جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي
Université Echahid Hamma Lakhdar - El-Oued

أعمال الملتقى الدولي الأول
لمخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده - الوادي
وبالتعاون مع
مركز المنار للبحوث والدراسات والترجمة - جيجل

الأدب الجزائري في ميزان النقد العربي

بحث في النّص ومقارباته العربية

يومي 28-29 أفريل 2021

مراجعة وإشراف
د. حمزه حماده - مدير الملتقى

الإشراف الفني
أ. لطفي بن حسين

الأدب الجزائري في ميزان النقد العربي
بحث في النص ومقارباته العربية
يومي 28-29 أفريل 2021

الأمل
imp
مطبعة الأمل المشرق
شارع محمد خميستي - ولاية الوادي - الجزائر
هاتف: 032.14.02.02

جميع الحقوق محفوظة
الايداع القانوني
ر.د.م.ك: 978-9931-838-06-7
ISBN 978-9931-838-06-7
9 789931 838067

جامعة الشّهيد حمّه لخضر- الوادي
كلّية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أعمال الملتقى الدّولي الأوّل:
لمخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده - الوادي
بالتعاون مع مركز المنار للبحوث والدّراسات والترجمة - جيجل

الأدب الجزائري في ميزان النقد العربي
بحث في النص ومقارباته العربيّة

يومي28 - 29 أفريل 2021

منشورات مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده

رقم الإيداع القانوني:
978-9931-838-06-7
ISBN 978-9931-838-06-7

أعمال الملتقى الدّولي الأوّل:

لمخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده ـ الوادي

بالتعاون مع مركز المنار للبحوث والدّراسات والترجمة ـ جيجل

الأدب الجزائري في ميزان النقد العربي

بحث في النص ومقارباته العربيّة

يومي28 ـ 29 أفريل 2021

مراجعة وإشراف

د.حمزة حماده ـ مدير الملتقى

hamza.hamada@gmail.com

الإشراف الفني

أ. لطفي بن حسين

abouraid20121981@gmail.com

مطبعة الأمل المشرق

رقم الإيداع القانوني:

978-9931-838-06-7

ISBN 978-9931-838-06-7

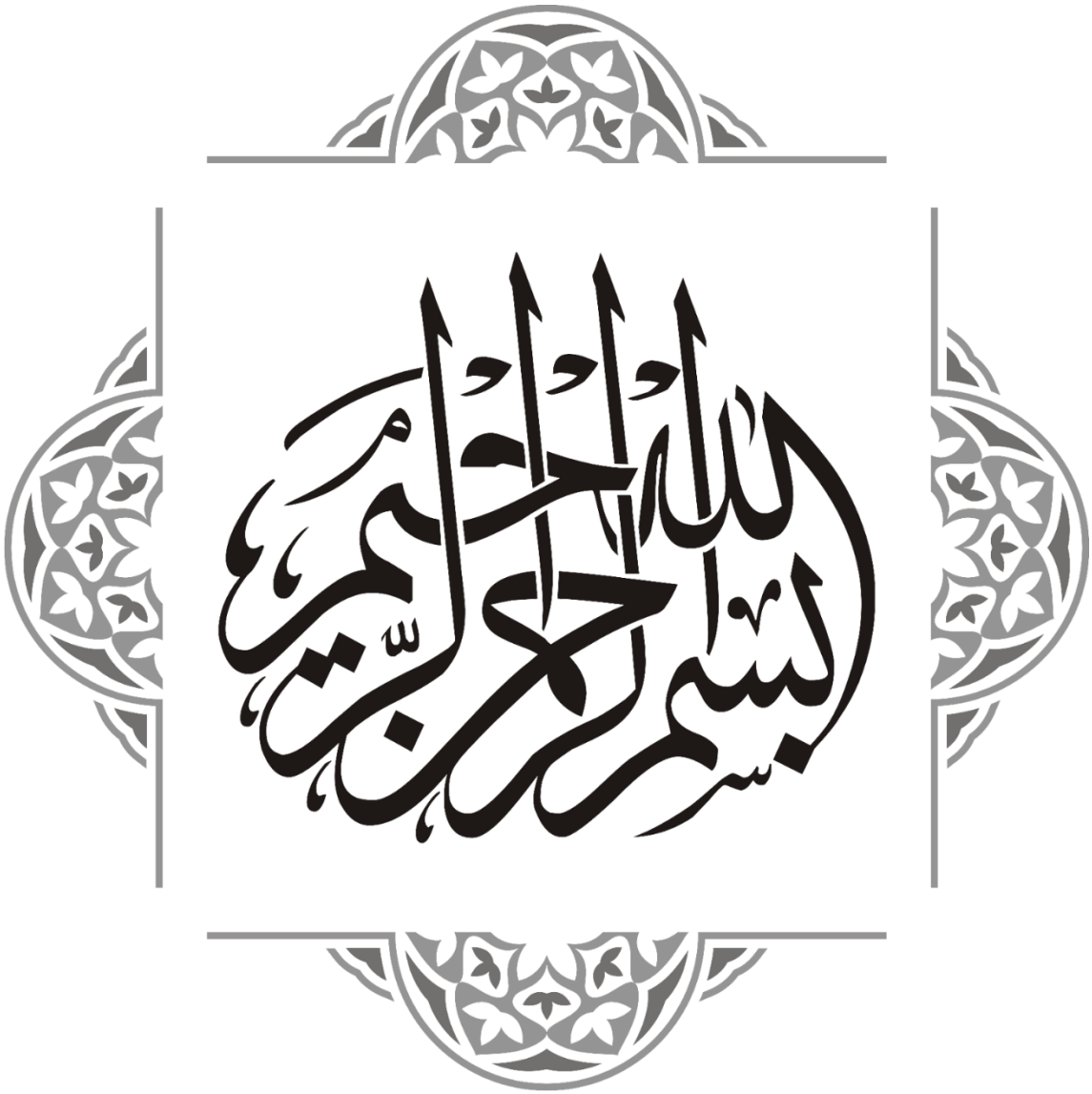
عنوان الكتاب

أعمال الملتقى الدّولي الأول
الأدب الجزائري في ميزان النقد العربي
بحث في النص ومقارباته العربيّة
يومي28 ـ 29 أفريل 2021

جميع الحقوق محفوظة
ما يُنشر من مداخلات في هذا الكتاب الجماعي، يُعبّر عن أفكار أصحابها
مع تحمّلهم المسؤوليّة القانونية والأخلاقية عنها

مراجعة وإشراف
د. حمزة حماده ـ مدير الملتقى

منشورات مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده
جامعة الشهيد حمّه لخضر-الوادي/ الجزائر
2021


بسم الله الرحمن الرحيم

أعضاء اللجنة العلميّة للكتاب

أ.د مسعود وقاد	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
أ.د يوسف العايب	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
أ.د عبد الحميد هيمة	جامعة قاصدي مرباح ورقلة - الجزائر
أ.د هاجر مدقن	جامعة قاصدي مرباح ورقلة - الجزائر
أ.د راوية يحياوي	جامعة ملود معمري تيزي وزو- الجزائر
د. العيد حنكة	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. حمزة حماده	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. عبد الكريم شبرو	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. عبد المالك جديعي	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. السعيد قرفي	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. فريد خلفاوي	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. حسين مشارة	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. عبد العزيز مصباحي	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. أحلام بن الشيخ	جامعة قاصدي مرباح ورقلة - الجزائر
د. حمزة قريرة	جامعة قاصدي مرباح ورقلة – الجزائر
د. عبد القادر عباسي	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. سهيلة بن عمر	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. نهيان هواوي	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. عبد الرزاق علا	جامعة عين تموشنت - الجزائر

د. رياض بن الشيخ	جامعة قسنطينة - الجزائر
د. خالد شبلي جامعة	محمد بوضياف مسيلة - الجزائر
د. عبد القادر العربي	محمد بوضياف مسيلة – الجزائر
د. عباس بلحاج	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. سليم سعداني	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر
د. محمد شوشاني عبيدي	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي- الجزائر

تقديم:

بات من البين ما سجَّلهُ الأدب الجزائري الحديث من حضورٍ قويّ على مستوى الممارسة النصية على نحو ميَّزه عن بقية الآداب من خلال مضامينه، وموضوعاته التي تمتَحُ من خصوصية التجربة الإنسانية لهذا الأدب، ومن خلال تشكيلهِ، وأساليب تحققه الفني متمَاهيًا مع الأثر، والمركز، ومؤثرات التعَالق الأجنبي الذي فرضته طبيعة الثقافة، وأزمات الأدب، واللغة، والتاريخ ، هذه المعطيات التي خلَقت أشكالا من الإبدَالات الشعرية، والسردية تنوَّعت جوهرا، ومضمونا، وكانَ لها مستوى من التحقق على صعيد الدرس، والنقد العربيّ ، وعلى الرغم مما ينالُ المدونة الجزائرية من التفريط في إبراز كمٍّ هائلٍ منها لظروف مرّت بها الأمة الجزائرية، فقد ساهمَ منجزها الأدبي المصبوغ بخصوصية المكان في رفد المكتبة العربية بألوان من النصوص الفنية التي أضافت لعالم النص مما يعدّ مادةً صالحة للمحاورة، و النقاش النقدي حول مضمونه، وطبيعة نجازه، وأنماط تجريبه.

ومن هنا، يتصدى هذا الملتقى العلميّ إلى طرح الإشكال القائم حولَ مدَى ما حققهُ النصُّ الأدبي الجزائري الحديثُ من فرادَة في الحضور ، وقدرةٍ على توظيف معطياته الفنية، والأدبية التي ترسّم حدودَه ضمنَ خارطة الآداب العربية ، كما يثيرُ سؤالا جوهريا حولَ ما أمكن أن يصلَ إليه هذا النص من تحقق، ونَجاز كمادة للبحث، والمحاورة ، وتمَوقُعٍ في فضاءات الاشتغال، والمقاربة النقدية بالأقلام العربية التي حاورت مختلف أنواع الإنتاج الأدبي الجزائري، فعبر كتابات جمهرة من الدارسين في المغرب، والمشرق حول هذا الأدب تتحصَّلُ في الأذهان فكرة إزاءَ هذا المنجز فيما نراه مبثوثا في طروحات محمد صالح الجابري ، ويوسف ناوري ، وأحمد دوغان، وسعاد محمد خضر، وحسن فتح الباب ، وعايدة أديب بامية ، وغير هؤلاء من النقاد، والدارسين العرب ممن شغلتهم الحركة الأدبية في هذا الإقليم الأدبي ، وخصُّوهُ بمقالات، ومؤلفات تسائلُ الفعلَ

الشعري، والسردي في مجموعِ ما ألفه أدباؤه المحدثون، فالمُتَوَخَّى جملةً من هذه التظاهرة العلمية الوقوف على أهمِّ شواهد التفاعل النقدي العربي بمختلف مناهجه، وإجراءاته مع هذا الأدب شعرًا كانَ أو نثرًا، واستجلاء السمات العامة، والخاصة لهذا الأدب مما اشتملت عليه تلك الدراسات من أحكامٍ حول نصوصه، وممارساته عبر أشكال التجريب، و الإبدال ؟

ويهدف هذا الملتقى إلى تحقيق النقاط الآتية:

1- الإبانة عن مستوى المنجز النصي في الأدب الجزائري من خلال مرآة الآخر العربي عبر اشتغالات الأقلام النقدية العربية.

2- النظر في أهم الأنساق المشكِّلة لهذا الأدب، والكامنة خلف تحققه كأثر يحمل تنوُّعَه، واختلافه بموجب تلك الأنساق.

3- تقييم مدى إنصاف الدرس النقدي العربي في اشتغاله بالنصّ العربيّ المجاور باتخاذ التجربة الأدبية الجزائرية أنموذجًا للاشتغال.

4- لفت النظر إلى المدونة الشعرية، والسردية الحديثة في الجزائر، وتوجيه مسْبار النقد لتقييم مسار التجريب في متونها الحديثة والمعاصرة.

5- تمييز جملة الخصوصيات الفنية، والفكرية التي شكلتْ علامةً على الأدب الجزائري باعتبار خصوصية التجربة، وسياقات التشكُّل النصي، وأبعاد الرؤيا ذات المكوِّن المغاربي.

بين أسئلة الشعر وأسئلة الوطن
مقاربة جدلية في قصيدة المنجز الوطني في الجزائر

أ.د. عمر بوقرورة

جامعة الوصل – دبي– الإمارات العربية المتحدة

البريد الإلكتروني: o.b.omar53@gmail.com

تقديم في إشكالية الموضوع: "الفن والوطن وإشكالية الانتماء"

يتأسس الموضوع بأسئلة نراها واجبا معرفيا وفنيا ومنهجيا يجب أن يحضر في مثل هذا الموضوعات التي لاتحضر إلا باندماج جدلي يفصح عن العلاقة بين الكتابة الأدبية بصفة عامة والكتابة الشعرية بصفة خاصة، وبين المنجز الوطني الذي لم يتواصل معه المبدع إلا بجدل يفضي إلى جعل العلاقة بينهما قائمة بنقد تبدو فيه الذات الشاعرة المؤيدة بالذات الوطنية أساسا في الموضوع، وكل إقصاء أو غياب للذات الشاعرة ولذات الوطن إنما يؤدي إلى شرخ في الكتابة الشعرية، كما يؤدي يقينا إلى اغتراب وخلل في الانتماء.

أما الأسئلة فتبدو با لآتي:

هل يمكن للنص الشعري أن يتواءم ويتجاور مع التاريخ ومع أزمنة الوطن في ظل تداخل معرفي وفني؟ وهل باستطاعتنا أن نقرأ النص الشعري مشفوعا بكليات فكرية وفلسفية وحضارية ذات خصوصيات تاريخية؟ والخصوصية المطلوبة هنا مؤيدة بالتاريخ الجزائري المعاصر بصفة خاصة، إن قرنا وربع القرن من أزمنة الاحتلال الكولنيالي يتلوه نصف قرن أو يزيد من أزمنة الاستقلال المؤيدة بهوية وطنية وحضارية

خاضعة للجدل الصاخب، كما هي خاضعة لانتكاسات حضارية كبرى معقدة جعلت الفعل التاريخي والحضاري مسيطرا على الكتابة الشعرية كما هو مسيطر على أسئلة الوطن في علاقته بهويته وبكينونته.

وهل يمكن للشعرية ولسؤال الذات فيها أن تتأسس بالشرط الحضاري الذي يعني أن يتجاور المبدع والناقد مع الأزمنة الخاضعة للأمة في مسارها التطوري، وفي امتدادها التاريخي الماثل في انزياحات حضارية كبرى تؤول إلى متغيرات يجب أن يعيها كل من أراد أن يمارس الكتابة بصيغ الأمة "فنحن لا نتصور مبدعا أو مفكرا معاصرا يكتب دون أن يتفاعل مع قضايا أمته بالتزام فني وموضوعي يدرك به كنه الأزمنة، وكنه الانزياحات الحضارية التي تمر بها أمته... ولن يكتفي المبدع أو المفكر بذلك بل لابد من فهم المتغيرات الفنية والثقافية والفكرية التي تجلت بها تلك الأزمنة، فالفهم هو الأساس الذي يؤدي بالمبدع هنا إلى الكتابة بمسؤولية وبقصدية تجعله مبدعا برؤيته الخاصة التي تتعامل مع الأزمنة باستيعاب نقدي يضمن حضور زمن المبدع أولا، فذلك هو مكمن الوعي، وبدونه تخيب الكتابة بصيغ الوعي، وبدونه يغيب النص الأدبي بصيغه الحضارية الخاضعة للأمة "[1].

وهل يمكننا في زمن الحداثة وما بعدياتها، وفي زمن النصانية الصاخبة وفي زمن الموتيات التي يتبناها بعض الدارسين العرب المعاصرين أو الحداثيين باستعارة منهجية ومعرفية آلت بهم حتما ودون وعي بقراءة تاريخ الأمم وبماهيات حضاراتها إلى تبني مقولة بارت (موت المؤلف) التي هي ليست مقولته تأسيسا إنما هي صياغة لمجتمعات تنتمي إلى حضارة غربية حديثة تأسست وتأصلت بسؤال جدلي قائم أصلا بين الكنيسة والعقل، أو بين الوحي والعقل؟

هل يمكننا بكل هذا أن نقرأ الكتابة الشعرية وغيرها من الكتابات الإبداعية بالتاريخ وبالفعل الحضاري وبالمنجز الوطني، والإمكان هنا مشوب بخطر وبخطل

الإقصاء والإلغاء والتهميش وبالسخرية التي يتسلح بها بعض من امتهن الحداثة وما بعدها درسا نقديا وفكريا وحضاريا مستعارا، يواجهون به كل من أراد أن ينتمي أو يكتب بصيغ الوطن وبإنيات الحضارة؟

وللعلم فإننا لانقصد بذكر التاريخ هنا تخييله ، ففي الشعر الجزائري المؤيد بأسئلة الوطن في علاقته بالمتغيرات الحضارية بصفة خاصة لا يمكننا فصل المنجز التاريخي عن المنجز الشعري فكلاهما صنيعة الشاعر بجدل خاص خاضع لنوع العلاقة القائمة بين الشاعر والواقع ، فالتاريخ حاضر بديمومة العلاقة مع الشعر ، كما هو حاضر بذات الشاعر نفسه ، وليس مفصولا عنه أبدا ، وعليه فإن القصد هنا ليس الحديث عن توظيف الشعري للتاريخ الوطني بل الأوفى أن نجد الشعر فاعلا في إنتاج التاريخ نفسه رؤية ومنهجا ، لا تسجيلا وتأريخا، فمن بإمكانه من الدارسين في مجال الشعر والوطن في الجزائر أن يعزل شعر مفدي زكريا ومحمد العيد وأحمد سحنون مثلا عن المنجز التاريخي فشعر هؤلاء هو التاريخ وهو الشعر باندماج يفضي إلى جدل قائم أبدا بين ذات الشاعر وذات الواقع ، بل من بإمكانه أن يعزل التاريخي والوطني والحضاري العام عن الكتابة أصلا ؟ ! إن الالتحام بين هؤلاء الشعراء ووطنهم وحضارتهم واجب " فالشاعر مفردة في جملة اللغة والأمة، وإذا حدث تلاحم بين الذات والأمة واللغة جاء الإبداع حينئذ وهو هنا ائتلاف عضوي يتأصل بواسطة الاختلاف الواعي لهذه العلاقة التلاحمية وشروط التجاوب معها اختلافا ائتلافا "[2].

وفي شأن المتلقي في علاقته بهذا الموضوع نسأل: هل الكتابة بصيغ الانتماء الجدلي للذات الوطنية والحضارية ممكنة الحضور عند هذه الأجيال الجديدة؟ وهل لايزال الوطني والحضاري قائما في وجدان المتلقي وفي أسئلة الانتماء عنده؟ هذا المتلقي الذي يفترض فيه أن يتفاعل مع النص الإبداعي بتماثل يفضي إلى اعتبار النص مظهرا من مظاهر الأدبية المنبثقة من الذات الحضارية الخاصة التي تحكمها مرجعية

إبيستمولوجية أساسية تغدو شركة بين المتلقي والنص الإبداعي، " فالنص لا يصبح أدبيا إلا إذا استعمل بوصفه أدبا عند جماعة من القراء".[3]

أم أن المتلقي قد بلغ مرحلة القطيعة التي ألقت به في أزمنة المابعديات التي امتهنها بعض المثقفين والدارسين والأكاديميين العرب المعاصرين منهجا ورؤية، خاصة وأن المتلقي العربي قد استفاق في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الجديد على كتابات ذات بعد تجريبي جريئ حاول بها أصحابها أن يسابقوا الزمن وأن يكتبوا باعتمادهم على حاجات الأنا المشبعة بالأنانية التي جعلت كثيرا من الكتاب يجرون وراء الإشهار ووراء كتابات الجوائز.. كما كتبوا باعتمادهم على الآخر الذي أبعدهم كثيرا عن حاجات المتلقي التي هي ليست حاجات الآخر بالضرورة؟

وبالأسئلة السابقة نسأل: ما هو منهجنا في النقد والدراسة، وكيف نرى العلاقة بين الكتابة الشعرية وبين أزمنة المنجز الوطني؟

المؤكد أن منهجنا نقدي أدبي مشفوع بكلية حضارية صيغت بها أزمنة الكتابة الشعرية مندمجة مع المنجز الوطني بعلاقة وبتواصل سمته الجدل الذي نجليه هنا نجلّيها بجدل قائم أساسا في العلاقة بين ثلاثة مستويات (المنهج والنص الإبداعي والذات الحضارية) فبهذا المنهج يأتي موضوعنا الذي لا نبتغي به الحديث هذه المرة عن الشعر بإعجاب يجمعنا بصيغه المتنوعة التي سادها المختلف الفني والمعرفي ، إن الشعر الذي نبتغيه في هذا المجال هو شعر الموقف ، ذلك الشعر الذي يحضر في واقعنا الوطني والحضاري العام مؤثرا وفاعلا في وجدان المتلقي بالمشترك المعرفي والفني الذي يعني أن الشاعر لا يمكنه أن يؤثر في المتلقي وفي الواقع من حوله إلا إذا ملك مقومات شعر القضايا ومنه شعر الوطن ، ولا يمكنه أن يكون كذلك إلا إذا فقه كينونة ذاته المندمجة في ذات الوطن وفي ذات الأمة ، فبذلك الاندماج يمتلك الشعراء الكُلَّ الفني والمعرفي

والحضاري الذي تتشكل به هوية الشعر نفسه ، تلك الهوية التي تبدو بصلح وبتواصل مستمر مع إيجابيات الوطن والأمة ماضيا وحاضرا ومستقبلا .

إن الشعرية الجزائرية والعربية ذات النسق الجمعي المؤيد بقضايا الأمة مطلوب حضورها بالوعي بالذات في إطار حركتها الواعية في دائرتها الحضارية الخاصة التي تتفاعل إيجابا مع حضارات الأمم الأخرى، وأن أي خلل في حضور الذات، وأي استبعاد لأسئلتها الخاصة بها إنما يؤدي يقينا إلى خلل في الشعرية المرجوة المأمول حضورها بقضايا الوطن وقضايا الأمة، ذلك الخلل الذي ستنعكس بعض آثاره السلبية يقينا على النظام المرجعي المتعلق بالكتابة الإبداعية الجزائرية والعربية الحالية ومنها الشعر الذي لا يمكنه أن يبلغ مبتغاه بقطيعة تحدث بينه وبين عالم الذات.

إن همنا - متلقين خاضعين لصيغ الإيجاب المؤيدة بكينونة الأمة - أن نتفاعل مع الفن المشروط بقضايا الأمة، تلك القضايا التي تمنح النصوص سماتها وسياقاتها التي تغدو بها القضية هدفا مركزيا في الكتابة الشعرية

وشرط القضية مؤسس أيضا بمفهوم الفن نفسه الذي لا نريده بالصيغة الآنية الخاضعة للعارض الفني الذي يتجلى بكشف أو برفض أو بقطيعة، أو برغبة وبرهبة يجلّيها الشاعر في لحظة من انتماء مربك أو إلزام معقود بالسّلط التي لا حصر لها، إن هذا النوع من الفن لا يفيد في قضايا الوطن، وأنه فن خال من القيمي الذي يضمن بقاءه وتأثيره في الواقع من حوله، وأن أصحابه لا يقدرون على بلوغ القمة التي تجعلهم أصلا في وجدان الوطن والأمة.

إن المكون الحضاري المؤيد بالثقافي والفني في العالم العربي يجب أن يعترف أن المشاريع القائمة على التجاوز والقطيعة والإلغاء قد فشلت ، وأن الفن بلا ثقل معرفي باطل، لقد آل هذا المكون إلى التأسيس لأجيال جديدة بلا ذاكرة وبلا مسانيد أدبية وثقافية وتاريخية، إنها أجيال لا تنجز الأسئلة ولا تثير المشكلات الحضارية العميقة، ولا

تتقن القواعد الأساسية التي تتشكّل بها أصول المعرفة ، بل هي أجيال ذات ثقافة طافحة هشة طغت عليها المصطلحات والمعلومات الأفقية التي أجبرتهم عليها المنظومات المعرفية والفنية والحضارية العامة ، تلك المنظومات التي فرضت دون وعي بالتاريخ.

بهذا يكون حديثنا عن الشعر الجزائري الذي فرضه هذه المرة موضوع جليل بحسم جدلي، نريد أن نواجه به الشعرية الجزائرية المعاصرة بوعي يرينا مستوى الإبداع في تداخله مع الموضوع، أو القضية التي هي محلُّ الاحتكام، إنها أزمنة الوطن وفيها زمن الاستقلال الذين نحاجج به أهل الفن، ومنهم الشعراء بجدل نقدي خاضع للسؤال الآتي:

هل تمكن الشعراء الجزائريون المؤيدون بالمتغير الوطني والحضاري العام من حولهم أن يرصدوا الذات، وأن يبدعوا بعمقها، وأجلُ الرّصد أن يتحدثوا عن الوطن بشعر عميق مكثف بالدلالات الحضارية التي تكبر لتبلغ مستوى الوطن في علاقته بزمن الشهداء، زمن المحن والتضحيات؟ أم أن الشعراء قد تاهوا في عوالم نصية شكلانية أغرقهم فيها الخطاب المعرفي والنقدي المعاصر في العالم العربي، ذلك الخطاب الذي أجهد نفسه في البحث عن الجديد المؤيد بالحداثي وبما بعده بلا مسوغات ذاتية تضمن حضور ذلك الخطاب واستمراره فاعلا ومؤثرا في المتلقي من حوله، فكان أن ضيعه الجديد الذي ألقى به في سباق معرفي عالمي غير متكافئ يبادر به الآخرون تأسيسا وتأصيلا وينقله الخطاب المذكور بالصَّدى الذي لا يمنحه إلا الزبد الذي يلقي به في متاهات الزمن الوجودي الغامض الخائب ، زمن الوعي الغائب ، أو "زمن الغيبوبة الفنية والفكرية" [4] وفي ذلك قول أحدهم :[5]

جوعان وآكل من زاد المتنبي في الأضحى

.. على النعمة

وألقن شيخ المسجد أشعارا تطفح بالحكمة

أشتاق

... مومسة

يحنو الإبداع إليها

إن الأسطر دالة على تجربة شعرية محكومة بهاجس اليقين الكوني والحضاري والوطني الذي لم يستطع الشاعر بلوغ آماده فكان العبث الذي أفقده الأبعاد الماثلة في إدراك الموكن الوطني والحضاري والسلوكي، بل وفي إدراك الفكرة التي يمكنها أن تكون عونا له على بلوغ كنه الكينونة الوطنية التي تجنبه الخضوع والانقياد للعبث، وشتان بين من يعاين أزمنة الوطن والفن بهذا العبث، وبهذه السلبية القاتمة، وبين من يبحث عن نفسه في داخل الزمان أو في ذات الأمة ليكتشف من خلالها سلبيات الحاضر ويحدد لنفسه مسوغات العبور نحو المستقبل.

وبالأسئلة السابقة نأتي إلى الموضوع الموكول بأزمنة الوطن وبأسئلته التي نوردها متناصة مع أسئلة الشعر التي تبدو متجاورة وإن بجدل قائم بين الشاعر وبين أزمنة الوطن التي نكتفي فيها تحديدا بزمن ما قبل الثورة (1945-1954م) وبزمن ما بعد الاستقلال، فهما الزمانان اللذان يبدوان في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر بسؤالين محرجين لكل من عاصر هذين الزمانين من الفاعلين في المنجز الوطني ، وهو محرج أيضا للفاعلين القائمين على المنجز الوطني في كل آن، إنه الخطأ الذي يتكرر باستمرار دونما درس يستفاد، أما السؤال الأول فأساسه زمن ما قبل الثورة التحريرية وهو سؤال الحنين إلى الاستقلال والانعتاق والحرية وهو السؤال الموجه أساسا إلى الفاعلين في المنجز الوطني ومؤداه : متى يأتي الخلاص والفكاك من الاحتلال ؟ وهل الفعل الوطني أو ما يعرف بالحركة الوطنية - بصيغ المختلف والصدام الذي يحكمها - قادر على إنجاز الاستقلال.

ويأتي السؤال الثاني الذي يتعلق بأزمنة الاستقلال وفيها السؤال الوجودي المحرج المتعلق بكينونة وبماهية الاستقلال نفسه، وفي ذلك كان سؤال الشعراء المؤيدين بصيغ الوطن وبكينونته الحضارية: هل هذا هو الاستقلال الذي نرجوه؟ وما علاقة هذا الاستقلال بزمن الشهداء، هذا الزمن الذي تحول يقينا إلى شاهد حضاري يتحدى ويقلق ويفضح كل من يريد الكتابة يصيغ الوطن، بهذا يأتي الحديث عن أسئلة الوطن مؤيدة بأسئلة الشعر وبالزمانين المختارين للدراسة.

زمن ما قبل الثورة (1945ـ1954م) (شعرية الحنين إلى الاستقلال والحرية)

يمكننا أن نؤكد هنا أن هذا الزمن هو زمن المفارقة العجيبة التي أفصحت عن وعي الشاعر والكاتب والمثقف يقابله خيبة الفعل السياسي أو فعل الحركة الوطنية بصفة عامة.. شاعر يريد الإنجاز وسياسي يعبث بالكلام ذلك ما نجده عند معظم الشعراء والكتاب والمفكرين في ذلك الزمن، فبتلك الصورة المأساوية وبتلك المفارقة كان الشعر الذي حضر بمأساوية كبيرة وبسؤال محرج مؤداه أن الفعل الوطني المؤيد بالفعل السياسي عاجز، وأنه لا يمكنه أبدا أن ينجز الثورة التي تؤول إلى الحرية بهذه الصورة.

هذا ما نقرأه في القصائد الشعرية التي كتبها جلُّ الشعراء الجزائريين بين عامي (1945-1954 م) فهي قصائد ممتلئة بالمنجز الوطني السلبي الذي يتردد في موضوعات شعرية مفصلية يكشف فيها أصحابها عن جدل عميق قائم بين الشعري والسياسي في إطار ثنائية ضدية تاريخية تصادم وتناقض فيها الشعري والسياسي.

لقد اصطدم محمد العيد، وأحمد سحنون، ومفدي زكريّا، وعبد الرحمن بن العقون، وأحمد معاش، ومحمد جريدي، وحسن حموتن ... وأبو القاسم سعد الله ومحمد الصالح باوية بعقم البنية التاريخية التي لم تستطع تجاوز بعض الخرائط السلبية التي منها عبث بعض الساسة الذين عجزوا عن الحل " واندمجوا في هستيريا صناديق الانتخاب التي حولوا

بها الشعب إلى جماعة من المستمعين يصفقون لكل خطيب أو قطيع انتخابي يقاد إلى صناديق الاقتراع"[6].

وقد عبر الشعراء - بهذا الجدل - عن رؤية شعرية جيدة حاولوا من خلالها أن ينتصروا لشعرية تمتزج بوطنية صادقة تأبى الفوضى والضياع، وتنأى عن إهدار الزمن، وتتجنب كل سلوك يؤدي إلى تأخير الإنجاز الوطني المتمثل في الثورة التي تؤول إلى النصر.

والشواهد الشعرية، وحتى الكتابات النثرية المتعلقة بالأدبي والسياسي في هذه المرحلة كثيرة، وخلاصتها أنها كتابات ذات انتماء وطني خالص صادق حاول بها أصحابها أن يقفوا بشجاعة ضد أخطاء بني جلدتهم المشكّلين في كتل سياسية أخفقت - في أحيان كثيرة - في إنجاز الفعل السياسي السليم الذي يؤول إلى قرارات ذات سند وطني ثائر يقول محمد العيد في قصيدته "ياليل" مخاطبا زعماء الحركة الوطنية الذين عجزوا عن إدراك السبل السليمة التي تؤهل وطنهم للحرية والانعتاق من ربقة الاحتلال الفرنسي البغيض:[7]

ياليل ما فيك نـــــــجم جـــــلا الدجى وأزاحـــا

إلا كواكب حـــــــــيرى لم تتضح لي اتضـــــاحـــا

بطيئـــــــــة لست أدري بـــهـا ونـى أم كســـــاحا

تحكي أدلاء قـــــــــومي مرضى تسـوس صحاحا

فالليل هنا فرنسي أساسه وحشية فرنسا الصليبية يقابله ليل آخر أساسه أخطاء المنجز الوطن الجزائري، والنتيجة الكبرى في عرف محمد العيد فعل تاريخي وحضاري مشوه يقابله نص شعري مشرق إذ الأبيات المذكورة تثبت رفض الشاعر المطلق لفعل تاريخي جامد تسهم في صنعه نجوم خابية وكواكب حيرى لا هدف لها سوى الكلام: [8]

بـلادنـا أصـــبـحـت ذلـولا أســـيرة في يـد الـدخـيـل

أنـرتـجي لـلـهـدى وصـــولا ونـحـن ركـب بـلا دلـيـل

والفعل الخاطئ نفسه نقرأه عند مفدي زكريا الذي كتب في هذه المرحلة بشعر ناصح محذر من الانكسار الذي قد تؤول إليه العلاقة بين الشعري المؤيد بالوطني وبين السياسي الذي احتكم – كما يبدو في ظاهر الخطاب السياسي – إلى ولاءات حزبية لا يستجيزها عاقل، ولا يقرها منطق، خاصة وأن الولاءات والصراعات قد تجسدت بالمختلف الذي ساد في زمن احتاج فيه الجزائريون إلى المؤتلف الذي يحرر الوطن، يقول مفدي ناصحا ومحذرا:[9]

بني وطني يكفي الشقاق فأنتم

بنو رحـم أضحى البلاء له طلعا

بني وطني وإن فرقتكم مذاهب

ففي الجرح إخوان وفي الماء والمرعى

إذا ما غدونا نعبـد الله واحدا

علام اقتسمنا في الطـريق له تسعا

والأبيات تصب في دائرة الخلل الذي أصاب الفعل السياسي في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، من القرن العشرين، ذلك الفعل الذي أدى إلى هشاشة الفعل الوطني الذي عجز به أصحابه عن إنجاز الفعل الثوري البطولي الذي لم يأت إلا بعد أن توارت بعض سيئات الأنانية السياسية، وحلت محلها الرؤية الوطنية الموحدة التي قادت البلاد إلى ثورة أنجزت الاستقلال.

وللذكر فإن الشعر الجزائري الذي كتب في المرحلة المذكورة حافل ببنية النصح التي جسدها الموقف الشعري المخلص الرافض للأخطاء التي آل إليها بعض من ارتضى البدائل السياسية والثقافية المشوّهة للمنتمي منهجا وسلوكا، ينصح عبد الرحمن بن العقون أبناء وطنه الذين امتهنوا السياسة اختلافا وتناقضا وصراعا آل بأبناء الوطن إلى اغتراب مرير داخل وطنهم، يقول في قصيدته " الليل البهيم:[10]

اسمعوني ما أنـــا إلا صدى ردتـه من حنـايـاكم عبر

هـذه الأمراض في جوهرهـا تـورث الأمـة قـتـال الأثـر

جعلتنا في حمـانا غـــــرباء وأرتنـا كيف تنهـار الأســر

هذا حال الشعراء الجزائريين الذين شملتهم الريادة الشعرية والفكرية والإصلاحية ، أولئك الذين كتبوا هذه الأشعار في ظل كهولة أهّلتهم للحكم والنقد والمراجعة ، وتحضر معهم بعض الأسماء الشعرية التي كانت شابة في تلك المرحلة حيث لم يتجاوز سنها مدرجات الجامعات العربية التي آوتهم طلابا جزائريين مغتربين ، ومن هؤلاء نذكر أبا القسم سعدالله ومحمد بلقاسم خمار ومحمد الصالح باوية وعبد الله شريط ... فهؤلاء لم يمنعهم عنفوان الشباب من الخوض في الفعل التاريخي وفي المنجز الوطني الذي تداخل مع نص شعري جديد أساسه المعاصرة التي آتت أكلها مشرقيا .

وأعمق من عبر عن هذا الفعل التاريخي الشاعر أبو القاسم سعد الله، ففي قصائده " كثافة، البعث، الخطاطيف..) نجد الشاعر الشاب وهو يعبر بمأساوية عن هذا الخلل الحاصل في مسيرة خاسرة، الشاهد فيها تلك الجموع البشرية التي استشهدت منذ زمن الأمير عبد القادر لتصير في عرف الواقع "نفاية من نفايات أمس " فلا عبر ولا عظات إنها السنوات العجاف التي لم تنجب سوى الكلام والوداعة والبكاء:[11]

أساس رميم

لمثوى قديم

وطين ينوح فيه الخراب

و أكوام فحم وقش

وجرذان راكضة خائفة

وشارات مقبرة تائمة

وأشباح ذعر وخوف

على جثث من نفايات أمس

ومن محصد السنوات العجاف

وسلبية المنجز الوطني هذه نقرأها أيضا في الأسطر الآتية للشاعر محمد الصالح باوية، الذي يعبر عن فعل تاريخي سمته السكون الرهيب المغلف بالثرثرة والاستبداد والاحتلال والقهر: [12]

لو قطرة من دمي تعترف

لو رجفة تعترف

لو منحنى من خلجة يعترف

إني هنا أجتر ذاتي.. ونداءي ينزف

مازلت خيطا مخلصا للعنكبوت

مازلت عينا ترقب الدولاب ليلا في صموت

ريحا وتمزيقا وقبوا وعرق غلات عبد مستميت تحترق

وخلاصة هذه الضدية وهذا الجدل القائم بين الشعري والمنجز الوطني المؤيد بالفعل السياسي أنها صارت إحساسا عاما في تلك المرحلة ، فهي تتجاوز النص الشعري لتبلغ القصة وكتابات إعلامية أخرى، ويكفينا هنا ما أشار إليه القاص الشهيد أحمد رضا حوحو(ت1956م) حيث ذكر أنه قد كتب حتى مل الكتابة ومجها وكرهها والسبب يرجع – كما رأى- إلى الطريق المسدود الذي انتهت إليه الأحزاب الوطنية قبل اندلاع الثورة التحريرية "فالسياسة مازالت تتابع سبيلها المعوج غير المجدي ، ولم تخرج حتى هذه الساعة (1952م) من إطاراها الانتخابي الضيق وحزازاتها السخيفة ، حتى ملها الشعب ومجّها "[13].

زمن الاستقلال (الشعر ومأساوية المتغير الوطني والحضاري)

المقصود هنا ذلك الشعر التي تشكل في ظل الاستقلال الذي أفرزت سيرة الفعل فيه مجموعة من المتغيرات الحضارية التي أدت بالشعراء ذوي الانتماء الوطني بثوابته المؤيدة بزمن الشهداء إلى أن يسألوا أو يحاكموا، أو يرفضوا، أو يبحثوا عن البديل الإيجابي في ظل غياب الثابت الوطني ، وفي ظل الاستقلال الذي رأوا فيه الحلم والانعتاق، لكن أسباب المنجز الوطني المؤيد بخلل كبير في ماهيته وفي أسباب حضوره قد حالت دون ذلك، وأكبر الأسباب ما يتعلق بمفهوم الثورة نفسها وبمفهوم الاستقلال، فالإيجابي في الثورة التحريرية الكبرى وفي نتائجها أن يؤول الوطن إلى الانعتاق والحرية.

يعبر مالك بن نبي عن ذلك الفعل الإيجابي الثائر الذي يدفع الأمة نحو المستقبل الزاهر قائلا: "الثورة لا ترتجل إنها اطراد طويل يحتوي ما قبل الثورة والثورة نفسها وما بعدها، والمراحل الثلاث هذه لا تجتمع فيه بمجرد إضافة زمنية، بل تمثل فيه نموا عضويا وتطورا تاريخيا مستمرا، وإذا حدث أي خلل في هذا النمو، وفي هذا التطور فقد تكون النتيجة زهيدة تخيب الآمال"[14] وقد حدث الخلل فعلا حين حضرت معه سلسلة من الغيابات الوطنية والحضارية التي منها:

- غياب الإنسان الواعي المندمج في ذات الأمة وفي هويتها وكينونتها الحضارية.
- غياب الفعل السليم المتواصل مع زمن الشهداء.
- غياب اللسان العربي أو حضوره مشوها
- حضور الفعل الخاطئ المؤيد بمنهج التسويغ والتبرير

في ظل هذا الزمن المعقد الخاضع لمتغيرات وطنية وحضارية أصابت ماهية وجوهر الاستقلال نفسه كانت الكتابة الشعرية التي نرصد بعض تفاصيلها بثلاثة أجيال من الشعراء، أولها جيل الشعراء المحافظين الذين أسسوا للقصيدة العمودية المندمجة في المنتمي الوطني والحضاري، وثانيها جيل من تواصل معهم من الشعراء الذين أسسوا

لقصيدة المعاصرة في الجزائر، وأما الثالث فهو جيل الشعراء الشباب الذين واكبوا الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، وللعلم فإن هؤلاء الشعراء بأجيالهم المذكورة إنما يشتركون في أسئلة المنتمي الوطني والحضاري، وفي الكتابة بصيغ الجدل القائم بينهم وبينهم ماهية المنجز الوطني، كما اشترك الجيل الأول والثاني على الأقل في الكتابة بصيغ الاغتراب الذي بدا محصلة نهائية آلت بالكتابة عندهم إلى الانكسار، ذلك لأن الوطن الذي كتبوا عنه والذين حلموا به قد استقر في عالم الحلم، وأن الأسئلة التي حملوها مشروعا فنيا ومعرفيا وحضاريا، لم تتجاوز مراحل الاستفهام، وبذلك حضرت الكتابة عند هؤلاء بشيء من المأساوية التي ألقت بهم في عالم الاغتراب .

في ظل هذا المعقد المؤيد المركب حضرت أبجديات الكتابة الشعرية، وبه تفاعلت وتجاورت مع الواقع أو تصادمت معه مشفوعة بالنسق الضدي الخاضع للجدل القائم بين الشاعر والواقع، وبينهما وبين الوطن الحلم وبالتجاور والتصادم المؤيدين بالحلم تأسست بنية المنتمي التي حكمتها- في أغلب الأحيان - ثلاث رؤى بثلاثة مناهج: أحدها منهج الواقع، وثانيها منهج الشاعر، وأما الثالث فهو منهج الوطن (الحلم أو الأمل الذي يبدو أنها قد تعرض للانتهاك في عرف الشعراء الذين تناولتهم الدراسة على الأقل) وبكل ذلك حضرت الكتابة الشعرية عند هؤلاء بطابعها المأساوي ، ذلك لأننا إذا كنا نعتقد جازمين أن التجاور بين الفن والوطن الحلم ممكن بل هو حقيقة ، فإننا لا نطمع أبدا أن يسود التجاور المطلق بين الشاعر والواقع ، فبينهما مسافة الرؤية التي تكنز الضد في داخلها وإن توحّد ظاهر المقصد الذي يعني الانتماء إلى الواقع .

إن الشاعر الكبير لا ينظر إلى الواقع ، ولا يمهله أو يعبر عنه برصد الموجود الكامن في المحتمل الأدنى الذي يتحول في الشعر إلى موضوع راكد رتيب ممل تحكمه اللحظة التي ألفنا قراءتها في شعر عربي صيغته الغرض الذي يصدر عن رغبة الواقع الماثل في الحاكم أو في أي سلطة أخرى ترى الفن سندا وعونا لها في امتدادها، أو أنها تراه بوجودها الذي

امتلك حق احتكار الشرط الإبداعي بامتلاكه النمط الثقافي الخاص السيء الذي أدى إلى تواطؤ تجسد في العلاقة بين السياسي والفني أو الشعري هنا، حيث أمّن الشاعر للمجتمع مبتغاه من فخر ومدح وهجاء وغزل، وفي المقابل منح الواقعُ الشاعرَ المالَ والوجاهةَ .

ويمكننا أن نبدأ الحديث عن شعر هذا المرحلة بماهية الكتابة الشعرية عند مفدي زكريا في علاقتها بالمنجز الوطني، والتي نبدؤها بالأبيات الشعرية الآتية التي نجعلها مفتاحا نسقيا ندخل به إلى عالم الشعر عند مفدي، ذلك العالم الذي يبدو بصياغة فنية خاصة خاضعة للجدل القائم بين ذات الشاعر وذات المجتمع وذات الفن في علاقة كل ذلك بزمن "اللهب المقدس" ذلك الزمن الذي يعد أصلا نسقيا في الكتابة الشعرية عند مفدي زكريّا، يعبر مفدي عن شيء من ملامح ذلك الجدل بقوله:[15]

فكم عشنا تـدغدغنـا الأماني فتـذكي في مشـاعرنـا التهـابـا
وتنعشنا وإن لم تعد حـلما وترويـنـا ومـا برحت سرابا
لعل غوامض الأحلام يـوما تصـير حقائقا تجلو الضـبابا
فكم ظللنا نغرد فوق غـصـن بـلا ثمر ونظـمأ لا شرابـا!!

بهذه الأبيات الشعرية الخاضعة لعالم شعري خاص ندخل عالم الكتابة عند الشاعر مفدي زكريا بعد الاستقلال لنكتشف به تلك التجربة الشعرية التي تتجلى تفاصيلها بالمفارقة القائمة بين طموح الشاعر وبين إكراهات الواقع المتغير ، فالمفارقة تكشف يقينا عن أن قصيدة المنتمي لا تحضر عند مفدي إلا باتساق تام مع الذاكرة التي تتجلى بزمن الثورة التحريرية الكبرى وبزمن اللهب المقدس ، هذا الزمن الذي يمثل المركز الفني والموضوعي الموجه للكتابة الشعرية عند مفدي ، فهو الزمن الذي لا يمكننا قياس درجة المنتمي عند مفدي إلا من خلاله ، وهو الزمن الذي لا تزهر عناصر الانتماء ولا تقوى إلا به .

وهي المفارقة نفسها التي تفصح عن الخلل الحاصل في المنتمي الذي يبدو أن أزمنة ما بعد الثورة التحريرية في الجزائر وفي الأوطان المغاربية أيضا قد عصفت به حين ألقت بالمنتمى عند مفدي في عالم الحلم وفي مشهد الحنين أو النوستالجيا، هذا العالم الذي يبدو أنه الحل الوحيد لمواجهة انتماءات لم يعد الشاعر يعرفها كما لم تعد تعرفه حيث يصبح الانتماء بعد استقلال الأقطار المغاربية مرادفا للاغتراب، وحيث تصطبغ الرحلة بشيء من المأساوية.

إن السمة الأساسية التي تحكم شعر مفدي بعد الاستقلال بصفة خاصة إنما تتجلى بالخلل الحاصل في التوازن القائم بين الذاكرة (زمن نوفمبر أوزمن اللهب المقدس ، ومعه زمن الحلم بالوحدة المغاربية) وبين متغيرات الواقع ، لقد تغير صوت القصيدة عند مفدي بعد الاستقلال، وتغير ملمحها الفني والموضوعي حين تبدل صوت البطولة وحين تغيرت صورة الشهيد وصورة نوفمبر نفسه، كما تغيرت صورة الوحدة المغاربية التي غدت حلما مؤجلا...تلك الصور التي أصابها إعصار التغيير الذي يبدو أنه عصف بزمن اللهب المقدس، كما عصف بأحلام الشاعر مفدي زكريّا الذي لم ير الوطن يوما، ولم يكتب الشعر، ولم يحلم بالبطولة ، ولم يعاين الأزمنة الآتية إلا بحضور كل ذلك بزمن نوفمبر 1954م .

يقول في قصيدته "خذوا بيد الشباب" ناصحا محذرا كاشفا عن ماهية المتغير الثقافي والحضاري الذي شوّه إنّية الجزائر وأصالتها: [16]

دعوا الأمجاد تحتضن الشبابا وتوقظ في ضميرهم الصوابا

وتنسف من مداركهم شكوكا وتكتسح عن عقولهم الضبابا

بناة المجد لا تكلوا الفوضى شبابا ذهنه أضحى يبابا

خذوا بيد الشباب وجنبوه مذاهب شوهت فيه الإهابا

ولا تدعوا الشبيبة لابـــن آوى فقد أغرى الضـياع به الذئابا

فليس بناجح أبـدا شـــبـاب متى كـان الدلـيل لـه الغـرابا

لقد أدركت المنتمي المركب عند مفدي زكريا تحولات شوهت وبدلت في بعض خصائصه وسماته المشرقة، وكانت النتيجة أن يتحول المنتمي عند الشاعر مفدي زكريّا- وبالماهية المذكورة - إلى إشكالية ذات طبيعة مأساوية يصعب حلها، ولعلها الإشكالية التي ألقت بالكتابة الشعرية عنده في أغلب الأحيان في عالم الاغتراب المؤيد بالمنتمي القلق.

هكذا بدت الكتابة الشعرية عند مفدي بعد الاستقلال ، فمفدي زكريّا الشاعر الثائر الذي كتب للثورة أجمل الأشعار، نجده وقد استولت عليه مرارة وحسرة آلت به إلى بدايات اللامنتمي المبكّر الذي فاجأ الشاعر بعد الاستقلال مباشرة، لقد كتب الشاعر قصيدته "عيد وحدتي" معبرا عن خلل أصاب بنية البطولة التي بدأت معالمها تتوارى خلف أنانيات حزبية ارتضاها البعض منهجا وسلوكا، والخلل هنا مركب ومعقد، فبنيته الخسارة الكبرى التي آلت إلى أوطان بمغاربية وبوحدة عربية بنيتها الخلاف والنزاع والنزال، وبالمنتمي المختلف آلت القصيدة عند مفدي إلى عالم الداخل أو اللامنتمي قائلا :[17]

أنا حطمت مزهري لا تسلني وسلوت ابتـسامتي لا تـــــلمـــــــني

غـاض نبع النشـيـد و انقطع الوحي وضـــاع الغنـا وأغفى المغني

ففي البيتين تأكيد للمنتمي المنكسر الذي قهر البطولة الشاعرة، والسبب فعل قسري رديئ أراده زمن الاستقلال الذي يبدو أنه غير قادر على التواصل الإيجابي مع زمن الشهداء، والإرادة هنا خاصة فهي ذات ملمح سياسي كريه شائه، يقول مفدي:[18]

أنا إن كـــنت شاعـر الثـــورة الـــكبرى لـــخلـــــفها لا أغـــني

مـــــذ تـــراءى الشقـــــاق حطـــمت كـــاساتي وأحـرقت دني

مذ رأيت السفين يجرفها اليم لسوء المصير أغـــــــرقت ســــــفني

والشاعر- وإن قهره المنتمي المنكسر- فإنه مازال مشدودا نحو الوطن ببعض التفاصيل المشرقة التي تبدو في المضمر، وفي وجدان الشعب، هذا الأخير الذي يحرجه الشاعر بأسئلة الوطن التي قد تحرك فيه ساكنا حضاريا شارك الفاعل السياسي والثقافي في صنعه:[19]

أبهذا المصير ياشعب ترضى؟ أنت أيها الشعب أنت إياك أعني؟

أنت من هد للطواغيت ركنا أفيرضى بنوك تقويض ركن؟

وطني أنت جنة أفترضى أن يسود النفاق جنات عدن؟

إن مفدي وهو يؤكد انتماءه إلى الجماهير الشعبية " ويعايش أزمتها وتعاستها إنما يريدها أن تكون واعية بمصيرها، مدركة للأخطار التي تحيط بها، ولا يريدها واهمة حالمة ترتع في الخيال وتوغل في التصفيق اللامعقول !!"[20]

ويبلغ الإحراج قمته في قصائد شعرية آلت بصوت المنتمي عند مفدي إلى الانكسار، وفي القمة تحضر القصيدة الثائرة الرافضة، لكنها تحضر هذه المرة بصيغة المتغير الذي أوصل الشاعر إلى موقف مؤداه أن ذلك المنتمي الرائع (زمن الثورة) قد أصابه إعصار التبديل والتغيير، وأن زمن الرجال قد ولى، وأن نوفمبر الذي أنجب المنتمي قد خانه زمن الاستقلال الذي تشكل – في بعض تفاصيله – باللامنتمي:[21]

أمليون من الشهداء بأرض لتنسكب الخمور بها انسكابا؟

أأرض الثورة الكبرى وحشد إلى الآثام ينصب انصبابا؟

مهازل تضحك الأحجار منها وينتحب الشهيد لها انتحابا

ألا أين الرجولة يالقومي؟ ألا أين الضمير و أين غابا؟

وبعد أن أجهد مفدي نفسه بالمنتمي الذي حمله حلما في وجدانه، والذي حاول أن يجسده في واقعه، كانت نهايته المحتشدة ببوح حزين تعجز عن الإتيان به دوائر التعبير، إنه الوداع العسير:[22]

بلادي، بلادي، الأمان، الأمـــان أغـــــني عـلاك بـــأي لسـان؟

إليـك صـــلاتي، وأزكى ســـلامي بـــلادي، بـــلادي، الأمان الأمان!

وفي المنتمي المنكسر المؤيد بزمن الاستقلال لا ننسى أن نذكر أن مفدي ليس وحده الحاضر في التعبير عن عمق المتغير الحضاري، بل الأوفى أن نجد ذلك الانكسار عند كثير من الشعراء الجزائريين الذين كتبوا الشعر بكلية وطنية وحضارية شملت الفن والسياسة والإصلاح والثقافة، تلك الكلية التي جعلتهم يتبوأون مكانة الوطني المخلص، أو النموذج الوفي الذي من حقه أن ينقد أو يحاسب أو يحذر وينذر.

وللأمانة العلمية فإننا نؤكد أن الضدية -بهذه الكيفية المعلنة في زمن الاستقلال- لا تتعلق بمفدي وحده، بل هي ظاهرة عامة نقرأها عند كثير من الشعراء الجزائريين، لكن بتفاوت يؤول إلى أن أكبرهم وأجرأهم حديثا بالضدية المذكورة الشاعر أحمد سحنون الذي لا تقل ثوريته في شعره عن ثورية مفدي، وإن قصرت أدواته الفنية التي عوضها أحمد سحنون بالموقف الحضاري الرائد الذي أعلنه مقرونا بالمتغيرالعام الذي آلت إليه الجزائر.

فعند أحمد سحنون تحضر قصيدة الاستقلال بعوالم وسمات خاصة أساسها المتغير الحضاري الطارئ الذي ساد وطنه في زمن الاستقلال، ففي شعره رصد موضوعي خاص خاضع للمتغيرات الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية والسلوكية التي صاحبت الاستقلال، وفي الرصد تفصيل وتوضيح، وفي كل ذلك كانت القصيدة الناقدة الثائرة الخاضعة لمنطق حضاري خاص أساسه أن الجزائر لا تكون حرة مستقلة إلا

بتواصلي قيمي مع زمن الشهداء، فهو الزمن الحكَمُ في كل منجز وطني، وهو الميزان الذي توزن به الأفعال.

إن علاقة الشاعر أحمد سحنون بالمنجز الوطني بعد الاستقلال إنما هي علاقة تضاد يحكمها منطق الخطأ الذي رآه أحمد سحنون في الاستقلال المشوه الذي لم يستطع الحاكمون في ظله أن يتواصلوا مع زمن الشهداء، لقد فهم هؤلاء الاستقلال على أنه منحة مادية يجب أن يستغلوها في إثراء خصوصيات بعيدة عن هموم الشعب، يقول أحمد سحنون في قصيدة "المجلس الإسلامي الأعلى" ناصحا ومبينا المفهوم السليم للاستقلال:[23]

فلا تحسبوا التحرير يغني عن الهـدى ولا محـض الاستقلال يكسبنا الفضلا
فلا كان الاستقلال إن جانب الهـدى ولا بـقي التحرير إن جـانـب الـعدلا
أعـيذكـم أن تـمـسخوا الـثـورة التي بذلتم فأغـليتم لإنجاحها الـفضلا

وتبلغ الضدية عند أحمد سحنون أوجها في قصيدته "طفح الكيل" تلك القصيدة التي أفصح فيها عن خسارة حضارية لا مثيل لها، إنه الاستقلال الذي ضاع حين نافسته مجموعة من الأنساق الضحلة الخاضعة لفصل رهيب حدث بين القول والفعل، فكان السلوك الذي أباح العودة إلى صيغ الماضي السيئ، وكانت المتغير الذي أفصح عن استقلال عليل خابت فيه مبادئ جهاد نوفمبر الخالد وغابت، يقول: [24]

طفح الـــكيل و انتهـينا لحال رب رحمـــاك إنهـــا شـــر حال
فغـدونا مـــستعـبدين كأن لـم نتحـــرر أو نحـــظ باستقلال!
وكأن لم نخُـــظ لظى الحـــرب في بأس الضـــواري وفي ثبات الجبال
ونـسخـنـا آي الكـــتاب بما لم يجـــر للـمؤمنين يـــوما ببال

وأما النموذج الشعري المتعلق بمحمد العيد آل خليفة فبنيته العزلة والصمت وبدايات التصوف والاغتراب، تلك البنية التي كتب بصيغها أشعاره بعد الاستقلال " لقد أمضى محمد العيد سنوات الاستقلال في بسكرة معتزلا معتكفا بعيدا عن الناس لايشهد المناسبات إلا إذا كانت وطنية وإسلامية خالصة ...وفي عزلته كتب قصائد قليلة سلك في كتابتها سبيل النصح الذي أسداه إلى الجزائريين الذين بدأوا يجربون السبل الغامضة الغريبة البعيدة عن مرجعية زمن الشهداء "[25].

ففي قصيدته "وقفة على قبور الشهداء " التي ألقاها بمقبرة الشهداء بمدينة باتنة عام 1965م يكتب ناصحا الحاكمين بالعودة إلى المفهوم الصحيح السليم للاستقلال، مبينا ومحذرا من أن التواصل مع زمن الشهداء لايكون بمناسبات احتفالية فاقدة لجوهرها الوطني والحضاري قائلا:[26]

لم أجد في الرجال أعلى وساما من شهيد مخضّب بالدماء

إن ذكرى الشهيد أرفع من أن ترفعوها بالصخرة الصمّاء

فأقيموا لهم تماثيل عزّ في قلوب ثورية الأهواء

واخلفوهم بالصدق في خدمة الشعب وفي أهلهم وفي الأبناء

إنهم أوفوا العهود فهل أنتم لميثاقهم من الأوفياء؟

وفي السياق نفسه وبالكتابة الشعرية الخاضعة للرؤية الحضارية المؤيدة بسنن التمكين والبناء يكتب كثير من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين أفصحوا في أشعارهم عن خلل حضاري بيّن آلت إليه المنجز الوطني الذي حلموا بحضوره بعد الاستقلال.

ويمكننا أن نقرأ ذلك في شعر الشعراء الجزائريين الذين عاشوا أيام الثورة خارج وطنهم، ومنهم: محمد بلقاسم خمار.. أبو القاسم سعدالله.... محمد الصالح باوية.. هؤلاء

الشعراء الذين وجدوا أنفسهم بعد الاستقلال وسط سياج حضاري مربك آل بهم إلى الاغتراب والتمركز في الذات والاحتماء بالنفس، إن قصائد مثل: (القفص، الحالم، أقلامنا سجينة) للشاعر سعد الله، و(صوت في نوفمبر، إلى روح الشيخ الغسيري ...) للشاعر محمد بلقاسم خمار وغيرها، إنما تعبر عن اغتراب وعن إحساس بالإرهاق الذي آل بهؤلاء الشعراء إلى الاحتماء بصوت الداخل بعيدا عن صوت المجتمع.

يكتب الشاعر الجزائري أبو القاسم سعد الله عن وطنه بصيغة المفارقة المؤلمة التي جعلت وطن الانتماء ووطن الهوية حلما انتظره طويلا لكنه لم يتحقق، والسبب متغيرات حضارية سلبية حضرت بعد الاستقلال فعملت على دحر الشاعر وقهره وتغييبه، ونتيجة الغياب اغتراب يتحول فيه الوطن والحرية واللغة والحياة إلى عالم الداخل بعيدا عن الواقع:[27]

أأنت الذي كنت تحلم بالمستحيل

وتصنع للشمس حبل الوصال

وتكتب في وجنات النجوم

حكايات عشقك

وتحرق قلبك بالنبضات المضيئة

وكنت تقول: سأفتح باب السماء

و أبدع جنات عدن تسمى وطن

وتبدو الكتابة بصيغ المنجز الوطني الحالم الغائب أكثر مأساوية في شعر محمد بلقاسم خمار

الذي لم يعد يواسيه سوى (الوطن الحلم) الذي غدا مطلبا ملحا راهن عليه الشاعر: [28]

أنا كان لي موطن أخضر

وغاب وما زلت أنتظر

فهل سيعود اخضرار الربى

ويرجع من تيهه المبحر؟

والمأساة في عرف الشاعر محمد بلقاسم خمار أن يعانق الاغتراب، وأن يعاود مسيرة المنفى والبعد عن الوطن من جديد: [29]

أعيدوني إلى المنفى أعيدوني إلى أسري

لأحيا ماضي الأحلام في سري وفي جهري

شعراء الثمانينيات والتسعينيات (الكتابة بالحنين إلى الوطن الحلم)

نأتي إلى النص الشعري الذي اخترنا أن نقرأه عند بعض الشعراء المنتمين إلى "رابطة إبداع " لحاجات منهجية ومعرفية امتازت بها الرابطة المذكورة عن سواها من المؤسسات الإبداعية، في الزمن المذكور، تلك الحاجات التي ألقت بها في صميم السؤال الوطني، كما جعلتها كتابات بنسق تواصلي ينتمي إلى من سبقهم من الشعراء المذكورين الذين كتبوا بصيغ الأسئلة الناقدة الخاضعة للمنجز الوطني بعد الاستقلال في علاقته بزمن الشهداء.

هذا هو المعلن عند هؤلاء وفيه قولهم: "إن جيل إبداع هو غصن من تلك الشجرة وفيض من ذلك الوجود الحضاري المتسامي، والمشرق عبر القرون كلها.. فلا ريب أن تتألف المطالع النورانية في سماء الجزائر وضمير الأمة.. تفتق "إبداع " عزمها إرادة لا تلين، وصرخة في وجه الظلام لا تؤوب، وفيضا من النور يعلو صداه ربوع الوطن الغالي.. ليقهر رموز الظلام الكافرين بحب الوطن والولاء لقيمه الخالدة"[30].

وفي المعلن عندهم نجد "... همّ الذات وهمّ الإنسان، وهم الوطن وهم الأمة بحثا عن هذا الخيط الرفيع الذي يربط بين الماضي المعتنق والحاضر المحترق، والمستقبل المنطلق في رؤية شاملة لا تلغي الطرح الآخر ولا تقصي الفكرة الرافضة، ولا تفرض البديل المتشنج..."[31]

ومع المعلن المؤكد للمرجع المعرفي عند هؤلاء المبدعين نذكر أن من الخصائص المصاحبة للإبداع عند جماعة "إبداع" أن النسق المعرفي والفكري الذي يمثل المرجع في كتابات هؤلاء، والمصرح به في مقدمات الدواوين المطبوعة وفي بعض الملتقيات الوطنية التي أنجزوها، والتي شاركنا فيها ببحوث لها علاقة بما أبدعه هؤلاء أنفسهم (*) إنما يسبق الممارسة النصية التي تأتي بعده في إطار مضطرب محكوم برد الفعل.

ومن هؤلاء نجد: نور الدين درويش، وحسين زيدان، وسويعد صالح فريد، وشارف عامر، ومحمد شايطة، وعقاب بلخير، ويوسف وغليسي، وياسين بن عبيد، وعبد الوهاب زيد.. إن هؤلاء الشعراء قد حاولوا أن يكتبوا الشعر ببديل فني ووطني وحضاري عام، والبديل لم يكن محكوما بالفجائية المدعمة بالعاطفة الآنية، بل هو نابع من وعي بما آل إليه المنجز الوطني الذي أصابه - في رأيهم- شيء من النكوص الذي منحهم الجرأة على الكتابة على الأقل.

وتبعا لما مضى فإن البديل عند هؤلاء الشعراء أصيل أساسه المضمون المؤيد بالفن، أو لنقل المضمون المشفوع بلغة خاصة، ذلك لأن التغيير قد حصل من خلال التفاعل بين الشاعر وبين الثابت الوطني الذي ألجأ هؤلاء الشعراء إلى معجم مختلف منقطع عن المعجم الذي ساد في شعر الشعراء الجزائريين الذين تأثروا بالأدونيسية التي استقوا منها بعض" المفارقات الاستعارية والرموز الضدية والثنائيات النافية لبعضها "[32] فقد اختفى في شعر هؤلاء ذلك المعجم السبعيني، المعتمد على لغة الملح والزبد، والمومسات والغواني، وسب الخلفاء الراشدين، والتهكم بالتاريخ الإسلامي... وفيما يلي

بعض الشواهد الشعرية التي نبحث فيها عن ماهية الكتابة الشعرية في علاقتها بالمنجز الوطني .

لعل الموضوع الأكبر الذي شغل هؤلاء الشعراء في هذه المرحلة هو صورة الفعل السياسي والثقافي المؤيد بالمتغيرات التي حلت بالوطن في الثمانينيات والتسعينيات تلك الصورة التي آلت بهؤلاء الشعراء إلى الكتابة بحنين جارف إلى زمن البطولة (زمن نوفمبر) هذا ما نقرؤه في كم شعري لا بأس به ، وهو الكم الذي اتخذ له منحنىً بارزاً، أساسه البكاء والتحسر على ما أصاب الوطن، يقابل ذلك حنين جارف إلى أزمنة النقاء والبطولة، وفي هذا نجدهم وهم يكتبون مناجين الشهداء والعلماء والمخلصين والثورة ورموزها معتمدين في كل ذلك على أساليب كالنداء والبوح والنجوى.

ويمكننا أن نقرأ ذلك النداء الباكي عند نور الدين درويش الذي يبحث فيه عن البطل المفقود الذي يريده أن يتجدد في زمن جفت فيه البطولة:[33]

يـا أيهـا البطـل المفقود في الظلم يا راحلا في المدى يا غصـــة بدمي

لـيلاك حـلـم وكـابـوس يـعـذبـنـا ماذا ســيحدث لو عشــنا بلا حلم

تـأبى المســـافـة أن تـأتيك طـائـعـة فهـل بوســعـك أن تجري بلا قـدم

ويناجي نور الدين درويش البديل المعرفي والبطولي الذي يمكنه أن يبدد ظلام الواقع قائلا [34]:

أوراس يا جبل المليون من بطل مازال من جعبتــي التوحيد ينسكـــــب

مازلت في نـــظر الأبـــطال مشتعـــلا في الهول نلقاك في الميدان تلــتهب

بـــاديس قـــال وهـــا نحن نرددهـــــا في الدين عزتنا للعـــرب نـــنتسب

باديس لا لم يمت باديس في دمـــــــنا و ابن المهيدي وبن بولعيد يا عرب

وعند ياسين بن عبيد الذي ينادي الثورة الكبرى أو السبع الشداد علّها تحل في زمانه فتحيي الأفعال الإيجابية التي تؤهل زمانه للحياة كما أهلته ذات يوم:[35]

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى أعيدي بقاياه سأقرأها وردا

أعيدي من السبع الشداد مثابتي حديثا بحبها نديّا ولا أندى

الخاتمة:

في الخاتمة مجموعة من الملاحظات الفنية والموضوعية التي نوردها مؤيدة بقراءة خاصة أساسها محاولة اكتشاف ماهية المنتمي الوطني في علاقته بالصوت الفني والموضوعي المتشابك المعقد الذي سجّل به الشعراء الجزائريون المؤيدون بالسؤال الوطني حضورهم في واقعهم، بذلك التشابك القائم بين الشعري والوطني قاربنا شعر هؤلاء الشعراء، وبه نأتي إلى الملاحظات الفنية والموضوعية الآتية:

1- تكمن الملاحظة الأولى في خصوصية القراءة المنهجية التي اخترناها، تلك الخصوصية التي اعتمدنا فيها الجملة الشعرية المؤيدة بالجملة الحضارية التي رصدنا بها الأنساق المعرفية والفنية التي أسهمت في تشكيل القصيدة عند مفدي.

2- ندرك جيدا أن قراءة المنتج الشعري الخاضع للعلاقة الجدلية القائمة بينه وبين المنجز الوطني المؤيد بالمتغيرات الحضارية التي أصابته صعب، وأن مقاربته إنما تخضع للنقد والتحليل والمراجعة، وأنها مقاربة محكومة بالصيغ الوطنية والحضارية والتاريخية التي تشكل بها الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، وندرك أيضا أن قراءة الشعر ومقاربته بالسياق الوطني والحضاري غير مرغوب فيه في زمن محموم بالحداثة وما بعدها، وبقراءات نصانية ترى بموت السياقات وباختفائها، ومع كل هذا فقد بحثنا، والبحث مؤيد بأسئلة الكتابة الشعرية في علاقتها بالمتغيرات الوطنية، هذا الكتابة التي نؤكد أن ماهية وجودها وجوهر

حضورها في الواقع الشعري والأدبي في الجزائر إنما تجلى بجدل خاضع للعلاقة بين الشعر والمتغيرات الوطنية والحضارية بعد الاستقلال بصفة خاصة .

3- لقد دلّت النصوص الشعرية محل الدراسة على أن الشعراء قد كتبوا بهذه الوطنية المبنية على الجدل الذي لم يفارق شعرهم أبدا، وأن أسئلة الكتابة موصولة أبدا بهذا المنجز الوطني والحضاري، وبماهيته نقدا ومراجعة، وأن الشعر عندهم فن موصول أبدا بأسئلة الوطن.

4- حضور الصوت الوطني الناقد الذي يغدو السمة الأساسية التي لا يمكن لأي دارس أن يلج عالم مفدي زكريّا وأحمد سحنون ومحمد العيد وأبو القاسم سعد الله ... إلا بها ، فبالوطنية الناقدة تزدهي الجمل الشعرية عند هؤلاء الشعراء، وبها تتناغم الصور وتتآلف لتشكل في النهاية ما يشبه (القصيد النشيد)، والصوت الوطني هنا منحاز بكينونة وطنية وحضارية ، فهو صوت وطني أبدا ، وهو الصوت الذي ألهم هؤلاء الشعراء شعرهم النازف الجريح ، وهو صوت عربي إسلامي ، وهو صوت الذات التي لا تهادن ولا تصالح ، وهو في الأخير صوت الخصوصية الفنية التي تستمد إلهامها من زمن " نوفمبر " الذي تأسست به الكتابة عندهم .

5- في شعر هؤلاء الشعراء -مع الفرق في المجايلة- صوت فني قلق حائر عمد فيه أصحابه إلى الكتابة بالجدل القائم بين الشعري والمنجز الوطني، ذلك الجدل الذي نعتقد أنه قد حول عالم الكتابة إلى صوت فني متمركز في الذات وفي هوية الصوت الشعري المندمج في هوية الوطن الحلم، والمشكلة في هذا النوع من الكتابة إنما تغدو في النهاية عبئا على صاحبها، فهي كتابة ذات صيغ مأساوية سندها الخلل الحاصل في المنتمي.

الهوامش:

1- فوضـى الإبدال في النقد العربي المعاصـر- بحث في الواقع والآفاق / د.عمر أحمد بوقرورة /عالم الكتب الحديث / إربد/ الأردن / ط1/ 2012م / ص 23.

2- مجلة فصول / مج16/ع2/ خريف1997م/ ص13.

3- نظرية اللغة الأدبية / خوسيه ماريا... / ترجمة حامد أبو أحمد / مكتبة غريب / القاهرة / ص 121.

4- دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، د. عمر أحمد بوقرورة، ط1، دار الهدى، الجزائر، 2004م، ص148.

5- يوميات متسكع محظوظ، سليمان جوادي، ش و ن ت، الجزائر، 1981، ص23.

6- شروط النهضة، مالك بن نبي، دار الفكر، دمشق، ص47.

7- ديوان محمد العيد / ش و ن ت / الجزائر / 1979م / ص48.

8 - ديوان محمد العيد / ص347.

9 - أمجادنا تتكلم / ص84.

10 - ديوان ابن العقون (أطوار) ش و ن ت، الجزائر، 1985، ص 59، 60.

11- الزمن الأخضر، أبو القاسم سعد الله، ش،و،ن،ت/ الجزائر ، ص 149

12- أغنيات نضالية، محمد الصالح باوية، ش، و، ن، ت / الجزائر / ص 67

13- البصائر / س2/ع209/1-12-1952م

14- بين الرشاد والتيه /مالك بن نبي / المؤسسة الوطنية للكتاب / الجزائر 1987/ص90.

15- من وحي الأطلس / مفدي زكريّا /ج 1/ مطبعة الأنباء /المغرب/ 1976ص 63.

16- نفسه / ص 143.

17- الشعر الجزائري الحديث / د. صالح خرفي / ص 119.

18- نفسه / ص 119

19- نفسه م ص 120 ... وانظر: أمجادنا تتكلم / ص 165.

20- دراسات في الشعر الجزائري المعاصر / د عمر بوقرورة / ص 81

21- أمجادنا تتكلم / ص 261.

22- إلياذة، ص 118.

23- ديوان أحمد سحنون/ ص 179.

24- نفسه / ص 165.

25 - دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، د. عمر أحمد بوقرورة، ط1، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004م، ص 111

26 - ديوان محمد العيد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979م، ص 435

27- الزمن الأخضر / أبو القاسم سعد الله / م و ط / الجزائر 1985 / ص 371

28- الحرف الضوء /محمد بلقاسم خمار / ش،و،ن،ت / الجزائر / ص 25

29- الحرف الضوء / ص 99

30- السفر الشاق/ نور الدين درويش/ إبداع/ ط1/ الجزائر/ د.ت/ ص 07.

31- ألف نافذة وجدار/ حسين عبروس/ إبداع/ ط1/ الجزائر/ 1992/ ص 3.

*- أنظر في هذا المجال: الشعر الجزائري بين التراث والحداثة وإشكالية الوعي الغائب/ د. عمر بوقرورة، علامات في النقد والأدب/ مج10/ ج34/ النادي الأدبي/ جدة.

- ودراسات في الشعر الجزائري المعاصر/ اتحاد الكتاب الجزائريين/ ط1/ 2006.

32 - الشعر الجزائري الحديث /د. محمد ناصر / ط1/دار الغرب الإسلامي/بيروت/1985/ص645

33 - . السفر الشاق . نور الدين درويش . الجزائر . ص 58.

34- نفسه /ص160.

35- الوهج العذري / ياسين بن عبيد/ المطبوعات الجميلة / ص 12.

ارتباك الكتابة الروائية الجزائرية بين عنف الإبداع وقلق الرؤيــة
قراءة في المنجز الروائي الجزائري

د. هاجر سماحي

جامعة طاهري محمد – بشار– الجزائر

البريد الإلكتروني: smahi.hadjer@univ-bechar.dz

الملخص:

سايرت الكتابة الروائية الجزائرية متغيّرات الواقع الجزائريّ، ذلك أنّ الأديب لا يمكن أن ينفصل عن واقعه، إذ واكب عبر هذا الفنّ هموم الفرد وهواجسه، آماله، وطموحاته، ولمّا كانت الكتابة الروائية إعادة تمثيل للواقع، انعطف الأدباء من هذه الزاوية على قراءة الراهن الجزائريّ في فترة من فترات الاختلال الأمنيّ، فتعدّدت العناوين واختلفت الأساليب والرؤى، وفي خضم هذا، نطرح الإشكاليات التالية:

كيف كانت قراءة المبدع للراهن الجزائريّ غداة الارتباك الأمنيّ؟ ما أهمّ الإشكاليات المطروحة في أدب الأزمة؟ لم كان اضطراب اللغة من أهمّ الخصائص الأسلوبية في هذه النصوص؟ وكيف تمّ تقديم البنية السرديّة؟ هل اتكأت الرؤية الفنيّة في هذه النصوص الروائية على مرجعية إيديولوجية أم أنّها استندت على قراءة اللحظة/ الآنية؟ وكيف كان تلقي هذه النصوص؟ لم كان الخوف والقلق من المجهول يسيطر على تشكيل محور البنية السرديّة؟ وكيف كانت الرؤية للمستقبل؟

الكلمات المفتاحية: الكتابة الروائية، العنف، الأزمة، الرؤية، القلق، الراهن، الرواية الجزائرية.

مقدمـة:

سايرت الكتابة الروائية الجزائرية رغم حداثة نشأتها واقع المجتمع الجزائريّ؛ مسلطة في ذلك الضوء على قضايا مختلفة من تعليم المرأة، البطالة، قراءة منجزات الثورة في جزائر ما بعد الاستقلال، إلى نقد المجتمع بعيون الثورة وانجازاتها، وهو ما حاورته الرواية الجزائرية في فترة السبعينات انطلاقا من الإيديولوجية الواقعية، غير أنّه ومع بداية الثمانينات إلى التسعينات من القرن الماضي تحوّلت الكتابة الروائية لقراءة الراهن الجزائريّ الذّي عرف اهتزازا أمنيّا قاد الأقلام الأدبيّة لمحاورته ومحاولة فهمه، فظهرت نصوص مرتبكة، قلقة، تحاول فهم الظاهرة لكن الاهتزاز الفنيّ في بناء النص كان يحيل على صعوبة ذلك، من مثل رواية "تيميمون" لرشيد بوجدرة[1]، إذ يلاحظ القارئ فيها ارتباك رؤية المبدع خاصة وأنّ موضوع الاختلال الأمنيّ ورد فقط من صوت المذياع حين كان البطل يسوق الحافلة، حيث كُتبت عبارات بخط غليظ تدلّ على الاضطراب الأمنيّ الذّي كانت تعيشه العاصمة، حوالي ستّ مرات[2]على طول صفحات النص دون أن ترتبط مباشرة بأحداثه، على شاكلة قوله: «أفتح المذياع لأنسى عطشي وأستمع إلى الأخبار: اغتيل الأستاذ ابن سعيد هذا الصباح على الساعة الثامنة بمنزله، من طرف عصابة من الإسلاميين، وقد حدث ذلك بمرأى من ابنته البالغة عشرين عاما»[3].

وفي هذا يرى "مخلوف عامر" أنّ هذه العبارات المثخنة بخط غليظ: «عندما يُثّبتها على جسد النص الروائي بلون أسود قاتم وأكثر بروزا، فلأنّها الأحداث التي تميّز الساحة، لأنّها بالقياس إلى ما عاداها في النص، تمثل بقعا سوداء من الحزن والقتامة والظلام،(...)وقد يكون من دلالات ذلك أنّ هذه الجرائم والاغتيالات، مهما كثرت ومهما بلغت من القسوة الوحشية، فإنّها تعدّ أحداثا عابرة، زائلة، بالنظر إلى عمق التاريخ

وعنفوانه، التاريخ ،هذا النهر الكبير سيظل يجري مهما ارتطم بالعقبات والصخور، فإنّها لا تثنيه عن الاستمرار أبدا»[4]، هذه القراءة المتفائلة للناقد "مخلوف عامر" لم تمنع من بروز نهايات سوداوية تميّز جلّ النصوص الروائية خاصة مع سيدة المقام، ذاكرة الماء، وشرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، إذ غلبت عليها النهايات التراجيدية التّي أدّت بمقتل جلّ الأبطال وانكفاء الآخرين على الانتحار كمدا وحزنا على ضياع الوطن، وفي هذا، نطرح التساؤلات التالية:

كيف تجلت الرؤية للاهتزاز الأمنيّ في النصوص الروائية؟ لم كانت النهايات التراجيدية للأبطال صفة معظم النصوص الروائية؟ ألم تنفتح الكتابات الإبداعية على بصيص أمل؟ كيف تجلت اللغة السرديّة؟ وكيف ظهرت العلاقة مع الواقع المهتز أمنيا؟

هي أسئلة وغيرها الكثير سيحاول هذا البحث الإجابة عنها من خلال التوقف عند العناصر التالية بالتمثيل والتحليل:

أوّلا: الرؤية إلى الواقع/اضطراب الرؤية، ثانيا: تجليات العنف في السّرد الجزائريّ، ثالثا وأخيرا: أدب الأزمة وعنف اللغة الروائية.

أوّلا- الرؤية إلى الواقع/اضطراب الرؤية:

شكلّ الواقع ركيزة مهمّة في النصوص الروائية خلال فترة الاختلال الأمنيّ في الجزائر، هذا الواقع الأليم جسّد أسلوبا روائيا يغلب عليه الخوف، الشّك من أتفه الحركات، وكثيرا من القلق والتوجسّ ، هو الأمر الذّي دفع ببعض الشخصيات الروائية للانزواء تحت الانهزامية والاستسلامية نتيجة هذه الأوضاع فكان الانتحار مآلها المحزن، كما كان لتيمة الموت فيه النصيب الأوفر، ولما كانت الرواية الجنس الأدبي الأقرب لنقل صورة الواقع، ونقدها، وتحليلها من خلال خاصية بنائها السرديّ التّي تسمح بذلك، كان السؤال حول مطابقة الرواية للواقع مشروعا، وعليه «إنّ الذين يطرحون أسئلة من نوع

ما مدى مطابقة هذا النص للواقع يتحركون في مجال البحث عن تبرير الواقع وتكريسه، أي الدفاع عن قيم ومثل تخدم الواقع وبالتالي يجب تطويرها والدفاع عنها، أو نفي هذا الواقع باعتباره يتناقض مع المقولات الأساسية التي تتحكم في المجتمع وتعيق حركية التطور، وهكذا لا يصير الأدب هو البحث عن تكريس الواقع أو تبريره، ولكن محاولة إيجاد بديل لهذا الواقع، ومحاولة إيجاد البديل هذه تتمثل في تصحيح وعي القارئ/المتلقي وتوجيهه باتجاه معين وتنبيهه إلى الثغرات»[5].

من هنا، كانت الرؤية للواقع في خضم الدفاع عن المثل والقيم أو محاولة نفيه من خلال الظواهر التّي تتعارض مع قيم المجتمع تفرض على مبدع النص التركيز على وعي القارئ من أجل تبيان الثغرات التّي لا يستطيع فهمها أو رؤيتها، لهذا، كثيرا ما كان ينحصر التركيز في الأسلوب الروائي بالدرجة الأولى على استمالة وعي القارئ والتأثير عليه من أجل شدّه نحو متابعة القراءة أوّلا ، ومشاركته لرؤيته ثانيا، وهو ما استجلته الدراسات النّقدية في تلقي النص الروائي، وإن كان التفاعل بين النص والقارئ يتفاوت بين الإيجاب والسلب، فإنّ غاية المبدع تحقق لحظة تلقي النص وإن اختلفت درجة التفاعل بين قارئ وآخر.

القارئ للنص الروائي الجزائري يلاحظ بوضوح مدى التفاعل بين منتج النص وواقعه، ذلك أنّ الإبداع الأدبي بالرجة الأولى ما هو إلاّ« مرآة للعصر وترجمان لظروفه»[6]، وإن اختلفت قراءة أحداث الراهن الجزائريّ في فترة من فترات الاختلال الأمنيّ بين الأدباء إلاّ أنّ نبذ العنف والتطرف تكاد تجمع عليه جلّ النصوص الروائية، وفي هذا، يتقدم واسيني الأعرج عبر أكثر من 05 نصوص روائية[7] خصّها لكتابة الاهتزاز الأمنيّ، هذا إن دلّ، إنّما يدلّ على خطورة التيمة أوّلا على الرؤية الوطنية من ضياع الوطن وصعوبة أو استحالة العيش بين أحضانه ورؤيته مزدهرا ينافس الدول، وثانيا يحيل على مدى الخوف والقلق الذّي كان يسيطر على مختلف الشرائح وهو ما كان يؤدي إلى ارتباك نفسيّ

وفكريّ تجلى في البنية السرديّة للنصوص الروائية، وثالثا مثل هذه الاهتزازات الأمنيّة كانت تستوجب القراءة المتأنيّة والسليمة وهو ما لاحظه القارئ في كتابات الأعرج على نحو خاصّ حيث اختلفت رؤاه وتدرجت من نص لآخر (نضوج الرؤية ووضوحها)، لتتمظهر في الأخير التساؤلات حول المستقبل وآفاقه في ظلّ هذه الاهتزازات الأمنيّة، وهو ما كان يبدو جليّا بين ثنايا النصوص الروائية.

* تمظهرات الواقع في الكتابة الروائية الجزائرية:

إن كان الواقع لا يظهر صورة طبق الأصل في النص الروائي، فلأنّ الخيال الذّي هو أساس العملية الإبداعية يزاحم صور الواقع، فيعمل المبدع على اقتناص "اللحظة" التّي يرغب في التعبير عنها ويحوّرها في جوّ قصصيّ يبُنى على أساس مخيلته، فتكون البنية السرديّة وفق هذا المنظور تسرد قصصا تقارب الواقع أو تتقاطع معه في تماس مع عنصر التخييل الفنيّ، ذلك أنّ عنصر المكان والزمان على نحو خاصّ يضيفان جوّا واقعيا نظرا لاستلهام منتج النص أماكن وأزمنة من الواقع الذّي يعيشه، ولأنّ رؤية المبدع تجاه الظاهرة التّي يسردها(اللحظة) تتعمّق بين صفحات النص ومع فعل القراءة، فإنّ اكتشافها يتكئ على القراءات والتأويلات التّي تختلف من متلق لأخر، وفي هذا، سنحاول استجلاء صور الواقع في كتابات الأعرج الروائية: سيدة المقام، ذاكرة الماء، وشرفات بحر الشمال، وكذا تفسير الرؤية الفنيّة تجاه هذا الواقع المرتبك أمنيّا:

تنطلق الأحداث في رواية "سيدة المقام" منذ الوهلة الأولى مهتزّة، مرتبكة، يعلوها كثيرا من الخوف والقلق، ومع السطور الأولى يقدم الأعرج نصّه للقارئ محمّلا بالارتباك والانكسار جرّاء الخيبة من هذا الواقع التّي بدأت تسيطر عليه، يقول:« شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من علوّ شاهق، لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين، الأصوات التّي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعدّ، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها، كلّ شيء اختلط مثل العجينة، يجب أن تعرفوا أنّي منهك ومنتهك

وحزين ومتوحّد مثل الكآبة»[8]، إذ يحيل هذا المقطع السرديّ على أنّ مدينة البطل الأستاذ الجامعي في الفنّ الكلاسيكي(سي موح) قد تحوّلت وتغيّرت لمدينة غريبة عليه من خلال العبارة(شيء ما تكسّر في هذه المدينة) ذلك أنّ عبارة "التكسّر" والتّي اختارها الأعرج بدّقة للدلالة على تحوّل المدينة تستوجب تغيّرا في الهيئة والشكل، هذا التغيّر كان من دواعيه كذلك تغيّر نفسيّ وفكريّ إذ بدا جليّا شعور البطل بالضياع والتيه، كما بكثير من الضيق والاختناق (منهك ومنتهك)، ليعدّد بعد ذلك وصف هذا الشعور الداخلي الذّي يعتريه (حزين ومتوحّد مثل الكآبة) التّي تدلّ على غربة البطل في وطنه.

وعليه، يمكن القول، إنّ تحوّل المدينة انعكس سلبا على نفسية البطل، فانحدر شيئا فشيئا نحو الانزواء والانطواء على ذاته، يتحسّر ويتأسّف على رؤيتها تضيع يوما بعد آخر، لا يملك حيال هذه الوضعية سوى الاستسلام للغصة والكآبة، لتتمظهر صورة الواقع في النص الروائي للقارئ تحاكي فترة من فترات الاختلال الأمنيّ، وهو ما يسمح بقراءة النص بحذر ، ذلك أنّ خاصية العنف التّي هي أساس المتن الحكائي تفرض التأنّي وحسن التقليب، ومنه، يتجلى أنّ شخصية البطل (سي الموح) يعلوها الخوف والحزن العميق، وبالتالي، القلق في التعبير عن حالها وعن حالة مدينتها، فيكون الارتباك في اتخاذ قراراتها عاملا فارقا ومهمّا في مسار الأحداث في الرواية.

ضياع المدينة لم يكن ليتوقف عند الشعور بالغصّة والحزن، بل يجد القارئ البطل (سي الموح) يحنّ لصورة مدينته، وعبقها، وصراخها، أين كانت الشوارع مكتظة، والضحكات تتعالى بين الحين والآخر، يقول: «كان الضجيج يتعالى والصرخات والضّحكات، والآن، الصمت يلّف الدوائر، يأكل الناس أو يشربون أو يشترون، كلّ شيء يتمّ بصمت، العيون القليلة التّي تعبر الممرّات والشوارع في هذا الليل مدورة وبليدة، خائفة، تمشي أو تهرول بسرعة غير عاديّة من حين لآخر تلتفت وراءها بعد أن تطمئن نفسها ثمّ تواصل سيرها أو تسلّقها للشوارع والمرتفعات(...) مدينتنا فقدت رغبتها في

الاحتفال تستأنس مع الشقاوة المزمنة»[9]، إذا، تعود الذاكرة للبطل ثقيلة، وموجعة، كما يعود الحنين للماضي بأشواقه، وتجمعاته، جميلا بأصدائه وبصيحات المارّة، لكنّ هذه الصورة، الآن، صارت مثل الشبح، ذلك أنّ الحاضر صار أكثر غربة يوما بعد آخر، فالوجوه لم تعد مثل سابقتها، والأفكار كما العادات والاجتماعات صارت بليدة وموحشة في مدينة تخلع كلّ يوم هويتها وثقافتها.

هي إذا، أصداء مدينة تحوّلت عن نمط عيشها، تفكيرها، لباسها، وعاداتها وتقاليدها، أفراحُها أصبحت معدودة في مقابل خيباتها وأحزانها التّي تفنّن القتلة في رسم مشاهدها مع فجر كلّ يوم جديد، هذه الوضعية المؤلمة، كانت كفيلة بخيبات متتالية، وتراكمات نفسية عانت القهر والوجع، فما بين الشخصيات المثقفة وكذا غير المثقفة في متن الرواية كان الموت والانتحار السبيل الوحيد لعزاء مدينة قاومت عبر التاريخ كلّ أشكال الطغيان والجبروت، لكن، الآن، لم يبق سوى الانزواء نحو ركن الانهزامية أمام الفجائع الدموية.

عطفا على ما سبق، كان البحث عن هوية المدينة وأصالتها يتعمّق في نفسية البطل، ذلك أنّ المظاهر الدخيلة عليها والوجوه الغريبة كما الألبسة الدخيلة والتّي صارت تشكلّ كيانها ومقوماتها كان دافعا قويّا للعودة إن استذكارا عبر الذاكرة أو الشعور بالحنين والشّوق لماضي المدينة المترنح بين هويتين وثقافتين، على شاكلة قوله:« لا شيء تغيّر سوى أنّ المدينة باعت ذاكرتها وهي تبحث الآن وسط الفراغات المقلقة عن ذاكرة جديدة تستعيرها من مدن قريبة أو بعيدة، لا يهم(...) إنّنا نعبر عصرا منقرضا في هذه المدينة التّي أصبح فيها الباعة الجوّالون وتجار الشنطة والتراباندو سادة الأزقة والشوارع، والأطفال الشّحاذون ومسّاحو زجاج السيّارات والنساء الواقفات في الزوايا في غفلة حرّاس الإيمان(...)حزن كبير يتجشّأ في الداخل كالسرطان، الميزيريا، السيدا، والزطلة، الطاعون، قادم، في الطريق يا حبيبي، يأتي مع الفقر، والبؤس، عام الفتنة الكبرى، إنّي

أراه، ألمسه برؤوس أصابعي»[10]، فمن خلال هذا الملفوظ السرديّ يتمظهر جليّا اضطراب البطل وقلقه الكبير إزاء هذا الواقع الذّي يراه لا يعد بالكثير، إذ يجد القارئ أنّ المبدع اختار عباراته بدقة متناهية للتعبير عن مدى الخيبة والمرارة التّي تنتاب البطل، من استثمار لمصطلح (عام الفتنة الكبرى) التّي توحي بانكسار المدينة، وضياع قيمها، هويتها، ثقافتها، هو الأمر الذّي هيّأ المتلقي نفسيا لاستقبال هذا التحوّل في مسار السّرد كما في مسار الأحداث، إذ صار واضحا أنّها تنحو نحو نفق مظلم من الصعب الخروج من نهايته المظلمة، إذ القتل، ورائحة الدماء ستكون ملازمة للفتنة.

كما يجد القارئ أنّ اهتزاز المجتمع، وبالتالي، اهتزاز كيانه وأسسه التّي يرتكز عليها من انحدار سريع نحو البطالة، الجوع، الفقر، سيؤدي لا محالة نحو الصراعات والاقتتال من أجل الظفر بلقمة العيش، هذه الوضعية المزرية كانت كفيلة بتطويق خيبات الشخصيات البطلة، وانحدارها نحو الشعور بالاغتراب والوحدة في أرض الوطن، ومنه، يتجلى أنّ عنف المدينة الذّي بدأت ملامحه تلوح في الآفاق، وخوف الأبطال من المستقبل وسيناريوهاته المظلمة والتّي تنبئ بالدموية والعنف كان محطّة حاسمة للعودة بالذاكرة للماضي وعيش هاته الشخصيات الآلام والصراع بين الحاضر السرديّ المرتبك والمهتزّ على كلّ الأصعدة والعودة للماضي كمنفذ للنّقد والاستهجان لهذا الراهن حينا، والحنين لعبق فترة صارت تستدعيها الذاكرة دون استئذان للتنفيس والترويح عن هذه الفجائع والأحزان التّي طوّقت نفسياتهم في كثير من الأحيان.

وإذا كانت رواية "سيدة المقام" قد استندت على الاستسلام عبر جلّ شخصيات النص الروائي إلاّ أنّ المبدع أبى إلاّ المقاومة وعدم الرضوخ في عمله "ذاكرة الماء" أين يجد القارئ أنّ الرؤية الفنيّة تجاه الأحداث تبدو متماسكة ومتينة، إن أخذنا في الاعتبار عدّ رواية "سيدة المقام" نصا يرتكز على الرؤية الفنيّة الواحدة المتماهية مع رؤية المبدع، إذ

لم يجد القارئ صوت المتطرف أو السلطة في تبرير تصرفاتهما، وبذلك بقيت محصورة الرؤية والاتجاه.

ربطا لما سبق، ولما كانت صورة الواقع تتمظهر من خلال صورة المدينة وملامحها، فإنّ الاستدارة لشخصية المثقف سمحت كذلك بإبراز أبعاده، وإن كانت في رواية "سيدة المقام" قد استسلمت وانحدرت نحو الانهزام والانطواء على الذات، فإنّها مع رواية "ذاكرة الماء" قد حظيت بنصيب واهتمام شديدين؛ حيث انتقى واسيني الأعرج شخصيات روايته بدقة متناهية عبّرت عن الاضطهاد والتنكيل الممارس ضدّ هذه الفئة، ذلك أنّ هدف الطرف الثاني المعادي لها سواء سلطة أو متطرف كان يبغي إسكات صوتها، فكرها، ورؤيتها، فكان القمع، كما التهديد، والقتل من بين أهمّ الأفعال التّي كانت تحاصرها وتقلق مصيرها، وبالتالي، تنكد عليها عيشها، من مثل الجريمة البشعة التّي تلقاها (يوسف) فنّان المدينة وشاعرها في رواية "ذاكرة الماء"، يقول:« يوسف رجل بطيبة نادرة وجنون استثنائي، يمشي بسرعة، يأكل بسرعة، ويتأمّل بعمق، وجنون، (...)يوسف تعوّد دائما ان يقول ما يحسه بعفوية، حتّى في الأمسيات الفنيّة، لا يخبئ شأنه الداخلي الذّي يشغله أبدا، يعرف مسبقا أنّ العيون التّي تتربص به كثيرة...»[11]، إذ عبر هذا المقطع السرديّ يقدم الأعرج الإطار العامّ لشخصية (يوسف) فيعمد على التركيز من أجل تقديمه للقارئ بكونه شخصية نادرة بطيبتها، وصفائها الداخلي، خاصة حين لا تعرف سبيلا للاختباء من آرائها وأفكارها، ولعلّ هذا الأمر كان الخطوة الأولى بكونه شخصية مستهدفة من قبل الآخر، لأنّه يعتبر مزعجا ومقلقا لها، فكان لا بّد من إسكات هذا الصوت المزعج.

لا يكتفي الأعرج بهذا، بل يجده القارئ يواصل المتابعة الفنيّة ل(يوسف) حين يقدمه بين الحين والآخر يلاعب ابنة صديقه البطل الأستاذ الجامعي (ريما) بكلّ عفوية وطلاقة، وهو ما نجم عنه علاقة متينة وقوية بينهما، جعلت من الطفلة تنتابها الصدمة

لحظة تلقي خبر مقتله، يقول: «يوسف قُتل، هذه القصاصة الباردة تشهد على ذلك بخطوطها الباردة التّي لا تكاد تظهر: اغتيل البارحة في بيته الفنّان والشاعر والإنسان يوسف، لقد وجد مقطّعا على فراشه، وفي يده قلم رصاص يبدو أنّه كان وسيلته الوحيدة للمقاومة، على جسده لوحة: المعدومين لفرانسيس غويا التّي أعاد رسمها، جريدة الخبر(...)199»[12]، إذ يدلّ هذا المقطع السرديّ على الوحشية والهمجية في قتل (الفنّان/الشاعر/والإنسان)، ذلك أنّ تعديد هذه الصفات تباعا وراء بعضها يوحي بمدى القهر والغصّة، كما يوحي الجانب المسالم في الشخصية، ذلك أنّ (الفنّان أو الشاعر أو الإنسان) ما هو في الأخير إلاّ جسد بمقومات إنسانيّة تحتلّه، ولعلّ لفظة "الإنسان" كانت من أقوى العبارات التّي انتقاها المبدع للنّقد والاستهجان، لنقد قتل الإنسانيّة بكلّ ما تحمله من معان، كما كان للحقل المعجمي(الباردة، مقطعا، اغتيل) دلالة على عنف الطرف الثاني وتجسيد بربريته المتقنة في القتل وسيلة للاستهجان والذّم، وبالتالي، الدفاع عن صورة (يوسف) المقاوم حين ركزّ على عبارة(قلم رصاص) وسيلته في المواجهة وسبيله الوحيد للعيش.

من هنا، يتجلى مدى العنف والقهر الذّي تعرضت له الشخصية المثقفة عبر (يوسف)، والتهديد الكبير الذّي كان يلاحق الشخصيات الأخرى لأنّها كانت تكتب، وتفكر، وتقاوم بقلم الرصاص، هذه الصورة كشفت في جانب آخر عن واقع متأزّم، مليء بالتوتر وكثيرا من الخوف والارتباك في ظلّ أوضاع أمنيّة تسيطر عليها الاغتيالات ساعة بعد أخرى.

ممّا سبق، نستنتج أنّ الرؤية للواقع المرتبك والمهتزّ أمنيّا كانت من خلال تقديم المكان ورسم مدى التوجسّ والخوف فيه، ورسم بشاعة القتل المتكرّرة فيه، كما كانت أيضا من خلال التركيز على الشخصيات خاصة المثقفة منها، والتعبير عن صعوبة العيش في محيط تتربص عيونه بها ليلا ونهارا، ومع ذلك كان إصرار المبدع رغم هذه الآلام

والأوجاع يتمسّك بين الحين والآخر بالرغبة في الحياة وعيشها بأمل ينظر للغد بعيون مشرقة، ذلك «لأنّ الأدب في حقيقته ليس إلاّ تفسيرا عميقا للحياة» [13].

ثانيا- تجليات العنف في السّرد الجـزائريّ:

اختلفت صور العنف ومنطلقاته في المدونة الروائية لواسيني الأعرج، إلاّ أنّه وعبر هذه الورقة سنحاول التركيز على آثار العنف الجسديّ والعنف المعنويّ الذّي تلقته الشخصيات، وبالتالي، عيشها الاغتراب بكلّ قساوته النفسيّة، كما سنركز في جانب ثان على علاقة الانفصال بين الشخصيات والمكان ونتائجه السلبيّة التّي أدّت لانتحار كثير منها، ومنه، سنتعمّق في الجانب النفسيّ وأثر المحيط الخارجي متوتر عليها، وفق ما يلي:

يتشكل العنف في النص الروائي لواسيني الأعرج انطلاقا من بيئة يسيطر عليها سوء الفهم والاختلاف بين أطرافه، هذا الأمر نتج عنه الفعل وردّ الفعل الذّي يتطلب الدفاع عن النفس، والمبادئ، والأفكار لكلا الأطراف المتنازعة فيما بينها، فيصبح المكان عنيفا، والشخصيات عنيفة في أفعالها وخطاباتها، كما تصير الأحداث دمويّة، وبالتالي، تلقي القارئ لسرديّات أساس متنها الحكائي العنف، وبالعودة لمصطلح العنف في اللغة نجد: «العنف الخرق بالأمر وقلّة الرّفق به، وهو ضدّ الرفق.. وكلّ ما في الرّفق من الخير ففي العنف من الشّر مثله»[14]، ليتبيّن من خلال هذا التعريف أنّ العنف كلّ فعل يغيب فيه الرفق واللين في الأسلوب أو التعامل، ولتبيانه بوضوح تمّت الاستعانة بالضديّة(الرفق في الخير/العنف في الشّر)، ومنه، يكون العنف فعلا يحمل من الشّر بين ثناياه ما يجعل منه مكروها وغير مقبول في التعاملات، وفي الاصطلاح: «استخدام الضّغط أو القوة استخداما غير مشروع أو غير مطابق للقانون من شأنه التأثير على إرادة فرد ما»[15]، فيكون بذلك الضغط على الطرف الثاني والحدّ من شعوره بحريته، وبالتالي، تمُارس عليه القوة من أهمّ ملامح العنف، زيادة على هذا، يتمظهر عبر هذا التعريف أنّ العنف ،كذلك، كلّ فعل أو ممارسة خارجة عن إطار القانون، تعمل على التأثير على إرادة

الأشخاص، وهو ما يجعل فعلهم نتيجة هذا السلوك عنيفا، لأنّ شعورهم الداخلي يهتّز، ويضطرب، نتيجة فقد كرامتهم، وحريتهم، فيكون العنف سائدا.

ارتسم في المشهد السرديّ للمنجز الروائي لواسيني الأعرج عنف جسديّ وآخر معنويّ-كما سبقت الإشارة لذلك-، أمّا النّوع الأوّل: فيمكن حدّه في كلّ فعل يعتمد على القوّة وتسليطه على الطرف الثاني، من تلقي ضربات، لكمات، شرسة ضدّ جسد الشخصية المقهورة أو المعنّفة، أو حصرها في زاوية مظلمة ومراقبتها وتهديدها باستمرار، وبالتالي، تنكيد عيشها وجعله مريرا، من مثل قوله: «كان وجهه قد تفحّم، وقبل أن أنهي جملتي الأخيرة، نزل بيده الثقيلة على خدّي الأيسر، شعرتُ بأصابعه ترتسم الواحد بعد الآخر، رأيت النّجم القطبي في وضح النهار، لابدّ أن تكون وراء تلك الضّربة تراكمات خمسة عشر قرنا، ولابدّ أن تكون وراء تلك البذاءة مدافن للرغبات المذبوحة، ثمّ أخذني من شعري وضرب رأسي على الحائط(...) ولم أتفطن لهول الضربة إلاّ عندما ملأت ملوحة الدّم فمي، مسحت شفتي برأس لساني، وعندما انتبهت إلى ملامحه من وراء عيوني المنكسرة، شعرت بخوف، كان مسعورا، الزبد على أطراف شفتيه، يعمّق هذه الحالة القاسية»[16]، فمن خلال هذا الملفوظ السرديّ يرتسم للقارئ صورة العنف الجسديّ الذّي تلقته البطلة(مريم) من قبل زوجها، من ضربات ولكمات وجرجرة من الشّعر، خاصة لمّا انتشرت حكاية الأصبع المذبوح، والنظرات المزرية التّي كان يتلقاها وصدّ زوجته له كانت دافعا قويا وحاسما لاستخدام القوّة المفرطة، إذ استطاع المتلقي أن يكتشف اضطرابات الأسرة الجزائرية التّي تعاني منها، وغياب الحكمة والرزانة في حلّ المشاكل والخلافات بعيدا عن تدخلات أفراد الأسرة ، كما اكتشف كذلك أنّ اختلاف العقليات بين الأزواج كان من أكبر الدوافع نحو التوجه لممارسة العنف، كما هو الحال بين مريم وزوجها، وارتماء المرأة عبر نموذج (مريم) راقصة الباليه للزواج المتسرع ظنّا منها أنّها عبر

هذا الفعل تحصر النظرات والانتقادات الموجهة لها كان فعلا خاطئا، دفع ثمنه كان القهر والوجع ومزيدا من العنف.

أمّا النّوع الثاني: العنف المعنويّ فيمكن حصره في تلقي الشخصية إمّا لألفاظ، أو نظرات، جارحة، تعمد على خلخلة راحتها النفسيّة، أو أن تشكل البيئة عاملا من العوامل التّي تسبّب حواجز في طريق أهدافها وطموحاتها، وتدفع بكيانها للاهتزاز، ولنا التمثيل:« شعرتُ بانكسار عميق فجر هذا اليوم، وانا ألملم شؤوني الصغيرة، وأنزع للمرّة الأخيرة، من على الحائط المتآكل صور الوالد وزليخة وأمّي وإطار عزيز المذهّب الذّي كدت أنساه في الزاوية(...) وأنا أستعدّ لمغادرة البيت للمرّة الأخيرة سمعت بعض الزغاريد التّي تشبه زغاريد الأيّام الماضية، ذكّرتني بسنوات انتهى صراخها وبقي دمها عالقا في الذاكرة...»[17]، فالبطل (ياسين) الذّي أحبّ وطنه حتّى النّخاع وخذلان هذا الأخير له بتحطيم أحلامه وطموحاته، وتهديده بالقتل، كان حمل الحقيبة مُكرها والتوّجه نحو أقصى نقطة تبعد عن الوطن المآل الوحيد الذّي كان لابّد منه، وما يدلل على قسوة المشهد على نفسية البطل اختيار المبدع لمعجم لغويّ قوي وموحي من مثل الاستعانة بلفظ (الانكسار) التّي توحي بتحوّل نفسيته وضياعها وشتاتها، ذلك أنّ التكسّر للشيء يفقده صورة الأولى، ومنه، من الصعب جدّا لملمة الشيء المكسور وعودته لهيئته الأولى وهي حالة البطل، كما كان لاختيار صور عائلته، الأقرب لقلبه والأحبّ لديه الأثر البالغ في قهره وعجزه، هو الأمر الذّي سبّب الخناق والضيق في نفسه، وبالتالي، يتجلى للقارئ كيف أنّ المحيط الخارجي بتأثيراته السلبيّة وعدم اهتواء موهبته النادرة، بل وعدم تشجيعه، والاعتماد على إهانته، وخذلانه، وتهديده من أهمّ الدوافع التّي ألّمت بنفسية البطل ودفعت به لاختيار المنفى كمكان يبحث فيه عن الاحتواء والاهتمام، كما التشجيع، ومنه، مسح الآلام والأوجاع من كيانه المهتّز والمرتبك، وهو ما وجده في أرض المنفى.

وعليه، وعبر هذين النموذجين، والأمثلة كثيرة ومتنوّعة في المتن الروائي لواسيني الأعرج نستنتج أنّ المبدع نقد واستهجن العنف بكلّ طرقه وأشكاله، وشجع على احتواء الوطن للأفراد وحبّ الأفراد لأوطانهم، كما دعا بطريقة غير مباشرة للحوار والتفاهم ونبذ الاختلاف والتعصب، من خلال تصوير معاناة شخصياته التّي هي صورة أو نموذج من مآسي عديد الأفراد الذّين قع عليهم العنف، لهذا، كانت الكتابة، والقراءة، والاهتمام بالمثقف من أهمّ الغايات التّي اعتمدها كوسيلة لمحاربة الجهل، والتطرف، والعنف، لأجل هذا ف« إنّ القراءة بصفتها تجربة جمالية هي على وجه الدوام نزوع من شيء ما بقدر ما هي منزع إلى شيء ما آخر، فمن جهة هي تنزع عن كاهل القارئ عبء الحياة الحقيقة وتُحقّق عليه صعوباتها، وتفك من شدّة سلاسلها، وهي من جهة أخرى وإذ تسلكه في عالم النص فإنّها تجدّد من إدراكه للعالم الحقيقيّ»[18]، من هنا، كانت القراءة تفتح أبوابا من النور وتغلق أبوابا أخرى من الجهل، وتسمح بقراءة الحياة من خلال تجديد وعي القارئ وإدراكه للعالم، هو ما جعل الأعرج عبر أكثر من نص روائي يتمسّك بهذه المعادلة.

ثالثا- أدب الأزمة وعنف اللغة الروائية:

تلقي سرديّات العنف (سيدة المقام، ذاكرة الماء، وشرفات بحر الشمال) كان يستلزم بالضرورة تلقي لغة سرديّة عنيفة، على شاكلة قوله: «لم تقل شيئا ولكنّها رشقت سمعها على جنريك النشرة ثمّ على الخبر:

امتدّت هذا الصباح أيدي الإجرام والخيانة إلى الفنّان والشاعر والأستاذ الجامعي: يوسف...الذّي اغتيل في ساعة مبكرة من صباح اليوم، فقد وجد بيته مبعثرا، ورأسه مفصولا عن جسده، تنام داخله العديد من رصاصات مسدّس آلي وفي كفّه قلم رصاص، انتظروا التفاصيل في نشراتنا اللاحقة» [19].

حيث يحتوي هذا الملفوظ السرديّ على معجم لغويّ يتسّم بالعنف ويُدلّل عليه، من اختيار المبدع لألفاظ من قبيل(اغتيل، بيته مبعثرا، رأسه مفصولا، تنام داخله

رصاصات) التّي توحي بوقوع مجزة دمويّة راح ضحيّتها فنّان المدينة وشاعرها، فهذه الألفاظ تحمل من القسوة والوحشية ما يجعل القارئ هو الآخر يتفاعل معها ويشارك الطفلة(ريما) حزنها وخيبتها جرّاء قتله بطريقة بشعة: فصل رأسه بالسكين ورميه وإشباع جسده بعد ذلك بعدّة طلقات نارية اخترقت جسده الضعيف، فإيجاز الخبر وورود بهذه الصورة المقتضبة والموجزة رفع من نسبة التفاعل بين القارئ والنص، وبالتالي، التفاعل مع لغة السّرد التّي أثّرت في المتلقي، ورفعت من نسبة النّقد والذّم لمثل هذا الفعل العنيف، لأجل هذا يمكن القول: « إنّ طقوس كتابة رواية المحنة من طقوس ملحمية الذات الكاتبة وهي تواجه مصيرا غاشما، وهي إلى ذلك طقوس ذاكرة متوجعة بفجائع الذات الفردية والجماعية، وعنفوان متخيل يسعى إلى تحويل العنف من الواقع إلى النص، ومن النص إلى المتلقي، فعنف نصوص رواية المحنة من عنف واقع المأساة الجزائرية في التسعينات أرضا وناسا، وعنف متخيلها السردي من عنف ذاكرتها وما اختزنته من فظائع مشاهد العنف الدموي(...) وهي إلى ذلك صوت الإدانة والتنديد...»[20].

في جانب آخر، ينفجر الخطاب الساخر ثنايا السطور معبّرا عن أزمة وحسرة شديدين كما عن تيه وضياع وسط دوامة العنف التّي تهزّ البلاد، يقول:«(...) نسفوا كلّ ما تبقى من الوجوه الأليفة، حتّى صار سكان المدينة مجرّد رعية وليسوا مواطنين، حقّ المواطنة صار معلّقا، هذا هو العرف الجديد، أدّ ولا خلّ يالمسكين، تحيا بلاد الشهداء الذين مازلنا نكتشف حتّى اليوم رفاتهم، يحيا الأولياء الصالحون، سيدي الهواري، سيدي منصور الثعالبي، سيدي بومدين، سيدي عبد المؤمن بوقبرين...تحيا البلاد التّي ليست بلادا، التّي لم تعد لنا، ولم نعد نعرفها، تحيا الأشياء الرقيقة التّي لا تموت، سحبوها من القلب مثلما يسحبون إبرة انغرزت في العظم، (...) من أين يبدأ المحزون كتابه؟ أعدّ الكلمات والخناقات، والساعات، والألفاظ، للألفاظ سحر خاصّ، يأسر العمق إليه بقوّة منقطعة النظير ويؤدي به إلى عمق أعماق الهاوية والانحرافات، ماذا بقي لك أيّها

المسكين...»[21]، حيث يعبّر هذا المقطع السرديّ عن حالة الخيبة التّي تتملّك نفسية البطل، من خلال الاعتماد على لغة تراوح بين السخرية المتفجرة عن نفس متوجعة حينا، وبين لغة تركن للتطرف والعنف، لتكون بذلك البلاد ليست كما عهدها، لقد انسلخت كليّا عن تاريخها، وفي خضم هذه الأوجاع لم يبقى سوى التحسّر على هذا التاريخ العريق والوقوف بجفاء أمام تعداد أسماء الأولياء الصالحين الذين جسدوا أصالتها ذات زمن، ليكون مآل البطل في الأخير الترنح والانطواء على الذات معترفا بأنّ الوطن لم يعد وطنه، لقد صار غريبا عليه، فكما اعترف بسحر الألفاظ وعمقها، كذلك كان تفاعل القارئ مع حالة البطل بذات العمق والخناقات الأليمة على ضياع الوطن وضياع كيان الفرد فيه، هذا الأمر، لم يكن ليكون لولا اعتماد الأعرج على لغة دقيقة، تجمع بين التعبير عن أضرار العنف، كما عن خسارة الوطن، وخسارة الذات الإنسانيّة فيه بكلّ عمق وعنفوان شديدين.

في الأخير، وانطلاقا ممّا سبق، نستنتج أنّ الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في رواياته: سيدة المقام، ذاكرة الماء، وشرفات بحر الشمال، اعتمدت على السّرد الذّي يركن للعنف من خلال التعبير عن الأزمة التّي مرّت بها الجزائر في فترة من فترات تاريخها، هذا الأمر، ونظرا لخطورته على كلّ الأصعدة استنفذ طاقة الأعرج الإبداعية بالكتابة، فكانت بذلك حصيلته إزاء التيمة حوالي خمس روايات، سخرّ قلمه خلالها لنبذ العنف والتطرف بكلّ أشكالهما، داعيا إلى التركيز على انقاذ البلاد من الدوامة التّي غرقت فيها جرّاء الأنانيات، فكان أن اختار بذكاء فنيّ مبهر شخصياته الروائية خاصة البطلة منها لتكون مثقفة، تتكلم بلسان النخبة من أفراد المجتمع، في دعوة للهدوء، ومحاورة كلّ الأطراف، ونبذ العنف والتطرف، ووضع الوطن ضمن الأوليات التّي ينبغي التمسّك به، فكانت بذلك دعوته صريحة بين ثنايا النصوص الروائية للقراءة ومزيدا من الكتابة باعتبارها الوسيلة الوحيدة التّي تفتح العقل على آفاق منيرة تجنبه الرؤية المحدودة في

فهم فعل الأطراف الأخرى المعادية مهما كانت، وإن ارتبكت رؤيته في رواية سيدة المقام باعتبارها كانت تصدر من صوت سرديّ واحد ينبذ العنف والقتل، إلاّ أنّها مع الأعمال الروائية الأخرى بدت أكثر عمقا، ودلالة، وجمالية فنيّة تأسر القارئ وتطوقه.

الهوامش:

1- للمزيد من الاطلاع يراجع: رشيد بوجدرة: تيميمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار (ANEP) للنشر والتوزيع، الجزائر،2002م.

2- وردت ست مرات، في الصفحات التالية:101/88/74/64/54/20، ختمها بشعور الركاب بالهلع والخوف.

3- رشيد بوجدرة: تيميمون، المصدر السابق، ص20.

4- يتعلّق الأمر بشخصيات رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج حيث تراوحت النهاية المأساوية للشخصيات بين القتل على أيد القتلة أو لجوء البعض الآخر للانتحار جرّاء الانهزام والتعب الداخلي القويّ الذّي سيطر عليها، ولمزيد من الاطلاع تراجع: واسيني الأعرج: سيدة المقام، ط1، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001.

5- حسين خمري: فضاء المتخيل-مقاربات في الرواية-، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2002، ص42.

6- جوادي هنية: المرجعية الروائية في روايات الأعرج واسيني، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، تخصص: الأدب الجزائري، إشراف: مفقودة صالح، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2007/2006، ص14، نقلا عن: عيد رجاء: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، طبع عاصم جابر، نشر منشأة المعارف، الإسكندرية، ص05.

7- النصوص الروائية التّي كرّسها الأعرج لموضوع الارتباك الأمنيّ: سيدة المقام (1995)، حارسة الظلال (1996)، ذاكرة الماء (1997)، مرايا الضرير (1998)، شرفات بحر الشمال (2001).

8- واسيني الأعرج: سيدة المقام، المصدر السابق، ص05.

9- المصدر نفسه، ص14.

10- نفسه، ص38/37.

11- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء- محنة الجنون العاري-، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ص193/192.

12- المصدر نفسه، ص188.

13- محمد يوسف نجم: فنّ القصة، ط2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 2011، ص54.

14- حنينة طبيش: بنية العنف الروائي في الرواية الجزائرية- قراءة في المنجز الروائي عند واسيني الأعرج، ضمن كتاب جماعي: منى جميات وآخرون: النص الروائي العربي-قراءات في مسار التغيير وتمثلات الذات، ط1، ألفا دوك للنشر والتوزيع، الجزائر، 2019، ص139، نقلا عن: ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، د. ط، د.ت، مج4، مادة(عنف)،ص3132 .

15- حنينة طبيش: المرجع نفسه، ص 140، نقلا عن: أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1982،2، ص 441.

16- واسيني الأعرج: سيدة المقام، مصدر سبق ذكره، ص110/109.

17- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ط2، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت،2015، ص9/8.

18- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها-دراسة-، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص99.

19- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، مصدر سبق ذكره، ص191/190.

20- بوشوشة بن جمعة: الرواية والإرهاب: رواية المحنة الجزائرية نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، ع237، يناير،2013م، ص67.

21- واسيني الأعرج: سيدة المقام، مصدر سبق ذكره، ص215/214.

الازدواجية اللغوية، أبعادها الجمالية والدلالية في قصص (أحلام تحت الصفر) لسليم بتقة

د. زهرة اليوم هطال

جامعة محمد خيضر – بسكرة –الجزائر

البريد الإلكتروني: zahra.elyoum@gmail.com

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى رفع الستار عن ظاهرة الازدواجية اللغوية التي اجتاحت النص الروائي الجزائري، لذلك اتجه ثلة من الأدباء الجزائريين المعاصرين يلونون نصوصهم السردية بألوان لغوية مختلفة كالعربية والفرنسية واللغة العامية والانجليزية واللغة الاسبانية وغيرها من اللغات، مما يدل على مقدرتهم اللغوية على التحكم في مختلف اللغات بنفس القدرة والمهارة في اللغة الأم. ويعتبر الكاتب سليم بتقة من بين هؤلاء الأدباء الذين رفعوا بأقلامهم مشعل هذا الاتجاه.

الكلمات المفتاحية: الازدواجية اللغوية، الجمالية، الدلالية، جذور وأجنحة.

تمثل الازدواجية اللغوية ركيزة من أهم الركائز التي يعتمد عليها الأدباء في توشية أعمالهم الأدبية، ومآل ذلك يرجع لترسخ الازدواجية في المجتمعات باختلاف ألسنتها، من خلال اعتمادهم على مستويات متعددة من التخاطب والتواصل، ولا شك في كون الإبداعات الأدبية إحدى صور التواصل المخصوص بين المبدع وجمهور قرائه، فيعتمد بناءً على ذلك اعتمادًا رئيسًا على عامل الازدواجية اللغوية، بغرض إعلاء القيمة الجمالية

والدلالية في النص الأدبي، وقد تنبه العديد من النقاد والباحثين لحضور مستويات مختلفة من التعبير في طيات العمل الإبداعي، وهذا يحمل في طياته إيحاءات يقصدها المبدع لدواعٍ جمالية ودلالية وسياقية، تقترن اقترانًا وثيقًا بالمبدع والنص والقارئ والمجتمع واللغة ذاتها، من هذا المنطلق سأهدف في هذا البحث استجلاء المعالم الدلالية والجمالية للازدواجية اللغوية في قصص (أحلام تحت الصفر) لمبدعها سليم بتقة.

مفهوم الازدواجية اللغوية لغة واصطلاحًا:

تقترن دلالة الازدواجية في إطارها العام بدلائل التعددية اللغوية، وتعد إحدى التفرعات الهامة التي أدرجها ميخائيل باختين(**Mikhail Bakhtine**) في طيات مصطلح التعدد اللغوي، ولكن هناك مفارقة في المفهوم اللغوي العربي والاصطلاح الحديث للازدواجية اللغوية، ولعل ذلك الفارق يظهر على المستوى المعجمي العربي القديم، وعلى مستوى الاصطلاح الغربي الحديث.

فيشير صاحب تاج العروس إلى أن الازدواج يشير إلى دلالة التزاوج أو التمازج، فازدوج الكلام وتزاوج: أي شابه بعضه بعضًا[1]، ولعل هذا المفهوم هو الذي استقرت عليه جملة المعاجم العربية كما ذكر المصنف أقوال العديد منهم في تعرضه لمعنى مادة (ازدوج) ومشتقاتها، وهذا يشير إلى أن المعاجم العربية تطرقت إلى المفهوم بالمعنى الحرفي الذي يحمل في طياته دلالة الثنائية المتكافئة أو المتجانسة إلى حدِّ الامتزاج والتماهي.

في حين أن المفهوم الاصطلاحي للازدواجية اللغوية -وهي التي نُعنى بها في مجال بحثنا- تشير إلى التجانس في الإطار العام، والتباين الداخلي في الاستخدام، وعليه فإن الازدواجية اللغوية تعني" استعمال الفصيحة واللغة الدارجة"[2]، أو ما يمكن أن نعبر عنه باللغة الفصحى واللهجات المحلية المنشقة عنها، أو اختلاف اللسان الواحد بين مستويات اللغة المختلفة كالفصحى والعامية.

"اللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة. وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعًا في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض"[3].

وعليه فالازدواجية قائمة في مختلف لغات العالم فكل مجتمع له لغته الرسمية الذي تتعدد فيه اللهجات المتفرغة عن تلك اللغة الأم. لكل بيئة محدداتها التي تفرضها على أبنائها وتتحكم في تعاملاتهم وكلامهم، لذا لا تستمر اللغة الرسمية لأي مجتمع كما بدأت، ولكنها تنشق إلى لهجات وهذا ما عبر عنه إبراهيم كايد حين قال:" لا تستطيع اللغة الأم أن تستمر في حياتها في كل البيئات وتحت كل الظروف دون تغيير أو تطور. من هنا ندرك أن الازدواج اللغوي أمر حتمي موجود في كل اللغات، وليس خاصًا بلغة دون أخرى"[4].

وهنا تكمن جماليات اللغة الفصحى وبراعتها، حيث تمكن القاص من التنقل بين مختلف مستوياتها اللغوية مما يضفي على النص نوعا من الرقي ويعلّي من قيمتها الإيحائية، وفي هذا تكمن رسالة الكاتب التي يلقي بها عبر متون نصه على عاتق القارئ الذي ينبغي غليه أن يتسلح بأدوات الحفر في بطون هاته المستويات اللغوية لاستجلاء مضامينها الدلالية والجمالية لأن "نشأة اللغة المشتركة عملية تدريجية لا تتم في جيلأ وجيلين، وإنما تتطلّب زمنًا طويلًا وظروفًا اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية"[5].

فهي ظاهرة اجتماعية تترابط وظيفيا مع الأنظمة الاجتماعية الأخرى، تتغير بحسب التحولات التي تعتري البناء الاجتماعي، فهي منهج وفكر وأسلوب وتصور لواقع الأمة ورؤية شاملة لقضياها ومشاكلها؛ فإذا كانت اللغة الأم تعطي الإنسان حق الانتماء فإن اكتساب الإنسان للغة الثانية يكسبه جنسية فكر ثانية وهوية أخرى، ويعطيه حق الانتماء الثقافي لثقافة أخرى[6].

وعليه بإمكاننا الإقرار بأن الازدواجية اللغوية قائمة في مختلف لغات العالم، فكل بيئة أو مجتمع له لغته الرسمية والتي تتعدد فيه اللهجات المتفرعة عن اللغة الأم. "فهي تعبر عن وجود أكثر من مستويين للغة جنب إلى جنب في مجتمع من المجتمعات بحيث يستخدم كل مستوى من مستويات اللغة في أغراض معينة "[7].

الظواهر الجمالية والدلالية للازدواجية اللغوية في قصص أحلام تحت الصفر لسليم بتقة.

تندرج قصص أحلام تحت الصفر لسليم بتقة في إطار اللغة الفصحى، هذا إذا ما أردنا وضع المجموعة القصصية في إطار لغوي بعينه، وهذا يوضح أن الفصحى هي المتغلبة على مجمل المجموعة القصصية، ولكن هذا لا ينفى حضور الازدواجية اللغوية في أوضاع معينة، يقصدها الكاتب لعلل دلالية وجمالية تتضح في سياقها، لذلك سأشرع في هذا العنصرعلى الوقوف عند ملامح الازدواجية اللغوية من خلال التعرض لجماليات اللغة الفصحى واللغة العامية، وأهمية توظيفها جماليًا ودلاليًا، ففي إطار قوله باللغة الفصحى: "نهض، وسار مبتعدًا.. غادر الحديقة إلى شقته، ظلت كلمات الشيخ ترن في أذنيه.. مسألة العائلة ودفئها.. والشريك الذي يضيء وحشة الوحدة، بعد تلك اللحظات التي مر بها في الحديقة.. قال لنفسه: هل حقيقة التقيت وجه الرجل الهرم؟"[8]

يمثل هذا النص آخر مقطع من قصة "رتاج الصمت"، وهي بالطبيعة آخر قصة من المجموعة، وينهي الكاتب تلك القصة بتساؤل بطل الأحداث (معمر) عن حقيقة ما حدث له في الحديقة وترك أثر في نفسه، فهذا النص الختامي يشير بصورة أو بأخرى إلى دلالة عنوان القصة (رتاج الصمت)، التي تحمل في طياتها ملامح الوحدة والغربة عن الواقع المحيط، حتى أن الكاتب سار في سرد هذه القصة متتبعًا لخطوات الصمت التي تسيطر على حياة (معمر) بعد أن طلق زوجته، وتقاعد عن العمل، ومراحل سعادته المزعومة بذلك الصمت الذي يخيم على مراحل حياته كلها، حتى يلتقي بذلك الشيخ الهرم

في الحديقة فيتبادلان الحديث، ويتأثر بما سمعه منه، إلى حين عودته شقته وهو يستغرب من ذلك الذي سمعه بأذنيه، وصدمه بمرارة حقيقته، وجمال ما فاته من متع الدنيا.

يلخص الكاتب في هذا النص جملة من الإشارات التي تحمل في طياتها اعتراضه ولومه على بطل القصة معمر، خاصة اعتراضه على نهج حياته، وقد عبر عن ذلك بلغة فصيحة تحمل في طياتها معانٍ دلالية وجمالية، ففور انتهاء الحوار ينقل لنا الكاتب صدمة (معمر) بما سمعه وأطلعه على مرارة حياته وبؤسها، في حين أنه كان يرى عين متعته ولذته في هذا فقال: (نهض، وسار مبتعدًا.. غادر الحديقة إلى شقته)، وهذا يوضح لنا أمرين؛ أولهما: اصطدامه بحقيقة ما عاشه من بؤس منذ فراق طليقته إلى ذلك الحين، وثانيهما: عدم رغبته في تشويه الحقيقة في نظره، فهو يزين لنفسه تلك الحياة، ويرى لها فضل كبير على ذلك النوع الذي كلمه عليه ذلك الشيخ الهرم، والكاتب قد ركز على أهم الأمور التي علقت في ذاكرة معمر من أقوال الشيخ الهرم، وهي (مسألة العائلة ودفئها.. والشريك الذي يضيء وحشة الوحدة)، تلك الحقائق التي يتداعى نكرانها، في حين أن استقرارها في ذهنه وترددها في أذنيه يشير إلى إقرار عقله الباطن لها وقناعته بها، بل وترسخها بداخله، ولكنه كان يحتاج إلى من يذكره بها كما فعل الشيخ، ولكنه آثر أن يظل طيلة حياته في روتين من المتعة المقيتة، وينأى بنفسه عن أي شيء يعكر عليه هذا، ويمكننا استيضاح ذلك في النص التالي من القصة ذاتها، حيث يقول:

"كعادته رجع معمر مساء من المقهى الذي يرتاده كل يوم تقريبًا بعد تقاعده وانفصاله عن مطلقته.. عاد لا يحمل على كاهله شيئًا... نفض عنه كل التبعات.. والمسؤوليات.. كل المطالب.. والواجبات.. عاد حين أصبحت الشوارع مقفرة في هذه الوقت بعد أن كانت عامرة بأصوات الباعة وهي تشتت الهدوء..."[9].

فيشير الكاتب إلى أن عادة (معمر) وطقوسه اليومية أن يرجع في المساء من المقهى، بعد أن يعم الصمت كل الأرجاء، وهنا نلمح صورة من التعالق بين المظهر الخارجي الذي رسمه الكاتب لحياة معمر، وهو الهدوء والصمت المقيت وحبه لهذا، وكذلك الصمت الكامن داخله قسرًا، وبقصدية منه لكي لا يصاب بالمتاعب الداخلية من جراء محاسبة النفس ومعاتبتها.

يرسم الكاتب باللغة الفصيحة حالة معمر، حتى يدرك القارئ أنه يشاهد أحواله وحياتها وتفصيلاتها وربما يستشعر ملامحه الشكلية والجسمانية، وهذه المقدرة يمكن أن نرجعها إلى عاملين؛ العامل الأول فنية اللغة الفصحى وقدرتها على الإيحاء والتوظيف الذي يظهر الدلائل والجماليات، والعامل الآخر هو استشعار الكاتب لتلك المقدرة اللغوية واعتماده عليها بما يخدم النص.

ويقول كذلك من قصة إنفلونزا:

"بعد معاناة مع المرض، ماتت زهية بين أبنائها الثلاثة صبيحة الجمعة... لقد بكوها بمرارة المفجوعين... كان صراخهم يخترق الغرف والممرات، ويشق صدور المرضى حزنًا لآهاتهم... حرمت العصافير من آخر ترتيل وداعها، بعد أن نتف الحزن ريشها..."[10].

يرصد الكاتب في تلك القصة إحدى الحقائق الاجتماعية الأسرية التي لا يخلو منها بلد ولا مكان، وذلك لكون تلك الحالة تتعلق بطبيعة النفس البشرية أكثر من تعلقها بالظروف أو الأماكن والأزمنة، وغاية الكاتب من هذه القصة أن يشير إلى التكافؤ الفكري والعاطفي والاجتماعي بين الأزواج، فكي تكون الحياة الزوجية منضبطة يجب على كل من الزوجين أن يعدل ما يشذ من طباعه ليتقارب مع شريكه بمبدأ التكامل والتكاتف فيما بينهما.

يرصد الكاتب حالة المرأة المناضلة المنافحة -رغمًا عنها- في صورة (زهية)، كما يشير إلى حالة الرجل العابث المستهتر الذي تصعب معاشرته في صورة (جموعي)، ومن باب إتمام صورة كل منهما يشير الكاتب إلى نظرة كل منهما إلى الثمرة التي حدثت بينهما وهم الأولاد، فزهية ترى في أولادها العوض عن متاعب الحياة بأسرها، في حين لا يبالي (جموعي) بأي منهم، ولكن رغم ذلك التباعد والانفصال بينهما فلا يصل الحال إلى عدم مبالاة أحدهما بمرض الآخر، بل وموته كما نقل الكاتب في هذه القصة، حيث أصيبت زهية بإنفلونزا الطيور وعانت من مرضها فترة، وكان عدم اهتمام زوجها بما أصابها أصعب عليها من المرض نفسه، ولكن حقيقة الأمر تكمن في أن شحّ النفس لا يتجزأ، فالنفس المريضة الشحيحة أشبه بالإنسان المريض الذي لا يرجى شفاؤه ولا نفعه في أي شيء.

نقل الكاتب لحظة موت (زهية) بلغة فصحى بديعة، تشير دلائلها إلى مدى تعلق أولادها بها، ومدى إحساسهم بما عانته من متاعب من أجلهم، وكذلك إدراكهم أن سبب متاعبها في حياتها هو أبوهم، بل لعله بقصد أو بغير قصد هو سبب موتها، بسبب تعلقها بتلك الطيور التي أصيبت بهذا المرض القاتل، (إنفلونزا الطيور)، وقد عبر الكاتب عن هذه الدلائل بلغة فصيحة، ورسم بالكلمات بعض المشاهد الحية في مجمل القصة، ولا يخفى على القارئ جماليات اللغة الفصحى وفنيتها، التي أفسحت له المجال للتصوير والتجسيد في سرده للحدث، كمثل قوله في النص السابق:

"كان صراخهم يخترق الغرف والممرات، ويشق صدور المرضى حزنًا لآهاتهم... حرمت العصافير من آخر ترتيل وداعها، بعد أن نتف الحزن ريشها"[11].

اعتمد سليم بتقة على الازدواجية اللغوية في مجمل المجموعة القصصية (أحلام تحت الصفر)، حيث زاوج بين اللغة الفصحى واللغة العامية، وجاءت تلك الازدواجية اللغوية في إطارها العام خادمة لفنية النص ودلائله، فنجده حين يسرد قصة إنفلونزا يعتمد على الازدواجية اللغوية، ويتنقل بين الفصحى والعامية، وذلك لدواعٍ سياقية في

الغالب، وكذلك لإظهار واقعية الحدث من جهة أخرى، فتقول زهية وهي تتمتم بالدعوات على (جموعي) زوجها:

"وكتاش ربي يديه علينا هذا المصيبة؟؟"[12]

حيث وظف الكاتب تلك العبارة بالعامية في طيات اللغة الفصحى، وجاءت هذه العبارة في بداية القصة عن قصدية من الكاتب، ليومئ للمتلقي بهيئة شخصية جموعي، ونفور زوجته منه، وكرهها له، حتى أنها تدعو عليه دائمًا، وتتمنى الخلاص منه، وتحمل العبارة في طياتها أسلوب الدعاء واللعن في آن واحد، فهي تتمنى أن يهديه الله عليها وعلى أبنائها، وتتحين اللحظة التي يعدل فيها من نفسه، وتصفه بالمصيبة أو النقمة، وكأنه لعنة من الله أنزلها عليها بذنب اقترفته، وغاية الأمر أن اعتماد الكاتب على الازدواجية اللغوية بين الفصحى والعامية في هذا النص يحيل المتلقي إلى جمالية النص ودلالاته على نحو ما وضحنا.

ويقول كذلك على لسان زهية وهي تدندن أغنية فضيلة دزرية:

"أنا طويري فاق على لطيار

عقلي معاه يا ما طاير... يعشي على العصافر

زين ومسرار... بطويرينتيه ونفخر

هذا الطوير ما كسبوه تجار... ما هو رخيص غالي ياسر

ما كسبوه وزراء وملوك كبار... والسلطنة عليه تدور

لو كان بالدراع يطيحو لعمار... لو كان بالدراهم نخسر

عليه واجدين يطيحوا في النار... واللي عزيز يضحي باير"[13]

يوظف سليم بتقة تلك الأغنية باللهجة العامية على لسان (زهية) في هذه القصة للعديد من الأسباب الجمالية والدلالية، منها إظهار الواقعية على القصة، فلا شك في كون القصة تتلبس برداء واقعي إلى حد كبير، ولعل المتلقي لا يستغرب ما يجير فيها من أحداث، بل لعله يرى حالات شبيهة ومماثلة في حيزه القريب، فمثال زهية وجموعي متكرر بصورة فجة في عموم المجتمعات وفي شتى البقاع.

كما يظهر من دندنة زهية لتلك الأغنية مدى حبها للطيور بصفة عامة، وخاصة إذا ما كانت من طيور الزينة كالعصافير والكناري وغيرها، فهي بذلك تتفق مع الذائقة العامة التي تحب مظاهر الجمال في كل شيء، وهذه حقيقة لا تخفى على أي إنسان، ولكن في مثل موقف زهية يعترضنا كرهها ومقتها الشديد لصاحب العصافير، (جموعي) -زوجها-، إلا أن هذا لم يثنها عن إظهار حبها وولعها بتلك الطيور التي كانت سببًا في موتها في النهاية، ويؤكد هذا حسن تعاملها مع زبائنها الذين يقصدون البيت في غياب زوجها.

كما يُظهر الكاتب محاولة هروب زهية من واقعها المرير من خلال انشغالها بتربية العصافير وبيعها والاستئناس بها، وغالبًا ما يكون هروب الإنسان من همومه على قدر ما يحمله بداخله من متاعب، فهروب زهية للمتعة بتلك الطيور والغناء لها وإظهار فرحها بالقرب منها يشير إلى ركام متتابع من الهموم التي لا يمكن أن يزيحها كلمة اعتذار، وغاية الأمر أن نقر بأن سليم بتقة قد أحسن الاعتماد على الازدواجية اللغوية في هذه القصة، من خلال سرده للأحداث باللغة الفصحى، ودمج تلك الأغنية باللغة العامية في ثنايا سرده، وهذا ما أظهر دلائل النص وجمالياته.

ويقول كذلك:

- الشتاء يجيء بكري عام السنة.
- إيه.. هذي حال لعوام بالنسبة للروطريطية اللي كيفنا

- ... رايح يزيد يتعبنا مع مشكل الروماتيزم وهم لولاد
- أنا راني كالفرطاس تهنيت من حك الراس
- علاه ما عندكش لولاد؟
- أنا راني متهني من لحليب ومن لقريب والغريب، لا قلق ولا ضيق ولا من يفسد علي الطريق، لا كبير ولا صغير يصيح
- ما تحاولش تقنعني يا وليدي دفء العايلة لحظات ما تقدرش تعوضها
- الزواج بدايتو بستان زهور ومن بعد سجن نهايتو قبور..
- كل فولة خامجة يجيبلها ربي فروج أعور...
- واش قلت الحاج؟
- قلت رايح تعيش زوفري...؟
- زوفري...؟
- ما تخافش يا وليدي ما يتهنى الزوفري من همو حتى يلقى البايرة اللي تلمو..
- راك غالط يا الحاج...
- راني نحس باللي مجرد التفكير في هذا الأمر.. يخليك تتحرق
- هذا هو الاحتراق الجميل
- اللي ما يسمع كلام لكبير يا وليدي يطيح في البير..."[14].

وظف سليم بتقة هذا الحوار بين الشيخ ومعمر في قصة رتاج الصمت، فمن جهة يقر بالواقعية الحتمية لأسلوب الحوار، معتمدًا في ذلك على اللغة العامية لاقتضاء السياق لذلك، ومن ناحية أخرى نستشعر قصيدته في الاعتماد على الازدواجية اللغوية في النص لأبعاد جمالية ودلالية، فيمكن لنا أن نلمح قوام القصة وكنهها من خلال ذلك

الحوار بين الشخصيتين، ونستطيع استشفاف تلك الرسائل التي قصد الكاتب بثها في ثنايا الحوار، وفي جملتها رسائل موجهة على لسان الشيخ إلى معمر.

يلمح المتلقي تلك الدقة في التعبير بالعامية في ذلك الحوار، فمجمل الحوار بين الشخصيتين ينم عن رؤيتين متباينتين تجاه الحياة، بحيث تمثل كل رؤية فلسفة حياة، ولكن إحدى هاتين الفلسفتين عامة ومنتشرة وهي رؤية الشيخ، وهي ذاتها التي يتبناها الكاتب، والرؤية الأخرى هي رؤية بطل القصة معمر، الذي يظهره الكاتب في ثوب الشخصيات الشاذة فكريًا أو المشوشة في نظرتها للحياة، وغاية الأمر أن الكاتب قسم هذه القصة إلى مقاطع سردية تنبئ عن حال معمر وحياته البائسة في النظر السليم، ومقاطع حوارية، أظهرها ذلك المقطع الذي نحن بصدده، فتعمد الكاتب استخلاص مضمون الحكاية وجوهرها في ذلك الحوار، وإقحامه في إطار السرد باللغة الفصحى يعلي من القيمة الجمالية، ويساعد على استظهار الدلائل والرسائل المبثوثة، وتلك هي القصدية من توظيف الازدواجية اللغوية، خاصة أن الحوار في مجمله جاء مركزًا وموجزًا، ولكن المتلقي له يستشعر كم المعاني التي تفيض عن ألفاظه، وكأنه يلخص – كما ذكرت آنفًا- أحداث القصة، ويركز على كيفية معالجتها وحل مشكلاتها، وكسر ظلام الصمت المقيت الذي يخيم على حياة معمر ومن ينحون نحوه في الحياة.

الخاتمة:

من خلال ما سبق عرضه من عناصر في هذا البحث فقد توصلت إلى جملة من النتائج الهامة التي يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- هناك مفارقة ظاهرة بين الازدواجية اللغوية في المفهوم اللغوي والمفهوم الاصطلاحي، ولكن الفرق بينهما لم يكن متضادًا أو متنافرًا إلى حد الانفصال التام، ولكن هناك مقاربة عامة بينهما، تتضح في الإطار العام للتعريفين، فالازدواج يشير إلى الاقتران والاندماج كما هو عند أهل اللغة، في حين أنه يشير

إلى حسن الاستثمار والتوظيف بين فصيلين في الاصطلاح، وغاية المقاربة بين الفصيلين فيما أرى أن نقول بأن المفهومين اللغوي والاصطلاحي للازدواجية بشكل عام؛ يتفقان في كون الازدواج يقوم بين فصيلين متفقين ظاهريًا، متباينين جوهريًا، وهو عين المعنى إذا ما تم تطبيقه على الازدواجية اللغوية، التي تقوم على المزاوجة بين اللغة الفصحى والعامية.

- اهتم الحقل النقدي الحديث بتوظيف ظاهرة الازدواجية اللغوية في النص الأدبي، وذلك الاهتمام مر بمراحل متعددة منذ خروج باختين بآرائه حول تعددية الأصوات إلى وقتنا الراهن، ولا شك في أن تطبيق هذه الظاهرة على النصوص الأدبية العربية أظهر نتائج لها أهميتها في مجمل الدراسات والبحوث، وقد أيد ذلك اهتمام الأدباء بشكل رئيس على توظيف الازدواجية اللغوية بما يخدم دلالات النص وأهدافه.
- تشير الدراسة التطبيقية على قصص أحلام تحت الصفر لسليم بتقة أنه اعتمد بشكل رئيس على الأبعاد الجمالية والدلالية للازدواجية اللغوية، في حين أن الكاتب اعتمد في مجمل المجموعة القصصية على اللغة الفصحى، ولكنه وظف اللغة العامية في ثناياها بما يخدم الأهداف الدلالية والجمالية في النص.
- أجرى الكاتب اللغة العامية في أغلب قصصه على ألسنة الشخصيات، فجاءت اللغة العامية موظفة عن قصدية من الكاتب، وغالبًا ما كانت تعبر عن حديث النفس إلى النفس، أو المنولوج الداخلي لإحدى الشخصيات، أو يجريها الكاتب على لسان أكثر من شخصية في الحوارات داخل القصص، وهذا يؤكد ما ذكرته آنفًا من اعتماده بصورة شبه كلية على اللغة الفصحى، ولكنه وظف العامية لأهداف وأغراض تتضح في سياق النص.

الهوامش:

1- مرتضى الدين الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.ت، د.ط، ج6 ص24.

2- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، مج1، القاهرة، 2008م، ص 1006.

3- إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط8، القاهرة، 1992م، ص 16.

4- إبراهيم كايد محمود، العربية الفصحى وأثر كل من الازدواجية والثنائية عليها، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل (العلوم الإنسانية والإدارية)، مج 3، ع1، ذو الحجة 1422هـ مارس 2002م، ص63.

5- محمد شفيع الدين، اللهجات العربية وعلاقتها باللغة العربية الفصحى: دراسة لغوية، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، مج 4، ديسمبر 2007م، ص 82.

6- دليلة فرحي، الازدواجية اللغوية: مفاهيم وإرهاصات، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع5، مارس 2009 م، جامعة بسكرة، ص 269.

7- أحمد بناني ، الازدواجية اللغوية في الواقع اللغوي الجزائري وفعالية التخطيط اللغوي في مواجهتها ، مخبر دراسة الموروث العلمي والثقافي ، ،مجلة إشكالات في اللغة والأدب ،ع8،ديسمبر 2015م، المركز الجامعي تمنراست ،ص 102

8- سليم بتقة، أحلام تحت درجة الصفر.

9- المرجع نفسه، ص 73.

10- المرجع نفسه ،ص52.

11- المرجع نفسه ،ص45.

12- المرجع نفسه، ص50.

13- المرجع نفسه ،ص77.

14- المرجع نفسه، ص78

الازدواجية اللغوية في الخطاب الروائي الجزائري
ـ الانتماء اللغوي ومأزق الهوية ـ

د. شهرزاد بناني
جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله –الجزائر
البريد الإلكتروني: ahdchahrazed@gmail.com

مقدمة:

يصعب الحديث عن الأدب الجزائري المعاصر دون أن تواجهك إشكالية محورية وهي اللغة والتي تمثل الوعاء والقالب الذي يقدم فيه الأديب نتاجه، وتزداد الاشكالية تعقيدا حين يتعلق الأمر بشرعية تمثيل الخطاب الأدبي للهوية الثقافية الجزائرية في محيط جغرافي تتنازعه لغتان عربية وفرنسية، فمأزق الهوية والانتماء اللغوي في الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية من أكثر الاشكالات تداولا وطرحا من طرف النقاد والباحثين فمنهم من يرى أنها أدب فرنسي كونها كتبت باللغة الفرنسية واتخذت من بنياتها التعبيرية شكلا لها، في حين يذهب البعض الآخر أنها أدب جزائري كون روحها محلية وواقعها جزائري محض، ومن بين الأقلام الأدبية التي كتبت باللغتين العربية والفرنسية الكاتب رشيد بو جدرة والذي قال في معنى تعليقه على قضية نسب المكتوب باللغة الفرنسية بأنه يقاس على قانون الجنسية في المولود باعتبار أن المولود لأب وأم جزائرية له الحق في الجنسية الجزائرية حتى ولو ولد خارج الجزائر، إذا الأب الذي يكتبه الجزائريون بلغة موليير أدب جزائري استحق جنسيته من انتماء مبدعه. وعليه نطرح السؤالين الآتيين:

-كيف تمثّل الخطاب الروائي الجزائري الازدواجية اللغوية في ضوء سؤال الانتماء وقلق الهوية؟

-هل يمكن اعتبار اللغة مقياسا للحكم على انتماء المبدع من اغترابه؟

وقد سار العمل وفق المحطات الآتية:

1-الازدواجية اللغوية وتضارب المصطلح

1/1-الإطار المفاهيمي للازدواجية اللغوية.

1/1/1-مفهوم الازدواجية اللغوية

2/1-ظاهرة الازدواجية اللغوية في الرواية الجزائرية

1/2/1-الروائي الجزائري بين سؤال الانتماء ومأزق الهوية.

2-الخطاب الروائي الجزائري والكاتب المزدوج –رشيد بو جدرة أنموذجا-

1/2-معالم التحول والانتقال في كتابات رشيد بو جدرة.

1/الازدواجية اللغوية وتضارب المصطلح:

1/1ـ الإطار المفاهيمي الازدواجية اللغوية:

1/1/1-مفهوم الازدواجية اللغوية (Bilinguisme):

يعرفها ميجل سيجوان ووليم ف-مكاي (William F.Mackey،Miguel Siguan): "الشخص المزدوج اللغة في أنه الشخص الذي يتقن لغة ثانية بدرجة متكافئة مع لغته الأصلية، ويستطيع أن يستعمل كلاّ من اللغتين بالتأثير والمستوى نفسه في كل الظروف."[1]

كما يعرفها (فرجسون) على أنها: "وضع لغوي ثابت نسبيا يكون فيه –بالإضافة إلى لهجات اللغة والتي تشمل لهجة معيارية أو لهجات معيارية إقليمية- نوع من اللهجات

مختلف اختلافا كبيرا عن غيره من الأنواع ومنظم أو مصنف للغاية، وعادة ما يكون هذا النوع أكثر تعقيدا من الناحية اللغوية: النحوية، والصرفية، والتراكيب الصوتية، وعادة ما يكون أعلى عصمن غيره؛ هذا النوع يكون عادة لغة لأدب مكتوب يحظى باحترام أفراد المجتمع ويكون مصدر هذا الأدب إما عصور سابقة وإما مجتمع آخر غير المجتمع الذي توجد فيه ازدواجية اللغة..."[2].

ولكن يتوسع مفهوم الازدواجية ليصل إلى مستوى اللغات كما جاء في مفهوم (فاسولد): التوسع الذي يضم اللغات واللهجات والأساليب المختلفة ما دام هناك توزيع وظيفي لهذه الأشكال، بل يسميه الازدواجية اللغوية الموسعة، معبرا فيه عن حجز الأجزاء اللغوية العليا في المجتمع (والتي لا يتعلمها الفرد أولا ولكنه يتعلمها لاحقا وبطريقة واعية، ويتم هذا التعلم عن طريق التعليم الرسمي) لأوضاع يدركها الفرد على أنها الأكثر تحفظا، وحجز الأجزاء اللغوية الدنيا (والتي يتم تعلمها أولا بطريقة لا واعية) مهما كانت درجة الترابط بين هذه الأجزاء الدنيا والأجزاء العليا بدءا من الاختلاف في الأسلوب ونهاية بالاختلاف التام كما في اللغات المنفصلة، هذه الأجزاء اللغوية الدنيا تحجز الأوضاع التي يعتبرها الأفراد أقل رسمية وأكثر ألفة[3].

إذا عرف مفهوم الازدواجية اللغوية تطورا وصل حدّ الجمع بين اللغتين ولكن هذا لا يمنع من طرح قضية تضارب المصطلحات ليظهر لنا مصطلح آخر وهو الثنائية اللغوية (Diglossie) والذي يمثل استعمال الفرد أو المجتمع في منطقة واحدة لغتين مختلفتين، ولكن من خلال طرح (فاسولد) للمفهوم بشكل واسع يجعل تقريبا المصطلحين يقدمان غرضا واحدا ويؤديان معنى واحدا بحكم أنه عبّر عن مصطلح الازدواجية الموسعة التي تجاوزت مستوى اللهجات إلى مستوى اللغات وحتى الأساليب[4].

2/1ـ ظاهرة الازدواجية اللغوية في الرواية الجزائرية:

1/2/1-الروائي الجزائري بين سؤال الانتماء ومأزق الهوية:

إن اضطراب المفاهيم واستغلاق التحديدات كانت سببا مباشرا للوقوع في الحرج النقدي الذي صاحب صيرورة الأدب المكتوب بلغة المستعمر، في الوقت الذي كان البحث فيه عن الهوية مطلبا عزيزا وغاية شريفة، ولعل طبيعة التيمات التي كانت متاحة للخوض فيها أدبيا وروائيا مبررا كافيا وجد فيه الكتّاب الجزائريون متنفسا لهم وتأكيدا لوطنيتهم، لكن مع ذلك كانت هناك مواضيع أخرى تستهوي القارئ الفرنسي وتجعل فرصة الشهرة والعالمية خيارا ممكنا ومحققا لكثير من الكتّاب[5].

ومن هنا كان مأزق الهوية نتيجة حتمية مصاحبة للأدب الجزائري عامة وهو مأزق إن أخطأ اللغة لم يخطئ طبيعة المواضيع والتيمات السردية، لذلك يتمفصل مفهوم الازدواجية بين اللغة وما تنوء أو ما تعبر عنه بين شكل السرد ومضمونه، فاللغة إلى جانب أنها مادة ووسيلة للتعبير، فهي تعكس روح الشعب وروح الحضارة التي ينتمي إليها الفرد والأمة، وهي بهذا تمثل جزء من التفكير لا وسيلة للتعبير عنه فحسب، هذه الاشكالية في النظر إلى علاقة اللغة بالفكر، وبما تعكسه من روح ثقافية تثار كلما تمثلنا حقيقة هذا الازدواج، وما عاد به على كتّابنا[6].

لا شك أن العمل الروائي هو أحد الوجوه والمعالم التي تمثل ثقافة ما، حتى التهرب والتنكر لهذه الثقافة هو تمثيل لها، وهو تموقع ضمن هذه الثقافة فلا يستطيع أي كاتب أن يخرج عن سياق الثقافة التي ينتمي إليها ولو حاول لكان ذلك بمثابة انحراف يمثل تفكك معالمه الذاتية والهوياتية، فيحاول الكتّاب أن يمثلوا هذا الوضع بوعي وبدون وعي منهم في متون أعمالهم الروائية، تجد شخوصهم في الفضاءات السردية معتلة الهوية وهائمة في فضاء العمل الروائي تعيش نوع من العبثية والعدمية المبتذلة...وكثيرا ما

تنطفئ حياتهم الورقية على نهاية محزنة مجسدة عمق الأزمة، ومستعرضة شكل التشوه الثقافي الذي يمكن أن يحدث على مستوى كيان شعب من الشعوب في الواقع الموازي للواقع الروائي[7].

فهذه الازدواجية في الكتابة عبّرت عن مكامن ومضامن عديدة منها: تمرد الذات، نقد الايديولوجيات، إعادة كتابة التاريخ، جلد الذات، عقدة الانتماء، تفكك الهوية، الحنين وغيرها من المساءلات.

فمثلا في قضية تفكك الهوية وانكسار الذات تمثّلها الكاتب ياسمينة خضراء في روايته فضل الليل على النهار حين راح يمثل الاعتلال الذي أصيب به الفرد الجزائري في ظل الاستعمار من تفكك في الهوية، حيث أصبح هذا الفرد كشبح لا يحسن الحضور والعيش والتنفس إلا بوجود الآخر الفرنسي وثقافته التي أصبحت كبديل تطرقه وتطرحه الظروف بقوة، كأنه الخيار الوحيد المسموح به من أجل العيش في الظل خلف الآخر الأوروبي الغريب[8].

وهذه من بين المساءلات التي تطرقت إليها الرواية إضافة إلى مساءلات أخرى كعنصرية الآخر وضياع فضاء الأنا وهوية المكان ...الخ.

ونجد أيضا الكاتبة آسيا جبار في روايتها بوابة الذكريات / لا مكان لي في منزل أبي (Nulle part dans la maison de mon père)، حيث تُظهر الكاتبة المسبب لها في أزمة الهوية وأزمة انتماء حادة جعلتها تعيش في حالة من الانسلاخ وعدم الاستقرار والانفصال ووجع دائم مصاحب لتكونها الايديولوجي التاريخي بما أنها فرد قابع في زمن وفترة تاريخية غير مستقرة[9].

فهي تمثل أوجاع الذاكرة وترسمها من خلال ذكرياتها الموجعة والمشحونة بأحداث مؤلمة صاحبت طفولتها محاولة في كل مرة إثبات انتمائها للعربية وموضحة أن الوضع

الذي عاشته فرض عليها تعلم لغة أخرى "فالكاتبة تحاول أن تؤسس وتقيم قاعدة ثقافية تعطيها الحق في الانتماءات للذات الجزائرية بالرغم من ظروفها التكوينية القاهرة"[10].

فكتابتها باللغة الفرنسية لم تفرغها من انتمائها للعربية، فالظروف التي عاشتها دفعتها لتبني ثقافة ولغة أخرى لكنها لا تنفك تتحسس غياب جزء منها وهو لغتها الأم ما جعلها تعيش ربما غربة المكان والزمان والثقافة واللغة العربية والفرنسية على حد سواء، إضافة إلى نماذج أخرى لكل مبرره ولكل طريقته في تمثّل ذلك عبر مساءلات نستشفها من خلال أطروحات نقدية لنقاد تتبعوا هذه الازدواجية اللغوية في كتابات هؤلاء المبدعين الذين منهم من اختار هذه الازدواجية ومنهم من فرضت عليه وتبقى ربما المضامين هي المقياس والمعيار للحكم.

2/الخطاب الروائي الجزائري والكاتب المزدوج ـ رشيد بو جدرة أنموذجا ـ

1/2ـمعالم التحول والانتقال في كتابات رشيد بو جدرة:

إن الحديث عن ازدواجية اللغة في أدب رشيد بو جدرة عامة "لا يتأتّى إلا بعد رصد شكل وطبيعة اللغة في كتاباته، ومناط ذلك والسبيل إليه هو الوقوف على جسد النص الروائي من خلال معاينة قلق الكتابة داخل اللغة ذاتها، التي تطلعنا على سر ذلك العصاب الذي حاول الكاتب تعبير عنه، واستفحل أمره واستطار كلما أبان عن مواضع التحول والانتقال داخل الأداة على امتداد المسارات السردية"[11].

فعلا تجربة الكتابة الروائية عند بو جدرة تبرز لأول وهلة مشكلة اللغة والانتصار للغة من اللغة، باعتبار أن كل نص يضع ظروف انتاجه، ويمارس اللغة بطريقته الخاصة فالنص ينتج لغة في ذاته، وهذا ما يسمح بتجلي فعل الكتابة إذ ليس من المهم أن نكتب عن المفاهيم، ولكن أن نضع تجربة المفاهيم داخل الكتابة وبالكتابة في لحظة الكتابة، أو لنقل بفعل الكتابة ذاتها[12].

ربما تبرير بو جدرة لكتابته باللغة الفرنسية هو واقع فرضته الظروف واللغة الفرنسية في تلك الحقبة كانت هي لغة الكتابة والقراءة وهذا ما حمله على الابداع بها.

ونبقى دائما في سياق رصد ومعاينة الظاهرة بأسبابها ودوافعها، وكشف الموقع الذي ينتج منه الكاتب رشيد بو جدرة نصوصه الابداعية، ونقول أن الرعيل الأول من الكتّاب الجزائريين الذين سبقوا بو جدرة قد اضطروا إلى التعبير بلغة الآخر البغيض إلى أنفسهم ورغم أنه مكّنهم من أداة طيّعة في أيديهم، وكان سببا لذيوع صيتهم إلا أنها مع ذلك حمّلتهم تبعات تكوينهم وتثقيفهم بثقافة أجنبية[13].

و"ربما لا يحس بهذا الانفصام من تعلموا لغة أجنبية وهم لا يملكون لغة قومية ذات تاريخ وحضارة عريقة...أما الأدباء الجزائريون وقد كانوا ينتمون إلى حضارة وثقافة عبّرت عنها لغة حية، فقد أحسوا بهذا وعبروا عنه في مناسبات مختلفة الشيء الذي يفسر الأزمة الحادة العنيفة التي اعتبرها البعض منهم مأساة، هذه المأساة التي تتمثل في إحساسهم بأن هناك ارتباط بين مشاعرهم وأفكارهم وأحلامهم العربية، وبين اللغة العربية التي كانت تستطيع وحدها أن تعكس هذه المشاعر والأفكار والأحكام عكسا صادقا"[14].

وهذا الانشطار الذي عرفه الكتّاب الجزائريين من الجيل الأول عبر عنه الناقد عبد المالك مرتاض في كتابه نهضة الأدب المعاصر في الجزائر بقوله: "وقد كان هؤلاء الكتّاب الجزائريون في معظمهم بالفرنسية معجبين كل الاعجاب بالحضارة الفرنسية بوجه خاص والحضارة الغربية بوجه عام، جاهلين بالتاريخ العربي غير ملمّين بمعالم الحضارة الإسلامية"[15].

في حين نجد الكاتب واسيني الأعرج يقف هذه المرة موقف الناقد ويخالف ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض على الأقل في كتاباته الأولى مشيدا بجهود الكاتب رشيد بو جدرة كونه عاش الازدواجية اللغوية، وتمثلها في كتاباته أكثر من غيره رغم أنه من الجيل الثاني

الذين كتبوا بلغة المستعمر، فقد حظي بو جدرة بتكوين مزدوج ومع ذلك لم يمنعه ذلك من استثمار ذاكرته ومخزونه التراثي من خلال توظيفه في عدد من رواياته، كما نلحظ أيضا في روايته التي كتبها بالعربية معركة الزقاق، بحيث تكشف القراءة السريعة لهذه الرواية انبثاقها من النصوص التي قيلت حول معركة خليج الزقاق، وكذلك من نقد النصوص التاريخية التي تناولت الفتح الاسلامي للأندلس، وتمثل هذه الرواية عدولا نوعيا وبنيويا بالنسبة لرواية ألف عام وعام من الحنين التي صدرت سنة 1977 والتي تعتبر تجربة في إعادة بناء التاريخ والغوص في أعماقه للكشف عن المسكوت فيه[16].

فعلى الرغم من أن "رواية ألف عام وعام من الحنين قد كتبت باللغة الفرنسية فإنها مع ذلك مليئة بالتداخلات والتناصات وهي تحكي عن أجواء عربية ويحاول فيها بو جدرة الغوص في التاريخ العربي الاسلامي بكل إيجابياته وسلبياته، لا بعاطفة جوفاء ولكن بوعي ودراية بالتاريخ العربي الاسلامي بنظرة نقدية متفحصة[17].

غير أن ما يفرق لغة بو جدرة عن الجيل الذي سبقه وما يميز نمط الكتابة البو جدرية هو البحث عن الشكل الروائي المتجدد من خلال اللغة وداخل اللغة في حدّ ذاتها، ثم عدم الركون للغة بعينها ففي الوقت الذي آثر فيه مالك حداد الصمت على الكتابة بعد مسيرة إبداعية حافلة بروايات كتبت بلغة الآخر، نجد بو جدرة يرفض الصمت حلاّ للمأساة بل نراه يتحول للكتابة بالعربية ويتنبأ للرواية المكتوبة باللغة العربية بمستقبل زاهر[18].

إذا الممارسة الابداعية في نظر الكاتب رشيد بو جدرة لا تكاد تقف على لغة واحدة، بل نجده كثير التقلبات وكثير الانتقال من لغة إلى أخرى فهو في البدء كتب باللغة الفرنسية نذكر من بين رواياته (La 76epudiation) سنة 1969 و (L'escargot entêté)، وقد يعود ذلك إلى عدة عوائق اعترضته واعترضت كتّاب عصره من بينها تدني المقروئية في الوسط الجزائري وبعض المشاكل الخاصة بالطبع مما ولد لديه أثرا كبيرا في الميل إلى

احتراف الحرف الأجنبي، وبعد فترة وجيزة نجده يستخدم الأبجدية العربية في محاولة منه في تشكيل رواية عربية ذات شكل ومضمون عربيين، غير أنه لا يلبث أن يغير من أداته لينتقل ثانية إلى القلم الأجنبي وتبريره هو أن الحرف العربي كبّله وحصر خياله وأداته الطاعنة في المقدس والممنوع، ولكنه يستكين في الأخير إلى اللغة الفرنسية قائلا: أريد الكتابة باللغة العربية وأفضل الكتابة بها بالتأكيد، ولكن عمليا أفضل الكتابة باللغة الفرنسية لأننا بها نعرف بأننا سنكون ذوي قيمة في نظر الآخر ونظرته لنا لها وزنها بالنسبة إلينا[19].

الخاتمة:

-لم تخل الروايات الجزائرية التي كتبت باللغة الفرنسية من مظاهر الثقافة الجزائرية وتجليات الموروث الشعبي فيها.

-يخضع رشيد بو جدرة قضية نسب المكتوب باللغة الفرنسية إلى مقياس قانون الجنسية للمولود، وكما للمولود من أب وأم جزائريين له الحق في الجنسية، فالنتاج الأدبي حتى ولو ولد بالخارج أو بلغة أخرى يبقى انتماؤه لجنسية مبدعه.

-تبقى الآراء متباينة حول خصوصية النص الروائي الجزائري في ظل واقع الحركة الابداعية وإشكالية الازدواجية اللغوية، فالحركة الابداعية تواصل تقدمها وتسعى لتحقيق ذاتها وإن كان النص يحلق بجناحين العربية والفرنسية.

الهوامش:

1- ميجل سيجوان، وليم، ف.مكاي: التعليم وثنائية اللغة، تر: إبراهيم بن حمد القعيد، محمد عاطف مجاهد، عمادة شؤون الجامعات، المملكة العربية السعودية، 1994، ص1.

2- إبراهيم صالح الفلاي: ازدواجية اللغة النظرية والتطبيق، الرياض، السعودية، ط1، 1417هـ/1996م، ص21.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص119.

4- ينظر: أحمد بناني: الازدواجية اللغوية في الواقع اللغوي الجزائري وفعالية التخطيط اللغوي في مواجهتها، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، دورية نصف سنوية محكمة تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ع8، ديسمبر2015، ص.105.

5- ينظر: لعموري زاوي: ازدواجية اللغة في أدب رشيد بو جدرة –الكتابة وانشطار الذات- أستاذ السيميائيات وعلم الأسلوب بالمركز الجامعي المدية، ص34.

6- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص34،35.

7- ينظر: محمد حكيمي: الاشكالية الثقافية وازدواجية اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، تخصص الدراسات النقدية والثقافية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2010/2019، ص225.

8- ينظر: المرجع نفسه، ص228.

9- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص251،252.

10- المرجع نفسه، ص254.

11- لعموري زاوي: المرجع السابق، ص.28.

12- ينظر: لعموري زاوي، المرجع السابق، ص28.

13- ينظر: المرجع نفسه، ص36.

14- عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977، ص241.

15- عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب المعاصر في الجزائر 1925-1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969، ص20.

16- ينظر: لعموري زاوي: المرجع السابق، ص.ص36،37.

17- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر-بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص63.

18- ينظر: العموري زاوي، المرجع السابق، ص37.

19- ينظر: مبروك قادة: إشكالية الانتماء القومي للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، 2012، Journals.opendition.org/insaniyat/8261/

التلقي النقدي العربي للسرد الجزائري المعاصر
قراءة في الأصداء وتجليات الحضور

أ.د. بشير مولاي لخضر

جامعة غرداية –الجزائر

البريد الإلكتروني: bachir.ossama@gmail.com

استهلال منهجي:

إذا تجاوزنا – مراعاة لحدود هذه الورقة – الحديث عن موقع الأدب الجزائري عامة في المنابر الرسمية والأكاديمية (المقررات التربوية والجامعية) في البلاد العربية مشرقا ومغربا، بالنظر إلى الطابع النسبي للأحكام التي يمكن أن نخرج بها من هذه المتابعة، على صعيده فيما يتصل بالامتداد وقوة الحضور.

إذا تجاوزنا هذا الأفق لاعتبارات منهجية وموضوعية، ولأخرى تتصل ابتداء بحدود هذا البحث ممثلة في استجلاء موقع السرد الجزائري المعاصر، من خلال كافة اشتغالاته في ميزان النقد العربي؛ فإنه بالإمكان أن ننفتح في هذا الاتجاه على مؤشرات وقرائن نوعية تكفل مصداقية عملية الرصد، وطابَعها المنهجي والأكاديمي، وتمنح في الوقت نفسه مجالا لتحليلات موضوعية تفضي في النهاية إلى تمثُّلٍ أقرب في جوهره من الحقيقة.

ولنا في هذه الوجهة مؤشران بارزان؛ نستطيع بشي من التجوز، أن نصطلح على الأول "المؤشر النوعي"، أو" المؤشر النصي "، لأن المرجع فيه إنما هي النصوص والمؤلفات النقدية التي كتبت حول هذا السرد وعالجت زوايا منه، في مناسبات رسمية أو غير رسمية، أما المؤشر الثاني "فهو المؤشر الكمي" أو "المؤشر الإحصائي " لأننا نحتكم فيه إلى

الإحصاء، من خلال مهرجانات ومحافل موسمية، ويتعلق الأمر تحديدا بالجوائز المرصودة للرواية العربية، كجائزة "البوكر للرواية العربية" وجائزة كتارا للرواية.

أولا ـ المؤشرات النصية: critères textuels

نريد بالمؤشر النصي كما سبق، تلك الأعمال النقدية العربية التي تناولت نصوصا سردية جزائرية معاصرة بالدراسة والتحليل؛ سواء تصدت تخصيصا لمتن من متون روائيينا؛ أم عالجت ذلك في إطار تناولها لعدد من الروايات في مؤلف واحد؛ ومن صور النموذج الأول دراسة"التمثيل السيميو- كولونيالي في السرد الروائي النسوي /أحلام مستغانمي نموذجا"لأسامة أيوب عليمي من مصر ....

أما النموذج الثاني والذي مجاله مؤلفات نقدية عربية (مشرقية ومغاربية) تناولت بالدراسة والتحليل عينات لروايات جزائرية مع روايات لكتاب عرب آخرين، فهو أوسع من أن يستوعبه هذا المقام الخاص؛ ومن أمثلة ذلك : (الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب) لعبد الحميد عقار والذي توقف فيه عند رواية (عرس بغل للطاهر وطار في مبحث (السخرية وتنوع سجلات اللغة)[1] ، والمبحث الخاص بـ (التأصيل والمغايرة في الرواية الجزائرية) الذي عالج فيه العلائق الجدلية بين أربع روايات جزائرية هي(اللاز) للطاهر وطار، (الجازية والدراويش) لعبد الحميد بن هدوقة، (حمائم الشفق) لجيلاي خلاص، و(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) لواسيني لعرج[2].

أما دراسة "إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية دراسة وعي مجادلة الواقع وتقنيات البنية " لدريد يحي الخواجة ؛فإنها تعقد فصلا بعنوان "الشاهد غير الأخير، في رواية "ضمير الغائب الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر" و تصف الرواية بأنها " **تمثل نوعاً من أدب إعادة البناء (البيريسترويكا) العربي في جزء من أقطار العروبة... دعوة إلى قراءة جديدة لأوراق المستتب من الأفكاروالأحوال والأفعال والأشخاص، تنضوي تحت راية ضرورة رحلة الكشف عن الحقيقة في معطيات**

حياتنا و إشكاليها، وتبديد الأوهام، وتمزيق الأغطية، مهما كانت النتائج قاسية .الجو كابوسي أحياناً يعادل الو اقع المعيش"[3].

ويمكن بالإضافة إلى ذلك، التوقف عند نموذج ثالث يتمثل في دراسة نقدية مطولة بعنوان" عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية " للمصري عزوز علي إسماعيل" توقف فيها عند روايات منتقاة لعدد من الروائيين العرب البارزين؛ شمل ذلك "دفاتر التدوين" لجمال الغيطاني، " واحة الغروب" لبهاء طاهر، "قطعة من أوروبا" لرضوى عاشور، و"صمت الفراشات" لليلى العثمان. كل ذلك وفق نسق محدد في التناول والمعالجة ينتظم (سيميائية الغلاف، العنوان، الإهداء، المقدمة)؛ وقد خص الدارس الروائي الجزائري "واسيني الأعرج" بدراستين وفق نفس المنهجية، تناولت الأولى روايته (طوق الياسمين)، بينما انصرفت الثانية إلى روايته "سيدة المقام مراثي الجمعة الحزينة".

وينضاف إلى ما سيق كتاب "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة" لصاحبه محمد رياض وتار، الذي عني فيه بالبحث في عوامل إقبال الروائي العربي المعاصر على التراث، ومفهومه، وصور تمظهره في المتن الروائي،(الحكاية الشعبية – السيرة الشعبية ـــ التاريخ – النص الديني – المقامة – الخبر ...) واستشهد لأشكال التمظهر تلك بطائفة من أعمال الروائيين العرب على غرار: جمال الغيطاني، إبراهيم الكوني، الطيب صالح، هاني الراهب ، خيري الذهبي ، سالم بن حميش ،صلاح الدين بوجاه ... وفي إطار دوائر الدراسة توقف المؤلف عند نماذج غير قليلة من الروايات الجزائرية التي حفلت بالتراث وتفاعلت معه مكونا فنيا ذا دلالة : "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، "عرس بغل" للطاهر وطار، "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة...

أما دراسة **"المتخيل المختلف دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة"** لمحمد معتصم، فإنها تتناول عددا من الروايات العربية المعاصرة التي عالجت المختلف

"المرفوض" أو "المحرم ". من منظور السلطة أو الأعراف الاجتماعية أو المرجعيات الدينية، من قبيل: "متخيل الأحياء الخلفية" و"ومتخيل الإيروتيكا" و"ومتخيل المعتقل"، و"متخيل المهجر" و"منخيل الظل" و"متخيل الوجود"؛ وفي إطار المحور الخامس "متخيل الظل" تعرضت الدراسة لعملين سرديين جزائريين هما: " دمية النار" لبشير مفتي، و"أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق.

ونلفت إلى عمل نقدي آخر لا يقل أهمية عما سبق، التفت إلى "أيقونة" وثيقة الصلة بالفضاء السردي، ممثلة في أيقونة المدينة، في المتخيل الروائي العربي المعاصر، وهي الدراسة الموسومة بـ"**المدينة الضحلة تثريب المدينة في الرواية العربية**" للمؤلف: **صلاح صالح، وقد توقف الدارس فيه عند عدد من الروايات العربية في هذا المجال ،وخص الرواية الجزائرية بفصل خاص تحت عنوان: مسرودة غير مرحبة، انضوت تحته أربعة مباحث المدينة الجزائرية ومظاهر الامتناع عن الترحيب، التغاضي عن المشهد واحد من سبل إغلاقه، مدينة القمامة، تمويت المدينة وتأنيثها وعرضها للبيع).**

لقد انصب الجهد في هذه الوقفة — على قصرها نسبيا — على التمثيل لحضور الرواية الجزائرية في النقد العربي، بهدف تعديل المنظور والموقف من التلقي النقدي العربي للأدب الجزائري ولسرده الروائي بشكل خاص؛ بافتراض أن القارئ الجزائري غير المتخصص، قد يقع ضحية اندفاع وتعميم مسرف ومغال، مفاده أن النقاد العرب وبخاصة المشارقة منهم لا يحتضنون هذا الأدب، وأن القارئ العربي لا يلقي بالا إلى النتاج الروائي الجزائري أيا كان شأنه*؛ والحق أن الأمر على خلاف ذلك "فالطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، ورشيد بوجدرة، وأحلام مستغانمي، وسواهم، على سبيل المثال لا الحصر مقروؤون في المشرق أكثر من أدباء يصنفون بأنهم لامعون في المشرق ذاته"[4].

وأيا يكن من أمر، فإن الرواية الجزائرية المعاصرة فرضت نفسها في الساحة الأدبية العربية، ولا أدل على ذلك من اجتذابها الدارس العربي يجد فيها مجالا لموضوع دراسته أو عينة لموضوعة من موضوعات بحثه، واللافت هنا أن يتكشف من خلال التحليل مستوى النضج الذي حققه روائيونا في الاشتغال على مختلف أدوات التشكيل الفني لمعمارية الرواية، والنجاح الذي أصابوه في التوظيف بشهادة كثير من الدارسين العرب وهو ما نحاول أن نمثل له بنماذج في الموقف التالي من هذه الورقة.

ثانيا ـ نماذج لمقاربات نقدية عربية لعينات من السرد الجزائري:

انفتحت الرواية الجزائرية المعاصرة على مختلف صور البناء والتشكيل، وتفاعلت مع مختلف الموضوعات والمضامين، يشمل ذلك: التهجين السردي والتداخل الأجناسي، والترميز في لغة الخطاب من خلال فعل التناص، وتوظيف التراث، وبعث "الظل" والمغيب "المسكوت عنه سياسيا أو اجتماعيا إلى الواجهة؛ فضلا عن استحضار الفضاء المديني وشحنه بمختلف الرموز والدلالات في الخطاب.

وقد تجاوبت الكثير من الدراسات النقدية العربية، مع المتن السردي الجزائري المعاصر، وأولته عناية لافتة، فعملت على رصد ظواهره الفنية والموضوعية وتبنيها بالدراسة والتحليل، ومن نماذج ذلك:

1 ـ رواية طوق الياسمين وسيميائية العنوان:

يلفت عزوز علي إسماعيل في "عتبات النص في الرواية العربية" إلى البعد التناصي لعنوان رواية واسيني الأعرج عبر تعالقه مع تجارب عربية شعرية ونثرية قديمة وحديثة مشتركا معها الموضوع فهو **" يعيد الذاكرة إلى قصيدة نزار قباني عن الياسمين الدمشقي. فواسيني تشبع من شعر نزار قباني الذي جعله يبحر في هذه الرسائل**

الغرامية القاتلة ولا غرو كذلك في أنّ واسيني قد ربط ذلك الإحساس بطوق الحمامة لابن حزم الأندلسي الذي تأثر به بل استعان به في هذه الرواية"[5].

ويحاول المؤلف أن يستثمر مختلف القرائن المتضافرة في تشكيل العنوان .رغبة في الحفر عميقا في أبعاده ودلالته، فيتوقف عند العنوان الفرعي لهذه الرواية" رسائل في الشوق والصبابة والحنين" منبها إلى أن العناوين الفرعية الشارحة تقليد دأب عليه واسيني الأعرج في كتاباته الروائية " **وهو الأمر الذي يبرهن في هذه الرواية تحديدا على أنّ الكاتب أراد أن يحدث نقلة في عالم الرواية بتشبعها بالصوفية، حيث أن العنوان يتماشى مع القول الصوفي "وصْل الفصل وشعْب الصدع وجمْع الفرق" فالوصل هو الوحدة الحقيقية الواصلة بين البطون والظهور"** [6]. **ويلتفت المؤلف إلى صيغة الجمع في " رسائل" الذي " يضفي على خيال المتلقي أنه بإزاء موسوعة من الرسائل عن الشوق، خاصة وأن حجم الرواية يشير إلى ذلك، فقد وصل عدد صفحاتها إلى مائتين وست وثمانين صفحة"**[7].

ويوجهنا الدارس في نطاق وظيفة العنوان في الرواية –بالإضافة إلى الأبعاد الصوفية في المتن و المنعكسة في العنوان- إلى وظيفتين ، الأولى تعليمية والثانية اجتماعية من منطلق " **تعليم المحبين كيف يكون الحب وكيف تكون التضحية، فواسيني أحب مريم ولكنه لم يظفر بالزواج منها ،وعيد عشاب أحبّ سيلفيا وقد كان الدين عقبة في حياته ومنعه من الزواج ممن أحبها ،فتحولت الرواية من الحب إلى التراجيديا على المتلقي...وبالتالي فإن العنوان قد حمل في نفسه الوظيفة التعليمية والوظيفة الإيحائية ،التي أوحت له بالحنين الموجود في العنوان والممتد إلى الرواية، والذي وصل معه بعد الانعطافة الخطيرة في الإحساس بعدم الوصول إلى الهدف الذي كان قد أضمره وهو التثقيف بكون أن الحياة نفسها مدرسة للتعليم"**[8].

ولعل خلاصة هذه الوظيفة التعليمية على صعيد تجربتي الحب السابقتين، (واسيني- عيد عشاب) حين تُجرّدَان من طابعهما الواقعي المحدود وشروطهما الظرفية، وتعبيرا عن رؤية روائية، أن تكرس فيهما أطراف العنوان الفرعي — وبالنظر إلى الخيبة، وذلك بالفشل في الوصول إلى المحبوب والاقتران به- فكرة أنه **لا يكفي أن تحب أمرا لتصل إليه**، أما على الصعيد الاجتماعي والروحي، فإن التراجيدي في هذا المشهد المتكرر في حياة البشر أنهم يبتلون بحب من لا طريق لهم إليه وهم عاجزون في ذلك عن دفع هذا الحب أو نسيانه والخلاص منه. وقد يرتقي هذا الحب برغم الحرمان ليتحول إلى مصدر سعادة بمنطق صوفي من منظور أن يغدو المحبوب محبوبا لذاته، بصرف النظر عن أي اعتبار آخر.

2 ـ رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف وتوظيف القصة الدينية:

لأن "رمل الماية" تراهن على ثنائية "الموت والانبعاث " ثنائية قارة، وقانونا كونيا ملازما ينجح نجاحا متميزا – حسب الرواية- في تفسير الظواهر والأحداث، من منطلق أنّ بعض الحقائق الجوهرية الكامنة تظل ثابتة بلا تغيير؛ وعلى ذلك فإن كل ما يحدث إنما هو تحول شكلي مجاله الأشخاص والأزمنة والأمكنة، أما السلوكات فهي واحدة ونمطية وتعبر — حسب الرواية — عن وعي منحط أو غياب للوعي بالمطلق؛ من هنا كانت تلك النوازع الجوهرية تنبعث في كل مرة بعد نوم ليتكرر المشهد في مأساويته

لأجل ذلك آثرت رواية "رمل الماية" توظيف القصة الدينية في بنائها ،فاختارت قصة"أهل الكهف" التي ورد ذكرها في القرآن الكريم؛ رغبة في المواءمة بين الشكل والدلالة؛ وقد توقفت دراسة "**توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**" لمحمد رياض وتار عند هذه الحيثية :توظيف القصة الدينية في الرواية العربية المعاصرة ،ووجهت إلى استفادة "رمل الماية " من قصة "أهل الكهف" ومظاهر الانزياح المتحققة في التوظيف: "**يستفيد واسيني الأعرج من قصة أهل الكهف في بناء أحداث قصة "البشير**

الموريسكي " بطل رو اية رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ويزج بطل رو ايته في أحداث تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف ،فالبشير الموريسكي، قبل المجيء إلى الكهف، كان يعيش في حي البيازين، أحد أحياء غرناطة، وحين بدأت محاكم التفتيش بملاحقة الموريسكيين هرب من حي البيازين متجها إلى "المارية" ،ثم غادرها إلى بلاد أخرى بعد أن اشترى له أخوه صك الغفران من اليهودي "صموئيل"، تعرض البشير الموريسكي أثناء رحلته إلى مخاطر كثيرة ،ولكنه نجا منها بأعجوبة، ثم قذفته الأمواج إلى شاطئ مهجور، حيث عثر عليه الحكماء السبعة وحملوه إلى كهف قديم، وطلبوا منه أن يبقى فيه حتى يحين موعد خروجه، استيقظ البشير بعد ثلاثة قرون ونيف، وخرج من كهفه، فوجد بانتظاره راعيا، أخذه إلى جملكية "نوميدا أمدوكال" التي يحكمها شهريار ابن المقتدر بالله"[9].

ويتضح بالمقارنة بين قصة أهل الكهف، وقصة البشير الموريسكي، أنّ واسيني الأعرج يبني أحداث قصة البشير الموريسكي على الوحدات السردية الأساسية في قصة أهل الكهف...[10]

قصة البشير الموريسكي	قصة أهل الكهف
الهروب من محاكم التفتيش واللجوء إلى الكهف	الهروب من ظلم الملك واللجوء إلى الكهف
الاستيقاظ بعد نوم طويل	الاستيقاظ بعد نوم طويل
العودة إلى مدينة نوميديا أمدوكال	العودة إلى مدينة دوقيانوس

3ـ رمل الماية ونموذج الشخصية التاريخية:

– نموذج الحاكم الضعيف:

ولأن الروائي العربي المعاصر يمارس نوعا من الإسقاط: إسقاط الماضي على الحاضر، فهو يميل إلى استدعاء الشخصيات التاريخية بنمطيها: الإيجابي والسلبي، وفي الحالة الأولى تكون الغاية هي التعبير عن الحاجة إلى تلك النماذج في الواقع الحديث من أجل التغيير، باعتبارها نماذج عبّرت عن رفض الظلم والطغيان، أما في الحالة الثانية فهي رموز للفساد الذي ينبغي محاربته واستئصاله.

"ومن هذه الشخصيات شخصية أبي عبد الله الصغير، آخر ملوك الأندلس، الذي حمّله السرد في رواية "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" تبعة ضياع الأندلس، وغروب شمس العرب عنها، وقد استحضر واسيني الأعرج شخصية تاريخية عاشت مرحلة انهيار الحكم العربي في الأندلس، هي شخصية البشير الموريسكي الذي حمّل أبا عبد الله الصغير تبعة ضياع الأندلس، بسبب انصرافه إلى اللهو والمجون، وتواطئه مع "فرناندز" و"إيزابيلا" اللذين قادا الحملة ضد المسلمين واختياره الاستسلام، بدل المقاومة"[11].

"لم يوظف واسيني الأعرج شخصية الحاكم الضعيف، بوصفها شخصية عاشت في الماضي، بل أسقطها على الحاضر، من خلال تأكيده أن الحاكم الجديد ما هو إلا نسخة طبق الأصل عن الحاكم القديم، فالتاريخ يعيد نفسه، ويكمل دورته، إنّ حاكم جملكية" نوميدا أمدوكال" وهو رمز السلطة الجديدة، امتداد لمحمد الصغير، فقد باع البلاد والعباد لبني كلبون، وحكم الشعب بالقوة، وتسلط على الناس، كما باع محمد الصغير غرناطة للقشتاليين: "بين غرناطة ونوميدا أمدوكال خيط من الدم خطّه محمد الصغير، أبو عبد الله"[12].

4 ـ عرس بغل وتحولات وعي الشخصية:

كثير ما تُمنى المطامح العظيمة بغير قليل من الخيبة، على وضوح الهدف في ذهن صاحب المشروع، وحرارة العاطفة نحوه، ونبل المقصد في سبيله، وكثرة العمل والسعي لبلوغه، ليس ذلك لتقصير مُشاهد، أو تهاون في البذل، ولكن لعجز في التعرف على طريقة للوصول إليه، والشخصية الروائية تستحضر الواقع، وتحاكي الصراع الإنساني في الحياة، وترسم ملامحه، من أجل ذلك تحتاج الشخصية في معترك نضالها أن تُحوّل طبيعة نظرتها إلى الأشياء حتى توفق في فهم الواقع ومتطلباته من حولها، وهذا الموقف هو الذي عرفته وآلت إليه شخصية "الحاج كيان" في رواية عرس بغل للطاهر وطار، وهو ما سلطت عليه دراسة "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة" الضوء تحت عنوان "توظيف فلسفة التاريخ/ التاريخ والحقيقة" يصور الكاتب ذلك التحول على صعيد "الحاج كيان" بقوله:" **تتعامل رواية "عرس بغل" مع التاريخ بوصفه جزءا من وعي الشخصيات، ولا سيما شخصية "الحاج كيان" والتي مرر من خلالها الكاتب ما يريد قوله بشأن الماضي عموما، والتاريخ بشكل خاص، فمن هو الحاج كيان؟ نشأ الحاج كيان نشأة دينية، فتلقى علوم الدين، الإسلامي، والبلاغة العربية، وحفظ أشعار المتنبي ولا سيما قصيدته في رثاء خولة أخت سيف الدولة الحمداني، على شيوخ جامع الزيتونة، وعرف بجرأته و أفكاره ومناقشاته لأساتذته، الأمر الذي سبب له الحرج والمضايقة. كما عرف بحماسته التي تجسدت من خلال تبنيه للدعوة الإسلامية التي أعلنها "الإمام حسن" في مصر، وذهابه إلى ماخور"العنابية لدعوة العاهرات هناك إلى الانضمام إلى حركة الإخوان المسلمين، ولكن إخفاقه في ماخور العنابية جعله يغير حياته، ويبدل أفكاره، بعد أن تبين له أن الواقع يحتاج لكي يتغير إلى نظرية أخرى، غير التي تعلمها في جامع الزيتونة، يقول بعد إن احتوى العنابية في حضنه معتذرا للإمام حسن: أيها الإمام ،هذا كل ما في الأمر إنك لا تهدي من أحببت ولكنّ الله يهدي من يشاء**

.أيها الإمام، بم تقنع الضالات في المواخير؟ ما ذا تقول لهن، بأي مصير تتنبأ لهن. إنهن يقلن لك إنّ كلّ ذنبنا أننا كنا و اقفات مع الو اقفين على حافات الجرف وأنّ الجرف هوى بنا"[13].

"لقد انتقل الحاج كيان من إنسان ينظر نظرة جزئية إلى إنسان ينظر نظرة كلية، وتحولت الرؤية لدية من رؤية تفصل بين الماضي والحاضر، وترى الماضي مجرد أحداث مضت و انتهت، إلى رؤية تحطم أبعاد الزمان والمكان، وترى أن الماضي ليس مجرد أحداث مضت، بل هو الحاضر المعيش...بهذا الفهم الجديد للماضي أصبح الحاج كيان كائنا جديدا ،أنهى الصراع داخله واختار طريقا جديدة، تذوب معها الفواصل بين الماضي والحاضر، وبين التاريخ والو اقع المعيش، وتلتقي الأبعاد كلها، ويتشكل البعد الكلي في الزمن الكلي، وفي الكائن الكلي، ما اليوم والليلة؟ ما الشهر والسنة؟ ما القرن والدهر؟ لولا خدعة الموت لما كان لذلك معنى، الموت نفسه لولا خدعة النظرة الفردية لما كان له أي معنى. في آخر البعد ليس هناك سوى الكائن الكلي"[14].

5ـ " دمية النار "لبشير مفتي ومتخيل الظل:

ومتخيل الظل مستقى من "حكومات الظل" وهي السلطة الخفية المتحكمة في حكومات الواجهات، والروايات المدروسة ركزت على هذا المحور على الأيادي الخفية المتحكمة في كل دواليب الدولة، لكنها لا تعلن نفسها وينتسب إليها كل الأعمال العنيفة والشريرة والقذرة[15].

يتوقف محمد معتصم – بالإضافة- إلى سؤال النوع المتصل بالحدود الأجناسية لرواية" دمية النار" وموقعها من الرواية والسيرة[16] يتوقف الدارس عند الشكل التمويهي "لدمية النار "من حيث إن المؤلف يتقمص دور الناقل الذي يثبت بالكتابة بمعناها

الفيزيولوجي مخطوطة كان قد تسلمها من السارد والشخصية الرئيسية "رضا شاوش" والروائي يحيل على هذه "الواقعة " في المقدمة بقوله:" **لقد كتبت هذا التقديم فقط لأنسب لنفسي ما كتبته أنا، ولأترك صوته يحكي قصته كما هي، على لسانه، متمنيا ان يكون الرجل على قيد الحياة، وأنه سيقرأ كتابه كما تركه لي بلا أي تغيير أو رتوش**"[17].

ويخلص الدارس بعد وقفة مع مسارات السرد، ومستويات المتخيل في الرواية إلى أن "**الطريق الذي رسمته شخصية رضا شاوش في "دمية النار" يكشف عن إغراء وجودي بين إغراء السلطة وبساطة العيش بين فئة الأسياد وفئة العبيد، وتكشف عن وجود أكثر من جهة في تقرير المصائر، ولكن الأهم أن الرواية – السيرة الذاتية – خاضت في تجربة حياة عبثية انتقلت من الظل إلى العزلة، من الإنسان إلى اللاشيء**"[18].

ثالثا ـ المؤشرات الكمية أو الإحصائية: Critères quantitatifs ou statistiques

تعد **الجائزة العالمية للرواية العربية** International Prize for Arabic Fiction؛ جائزة أدبية عالمية تختص بالأدب العربي، أنشئت في عام 2007 في أبو ظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة؛ حيث يوجد مقرها؛ وتُنظم بتمويل من هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة وبرعاية من مؤسسة جائزة بوكر البريطانية. مع أنه يحدث كثير ا أن يشار إليها بجائزة البوكر العربية[19]... والمحوري في هذا المستهل أن هذه الجائزة متصلة **بالرواية حصرا؛ وبرعاية مؤسسية قارة ذات لجنة تحكيم مختصة في كلَّ طبعة؛ والأبعد أنها متاحة للمنافسة أمام مختلف الروائيين العرب**؛ وهذه القرائن مجتمعة تمنح دلالات ذات مغزى فيما يتعلق بالروايات الفائزة بهذه الجائزة أو المرتّبة في قوائمها القصيرة أو الطويلة.

ونستطيع من خلال الجدول أدناه أن نستعرض ترتيب عدد من الروايات الجزائرية في مساق هذه الجائزة، حيازة أو تصنيفا في إحدى قائمتيها الطويلة أو القصيرة[20].

