنة الخامسة والثلاثون، كانون الأول،2006/ ذو القعدة1427، ص23.

2 – سعيد يقطين، " انفتاح النص الروائي" ، ص 107

أ– توظيف "ألف ليلة وليلة" في " رمل الماية" :

تعتبر ليالي "ألف ليلة وليلة" من أقدم النصوص الأدبية العربية التي كتب لها الخلود عبر الأزمنة المتلاحقة إلى اليوم، لما تميزت به من سحر الكلمة و حشد الرمز ودلالات الفن الإبداعي، تنبه لقيمتها وعلو شأنها المستشرقون الذين عكفوا على قراءتها ودراستها، بل والنهل من أسباب قوتها الإبداعية وامكانتها وجمال صورتها الفنية.

لقد عشق أدباء أوروبا الأجواء الفنية الساحرة التي ميزت سرد الليالي << حتى أن فولتير كان يتمنى أن يفقد الذاكرة ليستعيد لذة قراءة الليالي من جديد، ولقد تأثر هو وغيره من المجددين الممهدين للثورة بكثير من الليالي في طريقة عرض رسائلهم في الهجاء >> [1].

وباعتبار قصص "ألف ليلة وليلة" كان من الحوافز الكبرى التي جذبت اهتمام الغرب نحو الشرق فقد كانت النموذج الأدبي الأمثل الذي يصور العربي بخصوصيته القديمة التي أنتجتها انطباعات المستشرقين عن الشرق والإنسان الشرقي، فهو بالنسبة لهم ذلك الإنسان المحاط بهالة عظمى من السحر والغيبية المضمرة والخيال المبهم ...كما أنها (أي ألف ليلة وليلة) تجلي عبقرية العربي في قدرته النادرة على خلق القصص وإنتاج المواقف والأحداث، والسرد التخييلي .

ولذلك كان – ولا يزال– نص الليلي معين فني لا ينضب، أمد المبدع الأدبي منذ الزمن القديم القريب عطاء إبداعيا حيا و غزيرا، نهل منه الغربي قبل العربي، فتجاوز به أسلوب المباشرة والمحاكاة في التعبير في ميداني القصة والمسرحية معا ، فاستفادت من ناحيتين: << ناحية الوصف فاستفادت

1 – سهير القلماوي،"ألف ليلة وليلة" دار المعارف، القاهرة،1966، ص69.

بذلك القصة الغربية آفاقا جديدة وميادين جديدة لحوادثها وعواطفها، وفي ناحية المناظر المسرحية، فغني المسرح بفضل ذلك غنى هائلا >> [1].

واستمر عطاء الليالي إلى زمن الحداثة والعصرنة الذي أصبحت فيه الرواية الجنس الأدبي الأكثر قابلية لاحتواء السرد العربي القديم الممثل في نموذجه الأعظم " حكايات ألف ليلة وليلة"، فقد أضحى تفاعل الرواية مع هذا النموذج ومثيلاته من السرود القصصية العربية القديمة، من الأساليب الحديثة التي ارتضاها سرد اليوم في جنس الرواية، وقد أصبحت – أيضا- منارة المبدع الروائي الجديد الذي عكف عليها ليختار منها ما يناسب واقعه الذي يعيشه ويريد التعبير عنه بروح إبداعية جديدة . وهكذا أضحى سرد ليالي ألف ليلة وليلة القلم المعبر عن آلام شعوب اليوم وآمالها بعدما وظفها الروائي << بوصفها شكلا فنيا يمكن أن يكشف من خلال أسلوبه الخيالي السحري عن رؤيته لمشاكل عصره >> [2]فأثبت بوعي فني جديد بأن التراث الأدبي قابل للتحول الفني عبر الأزمنة التاريخية باعتباره أداة تعبيرية يشكلها المبدع كيف يشاء لتحتوي عصره بما يحمله من رؤى وتجارب ووقائع وأيديولوجيات، وتجديد على مستوى الإبداع الأدبي.

تعد "رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لكاتبها "واسيني الأعرج" من الكتابات الروائية الجديدة التي احتوت التراث الأدبي العربي،واختارت منه حكايات "ألف ليلة وليلة" لتنسج على منوالها واقعا إبداعيا حكائيا ممثلا في سرد روئي تخييلي يمزج في شخصياته وأحداثه وأزمنته بين الواقع المعاش وخيال قصص الليالي.

---

1 – المرجع السابق، ص70.

2 – صبري مسلم حمادي، "أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية"،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،بيروت، نيسان (أبريل) 1980، ص44.

والرواية لا تستدعي هذا التراث الحكائي لغرض إضفاء طابع السحرية والجمال الزخرفي الأدبي الخارق السابح في عالم الخيالات و التي تضفي على النص صفة التشويق، فحضور النص القديم في النص الجديد هو أسلوب إبداعي تمكن منه النص الروائي فأنتج سردا لا نكاد نفرق فيه بين ما حدث في الماضي بين شخصيات "ألف ليلة وليلة" الحكائية والتي كانت تنسجها مخيلة شهرزاد وتحكيها للملك شهريار، وبين ما يحدث في الحاضر من هذا الواقع المعاش الذي يقوم فيه بعض الأشخاص بتكرار أدوار شخصيات الليالي لتشابه حاصل على مستوى السلوك الاجتماعي أو الأخلاقي ...

لقد استحضر المبدع أجواء "ألف ليلة وليلة" الحكائية ليصور الواقع المرير الذي عاشته الأمة ولا تزال تعيش مراراته اليوم، وكأنها محصورة بين جدران الزمن الماضي التي تلاشت ولا تزال تسود، لقد أصبح نص الليالي المثبت في الرواية إطارا فنيا ومضمونا معرفيا وأيديولوجيا استطاع الروائي من خلاله نقل مختلف الظواهر الناتجة عن فساد الحكم وسيطرة الرأي الواحد والصوت الواحد، بل ونقل ظاهرة السكوت القاهر التي عمت أرجاء الأمة مقابل بعض المحاولات الجريئة للبوح بالحقائق بشجاعة .

إن نص "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" الذي تفاعل مع نص "ألف ليلة وليلة" قد مثل نص التجاوز والخلق، فقد تعمق المبدع من خلاله في أجواء الليالي لا لغرض النقل أو المحاكاة بل لخلق نص جديد يوهم القارئ بأجواء تلك الحكايات القديمة، ثم يشده إلى أجواء المعاناة والقمع في الواقع فاستغلال شخصيات الزمن الماضي من خلال نص الليالي كان مواتيا للتعبير عن الزمن الحاضر بنيّة الانتقاد والتغيير.

هذا ما يؤكده عدول الروائي عن تسمية الشخصية التي تحكي قصص ليالي الرواية بشهرزاد واستبدالها بدنيزاد، وذلك للتأكيد على أن وقائع حكايات دنيزاد هي من واقع هذه الدنيا التي نعيشها

حقيقة . بل إن تغيير الشخصية في ذاتها، كان تغييرا للموقف القديم الذي عرفت به شهرزاد في سكوتها عن الكلام المباح ومحاولة تفادي حقد الملك شهريار ورغبته في الانتقام منها وقتلها، وذلك بتشويقه بحكايات ترضيه وتكون إما خيالية أو كاذبة رواها وتناقلها المؤرخون والوراقون، يقول الراوي على لسان الكاتب:<< عليك أن تعرف الحقيقة كما هي لا كما رواها الوراقون الذين تعرفهم جيدا. أكثر مما أعرفهم، دابة الغواية كانت كاذبة. شهرزاد لم تقل لشهريارها إلا ما كان يريد سماعه >> [1]، ويقول أيضا:<< الوراقون يولدون من بطون أمهاتهم كذابين، الغش يسير في قلوبهم الموبوءة >> [2].

ولذلك فإن "دنيزاد"،اليوم ،ستبوح في سرد "رمل الماية" بما خفي عند "شهرزاد"؛ فأخبار الدنيا ستنقلها بصراحة ودون خوف من السلطان أو تزوير في وقائع التاريخ؛ يقول الراوي:<<كانت دنيزاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار، فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول الفسيحة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية >> [3] لقد أقسمت "دنيزاد" << أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه، قامت من مكانها لتأدية الدور بكامله حتى يكون كلامها أكثر إقناعا >> [4].

أما شخصية شهريار، فقد كانت تمثل الحاكم المستهتر المتجبر في الزمان والمكان المطلقين، وقد احتوت هذه الشخصية في السرد القصصي للرواية كل شخصية حاكمة طاغية أو مستهترة، فحكايات دنيزاد التي تروي قصص هؤلاء لم تكن إلا استعراضا لأوجه الشبه بين ملوك الأمس في حكايات "ألف ليلة وليلة" وملك اليوم في الرواية "شهريار" صاحب السلطة الهجينة "الجملكية" : << وهي نحت من

---

1 – واسيني الأعرج،"رمل الماية"، ص129.

2 – الرواية، ص 137.

3 – الرواية، ص05

4 – الرواية، ص28.

كلمتين هما الجمهورية والمملكة. فلا هي جمهورية خالصة ولا هي مملكة خالصة؛ إنها اسم لقيط لا رائحة له ولا لون ولا يمكن أن يحكمها إلا لقطاء أيضا. و"الجملكية" ليست مرتبطة بزمن محدد في وجودها، قد تكون نشأت في الماضي أو الحاضر، وقد تنشأ في المستقبل، لأن وجودها رهن بطبيعة الذين يحكمونها. وهي البلد الذي يسود فيه الحكم الواحد والصوت الواحد بالسوط الواحد. لا حق لأحد أن يعلو صوته على صوت الحاكم >> [1].

إن الحاكم عبر مسيرة التاريخ العربي مدان في سوء حكمه وتقديره الخاطئ، أو سوء نيته واستهتاره، هذا إضافة إلى تسلطه ومعاقبته كل من تسول له نفسه أن يرفع صوته فوق قراره وهو ما أرادت دنيزاد أن تقوله للحاكم "شهريار" ، وهو –حتما– يختلف عما كانت تحكيه شهرزاد في حكايات "ألف ليلة وليلة"، فالفرق بين حكايات الأختين بين الأمس واليوم، هو أن ما كانت تحكيه الأولى كان قصصا مختلقة من خيالها لأجل الهروب والانفلات من الحاكم، ولذلك اتصفت حكاياتها بالألفة والرقة والمتعة التي جذبته طوعا للإنصات، لكن ما تحكيه الثانية اليوم قصصا واقعية مفجعة يرفض سماعها لكنه ينصت لها كرها .

لقد تحقق لدنيزاد البوح بفضل قوة شخصيتها وإصرارها على التفوه بما خفي بين طيات طبقات المجتمع بكل جرأة وشجاعة لتضع الحاكم أمام الحقيقة المفجعة، وهو ما يوحي به العنوان الفرعي لرواية "رمل الماية": "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" . يقول الروائي في الافتتاحية : <<دفنت دنيزاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة.كانت تعرف أكثر من غيرها أن العد الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات. فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده

1 – مخلوف عامر،" حضور التراث في الرواية الجزائرية"، مجلة السرديات،ع1، جانفي2004،ص223.

حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض تملأ الشواطئ المهجورة والأصداف >> [1].

بهذه الصورة الاستثنائية التي تشير إلى خصوصية الإبداع الروائي الجديد المتقاطع مع التراث، تجلت رواية "رمل الماية" وهي تستدعي "ألف ليلة وليلة" وتجلى معها وعي الكاتب في استغلاله المشروع للثراء الفني والمعرفي الذي تميزت به حكايات الليالي من حيث تركيبة الشخصيات وكيفية سرد الأحداث (القصص) وارتداء الزمان والمكان المطلقين... ، وما يحمله هذا النسيج البنائي من دلالات تعكس الواقع وتصور وجهة نظر المبدع فيه، فتجاوز المبدع بذلك الحد المألوف في القصص الأدبي الموروث لينتج نصا جديدا انغمس في الماضي ثم تصاعد عنه تدريجيا بما أضافه من إمكانات فنية جديدة من عوالم الكتابة السردية الحداثية .

ب- توظيف رواية "دونكيشوت"التقليدية في "حارسة الظلال":

لقد كانت رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج ولا تزال من النصوص الاستثنائية التي بادرت إلى تخطي المحيط الحدودي الذي يفصل –عادة- بين تقنيات الكتابة السردية التقليدية القديمة والكتابة الروائية الجديدة، فقد انفتحت الرواية على التراث القديم واشتغلت على جواهره الأصيلة الثابتة والصامدة عبر الزمن والقابلة للتعاطي مع كل ما هو متجدد وقادر على أن يمدها بروح جديدة تطيل نفسها المتواصل عبر التاريخ، كما أن الرواية استطاعت أن تخرج من الإطار الفاصل بين الخصوصية العربية والخصوصية الغربية في الكتابات السردية، فقد امتطى الروائي في "حارسة الظلال" حصانه العربي الأصيل وجاب ربوع الآداب العالمية، ثم انجذب نحو أكثر النصوص قابلية للتحاور والاندماج الفني مع الروح

1 – الرواية، ص 05.

الإبداعية الجديدة والواقع الحديث للتعبير عن تجربة خاصة تعالج قضية المحنة الجزائرية في فترة التسعينات، فكانت رواية "دونكيشوت" لميغال دي سيرفانتس.

ظهر أول لقاء بين النصين المتقاطعين (رواية دونكيشوت ورواية حارسة الظلال) في التعليق الذي جرى على لسان الراوي البطل "حسيسن"حينما التقى لأول مرة بالصحفي الإسباني الملقب ب"دونكيشوت" في بلده "اسبانيا"، فلقد استحضر حسيسن بعد تعرفه على هذا الصحفي الذي يعود نسبه إلى الكاتب الاسباني الشهير "ميغال دي سيرفانتس"، استحضر عالم سيرفانتس وروايته الخالدة عبر تاريخ الآداب الإنسانية (دونكيشوت) .

وبين دونكيشوت الرواية و دونكيشوت الصحفي،استطاع الكاتب عن طريق مخيلة بطل روايته"حسيسن" أن يمزج بين البطل القديم الذي حارب الطواحين، وبطل اليوم الذي يحارب خيبات الدنيا، ولقد تجسد هذا التمازج ،الذي يجلي تفاعل النصين، في مقطع سردي مستعار اقتطفه الروائي من النص السابق ليؤثث به سرده[1]، مستعينا في ذلك بروح التشابه الحاصل بين شخصيات الروايتين، يقول: << لم أكن قادرا على تصور الشخص الذي أمامي، غير دون كيشوت دي منشا، في حالة يرثى لها، وهو يئن من جراحات حرب خاضها دون ..... ضد خيبات الدنيا وهو يقص على صانشو دي بانصا أقرب أصدقائه، مأساته اللامتناهية: يا صانشو العزيز، لقد سمعت الناس يقولون دائما، أن من يكرم اللئيم كمن ينثر ماء في البحر، لو كنت استمعت إلى نصائحك لتفاديت اليوم كل المزالق >> [2].

1 – كمال الريحاني،" الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"، ، ص105.

2 – واسيني الأعرج، "حارسة الظلال"، ص 21.

وقد غاص الروائي في نص دونكيشوت بصورة مكثفة حينما استدعت أحداث الرواية سيرة سيرفانتس المثبتة في روايته؛ جاء ذلك لصيقا بمغامرات الصحفي الإسباني الذي أتى إلى الجزائر للبحث في آثار جده سيرفانتس فقبض عليه وسجن في كهف بتهمة التجسس، وهناك كتب يومياته التي استحضر فيها سيرة جده مستعينا بالأماكن التي حل بها، وبالعودة إلى روايته "دونكيشوت" التي تحمل جزءا كبيرا من سيرة صاحبها، ولذلك فقد استفادت "حارسة الظلال" من خصوصيات الكتابة الفنية الأدبية التي يتمتع كل من جنس اليوميات والسير.

ومن النصوص المستعارة عن رواية "دونكيشوت" ضمن السرد الذي يحكي سيرة سيرفانتس؛ مقطع يستحضر فيه الصحفي أحداث اعتقال جده، ويقول فيه: << ما زالت تطن في رأسي وقلبي صراخاته في هذه الأمكنة الحزينة وجمله التي خرجت من فمه الناشف وظل يكررها على مسمع الذين اقتفوا آثاره: كنت من بين الأسرى الصالحين للمقايضة لأنهم عندما عرفوا بأني كنت عسكريا مهما، وعلى الرغم من تأكيدي بأني بدون قيمة كبيرة ولا أموال لي، لم يمنعهم ذلك من تصنيفي من بين الذين تطلب فدية لإطلاق سراحهم. وضعوني في القيد كدلالة على صلاحيتي للمقايضة أكثر من كوني أسيرا موجودا داخل سجن الأشغال الشاقة مع عدد من الناس في نفس وضعيتي ... >> [1].

وعلى شاكلة هذا المقطع المقتطف من سيرة "سيرفانتس" عن روايته الشهيرة، جاءت مقاطع أخرى متناثرة عبر أرجاء الرواية[2]، لتكون محفزا سرديا يبقي القارئ ساكنا متتبعا لأحداث الرواية وموافق شخصياتها المتقاطعة مع شخصيات رواية "دونكيشوت"، ليكتشف ،دون عناء، انفتاح النص الجديد على النص القديم .

1 – الرواية، ص154.

2 – ينظر، الرواية،ص 25–26–87–145–148.....

من هذا كله نخلص إلى أن الرواية الجزائرية الممثلة في أعمال "الطاهر وطار" رحمه الله و"واسيني الأعرج" لم تخرج عن القانون الطبيعي الذي يحكم كل كائن موجود على وجه المعمورة، وهو التناقل الوراثي الذي يبقي أصول الطابق القديم داخل كل كائن جديد سيحمل حتما صفات وخصوصيات تميزه عن غيره بفعل حتمية التغيير عبر تسلسل الزمن .

فالرواية الجزائرية كأي جنس أدبي، لا يمكن أن تتنصل عن أصولها العربية والإنسانية، فهي تحن إلى كل ما يمكن أن يتعايش معها اليوم، أو ما يمكن أن يتدفق بداخلها لينشأ نشأة جديدة متميزة تحمل روح إبداع صاحبها ونظرته الخاصة اتجاه ما يحمله من موروث، فلكل مبدع رؤيته الخاصة التي تتحكم في قراءته الموروث وتوظيفه بحسب ما يستدعه حال الواقع الذي يعيشه، ولأجل ذلك تنوعت التناصات مع الموروث واختلفت بين الروايات باختلاف النص الذي استدعاه الروائي ووظفه في سرده من حيث تنوعه في جنسه؛ كالحكايات الشعبية والقصص الخرافية والأساطير والأدبيات السردية الخيالية أو من حيث انتمائه إلى فئة الفنون السردية الأدبية المحلية والعربية، أو فئة الفنون السردية العالمية والأجنبية، وبين هذه وتلك، يقف النص الجديد المقترن بالنص القديم مرآة عاكسة لصور وطرق استدعاء الموروث من جوانبها الدلالية أو الجمالية، تتجلى من خلالها خصوصية الإبداع الجديد واحترافية المبدع في امتصاص جوهر النص التراثي وإيجابيتها في المحافظة عليه دون المساس بحقائقه أو تحريف خصوصياته الفنية.

إن المبدع، وفق هذا التصور، أمام تجربة إبداعية خاصة ستقوده إلى استلهام ما يغني هذه التجربة من نصوص تراثية تروي عطش القارئ بما يمكن أن يحملها من إمكانات فنية جمالية ودلالات جديدة تعكس وجهات نظر المبدع اتجاه الموروث في حد ذاته أو اتجاه الواقع الذي يعيشه وفي الكثير من الأحيان يبدي من خلال تجربته عدم ارتياحه لمتغيراته أو سلبياته، وتمرده على ما لا يراه صالحا فيه. فيغدو النص

الروائي بذلك مزيجا بين الأصالة والمعاصرة، بل ويصبح استلهام النص التراثي ، وفقها، تقنية أسلوبية مستحدثة في عالم الكتابة .

الفصل الثاني

دلالات توظيف الموروث السردي

عاشت الرواية الجزائرية في فترة السبعينات وما بعدها مرحلة مهمة خطت بنوعية الكتابة درجات أكدت من خلالها وجود وعي ذاتي وجماعي ، وقد كان هذا الوعي أساس الصراع الأيديولوجي والاجتماعي والثقافي ... الذي اصطبغت به الكتابات الروائية عند الطاهر وطار وواسيني الأعرج وغيرهما .

لم يكن تشكيل الصراع الأيديولوجي الحامل لهموم المثقف الجزائري من خلال الرواية نظرة تبسيطية مناقشة ومحللة؛ وإنما استدعت الكتابة الجديدة تجاوز المعهود والانزياح عن المألوف نحو ما يمثل الوعي الخاص اتجاه أحداث مخاض الكتابة الجديدة .

إن الرؤية الواعية اتجاه الأيديولوجية، التاريخ وحتى الانطباعات الذات(النفسية) قد شكلت دلالات سطحية وعميقة انبنت بطريقة مؤطرة وغير مؤطرة، عن طريق اللجوء إلى أزمنة التاريخ وشخصياته وحديث الذات التي تبوح عما عانته من اضطرابات وتكتلات نفسية. وكذلك بالاعتماد على التحولات الأيديولوجية المصاحبة لمجريات أحداث واقعية عاشها المجتمع

وباعتبار المادة الاجتماعية الواقعية بؤرة النص الروائي العربي الممثل للهزيمة والصدمة والحرية والفضيحة والفكر الغيبي... [1]نستطيع القول أن الرواية العربية والجزائرية خصوصا قد انفتحت على فضاءات شاسعة للتعبير على الواقع الإنساني الأيديولوجي والاجتماعي والنفسي... بكل أبعاده ودلالاته.

وتبعا لذلك جاء استدعاء التراث الإنساني – بتأطير مسبق أو من غيره – إحدى وسائل الروائي في كتاباته الجديدة الحاملة لتلك الدلالات و التي انعكست في اللغة ، الشخصيات، تضارب

[1] – ينظر ، عمر محمد الطالب ، "الخطاب الروائي العربي الجديد والتراث(الأسس النظرية لكتابة النص الروائي من جيل نجيب محفوظ إلى جيل الغيطاني"، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية،ع6،المجلد2، جامعة الحسن الثاني، المغرب، بيروت، لبنان، ص 49.

الأزمنة والأمكنة...وغيرها من مستلزمات الانزياح عن المألوف في الكتابات النثرية عامة والروائية على وجه الخصوص؛ باعتبارها:<< نمط أدبي دائم التحول والتبدل، يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال، وكل عمل روائي يجاهد بدرجات متفاوتة في قوتها ودقتها الفنية، لكي يعكس عملية للتغيير الدائبة، بل وحتى الدعوة للتغيير في بعض الأحيان >> [1].

لقد شكلت الأشكال السردية المستلهمة من التراث الإنساني – بحق – إحدى الآليات الهامة التي استندت عليها الرواية كجنس قابل للتغيير والعمل الدائم المستمر؛ فبقدر ما استطاعت الأشكال التراثية الحفاظ على كينونتها وكيانها وحتى هيكلها التقليدي العتيق، فقد استطاعت الرواية الجديدة أن تبقي الجوهر النفيس منها وتغير الملامح العامة لها لتأخذ تلك الأشكال مجراها الجديد نحو التزامن والتعاطي مع الأزمنة الحديثة بما تحمله من ثقل معرفي، وقضايا اجتماعية وأيديولوجية ونفسية ... ومن هنا كان اشتغال الروائي الجزائري على التراث مشروعا استثماريا حقق نجاحا كبيرا في التعامل مع الواقع ورؤيته عبر هذه الزاوية التراثية التي تشد – حتما– اهتمام القارئ الجديد للنص .

هذا القارئ الناظر في الاستحداثات الجمالية التي تخص الروايات المتناصة مع التراث السردي سيكون المفتاح الذي سيفتح آفاق الرواية الجزائرية و مستجداتها كي تبوح عن جمالياتها ودلالاتها .

وعلى هذا النحو يتجاوز التعامل مع السرد عناصره البنيوية إلى مجال أوسع يتدخل فيه القارئ بما يحمل من أنساق فكرية؛ اجتماعية واقتصادية وأيديولوجية ... وهذا ما انطلق منه رولان بارت حينما ناقش وضعية السرد . فالسرد – حسب منظوره – لا يأخذ معناه الحقيقي إلا من العالم الذي يستعمله وما يحمله من أنساق اجتماعية واقتصادية وأيديولوجية... فقد دعا بارت إلى ضرورة انتقال السرد إلى مجال سيميائي جديد يدرج في حقله القارئ بما يقوم به من دور فعال في فك سنن

[1] – ألان روجر،"الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية"،ترجمة حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة،1997، ص 07 .

السرد [1].

وفي مجال أبعد من ذلك؛ يمكن القول بأن إنتاجية المحكي أو المسرود للحقيقة تتوقف على إنتاجية القارئ مستقبل هذا المدوّن أو المنقول، يقول برخت : << أنت لا تستطيع أن تسجل الحقيقة، بل عليك أن تدونها من أجل شخص ما وله أيضا، ذاك الشخص هو الذي يستطيع أن يفعل بتلك الحقيقة شيئا ما >> [2].

إن برخت في هذا التصريح يقصد متلقي المدونة أو منتج حقيقة المدونة بصورة من الصور. وهنا لا يتسع القول إلا لمعنى وحيد وهو إرداف الكتابة بالقراءة وحتمية القراءة للكتابة، ولذلك يرى الكاتب الأمريكي رونالد سوكنك أن : << الكاتب المعاصر مجبور على أن يبدأ من الصفر، إذ لا وجود للواقع، ولا للزمن، ولا للشخصية الذاتية، ففي ضوء هذه العدمية لن يكون مفاجئا أن يكون الأدب نفسه عدما . وفي هذه الحالة لا يبقى إلا القراءة والكتابة >> [3].

---

[1] – ينظر، رولان بارت،"التحليل البنيوي للسرد"، ترجمة حسن بحراوي ،البشير القمري،عبد الحميد عقار، آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8–9، 1988، ص 29 .

[2] – محمد شاهين، " آفاق الرواية(البنية والمؤثرات)"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص 39 . عن كتاب :

-Tommy Bennett, " text and history in Re-Reading English",Ed,london,1982,p 223

[3] – نفسه، الصفحة نفسها .

القارئ وإنتاج الدلالة :

إن مكانة قارئ النص الأدبي لا تتوقف عند حدود فعل القراءة وتبعاته مما يحدثه أثر التلقي من فعالية الإبداع، فقد يكون وجوده سابقا لوجود النص أو مواكبا لخلقه وإنتاج دلالاته على اعتبار أنه مقصد ذهني يتشكل لدى المبدع لحظات انجازه عمله الإبداعي أو على اعتبار كونه الإحساس اللاشعوري والوعي الإدراكي لدى المبدع فيما قد يحدثه الأثر المرسل في قرائه الممكنين وكذا ردود أفعاله المصاحبة لحالات الانفعال والوعي التام بالكتابة . إنه القارئ الذي اصطلح الدارسون للأثر الأدبي وتلقيه على جعله "القارئ النموذجي" أو "القارئ الفعلي" .

فالقارئ النموذجي أو الفعلي هو الذي شارك المبدع في خلق النص،<< وهذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة، لأن ممارسة القراءة إسهام في التأليف >> [1]، على هذا النحو يصبح هذا القارئ " مقصودا" على حد قول إرفين أو "قارئا ضمنيا" على حد تعبير أيزر ؛ لأنه لا يملك وجودا حقيقيا و << لأنه يجسد مجموع التوجهات الأولية التي يقترحها نص تخييلي على قرائه الممكنين والتي هي شوط تلقيه . نتيجة لذلك فإن القارئ الضمني ليس منغرسا في جوهر تجريبي، بل هو متجذر داخل بنية النصوص نفسها >> [2].

إن النص الإبداعي يخلق – بمعنى من المعاني – قارئا فعليا متوقعا يحضر لحظة الإبداع بثقافته وآرائه وأفق انتظاره وينعكس في النصوص المحاورة له و التي تبحث في المسكوت عنه حتى يغدو النص منفتحا لها . لأن النص على حد اعتراف إيكو : << نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها فرجات سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين : الأول: وهو أن النص يمثل آلية

[1] – صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"، سلسلة عالم المعرف، الكويت، ع 154،ص 231.

[2] – إلرود إبش،"التلقي الأدبي"، ترجمة محمد براد، مجلة دراسات، مجلة سيميائية أدبية لسانية،ع6 (عدد خاص حول جمالية التلقي:التعريف بجمالية التلقي ونقدها) خريف/شتاء1992، المغرب، ص 13 .

كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص ..[والثاني]..أن نصا غالبا ما يتطلب إعانة أحدهم لكي يتحقق عمله >> [1].

ولتأطير إستراتيجية القراءة النموذجية يلتقي المبدع ذاته مع النص ليتم تغيير أدوار صانعي الكتابة أو الإبداع؛ فعلى هذا الأساس يصبح القارئ نصا، ويتحول المبدع إلى قارئ للنص حتى يتمكن من إدراك أفق انتظار القارئ الأصلي(النموذجي) المرسل إليه – فعلا – الخطاب الإبداعي .

ثم إن القارئ أي المتلقي سواء أكان مبدعا أو غيره يواجه (أو يقارب) النص انطلاقا من منظور أيديولوجي شخصي (وقد يكون جماعيا) حتى وإن لم يكن مدركا لذلك ، وعليه << يقتضي من القارئ أن يعاين (حالة حالة) إلى أي مدى يستبق النص قارئا نموذجيا متوفرا على كفاية إيديولوجية معطاة. إلى ذلك يقتضي منه الأمر النظر في كيفية تدخل كفاية القارئ الإيديولوجية (أكان النص يرتئيها أم لا) في مسارات تحقيق المستويات الدلالية الأعمق >> [2].

فعلى مستوى تحليل النص واكتشاف الدلالات التي أنتجها القارئ النموذجي يمكن للناقد المحلل متلقي الإبداع التعرف على هذا القارئ من خلال وجهات النظر المهيمنة على النص والقيم المضمرة في السرد، وهي عادة ما تكون مطروحة في النص بطريقة معقدة . فالقارئ محلل النص الإبداعي، فاعل يقوم بدقة علمية استقصاء الصيغة النهائية التي انتهى إليها كل من المبدع وهو الفاعل الأول الذي تجلت من خلاله ردود الأفعال النفسية والاجتماعية والأيديولوجية اتجاه الواقع، وكذلك المتخيل أو القارئ

[1] – أمبرتو إيكو،"القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص 63-64 .

[2] – المرجع السابق، ص 106-107.

النموذجي كفاعل ثاني والذي لا يبدو حضوره في النص إلا من خلال الملفوظات الغامضة المعقدة، ولذلك يكون على المحلل الناقد مراقبة العناصر النصية الإخبارية والإشارات الأسلوبية [1].

إن ما يميز النص الأدبي عن غيره من نماذج التعبير تعقيده وغموضه وعلة ذلك كونه نسيج "لا يقال"؛ و << ما "لا يقال" يعني الذي ليس ظاهرا في السطح، على صعيد التعبير: على أن ما "لا يقال" هذا هو ما ينبغي أن يفعل على مستوى تفعيل Actualisation المضمون، وهكذا يكتسب نص ما، بطريقة أظهر من أي رسالة أخرى، حركات تعاضدية فاعلة، وواعية من جانب القارئ>> [2] أو المحلل، وهذا يعني أن تفعيل المضمون أو بناء الدلالة مبني على أطر فكرية سابقة لفعل الكتابة كان قد شكلها القارئ النموذجي .

إن نظرية التلقي من هذا المنظور – وحسب ما جاء به أمبرتو إيكو – هي نظرية للنص وليس للفرد الخارج (أي المحلل)، فالإبداع نتاج ينبغي أن يشكل وضعه التفسيري جزءا من آلياته التوليدية ذاتها ولهذا ينبغي أن يتوقع قارئه النموذج القادر على أن يتعاون في التجسيد النصي بالطريقة المتوقعة من النص، إذن وجود هذا القارئ داخل حلبة الإبداع ليس اختياريا وإنما هو مجموعة من الشروط القارة نصيا... [3]

فالقارئ النموذج متخيل يحاوره الكاتب ليستقي منه مادته الإبداعية. إنه أساس الكتابة؛ فالكاتب الذي كان يعيش واقعه ويعايشه ويتأثر به، يصبح لحظة الإبداع : << ذاكرة أخرى تقيم المسافة مع هذا المتخيل، تتعامل معه ترى فيه وتكتب منه. لهذا المتخيل زمن تكونه وللكتابة زمنها المختلف،

[1] – ينظر، صالح خديش،"استراتيجية الإدلال في القصة: الرئيس المدير العام يتناول قهوته لمرزاق بقطاش"، مجلة السرديات، ع1، جانفي2004، شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة .

[2] – أمبرتو إيكو،"القارئ في الحكاية" ، 62.

[3] – أمبرتو إكو،"التأويل والتأويل المفرط"،ترجمة ناصر الحلواني، هيئة قصور الثقافة، مصر1996، ص 112–113 .

وبين الزمنين تستمر علاقة الفرد بالواقع المادي من حيث هو حضور فيه، في نظام العلاقات فيه، أي فيه ما يحدد له موقعا يحكمه ويتجاوزه كفرد >> [1].

والقارئ – أيضا – حسب مجسدي نظرية التلقي وعلى رأسهم هانس روبير ياوس (Hans Robert Jans) هو منتج أو معيد للإنتاج، فمقاربة الإبداع الفني من زواياه المتعددة (إنتاج دلالات تاريخية، سوسيولوجية وأيديولوجية ...) والمتمركزة في الأساس على المقاربة الجمالية تماشيا مع طبيعة وهوية الفن والإبداع، هذه المقاربة ما هي إلا انفتاح تواصلي يهيئ إنتاج ميادين جديدة لحقول معرفية تمت بصلة لتلك الدلالات التي حملها الإيداع وكان قد أنتجها القارئ (المحلل) عن طريق مقاربته الجمالية للنص . ومن هنا تعمم الاستفادة وتتسع دائرة الإنتاج الفني [2] ، لتكون عملية القراءة ، انطلاقا من ركائز التفكير النظري عند ياوس ، << عملية شمولية يتقاطع فيها الذاتي والموضوعي، ويتداخل ما هو اجتماعي/ نفسي وما هو فكري / أدبي >> [3].

وقد نجد لهذا الرأي وجود عند أيزر (Iser) في تحديده لعلاقة الناقد بالعمل الإبداعي (أو القارئ بالنص) والذي يقر من خلالها بأن : << الأدب مجال استقطاب كل المعاني والدلالات والرسائل التي تعجز الأنظمة الأخرى عن إيصالها >> [4].

وعملية كشف وبناء وإنتاج دلالات النص تحيلنا ، حسب المفاهيم التي قدمها أيزر، إلى عملية تشكل مرجعية النص التي تقوم عنده على أسس أهمها "سجل النص" (Répertoire) وهو يحمل كل ما هو سابق على النص، سواء أكانت نصوصا إبداعية أو ظروفا خارجية؛ كالأوضاع السياسية

---

[1] – يمنى العيد،"في معرفة النص"، دار آفاق الجديدة،ط3، ص13.

[2] – ينظر،"نحو جمالية التلقي، تقديم جاك ستاروبانسكي للترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبير ياوس"، ترجمة محمد العمري، مجلة دراسات،ع6، خريف شتاء1992، ص 48.

[3] – عبد العزيز طليمات،"الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر"، المرجع نفسه، ص 49.

[4] – نفسه ، ص 50 . عن كتاب :

w. Iser, " Acte de lecture", théorie de l'effet esthétique", mardaga , p 85 .

والعقائدية، أو الأعراف الاجتماعية والثقافية . فوجود هذه العناصر البنائية تساهم في تحديد المعنى والدلالات المرجوة في الكتابة بعدما تفقد خصوصيتها الأولية وهويتها المبدئية ليؤسس النص هوية جديدة .

من هنا تكون عملية ربط النص بالواقع عملية تجاوز لا بسط؛ لأن الأمر – حسب ما جاء به أيزر – << يتعلق "بنماذج للواقع" تعكس أنظمة ورؤى تميز فترة تاريخية بذاتها، حيث تسود في كل فترة أنظمة دلالية معينة >> [1].

إن سجل النص يتشكل عن طريق عملية معقدة يتم من خلالها الإبقاء على العناصر الدلالية المرجوة من هذا العود ليتم إقصاء البعض الآخر مما لا جدوى منه حسب الالتفاتة الإبداعية أو ما يصطلح عليه السرديون ب"المنظور الروائي" أو "الرؤية السردية" .

فعلى اختلاف سجلات النصوص أو مرجعيتها تتفاوت درجات الإبانة عن مدلولها ويكون موقف القارئ في كل الحالات أحد الأمرين :

-موقف مشارك : بحيث يقوم بعملية فصل المعايير التي تشكل الخلفية المرجعية عن إطارها السردي ليعيد بناءها فتنتج الدلالة

– موقف تأملي : ويحدث حينما ينظر القارئ إلى السجل كماض حامل لمجموعة من القيم التي لا تتغير .

وفي كلتا الحالتين، يتراءى تصعيد النص وتساميه عن الواقع . ولما كان النص بنية دلالية ساهمت كل وحداته ومكوناته في إنتاجها، كان لابد من عملية القراءة لإعادة بنائه وفق هذا الكل . ومعنى هذا:

[1] – المرجع نفسه، ص 59 .

<< أن كل بنيات النص متكاملة ومنسجمة في خلق هذا البناء، وإقامته بهذا الشكل أو ذاك، باختلاف الخلفيات النصية المنطلق منها، وفي إطار "القيم النصية" التي تنتج فيها دلالات النص>> [1].

وعلى اعتبار أن الإشغال بالتراث إحدى أحدث الإستراتيجيات التي انبنى عليها النص الروائي الجزائري المعاصر، فقد بات نافذة نصانية (إبداعية) يطل من خلالها القارئ المبدع – استنادا إلى القارئ الضمني – لأجل البحث في سجل النص وإنتاج (استخلاص) دلالاته

تأثير القارئ في بناء دلالات الرواية المستلهمة للتراث :

إن المتأمل في الإطار العام لروايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج ،كغيرهما كثير من مبدعي الرواية الجزائرية الحديثة، يجد أن الرواية في شكلها الخارجي ومضمونها السردي تظهر بعض القيم المهيمنة على النص في إطاره الكلي ، أو المضمرة في السرد على اعتباره معطى دلالي، وهي قيم تسهم بدور فعال في الدلالة على الفكر الأيديولوجي أو الصراع الاجتماعي أو النفسي ... الذي سبق عملية مخاض الإبداع، والذي يعتبر النص الإبداعي الروائي ، وفق هذا التوجه، خادما له .

هذا الفكر الذي ساهم في بناء النص وإنتاج دلالاته يدخل في إطار ما يسمى ب"القارئ النموذجي" ، ولعل التراث باعتباره المرجعية التي تشغل مساحة لا بأس بها من هذا الفكر الذي ينسب إلى صاحبه مبدع النص الروائي، وباعتباره صانع بعض القيم الاجتماعية و التاريخية والأيديولوجية ... التي يحملها هذا الفرد المنتمي إلى علم حقيقي قد يتنافى وتلك القيم السامية أو المثالية ، فباعتباره كذلك؛ يكون جزءا أساسيا يعتمد عليه للاستدلال على حتمية وجود القارئ النموذجي. خاصة إذا ما تعلق الأمر بروايات وطار والأعرج الأكثر تماهيا مع الموروث السردي الإنساني واستدعاء له .

[1] – سعيد يقطين،" انفتاح النص الروائي"، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 91.

تعتبر المقدمات والذيول أو ما اصطلح على تسميته بالمناص (**Paratexte**) من القيم المهيمنة التي تستوجب التوقف عندها، على اعتباره (أي المناص) جزء من الإطار العام الذي صيغت وفقه الرواية كلية، والأقدر على تقديم تصريحات واضحة تدلل على وجود قارئ نموذجي (التراث جزء منه)، وهو مما يوجه متلقي النص لاستنطاق دلالاته التي كان قد أنتجها المبدع والقارئ النموذجي .

من القيم المهيمنة على النص الروائي والدالة على وجود قارئ نموذجي التراث فيه جزء أساسي؛ المقدمة التي اختارها الطاهر وطار لروايته الجديدة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" والتي يفرز فيها وعيه السياسي اتجاه حركة النهضة الإسلامية بكل اتجاهاتها وتجاويفها وأساليبها على حد تعبيره . يقول : << إن هذه الرواية، رغم ما فيها من تجريد ومن سريالية، هي عمل واقعي، يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها، وأساليبها أيضا >> [1].

وعن تماهيه في التراث واستلهامه أحداثا تاريخية منه يقول : << اتكأت في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين . هي حالة قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة، ففي حين طالب عمر بن الخطاب رضي الله عنه، برجم خالد، وهذا موقف مبدئي في منتهى الصرامة والقوة، قال أبو بكر رضي الله عنه، لقد اجتهد خالد ... وخلاصته أنه يشك في إصابته، فله أجر واحد>> [2].

يأتي المتن السردي الروائي بعدها ليربط هذه الحادة التاريخية ،الدالة على خطيئة القتل، بالواقع بعد البحث في حيثياتها؛ إذ بين المبدع أن خالد بن الوليد قتل مالك بن نويرة باسم مصلحة شخصية لا

[1] – الطاهر وطار، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " منشورات التبيين الجاحظية ،الجزائر،1999،موفم للنشر والتوزيع 2004 ص 07-08 .

[2] – الرواية ، ص 09.

باسم الإسلام وهو ما حدث من الأزمة الجزائرية التي أصبح فيها فعل القتل مشروعا ومعظمه باسم مصالح شخصية مقنّعا بالدين الإسلامي .

وأما عن القيم المضمرة في النص والدالة على القارئ النموذجي (الممثل للفكر الأيديولوجي الذي شكلته المرجعية الواقعية والتاريخية الموروثة) تلك النصوص التي تنتمي بعضها إلى الواقع وبعضها الآخر إلى التاريخ؛ ومن ذلك: الرسالة التي أصبغها المؤلف بصبغة الواقع بعد أن ختمها بالتذييل الذي يحمل اسم الجبل الذي يتواجد به "عيسى لحيلح" والتاريخ الذي كتب فيه الرسالة . وبعض محتوى الرسالة جاء فيه : << ... من الجبل أكتب إليك، بعدما قرروا قتلي وقررت أن أعيش، وصادق الله على قراري، فنجاني من القوم الظالمين ... لو تدري كم تصير الحياة شهية ومقدسة تحت جحيم القصف وزخات الرصاص؟ ... وضعت مسودة كتاب أود أن أسميه "كراسة في الثورة" ، ومسودة كتاب آخر يتمحور حول نقد ما يسمى ب" الإسلام السياسي" ... جبال بني عاف . 2شوال1418 30-1-1998 . عبد الله عيسى لحيلح >> [1].

وأما النص التراثي الذي ينتمي إلى التاريخ الإسلامي قول أبو قتادة – شارحا فعلة خالد بن الوليد واختلاف كل من عمر بن الخطاب وأبا بكر الصديق رضي الله عنهما في الحكم عليه – : << ... فجئته فقلت : أقاتل أنت هؤلاء القوم؟ قال : نعم . قلت : والله ما يحل لك قتلهم، فأمر خالد فقتلوا . قال أبو قتادة : فتسرعت حتى قدمت على أبي بكر فأخبرته الخبر، وعظمت عليه الشأن، فاشتد في ذلك عمر، وقال: أرجم خالدا فإنه قد استحل ذلك، فقال أبو بكر، والله لا أفعل، إن كان خال تأول أمرا فأخطأه >> [2].

[1] – الرواية، ص ، 134–135–136 .

[2] – الرواية ، ص 129 .

يظهر بين النص الأول والنص الثاني خيط رفيع يقود إلى أن فعل القتل دون النظر في الأسباب والعواقب خطيئة إنسانية . كما أن مضمون النصين يبديان موقف للمؤلف ونظرته الأيديولوجية اتجاه ما حدث في التاريخ وما حدث في واقع الأزمة الجزائرية، وهو ما ساهم بشكل جد مثمر في إنتاجية النص وفعل التلقي النقدي .

اشتغال التراث وإنتاج الدلالة :

أ – اشتغال البنية السوسيونصية :

إن البنية السوسيونصية التي اختارها الروائي كإحدى آليات الاشتغال بالتراث النصية؛ نشأت عن طريق عملية إسقاط بنية اجتماعية تراثية على بنية اجتماعية واقعية تتراءى بنموذجية إبداعية في النص . هذه البنية الاجتماعية (التراثية) التي يتمتع بها الخطاب الروائي تجعله عالما اجتماعيا بأحداثه وأمكنته و أزمنته وشخصياته الحاملة لمواقف وأزمات وتحركات ... مما قد يوحي بعالم واقعي ممزوج بتصوير سلبي ورفض وانتقاد، أو عالم تخييلي نموذجي يعتبر في ذاته وجهة نظر مخالفة رافضة للعالم الواقعي .

وفقا لهذه البنية النصية الاجتماعية بدا النص الروائي الجزائري الجديد ناقدا لمختلف أنماط الوعي الإنساني التي تمس الذات، الواقع وكذلك التاريخ، بعد أن عمل صاحبه على تعريتها والكشف عنها باللجوء إلى أصولها. وهذا – ربما – ما عجزت عنه الكثير من الخطابات الموازية لجنس الرواية المعاصرة في ساحة الإبداع .