الترتيب	السنة	عنوان الرواية	الكاتب	فائز بالجائزة	مرتب في القائمة الطويلة	مرتب في القائمة القصيرة
01	2021	جيم	سارة النمس		+	
02	2021	طير الليل	عمارة لخوص		+	
03	2020	الديوان الإسبرطي	عبد الوهاب عيساوي	+		
04	2020	اختلاط المواسم	بشير مفتي		+	
05	2020	سلالم ترولار	سمير قسيمي		+	
06	2019	أنا وحاييم	الحبيب السائح		+	
07	2019	مي:ليالي إزيس كوبيا	واسيني لعرج		+	
08	2018	الساق على الساق	أمين الزاوي		+	
09	2014	الذئب الذي نبت في البراري	واسيني لعرج		+	
10	2013	أصابع لولينا	واسيني لعرج		+	
11	2013	حادي التيوس أو فتنة	أمين الزاوي		+	

		النفوس لعذارى النصارى والمجوس				
12	2012	دمية النار	بشير مفتي			+
13	2011	البيت الأندلسي	واسيني لعرج		+	
14	2010	يوم رائع للموت	سمير قسيمي		+	

تتيح متابعة معطيات الجدول أعلاه ،استخلاص جملة من المعطيات اللافتة؛ فقد تقدم السرد الجزائري بين يدي هذه الجائزة المميزة ، بأربعة عشر عملا روائيا في غضون ثلاث عشرة سنة هي عمر الجائزة منذ إنشائها سنة 2007 ،وتمكن من افتكاك الجائزة مرة واحدة عام 2020 ، وتهيأ لعدد من الروايات الجزائرية تصنيف في القائمة الطويلة 12 مرة ،و مرة واحدة في القائمة القصيرة خلال هذه الفترة ، ولم تغب الرواية الجزائرية عن التصنيف سوى سنوات : (2015 – 2016 – 2017 – 2009 – 2008) على أن هناك قرينة إضافية تفتح مجالا لتقدير مكانة السرد الجزائري في الفضاء العربي استئناسا بأجواء هذه المسابقة وبعض معطياتها ممثلا في عدد الأعمال المشاركة كل مرة في التنافس على اللقب أو القوائم ؛ والجدول التالي يبين ما أحرزته الرواية الجزائرية تصنيفا في مقابل عدد الروايات المشاركة:

السنة	الرواية الجزائرية	الكاتب	القائمة	عدد الأعمال المشاركة
2021	جيم	سارة النمس	الطويلة	121

	طير الليل	عمارة لخوص	الطويلة	
2020	اختلاط المواسم	بشير مفتي	القائمة الطويلة	128
	سلالم ترولار	سمير قسيمي	القائمة الطويلة	
2019	أنا وحاييم	الحبيب السايح	القائمة الطويلة	134
	مي:ليالي إزيس كوبيا	واسيني لعرج	القائمة الطويلة	
2018	الساق على الساق	أمين الزاوي	القائمة الطويلة	124
2014	الذئب الذي نبت في البراري	واسيني لعرج	القائمة الطويلة	156
2013	أصابع لوليتا	واسيني لعرج	القائمة الطويلة	133
	حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى والمجوس	أمين الزاوي	القائمة الطويلة	

2012	دمية النار	بشير مفتي	القائمة القصيرة	101
2011	البيت الأندلسي	واسيني لعرج	القائمة الطويلة	123
2010	يوم رائع للموت	سمير قسيمي	القائمة الطويلة	115

ومع أن المنهج الإحصائي قد يُنظر إليه بعين الريبة في بعض المناسبات، بافتراض أنه يقوم على نوع من الإسراف في التعميم ،ويتجاهل الجانب النوعي في الأعمال الأدبية على نحو ما يلاحظ في " النقد السوسيولوجي للأدب" أحيانا، فتكون الأرقام والنسب أدوات دعائية[21]؛ إلا أن هذا الافتراض يتضاءل أمام معطى آخر يتمثل في لجان التحكيم المتخصصة في هذا المحفل ،ومعاييرها الأكاديمية بالصورة التي يستبعد معها الانحياز والارتجال؛ أو الاحتكام إلى مقاييس ظرفية أو ذاتية؛ وهذا المعطى النوعي كفيل بان ن يترجم مصداقية تلك الصدارة التي تهيأت للروايات الجزائرية المشاركة أمام الأعمال المتنافسة في مسابقة جائزة البوكر العربية.

أما إذا انتقلنا إلى جائزة "كتارا للرواية العربية"، وهي الجائزة التي شهدت ست دورات حتى الآن ؛ ابتداء من عام 2014 ؛ وتحتكم إلى لجان متخصصة ، فإنها بدورها يمكن أن تعد واجهة تمنح فرصة لاستجلاء أصداء السردي الجزائري وحظوظه في التلقي النقدي عربيا؛ إذ رتبت رواية (أنا وحاييم) للروائي الجزائري الحبيب السائح في قائمة الفائزين عن الروايات المنشورة عام 2018؛ و كان كذلك حظ رواية (سفر أعمال المنسيين) لعبد الوهاب عيساوي عام 2016 ؛ وأعلنت رواية (مملكة الفراشة) لواسيني لعرج ضمن قائمة الفائزين عن الأعمال المنشورة عام 2015 ، كما سجلت بوصفها أفضل

رواية قابلة للتحويل إلى عمل درامي من بين الروايات المنشورة. وفازت في الطبعة السادسة للجائزة، في فئة رواية الفتيان رواية (نحو النور) للجزائرية هدى بوهراوة عام 2019[22].

ومع أن هذه الجوائز والمحافل الأدبية، لا تثمر مؤلفات و نصوصا نقدية حول تلك الروايات ومنها الروايات الجزائرية، بالقدر الذي يمنح القارئ فرصة للتعرف عن طبيعة تلك الدراسات وعمقها في التحليل والتمثل والاستحضار، ويهيء مناسبة لاكتشاف جماليات تلك الروايات وجوانب الإبداعية والتجريب فيها ، وثغراتها في الوقت نفسه ؛إلا أنها (المحافل) تظل بالرغم من ذلك مناسبة تمكّن من تمثّل لمكانة السرد الروائي الجزائري في دائرته العربية؛ وبخاصة حينما نستحضر وضعية تتمثل في الإطار التنافسي بإشراف من نخبة من الأكاديميين المتخصصين في الميدان*.

خاتمة:

كان موضوع هذه الورقة البحثية مرتبطا بالبحث عن ملمح الرواية الجزائرية على خريطة النقد العربي، وإن بصورة مقتضبة في حدود ما يسمح به المقام، وحين يتعلق الأمر بالمنبر الأول متمثلا في جائزتي البوكر للرواية العربية، أو جائزة كتارا؛ وبعيدا عن تداعيات شبهة "الضمور" و"حالة التحيز " للمشرقي في مقابل المغاربي؛ فضلا عن اعتماد لجان تلك الجوائز على التقويم لا على دراسات للأعمال الفائزة على الأقل؛ بعيدا عن هذا المنبر الأول وإفرازاته وتداعياته أيضا؛ خلصت هذه الورقة إلى واقع أن الرواية الجزائرية ما فتئت تفتك الاعتراف على الصعيدين المشرقي والمغاربي معا؛ نلمس ذلك في العدد المتنامي للدراسات العربية حول الرواية الجزائرية في شتى المحاور المتعلقة بالسرد الروائي؛ يشمل ذلك المعمار الفني، والخلفيات والرؤى أيضا، وهو ما يثبت حالة النضج التي عرفتها الرواية الجزائرية لا بكثرة الاستقطاب فحسب، ولكن من خلال انفتاحها على مختلف الخيارات الكتابية المعاصرة من جهة، وتصديها للراهن العربي والإنساني وقضاياهما.

على أننا في هذه الوقفة سجلنا بشكل لافت أن أغلب الدارسين العرب، لا يعودون فيما يكتبون إلى دراسات جزائرية، ألفها أكاديميون متخصصون حول تلك الروايات، بشكل يجعل منها أرضية ومرجعا؛ وهو ما ينم في الواقع عن تقصير يطال النقد الجزائري نفسه في هذا المقام.

وبدهي أن منبرا يتمثل في المؤتمرات والملتقيات الدولية، كان بالإمكان أن يكون واجهة تعزز من فرص استجلاء موقع السرد الجزائري في محيطه العربي، لو تهيأت قاعدة بيانات بأشغال المؤتمرات العربية ومحاورها، وفي إمكان الجامعة الجزائرية أن تعقد مؤتمرات دولية تحتفي بالسرد الجزائري وقضاياه وتخصص المناسبة لروائي كل مرة بالصورة التي تغطي قدرا من النقص المسجل في مواكبة نتاجاتنا الروائية والقصصية وبخاصة إذا كللت تلك المؤتمرات بطباعة أعمال الملتقيات وهو الخلل الذي يشكو منه الكثير من الباحثين.

الهوامش:

1- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شـــركة النشـــر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 1421 هـ- 2000 م، ص63.

2- المرجع نفسه، ص105.

3- دريد يحي الخواجة، "إشـــكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية دراســـة وعي مجادلة الواقع وتقنيات البنية "، منشورات اتحاد الكتاب، 1999، سوريا، ص40.

* قد يبني البعض مثل هذا الموقف اعتمادا على ظاهرة قد تبدو ممتدة ومكرسـة في بعض الدراسـات والعناوين العربية التقليدية تغيب فيها النماذج الأدبية الجزائرية أو تندر ندرة لافتة من قبيل: تاريخ الأدب العربي الحديث، الأدب العربي المعاصر، الشعر العربي المعاصر، الرواية العربية ....

4- صلاح صالح، المدينة الضحلة تثريب المدينة في الرواية العربية، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2014، ص301.

5- عزوز علي إسماعيل، عتبات النص في الرواية العربية دراسة سيميولوجية سردية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، ص108.

6- المرجع نفسه، ص106.

7- المرجع نفسه، ص ن.

8- المرجع نفسه، ص111.

9- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص306 ،307.

10- المرجع نفسه، ص307.

11- المرجع نفسه، ص234-235.

12- المرجع نفسه، ص235.

13- المرجع نفسه، ص249-250.

14- المرجع نفسه، ص251-252.

15- ينظر، محمد معتصم، المتخيل المختلف دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت، دار الأمان الرباط منشورات الاختلاف، الجزائر، 1435 هـ - 2014 م، ط1، ص18.

16- المرجع نفسه، ص191.

17- المرجع نفسه، ص192.

18- المرجع نفسه، ص199.

19 - https://ar.wikipedia.org/wiki 05/03/2021، 21:45.

20 - https://ar.wikipedia.org/wiki 05/03/2021، 22:00.

21- ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج العالمي، دت، ط4، ص36.

22 - https://www.kataranovels.com، 05/03/2021، 22:20

* من المفيد هنا أن نوجه أن هاتين الجائزتين لا تلقيان ترحيبا من جميع الروائيين الجزائريين والمغاربة عموما ،فقد نشرت جريدة الأخبار في عددها 1568 الصادر بتاريخ الثلاثاء 22 تشرين الثاني 2011 حوارا جمعها بالروائي الجزائري بشير مفتي ولفتت في مقدمته إلى التهم التي تطال جائزة اليوكر العربية للرواية أنها " مشرقية الهوى، وتثير اختيارات لجان التحكيم فيها لأسماء مشرقية فائزة جدلا أما بشير مفتي فيتساءل لماذا هناك اسم لجزائري واحد فحسب في القائمة الطويلة أما أمين الزاوي فهو يعلن عداءه للجائزة ويعتبر المنبر مجرد واجهة دعائية لوثها المال الفاسد فعلى هامش الجائزة تشكلت لوبيات إعلامية وشلل ثقافية وجيوب أدبية همها الربح أو النباح.

أدب الأزمة وأثره في الشعر الجزائري المعاصر

د. نجاح مدلل

جامعة الشهيد حمه لخضر — الوادي

البريد الإلكتروني: medellel-nadjah@univ-eloued.dz

مقدمة:

لقد شهد الشعر الجزائري في فترة التسعينيات من القرن الماضي مسارا حافلا بالإنجازات الابداعية، جسدت التميز والانفتاح الخلاق على سيل إبداعي مبني على خلفية معرفية ورؤى فكرية واضحة ، كانت نتيجة العشرية السوداء التي شهدتها الجزائر آنذاك، خلقت واقعا مريرا سببه المشهد السياسي وعانى منه أبناء الوطن الجزائري، فظهرت نخبة من الشعراء، جادت قريحتهم بما يعكس الواقع المرّ ويصور مشهد الأزمة الذي يغلب عليه طابع الحزن والاحساس بمرارة العيش في ظل هذا الصراع ، وعُرف هذا الخطاب بأدب الأزمة أو أدب المحنة ، فما هي آثاره في النص الشعري الجزائري؟

إن لكل فترة ما من حياة الأمم أدب يحمل سماتها ويؤرخ تاريخها، حيث إن "هذه المعالم الدامية تشكلت في ذاكرة الشعراء والفنانين فأبدعوا أدبا سمي بمسميات عديدة تعكس مفهومه ، مثل أدب الأزمة وأدب المحنة والأدب الاستعجالي وغيرها من الأسماء العاكسة للوضع المتأزم "[1]، فتفاعل من خلاله الأدباء والنقاد متناولين هذا المشهد الدرامي بنوع من التوجس، فغلب طابع الحزن في نقدهم وثورتهم على الوضع، ومن أهم أقلام الشعراء الجزائريين نجد عز الدين ميهوبي، وأحمد شنة، أحمد الطيب معاش، يوسف شقرة وباديس سرار وشارف عامر وغيرهم، فقد كان اتجاه هؤلاء الشعراء الى

"تفكيك اللغة الشعرية الموروثة وتشييد لغة جديدة تحمل صفات الوجود المتجدد"[2]، لقد أنشأ هؤلاء الشعراء معجما خاصا ، وشعرية تقدم المشهد الجديد ، فراح هذا الجيل من الشعراء" يتبنى فلسفة خاصة ولغة جريئة انفجارية تتوشح هالة من السواد ، وتركب غوايات التجريب والتجديد ، وترسم واقع الشاعر بريشة الرفض والتجاوز"[3].

لقد شهد الشعر الجزائري المعاصر زمن الأزمة الكثير من الاحباطات السياسية مما دعا الشعراء الى التعبير عن الذات المتألمة وسط هذا الزخم من الأحداث التي عايشتها الجزائر فترة العشرية السوداء، حيث تحول مسار الشعر الجزائري الى خطاب أكثر عمقا في تناول القضايا السياسية وذلك يأتي من وعي الشعراء وإدراكهم لحقيقة الوضع آنذاك وفهمهم لمواقعهم في الحياة ودورهم في المجتمع ، فنتج عن ذلك إبداع شعري خلّاق ومتفرد يعبر عن تمرد ورفض لواقع مرير وترجمة لمشاعر نفسية ومعاناة داخلية تمقت كل أشكال التمزق والتشتت والضياع وهمجية الموت التي حصدت العديد من أعلام الابداع الجزائري، مما جعل كل المواضيع الشعرية تصب في دائرة واحدة وهي خطاب الأزمة، حيث عرفت التجربة الشعرية الجزائرية عدة تحولات في البنية والشكل على السواء، "وظهر خطاب شعري يتماشى والتغيرات الحاصلة في الجزائر ... وهذا مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية ... ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية الوطنية"[4]، إذ " لم يكن من بد من تلغيم النص وتفجير بنيته المنخرقة لتأسيس بلاغة معاصرة تستجيب لدواعي التغيير في واقع الانسان"[5].

"ومن هنا نستنتج أن التجربة الشعرية الجزائرية حدثت فيها نقلة نوعية في النظرة وفي التعامل مع الشعر وكذا الواقع ، ولعل من ايجابيات هذه التجربة الشعرية أنها أصبحت تخاطب ذاتية القارئ ولا تقف عند حد دغدغة المشاعر والأحاسيس"[6]، ومن هنا يبرز دور الشاعر ، فهو لم يعد ذلك المتفرج الذي يشاهد ويصور ما شاهد ، وينفعل مع ما صوّره، إنما هو يعيش الأحداث ويحاول أن يستكنه أسرارها، "فالشاعر ليس

منفصلا عن العالم ، وليس كائنا خرافيا هبط مع أحد النيازك، وليس مجرد كائن يعيش الحياة اليومية بكل ما فيها من ابتذال وضحالة واستهلاك...إنه كائن فريد يتفاعل مع الواقع وعبر تجربة انسانية عميقة ، تتطور حاسته الفنية وتحفر عبر حوار غامض بين ذات الشاعر وواقعه ، حوار لا يدركه العقل العلمي بل هو ساكن في أعماق الشاعر ، والذي قد يصعب عليه هو نفسه تفسيره وتأطيره في أطر ثابتة"[7].

ويعبر شعر المحنة الجزائري بصدق عن الوضع المتأزم الذي وصلت إليه الجزائر آنذاك ، وأصبح الشغل الشاغل للشاعر الجزائري دون غيره من المواضيع ، وهناك الكثير من النماذج التي عايشت الموقف حتى أنهم وُسموا برواد القصيدة السوداء في تلك الفترة، ونسوق في هذا السياق العديد من المشاهد الشعرية التي شخصت عمق الأزمة الجزائرية وعبّرت عن الأحداث المأساوية وتأثيرها على الفرد والمجتمع الجزائري ، والتي علقت في الذاكرة الجمعية حيث أصبح الموت آلة همجية تحصد أرواح العديد من المثقفين وأعلام الابداع والساحة الفنية والثقافية ، تحول فيها الشعر الجزائري الى ملحمة تصدح بصوت الرصاص والموت المترصّد بكل ركن ، ويعمّ المشهد الثقافي هالة سوداء تغتال فيها الأقلام الابداعية يوميا ، ومن أمثلة ذلك قصيدة (القلب يرسم دورته) للشاعر فاتح علاّق حيث يقول :

"ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب!!

جثة للطريق هنا

جثة للشعاب هناك

جثة للشجر

جثة للنهر

لا وقت للروح

لا وقت للطين

فادخل الى جثة واحتسب!!

هذا زمان الدم

قابيل يقتل هابيل

أوديب يقتل لااوس

فاهرب الى الجنة واحتجب!!"[8]

ترتسم صورة الموت لدى الشاعر في أبشع صورة، توشي بزمان تعددت فيه صور القتل وترامي الجثث والأموات في كل مكان، فحتى لو زعم أحدهم أنه حي فهو لا محالة في عداد الأموات، وتبين ذلك في قوله (ميت أنت)، ففائدة الكلام هنا ومدى تأثيره يختلف عن قوله (أنت ميت)، وهذا يعد من براعة الاستهلال الذي يشد القارئ ويثير انتباهه لهذا الزمان الذي وصفه الشاعر بقوله (هذا زمان الدم) دلالة على الظلم والفتن وغياب القيم، ويواصل الشاعر في رسم هذا المشهد حيث يقول:

"هو الموت حط على حبة القلب

والليل سيف يحط على الجيد ما تعب!!

انتظر طعنة من هنا

وانتظر طعنة من هناك"[9]

لقد أصبح الليل رمزا للموت، فهو كالجلاد الذي يحط سيفه على الجيد فينتظر أحدهم الموت المحتم بطعنة من هنا أو طعنة من هناك، فالليل بظلامه يحمل صورة قاتمة مفزعة، والأكثر فزعا منها هو ترقب الموت بأي لحظة، فأطرد قائلا:

"أطلق رصاصتك الآن أو فارتقب

قاتلا لا يراك

جثة للكلاب

جثة للذئاب

جثة للزهور

جثة للمطر"[10]

إنها كناية عن عبثية القتل، فمع مطلع كل نهار نجد جثة مترامية للكلاب أو للذئاب تلتهمها.

وتواترت صورة الموت في القصيدة الشعرية الجزائرية في فترة التسعينيات حيث إن "أكثر الألفاظ شيوعا هو لفظ الوطن ثم بعد ذلك لفظ الموت مشكّلا معجما وجدانيا مأساويا يُبنى على ألفاظ كلها توحي بالمأساة، الدم والجراح، الفجيعة الدموع، الهم الأوجاع، الخراب الدمار، الجنازة الحزن الألم"[11]، حيث نجد الشاعر (أحمد شنه) في قصيدته (من القصيدة الى المسدس) يرسم صورة مشابهة لصورة الشاعر فاتح علاّق، حيث يقول:

"بين القصيدة والمسدس شاعر

وطن جريح

فكرة طلعت من الأنقاض عارية

شهيد غاضب

أسناخ ملحمة

صباح جائع للشمس والشهداء

أضرحة تكشف فوق تربتها

الحنين الى الحجل

مطر يحط على الشفاه

وفي الضلوع

وفي المُقل

جثث وأكفان وقنبلة...

ودروشة الصعود الى الجبل"[12]

ينقل الشاعر لنا صورة الوطن الجريح المليء بالأنقاض والأضرحة والجثث والأكفان والقنابل ، وصباح جائع لمزيد من الأشلاء والدماء والضحايا ، ولكثرة الموتى وانتشارهم في كل مكان حتى لا يجد الواحد منا سوى القفز وتخير موضع قدمه حتى لا يدوس على الجثث والأضرحة، وفي قوله مطر يحط على الشفاه وفي الضلوع وفي المقل ، فالمطر كناية على البكاء الشديد والحزن الكبير الذي أصاب الجزائريين في تلك المرحلة ، ثم يتحدث عن الذين أصابتهم دروشة الصعود الى الجبل ، ويقصد بهم الذين التحقوا بالجماعات المسلحة في الجبال وقد عدّ فعلهم هذا دروشة لأنهم ليسوا في كامل قواهم العقلية ، فهم في حالة هوس ورؤية غير واضحة تسودها الضبابية .

ويصف (أحمد شنه) زمن المحنة وما آلت إليه الجزائر من مآسي وأحزان، فراح يلعن الدمار والشتات والتمزق الذي أصاب الشعب الجزائري مطالبا إياه بالبوح والانتفاض على هذا الواقع المرير، والتطلع الى غد أفضل وخلاص من هذا الزمن الموجع، قائلا:

" تكلّم...بما تستطيع

أمام المدينة مات الربيع

وذات رموش الصبايا

ونامت عيون المطر

فلا تحك بعدي لهذا الصقيع

أساطير شعب جريح

ولا تنتظر

أن يعود إلينا القمر"[13]

لقد سادت الشعارات المزيفة هذا الوطن، وكثرت الأحزاب السياسية المتهافتة على الكراسي والمتناحرة على المناصب والألقاب الزائلة، وفي وسط هذا الزخم يضيع حق المواطن المضطهد، وفي هذا يقول الشاعر (عز الدين ميهوبي) في قصيدته (الشعب):

"جبهة..

جبهتان..

ثلاث جباه..

وخمسون حزبا تتنافس من أجل نيل الكرسي

وتبحث عن سلطة بالمقاس

وتعلم أن المرور إليها يمر من الشعب

والشعب ملتحف بالمآسي

ثلاث جباه وستون حزبا

ولا شيء يجمعها غير حب الكراسي

فيا أيها الشعب وحدك تملك حق القياس

ووحدك تملك أمر المقادير

في دولة يتلهف ساستها للكراسي"[14]

لقد انقلب حال البلاد وكثر فيها الفساد السياسي والاخلاقي لأن الغطاء انكشف والوضع تغير، فواقع الجزائر في التسعينيات محمّل بالموت والغربة والاغتراب والاضطراب والقلق، مما انعكس على الواقع الاجتماعي والثقافي والفكري حتى صارت السلطة تصادر أصوات المثقفين والعلماء وأفكارهم، فيصور الشاعر (عز الدين ميهوبي) مأساة الوطن ووجعه قائلا:

" لأني رأيت البلاد في أوجاعها مرهقة

ورأيت الحقيقة رغم مرارتها مطلقة

ورأيت الشعارات في وطني زندقة

ورأيت ثلاثين حزبا

وأخرى ستطلع من شرنقة

ورأيت نضال الموائد والفندقة

ورأيت القبور تُداس وأعيننا مطبقة

ورأيت المواطن في زحمة الخوف

يبحث عن ملعقة

ورأيت الجزائر ما بين مئذنة ويد

تحمل المطرقة"[15]

في جزائر التسعينيات أصبح المتعلم والمثقف مشبوها وخطيرا، فالسلطة لا تقيم وزنا للعلماء والمثقفين، يقول ميهوبي:

"في بلادي

لا تقل عندي شهادة

أو أنا خريج "سربون" و" أزهر"

إن للإنسان مليون ولادة

وهو بطال ومشبوه بمحضر"[16]

لقد سجلت فترة التسعينيات العديد من الوقائع والتجاوزات التي بقيت عالقة وستبقى على مرّ التاريخ، وأصعب هذه المشاهد استباحة براءة الأطفال وقتلهم بأبشع الصور، حتى الأجنة في بطون أمهاتهم لم تسلم من القتل، ويقول في ذلك الشاعر (أحمد الطيب معاش):

" هل سمعت قبل هذا عن غشوم متجاسر

يحصد البرعم في حقل الأزاهر

هل سمعتم عن عدو ملحد بالله كافر

يقتل الأطفال في عيد بساحات المقابر"[17]

ويقول في ذلك أيضا الشاعر (عز الدين ميهوبي):

ذبحوا الأجنة في البطون

خانوا النساء

سرقوا من الشمس الضياء

خطفوا الصفاء من العيون

زرعوا الدمار

لا فرق بين دم ونار

هم يقتلون

وليس يثنيهم ...أحد "[18]

إن الغضب يتنامى في نفوس شعراء حقبة التسعينيات وسط مرارة الواقع وتعفن القيم واضمحلال الذمم، التي باعت أنفسها وباعت الوطن وخنقت البراءة ووأدت الأمل، ولم يثنها شيء في سبيل تحقيق مصالحها.

وفي رحلة الأزمة لم تغفل يد الغدر والسّفه استهداف النساء، فالمرأة غدت رقما مستهدفا في زمن الموت، من لدن سماسرة الفناء ومن يستبيحون إراقة الدماء، وفي هذا تقول الشاعرة (سامية زقاري) واصفة المشهد المأساوي بعبارات متوجعة تدعو للتأوه والحرقة:

"فآه وآه وآلاف حرقة آه متى دفنها

الى كم سيبقى البلاء؟

أمن صلب غادر يعم بأرضي الفناء؟

فسحقا إذا ما رغبت حكم

وبمنطق سارتر الغنّاء.."[19]

لقد وجدت المرأة نفسها في جو مشحون بالحقد والكراهية وتوجيه الاتهامات غير المبرّرة لها، لا لشيء إلا لكونها أنثى، ويبقى هذا حال كل النساء زمن المحنة، ملغما بمرارة العيش وغدر المنية.

ويجسد الشاعر (عز الدين ميهوبي) عمق المأساة الأنثوية، إذ يقول:

"مرّ عام ولم تلبس الفتيات

فساتينهن

ولم تتجمل حليمة بالكحل

ولم ترى شكل القمر

نسيت لغة الطير

... طعم الخرافة والعاشق المنتظر "[20]

ويواصل الشاعر (عز الدين ميهوبي) تصويره للمشهد، إذ يقول:

"هنا امرأتان

أخرى تحل ضفيرتها لتعيد

صياغة ضوء النهار

أبصرت في المرايا دما...

والبقية كانت هنا

امرأة خبأت في ضفيرتها

وطنا من غبار"[21]

ويبقى ملف العشرية السوداء الى اليوم ملفا حسّاسا في الجزائر، ومحل صراع فكري، ذلك أنها أتت على حياة الكثيرين من أعمدة الثقافة والفن والفكر، أمثال؛ عبد القادر علولة وعز الدين مجوبي وعبد الحق بن حمودة وبختي بن عودة...وغيرهم من ضحايا المأساة وشهداء زمن المحنة، واضطر آخرون الى الرحيل لمواصلة ابداعهم،

واختاروا النجاة من الموت، يقول الشاعر (ادريس بوديبة) في قصيدة بعنوان (إلى عصفور وهران بختي بن عودة):

" قتيلا في امتداد النورس المطعون

في عنف أعراس المعاني

حين وراه التراب

كان يجهش بتعاويذ الطيور

يذرف أيقونة الدم النبوي

يرقص الشرق في قلبه

وفي عينيه يلمع شلال المحيطات الهيجة"[22]

ولم يسلم أهل الصحافة وأصحاب الأقلام الصادقة الهادفة من ممارسة همجية القتل والاغتيال الغادر، فاستهدفت أمثال؛ دحماني خديجة، واسماعيل يفصح وغيرهم ويقول في ذلك الشاعر (أحمد الطيب معاش):

" قل للمليحة في الخمار الأسود ** ماذا فعلت لقاتل متعمد؟

بالأمس (دحماني خديجة) أُعدمت ** غدرا، بأيدي الظلم دون سؤال

وبالأمس أيضا غادرت أخت لها ** ملفوفة ببراءة الأطفال

فمضت (مليكة) مثل من لحقت بها ** دون الوداع لجيرة أو آل

واليوم (مقران) مثل من لحقت ** ويغيب عنا تاركا لعيال

بيت (الشروق) يُصاب في أبنائه ** مثل الجزائر ليلة الزلزال

فتودع الآكام كل لبؤة ** وتروع الآجام في الأشبال

ماذا جنى قلم وصوت صادق ** حتى يُزال بطلقة ونصال

ماذا جنت بنت تجندل غيلة ** من أجل قيل ظالم أو قال "[23]

خاتمة:

لقد عمل الشعراء والأدباء وكل المثقفين زمن العشرية السوداء على توثيق كل الوقائع التي عايشوها من المحنة، فكانت تصويرا صادما لمشاهد العنف والاغتيال الفكري الممارس بشكل يومي ، وتشريحا لعمق الأزمة والجرح الثقافي والسياسي الذي اصطدم به كل شرائح المجتمع على حد سواء ، مستحضرين بذلك مرارة الشتات والتمزق واتساع الهوة بين الوعي الممكن والسائد، ومن ثم الشعور بالتيه والغربة والضياع ، فلاحت على أفق قصائدهم كل شعور بالاغتراب والرحيل والموت والدمار والخوف حتى غدت هذه المصطلحات سمات دالة على الشعر الجزائري في هذه الحقبة الزمنية ، الا أنهم لم يركنوا لذلك ، فتحولت الكتابة لديهم الى فعل المقاومة والصراخ لكسر جدار الصمت ، والتنديد والتنكيل بكل مظاهر العنف فكانت القصيدة السوداء هي الملاذ الأخير لبعث الأمل واستعادة الوعي ،واستعاد بذلك الشاعر جرأته الفنية ، فقد رأى في فعل الكتابة أداة إبداعية واعية بدور القصيدة في حمل أوجاع البسطاء ، لكنهم يدركون أيضا أن التغيير الايجابي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال إدراكهم للوجود الذي يحيط بهم ممثلا في صورة الوطن ، مدافعين عنه لأنه هو السبيل الوحيد لوجود الذات وحل الأزمة .

الهوامش:

1- عبد اللطيف حني، الرواية الجزائرية بين الازمة وفاعلية الكتابة، أعمل الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، يومي 17/16 مارس 2009، قسم اللغة العربية وآدابها معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بالوادي، ص269.

2- أحمد يوسف، يتم النص والجنيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2002، ص 26.

3- المرجع نفسه، ص 363.
4- محمد الصالح خرفي، مجلة الن(ا)ص، جامعة جيجل، العدد 2-3(أكتوبر-مارس)، 2004-2005، ص07.
5- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 127.
6- كمال فنينيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر – مرحلة التحولات (1988-2000)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010، ص 06.
7- رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2002، ص 101.
8- فاتح علاّق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دط، 2001، ص 59.
9- المصدر نفسه، ص60.
10- المصدر نفسه، ص60.
11- كمال فنينيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، ص 12.
12- أحمد شنة، من القصيدة الى المسدس، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2000، ص 30-31.
13- أحمد شنة، طواحين العبث، مذكرات قصيدة من القرن العشرين، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص 49.
14- عز الدين ميهوبي، ملصقات، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص 141-142.
15- المصدر نفسه، ص147.
16- المصدر نفسه، ص09.
17- أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2000، ص33.
18- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا رايس، دار الأصالة للإنتاج الاعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص 10.
19- سامية زقاري، قصائد معتقة بالأسى، منشورات رابطة الابداع، الجزائر، دط ،2003، ص 44.
20- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا رايس، ص40.
21- المصدر نفسه، ص57.

22- ادريس بوديبة، الى عصفور وهران بختي بن عودة، مجلة الثقافة، العدد 118، الجزائر، 2004، ص92.

23- أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، ص64.

الحجاج الصوتي في شعر الأزمة الجزائرية "القلب يرسم دورته" لفاتح علاق مدونة تمثيلية

د. رشيد بديدة

جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي- الجزائر

البريد الإلكتروني: bedida-rachid@univ-eloued.dz

مقدمة:

لا يمكن للإنسان- وهذا مقرر في الأدبيات الاجتماعية بل من مسلماتها- أن يعيش بمعزل عن مجتمعه؛ إذ هو كائن اجتماعي بطبعه، ولهذا يوصف- بناء على ذلك- كل منزو مثلا أو منعزل بأنه يسلك سلوكا شاذا أو غير سوي، فلا بد إذن -موافقة للفطرة- أن يسعد الفرد بما يسعد مجتمعه، ويحزن لما يحزنه. والنخبوي -بحكم موقعه- أشد تكليفا من غيره من العوام؛ إذ لا يكفيه مجرد التأثر فرحا أم حزنا، بل يجب عليه أن يكون عمليا أكثر بتعزيزه لذلك الشعور التأثري الساذج لدى الجميع بمشروع متكامل يعبر عن مكانته القيادية والنخبوية التي ذكرنا. ولقد كان هذا دأب العلماء والمصلحين والأدباء في كل زمن؛ وهكذا كان الشاعر الجاهلي في القديم مثلا من يرفع أو يحط، وهو الذي يعظ ويرشد، وبرأيه يستضيء الجميع فهو نبي قومه وقديسهم.

وعلى ضوء ذلك تحاول هذه الدراسة اختبار مدى قدرة الحجج الصوتية التي استعملها الشعراء الجزائريون لتوصيل رسالتهم، وجعل الجميع يتأثر ويذعن لما يلقى إليهم من مقاصد وقناعات وتوصيفات تخص الواقع المأساوي الذي عاشه الجزائري إبان عشرية الأزمة.

ولمعالجة هذا الإشكال سنتوسل بقصيدة (القلب يرسم دورنه) للشاعر فاتح علاق ضمن مجموعته الشعرية آيات من كتاب السهو التي يمكن أن تكون مدونة صالحة لاختبار الإشكال المطروح.

1ـ مقدمات منهجية:

1.1ـ مفهوم الأزمة الوطنية:

الأزمة الوطنية اصطلاح يطلق على الحرب الأهلية -كما يسميها البعض- التي حدثت في الجزائر نتيجة الصراع الدائر بين السلطة والمعارضة، والبداية كانت بأحداث الخامس من أكتوبر 1988 حينما تظاهر الآلاف للمطالبة بإصلاحات[1] احتجاجا على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية المتردية بسبب أزمة أسعار النفط التي شهدها العالم عام 1985،[2] وبسرعة كبيرة عمت المظاهرات أغلب المدن الجزائرية الكبرى، وهاجم المتظاهرون المقرات الحكومية والأمنية وأسفرت الأحداث عن مشهد دموي كبير.[3] وأجبرت الأحداث الرئيس الشاذلي بن جديد آنذاك على التعهد بتنفيذ إصلاحات توجت بدستور 23 فبراير 1989 مما سمح بإنشاء أكثر من ستين حزبا وإنهاء حكم الحزب الواحد. لكن الأوضاع تعقدت بشكل كبير خاصة بعد توقيف المسار الانتخابي 1992، وإعلان حالة الطوارئ؛ إذ دخلت البلاد في موجة عنف سياسي شعبي ورسمي لا زالت تعاني من ويلاته إلى حد الآن.[4]

2.1ـ إشكالية وجود حجاج صوتي:

لم نجد ضمن النظريات الحجاجية أي رؤية تجعل للبنى الصوتية تأثيرا حجاجيا تجعل المتلقي يذعن لما يلقى إليه. إلا عند رائدي نظرية الحجاج اللغوي ديكرو وأنسكومبر اللذين وإن لم يتحدثا صراحة عن شيء كهذا، وركزا فقط على الروابط والعوامل الحجاجية والصور البلاغية[5]، إلا أن الطابع العام للنظرية يجعل كل بنية لغوية مرشحة

لأن تكون عنصرا حجاجيا بامتياز، إذ يرون أن اللغة تحمل في بنيتها طاقة حجاجية من مهمة المرسل الكشف عنها. والدليل على أن للصوت القدرة على التأثير تأثر كثير من غير العرب من ديانات أخرى عند سماعهم القرآن الكريم؛ ودفع بكثير منهم كذلك إلى اعتناق الإسلام.[6]

2ـ حجاجية الصفات الصوتية:

يرى الخبراء أن بين صفات الأصوات وبين دلالة الكلمة والجملة علاقة شعورية وفنية،[7] فعند ابتداء مرحلة المخاض الشعري وبداية ظهور المعالم الأساسية للقصيدة، وعند اتضاح الرؤية الإبداعية لدى الشاعر تأتي مرحلة اختيار الأصوات مع ما يناسبها من معان، وذلك حسب طبيعة المعنى المراد الإفصاح عنه؛ فيكون الجهر والشدة والاستعلاء والإطباق للمعاني القوية كالفخر والغضب والهجاء، ويكون الهمس والرخاوة والانفتاح والاستفال للمعاني الحساسة والضعيفة كالحزن والألم والحسرة والحنين...

لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة والشديدة والرخوة مثلا في أسطر القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلها الخطاب، وقد يحاكي هذا التنوع نوعا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية؛[8] إذ أن الصوت قد يعبر عند تجانسه مع أصوات أخرى عن التجربة العاطفية التي عاشها الشاعر والموقف الشعوري الذي مر به أو تخيله.

إذا فللصفات الأصوات فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي والانبعاث الموسيقي.[9] إن هذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من الأصوات وغنى الصوت بالنغمات الثانوية؛[10] فالنغمة المميزة لكل صوت هي الصفات التي لها أضداد كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والاستعلاء والاستفال

والإطباق والانفتاح، أما الصفات الثانوية فهي كالصفير والاستطالة والانحراف والتكرير والغنة.[11]

إذا فالدراسة الإحصائية لنسب توزيع أصوات محددة في قصيدة ما تعطي للقارئ أو الباحث بعض الأضواء الخضراء وبعض الإشارات لدخول العالم المجهول والشائك للنص الشعري شريطة أن لا تكون تلك الدراسة مجرد أرقام وبيانات بل يجب على الباحث أن يقوم بتحويل هذه الأرقام والنسب إلى تأويلات وتفسيرات ذات قيمة، وقبل أن نبدأ بتفسير الدلالات الخفية للأصوات اللغوية يجدر بنا توضيح بعض المفاهيم المتعلقة بالصفات اللغوية:

لقد حاول الشاعر فاتح علاق أن يخلق لنفسه لغة خاصة تميزه من جهة وتميز الواقع الذي يقصه من جهة أخرى، مختارا من حزم الأصوات أدقها وأوصفها، محاولا تفجير قيمها الشعرية وذلك بالربط بين دلالاتها الافتراضية والعالم الموضوعاتي الخارجي.

وحتى تكون دراستنا دقيقة وذات قيمة قمنا بحساب النسبة المئوية للجهر والهمس والشدة والتوسط والرخاوة والاستعلاء والاستفال والإطباق والانفتاح، والجدول التالي يوضح ذلك:

جدول رقم (01): إحصاء الصفات الصوتية في المدونة

جهر	همس	شدة	رخاوة	استعلاء	استفال	إطباق	انفتاح
345	202	191	375	54	512	23	543
%63	%37	%34	%66	%9.5	%90.5	%4	%96

وهكذا فقد أبان الإحصاء حضورا -يجوز أن نعده- قويا للأصوات المهموسة التي بلغت نسبتها 37% بتعداد 202 صوتا في مقابل 63% للأصوات المجهورة بتعداد 343 صوتا، ولعل هناك سائلا يقول: أليس الجهر أكثر من الهمس؟ وهذا استنادا للكم الإحصائي المستخرج، فنقول أن المرجع هنا ليس رياضيا؛ بحيث ما كانت نسبته أعلى كان كذلك والعكس بالعكس، بل المرجع هو الاستعمال الذي بين أن نسبة الجهر في الكلام العادي (أي اللغة المستخدمة في الحياة العامة)؛ فقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة "،[12] فإذا استعملت في السياق بكثرة تجاوزت حدها العادي وتعلقت بها دلالة خاصة.[13]

إذا فالمقياس الذي نحتكم إليه في تحليلنا هو نسبة الهمس أو الجهر في الكلام العادي ومدى تجاوزهما لهذا المقياس؛ فلكي يكتسب الجهر أو الهمس دلالة خاصة ويستحيل أسلوبا يجب أن ينحرف أو ينزاح عن الاستعمال العادي لصفات الأصوات في الكلام.ولعله من الجائز لنا الآن أن نعد النسبة المسجلة للأصوات المهموسة مرتفعة بل يمكننا القول إنها كانت كثيفة جدا.[14]

وهكذا فالتوظيف الكمي لأصوات الجهر والهمس في القصيدة المنزاح عن الكم المرجعي قد يخلق أسلوبا صوتيا خاصا يمكن حسبانه نوعا من الحجاج الذي يعرض علينا جزء من الحقائق والمقاصد التي أراد الشاعر بسطها، عن وضع الشاعر الداخلي والخارجي زمن الحكي وزمن الحكاية.[15]

إن القارئ لهذه السطور الشعرية يمكنه-من خلال نوع الحجاج الصوتي المستخدم- أن يستوحي كثيرا من المعاني والمشاهد التي وقعت ماضيا على مستوى الزمان والمكان مركز أحداث الأزمة الوطنية وأثر ذلك كله على مستوى الشاعر في ذلك الوقت وفي الزمن الحاضر.

ومن بين الصور التي ينقلها أو يحاجج بها الشاعر من خلال الأصوات حالة السكون المطبق للمشهد الزمني والمكاني آنذاك، وذلك بسبب غياب الحياة فالقارئ لما كتب يشعر كأنه يشاهد أو يدخل مقبرة أو قل: ساحة حرب أو معركة ولكن -للأسف- من طرف واحد، فأولئك المقتولون المساكين أزهقت أرواحهم بدم بارد دون أن تترك لهم فرصة الدفاع عن النفس، إن الصورة التي أراد الشاعر نقلها هي مشهد ما بعد الإعدام الجماعي؛ وهكذا يمكن لنا من خلال لغة النص أن نشاهد تلك الجثث المرمية وحالة الرهبة والخوف التي تملأ كل المكان. رهبة تركت من بقي بنفس كأنه من دونه، فالفزع الشديد خطف نفس كل من كان كأنه حي، فالجميع إذن سواء الميت والحي.

قد نشاهد أن النص يوحي بشيء من الارتباك وذلك ناتج عن توظيف كم معتد به من الجمل الفعلية التي تصنع شيئا من الحركة في النص؛[16] ولكن هذه الدلالة على الحركة لا تناقض أبدا ما يدل عليه الهمس من سكون، فالأخير قد نقل حالة اللاحياة عند الأحياء والأموات كما فصلنا سابقا، أما الفعلية فقد استغلها الشاعر لنقل صورة الارتباك والقلق الناتج عن مشاهد القتل والموت؛ وهذا لما يحمله هذا النوع من حركية زائدة نتيجة الأحداث المتعلقة بالأفعال، والانتقال بين الأزمان، إذ بين الإحصاء تراوح الحضور الفعلي بين المضارع والأمر.[17]

وكشكل من أشكال تناسب البنى اللغوية مع بعضها بعضا مساندة الجمل الاسمية لحالة السكون الذي يوحي به الهمس إذ كان لها دورها -كما قد يبدو- في إعطاء وصف دقيق للوضع الذي يعيشه الشاعر آنذاك؛ أي وقت الحكاية، فقد استخدمها المرسل لتصوير حالة الثبات في الوضع الأسود القاتم القائم على القتل والدمار والغدر.

ومن روائع التناسب أيضا قصر هذه الجمل الاسمية التي ساندت بدلالتها الافتراضية حالة السكون كما ذكرنا هذا من جهة، ومن جهة أخرى ساندت الجمل الفعلية بسبب حجمها القصير المتسارع الذي نقل شعورا آخر بالقلق واللاطمأنينة؛ إذ

كانت كأنها طلقات نارية متوالية، أو كأن الشاعر يخبر بحقائق وأحداث تقتضي الهروب والاختفاء سريعا منها ومن مسببيها.

إن النسبة المذكورة للجهر والهمس والمقدرة ب63% للأول و37% للثاني هي نسبة تمثل المتوسط العام للصفتين في القصيدة، وما ذكرناه من تأويل هو تأويل يخف ويشتد حسب كثافة كل صفة في جزء معين فمن القصيدة؛ فقد نراوح الجهر بين 42% و87.5%، أما الهمس فكان بين 12.5% و58%، وعلى الرغم من أن تأويل الصفات الصوتية ودلالاتها لم يصل بعد الدقة التي لا شك بعدها بحيث يمكننا أن نأول سطرا شعريا من خلال ما يحويه من صفات صوتية إلا أن ذلك السطر الشعري بما فيه من كثافة صوتية لصفة ما يمكن أن يوحي بشيء من الدلالة ويشي بها إلى القارئ، فللصوت ثقله الخاص الذي يفرض نوعا معينا من الدلالة، وذلك قد يكون من خلال كم الجهد العضلي المبذول أو كيفيته من طرف المرسل أو المرسل إليه حين التمثل، أو قد يكون من خلال الوقع الصوتي لتجمع صفة من الصفات، ومثال ذلك الأسطر الشعرية التالية(1،2،3،4):

فقد كانت نسبة الهمس في السطر الأول 43% والثاني 66.5% والثالث50% والرابع 44.5، ولك أن تلمس السكون الذي توحي تلك الأسطر، والطريف أن الاختلاف في النسبة يبرز اختلافا آخر في الدلالة؛ فالميت في السطر الأول لم يمت بعد ، بمعنى كأنه ميت بحكم أنه في حكم الميت لذا فهو يتحرك ليختار مكانه بين الميتين، أما الميت في السطر الثاني فهو جثة هامدة في الطريق لا حراك لها ولهذا نشاهد نسبة الهمس مرتفعة جدا، لتنخفض النسبة في كل من السطرين المواليين لأن الجثة نالها شيء من الحركة بحكم الظروف الطبيعية الخارجية (شعاب ،شجر ، ريح ، مطر).

كما أن الشاعر بهذه النسب يحاول أن ينقل إلينا تجربته الشعرية عن طريق الجهد المبذول للأصوات المهموسة، فارتفاع الهمس يمكن أن يخبرنا بوضع الشاعر المجهد

للنفس والخانق لها، كون الهمس مجهد للنفس أيضا، إذ نحتاج للنطق به إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائره المجهورة.[18]

وهكذا فكما أوحى الهمس بذلك الصمت المطبق الذي يحيط بمكان وزمان الأحداث فقد نقل حالات الضعف النفسي والعجز الفكري والإجهاد الجسدي الفيزيولوجي الذي كان يعانيه جراء الوضع الخارجي القائم،

كما انخفاض الجهر مناسب للأفكار المعبر عنها ولوضع الشاعر الداخلي أيضا، فالأصوات المجهورة أصوات قوية لا يناسبها الوضع الضعيف للشاعر وللمحيط بشكل عام. فالقوي للقوي من المعاني والضعيف لما هو ضعيف أيضا.

ومن أمثلة كثافة الهمس الأسطر (8-10-12)؛ حيث ظهر في السطر الثامن بنسبة 50% وفي العاشر بنسبة40%وفي الثاني عشر بنسبة43% ولا يخفى على أحد دلالة السكون والخوف والرهبة الظاهرة حتى دون إيحاء، بحكم الدلالات اللغوية لهذه للأسطر الشعرية.

وعلى الرغم من سيطرة الهمس على كامل القصيدة إلا أن الجهر وجد مكانا له ضمن السطر التاسع. حيث يقول الشاعر: هذا زمان الدم

حيث ظهر الجهر بنسبة 87.5% في مقابل انخفاض الهمس إلى نسبة 12.5% وهي تعد تراجعا معتدا به يمكن أن يوحي لنا بقوة المعاني والدلالات التي يبعث بها هذا السطر الشعري الذي لا يحتمل أي شكل من أشكال الضعف النفسي والجسدي والدلالي، فكأننا بهذا نرى الشاعر متحديا الجميع بكل شجاعة مصرحا بالحقيقة التي قد يجبن كثيرون عن التلميح لها فما بالك بنطقها.

وبعد؛ فإن الاستقراء الذي أجريناه لأصوات الشدة والرخاوة، والاستعلاء والانخفاض، والإطباق والانفتاح يمكنه أن يوافق التأويلات التي فسرنا بها نسبة شيوع

الجهر والهمس في أسطر القصيدة، فكانت الأصوات الرخوة والمتوسطة بنسبة 66% والمستفلة بنسبة 90.5% والمنفتحة بنسبة96%، ولعل امتناع الشاعر عن استخدام أصوات الشدة والإطباق والاستعلاء راجع إلى المشقة الزائدة التي تسببها هذه الأنواع من الصفات الصوتية،[19] لذلك عدل عن استخدامها لأن في أصوات الهمس ما يكفيه. كما أن هناك أسبابا أخرى دعت الشاعر إلى التوسل بأصوات الرخاوة والتوسط من ذلك أن الأصوات الرخوة والمتوسطة تناسب مواقف الحزن والألم، أما أصوات الاستفال فكثرتها توحي بالانكسار والخيبة وتدعم الشعور بالضعف والعجز الذي نلمحه في كلام الشاعر، وبالنسبة لأصوات الانفتاح فقد جاءت لتخفف عن الشاعر وطأة العناء والمشقة الناتجة عن الاستخدام الكثيف لأصوات الهمس..

3ـ حجاجية تكرار بعض الأصوات ومحاكاتها للواقع:

يحصل أن نقرأ بيتا أو نسمع جملة ما، فنجد أن معناها متوافق مع تكرار بعض أصواتها، ولا ندري أهذا مقصود من المنشئ أو أنه جاء عرضا دون قصد، ولو أننا نرجح الافتراض الثاني خاصة في الكلام الفني، كون اللاشعور هو الموجه الأساس للمبنى والمعنى وإلا لكان صنعة وتكلفا.

وهذه المحاكاة قد تظهر في تكرار أصوات في بيت شعري واحد أو من خلال تكرار أصوات ضمن أبيات شعرية متقاربة سواء في ثنايا البيت أو حتى في قافيته ورويه بحكم تكررهما في نهاية كل بيت، وهناك من يجعل تكرار كلمات معينة يدخل ضمن التكرار الصوتي مع أننا نرى أنه يجب أن يدرس ضمن المستوى المعجمي لأن التكرار ليس صوتيا بقدر أنه تكرار لمعان هي التي تحدث الدلالة، مع أننا لا ننكر أنه قد ينتج عن تكرار كلمات معينة أثر صوتي قد يكون ذا دلالة.

ومن أمثلة ذلك تكرار الصوت في بيت واحد عتاب ابن زيدون لمحبوبته الذي يقول فيه:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا[20]

ولا يخفى على كل ذي ذوق أن يلحظ الألم والأنين الذي حاكاه الشاعر بالتكرار الكثيف لصوت النون الذي ظهر بتعداد 09مرات، فصرنا كأننا نسمع ونشاهد ذلك الشاعر يئن ويناجي ذلك المحبوب المعرِض.

ومن أمثلة ذلك تكرار الصوت قافية ورويا هذا البيت لأحمد شوقي من قصيدته غربة وحنين التي يقول فيه:

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي[21]

نجده يختار حرف الروي "السين المكسورة" وهي من حروف الصفير يتلاءم والكسر مع الإحساس بالألم، لهذا يجب أن تكون القافية ملائمة لموضوع القصيدة ولعاطفة الشاعر.[22]

وما وجدناه في مدونتنا متعلق فقط بالتكرار المتعلق بالقافية والروي، فكيف كانت الدلالة المفرزة من خلالهما؟

أبان الإحصاء سيطرة الروي البائي على القصيدة، وذلك بمجموع تسع مرات (09)، ومن صفات الباء أنه شفوي مجهور انفجاري مقلقل؛ وبهذا جمع أغلب الصفات القوية من مخرج وجهر وشدة وقلقلة، فعلى ما قد يدل ذلك؟

لقد أسهم روي الباء في تدعيم حالة الشعور بالقلق والارتباك إن لم نقل كان عنوانا لها وذلك لما له من وقع صوتي خاص ناتج عن صفاته المتعلقة به؛ فقد خلق ذلك الانطباق والانفراج السريع والانفجاري والمفاجئ للمخرج الشفوي[23]نغما مميزا ودويا متكررا كان له

دوره الفعال في نقل التجربة الشعورية إلى القارئ الذي لابد له ـ إن كان عمدة ـ أن يشعر بما يشعر مقرئه.

هذا كله ناتج عن صفة الشدة أو الانفجار، فما بالك إن أضفنا إليها الجهر بعلوه وارتفاع صداه والتقلقل باعتماده وتركيزه على المخرج مؤكدا بذلك الاعتماد كل تلك المعاني والافتراضات السابقة.

ونضيف أيضا أن روي الباء ظهر ضمن قافية مقيدة وهذا النمط من القوافي الذي ينتهي بمقطع مغلق يمثل صوتيا لبعض أحوال النفس التي تقترن بشيء من الحدة والضيق النفسي،[24] فكأن الشاعر مختنق-وهو بالفعل كذلك- يبحث بل ينقب جاهدا لاهثا عن مخرج، ولكن أين المخرج؟ فهو لا يبدو في الأفق أبدا.

4ـ حجاجية المقاطع الصوتية:

لم تشكل المقاطع الصوتية بأنواعها ملمحا أسلوبيا مميزا؛ فقد كانت نسب عادية جدا لا تمثل أي استثناء يمكن أن يدلنا على شيء ذي دلالة، والجداول التالية تثبت ما ذكرنا:

جدول رقم (2): بيان المقاطع من حيث القصر والطول

المقاطع	النسبة المئوية	المقاطع الطويلة 243			النسبة المئوية
		المفتوحة	المغلقة	مزدوجة الإغلاق	
القصيرة 126	%34	51	175	17	%66

جدول رقم (3): بيان المقاطع من حيث القصر والطول

المقاطع المغلقة ومزدوجة الإغلاق	النسبة المئوية	المقاطع المفتوحة	النسبة المئوية
192	%52	177	%48

فمن حيث القصر والطول للمقاطع قدر علماء الأصوات نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب بـ 45% والمقاطع الطويلة بـ 55%. أما بالنسبة للمقاطع من حيث الفتح والإغلاق،[25] فقد كنت النسب متساوية تقريبا.

والشيء الملاحظ والذي يمكن أن يشكل انعكاسا ما تحول بعض المقاطع: إما من مقطعين قصيرين إلى مقطع واجد مغلق، أو من مقطعين الأول مغلق والثاني قصير إلى مقطع طويل مغرق في الطول مزدوج الإغلاق، وهذه التحولات ظهرت في القصيدة في أواخر بعض الأسطر الشعرية، وقد أوحت لنا –إضافة إلى الدلالات السابقة- بإرهاق الشاعر الذي جعله يعجز عن تحقيق الحركة في بعض الحروف مما جعلها تتحول من مقطع قصير مستقل إلى مجرد صوت ساكن تابع لمقطع آخر.

من أمثلة الكلمات المتحولة من مقطعين قصيرين إلى مقطع مغلق واحد الكلمات التالية: كلمة الخشب في السطر الأول، فقد أهمل الإعراب هما بسبب الوقف على الساكن، كذلك كلمة "الشجر" في السطر الرابع وكلمة "النهر" في السطر الخامس.

أما التي تغيرت من طويل مغلق إلى مغرق في الطول مزدوج الإغلاق فيمكن التمثيل لها بالكلمات التالية: (هابيل، للذئاب، للندب) وهي ضمن الأسطر التالية على الترتيب (26-20-10).

إذن لقد تكيفت اللغة سواء بقصد من الشاعر أو دون قصد؛ بحيث أقصت من بنيتها كثيرا من الصوائت القصيرة المفتوحة، طبعا لتساند وجود المقاطع الطويلة المغلقة بمقاطع ليست بالطويلة المغلقة فقط بل المغرقة في الطول والإغلاق معا، مدعمة ذلك الشعور باليأس والإحباط والقنوط الذي تدل عليه البنى الصوتية السابقة.

خاتمة:

في الختام وبعد الاختبار نعيد طرح الإشكال ونتساءل مرة أخرى: ما مدى قدرة الحجج الصوتية التي استخدمها الشاعر الجزائري على التوصيل وجعل الجميع يتأثر ويذعن لما يلقى إليهم من مقاصد وقناعات وتوصيفات تخص الواقع المأساوي الذي عاشه الجزائري إبان العشرية السوداء؟ لنقول بعد كل عمليات إحصاء الحجج الصوتية وافتراض دلالاتها ومقاصدها ومحاولة ربطها بالواقع ثم ربط كل ذلك بما توفر من حقائق علمية تخص الصوت اللغوي : أن الشاعر الجزائري قد استغل طاقة اللغة الصوتية لرسم صورة دقيقة عن الوضع آنذاك إن على مستواه الشخصي-وهو بطبيعة الحال فرد من مجتمع كبير هو المجتمع الجزائري- أو على المستوى الخارجي من قتل ودمار وخراب وتشتيت عام، ليجعلنا -كمتلقين – نعيش لحظات قاتمة مخيفة، وقد نقلنا بتأثيراته الصوتية إلى ذلك الزمن الذي انتهكت فيه كل حرمة للنفس البشرية ، فكانت تلك التأثيرات انعكاس واضح وحقيقي لما يحدث ؛ فلا صوت إلا صوت البطش والقلق والارتباك وكل أشكال القمع الفكري والجسدي.

إن الحجج المستخدمة كانت لها القدرة الفائقة في مشاهدتنا لذلك المواطن البسيط الذي لا يعرف أين وكيف يذهب؟ ولا ماذا يفعل وسيفعل في ظل ساحة عارية

عن كل حماية، وماله إلا انتظار المصير المحتوم الذي إن لم يكن سفكا لروحه بدم بارد فسيكون حياة بائسة يملؤها الذل والهوان والفزع الدائم.

لقد كانت صياغة التراكيب الصوتية بفضل ريشة الشاعر المبدعة عملا سنيمائيا متقنا جعلنا نتمثل زمان ومكان الحكي وأحداثه كأنه يقع علينا؛ فنحن المقتولون والمشردون والخائفون والمنتظرون لمصيرهم البائس المحتوم.

الهوامش:

1-الملاحق:

مدونة البحث: قصيدة القلب يرسم دورته لفاتح علاق (علاق فاتح، 2001، آيات من كتاب السهو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د-ط، ص59-60-61.)

1-ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب!!

2-جثة للطريق هنا

3-جثة للشعاب هناك

4-جثة للشجر

5-جثة للنهر

6-لا وقت للروح

7-لا وقت للطين

8-فادخل إلى جثة واحتسب!!

9-هذا زمان الدم

10-قابيل يقتل هابيل

11-أوديب يقتل لاووس

12-فاهرب إلى جثة واحتجب!!

13-هو الموت حط على حبة القلب

14-والليل سيف يحط على الجيد إما تعب!!

15-انتظر طعنة من هنا

16-وانتظر طعنة من هناك

17-أطلق رصاصتك الآن أو فارتقب

18- قاتلا لا يراك

19-جثة للكلاب

20-جثة للذئاب

21-جثة للزهور

22-جثة للمطر

23-هي ال أرض تنشق

24-والوقت ينشق

25-والعمر يهوي إلى حالق فانتصب!

26-لا وقت للندب

27-لا وقت للتعزية

28-هي ال أرض تسحبنا للبداية

29-لا شيء يثبت في صورة

30-عانق البحر برا وعم الزبد

31-فحيَّ على الموت

32-حيَّ على الموت حي ي ع لل موت

33-اليوم أمر ولا بأس بالموت إما سكب!!

34-فاصطلي دمنا أيها الرعد

35-أو فاعتلي صوتنا

36-للموت نحن فهل تهرب الروح مما كتب

37-هي الأرض تكمل دورتها

38-هو القلب يرسم دورتهُ

39-هو الشجر

40-لا وقت للبر

41-لا وقت للبحر

42-لا وقت للوقت

43-فاسجد لخالقك واقترب!!

الهوامش

[1]- قيراط محمد،2003، حرية الصحافة في ظل التعددية السياسية في الجزائر، مجلة جامعة دمشق، العدد 3-4، المجلد19، ص 128.

2 - ستورا بنجامين، 2012، تاريخ الجزائر بعد الاستقلال،1962-1988، تر صباح ممدوح كعدان، الهيئة العامة السورية للكتاب التابعة لوزارة الثقافة، دمشق، د-ط، ص111-112.

3 - ينظر.. ستورا بنجامين، مرجع سابق، 113.

4 - شمسة بوشنافة وقبي آدم، 2004، إدارة النظام السياسي للعنف في الجزائر1988-2000، مجلة الباحث، جامعة ورقلة، العدد3، ص130.

5 - للاطلاع أكثر ينظر.. العزاوي أبو بكر، 2006، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، د-م، ط1، وهو كتاب يتبنى صاحبه صراحة نظرية ديكرو في الحجاج.

6 - ينظر.. محمود بن أحمد الدوسري، تاريخ الإضافة:04-01-2018 تاريخ التوثيق:23-03-2019، بالقرآن أسلم هؤلاء، شبكة الألوكة: https://www.alukah.net/sharia/0/124384//

7 - ينظر.. عبد الدايم صابر، 1993، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، ص27.

8 - ينظر.. البريسم قاسم، 2000، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، د-م، ط1، ص49.

9 -ينظر.. المرجع السابق، ص08.

10 - ينظر.. عياد شكري، 1998، موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتب، د-م، ط3، ص115.

11 - فالصفير للصاد والسين والزاي، والتفشي والاستطالة للشين، والانحراف للام، والتكرار أو التكرير للراء، والغنة للميم والنون.

12 - أنيس إبراهيم، 1952، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، ص30.

13 - ينظر.. الطرابلسي محمد الهادي، 1981، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د-ط، ص55.

14- ينظر الجدول الإحصائي رقم (1).

15 - نقصد بزمن الحكاية المرجع الموضوعاتي المحكي عنه، أما زمن الحكي فهو زمن القص.

16 -أوضح الإحصاء بلوغ الجمل الفعلية نسبة50.79%.

17 - إذ بلغ المضارع 43.75%، والأمر50%.

18 - ينظر .. أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 30.

19 - لمزيد من الاطلاع عن صعوبة هذا النوع من الصفات ينظر: موسيقى الشعر، ص (19-42).

20- ابن زيدون، ،1994، ديوان ابن زيدون، شر: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط2، ص298

21 - شوقي أحمد، د-ت، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، د-ط، ج2، ص45.

22 - ينظر.. سلامة أبو السعود-أبو السعود، 2002، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د-ط، ص97.

23- ينظر.. عمر أحمد مختار ،1997، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، د-ط، ص315.

24 - ينظر.. حسني عبد الجليل يوسف ،1998، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، ص42-43.

25 - وهذا النوع من المقاطع يمكنه أن يوحي - كما يرى الخبراء- بالإحباط واليأس والقنوط.

الخطاب الروائي النسوي الجزائري في ميزان النقد العربي ـ أحلام مستغانمي ـ أنموذجا

د. صالحة عوادي

جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف- الجزائر

البريد الإلكتروني: aouadisaliha04@gmail.com

الملخص:

الخطاب الروائي هو رسالة تندرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها، وتحمل كل القيم جمالية كانت أو أدبية أو تراثية وما إلى ذلك، ومما يدخل في تركيبة عالم ثقافي معين، وقيمة الخطاب السردي لا تكتمل إلا من خلال المواد المسرودة.

فاتخذت المرأة العربية عامة والجزائرية على وجه التحديد من القلم وسيلة للتعبير عن ذاتها ومعاناته فأنتجت ابداعا سرديا مكنها من أن تحظى بحضور متميز على الساحة الأدبية التي كان يستحوذ عليها الرجل، فأصبح للكتابة النسوية صدى في جل المحافل الأدبية والاعلامية ومن بينهم زهور ونيسي وأحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق وأخريات.

سنحاول من خلال هذه الورقة البحثية التطرق إلى الخطاب الروائي النسوي، ومدى بروز هذا الفن في الساحة الأدبية الجزائرية، كما سنتطرق للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي في ميزان النقد العربي.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الروائي النسوي، أحلام مستغانمي، الأراء النقدية..

تمهيد:

تعد الرواية في عصرنا إحدى أهم الوسائل التي يمكن من خلالها قراءة مجتمع ما، ففيها تقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه، تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم، تحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل، ولا تلجأ إلى تجميل القبح أو الهروب منه ولا تخاف من القضايا الساخنة الحرجة، إنما تلج إلى أعماقها، الرواية حين تقوم بذلك تقول الكثير وتفعل الكثير، فتصبح كالمرآة التي يرى فيها الشعب نفسه وتتبدى له همومه عارية صارخة".[1]

يمكن القول أن الرواية شكلت في هذا العصر إحدى أهم الوسائل التي تعد مرأة عاكسة للمجتمع وقضاياه وهمومه، حيث تتحدث عن مشاغل الناس وقضاياهم وتفاصيل حياتهم.

الخطاب الروائي هو رسالة تندرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها، وتحمل كل القيم جمالية كانت أو أدبية أو تراثية وما إلى ذلك، ومما يدخل في تركيبة عالم ثقافي معين، وقيمة الخطاب السردي لا تكتمل إلا من خلال المواد المسرودة، التي لا تصير رواية قبل وجودها لغويا سواء كانت فعلية أو متخيلة، فغنها تكمن في صياغتها الفنية التي عرفتها الكاتبة، لان اللغة هي الوسيلة الوحيدة من بين وسائل التعبير المتاحة للقاص لنقل هذه المعطيات السوسيو ثقافية[2].

كما أصبحت الرواية رسالة تندرج ضمن العالم الثقافي التي ينتمي إليه المؤلف، حيث تحمل القيم الجمالية ذات البعد الأدبي والتراثي، وبالتالي تساهم في تركيبة العالم الثقافي، باعتبار أن قيمة الخطاب السردي تكتمل من حيث المواد المسرودة، وبالتالي تتجسد الرواية لغويا، وتكتمل صياغتها الفنية، فالقاص أو الروائي يتخذ من اللغة إحدى السبل للتعبير عن المعطيات الثقافية والاجتماعية.

لطالما كانت الكتابة تلك النظرة للعالم وطريقة للحضور فيه، واختيار المرأة للكتابة يكمن في رغبتها في أن تكون وان تحضر بالفعل وبالقوة، وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزا لوضعها الحالي، وهكذا تصبح الكتابة نوعا من الخلاص، وهكذا راحت المرأة ترتاد لغة الغرابة لتدرأ عن اللغة الصدأ كآبتها التي تنفتح في غابة الكتابة حيث يقوم العمل الفني بتحقيق توتر النفس البشرية العميقة [3].

يمكن القول أن فن الكتابة يتمظهر في النظرة للعالم وطريقة الحضور فيه، وقد اقتحمت المرأة هذا الفن بالفعل والقوة، ساعية لتجوز الوضع الحالي، فأصبحت الكتابة نوع من الخلاص من القيود التي فرضت عليها، فعملت على فرض نفسها من خلال ارتياد لغة الغرابة.

ـ الخطاب الروائي النسوي:

لقد عرفت الرواية النسوية حضورا في السنوات الأخيرة، فأصبح " يعتبر وجود الرواية النسائية حدثا بالغ الأهمية في حياة الأدب العربي الحديث، في كل أوطاننا، لا لأن هذه الرواية تعد إضافة متميزة إلى الإنتاج الرجالي فحسب، بل ولأنها أيضا فيها طرافة من حيث أنها تلقي على واقعنا أضواء جديدة، فكأننا قد أصبحنا مع هذا الابداع النسائي، ننظر إلى أنفسنا ومجتمعنا وتاريخنا بعينين اثنتين لا بعين واحدة ونعيها بعقلين وندركها بحسين، بل يقين أن كاتباتنا الروائيات، قد أبدين ويبدين من الجرأة والشجاعة ودقة الشعور ما قد يفوق جسارة الرجال".[4]

من خلال هذا ظهرت الروائية التي أصبحت حدثا بالغ الأهمية في الأدب العربي، ويكمن تميزها من خلال المواضيع التي سعت إلى طرحها، وإضاءة جوانب خفية من المجتمع، وهذا من خلال الشجاعة والجرأة التي تفوق الرجال.

والكتابة كمفهوم قيمي جمالي وفني، لا يقبل خنقا واستبدادا في جوهره وشمولية وشساعة دلالاته.. والكتابة كفعل وكحق لا يمكن فصله عن أهم عنصر يُفَعل هذا الحق، وهو الحرية، بالحرية تُضمن حياة الكتابة وامتدادها، وبالتالي فالكتابة هي حرية قبل كل شيء، لهذا فكل تقسيم جائر لحامل القلم – أعني التقسيم البيولوجي- لصاحب الحبر هو في حد ذاته ظلم لحرية الكتابة وخنق لكينونتها.. تقسيمنا وتمييزنا لكتابة المرأة وكتابة الرجل هو ولوج في متاهة تضر بقيمة الأدب ورسالته الخالدة.. الأدب فوق كل "نعرات" همجية تلذذت الإيديولوجية العليلة في ترسيخها، الإبداع حق مشروع، يُباد معناه الحقيقي حين ينشغل الفكر الإنساني بتفاهة التمييز الجنسي / ذكر / أنثى.. الإبداع هو توقيع أثر إنساني وتخليد قيم بانية لحضارات وشعوب وعقول، والإنسان بمفهومه السامي هو الفيصل في تثبيت هذه البصمة وهذا الأثر الأدبي المجيد، أقول "الإنسان" ولا أقول رجلا أو امرأة.. العقل العربي حين يغتسل من قذارة السلطة الوهمية والتفضيل الذكوري القاتل أنذاك يمكننا الحديث عن أدب سليم ومسالم، مهما بلغنا من درجات "التحضر" لن تستقيم الأهداف مادامت غرف العقول يسكنها غبار التفوق الذكوري وعناكب الأبيسية المسمومة.[5]

لا ريب من القول أن فعل الكتابة أخذ بعدا جماليا وفنيا، وهذا من خلال سعة مفاهيمه ودلالته، وله ارتباط بالحرية من حيث امتدادها، فالتقسيم البيولوجي لحامل القلم سواء كان رجلا أو امرأة يعد ظلما لفعل الكتابة في ذاته وخنقا لها، فهذا التقسيم يدخل الأدب في متاهة تشوه رسالته وغايته، والأدب يسمو عن هذه التقسيمات البيولوجية ليبقى أثرا أدبيا خالدا.

لذلك تعد الكتابة حالة شعرية بامتياز، فكلما سقت الذات تجردت اللغة، فحدث فعل الكتابة الذي يصير أحد أسرار هذه الوفرة التأويلية التي تبعثها اللغة للقارئ على مستوى علامة المعجم ووظيفة الدلالة وتشكل الزمن وتهندس الفضاء [6].

فالكتابة تطلق العنان للأفكار وتجعل الذات أكثر عمقا فهذا التراوح الديناميكي الخلاق والفعال يخلق نوعا من الطاقة الحيوية التعبيرية تجعل الذات تتجاوز السطحية الواقعية الأحادية إلى العمق الوجودي حيث تتماشى الذات مع أشياء الوجود لتعيد صياغة نفسها من جديد عبر السياق اللغوي ذاته [7].

يمكن القول أن فعل الكتابة نابع من حالة شعرية، فكلما تشربت الذات أبدعت اللغة ذلك السيل من التأويلات الذي يتجلى من خلال المعجم الدلالي والزمن والفضاء، وهذه الحالة الشعرية التي ترتبط بفعل الكتابة تطلق العنان للأفكار حتى تتجاوز السطح إلى العمق.

الرواية النسوية هي رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثّل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل المرأة الى اثبات التفوق والامتياز وفيها لهجة نضالية ... ثم هناك الرواية النسائية وهي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة وهذا ليس مصطلحا فنيا ولا يدل على اتجاه أو مدرسة ايديولوجية ما.[8]

فالكتابة تفجير للمكبوت والمخفي والمرأة من خلال مختلف أشكال كتابتها الحسية والرمزية تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمان لتعلنه في حوارها وصراعها مع الرجل خصيصا، وهي فضاء يتحرك في حدوده الإنسان، وهي مزيج بين قدرة العقل وسلطة اللغة، والرواية على وجه الخصوص يمكنها أن تكون عالمية الموضوع إنسانية الفكر.

الكتابة الإبداعية النسائية "تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من حكمين: إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية وهذه الخصوصية. وهو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز، وإما كتابة بل خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية/ مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي".[9]

إن الحديث عن موضوع الكتابة الإبداعية النسائية، حديث يعرف العديد من السجالات لأنه مرتبط بحقيقة المجتمع قبل كل شيء، فالإبداع فن ومن أهم أسسه: الحرية، وعنصر الحرية من القضايا المغيبة في المجتمع، خاصة ما يتعلق بحرية المرأة. ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيبا لغويا فهي تزاوج بين الواقع والتخيل فإن المسألة تتعقد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الشخصية وإبراز الرأي تجاه الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة وما يلحقها من عنف وتهميش سواء على المستوى الأسري او الاجتماعي او حتى الديني، وليكن يبقى هذا العنف مسلطا من طرف الرجل على الرغم من تعدد المسميات.

لقد شاع مصطلح "الإبداع النسائي "كمصطلح وانشغال نقدي في الساحة الأدبية العربية قد بدأ الاهتمام به – تقريبا من خمسينيات القرن الماضي ، ومعظم الانطلاقة الأولى للكتابة الدراسات تعتبر أن رواية "ليلى بعلبكي" "أنا أحيا "الصادرة سنة 1958بفعل العنوان الذي جاء مثيرا لاستخدام ضمير المتكلم "أنا" ومنذ منتصف الثمانينات أعيد طرح المصطلح من جديد، وبشكل مكثف مع تصاعد الفعاليات الأدبية المختلفة من دراسات ولقاءات وندوات ثقافية في مختلف البلاد العربية، خاصة في سنوات التسعينات، وتم التركيز فيها على خصوصية هذا بالنسبة للكتابة بشكل عام على علاقته بالمرأة بشكل خاص".[10]

لقد عرف الخطاب الروائي النسوي في ثنايا النقد النسوي والقراءات النسوية العديد من المصطلحات، نأخذ على سبيل المثال لا الحصر مصطلح الابداع النسائي، فقد بدا الاهتمام به في خمسينيات القرن الماضي، وكان مع رواية ليلى البعلبكي، وكان الاهتمام بهذا المجال الإبداعي وعلاقته بالمرأة بشكل خاص.

ـ الخطاب الروائي النسوي في الساحة الأدبية الجزائرية:

لطالما كان الحديث تجربة السرد النسائي من القضايا التي يشوبها الغموض في الساحة الأدبية الجزائرية، لأنها قضية مرتبطة في جوهرها بحقيقة المجتمع، فالكتابة في جوهرها قبل أن تكون تركيبا لغويا، فهي تعبير وبوحٌ بما يختلج المبدع من مشاعر وأحاسيس يقوم بترجمتها عن طريق عمل إبداعي، فالمسألة تصبح أكثر تعقيدا حين تأخذ الكتابة منحى البحث عن الخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة.

إن هذا الإبداع النسائي الجزائري في جنس الرواية ظهر في مناخ سياسي واجتماعي متأزم بسبب أجواء الفتنة التي طبعت جزائر التسعينات ولا تزال، مما جعله يستثمر مناخاتها المأساوية في تشكيل عوالم حكيه التي لونتها فجائع الموت العبثي والرعب السائد والفوضى العامة. وهو ما جسدته المتون الحكائية لأغلب النصوص النسائية، شأن: "ذاكرة الجسد"، و"فوضى الحواس"، و"عابر سرير"، لأحلام مستغانمي، و"بين فكي وطن"، و"في الجبة لا أحد"، لزهرة ديك، و"تاء الخجل"، لفضيلة الفاروق. فكانت محنة الجزائر/ أو جزائر المحنة هاجسا مركزيا لأولئك الكاتبات، دفع بكتاباتهن إلى مداها في نقديتها السياسية للسلطة والجماعات الإسلامية المسلحة على حد سواء، والواقع، فإن هذا الإبداع الروائي للمرأة الجزائرية يعد حديث العهد ضمن تقاليد الكتابة التي دأبت على ممارستها. فقد شهد بداية تشكله في العقد الأخير من القرن العشرين، مما يجعل عمره الآن تمام العقد من الزمن: 1993-2003، مقارنة بعمر الرواية العربية الجزائرية التي دخلت في عقدها الرابع: 1971-2003.[11]

لاريب من القول أن الساحة الأدبية الجزائرية عايشت ظروفا كان على تأثير على العديد من الأصعدة بما فيها الكتابة والابداع، أما فيما هو مرتبط بالكتابة النسوية في الجزائر كانت هي متأخرة مقارنة بالفنون الأخرى وهذا راجع إلى الظروف الاجتماعية

والسياسية، إضافة إلى الفترة الحرجة التي عايشتها الجزائر في التسعينيات، فاتخذت الروائية من هذه المحنة متنفسا لها للكتابة والابداع.

وقد شهد هذا العقد من زمن نشأة هذا النوع من الكتابة النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي، صدور عشر نصوص روائية وهي: "لونجة والغول"(1993)، لزهور ونيسي، و"ذاكرة الجسد"(1993)، و"فوضى الحواس"(1996) لأحلام مستغانمي، و"رجل وثلاث نساء"(1997) لفاطمة العقون، و"بين فكي وطن"(1999)، وفي "الجبة لا أحد"(2001)، لزهرة ديك، و"بحر الصمت"(2001)، لياسمينة صالح، و"مزاج مراهقة"(1999) و"تاء الخجل"(2002)، لفضيلة الفاروق، وهذا ما يبيح لنا إطلاق صفة الفئوية على هذا النوع من الإبداع النسائي الجزائري، بسبب قلة تراكم نصوصه قياسا إلى ما أبدعه كتاب الرواية العربية الجزائرية.[12]

لقد عرفت فترة التسعينيات في الجزائر ما تخللتها من ظروف قاهرة إلى أن تدفع بالمرأة للكتابة والابداع، فجاءت هذه الفترة زاخرة بصدور العديد من الروايات النسوية " ك لونجا والغول، وعابر سرير، وذاكرة الجسد، وتاء الخجل"، ولكن يبقى هذا النتاج الجزائري قليلا مقارنة بما عرفته الرواية العربية.

وتنضاف سمة ثالثة إلى سمتي: حداثة العهد وقلة التراكم، تتمثل في النزعة التجريبية لكاتباته بحثا عن الأشكال الفنية المغايرة للسائد السردي، والقادرة على استيعاب هموم المرأة وإشكاليات المرحلة الراهنة للجزائر.[13]

ـ الروائية أحلام مستغانمي في ميزان النقد العربي:

فمن بين الأقلام النسوية التي ذاع صيتها في الوسط الأدبي الروائية "أحلام مستغانمي" التي تسعى من خلال أعمالها إلى رسم أكثر من شخصية نسوية متضاربة الرؤى والتوجهات والتطلعات، مع الاختلاف في طريقة طرح حالة التمرد الأنثوي وحرية

الجسد، وفقا لوعي كل منهما ومفهومها للحرية، كما تبرز صورة الرجل بوصفه أنموذجا للتسلط والهيمنة، مع الدعوة إلى محاربة التطرف وإعلاء قيمة التسامح والتلاقي الحضاري والثقافي على نطاق إنساني.

يقول نزار قباني" رواياتها دوختني، وأنا ندرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة النص الذي قرأته يشبهني على درجة التطابق، فهو مجنون ومتوتر واقتحامي ومتوحش، وانساني وشهواني وخارج عن القانون مثلي.

ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية، المختسلة بأمطار الشعر، لما ترددت لحظة واحدة، هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري؟ ...

لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء لا حد لها...وشراسة لا حد لها، وجنون لا حد لها الرواية قصيدة على كل البحور... بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الأيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقتها وأبطالها ومقاتليها وملائكتها وشياطينها وأنبيائها وسارقيها، هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجع والحزن والجاهلية الجزائرية، التي آن لها أن تنتهي".[14]

يعد الشاعر نزار قباني من الشعراء المعجبين بكتابات الروائية أحلام مستغانمي، وهذا راجع إلى نقطة التقاطع بينهما التي تتجسد من خلال كتاباتهما الصارخة بالتجاوز والاقتحام والوحشية كما وصفها نزار قباني، وقد كان للشاعر توقيع على رواية ذاكرة الجسد التي كانت تأخذ العديد من الأبعاد منها البعد التاريخي والواقع المرير والذي يشوبه الحزن والألم الذي عايشته الجزائر.

ـ أراء عبد الله الغذامي:

لقد أفرد الناقد عبد الله الغذامي دراسة للكتابة الروائية النسوية عنونها بـ "المرأة واللغة" فقد تحدث في ثنايا هذه الدراسة عن الروائية أحلام مستغانمي.

يتم توظيف نفس الثنائية عند تناوله لأحلام مستغانمي فيقول: "إنها لغة بوجيين: دال ومدلول، محكي ومكتوب، شعري وسردي، وهي أحلام المؤلفة وأحلام البطلة، هي المحرم والمقدس".[15]

ويواصل الغذامي حديثه عن أحلام مستغانمي حيث يقول "تدخل في لعبة لا يعلم الرجل فيها من القط ومن الفأر، وتلعب أشرس أنواع السخرية والمفارقة، حين تجعل الفحل يشتمها حينا ويتمسك بها حينا آخر، ويكرهها حينا ويحبها حينا، يكون أبا حينا ومزورا حينا، ويكون خائناً وشهيدا وحيوانا وانسانا طاهرا ومدنسا".[16]

"تأسيس لخطاب أدبي أنثوي حقيقي الأنوثة، ولكن هذا لن يتحقق حدوثه إلا بتخليص اللغة من فحولتها التاريخية، وهذا ما سعت هذه الروائية (أحلام مستغانمي) إلى فعله حيث أخذت بمهمة تفكيك الفحولة وتكسيرها ...تعلن حقها في مناهضة المستعمر ...هو مشروع طويل من أجل تأنيث اللغة. "[17]

نلحظ من خلال هذه الأراء أن عبد الله الغذامي حاول تشخيص الخطاب الإبداعي عند الروائية أحلام مستغانمي فهي تجمع بين المحكي والمكتوب وما هو شعري وما هو سردي، وتتجسد البطلة في صور أحلام، ويتميز أسلوبها بالشراسة والسخرية وفي حديثها عن الرجل.

"ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي مثال عن الانقلاب اللغوي، ففي هذه الرواية تعلن الأنوثة عن نفسها، وتقدم ذاتها بوصفها قيمة لغوية وهو إعلان خطير لأنه يواجه موروثا عريقا من الفحولة".[18]

وقد ذهب عبد الله الغدامي في ترضيه العلاقة بين الكاتبة أحلام ولغتها الروائية إلى حد القول إن الكاتبة استطاعت إن تكسر سلطة الرجل على اللغة، هذه اللغة التي كانت منذ أزمنة طويلة حكرا على الرجل واتسمت بفحولته، وهو الذي يقرر ألفاظها ومعانيها فكانت دائما تقرأ وتكتب من خلال فحولة الرجل الذي احتكر كل شيء حتى اللغة ذاتها. وإذا كانت أحلام تريد أن تحاكم ككاتبة بدون تاء التأنيث فان روايتها ملتصقتان بالأنوثة وهذا الالتصاق هو الذي جعل عملها الروائي يحظى بالتقدير والتفوق، حيث استطاعت أن تصنع من عادتها اللغوية نصوصا تكسر فيها عادات التعبير المألوف المبتذل وتجعل منها مواد إغراء وشهية، وراحت وهي تكتب تحتفل بهذه اللغة التي أصبحت مؤنثة كأنوثتها، وأقامت معها علاقة حب وعشق دلال على أن اللغة ليست حكرا على فحولة الرجال بل تستطيع أن تكون أيضا إلى جانب الأنوثة، فصارت اللغة حرة من القيد والطابوهات وصار للمرأة مجال "لأن تداخل الفعل اللغوي وتصبح فاعلة فيه فاستردت بذلك حريتها وحرية اللغة. وكل ذلك من خلال علاقة جديدة حميمية بين المؤلفة واللغة وبالأحرى بين الكاتبة ونسج الخطاب اللغوي المتألق والمغري كما يبدو عند أحلام [19]

يرى الغذامي أن الروائية استطاعت أن تقتحم عالم اللغة الذي يخضع لسلطة الرجل، وكتابات الروائية ملتصقة بالأنوثة وهذا ما جعلها تحظى بالتفوق، وأصبحت علاقتها باللغة علاقة وثيقة، حتى اخترقت كل الطابوهات.

"فأحلام" هي مؤلفة الرواية، وأحلام هي أيضا بطلة النص، واللغة فيما كتبته أحلام هي الأخرى بطلة، بحيث إن اللغة الروائية في هذين العملين تطغى على كل شيء وتتحول إلى موضوع الخطاب وموضوع النص. فامتزجت بذلك أنوثة اللغة المستعادة مع أنوثة المؤلفة وكذا أنوثة "أحلام " البطلة في الروايتين ووحدة العلاقة بين الأنثى خارج النص والأنثى التي في داخل النص تعني عضوية العلاقة بين المؤلفة ولغتها. وتمتد هذه العلاقة من خلال "اتحاد الأنثى (أحلام مع كل العناصر الأساسية في الروايتين فأحلام هي أحلام،

وهي المدينة وهي قسنطينة، وهي البطل وهي الوطن وهي الذاكرة وهي الحياة، لأنها في البداية كان اسمها حياة، وهي النص وهي المنصوص، وهي الكاتبة وهي المكتوبة وهي العاشقة وهي المعشوقة وهي اللغة وهي الحلم وهي الألم لأن الحلم والألم: أحلام تساوي حلما وألما.[20]

لقد أبدى الناقد اعجابه برواتي "ذاكرة الجسد، وعابر سرير" حيث يرى ان البطلة هي أحلام، حيث تتجلى أحلام في كل أجزاء الرواية سواء في المدينة أو الوطن، أو الحياة.

ـ أراء بوجمعة بوشوشة:

وتعد تجربة الكاتبة أحلام مستغانمي الروائية نموذجية، لتفردها عن سائر تجارب الكاتبات الجزائريات في هذا النوع الأدبي، بطرح جملة هذه الأسئلة المتصلة بالكتابة والرواية والقراءة وما يتولد عنها من إشكاليات نقدية داخل المتون الحكائية لنصوصها الروائية. وهو ما يشكل علامات دالة على تجريبيتها، بحثا عن أفق حداثي في هذا النمط من الكتابة السردية. فجاءت رواياتها مختلفة عن السائد السردي، بسب إنبنائها على المساءلة منطلقا ومدارا ومدى وغنى ومرجعيات كاتبتها المعرفية وتنوعها، مما شكل روافد تلاحقت في جسد كل رواية من رواياتها لتثريها جماليا ودلاليا.[21]

يبدي الناقد اعجابه بالروائية، حيث يرى أنها متفردة بهذا الفن الإبداعي وهذا من خلال مساءلتها وطرحها ومرجعيتها المعرفية مما أضفى على الرواية بعدا جماليا ودلاليا.

فقد ساءت الكاتبة الكتابة على امتداد رواياتها الثلاث مساءلة كشفت عن الطابع الإشكالي لهذا الفعل، باعتبار تشكله في أكثر من صورة، والتباسه بأكثر من حالة، ليبقى مشروعا مشرعا على اللامتناهي من الاحتمالات والتوقعات، يستمد ماهيته من ذاته لا من المرجع، ويكتسب بلاغته لا من كتابة المداد بل من كتابة البياض التي تشكل نسخ وجوده وعلة ديمومته.[22]

ففي رواية: "ذاكرة الجسد"، تلتبس الكتابة بالعشق يدرك مدى الشهوة العارمة، وتقترن بالتحدي الذي يدفع بها إلى المدى، وتشتغل على الذاكرة بكثافة في إعادة تشكيل التاريخ الفردي والجماعي للأنا الساردة/ والكاتبة في آن.

أما في رواية "فوضى الحواس"، فتمثل الكاتبة طقسا حميما يمارس في الزمن الليلي، فيلتبس بحالة الحب تدرك ألق اللذة وعنفوان المتعة، فيكون تبعا لذلك صنو الحياة بسب إمحاء الحدود بين الكتابة والحياة، إلا أنه يتحول في جزائر التسعينات إلى "التهمة" الأولى التي قد تفقد بسببها حياتك.[23]

يرى الناقد بأن الروائية تتفرد من خلال رويتها ذاكرة الجسد وفوضى الحواس لأنها تفتح الأفاق على القراءة اللامتناهية التي تعطي العديد من الاحتمالات/ ومحو الفواصل بين فعل الكتابة والحياة.

وتعرف الكتابة في رواية الكاتبة الأخيرة: "عابر سرير"، على أنها "قطيعة مع الحب" ونوع من الدخول في حالة حداد على أحد أو على شيء، فتكون في جوهرها حيلة من حيل الذاكرة".

وتشكل كل هذه المقاربات المفهومية لمصطلح الكتابة، والتي تواترت في روايات الكاتبة الثلاث، علامة دالة على رغبتها في خلخلة المفهوم السائد للكتابة، وإرباك المنظورات التقليدية في تصور ماهيتها وأدوارها، لتبقي الكتابة لديها مفهومها ملتبسا يغري غموضه دوما بمغامرة البحث والاكتشاف. حيث يقترن بآفاق لا تحد من الحرية، وبحالات مربكة إلى الأقاصي تلونها تقاطبات: الذات/ الآخر/ العدم، والحضور/الغياب.[24]

يرى الناقد أن الروائية أن تخلخل فعل الكتابة السائد، وهذا من خلال مغامرة البحث والاكتشاف، والوصول إلى أفق الحرية من خلال التعرض للذات والأخر وبين الحضور والغياب.

ويشكل سؤال الرواية_ إلى جانب سؤال الكتابة_ تيمة مهمة في تجربة أحلام مستغانمي الروائية، حيث يكرس نقديتها للسرد الروائي ونقده، ليكشف عن قراءاتها التي ترفد فعل كتابتها الروائية. ويسم الطابع الاشكالي سؤال الرواية، لينهض علامة دالة على النزعة التجريبية التي تنخرط فيها نصوص هذه الكاتبة. وهي نصوص جامعها المشترك مساءلة الرواية لماهيتها وتقنيات كتابتها، والإشكاليات النقدية المتصلة بمكوناتها النصية، ومرجعيات كتابتها، وعلاقتها بكاتبها وقارئها وناقدها في آن، وأشكال تفاعلها مع النصوص الغائبة وسائر الأجناس الأدبية والفنون.[25]

ففي "ذاكرة الجسد" تتناول الكاتبة علاقة الكاتب الروائي بشخصياته التي يبقى مصيرها مرتهنا بإرادته، في حين تطرح في "فوضى الحواس"، قضية الصدق والكذب في الكتابة الروائية، باعتبار الرواية: "فن التحايل". أما في "عابر سرير"، فان الرواية "تمرين يومي" تبقى سمته المفيدة النبوءة، بحكم ما يتوفر عليه من قدرة استشرافية، حيث يتحول اللهو بممارسة الأدب إلى نوع من ممازحة القدر.[26]

وتتقاطع أحاديث الكاتبة عن الرواية مع أحاديثها عن الروائي الذي تعددت تعريفاتها له، فجاء أكثر من صورة، واقترن بأكثر من دور. فهو في: "ذاكرة الجسد"، "إنسان يعيش على حافة الحقيقة... يحترف الحلم أي يحترف نوعا من الكذب المهذب وهو يختلف عن الإنسان العادي، أما في "فوضى الحواس"، فإنه ذلك الكاتب الذي لا ننتظر منه أن يقدم لنا الحقيقة التي تتغير فينا ومعنا، ويعرض في: "عابر سرير"، على أنه "سارق بامتياز، سارق، محترم لا يمكن لأحد أن يثبت أنه سطا على تفاصيل حياته أو على أحلامه السرية.[27]

ويتولد عن سؤال الكتابة/ وسؤال الرواية علاقتهما بالقراءة، مما يمثل مظهرا تجريبيا آخر، ينضاف إلى عناصر نقدية الكاتبة لكل من الكتابة والرواية، حيث يعلن القارئ في روايتي: "فوضى الحواس"، و"عابر سرير" عن موت المؤلف/ الكاتبة حياة، ليحل

محلها فيتولى فعل الكتابة، من الحد الذي توقف عنده خالد بن طوبال/ كاتب رواية ذاكرة الجسد، وساردها، وشخصيتها الرئيسية يقول مخاطبا الكاتبة حياة: "تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة خالد في السنة والأحداث نفسها...". وقد استثمرت الكاتبة في تبادل المواقع والأدوار بين الكاتب والقارئ فكرة رولان بارت (Roland Barthes) القائلة بموت المؤلف.[28]

وتمثل مقولات الكاتبة أحلام مستغانمي في وعن أسئلة الكاتبة والرواية والقراءة، علامات دالة على ما تمتلكه من مرجعيات معرفية تترافد في كتابتها الروائية لتسهم في إغنائها الجمالي والدلالي، وعلى ما تتوفر عليه من عناصر وعي نقدي بشروط الرواية النظرية، وآلياتها الإجرائية، من خلال التعامل معها قيمة في حد ذاتها وأفقا للمحتمل والمتخيل، مما جعل المساءلة تسم تصوراتها للكتابة والرواية والقراءة من حيث الماهية والمقومات والوظائف. وهو ما تجلى في إقحامها ما هو نقدي فيما هو روائي، مما عمق تورط كتابتها الروائية في التجريب بحثا عن أفق حداثي يتجاوز السائد السردي. وهو ما جسد سؤالا نوعيا في المتن الحكائي للرواية النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي، جعل من تجربة هذه الكاتبة تجربة من الكاتبة تجربة تستمد تفردها مما توفرت عليه من علامات اختلاف عن المدونة الروائية الجزائرية والعربية في آن[29].

نخلص من خلال ما سبق عرضه أن الرواية كفن ابداعي يسعى لملامسة الأبعاد السيسيولوجيا والثقافية، ومن خلال هذا فعل الكتابة أخذ بعدا جماليا وفنيا، وهذا من خلال سعة مفاهيمه ودلالته ومن هذا ظهر الخطاب الروائي النسوي، الذي يرتبط بدخول المرأة عام الكتابة الذي كان حكرا على الرجل، فاتخذت المرآة من القلم والكتابة سبيلا للتعبير عن ذاتها وهمومها وقضاياها.

والخطاب الروائي النسوي في الساحة الأدبية الجزائرية ظهر في مناخ سياسي واجتماعي متأزم بسبب أجواء الفتنة التي طبعت جزائر التسعينات، فقد شهد بداية

تشكله في العقد الأخير من القرن العشرين، مما يجعل عمره الآن تمام العقد من الزمن: 1993-2003، مقارنة بعمر الرواية العربية الجزائرية التي دخلت في عقدها الرابع: 1971-2003.

لقد عرفت فترة التسعينيات في الجزائر ما تخللتها من ظروف قاهرة إلى أن تدفع بالمرأة للكتابة والابداع، فجاءت هذه الفترة زاخرة بصدور العديد من الروايات النسوية " ك لونجا والغول، وعابر سرير، وذاكرة الجسد، وتاء الخجل"، ولكن يبقى هذا النتاج الجزائري قليلا مقارنة بما عرفته الرواية العربية.

لقد عرفت كتابات الروائية أحلام مستغانمي حضورا في النقد العربي، ومن أهم هذه الأراء ما ذهب إليه نزار قباني

فهو من الشعراء المعجبين بكتابات الروائية أحلام مستغانمي، وهذا راجع إلى نقطة التقاطع بينهما التي تتجسد من خلال كتاباتهما الصارخة بالتجاوز والاقتحام والوحشية كما وصفها نزار قباني، وقد كان للشاعر توقيع على رواية ذاكرة الجسد التي كانت تأخذ العديد من الأبعاد منها البعد التاريخي والواقع المرير والذي يشوبه الحزن والألم الذي عايشته الجزائر.

ومن أهم الأراء التي أبداه الغذامي أنها مثال عن الانقلاب اللغوي، ففي هذه الرواية تعلن الأنوثة عن نفسها، وتقدم ذاتها بوصفها قيمة لغوية.

يرى الناقد بوجمعة بوشوشة أن الروائية أن تخلخل فعل الكتابة السائد، وهذا من خلال مغامرة البحث والاكتشاف، والوصول إلى أفق الحرية من خلال التعرض للذات والأخر وبين الحضور والغياب.

الهوامش:

1- عبد الرحمن أبو عوف، القمع في الخطاب الروائي العربي، مركز القاهرة للدراسات، القاهرة، 1999، ص07

2- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة أدبية. دار الأفاق الجزائر،1990، ص14.

3- الحبيب السايح، الكتابة عن الكتابة، مجلة الثقافة الرواية الجزائرية. مسارات وتجارب، وزارة الاتصال والثقافة،الجزائر،ع2004،11،ص23.

[4]- بوشوشة بوجمعة، الرواية النسائية التونسية، ص122.

[5]- جمال قصودة، الكتابة النسوية وسلطة الجسد، ديوان العرب، أكتوبر 2017، /https://www.diwanalarab.com

[6]- الحرز محمد، شعورية الكتابة والجسد. دراسات حول الوعي الشعري والنقدي. بيروت لبنان، ط1، 2005، ص71.

[7]- فاطمة كادوا، الخطاب النسائي في الأدب والنقد، ص11.

[8]- محمود طرشونة: الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي ط1، تونس 2003، ص5-6.

[9]- بوجمعة بوشوشة، الرواية النسائية الجزائرية: أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي، مجلة الثقافة الجزائرية، 2018، https://thakafamag.com/?p=21699

[10]- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة مدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص22،23.

[11]- بوجمعة بوشوشة، الرواية النسائية الجزائرية: أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي، 2018، https://thakafamag.com/?p=21699

[12]- المرجع نفسه.

[13]- المرجع نفسه.

[14]- نزار قباني، ذاكرة الجسد، غلافها الخلفي.

[15] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1997،2 ص122.

[16]- المرجع نفسه، ص196.

[17]- سعيد علوش، نقد ثقافي أم حداثة سلفية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1 ،2004، ص144

[18]- المرجع نفسه، ص 144.

[19]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص192

[20]- المرجع نفسه، ص193.

[21]- بوجمعة بوشوشة، الرواية النسائية الجزائرية : أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي، 2018، https://thakafamag.com/?p=21699

[22]- المرجع نفسه. 2018، https://thakafamag.com/?p=21699

[23] -. المرجع نفسه. 2018، https://thakafamag.com/?p=21699

[24]- المرجع نفسه.

[25]- المرجع نقسه.

[26]- المرجع نقسه.

[27]- المرجع نقسه.

[28]- المرجع نقسه.

[29]- المرجع نقسه.

الرواية النسوية الجزائرية من منظور النقد العربي

د. نوال بومعزة

جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي- الجزائر

البريد الإلكتروني: bch20092010@yahoo.com

ملخص الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة رصد مدى حضور الرواية النسوية الجزائرية في ميزان النقد العربي، الذي لم يولها الاهتمام النقدي الذي يليق بمكانتها كمتن سردي أثبت تميّزا وحضورا قويين على صعيد الإبداع الروائي. وقد اختلفت الأسباب في هذه القضية خاصة ما تعلق الأمر بازدواجية اللغة في الكتابة عند الكتّاب الجزائريين، وقد حاولت من خلال هذه الدراسة تتبع بعض الدراسات النقدية العربية التي التفت إلى الرواية النسوية الجزائرية، وأخذتها واشتغلت عليها تحليلا ودراسة، حيث هناك من دقق وحلل بعمق، وهناك من مرّ مرورا بسيطا على الجوانب الفنية.

من تلك الأعمال النقدية كتاب جمالية السرد النسائي للناقدة رشيدة بنمسعود، وكتاب شهرزاد وغواية السرد للناقدة وجدان الصائغ، ومقال نقدي مطوّل: الرواية النسائية الجزائرية للناقد بوشوشة بن جمعة. وقد نالت الكاتبة أحلام مستغانمي حصة الأسد في ميزان النقد العربي من خلال ثلاثيتها المشهورة، ولرصد هذه النتائج تتبعت مسار نقد النقد في قراءة الدراسات النقدية السابقة الذكر.

1ـ الإبداع الروائي النسوي العربي الجزائري أفق البحث والتميّز:

سطع نجم الرواية الجزائرية العربية النسوية في الآونة الأخيرة، حيث خاضت الروائيات الجزائريات مجال الكتابة الروائية من بابه الواسع بحثا عن مكانه أدبية تضمن لها التميّز والانفراد. فالرواية العربية شكلت للكتابة الجزائرية "علامة تحوّل دال في مسيرتها الأدبية تؤكد ما أصبح يمارسه الجنس الروائي على أدبيات الجزائر اللاّتي يكتبن بالعربية، من سلطة إغراء فافتئت تتعاظم بحكم تحوّل نسبة مهمّة عن الأنواع الأدبية التقليدية كالشعر، والقصة الصغيرة، والخاطرة إل الضرب في مسالك الرواية.."[1].

فمثلت عملية الكتابة الروائية مسألة تحد لزهور ونيسي، وأحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق، وغيرهن. فأخذنّ يبحثن عن الحرية في الرواية كونها الأفق الأشمل لاحتضان أي نوبة تجريبية في نص ما. فلم يكن الإقبال على فن الرواية حكرا على الرجال فقط، بل اتسعت الدائرة لتشمل أسماء كتابات ما فتئت شهرتهن تزداد اتساعا يوما آخر.

فالتأمل في المشهد الروائي الجزائري يصطدم بذلك الاجتياح الهائل للكتابة النسوية رغم محدودية الأسماء، حيث تبرز الكتابة العملاقة زهور ونسي وهي تتحدى تعاقب السنين، بل وتتحدى مناخات السياسة والحياة الاجتماعية فأبدعت رائعتها لونجة والغول 1993، حيث "تقوم تيمة الثورة في رواية بدور التأطير لمجموعات المحكيات الصغرى المكونة لنسيج الرواية. إذ تدور الأحداث حول محور زمني واحد هو زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر، وتحديدا لحظة الثورة على الاستعمار وسياسته التعسفية التي تنهب خيرات البلاد، وتستنزف طاقات المواطنين."[2] إنه الحنين القوي للماضي واستحضار سنوات التسعينات الأليمة قصد الاحتماء به في محاولة للوقوف أمام الحاضر العنيف بأحداثه، والمحمّل بأخبار الموت. فمن معالجتها لواقع الجزائر إبّان الاستقلال "من يوميات مدرّسة حرّة 1979، إلى الدخول في خضم الأزمة الجزائرية فالموقف النضالي لم يمت بالنسبة لزهور ونيسي، فهو يحضر في كل موقف ويتلوّن بطابع التجريب الروائي

"ففعل الكتابة لدى المبدعة الجزائرية يستمد قيمته الخاصة، من الدور الوظيفي الذي يضطلع به، لتمكينها من إثبات كيانها المختلف وتأكيد هويتها لخاصة، باعتبار ما يتيحه لها من أشكال تحرّر..."[3] فرسمت بذلك زهور ونيسي فكرتها الذاتية عن الثورة، حيث بوأتها مكانة القداسة والتنزيه، فيرتقي المجاهدون حسب ما ورد في الرواية إلى مصاف الملائكة بأسلوب بسيط عودتنا عليه الكاتبة منذ أن كانت تكتب فن القصة.

أما الكاتبة الصحفية فضيلة الفاروق فاختارت مسلك تكبير الطابوهات، ومالت إلى مغامرة الفضح والكشف فتعدّدت خطاباتها الروائية حول المرأة وهمومها الداخلية والخارجية فأبدعت رواية "مزاج مراهقة 1999، ورواية تاء الخجل 2002، حيث شكلت الروايتان منعرجا حاسما في مسيرة الكاتبة، وفتحت لها أبواب الشهرة. فصوّرت رواية مزاج مراهقة "جملة الصعوبات والمشاكل التي تعيشها الفتاة الجزائرية، بن حاضر منفتح على كل شيء، وماض ملئ بالقيود والعادات والتقاليد. فبأسلوب موغل في خصوصيات المرأة تتسلل فضيلة الفاروق إلى بنات جنسها لتفتح مجال الحوار واسعا. فعندما تكتب المرأة، فإنها تفتح خزانة أسرارها وتبوح بمكنوناتها، وفي الوقت ذاته تبحث عن نفسها وتسطر حدود العالم الذي يسكنها.. ولكنها تعود إل حدود المكان الذي تسكنه وتنبت في تربته.. مالحة هي.. تشل في داخلها قوة المقاومة.. وإما تضمحل وتموت وإما تتغيّر وتتكيّف من أجل البقاء والاستمرار. إنه الوجع يلازمها عندما تكتب وتقضي وعندما تسكت لتضطرم في داخلها الكلمات !!"[4] ولكي يخرج فتيل هذه النيران تكتب فضيلة الفاروق رواية تاء الخجل لتعالج قضية حساسة في المجتمع الجزائري وهي اغتصاب الذكورة للأنوثة. فالكاتبة ترفض أن "يتحوّل كيان الأنثى إلى مجرّد جسد يشكل مصدر شهوة لا يثير في الرجل إلاّ غريزته، ويكره على ممارسة طقوس المتعة."[5] فالكاتبة فضيلة الفاروق بانزياحها عن أشكال ومضامين الكتابة التقليدية حول موضوع المرأة. كانت تؤسس شكلا من الانفتاح على الآخر، والبحث عن المغايرة، والغوص في أسرار الأنوثة. فالمعروف عن

المرأة الجزائرية أنها من أكثر نساء العالم رغبة في التحرّر. فصوّرت فضيلة الفاروق في روايتها "مزاج مراهقة" قضية التحرّر من الأعراف والتقاليد كمنع الفتاة من التعليم، والسيطرة الذكورة. فالكتابة في نظر المبدعة الروائية الجزائرية "عملية تحرّر من حيث أنها موضعة للتجربة والمعاناة والحاجات والتصوّرات والأحلام."[6]

ولعلّ النقاد يميلون إلى اعتبار أحلام مستغانمي نقطة تحوّل واضحة في مسار الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية. فقد أحدثت الكاتبة نوارة في مجال التجريب الروائي النسوي، عندما أعلنت تحدي الكتابة الذكورية باعتماد راو في سرد أحداث ثلاثيتها، فشبهت رواية ذاكرة الجسد "بقصيدة مشفرة تمزج بين الشعري والسردي، ومن خلال وعي رجل (بطل الرواية)..."[7] وفيها استثمرت أحلام كلّ عبقريتها متحدية كل العراقيل، ومعلنة صوت التجريب الروائي، الذي يتكرّر في كل أعمال اللاحقة، التي تقدم تخطيطا واعيا من المؤلفة أو إبداعا حدسيا، علاقات مركبة ومتشابكة تسمح بقراءات متعدّدة لكنها تتضافر جميعها في استدراج القارئ إلى اقتفاء أثر القديم في الجديد أو الماضي في الحاضر. فهناك حكاية حب غير متحقق، وهناك حكاية وطن مفقود، وهناك حكاية الحكاية مطروحة في صيغة تساؤلية، أي كيف ومتى ولماذا نكتب الرواية."[(8)] فاختارت أحلام وغيرها من مبدعات الجزائر الكتابة لحل تناقضاتها مع الرجل والمجتمع، أين يتم تفجير مكبوتاتها، فأستدعي النص التراثي بكل تراكماته اللغوية الحضارية في الرواية النسوية الجزائرية. فدور المرأة الجزائرية الكاتبة "يشبه دورها في الحياة، مكملة للمهمة التي خلق من أجلها الرجل، ومهمته إدارة الحياة، وهي مهمة متعدّدة الأوجه بما فيها وجه تمثلها أدبيا أو التعبير عنها أدبيا."[9] إن التأكيد على خصوصية اللغة الأنثوية، وموضوعات المرأة هو ما سعت إليه الكتابة النسوية الجزائرية عبر مراحل تطوّرها، هذا الجسد الذي بقي محورا أساسيا تستعمله المرأة لرفض الواقع والنقص والتهميش وقد

تعرض الناقد التونسي بوشوشة بن جمعة [10] لخصائص الأدب النسوي في النقاط التالية:

- قلّة تراكم النصوص الروائية النسوية الجزائرية.
- آليات التجريب الروائي، وأسئلة الحداثة هو ما شكل اهتمام الروائية الجزائرية.
- تنوّع أسئلة المتن الحكائي بين نصوص عكست قضايا المرأة، وطرحت أسئلتها حول أنوثتها وعلاقتها بالمجتمع والآخر وقضايا أخرى إنسانية تتعرض لواقع الجزائر، وواقع العالم العربي والإنسانية.

ويبقى مشروع الرواية الجزائرية النسوية مفتوحا على كل أنواع آليات التجريب الروائي. تحاول من خلال الروائية الجزائرية مواكبة الكتابة، وطرح أسئلة همومها وانتصاراتها، لتخط مسار التفرّد والتميّز. وتمارس دورها الريّادي في إبداء الرأي، والمشاركة في قضايا الوطن والراهن. فالرواية تعبر "عن معاناة الجبل الجديد وعن أزمة البورجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب، والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتلخص بدورها من التقنيات القديمة، وترتاد عاما روائيا بديلا أيضا يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة في الظروف الجديدة."[11] لقد حقّقت الكاتبة الروائية العربية عامة والجزائرية خاصة تطوّرا واضحا، فالكاتب الجزائري يشعر بعد أن قطع شوطا طويلا نسبيا في مسيرته الروائية أنه قد شكّل لنفسه ملامح محدّدة، أو أسلوبا خاصا يُعرف به، ويتداخل هذا الشعور مع شعور بأنه قد بدأ يكرّر في أعماله، لذلك يبدو مبررا أن يلجأ للتجريب. بحثا عن أساليب جديدة غير مطروقة، ووسائل تعبير غير مألوف. معنى هذا أن التجريب يحضر عندما يتم التشبع واستنفاذ لأساليب التعبير التي درج عليها المبدع فترة من الزمن.

2ـ التلقي النقدي العربي للرواية النسوية الجزائرية:

في حقيقة الأمر لم تنل الرواية النسوية الجزائرية حقها من النقد العربي، وإن كان الأمر يختلف على مستوى النقد الجزائري الأكاديمي، فقد اهتمت الدراسات النقدية الجزائرية بالرواية النسوية الجزائرية وتابعت مراحل تطوّرها، ورافقت ارتحالاتها التجريبية، ورصدت العديد من قضاياها، وحدّدت أهم سيماتها. لكن فضاء الاهتمام بقي منحصرا في الجامعة ومختبراتها العلمية وملتقياتها الفكرية وندواتها الأدبية، والمتأمل في المشهد النقدي الجزائري يلحظ "أن حظ الأدباء الذين يكتبون القصة القصيرة أو الأدباء الذين ينظمون الشعر، وهذا مرده لتطور هذا الجنس الأدبي الذي عرف شيوعا منقطع النظير في وقتنا الرّاهن وبحسب جورج لوكاتش فالرّواية ملحمة العصر،"[12] وقد أظهرت الإحصائيات " أنّ الأدباء الأكثر حظوة بالدّراسة والذين حلوا في المراتب الثلاث الأولى هم: الطاهر وطار، وواسيني الأعرج وتليهم أحلام مستغانمي"[13].

أما إذا ألفينا نظرة على مكانة الرواية النسوية الجزائرية في ميزان النقد العربي لوجدنا شحّا واضحا في تناولها بالدراسة والتحليل، والأمر ذاته ينطبق على الرواية الجزائرية " التي عرفت تطوّرا في تقنية الكتابة/ مما ترتب عنه ظهور نصوص روائية جيّدة لا تقل في جودتها عن النصوص المعروفة في الساحة العربية والعالمية، خاصة في السنوات العشر الأخيرة. فإنه في المقابل نجدها قليلة الحضور في ساحة التلقي النقدي الروائي العربي، بل يكاد يكون محدودا."[14] صحيح أن الرواية الجزائرية حديثة الولادة لكن تقصير النقد العربي في عدم الاهتمام بها ملموس، خاصة النقد الذي ظهر بعد انطلاقتها باللغتين الفرنسية والعربية، " فهناك العشرات من الكتب النقدية التي تناولت الرواية العربية، وبمناهج مختلفة منها التقليدي ومنها الحداثي، إلاّ أنّ الملفت في النظر في تلك الكتب هو خلوّها تقريبا من الرواية الجزائرية، وإن وجد شيء فهو دون المستوى المطلوب."[15] ولو بحثنا في الأسباب الفعلية لهذا النفور الفكري وجدناها تتمحور في

خصوصية الرواية الجزائرية التي تفردت في كتابتها باللغتين العربية والفرنسية، وخاصة الروائية العالمية آسيا جبّار التي برزت في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وهذه الازدواجية في اللغة شكلت عائقا كبيرا على الناقد العربي خاصة في ناحية المشرق، وفي هذا الصدد يقول المترجم مارسيل بوا " يفقد الكاتب نصف القرّاء إذا كان يكتب بالفرنسية، ونصف القرّاء أيضا إذا كان يكتب باللغة العربية، ففي كلتا الحالتين يفقد نصف القرّاء المحتملين."[16] هذا وتتدخل عوامل أخرى في عدم انتشار الرواية النسوية الجزائرية كالتسويق وعملية الإشهار التي تسهم إسهاما كبيرا في التعريف بالأعمال الأدبية وترويجها عربيا وعالميا.

ومن جهة أخرى هناك ظاهرة نقدية ملفتة للانتباه، وهي توّجه جل الدراسات النقدية التي تناولت الرواية النسوية الجزائرية إلى أعمال الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، ومرّد ذلك الهالة الإعلامية الكبيرة التي أحاطت بالكاتبة عربيا وعالميا، وخاصة بعد منجزها الروائي ذاكرة الجسد الذي انتشر كالنار في الهشيم من ناحية التلقي العربي، وترجم هذا العمل إلى العديد من لغات العالم.

وفي هذا السياق يمكن التمثيل للتلقي النقدي للرواية النسوية الجزائرية بالمنجزات النقدية العربي الآتية:

أـ الجسد وشبيهه: سيرة الواقعي والمتخيّل في رواية ذاكرة الجسد في كتاب جمالية السرد النسائي للناقدة رشيدة بنمسعود:

يذكر الناقد سعيد يقطين في تقديم كتاب جمالية السرد النسائي[17] لرشيدة بنمسعود:" وتعانق رشيدة بنمسعود المرأة المبدعة من خلال فعل الكتابة، بحثا عن الخيط الرفيع الذي يجمع كل هموم المرأة ومختلف مشاكلها، التي تختزل كل مشاكل المجتمع. فإذا المرأة ومختلف مشاكلها، التي تختزل كل مشاكل المجتمع. فإذا المرأة، قضية وخطابا، موضوع أثير ترمي الناقدة من خلاله إلى الغوص في ثنايا التعبير الفني، بحثا عم

دلالة واقع عربي ما تزال المرأة فيه تكابد وتناضل، وتسعى إلى تجسيد حضورها الفاعل، وتأكيد صوتها المقموع."[18] فبالإضافة إلى ثلة من الكاتبات العربيات أمثال: ليانة بدر، ليلى بلعبكي، فاطمة محمد، وغيرهن أفردت الناقد رشيدة بنمسعود فصلا من كتابها للرواية النسوية الجزائرية، وخصصت بالدراسة والتحليل رواية ذاكرة الجسد للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي. إلاّ أنّ هذا الفصل المعنون: الجسد وشبيهه، لم يضف الكثير عمّا تناولته الدراسات الأكاديمية للرواية، حيث راحت الناقد تتنقل في قضاء النص هنا وهناك باحثة عن النصوص الموازية، وجمالية توظيف الخطاب الشعري " نجد أن الرواية تستوعب ضمن بنيتها الأصلية مجموعة من الأبيات الشعرية القديمة والمعاصرة، بالغة العربية كما باللغة الفرنسية.. مما يعطي للقصيدة حضورا مميّزا يؤشر على تعايش وتساكن المبدع الشاعر في شخص الروائية أحلام مستغانمي الشاعرة أيضا.."[19] وبالرغم من أنّ الناقدة اجتهدت في تقديم قراءة مكثفة الدلالة مختصرة الكم إلاّ أنّ عدم التعمق في تحليل المنجز الروائي بدا واضحا من خلال ذلك المرور السريع على أهم آليات التجريب الموظفة في رواية ذاكرة الجسد كجمالية اللعبة المرآوية من خلال التضاد والتطابق، الحضور والغياب، الاختلاف والائتلاف، حيث كان بإمكان الناقد التوّغل في هذه الثنائيات، وإبراز دلالتها وجماليتها بما أن عنوان الكتاب يحمل عنوان جمالية السرد النسائي.

هذا والتفت الناقدة رشيدة بنمسعود في الفصل الأول المعنون: الرواية النسائية المغاربية، واقعية بلا ضفاف إلى الروائية الجزائرية المخضرمة زهور ونيسي من خلال روايتها لونجة والغول التي قارنتها برواية الغد والغضب للروائية المغربية خناتة بنونة، حيث كان جوهر المقارنة من خلال تيمتين مركزيتين هما: التحرر في رواية الغد والغضب، والثورة في رواية لونجة والغول، ففي التيمة الأولى "سعت رواية الغد والغضب إلى الربط بين تجاوز مؤسسة الأسرة التقليدية التي تكرس تبعية البنت، والعمل على جعل مؤسسة

التعليم فضاء ثانيا يساهم في تشكيل وعي الفرد وتوجيه اهتمامه بما هو اجتماعي ووطني(المغرب)، وما هو قومي (فلسطين)"[20]أما التيمة الثانية فقد تناولتها الناقدة بنوع من النقد الشكلي لرواية لونجة والغول، التي غلب عليها الثبوت والخطية والخطابة " فإذا سلمنا بأهمية تيمة (الثورة) كموضوع نبيل داخل مسار تاريخي محدد(مكافحة الاستعمار)، فإننا نرى هذه الأهمية لم يتم تدعيمها على مستوى التخييل والسرد والوصف، الذي وكما هو عليه في الرواية يجعل منها إنجازا نصيا يحكمه الثبوت والخطية والخطابة."[21]

قد أغفلت الناقدة الظروف السياسية والأيديولوجية التي تتحكم هي الأخرى في عملية إخراج المتن الحكائي فالمتتبع للمسار الإبداعي للكاتبة زهور ونيسي يستنتج ذلك التنويع المستمر في طرح القضايا التي تتعلّق بكل مرحلة عايشتها مع الاهتمام بتشكيل النصوص، فتتكرر ثيمات من مثل: الوطن، المرأة، الثورة الجزائرية، التاريخ، التراث. إنّها الكاتبة التي لا تغيب من رواية يوميات مدرسة حرة1978، إلى رواية لونجة والغول1994، بعدها رواية جسر للبوح وآخر للحنين2007، فالرواية من منظور زهور ونيسي: لا يمكن كتابتها بعيدا عن الناس ومعاناتهم، والقضايا الإنسانية لا تنتهي. بالنسبة للزهور ونيسي الكتابة تعتمد على محورين أساسيين هما:

* **الذات المبدعة**: يجب أن يكون الهدف من الكتابة نبيلا يعتمد مبادئ الالتزام نحو قضايا الشعب.

* **النص الإبداعي**: يجب أن يتوفر على عنصر ارتباط الكتابة بأهداف ومبادئ سامية، تعطي قيمة وقوّة للكتابة ولصاحبها. كما تؤكد أنّ الكلمة تستمد وجودها من طموح البشرية، وعندما ينتهي الكفاح المسلح بتحقيق الأهداف التي قام لأجلها، لا ينتهي نضال الكلمة بل يستمر أشد قوّة وفاعلية، ويكون نضال الكلمة المقدّس لأجل المبادئ السامية المخلصة في ثبات وإصرار، رغم الموت المحدق دائما بالكلمة الحرّة.

بـ أحلام مستغانمي وسلطة النص الأخر في كتاب شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية لوجدان الصائغ

تخصص الناقدة اليمنية وجدان الصائغ فضاء نقديا واسعا لعرض العديد من التجارب الإبداعية العربية في مجال الكتابة النسوية الروائية، وتتبنى دراستها (شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية) " رؤية نقدية خاصة في معالجة الخطاب النسوي المعاصر إذ ترتكز إلى منهج نقدي خاصة في معالجة الخطاب النسوي المعاصر إذ ترتكز إلى منهج نقدي خاص يتواصل مع المناهج النقدية التي تعنى بفضاءات النص وتحتفي به وبما يتناسب مع أهميته، بيد أن استراتيجية هذه الرؤية لا تغلق مدار النص وتنظر إليه على إنّه بنية مغلقة.. بل إنّها تؤمن بالنص بوصفه نقطة انطلاق نقدية لا تشيح بوجهها عن تأثيرات المناخ النقدية الأخرى التي يمكن أن تسهم في تشكيل النص، ومنها الفضاءات التاريخية والاجتماعية والنفسية.."[22] طبعا لم تستثن الناقدة الرواية النسوية الجزائرية في رحلتها النقدية، فاختارت الكاتبة أحلام مستغانمي من خلال روايتها فوضى الحواس في محاولة منها لاقتناص مدى حضور النص الأخر في الرواية، هذا الطرف المحوري الذي فرض سلطة التجلي في الرواية، حيث أظهرت الناقدة إعجابا كبيرا بملكة الكاتبة أحلام مستغانمي ومدى اتساع مخيلتها في إنشاء عالم سردي متخيّل يحكمه منطق الحوارية وحضور الاقتباس.

تستعرض الناقدة وجدان الصائغ جملة من الحجج والبراهين التي تؤكد تفرّد الكاتبة أحلام مستغانمي، ولم تخل آراء الناقدة من جوانب الدعم والتشجيع لمسيرتها الإبداعية التي لاقت صعوبات عّدة خاصة جانب التشكيك في أنّها صاحبة الأعمال الروائية الثلاث التي نالت شهرة واسعة." إنّ رواية أخرى جديدة لأحلام مستغانمي وهذا ما أكدته روايتها الأخيرة والمثيرة (عابر سرير) كفيلة بأن تسكت كل الأصوات المتشككة في قدرة المرأة على أن تبحر بقلمها إلى مرافئ الإبداع. كل هذه الأفكار وجدت طريقها إلى

ذاكرتي وأنا أتلمس خصوصية الخطاب الروائي عند أحلام وسلطة النص الآخر في تناميه وجوهرته."[23] يبدو تعمّق الناقدة واضجا في تقصي النصوص والعلامات المقتبسة كتوظيف شهرزاد، وسندريلا، وكيلوبترا. " إنّ الدلالة المكنونة في استدعاء طقوس كيلوبترا الأنثوية وولعها بالعطر لهو كناية ترميزية تؤشر قدرة العطر في أن يكون سلاحا نافذا بيد الجمال وهو تأويل أكده استدعاء (جوزفين) إيماء إلى قدرة عطر بطلة الرواية (حياة) الرامز لكينونتها في أن يستقر في ذاكرة المكان الذي كان مسرحا للقاء وقد جاء صوت البطل منتشيا به."[24]لقد استطردت الناقدة وجدان الصائغ في تحليل الصور التشبيهية التمثيلية في رواية فوضى الحواس. لم تجد الناقدة ما يبرر سلطة الحضور للخطابات الأدبية وغير الأدبية في الرواية سوى الثقافة الواسعة للكاتبة، " إنّ زخم النصوص المقتبسة من مجالات متباينة لإعلام المسيرة البشرية ومنهم: بودلير، وهنري ميشو، ورولان بارت، وغوته، وبيكاسو، وأندريه جيد، وكاسباروف، وشيماس هيني، وبورخيس، وولت ويتمان، وغيفارا، وميشما، وشانيل، وكياوباترا، وسندريلا، ونابليون بونابرت، وجوزيفين، وأوسكار وايلد، والنحات ررودان، وشخصيات من ألف ليلة وليلة، وأبي فراس الحمداني، والشافعي، والخنساء، وأبي القاسم الشابي، ونزار قباني، وخليل حاوي، وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمود درويش، ومحمد الفيتوري، وجميلة بوحيرد، وجمال عبد الناصر، وبوضياف، وسليمان عميرات، و.. يخلق انطباعا مؤكدا عن طبيعة البنية السردية عند أحلام مستغانمي، وهو يؤشر في الوقت نفسه عن الوعي الجمالي في استثمار فضاءات النص الآخر سواء أكانت ثقافية أم فلسفية أم تراثية أم أسطورية أم تاريخية أم جغرافية أم موسيقية أم تشكيلية أم سياسية أم .."[25] لقد اعتمدت الناقدة تقنية الإحصاء في تعداد حضور النص الأخر في رواية فوضى الحواس، الذي برز بشكل ملفت للانتباه لأنّ أحلام مستغانمي أرادت إيصال فكرة الإنسانية الموّحدة في نص واحد، وهي فكرة تحاول كسر كل ما صوّر عن الكاتب العربي على إنه منغلق ومقيّد، وحبيس ثقافته.

ج- الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي للناقد بوشوشة بن جمعة.

اهتم الناقد التونسي بوشوشة بن جمعة لأمر الرواية الجزائرية عامة، والرواية النسوية الجزائرية خاصة من خلال الغوص في تحليلها ودراستها في العديد من منجزاته النقدية من مثل: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، وكتاب اتجاهات الرواية في المغرب العربي، وكتاب النقد الروائي في المغرب العربي إشكالية المفاهيم وأجناسية الرواية. لقد حدّد الناقد بوشوشة بن جمعة فضاء اشتغاله، وهو المتن السردي المغاربي، وقد أبدى الناقد اهتماما كبيرا بالرواية الجزائرية عامة والنسوية على وجه الخصوص، وهذا من خلال الدراسة التي شارك فيها في الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة. وعنونها الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف، التلقي.[26] وهي ورقة مطولة تكاد تلامس كل مراحل نشأة الرواية النسوية الجزائرية. ما يميّز هذه الدراسة الأسلوب الدقيق في تقصي المسار التاريخي للرواية النسوية الجزائرية، حيث فصل الناقد بين الإبداع النسوي الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، ونظيره المكتوب بالفرنسية، يبدو أنّ هذا الفصل ساعد الناقد على تتبع الظاهرة بيسر. نرصد في هذا السياق قوله" ويهدف هذا البحث في الروايسة النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي إلى الكشف عن خلفيات تشكلها جنسا أدبيا مستحدثا في خارطة الإبداعي الأدبي الحديث والمعاصر، وتناول أسئلة متنها الحكائي التي تعكس هواجس إبداع كاتباتها وشواغلهن الذاتية والموضوعية في آن ثم إبراز ما قد يتوفر عليه هذا النوع من الإبداع النسائي الجزائري من علامات اختلاف عن السائد السردي الروائي.."[27] يمكن تتبع مضامين الدراسة من خلال عناوينها الآتية:

* **الرو اية النسائية الجز ائرية وخلفيات التشكل:** وقد تتبع الناقد في هذا الجزء المسار التاريخي للرواية النسوية الجزائرية، وقد حدّده بأنه حديث العهد، " فقد شهد بداية

تشكله في العقد الأخير من القرن العشرين، مما يجعل عمره الآن تمام العقد من الزمن:1993ـ2003، مقارنة بعمر الرواية العربية الجزائرية التي دخلت في عقدها الرابع:1971ـ2003."[28]

وفي هذا الجزء من الدراسة رصد الناقد مجموعة من الروايات النسوية الجزائرية: لونجة والغول1993، لزهور ونيسي، وذاكرة الجسد 1993، وفوضى الحواس 1996، لأحلام مستغانمي، ورجل وثلاث نساء1997، لفاطمة العقون، وبين فكي وطن1999، وفي الجبة لاأحد2001، لزهرة الديك، وبحر الصمت 2001، لياسمينة صالح، ومزاج مراهقة1999، وناء الخجل2002، لفضيلة الفاروق.

* **الرواية النسائية الجزائرية: أسئلة الإبداع ومدارات الكتابة:** رصد الناقد أهمّ أسئلة الإبداع النسوي الجزائري، "وهي الشواغل التي تشكل دوافعها إلى الكتابة الروائية، ومدارات حكي هذا النوع من إبداعها الأدبي."[29]من الأسئلة التي ساقها الناقد:

- سؤال الكتابة والرواية: جدل النقدي والروائي، وقد مثّل الناقد لهذا السؤال بالأعمال الروائية للكاتبة أحلام مستغانمي التي طرحت في متونها الحكائية أسئلة متصلة بالكتابة والرواية والقراءة.
- كتابة المرأة وأوجاع الأنوثة المعطوبة: وتصدّر الحب مرتبة الحضور في المتن الحكائي النسوي الجزائري، وبعد دراسة وتحليل العلاقات بين الشخصيات خلص الناقد إلى أنّ" الحب يبدو رهانا خاسرا لجل بطلات الروايات النسائية الجزائرية. فكان العطب الصفة الدالة على ما عشنه من علاقات عاطفية، تنتهي بالفقدان/ الموت أو بالهجر/ الانفصال."[30]
- المرأة الجزائرية والسياسة: وقد عرض الناقد في هذا السياق مدى حضور الخطاب السياسي في الرواية النسوية الجزائرية، حيث مثلت السياسة "سؤالا مركزيا في أغلب المتون الحكائية لكاتبات الرواية العربية الجزائرية، وذلك بسبب

ماكان لها من تأثير عميق في واقع مجتمعهن، ومن آثار على وضع المرأة في مختلف أبعاده النفسية والذهنية والاجتماعية."[31]

- أسئلة الموت/ الذات وكتابة الفاجعة. وفي هذا الجزء من التحليل بيّن الناقد بوشوشة بن جمعة مدى تأثر الكاتبات الجزائريات بزمن العشرية السوداء، والموت الذي استفحلت أشكاله، ولئن أنتج نمط الموت الاستشهادي رواية الثورة الجزائرية، في أصالة انتمائها وفي احتفاليتها كما في نقديتها فإنّ نمط الموت العبثي الذي استشرى في جزائر التسعينيات من القرن العشرين ولايزال، قد أنتج رواية المنحة الجزائرية، بعد أن تحوّلت الثورة إلى فتنة، مدارها الحكم. وهي رواية تتخذ من سؤال الموت مدار أسئلة متنها الحكائي، مما أضفى على عوالمها مناخات درامية حوّلت الوطن/ الجزائر إلى سجن/ مقبرة، وناسه إلى كيانات خاوية تمكن منها الخوف من الموت المترصد/ وسكنها الحداد من الموت المحقق.."[32]

في حقيقة الأمر لقد استفاض الناقد بوشوشة بن جمعة في البحث عن مظاهر التجريب الروائي في المتن النسوي الجزائري، وتكاد دراسته تكون الوحيدة التي أحاطت بكل أسئلة وخلفيات وخصوصيات الرواية النسوية الجزائرية.

وبناء على كل ما تقدّم، فإن الرواية النسوية الجزائرية متن يستحق من النقد العربي البحث والتحليل، وان اختلفت أسباب عدم الاهتمام به، فازدواجية اللغة يمكن النظر إليها من زاوية الإضافة لا النقصان، ولأن اهتم بعض النقاد العرب في تحليلها، يبقى تحليلا سطحيا لا يغوص إلى الأعماق، بالرغم من أن أسماء نقدية مغاربية بذلت جهدا كبيرا في تقصي خصوصية الكتابة النسوية الجزائرية كما رأينا مع الناقد بوشوشة بن جمعة بحكم القرب من البيئة الجزائرية التي تتقاسم عديد الانشغالات مع بلدان المغرب العربي. وتبقي الرواية الجزائرية بصفة عامة والرواية النسوية بصفة خاصة مجالا خصبا ينتظر من النقد العربي اهتماما أكثر.

الهوامش:

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار، نونس، ط1، 2005، ص 63.

2 - رشيدة بن مسعود، جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 21.

3 - م ن، ص ن.

4 - ليلى بلخير، قضايا المرأة في زمن العولمة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع عين مليلة (الجزائر)، 2006، ص101

5 - بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 65.

6 - م ن، ص ن.

7 - وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2008، ص 64.

8 - فريال جبّوري عزّول، ذاكرة الأدب في ذاكرة الجسد، ألف: مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، العدد 24،

2004، ص 171.

9- فاطمة المحسن، الأنوثة والرومانس في الكتابة النسائية من غادة السمّان حتى أحلام مستغانمي، مجلة نزوى، مسقط، العدد 33، يناير 2003، ص 60.

10 - بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب، وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص ص105، 106، بتصرف.

11 - حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 418.

12- نسيم حرار، أدباء الجزائر، مبدعو التسعينيات الأكثر حظوة بالدّراسات الجامعية، إي كتب شركة بريطانية للنشر والتوزيع، ط1، ماي2018، ص60.

13- م ن، ص61.

14- وذناني بوداود، تلقي النص الروائي الجزائري لدي النقاد العرب وتعدّد مستويات الفهم، ملتقى النص الروائي الجزائري ونظرية الفهم، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، 20.19 نوفمبر 2014، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر،01.

15- م ن، ص ن.

16- حوار مع الكاتب إبراهيم سعدي، الرواية الجزائرية لاتزال مجهولة عربيا، جريدة الشعب يوم 28/ 2013/01.

17- رشيدة بنمسعود، جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

18- المرجع نفسه، ص5.

19-المرجع نفسه، ص80.

20- المرجع السابق، ص20.

21- م ن، ص21.

22- وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، صص 9، 10.

23- المرجع السابق، ص66.

24- م ن، ص70.

25- م ن، صص 90، 91.

26- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر 2004.

27- م ن، ص58.

28- م ن، ص60.

29- م ن، ص61.

30- م ن، ص71.

31- م ن، ص76.

32- م ن، ص83.

الصراع الثقافي وأزمة الهُوية اللغوية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

رواية " ابن الفقير" لمولود فرعون و" أشباح الجحيم " لياسمينة خضرا ـ نموذجين ـ

أ. ابتسام لهلالي

جامعة محمد خيضر- بسكرة- الجزائر

البريد الإلكتروني: ibtissemlahlali2016@gmail.com

تمهيد:

طرح الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية عموما، والرواية الجزائرية على حد الخصوص، جملة من المساءلات حول جنسية هذا الأدب، وانتماءاته الثقافية والفكرية، وحدوده الجغرافية.

فإذا ما تبنينا مفاهيم الأدب القومي الذي يرى في الأدب القومي هو تلك الآداب التي تكتب بلغة واحدة، فإننا نرى في هُوية الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية أدبا فرنسيا، نظرا للهوية اللغوية التي كتبت بها تلك النصوص، بغض النظر عن مضمونها ورسالتها الحضارية.

وأما إذا نظرنا إلى الشق الثاني من تعريف الآداب القومية فإننا سنصطدم بواقع أدبي تشترك فيه الثقافة والدين داخل أصول القومية الواحدة، وهنا تسقط الهوية

الفرنسية عن الأدب الجزائري الناطق بلغتها؛ لأنّ الرواية الجزائرية الناطقة باللغة الفرنسية هي تعبير عن الروح الجزائرية والعربية، تلك الروح المريضة والمنهكة من صراعات إيديولوجية وثقافية بين الشرق والغرب، وبين الآخر المستبد والأنا في هيئتها الضعيفة، هذه الصراعات عصفت بوحدة الآداب القومية، وجرّت هذا الأدب – نقصد الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية- إلى خارج حدوده الثقافية والدينية والجغرافية.

وفي خضم تلك الصراعات الثقافية والإيديولوجية بين الثنائيات الضدية: الأنا والآخر، وبين القوي والضعيف، وبين الشرق والغرب، وبين التعريب والتغريب، أصبحنا أمام مشكلة حقيقية في تحديد المعالم اللغوية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وغدت هذه النصوص تتأرجح بين كفتي الصراع الثقافي وأزمة الهُوية اللغوية.

1ـ الأدب الفرانكفوني بين سرد الذات المحلية وضياع هوية اللغة.

تعدّ "رواية **"ابن الفقير le fils de pauvre" للكاتب مولود فرعون** من بين أشهر الروايات الجزائرية الناطقة بالفرنسية، والتي عكست جوانب مهمّة من تاريخ الجزائر السياسي والاجتماعي والثقافي والديني.

هي تحفة أدبية استطاع الكاتب بواسطتها البحث عن الذات الجزائرية المريضة بالتهميش والظلم والفقر، والاستبداد والاستعمار، عبر توظيف سردي وصفي تمكّن الكاتب من خلاله تقديم واقع المجتمع القبائلي بكل زخمه الثقافي والفكري، وحمولته الأنثربولوجية التي صوّرت الإنسان القبائلي بكل عاداته وتقاليده.

سرد **مولود فرعون** في مدونته قصة **"فورولو"** هذا الفتى الفقير الحالم بالتعليم، والخروج من وضعه البائس، كي يستطيع مجابهة ذلك الفتى الفرنسي الذي تعلّم في أفخم المدارس الفرنسية، وتعلّم أصول اللباقة في التعامل، وكوّن شخصية فذة راقية بمستواها الاجتماعي والثقافي.

خلال رحلة بحث الفتى **"فورولو"** عن ذاته الضائعة وأناه الحالمة بالتغيير، اصطدم بعقلية قبائلية لا ترى في التعليم الشيء الكثير، هذا الانسداد الثقافي من طرف المجتمع القبائلي راجع بالدرجة الأولى إلى حالة الترهيب والتخويف الممارس من طرف الحملة التبشيرية التنصيرية التي قامت بها الحركة الاستعمارية، لنشر الجهل والأمية وسط الشعوب المضطهدة.

رسمت لنا رواية **"ابن الفقير"** الجانب المأساوي من حياة الجزائري في سعيه إلى إيجاد طريقه في ظل التمييز العنصري، ووسط ظلام الاستعمار، خاصة أنّ هذا الأخير استخدم كل الذرائع لطمس الهَوية الدينية والثقافية، وتعدّى الأمر إلى محاربة اللغة العربية في موطنها الأصلي، ومحاولة استبدالها بلغة المستعمِر كي يستطيع السيطرة على الجانب الثقافي من هذه الأمة.

هذا ما يفسر طمس اللسان العربي من معظم المؤلفات التي صدرت إبّان فترة الاستعمار الفرنسي، إذ صدرت بعض الأعمال الروائية لكتاب جزائريين باللغة الفرنسي على غرار أعمال **محمد ديب، مولود معمري، ياسمينة خضرا، كاتب ياسين**، وغيرهم كثير.

وبالرغم من محاربة الهُوية اللغوية العربية، وضياعها في معظم الأعمال الأدبية التي صدرت في الفترة الممتدة من الثورة إلى ما بعد الاستقلال إلى أنّ الكتاب الجزائريين فرضوا منطقهم المحلي، وحاربوا الاستعمار بلغته، كي يستطيعوا إيصال هوية الكاتب الجزائري الثقافية والاجتماعية والدينية.

إذ لم يحاول هذا الكاتب الذي تكوّن داخل المدرسة الفرنسية أن يبحث عن موطن بديل للجزائر، رغم أنه كتب بلغة بديلة عن لغته، إلا أننا لا نرى في ذلك حرجا؛ لأنّ **«الكتابة بلغة المستعمِر ليست بالأمر الجديد على الساحة الأدبية العالمية، فقد عُرفت في بلدان آسيا و إفريقيا وأمريكا اللاتينية»**[1]، وهو ما لسمناه خاصة لدى أدباء

أمريكا اللاتينية الذين يكتبون بلغة الآخر على غرار **باولو كويلو**، **وغابريال غارسيا ماركيز** وغيرهم كثير.

وبالتالي هذا الاستخدام الكثيف للغة الفرنسية المبرّر كان لخدمة القضية الجزائرية، وهو ضمن إطار المثاقفة، الاحتكاك بين ثقافتين مختلفتين، والذي سيفضي بالتأكيد إلى فعل التأثر والتأثير بين مختلف الجوانب سواء الثقافية أم اللغوية بل يتعدى الأمر إلى حدود التأثير الديني.

ولعلّ ما لمسناه في مدونة **"ابن الفقير"** لمولود فرعون هو إعادة سرد للبيئة القبائلية من خلال تقنيات وصفية ضخمة، وصف فيها البيئة القبائلية ومناخها الصعب والجميل في الوقت نفسه، وتعرّض لطبقات المجتمع القبائلي والعلاقات القرابية التي تجمعهم.

2ـ رصد العلاقات القرابية ودورها في ترسيخ العادات القبائلية:

يرصد مولود فرعون ملامح العلاقات القرابية بين أفراد المجتمع الواحد، من خلال سيطرة الأخ على أخته، فتتعالى صوت الذكورة على حساب الأنوثة، وهو ما يردده الفتى **"فورولو"** قائلا: «**بيد أنّه لم يكن يتوانى في ترسيخ الاعتقاد أن انقيادها لي واجبا، وأنّ سلوكي ذاك حقا عليها. وكلما عنت لها الشكوى كانت تتلقى جوابًا مختلفا:" أليس أخوك؟" ما أسعدك لوجود أخ لك ! ليحفظه الله لك! كفي عن البكاء واذهبي لتقبيله**»[2]، وهذا الترسيخ في العقلية القبائلية القائم على تغليب كفة الولد على البنت ناتج عن الهوّة العميقة في علاقة الرجل بالمرأة مهما كانت طبيعة العلاقة التي تجمعهما، فالكفة دائما تميل للذكر على حساب الأنثى، ولا يمكن للمرأة أن تميل عن الطريق الذي يرسمه الرجل؛ لأنّه هو المخوّل لتسيير شؤون البيت والعمل، وبالتالي طاعة المرأة للرجل هي ضمن الموروثات الشعبية في المجتمع القبائلي.

وفي المقابل يصف مولود فرعون قوانين الأسرة القبائلية وطريقة تسييرها من طرف رجل حكيم رصين رزين، إذ يلجئون إلى شخص ذو كفاء عالية في تسيير شؤون أمور البيت ووضع القوانين، والتي ستكون بمثابة القانون الأسمى الذي سيطبق على الجميع دون استثناء، وهذا وفق ما ورد في المدونة: «**فكل عائلة توكل أمرها لمسئول. وذلك المسؤول هو المكلف بالمؤونة، وهو الذي يحدد حصص الأكل بمشيئته، وهو الذي يتصرف في استعمال المداخيل الاقتصادية، وفي المشتريات أو البيوع. نتهمّه أحيانا باستئثار نفسه على الآخرين، ولكننا نكنّ له الحب دائما. لقد رسخت العادات فعالية سيد العائلة أو سيدتها. وما أكثر الأمثال التي تصفهم**»[3]، وتوكيل مهمة تسيير شؤون البيت لشخص مقتدر يعد ضمن الطقوس الاجتماعية المعتمدة في المجتمع القبائلي الروائي، وهو إسقاط واقعي لحالة الأسرة والمجتمع في بلاد القبائل. ولعل الرسالة التي أراد الروائي إيصالها من خلال محاكاة الحياة الاجتماعية البسيطة للجزائري هو إعادة تصنيع الذات المحلية الجزائرية من خلال العودة إلى موروثاتها الشعبية، وإيديولوجياتها التي ترسّخت عبر عقود زمنية مختلفة.

لقد حاول الروائي مولود فرعون رغم التضييق الممارس من طرف الاستعمار الفرنسي على الهويات الثقافية واللغوية والدينية والاجتماعية الجزائرية، بناء صرح ثقافي مناهض للحركة الاستعمارية الفرنسية التي حاولت تعزيز فكرة المركزية الأوربية، وهمينة اللغة الفرنسية على الآداب القومية العالمية، وسعت جاهدة إلى ممارسة فعل التأثير الفرنسي على العناصر الثقافية في العالم، لكن اصطلاح الأماني **جوته Goethe**للأدب العالمي جعل الفرنسيين في وضع صعب، وبدأت الآداب القومية تبني ذاتها المحلية انطلاقا من لغاتها المحلية وآدابها الإنسانية دون اللجوء إلى اللغة الفرنسية كأداة للعالمية.

ومع تراجع الاستعمار الفرنسي استطاع الأدب الفرانكفوني الانفلات بعض الشيء من الهيمنة اللغوية على أعماله الأدبية، ذلك أن الهوية الثقافية الأدبية المحلية أصبحت

تهددها الهيمنة اللغوية للمستعمِر، وأصبحت« **تتبوأ قضية اللغة والهوية مكانة مركزية، لا باعتبارها قضية نظرية فكرية من زاوية نظر فلسفية و انثروبولوجية(...) أصبحت قضية وجودية لمستقبل الثقافة والمجتمعات العربية، وأصبح استخدام اللغة من عدمها (...) جزء من صناعة الهويات**»[4] بل يتعدى الأمر إلى حد اعتبارها «**فاعل في إعادة إنتاج ذات الهوية وتطويرها، أو على العكس من ذلك تدهورها وتحلّلها**»[5]، وغدا الأدب الفرانكفوني عموما والأدب الجزائري خصوصا، في مهمة إثبات هويته الثقافية رغم طمس الهوية اللغوية، ودحض مزاعم المركزية الأوربية في محاولة تعزيز هيمنتها من خلال السيطرة الاقتصادية والتجارية والثقافية والأدبية، وأصبحت العقلية المحلية تحت غزو الثقافة الأوربية عموما.

3ـ مأساوية الخطاب الفرانكفوني / صراع الشرق والغرب:

عبّرت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، عن جحيم معاناة الذات العربية، وانكساراتها المتتالية من توالي الاستعمار إلى الحروب الأهلية في دول عربية، إلى الجحيم المرعب العشرية السوداء في الجزائر، فكانت هذه الانتكاسات بمثابة البنية الأساسية للأعمال الأدبية الجزائرية والعربية على حد السواء.

حملت رواية "**أشباح الجحيم**"- **وجاءت في عنوانها الأصلي les Sirènes de Bagdad**- للروائي **ياسمبنة خضرا** تجربة الكاتب في سرد الوقائع الأكثر دموية في الوطن العربي، سقوط بغداد والحرب الأهلية في لبنان، وبخلاف السارد المألوف في نصوص الكتاب الجزائريين، فإنّ الروائي **ياسمينة خضرا** اتخذ من الفتى العراقي المسكين البطل السارد لأحداث الرواية، ولم يستعن بالسارد الجزائري، رغم أنّ الكاتب جزائري الثقافة والجنسية والانتماء، إلا أن البعد القومي ظهر في عمله الأدبي.

تعدّ تجربة **ياسمينة خضرا** انتصارا لروح القومية العربية، ولروح الأنا العربية ضد الآخر الغربي، ففي عمله الأدبي انعكست الصراعات الإيديولوجية بين الشرق في هيئته الضعيفة البائسة وسط خراب ودمار، وبين الغرب الذي لا يزال يفرض سيطرته ويبسط نفوذه الاقتصادي والسياسي والثقافي.

لقد تجلّت ملامح المعاناة في بعدها المأساوي في رحلة بغداد الدامية، من خلال صوت جزائري حمل معه الهم العربي:

«كنا فقراء، متواضعين، ولكننا كنا هانئين غلى غاية اليوم الذي اغتصبت فيه ألفتنا، ونبشت فيه مقدّساتنا، وجرجرت كرامتنا في الوحل والدم(...) إلى غاية اليوم الذي في حدائق بابل جاء أنذال مدجّجون بالمتفجرات والأغلال ليعلمّوا الشعراء أن يكون رجالا أحرارا»[6].

«تضيء السيارات مكان المجزرة بمصابيحها، فيما كان أشباح يتخبطون وسط الخراب»[7].

«إنّ القوة الشيطانية التي دمّرت العرس، وحوّلت زغاريد الفرح إلى صراخ، احتضار مرعب. سوف لن تغادرني أبدا. أقدارنا لاصقة يوحدها الألم إلى أن تفصلها نوائب الدهر»[8].

تدل هذه المقاطع السردية على مدى الجحيم الذي كان العراقي يعيشه، احتلال بغداد كان بمثابة النكسة العربية، التي وضعت العرب في زاوية الأنا المحجوزة داخل الصراعات الإيديولوجية، وكرّست سوء التفاهم بين الأنا والآخر، وعكست الهوّة العميقة بين العالمين الشرقي والغربي، بل تعدّى الأمر إلى حد اعتبار الأنا العربية هي ذات الشرق الذي يعيش المأساة الثقافية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية.

كان **ياسمينة خضرا** يجوب شوارع العراق ولبنان بهوية السارد العراقي الذي صوّر لنا العراق بعين أناه المحلية، وبعث بصورتها الجريحة داخل خطاب سردي عربي كُتب بلغة غير عربية؛ أي بهوية لغوية كسرت طابوهات الكتابة الأدبية في الوطن العربي.

الموت والحزن، والظلم والاستبداد، العجز والضعف، والألم والسواد كلها ثنائيات جسّدت الذات العربية في صورتها المنهكة والمريضة نتيجة الضعف الشرقي في مجابهة القوة الغربية، خاصة أن هذه الأخيرة نجحت في تكريس مبدأ تعاليها وسيطرتها على جميع المستويات، لذلك جاءت الخطابات الفرانكفونية عموما والرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية خصوصا وسيلة لردع السيطرة الغربية، ورفض امتهان كرامة العربي، وترجمة الواقع المأساوي في الأوطان المضطهدة تحتى ما يسمى شيوع الثقافة الغربية.

لقد حملت الرواية الجزائرية الناطقة بالفرنسية هموم الشعب الجزائري والعربي، فكانت بمثابة مرآة عاكسة للمأساة التاريخية والثقافية للشعوب الفرانكفونية، رغم التمييز العنصري الذي يطالنا من التسمية الفرانكفونية؛ إلا أننا نعيش الروح المحلية بكل تفاصيلها الثقافية والاجتماعية والدينية، حتى وإن كانت بلغة الآخر.

ونخلص في نهاية حديثنا حول الصراع الثقافي وأزمة الهوية اللغوية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أن هذا الجنس من الأدب لا نستطيع الفصل في انتمائه، وذلك استنادا على مفاهيم الأدب القومي. وقد وُجّهت الكثير الانتقادات للكتاب الجزائريين الذين اتخذوا من لغة العدو المستعمر هويتهم اللغوية التي يكتبون بها، بل واشتهرت أعمالهم من خلال الكتابة بغير لغتهم المحلية، رغم التبريرات التي منحها لهم بعض النقاد؛ لكن تبقى الهوية اللغوية ضائعة في الأدب الجزائرية الناطق باللغة الفرنسية، وعدّت أزمة حقيقية في ظل انتشار وتوسّع السرديات القومية والعالمية.

ونختم هذه المداخلة باعتراف **مالك حداد** قائلا: «**أن الفرنسية منفاه**»[9]، ومفاد هذا الاعتراف أن اللجوء إلى اللغة الفرنسية في العمل الأدبي هو لجوء إجباري وليس خيارا

من طرف الكاتب؛ هو وسيلة للدفاع عن الهوية الثقافية والاجتماعية المحلية، ورفع من قيمة الأنا ضد الآخر.

الهوامش:

[1]- حبيب فاطمة الزهراء: ترجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية رواية بماذا تحلم الذئاب لياسمينة خضرا- دراسة تطبيقية-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة، إشراف: بلقاسمي حفيظة، معهد الترجمة، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، 2015-2016، ص55.

[2]- مولود فرعون: ابن الفقير، ت: عبد الرزاق عبيد، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، 2015، ص33.

[3]- المصدر نفسه، ص29.

[4]- مجموعة من المؤلفين: اللغة والهوية في الوطن العربي (إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، بيروت، 2013، ص 13.

[5]- المرجع نفسه، ص52.

[6]- ياسمينة خضرا: أشباح الجحيم، ت: محمد ساري، دار الفارابي، ط1، لبنان /الجزائر، 2007، ص22.

[7]- المصدر نفسه، ص122.

[8]- المصدر نفسه، ص123.

[9]- مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب،(د،ط)، دمشق، 2000، ص16.

الصوت الأنثوي في الأدب الجزائري المعاصر (مقاربة في خلفيات التشكل وأسئلة النشأة والتطور والخصوصية)

د. أحلام مناصرية – أ.د الطيب بودربالة

جامعة منتوري- قسنطينة- الجزائر

جامعة باتنة 1- الجزائر

البريد الإلكتروني: ahlem24menasria@gmail.com

البريد الإلكتروني: tayeboudderbala@yahoo.fr

الملخص:

إن الحديث عن التجربة الأدبية الجزائرية يجب أن يتفرع إلى اتجاهات متعددة تستند أساسا إلى الأخذ بعين الاعتبار المحاولات الإبداعية لكل من الرجل والمرأة على حد سواء، إيمانا منا بتكاثف جهودهما في سبيل إغناء حركة الإبداع فكريا وجماليات، ولئن كان ميزان النقد مجحفا نسبيا في حق المحاولات الإبداعية للمرأة فإنه لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نغفل حضورها في مجال الكتابة الأدبية محاولة منا لتجاوز تلك النظرة القاصرة اتجاهها، وبيان الجهود المبذولة من قبلها في سبيل كسر قيود الهامشية ومنافسة الآخر على موقع المركزية، ومحاولتها إثبات وجودها وتأكيد الكينونة من خلال إظهار مالها من قدرات إبداعية اتخذتها مطية لرصد انشغالاتها ومعالجة هواجسها والانتصار لذاتها وللحركات النسوية المناهضة لحالها في المعترك الحاصل بين الثقافة الذكورية والحراك الاجتماعي، وللمساهمة كذلك في إثراء المشهد الثقافي العربي عامة، والارتقاء بالأدب الجزائري خاصة وتمكينه من التأسيس لوجوده ومسايرة أعظم النتاجات في التطور الكمي والكيفي، وبهذا أصبح للصوت الأنثوي صيت واسع وطابع

متميز في مجال الإبداع الأدبي يقر له بجميل الصنيع في رهان إثبات الوجود، خاصة بعدما بدأ الاهتمام بأدب المرأة إبداعا وتنظيرا، دراسة ونقدا يتصاعد خلال سبعينيات القرن العشرين؛ حيث ظهر مصطلح الكتابة الأنثوية في الجزائر ليقر بفاعلية صوت المرأة في الأدب الجزائري، وليبرز المكانة التي تحتلها كتابتها الإبداعية في الساحة الأدبية والنقدية، وليمنحها ملامحها الخاصة.

ولئن كانت الكاتبة الجزائرية قد زاحمت الرجل في حقل الكتابة الأدبية الذي ظل حكرا عليه مشكلة بذلك خرقا على مستوى ذائقة القارئ الذي ترسبت ضمن خبرته القرائية نصوصا شعرية وقصصية وروائية معظمها من إبداع الآخر الذكوري، فإن خطابها الناشئ قد استطاع أن يلفت الانتباه إليه خاصة بعد أن أصبح يشكل اختلافا واضحا بالنسبة لنظيره الذكوري سواء من حيث خلفيات التشكل ومراحل النشأة والتطور أو من حيث آليات البناء الفني وأسئلة الكتابة والإبداع، وبذلك بات التوقف عند الصوت الأنثوي في الأدب الجزائري ومحاولة استقراء خطاب المرأة أمرا ملحا تدعو إليه أهميته التي يسفر عنها تنقله من الغياب والصمت إلى الحضور المحتشم والخطى المتعثرة وصولا إلى التأصيل والحضور الفاعل في المشهد الثقافي، وبالتالي المساهمة في إثراء تجربة الكتابة الأدبية الجزائرية.

من هذا المنطلق تولدت فكرة ورقتنا البحثية التي نحاول من خلالها الوقوف عند حضور الصوت الأنثوي في الأدب الجزائري من خلال بيان واقع الكتابة الأدبية عند المرأة الجزائرية -باعتبارها جزءا من كل وهو التجربة الأدبية الجزائرية-، بداية بمساءلة خلفيات تشكل نتاجها الأدبي في مجالات الشعر والقصة والرواية، دون الاغفال عن بيان أسباب تأخرها عن ميدان الإبداع فيها، وصولا إلى متابعة ظروف نشأتها وتطورها إلى حين تمكنها من إثبات الوجود وتأكيد الكينونة، وخوضها رهان إثبات التميز، واكتسابها للخصائص التي تطبعها وتمنحها الدور الفعال الذي تضطلع به في التأسيس لتجربة

الكتابة الأدبية في الجزائري التي أصبحت اليوم تضاهي أعظم التجارب الخالدة في سماء الإبداع الأدبي.

مقدمة:

سجلت المرأة الجزائرية حضورها في صناعة التاريخ بمختلف مراحله؛ حيث ساهمت فيه مساهمة فعالة، وأبلت بلاء حسنا في معركة البناء والتشييد بمختلف ميادينها، وعبرت عن حضورها الدائم في مختلف المجالات الحياتية، وإلى جانب ذلك فقد ظلت وفيه لقضيتها، إذ رفضت أن ينحصر دورها في أداء الوظائف الروتينية البسيطة التي تؤديها في الحياة اليومية، وأن يستمر تسلط المجتمع وتماديه في تهميشها مثلما كان الأمر في سابق عهدها، فمضت تكسر قيود الهامشية وتنافس الآخر على موقع المركزية، مسخرة مالها من قدرات تخيلية وطاقات إبداعية في إثبات كينونتها والتأسيس لوجودها في مجالات الإبداع الأدبي متخذة إياها مطية لرصد انشغالاتها ومعالجة هواجسها والانتصار لذاتها وللحركات النسوية المناهضة لحالها في المعترك الحاصل بين الثقافة الذكورية والحراك الاجتماعي، وبذلك توسع نطاق انشغالاتها وخرج عن حدود الاهتمام بالقضايا الذاتية الخاصة ليشمل أخرى جمعية عامة مواكبة للمستجدات الطارئة، والتغيرات الاجتماعية المستحدثة ؛ لتسجل بذلك حضورا وصوتا متميزا في المشهد الثقافي عامة، وفي مجال الإبداع الأدبي خاصة، ففي ظل تزايد الاهتمام بإسهامات المرأة في الحركة الأدبية ظهرت مصطلحات كثيرة تسم كتاباتها الإبداعية والنقدية كأدب المرأة، أدب الأنثى، الأدب النسائي/ النسوي/ الأنثوي، أدب الأظافر الطويلة...ولئن تعددت المصطلحات فإن الأمر واحد، إذ تشترك في كونها تبرز المكانة التي يحتلها هذا النوع من الكتابة في الساحة النقدية التي استوعبت كتابات المرأة الأدبية لتساهم بدورها في إغنائها عبر الكشف عن قضايا الراهن، ومعالجتها من منظورها الخاص والمغيب حقبا من الزمن.

لقد شهد المشهد المعاصر تزايدا في الأسماء الامعة في سماء الإبداع الأدبي النسائي الجزائري تراوحت بين روائيات وقاصات وشاعرات استطعن استقطاب اهتمام القراء والباحثين المعاصرين؛ حيث حاولن معالجة الانشغالات السيكولوجية والسوسيولوجية الراهنة، ومن هذا المنطلق تولدت فكرة تناول موضوع الكتابة النسائية في الجزائر، ويأتي ذلك رغبة في مساءلة خلفيات تشكل نتاج المرأة الجزائرية الأدبي في مجالات الشعر والقصة والرواية، ، دون الإغفال عن بيان أسباب تأخرها عن ميدان الإبداع في إطارها، ثم متابعة ظروف النشأة والتأسيس ثم التأصيل والتطور إلى حين تمكنها من إثبات الوجود وتأكيد كسب رهان التميز.

1ـ خلفيات تشكل الأدب الأنثوي في الأدب الجزائري:

لم يشذ الأدب الأنثوي في الجزائر عن واقع ظهور وتلقي الأدب الأنثوي عموما، وما أثاره من تباين في المواقف اتجاهه في الساحة الأدبية والنقدية العربية والغربية، والتي تراوحت بين الرفض والتأييد وصولا إلى التأييد المشروط بتوفر الخصوصية، إذ يطرح هو الآخر كثيرا من التساؤلات حول إسهامات المرأة الجزائرية الفكرية والأدبية في الساحة الإبداعية، وإذا ما كانت لها من القدرات والمهارات والكفاءات ما يؤهلها فعلا لإنتاج نص روائي نسائي متميز على مستوى التعامل مع آليات البناء الفني وتقنيات الكتابة السردية؟

من المتفق عليه لدى العام والخاص أن البداية الفعلية للإبداع الأدبي بمختلف تشكلاته الأجناسية في الجزائر، بل وفي كل البلاد العربية كانت ذكورية بامتياز؛ حيث كان الرجل فاتح بابها والمؤسس لأبجدياته خاصة في مرحلة التأسيس الأولى، وهو حكم يغرينا بمتعة البحث في حقيقته، ويدفعنا للتساؤل عن مدى صحته، وهل يعني التسليم بهذا التوجه أن المرأة الجزائرية ظلت معزولة عن فعاليات الإبداعي الأدبي؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فمتى بادرت المرأة الجزائرية للمشاركة في الكتابة الإبداعية؟ وكيف كانت ملابسات بداية عهدها بالأدب؟ وما هي المراحل التي مر بها أدب المرأة الجزائرية في سبيل

بلوغ مرحلة متقدمة من النضج تمكنها من إقرار الوجود وتأكيد الكينونة من ثمة إثبات تميز ما تكتبه؟ وما مدى مساهمتها في إثراء التجربة الأدبية الأنثوية في الجزائر من خلال التأسيس لتجارب خاصة بها في مختلف الأجناس الأدبية التي اكتسبت بدورها الخصائص التي طبعتها منذ الإرهاص الأول، والتي تطورت بمرور الزمن وتعاقب المراحل والتزايد الكمي والكيفي في نتاجها الأدبي؟ وهل تمكنت الكاتبة الجزائرية من التأسيس لوجود نوعا خاصا من الأدب يوسم بالأدب الأنثوي يضاهي أو يفوق أو يتميز عما كتبه الآخر الذكوري أو حتى نظيراتها من النسوة في باقي بقاع العالم؟

1ـ1ـ أسباب تأخر ظهور الصوت الأنثوي في الأدب الجزائري:

إن الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور الصوت الأنثوي في الجزائر، وبالتالي غيبت أسماء كثير من المبدعات عن الكتابة ضمن هذا الفن الإبداعي المتميز كثيرة ومتنوعة، منها ما يرتبط بالمبدعات أنفسهن ومنها ما يرتبط بطبيعة أوضاع المجتمع، بينما يرتبط البعض الآخر بطبيعة الأجناس الأدبية في حد ذاتها، فهي إذن تتراوح بين "الذاتية منها، المتصلة بذات الأنثى، ووضعها وأشكال معاناتها في ظل المجتمع الجزائري الذكوري، والموضوعية المتعلقة بمختلف أوضاع مجتمعها، لما لها من تأثير في أشكال ممارستها للوجود الكينونة وصيرورة"[1]، ونجمل هذه الأسباب فيما يلي:

1-1-1- أسباب خاصة بالمرأة ووضعها في المجتمع:

- انتشار الجهل والأمية في أوساط الجزائريين عامة والمرأة خاصة حيث منعت من التعليم، وانعدام دورها، فلا أثر لحضورها سواء في الحركة الثقافية أو في أي نشاط ذو طابع سياسي أو ثقافي[2].

- المرأة الجزائرية كانت تعيش في وضع اجتماعي مغلق محاصرة بالتقاليد التي تفننت في تهميشها، مما جعلها بعيدة عن أي اتصال بمثيلتها في الأقطار العربية الشقيقة التي عرفت حركة نسائية في وقت مبكر[3].
- انعدام حرية التفكير والإبداع، خاصة عنصر الحرية الذي يبدو عنصرا غير واضح الملامح في الأجواء الجزائرية خاصة ما يتعلق بحرية المرأة، ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيبًا لغويًا فهي تعبير وبوح، فإن المسألة تتعقد أكثر حين تأخذ الكتابة منحى البحث والخلاص من الوضع الاجتماعي الذي تعاني منه المرأة[4] لذلك فإن غياب الحرية حال دون ولوج المرأة مجال الإبداع الأدبي.
- انصراف المرأة لأداء التزاماتها الأسرية على حساب التزاماتها الإبداعية[5] وبالتالي عدم القدرة على التفرغ للكتابة الإبداعية، إضافة إلى عبء الوظيفة وكثرة الانشغال بمتطلبات الحياة الزوجية، وتوجهن لتربية الأبناء؛ حيث تصالحت أكثر الكاتبات مع العقم الروحي والفكري والفني بالزواج وبالإخصاب البيولوجي[6]، وتصالحن مع الواقع بالزواج التقليدي مما جعلهن يصرفن النظر عن الكتابة الإبداعية.
- عزوف بعض الكاتبات المبدعات عن الكتابة خوفًا من الانتقاد اللاذع وهروبا من سلطة الرقيب.

1-1-2- أسباب خاصة بطبيعة المجتمع الجزائري:

ويضيف الدكتور "باديس فوغالي" إلى ما سبق ذكره أسبابا أخرى خاصة بطبيعة المجتمع الجزائري أدت إلى تأخر ظهور الحركة الأدبية النسائية الجزائرية والمتمثلة في:[7]

- عامل الاستعمار الذي انتهج سياسة استراتيجية مناهضة للغة العربية؛ حيث وضع الثقافة القومية في وضع شلّ فاعليتها وحركتها، مما نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عامة، ومن ثم تأخر ظهور الحركة الأدبية النسائية.

- التقاليد الاجتماعية التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية وترى أنّ وجودها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة ويشجع على الانحلال، وقد فرضت عليها ظروف العزلة والتهميش فجمدت طاقتها الإبداعية والفكرية.
- سلطة العادات والتقاليد البالية والمجحفة في حق المرأة، والتي تقضي بحصر مهامها في القيام بالأعباء المنزلية والتكفل بالمسؤوليات العائلية، وهذا ما خفض فرص حضورها في غيرهما من المجالات، وربما حد منها.
- النظرة الهامشية للمرأة، وبالتالي لمحاولاتها الإبداعية، فكل محاولة منها لتجاوز الأسوار التي طوّقوها بها تجعلها من المنبوذين لتحل عليها لعنة المجتمع، وهو ما عبرت عنه إحدى المتمردات المتجاوزات للأسوار على إثر ولوجها عالم الكتابة الإبداعية، وهي الكاتبة "مريم يونس" ففي معرض إجابتها عن السؤال الذي لطالما تواتر طرحه على الأديبات فيما يخص المعيقات التي تتسبب في تعثر خطاهن في مجال الإبداع الأدبي، والمتمثل في "هل هناك ما يعترض دربك"[8]، تقول :"كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة جيجل كلها أشواكًا وعقبات، كانت عذابا، اضطهادًا... خاصة عندما بدأت، فقد غصت في دوامة من القيل والقال، لكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازالت إلى أن أنتصر لوجودي"[9].
- هيمنة الأدب الذكوري لفترات زمنية طويلة.
- قلة الاحتفاء الإعلامي بكتابات المرأة بشكل خاص، يضاف إلى ذلك قلة الصحف الأدبية المتخصصة آنذاك، وصرامة الرقابة على كل محاولاتها الإبداعية وتعرضها للانتقاد لا لشيء إلا لكونها صادرة من لدن امرأة.

هذا فيما يخص الأسباب _الخاصة بالمرأة وبالمجتمع _التي أدت إلى تأخر ظهور الأدب النسائي الجزائري، وحالت دون ولوج المرأة لعالم الإبداع الأدبي بمختلف تشكلاته

وأجناسه في وقت مبكر، ويضاف إلى الأسباب السابقة، أسبابا أخرى ترتبط بخصوصية بعض الأجناس الأدبية كالرواية مثلا والتي سنحاول بيانها لاحقا.

2.1ـ واقع الصوت الأنثوي في الجزائر من الغياب إلى الحضور المحتشم ثم الحضور الفاعل (التأسيس والتأصيل):

من الواضح أن أوضاع المجتمع الجزائري المزرية -وهو الذي عانى ويلات الاستعمار، ولم يكن لجراحه أن تبرأ حتى تفتق جرح آخر ظل يدمي تسببت فيه العشرية السوداء وما نتج عنها من قتل للأرواح وإزهاق لدماء الأبرياء- ويضاف إلى ذلك وضع المرأة فيه، وهي التي لم تنصف كانسان إذ عانت من التهميش والإقصاء، فكيف لها أن تنصف كمبدعة تتخذ من الكتابة وسيلة للبوح والإفصاح، للوجود بالقوة والفعل بعد تغييب وحجب دام حقبا من الزمن؟ تلك الأسباب المتعلقة بالأوضاع التي تعايشها المرأة الجزائرية المبدعة، وأسبابا أخرى لا يتسع المقام لذكرها، حالت دون ظهور مبكر للأدب النسائي عند الكاتبة الجزائرية؛ حيث شاءت الأقدار أن يولد متأخرا عن الأدب النسائي عند بنات جنسها ونظيراتها في بلاد المشرق والمغرب العربيين، وكذا عن الأدب عند الرجل – المسمى بالرجالي إن صح التعبير-وكأنه في ذلك يتبع ناموس الحياة الذي قضى بخلق الرجل(آدم) قبل المرأة(حواء) لما للخالق من حكمة في خلقه، وبالتالي فإن ميلاد الأدب النسائي في الجزائر لا يحيد عن هذا العرف، مثلما لا يحيد عن القانون الطبيعي المتعارف عليه خاصة في المجتمعات العربية (الأبوية- الذكورية)، التي تستند إلى مبدأ التراتب وأولوية الرجل عن المرأة في كل شيء، وبالتالي كانت له أسبقية الإبداع في مجال الأدب، في مقابل تأخر المرأة عنه، والحقيقة إن هذا التأخر لا يؤخذ عليها، وقد غدا دافعا لانطلاقة أفضل وأقوى.

رغم كل الظروف المزرية التي عاشتها المرأة الجزائرية-إذ كانت تعاني من استعمارين، استعمار الاحتلال الذي حال دون تعلمها وزاد في أميتها من جهة وتسبب في سوء أوضاعها

من جهة أخرى، واستعمار المفاهيم الذكورية المستبدة، والنظام الأبوي المتسلط الذي عرضها لما يسمى بالوأد الفكري والأدبي؛ حيث حال دون مشاركتها في فعاليات الحياة الأدبية والفكرية إلا أنها أعلت صوتها وحاولت إسماعه معلنة تمردها على الأسوار المفروضة عليها من خلال ولوجها عالم الكتابة الإبداعية، وبذلك كان إعلان ميلاد الأدب النسائي في الجزائر، الذي يعد متأخرًا نوعًا ما إذا ما قورن بمثيله في العالم العربي (المشرق ثم المغرب)، "والمطلع على خارطة الأدب الجزائري المعاصر فلا شك أنه يدرك تمامًا خلو الساحة من الصوت النسائي ...قبل الاستقلال"[10]، وما وجد منه فيما بعد يؤكد أنه "ظل خافتًا في الساحة الأدبية باللغة العربية "[11]، فلا يكاد يجد أذانًا صاغية أو حتي يجد الرواج اللائق ربما لكونه يفتقر للجرأة والحرية اللازمتين باعتبارهما قوام الإبداع الأدبي بعد الموهبة، علما أن عنصر الحرية يبدو عنصرًا غير واضح الملامح خاصة فيما يتعلق بالمرأة في الأجواء الجزائرية[12]، مما جعلها ترى في الكتابة الأدبية منفذا للخروج من قوقعة الحجب والتهميش، ومنحى البحث عن الخلاص؛ خلاص تأخر في التحقق، لأن صوتها "ظلّ بعيدا عن الساحة، وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا الأدب وليد الستينات، وبصورة أدق هو من مواليد السبعينات عدا الرواية"[13].

إن الأسباب السالفة الذكر مجتمعة أدت إلى تعثر خطى المرأة الجزائرية في مسيرة الإبداع الأدبي؛ حيث جعلتها تمضي فيها بخطى مترددة غير ثابتة تفتقر للثقة والجرأة والحرية اللازمة، كيف لا؟ وهي التي تتحكم فيها العادات، وتسكت صوتها التقاليد الرثة، وتتربص بها أعين الرقيب من كل جهة، وتتوعدها الأقلام الناقدة، وتعيقها الآراء اللاذعة، وتحجبها الستائر المسدلة، وتعيق فاعليتها القيود والقضبان الذكورية المتسلطة، فقد طوقوها بأسوار عالية من كل جانب يحظر عليها تجاوزها، وهي ذات الأسوار التي حالت دون ظهور مبكر وقوي للأدب النسائي لدى الكاتبة الجزائرية في وقت كانت فيه نظيرتها في

المشرق والمغرب العربي قد مضت بإبداعها الأدبي قدما إلى الأمام، وراحت تتحسس خطاها نحو جعلته يتميز على مستوى مضامينه وتيماته، وعلى مستوى آليات بنائه الفني.

لقد اعتزمت المرأة الجزائرية خوض غمار تجربة الإبداع الأدبي التي ظل موقع السيادة والمركزية فيها حكرا على الرجل لزمن طويل، خاصة بعد حركة الوعي واليقظة التي شهدتها على غرار نظيراتها العربيات متأثرات بالحركة النسوية الغربية، مما جعلها تعي أهمية الكتابة الأدبية في التعبير عن حالها وطرح قضاياها وهواجسها، وكذا المشاركة في فعاليات الحياة من خلال طرح قضايا الراهن، وما لذلك من دور في التأسيس لوجودها في الساحة الإبداعية، وإذ كان هناك من يؤكد أن" الصوت النسائي في الأدب الجزائري ظل بعيدًا عن الساحة"[14]، فإن الحال لم يظل كذلك، إذ شهدت الحركة النسائية في الجزائر دفعًا كبيرا؛ حيث تفتقت المواهب كسيل جارف خاصة في مجالات الشعر والقصة والكتابة الروائية التي ظلت غائبة حتى عام 1979م[15].

هذا فيما يخص الإرهاصات الأولى للأدب النسائي الجزائري، والذي يتطلب التدقيق في شأنه أكثر الوقوف عند بعض نتاجات المرأة الجزائرية، وبمعنى أصح أولى محاولاتها للإبداع في الأجناس الأدبية المختلفة للتعرف على البداية الحقة لهذا النوع من الإبداع الأدبي الإنساني.

2ـ الكتابة الأنثوية في الجزائر آفاق الامتداد ورهانات التنوع (القصة والشعر والرواية):

إن المتتبع لمراحل نشأة وتطور الأدب الجزائري يلحظ أنه نتاج ذكوري بامتياز، وكثيرًا ما كان الرجل فيها يتكلم بصوت الأنوثة، ويعالج بعض قضايا المرأة، وإن كان الأمر يتم بشيء من التحفظ ومن منظوره الخاص، فإن المرأة الجزائرية لم ترض بذلك، وأعلنت رفضها للتهميش الذي لاقته في جل مجالات الحياة، ومجال الإبداع الأدبي خاصة، لكونها كانت ترى فيه تعويضا عن محاولات الحجب التي أسدلت عليها وعلى

ملكاتها وقدراتها وأعاقت تطلعاتها، فاعتزمت الوقوف لكل ذلك بالمرصاد، وما لبثت أن اقتحمت ساحة الإبداع الأدبي بكل أجناسه. وهذا ما يؤكد أن العنصر النسائي قد شارك في نشأة وتطور الأدب الجزائري بشكل معتبر وأبلى فيه لاء حسنا؛ حيث شغلت الكتابة الإبداعية لدى الكاتبة الجزائرية حيزا واسعا من النتاج الأدبي الجزائري العام، إذ حاولت التأسيس لتجارب إبداعية متنوعة، تنوع الأجناس الأدبية وتعددها.

2ـ1ـ الصوت الأنثوي في الشعر الجزائري المعاصر:

إذا كانت المرأة الجزائرية قد تأخرت عن ميدان الإبداع الأدبي عموما في وقت كانت فيه نظيرتها العربية والمغاربية قد بلغت فيه مبلغا حسنا، فمن الطبيعي أن تتأخر عن تجربة كتابة الشعر إتباعا لذلك نظرا للأسباب والظروف السابقة الذكر، ومن واكبت هذه الحركة الإبداعية منذ بدايتها من الجزائريات كانت تمارسها بغير اللغة العربية الفصحى، وبالتالي فقد كانت بادرة الكتابة الشعرية النسائية في الجزائر باللغة الفرنسية، أي أن الشعر النسائي المكتوب باللغة الفرنسية أسبق في الظهور من ذلك الذي يكتب باللغة العربية الفصحى بالرغم من كونها اللغة الرسمية، مما يعني أن الشاعرات الجزائريات كن ممن يعشن خارج أرض الوطن أو أنهن من اللاتي تلقين تعليما بغير اللغة الأم وبقين وفيات للغة تعليمهن في إبداعاتهن الشعرية، وقد حقق النتاج الشعري النسائي باللغة الفرنسية التراكم الكمي والكيفي الذي يسمح بالحديث عن تجربة شعرية نسائية في الجزائر، وكان ذلك مع بعض الشاعرات المتميزات أمثال: آسيا جبار، ونادية قندوز....وغيرهما كثيرات.

أما ما كتب منه باللغة العربية الفصحى، فيمكن القول إن ديوان الشاعرة "مبروكة بوساحة "المعنون ب"براعم" والصادر سنة 1969م يعد البداية الحقة للشعر النسائي الجزائري، ولعل المميز في الأمر أن تاريخ صدور ديوانها قد تلى فترة ما بعد الاستقلال مباشرة، وما شهدته المرحلة من تردي في الأوضاع على صعيد جميع المجالات الحياتية

خاصة منها الاجتماعية، فقد كان الجزائريون عموما يعانون في الأمية، ومن أتيحت له فرصة التعلم كان يتلقى تعليما أجنبيا، وهو ما يصدق على المرأة الجزائرية كذلك، وبالتالي فإن توجهها للإبداع الشعري من جهة، وممارستها لها باللغة العربية من جهة أخرى، يعد مبادرة جريئة تحسب لها ، ولئن كانت تومئ إلى محاولات إثبات الوجود وتأكيد الكينونة في ظل استمرار جهود تهميشها من قبل الآخر الذكوري، فإنها تحمل كذلك نوعا من التحدي للآخر الاستعماري الذي تسبب في أمية جعلت مساهمتها في الإبداع الفكري والأدبي أمر غير متوقع، بل إنه يكاد أن يكون ضرب من المستحيل، غير أن ما حصل قد كسر أفق التوقع وأظهر قوة عزيمتها، ولربما أرادت المرأة الجزائرية أن تبين له من خلال ذلك أن النهوض بالمجتمع وإصلاح ما أفسده سيكون بوتير أسرع وأفضل مما يتخيله، كيف لا وهي تصدر نتاجا إبداعيا شعريا في فترة وجيزة بعد الاستقلال؟

وإذا كان ديوان الشاعرة "مبروكة بوساحة" قد وجد طريقه إلى النور، وقد ساعدها في ذلك اشتغالها في مجال الإذاعة وعدم انقطاعها عن أجواء الإبداع، فإن النتاج الشعري لكاتبات جزائريات أخريات قد ظل مغمورا بسبب الافتقار للوسائل والإمكانات المساعدة على النشر، ومن الشاعرات اللاتي ظلت أعمالهن حبيسة الأدراج الشاعرة "زليخة السعودي"-رحمها الله-، والتي عرفت بكونها قاصة وناقدة أكثر من كونها شاعرة، والحقيقة أنه كان بإمكانها تقديم الكثير للكتابة النسائية في الجزائرية غير أن الموت غيبها عن ساحة الإبداع الأدبي عموما والشعر خصوصا.

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو أن الكتابة الشعرية النسائية في الجزائر بعد الاستقلال خاصة ظلت تفقر للمحاولات الإبداعية، إلا أنها وبعد 1970م بدأت تتوالى التجارب الشعرية النسائية في الجزائر، وقد شجع على ذلك تأسيس المجلات النسائية المتخصصة، والتي كثيرا ما أخذت على عاتقها مهمة نشر النتاج الشعرية للمرأة كمحاولة لمواجهة العقبات التي عرقلت مسارها وإثباتا لتميز إبداعها كذلك، ومن المجلات التي

يسرت سبل النشر، وفتحت طريق ولوج مجال الشعر على مصراعيه "مجلة الجزائرية"، ولا أدل على أهمية المهام التي تكفلت بها من اسمها، فقد كانت بمثابة لسان المبدعات الجزائريات الناطق، وسجلهن المعرف بإصداراتهن، والمخلد لنتاجهن الإبداعي؛ حيث احتضنت الأقلام الشعرية وأفسحت لها المجال واسعا للنشر مخلصة إياها من عقبة اعترضت سبيل إبداعها، وفي مقابل ذلك ظلت عقبة الرقيب قابعة توتر النفس الإبداعي وتدفعه للتخفي من خلال الكتابة بأسماء مستعارة، بينما تسبب في أحيان أخرى في انقطاعه وتوقف بعض الشاعرات عن العطاء الأدبي على قلتهن آنذاك. ومن الأسماء التي غيبتها الظروف القاسية التي عاشتها المبدعة الجزائرية مما جعلها تنسحب منه مجبرة غير مخيرة "مريم يونس"، والتي سبق لها أن نشرت أول قصيدة لها بعنوان "أين"، وكان ذلك سنة 1975م، بيد أنها سرعان ما توقفت عن كتابة الشعر، مثلما فعلت الكثيرات.

وبالتالي فإن الانطلاقة الأولى للتجربة الشعرية في الجزائر كانت محتشمة ومتذبذبة في الآن نفسه، ويمكن حصرها في أسماء قليلة مضافة إلى تلك التي ذكرت؛ حيث أصدر الشاعرة "أحلام مستغانمي" ديوانها الأول سنة 1972م بعنوان "على مرفأ الأيام"، أمّا ثانيهما فقد صدر سنة 1976م، وجاء بعنوان "الكتابة في لحظة عري"، لتصدر "زينب الأعرجي" بعد ذلك ديوانها" يا أنت من منا يكره الشمس" سنة 1980م[16].

ولا شك أن المستجدات الطارئة على صعيد الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في الجزائر، والتحسن في أوضاعها قد دفع بالتجربة الشعرية النسائية قدما إلى الأمام، لتكون فترة الثمانينات الانطلاقة الحقة لها خاصة في ظل ما حققته الحركات النسائية من مكاسب حسنت واقع المرأة عموما، لتظهر بذلك أسماء مبدعة لامعة في سماء الشعر النسائي الجزائري تركت لخزانة الأدب أجمل ما جادت به القريحة الشعرية من قصائد، بل ودواوين متعددة الأغراض، ومتنوعة الألوان، متشعبة المواضيع.

على هذا النحو مضى النتاج الشعري النسائي الجزائري يتزايد كما شيئا فشيئا نتيجة تزايد إقبال الكاتبة الجزائرية على الإبداع فيه، فماذا عن مساهمتها في مجال القصة؟

2.2ـ الكتابة القصصية الأنثوية في الجزائر:

أمّا عن إبداع المرأة في فن القصة فكان الأسبق زمنيا مقارنة بالشعر، وكانت "زهور ونيسي" فاتحة بابه، إذ كتبت مجموعة قصصية عنونتها ب "الرصيف النائم" وكان ذلك سنة1967م، وتعد أول مجموعة قصصية تتوفر على الخصائص الفنية، لأننا إذا ما حاولنا تتبع الكتابة القصصية التي قد تفتقر لبعض الخصائص الفنية لوجدنا أعمالا أخرى سابقة لها، غير أن كثيرا من النقاد لم يأخذوا بها في التأريخ للقصة النسائية لأنها لم ترق في نظرهم إلى مستوى الإبداع الفني المطلوب، إذ بدأت بسيطة على مستوى مضامينها لكونها لا تنوع في قضاياها ولا تتوسع في الطرح، كما أنها لم تول كبير اهتمام لتقنيات التشكيل السردي، وكثيرا ما أهملت بعض مستويات البناء الفني للقصة، فمن حيث الشكل كانت خطابية النبرة، مهزومة الصورة، ضعيفة الحبك والإحكام الفني، أما من حيث المحتوى فقد كانت منبرا ووسيلة للوعظ والإرشاد[17]، ولا تغدو أن تكون بداية حقة تمهد درب القصة النسائية الجزائرية وترسم أفقها، في حين دعا البعض الآخر إلى ضرورة إدراجها كإرهاص أولي للفن القصصي النسائي في الجزائر، مبررا ذلك بأنه من الطبيعي أن تفتقر المحاولات الإبداعية الأولى ضمن أي جنس أدبي لبعض خصائصه الفنية، ولذلك فإن المحاولة الأولى التي ظهرت في شكل **"صورة قصصية"[18]** للقاصة نفسها والمعنونة بـ "جناية أب"[19]، والتي نشرت في مجلة ضمن ركن" من صميم الواقع" في شهر مارس من السنة نفسها، وكذا نتاجها المعنون ب " الأمنية"[20]؛ يعتبران بداية حقيقية

للقصة النسائية الجزائرية؛ حيث فتحا باب الإبداع فيها على مصراعيه لتتوالى الإصدارات بعد ذلك.

والحقيقة أن هذه النتاجات _المذكورة آنفا_ وعلى تعددها واختلافها في مدى توفرها على الخصائص الفنية للقصة في شكلها المبسط أولا، أو في شكلها المكتمل النضج لاحقا، تشترك جميعها في كونها صدرت من لدن قاصة جزائرية يانعة أثمرت جهودها المضنية ولادة القصة الفنية عند المرأة الجزائرية بعد عسر مخاض، إذ خطت لها طريق البداية والتأسيس ثم التطور وصولا إلى الاعتراف وإقرار التميز من خلال أعمال خالدة في سماء الإبداع القصصي النسائي.

ولم يقتصر أمر الإبداع في القصة على "زهور ونيسي" باعتبارها فاتحة بابه، إذ أبدت المرأة الجزائرية المبدعة عموما محاولات جادة في هذا المضمار رغم "افتقارها كقاصة إلى تمثل عملها القصصي، ورسم ملامح أبعاده بسبب عدم تمكنها من أدواتها الفنية؛ حيث ترصد كل جهدها في تصوير المظاهر التي لا يشدها ببعضها رابط كبير، فيجيء عملها حينئذ مهشم البناء لا يصمد أمام النقد الفني"[21]. هذا عن الإرهاصات الأولى للقصة النسائية الجزائرية غير المكتملة من الناحية الفنية، والمتأخرة زمنيًا "مقارنة بالقصة الرجالية القصيرة التي يعود ظهور إرهاصاتها الأولى إلى ما قبل الحرب الكونية الثانية... في حين تأخرت البداية الحقيقية للمحاولة القصصية النسائية إلى سنة 1955 مع أول صورة قصصية لزهور ونيسي"[22].

أما عن البداية الحقة، وبالشكل والمضمون القصصي المكتمل فنيًا فتعود إلى سنة 1974 مثلما سبق وذكرنا، لتتوالى بعدها المجموعات القصصية النسائية الجزائرية، مع كل من "زليخة السعودي_ رحمها الله_، جميلة زنير...إلخ ، فزليخة السعودي مثلاً كان لها نتاج قصصي متميز فنيًا، وسابق زمنيًا، إذ يندرج "في مرحلة متطورة في القصة العربية المعاصرة في الجزائر وخاصة إذا علمنا أن زليخة عرفت طريق النشر منذ بداية

الستينات، أي أنها عرفت الكتابة قبل الاستقلال أو معه"[23]؛ حيث تحسست طريقها للإبداع في الفن القصصي من خلال عملها المعنون بـ "من البطل" الصادر سنة 1969م، إلا أنها كثيرًا ما تهمل في التأريخ للفن القصصي النسائي الجزائري رغم تميزها لأنها رحلت مبكرًا، وربما ولولا ذلك لكان لها دورًا بارزًا في مجال القصة النسائية الجزائرية، فهي "لم تكن في قصصها ناشئة، ولم تكن مقلة ولا غرو في القول إنها ولدت قاصة، ورحلت قاصة دون أن يشير إلى قصصها أحد إلا بكلمات قليلة، ولعل مجلة آمال قد انتبهت إليها، وأقرت منذ عهدها الأول معترفة بموهبتها وقدرتها على الإبداع"[24].

هذا فيما يخص ظهور القصة عند المرأة الجزائرية، فإلى جانب "زهور ونيسي" و"زليخة السعودي"، نجد أقلاما أخرى يانعة أضفت الكثير للتجربة القصصية النسائية الجزائرية، مثل "جميلة زنير" التي نشرت كثيرًا من القصص، وكانت بدايتها مع "لن يطلع القمر" سنة 1972م، فضلاً عن أسماء أخرى رائدة في هذا المجال؛ حيث سطع نجمها في سماء الإبداع القصصي النسائي في الجزائر مثل: خيرة بغدود، ليلى بن سعد اليعقوبية...إلخ

من خلال ما سبق تتضح لنا ولو بشكل جزئي الإسهامات الأولى للمرأة الجزائرية في فن القصة، التي قد لا تستوعب لصغر حجمها ولخصوصية بعض مقوماتها وشروطها الفنية ما تروم المرأة التعبير عنه من هواجس ورؤى وقضايا متنوعة، مما جعلها تتجه من عالمي الشعر والقصة إلى عالم الإبداع الروائي. فما هو واقع الرواية النسائية في الجزائر؟

3.2ـ الصوت الأنثوي في الرواية الجزائرية المعاصرة:

يعتبر الصوت الأنثوي في الخطاب الروائي الجزائري حديثة النشأة بالمقارنة مع ظهورها في المشرق أو المغرب العربي، بل إنها متأخرة حقيقة عنهما خاصة ما كتب منها باللغة العربية، على اعتبار أن المرأة الجزائرية لم تعرف النهضة النسوية مبكرًا، فالفارق الزمني كبير بين بداية

نهضتها ونهضة نظيراتها في المشرق والمغرب العربيين، ذلك أن الجزائر عرفت بغياب النساء عن ميدان العمل النسوي، وميدان النضال بالقلم، طوال الثلث الأول من القرن العشرين[25]، وإذا كانت المرأة الجزائرية قد تأخرت عن ميدان النضال بالقلم في فني الشعر والقصة، فإنها قد تأخرت عنه أكثر فيما يتعلق بولوجها عالم الكتابة الروائية، وسنحاول أن نبين أهم الأسباب التي أدت إلى ذلك، والخاصة بطبيعة الجنس الروائي في حد ذاته.

2-3-1- أسباب تأخر ظهور الصوت الأنثوي في الرواية الجزائرية:

ويمكن حصرها فيما يلي:

- طبيعة الجنس الروائي التي تقتضي عددا أكبر من الأحداث والشخصيات والأمكنة...مما يتطلب قدرات إبداعية ومهارات فنية للتحكم في زمامه، وللتمكن من بناء معماره، وتشيد سرحه، وإحكام ضبطه على نحو يجعله مميزًا في العامل مع تقنيات الكتابة السردية، وفي طرح الهواجس والانشغالات، وهو الأمر الذي قد لا تجيده امرأة ظلت مغيبة عن الفعاليات الأدبية والثقافية عقودًا من الزمن، وإن فعلت فلا يكون ذلك بذات القسط الذي يفعله الآخر الذكوري، وهو الذي كان الأسبق في الوفود إلى عالم الرواية.
- عدم قدرة بعض المبدعات الجزائريات على الصمود في وجه أبجديات الفن الروائي وتكييف موهبتهن معه، وما يؤكد هذا الافتراض توقف بعض الكاتبات عن العطاء الفني والنقدي الحقيقي بعد تسجيل تجربتهن الإبداعية الأولى، والتي كانت في الغالب تسجيل لتجربة حياتية أو ذاتية في قالب فني؛ حيث ظهرت كعمل ناجح عجزن عن تكراره على نفس المستوى[26]، مما يؤكد قصر النفس السردي لدى بعضهن، وعدم تمكنهن من الاسترسال فيه بما يتطلبه الفن الروائي من مؤهلات وقدرات تظهر على مستوى مضامينه أو تقنيات تشكيله السردي.

- غياب التراكم الكمي والكيفي الذي يفرز نتاجا روائيًا نوعيًا يؤسس لوجوده، وينجح في افتكاك المكانة اللائقة، وبالتالي الاعتراف المبتغى، وهذا ما أثر سلبًا على قيمة الكتابة الفنية عند الروائيات الجزائريات اللاتي لم يجدن تقاليد إبداعية يحاورنها من أجل التجاوز والتجديد، ويضاف إلى هذا وذاك تعامل النُّقاد المجحف مع الرواية النسائية عامة، وهذا ما اعتبر عامل ردع تسبب في تعثر خطاها وحال دون تمكينها من إثبات وجودها، وتحقيق التطور الذي رسمته الروائيات لمسارهن الإبداعي، وبلوغ الأهداف المسطرة له، وتحقيق تزايد الأعمال الروائية النسائية كما وتطورها كيفا.

2-3-2- الصوت الأنثوي في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر ورهانات التطور:

إن الطرح السابق يجعلنا نجزم يقينا بأن الرواية الأنثوية في الجزائر قد تأخرت في الظهور، بل إنها ظلت مغيبة تماما، غير أن ذلك لا ينفي أهميتها بوصفها جنسا أدبيا مستحدثا، ولا يقلل من قدرته على استيعاب هواجس المرأة وانشغالاتها، بل على العكس من ذلك؛ حيث أصبح يمارس- الجنس الروائي- "على أديبات الجزائر اللاتي يكتبن بالعربية من سلطة إغراء ما فتئت تتعاظم بحكم تحول نسبة مهمة منهن عن الأنواع التقليدية كالشعر، والقصة القصيرة والخاطرة إلى الضرب في مسالك الرواية، التي وجدن فيها أفق كتابة أرحب لأنها تمتلك القدرة على استيعاب هموم المرأة الناجمة عن عدد من الأوضاع الإشكالية التي تميز وجودها الاجتماعي في المرحلة الراهنة، وكأن تخوم تلك الأجناس الإبداعية في الحقل الأدبي قد ضاقت بهن، فاستعضن عنها بالتحول إلى الرواية"[27].

ولا شك أن لهذا التحول الإبداعي مبرراته مثلما له نتائجه، "إذ يشكل الإبداع الروائي – ذو اللسان العربي- للكتابة الجزائرية علامة تحول دال في مسيرتها الإبداعية"[28]، ففي هذا النوع الأدبي –الأنثوي– والشكل الأجناسي الإبداعي– الرواية- وجدت المرأة الجزائرية كغيرها من المبدعات متنفسًا أكبر للبوح والإفصاح، ومساحة أوسع كي تقول

هويتها، وتفصح عن دواخلها، وتطلق العنان لقريحتها، لتعبر عن هواجسها وانشغالاتها من خلال ما تنتجه من أعمال روائية تعد بداية حقة لنشأة الرواية الأنثوية الجزائرية على قلة الروائيات، "ففي زمن الثورة _مثلا_ تكاد تخلو الساحة من الصوت الأنثوي الجزائري ما عدا بعض الكاتبات أمثال: زهور ونيسي، وزينب الإبراهيمي"[29]، وهو ما جعل بعض المهتمين يُقِرّون أن التأريخ لهذه التجربة "يقترن بمرحلة استقلال الجزائر"[30]؛ حيث تطالعنا أول رواية" من يوميات مدرسة حرة" سنة 1979م، ولم تكن الأسماء التي كتبت الرواية على قلتها معروفة بالمستوى الذي يجعلها حاضرة وبفاعلية قبل نهاية العقد العشرين، إذ يعد "الإبداع الروائي للمرأة الجزائرية حديث العهد ضمن تقاليد الكتابة التي دأبت على ممارستها _الشعر و القصة_، فقد شهد بداية تشكله في العقد الأخير من القرن العشرين"[31]، إلا أن ما كتب من نصوص روائية لم يلتفت إليه كظاهرة ثقافية مستقلة طوال تلك الحقبة، إذ ارتبطت بما يعيشه المجتمع الجزائري من أوضاع وواكبت كل مستجداته، خاصة ما تعلق منها بأحداث التسعينات؛ حيث تزايدت الأعمال الإجرامية، وتكاثرت الأحداث الدامية، وشاعت المجازر الجماعية، ولم تكن المرأة الجزائرية بمنأى عما يجري، فما كان لها نتيجة تأثرها بسوء وضع البلاد والعباد إلا أن اتخذت من القلم وسيلة لرصد صورة المجتمع القاتمة والموجعة بكل آلامه وعنفه وجثثه، وللتعريف بوضعه وتحليله بعرض العلل وتشخيصها واقتراح الدواء والحلول المناسبة، فجادت القرائح النسائية بأروع النصوص الروائية التي كان لها شرف لملمة هذه الشظايا واحتضان هذه الأحداث بقلم أنثوي جزائري مرهف الحس، مثل قلم أحلام مستغانمي، وزهور ونيسي ،وفضيلة الفاروق، وزهرة ديك...وغيرهن كثيرات.