هذه الخصيصة البنائية التي تمتعت بها الرواية دونما أنماط أدبية أخرى جعلتها الأقدر من بين تلك الأنماط أو الأشكال الخطابية على مخاطبة الفكر، الوعي، الذات، المجتمع بطريقة يعيشها الفرد الحامل للقيم التاريخية، الاجتماعية، النفسية، والأيديولوجية ... في واقعه الحقيقي، وأساس ذلك كله آلية المماثلة

التي تجعل من النص الروائي عالما واقعيا يستعيد التاريخ ليمتد في المستقبل، إنها << تمثيل لجدل التفاعل مع النص والواقع الذاتي والعصر. إنها – أخيرا- تعبير عن جدل الإبداع الروائي في تفاعله مع التاريخ والواقع. وفي طريقة التفاعل هاته، وفي أبعادها تتجسد "نصية" الرواية العربية الجديدة، وإبداعيتها وخصوصيتها >> [1].

ومن هنا يمكن القول بأن إنتاجية النص لا تتأتى إلا عن طريق هذا التفاعل الذي يمثل أساس التواصل مع النص لأجل استخلاص دلالاته .

وحديثنا عن الدلالة في إطار البنية السوسيونصية لا يعني إقصاء اللغة كبنية لسانية أنشأت النص ؛ فالتفاعل يحصل بدءا عن طريق اللغة التي تستمد قواعدها من لغة القوم الكتابية أي لغة المجتمع؛ فالكاتب العربي والروائي على وجه التحديد << ينتج نصوصه ضمن بنية نصية ولغوية واحدة هي البنية النصية واللغوية العربية . وهذه البنية ليست بنية منغلقة على ذاتها بطبيعة الحال. إنها مفتوحة على بنيات نصية ولغوية فرعية داخلية (داخل المجتمع العربي) وبنيات نصية أخرى(أجنبية)>> [2].

وضمن هذا المنظور السوسيونصي أو السوسيولساني يتجاوز بيير زيما (P . Zima) في دراسة له عنوانها "من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية" السوسيولوجية المضمونية التي ظهرت عند لوكاتش وغولدمان وبقية التصورات أحادية المعنى التي تلغي الوسائط اللسانية والنصية؛ فالكاتب حسب تصوره : << ليس معنيا مباشرة بالقضايا السياسية والاجتماعية والنفسية، لأنه ببساطة لا ينتج من أجل السياسي أو الباحث الاجتماعي أو النفسي، إنه يكتب بواسطة نصوص وبواسطة لغة مجتمعه >> [3].

---

[1] – سعيد يقطين،"الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)"، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة،2006، ص 221.

[2] – سعيد يقطين،"انفتاح النص الروائي"، ص 134.

[3] – نفسه، ص 135.

من هنا يكون البحث في دلالات النص الروائي – ضمن هذا التصور السوسيونصي – مؤسسا على رؤية تجمع بين النص كعالم اجتماعي حكائي يماثل العالم الواقعي المعاش على اعتباره :<< يقوم على أساس "القصة" بما تحتويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها إلى الواقع مباشرة أحيانا كثيرة . وعلى الرغم من البعد التخييلي المضفى على عالم القصة، فإن نص الرواية يظل تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة >> [1]. والنص كبنية لسانية لغوية تستند إلى بنيات لسانية سابقة لها سواء أكانت لغة القوم أي لغة التخاطب النثري اليومي أو لغة النصوص النثرية كمرجعية تنتج ضمنها، فتداخل النصوص يتسع ليشمل حياة الملفوظات وتجلياتها التاريخية؛ << فالكلمات علامات على نصوص أخرى . ومن خلال تغير الكلمات ومواقفها يتضح شيء غير قليل من أطوار الثقافة >> [2]، فالناظر والقارئ للنص كبنية لسانية دلالية سيخلص حتما إلى أن الانطلاق من بنية النص يمكّن من الوصول أو الانتهاء إلى ضبط علاقتها بالنتاجات الأدبية الأخرى، فتسايرها ثم تتمرد عليها إما من الناحية التركيبية أو الدلالية [3].

إن الانفتاح اللانهائي للرواية على الواقع هو الذي يمكنها من أن تماثله اجتماعيا وأيديولوجيا وفق مبادئ لسانية وفكرية يخلقها المؤلف في نصه الروائي تختلف بقدر قليل أو كثير عن ذاك الواقع الذي ماثلته . بمعنى أن البنية السوسيونصية التي تمتعت بها الرواية مكنت الروائي من خلق عوالم جديدة تختلف في تركيبتها اللغوية والفكرية عما يدور في المجتمع الفعلي رغم مماثلته له؛ فعلى صعيد اللغة، يقف – عادة

[1] – المرجع السابق، ص 140.

[2] – مصطفى ناصف،" اللغة والتفسير والتواصل"، سلسلة عالم المعرفة، ع193، يناير 1995، الكويت، ص 78 .

[3] – ينظر، سعيد يقطين،"انفتاح النص الروائي"، ص 135.

– الخطاب الروائي بين اللغة الأدبية العادية ولغة الأشكال التعبيرية الأخرى، فيحصل تعدد وتنظيم لساني يتحكم فيه كل من الكاتب والسارد المفترضين على حد تعبير باختين [1].

وهنا يتم تفعيل هذين الفاعلين بتوجيه المنظور اللساني والأحداث الواقعية أو التاريخية ...فأما توجيه المنظور اللساني فيتم بإعادة التنبير • أو تحويل الخطاب المباشر الحقيقي الخاص بالكاتب (أي الكلام المكتوب) وكذا تحويل السرد المتعلق باللغة الأدبية العادية (أي الكلام الشفوي) [2].

وأما على الصعيد الفكري فيتم توجيه الأحداث الواقعية أو التاريخية بحصول تحويل أعمال أدبية سابقة قريبة أو بعيدة وإعادة إبرازها اجتماعيا وأيديولوجيا (فكريا) أو العودة إلى التاريخ كموروث واستلهام المواقف الفكرية والاجتماعية ... وإعادة توظيفها وفق ما تستدعيه التجربة الروائية الجديدة .

إن هذه الأبعاد السوسيونصية مكنت الرواية الجزائرية من التعبير بحرية مطلقة لا قيد فيها ولا تأطير كما أوجدت روح الاختلاف بين رواية وأخرى حتى وإن كانت لمبدع روائي واحد .

نقرأ للطاهر وطار وواسيني الأعرج فنلمس التلقائية والأريحية في الكتابة وكأنها واقعية الواقع المعاش، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل – حتما – على حشد ما يلزم الخطاب الروائي من معالم السوسيولوجية النصية ووقف على حيثيات التاريخ والحياة الاجتماعية كموروث سردي وفكري قبل تشكيلها من جديد وتكثيفها وفق نظرة شمولية تطل على الحياة المستمرة المتجددة بإشراق دائم .

---

[1] – ميخائيل باختين،"الخطاب الروائي"، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 82.

• – إعادة التنبير (préaccentuation) : أي تحويل الظاهرة اللسانية وتحويل "وجوه" الرواية .

[2] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

دلالات البنى السوسيونصية في "الحوات والقصر" : (البعد الاجتماعي والأيديولوجي)

لقد شكلت شخصية "علي الحوات" في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار بنية أساسية نسج حولها الإطار السوسيونصي للرواية؛ فمعالم النص الروائي من العنوان إلى عوالم الرواية من شخصيات وأحداث ومواقف وأمكنة وأزمنة، تدور حول الصراع الملحمي بين البطل "علي الحوات" والسلطة " قصر السلطان" ، ومنه (أي من هذا الصراع) تشكلت السياقات النصية المتعددة بنائيا ودلاليا .

إن الرواية ، وفق المنظور السوسيونصي، اتخذت بعدين فنيين : الأول بنائي والثاني اجتماعي و أيديولوجي؛ أما البعد الفني البنائي، فقد ظهرت الرواية ، من خلاله ، حكاية تراثية شعبية شكلتها مواقف شخصيات وأحداث وفضاءات زمكانية غابرة في القدم ، وهو عود حميد من أجل اقتناء البناء الاجتماعي للحكاية العربية القديمة والممثل في البساطة والبناء الطفولي على كل مستويات التركيبة الاجتماعية للنص الروائي وهذا ما يفتقر إليه المجتمع الواقعي الذي لا يعدو أن يكون هو الآخر حكاية ذات بعد واقعي حقيقي تسير وفق أحداث ومواقف أشخاص في إطار زمكاني معلوم ، لذا يتجلى البناء السوسيونصي للرواية كبناء واقعي صيغ وفق منظور تخييلي بصورة تقترب فيها الرواية من حكايات ألف ليلة وليلة .

و من هنا يمكننا القول بأن الروائي قد استقى مادته لبناء مجتمعه الروائي من مجتمع واقعي معاش ومجتمع حكائي تراثي غيبي، هذه الازدواجية الإبداعية تشكلت وفق ازدواجية في الانتماء؛ فالروائي ينتمي إلى مجتمعه الذي يعيش فيه وينتمي إلى تراثه الذي يحن إليه ، وهو تراث مثالي يتمتع بقيم عليا يفتقر إليها الواقع الحقيقي في زماننا الحالي ، استدعاها الروائي لانتقاد مظاهر مجتمعه المخالفة لتلك القيم .

إن البناء السوسيونصي للرواية ينطلق من البناء الاجتماعي للواقع المعاش ويتكئ على البناء الاجتماعي للحكاية الخرافية التراثية لأجل انتقاد المظاهر السلبية في المجتمع واسترجاع القيم المثالية من المجتمع الخرافي التخييلي حتى يتم غرسها من جديد في الواقع لغرض التغيير .

يتأسس البناء الاجتماعي لرواية "الحوات والقصر" على الشخصية المحورية "علي الحوات" فقد ظهرت كشخصية طاغية على الرواية بحضورها القوي وقدرتها على تسيير حركة السرد، وقد أهلها الروائي لذلك بأن خصها بفضائل وقيم أخلاقية تفتقر إليها شخصيات الرواية الموزعة بين الخيرة والشريرة : << علي الحوات الشاب الطيب، الذي شذ عن إخوته الثلاثة، وعن كثير من أقاربه. فابتعد عن طريق الضلالة . لم يسرق يوما. لم يكذب مرة. لم يتعد على أحد . لم يشب في عرض ، أو يتعرض بسوء لغيره . كان مثال الشاب المستقيم >> [1].

لقد غاص الروائي ، بقدر غير يسير، في واقعه المعاش حينما حاول إضفاء الواقعية على شخصيته المحورية باختيار اسمها أو كنيتها وكذلك كلامها وتصرفاتها ، كما أنه أضفى على الشخصية ،بالقدر ذاته، صفات وتحركات تجعل من علي الحوات شخصية تراثية فيها من المثالية والخرافية ما يفتقده الفرد الاجتماعي الواقعي عادة .

كشخصية اجتماعية واقعية يظهر علي صياد للسمك يجتهد في سبيل كسب قوت يومه ، وقد جاء في السرد ما يدل على ذلك ، ومثاله قول الراوي : << أسرع علي الحوات يرفع القصبة إلى فوق غير واثق من أمرها وعندما قابلته سمكة صغيرة تتخبط في آخر الخيط همس: كان هذا رأي من الأول . عبث سمك صغير، لا يهم . خير من لا شيء ... أن تمسك ولو بسمكة صغيرة خير من أن لا تمسك >> [2].

---

[1] – الطاهر وطار،"الحوات والقصر"، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 10.

[2] – الرواية ، ص 06.

كلام علي الحوات وتصرفاته تجسد الفرد الاجتماعي العادي البسيط في عيشه من جهة ؛ فقد << ولع بالصيد منذ صباه فلم يكن يفارق الوادي، يحمل قصبته وعدته على كتفه، ويتسرب مع الشعاب قبل طلوع الشمس، ولا يعود إلا بعد غروبها، وأحيانا كثيرة، يبيت هناك >> [1]، ولكنه من جهة أخرى إنسان طامح بسذاجة وعفوية إلى ما يحقق آماله وآمال من يشاطرونه الحياة ؛ يقول، وهو يحمل هدية السلطان مارا بالقرية الثانية في طريقه إلى القصر، << اعذروني. لكل مقام مقال، وجلالته لابد أنه لم ينصرف بعد إلى شؤون الرعية. أرجو أن ينصرف أصحاب الشكاوي والتظلمات، وأن يبقى سوى أصحاب الهدايا والنذر، ورسائل الولاء والابتهاج >> [2].

وكشخصية خيالية يظهر "علي الحوات" في الرواية وقد دعّم بخصال رجل الحكاية العربية القديمة بغية استكمال النقص الذي تعانيه هذه الشخصية في الواقع المعاش، وعليه بنى الروائي شخصية علي الحوات مزدوجة بين الواقعي والتخييلي ليتحمل أعباء وبطولات قصته الملحمية الاجتماعية التي ينسجها؛ فطيبته واستقامته اكتملت باندفاعه الإيجابي(الذي يبدو ساذجا) ومغامراته الأسطورية لأجل البحث عن الحقيقة، ليتحول إلى قائد ومنقذ للقرى السبع من قبضة الاستبداد ، ومكتشف خيانة إخوته الثلاثة (سعد ومسعود وجابر) على أنهم مسيروا الفساد تحت ظل السلطان . قال مسؤول المؤتمر (أحد شخوص الرواية) : << منذ عصور طويلة، لم يتقدم أحد من الرعية ليثبت ويؤكد صفته، ولقد كشف علي الحوات، عما كنا نعمل على كشفه منذ تسع وتسعين سنة. أثبت أن القصر شيء، وأن الرعية شيء آخر، وأن نظرة القصر إلى الرعية، هي نظرته إلى الماشية والطيور والخنافس والدواب، وغير ذلك، مما خلق ليؤدي له خدمة، وليس ليتلقى منه خدمة >> [3].

---

[1] – الرواية ، ص 11.

[2] – الرواية ، ص 25.

[3] – الرواية ، ص 95.

لقد قطعت يدي "علي الحوات" من قبل حراس القصر وقطع لسانه أيضا وخارت قواه كلية، لكن عزيمته لم تمت واصل مشواره وعزمه الذي كان يبدو مستحيلا نحو اكتشاف خبايا القصر وتبديد الظلمة التي سكنت حول الحكم وأنظمته الاستبدادية. وهنا تجلت صفاته الخرافية وقواه الخيالية حتى يبدو بطل الحكاية الأسطورية في رحلته المشؤومة نحو المستحيل وذلك من خلال وصفه بالمولى أو بالسيد حبيب الله [1]أو من خلال محاولاته الخارقة لاصطياد سمكة السلطان بهالة أسطورية نسجها حوله أصحاب القرى السبع ؛ يقول الراوي : << ضرب بقصبته الماء سبع ضربات فانشق من حوله، وبان قعر الوادي، وما فيه ... >> [2]هذا ما ردده أصحاب القرية الأولى . وحكى في ذلك أصحاب القرية الثانية والثالثة والرابعة فقالوا : << شعر علي الحوات بالتعب من كثرة السفر والسهر . نصب قصبته وراح يتأمل الماء يتموج. غلبه النعاس، فنام . نام علي الحوات نوما عميقا. رأى من خلاله رؤى وأحلاما عديدة، وعندما استيقظ مع العصر وجد القصبة تتخبط في يده ... وراح يهتف : إلي، إلي ، سمكتي ... >> [3]. وقالت نسوة قرية الحظة : << إن جنية شبقة، استحمت في وادي الأبكار، ثم نزلت إلى وادي قرية التحفظ تبحث عن رجل، كان علي الحوات أول من صادفها ... رضخ علي الحوات أخيرا، فالتهم الجنية الساحرة والتهمته ... عندما استيقظ علي الحوات، وجد سمكته إلى جنبه >> [4].

أما بالنسبة لأحداث الرواية وتقدمها وتواليها؛ فقد جاءت بطريقة تصويرية تنم عن حياة عادية واقعية وأحداث قد تكون حقيقية . يتجلى ذلك من خلال الكلام المتداول بين الشخوص، ومواقفهم المتأرجحة بين الإيجابية والسلبية ، وكذلك الأمر بالنسبة لتسميات أو صفات الشخوص (الحواتين ،

---

[1] – الرواية ، ص 104.

[2] – الرواية ، ص 133.

[3] – الرواية ، ص 133–134.

[4] – الرواية، ص 134–135.

علي ، سعد، مسعود ، جابر ، مسؤول الاتصال ...) والأماكن (القرية ، الغابة ، الشوارع ...) ، وكذا تعاقب الزمن بين الليل والنهار ...

هذا الواقع الاجتماعي المصور ضمن البنية السوسيونصية للرواية امتزج ببنية نصية تراثية استقى الروائي مادتها الأسطورية من سرد ألف ليلة وليلة الخيالي ليضفي واقعا تخييليا أراد الروائي من ورائه الانتقاد والتغيير لا محالة .

حدث هذا التمازج المتواشج عن طريق تخييل الأمكنة والأزمنة وسرد الأحداث – أحيانا – بطريقة عجائبية أسطورية، وقد قصد الروائي ذلك على اعتبار أن الفكر الأسطوري الشعبي القائم على أساس لا عقلاني غيبي مختلف في منطقه الخاص عن الواقعي الملموس،لأن << الأسطورة المكونة لهذا الفكر تنزع دائما إلى إضفاء صفات قدسية، غامضة على مواضيعها وأشيائها وأشخاصها [...] إن الأسطورة لها عمليا مستلزمات غيبية تستند إليها في الواقع وتنعكس بواسطتها على المجتمع وعلى السلوك السياسي الطبقي فيه >> [1].

من مثل ذلك إضفاء صفات عجائبية ترميزية على القرى (السبع، قرية التحفظ ، الأعداء ، التصوف) وكذلك على الشخوص (السلطان، الحراس، المتصوفون، العذراء، الأنبياء، الأشباح، الجنية ...) وإضفاء طابع الحكي العجائبي ،كقوله : << أيها الوهج طف، فقد قدر لك أن تطوف سبع مرات >> [2]، وكذا ما أحاط بشخصية "علي الحوات" من هالات خارقة ؛ فهو حينما يجدد محاولاته الفاشلة للاقتراب من القصر يلتقي بالبطل الأسطوري "سيزيف"• الذي يسعى لحمل الصخرة العظيمة إلى قمة الجبل فتتدحرج فوق السفح وتستقر في الأسفل ثم يعيد المحاولة التي تبوء دائما بالفشل، وعلي في

[1] – خليل أحمد خليل،"مضمون الأسطورة في الفكي العربي"، دار الطليعة،ط2، بيروت،1973، ص 75.

[2] – الرواية ، ص 115.

• – سيزيف: ملك أسطوري، أفشى مخطط مدينة "كورنثة" التي كان يحكمها الإنسان، فعاقبته الآلهة بحمل صخرة عظيمة إلى قمة الجبل، ويفشل في ذلك مرات ومرات ويبقى على هذه الحال معاناة أبدية.

سعيه للتضحية من أجل الآخرين يتعرض جسده للعقاب الأبدي (يفقدان يديه وعينيه ولسانه) ليماثل "بروميثيوس"•• الذي حكمت عليه الآلهة بالعذاب الأبدي لأنه أفشى سر النار للبشر (عباده الصالحين) [1].

إن البنية السوسيونصية التي تمتعت بها الرواية تحمل بين طياتها دلالات أنتجتها شخصية علي الحوات بمواقفه وأحداث مغامراته ؛ وهي تفشي الظلم وطغيان الحاكم وجوره على المحكوم وكذا السعي الجاد وراء شفافية أساليب الحكم واكتشاف اليد الضارية لاستبداد السلطة [2].

لقد خلقت البنية السوسيونصية وعيا اجتماعيا وأيديولوجيا حملت به الرواية لتصبح <<النتاج الطبيعي المرتبط عضويا بهم هذه الجماهير التي تناضل يوميا من أجل تحسين أوضاعها المادية >> [3].

لقد وضعنا وطار منذ البداية أمام واقع طبقي حاد تجلى بين "علي الحوات" وإخوته الذين استفحل فيهم الإجرام والقتل والاستبداد، إنه تجسيد للتنافر والتفكك في الأسرة، ووجود هذا التفكك على مستوى الأسرة يعني بالضرورة، وهذا ما توحي به أحداث الرواية، وجود تفكك وخلل على مستوى أعلى وهو علاقة الحاكم بالمحكوم [4].

لم يكن اختيار هذه الرقعة السوسيونصية مجرد تشكيل فني يرتئي الواقع تارة والحكاية الخرافية الخيالية تارة أخرى لأجل نسج نمط إبداعي حكائي يرضي لذة القارئ، وإنما تشكيل تاريخي، اتخذ مجالا

•• – بروميثيوس: بطل يوناني(أسطوري) خلص البشر من الفناء حينما أراد "زوس" رب الآلهة إبادتهم بالطوفان، وحين علم ابنه صنع سفينة أنجته من الغرق. تقول الأسطورة أن بروميثيوس خلق الإنسان وسرق لأجله قبس من أشعة الشمس ليشعل النار، فغضب "زوس" وأمر بتقييدهفوق صخرة وأرسل عليه نسرا يأكل من كبده كل يوم، لكن كبده ينمو من جديد، ودام هذا العذاب قرونا عديدة إلى أن خلصه "هراكليس". ينظر في ذلك:
Dictionnaire Encyclopédique : Librairie Larousse,Paris1986/ p 2497

[1] – ادريس بوديبة ،"الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، دراسات نقدية، ط1، 2000، ص 246-247 .

[2] – المرجع السابق، ص 236.

[3] – واسيني الأعرج، "الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا"، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1989،ص 119.

[4] – ينظر، نفسه ، ص 122.

إبـداعيا خاصـا لتوجيـه قناعـات وقـدرات حملتهـا شـخوص الروايـة وتحركـت بهـا ضـمن هـذا الإطـار السوسيونصي بغية التبليغ لا التنويه .

فلقـد بـرزت شـخوص الروايـة وعلـى رأسـهم"علي الحـوات" علـى التقـدم والتطـور بـوعي علمـي لإدراك أسباب وجودهم الإنساني يقول أصحاب قرية علي الحوات وإخوته الأشرار وهم في مرحلة اليأس والتبعية : << شرنا خير من شر الغير . وعد إزعاج رجال السلطان عبادة لجلالته وطاعة له. ولقد ظل جلالته ورجاله في منأى عن القرية ومشاكلها. وظلت القرية، في عبادة صامتة لجلالته، وكما لو أن هناك اتفاقا ضمنيا، يعمل الجميع على احترامه. بيد أن ابن القارة البار الطيب. علي الحوات، جاء في هذا العصر ليخرق العادة، ويتخذ بادرة، لا أحد يدري ما إذا كان القصر سيرضى عنها أم لا . وبما ستعود على القرية الآمنة >> [1].

هذا اليأس سرعان ما تلاشى بتقدم الوعي و سعي "علي الحوات" المتوالي عبر القرى لأجل دخول القصر وكشف خباياه أمام الناس ولو كلفه ذلك حياته،لقد حمل "علي الحوات" في هذا السعي المحي المميت قناعات أخذت أبعادها كاملة في مجالها السوسيونصي بتحقق الوعي تدريجيا متمثلا في التغيرات التي طرأت على أصحاب القرى السبع؛ فبعد أن غمر سعيهم نحو الخلاص الارتباك والريبة استدركوا أمرهم وحولوا نواياهم إلى نداءات ومطالبات ، يقول الراوي : << ارتفع الهتاف. كان الناس يردون على الطبل، وكان الطبل يدعوهم . ارتفع حماسهم وارتفع، حتى نادى البعض منهم بسقوط التحفظ، ونادى البعض الآخر بسقوط القصر .وهتف البعض بسقوط صاحب الجلالة>> [2].

وبعد وعيهم التام بما يدور حولهم من جرم وقهر وعدوان؛ استطاعت شخوص الرواية اتخاذ القرارات ضد السلطان وأتباعه. << فكر وفد القرية الثالثة قليلا وقال : يا علي الحوات . يجب كشف

[1] –الطاهر وطار،" الحوات والقصر" ، ص 15.

[2] – الرواية ، ص 122.

الأعداء، السكوت عنهم جرم لا يغتفر . أما وفد القرية الرابعة، فقد عبر عن رأيه بأسلوب آخر . وقف رئيسه، وأخرج سيفا، وحدق في أعين جميع الحاضرين ثم قال : ما دواء الشر؟ إنه الشر طبعا . ما دواء الإهانة ؟ إنه الإهانة طبعا . والرد على العدو، لا يكون إلا بأسلوب العدو مضاعفا سبع مرات ...>> [1].

على هذا النحو أصبحت أسطورة "علي الحوات" << شكلا من أشكال عكس الواقع،ضمن حدود المنظورات الشعبية المحدودة، من حيث أدواتها النظرية لاقتحام الواقع ... وعلي الحوات بهذا المعنى، ليس أكثر من ذلك الخيط الرابط بين كافة أحلام الرعية المقهورة، والأداة الاستكشافية عما خفي من الأمور، يعني الوعي التاريخي بالشروط الموضوعية للوجود الإنساني. ومن هنا يتخذ علي الحوات بعده التاريخي، الحقيقي، ليصبح هو التاريخ ذاته بكل التناقضات التي تنمو في رحمه بكل التشكيلات التي يظهر بها على الصعيد الاجتماعي >> [2].

دلالات البنى السوسيونصية في التغريبة (البعد الاجتماعي والتاريخي) :

اختار واسيني الأعرج في روايته "نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)" الأجواء الشعبية المعدومة التي يعيشها الفقراء والمساكين ببساطتها وصعوبة ظروفها القاسية كما جسد المعاناة الدائمة للقرى المحاذية للحدود في معاركهم المتجددة مع الجمارك والدرك بسبب المتاجرة في الممنوعات وتهريب السلع والمنتوجات المحلية .

تبرز حكاية "نوار اللوز" قصة هؤلاء الناس و تجسد طبائعهم وأهواءهم وآمالهم ، كما تحصي مغامراتهم الدامية مع أهوال الطبيعة من جهة وأجهزة الأمن الحدودية من جهة أخرى،. بطل هذه الحكاية مهرب متشرد اسمه " صالح بن عامر " هدف رجال القانون، دفعه قهره من جماعة رفضته منافسا

[1] – الرواية ص 151.

[2] – واسيني الأعرج،" الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية "، ص 127.

لها في التجارة إلى التهريب والمتاجرة في الممنوعات بعد أن اكتشف أن أجهزة الدولة التي تسعى لإيقافه وذويه من المهربين هي في حقيقتها خادمة لمصالح أشخاص معينين .

لقد وظف واسيني الأعرج الشخصية البطلة "صالح بن عامر" ليمون أبا لهذه الطبقة المحرومة ولكن بصفات بطولية تسير به عكس التيار؛ فمن المفروض أن يكون البطل منشغلا بهموم المحرومين حاملا لمشاكلهم وانشغالاتهم لا أن يتبع قضاياه الشخصية وشهواته أو نزواته العبرة .

إن صالح بن عامر شخصية واقعية اقترنت بشخصية تاريخية شعبية هي شخصية "أبو زيد الهلالي"، فسيرة بطل الرواية "صالح" المحفوفة بالمخاطر تشبه في تركيبتها –من حيث كثرة السفر، والمواجهة البطولية في المواقف الصعبة– سيرة البطل الشعبي الهلالي " أبو زيد" ، لكنها تختلف عنها من حيث المبدأ أو الهدف المرجو من وراء السعي الخطر والتشرد الدائم؛ فالبطل الهلالي لا يرضى مهما حدث له أن تنحط كرامة مجتمعه ويحارب حتى الموت لأجل ألا تمس بسوء، أما بطل حكاية التغريبة الجديدة ساقط الطبائع منحط القيم، يهوى الكذب والمراوغة في مواجهته حراس الحدود ، هو بطل ماخورات تخلى عن طبائعه الريفية الفطرية ليغوص في التشرد السلبي، والاحتيال المتواصل مما أودى به في النهاية إلى السجن المؤبد على يد مكافحي التهريب .

لقد ارتكز التصميم المعماري للبنية السوسيونصية في الرواية على نظام التوازي بين التغريبتين، تغريبة بني هلال التاريخية الشعبية و تغريبة صالح بن عامر الواقعية، ذلك أن نص رواية الأعرج استلهم موضوعات التغريبة التراثية[1] لتشكيل صراع نفسي يسهم في إبراز شخصيات معاصرة تنمي أحداث التغريبة المعاصرة [2].

[1] – تغريبة بني هلال، عن سلسلة الأنيس، ط1، 1989، الجزائر.

[2] – واسيني الأعرج،" نوار اللوز،تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، دار الحداثة، ط1، بيروت–لبنان، 1983.

إن تغريبة "صالح بن عامر" تلتقي وسيرة بني هلال رغم تباعد المسافة الزمنية بينهما ، وقد حدث هذا الالتقاء لأجل تجسيد ظاهرة اجتماعية تمثلت في المتشرد الجزائري المطارد الذي هام على وجهه لطلب رزقه، وهي ظاهرة تجمع الكثيرين من أمثال صالح وتعيدهم من خلال التلاقح الزمني في الرواية إلى التغريبة الهلالية : << إنه الامتداد التاريخي البعيد (بنو هلال) والقريب (الاحتلال) في الواقع (العهد الجديد) يتأكد لنا هذا التعالق من خلال التفاعل النصي بين بنيات نص التغريبتين، كما يتأكد من خلال البعد الزمني، ومن خلال تعالق السيرة الشعبية (التغريبة) كنوع ونص ثقافي يعارض الذهنية الممتدة إلى الحاضر والضاربة في الجذور التاريخية >> [1].

فالدلالات التي تحملها "التغريبة " تجمع بين جماعة الهلاليين وجماعة صالح بن عامر؛ لأن التغريبة الهلالية تغرب ومفارقة للوطن الأصل بدافع البحث عن موطن الكلأ وإنقاذ حياة الأبناء الثلاثة المحتجزين في تونس وهو تغرب إجباري وليس اختياريا، فالبقاء في "نجد" يعني الهلاك من الجدب والقحط، كما أن التغريبة توجه نحو المغرب لأن الموطن الأصل كان ببلاد المشرق وهو توجه غمر أصحابه الحزن والبكاء والألم . أما تغريبة صالح التي تعتبر امتدادا للتغريبة الأم تحمل وعيا اتجاه تاريخ السلالة الهلالية؛ فصالح ضد استمرار صورة بني هلال كما حملها التاريخ رغم أن الواقع قد أبقى عليها، فهو من السلالة الهلالية يمارس التهريب التغريبي عن طريق إخفاء بعض المنتوجات الوطنية وإيصالها إلى الحدود المغربية الجزائرية ، وهنا تتضح علاقة دلالية بين "التهريب" و "التغريب"؛ فصالح يفارق قريته متجها إلى الحدود ليتغرب بحثا عن العيش الطيب، وهو في تغربه ذاك قد اتجه إلى البلاد المغربية مضطرا مجبرا رغم مطاردات الجمارك لأن البقاء على حالة الفقر والاستسلام لليأس يعني الهلاك .

[1] – سعيد يقطين، "السيرة والرواية– نوار اللوز لواسيني الأعرج"، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع1 ،1990، ص 124.

وتتمادى صورة الهلاليين وتتسع لتعمل على تخييل المنظور الواقعي المجسد لعلل ما بعد استقلال الجزائر؛ وذلك من خلال تطابق حكم " بني كلبون" وممارسات " أبي زيد الهلالي" في القمع والإذلال ، يقول بطل الرواية : << هم يلعبون اللعبة القذرة حتى النهاية، ونحن ندفع الثمن من لحمنا . حتى البنزين هذه المرة، أخذوه. حملوه في الشاحنات، وفي وضح النهار وتاجروا به أمام أعيننا. أنا متأكد أن وراء هذه العمليات الضخمة رجالا قادرين على كل شيء، حتى القتل. لا يؤمنون بلعبة الصدفة التي نسقط دائما ضحاياها. نحن نسقط، وهم آخر من يمكن أن تلتصق به التهمة . أنا متأكد أنهم كبار . وراءهم من يحميهم . يجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي >> [1].

فقد امتد التاريخي في الواقع و تواصل الماضي في الزمن الممتد مما أنتج علامات تقاطع عديدة بين التغريبتين <<نجد تعليلها في علاقة التراثي –التاريخي (ما وقع فعلا)بالواقعي–الراهن(ما يقع) وهو ما يؤكد تطابق المتخيل الروائي : تغريبة "صالح بن عامر " الذي يمتد مرجعه الواقعي والتراثي،التاريخي، مع التغريبة التي تتوفر هي الأخرى على وجود حقيقي. وهو التطابق الذي ينتج الامتداد والتواصل >> [2]، يقول "صالح بن عامر" : << رحلوا عن آخرهم وتركوا وباء التهريب وراءهم ومضاربهم فارغة . أبو زيد الهلالي هو أول من احترف التهريب. لو كانت أراضي نجد خصبة، ووزع خيرها بالعدل، ما ركبت الجازية سرج عودها ونقلت مضارب خيامها إلى حدود الموت. لا . الجازية فعلت ذلك من أجل الحاجة وأبو زيد ، ابن الكلب، كان يحلم أن يصير طاغية صغيرا ولكنه لم يفلح أبدا >> [3].

من هنا يتضح أن البنية الاجتماعية المجسدة في النص من خلال طابع القص أو الحكي بما يستوجبه من أحداث وشخصيات وفضاءات.. التصقت ببعد تخييلي ممزوج بمخزون تاريخي وعلاقات و

---

[1] – الرواية ، ص23.

[2] – ابن جمعة بو شوشه،"الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث"،مجلة "كتابات معاصرة"،ع29 ،ديسمبر/–جانفي،1997/1996 ،بيروت –لبنان، ص 102.

[3] – الرواية، ص 26–27

قيم اجتماعية و تاريخية محددة ، فقد تعمقت دلالات وحوارات البنية السوسيونصية بازدواجية أحداث وشخصيات وفضاءات النص بين الواقع والتراث التاريخي المخيّل ليأخذ توظيف هذا التراث منحنا تقابليا يظهر من خلاله النص الأول (التاريخي) بين الطيات أو محصورا في البياض؛ يقول في ذلك سعيد يقطين : << إننا أمام هذا النص المزدوج " نص على نص " الشيء الذي يجعلنا ونحن نقرأ "نوار اللوز" نقرأ نصين في آن واحد . إن نص " تغريبة صالح بن عامر" مكتوب على ورق الشفاف، وتحته تبدو لنا رسوم نص "تغريبة بني هلال"، ولما كانت لأي نص مكتوب طريقته في تجسيد البياض والسواد، فإن نص التغريبة الثانية نثري ومكتوب بطريقة جديدة يتميز فيها السرد عن العرض. وهذا ما جعل البياض فيه والسواد يشتغلان بطريقة خاصة تبدو لنا من توازيهما على الورق>> [1].

هذا التقابل النصي بين النص الواقعي والنص التاريخي التخييلي الشعبي لا يعني بالضرورة المحاكاة أو التحويل؛ فالنص الروائي كبنية اجتماعية خاصة جاء في شكل معارضة برزت من خلال المضمون الجديد المعاصر الذي يختلف عما حدث مع بني هلال سابقا، وهو ما يهدف المبدع إلى نقله وانتقاده بل ومحاولة تغييره. هذا إضافة إلى طابع السخرية اللاذعة الذي اصطبغت به أحداث وشخصيات الرواية...[2] وتبدو المعارضة من خلال قول البطل الروائي: << بيننا دم الجازية يا صاحبي، وغربة لونجا ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة فوضعتها في أفقر خيمة، وقفت على مرتفعات البلدة تتأمل ألسنة النار بجنون . لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد قواد الكبار. لا أحد . ما زال دم الشهداء يجري في عروقنا. قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكن بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي الذي تبحث عنه . لقد أخطأت طريقك يا السبايبي . لن يسمعك أحد من بني هلال أو ما تبقى منهم وأنت تعطي أوامرك لاختبار

[1] – سعيد يقطين، " السيرة والرواية–نوار اللوز لواسيني الأعرج"، آفاق، ع1،ص 118.

[2] – ينظر، سعيد يقطين، "الرواية والتراث السردي"، ص 87.

تبعيتهم المطلقة لك... لن أضع القيد في رجلي. فالسيوف اليمنية التي تملكها بتارة وحارقة، لكنها عاجزة أمام فيضانات أحزاننا >> [1].

شخصيات التغريبة بين الواقع والتاريخ التخييلي :

لقد تواشج التراثي التاريخي المخيل والواقع الاجتماعي في التغريبة لإنتاج شخوص اجتماعية تحمل في سلوكاتها ومواقفها صراعا نفسيا واجتماعيا تعانيه طبقة من المجتمع الجزائري (المهربين)، فالصفات التي أسندها الروائي لشخوصه توحي بمعاناة وأهداف هذه الطبقة، كما تفصح ، في أغلبها، عن تقاطع شخوص الواقع وأبطال التغريبة الهلالية، فالعجوز"صالح بن عامر" وصف بالزوفري• أي المتشرد الهائم على وجهه لأجل الوصول إلى هدف الاستقرار الذي بات مستحيلا بالنسبة له، ولأجل ذلك يركب أهوال هذه الحياة ويمتطي مخاطرها ويتسرب إلى المخيف منها وهو ما يخفى على كثير من طبقات المجتمع الأخرى مما قد يعتريه الكثير من القيم السلبية التي تتنافى وأخلاقيات المجتمع ومعتقدهم الديني وكذلك أعرافهم وثوابتهم . إنه يتقاطع مع بطل التغريبة الأولى في سعيه الحثيث للاستقرار –مع اختلاف مبدأ الاستقرار بينهما – والاستغراق الطويل في الزمن لأجل تحقيق ذلك، ولعل وصفه بالعجوز دالا على هذا الاستغراق .

يتحرك "صالح بن عامر" في أحداث الرواية ومغامراته بحرية تجعل منه شخصا طليقا لا قيد يحكمه، له قناعات وسلوكات تصبغه بطبائع المتشرد "الزوفري" التائه في نزواته المخترق لقوانين العيش

[1] – واسيني الأعرج، الرواية، ص 123.

• – الزوفري: لفظة شعبية سوقية جزائرية، حورتها الجماعات الشعبية عن اللفظة الفرنسية (Ouvrier) وتعني؛ الرجل الكثير الترحال طلبا للقمة العيش، الدائم البعد عن أهله وذويه لأجل كسب ما يكفي من المال للعيش، وصفة "الزوفري" توحي بصورة الإنسان المتعب الشقي الذي أوجده العهد الكولونيالي .

الاجتماعية من أجل كسب قوته . إنه فرد اجتماعي بالمعنى الواقعي للكلمة، و يبرز ذلك في مواطن كثيرة من الرواية. [1]

يحمل صالح كشخصية اجتماعية رأي طبقة الفقراء والمعدومين الذين لم يستفيدوا من ثمرة الاستقلال، وظلت أوضاعهم على حالها بل وازدادت سوءا. وهذا الرأي يتعلق ب"بني كلبون" على حد تعبير "صالح" وهم أصحاب السلطة الذين ينهشون أجساد الفقراء ويمتصون دماء المساكين ليحققوا مطامعهم ومصالحهم. هذا التصور الاجتماعي عند الفرد والجماعة امتزج بتصور تاريخي عن الحروب الدامية المخربة التي كان يصنعها الهلاليين لأجل جني ما يكفيهم للعيش و زيادة.

إن ما يقوم به "صالح " وجماعات المهربين من تخريب مصالح الوطن بالتجارة في الممنوعات لا يختلف عما يقوم به رجال السلطة في الخفاء من متاجرة بأعناق الفقراء ونفط الأرض وعيون الأطفال للزيادة في العيش، فلا فرق بين هؤلاء وأولئك؛ لأن تجارتهم على السواء هي فيما منع المساس به قانونيا واجتماعيا ، يقول "صالح " << ... يجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي. لا أريد إيذاءك يا ابنتي. أنت طيبة يا الجازية، لكن أهلك الكبار، دياب الزغبي، والأمير حسن بن سرحان، كانوا يقامرون بعيون أطفالنا وبأرزاقهم وبأعناق الفقراء >> [2].

إن حرب السماسرة وتجارة الممنوعات قادت صالح إلى اكتشاف حرب من نوع آخر، وهي حرب التفريق والقهر، وتجارة خفية هي تجارة الإعدام . يقول :<< حين كان أهلك يتحاربون، كنت تشعرين دائما أنها حرب قوادين وسماسرة وتجار أسلحة ومخدرا، حين تيأسين من محيطك المتهالك،

[1] – الرواية ، ص 12...15...47...150...151...

[2] – الرواية ، ص 23.

تنتابك غربة باردة، قاتلة تدفعك أحيانا إلى التفكير في الانتحار . فالملك يالجازية شيطان فرق بين أهل القبيلة الواحدة، اهلك غزوا بلاد المغرب، وقاتلوا سكانها، ثم قاموا بتصفية أنفسهم بأنفسهم >> [1].

هذا التنازع حول الأرض والسلطة بين أصحاب النفوذ وأرباب التجارة في رقاب الفقراء والمعوزين قد شكل محورا أساسيا في بناء التركيبة السوسيونصية الجامعة بين الواقع الاجتماعي والتراث التاريخي المخيل والمتمثل في حكاية سيرة بني هلال الشعبية؛ لأن هذا التنازع السلطوي قد استلهم من الصراع الذي شب بين شخوص الحكاية التاريخية، فقد تكررت الحرب الدامية في السيرة ولكن بين الهلاليين أنفسهم لأجل الاستيلاء على الأرض والسلطان[2]، ولهذا قتل دياب حسنا وأبا زيد والجازية ، ومن الملاحظ هنا أن المبدع أبقى على أسماء وأوصاف الشخصيات التراثية ليعيد التاريخ نفسه ويؤكد تواصل الصراع الهلالي بين الزمن الماضي والحاضر .

من هنا تبدو شخوص تغريبة بني هلال مكررة في تغريبة "صالح بن عامر" حاملة أبعاد الحضارة الجديدة . فقد جاء في الرواية : << ... لست أبا زيد الهلالي، كي تحركه في أصبعك كخاتم سليمان تحول إلى زبون طيب في بقالة الحسن بن سرحان . لا يا السبابيي لست من بلاد أهل الغرب، حتى أقدم لك الطاعة والخضوع . لست من آل زغبي يا حسن حتى أضع المحارم دم الفقراء والجازية التي قتلت غدرا ... >> [3].

لقد تم – وفق هذا المنظور – بناء الشخصيات ضمن الإطار السوسيونصي بطريقة تقابلية أو بطريقة تشابهية ؛ فأما علاقات التشابه فبدت من خلال تماهي بعض شخصيات الرواية (التغريبة الثانية) في شخصيات التغريبة الأولى، ومثال ذلك علاقة الجازية بلونجا (حبيبة صالح بن عامر) أو علاقة

---

[1] – الرواية ، ص 164.

[2] – ينظر ، سعيد يقطين" الرواية والتراث السردي" ، ص93.

[3] – الرواية، ص 53.

السبايبي (أحد ممارسي السلطة الظالمة المستبدة) بأبي زيد الهلالي أو الحسن بن سرحان . وأما علاقات التقابل فتبدو من خلال تناقض شخصيتين بين التغريبتين كشخصيتي صالح بن عامر وأبا زيد الهلالي؛ فقد جاء في نص الغريبة الثانية قول صالح : << قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكن بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي الذي تبحث عنه ... ولن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان: "سمعا وطاعة يا مولاي الكبير " ولن أضع القيد في رجلي، فالسيوف اليمنية التي تملكها بتارة وحارقة، لكنها عاجزة أمام فيضانات أحزاننا >> [1].

دلالات ازدواجية الأحداث و الفضاءات :

استوعبت البنية الاجتماعية للرواية تماهي التاريخي المخيل في الواقعي من خلال السياسي وذلك باستيراد بنيات نصية من التغريبة الهلالية وإقحامها في النص الجديد بشكل بنائي تظهر من خلاله أحداث وفضاءات التغريبة المعاصرة امتداد لأحداث وفضاءات التغريبة الهلالية لأجل تجسيد بنية سوسيونصية محكمة ومستوعبة للماضي والحاضر معا .

يظهر هذا التوازي أو التجاور الخاص بالأحداث بين البنيتين من خلال النصوص المقتبسة من أحداث التغريبة الأولى لبناء أحداث التغريبة الثانية ؛ فقد تجدد الصراع الانتحاري الذي شب بين الهلاليين في العصر الجديد ليستوعبه صراع "صالح بن عامر" ومن يترصده لوقف تجارته التغريبية وهذا ما جسدته بينية نصية مقتبسة من سيرة بني هلال وقد تمظهرت في قول " صالح " على لسان من يخاطبه (أي السبايبي): << يا أبا زيد ؟ فإن كنا طامعا برضى الله والأمير، فضع في رجليك هذا القيد ... >> [2]وقوله أيضا : << ولن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان : "سمعا وطاعة يا مولاي

[1] – الرواية، ص 123.

[2] – الرواية، ص 123.

الكبير" >> [1]. كما نجد ضمن هذه البنية السوسيونصية وصف لمجريات الصراع التاريخي للسيرة الشعبية لتتجلى حدته – وهو يتجدد في العصر الجديد – من خلال صراع "صالح" ومعارضيه حتى يتماهى الزمن التاريخي (القديم) في الواقعي (المعاصر) بشكل تطابقي لرسم ضحية هذا الصراع في الواقع وهو أحد المهربين من جماعة صالح ، ولأجل ذلك يتم استدعاء بنية نصية مقتبسة من حكاية التغريبة الأولى وجاء فيها : << حين انتهى نصر الدين من حربه الصغيرة، ركب الشهبا وانطلق نحو الرمل والخلاء واليباس والصفرة . على يمينه الملك صالح صعره، ووراءه عشرون راية، وتحت كل راية خمسة آلاف فارس. ركبوا الجياد وامتصت أراضي عين برشان دم البريقع وشيبان وزيره الذي كان أول من قطع رأسه >> [2].

مقابل هذا الشكل التطابقي بين التغريبتين لإنتاج الدلالات المرجوة تتخذ أحداث الرواية مسارا مغايرا ومخالفا للمسار الأول الذي خلقت فيه وقد كان مسار التلاحم والتكامل ، لأن التقاء التغريبتين ضمن البنية الاجتماعية للرواية قد اتخذ طريقا جديدا أساسه التضاد والمعارضة لا التكامل والتلاحم .

وتتشكل المعارضة من خلال انتقاد شخصية أبا زيد الهلالي وغيره من شخصيات سيرة بني هلال التاريخية على اعتبارهم ممثلي وجوه السلطة الظالمة يقول صالح: << ... والله أنتم أولاد عامر، سلالة بني هلال. هكذا دائما. وإذا لم تتقاتلوا علانية، كرهتم بعضكم بعضا... >> [3]وقوله أيضا : << لن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان :"سمعا وطاعة يا مولاي >> [4]، وقوله : << هذه حالة الهلاليين الذين باعوا البلاد وجمعتهم المصلحة الضيقة قبل أن تجمعهم المحبة المتبادلة والمصلحة الكبرى >> [5].

---

[1] –الرواية، الصفحة نفسها.

[2] –الرواية، ص 173–174.

[3] – الرواية، ص50.

[4] – الرواية، ص 94...123.

[5] – الرواية، ص 66.

كما تتجلى المعارضة من خلال وصف أصحاب السلطة ب " بني كلبون" وهي توحي بحضور أبناء السيرة الشعبية "بنو هلال" واختيار الروائي لهذه الصفة استثمار للعامية التي تقترب من لغة الحكاية الشعبية للسيرة ، كما أنها صفة تحملها ألسنة الناس للتعبير عن موقف أو انتقاد لاذع لجماعة معينة، وقد كان في ذلك توافق للواقعي للتخييلي .

لقد استطاع هذا البناء المعارض للنص التاريخي أن ينتج بعدا اجتماعيا سياسيا حرك أحداث الحكي ضمن الإطار السوسيونصي للرواية بطريقة جد ملفتة تليق بمنطق الإبداع النصي الذي لا يتفق مع منطق البنى السوسيونصية اللاإبداعية وعلى رأسها البنية السوسيولوجية الواقعية، كما أن امتزاج المماثلة والمعارضة وازدواجية الأحداث حقق إنتاجية للنص الجديد ، يقول سعيد يقطين في ذلك: << إن المعارضة تأتي لتحويل الاستيعاب من بعده النصي في ذاته إلى بعد خارج نصي يتجلى في قراءة النص السابق ومعارضته واتخاذ الموقف النقدي منه . وهذا الموقف هو- أيضا – موقف من النص اللاحق باعتباره التجسيد الواقعي للنص التاريخي. ومن خلال الطابعين في تكاملهما واختلافهما تبرز "إنتاجية" النص اللاحق باعتباره نصا جديدا >> [1].

وإذا ما انتقلنا إلى الزمن كفضاء روائي ساقه المبدع لبناء عالمه السوسيونصي فإننا نجده زمن الواقع التاريخي، فقد حقق الزمن ازدواجية استقى مادتها (الزمنية) من التاريخ (زمن بني هلال) والواقع (الزمن المعاصر : زمن الجزائر الحديثة وما بعده) و بها تماهى الزمن التاريخي في الزمن الواقعي والعكس من خلال المماثلة الحاصلة على الصعيدين الاجتماعي والسياسي عن طريق تشابه (بنو كلبون) و(بنو هلال) في أعمال القمع والقتل ثم الاقتتال فيما بينهم لأجل السيطرة على كرسي السلطان .

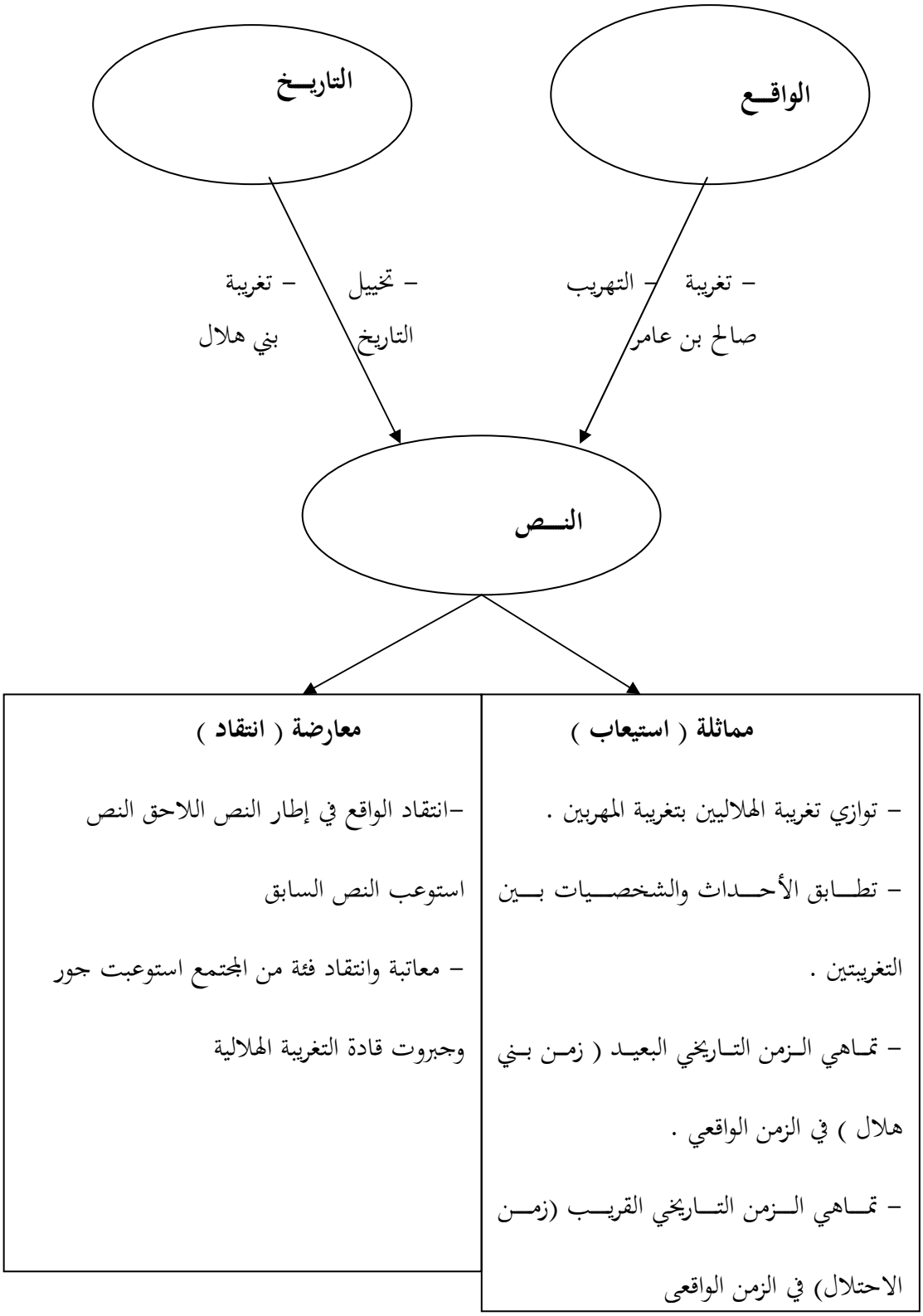
[1] – سعيد يقطين،"الرواية والتراث السردي"،ص104.

هذا ونجد – أيضا – امتداد للزمن التاريخي القريب والمتمثل في الاحتلال الفرنسي للجزائر في الواقعي (العهد الجديد) لتتشكل معاناة ما بعد الاستقلال المجسدة في حياة "صالح بن عامر" يقول الراوي : << البندقية التي كان يحارب بها المستعمر تأتيه دائما فكرة صبها على رأس "النمس" الذي يطارد المهربين . وصورة نابليون كما كانت معلقة في عهد الاحتلال لا تزال معلقة في عهد الثورة في الإدارة التي يذهب إليها صالح مطالبا بإنصافه كمجاهد سابق >> [1].

وعلى صعيد آخر يتجسد الزمن الروائي في صورة الشتاء الذي يسبق إزهار نوار اللوز حتى تتجلى – بصورة أكثر قوة وعمق – معاناة صالح ومن يمارسون معه التهريب على الدواب والحمير، بحيث تظهر صورهم كمتشردين متنقلين بين المناطق الوعرة متخطين الثلوج بلباس رث لا يقيهم برودة الشتاء آملين في انقضاء شبح هذه الوضعية المأساوية بإقبال ربيع الأمل مع "نوار اللوز" .

وتبعا لما ذكر عن علاقة الواقع بالتاريخ في إطار البنية السوسيونصية للرواية نقول بأن هذا التشكيل البنائي الإبداعي قد حقق أبعادا دلالية تؤكد أن الروائي الذي عايش واقعه واستلهم موروثه قد تجاوز هذا وذاك لخلق عالم نصي فريد يحمل منطق الإنتاجية الإبداعية وهو ما يوضحه المخطط التالي :

[1] – نفسه، ص 108.


الواقــع
التاريــخ
– تغريبة صالح بن عامر
– التهريب
– تخييل التاريخ
– تغريبة بني هلال
النــص
مماثلة (استيعاب)
– توازي تغريبة الهلاليين بتغريبة المهربين .
– تطــابق الأحــداث والشخصــيات بــين التغريبتين .
– تمــاهي الــزمن التــاريخي البعيــد (زمــن بــني هلال) في الزمن الواقعي .
– تمــاهي الــزمن التــاريخي القريــب (زمــن الاحتلال) في الزمن الواقعى
معارضة (انتقاد)
–انتقاد الواقع في إطار النص اللاحق النص استوعب النص السابق
– معاتبة وانتقاد فئة من المجتمع استوعبت جور وجبروت قادة التغريبة الهلالية

و من هذا و ما سبق يتبين أن المعطيات النصية في الروايات المختارة قد شكلت إطارا فنيا معرفيا مكّن من تحديد البنية السوسيونصية التي أنتج النص في سياقها الثقافي الاجتماعي و الأيديولوجي. كما وجه دلالات الرؤية المعبر عنها و الأصوات المجسدة في النص، وهو ما سوف يتضح بشكل أكثر جلاء من خلال البحث في المنظور و الصوت.

ب – اشتغال المنظور الروائي (الرؤية السردية – Vision Narrative)

تتراءى في النص الروائي وضعية سردية أخرى تهيمن على مسيرة النص وإنتاجيته ضمن إطار استلهام الموروث السردي . إنها الرؤية السردية أو المنظور الروائي، وهي وجهة نظر الراوي الذي يظهر في النص حاملا لمرجعية خالقه النصي أي (المبدع أو الروائي)، بل وذاكرة الجماعة في الماضي والحاضر وكذلك المستقبل .

فالرؤية أو وجهة النظر (point de vue) تمظهر إدراكي بصري لفعل السرد تتعلق بالمنظور الذي يحمله السارد للمتن الحكائي، فهي خاضعة لإرادته وموقفه الفكري : الأيديولوجي والثقافي ... إننا << لا ندرك المتن الحكائي إدراكا مباشرا وأوليا كما في المسرح مثلا، وإنما من خلال إدراك سابق له وهو إدراك السارد الذي يتغير بدوره بتغير تموضعاته، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي >> [1].

إن مفهوم الرؤية يرتكز حول هوية السارد أو الراوي وموقعه في السرد، فقد يكون السارد صاحب النص الروائي المكتوب على الغلاف، وقد يكون شخصية مستقلة أوكلت إليها مهمة السرد. أو أنه رمز لالتقاء الماضي والحاضر بالمستقبل مخضرم في أيقونة الرواية. وحسب رأي ميخائيل باختين فإن متلقي النص يقرأ محكيا للسارد ومحكيا آخر يختفي وراء الأول هو محكي الكاتب؛ فكل <<لحظة من

[1] – عبد العلي بو طيب،"مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف"، مجلة فصول، ع4،شتاء1993، ص68.

المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيدين : على صعيد السارد، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبيري، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي، ومن خلاله. والسارد نفسه، وكل ما هو مسرود، يدخل سوية داخل منظور الكاتب >> [1].

من جهة أخرى تشير أحدث الدراسات إلى أن << الراوي ليس المؤلف، إن الراوي هو المرسل المتخيل للخطاب إلى المرسل إليه المتخيل أيضا، ويتم تخيل الراوي والمروي له معا بمجرد التلفظ بأول كلمة ما سيغدو خطابا روائيا بمجرد كتابتها في اتجاه إبداع نص روائي >> [2].

هذا الراوي المهيمن على السرد يملك منظورا يحدد من خلاله رؤيته إلى العالم الذي يرويه بشخصياته ومواقفها و أحداثه، ليضعها أمام المروي له متلقي النص حتى يتمكن من رؤية الأحداث التي ينظمها السرد[3]، وعليه تنشأ علاقة بين السارد والقارئ أساسها الإدراك المتعالي الذي يكشف عن إنتاجية النص ودلالات هذا التموضع السردي .

وبين هذا الرأي وذاك نقول أن زاوية الرؤية عند الروائي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي السرد المتخيل، ويتم اختيار شروط هذه التقنية من خلال الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة أي معبرة عن تجاوز ما هو كائن أو معبرة عن إمكانات الكاتب، والمقصود من ذلك هو التأثير على القارئ [4]. ولذلك يجعل بوث (Wayne.G.Booth) من زاوية الرؤية << مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة >> [5].

---

[1] – ميخائيل باختين،"الخطاب الروائي"،ص 83.

[2] –محمد سويرتي،"النقد البنيوي والنص الروائي (الزمن–الفضاء–السرد)"، إفريقيا الشرق،ج2، الدار البيضاء،1991،ص 116.

[3] – ينظر، سعيد يقطين،" تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير) "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3 ،1997، ص 284.

[4] – ينظر، حميد لحميداني،"في بنية النص السردي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991،ص53.

[5]- Wayne.G.Booth,"Distance et point de vue" ,poétique du récit. Point. Seuil,1977, p87.

لقد مر مصطلح " وجهة النظر" بمراحل مختلفة حتى وصل إلى "التبئير " (Focalisation) على يد المنظر جيرار جينات (Gérard Genette) ، أما تودوروف (T . Todorov) فقد أطلق عليه مصطلح "الرؤية" وهو المعتمد في هذه الدراسة. قدم تودوروف تصنيفات عدة للرؤية من خلال طرائق وضعية السرد فجاءت كالآتي : [1]

1- الرؤية من الخلف: (Vision par derrière) (السارد > الشخصية)

تستعملها القصة الكلاسيكية في الغالب، ويكون الراوي فيها على معرفة بكل تفاصيل الأحداث أكثر مما يعرفه البطل، ويتم له ذلك دون أن يعلمنا (نحن القراء) عن كيفية وصوله إلى هذه المعرفة الكلية. وتستوي، عند الراوي، من هذه الزاوية، جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها. ويهيمن الراوي على هذا النوع من الروايات وعليه يفترض أن تسرد الأحداث بضمير الغائب

2- الرؤية مع: (الرؤية المصاحبة) (Vision avec) (السارد = الشخصية)

تبنت الكتابة الروائية الجديدة هذا النوع من الرؤى السردية، وفيها يكون السارد على معرفة قدرية تتساوى مع ما تعرفه الشخصية الروائية، غير ملزم بتفسير الأحداث أو تقديمها قبل أن تتوصل إليها الشخصية بحيث يتم عرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لتلك الشخصية، وهنا يتم الحكي بضمير المتكلم حتى تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية . وقد يتم تحويل الحكي بعدها إلى ضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق عن تطابق الشخصيتين .

3- **الرؤية من الخارج: (Vision dehors) (السارد<الشخصية)**

[1] – تزيفيتان تودوروف،" مقولات الحكاية الأدبية "ن ترجمة عبد العزيز شبيل، مجلة العرب والفكر العالمي . ع10، ربيع1990، ص 111.

تنحسر معرفة السارد هنا عن معرفة الشخصية الروائية، فيضطلع بمهمة الوصف والتعليق دون النفاذ إلى ضمائر الشخصيات، أي الاكتفاء بالوصف الخارجي عن جهل من الراوي بما يحدث داخل الحكي، ولهذا اعتبرت هذه الوضعية مجرد مسألة تقنية متواضع عليها .

أما جيرار جينات فيستعمل مصطلح "التبئير" ويقدم تصورا لمفهوم التبئير الروائي الذي نشأ من صلب التفكير اليوناني حول البؤرة (Focus)، بحيث يقول بنجاعة هذا المصطلح في الأفق النقدي تفاديا للصفات البصرية (Visuel) التي تحملها مصطلحات الرؤية ، وجهة النظر ، المنظور ... وعليه يقوم بتقسيم التبئير في الرواية إلى ثلاثة أنواع هي [1]:

1- التبئير الصفر (اللاتبئير) (Récit non focalisé)

نجده في الحكي التقليدي.

2- التبئير الداخلي (F. interne)

ويكون ثابتا أو متحولا أو متعددا.

3- التبئير الخارجي (F . externe)

تتحرك الشخصيات أمام القارئ دون أن يعرف أفكارها أو عواطفها.

إن هذه التفعيلات التي يمكّنها المبدع الروائي لساردة الذي يحكي بوجهة نظر أو برؤية سردية، قد تتفاعل مع الموروث الذي يتدخل من قريب أو من بعيد لتفعيل هذا الحكي الرؤيوي، وعلى اعتباره كذلك يعمد الروائي إلى استحضار موروثه ومحاورته انطلاقا مما يحمله من وجهات نظر اتجاه الواقع الذي يعيشه لغرض نقله و انتقاده أو تغييره، ولهذا تصبح الدلالات التاريخية والاجتماعية والأيديولوجية في الرواية من إنتاجية هذا النص المعتمد على وجهات نظر متعالقة بالموروث، يقول باختين: إن <<

[1]- Gérard Genette," Figures3", seuil,Paris,1972, p206.
- وينظر، أيضا، سعيد يقطين،"تحليل الخطاب الروائي"، ص 297.

المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجي وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية (Idéologème) >> [1].

الرؤية الأيديولوجية بين الواقع والتاريخ (رمل الماية لواسيني الأعرج)

تشترك أصوات الشخصيات الروائية في (رمل الماية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف") لواسيني الأعرج، لتعبر عن وجهات نظر متباينة توحي بالاختلاف الحاصل بين ما يقوله التاريخ وما يحكيه الواقع.

والصوت في فضاء الخطاب الروائي مرتبط بشبكة العلاقات الخاصة بالراوي ومن يروي لهم والحكاية التي يرويها ويضاف إلى هذه المكونات السردية الزمن ومستوى السرد، وحسب المفهوم الذي وضعه فندريس (Vendryes) فإن الصوت: << مظهر (Aspect) الفعل اللفظي معتبرا في علاقته بالفاعل >> [2] أو في علاقته بالذات << والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب بل هي أيضا من ينقله >> [3].

من هنا فإن الصوت يتعلق بالقائم بالسرد أو الحكي، وعليه يتعدد بتعدد الشخوص حينما يصاحب الراوي أو السارد الشخصية الروائية، وبتعدد الأصوات يتم التعبير عن مختلف الانفعالات والتعليقات الداخلية على الحدث الخارجي والتعليق على سلوكات بعض الشخوص وتحديد مواقفها.

إن رواية " رمل الماية" قد نهضت في عمومها وعبر فصولها السبعة عشر على مجموعة من الساردين الذين اتخذوا في معظمهم ضمير المتكلم تحول إلى ضمير الغائب كأداة للحكي لإنتاج سرد

---

[1] – ميخائيل باختين،" الخطاب الروائي"، ترجمة محمد برادة،ص 90.

[2]-Gérard Genette," figure3" . p226.

[3] – جيرار جينات، " خطاب الحكاية، بحث في المنهج"، ترجمة محمد المعتصم، الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط3،الجزائر،2003، ص 228.

متعدد التقنيات لعل أبرزها هيمنة المونولوج الداخلي الذي يظهر ثلاث طرائق لتشخيص الحياة النفسية لشخوص الرواية وهي[1] :

- محكي نفسي قائم على سرد الحياة الداخلية للشخصية الروائية
- مونولوج منقول وهو خطاب ذهني على لسان الشخصية
- مونولوج مسود وهو خطاب ذهني لشخصية ويسرده الراوي

ومن هذا المنطلق اتضح أن السارد على معرفة تامة بما تفعله الشخصيات أو ما تفكر فيه أو تحسه، فهو مدرك وواع لكل ما تدركه وتعيه الشخصية، فرؤيته إذن مصاحبة للشخصية على حد تعبير تودوروف، أو أن التبئير في الرواية ،تبعا لظهور الراوي بهذه الصورة ، هو تبئير داخلي متنوع حسب المصطلح والتصنيف الذي وضعه جيرار جينات .

حسب هذا التصور وبالنظر في حركات شخصيات الرواية ومواقفها يتضح أن شخصية "البشير الموريسكي" قد شكلت البؤرة المركزية التي اتكأ عليها السرد في النص، فقد هيمن صوته على هذا السرد عبر تداعي الأحلام والذكريات وكذا التفاعل مع الموروث التاريخي عن طريق التماهي في بعض الشخصيات التاريخية كابن رشد والحلاج وأهل الكهف وأبي ذر الغفاري ... واستحضار أخرى كالحاكم الرابع وعبد الله محمد الصغير وشهريار بن المقتدر الحفيد...وغيرها من الشخصيات التي يتصارع معها لأجل تجسيد منطلقاته الفكرية والأيديولوجية.

لقد تم تخييل التاريخ عبر تلك الشخصيات المستحضرة ليتمكن الروائي من بسط الأصوات والتعبير عن وجهات نظر توحي بدلالات تاريخية وأيديولوجية، يقول الموريسكي: << لا أملك القدرة

[1] – محمد برادة، "الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين"، مجلة فصول، ع4، شتاء1993، ص 19.

لأكون محمد الصغير، ولا لأكون شهريار بن المقتدر حاكم الجملكية >> [1].ويقول أيضا : << لا يا سادتي. لن أكون أبا عبد الله محمد الصغير. ولسنا لا إيزابيلا القشتالية ولا فرديناند الأرغوني>> [2].

إن الذي نتحسسه من هذه الأمثلة وكثير غيرها موزع عبر أرجاء الرواية وبمختلف أصوات الشخصيات السردية، هو أن "رمل الماية" محاكمة للتاريخ، إنها إعادة النظر في تاريخ الحكام الذي زيفه الوراقون والكتاب، كما أنها استنطاق للمغيّب في صفحات كتب التاريخ عن سرقة المدن وبيعها من قبل حكامها بأبخس الأثمان . إن الرواية إضافة إلى ذلك تعرية لمحاكم التفتيش التي تتناسخ عبر العصور، كما أنها تمجيد للطبقة المنسية من عمال وفوالين في الأسواق الشعبية والأزقة والحواري . وباختصار نقول أن "رمل الماية" حكاية الفاجعة التي يسردها الموريسكي متحديا التعذيب مواجها نفسه والآخرين بالحكاية .

من هنا كان استدعاء الموروث التاريخي ضرورة إبداعية تعطي النص مصداقية الواقع الذي عاشته الأجيال السابقة و تعانيه الأجيال اللاحقة، فالنص من هذا المنطلق لا يعيد التاريخ ليدونه أو يعرف به وإنما لمحاورة حقائقه وانتقادها من وجهة نظر خاصة تختلف عما شاع بين قراء التاريخ العاديين ، فقارئ التاريخ في الرواية يحمل رؤية انتقادية تجسدت من خلال مواقف الشخصيات وساردي الحكي لغرض متابعة الملف التاريخي المزيف والوصول إلى ضرورة واقعية تاريخية وهي إعادة قراءة التاريخ وتصحيح طبعاته الرسمية .

وتتضح الرؤية المناقضة للتاريخ المكتوب على الصفحات المزيفة، فيما تحكيه دنيازاد للملك شهريار عن قصة أبي ذر الغفاري ومعاوية من خلال وجهة نظر انتقادية لما هو معروف عن القصة في كتب التاريخ؛ يقول الراوي الذي تماهى في شخصية أبي ذر الغفاري، متحدثا عن معاوية وكيف ألب الحاكم

---

[1] – واسيني الأعرج،" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية"، المؤسسة الوطنية للكتاب،لافوميك، دار الاجتهاد، الجزائر،1993، ص 414.

[2] – الرواية ، الصفحة نفسها.

الرابع (أي الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه) ضده: << قال للحاكم الرابع في رسالة خطية يؤلبه ضدي: إن أبا ذر صرف قلوب أهل الشام عنك وبغضك إليهم. فإن كانت لك حاجة في الناس قبلي، فأقدم أبا ذر إليك. فإني أخاف أن يفسد الناس عليك. الحاكم الرابع في ذلك اليوم القاسي الذي وقفت فيه أستنجد بذاكرتي، واضعا قلبي في يدي وحنيني في دمي الذي بدأ يفقد لونه، لم يتساءل أبدا هل الرسالة التي بعث بها معاوية كانت صحيحة، صادقة أم مجرد لعبة مدبرة، القصد من ورائها الرضوخ لضغوطات مجموعة من التجار أفسدت الدين والدنيا >> [1].

لقد بين الحكي السردي من خلال هذه القصة، قراءة انتقادية لما حدث بين معاوية وأبا ذر مفادها أن إبعاد أبا ذر كان مكيدة دبرها معاوية تحت ضغط كبار التجار وأن الخليفة عثمان بن عفان، رضي الله عنه، انساق وراء ما قاله معاوية ولم يبحث في حقيقة الأمر [2].

يعتبر هذا المسرود في الرواية رؤية خاصة اجتمع فيها المبدع والسارد وبعض الشخصيات لأن مبدع الرواية باحث في التاريخ منتم إلى الأمة العربية الإسلامية التي تقوم على هذا الإرث العظيم والذي تتنامى فيه على أمل أن يكون حقيقيا فعليا ، فإن لم يكن كذلك، بسبب الزيف الذي أوجده الكتاب على صفحاتهم التأريخية، يكون عليه البحث والتنقيب عن الحقيقة الخفية .

لقد بينت حيثيات السرد والأحداث ومواقف الشخصيات أن المبدع يتقاسم وجهة نظره تلك مع الساردة "دنيازاد" التي << أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه >> [3] واسمها المشتق من "الدنيا" يوحي بالواقع الحقيقي الذي حدث في الماضي ويحدث في الزمن الحاضر ، ولهذا فهي تمثل كل من عاش واقعه وبحث عن الحقيقة . وأما "شهريار " فيؤكد هذه

---

[1] – الرواية ، ص 32.

[2] – ينظر، مخلوف عامر،"توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)"، منشورات دار الأديب، ط1،وهران، الجزائر2005،ص

[3] – الرواية، ص 28.

الرؤية ولكن بموقف مناقض، ومثال ذلك تعليقه على محكي دنيازاد: << ماذا كان سيفعل الحاكم الرابع (؟؟؟) لو علم أن سكينا حافية ستأخذه وهو ما يزال في دهشته. ماذا لو قرأ الغيب وعرف أن ما يحدث الآن سيتحول إلى عاصفة تكنس كل أوهام المجد التي بناها ؟؟؟. قال الحكيم شهريار الحاكم بأمره والمعز لنفسه بعد أن زالت علامات الغفوة. ابن ال...أما كان يمكن أن يصمت ويمارس حياته كبقية دواب الرعية ؟؟؟... يا دنيازاد لولا معرفتي بك لقلت أنك مع هؤلاء الرعاع >> [1].

لقد تقاطعت الأصوات في هذه المسألة المحكية في الرواية لتؤكد رؤية انتقادية اتجاه ما حدث في التاريخ الإسلامي وفق منظور أيديولوجي يخط به الكاتب كل حكاية تاريخية مخيلة مسرودة ذلك أن النص : << التخييلي لا ينتج اعتباريا إلا من طرف مبادر، وفعليا من طرف مؤلفه (الحقيق) ولا يتوسط بينهما أي شخص، وكل نوع من الإنجاز النصي لا يمكن أن ينسب إلا لهذا أو ذاك >> [2].

إن قصة أبا ذر الغفاري ومعاوية هي إحدى القصص التاريخية المحكية من دنيازاد إلى شهريار قد جعلها الكاتب كذلك (أي بصورتها كحكاية) ليفرقها عما كتبه الوراقون، داعيا القارئ، من خلالها، إلى البحث والتمعن فيما تحكيه دنيازاد ومقارنته بما كتبه المؤرخون حتى تتضح الحقيقة ويتجلى المخفي .و يذهب الكاتب بوجهة نظره تلك إلى أبعد من ذلك ،مستعينا بالشخصيات الروائية الأكثر علمية والعملية وهم العلماء أو المثقفون والعمال البسطاء وعلى رأسهم الموريسكي، حين يرى أن حقيقة التاريخ مطوية في ذاكرة الفوالين وعمال الحواري والأزقة، يقول الراوي:<< آه سيدي لو تعلم ولكنك لا تعلم . قالها البشير الموريسكي وهو يغرس عينيه في الأرض بحثا عن تربة دافئة وسط هذا الرخام ووسط الذاكرة

---

[1] – الرواية، ص 32.

[2] – عبد القادر الشاوي،" إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردي)، مجلة دراسات سيميائية أدبية، لسانية، ع2، شتاء/ ربيع88/87، ص 77.

المهزومة . النشيد الأندلسي مازالت حرارته تملأ قلبي وذاكرتي ... كتبت نشيدا أندلسيا جديدا، سميته "سينتصر شعبنا" ، تذكرت فيه الوجوه القمحية التي سقطت بين الأتربة في جبال البشرات >> [1].

في نفس السياق وبصورة أخرى قامت بعض الشخصيات بأدوار مساندة لما ذهب إليه الموريسكي فارتفعت أصواتهم داخل السرد لتمجيد البشير وتعزيز وجهة نظره، يقول الشيخ "عبد الرحمان المجذوب": << الموريسكي في دمي، وحزنه في قلبي، وذاكرته مآلي . سأحكي وأموت على الرصيف منتشيا بصدق الحكاية وسحرها. بل علينا جميعا أن نشترك في صياغة الحكاية. إنهم يقتلون العيون التي ترى أكثر من مد البصر، ويبيدون الوجوه التي تعودت على صفاء الحقيقة. لنشترك جميعا أيها السادة في وضع خطوط جديدة للمأساة التي لبسناها قبل أن أعود إلى حيوانات الحديقة الوطنية و لاستفسرها وأركب عودي المرقط . هم يصنعون المهزلة ونحن نصدقها >> [2].

وفي نفس المسار يصب صوت "ماريوشا" فيلتحم مع صوت "المجذوب" بالدفاع عن رؤى الموريسكي (السارد و الكاتب) ، تقول: << البشير الآن هو ما تبقى من التاريخ الموريسكي . هو العذوبة عينها. هو الحنين الذي يسرق من بالتقسيط، هو الذاكرة المحررة والمحرِرة التي أجبروها على الانكسار تحت وطأة الأصداء التي كان يضخمها السطل الألماني الرنان. في عينيه رمشة الطفولة ودمعة اليتيم. شعرت بالوخز يملأ قلبي وشقائي وحزني . تذكرت دروس التاريخ، داهمني صوت أستاذي المتخصص في الاقتصاد الذي باع الدين والدنيا مقابل تحقيق مصالح تافهة وضيقة >> [3].

---

[1] – رمل الماية، ص 370–371.

[2] – الرواية، ص 208.

[3] – الرواية، ص 475.

إن ما تحكيه "ماريوشا" يشبه ما حكته "دنيازاد" سابقا؛ فأستاذ الاقتصاد اليوم هو تجار المصالح بالأمس وكلهم قد باعوا الدين والدنيا (وهو تعبير مشترك بين الشخصيتين) مقابل تحقيق غاياتهم الزائلة .

وينضم العلماء الحكماء السبعة لدعم الموريسكي أيضا ،لقد انتظروه ليكون المنقذ والمبشر وتمسكوا بوصيته لهم في قوله : << على العلماء أن لا يتركوا الليلة السابعة تمر بهدوء . الليلة إذا مرت لن تعود. الكتاب المفتوح، يجب أن تبدأ الكتابة فيه انطلاقا من هذا الجرح الذي يحتاج إلى فصل جديد حتى ولو كان مؤلما جدا >> [1].

لقد اتحدت هذه الأصوات لتشكل جميعها وجهة نظر الموريسكي التي تتلخص في مقولة نطق بها "شهريار" في لحظة انكشاف : << يا امرأة خليك من الكلام الفارغ الذي تقرئينه في كتب التاريخ. التاريخ مزور وبدون استثناء >> [2].

هذه الرؤية التي استنطقها سرد الراوي (أو الكاتب) وشخوص الرواية توحي بتوجه أيديولوجي يحمل نظرة اشتراكية معارضة للسلطة وحاشيتها ممن عملوا على تزوير التاريخ بنفوذهم وأموالهم، كما تحمل بين طياتها انتصار للطبقة البسيطة الكادحة وهو ما أعلن عنه البراح بقوله : << يا السامعين ما تسمعوا إلا سمع الخير. عام الجوع راح. والزمان ولى. والقصر اللي كان عالي طاح، والطير المحبوس عليّ... >> [3].

لقد أثبتت رواية "رمل الماية" لواسيني الأعرج أن النص المتعدد في أصواته، المترامي بين وجهات نظر شخوصه وساردي حكيه سينتهي إلى رؤية موحدة وأيديولوجيا واحدة وهي التي يطلق عليها في

---

[1] – الرواية، ص 408–409.

[2] – الرواية، ص 300.

[3] – الرواية، ص 466.

مثل هذه الحالات ب"الأيديولوجيا المشكلة " (Matrice for) [1]التي تعود في مجملها إلى الكاتب؛ فباختين في معرض حديثه عن تشييد التعدد اللساني• داخل الرواية الهزلية يدرج خاصية إدخال لغة الأجناس التعبيرية أو لغة الحديث اليومي التي تختلف باختلاف الفئات الاجتماعية، وكذلك المنظورات الأدبية والأيديولوجية، وهذا الإدخال لا ينسب ،حسب رأيه، إلى أبطال الرواية أو الساردين وإنما إلى الكاتب [2].

ج – تحويل الحكاية التراثية :

إن الاقتراب من أشكال التراث القولية كالسير أو الحكايات الشعبية المتعلقة بمناحي الحياة القديمة والمنبنية على تصور معين للوجود، أصبح من أرقى آليات التفاعل النصي بين الرواية والتراث السردي الإنساني، وذلك باتخاذ بعض << الدلالات الشفوية في السيرة النبوية مثلا، أو الحديث أو الخطابات الفقهية أو أيام العرب(أو حتى من شكل هذه الأنواع) إطارا تحاك (من حوله وبه) النصوص، بحيث تدل عليه ويوحي بها. هذه الأشكال المبدعة يمكن أن نسميها نصوصا عالمة لأن تداوليتها مقصورة على نماذج خاصة من القراء >> [3].

وعلى اختلاف وتعدد الملفوظات التراثية، شفوية كانت أم مكتوبة، فإن الروائي قد جعلها مسارح شاسعة للإغارة والمغامرة الدلالية، وممارسة الفهم والتأويل والمحاورة؛ فالفهم السليم كما

---

[1] – حميد لحميداني،"حول مفهوم الفهم الفولدماني والحوارية الباختينية"، مجلة دراسات سيميائية أدبية، لسانية، ع1، خريف1987، ص 125.

• – التعدد اللساني: تعدد لغوي (Plurilinguisme) وحسب ملاحظة لتودوروف؛ فإن الذي يستعمله باختين بالروسية، يمكن أن يفيد تنوع الملفوظات وتنوع أنماط الخطاب الاستدلالية (Hétérologie)

[2] – ينظر، ميخائيل باختين،" الخطاب الروائي"، ص81.

[3] – محمد سالم محمد الأمين طلبة،" مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)" ، الانتشار العربي، ط1،بيروت، لبنان، 2008، ص46.

يرى باختين: << فعّال ويمثل جنين الجواب ...وحده الذي يستطيع إدراك التيمة (معنى التلفظ) .. وكل فهم هو فهم حواري الطابع، الفهم يقابل التلفظ كما يقابل الجواب جوابا آخر ضمن الحوار...>> [1]. وأما تأويل المعاني وإنتاج الدلالات فيكون على قدر ما معرفي لا علمي لأن المعيار، ههنا، إذا ما تعلق الأمر خاصة بالفن والأدب، هو الدقة في المعرفة والعمق في التبصر... لأن الموضوع (الدلالة) كائن معبر متعلم عن نفسه في مواطن استنطاقية عديدة، ولكنه، في جميعها،لا يتطابق مع نفسه وهذا سبب كاف يقف وراء عدم إمكانية استنفاذ معناه ودلالاته[2].

إنها عملية استيعاب النص التراثي المقترن بسياقات تمثل نوعا وجنسا قد يختلف عن العملية الإبداعية، << فالرواية، كما كان يردد باختين دائما هي الأقدر من بين الفنون والأنواع على استيعاب جميع النصوص والخطابات والألوان التخصصات، ومنحها مكانا متميزا في فضائها، بعد أن تستحوذ عل خصوصيتها لتخلق منها جزءا من دلالاتها >> [3].

وعملية استيعاب الخطابات الخارجية توحي بعملية بناء النص وتشكل عناصره ومكوناته الدلالية، ومن هنا يتوجب على القارئ الناقد، في وقفته مع النص الجديد، أن يسلك طريقتين : التحليل الذي يقوم على فك الرموز ضمن سياقاتها اللغوية، والتأويل (Hemeneutique) الذي ينطلق من تحليل كل أبعاد اللغة وربطها بسياقاتها الاجتماعية والنفسية والأيديولوجية ...

ويصبح التأويل —هنا– ضرورة استنطاقية توجه النص الجديد الذي حمل رؤية جديدة تستوحي مادتها من التراث حتى يتم، على مستوى البناء والتركيب، خلق دلالي أساسه محاورة الأنواع السابقة

---

[1] – تزيفيتان تودوروف،" باختين: المبدأ الحواري"، ترجمة فخري صالح، هيئة قصور الثقافة، مصر، حزيران1996، ص 65–66.

[2] – ينظر، نفسه، ص 68.

[3] – محمد سالم محمد الأمين، " مستويات اللغة في السرد العربي "، ص 27.

والاحتفاظ بمقوماتها ليتم بعد ذلك تحويلها وإعادة إنتاجها . هذه العملية تنبني على خطوات ثلاث وهي : التعلق والافتراق – الهدم وإعادة البناء – الاستيعاب والإنتاج [1].

وفق هذا المنظور التحويلي بنت أكثر الروايات الجزائرية امتزاجا بالتراث وتماهيا فيه، مكوناتها السردية لخلق مستويات في الكتابة توحي بدلالات اجتماعية وأيديولوجية ونفسية ... وعلى هذا الأساس تم تحويل الحكاية التراثية بتجريدها من زمانها التاريخي والإبقاء على مضمونها التجريدي الذي يحمل بين طياته الكثير من الثنائيات المتصلة بالحياة والوجود؛ فباعتبار الحكاية حديث عن << وعيد ينتظر من اقترف إثما ووقع في الخطيئة، أو عن وعد يذهب إلى من زاول الخير ودافع عنه >> [2]فهي تستدعي ثنائيات تنحدر عن الوعيد والخطيئة كثنائيات الخير والشر، الانتصار والهزيمة، الثواب والعقاب... مما ينبسط أمام القدر أو الصدف ولا يرضخ لسببية التاريخ[3].

تتميز الحكايات التراثية بطابعها الشعبي الخرافي أو الأسطوري وبوظيفة "العبرة" و"الإمتاع"[4]، فإذا امتزجت بأحداث التاريخ كسيرة "بني هلال " مثلا اكتسبت طابع "المعرفة"، والنص الذي يستلهم هذه المأثورات ويتعلق بها سيلتقط هذه الوظائف ويعمل على تحويلها تبعا لطبيعته وخصوصيته على اعتبار الرواية نص ذو وظيفة فنية وجمالية، ويحمل تصورا فكريا(معرفيا) واجتماعيا وأيديولوجيا...

يعمل الروائي على اختيار النص المتعلق به ،عن وعي منه بذلك أو عن غير وعي، تبعا لسياقات ثقافية واجتماعية ونفسية وأيديولوجية محددة القضايا والسمات، فتسهم هذه السياقات مجتمعة

---

[1] – سعيد يقطين،" الرواية والتراث السردي"، ص 195.

[2] – مارشال بيرمن،" حداثة التخلف "، دار كنعان، دمشق،، 1993، ص07.

[3] – ينظر، فيصل دراج،" نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء بيروت، 1999، ص 209.

[4] –ينظر، سعيد يقطين،"الرواية والتراث السردي"،ص 218.

في جعل النص، وهو يتفاعل بالنص القديم، << يمارس ذلك بناءا على محددات وموجهات سياقية ملموسة، أو قابلة للتجسيد >> [1].

–المماثلة التحويلية بين الواقع والحكاية الشعبية في التغريبة :

تمثل تغريبة صالح بن عامر في رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، تجربة حية لواقع المماثلة التحويلية داخل النص الروائي الجديد، فالروائي بحكم تموقعه السردي بين الماضي والواقع (الحاضر)، يرى أن واقعه الذاتي الذي يكتب فيه مماثل للواقع الثقافي المتفاعل معه .

تبرز المماثلة في << امتداد سلسلة التغريبة التي قامت (تاريخيا) على السلب والنهب والاقتتال، كيف أنها ما تزال متواجدة (واقعيا) >> [2]، كما أن المماثلة حاصلة في الهزيمة والصراع الدائم بين الدول وعجزها عن مواجهة العدوان الخارجي .

وعلى وقع هذه الثوابت التاريخية الممتدة يبرز تحويل الحكاية الحاملة لهذه الثوابت لتتناسب وواقع النص الجديد الذي حاول تجسيد ما يعانيه الشعب من غياب للحريات، وسلب للقوت اليومي، وعجز السلطة والمثقف والمجتمع عن التصدي والمواجهة، وكلها معان جزئية اكتسبت مسميات جديدة دلالاتها ممتدة في القديم.

لقد تشابكت العناصر السردية للنص الجديد لتعلن عن وقوع تحويل الحكاية الشعبية لتغريبة بني هلال ؛ فمن حيث الزمن، استطاع الروائي نقل تجربة الهلاليين من زمانها التاريخي الذي وقعت فيه إلى

[1] – نفسه ، ص 219.

[2] – نفسه ، ص 220.

الزمن الواقعي للنص، كما أن شخوص النص القديم المتعلق به (أي سيرة الهلاليين) قد اختفت جزئيا لتنمو مكانها – على مستوى التركيبة النصية- شخصيات جديدة بمسمياتها وسلوكاتها ومواقفها، وحتى في لغتها العربية الممزوجة بالعامية الجزائرية. مع الإبقاء على لوازم التماثل حتى لا تغيب الدلالة المرجوة من هذا التفاعل النصي بين الموروث والرواية .

من تلك الدلالات نجد ما تعلق بالسلب والنهب والقمع وغيرها من المعاني التي أوكلها الروائي لكبار التجار تبعة السلطة، ففي مقطع نموذجي من النص يتضح تفاعل التغريبتين (تغريبة بني هلال وتغريبة صالح) واقترانهما من خلال تلك المعاني، وهو مقطع بدا فيه التحويل الحكائي للتغريبة الهلالية تابعا لمتغيرات الواقع الجديد؛ يقول صالح بن عامر بطل التغريبة الثانية (واسمه دال على التحويل الحكائي) : << هم يلعبون اللعبة القذرة حتى النهاية، ونحن ندفع الثمن من لحمنا حتى البنزين هذه المرة، أخذوه. حملوه في الشاحنات، وفي وضح النهار وتاجروا به أمام أعيننا. أنا متأكد أن وراء هذه العمليات الضخمة رجالا قادرين على كل شيء، حتى القتل. لا يؤمنون بلعبة الصدفة التي نسقط دائما ضحاياها . نحن نسقط، وهم آخر من يمكن أن تلتصق به التهمة. أنا متأكد أنهم كبار. وراءهم من يحميهم. يجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي >> [1].

–تكسير قالب التاريخ الإسلامي:(تحويل الحكاية في عودة الولي الطاهر)

لقد تعمق "الطاهر وطار" في أعماله الروائية في التاريخ الإنساني، ونسج بخيط رفيع جدا حبل وصال بين الماضي والحاضر عن طريق التماهي في النتاجات الماضوية ونقل الوقائع الراهنة من ظواهر سياسية واجتماعية وعقائدية . وهو تجسيد فني للمقولة الفكرية "التاريخ يعيد نفسه" .

[1] – واسيني الأعرج ،" نوار اللوز" ، ص 23.

إن حركية التاريخ لا تسمح (حتى وإن أعيدت أحداثه ووقائعه) أن تعاد الحادثة كما هي، فالإنسان (المبدع) في هذه الحالة له مطلبان: إما أن يجدد وإما أن يتبدد.