ولا شك أن سوء الأوضاع الاجتماعية والسياسية في الجزائر نتيجة الفاجعة الكبرى التي ألمت -بها بسبب تفشي ظاهرة الإرهاب، وما مارسه من أعمال إجرامية في حقبة لقبت بالعشرية السوداء- كان محفزا للإبداع الروائي لقدرته على استيعاب مثل هذه

المواضيع، التي شكلت فيما بعد مادة دسمة لكثير من المبدعات اللاتي حاولن الغوص في غمار هذه الأزمة، ورصدها من كل جوانبها لدرجة جعلت بعض المهتمين من المتخصصين يقرون أن ميلاد النص الروائي الأنثوي الجزائري كان ينتظر تأزما في الأوضاع كي يتطور كيفا ويتزايد كما على النحو المطلوب؛ حيث فجرت أحداث العشرية السوداء أصواتا روائية شابة ملأت أسماؤها صفحات الجرائد والمجلات ودور النشر لأنها أخذت على عاتقها مهمة رصد الأوضاع بتفعيل قدراتها واستغلال مهاراتها، وكذا الارتقاء بهذا الفن عند المرأة الجزائرية إلى مصاف الأعمال الخالدة والمتميزة في بنائها السردي وفي مضامينها وتيماتها.

إذا فحقبة التسعينات تعد بحق فترة انبثاق أو لنقل انعتاق الرواية الأنثوية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية على يد جيل من الروائيات بفضل اطلاعهن على ما حققه جنس الرواية في الأدبين العربي والعالمي من تطور، ومن خلال انفتاحهن على باب التجريب باحثات عن أساليب وأشكال تعبيرية تمكنهن من النهوض بنتاجهن للحاق بركب الرواية العالمية دون تجرد من الهوية العربية، وتم ذلك في قالب روائي فني، ونتاج محلي أصيل، وبقلم أنثوي واع قادر على الكشف عما يصطرع في رحم المجتمع الجزائري من تناقضات وصراعات... ونذكر في هذا الصدد بعض الأقلام مضافة إلى سابقتها، والتي أضحت تسجل حضورها بقوة في مصاف الأسماء اللامعة في سماء الرواية الأنثوية الجزائرية نحو: فاطمة العقون، ياسمينة صالح، شهرزاد زاغر، حسيبة موساوي، سارة حيدر...إلخ

إن المتتبع لنشأة الرواية الأنثوية في الجزائر يجد أن البداية الحقة لإبداع المرأة الجزائرية في إطار هذا الجنس الأدبي تعود إلى سنة 1979م؛ حيث صدرت رواية "من يوميات مدرسة حرة" للروائية زهور ونيسي، ولئن كانت فاتحة الإبداع الروائي في الجزائر إلا أنها ظلت النتاج الوحيد خلال فترة السبعينيات والثمانينات التي لم تشهد بدورها

ولادة وصدور أي رواية نسائية، وظل الحال كذلك إلى غاية 1993م التي تميزت بصدور روايتين، إحداهما للروائية نفسها، وجاءت بعنوان "لونجة والغول"، والأخرى للروائية "أحلام مستغانمي"، والتي تحمل عنوان "ذاكرة الجسد"، وإذا كانت "أحلام مستغانمي" من الأسماء البارزة في مجال الشعر النسائي، فإن تميزها في مجال الرواية بعد تحولها للإبداع في إطارها أكسبها صيتا واسعا خاصة بعد تتالي نتاجاتها الروائية مشكلة ثلاثية روائية تعدت شهرتها حدود المحلية إلى العالمية؛ حيث أردفت باكرتها الروائية بروايتين هما: "فوضى الحواس" سنة 1996م، و"عابر سرير" سنة 2003م، لتصدر الروائية "فاطمة لعقون" أول رواية لها سنة 1997م بعنوان:" رجل وثلاث نساء"، ورواية "عزيزة" سنة 1999م، أما عن "فضيلة الفاروق" فلم تتأخر كثيرا عن ركب الرواية النسائية؛ حيث أصدرت أول رواية لها بعنوان "مزاج مراهقة" سنة 1999م، وإذا كان النتاج الروائي النسائي الجزائري في هذه المرحلة يبدو محتشما، إذ سار بخطى مثقلة بصعوبة الظروف، وتزايد رقابة الآخر الذكوري، وإحكام السيطرة على المرأة الكاتبة، فإن الألفية الجديدة، وبالتحديد القرن الواحد والعشرين أحدثت ثورة في كل المجالات، وشهدت تفتق المواهب الروائية، وعرفت تناميا متزايدا مقارنة بحقب سابقة؛ حيث سجل تصاعدا ملحوظا في كم الروايات الصادرة تزامنا مع الأزمة الوطنية ومواكبة لها.

خاتمة:

من خلال ما سبق نخلص إلى أن الكتابة الأنثوية في الجزائر، وبالرغم من تأخر ظهورها مقارنة بنظيرتها الغربية والعربية وحتى المغاربية، إلا أنها تعد بحق تجربة رائدة حققت في الآونة الأخيرة تناميًا متزايدًا صاحبه بلوغها ذروة النضج الفني والجمالي، وقد أصبحت تمثل علامة تحول نوعي في المشهد الثقافي الجزائري؛ حيث أبانت المرأة فيها عن رحابة فكرها وقدراتها الإبداعية التي مكنتها من اقتحام مجال الكتابة الأدبية التي ظلت حكرًا على الرجل، والحقيقة أنه وبالرغم من أن النتاج الأدبي الأنثوي الجزائري أقل بكثير

من نتاج الرجل الجزائري خصوصا، وتلك ظاهرة معروفة تعود إلى الصعوبات النوعية الخاصة التي تعترض سبيل المرأة الكاتبة، فإن الكتابة الأنثوية الجزائرية تجسد ظاهرة أدبية فريدة وجديرة بالدراسة باعتبار ما حملته من مؤشرات تحول في خارطة الأدب الجزائري، فلم تعد نوعا من الممارسة يقتصر على الرجل /الكاتب، وإنما شدت إليها اهتمام المرأة /الكاتبة، وأغرتها بخوض غمارها، هذا بالإضافة إلى ما تحمله من علامات تميز شكلت خصوصيتها؛ حيث تناولت المرأة فيها قضايا متنوعة، وبالأخص قضاياها من خلال إبراز علاقتها بالراهن، مما جعلها تلبسها رداء التجريب شكلا ومضمونا، والذي يفتح باب الدراسة على مصراعيه للكشف عما تصطبغ به الكتابة الأنثوية الجزائرية على اختلاف أجناسها الأدبية من خصائص تثبت تميزها، وترشحها للدخول في جدلية الاختلاف والمغايرة.

الهوامش:

1- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2005، ص 66-67.

2- باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، 2002، ص 9.

3- المرجع نفسه، ص9.

4 - فضيلة ملكمي، بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية، (بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث)، إشراف الأستاذ الدكتور: عمار زعموش، جامعة منتوري-قسنطينة، السنة الجامعية:2000-2001، ص2.

5- المرجع نفسه، ص2.

6- حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة (ترويض النص وتقويض الخطاب)، أمانة عمان الكبرى، ط1، الأردن، 2007، ص 187.

7- باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الرواية الجزائرية، ص 10-11.

8- أحمد دوغان، لصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1982، ص9.

9- المرجع نفسه، ص9.

10- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص 8.

11- فريدة إبراهيم موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية (دراسة نقدية) دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، (2012م-1433ه) ص 21.

12- فضيلة ملكمي، بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية، ص02.

13- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري، ص 08 (المقدمة).

14- المرجع نفسه، ص 8.

15- المرجع نفسه، ص888.

16 - ينظر المرجع نفسه، ص 113-131.

17 - باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، دار هومة، 2002، ص 14-15.

18 - ضرب من السرد يهدف إلى رسم شخصية إنسانية عبر نسيج قصصي قد لا تكتمل عناصره وخصائصه الفنية، وسمي كذلك لأنه يهتم بالحدث نفسه لا بتطوره.

19 - زهور ونيسي، جناية أب، البصائر، العدد 16، أفريل 1955، ص7.

20 - ينظر باديس فوغالي، التجربة القصصية النسائية في الجزائر، ص 14-15.

21 - المرجع نفسه، ص 14-15.

22 - المرجع نفسه، ص15.

23 - أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص30.

24 - المرجع نفسه، ص29.

25 - محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية (نشأتها تطورها أعلامها ،1954،1930)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،1978، ص229.

26 - حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 187.

27 - بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 63_64.

28 - المرجع نفسه، ص63.

29 - سعيدة بن بوزة، جماليات الكتابة النسائية في الجزائر، (مجلة الملتقى الرابع للأديبة زليخة السعودي)، المركز الجامعي، خنشلة (8-9 أفريل 2003)، ص 34.

30 - بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 64.

31 - المرجع نفسه، ص66.

الظواهر والتجارب المسرحية الجزائرية ومقاربات النقد العربي

د.أحمد رية

جامعة باتنة 1- الجزائر

البريد الإلكتروني: ahmed.raia@univ-batna.com

الملخص:

تتناول هذه الورقة البحثية قضية الظواهر والتجارب المسرحية الجزائرية في ميزان النقد العربي؛ فالمسرح الجزائري-منذ نشأته- قدّم الكثير من التجارب والرؤى النقدية تجسدت على الركح المسرحي أو على مستوى الكتابات النقدية التي واكبت الحركة المسرحية في الجزائر منذ ظهورها، والملاحظ أنّ هذه الأرضية المعرفية لقيت تفاعلا من قبل النقاد العرب الذين خصوا حيزا لا بأس به من كتاباتهم على هذه التجارب.

الكلمات المفتاحية: المسرح ــــ النقد – التجارب- التفاعل

مقدمة:

منذ أن ظهر المسرح الجزائري و هو يُحاول أن يُؤسس لأرضية معرفية تستقطب أقلام النقاد و المفكرين، وبخاصة على مستوى التجارب المسرحية الرائدة التي تعكس طموح الجزائريين في بناء مسرح يستلهم موضوعاته من المجتمع الجزائري بعيدا عن المسرح الغربي بنظرياته المختلفة، وفي الوقت نفسه يميل إلى الخصوصية العربية و المغاربية بحكم الانتماء والتشابه الموجود بين هاته الشعوب، و المتأمل للتجارب المسرحية الجزائرية يجدها من التجارب الرائدة في الوطن العربي التي تستحق الدراسة

و الاهتمام من قبل المهتمين بالدّرس النقدي سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون.

إشكالية:

تُعالج هذه الورقة البحثية العديد من الإشكالات التي يُمكن بلورتها في إشكالية رئيسة، وهي: هل استطاعت التجارب المسرحية الجزائرية أن تستلهم عقول النقاد العرب الذين حاولوا أن يُقدموا دراسات نقدية للمسرح الجزائري؟ وهذا على الرغم من التفاوت الذي لمسناه بين الدول العربية في نسبة النتاج المسرحي من جهة وإلى طبيعة الدراسات المسرحية من جهة أخرى، وتتفرع هذه الإشكالية إلى مجموعة من الأسئلة نوجزها فيما يلي:

- هل كتب النقاد العرب والمغاربة عن التجارب المسرحية الجزائرية؟
- ما هي طبيعة هذه الدراسات النقدية؟
- هل واكب النقاد العرب الحركة المسرحية في الجزائر؟

الفرضيات: للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها وضعنا الفرضيات التالية:

- قلة الدراسات النقدية العربية على المسرح الجزائري.
- لغة النصوص المسرحية أجبرت النقاد العرب أن يبتعدوا شيء ما عن النتاج المسرح الجزائري.
- غزارة النتاج المسرحي العربي وانشغال النقاد بالمسرح المحلي.
- عدم وجود ظواهر مسرحية بارزة أو نظريات نقدية تلفت انتباه المسرحيين العرب.
- قلة الدعاية والإشهار للنتاج المسرحي الجزائري في البلدان العربية.

المنهج: لقد اعتمدنا في بحثنا على المنهج التاريخي لرصد الظاهرة المسرحية الجزائرية من منظور النقاد العرب، والمنهج الوصفي لوصف طبيعة التجارب المسرحية مع الاستعانة بإجراء التحليل والتعليق والنقد عند استعراض وجهات النظر المختلفة.

محاور البحث: بهدف الإحاطة بالموضوع ارتأينا أن نُقسم البحث إلى عنصرين أساسيين، وهما:

1-المقاربة النقدية للناقد المصري علي الراعي.

2- المقاربة النقدية للناقد المغربي جميل حمداوي.

1ـ المقاربة النقدية للناقد المصري علي الراعي:

لقد حاول النقاد العرب أن يقدموا دراسات تتحدث عن بدايات المسرح الجزائري، ومن الدراسات الرائدة في هذا المجال ما كتبه **علي الراعي**(*) في كتابه الموسوم **(المسرح في الوطن العربي)** حيث تحدث عن المسرح في الجزائر في خضم حديثه عن المسرح في الوطن العربي، ومن جملة التعليقات النقدية التي أشار إليها تعليق يتعلق بزيارة الفرق المسرحية إلى الجزائر منها فرقة جورج الأبيض(**)اللبنانية إلى الجزائر، يقول في ذلك:"في عام 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الأفريقي بدأت بليبيا وانتهت بالمغرب.

وقدمت فرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى، هما: "صلاح الدين الأيوبي" و" ثارات العرب" لجورج حداد، غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الأفريقي وخاصة تونس، وذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل، بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة"[1] ، يبدو لنا أنّ **علي الراعي**

انطلق من معطيات نقدية و قراءات تاريخية قدمها نقاد جزائريون على شاكلة **عبد الله الركيبي** الذي يرى بأن بوادر ظهور المسرح العربي في الجزائر انطلقت بعد زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر سنة1921[2] ، وكذلك دراسة أبو القاسم سعد الله التي ذكرت أهم العروض المسرحية التي قدمتها فرقة جورج أبيض و هي :ثارات العرب و صلاح الدين الأيوبي[3] ، و الملاحظ أنّ الناقد **علي الراعي** أشار إلى الفشل الذي لحق فرقة جورج أبيض لأسباب عدة نوجزها في العناصر التالية :

- المستوى الثقافي المتدني عند جلّ المتفرجين الجزائريين، وبخاصة في مجال اللغة العربية مما جعلهم يجدون صعوبة في فهم لغة العرض المسرحي.
- قلة ثقافة الذهاب إلى المسرح ومشاهدة العروض المسرحية عند أغلب الجزائريين، وهذا نظرا لتلك الظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تعيشها الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي.
- قُدمت العروض المسرحية في أماكن مغلقة وغير معروفة وبعيدة عن التجمعات السكانية.
- قلة الدعاية والإشهار والترويج لفرقة جورج أبيض من قبل الصحافة الفرنسية.
- عدم جاذبية الأسماء المتعلقة بالعروض المسرحية؛ فاسم (جورج) اسم أجنبي، كما أنّ اسم العروض المسرحية المعروضة (صلاح الدين، ثارات العرب) لم تستلهم عقول الجزائريين.[4]
- الرقابة اللصيقة التي كانت تفرضها السلطات الفرنسية على العروض المسرحية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة لكي لا ينتشر الفكر السياسي التحرري في أوساط الشعب الجزائري.

أما بالنسبة للظواهر المسرحية الجزائرية التي لفتت انتباه **علي الراعي** نجد ظاهرة الاقتباس التي وجدها عند الكاتب ولد عبد الرحمان كاكي، يقول في ذلك: "وقد غلب هذا

النوع من الاقتباس على المسرح الجزائري منذ نشأته، وهو يظهر بوضوح في أعمال الكاتب المسرحي المعروف؛ كاكي ولد عبد الرحمن الذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره- في الغرب غالبا- ثم يضمن هذا الهيكل شعبية معروفة يصوغها بلغة شعبية خفيفة. وبهذه الطريقة، طريقة اعتماد الأشكال والقصص الشعبية لمسرحياته أصبح كاكي ولد عبد الرحمن أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري."[5] ، عند تحليلنا لهذا النص نستنتج مجموعة من الملاحظات، وهي:

الملاحظة الأولى: ظاهرة الاقتباس التي تغلب على أعمال ولد عبد الرحمان كاكي، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى رغبة المؤلف في إعادة كتابة مسرحيات قديمة بثوب جديد مع إضفاء لمسات تراثية عليها فضلا عن تقارب الموضوعات المسرحية مع بعضها البعض مما يجعل البحث عن النص المسرحي أمر سهل، و من بين المسرحيات المقتبسة نجد مسرحية (ديوان الكاراكوز) التي اقتبسها كاكي من مسرحية الطائر الأخضر لكارلو قوزي (Karlo Goss) بيد أنّ المؤلف أصبغ عليها مسحة جمالية كما يظهر ذلك في شخصياتها التي تبدو غريبة نوعا ما؛ فأسماؤها أقرب إلى الخيال و تحمل دلالات رمزية.[6]

الملاحظة الثانية: توظيف اللهجة العامية التي يفهمها الجميع؛ فولد عبد الرحمان كاكي كغيره من الكتّاب المسرحيين الجزائريين يكتب للجمهور الجزائري الذي هو -في الغالب- من عامة الشعب، ولعلّ الهدف من ذلك هو ضمان نجاح المسرحية بوصولها لأكبر عدد ممكن من المتلقيين.

الملاحظة الثالثة: تأثر ولد عبد الرحمان كاكي بالمسرح الغربي، والدليل على ذلك أن أغلب المسرحيات المقتبسة كانت لكتّاب غربيين، ويعكس هذا التوجه نحو المسرح الغربي – في نظرنا- إلى مدى تأثر المسرحيين الجزائريين بصفة خاصة والعرب بصفة عامة بالمسرح الغربي والرغبة في تقليده والنسج على منواله، ومن مظاهر التأثر نجد ظاهرة الترجمة والاقتباس من مسرحيات عالمية.

2ـ المقاربة النقدية للناقد المغربي جميل حمداوي:

عرف المسرح الجزائري العديد من التجارب المسرحية أسهمت إلى حد كبير في إثراء المسرح الجزائري من جهة، ومن جهة أخرى استطاعت هذه التجارب أن تستلهم أقلام النقاد العرب والمغاربة ومن هؤلاء نجد **جميل حمداوي** الذي تحدث عن بعض التجارب المسرحية الجزائرية ودورها في دفع بعجلة المسرح الجزائري إلى الأمام، وسنحاول أن نستعرض بعض هذه التجارب:

2.1ـتجربة رشيد القسنطيني(***)(**1887م-1944م**): يُعد رشيد القسنطيني أحد أعمدة المسرح الجزائري تحدث عنه الناقد المغاربي في خضم حديثه عن مراحل تطور المسرح الجزائري ، يقول في ذلك:"وفي الثلاثينيات، عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني(1887-1944)، الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري"[7] ، يبدو لنا أن الحكم بدور رشيد القسنطيني في بناء مرحلة العصر الذهبي للمسرح الجزائري ليس بالأمر الهين، ولعلّ هذا راجع إلى تلك التجارب الرائدة التي قدمها في هذه المرحلة على مستوى الفرقة المسرحية التي كان هو أحد مؤسسيها أو على مستوى تجربته الشخصية كممثل بارع استطاع أن يستقطب الجمهور بأدائه[8] المرتجل[9] الذي استوحاه من تجربته الطويلة مع التمثيل و البحث عن مجالات متنوعة لكسب إعجاب المشاهدين، و يستمد مسرح رشيد القسنطيني موضوعاته من التراث العربي والإسلامي، و من بين المصادر التراثية التي كان يعتمد عليها حكايات ألف ليلة وليلة. [8]

2.2ـتجربة ولد عبد الرحمان كاكي(****)(**1934م-1995م**): لقد حاول ولد عبد الرحمان كاكي أن يُؤسس للمسرح التراثي الذي يقتبس موضوعاته من الموروث الشعبي، ولعلّ هذه الخاصية التراثية لفتت انتباه **جميل حمداوي** الذي قال عنه:" كاكي كان

يستعمل بكثرة الفضاء التراثي، من خلال تشغيل خيال الظل، واستعمال الستار الكاشف على مستوى السينوغرافيا و الميزانسين، كما في مسرحيته الاحتفالية (قاراقوز)"[9] ، يتراءى لنا من خلال هذا النص أن ولد عبد الرحمان كاكي تأثر بالتراث العربي و الدليل على ذلك العودة إلى مسرح خيال الظل و القاراقوز وتوظيف بعض خصائصهما في العرض المسرحي بغية تحقيق الفرجة المسرحية، و المتأمل لطبيعة مسرح ولد عبد الرحمان كاكي يجده يُجسد مظهر من مظاهر الاحتفالية التي تقوم على المشاركة الجماعية و إبراز ملامح الفرح و السرور و وإشاعة القيم الإنسانية في المجتمع.

2.3.تجربة عبد القادر علولة[*****] (**1939م-1994م**): يُعد عبد القادر علولة من النماذج المسرحية الجزائرية التي خصها الناقد جميل حمداوي بالدراسة والتحليل، وبخاصة في الجوانب التقنية المتعلقة بتوظيف الحكي والسرد والحلقة والقوال، يقول في ذلك: "فقد وظف علولة فن الحكي والسرد إلى جانب الحلقة وفن الكَوال، بدل استخدام الحوار المشهدي والتمثيلي. لأن الجمهور –حسب علولة- يحبذ حاسة السمع، ويفضلها على حاسة البصر. والمقصود من هذا أن المتفرج في مسرح علولة يقبل كثيرا على القصة المحكية، بدل رؤية الفرجة التمثيلة المعروضة" [10] ، من الواضح أن عبد القادر علولة كان يعتمد على أسلوب الحكي والسرد داخل العمل المسرحي، واشتغل على شخصية تراثية تقوم بفعل الإخبار والسرد، وهي شخصية القوّال هذه الشخصية التي استقاها الكاتب من المجتمع الجزائري وحاول أن ينقلها من فضائها الواقعي إلى المسرح، فيغدو بذلك المسرح ميدان خصب حقيقي يلتصق بالمشاهد التصاقا حقيقيا بعيدا عن الخيال.

وفي موضع آخر تحدث الناقد جميل حمداوي عن مسرح الحلقة[******] عند عبد القادر علولة و جعله من السمات البارزة التي تؤسس لمسرح جزائري يبتعد شيئا فشيئا عن المسرح الغربي من خلال الانزياح عن الفضاء الأرسطي و مسرح العلبة الإيطالية (Italian stage)[*******] إلى مسرح الحلقة الشعبي أين تكون فيه الشخصيات المسرحية

على مسافة واحدة مع الجمهور، ولعلّ الهدف من ذلك هو كسر الحاجز الذي كان بين الممثل و الجمهور من جهة، وإلى محاولة دمج المتلقي في بناء العرض المسرحي من جهة أخرى، يقول في ذلك: "حاول علولة أن ينزاح عن الفضاء الأرسطي الكلاسيكي ذي البعد الأحادي، و الخروج عن فضاء العلبة الإيطالية المغلق، بالانتقال إلى فضاء الحلقة الشعبية المفتوحة، بكل طقوسها ومكوناتها الاحتفالية، على الجماهير المتحررة من صرامة المقاعد المنظمة، و المتميزة بالأبعاد المتعددة والرؤى المتنوعة في تقديم الفرجة المسرحية"[11] ، في ضوء هذا النص يتبين لنا أن رغبة عبد القادر علولة في التجديد على مستوى العرض و بناء فضاء مسرحي شعبي يُحاكي الفضاء الموجود في المجتمع جعله يستدعي هذا الشكل الفرجوي ويجعله لبنة أساسية من لبنات العمل المسرحي، والملاحظ أنّ عبد القادر علولة لم يكن المسرحي الجزائري الوحيد الذي أسس مسرح الحلقة في الجزائر، فلقد سبقه في ذلك ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحية (القراب والصالحين) وذلك سنة 1966م، و في سنة 1972م أدرج عبد القادر علولة الحلقة في مسرحية (المائدة).[12]

وانطلاقا من النص السابق يُمكن أن نستخلص خصائص مسرح الحلقة عند عبد القادر علولة، وهي:

- العودة إلى الموروث الشعبي الجزائري وتوظيفه في النص المسرحي مثل:الأغاني و الأمثال الشعبية.
- تحقيق التواصل مع الجمهور من خلال كسر الجدار الرابع الذي يُباعد بين الجمهور والمتلقي، ومن ثمة مسرح الحلقة يُحاول أن يضمن مشاركة المتلقي في بناء العرض المسرحي.
- يهدف مسرح الحلقة إلى تحقيق الإيهام بالنسبة للمتلقي مما يجعله يتفاعل مع موضوع المسرحية.

- تُعد شخصية القوَّال شخصية رئيسة في مسرح الحلقة يعتمد عليها الكاتب في نقل الوقائع والأحداث وبناء الحبكة وتقديم الحلول المنطقية للمتلقي.
- مسرح الحلقة هو مسرح فرجوي احتفالي، وبخاصة في العرض المسرحي أين تندمج العناصر مع بعضها في بناء الفرجة المسرحية.

4.2.تجارب على مستوى الفرق المسرحية: لقد حُظيت الفرق المسرحية الجزائرية باهتمام النقاد والدّارسين، ومن بين هذه الفرق المسرحية نجد فرقة مسرح البحر الذي أصدرت بيانا مسرحيا عرّف من خلاله بمبادئه وأهدافه، يقول **جميل حمداوي** في ذلك: "أعضاء مسرح البحر أصدروا بيانا تأسيسيا يعرف بمرتكزات هذا المسرح الجديد. وبهذا، يكون بيان مسرح البحر الذي ظهر في أواخر الستينيات أول بيان مسرحي مغاربي في اعتقادنا الشخصي؛ لأن معظم البيانات المسرحية المغاربية ظهرت في السبعينات من القرن الماضي. وكان أول بيان مسرحي لعبد الكريم برشيد الذي يسمى بالبيان الاحتفالي في سنة 1979م. أما البيانات العربية التي تتعلق بمسرح المقلداتي مع توفيق الحكيم، ومسرح السامر مع يوسف إدريس، فقد ظهرت، بالضبط، في فترة الستينيات من القرن العشرين.

ومن المسرحيات التي قدمها مسرح البحر (جسمي وصوتك وفكره)، وتتناول المسرحية استرجاع عملية تكون الشخصية الإنسانية من فترة ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا. وثمة مسرحية أخرى (قيمة الاتفاق)، وهي مسرحية سياسية ، تتحدث عن الثمن الغالي الذي تدفعه الشعوب المستضعفة من أجل تحقيق السلم و السلام و التعاون والاتفاق"[13]، يحمل هذا الإقرار دلالات عدة منها ؛ أنّ فرقة مسرح البحر الجزائرية كان لها قصب السبق في إصدار البيانات المسرحية تؤسس لبداية لمسرح يهتم بقضايا المجتمع انطلاقا من أهداف مُعينة، و لقد اعتمد **جميل حمداوي** على الترتيب الزمني لتأسيس لموقفه؛ حيث ذكر مجموعة من البيانات المغربية و العربية مثل :جماعة المسرح الاحتفالي

المغربية بقيادة عبد الكريم برشيد ، والبيانات العربية (بيانات المسرح المقلداتي لتوفيق الحكيم وبيانات مسرح السامر(*******) ليوسف إدريس).

ومسرح البحر عند **جميل حمداوي** هو مسرح ثوري يعتمد على تقنيات المسرح الفقير(Poor theatre) ، يقول في ذلك:"مسرح البحر هو مسرح جدلي ثوري بريختي، يعتمد على تقنيات المسرح الفقر ، وكان يقدم مجموعة من العروض المسرحية المرتجلة والفرجات الدرامية فوق شاطئ البحر، ضمن فضاء شعبي جماهيري مفتوح"[14] ؛ يبدو لنا – في ضوء هذا النص- أن مسرح فرقة مسرح البحر مسرح ثوري يعتمد على طريقة الكاتب الألماني بيرتولت بريخت (Bertolt Brecht) في الكتابة المسرحية و الذي يهتم بالقضايا الوطنية و التحريرية و ينظر للإنسان على أنّه كائن " قابل للتغيير و التعديل وقادر على إحداث التغيير"[15]، ويرى أيضا أنّ "المسرح ماهية متكاملة، لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره. وكان يرى أن من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل، بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج" [16] ، ويعتمد مسرح البحر على بساطة الديكور و الابتعاد عن التكلّف و الجنوح إلى المسرح الفقير الذي يقوم على الاقتصاد في وسائل العرض، وبخاصة إذا علما أنّ مسرح البحر يُؤدي عرضه على فضاء مفتوح و هو شاطئ البحر، و من ثمة ففرقة مسرح البحر تهدف إلى تحقيق المشاركة الجماعية على مستوى الفرجة المسرحية التي لاتتم إلى بحضور كلّ أطراف العملية التواصلية من ممثليين و متفرجيين، وتذهب الفرقة إلى أبعد من ذلك من خلال طرح فكرة التأليف الجماعي التي لاتتم على مستوى الفرقة فحسب بل تمتد إلى أفراد خارج الفرقة. [17]

2.5. التجارب المسرحية الجزائرية والدراسات النقدية: لقد حاول **جميل حمداوي** أن يقدم مقاربته النقدية حول الدراسات النقدية التي حُظي بها المسرح الجزائري، يقول في ذلك:" بيد أن المتن المسرحي الجزائري إبداعا ونقدا ما يزال قليلا على مستوى الكم والكيف، مقارنة بالمسرحين: المغربي والتونسي، انطلاقا من مؤشرات الببليوغرافيات

النقدية المعاصرة (محمد يحي قاسمي –مثلا-). وبالتالي، لم يحظ بالدراسة المعمقة، من المسرحيين الجزائريين في النقد المغربي المعاصر، إلا عبد القادر علولة بنسبة كبيرة، ويتبعه في ذلك كل من: عبد الرحمن كاكي، وكاتب ياسين، وفرقة مسرح البحر، وفرقة التاج، والمخرج زياني الشريف عياد"[18] يبدو لنا أن الحكم الذي أصدره الناقد على المسرح الجزائري لم يكن اعتباطا بل هو عن دراسة معمقة ودراية بالخلفيات النقدية التي اهتمت بالمسرح الجزائري منذ نشأته إلى لحظة كتابة هذه الكتابات النقدية، وهذا مقارنة بما كتب في تونس و المغرب، ولعلّ هذا راجع إلى عدة أسباب نُوجزها في ما يلي:

أ-ثراء النتاج المسرحي في الدول المغاربية والعربية، لهذا نجد النقاد يعكفون على دراسة كل ما هو محلي ووطني.

ب- طبيعة اللغة التي كُتبت بها المسرحيات الجزائرية فتغلب عليها اللهجة الجزائرية مما قد يصعب على الناقد العربي إدراك معانيها مما يجعلهم يدرسون لغة يفهمونها.

ج-قلة الاحتكاك وتبادل الخبرات بين المسرحيين الجزائريين والنقاد العرب.

د-قلة الإشهار والتعريف بالنتاج المسرحي الجزائري في البلدان العربية.

هـ-عدم وجود ظواهر مسرحية جزائرية فريدة من نوعها تُثير انتباه النقاد العرب.

و-قلة الدّراسات النقدية الجزائرية على المسرح الجزائري.

ز-عدم وجود محاولات نقدية تؤسس لنظريات مسرحية جزائرية تستمد مادتها من الموروث الجزائري الذي يزخر- في نظرنا- بأفكار وتصورات قد تصل إلى حد النظرية إذا وجدت من يخرجها من حدود الفكرة إلى بيانات تنظرية.

وعن طبيعة المفاهيم و المصطلحات التي وظفها النقاد في تعاملهم مع المسرح الجزائري يرى الناقد **جميل حمداوي** أنّ جلّها مفاهيم مأخوذة من المسرح الغربي، يقول في ذلك:" وظف النقاد المغاربة المعاصرون، ولاسيما أثناء تعاملهم مع المسرح الجزائري ،

مجموعة من المفاهيم و المصطلحات الإجرائية التي يمكن تحديدها فيما يلي: الهجنة، و التناسخ، و المركزية الغربية، و القراءة الطباقية، والتأويلية الدنيوية، وارتحال النظرية، والنسق الثقافي المضمر، ونظرية ما بعد الاستعمار، والحلقة، والتجريب، والتأسيس، والحداثة، والاحتفالية، والتراث، والتغريب، والتباعد، والتقمص، والاندماج، والببليوغرافيا، وتكسير الجدار الرابع، والفضاء المسرحي، والسينوغرافيا، ومسرح الطفل، والمسرح الأمازيغي أو البربري، والكتابة الدرامية، والمسرح المحكي، والبريختية، والمساحة الفارغة، ومسرح المضطهدين، والمسرح الفقير، و الواقعية النفسية، وصورة الممثل، و الدراماتورجيا، ونظرية الإشباع المسرحي، والاقتباس..."[19] ، وعند استقرائنا لهذه المفاهيم و المصطلحات نجد أن مُعظمها مفاهيم فلسفية مسرحية غربية تأسست من أرضية معرفية غربية بعيدة عن قيمنا وهُويتنا العربية و الإسلامية، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى الظروف السياسية التي عاشتها الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي الذي أراد أن يفرض شكلا ثقافيا جديدا غريبا على الجزائريين باستحداث مسرح فرنسي.

6.2ـالهندسة الركحية الجزائرية في ميزان النقد: لقد حُظيت الهندسة الركحية الجزائرية باهتمام الناقد المغربي جميل حمداوي الذي خصص مجموعة من آرائه النقدية حول قضية طبيعة الأشكال والبنيات المسرحية التي استحدثها الاستعمار الفرنسي في فترة وجوده في الجزائر، والتي أصبحت بعد الاستقلال فضاء مسرحيا تنشط فيه التجارب المسرحية الجزائرية، يقول في ذلك: "فلقد قدم المسرح الوطني الجزائري معظم ريبرتواره الدرامي، و المتنوع من حيث القضايا والأشكال والتجارب، داخل البنايات المسرحية المغلقة التي أوجدها المستعمر الفرنسي"[20]، يُحيلنا هذا التصور النقدي إلى قضية المسرح في الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي، وهنا نُميز بين المسرح الفرنسي الذي كان موجودا في الجزائر والمسرح الجزائري الذي بدأت بوادره تلوح في الأفق في بداية العشرينات على حد قول أبو القاسم سعد الله[21]، ولقد عرفت الفترة الاستعمارية

عروضا مسرحية لم تعرفها الجزائر من قبل ؛ ولعلّ هذا رجع إلى طبيعة المنظومة القانونية التي سنتها الحكومة الفرنسية في الجزائر؛ حيث أصدرت قوانين وتشريعات تؤسس لفضاءات ركحية في الجزائر، ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا السياق المرسوم الرئاسي الذي أصدره نابليون الثالث(Napoléon 3) سنة 1850م ينص صراحة بتشيد الهياكل المسرحية في الجزائر، حيث تم تشيد دار الأبرا بالجزائر العاصمة سنة 1853م، كما شهدت الفترة نفسها زيارة مجموعة من المثقفين والأدباء والمسرحيين على شاكلة موبسان (Maupassant) وصانت (Sand)،كما عُرضت في سنة 1889م عدة مسرحيات لراسين(Racine) [22]، فهذه الأمثلة وغيره تدل على نية الاستعمار الفرنسي في تأسيس مسرح فرنسي في الجزائر ذو طابع غربي أوروبي.

وفي خضم المسرح الفرنسي الذي كان ينشط في الجزائر بدأت اهتمامات الجزائريين في تأسيس مسرح جزائري يستمد هُويته من التراث المحلي ينفرد بمميزات تختلف تماما عن المسرح الغربي، وبخاصة من ناحية الموضوعات أم من حيث الشكل فقد استغل المسرحيون الجزائريون البنيات المسرحية الفرنسية بعد الاستقلال لممارسة نشاطهم المسرحي مع البحث عن أطر أخرى مفتوحة تسمح للمثلين الحركة بحرية أكثر، ولعلّ هذا ما كنت تطمح إليه فرقة مسرح البحر التي اتجهت صوب شواطئ البحر والفضاءات المفتوحة لتقديم عروضها المسرحية، وفي هذا المنحى يقول **جميل حمداوي**: "وهكذا، يعلن مسرح البحر الجزائري انعتاقه من الفضاءات المغلقة التي تخنق المسرح العربي كالعلبة الإيطالية، بإلحاحه على السفر بالفرجة الدرامية نحو البحر، و الأسواق الشعبية، و الساحات العمومية، و المواسم، و الفضاءات المفتوحة اقترابا من الشعب والجماهير الشعبية من فلاحين، وعمال، وتلاميذ، وطلبة" [23]، إنّ المتأمل لطبيعة الأماكن التي كانت تستخدمها فرقة مسرح البحر(شاطئ البحر-الأسواق الشعبية-الساحات العمومية) يجدها فضاءات مفتوحة في أماكن عامة مما يسمح للفرقة بعرض

نتاجها المسرحي على جمهور أوسع الذي هو من كلّ فئات الشعب و طبقات المجتمع و لا يشترط حضور فئة عمرية معينة، وهذا على خلاف مسرح العلبة الإيطالية الذي يفرض قيود الصالة المحددة مسبقا التي تستقبل عدد محدود من الجمهور فضلا على طبيعة الركح المسرحي الذي يُقلل من حركة الممثل.

ومن الفرق المسرحية الجزائرية التي خصها **جميل حمداوي** بالدراسة نجد فرقة مسرح التاج الكائنة بمدينة برج بوعريريج والتي قدمت مسرحيات عديدة في فضاءات شعبية مفتوحة، يقول في ذلك: "قدمت فرقة مسرح التاج لمدينة بوعريريج بالجزائر مسرحيتي (الزهاد) و (جحا) في فضاءات شعبية مفتوحة، في إطار ما يسمى بمسرح الشارع، أو المسرح الجوال. وإذا أخذنا على سبيل المثال مسرحية (جحا) للمخرج ربيع قشي، فإنها تقدم طباع شخصية جحا. وبالتالي، تستعرض فرجة تتمحور حول هذه الشخصية التراثية المثيرة للخيال والتخييل، والتي تنوورلت كثيرا في السرود والمسرحيات العربية؛ لما لهذه الشخصية من إيحاءات رمزية في الثقافة الشعبية لدى الإنسان العربي بصفة عامة، والإنسان الجزائري بصفة خاصة. ومن ثم، فلقد عرضها المخرج ربيع قشي في فضاءات مفتوحة، ولاسيما في شوراع المدن وطرقات القرى، فكان الناس يتحلقون حول هذه الفرجة، فينبهرون بمشاهدها الفكاهية والساخرة. كما كان الممثلون يلبسون ثيابا مزركشة؛ مما جعل هذه المسرحية تقترب، بشكل من الأشكال، من الكوميديا المرتجلة أو الكوميديا دي لارتي من جهة، ومن مسرح الشارع من جهة أخرى."[24] ، من الواضح أن فرقة التاج من الفرق المسرحية الجزائرية التي اعتمدت الفضاءات المفتوحة و هنا أشار الناقد إلى مسرح الشارع (Street Theatre) الذي يُحاول أن يستحدث فضاءات حقيقية بمحاكاة العناصر الموجودة في الشارع، ولعلّ يرجع إلى رغبة الفرقة في ولوج مجال التجريب في البحث عن ركح جديد، واستدل الناقد بعرضين مسرحيين(الزهاد، جحا)، ولعلّ توظيف شوارع المدن و طرقات القرى يهدف إلى صناعة

الفرجة و جعل الأحداث المسرحية تتلاءم مع طبيعة المواقف الساخرة، وبخاصة في مسرحية (جحا) هذه الشخصية التراثية التي تتسم بمواقفها الهزلية وطبيعة الأماكن التي تتجول فيها.

كما أشار الناقد **جميل حمداوي** إلى تجربة ولد عبد الرحمان كاكي الرائدة مع مسرح خيال الظل واستحداثه لأشكال ركحية جديدة تسلتهم هندستها من التراث الشعبي الجزائري و الموروث العربي، يقول في ذلك:""كاكي كان يستعمل بكثرة الفضاء التراثي، بتشغيل خيال الظل، واستعمال الستار الكاشف على مستوى السينوغرافيا والميزانسين، كما في مسرحيته الاحتفالية (قارقوز)" [25]، يبدو لنا ولد عبد الرحمان كاكي استخدم في مسرحية (القارقوز) تقنيات مسرح خيال الظل الذي من أبرز خصائصه توظيف الستار الكاشف، ولعلّ هدفه من ذلك هو الابتعاد -قدر الإمكان- إن الفضاءات المغلقة الكلاسيكية التي تحد من مشاركة الجمهور.

ومن التجارب الجزائرية التي لفتت انتباه **جميل حمداوي** نجد تجربة كاتب ياسين مع فضاء المعامل الذي يبدو لنا فضاء حقيقيا يتلاءم مع طبيعة الأحداث التي يختارها المؤلف لمسرحيته، فنجده يقول: "يعد كاتب ياسين من أهم المبدعين المسرحيين الجزائريين الذين فكروا في التحرر من البناية المسرحية الغربية الضيقة، بالتحرر من مكوناتها المكانية، سواء أكانت كلاسيكية أم كانت حداثية، بالانفتاح على التراث العربي الشعبي الأصيل بغية إيجاد مسرح عربي قالبا، وبناء، وتشكيلا، بهوية حقيقية تأسيسا، وتأصيلا، وتجريبا. ومن هنا، فلقد كتب كاتب ياسين عن الثورة الجزائرية باللغة الفرنسية، ولاسيما في مسرحياته (نجمة)، و(الجثة المطوقة)، و (سحابة دخان)، (محمد خذ حقيبتك)، وهذه المسرحية سبق أن مثلتها فرقة مسرح البحر بوهران. ويتسم مسرح كاتب ياسين بالاعتماد على الارتجال والميا مسرح، وتشغيل الفكاهة الشعبية، والاستفادة من المسرح البريشتي. وبالتالي، فلكاتب ياسين تصورات احتفالية شعبية ارتبطت بمسرحه

الاحتفالي الشعبي في بلعباس بالجزائر، كما يتضح ذلك جليا في مسرحيته المشهورة (2000) ذات الطابع الاحتفالي الشعبي. فضلا عن توظيفه لشخصية جحا في مسرحية (سحابة دخان أو ابو دخان)، أو مسرحية (مسحوق الذكاء). وتتميز هذه المسرحية بالانفتاح على الفضاءات الشعبية المفتوحة، ولاسيما الفضاءات العمالية"[26] ، من خلال هذا النص تتبدى لنا أهم الأسباب التي جعلت كاتب ياسين يجنح إلى هذا الفضاء الجديد، وتتمثل في الرغبة في التحرر من البنيات الغربية الضيقة التي تحد من حركة الممثلين من جهة، ومن جهة أخرى الحنين إلى القالب الشعبي الجزائري، وأسس الناقد لموقفه النقدي من تجربة كاتب ياسين بالاستشهاد بمجموعة من الأعمال المسرحية التي جسدت هذا التوجه الجديد.

و من الفضاءات الركحية الجزائرية التي تستحق الاهتمام نجد تجربة عبد القادر علولة في مسرح الحلقة أين حاول أن ينزاح عن الأشكال الغربية ويُقدم أنموذجا لفضاء مفتوح مختلف نوعا ما عن الفضاءات الأخرى مستفيدا في الوقت نفسه من الرؤى و التصورات المسرحية الغربية، وبخاصة البريخية منها، يقول في ذلك :"لقد وظف المخرج الجزائري عبد القادر علولة فضاء الحلقة ضمن رؤية احتفالية تتأرجح بين الرؤية الريشتية (التغريب-التسيس- تكسير الجدار الرابع- التنوير-توظيف المسرح الملحمي...)، و الرؤية الستانسلافسكية (التقمص- المعايشة الصادقة – توظيف المسرح الأرسطي...)، وخاصة في مسرحيته (الأجواد) التي كانت مثالا للانزياح عن فضاء العلبة الإيطالية الغربية، بتوظيف الحلقة والأشكال التراثية الشعبية التراث في مسرحية " الأجواد"، فاكتسبت المسرحية قدرة كبيرة على التحاور مع مورثنا الثقافي و الفني من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض، في فضاء التشكيل الحركي وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية، و التي كان علولة يحاول باستمرار توظيف القوال والحلقة لكسر الإيهام من جهة، و العودة إلى

الأصول للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية"[27] ، من الواضح أن تجربة عبد القادر علولة في اشتغال على فضاء الحلقة لم يكن اعتباطا بل بتخطيط مسبق الهدف منه هو كسر هاجس الجدار الرابع و قيود مسرح العلبة الإيطالية التي أعاقت – في نظر الناقد- تطور المسرح بتقنياتها المغلقة الخيالية و العودة إلى الفضاء المفتوح ذو الأبعاد الواقعية، و الملاحظ أن عبد القادر علولة استفاد من تقنيات المسرح الغربي بما يتناسب مع طبيعة مسرح الحلقة مثل : التغريب و المعايشة الصادقة لهذا نجد مسرحياته- في الغالب- تستجب لتطلعات الجماهير و تعبر عن واقعها و تعالج مشاكلها وهمومها.

خاتمة

مما تقدم نصل إلى مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي:

- الدراسات النقدية العربية لتجارب المسرحية الجزائرية قليلة مقارنة بالمسارح العربية والمغاربية الأخرى، ولعلّ هذا راجع إلى غزارة النتاج المسرحي في تلك الدول مما يجعل النقاد يعكفون على دراسة التجارب المسرحية الموجودة في بلدانهم.
- طبيعة اللغة المسرحية التي كُتبت بها المسرحيات الجزائرية التي يغلب عليها اللهجة الجزائرية مما جعل النقاد العرب يجدون صعوبة في قراءة النصوص المسرحية أو مشاهدتها ثم تقيمها وإبراز المقومات الجمالية التي تتميز بها.
- ضعف الإشهار الذي يُروج للنتاج المسرحي الجزائري خارج الحدود المحلية.
- قلة التفاعل والتواصل بين المسرحيين الجزائريين والنقاد العرب مما أثر سلبا على الدراسات النقدية للمسرح الجزائري.
- لقد حاول الناقد المصري **علي الراعي** أن يُقدم مقاربة للمسرح في الجزائري انطلاقا من مجموعة من معطيات تاريخية تؤصل للمسرح الجزائري، والملاحظ أثناء دراسته للمسرح الجزائري وجدناه يستقى مادته النقدية من دراسات سابقة.

- تُعد المقاربة النقدية التي قدمها الناقد المغربي **جميل حمداوي** مقاربة رائدة تنم عن إطلاع واسع على المسرح الجزائري وخلفياته المعرفية، ولعلّ هذا راجع إلى التشابه الموجود بين المسرح الجزائري ونظيره المغربي.

الهوامش:

(*)- **علي الراعي:** علي الراعي(1920م-1999م) أديب و ناقد مسرحي ارتبط بالمسرح منذ أن كان صبيا في مدينة الإسماعيلية و كذلك في مرحلة الدراسة الجامعية بالقاهرة ثم انتقل إلى إنجلترا لدراسة أدب المسرح سنة1951م ، وهناك أعد بحثا لنيل درجة دكتوراه في مسرح برنارد شو (George Bernard Shaw)، ثم عاد إلى مصر واشتغل رئيسا لمؤسسة المسرح في الفترة الممتدة مابين (1959م-1967م)، من مؤلفاته:(الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري1968م- فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني 1970م -مسرحيات ومسرحيون1970م، مسرح الدم و الدموع –دراسة في الميلودراما المصرية و العالمية1973م. (للتفصيل يُنظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د.ط)، 1979م، ص-7-24.)

(**)- **جورج أبيض:** كاتب مسرحي لبناني ولد سنة1880 م، وتوفي سنة1959م من رواد المسرح العربي، هاجر إلى مصر سنة 1898 م وأسس فرقة التمثيل العربي سنة1912م، (يُنظر: قسطنطين تيودوري: المنجد (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 1997. ص:6).

(1)- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص:459.

(2)- يُنظر: عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري (1830-1974)، دار نافع للطباعة، الجزائر، (د.ط)،1976م، ص:215.

(3)- يُنظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، (1830-1954)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ج5، ط1، 1998م، ص:422.

(4)- يُنظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ج1، (د.ط)، 2005 م، ص:44-45.

(5)- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص: 462.

(6)- يُنظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، ص:106-107.

(***)- **رشيد القسنطيني:** هو رشيد بلخضر (1887م-1944م) بدأ تعليمه بالكتاب ثم دخل المدرسة الفرنسية بحيه حيث تحصّل على الشهادة الابتدائية، انضم إلى فرقة الزاهية لـعلالو ثم أنشأ

سنة1927م فرقة مسرحية سمَّاها (فرقة الهلال الجزائري) التي قدمت العديد من المسرحيات منها مسرحية ثقبة في الأرض ، اشتهر رشيد القسنطيني بتمثيل الأدوار الفكاهية و ارتجال الكلام.(للتفصيل يُنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري-نشأته وتطوّره- دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2011م، ص:362.

(7)- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص: 461.

(8)– **الأداء (Performance)**: "عمل المُمثَّل على الخَشَبة ويَشمُل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يَخلقه حُضور المُمثَّل "ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997م، ص:14.

(9)– **الارتجال (Improvisation):** "عمليّة تَقوم على ابتِكار شيء ما أو أدائه دون تَحضير مُسبَق". (ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص:19.)، ويرى كذلك سيد علي إسماعيل علي أنّه "يكفي الخروج عن النص في المسرح يُعتبر من أنواع الارتجال". (سيد علي إسماعيل علي: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، مصر/ مؤسسة المرجاح، الكويت، (د.ط)، 2000م، ص:28.).

(8)- أحمد بيوض: المسرح الجزائري-نشأته وتطوّره-، ص:5.

(****)- **ولد عبد الرحمان كاكي:** هو عبد القادر ولد عبد الرحمان (1934م-1995م) ممثل ومخرج مسرحي التحق سنة1952م بالجمعية الثقافية السعدية، وفي سنة 1958م أسس كاكي فرقة (القراقوز) وبعد الاستقلال التحق بالمسرح الوطني الجزائري بوهران، وهناك كتب العديد من المسرحيات منها (شعب الليل- أفريقيا قبل عام واحد- ديوان القارقوز-كل واحد وحكموا...) (للتفصيل يُنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري-نشأته وتطوّره-، ص:386-387.)

(9)- جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغاربي، مكتبة المثقف، ط1،2015م، ص:62.

(*****)- **عبد القادر علولة:** مُمثل و مخرج وكاتب مسرحي جزائري ولد في 08 جويلية 1939م في مدينة الغزوات (تلمسان)، وتوفي يوم 10 مارس1994م، بدأ يُمارس المسرح كهاو مع فرقة(الشباب) بوهران سنة 1960م، مَثَّلَ في مسرحيات و أفلام و أخرج و ألف كثيرا من المسرحيات منها: العلف 1969م، الخبزة 1970م، حمامي ربي 1970م، الأقوال1980م، الأجواد 1985م، اللّثام 1989م. (يُنظر: عبد القادر علولة:مسرحية الأقوال و الأجواد واللّثام، دار مرفم، الجزائر، (د.ط)،1997م ، ص:7-8.).

(10)- جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغاربي، ص:26.

(******)- **الحلقة**: تأخذ الحلقة اسمها من شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتفرجون، بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها، فالمكان المناسب لقيام الحلقة هو الفضاء المفتوح على الهواء الطلق في الساحات العمومية خارج الأسوار أو على هامش المراكز السكنية

والتجارية والأسواق الأسبوعية. (يُنظر: حسن بحراوي: المسرح المغاربي- بحث في الأصول السوسيو ثقافية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص:23.)

(*******)– **مسرح العلبة الإيطالية**: هو شكل من أشكال العمارة المسرحية ظهر في القرن السادس عشر في إيطاليا في المسارح التي شُيّدت لتقديم عُروض الأوبرا، ومصطلح العلبة الإيطالية لا يدلّ على شكل معماري مسرحي وحسب، وإنّما هو في الوقت نفسه مفهوم له علاقة بشكل التلقّي وبتحقيق الإيهام، لذلك أُطلقت تسمية المسرح الإيهامي (Théâtre d'illusion) على كلّ ما يقدم على خشبة تعتمد شكل العُلبة الإيطالية. وظهر شكل العُلبة الإيطالية حين ظهرت الحاجة لبناء أمكنة مُغلقة مُخصّصة للعروض بعد أن كانت تُقدم في الهواء الطّلق أو في بلاطات الأمراء. (للتفصيل يُنظر: ماري الياس و حنان قصّاب حسن:المعجم المسرحي، ص:314-316).

(11)- جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغاربي، ص:66.

(12)- يُنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري-نشأته وتطوّره-، ص:260.

(13)- جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغاربي، ص:47.

(********)- **السامر:** ويطلق عليه القاص أو الحاكي الذي «يبهر لب أذكى الناس ويلهب في السامعين نيران العواطف» في شدهم اليه، والذي يتمتع بلباقة وطلاقة لسان، ومعرفة تامة بأحوال السامعين ونفسياتهم والذي يعرف من الأخبار والحوادث والسير والأمثال والأشعار ما يجعله في مكانة المعلم ناقل الخبرة وصانع الأعاجيب، إنه نوع من الممثلين النادرين الذين يصنعون موضوعهم ويؤدونه، فنان مرتجل رصين. (يُنظر: علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحيّة عند العرب –دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1981م، ص:38.

(14)- جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغاربي، ص:60.

(15)- سعد ابو الرضا: في الدراما –اللغة والوظيفة (نصوص وقضايا) - منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر (د.ط)، (د.ت)، ص: 183.

(16)- فرديريك أوين: برتولت بريخت –حياته، أعماله، عصره، ترجمة: إبراهيم العريس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2011م، ص:167.

(17)- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1405هـ/1985م، ص:28.

(18)- جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغاربي، ص:105-106.

(19)– المصدر نفسه، ص:105-106.

(20)- جميل حمداوي: الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي، (د.ن)، ط2019،2م، ص: 65.

(21)- يُنظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، (1830-1954)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ج5، ط1، 1998م، ج 5، ص :416.

(22)- يُنظر: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص :69-70.

(23)- جميل حمداوي: الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي، ص: 66.

(24)- المصدر نفسه، ص: 72.

(25)- المصدر نفسه، ص: 68.

(26)- المصدر نفسه، ص: 68-69.

(27)- المصدر نفسه، ص: 69-70.

شعر الثورة/ ثورة الشّعر
قراءات نقدية في شعر مفدي زكرياء

د. علي دغمان

جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي الجزائر

البريد الإلكتروني: doghmane07@gmail.com

مفتتح:

نسعى في هذه الورقة البحثية إلى استجلاء إبدالات الشاعر مفدي زكرياء؛ وهي الإبدالات التي استحدثها الشاعر في قصائد الثورة شكلاً ومحتوًى وموقفًا، بهدف توسيع أثرها محليًّا وذلك بحثّ الشّعب على احتضان الثورة والمشاركة فيها، في مقابل كسر إرادة العدوّ بالتّغنّي بمنجزاتها وبطولاتها وآفاقها، ثمّ عالميًّا وذلك بوضع الثورة في مكانة تخصّها من خلال تشكيل صورتها المتعالية للتعريف بقضيّتها العادلة، والتنديد بالمستعمر الغاشم، وقد تأتّى ذلك إثر أسْطَرَة حكايتها شعريًّا، أي صناعة أسطورتها المتميّزة بالقداسة والتضحية والشرف، في مقابل تفتيت صورة المستعمر الدونية المعروفة بسماتها المدنّسة والباغية والدنيئة، ولمّا غدا شعره عنوانًا لتجربته الذاتية والجمالية معًا تصدّى بعض النقّاد العرب في العصر الحديث لدراسة شعره بالطريقة التي استكشفوها عليه، أو قرؤوها فيه، ضمن سياقات محدّدة، وهي: التجربة الشعرية، والموقف الشعري، والموضوع الشعري، والعلاقة العضوية بين الشكل والمحتوى، وهؤلاء النقّاد هم: أحمد قبش، ونسيب نشاوي، ومحمد الصادق عفيفي، وحسن فتح الباب حسن، على أنّ هذه القراءة لا تقف عند مجرّد السرد الآلي لأفكار هؤلاء النقّاد وحسب، بل تتجاوزها إلى نقدهم من خلال: إعادة ضبط أفكارهم، وتوسيعها، وتعميقها، أو تجاوزها من أجل

معرفة حقّة بإبدالات الشاعر الأدبية، والكشف عن جمالياتها وخصائصها، وذلك بالتركيز على الثنائية: شعر الثورة/ وثورة الشعر، كما نتغيّاها في التصوّر التالي.

أ ـ شعر الثورة:

يرصد شعر الثورة علاقة الذات بالقصيدة من جهة اِتّصالها بموضوعها أو اِنفصالها عنه[1]، ومدى تطوّر موضوعات القصيدة تماشيًا مع تحوّلات الواقع وقضاياه، وكذلك مواكبة خبرات الشاعر الجمالية للحساسيّة الشعرية، وانطلاقًا من التأسيس نفسه نجد أنّ التجربة الشعرية لمفدي زكريا قد استفادت من الثورة الجزائرية بأن أخذت منها عنفوانها وقوّتها، واتّصالها الوجداني الوثيق بها، فغدت قريبة من ذات الشاعر قُربها من ذات المتلقي؛ لابتعادها عن المناسباتية التي تُجهز على القصيدة إذ تُقدِّم الموقف الفنّي على الوظيفة الاجتماعية للشعر، وكذا نفورها من التكرارية التي تُفرغ القصيدة من محتواها الإنساني طالما تُركّز على الهدف الجمالي دون الرسالة الشعرية، بقدر ما غدت موضوعاته ثريّة بمعانيها، متنوّعة بطرق تناولها، ومتميّزة بأفكارها، وواسعة بمعانيها ودلالاتها؛ ذلك أنّها تنطلق من الثورة، وتأخذ هويتها التعبيرية بها، وتُوجّه أذواق الآخرين إليها، ولأجلها: تذوّقًا لشعرها، ومساندة لقضيتها، وتنديدًا بالاستعمار.

1ـ التجربة الشعرية:

عالج هذه القضية أحمد قبش في كتابه: "تاريخ الشعر العربي الحديث"؛ وهو كتاب يُعنى بتطوّر الشعر العربي في فترة زمنية محدّدة؛ وهي العصر الحديث، مُركّزًا جهده على أبرز شعراء هذه الفترة، وكان من بينهم مفدي زكرياء.

رأى أحمد قبش أنّ شعر مفدي زكرياء هو نبع من روحه ونفسه، وسجل حافل لمراحل حياته العادية النضالية [2]، فأسهم في إشعال نار الثورة؛ لأنّه من أنصار أسلوب القوّة في عملية التغيير الجذري للواقع: **(الكامل)**

السَّـيْفُ أصْـدَقُ لهْجَةً مِنْ أحْرُفٍ كُـتِـبَـتْ فَـكـانَ بَيـانُهـا الإبْهـامُ[3]

إنّ مفهوم الشعر ووظيفته عند زكرياء قد سبقا مفهوم أدونيس للشعر الحداثي بمراحل، إذ تصوّر الأخير الشعر بأنّه رؤيا بفعل، بينما الثورة فعل برؤيا[4]، فيما تجاوز الأول المقدمات النظرية إلى الإجرائية، فطبّق تصوّره الشعري للثورة مباشرة، فأنتج شعرًا يًحاكي الثورة في إيقاعها ونبضها وأسلوب توقيعها، كما جعل نهجه الشعري؛ شعر الثورة، يتقاطع مع مفهوم شعر الحداثة الذي اقترحه أدونيس من جهة: الرؤيا والتّشكيل والموضوع والموقف دون مُغادرة مفهوم الشعر وبنيته ووظيفته المتعارف عليهم في حقل الدراسات النقدية منذ القدم؛ لإيمانه العميق بأصالة التجربة الشعرية القديمة[5]، ودورها الفعّال في مكافحة المستعمر، فضلاً عن بناء الوطن، والنهوض به: **(الكامل)**

وَالنّارُ أصْدَقُ حُجَّةً فاكْتُبْ بِها ما شِئْتَ تُصْعَقْ عِنْدَها الأحْلامُ[6]

كذلك سبق غسان كنفاني في مفهومه لأدب المقاومة الذي ينطلق من العنف والدّمار، ثمّ ينتهي إلى أفكار خلاّقة تُحدّد فعاليته، وتُحكم سيرورته، بحيث تُفضي به إلى نتائج إيجابية كالحرية والبناء[7]، رغم أنّ مقدماته كانت سلبية، إذ تخلص إلى العنف والهدم: **(الكامل)**

لُغَةُ القَنابِل في البَيانِ فَصيحَةٌ وُضِعَتْ لمَنْ في مسْمَعَيهِ صمامُ[8]

وهو الذي أحسن تفسيره محمد مصايف حينما قرّر، في معرض مناقشته لموضوع الثورة في الأدب، أنّ الثورة هدم وبناء[9]؛ هدم لأنّه شرّ لا بدّ منه لتحقيق الاستقلال؛ وبناء لأنّه خير يُراد به إعادة الإعمار والتطوّر والازدهار: **(الو افر)**

وَكَـبَّـرَ لِلـجِهـادِ بِـهـا فَـقُـمْـنـا نُخَضِّـبُ بِالدَمِ الغـالي التُّـرابَا

شَـقَـقْـنَـا فَـوْقَهَـا لِلْمَجْـدِ طُـرْقًـا وَفَـتَـحْـنَـا بِـهـا لِلْخُـلْـدِ بَـابَـا

فَمـا تَـدْري المَطـايـا وَهْيَ تَسْـعَى أدُسْنَ الشَّعْبَ أمْ دُسْنَ الشِّعابا

وَتَحْتَ نِعالُهـا اسْتِقْـلالُ شَعْـبٍ يُـلاقي في المُنَظَّمَـةِ الصِّعابـا[10]

نجح زكرياء في رسم صورة الثورة، من خلال تكثيف رموزها الواقعية: (نوفمبر، أوراس، المجاهد، الشهيد)، وربطها بأخرى دينية ذات دلالات مقدّسة: (غزوة بدر، ليلة القدر، الوادي المقدّس، الملائكة، والأنبياء)، بطريقة وسّعت دلالاتها، وعمّقت أبعادها، ممّا تجاوز بها المستوى الواقعي إلى الأسطوري، فكان زكرياء يُؤسْطر الثورة في وجدان الجماهير المتعطّشة للحرية، بمعنى إعادة كتابة تاريخها الأدبي الفذّ مُستلهمًا دلالات الثورة العميقة، وهو يتغنّى بأحداثها وتاريخها ووقائعها وبطولاتها وغاياتها: **(المتقارب)**

نُوفَمْبَـرُ جَـلَّ جَلالُـكَ فـيـنـا ألسْـتَ الذي بَثَّ فـيـنـا اليقينا؟

وثُـــرنـا، نُفجّـــرُ نـــارًا ونورًا وَنَصْنعُ مــنْ صُلبِنا الثّــائريــنا!!

ونُــلهِـــمُ ثورتَـــنـا مُبتغـانـــا فـتُـلهِـمُ ثـورتـنـا الـعـالـمـيـنـا[11]

وقد تهيّأ له ذلك بما أضفاه عليها من ملامح فنّية تأخذ من الملحمية[12] نسقها، يظهر من خلال نفسه الشعري الطويل الذي يَركّز على استقصاء الوصف والتصوير لشخصيات وأحداث مُحدّدة لا يُغادرها إلاّ ريثما يستوفي معانيها بالكامل، كما تأخذ من الدرامية توتّرها الذي يُركّز على استجلاء معاني وأبعاد نماذج البطولة والفداء، عبر عناصرها المتنوعة كالقناع والصراع واللّغة والموضوعية والمشهدية والحوارية[13]، من أجل تنضيدها في أفق شعري متوحّد المبنى والمعنى والموقف النّفسي، فتتولّد عنه عاطفة قويّة متفجّرة، تنجح في التأثير في غيرها، وملئهم بدلالاتها المثالية، ومن ثمّ توجيههم، بقوّة المعاني المثالية للثورة المتجذّرة في وجدانهم، وفق مقتضياتها القدسية.

2ـ الموضوع الشعري:

قارب هذه القضية محمد الصادق عفيفي في كتابه: "النقد التطبيقي والموازنات"؛ وهو كتاب تطبيقي يُعنى، أثناء الموازنة بين قصيدتين، ببحث الذهنية المُنتِجة لكليهما، للوقوف على إيجابيات الطريقتين، والتعريف بهما للناشئة في العصر الحديث، وليس الغرض منها هو المفاضلة بين الشاعرين؛ لأنّ لكلّ واحد منهما أسلوبه الشعري، ونظرته للحياة، التي تختلف عن الآخر بالضرورة، علاوة على أنها طريقة قد أهملها النقد منذ الزمن القديم؛ لأنّها غير مُجدية لحركة الشعر بما توفّره من نتائج تحرص على المفاضلة بين الشعراء، بالمقارنة مع الأولى التي تُضيف إلى حركة الشعر أعرافًا جمالية جديدة تُسهم في إرتقائه وتطوّره، كلّما أحسن الشعراء اللاحقون تجاوز نماذجه إلى أخرى تكون مُنتِجة لشعرية مختلفة، تُغري بدورها غيرها إلى محاورتها وتجاوزها باستمرار: **(البسيط)**

سَـيّـانٌ عِنْـدِيَ مَفْـتـوحٌ وَمُـنْـغَلِـقٌ ... يا سِجْنُ بَابُكَ أمْ شُدَّتْ بِهِ الحِلَـقُ

أمِ السِّيـاطُ بِهـا الجَـلاّدُ يُـلْهِـبُـنـي ... أمْ خازِنُ الدَّارِ يَكْوِيني فَاَصْـطَفِقُ [14]

رأى عفيفي أنّ شعر السجون عند مفدي زكرياء قد توزّعه صوتان هما: صوت المتنبّي المتعالي على خصومه، وصوت أبي فراس المجلجل في المعارك، وإن ظهر له أنّ تعلّقه بالأخير كان أكثر وضوحًا، ورأى أنّ زكرياء قد فشل، عكس الحمداني، في شرح خطرات نفسه بصدق وأمانة، وإظهار ما في الوجدان بعفوية وسلاسة، ذلك أنّ سيطرة الذّاتية على شعره تُشعر بانفصال الشاعر عن مجتمعه[15]، فتُظهر الشاعر بمظهر المتفاخر بنفسه؛ لأنّ تضحيته تضحية فردية وليست جماعية: **(البسيط)**

يا سِـجْنُ ما أنْتَ؟ لا أخْشـاكَ تَعْرِفُني ... مَنْ يَحْذَقِ البَحْرَ لا يَحْدِقْ بِهِ الغَرَقُ

إنّي بَـلَـوْتُـكَ في ضيـقٍ وفي سِـعَـةٍ ... وَذُقْـتُ كَـأْسَكَ لا حِـقْدٌ وَلا حَـنَـقُ [16]

وقد تمنّى الناقد أن يُخلّص زكرياء تجربته الشعرية من شوائب الذاتية، ويجعلها موضوعية اجتماعية[17]، وأن ينتقل بها من النبرة المُنغلقة المتحجّرة التي يُثيرها الفخر بصيغة (المفرد) إلى النبرة المُنفتحة المتفجّرة التي يُثيرها الفخر بصيغة (الجمع)، فيُحيلها

إلى مثل عليا من أجل جيل جديد ينعم بنسمات الحرية، ولا يُلاقي ما لاقى الشاعر وجدوده من تشرّد وضياع، فيغدو شعره أكثر عمقًا، وعلوقًا، فتأثيرًا في النفوس: **(البسيط)**

وَأنْـتَ يا سِجْـنُ لَوْ أفْـلَـتَّ ناصِيَـتي ... رَأيْـتَـني لِـخُـطـوطِ النَّـارِ أخْـتَـرِقُ
لا أبْـتَـغي الـعِـزَّة إلاَّ في مُـغـامَـرَةٍ ... إنَّ الـسَّماواتِ لِلْمِـقْـدامِ تَـنْـفَـتِـقُ
روحي وَهَبْتُـكِ يـا روحي فِـدَا وَطَني ... زُلْـفَى إلَـى اللهِ لا مَـنٌّ وَلا مَـلَـقُ [18]

لا غرو أنّ شعر الثورة معروف بحماسته، واندفاعه الشعوري، وعزمه الملحمي على بثّ روح المقاومة والتصدّي والصبر والثبات في صفوف المجاهدين طلبًا للنصر واجتراح المعجزات، فقد اتّسم فضلاً عن صرامة البناء، وجزالة الأسلوب، وقوّة المعاني، وصخب الإيقاع[19]؛ الداخلي كما في التجانس (الرصاص والقصاص/ كلام وملام) الذي يُحيل على قوّة الموقف المتطابق مع قوّة الثورة وعزمها؛ والخارجي كما في القافية المتواترة (01101) التي تحكي أجواء الثورة بما تُثيره من توتر واضطراب، علاوة على روي الميم المضمومة (مُ) التي تنفتح على دلالات الخصوبة، كأنّها تستبق غايات الثورة فتستشرف الحرية في المستقبل: **(الكامل)**

نَطَقَ الرّصاصُ فما يُباحُ كـــــلامٌ ... وَجَرى القِصـــاصُ، فما يُتاحُ مَلامُ
وقضــى الزّمانُ، فلا مَردَّ لحُكمِـهِ ... وجَــرَى القَضــاءُ وتَمّــتِ الأحكــامُ
وسَعتْ فرنسا للقيامةِ وانْطَـــوَى ... يــومُ النّشــورِ، وجفّــتِ الأقــلامُ[20]

وبما أنّ شعر الثورة معروف بحماسته فقد اتّسم بغنائيته الشديدة التي تُنصِّب التجربة الذاتية منطلق تعبيرها وغاية موقفها، وحكمتها البليغة التي تتقاطع مع الموروث فتُذكّرنا بأبي تمام والمتنبي، تُحاوره ثمّ تتجاوزه لإنشاء صوتها وحكمتها الخاصّين، ليس بحثًا عن الجديد إنّما ليسهل حفظ نماذجه المتعالية، وتداول مآثرها البليغة بين الناس، بحيث يكون حجّة عند الجدال، ومُحفِّزًا على الإقدام، إذ يُذكِّر بأهداف الثورة وغاياتها.

II ـ ثورة الشّعر

يُقارب نسق ثورة الشعر علاقة الذات بوصفها قصيدة مكتملة البناء الفنّي بموضوعها؛ وهو الآخر المُستهدف بحسب طبيعة الرسالة؛ فيكون الشعراء ذاتهم أو النقّاد أو الثوّار أو المتذوّقين، بحثًا عن الأفكار التنويرية، أو المبادئ الثورية، التي تُشكّل حين تبلورها موقفًا فنّيًا يُمثّل قاعدة للتلقي بين الشاعر وجمهوره، فضلاً عن العلاقة العضوية التي تنشأ بين الشكل والمحتوى؛ فكلّما تعمّقت دراية الشاعر بوظيفته الشعرية استشعر ضرورة استكمال الشكل لمحتواه، والعكس؛ وكلّما تكاملا معًا بطريقة عضوية تحرص على مكانتهما إثر تذويب تبعية أحدهما للآخر تَمَرْأت القصيدة كاملة وناضجة، كما يظهر موقفها الفنّي صارخًا، إذ يُعبِّر عن موقف الشاعر بطريقة شعرية حداثية، طالما أنّه قد عبّر عن موقفه الفنّي بطريقة جمالية جديدة، مختلفة، وغير مسبوقة[21].

1ـ الموقف الشعري:

تناول هذه القضية نسيب نشاوي في كتابه: "مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر"؛ وهو كتاب يُعنى بتطوّر الشّعر بالنّظر إلى الاتّجاه الأدبي، مُركّزًا جهده على تجميع الشعراء ضمن اتّجاه واحد مشترك، ومن ثمّ دراسة شعرهم، للوقوف على جمالياته، ومواقفه الفنّية.

رأى نسيب نشاوي أنّ موقف زكرياء الشعري يصدر من فلسفة الثورة عنده، وهي تنبع من الدين والعروبة فلم يفصل بين وطنه والبلاد العربية، وكافح دائمًا من أجل لغته وقوميته وإسلامه، لأجل ذلك أسبغ على الثورة تشبيهات مقدّسة كليلة القدر، وغزوة بدر[22]، ليس ليُقدّم لها حجّة قدسيتها لكي يُؤثّر في الشّعب فيُوجّهه بهداها، إنّما ليمنحها

من قوّة الحضور وإشراقة المعاني ما يعكس صورتها العنيفة على شعره بقوّة أسلوبه، بقدر ما يُجلّي معانيها العلوية على شعره من خلال قدسية معانيه، الأمر الذي جعلها خالدة على مرّ العصور بتاريخها الرّامز للرفض والثورة طلبًا للتغيير والحرّية، وأشعاره الهادرة بعنفوانها وغاياتها النبيلة، وأبطالها الذين تساموا في تضحياتهم إلى رتبة الأنبياء: **(الخفيف)**

زَعَمُـــوا قَتلَـهُ... وَمـــا صَلبًـــوهُ، لَيْسَ في الخالِدِينَ، عِيسَى الوَحيدَا

لَفَّـهُ جبـرائـيـلَ تَحْـتَ جنـاحَـــيْـ ـــهِ إلى المُنْتَهَـى، رَضِـيًّـا شهيـــدَا

وَسَـــرَى فـي فَـمِ الزّمـانِ زَبَـانَـا... مَثَـلاً، فـي فَـمِ الزَّمـانِ شَـــرُودَا[23]

تجاوز زكرياء بقصيدته غاية التصوير الفني، حينما أسبغ على (أحمد زبانا) من الرموز الدينية الشخصية: (المسيح، الملائكة، الكليم، جبريل)، والمكانية: (القدس، مكة، الوادي المقدس، سدرة المنتهى، المعراج)، والزمنية: (الصباح الجديد، ليلة القدر، العيد)، ممّا جعله يرتقي فنيًّا إلى رتبة الأنبياء، مبالغة منه في تضخيم صور الفداء والتضحية، فأخرج صورته من ضيق الواقعية إلى واسع الفنية حينما صاغ له أسطورة تخصّه، إذ تتجلى أرقى معانيها في: التضحية، كما تُعيد صياغة الفكر الكولونيالي في العصر الحديث بحيث يختصره معنى: البربرية.

2ـ العلاقة العضوية بين الشكل والمحتوى:

بحث هذه القضية حسن فتح الباب في كتابه: "سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر"، وكما هو واضح من العنوان فإنّ الكتاب يستجلي سمات الحداثة في التجارب الشعرية الحديثة، ومن بينها التجربة الشعرية لمفدي زكرياء، وذلك برصد العلاقة القائمة بين الشكل والمحتوى، فكلّما تكاملت العلاقة بينهما؛ إذ يُفترض بالشكل أن يُكمِّل ما نقص من المعنى، والعكس، تنامت العلاقة بينهما بطريقة عضوية: متينة في تكاملها

الموضوعي شكلاً ومحتوىً، قويّة في تواترها النّفسي بحيث تبدو، منذ الوهلة الأولى، كأنّها أنشئت قطعة شعرية واحدة.

رأى حسن فتح الباب أنّ مفدي زكرياء قد توفّر على قدرة لا يُستهان بها في الصياغة المُشرقة المتينة (متانة السبك)، وعلى التفنّن في الصور وفي النّظم التاريخي، كما تشفّ عن روح شاعرية، وحسّ جمالي، وصخب ثوري لا يُضاهى، وإن حرص أثناء عرض ذلك، من باب التأكيد، على مقارنته بالمقدرة الشعرية لشوقي [24]، بحيث تنفتح على دلالات وقيم لعلّ أبرزها: حبّه الكبير لوطنه، وإيمانه بالمثل، والقيم الإنسانية، ولا سيّما المبادئ والتقاليد العربية والإسلامية: **(السّريع)**

بِجـايَـةُ المَـجْـدِ وَنَـبْـعُ الجَـمـالِ ... وَمُنْتَـدَى الفِكْـرِ وَمَهْـدَ الجَـلاَلْ
يا ابْـنَ عِـلِـنَّـاس صَـنَـعْتَ البَقَا ... وَغُصْـتَ في الآبـادِ فَـوْقَ الخَيَـالْ
أنْـتَ الذي شَـيَّـدْتَ ما لَـمْ يـزَلْ ... يُطـاوِلُ الدُّنْيَـا وَيَغْـزُو المُحـالْ [25]

وشعره لا يُغادر ثالوثه المقدّس، وهو: النّبع والمهد والمُنتدى في مزاوجة مع المجد والجمال والجلال [26]، فتحقّقت في شعره المعادلة الصعبة التي يتّسم بها الشّعر الحقّ، وهي: إيجاز اللّفظ، وتكثيف المعنى مع رقّة وانسجام موسيقي، ورفرفة خياليّة: **(السّريع)**

قُـمْ يا بْـنَ حِمْديس وَسَاجِلْ بِها ... شِـعْري فَإنّي مُغـرَمٌ بِالسِّجَـالْ
أنْـتَ الذي صَـوَّرْتَ ألْـواحَـها ... بِريشَـةٍ مِنْ كِـبْـرِياءِ الجَـمـالْ
وَصُغْـتُ مِنْ إلْـهـامِهـا قِصّـةً ... تَسْـمُو بِـذِكْرى عُظَمـاءِ الرِّجـالْ
وَاهْـتَـزَّتِ الـدُّنْـيـا لإلْـيـاذَتـي ... فَـلَـمْ أدَعْ لِلَّاحِـقيـنَ الـمَـجـالْ [27]

والجديد في شعر زكرياء هو الحفاظ على الموروث، وتوظيفه في جوانبه المضيئة، ممّا يدلّ على استيعابه للموروث [28]، بقدر ما يُؤهّله إلى الغوص في الأزمنة، والتحليق فوق

أجنحة الخيال وغزو المحال، مُجدِّدا في الأسلوب؛ لإدراكه بأنّ اللّغة تتطوّر شأنها في ذلك شأن الكائن الحيّ: **(السّريع)**

بِـجـايَـةُ يَا قِـصَّتي الخـالِـدَهْ كُفِيـتِ شَـرَّ الأعْيُنِ الحـاسِـدِهْ
إنْ يَفْخَـرِ الشَّـعْـبُ بِأمْجـادِهِ فَأنْـتِ فيـهِ الحِكْمَـةُ الرّائِدَهْ
أوْ كـانَ يَـحْتـاجُ إلى شـاهِـدٍ فَأنْـتِ يا بِـجايَـة الشَّاهِـدَهْ[29]

إنّ تراوح شعر زكرياء بين واقعية النظرة، ورومانسية الأداء والتخيل والعاطفة، منحه حرية الانتقال من الموضوعي إلى الذاتي بعفوية أكثر[30]، فسهل معهما تصوير آلام الوطن بموضوعية، والافتخار بإنجازات الثورة بنبرة فخر متعالية، والتطلّع إلى الحرية بأسلوب نجح في الموازنة بين صخب الثورة وعنفوانها المترقّبين للسكينة التي تعقبها، وكذلك الطمأنينة النفسية التي تحضر وتنتشر في أزمنة السلم والاستقرار، وتغيب وتتلاشى في أزمنة الحرب والاضطراب: **(السّريع)**

قُـلْ لِلْأسـاطيلِ التي أصْـبَحَـتْ في بَحْـرِنا الآمِـرَةَ النّاهِـيَـهْ
مَـنْ أجْبَـرَ الدُّنْيَـا عَلَى حُبِّنـا فَاسْتَسْلَمَـتْ طَـيِّعَـةً راضِيَـهْ
لَيْـتَ الألى عاثـوا بأقْـدارِنـا تَدَكَّـروا الفاشِسْـتَ والنّازِيَـهْ[31]

لم يكتف زكرياء بالاستعارة من القرآن والحديث والأدب والتاريخ والفولكلور صورًا ورموزًا وأساطير تُغني شعره[32]، بل انفتح على الفنون الأخرى يسترفد منها مادته الفنّية التي تُغني الفضاء الجمالي لقصائده الشعرية، من ذلك: السّينما والمسرح والفنون التشكيلية مُستعيرًا لغتها وتكويناتها وألوانها، فبدت قصائده بمثابة اللّوحة الفنية، أو الشريط السينمائي المتحرّك: **(الو افر)**

دَعَـا التّاريـخُ لَيْـلَكِ فَاسْتَجـابَـا نُفَمْبَـرُ هَلْ وَفَّيْـتَ لَنَـا النِّصَابَـا؟

وَهَلْ سَـمِعَ المُجيبُ نِداءَ شَـعْبٍ فَكـانَـتْ لَـيْلَـةُ القَـدْرِ الـجَـوَابَـا؟
تَبـارَكَ لَيْـلُكِ المَـيْمـونِ نَجْـمًـا وَجـلَّ جَـلالُـهُ هَـتَـكَ الـحِجَـابَـا[33]

إنّ استيعاب مفدي زكرياء للتّراث العربي، في مقابل امتلاكه للوعي الاجتماعي بوظيفة الشعر، وحسّ تاريخي ورؤية صافية، أهّله لأن يكون شاعر الثورة بقدر ما كتب له التفرّد والتميّز في ذلك، كما حقّق في قصائده خاصّية أساسية؛ وهي النموّ أو التنامي المطّرد فتشابهت بذلك مع الدراما[34]، ممّا أسهم في تشكيل علاقة عضوية بين الشكل والمضمون بطريقة لا تنفصم: **(الوافر)**

وَقالَ اللهُ: كُنْ يا شَـعْبُ حَـرًّا عَـلَى مَـنْ ظَـلَّ لا يَـرْعَى جَـنـابَـا
جِـهـادٌ دَوَّخَ الـدُّنْـيَـا وَأَلْـقَـى هُنالِكَ في سِـيـاسَـتِها اضْـطِرابَا
وَزَلْزَلَ مِنْ صَـيـاصـيهَا فَرَنْسَـا وَأَوْقَـعَ في حُكـومَتِها اِنْـقِلابَـا[35]

على أنّه ينبغي مراعاة أنّ مفدي زكرياء قد تعامل مع الشعر في حدود ما تسمح به نظريته، التي تحصره في أركانه الأربعة، وهي: اللّفظ والمعنى والوزن والقافية[36]، وبما أنّ ظروف المرحلة قد حدّدت الشعرية في المسار الإصلاحي، فحالت دون انتقاله بالمستوى الشعري إلى المسار الحداثي، وبالتالي فقد قصّرت وظيفة الشاعر الاجتماعية على توجيه الشعوب وفق مقتضيات رؤى إصلاحية، تُدافع عن هوية الشعب والوطن[37] وفق منطلقاتها الثلاثة وهي: الدّين واللغة والتاريخ؛ وهو ما جعل مفدي شاعر الثورة الجزائرية بلا منازع، ليس لكونه قد استكان للتوجيه الإصلاحي الذي يُعاند توقه الشعري[38]، فهذا ما كان ليحول دون بروز خطّه الحداثي بجلاء؛ سواء على سطح قصائده، أو رؤيته الشعرية معًا، وذلك من خلال توقيعه الدلالي المعروف بـ: الرفض، التمرّد، والثورة:

أسْعِفوهُ،

أنْجِدوه، يا بَنيهِ،

أسْعِدوهُ،

إنّهُ مدَّ يَدَيْهِ، لَكَمْ مدَّ يَدَيْهِ يا بَنيهِ:

يَسْتَّفِزُّ الهِمَمَا،

يَسْتَمِدُّ النِّمَمَا،

يَسْتَعيدُ القَسَمَا،

وَمَواثيقَ الدِّمَا،

يستدرُّ الكرمَا،

مِنْ نُفوسٍ مُؤْمِناتٍ صادِقاتٍ،

جُدْنَ في السَّاحاتِ بِالرُّوحِ عَلَيْهِ،

وَأكُفٍّ ناصِعاتٍ طاهِراتٍ،

شَحَّتِ الدُّنْيا وَلَمْ تَبْخَلْ عَلَيْهِ[39].

وليس لكونه قد تغنّى بإنجازات الثورة وأهدافها، وصور معانيها وغاياتها، إنّما لكونه يُؤمن بقدسيّتها[40]؛ فهي ثورة تُؤمن باسترداد إنسانية الإنسان، وانتزاع حريته من براثن استعمار غاشم، فتجاوز بها حدّ المعقول حينما بالغ في إخراج صورتها بمظهر أسطوري، يتأرجح بين نقاوة الدين بأنواره الرّبّانية والنّبويّة الأثيرة في وجدان كلّ باحث عن إنسانيته وصفائها، وطهارة الثورة بأحداثها ووقائعها المسجّلة بالنّار والدّم وأشلاء الشّهداء، فتمثّلها مرّة بـ (ليلة القدر): **(المتقارب)**

تـــأذّنَ رَبُّـــكَ لـيـلـــــةَ قـــــدرٍ وألقى السِّـــتـارَ على ألفِ شـــهرِ

وقـالَ لـهُ الشَّـــعـبُ: أمـركَ ربّي وقـالَ لـه الـرّبُّ: أمـرُكَ أمـري[41]

وتمثّلها مرّة ثانية بـ (غزوة بدر)، كما تمثّل مجاهديها بصحابة (بدر): **(المتقارب)**

نُفمْبَرُ غيّرتَ مجـــرى الحيـاةِ وكنتَ نُـــفمْبَـــرُ مطلعَ فجـــرِ

وذكّرتـنـا ـــ في الجـزائـر- بـدْرًا فقمنـا نضـــاهي صـحـابـة بـدْرِ[42]

أخذ مفدي زكرياء من الثورة الجزائرية عنفوانها وقوّتها، فغذّاها بمقدار القصائد التي تغنّت بها، كما غذّته هي بدورها بجذوتها المتفجّرة والمتجدّدة، فاتّسمت لغته بطاقة متفجّرة، وقصائده بمتانة البنية، ووحدة الموضوع، فيما تميّز إيقاعه الخارجي بتوتّر عالي النّبرة، يستمدّ صخبه من قوّة الرّوي، وفخامة القافية، والدّاخلي النّاتج من مخارج الحروف، وتآلف الألفاظ والكلمات، وهي بعض المظاهر البارزة في شعر الثورة.

كما تميّز أسلوبه بالمتانة نظرًا لتأثره الشديد بالقرآن الكريم[43]، والتراث العربي قديمه وحديثه [44]، فيما ظهرت صوره واقعية بأنماطها الحسّية كالبلاغية والإشارية المكثّفة أو المفصّلة؛ لأنّها ترصد قضايا الوطن والشعب في مواجهة المستعمر، لكن هذا كلّه لم يمنعه من التنويع في إطار الصور التخييلية ذات الطابع الإيحائي، أو المتصنّعة للمثل، أو الرمز، والأسطورة الشعرية بمستوياتها المختلفة والمتنوعة، وهي بعض الملامح الجليّة في ثورة الشعر.

فغدا شعره عنوانًا للثورة، كما غدت الثورة عنوانًا لشعره، فاستحقّ شعره أن يجمع بين الثنائيتين معًا وهما: شعر الثورة/ وثورة الشعر، وكما استحقّ الشاعر لقبه "شاعر الثورة"، يمكننا أيضًا إيجاز حركته الشعرية بقولنا: "ثورة الشعر" أو "ثورة شاعر"، طالما أنّ كليهما عنوان للآخر.

مختتم:

عقب متابعتنا لآراء النّقّاد المتعلّقة بشعر الثورة لمفدي زكرياء، توصّلنا إلى نتائج محدّدة، نُوجزها في الآتي:

1- عالج أحمد قبش التجربة الشعرية عند مفدي زكرياء فوجدها متكاملة مع الواقع، ذلك أنّ الثورة تستمدّ وقودها وحيويتها من الشعر، وهو يأخذ صوره وموضوعاته ومعانيه منها، فيتّسع تأثيره في الشعب والعدوّ، بقدر ما يُشعل لهيب الثورة بين صفوف الشعب تطلّعًا نحو آفاق الحرية والاستقلال.

2- كما تناول نسيب نشاوي الموقف الشعري فوجده يصدر من أصول ثلاثة هي: اللّغة والدّين والتّاريخ، وهي الأصول نفسها التي عمل المستعمر على محوها من ذاكرة الشعب الجزائري ووجدانه ليسهل التحكمّ فيه، ممّا يُظهر موقفه بمظهر اختلافي طالما أنّه يُعارض بل يُقاوم ويثور ضدّ المستعمر.

3- بينما قارب محمد الصّادق عفيفي الموضوع الشعري فوجده مُتوزّعًا بين صوت المتنبّي الحانق على خصومه، وأبي فراس الحمداني المتشوّق للمعارك والبطولات، فوجد أنّ شعر زكرياء لم يرقَ إلى مستوى الحمداني بسبب ذاتيته التي قبلها بالنسبة للحمداني باعتبارها مُطابقة لواقعه، ورفضها بالنسبة لزكرياء لانفصالها عن واقعه.

4- فيما تابع حسن فتح الباب العلاقة العضوية بين الشكل والموضوع في شعر الثورة لمفدي زكرياء فوجدها متكاملة، بما امتلكه من وعي اجتماعي وحسّ تاريخي ورؤية صافية، وبما حقّقه في قصائده من خاصيّة أساسية؛ وهي النّموّ أو التنامي المطّرد بحيث تشابهت مع الدراما، الأمر الذي جعله شاعر الثورة بامتياز، بقدر ما وسم شعره بالأصالة والتفرّد؛ لأنه شعر يُعبّر بالثورة، عن الثورة، ولأجل الثورة.

5- أمّا نحن فوجدنا أنّ شعر مفدي زكرياء حداثي الطابع والرؤيا والأسلوب والموضوع والموقف، إذ يستجيب لمنظورين هما: شعر الثورة؛ لأنّه واكب ظهورها فزوّدها بوقودها كما زوّدته هي بوقوده، وثورة الشعر؛ لأنّه حاول بما توفّر لديه من خبرات جمالية أن يُطوّع نهجه الشعري لكي يستجيب لمُستجدّات الواقع الثوري وقضاياه.

الهوامش:

1- مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطّم، مصر، (د.ط)، 1948م، ص25.

2- أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، (د.ط)، 1971م، القاهرة- مصر، ص166.

3- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 2007م، ص41.

4- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1978م، ص118.

5- من ذلك قوله: **(الكامل)**

لا تَـــصْـلُـبُـــوا إلاّ (نَـزَّارَ) فَإِنَّـــهُ ... رِجْسُ فَـإِنَّـهُ يُـدَنِّسُ حُرْمَةَ الشُّـعَرَاءِ

وَذَرُوا (الحَبَابِيَ) يَغْتَسِـلْ بِـدُمُوعِـــهِ ... وَدَعُوا الفُحُولَ تَعِشْ مَعَ العُظَمَاءِ

إنّ الأصـالَـةَ عِـنْـدَنـا قُدُسِـيَّـةٌ ... تَسْـمُو عَلَى الأغْـراضِ والدَّهْمـاءِ

يَـا (مَجْلِسَ الإِسْـلامِ) حَـذِّرْ (أحْمَـدَا) ... مِنْ غَضْـبَةِ العِمْلاقِ فِي الشُّـعَـراءِ

وَالشِّعْرُ أسْـمَى مُـرتَـقًى يَعْلُـو لَـهُ ... مَنْ سَخَّـرُوا لُهُ الدُّنْيـا لِصُنْعِ بَقاءِ

لَـوْلاهُ مَـا قامَـتْ لِـقَـومي ثَـوْرَةٌ ... أبَـدًا وَلا هَـبَّ الـجِـمَـى لِـبِـنَـاءِ

يُنظر: مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، جمعه وحققه: مصطفى بن الحاج بكير حمودة، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، (د.ط)، 2003م، ص259- 260.

6- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص42.

7- غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1981- 1968)، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت- لبنان، ط1، 1968م، ص9- 11.

8- مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص42.

9- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1983م، ص13- 15.

10- مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم، ص35- 37.

11- مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1987م، ص70.

12- حسن فتح الباب، سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1997م، ص443.

13- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1972م، ص284.

14- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص25.

15- محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1978م، ص327- 328.

16- مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص25.

17- محمد الصادق عفيفي، المرجع السابق، ص328.

18- مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص30.

19- حسن فتح الباب، المرجع السابق، ص431، 432، 453.

20- مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص42.

21- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1979م، ص100.

22- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1984م، ص357- 358.

23- مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص18- 19.

24- حسن فتح الباب، المرجع السابق، ص430.

25- مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم، ص250.

26- حسن فتح الباب، المرجع السابق، ص431.

27- مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص251.

28- حسن فتح الباب، المرجع السابق، ص431.

29- مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص252.

30- حسن فتح الباب، المرجع السابق، ص432.

31- مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص255- 256.

32- حسن فتح الباب، المرجع السابق، ص438.

33- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص33.

34- حسن فتح الباب، المرجع السابق، ص 442- 443.

35- مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص34.

36- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص64.

37- نسيب نشاوي، المرجع السابق، ص358.

38- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث؛ اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925- 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط2، 2006م، ص74- 80.

39- مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم، ص194.

40- عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص59.

41- مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص69.

42- م.ن، ص، ن.

43- محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، (1925- 1976)، الطبعة العربية، غرداية- الجزائر، ط1، 1992م، ص28- 33.

44- محمد ناصر، المرجع السابق، ص45- 51.

النقد العربي والرواية الجزائرية قراءة في كتاب سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية لبوشوشة بن جمعة

د. دلال فاضل

جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي- الجزائر

البريد الإلكتروني: fadeldalel@gmail.com

الملخص:

تتنزل هذه المداخلة التحليلية ضمن خطاب النقد العربي، وتهدف إلى مساءلة التمثلات المنهجية التي اعتمدها الناقد التونسي بوشوشة بن جمعة، ومناقشة أهم القضايا التي أثارها، عبر إقامة حوار نقدي مع كتابه "سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية"، الذي خصصه لاستنطاق الخطاب الروائي الجزائري، واستجلاء قضاياه، من خلال اختياره مدونة تتراوح بين الرواية التأسيسية والرواية التجريبية في الأدب الجزائري. إذ يبرز سؤال الخصوصية في خطابه النقدي عبر اهتمامه بالرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية من جهة، ومحاولته تتبع التحولات الحاصلة في مسار الرواية الجزائرية، وتركيزه على قضيتي التجريب والحداثة وتمظهراتهما من جهة أخرى.

ومن دون شك أن إسهاماته في دراسة الأدب الجزائري على قدر كبير من الأهمية، كونه خصص عددا ليس باليسير من مؤلفاته لمقاربة الرواية الجزائرية. وانطلاقا من هذه المعطيات سأسعى إلى فحص خطابه النقدي، بغية استجلاء أبعاده العلمية مسترشدة

في ذلك بالأطر المنهجية التي اقترحتها الإبستيمولوجية الفرنسية جوهانا ناتالي johanna Natali، في سياق مقاربتها الدراسات النقدية التي تناولت قطط بودلير، وبسطها وتمثلها كل من الناقدين حميد لحمداني، وعبد الرحمن التمارة ضمن منجزاتهما النقدية. وهذا ما يستوجب مشروعية التساؤل عن مرجعيات بوشوشة بن جمعة النقدية، وعن جوهر رؤيته المنهجية في سياق قراءاته الرواية الجزائرية، وكيفية تعامله مع التصورات النظرية والمصطلحات الإجرائية. وتهدف هذه الدراسة –قدر الإمكان- إلى مناقشة جهده النقدي على صعيد الممارسة النقدية والقضايا المطروحة اعتمادا على المحاور الآتية: الهندسة البنائية للكتاب، الخلفيات المعرفية والرؤية المنهجية، والأهداف المتوخاة، وطبيعة المتن المدروس، وخصوصية الممارسة النقدية.

أولا- الهندسة البنائية:

يشكل تحديد الإطار الهيكلي للمدونة النقدية المنتقاة أولى المراحل التحليلية التي بلورتها الأدبيات النقدية؛ بوصفه ينطوي على أهمية كبرى متأتية من وعي الناقد بالبعد التنظيمي للكتاب الذي يكشف عن البعد العلمي له، فالإطار الهيكلي "بناء معرفي يحتكم فيه الناقد إلى وعي نظري يلائم فيه المستوى التنظيمي المؤسس لهندسة النص النقدي ومعماريته، الإطار الابستيمولوجي المتحكم في إنتاج الخطاب النقدي" . إن كتاب "سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية" عبارة عن مجموعة من المقالات والدراسات التي أنجزها بوشوشة بن جمعة في مناسبات علمية متباينة الإشكاليات، ومختلفة الأزمنة منحصرة بين سنتي (1988-2004).

ويقوم هذا الكتاب على بناء معماري قوامه الأقسام والفصول، تتصدرها مقدمة دون خاتمة تفصح عن النتائج والخلاصات، إذ خص مقدمة الكتاب لتتبع مسار الرواية الجزائرية من حيث الموضوعات، وتقنيات السرد، والبحث عن مدى استيعابها مظاهر المجتمع، وتناول تيمة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية، ومعالجة مسألة الرواية

النسائية، وتحولات الرواية الجزائرية في سيرورتها التاريخية، على الصعيد الفكري والمرجعي والجمالي. إن ما يمكن تسجيله بخصوص مقدمة الكتاب، أنها مخالفة لأدبيات كتابة مقدمة الدراسات العلمية والأكاديمية، إذ إنها تفتقر إلى الحديث عن الدوافع الكامنة وراء اختياره متن الاشتغال بقضاياه، وإلى تحديد طبيعة الرؤية المنهجية التي تمثلها لمقاربة النص الروائي الجزائري، وتفتقر أيضا إلى الإفصاح عن طبيعة الأهداف المتوخاة في هذه الدراسة، هذه المحاور التي تقتضيها كتابة مقدمة بحث علمي، تساعد ناقد النقد الوقوف على الخصوصية النوعية للخطاب النقدي.

ووزع بوشوشة بن جمعة مباحث الكتاب إلى قسمين اثنين، تمفصل القسم الأول إلى ثلاثة فصول؛ الأول "التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية"، خصصه لضبط ماهية التجريب، والرواية التجريبية، واستجلاء مظاهرها ومؤشرات تجريبيتها. أما الفصل الثاني فمداره الكشف عن خلفيات تشكل الرواية النسائية الجزائرية، والوقوف على أهم الأسئلة التي تثيرها وتحديد علامات تجريبيتها. وتمحور الفصل الثالث "الثورة الجزائرية بين الواقعي والمتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة" حول تيمة الثورة الجزائرية في الخطاب الروائي وكيفية تجسيد الواقع في عالم الرواية المتخيل.

وتضمن القسم الآخر ثمانية فصول خصصها لمقاربة الخطاب الروائي لكل من الروائيين: عبد الحميد بن هدوقة، وواسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي، والحبيب السايح، ومرزاق بقطاش، ورشيد بوجدرة. إذ تباينت المقاربات بين معالجة جدلية الوطن/ المنفى والذاكرة، وبين جماليات بنية الخطاب السردي، ولعبة الكتابة السردية، وبين حوارية النص/ القارئ في السرد الروائي، وبين التجريب والتراث وآفاق الحداثة، وبين تجليات التاريخ في الرواية الجزائرية.

إن المتأمل في عناوين الفصول يلاحظ أن هناك خيطا ناظما يجمعهما يتمحور حول متن الاشتغال، والمتمثل في الرواية الجزائرية عبر محاورة قضاياها من جهة، وتحليلها من

جهة أخرى، وفي هذا السياق يؤكد بوشوشة بن جمعة هذا الطرح قائلا: "... وهي بحوث تشترك في اتخاذها الرواية الجزائرية مدارا تدور في فلكه مُجمل الإشكاليات التي طرحتها والمواقف التي عبرت عنها من خلالها."[1]. هناك ملاحظة أخرى تقتضي الضرورة المنهجية الإشارة إليها، مؤداها تثبيت عناوين الفصول في فهرس الكتاب دون الإشارة إلى المحاور الفرعية التي تتضمنها الفصول، حيث اكتفى بتثبيت عنوان كل فصل. فهذا الانضباط في تصميم الكتاب يؤشر على اهتمام صاحبه بالمعطيات التنظيمية التي تمنح صفة العلمية لعمله النقدي.

ثانيا- الرهانات المعرفية:

يرتهن الخطاب النقدي بتحقيق أهداف منهجية ومعرفية تعكس وعي الناقد بخصوصية النص، ومدى استيعابه الخلفيات المعرفية والجوانب النظرية للمنهج المتمثل. ويكتسي الكشف عن الأهداف المتوخاة أهمية فرضتها الدراسات الابستيمولوجية بوصفها "غايات تكشف ذاتية الناقد في تشكيل خطابه، وإستراتيجيته التنظيمية لعمله النقدي، وملاءمة خطابه لفعله"[2]. يؤشر تحديد الأهداف على مدى الانسجام بين الغايات، وبين الرؤية المنهجية، ونتائج الممارسة النقدية.

ونظرا لخلو هذه الدراسة من مقدمة منهجية تسعفنا في تحديد الرهانات المعرفية وأنماطها، فسأعتمد على بعض النصوص النقدية التي تؤشر على ذلك لرصدها، وما يمكن تسجيله في هذا النطاق أن بوشوشة بن جمعة لم يهتم بضبط أهدافه التي يصبو إلى تحقيقها إلا في بعض الفصول، وفي سياقات ضيقة، ومن خلال بعض المؤشرات الواردة في ثنايا الدراسة، يمكن أن نضبط نوعا واحدا من الأهداف التي صرح بها، والمتمثل في الأهداف المعرفية المتعلقة بخصوصية الخطاب الروائي الجزائري، ومساءلة قضاياه، ومعالجة أسئلة الكتابة الروائية عند الروائيين الجزائريين، وتحديد طبيعة متونها. ويمكن أن نرصد هذه الأهداف في موضعين اثنين، يتموضع الأول في سياق

مساءلته أسئلة الكتابة، والاختلاف والتلقي في الرواية الجزائرية، إذ يقول: "ويهدف هذا البحث في الرواية النسائية الجزائرية ذات التعبير العربي إلى الكشف عن خلفيات تشكلها جنسا أدبيا مستحدثا في خارطة الإبداع الأدبي الحديث والمعاصر، وتناول أسئلة متنها الحكائي التي تعكس هواجس إبداع كاتباتها وشواغلهن الذاتية والموضوعية في آن. ثم إبراز ما قد يتوفر عليه هذا النوع من الإبداع النسائي الجزائري على علامات اختلاف عن السائد السردي الروائي، يستمد منها خصوصيته، وأخيرا البحث في راهن تقبله وأفقه في مجتمع جزائري يحتكم في تقويمه لإبداع المرأة في مختلف تشكلاته إلى منظور ذكوري يسعى إلى تكريس تفوق الرجل/المبدع والإبقاء على هامشية المرأة المبدعة"[3].

واستنادا إلى هذا القول يتبين أن الدارس يسعى إلى تقديم إجابات عن أسئلة تتمحور حول: خلفيات تشكل الرواية النسائية الجزائرية، وطبيعة متنها الحكائي، والخصوصيات النوعية للكتابة الروائية النسائية الجزائرية، وكيفيات تلقيها. أسئلة تؤشر على الدوافع العلمية، الصادرة عن وعي بواقع الرواية النسائية في الجزائر المرتهن بالسياقات الإيديولوجية والتاريخية والثقافية.

أما الموضع الآخر الذي يفصح عن أهداف معرفية كشفها الدارس في قوله: في إطار معالجته حوارية النص/القارئ في السرد الروائي أحلام مستغانمي أنموذجا، إذ يقول: "يهدف هذا البحث إلى تناول شكل مستحدث من أشكال حوارية الجنس الروائي، مثل إحدى القضايا المهمة للنقد الغربي المعاصر الأوروبي منه والأمريكي على حد سواء، ويتجلى في حوارية النص/المتلقي في الكتابة الروائية المعاصرة"[4]. يفضي هذا القول إلى اهتمام بوشوشة بن جمعة بقضية حوارية النص الروائي وفقا لمنظور النقد السوسيوبنائي وانفتاح الرواية على أجناس أدبية وغير أدبية. وبناء على هذين الهدفين المعرفيين يمكننا التساؤل عن مدى انسجام الأهداف المعرفية والرؤية المنهجية المتمثلة، وهذا ما سنبينه على صعيد الرؤية المنهجية.

ثالثا- الرؤية المنهجية والقضايا النقدية:

تعد الرؤية المنهجية "فعلا معرفيا عميقا يخص الناقد ومواقفه وأفكاره التي تحكمت في سياقات خاصة (ثقافية ومعرفية)"[5]، على صعيدها نحدد المرجعيات النقدية والفكرية التي أطرت الممارسة النقدية في الخطاب النقدي، كما نبين على صعيدها أيضا مدى استيعاب الناقد للجوانب النظرية لمنهجه المتمثل. ونظرا لافتقار هذه الدراسة إلى جانب نظري يبسط عبره الباحث مرتكزات منهجه وتحديد آلياته الإجرائية التي سيستثمرها لقراءة الخطاب الروائي من جهة، وخلوها من مقدمة منهجية –كما أشرنا سابقا- تساعدنا في ضبط طبيعة الرؤية المنهجية، الأمر الذي يجعلنا نعتمد على بيبليوغرافيا الدراسة، مسترشدة بذلك بتصور الابستيمولوجية جوهانا ناتالي، التي دعت إلى ضرورة "اقتفاء أثر المنهج في المراجع المعتمدة"[6]، في هذه الحال كونها "تساعد في تبيين الخلفيات النظرية المتحكمة في تحديد أهداف الناقد في الدراسة"، وإضافة إلى المصادر، يمكن الاعتماد أيضا على المصطلحات النقدية، بوصفها "مرشدا أساسيا لتبيين منهج الناقد، وإذا ما تعددت المصطلحات من مصادر منهجية مختلفة، يمكن لإحصاء بسيط أن يكون كافيا لإظهار المنهج الغالب أو المنهج الحاضن لمناهج أخرى تجيء هامشية"[7].

لم يحدد بوشوشة بن جمعة في نص نقدي واضح طبيعة رؤيته المنهجية التي أطرت عمله النقدي، ومن هذا المنطلق سأرصد نصوصا نقدية تؤشر على ذلك. من ذلك قوله في سياق تناوله تيمة الثورة الجزائرية بين الواقعي والمتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة: "... البعد الواقعي والتي تجسد كثيرا من جوانب الاختلاف بين رواية وأخرى حول مفهوم هذا الواقع حيث يتحدد في بعض النماذج بالرؤية الانعكاسية التي تتحول فيها الأدوات الروائية إلى وسائط مباشرة تعمل على نقل الواقع بصفة تسجيلية وصفة تغلب عليها السطحية، إذا نظرنا إلى هذا الواقع في عمقه التاريخي القائم على أساس الصراع ونشدان

التغيير"[8]. يفضي بنا هذا النص النقدي إلى تحديد مسار الرؤية المنهجية للدارس بوشوشة بن جمعة المنحصرة في هذا المبحث والمتمثلة في النقد الجدلي، الذي يعمل على الربط الآلي بين الأثر الأدبي والواقع الاجتماعي، وما يؤشر على هذا الطرح توظيفه مصطلح الرؤية الانعكاسية وفقا لمنظور الناقد الروسي جورج بليخاتوف. بحثا عن البعد الفكري، والمرجعيات التاريخية والدلالات الاجتماعية للنص الروائي.

وإلى جانب مقولة النقد الجدلي في مقاربته النص الروائي، فقد استثمر بوشوشة بن جمعة أيضا بعض المفاهيم البنيوية السردية في مباحث أخرى من الدراسة، وأكد ذلك في قوله: "فإن تحليلنا لجماليات بنية الخطاب السردي في رواية "تماسخت دم النسيان" للكاتب الحبيب السايح سيقوم على المكونات الأساسية الثلاثة للخطاب الروائي: الزمن، الصيغة، والرؤية" وهي المكونات التي يشتغل عليها السرديون بصفة عامة، وإن كنا نلاحظ بعض علامات الاختلاف بينهم فيما يتعلق بترتيبها وبلورة المفيد من العلاقات القائمة بينها"[9]. يفصح هذا النص النقدي عن تمثل بوشوشة بن جمعة السرديات البنيوية كاتجاه بويطيقي يؤطر تحليله رواية "تماسخت دم النسيان"، بحثا عن مكونات خطابها، مشيرا إلى مقولات الزمن، والصيغة والرؤية بوصفها مقولات احتفى بها السرديون في إطار بلورة تصوراتهم النقدية، كما يبين استفادته من طروحات البنيويين في قراءة النص السردي. ومن النصوص النقدية التي تؤكد استلهامه مقولات البنيوية السردية قوله: "فذلك بسبب هيمنة السرد الاستذكاري واستئثاره بالمساحة الأكبر من السرد، مقابل ضمور حضور السرد الاستشرافي"[10].

وإلى جانب هذه النصوص النقدية التي تكشف عن تبنيه التصور البويطيقي في مقاربة رواية "تماسخت دم النسيان"، فهناك عديد المصطلحات النقدية التي تندرج ضمن هذا الحقل المعرفي، قد استفاد منهما بوشوشة بن جمعة، من ذلك مصطلح: الخطاب، قصة، خطاب مسرود، الخطاب المعروض، الخطاب المنقول، الرؤية السردية،

الخطاب السردي، صيغة الخطاب، بوصفها مصطلحات تندرج ضمن المنظورات التي تهتم بالبنى الداخلية وعلاقاتها في الخطاب الروائي، واللافت للنظر أنه لم يبسط مفاهيم هذه المصطلحات. ويمكن أن نذكر في هذا النطاق أيضا أهم مصادره المعتمدة في هذه الدراسة، وهي:

-سعيد بقطيش: "تحليل الخطاب الروائي".

-تزفيتان تودوروف: "مقولات السرد الأدبي" و"الشعرية".

-جيرار جنيت: "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية" و "أشكال 2" و" أشكال 3".

-رولان بارت: "الدرجة الصفر للكتابة".

-حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي".

-ميخائيل باختين: "شعرية دوستوفسكي".

من هذا المنطلق يتضح أن بوشوشة بن جمعة قد تلقى المقولات النقدية الحداثية، ويمكن أن نؤكد أنه قد سلك مسلك البنوية السردية في تحليل رواية "تماسخت دم النسيان". ويمكن أن نتساءل في هذا السياق عن مدى استفادته من الكفاءة الأدائية للمصطلحات السابقة الذكر أثناء تحليله الرواية. وهذا ما سنكتشفه على صعيد الممارسة النقدية.

وضمن هذه الدراسة فقد أثار بوشوشة بن جمعة جملة من القضايا المتعلقة بأسئلة الرواية الجزائرية وبالقضايا المصطلحية، إذ نجده ناقش قضية تحولات الرواية الجزائرية وانعطافاتها على الصعيد الفكري، والسيرورة التاريخية، والجمالي والمرجعي، وانتهى إلى أن الخصوصية النوعية للرواية الجزائرية في هذا السياق يكمن في "هيمنة السياسة سؤالا مركزيا تدور في فلكه مختلف أسئلة المتن الحكائي"[11]. كما أشار في محطة أخرى إلى وعي الروائي الجزائري بشروط الكتابة الروائية، معالجا في هذا النطاق تجربة

الروائي عبد الحميد بن هدوقة، بوصفه صوتا روائيا أسس الرواية الجزائرية بحثا عن مظاهر التجريب عنده، إذ يرى بأن تجربة عبد الحميد بن هدوقة الروائية تعكس نزعة تجريبية، كما عالج أيضا مسألة التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية عبر نماذج مختارة لكل من الطاهر وطار، وواسيني الأعرج، ورشيد بوجدرة، وجيلالي خلاص، وفي إطار طرحه هذه المسألة عالج طبيعة التيمات الروائية، ومن النتائج التي انتهى إليها بعد رصده تجليات التجريب أن "وعي الطاهر وطار بالتراث يتجاوز حدود المحلية الضيقة إلى العالمية"[12]، وأن ما يعكس تجربة الروائي واسيني الأعرج هو "هذا التقاطع بين المثاقفة/وسؤال التأصيل وهي تمارس مغامرة التجريب بحثا عن المغاير من أشكال الكتابة، وأدوات السرد."[13]. إن إثارة بوشوشة بن جمعة قضيتي التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية يؤكد وعيه بالتحولات الكبرى التي شهدتها الكتابة الروائية على الصعيد التيمي والتقني.

ومن القضايا التي عالجها أيضا الإشكالية المصطلحية التي يواجهها خطابنا النقدي المعاصر في ضوء معادلة المثاقفة، إذ أثار إشكالية مصطلح النسوية، ومصطلح الرؤية السردية، ويرى بأن هذا الأخير قد اكتنفه "نوع من الغموض والالتباس باعتبار تعدد الدلالات المتصلة به"[14]. واللافت للنظر فإن بوشوشة بن جمعة في هذا السياق لم يقترح الحلول الممكنة لتجاوز الإشكالية، ولم يعتمد المحاورة الابستمولوجية والحفر في أصول المصطلح النقدي، وإنما اكتفى بالإشارة إلى هذه الإشكالية فحسب، كما أنه لم يرصد إشكاليات المصطلح النقدي. وفي الحقيقة إن إشارته إلى هذه القضية تؤكد وعيه بالفوضى والاضطراب الذي يعرفه الجهاز المصطلحي لنقدنا العربي المعاصر.

رابعا- المتن المدروس:

إن ضبط حدود المتن المدروس خطوة أساسية فرضتها منهجية نقد النقد، نظرا لأهميته كونه "تحديدا كفيلا بضبط الكيفية التي يتعامل معها الناقد، أثناء دراسة

محمولات تلك النصوص أو النص، ومحمولاتها"[15]. واتكاء على هذا التصور فقد اعتمد بوشوشة بن جمعة نماذج روائية اختارها من مجموع الأعمال الإبداعية الجزائرية، كما يفصح عن ذلك عنوان الكتاب. وقد صرح الناقد في القسم الأول من الكتاب بطبيعة نماذجه المختارة، مقدما تعليلا لاختياره المدونة، يؤشر على وعيه بمبدإ المواءمة بين النص وأسئلة القراءة، إذ يرى بأنها نماذج تمثل الرواية التجريبية، وما تشهد –حسبه- من "تشكلات تستمد تجدد نسغها من تجدد رؤى كتابها المتسائلة عن الرواية: شروطا وأدوات ووظيفة في المجتمع من خلال إعادة النظر في العلاقة بالذات والمرجع واللغة، وهي نماذج عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، ورشيد بوجدرة وجيلالي خلاص"[16]، علاوة على الحبيب السايح وأحلام مستغانمي.

حصر بوشوشة بن جمعة تبريرات اختياره المتن المدروس في مسألة وعي الروائي الجزائري بمفهوم التجريب وبخصوصيته من جهة، وبالرواية التجريبية القائمة على خلخلة البيئة السردية التقليدية على صعيد الصياغة، والتيمات والتقنيات. وبهذا التبرير يؤكد الطابع الانتقائي الذي انتهجه الباحث في هذه الدراسة على صعيد الآليات التجريبية في الخطاب الروائي، إذ إنه يتصور أنها عينات تحقق هدفه المنشود والكشف عن تجليات التجريب وتمظهراته في الخطاب الروائي الجزائري الذي واكب تغيرات الواقع والفكر العربيين.

خامسا- الممارسة النقدية:

تكشف الممارسة النقدية عن كيفيات تفكيك بوشوشة بن جمعة الخطاب الروائي، وكيفية استثمار الأدوات الإجرائية التي تندرج ضمن تصوري النقد السوسيولوجي في صورته الجدلية، والبنيوية السردية بوصفهما تصورين يؤطران جزءا من ممارسته النقدية في هذه الدراسة، ويمكن أن أقسّم ممارسته النقدية إلى قسمين اثنين: قسم خصصه لاستجلاء كيفيات استثمار الروائي الجزائري فنيات تيار الوعي في

الرواية، ومدى وعيه بخصوصية كتابة الرواية في هذا الاتجاه، وقسم آخر عالج عبره المعطيات الجمالية، والمكونات الداخلية للرواية الجزائرية.

استهل بوشوشة بن جمعة على صعيد الممارسة النقدية الأولى البحث عن تمظهرات التجريب في البنية السردية للمتون المختارة، مستندا في ذلك على الخصائص النوعية لرواية تيار الوعي. إذ إن مفهوم تيار الوعي بوصفه تقنية روائية "تنتفي وساطة الرواي وتعاليقه، ويتركز السرد على الحياة النفسية للشخصية، ويغيب التنظيم المنطقي للأفكار، ويفسح المجال للتداعي الحر والتكرار، والحلم، والارتداد والاستباق، وتمحى الحدود بين الأزمنة وبين الداخل والخارج، أي بين الأفكار المتدفقة وبين ما يحدث للشخصية وحولها. فتنتفي الحبكة وتعوض بانسياب الذكريات والمشاريع والمدركات، ويغيب التسلسل الزمني للأحداث بل إن الزمن الواقعي، يفقد أهميته، وتحل محله ديمومة نفسية أو زمنية معينة"[17]. وعلى هذا الأساس سعى بوشوشة بن جمعة إلى رصد تجليات التجريب من مناجاة النفس، والتداعي الحر، وتوظيف التراث واللغة الشعرية، والحلم، إلى غير ذلك من عناصر تجلي التجريب في الرواية.

فدون أن يهتم بالتصور المنهجي الذي يؤطر ممارسته النقدية في سياق رصده تمظهرات التجريب، حاول أن يبحث عن خصائص رواية تيار الوعي واستخراجها من العينات المختارة، ومن ذلك قوله: "كما عمد الكاتب إلى استثمار تقنية التذكر في استعادة جوانب من حياة الشخصيات، وصور من تاريخ الثورة الجزائرية، زمن التحرير، فضلا عن استثماره لأبيات من قصيدة البردة للبوصيري، وأخرى من الشعر الملحون عن المرأة للشيخ عبد الرحمن المجدوب"[18]، وعلى هذا الأساس ركز على كيفية اعتماد الروائي تقنية التذكر كوسيلة تفصح عن جانب من جوانب الشخصيات، وعلاقتها بتاريخ الثورة الجزائرية، كما حدد طبيعة النصوص الهامشية التي استدعاها الروائي لتأثيث عالم الرواية، دون الإتيان بنماذج سردية توضح حقيقة حكمه النقدي، دون الاهتمام أيضا

بالأبعاد الدلالية للنصوص الهامشية، ومدى إسهامها في ترقية البنية الدلالية للخطاب الروائي.

واهتم الباحث في سياق مساءلته أعمال الروائي عبد الحميد بن هدوقة بمعالم التقليد والحداثة، حيث يرى بأن الروائي يبقي على "سارده التقليدي، ويستثمر ذات التقنيات السردية كالاشتغال المكثف على الحوار، والتذكر، والتضمين الشعري: القديم اليوناني، والحديث، الشعر الحر، من صوغ الكاتب ذاته، إلى جانب التضمين القرآني، وطرح قضية المرأة مجددا فإن الإضافة الدالة تقتصر على اقترابه من المحرم الجنس باحتشام دون الجرأة على اختراقه"[19].

وتتبع حضور تقنيات التجريب في أعمال الطاهر وطار الروائية من استثماره تقنية التذكر، والتداعي، واستثمار التراث المحلي والعالمي وتلمس الحوار كتقنية تنسجم وتقنيات تيار الوعي الأخرى في النص الروائي، وانتهى إلى أن الكاتب يستثمر "في صوغ متنه الحكائي بكثافة على الحوار المسرحي في بعديه المباشر وخاصة الداخلي، قصد تعرية كيان الشخصية الإقطاعية"[20].

وبالطريقة ذاتها تعامل مع رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، إذ رصد تيمة الرواية وحصرها في ثنائية المنفى/الوطن، ويرى بأنها تتجلى عبر "اشتغال الكاتب على عدد من تقنيات السرد كالحلم، والتداعي، والمناجاة، والترسل غير أن تقنيتي التذكر والتوالد تبقيان الأساس بحكم هيمنتها على بنية الخطاب السردي". فهذه التقنيات الواردة في هذا النص النقدي وانتهى إليها كنتيجة تميز هذه الرواية. دون الاهتمام بنماذج تحليلية، واللافت للنظر أنها تقنيات ينتهي إليها في كل تحليل بحثا عن تمظهرات التجريب في الرواية.

ولم يكتف بوشوشة بن جمعة بتلمس تقنيات التجريب على صعيد المتون الروائية المختارة فحسب، بل نجده يرصد ذلك انطلاقا من العنوان في سياقات ضيقة جدا فمثلا

عالج عنوان رواية "تماسخت دم النسيان" للحبيب السايح. ويرى بأنه مؤسس على مبدإ التقاطبات، التي تستمد "نظامها من فوضاها ووحدتها من تشظيها. بفضل استثمار الكاتب لتقنيات التداعي الحر، والحلم، والهذيان، والاستيهام إلى جانب التذكر الذي يشكل مدار خطاب الرواية"[21].

وخصص الباحث القسم الآخر من الممارسة النقدية لدراسة بنيوية سردية لمكونات خطاب رواية "تماسخت دم النسيان" مركزا على مقولتي الزمن والرؤية السردية، فعلى صعيد بنية الزمن رصد أهم التصورات النقدية التي أسهمت في تطوير مسار الدراسات السردية بدءا بالشكلانيين الروس، رولان بارت، تودوروف، لكن كان رصده بصورة عرضية، وعلى صعيد الممارسة استثمر بصورة بسيطة تقنية الاستذكار، وفي هذا السياق يقول: "وذلك بسبب هيمنة السرد الاستذكاري واستئثاره بالمساحة الأكبر من السرد، مقابل ضمور حضور السرد الاستشرافي"[22]، وبعد أن حدد أنماط السرد في الرواية، عالج وتيرة الزمن مهتمًا بتقنيات تبطيء وتسريع الزمن: وقفة، مشهد، حذف، تلخيص، حدد ماهية كل تقنية، دون الإتيان بشواهد سردية تؤكد استثمار الروائي لتلك التقنيات ماعدا تقنية الوقفة، وكذلك فعل مع الرؤية السردية، إذ حددها دون نماذج تحليلية، كما اهتم بمظاهر السرد، وصيغ نقل الأقوال عبر تحديد للخطاب المسرود، والخطاب المنقول، والخطاب المعروض، واللافت للنظر أن خطابه النقدي يتخلله خطاب تعليمي بوصفه متنا من متون خطاب نقد النقد مداره الخطاب النقدي، ويتجلى الخطاب التعليمي في هذه الدراسة عبر تحديده ماهية بعض المصطلحات النقدية ماهية الخطاب، السرد التلخيص، الحذف، الوقفة، المشهد، خطاب مسرود، خطاب معروض، الخطاب المنقول، الرؤية السردية.

يُمكن في الأخير أن ننتهي إلى تسجيل ملاحظات صبغت مقاربة بوشوشة بن جمعة النص الروائي الجزائري، وهي على النحو الآتي:

- استند بوشوشة بن جمعة على صعيد المرجعيات النقدية على تصورات منهجية غربية قعّدت للنص السردي من منظور النقد الجدلي، والبنيوية السردية.
- لم يهتم الباحث بالكشف عن طبيعة تصوره المنهجي، ولم يهتم أيضا بضبط رهاناته المعرفية إلا في سياقات ضيقة، والتي حصرها في الأهداف المعرفية فقط.
- رصد الباحث تجليات التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية، دون الاهتمام بنمذجة واضحة المعالم، تؤطر ممارسته النقدية، إذ انطلق من خصائص رواية تيار الوعي، ووقف على تجلياتها، مركزا على تحليل المحتوى الذهني للشخصيات، وكيفية اهتمام السارد بهذا المحتوى، كما ركز على مسألة تأزم الذوات وصراعها مع الواقع، ومناجاة النفس، والتداعي الحر، وتوظيف التراث، والمونولوج والسير ذاتي، ...
- لم يستفد الباحث من الكفاءة الأدائية للمصطلحات النقدية الموظفة، علاوة على ذلك، أنه يُشغِّل المفهوم النقدي دون الاصطلاح في سياقات تحليلية عديدة.
- يصدر الباحث أحكاما نقدية دون نماذج تحليلية.
- تنبع أهمية هذه الدراسة في إثارتها جملة من القضايا النقدية على سبيل المثال: الوعي بالكتابة، أسئلة الكتابة، الاختلاف، التلقي.
- يبرز سؤال الخصوصية عند بوشوشة بن جمعة عبر اهتمامه بالرواية الجزائرية، كما تضمن خطابه النقدي، خطابا تعليميا في سياقات ضيقة من خلال تعريفه ببعض المصطلحات النقدية.
- اهتمامه بطبيعة المتن، وبأسباب اختياره العينات، يؤشر على وعيه مبدإ المواءمة بين النص وأسئلة القراءة.

الهوامش:

1 -بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005، ص15.

2 -التمارة عبد الرحمن: نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، ص25.

3 -بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص64.

4 -المرجع نفسه، ص203.

5 -التمارة عبد الرحمن: نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النقدي، ص32.

6 -لحمداني حميد: سحر الموضوع، ص18.

7 -المرجع نفسه، ص18.

8 -بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص122.

9 -المرجع نفسه، ص162.

10 -المرجع نفسه، ص ص165-166.

11 -المرجع نفسه، ص14.

12 -المرجع نفسه، ص12.

13 -المرجع نفسه، ص12.

14 -المرجع نفسه، ص34.

15 -المرجع نفسه، ص177.

16 -التمارة عبد الرحمن: نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، ص34.

17 -بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص21.

18 -محمد نجيب العمامي وآخرون: معجم السرديات، ص126.

19 -بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص22.

20 -المرجع نفسه، ص ص22-23.

21 -المرجع نفسه، ص29.

22 -المرجع نفسه، ص163.

النقد المسرحي الجزائري بين المناهج النقدية وتأسيس فعل القراءة

ـ مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة أنموذجا ـ

د. عبد النور بليصق

المدرسة العليا للأساتذة- سطيف- الجزائر

البريد الإلكتروني: a.belisak@ens-setif-dz

توطئة:

يتعرف النقد حسب معجم "روبير" بالافتحاص لمبدأ أو عمل بقصد تقويمه، وبناء حكم عليه، من وجهة نظر جمالية أو فلسفية وإبداء وجهة نظر في الأعمال الفكرية والأدبية والفنية.

ونقد نقدا أي الدراهم وغيرها، أي ميزها ونظرها ليعرف جيدها من ردئها، ونقد الكلام أي أظهر ما به من العيوب والمحاسن.

ويكثف التحديد المعجمي لكلمة "النقد" معاني التحليل و الفحص و التمييز وإصدار الحكم وهكذا يكون معنى النقد حسب بعض المعاجم هو:" فن تقويم الأعمال الفنية و الأدبية وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي، و الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصدرها وصحة نصها وإنشاؤها وصفاتها وتاريخها[1]، ويكون معناه أيضا "فن تحليل الآثار الأدبية، و التعرف إلى العناصر المكونة لها للانتهاء إلى إصدار حكم

يتعلق بمبلغ الإجادة فيها، وه أيضا يصفها وصفا كاملا معنى ومبنى[2]، و الإشارة إلى التحليل و الفحص في تعريف النقد يعطيه طابع العلمية، ويقربه من معنى القراءة و التشريح.

ومعنى الفحص هو ما تؤكده موسوعة (لالاند) حيث تشير إلى أن كلمة نقد تعني "فحص مبدأ أو ظاهرة للحكم عليها حكما تقويميا، تقديريا.

وبوجه خاص ثمة نقد فني (جمالي) ونقد الحقيقة (منطقي)[3].

قد يبدو معنى النقد ملتبسا حين يعزل في حلقة باعتباره ممارسة تبدأ في الإبداع وتنتهي فيه، لهذا يهم نفي هذا الالتباس بالقول إن النقد" ينطلق من زمانه، ونسيج قوله وأحكامه، ثم يعود إلى هذا الزمان ليلقي النور على ماهو سلبي فيه، فالنقد لا يخرج من ذاته ولا يصدر من فضاء الهرطقة بل يمليه زمانه، ويسعى إلى شرعية الإملاء مستنصرا للتاريخ، فيكون ممارسة تعتمد المعرفة العلمية[4].

ومعنى النقد المسرحي إضافة إلى التعريف العام للنقد ما يخصصه إنطلاقا من ارتباطه بجنس خاص هو، أي انطلاقا من خصوصية موضوعه، ويقترح (معجم المسرح) لـ: "باتريس بافيس" Patrice Pavis، كما (المعجم الموسوعي للمسرح) لـ: ميشال كورفان Michel Corvin، اسم له صلة بمجاله وهو النقد الدرامي.

أولا- معنى النظرية في الممارسة النقدية:

تلتبس حدود النظرية وحدود الممارسة في الفهم البسيط لمعنى النظرية ومعنى الممارسة النقدية، وتسعف التحديدات في تعريفهما وحصر جدلية العلاقة بينهما وذلك لأن النقد لا يتعرف بتحققه كممارسة مقطوعة عن الحقل النظري، بل إن النقد بالفعل هو الذي يبدأ في المجال النظري ويتجه نحو الممارسة ويعود إلى النظرية من جديد محققا بذلك جدلية فاعلة خدمة له وللنظرية وللممارسة التي يتحقق فيها أي مسرح هنا، وذلك لأن أدوات النقد، أي النقد "هي جملة المفاهيم التي ينتجها فكر عارف يعتمد على

ديالكتيك الممارسة النظرية، أو بشكل أبسط لأن النقد هو الرصد المستمر لتطور المفاهيم النظرية (في مجال حقل النقد) الحقل ذاتها في ديالكتيكها الخاص[5].

قد يبدو هذا الربط متعسفا بنظر البعض خاصة حين يرتكز على فهم النظرية كمقابل للممارسة ونقيض لها، إلا أن الفصل سرعان ما ينتفي حين نفهم النظرية في التعريفات العلمية بكونها "تختلف عن الممارسة، وهي في الوقت نفسه ترتبط ارتباطا لا ينفصم بالممارسة التي تضم مشكلات ملحة أمام المعرفة، وتتطلب أن نحلها، ولهذا السبب فإن الممارسة جزء لا يتجزأ من كل نظرية[6].

وتتقاطع الممارسة مع النظرية من مداخل عديدة، حيث تحيل النظرية على الممارسة، وتتجلى الثانية في الأولى، وحين نستحضر النظرية في حقل المسرح نستحضر الممارسة النقدية أيضا لكون نظرية المسرح تهتم "بالظواهر المسرحية النصية والركحية بغاية تفسيرها ودمجها في مجموع واسع يؤسس من نظام من القوانين التي تحكم العرض، ونظرية المسرح تهتم بالتمسرح بمعنى الخصائص النوعية المتعلقة بالمسرحية، والأشكال المسرحية، وتلقي الفرجة، وتحليل الخطابات ووصف المسرحية.. إلخ، وهذا التنوع يؤدي إلى صعوبة اختيار وجهة نظر توحيدية قابلة لجمع الدراماتورجيا، وعلم الجمال والسيميولوجيا، وهذه التخصصات الثلاثة ضرورية للنظرية المسرحية[7].

ثانيا- تاريخ النقد المسرحي في الجزائر:

التأريخ للمسرح الجزائري مثل هاجسا حقيقيا لمعظم من تعرض للمسرح الجزائري بالنقد، لدرجة أن بعضهم خصص له كتبا كاملة مثل: "المسرح الجزائري النشأة و الرواد" لصالح لمباركية، و "المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000" لنور الدين عمرون، وآخرون عرضوا لهذا التأريخ إلى جانب فصول أخرى خصوصها لجوانب فنية أساسا أو لمشاكل يعاني منها المسرح، ومن ذلك "النص المسرحي في الأدب الجزائري" لعز الدين جلاوجي الذي يخصص الفصل الأول في 50 صفحة لتاريخ المسرح بعنوان "المسرح

الجزائري و الثورة التحريرية أكثر من 20 صفحة لذلك بعنوان "نشوء المسرح الجزائري في ظل الحركة الوطنية" و الامر ذاته نجده في كتاب "مسرح الفرجة والنضال في الجزائر" لأحمد منور الذي يخصص أيضا أكثر من 20 صفحة بعنوان "ظهور المسرح الجزائري وتطوره" وفي كتاب بعلي حفناوي "أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر" حيث يخصص جزء من الفصل الأول لذلك بعنوان "مسرح الهواة مرحلة ما بعد الاستقلال، مرحلة السبعينيات، مرحلة الثمانينيات، مرحلة التسعينيات"، وكذلك في كتاب "ملامح عن المسرح الجزائري" لمخلوف بوكروح الذي يخصص جزاه الأول للتأريخ بعنوان "نشاة المسرح الجزائري، المسرح الجزائري أثناء الثورة، المسرح الجزائري بعد الاستقلال"، والأمر ذاته نراه في معظم كتب النقد المسرحي حتى كتب الرواد التي لم يحظ فيها المسرح إلا بجانب ضئيل.

ويكاد كل هؤلاء الباحثين يتفقون أن بداياته الأولى تعود للربع الأول من القرن التاسع عشر، سواء ربطوا ذلك بحركة الأمير خالد أم بزيارة جورج أبيض للجزائر وما تلاها من جهود علي الطاهر وغيره، كما يكادون يتفقون بعد ذلك في المحطات الأساسية التي مرّ بها و المؤثرات التي عملت على توجيهه، كحركة المسرح العربي فيي المشرق، وحركة الإصلاح الوطنية و التي حمل لواءها رجال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وثورة التحرير الجزائرية، و الواقع السياسي و الاجتماعي في الجزائر المتحررة، غير أن من الكتاب من يعود في ذلك إلى أعمق من هذا التاريخ، وهو ما نلاحظه عند "عز الدين جلاوجي" الذي يحاول ان ينحت للمسرح الجزائري جذورا أعمق تعود إلى طقوس الأمازيغ قبل التاريخ، وعلاقة حركتهم بشكل أو بآخر باليونان و الرومان و الفينيقيين وإلى القرآن الكريم و العثمانيين وهكذا، إلا أن جميع هذه الكتب تكاد تنقل عن بعضها البعض جانب التأريخ هذا[8].

ثالثا- قراءة نقدية من خلال إجراءات "آيزر" على مسرحية (الأقوال) لعلولة:

تساعد استراتيجيات "آيزر" القارئ على فهم النص الأدبي سواء كان راوية، قصة، أم مسرحية، وفقا لإمكاناته المعرفية التي تسمح له باستيعاب أكبر عدد من المعاني التي يقدمها أي نص أدبي، وهذا استنادا لخبرة قارئه التي قد تتوافق أو تتنافى مع ما يقدمه وهذا انطلاقا من تفاعلهما.

ولعل هذا ما سنحاول توضيحه من خلال إسقاط إجراءات منهج "آيزر" على مسرحية (الأقوال) لعبد القادر علولة، من أجل استنطاق أبعاد المسرحية ورسم مشهد آخر لخباياها انطلاقا من مقاربة المسكوت فيها، الذي يستفز أي قارئ ويدفعه لفك رموزه.

وفي هذا السياق نشير إلى أن مسرحية (الأقوال) قد رسمت مشهد تواصلها مع قارئها على اختلاف أنواعه الذي يسعى إلى إدراك مواطن التفاعل بينهما والاشتغال عليها من أجل إنتاج المعنى، وذلك من خلال فعل الفهم الذي يمثل" العلاقة القائمة بين الإدراك والتخزين (الذاكرة) على أساس أن أولية التخزين لا تختصر في النظر إلى الذاكرة كخزان للمعلومات، بل كاشتغال دينامي وظيفته معالجة المعلومات (في الذاكرة العلمية)، وتنظيمها والاحتفاظ بها في الذاكرة البعيدة المدى"، واستنادا لما يبادر به النص المسرحي وما تمنحه الذات القارئة في المقابل من مجموع إدراكاتها وتجاربها المكتسبة على مر الزمن، اختلف حضور الإجراءات النقدية التي تقدم بها "آيزر" داخل المسرحية التي هي موضوع الدراسة، ولعل مرد ذلك إلى كم الاختلاف الذي حملته، حيث تنوعت طرائق سردها وحضور شخصياتها التي طرحت جدلية التعايش الفكري والسياسي فيما بينها.

تكتشف القراءة المتأملة في ثنايا المسرحية عن استجابتها الكبيرة لأغلب الإجراءات التي حددها "آيزر" سبيلا لفهم النص الأدبي وتأويله، كون هذه المسرحية قد ركزت على

الجانب المخبوء في شخصياتها، الذي يجسد باستمرار رؤيا الآخر، ولعل هذا ما منحها سمة الاختلاف والتميز والانفتاح على التعدد القرائي باستمرار.

وفي هذا السياق وجبت الإشارة إلى أن ثمة تداخلا بين هذه الإجراءات في صلب المسرحية يصعب على الباحث/ القارئ عملية فصلها وتحديدها بدقة، الأمر الذي فرض علينا الحديث عنها بطريقة غير مباشرة ضمن سياق الحديث عن إجراءات أخرى ذات علاقة وطيدة بها، ومن ذلك تحديدا (الطرائق الغائبة، والسلبية).

وعليه سنحاول تقديم قراءة في مسرحية (الأقوال) تستند منهجيا على إجراءات "آيزر" والتي تتجلى كالآتي:

1ـ السجلات النصية لشخصيات المسرحية بين الانتقاء والتشويه:

يحمل أي نص أدبي بين طياته محمولات ثقافية يتزود بها ويبني من خلالها هيكله العام الذي يضم معارف وأعراف مألوفة سوسيولوجيا لدى القارئ استنادا لقراءته لأعمال أدبية سابقة، يوظفها من أجل إنتاج معنا جديدا لهذا النص انطلاقا من تفاعله مع هذه الخلفيات المشتركة بينهما.

واستنادا إلى ما تم ذكره سابقا فإن هذا النص قد ينتقي ملامحه من الواقع، كما قد يشوهها آملا في رسم مشهد مغاير يستدعي القارئ للتواصل معه وإدراك المختلف فيه وقبوله الآخر الذي جسده النص الأدبي، أي تلقيه حسب النظرة أو الفكرة المسبقة التي يحملها هذا القارئ أو المتلقي، والتي يتسلح بها أثناء تفاعله مع حيثيات النص.

وعليه يجسد "السجل النصي" تلك الإحالات الضرورية كالنصوص السابقة والسياقات المختلفة (الأوضاع الثقافية والاجتماعية...الخ) التي يحتاجها النص في لحظة القراءة لكي يتحقق"[9]، ليمثل بذلك مجموع المحمولات الاجتماعية والفكرية التي يتوصل من خلالها القارئ مع النص، حيث يتشكل هذا التواصل نتاج ثقافات متراكمة ومتداخلة

تُكوّن معه انطلاقا من نقل الواقع سواء بالأنتقاء عن طريق الاختيار أو التشويه الناتج عن كسر توقع القارئ وخرق المعتقد والمتوقع لديه، ودفعه إلى البحث عن معنى جديد.

يعمد النص الأدبي إلى تغيير مرجعيات القارئ نحو ما يتفق معه لأن حياة الإنسان "لا تستدعي منه دائما أن يفهم، بل تحرضه في كثير من الحالات على أن ينفعل ويؤول ويقترح ويغير، والنصوص الأدبية هي من أكثر النصوص اللغوية إثارة لهذه الملكات فهي حافز متميز بتشغيل القدرة التفاعلية والإنتاجية لحظة القراءة"[10]، وهو ما يلاحظه قارئ مسرحية (الأقوال) التي جسدت نقاطا تفاعلية عمدت من خلالها إلى تحفيز القارئ للتواصل والتفاعل معها بشكل مباشر، وذلك على اختلاف مرجعياتهم (الفكرية والاجتماعية)، فقد يتعاطف مع بعضها، كما قد يعادي بعضها الآخر.

ولعل ما يوجه القارئ إلى هذا التمسك بمجريات الأحداث أو التخلي عنها هو ما يقترحه السجل النصي لكل شخصية من شخصيات المسرحية، التي تشبعت بمرجعيات فكرية متعددة، تنوعت على واقعيتها أو تشويه حقيقتها، وقد انسحب ذلك على مجمل شخصيات المسرحية، والتي تفتح المجال أمام القارئ للبحث عن فرضيات تتناسب مع واقعه وقدراته الفكرية، خاصة وأن العناوين الفرعية في اللوحات الثلاثة للمسرحية وضعته أمام تداخل تأويلات تتضارب بين السلب والإيجاب انطلاقا من الكلمة المفتاح فيها وهي عنوان المسرحية (الأقوال) التي توحي في ظاهرها بالتقريرية والثبات والوضوح، وفي باطنها بشيء من الغموض، وهذا ما يدفع القارئ بالبحث في متن المسرحية عن هذه الأبعاد التي أرادها المؤلف وذلك استنادا إلى ما تقدمه كل شخصية من شخصيات المسرحية على حدة.

إن أول ما يلفت الانتباه في النص المسرحي (الأقوال) هو المقطع الشعري الذي يلخص فيه الكاتب مجمل أحداث المسرحية، ويتبين من خلال "القوال" أن نص مسرحية

الأقوال يتألف من ثلاثة مشاهد أو لوحات وفي مجملها تدور أحداث المسرحية ولا تحيد عنها، لذلك يقول "القوال": **" قوالنا اليوم على قدور السواق وصديقه.**

قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود و ابنه

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس" [11].

– سجل "زينوبة بنت بوزيان العساس" بين الانتقاء والتشويه:

قدمت المسرحية مساحة تفاعلية مع قارئها، وهذا بتشكيلها لشبكة تواصلية انطلاقا من المختلف الذي قدمته شخصياتها، عن طريق " القوال"، حيث عرضت شخصية "زينوبة بنت بوزيان العساس" توجها آخر لتفاعل القارئ مع المسرحية وذلك من خلال ما قدمته من طرح وضع القارئ أمام أمرين أحدهما: خاص بهذه الشخصية ومرضها، أما الآخر فمرتبط بتفاعلها مع شخصيات أخرى في هذا المشهد وهو المشهد الأخير في المسرحية.

ولعل ما أثار الانتباه داخل السجل النصي الذي أوردته المسرحية هو المحور الذي دارت حوله حياة " زينوبة" ألا وهو "المرض" وذلك من خلال سرد "القوال **"زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبرولها دواء، قلها خشين قيمة زوج قلوب والدقات متاعه سريعة قالوا الأطباء ازدادت هكذا وممكن تعيش إذا حافظتو عليها، قالوا لوالديها ما تعاكسوهاش وبدلو عليها الجو ساعة على ساعة، ديروا برايها ما تخلوهاش تتغشش وترد لقلبها"** [12].

كما قدمت هذه الشخصية بجانبها التربوي حيث يقول "القوال":**"زينوبة بنت بوزيان يمثلو بيها في الثانوية من ناحية السيرة والذكاء، الأساتذة مستعجبين منها والتلاميذ ساعة يغيروا منها وساعة تشفهم لما يزيد عليها قليها..."** [13].

وبالتالي من خلال هذا التتبع للسجل النصي لشخصية زينوبة يظهر لنا الانتقاء الذي اعتمدت عليه المسرحية لتقديم حقائق عن المجتمع الجزائري.

كما احتل مكان "القطار" في السجل النصي لشخصية "زينوبة" الجانب المهم لهذه الشخصية حيث كان القطار بمثابة التحول، أي تحول هذه الشخصية من الواقع التي كانت تعيشه في منزلها في البادية ومع مرضها إلى واقع آخر، وهو واقع مر وأليم وأشد ضررا عليها وذلك من خلال هذه المقاطع التي أكدت على الانتقاء الحقيقي الذي ينبع من الواقع، وذلك من خلال هذا المقطع:"**... ركبوا في القطار وقعدوا... جندي شاب باين فيه النعاس طالباته الحجة ناض وبدل البقعة، قالت له راسي يدور وما نحملش هذا الجيهة، قفز قفزة، في عينيه وحش الوالدين قالها اقعدي يا الميمة وهز عليهم الرزم...**"[14]، لذلك يتبين من خلال هذا المقطع على مدى الانتقاء من الواقع المعاش.

ليس هذا فحسب بل راحت الأحداث تتوالى في القطار حتى أظهرت كل ما يتعلق بالمجتمع الجزائري من أحوال الفقر والبؤس والحرمان، وحتى الجانب العاطفي الذي كان يدور بين الشاب والشابة وذلك من خلال مقطع "القوال": "**... شافتهم زينوبة متعانقين ويتخاطبو العين في العين حتى القطار قريب يروح عليهم، قالت لها خوك قبيح معاك ولا عاقل جاوبت البنت عاقل ويفهمني لما نسافر يوصل معايا حتى للمحطة... باقية زينوبة تنبش فيها تعرم الكذبة على أختها حتى لسق العازب وبقاو يتكلموا بغير حشمة أيفوتوا في الوقت...**" [15].

كما أظهرت المسرحية جانبها الاجتماعي من خلال " زينوبة" وذلك من خلال هذا المقطع "**... هيا يا الميمة قبل ما يوقف القطار ديري حسنة، دراري صغار مساكين باينة عليهم فقراء، دوك زوج ارجال و اقفين يعاونوك باين على عينيهم شافينهم ...**" [16]، وبالتالي هذا التصور هو انتقاء لواقع المجتمع الجزائري الذي من شيمته التعاون والتكاتف فيما بينه.

كما أظهرت "زينوبة" اهتماما بالجانب السياسي والاقتصادي والديني وذلك من خلال تتبع الحديث في الغرفة التي تجلس فيها الشخصية، والتي كانت فيها إلى جانب زينوبة والعجوز هناك شيخ كبير الذي لفت انتباهها في حديثه من حيث هذا المقطع:" **تسمع كيف تخرج كلمة الشعب عامرة من صدره وكيف يتسرسب كلمة الحزب... تكلموا على الثورة الزراعية وقالوا الحمد الله على التعاون والسكنة، تكلموا على المشاكل وعلى الأكتاف واللهفة، تكلموا على الخيان وقال الموظف أب الأطفال الزوج اللي قاعدة بيناتهم زينوبة لو جات عليها اللي يحكموه يخطف يقطعوله اليد كيف ماهو في الشريعة الاسلامية...**"[17].

وتنتقل بنا أحداث المسرحية لمنعرجها الأخير وهو جانب وصول "زينوبة" إلى مدينة وهران ولقائها بخالها "الجيلالي" هذه الشخصية التي كانت "زينوبة" تتوسم فيه الابتسامة والفكاهة، والترفيه عن النفس، فإذا بها تتفاجأ بخالها، وذلك من خلال إحساسها بقلها المرهف، من خلال تصرفاته الغير عادية لذلك" **حست بخالها هازمعاه ضركبير، حطت عينيها وسألته مريض خالي؟ جاوب ألا عيان شوية يا بنتي وبقى يبدل الهدرة زادت سألت على كبش العيد تفكرت كلام أمها قالها شريناه مولى قطعتين واخرج مشحم للغاية، زادها قلبها حتى هي خالها كذب عليها...**"[18].

وهكذا تستمر المسرحية في شقها الأخير مع "زينوبة" وخالها "الجلالي" في انتقاء الواقع المعاش لشخصية الجيلالي، وذلك في الحديث على المحور الأساسي الذي رسمته المسرحية من بدايتها إلى نهايتها وهو الجانب الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لشخصياتها، وعلى الكفاح الذي بذلته شخصياتها للدفاع عن مبادئها والمصلحة العامة، وهدم كل ما يتنافى مع قيم التعاون والتسامح.

لذلك كانت شخصية "زينوبة" في سجلها النصي بين الانتقاء والتشويه أمر جعل القارئ يكتشف بتتبع أحداث المسرحية ففهم القارئ كل الأحداث التي تمت عن طريق

عملية الانتقاء لم تكن سوى تشويه، أي تشويه القارئ وتضليله لاكتشاف الحقيقة وذلك من خلال المقطع الأخير "القوال": **"قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس/**

قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس/

اللي قال اتنهدت وقطعت النفس مشات/ غطست في غبينة العمال غطسة ما ولات/ زراقت قليها سكت ضربة في حجر خالها توفات/

قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس/... كاين اللي قال بعد ما احكالها خالها ريحت/ بكات على هم العمال زل عليها الضر ونعست/ في العطلة ديك مع الجيلالي عندها ما خرجت/ وين ما راحت تمشي معاه كالكبير ما عيات ما ملت/ جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال وسهرت/ عادت مهتمة بنضالهم عندها ما قصرت مع خالها والعمال اصحابه تمتعت وحوست، كلهم حبوها والبعض رافقوها منين ركبت..."[19].

لذلك حدد السجل النصي لدى شخصية "زينوبة" معالم واضحة المفهوم دفعت القارئ إلى التفاعل معه والتواصل لغاية محدودة وهي الإلمام بالمعنى المقصود من هذه الدلالات النصية، حيث قامت المسرحية على مرجعيات ميزتها عن غيرها، كما دفعت قارئها إلى التدخل مع كل شخصية من شخصياتها والبحث في غياهب المضمر لبناء معنى جديد خاص بها.

ولعل المغزى الوحيد الذي أريد من تركيز "علولة" على "المرض" في مختلف حيثيات مسرحيته، هو تصوير المشاهد المزرية لوضع المجتمع الجزائري، أو بالأحرى طبقة العمال في الجزائري.

2ـ منظور الشخصيات:

استطاعت مسرحية (الأقوال) أن تشكل فارقا كبيرا من خلال ما طرحته شخصياتها المتنوعة، ولعل أول ما يثير اهتمام القارئ انطلاقا من قراءته الأولى للمسرحية هو وضوح المعالم الحوارية بين الشخصيات بشكل مباشر.

ورغم هذا التواصل المتواجد في مواضع عديدة، إلاّ أن القارئ يتشارك هذه الحوارية من خلال المجال المخصص لحضوره، فلا تُفوت الشخصيات لحظة إلاّ وترد على هذه الأسئلة مباشرةً، ويتولى القارئ إيجاد صيغها، ولعل من بين هذه الحوارية ما يقوله شخص "قدور السواق" وهو يحاور "السي الناصر"... **راك تتساءل مع نفسك وتقول واش بيه قدورهبل؟ ... ألاّ... قدور اليوم تحاسب مع نفسه وعوّل... قدور اليوم قرربعدما حلّل شحال... قدورقطع اليوم الخيط اللي كان رابطه بالسي الناصرقطعه عمدا...**"[20].

و(عليه كانت المسرحية في مجملها وبمشاهدها الثلاث تهدف إلى إظهار الحوار المباشر، وذلك عن طريق استدراج القارئ لاكتشاف العلاقة الحقيقية التي جمعت شخصياتها المتنوعة، كما تهدف إلى دفعه لفك شفرة الغموض الذي اعترى هذه العلاقة، وهذا لبناء معنى المسرحية وتوجهاتها، ورغم ذلك فإن آراء القارئ أو مجمل القراء تظل متباينة الأحكام، وهذا حسب المرجعيات التي تكتسبها.

3ـ منظور الحدث:

تضمنت المسرحية ثلاثة أحداث مكنت من خلالها استطلاع رأي القارئ واستدراجه لفك شفراته النصية، ففي كامل المسرحية كان الراوي هو " القوال" الذي شكل قلب هذا الحدث، حيث تمكن من تفعيل القارئ معه وحثه على البحث عن المخفي طوال المساحة المخصصة لسرد الشخصيات وأبطال المسرحية في المشاهد الثلاثة على

حد سواء، ومن هذه النقطة ينطلق القارئ في تفاعله مع الأحداث للحكم على التفاصيل التي تقدمت بها كل شخصية على حدة، ولعل من بين النقاط التي لفتت انتباهه، هو خبث ومكر "السي الناصر" في المشهد الأول.

ويعتبر الغرض من سرد الحدث مباشرة للقارئ هو تشويقه ودفعه لتأويلاته للانطلاق من القراءة نحو التفسير مباشرة، وبما أن محور المسرحية كان حول حدث العمال والبيروقراطية في الجزائر، فإنه يكتشف ذلك من خلال الأحكام التي تقدمت بها جميع الشخوص، ومن بينها على سبيل المثال في المشهد الأول:

"يوم الاستقلال إذا ما زلت شافي شكرنا ربي على السلامة وقلعنا كيف كيف... بلاش... كيفنا كالیناس الكل... في البداية بديت ظريف ومتواضع... إذا راك شافي لما تسميت على راس المعمل ودخلتني نخدم معك... قلت لي تخلصنا من المعلمين والحمد الله... هذا الشريكة متاع الدولة الجزائرية يعني متاع الشعب الجزائري الخدّام... الشركة هذي هي آلة بين يديسنا باش نساهموا في تنمية البلاد وبها نحلوا مشاكلنا... لازمنا ننجحوا في تسيرها ولهذا لزمنا نعودوا الإنتاج والإنتاجية(...) بديت تربط في العلاقات بالشوية وليت تعرف السي فلان والسي فلتان... بديت لاهي في العلاقات دخلت ناس جدد وكلفتهم بالمسؤلية ناس فرضوهم عليك دوك العلاقات... من هذاك الوقت وليت تتغيب من المعمل وتسافر لخارج بغير سبة... عدت تتكلم غير على الخارج البسات الطعومات الخيرات والسهرات..."[21].

ولعل المراد من توظيف هذا الحدث في بداية المسرحية مرده إحداث المفارقة في وقع هذا الحدث في نفس القارئ، كما أن ما يثيره هذا التصور هو دفع القارئ لتقديم مصوغات جديدة للمسرحية من خلال مشاركته في تحليل أحداث المسرحية.

وعليه يحاول القارئ في المشهدين الأخيرين من المسرحية تحليل الأحداث واكتشاف الغموض فيها.

فالحدث في المشهد الثاني هو حدث استثنائي وهو معاناة شخصياته من المرض وهذا المرض في الحقيقة ما هو إلاّ تصوير من قبل المؤلف على مرض المجتمع الجزائري من (البيروقراطية) التي أنهكت جسده، وهو نفس الحدث في المشهد الأخير لكن الشخصيات تختلف فقط.

وعليه نقول بأن نص مسرحية (الأقوال) سوف يبقى نص مفتوح على تعددية القراء ولا محدودية النقد والتأويل.

الخاتمة:

وفي الأخير يمكن أن نصل إلى جملة من النتائج هي:

- قام المشهد النقدي في الجزائر بجهد كبير ومحمود خاصة على مستوى التأريخ لمسار هذا المسرح، ومستوى دراسة نصه، واستطاع أن يفرز أقلاما جادة ومتميزة أخلصت لذلك وأسست لهذا الفعل وستستمر في عطاءاتها، ومنها الرشيد بوشعير، وأحمد منور، وأحسن ثليلاني، وحفناوي بعلي، وليلى بن عائشة، وجميلة زقاي، وصالح لمباركية، ونوردين عمرون، وعلاوة وهبي.
- برز المشهد النقدي المسرحي في الجزائر متأخرا عن حركته الإبداعية بعقود من الزمن، ومعنى ذلك ان الحركة المسرحية في بداياتها لم تسندها حركة نقدية.
- معظم الذين حملوا هم النقد المسرحي في الجزائر من دارسي الأدب، بل إن أغلبهم أساتذة للأدب العربي، واهتمامهم المحمود بالمسرح جاء هواية وحبا وميلا، ولم يقم على خلفية معرفية وعلمية عميقة.
- اهتم النقد المسرحي الجزائري في عمومه بالنص أدبا وركحا، واهتم فيه أساسا بالتأريخ لنشأته وتطوره ولمنابعه وجذوره، كما اهتم فيه أيضا بالمضامين ورسمه هذا النص دراسة فنية كما يدرس أي نص أدبي شعرا ونثرا، مما جنى على عوالم الخشبة وحيزها تماما.

- ستضل القراءات النقدية مفتوحة على مصرعيها مادامت النصوص والعروض المسرحية تقدم للنقد المادة الخام، وتختلف دراسة أي نص او عرض مسرحي من ناقد إلى أخر.

الهوامش:

1- عز الدين بونيت: مقدمات في الأدب والنقد، حلول تربوية، مراكش، المغرب، 1998، ص:35.

2- المرجع نفسه، ص:37.

3- أندري لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ت: خليل أحمد خليل، عويدات، بيروت، لبنان، 2001، ص238.

4- فيصل دراج: في دلالة النقد، الكرمل، فلسطين، العدد:2، ربيع 1981، ص19.

5- المرجع نفسه، ص105.

6- المرجع نفسه، ص 105.

7- لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين: اشراف م. روزنتال وب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص532.

8- النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والتحديات، المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 24 ماي إلى 07 جوان 2011، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف – وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص62-63.

9- علي بخوش: تأثير جمالية التالقي (الألمانية) في النقد العربي نقلا عن: عبد الرحمان تيرماسين وآخرون: نظرية القراءة والمفهوم والإجراء، ط1، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009، ص44.

10- حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، مجلة الوحدة، العدد: 232، 1985، ص70.

11- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص23.

12- المصدر نفسه، ص57.

13- المصدر نفسه، ص57.

14- المصدر نفسه، ص61.

15- المصدر نفسه، ص63.

16- المصدر نفسه، ص65.

17- المصدر نفسه، ص67.

18- المصدر نفسه، ص70.

19- المصدر نفسه، ص76.

20- المصدر نفسه، ص24.

21- المصدر نفسه، ص29-30.

الوعي السياسي في شعر عبد العالي رزاقي

د. أحمد العايب

جامعة باجي مختار- عنابة- الجزائر

البريد الإلكتروني: laib2050@gmail.com

الملخّص:

تحاول هذه الدراسة أن تسلّط الضوء على واحد من الشّعراء الجزائريين، الذين تركوا تأثيرا قويّا في المنجز الشعري الجزائري، خصوصا ضمن مجال الشعر الحر، إنّه عبد العالي رزاقي الشاعر الثائر والملتزم، الدائب في الجماعة، المؤرّخ لأحداث العصر، الدّاعي إلى الثورة ضدّ الفساد والنضال، من أجل الحريّة، فكانت أشعاره التي اقترحناها موضوعا للدراسة صرخة في وجه كل طاغيّة.

الكلمات المفتاحيّة: الشعر الحر، الحس السياسي، الالتزام، التأريخ، الحريّة.

1ـ تمهيد:

قد عرف النّص الشعري الجزائري في تاريخه الطّويل مظاهر تجديديّة كثيرة على مستوى الشكل والمضمون، لاسيما في مرحلة الحداثة وما بعدها، وقد خاض فيها الشاعر الجزائري العديد من التّجارب، فهو لم يكن في منأى عمّا يحدث حوله في العالم، ولهذا أخذ الشّعراء والنّقاد يدعون إلى ضرورة تجديد الشعر لكي يلائم طبيعة العصر وتجسيد مختلف الظواهر الحديثة التي تستجيب لمقتضيات الواقع الجزائري بوجه عام والواقع السياسي بوجه خاص، وفي خضمّ هذه التّطورات تنوعت أشكال القصيدة بين الغنائيّة والموضوعيّة، كما تنوّعت أشكالها، وكان لابدّ أن يتغيّر الشعر ورسالته لا تغيّر نمط

الحياة والتّطوّر الرّهيب الذي حدث في عصرنا، ناهيك عن الواقع المتردّي الذي دفع الشّعراء إلى ابتكار نموذج شعري جديد، له القدرة على رسم هذا الواقع، فكانت القصيدة الحرّة النموذج الذي اختاره أغلب شعراء الجزائر، فهم على دراية تامّة بأنّ الوسائل الجديدة التي يأخذ بها الشعر الحر تتيح لشاعر قدرا أكبر من الحريّة أضف إلى ذلك تنسيق المشاعر والأحاسيس لدى الشاعر، ففي كلّ دفقة شعوريّة صوت مدوّي يرعب الطّغاة وحكام الأنظمة الفاسدة، وفي هذا الصدد يقول أحمد لغوالمي «إنّنا كنّا نهاجم به (أي الشعر) الدخيل وأذنابه، وندافع به عن كيان الأمّة في تحرير وطنها ولغتها ودينها، كنا نهدم كلّ وضعيّة يريد الاستعمار أن يجعلها قانونا لنا... »[1].

وليس يخفى أنّ القصيدة الجزائريّة نمت وترعرعت في كنف التّجريب وعطاءات النقد الأدبي، بيد أنّ «كان من الصّعب الحديث عن حركة نقديّة جزائريّة ناضجة ومكتملة وهذا أمر طبيعي له ما يبرّره وهو أنّ الحركة النقديّة الأدبيّة في الجزائر في النّصف الأوّل من الفرن العشرين اتّسمت بالضّعف والاضمحلال والرّكود على عكس ما شهدته في النّصف الثاني منه»[2]. وواقع الأمر أنّ الحركة النقديّة في الجزائر ظهرت متأخّرة مقارنة مع ما شهده الوطن العربي من تقدّم في مجالات النقد الأدبي، وفي هذا الشأن يقول محمد سعيد الزاهري «أعرض عن أدبائنا وكتابنا الجزائريين هذه القصيدة القصيرة، وأرجو من كل أديب قدر على نقدها أن ينتقدها انتقادا أدبيا وأن يرينا أنموذجا من هذا الفن الجميل فن النقد الذي هو ميّز الخبيث من الطيّب والخطأ من الصّواب والصّحيح من الفاسد، فإنّنا قد عرفنا في الجزائر شعراء فحولا وكتبة متقدّمين وعرفنا مقدرتهم في أغلب وجوه الكتابة إلّا في النقد الأدبي، فإنّنا لم نعرف مبلغه ببلادنا الجزائر، فهل يتقدم احد من حملة الاقلام الى هذه القصيدة فينتقدها بإنصاف، ويكشف عن سياتها ، ولا يظلم حسناتها»[3]. ومهما يكن فإنّ للوضع السياسي في الجزائر أهميّة قصوى في تطوير حركة الشعر الحر، وكان ذلك منذ الفترة الاستعماريّة التي فجّرت قرائح الشعراء الرواد

في قالب فني جديد يتدفّق معه التعبير عن التجربة الشعوريّة في منأى عن الأشكال الثابتة والنمطية، فكانت القصيدة الحرّة بمثابة المرآة التي تعكس نضال الشعب الجزائري وإصراره على استرجاع حقّه المسلوب، وكانت الكلمة ولا تزال إلى يومنا هذا سلاح الشّاعر الذي يذكي نار الحميّة في النّفوس ويحثّها على النّهوض والثورة من أجل الانعتاق والحريّة.

2ـ مسوغات اللجوء إلى الرمز في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر:

أضحى الرّمز في المنجز الشعري الجزائري سمة أسلوبيّة بارزة، فلا نكاد نلفي شاعر يعمد إلى الأساليب التقريرية المباشرة، خصوصا وهو بصدد تناول الموضوعات السياسية الأكثر حساسيّة، وتكفي الإشارة ضمن هذا النّطاق إلى " عبد العالي رزاقي" الشاعر الذي تنبع قصائده من رحم العذاب والشّعور بالغربة، ولهذا جاءت أشعاره مفعمة بروح الكفاح والنّضال ضدّ الفساد وسوء الأنظمة السياسيّة، ولعل هذا ما تهدف إليه هذه الدّراسة، بحيث نلفي "عبد العالي رزاقي" وهو يناضل قوى الشّر ويدافع عن الوطن، يستخدم الكثير من الرّموز الأسطوريّة ويتّخذ منها قناعا يختفي وراءه أضف إلى ذلك معرفة الشّاعر بأهميّة الرّمز ودوره الفعّال في رسم ملامح البؤس والنّضال، وكذا رسم ملامح الاغتراب والتّشظي، ومهما يكن من أمر فإنّ << الشعر والأسطورة ينشأ من الحاجات الإنسانية نفسها، ويمثّلان نوعا واحدا من البنية الرّمزيّة، وينجحان في أن يخلعا عن التجربة نوعا واحدا من الرّهبة والدّهشة السحريّة، وينجزان الوظيفة التّطهيريّة ذاتها»[4] «فلأسطورة والشّعر شيء واحد لا انفصال بينهما >>[5] وبوجه عام فإنّ «الأسباب التي تجذب الشّعراء إلى الأسطورة هي تقنية فلغة الأسطورة لغة إشاريّة، لأنّ الأساطير تتناول في قسم كبير منها الآلهة التي تتماهى مع ظواهر طبيعيّة أو اجتماعيّة»[6].

وما ينبغي التأكيد عليه هو أنّ «الخيال هو جوهرة الأسطورة والشّعر معا، وأداة التّشكيل فيهما»[7] والجدير بالذّكر في هذا المقام هو أنّ الشعر الجزائري المعاصر في غالب الأحيان نلفيه يزخر بعنصر الخيال والإيهام، وليس يخفى أنّ عنصر الخيال موجود في

جذور الشّعر نفسه «وبقدر ما يكون الخيال حرّا ديناميّا فإنّه يعطي العمل الفنّي قوّة إيحائيّة واحتماليّة أكثر، وحرية الخيال لا تعني انفلاته، لأنّه سيفقد اتّصاله الضّروري والمباشر بمناخ التّجربة»[8] ولا ريب في أنّ وجود هذا الزّخم الهائل من الرّموز الأسطوريّة في الشعر الجزائري الحديث له مبرّراته، ولعلّ الدافع السياسي يعود إلى الكبت السياسي الذي عانته الجزائر في ظلّ الاستعمار وأذنابه، بعد الاستقلال، فعندما يكون قدر الشاعر أن يعيش في بيئة سياسيّة فاسدة ترفض الكشف عن عيوبها يصبح التّصريح المباشر جريمة لا يسلم صاحبها، ولهذا يعمد الشاعر إلى الرّمز والقناع، والإشارة بدل العبار، كما هو الشأن في قصائد "عبد العالي الرزاقي" الحافلة بالرّموز الأسطوريّة، التي تؤشر شظف العيش في ظلّ الأنظمة الفاسدة.

3ـ الوعي السياسي لدى عبد العالي رزاقي:

لقد برزت في قصائد عبد العالي رزاقي، أشكال تعبيريّة عديدة أهمها النزعة القصصيّة والدراميّة والحوار الدّاخلي الذي يتولّد في اللحظة التي يبدأ فيها الشاعر بمحاورة ذاته، لكي يكشف عن حالته النّفسيّة المتأزّمة وشعوره بالغربة، بسبب فقر الحياة ومحدوديّتها في ظل فساد الأنظمة، وكثرة الصّراعات السياسيّة، ولعلّ طبيعة المواقف والأحاسيس التي صدر عنها الشاعر دفعتا به إلى توظيف الموروث والتّعبير بالتّراث عن المعاصرة وبالماضي عن الحاضر، وفي هذا السّياق يقول في قصيدته " تأمّلات في وجه السّندباد":

«الموت أعرفه

وأعرف من يموت الآن في وطني ومن ماتوا،

ومن يبقى، وأعرف أنّهم صعدوا على أكتاف

هذا السّندباد، ويعرف الشّعراء أنّ رشيدة احترقت

لتصبح في التّراب سماد هذا العصر.

أواه

أعرف من تكون رشيدة وأخاف من هذه المرايا

وهي تعكس أجمل الثّورات، أخشى أن تصير حقيقة»[9].

شاعرنا لاحظ الضّياع الرّوحي الذي يعانيه أبناء وطنه، نتيجة الضّغائن والتناحر من أجل السلطة وما يجرّه على النّاس من أوجاع ومآسي، فهذه القصيدة تصدر عن قلب كسير أرهقته الحياة بالآلام، لهذا لا يفتىء الشّاعر يستدعي الشّخصيّات الأسطوريّة ويستخدمهم كمعادل موضوعي لواقع الإنسان الذي يعاني اضطهاد الحكّام «ولعل أسطورة السّندباد هي أكثر الأساطير الشعبيّة استقطابا للشّعراء الجزائريين وبخاصة عند الشاعر عبد العالي رزاقي، في دوانه "الحب في درجة الصفر" في قصائد كتبها كلّها في الثمانينات مثل الحب في درجة الصفر، والشعر في المنافي، ومهاجر، رسائل إلى شخصيّة، وأخيرا عودة السندباد»[10] الشاعر يعود إلى عناصر القوّة والأصالة في التراث بغية خلق حاضر جديد، فلا جرم أن نقول بأنّ علاقة عبد العالي رزاقي بالسّندباد تصل إلى حدّ الذّوبان، فلا ينفكّ الشاعر يستثمر هذه الأسطورة لأغراض سياسية متعدّدة أهمها التّغني بحب الوطن بدليل ما ورد في المقطع الأوّل في قصيدته الحب في درجة الصّفر:

«لا ينبغي أن تهتفي باسمي

فقلبي لم يعد يرتاح للماضي

تعبت من الحكايا القديمة والأغاني...

كان حبّك رحلتي الأولى،

وكنت السندباد»[11].

ولا شكّ أنّ التعبير عن حب الوطن، والتّغنّي بجماله له دوافع سياسية في غالب الأحيان، وليس يخفى أن الشعر السياسي يحفل بالعديد من الموضوعات بحيث تعدّدت ميادينه واتّسعت آفاقه بين مقارعة الاستدمار وفضح جرائمه والتّغني بالشّهداء وقادة النّضال، والنداء بالعدالة وحريّة الأحزاب والديمقراطيّة والتّغزّل بالأوطان، ولعل هذا ما نلمسه في قصائد عبد العالي رزاقي الذي يكشف عن مدى حبّه لوطنه من خلال استدعائه لبعض الشّخصيّات الأسطوريّة «حب الشاعر – السندباد- للجزائر وسفره في ربوعها جعله يستدعي شخصيّة السّندباد الأسطوريّة ويتقمّصها وكنت " السندباد" للدلالة على موقف جزئي محدد يجمع بينهما هو السفر والكشف، وفي هذه الحالة يكفي المتلقّي أن يلم بالدّلالة القديمة للأسطورة حتى يدرك تجربة الشاعر»[12].

ومهما يكن فإنّ أغلب الشّعراء في الجزائر يعمدون في أحيان كثيرة إلى استخدام أسلوب الغزل السياسي بهدف التمويه، واتقاء اضطهاد الحكام، فلا مناص من العقاب، ولهذا يلجأ الشّعراء إلى الاشتغال على رمزية الأنثى للتعبير عن الحريّة وحب الوطن، أو إلى استخدام الرّمز والقناع كما يفعل عبد العالي رزاقي الذي لا يزال يعبّر عن ثورته وتمرّده عن الأوضاع السياسيّة والأحزاب المتنافرة من خلال توظيف شخصيّة السندباد، فيقول في قصيدته رسائل إلى شخصيّة:

«الريح متعبة وسيّف مولاك الأمير ملطّخ بدم الخوارج...قاومي

فالنخل ذاكرة الصّحاري لا القصور...

ووجهك الوضّاء علّمني التّحدّي

وكنت ذاكرتي

وكان البحر وجه السّندباد»[13].

وتجدر الإشارة في هذا السيّاق إلى أنّ الشاعر لم يلجأ إلى تقمّص الشّخصيّة الأسطوريّة لأنّه بصدد التعبير عن وطنه الذي أضحى رمز للتمزّق والضّياع وسفك الدّماء، ولعل هذا ما جعل الشاعر يركن إلى شخصيّة السندباد الأسطوريّة التي تؤشر على الرغبة الشديدة في الانعتاق والحريّة، وارتياد المجهول، فيقول في الرسالة السابعة:

«أقف ضدّك إن تمشي ضدّ السندباد

بيننا حجاب مولاك أمير المؤمنين،

ولذا أرفض من يعشق في عينيك غير الكادحتين»[14].

ولم نلبث طويلا حتى نصادف وجه آخر للشاعر السندباد، بحيث لم تعد تحرّكه الأشواق إلى الإبحار في عوالم سحريّة، والانتصار على مخاوفه والظفر بكل ماهو ناذر ونفيس، إنّه السندباد الضّعيف المهزوم الذي لا يقوى على تخطّي الصّعاب والمغامرات وقصيدة عودة السندباد مؤشّر على عمق المأساة:

«وحتى يعمّق الشاعر إحساسنا بالمأساة راح في المقطع الثاني الذي عنوانه "الاغتراب" يخاطب (المرأة / الانتماء) رمز الجزائر التي تشعر بالاغتراب في وطنها، ولا مفرّ من المعاناة، لأنّه لا أمل في التّخلّص من هذه الأحاسيس بالسّفر والتّرحال، فالموانئ مغلقة والسفن متعبة لا تملك القدرة على الإبحار بعد سكون الرّياح، وفوق هذا وذاك فهي محاصرة بين جور الحكام وقهر الغزاة»[15].

ويعلّق أنس داود على هذا الانعطاف في حياة السندباد (الإنسان المعاصر قائلا:

«ولعل الهرب من منحة الاستشهاد هي المأساة الحقيقيّة لسندباد عصرنا، لكل مفكّر وفنان لأنّه يريد أن يعيش في سلام شخصي دون أن يريق قطرة دم، فلا تكون النّتيجة سوى أن يموت دون أن يصارع التيّار»[16].

إنّ روح الهزيمة والانكسار والخنوع ليست من سمات السندباد، وإنّما هي سمات الإنسان الممزّق الذي فقد نخوته وطموحه، وفي هذا الصدد يقول الشاعر في المقطع الثاني من قصيدته عودة السندباد المعنون بالاغتراب:

«أريدك أن تشعري باغترابك،

فالسفن المبحرات مع الرياح المتعبة،

والموانئ مغلقة،

والشواطئ مهجورة،

وعيون معاوية ترقّبنا، نتناقل أخبارنا،

وسيوف الغزاة ملطّخة بدم الشّهداء

هل الموج يخضع للريح؟

يسألني زمن تتداخل فيه المواقف

أخلع عن جسدي جلد من يرتديني

أناديك باسمك...

فاقتربي

ليس للرفض معنى بدونك...

يا امرأة – آه- أعيدها

ويخيّل لي أنّها الانتماء»[17]

يصوّر الشاعر في هذه القصيدة لواعج نفسه وآلامه، بسبب ما حلّ بوطنه من نكبات وما لحقه من ضيم على يد أذناب الاستدمار، ولعل فشل الشاعر في اشعال فتيل

الحرب وتوجيه الأمّة إلى ما فيه خير، جعله يشعر بالانكسار وفقدان الأمل، وبذلك ينطفئ الشعاع الذي ينير له رحلة الكشف وخوض المغامرة، وهكذا يغدو «استعمال الأسطورة في الشعر العربي الحديث هو أجرأ المواقف الثوريّة وأبعدها آثارا اليوم، لأنّ في ذلك استعادة للرموز الوثنيّة واستخداما لها، في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر»[18] وبناء على هذا يجب «على الشاعر أن يهضم التراث وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه، بحيث يصبح جزءا من تكوينه، فيستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة، فيضيف إليه جديدا، ولا يأوي إلى ظلّه بل يخرج إلى ساحة التّجربة الواسعة ويحس إحساسا عميقا بسيطرته على اللغة بل على الشّعر»[19] ولعل هذا ما نلمسه في شعر عبد العالي رزاقي، ففي كل مرّة نلفيه يفجّر دلالات جديدة، من الأسطورة ويسقطها على الواقع المأساوي الذي يحيا في كنفه أبناء أمّته، وبالنظر إلى قصيدته عودة السندباد يمكن التّكهن بأنّ الشاعر يؤرّخ للأحداث التي مرّ بها الشّعب الجزائري في ظل غياب البطولة، ولهذا يعلن الشاعر – السندباد- عن نهاية المغامرة والترحال على عكس ما تجدّر في الوعي الجماعي لهذه الأسطورة، وهذا مؤشر على استسلام الشاعر وعجزه عن المقاومة والتّضحيّة في سبيل الوطن، وعلى الرغم من تفاؤل الشاعر السندباد – في بعض الأحيان من خلال عودته إلى الإبحار، هو في حقيقة الأمر مؤشر آخر عن التّشرّد والضياع، ففي أغلب النماذج الشعريّة «استعمل الإبحار مجازا لأنّ بحار الشاعر السندباد هي همومه وأحزانه، حيث دفعته قساوة الأقدار إلى الإبحار في ظلماتها باحثا عن مخرج يفرج عنه الكرب»[20] ويردد عبد العالي رزاقي هذه الأفكار في قصيدته "رسالة إلى شخصيّة" حيث يقول في رسالة موجّهة إلى الشاعر الاسباني "لوركا":

«لوركا

أنا إنسان القرن العشرين

حتى نفسي لم أفهمها منذ سنين

لا أعرف دربي من أين؟

حكمت آلهة الزيف

أن أحمل صخرة سيزيف

أن أقبل طوعا أو كرها

تأشيرة منفى»[21].

يعكس هذا النموذج زفرات أليمة، بسبب ما استشرى في المجتمع من أدواء وظلم «فالموقف النفسي المتأزّم للشاعر تطلّب استدعاء "سيزيف" الرمز والوقائع واستخدامه كمعادل موضوع لواقع إنسان القرن العشرين الذي يعاني من اضطهاد الحكام والأنظمة»[22] وليس يخفى أنّ سيزيف عبد العالي رزاقي مؤشّر صريح عن الذّل والخنوع وقبول العبوديّة، فهو لا يأبى عن حمل الصخرة وفي هذا دليل على استمرار عذاب أبناء وطنه، بسبب عجزهم عن النّهوض والثورة ضد الأنظمة الفاسدة، ففي قصيدته " السفر في المنافي" أصدق تعبير على تراخي العزيمة وقلّة الحيلة، فيقول:

«كل المقاهي والشّوارع والحوانيت التي يغتال فيها

الأغنيات بيادر الفقراء

باتت لدوان جوان

ودون كيشوط تغني

أديب

ضاجع أمّه

وأنا وأنت نبيعها عذراء»[23]

بات من الصّعب على الشاعر التنصّل من التفاعل مع أوضاع مجتمعه، فقد حمّل نفسه مسؤوليّة الذود عن الوطن، كما اهتم بحال إخوانه في سائر الأقطار العربيّة وما يتعرّضون له من المحن والشّدائد، بسبب اضطهاد الحكام وجور الطغاة.

فالشاعر يريد أن يوقض الهمم الفاترة، ويتطلّع إلى إيجاد الحلول، وقد وصل إلى نتيجة مفادها أنّ السبيل الوحيد للخلاص يتمثل في ظهور بطل قومي خارق، من وسط هذا السّواد، له القدرة على الصمود في وجه كل ظالم مستبد، وفي هذا المضمار نسوق هذا النموذج الشعري من قصيدته رسالة إلى دون كيشوط عربي، والتي تمثل صرخة في وجه الحكام العرب:

«أيها الوجه الذي يأخذ شكل الدون كيشوت

علق الأوسمة – الغريبة في صدر بلادي

فلقد مات معنيها

ووظف ما تبق من حزيران وأكتوبر لا يوجد بين

الكفر والإيمان غير الزعماء»[24].

وبوجه عام فإنّ قصائد عبد العالي رزاقي تغلب عليها الرؤيا المأساويّة القاتمة، ولهذا نلفي الشّاعر ينتقل من وحدة البيت إلى الشكل العضوي، ومن الذاتيّة إلى الموضوعيّة، وكذا التعبير بالتراث عن المعاصرة، وبالماضي عن الحاضر في جو درامي تكثر فيه الصور والمشاهد والحركة، الأمر الذي يجسد طبيعة الصراع السياسي الجزائري.

الهوامش:

1- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925- 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص 165.

2- عمار بن زايد، النقد العربي الحديث، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص8.

3- انظر: عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص239 وما بعدها.

4- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جماليّة، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندريّة، ط1، 1998، ص348.

5- راثفينك، الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981، ص133.

6- نروثروب فراي، نظرية الأساطير والنقد الأدبي، تعريب حنّا عبود، دار المعارف، ط1، 1987، ص17.

7- أحمد إسماعيل النّعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، ط1، 1995، ص13.

8- محمد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2008، ص9.

9- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، 1979، ص 135.

10- بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2007، ص136.

11- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص14.

12- بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث ص14.

13- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص144.

14- المرجع نفسه، ص152.

15- بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، ص140.

16- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، دط، دت، ص319.

17- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص131.

18- إحسان عباس، اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، دط، 1978، ص165.

19- صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1968، ص 15

20- بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، ص146.

21- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص98.

22- بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، ص149.

23- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص77.

24- المرجع نفسه، ص99.

أنوثة اللغة وبنيتها في ديوان "أسماء الحب المستعارة" لمنيرة سعدة خلخال

د. حنان بومالي

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة- الجزائر

البريد الإلكتروني: boumalihanan@yahoo.fr

الملخص:

تقول "جيني هيربكورت": «لا أستطيع أن أكتب إلا كامرأة بما أن لي شرف كوني امرأة».

يعج الأدب الجزائري المعاصر بأسماء المبدعات الجزائريات، ففي كل سنة تبرز أسماء جديدة، ودواوين شعرية ومجموعات قصصية وروائية تظهر باستمرار، مما يوحي بأن النص الأدبي النسوي في الجزائر قد أخذ مكانه في المشهد الثقافي العربي، وانتزع الجوائز والمراتب الأولى مثل ما فعلت الشاعرة "زينب الأعوج "التي فازت مؤخرا بمسابقة نازك الملائكة للإبداع النسوي الشعري في دورتها الرابعة بالعراق، والروائية الإعلامية "هاجر قويدر" التي فازت مؤخرا بجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي عن روايتها "نورس باشا"؛ وهي واحدة من أهم جوائز الرواية في العالم العربي.

ثم إن إسهام المرأة الأدبي يوازي إسهام الرجل فيه، وهذه حقيقة مشهودة في الواقع لا يمكن التغاضي عنها، فالمرأة الجزائرية قد أسهمت على نحو أو آخر في إغناء الأدب والثقافة الإنسانية، حيث رسمت بقلمها ملامح الأنثى وتفاصيل همومها، وانكساراتها من خلال فعل الكتابة، ولا يتأتى لها ذلك إلا بترويض أحصنة اللغة وركوبها، ثم تعرية الوجه

الذكوري الذي سلب منها هذه اللغة، وحين تفرض المرأة ذاتها تكون بذلك قد فرضت وجهها المخبوء تحت الكلمات ووراء المجازات.

ولعل هذه المقاربة أن تكشف سمات أسلوب شعر المرأة الجزائرية؛ من خلال المنجز الشعري للشاعرة الجزائرية" منيرة سعدة خلخال"، بالإضافة إلى درس العامل اللغوي بحيثياته المختلفة، وكيف تبث المرأة الجزائرية أفكارها؟ وكيف تعبر عن تقاسيم أنوثتها وذاتها؟

مقدمة:

إن إسهام المرأة العربية في الكتابة الأدبية والإبداعية يعد موقفا حضاريا لابد من التنبه إلى أبعاده الاجتماعية والثقافية والسياسية الايجابية، ذلك لأن انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل، هي عن ذاتها وعن اختلافها، من دون وصاية أو ارتهان، يدخل ضمن صراع القوى، لأنه يدخل خارج نطاق اعتراف وعي الآخر.

فالمرأة العربية الكاتبة تجد نفسها محاصرة على كل الأصعدة في وجودها وفي قيمتها، وفي حريتها، وفي إبداعها، وتجد سلطة الذكر تترصدها على الدوام حتى وإن تغيرت الأوضاع والعقليات وتمكنت المرأة من التعبير، كتابة عن رغبتها في التساوي مع الرجل من خلال فضح التقسيم الاجتماعي والتبادل الاقتصادي، فإن النسق العام لا يتورع أن يزرع فيها القناعة بضعفها، وعدم قدرتها على الابتكار[1].

وهنا تبدو اللغة هي الوسيلة الأولى لاستعادة الهوية، وذلك عن طريق المساهمة في تغيير اللغة وإعادة إبداعها، بحيث «تشيع فيها مفردات وتركيبات يزول فيها النظر إلى المرأة على أنها موضوع subject، وليس ذاتا»[2]، وتصبح الذات في هذه الحالة طرفا أساسيا في عملية الإبداع والكتابة، وتتراوح الكتابة النسائية المبدعة في تماسكها وعمقها وجذرية

أطروحاتها، بقدر اكتساب الذات المبدعة لدرجات الوعي والقدرة على التشكيل اللغوي المعبر عن تقاسيم أنوثتها وفكرها وصنعتها الفنية.

أولا- المرأة وفعل الكتابة:

إن توظيف المرأة للكتابة وممارستها للخطاب المكتوب بعد عمر مديد من الحكي والاقتصار على متعة الحكي وحدها، يعني أننا أمام نقلة نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها، ولكن المرأة صارت تتكلم وتفصح وتشعر عن إفصاحها هذا بواسطة القلم، هذا القلم الذي ظل مذكرا وظل أداة ذكورية.

وحينما نترك المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبر، فإننا بهذا نضيف صوتا جديدا إلى اللغة، صوتا مختلفا، ونفتح بابا للنظر ظل مغلقا على مدى طويل وفي كل الثقافات،[3] لكون الإبداع أصبح محددا على أنه ذكر، وما يترتب على هذا من هيمنة إيديولوجية تعوق بين الأنثى الكاتبة وتصويرها لذاتها، أو بمعنى آخر تعوق بينها وبين فعل التأليف.

كما تصبح «الصورة المهيمنة في الأدب على الأنوثة نابعة من خيال ذكوري، وعلى هذا ظلت الكاتبات محرومات من حقهن في خلق صور الأنثى، وبدلا من هذا كان عليهن أن يبحثن ما يؤكد المعايير المفروضة في الأدب»[4]، فكان استبعاد المرأة من نسق القيم، ومن مواقع صنع القرار هو نفسه استعباد للمرأة من أن تكون ذاتا، أو بمعنى آخر المنع لها من أن تكون واعية بذاتها، وهذا كله من قبيل التحيز والتهميش.

ولكن المرأة كثيرا ما تتخذ من الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل أو المجتمع الذكوري بشكل عام، إنها لا تكتب من أجل السيطرة على الرجل كما يفعل هو بواسطة القانون والأدب، لأنها حين تريد أن تسيطر عليه تستعمل كتابة من نوع آخر لا يفقه الرجل تفكيك رموزها بسهولة، فهي تهدف من وراء الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ

جسدها وتموجاته، لمحاولة الرد على القهر الوجودي العام الذي تمارسه عليها العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية.

فالكتابة إذن عند المرأة تفجير للمكبوت والمخفي، لأنها من خلال مختلف أشكال كتابتها الجسدية والرمزية تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن، لتعلنه في حوارها وصراعها مع الرجل، خصوصا حين تقترن الكتابة باللغة الضرورية لصياغة رغبتها في الكتابة[5].

لقد كتبت المرأة أخيرا ودخلت إلى لغة الآخر واقتحمتها ورأت أسرارها وفكت شفراتها، فتكلمت عن مأساتها الحضارية، وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة، وبينت أن الحضارة المزعومة ليست تحضرا أو تطورا فكريا فقط، والحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة، خاصة وأنها مقتنعة بأن الدين قد أنصفها وأعطاها حقها.

ولكن الرجل بثقافته المتوارثة وسيطرته على اللغة حرم المرأة من حقوقها الإنسانية وقمة هذا الحرمان وسببه وخلاصته كانت في حرمانها من حقوقها اللغوية ومنعها من الكتابة،[6] التي تعبر بها عن نظرتها وفكرها ووجودها، وبالتالي التعبير عن تقاسيم أنوثتها التي تبحث عن حقيقتها في كل ما يحيط بذاتها وثقافتها وحريتها وهي التي لا تكف عن تغيير صورها وأساليبها وأفكارها ولغتها.

ثانيا- مقاربة إجرائية لشعر منيرة سعدة خلخال:

ومثل هذا التطور الضمني للمرأة العربية الكاتبة يفسر دخول التجربة الأدبية لها في مرحلة جديدة من الوعي، وقد تحولت من مرحلة فقدان الذات إلى محاولة استعادتها، وذلك في «صورة الدخول في علاقة تسلطية مع الآخر/الرجل لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة للذات، دون أن يقايض الآخر باعتراف مماثل، أو دون محاولة لرسم البديل.»[7]، فكان خروج الذات الأنثوية لإثبات ذاتها و أنوثتها عن طريق اللغة، بعدها الشكل الذي

يظهر فيه الأدب، ويعبر الأديب من خلاله عن مكامن الإبداع ذكرا كان أم أنثى، فهي مفتاح العبور إلى النص وكشف أسراره.

ويصبح فعل الكتابة، وكأنه نتيجة مطلب ضروري لحسم تناقض ما، سواء مع الذات، أو مع التقاليد، يتضمن نزعة ثورية تدميرية منفتحة، تعي خطر التقوقع، لكنها تدرك فعل التمرد والكتابة الأنثوية إذا أرادت أن تفجر مكبوتاتها وما يعتمل في فكرها ووجودها عن طريق اللغة، لأنه «حينما نترك المجال لصوت المرأة كي يتكلم ويعبر، فإننا بهذا نضيف صوتا جديدا إلى اللغة»[8].

إن مثل هذه الملامح الأنثوية واللغوية السابقة، يمكن للمتلقي أن يقرأها في ديوان "أسماء الحب المستعارة" لمنيرة سعدة خلخال، هذه الشاعرة الجزائرية المعاصرة التي تعكس حساسية أنثوية جديدة، تنطوي على تفرد في الرؤية والتجربة؛ ذلك أن مدونتها تتشكل عبر فعل التخييل، وتتراوح اللغة فيها في تماسكها وعمقها بين الإبداع والوعي بهذا الإبداع، وإلا كيف نفسر قولها:[9]

وحده السكون يملؤني

يحتويني،

يدغدغ تأجج أمواجي

يوقظ للأسحار أنجمي

يدفعني إلى تيه جديد....

يخيم على المقطوعة الصمت والسكون، بعد خيانة الكلمات وتفلتها، غير أن الصوت الذي يخيم عليها هو صوت الضمير الأنثوي الباحث عن التجديد وعن البديل، فقد سكتت الكلمات، ونطق الحس الأنثوي بالصراع القائم داخل الذات، فتتحول اللغة بذلك إلى شذرات وعبارات متقطعة يسيطر عليها عدم الاستقرار.

وفي محاولة لتحقيق الذات الأنثوي، تقف الشاعرة مع ذاتها، وتحاول كشف ماهيتها، بكل ما علق بها من غبار الحياة وظلمها، لتخاطب القلب بالتمهل لعل هناك بصيص أمل يغير الأوضاع والأحوال، تقول:[10]

مسافر...

أيها القلب تمهل

ثمة لحظة وداع

ثمة، هبة أمل

وعبرة أخيرة

بين الشموخ والتودد

تتململ

يوقف ارتعاشها ناقوس فرح.

ولأن الكلمة الشعرية هي أساس تكوين لغة الشاعر، وأهم سمة من سمات التكوين الشعري؛ لأنها أنشأت جدلا قائما على ضروب من التفاعل تشكل فضاء القصيدة العام، وتندرج في إطار الوصول إلى لغة شعرية تميز أسلوب الشاعر وتعين صفته الشعرية،[11] فإن منيرة سعدة خلخال تتخير من الكلمات الشعرية ما يؤكد أنوثتها وكفاحها الطويل، لانتزاع الاعتراف باستقلالها الأنثوي، وذلك في قولها:[12]

هل تراني

إذا جئت يوما

وأسقطت كل احتمال

هل تقول: تعالي...

وتنسى في غمرة البوح

حرقة السؤال

عن أمس لم يكن لنا

عن لقاء كان محض

خيال...

تراني أحبك الآن؟

لست أدري ولكن

لك بالقلب

ألف موال.

لقد ألغت الشاعرة كل الاحتمالات، وصادرت كل الأمكنة والأزمنة من أجل كل وأهم ما تحتاجه الأنثى كي تشعر بالأمان؛ وهو "الحب"، مستخدمة أسلوب كسر أفق التوقع، في طريقة تعبيرها عن خيارها النهائي "تراني أحبك الآن" وإن كان المحترق بنيران الحب، لا يجد بدا من الاحتراق به بكامل إرادته، ولو اختلفت المواويل داخل القلب.

ثم إن الشاعرة تفلسف الحب، فلا يشعر المتلقي بأنها تتغنى به لذاته وإنما لأنه يصدر عنها، فلا تحس بتأثير الحبيب عليها، وإنما بتأثيرها هي كما يتضح ذلك في قصيدة "رحيل بائس" حين يقول:[13]

يغتالني هذا الصقيع

وأموت... أموت

لا، بل أحتضر

وتجرحني الأغنيات

يطبق عليا الغناء؟

ولا أرنو إليك

وأحن إلىك وهم يكونك.

يظل الحب عن منيرة ممتزجا بالحزن والموت، الذي يظل هو الهاجس والأساس، لكنها لا ترنو إلى حبيبها ولا تحن إليه، فهو الذي يحن ويرنو إليها، وهي بذا تريد إثبات أنوثتها وقلب معادلة الحب بأن المرأة تحتاج إلى الرجل وفقط، وكان «من الطبيعي ألا يدع الأدب الأنثوي فرصة إبراز مكانة المرأة وأثرها في حياة الرجل، وذلك من خلال إبداء الرجل لوجهة نظره في المرأة، أو من خلال مجريات أحداث الموضوعات المتعددة التي عالجتها المرأة في كتاباتها»[14]، وهذا أحد الموضوعات وأهمها.