من هذا المنطلق بنى "وطار" روايته الجديدة "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" على حادثة تاريخية هي قتل "خالد بن الوليد" "لمالك بن نويرة" واختلاف " أبا بكر الصديق" و"عمر بن الخطاب"،رضي الله عنهما، بشأن ذلك ، وهي حادثة تمثل الخطيئة في التاريخ استدعاها الروائي حتى يسقطها على ما هو كائن أو واقع في مجتمعه وزمانه. وقد تم هذا الإسقاط عن طريق عملية تحويل جرت على المستوى الفني الإبداعي من خلال الشخصيات والفضائين: الزماني والمكاني، وعلى المستوى الدلالي المرافق للنتاج التحويلي الجمالي وقد تم فيه إظهار التوجه الأيديولوجي المسيطر على مجريات الأحداث وتحويلها بين الزمنين.

لقد تم له ذلك من خلال توظيفه مقاطع من أقوال الزعماء عبر التاريخ تتضح من خلالها أسماء بارزة مستدعاة من عمق التاريخ ميزها المبدع عن الشخصيات المشاركة في القصة لتكون شاهدا على رؤاه ووجهات نظره ، ومن تلك الأسماء "أم متمم" أو"ليلى الجميلة"التي تزوجها خالد بن الوليد بعد أن قتل زوجها "مالك بن نويرة" لإعادة حب قديم كان في الجاهلية.

ولإقناع قارئ النص الروائي بوجهة نظره أدخل الشخصية الروائية ضمن الإطار التاريخي الذي استدعى فيه الشخصيات والأحداث لتشاركه الرؤية وتعمق الدلالة المرجوة من هذا الاستدعاء؛ فقد جاء في الرواية قول الراوي : << مالك بن نويرة سيد بني يربوع وكل حنضلة، الذي قتله سيدنا خالد بن الوليد في حرب الردة، يثير هذه الأيام، اهتمام الطلبة والطالبات >> [1]...<<اتفقت الطالبات على أن أم متمم بالإضافة إلى جمالها الفتان الذي ربما لم تعرف جزيرة العرب مثله، هي صاحبة شخصية قوية ...

[1] – الطاهر وطار،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، ص 46.

فوق كل ذلك اكتسبت ثقة خالد بن الوليد، بسرعة خارقة>> [1] <<لقد انسجمت أم متمم بسرعة حسب سياق الأحداث التاريخية، مع سابيها، قاتل زوجها >> [2].

لقد استطاعت شخصيات الرواية بتحركاتها ومواقفها وتوجهاتها الفكرية إثبات الرؤية الأيديولوجية التي أسكنها الروائي عالمه التخييلي وكان مظهرها التاريخي أن جهاد "خالد بن الوليد" جهاد مادي ومصلحي، لأنه قد ثأر لحبه ولم يثأر لدينه بعد تعلقه بأم متمم التي نعتبرها رمزا : << من رموز القصية المتصارع عنها وجانب من جوانبها >> [3].

إن هذه الحادثة المعول عليها في الرواية تجعل موازين القارئ تختل وتتأرجح؛ فصدق هذا التصور (المنبعث عن قناعات أيديولوجية) يقود إلى التفكير مليا في هذا الاسم المرتبط بالفتوحات الإسلامية وبطولاتها المجسدة فيما أطلقه عليه الصحابة "خالد بن الوليد سيف الله المسلول"؛ فبدلا من أن يتم استدعاؤه ليكون ماضي الشهامة الذي يطل بحيرة على حاضر التنكر للقيم، يكون صانع الخطيئة التي أصبحت حلقة من حلقات التاريخ المفقودة والمثبتة في الرواية .

هذه الحلقة التاريخية المثبتة في الرواية كانت سبيل الروائي للجمع بين النص القديم والنص الحديث عن طريق آليات الاستدعاء التي يتم من خلالها تحويل حكاية الخطيئة من الماضي إلى الواقع ، ومن تلك الآليات نقل مقاطع من الحكاية التاريخية على لسان الولي الطاهر بطل الرواية منها قول: <<... قال أبو قتادة: فجئته فقلت : أقاتل أنت هؤلاء القوم؟ قال نعم . قلت: والله ما يحل لك قتلهم، ولقد اتقونا بالإسلام، فما عليهم من سبيل ولا أتابعك على قتلهم ...قال أبو قتادة: فتسرعت

[1] – الرواية، ص 47.

[2] – الرواية ، ص 49.

[3] – محمد سعيد العشماوي،"الإسلام السياسي"، سلسلة صادر، موفم للنشر والتوزيع، 1996، ص 35. .

حتى قدمت على أبي بكر فأخبرته الخبر، وعظمت عليه الشأن، فاشتد في ذلك عمر، وقال: ارجم خالدا، فإنه قد استحل ذلك . فقال أبو بكر، والله لا أفعل، إن كان خالد تأول أمرا فأخطأه >> [1].

إن "وطار" يعتقد أن القتل في التاريخ الإسلامي (أيام حروب الردة) "فتاوى" مختلفة تنبع من تكيف المجتهد مع الحادثة ، وأن هذا المتكأ أصبح يسيطر على من اتخذوا القتل سلاحا للوصول إلى غايات معينة، فالجهاد في العصر الحالي شبيه بجهاد الخوارج الذين أشاعوا الرعب وأعملوا القتل وأهدروا الحريات وفرضوا التعذيب ومارسوا التنكيل، وأشاعوا الاغتيال باسم الإسلام وهو منهم براء[2].

إن ما حدث في الجزائر كان سببه ظهور جماعات متطرفة شبيهة بالخوارج، حملوا فكرا دمويا قاتلا وتفسيرا خاطئا للجهاد، خرجوا بذواتهم عن روح الشريعة وتداولوا ألفاظا وعبارات لأجل استغلال الدين وتحقيق أطماع سياسية، مشرعين باسم الله القتل والعنف والرعب [3] في أواسط الأمة؛ يقول السارد : << جمهور من المصلين بمسجد الخليل، يركعون ويسجدون خاشعين لرب العزة، متضرعين له، بأن يفرج كربتهم، فينصر دينه ويخلص بلاد الإسلام من البلاء الذي لحق بها ...فجأة انطلق مدفع رشاش يحصد. يحصد الراكعين الساجدين الداعين ربهم. يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف. لقد امتلأ مسجد خليل الله بدم عباد الله، باسم الله >> [4].

هكذا انقادت رواية وطار والكثير من إبداعاته الروائية الأخرى المتماهية في الموروث والمستلهمة لقضاياه وأشكاله، لتجربته الجديدة في الكتابة، ورؤيته الأيديولوجية والاجتماعية لواقعه الذي يعيشه والذي يريد في الكثير من الأحايين الإبداعية الإجابة عن تساؤلاته.

---

[1] – الرواية ، ص 129

[2] – محمد سعيد العشماوي،" الإسلام السياسي"، ص 34.

[3] – نفسه ، ص 35.

[4] – الطاهر وطار،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ص 130.

ولم يكن الطاهر وطار الوحيد في هذه الساحة الإبداعية الشاسعة، فقد شاركه العديد من الروائيين الجزائريين وعلى رأسهم "واسيني الأعرج" في التأسيس لنوع إبداعي روائي يختزل الموروث لتسهيل تعاطيه وتحويله إلى الزمن الواقعي.

لقد جرى التخييل الإبداعي للموروث الإنساني في الروايات المدروسة وفق منظور أيديولوجي واجتماعي صيغ في قالب نصي تكاثفت فيه رؤى ودلالات أسهمت بشكل فعال في إنتاجية النص عبر قراءات وقناعات القارئ الفعلي والمفترض على حد السواء ؛ فقد أسهم القارئ الفعلي النموذجي في عملية خلق النص بمستوييه الجمالي والدلالي عن طريق تلقي الموروث وفهمه وغربلته ، ثم أنتج القارئ التأويلي المفترض بعض الدلالات المرجوة من عملية فهم وغربلة واستحضار الموروث عن طريق المقابلة والمعارضة والمماثلة مع الواقع.

الفصل الثالث

جماليات توظيف الموروث السردي

بعد أن أعطى النقد الجديد تصورا محايدا لنظرية الإبداع الأدبي حول موت المؤلف والانصراف عن البحث في الأيقونات النصية الدالة على هوية المبدع أو فكره، أصبح للنص ذاته وسلطته في الإشارة إلى البنيات الخاصة وطرائق الكتابة التي يتمتع بها بعيدا عن السياقات الخارجية المحيطة به، مما حقق له الاستقلالية التامة باعتباره مخلوق كوني له وجود حتمي.

فالتصور الراهن لحقيقة النص الإبداعي أضاف إلى النظرية النقدية أبعادا تأويلية جديدة مكنت القارئ من التواجد بكثافة للبحث في المستويات النصية التي تعطي كل نص حقه في الاستمرار والخلود باستمرار عمليات التأويل من جهة، وعبقريته في التفرد عن البنيات النصية الأخرى من جهة ثانية.

ولعل العبقرية، ههنا، تتمحور حول إمكانات النص الجديد في الانزياح عن النموذج الفني القديم بتقديم بناءات مبتكرة تستوحي من القديم الانتماء الأصيل والسمعة الفنية الرفيعة، وتضيف إليه ما يدل على التغيير واستمرارية التواجد الإبداعي بخلق نماذج تعبيرية وفنيات جمالية عصرية لا تحط من قيمة النص القديم بل تضيف إلى عبقريته التي صنعتها فنياته التقليدية عبقرية فنية أخرى تحافظ على الموروث وتنهض على أنقاضه لتمل مسيرة الإبداع في الحياة .

هذا ما استشعرته الكتابة الإبداعية الراهنة التي اختارت الرواية كنص فني جديد يخالف الأطر الجمالية الموضوعة سلفا، والتي تخص الكتابات السردية الأدبية، هذه الجماليات التي تتمتع بقدر كاف من البلاغيات والإنشائيات قد عملت عملها يوم أثبتت عبقريتها الفنية والجمالية بزمانها. فقد غدت الرواية أرض خصبة للتجريب الإبداعي في مجال السرد الأدبي، عن طريق اختلاف فواعل سردية تضم بناءات جديدة وصيغ مبتكرة وأدوات تعبيرية خارجة عن المقاس المألوف.

وحضور البنية الجديدة في النص الروائي مكن النص من اكتساب وظيفة أدبية تؤثر الغاية الجمالية على الغاية التواصلية التقريرية، وبهذا انتقل النص الجديد إلى عالم الإيحاءات والعلامات المرتبطة

بالتفعيل الخارجي (الخارج عن النص) والمتمثل في المرئي (الواقعي) والمتخيل الأدبي بعد تدخل فعل التحول الدلالي الذي ينقل البناء اللغوي من << وظيفة "الإنباء" الاجتماعية ويجعله يحقق وظائف أخرى "أدبية" >>[1] .

ولأن النص الجديد (الرواية) – وفق هذا التصور- بناء فسيفسائي يخفي وراء صرحه اللغوي: المعجمي و التركيبي... والدلالي، أيضا، مخبوءا إيحائيا يعجز الفهم التحليلي البسيط عن اكتشافه، عمدت الدراسات الحداثية إلى البحث في أيقونات الخطاب الأدبي (الروائي) واستخلاص غاياتها الإبداعية والتواصلية مع متلقي الرسالة، وهو ما حققته المناهج النصية في سعيها إلى جعل الدرس النصي المنهجي بحث عن الإبداع البنائي للنص، وإمساك بإشعاعاته المضيئة بعد تفكيك أجزائه والإشارة إلى مفاصله الأساسية [2].

المبحث الأول: جماليات اللغة (الإنزياحية)

تتكشف إيحاءات وجماليات الكتابة الروائية الجديدة عن طريق البحث في المضمون الفني السردي الذي شكلته مستويات لغوية أو أطر كلامية تتمظهر في صور مختلفة تبعا لتعدد المقامات المنتجة للنص من جهة، ولتعدد المواد التي صيغت بها عملية البناء النصي من جهة ثانية. ولهذا سيكون البحث في جماليات اللغة الروائية مستندا إلى تلك الصور باعتبارها كيانا تعبيريا لغويا،و متجاوزا البحث اللغوي الذي يتعامل مع اللغة الأدبية باعتبارها تعبيرا لسانيا. فالاهتمام –ههنا- منصب، كما يقول باختين، على :<< اللغة في كيانها الملموس الحي وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة >> [3]،أي اللغة الوظيفية، على حد تعبير، عبد الملك مرتاض، وهي << اللغة التي يكتب بها كاتب جنسا أدبيا ما، وقل : اللغة الخاصة التي يصطنعها هو، والتي يحاول، في كثير من الأطوار – شأن الكتاب الكبار في

[1] - نصر حامد أبو زيد ، "إشكاليات القراءة وآليات التأويل"، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت- الدار البيضاء، 1992، ص 87.
[2] - سامي سويدان،"في النص الشعري العربي(مقاربات منهجية)"، دار الآداب، ط2، 1999، ص 17.
[3] - م، باختين،" شعرية دوستويفسكي"، ترجمة د، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، ط1، 1986، ص265.

العالم- أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة، إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخر لغته لمعان جديدة كثيرة تحيي مواتها، وتوسع دلالتها، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها >> [1].

إن النص ممارسة لغوية فنية أنتجت بنية موحدة تتجاوز كليتها الأجزاء المكونة لها، وهو<< جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان (langue) عن طريق ربطه بالكلام (parole) التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة >> [2].من هنا تكون علاقة النص باللغة اللسانية المنتجة له، مبنية على عمليات الهدم والصراع وإعادة البناء والانزياح؛ فهو ظاهرة عبر لغوية (translinguistique) << مكونة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها >> [3].

ولأن النص مجتمع لغوي خرج في بنائه عن التشكيل الأساسي في هيئته الأولى، فقد تبنى هيئة جديدة انزياحية أساسها الصراع والتعدد اللساني مما قد يشكل خصوصيات خطابية تميز كل جنس أدبي وكل نص من النصوص المنتمية إلى نفس الجنس .

ولأن الرواية كجنس أدبي نوعي، يمثل أفقا من آفاق التعددية في الكتابة الحداثية ،وهو ما منحها صفة الامتداد والانفتاح اللامتناهي، فقد حملت صورا مختلفة لمستويات العدول عن المألوف في المحكي أو المكتوب أهمها: التعددية الصوتية والمفارقة والشعرية... يقول باختين: إنه << بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها معضلة التشخيص الأدبي للغة >> [4]. تلك الأسلوبية بمستوياتها اللغوية

[1] -عبد الملك مرتاض،"في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة، شعبان1419هـ - ديسمبر/ كانون الأول 1998، الكويت، ص 123.

1- J . Kristeva : Sémiotique ;Recherche pour une sémanalyse, Seuil 1969, p 52.

[3] - صلاح فضل،" بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1996، ص 247.+

[4] - ميخائيل باختين،" الخطاب الروائي"، ترجمة محمد برادة، ص 104.

تتميز باستقلاليتها النوعية داخل كل خطاب باعتبارها إجراء خاص تتفاوت فيه درجات الوعي و الاستخدام.

أولا– التعددية الحوارية في الصيغ والأصوات :

لا يمكن تحليل اللغة الأدبية خارج إطار طابعها التعددي الموصوفة به، فالاقتصار على مظهر لغوي وحيد يغيب الكثير من الجماليات التي تتمتع بها الأساليب اللغوية في عوالم الإبداع، ومن ذلك لغة الرواية التي تتشكل وفق نظم مختلفة من اللغات التي تنير إحداها الأخرى حواريا؛ فالروائي إذا لم يعرف كيف <<يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي التنسيبي (الكاليكي) وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبدا الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية >> [1].

إن تقنيات الرواية الحديثة تعمل على تشكيل نسق لغوي سردي أساسه البناء الحواري الذي يوزع الأصوات الروائية بحركية متحررة تنأى عن وجهة نظر المبدع أو رؤاه الخاصة، فتتخاطب وتتوالف مما يمنح السرد أشكالا متنوعة من الصيغ .

أ – تنوع الصيغ في الخطاب الروائي:

يتجلى التنوع في الصيغ السردية داخل الخطاب الروائي عن طريق استلهام نصوص نوعية، تغدو بعد استلهامها شكلا لغويا جديدا مغايرا للشكل الأول الخام الذي مورس عليه اللعب؛ ذلك أن الصيغة في النص الروائي هي مجموع الطرائق السردية التي تُمكن من نقل الواقعي إلى تخييلي.

والصيغ السردية، بحسب رأي تودوروف (Todorov)، تتعلق بالكيفية التي يعرض بها السارد القصة، ومن هنا تتنوع في صورتين أساسيتين هما: العرض (présentation) والحكي (

[1] - المرجع السابق، ص16.

narration) وهما يقابلان مصطلحي: الخطاب (discours) والقصة (histoire)[1]، فالعرض تشكيل إبداعي يزاوج بين النقل الحرفي للأقوال والتحريف الجمالي التخييلي والواقعي، وأما السرد فوظيفته ملأ الفراغ الواصل بين أشكال العرض المختلفة من حوارات وتعليقات...وبتفاعل الصيغتين ينشأ التنوع والتعدد في الأصوات، والخطاب المباشر وغير المباشر... وغيرها من طرائق تمظهر الخطاب الروائي.

من هنا يعرض باختين مجموعة من النماذج الممثلة لمختلف تمظهرات صيغ الخطاب في النص الروائي، فكانت بالشكل الآتي [2]:

1- السرد المباشر الأدبي، في مغايرته المتعددة الأشكال

2- أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي والمحكي المباشر

3- أسلبة مختلف أشكال السرد المكتوب نصف الأدبية والمتداولة: الرسائل، المذكرات...

4- أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب لا تدخل في إطار الفن الأدبي: كتابات أخلاقية، فلسفية...

5- خطابات الشخوص الروائية المفردة أسلوبا

وعلى هذا الأساس يستوحي سعيد يقطين الأنواع التي تتشكل وفقها صيغ الخطاب في النص الروائي ، فيجعلها ثلاث: خطاب مسرود، خطاب منقول، خطاب معروض .

أ- 1-الخطاب المسرود:

هو الخطاب الذي يرسله الراوي وهو على مسافة مما يقوله، متحدثا إلى مروي له بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إنه الخطاب المهيمن في خطابات الراوي هو الأبعد مسافة. فإن تعلق الأمر << بأفكاره

[1] - T . Todorov, les catégories du récit littéraire, In communication, n°8 , Ed seuil, paris, 1981, p150.
[2] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص32

لا بأقواله فغن الملفوظ énoncé يمكنه أن يكون أكثر اختصارا وأكثر قربا من الحدث العام ويمكن اعتباره حكي أفكار أو خطابا داخليا مسرودا >> [1].

إن الواقع الكتابي في الروايات الجزائرية المتعلقة بالموروث السردي يظهر، عادة، هيمنة وسلطة لصيغ الخطاب المسرود وإشاراتها الدلالية؛ فالسارد كشخصية حكائية بنائية تفرض وجودها داخل كيان النص دون أن تشارك في الأحداث، هذا الاحتكار الذي يفرضه السارد عبر مسار السرد في الرواية لهو راجع إلى تفعيل دور الحكي السردي الموروث عن مختلف الأشكال التراثية الشعبية والأسطورية والعجائبية والتاريخية... وغيرها مما قد يساعد على خلق جو حميمي تطفو خلاله الدلالات الرمزية عن طريق تغليب صيغ على أخرى، وهذا ما يستهوي عملية التأويل.

ففي مثل هذه الروايات المتعانقة مع التراث تتخذ الفصول شكل التوالي والتعاقب بحيث يشكل كل فصل حلقة حكائية تتجدد في الفصل اللاحق عبر الأحداث الجديدة، وهذا لا يعني أن هذه الروايات كتبت على طريقة الدورات الحكائية المتكررة في كل حكاية، كما هو الشأن في المقامات أو حكايات "ألف ليلة وليلة"، ومع ذلك فهي لا تخلو من التقارب معها على مستوى تكرار دورات الحكي الذي يتوقف في دورة أخيرة يستريح عندها الحكي [2]، إنه إجراء يقوم على رصف الحكايات المسرودة بحيث يتم الانتقال من حكاية إلى أخرى بطريقة تتابعية حتى نهاية الخطاب [3].

تنطلق رحلة السارد في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" من خلال الفاتحة النصية المفعمة بالدلالات الرمزية المكثفة التي تجد طريقها للانطلاق عبر أرجاء السرد في الرواية، يتم ذلك عن طريق توزيع الدلالات من حدث إلى بخر او من حكاية إلى أخرى فينزاح الثقل تدريجيا حتى النهاية.

[1] ـ سعيد يقطين، "تحليل الخطاب الروائي"، ص 197

[2] ـ حميد الحميداني،" من أجل تحليل سوسيوـبنائي لرواية "المعلم علي"، بنميد، (د ط)، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص 49.

[3] ـ ينظر، تزيفطان تودوروف،" مقولات السرد الأدبي"، من كتاب" طرائق تحليل السرد الأدبي"، مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص 56.

يقول السارد في الفاتحة:<< توقفت العضباء فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله، قبالة المقام الزكي المنتصب ها هناك على بعد ميل، بشكله المربع وطوابقه السبع. آه أخيرا تنفس الولي الطاهر من أعماقه، وقال بصوت منخفض، لا يدري ما إذا كان يخاطب نفسه، أم يخاطب الأتان العضباء :- بحول الله وبحمده ها نحن من جديد، نرجع إلى أرضنا. شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته هذه كل هذا الوقت >> [1].

تشكل هذه الفاتحة النصية نقطة الانطلاق المحورية التي تنبني عليها حكايات وأحداث الرواية، فقد احتلت موقعا استراتيجيا مثقلا بالدلالات التي تطلق إشعاعاتها عبر أرجاء الرواية ؛ فقد شكلت فاتحة مؤشر العودة غلى الوطن (الأرض) والعودة إلى الذات، انطلق منها السارد لينسج رحلة الولي الطاهر عبر فضائه التخييلي وحكاياته التي يتشاركان معا في تصميم أحداثها بشخصيات كان لها الأثر الكبير في تغيير مجريات تلك الأحداث، تحت وطأة التاريخ الإنساني بما يحمله من آلام وآمال الشعوب.

يتكفل السارد الشاهد في الرواية بوصف الأحداث وتنظيم سيرها بحسب ما يقتضيه الوصف الخارجي، فيبدأ سرده بقوله:<< كانت القبلة عادة عندما يكون في هذا الموقع وقبالة المقام الزكي على يمينه باستدارة ربع دائرة، استدار، لكن المقام ظل يقابله، استدار من جديد فوجد نفس المقام >> [2]، ثم يستمر في الحكي أو الوصف معتمدا صيغة الضمير "هو" ليؤكد بعد المسافة بينه وبين ما يحدث في الرواية .

لكن السارد يتدخل من حين إلى آخر فتقصر المسافة أو تنعدم بهدف توطيد العلاقة بين الصفات التي تميز بها الولي الطاهر عن غيره أو بالمواقف التي تحدث معه وبين القارئ مستقبل النص؛ فتعلق الولي الطاهر بالتراث الصوفي يستدعي إضفاء صبغة الطهارة والقداسة وطابع الكرامات الغائبة في

[1] ـ الطاهر وطار، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ص 11.
[2] - الرواية ، ص 11.

الزمن الحاضر، وهذا ما يتكفل السارد بإظهاره بحسب معرفته الكلية بما يستوجب أن تكون عليه شخصية "الولي الطاهر" بطل الرواية من قدسية وصفة الأولياء الصالحين، وهو ما يمكن اعتباره سردا ذاتيا ؛ يقول في إحدى مقاطعه الدالة على ذاتيته:<< المؤكد لدى الأولين والآخرين من الأتباع، أن العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن >> [1] ويقول أيضا:<< ذاكرة الولي الطاهر تستعيد صورا وأخيلة عن وقائع جرت، لكن لا يميز، أو حتى يتصور زمن وقوعها، الأمس واليوم والسنة الماضية، والقرن الماضي، كلها، آن قد يصغر وقد يكبر، قد يطول وقد يقصر >> [2].

وعلى هذه الصورة تتحاور صيغ الخطاب المسرود فتنزاح عن البناء الهرمي الكلاسيكي الذي أصبح غير قادر على استيعاب حركة التشابك والتداخل والتعلق بالأنموذج التراثي

أ-2- الخطاب المنقول:

هو حديث متكلم ينقل الكلام بحرفيته إلى متلق (أو مخاطب) أو ينقله بتصرف فيرد مشابها للخطاب المسرود، مما قد يظهر هيمنة صوت السارد وبقاء سلطته ومركزيته التي تتحكم في أنماط أو صيغ الأساليب والرؤى المتوقعة في السرد [3]. أي أن السارد يتبنى صيغ الحوارية بين رؤى وأصوات الشخصيات الروائية، ويوجهها بحسب ما تستدعه حال الصراع الحواري الذي يؤول إلى هدف يرتضيه السارد.

تظهر مركزية الشخصية الساردة المتفاعلة مع التراث في رواية "عرس بغل" من خلال مقاطع قام فيها باستحضار شخصيات تاريخية حملها أقصى حالات الإحباط، كشخصية "حمدان قرمط"و"المتنبي"و"خولة" ثم نقل عن الشخصية المركزية "الحاج كيان" خطابه الداخلي المأساوي المتماهي في الماضي، فقال:<< قال الحاج كيان مخاطبا نفسه: لقد قنعت بها طيفا، خولة أخت خير أخ وابنة خير أب . لقد تقوقعت على نفسك مرة أخرى، الأشعري وحسن والمتنبي، وطالب التجويد، ينبعثون فيك

[1] - الرواية، ص15.
[2] - الرواية، ص 200.
[3] - سعيد يقطين،"تحليل الخطاب الروائي"، 198.

من جديد. لا ... لقد ماتوا جميعا ،ماتوا في الجبال بل في الطريق إليه >> [1] إن السارد هنا يهيمن على السرد فينقل عن المتكلم الصراع و الحوارية بينه و بين صوته الداخلي عن وعي بقيمة الذات و موقعها من صيرورة التاريخ و الكون و الإنسان.ومن جهة ثانية يمكن القول بأن السارد قد اختار البوح الداخلي كوسيلة حوارية للتخفيف من سلطته على السرد ، فغياب الراوي يفسح المجال أمام الشخصيات التي تحاول تنظيم سير الحوار قصد تحفيز الحدث الروائي[2]، و السارد بين هذا و ذاك لا يترك مجالا للمتلقي حتى ينأى عن مدى ارتباط الشخصية و تماهيها في الموروث غيبيا و روحيا.

ومن سبل تعانق السارد مع التراث أيضا؛ أن يلبس الكلام المنقول عن الشخصية أثوابا يمكن أن تمنحها صفات الغيبية،الصوفية،العجائبية ، الشعبية ..و غيرها من الصفات المأخوذة عن شخصيات سردية في التراث ، ففي رواية "عرس بغل" ينقل السارد كلام "الحاج كيان"بثوب الشطحات الصوفية في قوله: <<أنت ذرة لا ترى بالمجهر، في هذا الهيكل الضخم الذي يسد كل فراغ، و أنت كل هذا الهيكل، مادمت لا تحدد موضعه منك ، فأنت هو و هو أنت، أنت الجبة و الجبة أنت ، و مادمت لا تتحرر منه، فأنت لا شيء بالنسبة إليه >> [3] لقد قام بإغراق رمز الصوفية "الحلاج"في هذا القول الذي يشابهه الكثير في الرواية، حتى يصور –وهو الشاهد على ذلك– مدى تماهي "الحاج كيان"في غيبية التصوف و قداسة الحلول بحسب تصوره الراهن، لا كما يحمله التصور العقائدي الصوفي .ولم يجد في ذلك من صيغ الخطابات أفضل من نقل التجربة على لسان صاحبها

تقيم شخصية البطل "علي الحوات" في رواية "الحوات و القصر" علاقة تناوبية مع السارد،راوي الأحداث في السرد،وهي الشخصية الطاغية و المهيمنة العلمية(ommi present) و لهذا كان مجال الحركة السردية (حكي الأحداث) واسعا، خاصة ما تعلق بإثبات طابع العجائبية و الأسطورية المحيطة

[1] ـ الطاهر وطار،"عرس بغل"، ص 99.
[2] ـ ادريس بو ديبة، " الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، ص215.
[3] ـ الرواية ، ص10.

بالبطل الذي حاول أن يتجاوز القرى السبع للوصول إلى القصر في رحلة محفوفة بالمخاطر لا يستطيعها إلا من أتى الخوارق و تجاوز صفات البطل الإنساني إلى صفات البطل الأسطوري النموذج الذي قد يصل إلى حد التأليه و التقديس .و لعل مصداقية ما أثبته السارد في الرواية حول تلك الصفات و الخوارق ،تتجسد بصورة دقيقة فيما ينقله السارد عن ملازمه البطل في عملية الحكي ، ومن ذلك قوله عن القرى السبع :<<آخرون يقيمون لي الاحتفالات و مهرجانات ، و آخرون يؤلهونني ، و يقدسونني ، و آخرون يهدون لي أجمل بناتهم ، و آخرون يعرضون علي السلطة، و آخرون يرجونني أن أبصق على وجوه وجهائهم و أن آتي نسائهم...>> [1].

أ-3-الخطاب المعروض:

يعتبره "جيرار جينيت"فرعا من فروع الخطاب المنقول ،وفيه يتحدث المتكلم مع متلق مباشر دون تدخل لراوي ، وقد تظهر مصاحبات الخطاب المعروض (para discours) من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو بعده أو وسطه،أما إذا تحدث المتكلم إلى ذاته عن أشياء تتم أثناء الكلام فيكون الخطاب المعروض -حينئذ-ذاتيا [2]. إنه مرتبط<<بوجه عام بالمظهر الذاتي للغة و لكن هذه الذاتية ترتد أحيانا عندما يقدم إلينا الخبر و كأنه صادر عن الشخصية الروائية>> [3].

يقدم السارد الخطاب، وفق هذه الصيغة بعرض أقوال الشخصيات عن طريق الحوار دون تدخل المعينات اللفظية أو مصاحبات الخطاب المعروض، و قد يظهر وجوده أحيانا للتركيز على دلالات بعينها، أو لإثبات و جهة نظر خاصة أو لمجرد توضيح الحوار القائم بين الشخصيات.

إن وجود خطاب معروض في النص يعني،حتما،استخدام الأسلوب المباشر في الحكي أي حضور كلام شخصيات بعينها، وهو ما لا يمكن أن تنسلخ عنه الكتابة الروائية لأنه يعطي للسرد

[1] - الطاهر وطار، "الحوات والقصر"، ص 100.
[2] - سعيد يقطين، "تحليل الخطاب الروائي"، ص 197.
[3] - صلاح فضل،" بلاغة الخطاب وعلم النص"، ص 394.

مصداقية الحضور في النص الموجه للقارئ، و لهذا لم يستطع السارد في الخطابات الروائية المتعلقة بالنص التراثي السردي أن ينفي وجوده بحكم هيمنته على السرد أو الحكي حتى و إن قل.

ويفرض الخطاب المعروض نسقه حينما تدخل الشخصيات في الحكي، لكن السارد لا يترك مجالا في الحكي إلا وله بصمة فيه حتى في أبسط أنواع تواجده، كتدبيج أقوال الشخصيات وتنظيم حضور الإخبار بحسب طبيعة الحكي أو الصفات ومواقف الشخصيات فتأتي الأقوال المعروضة مستنزفة للطاقة اللغوية بحسب ما تحتاجه الشخصية وموقفها الآني أو المتنامي عبر سير الأحداث وبحسب ما يحتاجه سحر التأثير التعبيري على ذات المتلقي .

هذا ما تبنته لغة الحوار الذي تداولته الشخصيات الروائية المتعانقة في صورها مع الموروث السردي العجائبي والشعبي والصوفي والأسطوري... فها نحن نجد الراوية "دنيزاد" في خطاب "رمل الماية" لواسيني الأعرج، تفجر طاقاتها اللغوية لتعين شخصيات حكاياتها على التعبير عما حملتها إياها الأحداث والمواقف من حالات شعورية وحقائق تخييلية، وهي بين الحاضر حينا والغائب حينا آخر، بعد أن يملكها سارد الرواية دورها في الحكي .

يحظى "البشير الموريسكي" بمجال كلامي (حواري) فسيح ومتعدد بين أرجاء حكي "دنيزاد"لأجل المشاركة في دفع عجلة الحكي، فقد تقاسم الدور مع الراوية لتخييل الحقائق وابراز بطولاته اللغوية وصفاته الأسطورية، ومن ذلك قوله:<< الضوء في الخارج كان مؤلما في هدوئه وضبابيته، البرد يدخل بين مسامات الجلد لكن اللباس الصوفي الطويل الذي سلمه لي الراعي درأ قليلا اللسعات المسائية للبرد القارص.الشمس نفسها شعرت بها باردة على غير العادة. في الحقيقة لم يتغير شيء مهم بين الفترتين المفصولتين بين الكهف وحياة الخارج...بكل تأكيد لست في غرناطة لم يغب عني مطلقا أني غادرتها ليلا باتجاه المارية، ولست في المحاكم التركية فقد أنقذني منها رجال ملثمون لا أعرفهم. عيون

الراعي فيها طفولة كبيرة شعرت بها حين ألبسني اللباس الصوفي . أردت أن أسأله عن اسم المكان الذي أنا فيه عن الناس عن البلاد، عن كل شيء لكن لساني تحجر حين رأيت بعض الدمعات تنحدر من عينه. الدمع يغسل الحرقة يا سيدي قالها مثلما قالتها منذ زمن بعيد ماريانة...>> [1].

فهذا المقطع يصور بوضوح حركة السرد الجارية على لسان "الموريسكي"وحديثه المتبادل مع الراعي الذي البسه اللباس الصوفي فأغدق عليه بهذا اللباس صفات المتصوفة الخارقة للعادة بما فيها من رقي وألوهية وقدسية، فقد تكفل "الموريسكي"بنقل الحديث بينه وبين الراعي بعد أن رسم صورته وهو يشبه أهل الكهف في الخروج والبعث بعد المكوث الطويل في الكهف، فباعتباره البطل الأسطوري الخارق المتماهي في أهل الكهف ، كان لابد أن ينقل تجربته عن طريق الحكي الذاتي المعروض في تعبيره الكلامي عن المغامرة العجائبية وحديث الحواري مع من كان يشاركه التجربة .

ويعود الحكي مرة أخرى إلى الراوية العليمة "دنيزاد" بعد أن يملّكها سارد الرواية الحكي بقوله:<< تقول دنيزاد للملك الهام شهريار ابن المقتدر حاكم جملكية نوميديا ما حدث يا سيدي بعد ذلك هو أن الراعي بدأ يتمرغ عند أقداه كالشاة ويصرخ بأعلى صوته، هو أنت يا سيد الأقوام كلها هذه علامات مجيئك في هذا العصر المتأخر، وحق سيدنا الخضر الذي لا يظلم إلا من ظلم نفسه هو أنت كما تحدث عنك الأولون الصادقون السابقون واللاحقون >> [2]، ف"دنيزاد" ،هنا، تمهد لكلام الراعي الذي يُعرض بعد ذلك في الخطاب بالمستوى الذي صدر عنه وهو منبهر بالبطل الأسطوري المقدس ، بل والمشارك في إضفاء صفات التقديس والأسطرة . ولعل تواجد الخطاب المعروض في السرد الروائي هو من التقنيات المسخرة لتوطيد علاقة الخطاب بالموروث المستدعى؛ فالخطاب المعروض عن البطل والراعي في المقطعين

[1] - واسيني الأعرج،"رمل الماية"، ج1، ص 59.
[2] - الرواية، ص59 - 60 .

السابقين قد أوضح صورة استحضار معجزة أهل الكهف و ارتباط شخصية الموريسكي بالصفات القدسية مما جعله بطلا أسطوريا خارقا.

وتقاطع الشخصية البطلة مع معجزة أهل الكهف يتجسد بصورة أكثر وضوحا من خلال المقطع الموالي الذي ينتقل فيه الحكي إلى البطل ذاته بعد أن خاطبه الراعي قائلا:<< غربتك طالت يا سيدي، ثلاثة قرون وها أنت تعود من جديد مضيفا إلى غيابك تسع سنوات لأكون أنا المحظوظ برؤيتك . طلب منه أن يأكل لكنه شعر ببطنه ملتصقا بالفراغ، مسدود الأمعاء ...يا الله ثلاثة قرون ولا تأكل شيئا؟؟ هذه علامتك يا جدنا العظيم يا سيدي البشير الموريسكي الأخير، إشارتك الكبيرة وبشارتك أكبر تخرجها للناس متى شئت وأنى شئت >> [1].

من هذا وذاك تتحدد مقاطع الحكي بين الخطابات المنقولة والمعروضة والمسرودة، ثم تتحاور لتبرز امكانات النص الجديد في تعدد الصيغ التي يبرز من خلالها الموروث بأحداثه وشخصياته عن طريق صور متعددة ومختلفة تضفي التنوع والحيوية الدالة على انتاجية النص من الناحية الفنية والجمالية.

ب- تنوع الأصوات السردية :

إن حياة اللغة في العالم الواقعي مفعمة بالعلاقات الحوارية الناشئة من أصوات الكائنات الكونية بمختلف أجناسها، وقد تصل أرقى مستوى لها (واقعيا) من خلال العلاقات الإنسانية التي تنشئها اللغة المتداولة، ثم ترتفع إلى مستوى آخر (أدبيا) من خلال البناء الحواري الذي ينشئه النص الإبداعي القائم على مبدأ التنوع والتعدد عن طريق استلهام الأشكال التعبيرية السابقة وتحويلها إلى إنجاز ذهني جديد ، ويتم ذلك وفق عملية ضمنية يتم على مستواها سلب المقومات الفنية التي يتمتع بها الشكل التعبيري القديم وفرض الهيمنة عليها ثم إعادة بعثها أو خلقها من جديد.فلكل <<تعبير مؤلفه الذي نحسه داخل

[1] - الرواية ، ص 60.

التعبير نفسه بوصفه خالقه. ثم إننا لا نستطيع أن نعرف شيئا مهما كان ضئيلا عن الكيفية التي يحيا بها المؤلف الحقيقي خارج حدود هذا التعبير، أضف إلى ذلك أن صيغ هذا التأليف الحقيقي...يمكن أن تكون متنوعة جدا >> [1].

إن الخطاب << ثنائي الصوت هو دائما ذو صيغة حوار داخلي، وهذا ما نجده في الخطابات الهزلية الساخرة والبارودية •وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص وأخيرا في خطاب الأجناس التعبيرية المتخللة: فهي جميعا خطابات ثنائية الصوت، ذات صيغة حوارية داخلية . فيها جميعها توجد بذرة حوار كامن غير منتشر مركز على نفسه، هو حوار صوتين ومفهومين للعام وحوار لغتين >> [2].

ولعل أهم أنواع تلك الخطابات؛ الخطاب الروائي الجديد الحامل للغة خاصة أساسها التنوع الشكلي الناتج عن التشخيص الجمالي للكلام العادي، فحضور الخطابات الأدبية وغير الأدبية بمستوياتها المتباينة (أمثال-حكم-قصص خرافية- تعبيرات شعبية-مقالات -خطب...) يثري الخطاب الروائي ويمنحه اصدءا لغوية خاصة، بل ويحوله إلى خطاب ثنائي أو متعدد الأصوات .

وباعتبار الرواية ، وفق هذه الحقائق، أفقا لتعددية الأشكال التعبيرية في الكتابة وحقلا للوعي و التحول والتجريب الإبداعي؛ فهي تجسد حيزا هما من مغامرة الكتابة << التي لا تتحقق إلا بإعادة صبغ اللغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمدة من التذكرات والأحلام والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان، ذلك أن اللغة لا تتحقق، وهي مفصولة عن تعدد الأصوات والرؤيات والمواقع وعن الطابع الحواري لمجموع النص >> [3].

---

[1] - ميخائيل باختين،" شعرية دستويفسكي"، ص267.

• - الباررورديا: مظهر من مظاهر تشكل اللغة الروائية عند باختين، وهو خاص بتعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي، من غير أن تتوحد اللغتان في ملفوظ واحد. وهو مصطلح يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها (تحطيما فنيا واعيا) بحيث تعيد اللغة الجديدة خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشوت عليها (ينظر، باختين،" الخطاب الروائي"، ص 18)

[2] - ميخائيل باختين،" الخطاب الروائي"، ترجمة محمد برادة،ص17.

[3] - محمد برادة، " أسئلة الرواية أسئلة النقد"، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، المغرب، 1996، ص 37.

تجسد الأصوات السردية داخل الخطاب الروائي عالما تخييليا مجردا ناطقا عبر لغة شخصياته الورقية التي تبوح عن مكنوناتها اللغوية وانطباعاتها الرؤيوية، وهي تختلف (أي الأصوات) عن الصيغ لوجود فرق بين طريقة تقديم القصة في شكل خطاب، وزوايا الرؤية السردية، وهي عناصر بنائية تنظم النص. أما الصوت فهو مظهر لفظي مرتبط بالشخصية المتكلمة؛ يقول فندريس(Vendryes) :<<الصوت مظهر (Aspect) الفعل اللفظي معتبرا في علاقته بالفاعل >> [1].

إن الصوت مرتبط بشبكة من العلاقات الخاصة بالراوي ومن يروي لهم والحكاية التي يرويها، وقد حدد مفهومه فندريس بقوله :<< جهة حدث الفعل التفحص في علاقته بالذات، والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب بل هي أيضا من ينقله >> [2] من هنا يسهم الصوت السردي في التعبير عن الانفعالات والتعليقات الداخلية على الحدث الخارجي أو التعليق على سلوكات الشخصيات القائمة بالحدث وتحديد مواقفها، << فلكل شخصية من شخصيات الرواية صوتها الخاص المعبر عن أجزاء من الحدث الرئيسين ومن جماع هذه الأصوات يعلم القارئ حدث الرواية في نموه وتطوره>> [3].

وعلى مستوى الخطاب الروائي المتعلق بالتراث والمستحضر لأهم شخصياته التاريخية والصوفية والشعبية وغيرها ... بصفاتها وبطولاتها ومواقفها، تتنوع الأصوات وتتداخل لأجل شرح وبسط مدى امتداد النص السابق في اللاحق، فيظهر صوت السارد وصوت البطل باعتبارهما أكثر الشخصيات حضورا بمواقفها وكلامها المحكي أو المحاور في الخطاب الذي استدعى بعض خصوصيات السرد العتيق، بالإضافة إلى تضافر أصوات أخرى معلومة كالشخصيات المشاركة في الحوار أو في خلق الحدث، وأصوات مجهولة تفعل السرد في خفاء.

---

[1] ـ جيرار جينات،" خطاب الحكاية"، بحث في المنهج، ص226.
[2] ـ المرجع السابق، ص 228.
[3] ـ سمر روحي الفيصل،" ملامح في الرواية السورية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 320.

1- صوت السارد:

إن السارد هو الفاعل المسيطر على الخطاب وبناء الحكي، وصوته هو المهيمن في صيغ الخطاب المسرود والمعروض والمنقول وفق تخطيط عملي يفعل فيه دور الشخصيات وينظم تدخلاتها وأفكارها تبعا لرؤى خفية يمثلها السارد الضمني أو الخيالي (Fictif) وهو صوت خفي يحمل آراء ومواقف المؤلف الحقيقي للنص أو السارد الفعلي كما يسميه "ولفنغ كايزر" (w. Kayzer)[1] ثم يبديها بصورة غير مباشرة عن طريق التحكم في السرد وتوجيهه نحو مقصد بعينه أو تحميل الشخصيات رؤى ومواقف أيديولوجية أو اجتماعية ...مشتركة.

يتنوع ظهور السارد المهيمن في الخطاب الروائي بوجهين: شاهد ومتواري؛ فإذا ما اختار أن يكون شاهدا من بعيد، يكون حضوره خارجيا بحيث لا يتدخل في تحليل المواقف أو التعليق عليها،وتكون المسافة بينه وبين المشهد أو الموقف بعيدة، وفي هذه الحال يسمح للشخصيات (وبخاصة شخصية البطل) بتحديد موقفها بنفسها وشرح كلامها بلغتها الخاصة الداخلية (المونولوجية) أو الخارجية(الحوارية) أو الإبقاء على الكلام في حاله الغامضة الدالة .

كان حضور صوت السارد الشاهد والمهيمن طاغيا على معظم الروايات المتعلقة بالأشكال التراثية السردية ،فالمقاطع الكثيرة من الروايات المدروسة تؤكد الدور الفعال الذي حظي به هذا السارد في حضرة الخطاب السردي باعتباره المسؤول عن نقل الحدث كاملا بجزئياته أي تفاصيله وكلياته لتعميق الدلالة وإبراز المعنى، وعادة ما تظهر المسؤولية في المواقف التي تعجز فيها الشخصيات عن التعبير عن

[1] - ولفنغ كايزر، " من حكي الرواية"، ترجمة محمد سويرتي، من كتاب،" طرائق تحليل السرد الأدبي"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص 113.

ذاتها أو عما يدور حولها لصعوبة الموقف أو لقيد وضعت فيه...أو لغيرها من مسوغات العجز عن التعبير في الخطاب .

يحيل السرد إلى صوت السارد باستعمال الضمير "هو" الذي يمحي كل وجود للشخصيات الأخرى؛ مثال ذلك ما جاء في رواية "عرس بغل" التي يركز السرد،فيها، على شخصية مركزية دارت حولها معظم الأحداث والقضايا والمواقف المطروحة للحكي والنقاش وهي شخصية "الحاج كيان" التائه في الحاضر على عتبة الماضين يقول السارد:<< ...راحت المسافة بين قعر الخق وبين حافات فمه الكبير تتغير شيئا فشيئا... بدت ببعدها الطبيعي : حوالي المترين او يزيد، ثم تأخر الفم، بعد النفس الاول عدة امتار . بعد النفس الثالث تأخر القعر . بعد النفس الخامس تأخرت التينة والصخرتان، والحاج كيان وسلته. بعد ذلك، راحت كل المسافات تتباعد، وانفتحت في رأسه وقلبه، هوتان، لا أول ولا آخر لهما. وفي الحين الذي شعر فيه بالتلاشي والذوبان، شعر بأنه يحتل كل ما هنالك من مكان أو زمان >> [1].

إن السارد هنا يمارس شهادته على حالة نفسية عميقة يعيشها البطل وهو في حالة غثيان أو لا وعي جراء تعاطي "الحشيش" فقد انتقل من الوصف الخارجي للموقف إلى ما يجري في غياهب نفس "الحاج كيان"، وهنا تداعى الفضاء السردي لحكي السارد وكتمت الأصوات أمام لا معقولية سرده التي انزاح فيها عن كل مألوف، فتجرأت لغته، وتجاوز سرده كل الحدود المؤطرة والمألوفة، مما أضفى على الخطاب صفة العجائبية واللامعقولية وكأنه فن شعبي خرافي عجائبي نبع من عمق الجماعة الأصيلة، وأضفى على البطل صبغة الأسطرة والصوفية وهو ما جعله بطلا من أبطال "ألف ليلة وليلة".

هذا ما جسده، بصورة قوية، قوله واصفا الحالة التي آل إليها " كيان" وهو يتدرج في الارتفاع عن الواقع والمعقول أو ينحدر في التلاشي والضياع:<< بسرعة، انضم الهيكل العضمي إلى إخوانه. ارتفعت قرقرة كبيرة. الهياكل تتحرك. إنها ترقص. ارقص معها. لابد من ذلك. رقصة الهياكل لا تكون إلا

[1] - الطاهر وطار،" عرس بغل"، ص06.

جنونية، موسيقى الفراغ لا تكون إلا صاخبة. انطلق انطلق. إنها تتناطح. افعل مثلها، انطح من صادفك. انطح بقوة، لا شيء يؤلمك، الديدان انتزعت الألم. اصفع باليدين كل من تستطيع. أعط خدك للصفع، إنهم يفعلون ذلك. هذا العالم يتحرك بلا قوانين أو دوافع، أو رغائب، فانطلق. انطلق في الاستسلام، وليرتفع الصخب ولتعل القرقرة... انتظر ما سيكون. إنها تتصل ببعضها . الأرجل تتصل... الفخذان يلتحقان . العجز أيضا، الصدر بدوره، العنق، الرأس. الهيكل الجبار يتكون>>.[1]

لقد تلاشت الأصوات السردية الأخرى أمام هذا الإنجاز، وقد عجزت حتى ذات البطل أن تعبر عن المآل الذي آلت إليه وهي في قمة اللاوعي أمام ما استطاعه السارد الشاهد، الذي وصل إلى منطقة اللاوعي في ذات البطل وأخرج مكبوتاتها في تصوير بلاغي يتسم بعفوية اللاشعور ولا معقولية التصوف وانزياحية الشعر وتعبير تلاقت فيه وتقاطعت كل الأشكال العجائبية والخرافية والاسطورية مما ورثناه عن سردنا القديم (المحلي والعالمي)

2- صوت السارد/ الراوي:

قد لا يكون سارد الحكي في الرواية راو للأحداث الواقعة والواصل بينها والمنظم لحضور الشخصيات وأدوارها؛ فقد يختار السارد راويا آخر يحتضن الأحداث ويلعب دورا مهما في ترتيبها والتعليق على المواقف وتحليل رؤى الشخصيات واضطراباتها الداخلية، وقد يتراجع ليكون الشاهد من بعيد على الأحداث ويترك مهمة التحليل والتعليق للسارد الأول في الرواية.

نلتقي – ههنا- مع رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، التي نعثر بين ثنايا سردها على مقاطع كثيرة من النص العالمي "دونكيشوت" لمؤلفه "ميقال دي سرفانتس"، وقد تولى السارد تنظيمها في

[1] - الرواية، ص09.

مواقع تلائم الظروف التي صنعتها أحداث رحلة الصحفي الإسباني في الجزائر، والتمهيد لها بتعابير تذكر القارئ بانفتاح النص على رواية "دونكيشوت".

أما على صعيد الأحداث فقد اختار السارد راويا آخر ينوبه في عملية رصد الوقائع وتحليل المواقف التي تحدثها الشخصيات في السرد والتي تنقل السرد إلى عوالم خيالية عجائبية تقترب وعوالم رواية سرفانتس؛ فقد كان الراوي حسيسن من الشخصيات التي لعبت دورا مهما في سير أحداث الرواية مع بطلها الصحفي الملقب ب"دونكيشوت"، وبحكم مشاركته في الأحداث فقد أعطى انطباعا خارجيا وداخليا عن تحركات وسلوكات الشخصية المركزية. فمنذ أن التقى حسيسن الراوي بالصحفي وأخبره بأنه يلقب ب"دونكيشوت" في بلده "إسبانيا" وأنه ينحدر من عائلة الكاتب الإسباني الشهير "ميقال دي سرفانتس"، استحضر ملامح بطل روايته وقال :<< لم أكن قادرا على تصور الشخص الذي أمامي، غير دون كيشوت دي لامنشا، في حالة يرثى لها، وهو يئن من جراحات حرب خاضها دون هوادة ضد خيبات الدنيا >> .[1]

وبأجواء مثيلة تطالعنا رواية "رمل الماية،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" التي التقى في نظم سردها ورواية أحداثها كل من السارد/الشاهد والراوية "دنيزاد"، فقد كان حضورهما معا تضافر تفعيلي حرك السرد بطريقة غير اعتيادية عادت بنا إلى سرد ألف ليلة وليلة ولكن في حلة جديدة أشرف على عرضها سارد الرواية.

فقد شكلت الثنائية السردية في رواية الأحداث وتنظيمها والتعليق على رؤى وجوانيات شخصياتها ، حوارية لغوية أضفت على النص ازدواجية في التعريف بالشخصيات والتقديم لها وعرض مواقفها وسلوكاتها،فالسارد قد هيأ القارئ منذ البداية لوجود الراوية "دنيزاد" ولأنها ستتولى عرض العوالم التخييلية الخاصة بمغامرات وبطولات "البشير الموريسكي" على اعتبار أنها العليمة بأسرارها وخباياها وهي

[1] ـالطاهر وطار،"حارسة الظلال"، ص 105.

من الأسرار الخفية التي ورثتها عن أختها "شهرزاد" والتي تحاول الإفصاح عنها تدريجيا عبر حكايات "الموريسكي" وأحاديثها اللامتناهية مع الملك "شهريار" آخر ملوك الفساد والتجبر والتسلط،فقد << روت حكاية لشهريار ابن المقتدر الذي اتهمها بالدروشة والتبوهليل، قالت: من أين أبدأ هذا الخوف، فالسواد يملأ القلب والمدينة ورؤوس العباد والنسيان يزحف باتجاه القصر والوجوه الحاكمة. يجب أن تسمع ما لم تسمعه قبل هذا الزمن >> [1].

يبدأ السارد حكيه بالتعريف بالراوية"دنيزاد" فيقول : << دفنت دنيزاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة . كانت تعرف أكثر من غيرها أن العد الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات . فالليلة السابعة استمرت زمنا ...دنيزاد تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة، لا ينطق عن الهوى >> [2]، ومن هنا يوكل لها مهمة سرد حكايات هذا البطل الغرناطي << حكاية الموريسكي روتها دنيزاد ورواها قبلها أناس كثيرون...>>.[3]

وبتدرج حكايات الراوية "دنيزاد" عن البطل "الموريسكي" تتضح ملامح بطولاته ومواقفه وحتى حواراته الداخلية والخارجية؛ يقول السارد: << تقول دنيزاد لملكا الذي لا يأكل الدود عينيه، داخل رعشة الغيمة المشوهة امتد سيل العذاب، لا أحد يتذكر تاريخ بدايته أو منتهاه، تاريخ فقد الأسماء والالقاب والأرقام، تاريخ غير منسي أبدا. صرخ يا سيدي بأعلى صوته حتى انفجر دماغه: يا الله لماذا تخليت عنا؟؟حين واجهت الحاكم الرابع بما تبقى من حنيني قال: هذا هو الدرويش الكذاب الذي شغل

[1] - واسيني الأعرج،" رمل الماية"، ص05
[2] - الرواية،الصفحة نفسها.
[3] - الرواية، ص06

المدن والأمصار . لدي أب يا سيدي ركعت له النخلات الصحراوية الوحيدة وانحنت عند رجليه المنهكتين . أبو جنادة بن قيس...>> [1].

هذا المقطع من حكي "دنيزاد" يشبه مقاطع كثيرة من حكياتها في سرد الرواية، وقد اتسمت باللغة المتأنقة والبلاغة المحكمة والتعبير القصصي المشوق، والإنحلال في أروقة الماضي واستحضار شخصياته لتنمي دلالاتها وتعمق رؤاها وتجلي ملامح بطل حكايتها..هذا ما ورثته عن "شهرزاد" راوية حكايات الليالي . وكأننا –هنا– بالسارد يستعير شخصية "شهرزاد" من الليالي وحكيها النموذجي ثم ينقلها عن طريق تحويل اسمها إلى "دنيزاد" من زمانها المنسي، زمن الحكايات الخرافية والعجائبية، إلى زمن الحاضر الذي شكلت متناقضاته وانحرافاته خرافات وعجائبيات جديدة قد لا نجد مثيلاتها حتى في سرد "ألف ليلة وليلة"، وكأن السارد يقول : إن ما تحكيه "دنيزاد"عما يحدث اليوم من العجائب والغرائب واللامعقولية قد تجاوز ما حكته "شهرزاد" من الخرافات والأقاصيص الأسطورية في الليالي.

3– صوت البطل/السارد:

تتميز الروايات المتقاطعة مع التراث السردي باختيار بطل قادر على احتضان صفات بعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية أو الشعبية ودمجها في عالمه الواقعي الذي تأثر بتقلباته وتناقضاته ومظاهره السياسية والاجتماعية والأخلاقية. فبين التراثي والواقعي تنشأ شخصية البطل الناقدة للأوضاع السائدة من خلال عالم روائي تخييلي تقوم فيه هذه الشخصية بتفعيل السرد والمشاركة الجادة في سير الأحداث ؛ ذلك أن شخصية البطل ذات الخصائص فوق البشرية << تحمل سمات التحول الممكن رصدها بين مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، فهي القطب الذي منه ينطلق الحدث الفوق

[1] - الرواية، ص 21-22.

طبيعي وعليه يقع... تتضافر في خلقها كثافة تخييلية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي يمكن أن تنبئ بها في موقف حدثي>> [1].

إن ما يميز شخصية البطل الروائي الخارق أنها ترفض الوصاية و تنتهز فرصة إبراز الذات والتعبير عنها في حوارية جدلية مع سارد الحكي في الخطاب الروائي، إنها تشبه شخوص المحي الفانتاستيكي التي تتعايش والتيمة << في جدل فعلي، يولد طاقة تخييلية تفسح المجال أمام القارئ كي ينشد ويتلبس التردد والحيرة إزاء غرابة التكوين، أو الأفعال غير العادية >> [2].

إن لغة البطل العجائبي أو الخارق،من خلال سرده أو حواره، لغة خاصة تجعله متميزا ومترفعا عن الوقائع الروائية التي تشبه في تركيبها ما يحدث في الواقع، بالرغم من أنه، وهو على حاله تلك، يتأثر بما يحمله الواقع من إشكاليات ومتناقضات، ويحاول تمثيلها وانتقادها عن طريق التحوير التخييلي في السرد، وهو بذلك يقوم بوظيفتين أساسيتين [3]:

-الوظيفة الأولى: هي "الوصل" ، أي أن يقوم بربط عالم الأحداث بالقارئ وفق وجهة نظر خاصة تتوارى وراء عجائبية التخييل، وانزياحية التحول، وصفات السرد اللامعقولة، فها نحن نجد "الولي الطاهر" للراحل الطاهر وطار يحتل المكانة الكبرى في عالم الرواية السردي، ويتقاسم مع السارد وظيفة الوصل بين ما يحدث في السرد والقارئ بطريقته الخاصة المتمثلة في التغييب والتعجيب وخرق المعقول في الكلام أو الحوار، وهو يختلف عن السارد الذي يبدو أكثر موضوعية في القيام بهذه الوظيفة التواصلية التي هي من أساسيات تواجده الفعال داخل الخطاب .

كان الحديث منصبا على البطل في مجمل فصول الرواية بفضل الإضاءة المركزة على تصرفاته ومواقفه وأحواله الغريبة، ومحاولة << إقناع المتلقي مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته بموضوعية

[1] ـ شعيب خليفي،" شعرية الرواية الفانتيستيكية"، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت ـ لبنان، منشورات الإختلاف، ط1،(د، ط) ، ص 197.
[2] ـ نفسه، ص200.
[3] ـ نفسه، ص 203.

مزعومة >> [1]والموضوعية هنا مرتبطة بالثقة في النفس وتبجيل الذات وتعظيم الأنا مما يساعد على تناسب محتوى الرواية ومقومات بطلها الكفيل بتسيير أحداثها جنبا إلى جنب مع السارد؛ مثال ذلك ما جاء على لسان "الولي الطاهر"في قوله:<< يا من هنا. أنتم يا من استوليتم على مقامي الزكي، أنا هنا. أعلمكم جميعا، أنني هنا ...نعم، أنا هنا صاحب المقام الزكي،وسيد هذه الفيافي، وحامي الأمة من الوباء، أقول لكم إني هنا، افتحوا الأبواب. وإلا هددت القصر على رؤوسكم >> [2].

يصل "الولي الطاهر" الأحداث بالقارئ عن طريق استجابته لحكي السارد وتأكيد الصفات التي وصفه بها والتي تتمحور حول قدسيته وصوفيته ومقدرته على اختراق العالم الواقعي إلى الماورائيات والعوالم الغيبية، وكذا بطولاته الخارقة العاملة على التغيير ...يقول السارد:<< توقفت العضباء عند جدار القصر على بعد مترين، استعاد الولي الطاهر يقظته، من سرحان أخذه عند بداية الانطلاق من القصر الآخر. المقام الزكي. بحث عن باب أو منفذ يضفي إلى الداخل فلم يعثر على شيء من ذلك .لكز العضباء، فراحت تلف حول القصر . لا باب ولا نافذة. ولا منفذ، ربما حتى من فوق، من السطح. ما الذي حدث؟ أ هي خشية من الوباء أم هو دفن الأحياء؟ أم هو قصر خدعة بينما الحياة تجري في مناطق أخرى ، ماذا أصاب هذا الفيف؟ بالتأكيد، هذا ليس مقامي الزكي ، لأن الأصوات التي تنبعث منه، تختلف عن أصوات مقامي، حيث يلهج المؤمنون بالدعاء إلى رب الكون، خافي الألطاف لينجيهم مما نخاف >> [3].

لقد اتحدت، من خلال هذا المقطع الساري مثاله عبر أرجاء الرواية، وظيفة السارد والبطل في الوصل وتشكيل صوت موحد متعدد الأبعاد من حيث المبنى والدلالة؛ فبالقدر الذي حاول فيه السارد رسم طريق صريح نحو العودة إلى المقام الزكي، اختفت بعض المعالم التي تضيء الطريق تبعا لضوضاء

[1] ـ شعيب خليفي،" مكونات السرد الفانتيستيكي"، مجلة فصول المصرية\ مجلد 11،ع4، 1993، ص 75.
[2] ـ الطاهر وطار،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ص 68.
[3] ـ الرواية، ص 51.

الغيبيات وضبابية الماورائيات ، وهنا ظهر دور "الولي" الذي حاول بقدراته العجيبة على الإختراق والإرتقاء وبلغته الخاصة إضاءتها مما فتح مجال تفسير بعض مستغلقات الرواية .

-الوظيفة الثانية:هي الإيضاح

يعمل بطل الرواية على توضيح بعض ما قد يصعب فهمه في السرد بفضل سمات التحول والإمتساخ التي يتمتع بها والتي استمدها من شخوص حكايات الليالي أو الحكايات الخرافية والشعبية أو من الأسطورة، ولعل خاصية الإيضاح تتحقق عنده من خلال تعاضد صوته بصوت السارد في بيان حقيقة خاضعة لوجهة نظر خاصة يشترك في الاثنين .

بفضل هذا التحول يستطيع البطل العجائبي مثل "على الحوات" بطل "الحوات والقصر" إضاءة مواقف متعددة يكون فيها التحول خاضعا لمقتضيات الحال والمقام، فباعتباره (أي البطل"علي") المنقذ أو المخلص الذي نادته الأفئدة والأبصار، فقد اتخذ من التحول طرقا توصله إلى مراده في التخليص وهو ماجعله يتلبس في صور مختلفة تعود لمخلصين من العوالم الأسطورية ويجمع تلك الصور هدف نبيل وهو إحلال العدل وإقامة فردوس أرضي لا موقع فيه للظلم أو الاستغلال أو الاستبداد [1].

فقد أهّل " علي" ذاته البطلة للقيام بمهمة جمع شتات القرى السبع الغارقة في متاهات ظلم القصر، بما حمله من خصال فريدة جعلت منه الفرد الاجتماعي الذي تعلو بداخله صفات الكرم والصدق والوفاء والشجاعة، فقد كان النبيل الذي << لم يسرق يوما، لم يكذب مرة، لم يتعد على أحد، لم يثلب في عرض ...طعامه من الماء... يترقبه كل سكان القرية ليوزع باسما صيده>> [2].تلك كانت قاعدة منشئ البطل الذي سمت فيه روح تغيير واقع مجتمعه فانطلق بحركية التحول نحو هدفه المنشود لتلتقي روحه ب"سيزيف" صاحب المعاناة الأبدية و"بروميثيوس" صاحب العذاب الأزلي .

[1] ـ نضال صالح،" النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، ص 134.
[2] ـ الطاهر وطار،" الحوات والقصر"، ص10-11.

من هنا اتحد صوت البطل وسارد الحكي في الرواية لإيضاح مدى اتساق هذه الصفات الأسطورية مع مساعي "عي الحوات" في تخليص القرى من وقع الظلم والاستبداد، وشيئا فشيئا تنفتح المستغلقات ويتكشف الغموض الذي كان يحيط ببعض مكونات الرواية ، كالقصر الذي كان يرمز للوجود المبهم المستعصي على الفهم والمتصدي لكل من يحاول اكتشافه أو التعرف على خباياه، ولذلك كان الهدف الرئيسي في مسيرة "على الحوات" البطولية في سعيه لاقتحام عوالمه الخفية وفهم مستغلقاته وكشف أسراره، يقول السارد:<< إن أحسن خدمة تقدم للقصر هي الإبتعاد عنه..هكذا راج بين الرعية. فلم يعودوا يتقربون لا من القصر ولا من صاحب الجلالة، امتثالا وطاعة، حتى أن الإبتعاد تعدى حدوده العادية، وصار بالكلام والحديث أيضا >> [1].

اتضحت مساعي "علي" من خلال تعليقات السارد التي تضافرت مع كلامه وحواره الشخصي المتبادل مع باقي الشخصيات، كحديثه حول السمكة التي اصطادها ليقدمها هدية للسلطان وكان فيه حكي السارد دعامة لتفعيل البطولة وتجسيد خوارقها، فقد كانت رحلته نحو القصر وهو يحمل "السمكة الهدية" محفوفة بالمتاعب مصحوبة بالمغامرات والشدائد، وهو ما دفعه إلى الحلول في قوى أبطال التضحية الأسطورية "سيزيف" المخلّص و"بروميثيوس" المغامر؛ يقول السارد:<< نذر علي الحوات تحقق، لقد اصطاد سمكة تزن سبعين رطلا، لم ير أحد مثلها في الوادي منذ جرى الماء فيه. لم يغادر علي الحوات مكانه في الوادي، هذه ثلاثة أيام وأربع ليالي . كلما قذف بالصنارة في الماء هتف:"أجمل سمكة أصطادها وتكون في مقام مولاي صاحب الجلالة، أنذرها له احتفاء بنجاته>>.[2]

بعد رحلة استكشافية لحال القرى السبع وصل "علي" إلى القصر وهدفه تقديم السمكة لجلالة السلطان غير أنه عوقب بقسوة بسبب جرأته أولا ثم سعيه الحثيث بعد طرده لاكتشاف حقيقة القصر؛

[1] - الرواية، ص 10.
[2] - الرواية، ص 16.

فقد قطع الحراس يده اليمنى ورموا به في ساحة القرية الخامسة، يقول السارد:<< وجد علي الحوات صعوبة كبيرة في الإصطياد بيد واحدة. الصعوبة الكبيرة، تأتيه من تخيله لنفسه باستمرار، أنه بيدين>> [1].

ثم قطعت اليسرى بعد محاولته الكرة وإصراره السيزيفي على المواصلة في تحقيق هدفه:<< راح يرفع يده فلم تطاوعه. قدم اليد الأخرى فلم يجدها. عض شفته السفلى، وتشبث بالقصبة حتى لا تفلت منه، ثم استعان بمرفقه فأسنانه، وراح يرفع القصبة إلى فوق ...>> [2].

يستمر البطل"علي" في محاولاته رغم العذاب البروميثيوسي، فيعاقب مجددا بقطع لسانه وسمل عينيه ولكنه يتغلب على آلامه؛<< قبل أن يخرجوا بعلي الحوات، لمس بمرفقه، موضع القلب من الصدر، وود لو كان في إمكانه أن يقول لهم" إلا هذا لن تنالوه مني، إنه الموضع الوحيد الذي لن تقووا على تشويهه " ...>> [3]. يقول "علي"، الذي فقد لسان الكلام، بصوت السارد :<< علي الحوات الخير، القلب الأكبر، مستعدا أن يمنح من أجل حبه كل شيء فيه، ليس اليدين أو اللسان، فحسب، وإنما حتى البصر، حتى الحياة، كيف يقنع إخوتي بطيبتي وبخيري، إن لم أكن أخا يفهم جميع طبائعهم. علي الحوات لا يثور لجشع أعداء ضعفاء النفوس >>.[4]

4- صوت السارد المجهول:

يعتبر السارد المجهول محطة بنائية أولية يستند عليها السارد المهيمن أو المسؤول عن حكي الأحداث وضبطها وتنسيقها، إنه يمثل الفكر البنائي التجريدي الذي أوجد النص قبل تخليده على صفحات البياض والسواد، وأعطى إشارة انطلاق الكتابة بحسب التخطيط الأولي الذي أوجده للخطاب الروائي و الذي يتكفل به،ميدانيا، سارد الحكي في هذا الخطاب، فحضور صوته في النص دليل على

[1] - الرواية، ص 125.
[2] - الرواية، ص 128.
[3] - الرواية، ص169.
[4] - الرواية، ص167.

وجود الكاتب والسارد المفترضين اللذين<< يأخذان معنى مغايرا تماما عندما يدخلان إلى الرواية كموجهين لمنظور لساني ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث من حيث تبئيرات وتقييمات خاصة سواء بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقي، أو بالنسبة للسرد وللغات الأدبية "العادية" >> [1].

لعل السارد المجهول–وفق هذا التصور–يقترب من المؤلف الحقيقي بعد أن انسلخ عن هويته كمبدع إنسان،و اتخذ شكلا مجردا في عالم الأفكار و الدلالات و الرؤى فأصبح صيغة إبداعية مجردة لم تترجم بعد إلى كتابة نصية . يقف، إذن، السارد/المجهول بين المؤلف الحقيقي والسارد المهيمن أو الشاهد، ويكون له الفضل في اختيار التيمات والأساليب التي يمكن أن تدل على وجوده في النص، لكنه رغم ذلك صعب المنال يختفي وراء أبعاد نصية كثيفة ومعقدة تخيب أفق إنتظار القارئ ، وهو نمط نادر التحقق في النص يختلف عن السارد الملتحم أو غير الملتحم بالحكاية الذي يتمتع بمعرفة معينة في النص ويختار عن طريقها توصيل السبل بينه وبين المتلقي [2].

وإذا ما عدنا إلى النصوص المختارة للدراسة، يصعب أمر تحديد هوية السارد/المجهول، باعتباره هوية إبداعية لا تفصح عن ذاتها ولا تبرز صوتها إلا بقدر محدود جدا. فقد يظهر صوته بخفاء من خلال لغة الخطاب المجسدة للرؤى المشتركة بين السارد والبطل ، والتي توحي بانبعاثها عن مصدر واحد خفي هو صوت السارد / المجهول؛ مثال ذلك التعليقات الخطية غير اللغوية المتمثلة أحيانا في النقاط المتتابعة والموالية للكلام، أو البياض الذي يشترك في عملية ترجمة الإبداع إلى شكل تعبيري فني لفظي وغير لفظي...

ولعل الظاهرة التعبيرية الأكثر وضوحا على مستوى السرد في الروايات المدروسة، ظهور صوت السارد/المجهول في مقاطع دخيلة على السرد الروائي غريبة في بنائه بحيث تتصدر النص أو تحضر خلاله،

[1] ـ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص72.
[2] ـ شعيب خليفي،" مكونات السرد الفانتاستيكي"، المرجع السابق، ص 75.

ومن ذلك مقطع تصدر رواية "نوار اللوز" وجاء فيه: << من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى غايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد. المقريزي : إغاثة الأمة في كشف الغمة >> .

لقد استحضرت الرواية هذا المقطع السردي التراثي غير الروائي لحاجة السارد المهيمن له، ولأنه عماد الأحداث التي يشكلها خطاب الرواية، والذي من خلاله بدا السارد المجهول ليعين السارد الشاهد على وضع أسس بناء السرد، فقد اتكأت أحداث الرواية على الدلالات المثبتة في هذا المقطع الحاضر عن المقريزي في صورة قصصية تخييلية .

ومن أوجه حضور السارد/المجهول في الرواية استدعاء التاريخ العربي الإسلامي بشخصياته الخالدة في شكل انزياحي دال على قراءة خاصة أنجبها الوعي الإبداعي للسارد/المجهول في علاقته بفكر المبدع الأيديولوجي، هذا ما جسدته رواية "رمل الماية" لواسيني الأعرج والتي غلب فيها الوجه الانتقادي للتاريخ عن طريق مواقف الشخصيات وسارد الحكي؛ ومن ذلك القصة التي عرضها السارد عن حادثة وقعت بين معاوية وأبي ذر الغفاري حين تماهى (أي السارد) في شخصية أبي ذر ليحكي ما وقع حقيقة لا كما جاء في كتب التاريخ؛ يقول :<< قال للحاكم الرابع في رسالة خطية يؤلبه ضدي: إن أبا ذر صرف قلوب أهل الشام عنك وبغضك إليهم. فإن كانت لك حاجة في الناس قبلي، فأقدم أبا ذر إليك.فإني أخاف أن يفسد الناس عليك >> [1].

و يتماهى السارد في الشخصية التاريخية بصورة أكثر قوة مما ظهر سابقا، حين عبر عن معاناته الداخلية التي تمنح موقف السارد أو وجهة نظره مصداقية كاملة في الكشف عن خبايا التاريخ؛ يقول: << الحاكم الرابع في ذلك اليوم القاسي الذي وقفت فيه استنجد بذاكرتي، واضعا قلبي في يدي وحنيني

[1] - واسيني الأعرج، "رمل الماية"، ج1، ص 32.

في دمي الذي بدأ يفقد لونه، لم يتساءل أبدا هل الرسالة التي بعثها معاوية كانت صحيحة، صادقة أم مجرد لعبة مدبرة، القصد من ورائها الرضوخ لضغوطات مجموعة من التجار أفسدت الدين والدنيا >> [1].

ثانيا – التحول اللغوي: (جماليات البنية السوسيولسانية)

من المميزات الفنية للخطاب الروائي قدرته على تجسيد مختلف السياقات اللغوية الاجتماعية المتناقضة، بخلق عالم تخييلي معاش تتعاضد فيه اللغة وتتفاعل مع نظيراتها في المجتمع مما يتداوله الناس، إذ لا يمكن إهمال الوظيفة الإجتماعية للغة؛<< لأن البنى التركيبية الكبيرة (MACROSYNTAXIQUE) أو السردية هي الأهم بالنسبة لعلم اجتماع النص ...لأن البنية السردية لنص أدبي أو نظرية تشكل عالما متجانسا نسبيا، لأنها تحاكي الواقع وتعيد إنتاجه وتتماثل أحيانا بشكل ضمني أو صريح مع هذا الواقع >> [2].

إن اللغة الروائية المجسدة لنص الواقع (الواقع الممكن) تعمل على بناء صرح احتمالي أساسه الوحدات المعجمية والتركيبية والدلالية، وهو صرح مراهن للصراعات والمتناقضات الواقعية[3]، أي يقوم على تخييل الحقائق، والتلميح لها عن طريق امتصاص لغات جماعية وخطابات شفاهية ومكتوبة منتمية إلى الواقع أو من المتوقع أن تسود فيه، تقول كريستيفا (kRiSTeVA) :<< يضع باختين النص داخل التاريخ وداخل المجتمع المصورين بدورهما كنصوص يقرؤها الكاتب ويندمج فيها أثناء كتابتها >>. [4]

تتشكل الظاهرة السوسيولسانية عن طريق التحولات اللسانية الحادثة على مستوى بنية صغرى في الخطاب، ويتم فيها تداخل الشكل الجديد للغة مع ما سبقها في المجتمع الواقعي وفق آلية وصفية

[1] - الرواية، ص 32.
[2] - بيير زيما،" النقد الإجتماعي، نحو علم اجتماعي للنص الأدبي"، ترجمة، عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ط1، 1991، ص 172.
[3] - نفسه، ص 176-177.
[4]- j. Kristeva : Semiotike(O P. Cit) p 144

تعبيرية تصوغ نمط سياقي نوعي يرسخ بدوره مفهوما جماليا تواصليا موجها للقارئ، يقول باختين:<< ... مهمتنا إذن هي فهم شكل العبارة الفنية بوصفه شكلا من أشكال الإتصال الجمالي الخالص الخاص يتحقق في المادة اللغوية >> [1].

إنه التحول النسقي الذي يرمي باللغة من نسق عام غير محدد الهوية إلى نسق إبداعي شبيه بالأول إلا أنه محمل بدلالات وضوابط (خصائص) جمالية مما يجعل اللغة مكنونا ذو هوية إبداعية، و هذا ما يثبت قدرة البنيات اللغوية التي يقوم عليها الخطاب الروائي في استقبال سياقات خارج نصية يدل على وعي بالقيمة الفنية . وعلى هذا النحو تشكل اللغة مستوى تعبيري جديد يرصد التحولات الاجتماعية ذات الطابع التخييلي، مما يحقق استجابتها لمعالجة المتناقضات التي يعاني منها المجتمع الواقعي، وقدرتها على استيعاب معطياتها لتصبح مادتها الاجتماعية .

وحتى تحقق اللغة الإبداعية (النصية) طموحها في الاستيعاب النموذجي للمادة اللسانية الاجتماعية داخل الخطاب الروائي تلقح طاقاتها النصية الكامنة مع طاقات نصوص أخرى، فتسلبها مقوماتها المناسبة لعملية التحول الحاصلة على مستوى البنية السوسيولسانية، ومن تلك النصوص مسرودات موروثة منبثقة من المخيلة الاجتماعية تساعد على بناء نسق اجتماعي واقعي تغدو اللغة من خلاله مزيجا بين الواقعي والتخييلي والتراثي .

ذلك ما جسدته رواية "نوار اللوز" التي استوعبت تفعيل عملية التحول الحاصلة على مستوى الخطاب باستدعاء نماذج من التراث وتنظيم اتساقه اللغوي مع السياق اللغوي التخييلي والواقعي، هذا ما يبد من خلال قول "صالح " عن لونجا :<< رأيت في عينيك الجازية التي علمتني قبيلتها التهريب. وحق

[1] ـ م . باختين،" القول في الحياة والقول في الشعر: مساهمة في علم شعر اجتماعي"، ترجمة أمينة رشيد وسيد بحراوي، مجلة الآداب، بيروت، أغسطس/آب 1988، ص 39.

محمد، أبو زيد الهلالي، هو أول من احترف التهريب. ولو كانت أراضي نجد خصبة، ووزع خصبها بالعدل، ما ركبت الجازية سرج عودها ونقلت مضارب خيامها إلى حدود الموت >> [1].

فقد تداخلت هنا لغة العامة (لغة الواقع اليومي للمهرب الجزائري) ولغة الموروث الحكائي الشعبي الممثلة في نص سيرة بني هلال ضمن لغة الخطاب التخييلي الروائي فتحقق فعل التحول اللساني الذي انتقلت، من خلاله، الملفوظات من سياقها الاجتماعي القديم إلى سياق اجتماعي نصي جديد؛ فلفظة "التهريب" كان استخدامها محصورا ضمن سياق اجتماعي واقعي خاص بفئة من المجتمع الجزائري هي فئة المهربين للبضائع عبر الحدود، لكن هذه اللفظة أثبتت حركيتها وفاعليتها ضمن سياق جديد ذو هوية نصية تخييلية بعد أن خضعت لعملية تحويل ساهم في نجاحها اندماج لغوي آخر ممثل في نص السيرة الهلالية مما أكسب الملفوظة مدلولات مكثفة ورمزية وصلت حد التناقض .

لغة التناقض مثبتة في هذا الخطاب من خلال تضارب المقطع السابق والمقطع التالي :<< هم يلعبون اللعبة القذرة حتى النهاية، ونحن ندفع الثمن لحمنا،... وراء هذه العمليات الضخمة رجال قديرون... أنا متأكد أنهم كبار، وراءهم من يحميهم، يجنون أرباحا مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي...>> [2]، فأبو زيد الهلالي هو نديم " صالح بن عامر" وأمثاله في التشرد والبؤس والمعاناة الدائمة غير المنتهية إلا بالموت، هذا من جهة، وهو (أي أبا زيد الهلالي) من جهة ثانية مثال رجال السلطة المجرمين الذين يتاجرون بأرواح الفقراء من أجل الزيادة في العيش . من هنا أصبحت البنية اللغوية للخطاب الروائي محملة بمدلولات التناقض والتضارب شأنها في ذلك شأن الواقع الاجتماعي المعاش .

[1] - واسيني الأعرج،" نوار اللوز"، ص 26.
[2] - واسيني الأعرج، الرواية،ص 23.

ثالثا– شعرية اللغة :

هي شاعرية النص بحسب الاصطلاح الغذامي؛ يقول عنها :<< فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة كتطور الجملة، حيث ينحرف عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي >> [1].إنها :<< خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات لأولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا >> [2].

تتحقق اللغة الشعرية في النص الروائي عن طريق انفتاح هذا الأخير على عالم الشعر والخوض في جدليات الممكن و اللاممكن ومسائل لا معقولية الكتابة مما يكسب النص الجديد حرية الخروج عن تقاليد الكتابة التقليدية، أي إبراز قدرات تعبيرية مختلقة دون فقدان الخصائص الجوهرية الكامنة فيه باعتباره نثرا لا شعرا، فالرواية من خلال محاولاتها التجديدة في فنيات الكتابة تكتسب عوالم جديدة قريبة من عوالم الشعر بمكنونات احتمالية وإمكانيات قرائية تأويلية، لكنها بالقدر ذاته تبتعد عما قد يخرجها من طباعها الأبدية الملتصقة بها كجنس له كيانه المستقل .

فبعد أن ثبت للغة النثرية الروائية قدراتها على استيعاب واحتواء الفنون الأدبية الأخرى، لم يعد التعامل معها مقتصرا على كونها وسيط ناقل لأفكار المبدع ومعتقداته وانفعالاته، فاللغة الروائية في ظل الشعرية، اكتسبت شحنات انزياحية وصوتية ودلالية مختلفة تنحاز إلى اللامعقولية في الخطاب، ذلك أن << للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة، ولكونها تؤول وتستعيد الإنسجام والمعقولية >> [3]،كما أنها، أي لغة الشعر، قد حققت انحرافية على مستوى الكلمات مشكلة بذلك عالما من العلاقات المختلفة عن العالم الواقعي، وهو ما فتح المجال أمام الرواية لخلق مماثلات لتلك العلاقات المتداخلة على مستوى السرد والتأكيد، بعد تحققها فعليا، على تأزمها .

[1] ـ عبد الله الغذامي، "الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التفكيكية"، النادي الأدبي الثقافي، ط2، جدة، 1991، ص 25.
[2] ـ كمال أبو ديب،"في الشعرية"، ص 15.
[3] ـ جون كوهين،" بينية اللغة الشعرية"، ترجمة محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 06.

إن شعرية اللغة الروائية تعني، وفق هذا التصور، تعلق لغة النص الروائي بالجنس الشعري وسلبه أهم مقوماته الجمالية والفنية البنائية عن طريق المعارضة والمفارقة في الأسلوب والدلالة، مما قد يحقق طموحا بلاغيا يثمر عن طريق القراءة، فقد أصبح << النص الروائي بما هو جزء من الأدب، وخطاب من الأنواع الأدبية يكون كذلك بتوفره على شعريته (Sa poéticité)أي ما يجعله خطابا شعريا (Discours poétique) هو الخطاب المحتمل دائما، ولكنه الخطاب المستحيل أيضا ما دام الوصول إلى ذراه يستدعي تجاوزه باستمرار>>.[1]

من بواعث الشعرية في النص الروائي تجليات السردية معبأة بحالات الوجدانية، أو الملونة بالأخيلة أو الموظفة لطاقات القصيدة الممثلة في الاستعارات والكنايات والرموز والأسطورة، فعبقرية لغة الرواية تكمن في <<خلق كيان فني موحد متكامل من مواد متنوعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها البعض >> [2].من هنا يمكن حصر صور تجليات اللغة الشعرية الروائية من خلال الروايات المدروسة فيمايلي:

[1] ـ أحمد المديني،" أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر"، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985، ص 87-88.
[2] ـ ميخائيل باختين،" شعرية ديستويفسكي"، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، ط1، المغرب، 1986، ص22.

1- التدفق الشعري:

زخرت الرواية في تداخلها مع الموروث بوفرة المقاطع ذات التدفق الشعري والتي اختلف قاموسها الفظي عنه في المقاطع الأخرى التي يكون فيها الحكي سرديا توثيقيا؛ إذ يتم الانتقال من المقطع المشحون بالتدفق الشعري إلى المقطع الآخر دون أن يشعر القارئ بهذا الانتقال الحاصل بين مستوى كلامي ذو طابع شعري وآخر ذو طابع نثري، وهنا يتم التواشج بين لغة الشعر ولغة السرد في الخطاب الروائي وهو ما أضحى من خصوصيات الرواية الجديدة التي تستثمر ما يمكن أن يطلق عليه بمزية الهذيان الشعري[1] الذي يحمله الكلام التعبيري المكثف الدلالات الغني بالإيحاءات اللامتناهية .

ارتبط هذا النوع من التعبير الكلامي في معظم الروايات المتعلقة بالموروث السردي بالشخصية البطلة التي تحمل صفات غير عادية تجعلها مختلفة عن باقي الشخصيات، ذلك أن هذه الشخصية سواء أكانت أسطورية، عجائبية، أو حتى تاريخية قد اختارت نمطا تعبيريا لا يتداوله الناس في كلامهم العادي وهذا ما يناسب مقام الشخصية البطولي الخارق، عادة، يقول الولي الطاهر بطل رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" : << الدائرة ضاقت. لا فائدة من العد . أنا والعضباء نتحول إلى قصر ذي طوابق سبعة ... لا أستطيع، لا أتأمل المداخل والنوافذ. أعلو فأعلو. إنني أعلو إلى السماء فلا تقابلني سوى السطوح تنطلق من القصر الذي أمامي تمتد إلى ما لانهاية >> [2]. ويقول في مقام آخر: << ... هاهي النجوم في المتناول، هاهي الزهراء، وهاهو عطارد، وهاهي العقرب، القمر تحت قدمي، والمشتري والمريخ في متناول بصري >> [3].

إن مقام الولي وصوفيته بعجائبيته وخوارقه التي سمت به عن مراتب البشر العاديين قد جعل لغته تسمو عن النثرية التقريرية إلى لغة شعرية لا تتقيد بضوابط السرد التقليدي أو المتداول من الكلام

[1] ـ صلاح صالح،" سرديات الرواية العربية المعاصرة"، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، القاهرة2003، ص 234.
[2] ـ الطاهر وطار،"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ص؟
[3] ـ الرواية، ص 88.

العادي، لقد ميزتها الشاعرية أو التدفق الشعوري الوجداني الذي استدعى تعابير مستوحاة من عبق القاموس الصوفي لتدل على العدول عن المألوف واختراق كل ما كان معتادا في التأليف .

2- تضمين النص الشعري:

إن تلاقح الشعر والرواية فضل إبداعي فتح الرواية على جذور الموروث العربي الذي كان يجمع الشعر والنثر معا في كلام تعبيري واحد، كما فتحها على الأشكال التراثية الشعبية التي ذابت في معظمها هوية الشعر في هوية النثر، كالأغنية والأهازيج الشعبية .

فسيرة بني هلال على سبيل المثال قد نزلت بالشعر منزلة جعلتها الأسمى من الناحية التعبيرية من بين السير الشعبية القديمة الموروثة؛ ذلك أن << الشعر فيها يستوعب جميع أحداثها، مما يدل على أنه الأصل الذي تقوم به. يؤيد ذلك تصدير كل قطعة شعرية باسم بطل الحادثة وكأنما هو قائلها>>[1]،فنصوص سيرة الهلاليين مزجت في تعابيرها بين الشعر والنثر، بل إن النثر فيها << ترديد للسرد الشعري يشرحه ويوضحه، وتصديره بعبارة "قال الراوي" يثبت أن الشعر المنسوب إلى أصحاب المقول على ألسنتهم هو الأصل، أن النثر مجرد ذيل له مستقل عنه >>[2]. من هنا يمكن القول بأن تلك النصوص التي برزت إلى الوجود من تلك السيرة، قد خضعت للرواة وتلت أساليبها النثرية صياغتها الشعرية .

وإذا ما عدنا إلى نص "تغريبة بني هلال" نجد الراوي يمهد للمقاطع الشعرية أو يذيلها بما يشرحه أو يلخص مضمونه، كما أنه يشير من خلال الراوي إلى إبراز مكانة القول الشعري في كلام شخصيات التغريبة، ومدى تأثيره في السامعين وتأكيد محتوى وقائع التغريبة شعريا؛ ففي الفصل الأول من التغريبة

[1] ـ عبد الحميد يونس،" الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي"، مطبعة جامعة القاهرة، 1956، ص 139.
[2] ـ نفسه، ص 140.

يذكر الراوي أن حسن بن سرحان :<< قال : مرادي اكتب تاريخ هذه الريادة حتى تبقى ذكرا للجميع، فاستدعى الأمير زيد بن مانع وكان كاتم أسراره وكاتب الوقائع فلما حضر أمره بتسجيل بعض الأبيات، فلما انتهى الأمير حسن من هذه الأبيات وسمعها السادات الكرام استحسنوها غاية الاستحسان >> [1].

وعلى خطى المزاوجة بين الشعر والنثر في نص التغريبة سارت مقاطع نص "تغريبة صالح بن عامر" التي استعانت بأغاني وأزجال التراث الجزائري لأجل تعويض بعض الوسائل الفنية التي يستعين بها الخطاب لاستبطان الشخصيات السردية؛ فقد كانت المقاطع النمطية من الشعر الشعبي الجزائري كفيلة بأن تنقل معاناة صالح ومن معه من المتشردين الهائمين على وجوههم في وحشة الشتاء لطلب قوت غير مشروع ، ونقل تجاربهم في هذا الزمن الجديد الذي يشبه في مظاهر الفقر والحرمان والتشرد ثم البحث اللامتناهي عن الاستقرار المعيشي، قبائل بني هلال الذين استعانوا هم أيضا بالشعر لنقل تجاربهم .ومن هنا أصبح تضمين المقاطع الشعرية وسيلة مشروعة لتحفيز السرد.

يقول صالح (بطل المعاناة) :<< ...أجر يا لزرق وقل ما جريت، وراءنا عالم شرس وسيوف الزناتي والسبيابي ووقاحة أبي زيد الهلالي .امسيردا لا تعرف إلا فصلين في السنة، أو على الأقل السكان لا يشعرون إلا بهذين الفصلين، الصيف والشتاء، الصيف للشوالة والتهريب والشتاء للتخزين وللتهريب لمن يملك جرأة مقاومة العواصف المفاجئة والبرد القاتل...

سر . سر . يا لزرق سر.

المخلولة فيّ تستنى ،

وأنا لاهي بالغير .

ارتفعت عقيرة صالح بن عامر في الليل البراد، مجروحة لكن البحة كانت تعطي لصوته إنسانية عميقة :

[1] ـ تغريبة بني هلال، موفم للنشر، الجزائر، 1989، ص 07.

لزرق عاطي وذنه ليّ

يصغي في لفظ معانيّ

وطّى بظهره ينبه فيّه

وطار مثل الطير >> [1].