ومن أعمق مكامن الأنثوية تظهر الشاعرة مدى عطائها المتناهي للحب، وكيف تقدم نفسها، بكل ما يشكل كيانها، في إيقاع أنثوي جميل يجعل الخطاب قويا لا يفتر، كما في قولها:[15]

أحبك

غرد في صدري

لا تسأل عن وطن

غيري

كل الآفاق موزعة

ما بين الطرف والثغر

أحبك

هات لي وهجي

يا سفرا يجمعني.

تعبر الشاعرة عن عطائها وتضحياتها من أجل الحب، الذي يتجاوز الكلمات المجردة، فلا تجد ما يعبر عنه، ومن هنا يمكن أن تتميز لغتها الشعرية بوصفها لغة أخرى غير اللغة الطبيعية التي يتحدث بها عموم الناس، خاصة وأن «الشاعر حين يستخدم هذه اللغة في بناء قصيدته فهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة، وقد اختار طريق اختيار لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات مجردة لمعان»[16].

ولقد مزجت منيرة قضية الأنوثة بحديثها عن حبيبها، حيث ظلت تؤكد مشاعرها الخالصة تجاهه في قصيدة "أحبك ومن يدري؟"، فهي لا تصفه وصفا قاسيا، ولا تنزل به إلى الدرك الأسفل، وهنا تظهر الرقة الأنثوية حين تقول:[17]

يا قدري الرائع

يا نظري الممتد إليك

عنقود بهاء

كم يشفي...

يغري

وكم يأخذ من

صبري...

أحبك

يا أنا يا قدري

يا زورق ود.

بهذا التوظيف اللغوي الدال على الاستسلام والتسليم، وأنها نفد منها الكلام والأفعال، حيث جاءت الجمل قصيرة متتابعة، وهذا كله سائد الدلالة التي أعطت فيها زمام الأمر كله للرجل، ولم تبق لنفسها غير الخضوع له، وإن تبوح ببعض الكلمات فقط، لأن «حادثة المرأة والكتابة لا تقف عند ظاهرها الإبداعي، وكأنها هي مجرد انجاز ثقافي، ولكنها تتعدى ذلك لتكون ضرورة نفسية أكثر مما هي ضرورة ثقافية»[18].

وتستحضر الشاعرة الطبيعة بشكل ملحوظ في منجزها الشعري، وفي مشاركات وجدانية متعددة المواقف بين انكسار وانتصار تشعر بهما الشاعرة بمختلف حالاتها الشعورية، حيث تتماهى مع عناصرها من بحر وصحاري وجزر وأرخبيل لأنها تشعر بأحاسيسها وتتفاعل معها، ويمكن للمتلقي أن يتخيل هذا المشهد الذي يطفح بمشاعر الشاعرة، وهي تتملى حضور شاهد الطبيعة في قصيدتها "بقاء":[19]

يتهادى البحر

إلى....

يعانق في زرقته القاتمة

بعضا لبعض كنا

وابتغيه مآب...

يا روعة الفرجة

مد يروي صحرائي

ظمأ مستديما

وجزرا يأبى الرواح.

هذه اللوحة المستوحاة من الطبيعة، لا تعج بالورود وعطور الزنبق والبنفسج وألوان الفراشات، وأصوات البلابل وتغريد العصافير، تغني وتتراقص تحت ضوء الشمس، لكنها تتشكل من التمرد والغضب الممزوجين بالثورة، ما بين صمت وهمس وصراخ، لأن مثل هذه العلاقة التي تنشأ بين المبدع والطبيعة هي «نوع من التكامل الفني، إذ تعانق أفكاره الأشياء الواقعية، دون أن تؤدي إلى فناء الفكرة، أو الإبقاء على الواقع كما هو فالصورة تنتمي إلى الوجدان أكثر من انتمائها إلى الواقع، وتجسد فكرة المبدع الذاتية من خلال الصورة المحسوسة، فالواقع عند المبدع وسيلة يستغلها لتصوير الفكرة، لا لتصوير الطبيعة نفسها»[20].

وفي قصيدة "رماد تتار" وبدءا من عنوانها، يتضح أنها تعيش حالة من الغموض، فلا يتسنى لها التواصل مع بقية البشر، لذا تكثر من الصمت والكبت، خاصة بعد يأسها من فهم حبيبها لها وما تتوق إليه، وقد استخدمت ألفاظا وتراكيب دالة على ذلك الغموض نحو: جناح السهو، الغياب الأغبر، الحروف السافرة... كما تكثر من ألفاظ "الأحاسيس والشعور"، فكل ما تقول ما هو إلا إحساسها الخاص الذي لم يستطع أحد التوصل إلى كنهه، تقول:[21]

وحدي على جناح السهو

متكأ للغياب الأغبر

والحروف السافرة

وحدي،

لا ألوي على ذنب حضور واحد

لا ولا يصيبني بعض دوار

هذي رؤاي

التي ليست رؤاي

وتعبر الشاعرة بالمقابل عن أجوائها المفضلة ما بين ظلام ونور، بحسب حالتها الشعورية، وإن كانت تميل إلى الأجواء المظلمة عموما، فيما يجلي صورة حزنها المتأصلة، إلا أنها تتحكم بتشكيل الإضاءة في لوحتها الشعرية دائما، لترسم الطرف الآخر المشرق الذي كثيرا ما تحلم به وترنو إليه، كما نقرأ ذلك في قصيدتها "شدة العتمة":[22]

وطني

يا فوهة قلبي المهدود

يا شدة العتمة

يا اكتمال الحزن

يا انتماء الوهن المشهود

وطني

يا ابتهاج الجرح

في الأمل المحدود.

لقد استعانت منيرة بالعتمة لرسم لوحتها الشعرية النورانية المظلمة، وهي لوحة تعكس شعور الإنسان بالغربة في وطنه، ليس لبعده عنه، وإنما لكونه متأملا فيما يجري من حوله من انقلاب في موازين العالم، فيبدو شعورها بالغربة والاغتراب، مختلطا باليأس، متلونا بالعتمة المظلمة.

وتركز الشاعرة كثيرا على الصور الحسية وتجري عليها شيئا من التغيير، وإضفاء الحيوية وروح التجديد، ونوعا من الزخرفة والتلوين الذي تهتم به المرأة غالبا في حياتها،

وهذا الأسلوب لا تتفرد به المرأة، لكنه يلحظ بشدة في شعرها، لهذا يعد ملمحا بارزا في شعرها، خاصة عندما تضفي عليها لمسة أنثوية، توصل من خلالها معنى رقيقا يجيش بالمشاعر، تقول مثلا:[23]

قم وجعي

وعانق جذوة الانطفاء

في روض انشطاري

راجع سفر تقواي

انبهار الشوق

بحدقة القلب!

ألف انفرادي

وشم الوحدة

بأقطار اجتماعي.

حمى امتثالي.

وكثفت منيرة خلخال أفكارها في قصيدة كاملة، عن طريق اختيار العنوان "أمل"، لتعبر عما تريد أن تبثه للعالم، من خلال غناء قلبها النابض بالحياة، والمصطدم بواقع مصاب بالإفلاس الروحي والفكري والاجتماعي وكذلك الإحباط والجذب والقهر والظلم، فلم تجد أفضل من الأمل لتتمسك به وتنفس به عن روحها، لتقول:[24]

حيثما شئت سيري

يا غبطة الروح

إلى مملكة السكون

إلى شواطئ الامتداد

إلى عنق التوهج

إلى... إلى

لكن، سألتك:

عودي،

واستيقظي كما الحزن

في ليل السهاد

لو دقق المتلقي في أسلوب الخطاب الذي استخدمته الشاعرة في هذه المقطوعة لوجد شيئا مما تعمدت إضفاءه عليه، حيث استعملت أسلوبا متأدبا وتوجهت إلى ذاتها بصفة "غبطة الروح"، وهي تدل على التودد والمرأة «كما أثبتت الدراسات يغلب على ألفاظها أن تدل على قوة المشاعر والانفعالات»،[25] ومثل هذه الأوصاف للمنادى أسلوب تستعمله المرأة كثيرا، إضفاء لجو من المودة والحميمية والتواصل مع المخاطب.

ولأن «اللغة انعكاس لعلاقة الذات الإنسانية بالعالم، إنها رؤية العالم، أو هي المرآة التي تخترعها الجماعة الإنسانية لتتعرف على نفسها من خلالها، لذلك تتجاوز طاقة اللغة عملية التمثيل الرمزي للأشياء لتعمل على انصياع وترجمة إرادة الناطقين بها»[26]، فإن منيرة توظف الأفعال بشكل متتابع مكثف أحيانا، تنفس بها ما يحتدم في صدرها من تأزم، وذلك راجع إلى مدى شدة الدفق الانفعالي لديها، ففي قصيدة "الموت اللامشروع" يقف المتلقي على مثل هذا التكثيف للأفعال، حين تقول:[27]

السماء تمطر

تعبا....

على أرض احترفت ممارسة

الاحتراق

في شتاء أبى إلا أن يطمئن الطبيعة

على مستقبلها

فراح يبذر الموت

سنابل للاحتضار

وأزهار تتوج بها التوابيت

عندما لا يصلح إلا الانتحار.

تصل الشاعرة في هذه المقطوعة إلى قمة حالة الخوف واليأس والقلق النفسي، لذلك تستعين بهذا الكم من الأفعال "تمطر، احترقت، يطمئن، فرا، يبذر، تتوج، لا يصلح"، في محاولة منها لتغيير الواقع إلى ما هو أحسن، والتملص من سطوة الموت الذي أصبح يبذر في كل مكان، وفي كل حين، وهي الظاهرة نفسها التي نقرأها في المقطوعة الأولى من قصيدة "تقوى اللقاء":[28]

وحده السكون يملؤني

يحتويني،

يدغدغ تأجج أمواجي

يوقظ للأسحار أنجمي

يدفعني إلى تيه جديد

يأتيني صدى عيناك

أسراب اختلاجات تطوقني

تحمل عني عبء فضاء.

إن اللغة رموز، ليست هي الأشياء، وليست هي الذات، إنها أوراق اللعبة والمرأة تستعمل هذه الأوراق في كشف قانون الصراع الإنساني، أو في إعلان رأيها اتجاه الرجل وتجاه ذاتها، وتمارس اللغة بما يسمح أن تعلن عن ارتباط الذات بالشيء ارتباطا وثيقا من وجهة نظر الرجل المستهلك[29]، لهذا تستخدم الشاعرة أسلوب الأمر، وتتكئ عليه أحيانا وتبني عليه قصائدها ولاسيما في بداياتها، كما في قصيدة "زهر القلق":[30]

قم وجعي

وعانق جذوة الانطفاء

في روض انشطاري

راجع سفر تقواي

انبهار الشوق

بحدقة القلب!

وهناك ملمح يظهر في المنجز الشعري "أسماء الحب المستعارة" ألا وهو كثرة ورود الجمل الفعلية فيه ويمكن تفسير ذلك بأن الشاعرة/ المرأة «في حال انفعالها الشعوري والشعري، لا تملك إلا أن تتفاعل مع تلك الحالةّ، فتتكاثف التراكيب ذات الفاعلية، أكثر من الوضعية الهادئة، فضلا عن أمر آخر، وهو أن المرأة في كثير من شعرها، تتحدث عن موضوع قضية المرأة، بلهجة متمردة متفاوتة، صعودا وهبوطا، بحسب طبيعة الشاعرة، وبحسب حالتها الانفعالية، ومدى شعورها بضغط الجو المحيط، وهي من أجل مواجهة

ذلك، تسعى إلى كسر جدار الصمت وتفجير الكبت، والبحث عن التغيير، مما يحتاج الفاعلية، لا الوصف الساكن الهادئ»[31].

وفي هذا السياق نسجل خصيصة أخرى تتميز بها قصائد الشاعرة "منيرة سعدة خلخال" وهي قصر الجمل وتتابعها، رغم أنها تسرد فيها رؤيا معينة، حيث تكثف الفكرة من دون أن تشكل جملا تامة، ومن ثم تشد انتباه القارئ كما في مفتتح قصيدة "وتأكد الوجع" مثلا:[32]

كم هي دخيلة الأعراس

في بلدي

غريبة جدا المصابيح

في الشارع المدلهم أسطورة العشق

قومي إلى مناسك التوبة

جودي ببعض السفر.

لم تجد الشاعرة لشدة وجعها الكثير لتقوله، لذا اختصرت وأوجزت الكلام، فكانت العبارات قصيرة، مكثفة المعنى، والمرأة في الغالب تستعمل في كتاباتها «جملا قصيرة وأقل تعقيدا، ويميل الرجل إلى الجمل الطويلة، التي تنطوي على التعقيد والتجديد والافتراض، ليتمكن من السيطرة على الكلام، ولفت الأنظار»[33]. والنماذج على هذه الخاصية كثيرة في منجزها الشعري " أسماء الحب المستعارة "، ومنها قولها:[34]

رتب النبض

لا تستشر قلبك

إنا محاصرون جدا

ولا فاكهة لنا غير الظنون.

شبح الرذيلة والخوف المأذون.

خاتمة:

إن معالجة المنجز الشعري "أسماء الحب المستعارة" لمنيرة سعدة خلخال تكشف عن اختفاء الشاعرة الكبير بتقاسيم أنوثتها، والتي أرادت إبرازها عن طريق تشكيل اللغة، ونظرتها إلى ذاتها وهي تظهر اعتزازها بنفسها وتترك كل ما من شأنه أن يقلل من قيمتها، أما علاقتها بالرجل فقد كان لها نصيبها في هذه المدونة، مع الإشارة إلى أن هذه العلاقة فيها ما يظهر أنثوية الشاعرة وخصوصيتها.

وقد تبين أيضا أن للشاعرة أساليبها الخاصة في النظر إلى الزمن والحياة والموت والصمت والحزن والفرح... وغيرها، حيث تكثر من استعمال الأفعال بشكل عام، ومن التشخيص وتراسل الحواس، ولا تنثني عن استعمال أسلوب الأمر في مواضع كثيرة، وبخاصة في حالتي التمرد والغضب والرفض، وقد ظهر أن الشاعرة عبرت عن أنوثتها بخيالها الخصب مشكلة لنفسها مفردات أنثوية خاصة.

الهوامش:

1- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر "دراسات نقدية". المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة. 2004م. ص61.

2- المرجع نفسه. ص63.

3- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة. المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء. ط4. 2008م. ص8-9.

4- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة. ص67.

5- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة: الكتابة والهامش. إفريقيا الشرق. 1988م. ص35.

6- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة. ص9.

7- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة. ص68.

8- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة. ص8.

9- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. منشورات أصوات المدينة: قسنطينة. ط1. 2004م. ص17.

10- المصدر نفسه. ص23.

11- سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة. عالم الكتب الحديث: إربد-الأردن. ط1. 2011م. ص25.

12- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. ص43-44.

13- المصدر نفسه. ص73.

14- محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي "دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي". مكتبة الآداب: القاهرة. 2003م. ص138.

15- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. ص103.

16- جان بول سارتر: ما الأدب. تر: محمد غنيمي هلال. مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة. 1971م. ص8.

17- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. ص104.

18- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة. ص136.

19- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. ص107

20- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ط3. دار العودة ودار الثقافة: بيروت. 1981م. ص126-128.

21- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. ص123-124.

22- المصدر نفسه. ص129.

23- المصدر نفسه. ص79-80.

24- المصدر نفسه. ص11.

25- أحمد مختار عمر: اللغة واختلاف الجنسين. عالم المكتب: القاهرة. ط1. 1996م. ص97.

26- محمد علي مكي: في أدب المرأة. مكتبة لبنان ناشرون: لبنان. ط1. 2000م. ص53.

27- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. ص5.

28- المصدر نفسه. ص17.

29- محمد علي مكي: في أدب المرأة. ص73

30- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. ص79

31- فاطمة حسين العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصر "نازك الملائكة وسعاد الصياح، ونبيلة الخطيب نماذج". عالم الكتب الحديث: إربد. ط1. 2011م. ص284.

32- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. ص39.

33- عيسى برهومة: اللغة والجنس "حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة". دار الشروق: عمان. ط1. 2002م. ص133.

34- منيرة سعدة خلخال: أسماء الحب المستعارة. ص80.

تلقي رواية "الزلزال" للطاهر وطار في النقد العربي المعاصر ـ قراءة جابر عصفور نموذجا ـ

د. إسمهان بعجي

جامعة الجيلاني بونعامة – خميس مليانة –الجزائر

البريد الإلكتروني: baadjiisma@gmail.com

ملخص:

يعد الطاهر وطار من بين الروائيين الأوائل الذين أوصلوا صوت الرواية الجزائرية إلى مختلف أصقاع الوطن العربي، فهو الذي عرّفهم بتحولات المجتمع الجزائري الاجتماعية والسياسية والثقافية، الأمر الذي جعله يحظى باهتمام العديد من النقاد والدارسين العرب، ومن بين هؤلاء النقاد جابر عصفور الذي قدم دراسة شاملة لرواية الزلزال للطاهر وطار.

لذا نسعى من خلال هذه الدراسة، إلى الوقوف على ما قدمه الناقد جابر عصفور من قراءة حول رواية الزلزال والآليات التي تلقى بها هذه الرواية وكذا استجلاء المعاني والمدلولات والرؤى النقدية التي قدمها الناقد حولها وذلك من خلال كتابه مواجهة الإرهاب –قراءات في الأدب العربي المعاصر-.

كلمات مفتاحية: الآليات، التلقي، القراءة، الرواية الجزائرية

مقدمة:

تعد الرواية واحدة من بين أهم الأجناس الأدبية les genres littératures الأكثر انتشارا في الساحة الإبداعية؛ حيث حظيت بإقبال شاسع من لدن الكثير من الأقلام

الخائضة في ميدان الأدب، واتخذتها وسيلة للتعبير عن المشاعر والمكنونات المضمرة في باطن الإنسان وكذا إيديولوجياته وأفكاره، فهي تصوير لواقع معاش يصاغ في قوالب أدبية وإبداع من راو، تتدخل الظروف الخارجية المحيطة به؛ بحيث يصبح لخلفية الراوي وإيديولوجيته نصيب في بناء الرواية ."إذ تقتحم الإيديولوجية وتتفاعل مع البناء الروائي، فالإيديولوجية تتولد من خلفية ما فهي عبارة عن "منظومة أفكار، أفكار فئة معينة أو جماعة، تختلف الإيديولوجية باختلاف الأفكار قد تكون "أفكار الإنسان المتعامل مع محيطه الطبيعي والبحث فيه هو من قبيل نظرية الكائن"[1]، وقد تكون أفكار حزب فلان إذ تكون خفية غير واعية وهذا هو المبدأ الذي تعمل عليه الأحزاب، فالإيديولوجية لها دورها في الرواية، إذ أن الراوي عند سرده للرواية فهو يحمل معنيين الخفي والظاهر.

ولعل الإقبال الملحوظ عليها مرده إلى كونها الفن الذي يوفر لصاحبه الحرية في طرح أفكاره وأرائه وذلك دونا يعيقه البناء الشكلي ولا الفني فيها، لذلك تصدرت قائمة الأجناس الأدبية، لاسيما في العقود الأخيرة.

إن المهمة الأساسية للرواية هي الترجمة الفعلية لجوهر الحياة اليومية التي يعيش في كنفها المرء، ولهذا فقد وجدت الرواية من أجل أن تساير الحدث وتنقله للقارئ Le lecture الذي سيحمل بعدئذ سبر أغوارها والوقوف على المعاني والأفكار الدفينة في أعماقها وعلى هذا الأساس، فقد تبين لنا أن كل إبداع création تقابله قراءة une lecture، فقد عد مصطلح القراءة أو التلقي من المصطلحات النقدية الحديثة التي شغلت حيزا معتبرا من الدراسة، وذلك لكونه عنصر فعال في العملية الإبداعية، إذ إن الإبداع يتوقف وجوده وحضوره على وجود القارئ (المتلقي)، لذلك نشأ تيار كامل أعاد النظر في ماهية العملية النقدية، وأدرج مصطلح القراءة والتلقي كعنصر أساسي وضروري في عملية التواصل مع عملية الإبداع، سمي هذا التيار المعرفي بنظرية التلقي La théorie de la réception .

1ـ نظرية التلقي:

لقد تحولت عناية الدارسين والنقاد بالنص الإبداعي ومنتجه إلى العناية بمتلقيه، وكذا إلى البحث عن مدى تفاعل القارئ مع البنية النصية للإبداع، إلى درجة وصف بها هذا التفاعل بالشرط الضروري لوجود النص، فأصبح "الشيء الأساسي في قراءة العمل الأدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه"[2]، وغدت القراءة بذلك حقلا معرفيا لنظريات جديدة تتقصى مفهومها وأنماط القراء ومواصفاتهم، تسمى بنظرية القراءة وجمالية التلقي.

وقد استقت جمالية التلقي أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذات مصدرا للفهم، فصارت الذات قادرة على إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك[3]. وتهدف جمالية التلقي في أبرز ما تهدف إليه إلى دراسة ميكانيزم التلقي بواسطة الاستفادة من مقولات الفلسفة الذاتية والحقول الإجرائية الجديدة في تأسيس علم النص؛ ونعني بها مقولات الاتساق والانسجام ونظرية الأطر والمدونات ومفهوم الذكاء الاصطناعي وغيرها[4].

كما تعد جماليات التلقي أو نظرية التلقي أحدث تطور شهدته الهرمونيوطيقا في ألمانيا وقد قامت على جهود رائديها الأساسيين، وهما **هانس روبرت ياوس** (Hans Robert Jauss) **وفولفانغ إيزر**(Wolfgang Iser) مع جهود مجموعة أساتذة ومسهمين آخرين في مدرسة "كونستانس" في جنوب ألماني وخارجها، أبرزهم **كارل هايترشتيرله** (Carl Hayter Chterlly) [5]، ويعد **ياوس و إيزر** من أبرز الباحثين في مجال التلقي الأدبي وذلك من حيث تأسيسهما لإستراتيجية القراءة وشروطها، وكذا تحديدهما للمهمة الموكلة للقارئ.

تهتم نظريات التلقي بالقارئ أو المتلقي، وتتخذه موضوعا لها[6]، حيث ينبغي للمتلقي وفق منظور نظرية التلقي، وعلى وجه الخصوص حسب رؤية **إيزر** أن يكون أثناء القراءة

مرنا منفتحا ومستعدا لوضع قناعاته موضع سؤال، وأن يسمح لها بالتغيير، فكلما تقدم المتلقي في القراءة فسوف يطرح افتراضات، ويراجع قناعات ويقوم باستنباطات وتوقعا أكثر تعقيدا[7]. ويرى **إيزر** أن عملية القراءة في مجملها، تتمثل في أنها تدفعنا إلى وعي ذاتي أعمق، وتساعدنا على رؤية أكثر نقدية لهويتنا الخاصة، والأمر شبيه بما يلي: " إذا كنا نقرأ كتابا لفائدتنا فنحن نقرأ بالأحرى هويتنا"[8]، فعملية القراءة تسهم من منظور نظرية التلقي في بناء ذواتنا، وهوياتنا.

وقد حدد **إيزر** العمل الأدبي في قطبين حيث يقول: " إن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي. الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه"[9]. فلتحديد آلية التلقي يقسم **إيزر** العمل الأدبي إلى قسمين: العمل الأدبي ويسميه القسم الفني، والقسم الثاني هو تلقيه من قبل القارئ وتفاعله معه؛ حيث إن عملية التلقي قائمة على مدى تفاعل القارئ مع النص وإبداعه في ذلك.

ويتفق **ياوس** مع **إيزر** فيما ذهب إليه من تقسيم للعمل الأدبي، حيث يقول: " التلقي بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد. إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له)، ... حيث يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج لنفسه عملا جديدا"[10]، حيث يمكن هذا التفاعل القائم بين الأثر (أثر الإبداع) واستجابة المتلقي من إنتاج إبداع فني جديد.

ولا يمكن حدوث التلقي الأدبي من دون إستراتيجية تحدد الفضاء النفسي والمعرفي والاجتماعي أي الحدود التاريخية لحياة الأعمال الأدبية، بحيث إن القراءة هي الطرف الثقافي لعملية الإبداع إن لم نقل أنها إبداع أيضا. ولكي تكتمل عملية التلقي فإنها تستوجب إجراءات نظرية ونقدية أهمها:

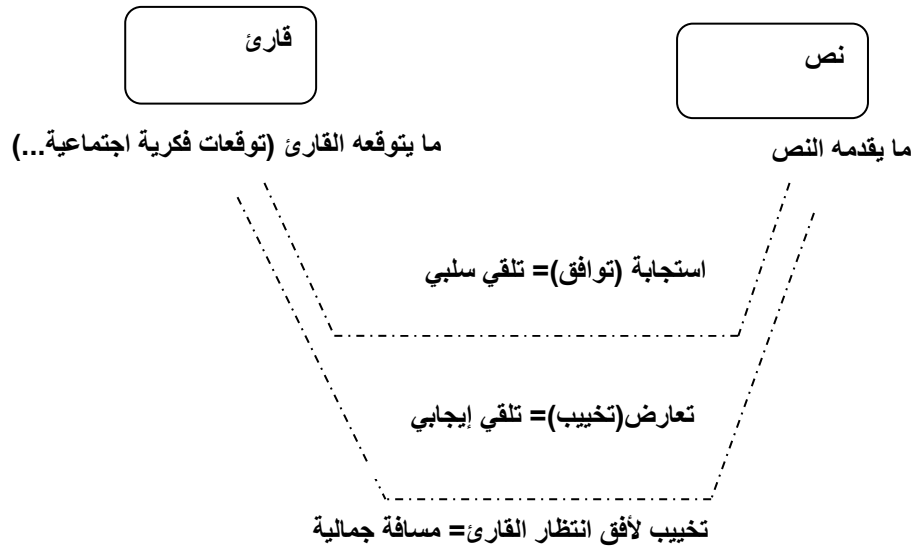
1-1-أفق التوقعات:

يستخدم **ياوس** أفق التوقعات محددا به مجموعة من المعايير الثقافية والاجتماعية والشفرات الأخلاقية المحددة في زمن ما والخاضعة للتغير التاريخي، حيث تشكل هذه المعايير والشفرات أفق القارئ الذي سيلج به عالم النص[11].

فأفق التوقع لدى القارئ يقوم على جملة من الاحتمالات والتوقعات المكتسبة من تجارب سابقة يتسلح بها لمواجهة النص الأدبي. لذا فإن **جابر عصفور** يعد قارئا لرواية الزلزال تسلح بما اكتسبه من خبرات وأفكار ومناهج ودراسات وآراء اجتماعية ونقدية حول النص المدروس، ليكون أفق انتظار-خاص به- استطاع أن يدخل به إلى العالم النصي للرواية، ليكشف أغواره ويحقق انسجاما بين ما يحمله هو كمتلق من أفكار وخبرات وآليات وما تنطوي عليه رواية الزلزال من معلومات ومفاهيم وأفكار كذلك.

1-2-المسافة الجمالية:

ويقصد بها الدرجة التي ينفصل بها عمل ما من أفق توقعات قرائه الأولين[12]. فالمسافة الجمالية لا تتحقق إلا بالانزياح عما هو مألوف وسائد. وبهذا، فإن التعارض الذي نشأ في بداية تلقي النص السردي (نص رواية الزلزال)، بين أفق انتظار (من حيث إنه نص روائي يروي التغيرات السياسية والاقتصادية وكذا الاجتماعية التي ميزت الجزائر فترة السبعينات) الناقد **جابر عصفور** وما قدمه متن الرواية كذلك كذلك، خلق تخييبا لأفق انتظار الناقد وهذا ما أسس لمسافة جمالية بينه وبين النص، هذه المسافة الجمالية أدت بالبحث عن الفكر المضمر داخل نص الرواية وكذا الإمساك بالاستشراف والرؤية المستقبلية للبلاد التي قدمها الروائي **الطاهر وطار**.



شكل 01: المسافة الجمالية

1-3-المتعة الجمالية: تتبلور من خلال مقولات الثالوث الجمالي الذي جاء به **ياوس**:

- ✓ إنتاجية الخبرة الجمالية: وهي تلك المتعة التي تكبح بممارسة المرء لقدراته الإبداعية[13]، حيث يتحول فعل الإبداع من المؤلف إلى المتلقي وذلك من خلال عملية تلقيه للنص وتفاعله معه.
- ✓ استقبالية الخبرة الجمالية: "وهي إدراك جمالي لفعل الإبداع الجمالي... بواسطة الوظيفة اللغوية والنقدية الخلاقة"[14]، ويقصد بها توفر المتعة لدى القارئ والناجمة عن الخبرة الجمالية التي أبدعها.
- ✓ اتصالية الخبرة الجمالية: وهي مكون اتصالي يحدث من خلاله تفاعلات بين الفن ومتلقيه، حيث تستلزم جميع الاتصالات الإجرائية "حركة أمامية وخلفية بين المراقب الجمالي الحر وموضوعه غير الحقيقي، حيث الذات في متعتها الجمالية تستطيع التحرك عبر إجمالي السلوكات"[15]، بمعنى أن العملية التواصلية الجمالية

تتم عندما يحدث تفاعل بين المتلقي (القارئ) وبين إجمالي السلوكات التي يعطيها النص المنتج (إنتاجية الخبرة الجمالية) من قبل القارئ.

وكذلك الشأن بالنسبة للناقد **جابر عصفور**؛ فقد استعان بأفكاره وخبراته المعرفية في تلقي نص رواية الزلزال بأسس علمية وآليات ممنهجة، ما خلق حسا جماليا ومتعة لديه كمتلق نلمسها من خلال تعامله مع نص رواية الزلزال. كما ساعدته الأفكار والخبرات السابقة وكذا حسه الجمالي (المتعة الناجمة عن تلقيه لنص الرواية) على إنتاج معنى وتأويل جديدين وهذا ما يسمى بالمتعة الجمالية.

وانطلاقا من الإجراءات النقدية التي قدمتها نظرية التلقي في مجال القراءة، بحيث تسعف تلك الإجراءات في استكناه مدلولات النص وتبين بجلاء كيفية تلقي النصوص الأدبية وطريقة معالجتها والتعامل معها وحتى تمثلها، وبناء على عنوان بحثنا الموسوم **بتلقي رواية الزلزال** نستعير بعض المفاهيم والآليات والإجراءات النقدية لنظرية التلقي حتى نستهدي بها في قراءة ومعرفة كيفية تلقي **جابر عصفور** لمتن الرواية.

إنّ ما نرنو إليه عبر الجانب التّطبيقي، هو الوقوف على ما قدمه الناقد المصري **جابر عصفور** من قراءة للمتن الرّوائي الموسوم ب" الزّلزال" **للطّاهر وطّار**، وهي رواية جزائريّة عربيّة اللّسان، تمثّل إحدى بواكير التّجربة الرّوائيّة بالجزائر ويعود زمن ظهورها، كما لا يخفى على معظم المهتمّين بميدان الرّواية العربيّة إلى حقبة السّبعينات من القرن الماضي، بل يعود ظهورها " إلى زمان ما بعد الاستقلال وإلى بدايات السّبعينات بالذّات ليخصّص روايته لموضوع الثّورة الزّراعيّة، ولهذا فإنّ تأتي مؤيدة لقرار السّلطة(في ظاهر ما تقدمه الرواية) في عملها من خلال مشروع الثّورة الزّراعيّة إلى إعادة تقسيم الأملاك الزراية بشكل عادل، بحيث يتمّ القضاء على الملكيّات الكبيرة، وتوزيع أراضي الأغنياء الزائدة على الخمّاسين وغيرهم ممّن كانوا يشتغلون في الأرض دون أن يملكوها[16].

حظيت رواية الزلزال على غرار غيرها من الروايات الجزائرية بقراءات عربية متعددة (مغاربية ومشرقية)؛ فقد تناولت تلك القراءات العديد من جوانب الرواية كالبعد اللغوي والفني أو البعد السياقي للرواية، وقد ارتأينا في بحثنا هذا الوقوف على قراءة جابر عصفور لرواية الزلزال؛ وذلك بغية الكشف عن رؤية الناقد المصري حول الرواية الجزائرية وكذا الوقوف على القراءة الجديدة التي جاء بها الناقد حول هذه الرواية، وقد جاءت هذه القراءة ضمن دراسة قدمها الناقد بعنوان " مواجهة الإرهاب"؛ حيث تحدث فيها عن الروايات العربية التي كتبت من أجل مواجهة العنف والإرهاب والتي رأى أنه من الأهمية بمكان التوقف عند هذه الأعمال الإبداعية التي أخذت على عاتقها المواجهة الجسورة لإرهاب الجماعات التي تنتسب .زوراً وبهتاناً إلى الدين. وقد توقف من هذه الأعمال على الرواية بالدرجة الأولى، نتيجة إيمانه أننا نعيش في زمنها، فكانت من ضمن هذه الأعمال الروائية رواية الزلزال **للطاهر وطار** والتي رأى فيها **جابر عصفور** بعدا استشرافيا مضمرا لما سيحدث في الجزائر في مرحلة التسعينيات ضمنه الراوي في روايته؛ حيث عدها أولى الروايات العربية التي واجهت الإرهاب الديني، وحاولت أن ترسم صورة نفسية لشخصية الأصولي بالمعنى الديني أو الإرهابي بالمعنى السياسي[17] وهذا ما سنكشفه عنه من خلال الوقوف على الجزء الخاص بقراءته للرواية (الزلزال).

2ـ الكشف عن الاستشراف في رواية الزلزال:

ترتبط دلالة عنوان الرواية "الزّلزال "في عمومها، بالاضطراب والارتجاج الذي عكسه الثبوت والسّكون، فالزلزال كناية عن الحركة العظيمة والإزعاج الشديد: والزلزلة في الأصل التخويف والتحذير أي جعل أمر مهم مضطربا غير ثابت[18] تتمثّل هذه الحركة إذن في تبنّي الجزائر، للنّظام الاشتراكي غداة الاستقلال، والذي يتطلع إلى تأميم الأراضي الزراعية التي صودرت من أصحابها ظلما وعدوانا وتوزيعها بطريقة منصفة على أصحابها، وتستهدف هذه الحركة الناس الذين قبضوا على الأراضي بيد من حديد، منتفعين بالأرباح

التي تدرها، وإن انتزاع الأراضي منهم، يمثل مصدر إزعاج وشعور بالضيق، كون عهد البذخ والترف على عاتق المواطن البسيط، بدأ يضمحل، فكلمة الزلزال تدل على تهديم واقع موبوء، واستبداله بواقع جديد يبعث الحياة في الأمة الجزائرية، تعد هذه القراءة قراءة أولية تكشف عن ما كان يصبو إليه الكاتب الطاهر وطار من خلال روايته، وهي زلزلة النظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي للجزائر في مرحلة ا بعد الاستقلال.

غير أن الناقد المصري كانت له قراءة تفكيكية أخرى لرواية "الزلزال" وذلك من خلال كتابه "مواجهة الإرهاب"؛ حيث كشف عن مدلولات ظاهرية وأخرى باطنية مضمرة في الرواية تعمد الراوي المضمر إخفائها، فقد كشف عن تحول المثقف التقليدي إلى ديني متطرف وهذا تحت وطأة شبكة من العلاقات القائمة داخل المجتمع وكذا مجموع التغيرات التي اعترته ، فيرى **جابر عصفور**:" أن رواية الزلزال هي الرواية الوحيدة التي تصوغ نموذجا بشريا دالا من نماذج الشخصيات المعادية للتقدم، وتغوص في مكونات وعي هذا النموذج، ساعيا إلى تقدم رؤيته المعادية للتغير في حد الرفض الجديد، كاشفة عن الآلية التي يتحول بها المثقف التقليدي إلى متطرف ديني، داخل شبكة من العلاقات التي يقترن بها هذا التحول وينتج عنها"[19].

وقد كشف جابر عصفور أن الرواية تضمنت بعدين استشرافيين استطاع الروائي الطاهر وطار من خلالهما التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث ضمن فضاء الرواية وقد تجلى هذان الاستشرافان من خلال[20]:

1- خاص بالشيخ عبد المجيد بوالارواح (بطل الرواية) خريج الزيتونة المتعصب ومدير ثانوية امتلك ثقافة دينية تقليدية بالإضافة إلى مكانة اجتماعية تمثلت في امتلاكه للعديد من الأراضي أدى به إلى تطرف ديني، هذا الأخير يؤدي لا محالة إلى العنف (ضد التجديد).

ثقافة دينية تقليدية+ مكانة اجتماعية= تطرف ديني (عنف ضد التجديد)

2- خاص بمؤسسات الدولة الوطنية المستقلة التي رفعت شعار التحول الاشتراكي والثورة الزراعية، وهو في الحقيقة تحول رأسمالي للدولة التي نهبها حراسها؛ مما نتج عن هذا التحول شعارات دون تطبيق أدى إلى احتكار مصادر القوة الاقتصادية والعسكرية والسلطة....؛ الأمر الذي أفضى إلى تناقضات أدت إلى كارثة تجلت في مرحلة التسعينيات (العشرية السوداء).

فقد وقف **جابرعصفور**على ما توقعه الطاهر وطار لما حدث وسيحدث في الجزائر من خلال:

- استشراف معلن: وهو سقوط النظام القديم الذي يمثله شخصية بوالارواح بكل أصوله الاجتماعية والاقتصادية وانتصار الفكر الجديد الداعي إلى بناء مجتمع ديمقراطي.
- استشراف مضمر: وهو أن النظام الجديد قد خلق بعض المظاهر السالبة في المجتمع الجديد كالبطالة والرشوة ...مما قد يؤدي إلى انهيار المجتمع هذا من جهة، ومن جهة ثانية سيؤدي هذا النظام الجديد إلى تطرف المثقف التقليدي وسيرد بالعنف إزاء هذا التجديد (وهو ما حدث بالفعل).

3ـ الأبعاد الدلالية للزلزال:

قسم **جابرعصفور** رواية الزلزال إلى أربعة زلازل[21]:

- **الزلزال الأول**: تمثل في التغير والانقلاب الاجتماعي الرهيب الذي حدث لمدينة قسنطينة؛ وذلك من خلال قول بوالارواح:" قسنطينة الحقيقية انتهت وزلزلت زلزالها... يوم كان الرعاة والحفاة والعراة يدخلون من الريف ليقتلوا الاسياد هنا ويخرجو.... تطاول الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان..."[22]

ويضيف قائلا: "ضاعت قسنطينة جراء هذا الزلزال وتحولت من قسنطينة بالفنون وبن جلول وبن تشيكو وحلت محلها قسنطينة بونفارة وبوالشعير وبولفول وبوطمين.."[23] " قل اللون السكري الأوربي الوقور"[24].

إن النزوح الريفي الذي جاء به النظام الجديد أدى إلى زلزلة مدينة قسنطينة وتحولها بحسب شخصية بوالارواح من مدينة راقية إلى مدينة فقدت بهائها وهويتها الثقافية بفعل هذا الانزياح، فالشخصية هنا تنبئ بدمار مدينة قسنطينة جرا هذا التحول.

- **الزلزال الثاني**: وهو الزلزال الأكبر الذي سينتج عن الزلزال الأول، والذي يرى الشيخ بوالارواح علاماته من حول قسنطينة؛ حيث سيكون شاملا من الداخل إلى الخارج، الصغير والكبير، العسكر وغير العسكر؛ ذلك أن هذا الوضع الجديد جعله يثور وينتفض ويدعو للمدينة بالزلزال والكارثة قائلا:" يا صاحب البرهان يا سيدي راشد حركها بهم وبمنكرهم وفسقهم...."[25].

- **الزلزال الثالث**: الزلزال النفسي للبطل؛ حيث أصيب الشيخ بوالارواح بذهول مما وجده في قسنطينة حتى وصل حد الجنون، فقد وصف جابر عصفور هذا الزلزال بزلزال الوعي الذي ظل يعانيه البطل، ذلك أن شخصية بوالارواح كغيرها من الشخصيات الروائية العربية عادت إلى موطنها بعد غياب طويل دام ستة عشرة عاما قضاها بين التعليم في تونس والتدريس والإدارة في العاصمة مما جعله يملك سلطة إدارية و تربوية، بالإضافة إلى امتلاكه لعدد من الأراضي، جعلته ذو مكانة اجتماعية وثقافية وسلطوية داخل بيئته، وبعد إعلان الدولة النظام الاشتراكي عادت شخصية بو الارواح إلى موطنها قسنطينة لتوزع الأراضي التي تمتلكها على أقاربها وذلك صوريا فقط، لتجد مدينة قسنطينة قد تغيرت رأسا على عقب، فأصيبت بذهول وصل بها إلى حد الجنون ، فقد كان يكرر بو الارواح: "يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل

حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى"[26]، كما أن علامات الذهول بدت على جسده:" فقد شعر بالحرارة داخله وبتكاثف المادة السائلة وزيادة ضغطها"[27]، فبعد طواف دام سبعة أيام بعدد السموات والأرضيين بالمدينة كان كمستويات من درجات الهبوط النازل إلى قاع الدمار الذاتي لشخصية بوالارواح.

فمنذ البداية يصطدم سمع بوالارواح ويضعه منذ اللحظة الأولى إزاء إشارات التحول الصادم الذي مرت به المدينة: الأصوات، الروائح، الملامح، الأجساد وكل ما يشير إلى يوم الحشر، ومنذ أن سمع الشيخ بوالارواح إلى وصف زلزال يوم الساعة بالجامع الكبير وصورة الزلزال لا تكف عن وعيه وتتحول إلى إرهاص بكل ما يحدث بعد ذلك في وعي الشيخ الذي تزلزله المتغيرات[28].

- الزلزال الرابع: الزلزال المضمر (زلزال التطرف)

تبرز الرواية للقارئ زوال عالم الشيخ بوالارواح هذا العالم القديم وبروز عالم جديد أفضل فقسنطينة:" تبدو أنظف مما كانت عليه وأزهى تعددت الألوان وقل اللون الأوربي السكري الوقور"، فالرواية ترهص بتجاور نقيضين: عالم ينحدر إلى الغروب وعالم يصعد صوب شروقه الجديد، ولكن يظل العالم الجديد منطويا على التباس يجعل المدينة الواعدة بالجديد الموجب تبدو منحنية:" تبدو أيضا منحنية، وكأنما تود أن تطل على أعماق هذا الأخدود العظيم" فهي لا تتطلع إلى صورتها المشرقة في الأعالي بل إلى أعماق الأخدود، مما يدل على أن هذا النظام الجديد لا يخلو من بذرة فساد[29].

فيكشف **جابر عصفور** للقارئ بذلك أن **الطاهر وطار** يرى أن هذا النظام يحمل جرثومة المشروع التحديثي؛ حيث إن دمار عالم الشيخ لم يكن نهائي بل ما ينطوي عليه هذا النظام الجديد قد أبعده عن المشهد إلى حين من غير أن يقطع نهائيا ما بينه وبين إمكانيات العودة[30]، وذلك أن الرواية لم تجعل نهاية الشيخ نهاية أكيدة بل جعلت منه

شخصية مرضت بالجنون ونقلت إلى المستشفى، هذا الاخير هو موطن للعلاج والعودة من جديد.

يكشف **جابر عصفور** من خلال قراءته المتأنية لرواية الزلزال عن وجود عناصر سلبية انبنى عنها العالم الجديد والذي قام أساسا على أنقاض عالم الشيخ فورث منه آليات العالم القديم من علاقات تسلطية وقمعية، ومن بين هذه الآثار السلبية نجد[31]:

- حشود الناس الذين لا عمل لهم إلا المشي (البطالة)... حيث يد تنتج ألف فم يستهلك.
- هضم حقوق العمال المطالبين بها.
- فساد الشرطة وعمليات تعذيب الأبرياء الذين يحتجون على الفساد.
- انتشار البيروقراطية
- يقول أحد المتحاورين لقرينه: " إذا لم تحصل المراجعة الدقيقة، على ضوء المعطيات العلمية، وبروح ثورية لا تعرف المساومة فسيكون الانهيار"، فيرد الثاني:" لابد من مراجعة عاجلة عملية ودقيقة وجريئة".

إن انتشار الفساد من رشوة وبيروقراطية كانت عوامل لنهاية النظام الجديد أرهصت بها الرواية، وتحقق ذلك فعليا بعد صدور رواية **الطاهروطار** "الزلزال" بعشرين سنة، حيث أفسح هذا الفساد المجال لأمثال الشيخ بوالارواح للعودة للصدارة وبقوة؛ ذلك أن المواطن المتضرر من عوامل الفساد التي جاء بها النظام الجديد لجأ لرجال الدين التقليديين ودعمه لهم مما فسح المجال لصعود الطبقة الدينية المتطرفة باسم الشعب وتدمير البلاد وهو ما حدث في سنوات التسعينات وتبعه اغتيال للمثقفين ودعاة الدولة المدنية والأدباء والمفكرين والفنانين... فكان طوفان الإرهاب والدم.

يرى **جابر عصفور** أن **الطاهر وطار** قد أطلق إنذار الخطر الذي يمكن أن ينتج عن سلوك أعداء الشيخ أنفسهم وذلك من خلال الإشارات السردية والعلامات الحوارية التي لا تبدو ملحوظة للوهلة الأولى وقت صدور الرواية، لأن آليات الاستقبال الجمعي والفردي في ذلك الوقت كانت مشبعة بتوقعات انتصار المجتمع الجديد للحرية الوطنية والعدل الاجتماعي، ومن ثمة كانت أجهزة الاستقبال مبرمجة في عملية التلقي بما لا يستقبل إلا ما يتوقعه الوعي الجمعي من انتصار العالم الصاعد[32].

ويرجع **جابر عصفور** ذلك إلى أن الذهنية العربية لم تعرف منطق وضع الأشياء والأفعال والأحداث موضع المساءلة ولم تعرف سوى الطاعة لأوامر قادة المجتمع المنتصر على أعداء الأمس، لذلك فالرواية ظلت حبيسة القراءة السائدة المنشغلة بعلامات انتصار المجتمع الثوري على الشيخ التقليدي

خاتمة:

تعد دراسة الناقد **جابر عصفور** لرواية **الطاهر وطار** "الزلزال" من الدراسات الفريدة التي وقفت على المضمر فيها وعملت على استجلائه وكذا الكشف على البنيات الاستشرافية التي تضمنتها الرواية؛ فقد بين الناقد للقارئ أن رواية الزلزال انطوت على أربع زلازل أهمها الزلزال المضمر زلزال التطرف؛ حيث رأى أن **الطاهر وطار** قد قدم رؤية استشرافية لما سيحدث في الجزائر؛ فهذه الرواية التي كتبت في مرحلة السبعينات من القرن الماضي كانت قد حملت إشارات وتنبؤات لما سيحدث في مرحلة التسعينات والتغير الذي شهدته الجزائر وعصف بأمنها واقتصادها ومجتمعها، لذا يرى الناقد أن قيمة الرواية تكمن في جانب الكشف عن نذر الانهيار المجتمع الذي سعى إلى القضاء على المثقف من أمثال الشيخ بوالارواح، فلم تخف الرواية نقدها القاسي لسياسة الدولة والكشف عن الفساد الكامن في مؤسساتها مبرزا الأسباب الرئيسية التي أدت إلى عجز الدولة عن مواجهة دمار الذاتي؛ حيث عملت دون أن تدري على صعود أمثال الشيخ

بوالارواح وأسهمت في تفجير زلزال الإرهاب الديني الذي زلزل الدولة، ويرجع الناقد **جابر عصفور** سبب عدم وضوح هذه التنبؤات والإشارات لما سيحدث للمجتمع الجزائري لقارئ الرواية آنذاك إلى عجز الذهنية العربية ومنها الجزائرية عن وضع الأشياء والأحداث موضع المساءلة، كما أن القراءة السائدة وقتئذ كانت منشغلة بعلامات الانتصار المجتمع الثوري.

ويخلص **جابرعصفور** إلى القول بأن رواية الزلزال هي الرواية العربية الوحيدة التي كشفت عن النماذج البشرية المعادية للتقدم كما بينت الآلية التي يتحول بها المثقف التقليدي إلى متطرف ديني ضمن شبكة من العلاقات الاجتماعية والسياسية، مما يدل على الإبداع الفني **للطاهروطار** ورؤيته الشاملة للكون والحياة والإنسان.

الهوامش:

1 - عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط8، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص9.

2 - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) -، تر:حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، دط، دت، ص12.

3 - ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي –أصول وتطبيقات-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص34.

4 - ينظر المرجع نفسه، ص53.

5 - ينظر ياداكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص38-39.

6 - ينظر مجموعة من المؤلفين: نظرية التلقي –إشكالات وتطبيقات-، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات رقم 24، مطبعة النجاح، دط، 1993، ص88.

7 - ينظر ياداكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني، ص38.

8 - المرجع نفسه، ص38-39.

9 - فولغانغ إيزر: فعل القراءة-نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، ص12.

10 - هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي –من أجل تأويل جديد للنص الأدبي-، تر: رشد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص110.

11 - ينظر حسن البنا عز الدين: قراءة الأنا/قراءة الآخر: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص28.

12 - ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

13 - روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال –مقدمة نظرية-، ص93.

14 - المرجع نفسه، ص96.

15 - المرجع نفسه، ص97.

16 - مصطفى فاسي، دراسات في الرّواية الجزائريّة، دار القصبة للنّشر، دط، الجزائر،2000 ، ص29.

17 - https://gate.ahram.org.eg/daily/News/aspx جابر عصفور:رؤى نقدية: مواجهة الإرهاب الديني،2021/03/25.

18 - سمير خالدي: " العنوان ودلالته في روايات الطاهر وطار"، مجلّة الفضاء المغاربي، دوريّة محكمة يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2003، مج3، ع1، ص56.

19 - جابر عصفور: مواجهة الإرهاب –دراسات في الأدب العربي المعاصر-، دار الفرابي، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص70.

20 - المصدر نفسه، ص73-74.

21 - المصدر نفسه، ص74-74.

22 - الطاهر وطار: الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1974، ص32-33.

23 - المرجع نفسه، ص28.

24 - المرجع نفسه، ص11.

25 - المرجع نفسه، ص15.

26 - المرجع نفسه، ص24-25.

27 - المرجع نفسه، ص25.

28 - جابر عصفور: مواجهة الإرهاب –قراءات في الأدب العربي المعاصر-ص84.

29 - المصدر نفسه، ص85.

30 - المصدر نفسه، ص88.

31 - المصدر نفسه، ص89-90.

32 - المصدر نفسه، ص91.

تماهي الشكل مع الدلالة
ـ قراءة بنيوية في عناوين المجموعة الشعرية "ذلك الكنز المكنون" لسمية محنش ـ

د. يوسف بديدة

جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي –الجزائر

البريد الإلكتروني: bedida-youcef@univ-eloued.dz

ملخص:

تتأسس الفكرة الرئيسة لهذه الورقة البحثية على افتراض وجود علاقة تكوينية حتمية بين الأشكال اللغوية الظاهرة وبين دلالاتها العميقة الكامنة خلف الخطوط اللغوية المختلفة للعمل الأدبي، حيث نفترض إمكانية الوصول إلى ما لم ينتبه الشاعر إلى وجوده بالنظر إلى ذوبانه في اللاوعي الذاتي والجمعي. غير أن الطريقة التي نوظفها في هذه المحاولة البحثية تتوقف عند حدود استنطاق العناوين فحسب، وهو الأمر الذي تتكفل المدونة المدروسة بتوفيره لنا.

الكلمات المفتاحية: البنية. العنوان. العلاقة. الدلالة

توطئة:

يبدو أن العلاقة بين بنية ظاهرة ما وبين طريقة حضورها في مستويات الأداء اللغوي المختلفة متماثلة إلى حد كبير، على الرغم من تعدد وجوه هذا الحضور. هذه الفرضية يؤكدها التشريح العملي والاستقصاء المتأني للأنساق اللغوية المستترة تحت طرائق الأداء الكلامي المختلفة، وهو الأمر الذي قد يفنّد الفكرة التي تكاد تتحول إلى

عقيدة بحثية ومسلمة نظرية، ونعني بذلك تحديدا: عدم كفاءة الجهاز التحليلي البنيوي في الوصول إلى مضمرات النص.

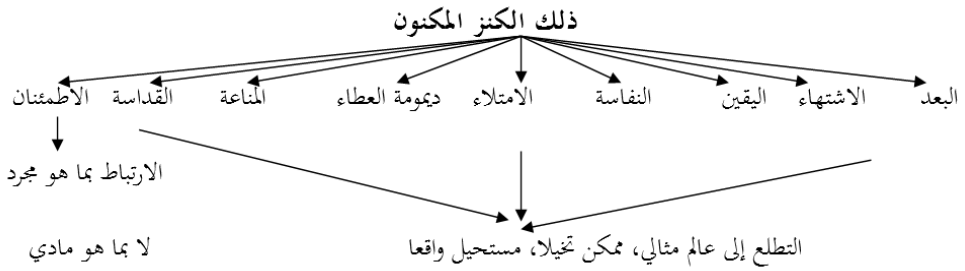
ولعل العمل على دحض هذا التصور عمليا هو ما تحاول هذه الورقة البحثية تحقيقه، من خلال تشريح لمدونة شعرية جديدة هي المجموعة الموسومة بـ: ذلك الكنز المكنون، للشاعرة سمية محنش الفائزة بالمرتبة الثالثة في جائزة " الكثيب الذهبي" للإبداع الأدبي التي أنشأها الأستاذ عبد الحميد منصوري مدير شركة "زاد" للاستثمار بالتعاون مع اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع ولاية الوادي، وقد يكون هذا التتويج دافعا قويا من دوافع البحث في هذا العمل الشعري الجديد.

في هذا السياق، نزعم إمكانية إيجاد دلالة علائقية بين عنوان المجموعة الشعرية والعناوين الثلاثة التي تؤلف أجزاءها، وفي الوقت نفسه تتم محاولة إيجاد علاقة دلالية بين عناوين القصائد للحفر في أعماق الذات الشاعرة من أجل الوقوف على مضمرات النص وأنساقه المسكوت عنها.

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى أن هذه المحاولة تمر بعمليات ثلاث: تفكيك، رصد ثم إعادة بناء، في إطار الاستفادة مما يتيحه تآزر المحور الاستبدالي والمحور التركيبي من آفاق تأويلية، بطريقة نشبه إلى حد بعيد ما يقوم به علماء الآثار حين ترميم تماثيل قديمة تعرضت معالمها الأساسية للتلف، أو فلنقل إنه يشبه عملية إعادة تجميع معالم وجوه غائبة ناتجة عن قصاصات متناثرة لصور فوتوغرافية تم تمزيقها إلى عشرات الأجزاء، وهو الأمر الذي يشبه كثيرا ما حدث في الفيلم الأمريكي ARGO الذي تحدث عن اقتحام متظاهرين إيرانيين للسفارة الأمريكية في طهران غداة الإطاحة بنظام الشاه سنة 1979، حين تم تكييف عدد كبير من الصبية بتجميع قصاصات صور فوتوغرافية ممزقة مرمية في الشوارع، وقد نجحوا في تحديد هوية أصحابها العاملين في السفارة.

1 ـ الدلالة التسلسلية في العناوين الرئيسة للمجموعة:

يعتقد عدد من الدارسين أنه من الضروري جدا أن نبحث عن واقع جديد مغاير لعالم الناس والأشياء من خلال الحفر العميق في لغة المبدع؛ ذلك أن اللغة تنتج الواقع مثلما يقول بنفنست (**Benvéniste**)، وهو إعادة إنتاج ناشئ عن وظيفة مزدوجة لفعل الخطاب: تمثيل الواقع عند المتكلم ثم إعادة تمثيله في ذهن السامع[1]، والأمر نفسه يؤكده خالد حسين حسين حيث يقول: " يغدو العنوان بوصفه فعلا من أفعال الكتابة وإنتاجا لها حدثا قصديا، أي أنه ينتج تحت قوة الإرادة من حيث هي مشيئة وعزم، وما يخالج هذه المشيئة من معاناة في إخراج العلامة التي تتحرك وفق استراتيجية قصدية من المرسل إلى المرسل إليه، لتبليغ مقصديات متنوعة"[2]. هذا المنحى هو ما نحاول بيانه عمليا من خلال تفكيك مكونات العناوين المرصودة في هذه المجموعة الشعرية، ونعتقد أن الخطاطات التالية تحقق شيئا مما نريد أن نوضحه.



الخطاطة الثانية تمثل عناوين مفاصل المجموعة

كنز الحب ← أمل لا يتحقق إلا باتحاد المكوّنين الآخريْن

كنز الجسد ← كنز الحب

كنز الروح

وإذن، كانت الغايات والنتائج شديدة الارتباط بالضرورة البنائية، حيث لا يكتمل معنى الجزء إلا بحضور الجزء الآخر المتمم له، ولعلنا نذكر في هذا السياق قصة عميل المخابرات المصري الشهير رفعت الجمال الذي يحمل الرقم 313 في سجلات المخابرات المصرية، وقد كان يسلم الروح في المستشفى الألماني حينما أحرج نصف ورقة نقدية لامرأته طالبا منها التوجه نحو مقر المخابرات المصرية العامة لتتسلم النصف الباقي من الورقة النقدية، مما يتيح لها الحصول على تصور واضح لماضي زوجها الذي كانت تجهل كل شيء عنه.

2 ـ الدلالة التسلسلية في عناوين الجزء الأول (كنز الحب):

كأن العملية العقلية قد تدخلت في تحديد مفاصل المجموعة الشعرية، وهو أمر ممكن باعتبار وضع العناوين محمولا على وضع المدونة الشعرية، حيث الصياغة النهائية للعنوان لا تكتمل إلا بعد أخذ وردّ بحثا عن أفضل شكل ممكن للعنوان، وهو الأمر البعيد عن طريقة تشكّل القصيدة باعتبارها جسما هلاميا لا يتحكم في تكوينه إلا الإيقاع والدفقة الشعورية للمبدع.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الإصرار على الاستهلال بلفظة "الكنز" قد يسم المجموعة الشعرية بالطابع الأسطوري: جزيرة الكنز، الفردوس المفقود، ...

العنوان الأول في مجموعة "كنز الحب" ورد في الصيغة التالية: في محراب القصيدة. إنه يحيل بشكل تناصي إلى الكلمة القديمة: **في البدء كانت الكلمة**. غير أن هذه الكلمة لم تكن عادية على الإطلاق. إنها كلمة الخلق الأول، حيث كان البوح بها داخل المحراب. هذا المحراب خيّب أفق توقع المتلقي الذي لم يجد شيئا مما كان يبحث عنه، كأن شيئا لم يكن... وبراءة الأطفال في عينيه كما قال نزار.

ولأن الشعور بالاغتراب الروحي مرير جدا، كان من الضروري البحث عن إجراء بديل هو السفر، وقد كان مخيبا للآمال كذلك، وهنا يحدث تخييب جديد لأفق توقع الذات الشاعرة التي قالت:[3]

سافرتُ سافرتُ لكن ... لم أجد عوضا

أما مفتاح العناوين الثلاثة الأولى فيكمن في عنوان القصيدة الرابعة: أسئلة في العشق، حيث نكتشف أن تلك العناوين ليست سوى أسئلة تنتظر أجوبة قد تأتي وقد لا تأتي. هذا التخريج النقدي يذكرنا بالحديث عن القيمة المضافة، فلأن "الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة"[4] فقد" اكتسبت «العنونة» كينونة مفارقة تساوقت مع كينونة القصيدة ذاتها، وذلك بتحطيم البنى الشعرية من تقليدية ورومانسية، والبدء بإنتاج أبنية شعرية جديدة وفق استراتيجيات مغايرة في التشكيل والتكوين"[5]، ومن الضروري أن يكون الانتباه إلى وجود فاعلية تأويلية لهذه الأبنية هو الخطوة الأولى في معرفة فراغات النص وملئها.

ويأتي العنوان الخامس ليؤكد شرعية المسار التأويلي، وذلك عندما يشير إلى أن تلك الأسئلة تُطرح في سياق " بحث في الحب" على طريقة (بحث في فائدة العائلات). إنه العطش إذن، وهو ما يصرح به المقطع الأول في القصيدة:[6]

سأظل أبحث عنك

أستجدي الغوايةَ

أفيضي الماء

أو مما سترزق..

من هواك

إذا كان من الوجيه الإيمان بأن تفسير نص معناه تفسير سبب إمكانية قيام كلمات معينة بفعل أشياء معينة، لا غيرها، عبر الوسيلة التي يتم التأويل من خلالها[7]، فإنه من الضروري التحرك الحذِر لتتبع سيرورة مدارات التأويل وصيرورتها.

إن السطر الثالث يشي بشدة هذا العطش. يدل على ذلك السياق التناصي مع الآية الكريمة: **وَنَادَىٰ أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَنْ أَفِيضُوا عَلَيْنَا مِنَ الْمَاءِ أَوْ مِمَّا رَزَقَكُمُ اللَّهُ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ حَرَّمَهُمَا عَلَى الْكَافِرِينَ** (الأعراف/50) غير أن المقطع السابق قد حذف أداة التبعيض "منَ" لتكون الدلالة المباشرة: نريد ماء كاملا، لا بعض الماء.

تتكرر خيبة الظن مرة أخرى بسبب سلبية النتيجة التي يؤكدها العنوان السادس: "في مهب النسيان". وعندما تبرهن الذات الشاعرة على عزمها على كفكفة دموعها قائلة:[8]

لقد قضي الهوى والأمر

ما من قصة تحكى

وما من فرصة تحكي

فأبو ابي التي راودتَ مغترّا

عليك اليوم موصدة

ومغلقة..

وشائكة..

حدود خريطتي المبكى

ووحدك ثَمّ مَنْ يبكي

قد يحتاج تفكيك بعض الشفرات العودة إلى بعض المقولات النظرية التأسيسية التي تشكّل نقطة الانطلاق في العوالم التأويلية، وفي هذا السياق نستحضر مقولة

مالارميه الذي يرى أنه من الضروري " أن يكون في الشعر إلغاز دائما"[9]، ولهذا السبب وجب أن ننتبه إلى أن القصائد الأولى قد مثلت عمليات رصد داخلي، لتقوم القصيدة السابعة " عازف السكسفون" بنقل عملية الرصد من الداخل إلى الخارج، حيث شكلت استشرافا تاما لسيرورة العشق وصيرورة النتائج، مهما حدث من اختلاف على مستوى الزمان والمكان. وهذه النتائج أكدت ما حدث في نهاية القصيدة الخامسة " بحث في الحب" حين تعترف الذات الشاعرة بالنهاية المؤثرة للعرض:[10]

صفّقتُ عند نهاية العرض انتشاء

مثل كل الحاضرين

وغبتُ في غيم تداعى

ثم قررتُ السفر!!

3 ـ الدلالة التسلسلية في عناوين الجزء الثاني (كنز الجسد):

لقد كان التغني بآلام الذات وآمالها هو السمة الغالبة على قصائد الجزء الأول من المجموعة الشعرية. وقد لاحظنا أن الجزء الثاني قد انتقل بنا إلى الحديث عن آلام الجسد بمعناه الترابي الجغرافي الوجودي. إنه إلياذة موجزة تتغنى بالوطن على الطريقة التقليدية الأثيرة لدى عدد من الشعراء، وهو الأمر الذي تؤكده العناوين التالية: بلادي، جدائل الصخر العتيق، معارج اسطنبول، بغداد. ويبدو أن الحديث عن (الجسد) حديث حتمي قسري، فرضته الضرورة المنهجية التدرجية التي تنطلق من الروح إلى الجسد، أو من الجسد إلى الروح.

أما القصيدة المعنونة بـ: " صحيح زرقاء اليمامة" فتمثل . من خلال عنوانها . الاستثناء، غير أن مطلعها يتبرأ من النسق الذاتي معلنا انضمامه إلى النسق الوطني:[11]

إني انطفأت وهاج الليل في بدني وأشعل الرأس قنديلا غدا وطني

ولعل التقسيم الذي يبدو غير عادل يعود إلى انسحاب الفعل الشعري من خانة الانتماء الجسدي إلى خانة الانتماء الوطني، ويبدو أن لا تعويض إلا من خلال المسارعة إلى اللجوء إلى عالم الروح الجميل.

4 ـ الدلالة التسلسلية في عناوين الجزء الثالث (كنز الروح):

إذا كنا نرى مع بول ريكور أنه يمكن "تحديد التأويلية، ليس بوصفها بحثا في النوايا النفسية المتخفية تحت سطح النص، بل بالأحرى بوصفها تفسيرا للوجود في العالم معروضا في النص"[12] فإننا نزعم أننا نحاول أن نتبنى هذا الطرح، من أجل بيان صحة هذا الافتراض من جهة، ومن أجل اتخاذ هذا الرأي عقيدة نقدية نستضيء بما تقدمه لنا من اطمئنان معرفي، في سبيل الانتقال المتدرج للمسارات من أفقية الدال إلى عمودية المدلول.

يتكون هذا الجزء من القصائد التالية: بردة الحب والشفاعة، صرخة، أنا إنسان، أنين البحر. وهو يمثل محاولة العودة إلى الجزء الشفيف من المكون الوجودي للإنسان؛ الروح. وهي عودة تشي بعدم الاقتناع بأهلية عالم الجسد لتحقيق الطمأنينة والشعور بالوقوف على أرض اليقين، أو إن ذلك قد يعني أن هذا الجسد لا معنى له دون واجهته المثالية (الروح).

وإذا كان العنوان الأول " بردة الحب والشفاعة" يستدعي إلى الذاكرة قصيدة كعب بن زهير التي تشفّع بها عند النبي محمد (ص)، فإن علاقته بمطلع القصيدة المذكورة يصنع شيئا من التناقض أو الغموض الذي قد يصل إلى درجة الإبهام؛ إذ كيف للشوق أن يتأله في الوقت الذي يطلب فيه الشفاعة؟!:[13]

شوق تأله يزدهي ويُنيلُ نيل الفيافي إذْ رواها النيلُ

ونزعم أن هذا التناقض صدى لخلخلة البنية التركيبية والفنية في القصيدة كلها، ولذا جاءت القصيدة الموالية (صرخة) لتعلن صرخة الاعتذار للقارئ الذي قد يتفاجأ بانسيابية القصيدة التي تقول في مطلعها:[14]

أمشي على درب الحياد فلا أنا.. في الشرق ماكثة ولا في الغرب

وتشعر الذات الشاعرة التي صرخت من خلال عنوان القصيدة أن الصرخة لم تبلغ مداها، ولذا تقول في نهاية القصيدة:[15]

وأريد لو قلت الحقيقة قولة..

تدوي.. تلعلع.. تنزوي للحرب

وأريد شن جميع أفكاري التي

حنطتها في الرف مثل الكتب

وإذْ لم تتحقق النتائج المرجوة كان من الضروري أن تتحول الصرخة إلى أنين مكتوم: في مطلع القصيدة الموسومة بـ " أنين البحر":[16]

سكتُّ وبي همٌّ

صرختُ أيا بحرً

فَرَدَّ بريبِ هاتفٍ..

أَيُّنا البحرُ؟؟!

وتأتي أداة الاستفهام المضافة " أينا" لتعمّق دلالة الشعور بالتشظي عبر المتح من الدائرة التناصية الشعرية الطافحة بالغربة التي تستعيد ذكرى أبي فراس الحمداني:

فقلتُ كما شاءت وشاء لها الهوى: قتيلك، قالـت: أيهمْ فهمُ كُثْـرُ

وإذن، كان الاستهلال . في العناوين المدروسة . بالمبدأ المثال، ثم المرور بالجسد، فالانتقال إلى الروح دال توفيقي يقول: ليس الحب إلا حركة متشظية تجمع بين حاجات الجسد ومتطلبات الروح. إنه الطموح الفلسفي الذي يبدو تحقيقه بعيدا بعض الشيء، إذْ إن أداة الاستفتاح في عنوان المجموعة الشعرية تُشعرنا بهذا البُعد: ذلك.. غير أن نفاسة المشار إليه تجعله خليقا بانتظاره، عسى أن يُبعث يوما من رماده، مثلما يُفترض أن يفعل طائر الفينيق الخالد.

الهوامش:

1- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، 2003، ص85.

2- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص61.

3- سمية محنش، ذلك الكنز المكنون (مجموعة شعرية)، اتحاد الكتاب الجزائريين . فرع الوادي، مطبعة الرمال، ولاية الوادي . الجزائر، 2017، ص18.

4- أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996، ص11.

5- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان . مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، (د.ت)، ص175.

6- سمية محنش، المصدر السابق، ص31.

7- ينظر: محمد ولد سالم الأمين، حجاجية التأويل، فضاءات، ط1، طرابلس، 2004، ص7.

8- سمية محنش، ذلك الكنز المكنون، ص47.

9-جون كوين، اللغة العليا . النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995، ص185.

10- سمية محنش، ذلك الكنز المكنون، ص52.

11- نفسه، ص66.

12- محمد ولد سالم الأمين، حجاجية التأويل، ص7.

13- سمية محنش، ذلك الكنز المكنون، ص103.

14- نفسه، ص113.

15- نفسه، ص115.

16- نفسه، ص118.

جدل الأنساق المضمرة وبناء المتخيّل السرديّ
ثلاثية فضيلة فاروق ـ أنموذجا ـ

أ. آسيا مصابحية

جامعة العربي التبسي- تبسة- الجزائر

البريد الإلكتروني: assiamessabhia@gmail.com

ملخص المداخلة:

شهدت الرواية النسوية الجزائريّة، منذ التسعينات، إبدالات نصيّة لا متناهيّة، وانطلقت في حرّية لا تحدها حدود لتتشكّل في العديد من الاحتمالات والمتحوّلات الصياغيّة للّغة، عبر مدارات تجريبيّة، وتحولات سوسيو –ثقافية، يسكنها هاجس تقويض منظومة القيم وخرق الجهاز الإيديولوجي للمجتمع الذكوري. والبحث عن هوية الأنثى المغيبة. ولتمرير سياقات سرديّة تستبطن أنساقا تتعرض لأثافي الطابو الجزائري الإسلاميّ في النّصّ والخطاب وهي ثلاثية (الجنس/الدّين/السّلطة). وقد انعكس ذلك على روايات فضيلة فاروق، فغدا خطابها السردي مسرحا لجدل أنساق ثقافيّة وفكريّة متناقضة، تتميز بقدرتها على الاختباء والتخفي، بحيث تنفلت من قبضة المعايير الصارمة. ومن ثم سنحاول في هذه الورقة البحثيّة، تتبع أثر الأنساق الثقافية المضمرة في بناء المتخيل السردي، من خلال ثلاثية فضيلة فاروق، واستقصاء اللاوعي المتناص؛ الجمعي والفردي، في البنية التحتيّة النصيّة، عبر المتخيل، وذلك بالانتقال من الدّلالات الحرفيّة والتّضمينيّة إلى الدّلالات النسقيّة، وموضعتها في سياقاتها الحاليّة والموقفيّة عبر تعقب براديغمات معرفيّة ومجتمعيّة، وتأويلها تبعا للإحالة التّأطيريّة للباعثيّة الثقافيّة

والاجتماعية والهواياتية، السياسيّة والتّاريخانيّة لأنساق الخطاب. ومن ثمة؛ تبرز خصوبة بناء المتخيل السردي باختلاف حواضنه وسياقاته المتاحة من أنساق الباطن.

الكلمات المفتاحية: جدل، الأنساق المضمرة، الثقافة، المتخيل السردي، الظاهر والباطن.

مقدمة:

غدا الخطاب الروائيّ الفاروقي شكلا مفتوحا تتمازج فيه الأجناس الأدبيّة، مشحونا بثورة الجسد واستفحال الأنوثة، يعكس رؤية غنيّة بالأبعاد والدلالات، ويولد أسئلة تكشف عن العالم الخفيّ لّلّغة والوجود وللإنسان، فالكتابة بالجسد؛ ظاهرة ما بعد حداثية، نضجها مرتبط بالعوامل الموضوعيّة والتمرد على مركزيات الكليّة في الهيمنة على المصائر الفرديّة والجماعيّة، وخصوصا، حينما تكون إرثا إثنولوجيا وأنثروبولوجيا صداه يتردد في البناء المجتمعيّ والنّفسيّ والمعرفيّ. تتعدد فيه المرجعيّات الفلسفيّة والجماليّة، عبر جدليتي: الذكورة والأنوثة، والمقدس والمدنس لبناء عوالمها. ولتمرر أنساقها المضمرة، تتجاذب وتتداخل، على حد تعبير بارسونز، مثل" **كيمياء الخلايا**" ف"**النسق يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حيثما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصا وناسخا للظاهر**"[1]

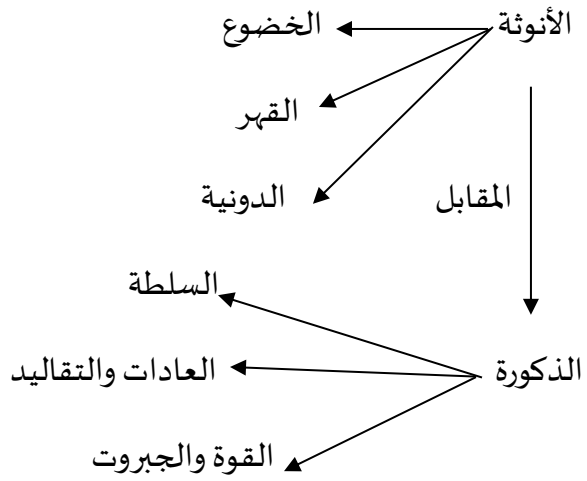
الأنساق المضمرة في" ثلاثية فضيلة الفاروق "

1- نسق الأنوثة /الذكورة:

ينبثق النسق من العنونة "**مزاج مراهقة** [2]" و" **تاء الخجل** "[3] و"**اكتشاف الشهوة**"[4] التي تمثل الوظيفة التعيينية والأيقونية التي تختزن دلالات الخطاب، فيشير منذ اللحظة الأولى إلى نسق الأنوثة.

فهو نسق ثقافي من فعل بيولوجي جيني وهو دليل تهافت الفجوة الجندرية في نسق الأنوثة المتأصل في الذات البشرية وهو كناية عن حنان لما قبل العصر الأبوي في المرحلة الأمومية

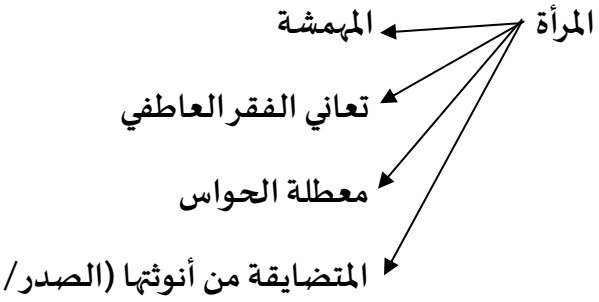
يهيمن النسق (الأنوثة/ الذكورة) ويرمز كل منهما إلى:



2-نسق (المرأة / الأنثى):

"ما أتعس أن يكون الفرد امرأة عندنا! فكل طموحاته تتوقف عند عتبة تاء التأنيث...."[5]

تتجلى صور المرأة في روايات فضيلة الفاروق في



3-نسق الاغتراب:

3-1- الاغتراب الوجودي: يؤسس مفهوم الوجود على الاغتراب والانفصال.

وفي ظل هذا الواقع المتأزم، اشتغلت " فضيلة الفاروق "على دواخل الشخصية الروائية، كمؤشر دال على القلق الوجودي الذي صار عنصرا هاما في بنية الشخصية الروائية، لتعرية الواقع، وفضح تناقضاته فقد أصبحت تعيش حالة من التشيؤ والاستلاب، فلجأت إلى الذكريات والحلم والاستيهامات، للتنفيس وللتعبير عن رفضها للواقع.

فهو إذا اغتراب نفسي أكثر منه مادي." **لا أدري بالضبط هل هذه قصتي أم قصة توفيق عبد الجليل؟ هل هذه محنتي أم محنته؟ أسئلتي أم أسئلته؟ أم عقدة ما كان بيننا من اختلاف؟"**[6].

3-2-الاغتراب النفسي:

-الانشطار: ف (الأنا) لديها أكثر من واحدة؛ الحقيقية، والمنظورة في مرآتها الذاتيّة والمتحصل بجمع الصورتين وهي ضائعة بينهما، ولذلك تلتبس عليها الحالة التعبيرية وترى نفسها (الآخر) "الهو" ومرة (الأنا الغائب) وأخرى الصورة في عقل (الأنا) عن (الأنا الغائب)

" في المرآة، واجهتني نفسي وكأنها شخص آخر، فتاة ككل أولئك الفتيات المتشابهات، قليلة هي الأشياء التي توحي بأنني أنا. أقف أمام نفسي بوجهين: وجه المرآة، صامت كتوم، لم أفهم من ملامحه شيئا. وجهي الذي أشعر به لم يعد يستوعبني بتلك الكذبة التي أرتدي "[7].

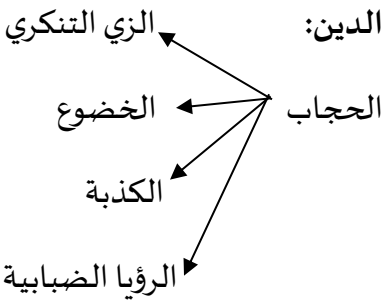
الأنا ← المحجبة: تحمل سجنها (حجابها) إلى الجامعة

← المتبرجة: المتحررة / الأنيقة

- **الانفصام**: تعيش الروائية " **باني** " الانفصام بين حالتين أناها ورغبتها المغيبة التي تظل حبيسة ذاتها، وتتطلع إلى تحقيق هويتها المستقلة عن هوية أخرى. فتعتمد على تقنية الفلاش باك في سردا حداثها فاقدة أسلوب الحلم كتداعي سردي لتحقيق المفاجأة والدهشة لتبرز التناقض في البنية السردية. لتؤكد أن "**ثمة نظرية نفسية واسعة الانتشار تقول إنّ السلوك الفصامي، وربما الانفصام، ينجمان عن ربط مزدوج *double bind*ان حالة الربط المزدوج هي الحالة الي لا يستطيع فيها المرء ان يكسب بغض النظر عن درجة استجابتة والحالة المضمونة afool proof situation هي الحالة التي لا يمكن ان يخطيء فيها حتى الابله. أما الربط المزدوج فهو أقرب إلى تلك الحالة الصعبة التي لا يمكن أن يكون مصيبا فيها حتى العاقل وعملا بمضمون النظرية القائلة إن الربط المزدوج يسبب سلوكا فصاميا فإنّ الشخص الّذي يعرض إلى الإثارة Stimulation والإحباط frustrationفي الوقت نفسه أو إلى الإثا رة والتثبيط بالتناوب بسرعة فائقة، فإنّه يظهرفي النهاية سلوكا فصاميا. .....ربما يؤول به الأمر إلى الشعوربأنّه منشطرإلى عقل وجسد غيرقابل للتساوق.** "[8]

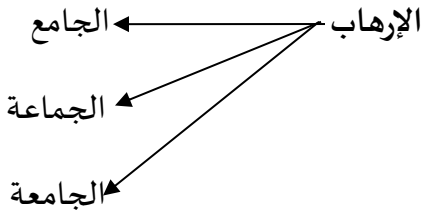
-**نسق (المقدس / المدنس)**: وصوع المقدس والمدنس في الرواية العربية المعاصرة بإفراد كل موضوع لوحده باختصار "الدين، والجنس، ثم السياسة، حالة الوطن وضياع الانتماء وتفكك الذات وغياب الهوية الجامعة،

في معرض الكشف عن الأنساق المضمرة.. باعتبار ذلك موقف إيديولوجي تسفر عنه في رواياتها لتعبر عن محاولة الخروج عن الهوية المركزية لتبث موزع هوياتية فرعية ورفض كل ما يترتب عن الهوية الجامعة التجسد ليس فقط في محاولة العودة للهجات واللغات الهامشية وإنما تبنى لغة المحتل مقابل لغة الدين والعموم والتي هي اللغة التي جسدت بالتعريب.



السياسة: رواية الأزمة كانت استجابة للتحولات العميقة والفاجعة التي عرفها المجتمع الجزائري ،والتي زعزعت كيانه ، في مختلف منظوماته منذ بداية التسعينات ، لتتمحور مضامين النصوص الروائية حول مصير الفرد والجماعة ، في ظل هذا الراهن الصادم بعنفه .فانعكس عنف الواقع على الكتابة في **" رواية المحنة ، وهو نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي ، تتوالد عنه تيمات الموت ، والإرهاب والرعب، والمنفى، وهي تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية، وسمت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة وهي تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر"**[9].

ومن الروايات التي اشتغلت بهموم الوطن والإنسان، خلال مرحلة العشرية السوداء، وانعكس الواقع العنيف / المغاير في مضامينها، بتشكيلات جمالية تستجيب لانتظارات الواقع الجديد وتتناغم مع حيثيات الراهن، فـ **"الإرهاب "ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا تقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها "**[10].



الجنس: حملت الرواية على عاتقها الخوض في غمار المسألة الجنسية بعد سياسة الصمت التي التزمتها المؤسسات الرسمية والمجتمعية من إعلام ومدارس وأسر وأحزاب. وقد رصدت موقف المتلقي من موضوع " اكتشاف الشهوة " من استجواب الطالبة المحجبة "**سهام دالي** " ذات الخمسة عشرة ربيعا مثيرة قضية جدلية بين (الحجاب والجنس) متخذة من الحوار وسيلة لتقريب المسافة بينهما.

قائلة: **باني:"-كيف أحببتي كتابي وهويتحدث عن الشهوة و أنت محجبة؟" "سهام دالي ":"لأننا كلنا نكتشف الشهوة، شئنا أم أبينا، تحجبنا أم لم نتحجب، إنها شعورغريزي ينتابنا فجأة ونحن نائمون وبين ليلة وضحاها، ونحن بعد أطفالا في عيون آبائنا نعرف مواضع الشهوة ونعرف أسبابها وأهدافها. لقد أعجبني الكتاب لأنك بينت أن الشهوة لدى النساء ليست إثما إنما هي عمل إلهي "**[11]

1- الحب والزواج: تتخفى شهوة الرجال، وسعيهم لامتلاك جسد المرأة لاشباع رغباتهم، وراء قناع الزواج والانخراط في مؤسسة الزواج المحرمة لمشاعر الحب ف**" الاعتراف بالحب شهة، والشهة تعني ضلالة، والضلالة –والعياذ بالله –تقود إلى النار، ما أخطر الاعتراف بالحب إذن، إنه كالزنى، كإحدى الكبائر، أوكالقتل!"**[12]

فالمجتمع الذكوري يدنس مشاعر الحب ويحرمها يعتبرها من الكبائر كالقتل والزنى وصاحبته يتخلد في نار جهنم.

الشذوذ الجنسي:

"حين تزوجت كنت أظن أن كل مشاكلي انتهت ولكني اكتشفت أنني دخلت سجنا فيه كل أنواع العذاب، /../ بين ليلة وضحاها أصبح المطلوب مني أن أكون عاهرة في الفراش، أن يمارس كل ما يمارس ، أن أسمعه كل القذارات ،أن أمنحه مؤخرتي ليخترقها بعضوه، أن أكون امرأة منسلخة الكيان "[13].

2- **الخيانة:** تفضح صور الخيانة الزوجية في ثلاثية "فضيلة الفاروق " المجتمع الذكوري، الذي يدعي العفة والحرص على حماية شرف العائلة، ومن جهة أخرى يدنسه بإقامة علاقات جنسية محرمة مع مومسات.

2-1- خيانة الأب للأم: لتبدأ سلسلة الخيانات الذكورية المتوارثة عن الآباء والمقننة وراء قناع الزواج، ولتتوارث الأنوثة بدورها الشعور بالألم والاحتقار عن الأمهات. فكم هو:" **مؤلم جدا أن تمنح امرأة عذريتها لرجل أحب ... لا ...بل فضل على طهرها نصف عاهرات فرنسا والجزائر"**[14].

2-2-خيانة "مود " ل " باني:

2-3-معاناةالزوجة من عدم إشباع زوجها للغريزتها الجنسية:" لم يحاول أن يواجهني، لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم عذريتي مع ورق " الكلينكس " في الزبالة "[15]

2-4- الاغتصاب: تكشف " فضيلة فاروق " على لسان الصحفية " يمينة، معاناة المرأة أثناء المأساة الدموية، جراء فعل الخطف والاغتصاب من طرف الجماعات المسلحة، بعدما تكتم عنها المجتمع و"تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للإنتباه في حضور قانون الصمت .1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994و1997. والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة. ولا أحد يملك الأرقام الصحيحة، إن السلطات مثل الضحايا تخضع لقانون الصمت نفسه "[16]

لنتقل التجربة الروائية عتد: فضيلة الفاروق " من **"عنف التقاليد، إلى عنف المشهد والانفعالات، عنف النص، عنف التخييل، عنف اللغة، هذا التعدد الدال على تعالق هذه الرواية بالواقع الاجتماعي الذي أنتجها، وكشف عن عنف الجماعات الإسلاموية، والقمع العاري لسلطة عنفية، كما أن هذا التعدد يعبرعن تنويعات رمزية للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة "**[17]

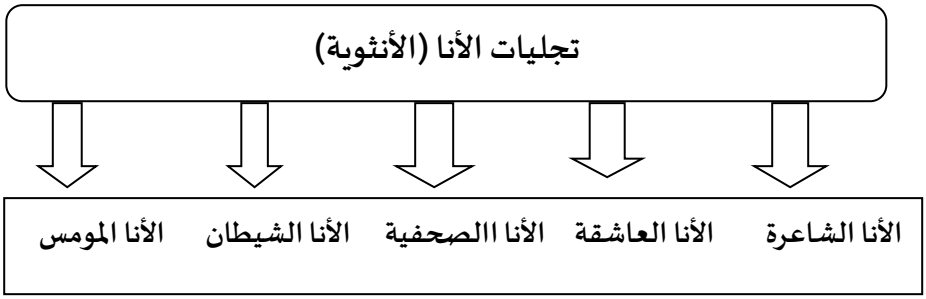
تسرد الروائية/ الصحفية " يمينة " مأساة البنات اللائي اختطفن من الجماعات المسلحة وتفضح جرائمهم التي تكتم عنها المجتمع، من وحشية الاغتصاب والتعذيب والقتل. ومن داخل المستشفى تسرد اوجاعهن قائلة: **"هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة " العيب "، وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا "العيب"، نستنجد، نتسلهم، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون. علت كمي جلبابها /.../ انظري ...ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا، لا أحد منهم في قلبه رحمة "** [18]

الكتابة بلغة الجسد:

-الافصاح عن مشاهد جنسية إباحية:

-اللقاءات التي جمعتها مع عشيقها " إيس ": تبوح الساردة " بالي " بخطاب الشهوة، بكل جرأة، وهي تستحضر مشاهد اللقاء مع عشيقها. فمعجمها الجسدي يعلن شبقيته للاستمتاع بعلاقة حميمية متبادلة، بكل أنوثة. لتتوالى مشاهد اللقاء بالتفصيل فقد **"شلحت معطفي وسلمته شفتي ثم أمسكت يديه ومررتها تحت الكنزة، بالضبط جعلتهما تستقران على نهدي. أذكر جيدا طعم يديه، طعم أصابعه الخشنة، طعم لحيته، أذكر كيف تاق جسدي إليه "**[19].

-نسق الأنا والآخر:



تجلي الآخر	صيغة التجلي	الفاعلية
الأب	السلطة / الخيانة	مصادرة الهوية / تغييب الشخصية /تحديد المصير
الخال	ابن شهيد /مثقف / معتز بوالده / مهمش	السلبية وعدم القدرة على التغيير والتهميش
الأعمام	السلطة / العادات والتقاليد	فرض الحجاب
توفيق عبد الجليل يوسف غبد الجليل	المثقف / المتحرر	السلبية وعدم القدرة على التغيير والتهميش
مود إيس	الوحش / الزوج المغتصب لزوجته	اهمال رغبة الزوجة وإقصاء مشاعرها /النظر

	رجل الجنس والشهوة	لها كجسد مثير للشهوة / دفع زوجته للخيانة اشباع غريزة المرأة في العلاقة الحميمية

الخاتمة:

وفي ختام هذه المداخلة، توصلنا إلى النتائج التالية:

1-تعددت الأنساق المضمرة في ثلاثية " فضيلة الفاروق " لبناء متخيلها السردي، عبر سيرورة مدارها التمرد والبحث عن الحرية المفقودة بخلخلة المفاهيم البطريكية السائدة وتقويض المركزية الذكورية.

2-استفحال نسق الأنوثة في ثلاثية "فضيلة الفاروق "، لتفجير المكبوت وتحرير الجسد الأنثوي، وجعله مركزا يمنح النص شبقيته.

3- البحث عن هوية الأنثى المغيبة، عبر جدلية الأنا والآخر، للانعتاق والتحرر من سطوة المجتمع الذكوري.

الهوامش:

1- يوسف مود عليمات: النقد النسقي (تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي)، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان،2015، ص 20-21

2- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط 2، 2007

3- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت – لبنان، ط 2، 2006

4- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت – لبنان، ط 2، 2006

5- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص12.

6- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص5.

7- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص18

8 -بيتر مونز: حين ينكسر الغصن الذهبي -بنيوية أم طبولوجيا، ترجمة صبار سعدون السعدون، ص123-124.

9- بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية. الجزائرية، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس،2005، ص119.

10- مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، ص94.

11- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص136.

12- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ،ص99

13- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 90

14- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص14

15- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 8

16- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص36

17-ملاح كيساء ميساء: كتابة العنف /عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، الملتقى الدولي الجادي عشر للرواية ع الحميد بن هدوقة.

18- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص45

19- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص32

جمالية المفارقة بين الماء والاحتراق في ديوان ماء لهذا القلق الرملي ـ لمحمد الأمين سعيدي ـ

د. فاطمة سعدون

جامعة محمد لمين دباغين – سطيف2- الجزائر

البريد الإلكتروني: tajwid30@gmail.com

تمهيد:

يعد النص الأدبي خطابا لغويا وظيفيا ينبني على لغة وظيفية تداولية، تحمل في طياتها أبعادا سياقية، لتحيل على القصدية، التي تعني "كيفية التعبير والغرض المتوخى، فهي البوصلة التي توجه تلك العناصر وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام"[1]، مما يجعل لغة النص حاملة لمجموعة من الدلالات السياقية والتداولية والحجاجية إقناعا وتأثيرا، سواء أكانت نصية داخلية أو مقامية خارجية. (المرجع)، إذ لا بد من قراءة "النص قراءة ذاتية من أجل فهم الذات، وفهم الغير، وفهم العالم الخارجي لتأسيس هويته الشخصية، إذ مهما كان النص تخييليا أو علاماتيا أو رمزيا فإنه ينقل عبر استعاراته ولغته ومخياله العالم الخارجي، أو المعطى الواقعي المادي محاكاة وتماثلا وتقابلا"[2].

1ـ مفهوم المفارقة:

يرجع مفهوم المفارقة إلى أنها " تعبير لغوي بلاغي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية"[3] لذلك فهي

"تكمن وراء كل ما يمنح النص سماته الأدبية، ويفصح عن التضاد والاختلاف بين الأنساق الظاهرة والمضمرة في لغة النص"[4].

إن هذه الأنساق الظاهرة والمضمرة يمكن أن ندخلها في إطار التضاد وهو نمط " يمكن الاصطلاح عليه بالتقابل الظاهر، وإن علاقات المتقابلين في هذا النَّمط علاقات اختيارية، بمعنى أنها تجد نزوعا لدى المنشئ نحو اختيار ألفاظ متضادة بحكم الوضع اللغوي، فالثنائيات الضدية تعد واحدة من ملامح الشعرية التي هي تَمْثُلُ على أنها حركة استقطابية تنزع من سديم التجربة واللغة مادةً لا متجانسة تنتظم حول قطبين تفصلهما مسافة التوتر"[5]، وعليه فإن الثنائيات الضدية تشكل " أحد أوجه الاستقطابية الأبرز"[6]، وهي التي "تسهم في إحداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس، فيؤدي إلى انفصامه إلى اثنين، ما يقدم أنموذجا فريدا لهاتين الفاعلِيَّتيْن في تشابكهما وتفاعلهما عبر النص الواحد، وذلك إنجاز يفيض بالشعرية من منابعها الأصلية"[7].

إن المفارقة من بين ما امتازت به النصوص الأدبية لا سيما أسلوبيا، لتعبر عن تفاعل المتضادات والاختلاف، ضمن أسلوب الانزياح والخرق، مشكلة بذلك نصا جماليا ينطلق من اللغة.

2ـ جمالية المفارقة في الديوان:

يعد النص الشعري الجزائري المعاصر من النصوص التي تتفرد بجمالياتها القائمة على الغور في أعماق التجديد، من حيث البحث في التجربة الشعرية عن مكنوناتها التي تؤسس للذات وترتقي بمرجعياتها الثقافية في ظل ترسيخ هوياتي للشاعر، وقد كان للشعراء الشباب آفاق جديدة للخوض في غمار نسق شعري يتفاعل والراهن في خضم تحولات متغيرة، ولعل الشاعر محمد الأمين سعيدي من الشعراء الجزائريين الذين يسلكون درب التجربة من منطلق أن الذات تتأسس عبر العالم، مما جعل العالم

الشعري عنده يرتسم وفق سياق يحيط بمرجعياته الثقافية وذائقته الجمالية، التي تتمركز حول الرؤيا القائمة على مفارقة ترتبط بالبعد التداولي للفضاء المكاني الذي يعيشه الشاعر، والذي انعكس في نصوصه الشعرية ضمن ديوان ماء لهذا القلق الرملي بين الماء والاحتراق، بين العطش الارتواء، بين الصحراء والفضاء.

وللماء خصوصيته من حيث كونه حاملا في دلالته الفياضة ما يمنح الحياة، إذ جعل الله تعالى من الماء كل شيء حيا، والإنسان كائن يحيا بالماء منذ خلقه الأول من ماء مهين، إلى ماء الرحم فخروجه من بطن والدته إلى الحياة الدنيا، ودلالة الماء الدينية ليست مرتبطة بالإسلام فقط، بل إن الماء مقدس في كثير من الديانات إذ نجد ماء التعميد في المسيحية وعند اليهود (روح الله يرف على وجه المياه) التوراة\التكوين. وماء نهر الغانج عند الهنود. لذلك امتزج الماء " بتصورين أساسيين: الأول الحياة المتغلغلة في الطبيعة بأسرها، والثاني مشتق من لغة الوحي القرآني، وتحيل إلى صورة العرش الإلهي"[8].

وإن كان الماء بلا لون أو طعم أو شكل أو رائحة، إلا أنه يتخذ شكل الوعاء الذي يفرغ فيه، ما يجعل بلاغته متعددة بحسب الوعاء،بل ربما ما يقوله الماء هو انعكاس ما يظهر فيه، كونه عاكسا لغيره، ولعل هذا ما يجعل القلق مرتبطا به في احتمالاته، إنه (ماء لهذا القلق الرملي)[9]، بحيث شكّل المكان والماء مفارقة النص، ذلك أن ارتباط الماء والرمل في تحديد بداية العنوان ونهايته، يجعله ثنائية تعلن الحضور والغياب، فحضور الرمل غور للماء أو نقص في وجوده، وإذا تشكل مع القلق فإن احتمالات وجوده تقلّ، وبخاصة إن كان هذا الماء غير الماء، إنه ماء الحياة الذي يصارع لأجل بقائه، وإن امتزج بجسد الفناء، إنه الماء الذي لا يتبدى إلا حال الخوف وحال الرجاء، ليكون كالطائر ذي الجناحين إذا استويا تمّ له طيرانه، وإن اختل أحدهما أو كلاهما نقص طيران الطائر[10].

يقول سعيدي:

لماء لا يحنّ سوى لماء ... وينسى أنه نزف السماء

لماء مازجته الروح حتى تبدّى لابسا جسد الفناء
لماء لا يرى في الطين نورا ويعرف أن جمري من ضياء
لماء لم يذق طعم البوادي ولم يعرف ظهورا كالخفاء
فتحت ثغور قلبي للبلايا لأفنى داخلي داء بداء
وأمزج في دمي ماء المآسي بماء الخوف أو ماء الرجاء[11]

إن هذا النص يحتفي بالماء فيكرره ثماني مرات، تمظهر في مطلع البيت وكأنه يحاور ماء معينا يريد تحديد كينونته، فيصفه للقارئ من خلال صفات حسية، تحيل على حقيقة البدايات والنشوء، إنه لا يحن إلى ماء نعرفه، بقدر ما هو بصدد الحديث عن ماء نجهله، خفي لكنه ظاهر، ماء مازج الروح (خفاء) وظهر في جسد الفناء، إنه ماء الخوف أو ماء الرجاء، هو الإنسان في حقيقته الأولى.

إن استقراء عناوين القصائد داخل الديوان يحيلنا على مفارقة بين العطش والارتواء، فنجد، (أول المفازة، ترنيمة العطش الجنوبي، أول الاحتراق/ أو مقام الرؤيا، آخر الجب، عودة الماء، آخر العطش في فلوات الكلام، احتمالات الماء، أول الموت عطشا. أو ما اضمرته عيون السندباد، آخر الموت يا نخلتي المتعبة، آخر المفازة)، ولعلها نقاط يؤسس بها الشاعر عالمه الشعري بملفوظات تتشكل شعريا وفق فضاء تتداخل فيه احتمالات، تندرج ضمن إطار تجربة شعرية يتخير فيها الشاعر تأثيث فضائه النصي بموازاة مع فضائه المكاني، ليجعل من هويته الشخصية والشعرية بعدا إسقاطيا لنسق شعري يرتسم في ثنايا عالمه الخاص، من حيث تخيّر البيئة الصحراوية التي كوّنت الشاعر الإنسان قبل المبدع، وجعلت منه صورة تتعارض مع حقيقة الجفاف الذي تحيل عليه الصحراء، ليكون الرمل مرادفا للظمإ، إذ يفقد الماء خاصيته الارتوائية في حضور الرمل:

ماء لهذا القلق الرّملي

لا يرعد

لا يسقي فتى مثلي جنوبيّ الملامح

لا يغادر

لا يجيء

ماء ..

فهل مثلي المسيء

لكي أرى بحر الكآبة

مرسلا أمواجه نحوي

وهل مثلي سوى قمر تكسّر كالمرايا

حتّى يرى العالم في شظايا جرحه أملا يضيء[12]

فالنص يوظف لفظة الجنوبي التي تحمل في طياتها حمولات ثقافية تجعل هذا الفتى يجابه عالما مضادا في غير بيئته، حينما يكون في مواجهة عالم قائم على النفي القاطع، المتصدر للأسطر الأولى معلنا الانفلات من الذات بحثا عن انعتاق من العطش الجنوبي، الذي ما فتئ يتربص به، ولعل تخير الشاعر لتذييل القصيدة بهامش يحيل فيه على أن كل مزج للتفعيلات أو كسر عروضي في النص هو جرم مقصود، ما هو إلا صورة على الرفض للقيود، التي تجعله يعايش احتراقا ينبعث من ورائه فينيقا، فأول الاحتراق هو مقام الرؤيا، ولأن الكتابة حياة وضياء وتواصل وإيقاع جميل، فإنها صورة لمحبوب يحترق لأجلها، فهذا الشاعر سعيدي يقدم للقارئ صورة عن محبوبه في نص «أول الاحتراق / أو: مقام الرؤيا»[(13)]، وهو عنوان يحيل على دلالة التصوف من تركيبه، ليكون المتن مسايرا لدلالة العنوان، وينضوي تحت معجم لغوي نلتمس منه دلالة التصوف المرتبط باللغة، فنجد (الأحرف، الحرف، القول، القصيد، كشوف الشعر، الحرف، لوح، الحرف، حرف،

الكلام، القول، حروف، الكلام)، ولعل هذا التكثيف من حقل اللغة يحيل على نوع من كينونة الشاعر وأقرانه، فالشاعر الجزائري في زمن اختلطت فيه الأمور، لم يجد غير اللغة وسيلة يبحث فيها عن متاهه، ليعبر بها عن كينونته، فكان أن اختار كلاما يوحي بالنشوة، الرغبة، الخمرة والسُكْر، الحضور والغياب، فالشاعر حاضر بلغته غائب في حضوره:

أنا في حضوري غائبٌ لست أنجلي

لحيّ ولي وسْط الغياب حضور

تغور كشوف الشِّعر في عمق حيرتي

وقلبيَ في عمق الكشوف يغور[14]

ولعل المفارقة تظهر في صور الاضطراب والاحتمال، فالفراشة مع سعيدي احتمال واضطراب، بحيث لا يمكن أن تصنف هذه الفراشة الرمز، فتكون أحيانا مرفرفة في محيط الشاعر وكأنه ضياؤها الذي تتحلق به، وأحيانا تكون داخله تتراقص غافلة مفزعة إياه ترغمه على تتبع إيقاعها، ليكون تمام الاحتمال أن تحيل خافقه جنة. ولعل تخير سعيدي لأسلوب المفارقة واستظهار الاضطراب اللغوي في نصه من حيث ألفاظ (ترقص، تفزعني، ترغمني، تخيرني، تلجم، تصيّر)، تعبير عن "طبيعة لغة البشر التي هي بالأساس تصوير لتصادم المثال بالواقع: التصادم المستمر والحاد الذي ينتج من اشتمال الواقع على أحداث غير شعرية ووقائع غير مثالية"[15]. يقول:

والفراشة ترقص في داخلي غافلة

والفراشة تفزعني..

وأنا الطعنة القاتله

والفراشة ترغمني

أن أراقص ألحان تحليقها

وتخيرني بين جرحي العتيق

وبين حياة من الحب في داخلي نائمة

والفراشة تلجم صوت المحارب في مهجتي

وتصيّر من خافقي جنة حالمة[16]

إن عالم الشاعر الذي يبني قصدية الفعل من حيث تخير القلق ليكون وسيطا بين الماء والرمل، بين الارتواء والعطش، ليس إلا مفارقة، إذ من رحم التناقض يولد الشعر:

والشمس تشرق من جهات مغاربي

وأرى جنوني كالمغارب يشرق

وأرى الحروف الغانيات تزورني

وتفتح الأبواب حين تغلق

هذا أنا متمسك بتناقضي

والشعر كون تناقض لا منطق[17]

ففي هذا المقطع يتخير من السياق اللفظي ما يكثف دلالة المفارقة والتناقض، فلفظة الشمس تحيل على الاحتراق، غير أنها لا تشرق إلا من جهات مغاربه، فالشروق بداية والغروب نهاية، لتكون العناوين الفرعية للقصيدة (تناقض أول، ثان، ثالث، رابع، خامس) في ذات السياق الداعي للاختلاف، فهوية الشاعر بتمظهراتها في النص تحيل على الذات، وما توظيف الضمير المتكلم المنفصل والمتصل، الظاهر والمستتر إلا صورة

على معايشة الذات لواقعها المتسم بالجفاف:

وأخشى أن أعود بغير ماء وفي قلبي مفازات وبيد

كأني كلما عانقت غيما يحاصر فرحتي رمل حقود[18]

ليظل الماء مدار الديوان بقلقه ورمله، فيتمظهر في صورة المفارقة من حيث كونه خمرة تتخذ عن الشاعر سعيدي نشوة اللغة وسكرها، حيث تجري القصيدة بداخله كجريان الدم في العروق، لكنه الماء الذي يؤدي به إلى الثمالة، كيف لا وهو نبع الحياة والوجود، وهو في هذا النص أحرف تتغاوى ليشرب كأسها ويحيا فيها من جديد:

داخلي الماء يجري

وتجري القصائد في داخلي

أيها الورد

خمرٌ دمي

والحروف التي تحتويني كؤوس[19]

ولعل دلالة ارتباط الخمرة بالقول قد تناثرت في نصوص الديوان، لتخرج عن شعريتها القديمة وتأخذ مبادرة المفارقة، فيربطها بالحرف في عدة نصوص:

سحرتني الجراح نبيذا

وأفرغني الحرف في كاسه

حاصرتني القصيدة بالنظرة الجائعة

قلت:

ماذا سأفعل؟

ماتت على شفتي الكلمات

وألبسني الشعر أوهامه

قلت:

ليس بهم مصيري

أنا لم أعد عنبا احمرا

دون أن أنتبه

رشفتني القصيدة في لحظة خادعة[20]

ففي هذا النص تتغير المعادلة ويصبح الشاعر نبيذ الحرف، حيث ترشفه القصيدة دون انتباهه، إنها إشارة إلى تمكن الشعر منه بحيث لم يعد هناك اثنان بل واحد، ولعل تكرار القول (قلت) دون وجود فاصل بينهما كَرَدٍ، دليل على كون الشاعر في مقام غيبة وحلول، إذ صار والقصيدة واحدا

نجد أن الشاعر قد حاول أن ينوّع في وضع رمزية الخمرة، بحيث التجأ إلى حقلها الدلالي العام، متغاضيا في كثير من الأحيان عن ذكر لفظة الخمرة صريحا، ولعل هذا راجع إلى ما أسند إليها، إذ ارتبطت في معظمها بالقول والأحرف والشعر، ليجعل من تأثير سكرها مفارقة الضدية، إذ في غياب السكر يكون الحضور وفي حضور القول يكون الغياب، وكأنها دلالة الصحو والسكر بوارد غيبة يعود إلى الحرف، الذي يعتصر دم الشاعر ويفرغه في كؤوس ليرتشفها على مهل.

3ـ خاتمة:

يعد الشاعر الجزائري المعاصر محمد الأمين سعيدي من الشعراء الذين يشتغلون على النص الشعري، إذ يجعل منه صورة فكرية تعبر عن الهم الإنساني ووعي الذات

براهنها.

كانت المفارقة في ديوان ماء لهذا القلق الرملي سمة أسلوبية عكست الاندماج بين الشاعر وبيئته، وذلك بما يسكنه من هواجس عبرت عنها اللغة في تضادها الظاهر وتضافرها المضمر، حيث كان الماء والرمل مكونيين أساسيين للبيئة التي عايشها ويعايشها الشاعر، كما أنهما عنصرين بارزين في تكوينه الإنساني والشاعري، ليظهرا ترابط النص مع محيطه الثقافي.

الهوامش:

1- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1989، ص 53.

2- جميل حمداوي: السيميوطيقا التأويلية عند بول ريكور.. (في خدمة الكتب المقدسة والنصوص الأدبية والفلسفية، صحيفة المثقف، العدد 1953، المصادف لشهر جانفي 2012.

3- نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت، ص 197

4-حسن غانم فضالة: أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل، كانون ثاني/2013م، العدد العاشر، ص 248

5-كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت -1987:94، ص 50

6- المرجع نفسه، ص 50.

7- المرجع نفسه، ص 51.

8-عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1983.ص ص 274- 275.

9-عنوان ديوان لمحمد الأمين سعيدي، دار فيسيرا للنشر، برج البحري، الجزائر، 2011

10- يراجع: عبد المنعم الحفنى: الموسوعة الصوفية، ص 987.

11- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص ص 71- 72.

12- الديوان، ص 16

13- الديوان، ص 75.

14-المصدر السابق، ص 40.

15- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 385.

16- محمد الأمين سعيدي: ماء لهذا القلق الرملي، ص76.

17- الديوان، ص 30

18- الديوان، ص 110

19- الديوان، ص64.

20- الديوان، ص 32.

دلائلية العتبة النصية في مجموعة "موسم الوجع" القصصية لعبد الرشيد هميسي
قراءة في واجهة الغلاف

د. سعد مردف

جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي– الجزائر

البريد الإلكتروني: saadpoeme@gmail.com

1ـ العتبات النصية مداخل أساسية:

تغيرتْ كثيرٌ من أنماط التجاوب، والتلقي بينَ القارئ، والكتاب في زمَنِ القراءةِ الأخير، وباتَ من غير المُجدي للكاتب روائيا كان، أو شاعرًا أن يغفلَ ما يحيطُ بالمتن من عتبات نصيّةٍ تسهمُ إلى حدٍّ بعيد في إضاءة جوانب الرسالة الأدبية، كما تُعطي مدخلا إشاريًا يُبينُ عن قصديّة المؤلف، وما يتغيًّا من وراء الكتابِ، ومضمونه الذي تنطقُ عنهُ اللغةُ في تجلياتها، ورموزها.

لقد جاءت دعوة جرار جينت Gérard Genette مؤسِّسَةً لهذا المنزع النقدي الآخذ بما حول النصّ، أوما قبلهُ منْ مداخلَ طالما جرى إهمالُها زمنَ انصراف الدرس النقديّ للنص، وازوراره عمَّا حوله، وتأتي نظرية جينت حول العتبات المصاحبة في سياق نظره في حدود الشعرية، ومكوناتها الأساسية؛ إذْ إنَّ النص الأدبي لا يأتي مفصولا عن تلكَ العلامات الشكلية، والغرافية، والأيقونية، واللغوية الحاملة لمجموعة الدلائل الرامزة لمتن الكتاب، ومضامينه مما سُمِّي فيما سبق بالتصدير ممَثلا في عنوان الكتابِ، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والاستهلالات، والمقتبسات، وكذا الغلاف الأمامي،

والخلفي بما يشتمل عليه من طبقات الألوان، وعناصر الكتابة، والخطوط التي تَشي بمراد المصمم، والكاتب من دلالات، وغايات ظاهرة، ومضمَرة.

«إن المؤلَّفَ (بفتح اللام) أيًّا كان لا يمكنُ أن يقدَّم عاريًا من هذه النصوص لأن قيمته لا تحدد بمتنه، وداخله، بل أيضا بسياجاته، وخارجه»[1]،

2ـ الكتاب:

صدرت عن مكتبة " أوراق ثقافية " مجموعة موسم الوجع للكاتب الجزائري عبد الرشيد هميسي، وتُعدُّ العملَ السرديَّ الثاني للكاتب بعد روايته (ما تشتهيه الروح)، والمجموعة تقع في124 صفحةٍ مشتملة على اثنتي عشرة قصة قصيرة ذات العناوين (بلقيس، مريم، وجهها الملائكي، نصف مومس، سيّد نفسه، الذي هو أقوى من الزمن، العربي الميت، الشموس، ثقب الحياة، عشق على ظهر الغيب، شرفة بيت جدّي، نهاية وبداية).

تتكشف المجموعة للمتلقي من خلال واجهة فنية تنطوي على إيحاءات مضمونية تشكل إرهاصاً برحلة القارئ نحو عالم الكاتب المفعم بالتجارب الإنسانية المثخنة بالمحن، والمآسي، والممزوجة بلحظات الفرح، والأقدار المرضية التي تذوب في مأساة الإنسان، وأيامه المثخنة بالجراح والأوجاع.

3ـ عتبة العنوان:

عتبة العنوان، وعبر الخط العريض الذي يستولي على ثلث الفضاء تشكل عنواناً جامعاً للأنساق الظاهرة، والمضمرة في مادة المنجز النصي، ومما لا شك فيه أنَّ اختيار العناوين عمليةٌ لا تخلو من قصدية، كيفما كان الوضعُ الأجناسي، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالدُ، ويتَنامى، ويعيدُ إنتاج نفسِهِ[2].

وهذه العتبة المفتاحية بتكونها الإثنيني باعتبار شاهد اللفظ دون محذوفه تحمل بلاغة العنونة، وإحالتها على المضامين القصصية جميعاً التي تنكشف محاورها تباعًا مستجيبةً للعنوان الأم للمجموعة " موسم الوجع".

الصفة الخبرية للفظ الأول تحمل دلالة الزمن العاري من أثقال التجارب الإنسانية؛ إذ إنَّ الأمكنة، والأزمنة جميعًا إنما تأخذ أحوالها من منظور هذا الإنسان الذي يجابه أقداره مهما نسب تداعياتها للزمن، ومن أجل ذلك برز اللونُ البنفسجي ليسبغ هذا الموسمَ كأنما يفرغه كإطار، وحيز زمني مما يمكن أن يلحقه من تهمة، أو وصمة، غير أن هذا الموسم يضاف بالنظر إلى الواقع، وأزمات النفس فيه إلى الوجع الذي أعطى لهذا الزمن صبغته الثقيلة الآسنة التي تجتاح الناس في موسم ما، بكيفية ما، بقدر ما، وإنْ لم تخلُ أقسَى تلك اللحظات منْ وهج الحبّ، وحلاواته التي تشي بها أيقونة القلب المركوزة في ذيل العنوان ذلك أن الحبَّ هذه الممارسة الشعورية الخالدة تبقى إشراقاته في مهامه المعاناة، وموسم الوجع .

هذا، ويأتي عنوان المجموعة القصصية محمَّلا بدلائلية السياق، مشبعًا بصدى القراءة الجماعي للسرد العربي بحيث يمنح التناص مع هذا السرد، وعنونته نبضًا خاصًّا لعتبة الكتاب; إذ "لابد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقي في عمله ... إنَّ العنوان في وجوده اللغوي الذي يتضاءلُ إلى حد تشكلهِ من كلمة واحدة، لا يتمكن بلغتِه، فحسب من القيام بتلك الإنتاجية; إذْ ليس ثمة إلا معنى الكلمة لا أكثر، وبالتالي فلابد أنه ينطوي على كفاءة التفاعل مع عدد متنوع من النصوص، والخطابات بما يكفل له قدرة الاضطلاع بوظائفه" [3]، وبالنظر إلى عتبة العنوان في "موسم الوجع" نجد ذلك التناصَّ العنوانيَّ الذي يعيدُ إلى المتلقي عنوان رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) بما يحملهُ من حركة الانتقال، والنزوح الذي عرفتهُ حياة الأبطال في الرواية من

الشرق إلى العالم الأوربي، كما شهدته حركة التنقل، والتحول للأفكار، والمشاعر ، مع رسم المشهد السوداني من حياة شعبية موغلةٍ في البساطة، والعفوية.

لئن حملت رواية الطيب صالح هجرة الإنسان الجنوبي إلى الشمال، فقد اصطبغتْ هجرة الأبطال لدى هميسي في قصصهِ بالهجرة السورية إلى الجزائر (بلقيس)، وكذا رحلات السفر داخل الوطن بما تحمله من مشهديَّة ، وبث للأفكار ، وما تحمله من لوحات أثيرة للحوار، نجدها في حافلة النقل العمومي في (مريم)، ومن خلال الحافلة القديمة في (وجهها الملائكي)، وجلسة القطار في قصة (الذي هو أقوى من الزمن)، إنَّ موسم هميسي كموسمِ الطيب صالح مثخنٌ بآصار الهجرة، والانتقال، محمّلٌ بفلسفة المكان، و رائحتهِ، ومشاعره، وإن نظرة متأملةً في موسم الوجع تحيلنا على كثيرٍ من المشاهد في موسم الهجرة إلى الشمال، وابنة المجذوب تتركُ بصمتها في لغة الجسد ضمن هذه المجموعة في كثيرٍ من الفلذات السردية كما في (نصف مومس) ، وفي إفضائها، "أنا تماما كمنديلٍ من ورَقٍ يتمخَّط فيه الرجالُ، ثم يرمونه، ولعلك الآنَ تشعر بالتقزز حينَ تحوَّل الإنسان بكامل إرادتهِ من إنسانٍ إلى منديلٍ للمخاط"[4].

الموسمانِ الاثنانِ يمتحَان من تجربة الإنسان العربي في اتصالهِ الدائب مع تحولات المجتمعِ على ضفاف النيل، وفي صحراء الجزائر أيضًا بمكوناتها، وبيئتها، وشخوصها، لذا فإنَّ موسمية العنوان تحملُ في مرسلتها اللغوية طبيعة المتن، وما يسودُ فيه من أجواءِ السرد، وإن حافظت لغة الكاتب في موسم الوجع على نصاعة اللغة، ونأت عن عامية الطيب صالح في موسمه، وهجرتهِ.

4ـ الصورة (الأيقونة):

لم يعد العنوانُ بما فيه من قوة إيحائية، وإشارية كافيا للتعبير عن محتوى الكتاب، أو المجموعة القصصية، وأضحى هذا العنصر متكئاً على جملة من العناصر الموازية للنص، والمضيفة إليه فنيا، ودلالية، وتقف الصورة في هذا الجانب موقفًا متعلقًا

بمساحات تقبُّل القارئ للعمل الأدبي، والصورة، أو الأيقونة عنوانٌ بصَرِيٌّ يتشكل من صور فوتوغرافية، أو رسوم تجسيدية، أو تجريدية، تكون الغايةُ منها ترجمةَ عنوان الكتاب، إلى تشكلات لونية، وخطية، وتلخيص مقصدية متنهِ، واختزال فكرتهِ العامة، وخلافا للعنوان اللغويّ الذي لا يمكن تغييره من طبعة إلى أخرى"[5].

صفحة الواجهة القصصية تقع في مساحة البياض المعتم، الذي يوحي بما يلتاث سعادة الإنسان من لأواء وجهد، وضنك لا يني يحدد لون حياته بداية، ونهاية، وتترسم المرأة كذات حاضرة بقوة في هذه الحياة، بل تشكل من منظور الكاتب محوراً للوجود الإنساني، وظلاً لأفراحه، وأتراحه بل صُوىً، ومعالم في طريق الباحث عن حقيقة هذا الوجود من أجل ذلك تستولي صورة المرأة على الواجهة الأمامية، والخلفية لغلاف المجموعة.

إن الصورة كواحدة من آليات الاشتغال على عناصر النص الموازي تمثلُ وسيلةً هامة في استثمار مجالات التشكيل البصري للكتاب، بل إن مكونها اللوني، والرمزي يمنحُ المتلقي مجالا فسيحا للاقتراب من النص، وفضائه الدلالي، وبهذا الاعتبار ظل الوقوف عند صورة الغلاف وقوفًا عند الكتاب ذاتهِ، وما في متنه اللغوي من أسرار، "فالصورة تغرق المتلقي في بهجتها، وفتنتها، وتتسع فالصورة هي العالم، والعالم هو الصورة "[6].

لقد مثلتِ المرأة في موسم الوجع مركزا لكثير من الأحداث، ومثيرا لأفعال كثير من الشخصيات، كما كانت محورًا لكثير من الأفكار، والرؤى التي بثها الكاتب في سياق ذلك، ولا عجب بعدها أن تستولي الأنثى من الغلاف على حيز يَشِي بدلالة ذلكَ الاستغراق للمرأة في صفحات الوجود اللغوي، والواقعي.

وهي في المظهر الأول تتجلى في لحظة الغياب عن عوالم الحضور سابحة في آماد هذا الوجود بعيون الحلم المزهر الطافح بالأمل، والإشراق، والنماء، والعبق، فكأن المرأة في كل تمثلاتها صانعةٌ لأوراد الحياة في كل أوضاع الوجود الممكنة، إنها مبعث الأنوار،

والسعادة مهما اعتور شخصها من تجارب التغييب، والامتهان، والنفي، والإلغاء، والمرأة بأسرار انكشافها الغض، والحافل بالآمال، والسعادة تأخذ صورتُها حيزا خلف الكتاب لتستغرق مساحة بنفسجية في إحدى جوانب الصفحة لكأنها المنطلق الأول في صفحة الحضور، والكينونة وكأنها أول الحياة، وأول خطى الإنسان نحو هذه الكينونة.

المرأة في موسم الوجع خيط خاشعٌ بينَ الرجل، وعالم الروح، هي ارتفاعٌ ما عن مادية التراب، وقد تصلُ بالحبيبِ إلى معرفة الله خالق الوجود، وهي وإن تجلَّت في بعض المواضع تحملُ عريَ المجتمع، وانكشافهُ ووهنهُ فتظلُّ في نظرِ المؤلفِ صفحةً بيضاء سابحةً في أجوازِ الحقائقِ المثالية، هكذا تحملُها صفحة الغلاف حالمةً متعلقة بالسماء مستغرقة في جمال الغيوب، وهي في المتن تنطقُ عن هذا المفهوم، كما جاءَ في قصةِ (الذِي هو أقْوى من الزمَن): "أن تنظرَ في عينينِ خضراوينِ لامرأةٍ جميلةٍ يُعدُّ مغامرةً غير مأمونة العواقب، فقد يحدِث النظرُ اهتزازًا في ذاكرتك، أوقد تصابُ بهستيريا الوله، وقد تؤمنُ أن الله موجودٌ، فلا يخلقُ هاتينِ العينينِ إلا عظيمٌ"[7].

ومن الدالِّ جدًّا على اتساع دائرة الحضور للمرأة بما هي ذات فاعلة في المشهد القصصي إفرادها بأربعة عناين مؤنثة من المجموعة: بلقيس، مريم، وجهها الملائكي، نصف موسم، ولعلَّ مثلَ هذا الثقل الذي تمارسه المرأة على المتن القصصي، هو ما طبعَ غلاف المجموعة بذلك الانتشار التشكيلي المُوحي.

5ـ الخط (التشكيل الحرفي)، ودلالات المؤلف:

من أنماط التشكيل الفني، والتصوير الإبداعي في غلاف الكتاب ذلك التنويع الأسلوبي للخطوط في كل مرة على المساحة اللونية مشتغلا على التلقي البصري المتاح في الواجهة مما يضيف إلى جمالية الأرضية، والفضاء الصوري، ويسهم في توجيه العناوين، ومنحها دلائلية خاصة، والخط كجزءٍ من العتبة يحملُ بدورهِ من دلالة المتن، ويقدم

صورة عن مؤلفهِ ومن خلال أنماط الخطوط، والألوان يهبُ الكتابُ شرعية الوصول، والنفاذ إلى المتلقي.

تشتغل اللغة العربية في خطها القاعدي الاستهلالي، والعتباتي في المجموعة على نحو متنوع يضيف إلى تعبيرية الألوان، والرسوم التشكيلية، وترميزها الإيحائي لتعبر عن التعدد الطبيعي لأوضاع الأشياء، والإنسان في أحواله، وفصوله، ومواسمه، وأوجاعه، ويتصدر اسم الكاتب أعلى الواجهة متوسطاً فضاء البياض، وكأنه بأحرفه يحمل إواليات المنحى الدلالي للمجموعة فوق وظيفته الإيعازية التعريفية بالكاتب ذاته.

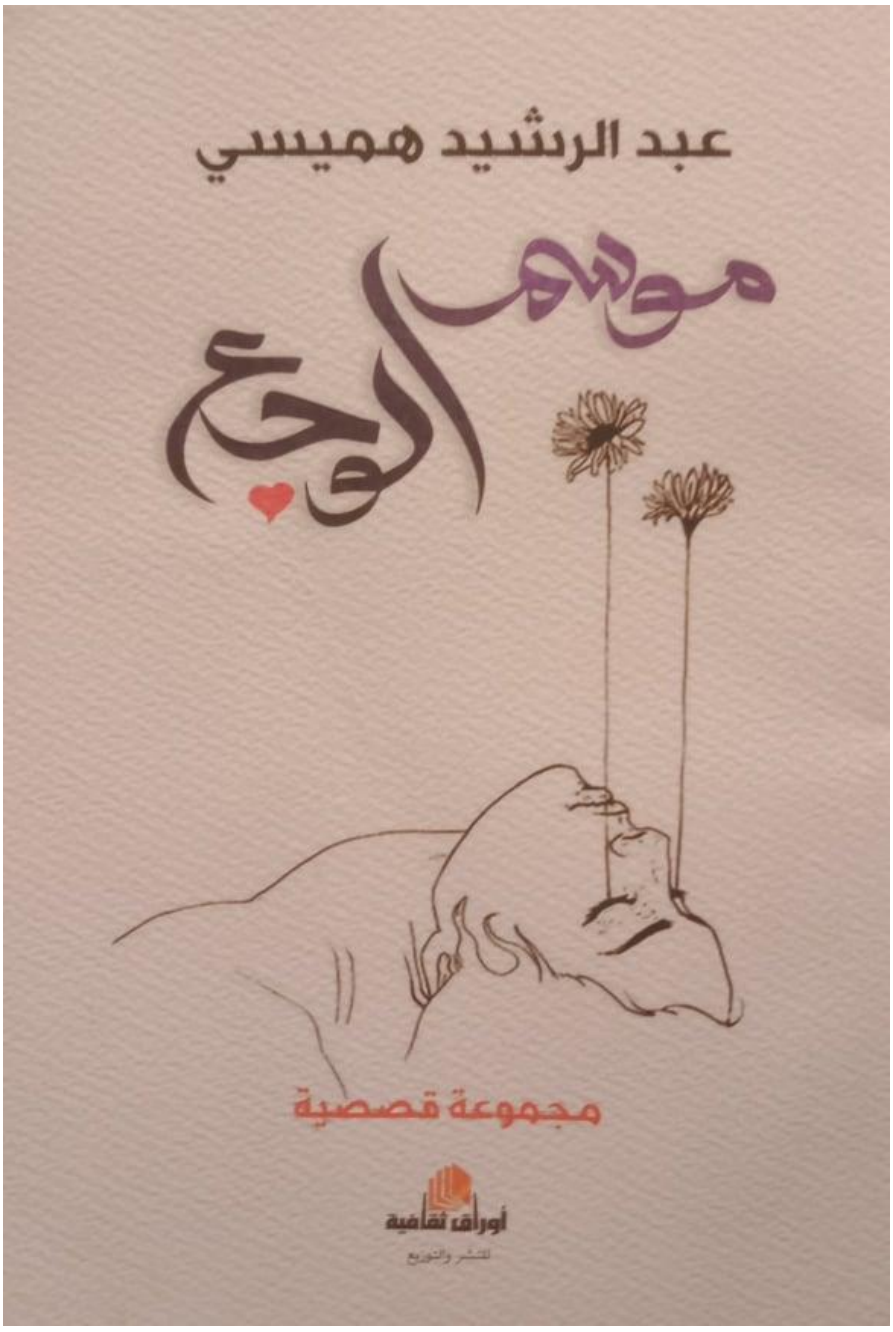
إن اسم المؤلف لم يعد موقوفا على وضع الإحالة، والتعريف بوجهة الكتاب، أو مصدرهِ فحسب بل تجاوز ذلك إلى دور فني، وإيحائي للعمل ذاتهِ يضيف إلى النصّ، وطاقات بثهِ أيضا: "إذْ يُمْكِنُ لاسم المؤلف أن ينهضَ بوظيفتهِ كنص موازٍ"[8]، ويشكل عتبة نصية تحملُ سياق الكاتب ذاتهِ، ومحيطه، ومرجعيتهِ الزمانية، والمكانية دونَ أن يكون ذلك مبررا لإهدار مكون النص اللغوي، والبنائي، بل إنَّ الاسم علامةٌ تمهرُ المتنَ بإضاءة جوانبهِ المتعلقة بإيحائية تلك اللغة، ومدلولها الذي يمتحُ من مُعطى الكاتب.

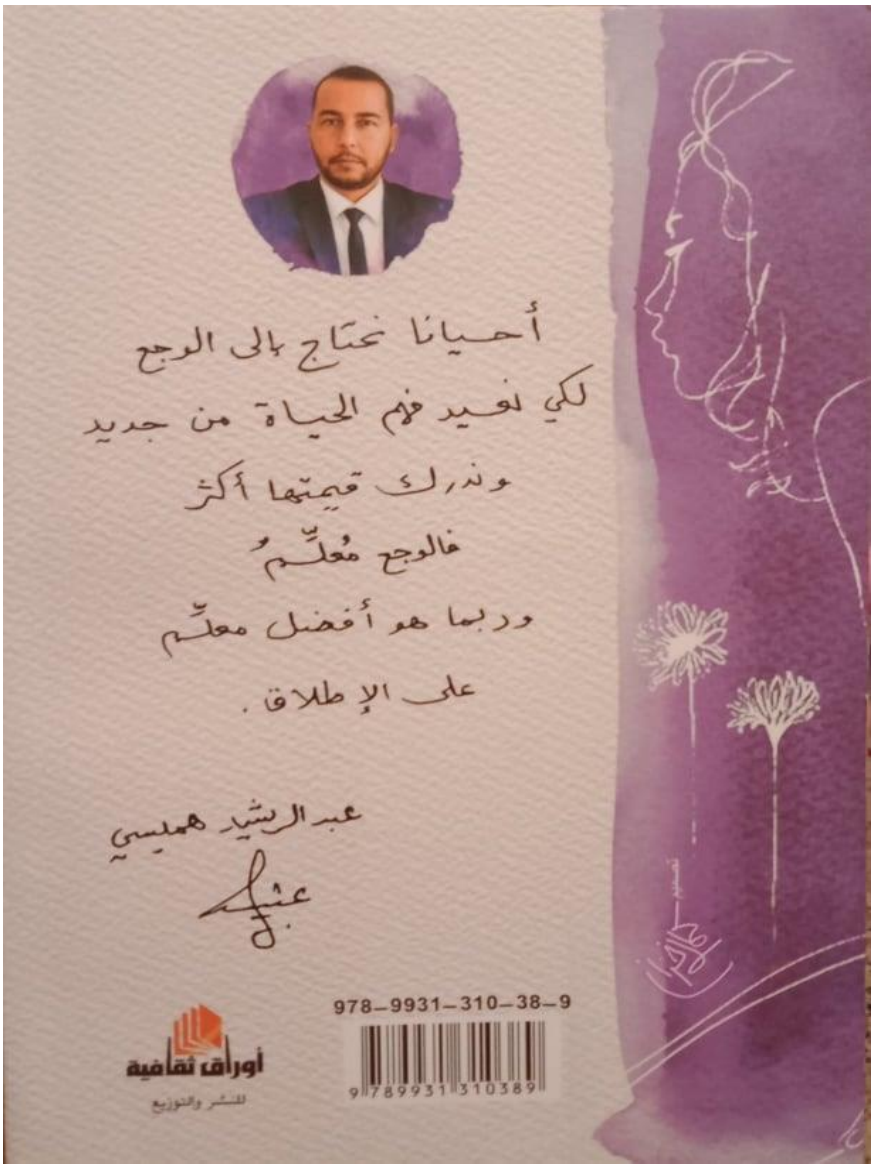
إنَّ المؤشرَ الجنسيَّ في مجموعة "موسم الوجع" يبضُّ باعتبارات المكان، والعصر الذي ينتمي إليه صاحبها، والذي نجدُ لهُ حضورا وافرًا في لغة السرد التي ترتسم على حروف الأنا السارد في كافة اللوحات القصصية للمجموعة في انحراف للبنى اللغوية في كثير من الأسماء، والألفاظ بموجب هوية الكاتب، وانتمائه، فضلا عما تتضمنه القصص من خطوط التوجيه، والإصلاح الاجتماعي، والديني على نحو، أو آخر، وبذا يحمل اسم الكاتب في غلاف الكتاب هذه الطبيعة التضمينية التي تقدم لتلك المضمرات جميعا، فهناك إرشاد، هامسٌ ذائب في دائرة العبودية التي تحدو مواقف النص السردي، وفلذاته، ورؤاه، ومحمولاته الفكرية، والروحية، وذلك عبر اسم الكاتب المرقوم أعلى الواجهة القصصية "عبد الرشيد هميسي ".

آثر الكاتب على نحوٍ جليّ من الاحتيال الفني على المتلقي، وعلى الخلق الجمالي الجاذب اقتطاع صورته من الواقع، وتعيينها كوحدة مؤسسة للمكون الإشاري الرمزي للمجموعة، وهو الدالّ الجامع لملمح الفتوة، والشباب المستكنة في شخصيات القصص، ونمط الأفعال الصادرة عنها، وما شكل إطاراً للأبعاد العامة لهذه الشخصيات لدى استكناهها مختلف الأسرار الوجودية.

خطُّ الكاتب على نفس الواجهة الخلفية يحمل أنفاسهُ، وآثار أنامله، وتعرجات أصابعه لدى رسمها للحروف أثناء صياغة الاستهلال العام للقصص، وتوزيع الكاتب أسطر العبارة يتماهى مع التشكيل الزمني المعاصر للأسطر الشعرية، ولولا افتقارها إلى إيقاع القصيدة لوافقت النص الحديث في وقفات السطر بما ينبغي لتدفق الشعور، ووفق ما تستدعيه اختلاجات الذات.

كتاب "موسم الوجع " بالنظر إلى واجهة الغلاف، وما اشتملت عليه من سحر العتبات في هذا النص الموازي قد حقق مادة جمالية صالحة لأن تمهر المتلقي بما يجتذب إحساسه، وذوقه للمضي في رحلة القراءة المستكشفة لما خلف هذه البوابة من مدائن نصية موغلة في الإيحاء، والمتعة، عبر هذه الألوان، والخطوط، والصور، والإشارات يمكن التعويل على عناصر استضافية، وفواتح فنية أرى أن الكاتب وافق موسمها بحق لجني قطاف القراءة.


عبد الرشيد هميسي
موسم الوجع
مجموعة قصصية
أوراق ثقافية
للنشر والتوزيع



الهوامش:

1- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم إفريقيا الشرق المغرب، د.ط، 2000، ص 22.

2- ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص19

3- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال أدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص26.
4- عبد الرشيد هميسي، موسم الوجع، أوراق ثقافية، جيجل، الجزائر، ط1، سنة 2019، ص45.
5- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون.، بيروت – لبنان، ط1، 2015، ص 96.
6- خالد حسين، شؤون العلامات "من التشفير الى التأويل"، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2008، ص 142.
7- عبد الرشيد هميسي، موسم الوجع، ص63.
8- نبيل منصر، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، سنة 2007، ص38.

دور الصورة التراسلية للحواس في ترجمة الأزمة السياسية في الجزائر من خلال ديوان " صفاء الأزمنة الخانقة" للشاعر علي ملاحي

أ. رفيقة بله باسي

جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي– الجزائر

البريد الإلكتروني: bellabaci-rafika@univ-eloued.dz

تقديم:

لطالما اتّخذ الشاعر من الشعر مطية لنقل أحاسيسه وعواطفه وكذا واقعه المعيش، محمّلا مسؤولية ذلك للّغة، لكنّ هذه الأخيرة كثيرا ما تجد نفسها عاجزة عن ذلك لتفسح المجال واسعا للصورة الشعرية التي تخلع عن الأشياء حسّيتها بغية ترجمة تلك المشاعر الغامضة، ويبلغ الامر أوجّه في تراسل الحواس حيث نقف عند تخلي الحواس عن مدركاتها لبعضها البعض بغية الوصول إلى الهدف المنشود.

وهذا ما لجأ إليه الشاعر علي ملاحي في نقل أزمة سياسية عايشها في الجرائر ونقلها مفعمة مؤججة العواطف والأحاسيس. فهل استطاعت الصورة التراسلية للحواس في ترجمة هذه الأزمة؟ هذا ما سنحول الإجابة غنه لكن قبل ذلك لابدّ من العريج الموجز على الصورة الشعرية وتراسل الحواس

يُعدّ مصطلح (الصورة) –بمعناه الحديث-من المصطلحات الحديثة والتي "صِيغت تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها"[1]. ولقد ذاع صيتها واكتسبت أهمّية كبرى رشّحتها لتكون أهمّ أعمدة ومقوّمات القصيدة إذ لم نقل أنّها هي

القصيدة ذاتها لأنّ الصورة هي التي تبث بإيقاع ألوانها وموسيقى تراكيبها الدّلالات المختلفة ولأنّ النسق يقوم على الصورة[2].

أمّا لفظ الصورة فقد ورد في القرآن الكريم، إذ يقول تعالى: ﴿الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ(8)﴾[سورة الانفطار الآية 7-8]، وقد أخذت معنى التجسيم.

وجاء في لسان العرب "الصورة في الشكل، والجمع صور، وصور وقد صوّره فتصوّر، وتصوّرت الشيء توهمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير التماثيل"[3].

وتشير الدراسات إلى أنّ مصطلح (الصورة) قد ورد عند الدارسين القدامى، وكان الجاحظ أوّل من أشار إليه وذلك في قوله: "إنّما الشعر صناعة وضرب من الصيغ وجنس من التصوير"[4] أي أنّ العبرة تكمن في أشكال صياغة جديدة يستطيع من خلالها أن يُؤثّر في القارئ.

كما استعمل عبد القاهر الجرجاني في هذا المصطلح من خلال نظرية النظم بقوله: "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأنّ سبيل المعنى الذي يُعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنّ محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته. أن تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام، أن تنظر في مجرّد معناه"[5] حيث يرى أنّ جودة العمل الفنّي لا تقتصر على المعنى، بل الأهمّ من ذلك القالب الذي تمّت فيه صياغة هذه الأفكار. والسياق الذي ترد فيه هذه الألفاظ.

أمّا حازم القرطاجي فيربط الصورة بالجانب الحسّي فيقول: "إنّ المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكلّ شيء له وجود خارج الذهن،

فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم"[6] فقد اهتدى إلى أنّ الحسيّة مبدأ جوهري لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه باعتباره نشاطا تخيّليا بالدرجة الأولى[7].

وإن كان القدامى قد تداولوا مصطلح الصورة فإنّه لم يحمل في طياته المعنى الحديث لها، فتوطيد العلاقة بين الشعر والصورة كان على يد الغربيين، فالصورة الشعرية اليوم أصبحت مرتبطة بالتجربة الشعورية للشاعر فهي ذات صلة قويّة بأحاسيس الشاعر وعواطفه وشعوره، بل هي الشعور ذاته كما ينقل الدكتور عز الدين إسماعيل عن (هويلي) في كتابه poetic process "إنّ الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصور الحسية، وإنّما الشعور هو الصورة. أي أنّها هي الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنّها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم النحت"[8].

فالصورة الشعرية إذن هي "تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان"[9]، استعملها الشاعر ليلج بها إلى أعماق القارئ فيستثيره ويثيره "وينفذ بها إلى عواطف سامعه أو قارئه ... فكما تعتمد اللوحة على الخطوط والألوان في إبراز إحساس الرسام، تعتمد الصورة الشعرية على جزئيات مؤتلفة. لو نظرت إلى كلّ منها مفردة لم تجد لها دلالات نفسية أو ذهنية كبيرة، لكن باجتماعها ترسم لوحة شعورية متكاملة الجوانب"[10].

وإن كانت المعاجم قد ضبطت معنى للصورة، فإنّ الدارسين أشاروا إلى صعوبة تحديد مفهوم مُوحّد لها من الناحية الاصطلاحية "فالصورة الشعرية تركيبة غريبة معقّدة" و"أيّ نقاش دقيق مفصّل يهدف إلى تحديد الصورة هو في الحقيقة بلا جدوى، فمهما احتدّ النقاش فإنّ القليل من الناس يُجمعون على تحديد واحد للصورة، والقليل القليل يجمعون على تحديد واحد للصورة الشعرية"[11].

وإن اختلفت هذه التعريفات وتعدّدت فإنّها تصبّ في واد واحد ومفاده أنّها تعبير حّسي حيث يستغلّه الشاعر للتعبير عن عواطفه وانفعالاته وما يختلج في صدره.

ومن ذلك تعريف مصطفى ناصف الذي يرى أنّ كلمة الصورة تستخدم "للدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسّي، وتُطلَق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[12] وهذا التعريف لا يقتصر على الصورة الشعرية فقط، بل نجد فيه إشارة إلى مختلف الفنون، وإذا كانت الفنون التشكيلية تعتمد كما ذكرنا سابقا على الخطوط والألوان، فإنّ الكلمة تعدّ المادة الأساسية للصورة الشعرية حيث تُجرِّدها من معناها المعجمي الأصلي، وتُكسِبها دلالات وإيحاءات عديدة لا يمكن حصرها، فأمرها متوقّف على المتلقي إذ يعطيها بُعدا دلاليا بحسب فهمه وتصوّره.

وقد استطاعت القصيدة الحرّة أن تتحرّر من تلك القيود التي لزمت القصيدة العمودية المتمثلة في الكناية والاستعارة و التشبيه و... فاستطاع الشاعر أن يجاوز هذه البلاغة القديمة إلى بلاغة أخرى من بلاغات التعبير أطلق عليه اسم الصورة[13]. إذ لم تعد كافية لنقل مشاعر وأفكار الشاعر وفي ذلك يقول عز الدين إسماعيل "لا نستطيع أن نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا، بل علينا إذا -أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها –أن نقدّمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولّد –تلقائيا- مع الشعور نفسه أو الفكرة. وقد عرِف معلّمو البلاغة –أو لعلّهم- عرفوا الآن أنّ حفظ التلميذ للتشبيهات والاستعارات الناجزة لا يصنع منه شاعرا أصيلا. إذ أنّ هذه البلاغات لا بدّ أن تبدأ حركتها من النفس، فتنبت مع الشعور فلا تكون سابقة له"[14].

فالصورة الشعرية إذن وليدة الشعور نابعة منه ومعبّرة عنه.

الصورة التراسلية للحواس:

وتتجسّد هذه الصورة من خلال إسناد صفات مدركات حاسة من الحواس، إلى مدركات حاسة أخرى كأن ترتبط المرئيات في الصورة الشعرية بصفات أخرى هي في أصلها لمسموعات أو ملموسات ...الخ، ولا يكون لكلّ ذلك معنى إلاّ أنّ (الفكرة) الكامنة لا يمكن أن تطهر إلاّ من خلال تركيبة بذاتها، لها طبيعتها الخاصة هي التي نسمّيها صورة"[15].

ويعتبر هذا قفزا على حدود اللغة العادية التي تجد نفسها عاجزة أمام ترجمة تلك المشاعر الغامضة، لتترك المجال واسعا أمام تراسل الحواس التي تخلع عن الأشياء حسيتها بغية إيصال هذا الأثر النفسي.

وفي هذا الصدد يقول محمد غينمي هلال "من هذه الوسائل (تراسل الحواس) أو وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة ...وذلك أنّ اللغة – في أصلها- رموز اصْطُلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصّة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فتنقل صفاته بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب ممّا هو، ولذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعورا، وذلك أنّ العالم الحسّي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل"، وتنضوي داخل هذا المجال شبكة المجرّدات أيضا حيث نجد أنّ التراسل يشرك ما هو مجرّد والذي ينتمي إلى علم النفس في إثارة إحساس وجداني معيّن[16].

ومن الصور الواردة في الديوان والتي تتراسل فيها الحواس بشكل جليّ نورد النماذج التالية:

أولا:

وتسألون على الدوام:

بلادنا كانت هنا بلد ارتزاق..

فلم استحال الصبح فيها كاسف اليدين

منطفئ الفؤاد

لم استحال إلى احتراق ...؟

تتزاحمون على الجواب،

لا لست أملك للقصيدة عن شهود.

لأصبّ فيكم أمنيات الفجر أو درر السماء

لا لن أقول سوى الحقيقة عن رمال لبّدتنا بالهيام المرّ

واختارت لآهاتنا الترفل بالمداد[17].

ثانيا:

في حالة الحزن تجثو الحدائق قرب الرماد الأخير،

وتذكر أحوالها للنجوم الخؤونة، لكنّها تطفئ الرمي دوما فتوجعها صدمة البين والانشطار

وتكتب لمّا الجريدة لا تلمس الانفجار الرقيق

البداية كانت خريفية النطق والابتسام[18].

ثالثا:

سيعتريك الغبن حين ينال هذا البحر عمرا

سوف تلقانا وتهتف ما أشق العمر حين يسيل مرا[19].

ونلمح جليّا من خلال هذه النماذج ذلك التنافر الواضح بين المسند والمسند إليه داخل التركيب الشعري، وعند رصدنا للسمات الدالة على التراسل في الأمثلة السابقة وهي (الهيام/المرّ)، (تلمس/الانفجار)، (العمر،مرا)، فإنّنا نجد خرقا كليّا لسنن اللغة حيث أنّ هذه النماذج لا تلتقي في العرف اللغوي لأنّ الألفاظ نُقلت إلى دلالات أخرى "وهذا التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى مبتكرة اعتمد وصف مدركات حاسة بمدركات الحاسة الأخرى، وهذا ما يسمّى بتراسل الحواس الذي يعتبره الرمزيون وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية"[20]. ويكمن الخرق هنا في عملية الإسناد بحيث أُسند في المثال الأوّل (المر) وهو ما يدرك بحاسة الذوق إلى (الهيام) وهو وجداني ومجرّد، أمّا في المثال الثاني فقد أُسند (الانفجار) والذي يدرك بحاسة السمع إلى الفعل (تلمس) وهو ما يدخل في مجال حاسة اللمس، وفي المثال الأخير نجد الشاعر يسند طعم المرارة (مر) إلى ما هو مجرّد وهو العمر). وقد شكّلت هذه التراكيب تحدّيا للعقل لأنّها خرجت من نطاق اللغة المألوفة كما أسلفنا الذكر فالتراسل هنا ارتقى بها من المستوى اللغوي إلى مستوى رمزي أرفع ليشكل صورا جميلة "ولعلّ جمال الصورة الفنية المتولدة من الحواس يكمن في رؤية التماثل في اللاتماثل، أي قبول الصور الغريبة المتخيلة والتآلف معها يكون كما لو أنّها واقعية، مع علمنا المسبق باستحالة وجودها"[21].

وبالعودة إلى هذه النماذج نجد أنّ الشاعر قد استطاع تشكيل صور بليغة، ففي المثال الأوّل اتّكأ على الحوار ليضعنا في صورة المفارقة التي يعيشها الوطن بين وضع مزهر كان يحياه وواقع أليم آل إليه ليؤكد بعد ذلك على تكبّده لضريبة تفانيه في حب وطنه،

هذا الحب الذي لم يجلب له سوى المتاعب والأوجاع، قد أضحى مرارا يُعذَّب به الشاعر كمرارة الحقيقة التي يعيشها الوطن.

والصورة في النموذج الثاني لا تبتعد كثيرا عن سابقتها، فقد استغل الشاعر التراسل ليبيّن لنا أن الوضع المزري الذي أحال الوطن إلى خراب لم ينج منه الشعب وقد احتشدت هذه الأبيات بمفردات تنضوي تحت حقل سلبي، الحزن، الرماد، الوجع، الخؤونة، الانشطار، وخريفية، لتؤكّد أنّ هذا الشعب الذي خانه كلّ من حوله حتى أحلامه، قد سرى الضعف فيه على مستويي الجسد والعقل واصطبغ هذا الضعف على تعامله مع الطبقة الحاكمة، وكانت ردّة فعله تجاهها ضعيفة، وكلّما كانت ردة الفعل ضعيفة وخاطئة ازداد عمق الهوة بين الشعب والدولة، فهذا النوع من ردود الأفعال قد تحدّثت عنه كلّ الجرائد، وأكدت أنّه لا يحدث أي أثر أو نتيجة، لأن الجرائد كانت هي الوسيلة الوحيدة للتواصل في ذلك الوقت.

ورغم هذا التشاؤم الذي خيّم على النموذجين الأول والثاني، نجد بوادر الأمل تطلّ علينا في النموذج الأخير الذي وجّه فيه الشاعر خطابه نحو الطبقة الحاكمة الظالمة، واصفا إياها برغوة الصابون التي ما تلبث أن تختفي، وذلك بقوله (كنت سفرا ثمّ صفرا)، وفي البيتين الأخيرين فاصل زمني بين السين وسوف لترد بعدهما لفظة (العمر) نكرة في الأول ومعرفة في الثانية، ولم يكن ذلك عشوائيا، بل قصد الشاعر من خلاله اقتراب ميلاد الوطن في البيت الأول من البيتين الأخيرين، إذ لا مناص من أنّ هذا الوطن سيستعيد عافيته، ويمدّ الله له في عمره، لأنّ النكرة تحمل دلالة اللّاحدود، أما أولئك الشرذمة القليلون فعمرهم محدود، فسيدور الزمن عليهم وتتحوّل حياة الرفاهية والبذخ التي يعشونها إلى جحيم وشقاء، لأنّ حبل الكذب قصير، وصولة الحق أقوى، فسوف تُنَكّس الرايات، ويستحيل عمر العصابة مرّا، ويعظّون الأنامل ندما وغيضا حين لا ينفع الندم.

ومن خلال ما سبق يمكن الجزم ان تراسل الحواس كان بمثابة الحلبة التي أبرزت مهارات الشاعر، وامكانياته الفذة على ترويض الامكانات التعبيرية للغة وقدرته الفائقة على التصوير، وقد تمحورت هذه الصور حول قضية مهمة شغلت عقل وقلب الشاعر وهي: الوطن. وبذلك استطاعت هذه الأخيرة (الصور) أن تنقل أحاسيس وعواطف ورؤى الشاعر، وأن تترجم تجاربه الشعورية عبر مختلف السياقات التي وردت فيها. وبذلك يمكن القول أنّه استطاع أن ينقل لنا صورة واقعية للوطن في فترة تميّزت بالتأزّم السياسي.

الهوامش:

1- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط/3، 1992، ص7.

2- ينظر: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، خليل موسى، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط/1، 1991، ص104.

3- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط/1، 1997، 85/4.

4- الحيوان، الجاحظ، تح، عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط/3، 1969، 132/3.

5- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح محمد التجني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/3، 1999، ص254،255.

6- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، تح محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/2، 1981م، ص18-19.

7- ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص297.

8- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، ص135.

9- المرجع السابق، ص127.

10- الشعر العربي المعاصر، الطاهر مكي، دار المعارف، مصر 1986، ص81-82.

11- دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط/1، 1984، ص67.

12- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط/3، 1983، ص3.

13- الشعر العربي المعاصر، عزالدين إسماعيل، ص133.

14- المرجع نفسه، ص135.

15- المرجع نفسه، ص129.

16- ينظر اللغة الشعرية، محمد كنوني، دار حجلة، الأردن، ط1، 2013م، ص276.

17- ديوان صفاء الأزمنة الخانقة، علي ملاحي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،1989، ص102.

18- المصدر نفسه، ص10-11.

19- المصدر نفسه، ص63.

20- الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي –دراسة أسلوبية-، عبد الرزاق بلغيث، مذكرة ماجستير، جامعة بوزريعة2، ص96.

21- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، عبد الإله الصانع، ص230.

رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في عيون النقد العربي المعاصر
ـ دراسة مقاربة لنماذج مختارة ـ

د. جميلة سيش

جامعة باتنة - الجزائر

البريد الإلكتروني: djamila.siche@univ-batna.dz

ملخص المداخلة:

إنّ المتتبع للتجربة الأدبية الجزائرية المعاصرة يلمس ذلك الاهتمام المتزايد الذي يحظى به الأدب الجزائري (شعره ونثره) من طرف الدارسين على الصعيدين المحلي والعربي، وقد ظهرت عدة أقلام عربية حاورت مختلف النصوص الإبداعية الجزائرية؛ إذ نلاحظ أنّ النقاد والباحثين العرب خصّوا الخطاب الروائي الجزائري بمقالات ومؤلفات نقدية متعدّدة مما ينم عن اختلاف طرق قراءة وتلقي ونقد هذه الأعمال الإبداعية الجزائرية.

وفي ضوء هذا الطرح يدور موضوع هذه المداخلة التي تهدف إلى بحث المقاربة النقدية العربية لرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، ومعرفة رأي النقد العربي المعاصر وموقفه منها من خلال عدة مؤلفات لباحثين وناقدين انطلاقا من المحاور التالية:

أولا-رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في عيون نزار قباني.

ثانيا- رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من منظور الناقد المصري رجاء النقاش في كتابه "قصة روايتين".

ثالثا- رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في غربال غادا السمان من خلال كتابها "إسرائيليات بأقلام عربية".

رابعا- رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في نظر عمري بنو هاشم من خلال كتابه "التجريب في الرواية المغاربية".

الكلمات المفتاحية: ذاكرة الجسد، الرواية الجزائرية، التلقي، النقد العربي.

المداخلة:

إنّ المتأمل لحركة الأدب العربي المعاصر يلمس ذلك الاهتمام المتزايد بالنص الروائي-نتاجا ونشرا وقراءة- مقارنة مع غيره من الأنواع الأدبية الأخرى. وهذا ما جعل بعض الدارسين– انطلاقا من مقولة (الشعر ديوان العرب) - يطلق تسمية (ديوان العرب الجديد) على الرواية ومما يدعّم هذه التسمية برأي الناقد سيد البحراوي أنّ النصوص الروائية التي تسعى إلى التمسك بحدّ أدنى من الخصائص الفنية التي تحقق قدرا متفاوتا من التماسك الحدثي والنمو البشري للشخصيات، واللغة الحياتية، والعمق في رؤية مظاهر الأشياء، والربط بينها ربطا يقود القارئ ليجوس في تجربة متكاملة، يشعر أنها في النهاية هي تجربته بالذات أو قريبة منها. هذه الخصائص والتي يمكن تسميتها بالقدرة على التعامل مع غريزة القص وغريزة التحليل للشخصية البشرية، بالإضافة إلى بُعد التسلية والإمتاع، هي التي جعلت الرواية، بعد هذا المجهود الطويل، تتمتع بهذه الأهمية لدى القرّاء أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية[1].

والمتتبّع للمنجز السردي الجزائري يلاحظ أنّ الرواية الجزائرية كانت محطّ اهتمام النقد الأدبي في مؤلّفات ودراسات نقدية عربية، وهذا ما يؤكده **الناقد طه وادي** الذي

خصّص جزءً من كتابه (الرواية السياسية) للحديث عن الرواية الجزائرية، يقول: "إنّ ما يصل إلينا من نصوص الشعر والمسرح محدود جدا، بالقياس إلى ذلك العطاء الزاخر في مجال القص. وهذا الإنتاج لا يُبهر متابعه بوفرة الكمّ العددي فحسب، وإنما يَلفت نظره- بقوة أيضا- إلى حداثة في أساليب القص، ومغامرة في طرائق الحكي وجرأة في قضايا الطرح، وتجدّد في أدوات التشكيل."[2] ويرجع سبب وفرة الإنتاج الجزائري في الرواية أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى إلى أنّ "الأديب الجزائري رأى أنّ فنون القص بصفة عامة، والرواية منها بشكل خاص، أقدر الأنواع الأدبية على تصوير واقعه المتغير، ومشاكله المتجددة وصراعه الدائب، من أجل تسجيل قصص البطولة والكفاح التي تمت، وطرح بعض هموم المجتمع وأشواقه بعد الاستقلال."[3] ممّا يعني أنّ بعض الروايات الجزائرية تحظى بمكانة بارزة ضمن الآداب العربية والعالمية.

وقد وقع الاختيار في هذا البحث على **"ذاكرة الجسد"** لأحلام مستغانمي التي تعد واحدة من أبرز كتّاب الرواية الجزائرية المعاصرة؛ لأنها نالت من الشهرة ما لم تنله رواية أخرى هذا من جهة، ومن جهة أخرى كثرة الدراسات حول هذه الرواية الجزائرية.

وستحاول هذه الورقة البحثية أن تتطرق لبعض الآراء والدراسات النقدية التي أنجزت حول رواية **"ذاكرة الجسد"** لأحلام مستغانمي.

أولا-رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في عيون نزار قباني:

إن القارئ لرواية "ذاكرة الجسد" لا يخفى عليه رأي نزار قباني فيها؛ فقد كتب على غلاف الرواية كلمات مدح وإعجاب، يقول فيها: "النص الذي قرأتُهُ يُشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتّر، واقتحامي، ومتوحّش، وإنساني، وشهواني.. وخارج على القانون مثلي. ولو أن أحدًا طلب منّي أن أوَقّع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما تردّدتُ لحظةً واحدة...

هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تَكتُبُني) دون أن تدري؟ لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء، بجمالية لا حدَّ لها.. وشراسةٍ لا حدَّ لها.. وجنونٍ لا حدَّ له. الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور.. بحر الحب.. وبحر الجنس، وبحر الأيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها..."[4]

هكذا عبّر الشاعر الناقد نزار قباني صراحة عن إعجابه بهذه الرواية التي تعدّ في نظره رواية استثنائية؛ فهي تعالج موضوعات حساسة كالدين والسياسة والحب.. وتطفح بالشعر.. إنها قصيدة مكتوبة على كل البحور.. يأتلف فيها الشعر مع النثر على نحو فني جمالي، الأمر الذي جعل نزار قباني يشيد بطريقة كتابتها التي تشبه طريقته في الكتابة الإبداعية.

ويرجع الناقد **رجاء النقاش** مصدر رأي نزار قباني في الرواية إلى أمرين هما[5]:

الأول: هو أنّ نزار قباني في حقيقته إنسان طيب القلب، وهو لا يضن بالتشجيع على أحد خصوصا إن كان هذا الأحد امرأة قوية ومقتحمة مثل "أحلام".. وهو الذي يدعو في كتاباته إلى ثورة نسائية عربية تُخرج المرأة من تبعيتها لسلطان الرجال والتقاليد القاسية.

الثاني: وهو أنّ رواية "ذاكرة الجسد" كُتبت بأسلوب نزاري بامتياز؛ فالمطّلع على "ذاكرة الجسد" يلاحظ هذا التأثر الشديد بأسلوب نزار قباني الذي يحاول دائما أن يدهش القارئ بما فيه من صور وتشبيهات ورصد للمقابلات بين الألفاظ، والحرص على الإيجاز والسرعة والإيقاع الواضح وإثارة الدهشة في الكلمات والعبارات المختلفة.. ونزار المعروف بنرجسيّته عندما يقرأ رواية متأثرة بأسلوبه الأنيق الحاد لابد أن يهتزّ طربا حينما يجد نصّا روائيا يستوحي طريقته في الأدب والكتابة الأدبية.

فنزار قباني معجب، إلى أبعد حدّ، بهذه الرواية النسوية- المتمرّدة على قوانين المجتمع والثائرة على تقاليد الكتابة النثرية- التي يرى بأنها تمتلك من المقومات الجمالية والشعرية ما يضمن لها تحقيق المتعة والأصالة الفنية حتى أنه لا يتوانى في أن يوقع اسمه تحتها..

ثانيا- رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من منظور الناقد المصري رجاء النقاش في كتابه "قصة روايتين".

عقد الناقد المصري **رجاء النقاش** في هذا الكتاب مقارنة بين رواية **"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي** ورواية **"وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر**، وقدّم عشرة أدلّة وبراهين تُثبت أوجه التشابه بين الروايتين وتساءل عن أيهما الأصل وأيهما الصورة؟ ويجيب عن هذا السؤال بالنظر إلى تاريخ كتابة الروايتين، فرواية "**الوليمة**" مكتوبة بين سنتي **1974 و1983** بين "الجزائر وبيروت وقبرص"، أما رواية **"ذاكرة الجسد"** فقد أنهت المبدعة كتابتها في باريس في يوليو سنة 1988. وبهذا تكون رواية "حيدر" هي الأصل ورواية "أحلام" هي الصورة. وهذا كان يمكن أن يضعف نجاح الرواية التي تكاد تكون- في مضمونها -صورة طبق الأصل من رواية "الوليمة" السابقة عليها غير أنّ رواية **"ذاكرة الجسد"** تعدّ من أكثر الروايات العربية مبيعًا على الإطلاق، وتُرجمت إلى بعض اللغات، وحصلت على "جائزة نجيب محفوظ الرواية". ويتساءل الناقد عن السر وراء نجاح رواية "أحلام" منذ اللحظة الأولى، وعدم نجاح رواية "حيدر" إلا بعدما أثير حولها من ضجة تعرّض فيها للقذف بالطوب والحجارة والاتهامات بالكفر والبذاءة وقلّة الحياء..[6]

ويذهب رجاء النقاش إلى أنّ "رواية "**ذاكرة الجسد**" في أيّ ميزان أدبي عادل هي رواية فيها نقطة ضعف رئيسية تؤخذ عليها لأنها تعتمد على أصل روائي معاصر آخر، وهذا الأصل هو رواية "الوليمة" لحيدر حيدر. فمثل هذه التبعية الروائية "تضعف

الشخصية المستقلة" لأيّ عمل أدبي. والتبعية في الفن مثل التبعية في السياسة أو الاقتصاد أو السلوك الشخصي، تضعف التابع وتجعله ظلا للمتبوع[7].

أما عن الأسباب التي أدّت إلى نجاح الرواية وشهرتها فيرجعها رجاء النقاش إلى سببين:

خارجي: يتعلق بوجود عنصر دعائي مقصود ومخطط له بعناية ودقة، كما أنّ النشاط الإعلامي الواسع المدروس للكاتبة التي تتمتع بشخصية نشيطة اجتماعيا كان وراء نجاح روايتها "**ذاكرة الجسد**" وهو نجاح استثنائي ومثير للدهشة..

داخلي: فهناك عناصر أدبية داخل رواية "**ذاكرة الجسد**" تقدّم أسبابا لنجاحها الكبير، وقد جذبت رجاء النقاش لقراءتها بعد أن تجاوز صعوبة الصفحات الأولى التي نتعرف فيها على الزمان والمكان والشخصيات والموضوع، وبدأ يحس بالألفة والتعاطف مع بطل الرواية خالد، وهو الراوي، ووجد نفسه يتابع الرواية بسهولة وانتباه واستمتاع حتى النهاية. والرواية تحمل في داخلها عناصر تبرر نجاحها السريع. فرغم إعجاب النقاش بموهبة "**حيدر حيدر**" التي يسميها الموهبة المتوحشة إلا أنه يعترف بأنّ رواية "أحلام" قد تفوّقت على "الوليمة" في الأداء الفني والأدبي، وتخلّصت من أخطاء كثيرة وقع فيها حيدر حيدر، فكانت النتيجة أنّ الصورة وهي "**ذاكرة الجسد**" نجحت نجاحا باهرا وسريعا ولم تنجح "الوليمة" وهي الأصل نفس النجاح، ولا نصف هذا النجاح ولا واحدًا على عشرة من هذا النجاح.

يرى رجاء النقاش أنّ هذه الرواية من أكثر الروايات العربية المعاصرة اهتماما بالأسلوب والألفاظ والعبارات وإيقاع الكلمات، والصلة الموسيقية بين كل جملة وما يليها حتى لقد وصلت الكاتبة في بعض أجزاء روايتها إلى حدّ كتابة عبارات شعرية خالصة، ترتفع فوق النثر التقريري الوصفي ارتفاعا كبيرا، ومن هنا حققت الرواية في أسلوبها الدقيق، وألفاظها المختارة بعناية شديدة نوعا من "المتعة الأدبية" النابعة من جمال

"الصناعة اللفظية" المتقنة، مما لم يعد مألوفا في الكتابات الروائية التي تعتمد على التقرير والوصف، وتستمد قيمتها من الشخصيات والمواقف والعناصر الأخرى...بحيث يستطيع أيّ قارئ أن يستمتع بأسلوب الرواية في حدّ ذاته.[8] وهذا لأنّ الأسلوب الجميل له نشوته وسحره، وهو من أقوى الأدوات الأدبية والفنية التي تجذب النفس، وتحرّك الروح، وتثير العقول[9].

ويورد رجاء النقاش ثلاثة أسباب أخرى لنجاح رواية "**ذاكرة الجسد**" نجاحا كبيرا قائما على القيمتين الأدبية والفكرية، **وهي**[10]:

1- ليس في رواية "**ذاكرة الجسد**" لفظ بذيء واحد ولا صور عارية متكررة.

2- رواية "**ذاكرة الجسد**" رواية واحدة من أول صفحة فيها حتى آخر صفحة.. فيها إيقاع واحد، ورؤية واحدة، ولوحة متكاملة، والمكان فيها محصور بين باريس ومدينة قسنطينة، والرواية فيها تركيز شديد، وأجزاؤها متماسكة مثل أعضاء الجسد الواحد.

3- في رواية "**ذاكرة الجسد**" نحس أنّ البطولة في الرواية هي للواقع الجزائري وحده بإيجابياته وسلبياته، وكل الاشتباكات بين الواقع الجزائري والواقع العربي في أقطار أخرى هي اشتباكات محدودة ومرسومة بعناية ومرتبطة مع الأصل بخيط رفيع ودقيق، مثل ارتباط الجزائر بقضية فلسطين عن طريق شخصية الشاعر الفلسطيني زياد.

مجمل القول أنّ رجاء النقاش عندما انتهى من قراءة رواية "ذاكرة الجسد" شعر بالسعادة التي يشعر بها دائما كلّما قرأ نصا أدبيا جميلا راقيا شديد الإحكام في صناعته الأدبية، متميزا بما يثيره من قضايا إنسانية أو اجتماعية فيها من الصدق والعمق الشيء الكثير.. لذا فهو لا يتردد في وصف هذه الرواية بأنها جيدة، لكن على الرغم من ذلك يشير إلى أنها أثارت بعض الأسئلة السلبية، كما أثارت بعض الأسئلة الحائرة؛ فاعتماد الرواية في بنائها ورسم شخصياتها على رواية "الوليمة" لحيدر حيدر هذه نقطة سلبية في رواية

"ذاكرة الجسد" وإن كان هذا لا يمنعنا من القول بأنّ هذه الأخيرة عالجت موضوعها بصورة أكثر دقة وتناسقا من رواية "الوليمة".

أما الجانب الآخر الذي سمّاه رجاء النقاش الحائر، فهو ما شعر به شعورا قويا بعد قراءة الرواية بدقة وعناية من أنّ هذه الرواية فيها شيء "رجالي" شديد الوضوح، ومسيطر تمام السيطرة على أجواء الرواية من أولها إلى آخرها؛ ففي الرواية شخصيات نسائية عديدة على رأسها "حياة" البطلة النسائية الأولى في الرواية لا نعرف لهن ملامح واضحة ولا نحسّ بمشاعرهن تجاه الأحداث والأماكن والشخصيات الأخرى نساء كنّ أو رجالا، وقد كان من المنتظر أن تكون الشخصيات النسائية أكثر عمقا ووضوحا لأنّ كاتبة الرواية امرأة. ولكن الرواية على العكس من ذلك تصور شخصيات الرجال بصورة أوضح وأعمق وأكثر دقة وتفصيلا أما الشخصيات النسائية فهي شخصيات هامشية تماما. ويفسر ذلك، استنادا إلى ما كتبته عنها الأديبة التونسية (رشيدة الشارني)، باحتمال أن تكون صلابة شخصية "أحلام" قد جعلتها تشبه الرجال في تعاملهم مع الحياة ونظرتهم إلى الأمور. وهذا ما انعكس على روايتها بوضوح.[11] وما يمكن أن نستخلصه ممّا سبق هو أنّ رواية "ذاكرة الجسد" من التجارب الروائية الجديدة الناجحة التي استعارت خصائص ومميزات الكتابة الشعرية، فهيمنت عليها اللغة الشعرية القوية الموحية التي تضفي على النص الإبداعي رونقا وجمالا وتزيد المتلقي إثارة وتشويقا لقراءة وتأويل ونقد هذا العمل الروائي.

ثالثا- رواية ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في غربال غادا السمان من خلال كتابها "إسرائيليات بأقلام عربية".

لقد وجدت غادة السمان نفسها مهتمّة بالخطاب في رواية "ذاكرة الجسد" وما له من تأثير خطير مباشر وغير مباشر على ذهنية المتلقي فأثارت الموضوع مع نفسها أولا، ثم أثارته كقضية عامة، بعدما أدركت أنّ المشافهة لا يمكن أن تتصدّى للرواية مهما أحكمت

منطقها حول الرواية، لذا مضت في تأليف هذا الكتاب بكلّ عزيمة وقناعة إيمانا منها بأنّ الكرامة العربية عموما، والجزائرية خصوصا ليست على الهيئة النعتية والوصفية والسماتية التي قدّمتها مستغانمي وآثرت تقديم رؤيتها الشخصية بما يتناسب –في نظرها- مع الهوية والشخصية والمصير والانتماء العربي[12]..

ترى **غادا السمان** في دراستها لذاكرة الجسد أنّ أخطر قضية أثارها النقاد والمحللون هي التشكيك بمصداقية إنجاز الرواية من قبل صاحبتها/أحلام مستغانمي/ التي دخلت في سجالات مفتوحة معهم وترجّح الكاتبة غادا أن تكون هذه الرواية من تأليف والد مستغانمي معلّلة رأيها هذا بالإهداء (هذا الكتاب..كتابه).. إذ أن الإشارة هنا تنفي وجود الأنا كليا وتنشّط مفهوم الآخر الغائب بشكل اضطراري ملحاح، وكأنّ التأكيد أصبح منهجا من مناهج التعبئة النفسية العامة التي رمت إليها مستغانمي لتتحرر من تبعية الشعور بالذنب وغضاضة الانتحال وعواقبهما. وتتساءل السمان لماذا لم تُشر مستغانمي إلى ضمير المتكلم بدلا من ضمير الغائب وتقول مثلا (فيقرأ أخيرا هذا الكتاب..كتابي؟)..خصوصا أنه العمل الروائي النسائي الأول في الجزائر بلغته العربية، وكما أنّ الاستفهام هنا مشروع فلا شك أنّ الريبة وسيلة أخرى من وسائل المعرفة والكشف![13]..

غير أنني لا أتفق مع السمان في هذا الرأي، فورود الإهداء بصيغة الغائب ليس دليلا كافيا على الشك في صحة نسبة الرواية إلى صاحبته، فليس شرطا أن يرد الإهداء بصيغة المتكلم لكي ننسبه إلى مؤلّفته، وقد لاحظنا أنّ الكُتاب العرب المعاصرين المنخرطين في إطار الحداثة والتجديد والتجريب يرد الإهداء عندهم بصيغ لغوية متعددة؛ فلعلّ الكاتبة استعملت صيغة الغائب على أساس أنها جزء لا يتجزأ من والدها وبالتالي فإنّ كلّ شيء تملكه هو ملك لوالدها أو أنها امتداد له..

وفي هذا الصدد تؤكّد غادة أنّ النص أبلغ ذكورة من أن يُكتب بنَفَس لغوي أنثوي، فالأحداث التي وردت في سياق الرواية العام، وما تحمله من ذاكرة حية عن زمن حدوث الفعل الماضي/الحرب – النضال – الجبهة – المعتقل – الإعاقة – الغربة المكانية – الإنجاز الفني – العلاقة العاطفية – المنافسة – الاغتراب النفسي.. الخ؛ إذ أنه ثمة تفاصيل عن هذه المعطيات لا يمكن لمخيلة أنثوية أن تمتلك القدرة على أدائها بهذه الدقة المغرقة في السردية المتخصصة ولكل مجرب في ذلك نصيب[14].

وممّا يدعّم رأيها هذا أنّ العبارة لدى مستغانمي لا تحدّها أيّ عوائق لغوية، فهي سلسة دفّاقة متماسكة قوية في بنائيتها وإنشائيتها وسرديتها وتتقن استخدام الصوت صاخبا مرة وهادئا أخرى ليأتي مساعدا لكل الانفعالات المرسومة للحوار الداخلي.. كلّ هذه الخصائص تكفّلت بجعل النص عملا روائيا مميّزا وهي بهذا تقرّ بمقدرة الروائية أحلام مستغانمي على الكتابة وإن كانت تشكّ في نسبة الرواية إليها لأنها تفتقد هذه المقدرة تماما في منظومتها الشفوية وبخاصة في لقاءاتها التلفزيونية أين وقفت غادة السمان على مفارقة أدبية إبداعية ثقافية مفجعة –في نظرها- عندما تتم الموازنة بين حضورها الشخصي وبين سليقة مستغانمي كمبدعة لعمل استثنائي حظيّ بهذا الكمّ الهائل من الاحتفاء الإعلامي. وانطلاقا من ذلك تذهب غادة إلى أنّ هذا العمل الروائي لم يسئ إليه أحد أكثر من مستغانمي عينها![15]

هكذا لاحظت السمان المفارقة الكبيرة بين قوة لغة الروائية أحلام في كتابتها وبين ضعف سليقتها اللغوية عند الحديث في المقابلات التلفزيونية. ولكن أحيانا يكون الإنسان مبدعا في الكتابة بقلمه ولا يستطيع أن يبدع في الحوار والمشافهة إما حياء وخجلا وإما ارتباكا وتوترا وإما خِلقة وطبعا.

وتردّ غادة السمان- في خضم حديثها عن النقد الذي وجّهته لرواية "**ذاكرة الجسد**"- على الهجوم الذي شنّته الناقدة الأردنية "زليخة أبو ريشة" على أحلام قائلة

بأنها لا تتفق مع "زليخة أبو ريشة" على أنّ تسويق الذات عبر العلاقات الشخصية يمكن أن يجعل من المرأة ذكية وموهوبة.. وترى بأن زليخة لم تكن محقّة حين قالت بأنها "لم تستطع أن تقرأ من الرواية سوى عشرين صفحة" وهذا خطأ فادح أن تقرّ أديبة كأبي ريشة باهتمامها بشخصية المؤلفة فقط التي تتنقل بين المنتديات والمنابر وتجدها تحسن التسويق لنفسها كما تحسن التبرج ولم تتعرّض للرواية كعمل روائي يستحق التوقف مليّا والتأمل طويلا كعمل لا شك إبداعي وآسر دون ريب.[16] وبذلك فهي تعرب عن إعجابها بهذا العمل الإبداعي.

وقد لاحظت السمان أنّ "ذاكرة الجسد "حملت تناقضا جليا في صيغة الخطاب وصبغته، ووجدت أنّ من الواجب أن تبحث في أبعاد الدلالة،وأن تسبر أغوار، وأسرار، وأسباب إيقاع هذا الخطاب "المزدوج" بكلّ مضامينه وتضميناته[17]..

فالحوار في رواية "ذاكرة الجسد" مبني على "ذاكرة ضمنية أساس، وذاكرة فرعية شكلية برانية ترتكز جاهزيتها على جوانية متحيزة، تُضمر أكثر مما تُظهر، لهذا أوقعت برّانيتها في غوغائية الاستطراد اللفظي، والاستئنافات اللغوية المكرورة، مستفيضة بالمجاز المرسل، والاستعارات الهجينة، والتشابيه الدخيلة، التي كان من الواجب اختزال الكثير منها للحفاظ على حرارة عنصر التشويق العالية، بدل تمديدها في محبرة التشويش المتكلّف والمتشابك!"[18]

وقد لخّصت المقاطع الخمسة والثلاثين المتعلقة باللوحة "حنين" وأزالت عن ذاكرتها المحورية زوائد الكلام، ومستلزمات الحشو في محاولة منها ملء الفراغات والبحث عن الكلمة السرية، وكشف الشبكة والقبض على لغزها الذي تدور حوله الرواية، وبتتبع ذاكرة اللوحة "حنين" عبر الرواية تذهب إلى أنّ قسنطينة ليست هي المقصد والغاية في مخيلة الراوي خالد.. أو في لوحته "حنين" التي أثارت الغرابة والدهشة والحيرة في نفس غادا السمان. وترى أن مفردة قسنطينة تتقاطع في أكثر من حرف مع كلمة /فلسطين/

وملامح الرموز العينية التي حملتها لوحة "حنين" لمدينة قسنطينة هي عينها ملامح الرموز المشهدية الفعلية لوطنٍ يكافح قبل كل شيء همجية شطبه أو محوه أو إلغائه اسمُه فلسطين[19].

من هذا المنطلق ترى بأنّ الحديث عن الجالية اليهودية وذكر بعض الأسماء اليهودية الواردة في الرواية كالصديق روجيه النقاش، والمطربة سيمون تمّار والفنان شاغال لم يأت هكذا عبثا، بل ينم عن علاقة وطيدة بالمشروع الصهيوني وهي تمثل رموزا تدل بشكل قاطع على أنها جزء من الذاكرة المشتركة، والمشاريع المشتركة، والميول المشتركة، للسماء الأخرى والمدينة الأخرى...وهذا بمثابة الطامة الكبرى التي تكمن في تبني الحلم الصهيوني ومرموزياته ومصداقياته وشرعنته..وتتساءل إن كانت هذه الذاكرة تخدم في حقيقتها القارئ العربي أم القارئ الصهيوني لا سواه ؟![20]

وتستطرد غادا السمان متسائلة قائلة "لا أظن أن كاتبا يهوديا واحدا على استعداد لأن يسفّه فنانيه، ويبخسهم قيمتهم الشعبية أو الجماهيرية، في سبيل تمييز فنان عربي على النحو الذي تمّ في ذاكرة الجسد أو الشاكلة التي تطرّقت إليها مستغانمي كمؤلفة عربية قومية بالمقام الأول!؟

أتابع المفارقة حيث الدّقة في إكبار الموقف اليهودي مقابل التسفيه في الشخصية العربية."[21] فالشتيمة- في نظرها- ليست دائما مدعاة لليقظة بل على العكس تماما قد تكون باعثا حقيقيا على اليأس والتدمير[22]، وهنا تطرح السمان عدة أسئلة من قبيل: "ما هي القيمة الحقيقية لرواية وطنية مهمّتها الأولى تشويه الوطن؟!!"[23] وكذلك: "أيعقل أن تُصنف رواية بدرجة ممتاز على أنها عمل قومي وطني عربي فريد للغاية، تشذّ فيها الصورة المنطقية عن منطقيتها، والمعقول السردي عن معقوليته..."[24]

وتخلص غادا السمان بعد تحليل عدة مقاطع من الرواية إلى أنّ اللوحة "حنين" تجسّد مشروع الحلم الصهيوني بإقامة الوطن القومي لليهود الذي تؤكّد الرواية شرعيته في الأرض العربية منذ أجيال..

وتعلن أنّ الخلاف بينها وبين نص مستغانمي هو خلاف وجود وخلاف مصير فليس من السهل عليها القفز فوق هذه المسافة الشاسعة المزروعة بأجساد الضحايا والشهداء، والمروية بدمائهم الزكية الطاهرة، وهم يدافعون عن كرامتهم التي هي كرامتها أولا وأخيرا –لتحلق بجناحين زائفين على امتداد أفق سرابي خادع.. والخلاف بينها وبين الآخر لا يزال قائما ولن ينتهي لسبب جوهري هو عدم التكافؤ، وعدم الشرعية والذاكرة الشاهدة بيننا هي ذاكرة نفور وانفصال، لا ذاكرة قبول وتواصل.. وعلينا أن نحطّم الجسر الذي اقترحته علينا مستغانمي في روايتها لئلا نتخبط نهاية المطاف في الاتجاهين.. كما تدعو كلّ الذين يتابعون التصفيق أن يعيدوا تفقُّد موقعهم في هذه الرواية التي تسعى إلى التضمين والتشميل والتعميم حيث كانت الاستثناءات الإيجابية فقط من نصيب الآخر، وعليهم أيضا أن يحدّدوا موقعهم تماما من هذا الآخر![25]

وبناءً على ما سبق تطلق حكمها بوجوب وجود رقيب يقرأ الرواية ويتفانى لمصادرتها على غرار ما يحصل للعديد من الكتب التي لا تحمل في طياتها أكثر من خوف ساذج مفتعل.

كانت هذه مجموعة من الآراء والمواقف والمآخذ النقدية التي خلصت إليها غادا السمان من خلال قراءتها وتأويلها لرواية "ذاكرة الجسد".

رابعا- رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في نظر عمري بنو هاشم من خلال كتابه "التجريب في الرواية المغاربية".

يرى عمري بنو هاشم أنّ رواية **"ذاكرة الجسد"** تحمل أبعاداً عدة؛ ففيها بُعد تاريخي استعرضت من خلاله الروائية تاريخ الجزائر وعرضت لأحداثٍ في الوطن العربي،

وفيها بُعد مجتمعي وعقائدي انتقدت فيه العقائد الدينية المزيفة..، والرواية تعكس بعدا أيديولوجيا توضّح فيه زيف الطبقة الرأسمالية في المجتمعات العربية وهشاشتها، وتفضح أولئك الذين تخلّوا عن مبادئهم بعد الثورة وتحوّلوا إلى سماسرة همّهم الوحيد هو جمع الثروة دون اهتمام بما تسبّبه صفقاتهم مع الدول الأجنبية من ضرر. وقد تضافرت كلّ هذه الأبعاد كي تتمحور جميعها حول تعلّق البطل "خالد" بوطنه الجزائر[26].

كما لاحظ أنّ رواية **"ذاكرة الجسد"** تكشف عن احتفاء كبير باللغة من طرف الروائية أحلام مستغانمي، إذ تتبدّى عنايتها بانتقاء العبارة وتركيبها واللعب بها في كلّ مقطع من مقاطع الرواية، وينصبّ اهتمام الكاتبة على طريقة حكي الحدث على حساب الحدث. الأمر الذي جعل لغتها تتسم بالشعرية وأنه يمكن وسمها بلغة "الانزياح والمنافرة" وهنا تعمد المؤلّفة إلى خلخلة العلاقة المألوفة بين الدال ومدلوله وإرباكها لتحمل الدوال مدلولات جديدة تربك المتلقي وتدهشه[27].

إنّ حضور الشعري في الرواية لم يقتصر على الصور المجازية فقط، بل امتد ليشمل أيضا الإيقاع-باعتباره خصيصة من خصائص الشعر- الذي يحضر بشكل كثيف عبر التكرار الذي نلاحظه في نص رواية **"ذاكرة الجسد"**.

كما تبرز في الرواية لغتها الشفافة، وقد راهنت الروائية في أسلوبها على إمكانات اللغة، ففجّرتها كأنها تنبض شعرا، ولا يمكن لقارئها أن يغفل ذلك، فالسرد الروائي لا ينقل الأحداث فقط، وإنما تمّ ذلك مع محاولة الاستفادة من جماليات الأسلوب التي تثير المتلقي وتستفزه. إنها رواية كُتبت بإحساس آخر، لتعبّر بصدق عن مشاعر منفعلة لا تعرف الهدوء.[28] ولا شك أنّ هذا ما يحقق فرادة الكاتبة المبدعة وتميّزها..

ومن المعلوم، طبعا، أنّ الإبداع الأدبي لا يرضى بما هو موجود في الواقع، بل يسعى دوما نحو التغيير والتجديد من خلال التجريب المستمر في الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب المبدع وفي مقدّمتها اللغة التي تمثّل ركنا أساسيا وهاما في الكتابة الإبداعية، وهي

وسيلة المبدع للتعبير عن تجاربه المعاصرة ولمّا كانت هذه التجارب متجدّدة كان لزاما على اللغة التي تنقلها أن تواكب هذا التجدد باستمرار.. "وقد أصبح قولاً مشاعاً التأكيد على أنّ تحقق النص الأدبي إنما يتم باللغة وعبرها"[29]. من هذا المنطلق فإنّ "أحلام مستغانمي" تسعى نحو الولوج إلى عالم الشعر الذي يوظّف لغة خاصة رقيقة موحية قائمة على الانزياحات اللغوية التي من شأنها أن تسهم في تكثيف المعنى وتقوية الدلالة..

يشير عمري بنو هاشم كذلك إلى التماهي الحكائي الذي يكمن في" أنّ حياة/أحلام الكائن الورقي، هي (كاتبة) في القصة، وخالد/السارد هو قارئ في القصة. و"منعطف النسيان" ترمي بظلالها كأيّ نص له امتداده في الواقع الحقيقي، والأغرب في التماهي الحكائي في رواية "ذاكرة الجسد" أنّ الشخصيات لا تتبادل برقيات أو رسائل قصيرة، بل إنّ كلّ واحد يجيب بكتاب. وهو ما يمكن اعتباره من سمات الحبكة الجديدة عند الروائية "أحلام مستغانمي"[30].

ومن القضايا التي لاحظها عمري بنو هاشم في رواية "ذاكرة الجسد" أنّ الروائية عمدت إلى التكثيف من الاستطرادات لتدعيم عضوية النص وإيجاد سلطة رمزية له ضمن واقعية جديدة تنبثق من رؤية فنية واعية تتصل بفلسفة الكتابة، وترمي إلى تجاوز الواقعية التسجيلية. وحضور الميتاروائي، بوصفه علامة نصية، في رواية "ذاكرة الجسد" بشكل مكثّف-في نظره- ليس كلاما عابرا في النص، ولكنه يشكّل قمة الوعي بالكتابة. ويرى أن الخطاب الروائي لأحلام مستغانمي لا يسعى إلى تحرير القارئ من حالة الجمود فحسب، بل إنه يراهن على تحرير هذا القارئ من الانبهار والذهول اللّذين يرافقانه أثناء قراءة عمل ذي درجة من الإقناع والإمتاع بإشراك هذا القارئ في صياغة النص الإبداعي، فهو مطارَد على طول القراءة بهواجس التفكير في المتخيل الذي يعيه تماما، ويساهم في تشكيله والتماهي معه. إنّه خطاب يستدرج القارئ للتورط في عملية إبداعية.[31]وفي هذه الحالة لا يقف القارئ متفرّجا أمام الرواية التي يعطيها إيّاه المبدع المعاصر لأنّ النّص لم

يعد "مجرد واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء؛ بل أصبح هما يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأْي، ولم يعد القارئ مجرّد مستهلك للنص، بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى." [32]ومن ثمة فإنّ المتلقي لم يعد قارئا مستسلما للنص الروائي، ومستهلكا لمعانيه ودلالاته، بل أصبح قارئا عنيدا يستقبل النص بكلّ ألغازه وأسراره وغموضه، ويشارك في خلق النص وإعادة إنتاجه.[33] وبذلك ينفتح المجال أمام القارئ لتلقي وقراءة ونقد النصوص الروائية المعاصرة.

يمكن القول بأنّ عمري بنو هاشم قد أُعجب باللغة الشعرية التي كُتبت بها رواية أحلام مستغانمي وتلك علامة بارزة على التغيّر الذي حدث للنص الروائي المعاصر في طريقة التعبير التي يميّزها الحضور الشعري في الكتابة الروائية ممّا يكسبها طاقة إيحائية جديدة ويعطيها توهّجها ويحقق التجاوز والسمو. كما أشاد بالتكامل الفني لرواية "ذاكرة الجسد" لغة وبناء وأسلوبا..

على كلّ تبقى هذه قراءات وآراء تعبّر عن وجهات نظر أصحابها وهي تختلف باختلاف زاوية الرؤية الخاصة بكلّ قارئ للرواية، فانقسم النقاد الذين درسوا الرواية من عدة جوانب بين معجب مثمّن لشاعريّتها وبين منتقِد مستهجِن لها مشكِّك فيها، غير أنّ المطّلع على المؤلفات والدراسات النقدية التي أنجزت حول رواية **"ذاكرة الجسد"** يلاحظ أنّ هناك شبه إجماع بين قرّاء ونقاد هذه الرواية على أنها كُتبت بلغة شعرية راقية وبأسلوب جميل.. الشيء الذي جعلهم يشعرون بنوع من "المتعة الأدبية" عند قراءة هذه الرواية.

ومن المعلوم أنّ أيّ عمل أدبي يوضع في ميزان النقد الحيادي الموضوعي لابد أن تثار حوله آراء ومواقف مختلفة وتطلق بشأنه عدة أحكام نقدية تتعلّق بإيجابياته وسلبياته.. والعمل الذي يجذب إليه كلّ هذه الأبحاث والدراسات النقدية التي تتميّز بالاختلاف

والتنوع في القراءة والتعدد في تأويل المعاني والدلالات هو عمل فيه من الجدة والتميز والإبداع الشيء الكثير..

ومهما يكن من أمر فإنّ رواية **"ذاكرة الجسد"** تعدّ إضافة نوعية إلى الإبداع الروائي العربي بصفة عامة والجزائري بشكل خاص من خلال ما قدّمته أحلام مستغانمي من أسلوب كتابة نثرية خاص بها ولغة شعرية متفرّدة مستمدّة من عالمها الذاتي وتجاربها الحياتية ورؤاها الفكرية، الأمر الذي جعلها تتميّز عن غيرها من الكاتبات والروائيات اللائي برزن في المشهد الروائي وقاسمنها خوض غمار الكتابة النسوية بهمومها وآلامها وآمالها وطموحاتها وقضاياها المتنوعة...

الهوامش:

1- ينظر: سيد البحراوي: الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح، (د.ن)، (د.ط)، (د.ت)، ص:21-22.

2- طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، مصر، 2002م، ص: 211.

3- طه وادي: الرواية السياسية، ص:213.

4- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط23، 2008م، الغلاف الخارجي.

5- ينظر: رجاء النقاش: قصة روايتين-دراسة نقدية وفكرية لرواية "ذاكرة الجسد" ورواية "وليمة لأعشاب البحر"، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ط1، 2001م، ص:41-44.

6- ينظر: رجاء النقاش: قصة روايتين، ص:13-22.

7- ينظر: رجاء النقاش: قصة روايتين، ص:30.

8- ينظر: رجاء النقاش: قصة روايتين، ص:32 -33.

9- ينظر: النقاش: قصة روايتين، ص34.

10- ينظر: رجاء النقاش: قصة روايتين، ص:38 -40.

11- ينظر: رجاء النقاش: قصة روايتين، ص:54-61.

12- ينظر: غادة السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، دار الهادي، بيروت، 2001م، ص:310.

13- ينظر: غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:219 ،221.

14- ينظر: غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:220.

15- ينظر: غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:222-223.

16- ينظر: غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:238.

17- ينظر: غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:285.

18- غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:262.

19- ينظر: غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:270، 272.

20- ينظر: غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:275 وما بعدها.

21- غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:278-279.

22- ينظر: غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:310.

23- غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:300.

24- غادا السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:260.

25- ينظر: غادة السمان: إسرائيليات بأقلام عربية، ص:306-309.

26- ينظر: عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، مطبعة الأمنية، الرباط، 2015، ص:164-165.

27- ينظر: عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص:143-146.

28- ينظر: عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص:148-151.

29- محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، مطابع النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص:30.

30- عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص:160-161.

31- ينظر: عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص: 161-162.

32- فوزي عيسى: النّص الشعري وآليات التلقي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 1997م، ص:9.

33- ينظر: محمود درابسة: التلقي والإبداع-قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، مكتبة المتنبي، السعودية، 2003م، ص:7.

تلقي رواية: (اللاز)للطاهر وطار في الخطاب النقدي المُعاصر ـ قراءة وصفيّة تـحليليّة لنماذج مختارة ـ

د. محمد سيف الإسلام بـوفلاقـة

جامعة عنابة - الجزائر

البريد الإلكتروني: saifalislamsaad@yahoo.fr

ملخص:

يجمع الدارسون-أو يكادون-، على أن مرحلة السبعينيات، تعد المرحلة الفعلية التي عرفت قفزة حقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر؛حيث إنها مرحلة تأصيل الرواية الجزائرية؛ والتي ظهرت فيها مجموعة من الأعمال نذكر منها: «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة، و«اللاز» للطاهر وطار؛ موضوع بحثنا، وقد وصفت هذه الرواية بأنها التجربة الروائية الجديدة المتقدمة في الفترة التي أعقبت الاستقلال، حيث مكنت الجزائريين من الانفتاح الحر على عوالم الرواية العربية المعاصرة، ومما لا يشوبه ريب أن الكتابة الروائية خلال تلك الفترة سجلت شجاعة في طروحاتها الفكرية، ومغامراتها الفنية؛ لأن الكاتب أضحى ينطلق من رؤى تعبيرية متحررة لا يردعها الواقع السياسي الاستعماري.

ونروم من خلال هذا البحث تسليط الضوء على هذه الرواية المتميزة، والتي توصف بالرواية المفصلية؛ كونها فصلت بين مرحلة التأسيس، ومرحلة التأصيل للرواية العربية في الجزائر، كما نسعى إلى الوقوف مع بعض الرؤى النقدية التي قدمت، وهي بصدد مدارسة رواية «اللاز»؛ التي لها أهمية استثنائية في تاريخ الأدب الجزائري.

الكلمات المفتاحية: تلقي؛ رواية؛ خطاب؛ نماذج؛ قراءة.

مقدمة:

لم تحظ الرواية العربية منذ نشأتها باهتمام كبير من لدن الدارسين، والباحثين، وقد ظلت لفترة طويلة تعاني من التهميش، وعدم الاهتمام، وفي المشرق العربي مرت بمحاولات عديدة عبر الكتابات، والترجمات من قبل المثقفين العرب ،الدين احتكوا بالثقافة الغربية عن طريق البعثات العلمية، حتى وصلت إلى درجة الرواية الناضجة من بنيتها السردية، وعناصرها التركيبية، وظهرت بشكل جلي في مرحلة الستينيات، وهو أمر طبيعي لأن النتاج الروائي يرتبط أساسا بالتطور، والتراكم المعرفي، ومن هنا نقول إذا كان هذا هو المسار الثقافي المختصر للرواية العربية في رحلة ظهورها في المشرق العربي، فما هو موقع الرواية العربية في الجزائر بعد تأخر ظهورها [1].

إنه، وعلى الرغم من كل الضغوطات الاجتماعية، والأحداث المؤلمة، وما تنوء به من حوامل ثقافية، ولغوية، وسياسية قاهرة، لم تمنع تلك الأحداث بعض الأدباء من الإحساس بضرورة الخروج على الأجناس الأدبية المهيمنة في ذلك الزمن، فبدأت تظهر البواكير الأولى في مجال التجريب الروائي باقترابهم من حركية الصراع الاجتماعي، الذي بدأ يُمهد الطريق لاندلاع الثورة التحريرية الجزائرية المسلحة، فبدأ البحث عن أشكال جديدة تستوعب أفكارهم، ورؤاهم المملوءة بالحلم، والأمل، وقد كانت المحاولات الأولى لظهور الرواية الجزائرية قبل مرحلة السبعينيات من القرن المُنصرم، ومن بين هذه المحاولات «غادة أم القرى» لأحمد رضا حوحو، التي يذهب بعض الدارسين إلى أنها العمل المؤسس للأدب الروائي الجزائري، أما فترة السبعينيات، فتعتبر المرحلة الفعلية التي شهدت قفزة حقيقية للنهوض الروائي الفني في الجزائر، ويجمع الدارسون-أو يكادون- على أنها مرحلة تأصيل الرواية الجزائرية، فظهرت مجموعة من الأعمال نذكر منها: «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة، و«اللاز» للطاهر وطار، التي هي موضوع بحثنا، وقد وصفت هذه الرواية بأنها التجربة الروائية الجديدة المتقدمة في الفترة التي أعقبت

الاستقلال، حيث مكنت الجزائريين من الانفتاح الحر على عوالم الرواية العربية المعاصرة.

أولاً- التعريف بالأديب والروائي الطاهر وطار:

يجمع الدارسون-أو يكادون- على أن الأديب الراحل الطاهر وطار هو مؤسس الرواية العربية في الجزائر، فقد فرضت أعماله حضورها القوي سواءً في الجزائر، أو في شتى أقطار الوطن العربي، فالطاهر وطار هو الذي أوصل صوت الرواية الجزائرية إلى مختلف أصقاع الوطن العربي، وهو الذي عرّفهم بتحولات المجتمع الجزائري، والمتابع لأعماله الروائية، والقصصية، والمسرحية يُلاحظ أنها تقدم رصداً شاملاً لأهم التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدتها الجزائر مدة ما يربو عن نصف قرن، وهذا ما جعلها تحظى باهتمام كبير من قبل النقاد، والدارسين، في الجزائر، وسائر دول المغرب العربي، وكذلك في المشرق، فأنجزت العديد من الدراسات، والرسائل الجامعية حول أدبه...

ولد الأديب الطاهر وطار سنة:1936م بدائرة «سدراتة» التابعة لولاية سوق أهراس، التي تقع بالشرق الجزائري، وتعود أصوله إلى أسرة بربرية بالسفح الأوراسي، ويتحدث الطاهر وطار عن أسرته فيقول: « إنه ورث عن جده الكرم والأنفة، وورث عن أبيه الزهد، والقناعة، والتواضع، وورث عن أمه الطموح، والحساسية المُرهفة».وبعد أن حفظ ما تيسر من القرآن الكريم بمسقط رأسه، التحق سنة:1950م بمدرسة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بمداوروش، وكان من طلابها المتفوقين الأوائل، وهذا ما جعله ينتقل إلى معهد الإمام عبد الحميد بن باديس بقسنطينة سنة:1952م، لدراسة العلوم الشرعية، وفي عام:1954م التحق بجامع الزيتونة بتونس، وقد بدأ رحلته مع الكتابة، وهو ما يزال في ريعان الشباب سنة:1953م،و نشر أولى قصصه عام: 1956م، في جريدة «الصباح» التونسية، ثم بمجلة «الفكر»،وأسهم مع نخبة من المثقفين بتونس

في تأسيس أسبوعية «النداء»، ونشر فيها العديد من القصص، إضافة إلى عمله بجريدة: «لواء البرلمان التونسي»، وانضم سنة:1956م إلى حزب جبهة التحرير الوطني ،وعمل عضواً باللجنة الوطنية للإعلام، ثم مُراقباً وطنياً بالحزب نفسه، وبعد استقلال الجزائر أسس أسبوعية «الأحرار» بقسنطينة، وهي أول أسبوعية تؤسس في الجزائر المستقلة، إضافة إلى أسبوعيتي «الجماهير»سنة:1963م،و«الشعب الثقافي» سنة:1973م،وذلك بعد انتقاله إلى الجزائر العاصمة، وقد ظل مُناضلاً في حزب جبهة التحرير الوطني إلى غاية سنة:1984م،وفي سنة:1991م شغل منصب المدير العام للإذاعة الجزائرية، فبذل جهوداً كبيرة في سبيل ترقية اللغة العربية.

ومن أهم أعماله الروائية نذكر: «الزلزال»، و«اللاز» و«الحوات والقصر»، و«الشمعة والدهاليز»، و«الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، و«الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء»، ومن أعماله المسرحية نذكر: «على الضفة الأخرى»، و«الهارب»، كما كتب العديد من المجموعات القصصية من بينها: «الشهداء يعودون هذا الأسبوع»، و«دخان من قلبي» و«الطعنات»، وقد حُولت قصة «نوة» من مجموعة (دخان من قلبي)،إلى فيلم من إنتاج التلفزة الجزائرية، وقد نال عدة جوائز، وحُولت قصة«الشهداء يعودون هذا الأسبوع» إلى مسرحية نالت الجائزة الأولى لمهرجان قرطاج الدولي، كما أنجزت حول أعماله الأدبية الكثير من الدراسات، والرسائل الجامعية، في مختلف الجامعات العربية، والغربية، وتُرجمت رواياته لأكثر من عشر لغات، وقد صدرت مذكراته سنة:2006م، تحت عنوان: «أراه».

كُرم الطاهر وطار العديد من المرات في الجزائر، من قبل مجموعة من المؤسسات الوطنية، من بينها: المكتبة الوطنية الجزائرية، والمجلس الأعلى للغة العربية، ومؤسسة ثقافة وفنون، وحصل على عدد من الجوائز، حيث نال الجائزة الأدبية الأولى في أواخر السبعينيات مناصفة مع المفكر الراحل عبد الله شريط[2]،كما كُرم العديد من المرات

عربياً، حيث اختير شخصية العام الثقافية بمهرجان القرين بالكويت في دورته السادسة سنة:1999م،وفي سنة:2005م حصل على جائزة الشارقة لخدمة الثقافة العربية، وتوج بجائزة سلطان بن علي العويس في دورتها الحادية عشرة2008-2009م،فرع القصة، والرواية، والمسرحية، وقد حالت وضعيته الصحية المتردية دون ذهابه إلى دبي لتسلمها، وتوفي بعدها بفترة وجيزة، يوم: الخميس 12 أوت2010م.

ثانياً- مدخل إلى عوالم الأديب والروائي الطاهر وطار:

يرى ثلة من الدارسين، والنقاد، أن الأديب الروائي الطاهر وطار ينتمي إلى الاتجاه الواقعي الاشتراكي، وعن تجربته مع الواقعية، والكتابة الثورية، والنضالية يقول وطار: «إنني أعتبر نفسي كاتباً مؤرخاً لحركة التحرر الوطني الجزائرية، والعربية، والعالمية، أو على الأقل من خلال حركة التحرر الوطنية الجزائرية، أتناول حركات التحرر الكونية، ولا أجدني راداً على أحد، وككاتب واقعي أستخدم شخوصاً لأشخاص موجودين سواءً سلباً أم إيجاباً، وأحياناً بأسمائهم الحقيقية...،إنني أعتبر هذا تجريباً في مجال الرواية، لأننا مللنا من الرواية الخيالية المحضة، والتجريدية، نريد أن نُقدم من خلال الرواية واقعاً فوق الواقع، وبين الواقع، والخيال، ثم أنا أكتب من موقع مناضل يساري، وهبت كل حياتي لقناعاتي، ونجوت من الموت أكثر من مرة فلا أسلم ولا أستسلم» [2].

ويشير وطار إلى أن رواياته ليست منسجمة، ومنظمة مع زمن معين، ومتتبعة له بانتظام، فهو يؤكد على أن الزمن في كل أعماله تقريباً غير متسلسل، وغير خطي، والملاحظ في أعماله أنه يختلف، ويسعى إلى التميز من ناحية الشكل من عمل إلى آخر، كما يتسم بتحديث لغته الروائية من نص إلى آخر، وفي نظر الباحث محمد ساري فمعالم الحداثة الروائية تظهر عند وطار في قدرته على تكسير الزمن الروائي، وتفادي التكلف، والاقتراب من الكتابة الجديدة. وقد تساءل بعض الدارسين الذين تعمقوا في أدب الطاهر وطار، هل كان يكتب فعلاً لصالح التوجه الاشتراكي؟

وكثيراً ما تكتسي أعمال الطاهر وطار حلة إنسانية شاملة، فلا تعبر عن مجتمع معين، بل تتجاوزه إلى التعبير عن الإنسانية قاطبة كما تجلى هذا الأمر مع رواية«عرس بغل»، التي أكد الطاهر وطار في الكثير من حواراته على أن شخصياتها يمكن أن نجدها في كل مكان من العالم سواء من ناحية المضمون الذهني، أو المضمون التجسيدي، فقد سعى وطار في هذه الرواية إلى التعبير عن الطبقات المستغلة المضطهدة في سائر أقطار العالم، ويرى أحد الباحثين أن الطاهر وطار غير مجموعة من الأفكار الثابتة في الرواية، كما غير جزءاً مهماً من واقع الرواية العربية، وذلك من حيث إنه أوجد ما يُسمى بالبطل المضاد، والذي لم تعرفه الواقعية الاشتراكية من قبل، كما سعى إلى خلق الأسطورة من واقعه، ومن وقائعه دون اللجوء إلى التراث، كما أشاع نكهة المحلية العربية، ومحلية العالم الثالث في أعماله من خلال تقديم رؤية شمولية ثورية تعكس واقع هذا العالم المتخلف، وقد أسهم الطاهر وطار من خلال أدبه الروائي في التأسيس للاتجاه النضالي والثوري في الأدب الجزائري.

ومن بين الدراسات المتميزة التي غاصت بعمق في تجربة الطاهر وطار الروائية من مختلف الجوانب الفنية، والفكرية، دراسة الباحث إدريس بوديبة، الموسومة ب: «الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار» ،فهي واحدة من أهم الدراسات التي أنجزت عن أدب الطاهر وطار الروائي، حيث إنها تعد مساهمة ثمينة في دراسة أدب الطاهر وطار الروائي، لا يمكن أن يتجاوزها كل من يتصدى لدراسة أدب الطاهر وطار، حيث يقدم المؤلف دراسة جادة عن روايات الأديب الطاهر وطار، وهو يهدف من خلال هذه الدراسة إلى إبراز مختلف المظاهر المتعلقة بتحولات الرؤية الفكرية، والبنية الروائية، والكشف عن تطورها من نص إلى آخر من نصوص الطاهر وطار.

وعن دراسته يقول المؤلف: «تعاملت في دراستي هذه، مع الشكل الروائي بوصفه بنية، تتضمّن رؤية متجادلة مع مرجعيتها الاجتماعية. وقد ساعدني على هذا أن الطاهر

وطار ينتمي لصنف الأدباء القلائل، الذين لا يستقرّون على شكل روائيّ واحد، وقد حرصت في جميع الفصول، على تأكيد ظاهرة التحوّل الفني في الرّؤية والبنية، التي تحرّرت من هيمنة السرد التقليدي، لتنفتح على بنية السرد الحديث. وإن تطور الكتابة عند وطار لم يكن على مستوى الموضوعات فحسب، بل كان كذلك على مستوى الكتابة ذاتها. فقد طوّر أدواته، ولم يعد يقنع بالكتابة التي تقترب من الواقع وتكتفي برصد تحولاته الخارجية، فقد أصبحت الكتابة عنده تنطلق من داخل النص الروائي ذاته، لتلتحم بالذاكرة وعناصر الحلم والتاريخ، وسمح هذا البعد التجريبي الجديد للرواية، بامتلاك أدوات تعبيرية مغايرة، لقد كنت خلال هذه الدراسة أعود في كل مرة لأقوال الكاتب وتصريحاته الصحفية، وما أكثرها، لأدعم استنتاجاتي وطروحاتي، وأنا أعلم أنه ينبغي عليّ أن أحذر من المطابقة بين مضمون العمل الروائي، وآراء الكاتب. لذلك فقد وظفت تلك التصريحات بشكل انتقائي، ولم أنسق وراء كل التصريحات المضلّلة، لأن الهوّة كثيراً ما تكون واسعة بين ما يقوله الكاتب في تصريحاته، وبين ما تتضمنه النصوص الإبداعية من مواقف، ورؤى، وأشكال.

وفي الحقيقة إن ما قمت به في دراستي، هو محاولة للكشف عن بنية الشكل ومضمرات النص، وبهذا فإن الرواية الوطّارية، قد مرت بتحولات ظاهرة في رؤيتها وبنيتها، وذلك منذ البدايات الأولى التي كانت مفعمة بحرارة الواقع وحسّيته، انتهاءً بأعماله الأخيرة المنحازة إلى التجريد، والكتابة المركّبة التي تنحت عوالمها، عبر مكوّنات التّناص، والارتداد، والمثاقفة، والاشتغال على اللغة، التي لم تعد مجرّد استتباعات تطورية للنمط السابق، غير أن شيئاً واحداً لم يتغيّر في هذا المسار الروائي، فلقد ظل هاجس الموضوع السياسي يحتلّ فضاء هذه النصوص جميعها دون استثناء»[3].

وقد أجمل الباحث إدريس بوديبة السمات الأساسية التي ميزت المسار الروائي للأديب الطاهر وطار، وأبرز الأسباب الرئيسة التي جعلته يتبوأ مكانة مرموقة، ويصبح

أحد أهم الأسماء الأدبية في الرواية الجزائرية، والعربية في جملة من النقاط الرئيسة من أهمها:

«1-قدرة وطار على الاستمرار في الممارسة الإبداعية، بطريقة شبه منتظمة، ليحتل بذلك الصدارة من الناحية الكمية والنوعية، ويتقدم كل الروائيين الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية.

2-يتمتع وطار بهاجس المغامرة الفنية، وتطويره المستمر لأدواته، والقدرة على تنويع بنيته الروائية، والانتقال من شكل إلى آخر بسهولة ويسر، مع الوفاء لموقفه الفكري العام، الذي يدعم رؤيته الشاملة لقضايا الكون والإنسان والحياة.

3-تندرج أعماله في سياقاتها المختلفة، لتؤرخ لكل التحولات والسّيرورات الحاصلة في المجتمع الجزائري، منذ الثورة المسلحة إلى الاستقلال، مع التركيز على الألوان المحلية للجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية، وكأن الطاهر وطار أراد أن يكتب-روائياً- ملحمة الجزائر، ويحمل على عاتقه هذه المهمة التي لا تخلو من انحيازات ذاتية واضحة، ولكنها انحيازات مشروعة إبداعياً، فمن واجب الأديب أن يعيد صياغة العالم، وتشكيله وفق وعيه ورؤيته الخاصة.

4-إن روايات وطار كانت باستمرار مصدر افتتان وغواية، في موضوعاتها بالنسبة لعدد كبير من الروائيين، الذين أعادوا صياغتها وفق منظوراتهم الفكرية والفنية المختلفة، ويعود هذا لقدرة هذه الروايات على استقطاب الأحداث الاجتماعية، وامتلاكها للوعي بالواقع والكشف عن نوعية العلاقات التي تتحكّم في سيره، وبلوغها درجة عالية من النمذجة، والانسجام»[4].

وحسب منظور الباحث فالإغراءات الإيديولوجية، والفنية التي قدمتها مدرسة «الواقعية الاشتراكية» لوطار، كانت السبب الرئيس الذي صبغ أعماله بالحركة

التلقائية، والرؤية الشمولية، وهي التي منحته المقدرة على إدراك العلاقة الجدلية التي تربط الفرد، وأفكاره، وعواطفه بالحياة وصراعات المجتمع، وذلك دون السقوط في الخطابات التبشيرية المسطحة التي تلتزم تمجيد البطل الإيجابي الذي يؤثر في الواقع، ويغيره إلى ما هو أفضل باعتباره نموذجاً لبطل المستقبل[5].

ثالثاً- تحليل رواية(اللاز):

أ-مضمون الرواية:

تسلط رواية(اللاز)للطاهر وطار الأضواء على إسهامات الشيوعيين في الثورة الجزائرية، وعلاقتهم بالتحرر الوطني، ويشير الطاهر وطار إلى أنه قد بدأ التفكير في كتابتها سنة:1958م، وذلك بعد فترة وجيزة من الإعلان عن الحكومة الجزائرية المؤقتة، وقد انطلق في كتابتها في شهر مايو من سنة:1965م.

تنطلق الرواية بالحديث عن (اللاز)،فهو شاب لقيط لا يُعرف له أب، وقد انضم للثورة الجزائرية، بعد لقائه بزيدان، الذي سبق ،وأن رحل للخارج بغرض التعلم، والعمل، وهو شاب متحمس للثورة الجزائرية، ولديه أفكار عميقة، ومنهجية تتسم بالتنظيم عن الثورة، والوطن، والتحرير، وقد ارتقى تدريجياً حتى صار من كبار قادة المقاومة الجزائرية، إبان الثورة التحريرية، وقد سعى وطار في هذه الرواية إلى توضيح رؤية الثورة الجزائرية إلى مختلف الجوانب، والجهات الأخرى، حيث إنها سعت إلى تصفية اليسار، أي الشيوعين، كما قضت على كثير من المتطوعين من الجنسيات الأخرى، حيث أجبرتهم على التخلص من أفكارهم السياسية السابقة، ولأن قضية النضال ضد الظلم ،والمُستعمر عالمية، فقد انضم إلى المقاومة الجزائرية إلي جانب المجاهدين الجزائريين عدة أفراد ينتمون إلى أحزاب شيوعية إسبانية، وفرنسية من الأوروبيين، إلا أن نضالهم يذهب هباء منثوراً ،ويضيع سدى، ولا يُقبل منهم في النهاية، وهذا ما سعى وطار إلى

توضيحه، وتجليته في عمله الأدبي، فهو يروم كشف الحج عن هذه القضية، وإماطة اللثام عن شتى أبعادها.

وقد أبرزت الرواية مجموعة من الصور، وسلطت الضوء على جملة من المتناقضات، وصورت مختلف التحولات النفسية التي عرفتها التركيبة الجزائرية في مرحلة النضال، فبعد أن يُلقى القبض على اللاز، يعذب تعذيبا شديداً من قبل السلطات الاستعمارية، بيد أن المجاهدين يُساعدونه على الهرب، ويُخلصونه من التعذيب، فينضم إلى الثوار المناضلين في الجبل، وبعد اكتشاف هروبه من قبل السلطات الاستعمارية، تقوم القوات الاستعمارية بجرائم فظيعة، وينتقلون إلى القرية، إلى بيت قدور تحديدا، ويجعل(بعطوش)، وهو واحد من الخونة، الذين ينفذون تعليمات الاستعمار، وسيلة لقتل والدة (اللاز)، واغتصاب خالته أمام الجميع ، وينفذ بعطوش الخائن، ما يؤمر به، وما يطلب منه، وذلك حتى تتم ترقيته إلى درجة (سارجان)، وهي رتبة عسكرية فرنسية، وبعد فترة يقتل خالته، وكأنه يغسل عارها، وبعد مدة يُصاب بانهيار عصبي، وبعد عودته إلى صوابه يغير مواقفه، ويقرر قتل الضابط الذي أمره بالقيام بذلك الفعل، ويقوم بعد فترة بتفجير منطقة تجمع البنزين في المعسكر الفرنسي، ويقوم بنقل الذخائر المتبقية والأسلحة إلى الخارج، وهذا ما يجعل الثوار يتراجعون عن قتله بعد أن كان الأمر قد صدر لهم بتصفيته باعتباره خائنا[6].

بـ.المفهوم الشعبي للعنوان:

إن الثروة التراثية التي تم توظيفها من قبل الروائي الطاهر وطار في روايته (اللاز)، يُمكن أن نبدأ في حصرها انطلاقا من عنوان هذا النص فلفظ (اللاز) له دلالات، وأبعاد شعبية قوية، إذ إنه يُعد لفظا عاميا، كما أنه اعتبر ترجمة، ونقلا حرفيا للفظ الفرنسي، وهذا اللفظ له مجموعة من الدلالات والمعاني، إذ أنه كان يطلق على الوجه الواحد"

لحجر لعبة النرد"، أو" لعبة الورق"، كما أن هذا اللفظ عرف بتميزه بنقطة، أو علامة واحدة أما على المكعب الحجري لعبة النرد أو على الورق المقوى في لعبة الورق.

فهو إذن من مصطلحات المقامرين طلبا للربح والكسب والتماسا للتسلية وإضاعة الوقت ثم انتقل هذا المعنى من مجال اللعب إلى مجال السلوك الاجتماعي والحضاري لشخص ما، داخل مجتمع ما،مع أشخاص ما[7].

وفي العامية الجزائرية يطلق لفظ (اللاز) على الشخص الذكي الذي يتميز باللباقة، أو الفرد الذي يكتسي بشخصيته نزعة شيطانية، أو الشخص الذي تتطير منه، وأما في المعاجم الفرنسية يعني هذا اللفظ الشخص الذي يمتاز بتفوقه في مجال ما، أو الفرد الممزق الثياب، أو الذي كانت هيئته مزرية.

يعني هذا أن اللفظ ذاته له دلالات شعبية، من حيث الشكل، والمضمون، والدلالة. فقد تعمد المؤلف اختيار لفظ (اللاز)، وجسده، بصفته عنواناً رئيساً، وأساساً لهذا النص السردي، نظراً لما له من دلالات قوية، إضافة إلى سهولة فهمه، وتداوله بين الناس في المجتمع الجزائري الخاص.

ج.تحليل شخصيات رواية(اللاز):

إن الفرضية التي ننطلق منها في قراءتنا لرواية (اللاز) تشير إلى أننا نتعامل معها كرواية رائدة، خطت أولى خطوات التأصيل الحقيقي للنهوض بالخطاب الروائي الجزائري، حيث نلفي أن الموضوع المطروق يتسم بالغنى، ولاسيما، من حيث المضمون التاريخي، والوقائع، والشخوص، فالثورة هي الهاجس المركزي الذي يشكل فضاء (اللاز)، ويُحيل على مرجعية الأحداث[8].

وتُعد رواية(اللاز) المصدر الإلهامي، والدافع للعديد من الروائيين، كما تقدم لنا الرواية نموذجا أوليا للواقعية الملحمية في الجزائر، حيث يقول إدريس بوديبة: «إن رواية

اللاز تعود بنا إلى بطولة المرحلة المتمثلة في الثورة الجزائرية المسلحة، تقدم لنا موقفا مغايرا ومعارضا للبطولات السائدة، وتكشف لنا عن التناقضات الخفية داخل مؤسسة الثورة»[9].

ونشعر منذ الوهلة الأولى أن "وطار" تسلح برؤية خاصة ينظر من خلالها للشخصيات، وفعلها في الأحداث، وانفعالها وتفاعلها معها، وهذا نجده في التوطئة التي يقول فيها: «إنني لست مؤرخا ولا أعني أبدا أنني أقدمت على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ...» [10]. فحسب قول صاحب الرواية كأنه قام بعملية تكييف وانتقاء وقائع دون الأخرى، ويبدو أن الشخصيات متأثرة بمنظوره الفكري والفني، وهذا ما سنجده مثلا في شخصية زيدان واعتناقها للفكر الماركسي، ومن هنا نستدرج في التحدث عن الشخصيات، والتي تنقسم إلى نوعين: أشخاص رئيسة وأخرى ثانوية، وسنبين فيما يلي أسماءهم وأدوارهم بحسب أهميتهم في تفجير النسيج الروائي.

د-الشخصيات الرئيسة في رواية(اللاز):

1-زيدان:

يمثل صورة ،ورمز المناضل المشبع بقناعات سياسية صارمة، سافر إلى فرنسا عندما كان شابا وهناك التقى "بسوزان"، تعلم بعد أن كان أميا ذهب إلى موسكو، وبعدها تأثر بالفكر الماركسي وتبناه، ثم عاد إلى الجزائر، والتحق بالمقاومة المسلحة ليجد نفسه في منصب قيادي للثورة، وبعد فترة يلتقي زيدان باللاز، وهو في الحقيقة نتيجة ثمرة علاقته بابنة عمه مريانة، حيث يعترف له بأبوته خلال الرحلة التي جمعتهما، من هنا يتحرر(اللاز) من عقدته، ومع مرور الزمن تشتد الخلافات السياسية بين زيدان، وقادة الجبهة، التي تخيره بين الاندماج فيها، والتخلي عن حزبه، أو القبول بتنفيذ حكم الإعدام، فيختار الموقف الأخير، ويذبح مع مجموعة من الشيوعيين الأوروبيين، الذين التحقوا بالثورة الجزائرية أمام أعين(اللاز)[11]،وقد مثلت شخصية (اللاز) صورة ذلك الشخص

المضاد، والمناقض للواقع، الذي يحمل توجهاً مختلفاً عن السائد، وقد أدى به اختلاف توجهه إلى الموت ذبحاً، ولعل الطاهر وطار يكون قد وظف هذه الشخصية ليوجه انتقادات لمن قاموا باضطهاد الشيوعيين إبان الثورة التحريرية، وكأنه يريد القول إن بعض قادة الثورة لا يحترمون الرأي الآخر.

2-اللاز:

تبدت شخصية (اللاز) شخصية متمردة، ومنبوذة اجتماعيا، و ينظر إليه المجتمع نظرة ازدراء، واحتقار، لأنه لقيط ،وخائن وفق منظورهم، فهم يتمنون موته والتخلص من شروره، وأعماله السيئة، دخل السجن مرات عدة «لا يفارق أبواب وساحات المدارس، يضرب هذا، ويختطف محفظة ذاك، ويهدد الآخر إن لم يسرق له النقود من متجر أبيه، أو الطعام من مطبخ أمه» [12]،حيث إنه يحاول أن يثبت وجوده بتصرفاته الصبيانية السيئة، هذا في الظاهر، لكن في باطنه قصد لفت الانتباه له، لكن بعد أن تعرف على أبيه تغير مجرى حياته، وانضم إلى الثورة مناضلا، لكنه في الأخير يُصاب باختلال عقلي نتيجة رؤيته للمشهد المروع الذي تعرض له والد زيدان، وقد جمعت شخصية (اللاز) جملة من المتناقضات، وفي هذه المتناقضات، تظهر مجموعة من الدلالات، حيث أبرز الطاهر وطار الأضرار الجسيمة الناجمة عن بشاعة الجرم الاستعماري، كما أوضح العاطفة الجياشة للشخص تجاه الثورة، مهما كانت ظروفه، وأوضح تأثره الشديد لما وقع لوالد زيدان، حتى أدى به هذا الأمر إلى فقدان عقله.

3-بعطوش:

أما بعطوش فقد بدت لنا صورته على أنه شاب فقير، له أحلام، وطموحات مريضة نتيجة مركب النقص الساكن في نفسيته، كان يرعى الغنم ،ثم تحول إلى مجند بالثكنة، فهو من أجل تحقيق أحلامه لا يتورع عن ارتكاب أفظع الجرائم، حيث قتل أم اللاز مريانة، وأحرق الشيخ الربيعي، وهو الذي أفشى للضابط سر تعاون اللاز مع الثورة،

وبعدها شعر بالذنب ،فالتحق بالثورة ،وقام بتهريب كل المساجين من الثكنة، وقد لعبت شخصية بعطوش دور الشخص الذي ينقض سلوكاته الأولى، حيث إنه شعر بجلل ذنوبه، وخيانته لوطنه، فطفق يقوم بسلوكات مناقضة لممارساته الأولى تكفيراً عن ذنوبه، وولاءً لوطنه، وحتى ينقض خيانته الأولى، وهذا ما جعل الثوار يعجبون بأعماله، ويعفون عنه بعد أن أهدروا دمه.

4-حمو:

حمو هو صديق قدور، أخ زيدان، يعمل في فرن الحمام وسط ظروف شاقة، ليعيل أمه، وزوجة أخيه، وأطفاله الثمانية، مقابل أجر زهيد، وإلى جانب هذا فهو لا يكاد يستريح من عناء عمل حتى يتجه إلى تمضية ما بقي من الوقت مع بنات المعلم الثلاث: دايخة، ومباركة، وخوخة، ولكن حمو لم يلبث أن ترك هذه الحياة التعيسة بكل ضنكها، وآلامها، ومآسيها، والتحق بأخيه زيدان لينضم إلى صفوف الثورة، وأصبح قائدا لإحدى القرى الفدائية، ولكنه عاد بعد الاستقلال إلى القرية، ليصبح مجرد مجاهد بسيط دون عمل، لا يملك شيئا سوى شرف الانتماء إلى الثورة[13]،ويبدو أن الطاهر وطار قد وظف هذه الشخصية لإبراز آلام، واجتهاد، وكفاح الطبقة الكادحة، كما عبر من خلالها عن التحولات التي حصلت بعد الثورة، وبعد أن قدم حمو كل ما يملك للثورة، وبعد الاستقلال لم يجن أي شيء ،سوى أنه تحول إلى شخص مناضل بسيط.

5-قدور:

هو ابن الشيخ الربيعي، وقد ظهرت شخصيته على أنه شاب ميسور الحال، وكل طموحاته تتمثل في جمع المال، والزواج بفتاة أحلامه زينة، يعمل في دكان والده، حيث يبيع المواد الغذائية، لكن مع مرور الزمن يضطر إلى الفصل في موقفه: إما أن يكون مع فرنسا، أو مع جبهة التحرير الوطني الجزائرية، واختار هذه الأخيرة فكان يعمل بطريقته الخاصة مع الجبهة، إلى أن أفشي سره، فالتحق بالثورة، واستشهد، وهو ينقل اللاز

جريحا[14]، وقد وظف الطاهر وطار هذه الشخصية لتجلية صورة، وإسهامات الطبقة الغنية في ثورة التحرير الجزائرية، وكأنه أراد أن يقول إن الثورة التحريرية شاركت فيها جميع الطبقات الاجتماعية، ولم تكن حكراً على فئة محددة، وقدور هو دليل على مشاركة هذه الطبقة في الثورة، وقد قدم أغلى ما يملك لوطنه، إلى غاية استشهاده.

هـ- تجليات التراث الشعبي في رواية: (اللاز)

إن المثل الشعبي كالكائن الحي يعيش، وينبض بالحياة، حين يوضع في الإطار المناسب للرواية، ينسجم معها ويضفي عليها تفسيرات وخصوصيات عديدة، ولقد وظف الطاهر وطار المثل الشعبي بهدف خدمة أغراض إيديولوجية من جهة، ولأسباب فنية من جهة أخرى، فمحمولية توظيف المثل الشعبي في اللاز في عمومها أخذت منطلق الفكرة الاجتماعية القائلة: بأن الشعب هو الوريث الأوحد لجميع الإبداعات، والمكتسبات التي يحققها أبناء الأمة من بطولات، وأشياء خيرة تتراكب عبر الأزمان ،والحقب لتصب في الوادي نفسه، وقد اعتمد هذا النص السردي على السرد المباشر، وهو الجانب الذي يُساعد الأمثال الشعبية على النمو، لتصير رافدا للأفكار التي جهزها الكاتب، ويزخر النص بالحكم، والأمثال الشعبية، التي بلغت أحد عشر مثلا، ولعل أكثرها تداولا في النص حيث أضحى كأنه عنوان لرواية اللاز، المثل القائل:" ما يبقى في الواد غير حجاره".

والذي تكرر ثلاث عشرة مرة، حيث نلاحظ أن مسار النص يأخذ منعطفا أعمق من هذا التعليق الذي يذيل به "حمو"، على المثل الشعب، حيث نلتقي به في مشهد" وملأ صوت هادر من الخارج القاعة"[15].

ما يبقى في الواد غير حجاره، وكأن الصوت الهادر هو صوت الماضي التليد الذي صرخ بقوة في مخيلة الشيخ الربيعي، يستحثه على تذكر كيف كان هذا الشعب وكيف عاش تحت القهر والتسلط وكيف أصبح الآن؟ وهل بقي الاستعمار الذي يملأ الوطن (الوادي) طولا وعرضا؟ هل بقي منه شيء بعد أكثر من قرن وربع قرن، وشبه الشعب

بحجارة الوادي، الذي لا يعرف الزوال، أما في موقع آخر فلها معنى آخر أن مايبقى غير الصح وهو الشعب.

وكذلك مثل شعبي آخر، ذكر مرتين في مشهدين متباعدين، وهو القائل: "كي تجي تجيبها شعرة، وكي تروح تقطع السلاسل" [16].

و- توظيف الشخصية الثورية وأزمتها في رواية: (اللاز)

الملاحظ أن نموذج الشخصية الثورية ،والنضالية كثيراً ما نُلفيه مُجسداً في أعمال الطاهر وطار، ولم يكتف وطار بعمل واحد، أو اثنين، بل إنه تكرر عدة مرات، وقد حضر نموذج الشهيد البطل الثوري المدافع عن وطنه في رواية: «العشق والموت في الزمن الحراشي»، وقد تجسد حضوره من خلال شخصية اللاز، حيث إنه في كل مرة يسعى إلى كتابة رواية ثورية يُسجل من خلالها مسيرة الثورة «من مرحلة الكفاح والتحرير إلى مرحلة البناء والتشييد، وما اعتورها أثناء كل ذلك من نجاحات وإخفاقات، فكان المجاهد حاضراً، وكان الشهيد أيضاً، وكان (اللاز) الأول، وكان(اللاز) الثاني، حيث هو في حقيقته- كما يشهد له أبوه(زيدان)معترفاً ببنوته له: ولو لم يكن شرعياً... ولو لم يكن شرعياً.. ابني ابن كامل الدوار، ابن جميع الناس، ابن ذلك الزمن ابن ماضينا كله، وكأنما هو إحساس(وطار) بنقص(اللاز) وقصوره كنموذج ينبغي أن يجسد رؤية أو يحمل فكرة، ويكرّس نظرية، وكذا شعوره -ككاتب- بعدم نضج تجربته هو كفنان، وكذلك كون (اللاز) الأول يمثل مرحلة الثورة، أو عاش تلك المرحلة، فأراد له ألا يموت شهيداً كبقية الشهداء، وألا يعيش زمن الاستقلال كبقية الشعب والمجاهدين، ولكن يعيش بالصفتين معاً، فهو مجاهد وشهيد، وهو حيّ وميت، حاضر وغائب في آن واحد، ولهذا جاء في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) التأكيد على حضور هذا النموذج، واستمرار التيار الإيديولوجي الذي عمل على بثه في الرواية الأولى، وكانت شخصية(زيدان) حاملة له، وعملت على نقله إلى(اللاز) ابن(زيدان) ف(اللاز) بمعنى آخر جسد كبير تختبئ فيه أرواح

جميع الشهداء، وهو إذا كان ذاكرة هذا الشعب، فهو كذلك حاضره الذي ما يزال يبحث عن طريقه لبناء مجتمع الاشتراكية والعدالة، وهو-أي الروائي- لذلك وفيّ للواقعية الاشتراكية التي تؤمن باستمرارية النضال، وضرورة تلاقي الأجيال، واتحادها حول المبدأ الواحد في سياق الثورة الدائمة، وإذا كان(زيدان) قد أعدمته الثورة، فقد بقيت أفكاره ،ومبادئه، ومثله محمولة في شخص(اللاز) الابن الوريث الشرعي، كما بينته رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي)، وحتى(اللاز)نفسه قتلته ثورة التحرير، أو لنقل إنها أفقدته عقله أو غيبته عن الواقع، ونقلته من حال الوعي إلى حال اللاوعي، أو ما قد نسميه – تجاوزاً-(ما فوق الوعي)باعتبار أن ما بين الجنون، والعبقرية كمقدار شعرة»[17].

لقد سلطت رواية (اللاز)الضوء على الثورة الجزائرية، وذلك انطلاقاً من رؤية أيديولوجية جمع فيها الطاهر وطار الأيديولوجية الشيوعية التي تجسدت من خلال شخصية(زيدان)،وبين التوجهات الوطنية الثورية التي مثلها حزب جبهة التحرير الوطني الذي فجر الثورة التحريرية سنة:1954م، و قد سعى الطاهر وطار من خلال رواية(اللاز) إلى كشف النقاب عن مرحلة مهمة من الحياة النضالية للشعب الجزائري، وقام بتحليلها بعمق من حيث إماطة اللثام عن صراعات أيديولوجية معقدة، وتوجهات متباينة، ومن خلال تحليله للبعد الثوري والعقائدي في الرواية يقول الدكتور جودت الركابي: « هناك مشاهد وفصول لا يمكن نسيانها تتجلى فيها الثورية بأجلى مظاهرها، فهناك أبطال حقيقيون تحملوا العذاب في سبيل مبادئهم. وما "اللاز" إلا واحد منهم، ولن أتحدث عما تحمله من عذاب فظيع أمام الضابط الفرنسي المأفون، وبقي صامدا لا يعترف، مبرهنا بذلك على ثورية الثورة، وثورية رجالها. وقد قام هؤلاء الرجال بأعمال بطولية استطاع الكاتب أن يصورها أبرع تصوير، من ذلك هروب "اللاز" من الثكنة بعد الملازم ستيفان الذي كان يتولى حراسته، وخروجه مع رفاقه المناضلين، وعلى رأسهم الكابران رمضان، الذي جاءوا لإنقاذه في عملية بطولية تهز المشاعر وتجعل القارئ يتتبعها بشغف

واضطراب، وإعجاب، لاسيما عندما يجتاز المناضلون عددا من المخاطر، والعوائق، من بينها مركز الرقابة الشائكة، وليس سوى التصميم وسوى الخنجر سبيلا لإزالة كل عائق.

كل هذا وغيره من المشاهد يشحن القصة بالثورية وبالعنف كما يشحنها بالعقائدية والمذهبية التي كان ينطق بها زيدان وتتجلى في شخصيته وتجعل القصة ذات بعد فكري يدعو إلى التحرر والاشتراكية»[18].

ويذهب الباحث إدريس بوديبة في دراسته لأزمة البطل الثوري من المنظور الواقعي في رواية «اللاز» للطاهر وطار، إلى أن الفرضية التي ينطلق منها في قراءته لهذه الرواية هي أنها رواية رائدة خطت أولى خطوات التأصيل الحقيقي للنهوض بالرواية الجزائرية، وذلك في إطار البحث عن موضوع كلاسيكي رصين غني بمضمونه التاريخي المعاصر، ومحتشد بالشخوص، وبمختلف الدلالات، والوقائع الممكنة، والمحتملة الحدوث، إذ أن الثورة الجزائرية هي الهاجس المركزي الذي شكل فضاء هذه الرواية، وأحال على مرجعية أحداثها.

وقد سعى المؤلف من خلال مبحثه هذا إلى الإجابة على مجموعة من الأسئلة من أبرزها: هل نجح وطار في صياغة عناصر ملحمته الروائية، والارتفاع بها إلى مستوى الإبداع الرفيع؟ وهل قدم لنا قراءة فنية جديدة لحقبة تاريخية معينة؟ أم اتخذ من الرواية مجرد قالب يبث فيه بعض المعارف، ويشحنه بالوقائع والأحداث التاريخية، ليعبر عمّا أثارته هذه الملحمة الثورية في نفسه من انفعالات وآراء؟

وقد رأى أن الطاهر وطار تسلح برؤية خاصة ينظر من خلالها للشخصيات، وفعلها في الأحداث، وانفعالها وتفاعلها، حيث إنه قام بعملية تكييف لها، وقد تأثر تصويره للشخصيات بمنظوره الفكري والفني، وهذا ما انعكس على بناء الرواية، وقد قدم الطاهر وطار رؤيته من خلال بعدين: بعد ينسحب على موقفه من أحداث التاريخ(الماضي)،وبعد ينسحب على موقفه من أحداث الحاضر، وفي نظر المؤلف أن الطاهر وطار تميز بحس

ورؤية تاريخية ثاقبة، ومن خلال رواية «اللاز» أعطى لشخصية«زيدان»صفة البطولة والمثالية المطلقة، ولاسيما في نهاية الرواية، بيد أنه ظل متمسكاً بحاسته المتشككة في الإيديولوجية الماركسية، وشرعية استمرارها وتواصلها، وفي سياق دراسته للبنية الكلاسيكية في روايات الطاهر وطار قدم الباحث دراسة عن المتكأ الإيديولوجي ورؤية الواقع في رواية:«العشق والموت في الزمن الحراشي» فهي تعتبر الجزء الثاني من المشروع الروائي الذي بدأه الطاهر وطار، وهي واحدة من المؤشرات الهامة التي تحيل على المرجعية الفكرية والإيديولوجية للكاتب، ولاسيما في المرحلة الأولى من كتاباته الروائية، وهي المادة الخام للكتابات التي ظهرت فيما بعد، وقد علل المؤلف هذا الحكم بأن الطاهر وطار واحد من الكتّاب الذين تأثروا بالوضع التاريخي وعايشوه، فكانت كتاباته صورة له، وهذا ما يفسر كذلك هيمنة الجانب الإيديولوجي والفكري على الجانب الفني في بعض أعماله الروائية ، وبخاصة العملين الأولين(ثنائية اللاز).

بين المؤلف أن الإطار الذي تجري داخله أحداث الرواية يتشكل من بنيتين زمنيتين: بنية زمنية خارجية، وبنية زمنية داخلية، وقد تميزت هذه الرواية بأسلوب الخواطر، والمونولوج الداخلي، والحوار مع الكاتب، ولم يهتم الكاتب بتطور الزمن، بل اهتم بالفكرة، وهذا ما لوحظ من خلال الخطاب المباشر الموجه إليه، وتعددت الخطابات بتعدد الرؤى التي حوتها الرواية، واتضح للمؤلف أن المكان في هذه الرواية لا يشكل عنصراً جمالياً هاماً، بل تجده يذكره كضرورة موضوعية يتطلبها الحدث أو الشخصية.

رأى الباحث في دراسته للأنساق الدلالية ونظام بنائها في رواية «الزلزال» أن وصف المكان ومكوناته خضع لرؤية الراوي، حيث أضفى عليه تكويناته، ومنظوراته على الأشياء الموصوفة مُسقطاً عليها وعيه، وهذه الطريقة في الوصف تحمل في ثناياها بقايا الأسلوب الكلاسيكي على الرغم من أن الطاهر وطار سعى إلى أن يتخلص منه بمقدار كبير في رواية«الزلزال»، وقد ألفى مادة خصبة في البنية الاجتماعية المليئة بالأشياء التي تناولها

بالعرض والوصف، ولاحظ أن الزمن أثر تأثيراً واضحاً في المكان، وهذا ما جعل القارئ يحس مظاهر التغير، والتحول، والتدهور، كما أن بنية المكان بدت منغلقة، ومضغوطة بفعل الاكتظاظ والحرارة، والضغط النفسي الذي يعانيه البطل، واقتصر الطاهر وطار على الوصف الخارجي للمدينة، ولم يهتم بوصف المنازل والبيوت من الداخل، ومزج بين طريقة الوصف الساكن، والوصف السردي، واقتصر على أسلوب الوصف العام الخالي من المصطلحات الفنية.

وخلص المؤلف في ختام دراسته إلى أن «الرؤية الوطارية في هذه الرواية تعتمد على ملامسة اللحظة التاريخية، التي تقدَّم بديلاً آخر، ليسأل النظام السياسي القائم نفسه من خلالها، لأنها تنطلق من الأبعاد الافتراضية، السوسيو-تاريخية، المشكّلة للواقع، والطامحة إلى تخطِّيه، وخلق زمنية تخييلية أخرى مقترحة، ولكننا نرى أن وطار قد قدم رؤية منحازة ومباشرة، ولذلك انطوت روايته على دلالات محدّدة الأبعاد، ولم تترك مجالاً لانفتاح النص على مختلف الأسئلة الممكنة والمشرّعة على الآخر والمستقبل، ويعود هذا أيضاً إلى غياب الرمز المتعدّد المستويات، الذي يندمج في التواشجات التأويلية، ويغني الخطاب الروائي الذي يعلو على الواقع الفعلي، ويتماهى معه دون أن يكونه، كما اتجه الطاهر وطار بروايته وجهة تسجيلية وقائعية، تعتنق التاريخ، وتعتبره مهمتها الأساسية، وكأن هذه الرواية هي نوع من التدوين لحقبة تاريخية من استقلال الجزائر، فحتى اللغة تخلو من الجرعات الشّعرية والشّطحات الفنية التي تشعرنا وكأننا أمام عمل توثيقي يستنطق الشخوص، لتقويلهم ما يريد الكاتب قوله، لذلك برزت بقوة هيمنة وطار على النص بوسائل فكرية، وهذا على حساب التّراجع الواضح للوسائل التقنية، وما تحمله من أبعاد جمالية وفنية، وعلى الرغم من كلّ المآخذ، فإن هذه الرواية ستظل وثيقة أدبية هامة ،مكتنزة بمختلف الأحداث والسلوكات، والظواهر السياسية والاقتصادية التي أنجبتها السبعينيات بكل إيجابياتها وسلبياتها »[19].

رابعاً- الخصائص الفنية في رواية(اللاز):

إن قارئ رواية(اللاز) يلمس بسهولة «ذلك الانسجام والترابط بين شخصياتها وأحداثها، إذا كان على بينة من الأفكار و الاتجاهات التي كانت تسود الجزائر قبل الثورة، وعلى اطلاع واسع على ما كان يتعرض له الإنسان العربي في الجزائر من اضطهاد وظلم من الاستعمار وأذنابه، وهي المضامين التي تشكل شبكة العلاقات الاجتماعية التي تربط بين شخصيات هذه الرواية، التي يتجلى في بعض جوانبها البعد الاجتماعي بمآسيه، وذلك بتصوير حياة الناس عامة والمناضلين خاصة، وعلى الخصوص الذين نبتوا من طبقة فقيرة، كاللاز، وحمو، وقدور، الذين قادوا النضال ضد الاستعمار بروح وطنية، وبالقتال وسط بحر من الدماء، لا عن طريق المداهنة السياسية، وبذلك كانت هذه الشخصيات تمثل الشعب في عفويته وبساطته وثوريته، بينما بقي(زيدان)منعزلاً ومنفرداً من كل هذه الأحداث، وحتى عن اللاز ابنه، في نهاية الرواية، ونعتقد أن هذه العزلة آتية من نوعية الطرح الفني الذي اعتمده(وطار)،حين جعل الجانب التنظيري لدى هذه الشخصية يطغى على الجانب العملي بدافع من التعاطف معها، والترويج لها. فنلاحظ بروز فكر(زيدان)من السطر الأول للرواية، في نفس الوقت الذي لا يظهر هو على مسرح الأحداث إلا بعد ثلث صفحات الرواية تقريباً، وذلك عندما يلتقي باللاز صدفة في محطة القطار، أما وجوده الثوري فلا يبدأ إلا من الثلث الأخير»[20].

والملاحظ كذلك من خلال رواية(اللاز) أن الطاهر وطار قد قدم رؤية فكرية عميقة تحمل جملة من الدلالات والأبعاد ونجد «هم الكاتب منصباً على الأبعاد النظرية لهذه الشخصية، هذه الأبعاد التي نمتها دراسته واطلاعه، والتي جعلته يقول عن الثوار الذين كانوا معه:(.. وإن كان ينقصهم التفكير الواضح –هو الجانب النظري في عملية الثورة-).. لا تنقصهم الجرأة، وروح التضحية والفداء.

ومن أهم نتائج هذه الأبعاد، نظرته إلى الثورة التحريرية من منصة عالية، يلقي من فوقها خطبة عن الثورة، وعن الاستعمار، وعن الإقطاعية والبرجوازية، وعن الفكر الديني، ووسيلته في كل ذلك الأساليب الافتراضية لحالات واقعية فعلاً، ويعاني منها الشعب كله، وذلك كقول اللاز(..يجب أن يفهم الناس أن فرنسا ليست خطراً على المقاومين في الجبال فقط، بل على جميع الناس).إن رؤيته هذه هي صورة حية للواقع الفكري الذي كان سائداً قبل الثورة، وفي بدايتها، والذي كان يشكل عنصراً هاماً من عناصرها المتنوعة التي تمحورت حول نوع الثورة التي يجب أن تكون في الجزائر، هل هي ثورة مسلحة أم ثورة فكرية سياسية؟ وإذا كان(الشيخ) يمثل الجبهة، وبالتالي يمثل الاختيار الأول، فإن (زيدان) يمثل الاختيار الثاني، لأنه كان يركز بقوة على الوعي، وضرورة سبقه على العمل المسلح لدى الطبقات الكادحة، ناهيك على أنه لم يطلق رصاصة واحدة، أو ينظم اشتباكاً واحداً مع العدو خلال الرواية كلها، مثل ما فعل اللاز وحمو وقدور. وإذا كان(الشيخ) يمثل حسب رأي الكاتب، اليمين والجبهة، وزيدان يمثل اليسار، والفكر العلمي المادي، ثم اللاز وحمو وقدور يمثلون الشعب الأمي، فيمكننا اعتبار رواية (اللاز) ذات نسيج اجتماعي تبلور خلاله صراع إيديولوجيات مختلفة، أظهرت على السطح أزمة المثقف الجزائري التي بدأت تلوح بوادرها بعد الحرب العالمية الأولى، نتيجة لتغير اتجاه النضال الجزائري نحو الفكر والإيديولوجيات بدلاً من العمل المسلح، ولقد ظهرت هذه الأزمة جلياً في زيدان الذي كان يتعامل مع الثورة بلغة غريبة»[21].

ونجد أن الطاهر وطار قد ركز في هذه الرواية على أسلوب الارتداد، وهذا ما ظهر في بنائه للرواية، حيث نظم الرواية كلها«على أساسه، الشيء الذي دفعه إلى عدم إعطاء أهمية كبيرة لعنصر الزمن الذي بدا متداخلاً تتحكم فيه تعرجات الحالة النفسية للشخصية، وتسيره رؤية الكاتب الإيديولوجية، وبفضل هذا المزج بين الأجزاء الزمنية المتناثرة، وبين أسلوبي الارتداد والحوار ابتعد الروائي في بناء شخصية زيدان عن

الأساليب الخطابية في سير أغوار الشخصية، وتطور الأحداث، في نفس الوقت الذي أغراه باعتلاء منبر الخطابة السياسية والأيديولوجية، مما كان له تأثير واضح على إبعاد هذه الشخصية عن الأحداث الثورية التي تضمنتها رواية اللاز، ويتجلى ذلك حين لا نجد لزيدان أي دور في بناء الأحداث وتطورها، بل كان دوره ينحصر في محاولة التفاعل معها، ومسيراً منها بدلاً من مسير لها أو صانع لها...مثل التجنيد الإجباري الذي كان السبب المباشر في إبعاده عن وطنه، وهجوم المستعمر على القرية هو الذي هيأ له سبل إنجاب اللاز، كما كانت سوزان صانعة قرار دخوله إلى الجامعة الشعبية، وسفره إلى روسيا ثم دخوله مدرسة الإطارات القيادية، أما محاولته للقاء ممثل الجبهة فهي التي فرضت عليه تعيين نائب منه في قيادة الفرقة، كما فرض عليه فقره وتشرده الانتماء الإيديولوجي اليساري. ومن هنا مواقف هذه الشخصية عبارة عن ردود أفعال للأحداث، أو صدى لواقع معقد شاركت في تكوينه ظروف الحياة المختلفة البعيدة عن الواقع الشعبي، مما أعجزها عن إيجاد توافق مقنع لها، وللقارئ بين الأركان الثلاثة للصراع في هذه الرواية، الاستعمار، الشيوعية، الواقع، هي الأركان التي كل عنصر فيها يضغط بكامل قوته على زيدان، حتى سقط عاجزاً عن تعامله مع واقعه الأصيل، دون أن يحقق شيئاً يذكر. أما لغة الحوار فكانت تعبر، فعلاً عن رؤية هذه الشخصية الإيديولوجية بفضل ما أعطاها الكاتب من أبعاد، وإيحاءات مستقاة من القاموسين السياسي والاقتصادي اللذين اتصلت بهما هذه الشخصية في الجامعة الشعبية، ومدرسة الإطارات القيادية.

وتبقى رواية(اللاز) في اعتقادنا، معماراً فنياً يشارك في رسم، وتثبيت الطريق أمام الرواية الجزائرية الحديثة، حتى وإن تجردت من شخصية زيدان، وهذا لما يمتاز به حدثها من قوة وضخامة، ولما يمتاز به اللاز من مسحة رمزية»[22].

وقد لجأ الطاهر وطار إلى توظيف الأسلوب الرمزي الذي تجلى من خلال شخصية (اللاز) فشخصيته تحمل مجموعة من الدلالات الرمزية، وقد رأى الباحث بشير بويجرة

أن دور شخصية اللاز الرمزي تتمثل في «تلك العلاقة القوية الكائنة بين اللاز والشعب كله، وهو الدور الذي أكده زيدان الذي كان يحادث اللاز داخل نفسه، فيقول: (...فيك بذور كل هؤلاء يا اللاز، بذور كل الحياة، كالبحر.. لا.. إنك الشعب برمته.. الشعب المطلق، بكل المفاهيم). إذن فاللاز بهذا الطرح يملك عناصر مهمة من جملة العناصر التي يملكها الشعب، والتي تتمحور حول الصلابة في المواقف، وعدم التهاون في المصير، والثقة في النفس، ثم التمسك بالمبادئ...وهي نفس العناصر التي ميزت ثورتنا التحريرية، وأضفت على اللاز نوعاً من التقديس والتعظيم من جهة، وشيئاً من الخوف والرهبة من جهة أخرى، كما تمكن الطاهر وطار من أن يعمق هذه العلاقة، وينميها بين اللاز وبين الشعب عن طريق الرمز...حين نجد كلاً منهما غير محدد النسب تحديداً دقيقاً، لأن الشعب الجزائري فيه العنصر البربري، والعنصر العربي، والعنصر التركي، وكذلك البيزنطي لكنه في الأخير ينتمي عن طريق الحتمية الحضارية إلى العنصر العربي، في حين نجد اللاز أيضاً مجهول الأب، حتى ولو حاول الروائي أن يوهمنا ببنوته لزيدان، لأن اللاز بنائه في الرواية أعم وأشمل من أن ينتسب لأب معين، ولأنه كان دائماً حاول آمال وطموحات الفقراء والمساكين، ولكنه في الأخير سيظل منتمياً إلى القرية التي أزعجها بصراخه وطيشه في الجزء الأول، ثم بعث فيها طمأنينة روحية واعتقاداً دينياً حتى تحول عند جماهير(القرية)إلى شبه معبود ديني في الجزء الثاني، فعلاقة النسب والمعاناة بينه، وبين الشعب متشابهة، وقوية إلى حد كبير»[23] ، وقد استطاع الكاتب بصدق سرده، وبراعة تصويره لشخصياته، وتدفق أسلوبه الحاد البسيط الذي يساير توارد أفكاره ،ويعبر عنها بعفوية أن يجعل من قصته أثرا فنيا ممتازا. ولئن كان الإطار العام للموضوع معروفا إلا أن اختيار الحوادث، والشخصيات أعطاه أصالة، ومنحه جدة، وجمالا، وقد تداخلت في القصة المشاهد العنيفة والمشاهد البطولية إلى جانب المواقف العاطفية والإنسانية. وكنا نشاهد مواقف البطولة فنهتز لها اهتزازا كما كانت تسري في مشاعرنا رجفة لطيفة

لبعض اللقاءات العاطفية، منها لقاء زيدان اللاز ومنها وصف حياة زيدان الأولى في باريس ولقاؤه بسوزان ومنها حب قدور لزينة وغيرها من المشاهد الرقيقة. وقد استطاع الكاتب أن يظهر الثورية في القصة بأحسن مظهر، كما بث فيها آراءه الخاصة دون عنف أو مغالاة. وإن كان فيها التصميم والثياب، وكانت شخصية زيدان المفكرة هي الأساس الروحي للقصة بينما كانت شخصية اللاز تعبر عن صورة الشعب الثائر. واستطاع الكاتب أن يصور هاتين الشخصيتين بدقة سواء أكان ذلك عن طريق الأحداث والأعمال أم عن طريق الحوار، استطاع الكاتب بصدق سرده وبراعة تصويره لشخصياته وتدفق أسلوبه الحاد البسيط الذي يساير توارد أفكاره ويعبر عنها بعفوية أن يجعل من قصته أثرا فنيا ممتازا. ولئن كان الإطار العام للموضوع معروفا إلا أن اختيار الحوادث والشخصيات أعطاه أصالة ومنحه جدة وجمالا.

وقد تداخلت في القصة المشاهد العنيفة، والمشاهد البطولية، إلى جانب المواقف العاطفية، والإنسانية. وكنا نشاهد مواقف البطولة فنهتز لها اهتزازا كما كانت تسري في مشاعرنا رجفة لطيفة لبعض اللقاءات العاطفية، منها لقاء زيدان اللاز ومنها وصف حياة زيدان الأولى في باريس ولقاؤه بسوزان ومنها حب قدور لزينة وغيرها من المشاهد الرقيقة. وقد استطاع الكاتب أن يظهر الثورية في القصة بأحسن مظهر، كما بث فيها آراءه الخاصة دون عنف، أو مغالاة. وإن كان فيها التصميم والثياب[24].

خاتمة:

تعد رواية(اللاز) واحدة من الروايات التي تكتسي أهمية بالغة في تاريخ الإبداع الروائي الجزائري، وفي مسار الأدب الجزائري، ويمكن اعتبارها الرواية المؤصلة للأدب الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربية، حيث إنها تبرز الصراع بين الثوار، والمستعمر، وقد أوضحت الصراع القائم بين الثوار فيما بينهم، والصراع القائم بين الأطراف داخل الطبقة الواحدة، حيث تجلى بين فئتين متناقضتين:

الفئة الأولى يمثلها زيدان الشيوعي الذي يلتحق بالثورة عن قناعة واختيار مؤمناً بمحاربة الرجعية في كل مكان، ومعه رفاقه واللاز وحمو.

أما الفئة الثانية أو التيار المعاكس فيمثله الشيخ، وهذا التيار يرفض تعاون الشيوعيين مع الثورة، ويمنحهم فرصة التخلي عن الأفكار الشيوعية دون جدوى، فيقوم بتصفيتهم جسدياً.

وقد وظف الطاهر وطار في هذه الرواية جملة من الأساليب الفنية كالأسلوب الرمزي، والإيحائي، وأسلوب الارتداد، وقد مزجت الرواية بين الأسلوب الكلاسيكي، والأسلوب الحداثي، فمن جانب بنية المكان، والزمان، والشخصيات، والسرد ظهرت فيها النزعة الكلاسيكية، ومن خلال توظيفه لمجموعة من التقنيات الحديثة كأسلوب الارتداد، تجلت العناصر الحداثية فيها[25].

وما يمكن قوله في الختام إن رواية (اللاز) محاولة جريئة في تأصيل خط الواقعية الاشتراكية، وتجسيد الشخصية الثورية، وتمجيد تضحياتها، وقد أسهمت إسهاماً بارزاً في النهوض بالرواية الجزائرية في مرحلة السبعينيات، وتعد علامة فاصلة في تاريخ الرواية الجزائرية، وتنفرد بتوظيف التراث الشعبي، وطغيان اللون المحلي الجزائري، وظهور نضاله في مرحلة الثورة التحريرية، ومتابعة التحولات التي وقعت بعدها، وقد قدمت الرواية عدة دلالات اجتماعية، وتاريخية، وسياسية، وقد امتزجت فيها الهموم الذاتية بالوطنية، ووقفت بشكل معمق مع مختلف تضحيات الشعب الجزائري، مركزة على الصراع بين توجهات شتى.

الهوامش:

1- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص:5.

2-عبد العزيز غرمول: حوار مع الأديب الطاهر وطار، مجلة الحياة الثقافية، العدد:32، سبتمبر،1984م، ص:277.

3- الطاهر وطار: اللاز، منشورات الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط:01، الجزائر،1974م، ص:207.

4- إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر،2011م، ص:40.

5- المصدر نفسه، ص:119وما بعدها.

6- جودت الركابي: قصة "اللاز" للطاهر وطار-دراسة تحليلية-، مجلة الثقافة الجزائرية، العدد:33، يوليو،1976م، ص:90.

7- عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1987، ص:10.

8- إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات الجزائر عاصمة للثقافة العربية،2007م، ص:49.

9- إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص:50.

10- الطاهر وطار: المصدر السابق، ص:8.

11- إدريس بودیبة: المرجع السابق،ص:54.

12- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

13- المرجع نفسه، ص:54.

14- المرجع نفسه، ص56.

15- المصدر السابق، ص273.

16- المصدر نفسه، ص10.

17- علي زغينة: إشكالية الشهادة بين المفهوم الديني والتوظيف الإيديولوجي في روايتي اللاز1و2، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر ببسكرة، العدد:03، أكتوبر2002م، ص:123.

18- بشير بويجرة محمد: الشخصة في الرواية الجزائرية(1970-1983م)،منشورات ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1970م،ص:56 وما بعدها.

19- إدريس بودیبة: المصدر السابق،ص:44.

20- بشير بويجرة محمد: الشخصة في الرواية الجزائرية(1970-1983م)، ص:46.

21- صالح مفقودة: الواقعية في الرواية الجزائرية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر ببسكرة، العدد:00 (التجريبي)، أفريل،2001م، ص:19.

22- بشير بويجرة محمد: المرجع السابق، ص:48 وما بعدها.

23- المرجع نفسه، ص:115.

24- المرجع نفسه، ص:116.

25- د.جودت الركابي: قصة "اللاز" للطاهر وطار-دراسة تحليلية-،مجلة الثقافة الجزائرية، العدد:33، يوليو،1976م، ص:90. و للتوسع ينظر: علي زغينة: إشكالية الشهادة بين المفهوم الديني والتوظيف الإيديولوجي في روايتي اللاز1و2،مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر ببسكرة، العدد:03، أكتوبر2002م، ص:123. وبشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية(1970-1983م)، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1970م، ص:56 وما بعدها. وصالح مفقودة: الواقعية في الرواية الجزائرية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر ببسكرة، العدد:00 (التجريبي)، أفريل،2001م، ص:19. وعبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1987، ص:11 وما بعدها.

تجربة الكتابة المتألمة عند الشاعر عثمان لوصيف

د. السعيد قرفي
جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي- الجز ائر
البريد الإلكتروني: saidguerfi39@gmail.com

مقدمة:

الشاعر لوصيف، شاعر قلق، شديد التوتر، يبلغ به الحال أن يتولد في نفسه ضغط، يصل ذروته في اشتعال الذات وانفجارها، وهذه الخاصية لصيقة بتجربة الشاعر، وهي تجربة " يسطرها بدمائه ويدفع الثمن من مهجته ودماء فؤاده ويتصل بها اتصال الحطب بالنار، فيحترق بلهيب الكلمة ويتحول في هيكلها إلى رماد متناثر "[1] .

ومن هنا تتحول الكتابة الشعرية عند لوصيف، إلى كتابة متألمة يصل بها " الألم إلى حال امتزج فيه الكلام بالدم، ووصل به الحزن مقام احتراق الكبد "[2] فالكتابة المتألمة، تتصل وبوعي كامل ببنيتي الدم والاحتراق، فالكلمة قد تهدر دمه والاحتراق الشعري، هو طريق الشاعر إلى شاعريته.

1ـ الكتابة بدم الشاعر:

إن هذا النوع من الكتابة " يعتبر الشعر عملية ولادة متعسرة وقولا نازفا، وتعبيرا ملونا بدم الشاعر، وجرحا يسيل ولا يلتئم، ونغما مصدره نبض قلب الشاعر المتألم "[3] .

وتتجلى تلك الولادة المتعسرة المصحوبة بألم الجراحات في قول الشاعر لوصيف[4]:

وتعالي

لنجمع هذي الجراح

ونعجن منها رباب

فغدا يستعيد الربيع نضارته

وتشع الطفولة

من كل باب..

فالشاعر يكتب قصيدته من دمه النازف من تلك الجراحات، فيتلون القول بلون دم الشاعر ومن يخاطبها، ولكنه في النهاية يتوشح بنضارة الربيع وبراءة الطفولة التي تشع من كل باب، وهكذا تتحقق الحياة من بعد يباب وسراب.

ولكن الدم في قول الشاعر[5]:

يا دم الكون

يا..يا دمي

أجج العشق نارا ونور

واتل للعالمين كتابك

كي تستفيق العقول

وتزهر بالمجد هذي السطور

يتحول إلى مداد، يكتب به الشاعر شعره، وهو دم متأجج، يبعث على تأجيج العشق نارا ونورا، فتنضح القصيدة غليانا، وتمردا على واقع متهالك وأملا في واقع جديد، تستفيق فيه العقول، ويزهر فيه المجد.

وهذا الدم المتأجج يحيل شعر لوصيف، شعرا ثوريا ينشد التغيير، فيكون الدم " رمزا للفاعلية الثورية واستمراريتها نظرا لما فيه من غليان "[6].

والقصيدة التي يكتبها الشاعر من دمه النازف، هي قصيدة ثائرة تجتاح البرزخ المهجور، وتخترق السراب، فتفيض ملء الحقول الجدباء، يقول لوصيف[7]:

يا أيها الجرح الإلهي اشتعل

....

وأنت قصيدتي تجتاح هذا البرزخ المهجور

تخترق السراب

وتفيض ملء حقولنا الجدباء.

ولا ينفك الشاعر لوصيف، يعبر عن هذا المعنى، فيتحول دمه إلى التربة التي تنبت ملئه الصواعق وتدمدم فيه الرعود، وتنبض فيه أجمل المعزوفات، وكل تلك الدلالات ترتبط بشعر الشاعر سواء في ثورتها على الواقع البائس أو في تصوير تلك الولادة الجديدة بعد المخاض العسير، فينفتح الوجود سحرا مزهوا.

إن القصيدة التي تكتب بدم الشاعر الذي ينزف من جراحاته، تتحول إلى رسالة في الوجود، ثم تبرعم سحرا مزهوا يزين ذلك الوجود، يقول لوصيف[8]:

وأنا أهرول في سهوب العمر

أبحث عن جراحاتي التي انهمرت

فبرعمت مزهوة

والقصيدة التي تكتب بدم الشاعر، هي قصيدة عصماء[9]:

ولننصهر جرحا لجرح

كي نكون قصيدة عصماء

وهي القصيدة التي تتفتق دما ينزف من الشاعر[10]:

أنت هذي القوافي التي

تتفتق ملء دمي

ودم الشاعر، هو مداده الذي يسيل قصائدا، إنها طبيعة الكتابة المتألمة التي تكتب بدم الشاعر، وما يزيد في ألمها، أن يبلغ درجة الاشتعال لتمتلك القصيدة قوة الخطاب[11]:

يا أيها الجرح اشتعل

وخذ الخطاب

أنت الندى.. أنت المدى

وهكذا هو الشاعر لوصيف، يبدو متألما في كتاباته، وهذا الشعور يعبر عن صدق وجدانه، فالشاعر الصادق يسعى دوما إلى أن " يحبر شعره بدمه ليخالف منطق كتابة الشعر بالمداد "[12].

وفي هذه الكتابة المتألمة، يقدم الشاعر لوصيف رؤيته للشعر، فيرى فيه ثورة وغليانا على واقعه المهترئ في قيمه ومبادئه، و " ابتعادا عن مقاييس الكلام المباح، فلا يجد بأسا من أن يهدر دمه الذي يتدفق في عروقه، كما في لغته وإيقاع القصيد وقوافيه"[13].

2ـ كتابة الاحتراق:

والاحتراق يتصل بالكتابة الشعرية عند لوصيف، اتصال الحطب بالنار فيحترق الشاعر بلهيب الكلمة، ومتى تم ذلك، تحول هيكل الشاعر إلى رماد متناثر، وفي ذلك دلالة رمزية تتجلى في أن " السالك سائر في طريق التحول فينتقل من حال إلى حال، شأنه في ذلك شأن المحترق الذي تطمس النار هيئة جسده، وتحوله إلى كومة رماد "[14].

وبنية الاحتراق بنية شائعة في التجربة الصوفية، وهي تمثل عندهم " مرحلة وسطى في التجليات، تسبق الفناء الصوفي، حيث تذهب الصفات الخلقية وتتلاشى أثناء السير إلى الله"[15].

وأول ما يستوقفنا في تجربة كتابة الاحتراق عند لوصيف، اتصال هذه الكتابة ببنية النار المحرقة، ولبنية النار حضور في شعر لوصيف، تؤدي في سياقات دلالات

خاصة تتسم بالانسجام مع الموقف الماثل، سواء أكان موقفا فكريا أو وجدانيا، أو إبداعيا، غير أننا ستقف عند سياقات ارتباط هذه البنية بكتابة الاحتراق.

ويشدنا في هذا السياق ما عنون به الشاعر لوصيف أحد دواوينه، وهو ديوان" الكتابة بالنار "، فالشاعر يستخدم النار مدادا لكتابة قصائد هذا الديوان، إذ يقول في قصيدة " الكتابة بالنار "[16] :

أغرف من عيونك الحري

لأكتب الأشعار

بقطرات النار

وأرسم الطريق

فالشاعر يتخذ النار مدادا للكتابة الشعرية، وهذا المداد في طبيعته المحرقة يحول التجربة الشعرية إلى تجربة اشتعال دائم ومتجدد، ترتسم في ثناياها معالم الطريق.

وإذا كانت كتابة الاحتراق تحول الكتابة الشعرية إلى كتابة اشتعال دائم ومتجدد، فإن شاعرية الشاعر – في نظر لوصيف – تتحقق كذلك في لحظات الاحتراق، يقول لوصيف في قصيدة " ثم قل أنا شاعر "[17] :

توهج بكل بيان

تلظ

انصهر

في الشواظ النقي

وكن شررا يتطاير

فالاحتراق أولا، والانصهار ثانيا، ثم التحول إلى شرر يتطاير ثالثا هو العلامة البارزة على شاعرية الشاعر وصدق تجربته فنيا.

وهكذا تتحقق الشاعرية في العملية الإبداعية في ظل الكتابة المتألمة احتراقا وانصهارا وشررا يتطاير.

ويبدو أن النار في ارتباطها بدلالات رمزية وأسطورية، تمثل " العنصر الذي يقترن بالإخصاب والتحول، والتعرف والكشف والإبداع والخلق "[18] وفي كل ذلك انبعاث وحياة، يقول لوصيف[19] :

أنت غيثارة الله في الكون

لولاك هل غرد الكروان؟

ولولاك هل عربد الأقحوان؟

ولولاك هل دغدغ الوخز قلب الطبيعة؟

فوجود النار يعني انتفاء مظاهر الموت وانبعاث الحياة، وكل ذلك من شأنه أن يحيل كتابة الاحتراق إلى كتابة خصبة وكشف وإبداع وخلق، لها سمة الديمومة حتى بعد موت المبدع، أو حتى بعد تمام العملية الإبداعية معنى ودلالة، واستيفاء العبارة أسلوبا وإشارة.

وإذا كانت دلالة النار قد ارتبطت في سياقاتها السابقة، بدلالة الكتابة والإبداع، فإنها في قوله[20] :

أوغل في بحر الأسى، أشعل نار الجرح

في غمرة القنوط

ونشوة السقوط

أرفعها عبر الدجى منارة الفتح

قد ارتبطت بدلالة الهداية، وهذه النار، نار مؤنسة لأنها تعيش في جرحه يشعلها لتهديه الطريق في أسوأ لحظات الحياة انكسارا، وأشدها إحساسا بالضياع.

ويبدو أن الشاعر لوصيف يريد أن يناظر اشتعال أشعاره التي يكتبها بقطرات النار ن لتبدو ذاته كذلك مشتعلة، لا تتوقف عن رحلة السير إلى الله التي "تبدأ بالاحتراق وتنتهي بالفناء في الحقيقة المطلقة حيث تذهب الصفات الخلقية وتتلاشى"[21].

والنار في سياقات شعرية مغايرة، تمثل مصدر طهر ونقاء، تخلص الفؤاد من سمومه وأسقامه وظلماته، وتعطره رحيقا إلهيا، يقول لوصيف[22] :

آه.. دعيني أطهر فيك فؤادي

من السم والسقم والظلمات

دعيني أعب الرحيق الإلهي

من نورك الأزرق المتوهج

ثم إن هذه الحالة من الصفاء الصوفي التي تتسامى فيها الذات، حين تتخلص من أدران الجسم، وتتحرر الروح من ثقل المادة، تحلق بعيدا بجناحيها في الملكوت البعيد، يقول الشاعر:

ثم امنحيني جناحيك

حتى أحلق في الملكوت البعيد

وأهفو على شرفات الشفق

وكتابة الاحتراق، يولد من ألمها إصرار الشاعر على الرغبة في الخلاص من محنة الوجود، ففي قوله[23] :

يا نبي النار

لا تتوجس

وارم عظما.. مالحا للكلاب

إن مقولة النبي تحمل دلالة الخلاص، وفي ارتباطها بالنار، يحول تلك الدلالة إلى رغبة جامحة خلاصا وطهرا. وتبدو هذه الدلالة صريحة في قوله[24] :

أحمل نارا مطهرة

وكتابا وجوهرة

أحمل البرق والياسمين

وأنا سيد الأنبياء.. أنا سيد العاشقي

وهكذا، هو الشاعر لوصيف، يبدو لنا حاملا لنار مطهرة، يريد خلاص البشرية من واقع فاسد في قيمه ومبادئه، ويتسامى به إلى حالة من الصفاء الروحي، يتعلم فيها الإنسان كيف ينعم بالحياة وينتصر على الهموم والأحزان.

وقد ترتبط دلالة النار في الخلاص والطهر، ببنية الدم فتتعالق البنيتان في سياق دلالي يمنح العبارة الشعرية أجواء أسطورية تتلخص فيها آلام البشرية ورغبتها في الخلاص، يقول لوصيف[25] :

وأرفع بالدم والنار

معراج كل البشر

في قرار السماوات

حيث النهايات حيث البدايات

وإذا كان في كتابة الاحتراق تحول إلى رماد، فإن في ذلك حياة وانبعاثا، يقول لوصيف[26]

كان الزفاف، وكنت أنت النار أنت الموت أنت الحلم

أنت الريح أنت البعث والميلاد أنت نبوءة الكون العميق

ففي الاحتراق انعتاق من أسار الموت المادي، وحينئذ تتحقق تجربة مغايرة، هي تجربة " الخلود والامتداد في المطلق "[27] .

وهكذا، نؤكد أن تجربة كتابة الاحتراق هي تجربة اشتعال وتوهج وتجدد يحترق الشاعر بحطبها " ويتحول مع حروفه، ومعانيه ن وألفاظه إلى رماد يتناثر داخل نصوصه الشعرية، لا ليموت، ولكن ليولد مرة ثانية من بين ذلك الرماد، وليبعث من جديد "[28] .

وعموما، فإن تجربة الكتابة المتألمة عند الشاعر لوصيف، هي طريقة الشاعر في الإنصات الدائم للوجود والبشرية، وهي في ارتباطها ببنيتي الدم والنار، كتابة دائمة الولادة، دائمة التجدد، ما دام هناك ألم وحزن.

الهوامش:

1- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع – المدارس-، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص92.

2- المرجع نفسه ، ص ن.

3- المرجع نفسه ، ص.126

4- عثمان لوصيف، قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، 2000، ص69

5- المصدر السابق، ص11.

6- محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دار دجلة، عمان، ط2، 2013، ص324.

7- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، 2008، ص 11، 12

8- المصدر السابق، ص8.

9- المصدر نفسه، ص64.

10- عثمان لوصيف، قالت الوردة، ص51.

11- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، 11.

12- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر ، ص134.

13- المرجع نفسه، ص134.

14- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص94.

15- المرجع نفسه، ص93.

16- عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دط ، 1982، ص57.

17- عثمان لوصيف، المتغابي ، دط ، ص34.

18- جابر عصفور ن رؤى العالم ن عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2008 ، ص75

19- عثمان لوصيف، براءة، دار هومة للنشر والتوزيع، دط ن 1997، ص72.

20- عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، ص57 ن 58.

21- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص93.

22- عثمان لوصيف، براءة، ص72.

23- المصدر السابق ، ص ن.

24- عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ن 1997، ص44

25- عثمان لوصيف ن قالت الوردة ن ص27

26- عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص76.

27- محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر ن ص124

28- المرجع نفسه، ص ن

شعر مفدي زكرياء بعيون عربية

د. عقيلة محمدي

جامعة الجيلاني بونعامة - خميس مليانة- الجزائر

البريد الإلكتروني: mohamdiakila14@gmail.com

الملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية الموسومة بعنوان: شعر مفدي زكرياء بعيون عربية، إلى إماطة اللّثام عن بعض الدّراسات العربية التي عالجت شعر مفدي زكرياء، والذي تجاوز حدوده الجغرافية، وانتشر غربا وشرقا وارتأت أنّ شاعريته تقوم على مجموعة من العوامل، والتّأثيرات، وهي: حفظه للقرآن الكريم، هذا المنبع الثّر الذي غدق منه الشّاعر كثيرا، ثمّ اغترافه من الشّعر العربي القديم، ومعارضته لفحول الشّعراء، والشّعر العربي الحديث بالتّناص مع فطاحله، كما أشارت تلك الدّراسات إلى تجربته النّضالية في ميدان الحرب، والتي كان لها الأثر الفاعل في بناء شعره، كما عرّجت على المميزات الأسلوبية التي تفرّد بها الشّاعر، ووقفت عند معجمه الشّعري، وخاصة المعجم الثّوري منه الذي مزج فيه بين دمه ومداده.

الكلمات المفتاحية: النّصوص الشّعرية، مميزات أسلوبية، المعجم الشّعري، مفدي زكرياء.

المداخلة:

شبّ مفدي زكرياء منذ صغره على حبّ العلم والتّعلم، وميله الكبير نحو الأدب وفنونه، كما تشرّب الرّوح الوطنية في المهد؛ لذا كبُر على مقت الاستدمار الفرنسي وظهر ذلك جليّا في قصائده عندما نظّم « في معظم الأغراض التّقليدية التي عرف بها الشّعر

العربي، الغزل والمدح والفخر والرّثاء والوصف والحماسة التي نسميها اليوم شعر المقاومة، وقد بلغ فيه قمة البلاغة والبيان بالنّظر إلى أنه شاعر ثوري في المقام الأول، ومن ثمة كان فيضه الإبداعي وعبقريته الفذة في شعر النّضال فهو نسيج وحده في هذا المضمار، لا يسبقه سابق ولا يلحق به لاحق، وهو فخر الأدب العربي والأدب الجزائري خاصة بإنتاجه الغزير والرّفيع المستوى في هذا الغرض الشّعري»[1]؛ فشعره كان سلاحا فتاكا يقاوم به المحتل الغاشم، ويردّده المجاهد في عملياته الفدائية، ويؤرّخ به لأجيال قادمة تحفظ التّاريخ، وتحافظ على إرث شعب سُقي بالدّمع والدّماء، وقد تأثّر الشّاعر بعوامل كثيرة أثّرت في لغته الشّعرية وأثرتها حسب دراسات عربية كما سيأتي ذكره.

1ـ عوامل شاعريته:

تميّز مفدي زكرياء بموهبة شعرية فذّة، غذّاها بحفظه لكتاب الله عزّ وجل، ونمّاها باطلاعه الواسع على مختلف العلوم كالحساب والفلك...إلخ، ومختلف الفنون كالشّعر والموسيقى...إلخ، «أضف إلى ذلك أنّه كان لديه استعداد شخصي للشّاعرية، حيث كان ذا حسّ مرهف، وعاطفة جيّاشة، وعقلية متميّزة قادرة على الإبداع، كما أن نفسه كانت توّاقة إلى الحريّة والاعتزاز بالكرامة، ولذلك استطاع أن يخوض غمار معركة المصير عن طريق المجال الشّعري»[2]، الذي عايش فيه أحداث الثّورة، و صوّر، وأرّخ لكل تفاصيلها في مراحلها المختلفة؛ إذ« يؤكد شعريته حين يستعيد موهبته المعارة للمحفوظ الجاهز لتدخل من زاوية الأداء النّفسي إلى مساحة التّجديد»[3].

أ/ القرآن الكريم:

تزوّد الشّاعر بزاد لا ينضب معينه وهو القرآن الكريم الذي كان حاضرا بألفاظه، ومعانيه، وبلاغته وأساليبه، وقصصه، وأمثاله، في جلّ قصائده، وكأنّه أراد لشعره الذي عبّر عنه بكل صدق، وواقعية أن يحمل صفة الخلود، والقداسة فهو يمجّد بطولات شعبه، و يئنّ لآلامه، ويكشف عن آماله، بتصوير أكبر ثورة عرفها التّاريخ بصبغة لا تبلى

هي الصّبغة القرآنية التي خيّمت على جلّ قصائده؛ فقد كان من الشّعراء القلائل الذين «أكرمهم الله من خلال حفظهم الجيد لسور وآيات القرآن الكريم واستيعابهم لإعجازه اللّغوي وبلاغته الرّبانية: تضمينه لمفردات أبياته نصوصا قرآنية في سلاسة جمالية فائقة بدت كقلائد ثمينة تؤكد وتقدس ما استهدفه من معان تثري نظمه وإيقاعه بإيمان فكري وحسي معا»[4]، فأسلوب مفدي زكرياء دائما يضفي جلال قرآني على معاني أبيات قصائده: مثلما نجده يصف ليلة ثورة الفاتح من نوفمبر 1954 بليلة القدر المباركة التي هي خير من ألف شهر:[5]

يقول مفدي زكرياء:[6]

دَعَـا التَّـــارِيخُ لَيْلَكَ فَاسْتَـــجَـابَـا ... (نُوفَمْبَر!) هَلْ وَفَيْتَ لَنَا النِّصَابَـا؟

وَهَلْ سَـمِعَ الـمُـجِيبُ نِدَاءَ شَــعْبٍ ... فَكَانَـتْ لَيْلَةَ الــقَـدْرِ الــجَـوَابَـا؟

تَبَارَكَ لَيْلَكَ، الــمَيْمُونِ نَجْـمًــا ... وَجَلَّ جَــلاَلُــهُ، هَتَكَ الـحِـجَـابَـا!

زَكَتْ وَثْبَانُـهُ عَـــنْ أَلْــفِ شَــهْــرٍ ... قَضَاهَا الشَّعْبُ، يَلْتَحِقُ السَّرَابا

أكثر الشّاعر النّهل من القرآن الكريم؛ فهو متشبّع به حتى النّخاع، ومرتبط به ارتباطا وثيقا، والنّماذج الكثيرة في شعره هي دليل «على إدراك عميق عند مفدي زكريا لمفردات آيات القرآن الكريم، ومدلولاتها فبدا وعيه بها وتفاعله معها واستخدامه لها في إثراء أشعاره، وكأنّها عنده جزء من شهيقه وزفيره، نبضا تلقائيا يدور مع نظمه حيث تدور صياغاته، ويؤثر في المتلقين بإيحاءات فيها من المرجعية القدسية الإلهية الشّيء الكثير»[7].

ب/ الشّعر العربي (القديم والحديث):

نهل الشّاعر من الشّعر العربي برمته قديمه وحديثه، وتشبّع به حتى ظهر ذلك جليّا في معظم قصائده، وهو ما نلمسه في الحضور المكثّف لبعض القصائد العربية إذ «وجدنا في الشّاعر مفدي زكرياء الطاقة على التّأليف بين الأصيل والطارئ أي بين

الموروث والجديد أو بين ثقافة الأجداد وثقافة الأغيار وفي كلمة واحدة بين الثقافة العربية الإسلامية والثّقافة الغربية. وهذا يعني أنّ في شعر الشّاعر التّأصل في المنابت المعتّقة كما فيه الإلماع إلى فهم روح العصر وتمثل الثّقافة الجديدة ولعل هذا من علامات العروج إلى الشّعر الوطني الأثير»[8].

تطلّع الشّاعر للوصول إلى الطّبقة الأولى من الشّعراء على شاكلة الشّعراء الفحول، في كلّ عصر من العصور، وحاول النّسج على منوالهم، وتقفي أساليبهم، واستحضار عباراتهم، وتراكيبهم، إذ «واكب مفدي شعراء الإحياء في شكل القصيدة عندهم ومضمونها. فقد صاغ مثلهم قصائد كلاسيكية موحدة الوزن والقافية. ونسج نسجهم في اللغة والصورة والإيقاع، فكانت قصائده جزلة محكمة التراكيب لا معاضلة فيها تتراوح بين النّصوص المباشرة والتّقريرية، وبين الخيال المحلق وتعتمد على العبارة الجهيرة ذات الإيقاع الغنائي الرتيب الذي يروق للآذان الرهيفة، والموروث منذ عصر ما قبل الإسلام حتى تعودت عليه ويتسم شعر مفدي بالخصائص الشّعرية المعروفة في شعر الإحيائيين»[9]، ومنها تضمين القصائد ألفاظا، وعبارات من الشّعر العربي القديم، والحديث على السّواء.

تفاعل الشّاعر كثيرا مع الشّعر العربي القديم، وأخذ منه الصّيغ التّعبيرية، وخاصة مع قصائد الشّعراء الفحول؛ لما حوته من مميزات أسلوبية مختلفة، نحو: قوة الألفاظ، وعمق المعاني، وجمال التّراكيب، والتي شكّلت منبعا ثرّا داخل نصوصه الشّعرية.

يقول مفدي زكرياء[10]:

إِلَى أَنْ سَـمَاهَا عَادِيُ المَـــوْتِ قَائِلاً: «أَلَا عِـــمْ صَبَاحًا أَيُّـها الطَّلَلُ البَالِـي»

فَوَاهًا لَـهَا يَا دَهْرُ، يَا لَجَـــــرِيمَـةٍ، «وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ فِي العُصُرِ الخَالِي»

تضمين من قصيدة لامرئ القيس[11]:

أَلَا عِـمْ صَبَاحًا أَيُّـها الطَّلَلُ البَالِـي وَهَلْ يَعِمَنْ مَنْ كَانَ فِي العُصُـرِ الخَالِي

أدرج مفدي زكرياء بيتا شعريّا كاملا لامرئ القيس؛ ليغذي بنيته النّصية بلفظه ومعناه، وزرعه في قصيدته، بأن أيقظ التّحية الجاهلية (عم صباحا)، التي اعتادت العرب عليها، وكانت تُلقيها على آثار يكاد الزّمن يخفيها. ليسمع المتلقي صوتين متباعدين زمانيا؛ متقاربين جماليا: صوت مفدي زكرياء، وصوت امرؤ القيس، ويدخل في حوار مباشر مع النّصين (القديم، والجديد) في الآن نفسه، فيحدث تأثير مزدوج: التّشويق بالارتداد إلى الماضي، والإمتاع بمعايشة الحاضر، في تنويع أسلوبي، وحلّة جمالية.

كما تأثّر مفدي زكرياء تأثّرا واضحا بأسلوب وأفكار المتنبي الذي "ملأ الدّنيا وشغل النّاس"، لذا نلفي تعالقات كثيرة في قصائده تحيل مباشرة إلى شعر المتنبي كما سيرد ذكره.

يقول مفدي زكرياء[12]:

أَنَامُ مِلْءَ عُيُونِي، غِبْطَةً وَرِضَـى عَلَى صَـيَاصِـيكِ لَا هَمٌّ وَلَا قَلَقُ

البيت متناص مع قول المتنبي[13]:

أَنَامُ مِلْءَ عُيُونِي، عَنْ شَـوَارِدِهَا وَيَسْـهَرُ الخَلْقُ جَرَاهَا وَيَخْتَصِمُ

لقد تجلّى التّناص في هذا البيت الشّعري في اللّفظين (أنام ملء)، كما تجلى أيضا في المعنى ذاته الذي يحمله البيتين معا؛ حيث ينعم الشّاعران بنوم هادئ لا همّ فيه ولا غم؛ فمفدي زكرياء رغم أنّه داخل السّجن الذي يعدّ مصدر قلق للكثير من النّاس، إلاّ أنّه لا يبالي به، وكذلك المتنبي نفسه مطمئنة، بالرّغم من أنّ أشعاره أثارت الكثير من الجدل، والخصومات إلاّ أنّه ينام قرير العين.

اتّجه مفدي زكرياء في أخذه من الشّعر العربي الحديث مباشرة إلى أحمد شوقي الذي كان أكثر حضورا، وتميّزا في شعره رغبة منه في نسج بعض القصائد بخيوط من

لبنات أفكار شوقي؛ فهو لا يتوانى أحيانا في قطف البيت الشّعري كاملا وزرعه في قصائده، فيصبح النّص المستدعى والنّص المستدعي لُحمة واحدة.

يقول مفدي زكرياء[14]:

اعْـتِـرَافٌ...فَـدَوْلَـةٌ ...فَسَـــلاَمٌ فَـكَـلاَمٌ ...فَـمَـوْعُـدٌ ...فَـجَـلاَءٌ

يُحيل مباشرة إلى قول أحمد شوقي[15]:

نَظْرَةٌ ...فَـابْتِسَـــامَةٌ ... فَسَـــلاَمٌ فَـكَـلاَمٌ ...فَـمَـوْعُـدٌ ...فَـلِـقَـاءُ

أخذ شاعر الثّورة الجزائرية الصّيغة الأسلوبية طبق الأصل من أمير الشّعراء، بيد أنّ المفارقة تكمن في الدّلالة، فأحمد شوقي يشرح مراحل اللّقاء بالمحبوبة، ويحنّ لذلك، أما مفدي زكرياء فقد شحن البيت بصيغة دلالية جديدة تكمن في مراحل الخلاص من الاستدمار الفرنسي (العدو)، الذي يئنّ تحت جبروته منذ أمد بعيد.

ج/ التجربة النضالية:

كانت التّجربة النّضالية مصدرا قويّا من مصادر التّجربة الشّعرية عند مفدي زكرياء؛ فالنّضال الفعلي في ميدان الحرب منحه مدادا غزيرا في بناء قصائده، ومعايشة الشّاعر لوقائع الثّورة التّحريرية مكّنته من التّعبير الصّادق عن تطوراتها، وإنجازاتها؛ إذ «يحضّ بألفاظه المدمّرة شعبه على رفع الفعل الثّوري ويكشف أثناءه عن نزعته الشّعرية الموروثة التي تنطلق من تجربته الشّعرية ويصبغ قصيدته بالطّاقة الأدائية والجمالية التي تظهر انتماءه للمذهب الكلاسيكيّ وهو بامتلاكه ذكاوة شعرية متعالية قبل أن يدرك معاناة الشّعب خياليا في كسوة الشّاعرية جرّبه تجربة واقعية في حياته وذلك ساعده على نقل التّجارب إلى شعبه وغرس روح المقاومة والصّمود فيهم»[16].

وضعت هذه الحماسة الفيّاضة الشّاعر في الصّدارة بدون منازع؛ فهو لم يترك حدثا أو معركة أو اعتقالا أو هجوما...إلخ إلاّ وسجّله في أشعاره بدقائقه ومجرياته، وقد

تفرّد بذلك، ووصل جنبا لجنب مع «أكبر شعراء المقاومة لا في الوطن العربي خلال نحو ألفي سنة فقط بل في العالم كله، إنّه يرقى إلى منزلة الشّعراء الفرسان العرب وهم عنترة بن شداد، وقطري بن الفجاءة، وأبو فراس الحمداني، والمتنبي، والبارودي، ومحمد توفيق علي، ويرقى أيضا إلى مكانة شعراء المقاومة الكبار وهم بول غبلوار، وأراجون، وناظم حكمت، وبابلو نيرودا، ويقف جنبا إلى جنب مع شوقي وحافظ إبراهيم وأبو القاسم الشّابي وعبد الوهاب االبياتي، ومحمد مهدي الجواهري في أشعارهم الوطنية والثّورية»[17].

تأثّر مفدي زكرياء بالشّعراء الفطاحل كثيرا، وحاول مجاراتهم فيما وصلوا إليه من الإبداع والإمتاع، وفي أثناء ذلك رسم لنفسه مكانة متفردة في الشّعرية العربية، وخاصة ما يتعلّق بشعر المقاومة، فقد أيقن أنّ الوصول إلى مصاف هؤلاء الشّعراء ليس بالشّيء المستحيل؛« ويحلق مفدي زكرياء في أفق شعراء الوجدان والعقل الكبار بومضاته الفكرية التي تتلألأ كالنّجوم في بعض قصائده لأنه شاعر ثورة اشتعلت بلهيب القلب، وأضاءت بنور الحكمة المتراكمة خلال معارك الحرية والكرامة، وتجددت بتضحيات آلاف ضميره ففاضت رحيقا وجدانيا وفكريا على لسانه»[18].

أراد الشّاعر أن يلتحق الشّعب الجزائري برمّته بالثّورة المسلحة التي بقيت الحل الوحيد من أجل تحقيق النّصر؛ فأخذ يقرع طبول الحرب بالألفاظ، ويعتمد قصف العقول هدفا، ودوي الطّبول أسلوبا، يريد بذلك إيقاظ النّاس ودفعهم إلى ثورية حقة ودائمة[19]، يحركه دائما في ذلك طابع الثّورية الكامن في وجدانه؛ «فيمنح أشعاره نسجا ثوريا غنيّا ويرسم زحافات شعبه المتعاقبة بالأحاسيس الرقيقة المنبثقة عن قلب ينبض على الضمير الإنسانيّ الّذي خاب أمله؛ فيصنع صورة عامّة عن الظّروف الصّعبة، ويميل إلى أساليب متعدّدة حتى يحفّز الشّعب الجزائريّ على ما يريده؛ منها استدعاء التراث، والمفاخر، والأساطير، إثارة لشعبه على المشاركة في ساحة الحرب»[20].

حلم الشّاعر بالحرية لجميع أقطار الوطن العربي، وكان يرى أن المغرب العربي بلدا واحدا لا تحدّه حدود، ولا تقيّده قيود، وتطلّع أن يصبح المشرق العربي لُحمة واحدة، يسوده الأمن والسّلام، و يجمعه الدّين، واللّغة، لذا « لم يقف شعره في أطر النّظرة الوطنية المحدودة، وإنّما تجاوز القطر الجزائري إلى سائر أقطار العروبة في المشرق والمغرب، ودعا إلى الوحدة وشارك جميع العرب آلامهم وأفراحهم، فأنت تستمع إلى حكاية عذاب اللاجئين، وفرحة الشّعب التونسي باستقلاله، ووقفة الشّاعر على ربا الشّام، ووديان مصر، ومناجاة الوحدة العربية، والاعتزاز بالأصالة العربية»[21].

يقول مفدي زكرياء[22]:

وَفِي المَغْرِبِ الأَقْصَى، لَنَا اللُّحْمَة التِّي ... تَزِيدُ مَعَ الدُّنْيَا، وَشَائِجُهَا عُمْقَا

وَفِي الشَّرْقِ، إِخْوَانٌ، كِرَامٌ أَعِزَّة ... عُرُوبَتُنَا، كَمْ عَبَّدَتْ بَيْنَنَا الطُّرُقَا

هِيَ الوِحْدَةُ الكُبْرَى، فَمَنْ رَامَ قَطْعَهَا ... فَقَدْ رَامَ أَنْ يَسْتَلَّ مِنْ صُلْبِنَا عِرْقَا

هُوَ المَارِدُ العِمْلَاقُ، إِنْ تَحْمِ ظَهْرَهُ ... تَعِشْ مُسْتَقِلاً، لاَ تَظِلُّ وَلَا تَشْقَى...

سجّل مفدي زكرياء في جلّ شعره قضايا الثّورة التّحريرية المباركة، و تابع تطوراتها بصدق كبير، إذ نظّم الكثير من القصائد التي تحمل تواريخ حقيقية لأحداث واقعية بصورة مباشرة تخلو من الخيال؛ لأجل ذلك أرادها الشّاعر آلة تصوير واضحة تصوّر كل الوقائع بأمانة، وموضوعية، دون مبالغة وزخرفة فنّية، فكان «أول شاعر جزائري قدّم للأمة العربية ديوانا مطبوعا من الشّعر العربي»[23]، وهو ديوان اللّهب المقدس الذي وضّح فيه قائلا: « لم أعن «في اللهب المقدس» بالفن والصّناعة عنايتي بالتّعبئة الثّورية، وتصوير وجه الجزائر الحقيقي، بريشة من عروق قلبي غمستها في جراحاته المطوّلة»[24]، فقصائده الثّورية كانت حافزا لتخطي حاجز الخوف من الاستدمار، والمضي قدما في سبيل النّصر الذي كان الشّاعر يترقبه في كلّ لحظة، وحين.

يقول مفدي زكرياء[25]:

عَامٌ مَضَى كَـــمْ بِهِ خَابَتْ أَمَـــانِينَا   مَـاذَا تُخَـبِئُهُ، يَا عَــامُ سِــتِينَـا؟
هَلْ جِئْتَ يَا عَامُ، بِالبُشْــرَى تُبَارِكُنَا؟   أَمْ جِئْتَ يَا عَامُ بِالأَحْلاَمِ تُلْـــهِينَا؟
هَلْ كَانَ عِـــــيدُكَ، لِلتَّحْرِيرِ بَـادِرَةً؟   أَمْ كَانَ، لِلظُّلْمِ وَالطُّغْيَانِ تَـمْكِينَا؟
وَهَلْ «لِفَجْرِكَ» أَشْبَاه، تُـعَــــاوِدُنَـــا   نَنْسَى بِطَلْعَتِهَا الــغُرَّ دَيَاجِــينَـــا؟

2/مميزات أسلوبية في شعر مفدي زكرياء:

أصبح اسم مفدي زكرياء ملازما لشعر الثّورة الجزائرية، ومقترنا بها فلم يكتب عنها أحد مثله وتميّز شعره الثّوري بتسلسل كرونولوجي للأحداث، وتسجيل فوري للوقائع الخاصة بالثّورة التّحريرية « ويعدّ ديوان (اللهب المقدس) أهم وأشهر دواوينه، باعتباره ديوان ثورة التّحرير الجزائرية، فمن وحيها صاغ مفدي زكريا الأناشيد والقصائد»[26]، إذ افتتحه بما هزّ كيانه، وحرّك وجدانه« وتعدّ القصيدة الأولى وهي (الذّبيح الصّاعد) رائعة الدّيوان ودرّته،...وتستحق هذه القصيدة أن تدرج في عداد مأثورات الشّعر العربي الحديث، لا في الجزائر فقط بل في البلدان العربية جميعا، لجلال موضوعها وهو- رثاء الشهيد- وسمو معانيها، وجمال صياغتها، ولقوة الشّعور الذي أوحى بها، وجمعها بين الأصالة والمعاصرة في انسجام وتوافق، فالألفاظ تتّسم بالسّهولة، والتّراكيب جزلة، والعبارات محكمة النّسيج»[27].

أراد مفدي لشعره أن يصل إلى جميع الأصقاع، لذا اشتغل على اللّغة بالدّرجة الأولى، ليرسخ في الذّاكرة لأمد طويل، ويردد في جميع المناسبات؛ فعبّر عما يجيش في نفسه من تحدي للمستدمر، ورغبته الجامحة في الخلاص منه، فكان «الحوار الخطابيّ للخصم هو الأسلوب المنشود لمفدي زكريّا لمواجهة الاستعمار وظلّ ذلك من مظاهر القوّة والشّجاعة التي يعرضها في شعره ضمن صور عديدة ومشاهد متنوعة يقصد من خلالها

القبض على متخيّل الاستعمار باستثمار القدرة التّعبيريّة، والطّاقة التّشخيصيّة التي تنطوي عليها لغته الشّعريّة »[28].

أ/ جمالية الإيقاع:

كانت قصائد مفدي زكرياء تردّد على الألسن في كلّ مكان، وتزيد الثّوار عزيمة، وإصرار على تحقيق النّصر، وهي تعزف الإيقاع السّريع ذي النّغم المدوي، الذي يترك الأثر القوي في نفس المتلقي[29] وتجعل منه شعلة نار لا تنطفئ، فدوي الكلمات الحماسية كان مدويا كطلقات البارود التي تخترق الوجدان؛ لذا يمكن أن يصنّف مفدي زكرياء في فئة المبدعين اللّفظيين السّمعيين[30].

غاص الشّاعر بعمق في أحداث الثّورة؛ فكانت أناشيده صدى لوقائعها، وحافزا لثوارها، وتشجيعا لسجنائها، ومعاضدة لمن يرغب في المشاركة فيها؛ فهي بمثابة إعلان لها«وترجع غزارتها عنده، وارتفاع مستواها الفني وما اتّسمت به من تدفق، وتوهج إلى أنّها كانت نظما لأحداث ثورة تحريرية من أعظم الثّورات في تاريخ الشّعوب»[31]، ومباشرة من قلب الأحداث يوقع الشّاعر قصائده.

يقول مفدي زكرياء في نشيد الشّهداء[32]:

اِعْصِـفِي يَا رِيـــــــــــاح   وَ اقْصِـــفِـي يَـا رُعُــود

وَ اثَـخَـنِي يَـا جِــــــــرَاح   وَاحْــدِقِـي يَــا قُــيُــود

نَـحْنُ قَـــــوْمُ أُبَــــــــاه

لَيْسَ فِينَــــــــــــا جَبَان

قَـدْ سَـئِـمـنَـا الــــحَـيَـاة   فِي الشَّـــقَـا وَالـــــهَـوَان

لاَ نَــــمَـلُّ الكِــــــــفَـاح   لَا نَــــــمَـلُّ اِلـجِـهَـاد

فِـي سَــــبِـيــلِ الــبِـلَاد

كتب الشّاعر الأناشيد في السّجن وخارجه، فقد كان شعلة من التّضحية، والجهاد، والقتال، وكان طاقة متجدّدة، لذلك له فضل الرّيادة الشّعرية الثّورية التي لم يسبقه إليها أحد «وقد بلغ مفدي زكرياء الذّروة في فن الأناشيد الوطنية وترجع غزارتها عنده وارتفاع مستواها الفني وما اتسمت به من تدفق، وتوهج إلى أنها كانت نظما لأحداث ثورة تحريرية من أعظم الثّورات في تاريخ الشّعوب فهي من إبداع شاعر ومناضل ضحى بحريته في سبيل هذه الثّورة»[33].

خاض مفدي غمار الشّعر الحر بل كان من بين الأوائل الذين وقّعوا هذا النّوع من الشّعر، حيث خرج عن نظام عمود الشّعر في محاولة للتّنويع حيث كان «الإرهاص أو التّمهيد للشعر الجديد الذي جاء على يد مفدي زكرياء التّنويع في القافية، والأهم من ذلك التّنويع في وزن القصيدة، بمعنى تعدّد الأوزان مما يخلخل نظام القصيدة الشّعرية المقفلة، ويعدّ ذلك خروجا على العمود المتوارث الذي قنّنه الفراهيدي»[34].

يقول مفدي في نشيد أنا ثائر[35]:

فِي الحَنَايَا-

وَسَوَادُ اللَّيْلِ قَاتِمُ

مَالَتْ الأَكْوَانُ سَكْرَى

ثَمِلاَتٍ

أَوْدَعَتْهَا، مُهْجَةَ الأَقْدَارِسِرًّا

ب/ المعجم الشّعري:

يختار الشّاعر بوعي أو بغير وعي جملة من الألفاظ، والعبارات التّي يؤلفها؛ فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر ويستدعيها بالضّرورة، إذ تصبح بعد

تواردها بكثرة في نصوصه الشّعرية لازمة له، مُعَرِّفة به، فتصنع معجمه الخاص به، والمتميّز عن غيره، لأنّ «كلّ شاعر في الأرض وصاحب كلامٍ موزون؛ فلابد من أن يكون قد لهج وألف ألفاظا بأعيانها؛ ليدرها في كلامه وإن كان واسع العلمِ غزيرَ المعاني، كثير اللّفظ»[36].

شكّل مفدي زكرياء معجما ثريّا وغنيّا بالألفاظ التي استخدمها في نسيجه الشّعري، والمعجم في أبسط تعريفاته يتمثل في «تلك المفردات النّشطة الّتي يشكل منها الشّاعر قصائده، والّتي لا تفتأ تتكرر بشكل ملحوظ في إبداعه»[37]، وما هذه المفردات إلاّ عبارة عن خلايا حيّة يتحكم الشّاعر في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق به للنص الشّعري كينونته المتميّزة، و للشاعر تفرده بين الشّعراء[38]،وقد اتّخذ الشّاعر نهجا خاصّا في انتقاء الألفاظ وتوظيفها لما يصبو إليه حتى تناسب الغرض المحدد لها، وذلك نابع من الخلفية الثّقافية التي تشرّب منها وتحديدا الخلفية الدينية.

عكس المعجم الشّعري الخاص بمفدي زكرياء الكثير عن نسجه الشّعري، وشاعريته المتدفقة، وأفكاره المتحرّرة، ومواقفه البطولية؛ فهو بصمة أسلوبية خاصة بقصائده إذ عند تحليل عيّنة من الألفاظ المترابطة، والمتماسكة في سياقها فتنطق باسم منشئها مباشرة، إذ يبقى المعجم «من أبرز الخواص الأسلوبية الدّالة عليه»[39]، ونظرا لثراء هذا المعجم ارتأى البحث أن يقف عند أهم، وأبرز معجم في نصوصه الشّعرية وهو معجم الثّورة التّحريرية.

ج/ معجم الثورة الجزائرية:

كاد أن يكون جلّ شعر مفدي زكرياء يصبّ حول الثّورة الجزائرية، مستشرفا بها، وداعيا لها، ومدافعا عنها، ومسجلا لتفاصيلها، ومهللا بنجاحها، «ونجد معجم الثّورة حاضرا بقوّة في جلّ شعر مفدي؛ فهو "شاعر الثّورة الجزائرية كما أسلفنا القيل، والمعبّر عن هموم شعبه وانشغالاته وتطلعاته أصدق تعبير. والثّورة عنده تمتح من العروبة

والإسلام، وتتجاوز نطاق الجزائر لتشمل الوطن العربي رمّته»[40]، أرّخ مفدي إطارا جديدا للشعر الثّوري ليس في الجزائر فحسب بل في كل أقطار الوطن العربي «وتغدو الثّورة الجزائريّة ينبوعا منسالا في المفردات النّاجمة عن كنز الشّاعر اللّغويّ، وتعبيراته الدّلاليّة الشّاهقة الّتي لا مثيل لها حسب وقع بالغ تخلّفه على قلوب الثوّار وعقولهم»[41].

يقول مفدي زكرياء:[42]

وَيَـــا جُــنُودًا، شَمَّرَتْ لِلْــفِــدَا   خَطُّوا الطَّرِيقَ بِدَمِ الشُّـهَدَاءِ
أَلْقُوا إِلَى الأَعْمَـاقِ، جَيْشَ العِـدَا   وَطَـهِّـرُوا (بَـنْزَرْت) مِنْهُم غَـدَا
لِشَعْبٍ نَادَاكُم، فَلَـــبّوا النِّـــدَا   وَالمَــجْدُ نَــجّاَكُمْ، فَمَدُوا اليَدَا

عاش الشّاعر أحداث الثّورة ميدانيا، وقد كلّفه ذلك السّجن مرات ومرات، إلاّ أنّ ذلك لم يثنه عن مواصلة النّضال فقد كتب أروع قصائده في وصف الثّورة، والتّغني بها «وفلسفة الثّورة عنده تنبع من الدّين والعروبة فلم يفصل بين وطنه والبلاد العربية، وكافح دائما من أجل لغته وقوميته وإسلامه، فكابد من جراء ذلك ألوانا من الآلام. كان يعبئ النّفوس بالحماسة. ويوم اندلعت الثّورة الجزائرية سماها «ليلة القدر الكبرى»، لأنّه وجد فيها بداية تفتحات الخير وإشراق النّعم على شعب الجزائر، وفي عشية اليوم الأول قال:»[43].

يقول مفدي زكرياء[44]:

جِـــــهَادٌ دَوَّخَ الدُّنْيَــا، وَأَلْــقَى   (هُنالِكَ) فِي سِيَاسَتِـهَا اضْطِـرَابَا
وَقَـالَ اللهُ: كُنْ يَـا شَـعْـبُ حَرْبًـا   عَلَى مَنْ ظَلَّ لاَ يَرْعَى جَــنَابَــــا!
فَــأَيْقَـظَتْ الــقَنَابِلُ تَــعَــامَى   وَأَسْدَلَ فَوْقَ نَاظِــرِهِ نِــقَــابَــا
وَنَــحْنُ الصَّــادِقُونَ، إِذَا نَطَقْنَا   أَلِفْنَا الصِّدْقَ، طَبْعًا لَا اكْتِسَابَــا!

نَزَلْنَا مِـــنْ مَـــعَـــاقِلِـــنَا صُقُورًا وَصَلْنَا فِي الوَغَى، أُسْدًا غِــضَابَـــا
وَقَـــلَبْنَـــــا مِنْ التَّارِيخِ وَجْـــهًا وَجَـدَّدْنَـا لِـهَيْكَـلِـــهِ إِهَـــابَـــا

استفاض مفدي زكرياء في وصف الثّورة الجزائرية المقدسة، والدّعوة إليها، والذّود عنها، وذكرها في أغلب قصائد ديوان اللّهب المقدس إن لم تكن جميعها[45]. بدرجات متفاوتة، فظهرت بملامح جزئية في بعض القصائد، وبملاح كلية مستغرقة القصيدة كلّها؛ فتبدو هذه النّبرة الثّورية واضحة في قصيدة (لا تعجبوا إن جاءكم برسالة!!)، على سبيل التّمثيل لا الحصر.

يقول الشّاعر[46]:

ثَـارَتْ تَفْصِـــلُ بِـالحَـدِيـدِ حَـدِيثَهَـا وَمَضَـتْ تُفَسِّـرُبِالرَّصَـاصِ مَقَالَهَا
غَنَّى بِثْورَتِـــهَا الرَّهِيبَةِ شَـــاعِـرٌ وَشَدَ يُخلِّدُ فِي الــعُصُورِ قِــتَالَـهَا
وَاشْتَّقَ مِنْ نَبَضَاتِـــــهَا أَوْزاَنَـــهُ وَاخْتَارَمِنْ لَوْنِ الدِّمَاءِ جَــمَالَـــهَا
صَــهَرَتْهُ آلاَمُ الــــجَـــزَائِرِفَانْبَرى يَـخْتَطُّ مِنْ آلاَمِـــهِ أَشْكـاَلَـهَـــا

أفصح مفدي زكرياء في هذه الأبيات الشّعرية عن مشاعره الفيّاضة لتي تنمّ عن الاعتزاز والافتخار بالمقاومة؛ «فحديث الشّاعر هنا عن الثّورة حديث مفاخر بها، معجب بما حققته للشعب من مكاسب، فإن لم يكن للثورة من حسنة تذكر إلاّ دفع النّاس في مواجهة المغتصب، ووثوبه في وجهه والجرأة في قتاله لكفاها. ولقد بلغ الشّاعر بهذه الثّورة الفتية مبلغا عظيما جعله يتّخذ من نبضاتها قيتارة يعزف عليها ألحانه، ومن دماء شهدائها مدادا يسطّر به أشعاره الخالدة»[47].

يقول مفدي زكرياء[48]:

سَنَثْأَرُلِلْبَيْتِ الذِّي كَـــــــانَ آهِلاً فَرجَّتْ بِهِ الأَنْغَامُ تَسْحَقُــهُ سُحْقًـا
سَـــنَثْـأَرُلِلْبِنْـتِ التِّي دِيسَ قُـدْسُـهَـا وَدَنَّسَ أَحْلاَسُ الخَنَا عِرْضَـهَا الأَنْقَى

سَـــنَثْأَرُ لِلطِّفْلِ الرَّضِـــيعِ وَقَدْ غَدَا وَفِي فَـمِــهِ الرَّشَاشُ يَحْسَبُـهُ رِزْقَــا

عبّر الشّاعر عمّا يجيش في صدره من ألم وحسرة؛ لما ارتكبه الاستدمار في حق شعبه المظلوم، إذ ردّد «بعض الألفاظ ذات الدّلالة الثّورية، مثل: ترديده لكلمة (سنثأر) التي تدلّ على إصرار الشّاعر إصرارا جازما على معاودة الثّأر مستقبلا، وكأنّه لم يقنع بما فعلته الثّورة من بطش بالمحتل، وتدمير لعدته وعتاده»[49].

تعلّق الشّاعر بالجزائر، وشغف بها، لدرجة لا توصف، حيث كان لا يدّخر جهدا في سبيل الدّفاع عنها، والذّود عن حماها، وقد أذاقه الاستدمار الفرنسي الويلات، لكن ذلك لم يثنه عن هدفه، بل زاده عزيمة، وإصرارا من أجل قضيته العادلة، وهي تحرير الجزائر، أو الهلاك دون ذلك؛ فجلّ القضايا التي« استغرقت أدب الشّاعر مفدي زكرياء وفكره استمدها من الجزائر، وجودا وهوية ونضالا وفكرا وشعرا، فأنت عندما تطالع أي قصيدة من قصائده قلّما تجد نفسك غير محاط بأكاليل من الاعتزاز والفخار بالجزائر، شعبا وتاريخا وانتماء ونضالا وعزة نفس؛ فبقدر ما كان مهتما بتأكيد الانتماء الإسلامي والعربي للجزائر بقدر ما كان حريصا على تأكيد الانتساب للجزائر كمنبع لذلك الانتماء»[50].

يقول مفدي زكرياء:[51]

هِيَ (الجَزَائِرُ)، صَــدْرُ الغَيْبِ أَطْلَقَهَا لَـــمَّا تَفَجَّرَ بِالعِــمْلاَقِ بُركَــانُ

هِيَ (الجَزَائِرُ)، وَعْدُ اللهِ أَنْــجَــدَهَـا لَــــمَّا اسْتَخَفَّ بِوَعْدِ اللهِ طُغْيَانُ

رأت معظم الدّراسات العربية التي عالجت شعر مفدي زكرياء أنّ شاعريته تقوم على مجموعة من العوامل، والتّأثيرات التي أثّرت في نصوصه الإبداعية، وهي: حفظه للقرآن الكريم، ثمّ اغترافه من الشّعر العربي القديم والحديث على السّواء، كما كان لتجربته النّضالية في الميدان الأثر الفاعل في بناء شعره، ونظرا لتلك المؤثرات فقد كان

طبيعيا أن يملك الشّاعر تمايزا أسلوبيا، و معجما خاصا به دالا عليه ، وخاصة معجمه الثّوري، وأكدت تلك الدّراسات أنّه امتلك مجموعة من الخصال المتميّزة كاللّغة الفائقة، والعاطفة الصّادقة؛ لذا احتلّ مكانة باسقة في سماء الشّعر العربي، وهو الذي وُصف بالشّاعر الفذ، والشّاعر العبقري، والشّاعر الثّوري، والشّاعر الفيلسوف، وغير ذلك من الألقاب التي حاز عليها بجدارة، واستحقاق، وهي ألقاب تكشف عن مكانته الشّعرية السّامقة.

الهوامش:

1- حسن فتح الباب، مفدي زكرياء رائد مدارس التجديد الشعري في الجزائر (مدرسة الإحياء، مدرسة الديوان، مدرسة أبولو)، أعمال الملتقى الدولي: مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، الجزائر، ط2، 2016، ص 88.

2- محمد عمر حافظ يونس، شعر مفدي زكرياء "دراسة أسلوبية"، (رسالة ماجستير)، جامعة الفيوم، مصر،1427هـ، 2006م، ص3.

3- حسن فتح الباب، مفدي زكرياء رائد مدارس التجديد الشعري في الجزائر (مدرسة الإحياء، مدرسة الديوان، مدرسة أبولو)، ص94.

4- أحمد سعيد، العروبة والإسلام في شعر مفدي زكرياء، أعمال الملتقى الدولي، مفدى زكرياء شاعر الوحدة، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، دط، 2007، ص 286.

5- ينظر، المرجع نفسه، ص 290.

6- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2012، ص 33، 34.

7- أحمد سعيد، العروبة والإسلام في شعر مفدي زكرياء، أعمال الملتقى الدولي، مفدى زكرياء شاعر الوحدة، ص 292.

8- كمال عمران، الوحدة الإسلامية في نظر مفدي زكرياء" متخيل اللغة ومسالك الوحدة"، أعمال الملتقى الدولي: مفدي زكرياء شاعر الوحدة، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، دط، 2016، ص 306، 307.

9- حسن فتح الباب، مفدي زكرياء رائد مدارس التجديد الشعري في الجزائر (مدرسة الإحياء، مدرسة الديوان، مدرسة أبولو)، أعمال الملتقى الدولي: مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، ص 87.

10- مفدي زكريا، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، جمعه، وحقّقه: مصطفى بن الحاج بكير حمّودة، مؤسسة مفدي زكرياء، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، دط، 2003، ص56.

11- امرؤ القيس بن حجر بن حارث الكندي، الديوان، شرح وتحقيق: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط$_2$، 2004، ص 135.

12- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص 25.

13- المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1403هـ، 1983م، ص 332.

14- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص49.

15- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، دار العودة بيروت، دط، 1988، ص112.

16- عيسى متقى زاده، المقاومة في الشعر الجزائري والإيراني، دراسة مقارنة بين مفدي زكريّا وفرخي يزدى، مجلة: إضاءات نقدية، السّنة الخامسة، ع18، صيف 1394، حزيران 2015م، ص 79.

17- حسن فتح الباب، مفدي زكرياء رائد مدارس التجديد الشعري في الجزائر (مدرسة الإحياء، مدرسة الديوان، مدرسة أبولو)، أعمال الملتقى الدولي، مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، ص 88.

18- المرجع نفسه، ص 91،92.

19- ينظر، أحمد سعيد، العروبة والإسلام في شعر مفدي زكرياء، أعمال الملتقى الدولي، مفدى زكرياء شاعر الوحدة، ص 293.

20- عيسى متقى زاده، المقاومة في الشعر الجزائري والإيراني، دراسة مقارنة بين مفدي زكريّا وفرخي يزدى، ص 83، 84.

21- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984، ص361.

22- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص 175.

23- فوزي عبد القادر الميلادي، من أدب المشرق والمغرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 117.

24- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص 7.

25- المصدر نفسه، ص129.

26- حسن فتح الباب، مفدّى زكريّا، شاعر الثورة الجزائرية، دار الرائد للكتاب، دط، 1431هـ، 2010م، ص37.

27- المرجع نفسه، ص39، 40.

28- عيسى متقى زاده، المقاومة في الشعر الجزائري والإيراني، دراسة مقارنة بين مفدي زكريّا وفرخي يزدى، ص 94.

29- ينظر: كمال عمران، الوحدة الإسلامية في نظر مفدي زكرياء" متخيل اللغة ومسالك الوحدة"، أعمال الملتقى الدولي، مفدى زكرياء شاعر الوحدة، ص 303.
30- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر الصافوتي، شاعرية مفدي زكرياء وشعرية القصيدة" فلسطين على الصليب نموذجا"، أعمال الملتقى الدولي، مفدى زكرياء شاعر الوحدة، ص 367.
31- حسن فتح الباب، مفدي زكرياء رائد مدارس التجديد الشعري في الجزائر (مدرسة الإحياء، مدرسة الديوان، مدرسة أبولو)، أعمال الملتقى الدولي، مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، ص 96.
32- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص 73.
33- حسن فتح الباب، مفدي زكرياء رائد مدارس التجديد الشعري في الجزائر (مدرسة الإحياء، مدرسة الديوان، مدرسة أبولو)، ص96.
34- حسن فتح الباب، الشعر الجديد في الجزائر بين الواقع وآفاق المستقبل، مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1981، ص12.
35- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص 107.
36- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ج$_3$، ط$_2$، 1385هـ، 1965، ص366.
37- إبراهيم جابر علي، المعجم الشعري، بحث في الحقول الدّلالية للكلمة في الخطاب الشّعري، بلند الحيدري نموذجا، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، دط، 2015، ص 9.
38- ينظر، سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1414هـ، 1996م، ص 85.
39- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
40- فريد أمعضشو، أحمد شوقي ومفدي زكريّا، من حقيقة التّقاطع الشّعري إلى ترجيح فكرة التّأثير والتأثير، مجلة رسائل الشعر، ع4، تشرين الأول، 2015، ص64، 65.
41- عيسى متقى زاده، المقاومة في الشعر الجزائري والإيراني، دراسة مقارنة بين مفدي زكريّا وفرخي يزدى، ص87.
42- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص213.
43- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص 358.
44- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص37،35،34، 40.
45- ينظر، عبد الولي الشّميري، الثّورة والمقاومة في شعر مفدي زكرياء، الجزائر، دراسة مقارنة مع الشّاعر محمد محمود الزّبيري، صنعاء، أعمال الملتقى الدولي الخامس، مفدي زكرياء شاعر التّحرر، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، دط، 2008، ص 302.
46- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص114.

47- عبد الولي الشّميري، الثّورة والمقاومة في شعر مفدي زكرياء، الجزائر، دراسة مقارنة مع الشّاعر محمد محمود الزّبيري، ص 303.

48- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص172.

49- عبد الولي الشّميري، الثّورة والمقاومة في شعر مفدي زكرياء، الجزائر، دراسة مقارنة مع الشّاعر محمد محمود الزّبيري، ص 304.

50- علي الإدريسي وزكي مبارك، الحضور الثقافي للشاعر مفدي زكرياء في المغرب، مجلة (دعوة الحق) نموذجا، أعمال الملتقى الدولي الخامس، مفدى زكرياء شاعر التحرر، ص 259.

51- مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، ص 179.

صورة المرأة في ديوان "أعراس الملح" لـ "عثمان لوصيف"

د. رفيقة سماحي

المدرسة العليا للأساتذة – بشار– الجزائر

البريد الإلكتروني: rafikahope@hotmail.fr

ملخص:

نصبو عبر هذه الورقة البحثية إلى الكشف عن صورة المرأة في أدب الأزمة وسنختار من بين الدواوين الشعرية ديوان "أعراس الملح" لـ "عثمان لوصيف" الذي جاء مشبّعا بصور عديدة تجسد المرأة الحبيبة والمرأة الوطن، والمرأة الأرض، في فترة من الفترات الحرجة فعبر الشاعر عن ذلك بزفرات ألم وحزن.

وعليه فإن الديوان حمل قصائد متنوعة تعبر عن المرأة بطريقة صريحة أو رامزة.

الكلمات المفتاحية: أدب الأزمة، عثمان لوصيف، أعراس الملح، صورة المرأة.

مقدّمة:

إن الصورة الشعرية التي يحددها الشاعر لتعبير عما يختلج خاطره، وترجمة لأحاسيسه ومشاعره وواقعه المر، فالشاعر الذي شهد الأزمة وما مرت به الجزائر في العشرية السوداء سبّاق للتعبير عنها وعن أحاسيسه المشبعة بالأسى والألم والحزن، وقد اخترنا من بين الدواوين الشعرية ديوان (أعراس الملح) لصاحبه (عثمان لوصيف) لما يحمله من صور وأخيلة تعبر عن المرأة بدلالات متعددة. فكيف جسد الشاعر صورة المرأة في شعره؟ وما الجديد الذي أضفاه في قصائده؟؟ وإلى أي مدى استطاع الشاعر أن يعبّر عن مشاعره إزاء المرأة في مرحلة التعددية الحزبية؟

أهدف من خلال هذه الدّراسة إلى إبراز صورة المرأة في ديوان (أعراس الملح) إذ يمثل هذا الديوان نموذجا من نماذج أدب الأزمة. واعتمدت في هذه الورقة البحثية على المنهجين: الوصفي والتحليلي، المناسبين لطبيعة الموضوع، وضمّت الدّراسة المنهجية الآتية:

-مقدّمة.

-نبذة مختصرة عن حياة الشاعر عثمان لوصيف.

-شعر الأزمة.

-صورة المرأة في شعر لوصيف.

-خاتمة.

1ـ نبذة مختصرة عن حياة الشاعر عثمان لوصيف:

ولد عثمان لوصيف في بلدية طولقة بولاية بسكرة سنة 1951م، تلقى تعليمه الأول بمسقط رأسه، كان يجيد الرسم والموسيقى في طفولته، انتقل إلى بسكرة ليكمل دراسته في المرحلة المتوسطة ودرس فيها أربع سنوات بالمعهد الإسلامي، حيث تحصل على شهادة الأهلية سنة 1970م، وفي العطل الصيفية اغتنم الفرص وحفظ القرآن الكريم بكتاتيب قريته طولقة، ثم انتقل إلى سلك التعليم بعد سنة من التكوين 1971م، ولم يكمل دراسته الثانوية نتيجة للظروف القاسية التي عاشها (الفقر، الحرمان)، غير أنه حرص على أن يكوّن نفسه بنفسه حتى تحصل على شهادة التعليم الأصلي (البكالوريا) سنة 1974م، ولم يلتحق إلى الجامعة إلا سنة 1980م بمعهد الأدب العربي بجامعة باتنة، وبعد أربع سنوات حصل على شهادة الليسانس في الجامعة ذاتها سنة 1984م، ثم تحصل على الماجيستير بسطيف، فالدكتوراه بالسانية وهران سنة 2016م. رحل (لوصيف) عن عمر ناهز السابعة والستين سنة، عام 2018م، بعد صراع مع المرض، ترك آثارا غزيرة ودواوين شعرية عديدة منها: الكتابة بالنار (1982م)، شبق الياسمين (1986م)، أعراس

الملح (1988م)، أبجديات (1997م)، الإرهاصات (1997م)، اللؤلؤة (1997م)، زنجبيل (1999م)[1].

2ـ شعر الأزمة:

هو الأدب الاستعجالي أو أدب المحنة، عبّر عن الوضع المزري في العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر، فكانت أبيات الشاعر تقطر دما جراء المأساة التي حدثت للوطن فتركت صداها لا في الشعر فحسب، بل في قلوب الجزائريين عامة والشّعراء خاصة، ومن الشعراء الذين لمعوا في هذه الفترة: (عز الدّين ميهوبي، أحمد شنة، علي ملاحي، أحمد الطيب معاش، يوسف شقرة، شارف عامر، باديس سرار، سامية زقاري..)[2]، وغيرهم.

ينعت (أحمد يوسف) جيل هذه المرحلة بـ"جيل اليتم الذي يفتقد إلى أب يستند إليه، و يلوذ به، فراح يتبنى فلسفة خاصة ولغة جريئة انفجارية تتوشح هالة من السواد، وتركب غوايات التجريب والتجديد، وترسم واقع الشاعر بريشة الرفض و التجاوز"[3]، كما شهد هذا الجيل التزعزع السياسي ما ولد فيه القلق والتوتر فأخذ عبر أدبه يبحث عن السلم والاستقرار، حيث تنوعت ملامح الشعر عنده فمنهم من تحدث عن الأطفال ومعاناتهم، ومنهم من كان موضوعه الوطن الجريح؛ ومنهم من خصص حديثه عن المرأة وتضحياتها، كما فعل (لوصيف) في ديوانه (أعراس الملح). فكيف تجلت صورة المرأة في هذا الديوان؟!؟

3ـ صورة المرأة في شعر لوصيف:

إنّ النّص الشّعري لم يولد من عدم إنما هو حصيلة نتاجات شعرية وتجربة شعورية مرت بالشاعر فحركت أحاسيسه ومشاعره، وراح يكتب ما مر به، فجسد صور المرأة التي مثلت الحبيبة والوطن والأرض، فوصف محاسنها وخيراتها عبر ديوانه (أعراس الملح) الذي احتوى على اثنتين وأربعين قصيدة تتراوح بين النظام العمودي والشعر الحر، وبين الطول والقصر، موظفا الرمز ليعبر به عن واقعه الاجتماعي، بدءا بعنوان الديوان الذي حمل متناقضات بين الأعراس التي تدل على البهجة والفرح، وبين الملح الذي يدل

على اليأس والفناء، فالملاحظ منذ الاستهلال مسحة التشاؤم والحزن في القصائد التي يصل بها إلى قمة التفاؤل والرضا وبعث الأمل من جديد.

3ـ1ـ المرأة الحبيبة:

اعتمد الشاعر على الرمز فذكر صورة المرأة ورمز لها بالطهر والعفة، فهي شعاع إلاهي في الأرض ولا يمكن للرجل الاستغناء عنها، فهي شريكته في الحياة، يقول في قصيدته (أملاح)[4]:

أبحر في جحيم هذا الملح

آتيك في زوبعة من الملح

في موجة من الملح

في زهرة من ملح

آتيك يا حبيبتي

وارتمي بين يديك قمرا من الملح

فلتحضنيني بذراع الملح

ولتسلميني للضياع في بحار الملح

وليحترق عشاق هذا الملح

فالشاعر هنا يبرز نزعته الصوفية في حبه للمرأة التي جعلها جزءا من الكون لا يطيب العيش إلا بها، ولكن الظروف المحيطة به وما يعتري واقعه الراهن عبّر عنه بدلالة الملح؛ فهذه الدلالة أعطت مسحة تشاؤمية لهذا الحب ما أدى إلى اليأس ونبذ الحياة وفقدان الأمل في ظل التعددية الحزبية والأوضاع السياسية في الجزائر.

وفي قصيدة أخرى من الديوان يكرر كلمة الندى معبرا عن حبه لمن يحب بعنوان (الندى)[5]:

في غنائك أو في بكائك أسبح مثل الندى

في سجودك أو في جحودك أرشح مثل الندى

تحت جفنيك أنعس مثل الندى

أموت ويبقى الندى

فالشاعر هنا احتمى بالمرأة فهي الآمال والأفراح يشاركها الشاعر غناءها وبكاءها، كما جعل من الندى شيئا مقدسا خالدا حتى وإن فني الشاعر فإن الندى يبقى ويظل بعده.

ويضيف في قصيدته (سيمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود)[6]:

ضباب ضباب والمسالك وعرة ... وما بيننا يمتد بحر الفجيعة

ضباب ضباب والصواعق جلجلت ... ضباب وما يدريك سر غيمتي؟

ضباب ضباب والتقينا والفنا ... ضباب وغبنا في ضباب الأشعة

كان العناق اللانهائي وارتمت ... عروسي على صدري وفزت بجنتي

وعادت إلي الدار بعد فراقها ... وردّت إليّ الروح بعد المنيّة

وأحسست أني أنتمي لعناصري ... وأنّي ألاقي جوهري وحقيقتي

ومرّغت وجهي في لظاها مقبّلا ... شموعي وأزهاري وأمي وإخوتي

وفي شعرها الليلي تاهت أصابعي ... وفي ثغرها النّاري ضيّعت مهجتي

نستشف من خلال تكرار الشاعر للّفظ (ضباب) على أن الوضع الذي يعيشه قاتم مشوه لا يمكن استجلاء الحقيقة من خلاله، فهو كالضباب لا ترى الأشياء على حقيقتها.

إذ عبر الشاعر عن أواخر الثمانينيات في الجزائر بالضباب الذي يحمل دلالات الغواية، وإخفاء الحقيقة، والتستر، والضلال، والتيه، لينتقل للحديث عن المرأة والحبيبة في ظل الضباب ويصف فرحته بعد ملاقاتها، تلك الفرحة التي لم تكتمل بعد في ديوانه.

أما في قصيدة (مريم)[7]، فيقول:

هاجرت في عيونها الخضراء

أغنية جريحة وطائر مغرم

سميتها العذراء

سميتها مريم

من زمن أعشقها

من زمن أعبدها

يظهر أن الشاعر في هذه القصيدة متشبع بالروح الدينية، إذ استحضر الموروث الديني ونهل منه؛ فتسميته لمريم في قصيدته، وذكره للعذراء في أسطره الشعرية لدليل قاطع على أن المرأة الجزائرية أو الأرض الجزائرية أو الوطن –في نظر الشاعر-عذراء طاهرة عفيفة، حتى وإن نكل بها أو لاقت العذاب من مستبديها والحاقدين عليها فستظل طاهرة شريفة ومقدّسة.

يقول (لوصيف) في قصيدته (بلقيس)[8]:

بلقيس يا بلقيس

يا نشوة الروح ويا زنبقة الأوتار!

غدا.. غدا تبعث في عيونك البحار

وتولد الأيام في يدك والشموع

تتبين رمزية الشاعر باعتماده لفظ (بلقيس) في العنوان وفي السطر الأول، فـ (بلقيس) تمثل لنزار قباني الزوجة والحبيبة والسند والحياة، لكن هذه الحياة صارت قاتمة بفقده إياها، في حين أن الشاعر (لوصيف) لا يزال متفائلا ينتظر غدا مشرقا يبعث على الأمل والحياة من جديد.

3ـ2ـ المرأة الأرض:

يتحدث الشاعر في دلالة أخرى عن الأرض والمرأة، فالأرض هي المرأة، والمرأة هي الأرض، يقول في قصيدته (الأرض) معبرا عن جمالها الذي أسره[9]:

أغرق في عيونها

حيث النّدى والعشب والأوراق

أغوص في خرائط الأعماق

مغلغلا

بين الدّجى والوصف

أجس فيها النبض

فالشاعر هنا جسد الأرض في صورة امرأة، فأحبها وعشق عيونها، وغرق في هواها، وهذه الرمزية تدل على التمسك الشاعر بالهوية والانتماء، فعلاقته مرتبطة وموثوقة بالندى والعشب والأوراق في الدجى، فالشاعر وإن بدا يائسا فإنه في هذه الأسطر الشعرية كله تفاؤل وحب وتقديس للأرض التي احتضنته، على الرغم مما فيها من مكائد بشرية.

يضيف الشاعر في قصيدة (السنابل)[10] متحدثا عن الأرض:

نحن طوعنا لها الريح

زرعنا البرق

أرسلنا السحاب

ومنحناها بريق الدمع في ليل الحداد

وغدا أطفالنا يأتون

من ليل المخاضات ومن جرح الخراب

يملأون الأرض عشقا

ويغنون سنا الشمس وأعياد الحصاد

عاد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية إلى مسحة التشاؤم فالواقع المرير هو من حتم عليه هذه النزعة المحمّلة بالدموع والأسى والحزن، ومن الألفاظ الدالة على ذلك (الدمع، الحداد، الليل، الخراب..)، فواقعه الاجتماعي والسياسي والنفسي خراب ودمار وفوضى. لكن الشاعر في الأسطر الأخيرة بدا متفائلا إذ أكسب شعره أملا ببزوغ فجر جديد يبعث على الانتصار والمجد والوحدة الوطنية (غدا، أطفالنا، يغنون، الشمس، الحصاد)، فالأطفال هم نبض المستقبل وهم من يرفعون غدا راية العزة والوحدة والتطور.

يقول الشاعر في قصيدة (أنبياء وشياطين)[11]:

النبيون استماتوا فيك يا أرض العذاب

فيك يا أرض العذاب

عبثوا فوق ثراك

نصبوا فيك الشراك

فيك يا أرض العذاب

يطلق الشاعر هنا زفرات ألم ويأس لما أصاب الأرض من عذاب وخراب، فدمرتها شياطين الإنس، ولم يعتن أبناؤها بها، فأصبحت تعاني الفساد والهلاك..

3.3ـ المرأة الوطن:

يتحدّث الشاعر عن الوطن معبرا عنه بالمرأة، فنجده في بعض قصائده يذكر مسقط رأسه أو وطنه الجزائر أو منفاه قائلا، في قصيدة له بعنوان (أسائلها... لاتجيب)[12]:

أسائلها عن رحيل الغصون

عن المطر المر

عن زهرة تتناثر في الريح

عن شهوة البحر في أعين الشهداء

عن الليل والجوع

عن نكهة الملح في شفة الياسمين

ذكر الشاعر الوطن الذي رمز له بالضمير المتصل (ها) أو بالمرأة، فالوطن لا يجيبه، رغم استنطاق الشاعر له، فالجزائر محمّلة بالجراحات والزفرات والآهات وما يدل على ذلك الألفاظ الآتية (المر، الليل، الجوع، الملح..)، فكل هذه الدلالات أفصحت عما يعتري واقع الجزائر المر في حقبة معينة.

يقول الشاعر في قصيدة أخرى (أحملكم وأرتحل)[13]:

أشيلكم من عفن التاريخ من طحالب العصر

ومن مناخ هذا القبر

يا شعري العاشق!

يا حقائبي المحاصرة!

أحملكم مراوحا ونفح

للوطن المفتوح مثل الجرح

أحملكم وأرتحل

فالشاعر هنا يدعو إلى الرحيل من الوطن الذي يحمل الألم والجراح إلى الوطن الذي رسمه في مخيلته، ذلك الوطن المفتوح الذي شبهه بالجرح، فكل ما في الوطن نزيف وجراح ومآسي وآلام، خلفها الغرب عبر الفتن التي حاكها، فتقاتل أبناء الوطن الواحد، وتفاقم الصراع مع السلطة ابتداء من فترة (1988م).

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (أعطيك أن تحترقي)[14]:

أعطيك من ناري ومن حنيني

ومن غوى جنوني

أعطيك أن تحضني جراحنا وتحملي الشموع

وأن تشقّي غابة الدموع

وأن تثقبي الجدار

وتفتحي نوافذ النهار

يخاطب الشاعر الوطن الذي يجسده في صورة امرأة يشتاق إليها ويحن لها، ولطالما رافق هذا الشعور الشاعر في أبياته؛ شعور بالغربة والمنفى وهو في بلاده إلا أنه يحن إلى وطن مثالي، لا مشاكل فيه ولا مآسي فيأمل أن يحمل الوطن شموعا، ويضيء الكون

المظلم، ويقضي على عتمة القلوب، فيقضي على الأحزان والهموم والدموع، إلى نهار مشرق جميل ينعم فيه الجزائري بالهناء الاجتماعي والأمن السياسي.

يقول في قصيدته (مجنون طولقة)[15]:

طولقة تغرق في صبابة النخيل

والعاشق المجنون في جحيمه يداعب الفراشة

في جفونه ارتعاشة

تغريه بالموت وبالرحيل

يتحدّث الشاعر هنا عن مسقط رأسه (طولقة) هذه المدينة التي تعرف بواحاتها ونخيلها فهي تعيش بين الشوق والحنين، يعشقها الشاعر لحد الجنون، فهو يكابد متاعب الحياة، ومشاقها، ومتى ظفر بالسعادة لحظة فلتت منه دهرا، بعدّ الشاعر مرهف الحس يؤثر في الواقع ويتأثر به، لذا فإن الأوضاع المحيطة به آنذاك سواء في مدينته أم في كل مدن الجزائر كانت في تزعزع واضطراب، ما جعلت الأسطر الشعرية ترتعش ونفسية الشاعر تهتز تمهيدا للأحداث الدامية.

ويقول في قصيدة (في جسدي الممزق)[16]:

ربما هبت علينا الريح حمراء عتية

ربما في ظلمات الزبد الغربي ضعنا

ربما، آه!

فتشبثنا بنار وثنية

وتركنا الراية الخضراء تبكي

وخذلنا الملحمة

ثم ذبنا في صراع الأنظمة

بين موسكو ونيويورك سكارى

وبباريس انقسمنا في وحول الجنس والليل المقنع

وبريق الذهب الأسود في أعيننا الجوفاء يلمع

ها أنا ذا عائد من غربة المنفى

بحبي ومواثيقي وجرحي والحنين

أنا ما خنت ذمامي

وسأبقى طالما عشت على عهد الغرام

هبي وتعالي للعناق

يعلن الشاعر هنا صراحة ودون رمزية، العراقيل والمصاعب والأسباب التي أدت إلى هلاك الوطن، فكل مآسي الأوطان العربية تسبب فيها الغرب سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فألم الشاعر باد ونزعة الغربة طاغية في القصيدة، وما جعل الغرب يحقق مراميه وأهدافه هو خضوع الحكام وخنوعهم وامتثالهم وانقيادهم، لذا فالعشرية السوداء، وتزوير الانتخابات أدت إلى خذلان الملحمة التي شهدها الشعب الجزائري بعد الاستقلال وبعد هزيمة فرنسا، التي عادت بذكائها -في أواخر الثمانينيات- لتوقعه في شراك التفكك والتشرذم والمآسي وتقضي عليه، لذا ما على الشاعر إلا الحب والعشق وعناق الوطن كونه المغترب عنه.

وعليه يمكن القول إنّ شعر الأزمة صوّر بحق المأساة التي مرت بها الجزائر في فترة العشرية السوداء، فاهتز لها الشعب، وجادت قرائح الشعراء فصوروا الوضع الدامي عبر

قصائدهم السوداء التي كانت تقطر ألما وحزنا على بلدهم الحبيب بلغة الرصاص والدم، فكانت قصائدهم عبارة عن "نسيج محكم تشكله وتغذيه جملة من العناصر لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني"[17]. وما شعر (لوصيف) إلا غيض من فيض من النتاجات الشعرية التي شهدتها تلك الفترة.

خاتمة:

ختاما يمكن استخلاص ما يلي:

1. إن ديوان (عرائس الملح) جاء محملا بقصائد متنوعة حملت دلالات متعددة ساهمت في الكشف عن شخصية الشاعر، والإفصاح عن تجربته الشعرية.
2. جاءت العرائس حاملة للفرح والسرور، أما الملح فيرمز للشقاء والبؤس والقحط لذا فالمتناقضات بادية من عنوان الديوان.
3. اعتمد الشاعر في قصائده على الرمزية التي تحمل دلالات عديدة، كما أكسبت الأبيات الشعرية مسحة جمالية وفنية.
4. تعددت صور المرأة إذ نجد الشاعر يتحدث عن المرأة الحبيبة، والمرأة الأرض، والمرأة الوطن.
5. اختار الشاعر الألفاظ الخادمة للمعاني، فكانت دقيقة معبرة عن الواقع المزري المحيط به.
6. اكتست أبيات الشاعر زفرات حزن وألم وتشاؤم، فواقعه المرير والوضع الاجتماعي والسياسي الذي شهدته الجزائر في أواخر الثمانينيات في ظل التعددية الحزبية حتّم عليه ذلك.
7. جاءت قصائد الشاعر محملة بمسحات صوفية ومتشبعة بموروث ديني وآخر أدبي.

8. منح الشاعر لقصائده حيوية وديناميةً من خلال عمق إشاراته ووضوح عباراته، فحملت تأويلات ودلالات أكسبت نصوص الديوان جمالية وغنى دلالي.

9. جنح لوصيف عند حديثه عن المرأة بمختلف صورها إلى محاكاة الطبيعة فاستقى منها معجمه الخاص، فجمال المرأة من جمال الطبيعة.

الهوامش:

1- ينظر: الأمجد قارة، الصوفية ليست هروبا.. إنما ثورة باطنية (لقاء مع الشاعر عثمان لوصيف)، النصر، العدد: 10070، 16/07/ 2000، ص: 17. وينظر: إبراهيم قرصاص، الصوفية عندي ثورة للتغيير وقيادة البشرية (حوار مع الشاعر عثمان لوصيف)، صوت الأحرار، العدد: 474، 18/ 09/ 1999، ص17.

2- أحمد يوسف، يتم النص والجنيالوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، جامعة وهران، ط1، 2002، ص363.

3- ينظر: عامر رضا، تجليات أدب المحنة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الحقيقة، (أدرار/ الجزائر)، العدد: 27، ص61-63.

4- ينظر: عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص: 14-15.

5- ينظر: المصدر نفسه، ص30.

6- ينظر: المصدر السابق، ص46-47.

7- المصدر السابق، ص49.

8- المصدر السابق، ص77.

9- المصدر السابق، ص09.

10- المصدر السابق، ص18.

11- المصدر السابق، ص31.

12- المصدر السابق، ص10.

13- ينظر: المصدر السابق، ص21.

14- المصدر السابق، ص39.

15- المصدر السابق، ص59.

16- المصدر السابق، ص67.

17- علي جعفر العلاق، الشّعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، (عمان/ الأردن)، ط1، 1997، ص131.

طريقة تناول النقد الأدبي الأكاديمي في الجزائر للرواية الجزائرية المعاصرة

د. وسيلة سناني

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل– الجزائر

البريد الإلكتروني: senaniouasila@gmail.com

ملخص:

تتعلق هذه الورقة البحثية بطريقة تناول النقد الأدبي في الجزائر للرواية الجزائرية، فبين النقد السياقي والنقد النصي نجد غلبة النقد النصي عند الناقد الجزائري في دراسة الرواية الجزائرية المعاصرة. فقمنا بتسليط الضوء على هذه الظاهرة النقدية بالبحث في بعض جوانبها، كما هدفنا إلى تبيين مطبات التركيز على تطبيق النقد النصي على الرواية الجزائرية والنتائج التي يمكن أن تتبع ذلك.

مقدمة:

يواكب النقد الأكاديمي الرواية الجزائرية المعاصرة باختلاف مستوياته ومنابعه، ويتتبع الإصدارات الروائية منذ بداياتها التأسيسية الأولى في فترة السبعينات. وتبقى كيفية تتبع هذه التحولات والمسارات هي موضوع بحثنا في هذا المقال، أو بطريقة أخرى على أي مستوى خدم ويخدم النقد المتتبع لحركة الكتابة الروائية في الجزائر الرواية الجزائرية؟ وبالتالي هل يمكن لنقد معين أن يخفي ما هو ثقافي وما هو موازٍ لحركة التاريخ على حساب الالتزام الذي أظهرته الرواية الجزائرية؟ ومن أجل هذا سنخوض في بعض

إشكالات هذا الموضوع، والتي من بينها طبيعة الدراسة المتابعة للرواية الجديدة من طرف النقد الأكاديمي.

1ـ مراحل النقد الأكاديمي للرواية الجزائرية:

1ـ1ـ مرحلة النقد السياقي:

تبلور النقد الأكاديمي للرواية الجزائرية في السبعينيات من القرن الماضي مع نشأة الجامعات وكليات الآداب وكذا دخول الحركة النقدية المشرقية إلى الجزائر، وقد استعمل الأكاديميون منذ ذاك الوقت عدة مناهج نقدية فنية وسياقية منها: النقد الفني، والنقد التاريخي، والنقد الاجتماعي، والنقد النفسي، رغم غلبة الجانب الانطباعي للأكاديمي الجزائري في بدايات دراساته واستعماله لهذه المناهج. وكان النقد التاريخي والنقد الاجتماعي في فترة السبعينات يعبران عن النصوص بوصفها انعكاسا للحالة التاريخية والاجتماعية التي أنتجتها، لذلك اهتم كثيرا بمضامين وبموضوعات الروايات المدروسة.

ومن أكثر نقاد هذه المرحلة في تبني النقد التاريخي والنقد الاجتماعي نجد عبد الله الركيبي في كتابه "تطور النثر الجزائري الحديث"[1]، والذي تطرق فيه لكل الأنواع النثرية في الأدب الجزائري، كما نجد أيضا محمد مصايف في كتابه الذي تبنى فيه التحليل الاجتماعي: "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام"[2]، وعمر بن قينة في كتابه "دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة"، وكتابه الآخر "في الأدب الجزائري الحديث"[3]، وأبو القاسم سعد الله في كتابه "دراسات في الأدب الجزائري الحديث" رغم أن إشارته للرواية كانت مقتضبة وخاصة بالرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، وقد أشار إلى رواية واحدة بالعربية وهي رواية كغادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، وقد غلبت على الدراسة الطريقة الانطباعية[4]، ونجد أيضا عبد المالك مرتاض في كتابه: "فنون النثر الأدبي في الجزائر"[5]، ومن موظفي المنهج الاجتماعي نجد واسيني الأعرج

في كتابه "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"[6]، ومخلوف عامر في كتابه "تطلعات إلى الغد".

وقد جاء النقد الأكاديمي في هذه المرحلة تاليا وتابعا بطريقة سلسة للمدونات الروائية، حيث أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية والتي تبلورت في مرحلة السبعينات مع عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار رغم اعتمادها على التوظيف الفني إلا أنها تبقى رواية مضامين بالدرجة الأولى وهذا بتعبيرها عن طبيعة المرحلة التاريخية سياسيا واجتماعيا.

1ـ2ـ مرحلة النقد النصي:

أما المرحلة الثانية من النقد الأكاديمي للرواية الجزائرية فهي مرحلة النقد النصي بكل فروعه، أين بدأ التعرف عليه مباشرة من منابعه الغربية وترجمة نظرياته مباشرة منها، وهذا منذ نهاية الثمانينيات حتى اليوم. وعندما نقول عن هذه المرحلة أنها امتازت بالنقد النصي فإن هذا لا يلغ تواجد أنواع النقد السياقية الأخرى حتى يومنا هذا، لكنها بنسبة ضئيلة جدا مقارنة بالدراسات النصية.

ويتعرض هذا النوع من النقد لبنية النص الداخلية معزولا عن بيئته، وعصره، وصاحبه، ومجتمعه، ويتعامل مع النصوص بوصفها إنتاجا يمكن تعريضه لدراسة داخلية تتعرض لكيفية بناء هذا النص والجماليات المترتبة عن ذلك. ولذلك تحولنا من نقد الرواية إلى نقد السرد، لأن السرد هو الطريقة الخاصة التي يكوّنها ويشكّلها الروائي لعرض القصة على مستوى الحكي.

وقد تعرض هذا النوع من النقد للسرد الروائي الجزائري على مختلف مراحله، وليس للسرد الروائي المعاصر فحسب. وقد كانت أولى الأقلام في هذا المجال من طرف أكاديميين في الجامعة الجزائرية تحولت أعمالهم إلى مؤلفات منشورة، وقد برزوا في فترة

التسعينات والألفين وهذا بعد اطّلاعهم على النقد النصي الغربي إجمالا وتزودهم منه، حيث أن غالبيتهم كانوا في فرنسا من أجل الدراسة، وقد لاحظوا موجة النقد النصي واطّلعوا عليها وتدارسوها، ومن تم حاولوا ترجمتها في أعمال طبّقوا فيها إجراءات النقد النصي على مدونات من السرد الروائي الجزائري.

ولعل من أوائل النقاد الذين بدأوا في اتباع هذا النوع من النقد على السرد القصصي ككل، عبد الحميد بورايو في دراسة نشرها في مجلة آمال عام 1982 بعنوان " قراءة أولى في الأجساد المحمومة"[7]، و"الأجساد المحمومة" عبارة عن مجموعة قصصية للكاتب السعيد غموقات، ثم تلاه بكتاب "القصص الشعبي" في منطقة بسكرة سنة 1986[8].وقد حاول بورايو في الدّراستين استعمال إجراء النقد البنيوي.

ثم تطوّرت الدراسات النصية إلى السيميائيات وهنا نشطت حركة توظيف منهج غريماس وجوليا كريستيفا ورولان بارت، وجيرار جينيت، وغيرهم على المتن السردي الروائي الجزائري، ونجد في مقدمة هؤلاء الناقد رشيد بن مالك الذي قدم عديد الدراسات السيميائية على السرد الروائي الجزائري، طبّق فيها مقولات غريماس. كما نجد الناقد حسين خمري الذي أخذ من المنبع نفسه الذي أخذ منه رشيد بن مالك، حيث أنه من المطلعين اطلاعا مباشرا على النقد السيميائي في فرنسا، وقد صدرت له عدة دراسات في هذا المجال، ولعل من أهم إنجازاته السيميائية على السرد الروائي الجزائري دراسة مطوله له بعنوان "سيميائية الخطاب الروائي"، التي طبق فيها على رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض.

كما ظهر على مستوى هذا النوع من النقد كتاب لعبد الحميد بورايو بعنوان "منطق السرد" سنة 1994[9] والذي طبق فيه مقولات السيميائية على روايات جزائرية، وكتاب عبد الملك مرتاض "في تحليل الخطاب السردي"[10] الذي طبق فيه على رواية "معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة، كما لا نغفل الدراسات الجادة والمتعمقة في مجالات

الدراسات النصية على الرواية الجزائرية والتي قام بها الأستاذ الطاهر روابنية من جامعة عنابة على روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج.

وبعد هذه الانطلاقة مع جهود النقاد الأوائل في مجال النقد النصي شاع هذا النوع من النقد، وغطى بنسبة كبيرة على مجمل الدراسات التي تقام حول الرواية الجزائرية، وهي دراسات كثيرة ظهرت في إصدارات كتب وفي رسائل جامعية وفي مقالات ودراسات منشورة وغيرها.

2ـ معضلة الدراسة النصية على الرواية الجزائرية:

2ـ1ـ الانـجذاب نحو الدراسة النصية:

تتم متابعة النقد الأكاديمي الجزائري للرواية الجزائرية المعاصرة -في أغلبها- عن طريق الدراسات النصية بكل فروعها، والتي تهمل الجوانب السياقية للرواية وتبحث في شكل النص وآخر مبتكراته الجمالية.

وتعود أسباب اختيار الباحثين والأكاديميين لهذه المناهج إلى مايلي:

- الاعتقاد بمواكبة آخر ما أنتجه النقد الغربي.

- سهولة ومباشرة هذا النوع من النقد، والذي يعتقد فيه بيسر تطبيق قواعده على أي نص كان، وهنا أيضا نطرح إشكالية كيفية اختيار النصوص، فهي لا تختار لجودتها، بل لأن المدونة معروفة ومروّج لها مثلا.

- ويعود السبب الآخر إلى التجريب الذي تمارسه الرواية الجزائرية الجديدة على مستوى شكلها وبنيتها حيث يكون صالحا لمثل هذا النوع من الدراسات، فالروائي صار يعتني بالجوانب الشكلية والتجديد فيها، فحدثت عملية عكسية وصار الأدب يتبع النقد.

وإذا أحصينا الدراسات والبحوث التي قام بها الدارسون في هذا النوع من النقد على الرواية الجزائرية فهي كثيرة جدا ولا يمكن حصرها، حيث تراوحت بين البحوث الأكاديمية الكثيرة وبين المقالات والكتب المنشورة، وهذا بعد المرحلة التي افتتحها الرواد الأوائل في هذا المجال والذين ذكرناهم سابقا في مرحلة النقد النصي، منهم عبد الحميد بورايو، وحسين خمري، ورشيد بن مالك، وغيرهم.

2ـ2ـ مميزات النقد النصي على النصوص الروائية الجزائرية:

توصف الرواية الجزائرية الحالية من خلال النقد الصي على بأنها "رواية التجريب"، وينبني هذا الحكم من طرف النقاد والباحثين على الطرق والأساليب الجديدة التي تتخذها الرواية الجزائرية على مستوى الشكل، وأنها تأخذ منحى البحث عن أشكال جديدة بهدف الوصول إلى غايات جمالية تبيّن مقدرة الروائي على ممارسة هذا النوع الفني، وأنها بهذا الأمر يمكنها أن تبرز جدارة رواية على رواية أخرى. إذ أنه لا يمكن تفسير هذه الظاهرة على أنها بحث عن الشكل النهائي للرواية الجزائرية، أو أنه لا يوجد شكل يمكنها أن تستقر عليه، كما يمكن وصف الأمر أيضا بالموضة أو بالصيحة الجديدة التي أخذت وقتا طويلا ولا تريد أن تزول أبدا.

ويعد التجريب والبحث عن أشكال جديدة في الرواية أمر طبيعي وآلي وليس ظاهرة يقوم النقد بإظهارها على أنها هي الخاصية الجامعة للرواية الجزائرية الحالية، ويتوقف عندها دون غيرها تقريبا وينصح بتتبعها، قد يعود هذا أولا من الجانب النقدي إلى التناسب الموجود بين الدراسات النصية التي تسيطر على البحث الأكاديمي حاليا وجانب الشكل في الرواية الذي تتخذه هذه الدراسات مجالا لها، وهذا إشكال آخر من حيث التوجه النقدي الذي يتبعه النقد الأكاديمي، حتى أن الظاهرة غطت على الساحة النقدية وصار النقاد غير الأكاديميين لا يستطيعون الخوض ضمن هذا التيار لكون غالبيتهم يعتمدون النقد الانطباعي أو التاريخي.

وبالتالي فإن هذا النوع من النقد الغالب وهو النقد النصي صار يبحث في تجريبية الرواية الجزائرية ويسلط الضوء على النصوص الأكثر خوضا في الجانب الشكلي فقط. إن تلك الموجة النصية التي تعتبر غزيرة في النقد الأكاديمي الجزائري جعلت من غالبية كتاب الرواية الجزائرية الحالية يتبعون الموجة النقدية ولا يكتبون رواياتهم عن عفوية تأتي بها المتطلبات الطبيعية لكتابة رواية ما، بل تكون في غالب الأحيان من جانب يطغى عليه البناء والتكلف إرضاءً لناقد سيحتفي بهذا الجانب في الرواية.

لقد صار الخوض في هذا النوع من الدراسة لا يحتاج إلى توجه من صاحب الدراسة نحو هذا النوع من النقد، بل صار بإمكان أي دارس أن يقدم ولو دراسة واحدة من هذا النوع في مسيرته البحثية على النص الروائي الجزائري، وقد يعود الأمر على الأغلب إلى وضوح الإجراءات النصية المطبقة على النصوص السردية عامة.

ويمتاز هذا النوع من النقد بكونه يعلي من شأن النصوص الروائية الأكثر توظيفا لتقنيات سردية جديدة ولأشكال جمالية أخرى، كالتناصات بكل أنواعها، والتحاور مع الفنون، وتعدد الأصوات، بناءً على النظريات البنيوية ونظريات الخطاب والسيميائيات ونظريات البنيوية التكوينية وغيرها.

ومن مميزات هذه الحالة النقدية أيضا على الرواية الجزائرية، أن الجميع استطاع أن يخوض في دراسة الرواية الجزائرية أو أية رواية أخرى دون أن يحتاج إلى الإلمام بالناحية التاريخية للرواية الجزائرية، ودون أن يحتاج إلى اختصاص في الموضوع، فالمغزى هو أن يمتلك كيفية الإجراء النصي فقط ثم يقوم بتطبيقه على النص السردي الروائي لتبيين نواحيه الجمالية.

2-3- انعكاس النقد النصي على الكتابة الروائية الجزائرية:

لقد جعل هذا الأمر من الروائي الجزائري يتسابق في العناية بالشكل على حساب المضمون، وصار الروائي يتبع النقد ويقوم بمغازلة أحدث نظرياته لكي يفوز بالاهتمام النقدي السائد.

بالرغم من أن هذا الأمر لم يكن موجودا في المرحلة الأولى من دخول هذا النقد وتطبيقاته وهي "رواية الأزمة"، حيث أن هذه الرواية عَنَت بالمضامين أكثر من عنايتها بالشكل، عدا بعض الروايات مثل رواية "ذاكرة الماء" لواسيني الأعرج التي يبدو فيها أن الروائي من خلال بنائه للزمن في الرواية كان قد اّطلع على كتاب جيرار جنيت "خطاب الحكاية".

ومع أحوال هذا النوع من النقد الأكاديمي في مواكبة الرواية الجزائرية الجديدة، صرنا نتساءل: من يتتبع من؟ هل النقد يتتبع الإبداع؟ أم الإبداع يتتبع النقد؟

إن هذا النوع من النقد جعل الروائي لا يعتمد العفوية في الإبداع من حيث الشكل، كما جعله يميل نحو التكلف أحيانا وهو يقعّد لنصه، كما جعل من الروائي يهمل مضمون أعماله على حساب العناية بشكلها، بل أحيانا نرى أن الرغبة في بناء رواية هي التي دفعته لكتابة رواية وليست فكرة ناضجة ما ضغطت عليه ليخرجها في شكلها المناسب.

ومن خلال هذا يمكن أن نقول أن التجريب الذي توصف به الرواية الجزائرية الجديدة هو محصلة لهذا السعي وراء إبهار النقد النصي بكل تفرعاته، لذلك فإن دليل مواكبة النقد للرواية بالمناهج النصية قد جاء من الرواية نفسها.

2-4- مطبات النقد النصي على الرواية الجزائرية:

لقد أضحى تتبع النقد الأكاديمي للرواية الجزائرية الجديدة تتبعا فيه كثير من التشويش والفوضى، يخضع للانتقاء العشوائي والبراغماتية من طرف الباحث من أجل

إظهار مقدرته النقدية بمناهج علمية لا تقدم أية محصلات أخرى قد نحتاجها في التأسيس إلى تاريخ أدب محلي مثلا، خاصة أن تاريخية الأدب مرهونة بمدى تعبيره عن بيئته، وعصره، ومجتمعه.

وأمام هذا التشويش والتداخل في الأدوار نتساءل إلى أين تسير الرواية الجزائرية؟ التي كان قد عبّر عنها الكثيرون بأنها في إطار التجريب، في حين أن هذا التجريب لا يعود إلى البحث عن مستقر أو تأسيس لشكل ما، بقدر ما هو محاولات غير منتهية للتجديد في الأشكال السردية من أجل إبهار الناقد بجديد شكلي ما. ألم يكن من الأجدر الاهتمام بما هو جمالي وبنيوي في الرواية الجزائرية بالموازاة مع ما هو سياقي أيضا؟

3ـ محاولات نقدية راهنة للرواية الجزائرية خارج النقد النصي:

يخرج عن الإطار السابق في مواكبة النقد الأكاديمي للرواية الجزائرية الجديدة الأستاذ مخلوف عامر، الذي يعد بحق تجربة مكتملة بصفته ناقدا لكل الأجيال الروائية، حيث يواصل دراسته ونقده لكل الأعمال الروائية التي تخرج إلى الساحة الجزائرية على اختلاف التجارب من حيث الجودة ويضعها في قالبها التاريخي، والتجديدي، والشكلي والمنحى التطوري لها، دون أن يلجأ إلى الغوص فيها بإحدى المناهج النصية، حتى وصف نقده بالانطباعي على وجه سلبي من طرف بعض النقاد الجزائريين في نقد النقد، لأنها لا تخضع لمنهج نقدي محدد وتحتكم للذوقية بحسبهم.[11]

يقول مخلوف عامر في كتابه النقدي "الرواية والتحولات في الجزائر": ولا أزعم أنها (المحاولات النقدية) ترضيني، فضلا عن أن ترضي الآخرين، لأني أدرك جيدا مدى افتقارها إلى الاستفادة من المناهج النقدية المتطورة"[12]

ويوضح تقديمه لدراسة المضمون على الشكل ويرجعه لهذا السبب السابق، كما يرجعه أيضا لأهمية التطرق للموضوع والمضامين وسط اجتهاد الروائيين في تقديم شكل الرواية في خلق بنيات فنية جديدة وإبهار القارئ، إلا أنه يرى المضمون أهم من الشكل.

كما يعلن مخلوف عامر موقفه اتجاه البنيوية ويقول بأنها قاصرة في الإحاطة بجوهر الظاهرة الإبداعية التي هي ليست بنية شكلية فحسب.[13] وهذا لأنه انتبه إلى انسياق النقد الأكاديمي نحو البنيات الشكلية والمناهج النصية وأهملو مضامين الرواية التي تعد أيضا شيئا مهما بالنسبة للروائي في مدى تعالقه مع مجتمعه وتاريخه وقوميته.

ورغم تواضع الناقد مخلوف عامر في كل دراساته للرواية الجزائرية، حيث يصرح بذلك في كثير من الأحيان، إلا أن طبيعة الدراسة التي يقوم بها تبقى نوعية في تتبع المسار التاريخي للرواية الجزائرية وملاحظة مدى تطابقها مع الواقع والتاريخ، وبالنسبة إليه أن هذا النوع من النقد يقدم نسخا مشوهة عن الأدب، لأن الذين أسسوا للرواية الجزائرية حديثا أو حتى تلك الأنواع الروائية التي خرجت من جغرافيا الجزائر الحالية وشكلت سبقا في الرواية العالمية لم تعرف نقدا نصيا.

وأشار إدوارد سعيد في كتابه الثقافة والإمبريالية إلى أن الرواية وجدت في الجزائر وفي الهند، وهذه الإشارة من إدوارد سعيد أيضا مبنية على قوة الرواية التابعة للجغرافيا الجزائرية منذ القديم في تحصيل الواقع والمجتمع وتقديم تاريخ حقيقي، وبالتالي المقدرة على تعرية كل الأشكال الثقافية[14]. ورؤية إدوارد سعيد هنا مبنية أيضا على نقد أشكال النقد النصي، التي تصادر وتحارب هوية النصوص الأدبية، ومقدرتها على إعطاء التاريخ الحقيقي، والموقف الحقيقي.

خاتمة:

إن هذا التضمين الكبير للنقد في النقد النصي للرواية الجزائرية يجعل من هذه الأخيرة محط تتبع شبه جاف من طرف الدارسين، فرغم تمكن النقد النصي من إظهار النواحي الجمالية للنص الروائي الجزائري، إلاّ أنّ الدراسة تفتقد إلى حيوية ربط النص الروائي الجزائري بالواقع وبالتاريخ لكي يشكّل مدونة هامة في التعبير عن تاريخانية النصوص الإبداعية، وربطها بالحالة الجزائرية.

الهوامش:

1 - ينظر: عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار العربية للكتاب، الجزائر، تونس، 1983.

2 - ينظر: محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس، الجزائر، 1983.

3 - ينظر، عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.

4- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتا، الجزائر، ط5، 2007، ص: 55-60.

5 - ينظر: عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983.

6 - ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

7 - ينظر: عبد الحميد بورايو، قراءة أولى في الأجساد المحمومة، مجلة آمال، العدد: 55، جانفي، 1982.

8 - ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

9 - ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994.

10 - ينظر: عبد المالك مرتاض، في تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1955.

11 - ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002، ص: 70، 76.

12 - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص: 07.

13 - المرجع نفسه، ص: 16.

14 - ينظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، لبنان، ط3، 2004، ص: 230-244.

قضايا المرأة في السرد النسوي في الجزائر
" زهور ونيسي" أنموذجا

د. شادية بوقرة

جامعة لونيسي علي – البليدة– الجزائر

البريد الإلكتروني: bougerrachadia@gmail.com

ملخص:

تعد الرواية النسوية في عصرنا هي النوع الأدبي الأكثر انتشارا وتعبيرا وتصويرا وقراءة للواقع ,فقد أضحت أقوى الأنواع الأدبية من حيث قول الحقيقة في الكتابة الفنية، لذلك مرت الرواية الجزائرية النسائية بموجات من التحول نحو تحطيم النماذج النمطية، وفي تطوير الأساليب السردية الخاصة والفريدة، غير أن الرواية النسوية الجزائرية أبدت تفوقها كما ونوعا من حيث الانتاج النصي وبروز صوت الروائية "زهور ونيسي"، كان من خلال الرواية الفنية للعديد من القضايا الاجتماعية التي طرحتها وأبدعت فيها كقضية المرأة بالدرجة الأولى وقضية إنجاب البنات وتعليمهم، وقضية العمل والأمل للتغلب على الفقر والقهر وتصوير الواقع الذي كانت تعيشه المرأة الجزائرية كالفقر والحرمان والاحتياج وغيرها، إلى جانب الكثير من القضايا التي مازالت تطرح لحد الساعة.

الكلمات المفتاحية: قضايا المرأة، الأدب النسوي، زهور ونيسي، الخصوصية

مقدمة:

تحررت المرأة الجزائرية من القيود والضغوطات الظالمة المحيطة بها في حياتها، وكان العلم سلاحها فكتبت عن القضايا التي تخص الوطن، وعالجت المواضيع المختلفة والمتنوعة بشكل عام فركزت على المسائل النسوية بشكل خاص لتعبر عن معاناة وإحساس المرأة وعواطفها النابعة من أعماقها بصدق وإخلاص.

كما أكد ظهور الأدب النسوي الجزائري حضور المرأة الجزائرية في الساحة الأدبية والنقدية، فأثبتت وجودها وجدارتها في الإبداع والفن: داخل الجزائر وخارجها واستطاعت استغلال الكتابة الأدبية بمختلف أجناسها (الرواية، القصة، الشعر، المقال، المسرح) لتكتب بلغة جمالية متميزة وخاصة؛ وأسلوب معبر جمالي جديد، كما سعت لمعالجة المواضيع الحساسة والمتنوعة لإثبات ذاتها، كذات فعالة ومنتجة لمواجهة سلطة الثقافة الذكورية.

ولم يمنع تميز المرأة في الكتابة والإبداع الفني من تعرض كتاباتها للنقد، إلا أنها لم تتوقف بل زادت من عزمها وإصرارها من أجل التفوق والتألق.

انطلاقا من هذا كله اخترنا الكتابة الأدبية النسوية الجزائرية، فقد شهدت أعمالهن نشاطا متزايدا ومتطورا في مجال الأدب، وعليه جاء المداخلة بعنوان "قضايا المرأة في السرد النسوي في الجزائر" واخترنا كنموذج لدراستنا الأدبية والكاتبة الجزائرية "زهور ونيسي" فهي تعد من أبرز المجاهدات في النضال والكفاح أيام الثورة التحريرية كما أنها انخرطت في الأعمال السياسية والاجتماعية وغيرها واستطاعت توظيف إبداعها الفني في نضالها فتناولت مواضيع مختلفة والتي أغلبها كان متعلقا بالوطن وقضية المرأة, واعتبار الأدب النسوي قضية حديثة في الساحة الأدبية؛ بالإضافة إلى محاولة الكشف عن خصوصيات الكتابة النسوية ومدى اختلافها عن الكتابة الذكورية وأيضا التعرف

على ميزة اللغة والأسلوب في الكتابة بقلم المرأة الكاتبة المبدعة والعمل على إيضاح بعض الجوانب المهمة في هذا الموضوع.

سنتعرف في هذا البحث على الأدب النسوي وتحدد بعض المفاهيم له ونتناول القضايا المتعلقة بالكتابة النسوية الجزائرية وذلك من خلال الإجابة عن التساؤلات الآتية:

1) هل تختلف الكتابة التسوية عن الكتابة الذكورية؟

2) متى كانت الإرهاصات الأولى للكتابة النسوية في الجزائر؟

3) هل توجد خصوصية للكتابة النسوية عند "زهور ونيسي"؟

أولا: الكتابة النسوية في الجزائر

1ـ نشأة الكتابة النسوية الجزائرية:

أول بداية للكتابة النسوية نجدها:

"منذ ستينيات القرن العشرين تحديدا، بدأ الحديث بشكل واضح في الغرب أولا، ثم في الشرق بعد ذلك، عن نظرية خاصة مختلفة ومغايرة في فضاء الكتابة؛ هي الكتابة النسوية"[1] ظهر صوت النساء في البلدان العربية من إبداعات وكتابات أدبية وفنية، فبدأت المرأة تحرر مقالات وتؤلف الروايات بلغة وأسلوب يميزها عن الرجل، وبشكل جديد بحيث تحمل كتاباتها خصوصية كما حرية رأي ونزاهة تعبير، وقد نالت كتاباتها اهتماما كبيرا بين القراء والباحثين والدارسين فبدأت "تثار مسألة الكتابة حين تكون المنتجة لها المرأة التي حضرت في تاريخ الكتابة موضوعا منظورا إليه وفق حدود شروط الوعي القارئ وحين تقتحم المرأة مجال الكتابة فإنما – بفعلها هذا تغير سؤال هويتها من موضوع إلى فاعل، من تابعة إلى منتجة"[2] فظل الصوت النسائي يعلو ويحقق نجاحات مع تعرضه لإشكالية في ضبط مفهوم الكتابة النسوية واختلاف في التسميات من الأدب

النسوي، الأدب النسائي، أدب المرأة، ومع ذلك بقيت المرأة تقاوم وتكافح وتبرز أحسن إبداعات لديها.

بدأت الإرهاصات الأولى للكتابة النسوية في الجزائر "بظهور مجموعة من النساء في شكل نخبة تصدرن الحركة النسوية الإصلاحية خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبح البعض منهن يكتبن وينشرن في الصحف والمجلات. ويؤلفن القصص، وينظمن الأشعار ويشاركن في النشاط المسرحي ويمتهن التدريس والتمريض، ويعالجن الموضوعات النسوية ومشاكلهن ويفكرن في مصير البلاد والعباد، وكن بمثابة رائدات للنساء الجزائريات اللاتي سيكون لهن دور فريد من نوعه خلال ثورة التحرير الكبرى. ثورة أول نوفمبر 1954- 1962م"[3]. لقد كان للمرأة دور كبير في النضال والكفاح مع الثوار الجزائريين، كما أن طاقاتهما الإبداعية الكامنة، ومشاعرها الإنسانية مكبلة، ومطوقة بسياج حديدي تمثله تراكمات صخرية من التقاليد والعادات"[4] قد مكنها من تحقيق الإبداعات الأدبية نادرة ومميزة "وحققت بطولات رائعة وفريدة من نوعها، أصبحت رمزا ونموذجا للعنصر النسوي داخل الجزائر وخارجها خاصة في العالم العربي المشرق والمغاربي".[5]

واللواتي أبدعن في الكتابة النسوية الجزائرية "انصب اهتمامهن في مجال الكتابة الأدبية وتنوعت إبداعا من بين القصة القصيرة والرواية والشعر، والسير الذاتية، والبحث الأدبي، وإذا كان الدارس لهذا النشاط النسوي الجديد يلاحظ أن الأدب النسوي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية قد ظهر قبل الأدب النسوي الجزائري المكتوب باللغة الوطنية (العربية)، بعدة سنوات"[6] كما أنه عرف تطورا وتنوعا في أشكاله قبله، ومما ساعد على الانتشار بسرعة احتضان "دور النشر الفرنسية له طباعة وترويجا ودفاعا، وذلك عكس دور النشر العربية، التي لم تحتضن الإنتاج الأدبي الوارد من بلدان المغرب العربي، ولم تعمل على استقطاب كتابه وأدباءه، وتركت الكثير منهن يلجأن إلى دور النشر

الأجنبية بعدما تحولوا إلى الكتابة بلغاتها، مثل الفرنسية والإنجليزية"[7]، وبهذا ظهرت الكتابة النسوية في الجزائر رغم كل الصعوبات والعقبات فقد تحدتهما المرأة الجزائرية بنضالها وإبداعاتهما الأدبية سواء باللغة الفرنسية أو العربية.

2ـ مصطلح الكتابة النسوية بين القبول والرفض:

إن تحرر المرأة ذاتيا كان السبب في ظهور ما يسمى بالأدب النسوي، هذا الأدب الذي دارت حوله الكثير من المناقشات والتساؤلات والمناظرات الأدبية، فمصطلح الأدب النسوي مصطلح إشكالي، قيلت فيه آراء عديدة متباينة فبعضهم ينفيه لأن الأدب هو نتاج إنساني عام بغض النظر عن جنس من كتبه، وبعضهم يثبته لأن للمرأة خصائص تختلف عن خصائص الرجل"[8] بمعنى آخر "قد صاحب صدور مصطلح" أدب المرأة" أو "الكتابة النسائية" جدل حول مضمون هذه التسمية أو الظاهرة التي تتضمن إشكالية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي"[9] "إن الاختلاف الجنسي لا يؤدي بالضرورة إلى أساليب لغوية وآليات سردية تشهر اختلافا بائنا وصريحا بين الجنسين"[10].

"إن الناقدة يمنى العيد ترى أن المرأة بمساهمتها في الميدان قدمت أدبا الأدب، ومساهمتها هذه تتضمن عدة دلالات، تتعلق بخصوصية أدب المرأة، هذه الخصوصية التي وقفت منها عدة دراسات موقف الرفض أو القبول، والكاتبة بمساهمتها الأدبية تهدف إلى تغيير موقعها في المجتمع الذي يتحدد تاريخيا خارج عملية الإنتاج الأدبي الذي يعتبر من الوسائل القوية المدعمة لسيطرة الرجل على المرأة"[11].

وكذلك "ترى الناقدة يمنى العيد أن مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي تعتبر وسيلة من وسائل التحرر ومحاولة للتخلص من الوضع الفئوي إنه عملية تحرير لقدراتها الفكرية ومحال لممارسة مداركها ومشاعرها ولإنضاج رؤاها، كما أنه سبيل لإغناء وعيها وتعميق حربتها بالحياة"[12].

فقد "أصبحت قادرة على أن تعبر عن ذاتهما بالطريقة التي تريدها"[13]، إنه إمكانياتها الوحيدة الإقامة علاقة جمالية مع الواقع تعطيها فرصة الاستمتاع بفرح الإبداع"[14] هذا رأي الناقدة يمنى العيد من حيث أن المرأة لها حق في الكتابة الأدبية وإبراز مواهبها ومشاعرها بكل حرية ومصداقية.

ولكن بشرط أن لا تتميز وتخرج وتتحرر " بالأدب النسائي كمفهوم خاص عن الأدب كمفهوم عام، بحيث لا تعترف إلا بوجود نتاج ثوري يلغي مقولة التميز بين الأدب النسائي والأدب، كما يلغي مقولة الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب"[15] "فهي كذا تحذر من الوقوف عند الخروج من الفئوية التي تجعل إنتاج المرأة الأدبي يتمحور حول فكرة إثبات الذات وإقامة البرهان على قدرة المرأة في أن تكون أديبة مما يؤدي إلى طبع مساهمة المرأة الأدبية بسمات التحدي، ويجعل المشكلة تنحرف عن صعيدها الاجتماعي لتستوي على صعيد الجنس، فتصبح المساواة بالرجل هي الغاية التي تهدف إليها المرأة بينما المسار السليم لنضالها حسب يمنى العيد يتحدد باحتلال موقع في المجتمع، وفتح علاقة مباشرة معه"[16]. وأعتبر موقفها هذا أكما تتوسط رأيين بين القبول والرفض للكتابة النسوية.

أما بالنسبة للموقف المؤيد (القبول) الكتابة النسوية عدة آراء ومنهم نجد رأي "محمد معتصم" "أنه يقر بخصوصية كتابات المرأة ومن ثمة بقبولها بحيث يقول: هناك كتابة نسائية تكتبها المرأة، تميز أولا من موضوعاتها والأساليب والحساسية التي تصاغ كما كل تلك المكونات مجتمعة "[17].

"ويضيف مؤكدا أن المرأة لا تكتب من فراغ ولا تكتب عن ذات مريضة مهووسة بنفسها إنما تنتقد وتشرح وتحلل دقائق الأمور ولا تخوض في السياسة بل تكتب روايات وقصصا وأشعارا لكن ما تنتجه نسغ الوقائع اليومية والشخصية والسياسية والأمور المصيرية التي قمم الشخصية العربية امرأة ورجل في آن"[18] أرادت المرأة أن يكون لها صوت

في الإبداع الأدبي فلها ذلك، بطريقة التي ترغب فيها والأسلوب الخاص بما في كل الأجناس الأدبية، تكتب ما تشعر به بنحسها المرهف والجذاب للقارئ، فنالت الاهتمام منهم وحازت على الكثير من الجوائز في العالم وهذا ما نجده عند الكثير من الأديبات الجزائريات، فمثلا " نلمس لدى الروائية الجزائرية (فضيلة الفاروق) قبولها بوجود أدب تكتبه المرأة من خلال نقدها لازدواجية المعايير داخل المجتمع وبالتحديد الذين رفضوا وجود أدب نسائي بحجة أن الأدب لا يتجزأ، بينما في الواقع يضعون المرأة في مرتبة دنيا ويهمشونها على جميع المستويات، وتستغرب من جهة كيف يرى أن المصطلح يحمل إجحافا في حق المرأة وانتقاصا من قيمتها وقيمة أدبا، وهم يصفون أديما بالدونية والعار"[19] "كل شيء مقسم في مجتمعنا، حتى نظرة النقد النصر منا نحن النساء، ثم يأتي منافق والنقد ويكذبون علينا على أن الأدب أدب وكفى، وأن مصطلح الأدب النسائي مجحف في حقنا، هذه الازدواجية أكرهها، فإما أن أعامل في الواقع كما في النقد أو أظل في خانة الأدب النسائي أو النسوي فلست أخجل لا من أنوثتي، ولا لكوني امرأة، ولا من المواضيع التي أكتب فيها والتي حولها النقاد إلى وصمة عار في جبيننا الكاتبات"[20].

وجدت المرأة حريتها في الإبداع الأدبي لتثبت وجودها وتحكي معاناتها وسيرتها الذاتية باللغة والأسلوب الخاص بما أي بالطريقة التي تريد أن تعبر بها.

والمرأة عبر كتاباتها كما يرى " حسين المناصرة: (تسعى إلى أن تكون متمردة على الرؤى الذكورية وهيمنتهم على العالم، وعلى أساليبهم المألوفة والمهيمنة في كتاباهم)"[21]، إن صوت المرأة قد حظي بالاستماع والإبداع والتألق في الأدب الجزائري المعاصر أما الموقف المعارض (الرفض) نجد "الناقدة خالدة سعيد" ترفض مصطلح "الإبداع النسائي" من منطلق كون التسمية تتضمن الهامشية مقابل مركزية مفترضة وترى أن القول (بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من حكمين:

إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية وهذه الخصوصية وهو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صاحة كمقياس ومركز، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق، كتابة خارج الفئوية، مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي)"[22]، "إن الأدب عام والإبداع له صفة الإنسانية ليس له جنس"[23]، "والبحث عن التمييز الجنسي الذي يقوم على نظرة احتقار للمرأة، ينطلق في رأينا من النظر إلى هذه القضية من زاوية اللغة باعتبار الأدب ليس اشتغالا باللغة واللعب كما إبداعا وصناعة"[24] نجد "عبد الله محمد الغذامي" يرى في هذه النظرة العامة للأدب التي يتساوى فيها الذكر والأنثى في مصطلح إنساني، "بأن الفحص التشريحي لدلالة (الإنساني) يكشف أن كل ما هو إنساني في الثقافة هو في حقيقته ذكوري وكيف تكون هناك دلالة متساوية بين التأنيث والتذكير في مصطلح إنساني مع أن الرجل هو الذي سيطر تاريخيا على اللغة كتابة وقراءة، وصاغ الثقافة على مثاله وبناها على نموذجه"[25].

نلاحظ من قوله أن المرأة تستخدم لغة الرجل فهي تكتب وتؤلف معتمدة على طريق ذكورية وقيل " كل أنثي تستعمل اللغة تصبح حمقاء "[26] وكأن اللغة للرجل فقط ولا يجوز للمرأة أن تستخدم اللغة "من المواقف المختلفة حول المصطلح الكتابة الأدبية النسوية يمكن للمتبع استخلاص ثلاث مواقف فالأول هو الموقف الرافض للمصطلح جملة وتفصيلا بسبب الحساسية التي يضمرها هذا التصنيف أما ثانيا فهو الموقف المضاد الذي تبين المصطلح وأطروحاته لكن نجد موقفا ثالثا وهو وسط بين الموقفين إذ يعترف من جهة خصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي تعيشها المرأة ومن جهة أخرى ترفض المرأة أن تكون هذه الخصوصية التي ليست من صنعها طبيعة تلازم الأنثى المبدعة وتشكل محددات للأدب الذي تكتبه "[27].

ثانيا: مراحل الكتابة النسوية في الجزائر

1ـ أسباب تأخر ظهور الكتابة النسوية في الجزائر:

يرجع تأخر الكتابة النسوية في الجزائر لعدة أسباب نذكر منها:

* **العامل الاستعماري**: الذي انتهج سياسة استراتيجية مناهضة للغة العربية، حيث وضع الثقافة القومية في وضع شل فاعليتها وحركتها، مما نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عامة، ولا سيما أحدث فنونه: (الرواية وباقي الفنون)، ومن ثم تأخر ظهور الحركة الأدبية النسائية نتيجة الحصار المضروب على الثقافة والأدب العربيتين، في حين شجع لغته القومية الأمر الذي سمح لكثير من الأسماء النسائية اللاتي كن يتخذن من اللغة الفرنسية وسيلة للكتابة بالظهور في الساحة الأدبية خارج الجزائر"[28] "وكانت بادرة هذه الكتابة عند "آسيا جبار" و"نادية قندوز" وغيرهما "[29]

* **التقاليد الاجتماعية**: "التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية تنطوي على كثير من الاحتقار وترى أن تواجدها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة، ويشجع الانحلال، لذا فرضت عليها ظروف العزلة والتهميش تجميد طاقاتها الإبداعية والفكرية "[30] "وما ميز العشرية الأولى في الأدب الجزائري عامة افتقار الأدباء للوسائل المساعدة على نشر الإبداع الأدبي، إضافة إلى اهتمام الطبقة المثقفة القليلة) آنذاك بأمور السياسة والوظائف الحكومية للظروف الخاصة جدا"[31] لذا قلت إبداعات المرأة بسبب جهلها وعدم احتكاكها بالمثقفين وكذلك لم تتوفر وسائل التعليم والنشر وبالأخص في فترة الاحتلال الفرنسي "والملاحظ أن الكتب التي تناولت الأدب الجزائري المعاصر لم تذكر اسم شاعرة أو أديبة سوى (زهور ونيسي)، وكان ذلك مرورا عابرا وإن كانت هناك كتب تناولت الأدب الجزائري بالفرنسية، وتعرضت للأديبات الجزائريات اللواتي يكتبن بالفرنسية وهن السن أكثر ممن كتبن بالعربية"[32]. " وبعد الاستقلال كذلك نسبة قليلة من الكاتبات الجزائريات بسبب "العادات والتقاليد الجزائرية خاصة والعربية عامة لا

تسمح للمرأة أن تشهر باسمها أو تعبر عن خلجات نفسها"[33]، حيث إن كثيرا من الأسماء ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة، أو تشير أوردها "عمر أزراج" في العدد الخاص من مجلة أمال (الحضور في القصيدة) والمؤرخة في (13 فيفري 1973) تقول فيها " أعيش تجربة محنة الحصار ... والأسوار، أيها الصديق لقد فقدت ميزة النظر الطبيعي إلى العالم لأن الآباء، والمجتمع علمونا التحديق إلى الكون من خلف الحجاب ... إن والدي لم يفهمني كأديبة تريد ممارسة حرية العيش"[34].

عجزت حركة الإبداع النسوي في فترة الاحتلال لكثرة الجهل والأمية خاصة عند النساء" وبعد استرجاع الاستقلال الوطني عام 1962، تمت الحركة الوطنية النسوية بالجزائر وتوسعت كثيرا بفضل إتاحة الفرص لها، والاهتمام بتعليمها وتثقيفها، والرفع من مستواها الاقتصادي والاجتماعي فخرجت من ذلك الجو المخنق، وتخلصت من كثير من العادات والتقاليد البالية واقتحمت أسواق العمل في كل الميادين والمجالات والتخصصات ومارست كل النشاطات والمهن إلى جانب أخيها الرجل[35].

وبهذا نلاحظ أن المرأة الجزائرية قوية ونشطة لأن مرورها بالظروف الصعبة والقاسية في فترة الاحتلال وتعرضها لضغوطات، هالكة تمارس في حقها، ذلك كله لم يمنعها من أن تعمل، وتجاهد، وتكتب، وتؤلف عما تشعر به من أحاسيس وعواطف حيث ظهرت للعالم كأديبة متميزة ومبدعة مع مشاركتها في كل النشاطات والأعمال النضالية...الخ.

2ـ تطور الكتابة النسوية في الجزائر:

إن "المتتبع للنشاط الأدبي والسياسي في الجزائر قبل الثورة، يلاحظ غياب المرأة سواء في الحركة التفافية أو في أي نشال سياسي"[36]، "فقد كانت المرأة الجزائرية تعيش في وضع اجتماعي مغلق محاصرة بالتقاليد والجهل والتهميش"[37] فقد عانت المرأة كثيرا في فترة الاحتلال مع قساوة المجتمع الجزائري بسبب الجهل وتتبع العادات والتقاليد التي

تظلمها وتسلب حقوقها وتنقصها من شخصيتها، ومع ذلك كانت تناضل وتكافح ضد المستعمر هذا من جهة، ومن جهة أخرى تثبت وجودها وتحقق أهدافها وطموحاتها.

"فالحرب كانت بالنسبة للمرأة الجزائرية فرصة للتعبير عن الذات وإثبات قوما للمستعمر وحتى للرجل، فارتفعت لأول مرة مكانة المرأة وحيكت بطولتها الحكايات والقصص وحتى الروايات"[38]. "كما ساعد النقاش حول قضية المرأة في فترة ما قبل الاستقلال بين المحافظين والمناصرين لقضيتها على بعث الشعور بأهميتها في المجتمع، حيث أثمر المخاض فيما بعد ظهور حركة ثقافية متواضعة باللغة العربية، بدأت بـ"زهور ونيسي" سنة 1954 على صفحات البصائر العربية فهي القائلة: "أستطيع أن أزعم أني عشت حرب التحرير على أعصابي ... خلاها وبعدها أيضا". واستمرت بعد ذلك مع مجموعة من الأديبات من أمثال: "زليخة السعودي"، و"جميلة زنير"، و"خيرة بغدود" ... وقد كانت المرجعية المشتركة في موضوع هذه الكاتبات هي الثورة التحريرية ومعالجة الواقع الجزائري المعاش آنذاك".[39]

بعد استقلال البلاد وتغير الظروف بالنسبة المجتمع عامة وللمرأة خاصة، بقضاء على الجهل وانتشار العلم والمعرفة سهل على المرأة الإبداع والكتابة بحيث "تطورت الظروف بشكل كبير في الثمانينيات حيث حدث نوع من القفز الإيجابي على المستوى الاجتماعي واستطاعت مدراس التعليم والجامعات أن تفرز مجموعة من النساء اللواتي تغير نمط التفكير عندهن ولم يرضخن للواقع وسهلت عليهن فضاءات النشر في المحلات والجرائد الوطنية والعربية، فوجدن متسعا من الأمكنة الإفضاء عن خواطرهن".[40]

"ولقد لعبت بمحلة " الجزائرية " دورا مميزا في نشر الكتابة النسوية عامة، والشعر خاصة، ولم تقتصر على الأديبات الجزائريات وإنما كانت منبرا تلتقي فيه الأصوات النسوية العربية كـ "نور سليمان" اللبنانية والأديبة الكويتية: "ليلي عثمان" وغيرهن".[41]

"إن ما يميز الأدب النسوي في الجزائر عامة هو أن معظم الأديبات يكتبن في مختلف الأنواع الأدبية فنجدهن في الشعر كما نجدهن في القصة والرواية"[42]. يكتبن بأسلوب راقي ولغة مميزة وخاصة كمن ويعالجن مواضيع مختلفة في مجال الحياة بالأخص قضية المرأة.

ثالثا: خصوصية واختلاف الكتابة النسوية في الجزائر.

ـ الخصوصية في الكتابة النسوية:

كما لاحظنا سابقا من المواقف المؤيدة (القبول) أنما تقر بوجود خصوصية للكتابة النسوية بحيث يرى الباحثون والنقاد أن ملامح الخصوصية تظهر في حل كتاباتها وإبداعاتها. فمثلا عند زهور كرام في دراستها نحد جانبين هما: النظري والإبداعي بحيث:

- **نظريا**: "لقد نظر النقد العربي الحديث إلى الإضافات التي صاغها إبداع المرأة من خلال إثراء النص العربي بخصوصية تفعل في أدبيته، وتمده بشحنة جمالية – فنية وتيمية جديدة، وذلك عبر تشخيص المرأة- المبدعة للعوالم التخيلية انطلاقا من أسئلة شرطها التاريخي وتجاربها الذاتية وزمن ذاكرتها فنجد مثلا الدكتور (عفيف فراج) الذي يخصص دراسة بكاملها لمعاينة مفهوم (الحرية).

رابعا: أهم القضايا الاجتماعية

استطاعت الساردة زهور ونيسي تصوير الواقع والتعبير عن معاناة الشعب الجزائري وعن الآلام التي مر بها والمشاكل التي واجهته منها الاجتماعية والاقتصادية...الخ. كل ذلك جسدته في عملها الروائي فنيا ومثلت المرأة النموذج الحي للوطنية الجزائرية وتحديها الصعوبات ومن بين المشاكل التي كانت تعيشها المرأة الجزائرية الفقر والعمل الشاق والاحتياج والحرمان وغيرها.

1ـ قضية العمل والأمل للتغلب على العدو المستعمر (الحرب):

الإنسان الذي يعيش بلا عمل أي يستمر بالحياة النعيمة ... بالعمل يستطيع توفير القمة العيش وإذا كانت الأوضاع حوله مزرية وقاسية يمر بأصعب مرحلة في حياته ألا وهي الفقر هذا ما لحق بالشعب الجزائري جراء الاحتلال الفرنسي، فقد واجه أنواع القهر والظلم، الفقر والمرض والجوع وغيرها من الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .... الخ، القاسية لذا نرى الساردة تذكر ذلك وتقول عن التلميذات "كانت معظمهن فقيرات... ينتعلن أحذية بالية ويلبسن ملابس حال لونها من الغسيل... وقد توردت حدودهن واحمرت أنوفهن، وتقلصت أصابعهن على الأقلام في حالة من يعاني البرد وخوفا مبهما أكثر من الدفء والطمأنينة"[43].

تصوير الساردة لذلك الواقع الأليم دليل على شدة المعاناة ونراه أيضا تقول: " أن عائلتها مكونة من ثمانية أفراد... تسكن في دار كبيرة تحوي جيرانا كثيرين عائلات بحيث تحتل كل عائلة جناحا يصغر ويكبر بقدر ماديات تلك الأسرة أما بالنسبة لعائلتها تحتل غرفتين وشبه مطبخ"[44]، وتقول ان الشعب" يعيش أقصى حالات اليأس والقنوط"[45] وذلك من الفقر والمرض والبؤس ... كما رأينا العمل ضروري للرجل والمرأة فكلاهما يتحمل مسؤولية عيشه بالمشاركة والتعاون في العمل يسدان ثغرة الاحتياج ومتطلبات ومستلزمات الحياة، في أشد وأصعب الظروف الكل يعمل كبير وصغير رجل ومرأة، شيخ وعجوز بعد الساردة تصف تلك الحالات بقولها " إنهم ذلك العامل البسيط الذي يشقى من أجل لقمة عيش لعائلة كبيرة... ذلك الصبي الصغير الذي يسوق عربة المعدنوس والحميصة، ذلك الشيخ الذي أتماد كاهله على أرصفة المرسي بأحمال ثقيلة أثقل من الشيخوخة المريضة ... تلك العجوز التي تظل ملازمة رصيف المحطة لتبيع " (كسرة) كثيرا ما تكون جائعة لها ذلك الفلاح العجوز الذي ترك في قريته، جثث أبنائه الشباب وأسرته تحت أنقاض بيته المحروق وجاء ليدفن ذكريات مشتتة في كوخ من القصدير"[46]، ونذكر

تلك المرأة المعززة المكرمة في بيتها مع زوجها وأولادها الخمسة وكان زوجها يفتخر بذلك في نظره" النساء عندما يقطن معظم الأوقات خارج البيوت أكمن (هاملات) ويبدو بعد موته أن الشارع سيشبع منها وتصبح من (الهاملات) رغم أنهما... فالبطون بطون الصغار عندما تجوع لا يصمد أما مما حجاب ولا تقليد ولا عز مزيف"، هكذا نرى أن النساء خرجن للعمل بسبب ظلم العدو الاستعماري في حق أزواجهن وآبائهن فقد قتلوا وسجنوا من طرفهم وشاع الضياع والخوف واخلع في أنحاء الوطن وتعرضت أغلب العائلات الجزائرية لتشرد وفكاك الأسري وضاقت الفقر والمرض وطعم المعاناة القاسية، الساردة لمحت في الرواية للعديد من العائلات البائسة حالها من شدة وحشية وعنف الاستعمار الفرنسي وظلمه"[47].