إن هذا الانفتاح على الموروث الشعري الشعبي قد عزّز التقاء التغريبتين (القديمة والجديدة)، كما أن اللغة العامية الجزائرية قد نقلت التجربة بعمق وبحق عن معاناة "صالح" لتماثل لغة التغريبة الهلالية التي نقلت تجارب أولئك وواقعهم السلوكي، وقد كانت لغة الشعر بين هذا النص وذاك أصدق تعبير وأفضل ترجمة لتجارب إنسانية ومعاناة داخلية عميقة لقدرتها على استيعاب مكنونات الذات الإنسانية الفسيفسائية في تركيبها المبهمة في هويتها، وتلك من أهم خصوصيات الشعر التي جعلت الخطاب السردي يستعين بها لاستبطان شخصياته الفاعلة في سير الأحداث، ومنها غدا الشعر أداة لغوية تعبيرية سردية في الخطاب الروائي .

3- مفارقة أفق توقع القارئ:

من أهم مميزات النص الشعري مفارقة أفق توقع القارئ ، وهي ميزة تحاول الرواية الجديدة استغلالها وسلبها من عوالم القصيدة عن طريق فرض أساليب اللعب اللفظي و التداخل اللامنطقي في النظام اللغوي الخاص بالجنس الروائي.

ومفهوم أفق التوقع أو الانتظار في نظرية القراءة يدور حول أدبية النص، فهو << منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما، قبل الشروع في قراءة النص، وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد، وقد تكون

[1] - واسيني الأعرج،" نوار اللوز"، ص241- 242.

تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء عن نص أو نصوص، بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصورات التي تشكل (أفق التوقع) وتتكون هذه التصورات من سياق الجنس الأدبي، ومن اللغة الشعرية ومن النمط السردي، ومن الحاصل الأدبي >> [1].

إن النظام الجديد الذي احتضنته الرواية الجديدة والمتعلق بطبيعة الخطاب المتميز بالتقطيع والتداخل واللامعقولية في البناء اللغوي، هو نظام مناف لخصوصيات السرد الروائي التقليدي المعروف بالخطية والروتينية في البناء، وهذا ما جعل الخطاب الجديد يجسد نمطا من المفارقة بين النص والقارئ .

فعلى الرغم من أن الرواية في تعلقها بالموروث السردي قد أخذت بالكثير من مقومات السرد الخرافي والعجائبي والتاريخي...إلا أنها اتخذت مسارا جديدا في عرض تلك المقومات، يختلف عن عرضها الأول، مما قد يسبب قلقا قرائيا لدى متلقي النص، ذلك أن المسار الخطي الذي ميز السرد التقليدي وعلى أساسه يتم بناء النموذج الذي يعتمده القارئ في قراءة النص، قد تعتم أمام رؤى القارئ بمجرد مواجهته النص الجديد ، وهذا ما يحقق مفارقة أفق توقعه لبناء النص السردي في الرواية الجديدة، ومن هنا يصعب عليه الإمساك بالحكي ببساطة كما يحصل عادة مع النص الروائي التقليدي :<< فالعتامة التي يخلقها الحكي في مختلف تجلياته سواء على مستوى تقديم الأحداث أو منظورات الشخصيات وغيرها من اللعب التقنية، تلح على القارئ أن يتوجه إلى قراءة الخطاب عموديا لا أفقيا فقط، أي أن قراءته يجب أن تكون تأملية وتدقيقية لكشف تلك العتامة كما تتجلى على صعيد اللغة أو الأسلوب وما يزخران به من أبعاد شعرية وتلوينية >> [2].

إن حكي "دنيزاد" في "رمل الماية" لا يخضع لخطية السرد التقليدي الذي خضع له حكي "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة"؛ فالقارئ الناظر في العنوان الفرعي "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ثم

[1] ـ عبد الله الغذامي،" القصيدة والنص المضاد"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 163.
[2] ـ سعيد يقطين،" انفتاح النص الروائي"، ص 152.

في مقدمة الرواية التي يقول فيها الراوي :<< دفنت دنيزاد آخر الابتسامات في قلبها...كانت دنيزاد تعف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار>> [1]، فالقارئ الناظر في ذلك سيدخل عالم نص الليالي الجديد وتوقعه منتظر إعادة مخزون الحكايات الشيقة المتتابعة الأحداث، المتتالية السرد، الخاضعة للزمن الخطي الذي بني عليه السرد التراثي التقليدي في نص الليالي الحقيقي، أو ما بنيت عليه بعض الروايات الخاضعة للنمط ذاته، لكنه حين يتعمق في فصول ومقاطع الرواية الجديدة يخيب أفق توقعه ويجد انزياحية ولا معقولية شعرية في نظام الحكي على مستوى الخطاب، وهو ما يحتم عليه أن يتعامل مع هذا النص –قرائيا– تعامله مع النص الشعري المفعم بالتعددية واللامعقولية في بنائه اللغوي.

تقول الراوية "دنيزاد":<< منذ ذلك اليوم البعيد، البعيد جدا، أشياء كثيرة تغيرت، أطفئت أنوار الجنة وجللت الأبواب بالستائر السوداء وأغلقت النوافذ المطلة على الأزهار والوديان ونبت الزقوم على أشجار الجنة ومسخت الكثير من الأوجه المبشرة التي سرقت الفردوس من عيون الأطفال. يقولون أكثر من ذلك كله، أن البشير الموريسكي طرد من الجنة، بل من النار (لأنهم لا يعرفون بالضبط هل استقبلته الملائكة أم شقت صدره جموع الزبانية) لأن السنة جهنم انطفأت عند ذنوبه الكثيرة، فقد كانت أعجز من أن تحرقها. ويقولون أكثر من هذا كله، أنه عاد وبعث من القبر ليعيد الرواية إلى مسارها الحقيقي. فالوراقون ابتذلوا أشواقه وحنينه إلى البلاد البعيدة، وبيضوا بنصاعة القلم، الكثير من الوجوه المريضة ودفنوا أنوار الذاكرة تحت الأتربة السوداء وبنوا للسراق قصورا من العاج الغالي والألفاظ الكاذبة ... هم يقولون أن قصته كذبة كبيرة بناها حكماء المدينة السبعة وصدقها الموريسكي لأنه كان في حاجة ماسة إلى وهم ينقذه من خوف المدينة الذي استفحل في ذاكرته. وفي الليلة التي سبقت الأيام الأخيرة من حياة الحكيم شهريار بن المقتدر ضحك منه أصدقاء الحاكم كثيرا حتى انكفأوا على ظهورهم . قهقه الأمريكي، فتبعه

[1] - واسيني الأعرج،" رمل الماية"، ص 05.

الانجليزي، الفرنسي فالألماني الذي كان يدفع صدره إلى الأمام بشكل يظهره معه، بشكل واضح الصليب الذي يزين به صدره >> [1].

إن هذا المقطع الطويل يوضح على طوله، وبشكل جلي تداخل النثري والشعري بالإنتقال اللامشروع على مستوى النظام السردي الذي يحكم فن الرواية قديما،فقد تداعت الوحدات المقطعية وفق خطية منكسرة، وبناء متداخل متفرق زمنيا، وهو ما شكل أنموذجا بنائيا مخصوصا كان له الفضل في تشكيل أفق جمالي جديد لدى القارئ مستقبل ومؤول النص عن طريق قراءة تأملية تدقيقية تصل إلى أسباب تداخل وتواشج زمن آدم – عليه السلام – الغيبي ، وزمن شهريار التخييلي وزمن الحاكم الرابع التاريخي، وزمن الخضوع للاستعمار الأوروبي الحديث .

إن هوية هذا النص الجديد الذي يحكمه نظام " الاستعمال الخاص للغة" قد أخذت أبعادا جمالية وفنية جديدة ظهرت إلى الوجود من خلال البحث في شعرية النص الروائي أي أدبية الخطاب الروائي ، ذلك عن طريق البحث الاستكشافي لطرائق الكتابة الانزياحية على مستوى البنى التركيبية والسياقية للنص والتي تبدي ذلك الاستعمال الخصوصي المترجم لأدبية أو شعرية النص الروائي .

رابعا : المفارقة اللغوية :

المفارقة ترجمة للمصطلح (ironie) في اللغة الفرنسية، وتعني؛ ذلك الإجراء اللغوي القائم على الخروج التام عن اللغة المألوفة بطرائق تعبيرية يلتحم فيها الخطاب الأدبي بما هو غير أدبين مما يعطيه فحوى اللامنطقية على مستوى السياق التركيبي واللانهائية على مستوى الدلالة .

[1] - الرواية، ص 10.

إن المفارقة تمرد تام على المألوف في اللغة سواء أكان على مستوى النص التقليدي أو على مستوى المتداول من الكلام ، بل و حتى على مستوى الفضاء التداولي للخطاب الأدبي (السردي و الشعري) و من هنا تكون المفارقة ذلك الإجراء الانتقادي الذي يصرخ بالتغيير ، والتي يلجأ إليها النص الجديد لأجل تفعيل تأثيره على القارئ و رفع مستوى تداول الخطاب الجديد عن المألوف والمعتاد.

تقوم المفارقة على مستويات لغوية عمادها الانتقاد و التمرد و التعريض بأشكال بلاغية تعتمد ضروب المجاز و الاستعارة و الكناية و الرمز و غيرها من الصيغ التي تتعمق في السياق لخلق علاقات ذهنية بين الملفوظات تقول في ذلك "نبيلة إبراهيم":<<...تعبيرا لغويا بلاغيا يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين اللفظ، أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية، و هي لا تتبع من تأملات راسخة و مستقرة داخل الذات ،فتكون بذلك ذات طابع حناني آو عاطفي ، و لكنها تصدر أساسا عن ذهن كتوقد ووعي شديد للذات بما حولها>>.[1]

من هنا تكون المفارقة لعبة لغوية تتعاضد فيها العبقرية الذهنية مع الإدراك العقلي ،لإشراك القارئ في متعة الإبداع المراوغ، فهي تستلزم وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد :المستوى السطحي و المستوى الكامن الذي يلح القارئ على اكتشافه لما فيه من ترميزات و تلميحات تشده إلى تعرية المستوى الكامن (الخفي)[2]، فالدلالة في ذلك منقولة إلى سياقات جديدة تحفّز فاعليتها وإيحائيتها فجماليات المفارقة تكمن فيما تثيره في القارئ من استثارة بحثه وتنقيبه الحثيث عن المعنى الخفي .

يلجأ الخطاب الروائي في محاولة مفارقته الواقع ولغة الخطاب التقليدي إلى التعلق بالموروث الديني والعجائبي والتاريخي عن طريق فرض لغة القرآن أو لغة الأساطير لإخفاء المعنى المراد، والذي يحتاج إلى

[1] ـ نبيلة إبراهيم،" المفارقة"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر/ أيلول،1987، ص 132.
[2] ـ نفسه، ص 133.

تفسير عملية اللجوء إلى هذه التنويعات اللغوية الخارجة عن طبيعة السرد الروائي في صفته العادية التقليدية .

أ – لغة القرآن والحديث الشريف:

تعد الاستخدامات اللغوية والتعبيرية في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف أسمى و أرقى ألوان التعبير الأسلوبي على الإطلاق، وتعتبر سمة الإنزياحية عن التعبير المباشر في أرقى صورها الرمزية خصوصية النص القرآني الذي يحتذى على آثار خطاباته . وهو في ذلك مؤسس الرؤية النمطية المعبرة عن الأفكار المجردة كوسائل لفهم الكون:<< فالدين يمثل إذن أحد المستويات العليا في الثقافة، والواقع أن طبيعته الرمزية تضعه في مستوى أسمى بكثير من المستوى التكنولوجي أو المستوى الاجتماعي...>> [1].

لقد أصبحت الرواية الجزائرية المعاصرة بما تتميز به من انزياحات على مستوى اللغة والأسلوب، من الخطابات التي تحذو حذو الخطاب القرآني في سمته التعبيرية الإنزياحية عن المألوف، فعملية التفاعل بين النصين القرآني والروائي هي – في حقيقتها– محاولة للتفرد بمستوى معين من الكتابة يجعلها مرتبطة بالازمنية أو بالزمنية المطلقة، لتتخطى في ذلك حدود الوظائف الفنية في النص إلى أبعاد جمالية أخرى منفتحة دلاليا على الفكر المجرد المطلق المراد وصفه أو تجسيده لغويان يقو أدونيس: إن الخطاب القرآني << في شكل كتابته، تنصهر الأفكار والأشياء، الحياة والأخلاق، الواقع والغيب، وهذا الشكل شبكة تتداخل خيوطها وتنحبك في علاقات متعددة ومتنوعة، مفتوحة كالفضاء؛ إنه فن آخر من القول، وفن آخر للقول، فن في الكتابة، وفن في تكوين النص، كأنه نوع من فكر الكتابة يتبطن نوعا من كتابة

[1] - وليام هاولز،" ما وراء التاريخ"، ترجمة وتقديم الدكتور أحمد أبو زيد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع (د، ط) بيروت، 1984، ص 328.

الفكر. أو لنقل: إنه بوصفه نوعا من كتابة المطلق، نوع من مطلق الكتابة، إنه الكتابة المطلقة لكتابة المطلق >> [1].

ومن الروايات التي اختارت التقاطع مع النص القرآني لأجل تحقيق نسبة من هذا الرقي في الكتابة؛"رمل الماية –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج الذي يكتب في إحدى مقاطعها المصورة لواقع الفساد الذي سببه الحكام ومن يتواطئون معهم؛ << ... لقد جاءوا يا سيدي، كانوا يحفرون السد باستمرار حتى إذا كادت الشمس تغيب، قال الذي عليهم، ارجعوا فستحضرون غدا، فيعودون إليه كأشد ما كان، حتى إذا بلغت مدتهم، حفروا حتى كادوا يرون شعاع الشمس، قال الذي عليهم، ارجعوا فستحفرونه غدا إن شاء الله، فيعودون إليه وهو كهيئته حين تركوه، فيحفرون ليجدوا بحيرة صغيرة، فيقطعونها بعضهم سباحة، والأعيان في الزوارق، وعلى الضفة الأخرى يجدون هناك ينتظرهم حاكم الجملكية شهريار بن المقتدر. سلمهم مفاتيح كل المدن الوطنية >> [2].

فحقيقة وجود هؤلاء القوم يقينية وهي مرتبطة بقصة "ذي القرنين" المثبتة في القرآن الكريم من سورة الكهف، قد جاء سرد قصتهم مبني على الإيجاز في الكلم والتلميح في البناء التركيبي اللغوي، فجاءت العبارات ترميزية مكثفة دلاليا تحمل الكثير من المعاني التي نجد تفصيلها في ذلك المقع من خطاب الرواية والذي استقى مادته الأولى من آي القرآن الكريم في قوله تعالى من سورة "الكهف" : << حتى إذا بلغ بين السدين* وجد من دونهما قوما لا يكادون يفقهون قولا* قالوا ياذا القرنين * إن يأجوج ومأجوج مفسدون في الأرض* فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا وبينهم سدا * قال ما مكني فيه ربي خير* فأعينوني بقوة أجعل بينكم وبينهم ردما* آتوني زبر الحديد* حتى إذا ساوى بين الصدفين قال

[1] - أدونيس (علي أحمد سعيد)، " النص القرآني وآفاق الكتابة"، دار الآداب، ط1، بيروت 1993، ص 30.
[2] - واسيني الأعرج،" رمل الماية"، ج2، ص 285.

انفخوا * حتى إذا جعله نارا قال آتوني أفرغ عليه قطرا* فما استطاعوا أن يظهروه وما استطاعوا له نقبا >> [1].

فالإعجاز الكلامي المبني على التلميح في اللغة والتكثيف في الدلالة يرتكز في قوله تعالى : << على أن تجعل بيننا وبينهم سدا>> مما يدل على وجود سد فاصل بين أهل الدنيا وأهل يأجوج ومأجوج ، وأما قوله عز وجل : << فما استطاعوا أن يظهروه وما استطاعوا له نقبا >> فهو حقيقة تستخلص محاولات القوم في هدم أو نقب الجدار الفاصل مرات عدة .

فالجدار سد فاصل بين أهل الخير والعمار وأهل الشر والفساد، وهذا ما شتغل عليه الروائي من خلال استثمار هذه الآية والتركيز على حكمة السد الإلهي الفاصل بين العمار والفساد والذي اقتحمه الحاكم المستبد وأعوانه . وقد كانت ملفوظة السد القرآنية بما تحمله من دلالات الفصل بين الحق والباطل، الخير والشر، الفساد والعمار، الحاكم والشعب إلى ما شابهها من متناقضات في الرواية، لبنة أساسية التف حولها المعنى المراد في الرواية، يقول الراوي بعد تمكن القوم الطغاة المفسدين من تخطي السد: << وعلى الضفة الأخرى، يجدون هناك ينتظرهم حاكم الجملكية شهريار بن المقتدر، سلمهم مفاتيح كل المدن الوطنية، وقوائم الثوار وعاد في جنح الظلام، منذ تلك اللحظة نشفوا البحيرة، هربوا كل أسماك البحر وسرقوها، بدئوا يبتلعون الارض قطعة قطعة وذرة ذرة >> [2]

وفق هذه المعطيات النصية اشتغل الخطاب الروائي على قصة اختراق السد بناءا على ما ورد في القرآن الكريم عن ذلك والذي أتى تفصيله في الحديث النبوي الشريف، لأجل إثبات التجاور الحاصل بين المجتمع الورقي الذي يجسد الواقع الاجتماعي الحقيقي، وحقيقة يأجوج ومأجوج المفسدين في الأرض؛ فقد ورد عن النبي (صلى الله عليه وسله) قوله : << إن يأجوج ومأجوج يحفرون السد كل يوم،

[1] - القرآن الكريم، سورة الكهف، الآيات 92...96.
[2] - واسني الأعرج،" رمل الماية"، ص 285-286.

فيعيده الله كأشد ما كان، حتى إذا بلغ مدتهم، وأراد الله أن يبعثهم، قال الذي عليهم، ارجعوا فستخرقونه غدا إن شاء الله واستثنى، قال فيرجعون فيجدونه كهيئته، حين تركوه، فيخرقونه فيخرجون على الناس >> .[1]والملاحظ هنا تداخل النصين الروائي والسني إلى حد الاقتباس، وهو مازاد التشكيل اللغوي قوة من الناحية الجمالية والدلالية على حد السواء .

ب- اللغة العجائبية :

اللغة العجائبية أو الفانتاستيكية (Fantastique) نمط كلامي يتميز بسمة مفارقة المألوف لرصد أغراض نفسية أو أيديولوجية أو اجتماعية بطريقة تلميحية ترميزية؛ فهي رؤية مغايرة انتقادية للمعقول أو المعمول به أو المألوف، تلفت انتباه القارئ الباحث في بنيتها وعجائبيتها الحكائية فتنقله إلى مرحلة قرائية فوقية يجد فيها نفسه بين معنيين ظاهري فانتاستيكي وباطني انتقادي يتضمن معنى المفارقة، ولذلك فإن << الكتابة المشبعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونته المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة >> [2].

من هنا يمكن التأكيد على أن الرواية المستدعية لأشكال الأدب العجائبي تبحث عن تعميق الكتابة السردية الرمزية التي تخفي انتقادات سياسية اجتماعية وأخلاقية ... من جهة، كما تبحث عن التبحر في الانتقال من حال الانضباط التقنيني الموجود في الكتابات السردية التقليدية إلى التحرر والانطلاق بالمخالفة والانتقاد ؛ ذلك أن العجائبي في لغة السرد يوحي بالقرب من << الذاكرة المتعالية التي تبدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز المتناقض >> [3].

[1] ـ أحمد بن حجر العسقلاني،" فتح الباري في شرح البخاري"، المجلد الثاني عشر، دار المعرفة، بيروت للطباعة والنشر، (د، ط)، (د، ت)،ص 108-109.
[2] ـ تودوروف،" مدخل إلى الأدب العجائبي"، ترجمة الصديق بوعلام، دار الشرقيات للنشر، ط1، مصر، 1994، ص07.
[3] ـ شعيب حليفي،" شعرية الرواية الفانتاستيكية"، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1977، ص 23.

وإذا ما اعتبرنا اللغة والبنائ الروائي المتعلق بالفانتاستيكي كذلك، فإنها تصبح – حينئذ- مجال لامتزاج << الواقعي باللاواقعي كمتناقضين يتصادمان صدام ثنائية الإيجاب والسلب – في تحديد نسبي- وليس الأساس من ينتصر، لكن الشيء المتعين هو تشخيص هذا الصراع والاقتحام وتصوير إفرازاته المرحلية >> [1].

يفوّح الاستخدام الفانتاستيكي لغة الخطاب الروائي فيضفي سحرا خاصا من عوالم الخيالات، ويخفي معاني ودلالات يرفض الظاهر الساحر البوح عنها ويكتفي بالترميز الذي يعطي فرصة التأويل وحضور القارئ أثناء الكتابة، ولتحقيق ذلك يتم استدعاء أشكال الأدب العجائبي بطرق مختلفة ووسائل متعددة تؤتي ثمارها باكتساب النوعية الجمالية التي تعطي كل نص خصوصيته في التعامل مع هذا التراث عبر أرجاء بنائه السردي .

1- السرد والوصف:

يبني السرد كيانه في الخطاب الروائي على الوصف، وإذا ما تعلق الأمر بتبئير العجائبي فإن الوصف يتخذ لغة خاصة تتميز بالمبالغات الأسلوبية والانزياحات المفارقة المؤسسة على بلاغة التخييل وقوة الإيهام، وهو منطق خاص يحكم المحكي الفانتاستيكي بالدرجة الأولى ويدخل في << إستراتيجية التجريب من جهة، كما هو محكوم بالتزام ما يصعد من أحداث فوق طبيعية من جهة ثانية >> [2].

ومن الوصف العجائبي الذي يتولى عرضه السارد أو الشخصية البطلة على أكثر تقدير، ما جاء في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" في قول السارد : << ما أن "حي وزكى"، حتى داهمته حمى مصحوبة برعشة فوجد نفسه، يثب قافزا، يردد مع الاصوات المنبعثة من الداخل: يا خافي الألطاف نجنا

---

[1] - المرجع السابق،ص 31. ولتوسيع الفكرة، ينظر:

- Fimne (Jacques) : La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle, Université de Bruxelles, 1980, p49-50-51.

[2] - نفسه، ص 155.

مما نخاف . طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات، ثم سقط عن أرجل العضباء يتخبط مصروعا، مرفوع السبابة يتلو الشهادة. وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها ... >> [1]، وقوله في مقطع آخر : << عندما انتهى الولي الطاهر من صيحته وفتح عينيه، وجد القصر، كما هو، منغلقا عن قاطنيه، بينما حنين يواصل مواله. أدركت العضباء مقصد الولي الطاهر، فاستدارت إلى اليمين، ربع دائرة، وانطلقت، تطوي الفيْف، غير مبالية بالرمل، رخوه ويابسه . رفع الولي الطاهر، رأسه يتأمل السماء، فكانت الشمس كما هي منذ توقف عند الزيتونة اليتيمة، فوق التلّة الرملية تتموقع وسطها، ورغم حدة حرارتها فإنها تبدو ذاهلة، بل وبلهاء >> [2].

2- رسم أو بناء الشخصية (البطلة) :

يتعلق الوصف العجائبي هنا بتفعيل دور الشخصية، وتكون في غالب الأحيان الشخصية البطلة، لأجل القيام بمهامها الموكلة إليها بحسب المكانة التي تبوأتها في الخطاب، وعادة ما تكون مهمة البطل، هنا، تجاوز الواقع بمغالطاته والرغبة في التغيير بالاندفاع نحو المغامرة والتضحية مما قد يستلزم صفات خارقة مستخلصة من التراث العجائبي .

فالولي الطاهر شخصية بطلة احتاجت لخوض تجارب التغيير والانطلاق نحو التحرر وإبراز الذات التائهة، إلى الكثير من الخارق التي دعمتها عجائبية التصوف وكرامات الأولياء الصالحين، وهذا ما أكسب الشخصية مصداقية التموقع الفعلي والصارم داخل الخطاب لتسيير أحداث الرواية؛ يظهر ذلك من خلال قول السارد وهو يرسم ملامح هذه الشخصية :<< قفز إلى ظهر العضباء، يتمتم كأنما يرجوها الانطلاق: "باسم الله مجراها ومرساها" . خفضت العضباء أذنيها أو بالاصح آذانها، وراحت تخب بحماسة وبلطف، كأنما هي تشفق على حمولتها الثمينة، تواصل طريقها، نحو القصر الذي ظلت طوال

[1] - الطاهر وطار،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ص 30-31.
[2] - الرواية، ص 62.

الوقت تتوجه نحوه، واثقة من انه المقام الزكي .ظل بصر الولي الطاهر عالقا بالقصر، غير مبال بحرارة الشمس فوقه، وبحرارة الرمل من تحت أرجل العضباء، ولا بموجات الرمل التي تتحرك من كثبان لأخرى، تدفعها ريح لافحة >> [1].

كما تتضح عجائبية بناء الشخصية ذاتها "الولي الطاهر" من خلال كلامه الغيبي وسلوكه الصوفي، كقوله : << عندما توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك. في الذرى، عند كل نجمة، وعند كل مجرة، وفي كل كوكب، فوق كل كثبان رمل، وفوق كل تلة من طين أو من حجر. فوق كل قمة جبل في كل فج وبر، عرض البحار والمحيطات، نغوص في العمق ونعلو كل موجة. يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف. خف الإيقاع . ولم يكن هناك لا نور ولا ظلمة. لا بياض ولا سواد. الأعين مغمضة، والأيدي كما الصدور تعلو وتنخفض، والأرجل الحافية، تضرب فوق الرمل الصامت الذي لا يسمح لغباره بالابتعاد عنه كثيرا. الحلقة الكبيرة المستديرة، تتماوج أماما وخلفاء يمينا وشمالا، وأنا في الوسط، أهفو للهفو. يهزني الهفو فأهفو. لحبيبي، يأخذني حيث يشاء، يقربني فلا أنسى. وييسني لليسرى>> [2].

ج- اللغة الأسطورية:

الأسطورة نظام لغوي رمزي يتطلب جهدا خاضعا لمفاهيم وآليات علم العلامات، فاللغة الأسطورية مفعمة بحركات العلامات وتحولها من أوضاعها الأصلية إلى أوضاع جديدة يتم على مستواها درجات من الاختزال، يقول بارت (Barth) بأنه يمكن ملاحظة نظامين سيميولوجيين في الأسطورة ينتظم أحدهما على أساس علاقته بالآخر:أولهما النظام اللغوي ويسميها باللغة/الموضوع، لأنها اللغة التي تتمسك بها الأسطورة . وثاني النظامين هو الأسطورة ذاتها، ويطلق عليها اسم اللغة البعدية، وهي لغة ثانية نتحدث بها عن اللغة الأولى [3]. ومن هنا يكون للأسطورة – حسب رأيه – وظيفتان : الإشارة

[1] - الرواية، ص19.
[2] - الرواية، ص 40.
[3] - رولان بارت،" الأساطير"، ترجمة سيد عبد الخالق، الهيئة العامة لقصور الثقافة،(د،ط)، مصر، 1995، ص 43-44-...47.

والتبليغ، يقول:<< العلاقة التي توحد بين مفهوم الأسطورة ومعناها هي في الأساس علاقة تمزيق ... وعلى غرار ما يحدث في الفرويدية من أن المعنى الظاهر للسلوك يتشوه أو ينحرف بتأثير من المعنى الكامن فإن المعنى في الأسطورة يتأسس فعليا من خلال معنى لغوي >> [1].

إن اللغة الأسطورية، حسب هذا التصور، قائمة على الرمز والتكثيف البلاغي، وهو محفز دلالي يمنح الأساطير انفتاحها المستند إلى العدول :<< فالأسطورة ... ليست كذبا ولا اعترافا بشيء، بل هي نوع من التغيير والالتواء >> [2]، ولذلك فهي تستهوي الكتابة الحداثية التجريبية التي تكشف عن شيء لتخفي أشياء، وتعترف بشيء وتضمّن أشياء . فاللغة الأسطورية تستطيع أن << تطمس المفهوم ولو خبّأته وأن تميط عنه اللثام ولو صاغته >> [3].

من هنا انطلقت الكتابة الروائية الحداثية برؤيتها الإبداعية الجديدة إلى البحث عن اللغة الأسطورية لإيجاد مساحات حيوية رحبة للحركة وتفعيل اللغة السردية ضمن مستويات النص الروائي، وهنا يحدث تداخل لغتين: لغة غير خاضعة لنظام اتساقي تقليدي، ولغة واعية لما يحيط بها في الواقع المعاش، وعبر هذا التداخل تنشأ لغة ثالثة تجمع مشتركات اللغتين السابقتين، مما يحدث تغطية فريدة من نوعها، تجسد هوية الحقل الإبداعي الروائي الجديد الذي يحمل أشكال وألوان التجريب اللغوي ليحقق العدول عن العرف التقليدي .

إن لغة الخطاب الروائي، من هذا الجانب، قد استدعت الكثير من خصوصيات وسمات اللغة الأسطورية باعتبارها عالما غير معقول من الرموز والإيحاءات والإشارات، وأنها << تعتمد في الغالب على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس >> [4]، وعلى هذا الأساس تنوع الأداء اللغوي على

---

[1] ـ نفسه، ص 55.
[2] ـ نفسه، ص68.
[3] ـ نفسه، ص69.
[4] ـ مراد عبد الرحمان مبروك، "العناصر التراثية قي الرواية العربية في مصر (1914-1986)"، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1991، ص 212.

مستوى الخطاب في الروايات المدروسة المتعالقة بالتراث الأسطوري بين لغة السرد والحوار لتجسيد أنماط التداخل الحاصل بين لغة الكتابة الروائية ولغة الأسطورة .

1- لغة السرد:

تتجاوز لغة السرد في رواية "الحوات والقصر" وظيفتها التواصلية (interpersonnel) أو الإبلاغية، إلى الوظيفة التحولية والإستعارية، فيظهر مدلول السياق من خلال ظلال الكلمات وإيحاءاتها، فالسارد، منذ إعلانه انطلاق حكاية "علي الحوات" الأسطورية، يحاول إحداث قطيعة مفارقة للحكي السلس المتوالي المحدد في زمانه ومكانه والتوجه نحو حكي جديد أبعاد حكيه تتجاوز حدود المعهود وتجسد مفارقات غرائبية تتواشج مع ما يوحي بالأسطرة .فقد ركز السارد على استعارة شخصية "الصياد" من حكايات "ألف ليلة وليلة" ثم صبغها بصبغة خاصة امتزجت من خلالها اللغة المعبرة عن حال "الصياد" الجزائري مع اللغة الأسطورية؛ فقد اعتمد السارد في معظم حكيه على العناصر التي وردت في وصف راوية الليالي "شهرزاد" لشخصية "الصياد" وعمله اليومي، لكن اللغة الحاملة للدلالة الأيديولوجية والاجتماعية تداخلت مع لغة "شهرزاد"، فأصبح "الصياد" "حواتا" وغدت شبكة الصيد صنارة، والبحر واديا، وأما البعد الأسطوري فقد تمثل في عناصر عجائبية كان لها الدور الكبير في الخروج بالنص من لغته الدالة على خصوصيته كسرد إلى لغة دالة على تقاطعه مع الأسطورة "صياد الليالي"، وتلك خصوصية التجاوز والتحرر في الكتابة الجديدة.

لقد عزز السارد نشاط البطل بملازمته العدد سبعة (7) الذي حمل أبعادا اعتقاديه أسطورية أوجدتها ذاكرة الأوساط الشعبية، فقد ارتبطت رحلة "علي الحوات" إلى القصر (السلطان)،في البدء، بالنجاح في اجتياز القرى السبع، يقول السارد: << انتشرت أخبار علي الحوات في كامل القرى السبع

الواقعة في طريق القصر>> [1]، << القرية السابعة أقرب القرى إلى القصر، وهي أدرى من غيرها بكثير من شؤونه >> [2]. كما أنه كان ملزما باجتياز المراكز السبع الخاصة بحراس القصر للنجاح في الوصول إلى السلطان . من هنا ارتبط العدد "سبعة" ارتباطا وثيقا بحركة السرد ومعطياته المتعلقة برحلة "البطل"، فقد جاء في الرواية ما يدل على ذلك من خلال قول السارد: << تعاقب سبعة خطباء على المنصة فألقى كل منهم خطبته التي هي عبارة عن جمل قصيرة احتراما لعلي الحوات >>[3]، وقوله أيضا: << وصل صوت من الداخل إلى أذن على الحوات... سمحنا لك بالمرور من هنا شفقة بك، فغير هذا الطريق يقتضيك سبع ليال وثمانية أيام من السير >> [4]، وقوله:<< الأنصار الذين في الظلام لم تبلغهم أية إشارة من القصر منذ سبعة أسابيع >> [5].

وإلى جانب هذا التوظيف الأسطوري الشعبي للعدد "سبعة" تتراءى في الرواية طرق للتوصيف والتشخيص الدال على البعد الأسطوري في لغة السرد، ومن ذلك ما جاء في الوصف الخارق الذي أحاطه السارد بسمكة "علي الحوات" من أوصاف تتجاوز الواقعية في التشخيص إلى الغيبية المستوحاة من عوالم الأسطورة، يقول عنها :<< ...يقال إنه عندما بلغ مدخل القرية، أنزل السمكة وأزال عنها الرداء، راحت السمكة تقفز صارخة، تضرب هذا وتلطم ذاك، انهزم الأعداء وولوا هاربين، ومر علي الحوات بسلام . يقال إن السمكة عندما أنزلها علي الحوات، راحت تصوت فاحة، كالأفعى، وتخرج من لسانها شواظا لازورديا، لفعتهم الحرارة الخارقة فولوا هاربين ومر علي الحوات بسمكته المسحورة . يقال إن علي الحوات مر على القرية يركب براقا. السمكة المسحورة تحولت إلى براق ذي رجل واحدة وثلاثة أجنحة >> [6]. كما تستعير السمكة في الرواية، عن طريق فعل السارد في الحكي، صفات الجنية التي

[1] - الطاهر وطار،" الحوات والقصر"، ص 25.
[2] - الرواية، ص 50.
[3] - الرواية، ص 51
[4] - الرواية، ص 67.
[5] - الرواية، ص 49.
[6] - الرواية، ص 38.

تساعد البطل "علي الحوات" في مهامه الصعبة التي تحتاج إلى قوى خارقة، إنها سمكة أسطورية جسدها يحمل تسعا وتسعين لونا << فيها الأحمر والأصفر والأخضر والذهبي >> [1].

2- لغة الحوار :

تمثل لغة الحوار منطوق أو كلام شخصيات الخطاب الروائي المعبر عن الأحداث المتعلقة بها أو المواقف التي تبديها، والذي يمكن أن يكشف عن المخزون الثقافي الذي تتمتع به الشخصية ومكانتها الاجتماعي,، وانتمائها البيئي، والأكثر من ذلك هو ما تحمله الشخصيات من تنويعات حوارية في مستويات الكلام ترضي بها لغة السرد (الفصيحة) ولغة الشعب (العامية) على حد السواء؛ ففي رواية "الحوات والقصر" تتنوع لغة البطل علي بين العامية والفصحى لتكون دالة على بعدها الاجتماعي والأيديولوجي، لكنها في الوقت ذاته تضم إليها لغة أخرى ذات بعد أسطوري عجائبي، لتكمّل الملامح لتي رسمها لها السارد في محاولته التعريف بها أو استبطانها.

لقد بدت بعض التعليقات النفسية والحواري الصادرة عن كلام البطل "علي" متسمة بطابع الرمزية والغرائبية تبعا للموقف الغيبي الذي وضع فيه داخل الحكي، ومن ذلك قوله وهو في حال عتاب: << هذا هو الخطأ . ربما الخطأ الأول الذي ارتكبته منذ ستة أيام. فاصلحه، أصلحه بسرعة . استغفر عنه، جلالته فوق كل تقدير، فوق كل خطأ. وجلالته أعلم بشؤون الرعية من الرعية. إنه منحوت في السماء السابعة، بيد ربانية، وامتلأ في القصر بروح من الرب >> [2].

كما أن حواره مع أصحاب القرى السبع قد ألبسها في الكثير من الأحايين طابع الرمزية والإيحائية واللامعقولية المستوحاة من الأسطورة، ومن ذلك الحوار الذي دار بينه وبين رئيس قرية الأعداء

[1] - الرواية، ص 21.
[2] - الرواية، ص 65.

:<< إننا بصدد إنجاز أعظم ما طمح إليه الناس منذ كانوا، إذا ما نجحنا في ذلك استغنت البشرية عن جميع السلاطين والقصور.

- وما هو هذا الإنجاز ؟
- تحرير الحاسة السابعة عشرة.
- وما هي هذه الحاسة
- باختصار هي حاسة التزود الذاتي. تغني الإنسان عن كل شيء، إذا ما برد يدفئ نفسه بمجرد قرار يتخذه. إذا ما جاع يفعل كذلك، إذا ما عطش يرتوي بقرار، إذا ما مرض عالج نفسه بنفسه، إذا ما رغب في السفر لا يضطر لركوب دابة أو إلى السير على القدمين، إنما يحمل نفسه في الفضاء وينطلق إلى هدفه. يتعاون يا علي الحوات، على هذا العمل، سبعة أنبياء، وسبعة رسل، وسبعة مخترعين، وسبعة حكماء >> [1].

المبحث الثاني : جماليات التناص:

سعت التجربة الروائية الجزائرية من خلال تفاعلاتها النصية مع التراث إلى تحديد أساليب التواصل مع النص السابق ورسم الإطار الجمالي الذي يتحقق ضمنه تفعيل البنى الفنية للخطاب الروائي الجديد.

فالفاعلية النصية المحققة بين الخطاب الروائي والخطابات السردية الموروثة لا تقف عند حدود التداخل والانسجام لتحقيق الدلالة أو دعم الجماليات الفنية ، بل تتجاوز ذلك إلى آفاق نصية أخرى يصبح عدم الانسجام أو التناقض فاعلية إبداعية انزياحية تحقق جماليات نصية من نوع خاص، تقول "جوليا كريستيفا" (Julia Kresteva) : إن التداخل النصي (التناص) هو << النقل لتعبيرات

[1] - الرواية، ص 74.

سابقة أ متزامنة، هو "اقتطاع" أو "تحويل" . وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه >> [1]. وعلى هذا الأساس يمكن تحديد التفاعلات النصية المحققة بين النص الروائي والنص التراثي بفصل آليات التواصل والاستيعاب الحاصلة على مستوى الخطاب الروائي على اختلاف الصفة اللغوية أو الإشارية أو البنائية التي جاءت وفقها صور التفاعل أو التعلق النصي .

أ – تداخل النصوص (التعلق الاستيعابي) :

إن التعلق الإستيعابي الذي يحدث على مستوى الخطاب الروائي بين النص اللاحق (الرواية) والنص السابق (السرد التراثي) يشير إلى مدى ارتباط الخطاب الجديد الحامل لتقانات حديثة على مستوى السرد بالبناء الجمالي الفني الذي يتمتع به النص التراثي، لأجل اكتساب وظيفة جمالية تسهم في تمتين البناء النصي الجديد وتعزيز مقوماته الفنية من جهة، وإبراز خصوصية الخطاب الجديد في مدى اختلاقه لإجراءات الانزياح عن المألوف من جهة ثانية .

يقوم التعلق الاستيعابي على مبدأ الحوارية (Dialogism) الذي استخدمه باختين (Bakhtin) للدلالة على العلاقة بين أي تعبير منتج وتعبيرات أخرى،وهو ما يفترض << أن لاوجود لنص ينشأ من أطراف الفراغ... >>[2] مما يعني إمكانية الإقتراب والتلامس بين نصوص سابقة ولاحقة أساسه الحوار داخل بنية التعلق أو التداخل .

ولتفعيل الحوار يحتاج الخطاب الجديد إلى مستويات الهدم وإعادة البناء من جهة، والاستيعاب من جهة ثانية لتحقيق انتاجية النص، والتي تولد عن طريق تحويل النص القديم إلى ما يناسب أنظمة النص الجديد وأبنيته، وكذلك أهدافه الداخلية الذاتية .

[1] ـ جوليا كريستيفا،" علم النص"، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، 1997، ص 57.
[2] ـ ينظر، واسيني الأعرج،" أحلام بقرة، العجائبية/ التأويل، التناص"، مجلة آفاق، المغرب، الرباط، ع1، 1990.

من هنا تأخذ الخطابات الجديدة الدور المركزي بحسب قدرتها على استيعاب النصوص القديمة وتقبلها لمعطياتها التقليدية وانضمامها فيها ثم معالجتها وفق رؤية حداثية واستغلال طاقاتها الإبداعية وجمالياتها الفنية، لتصبح النصوص السابقة، وفق هذه الرؤية، هامشية سائرة في طريق التحويل المنجز من قبل الخطاب الجديد ، إذ << لا يترك النص المولد حديثا النص الأصلي دون مساس، ويمكن لكلا النصين أن يدخلا في نزاع مع بعضهما >> [1].

والنزاع هنا محاورة وتجاوز، إذ يحاول النص اللاحق العودة إلى نص أنموذج ليقيم معه علاقة تكون مبنية على أساس المحاكاة النوعية التي تستثمر ما يتمتع به النص السابق من فنيات وآليات سردية من شأنها تفعيل البنية النصية للرواية.

تتمظهر آليات استيعاب النص السابق في رواية "رمل الماية" بالانفتاح على النصوص السردية الموروثة عن أدبنا العربي القديم وأنموذجها الأمثل "حكايات ألف ليلة وليلة "، فقد حاول الروائي من خلال خطابه المعنون ب "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" أن يقيم علاقات تعلق نصي أساسه احواء النص الأنموذج والاستيلاء على خصوصيات سرده العجائبي الممثل في صوت الراوي "شهرزاد" ومتلقي الحكي "شهريار"، والوسائل التشويقية التي تلجأ إليها الراوية لجذب انتباه الملك "شهريار"، و من ذلك ما تبدأ به حكايات الليالي الألف والممثل في قولها : << بلغني أيها الملك...>> [2].

يشتغل تفعيل آليات السرد في رواية "رمل الماية" على هذا المستوى، انطلاقا من مكتسبات النص المتعلقة بآليات الحكي السردي "النموذج" المستند إلى تفعيل وظائف العناصر التي يقوم عليها الحكي، وهي الراوي والمروي له.

[1] - بول دي مان،" العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر: قراءة جاك دريدا لروسو)"، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، ط1، الإمارات، أبو ظبي، 1995، ص 179.
[2] - "ألف ليلة وليلة"، موفم للنشر، ط3، 1997، ج1/ ص08.

فعلى مستوى تفعيل وظيفة الراوي، فقد تقمصت "دنيزاد" وظيفة الحكي والإخبار عن "شهرزاد" راوية الليالي، فاسترسلت في سرد حكاية التاريخ في علاقته بالواقع الخرافي بمتناقضاته اللامنطقية، فكانت حكاية مشوقة تستهوي العقل للبحث في معطياتها الحقيقية، وأسباب وجودها، والوقوف عند خباياها ومقتضياتها .إنها حكاية "البشير الموريسكي" الشخصية التي يلتقي فيها الواقع المعاش بتاريخ غرناطة، تحكيها "دنيزاد" فتتحول على مستوى سردها الشهزادي من مجرد تأريخ لأحداث مأساوية إلى استثمار فني جمالي لطبيعة الحدث المأساوي؛<< حكاية الموريسكي روتها دنيزاد ورواها قبلها أناس كثيرون، رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة. عشقها الرعاة ورووها بمسحة حزن وحنين، ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه. الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبدأ زمن آخر كان من الصعب تتبع ملامحه ومعرفتها . لكن الأمر الذي لم تختلف عليه الرعية في الجملكية، هو أن شيئا جديدا مثل خيط النار في الرفاعة والنقاء كان يصاعد من الموجات التي كانت تتكسر بالتتابع على الحائط الهرم >> [1].

من هنا، وعلى مستوى المحكي أو المروي، بدا حكي "دنيزاد" مستوعبا لحكي "شهرزاد"في خطاب الليالي، فاستدعى منه التلميح في الشخصية الراوية والتلميح في الحكي أو السرد، وإدارة التشويق والاسترسال وعرض الأحداث بطريقة خرافية، وهي آليات استدعتها طبيعة المأساة التي تخبر عنها "دنيزاد"، لكنها ومع هذا الاقتراب بين سردها وسرد "شهرزاد"، قد تجاوزت المحكي القديم إلى محكي جديد يفصح بتلميح فني عما خبأته "شهرزاد" عن الملك "شهريار"، فهي لاتقف عند حدود استماع الملك للحكاية بل تخترق حكايتها الأهداف المرجوة من وراء التلقي القديم،والبحث عن الانتقام من الملك ودرأ فعل القتل، وذلك بمحاولة إيجاد آليات سردية تحقق إنتاجية فعل الإخبار وإنتاجية الفعل النصي الجمالي الموجه للمروي له (قارئ الحكاية)، وهذا ما يشير إليه المقطع الذي يتصدر رواية "رمل

[1] - واسيني الأعرج،" رمل الماية"، ج1/ص06.

المايا": << دفنت دنيزاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة، كانت تعرف أكثر من غيرها أن العد الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات. فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف . كانت دنيزاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسّيجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية >> [1].