نرى تلك التضحية والشجاعة عند الرجال في سبيل الوطن فقد تجمعوا والتحقوا جبهة التحرير مساندة كل الثوار والفدائيين في الجبال حمل السلاح والعمل على تحرير البلاد واسترجاع الكرامة والعزة، والمرأة الجزائرية لم تتحمل وتصمد أمام فقر وجوع ومرض أولادها أو أخوكما الصغار فخرجت للعمل لتوفر طعامهم وتتكفل باحتياجاتهم وترعاهم والصبي خرج للعمل بحيث تقول الساردة "الصبي النحيل وراء عربة الكاو كاو المتهرئة.. ولا تلك الفتاة الحافية وهي تجمع ما ألفي من الخضار المعطوبة في سلتها"[48] الحق بأبناء الجزائر أشد معاناة الفقر والاحتياج والحرمان وبالأخص حنان الأمهات وعطف الآباء فأثر الحرب المدمرة ظاهرة على أفعالهم وأقوالهم.

بالرغم من ذلك ظل الشعب الجزائري "متماسكا يمارس الحياة بكل تناقضاتها"[49] يجمعهم هدف واحد هو الاستقلال فكلهم يد واحدة وقلب واحد محاربة العدو وإخراجه والدليل على ذلك توحدهم في الإضراب وخروجهم في المظاهرات أملا في النصر والحرية فالساردة تقول: "تلك العجوز التي أراها في قارعة الطريق...و السيارة تتمهل كانت تقول ذلك ... أنا معكم ... أنا أنتم، رغم شيخوختي... وعجزي ... وجهلي أيضا... كانت تقول ذلك

والمكنسة تنفض غبارا من محل التاجر الأجنبي الضخم... كانت تنفض معها الحياة كلها فهي لا تساوي شيئا أبدأ ونحن على هذا الوضع لا تساوي شيئا أبدا وشباب يموتون وعجائز يخلدون... ويخلدون لينفضوا كل مرة غبار الحياة..." [50]

2ـ قضية إنـجاب البنات وتعليمها:

من العادات السيئة داخل المجتمعات أن ينظر الإناث نظرة احتقار وظلم وذلك لتوارثه الاعتقاد الساذج وتتبعه العادات والتقاليد المتخلفة منذ العصر الجاهلي وحتى بعد مجيء الإسلام الذي كرم المرأة وأعطاها حقوقها إلا أن المجتمعات لا تزال تظلمها وتنقص من شأنها وتسلب حريتها في جميع تحركاتها.

فالعائلة التي ترزق ببنت تسقط في نظر المجتمع لدرجة أن الأب بدلا من أن يفرح لأنه رزق بمولود يخجل ويتهرب من أعين الناس ولا يريد رأيتهم وكأنه ارتكب معصية كبيرة أو أقدم على ذنب عظيم في حياته.

نلاحظ من خلال هذا الحوار أن المرأة لا تزال تعاني عندما ترزق بالأنثى وخوفها الشديد من زوجها فهي تنتظر من البطن التي تحملها أن تكون ذكر، أو يقع عليها سخط من زوجها وينفذ تمديده بالطلاق أو يعيد الرواح، ويظهر لنا أن الساردة (البطلة) مرت بالمرحلة نفسها وعانت عائلتها قضية إنجاب البنات ونلاحظ أن أبو الساردة مقتنع بقضاء الله، إلا أن عمتها كانت تعمل على إشعال نيران الفتنة بين أمها وأبيها بكلامها الجارح وتحاول ترويح أخيها في رأيها سوف يرزق بالذكر من الزوجة الثانية هنا يتضح الجهل بعينه وغيرهما من أخيها لعطف وشدة حبه لبناته.

المرأة أحيانا تحتقر نفسها كونها أنثى وليست ذكر بسبب عجزها وسلب حريتها فهي لا تستطيع القيام بكل ما تريده، وذلك لأنها تعرضت للتذليل والإهانة من طرف هيمنة وسلطة الأبوية واعتقادات المجتمع السخيفة بحقها، وبالطبع لم يبق الحال على وضعه

بل بدأت المرأة إلى الكثير من السبل لتنتصر وتعتز وتفتخر كونها أنثى ومن بين سبل النجاح والنجاة نجد التعلم والتعليم لإثبات ذاتها وحضورها وإبراز دورها ومدى أهميتها في المجتمع وأما فرد نافع وقادر على تحمل المسؤولية ومواجهة الأعباء الشاقة في الحياة وأصبحت تجتهد لتنخرط في الأعمال السياسية والاجتماعية والاقتصادية...الخ مثلها مثل الرجل.

فقد فتح لها التعليم باب السعادة وتقوية شخصيتها، كما أنه تفاؤل كبير أن تمكنت البنت بالالتحاق بالمدارس وأخذ العلم والمعرفة منها فنجد الساردة تقول على لسان أبيها البنت لا خوف عليها وقد بدأت تتعلم ..[51].

وعائلة الساردة ممن يشجع على تعليم البنات ويسمح لهن بالخروج لطلب العلم في المدارس الحرة المتاحة في ذلك الوقت وتشير الساردة على فصل المدارس الحرة في تعليم البنات وتنوير عقولهم ومحو الجهل عنهم وكذلك فتح مراكز التعليم الخياطة وغيرها من الأفعال ما يساعد على المرأة بالنهوض وتنمية أفكارها وتطوير موهبتها.

"تعليم المرأة أصبح من ضرورات الحياتية والعلمية التي لا يمكن الاستغناء عنها في الوقت الحالي، وباتت المرأة المتعلمة والمثقفة تشغل مناصب عدة ومهمة كونها امرأة مثقفة"[52] مثلما رأينا مدى أهمية تعليم المرأة فقد ساعد على إبراز وجود وإنبات حضورها في جميع مستويات المهنية والثقافية ... الخ واستغلت فرصة التعلم القراءة والكتابة في إبداعاتها الفنية وكتاباتهما الرائعة والتعليم نور إضاءة عالم المرأة وأخرجها من الجهل والظلم.

خاتمة:

يمكننا في ختام هذا الجهد المتواضع من الدراسة لرواية" زهور ونيسي" أن نستخلص بعض النقاط والنتائج المتعلقة بالكتابة السردية النسوية الجزائرية والتي

تعتبر حديثة النشأة في الكتابة الأدبية الجزائرية عموما، بحيث تطورت وتغيرت مع مرور الزمن وتقدمه ما يلي:

1) المرأة الجزائرية نوعت في كتاباتها بنمط جديد ولغة مميزة وتناولت مختلف المواضيع والقضايا التي تخص المجتمع بصفة عامة والمرأة بصفة خاصة.

2) الكتابة الأدبية النسوية الجزائرية متنوعة الأجناس الأدبية: رواية، قصة، مقال، مسرح، فهي كتابة ثرية ومتعددة الموضوعات كما أنها مواكبة للعصر.

3) الكتابة السردية النسوية الجزائرية تثبت مكانة المرأة وقدرتهما الإبداعية والفكرية في النتاج الأدبي الفني.

4) تعدد مصطلحات المتعلقة بالكتابة النسوية من أدب نسوي وأدب نسائي وأدب المرأة وغيرها، واختلف الباحثون في تحديد مصطلح ما تكتبه وتبدعه المرأة، كما أن المصطلح يتأرجح بين مؤيد للكتابة النسوية ومعارض لها.

5) تأخر ظهور الكتابة النسوية في الجزائر راجع إلى الظروف القاسية المحيطة بالمجتمع الجزائري، أهمها الاستعمار الفرنسي والتقاليد الاجتماعية وغيرها.

6) تحرر المرأة الجزائرية من قيود المجتمع وسلطة الرجل وخروجها من قوقعة المتحجرة الجاهلية الأمية، وذلك بالتعلم والمشاركة في إنتاج الأدبي وهذا ما يثبت وجودها في الساحة الأدبية.

7) أهم ما يميز في الكتابة السردية النسوية في مؤلفاتهما الخصوصية فيما تكتب المرأة بلغة العربية مميزة وثرية وجمالية الأسلوب والإحساس الصادق.

8) تعددية اللغة واختلاف الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية راجع إلى اختلاف البنية النفسية والجسدية بين المرأة والرجل. فما تكتبه المرأة سواء باللغة الفرنسية أو اللغة العربية منه ما يتناول القضايا الاجتماعية ويخص المرأة بالدرجة الأولى.

9) أبدعت الكاتبة (زهور ونيسي) في كتاباتها وتعد من أوائل النساء الجزائريات اللواتي يكتبن بالغة العربية

10) عملت الكاتبة (زهور ونيسي) على إثبات وجودها بقلمها في حركة الكتابة النسوية وبنضالها في جبهة تحرير ضد المستعمر. فهي تؤكد في سردها الأحداث الواقعية في رواية (من يوميات مدرسة حرة) أما مخلصة لما عانته وشاهدته أيام ثورة التحرير وما بعدها.

11) تظهر ملامح الخصوصية في الرواية (من يوميات مدرسة حرة)" لزهور ونيسي" بشكل كبير ومتعدد، فتصويرها للأحداث بكل التقنيات الفنية الروائية ودمجها مع سيرتها الذاتية فتح لها باب التفوق والإبداع والإتيان بالشكل الجديد.

برزت في الرواية عدة خصوصيات للكتابة السردية النسوية منها:

- حضور الصوت الأنا الساردة بشكل كبير وذلك من خلال كثرة استعمال ضمير المتكلم (أنا)

- تنوعت المفارقات الزمنية إلى استرجاعات واستباقات فهاتان التقنيات الزمنيتان تجسدتا في النص الروائي بامتياز.

- اعتمدت "زهور ونيسي" على الحوار الداخلي (المونولوج الذي ساعد على فهم القارئ الأحداث الرواية بشكل واضح.

- استعملت الساردة لغة بسيطة وسهلة واستعانت بأسلوب المذكرات في سردها للأحداث.

- تركيز الساردة على العنصر النسائي في معالجتها للقضايا الاجتماعية ومشاركتها وإسهامها الفعال في الثورة ودورها المؤثر في الحرب التحريرية , كما أنها رسمت بشدة معاناة المرأة في المجتمع الجزائري أثبتت الكاتبة الكبيرة "زهور ونيسي" جدارتها في الإبداع الأدبي ما زاد في ثراء الأدب النسوي الجزائري وشجع الكثير من النساء في التعلم والتحرر والإسهام في العديد من مجالات الحياة فقد استطاعت أن تبرز دور وأهمية المرأة

الجزائرية الأصلية في النهوض بالمجتمع الجزائري وذلك بإبراز مدى التحمل المرأة المسؤولية في تأدية الواجبات تجاه الوطن والأخذ بحقوقها في الحرية تجاه نفسها لإثبات وجودها وتنمية شخصيتها .

- يعتبر البحث في موضوع الكتابة الأدبية السردية شاسعا ويتطلب ثراء معرفيا أكثر

وما توصلنا إليه من النتائج قد يكون قليلا، وأرجو أن نكون قد وقفنا في ملامسة بعض الجوانب المهمة لهذا البحث وبالأخص التي تتعلق بإبداع المرأة وتميزها.

الهوامش:

1- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2008، ص1.

2- زهور كرام: السرد النسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب)، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2004، ص41.

3- بوعزيز يحيى: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، ص ص34.

4- شريبط أحمد شريبط: نون النسوة في الأدب الجزائري، محلة آمال، (دراسات مقالات)، عدد 2 الجزائر، ديسمبر 2008 ص18.

5- بوعزيز يحيى: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، ص144.

6- شريط أحمد شريبط: نون النسوة في الأدب الجزائري، ص20.

7- المرجع نفسه ص ن.

8- رنا عبد الحميد سلمان: الرقيب وآليات التعبير في الرواية النسوية العربية، ص ص 7-8

9- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص75.

10- سعاد طويل، الرواية النسائية الجزائرية (بنيتها السردية وموضوعاتها)، إشراف الدكتور صالح مفقودة، رسالة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية: جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2013/2014 م، ص18.

11- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص76.

12- المرجع نفسه، ص76.

13- حسين المناصرة: التسوية في الثقافة والإبداع، ص2.

14- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص76.

15- المرجع نفسه، ص77.
16- المرجع نفسه، ص77.
17- سعاد طويل: الرواية النسائية الجزائرية، ص ص24/23.
18- المرجع السابق، ص24.
19- المرجع نفسه، ص24.
20- المرجع نفسه، ص24.
21- حسين المناصرة: التسوية في الثقافة والإبداع، ص66.
22- زهور كرام: السرد النسائي العربي، ص92.
23- سعاد طويل: الرواية النسائية الجزائرية، ص18.
24- رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة، ص82.
25-عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، 2006، ط3، ص50.
26- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة 2، ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والحسد واللغة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، ط1، 1998، ص68.
27- زيد بوران: الكتابة الأدبية النسوية الجزائرية، حينما تنبثق الإشكالية من ثنايا الإبداع، جريدة الحقائق 31 أوت 2013، ص1.
28- يمينة عجناك (بشي): الكتابة النسائية في الجزائر وإشكالياتهما، قضية المرأة في كتابات زهور ونيسي نموذجا، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، عدد 9، جامعة الجزائر، 2010، ص28.
29- ناصر معماش: النص الشعري النسوي العربي في الجزائر (دراسة في بنية الخطاب)، آذار للطباعة والنشر، د ط، الجزائر 2005، ص13.
30- يمينة عجناك (بشي): الكتابة النسائية في الجزائر وإشكالياتها، ص28.
31- ناصر معماش: النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، ص14.
32- يمينة عجناك (بشي): الكتابة النسائية في الجزائر وإشكالياتها، ص29.
33- ناصر معماش: النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، ص 14.
34- المرجع نفسه، ص14.
35- بوعزيز بجي: المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، ص 145
36- يمينة عجناك (بشي): الكتابة النسائية في الجزائر وإشكالياتها، ص28.
37- فيروز بوخالفة: لغة السرد النسوي في أدب زهور ونيسي، إشراف الدكتور صالح لمباركية، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012/2013م، ص24.

38- المرجع نفسه، ص24.

39- المرجع نفسه، ص25.

40- ناصر معماش: النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، ص15.

41- المرجع نفسه، ص16.

42- المرجع نفسه، ص16.

43- المصدر السابق، ص24.

44- المصدر نفسه، ص73.

45- المصدر نفسه، ص117.

46- المصدر السابق، ص101.

47- المصدر نفسه، ص109.

48- المصدر السابق، ص71.

49- المصدر نفسه، ص109.

50- المصدر نفسه، ص120.

51- المصدر السابق، ص76.

52-عرين الزعبي ومادلين القاهوم: أهمية "تعليم المرأة من وجهة نظر شبابية جريدة الدستور، 5-1-2011، ص1.

أدب الأزمة وتمظهرات الرمز المفارق في النص الشعري الجزائري المعاصر
قصيدة: "آه يا زمن اللؤلؤة " للشاعر: عثمان لوصيف نموذجا

د. نوره حاج قويدر

جامعة غرداية– الجزائر

البريد الإلكتروني: noura47hadj@gmail.com

مدخل:

سعت القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى احداث تطور في بنيتها التشكيلية، من خلال إدخال عناصر جديدة على مستوى وسائلها الفنية في التعبير عن التجربة، وعلى مستوى المضامين والرؤى من خلال امتزاج الشاعر الجزائري المعاصر بأحداث بيئته وتفاعله معها، وبخاصة في ضوء ما طرأ من تغيرات في الأحداث الاجتماعية والسياسية التي مست الجزائر في فترة التسعينيات والتي سميت بالعشرية السوداء. فقد مثلت العشرية السوداء منعطفا للكثير من الأدباء سواء الروائيين منهم أو الشعراء، وقد عُرف أدب تلك الفترة بأدب الأزمة أو أدب الاستعجال على رأي الكثير من النقاد.

ونجد من بين الوسائل التي ساعدت في احداث ذلك التغيير على مستوى النص الشعري الجزائري المعاصر استخدام الشاعر لتقنية المفارقة، حيث يظهر التناقض والتضارب بين رؤية الشاعر وأحلامه التي تتطلع إلى مجتمع يسوده المحبة والسلام بين أفراده.. الخ؛ وبين الواقع المأساوي الذي عايشه الشعراء في تلك الفترة.

ولأجل ذلك حاولنا في هذه الورقة البحثية الوقوف على أحد النصوص الإبداعية التي عبر الشاعر الجزائري من خلالها بطريقة رمزية مفارقة عن بشاعة تلك الفترة وما خلفته من قتل ودمار. وقد ارتأينا من خلال هذه الورقة تسليط الضوء على نموذج شعري برزت من خلاله المفارقة، حيث وظف الشاعر هذا الأسلوب من خلال جملة من الرموز، لذلك اخترنا طرح الإشكالية على النحو الآتي: كيف ساهم الرمز المفارق في قصيدة "آه يا زمن اللؤلؤة" للشاعر عثمان لوصيف في الكشف عن معالم الأزمة الجزائرية المعاصرة؟ وقبل الخوض في غمار هذه الدراسة كان لابد من إيراد شرح بسيط لمصطلح المفارقة.

1/مفهوم المفارقة:

1.1/المفارقة لغة:

لقد تتبعنا مادة (فرق) في أغلب المعاجم العربية قديمها وحديثها بغية الوقوف على ما له صلة بمعاني هذه الكلمة، انطلاقاً من الجذر الثلاثي (فَرَقَ) بفتح كل من الفاء والراء والقاف، واهتدينا إلى ما نصه: "المفارقة اسم مفعول لـ(فارقَ)، من الجذر الثلاثي (فَرَقَ)، ومصدرها (فرْق) بتسكين الراء، والفرق خلاف الجمع، وهو تفريق بين شيئين، و(الفِرقُ): الفلْقُ من الشيء إذا انفلق منه، ومنه قوله تعالى:" فانْفَلقَ فكان كل فرق كالطود العظيم"[1].

وردت مادة "فرق" في معجم الصحاح بمعنى:" فرقتُ بين الشيئين أفرقُ فَرقاً وفرقاناً وفرَّقتُ الشيء تفريقاً وتفرقةً، فانفرق وافترق وتفرَّقَ وأخذت حقي منه بالتفاريق. والفرْقُ: مكيال معروف بالمدينة، والفرقان: القرآن، وكل ما فرّق به بين الحق والباطل فهو فرقان. والفاروق: هو اسم سمي به **عمر بن الخطاب رضي الله عنه**، والمفرِقُ والمفرَقُ: وسط الرأس، وهو الذي يفرق فيه الشعر"[2].

وفي معجم الوسيط جاءت كلمة (فَرَقَ) بمعنى " فصل وميّز أحدهما عن الآخر. (فَرِقَ) فرقاً: جزع واشتد خوفه، و(أفرق) العليل: برأ و(فارقه) مفارقةً وفراقاً: باعده و(افترق) القوم: فارَقَ بعضهم بعضاً، (انفَرَقَ) الشيء: افترقَ وانشق ويقال: انفرق الصبح: انفلق و(الفرْقُ) بين الأمرين: المميّز أحدهما عن الآخر."[3] وفي معجم المحيط نجد ما نصه "فَرَقَ بينهما يفرُق ويفرِق وفُرقاناً أي فصل بعضهما. والرجلُ فَرقاً مَلَك الفِرْق، وفَرَقَ له الطريق يفرُق فروقاً: اتجه له طريقان"[4].

وفي المعاجم اللغوية المعاصرة عُرِّفت بما يلي:" فَرقَ يفرق ويفرِق فرقاً وفرقاناً فهو فارق والمفعول مفروق. فرق بين المتشابهين: بين أوجه الخلاف بينهما، فرق الشيء: قسمه. فرقت أسنانه: تباعدت. التفرقة العنصرية: نزعة سياسية غير مشروعة تفرق بين الأجناس على أساس اللون والجنس. التفريق: نص قضائي ينهي علاقة الزواج، طلاق بحكم القضاء غير رجعي، (طلب التفريق) هجر بين الزوجين بدون طلاق (تفريق جسماني)"[5].

ومنه يمكننا القول إن المعاجم العربية قديمها وحديثها قد اتفقت على أن الجذر اللغوي من (فرق) نعني به الفَرقُ والافتِرَاقُ والتَباعد والتَباين والفصلُ والتمييز بين الشيئين أو أمرين أو موقفين لاسيما إذا كان هذان الأمران على طرفي نقيض.

2.1/المفارقة اصطلاحاً:

لقد اختلفت مفاهيم المفارقة عند الكثير من النقاد، **فهو عبارة عن** مفهوم حي تتجاذبه مجالات مختلفة، فالفيلسوف يرى فيه ذلك النموذج من نماذج الوعي، والاجتماعي يجده مظهراً من مظاهر العلاقات الاجتماعية. ولذلك يمكننا القول إن المفارقة مفهوم ملاصق لأي نشاط فكري إبداعي يصدر عن الإنسان، فهذا الأخير ما إن أدرك أنه يعيش ضمن حقل من المفارقات حتى توالت تعريفاته لها.

يعرف **كلينيثبروكس (Cleanth Brooks)** المفارقة على أنها اصطلاح واسع الدلالة يعني عنده إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص التي يجدها **بروكس** في كل شعر الجيد، أي في الشعر الفني. فعلى الشعر أن يتصف بالمفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المفارقة. بالإضافة إلى أن المفارقة اصطلاح عام للدلالة على ما يجري على عناصر السياق المختلفة من تحوير بسبب وجودها في ذلك السياق[6].

ففي تعريف **بروكس** نجد أنه يربط المفارقة بالسياق ويشيد بدوره وأهميته في فهم المفارقة. كما يؤكد على مسألة مفادها أن قياس الشعرية مرتبط بمدى استخدام الشاعر لآلية المفارقة في قصائده. وانتهى **هاينز** إلى أن المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى لا يكون الواحد منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود المتنافرات معاً جزء من بينة الوجود. أماأ.**أريتشاردز(I. A.Richards)** فيرى أن المفارقة من الصفات المميزة للشعر الرفيع، من حيث إنها تتجاوز البعد الواحد والرؤية الأولية[7].

وقد تقترب المفارقة من السخرية في كشف باطن النص الخفي، حيث يمتزج الألم بالتسلية، كما يؤكد على ذلك **أ. ر. تومسن (ThompsonA.R.)** في أن المفارقة لا تكون إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتسلية، وكثيراً ما تلجأ المفارقة في بحثها عن طرفي التعارض في الأشياء والأحداث إلى اصطناع الغفلة أو التظاهر بها"[8].

2/**مفهوم الرمز**:

1.2/ **المعنى اللغوي للرمز**:

تقدم المعاجم العربية الرمز والإشارة مترادفين. حيث جاء في لسان العرب:"الرَّمْزُ بمعنى: تصويت خفي باللسان كالهَمْس، ويكون تحريكَ الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو **إشارة** بالشفتين، وقيل: الرَّمْزُ **إشارة** وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم.

والرَّمْزُ في اللغة هو: كل ما أَشرت إِليه مما يُبانُ بلفظ بأَي شيءٍ أَشرت إِليه بيد أَو بعين، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً.

وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا، عليه السلام: قوله تعالى: ﴿أَلا تكلِّمَ الناسَ ثلاثةَ أَيام إِلا رَمْزاً﴾ [آل عمران:41]. ورَمَزَتْه المرأَة بعينها تَرْمِزُه رَمْزاً: غَمَزَتْه"[9].

فالرمز حسب عبارة اللسان والقاموس هو الإشارة التي تقوم مقام ما يؤدى باللفظ، بوساطة شيء يشار به: يد أو عين أو إيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين. وبصرف النظر عن حدود الرمز في المعجم من حيث انطباقها على المعنى الخاص للرمز أو قعودها دونه لأي اعتبار كان، فمن الواضح أن هناك هيمنة للخطاب التواصلي، أو للموقف التداولي بعبارة أدق بحيث تتحقق دلالة الإشارة من خلال سياق خاص يحققه "تخاطب" بين طرفين. أي أنه لم يتحقق حضور للرمز **النصي** وإنما للرمز **الخِطابي**.

2.2/ المفهوم الاصطلاحي للرمز:

يمكن تعريف الرمز في الدرس السيمائي المعاصر .كما هو عند بيرس، فيأتي الرمز مقابلا للأمارة (**Indice**) والأيقونة (**Icone**) حيث تعرّف الأولى على أنها: "دلالة **شبه مباشرة** شرطها وجود الأمارة ووجود الموضوع أيضا **مباشرة خلف** أمارته، والعلاقة هي المجاورة أو الترتيب المنطقي والتتابع المباشر كالعلاقة بين القدمين والخطوة، وبين الدخان والنار، والسحاب والمطر."[10]بينما تُعرّف الثانية بوصفها " دالة على موضوعها عن طريق **المشابهة**، هي إشارة تحتوي على **قرينة** تجعلها تعيدنا إلى الشيء المعني. دلالتها **غير مباشرة** وهي الأكثر عددا في الميدان السيميولوجي مثل الآثار، الرسومات، الصور، البيانات، التصاميم ... وكل ما يرتبط بأثر غير كتابي"[11].

أما الرمز (**symbole**) فعلاقته" الدلالية **تواضعية ولا توجد** صلة **ولا شبه** صلة بين العلامة وموضوعها إلا ما **تواضع** عليه الناس خلال التراكم الزمني أو المعطيات

الثقافية. وقد يكون اعتباطيا وقد يكون طبيعيا قديما انمحت آثاره... أغلب أهل الاختصاص يعد الصلة اعتباطية مثل: الدلالات الدينية، الطقوس الدينية، الرموز التاريخية، العادات والتقاليد"[12].

على أن هذا التعريف الذي يلح على الطابع الاعتباطي والتواضعي لعلاقة الرمز بموضوعه، ليس التعريف الوحيد للرمز، إذ يورد قاموس اللغة الفرنسية تعريفا للرمز يخص الصور الحسية في حالة تبطنها بالمعنوي أو رمزها له " ومؤداه أن "الرمز شيء حسي كإشارة إلى شيء لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود **مشابهة** بين الشيئين، أحست بها مخيلة الرامز."[13] وهذا المنحى في النظر إلى الرمز هو نفس ما نعاينه في دائرة المعارف البريطانية: "الرمز عبارة تطلق على شيء مرئي يمثّل للذهن غيرَ مرئي، لعلاقة بينهما هي **المشابهة**، والمشابهة هي إحدى القوانين المتفق عليها بخصوص الرمز."[14]ويؤكد مجدي وهبة على هذه الهوية للرمز إذ هو "يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيه من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض"[15].

فعلى مستوى التعريفات السابقة هناك منطلقان في التعامل مع الرمز وموضوعه: دلالة اعتباطية، دلالة قائمة على المشابهة والمجاز.

3/أدب الأزمة في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

يتميز الشعر الجزائري المعاصر في أغلب تجلياته الإبداعية بصدق التجربة، حيث أظهر مدى ارتباط الشاعر الجزائري بمقومات مجتمعه، ومدى تفاعله مع المتغيرات السياسية والاجتماعية فيه. فقد انعكس الظرف الاستثنائي الذي مرت به الجزائر خلال العشرية السوداء بظلاله على المخيلة الأدبية للشعراء، وأيقظ فيهم حس المسؤولية تجاه ما يجري من دمار ومذابح بين الإخوة. كل ذلك من شأنه أن يغير من اهتمامات الشعراء، فجاءت قصائدهم مشحونة بالرفض والثورة. "فقد شكلت مرحلة التسعينيات في التجربة الشعرية الجزائرية نقطة تحول هامة، اكتسى فيها النص هالة من الحزن فرضها

راهن ممزق ووضع مأساوي عاشته وتعيشه الأمة العربية الاسلامية عامة، والجزائرية خاصة، حيث راح الشاعر العربي وهو في أوج موته وانكساره يرقب تارة، ويجاري تارة أخرى عالما يخطو بخطى ثابتة نحو التحديث والتجديد"[16].

وما يميز القصيدة الجزائرية المعاصرة أيضا، أنها لم تقف عند حدود العالم الذي ترسمه؛ بل إنها كثيرا ما ترتد إلى ذاتها وتنكفئ على نفسها لتجعل من الكتابة الشعرية موضوعاً لها، وتبين عن رؤية الشعراء لمكونات الشعر ووظيفته. فالذات في الشعر الجزائري كانت مرتبطة وجودياً بفترة الأزمة الوطنية، حيث تجسدت في ذلك القلق الذي غزى النصوص الشعرية فأثر على الاختيارات الأسلوبية لهؤلاء الشعراء، وعلى الوحدات اللغوية التي ألقت بتأثيراتها على القراء الذين لمسوا ذلك القلق وشعروا بوجوده في مستويات النص السطحية والعميقة معا[17].

ونذكر من بين الشعراء الذين كتبوا في أدب الأزمة، عز الدين ميهوبي في العديد من الدواوين من بينها: "اللعنة والغفران"، "عولمة الحب والنار"، و"كاليغولا يرسم غرينيكا رايس"[18]. والشاعر أحمد شنة في ديوانه: "طواحين العبث"[19]. والشاعر: أحمد الطيب معاش في ديوانه: " دواوين الزمن الحزين."[20] والشاعرة: سامية زقاي في ديوانها: "قصائد معتقة بالأسى"[21]، بالإضافة إلى الشاعر إدريس بوديبة في ديوانه: "إلى عصفور وهران بختي بن عودة"[22]

4/أدب الأزمة تمظهرات الرمز المفارق في قصيدة "آه يا زمن اللؤلؤة " للشاعر عثمان لوصيف:

يتميز الشاعر عن غيره من الأدباء بأنه يمتلك عاطفة جياشة تمكنه من التعامل بحساسية مفرطة مع الأحداث التي تجري في واقعه، فيتجاوب معها في تشكيل مشاهد وصور من وحي خياله، مترجما إياها في صورة قصائد وأشعار تحمل في طياتها قضية سياسية أو موقفا إنسانيا عايشه الشاعر بكل تفاصيله.

لقد عاش الشاعر فترة العشرية السوداء بكل تخومها ومآسيها، فقد رانت حالته النفسية بظلالها على القصائد التي كانت تعج بقاموس ينضوي في حقل الحزن والموت...الخ، "فالقصيدة الشعرية التي أنتجت في هذه المرحلة، جاءت مترعة بخصوصيتها العاكسة لطبيعة المرحلة السياسية، فعبرت عن القلق والخوف من المستقبل المجهول، ورفض سلطة الواقع الجديد الجائر، لذا كان لا بد أن تغرق في الغموض لتكون في مستوى هذه الحمولة من الدلالات."[23]

إن من أسباب الغموض الذي اكتنف القصيدة الجزائرية المعاصرة في تلك الفترة، هو استخدام الشاعر للرموز والأسطورة في قصائده، بالإضافة إلى المفارقة، التي تعمل على احداث تغيير في علاقات التجاور داخل النسيج اللغوي، فلم تعد القصيدة تقريرية مباشرة؛ وإنما بفضل الانزياح واختراق المعايير اللغوية الثابتة، بحيث تتماهى المتناقضات وتتجانس، ذلك كله ساعد في غموض القصيدة. و"الغموض كظاهرة مميزة للشعر الجزائري المعاصر، لا يعكس ترفا فنيا عند الشعراء بقدر ما يترجم مدى تفاعلهم الإيجابي مع مجريات الأحداث الواقعة وظروف الحياة المعقدة التي ولدت لديهم رؤية خاصة للحياة جعلتهم مختلفين عن الآخرين في طريقة القول."[24] ويعد أسلوب المفارقة بين تلك الأساليب التي يستخدمها الشاعر لإضفاء نوعا من الغموض على القصيدة، وذلك لأنها عبارة عن انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات.[25]

ومن بين تلك النماذج التي جسدت الأحداث الدامية في تلك الفترة، قصيدة بعنوان: "**آه يا زمن اللؤلؤة**" للشاعر عثما لوصيف. والتي كتبها في سنة: **1991/06/04** بطولقة. حيث يقول فيها: [**المتدارك**]

سائخ أنت.. في هذه البركة المالحهْ

في الطحالب، في الطين، في الأوبئهْ

ليس بين يديك سوى

هذه السعفات المريضهْ

والضفادع...والرغوة الطافحهْ[26]

تقوم بنية العنوان في هذه القصيدة على جملة فعلية تتكون من اسم الفعل (آه) الذي عكس بدوره صوت الذات المتألمة التي تشكو الحسرة والأسى على الواقع المتأزم الذي آلت إليه أوضاع الجزائر وقتئذ، والنداء المفيد للتحسر (**يا زمن اللؤلؤة**) الذي أعطى للعنوان ذلك الطابع الرثائي، في إعلان الذات عن فقدها لزمن قد مضى كان بمثابة الفضاء الذي يمنحها السمو والشموخ وتستشعر في مكامنه الراحة والسعادة، فكان رمزا للنقاء والطهر والأصالة.

فعنوان القصيدة يحمل في بوادره بنية مزدوجة قائمة على الاختلاف والتباين، حيث يتجسد ذلك البعد التقابلي بين زمن ماض (زمن الثورة) حيث كان مثالا للخير والتفرد والتميز لدرجة أن شبهه الشاعر باللؤلؤة، في مقابل زمن حاضر (العشرية السوداء)، والذي يستحضر معه كل المعاني السلبية التي زادت من عذابات الشاعر وجعلته يتجرع الآلام والمآسي في ظلاله، فحالة التقابل تلك من شأنها أن تسري وتشمل كل أبيات القصيدة لتحيل على دلالات متناقضة وتكشف عن الرؤية المفارقة. وليتجاور مع الحسرة زمن مضمر: آه يا زمن اللؤلؤة ليتك تعود يوما.

اعتمد الشاعر في بناء المقطع الأول من القصيدة على خاصية أسلوبية تمثلت في أسلوب التقديم والتأخير (**سائخ أنت**)، حيث قام بتقديم المسند "**سائخ**" الذي جاء على وزن اسم فاعل على المسند إليه الضمير المنفصل "**أنت**". إن تقديم الخبر على وجه العموم يفيد "تخصيصه بالمسند إليه، كقوله تعالى: ﴿لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ﴾ [الكافرون: 6]، وقولهم "تميمي أنا"، وعليه قوله تعالى: ﴿لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنْزَفُونَ﴾

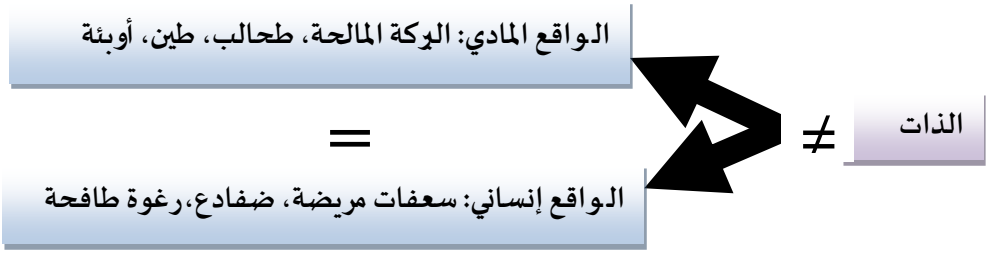
[الصافات:47]"[27]. فالشاعر في هذه القصيدة قد خص تلك الصفة "**سائخ**" بتلك الذات التي تشربت طباع وخصال ذلك المجتمع الذي يتسم بقدر عال من القذارة، حتى باتت الصفة الملازمة لها.

كما يدل التقديم هنا أيضاً على الاهتمام بأمر المتقدم للإيحاء بمعنى التفجع والعزلة والاغتراب، فلفظة (**سائخ**) فضلا عن أنها تعكس معنى الانحدار والانغماس التي كانت لتحققها لفظة (**غارق**) لو استبدلت بها، إلا أنها تجاوزت تلك المعاني لتشير إلى حجم القذارة التي غرقت فيها الذات، بما يجعلها عالقة وغير قادرة على الانفلات من ربقة العفونة التي تحاصرها من جميع الاتجاهات.

كما ساعدت اختيارات الشاعر لرموزه في تصوير ذلك المحيط، فالألفاظ مثل: [البركة المالحة، الوحل، الطين والطحالب] كلها عبارة عن رموز جاءت لتحيل على بنية عفنة لا تتوفر ولا تمنح مقومات الحياة والنمو والاستمرار، فقد انتخب الشاعر من حقل الطبيعة ما يتحقق له الدور السلبي والقبيح الذي تشمئز منه النفوس وتنفر لسماعه الآذان، "فالشاعر أمامه إمكانية عظيمة الدلالة، هي أنه من حقه دائما أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداماً رمزياً وإن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام"[28]، فتلك الرموز لها علاقة مباشرة بالتجربة الشعورية وتأتي لتترجم لغة النفس المتوترة والقلقة والتي تعاني المرارة والضيم في ظل ذلك الواقع المتأزم.

ينتقل الشاعر من رصد المشهد المادي الذي يصور من خلاله ذلك الواقع الذي طفت عليه العفونة وتغلغل الدمار والعنف في أوصاله، ليُشخص الواقع الإنساني وما يطرحه من معطيات لا يتحقق معها الفاعلية المنشودة فحسب؛ بل إن حضورها في واقع الشاعر يتساوى والعدم، فالضفادع، و الرغوة الطافحة، والسعفات المريضة، في واقعها رموز تحيل على ذوات بشرية تعيش بينهم الذات المثقفة التي عُبر عنها بكاف الخطاب "ليس بين يديك"، فمع قلة الأدوات المتوفرة لدى الشاعر "**سعفات** (جمع قلة)"، فإن تلك

السعفات تتصف بأنها مريضة وغير قادرة على تقديم المساعدة، بالإضافة إلى الضفادع والرغوة الطافحة التي تعكس في صورتها معاني الغوغائية والفراغ والتفاهة. يمكننا القول إذن إن هناك انسجاما وتجانسا على صعيد الواقعين "الواقع المادي والواقع الإنساني"، لكن بالمقابل هناك حالة تناقض وتنافر بينهما وبين ذات الشاعر، بما نمثل له بـ:



فالمفارقة تتحقق في هذا البيت من خلال حالة الاغتراب الناجمة عن التناقض الصادم بين ذات واعية طامحة ومتطلعة إلى تحقيق السلام والألفة والإنسانية المثلى والتحضر؛ وبين البيئة المحيطة والمجتمع الذي يعج بمظاهر الحقد والعنف بين أفراده، فالشاعر يشعر بالغربة الاجتماعية من خلال عجزه واستسلامه في احداث التغيير، وفقدان المعنى والتحلل من القواعد العامة المتبعة، أي ضعف الالتزام بالأعراف الاجتماعية المنظمة للسلوك، والغربة الثقافية من خلال الشعور بعدم جدوى حضور المثقف في الحياة السياسية، وعدم الاعتداد برأيه وتهميشه وتحقيره، مما أدى إلى الشعور بالوحدة والانفصال، فضلا عن الغربة الذاتية التي تشكل القضية الجوهرية، إذ إنها تشير من طرف آخر إلى أن الفرد لم يعد يملك زمام ذاته[29].

وتزداد حدة المفارقة في ضوء حالة الرفض والعجز عن التغيير أو التحول إلى فضاء آخر أكثر رحابة واستجابة لتطلعات الذات. يقول الشاعر: [**المتدارك**]

آه!يازمن البهجة اللؤلؤهْ

والرذاذتْ

عبر السماء العريضهْ

هل ستومض تلك البروقْ.. البروقْ

وترتعش السحب الجامحةْ؟[30]

يتحرك الرمز في فضاء الزمن فيرتد إلى الماضي من خلال: "آه يا زمن البهجة اللؤلؤة " فيرسخ معنى التوجع والتحسر بافتقاد الصورة المشرقة للوطن بحيث تتضافر "البهجة واللؤلؤة" في السياق لتعبرا عن معاني الحبور والانطلاق والإضاءة والإشراق؛ وهي صورة نقيضة للحاضر البائس الذي شخصت معالمه في المقطع السابق؛ بما من شأنه أن يضاعف من المعاناة ويفاقم من حدتها.

على أن هذه الومضة الخاطفة بشحنتها العاطفية إزاء الماضي، على الرغم من تكريسها لدلالة الحضور على صعيد وجداني، سرعان ما تتلاشى على وقع السطوة العارمة للحاضر بوصفه يمثل دلالة الحضور ماديا وإن كان وجدانيا غير ذلك؛ ولذلك يتجاور الماضي والحاضر على نحو مفارق من خلال التوظيف الرمزي، فالماضي وبشكل استعاري ورمزي هو "اللؤلؤة" محيلا على معنى النفاسة والإضاءة، وهذان الملمحان في بعدهما الإنساني يستحضران دلالات العزة والمكانة المرموقةوالصدارة بين الشعوب وينفيان معاني الهوان والخذلان.

والوطن في حاضره = (**رذاذ**)، رمزا للقلة وعدم الجدوى التي تكاد ترادف العدم، إنّ الرذاذ تصبح رمزيا محيلة على الأصوات الضعيفة الواهية التي عجزت على أن تقف في وجه الدمار والحريق الذي يلتهم الوطن دون أن تقوى على إطفائه، ومن هنا تأخذ المفارقة بعدها وحدة توترها من حيث إحالتها على التحول المفجع.

وتتحقق شعرية المفارقة الرمزية على هذا الصعيد في قدرتها على تشخيص الموقف واستحضار دلالاته وأبعاده من خلال التوظيف الرمزي المكرس لمعنى التقابل والتحول،

بحيث يفارق الرمز دلالته المعجمية وطابعه الحسي ليكتسب مدلولا سياقا يصنعه حواره وتعالقه مع وحدات السياق الجديد، وليحيل على المضامين الإنسانية والعاطفية في تحولاتها المتناقضة.

ومن هذا المنظور أيضا تتجلى المفارقة الرمزية وسيلة إثراء، لا للغة وحدها وإنما للمعجم الشعري نفسه من خلال علاقات التقابل والتضاد التي يمنحها استخدامها في سياقات جديدة.

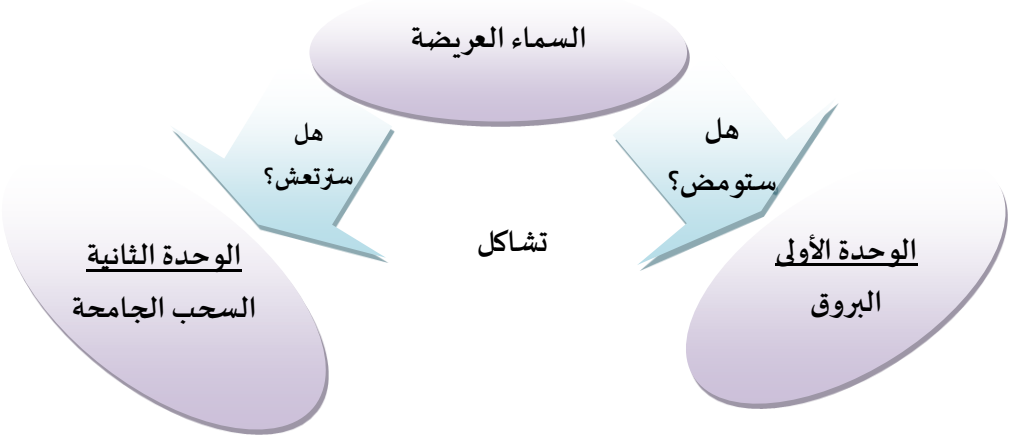
ولم يكن التقابل بين الماضي والحاضر من خلال رمزي اللؤلؤة والرذاذ وحده ما يصنع المفارقة ويبعث على التبرم والضجر؛ بقدر ما أن مؤهلات الوطن وقدراته الحقيقية وعلى صعيدها الإنساني خاصة كانت عاملا آخر أجج المفارقة: يقول أيضاً: [المتدارك]

عبر السماء العريضهْ

هل ستومض البروق... البروق

وترتعش السحب الجامحهْ؟[31]

نستطيع أن ننوه ابتداء بالملمح التشاكلي**Isotopique** المحقق لعلاقات التناظر بين العلامات الرمزية في مستوى عمودي، بصورة يتحقق بها اتساق النص، ويمكن تسجيل ذلك عبر وحدتين:



فالسماء العريضة إنما هي الوطن في امتداده واتساعه، وهو غني بموارده وإمكاناته الكفيلة بإحداث التغيير الإيجابي المنشود ومحو آثار النكبة، ومن هنا نتفهم حالة التبرم والاستبطاء التي تخيم على وجدان الشاعر: فلماذا لا تومض **البروق**، **وترتعش السحب**؟ وليست هذه سوى رموز لبشائر الخير التي تنتشل الوطن من محنته، ليستعيد بهجته وتلألؤه، ولتستحيل مظاهر الجدب والموت واليأس إلى مشاهد للاخضرار والحياة والتفاؤل. فبؤرة المفارقة مصدرها التقابل بين وجود إمكانات التغيير وغياب فاعليتها، بما يجعل الأمر مفارقا ومجالا لتناقض يستعصي على التفسير والتبرير؛ من هنا تتحقق شرعية الاستنكار المرافق للاستبطاء غرضا أدبيا للاستفهام المصدّر ب: **"هل"**.

إنّ الإيماض وهو اللمعان الخفيف المتقطع، في مقابل **السطوع**، والارتعاش الدال على الحركة الواهنة المتقطعة أيضا في مقابل **الهطول والانهمار**، إيحاء بواقعية الرجاء من حيث أنّ الشاعر يعي صعوبة التحدي في مواجهة تلك الردة التي ألمت بالوطن فألقت به في أتون حرب ضروس، ومن هنا تأتي تلك الأفعال [**تومض – ترتعش**] محيلة على بوادر التغيير مهما تكن ضعيفة أو محدودة.

وهنا يشير الشاعر من خلال هذه القفلة إلى رؤيته الإيجابية من خلال تعبيره عن قدرة وطنه على تجاوز المحنة التي ألمت بالوطن، وهو ما أشار إليه في لفظة (تومض) التي توحي بصدق النية لدى أفراد المجتمع الجزائري، وأن هناك حركة إيجابية فاعلة تعمل على استرداد مجد الوطن من جديد.

خاتمة:

في خاتمة هذا الموضوع يمكننا القول إن القصيدة الجزائرية المعاصرة قد عبرت بصدق فني أصيل عن الواقع المتأزم الذي شهدته الجزائر في فترة العشرية السوداء. فقد عكست رؤية الشاعر الجزائري وتجربته الذي عانى منها الأمرين، مرارة الواقع وما يحمله

من مشاهد الموت والقتل والدمار؛ ومرارة الذات في عجزها وقلقها تجاه ما يجري، فلم يجد الشاعر الجزائري خلاصا إلا بتمرير هذه الأحاسيس في قصائد سوداء باستخدام وسائل وتقنيات فنية في الكتابة من بينها المفارقة والرمز، لكي تعكس تلك المشاعر الغامضة التي تعتري الشاعر الجزائري. وقد برزت قصيدة "آه يا زمن اللؤلؤة" كنموذج شعري صور من خلاله الشاعر عثمان لوصيف مظاهر الأزمة، وقد توصلنا في دراستنا لهذه القصيدة إلى جملة من النتائج أهمها:

1/عبر الشاعر عثمان لوصيف منذ العتبة الأولى للقصيدة عن معاني التفجع والحسرة، حيث عكس العنوان "آه يا زمن اللؤلؤة"، صوت الذات المتألم والحزين، فقد أعطى العنوان ذلك البعد الرثائي، فقد استحضر ملامح من الزمن الماضي وعبر عنه بـ"زمن اللؤلؤة"، لكي يظهر التناقض والمفارقة بين زمن ماضي عكس صورة مشرقة للوطن؛ وبين زمن حاضر شخص معالم البؤس والشقاء.

2/اختار الشاعر جملة من الرموز لكي يصور الواقع المرير في ذلك الوقت، حيث انتخب من حقل الطبيعة ما يتحقق له الدور السلبي والقبيح الذي تشمئز منه النفوس وتنفر لسماعه الآذان، فتلك الرموز لها علاقة مباشرة بالتجربة الشعورية وتأتي لتترجم لغة النفس المتوترة والقلقة والتي تعاني المرارة والضيم في ظل ذلك الواقع المتأزم.

3/كما عبر الشاعر عن الذات المثقفة التي تعاني في ظل الأزمة الراهنة، فهي ذات عاجزة عن تغيير الواقع، فقد برزت المفارقة على صعيد الواقع المادي والواقع الانساني، واقع إنساني مثلته الذات المتطلعة إلى تحقيق السلام والألفة؛ وواقع مادي تجسد في مظاهر الحقد والعنف المتجذر في المجتمع الجزائري وقتئذ.

4/تحققت شعرية المفارقة في هذه القصيدة في قدرتها على التشخيص، بحيث يفارق الرمز المفارق دلالته المعجمية وطابعه الحسي ويصطبغ بالسياق الجديد، وليحيل على المضامين الإنسانية والعاطفية في تحولاتها المتناقضة.

يمكننا القول أيضا إن المفارقة الرمزية وسيلة إثراء، لا للغة وحدها وإنما للمعجم الشعري نفسه من خلال علاقات التقابل والتضاد التي يمنحها استخدامها في سياقات جديدة.

ومن بين التوصيات التي نركز عليها في مثل هذه الملتقيات هي وضع استراتيجية دقيقة من أجل التعريف بالأدب الجزائري عربيا عن طريق ملتقيات أو معارض أو مسابقات أدبية.

الهوامش:

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج:5، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1: 2005، مادة (فَرَقَ)

[2]- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، مادة (فَرَقَ).

[3]-مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4: 2004، مادة (فَرَقَ).

[4]- المعلم بطرس البستاني، قطر المحيط، بيروت، 1869، ص: 1587، 1588.

[5]- أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج: 1، عالم الكتب، القاهرة، ط1: 2008، مادة (فَرَقَ).

[6]- ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، 1987، ص: 52، 397، 398.

[7]- ينظر: حسين عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دار الثقافية، القاهرة، ط1: 2002، ص:04.

[8]- أسامة عبد العزيز جاب الله، دراسة: جماليات المفارقة النصية، (د ط)، ص: 03.

[9]- لسان العرب، المصدر سابق، ص:369. مادة: (رمز).

[10]- الدليل السيميولوجي، الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر،2011، ط1، ص:10

[11]- المرجع نفسه، ص ن.

[12]- المرجع نفسه، ص ن. وينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر،1431 هـ.2010، ط1 ،89. و: سعيد بنكراد، السيمياء مفاهيمها تطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3: 2012.

[13]-التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين الجزائر، عالم الكتب الحديث، الأردن،1431 هـ.2010 م، ط1، ص: 25.

[14]-المرجع نفسه، ص:27

[15]- سعيد بنكراد، ص: 35 www.saidbengrad.free.f

[16]-حياة هروال، مذكرة ماجستير:" دلائلية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر"، جامعة منتوري قسنطينة، 2009/2008، ص: 51.

[17]-ينظر: حسين تروش، مقال:" الذات وخطاب الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر"، مجلة: التواصل الأدبي، ع: 12، ديسمبر 2018، ص: 123، 129.

[18]-عز الدين ميهوبي، ديوان "كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس"، دار الأصالة، سطيف، الجزائر، ط: 1.

[19] -أحمد شنة، ديوان: طواحين العبث، مذكرات قصيدة من القرن العشرين، مؤسسة هديل، الجزائر، ط:1، 2000.

[20]-أحمد الطيب معاش، ديوان" دواوين الزمن الحزين"، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، ط: 2000.

[21]-سامية زقاي، ديوان: "قصائد معتقة بالأسى"، منشورات رابطة الابداع، الجزائر، ط: 2000.

[22]-إدريس بوديبة، ديوان:" إلى عصفو وهران بختي بن عودة"، مجلة الثقافة، ع: 118، الجزائر، 2000.

[23]-لخميس شرفي، ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر: "الدواعي والتجليات"، مجلة "أبوليوس"، مجلد: 6، عدد: 02، جوان 2019، ص: 102.

[24]-المرجع نفسه، ص: 103.

[25]-ينظر، ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط1: 1985، ط2: 2005، ص: 46.

[26]- عثمان لوصيف، "نمش وهديل"، م س، ص: 52.

[27]ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغية، حوا: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان/بيروت، ط1: 2003، ص: 87، 88.

[28]-عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط:1، ص: 199.

[29]-ينظر: موسى كراد، مقال: "اغتراب الوطن ومأساته في الشعر الجزائري الحديث"، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، م: 12، ع، 01، قسم الآداب والفلسفة، جامعة الشلف/الجزائر.

[30]- عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة، بوزريعة/ الجزائر، ص: 52، 53.

[31]- المصدر نفسه، ص: 53.

توظيف اللغة الفرنسية في روايات واسيني الأعرج[1]

د. عباسية بن سعيد

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان –الجزائر

البريد الإلكتروني: abbassiabensaid1@gmail.com

مقدمة:

خطت الرواية الجزائرية خطوة فنية نحو التطور، إذ راح أدباء هذا الجيل يبدعون كلّ من جهته وبحسب إمكانياته الثقافية وتجربته، بحثا عن أفق حداثي في الكتابة الروائية. ومن منطلق أنّ الأدب الروائي ممارسة ورسالة اجتماعية، انعكس ذلك على المسألة اللغوية ومستوياتها في العمل الروائي، وتباينت قدرات الكتاب على توظيف هذا التنوع الصوتي. ويعدّ واسيني الأعرج أحد أهمّ الروائيين في الوطن العربي الذي لا تستقر أعماله على شكل واحد، بل يبحث دائما على التجديد من داخل اللغة، فقد سعى إلى استثمار تقنيات مستحدثة يؤسّس بها لغة جديدة تشمل تداخلا صوتيا وإيقاعيا بين الفصحى ولغات غربية، خاصة الفرنسية. ولما كان مجال هذه الدراسة لا يتّسع للإحاطة بجميع أعمال الروائي واسيني الأعرج، فقد اقتصرنا على تناول عدد من رواياته على سبيل التمثيل لا الحصر وهي: كتاب الأمير، مملكة الفراشة، ليالي إيزيس كوبيا، شرفات بحر الشمال، سيدة المقام، حارسة الضلال، أصابع لوليتا. وحاولنا الإجابة على مجموعة من التساؤلات أهمها: هل استعمال اللغة الفرنسية له قيمة دلالية أم جمالية؟ وكيف تعامل واسيني الأعرج مع التعددية اللغوية في رواياته؟ وهل كان لخصوصية التنوّع لدى أفراد المجتمع الجزائري بحسب مستوياتهم الفكرية والإدراكية أثر في هذا التوظيف؟

1ـ التعدّد اللغوي في الرواية الجزائرية:

تعتبر اللغة العلامة الفارقة بالنسبة للنص الروائي والسمة الدالة على تفرّد أسلوب الكاتب، لأنّ اللغة كمظهر خطابي هي التي تمثّل الأداة التي يقدّم من خلالها الكاتب مادته الحكاية. فاللغة نظام من الأصوات ومن الدلالات وهي الأساس في الحياة الاجتماعية، فهي تفصح غالبا عن مستويات المتكلمين، بها يمكن التعرف على المستوى الفكري والثقافي للمتكلم، كما يستطيع المبدع أن يصوّر لنا بها الواقع الاجتماعي. والرواية حسب باختين هي " التنوّع الاجتماعي للغات، وأحيانا للّغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا"[3] .

فاللغة هي جوهر الأعمال الأدبية، وتتجسد أهميّة تنوّع الأصوات في تحرير النصّ الأدبي من سلطة النمطية، خاصة أنّ الرواية تتميز بالتحرّر من التقعيد في العديد من مستوياتها، إذ يقول باختين Bakhtene: " الرواية هي مزيج من اللهجات الاجتماعية لمجموعة بشرية ورطانات مهنية، ولغات الأجناس التعبيرية وطرائق كلام بحسب الأجيال.[4] " وتجسيد مادي للتواصل الاجتماعي، ولذلك فدراسة الدلائل اللغوي تعني في الوقت نفسه التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع الإيديولوجيات الموجودة في الواقع ".[5] ففي رأي باختين أن لغة النص الروائي " أصبحت مشكّلة من لغات متعددّة ومتنوّعة، تعكس تعدّد لغات المجتمع وفئاته المختلفة وتقوم على الإفادة من أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب"[6].

ومع الانفتاح الذي عرفه المجتمع الجزائري بداية من فترة التسعينات أضحت الرواية الجديدة تتكلم بلغات ولهجات متعدد، حيث نجد إلى جانب الفصحى العامية والأمازيغية والفرنسية، ومنه فإنّ استجابة الرواية لهذا التنوع اللغوي واختيار الكاتب لما يناسبه من القاموس اللغوي ومن دلالات المنطوق ومحمولات الملفوظ من الممارسات اللغوية، تعتبر "من أبرز الخواص الدالة عليه وعلى سرّ إبداعه وصنعته الروائية"[7].

فأصبح الراوي يوظّف هذه التقنية في حوارات الرواية" انتصارا للذاكرة اللغوية في مظهرها الكلامي واختيارا فنيا في رسم الشخصيات التي لا تنفصل عن تلفظاتها، على هذا يعيد خلق روايته من خلال تحوير الشفوي إلى لغة شفوية مكتوبة، من خلال تجاور وتعارض عدّة مستويات من الصياغة اللغوية والموظفة لتشخيص تمايزات المناخات والشخوص والرؤيات للعالم."[8] وبعد أن كان هناك نوعان من الرواية الجزائرية، بحسب اللغة المكتوبة بها عربية وفرنسية، أصبحت في التسعينيات وفي الألفينيات رواية متعددة اللغات، وأصبحت الشخوص تتحدث بصوتها لا بصوت السارد، وهذا ما سمح بظهور أساليب تعبيرية مختلفة، القصد منها تحقيق صدق الواقع المعاش . فظهرت العامية في الرواية الجزائرية الجديدة عند رشيد بوجدرة والطاهر وطار وأحلام مستغانمي وأمين الزاوي وعز الدين جلاوجي وغيرهم. وقد يستعين الروائي بالعامية لأنها أقرب إلى ذهنية الشعب الجزائري، فهو يعبّر بها بدقة عن معانيه، في ذلك يقول محمد عثمان جلال: "هي أنسب لهذا المقام وأوقع في النفس عند الخواص والعوام" [9].كما سجّلت الفرنسية حضورها البارز عند عدد من الروائيين الجزائريين، إذ استعملها حميدة العياشي على شكل فقرات وجمل، حيث أحصى إبراهيم السعدي[10] نحو 540كلمة فرنسية في رواية "متاهات ليل الفتنة" و730 كلمة فرنسية في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج. ونجد أيضا الروائية أحلام مستغانمي تلجأ إلى تضمين رواياتها مقاطع سردية باللغة الفرنسية، واستخدم هذه التقنية التجريبية الحبيب السايح وإبراهيم السعدي وأمين الزاوي وغيرهم ممن غاصوا في متاهات الحداثة السردية، وأغلب القصد من ذلك هو تجسيد واقعية المجتمع الجزائري. ولعلّ روايات واسيني الأعرج بداية من "طوق الياسمين" و" شرفات بحر الشمال" ومرورا بـ" سيدة المقام" و"حارسة الضلال" و"ذاكرة الماء" وانتهاء بـ"كتاب الأمير" لشهادة صادقة على هذه التعددية. فقد سعى الكاتب في رواياته إلى تحطيم مطلقيّة اللغة وأحاديتها.

لكن رغم هذا التنوع تبقى العربية الفصحى هي اللغة المركزية داخل النص السردي. والدليل على تمسّك الأعرج بلغته الأم، قوله في حوار مع كمال الرياحي: " اللغة الفرنسية بالنسبة إليّ لغة استعارة ولها طبيعة عقلانية لا تلتصق بي، هناك سقف يحدّد علاقتي بها، أما العربية فهي تاريخي الشخصي وتاريخي الجماعي وفكري برمّته." [11] وفي قوله على لسان شخصيته "دون كيشوت": "واصل تقديم نفسه متحررا من القيود اللغوية التي فرضها في البداية على نفسه، اللغة سكن، ولا نتحرر إلا فيه، يمكننا أن نجيد آلاف اللغات، ولكن هناك لغة واحدة تملك القدرة على هزّ جنوننا وأحلامنا من الداخل"[12].

إلا أنّ تقنية التعدّد اللساني أثارت جدلا بين الدارسين المؤيدين والمعارضين وكلّ كانت له حججه. فقد اعترض الكثير منهم على إقحام اللغات الأجنبية في نص الرواية العربية، ومن بينهم نبيل سليمان، إذ يقول: " هذا الذي تواتر في روايات الكاتب (يقصد واسيني الأعرج) وآخرين من بلدان المغرب العربي لا أرى له مبرّرا، ما دامت الرواية مكتوبة بالعربية وتتوجّه إلى قارئ عربي، حتى ولو كان من البلدان التي تشيع فيها الفرنسية."[13]كما نجد واسيني الأعرج والذي هو بدوره قد أثقل روايته "كتاب الأمير" بنصوص وثائقية ورسائل باللّغة الفرنسية، حيث وظّف حوالي واحد وعشرين نصّا باللغة الفرنسية غير مترجم عدا واحد، إلّا أنّه نقد علاوة بوجادي حول الإفراط في هذا الاستعمال، دون أن ينفي بأنّ توظيف اللغة الفرنسية له دلالة، فقال عنه: " قد استفاد من اللغة الفرنسية ليصبح لهذه اللغة معنى طبقيا معيّنا، لكنّ العملية صاحبتها سلبيات كبيرة وأهمّهما الإكثار من الحوار باللغة الفرنسية، الأمر الذي أثّر إلى حدّ كبير على محتوى الرواية وخطّها البياني والتطوّري. مع أنّه كان بإمكان علاوة أن يستفيد من الأساليب الفرنسية الأكثر تعبيرا عن الحذلقة، بدون الإغراق فيها إلى درجة الإساءة إلى البناء الروائي وبدون أن ينتج ذلك تفكّكا في نسيج العمل الإبداعي"[14].

أمّا الفريق الثاني فرأى أنّ توظيف اللغة الفرنسية في هذه الروايات مؤشر ودليل على فعل المثاقفة بين العربية والفرنسية. و" القارئ الذي يتقن كل اللغات– ولو بدرجات متفاوتة– سيتوقّف عند تلك النصوص، ليتحسّس طبيعتها وظروف نشأتها وعلل توظيفها في النص الإبداعي. و"هكذا تعطي تلك النصوص مبرّرا للمتلقي، حتى يترك الأحداث ويفكر في فعل الكتابة وعملية الإبداع ذاتها. وهذا من شأنه أن يعطي النص الروائي حركة دينامية، فيصبح نصا متحركا على الدوام ."[15] ورغم هذا الصراع القائم بين النقاد حول مشروعية هذا التوظيف، إلا أنّ الحداثة فتحت للروائيين الجزائريين آفاقا رحبة للاختيار، لتجاوز الأشكال المستهلكة وتجريب أدوات جديدة، خاصة أنّ الرواية "جنس أدبي غير مستقر وغير مكتمل وغير مغلق."[16] وفي هذا الصدد يقول إبراهيم السعدي: " لا توجد هناك قواعد مكرّسة يتعيّن على الروائي الالتزام بها قبليا اللهم إلا الشرط الجمالي الذي يمنح لعمله الشرعية، أو يحرمها منها."[17] وهذا ما أعطى حرية كبيرة لكل روائي جزائري ودفعه للبحث عن أدوات تجريبية، يستطيع بها وضع علامته المميزة .

2ـ توظيف اللغة الفرنسية في الرواية عند واسيني الأعرج:

تعدّ تجربة واسيني الأعرج الروائية واحدة من أهمّ التجارب الروائية المميّزة كمّا وكيفا، فهو " من الروائيين القلائل الذين استطاعوا من خلال إبداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن، ويفرضوا إنتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي."[18] فقد أبرز الروائي واسيني الأعرج قدرته على تغيير الأساليب حسب المواقف والموضوعات. واتّخذ مسارا مغايرا عن الرواية التقليدية، بحيث عمد إلى توظيف أكثر من لغة في رواياته، إذ نجده يمزج بين اللغة العربية واللغة الفرنسية والإسبانية والإنجليزية وحتى الألمانية.

وبما أنّ الكاتب من منطقة **تلمسان** والتي كان التأثير الإسباني كبيرا عليها، بحكم قرب الغرب الجزائري من إسبانيا واستعماره له، إذ نجده يوظّف في مواضع كثيرة اللغة

الإسبانية. مثلا التراتيل التي كانت تردّد في الكنيسة والتي ذكرها الكاتب مع ترجمتها في الهامش:

« Ave Maria

Ave Maria Gratia plena

Ave Ave dominus

لالة مريم، يا ملكة السماوات، إليك أرفع صلاتي، أحتاج إلى السلام في عينيك." [19]

ومن الأمثلة التي تشير لنظرية الأعرج" في كسر القيود اللغوية وإعطاء شخصياته الحرية في الحديث بلغتهم الأصلية، يظهر ذلك مع شخصية "دون كيشوت" الذي لا يحسن الكلام باللغة العربية، إذ يقول: أنا ...الحقيقة... يسمى فاسكيس دي سرفانتيس داميريا ...لكن ...كل...الناس يسمون أنا دون كيشوت..... ثم نجد حسيسن يقول له: ...يمكنك أن تتحدث بالإسبانية، لا يوجد مشكلة فهي لغتي الثانية.

-Muy Bien [20]

وممّا يدلّ على تأثّر الكاتب وتثقفه بثقافة الغرب، استعانته بعبارات من ملحمة "فاوست " للكاتب الألماني "غوته"، ضمن مشهد استرجاع "ياما" لتفاصيل الملحمة، إذ تقول بلغة ألمانية:

" – Nun sag, wie hast du'smit der religion ?

- قل لي ماذا تفعل مع الدين؟
- Das ewig- weibliche zeihtunshinan.
- الأنوثة الأبدية ترفع من مقامنا."[21]

فهذا الانفتاح في رواياته على اللغات الأجنبية، "يجعلها نصا منفتحا على انصهار الثقافات، ثقافة الأنا بمحمولاتها المختلفة، وثقافة الآخر الأوروبي"[22]. وقد كشف واسيني الأعرج عن فعل جدلية المثاقفة والتأصيل في مغامرته التجريبية الروائية، في قوله: "ساعدتني الثقافة الغربية عامة، والفرنسية خاصة على عملية الاختراق، ولكن الإشكال الذي طرح أمامي، يتمثّل في كيفية القيام بعملية الاختراق. هل بالسقوط في التجربة الغربية بشكلانيتها أم بالاستفادة منها وتحويل هذه الإثارة إلى فاعلية ثقافية تستند إلى المحلية. ولهذا استندت إلى التراث كمتكئ لتأكيد هذه المحلية، بدون الإخلال بالجانب البنائي لمفهوم الرواية ولإثبات كياني الثقافي والاجتماعي"[23] .

فالتعدد اللغوي في الرواية يتصل بحقيقة التصور الحقيقي للغة الإنسان وبيئته، إذ يؤكد باختين على ذلك، حين يقول: "ما يتصف به الجنس الروائي ويتميز، ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة، ولكن على اللغة كي تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة، وتقترن بصورة الإنسان المتكلم"[24].

إذ سُئل واسيني الأعرج حول تعمّده استخدام اللغة الفرنسية في كتاباته، وإذا كان هناك غرض من وراء ذلك، فأجاب: "في الحقيقة لا توجد أيّ رسالة خاصة، سوى شيء من التسامح اللغوي، استجابة لطبيعة الشخصيات المكوَّنة بهذه الثقافة، هذا يعطي شيئا من الصدق لخطاباتها. وهذه التداخلات طبعا محدودة في رواياتي، لأنّ الرواية تختار العربية كما نستعملها اليوم. هناك بعض التراكيب العامية المصوغة عربيا لأنّ الشخصيات تتحدّث بلغة تستجيب لمستوياتها، ولكن تبقى الفصحى محققة والشعرية هي الوسيلة في الكتابة. وفي النهاية إذا كانت هناك إشارات فهي تشير إلى التعدّدية اللغوية في الجزائر"[25].

فمن خلال توظيف واسيني الأعرج للمعجم الغربي في رواياته، نكتشف وكأنه يريد أن ينبّهنا بمزجه بين بعدين، الأول ارتباطه بالراهن من خلال لغة متعلقة بأعماق الواقع

الاجتماعي، والثاني يرتبط بالثقافة الفرنسية. وبما أنّ التخاطب باللغة الفرنسية يدخل في طبيعة الممارسة اللغوية اليومية الجزائرية، فقد أراد واسيني الأعرج بطريقته الخاصة أن يجسّد هذا التنوع اللغوي عن طريق إدخال تلك الكلمات والتعابير ليكشف عن ثقافته وتعدد المستويات اللغوية لديه. واختيار الكاتب لهذا الأسلوب يدل على تمكنه من استعمال لغة عربية جزائرية جديدة، وهي لغة تفرضها حتمية تاريخية وفكرية فعملية المزج بين اللغة العربية واللغة الفرنسية، منح لغة رواياته طاقة أسلوبية تمتص من الثقافة الغربية لتشكل شحنة فنية تصب في جمالية فنية.

2ـ1ـ توظيف اللغة الفرنسية على مستوى الحوار:

من الملاحظ أن واسيني الأعرج يستعمل اللغة الفرنسية في الكثير من حوارات رواياته، إذ يسمح لنفسه وفي لحظة الكتابة، بأن يجعل شخصياته تفكر وتتحدث باللغة الفرنسية، لتظهر في مساحة النص الروائي على صورتها الحقيقية. ومما يدلنا على قصدية واسيني الأعرج من هذا التوظيف، إذ نجده يقوم بترجمة الحوارات باللغة الفرنسية الموظفة في معظم رواياته في الهامش أسفل صفحة الرواية. فهو يحس بأنّه ملزم بشرح كل الكلمات التي استعارها من الفرنسية. "قد نطرح السؤال، لماذا يقبل على ترجمتها للقارئ بالعربية في الهوامش؟ هل هو خرق لغوي يخرق العربية بالفرنسية، كما يخرق الكاتب لغة السرد المباشرة بشذرات شعرية ترقى بالتأمل الإنساني لدى أبطاله إلى حالة من الكثافة اللغوية التي تحاول أن تجعل من اللغة قبضا شعريا على العالم؟ ربما".[26] أو لأنّ الكاتب يرى أنّ التعدد اللغوي في الرواية يجعلها تنفتح على تعدد الأصوات المشخّصة لواقع اجتماعي تتصارع فيه الأفكار والأهواء. وبذلك يتحوّل النصّ الروائي حسب باختين " إلى صراع طبقي إيديولوجي من خلال اللغات واللهجات." [27] إلى درجة وجود هذا الصراع اللغوي في أعماق الكاتب، حيث يعترف واسيني الأعرج بذلك من خلال روايته أصابع لوليتا بقوله:" الكلام المقنع الداخلي يشتبك خلال استيعابه الإيجابي

اشتباكا وثيقا بكلامنا الخاص وداخل تيار وعينا يكون الكلام المقنع الداخلي عادة نصف كلامنا، نصف أجنبي" [28].

فتوظيف اللغة الفرنسية في مشهد حواري بين شخصيات محملة بثقافة فرنسية (طبيب أو شخص يعيش في فرنسا)، تفرض على الروائي أن يوظف اللغة الثانية في هذا الحوار، خاصة أنّ التخاطب باللغة الفرنسية يدخل في طبيعة الممارسة اللغوية اليومية. "مما يجعل الرواية ذات نظام لغات تنير إحداهما الأخرى حواريا".[29] والروائي المتمكّن يستخدم اللغة المناسبة لمستويات الشخصيات الفكرية والثقافية والاجتماعية والمهنية، فـ " اللغة تُموقع مُتكلمها اجتماعيا وثقافيا".[30] مما يكسب الرواية تميزا في اختراق نمطية الكتابة الروائية.

فاللغة الحوارية التي يستثمر الأعرج فيها اللغة الفرنسية، ماثلة بقوة في أداء شخصيات رواياته، لدرجة الاندماج. والأمثلة كثيرة لاستحضاره تعبيرات من الاستعمال اليومي، نسرد منها هذه العينة:

-" سألني الطبيب. Comment vous sentez-vous aujourd'hui "[31].

-"يا أخي هذه أحاسيسي هذه أنا، لينفّس الناس "une bouffée d 'un air frais" خارج حيطان هذه المدن المهزومة..."[32]

نكتشف من خلال هذا المثال، أن الكاتب وظّف اللغتين في شكل متداخل. فالمؤلف وهو يمزج بين هذه الملفوظات بالمتن الروائي، كان يدرك مدى قيمة هذا التمازج بين اللغتين. وهذا ما دلّ على مدى قصيدته في إبراز ملامح شخصياته، والتي تحمل ثقافة فرنسية. وقد أكد ميخائيل باختين أنّ العلاقات الحوارية ممكنة حتى بين الأساليب اللغوية وبين اللهجات الاجتماعية، وذلك بشرط أن يجري استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدّد، بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها"[33].

ونجد العبارات التالية في مثال ثاني تنمّ عن حقيقة الشخصية المتكلمة وأصولها الفرنسية في قول "جون موبي ":

Mieux veux tard que jamais

أو كما يظهر في حواره مع سيده:

J'ai entendu le monde ne vas pas s'écrouler!?

Jean Maubet: Monseigneur, je suis a l'heure comme prévu [34]

حيث عمد الكاتب إلى تطعيم لغة النص الروائي بمفردات فرنسية مكتوبة بالعربية كقوله: "تنتعل باسكيت، الرّبرتوار"[35]، "السيكرية، الترواكار"[36] ،وهي مفردات ذات الاستعمال العامي، بعد تعريبها وإعطائها صيغة النطق العربي. فالراوي حسب باختين "لا يأخذ لغته من القاموس بل من شفاه الآخرين في سياقات."[37] فتوزيع اللغة الفرنسية على مساحة السرد أساسها التعبير عن الواقع الجزائري، الذي تتحاور فيه اللغات من خلال الكلام ذي الطبيعة الاجتماعية.

كما احتوت روايات واسيني الأعرج على بعض الحوارات الفلسفية الداخلية، والتي اختار الكاتب أن يوردها باللغة الفرنسية. نذكر منها مقطعا جاء فيه حديث عن رأيه في الشر، وقد نابت عنه إحدى شخصياته المحورية"لوليتا"، التي تحمل ثقافة فرنسية،في قولها:

« C'est quoi le mal absolu dans un monde qui se redéfini dans le mal?
Tu ne vois pas les vieux démons qui se réveillent? regarde autour de toi, tout s'écroule d'une manière effroyable »[38].

ومن هنا نتأكد بأنّ الخلفية الثقافية أساس الكتابة الإبداعية، والهدف من توظيفها هو إذابة الحواجز اللغوية والثقافية. فقد عمد واسيني الأعرج إلى استحضار

الفرنسية ضمن الفصحى وفاعل بينهما في صورة حوارية، تعكس حضور مرجعيات ثقافية، مّا جعل النص حقلا لحوار اللغات وهو الأمر الذي " يتيح الحد الأقصى الممكن من الجمالية بالنسبة إلى النثر الروائي."[39]

2ـ2ـ توظيف اللغة الفرنسية على مستوى الأسماء والعناوين:

فإذا تصفحنا متون عدد من روايات واسيني الأعرج وجدناها محمّلة بالعديد من الاقتباسات من نصوص غربية، سواء كانت متفقة معها في الجنس أو مخالفة لها. فالنص الروائي عنده في صيغته الهيكلية يحاور العديد من البنى النصية الغربية، مقتطعا أسماء أو ملامح لشخصيات غربية بارزة ذات مرجعية فكرية أو دينية أو فنيّة أو إبداعية أو تاريخية كـ " دون كيشوت" أو "كريفال" أو "كازيمودو"، أو عناصر فنية مكوّنة للبنية السردية (كمقاطع حوارية وعناوين روايات). فتوظيف واسيني للغة الفرنسية يظهر مدى تفتّحه على الثقافة الغربية، للدلالة على الثقافة الفرنسية لشخصياته. مثلا نجد شخصية ياما في رواية "مملكة الفراشة"، تطلق على عائلتها وأصحابها أسماء شخصيات بارزة من الروايات الغربية، كاستحضارها لشخصية "فرجينيا وولف"[40] من خلال تسمية أمها فريجة باسم فيرجي[41]، والتي أصيبت بانفصام في الشخصية وأصبحت حالتها هستيرية جراء الحرب الأهلية، وما جرى لزوجها وأفراد عائلتها. وهذا ما يتوافق مع شخصية فرجينيا وولف، التي عاشت هي الأخرى حياة سوداوية في حالة كآبة وشتات وقلق بعد الحرب العالمية الثانية وانتهت بالانتحار. ونجدها أيضا تبدل اسم أبيها الزبير باسم زوربا نسبة لرواية زوربا للكاتب اليوناني الكبير نيكوس كازنتزاكي[42]. فاستحضار هذه الشخصية، الهدف منه توضّيح التماثل بين الشخصيتين، بحيث جاء على لسان بطلة الرواية "ياما":" أريد أن يكون والدي إنسانا بسيطا وجميلا كما كان دائما، راقصا مهبولا على الحياة. يشدّ عليها بأظافره وأسنانه، مثل زوربا."[43] لقد منحت تسمية زوربا شخصية الزبير كل ما تختزنه من دلالات التحدي والنضال.

فمن خلال توظيف الكاتب لأسماء شخصيات وأعلام، نكتشف بأنّه يحمّلها مواقفه الإيديولوجية والنفسية. فاستعارته لهذه الأسماء التي سكنت ذاكرته من قراءات متعددة لها مبررها، فـ"اسم العلم الشخصي يعكس بشكل دلالي ومرئي الشخصية الروائية بكل أبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية، لأنّ ثمّة تطابقا منطقيا ومرجعيا بين الشخصية واسم العلم."[44] وفي هذا الصدد يقول الروائي والناقد ديفيد لودج: " في الرواية لا تكون الأسماء بلا دلالة، فهي دائما جزء مهمّ من عملية خلقها وتحتوي على اعتبارات جمّة"[45] . ونجد واسيني الأعرج يؤكد ذلك، على لسان"ياما" التي أوكل لها التعبير عن أفكاره، ضمن تبريرها لاختيار أسماء من الكتب. بأنّها تراها " أكثر أصالة وصدقا وتشبه أصحابها بشكل غريب، الاِسم في الروايات والمسرحيات غير اعتباطي، الأسماء المدنية التي تقيّد في البلديات قليلا ما تطابق أصحابها"[46]. فالكاتب يرى أنّ غايته من استدعاء شخصيات غربية هو تحويلها إلى رموز دالّة على شخصيات حقيقية.

كما ذكر واسيني الأعرج أسماء أعلام من كتاب وشعراء ورسامين وعناوين في رواياتهم، كذكره إسم "زولا"Emil Zoula[47] وروايته "une page d'amoure" والشاعر الفرنسي "زفير" Zafir والروائي فرانز كافكا Kafha[48] وروايته"المسخ La métamorphose" و"فرنون سوليفانVernon Sullivan " وروايته الإنتقام والقديس أوغستين[49] وبوريس فيان Boris Vian [50] والرسام الإسباني خوان ميرو Jean Miro i Ferà[51]. غير أنّ الإكثار من هذا الاستحضار، يراه بعض النقاد دلالة على سعة إطّلاعه وشغفه بالقراءة، ويراه البعض الآخر استعراضا لعضلات ثقافية ومعرفية. وللتدليل على ذلك مثلا، ما ذكره بشكل موسّع حول الإرث الأدبي (البيبلوغرافيا) للشاعر "بوريس فيان" في رواية مملكة الفراشة.[52] رغم ذلك تبقى للكاتب الحرية التامة في الاستعانة بأيّ وسيلة تمكّنه من إعطاء بنية أعمق وأوضح لنصّه الروائي.

2ـ3ـ التناص من الأدب الفرنسي:

تحدّث رولان بارث عن التناص بقوله: " النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة."[53] وعند جوليا كريستيفا " أنّه حينما يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى، فإنّه ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد."[54] مما يعني أنّ النص الروائي يستمدّ مادته من نصوص كثيرة، والتي تعمل على " إثرائه بالمعرفة الدسمة والثقافة الذهنية ...، فالنصّ لم يعد كتابة إنشائية مجردة خالية من الفكر والأطروحات المعرفية والحقائق الثقافية، بل أصبح نصا غنيا يبني نفسه على أنقاض النصوص الأخرى"[55].

وفي توظيف الأجناس الأدبية ودمجها في البناء الفني للرواية، يرى باختين أنّ الرواية "تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء أكانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية الخ) نظريا، فإنّ أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية." [56] وهذه الأجناس الأدبية عندما تدخل الرواية فهي تحمل لغاتها الخاصة، وأساليبها التعبيرية، مما يؤدي إلى تعدد لغوي وخطابي.

فحضور اللغة الفرنسية في روايات واسيني الأعرج من خلال الأجناس الأدبية المتنوّعة كان كبيرا. حيث عمل الكاتب على استثمار ما حفظته ذاكرته من نصوص أدبية فرنسية شعرية ونثرية داخل رواياته، ممّا صنع تمازجا لغويا، أنتج ذلك التنوع إبداعا روائيا. والنماذج كثيرة، سنذكر بعضا منها على سبيل التمثيل.

ففي رواية "أصابع لوليتا" ما يوضّح ولوج هذه الأجناس الأدبية، إذ استهلّ روايته بمقولة لإيف سان لوران[57] Yves Saint Laurent باللغة الفرنسية:

« Rien n'est plus beau qu'un corps nu.Le plus beau vêtements du monde qui puisse habiller une femme c'est le bras de l'homme qu'elle aime ; mais pour celle qui n'ont pas eu la chance de trouver ce bonheur , je suis là. »[58]

مقولة مصمّم الأزياء "سان لوران" التي وظّفها واسيني الأعرج لها علاقة كبيرة بما يدور من أحداث في هذه الرواية. أولا الشخصية المحورية لوليتا والتي امتهنت عرض الأزياء وعشق الجميع لجسدها، عكس يونس مارينا الذي أحبها وبقي وفيا لهذا الحب.ثانيا قصده من التعبير " للواتي لم يحالفهنّ الحظ فأنا هنا "، أنّه بإمكانه تعويض هذا النقص العاطفي والجمالي من خلال ابتكاره لأحسن التصاميم التي تجعل من النساء جميلات.

كما نجده يدرج مقطعا من قصيدة لبيلي راستاكوير Bil Rastaquouére تقول ياما[59]:

Sur le pont d'Avignon

L'on y danse, l'on danse

Sur le pont d'Avignon

L'on y danse tous en rond[60].

وهي أغنية يتغنى بها الأطفال في المدارس الفرنسية منذ صغرهم، وتمجد الرقص وكل الحرف، على حسب ما ورد في هامش الرواية. وقد يدل ذلك على استحضار الأعرج ما تعلّمه من المدرسة المفرنسة التي تعلم بها. وتتّضح علاقة هذا المقطع بالرواية " كونهما يجسدان صورة الرقص على الجسور، فالرقصة الأولى على جسر (الموتى) المجهول والغامض الذي يقع بالعاصمة، بينما تأتي الرقصة الثانية على مشروب (تانغو)، لتتطابق وتتماثل بذلك مواقف الرقص والترنح بين رقص دائري كما هو على جسر أفنيون، ومنكسر مترنح على جسر الموتى في الأيّام الصامتة."[61] فهو يعبر في صورة مماثلة بين شخصيته المحورية التي عاشت حالة الخوف من الموت خلال فترة العشرية السوداء ومعاندتها لهذا الوضع بالرقص ومحاولة بعث الأمل في الحياة.

كما كان للشعر الفرنسي حضور آخر في النص الروائي عند واسيني الأعرج، فقد وظف قصيدة سيدي الرئيس Monsieur le présidentأو (le déserteur) لبوريس فيان Boris vian[62] على لسان الشخصية الرئيسية في رواية مملكة الفراشة لإظهار موقفها الرافض لدعوة السلطات الجزائرية لمحاربة الإرهاب عن طريق الحل العسكري، وتذكرها لتضحيات أسرتها في هذه الحرب القذرة، فتقول:

Monsieur le président

Je ne veux pas le faire

Je ne suis pas sur terre

Pour tuer des pauvres gens

Depuis que suis né

J'ai vu mourir mon père

J'ai vu partir mes frères[63].

وبهذا فقد خلق الروائي تمازجا بين الرواية والشعر، رابطا بين التراث الغربي والعربي، ممّا حقّق بعدا تصويرا جماليا. واستطاع النص المقتبس الذي أقحمه في الرواية أن يوصل الفكرة التي اختزلها الكاتب في بضع أبيات شعرية، تدلّ على الفترة السوداء من حياة الكاتب. لذلك جاءت علاقة التفاعل منسجمة مع السياق الروائي، لأن مثل هذا التناص الاقتباسي يثري فكرة الحدث ويحقق التأثير الفعال في نفس المتلقي. كما وظّف الكاتب المثل الفرنسي في حديثه عن شخصية **مي زيادة**، وكيف لُفّقت لها قضية الجنون لإدخالها مستشفى المجانين (العصفورية)

«Celui qui veut tuer son chien ,dit qu'il a la rage»[64]

ونجده يترجمه في الهامش بقوله:" من أراد أن يقتل كلبه، يقول عنه إنّه مكلوب." [65] فإدراج هذا المثل في سياق النص قد يقرّب المعنى الذي أراده واسيني ربّما أكثر من

استعمال أي أسلوب آخر، حتى أنّه في ترجمته لتعبير " من أصيب بالكلب " يستعمل اللفظة العامية " المكلوب"، وهي الكلمة المتداولة للشخص ذي السلوك العدواني.وفي نفس الرواية يورد مثلا فرنسيا مترجما "سنونوة واحدة لا تصنع ربيعا" ضمن سياق النص،ثمّ يذكر الشكل الأصلي له في الهامش

«une hirondelle ne fait pas l printemps »[66].

وفي روايته سيدة المقام يذكر القول الحكمي المتداول"عندما نريد نستطيع "ويترجمه إلى Quand on veut on peut[67] ليُظهر الروائي قدراته في التلاعب بالمستويات اللغوية. وقد استدعى الكاتب لوحات تذكارية لمعالم أثرية - والتي تزخر بها الجزائر- كبقايا اللوح التذكاري للشاعر "رينار" [68]:

COMITE DU VIEIL ALGER

A LA MEMOIRE DU POETE

REGNARD

Qui fut esclave a Alger

Du 1678 à 1681

فإقحام هذه اللوحات وما كتب عليها بلغتها الأصلية هو تجسيد للواقع. بحيث يمكن للقارئ أن يتصوّر المشهد على حقيقته.وهذه من آليات التصوير التي لها أثر فني. ونجده أيضا يميل إلى إدراج عدد من النصوص التاريخية في أكثر من مقام خاصة في رواية كتاب الأمير دون أن يترجمها في الهامش – كعادته – مثل الرسالة التي بعثها فوارول إلى قائده:

«Nous ne pourrions, sans compromettre les intéréts politiques de la France, laisser prendre un libre cours à l'ambition d'Abdelkader. Nous ne devons pas souffrir qu'il sorte de la province d'Oran »[69].

كما سجلنا توظيف الكاتب لنصوص صحفية من جرائد ناطقة باللغة الفرنسية في رواياته مع إيراد ترجمتها في الهامش، نذكر كمثال "مقال في جريدة لوموند ليوم 12 يوليو 2004، عنوانه رعب بعد الاعتداء على امرأة يهودية في قطار الضواحيRERD الذي يربط باريس بفال دواز."[70] حيث ذكر المقال كل ما جاء فيه من وصف المرأة للحادثة بالتفصيل. وفي رواية مملكة الفراشة يذكر الروائي تقريرا صحفيا بجريدة المساءLe soir[71] الناطقة بالفرنسية، والرد الصحفي الذي عرضته شركة صيدال ضد مناوئيها على صفحات جريدة الأحداث Les actualités[72]. ومنه نكتشف أنّ الروائي باستعماله تقنية عرض النصوص الأصلية، أراد أن يعطي النص أكثر واقعية. وفي أحيان أخرى كان واسني الأعرج يغترف تعابيرا أو نصوصا من الفرنسية باللغة العربية، كتوظيفه لإحدى الرسائل المذكورة في كتاب مراسلات[73] كامي كلوديل Camille claudel والتي كانت تشبه رسالة بعث بها جوزيه إلى صديقته وحبيبته روز بوري.[74] فواسيني الأعرج يهدف من وراء هذا التناص رسم مماثلة بين شخصيته "مي زيادة" التي اتّهمت بالجنون وشخصية كاميل كلوديل التي توفيت في مستشفى المجانين. حتّى أنّه يذكر تاريخ كتابة هذه الرسالة وهو نفس يوم ولادة مي زيادة ،بالإضافة لما عانته كلوديل من ظلم من أمّها وأخيها وحبيبها،و هو نفس الغبن الذي عايشته الكاتبة مي زيادة. فهذا الاستحضار لهذه الأحداث المتشابهة، جعلت الروائي يدرج رسالة غير عربية بلغة عربية فصيحة. ومن ذلك نكتشف أنّ الكاتب لا يستعمل هذه الأساليب إلا عند الحاجة ولا نعتقد أنّه يلجأ إلى ذلك عند العجز عن إيجاد التعبير العربي. ويمكننا إدراك ذلك عند قراءتنا لروايته "كتاب الأمير"، حيث افتتحها بقولين، الأول للقس المسيحي مونسينيور ديبوش Monseigneur Dupuch[75] جاء بلغة عربية. في حين جاء القول الثاني للأمير عبد القادر[76]بلغة فرنسية. فتقنية التعبير بلغة مناقضة للهويّة قد تعكس تفكير وإيديولوجية الكاتب. حيث يتبيّن لنا أنّ واسيني الأعرج أراد أن

يعبّر لنا - بهذا الأسلوب – عن سياسة التعايش بين اللغات والانفتاح على الآخر وبالتالي التسامح بين الشعوب.

خاتمة:

وهكذا فالتعدد اللغوي في تصور واسيني الأعرج فعل إبداعي حداثي، يستمدّ العلامات الدّالة على حداثته من تلك المزاوجة بين ثقافة/ الأنا الأصلية، وثقافة/ الآخر الغربية، وهي المزاوجة التي تكسب مذهب التجديد الروائي لدى هذا الكاتب ميزة الاختلاف الأسلوبي وسرّ الإبداع الذي تجسده نصوصه الروائية. وقد تعددت المستويات اللغوية في الخطاب السردي من خلال تهجين لغة الخطاب التي جمع فيها من الفصيح والعامي الجزائري واللغة الغربية، وذلك من خلال استيحاءه للتراث الغربي وتوظيفه أو من خلال تثقيف النص الروائي بتجارب المفكرين والكتاب العالميين. وعليه فالنص الروائي عند واسيني الأعرج أصبح يشبه اللوحة الفسيفسائية التي تلونت بأشكال لغوية ذات مرجعيات مختلفة، تمّ اختزالها لغاية فنية، فصارت العامية مرجعية دالة على الخطاب الجزائري اليومي، والأجنبية تمثّل فضاء النخبة ذات الثقافة الفرنسية. مما جعل هذه اللغة تتجاوز كونها مجرد ألفاظ من القاموس اللغوي، لتصبح أداة يتمّ توظيفها في النص الروائي الشامل للخطابات المتداخلة والأصوات المتعددّة، الحاملة للمعاني الجديدة التي فرضتها سياقات الواقع، الذي يستمد روافده من الإرث الحضاري والثقافي.

الهوامش:

1- واسيني الأعرج من مواليد 1954 في سيدي بوجنان تلمسان، أحد أهمّ الروائيين العرب ، أكاديمي بجامعة السوربون والجزائر 2، تحصّل على العديد من الجوائز الأدبية، منها: جائزة الرواية الجزائرية، جائزة المعرض الدولي للكتاب، جائزة قطر للرواية، جائزة الشيخ زايد و جائزة المكتتبين ، جائزة الإبداع العربي، جائزة كتارا للرواية العربية ، وترجمت رواياته إلى أكثر من 15 لغة عالمية.

2- واسيني الأعرج من مواليد 1954 في سيدي بوجنان تلمسان، أحد أهمّ الروائيين العرب ، أكاديمي بجامعة السوربون والجزائر 2، تحصّل على العديد من الجوائز الأدبية، منها: جائزة الرواية الجزائرية، جائزة المعرض الدولي للكتاب، جائزة قطر للرواية، جائزة الشيخ زايد و جائزة المكتتبين ، جائزة الإبداع العربي، جائزة كتارا للرواية العربية ، وترجمت رواياته إلى أكثر من 15 لغة عالمية.

3- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر مصر، ط1، 1987، ص39.

4- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب صادر عن مجلة دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط1، ماي 2011، ص54.

5- حميد لحميداني: النقد الروائي والإديولوجيا، المركز الثقافي العربي المغرب، 2004، ص 74.

6- وائل بركات: نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14-عدد03 ،1998، ص69.

7- ينظر: سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي، دراسات أسلوبية وإحصائية، دار عالم الكتب، مصر، ط3، 2002، ص89.

8- محمد برادة: أسئلة الرواية وأسئلة النقد، منشورات الرابطة، ط1، 1996، ص33.

9- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص122.

10- يعد "إبراهيم سعدي" واحدا من الروائيين الجزائريين الذين آثروا الكتابة بالفلسفة، بعد تجربة روائية زاخرة بأعمال تناولت الأحوال الاجتماعية والثقافية والسياسية، في إطار ما سمِّي بـ"الالتزام" في الأدب، فكتب سعدي " فتاوى زمن الموت" و " بوح الرجل القادم من الظلام" و "بحثا عن أمال الغبريني" وغيرها من الأعمال التي تماشت مع واقع الجزائر بعد الاستقلال، وأخذت طابعا واقعيا.

11- كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2009، ص65- 66.

12- واسيني الأعرج: حارسة الضلال، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2006، ص 24- 25.

13- نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008، ص289.

14- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص463.

15- كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009، ص79.

16- ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982، ص66.

17- إبراهيم السعدي: دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، د.ط،2009،، ص112.

18- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1991، ص49.

19- واسني الأعرج: مملكة الفراشة، دار الصدى ط1، 2013، ص266.
20- واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص24.
21 - واسيني الأعرج: المرجع السابق، ص388.
22- رحال عبد الواحد: التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، قسم اللغة والأدب العربي، 2014-2015، ص 368.
23- بوشوشة بن جمعة: الرواية العربية الجزائرية: أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر، تونس، 1998، ص83.
24- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص79-80.
25- ينظر حنان عقيل: الروائي الجزائري واسيني الأعرج، رابط الموقع بتاريخ 2017/3/5، www.archive.aawsat.com
26- محمد عز الدين التازي: روائيون وتجارب، دار الكتب المصرية 2018.
27- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص104
28- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012، ص111.
29- وائل بركات: نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية مجلد 14، عدد 03، 1998، ص 93.
30- عبد المالك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، ص 72.
31- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، موفم للنشر، الجزائر، 2017، ص82. وترجمه في الهامش " كيف تشعرين بنفسك اليوم؟
32- واسني الأعرج: سيدة المقام، ص43.
33- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب 1986 ط1 ص 270.
34- واسيني الأعرج: كتاب الأمير، دار الآداب بيروت، ط2، 2008، ص 27.
35- واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 132.
36- أنظر: واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص104. يترجمها الروائي في هامش الصفحة: السيكرية كلمة عامية أصلها من الفرنسية secret، أي السرّ والقصد منها الرجال السريون، الأمن السري. ومعنى ترواكار كلمة فرنسية trois quart تعني المعطف الطويل.
37- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص125.
38 - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص451-452.
39- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص151.

40- فرجينيا وولف (1882-1941) روائية إنجليزية، تعدّ من أعلام الرواية العالمية الحديثة. اشتهرت برواياتها التي تمتاز بإيقاظ الضمير الإنساني وباعتمادها على تيار الوعي والروح النسوية، منها: السيدة دالواي 1925، إلى المنارة 1927، الأمواج 1931 وغيرها. ماتت منتحرة بعد أن أغرقت نفسها عام 1941.

41- أنظر رواية مملكة الفراشة، ص170.

42- أنظر الرواية نفسها، ص103.

43- رواية مملكة الفراشة، ص 102.

44- جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، دار مجدلاوي، المغرب، ط1، 2011، ص335.

45- ديفيد لودج: الفن الروائي، ص45.

46- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص67.

47- واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، منشورات الفضاء الحر، بيروت، 1984، ص47.

48- فرانز كافكا (1883- 1924) كاتب تشيكي يهودي، كتب بالألمانية. يعد من رواد الرواية الكابوسية. تعلّم الكيمياء والحقوق والأدب في الجامعة الألمانية في 1901.

49- واسيني الأعرج: أحلام مريم الوديعة، ص 7.

50- بوريس فيان (1920- 1959) كاتب وموسيقي فرنسي تميّزت أعماله بالثورة والتمرد على المجتمع وتقاليده الموروثة،من أعماله الروائية: خريف بكين 1947، العشب الأحمر 1950، انتزاع القلب 1953وغيرها.لحّن لعدد من المطربين.

51 - خوان ميرو Jean Miro i Ferà (1893-1983) رسام ونحات أسباني من المدرسة التجريدية.

52- رواية مملكة الفراشة، ص216.مثلا روايته سأذهب لأبصق على قبوركم j'irai cracher sur vos tombes

53- رولان بارث: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ص86.

54 -محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات، جدة، ج54-م14، 1425-2004، ص291.

55 -جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، ص165

56 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص88.

57 - إيف سان لوران (1936- 2008) مصمم فرنسي للأزياء، ولد بمدينة وهران وتوفي بباريس. أسّس دار أزياء خاصة به،سمّيت باسمه.

58- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص09.ترجمة القول الذي ذكره الروائي في الهامش: لا شيء أجمل من جسد عار، أجمل لباس في العالم يمكن أن ترتديه امرأة هو ذراع حبيبها، لكن بالنسبة للواتي لم يحالفهن هذا الحظ، فأنا هنا.

59- رواية مملكة الفراشة ص 416.

60- ترجمها الكاتب في هامش الصفحة: على جسر آفنيون /نرقص ونرقص/على جسر آفنيون/ نرقص جميعا على شكل دائري.

61- رايس كمال: البعد الفني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة – دراسة سوسيو بنائية في روايات واسيني الأعرج- أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015، ص172.

62- وهو كاتب وشاعر وفنان وموسيقي فرنسي، مترجم متخرج من المدرسة المركزية بباريس، تميّز بالتحرّر من القيود الاجتماعية، عاش ما بين 1920-1959.

63- رواية مملكة الفراشة، ص287. ترجمها سيدي الرئيس /لقد وصلتني وثائقي العسكرية/ لأذهب للحرب/ قبل الأربعاء مساء/.

64- واسيني الأعرج: رواية ليالي إزيس كوبيا، ص 15.

65- نفسه، الصفحة نفسها.

66- نفسه، ص95.

67- واسيني الأعرج: سيدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 1997، ص234.

68- واسيني الأعرج: حارسة الضلال، ص75-76. ذكر واسيني الأعرج ترجمة لهذه اللوحة في نفس الصفحة: "لجنة الجزائر القديمة، ذكرى الشاعر "رينار"، الذي كان أسيرا بالجزائر، من 1678 إلى 1681.

69- واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 119.

70- أنظر واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 256- 257.

71- رواية مملكة الفراشة، ص52.

72- نفسه، ص 98.

73- Camille/ Auguste , je couche toute nue , p51

74- أنظر: واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، ص98-99.

75- أنظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير، ص6.

76- أنظر نفسه، ص نفسها.

مستويات التشكل المعماري المتشاكل في الـــرواية التجريبية الجزائرية المعاصرة

د. عرجون الباتول

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف –الجز ائر

البريد الإلكتروني: mihrab_atabatol@gmail.com

قطعت الرواية الجزائرية أشواطا ومراحل على مستوى التطور والتشكل، تجاوزت فيه الشكل الكلاسيكي القديم بغية ولوج عوالم وفضاءات جديدة، تنفتح فيها وهي تشيد معماريتها الفانتازية، على التصوف والتاريخ والخرافة والأسطورة... وتتفاعل مع الخطاب الفني ومختلف وسائطه المتعددة والمتنوعة، كاستجابة للتحولات الحاصلة في الواقع وعلى جميع المستويات خصوصا مرحلة الثمانينات وما بعدها، مقارنة بالفترات السابقة، ومن مظاهر هذا التحول غلبة التجريب على كتابات المغاربة الروائية حيث تجاوزت المألوف والسائد منفتحة إلى يومنا هذا على كل جديد، فـ" التجريب قرين الإبداع"[1]، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل. مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول والتحقق من النجاح والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة ونادرا ما يوظفه بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس، ويثير خيالهم ورغبتهم في التجديد، باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف، ويتوقف مصيرهم لا على استجاباتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع ويوظفه من إمكانيتهم الكامنة، فجدل

التجريب الإبداعي متعدد الأطراف لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد داخل التقاليد التي يتجاوزها والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي[2].

وحول الأدب الجزائري جاء موضوع المتلقى الدولي المنظم من طرف مخبر بحوث الأدب الجزائري ونقده جامعة الوادي مع مركز المنار للدراسات والبحوث والترجمة بجيجل، الموسوم بـ: "الأدب الجزائري في ميزان النقد العربي. بحث في النص ومقارباته العربية ".

ولما تضمن هذا الملتقى عدة محاور تؤطر الإجابة على الإشكالية المطروحة، فقد وقع اختيارنا على:

المحور الرابع "النص السردي الجزائري في ميزان النقد العربي من خلال كافة انشغالاته"، ليكون بؤرة محاولتنا الموسومة بـ:

مستويات التشكل المعماري المتشاكل في الـــرواية التجــريبية الجزائرية المعاصرة

حيث سنحاول الإجابة على إشكاليات هامة ومنها:

- هل استوى التجريب الروائي على هندسة معمارية واحدة؟ أم على مستويات معمارية مختلفة ومتعددة؟ وإلى أي مدى تشاكل المستوى وهو يتشكل فانتازيا مع غيره؟

لهندسة معمارية تشكل الرواية التجريبية الجزائرية المعاصرة، يتوجب علينا الإشارة إلى العلاقة بين تحولات المجتمع ووعي الكتابة الروائية، لأن التجريب الروائي الجزائري يعكس قيمة فنية ناتجة عن خلفية اجتماعية ومن هنا يتحدد التجريب بمدى تعاطي الإخلاص للتجربة الإنسانية[3]، حيث أثر المجتمع الجزائري على صياغة الجنس الروائي عبر مراحل متباينة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا... ومن ثمة يكتسب التجريب الروائي شرعيته التي تمليها الحتمية الاجتماعية.

تحولات المجتمع ووعي الكتابة الروائية الجزائرية:

لقد دفعت فترة السبعينات بالكاتب الجزائري إلى التكيف مع المناخ الإيديولوجي الذي كان سائدا في هذه المرحلة إلى درجة أصبحت فيها تلك الإيديولوجيا هي الضابط الأولي لنظام الكتابة، الروائية، التي صارت بنية أساسية في النظام الإيديولوجي العام، ترصد تاريخ الثورة وآثارها وفق منظور واقعي –اشتراكي تارة وانتقادي تارة أخرى- وتكتبه وفق آليات سرية جديدة.

- أما واقع الثمانينات، فقد كان من مفرزات مرحلة تاريخية انتقالية على المستوى السياسي والاقتصادي والثقافي، فقد وضعت التجربة الروائية الجزائرية في موضع المواجهة القلقة مع توترات الواقع ومن ثمة بدأت الكتابة تتخذ مسارًا جديدا، ومعها بدأ يتشكل وعي جديد، دفع بهذه الكتابة –فيما بعد- إلى التخلص من أسر الجاهز، والولوج في عوالم المغايرة والتجريب.

وعليه يمكن القول بأن الثمانينات كانت بمثابة المرحلة المفصلية في تاريخ الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية حيث تحولت الكتابة من مسار التقليد، لتضع خطواتها الأولى في بداية مسار مغاير وهو مسار التجريب الذي تجلى أكثر في التسعينات مع مرحلة المأساة الدموية، ونظرا للتحولات التي مست مختلف البنى الاجتماعية وعلى نطاق واسع، فصاحب ذلك ثورة في وعي الكتابة الروائية الذي تمكن من إحداث قطيعة ابستيمولوجيا مع الأبنية القديمة مستوعبا بذلك هموم الإنسان والوطن، فظهرت تجربة روائية تمعن في تجاوز الأشكال العقيمة، وتؤسس لكتابة مفتوحة تتعالق جدليا مع واقع اجتماعي مأزوم ومنفتح في الآن ذاته على كل الاحتمالات.

إبان مشروع المصالحة الوطنية نلاحظ غزارة إنتاج الرواية مرفقة مع أزمة في مضمونها تعكس التشتت الذي يشير بدوره إلى أزمة المثقف الكاتب، وقد ناء بثقل الترسبات السياسية والاجتماعية التي ألبست الواقع الجزائري حالة من عدم الاستقرار.

أما في الآونة الأخيرة فنلاحظ توسع الآفاق أمام التجريب وهو ما يتعلق أيضا بمستوى وأفق التحولات الاجتماعية والمعرفية والتكنولوجيا، الذي يعتبر ضروريا لرؤية المستقبل والكتابة التجريبية في عصر المعلوماتية في ثنايا العالم الافتراضي التي تخلقه دروب مجارات المعلومات، وسندخل مرحلة يتحد فيها ذهن ومخيلة المبدع مع الحاسوب، ويتلاقى فيها الواقع المادي مع المثل والخيال، ويكتسب فيها المبدع والمتلقي إمكانية الغوص في أعماق وزوايا النفس البشرية والروح اللامتناهية وينتج فنا خالدا، مشكلة معمارية عصرية يزينها التشظي أو التشرذم الذي يقلق القارئ ويشتت ذهنه ما يجعله يعيد القراءة مرات عدة لفك شفراتها ورموزها، فهي ليست الرواية النمطية بقدر ما هي الرواية المشرعة على كل جديد، التي تنفتح إذ تخرق نمطية التقنيات السردية على "التصوف" و"التاريخ" و"الأسطورة" و"العجيب" و"الخيال العلمي"، حتى الوسائط "المتعددة" و"المتفاعلة".....

ـ مستويات التشكل المعماري الفانتازي في الرواية التجريبية الجزائرية:

يشكل التجريب الروائي أبنية جديدة تفارق هذه المعمارية قواعد البناء الكلاسكية النمطية وتعتبرها رتيبة عاجزة عن التعبير على مكنوناتها وقساوة واقعها، وبعد معاينة هذه الهندسة المعمارية، وجدنا أنها تتشكل في مجملها من خمس أشكال أساسية سنسمها في ورقتنا البحثية بمستويات التشكل والتشكل الفانتازي، لأنها معمارية أسست على الغرابة والعجائبية.

من أهم مستويات التشكل المعماري الفنتازي للرواية التجريبية "المستويات الكبرى":

1-مستوى التشكل المعماري الصوفي.

2-مستوى التشكل المعماري الفانتاستيكي "العجائبي".

3- مستوى التشكل المعماري ومع التراث "التخييل التاريخي".

4- مستوى التشكل المعماري والخيال العلمي.

5- مستوى التشكل المعماري "الرقمي التفاعلي".

1ـ مستوى التشكل المعماري الصوفي:

تعتبر التجربة الصوفية مسارا فكريا وروحيا ينفي كل تفسير جاهز، ويؤسس لتأويل جديد في تجربة الوجود والمعرفة، يصبح بها الوجود حركة من التحول أو من الضياع، أثرت في الأدباء، وقدمت لهم منفذا لمتنفسٍ حر طليق، كما وأسست للحداثة العربية المفارقة.

وقد بدأت الرواية الجزائرية تنتهج لنفسها نهجا صوفيا حين لجأت إلى التجربة الصوفية لتغرف من بحورها العميقة وكذلك فعل جل الأدباء الجزائريين.

تتشكل الرواية التجريبية الصوفية عندما تنقلب على الموضوعات الروائية السائدة لخدمة نزعة من النزاعات الصوفية "فالمتخيل فيها يميل إلى التأمل لا التسجيل، إلى الانخطاف لا التوثيق، إلى اللذة لا الأدلجة، إلى الكينونة لا المعرفة، إنها باختصار عمل أدبي سردي يروي حكاية ما تثير أسئلة جارحة، تشكل أجواء غرائبية، تفكك المتعارف عليه، وتقوض المعترف به، وقد نجح المغاربة عموما والجزائريون خصوصا، في إرساء نوع أدبي جديد بين قطبين متناقضين، الرواية بنسقها الخطي التفصيلي والتصوف بنزعته نحو الإشارة والاستدارة، وليس بعجيب هذا التصرف الذي طالما حطم الحدود والفوارق ليتوحد مع الجذر الكوني للأشياء والكائنات، مستخدما منطقا مختلفا يخلص الكلام العادي، من تقعره ويزعزع بلاغته، ففي الخطاب الصوفي نجد الأضداد متطابقة والاختلافات مجتمعة والوجود في حالة واحدة، حيث تصبح التباينات والتراتبات التي يصر عليها المجتمع الطبقي والتقليدي قشرة مع نقيضه الخطاب الروائي، ليشكل نسيجا

روائيا، نصعب أن نميز بين ما هو سردي وروائي فيه وما هو تأملي صوفي"[4]، فقد بات تعالق الخطاب الروائي الجزائري الحديث والمعاصر مع الخطاب الصوفي مفروغا منه خصوصا وأن أرض المغرب العربي بصفة عامة هي موطن التصوف ومنبع الطرق الصوفية، ومسقط رأس كبار الصوفية، أمثال محي الدين ابن عربي، بل إن طوبوغرافيا البلاد المغربية بزواياها وأضرحة شيوخها أكثر دليل على تأصل النزعة الصوفية فيه.

ومن المتون الروائية التي خلخلت القواعد الكلاسكية الرتيبة وسعت إلى التجريب والتجريب الصوفي: آسيا جبار في رواية "بعيدا عن المدينة المنورة" "والحبيب السايح " في روايته "تلك المحبة"، التي يقول عنها ردا على بعض التعليقات التي ترى أن الرواية عبارة عن طلاسم وغاية في التعقيد "أنا لا يحزنني عدم فهم روايتي لأني أعيش في غربة وطوبى للغرباء –تلك المحبة- نص وبعد لغوي وإنشائي استعاري وتيماتي، يربك نسق القراءة السائد وهو نص يطرد من مجال فضائه الحيوي تلك النصوص التي تخونها فحولة الكلمات"[5]، ودون أن ننسى طبعا أب الرواية الجزائرية الطاهر وطار في العديد من رواياته.

تنطلق الرواية الجزائرية غالبا من أيديولوجيا تحدد مفهوما معينا للواقع وللإنسان معا. وتصورا خاصا للعلاقات الداخلية والخارجية التي يتفاعل معها المجتمع المغاربي عبر صراعه الطويل والمؤلم مع القوى الاستعمارية وعملائها أيام الثورة التحررية" ومع الأقطاع البرجوازية الوطنية بعد الاستقلال والتي تحاول أن تقيد تطوره في المستقبل وتحقيق ما حلم به طويلا.

ودفع من أجله ثمنا باهضا"[6] ولكنها تحاول في نقلها لهذا الواقع أن تنطلق من تصور خاص للشكل الروائي وللفن بعامة ومن مفهوم محدد للفهم الروائي ودوره بصفة خاصة فتطور الكتابة عند "وطار" مثلا لم يكن على مستوى الموضوعات فقط بل كان كذلك على مستوى الكتابة ذاتها "فقد طور أدواته ولم يعد يقنع بالكتابة التي تقترب من الواقع وتكتفي برصد تحولاته الخارجية، فقد أصبحت الكتابة عنده تنطلق من داخل النص

الروائي ذاته، لتلتحم بالذاكرة وعناصر الحلم والتاريخ"[7]، حيث سمح هذا البعد التجريبي للرواية بابتداع أدوات تعبيرية جديدة وتشكيل معمارية مفارقة تضمد جراح الواقع بانزياحها نحو التصوف.

ففي رواية **"الولى الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** أول ما يلفت انتباه القارئ لفظة "**الولي**" مشحونة بدلالات الاختراق للسطح والعابر "فالولي في منظور المتصوفة هو العارف بالله وصفاته. بحسب ما يكون مطيعا لله مبتعدا عن اللذات والشهوات.

تضاف إلى الولي صفة "**الطاهر**" فتزيد الولي نقاء وسموا، كمصطلح صوفي أيضا ويعني "من عصمه الله من المخالفات"[8]، بالإضافة إلى أنه الاسم الحقيقي للكاتب "الطاهر وطار" ما يكثف من دلالة العنوان ويجعلها متعالقة مع السياق.

يعيش الولي الطاهر من خلال رحلته نحو المقام الزكي حالة تشظي الذات يستعرض أوجهه المختلفة. وفي كل واجهة ضياع لا يوافق الولي الطاهر حالة الشعب العربي الذي سلبته العولمة، فراح يحاكي الغرب أفعالهم. والحل بالنسبة إليه هو الرجوع إلى الدين والانغلاق إلا عليه، لكنه سرعان ما أدرك أن حله يضاعف من الإشكالية ويدخل متاهات لولبية بل إن هذا الحل: "لا يقل خطورة لما يتعرضون له من غزو ثقافي موجه من قبل السلطة أو الغرب. ويؤكد هذا أنه في اللحظة التي كان للجميع فيها أن يفكر. قلبت الموازين حتى المرجعيات الدينية، ولجت بطريقة مختلفة"[9].

إذن في مقابل الولي الطاهر "الدين" يوجد المهدية "رمز العقل" وهي أيضا ضائعة مثله، تبحث عن ضالتها في المقام الزكي...

أما عبد القادر عميش وهو الأستاذ الأكاديمي بجامعة حسيبة بن بوعلي الشلف والمبدع الروائي، فقد استنجد في رواياته الأخيرة بالفكر الصوفي وعاش حالة من حالات الشطحات الصوفية، تثاقل فيها الجسد إلى الأرض وسمت الروح إلى الأفق الرباني إلى

عالم المشاهدة والملكوت حيث يقول في بياض اليقين "سأكتب بروحي ما لم يقله جسدي الفاني حين تكتمل دائرة المقام"[10]. مولدا علاقات جديدة بين عناصر اللغة من خلال الأشياء الموجودة في الكون ويعرض المؤلف الصفحة الثامنة مجموعة من المصطلحات الصوفية الموظفة في متن روايته "من ربما هذه سأنحت مفاتيح للقبض: السالك، المسافر، المقام، المراد، المريد، الشطح، القبض، البسط، التواجد، الوجد، الوجود، الفناء، الحضور الصحو، الذوق، السكر، سرد الروح لما لا يسرده الجسد"[11].

2ـ مستوى التشكل المعماري الفانتاستيكي "العجائبي":

لقد باتت التقنية التقليدية للكتابة عاجزة عن مسايرة الواقع واستيعابه مع التحولاته المتسارعة والمتلاحقة، وسجلت عجزها عن أداء الوظيفة الإبداعية، فشكلت الكتابة العجائبية فضاء غير محدود للتحرر من كل أنماط الواقعية، ومن قسوة الرقابة، وسطوة الوقائع، فكانت ملاذا للانعتاق، حيث انزاحت المعمارية الروائية الكلاسيكية إلى معمارية فانتازية كمستوى آخر من مستويات التجريب في المتن الروائي العربي عامة والجزائري بصفة خاصة.

إن حضور العجائبي في الرواية الجزائرية ذو مستويات وليس متجانسا، يرتبط بالمتخيل الجزائري العام والمحلي "للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين. مع الواقع واللاواقع...."[12].

ولقد جاءت مفردة **"العجيب"** عبر المعاجم بمرجعياتها الأدبية وصارت متداولة ومن أهم هذه التعريفات نذكر:

- **تعريف ابن منظور**: "هو ما يرد على الإنسان القارئ لقلة اعتياده."[13] أما الأديب المؤرخ القزويني فيعرفه: "الحيرة التي تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية التأثير فيه"[14]، وهذا التعريف يشبه إلى حد كبير ما جاء به اللغوي الكبير

الجرجاني بأن: "العجب هو تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله."[15] ولعل هذا الغنى يتحقق من انفتاح العجائبي على "السجلات الشعبية والمتخيل بكافة مراجعه التاريخية والدينية والثقافية، مما مده بأنوية، وقنوات تنهض بتشغيل الحكي وتفعيل المتخيل. حيث ارتباطات العجائبي كثيرة. إضافة إلى أنه يتغير بتغير العصور والثقافات وتوجهات الرؤى والتحويلات الممكنة في النسق والمرجع"[16]. إذ ما يعتبر في عصر ما من باب العجيب المفارق قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر موال أصبح فيه العجيب السابق نمطيا غير مفارق.

حاول تودروف[17] ضبط تعريف العجائبي ضبطا دقيقا حينما عرفه: "بحدوث أحداث طبيعية وبروز أحداث غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي." في المقابل يعرفه شعيب حليفي[18] بأنه: "الشكل الجوهر الذي يلجأ إلى العجيب. كما يمثل مكتوبا يقدم شخوصا وظواهر فوق طبيعية يمتزج فيها الطبيعي بما فوق الطبيعي. بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث ويشكل هذا التردد العنصر الأساسي للفانتاستيك . من خلال بحثه عن مفاجئات لعالمنا العادي والمألوف"، متخذا لذلك تقنيات سردية أشد تماسكا وانسجاما للتعبير عن المفارقة بأسلوب يعتمد البلاغة الموحية والهادفة.

تحاول الرواية الجزائرية من خلال مستوى التشكل العجائبي تحقيق فرادتها داخل حقل الرواية العربية من جهة، وبين النصوص العجائبية العالمية من جهة أخرى. وذلك راجع لكون الروائي الجزائري يسعى لتطعيم رؤيته الذاتية والموضوعية بعناصر مستمدة من أشكال ووسائل تعبيرية متنوعة "وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانتاستيك والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية، وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية." [19] وحينها تقدم الرواية حساسيتها الجديدة ومشاهدها القائمة عن واقعية سحرية تقلق المتلقي.

يتمظهر التجريب في الرواية الجزائرية عجائبيا مقترنا بالذاكرة من خلال كلية المتخيل. ومقترن بنحل معتقدات مغاربية بالإضافة إلى دور المخيلة داخل محيط اجتماعي وسياسي. ومفارقة المألوف إلى محاولة ابتداع صور ساخرة، وممتسخة تفضح وتدين الخيال العام.

فالرواية تطمح لأن تكون أكثر من مرآة تتجلى على صفحاتها تبديات الواقع حين تكسر كرنولوجيا الزمن الآني المألوف، لتغامر في قلب المستقبل ولتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والسرمدي.

لقد حضر الماضي في الحاضر وذهب الحاضر إلى الماضي. كما التقت شخصيات من أزمنة مختلفة داخل زمن الرواية. ما جعلنا نعتقد أن حضور التاريخ في عملية التشكيل يتم باستحضار العجائبي من خلال الأدبي، فالفعل السردي لا يمكن أن تستقيم فنية شكله ومضمونه إلا إذا كان متناسقا ومتماسكا في تشكيل جمالية العوالم العجائبية مع الأدبية ووفق بنية دلالية كبرى.

ولا يمكننا أن نمر على هذا المستوى دون الإشارة إلى كتاب شعرية الرواية الفنتاستيكية لشعيب حليفي كأهم الكتب المغاربية التي طرحت موضوع الفانتاستيك وقدمت تصورا نظريا لشعريته مع وضع تحديد منهجي له وإلى المقاربة بينه وبين العجائبي والغرائبي، ثم يشرح مكوناته السردية وحساسيته الوصفية...

فالفانتاستيك تأكيد على غنى التخيل العربي وإمكاناته الواسعة، كرهان يعكف على سبر أغوار النفس وتحليل أحلامها واستيهاماتها وتاخييلها الشفافة والمعقدة معا[20].

ومن بين الروايات الفانتاستيكية التجريبية الجزائرية الروائية نجد رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، رواية "الغيث" لمحمد ساري، رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسني الأعرج، ورواية عز الدين جلاوجي كرواية "الفراشة والغيلان" التي

تعكس رؤية شاملة للإنسانية التي أنهكتها الحروب، من خلال الشخصية الرئيسية "الطفل محمد" الذي يمثل المستقبل والغد الأجمل، مقابل الغيلان الطغاة كأنموذج لأعداء السلام في العالم حيث يسقط الروائي عز الدين جلاوجي وبأسلوب فانتازي صورة الفراشات على "الطفلين" ويسقط صورة الغيلان على "الصرب" لأن الغول كائن خرافي مرتبط بالقبح والفراشة كائن موجود بالحياة الواقعية مرتبط بالجمال.

يقول: "رؤيتي واضحة في كل كتاباتي خاصة الروائية في "سرادق الحلم والفجيعة"، وفي "رأس المحنة 1+1=0"، وفي "الرماد الذي غسل الماء"، أرتاد عوالم العجائبية والاتكاء على الرمز، التلميح هو بقصد خلق عوالم متخيلة، والسعي للتحرر من المباشرة ما استطعت، إن الإبداع ينطلق من الواقع دون شك لكنه يسمو عليه ويتعالى، إنه أرقى من الواقع وهو ما يضمن له الاستمرار والديمومة، أتصور دوما أن الأدب يكون ناجحا إذا حقق الصدق، الصدق الفني والجمالي بالأساس، وهذا الصدق يتجلى في مستويات كثيرة منها خلق عوالم غرائبية"[21].

مستوى التشكل المعماري والتراث "التخييل التاريخي":

تفاعلت الرواية التجريبية المعاصرة كثيرا مع التراث وبخاصة التاريخ وأصبحت أنموذجا من النماذج الخالصة لقراءة واعية للتاريخ، علما أن تمازجها الذي بلغ حد التشاكل لا يمكن أن يكون إلا بهدف الكشف عن الحقائق التاريخية عن طريق الوظيفة الفنية التي تفزع إلى الجمال.

يسعى هذا التفاعل المتشاكل بين التخيلي والتاريخي إلى حفر أغوار التاريخ والبحث عن الحقيقة وكشف ملابساتها وتثبيت الوقائع المضمرة والمسكوت عنها إيديولوجيا في زمن ماض وقد يكون منبعثا إلى الحاضر فيعالج الواقع بإثارة الماضي "فالمتخيل بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع التاريخي بقدر ما ينهل منه عملياته التي تعبر في نهاية الأمر عن رؤيا خالصة للتاريخ والواقع"[22]، وهكذا فالرواية المعاصرة لا تنقل التاريخ

بحرفيته "بقدر ما تصور رؤية الفنان من تجاربه أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له"[23]، بحيث لا يكرر فيها الحدث الروائي، الحدث التاريخي بل يتفاعل معه، تناصا وحوارا أو مساءلة، ثم تجاوزا وإعادة بناء معمارية جديدة لواقع متخيل لا يقول الماضي بقدر ما يجسد مفارقات الواقع ويتطلع إلى المستقبل.

واسيني الأعرج من الروائيين الجزائريين القلائل الذين استنجدوا بالتاريخ فنجحوا من خلال إبداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن ويفرضوا إنتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي[24]. فقد أنجز خلال فترة قصيرة عددا لا بأس به من الأعمال الروائية المميزة التي أهلته ليكون واحدا من الروائيين العرب المتميزين بإنتاجهم السردي[25]. ينتمي كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد كمثال إلى جنس الرواية التاريخية، والنص بشكل عام مبني على حياة الأمير عبد القادر الجزائري وهو نص يعيد إنتاج الحقيقة عن طريق الخيال وإماطة اللثام عن قضايا هامة لفتها ألثمة عديدة، فتقول ما لا يستطيع التاريخ قوله حين تستمع إلى أنين الناس وأفراحهم وانكساراتهم من خلالها وحين تشاهد اندفاعات الأمير وهو يحتج على والده الذي أعدم دون استشارته قاضي أرزيو من خلالها، وحين يستفزك غليان بيجو لأن الأمير تركه ينتظر على حافة التافنة من خلالها، وحين يركض مونسينيور بين غرفة الشعب بباريس وبيته للدفاع عن الأمير السجين بامبواز ولا يرتاح إلا عندما يراه يركب سفينة لابرادور Labrador متجها إلى القسطنطينية أيضا من خلالها.

هكذا تقوم الرواية على قصة هذا الرجل وهو أول قس عين في الجزائر في القرن التاسع عشر، وعلاقته بالأمير بدأت مع رغبة هذا القس بإطلاق السجناء الفرنسيين الذين سجنوا في عهد الأمير عبد القادر، فأرسل له رسالة إنسانية وبعد أن قرأها يطلق الأمير سراح السجناء جميعا[26]، وكذلك يطلب الأمير من القس الذهاب إلى سجن القصبة وفيه السجناء الجزائريون، فذهب إليهم وقام بالصلاة وطلب من الجميع التبرع لهم بعد

أن وجد حالتهم يرثى لها، فالناس يمكن أن يختلفوا دينيا ولكن هذا لا يمنع أن يستمعوا لبعضهم ويتحاوروا ويشعروا ببعضهم. فتوسط لهم وأطلق سراحهم.

وعلى هذا الأساس تعتبر رواية كتاب الأمير درسا تاريخيا في حوار الحضارات فيه محاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام – بين الأمير من جهة ومونيسنيور ديبوش ونابليون الثالث من جهة ثانية، التي تقضي إلى تشكيل وعي كل الذين انغمسوا في حروب القرن التاسع عشر... فأصبح متلقي الرواية يقرأ تاريخا مزيفا ومصفى من قبل الكاتب الذي تأمل التاريخ واحتج عليه وصحح أسئلته عن طريق قالبها المرن الذي أذاب كل الأجناس، وظف كل اللغات وكسر آلاف التابوهات...

تحضرني هنا أيضا روايات محمد مفلاح ومنها "شعلة المايدة" التي تعود بنا إلى مرحلة التاريخ العثماني حيث يستحضر فترة الهجوم الكاسح الذي شنته القوات المسيحية الإسبانية والأوروبية على السواحل الجزائرية بعد سقوط الأندلس وبالخصوص مدينة وهران وما مرت به من احتلال إسباني غاشم.

يتعالق الكاتب في هذه الرواية "شعلة المايدة" مع عدة مرجعيات تاريخية ويوظفها بطريقة تخييلية مبهرة ومنها:

- الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني لابن سحنون الراشدي.

- ورحلة محمد الكبير "باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي" لأحمد بن هطال التلمساني"...

توظف هذه المرجعيات عبر لغة تعبيرية تخييلية تتفاعل مع الماضي والوجود الإنساني "بالوعي مع الموضوع، المتحاور مع تاريخه وواقعه ومستقبله حيث يصبح الشكل الجمالي لغة كاشفة للحقيقة، من خلال إنصات الفنان الواعي للأشياء، فيتحول الشاعر أو الأديب أو الفنان بوجه عام وسيطًا يتكلم بصوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية

فاتحًا بذلك أفقًا يكشف من خلاله معنى الوجود، وجود الإنسان في تفاعله مع الماضي والحاضر والمستقبل"[27].

يقول المبدع عن روايته شعلة المايدة " هي لبنة أخرى في المشروع السردي الذي شرعت فيه منذ أحداث 1988، والتي هزتني ودفعتني لمراجعة بعض قناعاتي، فاطلعت على جل الكتابات التي ألفها الجزائريون قبل الاحتلال الفرنسي، وعلى المؤلفات المؤرخين والمفكرين المعاصرين وقد اكتشفت فيها ما أفزعني، فالعديد من الوقائع التاريخية مغيبة في برامجنا الدراسية ولم تؤلف عنها كتب ويمكن أن أذكر منها: محارق الظهرة التي ارتكبها المتوحشون بيجو وكافينياك وبيليسيه وسانت أرنو..." [28] وذلك بهدف التأكيد أن اتحاد الشعب الجزائري هو الذي حقق النصر لوهران فهو استثمر التاريخ ليعبر عن الواقع المعيش ويعالجه لأن الماضي يعيد نفسه، الرواية تقول أن هذا النصر كان ثمرة جهود القبائل الجزائرية وتضحيات علماء المدارس العلمية ففي الاتحاد قوة وفي التفرقة ضعف وهوان.

حيث كتبت الرواية المعاصرة التاريخ الذي لم يكتبه المؤرخون، متطلعة إلى تاريخ سوي محتمل، وتقدم إجابات بقدر ما تطرح من أسئلة.

ومنه فالعودة إلى التراث في الرواية التجريبية الجزائرية المعاصرة وبخاصة التاريخ هو مستوى آخر من مستويات التشاكل المعماري التجريبي في الرواية المعاصرة، أدت إليها ظروف وأسباب مختلفة فكرية وثقافية واجتماعية وسياسية وفنية كثيرة، وهو مستوى جدير بالاهتمام باعتباره يستجيب لأسئلة الكتابة التي تبحث أساسا في الهوية وفي العلاقة بالآخر أدبيا وثقافيا وتحاول فهم الواقع الراهن وبناء المستقبل المنشود انطلاقا من عمل فني يتكئ على التاريخ.

مستوى التشكل المعماري لرواية الخيال العلمي:

تحاول الرواية التجريبية المعاصرة للخيال العلمي من خلال القوى الإبداعية التي تعتمد على الحدس والتلقائية تقديم صورة متخيلة عما سيؤول إليه عالم اليوم في المستقبل وتكشف عن التكامل بين العالم الروائي في مجال الخيال العلمي والاكتشافات العلمية الحديثة والأوضاع المستجدة في حياة الناس كما تكشف عن قوة العلاقة بين التفكير العلمي الموضوعي والخيال العلمي الذاتي حول المستقبل رغم الاختلاف والتباين في أسلوب المعالجة والهدف.

يشكل الخيال العلمي معمارية عالم خيالي توظفه الرواية التجريبية المعاصرة بأسلوب أدبي فانتازي يعكس الاكتشافات العلمية التأملية والتغيرات البيئية وارتياد الفضاء والحياة على الكواكب الأخرى فتتشاكل هذه المعمارية، وهي تتشكل مع السحر والعلاقات غير الطبيعية، والمنطقية والقوى الخارقة التي جسدتها الإنسانية في أدب الملاحم، الأسطورة، والفانتازيا...

تعد رواية الخيال العلمي بادرة جديدة لفتح باب التجديد، لكن هذه البادرة لم تحض بالكثير من القبول في الأواسط النقدية، خاصة بعد شيوع عبارة الخيال العلمي (fiction scientifique) (scientific fiction) الذي ظهر في أوروبا في القرن التاسع عشر قبل أن يخترع الأمريكي فرنسباك عبارة (science fiction) سنة 1927 والتي تترجم إلى اللغة العربية بالعلم الخيالي[29].

إنها رواية مستقبلية تقوم على الحقيقة الثابتة حينا أو المتخيلة من جانب مجهول عن الكون والحياة حينا آخر، وشخصيات اسمية أو رقمية غير مكتملة الهيئة النفسية والجسدية، تنقل زمان الخطاب الروائي، المسرود في الغالب، إلى زمان مستقبلي استرجاعي متوهم إلى مكان خيالي، أحداثها مشوقة ومثيرة تدفع إلى التفكير في نتائج هذا الخيال المتين، أو الموظف، فتقدم حلولا مستقبلية عما يجب أن تكون عليه الحياة في

ظل التقدم العلمي المتسارع[30]، فالروايات الخيالية الواسعة تحكي عن عوالم متخيلة متميزة بمعماريتها التجريبية الخاصة.

قطعت الرواية الجزائرية شوطا مهما في التجريب بمختلف أشكال الكتابة لكن رواية الخيال العلمي تكاد تكون منعدمة ما عدا بعض المحاولات على غرار ما يبذله فيصل لحمر في هذا المجال ورواية "ثيرالوزيا ما وراء المجهول" للكاتبة الجزائرية أمواج دواس وهي رواية حازت على جائزة الوطن اليوم للرواية القصيرة الخاصة بالشباب 2019 المرتبة الأولى، ويقصد بالعنوان "أرض النور" تدور الرواية في عوالم الخيال العلمي وفيها مغامرات شباب يطمح لاكتشاف الفضاء والأمكنة الأخرى عبر المزج بين الفني والعلمي، ورواية " جلالته الأب الأعظم" للحبيب مونسي والتي تتأسس على أحاديث الفتنة التي رويت عن الرسول صل الله علية وسلم، خاصة ما يقارب منها الأحداث الجارية في الشرق الأوسط، وما يمتد من تفاعلاتها على أطراف العالمين العربي والإسلامي وما تحمله من نبوءات مستقبلية قريبة وبعيدة...

مستوى التشكل المعماري الرقمي "التفاعلي":

أصبحت الثورة التكنولوجية التي يشهدها العالم في العصر الحالي تشكل عصب الحياة، مست كل نواحيها وساهمت في بروز آليات ووسائل لم يكن يتصورها الإنسان السابق.

تثمر كتابة الرواية العربية تجديدات شتى على مستوى أنساق الكتابة الإبداعية وعلى مستوى الحرص على تجديد القنوات الحاملة للأفكار والرؤى والصور والتمثلات.

حيث تجلى لنا نوع جديد من الكتابة يعكس روح العصر يتناسب فيه المقال مع المقام، ويبتعد عن القوالب الجامدة للخطاب والأسلوب والصورة والتركيب والأدوات السردية، ويكسر عصا الطاعة محققا ثورة إبداعية على مستوى الأدوات المستعملة

وعلى مستوى لسانيات الخطاب المقحم لأدوات تعبيرية غير لفظية، لعل أهمها التعبير الأيقوني والاستثمار الجمالي والتوظيف الرمزي لمكتسبات الثورة التكنولوجية.

وهنا ظهرت الرواية الرقمية التفاعلية، كأحدث المستويات المعمارية للرواية التجريبية.

ولعله من المناسب في هذا السياق التفريق بين مصطلحي الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية في محاولة لتأسيس هذين المصطلحين في الدراسة العربية الأدبية التكنولوجية كي يتبين للقارئ العربي مستقبلا الفرق بين هذين النمطين من الروايات الإلكترونية وان يكون واعياً لخصائص كل منها ومميزا للاختلاف في طبيعتها... بالاستعانة بما ذكره محمد سناجلة عن ذلك إذ قال إن الاتفاق بين الرواية التفاعلية وراوية الواقعية الرقمية يكمن في الشكل السردي"[31]. بمعنى أن كلتا الروايتين تستخدمان تقنية النص المتفرع hypertexte والمؤشرات السمعية والبصرية المختلفة التي توفرها التكنولوجية الحديثة.

فإذا كان الاتفاق بين الرواية التفاعلية والرواية الواقعية الرقمية يكمن في الشكل، فإن الاختلاف يكمن إذن في المضمون، فالموضوع في رواية الواقعية الرقمية يتناول المجتمع الرقمي الموجود في ذاكرة الإنسان الافتراضي ويتشكل عبر شبكة الانترنت، وبطل هذا المجتمع الروائي هو الإنسان الافتراضي الذي يعيش في المجتمع الرقمي وفي شبكة العلاقات الافتراضية التي يبنيها، ومنظومة القيم الأخلاقية التي يتصرف من خلالها، كما تعالج هذه الرواية التغيرات التي طرأت على الإنسان الواقعي في مرحلة تحوله إلى الإنسان الافتراضي.

ومن هنا نستنتج أنه إذا كان الغرب قد سبقنا في كتابة الأدب التفاعلي عامة، والرواية التجريبية التفاعلية خاصة فإننا نستطيع أن نقول بعد تجربة ظلال الواحد وبعد صدور الكتاب النقدي الرقمي " رواية الواقعية الرقمية" الذي نظر فيه سناجلة

لرواية الواقعية الرقمية "[32]، أن العرب قد سبقوا إلى هذه الأخيرة التي يتوافق فيها الشكل مع المضمون، وعليه لابد لهذا التيار أن يستقطب المبدعين العرب في أنحاء الوطن العربي وأن يستثمر خيالاتهم، وأن يشعل فتيل الإبداع عندهم بما يفتحه لهم من أبواب جديدة في فضاء الإبداع الأدبي.

أما في الأدب المغاربي فقد فاجأنا المبدع الجزائري حمزة قريرة بنشره لرواية تفاعلية كتجربة جديدة وفريدة، وهي معروضة في مدونة الأدب والفن التفاعلي عبر الرابط:

(http://www.litartint.com) موسومة بـ"رواية الزنزانة رقم 06) كبداية تأسيسية للرواية التفاعلية المغاربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة.[33]

يقول الدكتور محمد قريرة عن تجربته: "أردت تثبيت العمل وجه من وجوهه الكثيرة ونشره ورقيا مع ملحق نقدي وهو عبارة عن دراسة نقدية حول الرواية التفاعلية نظريا وتطبيقيا، لأُقَّرب مفهوم هذا النمط الكتابي من الجمهور العربي، كما طرحت كيفيات القراءة والتفاعل، ونبهت المتلقي أن ما يقرأه في النسخة الورقية، ليس رواية تفاعلية، بل هو وجه من وجوهها فقط. لكون الرواية التفاعلية تشترط الوسيط الرقمي وتعدد الوسائط وإمكانات التفاعل الإيجابي من طرف المتلقي والهدف من نشر هذه الرواية حرفيا هو تقديمها للمتلقي العربي وتقريبها منه ليكون وسيطا للدخول في التجربة الحقيقة عبر الموقع والتفاعل الإيجابي الفعال"[34].

مستقبل الأدب اليوم أصبح مرهونا بالتقنية وهذه المعمارية التجريبية الرقمية للرواية نعدها من أحداث ما وصل إليه التجريب والتجريب المعاصر.

إلى هنا نكون قد أشرنا إلى خمس مستويات أساسية رئيسة تتشكل منها الرواية التجريبية المعاصرة.

وننوه إلى أن طغيان مستوى على آخر في رواية ما لا يعني انغلاقها عليه واكتفائها به لأنها تتداخل وتتشاكل مع التصوف والتاريخ والعجيب للخيال العلمي وتستنتج بالوسائط التكنولوجيا المتعددة والمتفاعلة... داخل الرواية الواحدة مشكلة معمارية تجريبية فانتازية للرواية.

على أن هذا التشكل المعماري التجريبي بمختلف أنواعه وتشاكله الفانتازي الإبداعي الجميل لم يوضع اعتباطيا من طرف المبدع وإنما قصد إليه قصداً، وبذلك فهو يدعونا لاستنطاق مضمارات هذا المعمار بالتوغل إلى أعماقه للكشف عن أنساقه الثقافية الفكرية القابعة وراء التجريب في دراسة لاحقة بإذن الله.

الهوامش:

1- يراجع صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 3، 4.

2- يراجع: محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

3- إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة ثائر ديب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 18.

4- يراجع: محمد علواط الخطاب الصوفي في الرواية المغربية (الزاوية للتهامي الوزاني أنموذجا)، ضمن كتاب جماعي، الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، ط1، مخبر السرديات الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 133-136.

5- حوار الكاتب التونسي نجيب الريحاني، منشور على الصفحة الشخصية للروائي الحبيب السايح: http://er.facebook.com/note/note.id=173389369381583.

6- إدريس بودينة: الرؤية والبنية في روايات، الطاهر وطار، عاصمة الثقافة العربية، ص300.

7- بن الطاهر يحي: واقع المثقف الجزائري، من خلال رواية تجربة في العشق لطاهر وطار ،الصندوق الوطني لترفية الفنون و الآداب وتطويرها، التابع لوزارة الفنون و الثقافة،ص13.

8- المرجع نفسه، ص42.

9- لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين اللأديولوجيا وجماليات الرواية جمعية عمال المطابع التعاونية، نص90.

10- عبد القادر عميش، بياض اليقين منشورات درا الأديب، 2006، ص 7.

11 المصدر نفسه، ص 8.

12- تزفيطان تودورف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، القاهرة، دار شرقيات، ط الأولى، 1994، ص6.

13- ابن منظور: الجزء 11، ص69-70.

14- زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مصر، مكتبة البابي الحلبي وأولاده، ط الخامسة، 1980، ص5.

15- الجرجاني: كتاب التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، 1978، ص156.

16- شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد6، العدد3، شتاء 1997، ص114.

17- Todorov!:introduction à La litterature fantastique,ed seuil 1970 ,cha p 3.

18- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية ، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص10.

19- محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد: حوار مستحيل، مجلة آفاق، دار المعارف، الرباط عدد1، سنة 1989، ص32.

20- يراجع: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف.

21- يراجع: حوار الكاتب والروائي عز الدين جلاوجي للنصر، نشر يوم 2011/06/27، جزايرس.

22- أمينة بعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، ط2، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع 2011، ص 55.

23- عبد العظيم القط، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص33.

24- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من اجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع-ط1- 2005 ص 86.

25- يراجع – جمال فوغالي- واسيني الأعرج- شعرية السرد الروائي- صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربي-2007.

26- يراجع- ملاح احمد، الأمير عبد القادر المتصوف والمصلح-منشورات دار الأديب- ص13

27- أحمد بن محمد علي بن سحنون الراشدي-الثغر الجوماني في ابتسام الثغر الوهراني- تحقيق وتقديم المهدي البوعبدلي، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، سلسلة التراث.

28- محمد مفلاح، الرواية التاريخية تدون ما أهمله المؤرخون، حاوره الخير شوار الجزائر، 2015/11/01:

https://www.aljazeera.net.

29- يراجع: كوثر عياد، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي اجتماع خبراء أدب الخيال العلمي في الوطن العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 8.6 / 2009/4.

30- آسيا عيطو، سرد الخيال العلمي، دار خيال للنشر والتوزيع، ص55.

31- فاطمة البريكي، الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية، ظلال الواحد لمحمد سناجلة أول رواية تفاعلية في الوطن العربي، ميدل ايست أون لاين www.middle. east. online. com بتاريخ 2005/06/03

32- يراجع محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، كتاب رقمي متوفر على الرابط:

http: // www. Middel-east- online . com /? Id =2205500 for;d=0

33- تم تحميل الصورة من الموقع التالي:

https://www.litartint.com/2018/11/normal-0-false-false-false-fr-x-none-ar_1.html

34- حمزة قريرة، الزنزانة رقم06، رواية تفاعلية، يوميات الشعب الجزائرية، الاثنين، 8 فيفري 2021.

السيرة الذاتية النسائية في الجزائر عبر الزهور والأشواك "مسار امرأة" لزهور ونيسي أنموذجا

د. دلال حيور

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –الجزائر

البريد الإلكتروني: dalalhiour1@gmail.com

المقدمة:

لقد حاولت المبدعة الجزائرية أن تساير موضوعات الكتابة في فترة ما بعد الثورة التحريرية، فحاولت أن توثق تاريخ هذه الفترة عن طريق أنواع أدبية مختلفة الرواية، القصة، المسرحية، والسيرة الذاتية، ...الخ. وقد اختلفت النماذج التي يمكن أن يعثر عليها الباحث في مجال كتابة نوع السيرة الذاتية في الاحتفاء بوضع جنس السيرة الذاتية على أغلفة الأعمال الأدبية، ومن ثم فقد كانت تتخذ شكلين للدلالة عليه؛ التلميح أين يكون للعنوان الدور الأساسي في الإحالة على هوية العمل أو بوضع هوية العمل على واجهة الغلاف بشكل صريح. ستتخذ هذه المقالة أنموذجا من الكتابات النسائية للسيرة الذاتية في الجزائر وهو أحد مؤلفات الكاتبة الروائية " زهور ونيسي" الموسوم بـ" عبر الزهور والأشواك- مسار امرأة"، لنتعرف أكثر على خصوصية الكتابة في هذا النوع الأدبي عند مؤلفته.

1ـ السيرة الذاتية بين ماهية المصطلح وإشكاليته:

تطلق السيرة في هذا الزمن على خبرات الإنسان العلمية والوظيفية، واصطلح عليها باسم السيرة الذاتية، وهي ليست سيرة ذاتية بالمعنى الحقيقي المتعارف عليه للسيرة، فهي

نقل من اللغة الانجليزية (curriculunvita)، ويرمز لها (c.v)[1].لم يتم الاعتراف بنوع السيرة الذاتية إلاّ مع مطلع السبعينات، ويعزى الفضل في ذلك لـ(فيليب لوجون Phillipe Lejeune)الذي تخصص فيها" مسهما في إضفاء الشرعية عليها وصياغة لغة واصفة متماسكة استفاد منها النقاد من مختلف أقطار المعمورة"[2]، وقد أكد(فيليب لوجون)على العلاقة التي تجمعه بهذا الجنس الأدبي من حيث أنه لا يعتبر نفسه " جامعيا متخصصا في السيرة الذاتية، ولكنني كاتب سيرة ذاتية متخصص في الجامعة"[3] ومن ثمة فهو يعترف أن الدافع لدراسة هذا النوع الأدبي لم يكن مبعثه الأساسي البحث الأكاديمي بقدر ما كان السبب في ذلك شخصي بحت فقد كتب في هذا النوع الأدبي منذ مرحلة المراهقة ولكنه لم يُرد أن يَقصر اهتمامه على الكتابة فيه وفقط وإنما حاول التوفيق " بين موضوع الدراسة وهذه الممارسة الشخصية"[4].

اقترح(فيليب لوجون) مفهوما خاصا للسيرة الذاتية حين اعتبرها"حكي استرجاعي يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة "[5]، فجاءت السيرة الذاتية لتهتم إذا بالحياة الخاصة والفردية لأصحابها، وتعتمد في الأساس على عملية الاستذكار التي لا يمكن أن تتحقق إلا بتقنية الاسترجاع التي تمكن صاحبها من العودة إلى محطات في حياته قد تطول أو تقصر، وقد تكون من ماض قريب أو بعيد أو منهما معا، ويشترط أن يكون المحكي الذاتي لشخصية واقعية لا تهتم فيما تسرده إلاّ بتاريخها الشخصي، وقد حدد لها شروطا أربعة رئيسية هي:

أ. شكل الكلام: قصة نثرية

ب. الموضوع المطروق: الحياة الفردية وتاريخ الشخصية.

ج. منزلة المؤلف: التطابق بين المؤلف والراوي.

د. موقع الراوي: التطابق والشخصية الرئيسية واعتماد القص الارتدادي[6].

لقد حدد فيليب لوجون هذه الشروط الأربعة التي حاولت أن تجعل للسيرة الذاتية ما يميّزها من حيث الكتابة النثرية التي يمكن أن تتمايز بها عن بعض الأجناس التي تعتمد اللغة الشعرية من مثل القصيدة السير ذاتية، أما العنصر الثاني فهو يحدد الموضوع الذي يبسط سيطرته في العمل الأدبي إذ لابد من أن تكون حياة الفرد نفسه أو ما تعلق بالتاريخ الشخصي هو الذي يميّز هذا النوع بالذات عن سائر الأنواع التي يمكن أن تتداخل معه كالمذكرات التي قد يجد الباحث فاصلا بينهما من حيث تركيزها على الما حول أكثر من اهتمامها بالفرد، ثم ينتقل إلى طبيعة العلاقة التي تجمع كاتب العمل بالراوي من حيث شرط تطابقهما، والأكيد أن هذا التطابق يتحدد حقيقة في النص خاصة بتوظيف السرد بضمير المتكلم.

أما آخر العناصر التي يؤكد عليها (لوجون) وهو التطابق من جهة أخرى بين الراوي والشخصية الرئيسية ومن ثم تتحقق لنا العلاقة الثلاثية التي يتطابق فيها المؤلف والراوي والشخصية الرئيسية وكل هذا لا يكون دون توظيف للسرد الارتدادي أو ما يسمى الاسترجاعات، على أن هذه العناصر ليست خاصة بالسيرة الذاتية فقط وإنما فيها ما يتداخل مع أشكال أخرى تؤدي إلى وقوع الالتباس بينها بحيث يصعب أحيانا الفصل فيما بينها، لذلك عمد لوجون (نفسه إلى مقارنة السيرة الذاتية بأجناس أدبية قريبة كالمذكرات والسيرة والرواية الشخصية والرواية السير ذاتية والقصيدة السير ذاتية والرسم الذاتي)، ودون أن يتخلى عن مفهوم السير ذاتي، اقترح استبدال التعريف الصارم بمفهوم النزع أو الإغراء وذلك بدراسة عدد كبير من النصوص السير ذاتية وإحصاء أغلب النزعات حضورا فيها.

لم تكن الكتابة في نوع السيرة الذاتية من الكتابات التي احتفى بها الكتاب في البدايات الأولى لظهورها، وهذا ما تؤكده (إيزابيث بروس) عن النظرة الدونية لهذا النوع من الكتابة إذ أنه لم يكن محترما ولا معترفا به اجتماعيا طيلة القرن السابع عشر والقرن

الثامن عشر فخلال هاتين الفترتين " استمر إدماج السيرة الذاتية في إنجلترا فيما كان ينظر إليه بوصفه غير جدير بالاحترام. وفيما لم يكن معترفا به اجتماعيا، أي فيما كان يطلق عليه تينيانوف...*الخارج أدبي* وكان الاسم المستعمل عموما هو المذكرات Mémoires، المصطلح الذي كان يوحي وقتها بنقص كبير في الدقة وغياب للطموح الأدبي الجاد. ولم يتم تعويض هذا المصطلح إلا في بداية القرن التاسع عشر بمصطلح السيرة الذاتية الذي يعني منذ ذلك الحين فاعلية أدبية جديرة بالاحترام"[7].

إن كتابة السيرة الذاتية في المجتمعات الغربية كان لها واقع رفضها انطلاقا مما أكده المختصون في هذا المجال بأنها لا تمثل شكلا من أشكال الأدب الرفيع وهذا ما أدى إلى تغييب نوع السيرة الذاتية نفسه على أغلفة الأعمال الأدبية حتى وقتنا الحاضر وأصبحت تستبدل بهويات أجناسية أخرى، بل أكثر من ذلك فإنّ كتابتها تعدّ إنقاصا من قدرات أصحابها وهذا ما جعل " كاتب السيرة الذاتية يدرك جيدا مدى الخلط والمأزق الذي قد يسقط فيه المتلقي، حينما يتعذر عليه ضبط هوية الخطاب الأدبي ضمن منظومة الأجناس الأدبية، وتفاديا لحدوث هذه المسألة، يعمد صاحب السيرة الذاتية إلى إبرام ميثاق، أو عقد خاص، بهدف أن يثبت للخطاب هويته، ويوفر على القارئ جهد البحث عن جنس الإنتاج الأدبي الذي يتلقاه. ومن ثم، فإن شرط الإفصاح عن ميثاق تلقي السيرة الذاتية هو الفاصل بين جنس السيرة الذاتية وباقي الأجناس الأدبية.

ولتوضيح هذه الغاية يعتمد الكاتب أشكالا من المواثيق والعقود التي يبرمها مع المتلقي، أبرزها العنوان، والتقديم، والإهداء، وضمير الخطاب، وغيرها من الأفعال الخطابية، أو المكونات النصية التي تؤدي وظيفة التواصل المباشر مع القارئ "[8]، وأظن أن شروط الإفصاح عن ميثاق السيرة الذاتية لم يلتزم بها كل كتاب السيرة أنفسهم إلاّ قلة قليلة ممن قرأنا لهم، أما بالنسبة للنماذج التي وقعت بين أيدينا من الأدب الجزائري فإننا نجد

تفاوتا بين كتابها في هذا الشأن، ويمكن أن نقول بأن السيرة الذاتية في الجزائر جاءت ضمن وجوه خمسة في كتابتها، وهي التقسيمات التي ذكرها عبد اللطيف الحديدي :

1. أن يكتب الكاتب حياته بقلمه دون تدخل من أي مؤثرات خارجية إلا في القليل.
2. فن الحديث عن الذات من جميع أطرافها بعيوبها ومحاسنها.
3. كتاب يروي حياة المؤلف بقلمه، وهو يختلف مادة ومنهجا عن المذكرات واليوميات.
4. عمل أدبي يبحث عن الحقيقة في حياة إنسان فذ، ويكشف أطوار حياته.
5. السيرة الذاتية بوجه عام هي ذلك اللون الشخصي من الأدب الذي يتناول حياة الأديب بكل أبعادها[9].

ولقد أفصح الكثير من النقاد عن الأسباب التي قد تدفع الكتاب إلى عدم التصريح بنوع العمل، وعزوفهم عن الإقرار بانتماء العمل لجنس "السيرة ذاتية"، وقد تعددت الأسباب المانعة لهذا الأمر فمنها ما تعلق بالرفض الاجتماعي لمثل هذا النوع من الكتابة فـ "السيرة الذاتية في البلاد العربية محرجة للغاية، لذلك اتخذت لها العديد من اللبوس وقد غلفها الكثيرون بالبعدين التربوي والأخلاقي. وبالتالي قاموا فيها بالانتقاء والاختيار، وهذا ما يتنافى والمفهوم الدقيق للسيرة الذاتية التي تقوم على رواية المعيش بكل صراحة وشفافية"[10]. وإذا حاولنا من هذا المنظور أن نطبق كل العناصر التي يعتبرها الكثير من النقاد شروطا للسيرة الذاتية فإنّ هذا الجنس سيغيّب بكل تأكيد حتى على الأعمال التي جنستها الكثير من الدراسات ضمن خانته!

خصوصية كتابة السيرة الذاتية في "عبر الزهور والأشواك "لزهور ونيسي:

ـ البعد الأجناسي:

يصادفنا لبس تعيين البعد الأجناسي لهذا العمل الأدبي عند مقدم هذا المؤلف وهو الأستاذ (أحمد جابر) زوج المؤلفة حين يبدي ترددا في الاستقرار على جنس العمل، لقد وقف متسائلا هل هو: "مذكرات؟ أم يوميات؟ أم اعترافات، هل هي سيرة روائية؟ أو هي كل ذلك مجتمعا في امرأة جزائرية، ربما كانت متميزة، وقد واكبت المرحلة الأكثر تميزا في حياة الجزائر"[11].

هو تساؤل سنحاول أن نجيب عنه بتوضيح مبررات التجنيس بعد أن غيّب عمدا من قبل مؤلفته التي عنونت عملها ب"عبر الزهور والأشواك -مسار امرأة-"، دون أن تتبعه ببعد أجناسي محدّد، ويمكن أن نرجع هذه الخاصية التي وجدت تقريبا في كل السير الذاتية التي يمكن أن نعثر عليها في الأدب الجزائري ونظن أن مبررها الوحيد هو أنّ"... خطاب السيرة الذاتية نفسه لا يخلو من عملية تجنيس تتخذ مظهر اللاتجنيس؛ باعتماده على المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة، يوهم بلاتجنيسه، إلاّ أنّ المتأمل في هذه المجاورة يكشف عن سياق ينتظم وفقه خطاب السيرة الذاتية، وعن قصدية تنطوي عليها المجاورة، وتضمرها دلالة النسق الثقافية "[12]، ومن ثمّ فالقارئ بمجرد تصفحه للعمل يمكن أن يحدد جنسه دون أن يكون المؤلف مجبرا على وضع تعيينه الأجناسي على غلاف الكتاب، ومن ثمّ يصبح" عنوان السيرة الذاتية هو مفـــتاح الكاتب إلى عمله، وهو مفتاحنا إلى عقل كاتب السيرة"[13]، وأظن أن" زهور ونيسي" على وعي مسبق على أهمية هذا العنصر- العنوان- في تحديد طبيعة هذا النوع الأدبي من حيث هي "ضرورة كتابيّة، ولكن تمتدّ في السيرة الذاتية لتشمل عملية ربط خاص بين الكتاب والكاتب، نظرا لهيمنة وجود الذات الكاتبة في السيرة"[14].

لقد جاء عنوان السيرة مقسما إلى؛ عنوان رئيسي هو (عبر الزهور والأشواك)، وعنوان فرعي أو تحتي (مسار امرأة)، وقد دلاّ على أبعاد زمانية طويلة في مسار المؤلفة بداية من نشأتها، ونضالها، وعملها، وحياتها الأسرية، ... ومن ثمّ فقد حاولت "زهور ونيسي" أن تحمّل عنوانها ما يمكن أن يعكس كل ما مرّت به في حياتها فهو بذلك" مرجع يتضمن بداخله العلامة والرّمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول أن يثبت فيه قصده برمّته"[15].

إذا جاء العنوان ليحمل من الشحنات الدلالية ما يوافق محطات مختلفة من حياة الكاتبة، حياة حملت المسرات التي أزهرتها ودفعتها دائما إلى التجديد والارتقاء إلى الأفضل خاصة وأنّ القارئ الجزائري يعرف ماضيها الحافل بالانتصارات منذ الحرب التحريرية أو حتى في الجوانب العملية سواء كمدرسة أو في المناصب التي شغلتها.

وبالمقابل لمتخل هذه الحياة من المنغصات أو من العقبات والمكائد التي حيكت ضدها-(زهور)- ممن لا يريدون نجاحها بل يترقبون أي فرصة سانحة للإطاحة بشخصها فكانت هذه أشواك زهور التي قست عليها في كثير من الأحيان وحاولت أن تقتل فيها أشياء كثيرة ليتأكد لنا حقيقة أنّ"... عملية الرّبط بين السيرة الذاتية وعنوانها وكاتبها حتميّة بحكم طبيعة النّوع الأدبي وفنّيته في الوقت نفسه"[16].

لقد كتبت هذه السيرة بعد مرحلة نضج وصلت إليها الكاتبة عاشتها ببعديها: النضج الأدبي والنضج العمري، لتكون محطة لتقييم الذات عمليا وفي كل الجوانب النضالية والمهنية والاجتماعية، إذا هو مسار امرأة عايشت حقبتين حرجتين لوطنها؛ حرب التحرير الوطني بكل شراستها وضراوتها والتي أزهقت فيها أرواح كثيرة لم يرضوا إلاّ أن تعيش الجزائر حرة أبية، ثم مرحلة البناء بعدما أصبحت البلاد خرابا عاث فيها المستعمر فسادا واستنزافا لكل ثرواتها، وتدميرا كاملا لهياكلها القاعدية، إضافة إلى ما

ترتب عن ذلك من مظاهر البؤس والفقر والشقاء وانتشار الجهل والأمية، ...الخ في أوساط المجتمع.

هذا العمل هو سيرة ذاتية بامتياز تظهر خصوصيتها في طبيعة جنس صاحبها لنحددها في خانة "السيرة الذاتية النسائية" والتي استطاعت المرأة العربية عموما ارتياد عوالمها بعد دخولها "عالمي العلم والكتابة وقد استغرق هذا الدخول وقتا وجهدا كبيرين، فالمعوقات التي تواجه المرأة الكاتبة في مجتمعنا العربي أعقد بكثير من تلك التي تواجه الرجل الكاتب. ...يتطلب إلى جانب التعليم دوافع ذاتية ونفسية ومسببات خارجية تدفع إلى الوعي بالذات الفردية كي تتأمل ذاتها وتحلل أعماقها وتعبر عنها"[17].

وقد حدّدت (أمل التميمي) للسيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي مرحلتين: "المرحلة الأولى مع مطلع القرن العشرين وحتى منتصفه، والأخرى من منتصف القرن وحتى نهايته، ويمكننا القول بأنه على الرغم من قلة إنتاج الفترة الأولى إلا أن نتاجها يمثل مرحلة مهمة من مراحل كتابة السيرة الذاتية النسائية: إذا ارتبط ظهور تلك الأعمال بفترة اضطراب سياسي واجتماعي في العالم العربي، كان الشعب العربي خلالها يخوض حروب الاستقلال ضد الاستعمار والاحتلال...وإذا انتقلنا إلى المرحلة الثانية... نلحظ أنّ النتاج النسائي لفن السيرة في هذه الفترة يتردد بين الخواطر الصحفية في بعض الأقطار والأدب الفني الرفيع في بعض الأقطار الأخرى"[18]، لأنّ النصف الثاني من القرن العشرين- كما هو معروف- يعد مرحلة التحرر الوطني مع انتهاء الحروب فكانت الكتابة عن الذات" كتابة بعدية ليست قبلية، وعلى الكاتبات أن يكن عشن تجارب الوجود و غواياته لكي يكتبن عنها، مما يجعلها كتابة كينونة، وهي تفكر في صيرورتها الفردية والجماعية في آن، بحكم جدلية العلاقة بين الأنا المؤنث والآخر والتي يستمد منها النص نسخة الدال على اختلاف الذات الأنثوية وخصوصيتها"[19].

إنّ صاحبة هذا العمل الأدبي كانت من المؤلفات الرائدات في الكتابة في هذا النوع- السيرةالذاتية-، كما نشير إلى أن لهذا الجنس الأدبي عوامل ساعدت على غيابه مقارنة بالسيرة الذكورية كالعامل الاجتماعي والأسري الذي مارس ضغوطا على المرأة أكثر من الرجل فأدى ذلك إلى تأخير ظهور هذا الفن في كتابات المرأة العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص.

وحتى وإن كان الجنس العام الذي أثبتناه هو "السيرة الذاتية" إلاّ أننا نلمس اقترابه من أنواع أدبية أخرى كالرواية الاجتماعية والسياسية والوطنية، ذات الطابع الاسترجاعي التذكري؛ ففي الواقع الاجتماعي تصور(زهور ونيسي) بعضا مما تمتاز به مدينة قسنطينة مسقط رأسها من مظاهر اجتماعية بارزة، خاصة عندما تتحدث عن النساء في المدينة وعن عاداتها التي ماتزال تحافظ عليها من حيث الألبسة التي تتميز بها عن ولايات جزائرية أخرى " النساء في مدينتي محجّبات بملاءات سوداء من الرأس إلى أخمص القدمين، وعقاب من تخرج دون جوارب سوداء تحت الملاءة السوداء، داخل الحذاء الأسود* الشبرلة* عقابها أن تركب على حمار، يتجه وجهها إلى ذيله، يدور بالمرأة المتمردة الشاذة عن القاعدة، عدّة مرات في سوق المدينة، والأطفال يعيّرونها قائلين بفرح وتسلية* يا الملحفة بالحفاء* حتى تكون عبرة لغيرها ممن يفكرن في مثل هذا النوع من التمرد على العادات. قيل أنها عادات تركية لا أصل ولا موضع لها في الإسلام، أما الملاءات فقيل أنها سوداء انتصارا للمذهب الفاطمي، ...وكلا الأمرين كانا وكأنهما موقف للمرأة لا كلون ولا كمضمون، بل أرغمت على تبنيه والعمل به مثل المواقف الاجتماعية الأخرى"[20].

يشعر القارئ بمتعة قراءة ما صورته(زهور ونيسي)من الحياة الاجتماعية التي لعبت المرأة فيها دورا مهما في الاقتصاد، وتدبر شؤون الأسرة في ظل هذه الحالة الاقتصادية الصعبة التي كانت تعيشها، لقد كانت" تهتم كثيرا بالعمل التجاري من داخل البيت، حيث تقوم النساء بالتطريز والنسيج وغيرهما من الأعمال اليدوية...أما اعتناؤها

بمؤونة البيت فالمسبحات الطويلة من الفلفل الأخضر، وغيرها من بقول الموسم، تعلّق على النوافذ وتنتشر على السطوح، تعانق حبّاتها شمس الصباح الأصيل، لتصبح بعد مدة في لون الأرجوان، ... أما فنون الحياكة والنسيج والتطريز فهي أولى الاهتمامات التي يجب أن تبرع فيها الفتيات قبل الزواج، حتى أصبح أحسن وصف لفتاة مقبلة على الزواج أو تطمح إليه هو قولهم بمبالغة: -فلانة...كل إصبع بصنعة !...

وعندما يحل فصل الربيع تتنافس الجارات ويصبح للورد والزهر المقطوف في أسواق المدينة، خصوصا في *رحبة الصوف* ليطغى أريجها على أية روائح أخرى...."[21].

لقد مثلت المدينة عند (زهور ونيسي) فضاءا سير ذاتيا بامتياز احتضنت" تجربة المرأة الذات الساردة والكاتبة بدءا ومسارا ونهايات "[22]، فكان فضاء للانتصارات عندما خاضت واجب النضال والحصول على الاستقلال، وفضاء التكريمات وخوض المسؤوليات السياسية، وفضاء المعاناة والخيبة عندما تكالب عليها الحساد والمتآمرون لإبعادها عن منصبها ومحاولة تشويه صورتها بتلك الادعاءات التي اتهموها بها.

كما شكلت مدينة قسنطينة مصدر إلهامها-(زهورونيسي)-، لذا كان لابد من الاعتراف بـ "...حق الحب والولاء والتكريم علي وعلى أبنائها الذين أنجبتهم وشرفوها دين كبير كمدينة، ... لذلك ارتأيت أنني سأبدأ بها هذه اليوميات، مناجاة وتغزلا، وأذكرها قبل أية لحظة أخرى لأنها ليست كمكان وزمان لي فحسب، بل كعنصر إلهام في البدء والنهاية"[23]، هكذا ترتسم المدينة في مسار امرأة أبت إلاّ أن تردّ جزءا مما قدمته لها مدينتها الساحرة مدينة احتضنت آمالها، وأحلامها، وانتصاراتها، وانكساراتها فـ " قسنطينة بالنسبة لي حلم جميل، لذيذ في أسراره، مثير في حناياه وطياته، مشوّق في لمساته، وديع في أمانيه وعطائه، هيمان في هيامه، متماد في خصوصيته، متحكم في لحظاته... إنها حلم خاص جدا جدا، ومنفرد أيما انفراد"[24]، هي إذا مدينة العراقة والحضارة والنظارة، مدينة

الإبداع والمبدعين أدبا وفنا وجمالا، فعرفت فيها (زهور ونيسي) " نور الحياة، وأحسست مع جمالها بالروعة والتميز، وفي هذا الجو كنت أنمو وأكبر وأعيش، أبحث عن ذاتي في أصول هذه الفنون، في الطقوس الشعبية، في حكايات وأساطير ألف ليلة وليلة....."[25].

لقد كان هذا العمل بحقّ معلما تاريخيا إلى أبعد الحدود ارتسمت فيه الدقة في الوصف والبراعة في تصوير مسقط الرأس فها هو"حي سيدي الجليس الذي كانت فيه دارنا الكبيرة دار القرقري كان أحد هذه القصبات، حيث البنايات ذات الطابع الإسلامي الأندلسي، والمساجد العتيقة بقبابها، والأبواب الكبيرة المزينة بحلقات نحاسية براقة، والأشكال الكثيرة التي كثيرا ما حكت عراقة الجمال والفن، وتكاد تحمل أسرار الكون كله، حي مسكون بأرواح الملائكة والشياطين، ....

حي* سيدي الجليس*، هذا سمي على أحد العلماء، كان في بداية الاحتلال، يجلس إليه الناس، ليتفقهوا في أمور دينهم ودنياهم، وتاريخهم، وكثيرا ما كان يتضاعف عدد هؤلاء العلماء والمصلحين، كوعاظ ومرشدين، ..."[26]. إذا هو فضاء قسنطينة بكل ما يرمز إليه من أصالة وعراقة وهي أيضا وقفة تعريفية وتأريخية لهذه الأماكن المعالم في هذه المدينة التي حيرت القلوب قبل العقول بجمالها وسحر عمرانها.

كما كان محل الإقامة الاختيارية وتحديدا فضاء البيت بؤرة اهتمام جلّ كتاب السيرة الذاتية لأن "..البيوت والمنازل تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له "[27]، فكان لـ(زهور ونيسي) بدورها وقفة وصفية لفضاء البيت الذي نحسّ بأنّه مكان للألفة تسترجع فيه البطلة الكثير من ذكرياتها في كلّ ركن منه" في بيتنا الكبير هذا، والذي تحتل أسرتنا فيه مع بقية الجيران الآخرين، غرفة مستطيلة الشكل ذات نافذة تطل على داخل الدار، وأخرى أصغر تطل على الزقاق المحاذي لزقاقنا في نفس الحارة، وفسحة صغيرة أمام

الغرفة مخصصة لعملية الطبخ وتخزين كيس الفحم وبعض الأواني الأخرى اللازمة لكل مطبخ، هذه الفسحة يطلق عليها الجميع إسم* سطيحة* تصغيرا لكلمة سطح"[28]. هكذا كان فضاء البيت لا يتواجد بمعزل عن بيوت أخرى تشكل في مجموعها دارا كبيرة وحتى في استخدام هذا المصطلح والوقوف عند الوصوف الخاصة به نتذكر وبلا شك جوّ العيش فيها في أبرز الأعمال الأدبية الجزائرية وهي "الدار الكبيرة" لـ(محمد ديب)، أو كما عرفناها وتعودنا على أن نطلق عليها (دار سبيطار)، إذا هذه حقيقة الحياة في فترة الاستعمار التي تقوم على التلاحم الموجود بين أفراد الأسر ليشكّلوا أسرة واحدة تجمعهم هموم مشتركة، وظروف عيش واحدة.

اهتمت هذه السيرة أيضا برصد محطات الطفولة التي عاشتها زهور في أحضان عائلتها المتكونة من سبعة أفراد(الأب والأم وخمس بنات)، هذه العائلة التي عاشت أوضاعا نفسية حادة من أحد الأقارب وهي العمة التي مارست ضغطا نفسيا شديدا على رب العائلة بسبب " حظه العاثر، لأن زوجته لم تكن تنجب له إلاّ البنات "ولم تسعده بطفل ذكر، من الرقم الأول إلى الرقم الخامس، يحمل اسمه ويشدّ به أزره عندما يكبر، كان أبي يضيق بملاحظات عمتي ضيقا شديدا، لقد كانت تحرك مواجعه، تمسّ من معنوياته العالية وفرحه الدائم"[29]، فتجلى في هذه السيرة الذاتية الدور المنوط الذي اختارته البطلة/ المؤلفة لنفسها وهو لعب دور توعوي أبدته في بعض المعتقدات الخاطئة التي كانت وماتزال حتى وقتنا الراهن سائدة في تفكير المجتمع، كما كان لـ (زهورونيسي) وقوف عند بعض العادات التي لامستها في المجتمع القسنطيني ولم تجد لها تبريرات في واقع الحياة التي تعيشها ولكن مع مرّ الزمن استطاعت أن تقف على وجه الإشكال في بعضها ويتجلى هذا خصوصا، عندما تحدثت عن بعض العادات في المدينة التي أثارت حتى سخط المصلحين من جمعية العلماء المسلمين وعلى رأسهم(عبد الحميد بن

باديس)الذي عمل على محاربتها، فكانت من (زهور)هذه الالتفاتة " العادات في مدينتي، إن لها مقاماتها الخاصة المقدسة وأسيادها الأكثر قداسة.

سيدي راشد وسيدي ميمون وسيدي محمد الغراب، هذا الأخير المدفون في أجمل ربوات المدينة، حيث زيارة مقامه من أهم الزيارات التي تحرص عليها المرأة لتقديم آيات الولاء والقناعة للاستحمام في النهاية بمياه بركاته الطاهرة جنب السلاحف العملاقة التي اختارت جواره، وقد كانت قبل ذلك خلانه ومريديه، عندما كان بشرا مفضلين الموت معه بعد أن غدر به حاكم المدينة ورماه من على الهاوية* كاف شكارة* لتأكله الطيور الجارحة، ولكنه وبقدرة قادر تحول إلى غراب ليطير قبل أن يرتطم بصخور الهاوية.

هل هي عملية تنفيس لحالات الكبت والضغط التي تعيشها المرأة؟ هل هي عادات، ولابد من احترامها كما هي دون فضول كبير؟ هل هي الرغبة في الترويح عن النفس المعذبة، حتى لو كان ذلك بين أيدي رجال غرباء؟ .... ولعل الجدير بالذكر أن هذه الظاهرة بالخصوص، كان قد اهتم بها الإمام (عبد الحميد بن باديس) وحركته الإصلاحية، وحاربها بشدة، لأنها في رأيه عادات تلهي الناس عن قيمهم الدينية الصحيحة، وتشوه تاريخهم وتعاليم دينهم، وتبعث اليأس إلى نفوسهم، فيصبح الاتكال عندهم أقوى من إرادة العمل والأمل، ويكون المستفيد الأول من كل ذلك هو الاستعمار، لأنه لن يجد في مواجهته مقاومة حقيقية وحال المجتمع كذلك، فيرتع في مقدرات الأمة المادية والمعنوية كما يشاء، ويخلو له الجو لقرن آخر من الزمان"[30].

كما لم يخل هذا العمل الأدبي من الإشادة بشخصيات وطنية ساهمت في تنوير الأمة الجزائرية وعملت جاهدة على القضاء على الجهل والأمية هو (عبد الحميد بن باديس) الذي ترأس جمعية العلماء المسلمين والتي" كان من مناهجها وأساليب عملها ونشاطها، إنشاء وتأطير هذه المؤسسات التربوية الجديدة، ومنها التي كانت موجودة على

أرض الواقع، عبر الزوايا والمدارس القليلة الأخرى، التي كانت تابعة لحزب الشعب الجزائري.

كانت حركة وطنية بجانب الحركات الوطنية السياسية والدينية والثقافية الأخرى، وإن هي اتفقت جميعا في وحدة الهدف، وهو استرجاع السيادة الوطنية بالقضاء على الاستعمار، اتخذت.. أسلوب تنوير الشعب والقضاء على أميته وجهله، وإحياء التراث وغربلته من الشوائب والتراكمات السلبية، وتطهيره من التشوهات التي علقت به على مدى أكثر من قرن..."[31].

أما عن واقع الممارسة السياسية ومدى التصعيد الذي وصلت إليه، تطلعنا عليه(زهور) بالحديث عن عمي أعراب الذي كانت له اهتماماته السياسية التي أثّرت سلبا وإيجابا على علاقته مع زوجته- فقد كان هذا من أظرف النماذج التي ساقتها المؤلفة- " رجل جميل وسيم، ... من أصل قبائلي، ... شيوعي الايديولوجية، أي أنه كان منتميا للحزب الشيوعي، متحمسا كثيرا لحزبه هذا، لدرجة أنه كان يشرك زوجته ماما في كل أخبار فعاليات حزبه، فقد كان يعدها بثوب من المخمل الأحمر المطرّز أو بخلخال من ذهب أو برحلة إلى شواطئ سكيكدة الجميلة، شرط أن يفوز حزبه في الانتخابات، كما أنه يعدها بالمقابل بعلقة ساخنة لا مبرر لها، إذا فشل حزبه في الانتخابات..."[32] ، لم تخف المؤلفة إذا اهتمامها بالجانب السياسي ومدى تأثيرها حتى على الحياة الزوجية لبعض الشخصيات التي احتفت بذكرهم في هذه السيرة، والأكيد أن هذه الإشارة للتركيبة الحزبية في الجزائر لها من الدلالات التي تحيل إلى كون الوضع في هذه الفترة قد ألغى فكرة الحزب الواحد وخرج إلى أفق أرحب من خلال التعددية الحزبية.

لقد كانت صراحة وشجاعة الاعتراف بواقع ما كانت تعيشه البلاد من المحسوبية، واستخدام السلطة في غير ما جعلت له من القضايا الهامة التي وقفت عندها السيرة،

فجاء فيها اعتراف بإرضاء الضمير وعدم الرضوخ لا للتهديدات ولا للضغوطات التي مورست على (زهور) كيف لا وهي تنقل لنا خيبة أملها في من اعتقدت بأنهم سينصفونها ويثنون على نبلها، وإخلاصها في العمل، خاصة عندما تصرح" كتبت تقارير للجهات المعنية، وكم كنت غبية وأنا أتفاءل بأن الحق سيأخذ مجراه، وتظهر الحقيقة ويعاقب المنحرفون والمنحرفات لكن العكس تماما هو الذي حصل، لأن أحدهم أوصل لي رسالة فحواها: - اتركي الناس تعمل عملها داخل صلاحياتها

لأتأكد أن هناك أياد خفية دخلت الخط، أياد اسمها صداقات ومصالح وأسرار وسهرات، تِخذ فيها أهم القرارات والبرامج، حتى لا أقول المؤامرات..."[33].

إذا هذا هو واقع ما كانت تعيشه الجزائر، وقد كانت هذه شهادة من عايش هذا الوضع العصيب في ظل فقدان الضمير ممن شوهوا واقع الإدارة الجزائرية آنذاك " لقد شعرت في تلك الأيام من عام 1987 من القرن الماضي، بحالة من الرغبة في الاستقالة إداريا، كنت وكأنني استقلت معنويا، وأنا أتعرض للكثير من الهزات بسبب ما كنت أشاهد وأسمع وأعيش من التجاوزات والانحرافات، من طرف بعض المسؤولين، وهي تحدث داخل دواليب القطاع الذي أعمل فيه بالتنسيق مع مسؤولين في قطاعات أخرى، أهتز بعنف وألم لحادثة من التزوير والغش كبيرة، ...إنني لا يمكن أبدا أن أسامح مثلا مع من يعمل على إنجاح طالب فاشل واحد فقط، لأنه ابن فلان أو فلانة، فما بالك عندما يقوم بإنجاح قائمة كاملة من الطلبة الفاشلين في شهادة البكالوريا لأنهم أبناء مسؤولين كبار، يمكن معهم الحصول على مصالح وامتيازات. لأصدم في الأخير، بمن يلاحظ لي بأن هذه الأمور التي اعتبرتها أنا انحرافا بل وخيانة من طرف بعض المسؤولين في قطاع أشرف عليه، هي بالنسبة للبعض إنما تدخل في باب المجاملات والخدمة المتبادلة. .."[34].

هي إذا سيرة جمعت بين البوح، والاعتراف، والاسترجاع، والتذكر هي محطات مهمة في حياة(زهور ونيسي)التي لم تبخل على قارئها في نقل الكثير من التجارب المهمة في حياتها، والتي لم تزدها إلا عزما، وإصرارا أكبر على التشبث بمبادئها من أجل خدمة وطنها، إذا هي حقائق مريرة تنقلها (زهور) بكل صدق ودون خوف خاصة عندما تحدثنا على ما أصاب عائلتها في 5 أكتوبر 1988 عندما كانت رفقة زوجها تتابع نشرة الأخبار، حيث تقول" دق جرس الباب الخارجي...، لينزل زوجي ويرى من الطارق، كان أحد أبناء الجيران بل الجار المجاور ...، توجهنا إلى النوم، لنستيقظ في الساعة الثانية عشرة ليلا، على دوي كبير وكأنه الزلزال، وعند فتح الباب وجدنا مجموعة من التلاميذ الصغار بين العاشرة والرابعة عشرة سنة، بمآزرهم البيضاء، يقودهم ثلاثة شبان بين العشرين والخامسة والعشرين،.....وبمجرد ما رأونا نخرج إليهم أنا وزوجي هربوا، لكن أحدهم وكان لايزال يكسر زجاج السيارة، عندما قبض عليه زوجي ليمنعه من الاستمرار في التكسير، ضرب زوجي بحديدة، فشج رأسه، لينزف كثيرا ولا يتوقف نزيفه إلا بعد أن خيط جرحه بعشر غرز كاملة بالمركز الصحي بالقبة "[35].

كما يبرز في هذه السيرة الذاتية التي تحولت إلى سيرة سياسية في بعض المواطن، الفوارق الموجودة حتى بين الذين يتقلدون مناصب مهمة في دواليب السلطة، فلم تحظ (زهور ونيسي) بما حظي به نظراؤها من السياسيين في تلك الفترة بسبب مواقفها القوية، والمعارضة وكان حالها حال أي مواطن عادي يتعرض لمثل هذه العمليات الهجومية، والأكيد أنّها كانت على وعي من أنها عمليات دبرت لها حتى يتم استبعادها من دواليب الوزارة.

هكذا تعرض لنا (زهور ونيسي) سيرتها التي شهدت تحولات واضحة بانتقالها من النضال الوطني التحرري إلى نضال آخر تساهم به في بنا جزائر الغد، خاصة عندما دخلت معترك العمل السياسي فالكاتبة تحتفي بسيرتها أيّما احتفاء ونحن هنا نعرضها من

منطلق أننا" نكتب السيرة الذاتية كي نكتشف ما فعلنا بحيواتنا، ولكن إذا اختفت السيرة الذاتية في ولوج الأعماق، عندئذ لاشيء سوى ثرثرة وذكريات مطولة غير مترابطة"[36].

لقد كانت هذه السيرة الذاتية بصراحتها وانجازات صاحبتها التي ارتأت أن تنزع إلى هذا النوع من الكتابة وفق ظروف اجتماعية وتاريخية وثقافية سانحة مكنتها حق إيصال صوتها بقلمها لكل من عرفها على حقيقتها أو حتى الذين حاولوا تشويه صورتها أن تقول لكلّ هؤلاء"أريد أن أكشف لبني جنسي إنسانا كما هو على حقيقته، وهذا الإنسان هو أنا"[37].

الهوامش:

1- عبد العاطي إبراهيم هواري: لغة التهميش- فعل الكتابة وسؤال الوجود السيرة الذاتية لمحمد شكري نموذجا-، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008، ص 228.

2- محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة، قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، ط1، 2007، ص12

3- فيليب لوجون: من أجل السيرة الذاتية، مقال ضمن مجلة فكر ونقد، ع78، أبريل 2006، ص 114.

4- المرجع نفسه، الصف قراءة في أشكال الكتابة عن الذاتحة نفسها.

5- Phillipe lejeune: le pacte autobiographique , seuil 1975 , p 14

6- مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص 260.

7- المرجع نفسه، ص 15.

8- حسين المناصرة: روائية السيرة الذاتية--قراءة في نماذج سيرية سعودية-، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدّة، ج66، مج17، شعبان 1429هـ-أغسطس 2008م، ص350.

9- عبد اللطيف محمد الحديدي: فن السيرة الذاتية والغيرية في ضوء النقد الأدبي، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996، ص137.

10- عائشة الحكمي: تعالق الرواية مع السيرة الذاتية الإبداع السردي السعودي أنموذجا، الدار الشفافية للنشر، القاهرة، ط1، 2006 م، ص42.

11- زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك – مسار امرأة-، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012م، ص12.
12- يمنى العيد: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينة، مقال ضمن مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 15، ع4، شتاء 1997م، ص13.
13- أمل تميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م، ص16.
14- المرجع نفسه، ص 190.
15- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، ع3، مج 25، الكويت 1997، ص109.
16- المرجع نفسه، ص 191.
17- أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص29.
18- المرجع نفسه، ص ص 34،35.
19- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والاشهار، تونس، ط1، 2009، ص41.
20- زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك – مسار امرأة-، ص22.
21- المصدر نفسه، ص30، 31.
22- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص114.
23- زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك – مسار امرأة-، ص17.
24- زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك – مسار امرأة-، ص17
25- زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك – مسار امرأة-، ص21.
26- المصدر نفسه، ص51، 52.
27- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص43.
28- زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك – مسار امرأة-، ص36.
29- المصدر نفسه ص24.
30- المصدر نفسه، ص59.
31- المصدر نفسه، ص67.
32- زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك – مسار امرأة-، ص39.
33- المصدر نفسه، ص420.
34- زهور ونيسي: عبر الزهور والأشواك – مسار امرأة-، ص419.

35- المصدر نفسه، ص427.

36- عائشة الحكمي: تعالق الرواية مع السيرة الذاتية الإبداع السردي السعودي أنموذجا، ص124.

37- جورج ماي: السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي، عبد الله صولة، منشورات المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، 1992، ص33.

أثر الأزمة في المنجز الروائي الجزائري "السوط والصدى" لعائشة بنور أنموذجا

ط/د ربيعة حليتيم

جامعة محمد خيضر – بسكرة –الجز ائر

مخبر التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها

البريد الإلكتروني: rabiaahalitim28@gmail.com

مقدمة:

لم يكن الروائي الجزائري بمنأى عن حركة العنف التي شهدتها الجزائر في التسعينات، فواكب الأزمة وحاول التعبير عن معاناة الشعب خلالها، فكُتِبت العديد من الروايات، التي وصفت واقع الجزائر المظلم مجسدة الأوضاع بكلّ تناقضاتها ومآسيها. فجاءت روايات الأزمة معبرة عن التاريخ الدموي الذي شهده الشعب الجزائري في تلك الفترة، حيث سجلت ما تعرض له هذا الشعب من قتل واغتصاب وتعذيب وعنف، وبهذا حفلت تلك الفترة بالكثير من الأعمال الأدبية التي استقت موضوعاتها من يوميات المحنة، وهذا ما نلمسه في أعمال الكثير من الأدباء الجزائريين أمثال "بشير مفتي" والروائي "محمد ساري "وغيرهم من الروائيين.

أما الكاتبة الجزائرية فهي الأخرى لم تتوان في التعبير عمّا كان يعانيه الشعب في زمن العشرية السوداء، إذ أرخت لهذه المأساة بأدبها، وراحت تصور هموم الإنسان داخل المجتمع، ومن بين الكاتبات اللواتي اقتربن من واقع المجتمع الجزائري وتصوير معاناته الكاتبة **"عائشة بنور"** من خلال روايتها **"السوط والصدى"** هذه الرواية التي ولدت من

عمق المأساة الوطنية، أو ما يسمى بزمن المحنة مركزة على معاناة المرأة أمًّا وأختا وزوجة وحبيبة من جحيم أخطبوط الارهاب. فهل أثرت الأزمة الجزائرية فعلا في المنجز الروائي الجزائري؟ كيف تجلت الأزمة في رواية السوط والصدى؟

1ـ مفهوم الأزمة:

لقد شغلت الأزمة الجزائريّة، التّي كانت بدايتها نهاية الثمانينات الكثير من المثقفين والمبدعين والإعلاميين، فأصبحت مادّة دسمة، استُهلكت في العديد من الكتابات، التي تبحث في حقائق هذه الأزمة وتحاول أن تفكّك وتحلّل وتحاور الواقع الجزائري بحثا عن الحقيقة وعرضها. وقد تعدّدت الآراء وكثرت الاجتهادات، من قبل الباحثين والدارسين، لتعريف مصطلح الأزمة الذي بات من المفاهيم الأكثر انتشارا، وأصبح بشكل أو بآخر يمس كل جوانب الحياة بدءا من الأزمات الفردية وانتهاء إلى الأزمات الدولية.

يعرف علماء الاقتصاد الأزمة على أنها: «توقف الأحداث المنظمة والمتوقعة اضطراب العادات والعرف مما يستلزم التغيير السريع لإعادة التوازن»[1].

أما علماء الاجتماع فيعرفونها بأنها: «موقف يهدد مصالح المنشأة وصورتها أمام الجماهير، ممّا يستدعي ا تّخاذ قرارات سريعة لتصويب الأوضاع حتى تعود إلى مسارها الطبيعي»[2].

وباختصار يمكننا القول أن الأزمة هي حالة غير متوقعة تؤدي إلى اضطراب في الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية مما يستدعي التدخل السريع لإعادة التوازن وإلا كانت النتائج وخيمة وغير مرضية.

2ـ أثر الأزمة في المنجز الروائي الجزائري:

لقد مرت الجزائر في التسعينات بمرحلة تاريخية عصيبة، تفجّر فيها العنف وأريقت دماء، حيث شهد فيها الشّعب الجزائري أقصى أنواع التنكيل والترهيب والخوف،

غير أنّ هذا العنف والتأزم كان محفزا إيجابيا، ودافعا قويا لإغناء المتن الروائي الجزائري، ومنحه نفسا جديدا نحو التّطور والإبداع.

لم يكن الروائي الجزائري بمنأى عن حركة العنف التي كانت تحدث في المجتمع، فواكب الأزمة وحاول التعبير عن معاناة الشعب خلالها، فـَكُتِبت العديد من الروايات، التي وصفت واقع الجزائر المظلم مجسدة الأوضاع بكلّ تناقضاتها ومآسيها. فجاءت روايات الأزمة معبرة عن التاريخ الدموي الذي شهده الشعب الجزائري حيث سجلت ما تعرض له هذا الشعب من قتل واغتصاب وتعذيب وعنف وبهذا حفلت تلك الفترة بالكثير من الأعمال الأدبية التي استقت موضوعاتها من يوميات المحنة، وهذا ما نلمسه في أعمال الكثير من الأدباء الجزائريين.

فبعض روايات الكاتب **"بشير مفتي"** جاءت معبرة عن زمن المحنة في الجزائر، حيث اغترف مادتها من محنة الوطن وخاصة أزمة المثقف خلال العشرية السوداء، فالأحداث الدموية التي عاشتها الجزائر، واغتيال العديد من المثقفين والأدباء جعلت الروائي" بشير مفتي" يسجل تلك الأحداث في رواياته، فأخذت صورة المثقف خلال العشرية السوداء نصيبا وافرا في رواياته كرواية "أرخبيل الذباب" ورواية "المراسيم والجنائز" التي يقول فيها عامر مخلوف: «لقد وجدت في المراسيم والجنائز بلغتها الجميلة شهادة على واقع وشهادة على حضور ذات معذبة ومتميزة في رؤيتها وعذابها وفي تعاملها مع الشخصيات التي تتحرك على الرقعة الروائية»[3].

وقد كان الروائي" **محمد ساري**" مثله مثل باقي الأدباء الجزائريين الذين تأثروا بالأزمة الجزائرية وقد ظهر تأثره في كتاباته، فروايته " **الورم** "جاءت معبرة عما عاناه الشعب الجزائري بسبب الارهاب، وقد تجلى ذلك بدءا من العنوان.

وقد تجلت الأزمة في رواية **"تيميمون "** للكاتب **"رشيد بو جدرة"** التي عالج فيها عنف الارهاب الذي مورس ضد الشعب الجزائري في تلك الفترة.

لم يكن للأزمة تأثير على كتابات الأدباء الرجال فقط بل كان لها تأثير كبير في أعمال الكاتبة الجزائرية التي حملت على عاتقها مسؤولية التعبير عن ذاتها المقموعة وشعبها الذي كان تحت وطأة الارهاب فعبرت من خلال ابداعها عن موقفها الرافض للعنف، وبهذا مثلت فترة التسعينات من القرن الماضي «نقلة نوعية للكثير من الصحفيات اللواتي تحولن من مجال الإعلام إلى مجال الإبداع الأدبي مثل الكاتبة فضيلة فروق والكاتبة ياسمين صالح ، والكاتبة زهرة ديك ، وكلهن اشتغلن كصحفيات في فترة الأزمة التي عاشتها الجزائر ووقفن على بشاعة الحرب ، وربما هو الحافز الذي فجر اللغة لديهن في شكل إبداع»[4].

لقد كانت تلك الأحداث الدامية مادّة خصبة للروائيات الجزائريات حيث جاءت كتاباتهنّ جزءا لا يتجزأ من هذا الوضع المفجع وشهادة على العصر وعلى الزّمن الجزائري التسعيني «وقد أنتجت أعمالا إبداعية جديرة تجاوزت كلّ قيد وبقيت ثروة إنسانية هائلة، ومنجم ثريّ عتيد»[5]، ومن الأصوات النسائية البارزة في الساحة الأدبيّة التي اقتربت من الأزمة وجسدتها لنا الروائية **"فضيلة فاروق"** في روايتها "تاء الخجل" التي صورت من خلالها الواقع المأساوي الذي لبس الرداء الأحمر الذي حيك من دماء الشعب الجزائري والفتيات المغتصبات اللواتي عانين من جحيم الارهاب، وحسب ما جاء في الرواية فإن «الخطف ولاغتصاب أصبح استراتيجية للصراع بين الجماعات الإسلامية والمجتمع الأعزل حربية منذ 1955 وأداة »[6].

أما الروائية **"زهرة ديك"** في روايتها بين "فكي وطن "رصدت لنا صورة الوطن الجريح، والعنف المسلط على البيوت الجزائرية، والدمار الذي شهدته المدن التي أصبحت مقابر لأبنائها الأبرياء «سنتان ونصف وقلب المدينة مسكون بالرعب، الموت يقفز بجنون وعبث بكلّ شيء بأشجارها وأحجارها ينشب مخالبه في رقاب الخلق ويلاحقهم في كلّ مكان وزمان[7] ».

لقد شكلت ظاهرة العنف والارهاب محورا أساسيا في رواية **"دوار العتمة"** للروائية **"و افية بن مسعود"** حيث صورت لنا مشاهد العنف والتنكيل بالشعب الجزائري الذي كانت جثثه متناثرة في الشوارع «الجثث المتناثرة في الشوارع، ويصبح الأخ عدوا لأخيه، وتتغير كلّ قيم هذا الشّعب دفعة واحدة، ويموت الكثير من الأبرياء»[8].

مشاهد العنف اقتحمت النص الروائي، فلم تكن متعلقة بالقتل فقط، إذ كانت أكثر بشاعة وأشد همجية، أين اشتركت الجماعات الارهابية في أفعال الذبح الشنيعة، فرصدت لنا الرواية ذبح الشاب مالك من طرف الجماعات المتطرفة، وهو في عمر الزهور، مقبل على الحياة لكنّه فارقها وودع جميع أحلامه بسكين غادرة، من نماذج بشريّة تحّولت إلى آلات بلا ضمائر تحترف البطش «وكان موته ينتظره صباحا، باردا كذلك اليوم الخريفي العاصف ..مالك لم يمت لكنّهم ذبحوه ..ذبحه زوج أميّ ليس بعيدا عن بيته»[9].

3ـ تجلي الأزمة في رواية السوط والصدى:

لم تكن الكاتبة **"عائشة بنور"** بعيدة عمّا كان يحدث في الجزائر فهي كباقي الأدباء حملت على عاتقها مسؤولية التعبير عما كان يحدث في الجزائر فوصفت ما تعرض له هذا الشعب من عنف الارهاب وبطشه فروايتها **"السوط والصدى"** ولدت من رحم المأساة الوطنية، أو ما يسمى بالعشرية السوداء التي خيمت بظلالها على جميع فئات المجتمع فراح ضحيتها الرجال والشباب والنساء وحتى الأطفال.

أـ المرأة والعنف الارهابي:

ركزت الكاتبة في روايتها على معاناة المرأة من جحيم أخطبوط الارهاب فهي من رملت وثكلت واغتصبت فـ**"سماح"** فتاة من فتيات الجزائر اللواتي تعرضن لعنف الارهاب الذي قضى على حياتها وجعلها سجينة ماض ملئ بالدماء وحاضر تشع عينه

بنظرات الاحتقار، فسماح «**فتاة الشهادة وحلم الجامعة وسيدة المجتمع الراقي**»[10]، تحطمت كل أحلامها يوم تم اختطافها من قبل الارهابيين الذين جعلوا منها وسيلة لإشباع رغبتهم الجنسية «**لقد كنت بأثواب ممزقة وملطخة بدماء الاغتصاب**»[11] لم تكن معاناة سماح بسبب ما تعرضت له من بطش من أسمتهم الكاتبة بالذئاب البشرية رغم أنهم تقاسموا جسمها ومزقوه ولم يتركوا لها غير العار و الذل «**ستة ذئاب بشرية مزقت جسمي باسم السلطة والعرف والدين وألبستني حجاب الذل والعار**»[12]بل الأمر كان أكبر من ذلك فسماح فقدت مع جسمها مجتمعها ووطنها وأهلها والأهم من ذلك ثقتها بنفسها ووطنها فما تعرضت له سماح من «**طقوس الهيجان الجنسي جعلها رهينة الضياع والعار**»[13] قلب حياتها رأسا على عقب حيث ألبسها حجاب الذل والعار وشتت عائلتها وهذا ما تصفه بقولها « **أقعد أمي سجينة عيون الاتهام ، ومات أبي بفاجعة الو اقعة، وحمل اخوتي سلاح الأمن وعيونهم تتطاير منهم شرارة الانتقام من بني جلدتي الذين نصبوا أنفسهم أوصياء الشريعة**»[14].ما حدث لـ" سماح " كان سببا في تدمير عائلتها فأمها لم تتحمل اختطاف ابنتها واغتصابها ، ووالدها فضل الموت على أن يعيش وهو يحمل هذا العار ،أما اخوتها فقد رهنوا حياتهم للانتقام .

ب- المرأة وعنف المجتمع:

لم تكن أثار الارهاب مادية فقط بل كان لها أثر على نفسية الضحايا الذين عاشوا بشاعة العنف الارهابي وذل العار بعده وهذا ما أرادت الكاتبة تجسيده من خلال روايتها **السوط والصدى** فسماح التي تعرضت للاختطاف والاغتصاب لم تسلم من العنف بعد وقوعها في أيدي الكومندوس الذي كان يستجوبها بعنف كبير علّها تبوح بشيء يساعدهم على الامساك بالإرهابيين لم يراع حالتها النفسية ولم يرأف لحالها «**لقد كنت بأثواب ممزقة وملطخة بدماء الاغتصاب، وصوت رجل الكومندوس مازال يدويّ في مسمعي مرددا: ألا تعرفين وجوههم قال رجل الكومندوس. (يتراءى لها غاضباً في المرآة)**»[15].

لقد كانت المرأة ضحية الارهاب إذ أنه جعل منها وسيلة لإشباع رغباته غير آبه بآلامها وأحزانها، ثم أصبحت محلّ احتقار وازدراء من قبل مجتمعها الذي نبذها واعتبرها جانية على عاداته وتقاليده التي كان يقدسها «**هل العادات والتقاليد ترحمني وتسترني وتغلق أفواه النسوة، وتغمض عيون الهمزواللمز، وتعلن الزغاريد في بيتنا**»[16].

كما أن الإعلاميين والصحفيين أرادوا أن يجعلوا من ضحايا الارهاب مشجب يعلقون عليه نجاحاتهم في تصوير بشاعة هؤلاء البشر الذين هم بصفة حيوانات مفترسة تأكل لحوم الناس نيئا دون أن يرف لهم جفن، «**وهي على حالها بين الحيرة، والحيرة الكبرى في أن تنشر صورتها والأخريات عبر وسائل الإعلام المختلفة، تجعل من قضيتهن مصدر الشهرة والتشهير، والمطالبة بقانون يحميهن ماديا ومعنويا، وتستغل الأوساط الدسيسة وضعيتهن للمكابرة والتكبير**[17]» .

وهكذا أصبحت الدنيا قلعة مليئة بالأفاعي والعقارب التي تترصد هؤلاء الضحايا لتنفث فيها سمها، هكذا أصبح المجتمع الذي من المفروض أن يكون الحضن الدافئ لكل مظلوم.

ج- المرأة والحب في زمن المحنة:

إنّ هيمنة العنف الدموي لم يقف حائلا دون حضور تيمة الحب في المتون السردية، فقد ظهرت العاطفة الرومانسية عند الكاتبة "عائشة بنور" في روايتها "السوط والصدى" وحتى وإن لم يكتب لهذه العلاقة بالنجاح وماتت في مهدها إلى أنها أعطت أملا بأن الحب مغروس في النفوس البشرية ورغم المحاولات الكثيرة للقضاء عليه إلا أنه سيأتي يوم وينتصر على كل قوى الشر.

أعجبت "هند " بالأستاذ "رياض " هذه الشخصية التي غُرِست فيها صفات أهل البادية «**لقد تعرفت عليه بنفس المؤسسة التي أشتغل بها، متفان بعمله، وكله حيوية**

ونشاط، ولا أنكر أن ما زاد جاذبيته لي هو تلك الابتسامة التي لا تفارق محياه، رغم انطوائه، ومن شدّة حيائه يجري الدّم في وجهه، لكنه كان يبادر إلى تحية كل من يلقاه في طريقه شيمة أهل البادية»[18].

تطور إعجاب "هند" ليصبح حبّا حارقا جعلها لا ترى رجلا غيره، وذلك لما امتاز به من صفات تتمنى كل امرأة أن تتوفر في الرجل الذي تحلم الارتباط به «**كان في نظري رجلا ليس كغيره من الرجّال، مسالما ومتسامحا، رجلا في الأربعين من العمر، متوسط القامة، وأسمر اللون، بملامح حادة، ووجه طويل، أنف متوسط الحجم، عينان غائرتان تومضان دفئا، وشعر وشوارب خفيفة، وابتسامة ساحرة، وفوق كل ذلك أستاذا في الشريعة**»[19].

لم يكن حب هند من طرف واحد فقد بادلها رياض الحب نفسه «**قال لي بالحرف الواحد: لك الأجنحة المتكسرة، ولي كل الحب**»[20]،وهذا ما جعل هند تصرح بحبها دون خوف محاولة التمرد على عادات وتقاليد المجتمع التي لا تبيح للمرأة اختيار من تريد الارتباط به. أو التصريح بحب رجل ما.

غير أن رياض تغير حاله وأصبح شخصا آخر لا تعرفه هند. فرط فيها غير آبه لما بينهما من حبّ «**كيف طاوعته روحه أن يرحل عني مختارا؟ كيف طاوعه قلبه أن يرحل من دوني، ودون أن يلتفت وراءه وينظر إلى عيوني الدامعة؟**»[21].لقد خلف وراءه روحا تتعذب خيم عليها الحزن والكآبة، روح لم تستطع تحمل غياب من كان كل شيء بالنسبة لها تعبر هند عن حزنها بقولها: «**هل أدرك معنى الخراب الذي لحق بروحي، وقلبي الحزين يغرد في سماء موحشة بعده، ليلي لا همس فيه، غير صوت مهزوم يردد بداخلي: ما أقسى غيابك**»[22]

خان "رياض" "هند" وتخلى عنها بعدما أصبح كل شيء في حياتها، فضّل عنها فكرا دخيلا تماما مثل ما تخلى بعض أبناء الجزائر عن وطنهم، فهند هي رمز للوطن الجريح

الذي ضحى من أجل حريته مليون ونصف مليون شهيد، يأتي رياض ليتخلى عنه بأرخس الأثمان لقد رفض البقاء إلى جانب هند فتخسر هند رياض لكنها تربح كرامتها وحريتها بينا هو لا يحصد غير الندم.

د. الأطفال والعنف الارهابي:

لقد كان للإرهاب تأثير كبير على أطفال الجزائر الذين ضاعت طفولتهم أدراج الرّياح فما كان يحدث أمامهم من عنف وقتل وما كانوا يسمعونه من عند الكبار من مجازر أدخل إلى نفوسهم الفزع والخوف، فكانوا يعبرون عن تأثرهم بما كان يقع في الوطن من خلال أغانيهم التي مزجوها «**بيومياتهم وأحلامهم المغتالة في برك من الدم القاني**»[23] «لقد عبّروا عن يومياتهم المغتالة، وأحلامهم المصادرة دون أن يستأذنوا، لقد أصبحوا سجناء الدم في فضاء أخضر؟»[24].

دمرّ الإرهاب حياة الأطفال فأصبحوا لا يرون غير لون الدم وأصبحت لغتهم عبارة عن بكاء كان لصوتهم صدى في أذن "هند". تقول الكاتبة على لسانها «**و أنا على هذا الحال، مشدوهة البال إذا بنبرة صوت حزين قرب العمارة المجاورة تجتاح سمعي** أنين طفلة ... **انتفض جسدي كطير مذبوح، ارتعش لأنين الطفلة، كان لهذا الأنين أن يحملني خطايا الليل والنهار، ويعاقبني بدموع لم أستطع أن أحبسها**»[25].

لقد تغيّرت دنيا الأطفال وتحولت إلى سجن حالك الظلام كيف لا وهم من فقدوا الأم والأب والإخوة «**لم جئت إلى هذا المكان الموحش؟ أبحث عن أمي وإخوتي، هنا ذبحوا، هنا**»[26].

عانى الأطفال ويلات الارهاب بما كانوا يرونه أو يسمعون عنه من مجازر أو ما حدث أمامهم من عمليات قتل واغتصاب وتعذيب، فلم يترك لهم غير الألم والحسرة التي لم يستطيعوا التعبير عنها إلا بالبكاء أضف إلى أنه خلف لهم عقدا نفسية لن تعالج أبدا.

لقد ظهر تأثر الأطفال بما كان يحدث أمامهم في حركاتهم وسكناتهم وحتى في لعبهم و«**إذا بنبرة صوت حزين قرب العمارة المجاورة تجتاح سمعي، أنين طفلة، ترد د: بوحشيشة مات، خلاً أربع بنات وحدة عورة، وحدة تلتقط في الزعرورة، وواحدة تقول بابا مات ما خلانيش وين أنبات**»[27] لقد كان الأطفال الأبرياء ضحية الإرهابيين الذين قضوا على طفولتهم وقتلوا البسمة من ثغورهم وأطفأوا البريق من عيونهم، فأصبحوا لا يتحدثون إلا عن العنف ولا يرون غير الدم، ولا سيمعون سوى البكاء والصراخ والعويل.

هـ تصوير شخصية الارهابي:

لقد كان الإرهابي الشخصية الرئيسية في رواية الأزمة، لأنه هو من كان يقوم بكل الأعمال الشنيعة التي يندى لها الجبين، فهو من قام بكل فعل يسبب الأذى للناس. صورت لنا الكاتبة شخصية هؤلاء دون التصريح بلفظة (الإرهاب) إلا أن هناك بعض الإيحاءات التي تحيل إلى أن من قام بتلك الأفعال الكريهة لا يمكن أن يكون غير إرهابي فقول الكاتبة «**لقد كان لباسهم يحاكي ثياب مدينة كابول**»[28] دليل على أن من تتكلم عنهم هم الإرهاب، وفي قولها: «**لمحته ينزل من سيارة بيضاء رفقة ثلاثة رجال غرباء، بعباءات بيضاء وسراويل قصيرة**»[29].

يظهر من الشواهد أن الكاتبة قدمت أوصاف الارهابي الذي كان يشبه في ثيابه سكان مدينة كابول، حيث كانوا يرتدون عباءات بيضاء وسراويل قصيرة، أضافت الكاتبة على لسان "**سماح**" بعض الأوصاف للأشخاص الذين قاموا باختطافها «**كان عددهم يفوق العشرة، لم يتكلموا أمامي مطلقا فيما يفعلون أو يخططون، كل مرةّ ننتقل من مكان إلى آخر، ليست بيوتا من قرميد بل أعشاشاً تحت الأرض، يأكلون ما لذ وطاب، و أنا والأخريات كنا للمتعة الجنسية**»[30].

كما وصفت الكاتبة وحشية هؤلاء البشر الذين كانوا بصفة حيوانات متوحشة «**أنا سماح، وهذه وهيبة، وتلك نادية، وخديجة اغتصبن من قِبل رجال ..بل وحوش بشرية تأكل اللحم نيئاً.**»[31].

وما يؤكد وحشية هؤلاء البشر قول الكاتبة «**وكأن كلاباً مسعورة تمزق لحمها ...ولا أحد رق قلبه لوجعها وعذابها**»[32] لقد تجردوا من الإنسانية التي قتلوها هي الأخرى ودفنوها في أجسام لا تعرف غير القتل وأفواه لا تنطق إلا بالموت وأيدي لا تعرف غير البطش.

لقد طالت وحشية من أسمت الكاتبة بالذئاب البشرية كل فئات المجتمع حتى الأطفال لم يسلموا من عنفهم وبطشهم «**كانت مضرجة بالدّماء، دماء أطفال ونساء وشيوخ، نساء مغتصبات، فتيات في ربيع العمر اغتصبن ونكِّل بأجسادهن الضعيفة، لم أتكلّم ولم أسأل، لأنني كنت عاجزة عن السؤال، المنظر أكبر من السؤال، من الصدمة نفسها ومن الحقيقة التي خذلتني و أنا أسمعها وأراها بعيني**»[33] .

و- أزمة المثقف:

جاء المثقف في رواية الأزمة على أنه عرضة لمختلف أنواع العنف والقمع الفكري والتعذيب والقتل «**فكان الصحفي والرسام والكاتب والفنان وغيره من الفعاليات المثقفة عرضة للموت**»[34]. فقط لأنهم حملوا على عاتقهم مسؤولية توعية الشعب بما يدور حوله من حقائق وهذا ما عبّرت عنه الكاتبة بقولها:« **قتلوا مفكرين وأدباء، هم يحملون بندقية ونحن نحمل قلما؟هم يقتلون و أنا الآن أتكلّم، يعني قدمت أرائي وكتبي، فليناقشوني في كتبي، لكن هم لا يناقشون، هم يقتلون مباشرة** »[35]، لقد كانت أفكار هؤلاء المثقفين سببا في قتلهم بدل أن تكون وسيلة لارتقائهم ورقي وطنهم وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على بشاعة الارهاب في تلك الفترة الدموية ، إذ أنهم كانوا يقضون على كل من يقف في طريقهم دون التفكير في نتيجة أفعالهم .

لقد طالت أيدي الارهاب من قال فيهم الشاعر: قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا. فالمعلم لم يسلم من بطش الذئاب البشرية حيث أنه تعرض هو الآخر إلى القتل فقد تناقلت «**وسائل الإعلام خبر اغتيال إحدى عشرة معلمة ذبحاً، إحداهن كانت حاملا في شهرها الرابع، لم تشفع لهن صرخاتهن ونحيبهن وتوسلاتهن الرحمة، وتركن يسبحن في بركة من الدماء**»[36].ما ذنب هؤلاء غير أنهن حملن القلم وأردن تعليم أبناء هذا الوطن وإخراجه من الظلمات إلى النور لم يفكر ذلك الارهابي أن تلك المعلمة قد تكون معلمة ابنه التي سيرتقي على يدها ويشق طريقه إلى مستقبل زاهر.

لقد حاول الارهاب الشنيع القضاء على كل مصدر نور قد يضيئ الطريق أمام الشعب إما بالقتل أو غسل أدمغتهم وتسخيرهم لخدمتهم وهذا ما حدث للأستاذ رياض هذا الأستاذ الذي كان محل إعجاب "هند" لكنه تغير عما كان عليه وكأنه تعرض إلى غسل في الدماغ أو محو في الذاكرة على حد قول الكاتبة على لسان هند «**لقد تحول مجرى النهر إلى مصب آخر، وأن رياض قد حدث معه تحول كبير وخطير في حياته، فكرا، وهيئة، وكأنني بالرجل لا أعرفه، ويبدو أنه أصيب بغسل في الدماغ أو محو في الذاكرة**»[37].

4ـ عنف اللغة في رواية الأزمة:

استطاعت رواية الأزمة أن تجد لنفسها لغة خاصة بها، إنها لغة عنيفة، كونها تصور لنا الواقع المأساوي الذي تجرع آلامه شعب بأسره، ففي روايات الأزمة نجد أن المبدع أو المبدعة اتخذوا من القاموس اللغوي المأساوي ملاذا لهم للتعبير عن بشاعة الجرائم التي كانت ترتكب في تلك الفترة الدموية.

نلمس عنف اللغة في رواية **"تيميمون"** للكاتب **"رشيد بو جدر"** في قوله: «**اثني عشر شخصا يذبحون بطريقة وحشية وبالقرب من مدينة المدية**»[38] ، وفي قوله: «**الارهابيون الإسلاميون يضرمون النار في مدرسة ابتدائية بمدينة البليدة**»[39] .

وظف الروائي ألفاظا عنيفة للتعبير عن بشاعة ما كان يحدث وتجسيده للقارئ الذي يجد نفسه يبحر في تلك الأحداث ويغوص في عنفها.

لا يختلف الروائي" **محمد ساري**" عن الروائي رشيد بوجدرة فهو الآخر وظف مفردات عنيفة لتصوير المشاهد اللا إنسانية التي كان يتعرض لها الكثير من أفراد الشعب: «**دون أن ترتعش يداه مرر السكين على الرقبة فانفجر الدم بقوة، ارتعش الجسم في حركات حادة متتالية، ارتفع شخير مخنوق ثمّ توقف الجسم المخنوق عن الحركة**»[40].لا شك أن ألفاظ (سكين، الدم، شخير الجسم المخنوق) كانت كفيلة بتصوير بشاعة المشهد.

جاءت رواية **"دوار العتمة"** حافلة بهذا القاموس ويظهر ذلك في قول الكاتبة: «**ما أبشع أن تكتشف أن لا عنوان للجزائر ...لمدينتك ...لقريتك... لحقلك وألف شيء جميل حملته معك إلا الموت والدم والطوفان الذي أهلك كل شيء**»[41].

لقد كان للغة دور في تصوير مشاهد العنف والتدمير الذي شهدته المدينة في رواية **"بين فكي وطن"** لـ**"زهرة ديك"** هذه المدينة التي امتلأت شوارعها بجثث أبنائها الملطخة بالدماء «**سنتان ونصف وقلب المدينة مسكون بالرعب، الموت يقفز بحنون ويعبث بكل شيء بأشجارها وأحجارها ينشب مخالبه في رقاب الخلق ويلاحقهم في كل مكان وزمان**»[42].

5ـ عنف اللغة في راية السوط والصدى:

استطاعت الكاتبة **"عائشة بنور"** تجسيد مأساة الشعب الجزائري خلال العشرية الدموية من خلال توظيف لغة محملة بكل معاني الألم والبؤس، فجاءت معبرة عمّا كان يحدث من جرائم أصبحت بالنسبة لكل فرد من أفراد الشعب مصدر هلع وخوف أو بمثابة كابوس يراه في نومه ويقظته تقول "هند" :«**تداهم مخيلتي صور الأحداث المروعة، صور الدم والعويل في كل مكان** »[43].فتوظيف الكاتبة للفظتي **(دم وعويل)** يثبت مدى العنف الممارس على الشعب في تلك الآونة .يظهر هذا العنف في مقطع آخر من الرواية تقول فيه الكاتبة: «**اغتيالات في وضح النهار ،طالت الصحفي والمثقف والشرطي، وتنوعت بين الذبح والاختطاف والاغتصاب الجماعي لفتيات في عمر الزهور،كنا نبكي على من نعرف ومن لا نعرف ،ونتألم لاختطاف ذاك ،وغياب آخر**»[44].ما كان يعيشه المبدع الجزائري من أحداث مروعة انعكس على ألفاظه فجاءت عنيفة عنف تلك الأحداث والوقائع كيف ولا وهو من كان ينام على دوي انفجار ويستيقظ على صراخ وبكاء نساء فقدن جزءا منهن ،تعبر الكاتبة عن ذلك بقولها: «**في كل ليلة ننام على دويّ انفجار قوي ،وكل صبح ننهض على بقايا أشلاء بقيت عالقة في ليل دامس ،خلف الحيطان العالية**»[45].

المتأمل لهذه المقاطع يلمس ويشعر **عنف اللغة** التي تحمله إلى بشاعة ما كان يقع من قتل واغتصاب واختطاف فمفردات: (الذبح، اغتيال، انفجار، دم، اختطاف) معبرة عن العنف والألم الذي كان يغط فيه شعب المليون ونصف المليون شهيد.

تبوح الأمثلة السّابقة بصورة العنف، التّي قضت على رؤوس الأبرياء، وزرعت ال رّعب في نفوس الآخرين، فجزائر التسعينات كانت جزائر القتل والعنف والأزمة.

لقد جاء المتن ال روائي محمّلا بألفاظ :الموت والقتل والجريمة، وهذا يدلّ على محنة الجزائر التسعينية، ففعل الموت لم يعب في رواية السوط والصدى، فغدى بذلك تيمة أساسية بارزة تعبّر عن فجيعة الوطن وسنين الجمر التّي عانى منها أبناء الشّعب لقد

«أصبح الموت هو السيد والجاهل بأمور الدين والدنيا هو من يحاول السيطرة على المجتمع»[46].

لقد نقلت لنا الكاتبة من خلال روايتها مشاهد الموت الذي خيم على الجزائر فسجلت حادثة اغتيال إحدى عشرة معلمة معلم التي وقعت ببلدية عين آدن بدائرة سفيزف (سيدي بلعباس، يوم 27، سبتمبر 1997) أثناء عودتهم من العمل.

تبين لنا هذه الحادثة الموت الذي أصبح مجانيا الذي بات يتعرض له أبناء الوطن على أيادي الجماعات المتطرفة دونما شفقة.

كما نقلت لنا أحداث الرواية نزوع أفراد المجتمع إلى الانتقام نتيجة لما كانوا يتعرضون له من عنف هذا ما جسدته الكاتبة على لسان "سماح" **«حمل اخوتي سلاح الأمن وعيونهم تتطاير منها شرارة الانتقام من بني جلدتي»**[47].

الخاتمة:

لقد كانت رواية الأزمة صّورة حقيقية لمجتمع يعيش تحت كابوس الإرهاب، وبلد غارق في المآسي لا يتنفس إلاّ العنف والخداع ، فجاءت روايات الأزمة معبرة عن التاريخ الدموي الذي شهده الشعب الجزائري حيث سجلت ما تعرض له هذا الشعب من قتل واغتصاب وتعذيب وعنف وبهذا حفلت تلك الفترة بالكثير من الأعمال الأدبية التي استقت موضوعاتها من يوميات المحنة، وهذا ما نلمسه في أعمال الكثير من الأدباء الجزائريين أمثال بشير مفتي في رواية "المراسيم والجنائز" ، "محمد ساري " في رواية " الورم" والروائي "رشيد بو جدرة "من خلال رواية " تيميمون".

تمكنت الكاتبة الجزائرية من مواكبة الأزمة، حيث رصدت واقع الحياة اليومية والأحداث التراجيدية التّي هزّت كيان المجتمع الجزائري خلال العشرية الدموية من عنف ومأساة ومحنة، وقد برزت في ذلك روايات كثيرة تفوق الحصر مثل: رواية مزاج مراهقة لـ

"فضيلة الفاروق " ورواية "بين فكّي وطن "لزهرة ديك"، ورواية "دوار العتمة" لـ"وافية بن مسعود"... الخ، لقد تمكنت الروائية الجزائرية من اثبات ذاتها وحجز مكان متميز في ذاكرة القارئ.

استطاعت الروائية "عائشة بنور" أن تمثّل للجزائر من خلال روايتها صورة الموت ومعاناة المرأة والأطفال بسبب أخطبوط الارهاب كما جسدت معاناة المثقف في تلك الفترة أحسن تجسيد.

عالجت الكاتبة في هذا العمل الرّوائي صورة الموت اليومي والدّمار الذّي طال الوطن من اغتيالات، والرّصاص الطّائش، الذّي يقتل النّاس في الطريق، ويمزق الوطن، فكان بذلك المشهد المهيمن على الرواية، يكشف عن زمن رهيب ومتدهور.

الهوامش:

[1]- محمد محمود مكاوي: الأزمات الاقتصادية العالمية، دار الفكر والقانون، طنطا، ط1، 2012، ص20.

[2]- محفوظ أحمد بردة: العلاقات العامة، مفاهيم معاصرة، دار زهوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 119.

[3]- عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط2، دمشق، سوريا، 2000، ص88.

[4]- فريدة ابراهيم موسى :زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2012، ص11.

[5]- حفناوي بعلي :جماليات الرواية النسوية الجزائرية تأنيث الكتابة وتأنيث بهاء المتخيل، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د ط، 2015، 254، ص255.

[6]- فضيلة فاروق، تاء الخجل، دار رايس، بيروت، ط1 ،2009، ص 60، ص.61.

[7]- زهرة ديك :بين فكّي وطن، منشورات التّبين الجاحظيّة، الجزائر، د ط ،2000، ص04.

[8]- وافية بن مسعود: دوار العتمة، منشورات فاصلة، الجزائر، ط1، 2016، ص82.

[9]- المرجع نفسه، ص 165.

[10]- عائشة بنور: السوط والصدى، منشورات وزارة الثقافة، د ط، 2006، ص 95

[11]- المرجع نفسه، ص 95.

[12]- المرجع نفسه، ص100

[13]- المرجع نفسه، ص 98

[14]- المرجع نفسه، ص100

[15]- المرجع نفسه، ص 95

[16]- المرجع نفسه، 98.

[17]- المرجع نفسه، ص98، 99.

[18]- المرجع نفسه، ص08.

[19]- المرجع نفسه، ص08.

[20]- المرجع نفسه، ص 30

[21]- المرجع نفسه، ص32.

[22]- المرجع نفسه، ص32.

[23]- المرجع نفسه، ص 85.

[24]- المرجع نفسه، ص 85.

[25]- المرجع نفسه، ص 87.

[26]- المرجع نفسه، ص87.

[27]- المرجع نفسه، ص86.

[28]- المرجع نفسه، ص96.

[29]- المرجع نفسه، ص16.

[30]- المرجع نفسه، ص96.

[31]- المرجع نفسه، ص 94

[32]- المرجع نفسه، ص 97.

[33]- المرجع نفسه، ص94.

[34]- فريدة ابراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية .دراسة نقدية .، ص23.

[35]- عائشة بنور: السوط والصدى، ص45

[36]- المرجع نفسه، ص 10-11.

[37]- المرجع نفسه، ص16.

[38]- رشيد بوجدرة: تيميمون، دار الاجتهاد، الجزائر ،1994، ص 104.

[39]- المرجع نفسه، ص05.

[40]- محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص 180.

[41]- وافية بن مسعود: دوار العتمة، ص 35.

[42]- زهرة ديك: بين فكي وطن، ص 44.

[43]- عائشة بنور: السوط والصدى، ص 7.

[44]- المرجع نفسه، ص 10

[45]- المرجع نفسه، ص 10.

[46]- المرجع نفسه، ص 57.

[47]- المرجع نفسه، ص 100.

ازدواجية اللغة في الأدب الجزائري الحديث وتأثيرها على النقد العربي

ط/د صالح العاتي– د. نبيل مزوار
جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي –الجزائر
مخبر التكامل المعرفي بين علوم اللغة العربية وآدابها والعلوم الاجتماعية
البريد الإلكتروني: lati81salah@gmail.com

مقدمـــة:

إنّ التجربة الإبداعية في الجزائر لها خصوصية؛ تمتاز بها عن مثيلاتها في الأدب المشرقي، فقد عرف الأدب الجزائري بتجربته الفريدة التي ميزته عن الآداب القومية الحديثة، فمنذ فجر الثورة التحريرية المباركة، وهي تدور في فلكها وتصور انتصاراتها على المحتل الفرنسي، وترسم معاناة الشعب الجزائري وتضحياتها بكل ما يملك من أجل تحرير وطنه من ربقة الاحتلال الفرنسي الذي جثم على صدره زمنا طويلا.

وقد وظف الجزائريون في سبيل تحقيق أمانيهم بالاستقلال مختلف الوسائل المتاحة، فإلى جانب صوت البنادق والرصاص كانت للكلمة صوتها المدوي في الآفاق، فهي تلهب النفوس وتحرك العزائم، فكان للأدباء دورهم البارز في المعركة المصيرية، بكل أدوات التعبير الممكنة التي توصل صوتهم إلى الآفاق العالمية الرحبة.

ومن هنا ظهرت إشكالية ازدواجية اللغات في الأدب الجزائري الحديث، فدار النقاش عن أدب جزائري مكتوب باللغة العربية وأدب آخر يستعمل اللسان الفرنسي، فما هي الأسباب التي جعلت بعض الأدباء الجزائريين ينحون نحو اللغة الفرنسية

ويستعملونها أداة تعبيرية في أدبهم؟ وهل ينتمي فعلا هذا النوع من الكتابات إلى الأدب الجزائري القومي ؟، وما مدى تأثيره على القراءات النقدية الحديثة؟

وسوف نعتمد في مداخلتنا على المنهج الوصفي التحليلي، لأنه الأنسب لتتبع نشأة الكتابات الأدبية لأدباء جزائريين اتخذوا من اللغة الفرنسية أداة لأدبهم، وتحليل الأسباب التي أدت إلى ظهور هذا النوع من الأدب، وتقديم مختلف الآراء النقدية حول القضية قيد الدراسة.

1ـ في تعريف الازدواجية لغة واصطلاحا:

وقبل ولوج معترك البحث حري بنا أن نقف عند التعريفين اللغوي والاصطلاحي لكلمة الازدواجية، ففي التعريف اللغوي لكلمة الازدواج في لسان العرب:" المزاوجة والازدواج بمعنى الاقتران، وازدواج الكلام، وتزاوج: أشبه بعضه بعضا في السجع، أو الوزن أو كان لإحدى القضيتين تعلق بالأخرى، وزوّج الشيء بالشيء، وزوّجه إليه قرنه، وفي التنزيل: (كذلك وزوجناهم بحور عين) أي قرنّاهم بهنّ، ومن قوله:(حشروا الذين ظلموا وأزواجهم) أي قرناءهم وقال الفراء: تزوّجت بامرأة، لغة في أزد سنوءة، وتزوّج من بني فلان نكح فيهم "[1].

كما جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس أنّ " الزاي والواو والجيم أصل يدلّ على مقارنة شيء لشيء ومن ذلك) الزوج زوج المرأة) كما قال تعالى: (اسكن أنت وزوجك الجنة) ويقال لفلان زوجان من الحمام، يعني ذكر وأنثى "[2]، وهذا ما يؤكد لنا أن الازدواج لغة من الزوج أي الشيء الثنائي ويضاد لنا كلمة الفرد.

أما في الاصطلاح فإن الازدواجية اللغوية تعني عند كثير من الباحثين واللسانيين العرب تعني " وجود لغتين مختلفتين عند فرد ما أو جماعة ما في آن واحد"[3]، ومثال ذلك تداول اللغة العربية والفرنسية داخل اللسان الجزائري.

ويعتقد البعض أنّ أول من تحدّث عن ظاهرة الانزياح اللغوي، هو العالم الألماني (c.krubacher) كارل كرمباخر عام 1902م، كما يعرفها الدكتور روضان عبد التوّاب باعتبارها وضعا ثقافيا بين الفصحى والعامية في قوله: " الازدواج موجود، غاية ما هنالك أن يحدث نوع من التقارب بين لغة الحديث واللغة الأدبية، لحدوث التفاعل بينهما فتتأثر كلّ واحدة منها بالأخرى "[4].

في حين نجد التعريف الأقرب إلى المفهوم الاصطلاحي والمقصود به في عرضنا ما جاء به الكاتب بلومفيلد (bloomfild 1935)، الذي يرى أنّ: " الازدواجية اللغوية تعني حيازة الكفاءة اللفظية كالمتكلّم بلغته الأصلية في كل من اللغتين"، وبنفس الطرح يذهب مارتني (A.Martinet) إلى أن ـ نزدوج اللغة هو الشخص الذي يحسن استعمال اللغتين بنفس الكفاءة "، وبناء على ما تقدم من الاعتبارات التي ساقها الباحثون حول التعريف الاصطلاحي جدير بنا أن نصل إلى اقتراح تعاريف جديدة للازدواجية اللغوية [5]مثل :

- القدرة على انتاج نص منطوق ودال في لغتين أو أكثر.
- التمكّن والتحكم على الأقل في إحدى المهارات والكفاءات اللغوية والمتمثلة في: القراءة، الكتابة، الكلام، الإصغاء) في لغة أخرى.
- الاستعمال المتناوب لعدّة لغات ... الخ.

2ـ عوامل ازدواجية اللغة في الأدب الجزائري:

قد تظافرت عدة عوامل في ازدواجية اللغة في أدبنا الجزائري، ويمكن رصدها في العناصر التالية:

أ- العامل الاستعماري: حيث عمل الاستعمار الفرنسي على تحطيم اللغة العربية، في مقابل نشر وتعميم اللغة الفرنسية في مجالات التعليم والمعاملات، فاستعملت فرنسا

شتى الأساليب في محاولات مستميتة لفرض لغتها، وإزالة اللغة العربية، فحاربت المدارس الإسلامية والزوايا، محاولة استبدالها بالمدارس الفرنسية، إضافة إلى أسماء الشوارع والمحلات، وحتى الوثائق الإدارية والمستندات كانت كلها مفرنسة، وإغراء الشعب الجزائري على التعليم بالفرنسي.

ويرجع سبب اهتمام الاستعمار لنشر لغته بين أبناء الشعب الجزائري، لكون " اللغة من وسائل الارتباط الروحي بين أفراد المجتمع، وهذا ما يفسّر لنا حرص الدولة الاستعمارية على نشر لغتها، لأنها تكتسب بها الغزو اللغوي قلوبا وميولا "[6]، غير أن فعل الهيمنة اللغوية الذي كان ممارسا في عهد الاستعمار لا زال يلقي بظلاله على خلق الازدواجية اللغوية بل والتعددية في استعمال اللغات، وتشجيع شباب الدول الضعيفة على استعمال لغاتها المحلية، من باب المحافظة على لغات الأقليات، وهي بحق أساليب تدميرية يهدف إلى تفكيك الدول العربية إلى كيانات متصارعة ثقافيا واجتماعيا .

ب- **العامل السياسي :** إن ازدواجية اللغة تعتبر من التركات الثقيلة التي خلفتها فرنسا الاستعمارية في الجزائر، فعلى الرغم من المساعي الحثيثة التي بذلت بعد الاستقلال من سن للقوانين والمواثيق التي بموجبها يتحقق حلم الجزائريين بوحدة اللسان العربي، إلا أنها لم تحقق هدفها المنشود، والسبب برأيي يعود إلى غياب الإرادة السياسية الحقيقية في التعريب، وانشغال السلطة الحاكمة بالخلافات الأيديولوجية، يقول مالك بن نبي: " منذ الاستقلال هناك فريقان في القمّة متعارضان، بكل معنى الكلمة، ومجتمعان متراكبان في القاعدة التي تمثل القاعدة الحقيقة في الجزائر "[7]، هذا التصارع ظل مهيمنا على هرم السلطة فكلما عمل فريق التعريب على نشر لغة الضاد، من خلال سنّ القرارات والمناشير، جاء دور الفريق المعارض، فيجمّد استعمال تلك القرارات والمناشير، والأمثلة والنماذج كثيرة على هذا التردد، فالسبب الحقيقي إذن هي غياب الإرادة السياسية القوية التي تضرب بيد من حديد بصرامتها القانونية .

ج- **العامل الاجتماعي :** وجد الجزائريون أنفسهم بعد سنوات من الاستقلال داخل إرث فرنسي ظهرت تجلياته على اللسان الجزائري، ووضع سياسي متذبذب غير قادر على فرض اللغة العربية بشكل رسمي، وأوجد ازدواجية اللغة ، بل وأعطي للغة الفرنسية الصدارة والاهتمام في الإدارات الرسمية والجامعات والمؤسسات الاقتصادية، مما ولّد احساسا بأهمية اللغة الفرنسية على حساب اللغة العربية، " كشعور بعض الطلبة بالاعتزاز عند استخدامهم للألفاظ الأجنبية، لأنّها لغة العلم والتقدّم، بينما يرون في العربية لغة الدول الضعيفة "[8]، وهذا ما يعضده واقعنا الحديث عندا يلج الطلبة أسوار الجامعة ويتداولون استعمال اللغة الفرنسية لمرافق الجامعة من قبيل قولهم : resto للمطعم ، و chamber للغرفة، أو استعمالهم للفرنسية في قاعات الدرس فيقولون cour للمحاضرة و td للأعمال التطبيقية ... الخ .

د-**عوامل أخــرى:** ومن العوامل التي أدت إلى فرض الازدواجية اللغوية وسائل الإعلام بمختلف أنواعها من المسموعة والمكتوبة والمرئية، فقد ساهمت في تكريس التعدد اللغوي، في ظل العولمة وما تبعها من انفتاح حضاري وثقافي، حيث تأثرت الدول النامية بنظيراتها المتطورة، في مجالات الحياة المختلفة.

وقد سعت النظريات الحديثة النفسية منها والاجتماعية لتفسير ظاهرة ارتباط الجماهير العريضة بوسائل الاتصال والإعلام المختلفة، ومنها " نظرية التأثير المباشر التي ترى أن علاقة الفرد بمضمون الوسيلة الإعلامية هي علاقة تأثير مباشر فالإنسان الذي يتعرض لأي وسيلة إعلامية سواء كانت جريدة أو إذاعة أو تلفزيون يتأثر مباشرة وخلال فترة قصيرة "[9]، تلك الوسائل الإعلامية اجتمعت في نقل مختلف الثقافات العالمية إلى المتلقي العربي.

3ـ نشأة الكتابة باللغة الفرنسية وأبرز أعلامها في الأدب الجزائري:

ترجع بدايات الكتابة باللغة الفرنسية في أدبنا الجزائري إلى الحقبة الاستعمارية، عندما كان الشعب الجزائري يرزخ تحت نير المحتل الفرنسي، فقد دأبت فرنسا على فرض لغتها بالقوة على الجزائريين، محاولة بذلك طمس معالم الشخصية الوطنية عن طريق محاربة اللغة العربية، والعمل على منع استعمالها في البرامج الدراسية.

فكان لزاما على بعض الأدباء الجزائريين أن يتخذوا من اللسان الفرنسي أداة تعبيرية لأدبهم، " وقد شكلت الكتابة باللغة الفرنسية محورا هاما في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، وتاريخ الأدب العالمي يزخر بأمثلة عديدة من الكتاب الذين كتبوا بلغة غير لغتهم الأصلية، إما طواعية منهم أو أنهم كانوا مضطرين ..."[10]، ويجدر بنا في هذا المقام أن نشير إلى جملة من أعلام الجزائريين أبدعوا باللسان الفرنسي:

أ- **مـولود فرعون:** عرف بروايته "ابن الفقير" (Le fils du pauvre) الصادرة سنة 1953م بيّن فيها الصراع من أجل إجادة لغة فرنسية وثقافة غريبة، حيث يشعر فيها البطل (Fouroulou) بالغربة في الثانوية التي تدرّس بالفرنسية، كما أنها تعكس صورة لطفولة الكاتب ومراهقته ومختلف مراحل حياته الأولى[11].

أما روايته الثانية المسمّة "الأرض والدم" (La terre et le sang) الصادرة سنة 1957م، تدور أحداثها بين الحربين العالميتين، ويعاني فيها البطل عامر معاناة شديدة؛ فبعد هجرته إلى فرنسا يعود من جديد إلى قريته الصغيرة رفقة زوجته الفرنسية، هناك يجد صعوبة في التأقلم مع الحياة من جديد.

ب- **محمد ديب:** ولد بتلمسان 1920م، اشتهر بثلاثيته المسماة " الجزائر"[12]، وهي عبارة عن ثلاث روايات متتالية زمانيا "الدار الكبيرة " (La Grande maison) سنة 1952م، يتلوه "الحريق" (L incendi) سنة 1954م، وثالث أثافيه "النول" (Le metier a tisser) سنة

1957م، وكأنّ الأديب محمد ديب يرسم مراحل الكفاح ضد المحتل الفرنسي، فالدار الكبيرة تمثّل الحالة المأساوية التي يعيشها الشعب الجزائري، وهي أرضية خصبة لاندلاع الثورة التحريرية في الحريق، وثمرة هذا الحريق اللاهب سيكون نيلا أو نولا لاستقلال الجزائر ونيل حريتها.

أما على الساحة العربية فقد كانت ترجمة الدكتور سامي الدروبي للثلاثية عاملا مهما من عوامل شهرة هذا المنجز الإبداعي في الشرق العربي، بعد أن حقق شهرته الواسعة في الغرب، وقد صادف تلك الترجمة حماسا جماهيريا منقطع النظير كان لا يزال يحتفل بانتصارات الثورة الجزائرية.

ج- مولود معمري: ابن الفقير المناضل (1913 – 1962)، وقد نشر روايته الشهيرة بـ "الربوة المنسية" (La colline oublie) سنة 1952م، وهي تعبّر عن واقع الآلام الذي يعيشه الجزائريون عقب الحرب العالمية الثانية، أما روايته الأخرى فقد عرفت بـ"الأفيون والعصا" (L'opium et le baton) والتي نشرت 1955م، وهي تصوّر المجتمع القبائلي بكل خصائصه، كما عكست روايته المعاناة النفسية التي عاشها الفرد الجزائري العادي والمثقف والبرجوازي الصغير أمام تلك التجربة.

د- مالك حداد: (1927 – 1978) فقد عرف شهيد العربية وحمل على عاتقه همًّا مركبا من مجابهة استعمار وحشي إلى لغة غريبة، فمن روايته "رصيف الأزهار لا يجيب "إلى" سأهبك غزالة (Je t'offrirai une gazalle)[13]، فعلى الرغم من تلك المأساة إلا أنه ظلّم نافحا عن هموم وطنه ومعاناة شعبه، فحب الوطن يقوم بمثابة رباط الحياة.

هـ- كاتب ياسين: ولد بقسنطينة سنة 1929م، هو من ألّف رواية "نجمة" (Nedjma) حيث مثّلت نجمة عنده الوطن الأم الجزائر، بكل آلامها، حيث أثّرت فيه مذابح سطيف سنة 1945م فقد قال الأديب كاتب ياسين عن روايته: (إنّ نجمة هي روح الجزائر الممزّقة من البداية والمهدورة بشتى التوترات الداخلية، فنجمة الغائبة والحاضرة دائما هي التي

يلاحقها أربعة أبطال رشيد، الأخضر، مراد، مصطفى) ، ومغامرات هؤلاء في البحث عنها تشكّل إطار الرواية، غير أنّ الرواية تعرض أيضا المظالم السياسية والاقتصادية في الجزائر[14].

هؤلاء الأعلام الذين اتخذوا من اللسان الفرنسي أداة تعبيرية في رواياتهم، لهم مبرراتهم التي سوف نسوقها لاحقا، غير أن هذه الظاهرة بقي لها الحضور في أوساط بعض الأدباء المعاصرين الجزائريين، ومن منا لا يعرف الروائية الجزائرية آسيا جبار (1936 – 2015) والتي " ترشحت عدة مرات لنيل جائزة نوبل للأدب، وحازت على جائزة ألمانيا للسلام عام 2000م وانتخبت كأول شخصية عربية في الأكاديمية الفرنسية التي تضم نخبة الكتاب باللغة الفرنسية سنة 2005م "[15]، إضافة إلى ياسمينة خضرا الذي ظلّ متمسّكا بالكتابة باللغة الفرنسية.

4ـ ازدواجية الكتابة في الأدب الجزائري من وجه نظر نقدية:

أ- من وجه نظر الأدباء الجزائريين الأوائل:

إن المتأمّل في الأسباب التي دفعت الكتاب الجزائريين إلى اتخاذ اللغة الفرنسية أداة تعبيرية، يجد لها مسوّغا تاريخيا يتمثل في الظروف القهرية التي أجبرتهم على سلوك هذا المنحى، وهم يتألمون لهذا أشدّ الألم، يقول مالك حداد مصورا معاناته : " أنا الذي أغني باللغة الفرنسية، أنا الشاعر، يا صديقي، يجب أن تفهمني جيّدا إذا ما كانت لغتي تثيرك، لقد أراد الاستعمار أي يكون عندي هذا النقص ألا أستطيع أن أعبر بلغتي "[16]، فهو يحسّ بعجز وغربة كلما أراد أن يعبّر عن أفكار وآمال جزائرية بلغة فرنسية بعيدة عن لغة الجزائريين الأم اللغة العربية .

فإذا كان ملك حداد يشعر بهذا النقص فإن غيره ينظر إليها سلاحا فتّاكا بيده وليست انتماء للثقافة الفرنسية، ومن هؤلاء محمد ديب: " إنّ كل قوى الخلق والإبداع

لكتابنا وفنّانينا بوقوفها على خدمة إخوانهم المظلومين تجعل من الثقافة سلاحا من أسلحة المعركة ... ولأسباب عديدة، فإنّي ككاتب كان همي الأول هو أن أضم صوتي إلى صوت المجموع منذ أوّل قصة كتبتها ... "[17]، حيث وظّفت اللغة الفرنسية كأداة للمقاومة ضد المحتل الفرنسي، ولا حيلة لهم في الإعراض عنها إذا أرادوا أن تدور أقلامهم بكتابة، وفي هذا يقول الدكتور سامي الدروبي في مقدمة ترجمته لثلاثية محمد ديب : " فلا عجب والأمر كذلك أن يكون أبرز وجوه المأساة التي يحسها أدباء الجزائر أنهم محمولون على الكتابة بلغة ليست هي اللغة التي خلقت لتعبّر عنهم، وإنها طيّعة طواعية تشبه أن تكون طواعية المذلة "[18] .

فقد استطاع الجزائريون -آنذاك- أن يجعلوا من اللغة الفرنسية لغة تساعدهم على التعبير عن قيمهم وأفكارهم وتقاليدهم، بدلا من أن تسلب شخصيتهم وقيمهم كما أرادت فرنسا ذلك، وبدلا من أن تكون أداة لتشويه تلك القيم والتقاليد أصبحت لهم لغة قادرة على التعبير عن تلك الشخصية الجزائرية بكل ما تحمله الكلمة من معان.

ب- رد على الأدباء الجزائريين الذين لا زالوا يكتبون باللغة الفرنسية:

هذا في فترة الاحتلال الفرنسي، وقد نجد لهم اعذار دفعتهم للكتابة بالفرنسية، لكن الغريب أن يظل بعض الكتاب أوفياء للغة الفرنسية، حتى يوم الناس هذا، بحجج عديدة، منها الطموح إلى العالمية في نشر أعمالهم الأدبية، أو لعلة نقص يرونها في اللغة العربية، وهي بحقّ ذرائع واهية لا تقف أمام الرأي الحصيف.

إنّ هؤلاء يدخلون ايديولوجيا في فلك حب فرنسا " ضمن ما أصبح يسمى بتمجيد الاستعمار، وتصوير "التعايش السلمي" المزعوم بين الأوروبيين والسكان الأصليين، متجاهلة تاريخا استعماريا دمويا قائما على القمع والإبادة، لإرضاء لوبي مهيمن يسمى لوبي "الجزائر الفرنسية"[19]، فهؤلاء للأسف الشديد لهم في النخب المثقفة صوت يدعون

زورا انفتاحا على العالم الآخر، غير أنّ العمل الفني الراقي هو الذي يفرض احترامه على الآخرين، وما اللغة المختارة إلا أداة لنقل الأحاسيس والانفعالات.

ولو نظرنا في قضية انتماء الأدب المكتوب باللغة الفرنسية إلى الأدب القومي هل ينتمي إلى الأدب الجزائري فعلا؟ أم إلى الادب الفرنسي؟، فهذه القضية قد أسالت الكثير من الحبر عند النقاد العرب والغرب على حد سواء، فبحكم اللغة التعبيرية يتبادر لنا بأنه أدب فرنسي خالص، لكن روحه وأفكاره جزائرية عربية، وعلى هذا الأساس فإنّ النقاد الغربيون يرون أن " الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية ليس من الأدب الفرنسي في شيء، وإنما هو أدب عربي كان مضطرا إلى استعارة اللسان الفرنسي، لظروف يعلمها الفرنسيون قبل غيرهم "[20]، ومن هنا يتبيّن لنا رفض النقاد الفرنسيين انتماء هذا الأدب إلى جنس الأدب الفرنسي، كما نجد استهجان كبير من طرف النقاد العرب لهذا النوع من الكتابات التي تبتعد في شكلها عن الأدب العربي المميز بلغة الضاد

ج- من وجه نظر عربية:

يحتفي عميد الأدب العربي طه حسين برائعة الكاتب مولود معمري "الربوة المنسية"، ويتتبع تفاصيلها الجزئية، غير أنه ينتقد إصدار هذا الكتاب باللغة الفرنسية في بلد الجزائر العربية، فيعبّر عن ألمه قائلا :" إنّ ممّا يؤلم حقا أن ير هذا الكتاب الرائع الممتاز في بلد كالجزائر، للعربية فيه المنزلة الأولى بالقياس إلى أهله، ولكنني لم أتلق من هذا البلد كتابا بلغة أهله يقارب هذا الكتاب جودة وإتقانا وامتيازا "[21]، وهذا ما يبين لنا أنّ وجة النظر العربية تتحفظ على هذا النوع من الكتابة الأدبية، وإن كان رائعة عالمية، كون اللغة العربية جزء رئيس من مكونات الشخصية الجزائرية .

ضف إلى ذلك أن قراء هذا النوع من الكتابات؛ محصورون في فئة من يتقنون اللغة الفرنسية من نخبة المثقفين، مما ضيّق مساحة انتشاره بين جمهور القراء الجزائريين، كثير منهم لا يتقن اللغة الفرنسية، ولا يستطيع التعامل مباشرة مع النص بلغة غير لغته

العربية، إلا عن طريق الترجمة الأدبية، مهنا يجد القارئ نفسه أمام نص أدبي ثان يخالف النص الأول الفرنسي، وإن شابهه في الأفكار والمعاني، لأن هناك العديد من المقومات تؤثر في العملية النقدية فمن : الحس الموسيقي والتكرار والمتجانس، والمجاز والكناية، والأمثال الشعبية، والحكم التراثية، والقيم الدينية والعادات الاجتماعية التي تؤثر في مدى تذوق السامع أو القارئ لقصيدة أو قصة ما "[22].

إن ازدواجية اللغة في الأدب الجزائري الحديث ظل قضية شائكة، تلقي بظلالها على الأدب الجزائري برمته، من خلال التعامل مع سند تلك النصوص، ومقارنتها بمثيلاتها العربية.

الخـاتمة:

وقد خلصنا في نهاية عرضنا هذا إلى جملة من النتائج أهمها:

- من المفاهيم الحديثة للازدواجية اللغوية وجود لغتين مختلفتين في مجتمع واحد مثل وجود الفرنسية إلى جانب العربي في المجتمع الجزائري.
- أدى بازدواجية اللغة في المجتمع الجزائري إلى انتشار كتابات أدبية باللغة الفرنسية صنو الكتابات العربية.
- من أسباب انتشار اللغة الفرنسية الهيمنة الاستعمارية؛ التي لا زالت تلقي بظلالها على شيوع الازدواجية اللغوية في البلدان التي كانت مستعمرة، بل تشجيع التعددية في استعمال اللهجات المحلية.
- إن السبب الحقيقي في بقاء اللغة الفرنسية هو غياب الإرادة السياسية والتشريعات القانونية.
- إعطاء اللغة الفرنسية الصدارة والاهتمام في الإدارات الرسمية والجامعات والمؤسسات الاقتصادية، مما ولّد احساسا بأهمية اللغة الفرنسية على حساب اللغة العربية.

- يزخر الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية بعدّة أسماء في الرواية كمحمد ديب مولود معمري ...
- إنّ اتخاذ هؤلاء الأدباء اللغة الفرنسية أداة تعبيرية، ترجع إلى الظروف القهرية التي أجبرتهم على سلوك هذا المنحى، فهم مجبرون، ويتألمون لهذا أشدّ الألم.
- غير أن بعض النخب المثقفة، بقيت تدور في فلك لغة فرنسا، ويدعون انفتاحا على العالم الآخر.
- فالتعامل مع تلك النصوص الأدبية من منطلق كونها روائع أدبية، لكن بلغة غير اللغة الأم.

الهوامش:

1- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثاني، دار صادر بيروت، دط، دت، ص293

2- ابن فارس بن زكريا القزويني، معجم المقاييس في اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، بيروت لبنان، دت، ص188

3- ينظر بوزيد ساسي هادف، الازدواجية اللغوية في الجزائر المستقلة، دراسة سوسيولوجية: http//brahmiblogspotcom.blosbot.com 09/03/2021

4- رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي، ط6، القاهرة مصر 1999، ص6.

5- ينظر: حمزة نايلي دوادة، الازدواجية اللغوية في المجتمع الجزائري، المجالات والأسباب، مقال بمجلة المقرئ للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، المجلد 03/ العدد 02 سنة 2020، ص06.

6- أحمد حقي الحلي، اللغة العربية وطرائق تدريسها من اللغة العربية والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية بالاشتراك مع المجمّع العلمي العراقي ومعهد البحوث والدراسات العربية، بيروت لبنان، سنة 1984، ص363.

7- مالك بن نبي، مشكلات الأفكار في العالم الإسلامي، ترجمة بسّام بركة، أحمد شعبو، دار الفكر دمشق سوريا، 2002، ص142

8- باديس لهويمل، نور الهدى حسني، مظاهر التعدد اللغوي في الجزائر وانعكاساته على تعليمية اللغة العربية: .http//brahmiblogspotcom.blogspot.com 02/03/2020

9- محمد مرواني: أثر وسائل الإعلام التقليدية على الشباب الجامعي في ظل وسائط الميديا الجديدة، دكتوراه علم الاجتماع جامعة مستغانم سنة 2019/2018 ص42.

10- نوال بن صالح، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير، مقال بمجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد السابع- 2011، ص220.

11- ينظر نوال بن صالح، المرجع نفسه، ص223.

12- ينظر مقدمة هاييل، ترجمة أمين الزاوي، المكتبة الوطنية الجزائرية، وهران الجزائر، دون طبعة2007، ص03.

13- Malek Haddad Je t'offrirais une gazelle Paris Julliard 1959 P30

14- ينظر المرجع السابق، ص102.

15- إلهام مزيود، ثلاثة كتاب جزائريين أبدعوا بالكتابة باللغة الفرنسية، موقع الجزائر تقرأ http://blog.dzreads.com 2021/03/27

16- محمد خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية بيروت، دون طبعة ودون تاريخ، ص205.

17- محمد خضر سعاد، المرجع السابق، ص205.

18- محمد ديب، من مقدّمة الثلاثية: النول، الحريق، الدار الكبيرة، ترجمة سامي الدروبي، الوحدة للطباعة والنشر، بيروت لبنان دون طبعة، سنة1985م، ص05 .

19- مجموعة مؤلفين، الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية... جلْد الذات والخضوع للإملاءات https://www.dznews54.com/ 2021/03/31 h 17:00

20- محمد ديب، مرجع سابق ص05.

21- طه حسين، نقد واصلاح، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، الطبعة2، 1960م، ص49.

22- فرانسوا ويلماث، المترجم الأدبي، ترجمة ماهر البعلبكي، بيروت لبنان، الطبعة2، 1990م، ص236.

أزمة الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

ط/د امباركه مصطفاوي – د. الطاهر حسيني

جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي –الجزائر

البريد الإلكتروني: mostefaoui20172018@gmail.com

ملخص:

عرف الأدب الجزائري تطورا عبر الأزمنة والعصور المتتالية، فكان أدبه يتقاطع مع باقي الآداب العربية والأجنبية، ورغم ذلك كانت له خصوصيته في مرحلة من مراحله وبخاصة ما تعلق بالنصوص سردية، خصوصية برزت بشكل جليّ في فن الرواية الذي شهد اختلافا في تأصيله وتصنيفه، ما خلق أزمة هوية وانتماء له، ولازالت هذه الأزمة مستمرة ليومنا هذا كون الأدباء والكتاب استمروا في كتابة الرواية باللغة الفرنسية، واستمر معها الجدال حول انتمائه ما خلق أزمة، فكيف لنا أن نصنّف روايات الكتاب الجزائريين المنتجة باللغة الفرنسية؟

الكلمات المفتاحية: الرواية- الهوية- الرواية المكتوبة بالفرنسية- أزمة.

تمهيد:

الدارس للأدب الجزائري الحديث يجد نفسه مجبرا على ربط إنتاجه بنظيره العربي في جميع أقطاره مشرقا ومغربا، للتلاقح والتكامل الموجود بينها، لكن ورغم اشتراكها جميعا في جذورها تحوي في أعماقها اختلافات وفروق شكلية في معظمها، ولعلّ هذا ما جعل للأدب الجزائري قضايا تختلف عن بقية آداب الأمة العربية، أبرزها تقسيمه لأدبين

حسب لغة الكتابة: أدب مكتوب بالعربية وآخر بالفرنسية، وربما نجد البعض ينفي عما هو مكتوب بالفرنسية جزائريته بحجة أنّ لغة الكتابة تعكس انتماء العمل الأدبي رغم تغلغل موضوعاته في المجتمع الجزائري على مختلف الأصعدة.

سنركز على فن الرواية باعتباره حديث النشأة في الأدب العربي عامة والجزائري خاصة، فنجد أنفسنا نتخبط في التأصيل لصاحب السبق فيه، تخبط ناتج عن أزمة هوية، فمنهم من لا يعتد بما كتب باللغة الفرنسية ويعتبر رواية "ريح الجنوب" الصادرة عام 1971 لعبد الحميد بن هدوقة البدايات الفعلية للرواية الجزائرية باعتبارها أوّل ما كتب باللغة العربية[1]، والذي حُوِّل فيما بعد إلى عمل سينمائي راق يعكس حقبة زمنية مهمة في حياة الشعب الجزائري؛ حيث عُرف على التأليف الأدبيّ في تلك الفترة التزامه بالقضايا الوطنية، والأمر ذاته ما نجده في رواية "اللاّز" لكاتبها "الطاهر وطار" والتي تبرز مراحل من كفاح الشعب الجزائري في فترة الاستدمار(1954-1962) ومخلفاته بعد الاستقلال[2].

تصنيف نابع عن عدم الاعتراف بجزائرية الأدب المكتوب بالفرنسية لكتاب جزائريين، ما يجعلنا أمام أزمة تمثل حقيقة هوية الأدب الجزائري، وهل يمكن عدّ إنتاج الأدباء الجزائريين باللغة الفرنسية جزائري الهوية؟

أزمة الهوية في الأدب الجزائري:

الدارس والباحث في أيّ أدب بمختلف مجالاته يجد نفسه مرتبطا لا محالة بالمجتمع الذي ينتمي إليه، بتمظهراته المختلفة: اجتماعية وثقافية وسياسية وغيرها، حتى إن كانت هذه النصوص(الآداب) غارقة في الخيال والرمز مبتعدة عن الحقيقة والواقع.

إلاّ أنّ الباحث في الأدب الجزائري والمغاربي عامة يجد خصوصية لأدب هذه المنطقة من الوطن العربي؛ حيث يكتب فيها عديد الكتاب بلغة المستدمر المتبناة بداية هروبا من الطابوهات والرفض، ثم استمر التأليف بها لازدواج ثقافات بعض أدباء هذه المنطقة «تجدر الإشارة أيضا إلى ظاهرة مستجدة في الساحة الأدبية المغاربية، وهي إتقان بعض الروائيين للكفاية اللغوية المزدوجة : اللغة العربية واللغة الفرنسية على السواء، عبد الكبير الخطيبي، عبد اللطيف اللعبي، والطاهر بن جلون من المغرب، عبد الوهاب مدب والطاهر بكري من تونس، ورشيد بوجدرة من الجزائر، الذين يمتلكون ثقافة مزدوجة، الشيء الذي يمنح لممارساتهمم التناصية بعدا كونيا، ومتعدد الثقافات. إن هؤلاء الروائيين المزدوجي اللغة (أو بالأحرى ثلاثي اللغة) يتوسلون اللغة الفرنسية تجنبا للطابوهات ولمقص الرقيب، وسعيا لنشر أعمالهم في فرنسا، أين يتواجد متلقون مغاربيون، أو فرنسيون من ذوي الاهتمامات المغاربية، الذين يتابعون مواضيع الساعة المغاربية، الثقافية منها والسياسية بشكل دائم» [3].

نشأة وتطور الأدب المكتوب بالفرنسية في الجزائر:

تعود بدايات التجربة الروائية المكتوبة بالفرنسية في الجزائر إلى عشرينيات القرن الماضي، على يد مجموعة من المثقفين الجزائريين الدارسين في مدارس المستدمر، والذين تعرفوا على فن الرواية وألفوا فيها باللغة الفرنسية وكانت في غالبها ممجدة للمستدمر داعية للمساواة بين الجزائريين والمعمرين، أعمال لم تكن ذات جودة عالية ألفت بهدف التغزل بالمستدمر، جيل من الكتاب لقي نقدا لاذع لتنكره لهويته ومساندته للمستدمر.

أمّا عن الجو العام الذي خيّم على أعمال هذه الفترة، خاصة الروائية منها، فكان غرائبيا قوامه الأساطير، والحكايات، والخرافات المستوحاة من الموروث الشعبي، وتجلى ذلك مبدئيا من خلال أسلوب الكتاب في العنونة (مريم بين أشجار النخيل لسليمان ولد الشيخ، زهراء امرأة المنجمي لعبد القادر حاج حمو، مأمون مشروع مثل أعلى لشكري

خوجة .) ... وقد تلت أعمال جيل ما بين الحربين، أعمال أخرى لروائيين آخرين) محمد ذيب، مولود فرعون، كاتب ياسين، مولود معمري...(، انخرطوا بدورهم في الكتابة بلغة المستعمر، فعبروا عن أنفسهم بأنفسهم، دون الحاجة لمن يكتب أو يتكلم عنهم بالوكالة، لكنهم وعلى عكس سابقيهم من الجيل الأول، سرعان ما فكوا الارتباط بالدولة المستعمرة، فأسسوا بدورهم لأدب أعاد النظر في مقولة الجزائر الفرنسية، أطلق عليه النقاد فيما بعد، أدب الاحتجاج والرفض ، La littérature du refus et de la contestation لكن المفارقة هنا، تكمن في أن هذا الجيل الثاني من الأدباء الذين كتبوا باللغة الفرنسية، لم يسلم هو الآخر من النقد اللاذع، وصولا إلى حد التشكيك في تمثيل أدبه للهوية الوطنية والالتزام القومي.

تناول أدب هذا الجيل الواقع الذي يعيشه الشعب الجزائري محاكيا الظلم الذي يعيشه على يد المستدمر، مدافعا عن هوية الأمة الجزائرية، والثورة مشجعا على تبنيها، أدب لم يسلم من النقد هو الآخر، مشكوك في جزائريته لكونه مكتوبا باللغة الفرنسية رغم محتواه الجزائري الخالص، وقد دافع الباحث الجزائري قجيبة عبد الناصر عنه قائلا: «جرت العادة على نسبة أدب بلد ما إلى لغته الوطنية، لكن هل الأدب الذي كتب بهذه اللغة هو وحده الذي يمكن تصنيفه في خانة الأدب الجزائري؟ ماذا إذا عن الأدب الذي، وإن كان كتب بلغة الآخر، إلا أنه لم يساهم في تشكل الوعي الوطني في معظمه فحسب، وإنما سمح أيضا بإسماع صوت الأمة في المحافل الدولية، إنه حال اللغة الفرنسية في بلدنا تقريبا» [4].

واستمر التأليف الروائي باللغة الفرنسية لدى الأدباء الجزائريين حتى بعد الاستقلال، وكان موجها للحديث عن قضايا سياسية واجتماعية بالأساس، من ذلك نذكر: "العصا والأفيون" و"العبور" لمولود معمري عامي 1965-1982 على التوالي[5]، و"ضربة شمس" لرشيد بوجدرة عام 1972[6].

أما في التسعينات ركز الأدباء في رواياتهم الصادرة بالفرنسية على الوضع الدموي الذي تعيشه الجزائر، واصفة حالة الذعر والعنف التي يتخبط بها المجتمع الجزائري، وأبرز من يمثل هذا التوجه الكاتب العالمي"محمد مولسهول" أو "ياسمينة خضرا" كما هو معروف في كل كتاباته والذي استمر في الكتابة بالفرنسية إلى مونا هذا وترجمت رواياته لأكثر من ثلاثين لغة.

أزمة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية:

الباحث في النصوص السردية الجزائرية وبخاصة الرواية يجد نفسه أمام مأزق حقيقيّ خلفته إشكالية انشطاره إلى نوعين: المكتوب باللغة الوطنية العربية، والمكتوب باللغة الفرنسية (باعتبارها لغة أجنبية لغة المستدمر)، ما يجعل الباحث في حيرة من أمره، هل يصنف الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية خلال وبعد فترة الاستدمار، بل وليومنا هذا كأدب جزائري؟ أم أدب فرنسي؟ تساؤل يحتم علينا استعراض مجموعة من الآراء والمواقف لباحثين درسوا هذا الأدب والإشكالات الناتجة عنه، آراء يمكن تصنيفها في موقفين: أول يعتبر الأدب المكتوب بالفرنسية غير جزائري، وثان يعده أدبا جزائريا رغم كتابته بلغة أجنبية.

الموقف الأول الأدب المكتوب بالفرنسية لكتاب جزائريين ليس جزائريا: من الباحثين النافين لجزائرية الأدب المكتوب بالفرنسية نذكر "عبد الله الركيبي" الذي قسم الأدب المكتوب بالفرنسية إلى قسمين أدب ما قبل الاستقلال وأدب ما بعد الاستقلال، وعدّ الأدب المكتوب في الفترة الاستدمارية جزائريا مبررا ذلك باضطرار الكتاب للكتابة بالفرنسية للظروف التي كان يفرضها المستدمر من خلال طمسه للهوية الجزائرية بمحاربة اللغة العربية رمز الأمة وهويتها، ما حتم عليهم الدفاع عن الأمة وعكس واقعها الأليم بجميع أبعاده في كتاباتهم حتى وإن كان ذلك بلغة الآخر، والمبرر ذاته ما قدمته الباحثة الفرنسية "جاكلين آرنو"«لقد اضطر الأدباء المغاربة تحت وقع الظروف

الضاغطة إلى توظيف اللغة الفرنسية كوسيلة تعبير، من أن أجل المطالبة باستعمال اللغة الوطنية العربية، أو إلى التذكير بوجود اللغة الأم، البربرية »[7].

أما الأدب المكتوب بالفرنسية بعد الاستقلال فقد نفى "عبد الله الركيبي" جزائرية لاختلاف الظروف، فالكاتب ليس مضطرا للكتابة بلغة الآخر بعد نيله الاستقلال وعودة اللغة العربية للواجهة باعتباره رمزا للأمة ولغة رسمية للدولة، قائلا في ذلك: «ليس هناك أدب كتب بلغة أجنبية واعتبر أدبا وطنيا، ومن هنا فإن إطلاق مصطلح "الأدب الفرنكوفوني في المغرب العربي" هو التعبير السليم عن الحقيقة التاريخية واللغوية والثقافية، والذي يتلاءم مع الأحكام النقدية الموضوعية، لا تلك التي تعتمد على النظرة الذاتية، فهو إذا، أدب فرنكوفوني في غير بيئته الأصلية، مثل أي فرع من فروع الثقافة الأخرى التي كتبت بهذه اللغة، ولا شأن لها بالجغرافيا، وإلا فسينقلب الأمر، وتتغير المفاهيم، وتختلط الأشياء، وينعدم التمايز بين الشعوب والأمم والأوطان »[8].

أما إذا ما حاولنا التطرق لإشكالية هذا الأدب من وجهة نظر المدرسة المقارنة الفرنسية فإنّنا نجد أنفسنا ننفي جزائريته وندرجه ضمن الأدب الفرنسي، كون النظرة المقارنة الفرنسية تعتمد على تشارك اللغة باعتباره الأساس في تصنيف الآداب القومية ودراسة التأثير والتأثر بينها، فكل ما كتب بالفرنسية مهما كان مضمونه وإن كان كاتبه أدب فرنسي صرف، وذلك ما يؤكده "محمد غنيمي هلال" في قوله: «والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربيا مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه، فلغات الآداب هي ما يعتد به في الأدب المقارن، في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينهما»[9]، ولأن مدارس الأدب المقارن التي أتت بعد المدرسة الفرنسية نفت المبدأ القائل بضرورة توحد اللغة _المدرسة الأمريكية- واعتبرت اختلاف اللغة في القومية الواحدة أمرا واردا يجعل هذه المواقف والآراء محل

نقاش، خاصة في الأدب الجزائري النابع عن مجتمع متعدد الألسن، فكيف لنا أن ننفي جزائرية ما كتب باللغة الأمازيغية بلهجاتها المختلفة: قبائلية شاوية، وتارقية؟

- الموقف الثاني الأدب المكتوب بالفرنسية لكتاب جزائريين أدب جزائريّ:

رجحت الكاتبة عايدة أديب بامية في موقفها بجزائرية الأدب المكتوب بالفرنسية قائلة حوله: «الأدب الجزائري هو كل عمل أدبي مؤلف سواء باللغة العربية أو باللغة الفرنسية من قبل أي من سكان الجزائر الأصليين»[10].

موقف صادر عن الكاتبة التي منحت رؤيتها بعدا جغرافيا حيث اعتمدت في موقفها هذا على الأصل المكاني الذي ينتمي إليه الكتاب المؤلفون بالفرنسية.

كما عبر عديد الأدباء الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية عن جزائرية أدبهم ودافعوا عن موقفهم من ذلك ما نجده عند الكاتب "كاتب ياسين" حيث يقول": «... من يقاتل لا يسأل نفسه ليعرف إن كانت البندقية التي يستعملها فرنسية أم ألمانية أو تشيكية، وإنما بندقية وهي سلاحه وهي لا تخدم إلا معركته(...) إن الفرنسية ليست سوى أداة لتوصيل أفكارنا إلى المثقفين في العالم لنجذب به المفكرين الأحرار لنصرة قضية جزائرنا العربية» [11].

فالكتابات الأولى للأدباء الجزائريين نابعة عن الظروف التي دفعتهم للكتابة بالفرنسية بهدف إسماع صوت الأمة وإخراجه للعالم للدفاع عن الوطن والدعوة لاستقلاله.

وبين هذين الموقفين برز تيار ثالث يعتبر الأدب المكتوبة بالفرنسية أدبا جزائريا بينما ينفي عنه القومية، وأعادوا ذلك لكون هذا الأدب يحمل فكرا وثقافة و... فروحه جزائرية، بينما لا يمكن اعتباره منتم للقومية كونه لم يكتب باللغة القومية الرسمية الجزائرية: اللغة العربية، فالأدب الذي كتب بغيرها لا يمكن عده قوميا، ومن الباحثين

الذين تحدثوا عن ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر "إبراهيم الكيلاني" الذي قال: «فهذا الأدب وان كتب بلغة فرنسية فهو يعّبر من وراء الحجاب اللغوي عن أعمق الأسس الروحية والاجتماعية التي يقوم عليها ماضي الشعب الجزائري وحاضره»[12].

والموقف ذاته تبناه "أبو القاسم سعد الله" الذي فرق بين الأدب الجزائري والقوميّ، فالأدب المكتوب بالفرنسية جزائري بالانتماء للبيئة والثقافة التي يتبناها، لكن لا يمكن تصنيفه قوميا كون اللغة العربية ركن أساس من أركان القومية، مبرزا موقفه هذا في قوله:« وعندي أنه يجب أيضا التفرقة بخصوص هذه النقطة بين وصفين وهما: جزائري وقومي، فالأدب المكتوب بالفرنسية يمكن أن يقال بأنه جزائري على أساس الأرض التي ولد فيها، ولا يمكن في نظري أيضا أن يقال عنه بأنه أدب قومي، إذا كنا نعني بالقومية، الكيان الحضاري للأمة التي تشكل اللغة قاعدة أساسية فيه»[13].

ظل الحوار محتدما حول هوية الأدب الجزائري المكتوبة بالفرنسية عامة والرواية خاصة لأيامنا هذه، وأخذ أبعادا مختلفة حتى أنّ البعض يطعن في جزائرية كاتبها وحبه وانتمائه لوطنه الأم الجزائر، وهو الأمر الذي لقي امتعاض أكبر وأشهر الكتاب الجزائريين بل العالميين لما يتمتع به أدبه من انتشار عالميّ ونقصد هنا الكاتب العالمي الجزائري "محمد مولسهول" الذي اختار لنفسه اسما مستعارا" ياسمينة خضرا" في بداياته هروبا من رقابة الجيش باعتباره كان قائد كتيبة الدفاع عن الحدود بتمنراست على الحدود الجزائرية، واختار الاستمرار به حتى بعد الكشف عن هويته الحقيقية، امتعاض أظهره في لقائه التلفزيوني مع قناة "سكاي نيوز العربية"[14]عن حالة التهميش التي يعيشها في بلده وهو من يعتبر نفسه جزائريا للنخاع مصنفا أدبه بالجزائري لا الفرنسي رغم لغة الكتابة الفرنسية التي ينتهجها، لائما الوزارة الجزائرية والمثقفين لعدم ترجمتهم لأدبه للعربية رغم تنافس بقية العالم على ترجمته وقراءته حتى أنه مشهور في شتى بقاع العالم كالبرازيل مثلا، بينما لم يلقى أدبه الرواج المطلوب بالجزائر لتهميشه في الساحة الأدبية الجزائرية، بل تعدى

الموضوع ذلك للطعن في جزائريته واتهامه بالخيانة عند إجابته على سؤال طرحه عليه مذيع قناة سكاي نيوز حول قضية الاعتراف بجرائم الحرب الفرنسية بالجزائر ؛ حيث قال بعدم أهمية ذلك معمما موقفه بالقول أنّ الشعب الجزائري غير مبال بذلك، ما جعل الصحفي "محمد علال" يعود لما عايشه من تهميش مقنن للكاتب في الجزائر النابع أساسا عن خلافه السياسي؛ إذ كان هناك عداء بينه وبين شقيق الرئيس الأسبق "السعيد بوتفليقة" نتيجة آرائه المعادية لطريقة ونظام الحكم سنة 2014 مثبتا ما ذهب إليه الكاتب من امتعاض لتهميشه بالجزائر[15]، محاولا في لقائه المتلفز ذاك التأكيد على جزائرية أدبه كونه معبر عن ما يعيشه المجتمع الجزائري ملتزم بقضاياه السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية.

خاتمة:

يمكن أن نخلص من بحثنا هذا إلى ما يلي:

- أنّ الحكم عن انتماء أدب ما إلى أدب أمة بعينها لا يرتبط باللغة التي يكتب بها فحسب، وخاصة أدب الدّول المستدمرة التي تأثرت لا محالة بالمستدمر، وبخاصة الأدب الجزائري الذي عرف إنتاجا غزيرا لفن الرواية باللغة الفرنسية منذ عهد الاستدمار وليومنا هذا.
- البحث في مفهوم الهوية وربطها باللغة أمر نسبيّ غير قاطع لأنّنا نبحث في مفهوم مجرد تختلف الرؤية حوله باختلاف المشارب والمؤثرات الفلسفية والثقافية والفكرية وغيرها.
- للأدب الجزائريّ خصوصيته كون المستدمر حاول طمس الهوية الجزائرية في مقوماتها الأساسية لغة ودينا وحاربها لعقود طويلة، بالإضافة لما يتميز به المجتمع الجزائري من تنوّع في اللغة فالعربية لم تعد اللغة الرسمية الوحيدة المدسترة بل أضيف لها اللغة الأمازيغية بلهجاتها المختلفة؛ حيث كان الإنتاج الأدبي بهذه اللغة

جزائريا خالصا لم يشكك به أحد رغم أنّها لم تكن لوقت قريب لغة رسمية للبلاد، ما يجعلنا نشكك في الموقف الرافض لجزائرية الأدب عامة والرواية خاصة المكتوب بالفرنسية، باعتبار غالبية حججهم مبنية على رؤى ومواقف سياسية تجاه المستدمر واللغة جزء منه.

- لا يمكن اعتبار الروايات المكتوبة بالفرنسية فرنسية الانتماء كونها لا تحاكي المجتمع والثقافة الفرنسية، بل هي عكس لحياة الشعب الجزائري عبر مراحله المختلفة، وهي في مجملها نقل لحقائق أو محاولة لمعالجة قضايا ثقافية واجتماعية وسياسية ودينية جزائرية خالصة.

الهوامش:

1- ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط:2، 2009، ص198،196.

2- المرجع نفسه، ص220.

3- Tayeb bouderbala, pluralité langagière et diversité culturelle الطيب بودربالة، مجلة دراسات في الترجمة وتحليل الخطاب، أفريل ،2016العدد،01ص:7. ترجمة الباحث نقلا عن: بوبكر عبد السلام-جلال خشاب، الكتابة السردية بلغة الآخر، هل هي خطيئة في حق الهوية؟، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، 2019، ص129.

4- عبد الناصر قجيبة، المرأة في الكتابة الجزائرية باللغة الفرنسية، دراسات في الترجمة وتحليل الخطاب، أفريل ،2016العدد ،01، ص14.

5- ينظر: أم الخير جبور، الرواية الجزائرية المكتوبة الفرنسية دراسة سوسيونقدية، دار ميم، الجزائر، ط:1، 2013، ص337-339.

6- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص121.

[7] - Jacqueline Arnaud, la littérature maghrébine de langue française, publisud, France, 1986, p119.

[8]- عبد الله الركيبي، الفرنكوفونية مشرقا ومغربا، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، الجزائر، ،1993ص88.

[9]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت-لبنان، ط:3، 1983، ص09.

[10]- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي في الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1982، ص ص50-51.

[11]- عبد العزيز شرف: المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط:1،1991، ص157.

[12]- إبراهيم الكيلاني، أدباء من الجزائر، سلسلة "اقرأ"، دار المعارف، بمصر، ع:192 ديسمبر 1958 ص28.

[13]- أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص176.

14 - www.skynewsarabia.com31/01/2021.

[15]- تلفزيون لينا، 2021/02/04.

الرواية الجزائرية في ميزان النقد العربي
كتاب "الرواية المغاربية لمحمد عقار" ـأنموذجاـ

ط/د سميرة حجاج

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف –الجزائر

البريد الإلكتروني: hadjadjsamira95@gmail.com

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن مدى حضور الرواية الجزائرية في الدرس النقدي العربي وتلقيه لها، وخاصة في كتاب "الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب" لمحمد عقار الذي اخترناه نموذجا للدراسة. مبرزين بذلك تساؤلات منهجية تتمثّل في: ما مدى حضور النص الروائي الجزائري في النقد العربي؟ وكيف تلقى النقد الروائي العربي الرواية الجزائرية؟ وما مدى حضور الرواية الجزائرية في كتاب الرواية المغاربية لمحمد عقار؟

الكلمات المفتاحية: الرواية -النقد – الجزائرية -النقد الروائي -النقد العربي

الرواية الجزائرية:

تُخبرنا الأبحاث النقدية المتداولة في حقل الدراسات النقدية الروائيّة "أنّ الرواية جنس أدبي حديث سواء في الثقافتين الغربيّة أم العربية، مع تباين درجة الحداثة من منظور زمني"[1]، أمّا في السّاحة الأدبية الجزائرية فالرواية نجدها أكثر حداثة ظهورا مقارنة إلى الرواية في الأقطار العربية الأخرى، ويرجع سبب تأخرها في الجزائر إلى الاستعمار الذي عمل طوال تواجده في البلد (1830/ 1962) على محو كلّ ما كان ذا صلة بالثقافة والفكر والفن والتعليم النيّر بمفهومه النيّر، حيث" كان العقل برمتّه مهدّدا بالسجن وكل أشكال

التّعذيب والإبادة، كانت فرنسا تصنع الجهل وتدعمه بأرقى الطرق الحضارية تفاديّا لظهور أي نخبة من شأنها أن تناوئها"[2].

وبذلك يتفّق أغلب النقاد ومؤرخي الأدب على أنَّ الرواية تكتمل فنّيّا في بداية السّبعينات من القرن الماضي، فكانت أول رواية فنيّة عرفها الأدب الجزائري هي "ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة وقد كتبت عام 1970"، وعُدّت أوّل نص ناضج توفرت له مقومات الجنس الروائي في ظل الفراغ الذي ساد السّاحة الأدبية الجزائرية، بيد أن هذا لا ينفي أبدا وجود أراء موازية تؤكد على ظهور الرواية قبل تلك الفترة بسنين متحججة بنصوص سابقة توفرت على بعض في هذا الجنس امتدادا مع الكاتب "أحمد رضا حوحو" في عمله "غادة أم القرى" و"إبراهيم الشّافعي" في "الطالب المنكوب"...وغيرها من الكتابات التي مثلت اللبنات الأولى للرواية الجزائرية، كما أن الجزائر قبل الاستقلال عرفت حركة جيل كتّاب اللغة الفرنسية والأسبق ظهورا، مع كتاب أبدعوا في إنتاج نصوص روائية بلغت درجة عالية من النضج، لذا فالباحث في تاريخية الكتابة الروائية في الجزائر يجد صعوبة في تحديد تاريخ دقيق ومضبوط لنشأة الرواية الجزائرية.

وأيّا كانت الآراء التي قدمت عن البدايات الأولى للرواية في الجزائر تبقى "ريح الجنوب" " تلك الرواية الناضجة التي أعلنت البداية الحقيقية القوية للرواية الجزائرية باللغة العربية"[3]، والتي تعدّ انعطافة في مسيرة السرد الروائي الجزائري، ونهضة جديدة وبداية جديدة للأدب الجزائري وثقافته العربية، مع اتساع الجهود الابداعية ووعي الذات بالقومية ونزوعها إلى الأصالة.

فقد كانت مرحلة السبعينات بداية حياة جديدة للجزائريين بجميع الميادين اجتماعيا، سياسيا، وثقافيا، فهي فترة مميزة وخاصة في تاريخ الجزائر، "عرفت ارتقاء للجامعة على عدة أصعدة، إضافة الى التحولات الاجتماعية والسياسية التي ميزت هذه الحقبة المخصوصة من تاريخ البلد...فكانت هذه الفترة من منظور النقاد والقراء على حد

سواء حالة خاصة في تاريخ الجزائر الأدبي بشكل عام"[4]، ساعدت هذه الأجواء المميزة حياة الكاتب، فتقوَّت الرواية بذلك وبرزت عشرات من الأسماء الروائية أغلبها أساتذة جامعيين، كما ظهرت مع هذه الأجواء المميزة "عشرات المجاميع التي أثرت المكتبة وخلقت نقاشا واسعا في الجامعة واتحاد الكتاب ودور الثقافة بصرف النظر بطبيعة الحال عن مستوياته الفنية والمعرفية وتوجهاتها الأيديولوجية"[5]، ومن الروايات التي ظهرت خلال هذه الفترة نجد: رواية "اللاز" "للطاهر وطار" سنة1972، و"الزلزال" سنة 1974 للطاهر وطار أيضا، و"نهاية الأمس" "لعبد الحميد بن هدوقة" سنة 1975، "ونار ولوز" "لعبد الملك مرتاض" سنة 1975، "وما لا تذروه الرياح" "لمحمد عرعار" سنة1972" ، وغيرها من الأسماء التي كلّلت هذه الفترة وعملت على تأسيس الرواية في الجزائر.

وقد مرّت الرواية الجزائرية وهي تسعى لتشكيل خطابها المتميّز بمراحل، سواء على المستوى الفني أو المضموني، ومع ارتباطها بالسياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية أحصى لها بعض الدارسين والباحثين ثلاثة مراحل لتحولها، "فكانت فترة السبعينات تقابلها مرحلة التأسيس ، وفترة الثمانينات تقابلها مرحلة التأصيل، وفترة التسعينات وما بعدها تُقابلها فترة التجريب"[6]، وكل مرحلة من هذه المراحل الثلاثة لها نتاجها الخاص بها شكلا وفنّا وأسلوبا ، إلّا أن الذي يجمع بين هذه الروايات جميعا هو "ذلك الحسّ القويّ في التّعامل مع واقعنا الجزائري الفني بما فيه من تنوّع ومع قضاياه الكبرى...قضايا الثورة التحريرية الكبرى، وقضايا تطور وتجدّد المجتمع الجزائري لمرحلة ما بعد الاستقلال"[7]، فالمتتبع للمنجز السّردي الجزائري يجد طغيان جنس "الرواية" كعيّنة للقراءة، وأصبحت تحظى باهتمام كبير من قبل الدّارسين في جلّ الممارسات النقديّة الأكاديمية، نظرا لما شهده هذا الجنس من تحوّلات جعلته يتربّع على هرم الكتابة السّردية من خلال قدرته على حمل تطلعات الإنسان ، كما استطاعت الرواية الجزائرية أن تنجز نموذجها المستقّل بذاتها وتمتاز بمميّزات خاصّة بها ومن الخصائص التي تمثلها كالآتي:

- نشأة الرواية الجزائرية غير مفصولة عن نشأتها في الوطن العربي، حيث لها جذور عربيّة وإسلامية، فهي قد استفادت من الموروث السّردي العربي لما يوفره من تقاليد في الكتابة السّردية.
- تتناول جل الروايات الجزائرية المواضيع السياسية والاجتماعية لأنّها كانت بصدد معالجة الصّراع الطبقي وقضايا المجتمع.
- الانفتاح على الأفكار النقدية في الرواية الغربية من خلال الدراسات والابحاث السّاعية لتطوير جماليات النص الروائي.
- الكتابة بلغتين (العربية والفرنسية) وهي ظاهرة لم تعرفها الأقطار العربية الأخرى.

الرواية الجزائرية والتلقي العربي:

تبوّأت الرواية مكانة متميّزة في وعي المتلقين، واستقطبت اهتمام العديد من القرّاء والنقاد على اختلاف مشاربهم واتّجاهاتهم، ذلك أنّها من أكثر الأشكال التعبيرية التي ترافق الوعي الإنساني من تحولات اجتماعية وسياسية، ووعاء تصبّ فيه أفكار الإنسان وصراعه مع واقعه.

وبقدر ما تظهر هذه الأهمية لجنس الرواية وما أنتجه من وعي بالرؤى والرّموز واللّغات والأساليب والأفكار التي تُمثّلها، بقدر ما تتجلّى في الممارسة النقدية كذلك، إذ قارب النقد الرواية ووقف على بداياتها وواكب تحولاتها المختلفة. وعليه فإنّه لابدّ من تتبع دراسات النقد الروائي العربي في ممارساته وتلقيه للنصوص الروائية الجزائرية، ومدى حضور الرواية الجزائرية في ميزان النقاد العرب؟

صحيح أن الرواية الجزائرية ظهرت متأخرة مقارنة بنظيرتها في المشرق والمغرب العربيين، إلا أننا نستطيع القول أنّها منذ ظهورها الأوّل قد اقتحمت السّاحة الأدبية بشكل قويّ مع نصوص لا تقلّ جودة عن النصوص المعروفة في الساحة العربية

والعالميّة، وحقّقت تراكما لا بأس به في المنجز الروائي منذ منتصف السَّبعينات إلى اليوم ممّا أهّلها كي تشغل مكانة متميّزة في خارطة الإبداع الرّوائي والأدبي، ورغم هذا التّراكم الإبداعي للرواية الجزائرية إلا أن حضورها في الدرس النقدي العربي قليل ، "فالذي يطلع على النقد الروائي العربي يلاحظ فيه قلّة التلقي لهذا النص الروائي الجزائري، على الرغم من التطور الكبير الذي عرفه النقد العربي ، خاصة في السّنوات الأخيرة"[8]، لكن هذا التصريح يستثني النقد الروائي العربي الذي ظهر قبل ظهور الرواية الجزائرية. وإنّما نخصّ الحديث عن النقد الذي كان مع بدايات السبعينات، أي مع الفترة التي ظهر فيها النص الروائي الجزائري.

فالمتّتبع للنقد الروائي العربي يجد الكثير من الكتب التي تناولت الرواية العربية، وبمناهج مختلفة أيضا. إلا أن هذه الكتب تغيب فيها الرواية الجزائرية تقريبا، وإن وُجد فهو دون المستوى المطلوب، "وهذا الغياب يُرافقه كذلك غياب آخر للروائيين الجزائريين، فنادرا ما نجد في مجلة عربية أو كتاب حوار مع روائي جزائري، وهو ما يؤكد عدم اهتمام المتلقي العربي بالأدب الجزائري عموما وبالرواية خصوصا"[9]، ولعل سبب هذا الغياب راجع إلى:

✓تأخر ظهور الفن الروائي في الجزائر ، مما جعل بعض النقاد العرب يعتبرها رواية غير ناضجة ولا تزال في بداية النشأة، وذلك راجع إلى الوضع الثقافي المتخلف والمهمش في الجزائر منذ الاستقلال حتّى الآن دورا أساسيا في جعل الكتاب المنشور بصفة عامة، والنص الروائي خاصّة يعيش هذا الوضع الذي نعرفه، وبطبيعة الحال "فإذا كان النص الروائي يعاني من قلة الانتشار في بلادنا، فإنّ النّص الدراسي والنّقدي لن يكون-بدون شك- أقلّ منه معاناة ، مع العلم أنّ الدّراسات الخاصة بالإبداع تكون عادة بالنسبة إلى جميع أنواع الأدب ، وفي جميع الأماكن والبلدان أقل من النصوص الإبداعية نفسها، مع استثناء حالات نادرة يحدث فيها العكس وذلك عندما ينشر نص إبداعي يُثير حوله

مناقشات كثيرة وغنيّة بسبب غنى مستواه الفنّي، أو بسبب ما يطرحه من إشكالات مختلفة أو ما إلى ذلك"[10].

✓غياب النقد الروائي الجزائري الذي كان عليه تقديم الرواية الجزائرية وتطورها.

✓تأخر ظهور المناهج الحداثية في الساحة النقدية الجزائرية وعدم الوعي الكامل من طرف النقاد الجزائريين لها وتطبيقها على النص الروائي الجزائري، فقد عرف النقد الجزائري بعض الهفوات التي طبعت مساره في مختلف مراحل تشكله الأساسية، منها: ("سوء الفهم وضيق مجال التمثل -عدم تبني منهج معيّن في كليته وفي مرجعياته الفلسفية والابستمولوجية - ارتباط النقد الأدبي بالجامعة- غياب مراعاة خصوصية النص من ناحية وخصوصية النظرية أو المنهج المستورد والمتبنى"[11]...) وغيرها من الهفوات التي انعكست سلبا على الرواية الجزائرية.

والباحث في الكتب التي تناولت الرواية الجزائرية، فإنه يجد الناقد "جورج سالم" أول باحث في النص الروائي الجزائري من خلال كتابه [المغامرة الروائية1973] والذي تناول فيه رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة في بداية ظهورها "حيث بسط الحديث عن أحداثها وشخصياتها معتمدا في تلقيه لها على المنهج الاجتماعي[12]".

وقد اختلفت كتب النقد العربي التي تلقت الرواية الجزائرية بين. نقاد مغاربة ومشارقة، واختلفت بذلك أرائهم فيها وفي. المناهج المختارة للدراسة، كما نجد بعض النقاد من اهتم بالنص الروائي الجزائري وأعطاه حقه من الدراسة كما هو الحال مع الناقد "أحمد محمد عطية" من خلال كتابه [البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة 1977] الذي تعرّض فيه إلى رواية "اللاز" للطاهر وطار من وجهة نظر اجتماعية، ونجد أيضا الناقد "طه وادي" في كتابه [الرواية السياسية 1996] الذي تناول فيه رواية للطاهر وطار أيضا "الزلزال"، بينما نجد نقاد آخرون قاموا بذكر أسماء روايات جزائرية دون أن

يقول فيها شيئا مثل ما فعل صاحب كتاب [المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي]،" فهو يذكر رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، كما. يذكر رواية الحلزون العنيد ورواية ألف عام لرشيد بوجدرة، في أسطر معدودات لا تفيد شيئاً[13]".

وما يلي عرض للكتب التي تناولت الرواية الجزائرية مع النقاد العرب (مشارقة ومغاربة):

1- مع النقاد المغاربة:

الناقد	الكتاب
عبد الحميد عقار	الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب (2000) المغرب
لحسن أحمامة	قراءة النص (1999) المغرب
سعيد يقطين	الرواية والتراث السردي (1992) المغرب
سعيد علوش	الرواية والايديولوجية (1981) المغرب
كمال الرياحي	حركة السرد الروائي ومناخاته (2005) تونس
محمد معتصم	الرؤية الفجائية (2003) المغرب
محمد برادة وآخرون	الرواية العربية واقع وأفاق (1981) المغرب
رشيد بن سعيد	جمالية السرد النسائي (2006) المغرب
أحمد المديني	تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق (2012) المغرب
شرف الدين ماجدولين	الفتنة والآخر أنساق الغيرية في السرد العربي (2012) المغرب.

2- مع النقاد المشارقة:

الناقد	الكتاب
جورج سالم	المغامرة الروائية (1973) سوريا
طه وادي	الرواية السياسية (1996) مصر
أحمد محمد عطية	البطل الثوري في الرواية العربية (1977) مصر
محمد صابر عبيد	المغامرة الجمالية للنص الروائي (2010) الاردن
مصطفى عبد الغني	الاتجاه القومي في الرواية العربية (1994)
مها حسن القصراوي	الزمن في الرواية (2004) الأردن
فاضل ثامر	المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي (2004) العراق
صلاح صالح	الرواية العربية والصحراء (1996) سوريا
صلاح صالح	سرد الآخر (2003) سوريا

والمتأمل من خلال الجدولين المعروضين يجد أن الدراسات التي قدمت في تلقي الرواية الجزائرية قليلة مقارنة بالكم الهائل في كتب النقد الروائي العربي، ليبقى بذلك النص الروائي الجزائري مهمشا من طرف النقاد العرب، على الرغم من تصريح الناقد "جورج سالم" في مقدمة كتابه (المغامرة الروائية) القائل فيه: "وأود أن أشير إلى أنني لم أقصر النماذج على قطر عربي دون قطر، بل رأيت أن تكون ممثلة لأقطار شتّى إيمانا منّي بأن الوطن العربي يشكل كلا، وما صوره هذا الروائي هنا، نجد انعكاسه في كل بيئة عربية أخرى[14]".

وأيا كانت التصريحات فالتّهميش موجود للرواية الجزائرية في النقد العربي وهذا لا نحسبه عيبا ذلك أن الرواية الجزائرية لم تحظ بعناية تامة حتى في المشهد النقدي الجزائري.

الرواية الجزائرية في كتاب" الرواية المغاربية":

يتناول الناقد " محمد عقار "في كتابه " الرواية المغاربية" تحولات الخطاب الروائي مع مجموعة من النصوص الروائية المغاربية ، وهو عبارة عن بحث في تطور الخطاب الروائي المغاربي "بالكشف عن بعض ثوابت الجنس الروائي ومتغيراته، وعن المرونة التي تطبع تاريخه وتطوره، انطلاقاً من تجربة بعينها ومغايرة (الخطاب الروائي المغاربي ذو التعبير العربي)وفي حقبة بذاتها خلال العقدين الأخيرين)ومن خلال متن محدد (18رواية صدرت بين 1973و1989،و تلتقي كلها في إبراز عناصر هذا التحول أو بعضها على الأقل) وبالتركيز على محورين كبيرين يشخصان هذا التحول: اللغة الروائية في تعددها وتنوع سجلاتها ونبراتها، والخطاب الروائي في تشكلاته الجديدة"[15].

وقد كان للرواية الجزائرية نصيب وفير من الدراسة وحضور في فصول الكتاب، حيث خصص الناقد في القسم الأول فصلا لدراسة نموذج للرواية الجزائرية جاء معنونا ب: السخرية وتنوع السجلات اللغوية في رواية "عرس بغل "، وفي الفصل الرابع من القسم الثاني قدم عنوانا جاء في " التأصيل والمغايرة في الرواية الجزائرية، وهذا ما سنفصل فيه الحديث فيما يلي:

*** السخرية وتنوع السجلات اللغوية "في عرس بغل:"**

في هذه الدراسة نجد الناقد "محمد عقار" قد أعطى للروائي مكانته بين الكتاب العرب، ومنح الرواية حقها من الدراسة وأبرز سماتها الأسلوبية المتفردة بها وجعلها تتميز عن غيرها من النصوص، فالناقد يعتبرها علامة متميزة في تاريخ الرواية المغاربية، هذا ما جعلها محط اهتمام القراء والدارسين، ومما ضاعف من قيمتها ومكانتها على الصعيد العربي، وذلك من خلال "بنياتها التأليفية، وصيغ اشتغال المتخيل والذاكرة واللغة بها تدرجها ضمن الرواية التي تحقق قانون التحول فهي تمكن من تقديم تشكلات تيمية وشكلية جديدة"[16].

وقد قدم الناقد معالم تحولات الخطاب الروائي بعد دراسته لرواية "عرس بغل" وأحصاها في:

- "الابتعاد عن التناول الأطروحي المباشر، والانزياح عن الموضاعات والأساليب السائدة في الرواية الجزائرية ف "عرس بغل" تتخلى عن أطروحة الشهداء وحرب التحرير الأليفة في الإبداع الجزائري المعاصر وتتحول عنها لتشخص تخييليا حالة التدهور والسقوط في القيم والعلاقات والشخصيات المنتجة لها.
- تشييد فضاء روائي دينامي ذي انسجام تكويني ووظيفي عميق مع عالم الرواية وموضوعها الغالب وشخصياتها. ويرى الناقد أنّ الفضاء المشيّد في الرواية يتجاوز كونه مكانا تتوالى فيه الأفعال ليصبح زمنا خاصا لهذه الأفعال. الفضاء هنا علاقة متبادلة بين الزمان والمكان، ومركز تنظيمي للأحداث الرئيسية.
- الرواية قدمت شخصيات كثيرة متنوعة تنهض بلعبة السرد، وتضطلع بوظيفة المرآة بالمعنى المجازي للكلمة. لهذه الشخصية نسق اسمي وظيفي ودال حيث يوحي بالأدوار، والمراتب الاجتماعية، والمواطن التي جاءت فيها.
- لغة الرواية متعددة السجلات ساخرة النبرة والتوجّه. ويرى الناقد هذا التوظيف للغة من أبرز البنيات المولدة للشكل والدلالة في الرواية، وتلك هي أبرز منابع الجمالية والتحول فيها من خلال تكسير خطية السرد وإرباك النظام الفكري والاجتماعي للقارئ عبر إرباك النظام نفسه لدى الشخصيات المتخيلية".[17]

فمن خلال دراسة الناقد للرواية يتبين لنا أنّه أنصف رواية" عرس بغل" في بنياتها وشكلها ولغتها وسردها، وجعل كاتبها في المكان الذي يستحق والذي يجب أن يكون فيه بين رواد الرواية العربية عامة والمغاربية خاصة

*** التأصيل والمغايرة في الرو اية الجز ائرية:**

وفي هذا الفصل يبحث الناقد عن عنصر التأصيل والمغايرة في الرواية الجزائرية، إذ يرى "أن التراكم الحاصل في الإنتاج الروائي بالجزائر خلال العقدين الأخيرين، يؤشر على ما تعرفه المكونات الأدبية لهذا الإنتاج من تحولات إيجابية"[18]، وتستند دراسة الباحث على مقياس مزدوج: "خصائص وانزياح النموذج (البدئي) للرواية الجزائرية، والذي يقترن ببداية السبعينات، والمقياس الثاني يتمثل في سيرورة التطوّر في إواليات الكتابة وبالخصوص من زاوية ما يقوم بين نصوصها من تفاعلات ذات طابع حواري بارز[19]".

وقد اختار الناقد أربع نماذج روائية للدراسة هي: (اللاز) للطاهر وطار، (الجازية والدراويش) لعبد الحميد بن هدوقة، (حمائم الشفق) لجيلالي خلاص، (وماتبقى من سيرة لخضر حمروش) لواسيني الأعرج، "وهي نصوص متعاقبة في الزمن وتلتقي إلى حد كبير في الفضاء العام الذي يؤطر سياق كتابتها وتداولها، وتنشأ بينهما علاقة تحاور ضمني أحيانا"[20].

أما عن أراء الناقد المقدمة من خلال قراءته للنصوص فهي كالآتي:

- "أن رواية "اللاز" هي بحث عن التأصيل، ذات الطابع المزدوج لموقعها المتأرجح بين الريادة وحاجتها إلى موضوع تام ورصين وكلاسيكي في الغالب، والتأصيل بما يفترضه من جهد في إبداع شكل أدبي متطور وفي مستوى غنى المضمون التاريخي بوصفه فضاء مرجعيا لأحداث الرواية وشخصياتها ودلالتها الممكنة." فالثورة المسلحة وما يتفرع عنها من تيمات من قبل الشهداء، والتضحية والخيانة ستصبح انطلاقا من"اللاز" موضوعا مركزيا في الإبداع الأدبي والفني بالجزائر طوال العقدين الأخيرين" [21].

- أن رواية "اللاز" بمثابة مرجع نصّي للروايات الثلاث الأخرى، فهي سابقة عليها في الزمان إذ صدرت سنة1974ورائدة لها في الموضوع الذي يقترن تقديمه بالنقد العنيف وتمهد السبيل لها نحو أسلوب جديد في الكتابة يتجنب خطية السرد.
- إن التفاعل النصي في الروايات الثلاث "اللاز" لا يتم بشكل سلبي، بل يأخذ صيغة حوارية يحرص الروائيون في سياقتها على المغايرة والتجاوز.
- خط المغايرة هو الذي يكرس خصوصية كل نص روائي وفرادته بالقياس إلى غيره، وهكذا تصبح كل رواية منتجة لخطاب أو أنها وليدة له: خطاب التراث المعاد توظيفه في (الجازية والدراويش) وخطاب الرغبة المستيقظة تماما كما يستيقظ الحلم والخيال في (حمائم الشفق) وخطاب الذاتية المستعادة بالنسبة ل (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"). "كل هذه الخطابات تنهض باعتبارها أفقا لتجاوز خطاب البطولة الملحمية ذات الطابع الاشكالي المميّز (اللاز) وعنصرا لتكسير الخطاب الأطروحي ذي الطابع التبشيري والوثوقي في الغالب، والذي يهيمن في العديد من الروايات والابداعات الفنية بالجزائر وخاصة تلك التي اتخذت من حرب التحرير والشهداء موضوعا لها." [22]

ثم يرى الناقد أنه رغم تمايز هذه الخطابات إلا أنها تلتقي بحكم انتمائها إلى فضاء تداولي واحد في تأكيد ثلاث مقومات تشترك نصوص الرواية الجزائرية في الاشتغال عليها:

أ- " تنوع الشخصيات وكثرتها وفعاليتها النصية.

ب- الحضور المكثف لعنصري التذكر والحلم سواء أكان رؤيا منامية أو استشرافا أو هلوسات.

ج- هيمنة العنف في مستوى النبرة والموضوع، عنف التقاليد والموروثات في (الجازية والدراويش) وعنف الحدث والانفعالات ف(اللاز) (وما تبقى من سيرة لخضر حمروش) وعنف الاستيهامات والخيالات في (حمائم الشفق)، وعنف اللغة فيها جميعا". [23]

خاتمة:

كان قصدنا على امتداد هذا البحث النظر في السرد الروائي الجزائري وتبيان حضوره في المشهد النقدي العربي، فجاءت خلاصتنا كالآتي:

- رغم تأخر ظهور الرواية الجزائرية مقارنة بالرواية العربية والغربية، إلا أننا نستطيع القول أنّها اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي بعد ظهورها وعرفت تطورا في تقنية الكتابة، مما جعلها تقفز قفزة نوعية متجاوزة بذلك طور النشأة والتأسيس، وتحرز مكانة متقدمة لمرحلة النضج والاكتمال.
- إن حضور الرواية الجزائرية في النقد العربي قليل جدا لو قارناه بحضور الرواية العربية، ويرجع السبب دائما إلى تأخر ظهورها الذي انعكس سلبا عليها نقديا.
- كما أن المتتبع للنقد الروائي العربي الذي اهتم بالنص الروائي الجزائري، يجد حضوره أكثر مع النقاد المغاربة، ودراسة الناقد "محمد عقار" خير دليل وتأكيد لذلك.

ولا ضير في الأخير من الاشارة إلى أننا في هذه المداخلة لم نمنح الموضوع حقه من الرصد والمتابعة، فعسى أن نكون قد وفقنا في جزء منه على الأقل والله الموفق للصواب.

الهوامش:

1- عبد الرحمن التمارة، السرد والدلالة (دراسة في تأويل النص الروائي)، المجلس الوطني لحقوق الإنسان، (دط)، (دت)، ص06.

2- السعيد بوطاجين، علامات سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019، ص95.

3- غنية كبير، الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، ط1 2015، ص89.

4- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص02.

5- المرجع السابق، السعيد بوطاجاين ، علامات سردية، ص101.

6- المرجع نفسه، ص101.

7- ينظر: عمر بن قينيه، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعمالا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009، ص87.

8- إبراهيم عبد النور، الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية والموضوعية https://www.benhedouga.com

9- المرجع السابق، مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص06.

10- ودناني بوداود، تلقي النص الروائي الجزائري لدى النقاد العرب وتعدد مستويات الفهم، ملتقى النص الروائي الجزائري ونظرية الفهم، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة ورقلة، الجزائر، 19_20نوفمبر2014، ص03.

11- المرجع نفسه، ص04.

12- المرجع السابق، مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص04.

13- محمد حمدي، النقد الروائي الجزائري، قراءة في التراكم النقدي، http:// dspace-univ.msila.dz:

14- المرجع السابق، وذناني بوداود، تلقي النص الروائي الجزائري، ص06.

15- المرجع نفسه، ص07.

16- ينظر: جورج سالم، المغامرة الروائية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 1973، ص09.

17- محمد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص63.

18- المرجع نفسه، ص64.

19- المرجع نفسه، ص105.

20- المرجع نفسه، ص105.

21- المرجع نفسه، ص106.

22- المرجع نفسه، ص106-123.

23- المرجع نفسه، ص123.

الأزمة وأثرها في المنجز الروائي الجزائري
رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري أنموذجا

ط/د كمال بالمهدي – د. علي كرباع
جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي –الجزائر
مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده
البريد الإلكتروني:kamel-belmehdi@univ-eloued.dz

المدخل:

إن المتتبع لمسارات تشكل الأدب الجزائري المعاصر بشقيه الشعري والنثري يلحظ ذلك الانعكاس البين لمجريات الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عاشتها الجزائر خلال حقبة التسعينات من القرن الماضي، وهذا ما تبين جليا في أعمال الأدباء والنقاد من خلال بروز أحداث هامة تمحورت حول العنف والموت، كيف لا والجزائر تعيش أحلك الظروف، بل دمار شامل وكامل، فجاءت انتاجات العشرية السوداء، أو كما يحلو للبعض نعتها " الحمراء" وهذا لسواد أحداثها وأيامها الدامسة، وشلالات دماءها.

فكان المتنفس الوحيد هنا هو الرواية لقربها من التعبير بصدق عن الواقع الذي تشهده البلاد، كما كانت وسيلة للمقاومة.

فالنصوص الروائية (المطبقة) بصيغة الأزمة كثيرة ومتنوعة، بل وعرفت ظهور أسماء لها وزنها وثقلها في الساحة الأدبية حاولت الاقتراب جاهدة من الواقع والعودة الى التاريخ واستثمار الخيال لبث مشاهد جديدة (تدين) العنف والخراب والفساد بكل أوجهه.

ورواية الأزمة لم تأت من أجل وصف الواقع فقط كمرآة عاكسة للأحداث، بل جاءت من أجل ايجاد علاج وادانة لكل أشكال العنف ونكرانه ونشر الأمن والسلام بين أبناء الوطن الواحد.

ولم تقتصر عن الضعف والهوان فقط، بل عرف الأدب الجزائري تطورا ملحوظ خلال هذه الفترة من خلال بروز عدة وجوه روائية حاولت التحليق عالميا في سماء الابداع الجزائري فنذكر على سبيل المثال لا الحصر ما تجلى لنا من أعمال أدبية بينة الحضور كرواية " الشمعة والدهاليز " للطاهر وطار،" والولي الصالح يعود إلى مقامه الزكي"، و"سيدة المقام "ل:"وسيني الأعرج"، و" في الورم" و"القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، وكثير من الأعمال لا يسع الوقت لذكرها هنا، كما برزت تيمة العنف والموت بمظاهر متعددة إبان هذه الفترة.

فالرواية الجزائرية بطبعها رواية مسايرة للواقع ناقلة لأحداثه وما يحمله من تعبيرات لوجيستية على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت بشكل أو بآخر على تشكل غيوم أحداثه، فكانت رواية ذات صبغة ثورية ضد الاستعمار، وميلها ومسايرتها للنظام الاشتراكي، وهذا ما نقف عليه في روايات عقد السبعينات، ودخلت الرواية مذ ذلك مرحلة جديدة محملة بتعابير العنف والثورة والانهزام والنضال فكان الانطلاق من الواقع وليس غيره من سيضعنا في بوصلة الزمن الذي نعيشه في أزمتنا فاصطلح عليه جبرا "أدب الأزمة"[1].

والملاحظ للرواية قبل العشرية السوداء يرى بأنها كانت ذات تمظهرات جمالية تستبين عن جدلية اليسار واليمين على ضوء رؤية انتقاديه تراجيدية تدين انتهاك حقوق الإنسان، ومنع الحريات الخاصة والعامة.

ومن بين هذه الروايات ذات الطابع السياسي نذكر روايات:"طاهر وطار" ذات الهواجس السياسية وما تحمله من تقلبات وتعفنات كرواية " اللاز"، "العشق والموت في

الزمن الحراشي"، " عرس بغل" والتي تتمحور حول ذلك الصراع الذي كان قائما بين أجنحة السلطة في العالم العربي، والغريب في هذا الصراع أنه لم يكن صراع أفكار بل صراع على المنافع التي ستكون بعد الثورة.

كما كانت رواية " تجربة في العشق " للطاهر وطار والتي وقعها على فراش المرض قبل وفاته بمثابة ورقة الطلاق الحقيقي بينه وبين اليسار، والذي بدأت بوادره بداية التسعينات، إضافة إلى عمق الخلافات بينه وبين السلطة والتي وصلت إلى أوجها عند محاولة إبعاده من قيادة (اتحاد والكتاب الجزائريين)، فكل هذه النشرات كانت ذات طابع سياسي لا تنفك بصماته عن النص الروائي[2].

لقد كان ارتباط الرواية الجزائرية بالواقع ارتباطا عميقا، فنقلت الأحداث التي عاشتها الجزائر من الاستعمار والنظام الاشتراكي والعشرية السوداء، وقد كانت مرحلة الاستعمار حافلة بالروايات التي تحاول أن تؤسس لنص روائي يبحث عن تميزه ابداعي مرتبط ارتباطا عضويا بتمييزه المرحلة التاريخية التي أنتجته، وبالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيين أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الصعب الذي مرا به[3].

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر رواية " المراسيم والجنائز " لبشير مفتي (1998)م فمن خلال قراءتنا للعنوان نجدها ذات بعد يتدفق بالعنف والحزن والموت بالإضافة إلى رواية: " الانزلاق" لحميد عبد القادر(1988)م بحديثه وأحداثه الدامية، ورواية " الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، و"سيدة المقام " لوسيني الأعرج (1995م)، وما تحمله من تصوير لمعاناة امرأة هزتها الظروف آنذاك، ورواية " تاء الخجل " لفضيلة الفاروق(2003م)، والتي جاءت من أجل تحرير المرأة، وتصوير همجية الاغتصاب خلال هذه الفترة .

وما يمكن استنتاجه في هذه الفترة: " أن الأدب الشعري بصفة عامة والروائي بصفة خاصة صور لنا واقع الازمة بكل فضاعتها، ونقل لنا المأساة والمعاناة بكل موضوعية، وقد شهدت الساحة الأدبية منذ بداية الأزمة عددا معتبرا من النصوص الابداعية التي كانت موضوعها الازمة، لكن الرواية كان لها الحظ الوافر نظرا لطبيعتها التي مكنتها من احتواء تلك التجربة الانسانية، اضافة الى امتلاكها مقومات البعد الوظيفي المأساوي والقدرة على تجسيدها فنيا زيادة على تميزها بتوفير مجالات أوسع للبحث عن الذات، وقدرتها العجيبة على احتواء هموم الانسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا "[4].

أولا: تعريف الأدب

1-الأدب لغة:

رجعنا إلى المعاجم العربية لتحديد تعريف الأدب في اللغة فوجدنا في "لسان العرب لابن المنظور " الأدب الذي يتأدب به الأديب من الناس وسمي أدبا لأنه يؤدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح وأصل الأدب الدعاء ومنه قيل للصنيع يدعى اليه الناس مدعاة ومأدبة وفلان استأدب: بمعنى تأدب ويقال للبعير ريض وذلل: أديب، مؤدب"[5]وجاء في المعجم" الوسيط " أدب، أدبا صنع مأدبة والقوم دعاهم الى مأدبته أدب فلانا أدبا راض نفسه على المحاسن، أدب ايدابا: صنع مأدبة والقوم دعاهم إلى مأدبته أدبه: راضه على محاسن الأخلاق، ويقال أدب الدابة: روضها وذللها، تأدب: تعلم الأدب، ويقال: تأدب بأدب القرآن، أو أدب الرسول احتداه، الأدب: صاحب المأدبة والداعي اليها، الأدب: رياضة النفس بالتعليم والتهذيب على ما ينبغي "[6] وهكذا نستشف أن هذه التعاريف اللغوية في معظمها تفيد أن الأدب من التأديب والدعوة الى محاسن الأخلاق.

2-الأدب اصطلاحا:

إن الأدب من المصطلحات التي دار حولها الجدل وتعددت وتباينت فيها الأنظار وتجاذبتها الأطراف، ومازال موضوع دراسة وبحث حتى يومنا هذا. فقد جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:

"اختلف معناه عند العرب باختلاف العصور فقصد به: ففي صدر الاسلام التهذيب والخلق، كقوله صلى الله عليه وسلم " أدبني فأحسن تأديبي "[7] أما عن عمر بني أمية يقصد به التعليم، واشتق منه بهذا المعنى " المؤدبون الذين كانوا يلقنون أولاد الخلفاء الشعر والخطب وأخبار العرب وأنسابهم وأيامهم في الجاهلية والإسلام "[8].

أما عن العصر العباسي: فقد كانت تعني مادة الأدب: التهذيب والتعليم معا، مثال ذلك: "الأدب الكبير والأدب الصغير " وكان الأدب في الغرب يتضمن مايلي: " مجموعة الآثار النثرية والشعرية التي تتميز بسمو الأسلوب وخلود الفكرة الخاصة بلغة ما أو بشعب معين، التراث المخطوط أو المطبوع الخاص بشعب ما أو بلغة معينة كل ما أنتجه البشر مخطوطا كان أو مطبوعا "[9].

لقد اختلف تعريف الأدب في القديم من عصر الى عصر حتى تطور وأصبح يطلق على الأعمال الادبية النثرية أو الشعرية. كما يعرفه الدكتور شوقي ضيف بقوله " هو الكلام الانشائي البليغ الذي يقصد به التأثير في عواطف القراء والسامعين سواء أكان شعرا أو نثرا "[10] في حين يعرفه الدكتور محمد حسين عبد الله بقوله: أنه التعبير عن تجربة انسانية بلغة تصويرية هدفها التأثير في شكل فني جمالي قادر على توصيل تلك التجربة "[11]، ولقد تعددت تعريفات الأدب لاتساعه ولاعتماده على الذوق ولاختلاف توجهات الدارسين له.

ثانيا: تعريف الأزمة

1 – لغة:

إن مصطلح الأزمة لم يرتكز على مجال معين أو اختصاص واحد وانما يتشكل حسب طبيعة الموضوع والسياق الذي وضع فيه حيث ورد في لسان العرب لابن منظور

"أزم، الأزم، شدة العض بالفم كله، قيل بالأنياب هي الأوزام، وأزمت يد الرجل أزمها أزما وهي أشد العض.

الأزمة: القطع بالناب والسكين وغيرهما، والأزمة الشدة والقحط وجمعها أزمات، كبدرة وبدر وكثمرة وثمر "[12]وجاء في المعجم الوسيط: تأزم: أصابته أزمة، الأزمة: الشدة والقحط والجمع أوزام، يقال أزمة مالية سياسية وأزمة مرضية. المأزم: الطريق الضيق بين الجبين والجمع مآزم " ويذهب الى نفس التعبير صاحب أساس البلاغة حيث يقول " ومن المجاز أزم الدهر علينا، وأزمتنا أزمة وسنه آزمة، وأزوام، وسنون أوزام وأصابتهم أزمة، وتتابعت عليهم الأزمات "[13]، ان هذه المفاهيم اللغوية تتشابه في مدلولها فمعظمها ترى أن الأزمة من الشدة والضيق

2 - اصطلاحا:

بالرغم من تعدد تعاريف الأزمة من قبل الكتاب والباحثين وذلك بتعدد خلفياتهم ونظراتهم الى مصطلح الأزمة الا أن هناك تشابه كبيرا بين هذه التعريفات ونذكر منها مايلي :

يعرف علماء الاقتصاد الأزمة على أنها " حالة غير اعتيادية تخرج عن نطاق السيطرة والتحكم وتؤدي الى توقف حركة العمل الى درجة غير معتادة بحيث تهدد تحقيق الأهداف المطلوبة في وقتها المحدد"[14].

وبالنسبة لعلم الاجتماع فيتم تعريفها على النحو التالي بأنها تمثل الموقف المهدد للمصالح الأمر الذي يستدعي ويستوجب اتخاذ قرارات سريعة لتصويب الأوضاع حتى تعود إلى مسارها الطبيعي[15]على سبيل المثال: أزمة البطالة، الطلاق، الخلافات الزوجية. وبالنسبة لعلم النفس فإنه يقول "تعد الأزمة حدوث تغيرات فجائية تعرض الاتزان النفسي للإنسان إلى الاهتزاز والتمزق، مما يجعله يشعر بالضيق والتوتر واليأس وبذلك يصاب بالأزمة النفسية مثل أزمة الانتحار، اضطراب الشخصية ومن ناحية أخرى عند علماء النفس الأزمة: هي حالة من الاضطراب الذي يواجه الأفراد فيها احباطا لأهدافهم المهمة في الحياة أو يواجهون تمزقا كبيرا لجانب أو أكثر من جوانب الحياة وللأساليب التي يعتمدونها في مواجهة الضغوطات التي تنشأ في بيئتهم"[16].

ومن خلال التعاريف نجد أن الأزمة بصورة عامة هي حدث أو موقف أو حالة غير متوقعة واسعة وعميقة التأثير تتعلق بمصير الفرد أو المصير الارادي للمنظمة وتهدد بقائها واستمرارها.

نبذة تاريخية عن الروائي "محمد ساري"

"محمد ساري" من مواليد 1958/02/01 بشرشال، ولاية تيبازة بالجزائر وهو أستاذ السيميولوجيا ونظرية الأدب، قسم اللغة العربية كلية الآداب واللغات في جامعة الجزائر، وحصل على شهادة الباكالوريا في دورة جوان 1976م، وعلى شهادة الليسانس في جوان 1980م بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر، كما تحصل على شهادة دبلوم الدراسات المعمقة بجامعة السوربون بباريس (فرنسا) في جوان 1981م وأخيرا شهادة الماجستير سنة 1992م تحن عنوان المنهج النقدي عند محمد مصايف.

بدأ محمد ساري حياته مبدعا، فكتب الشعر في المتوسطة والثانوية، أما في الجامعة فقد كتب الرواية مباشرة وهو قسم اللغة العربية أين تعرف على النقد والبحث

الأكاديمي فكتب المقالات الأدبية ونشرها في النادي الأدبي لجريدة " الجمهورية " ومجلة " أمال" وهو طالب في الجامعة خلال السنة الدراسية (1978- 1979م).

أما الترجمة، فقد جاءت بعد ذلك من خلال قراءته باللغة الفرنسية وحاجته كطالب أولا وكأستاذ ثانيا للمعرفة النقدية والأدبية والعالمية.

" محمد ساري " واحد من النقاد الجزائريين الذين انتقلوا من ممارسة النقد إلى تجريب الكتابة الروائية، على رغم من مساهمته المتميزة في مجال الدراسات النقدية، لكنه لم يخرج بدوره عن الطابع العام لهواجس الكتابة الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، التي صارت الثورة سواء حرب التحرير خاصة وأطروحة الشهداء الموضوع الأثير لدى أغلبها، فظلت الثورة تلاحق كل الكتاب سواء من باب الحنين فالاستحضار فالوصف، أو من باب الحنين فالنقمة فالنقد[17].

ومن أهم أعماله:

أ – في النقد الأدبي:

1. البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت لبنان (1984).

2. محنة الكتابة، منشورات البرزخ، الجزائر (2007).

3. في معرفة النص الروائي (دراسات نقدية بين النظري والتطبيقي) دار أسامة الجزائر (2009).

4. وقفات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر (2013).

ب. والإبداع الروائي:

1. السعير (الرواية) لافوميك الجزائر (1986).

2. على جبال الظهرة (رواية) المؤسسة الوطنية للكتاب (1988).

3.الغيث (رواية) منشورات البرزخ الجزائر 2007، (ص259)

4.القلاع المتآكلة (رواية) منشورات البرزخ الجزائر 2013، (ص237).

5.le labyrinthe(roman): ed: Marsa.paris2000.Edition de poche Alger 2002.

6.pluies d'or(Roman)El chihab Alger2015.

ملخص رواية القلاع المتآكلة:

القلاع المتآكلة هي رواية جديدة (2013) صدرت مؤخرا لصاحبها محمد ساري، الذي حاول من خلالها تقديم صورة عن فترة التسعينات (العشرية السوداء) التي عاشها الشعب الجزائري، إلى جانب تقديم نظرة نقدية لفترة السبعينات التي مهدت حسب الروائي إلى تلك الفترة، حاول الروائي محمد ساري الغوص في المسار الذي جعل الجزائر تتوه في سنوات الرعب، وذلك من خلال تقديم صورة لأحداث الجزائر منذ الاستقلال، وذلك من خلال عرضه لقصة المحامي عبد القادر الذي عايش رفقة صديقه رشيد بن غوسة وسكان عين الكرمة، أبشع الجرائم التي اقترفتها الجماعات المتطرفة في حق المجتمع الجزائري، ويركز الروائي على النتائج السلبية التي خلفها فعل العنف من خسائر مادية وأخرى معنوية فزيادة على القتل والتعذيب، عاش سكان عين الكرمة حياة الرعب والانهيارات النفسية والقلق الذي أصبح يراود المجتمع، فقد قلبت حياتهم رأسا على عقب لشدة الهول والفوضى التي عمت مدينتهم .

ويصور الراوي شخصية عبد القادر كرجل ستيني سعيد بعزوبيته التي نجته من مشاكل وأمراض يتخبط فيها كل أصحابه المتزوجين ولكنه أيضا إنسان وطني يشعر بأسى كبير لواقع قريته وبلاده وقد اشتغل في المحاماة، حيث يساهم قدر المستطاع من التخفيف من العنف عن طريق التفاوض وإيجاد الحلول المناسبة ويحاول مناقشة الظروف المتأزمة والانحرافات الدينية وبعض العادات البدائية المنتشرة في وساط

المجتمع في جو تعلوه المناقشات الصاخبة بين الأخذ والرد عبد القادر وأصدقائه كرشيد وعبد الله وشعبان طاولة يلتفون حولها يتبادلون كؤوس النبيذ .

ولكن الحياة التعيسة لرشيد "الأستاذ الشيوعي الملحد" هي التي مثلت صلب هذا العمل الروائي، حيث وكل عبد القادر التحري في الموضوع ومعرفة حيثيات الجريمة التي دوخت الشرطة والسكان حيث وجد نبيل جثة هامدة وسط ساحة الحي والمسدس في يده، وقد تم التعرف من قبل الشرطة أن المسدس للشرطي الذي وجد مقتولا هو مكان على المحامي[18]، تحليل الحادثة مقتل نبيل هل قام بقتل الشرطي أو لا؟ وهل انتحر؟ أم قتل من قبل تلك الجماعات الإرهابية؟

تشكل هاجس خوف وذعر لدى نبيل سبب أفكار السوداوية والضغوطات بحق نبيل بالانضمام إلى جماعتهم المسلحة وأمرهم والده رشيد الذي اعتبره شيوعيا وكافرا بينهم فيجب القضاء عليه وتخليص الدنيا من كافر زنديق، هذا الأمر يجعل نبيل في صراع داخلي حاد فيصاب بإحباط كبير ويغوص في متاهات الاضطراب النفسي، فكيف للابن أن يقتل والده، رغم أنه سلوا عليه هو الآخر بعض العنف وأجبره بالقوة التخلي عن توجهه ذلك.

وختم الروائي قصته بقضاء الشرطة على تلك الجماعة الإرهابية التي عاثت فسادا في " عين الكرمة " ولكن ساري أبقى نهايته مفتوحة متسائلا عما إذا كانت " عين الكرمة " ستعود يوما ما لطبيعتها وإنسانيتها أو لا، الرواية على تشويقها وأسلوبها التهكمي الساخر أحيانا والعاطفي أحيانا أخرى.

تعتبر الرواية الجزائرية من دون شك المرجع الذي أرخ لكل الأحداث التي مرت بها الجزائر، إذ كانت روايات التسعينات بالأخص هي الصورة الصادقة للحدث الإستثاني الذي عاشته البلاد، حيث ارتبط هذا النوع من الروايات بسنوات المحنة الجزائرية، وهي تلك الأحداث الجزائرية التي تعود خلفياتها إلى أحداث أكتوبر1988م، " والتي تعتبر أهم

الأحداث الخطيرة التي مهدت للأزمة الجزائرية، كما تعتبر منعطفا عسيرا أدخل الجزائر في معضلة على جميع المستويات حيث يرى فيها أحمد طالب الإبراهيمي أنها قلبت المفاهيم أصبح الثروة تتحكم في الثورة، وأصبح المثل الأعلى للسلطة هو النظام الذي تتمتع فيه أقلية بكل الامتيازات وتتخبط فيه الأغلبية في الفاقة والغلاء والبطالة "[19].

إن هذه العاصفة التي لبدت سماء الجزائر وسببت الأزمة وساهمت في تدني الأوضاع في الوطن، كانت ناتجة عن خلفيات سبقتها فمنذ أحداث أكتوبر 1988 أكثر مواقف ومواقع التيارات السياسية والاجتماعية والفكرية في الجزائر، وفي التسعينات صرحت إيديولوجيا على الساحة السياسية والاقتصادية وجد الروائي وجها لوجه معها وإن كان واحدا منها لذا راح يكتب عنها متبينا إحداها، ومهاجمها أخرى وقلما يكون محايدا ركز في روايته على التطرف وشخصية المتطرف لدينه ويحمله مع السلطة ما حدث[20].

ولقد تسببت أحداث أكتوبر بقلب الموازين إذ مكنت من اتضاح الرؤية أكثر أين استيقظ الجزائري على واقع مغاير تماما لما كان عليه فلقد تفجر صراع دموي مخيف في الجزائر بعد التجربة الانتخابية التعددية الأولى على المستوى المحلي كانت جذوره مطمورة تحت ركام " الحقرة " وظهرت مؤشرات كثيرة تنبئ المجتمع بالسقوط كله بالتصدع والإنهيار[21].

وهذا ما أحدث موجة الغضب في صفوف الشعب وأقدموا على فعلتهم فأحداث أكتوبر1988 ما هي إلا نهاية للإجماع الوطني إذ تسبب هذه الأحداث بشرخ كبير داخل المجتمع.

"إذ أن كل فئة من الفئات السياسية سواء الديمقراطية أو الوطنية أو الإسلامية أو اللاّئكية تمارس نشاطها وفق أسس سلبية تقوم على الرفض والإقصاء والإنتقاء الاجتماعي، وبالتالي تعييب الأخر المختلف مما نتج عنه بروز التصادمات السياسية التي

ستتحول إلى صراعات حادة تكون نتيجتها ظهور ظاهرة العنف السياسي والعنف الإجرامي "[22].

"وإن إرتبط العنف بالسياسية، لم يكن ليؤدي فعالية وتحويلا وانتقالا وإنما اتخذ السياسيون العنف كوسيلة سواء للمحافظة على الحكم أو المطالبة بإسقاط نظام قديم أو لإثبات مشروعهم السياسي والاجتماعي دون الاعتراف بالتنوع والاختلاف "[23].

فلقد ألقت مرحلة ما بعد أكتوبر 88 بضلالها القوية على الرواية الجزائرية المعاصرة، ما جعل الكتابة تكشف عن عبقريتها الخاصة في قدرتها على التحول إلى ملجأ يعتصم به الكاتب من هول الطوفان العارم وإلى سلاح آخر سوى الكتابة محملا إياه كل المخاوف والأحزان والشطط وصراخه المبحوح.

"بعد فتح التعددية التي كانت من أهم تشكيلات الأحزاب السياسية التي عانت التهميش منذ استقلال الجزائر التيار الإسلامي بكل توجهاته كحزب سياسي استطاع حشد عدد كبير من الدعاة وأئمة المساجد بمختلف شرائحه، وأضحت كلمته مسموعة وسطهم لأنهم كانوا يرون فيه صورة المصلح المرشد القائد إلى وضع أفضل، ولقد أجريت انتخابات محلية فازت فيها الجبهة الإسلامية للإنقاذ بالأغلبية لكن الجيش أوقف المسار الانتخابي لأنه رأى في فوز التيار الديني خطرا على النظام الجمهوري "[24].

ونشأ الصدام بين الجيش والجبهة الإسلامية للإنقاذ ودخلت الجزائر في دوامة عنف، كان الضحية الأول فيها هو الشعب بالإضافة إلى الخسائر المادية الجسيمة وحصول الجبهة الإسلامية للإنقاذ على الدعم الشعبي كان نتيجة لتدهور الأوضاع على مختلف الأصعدة وبعيدا عن التوقعات مما أدى بالفئات الاجتماعية إلى اللجوء لها متأملين منها على أنها المنقذ من هلاكهم والملجأ الذي سيأويهم وينير دربهم فقد الثقة في نظام الحكم.

وتبقى العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر تحمل الكثير من الأسرار غير أنها باتفاق الجميع تبقى أخطر مرحلة مرت بها الجزائر.

الأزمة السياسية في الرواية الأدبية:

في الآونة الأخيرة حدث على مستوى العديد من الأقطار العربية هزات وزلازل وانتفاضات سياسية لازمها نصيب من العنف، ولعل السبب في بروز هذا العنف هو الخلل أو الاضطراب في البنية السياسية، إذ العنف . بصورة عامة . ليس إفراز البنية المتسقة السلعية، بل بالعكس نضع الخواء والضعف والخلل وعدم الاتساق والسياق والمرتكز الاجتماعي.

يقول " جورج بوردو" في تحليله للدولة "الدولة هي القدرة الوحيدة المؤهلة لضبط التنافس بين السلطات "، وبالمقابل إذا استطاعت صراعات هذه السلطة أن تصل إلى ذروتها فإنها تدمر المجتمع وتحصل النتيجة ذاتها إذا ما تواصلت إحداها وفرضت الصمت على الأخريات، فالمجتمع حينئذ يتقوقع في جمود قاتل، وعلام السياسية هو نظام متحرك وما نسميه استقرارا اجتماعيا ليس في حقيقته سوى توازن بين القوى وهو التوازن ليس مستقرا، وإنما توازن جدلي في تجدد مستمر، ووجود الدولة هو الذي يعطي هذه الجدلية لإطار الذي يسمح في الوصول إلى التجاوز، لا إلى التدمير وتحدد سلطة الدولة بقدرة النظام على إستعاب الحركة والسياسة وتقوم على تنظيم الدولة وجعلها تتحرك .

وبهذا المعنى فالمنافسة حول السلطة تؤدي إلى إثراء النظام بتطلعات وشحنات الحركة وبالتالي فالمنافسة غير المؤدية إلى تصدع النظام ليست في العمق مرحلة من مراحل مسيرة الجدلية التي تسمح له . عبر تجدده . بتمثل الحركة.

عالجت الرواية الجزائرية موضوع العنف السياسي الذي ضرب الجزائر خلال فترة التسعينات والذي أودى بحياة عشرات الآلاف من الجزائريين وهو أمر يحسب لكتاب

الرواية الجزائرية المعاصرة الذين تصدوا بجرأة التطرف والعنف السياسي قبل أن يصبح موضوعا عالميا.

"وأن الرواية الجزائرية جاءت متصلة بالواقع السياسي المضطرب وكان الموضوع الغالب عليها والمتحكم في المحاور مضمونها هو مضمون القضايا السياسية سواء كانت هذه القضايا مرتبطة بحدث المستعمر أو بعد الاستقلال السياسية والاجتماعية والإنسانية، ففي هذه الظروف تحتم على المبدع ضرورة تحديد موقفه السياسي من خلال عمله الإبداعي، وهذا ما جعل الرواية الجزائرية تتفاعل مع واقع تتعدد اتجاهاته الإيديولوجية "

وقد تمكنت العديد من الروايات من تصوير ظاهرة العنف السياسي ومن هذه الروايات " رواية القلاع المتآكلة " فهي رواية سياسية يتعرض فيها المؤلف إلى مرحلة التسعينات والعشرية السوداء بكثير من التفصيل والتحليل ويبين من خلالها المأساة التي عاشتها الجزائر في تلك الفترة، كما تعرضت لمشكل الصراع بين الإسلام والماركسية وتبيان الأفكار المحافظة والمتحررة والصراع الذي نتج عن ذلك، وكما يكشف الكاتب كل أشكال التمرد والاقتتال والعنف الذي عرفته تلك الفترة.

يتضح أن العنوان " القلاع المتآكلة" يوحي إلى مدينة الجزائر خلال فترة العشرية السوداء، فالسارد عاد بنا إلى أيام التسعينات من القرن الماضي ليصور فضاعة وهول المظاهر والنتائج الكارثية الناجمة عنها.

فالروائي محمد ساري من بين الروائيين الذي عكفوا على كتابة الواقع والصراع الفكري والإيديولوجي في الجزائر، والتي تمخضت عنه مأساة فظيعة هزت ربوع الوطن، فقد صور التقلبات السياسية والاجتماعية في مدينة " عين الكرمة" ويتبعها بجرائم مورست في حق الإنسانية من تقتيل وتفجير واعتقال ...الخ.

رواية" القلاع المتآكلة " رواية واقعية استثمرت كثيرا في الأحدث الواقعية حيث نجدأن الروائي استهل عمله بواقعة وذلك لما يستيقظ رشيد ذي التوجه الاشتراكي التقدمي الحر على مقتل ابنه نبيل "رأيت الجسد ممددا، تعرفت على ابني مباشرة، كان الجسد ملطخا بالدماء ... شيء مرعب الإسلاميون القذرون هم الذين قتلوه الخونة مثلما يسميهم بزهو ساذج الإخوة القتلة."

ويقول الراوي متفرزا من قضاء المدينة " هذه هي عين الكرمة اليوم تصدعت تورمت تشوهت من جراء الزحف الريفي الفوضوي، وفق كل هذا ها هو الإرهاب يغرقها في أوحال جهنم، برصيد اختراعاته البشعة في زهق الأرواح وتشويه الجثث التي فاقت انجازات إبليس التاريخية "

لقد كان الروائي دائم الإشارة إلى العنف إذ كان يستحضر مشاهد التدمير والاغتيال والتخريب وهو يتساءل عن سبب هذا العنف الذي استقر بالجزائر " فكيف نفسر انتشار العنف في الجزائر وعبر جميع الفترات التاريخية ".

وهكذا فقد سعى الروائي إلى إبراز الصراع الذي كان قائما بين أطراف شتى آنذاك إذ بلغ الصراع أقصاه في هذه الرواية حينما عزم الولد على قتل أبيه، باعتبارهم ينتميان إلى تيارين مختلفين، فهو شاب متعاطف مع التيار الإسلامي وأطروحاته وأب يساري متطرف، لكن هذا الأب بعد فوات الأوان ينتبه إلى مسؤوليته ويلقي اللوم على نفسه، في ترك ولده ينتمي إلى هذا التيار، ولكن بعد ماذا، ومن هنا تحيلنا هذه التحليلات إلى دلالة العنوان فالقلاع المتآكلة إنما هي الإيديوجيا التي لم تعد قادرة على مده بطاقات الإقناع والتبرير والتعبئة أو حمايته من الضربات التي تأتي من هنا وهناك، فالتطرف يؤدي في كل حالاته إلى اهتزاز موقف المتصف به وإضعاف حجته ." فالتيار العلماني الماركسي الذي يرى أن مشروعية السلطة تعود إلى العقل بينما ينظر التيار الديني إلى مصدر المشروعية

على أساس أنه مطلب إلهي لا بد أن يتحقق اليوم أو غدا "25، وبين الماركسية والحركة الإسلامية يحاول النظام الحفاظ على موقعه انطلاقا من مشروعيته التاريخية الثورية.

الهوامش:

1- ادريس بوذينة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000م، ص 50، 51.

2- ينظر: الخبر، الطاهر وطار، مثقف نقدي انفصل عن دوائر السلطة، الاثنين 20 سبتمبر و11 شوال 1431هـ، العدد 6122، ص 22.

3- سليمان فوراري، جماليات الحوارية في الرواية المغاربية (أطروحة دكتوراه مخطوطة) ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010/ 2011م، ص 319/ 320.

4- شادية بن يحي، الرواية الجزائرية ومغيرات الواقع، 25 فيفري 2021، 21:00، www .dwahaparab.com

5- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010م، ص2.

6- ابن منظور، لسان العرب دار صالح للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 2000، ص43.

7- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (إبراهيم فتحي / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار)، دار الدعوة، ص9.

موقع الإسلام سؤال وجواب، https: //Info. islamqa/amp/ar/answers/21635

8- مجدي وهيبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط2، 1984، ص16.

9- هاشم صالح مناع، روائع من الأ دب العربي العصر الجاهلي، الإسلامي، الأموي، العباسي، دار الفكر العربي بيروت، ط3، 1994، ص17.

10- مجمع اللغة العربية (شعبان عبد العاطي، أحمد حامد حسين، جمال مراد)، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1420هـ / 2004م، ص16.

11- شاكر جابر الله الخنشالي، موضوعات إدارية معاصرة، دار حامد لنشر والتوزيع، عثمان الأردن، ط1، 2015، ص27.

12- ينظر: محفوظ أحمد بودة، العلاقات العامة مفاهيم معاصرة، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص119.

13- ينظر: يوسف أحمد أبو فارة، ادارة الأزمات، مدخل متكامل، دار اثراء لنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1 2009، ص25.

14- بتصرف: قربوص دليلة، الرواية الجزائرية في ضوء متغيرات الواقع وقضايا المجتمع، مذكرة لنيل الماجستير، جامعة معسكر، 2015 2016، ص84.

15- كربيع نسيمة، أبعاد الصراع الايديولجي لشخصية الفنان في رواية بما تخص الذئاب لياسمينة خضرا، مجلة الأثر، جامعة جيجل، العدد 14، جوان 2014، ص26.

16- الشريف حبيلة، صورة التطرف في رواية الجزائرية، جامعة العربي تبسي، قسم اللغة العربية وآدابها، مؤتمر فيلادينا الثالث عشر، ص1.

17- أبو جرة سلطاني، جذور الصراع في الجزائر، شركة دار الامة، برج الكيفان الجزائر، ط2، 1999، ص186.

18- حكيم أو مقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار) مقاربة سوسيو ثقافية، دار الغرب للنشر والتوزيع، دس، ص 14 / 15.

19- عبد الله شطاح، رواية تحت المجهر، الرواية التسعينية ...كتابة محنة أم محنة كتابة يومية الحوار الجزائرية، دط، 2009م.

20- محمد عباس، الوطن والعشيرة (تشريع أزمة 1991، 1996)، وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 2005، ص68.

21- سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة شهادة الماجستير، تخصص أدب جزائري معاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010/2009، ص8.

22- برهان رزيق، العنف السياسي، ط1، موافقة وزارة الإعلام السورية على الطباعة، 1 /11 /2016

23- محمد ساري، القلاع المتآكلة، دار البرزخ، دط، الجزائر، 2013، ص14.

24- علال سنقوقة المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص84. www.cherchell news.dz25

الكتابة الأنثوية في الجزائر لما بعد الثورة، وتمثلاتها في القراءة العربية
ـ رواية "ذاكرة" الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا ـ

ط/د سمية مرغني – د. حمزه حماده
جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي –الجزائر
مخبر التكامل المعرفي
البريد الإلكتروني: meraghni-soumaia@univ-eloued.dz

إنّ الكتابة فعل ونضال إنسانيّ، تشترك فيه الرجل والمرأة معا للتعبير والإفصاح عن مكنونات النفس ومشاعرها المختلفة، ومحاولة لبناء الذات وقراءة الوجود من حولها، غير أنّ أفكارا سلبية كرستها أيديولوجيات مختلفة اختزلت المرأة عبر التاريخ في مجال أنثوي ضيق، قامت بتهميشها وألصقت بها مقولات الدونية والتعسف الذكوري باعتبارها رمزا للإثم والدنس، فانعدمت الحرية لديها وانعكس ذلك على الكتابة والثقافة وظلّت تبعيتها للرجل باعتباره مركزا للسلطة والقوة.

وقد رسخت مجموعة من الأساطير والفلسفات وبعض الديانات وكذا النظريات المعرفية والخطابات الإبداعية- الفنية والأمثال الشعبية في بعض مظاهرها هذه الصورة وتدعيمها بما يتماشى ونوعية سياق الاستهلاك.[1]

لا تخرج المرأة العربية هي الأخرى – كما هو واضح في الإبداع والأقوال عن واقع صورة الدونية في سائر الثقافات العالمية الخاضعة لسلطة قيم التمييز الجنسي. غير أن واقع المرأة العربية المتردي يساهم فيه من جهة أخرى واقع التخلف الحضاري العربي

العام، وتشبث البنية الذهنية بالتقاليد والأعراف، بالإضافة إلى التوظيف الأيديولوجي للدين، وأيضا الوضع غير المستقر لبعض الدول العربية سياسيا واقتصاديا. كل هذا جعل المرأة تخضع لشروط الوضع العربي.[2]

فجاءت الكتابة، في ضوء ذلك إيقاعا اجتماعيا ممتلئا بالصفات الذكورية لغة وشخصيات وزمكانية وأحداثا؛ حيث احتكرها الرجل وحده، فكان أن أبدعت إبداعا محدودا، تنفست فيه لغة الإبداع الذكوري وقيمه الأبوية.[3]

ولم تجد المرأة العربية وعيها الخاص، وثقافتها شبه المتحررة، وكتابتها الذاتية إلا مع النهضة الحديثة في القرن العشرين في سياق التحول الثقافي الاجتماعي في الغرب أولا [4]؛ حيث ظهرت دعوات تنادي بالنسوية وأطلق عليها مصطلح "الأدب النسائي"، في سياق الحركات الداعية لتحرر المرأة وأطلت على الأدب العربي في السبعينات وفي الثمانينيات حتى ظهر تيار عربي سمي بالنقد النسوي.[5] لكن هذا المصطلح كغيره من المصطلحات النقدية، مازال موضع شك وارتياب لكثير من النقاد والباحثين والكاتبات أيضا، فبقي يتأرجح بين الرفض والقبول المشروط. فهل نعني بالأدب النسائي كل ما تنتجه المرأة من كتابات إبداعية؟ أم أنّه محدد بكتابة معينة تخص المرأة وقضاياها؟ هل هناك أدب نسائي وآخر رجالي؟ أم أنّ الأدب هو فعل إنساني يشترك فيه الرجل والمرأة معا؟ كما أنّه وقع جدل في استعمال المصطلحات ومفهومها، ما المصطلح المناسب في ذلك؟ أدب نسائي؟ أم أدب نسائي؟ أم أدب أنثويّ؟

قام الرفض، عند من يميلون إليه، على حجة أن الكتابة لا جنس لها، ولا ينبغي أن تصنف تصنيفا بيولوجيا، ذلك أن "الفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية هي مخ الإنسان وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية". فقد رأت خالدة سعيد أن القول بكتابة إبداعية نسائية، تمتلك هويتها وملامحها الخاصة، يفضي إما إلى كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية والخصوصية، وإما إلى كتابة بلا خصوصية جنسية

ذكورية، وهما، معا، يخلان بشرط الكتابة الإنسانية[6]. وترفض الناقدة يمنى العيد أيضا تسمية الأدب النسائي دون محاولة لتقديم بديل له، وهي تركز على دور الواقع الاجتماعي في تشكيل كتابة المرأة وإخراجها من الخاص إلى العام، كما أنها تعمد إلى تحليل الخصوصية، إذا لا ترى فيها سوى مجرد فعل انعكاسي لواقع مادي وتاريخي متسم بالاضطهاد والتغييب ولذلك تسقط هذه الكتابة حسب رأيها، في بحر من الحواجز الذاتية والاعترافات التي يحركها هاجس الصراع ضد الرجل ما يجعلها عاجزه عن استيعاب التجربة الاجتماعية والانسانية بشمولية وعمق ويحد من رؤيتها للعالم[7].

إنّ الكتابة فعل وإبداع إنساني، لا تحصر بجنس أو عرق معين، فالقبول بأدب نسائي سوف يكرس الوضعية الدونية للمرأة من جديد، مما يحدّ من نظرتها للعالم وانطوائها حول ذاتها، وعدّه احياء للمركزية والسلطة الذكورية للكتابة من جديد.

كما تعلن أحلام مستغانمي رفضها لهذا التصنيف: "أنا لا أؤمن بهذا التصنيف إطلاقا وأتبرأ منه تماما، فالأديب بما يكتب وما يقدم للقارئ سواء أكان رجلا أم امرأة...فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل، هل أعدّ كاتبة رجالية، في حين يعد يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة؟ هذه التصنيفات لا تضيف شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة، لأن قيمته بما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط"[8].

وفي هذا إشارة إلى أنّه ينبغي أن نصنف الأدب أو الكتابة إلى عمل جيد وآخر غير جيد، لا إلى أدب رجالي وآخر نسائي، فهذا التصنيف الأخير لا يزيد من جمالية العمل الأدبي، وإنّما تكمن جماليته وقيمته في داخله ومدى صدق شعور الكاتب في كتاباته وتأثير ذلك في المتلقي.

غير أن بعض الباحثين لم يقفوا موقف الرفض والإبعاد، إنما بذلوا جهدهم في بيان الفروق القائمة بين هذه المصطلحات وما تحيل عليه، درءا للخلط، وفهما للقصد،

حتى يحسن توظيفهما فيما تليق به ويليق بها. فهذا ادوارد سعيد يسمي الأدب الذي تكتبه المرأة: " كتابة المرأة" أو "الأدب النسوي"، بينما يسمي الأدب الذي يعبر عن موقف عقائدي محدد ينبع مما يعتقده صاحبه أو صاحبته بأنها سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه،" أدبا أنثويا"[9].

وهذه هيام خلوصي في كتابتها "الرواية النسوية في سوريا" تذهب إلى أنه "لا يمكن اعتبار كل ما تكتبه المرأة أدبا نسائيا لمجرد كون منتجه أنثى، ولا يعني كثرة الأسماء النسائية في أي إنتاج أدبي بالضرورة ازدهارا للأدب النسائي"[10]، وهو الموقف نفسه الذي تبناه الناقد سعيد يقطين حين رأى أن النص المؤنث ليس حكرا على المرأة، إذ بإمكان الرجل أن يكتب نصا مؤنثا، فالأمر موكول بممارسة فعل الكتابة وبكيفية تمثله للقضايا النسوية الحميمة الصلة بعالم المرأة، يقول: "كل تاريخنا الأدبي الحديث يركز بالدرجة الأولى والأخيرة على محتوى الإبداع وعلى منتجه، ومن هو، أما الجوهري في الإبداع الفني والأدبي، وهو طابعه الجمالي، فإننا لم نعره كبير اهتمام... تحديد الخصوصيات الفنية والجمالية لدى كتابنا، نلقى أنفسنا ننطلق من الحكم والتمييز والدفاع على الكتاب بحسب قربهم منا ليس فنيا، ولكن أيديولوجيا (ثوري- غير ثوري) أو عمريا (شاب- ليس شاب) أو جنسيا (ذكر- أنثى) أو دينيا (إسلامي- غير إسلامي) أو لغويا (أمازيغي- غير أمازيغي)".[11] ويذكر الدكتور إبراهيم أحمد ملحم في كتابه: "الأنثوية في الأدب النظرية والتطبيق" الفرق بين المصطلحات الثلاثة "النسائية" و "النسوية" "الأنثوية":

فالنسائية تعني الكتابة التي تكتبها النساء بوصفها جنسا sex يتحدد بيولوجيا، وأنّ النسوية تعني الكتابة التي تكتسب الهوية الجنسية gender بوصفها ثقافيا مكتسبا، أما الأنثوية فهي التي تتصل بالتعبير عن رؤية المرأة للحياة وما يجري فيها، وتصوير مشاعرها بوصفها مكملا للرجل، وبوصفه مكملا لها، وقد يأتي ذلك على لسان المرأة أو الرجل المعبر بلسانها. لأن الأدب لا يجزأ بهذه الصورة التي تقوم على جنس منتج النص، بل على طبيعة

النص الذي يظهر فيه تعبير المرأة عن قوتها في مواجهة ضوائق الحياة، وتحولات الآخر عنها أو خيانته لها[12].

من خلال ما تقدم نلحظ أن الأدب أو الكتابة النسائية كغيرها من المصطلحات النقدية العربية لا زالت تحت قوقعة التعمية والغموض وأخذ ورد بين النقاد، نتيجة تعدد مرجعياتها في التراث النقدي الغربي، مع اختلاف الروافد الثقافية لدى كل ناقد، كما وأنّه إذا أخذنا بآراء النقاد السّابق ذكرهم، فإنّه لا يوجد أدب نسوي- بهذا التصنيف - وآخر رجالي، بل هو إبداع إنساني.. لكن الآراء تبقى غير دقيقة في هذا الشأن.

أما في الجزائر فقد تأخر ظهور الأدب النسائي للأسباب التي عرفتها المرأة في العالم العربي عموما وللظرف الاستعماري الخاص. وكانت بادرة الكتابة باللغة الفرنسية عند "آسيا جبار" "ونادية قندوز" وغيرهما[13].

ويأتي الاستقلال، لكن الصوت النسائي في الأدب الجزائري يظل بعيدا عن الساحة، وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا الأدب وليد الستينيات، وبصورة أدق هو من مواليد السبعينات، عدا الرواية.. التي ظلت غائبة حتى عام 1979 لتطل علينا رواية "من يوميات مدرسة حرة"... وكان هناك مشروع رواية في أدب الراحلة" زليخة السعودي" إلا أن رحيلها حال دون ذلك[14].

ومن أشهر البواكير وأشعرها التي يحق لنا أن نؤرخ بها لبداية عهد جديد في مسار الخطاب الشعري الجزائري، مجموعة "براعم" (1969) للشاعرة مبروكة بوساحة التي جمعت ما يقارب الأربعين قصيدة من قصائدها الوجدانية القصار في ديوان هوا لأول من نوعه في تاريخ القصيدة النسوية الجزائرية [15]، ويظل ديوان مبروكة بوساحة وحده حتى مجيء أحلام مستغانمي التي هيمنت على الساحة الشعرية النسوية خلال السبعينات بديوانيها: "على مرفأ الأيام"(1972) و "الكتابة في لحظة عري" (1976)، ومع أواخر السبعينات وبداية الثمانينيات ظهرت أعمال أخرى للشاعرات زينب الأعوج ("يا أنت من

منّا يكره الشمس" (1979)، "أرفض أن يدجن الأطفال" (1981") وربيعة جلطي "تضاريس لوجه غير باريسي" (1981) ثم توالى العطاء النسوي... [16]

أما في فن القصة ظهرت مجموعة الأديبة زهور ونيسي الأولى (الرصيف النائم عام 1967).. وكانت المجموعة القصصية الأولى لأديبة جزائرية تكتب باللغة العربية، ثم تأتي مجموعتها الثانية (على الشاطئ الآخر) التي ضمت ست عشرة قصة، عام (1974)[17] ، وهناك أديبة أخرى يمكن عدّها من اللواتي خضن الكتابة القصصية، إنها "زليخة السعودي"، يقول أحمد دوغان في حقها: "وتمتاز قصص السعودي بدقة الوصف، وبتصوير جميل لأشخاصها" نشرت قصة (من البطل) بالعدد الأول- أفريل (1969) عن مجلة آمال [18]، بالإضافة إلى القاصة "جميلة زنير": (لن يطلع القمر) نشرت عام (1972) و (حب في القرية الوديعة) التي نشرت عام (1977)...[19]

هذا ويؤرخ النقاد لظهور الرواية النسوية المكتوبة باللغة العربية في الأدب الجزائري إلى سنة (1979) " يوميات مدرسة حرة" للكاتبة زهور ونيسي التي بدورها استطاعت أن تفتح مجال الإبداع الروائي المكتوب باللغة العربية لكوكبة من الكاتبات الجزائريات، اللواتي غيرن في أعمالهن عن قضايا الوطن عامة والأنثى خاصة، من أبرزهن: أحلام مستغانمي في روايتها "فوضى الحواس 1998"، ياسمينة صالح "بحر الصمت 2001" فضيلة فاروق" تاء الخجل 2003"...[20]

ومن خلال هذه اللمحة الموجزة للكتابة الأنثوية في الجزائر استطاعت الكاتبة الجزائرية أن تكسر جدار الصمت وتقف صامدة في وجه الهيمنة البطريركية التي هيمنت على الساحة الأدبية والنقدية لعقود من الزمن، فانفردت بتجربة وطابع ميّز كتابتها عن باقي الكتابات العربية والعالمية فاخترقت الصفوف الذكورية وأثبتت ذاتها من خلال حضورها القوي والمنفرد بإنتاج نصوص فنية أنثوية بالغة الأهمية من حيث المحتوى، والقيمة الفنّية ساهمت في إثراء المكتبة الجزائرية، والعربية.

تعد رواية "ذاكرة الجسد" من أبرز الكتابات التي ذاع صيتها واكتسبت شهرة في الساحة الأدبية العربية.

كيف تمثلت كتابات أحلام مستغانمي من خلال روايتها "ذاكرة الجسد" في القراءات العربية؟ وما مدى تموقعها وحضورها في الساحة النقدية العربية؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اعتمدت على قراءتين عربيتين:

1ـ قراءة محمد عبد الغذامي في كتابه، "المرأة واللغة":

الرواية هي حكاية رجل مقاتل كان أحد المناضلين في جبهة التحرير الجزائرية تحت إمرة قائد فذ هو (سي الطاهر) ويصاب الرجل في إحدى العمليات ويفقد ذراعه اليسرى مما يجعله غير صالح للحرب، ويخرج (خالد) من الجبهة ومن النضال بعد فقدانه لذراعه، ويفر إلى تونس ومعه رسالة وبعض من المال وصية من (سي الطاهر) الذي أوصاه بتسليم ذلك إلى زوجته اللاجئة في تونس وأوصاه أيضا بتسمية ابنة سي الطاهر التي ولدت دون أن يراها ودون أن يسميها. وعبر خالد الحدود يحمل الاسم الوصية (أحلام) حيث يمنحه للبنت. وينقطع الزمن هنا خمسة وعشرين عاما ليتشابك مرة أخرى في لقاء مفاجئ في باريس بين خالد الأب الرمزي وأحلام البنت الرمزية، يتلاقى الوصي مع الوصية. ويقع خالد ذو الخمسين سنة في حب مجنون مع (الوصية) ويدخل معها في تغير كوني صاخب يتحول بسببه من رسام إلى كاتب روائي حيث يروي حكايته مع (أحلام) وينتهي خاسرا لكل أحلامه وآلامه ويعود إلى الجزائر مبتور اليد ومقطوع الرحم حيث لا محبوبة إذ تزوجت أحلام من رجل آخر ولا أخ حيث مات أخوه وهو يمشي على الرصيف برصاصة طائشة، وحيث لا وطن إذ سرق رجال آخرون مكاسب الثورة واحتكروا الوطن لمطامعهم الشخصية[21].

يقول عبد الله الغذامي: أن الرواية تتأسس - إذن – "من وقت مبكر على فكرة كسر الفحولة، ويتوفر من ذلك زمنان ثقافيان هما زمن الفحولة حينما كان خالد محاربا في الجبهة ويملك جسدا كامل الأعضاء. والزمن الثاني هو زمن الرجل الناقص، حيث صار بتر الذراع علامة على عصر ثقافي يخرج الرجل فيه من الفحولة ذات السلطان المطلق واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث، إلى حال جديدة تتخلى فيها الفحولة عن سلطتها المطلقة وتدخل في علاقة نسبية مع الأنوثة"[22].

وبهذا العنف المتعمد ضد الفحولة تحول المرأة الرجل من معناه الأسطوري إلى دلالته الواقعية، تجعله بشرا عاديا. وتعلن ذلك في النص حيث تقول:[23] "لا أريد أن أكون ابنة لأسطورة. الأساطير بدعة يونانية، أريد أن أكون ابنة لرجل عادي بقوته وبضعفه، بانتصاراته وبهزائمه. ففي حياة كل رجل خيبة ما وهزيمة ما..."[24].

وبعد حادثة بتر الذراع أخذ البطل يرسم لمدة ربع قرن حرمته الأنثى/ المؤلفة من الكتابة وسجنته في المرسم بعيدا عن لغة الكتابة، ووضعته في فراغ أبيض[25].

تقول أحلام مستغانمي: "ربع قرن من الصفحات البيضاء الفارغة التي لم تمتلئ بك"[26]. وبعد هذا النفي الطويل، أعادت الرجل إلى اللغة، ولكنها أعادته إليها بشروطها هي- بحسها المؤنث، بعد أن تم تهشيم الفحولة ورفع يد الذكورة عن اللغة.

إنّ هذا تحويل نوعي صار الرجل فيه يلعب دور شهرزاد بعد أن كان اسمه شهريار في زمن الفحولة الغابر، لقد أخرجته المرأة من النهار وأدخلته في ليل الحكايات والسرد وجعلته يخضع لهذا الدور حتى صار رغبة يرغب فيها[27]: "أريد أن أكتب عنك في العتمة"[28]. وجعلته يحكي وهي تستمع: "أنت التي كنت تحبين الاستماع إليّ"[29] وهذا تبادل للأدوار يعود فيه الفحل ليكون موضوعا للغة وأداة للنص.

وكما يبدو أنّ الرجل كان سلطانا فحلا في بداية النص، بافتخار البطل "خالد" ببطولاته وانتصاراته والمكانة القيادية التي وصل إليها إبان الثورة التحريرية المجيدة، ظنّا منه أن لا عودة للوراء، لا عودة لزمن البأس والضعف والحزن، وبميلاد أحلام وزيارتها لمعرض الرسم بباريس يستسلم "خالد" أمام كبرياءها وأنوثتها المغرية، عندها تكون الكاتبة قد حطّمت ففحولته اللغوية؛ وجردته من كل أشكال التصنع والتكلف وحولته من كائن نرجسي للغة إلى كائن ورقي، ثم أخذت تنسج النص وتشكل عالمه وفق رؤيتها الأنثوية الخاصة.

ونشهد في هذه الرواية حضورا كثيفا لجنس الرجال في مقابل غياب الجنس المؤنث، ولكن الرجال حضروا لكي يتهاووا رجلا تلو رجل، يموت الطيبون ميتة كريمة مثل استشهاد سي الطاهر ومثل موت حسان البريء. ويموت آخرون ميتات معنوية مثل إعلان موت الفحولة لدى خالد وموت الأخلاق عنده وعند الرجل المغامر الذي وردت صفته دون اسمه (سي...) السيد الفراغ، السي اللا اسم[30].

إنّ إخفاء الكاتبة لجنس الرجل كثأر لاستلاب حقها التاريخي في الكتابة، وكدليل على استقلال اللغة من العبودية والامبراطورية الذكورية، ففكت قيودها من مستعمر كبّل حريتها على مدى عقود من الزمن، فأصبح النص مؤنثا، تلعب فيه الأنثى دورا فاعلا ومنتجا، ومن ثمّ قلبت الأدوار التاريخية للكتابة بجعل الرجل كائنا طبيعيا خاضعا للأنثى وكتاباتها الإبداعية.

من هنا تصبح كتابة المرأة- اليوم- ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع. إنّها بالضرورة صوت جماعي، فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيهما تظهر المرأة بوصفها جنسا بشريا ويظهر النص بوصفه جنسا لغويا، وتكون الأنوثة حينئذ فعلا من أفعال التأليف والإنشاء ومن أفعال القراءة والتلقي، وكذلك هي من أفعال استعادة المسروق والمستلب. ولهذا اتحد اسم المؤلفة (أحلام) مع اسم البطلة

في النص (أحلام) كلتاهما اسم واحد. وجاءت البطلة بوصفها مجموعة نساء داخل امرأة[31]، ووحدة التسمية تعني عضوية العلاقة بين الأنثى خارج النص والأنثى التي في داخل النص، ولقد تسنى حدوث هذه العلاقة العضوية الأنثوية ما بين المرأة واللغة، وكلتاهما أنثى، حينما تم تكسير الفحولة وفك العلاقة العضوية القديمة ما بين الرجل واللغة[32].

وتمتد العلاقة العضوية هذه من خلال اتحاد الأنثى (أحلام) مع كل العناصر الأساسية في الرواية، فهي المدينة وهي قسنطينة وهي أم البطل مثلما إنها بنته، هي حبيبته وعدوته وهي المقدس والمدنس، وهي الذاكرة وهي اللغة، وهي الحياة حيث كان اسمها في البداية حياة ثم تحول إلى أحلام، وهي هي اللوحة التي يرسم البطل عليها كما أنها الجسور المرسومة. هي النص والمنصوص هي الكاتبة والمكتوبة، هي أحلام المؤلفة والبطلة. أحلام التي إذا حاول البطل تقطيع اسمها وجده مكونا من مادتي الحلم والألم= حلم وألم، هي اللغة وقد تأنثت وهي اللغة حينما تكون بطلة للنص[33].

ويخلص الغذامي إلى أنّ هذه كتابة نوعية (لا فردية) وهي أنوثة (لا فحولة) وهي استقلال الذات وتحررها من المستعمر، هي نقلة من شاعرية الفحولة إلى شاعرية الأنوثة[34].

وهنا يكتشف الرجل أنه أمام ظاهرة جديدة فيصرخ من داخل النص قائلا[35]:"أنت لست امرأة فقط... أنت وطن.. "[36]

إنها وطن تحرر واستقل وتخلص من مستعمره التقليدي[37].

ويضيف أيضا عبد الله الغذامي بأن اللغة أصبح لها وجهان، وجه مذكر ووجه مؤنث. وهذا فاجأ الرجل الذي تعود على احتكار اللغة واحتكار دلالتها وترسخ نفسه إيمان ثابت بأنه هو وحده منتج اللغة ومستهلكها وله وحده حق التأويل مثلما أنه وحيد

في حقوق الاستخدام. ولما وجد نفسه أمام واقع جديد راح يتساءل مرعوبا ومستنكرا: [38]"من أين أتيت هذه المرة – أيضا- بكل هذه الأمواج المحرقة من النار. من أين أتيت بكل ما تلا ذلك اليوم من دمار...؟"[39].

هو يوم تغيرت فيه علاقات الكون من داخل اللغة حيث برزت من النص امرأة ورقية لم يعهدها الرجل من قبل، امرأة ذات دلالات مزدوجة، يصفها رجل النص قائلا:[40]

(لم تكوني كاذبة معي.. ولا كنت صادقة حقا. لا كنت عاشقة.. ولا كنت خائنة حقا.. لا كنت ابنتي.. ولا كنت أمي حقا)[41].

تتحول اللغة هنا إلى مفاجأة سحرية تصدم راحة الرجل وتهشم ثقته في نفسه وفي فهمه لدلالات اللغة وتصبح رموزا هيروغليفية لا يعرف معها هل المرأة كاذبة أم صادقة وهل هي عاشقة أم خائنة. وهنا ينهار السجن على السجان ويتحول العملاق إلى ورق[42]"أنا الرجل الذي حوّلك من امرأة إلى مدينة. وحولته من حجار كريمة إلى حصى"[43].

وعلى ضوء هذه القراءة يرى الغذامي أنّ الكاتبة استطاعت أن تخلص اللغة من الحدود والموازين التقليدية للكتابة، مشهرة بطولتها النصية بعد أن حررتها من السلطة الذكورية واسترداد أنوثتها المستلبة عبر التاريخ مكونة علاقة عضوية معها ونثرتها في بنيات النص وأجزائه، ولا ضير أنّ هذه العلاقة هي التي هشّمت الرجل وصدمته ظنّا منه أنّه الوريث الشرعي الوحيد للغة ومنتجها، وبهذا تكون الكاتبة قد حققت وأبرزت جمالية وشاعرية الرواية في الخطاب الأدبي.

2ـ قراءة نزيه أبو نضال في كتابه تمرد الأنثى:

يقول نزيه أبو نضال: مع صدور روايتها الأولى "ذاكرة الجسد" انتزعت أحلام مستغانمي مكانة مرموقة على خريطة الإبداع الروائي العربي، وسجلت اسمها بجدارة إلى جانب كتاب الجزائر الكبار: الطاهر وطار ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وعبد الملك

مرتاض، وقبل هؤلاء تتابع المسيرة العظيمة لرواد الرواية الجزائرية: كاتب ياسين ومالك حداد ومحمد ديب ومولود فرعون وعبد الحميد بن هدوقة[44].

ويضيف أيضا بقوله: في الرواية النسوية عموما تحرص الكاتبات على أن تلعب البطلة نفسها دور الراوي باستخدام ضمير المتكلم "أنا"، وهي إذا لم تفعل ذلك أحالت الأمر إلى الراوي الغائب أو الراوي العليم. غير أن أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد تجعل بطل روايتها "خالد" هو الراوي المتكلم، وبهذا تضع الكاتبة مسافة نفسية بين المتلقي وبين الإحساس بأن ما يقرأه هو مذكرات شخصية للكاتبة نفسها[45].

غير أن أحلام التي تهرب من الباب لكي تصرف الأنظار عنها تعود من النافذة بطريقة أخرى.. ذلك أن خالد يعلمنا بأن بطلة روايته التي اسمها "حياة" هو ليس كذلك في الواقع، لأن اسم حياة هو مجرد شيفرة تربطه بميلاد البطلة قبل سنين طويلة تعود لعام 1957، ففي ذلك الزمن بترت ذراع خالد في السجون وفي معارك التحرير فانتقل إلى تونس للعلاج، وكان يحمل معه رسالة من قائده المناضل "سي الطاهر" إلى أسرته المقيمة في تونس، وفي الرسالة كتب الأب رغبته بأن يكون اسم ابنته الوليدة أحلام، وكانت أسرتها في تونس إذ أطلقت عليها مؤقتا اسم "حياة" إلى أن يبت الأب بالأمر ا كتشف خالد بأن تلك الجسور التي طالما أحبها واستعادها من الذاكرة لن تقوى على الصمود إذا اكتفى برسمها على لوحاته الباريسية، وأن عليه أن يعود إليها لكي يسندها بجسده وبذراعه الوحيدة.. فهذا هو الأمل الوحيد بإنقاذها.. إنقاذ الجزائر، ومهما كانت النتائج والتضحيات[46].

هذا الاختيار النضالي بأن يترك كل شيء ويلتحق بوطنه هو الدرس الذي تعلمه خالد من صديقه الفلسطيني زياد الذي كان شاعرا وأستاذا في الجامعة، لكنه في لحظة واحدة ترك كل شيء والتحق بصفوف الثورة ليستشهد في بيروت الثورة أبّان الاجتياح الصهيوني للبنان.

ويذكر نزيه أبو نضال بأنّ السيرة الشخصية لخالد تتماهى كما قلنا مع شخصية أحلام مستغانمي التي انتقلت بدورها من مملكة الشعر إلى مملكة الرواية.. ذلك أن الرواية وحدها يمكن أن تحيط بكل هذه العوالم والتواريخ الطويلة والمركبة، وهو ما لا يستطيعه الشعر، كما لم يستطعه الرسم. وبهذا فإن الرواية/ الذاكرة تتحول إلى سلاح لحماية روح الإنسان وترميم جسده ووطنه[47].

وكما يبدو أنّ الرواية أدهشت المتلقي وكسرت أفق توقعه، عندما أدرك أنّ شخصيات الرواية يتقاسمون تجربتهم مع تجربة الكاتبة نفسها؛ تجربة مفعمة بروح وطنية، أسرت القارئ وتركته يقف أمام لوحة فنية تتحرك فيها شخصيات في زمن مفارقتي عجيب، وفضاء أخذت تبوح فيه مجد وشجون وطن لا يأبى الاستسلام.

البطل/ الرمز:

كما جاء في الرواية أنّه إثر انتصار الثورة الجزائرية تولى خالد عدة مهام وظيفية كان آخرها مسؤولية النشر في الجزائر، غير أنه بدل أن يعبر عن وجدانه الثوري والتحرري وجد نفسه يلعب دور الرقيب فيقوم ببتر المقالات والقصائد فتصبح مشوهة مثله وهو مبتور الذراع.

ولكن تمرد خالد يأخذ شكلا هروبيا باتجاه باريس حيث بدأ يمارس الرسم وحقق شهرة واسعة في هذا المجال، وكانت معارضه في باريس تلقى اقبالا كبيرا...وفي أحد هذه المعارض كان لقاؤه الثاني بحياة[48].

ويعلق نزيه أبو نضال بقوله : "إن نموذج البطل خالد الذي تقدمه الكاتبة يشكل رمزا للثورة الجزائرية فهو مثلها يمتلك تاريخا كفاحيا نظيفا يمتد من سي الطاهر ويتواصل مع خالد وينفتح قوميا مع زياد، وهو مثلها قدم تضحيات عظيمة وفقد ذراعه ولكنه ظل قادرا على العطاء والعمل، غير أنه وقد تحولت الثورة إلى دولة، وبدأ الانتهازيون

يعيشون فسادا والقمع يستشري بأشكال مختلفة فإنه بدل أن يواصل دوره الكفاحي كثوري فإنه يصاب بالإحباط فيهرب بنفسه إلى باريس فيكون العطب بالتالي قد أصابه كما أصاب جسد الثورة كلها بالمعنيين الجسدي والروحي، غير أنه لا يلبث في النهاية أن يتماسك ويشد الرحال إلى بلده بعد أن أهدى لوحاته كلها لصديقته الفرنسية كاترين"[49]وكأنّ خالدا صورة لواقع الثورة وما حلّ بها، فهو انعكاسا لها.

بهذا الوضوح الساطع تعلن الكاتبة الدور الوظيفي للإبداع الروائي في المعركة البشعة التي تعيشها الجزائر هذه الأيام لكي نستعيد جميعنا ذاكرتنا الثورية النبيلة وننهض من جديد لكي نحمي جسد الجزائر وروح الأمة[50].

ويتابع قراءته بقوله: في نص "ذاكرة الجسد" تنتظم حركة أبطالها وتتفاعل بل وتشتبك وفق المنطق الداخلي للرواية وانطلاقا من تكوين الشخصيات نفسها.. عالم الرواية الداخلي يتمتع بحريته الكاملة دون تدخل أو تعسف من الكاتبة في تقرير الوقائع أو تحديد مصائر البشر واتجاهاتهم وخياراتهم. فهي تترك حياة نفسها والمفترض أنها تمثل الكاتبة روائيا تتزوج من جنرال عسكري نافذ ليس بسبب القناعة أو الحب بل رغبة في المال والحياة.

إن أحلام وبسبب إخلاصها الفني تقدم حياة بصورة سلبية بل وتهمش دورها حتى يكاد يتحول إلى دور ثانوي، ونلحظ خلال مسار الرواية بما هي كذلك عالم مواز للتاريخ الحقيقي للجزائر أن دور البطولة الرئيسي وشبه المطلق هو للرجل، هكذا يقول التاريخ الاجتماعي للجزائر أما المرأة فظل دورها هامشيا رغم المغزى الشائع لبطولة جميلة بوحيرد ورفيقاتها. وبهذا فإن حياة تلعب نسبيا كذلك دور النموذج الواقعي لدور المرأة في الزمن الاجتماعي للرواية، وربما من هنا نستطيع كذلك إحالة أسباب إضافية لكي يلعب خالد دور الراوي الرئيسي في الرواية[51].

إن الصدق الفني بالنسبة للإبداع الروائي يساوي بالضبط الصدق الاجتماعي والتاريخي عن هذه الحقبة من تاريخ الجزائر. ولعلها تستشرف كذلك حجم الأخطار المحدقة بالوطن والتي هب خالد لمجابهتها...كان ذلك في أوائل التسعينات فالرواية صدرت عن دار الآداب في بيروت عام 1993، ولم تكن المداومة المهلكة من العنف الدموي قد استشرت بعد.

وبهذا المعنى بالضبط فإن "ذاكرة الجسد" هي صرخة كالنذير أطلقتها أحلام مستغانمي مبكرا: إن هبوا لإنقاذ الوطن/ الذاكرة، قبل فوات الأوان[52].

وعليه، وحسب قراءة نزيه أبو نضال لرواية "ذاكرة الجسد" نجد أنها مذكرة شخصية للكاتبة نفسها، أعطتها بعدا رمزيا وتأويليا، مرتبط بتجربة الكاتبة ورؤيتها الفكرية بأسلوب فني يتواشج مع شعور الكاتبة ووجدانها، وهذا ما يعرف بقيم الصدق الفني، الذي ضاعف من قيمة النص السردي وجماليته.

خاتمة:

من خلال القراءتين العربيتين لرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي نخلص إلى ما يلي:

- احتلت رواية " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي مكانة مرموقة تصدرت عرش الدراسات النقدية العربية.
- كسّرت الكاتبة قيم الفحولة الذكورية في النص السردي، ورفعت سلطان الرجل ونرجسيته اللغوية، ويتجسد ذلك من خلال يتم البطل "خالد" وبتر ذراعه اليسرى ثم انصياعه العاطفي للبطلة "أحلام" واستشهاد واختفاء الجنس الرجالي رجلا تلو الرجل... كل هذا دلالة لتخلص الكاتبة من القيود والسلطة الأبوية المزورة، فقلبت الموازين التقليدية، ومنعت الرجل من الكتابة ثمّ حولته من كائن أسطوري إلى كائن

ورقي. وبهذا تكون قد أعادت للأنثى هيبتها في النص السردي من جديد. وهو ما زاد من قيمته الشعرية والجمالية.

- أنّثت الكاتبة اللغة في النص بعد أن حررتها وفكت قيودها من الهيمنة البطريركية، فأصبحت المتحررة بطلة النص، وأصبحت الأنثى جوهره ونواة فاعلة فيه بعد أن كوّنت علاقة عضوية مع اللغة، ونسجت خيوطها بمنظورها ورؤيتها الأنثوية الخاصة، وبذلك تكون الكاتبة قد أحدثت نقلة نوعية لشاعرية النص، من شاعرية الفحولة إلى شاعرية الأنوثة.
- رواية ذاكرة الجسد هي رواية سيرة ذاتية؛ إذ يلمس القارئ تطابق شخصيات وأحداث الرواية مع سيرة الكاتبة؛ حين جعلت البطل "خالد" هو الراوي المتكلم، وانتقاله من الجزائر إلى باريس، ومن مجال الرسم إلى الكتابة، ومطابقة اسم البطلة "أحلام" لاسمها، كل هذه إشارات توحي للمتلقي أنّ الرواية هي مذكرة شخصية للكتابة نفسها.
- يحمل النص السردي أبعاد رمزية، ايحائية، لإثارة ذهن المتلقي وامتاعه وتبليغ معاني وطنية سامية فالبطل "خالد" هو رمز للثورة التحريرية المجيدة، قدّم تضحيات عظيمة في سبيل هذا الوطن، ثم اغترابه وهروبه منه دلالة لانتهاك الثورة وأخذ الانتهازيون زمام الأمور، كما جعلت الكاتبة "أحلام" رمزا للوطن، فأحبّها خالد حبّا أسطوريا، لذا جاء اسمها مقترنا بقسنطينة، وهي جزء لا يتجزأ من هذا الوطن، وتحمل الرواية رمزا وبعدا قوميا فعلاقة "خالد" بصديقه الفلسطيني "زياد" هي علاقة الجزائر بفلسطين، فالثورة لا تتعلق بالجزائر فقط وإنّما بكل الأمّة العربية، وأخيرا عودة البطل إلى أرض الوطن كدلالة للوقوف بجانبه واحياء للمبادئ الثورية من جديد.

- هي كتابة منسجمة فنيا من خلال بنيات النص المترابطة، تتوزع فيها قيم الصدق الفني كونها مرآة عاكسة تصور أحداث ووقائع ومعتقدات... وطن بإحساس وشعور صادقين.
- تحمل رواية "ذاكرة الجسد" دورا وظيفيا لاستعادة وترميم الذاكرة الثورية النبيلة؛ وإعادة رؤية العالم والذات من جديد؛ إذ يعدّ السرد الروائي من أكثر الفنون الأدبية قدرة على رصد الواقع وتصويره تصويرا فنيا.

وبالرغم من الكم الهائل للكتابة الأنثوية الجزائرية لما بعد الثورة وتنوعها، نجدها قد واجهت ولا تزال تواجه قلة القراءات العربية لها، إلا ما جاء من كتابات أحلام مستغانمي أو فضيلة فاروق.. وهذا ما يدعو بنا إلى البحث عن الأسباب ثم ايجاد الحلول العاجلة لها كون الكتابة الأنثوية الجزائرية جزء لا يتجزأ من الكتابة العربية.

الهوامش:

1- ينظر، زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص12.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص17.

3- ينظر، حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007, ص65.

4- ينظر، المرجع نفسه، ص 72.

5- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017، ص312.

6- مجموعة من الباحثين، الرواية النسوية في الوطن العربي، الجذور والامتدادات، منشورات جمعية النقد الأدبي، وجدة، ط1، 2018، ص 259.

7- ينظر، مسعودة لعريط، سردية الفضاء في الرواية النسوية المغاربية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د- ط)،2013، ص16.

8- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص31-32.

9- مجموعة من الباحثين، الرواية النسوية في الوطن العربي، الجذور والامتدادات، ص259.

10- المرجع نفسه، ص260.

11- المرجع نفسه، ص260.

12- ينظر، إبراهيم أحمد ملحم، الأنثوية في الأدب النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص21-22.

13- ينظر، ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة بنية الخطاب، دحلب، الجزائر، (د-ط)، 2007، ص18.

14- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د-ط)، 1982، ص8.

15- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ص86.

16- المرجع نفسه، ص 90.

17- ينظر، أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص14-21.

18- ينظر، المرجع نفسه، ص29.

19- ينظر، المرجع نفسه، ص 42-45.

20- ينظر، فاروق سلطاني، الرواية النسوية الجزائرية، مسارات النشأة وخصوصية المنجز السردي، مج9، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ع 3، 2020، ص46-48.

21- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص184.

22- المرجع نفسه، ص187.

23- المرجع نفسه، ص188.

24- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000، ص103.

25- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص188.

26- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص99.

27- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص188

28- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 41.

29- المرجع نفسه، ص 47.

30- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص190.

31- المرجع نفسه، ص182.

32- ينظر، عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص192.

33- المرجع نفسه، ص192-193.

34- المرجع نفسه، ص182.

35- المرجع نفسه، ص193.

36- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 277.

37- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص193.

38- ينظر، عبد الله محمد الغذامي، ص194-195.

39- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 379.

40- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص195.

41- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 379.

42- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص195-196.

43- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 281.

44- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وببيوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص108.

45- المرجع نفسه، ص108.

46- المرجع نفسه، ص108- 109

47- المرجع نفسه، ص109.

48- المرجع نفسه، ص 110.

49- المرجع نفسه، ص110-111.

50- المرجع نفسه، ص111.

51- المرجع نفسه، ص111.

52- المرجع نفسه، ص112.

تأثير النص الروائي الجزائري في تشكيل بنية المكان لدى الآخر الفلسطيني
ـأحلام مستغانمي ويوسف العيلة أنموذجاـ

ط/د مليك عبد الناصر– د. زينب القوني
جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي –الجزائر
مخبر البحوث في الأدب الجزائري ونقده
مركز المنار البحوث والدراسات والترجمة - جيجل
البريد الإلكتروني: abdennacer7@gmail.com

تقديم:

يعمد المبدع لقلمه للتعبير عن مجمل عواطفه وأفكاره كتابة؛ شعرا أو نثرا، يبوح بآلامه ومشاعره، يسعد بمشاركة الآخرين بما يجول بخواطره وبتفاعلهم مع عوالمه، هكذا هي الكتابة والتي تعد الرواية من أهم تظاهراتها الحديثة لما تحويه من مقومات تتملّك المبدع والمتلقي.

والمدونة الجزائرية العربية حفلت بهذا الجنس الأدبي، الذي أتخذه الأديب الجزائري للتعبير عن أفكاره وتجاربه ومواقفه، فقد أصبحت في فترة وجيزة من أكثر الفنون النثرية التي أثارت اهتمام الدارسين، لما أضافته لمدونة السرد العربي؛

- فما هي أهم مميزات النص الروائي الجزائري الحديث؟
- جمالية البنية المكانية في النص الروائي الجزائري الحديث؟

- تأثير رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي في تشكيل بنية المكان في رواية غزل الذاكرة للكاتب الفلسطيني يوسف العيلة.

تأخرت الرواية الجزائرية في تبوئها للمكانة التي تليق بها مقارنة بنظيرتها المشرقية ظهورا واكتمالا فنيا، ذلك لما مرت به من ظروف سياسية وفكرية واجتماعية وثقافية مارسها المستدمر الفرنسي طيلة قرن ونصف من الزمن، من طمس للهوية ومحاربة للغة العربية.

فقد فرضت هذه الظروف على الجزائري آن ذاك البعد عن الأدب والثقافة عامة كيف لا وهو يعجز عن توفير رغيف خبز يسد رمقه، على خلاف الأقطار العربية الأخرى التي تحررت من المحتل الأجنبي منذ فترة، وتعيش ظروف اقتصادية واجتماعية أفضل من الجزائري المقهور. وفي ضل هذه الظروف القهرية ظهر تيارين في الأدب الجزائري تيار أتخذ لغة المحتل لسان يخاطبه بها، وتيار أتخذ من الغته العربية أداة للتعبير، الأمر الذي انعكس على التجربة الروائية الجزائرية؛ بخصوصية في التكوين والنضوج الفني؛ ومن أهم المراحل التي مرت بها الرواية الجزائرية في مسيرة تشكلها:

*** مرحلة الانشغال بتيمة الثورة:**

شكّلت الثورة التحريرية الجزائرية مادة خام دسمة يستقي منها الرعيل الأول من الروائيين الجزائريين مضامينهم وتوجهاتهم الفكرية والأيديولوجية، وقد انقسمت معالجتهم للثورة إلى موقفين:

موقف ساند للخطاب الرسمي متخذا من الثورة موضوعا يتناوله وفق ما تمليه مقولات الجهات الرسمية.

موقف أكثر استقلالية ينبش في الذاكرة الوطنية يكشف جراح الثورة، يبحث في المسكوت عنه والمغيّب.[1]

*** مرحلة تمثل الواقعية الاجتماعية:**

وقد انتشرت في فترة السبعينيات وما بعدها، تناول فيها الروائيون التحولات الاجتماعية التي تعيشها الجزائر وفق المعطى الاشتراكي السائد آنذاك ممجّدة للثورة الوطنية والثورات الثلاثة الزراعية والصناعية والثقافية.

*** رو اية الأزمة:**

اتخذت الرواية من أزمة الجزائر في فترة السبعينات منبعا لمادتها تخصب به عوالمها الفنية والجمالية، وتبني فضاءها من دراما الواقع، فاستعارت من مشاهد القتل والعشق والإرهاب والاغتيال تيماتها فأبدعت نصوصا روائية اصطلح عليه رواية الأزمة[2]. ومن أهم ما ميز أعمال هذه المرحلة أن اتصفت بالإستعجالية ما طبعها بالسطحية والارتجالية في المعالجة، كما اتسمت بالتسجيلية، فكانت أعلامهم عدسات تصور الأزمة، مهترئة النسيج اللغوي بأسلوب أقرب إلى التقرير الصحفي منه إلى الرواية الأدبية.

عموما يمكن أن نجمل أهم ما ميّز الرو اية الجز ائرية العربية خاصة في مراحل تشكلها الأولى:

تميزت الرواية الجزائرية العربية في مرحلة تشكلها الأولى (مرحلة ما قبل السبعينات)، كتابة تاريخية تستثمر في المقوم التاريخي للشخصية الجزائرية، وتعزف على أنغامه تحاول إعادة بنائه نصا رؤيوي يعالج الأحداث ويوجه المواقف، سردا جماليا، يحاول بعث "حقبة تاريخية في أمانة ودقة، ولم يتجاوز هذا الإطار المحدد، واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي، ومنها ما بعث التاريخ الماضي لكي يجري عملية إسقاط على الحاضر، بغية نقد الحاضر وتغييره، ومنها ما نطلق من الواقع التاريخي وحوّله إلى خيال صرف"[3].

وطبعت كتابات هذه المرحلة بالبدائية وبالطابع التقريرية واستعمال اللغة المحلية وبالضعف الفني إجمالا، ثم انتعشت الرواية الجزائرية في مرحلة ما بعد السبعينيات في

أقلام أعلام الرواية الجزائرية. فميلاد الرواية الجزائرية على أسسها الفنية إلى فترة السبعينات كان على يد المؤسسين الراحلين عبد الحميد بن هدوقة وطار الطاهر كما برزت مجموعة من الأدباء أمثال: واسيني الأعرج، مرزاق بقطاش أمين الزاوي، الحبيب السائح، محمد عرعار، محمد ساري، عبد الملك مرتاض وغيرهم وكتعداد بسيط للأعمال الروائية التي كتبت في هذه الفترة. عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، الجازية، الدروايش، نهاية الأمس، غدا يوم جديد. ... الطاهر وطار: اللاز، الزلزال، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحرّاشي، الحوّات والقصر.. مرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة، البزاة، عزوز الكبران... وغيرها من الأعمال التي يضيق المقام على ذكرها..

فقد تميزت رواية ما بعد السبعينات بالالتزام والخطية في الكتابة لتليها مرحلة الخروج عن التقليد فتتفرد عن نظيرتها المشرقية من كسر لنمطية البناء الفني للحبكة في العمل الروائي. كما عمد الروائي إلى خلق عوالم متخيلة جديدة لا توجد في الواقع المعاش، والتي ألفتها السرديات السابقة فأوجدت منطقها الداخلي وبلورت جماليتها الخاصة كما قامت بتوظيف تقنيات فنية محدثة توظف آليات السينما والمسرح ...،وغيرها من التقنيات التي لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، كما استخدمت مستويات لغوية للتعبير تخالف المألوف، وذلك بتوظيف لغة التراث السردي والشعري واللهجات المحلية ومفردات اللغة الأجنبية وأنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السردية كما تميزت كذلك بتوظيفها لزمان والمكان وذلك لما يعنيانه للمبدع والمتلقي الجزائري خاصة لارتباطه بالتاريخ والمكان الأرض والوطن.

ويمكننا أن نلخص مسيرة تكّون الرواية الجزائرية على النّحو التالي: رواية النّشوء والتّكوين (فترة الستّينات وما قبلها)، رواية التعبير الإيديولوجي الموجّه (فترة السّبعينات)، رواية التيه والبحث عن الذّات (فترة الثمانينات)، رواية الأزمة (فترة التسعينات)، رواية التجديد والتجريب (الألفية الثالثة).[4]

بنية المكان في الرواية الجزائرية الحديثة: (رواية ذاكرة الجسد أنموذجا)

ولضيق المقام نتمثل مميّزات بنية المكان في الرواية الجزائرية من خلال رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، هذه الأخيرة التي تعد من أعلام الرواية الجزائرية ولدت (13 أبريل 1953 -)، كاتبة وروائية جزائرية، كان والدها. عملت أحلام في الإذاعة الوطنية مما خلق لها شهرة كشاعرة إذ لاقى برنامجها "همسات" استحسانًا كبيرًا من طرف المستمعين، انتقلت أحلام مستغانمي إلى فرنسا في سبعينات القرن الماضي، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانينات نالت شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون. تقطن حاليا في بيروت، وهي حائزة على جائزة نجيب محفوظ للعام 1998 عن روايتها ذاكرة الجسد[5].هذه الرواية التي تعد مدار دراستنا؛

خلاصة الرواية:

ذاكرة الجسد رواية تحكي الواقع المؤلمة التي وقعت طيلة حياة مقاتل مجاهد اسمه "خالد بن طوبال" الذي شارك في جبهة الثورة الجزائرية، وأصيبت ذراعه اليمني بالجرح في إحدى مكافحاتهم أمام الجيوش الفرنسية، ثم ينتقل إلى مشفى بحدود تونس. خالد أصيب بالكآبة واليأس عندما كان محبوسا في المشفى بسبب ابتعاده عن الوطن والجبهة. طبيبة يوصيه باختيار هواية معينة تجعله مستعدا لمواصلة الحياة بيد واحدة، فهو اختار الرسم دون علم به. الجسور المعلقة التي تعد معلما أثرية بقسنطينة كانت أول شيء قام برسمه. قسنطينة تلك المدينة التي ولد فيها خالد وترعرع. قبل نقله إلى المستشفى طلب قائده "طاهر عبد المولى" تسجيل اسم ابنته. في دائرة البلدية. خالد بعد خروجه من المستشفى زار أسرة "سي الطاهر" وتم تسجيل اسم ابنته. بعد مضي مدة في الجزائر غادرها إلى فرنسا لمواصلة فن الرسم التشكيلي بإحدى المدارس الفرنسية وفيها تعرف على موديل (عارضة أزياء) كان اسمها كاترين. قضت خمسة وعشرين عاما في هذا العمل. وهو رسام مشهور كان يرسم الجسور فقط. يلتقي بفتاة شابة اسمها (بنت سي

الطاهر) في معرض الرسومات الذي أقامه في يوم من الأيام؛ وفي لقائهما هذا، اشتد حنينه إلى السنوات الماضية، بحيث أصبحت هذه الشابة تجسد له قسنطينة من جديد.

البنية المكانية في رواية ذاكرة الجسد:

يعد المكان من أهم أساسيات التي يقوم عليها السرد الروائي، فهو لا يقتصر على الحيز الجغرافي الذي تدور فيه أحداث الرواية. بل يتجاوزه ليشكل علامة لغوية منوطة بخلق بناء فضاء خيالي حميمي له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة التي تعبر عن الهوية والكينونة والوجود[6]، لذلك يمكننا اعتبار المكان بناء، يتم تشكيله اعتمادا على ملامح الشخصيات ومميزاتها وطبائعها، وهذا يساعد على تجاوز المكان الهندسي إلى المكان الشعري الذي يحمل في مضمونه دلالات متنوعة، تنسجم مع البناء العام للرواية.

اشتغلت أحلام في روايتها على توظيف المكان بطريقة جمالية فريدة، تجعل القارئ متعلق بالمكان (قسنطينة) كأنها شخص، يتعلق به يهيم في هواه تارة يحقد عليه أخرى، فقد تلاعبت مستغانمي بالأمكنة فعمدت إلى أنسنتها وتقطيعها وغير ذلك من التقنيات، والتي نحددها في النقاط التالية:

حضور المكان وغيابه:

وظفت أحلام تقنية المكان الحاضر والمكان الغائب، وجعلت من شخصيتها البطلة "خالد " يعيش حالة نفسية فريدة، حيث يعيش خالد في مكان ويستحضر آخر، كما تنتقل الأحداث من مدينة لأخرى انتقالا حقيقيا أو ذهنيا تقوم به الذاكرة.

فنجد قسنطينة المكان المؤطر للأحداث فيها بيت العائلة يستذكر فيه الماضي (الجهاد، علاقته بسي الطاهر- حياة الطفلة- الوطن...) وفي فصل آخر تصبح قسنطينة الغائب الحاضر ينتقل المكان الحاضر إلى باريس ويعيش خالد بذاكرته في قسنطينة يستذكر حرب التحرير، كما يستذكر سجن الكديا ... وهكذا تتلاعب مستغانمي بالمكان

حضورا وغياب بطريقة فنية جمالية مبدعة تجعل القارئ يعيش معها هذا الانتقال ولا يجرؤ على مغادرة صفحات روايتها لتعلقه بهذه الأمكنة.

أنسنة المكان:

تبدع مستغانمي في نسج علاقة وثيقة بين الشخص والمكان الذي يسكنه، إلى درجة أنسنته، وجعله يتحاور معه، "فإن المرء كذلك بقدر ما ينظم الفضاء ينظمه الفضاء. اختراق متبادل. تفاعل يدخله المرء عبر سيرورة تجربته في الوجود وعبر اضطراب تشكل تصوراته وخبراته وتشييد معرفته"[7]. ومن أنسنة "مستغانمي" للمكان. ما يفعله "خالد" مع قبر والدته؛ إذ يصير القبر وأمه واحدا، فهو قبر رخامي بسيط، بارد كقدر والدته، كثير الغبار كقلبه هو هاهي ذي (أمّا) شبر من التراب، لوحة رخامية تخفي كل ما كنت أملك من كنوز صدر الأمومة الممتلئ.. رائحتها.. خصلات شعرها المحناة.. فيغدو الحجر حنونا كقلب أمه، أرحم من باقي البشر عليه "هذا الحجر الرخامي الذي أقف عنده أرحم بي منك"[8]، يعكس القبر حنان صاحبته " لو بكيت الآن أمامه لأجهش بدوره بالبكاء. لو توسدت حجره البارد. لصعد من تحته ما يكفي من الدفء لمواساتي. لو ناديته (يا أمّا..) لأجابني ترابه مفجوعا " واش بيك اميمه.."[9] فالقبر معادل لصاحبته يخاطبه خالد ويعتذر منه.