هذا التقديم الجديد الذي نلمس فيه محاكاة نمطية للسرد في النص الأنموذج، وتجاوز مبني على تصور جديد نابع من وعي الكتابة الحداثية قد أنتج لغة تداخلية عملت على تفعيل وظيفة السرد في إنتاج النص واقتراح آفاق تأويلية واسعة النطاق باعتبار النص بنية دلالية يتم إنتاجها بفعل القراءة .

ب- التوازي النصي (التعلق الجواري) :

يرتبط التفاعل النصي المبني على أساس التوازي أو المجاورة بين النصين المتفاعلين:الرواية الجزائرية الجديدة والنص السردي الموروث بإمكانيات تواجد النص القديم باعتباره بنية نصية مستقلة بين ثنايا الخطاب السردي الروائي وبصورة نسق حيادي يساهم في البناء الكلي للنص الجديد . إنه استدعاء من نوع خاص، تلعب فيه قراءات المبدع للنصوص المرجعية الدور الكامل في عملية التضمين أو التفاعل تلك، سواء تعلق الأمر بالجانب الدلالي أو الفني الجمالي .

فعلى مستوى تفعيل الكتابة الإبداعية في الخطاب الجديد يكون استدعاء النص القديم عن طريق المجاورة دعامة أساسية يستند إليها المبدع لينمي إمكانات نصه من حيث التعدد اللغوي، ويؤكد بالحاضر الإبداعي في ظل الماضي النصي عن طريق الانحرافية و الإنزياحية التي ينجزها المبدع اتجاه النص

[1] - الرواية، ص 05.

القديم حتى يتخلى عن سياقه المرجعي ويندمج في سياق جديد مما يكسبه قيم جمالية جديدة تسهل عملية التعاضد النصي بينه وبين الخطاب الروائي .

ويمكن معاينة هذا النوع من التعاضد المتوازي من خلال استحضار أحداث من التاريخ العربي الإسلامي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، تم على مستواها (أي الأحداث) انزياح النص عن المرجع التاريخي واندماجه في السياق الروائي الجديد بعد تزويده بمعطيات سردية مرتبطة بوعي الكتابة الوطارية الجديدة .

فاستحضار تلك الأحداث التاريخية داخل سياق الخطاب الروائي لا يتم على طريقة الاستشهاد والتضمين التقليدين أو بجعل النص الروائي وثيقة تاريخية ذات خصائص فنية، وإلا وقعت الرواية الجديدة في مطبات الرواية التاريخية، فالمرجو من وراء هذا الاستدعاء هو استثمار التاريخ لبناء آفاق جمالية تؤكد وعي الكتابة الجديدة بمنجزات التراث، ومن ذلك ما يصوره المقطع التالي من رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" في قول السارد: << خاض بدرا، خاض أحدا، اتخذ موقفا في السقيفة، مع الأنصار، ثم غيره إلى جانب المهاجرين . ناصر الأمويين ثم ترجع إلى الهاشميين، وفي صفين، "روى سيفه بالدم"، حتى وصل إلى الماء وارتوى، وقبل ذلك في واقعة الجمل، ساهم في عقر مطية أم المؤمنين >> [1]. فهذا المقطع يجلّي ورود الأحداث التاريخية المهمة في مسيرة المسلمين بالطريقة التي أرادها المبدع (السارد) أو الشخصية الرئيسية في الرواية "الولي الطاهر"، لا كما كتبها الموثق المؤرخ للأحداث والوقائع التاريخية، فبتدخل مواقف"الولي الطاهر" خلال عرض تلك الوقائع، يتحول السرد من مساره الطبيعي المنطقي إلى مسار تخيّلي لا معقول، وهذا ما يؤكده قوله: << ناصر الأمويين ثم تراجع إلى الهاشميين>>، فالتعبير دال على خصوصية السرد الروائي في استعراض التاريخ.

[1] ـ الطاهر وطار، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ص 145.

إن السرد الروائي، وفق هذا العرض الخاص لوقائع التاريخ الإسلامي، لا يحرّف جواهر التاريخ، بل يضعها تحت مجهر وعي الحاضر، ويعرض متناقضاتها في شكل كتابة رمزية غير منطقية تناسب حال التناقض . هذا ما يؤكده قوله في مقطع آخر يلي المقطع السابق: << عارض موت مالك بين نويرة مع قتادة، ولكن سبق السيف العذل، وكان حاضرا عند موت مسيلمة الكذاب، وفي فتح دمشق، وحصار بيت المقدس، وقطع مع طارق بن زياد المضيق، وتوغل مع عبد الرحمان الداخل، حتى نهاية المعركة...واستشهد مرات، مرة في عيينة مدافعا عن محمد بن عبد الوهاب، ومرة مع الأمير عبد القادر دفاعا عن "الزمالة"، ومرتين في كابول، مرة مع مجيب الرحمان، ومرة مع مسعود أو مع الطالبان أو مع غيرهم لا يذكر جيدا، كما استشهد في الشيشان وفي البوسنة والهرسك وفي كوسوفو، وقبلها في الخليل، وقبلها قبلها.>> [1].

فعبارة "استشهد مرات"غير متعلقة بصفة الشخصية التاريخية الصانعة لأحداث النص التاريخي المنقول، فلا يعقل أن يستشهد البطل التاريخي مرات عدة، ولذلك التصقت صفة الاستشهاد المتكرر في الرواية بالشخصية المركزية "الولي الطاهر" الذي تبنى عملية مجاورة السرد للنص التاريخي عن طريق احتضانه لوقائع تاريخية حقيقية وسردها بوعي إبداعي خاص أنتج كتابة فنية منزاحة عن حد المعقول التاريخي.

وعلى المستوى ذاته من التعلق الجوار، تتفرد الرواية نفسها باتساقها مع النص القرآني الذي يحضر بقوة في الخطاب ليكمل ملامح الشخصية المركزية "الولي الطاهر" المحاطة بهالة من القداسة والتعظيم والروحانيات الصوفية؛ فقد اعتنقت سورة الفاتحة فضاء النص بصورة إيجابية لما فيها من حمد كثير لله وابتهالات مترددة لطلب الهداية، وهو ما يحتاجه الولي لينجو بنفسه وأهل مقامه من أهوال الدنيا.

[1] - الرواية، ص 145.

وإلى جانب أدعيته الخاصة ومرددداته الصوفية كقوله: << يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف>>، يقف النص القرآني بآياته الكريمات الحاملة للنفحات والروحانيات الإيمانية حتى يدعم صورة الولي وتوجهه الصوفي السائر به نحو الترفع عن الدنيا والنجاة من مغرياتها؛ فقد استحضر خطابه آيات من سورة الأعلى التي تناسب حالات الفزع والخوف التي تنتابه من حين إلى آخر، أو حالات التذكر التي تلازمه حتى لا ينسى ما حدث من مجازر في الجزائر والعالم العربي الإسلامي، من ذلك قولـه: << ... العملية مشجعة، تبعث على الحماس في مواصلة الحفر، لولا هذه الحالة المتمثلة في التوقف، لدى شظايا الأجساد، انغرست في هذا الفيف، وهذا المقام "... سنقرئك فلا تنسى إلا ما شاء الله إنه يعلم الجهر وما يخفى" صدق الله العظيم، وأضاف: يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف. حمل الفأس . تأمل الجانب العلوي للثقب، وقرر أن يضيف إلى ارتفاعه على الأقل شبرا آخر >> [1].

لقد حقق النص القرآني في مقامه الجواري هذا، انتقال السرد من حالة إلى أخرى، حددها موقف "الولي الطاهر" الذي ارتفع عن حالة اليأس والركود إلى حالة التفاؤل والمواصلة في الجهد، بعد شحنه بمحفزات إلهية مستوحاة من آي القرآن الكريم مقرونة بمحفزات نفسية من مستلزمات الابتهالات والمرددات الصوفية.

وعلى مستوى آخر يأخذ النص الجواري داخل السياق النصي الجديد شكلا مغايرا بحيث يحافظ على بنيته وشكله كجزء مستقل يزيد السرد الروائي قوة ومصداقية، ففي "رمل الماية" يرد النص التاريخي في الخطاب على شكل بنية سردية مستقلة، أو كنص استشهادي على لسان الشخصية المركزية "البشير الموريسكي" يضعه السارد (المبدع) عادة بين قوسين للحفاظ على صيغته وبنيته الخاصة الموروثة رغم ما حدث على مستوى الاستدعاء النصي من نقل الموروث من سياقه التاريخي السابق إلى سياق روائي جديد لصنع دلالة الواقع .يقول " الموريسكي" في إحدى أحاديثه المأساوية الناتجة عن وعي ذاكرته

[1] - الرواية، ص 131.

الواقعية التي تماهت في الماضي: << ترامى السؤال القديم إلي ليعيد إلى ذاكرتي وجه مريانة، أيعقل أن تكون الأرض الأخرى أردا من محاكم التفتيش ؟؟؟ السؤال لم يكن وهميا لأني سأتذكر فيما بعد كلاما قرأته لصاحب نفح الطيب"المقري" حين كانت أول وآخر مدينة دخلتها بعد مأساة الكهف تحترق مثل لعبة كبيرة صنعت من التبن، " وتسلط عليهم الأعراب ومن لا يخشى الله تعالى في الطرقات، ونهبوا أموالهم، وهذا ببلاد تلمسان وفاس ونجا منهم القليل من هذه المعرة، وأما الذين خرجوا في ضواحي تونس فسلم أكثرهم، وهم لهذا العهد عمروا قراها الخالية وبلادها وكذلك بتطوان وسلا، ومتيجة والجزائر..." اتضح لي في نهاية المطاف أن ما رأيته في الكهف، عن الحاكم الرابع، لم يكن إلا جزءا يسيرا من مأساة خيط الدم الرفيع الذي ينطلق من ظلمة الليلة السابعة >> [1].

لقد تماهى التخييلي في الواقعي والتاريخي الموروث دون ضياع هوية النص التاريخي المنقول، كما ساهم وجود هذا النص على حاله الأولى في توثيق الحدث المأساوي التخييلي الممزوج بالواقع الراهن، وهو ما يحتاج إليه الموريسكي لترسيخ تجربته ومعاناته .

ج – المفارقة النصية (التعلق العميق) :

إن التوجهات الجديدة التي تبنتها الرواية الجزائرية في الإجراءات اللغوية والجماليات الشكلية والتعبيرية المجسدة للتجربة الإبداعية المبنية على أساس علاقة النص بالوجود قد ألزمت الخطابات الروائية بتغيير آلياتها وأجهزتها المفاهيمية ومكوناتها الداخلية؛ بحيث أصبح الخطاب الروائي فضاء مشحونا بالتوترات مزدحما بالحواجز والمطبات، ترميزيا مشتتا يصعب السيطرة عليه .

من هنا أصبح استشراف أبعاد العملية الإدراكية من الأساسيات التي تحتل الصدارة في عملية القراءة، اليوم، خاصة وأن الخطاب الجديد قد اكتسى طابع النسبية وتعدد الأصوات ووجهات النظر... ولعل ذلك هو ما جعل النص (كبنية فلسفية) ينفتح على ثغرات لا متناهية من الاحتمالات التأويلية،

[1] - واسيني الأعرج،" رمل الماية"، ج1/ص46.

يقول بياجيه :<< تبدو البنية مجموعة تحولات تحتوي على قوانين تبقى أو تغتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة تتألف من ميزات ثلاث: الجملة والتحولات، والضبط الذاتي >> [1].

فالتحولات الحاصلة على مستوى الشكل أو البنية الممثلة في مكونات السياق السردي للخطاب الروائي قد منحت قدرا من المرونة والحركية، وفتحت آفاقا واسعة لتعدد الرؤى والأصوات التي توحي بوعي النص ذاته وقراءه وهو ما قد يحقق تجدد الدلالات وانفتاح النص على التأويل .

وعملية الاقتراب من النص عن طريق آليات القراءة التأويلية هي محاولة للخروج من المتاهات ذات الطابع التحولي الذي يكتسي الخطاب، ولعل التناص في مفهومه "المفارق" أو "العميق" هو من مميزات البنية الروائية المجسدة لجو الغموض والتحول عن المألوف .

يرتكز التحول التناصي المبني على المفارقة بين النصين المتفاعلين: الرواية والموروث السردي، على خصوصيات تركيبية لبنية الخطاب الروائي قوامها الميتانصية التي تعتبر من أرقى صور التفاعل بين النصوص في الكتابة الحداثية، وهي عملية استدعاء النص السابق لأجل أن يخدم أغراض النص الجديد ولكن بصفة عكسية يخرج فيها النص المستدعى عن سياقه الأصلي خروجا كليا، بحيث تتراجع الدلالة التي حققها هذا النص في زمن إنتاجه وتحل مكانها دلالة جديدة مناقضة لها تماما .

معنى ذلك أن هذا النوع من التحول التناصي، يجعل النص المسترجع ينسلخ عن سياقه البنيوي الأول وينضم في بنية جديدة يؤدي ضمنها دورا خاضعا لمتطلبات البنية الجديدة التي يتم على مستواها نقد السياق الأول (المرجعي) الذي أنتج فيه، ويصبح التحول، هنا، دليل على مرونة النص التراثي في الاستجابة للبنى النصية المستقبلية مهما علا شأنها في الإبداع .

[1] ـ جان بياجيه،" البنيوية"، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982، ص08.

تتمظهر جماليات التفاعل العميق من خلال النقد الواقع على النص الأصلي في السرد الروائي، بحيث تطفو وجهة النظر أو الرؤية التي تفعّل عملية نقل النص من سياقه الأصلي إلى سياق جديد مناقض أو معارض له. وآلية هذه الرؤى التفعيلية هي الجدل البنيوي القائم على المحاورة بالهدم وإعادة البناء وفق التوليف والتركيب .

إن التفاعلات النصية العميقة في صورتها الميتانصية (أي الإنتقادية) لا تصرح عادة بالأسلوب الانتقادي الصريح، فباعتبارها خاضعة لخصوصيات السرد في شكله الإيحائي التأويلي، فإنها تفسح المجال أمام عملية القراءة التي توجد بدائل تأويلية تصرح عن المسكوت عنه في بعده الانتقادي .

من صور هذه المتفاعلات ما جاء في رواية "نوار اللوز" التي تزخر بمقاطع سردية من تغريبة "بني هلال" شكلت في مجملها بنيات جزئية داخلة في تركيب البنية الكلية للخطاب، ولعل أهم ما جاء في ذلك قول "صالح بن عامر" الشخصية المركزية في الرواية : << آه يا سبايبي، بيننا دم الجازية وغربة لونجا ومضارب فقراء بني هلال التي أقدمت على حرقها بشعلة نار حملتها من مكة ووضعتها في أفقر خيمة، ووقفت على مرتفعات البلدة تتأمل ألسنة النار بجنون، تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد ، قواد بني هلال. لا أحد. ما زال دم الشهداء يجري في عروقنا، قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكني بكل تأكيد لست أبا زيد الهلالي >> [1].

يظهر التفاعل الميتانصي، هنا، من خلال عملية إسقاط البنية الجديدة على البنية المرجعية المتمثلة في نص السيرة الهلالية، فعملية الإسقاط تلك غير خاضعة للنمطية البسيطة التي تنبني في العادة على التماثل أو التطابق، وإنما هي خاضعة لحتمية التخييل السردي الذي يوجب في هذه الحال المقابلة

[1] - واسيني الاعرج،" نوار اللوز"، ص 94.

والمفارقة بدل المماثلة والمطابقة، فكان وفقا لذلك إسقاطا تحوليا وظّف لأجل << تعميق التماثل أو الاختلاف بين البنيتين لغويا وأسلوبيا ومضمونيا >> [1].

فأما التماثل فهو الحاصل على مستوى المادة الاجتماعية المستقاة من التغريبة والتي تتمحور حول الواقع المزري الذي تعيشه شخصية صالح بن عامر ورفقائه في المجتمع القاهر، وأما الاختلاف أو المفارقة، فهي الحاصلة على مستوى التركيب البنائي الذي قام عليه النص الجديد والذي تميز فيه عن نص التغريبة من حيث التنوّع في الأساليب والرقي أو التخصص في مستوى الأداء اللغوي عن مثل ذلك في الغريبة، حدث التخصص اللغوي عن طريق التحوير الذي سرى على لسان "صالح" باعتباره فردا شعبيا ذو نبرة عامية جزائرية تختلف عن النبرة الشعبية التي ميزت لغة شخصيات السيرة الهلالية، وأما التنوع والمعارضة في الأساليب البنائية فقد تمظهرت من خلال تحويل المادة اللغوية المستقاة عن شخصية أبي زيد الهلالي في نص السيرة من مستواها البطولي إلى مستوى هجائي في النص الجديد، فقد بدا هذا البطل الهلالي شخصية تخييلية انتهازية ممثلة للسلطة المستغلة للضعفاء، وهنا تبدو تغريبة صالح مناقضة لتغريبة أبي زيد الهلال أي ميتانصا على النص المتعلق به .

إن صور المفارقة بين النصين تبدي مخططا بنائيا فرضته مستلزمات الكتابة الحداثية التي تحاول تخطي ما سرى عليه المألوف في السرد ، كما أنها تكشف زاوية رؤيوية أنتجتها وجهة نظر خاصة قرأت التراث بوعي ذاتي فأخضعته لتداعيات التجربة الإبداعية .

المبحث الثالث: جماليات الفضاء المكاني :

يعتبر الفضاء المكاني من البنيات الداخلة في بناء الخطاب الروائي، وهو عنصر فعال يحوي ويؤطر أحداث القصة المسرودة في الخطاب . يقابل مصطلح "الفضاء" في اللغة الفرنسية

[1] ـ سعيد يقطين،" الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث"، ص 57.

(Espace) وفي اللغة الإنجليزية (Space) وقد أطلق عليه عبد الملك مرتاض مصطلح "الحيز"، وفي ذلك يقول : << إن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نوقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده >> [1]. و مصطلح "الفضاء" يحتوي "المكان" باعتباره مكونا من مكوناته؛ << مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله، جزءا منه >> [2].

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها البنائية أو الفضاء الذي تتحرك بداخله الأحداث والشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في الكتابة الروائية الجديدة إلى فضاء يحتوي كل عناصر الخطاب السردي ، باعتباره المساحة التي تجسد وعي الكاتب ووجهة نظره من جهة، ولأنه الإطار الذي تتجسد داخله الصيغة البنائية التي يأتي وفقها الخطاب في سير أحداثه، فالمكان، بهذه الصفة، فضاء لغوي تخيّلي يقطع صلته بصفته ديكورا هندسيا تتحرك أمامه الشخصيات والأحداث، ويتخذ مفهوما آخر يناسب أساليب الكتابة الجديدة .

يتشكل الفضاء المكاني تدريجيا بحسب المعطيات التي تقدمها الشخصيات والأحداث وتعليقات السارد، فيتحول من فضاء واقعي محدد المعالم مسبقا إلى مكان إبداعي يحمل خصوصية الخلق والبناء الفني، فقد أصبح المكان في التجارب الروائية الجديدة تركيبة بنائية يكشف الروائي من خلالها عوالم تعبر عن رؤاه ووجهات نظره، بل إنه قد أصبح تقنية جمالية تحمل التعدد والتراكم في المشاهد والصور مما قد يكشف عن حيوية وديناميةالنص من جهة، وعن وعي ذاتي حامل لتجارب وخبرات توسع آفاق الرؤية الفنية، وتخصب مجالات العمل الروائي من جهة ثانية. ولهذا فإن التنوع المكاني الذي أصبح سمة هذه

[1] ـ عبد الملك مرتاض،" في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1998، ص 141.

[2] ـ حميد لحميداني،" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص 62.

الكتابة الجديدة هي طاقة كامنة في وجدان المؤلف يفجرها بأدوات فنية مبتكرة يوظفها توظيفا خلاقا يضفي على التجربة خصوصية.

لقد اهتم "غاستون باشلار" (Gaston Bachelard) بجماليات المكان حينما درس القيم الرمزية الخاصة بالمناظر والشخصيات في أماكن تواجدهم عبر ثنائيات (الداخل، الخارج)، (المغلق، المفتوح)، وكذلك جماليات الأشياء المعبرة عن المكان وغير ذلك مما يوضح بعض تقانات تخييل السرد، فقدرة السارد تتجسد في << تحويل المكان الذي تجري فيه أحداث القصة –حقيقيا كان أم تخييليا– من وجود ذهني إلى لغة مكتوبة باستطاعة القارئ فك رموزها ودلالاتها وإعادة تشكيل المكان الذي يصوره الروائي وفقا لما يقدمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية سواء تعلق الأمر بأماكن محددة أو إثبات علاقات التأثير بينها وبين الشخصيات >> [1].

من هذا المنطلق يمكننا التمييز بين مستويات متعددة للمكان تعكس بعض التصورات التي أنتجتها دراسات سلطت على المكان باعتباره بنية تساهم في خلق الخطاب الروائي، فمن خلال تلك المستويات، يتمظهر المكان في شكله: الجغرافي، النصي، الدلالي، والرؤيوي [2].

1- الفضاء الجغرافي (Espace géographique):[3]

هو المساحة المكانية التي يتم وصفها واقعيا في الرواية عن طريق القصة المتخيلة، وتتحدد عبر أبعاد هندسية وطوبوغرافية تحكمها المقاييس والأحجام، كما تعكس نظاما من العلاقات المجردة في شكلها المادي الملموس، فالروائي يقدم لنا حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ واكتشافاته المنهجية اتجاه المكان.

[1] ـ سعيد يقطين،" قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص 238.
[2] ـ صالح ولعة،" المكان ودلالته في رواية"مدن الملح" لعبد الرحمان منيف"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد- الأردن، 2010، ص 48-49.
[3] ـ نفسه، ص 48.

إن ما يميز النص الروائي في تعلقه بالتراث السردي في هذا الجانب، هو استقصاء المكان التراثي الجغرافي بأبعاده الوصفية التي تفضي إلى اللامحدودية الجغرافية، أي ارتباط المكان بالخلاء الجغرافي الذي تساءل الوجود الإنساني عن حاله منذ عصوره البدائية وترجم التساؤل في لغة إبداعية أسطورية؛ فقد تخلى المؤلف،إلى حد ما، عن الوصف الجغرافي الدقيق لحال الفضاء المكاني للرواية، وأحاطه بأسئلة إشارية تؤول إلى القارئ الذي يحاول – من خلالها- رسم الإطار الجغرافي للنص المقروء.

لقد تعددة الفضاءات المكانية بأبعادها الجغرافية في رواية "الحوات والقصر"، لكن الذي يميز هذا التعدد المكاني هو ارتباط الحكي بلازمة تفضي إلى وجود أماكن خلقت طوعا ليتم تسخيرها للإنسان البطل "علي الحوات" وهي محاطة بأسئلة أسطورية عن دواعي وجودها بصفتها واسمها .

"وادي الأبكار" يمثل المكان الأول الذي خلق فيه "عي الحوات" "صيادا"، وقد تحول إلى فضاء منفتح على أماكن أخرى عبر مساحات الحكي مثلتها "القرى السبع"، وذلك من خلال رحلته ومغامراته البطولية نحو القصر. لازم هذا الانفتاح المكاني أسئلة تأملية وجودية عن ارتباطه بالبطل الخارق "علي" ومنجزاته الأسطورية، وتتم الإجابة عن هذه التساؤلات بتقديم تفاسير غيبية يتحول عن طريقها "الوادي" إلى مكان أسطوري يحمل قوى خفية تتدخل لنصرة "علي" وتسهيل مهامه العجائبية وأهدافه السامية، فلم يكن "علي" << يفارق الوادي، يحمل قصبته وعدته على كتفه، ويتسرب مع الشعاب قبل طلوع الشمس، ولا يعود إلا بعد غروبها، وأحيانا كثيرة يبيت هناك يصطاد >> [1]، فهذه الصلة الرابطة بين بطلنا ووادية الذي يصطاد منه عززت قدرته على الحصول على أعجب وأجمل سمكة يقدمها هدية للسلطان .

لم ينحسر البعد الأسطوري الذي أحاط بالمكان الجغرافي في الرواية على "وادي الأبكار"، بل تعداه إلى أمكنة أخرى مثلتها "القرى السبع"، فالمتأمل في سياقات النص المفعمة بالإشارات والترميزات،

[1] - الطاهر وطار، "الحوات والقصر"، ص 11.

يجد بأن << الأسطوري يشكل الفضاء الذي ينهض فيه عالم "الحوات والقصر" المتخيل، فالقرى السبع بأسمائها، (قرية الظلام، قرية الأعداء، قرية الصراحة، قرية التحفظ، قرية الأباة، قرية الحظة...) وبأفعال بعضها ...والحكايات التي تروي عن أحداث وقعت وعجائب حصلت لعلي الحوات، كل هذا أو غيره يسم الرواية بمناخ أسطوري >> [1].

2- الفضاء النصي (L'espace textuel

يتشكل الفضاء النصي عبر مساحات الكتاب وأبعاده، وهو فضاء محدود الإطار تتحرك فيه عين القارئ،و يتشكل وفق بنية طباعية بصرية للنص تركز على مبدأ الترتيب والإختيار الذوقي للعلامات المكتوبة، والدوال البصرية التي تمثل جماليات فنية من نوع خاص .هذه المميزات الطباعية الشكلية تبدو منحازة عن بنية السرد وخصائص الحكي الخطابي في الرواية إلا أنها قد تتدخل في تحديد طبيعة تعامل القارئ مع هذا النص الحكائي، مما قد يعمل على توجيه القارئ ودعم رؤاه وقراءاته للعمل [2].

من مظاهر تشكيل الفضاء النصي في الرواية، حسب ما جاء به لحميداني [3]:

- الكتابة الأفقية: وهي استغلال الصفحة بكتابة نثرية شكلها مألوف .
- الكتابة العمودية: وهي استغلال جزئي للصفحة بحيث تأتي الكتابة في شكل أسطر قصيرة محددة الإتجاه (يمين، وسط، يسار) .
- البياض : يعلن البياض عن نهاية مقطع (أي فصل)، أو يشير إلى انقطاع حدثي أو زماني إذا وقع بين الملفوظات .

[1] ـ ادريس بودبية،" الرؤية والبنية في روايات الطاهر طا"، ص 255.
[2] ـ حميد لحميداني،" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، ص 56.
[33] ـ المرجع السابق، ص 56-57-58.

- ألواح الكتابة: وهي أن ترد ملفوظات أو فقرات من لغات عامية أو لهجات شعبية متخللة في اللغة الأصلية الفصيحة .

هذه الأشكال وغيرها تدخل في بنية الفضاء النصي الخاص بالكتابة الروائية الجديدة، فإذا ما تعلق الأمر بالروايات المدروسة والمتفاعلة مع الموروث السردي، فإننا نجدها قد انفتحت على الحداثة في مثل تلك النمطية في الكتابة بالقدر الذي استطاعت فيه التعمق في عوالم الأشكال التراثية واستخلاص جمالياتها الخالدة، فغدت بذلك حقلا إبداعيا هجينا زاوج بين الأصالة والمعاصرة فأنجب ثمار التواصل والانفتاح والإنتاجية .

لقد ركز الروائي وهو يستحضر أشكال الموروث السردي على بعض الطرق الإبلاغية التي تعكس مقدرة الإبداع الجديد على ترجمة خصوصيات النصوص الموروثة في قالب الحداثة، وقد دلت معظم الروايات المدروسة على قابلية تلك الموروثات، بأشكالها المختلفة، على الاندماج في التشكيلات الكتابية التي تبنتها الرواية الجديدة، وقد تمظهر هذا الاندماج بشكل واضح من خلال التشكيل الخاص ب"ألواح الكتابة" حين مزج السرد بين اللغة التراثية واللغة العامية الشعبية لأجل التعبير عن موقف واقعي، وهذا ما تجسد في روايتي "نوا اللوز" التي امتزجت فيها اللغة الشعبية باللغة الموروثة عن نص سيرة بني هلال، و" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" التي تداخلت فيها ملفوظات الحديث اليومي (الجزائري) بملفوظات نص "ألف ليلة وليلة" .

فقد أعلنت الكتابة في رواية "نوار اللوز" عن امتزاج لغة بني هلال في نص السيرة بلغة العامة والمتشردين من أمثال "صالح بن عامر الزوفري"، ومن صور هذا التواشج المعبر عن اتصال الحداثة في الكتابة الروائية في طابعها الانزياحي بلغة الحديث اليومي في طابعه الشعبي ولغة الموروث بطابعه اللغوي التقليدي، قول صالح << سر...سر...سر... خليت المخلولة فيّ تستنى ... لقد دخلنا الحرب الضروس

مع الأعاجم الذين لا يفهمون إلا لغة السيوف وذبح الرقاب. فهذا النمس. الخرمند يطمع في سبيك و تدجينك، حتى يدخل بك حروبه ضد بني هلال منتصرا. الخرمنديا لزرق، يفعل معك ما سبق أن فعله مع الجازية. عرفوني يا خويا وعرفوك. ماذا يحدث لو كنت قد أفرغت في أحشائهم محتويات مكحلتي ؟ حتما، كانت المسألة تعقدت أكثر مما تستحق تلك الوجوه التي يكتنفها الغموض .لكن كنت بردت خاطري الملتهب >> [1]. فالمتأمل في هذا المقطع سيجد تلاحم لغة السيف الهلالية بلغة البندقية أو المكحلة بحسب التعبير الشعبي الجزائريين، وكل ذلك لأجل التعبير بقوة عن واقع القتل والتشرد الذي تعانيه فئة جزائرية محرومة من قوت اليوم .

3- الفضاء الدلالي (Espace Figuré):

يرتبط الفضاء الدلالي بالفضاء التخييلي أو التصوير المجازي بما يحمله من أبعاد دلالية ، يفسره جيرار جينات بأسلوبية الكتابة فيقول : << إن لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادرا، فليس التعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يضاعف ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين، تقول البلاغة عن احدهما بأنه حقيقي وعن الآخر بأنه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي (Espace sémantique) وهذا الفضاء من شانه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب >> [2].

إن هذا النوع من الفضاءات المكانية متعلق بوعي القارئ، فهو فضاء واقع بين المحتمل والمتخيل ويحتاج إلى تأويل وتحويل يفتح مجازيته على آفاق المقاربات البنائية، إذ لا يكتفي الفضاء الدلالي بإنتاج المعنى المباشر كمعادل للمكان، بل يتجاوزه إلى مستوى تأويلي يشمل كل مكونات الخطاب الروائي، وهنا يُنشئ الفضاء علاقاته بالبنيات الأخرى : الزمان والشخصيات والأحداث...

[1] - واسيني الأعرج،" نوار اللوز"، ص 243.

[2] - G .Genette, Figure2, Seuil1979, p 46-47.

يتشكل الفضاء الدلالي عن طريق التمظهر غير المباشر للأدوات اللغوية ذات الاستخدام المتداول، إذ يمكن التعرف على المكان عن طريق ملفوظات ذات دلالات مكانية بسيطة مثل : الطريق، الجبل، البيت...ويتم ذلك بالتعبير عنها تعبيرا موحيا غير مباشر كقول القائل: سافر، خرج، أبحر ...[1] وهنا يمكن تحديد الفضاء المكاني بالبحث في علاقته بأفعال الشخوص ودلالاتها الإيحائية (Connoté) بعد أن تصل إلى ذات القارئ المتلقية في شكل صور مجازية .

أما على مستوى النصوص الروائية المتعلقة بالموروث، فإننا نجد تداخلا في الفضاءات المكانية، وهو ناتج عن تماهي النص القديم في النص الجديد بكل ما يحمل من مقومات سردية ومنها الفضاء المكاني، لكن براعة السرد الجديد وتقنياته الحداثية التي تحيط الملفوظة اللغوية بالتعددية والغيبية المكانية، قد أكسب الملفوظة نفسها قدرة الإيحاء بالمكان الخفي المقصود، الذي يمثل، عادة في مثل الروايات المدروسة، كل فضاء يضم معاناة وآمال الشعوب، وهذا الشأن أصبح ظاهرة طاغية في الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا باعتبارها فن الواقع الحامل لهموم ومشاغل الإنسانية .

ففي "رمل الماية" تأخذنا أجواء الخطاب السردي إلى فضاء ليالي الألف ليلة وليلة التي عاشتها شهرزاد وحكتها في القصر للملك شهريار، بفضل الأدوات التعبيرية التي استعانت بطريقة شهرزاد في الحكي حتى تنقل أجواء المكان العربي الساحر مبجلة في ذلك الفصحى، لكن في المقابل نجد تدخل بعض الملفوظات الموحية لتحمل دلالة انتقال السياق من فضائه المكاني الساحر إلى الفضاء الواقعي، ومن ذلك قول السارد: << كان الحكيم شهريار يتململ في مكانه ويحاول جاهدا أن ينام قبل سماع نهاية القصة، لكن دنيزاد التي أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه، قامت من مكانها لتأدية الدور بكامله حتى يكون كلامها أكثر إقناعا. الذي حدث يا صاحب الباب العالي هو أن البشير الموريسكي الأخير شعر وكأن كابوس معاوية صار حقيقة. تساءل داخل

[1] - عبد الملك مرتاض،" في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، عالم المعرفة، ط1، الكويت، 1998، ص 144.

الكابوس ذاته. ما دخلي يا الله في كل هذه الوقائع ؟؟؟ سؤال قضيت العمر بكامله أبحث عن إجابات مقنعة، فلم تواجهني إلا الغيوم المظلمة، التي لم تنفك حتى وأنا عند أقدامها أتمرغ راجيا مسترجيا بحثا عن حقيقة مأمولة. عبثا حاولت. كل ما أعلمه هو أني جئت من بلاد بعيدة كان لها شأنها ونشيدها الجميل، لكنه سرق منها قبل الأوان، حتى قبل أن تلحق تتمتع به >> [1].

إن سياق الحكي، في تركيزه على التعابير ذات الطابع التشويقي حمل مدلولا مكانيا يفضي بنا إلى أجواء ليالي "ألف ليلة وليلة"، لكننا نجد فوق ذلك انخراطا لسياق جديد من الحكي كسّر نمطية السياق الشهرزادي الأول وخطيته، فحملنا إلى أجواء واقعية بما تحمله من مدلولات توحي بالأمكنة المرتبطة بواقع الأمة المرير، يقول الوريسكي بعدما سمحت له الراوية دنيزاد بالتعبير عن معاناته وهمومه: << قيل لي أن الذين وضعوني في تلك الفجوة التي ملت ضجيج المياه النتنة، هم عسكر الأتراك بعدما قدمني إليهم رجل ادعى أني رأس خطير... قيل لي أن القرصان الإيطالي هو الذي سلمني إليهم مع وثيقة محاكم التفتيش التي سلمت لي (في الحقيقة اشتراها لي أخي من اليهودي ساموبل) في ساحل مارية، ثم سلمها اليهودي لصاحب الفلوكا الذي قدمها بدوره إلى القرصان الإيطالي ...>>. فالمتأمل في السياق يجد ملفوظات "عسكر الأتراك" ، "محاكم التفتيش" "اليهودي"... التي توحي بابتداء حال المعاناة منذ اتصال العرب المسلمين بالأوروبيين واليهود وامتلاكهم زمام أمورهم، كما أن السياق يوحي بالمكان المقصود الذي دلت عليه ملفوظات "البحر" ، "القرصان" ، "ساحل المارية"، "الفلوكا" وهي الدول العربية المحاذية للأوروبيين عن طريق البحر الأبيض المتوسط، ومنها "الجزائر" التي دلت عليها لفظة"فلوكا" المتداولة في اللهجة العامية الجزائرية .

ومن كل ما قيل عن مستويات الفضاء المكاني وتعدده وإحائيته، يمكن الوصول إلى أن الرواية في انزياحها عن الطابع التقليدي الذي حجز مفهوم المكان في السرد وربطه بالعينية والتجسيدية، قد قدمت

[1] - واسيني الأعرج،" رمل الماية"، ج1/ ص 28.

مفاهيم جديدة للفضاء المكاني في ارتباطه الوثيق بالتجربة الإبداعية التي سمحت له بالتسلل إلى عوالم الشعرية والأسطرة والتخييل والانفتاح على آفاق الدلالة والتأويل، وهو ما ساعد على بروز الإدراك الحقيقي للمكان في المادة الحكائية الجديدة، والوعي الجاد ببنيته الفنية والجمالية .

المبحث الرابع: جماليات الإبداع الزمني:

الزمن مادة معنوية حيوية متعلقة بالوجود الإنساني منذ الأزل، ولهذا ارتبطت معرفته بمجالات متعددة؛ فلسفية وفكرية وسيكولوجية وأدبية، وهو ما يتيح فرصة اكتشاف مدى تأثير الزمن في سيرورة العلوم المتصلة بالإنسان، ولهذا اهتم الأدباء والنقاد به باعتباره إحدى آليات حركة وفاعلية الإبداع الأدبي، وقد ركزوا اهتمامهم حول الزمن النفسي وآلياته في النص الأدبي رغبة منهم <<في الكشف عن الروح التي تكوّن الحياة الداخلية الأصيلة للإنسان، في مقابل اهتمام العلم بالزمن الطبيعي لتلبية الحاجات المادية للجسد، أو قل إن الأدباء رغبوا في إنقاذ الروح من سيطرة المادة، وإسماع الناس ما يكمن وراء سلوكهم في الحياة، وتعريفهم بطبيعة مشاعرهم التي تتقلب عبر الزمن >> [1].

إن للزمن فاعلية كبيرة في الحركة والديناميكية الإبداعية داخل النفس الإنسانية، فهو يمثل الصيرورة والتحول لأجل التقدم والتواصل والوعي بضرورة التغيير، ولهذا كان من أهم الأساسيات التي انبنت عليها الرواية باعتبارها فنا سرديا حديثا جاء كنتيجة لوعي الأنا بأسباب النهوض لإثبات الذات الإنسانية والخصوصية الإبداعية، فالرواية فن زمني بامتياز؛ << لأنها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة : الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوجرافية والنفسية >> [2]، كما أنها أكثر الأنواع الأدبية اندماجا مع متقلبات الأعصر الزمنية ومتطوراتها .

[1] ـ سمر روحي الفيصل،" بناء الرواية العربية السورية (1980-1990) "، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 158.

[2] ـ محمد برادة،" الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين"، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، ع04، 1993، ص 22.

ولأجل هذا تشكلت الرواية كفن يطرح إشكالية العلاقات وكيفية تنظيمها في الواقع الاجتماعي والذاتي، بوعي خاص وخلق حر يجسدان الرفض التام للنمطية والجاهزية، ويؤكدان سعي الروائي نحو التجريب، وخلق عالم زمني غير واقعي تسيّره الرؤى والقيم الخالدة غير المرتبطة بزمن تاريخي معين، وهو ما يمكّنها من الانفتاح على القراءات التأويلية المستقبلية على تنوعها واختلافها، وهذا،تماما، ما يميز الفن الروائي عن غيره من سائر الفنون السردية التي تقترب من شكلها <<فإذا كان الزمن الملحمي مكتملا ومنغلقا على نفسه فإن الزمن الروائي يظل عديم الاكتمال، لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة، ولكن الزمنين معا حسب باختين دائما يشتركان في كونهما ليسا زمنا بالمعنى الضيق للكلمة، وإنما هما أحد مستويات التراتب للأزمنة والقيم >> [1].

يرتكز البناء القصصي في الخطاب الروائي على عنصر الزمن ومختلف تشكيلاته وتمظهراته التي تؤديها اللغة عن طريق وظائفها البلاغية والجمالية، وهو ما يساعد على إبداع مسارات جديدة للزمن من شأنها أن تغير وجهة فن الحكي تبعا لمتطلبات الحداثة . فقد أثّرت التقنيات الزمنية على البناء السردي للرواية في طابعه التقليدي ووجهت النص وجهة جديدة عمادها الإشارات اللغوية الفنية التي عملت على تكسير رتابة التسلسل والتراتب؛ يقول سعيد يقطين : << إذا كان الزمن في الخطاب التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع "المنطقي" فإن اللامنطق هنا هو الذي يحكم زمن الحكي، فمن خلال التداخل والاسترجاع والاستذكار(...) يتم تداخل الأزمنة والأمكنة في الحكي، وكل هذه العناصر (...) تسعم في تكسير عمودية السرد، وعلى كافة المستويات >> [2].

على هذا الأساس بحثت الدراسات الحديثة المواكبة للنص الجديد عن ماهية الزمن المقرر في الرواية الجديدة، والأساس الذي ارتكز عليه السارد (المؤلف) في بلورة الزمن تبعا لسير الأحداث وتعدد

[1] ـ حسن بحراوي،" بنية الشكل الروائي"، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت- الدار البيضاء، 1990، ص 109.
[2] ـ سعيد يقطين،" القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب)"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص 185،ص 261.

الرؤى والمواقف داخل الخطاب الروائي، ذلك أن زمن الرواية إيقاع سردي معقد ومتشعب لتفرّع مكوناته وإمكانات تمظهره << فلا غرابة إذن إذا وجدنا بعض المنظرين يعرفون الرواية بأنها فن يقوم على الزمن كالموسيقى مقابل فنون المكان كالرسم والنحت >> [1].

يتجلى الزمن في النص الروائي من خلال تلك التقسيمات التي وضعها الدارسون للزمن الروائي، وهي تقسيمات تكشف عن وعي جديد بخصائصه ووظائفه ودلالاته التي يؤديها حينما يُسلب مظاهره النحوية ليقع تصريفها تبعا لراهن الكتابة التجريبية، ومن هته التقسيمات نجد: أزمنة داخلية، ويمثلها : زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن القراءة، وأزمنة خارجية متعلقة بزمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي، ولعل هذا ما يجلي منطق أو نظام الزمن الذي يحكم السرد الروائي والذي من خلاله يتحقق وعي الفواعل أو العوامل من شخصيات الرواية أو من خلال وعي الراوي السارد. وهنا يصبح تحرك الشخصيات داخل إطار الزمن فاعلا إبداعيا وموضوعا للتجربة والإدراك، وليس فقط إطارا تاريخيا يضم أحداثا ومواقف، إنه الزمن الذاتي النابع عن تجربة إنسانية متصلة بالوجدانية والخبرات الذاتية والجماعية، ولذلك يرادف معنى الزمن في الرواية << معنى الحياة الإنسانية العميقة، معنى الحياة الداخلية، معنى الخبرة الذاتية للفرد ورغم تجذرها في أغوار النفس الفردية، هي خبرة جماعية، والزمن الروائي هو الصورة الحقيقية لهذه الخبرة >> [2].

وفقا لذلك لا يخضع زمن الرواية للقياس الذي يخضع له الزمن الفلكي، ولا تحكمه أيضا لحظات بعينها، ولكن يمكن في لحظة واحدة أن يمتص أزمنة متفرقة، مما قد يحدث تداخلا زمنيا يتحقق به غرض الكتابة الحداثية في تكسير وإلغاء تراتبية الأحداث، ولعل أهم ميزة يختص بها الزمن في هيأته تلك وعلى مستوى تداخله مع التراث – أيضا– سمة المفارقة و التخييل .

[1] ـ عبد العالي بوطيب،" إشكالية الزمن في النص السردي"، مجلة فصول، عدد صيف 1993، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ص 129.
[2] ـ محمد سويرتي،" النقد البنيوي والنص الروائي"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ج2/ ص10.

- **جماليات المفارقة والتخييل الزمنيين:**

تقوم معظم الروايات المتصلة بالتراث وغيرها على تصور زمني يوائم بين حركتين زمنيتين: أولاهما استرجاعية والثانية استباقية، وهي مفارقة إبداعية تمنح الخطاب الروائي حيوية وانفرادية تحقق المزية الجمالية، وتتضح المفارقة عن طريق << دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إلى الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك، من البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وإنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية >> [1].

إن الفارقة بهذا المعنى تقوم على نظام زمني سردي يتم على مستواه إعادة صياغة الحكاية، فبتضافر الزمن والسرد داخل الخطاب الروائي يتحقق تكسير خطية الزمن التسلسلي عن طريق آليات التنويع في الصيغ والأصوات وتداخلها، وكذا توظيف حركات الاستباق والاسترجاع .

1- الاستباق (Prolepse):

هو << تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد >> [2]، وهذه الحركة تمنح القارئ حالة من التوقع والانتظار الرؤيوي لما سيحدث مستقبلا في السرد ،وهذا هو المظهر القرائي الذي يتجلى من خلاله الاستباق في الرواية، أما المظهر الآخر فهو نصي داخلي، ويتجلى من خلال الاختزالات أو

[1] - جيرار جينات،" خطاب الحكاية" ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الإختلاف (د، ط)، الجزائر، ص47.

[2] - مها حسن القصراوي،" الزمن في الرواية العربية"، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص 211.

المحذوفات المحققة للكثافة الزمنية. ولهذا فإن الاستباق يختص بالروايات التي تحكي سيرا ذاتية أو التي تهيمن فيها تقنية المحكي بضمير المتكلم، وكذا الروايات ذات الطابع العجائبي أو الخيال العلمي.

وباعتبار الرواية المتعلقة بالتراث السردي العجائبي أكثر الخطابات استلهاما لخصوصيات الزمن العجائبي، فقد تحققت حركة "الإستباقات" عن طريق الكثافة الزمنية التي تحذف أطوارا من الزمن مرت بها الأحداث وقامت بفعلها الشخصيات، وهذا الفعل الإستباقي أفسح مجالا رحبا لتفعيل التخييل الزمني والانتقال اللامنطقي للسير الزمني في السرد .

ففي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" يختزل السارد، عن طريق حركة الزمن المرتبطة بأفعال "الولي الطاهر" وتنقلاته داخل السرد المحكي، لحظات زمنية يتم تجاوزها بطريقة عجائبية و نجد فيها من اللامعقولية ما هو مرتبط بالسلوك العجائبي المرتبط بالشخصية البطلة من جهة، وحركات الزمن من جهة أخرى .

يتجلى ذلك من خلال مقاطع ينتقل فيها "الولي" من فعل زمني إلى آخر يبتعد عنه بمراحل أو لحظات زمنية أخرى يتم اختزالها، وقد كان من ضرورات التتابع الحدثي والزمني إيرادها، فاختفاء تلك اللحظات مظهر بنائي سردي يدخل يكّمل الصورة التي رسمها الروائي لبطله صاحب الكرامات والعجائبيات، ومن ذلك قول السارد : << نزل من على العضباء . ومال بربع دائرة، يمينا، قبالة قصر آخر، شبيه بهذا المفترض أنه المقام الزكي، صلى الركعة الأولى... ما إن "حي وزكى" حتى داهمته حمى مصحوبة برعشة فوجد نفسه، يثب قافزا، يردد مع الأصوات المنبعثة من الداخل: يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف. طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات، ثم سقط عند أرجل العضباء يتخبط مصروعا،

مرفوع السبابة يتلو الشهادة. وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان، غزيرة المياه، قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش ... >> [1].

لقد تم اختزال الحلقات الزمنية الرابطة بين سقوط "الولي الطاهر" مصروعا عند مقامه الزكي وانتقاله إلى المكان الجبلي الغريب عنه، فالتسلسل المنطقي يفرض عرض مسببات هذا الانتقال الزمني، لكن الشخصية التي تقوم بفعل الانتقال ، بطبيعتها التخييلية الغرائبية المحاطة بصفات فوق الطبيعية قد أوجدت نوعا من الانفلات عن المألوف في تراتب الأحداث بطريقة ترابطية منطقية، وهو ما أوجد هذا النوع من الاستباق الزمني.

ولعل ما يضفي عجائبية الزمن المطلق الذي يشغل بعض مقاطع الرواية – أيضا- انتقال "الولي الطاهر" من زمن تاريخي بعينه إلى زمن خيالي غيبي أو مستقبلي، استدعته حاله الصوفية المبحرة في العوالم الميتافيزيقية التي تبعُد عن الأزمنة الواقعية برؤاها المستقبلية ، يقول :<< عند توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هنالك . في الذرى، عند كل نجمة، وعند كل مجرة، وفي كل كوكب، فوق كل كثبان رمل، وفوق كل تلّة من طين أو من حجر. فوق كل قمة جبل. في كل فج وبر، عرض البحار والمحيطات، نغوص في العمق ونعلو كل موجة >> [2].إنه يصف ، في مقامه الصوفي التصاعدي، زمان اللحظات الغيبية المستقبلية التي يتمتع بها كل من وصل إلى مراتب الصوفية في أعلى مقامات الإنسانية عبر تصوراتهم الروحانية ، يقول في مثل ذلك – أيضا- : << صعدت إلى خلوتي، حيث أبحرت من خلال سجدة يقول الشيوخ إنها استغرقت سبعة أيام. ويقولون إنهم لم يعثروا في كتب أولياء الله الصالحين الذي استبقونا، على مثل هذه السجدة. قلت ومن أدراكم فيوم ربكم، كألف سنة مما نعد، وقد يكون نفحني بلحظة منه >> [3].

2- الاسترجاع : (Analepsie)

[1] - الطاهر وطار،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، ص 30-31.
[2] - الرواية، ص 40.
[3] - الرواية، ص38.

هو من أهم الحركات الزمنية التي سيطرت على الخطابات الروائية في تعلقها بالتراث، إذ يتم على مستواها قطع التواتر المتنامي للسرد بالعودة إلى الماضي واستحضاره، ليكون بنية جديدة تتماهى في السرد وتصبح جزءا مهما من أجزائه،فإذا << كانت المقاطع السردية الحاضرة تعد المحكي الأول من وجهة نظر جيرار جينات، فإن مقاطع الاسترجاع... تعد المحكي الثاني من حيث الزمن، حيث تتعلق بالأول وتتبعه فنيا >> [1].

إن الاستذكار معطى ذهني يتم اكتشافه من خلال تلميحات السارد أو تصريحاته بحسب ما يحتاجه السرد، ولهذا فهو ينم عن وعي الذات المبدعة بالزمن في ضوء تجربة الحاضر، ورؤيا جديدة للأحداث في ضوء خصوصية التجربة الروائية الجديدة . وهنا تعمل المقاطع الحكائية المستحضرة من الماضي أو المسترجعة على إكمال المقاطع السردية والاندماج فيها لإعطاء تفسير للمواقف المتغيرة، كما أنها تسد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر ، يقول باشلار(G. Bachelard): << إن الذكرى لا تُعلّم دون استناد جدلي إلى الحاضر... فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة، إننا حين نتذكر، بلا انقطاع، إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي أفاد وأعطى>> [2].

لقد شاع في الرواية الحديثة نوعان من الاسترجاعات:

- استرجاع داخلي: (A. interne) وفيه عودة إلى ماض لاحق لبداية الرواية، كان السارد قد أخر تقديمه في النص، يتم فيه استعادة أحداث لها علاقة بأحداث وشخصيات الرواية المركزية.
- استرجاع خارجي(A. externe) : ويعود فيه السارد إلى الوقائع الماضية الخارجة عن الحقل الزمني الذي جرت فيه أحداث الرواية، والتي وقعت قبل بدء الحاضر السردي، ويرتبط

[1] ـ مها حسن القصراوي،" الزمن في الرواية العربية"، ص 192.
[2] ـ غاستون باشلار،" جدلية الزمن"، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 47.

الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن السردي في الرواية الحديثة كنتيجة لتكثيف الزمن <<فكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزا أكبر >> [1].

لقد ركزت الروايات المدروسة في تعلقها بالأشكال التراثية على النوع الأخير من الاسترجاعات التي يضيق فيها الزمن السردي وينحصر، ليفتح مجال العودة إلى أزمنة حكائية ماضوية كان لها الفضل الكبير في استكمال ملامح تشكل الشخصيات والأحداث والوعي بمسارها داخل السرد، وقد كانت أكثر الاسترجاعات فعّالية في ذلك "الاسترجاعات بعيدة المدى" •. فقد تحقق، بوجودها، امتداد المتخيل السردي عبر الأحداث والمواقف، وتجلى انزياح النص عن التسلسل المنطقي الذي تخضع فيه الأحداث السابقة للاحقة وتتبعها، فتفلّت السرد وانحرفت وتيرة الزمن عن المعهود في الكتابة التقليدية.

خضع الزمن في رواية "نوار اللوز" لفاعلية المتعلقات النصية في السرد، ذلك أن المقاطع التي يتم فيها استحضار بنيات نصية من التغريبة الهلالية،يتداخل ضمنها زمن الحاضر وزمن الماضي عن طريق التماثل الاجتماعي والسياسي، فتحقق انتقال الزمن من حالته التتابعية إلى حالة تقابلية انفتاحية، الغرض منها شرح الواقع بسلبياته ومتناقضاته وتبيين جور السلطة بين الماضي والحاضر، يقول بطل الرواية" صالح بن عامر: << آه يا سبايبي بيننا دم الجازية وغربة لونجا ومضارب فقراء بني هلال ... تيقن لا أحد من هؤلاء الناس على استعداد لأن يتحول إلى أبي زيد، قواد بني هلال. لا أحد، ما زال دم الشهداء يجري في عروقنا قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكني بالتأكيد لست أبا زيد الهلالي >> [2].

يكشف هذا المقطع الذي تقاطعت فيه تجربة الهلاليين بتجربة صالح المجسّدة لتجارب كثيرة مماثلة في الواقع المعاش، عن عمق التحول الحاصل في حياة الشخصية البطلة وحالة التغيير الناتجة عن حركة الزمن

[1] - سيزا قاسم،" بناء الرواية"، ص 40.

• - **مدى المفارقة**: يعتمد على المسافة الزمنية التي يرتد فيها السارد إلى الماضي وتخضع للقياس الزمني الفلكي (شهور، سنوات...)

[2] - واسيني الأعرج، " نوار اللوز"، ص 94.

والمجتمع، فقد تم ترهين الماضي البعيد الذي مثله زمن الهلاليين وتغريبتهم لتحقيق رؤية إيجابية اتجاه ما يحدث في الواقع الراهن وكشف ضبابيته من خلال فهم أسباب تغريبة الماضي ومعطياتها بين من قادوا التغريبة ومن انقادوا إليها .

ومما سبق يمكن القول بأن تكسير مسار زمن الخطاب في الرواية المتعلقة بالموروث قد حقق تحولا إبداعيا بين ما ورثناه عن مستويات الزمن في الأشكال الحكائية التراثية والرواية المستلهمة لمقوماتها البنائية الزمنية وغيرها، فقد انتقل الزمن في تداخله بين التراث والحداثة من حالته التعاقبية إلى مستوى تخييلي معقد أنتج آليات فنية جديدة خدمت السرد وخلقت محفزات نصية تثير رغبة القارئ في التأويل، وهذا ما يؤكد قدرة النص الجديد على احتواء خصوصيات النص القديم وتحويل مسارها الإبداعي دون خدش أصالتها، كما يؤكد قابلية النص التراثي الخالد على الاندماج العفوي في عوالم الإبداع النصي مع تقدم الزمن .

فقد انفتحت آفاق الرواية على التصورات الراهنة لحقيقة النص الإبداعي المتمرد على النموذج التقليدي، وذلك بتبني تقنيات فنية حوارية تعاطت التراث ودمجته في عوالمها الجديدة، فأثرت به مجال التجريب والتجديد في الكتابة الحداثية التي أصبحت قبلة النقد المعاصر الباحث في آليات اختراق المعهود وأسباب التفرد والخلود في الوجود الإبداعي.

خـــاتمـــة

كانت مسيرة الرواية الجزائرية عبر مراحل تطورها خاضعة لراهنية الكتابة النقدية الحداثية في سعيها نحو التجديد والتهذيب والرقي في الإبداع، هذا ما أثبتته النماذج الروائية، موضوع الدراسة، بعد إخضاعها لبحث ميداني يتناول زاوية من الزوايا التجريبية التي خاضت في مضمارها الرواية الجديدة، والمتمثلة في استغلال الموروث السردي واستثمار جمالياته الإبداعية ومقوماته الفنية عن طريق بعثه من مرقده، بوسائل حداثية أساسها الانزياح والعدول عن الشكل التقليدي، مما أنعش روح التراث وساهم في حيوية النص الجديد وإنتاجيته التي فتحت آفاق القراءة والتأويل.

فقد اخترقت الرواية ذلك القالب الصَّنمي الذي عرفه السرد الكلاسيكي، وانتهكت نظامه التقليدي بمنظور حداثي لا يقطع صلته بالموروث، بل يتعلق به ويتفاعل معه بحسب ما تستدعه التجربة الإبداعية، وهذا ما أخضع الرواية لحتمية التواصل التاريخي الوجودي الذي أنتج التواصل الفني الذي يستطيع بلوغ أرقى مظاهره كلما تطورت تقنيات الإبلاغ والتواصل الموجهة لقارئ الرسالة الإبداعية.

وعليه يتضح بأن تواصل الرواية الجديدة، باعتبارها رسالة إبداعية مع الموروث السردي يقوم على نجاح الكتابة الجديدة المتعلقة بالنص القديم في استثمار هذا التعلق وإنتاج آليات إبلاغية جديدة تنعش مسيرة التواصل وتبقي عليها في عالم القراءة والتأويل .

لقد فجر التعلق بالموروث السردي في الخطاب الروائي الجديد الممثل في النماذج المدروسة طاقات كامنة فيه، تجلت في صور هذا التعلق الخاضعة لحتمية التغيير والتجديد بعد الاستيعاب والسلب؛ فقد تبين بعد دراسة نماذج من إبداعات "الطاهر وطار" رحمه الله تعالى وواسيني الأعرج الروائية بأن المؤثرات التراثية استخدمت في النص كشكل وعائي حمل دلالات وعي الذات بالواقع المعاش،فقد تم توظيف البنية العامة للنص التراثي كنموذج أعلى لخلق حكايات جديدة، ترتكز على الحكاية الأصل، لكنها لا تنسخها بل تخضعها للتغيير والتحوير الفني بحسب ما يناسب حال وواقع المجتمع.

وعلى هذا الأساس غدا الخطاب الروائي المستلهم لعناصر التراث السردي والممثل في أعمال الروائيين النموذجين، صرحا فنيا جديدا تجاوز الذات الإنسانية الممثلة في ماديتها الجامدة، إلى أغوار جدلياتها بين الواقع والمتخيل، التراث والمعاصرة، لتفضي إلى تفجير طاقات إبداعية كامنة داخل النص الموحي بدلالاته وإضاءاته الجمالية النصانية.

فالدراسة المسلطة على النماذج الروائية المختارة باعتبارها أكثر النماذج الروائية تجسيدا لهذا التصور، قد تحاورت مع النص وفق منهجية باحثة في تمظهرات الواقع والمتخيل من خلال تجليات الأشكال التراثية في تعلقها بالنص الجديد، وتشّكُل الدلالات عبر القارئ المنتج للعلاقة التواصلية بين الأصالة والمعاصرة والتراث والحداثة من خلال النصين المتعلقين، وأخيرا ما استجده النص الحداثي في أعماق هذا التعلق من خبايا الإبداع وجمالياته الخلاقة المنبعثة من طرق استضافة النص التراثي وحيل امتصاص مقوماته الفنية التي لاحقت أساليب العصر ومقوماته الانفتاحية الحاملة لخصوصية التوالد والخلود...

وحسب هذا التصور الذي تبنته الدراسة عبر جوانبه الثلاث المعروضة سابقا، انبثقت فصول البحث، وتخصص كل منها بطريقة في البحث عما يظهر علاقة النص التراثي السردي بالرواية الجديدة، مما أفرز ثلة من النتائج والملاحظات المفصلة بحسب توالي فصول الدراسة والممثلة في الآتي:

_ إن المادة التراثية الموضوعة للحكي، في توحد شخصياتها وأحداثها وفضاءاتها الزمانية والمكانية، قد فتحت مجالا خصبا ورحبا لكثرة وتنوع الخطابات الروائية الجديدة المستلهمة لها عن طريق اختلاف وتعدد امكانات التعلق الدلالي والفني الجمالي الناتج عن اختلاف الرؤى والمواقف الأيديولوجية والاجتماعية والثقافية من جهة، وتنوع واستحداث التقنيات التعبيرية من جهة أخرى والتي أنتجت

إمكانات فنية وجمالية مختلفة عن الإمكانات الفردية والجماعية التي قوضها التاريخ عبر صيرورة الزمن وتلاحق النصوص الإبداعية .

ـــإن النص الروائي ، في العموم، لا ينطلق من العدم بل يستند على أساس فني سابق(أي نص سردي تراثي) يحقق به مهد النمو والانطلاق، وهو ما تجسده المادة الجمالية الكامنة في أعماق النص التراثي والتي ضمنت خلوده عبر التاريخ، فالروائي يستحوذ على هذه المادة ويحاورها بالإعتماد على مبدئي المعارضة والتحويل، وفيها ينتقل المبدع من التفاعل النصي على مستوى المادة الحكائية (التراثية) إلى التفاعل من خلال الأسلوب الذي يقوم على أساس التحويل والنقد، لا المحاكاة والنقل .

ـــ إن الخطاب الروائي في خضوعه لعملية التفاعل مع الخطاب السردي القديم، وبمساعدة التنوع الزمني، عمل على تحطيم مبدأ "أحادية الصيغة" عن طريق تعدد كلام الراوي وتنوع حطابه بين المباشر وغير المباشر، وتعدد الصيغ التركيبية المشكلة للبنيات الخطابية والممثلة في الشخصيات والزمان والمكان والأحداث، وهنا يمكن حصر الكلام في أن النص الروائي الجديد قد تعلق بالنص التراثي السردي لأجل الاستفادة من طابعه القصصي العام وهو ما تبناه جنس الرواية عموما، بالإضافة إلى مجموع الصيغ الخطابية المميزة للنص التراثي والممثلة في بناءاته المحققة للنوعية الجمالية: بنية السرد والعرض .

ـــ من أوجه العلاقة الرابطة بين الخطابين المتفاعلين (الحديث والقديم) التداخل التاريخي الحاصل بين زمنين نصيين، يمثل أحدهما الزمن الثقافي الناتج عن تراكم نصوص أدبية عبر التاريخ، ويمثل الآخر الزمن الواقعي، ومن نتائج هذا التداخل صعود بنيات نصية قادرة على استيعاب مختلف الخطابات المنتجة في حقبها الزمنية، إذ تتسرب إلى الواقع فتصبح جزءا من مكوناته. وهنا يتدخل النص الجديد بطريقه الخاصة في التفاعل فينتقي من البنيات تلك ما يحقق له الانتاجية، ويكون ذلك عن

طريق: المناص (أي التضمين أو الإستشهاد)، أو عن طريق المتناص (أي التحويل)، أو عن طريق الميتاناص (أي المعارضة) .

ـ من تمظهرات الأشكال التراثية السردية داخل النص الروائي توظيف الحكاية الشعبية التي تسللت إلى السرد الجديد لتخرجه من غياهب الواقعية إلى رحاب الخيال الواسع، فقد قام السرد المستند إلى التراث على تحويل النصوص الحكائية الشعبية تحويلا كيفيا بحسب طبيعة الظروف الواقعية المجسدة في الرواية، رغم اختلاف وتنوع أنماط الحكي الشعبي المستدعى .

ـ لقد بدا الحكائي الشعبي في روايات الطاهر وطار (رحمه الله) وواسيني الأعرج، مزيجا بين التجريب و الاستدعاء الأصيل، عن طريق خلق تداخل بين المكونات الحكائية القديمة وتداعيات التجربة الكتابية الجديدة؛فقد مثل السرد الجديد مزيجا بين الخلق الجماعي الممثل للتجارب الواقعية أو الخيالية، والخلق الفردي الظاهر من خلال خصوصية الكتابة التي جعلت من نسق الأمثولة تحفيزا نصيا للسرد الجديد، ومن الخرافي والعجائبي سبيلا فنيا لعرض المعتقدات الأيديولوجية والهموم الاجتماعية، ومن الأسطوري فضاء لغويا ترميزيا يفتح عوالم الشعرية في السرد.

ـ استثمر الروائي الجزائري الموروث التاريخي ومادته الحكائية عن طريق تحويل النص (التاريخي الواقعي) إلى نص تاريخي تخييلي، بحيث يغيب مصطلح التقرير والمباشرة و يحضر مصطلح التغييب والإنزياحية، فالمعول عليه في النص الجديد وعي الإنسان بالتاريخ وتجسيد موقفه من وقائعه و أحداثه فنيا، ثم محاولة إسقاط الحاضر عليه.

ـ وقد قام استحضار الروائي للموروث الأدبي العربي والعالمي على إدماج البنيات النصية المتصلة بالأدب الشفوي والكتابي في السرد، لا لغرض النقل والمحاكاة، وإنما بهدف خلق أجواء خيالية توهم القارئ بالنص القديم ثم تشده إلى أجواء المعاناة الواقعية بنيّة الانتقاد والتغيير.

ـ إن استرجاع النص الموروث من الماضي عبر أشكاله المختلفة، يظهر بعض القيم المهيمنة على النص الجديد في إطاره الكلي، أو المضمرة في السرد باعتباره معطى دلالي، وهي التي تسهم في الدلالة على الفكر الأيديولوجي أو الصراع الاجتماعي أو النفسي الذي سبق عملية الإبداع .

ـ كان اشتغال البنية السوسيونصية، كخصيصة بنائية اجتماعية تتمتع بها الرواية دون أشكال خطابية أخرى، مبنيا على مخاطبة الفكر، الوعي، الذات والمجتمع، وفق القيم التاريخية والاجتماعية والنفسية والأيديولوجية. تقوم هذه المخاطبة على خلق عوالم مختلفة من حيث تركيبتها اللغوية والفكرية عما يدور في المجتمع الفعلي رغم مماثلتها له. وقد تدخّل التراث، كبنية أساسية صغرى، ضمن هذه البنية الاجتماعية النصية الكبرى، ليؤيد مبدأ المعارضة أو الانتقاد الموجه لمظاهر المجتمع المخالفة للقيم السابقة .

ـ حدث على مستوى السرد الروائي للنصوص المختارة في الدراسة، تنظيم لساني مختص بالبناء السوسيونصي، أخرج السرد من خطاب المباشرة وكلام المألوف إلى أغوار أدبية أعيد من خلالها إبراز بعض القيم الاجتماعية والأيديولوجية، كما أن إعادة استدعاء التراث ضمن هذا التنظيم اللساني، قد أكسب البناءات السردية أبعادا دلالية جديدة تبلورت عن طريق إعادة تشكيل الموروث الفكري وتكثيفه وفق منظور شمولي متجدد، كالصراع الأيديولوجي الأبدي القائم بين فئة الثائرين من المجتمع وعبث السلاطين، والذي جسدته حكاية البطل "علي" في رواية "الحوات والقصر"و مغامرات البطل "صالح" في رواية "نوار اللوز" .

ـ لقد أنجبت البنية السوسيونصية في الروايات المدروسة، توازي بين الواقع الغائب (الموروث) والواقع المرئي (الراهن)، وقد انبنى هذا التوازي على تطابق الأحداث والشخصيات في انتمائها الاجتماعي لفئات بعينها داخل المجتمع (الجزائري)، وتماهي الزمن التاريخي أو حتى الخرافي في الزمن

الواقعي، كما أنجبت هذه البنية، في المقابل، معارضة نصية للواقع عن طريق التخييل، أو عن طريق انقاد ما يقع فيه من مظاهر مخالفة للقيم الإنسانية.

ـ شكلت وجهة النظر ( ) أو الرؤية داخل السرد الروائي المدروس مؤشرا نصيا أوحى بالدلالات الأيديولوجية أو التاريخية أو الاجتماعي، فاستدعاء التراث التاريخي الذي حصل عن طريق تماهي صوت السارد المهيمن أو بطل الرواية في التاريخ بأحداثه وشخصياته، لم يكن لغرض إعادتها كما هي إلى الزمن الحاضر، وإنما لمخالفة ما وقع في التاريخ، فصوت السارد، مثلا، قد حمل في بعض الروايات وجهة نظر خاصة (قد تكون للمؤلف نفسه) اختلفت عما دونه التاريخ ، وهنا كان استدعاء التاريخ لأجل محاورة حقائقه بعد موازاة شخصياته وأحداثه بالواقع المعاش .

ـ وإلى جانب وجهة النظر، تراءت تقنيات سردية أخرى أضافت إلى دلالات النص خصوصية خطابية ميزت سرد الرواية عن غيره، فقد ميز هذا السرد لغته الحوارية الإنزياحية الموصوفة بتعدد الصيغ والأصوات، وقد أنتجت الروايات المدروسة المستلهمة للأشكال السردية (اللغوية) التراثية، صيغا جديدة تماهى من خلالها الواقعي التراثي والواقعي الراهني في التخييلي، ومن هنا نأت الرواية كخطاب جديد عن المألوف الواقعي بصيغه، وعن التخييلي الأدبي وغير الأدبي بصيغه، وعن التراثي الواقعي والتخييلي أيضا بصيغه بعد أن مزجتها جميعها في بوتقة اللامألوف وحكّمتها لمقتضيات التجربة الإبداعية ، وهو ما جعل صيغ الخطاب الممزوجة تتعدد وتتنوع وتفقد هويتها الأولى .

ـ وقد ارتبط هذا التعدد في صيغ الروايات المدروسة بتنوع الأصوات واختلافها، فحين ارتبط النص الروائي بالوروث السردي، استدعى ذلك وجود شخصيات تاريخية أو شعبية أو صوفية تراثية داخل البنية الحوارية للسرد، انضمت إلى صوت السارد وصوت البطل لشرح مدى امتداد النص السابق في اللاحق جماليا ودلاليا، فقد لاحظت في بعض الروايات المدروسة، اتفاق صوت الشخصية التاريخية أو

الشعبية مع صوت البطل مما أوجد تداخلا ملحوظا بينهما، وهو ما أفرز، على مستوى السرد، حركية فعلية (من الفعل أو الموقف) مبهمة استوجبت تدخل صوت السارد الذي شرح أسباب هذا التداخل أو ذلك الموقف المبهم، ومن هنا يمكن القول إن تعدد الأصوات واشتراكها وفق آلية سردية خاصة (مثالها السابق) قد منح النص الجديد خصوصية جمالية تفرّد بها عن باقي الخطابات الأخرى .

ـ لقد أفرز تعلق النص الروائي الجديد بالتراث، خصوصيات جمالية أخرى تحققت على مستوى الروايات المدروسة، وأوجدتها بعض التقنيات السردية المتعلقة بالتحولات اللغوية الحاصلة على مستوى بعض البنيات النصية الكبرى كالبنية السوسيونصية، ومن ذلك ظاهرة اختلاف السياقات اللغوية الاجتماعية وتناقضها التي عملت على خلق عالم لغوي جديدا أساسه تخييل الواقع اللغوي واستبداله بنمط تعبيري سياقي نوعي يمزج بين المألوف اللغوي التراثي الأدبي وغير الأدبي والمتخيل اللغوي، وهو ما منح النص القدرة على استيعاب معطيات المجتمع الجديد ومتناقضاته . إن هذا التحول اللغوي هو مادة المجتمع الجديد.

ـ وإلى جانب هذا النمط التعبيري الخاص، تلاحقت في النصوص المدروسة تحولات أسلوبية حدثت على مستوى البناء السردي اللغوي (التعبيري) العام، أساسها اللغة الشعرية والمفارقة اللغوية، وبهما اكتسب الخطاب قابليته على تخطي كل قيد مثلته أساليب الكتابة السردية عموما والروائية التقليدية على وجه الخصوص، فتعلّق النص الجديد بالأشكال السردية الموروثة لم يجعله رهين الحبس الإبداعي الملتزم بالأنماط التعبيرية السالفة، وإنما مثّل هذا التعلق هوية نوعية للأصالة ثبتت من خلالها صيرورة الإبداع وقدرته على الانفتاح على كل مستحدثات العصور اللاحقة في مجال طرق التعبير على اختلاف طبيعته بين الشعر والنثر، وهو ما هيأ لغة الرواية للتأويل والقراءة .

ـ إن تعلق النص الجديد بالتراثي، وفق هذا الإنجاز الروائي، قد اتخذ أشكالا جمالية تنوعت من خلالها أساليب تعاطي النص القديم وسلب مقوماته الفنية بين: الإستيعاب والتجاور والتجاوز أو المفارقة، ويعد التجاوز أو التعلق العميق أقوى الإجراءات التناصية لاعتماده مبدأ " الميتاناصية " أي تحويل النص المستدعى من التراث عن سياقه الأصلي المألوف بصفة كلية، والاتجاه به، ضمن أساليب التحاور النصي داخل الخطاب الروائي، نحو سياق جد عكسي يحمل دلالات التناقض ، وقد أظهر تعلق نص "نوار اللوز" بنص"تغريبة بني هلال" صورة هذا التمظهر الجمالي لهذا النوع من التناصات ، وهو ما قد يؤهل الرواية لتعدد وتنوع واختلاف القراءات .

ـ وفي ظل هذا التعلق، اشتركت البنية الزمانية والمكانية في المزاوجة بين الأزمنة والأمكنة الواقعية والتراثية، أو إدماج أزمنة وأمكنة تخييلية تحاكي فضاءات الشعرية، ومن هنا خرج الإطار الزمكاني عن حدود المفهوم القديم الذي ربطه بمعطيات عينية تجسيدية، وأنماط تعبيرية نمطية وجاهزة ، وهو ما يمكن اعتباره من منجزات التجريب في العالم الروائي .

في ظل هذه النتائج التي أنهيت عندها بحثي في عوالم الرواية الجديدة وعلاقتها بالموروث السردي يمكنني الوصول إلى القول بأن الرواية الجزائرية إبداع حداثي خلق خصوصيته التي توزعت بين التجسيد الجيد للكتابة الإبداعية والإنزياحية في مجال السرديات الحديثة، والتصوير الفريد للواقع العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص، والتمسك الحضاري بأصول الموروث، وهذا ما قد يلهمها "هوية الثبات وتأشيرة الانفتاح" الدائمين.

وأخيرا، تبقى هذه النتائج قراءات خاصة، أرجو أن تثير اهتمام الباحثين في مجال السرديات الحديثة مما قد يعطي الرواية آفاقا جديدة في البحث .

قائمة المصادر والمراجع

_ المصـــــــــــادر :

_القرآن الكريم برواية ورش

1_الطاهر وطار:

- " اللاز"،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 3
- "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر 1999.
- "الحوات والقصر"، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر 2004.

2_ واسيني الأعرج:

- " نوار اللوز،تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، دار الحداثة، ط1، بيروت-لبنان، 1983.
- " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية"، المؤسسة الوطنية للكتاب،لافوميك، دار الاجتهاد، الجزائر،1993.
- " حارسة الظلال أو دونكيشوت في الجزائر"، دار الجمل، ط1، كولونيا (ألمانيا)، 1999.

_تغريبة بني هلال، موفم للنشر، الجزائر، 1989.

_ تغريبة بني هلال، عن سلسلة الأنيس، ط1، 1989، الجزائر.

_ "ألف ليلة وليلة"، موفم للنشر، ط3، 1997، ج1.

3_ أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، "العقد الفريد"، ج 3، ط 3، بيروت 1987.

_ المـــراجـــــــــــــع:

1- كتب باللغة العربية:

_إبراهيم صحراوي، "تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية" ، دار الآفاق، ط1، الجزائر 1999.

_ أحمد بن حجر العسقلاني،" فتح الباري في شرح البخاري"، المجلد الثاني عشر، دار المعرفة، بيروت للطباعة والنشر، (د، ط)، (د، ت).

_أحمد المديني،" أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر"، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985.

_ادريس بودية ،"الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار"، دراسات نقدية، ط1، 2000.

_أدونيس (علي أحمد سعيد)، " النص القرآني وآفاق الكتابة"، دار الآداب، ط1، بيروت 1993.

_حسن بحراوي،" بنية الشكل الروائي"، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت- الدار البيضاء، 1990.

_حسين مروة ، " مقدمات أساسية لدراسة الإسلام (دراسات في الإسلام) ، مجموعة من الباحثين ، دار الفرابي ، ط1 ، 1980

_حميد الحميداني،" من أجل تحليل سوسيوبنائي لرواية "المعلم علي"، بنميد، (د ط)، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

_حميد لحميداني،" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.

_حميد لحميداني،"في بنية النص السردي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

_عبد الحميد يونس،" الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي"، مطبعة جامعة القاهرة، 1956.

_عبد الحميد يونس ،"الدفاع عن الفولكلور"، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973 .

_خليل أحمد خليل،"مضمون الأسطورة في الفكر العربي"، دار الطليعة،ط2، بيروت،1973.

_رشيد بن مالك،" قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص"، دار الحكمة، فيفري، 2000.

_سامي سويدان،"في النص الشعري العربي(مقاربات منهجية)"، دار الآداب، ط2، 1999

_سعيد يقطين،" قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

_سعيد يقطين،" القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب)"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص 185.

_سعيد يقطين،" الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث "، رؤية للنشر والتوزيع ،ط1، القاهرة 2006.

_سعيد يقطين،" انفتاح النص الروائي"، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

_سعيد يقطين،" تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3 ،1997.

_سعيد يقطين،"السرد العربي(مفاهيم وتجليات)"، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005.

_سمر روحي الفيصل،" ملامح في الرواية السورية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

_ سمر روحي الفيصل،" بناء الرواية العربية السورية (1980-1990) "، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

_شعيب خليفي،" شعرية الرواية الفانتيستيكية"، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت ـ لبنان، منشورات الإختلاف، ط1،(د، ط).

_شعيب حليفي،" شعرية الرواية الفانتاستيكية"، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1977.

_شوقي عبد الحكيم،" السير والملاحم الشعبية"، دار الحداثة بيروت

_صبري مسلم حمادي ، " أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة " ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، نيسان (أبريل)

_صالح ولعة،" المكان ودلالته في رواية"مدن الملح" لعبد الرحمان منيف"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد الأردن، 2010.

_صلاح صالح،" سرديات الرواية العربية المعاصرة"، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، القاهرة2003.

_صلاح فضل،" بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1996

_الطاهر بولحيا،"التراث الشعبي في الرواية الجزائرية"، منشورات التبيين الجزائرية، سلسلة الإبداع الأدبي، 2000.

_طلال حرب، "أولية النص: نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي"، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر 1999.

_طه وادي ، " الرواية السياسية " ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ، القاهرة ، 2003

عادل فريجات ، " مرايا الرواية " (دراسة تطبيقية في الفن الروائي) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000

_علي حرب ، " أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر " ، دار الطليعة ، ط1 ، بيروت ، 1994.

_فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ط 1992/1.

_فيصل دراج،" نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء بيروت، 1999.

_ كمال الريحاني، " الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"، سلسلة نقدية،منشورات كارم الشريف،ط1،تونس، أفريل2009،189

_عبد الله إبراهيم " السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي "، المركز الثقافي العربي،ط1 بيروت، 1992.

_عبد الله الغذامي، "الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التفكيكية"، النادي الأدبي الثقافي، ط2، جدة، 1991.

_عبد الله الغذامي،" القصيدة والنص المضاد"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

_مارشال بيرمن،" حداثة التخلف "، دار كنعان، دمشق،، 1993.

_مجاهد عبد المنعم،" جماليات الشعر العربي المعاصر"، دار الثقافة للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة، 1997. محمد برادة، " أسئلة الرواية أسئلة النقد"، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، المغرب، 1996.

_محمد رياض وتار ، " توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002

_محمد سالم محمد الأمين طلبة،" مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)" ، الانتشار العربي، ط1،بيروت، لبنان، 2008.

_محمد سعيد العشماوي،"الإسلام السياسي"، سلسلة صادر، موفم للنشر والتوزيع، 1996.

_محمد سعيدي،"الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق "،ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، 1998.

_محمد سويرتي،"النقد البنيوي والنص الروائي (الزمن-الفضاء-السرد)"، إفريقيا الشرق،ج2، الدار البيضاء،1991.

_محمد شاهين، " آفاق الرواية(البنية والمؤثرات)"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001 -

_محمد عابد الجابري ، " التراث والحداثة ، دراسات...ومناقشات " ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 1 ، بيروت ، يوليو 1991

_محمد عابد الجابري ، " نحن والتراث : قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي " دار الطليعة ، بيروت، 1980

_محمد نور الدين أفاية ، " المتخيل والتواصل " ، دار المنتخب العربي ، ط1 ، ص 17

_مخلوف عامر،"توظيف التراث في الرواية الجزائرية(بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)"، منشورات دار الأديب، ط1،وهران، الجزائر2005

_مراد عبد الرحمان مبروك، "العناصر التراثية قي الرواية العربية في مصر (1914-1986)"، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1991.

_عبد الملك مرتاض،" في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1998.

_عبد الملك مرتاض،" في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، عالم المعرفة، ط1، الكويت، 1998.

_عبد المالك مرتاض، "عناصر التراث الشعبي في اللاّز : دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د ت).

_مها حسن القصراوي،" الزمن في الرواية العربية"، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004.

_نبيلة إبراهيم ،"أشكال التعبير في الأدب الشعبي "، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، القاهرة.

_نصر حامد أبو زيد ، "إشكاليات القراءة وآليات التأويل"، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت– الدار البيضاء، 1992

_نضال صالح،" النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا، 2001.

_واسيني الأعرج، "الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا"، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1989.

_ يمنى العيد ، " فن الرواية العربية " ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت ، 1998

_يمنى العيد،"في معرفة النص"، دار آفاق الجديدة،ط3.

2_ كتب باللغة الأجنبية :

_Dictionnaire Encyclopédique : Librairie Larousse,Paris1986

_Fimne (Jacques) : La littérature fantastique, Essai sur l'organisation surnaturelle, Université de Bruxelles, 1980

_Gérard Genette," Figures3", seuil,Paris,1972.

- G .Genette, Figure2, Seuil,1979

_ J . Kristeva : Sémiotique ;Recherche pour une sémanalyse, Seuil 1969.

_Paul Robert, le petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française , Pari : Société du nouveau littre , 1970

- T . Todorov, les catégories du récit littéraire, In communication, n°8 , Ed seuil, paris, 1981

_Tommy Bennett, " text and history in Re-Reading English",Ed,london,1982

_w. Iser, " Acte de lecture", théorie de l'effet esthétique", mardaga .

_Wayne.G.Booth,"Distance et point de vue" ,poétique du récit. Point. Seuil,1977.

3_ كتب مترجمة :

_ألان روجر،"الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية"،ترجمة حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة،1997.

_إلرود إبش،"التلقي الأدبي"، ترجمة محمد براد، مجلة دراسات، مجلة سيميائية أدبية لسانية،ع6 (عدد خاص حول جمالية التلقي:التعريف بجمالية التلقي ونقدها) خريف/شتاء1992، المغرب.

_أمبرتو إيكو،"القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)"، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996

_أمبرتو إكو،"التأويل والتأويل المفرط"،ترجمة ناصر الحلواني، هيئة قصور الثقافة، مصر1996.

_بول دي مان،" العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر: قراءة جاك دريدا لروسو)"، ترجمة _سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، ط1، الإمارات، أبو ظبي، 1995.

_بيير زيما،" النقد الإجتماعي، نحو علم اجتماعي للنص الأدبي"، ترجمة، عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ط1، 1991.

_تزيفطان تودوروف،" مقولات السرد الأدبي"، من كتاب" طرائق تحليل السرد الأدبي"، مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

_تزيفيتان تودوروف،" باختين: المبدأ الحواري"، ترجمة فخري صالح، هيئة قصور الثقافة، مصر، حزيران1996.

_تزيفيتان تودوروف،" مدخل إلى الأدب العجائبي"، ترجمة الصديق بوعلام، دار الشرقيات للنشر، ط1، مصر، 1994.

_جان بياجيه،" البنيوية"، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982.

_جوليا كريستيفا،" علم النص"، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، 1997.

_جون كوهين،" بينية اللغة الشعرية"، ترجمة محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

_جيرار جينات،" خطاب الحكاية" ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الإختلاف (د، ط)، الجزائر.

_جيرار جينات، " خطاب الحكاية، بحث في المنهج"، ترجمة محمد المعتصم، الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط3،الجزائر،2003.

_ديفيد وورد ، " الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) " ، ترجمة وتقديم : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 الدار البيضاء . بيروت ، 1999

_رولان بارت،" الأساطير"، ترجمة سيد عبد الخالق، الهيئة العامة لقصور الثقافة،(د،ط)، مصر، 1995.

_رولان بارت،"التحليل البنيوي للسرد"، ترجمة حسن بحراوي ،البشير القمري،عبد الحميد عقار، آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8-9، 1988.

_صموئيل هنري هووك: "منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير)"، ترجمة صبحي حديدي دار الحوار للنشر والتوزيع ط1، سوريا ،1983

_غاستون باشلار،" جدلية الزمن"، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

_ميخائيل باختين، " الخطاب الروائي" ، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

_م، باختين،" شعرية دوستويفسكي"، ترجمة د، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، ط1، 1986

_م . باختين،" القول في الحياة والقول في الشعر: مساهمة في علم شعر اجتماعي"، ترجمة أمينة رشيد _وسيد بحراوي، مجلة الآداب، بيروت، أغسطس/آب 1988.

_هانس روبير "ياوس"، ترجمة محمد العمري، مجلة دراسات، ع6، خريف شتاء1992.

_ولفنغ كايزر، " من حكي الرواية"، ترجمة محمد سويرتي، من كتاب،" طرائق تحليل السرد الأدبي"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

_وليام هاولز،" ما وراء التاريخ"، ترجمة وتقديم الدكتور أحمد أبو زيد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع (د، ط) بيروت، 1984.

_ المجلات والدوريات:

_عبد العالي بوطيب،" إشكالية الزمن في النص السردي"، مجلة فصول، عدد صيف 1993، الهيئة العامة للكتاب، مصر.

_ عبد العالي بوطيب،"مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف"، مجلة فصول، ع4،شتاء1993.

_ عبد القادر الشاوي،" إشكالية الرؤية السردية (السارد أو الصوت السردي)، مجلة دراسات سيميائية أدبية، لسانية، ع2، شتاء/ ربيع88/87.

_ عبد الله أبو هيف،"استلهام الموروث السردي العربي :دار المتعة نموذجا"، مجلة السرديات، مجلة محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة . الجزائر، ع1،جانفي 2004.

_ عبد الملك مرتاض،"في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد"، سلسلة عالم المعرفة، شعبان1419هـ - ديسمبر/كانون الأول 1998، الكويت.

_ تزيفيتان تودوروف،" مقولات الحكاية الأدبية "، ترجمة عبد العزيز شبيل، مجلة العرب والفكر العالمي . ع10، ربيع1990

_ ابن جمعة بو شوشه،"الرواية المغاربية المعاصرة، توظيف التراث"،مجلة "كتابات معاصرة"،ع29 ديسمبر/-جانفي،1997/1996 ،بيروت –لبنان.

_ حميد لحميداني،"حول مفهوم الفهم الفولدماني والحوارية الباختينية"، مجلة دراسات سيميائية أدبية، لسانية، ع1، خريف1987.

_ سعيد يقطين، "الســــــــيرة والرواية- نوار اللوز لواسيني الأعرج"، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع1 ،1990.

_ شعيب خليفي،" مكونات السرد الفانتيستيكي"، مجلة فصول المصرية\ مجلد 11، ع4، 1993.

_ صالح خديش،"استراتيجية الإدلال في القصة: الرئيس المدير العام يتناول قهوته لمرزاق بقطاش"، مجلة السرديات، ع1، جانفي2004، شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة .

_ صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"، سلسلة عالم المعرف، الكويت، ع 154.

_ عمر محمد الطالب ، "الخطاب الروائي العربي الجديد والتراث(الأسس النظرية لكتابة النص الروائي من جيل نجيب محفوظ إلى جيل الغيطاني"، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، ع6،المجلد2، جامعة الحسن الثاني، المغرب، بيروت، لبنان.

_ فائز الشرع ، " استدعاء الموروث وإنتاج النص " ، مجلة الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد 392 ، السنة الثالثة والثلاثون ، كانون الأول 2003/ شوال 1424.

_ فريديريك معتوق ، " إشكالية التراث " ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، العدد 429 ، السنة الخامسة والثلاثون ، كانون الثاني ، 2007 ، ذو الحجة 1427

_ محمد برادة،" الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين"، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، ع04، 1993.

_ مصطفى ناصف،" اللغة والتفسير والتواصل"، سلسلة عالم المعرفة، ع193، يناير1995، الكويت.

_ نبيلة إبراهيم،" المفارقة"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر/ أيلول،1987

ـ واسيني الأعرج،" أحلام بقرة، العجائبية/ التأويل، التناص"، مجلة آفاق، المغرب، الرباط، ع1، 1990.

ـ يوسف الصميلي، "رواية اللاز للطاهر وطار، مجلة الفكر العربي المعاصر"، ع 26، بيروت س 1982/4.

ـ المعاجم:

ـ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، م2.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-ح

مدخل.....11

أولا:الموروث(المصطلح . المفهوم).....12

أ. المدلول اللغوي.....12

ب . المفهوم.....13

1 . موروث الغرب 14

2. موروث العرب.....17

ثانيا : الموروث وإستراتيجية الكتابة الجديدة 20

1-الرواية والموروث 21

2-الموروث السردي.....24

. الفصل الأول : مظاهر التعالق النصي بين الخطاب الروائي وأشكال الموروث.....28

المبحث الأول: الخطاب الروائي.....28

المبحث الثاني: التفاعل (التعالق) النصي 30

المبحث الثالث : مظاهر التعالق النصي في الخطاب الروائي 41

أولا . توظيف السرد الحكائي الشعبي 41

ثانيا . توظيف السرد التاريخي.....69

ثالثا . توظيف السرد الأدبي.....81

. الفصل الثاني: دلالات توظيف الموروث السردي.....93

المبحث الأول: القارئ وإنتاج الدلالة.....95

المبحث الثاني:تأثير القارئ في بناء دلالات الرواية المستلهمة للتراث.....101

المبحث الثالث:اشتغال التراث وإنتاج الدلالة.....104

أولا ـ اشتغال البنية السوسيونصية.....104

ثانيا ـ اشتغال المنظور الروائي.....129

ثالثا ـ تحويل الحكاية التراثية 140

ـ الفصل الثالث: جماليات توظيف الموروث السردي.....150

المبحث الأول: جماليات اللغة.....151

أولا. التعددية الحوارية في الصيغ والأصوات 153

ثانيا ـ التحول اللغوي (جماليات البنية السوسيولسانية).....182

ثالثا. شعرية اللغة 185

رابعا. المفارقة اللغوية.....195

المبحث الثاني: جماليات التناص.....210

المبحث الثالث: جماليات الفضاء المكاني 222

المبحث الرابع: جماليات الإبداع الزمني.....232

خاتمة 244

قائمة المصادر و المراجع.....254

فهرس الموضوعات.....266