المقارنة بين الأمكنة:

لجأت مستغانمي إلى توظيف شخصية خالد لتمرير تقنية مقارنة الأمكنة للكشف عن مدى الفروقات الشاسعة بين هذه الأمكنة، وذلك لتحقيق التعلق بهذه الأمكنة أو لتحقيق النفور منها، فقد مررت مجموعة من الرسائل عبر مقارنة خالد بين قسنطينة (الوطن) وباريس الغربة (البلد الآخر)، مدينتين متناقضتين تتناوبان في ذهنه حضورا وغياب، يقارن بين أناقة باريس، التي انعكست على شخصه فراح يهتم بمظهره، وقبح

قسنطينة ولامبالاتها، الأمر الذي انعكس عليه أيضا " وكانت باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها"[10].

تعد هذه المقومات؛ أهم مقومات المكان التي أثرت في تشكيل يوسف العلية في روايته غزل الذاكرة، يوسف العلية؛ هذا الأديب الفلسطيني، درس الأدب الانجليزي في بيروت، حصل على درجة الماجستير من الجامعة العبرية، عمل مدرسا في راماالله، ثم فصل من عمله لأسباب سياسية، له كتابات منشورة باللغة العربية والانجليزية، يتميز أدبه بالواقعية، ما جعل منه مرآة لواقع وطنه، روايته "غزال الذاكرة" من أهم أعماله التي يغازل فيها العيلة وطنه المنكوب، من خلال سرد قصة بطله "نبيل" مع "عايدة".

تأثر يوسف العيلة في تشكيل بنية المكان بأحلام مستغانمي:

وعلى نفس خطى مستغانمي في تشكيلها لبنية المكان في روايتها، يخطو يوسف العيلة، في نسج خيوط روايته " غزال الذاكرة" فلا ينصرف قارئه إلا ومدينة القدس وقرية العثمانية الواقعة على مشارفها، عالقتان في ذهنه.

ومن أهم مظاهر تأثره في بناء المكان بأحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد نذكر:

الحضور والغياب:

يوظف العيلة أسلوب مستغانمي بعدم الالتزام بمكان واحد في روية الحدث، فنجده يراوح بين مكانين، مكان حاضر وآخر غائب، حيث تشكل كافيتيريا الشرق المكان المؤطر لأحداث الرواية، يستحضر فيها " نبيل " علاقته مع " عايدة" منذ عشرين عاما، فيكون جالسا في الكافيتيريا ويستحضر المحطة المركزية في القدس الغربية، حيث كان أول لقاء.

وعلى هذا المنوال يشكل يوسف العيلة روايته " غزل الذاكرة" متأثرا بمستغانمي في اشتغالها على هذه التقنية (الحضور والغياب) في روايتها "ذاكرة الجسد".

أنسنة المكان:

يعمد العيلة إلى أنسنة أماكنه على نهج ما فعلت أحلام، فيقيم علاقة عشق بين شخوصه (نبيل) والمكان القدس وأسوارها، مثل ما فعل (خالد) مع قسنطينة وجسورها.

ويصل عشق نبيل للقدس حد التوحد، يتخيلها بشرا آدميا " أجوب أسوار القدس حجرا حجرا، ألامسها بكفي اليمنى تيمنا بطيف القلادة الراحلة..[11]

ويتوحد نبيل مع مدينته، كما خالد، حيث يجعلها جوهر انتمائه، كما فعل خالد، حيث قدّس خالد قسنطينة لفرط حبه لها في حين يتفاعل نبيل مع مدية مقدّسة أصلا؛ الأمر الذي زاده شغفا بها، ليصل هوسه بها حد التوحد معها، إذ ترى عايدة أن انشدادها لنبيل انشداد للمكان الذي يسكنه، وتغدو المدينة شخصا يسكن نبيل، كما سكنت قسنطينة خالد.

هكذا قال خالد: لا نرسم ما نسكنه إنما ما يسكننا.

المقارنة بين الأمكنة:

حفلت رواية "غزل الذاكرة " ليوسف العيلة بهذه التقنية حيث نجده يقارن بين العديد من الأمكنة (القدس والعثمانية) من جهة (وأمريكا) من جهة ثانية، بين القدس وبيروت.. وهو من خلال عقد هذه المقارنات يوحي للقارئ بالمفارقات والتفاضل بين هذه الأمكنة، على منوال ما تقوم به أحلام في روايتها.. فهذه عايدة تقارن بين قريتها وبين بيروت المدينة التي تعشقها وتفضلها على القرية العثمانية، وتراها متحررة من القيود... وتتفق في هذه النظرة مع حياة التي تفضل باريس على قسنطينة، فتغدو القدس وقريتها العثمانية،

كقسنطينة، منغلقة على نفسها، بينما تظل القدس قبلة نبيل ومدينته التي يعشقها، على الرغم من تأكيده على حرية الرأي في بيروت.[12]

خاتمــة:

وخلاصة ما تقدم نقر بجمالية التشكيل الفني المبدع للبنية المكان في رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" والتي جعلت من المكان أيقونة تشتغل عليها لتكسب روايتها قيمة معنوية بجانب القيمة الفنية.

كما نخلص لحتمية تلاقح آداب الشعوب، فليست الحضارة سوى نتاج لتراكم مجموعة من الثقافات التي يؤثر بعضها في بعض، ولا أدل على ذلك ما تلمسناه من أثر بالغ مارسته أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" على رواية "غزل الذاكرة" ليوسف العيلة في تشكيله لبنية المكان في عمله الروائي.

نجح يوسف العيلة في تناصه مع نص أحلام مستغانمي في تحقيق الإبداع الفني، والخروج من مزلق التكرير والتقليد من خلال روايته "غزل الذاكرة".

كما تدعو الدراسة في ختامها إلى تفعيل العملية الترويجية للمنتج الأدب الجزائري، للخروج به من قوقعته المحلية إلى الفضاء العربي والعالمي، وذالك بالاشتغال على جميع المقومات الضرورية لإنجاحه وبروزه وانتشاره خارج حدوده المحلية، تأسيا بتجربة المبدعة الجزائرية أحلام مستغانمي التي استطاعت أن تصل بالأدب الجزائري إلى العالمية.

الهوامش:

1- ينظر: الموقع، https://www.benhedouga.com/content 2021/03/28 – 21:30.

2- الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية والموضوعية، قراءة في نماذج النقدية لروايات الجزائرية، إبراهيم عبد النور: الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة، ص15.

3- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص68.

4- ينظر: الملتقى الوطني حول الرواية الجزائرية المعاصرة، النص الأدبي، 24/11/2011 www.vitaminedz.com/Articles-15688-371696

5- ينظر: الموقع الرسمي لأحلام مستغانمي ويكيبيديا، https://www.ahlammosteghanemi.com/ 21:30 – 2021/03/28.

6- أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005م، ص5.

7- نجمي حسن: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب،2000، ص32.

8- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب بيروت، الطبعة15، ص329.

9- المصدر نفسه، ص330.

10- نفسه، ص 23.

11- رائد عبد اللطيف حسن ياسين، تأثير الرواية الجزائري في الرواية الفلسطينية، أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجا، نابلس فلسطين، 2005م، ص213.

12 ينظر: المرجع نفسه، ص212

تأملات عبد الكبير الخطيبي في الرواية الجزائرية

ط/د وسيلة مجاهد

جامعة الجيلاني اليابس- سيدي بلعباس –الجز ائر

البريد الإلكتروني: wassilasilla94@gmail.com

الملخص:

يعد عبد الكبير الخطيبي المفكر والمبدع المغربي، واحدا من أهم الأسماء التي فرضت نفسها على الساحة الفكرية والنقدية الغربية والعربية على حد سواء، مفكر ركز باهتمامه على كل ما هو مغاربي، هذا الاهتمام الذي أوصله إلى باب الرواية الجزائرية، فساءلها وولجها من عدة مداخل.

من الأعمال التي تعرض لها عبد الكبير الخطيبي، أعمال مولود معمري، محاولا من خلالها معالجة الصراع الذي سببته الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية، متطرقا لإشكالات اللغة والهوية، لم يتوقف عند أعمال معمري بل اهتم أيضا بالرواية اليومية الجزائرية، متناولا مفهوم اليومي وتجلياته في تلك النصوص، كاشفا عن الغرض منه. كما عمل الخطيبي على تتبع ملامح الباروك في رواية نجمة لكاتب ياسين، مقرا بأنها رواية باروكية بامتياز تتجاوز حدود الأجناس الأدبية، وتكسر الحواجز بين الكاتب والمتلقي عن طريق خلق حوار معه.

الكلمات المفتاحية: عبد الكبير الخطيبي؛ الرواية؛ كاتب ياسين؛ الباروك؛ اللغة.

إنّ من يقف وقفة متأمل لحال المدونة النقدية الجزائرية وممارساتها، تتكشّف أمامه مجموعة من الأزمات والمزالق التي يعاني منها هذا النقد، كما تتضح أمامه بصورة جلية لا تشوبها شائبة مشكلة عدم وصول كتب نقد الرواية الجزائرية إلى المستوى المرجو، لا من حيث الكم ولا الكيف، فجل هذه الكتب لم تسلم من الوقوع في مزالق التنظير العقيم، وهنا مكمن ومربط الخطر المتمثّل في الولع بما هو نظري حد تحوّله إلى لعبة ذهنية قد تصبح متكأ للتلذذ والمباهاة والاستعلاء، كما قد تغدو في أحسن الأحوال مطية لتلقين دروس للمتلقي بشكل تعليمي مفضوح، هنا ستطفو على السطح أزمة المنهج وستفوح رائحة مشكلة الفهم، فالممارسة النقدية بدورها تحتاج إلى منهج يساعد الباحث على الوصول إلى مجموعة نتائج شبه مضمونة لا تكلف الوقت ولا الجهد، إضافة إلى أزمة المنهج التي يعاني منها النقد الجزائري للرواية، هناك أيضا مشكلة وجب الوقوف عندها والمتعلقة بطبيعة هذه الأبحاث النقدية التي غالبا ما تكون عبارة عن رسائل جامعية وبحوث لا تخرج عن أسوار الجامعة الجزائرية[1] ولا عن أسوار قسم اللغة العربية وآدابها، ولربما يعود ذلك للمشاكل المنهجية المصاب بها النقد العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص، وإلى كثرة الأعمال الإبداعية إن لم نقل انفجار هذه الأعمال مقارنة بالدراسات النقدية قليلة العدد ومشتتة العُدّة.

إذا كان نصيب الرواية الجزائرية من الخطاب النقدي الجزائري عبارة عن مزالق ألقت بظلها وثقلها على حجرات الدرس الجامعي، جاعلة الممارسة النقدية تعرف تأخرا ملحوظا، فإنّ مقدار نصيبها من الخطاب النقدي العربي لن يبتعد عن حدود ما نالته من النقد الجزائري، رغم التطورات التي عرفها النص الروائي في الجزائر على مستوى تقنيات الكتابة وتجريب خلق نصوصا إبداعية روائية جيدة لا تقل جودتها عن النصوص المعروفة في العالم العربي وكذا العالمي، فالعالم العربي يصوم عن الرواية الجزائرية ليس فقط من ناحية الدراسات النقدية، بل أيضا من ناحية التغطية الإعلامية والحوارات مع

الكتاب والمبدعين الجزائريين، يُعيد البعض هذا الإجحاف في حق النص الروائي الجزائري للحركة الاستعمارية التي أخرت عملية ظهور هذا النوع الإبداعي، بل عرقلت مسار الإبداع برمته بسبب سياسة التجهيل، وكتم الأصوات كي لا يُسمع أنين الذات الجزائرية المستعمرة، أما حاليا فيعود السبب لقلة المنابر الإعلامية الجزائرية العاملة على نشر النص السردي الجزائري وإسماع صوته في العالم العربي والعالمي، فجلها لا يعدو أن يكون جهودا فردية ناتجة عن شباب يرغب في إيصال صوت الرواية الجزائرية إلى ما هو أبعد من حدودها.

هذا الإجحاف والشح في الممارسات النقدية العربية المتخذة للرواية الجزائرية مدونة لها، لم يمنع من العثور على دراسات ألقت الضوء على هذه الرواية، وولتها العناية. يُعدّ عبد الكبير الخطيبي واحدا من المهتمين بالرواية المغاربية والجزائرية، فقد قدم دراسة تتعلق بالمتن الروائي المغاربي لم يستثني فيها المتن الجزائري بل وقف عنده، وأوجب المتلقي لأعماله على الوقوف عنده أيضا، متناولا إياه من عدة زوايا، سنسعى في ورقتنا البحثية هذه إلى الكشف عن هذه الزوايا، بغية التعرّف على منظور الخطيبي للرواية الجزائرية، والطريقة التي قرأها ونقدها بها، لذلك سنعمل على طرح مجموعة إشكالات نأمل في العثور على إجابات لها، منها ما يلي: كيف نظر عبد الكبير الخطيبي للرواية الجزائرية؟ ما رأيه فيها؟ وما هي الآليات التي اقترب بواسطتها من المتن الروائي الجزائري؟ وغيرها من الأسئلة سيفرضها البحث، قد نجيب عنها وقد يبقى بعضها ليثير فضول بقية الباحثين ويدعوهم للنبش أكثر في دراسات وأعمال عبد الكبير الخطيبي وتتبع مساره النقدي، ولعمري لهذا الغرض الأسمى من البحث والمتمثل في إثارة إشكالات نتمنى أن تكون بحوثا مستقبلية.

1ـ من يكون عبد الكبير الخطيبي؟

عبد الكبير الخطيبي كاتب وروائي وعالم اجتماع مغربي، ولد سنة 1938 بمدينة الجديدة المغربية وتوفي في الساعات الأولى من صباح يوم الاثنين 16 مارس 2009 في إحدى مستشفيات الرباط عن عمر يناهز 71 عاما، درس علم الاجتماع بجامعة السوربون، حيث قدّم هناك دراسة حول الرواية المغاربية.

للخطيبي مجموعة أعمال إبداعية وأبحاث نقدية وفكرية، نذكر منها: الذاكرة الموشومة، فن الخط العربي، الرواية المغاربية، صورة الأجنبي في الأدب الفرنسي، النقد المزدوج، الاسم العربي الجريح، في الكتابة والتجربة وغيرها الكثير من الأعمال منها ما تم ترجمته ومنها ما بقي حبيس اللغة الفرنسية.

بعدما بدأت عملية ترجمة أعماله، بات الخطيبي واحدا من المفكرين والكتاب الذين يتعذّر تجنبهم يعود ذلك للإرث الذي خلّفه هذا الرجل، ولبصمته الإبداعية والفكرية في الأوساط المغاربية والأجنبية، ولتمكنه من عدّة حقول معرفية، سمحت له بتشييد صرح فكري قائم على تفكيك ونقد النموذجين العربي والأجنبي على حد سواء، فهو لم يكن عابر سبيل في دنيا الحرف والسؤال، بل كان منتجا ومؤسسا لكثير من الرؤى، يرتحل من قارة إلى أخرى، ومن سجل ثقافي إلى آخر، من السوسيولوجيا إلى الأدب، من التاريخ إلى التشكيل، ومن التحليل النفسي إلى الشعر والقص اللذيذ كان يطارد سر الانتماء ويهفو إلى اكتشاف كيمياء الحياة، لهذا فهو رحالة فكري وإبداعي، يهوى تجريب مختلف المسارات[2]، تؤدي به في نهاية المطاف إلى إنتاج كتاب يخلد اسمه ويحمل قسماته الفكرية والإبداعية.

2ـ اهتمام الخطيبي بالرواية المغاربية:

عُدّت الكتابة بالنسبة للخطيبي مغامرة تقتضي تفكيك الأشياء وممارسة النقد المزدوج للتراث ولمعرفة الآخرين، وتقتضي إلغاء الحدود المصطنعة بين الأجناس الأدبية وبين أنواع الكتابة. في نفس السياق عد نقد الرواية عنده جزءا من مغامرة الكتابة، خاصة بعدما نشر دراسته المتعلقة بالرواية المغاربية عام 1968، وهي الدراسة التي قام فيها الخطيبي بمسعى بحثي جاد لتقريب الهوة بين شقي الرواية المغاربية: العربي والفرانكوفوني، حيث برهن على أنّ تلك الروايات، بغض النظر عن لغة الكتابة، تنطلق من متخيل ثقافي واحد، مختصرا بواسطة ذلك مواقف الكتاب المغاربيين إزاء اللغات في المغرب العربي بعد الاستقلال. فبالنسبة له اللغة تنقل التصورات الثقافية وأنساق التفكير المتعلقة بالتكوين المدرسي والنماذج البيداغوجيبة وبشروط اجتماعية معينة.

في الوقت الذي نُشرت فيه دراسة عبد الكبير حول الرواية في المغرب العربي، كانت جل الدراسات النقدية المكتوبة باللغة العربية تتخذ من النقد وسيلة لتمرير بعض التصورات الأيديولوجية، تصورات تعمل على تكرار وصفات مدرسية عن المذاهب والاتجاهات الأدبية، وتخوض حرب الاستشهاد بأسماء نقدية غربية، تحث من خلالها على وجوب إجراء تحول في الكتابة النقدية، تحول أنجز عبد الكبير الخطيبي قسطا منه في الدراسة سابقة الذكر، والتي قام فيها بتعريض النصوص الروائية المغاربية لمساءلة يحاول عبرها الولوج إلى جوهر التساؤل الضمني المتعلّق بوظيفة النقد ومفهوم الأدب من خلال حالة محددة زمنيا وثقافيا بفترة ما بين الاستعمار وبدايات الاستقلال[3]، مدة زمنية حساسة عملت فيها الهوية المغاربية المقاومة لكل أساليب الطمس الانبعاث من جديد، وإسماع صوتها المكتوم وإعادة الشعب المغاربي إلى الواجهة.

3ـ منهج الخطيبي المتبع في دراسته النقدية:

لا ينظر عبد الكبير الخطيبي للمنهج على أنه غاية وجب بلوغها، فهو يؤمن بانعدام وجود منهج يحقق المعجزات، وأنّ الباحث الحقيقي لا ينطلق من المنهج ليصل إلى النص أو المدونة المدروسة بل وجب عليه أن ينطلق من الأسئلة المراودة له، مراعيا الطريقة التي يطرحها بها، وهنا يمكننا القول بأنّ قيمة دراسة عبد الكبير الخطيبي لا تكمن في المنهج المتبع، فهو لم يتقيّد بأية طريقة منهجية تحصر إمكانات السؤال فيه، بل جعل الموضوع دليلا له، وسمح له بإبراز الأسئلة المانحة لتأشيرات تمد السُبل إلى وجهات التحوّل في الكتابة والفهم، وتمسك بالعلائق المتجدّدة بين الأدب والمجتمع، وبين الروائي والتاريخي[4]. لم يكن الخطيبي ليمنح فرصة إصدار الحكم على العمل الروائي للمنهج الذي يفرض نفسه عنونة على النص، بل سمح للنص الروائي أن يفرض المنهج المناسب له، بل وأعطاه إمكانية إشراك أكثر من منهج في العملية النقدية، فالهدف من النقد ليس الحكم على النص ومحاكمته، بل هو كتابة لا تخلو من الإبداع، تُسهم في فهم ظاهرة أو مساءلة ثقافة، أو خلق رؤية معبرة عن وعي بمجتمع ما.

4ـ لماذا الرواية؟

يعود سبب اختيار الخطيبي للرواية إلى كونها جنسا أدبيا وافدا على الثقافة الوطنية، وهي بذلك قد شخّصت أحد مظاهر المثاقفة، وما يتبعها من استلاب وتمزّق وتمرّد، مما برّر حديث الخطيبي عن البنيات التحتية وازدواجية اللغة، وعن المصير المختلف للرواية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية مقارنة بمصير الرواية المكتوبة باللغة العربية.

انطلق الخطيبي في دراسته من نقطة محورية تمثّلت في اختلاف لغة الكتابة، متتبعا وراصدا بدايات وتحوّلات الكتابة الروائية في المجتمعات المستعمرة التي تشق طريقها خطوة بخطوة نحو الاستقلال. لم تكن علاقة النقد هي العلاقة الوحيدة الرابطة بين عبد الكبير والرواية، بل الإبداع أيضا شكل حلقة وصل لا يمكن إغفالها أوتجاوزها في مسار الخطيبي الفكري والأدبي، فعبد الكبير لم يكن مفكرا وناقدا يهوى ملاحقة الأعمال الروائية وتعريضها لشتى أنواع المساءلة، بل كان روائيا أيضا حيث نشر روايتين: الذاكرة الموشومة التي عُدّت من أهم الروايات المنتمية لمرحلة ما بعد الكولونيالية، يعالج فيها تمظهرات الأنا والآخر، ومن خلالها وقف على تصور الذات الإسلامية العربية بحمولاتها الثقافية والدينية، انطلاقا من مفهوم أساسي سيبتكره الخطيبي فيما بعد والمتمثّل في النقد المزدوج، وهو منهج يتأسّس على مهمتين أساسيتين هما: تفكيك الميتافيزيقا العربية والإسلامية و نقد الميتافيزيقا والفكر الغربيين، نقد يؤكّد على أنّ الأنا والآخر يحملان سمات وخصائص البعض منها إيجابي والآخر سلبي، مما فرض على الكاتب اقتراح فكر مغاير لا يرفض الأنا بصفة كلية ولا يُلغي الآخر بطريقة متعصبة، مقرا بأنّ الآخر موجود فينا[5]، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال عزله أو تجاهله.

أما الرواية الثانية فقد حملت عنوان: سِفر الدم قام فيها عبد الكبير بإلغاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وأنواع الكتابة، حيث زاوج بين الشعر والمسرحية والحكاية والسرد في فضاء وزمن مطلقين لا تحدهما إلا شساعة العشق وجمال الموت وإغراء التطابق والمغايرة، فيغوص من خلال لغته الرقراقة الهامسة في ذلك المناخ الجميل لألف ليلة وليلة، حيث الليالي البيضاء التي يتجلى فيها الحب والشطحات الصوفية ويتحقق فيها المستحيل[6]. الجانب الإبداعي لم يكن يسمح للخطيبي الناقد بأن يتركه جانبا ويمارس النقد، بل جعل من نقده عملية إبداعية تتميز وتتفرد عن غيرها، محققة المتعة للمتلقي.

5ـ الرواية الجزائرية في ميزان نقد عبد الكبير الخطيبي:

يُقر عبد الكبير الخطيبي أنّ الرواية في العالم المغاربي جاءت نتيجة احتكاك ومثاقفة هذا العالم بالعالم الغربي، كما يُقر بأنّ الرواية المغاربية قد نشأت على يد المدرسة ذات النزعة الجزائرية، نزعة حاول من خلالها حملة الأقلام التصدي للعدو، وإعادة الهوية الجزائرية إلى الواجهة، رغم ما قامت به فرنسا من محاولات لطمس الهوية الجزائرية، وإبعادها قدر الإمكان عن شاشات الظهور، وواجهات العالم المرئي والمسموع.

تعد الكتابة وسيلة فعالة للبوح بالمسكوت عنه، ولاستعادة الذات الضائعة، ولمساءلتها أيضا كما تعد الرواية المساحة الأرحب للتعبير، وللوصول إلى المتلقي.

بعد هذه الإشارة للنزعة الجزائرية انتقل عبد الكبير الخطيبي للحديث عن رواية مولود معمري الأولى الحاملة لعنوان: التل المنسي، الصادرة عام 1952 بباريس، رواية أثارت جدلا كبيرا وخصومة بين المثقفين الجزائريين، بسبب ما حظيت به من قبول من قبل الصحافة الفرنسية، فإذا كانت جيدة من وجهة نظر المُستعمِر فإنها عكس ذلك من وجهة نظر المُستعمَر، ليس هذا هو السبب الوحيد لإثارة الجدل والخصومة، بل هناك أيضا الطريقة التي صوّر بها مولود معمري المجتمع الجزائري على أنّه مجتمع مغلق ومشلول تتآكله النزاعات الداخلية، وهي صورة ستخدم كثيرا القضية الاستعمارية.

لم يكن مولود معمري ليقف وقفة مشاهد للصراع القائم والمشتعل بسببه، بل منح لنفسه حق الرد والدفاع عن وجهات نظره، فرد على الاتهام الموجه له بشرح لمواقفه، معبرا عن مدى حبه للجزائر، حب دفع به لنشر رواية ثانية تحمل عنوان: سبات العادل، تحمل مواقف معادية للاستعمار، وهنا أشار الخطيبي في دراسته حول مولود معمري إلى أنّ هذا الأخير قد عاد إلى الجزائر بعد الاستقلال، وبعدما قضى عدة سنوات بالمنفى، عاد ليشرف على تسيير جمعية الكتاب الجزائريين[7].

هذه العودة لأحداث الصراع المخلفة بسبب رواية التل المنسي، لم تكن اعتباطية، بل جاءت ليثبت عبد الكبير الخطيبي أن حتى الخصومة قد تساهم بطريقة غير مباشرة

في التوعية، وتحقيق الاندماج الاجتماعي، وليُشير لنقطة يراها مهمة بالنسبة لكل ما يتعلق بالرواية المغاربية المكتوبة بلغة العدو، نقطة بمثابة إشكالية لا تزال الساحة الأدبية تعاني منها، والمتمثّلة في الحكم بالموت على كل أدب مكتوب بلغة أوروبية.

6ـ الرواية الجزائرية ومأزق اللغة:

ركز عبد الكبير الخطيبي اهتمامه على اللغة وموضع الرواية الجزائرية منها، نظرا للصراع الذي عرفته الساحة الثقافية، بسبب ظهور أعمال إبداعية جزائرية لكن بلغة فرنسية، في هذا الصدد ينطلق الخطيبي من فكرة اللغة الحاملة والناقلة لخطاطات ثقافية ومنظومات التفكير المرتبط بحد كبير بالتكوين المدرسي والمناهج التربوية و بشروط اجتماعية محددة، كما سبق وذكرنا، مُقرا بأن الثقافة المغاربية لا يمكن لها أن تشذ عن قواعد هذا الميكانيزم، فإذا كانت اللغة العربية وسيلة لاسترجاع الثقافة الوطنية، وعنصرا محركا لبناء قيم جديدة، فإنّ اللغة الفرنسية تعتبر أيضا أداة ثقافية امتزجت كثيرا بحياة الجزائريين، وليس هناك أي حرج من اعتمادها لتجنب معرة الاقليمية، وهي الفكرة التي ذهب مذهبها محمد ديب، فكرة جعلت عبد الكبير يتساءل عن الغرض من دفاع محمد ديب عن اللغة الفرنسية وتشجيعه على الكتابة بها، وأرجأ ذلك إلى الرغبة في الكونية وتجاوز الإقليمية، لكنه في الوقت أشار إلى أنّ الكونية هذه لا تعدو أن تكون فرنسية الثقافة، فاللغة تحمل بين طياتها ثقافتها وذلك ما لا يمكن التملص منه.

أثناء تحليل عبد الكبير الخطيبي لموقف محمد ديب من الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، ومن الكتابة بهذه اللغة عموما مهما كان الجنس الأدبي، توقف عند تحليل مالك حداد لمعضلة الحساسية المفرطة تجاه لغة المستعمِر، وهو تحليل يمكن تلخيصه في أنّ الكتاب الذين يعود أصلهم إلى الجذور البربرية العربية، عند تعبيرهم باللغة الفرنسية فإنهم يترجمون فكرا جزائريا نوعيا، يجعل الآخرين يفهموننا ويسمعوننا، عن

طريق كلمات بمثابة المادة الأولية التي تقرب الفكر العربي من اللغة الفرنسية، لكنه اقتراب تقريبي لا يلغي الصراع القائم بين هوية جزائرية ولغة فرنسية.

7ـ عبد الكبير الخطيبي وحديثه عن اليومي في الرواية الجزائرية:

اليومي من الدراسات المهمة التي باتت تلفت انتباه المفكرين والنقاد والفلاسفة، ففي بساطة اليومي مكمن الفن والإبداع، ومركز التفاصيل الدقيقة. فالرواية اليومية تركز على ذكر التفاصيل معتمدة في ذلك على الوصف.

أثناء حديثه عن اليومي في الرواية، تطرق الخطيبي لرواية العودة إلى المنبع لمالك واري الذي قام فيها بوصف الحياة اليومية في الماضي، والذي لا يراه عبد الكبير هروبا ولا تجنبا للمسؤولية الراهنة، بل عبارة عن التزام عميق بالتاريخ، إلا أنّه التزام يبدأ من اتجاه عكسي لأنّ مالك واري جعل مهمته الكشف عن القيم التقليدية، والعمل على إعادة رسم الحياة اليومية لقرية قبل احتلالها من طرف المستعمر الفرنسي، رسم تجسد وتجلى بوضوح في رواية الحبة في الطاحونة للكاتب نفسه، رواية عرض فيها تفاصيل دقيقة لعادات وطبائع المجتمع الواجب علينا الدفاع عن تراثه[8]، دفاع يتيح إمكانية العودة إلى المنبع وتعرية الواقع وملامسة الهوية.

واصل عبد الكبير الخطيبي حديثه عن اليومي في الرواية الجزائرية، كاشفا عن ملامح هذا اليومي في أعمال مولود فرعون الروائية، مركزا على عمله" الفقير" الذي صنف في خانة السيرة الذاتية، وهل هناك أفضل من السير للحديث عن اليومي وتجسيده سردا؟ يقول عنها الخطيبي بأنها رواية سيرية واقعية تدهش بشفافيتها وبمظهرها البسيط المسرف بعض الشيء في التعقل، والمائل إلى التنقيص من الذات، كما أعجب عبد الكبير بالشخصيات الحاضرة في عمل مولود فرعون الروائي وهي شخصيات متهدمة تتحرك في

عالم مقفل، محدد الملامح، حيث لكل شيء موضعه، واصفا إياها برواية الواقعية المدرسية، هذه الأخيرة التي لاحظ الخطيبي بأن فرعون قد تجاوزها وزاوجها بنوع من الفكاهة في أعماله اللاحقة، دون التخلي عن وصف تفاصيل الحياة اليومية الدقيقة، هذه الأعمال هي: الأرض والدم، الطرق الصاعدة. وفيهما اتخذ أسلوب مولود شكلا متميّزا تجلت فيه روح الفكاهة، وبدأت فيه الشخصيات تتحرك بأريحية تامة داخل النص الروائي، وتتبادل المحبة والكراهية، حيث أصبح لكل شخصية حياتها اليومية الخاصة[9]، فاليومي انتقل من شخصية الكاتب إلى شخصيات الرواية، وباتت الرواية اليومية على يد مولود فرعون رواية اليوميات المتعددة والمختلفة بتعدد الشخصيات واختلافها.

8ـ نـجمة في سماء عبد الكبير الخطيبي:

من الروايات التي تناولها عبد الكبير الخطيبي بالدراسة والنقد، رواية نجمة لكاتب ياسين، الرواية التي عدّها الخطيبي عملية بحث عن أمة وميلاد لها، ففيها حرص ياسين على وصف فترة زمنية تتراوح بين 1945و 1954، وهي الفترة التي انحدرت منها المأساة الجزائرية، متحدثا فيها عن انتفاضة سطيف، وهنا أشار الخطيبي إلى عناية كاتب ياسين بالتاريخ، عناية تصاحبها رؤية صوفية وترافقها الأسطورة كتوسط يُبرز تفاوت الموجود بين التاريخ وبين نشاط المتخيّل، ومحاولة إشراك اللعب بالتاريخ لغرض نجدته[10]. عملية الدمج بين التاريخ والتخييل في الرواية، أدخل كاتب ياسين خانة الروائيين الذين يعتمدون على التجريب كوسيلة للتعبير أكثر بحرية تامة دون الإخلال بقدسية التاريخ، بل الاعتماد عليه في تعرية الطبقات التحتية للمجتمع، وللبوح بالمسكوت عنه.

9ـ باروك كاتب ياسين:

لقد ظهر الباروك لأوّل مرة في القرن التاسع عشر، وارتبط ظهوره بمهنة صياغة المجوهرات في البرتغال وأوروبا، ثم أصبح يُشار به إلى كل عمل خرج عن حدود المألوف أو

كثرت زخارفه، ثم اتسعت بعد ذلك حدوده ومسّت مختلف الفنون، من رسم ونحت وموسيقى وغيرها من الفنون الإبداعية، وأصبحت تلك الفنون تُنعت بالخارجة عن القواعد الاتباعية الكلاسيكية، أو الواقعة رهينة لأهواء الفنان ومزاجه، لكنها في الحقيقة لم تكن إلا تعبيرا جليا عن تناقضات الذات الإنسانية وفكرها ونمط عيشها. فقد نقل الباروك الفن بمختلف أنواعه من تعبيراته الموضوعية للواقع إلى التعبيرات الانفعالية، تقوم على تحريك المشاعر والأحاسيس مع بعض الخداع البصري[11]. لم يتوقف الباروك عند هذا الحد فقد انتقل إلى الفلسفة والأدب أيضا، باعتبار أنّ الفلسفة أيضا فن، فن صناعة المفاهيم، بينما الأدب فهو فن نحت الذات والآخر والواقع بطريقة إبداعية أساسها الجمال والمتعة، وتبعث على اللذة. إذن لقد تم استعارة هذا المصطلح من الفنون إلى الأدب والفلسفة، فما يوحد بين أسلوب الباروك بأدب الحقبة التي انتقل فيها إلى عوالم الإبداع اللغوي، هو الموضوعات المعبّرة عن التوتر الحاصل بين الجوع إلى الحياة والزهد فيها، لذلك الأدب يعبّر عن المتناقضات ويبالغ في أسلوبه اللغوي حتى يخرج عن المألوف والعادي مستخدما المحسنات الخطابية والعاطفية وجامعا بين المأساة والملهاة، أو ما يُطلق عليها بالكوميتراجيديا[12]. أما الفلسفة فالتقت مع روح الباروك في عقبة الأبوريا aporie أو نقطة التناقض المنطقي، فأن نقول فلسفة باروكية إذن نحن إزاء تناقض ظاهر oxymoron تماما كما نقول جرح لذيذ أو شمس سوداء حالكة، لأنّها فلسفة لا عقلانية تخالف كل الخصائص البرهانية واليقينية[13]. وبالمختصر ما الباروك سوى سمة ثقافية لها خصائصها وأدواتها المختلفة والمغايرة لقواعد الكلاسيكية وخصائصها.

تحمل أعمال كاتب ياسين سمات باروكية بحسب ما وصل إليه عبد الكبير الخطيبي، وهو يعالج نصوص كاتب الروائية، مقرا بأنّ رواية نجمة تستحق أن يُقال عنها بأنها رواية باروكية، يعود ذلك لاعتماد ياسين على أسلوب المتاهة، هذه الأخيرة التي تعد

خاصية باروكية مهمة تحمل صورا عديدة، كثيرة وفوضوية تلاعب الوساوس التي يجسدها الباروك كفن.

تتخذ المتاهة في رواية نجمة لكاتب ياسين شكل عنصرين اثنين، حسب ما ذهب إليه الخطيبي، وهما: تجنيس الفضاء والانبثاق المستمر للصورة النباتية والجوفية، هذا الانبثاق والتجنيس يحققهما الهذيان الشعري لكاتب ياسين، بوصفه تعبيرا مفتوحا أمام كل إمكانيات التنقيب والتخيل.

تتضح أيضا الملامح الباروكية لنجمة ياسين لعبة الكتابة التي يهوى لعبها، والمتمثلة في بناء حوار يجريه مع القارئ والمتلقي، ويشركه في المعمل الإبداعي، هذا الحوار سيكون بمثابة توليد لا منته ومستمر للخيال والكتابة، وهو بذلك قد حطّم الفواصل بين الأجناس الأدبية عن طريقة اعتماده الشعر والشعرية، وكسر الحاجز الفاصل بين النص ومتلقيه، كسر يؤدي إلى تحطيم ذات الكاتب أو المؤلف والتواطؤ مع الجمهور، فياسين حول الرواية إلى مسرح، أي أنه قد قام بمسرحة الرواية الجزائرية والدفع بها إلى مواضيع غائمة القسمات بسبب هذيانه الشعري[14].

كاتب ياسين بحسب الخطيبي وجها باروكيا للرواية الجزائرية، لا يمكن تجاوز قسماته الفوضوية، لكنها فوضى تهدف إلى خلق متاهة، تجعل الذات تلف وتدور حول نفسها، تتيه وتضيع لتعثر في نهاية المطاف على ذاتها الضائعة، فالتيه إيجاد وعثور.

يمكننا القول بأن ياسين تمكن من نيل إعجاب الخطيبي، فالأسلوب الباروكي أسلوب حركي يدب الحياة في الكتابة الكلاسيكية ويجعلها تسائل نفسها، متجاوزة القوالب الجاهزة للرواية، بل وتكشف عن عيوب تلك القوالب الضيقة التي لا تسمح للكاتب أن يقول ما يجب قوله بالطريقة التي يريدها هو.

الهوامش:

1- ينظر: في الكتابة والتجربة، عبد الكبير الخطيبي، تر: محمد برادة، منشورات الجمل، ط1، بيروت، 2009، ص5.

2- ينظر: حتى لا ننسى عبد الكبير الخطيبي، عبد الرحيم زياد، موقع 24 ساعة، 06-07-2020، 22.56 saa.ma/242027.html24

3- ينظر: في الكتابة والتجربة، عبد الكبير الخطيبي، ص 5.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 5.

5- ينظر: الذاكرة الموشومة للخطيبي في ضيافة لغة شكسبير، القدس العربي، 29 نوفمبر 2016، www.alquds.co.uk

6- ينظر: الخطيبي إلى العربية، تأسيس كتابة سوسيولوجية، أحمد الواصل، ثقافة السبت 4 يونيو 2009، www.alriyadh.com

7- ينظر: في الكتابة والتجربة، عبد الكبير الخطيبي، ص 28، 29.

8- ينظر: المرجع نفسه، ص 54.

9- ينظر: المرجع نفسه، ص 58.

10- ينظر: المرجع نفسه، ص 121.

11- ينظر: باروك، موقع المعرفة www.marefa.org

12- ينظر: المرجع نفسه.

13- ينظر: دريدا الباروكي رؤية في الانعطاف الدريدي داخل النص الفلسفي،محمد شوقي الزين، كتاب: جاك دريدا فيلسوف الهوامش، تأملات في التفكيك والكتابة والسياسة، إشراف: محمد بكاي، منشورات ضفاف، دار الأمان، الكلمة، الاختلاف، ط1، لبنان، المغرب، الجزائر2017، ص 26، 27.

14 ينظر: المرجع السابق ص123.

تشخيص اللغة المهجّنة في الخطاب الروائي الجزائري رواية ـكاماراد رفيق الحيف والضياعـ للصديق حاج أحمد ـأنموذجاـ

ط/د دنيا فنور– د. سعد مردف

جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي –الجزائر

البريد الإلكتروني: dounia-fennour@univ-eloued.dz

الملخص:

نتناول في هذا البحث ظاهرة استعمالها العديد من الروائيين الجزائريين، وهي ظاهرة التعدد اللغوي في النص الروائي بحيث تعدّ تمظهرات هذا التعدد اللغوي في النص الروائي الجزائري الحديث من أبرز مسارات التحول التي لامست مكونات المتن الروائي ومستويات التعبير، وهو يحاور مفرزات البنية السوسيو ثقافية للمجتمع الجزائري بصفة خاصة والعربي بصفة عامة، ساعيا إلى خلق رؤية واعية حول الذات والمجتمع ، وتوفير ابدالات خاصة الغاية منها استحداث نصوص قادرة على ابتلاع معاناة المجتمع الجزائري لتكون وعاء تلوّن الحكاية وتقاطع الأساليب وتعدّد اللغات، وهي في ذلك تعرّج إلى فكّ الشباك المكبّل لهذا المجتمع الذي صدمه الواقع المرير الذي استوطنه بمرجعياته السياسية والعقائدية والإيديولوجية.

كانت هناك أزمة اللغة وما آلت إليه من تعدد لغوي هجين، وهذا الحضور للفصحى والعامية والفرنسية ولّد تفاعل بينهم في صورة حوارية تعكس حضور مرجعيات اجتماعية ذاتية تاريخية جعلت من النص الروائي حقلا لحوار اللغات، وهذا الحوار جعل

من رواية كاماراد رواية تنأى عن تسلط اللغة الأحاديّة المتمثلة في الفصحى، وتتقمص العامية الفرنسية الدور البارز في هذه الرواية.

ومن ثم فان بحثنا جاء بغرض الإجابة على الأسئلة التالية:

- كيف تسنى للروائي الصديق حاج أحمد تحقيق التعدد اللغوي من خلال تطبيقه لتقنية التهجين؟
- هل طبقها في نصه كأزمة مسّت اللغة أم كتقنية تجريبية؟

الكلمات المفتاحية: اللغة المهجّنة، العربية، الفرنسية، العامية، النص الروائي الجزائري، الحديث، رواية كاماراد.

مقدمة:

عرفت الرواية الجزائرية الحديثة تحولا وانفتاحا ملحوظا مع ظهور ما يسمى بالتعدّد اللغوي عكس اللغة الواحدة حيث أصبحت الرواية في هذا السياق ترتدي زيّ هذا التعدّد على نطاق واسع بين جميع بنياتها، وهذا ما جعلها تتضمن رؤى متعارضة ومتناقضة ومخالفة لمنظور الروائي والذي يعبّر عنها بواسطة شخصية ما في الرواية، والتعدّد اللغوي يقوم أساسا على تعدّد الرؤى و الأصوات والتصورات و المواقف الإيديولوجية دون أن يفرضها الروائي الذي يبدي رأيه في الرواية، بما يشتمل عليه من تباين لغوي، وأساليب لغوية متنوعة ولهجات اجتماعية وإقليمية، وهذه السمات في الرواية جاءت من منطلق الصراع بين الإيديولوجيات.

تعدّ رواية **"كاماراد رفيق الحيف والضياع** "للصديق حاج أحمد "من أبرز النصوص الروائية الجزائرية التي تنحوا منحى معالجة قضايا المجتمع الجزائري خاصة والعربي والإفريقي عامة، وقد انزاحت هذه الرواية عن القالب لكلاسيكي، سواء على مستوى المضمون من سبر للأغوار الذات الإنسانية في سلوكياتها الشعورية واللاشعورية

أو على مستوى البنيات السردية (اللغة) والتي شكلت شكلا حداثيا وعلامة فارقة في الكتابة الإبداعية الجديدة، وأصبح التعدّد اللغوي ركيزة أساسية في تحقق مبدأ الحوارية، ولقد اعتبر باختين الرواية جزءا من ثقافة المجتمع، والثقافة مكونة من خطابات تبرزها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع والثقافة أن يحدّد موقفه من الخطابات في حين أنّ الروائي يتكلّم بلغة مشتركة لدى الجميع حتى يكون محايدا، أضف إلى ذلك أنّ الرواية قد يتخلّلها لغات وأجناس أخرى كالشعر والأمثال الشعبية و الأسطورة والأغنية الشعبية مما يكون موقفا ايديولوجيا، وقد انكبت أسلوبية الرواية على إبراز مختلف الأساليب التي تشكل هذا البعد التعدّدي للغة ومن أهم الظواهر التي مرت بها الرواية الجزائرية نجد التهجين اللغوي أو التعدّد اللغوي، اللغة الهجينة.

ومن هنا نجد أنفسنا أما الإشكالية التي تطرح نفسها:

كيف تسنى للروائي الصديق حاج أحمد تحقيق التعدد اللغوي من خلال تطبيقه لتقنية التهجين؟

هل طبقها في نصه كأزمة مسّت اللغة أم كتقنية تجريبية؟

المحور الأول: مفهوم التهجين Hybridization

1ـ **المفهوم اللغوي**: التهجين من فعل هجن: يعني الهجنة في كلام ما يعيبك، قال المبرد: «قيل لولد العربي من غير العربية هجين، لأن الغالب على ألوان العرب الأدمة(...) وقالت العرب لأولادها من العجميات التي يغلب على ألوانهن البياض: هجن وهجن لغلبة البياض على ألوانهم وأشباههم أمهاتهم»[1]وبالتالي فإن مادة (هجن) تعني في مجملها، التلاقح والخلط بين الأنساب، والمزج في الألوان حتى غلبة لون عن باقي الألوان، وتداخل الصفات والخصائص والوراثية

يحاكي هذا المفهوم العربي ما نستشفه من المفهوم الأجنبي للفظ (**Hybridization**) التي تعني التقاطع والتداخل بين نوعين مختلفين ينتميان لنفس الجنس أو من الجنس نفسه، بغية الخلط والإلصاق، بغية التنويع، وخلق أنواع جديدة، يبدو أن التهجين؛ «مصطلح علمي يستخدم، في مجال الدراسات الأنفوغرافيا والانثروبولوجيا، والتاريخ والفن والبيولوجيا والكيمياء والدراسات الثقافية، إلا أن ميخائيل باختين تبنى هذا المصطلح في مجال النقد الأدبي في كل من شعرية دوستويفسكي، وكتابه الماركسية والفلسفة اللغة، وكذا كتابه النظرية الجمالية ونظرية الرواية»[2].

2ـ **المفهوم الاصطلاحي**: هو خاصية بوليفونية تعبر عن المبدأ الحواري في الرواية، وتدل على الانفتاح الثقافي والتلاقح بين أنماط الفكر والخطابات والأنواع الأدبية وأجناسها ضمن النسق الروائي الواحد، ومن ثم فإن النص الأدبي عموما، والنص الروائي على وجه الخصوص «أصبح نصا حواريا بوليفيا مهجنا تتعدد فيه اللغات والأساليب والأصوات والرؤى الإيديولوجية والملفوظات اللسانية التي تعكس تنوع واقعيا واجتماعيا وطبقيا»[3] إذن التهجين يكون عن طريق المزج بين لغتين أو أكثر في أسلوب واحد يؤدي إلى التعددية اللغوية القائمة على تعدد اللغات والأصوات، وقد عرفه باختين هو الأخر أنه «المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد إنه لقاء على الساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي أو كلاهما معا»[4] البناء الهجين ملفوظا ينتمي إلى وجود أسلوبان أو لغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان ومن بين هذه اللغات والمنظورات لا يوجد أي حد فاصل شكلي في وجهة نظر التركيب.

ورواية (كاماراد) تجمع مختلف الأنماط اللغوية التي تفصلها هذه الفروق وهي تجعل كل من صوت خصوصية لسانية تقوي سمة التنوع اللغوي، ومن هذه الأصوات هناك ما نعتبره لغة بارزة لأنها تحتل مساحات كبيرة في الرواية وهناك ما تعتبره أصوات

فرعية ملتصقة يتواجد الشخصيات العابرة التي تفعل شيئا ما في الرواية، ومن هنا نعتبر بأن التحاور بين لغتين أو أكثر هناك لا ينفي رغبة لغة ما في تكبير نوايا الأخرى بل إنهما معا يشكلان وسيلة لتوصيل فكرة معينة وواحدة فالتهجين هو تعميم الأسلوب الحر الغير مباشر واستحضار للنوايا المختفية، ومن هنا يصبح التهجين آلية نصية دينامية وأداة تنويع واختلاف تعتمدها الرواية الجزائرية .

إن مفهوم التعدد اللغوي لا يرتبط بمجال ثقافي معين، بل هو مفهوم واسع وشامل ينطلق من مرجعية فكرية ابستيمولوجية ذات بعد إنساني عام متشبع بجدل التجارب الحياتية المسكونة بالتنوع و الاختلاف، لأن اللغة – أية لغة – لا توجد بمنأى عن الاحتكاك والأخذ من اللغات الأخرى، وهي متلبسة بالايدولوجيا ومختلف المعطيات الاجتماعية والثقافية مما يكسبها خاصية التنوع والتعدد وإذا كانت لغة واحدة فهي لا محالة ذات مستويات متعددة» اللغة بمفهومها العام هي الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية، ولابد للغة من توافر جملة من الخصائص الهامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية، كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تصوير الحدث والتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار واللغة أداة حيّة للتفكير والتوصيل.

المحور الثاني: اللغة الروائية في الرواية الجزائرية

إذا كانت اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفني والوجه المعبّر عن أديتها وهويتها التي لا تتجسد إلا بواسطة اللغة ومن خلالها، ومن هذا المنطلق نجد أن بأختين قد تحدث بإسهاب عن لغة الرواية، حيث يرى أن «الرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر، ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى في التعددية اللغوية الداخلية والخارجية »[5] فالرواية عند باختين لا تخرج عن قالبها اللغوي بالدرجة الأولى، كونها تتوفر على مزيج من اللغات والتي تشكلت من لغات

متعددة تعكس تعدد لغات المجتمع و فئاته المختلفة، وتقوم على الإفادة من أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للروائي، فهو لا ينظر إلى اللغة بوصفها التركيبي أو النحوي أو الصرفي بل ينظر إليها بصفتها فضاء ورؤية للعالم ووعيا متعددا متشبعا بجدلية التجارب الحياتية في بعدها الإنساني؛ لأن اللغة ما هي إلا جزء من حياة الإنسان مهما كانت طبقته وجزء معبر عن وعيه بل إنها الواسطة المادية التي يتفاعل بها الناس في المجتمع[6].

اكتسبت اللغة مكانة متميزة في النّص الروائي، فعمد الروائيّون إلى تنويعها وتنظيم تعدديّتها، بهدف تحديث خطاب الرّواية وإثرائه ببعض القيّم الدلالية والجمالية، التي تتوفر عليها، وبذلك «أصبحت لغة الروائي متشكلة من لغات متعددة ومتنوعة تعكس تعدّد لغات المجتمع وفئاته المختلفة، وتقوم على الإفادة من أشكال القول الإنساني، والمحزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب.[7] فقد أدرك الروائيون الجزائريون حقيقة هذه السمة، واستخدموها داخل أعمالهم الروائية والإبداعية.

على الرغم من اختيار الروائي للغة العربية الفصحى، إلا أن الرواية انتقت من سجلّ العامية الجزائرية المتنوع عدد لا يستهان به في الأشكال التعبيرية، وتحضر هذه اللهجة باعتبارها شكلا لغويا أخضعه الكاتب ودسّه بأشكال متقطعة بين تلافيف، مما جعل كلّ منها يجاوز الآخر ويتفاعل معه تفاعلا بناء، ويرتبط هذا التشخيص اللغوي الدارج في بعض المشاهد بعناصر السخرية والمفارقة، وهو ما يضفي على النص طقسا مرحا يقلّل من إيقاع السوداوية المهيمنة، ومن زاوية أخرى لنقد المواقف الفكرية والسياسية، ولشتّى السلوكيّات والعادات والممارسات الاجتماعية.

1ـ اللغة الفصحى:

اللغة الفصحى قوام النّص الأدبي، فهي لغة القرآن و الأمة الإسلامية، في حين جعلها الإسلام اللغة المقدسة وهذا ما جعل إبراهيم أنيس يقول: «يبدو لي أن ارتباط الإسلام باللغة العربية دلك الارتباط الوثيق الذي يتمثل في القرآن الكريم والأحاديث النبوية قد جعل للغة العربية مكانة تسمو على غيرها من اللغات التي عرفها التاريخ...»[8] هذه اللغة لمّت شمل الشعوب في كل مكان وزمان كونها اللغة ذات المجالات المتعدّدة فالفرد لا يستطيع التواصل دون لغة عربية داخل مجتمع عربي، والفصاحة يعرّفها ابن سنان الخفّاجي «هي الظهور والبيان»[9] وهي «مقصورة على وصف الألفاظ »[10] هذه التعريفات توحي بأنّه لابد من مراعاة الدقّة في اختيار الألفاظ وان يكون الكلام واضحا يشتمل على خصائص جمالية إبداعية تساهم في التأثير على المتلقي، وتعدّ اللغة الفصحى من أجود اللغات كونها لغة يواجهها المجتمع، الروائي لا يكتفي بالفصيح من اللغة في نقل انشغالاته ومجتمعه بل يعتمد على العامي (الدارج) ليوصل الفكرة مستقلة وواضحة يفهمها كل فئات المجتمع اللغة بطبيعتها كائن تفاعلي متغيّر يؤثر ويتأثر ولقد تغيرت معظم اللغات التي عرفها الإنسان وتمازجت بلغات أخرى فزادت في رصيدها وأضافت إلى رصيد غيرها من اللغات المجاورة.

لا يمكن لأي أديب أن يتخلى عن الفصحى في كتاباته فهي لغة القرآن و"الزيواني" ساهم في إثراء نصّه باللغة الفصحى وهذا يبرز المستوى اللغوي في السرد خاصة، كون النص يقتضي توفر هذه اللغة و تستعمل هذه الخاصية خاصة إذا تميزت الشخصية المحورية بمستوى ثقافي وتحمل رسالة هادفة وذات وعي إنساني اجتماعي «...فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلماتهم الإيديولوجية المتميزة، ويحملون لغتهم الخاصة.»[11] إن لغة النص تنبئنا على المستوى الطبقي للشخصية الرئيسية والبعد

الايدولوجي الذي يصدر عنه البطل كلماته وتصرفاته إنها الطبقة التي عاشت الفقر والظلم لذا فكلمات النص الروائي تطغى عليها الكلمات الرافضة للفقر والقهر.

2ـ اللغة العامية:

الروائي لا يكتفي بالفصيح من اللغة في نقل انشغالاته ومجتمعه بل يعتمد على العامي (الدارج) ليوصل الفكرة مستقلة وواضحة يفهمها كل فئات المجتمع اللغة بطبيعتها كائن تفاعلي متغيّر يؤثر ويتأثر ولقد تغيرت معظم اللغات التي عرفها الإنسان وتمازجت بلغات أخرى فزادت في رصيدها وأضافت إلى رصيد غيرها من اللغات المجاورة، لقد كانت العامية قبل الاستعمار لغة راقية غير مشوهة قريبة جدا من الفصحى، لكنها تشوهت بعد الاستقلال، وأصبحت خليطا بين العربية والفرنسية خاصة في المدن وذلك كأبسط مثال في الرواية يقول الروائي: «بيانسيغ مون كاماراد»[12] بينما سلمت عامية أهل الريف من التشويه لبعدهم عن التأثير الفرانكفوني، وأكبر مثال هو لهجة العاصمة التي تعد من اللحن اللهجات في الجزائر وأبعدها عن الفصحى، وربما يعود ذلك إلى تأثير الوجود التركي في العاصمة مدة ثلاث قرون بالإضافة لاستعمار الفرنسي.

العامية عند "مجدي وهبة": «هي الألفاظ التي استعملتها الجماهير في العصور المختلفة منحرفة عن الضبط الصحيح أو الصيغة الصحيحة أو استعمال في الوضع الصحيح...»[13] ؛ إنها تلك اللغة المخالفة للفصحى، ولغة لجماعة من الناس المتداولة فيما بينهم تختلف من منطقة إلى أخرى تحضر العامية بمستوى واسع عندما تتحاور الشخصيات فيما بينها أو تعبر عن مكبوتاتها النفسية بحرقة وألم وتفصح عن طبقاتها الاجتماعية من طريقة الكلام التي تتحدث به الشخصيّة التي «تفوح برائحة السياق و السياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة، إن الكلمات والأشكال مسكونة بالنيات.»[14].

ويقول عبد المالك مرتاض: « والعامية يتمثل هيكلها اللغوي العام في هذه اللهجات الإقليمية التي تختلف من جهة إلى جهة بل أحيانا تختلف من قرية إلى قرية مجاورة لها»[15] لقد أخد الروائي بهذه اللغة للتعبير عن الأحاسيس وتبليغ ما يراد من مقصود، وبفضل هذا الانفتاح اللغوي استطاع الروائي أن يعبر عن مقصوده بكل أريحية وتجلّت العامية في الرواية من خلال مظاهر متنوعة فهي تزيد النّص الروائي أصالة وواقعية أكثر ؛ كونها لغة لا قوانين تحكمها وتختلف من منطقة إلى أخرى كما أنّها حيوية تتجدّد من جيل إلى آخر ومن مكان إلى آخر.

وشخصيات رواية كاماراد لا تبتعد عن سياقها الاجتماعي فذلك واضح جذا في تعبيراتها، هذا التوظيف الكلامي عند الروائي مقصود للأنة يعي أهميته عند التلقي، فالشخصيّة الروائية تعبير عن الواقع الذي تعيش فيه والضغط الذي يكبل نفسها والتوظيف العامي يغوص بالقارئ في السياق الاجتماعي البائس الذي يلخص لنا القهر والوضع المزري، والعامية هي التي سيطرت على حياة الأمة العربية في شؤونها اليومية العادية باعتبارها تستخدمها في أغراضها المختلفة،ولا تخضع العامية لقوانين تضبطها، وقواعد لغوية تحكم عباراتها لأنها تلقائي متغيرة بتغير الأجيال والظروف لمحيطة بها حيث تحررت هذه الخيرة من قيود الإعراب والنحو في الكلام لتحكم وظيفة قضاء حاجات الناس والتفاهم فيما بينهم، والروائي الجزائري استطاع إعادة الاعتبار الألفاظ البسيطة، وما تقتضيه كل شخصية للتعبير عن همومها وأفكارها باللغة التي تريد. حضرت اللغة العامية في المتن الروائي كونها اللغة التي تجمع بين أفراد المجتمع فالمجتمع اللغوي يتصف باالثلاثية اللغوية؛ لغة فصيحة ولغة عامية، وهذه الظاهرة طبيعة منتشرة في كل لغات العالم فمن هذا المنطلق العامية لغة أنشأها العامّة لحياتها اليومية، والدليل إنها لغة يستخدمها العامة في الشارع والسوق وبين أفراد المجتمع.

3ـ اللغة الفرنسية:

يمكن اعتبار اللغة الفرنسية من أهم مشاهدته الرواية الجزائرية التي أخذت من لغة المستعمر لغة ثانية في متنها الذي يقوم على لغة تنبش في أعماق الواقع الاجتماعي وآخر يرتبط بالثقافة الفرنسية، وذلك من خلال توظيف المعجم الفرنسي، ويتم إدخال هذه اللغة إلى الرواية عن طريق ترجمة بعض المعاني الواردة في حوار الشخصيات إلى اللغة الأجنبية، وهذه اللغة تنحصر في كون الرواية الجزائرية نص يستوعب ثقافة دخيلة ويقدم للقارئ حوارا خفيا بين الثقافتين العربية والفرنسية، ولطالما مثلت الكتابة باللغة الفرنسية للكتاب عامة والروائيين خاصة مأساة حقيقية فكانت اللغة الفرنسية تمثل منفى بالنسبة لهم، فالروائي والباحث الجزائري الذي عايش مأساة التمزق والعنف اللغوي باحثا في لغة العدو عمّا يعبر عن ذاته وقفت في طريقه مشكلة التعامل مع اللغة الفرنسية.

المحور الثالث: اللغة المهجّنة (التعدد اللغوي) في رواية كاماراد رفيق الحيف والضياع

هي تلك اللغة التي يكون التهجين فيها احد الطرائق الأساسية لبناء صورتها في الرواية الجزائرية حيث تميز الرواية بحضورها المزدوج والمتعدّد اللغة الأم لغة الآخر واللهجات المتنوعة، واللافت الانتباه في هذه القضية هو غياب الحدود الشكلية الفاصلة بين الملفوظات التي تشكلت منها لغة هجينة في الرواية ، وتتجلى اللغة الهجينة في التعدد اللغوي ذاته في الرواية الجزائرية الحديثة، فقد عمد "الصديق حاج أحمد "إلى تطعيم اللغة الفصحى بملفوظات أجنبية عنها فنجده يستخدم العامية الجزائرية وأحيانا الفرنسية، فعلى الرغم من طغيان الفصحى على الرواية إلا أن هذه الأخيرة تقترب من مواضيع عدّة من اللغة العامية واللهجات المختلفة واللغة الفرنسية، ومختلف لغات الفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع، هذا ما جعل من العامية والفصحى تحاور الآخر وتتعامل معه مساهمة في تهجين ملفوظاته لتحرير الرواية من سلطة وهيمنة اللغة

الأحادية، وبناءا على ذلك جاءت لغة الرواية ذات حمولة إيديولوجية واجتماعية، وعن لغة الرواية يقول صلاح فضل: «هي نظام لغات تنير إحداهما الأخرى حواريا ولا يجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة»[16].

1ـ تداخل العامية والفصحى:

استعمال العامية هو انعكاس للواقع اللغوي الاجتماعي، ويمكن إيرادها في الرواية لمزيد من الواقعية والاقتراب من صلب الحدث، فاللغة بوصفها نظاما من العلاقات، تكشف عن البنيات الاجتماعية وصراعاتها، من ثم حتى هي في حد ذاتها تمثل واقعا، تكثف لنا اللغة هوية المجتمع بصفة عامة، والفرد بصفة خاصة، وهي في لذلك حيز يترجم كل ما يدور في الواقع والمجتمع ببناياته، ولقد استطاع الروائي على توظيف مبدأ التهجين في اللغة أو مستوى التقاطب والتنافر بين اللغات حيث وظف اللغة المعاصرة تحاكي اليومي والمعاش موظفا بنية لغوية تتداخل مع الفصحى وتتقاطع معها، واستطاع أن يستدرج القارئ إلى جو الكتابة ويشده إلى هذا النص بتوظيفه للغة الفصحى والعامية ومن ذلك يقول:« لم يشبهوا تلك الفرجة التي أتقن إخراجها مولى الحرفة على وجهه»[17].

وهناك مقولات تنبئ عدة تتداخل العامية مع الفصحى حيث يقول أيضا:«بلا تيك طاك أو بوم باك يا أمي»[18] فقد نختلف حول هذا الاستعمال اللغوي الذي هو أقرب إلى الواقعة من جهة، ومن جهة أخرى قد ننظر إليه انه إسفافا لغويا يسقط اللغة الإبداعية من عليائها ويجرها إلى لغة عامية لا تحقق الجمالية الأديبة المرتبطة بذلك المستوى الفصيح، ومع ذلك قد لا ننظر إلى هذه البنية اللغوية من هذا الجانب، خاصة إذا علمنا أنها موضع خلاف بين المبدعين والنقاد ومنظري الأدب واللغويين، ولننظر من زاوية التعدد اللغوي في بنية هذا النص المختار اللغوية لنجدها تتداخل مع العامية والفصحى. ومن خلال ذلك فاللغة في رواية (كاماراد) لغة هجينة، بخلاف اللغة الصافية النقية والأحادية الصوت والنسق، كالمجتمع يضم مجموعة أفراد تنتمي لطبقات متنوعة يتفرع

عنها لهجات مختلفة ولغات طبقية متباينة وعامية، والتهجين خاصية أسلوبية يتبناها الروائيون قصد خلق الجو الحواري المتعدد الأصوات.

2ـ الفرنسية المعربة:

كما عمد الروائي إلى تطعيم لغة الرواية بمفردات فرنسية مكتوبة بالعربية ويقول في ذلك: «سيشوارا، هذه لي مون باطرون، ديكتافون، الفيراج، كلونديستان، كلاشينكوفا، بونجور ليكاماراد، الطراباندو...»[19] وردت هذه الملفوظات في المتن الروائي بلغة فرنسية معربة أقدم الروائي بتهجينها بطريقة واعية وقصدية ليمتزج بذلك وعيان وصوتان، كما كان قصده من توظيف هذه الملفوظات النزول بهذه اللغة المعربة للمستوى العامي بعد تعريبها وإعطائها نكهة عربية تبدو كما وكانت أصيلة عربية، ومن هنا يتأكد للقارئ بأن مسألة التعالق الفني بين الروائي كإبداع واللغة الفرنسية كممارسة نقدية ثقافية التي تعدّ أساسا لتفعيل الكتابة الروائية وتهجين في لغة الرواية هذا الأخير (التهجين) الذي يعدّ انزياحا عن معيار معهود.

اللغة الفرنسية المكتوبة بالفرنسية:

-Chiers du cinema

-Merci Mon Patron

- Mon Camarade-un morceau de pien avec le confiture

-Deux cent Dinars[20]

إن كثرة توظيف اللغة الفرنسية في رواية (كاماراد) يجعلها محكومة بتوتر ثقافي، جعلها تبحث عن نفسها في صورة تشكيل لغوي متباين ومختلف وسط حقل واسع وهو الحقل الثقافي، والذي مكّن من خلق تفاعل خلاق إن التعدد اللغوي (اللغة الهجينة) في رواية (كاماراد) يجعلها تنفتح على تعدّد الأصوات بالمفهوم الباختيني، وبالتالي تنوع

الثقافات والمستويات وإذا كانت هذه الرواية توظيف مشهدا ثريا لغويا، والأجنبي الفصيح والعامي فهذا لا يعني أنها تتمركز حول ما هو ذاتي فحسب بل أنها تنفتح على ما هو أجنبي مما يجعلها نصا متفتحا على انصهار الثقافات، يتضح من خلال ما سبق ذكره أن الرواية هي نظام من اللغات كل واحدة تستدعي الأخرى وتحاورها.

وتتوفر الرواية على مزيج من اللغات وعلى أكثر من نسق لغوي واحد وهي مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، ويرى ميخائيل باختين أن ماهية الرواية كممارسة تقنية اللغة في علاقة عضوية مع المجتمع وليس ما تعكسه من أراء المؤلف أو ما تطرحه من الموضوعات الاجتماعية لأنه وفي الخطاب اللغوي تتعدد اللغات، وكأن الرواية مجتمع قائم بذاته، زمانه ومكانه وشخوصه الذين يتحركون ويتحاورون ويؤدون وظائفهم الموكلة لهم في العمل الذي يبدعه المؤلف.

خاتمة:

في ختام دراستنا هذه التي تناولنا فيها اللغة المهجنة بما تقوم عليه من تعدد لغوي في رواية كاماراد رفيق الحيف والضياع للصديق لحاج أحمد لابد لنا من أن نختمها بالنتائج المتوصل إليها:

- الرواية المتعددة اللغات هي رواية تتداخل فيها لغات مختلفة، ويمتزج فيها صوت الروائي مع شخصياته، هذه الأخيرة التي تعبر عن أفكارها ورؤاها بإيديولوجيتها.
- التهجين تقنية تمكن الروائي من استحضار خطاب آخر في عمله، ثم تحقيق التعددية اللغوية ليندرج الخطاب الناتج ضمن الرواية متعددة اللغات.
- رواية كاماراد هي نموذج من أعمال الصديق حاج أحمد الزيواني قائم على التعددية اللغوية، استطاع الجمع بين عدة لغات داخل نص روائي واحد.
- أفضى التمازج بين الفصحى والعامية والأجنبية إلى الكشف عن العوالم الاجتماعية والنفسية للعديد من الشخصيات.

الهوامش:

1- ابن منظور، لسان العرب، ج15، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص31.

2- ميخائيل باختين، تحليل الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر الدراسات والنشر والدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص123.

3- جميل حمداوي، مفهوم التهجين وآلياته في الرواية (رواية شعلة ابن رشد لأحمد المخلوفي أنموذجا)، ط1، دار النابغة للنشر والتوزيع. ص 38.

4- مرجع سابق، ميخائيل باختين، تحليل الخطاب الروائي، ص122.

5- جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "للأعرج واسيني، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة -محمد خيضر بسكرة، جانفي، 2010، العدد السادس، ص3

6- (ينظر)، المرجع نفسه، ص4-5.

7- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي وعلاقاته السردية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د،س)، ص191

8- سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2001م، ص26

9- بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص59.

10- المرجع السابق، سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، ص10.

11- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988، ص109

12- الصديق حاج أحمد، كاماراد رفيق الحيف والضياع، دار فضاء للنشر والتوزيع، ط1، 2016م، ص33.

13- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، (ظ2)، بيروت، 1984م، ص59

14- تزفيطان تودوروف باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1996،2 م، ص215

15- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2012،5م، ص7.

16- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعد الصباح، ط1992،1، ص33.

17- الصديق حاج أحمد، كاماراد- رفيق الحيف والضياع، ص32.

18- المرجع نفسه: ص73.

19- ينظر: المرجع السابق، الصديق حاج أحمد، كاماراد- رفيق الحيف والضياع، ص 22-337.

20- ينظر: مرجع سابق، رواية كامارراد، رفيق الحيف والضياع، ص12-182.

تمظهرات الأزمة في الرواية الجزائرية

ـ قراءة في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة ـ

ط/د حليمة محلق

جامعة محمد الصديق بن يحي- جيجل –الجزائر

البريد الإلكتروني: halima9494mm@gmail.com

الملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى تسليط الضوء على **الأزمة التسعينية** التي شكلت منعرجا حاسما في مسار **الرواية الجزائرية**، التي واكبت مختلف التطورات والتحولات الطارئة على الواقع الجزائري خطوة بخطوة، والتي لم يكن الروائي الجزائري بعيدا عنها، بل كان شاهد عيان عليها، إذ راح يعبر عن مختلف التحولات و**الصراعات الأيديولوجية** في أعمال أدبية أطلق عليها **أدب الأزمة**، والذي اقترن ظهوره **بالعشرية السوداء**، التي جسدتها الكثير من النصوص الروائية التي سعت إلى مساءلة الواقع، وتشخيص **الأزمة الجزائرية**، التي كان لها بالغ الأثر على الكتابة الإبداعية.

الكلمات المفتاحية: الأزمة الجزائرية- الرواية- الصراعات الأيديولوجية- أدب الأزمة- العشرية السوداء.

تقديم:

تأثرت الرواية الجزائرية عبر مراحل تطورها بالكثير من الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية... ولا سيما الأحداث التي شهدتها في التسعينيات أو ما تعرف

بالعشرية السوداء، التي عاشت فيها الجزائر مأساة وطنية، والتي لم يتخلف عنها الروائي الجزائري، ولم يكن بعيدا عنها، بل راح يواكبها ويؤرخ لها في كتابات باتت تعرف بأدب الأزمة، حيث اتخذ من سؤاله حدثا مركزيا لأجل بناء متنه الحكائي، الذي هيمنت عليه الكثير من التيمات على غرار تيمة الموت والعنف وصبغت الرواية الجزائرية بمسحة الحزن والسوداوية والفجيعة والألم...إلخ. ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد فحسب، بل كان لوقع الأزمة أثرا بليغا في تحول مسار الكتابة الروائية الجزائرية، التي أعلنت نزوعها نحو التجديد والتجريب، بكسرها للقيود الكلاسيكية التي هيمنت ردحا من الزمن على الكتابة الروائية، باحثة بذلك عن شكل جديد قادر على احتواء الحياة المعاصرة، ومواكبة تغيرات الواقع. من هذا المنطلق جاءت هذه المداخلة الموسومة ب"تمظهرات الأزمة في الرواية الجزائرية-قراءة في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة-" لتسلط الضوء على أدب الأزمة وتجيب عن الأسئلة الآتية:

- ما المقصود بأدب الأزمة؟
- كيف أثرت الأزمة الوطنية على مسار الكتابة الروائية؟ وفيما تجلت آثارها؟ وهل استطاع الخطاب الروائي الجزائري المعاصر التفاعل معها؟
- ما مدى تجليات الأزمة في رواية تيميمون؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى قسمنا الدراسة إلى ثلاثة عناصر، العنصر الأول تناولنا فيه مفهوم أدب الأزمة، والثاني خصصناه للحديث عن أثر الأزمة وانعكاساتها على الكتابة الروائية، أما العنصر الثالث فقد تمحور الحديث فيه عن مظاهر الأزمة في رواية تيميمون باعتبارها واحدة من الروايات المعاصرة التي جسدت الأزمة الوطنية وتفاعلت معها، وحاول رشيد بوجدرة أن ينقل عبرها معاناة المثقف الجزائري أيام المحنة.

أولا- مفهوم أدب الأزمة:

قبل الخوض في مفهوم أدب الأزمة ارتأينا أولا الوقوف عند المدلول اللغوي لكلمة "أزمة"، حيث جاءت في معجم الوسيط «تأزم: أصابته أزمة، الأزمة: الشدة والقحط، والجمع أوزام، يقال أزمة مالية سياسية وأزمة مرضية. المأزم: الطريق الضيق بين الجبين والجمع مآزم»[1].

يشير هذا المدلول اللغوي إلى أنّ الأزمة تعني الشدة والضيق والقحط، وهي متعددة منها الأزمة المالية، والسياسية، والمرضية...إلخ، أما اصطلاحا فقد عرفت بأنّها «موقف يطرأ فجأة فتصبح له الأولوية المطلقة في ضرورة التعامل معه واتخاذ قرار لحسمه لأنّه يهدد إحدى القيم العليا في المؤسسة بشكل لا يمكن التسامح معه»[2] كما عرفها بيبر"bieber"على أنّها «نقطة تحول في أوضاع غير مستقرة يمكن أن تقود إلى نتائج غير مرغوب فيها إذا كانت الأطراف المعنية غير مستعدة أو غير قادرة على احتوائها أو درء مخاطرها»[3] من خلال هذين التعريفين يمكن القول إنّ الأزمة هي عبارة عن حدث غير متوقع يهدد كيان الأفراد وأمنهم ويجعلهم غير قادرين على احتوائه، وهو ما حدث مع الشعب الجزائري إبان التسعينيات الذي وجد نفسه يتخبط بين المطرقة والسندان، ويعيش أزمة دموية نتيجة لظروف وعوامل سياسية وفكرية وأيديولوجية أسهمت في وقوعها، وعلى إثرها عاش قرابة عشر سنوات من القهر والعنف والقتل والتعذيب والاغتيال، والتي لا تزال آثارها الدامية خالدة في ذاكرته وبالخصوص ذاكرة الأديب الجزائري؛ إذ عاش هذه الأزمة وعايشها من خلال كتاباته التي أطلقت عليها الكثير من التسميات ك"الأدب الاستعجالي"، "أدب المحنة"، "أدب العشرية السوداء"، "أدب الأزمة" ...ذلك أنّ «هذا النوع من الأدب ارتبط ظهوره ومضمونه بسنوات المحنة الجزائرية، إذ اتخذ النص الروائي المأساة الوطنية التي انفجرت على أكثر من صعيد المادة الخام لبنائه السردي، المأساة الجزائرية التي تعود خلفياتها إلى أحداث(5 أكتوبر 1988)»[4] والتي

شكلت منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر الحديث والمعاصر، ويطلق أدب الأزمة على تلك الأعمال الأدبية التي تناولت ظاهرة الإرهاب والصراعات الأيديولوجية التي سادت فترة التسعينيات، وكانت الرواية الحاضنة لها، فهذه الأخيرة «تمتد عبر الزمن لتلتقط مادتها مما هو راهن، لتنّقل بكل علو وتسام التجربة الواقعية إلى تجربة إبداعية يخالطها جانب أوفر من التخييل والفنية»[5] وهذا ما جسدته التجربة الإبداعية الجزائرية التي استطاعت أن تعبر عن الواقع المأساوي، من خلال نصوص روائية« تراجيدية لابسة ثوب المحنة والعنف، هذا الأخير لم يكن الطابع الوحيد في عشرية الأزمة، بل كانت عشرية التحول نحو اقتصاد السوق وتسريح العمال وإلغاء انتخابات 1992، حيث تمكنت من تسخير كل آلياتها لاستيعاب الأزمة بمواضيع متنوعة»[6] فجاءت بذلك نصوصها عبارة عن لوحات دموية تسودها السوداوية، نتيجة للفعل الإرهابي، الذي لا يعد حدثا بسيطا بقدر ما هو حدث فظيع وهمجي، هذه الهمجية جعلت الكتابة الأدبية التي ظهرت في حقبة المحنة تتسم بالغموض والسوداوية والتشاؤم، مليئة بالفجيعة، رافضة للسياسة، ساعية إلى كشف مؤامرة غير واضحة المعالم.[7] هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ بعض الباحثين والدارسين قد آثروا استخدام مصطلح الأدب الاستعجالي بدلا من المصطلحات الأخرى، ذلك أنّ الأدب الاستعجالي هو« وليد الظروف المفاجئة التي طبعت المجتمع الجزائري في مجال الإرهاب، حيث الأحداث متتالية ومتتابعة ومتسارعة ومفاجئة على نمطية لم يعهدها المجتمع وبأحداث لم يخبرها، مما يتطلب أدبا استعجاليا يعبر هنا، ويؤرخ لها ويكشف أسبابها ونتائجها»[8] لكن هذا المصطلح قد قوبل بالرفض وتعرض للكثير من الانتقادات من قبل الكثير من النقاد والأدباء على غرار الطاهر وطار ،واسيني الأعرج ،أمين الزاوي الذي يرى بأنّ مصطلح الأدب الاستعجالي هو «أدب زائل لا يثبت أمام التاريخ، وهو يفتقد إلى الأدبية، أي يفتقر إلى الأسلوب الجمالي، فهو قريب إلى المقالات الصحفية أكثر من النصوص الأدبية»[9] ونحن لا نجانب صواب هذا الرأي، ولكن هذا ليس معناه أنّ جل

الكتابات الروائية التي كتبت في ضوء المحنة تفتقر للأدبية والأسلوب الجمالي؛ فهناك نصوص روائية راقية استطاعت أن تتخطى القطر الجزائري لتتجاوزه إلى العربي فالعالمي، وسجلت بذلك اسمها في قائمة الأدب الجزائري، وما زالت تحظى بالاحتفاء من قبل الباحثين والدارسين إلى يومنا هذا.

ثانيا- أثر الأزمة وانعكاساتها على الكتابة الروائية:

إنّ المتتبع لمسيرة الرواية الجزائرية يجد بأنّها قد واكبت مختلف التحولات والتغيرات التي طرأت على المجتمع الجزائري، بدءا من الثورة ومرورا بعهد الاستقلال ووصولا إلى العشرية السوداء التي عاشت فيها الجزائر حرب ضروس، فما لبثت أن تتنفس الصعداء حتى ألحق بها الإرهاب فسادا وخرابا ودمارا على كافة الأصعدة، بما فيها الصعيد الأدبي الذي لم يسلك هو الآخر من جبروت الإرهاب، وفي ظله عان المثقف الجزائري الأمرين، فقد كان أكثر الناس استهدافا من قبله ومن قبل السلطة، فأينما ولى وجهه وجد شبح الموت يطارده، من مكان إلى مكان، فكم من أديب تعرض للاغتيال، والتهديد، والضغط، والاختطاف... وهذا ما صرحت به وكشفت عنه الكتابة الروائية التي «تفاعلت مع الحدث وطوعت لغتها، وعاصرت أوضاع الأزمة، بقدر صخبها كان السرد قويا متدفقا إلى أعمق الحدود بل وغاص في بؤر الإحساس والشعور الذي يساوي الكاتب لأنّه فرد من المجتمع الجزائري»[10] بعدما اتخذ-أي الكاتب- من «الأزمة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي ومنه تتوالد تيمات جديدة تتعلق كلها بالعنف والموت والمنفى»[11] وكل هذه التيمات عالجتها رواية الأزمة فعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر رواية "المراسيم والجنائز" لبشير مفتي التي تعد «شهادة على واقع وشهادة على حضور ذات معذبة ومتميزة في رؤيتها وعذابها وفي تعاملها مع الشخصيات التي تتحرك على الرقعة الروائية، وهي تجسد في وجه من وجوهها محنة المثقف-وتترجم أيضا-ثقافة الوطن الممحون»[12] وهذا ما كشف عنه عنوانها الذي جاء محملا بكل معاني الأسى والحزن« فكلمة المراسيم

وحدها تستوقفنا بهذا المد الذي يذيلها في لحظة صوتية كأنّها الأنين قبل التلفظ بحرف العطف والمعطوف حيث يكتمل وقع الحزن في كلمة الجنائز. ولعل صيغة منتهى الجموع تعمق الشعور بالحزن كما ويزيده جمع التكسير انكسارا»[13] ويضاف إلى هذه الرواية روايات أخرى صورت العنف من مثل" ذاكرة الماء"و"سيدة المقام"... لواسيني الأعرج، رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي ،رواية"تيميمون" لرشيد بوجدرة، رواية "الورم" لمحمد ساري، رواية" مقابر الياسمين "لإبراهيم وطار، رواية" تماسخت دم النسيان "للحبيب السايح، "الشمعة والدهاليز "لطاهر وطار ،رواية "متاهات ليل الفتنة "لحميدة العياشي ...إلخ فهؤلاء وغيرهم من الروائيين نجدهم تعاطوا مع «موضوع العنف السياسي وآثاره اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا والتقى الطاهر وطار في "الشمعة والدهاليز" مثلا مع واسيني الأعرج في "سيدة المقام"، في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسدها آخرون كإبراهيم سعدي في "فتاوى زمن الموت "من خلال شخصيات مهزومة بخيبات آمالها فيما كانوا يرنون إليه»[14] وكل هذه الروايات السالفة الذكر وغيرها قد صورت وأرخت للأزمة التي شكلت منعرجا حاسما في تحول مسار الكتابة الروائية، التي نزع أصحابها نحو التجديد والتجريب، إذ أنّ «ممارسة التجريب على صعيد أشكال الكتابة الروائية، وارتياد المسكوت عنه، جعل الخطاب الروائي يسعى إلى تفكيك الواقع والإنسان وإنتاج قيمة جمالية حولهما، مما أدى إلى إبداع شكل روائي جديد بعناصره وبنائه وتفاعلاته الذاتية والموضوعية وفلسفته وقيمه الفنية والجمالية»[15]وقد ظهر« مع تجارب مرزاق بقطاش، وواسيني الأعرج، وأمين الزاوي، وجلالي خلاص، وعبد المالك مرتاض، والحبيب السايح وغيرهم»[16] ومن هنا نجد أنّ التجربة الجزائرية التي اتسمت بالعنف والاضطراب قد «انعكست أمام خصوصية المعاناة على التجربة الفنية الروائية، حيث أدت إلى تكسير الشكل الكلاسيكي للرواية في رحلة البحث عن التجاوز ليس على مستوى المضمون فحسب ولكنه عن التجاوز على مستوى الشكل أيضا وإحداث

القطيعة مع الأشكال التقليدية في محاولة للانفلات من أسر الأشكال الفنية الكلاسيكية وقيودها والوصول إلى مستوى مواز لحرية المضمون بامتلاك حرية الشكل الذي يستدعي تحولات في جماليات النص السردي حتى يكون قادرا على استيعاب الإشكاليات المستجدة والتحديات المتولدة عنها»[17] هذا وقد تميزت رواية الأزمة بجملة من الخصائص والسمات نجملها في ما يلي:

1-التعدد اللغوي: تميزت رواية الأزمة بالتعدد اللغوي في المتن السردي، حيث وجدنا فيه أكثر من لغة، متراوحة بين الفصحى والعامية والفرنسية في بعض الأحيان، وبذلك « أصبحت لغة الروائي مشكلة من لغات متعددة ومتنوعة، تعكس تعدد لغات المجتمع وفئاته المختلفة وتقوم على الإفادة من أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب»[18] الذي ينقلها عبر شخصيات الرواية، ويمكن أن نمثل لذلك برواية "ضمير الغائب(الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)" لواسيني الأعرج التي يمزج فيها بين الفصحى والعامية حيث يقول «راح تجنني معك. هبلتني بغبائك وقلة تفكيرك وزيد وليت كذاب محترف. والله ما نسامحك. يبدو أنك لا تستحق كل ما أمنحك من حب وأشواق أنام معك في الفراش نفسه وتتركني في غيظي وتمارس العملية السرية يا وحد الوحش لا تقول لا(...)مريض ومرضتني معك»[19] وهذا التعدد في اللغة أضفى على الرواية الجزائرية أبعادا فنية وأخرى جمالية.

2-الانفتاح على الأجناس الأدبية: إنّ القارئ للرواية الجزائرية يلحظ مدى قدرة استيعابها لمختلف الأشكال الأدبية والانفتاح عليها، وهي سمة من السمات المميزة لها، ومن الروايات التي وظفت داخل متنها السردي الفنون الأدبية وغير الأدبية مثلا رواية تيميمون لبوجدرة والتي وظف فيها المقال الصحفي، كما وظفت أحلام مستغانمي فن الشعر والرسم والموسيقى والتصوير الفتوغرافي في رواياتها "فوضى الحواس"،"ذاكرة

الجسد"، "عابر سبيل"، فالروائي عند تبسيط حدث من أحداث الرواية نلفيه يلجأ إلى هذه الفنون لأجل تدعيم أحداث روايته[20].

3-عنف اللغة: إنّ اللغة التي كتبت بها رواية الأزمة نجدها مفعمة بالعنف، والتي استطاعت أن تنقل الواقع العنيف بطريقة فنية وجمالية، مصورة إياه بألفاظ عنيفة ومأساوية؛ إذ نجد أغلب الكتاب الذي عبروا عن الأزمة صوروها بلغة عنيفة، قصد استمالة القارئ والتأثير فيه، وإشراكه في الجو العام، وكأنّه يعيش اللحظة، ومن أمثلة عنف اللغة ما جاء في رواية "تيميمون" لرشيد بوجدرة حيث يقول في إحدى صفحات الرواية« قتل الرجل ذبحا من طرف عصابة إرهابية مكونة من شبان متعصبين ومدمنين على تدخين الحشيش، اغتيل المسكين أمام ابنته البكر على طريقة الأصوليين الذين يذبحون الأشخاص في قعر ديارهم وأمام ذويهم، ويستأصلون الأعضاء الحيوية عضوا، عضوا ويستلخون الجثث ويسفكون الدماء الزكية هكذا»[21].

ثالثا- مظاهر الأزمة في رواية "تيميمون":

تعد رواية "تيميمون" لرشيد بوجدرة من الروايات التي تعاطت مع عنف الأزمة وتفاعلت معها، والتي سعى من خلالها بوجدرة إلى مساءلة الواقع، والتنديد بالجرائم المرتكبة في حق الشعب الجزائري الذي راح ضحية كثير من العوامل والأسباب التي أفضت به إلى الدخول في دوامة العنف الدموي، فضلا عن أنّ هذه الرواية قد« مثلت مدى تأقلم الرواية الجزائرية مع الأزمة، وخاصة أنّها ظهرت في أتونها وولدت في رحمها، وشخصت شدتها أثناء الفترة القاسية للإرهاب بالجزائر سنة 1994»[22] علما بأن أثر الإرهاب في هذه الرواية لم يجعل منه محرك التاريخ، بل ظاهرة طارئة على التاريخ، وسيبقى محطة سوداء في طريق التاريخ، كما تظهر الأخبار بقعا سوداء في جسد الرواية[23] التي تدور أحداثها « حول مشروع سردي بسيط يتمثل في الكشف عن العلاقة الانفصالية-الاتصالية بين السارد-البطل وحيزين مكانيين مهيمنين: قسنطينة،

الصحراء، وسرعان ما يتفرع هذان الموضوعان إلى موضوعات ثانوية مشمولة على رغبات وذوات صغرى، تشكل مجتمعة الحكاية الإطار»[24] التي تصور رحلة هروب بطل الرواية إلى عالم الصحراء حفاظا على حياته، جراء الوضع المتأزم الذي كانت تعيشه الجزائر، ولكن هروبه لم يمنع أخبار القتل والذبح والاغتيال من وصولها إليه، فها هو يتلقى خبر اغتيال الأستاذ ابن سعيد على يد الجماعات المسلحة إذ يقول« الأستاذ ابن سعيد يغتال هذا الصباح على الساعة الثامنة والنصف بمشهد ابنته البكر»[25] ويواصل قوله «قتل الرجل ذبحا من طرف عصابة إرهابية مكونة من شبان متعصبين ومدمنين على تدخين الحشيش، اغتيل المسكين أمام ابنته البكر على طريقة الأصوليين الذين يذبحون الأشخاص في قعر ديارهم وأمام ذويهم»[26] يطرح هذا المقطع السردي قضية من القضايا التي أثارتها رواية الأزمة وعبرت عنها وجسدتها بين طياتها ألا وهي قضية المثقف، فكما هو معلوم أنّ المثقف الجزائري بكل أصنافه أستاذ، صحفي، محامي ....كان أكثر الناس عرضة للقتل، سواء من قبل الإرهاب أو من طرف السلطة، إذ عان الويلات بسبب هذين الطرفين، اللذان حولا حياته إلى جحيم، وحرماه من عيشة هنية، ففي كل دقيقة وثانية كان الموت يتربص به، فها هو الأستاذ ابن سعيد الذي يمثل نموذجا للفئة المثقفة يغتال وبدم بارد، لا لشيء سوى أنّه يمثل« رمز التربية ومصدر العلم، والإرهاب يصوّب رصاصه نحو أهل العلم والتنوير ليفرض حالة الظلامية، ثم إنّه يغتال أمام ابنته بلا رحمة ولا شفقة، إشارة إلى ما يصل إليه العمل الإرهابي من فظاعة ووحشية»[27] وهدفه من وراء هذه الأفعال الشنيعة اللاإنسانية القضاء على العلم، لأجل نشر الجهل وإشاعة الأمية في وسط المجتمع الجزائري، لتسهل عليه مهمة تسريب أفكاره الهدامة وإحلالها في الوسط الجزائري. ليتوالى مسلسل الاغتيالات لفئة المثقفين، وهذه المرة الضحية من الإعلام، إذ يقول «صحافي فرنسي يغتال من طرف إرهابيين إسلاميين بالقصبة، في الجزائر العاصمة»[28] فهمّ الإرهاب إذن هو القضاء على كل من يمت للثقافة بصلة، ولا فرق لديه

إن كانت الضحية المستهدفة جزائرية أو غير جزائرية، همهه أن يظفر بغنيمة قتل وأن يريق الدماء، ويزهق الأرواح« والمغتال فوق ذلك من جنسية فرنسية، لأنّ الإرهابيين يريدون أن يجعلوا من فرنسا هدفهم الثاني، ويريدون أن يفتكوا امتدادا دوليا لمساعيهم»[29] ليستمر الكاتب عن طريق بطله في نقل صور العنف، وأخبار الموت، فها هو يقرأ خبر حادثة انفجار القنبلة التي تسبب فيها الأصوليين يقول «تسبب انفجار قنبلة وضعها الأصوليون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلفت تسعة قتلى وأكثر من مائة جريح جلهم في حالة خطيرة... »[30] يكشف هذا المقطع السردي عن حقيقة الإرهاب ووحشية أفعاله التي طالت اغتيال الجماعة، وتسببت في الكثير من القتلى والجرحى. ولا يتوقف العنف عند هذا الحد، بل يستمر في حصد أرواح الأبرياء، ومنها روح الكاتب" طاهر جعوط" الذي تم اغتياله على يد ثلاثة إرهابيين كما جاء في قول السارد «الكاتب الكبير طاهر جعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيين وهو يقود ابنته إلى المدرسة»[31] لا تختلف صورة العنف في هذا المقطع عن المقاطع السابقة، فهو الآخر صور لنا بين دفتيه وحشية العنف الإرهابي وبطريقة لا إنسانية يغتال الأب أمام ابنته دون رحمة أو شفقة، فجاءت لغته عنيفة، عاكسة بذلك مدى عنف الواقع الذي كان يعيشه المثقف الجزائري آنذاك. وبهذا يمكن القول إنّ رواية تيميمون قد جسدت بين ثناياها الأزمة الجزائرية، وتفاعلت معها الرواية، فتجلت فيها «الأحداث التي تميز الساحة، لأنّها بالقياس إلى ما عداها في النص، تمثل بقعا سوداء من الحزن والقتامة والظلام، إنّها تشكل نتوءات يصطدم السيل بها ويتعثر، ولكنه لا يلين ولا يتعثر، والقارئ يشعر بهذا الاصطدام، لأنّ "بوجدرة" يحمله على أن يندمج في النص ذاتيا، وقد يزعزع الخبر كيانه ويفسد عليه التمتع بالقراءة ولكن يستمر في القراءة لأنّ ما يشده إليها أقوى من خبر عابر ولو كان فظيعا، ولو كان مكتوبا بخط أسود بارز، ويمكن القول أيضا أنّ الكاتب لم يعمد

إلى توظيف الظاهرة الإرهابية على سبيل الموضة أو لمجرد مواكبة الأحداث، بل الأصح أنّ الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا، وبالتالي كان لا بد أن يترك بصماته في الكتابة»[32].

خاتمة:

من خلال ما تم التطرق إليه خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- أنّ الأزمة هي عبارة عن حدث غير متوقع يهدد أمن الأفراد ويجعلهم غير قادرين على احتوائه.
- أنّ أدب الأزمة هو ذلك الأدب الذي ولد مع ميلاد الأزمة الجزائرية، وعبرت عنه الكثير من النصوص الروائية، التي نددت بالجرائم الإرهابية.
- أنّ الرواية الجزائرية قد واكبت الأزمة واستطاعت احتواءها، وعبرت عن كل التحولات والتغيرات التي طرأت على المجتمع الجزائري، كون أن الجنس الروائي هو من أكثر الفنون الأدبية احتواء للأزمات، والأقدر على استيعابها، مقارنة بالفنون الأخرى.
- لقد أثرت الأزمة على الكتابة الروائية وانعكست بشكل كبير على الكثير من النصوص الروائية، ويتجلى هذا التأثير في نزوعها نحو التجديد والتجريب.
- لقد اتخذت رواية تيميمون من المأساة الجزائرية موضوعا لها، وعبرت بين طياتها عن الواقع المأساوي الممثل في القتل والاغتيالات والذبح...بطريقة فنية جمالية، وهذا ينم عن مدى القدرة الإبداعية للروائي واستيعابه للأزمة وتفاعله معها.
- إنّ من بين القضايا التي طرحتها رواية تيميمون قضية المثقف، وهي من أبرز القضايا التي عبرت عنها رواية الأزمة، ورصدت مختلف معاناته.

الهوامش:

1- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004 م، ص 16.

2-محمود خلف جاد الله: إدارة الأزمات، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2010 م، ص 8.

3 -المرجع نفسه: ص 9.

4 - حياة بوشليف: خصوصية الرواية الجزائرية من خلال موضوعاتها "رواية الأزمة أنموذجا"، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية الصادرة عن المركز العربي الديمقراطي ببرلين-ألمانيا، ع 14، مج 4، 2020 م، ص 423.

5 -المرجع نفسه: ص 419.

6 -المرجع نفسه: ص 423.

7 -ينظر: عمر بودیبة: رواية الأزمة، المجلة الثقافية الجزائرية، 2014/12/16، رابط الانترنت https://thakafamag.com تاريخ الدخول(2021/03/21) على الساعة15:48.

8 -عبد اللطيف حني: الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، المدونة الأكاديمية للأدب والنقد، الثلاثاء 29 مايو 2012، رابط الأنترنت:dr-cheikha.blogspot.com تاريخ الدخول (2021/03/21) على الساعة 21:53.

9 -مصطلح يحدث جدلا بين الكتاب"الأدب الاستعجالي يفتقد إلى الأسلوب الجمالي"، الحياة العربية، 2013/5/4، رابط الأنترنت

https://www.djazairess.com تاريخ الدخول (2021/03/21) على الساعة22:41.

10 - عبد اللطيف حني: الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة.

11 -لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، مقاربة بنيوية تكوينية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إشراف: رشيد قريبع، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009 /2010 م، ص 51.

12 -مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م، ص 64.

13 -المرجع نفسه: ص 61.

14 -آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2006 م، ص 77.

15 -مليكة ضاوي: تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995-2005) دراسة موضوعاتية فنية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الجزائري، إشراف: نزيهة زاغر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 1436/1435 هـ-2015/2014 م، ص 234.

16 -حفناوي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، د ط، 2015 م، ص215،216. ص 215.

17 - لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 51،52.

18 - هنية جوادي: التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للأعرج واسيني، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 6، جانفي 2010 م، ص 4.

19 -واسيني الأعرج: ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، منشورات الجمل،ط 1، 2008 م، ص 100.

20 -كربع نسيمة: أبعاد الصراع الأيديولوجي لشخصية الفنان في –رواية بم تحلم الذئاب لياسمينة خضرا-، مجلة الأثر، ع 14، جوان 2012 م، ص 27.

21 -رشيد بوجدرة : تيميمون، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط 2، 2002 م، 30.

22 -عبد اللطيف حني: الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة.

23 - مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، ص 68.

24 - عبد اللطيف حني: الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة.

25 - رشيد بوجدرة: تيميمون، ص 25.

26 -المصدر نفسه: ص 30.

27 -مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، ص 66.

28 - رشيد بوجدرة: تيميمون، ص 54.

29 -مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، ص 66.

30 -رشيد بوجدرة: تيميمون، ص 64.

31 -المصدر نفسه: ص 74.

32 - مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، ص 67،68.

جماليات التشكيل البصري عند الشاعر الجزائري (عثمان لوصيف أنموذجا)

ط/د نوح زيتونه عطاالله

جامعة الحاج لخضر– باتنة 1 –الجزائر

البريد الإلكتروني: Nouh.zitounaatallah@univ-batna.dz

الملخص:

ينصرف اهتمام هذه الدراسة الموسومة بعنوان "شعرية الصورة الحسيّة في شعر عثمان لوصيف (لامية الفقراء أنموذجا)" عن البحث في جماليات التشكيل الفني القائم على التنويع في أنماط الصور الحسية كواسطة تربط بين مادة الصورة ورؤية الشاعر المكون لهيئة الصورة من الناحية الحسية وتشمل الصورة البصرية، واللمسية، والسمعية، والذوقية، والشّمّيّة والحركية. فيكف تجلّت هذه الصور في القصيدة المعاصرة؟ وما الجماليات التي حقّقتها هذه الصور في شعر عثمان؟ وكيف تمثّلت مع كل نمط من أنماط الصورة الحسية؟ هذا ما سنسعى في مقاربته من خلال هذه المداخلة.

المداخلة:

أعيت الدراساتُ نقادَ هذا العصر بالبحث في مفهوم الصورة الشعرية، فأولوه أهمية خاصة في كتاباتهم النقدية، وحاولوا جاهدين التعرف عليها بعد أن أغدقوا من آلياتهم القرائية في نتاج المبدعين، واطّلعوا على الآراء النقدية الحديثة فيها، فاختُلِفتِ الرُّؤى والنظريات, وزوايا الفهم لهذه الصورة، فالناقد المرحوم الدكتور عبد القادر القط تناول المفهوم من جانبه الشكلي فقال : " الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه

الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفنيّ "[1].

في هذا التوصيف الشكلي الذي يقدمه الناقد للصورة ما هو إلا تفويض منه للغة مهمة الإبداع والتصوير فيرى أن " الألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها الشكل الفني أو يرسم بها صورة الشعرية"[2].

الصورة حسبه إذن هي تشكيل لغوي تشترك فيه الألفاظ، والكلمات والقيم الفنية، لإنتاج الهيئة أو الشّارَةُ الجمالية الخاصة بالمعنى في طبيعته التصويرية الشعرية، بهدف التأثير في المتلقين، وحثّهم على القراءة والاستمتاع بلذة الشعر.

قد نلمح من خلال التعريف السابق وأقرانه في الآلية العملية، فيه من البساطة وعدم الإحاطة بحدود عمل الصورة، ورونقها التي تتركه في القصيدة الشعرية، فلم يتوقف النقاد عند هذا التعريف، بل إننا نفتك أن منهم من اجتهد في وضع آراء حداثية تجعل من الصورة شيء ولونا آخر أكثر إلماما وتماثلا لمفهوم الصورة الشعرية التي تضطلع مادتها من النصوص الشعرية المعاصرة.

وبوجه آخر فقد بلور النقاد من مفهوم الصورة تماشيا مع الفكر النقدي في الاستقاء من الرمزية والخيال، وعناصر تزيد من فسيفساء تشكيلها، والصورة عنصر جوهريّ في بناء النص الشعري الحديث، كما وجد فيها الشاعر أداة هامة وفعّالة في التعبير عن تجاربه الشعرية، وفتحت أمام القصيدة آفاقا جمالية واسعة حررتها من أسار التقليدية المباشرة، وقادتها إلى منابع غنية وعميقة بالإيحاء المتجدد والخيال الخصب "[3].

معنى ذلك أن وظيفة الصورة في الشعر أصبحت ذات فعالية قصوى، لأنها تحقق للنص الشعري جماليات نادرة، وتحرره من المباشرة والتقريرية، فهي تعمل على توجيه النص توجيها إيحائيا خاصًا، يفسح له فرصة التأثير والانفتاح على الإبداع والمغايرة، لذلك نجد أن هذا التعريف الأخير يمدنا بتوصيف جديد يتوازى ويتطابق في الرؤية مع تعريف الدكتور " أحمد طريسي " خاصة من الناحية الفنية، فقد أورد هذا الأخير في كتابه "الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب" نحتسب من خلاله أن الناقد قد أصاب في إمدادنا بمفهوم أبرز فيه شكلا حيّا لمعنى الصورة في الدراسات المعاصرة فقال "الصورة لوحة فنية تكشف عن عمق معناها الفني من خلال عناصر اللون والخطوط والمسافات والأبعاد، ومع اللوحة لا يتجزأ أحد ليقول عن عنصر اللون أنه لوحة، أو عنصر البعد بين لون وآخر، أو بين خط وخط، فاللوحة تأخذ ككل بكامل عناصرها، وكذلك الصورة في الشعر"[4].

وهكذا نجد ان الصورة قد أخذت تتطور وتبلور من صرحها، فقد أخذت نصيبا من الزمن كبيرا ، يكرر إجراءاتها كثير من النقاد القدماء والمحدثين، تمثلت في " المقارنة المعهودة بين لفظتين يربطهما وجه الشبه كما قد لاحظ ذلك العقاد قبلنا بكثير"[5]حتى غدت تقريرية صرفة لالتحامها مع الدراسات البلاغية المتمثلة في (المجاز، والاستعارات بصنفيها المكنية والتصريحية، و الكنايات...) فنجن لا ننكر ما لهذه الأقسام من أهمية ولكن انفتاح النقد على البديل، كالصور الشعرية الحسية بأنواعها الحركية والسمعية والبصرية ... والتوتر والرمزية وغيرها، وتعود ضرورة الاهتمام بهذه الوسائل الفنية، هو اقتناعنا بضرورة ابتعاد لغة الشعر المعاصر عن المباشرة والتقريرية، وإلا كذلك فإن لغة النثر تحتوى على كثير من المجازات وأشكال البيان الأخرى...، ولكن للغة الشعر خصوصيات جمالية (شعرية) تفصله عن لغة النثر، وله خيال أوسع منه يحتاج لكثير من الإيحاء والتماهي الرمزي، واعتبر كثيرا من الدارسين أن " من أهم العناصر المؤلفة

للمتن الشعري الجديد كذلك الصورة ...، فهي تحررت من تقاليد البلاغة القديمة، وخرجت عن سلطتها، فلم تعد أسلوبا بيانيا تقليديا بل أضحت مجالا إيحائيا لتجسيد ملامح الفن والجمال ".[6]

وهكذا فإن الصورة بمعناها الحديث لم تعد مجرد زخرفة أو حلية، بل اكتسبت في المفهوم الحديث أبعادا مغايرة تماما، وهذا ما اكتشفه النقد الجديد، ثم راح ينساب نحو المشرق العربي ومغربه، " فرأوا أن الصورة الجزئية _ البلاغية _ لابد وأن تزول من الشعر الحديث فتحل محلها الصور المترابطة في تشكيل كلّي، يتحكم فيه النص من بدايته إلى نهايته[7]، لأن ماهية الصورة وشعريّتها لا تكمن في جزء من مادتها، فاللون مادة لا تعطي جمالها ما لم تكون في تشكيل وإلى جانب ألوان أخرى، فمنها يخلق اللون ذاته ويعطي جماله.

أنماط الصورة الحسية:

إن الصورة الحسية هي الجبل الذي يتفتق منه نهر التصوير الفني، فتمتزج في مجراه عواطف الإنسان بمفردات الحس، ويسقى تجربة القصيدة بالقدرة على إحداث الدهشة لدى المتلقي، بصور جمالية محببة، وإن الجمال لا بد له أن ينبثق في صورة حسية؛ المتمثلة في "الصورة التي تمثل حلم الشاعر تمثيلاً دقيقًا حتي تصبح الصورة تجسيمًا لتطور حالته المعنوية عند نقطة من نقاط الانفعال النفسي الشديد "[8] لذا "البُعد الحسي هو واسطة الربط بين مادة الصورة والجانب النفسي المكون لهيئة الصورة من الناحية الحسية وتشمل الصورة البصرية، واللمسية، والسمعية، والذوقية، والشّمّيّة والحركية "[9].

1ـ الصورة الحركية:

تتمثل في نمط من الصور يجعل الحركة أساسًا لتشكيل الصورة بهدف بث الحيوية في النسيج الشعري والصورة الحركية من خصوصيات الشعر التي يمتاز بها،

فإذا كانت "عبقرية الشعر تكمن في إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبة "[10] ويتجلى ذلك بشكل واضح في الصورة الحركية، وهي كما أحصيناها نمط من أنماط الصورة، التي وردت بكثرة في قصيدة الشاعر عثمان لوصيف، فهو يقول بهذا النمط في قصيدته " إلى فقراء العالم " بداية من مطلعها في قوله:

تمزّقنـــا العــواصف واللّيــالـــي ونُبْـــجِــر والحُتـــوف ولا نبـــالي
نُســـافر في الجِــراح وفـي الرّزايـا ونرحل في السُــقوط إلى المعـــــالي
نخـــوض في العُبـــاب وهو طـاغٍ ونبقى للجُنُـــون وللخَبـــالـي [11]

فالصورة الحركية تظهر بشكل جلي ومكرر، حيث وقفنا على كثير من المحطات الحركية السالفة في مباحث الفصل الماضي، لكن مع انطلاقة القصيدة يريد الشاعر أن يشاركه القارئ في مجريات وموقف القصيدة، فهو يضعنا الشاعر من الأول في سياق الحركية، والجو المضطرب الذي ينسج عليه خيوط شعره، فهو بين "العواصف والليالي" ويقول "نبحر" فيبحر وهي دلالة على حركة السباحة التي يجدف الانسان بكل ما يملك من قوة للنجاة لحفظ بقائه، والصعوبة تكمن في أن يبحر للسفر فقال "نسافر في الجراح والرزايا" كذلك البحر ليس هادئا، لأن العواصف يتبعها هيجان واضطراب لحالة البحر، فزاد بقوله "نخوض في العُباب وهو طاغٍ" وهي ركوب الأمواج وعنفوانه.

زاد الأمر حركية لما قال الشاعر "ونرحل في السقوط إلى المعالي"فلا يكفيه أن تحرك على آفاق الأرض بل إنه يزيد عليها حركة أخرى من الأسفل للأعلى، حركاته جوّ وبَرّا وبحرا، حتى يضع في مخيلة القارئ صورة يستشعر فيها الوقت الذي أراده الشاعر، والجو ومكان السفر ومشقاته. وهو ضرب من التصوير يدل على براعة الشاعر وصفاء فطرته الشعرية.

كذلك يزيد الشاعر ألوانا لصورته إذ يضيف لها عنصر الزمن بين ليل ونهار وفجر وبزوغ الشمس فقال:

نُرِيق الفجـــر أُغنـيـــة وسِحـــــرا ونُعْطي الشّـــــمس أثـــواب الدلال

تشتمل هذه الصورة على مساحتين زمنيتين هما الليل في البيت الأول من الأبيات الماضية، والفجر ثم الشمس وهو دلالة دخول الصباح، ونحن نعلم أن الحياة تستيقظ في الصباح، فتموج الدنيا بالحركة والحيوية وبالرغم من أن الليل زمن يدل علي السكون إلا أن الشاعر جعله مفعمًا بالحركة، وقليل ما يهجع الصوفية في لياليهم، لاعتبار الليل هو لقاء الحبيب بحبيبه، ويبغي فيه المحب بالوصال ونيل الثواب، فيبقى نشطا بأعماله ساعيا بكل قواه في العمل والصبر، دون أن يأمن من مكر الله، فيبقى هو معلقا بين القبول والرفض، أو الجذب والنفور, لهذا قال "ابن عربي" أن الليل ثلاث أقسام وجوهره القسم الثالث كما للإنسان ثلاث أقسام جسد و نفس والروح المنفوخ، فقيمته و جوهر وجوده يكمن في القسم الثالث كما الليل"[12].

تعج القصيدة بكثير من الأمثال الحركية، دلالتها شد الرحال والتجلد أمام مشاق الطريق، ولكن سنورد هنا صورة أخرى، تعتبر محطة من محطات طريق الفقراء الذين يصورهم لنا الشاعر في اندفاعهم نحو كل مخيف والتهامهم لكل صعيب وتضحياتهم بكل أنفاسهم فقال:

إذا كفـر الزمـان له رفعـــنـــا زنـــودا للـــمعـــامـــع والقـتـال

تقلبنـا على الأشـــواك دهـــــرا وسرنا في الهـجيـــر بلا نعـــــال

وفجّـــرْنا الجبـــال الصـم مـــاء وأوقـــدنا الشـــموع بـلا ذبـال [13]

هذه الصورة - أيضًا - حركية إجمالاً وتفصيلاً، فالشاعر يتفنن عليها بتشكيلاته من جبال، وأنهار يفجرها منها، ثم ما يفتى أن يقلب موازين الانتظار بصورة أخرى، وانتقال

مباشر من صورة لأخرى فمن الأشواك والهجير إلى الجبال ثم إلى الآمال، ليضع بين يدي القارئ مذكرة من مجموع صور تعكس صفحات حياة خاضها الشاعر وصحبته من الفقراء، وما كانت هذه الاضطرابات إلا ملخصا تصويريا عن نفسية الشاعر المضطربة والمرتعدة.

2ـ **الصورة البصرية**:

تعتمد الصورة البصرية على حاسة البصر للدخول من خلالها إلى شعور المتلقي وفكره، وتطلق طاقاتها الإبداعية ليحلّق خيال المتلقي فيتصور أنه يبصر تلك الصورة بكل جزئياتها، وهذا النوع من الصور الفنية في غاية الأهمية، لأن " أكثر الصور الشعرية شيوعًا هي الصورة المرئية، ومن السهل أن نجد العديد من القصائد التي تعتمد على التأثير على الحواس الأخرى لكنها تكون مفعمة بالتداعيات المرئية"[14].

من الصور المرئية التي تعتمد على ما يبصره الإنسان ما جاء في قصيدة عثمان لوصيف في قوله:

وفجّـــرْنا الجبـــال الصـــم مـــاء وأوقـــــدنا الشـــمـــوع بـــلا ذبـــال

عرائسنا الكواكـــب نـجـتـلـيـهـــا جميلات وفاتنـــــة الـمـجـالـــــي

بلون الرمل والـعشـــب اصطبغـنـا ونعـــرف بـــالشحـــوب وبالـهـــزال [15]

الشاعر من خلال الأبيات التالية وما ورد فيها من صورة بصرية فهو يلتمس من القارئ أن يحرك حاسته البصرية لإدراك دلالاتها وفهمها، حيث أن لإدراك أول علامات الجمال قبل التماسه وتمحيصه، يمر بمسح شامل بالعين ولو من بعيد، لهذا يشترط معرفة اللون كذلك البصر فغريب على الإنسان معرفة اللون قبل رؤيته بعينه أن يدركه باللمس أو الشم!

وتتجلى أيضا في البيت التالي:

ستبتسم النّجـــوم لنـــا ابتهـــــاج وينقشع الظـــلام عن الرجـــــال [16]

هذا البيت يعتبر أول بوادر ظهور الأمل الذي كان ينتظره الشاعر، وصوره بطريقة إيحائية من الطبيعة واستعمل فيها الشاعر صورة بيانية، وصورها بطريقة تمعن معرفتها بالبصر، وكأن القارئ يراها مباشرة أمامه فيشكلها من أدوات يمنحها الشاعر إليه، بالابتسامة وهي دلالة القبول والرضا وهي علامة يرتاح لها مبصرها، والنجوم لن تتكون صورة في مخيلة القارئ ما لم يراها من قبل، الضوء والظلام، حالين متعاكسين تماما، لن يشعر الإنسان بهما لا بالذوق ولا باللمس، بل بالعين دون غيرها فعبّر الشاعر بهذه الصورة كي يجعل بيننا لوحة يمرر من خلالها ما يصبو إليه وما كان ينتظره من بداية قصيدته . فالنجم يراه الشاعر ذلك الأفق الذي يبرق كل يوم وهو في مكانه بعيد على الإنسان كأهدافه في أول مرة، ولا يمكن للإنسان رؤية هذه النجوم ما لم يكن في الظلام، كما كرر الشاعر ملازمه وهو الليل البَهيم، الذي أعيا الشاعر العيش فيه، وكرره في القصيدة كثيرا، حتى ظهر له الأمل بانقشاع الظلام وهو دلالة على انتهاء هذا الليل وطلوع الفجر وحلول النور في مكانه.

ويورد الشاعر كذلك صورة أخرى في آخر القصيدة لأهميتها أراد الشاعر أن تكون هذه الصورة بصرية في فهمها والقبض على دلالاتها فقال:

كأنّـــــا من خـــلال الغيـــم طرنا ورحنـــــا نـجتـــني ثـمر الوصال

نغنّـــي للصبـــــايـــا راقصـــــات يطفُـــــــــن على الـــمزارع والتلال

يمسّحن الدمـــــوع بِكـــلّ حقـــــل ويقطفن الزنـابق فـــي الســـلال [17]

هذه الصورة جمالية في تصويرها، هشة في تركيبها، منسقة في ألوانها، إذ ما نلمحه من خلال هذه الصورة هو أن الشاعر يعطيها لقارئه على شكل مقطع أو سيناريو سينمائي، يصممه القارئ على مخيلته بصورة تجريدية، ينتقل بها من الغيم ويومه

المشرق بالنور، إلى جني المحصول وغناء الفرح، وانتهاء الحزن، ومسح الدموع حتى وصل الشاعر أمله، الذي دأب أياما في زرع بذوره، وهاهو اليوم يقطف ثماره مقابل جهد حفيف قدمه. امتثالا للقول المشهور " **مَنْ جَدّ وَجَدْ ومَنْ زَرَعَ حَصَدْ** ".

ومثل هذا الأمل الذي يصوره الشاعر عبر مشهد من مشاهد الطبيعة، قد استعملها كثير من الشعراء المحدثين، ونجد من الذين يقدمون في شعرهم مثل هذه الصور الشعرية في أكمل وأنضج أشكالها، الناقد الأنجلوأمريكي " (ت- س- أليوت) ويكفي أن نمثل ذلك بقصيدته (الأرض الخراب) وكان فيها فاقدا للأمل وخصب الأرض، والفكرة إن ملئت نفس الشاعر تبدأ تتراءى من خلال كل ما تقع عليه عيناه وما يقع عليه حسه ...، فكأنها أغلقت أمامه كل طريق أينما اتجه تمثلها هناك"[18].

وتتجلى براعة الشاعر عثمان لوصيف في رسم كثير من الصور البصرية التي ضمنتها قصيدته هذه، وليس هذا بمستغرب إذ أن البصر هو المدخل القريب إلى المشاعر والأحاسيس الإنسان.

3ـ الصورة السمعية:

هي الصورة التي تعتمد على حاسة السمع، ويكون الصوت وسيلتها، فهي صورة تستخدم الأصوات في رسم مكوناتها، إذ إن الأصوات هي ما تتعامل معه الأذن التي هي الوسيلة للوصول إلى حاسة السمع، " لذا فالمجازات المعتمدة في التعبير هي التي تقوم بخرق نظام اللغة، محدثة بذلك تشويشاً في المعنى المعياري "[19] الذي يطفو في القراءة الأولى، فتتواشج الدلالات والصور تاركة وراءها أثرا، يثير عنصر المفاجئة والدهشة في ذهن المتلقي، وتحتاج إلى عقل تجريدي كي يستوعبها.

وقد استعمل الشاعر الصور السمعية بطريقة مكثفة، بغيةً منه في إثراء القصيدة وانفتاحها لعوالم حسية أخرى، بعد أن رسم حيثياتها من ألوان وأشكال، هاهو يدرج الصوت ليستشعر القارئ بعده بمدى براعة الشاعر في تشكيل الصورة عنده فقال:

إذا نادى مـــنـــاد الحرب قمنـــــا إلى الـمـيـــدان من غيــر انخذال [20]

يضيف الشاعر هذا النداء هنا، وهو نداء النفير إلى الحرب كما كان يصوّت له في العصور القديمة، وهو لحظة يستجمع فيه الإنسان المستدعى قواه العقلية، للخروج برأي سديد لقضية المشاركة أو المخالفة، فقد يُخذِله من كان يُعول عليه للانتصار، ويستجيب إليه جميع من صفت سريرته ونيته في الجهاد أو القتال، دون خوف من الموت ولا الفناء، لهذا كان الشاعر خاضعا للمنادي في جميع لحظاته دون خوف من الموت، بل إن الشاعر يرى في الموت حياة أخرى غير التي يحياها، وهي حياة لا يعيشها إلا من نجح في امتحانات الدنيا وبراثنها.

بعد مسح شامل لألفاظ القصيدة، نجد أن الشاعر ينوع من معاني الصوتيات من خلال استعمال ملفوظات تنتمي لحقل واحد، يضمّها إلى بعضها ويجمعها هو عنصر السمع كـ (قرأنا – أغنية – ابتهال –نرتله – نلحنه – غني) ويظهر بشكل جلي فطنة الشاعر في انتقاء ألفاظه، فقد كانت صوتيات تدل على تحفّظه، وأنه من بيئة دينية مسلمة كوجود قراءة القرءان (قرأنا فيه آيات الكمال) كذلك للفظة (نرتله) و(نلحنه صلاة) وهي شعيرة مفروضة وعهد بين المسلم والكافر، وكذلك (ابتهال) وهي مناجاة دعائية من العبد الضعيف إلى ربه الكريم.

في بيت آخر يشعل فيه الشاعر فتيل القوى الحربية للحظة الهيام وتوجعه فيه فقال:

وفي عزف الرصاص وفي الضحايا وفي خفق البنـــــود على الـجـبال [21]

أراد الشاعر أن يضرب هذه الدلالة بصورة سمعية لصلة السمع بالقلب، فقد يفجعه صوت المدافع والرصاص، وخفق البنود، لذا فهي تعتمد السماع أساسا، ما تلتقطه الأذن من ارتدادات تشترك في تكوين ملامحها وأبعادها .وهذا هو آخر ما قدمه الشاعر من تضحية يمكن أن يضحى بنفسه في سبيل هذا الحب وسط هذه المعامع الحربية ،والمتفجرات التي تحملها، فيمكن أن تصيب هذا المتيم في أي لحظة، لذا فقد رآها هي أفضل نجد في الوصول لحبيبه، الذي ضحى من أجله بكله حتى هُنِّئ الشاعر في الأخير عبر رنات الغناء والوميض المبتهج المشع بالأمل والنور فقال بصورة أخرى سمعية:

نغنّـــي للصبـــــايـــا راقصـــــات يطفُـــــــن على الــمزارع والتلال [22]

فهذه الصورة السمعية التي يعزفها الشاعر، تاركا فيها تكثيفا دلاليا، يجعل القارئ يركب هذه الصورة في ذهنه من استشعار داخلي، وغناء يسير وحركات الرقص، لاعتبار الغناء عنان الرقص، والرقص مرآة الفرح، وهو عين الرضا الذي يكابد أمل الشاعر في الوصول إليه، وقد أضافت هذه الصور السمعية التي ابتدعها الشاعر عثمان لوصيف إضافات فنية كبيرة إلى البناء التصويري في شعره، إذ فتحت مساحات ثرية من التصوير الإبداعي، للعالم الخيالي، الذي يقتني منه الشاعر أوتاره النغمية، ليطرب سامعيه بهذه المقاطع المتلاشية لكل حالة من حالاته .

4ـ الصورة اللمسية:

هي الصورة التي تعتمد على ما تتعامل معه حاسة اللمس من لين وخشونة وطراوة وصلابة وغيرها ويقوم بناء الصورة على هذه الأمور الملموسة، وحاسة اللمس تجئ عن جلد التصق بشيء، فيبعث في الإنسان إدراك يعكس شكله وحِدّته، ويمكنه أن ينوب عن البصر في كثير من الأحيان لكن إلى حد ما، لأنه عاجز عن إفادتنا باللون، دون أن يخفى علينا أنه يطلعنا كذلك عن أوصاف كالرخاوة والنعومة، والباردة والحارة.

قد أثرى الشاعر نصه بكثير من الصور اللمسية التي تستدعى هذه الحاسة، وهو نداء غير مباشر من الشاعر أن يكون القارئ مشاركا في وضع صور القصيدة، واضعا عليها أصابعه أو شيئا من جسمه، كي تمتثل أمامه الصورة بوضوح تام فقال "عثمان" فيها:

وكلت ضربة الجلّاد فينا ... وضربتنا تجل عن الكلال

تلاحقنا الكلاب بكل درب ... وتنهشنا الذئاب على اغتيال [23]

فيصور الشاعر مقدار المشقة التي يتحملونها والعبء الذي كَلَّهم جراء تجلّدهم في المسير، فخاض كل ربقة مُهْلِكة، حتى قال أنّا نُتْعِب الجلّاد بتحمّلنا للضرب، وأكثر ضراوة من هذا أن تلاحقهم الكلاب في كل درب، والجهات المحبطة لذلك والملاحقة لكل أمل، والنافخين في كل شمعة تنير الطريق. ثم يقترب من الإحساس الجلدي في فعل "نهش" من طرف الذئاب وهو المكر به وطالما اقترنت دلالات الذئب بالغدر والخيانة، لهذا قال ولو لم يصل بك حد الاغتيال فإنك قد تحس بالنيل ولو بجزء منك بفعل النهش.

كذلك يضيف الشاعر صورة لمسية أخرى في الإحساس بالشوك ومدى طول زمنه فقال:

تقلبنا على الأشواك دهرا ... وسرنا في الهجير بلا نعال[24]

وكم في الشوك آه كم ضربنا ... وضعنا في متاهات الضلال [25]

الشاعر في صدر البيت الأول يقدم الصورة بشكل عام في طولها الزمني لدهر كامل، ثم يدقق في أجزاء من الصورة وهو السير في الهجير، وله دلالتين صالحتين الهجير من الهَجْرُ: وهو " نِصْفُ النَّهار وساروا في ذلك الوَقْت، وسُمِّيَ لأنَّه يَهْجُرُ البَرْدَ "[26]، السير منتصف النهار؛ أي في حر شمس الزوال وقيل هو " يبس النبت الذي كسّرته الماشية " وكلا الحالتين تعكس شعورا يمتثل لهذه، من حر التربة لانعكاس الشمس عليها أو على

الأشواك المتبقية من النبات بعد حصاده، أو كسره طرف الماشية، وهو يوكز على أقدامه الحافية، لأن الشاعر قال بلا نعال.

تأتي صورة أخرى استعملها الشاعر في قوله:

لنـــــــا كـبـر يـشـع بكل جـرح ويشمخ فـي الـمشـانـــق والحبال

لنا النيـــران نـحـبـل فـي لظـاها ونـــصـــلاها مـخاضات انـجبال [27]

فهناك علاقة بين اتصال المشنقة وجلد الإنسان، فهي تعمل على انحباس النَّفَسِ من خلال ضغط الحبل لمجاري القصبة الهوائية، مع تحمله للهيب الحر على الجسم، في صليه بالنار، فهي كلها صور تصفر عن اهتمام الشاعر وتعامله مع الصور الحسية اللمسية، حيث شبه بهما حالاته النفسية من حر وضغط وضيق وضنك.

مرة أخرى في نهاية القصيدة يكسب الشاعر البيت صورة لمسية بقوله:

يمسّحن الدمـــوع بِكـلّ حقـــل ويقطفن الزنـابق فـــي الســـلال [28]

اشترك في ختام القصيدة كثير من الصور كثّفها الشاعر على شكل صورة حداثية، تنفجر منها كثير من الدلالات كلما أنار القارئ من أجرائها أو أعاد تفكيكها. وآلية مسح الدموع بشكل فطري، هي أنامل اليد في استشعارها بوجود الدموع على الخدين، إعلانا منه بانتهاء الألم والبكاء وبداية برزخ جديد في جني ما كان ينتظره من ثمار وآمال، ولوّن الشاعر وجدّد من الصورة، حين انتقل بها إلى لمس آخر، وهو المَسْكُ والقَبْضُ على هذا المنتظر والهدف المنشود بعبارة " يقطفن الزنابق ". ويتسع المجال للتصوير في مثل هذه الصورة التي تجمع عدة أنماط من الصور، مما يمنحها قدرة فائقة على التأثير في نفس المتلقي شعورًا وفكرا.

من هذه الالتفاتة أدرك النقد الحديث أن قدرة المبدع في القبض على زمام الكلمة وتطويعها إلى مستوى دلالي عاطفي إيحائي، كان له دور واضح في القبض على مشاعر المتلقي، من خلال استعمال المغزى الشعوري والعاطفي للكلمة، عندما تخرج من واقعها اللغوي، إلى كائنات مشحونة بمختلف الصور والعواطف المركبة، وإن قدرة الشاعر هي التي من شأنها أن توصل المتلقي إلى درجة الانفعال والتوتر والاندماج مع النص، ويكتسب الشعر قوة تأثيره من خلال قوة تأثير الصورة فيه، فوظيفة الصورة إذن هي إحداث تأثير في أعماق المتلقي بحيث يستحضر اللحظة التي مرّ بها الشاعر[29].

الهوامش:

1- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، نشر دار النهضة العربية، لبنان، ط 2، 1981م، ص391.

2- المرجع نفسه، ص391.

3- مفتاح محمد عبد الجليل، نظرية ا شعر المعاصر في المغرب المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 1428هـ/2007م، ص203.

4- أعراب أحمد الطريسي، الرؤية في الشعر العربي الحديث بالمغرب، الدار العالمية للطباعة، سنة 1406 هـ/ 1987م، ص43.

5- عزيز الحسين شعر الطليعة في المغرب العربي، دار عويدات بيروت ط 1، 1987م، ص 282.

6- ينظر: مفتاح محمد عبد الجليل، نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، ص 210.

7- المرجع نفسه، ص214.

8- فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط، الكويت، سنة 2004 م، ص188.

9- المرجع السابق: ص205.

10- زكي نجيب محمود، فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة 1963م، ص 382.

11- عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص17.

12- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دار دندرة للطباعة، بيروت لبنان، ط1، سنة 1401هـ/ 1981 م، ص1010.

13- عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص19.

المعامع: هي الحروب والفتن أو الخلافات الحزبية. (معجم الوسيط (معامع) معمعة هي صوت الأبطال في الحرب).

14- فوزي خضر، عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، ص191.

15- عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص19.

16- المرجع نفسه، ص 23.

17- عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، شعر، ص 23- 24.

18- ينظر: عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، من ص 104- 106.

19- رائد وليد جرادات، مجلة جامعة دمشق، المجلد (1+2)، العدد 29، سنة 2013 م، ص 560.

20- عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص22.

21- المرجع نفسه، ص23.

22- نفسه، ص23.

23- نفسه، ص19.

24- نفسه، ص19.

25- نفسه، ص23.

26- الصاحب بن عبّاد، معجم المحيط في اللغة، شبكة مشكاة الاسلامية (مكتبة)، الجزء الأول 01، ص 426. www.almeshkat.net/books/index.php.

27- عثمان لوصيف، ديوان الكتابة بالنار، ص21.

28- المرجع نفسه، ص24.

[29]- ينظر محمد مصطفى بدوي " الألفاظ في الشعر " مجلة الآداب، فبراير سنة 1957م، العدد 11، ص08.

استراتجيات التجريب في الكتابة النسوية الجزائرية المعاصرة
ـ قراءة في نماذج مختارة ـ

ط/د سعاد أوقاسي

جامعة الجزائر(02) – الجزائر

البريد الإلكتروني: oukacisouadmedea@gmail.com

الملخص:

يعدّ التجريب الرّوائي تقنية من التّقنيات الجديدة الّتي مسّت البناء المعماري للرّواية العربية عموما والجزائرية خصوصا، وفي هذا المضمار ظهرت تجارب إبداعية نسوية مارست التّجريب بهدف خلق إبداع روائي جديد له خصوصيته وتفرّده وتميّزه. وقد اهتمت الكاتبة الجزائرية بهذه التّقنية وممارستها بأشكال وبطرق مختلفة منها ما يتعلّق بالبناء الفنّي ومنها ما يتعلّق بالسّيمات والموضوعات، إلّا أنّ طرق وأشكال وممارسة التّجريب تختلف من كاتبة إلى أخرى وعليه سنحاول في هذه الدّراسة تقصّي استراتجيات التّجريب في الرّواية النّسوية الجزائرية المعاصرة متّخذين من رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق، ورواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي نماذج للدّراسة، بغية الكشف عن طريقة ممارسة الكاتبة لهذه التّقنية في عملها الإبداعي.

المداخلة:

استطاعت الرّواية على خلاف الأجناس الأدبية أن تتبوّأ مكانة متميّزة في المشهد الثّقافي المعاصر، وأصبحت محلّ اهتمام النّقاد والأدباء والدّارسين، وفضاء خصبا

للدّراسات والأبحاث النّقدية والأدبية وتمكّنت من فرض وجودها على باقي الفنون السردية والأكثر اقتناء وقراءة ودراسة، ومن جهة أخرى أثبتت الرّواية جدارتها وقدرتها على تصوير حياة الإنسان المعاصر بكل تفاصيلها وجزئياتها ورصد مواقفه وآرائه وانشغالاته واهتماماته ووجهة نظره من الواقع بكل تناقضاته. وبعد دخول العنصر النسوي مجال السرد الروائي واقتحام عوالمه السردية أصبحت الرّواية أكثر ثراء وغنى سواء من حيث المضامين والتّيمات أو من حيث الأسلوب والبناء. فعلى مستوى المضامين أصبحت الرّواية النّسوية عالما ضاجا بالقضايا الأنثوية ووعاء تصبّ فيه المرأة اهتماماتها وانشغالاتها وقضاياها الاديولوجية .فالمرأة بوصفها كائنا مهمشا ومضطهدا ومسلوب الحقوق هي المرجعية الأساسية والتيمة المركزية للسرد النّسوي أما من حيث الأسلوب والجانب الفني فنرى أنّ الكتابة النّسوية استطاعت أن تفرض كينونتها ووجودها الأنثوي واسترجاع الإرث اللّغوي المفقود الذي سيطر عليه الرجل ردحا من الزّمن وأن تصل بكتابتها إلى مرحلة الوعي والنضّج الفنّي والمعرفي والجمالي وأصبحت لها مكانة لا يستهان بها على المستوى المحلي والعربي.

دأبت الرّواية النّسوية الجزائرية المعاصرة على البحث عن تقنيات جديدة تمكنها من فهم الواقع ومسايرة التغيّرات والتحوّلات التي شهدها المجتمع ولتتجذّر في الحقل الثقافي العربي ككتابة لها خصوصيتها الفنّية والجمالية .وتعدّ تقنية التّجريب من بين التقنيات التي مارستها الكاتبة والتجريب وعي حداثي لفعل الكتابة وشروطها وآلياتها يقف ضد القواعد الكلاسيكية الجاهزة ويرفض النّمطية وينشد انتاج أعمال إبداعية خلاّقة، وفي هذا المضمار ظهرت كاتبات نسويات مارست التّجريب على مستوى الشكل والمضمون، فتجلّت هذه التّقنية على مستوى اللّغة وكسر خطية الزمن وتوظيف التّراث بأشكاله (ديني، تاريخي، أدبي، شعبي) وتوظيف العجائبي وكذلك التّجريب على مستوى العتبات (العنوان، الهامش/الحاشية).وتختلف طرق وأشكال ممارسة التّجريب من

روائية إلى أخرى وعلى هذا الأساس نسعى من خلال هذه الدّراسة الوقوف عند أهمّ استراتيجيات التجريب في الخطاب الرّوائي النّسوي متّخذين من رواية **تاء الخجل لفضيلة الفاروق والاسود يليق بك لأحلام مستغانمي** نماذج للدّراسة، فما هو التجريب؟ وماهي أهمّ استراتيجيات التّجريب التي اعتمدتها كل من أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق؟

ماهية التجريب:

يعدّ مصطلح التّجريب من المصطلحات المتداولة في الدّراسات النّقديّة الحديثة والمعاصرة، وهو مصطلح يتميّز بالاتساع والشّمول لارتباطه بمجموعة من الحقول العلميّة والأدبيّة والنّقديّة، فالتّجريب يعني «الاختيار والسّعي إلى امتلاك معرفة يقينيّة، وهو ينطبق على العلوم التّجريبيّة التّي يرتبط فيها التّجريب بالخطوات التّطبيقيّة المختبريّة: الملاحظة، الفرضيّة، الاختبار واليقين لتأسيس نظريّة جديدة. غير أنّ هذا المعنى يأخذ طابعاً انزياحيّاً لطبيعة الموضوع المجرّب فيه ولنوعيّة الممارسة التّجريبيّة والخلفيّة المعرفيّة المحرّكة لها، وبناء على ذلك، فقد يراد بالتّجريب الطّبي: الاكتشاف، وفي ميدان الفضاء: الاختراع، وفي مجال الإعلاميّات: الإبتكار»[1]. إذن التّجريب هو مصطلح علمي، استخدمه "داروين" في نظريّة التّحوّل في منتصف القرن الماضي (ق19) لمفهوم التّحرّر من النّظريّات القديمة، في محاولة لاستكشاف الحقائق العلميّة الجديدة، كما استخدمه أيضاً كلود برنارد في بحثه مقدّمة في دراسة علم الطّب التّجريبي[2]. وبناءً على هذا فالعلوم التّجريبيّة كانت المهد الأوّل لظهور هذا المصطلح، ثمّ تسلسل إلى الأدب على يد المدرسة الواقعيّة التّي حاول روّادها اختبار قدراتهم على تجسيد الواقع تجسيداً دقيقاً. ويذكر في هذا الصّدد أن إميل زولا Emil zola كان أوّل من ربط لفظة تجريب بالرّواية في كتابه (الرّواية التّجريبيّة) Le roman experimentaleعام 1889 حاول من خلاله أن يثبت أنّ الإبداع التّجريبي في الفنّ عموماً والأدب خصوصاً يقترب من الأسلوب

العلمي[3]. والتّجريب يعني «البحث عن امكانيّات جديدة في مستويات التّقنيّة والرّؤية والبحث المعرفي والفنّي والإيديولوجي من أجل الخلخلة وتجاوز القواعد السّائدة المترسّبة عن التّقليد وقيم الثّقافة التّقليديّة»[4]. ومعنى هذا التّعريف أن مصطلح التّجريب يقوم على الثّورة والتّمرد والتّجاوز السّائد والتّغيير مناشداً الإبداع الذّي يُساير مستجدّات العصر، فهو إذاً «يدلّ على الفوضى والتّدمير وتكسير الأنماط التّي سادت ويدلّ على الرّغبة في ارتياد آفاق مُغايرة، بهذا المعنى فالتّجريب لا يتقيّد بنظريّة معيّنة ولا يلتزم بضوابط منهجيّة»[5].

إستراتيجيّة الهامش في رواية "تاء الخجل":

تعدّ تقنية الهامش من أبرز استراتيجيّة التّجريب في الرّواية العربية الجديدة، والهدف من اللّجوء إلى هذه التّقنية هو «محاولة للخروج عن نمط الكتابة الغربية وإحياء نمط الكتابة العربيّة القديمة التّي كانت تجعل النّصوص مكوّنة من جزئين: متن وحاشية، هذه الأخيرة تكمّل ما جاء في المتن وتوّضحه، ولها الأهميّة ما للمتن ذاته، وأحيانا تفوقه في ذلك»[6]. وتعدّ الهوامش من أهمّ العتبات التّي عني بها النّقاد المحدثون كونها تعين المتلّقي على فهم دلالة النّصوص الأدبيّة و ذلك «بإثراء قاموس القارء بمفردات لم يكن له أن يطّلع عليها لولا تدخّل المؤلّف بالشّرح و التّعليق خارج النّص أي في المحيط النّصي ولذلك اعتبر الهامش مناصاً بل ونصاً محيطاً بامتياز، لأنّه يقف على حدود النّصوص وتخومه، ويوجّهه ويشرحه ويكشف مضمراته ويفتح مغاليقه ويزيد كذلك في المثاقفة وسعة الإطّلاع»[7] ويعرّف جيرار جنيت الهامش بأنّه «ملفوظ متغيّر القول مرتبط بجزء منتهٍ تقريباً من النّص، إمّا أن يأتي مقابلاً له وإمّا أن يأتي في المرجع»[8]. فهو بهذا إضافة تقدّم للنّص قصد تفسيره وتوضيحه أو التّعليق عليه بملاحظات موجزة أو تنبيهات قصيرة تردّ في أسفل صفحة النّص أو في آخر الكتاب تخبرنا عمّا ورد فيه فيتّخذ شكل حاشية الكتاب[9].

إستراتيجيّة الهامش في "رواية تاء الخجل":

إنّ ما يستوقفنا في رواية تاء الخجل -ذلك الحضور القوي لعتبة الهامش حيث بلغ عدد الهوامش خمسين (50) هامشاً فيما بلغ عدد صفحات الرّوايّة في طبيعتها الأولى 95 صفحة، هذا ما يدلّ على أنّ فضيلة فاروق استوعبت أهميّة هذه التّقنية ووظيفتها المعرفيّة في إنارة سبيل القارئ، فأثّثت روايتها بمجموعة من الهوامش، تنوّعت وتوزّعت على مدار فصول الرّواية بنسبة حضور تتفاوت من فصل إلى آخر، فأتت الهوامش في رواية "تاء الخجل" في الهامش النّصي أي في ذيل الصّفحة، لإضاءة المتن وتفسيره وتوضيح ما جاء غامضاً فيه بغية تسهيل مهمّة القراءة و التّأويل لدى القارئ.

اختارت الرّوائيّة تذييل المتن الرّوائي بهوامش بغاية التّوثيق والأمانة العلميّة التّي تفرض أن ينسب كلّ رأي أو قول إلى صاحبه، وهي بذلك تفصح مرجعيّتها الثّقافيّة والأدبيّة وتكشف عن محيطها القرائي الذّي يفصح بدوره عن تركيبة النّص الإبداعي الأصل وعن النّصوص المتضمنّة.

وبالنّظر إلى الهوامش التّالية: «عبارات للكاتب والرّوائي مالك حدّاد»[10]، و«عبارات الشّاعر محمّد الماغوط»[11]، و«قول آخر للشّاعر الجزائري عزّالدين ميهوبي»[12]، و«عقارة للكاتبة فاطمة المرنيسي»[13]، نلاحظ أنّ الرّوائية تحيلنا إلى نوعية المقروء والمخزون الأدبي والشّعري والفكري المطلّعة عليه.

وقد استعملت الكاتبة الهامش للتّعريف ببعض المدن والولايات الموجودة في الجزائر كتعريفها بحاسي مسعود على أنّها «مدينة في الصّحراء الجزائريّة غنيّة بآبار البترول والغاز الطّبيعي» [14]ومشوش «مدينة في الجنوب الجزائري»[15] وسكيكدة «ولاية جزائريّة على السّاحل الشّرقي»[16] كما لم يفت الكاتبة أن تعرّف لنا مدينة آريس على أنّها «مدينة في جبال الأوراس التّابعة لولاية باتنة»[17]. والمتأمّل في هذه الهوامش يشعر وكأنّ الرّوائيّة تخاطب القارئ غير الجزائر سواءً عربيا كان أم أجنبيّاً خاصّة إذا علمنا أنّ رواية

تاء الخجل ترجمت إلى عدّة لغات منها: الفرنسية، الإسبانية والكرديّة، فأرادت أن تعرف القارئ وتعطي له لمحة عن هذه الولايات لأنّ الكتابة الرّوائية تتجاوز النّطاق المحلّي إلى النّطاق العربي والعالمي.

وقد وظّفت الكاتبة هذا الإجراء الإضافي للتّعريف ببعض الأكلات الشّعبيّة الجزائريّة كتعريفها لأكلة المحجوبة على أنّها «فطائر رقيقة تحشى بالبصل والبندورة وأشياء أخرى»[18]ومفاس «أكلة بربريّة تشبه البيتزا حشوتها مكوّنة من البندورة والبصل والفلفل الأخضر الحّار، وقطع من الشّحم المقدّد»[19] كما وظّفت الكاتبة هذا الإجراء الإضافي للتّعريف ببعض الشّخصيّات والكتّاب الجزائريين كمراد بوكزّازة، كاتب جزائري وخالدة مسعودي «مناضلة نسويّة في الجزائر لها كتاب بالفرنسيّة امرأة واقفة»[20].

وقد استغلت الكاتبة الهامش لترجمة بعض العبارات والكلمات التي وظفتها في المتن باللّغة الفرنسيّة إلى اللّغة العربية، فترجمت عبارات لمالك حدّاد هذا نصّها seul de silence à du talent[21] و poésie, tu n'es que poésie dans ma vie[22] أمّا النّص الآخر الذّي قامت بترجمته فهو للشّاعر الجزائري عز الدّين ميهوبي هذا نصّه « il n'ya que de merde dans ce Bled» فضلا عن كل هذه العبارات قامت بترجمة بعض الكلمات من الفرنسيّة إلى العربيّة خاصّة في حوارها مع الطّبيب «dand la morgue»[23]، و « c'est la vie»[24] وقد جاءت هذه التّرجمة في الهامش لإثراء القاموس اللّغوي للقارئ غير الملّم باللّغة الأجنبيّة، وتسهيل وصول المعنى إليه لتحقيق عمليّة التّواصل.

ومن جملة الهوامش التي ترتبط بعلاقة وطيدة بالمتن النّصي، الهامش الذّي ورد في صفحة 26 حيث تعرّف لنا الكاتبة التّصفاح في ذيل الصّفحة، على أنّه «وشم على فخض الفتاة تقرأ عليه تعويذة، هدفه حماية الفتاة من الاغتصاب وهو عادة سائدة عند الكثير من العائلات الجزائريّة في الأرياف، له مفعول سيكولوجي»[25]، فحسب هذا التّعريف، التّصفاح هو عبارة عن نوع من أنواع الرّبط للفتاة تقوم به بعض الأمّهات الجاهلات في

البلدان الإسلامية والعربية لحماية وتحصين بناتهنّ حتى تظلّ الواحدة عذراء إلى أن تتزوّج. وتوظيف هذا الهامش الذّي يقرف لنا الوشم وهو معتقد من المعتقدات الشّعبيّة هو آلية من آليات التّجريب. وتظهر أهميّة هذه الهوامش بالنّسبة للقارئ في ما قامت به الكاتبة من توثيق للأحداث التّي وقعت في العشريّة السّوداء كتوثيق الرّوائيّة لمعلومات من جريدة الخبر الأسبوعي العدد 75 وكذا الهامش الوارد في ص40، وهي «المادّة 336 من قانون العقوبات الجزائري الخاصّة بهتك العرض»[26]، فقد كانت هذه الهوامش بمثابة المرجعيّة التّاريخيّة التّي اعتمدت عليها الكاتبة للإحالة إلى ما ورد في الواقع ممّا أعطى للنّص الرّوائي ذلك البعد الواقعي. وقد لجأت الكاتبة لتوثيقها للأحداث في الهامش بغية تقديم مصداقيّة أكثر عن كلامها، إضافة إلى مهمّة الهامش في كسب يقين المتلقّي والقيام بدور التّوضيح، فقامت بتهميش ما دوّنته حتّى لا يبقى الكلام مجرّد انطباعات دون أدلّة.

ولكي تثبت علاقة النّص بالواقع المرجعي أيضاً. فبإمكان أيّ روائي تدوين ما يدوّنه في هامش المتن الرّوائي كي «يوقف سير السّرد ويكسّر خطيّته ليضع أمام القارئ حاشية/مرآة تعكس إمّا صورة شخصيّة وإمّا صورة المكان أو صورة الزّمان»[27].

التراث الشّعبي: Folklore

يمثّل التّراث الشّعبي أو ما يطلق عليه بالفولكلور المرآة العاكسة لحياة الشّعوب وتاريخها الإنساني فهو قديم قدم الإنسان، يشمل كلّ تراكمات الأزمنة الغابرة من عادات وتقاليد ومعتقدات وحكايات شعبيّة وأمثال تجري على الألسن وأغاني ورقص وطقوس. وعليه فمصطلح التّراث الشّعبي «هو مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري والبقايا السّلوكيّة والقوليّة التي بقيت عبر التّاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضّمير العربي للإنسان المعاصر.. وهو بهذا مصطلح يضمّ البقايا الأسطوريّة أو الموروث الميثولوجي العربي القديم. كمّا يضمّ الفولكلور العربي في البيئات العربيّة المختلفة سواءً كان الفولكلور القولي أو الفولكلور النّفعي أو الفولكور

الممارس وسواءً أظلّ على لغته الفصحى أو تحوّل إلى العاميات المختلفة السّائدة في كلّ بيئة من هذه البيئات وسواءً كان الفولكلور النّمطي العربي العام، أم كان من الفولكلور البيئي التّي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتيّة في هذه البيئة»[28].

فالتّراث الشّعبي وفق هذا التّعريف «هو ما تراكم من موروث أمّة مدى أجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكات وفنون وكلّ ما يتعلّق بالتّركة التّي يرثها الشّعب عن الأجداد»[29].

وبناءً على هذه فالموروث الشّعبي هو ما خلّفته قرائح أجدادنا وأسلافنا من فكر وطقوس ونمط عيش وعادات وتقاليد. ويعرّف لويس سبنسLouis Spence الفولكلور قائِلاً: «الفولكلور يعني ذلك الجزء الشّعبي من التّراث مرتبطاً بالعادات والتّقاليد والمعتقدات القديمة الباقيّة بين النّاس. ويمكن أن يعرّف الفولكلور على أنّه علم أو معرفة الجماهير، مهتمّاً بالعرف والمعتقد والرّواية والفنّ المبكّر الذّي استمرّ باقياً بينهم من الماضي»[30]. والفولكلور لم يكن حصيلة زمن قصير أو جهد عدد قليل من النّاس بل جاء عبر قرون وقرون، فالأعمال الفولكلوريّة الخالدة جاءت نتيجة تراكم معرفي ونقل متواتر من جيل إلى جيل عن طريق الرّواية والمشافهة ولذلك الفولكلور بالنّسبة لعلماء الأنثروبولوجيا «يعني التّراث الشّفاهي أو الفنّ القولي أو الفنون الكلاميّة أو الآداب الشّفويّة»[31].

توظيف التراث الشّعبي في رواية الأسود يليق بك:

اتّجه العديد من الرّوائيين الجزائريين إلى النّهل من منابع التّراث واستثماره في أعمالهم الرّوائيّة لخلق رواية متميّزة لها جماليّتها الفنيّة، ومن أبرز الرّوائيين الذّين اهتموا بهذه التّقنيّة الجماليّة نجد **عبد الحميد بن هدوقة** في روايتيه **"جازية والدّراويش"** و**"ريح الجنوب"**، **ووسيني الأعرج** في نصّه **"نوّار اللوز"**، **وطاهر وطّار** في روايتيه **"اللّاز"** و**"الحوّات والقصر"**. ومن الكاتبات النّسويّات نجد **زهورونيسي** في روايتها **"جسر البوح"**

وأحلام مستغانمي في روايتها **"ذاكرة الجسد"** وروايتها **"الأسود يليق بك"** التّي اخترناها عيّنة للدّراسة.

المثل الشعبي:

يُعتبر المَثل الشّعبي من أكثر الأشكال الشّعبيّة انتشاراً وشيوعاً وأكثرها جرياناً على الألسن، وربّما كان أكثرها اهتماماً من قبل الدّارسين من حيث جمعها وتصنيفها وتعريفها. فمن حيث تعريفها يقول ابن عبد ربه: «الأمثال هي وشي الكلام وجوهر اللّفظ وحليّ المعاني، تخيّرتها العرب وقدمّتها العجم ونطق بها في كلّ زمان، وعلى كلّ لسان، فهي أبقى من الشّعر، وأشرف من الخطابة، لم يسِر شيء مسيرها ولا عمّ عمومها»[32]وهذا ما يؤكّد أن الأمثال الشّعبيّة هي خلاصة حياة الشّعوب وحصيلة خبرتهم، ويجتمع في المثل أربعة خصائص لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللّفظ وإصابة المعنى وحسن التّشبيه وجودة الكتابة. وفي روايتنا محل الدّراسة وظفت **أحلام مستغانمي** هذا الشّكل الشّعبي في قولها «**يا قاتل الرّوح وين تروح..**»[33] حيث يُضرب هذا المَثل لتخويف وترهيب القاتل من عذاب الله عزّ وجلّ، ولا يمكن له أن ينفلت وينجو من عقابه والعبرة من هذا المَثل أنّ القاتل سوف ينال عقابه عاجلاً كان أم آجلاً، فالله سبحانه وتعالى حرّم قتل النّفس إلّا بالحقّ واعتبر قتل النّفس الواحدة هو قتل النّاس جميعاً. ولهذا استنكر أجدادنا القتل في أمثالهم الشّعبية وتوّعدّوا القاتل بنيل عقابه ولو بعد حين، فقالوا: «يا قاتل الرّوح وين تروح..» فأصبح هذا المثل بمثابة لعنة تلاحق القاتل وتُذكّره أنّه لا مفرّ من عقاب الله. أمّا مناسبته في الرّواية.فجاء في سياق الحوار الذّي جرى بين عمّة البطلة (هالة الوافي) وأمّها وحديثهما عن الأوضاع التّي عاشتها العائلة في العشريّة السّوداء حيث تمّ قتل والد هالة وشقيقها على يد الإرهاب، ولهول الفاجعة على هالة وأمّها قرّرا مغادرة الجزائر والاتجاه إلى سوريا للهروب من الذّكريات الأليمة التّي أصبحت تطاردُهما، وبعد سنوات قامت عمّة هالة بزيارتهما في سوريا وكانت قد حملت لهما أخباراً سارّة «**الحمد لله.. رانا**

في رحمة ربّي.. ارجع النا الأمان يا هند يا ختي.. يا ريتك صبرتي شوية... ما قدرتش نعيش مع لي قتلو ولدي وقتلو راجلي.. لو قعدت هناك كنت مت وإلا قتلت حد..

-النّاس كلهم صابرين.. والي معندوش وين يروح وش يدير؟ نوكلو عليهم ربي.. يا قاتل الرّوح وين تروح»[34]

ولهذا المَثل قيمة عظيمة لما يحمله من معاني عميقة ودروس وعبر تتوارثها الأجيال.

الحكاية الخرافيّة:

تعدّ الحكاية الشّعبيّة شكل من أشكال التّعبير الشّعبي، ويُطلق عليها الدّارسون مسميّات مختلفة: **الحكاية الشّعبيّة، الحكاية الخرافيّة، الحكاية السّحريّة وحكاية الخوارق**. ويتداخل مفهوم الحكاية الخرافيّة مع مصطلحات مجاورة، كالأسطورة والحكاية الشّعبيّة إلى درجة الخلط لدى الكثير من الدّارسين، فهناك من استعمل مصطلح الحكاية الشّعبيّة مرادفا للحكاية الخرافية، في حين أنّه ثمّة فرق بينهما. فالحكاية الشّعبيّة يغلب عليها الواقع الحقيقي، فهي «خلق حرّ للخيال الشّعبي ينسجه حول حوادث مهمّة وشخوص ومواقع تاريخيّة (...) وهي حكاية يصدّقها الشّعب بوضعها حقيقة، وهي تتطوّر مع العصور وتتداول شفاهاً، كما أنّها قد تختصّ بالحوادث التّاريخيّة الصّرف أو بالأبطال الذّين يصنعون التّاريخ».[35] أمّا الحكاية الخرافيّة هي قصص خياليّة تحتوي على شخصيّات فولكلوريّة مثل الجنيّات والأميرات أو الأقزام أو العفاريت في عالم خيالي مرتبط بالسّحر أو بالقوى الخارقة للطّبيعة و «يعدّ العالم السّحري من أهمّ الخصائص الشّكليّة للحكاية الخرافية، وهي تفعل هذا لأنّها تستجيب كذلك لميل الإنسان الفطري لأنّه يصوّر لنفسه دائماً أجمل من عالمه الواقعي».[36] ومن هنا يمكن تعريف الحكاية الخرافيّة بأنّها «ذلك النّمط القصصي الذّي يقوم هيكله الدّلالي والشّكلي على عنصر الخوارق، وتجري أحداثها في عالم سحري وأبطالها في صراع دائم مع المارد والشّخوص الشّريرة تكون نهايتها دائماً سعيدة لصالح الشّخوص الخيرة بمساعدة الأداة

السّحريّة».[37] وللخرافة أبعاد جماليّة فنيّة حيث تشوّق القارئ لمتابعة الأحداث حتى النّهاية ومعرفة المصير الذّي تؤول إليه الشّخصيات. كما أنّ الحكاية الخرافيّة «ترمي من حيث وظيفتها إلى التّربيّة الأخلاقيّة والوعظيّة على وجه الخصوص وذلك عن طريق تجسيد الحكم والأمثال والمواعظ والأقوال المأثورة وغيرها مما يتناسب مع التّجارب الإنسانيّة والقيم المثاليّة التّي توارثها البشر».[38]ويزخر التّراث الشّعبي العربي والعالمي بحكايات خرافيّة شيّقة مثل ليلى والذّئب، الأرنب والأسد، فلّة والأقزام السّبعة، قصّة الحسناء والوحش، ومن بين الحكايات الخرافية المشهورة عربياً وعالمياً والتّي وظّفتها الكاتبة في الرّواية، حكاية الجميلة النّائمة. وهي حكاية ملك كان يعيش هو وزوجته في سعادة ورخاء غير أنّ الله سبحانه وتعالى لم ينعم عليها بالأبناء وفي يوم من الأيام رزقهم الله بطفلة جميلة فأقام الملك حفلاً كبيراً وكان من بين المدعوّين سبعة جنيّات وكانت هناك عجوز شمطاء دعت على الطّفلة أن يصيبها مغزل فتموت ولكن بمساعدة جنيّة طيبّة لم تمت الأميرة ولكنّها دخلت في سُبات عميق إلى أن جاء الأمير وأيقضها من نومها بقبلة ثمّ تزوّجها بعد ذلك.

وفي الرّواية توّظف الكاتبة هذه الحكاية، حيث تقول: «**في أسطورة الجميلة النّائمة، توقظ قبلة من الأمير تلك الجميلة النّائمة منذ دهر، تفكّ عنها سحر ساحرة شرّيرة حكمت عليها بالنّوم المؤبّد.. في أسطورتها هي يقع عليها السّحر مذ يضع ذلك الرّجل العابر شفتيه على شفتيها**».[39]تروي لنا الكاتبة هذا المقطع من الحكاية في سياق حديثها عن شخصيّة هالة (البطلة) عندما قام حبيبها بتقبيلها وتركتها في غيبوبة، حيث تقول «**في أسطورتها هي يقع السّحر مذ يضع ذلك الرّجل العابر شفتيه على شفتيها. شفتان قبضتا على قدرها، كما في نوم لذيذ.. ظلّت مسندة ظهرها إلى الجدار، عاجزة عن التّفكير أو الحركة لا تريد أن تستيقظ من سحرها**».[40]كما أشارت الكاتبة إلى سندريلا دون أن تذكر حكايتها وذلك في قولها «**كانت تبدو جميلة كما يليق بسندريلا أن**

تكون»[41]وفي موضع آخر تقول «**عادت سندريلا إلى الغرفة تخلع بهجتها وتغسل مساحيق أوهامها»**[42].

الأكلات الشّعبيّة:

يعتبر الطبق الشعبي أحد أبرز الموروثات الثقافية إذ تتزين موائد العائلات في مختلف الأقطار العربية بالوجبات المحبوبة، ولكن في الغالب تخطى كل مائدة بأصناف الطعام المرتبطة بتراث البلد وما خلفته الأمهات والجدات على مر العصور من وجبات تراثية لم تندثر من عشرات السنين. والمطبخ الجزائري على غرار مطابخ البلدان العربية، يشتهر بمجموعة من الأكلات الشعبية التي تزين المائدة الجزائرية في المناسبات وخاصة في شهر رمضان. ومن أبرز الأكلات الشعبية المعروفة في الجزائر والتي كانت حاضرة في روايتنا أكلة **الكسكس** أو **الكسكسي** أو كما يطلق عليه سيد الأكلات الشعبية في الجزائر. وإلى جانب الكسكس توظف الكاتبة أيضا **الفريك** أو حبوب القمح الأخضر المعروف بقيمته الغذائية العالية، كذلك يدخل الفريك كمكون أساسي في تحضير حساء الشوربة التي تعتبر أهم الأطباق الجزائرية في شهر رمضان والأفراح، تقول الكاتبة وهي تتحدث عن كرم جد البطلة هالة «**ما كان لجدها من جيب، هو لا يحتفظ بشيء لنفسه، فما حاجته إليه؟ في بيته لا ينام إلا الضيوف، يستبقيهم ثلاثة أيام حسب أصول الضيافة، واليوم الثالث يقسم ألا يغادروا بيته إلا محملين بالسمن والفريك والكسكسي. ذات مرة احتجت زوجته لأنه أعطى الضيوف جل مؤونتهم»**[43] كما أشارت الكاتبة أيضا إلى **السمن** وهو منتج لبني مستخرج من لبن الغنم ويستخدم في إعداد الأطعمة. وفي زمن جداتنا كانت لا تكاد تخلو بيوت من هذه المكوّنات الغذائيّة.

اللّباس الشّعبي:

اللباس من الأسس المهمة التي تعكس إلى حد كبير ثقافة الشعوب وهويتها فهو العنوان الذي يميز شعب عن غيره من الشعوب وهو رمز الأمة وتميزها وتفردها. واللباس

الشعبي هو مجموعة من الألبسة المتوارثة جيل عن جيل ومازالت مستعملة إلى يومنا هذا في المناسبات والأفراح وخاصة في البادية. وتحفل الثقافة الجزائرية بتشكيلة متميزة من الزي التقليدي الأصيل الذي يعبر عن أصالة وعراقة الشعب الجزائري. ومن بين أهم الأزياء الشعبية التي وظفتها أحلام في الرواية **"البرنوس" أو "البرنس"** وهو معطف فضفاض طويل بدون أكمام ويصنع من الصوف أو من الوبر ويختلف البرنوس من منطقة إلى أخرى، فيوجد البرنوس العربي والبرنوس القبائلي والبرنوس الشاوي. تقول الكاتبة: «**في طفولتها كثيرا ما كانت تقاسمه نرهته، تتسلق معه الحبل ممسكة بيده أو تلابيب برنسه إلى أن يبلغا أعلى نقطة يمكن أن تصلها قدماه (...) وعندما يرتاح، يأخذه نايه المعلق إلى ظهر برنسه، ويشرع يغني**» وتقول في موضع آخر من الرواية «**كان جدها بسيطا منسوب حكمته أعلى من منسوب حصاده (...) عبر الحياة ناصع البياض، من برنسه الأبيض إلى كفنه الأبيض**».[44] وإلى جانب البرنوس تذكر لنا الكاتبة "**العمامة**" التّي تعتبر من أبزر الزّي الرّجالي الأصيل، يضعها عادةً الكبار في السّن، تقول الكاتبة «**كان كالأوراس المكلّل أبداً بالثّلوج يبدو بقامته الفارغة وبعمامته البيضاء قريباً من السّماء، فلم تكتشف أنّه تحت العمامة كان يشيخ و يهرم فحتّى شارباه المضفوران إلى أعلى لم يطاولهما الشّيب**»[45]. والعمامة هي قماش طويل يلفّها الكبار على رؤوسهم بشكل متقن يُرسم على شكل قبّعة، ولا زالت بعض المناطق التّقليديّة تحافظ على هذا الزّي التّقليدي الأصيل خاصّة في منطقة الأوراس.

التجريب على مستوى اللّغة (في رواية الأسود يليق بك):

توظيف العاميّة (الدّارجة):

تنهض الرّواية على مكوّن جمالي مهم وهو اللّغة، فهي لا تقوم إلّا بها ولا تبنى عناصرها إلا بواسطتها. واللّغة هي وسيلة يمتطيها الرّوائي ليعبّر بها عن عوالم الرّواية، نتعرّف من خلالها على الشّخصيّات ومستوى تفكيرها وما يشغلها من اهتمامات وقضايا

الحياة، كما نتعرّف بها على المحيط التي تدور فيه الأحداث. وقد تكون هذه اللّغة فصيحة وقد تكون عاميّة. وقد شغلت مسألة اللّغة التي يكتب بها الرّوائي اهتمام الباحثين والدّارسين، «حيث شكلّت هذه القضيّة أربع مستويات تقع بين الأحاديّة والإزدواجيّة فإمّا أحاديّة الفصحى أو العاميّة أو الجمع بينهما، أو اختيار لغة ثالثة أو وسطى»[46]فهناك من يرى أنّ اللّغة العامية لها القدرة على تصوير الواقع بكلّ حذافيره وبكلّ مصداقية في حين يرى الفريق الآخر أنّ الكتابة الرّوائيّة لا تقوم إلّا بلغة شعريّة، فنيّة لها جماليّتها إضافة إلى استعمال العاميّة في نظر بعض الدّارسين قد يعيق عمليّة التّواصل بين المتلّقي والنّص وهو الهدف الأساسي للّغة، كما يتعذّر عليه -القارئ- فهم بعض الألفاظ العاميّة لأنّ اللّهجات تختلف من منطقة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر، ولذا يفضّل الكثير من الباحثين اللّغة الفصحى التّي يمكن فهمها بشكل أفضل. «وتبقى قضيّة الفصحى واستعمالها في الأجناس الأدبيّة تقض مضجع الغيورين عليها الذّين يتأسّفون كثيراً من أداء العاميّة الذّي شاع وذاع، ويلتمسون من أنصاره أن يعيدو النّظر في أسلوبهم الأدبي من أجل المحافظة على أحد علامات وجودنا كاملة»[47] أمّا الفريق الثّالث يرى أنّه لا يمكن التّفضيل بين اللّهجة العاميّة واللّغة الفصحى «فاستخدام هذه أو تلك يعتمد على السّياق المناسب، ويطالب هذا الفريق بضرورة أن يوظف الكاتب في سرده العاميّة والفصحى معاً، فالفصحى ملائمة لتناول القضايا المصيريّة كالموت والحبّ والتّأمل والفلسفة، أمّا العاميّة فمطلوبة لنقل المواقف الكوميديّة الطّريفة، والوقائع اليوميّة العابرة لذلك لا يمكن الفصل بين العاميّة والفصحى بل يجب أن يندمجا كوحدة متكاملة في نص الكاتب »[48] ولعلّ هذا ما فعلته كاتبتنا أحلام مستغانمي في روايتها "الأسود يليق بك" حيث نجد أنّ اللّغة الفصحى هي اللّغة الطّاغيّة على الرّواية، لكن هذا لم يمنعها من توظيف بعض الألفاظ والعبارات الشّعبيّة لي قولها «**الحقرة، الحرّاقة، البلاندي، يا ربّ نحيلي من القوت و زيدلي في الصّوت، يا امرا.. الكرم يغطّي العيوب، يمنك شافو منّا شي**

ماشفناهش.. خلّينا نستر حالنا بالجود» وهي عبارات منتقاة من تراثنا الشّعبي ومن واقعنا المعاش ومستخدمة في حديثنا اليومي وفي شُؤوننا العاديّة. كما وظّفت الكاتبة العاميّة على لسان الشّخصيّات والتّي تجلّت في المتن على مستوى الحوار في قولها:

- واش.. مازلت حيّ؟

- ردّ علاء بالسّخرية نفسها:

- و أنت مازلت في la planete متاعنا؟ حسبتك بدّلت المجرّة.

-أنا في المجاري يا خو.. أنت على الأقلّ كنت في الجبل، عندكم الأكسجين فوق.. هنا نشفولنا حتى الهوا. يمكن يكونوا يبيغوا فيه بـ"الدّوفير" كل شيء يتباع بالعملة الصّعبة غير احنا اللّي رخصنا!

-واش راك دير هاذ الأيامات؟

-ما انديرو والو.. راني اندور.. مثل رواية مالك حدّاد الأصفار تدور حول نفسها راني هاك ندور. و أنت وش مطّلعك للجبل و إلّا هبلت يا راجل؟!

-ما على باليش واش صارلي كنت كاره حياتي!

-يا خو إذا كاره حياتك إقطع البحر مش تطلع للجبل.. عندك على الأقلّ احتمال توصل للجنّة.. و تعيش في فرنسا و إلّا في اسبانيا تاكل كل يوم "لابالليا."

-و الله ياكلك الحوت قبل ما تاكل "لابايلا."

-ياكلني الدّود و لا ياكلني الحوت[49]

وقد كان الهدف من استخدام الأسلوب العامّي في هذا الموضع هو تصوير واقع الشّباب الجزائري المتأزم حيث تحدّثت الكاتبة عن ظاهرة الحرقة أو ما يسمّى بالهجرة غير الشّرعيّة، حيث عرفت هذه الظّاهرة تزايداً مستمّراً في الآونة الأخيرة، أدّى إلى مغادرة

مئات الشّباب أرض الوطن متّجهين نحو مصير مجهول بحثاً عن حياة ورديّة في بلد آخر أو بحثاً عن العمل وتحسين الأوضاع الاجتماعية، لكن للأسف أغلبهم يلقى حتفه خلال الهجرة. لم تكن هذه الرّسالة لتصل لو عبرت عليها الكاتبة بلُغتها الفصحى بل تركت الشّخصيّة تعبّر عن لسان حالها بالعاميّة المتداولة بين شباب المجتمع لتصوّر الواقع المثير وتنقله كما هو.

وتوظّف الكاتبة الأسلوب الشّعبي في موضع آخر من الرّواية في قولها:

-أنا قلت تكون تزوّجت في غيابي.

ردّ نذير ساخراً:

-نتزوّج؟ وعلاش هبلت؟ يا ربّي نسلّك راسي.. وين رايحين يهربوا البنات.. راهم أكثر من ثلاثة ملايين بايرة في الجزائر.

-و هدى وش راهي؟

-هدى تقول حدّ دعى عليها دعوة الشّر يرحم باباك، كاين واحد يروح يعمل في التّليفزيون والإرهابيين كلّ أسبوع يقتلو صحافي؟ يا خو تحبّ الأضواء بزّاف.. "مضروبة عليها" خليها تموت تحت الأضواء[50]

وهذا حوار شعبي دار بين علاء شقيق هالة (البطلة) وصديقته وأسلوب عامي يعبّر عن حياة الشّباب اليوميّة واهتماماته وتهرّبه من مسؤوليّة الزّواج. وغيرها من الأساليب العامية التي تعبر عن الواقع بصدق.

ومن خلال توظيف الكاتبة للعاميّة، تكون قد حطّمت المنظور اللّساني الذّي نقصد به «تعدّد الأصوات واللهجات واللّغات في النّص الرّوائي الواحد، فلم تعد اللّغة الفصيحة هي اللّغة المركزيّة أو المطلقة في المتن الرّوائي، بل صرنا نجد في الرّواية المغاربيّة عامّة والجزائريّة خاصّة تعدّداً لغويّاً واضحاً وثراءً أسلوبيّاً يُحيل بشكل ما على واقع

متخيّل يقترب من طبيعة المجتمع الجزائري المتميّزة، حيث يرى فيها المختصّون أنّها تجربة لغويّة فريدة من نوعها»[51]، فتوظيف الكاتبة لأكثر من لغة في النّص الرّوائي محاولة منها لإيهام بواقعيّة الأحداث والشّخصيّات الرّواية النّسوية الجزائرية.

النتائج المتوصل إليها:

من خلال دراستنا لاستراتيجيات التجريب في الرّواية النسوية الجزائرية المعاصرة أمكننا الوصول إلى النتائج التالية:

بعد دراستنا وتحليلنا لهوامش رواية تاء الخجل، يمكن القول إن هذا الاحتفاء بالهامش في الكتابة الرّوائيّة النسويّة والتّوظيف المكثّف له يدلّ على وعي الكاتبة بأهميّة هذه العتبة والرّغبة في خوض غِمار التّجريب الرّوائي، حيث ابتعدت الكاتبة عن الكتابة السّرديّة الكلاسيكيّة وقوانين الكتابة التّقليديّة لتتجاوز بذلك كلّ ما هو مألوف وسائد ونمطي إلى التّجديد والتّطوير شكلاً ومضموناً من أجل ضمان البقاء في خريطة الإبداع النّسوي.

التنوّع الدّلالي لهذه الهوامش فقد جاءت للشّرح والتّفسير والتّرجمة والتّعريف ببعض الشّخصيّات التّي استعملتها الكاتبة في تأثيث روايتها، كما جاءت للتّعريف ببعض الأمكنة الجغرافيّة في الجزائر، فضلاً عن إبراز الخصوصيّة الجزائريّة خاصّةً من حيث توظيف التّراث الشّعبي المحلّي من خلال التّعريف ببعض الأكلات واللّهجة العاميّة والأمثلة الشّعبيّة.

استمدّت الروائية أحلام مستغانمي من التّراث الشعبي ما يغني تجربتها الفنّية وذلك بالاستفادة من طبيعته الرّامزة التي تتسم بالشّمول.

المتتبّع للرواية الجزائرية عموما والنسوية خصوصا يلمح ظاهرة توظيف التراث ظاهرة بارزة في العديد من الأعمال الروائية باعتباره مادّة ثقافية يمكن استثمارها لخلق

سمات فنّية وجمالية، كما يعدّ استلهام الأشكال التراثية من صور التّجريب الفنّي في الخطاب الروائي المعاصر وليس فقط محاولة لإحياء هذه المادّة التراثية.

حضور التّراث في رواية الأسود يليق بك يكشف لنا ثقافة الكاتبة ووعيها بماضيها بشكل عام وبالتّراث بشكل خاص، وفي نفس الوقت منح الرواية أبعادا جمالية أخصب مضامين الرّواية بمدلولات جديدة.

كما نخلص إلى أنّ العلاقة بين الأدب والتّراث علاقة تبادلية تشاركية تغني التراث والأدب معا.

الهوامش:

1- عبد الرّحمن بن ابراهيم: الحداثة والتّجريب في المسرح، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، 2014، ص123.

2- أحمد سخسوخ: التّجريب المسرحي، مطابع هيئة الإثارة المصريّة، مصر، دط، 1989، ص01.

3- حامدي: التّجريب السّردي –مقاربات في الرّواية المغاربيّة- أطروحة مقدّمة للنيل درجة دّكتوراه العلوم، تخصّص أدب حديث، جامعة باتنة، 20172018، ص13.

4- محمد أمنصور: استراتيجيّة التّجريب في الرّواية المغربية، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص77.

5- عبد الرّحمن بن ابراهيم: الحداثة والتّجريب في المسرح، (مرجع سابق)، ص ص 123، 124.

6- حطّاب: استراتيجيّات التّجريب في روايات عز الدّين جلاوجي، الملتقى الدّولي عبد الحميد بن هدوقة للرّواية، تاريخ التّصفح www.benhedougua.com.2021/01/01

7- حمداني عبد الرّحمن: استراتيجيّة العتبات في رواية –المجوس- لإبراهيم الكوني مقاربة سيميائيّة، رسالة معدّة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2010، ص159.

8- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النّص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص127.

9- المرجع نفسه، ص127.

10- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1 ص70.

11- المصدر نفسه، ص67.

12- نفسه، ص95

13- نفسه، ص51.

14- نفسه، ص14.

15- نفسه، ص22.

16- نفسه، ص37.

17- نفسه، ص22.

18- نفسه، ص82.

19- نفسه، ص75.

20- نفسه، ص59.

21- نفسه، ص67.

22- نفسه، ص69.

23- نفسه، ص91.

24- نفسه، ص91.

25- نفسه، ص26.

26- نفسه، ص40.

27- مجموعة من النّقاد والباحثين: دراسات نقدية في أعمال عز الدين جلاوجي.

28- فاروق خو رشيد: الموروث الشّعبي، دار الشّروق، لبنان، ط1، 1992، ص13.

29- بلحيا الطّاهر: التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائريّة، منشورات الجاحظيّة، الجزائر، دط، 2000، ص09.

30- السّيد حافظ الأسود: التّراث الشّفهي ودراسة الشّخصيّة القوميّة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، ع1، 1985، ص273-

31- السّيد حافظ الأسود: التّراث الشّفهي ودراسة الشّخصيّة القوميّة، ص 273.

32- ابن عبد ربّه: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3، 1982، ص63.

33- نبيلة ابراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار النّهضة، مصر، القاهرة، دط، دت، ص140.

34- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، دار نوفل، بيروت-لبنان، ط5، 2000، ص195.

35- نبيلة ابراهيم: أشكال التّعبير الشّعبي (مرجع سابق)، ص93.

36- المرجع نفسه، ص88.

37- سليمة عيفاوي: الدّلالة الإجتماعيّة في الحكاية الشّعبيّة بمنطقة القصور، أطروحة معدّة لنيل شهادة الماجستير، تخصّص أدب شعبي، جامعة المسيلة، 2010، ص07.

38- خديجة ترنيفي: ترجمة الرّموز في فنّ الخرافة les fables de la fantaine، دراسة تحليليّة مقارنة، أطروحة مقدمّة لنيل درجة الماجستير، 2016، ص09.

39- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص142.

40- المصدر نفسه، ص142.

41- نفسه، ص172.

42- نفسه، ص173.

43- نفسه، ص62.

44- نفسه، ص61.

45- نفسه، ص63.

46- محمّد خرماش: سيميولوجيا القراءة وإشكاليّة التأويل، مجلّة السّيميائيات، ع2، 2006، ص82.

47- سي أحمد محمود: اللّغة وخصوصيّتها في الرّواية، الأكاديميّة للدّراسات الاجتماعية والإنسانيّة، ع16، 2018، ص109.

48- إبراهيم حاج عبدي: السّرد بين الفصحى و العاميّة، ليلى الغربة، منتديات القراءات والدّراسات النّقديّة والبحوث الموقع hifati.yoo7.com تاريخ التصفّح 2021/01/10، السّاعة 11.30 ليلاً.

49- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص93.

50- المصدر نفسه، ص93.

51- مليكة ضاوي: تجليّات الأزمة في الرّواية الجزائريّة، 1995، 2005، دراسة موضوعاتية فنيّة، بحث مقدّم لنيل درجة الدّكتوراه تحت إشراف نزيهة زاغر، جامعة باتنة، 2015/2014، ص260.

واقع المصطلح السردي في الخطاب النقدي الجزائري الحديث، بين الخصوصية العربية والمرجعية الغربية ـ قراءة في نماذج ـ

ط/د أمير منضر– د. كمال بولعسل

جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل- الجز ائر

مخبر البحث: الدراسات الاجتماعية اللغوية، الاجتماعية التعليمية والاجتماعية الأدبية. (جيجل).

البريد الإلكتروني: amenaceur467@gmail.com

1ـ تمهيد:

يخضع المصطلح في وجوده إلى مناسبة أو مشاركة أو مشابهة كبيرة كانت أو صغيرة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي، وأصبح مسلما أنه ضرورة وحاجة تواكب النقد الأدبي؛ لكن كشف أسرار الآليات المفهومية، مرتبط بكشف أسرار الآليات اللغوية المتحكمة بكل ذلك، ووفقه يظهر أن المصطلح اللغوي أداة ضبط المعرفة وتوحيد للفكر، وسور منيع يحول دون تماهي المكونات الداخلية، بما هو خارجي وغير معرفي.

يلحق التشويه المصطلح من عدة جهات؛ فإما أن يأتي نتيجة لاختزال وتقليص حدوده أو توسيع مجاله الدلالي، بحيث يبدد عناصره، ويستوعب ما هو أجنبي عنه، وقد يلحق التشويه المصطلح عند استعماله في غير التخصص الذي وضع له أصلا، ويغير المعاني التي وضعت له، من ثم ندرك أن إشكالية المصطلح ليست ظاهرة خاصة بالثقافة العربية وحدها، وإما هي ظاهرة مشتركة ومستفحلة في جميع الثقافات الإنسانية، غير

أن حدتها تتفاوت من ثقافة إلى أخرى، باختلاف درجة الوعي لدى كل منها، فالمجتمعات التي تستورد المعرفة وتكتفي باستهلاك ما يفد إليها هي وحدها التي تعاني بدرجة كبيرة من الأزمة التي تتسرب إلى قاعدة الهرم المعرفي الذي ينبني عليها النقد الأدبي الخاص بها، فتحدث فيه اهتزاز واضطرابا، وهنا مكمن الخطورة والالتباس.

وقد فرضت حالة الفوضى المصطلحية إطلاق دعوات، تجمع كلها على ضرورة الاهتمام بتأطير المصطلحات ضمن منحى علمي، لتداولها من خلال قوانين تجيز استخدامها، وفق مفاهيم لا تحتمل تعددها سواء بوضع قواميس أو معاجم تجمع شتات مفرداتها، تسهل العودة إليها، والدفع بجهود الترجمات بغية مواكبة ما ينتج من دراسات واستيعاب ما ينتج من نظريات ومعارف.

ويتميز المصطلح بخصائص تمنحه صفة العلم، وذلك أن ارتباطه المباشر بالمناهج التي أوجدته تمنحه هذه المصداقية، إذ لكل منهج ترسانته الخاصة من المصطلحات التي تعمل على خلق تعالق وثيق بين المصطلح (الدال)، ومفهومه (المدلول)، ليمنحه الدقة اللازمة والتفرد المطلوبين لتداوله، وتميزه عن غيره من مصطلحات المناهج الأخرى، وتجنبه التداخل بغيره، وأهمها القدرة على التكيف في مختلف البيئات الفكرية والثقافية؛ لارتكازه الوثيق بمفاهيم أوجدته، تتيح استخدامه على تنوع النصوص، خاصة أن منبت هذه الأصول المصطلحية غربي فكرا وصياغة، استقر الباحثون عليها، ومنحت مداليل ثابتة.

وعلى الباحث في حقل المصطلح أن يدرك طبيعة العلاقة القائمة بين لغته (اللغة العربية)، وتعابيرها وثقافته وفكره من جهة، والتباين مع ثقافة المصطلح الغربي من جهة أخرى، فواقع المصطلح واقع مركب معقد، سريع التحول، وتأمل الدلالة التي يحملها تعدد المصطلح الواحد ودلالة غياب مدلولاته ومضامينه، تنطوي على سطحية ونظرة

جزئية لجوانبه، إذ لا يتوقف نقل المصطلح على مجرد الاستخدام، والتفعيل النصي والتداول، ذلك أن لكل مصطلح ثقافة فكر معقد.

إن تتبع مسيرة المصطلحات يحتاج إلى معرفة دقيقة بالجذور المعرفية واللغوية، كما أن لمدلولاتها وظائف تسعى لضبط التفكير وتبادل الأفكار، والخبرات ويقضي على اللبس والغموض في نصوص الدراسات النقدية على اختلافها.

2ـ رؤية في واقع المصطلح السردي في الجزائر:

2ـ1ـ المصطلح السردي بين التوحيد والاختلاف:

قابل اهتمام النقاد بالدراسات السردية في السنوات الأخيرة، وعي أكبر بضرورة تأسيس قاعدة مصطلحية، تحكم الإجراءات الخاصة بكل نظرية تنبثق عنها، انعكس هذا الوضع على الدرس المصطلحي في الجزائر، الذي شهد تطورا ملموسا عكسه حجم الأبحاث المنجَزة في مضمار المصطلح؛ من خلال تناول المصطلحات النقدية، ولاسيما السردية منها بمناهج متباينة. ولنقارب المصطلح النقدي السردي الخاص بمنظومتنا النقدية الجزائرية، كان لازماً علينا أن نستقرأ أهم المتون النقدية الجزائرية، ونتعرض إلى أبرز القضايا التي اهتمت بها.

أرجع الناقد "**عبد الملك مرتاض**" أسباب اضطراب المصطلح النقدي عامة، إلى إهمال أصوله الأولى، وعدم البحث في زواياه المختلفة، "ليستبين مدلوله اللغوي، والحضاري قبل نقله إلى مستوى المفهوم في اللغة العربية، كما أنه لا بد من محاولة التنقيب عنه في التراث النقدي العربي الإسلامي، لتوقع العثور عليه مستخدما فيه بمعناه"[1]، ومن شأن أي خلط قد يتعامل به الناس مع مثل هذه المصطلحات، أو تساهل بعضهم في هذا التعامل، إلى الانتقال من درجة توظيفه العلمي إلى المستوى الثقافي البسيط، وبالتالي، يغدو المصطلح لفظا عاديا مفرغا من الحمولات المعرفية.

ففي غياب المفاهيم ينعدم التواصل، بالنظر إلى استخدام عدة مصطلحات لمفهوم واحد، و"مصطلحات لغير ما وضعت له في أصل المواضعة العلمية؛ وذلك كما يقع الخلط في الاستعمال إلى حد الاضطراب بين السيمائية، والسيمائيات، والسميولوجيا، والسيمائية...، ويرى أن الحل للقضاء على هذه الفوضى (التي تبقى ظاهرة لا يمكن الجزم باندثارها) بإعادة هذه المصطلحات إلى حاظرتها الغربية الأولى"[2].

لقد أدت حداثة المناهج النسقية إلى عدم تمثل كاف للتصورات التي جاءت بها، وإن كان هاجس الباحث المصطلح النقدي بعامة والسيميائي بخاصة، مع الحاجة إلى استجلاب ما صدر من المفاهيم السيمائية واللسانية، من "تلك اللغة الأوروبية إلى العربية، إلى هدي العربية التي ترى كل واحدة من باحثيها يعنت نفسه أشق الإعانات بالاشتغال وحده، والبحث وحده والاجتهاد وحده، مشرقا ومغربا، فتكثر الجهود ولكنها، تهدر، وتبذل الطاقات ولكنها تجهض"[3]. ولتدارك المسألة يدعو **مرتاض**، إلى تمثل ما يعينه المفهوم لا المصطلح؛ لأن المصطلحات قد تختلف ألفاظها، بالقياس إلى المفاهيم التي تظل في حقيقتها واحدة؛ مثل: (السمة، بالقياس إلى العلامة، والدليل)، ومثل: (السيمائية بالقياس إلى السيمولوجيا، والسيمائيات)، ومثل: (الحيز بالقياس إلى الفضاء). إذ أن كل مصطلح من هذه المصطلحات يتفرد بخصوصية معرفية ينفرد بها عن بقية المصطلحات الأخرى.

يركز الناقد "**السعيد بوطاجين**" في مناقشته لقضية المصطلح على المعاناة المشتركة في اختيار المصطلحات الضرورية لترجمة المفهوم النووي -(من النواة)- الأصيل، مع الخيارات الكثيرة التي تزول في "اللحظات التحيينية، عند الانتقال من المستوى النظري إلى المستوى التطبيقي، أضف إلى ذلك بعض النقل الخاطئ لمفاهيم متجذرة في الإرث الإنساني، كأن المرأ يتعلق بمفارقة"[4]، كل هذا طرح إشكالية مزدوجة؛ أولها الاختلاف الموجود بين المنظرين الغربيين، وهناك الترجمات العربية لمصطلحات لم

يستقر عليها منتجوها، نظرا لعدم تقعيد هذه العلوم بعد، ثم إن هذه الترجمات جاءت وفق تفاوت مستويات التلقي ولذلك اتسمت بالتشتت والتناقض أحيانا، كل هذه الأسباب كانت وراء اهتمام الناقد بمجال الترجمة والمصطلح، من هنا تتأتى أهمية تأصيل المصطلح في "محاصرة الدلالات الممكنة التي تمنحه شخصية مستقلة تميزه عن المصطلحات الأخرى المستعملة في مختلف الحقول المعرفية"[5].

يعد الاضطراب المصطلحي سمة أغلب البحوث النقدية؛ بسبب "التسرع في تبني هذا التيار أو ذلك، وعن غياب رغبة حقيقية في تمثل وفهم جوهر السؤال في الممارسة السميائية"[6]، وقد استدعت حالة الفوضى التي أشار إليها النقاد سابقا، والتي أصابت المصطلح في الجزائر الناقد **"رشيد بن مالك"** إلى حسم هذه المسألة، بالدعوة إلى ضرورة بث روح الوعي بأهمية تحديد المفردات اللغوية الحديثة تحديدا علميا دقيقا، وفرض حدود معينة عليها، وهو أهم شرط من شروط استخدامها، كما أنه من الضروري أن تحدد لهذه المفردات دلالات معينة، إما في صورة معجم جماعي، أو أن يضع كل باحث أو عالم ملحقا في نهاية بحثه أو درسه خاصة بالمفاهيم التي وردت في عمله، يحاول فيه تحديد مضمون اللفظ وفق قواعد موضوعية محددة، ليوضح الفرق بين مختلف المصطلحات. ويرى أيضا أن وضع المصطلحية السميائية في العالم العربي، يختلف تماما عما هو عليه في أوروبا؛ بحكم التضارب الموجود في المصطلحات المستعملة التي لم ترق إلى تأسيس نموذج قوامه العلمية والدقة في ضبط المفاهيم، والأدوات الخاصة به، "فالإشكالية لتنبع من استبدال منهج بمنهج أو استحداث مصطلحيات جديدة بقدر ما يعني التمثل الواعي والمسؤول للتراث النقدي والفلسفي"[7].

ولعل قراءة في واقع المنظومة المصطلحية السردية في الجزائر، تثير الكثير من القضايا، وتوضح بعض المشكلات التي لا تتفرد بها ساحتنا المصطلحية، وسنشير إلى ذلك

من خلال استعراض بعض المصطلحات عند ثلاثة من أبرز المصطلحيين المهتمين بمجال السرد وهم: "**رشيد بن مالك، عبد الحميد بورايو، السعيد بوطاجين**".

المصطلح:	رشيد بن مالك:	عبد الحميد بورايو:	السعيد بوطاجين:
Actant	عامل	فاعل	عامل
Acteur	ممثل	ممثل	مثل
Adjuvant	مساعد	مساعد	مساند
Conjonction	وصلة	اتصال	اتصال
Disjonction	فصلة	انفصال	انفصال
Isotopie	نظيرة - ايزوطوبيا	تشاكل	تشاكل
Motif	موتيف	حافز	حافز
Modale	جهاتي	كيفي	صيغي
Opposant	معارض	معارض	معارض
Personnage	شخصية	شخص	شخصية
Séquence	مقطوعة	متتالية	مقطوعة
Sujet	فاعل	فاعل	ذات
Thématique	تيمي	غرضي	موضوعاتي

نسجل من خلل الجدول السابق، نوعا من التباين على مستوى المصطلح، بسبب امتلاك كل واحد من هؤلاء النقاد منظومة خاصة به، نظرا لاختلاف المجالات التي يهتم بها كل ناقد، وإذا حاولنا فحص أسباب الاختلاف لوجدنا أنه "مشكل نسقي لساني، أي؛ شكل المصطلح العربي بدليل أنه يعبر عن معطى ومفهوم واحد، فالتضارب يتموقع على مستوى الشكل ليس إلا"[8]، مع اتفاق في بعض المصطلحات.

فلو أخذنا مثلا مصطلح (Conjonction) و(Disjonction) التي يترجمها **رشيد بن مالك** بـ (الوصلة) و(الفصلة)، ويترجمها **بورايو وبوطاجين** بـ (الاتصال) و(الانفصال)،

للاحظنا أن كلا المصطلحين يلتقيان في الجذر (و ص ل)، (ف ص ل)، ويلتقيان في المفهوم، فكل من الاتصال والوصلة يراد بهما اتصال أو انفصال الذات أو الفاعل بموضوع القيمة، كذلك مصطلح (Actant) فهو عند كلاً من؛ **بن مالك** و**بوطاجين** يترجم بـ (العامل)، أما عند **بورايو** فيترجم، بـ (الفاعل). كما يلاحظ أيضاً تباينا في اقتراح مقابل للمصطلح (Isotopie)، حيث استخدم **بن مالك** في قاموسه مصطلح (إزوطوبيا)؛ ويعود ليضع له في كتابه (السميائية: الأصول والقواعد) مقابلا آخر، وهو (نظيرة). أما **بورايو** فيقترح (التناظر) أو (القطب الدلالي)، في حين يتفق أغلب النقاد على مصطلح (التشاكل).

ويقدم **بوطاجين** تبريرا لتفضيله (العامل) على (الفاعل)؛ ويرد ذلك إلى أن العامل "لا يرتبط ارتباطا وثيقا بالفعل، ولا بالفاعل أيضا، ولو أن هناك علاقة ضمنية تتجلى في الترسيمة العاملية، التي تعكسها الثنائيات الثلاث: (ذات/موضوع)، (مرسل /مرسل إليه)، (مساند/ معارض)، وربط العامل بالفعل يعد إخلالا بمعناه والحال أن هناك عوامل لها علاقة بالفعل: (الذات، المساندة، المعارض)، في حين تظل العوامل الثلاثة الأخرى قابلة لأن تكون في حالة خفوت كلي، ولهذا يكون الاستقبال تضييعا للمفهوم والمعنى معا"[9]، مع حالة تحفظ يقدمها "**عبد الملك مرتاض**" يبدي فيها رأيه المشكك في صحة ترجمة مصطلح (Actant) بالعامل دون أن يقدم تبرير لذلك، أو حتى بديلا عنه.

ويفاضل بعض النقاد بين مصطلح وأخر يرجحون كفته، ويقدمون في ذلك حجتهم؛ كاستخدام **بورايو** مصطلح الشخوص مقابلا (Les personnage) عوض الشخصيات، و"ذلك لرفع الالتباس الحاصل بين مفهوم الشخصية الفنية وهو المقصود هنا، ومفهوم الشخصية من المنظور النفسي"[10]. واقتراحه لمصطلح (Thématique) المقابل لـ (غرضي)، والذي هو الدور المرتبط بموضوع معين، وأرجع اختياره إلى استخدامه في النقد العربي للدلالة على مضامين النصوص الأدبية، وتفضيل بوطاجين لمصطلح

المساند؛ ذلك أن المساعدة تقتصر على الجانب المادي (ملموس)، في حين أن المساندة تجمع بين المادي والمعنوي.

ويظهر البعد التخصصي لكل ناقد، بالأخص في مصطلح (Séquence)، فعند "**بن مالك**" المهتم بالدراسات السميائية، كما جاءت بها مدرسة باريس (المقطوعة)، وهي: "عملية تقوم على تجزئة الملفوظ (أو المقطوعة) لإظهار الوحدات، بقطع الجملة إلى تراكيب، والتركيب إلى مورفيمات، والتجزئة المؤقتة للنص إلى وحدات مرنة، أما (المتتالية) وهو اختيار الناقد بورايو المهتم بالدراسات الأنثروبولوجية، كما هي عند بروب، تتابع الأحداث، وارتباطها بعضها البعض، فكل وظيفة تكمل وتستتبع التي تسبقها والاختلاف نابع من منطلق الدراسة"[11].

بعيدا عن هذا الجدول، الذي لا يعبر بشكل كلي عن واقع التوجه المصطلحي في الجزائر، نجد نماذج أخرى للاختلاف التي تسم المشهد المصطلحي؛ فنجد على سبيل المثال "**عبد المالك مرتاض**" يترجم (Espace) بـ (الحيز)، في حين يترجمه كلاً من؛ "**رشيد بن مالك**" و"**عمروعيلان**" بـ(الفضاء)، مع اختلاف في وضع المفهوم ذلك أن مصطلح الفضاء من منظور **مرتاض**، "قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ في حين أن الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل...، أما المكان فإنا نريد وقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[12]، أما مفهوم "**رشيد بن مالك**" للفضاء، "فيستدعي مشاركة كل الحواس ويضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة (مرئية، لمسية، حرارية، صوتية)"[13].

ولعل المشكل المطروح من جراء تعدد المصطلحات الدالة على مفهوم وأحد، أقل أهمية من دلالة اللفظ الواحد على مفاهيم متعددة؛ ذلك أن المصطلح هو العنصر الأساس في تحديد دلالات النص.

ويرجع سبب هذا الاختلاف حسب "**أحمد عزوز**"، إلى: "إما لعدم اقتناع كل باحث بما يقدمه غيره من الدارسين واجتهاداتهم في المجال المصطلحي وكذا الهيئات والمجامع؛ وإما لعدم اطلاعه على ما قدمه غيره، أو برغبة فردية تخضع لميول شخصية بدلا أن تكون نتيجة لفعل معرفي جماعي"[14]، ويبدو السبب الأول الأقرب منطقيا إلى تبرير هذه الوضعية الطبيعة، في حين تقترح فيه اللغة الأجنبية مصطلحاً واحداً في أغلب الأحيان.

يمثل تعدد المصطلحات الدالة عن مفهوم واحد، خروجا على أسس بناء المصطلح، كما يشكل هدرا لعدد وافر من الألفاظ التي يمكن استثمارها في الدلالة على مفاهيم جديدة، هذا بالإضافة إلى ما ينتج عن ذلك من ضعف في التواصل بين العلماء، على الرغم من أن بعض الدارسين يذهب إلى أن تعدد المصطلح وجه من وجوه العلم[15]. غير أن القريحة الابتكارية لم تغب نهائيا عن نقادنا؛ ذلك أننا نجد مصطلحات جديدة تنظم إلى عائلة المصطلحات السردية، باقتراح **بوطاجين** "مصطلح (السرد الغائب) للدلالة على انمحاء السرد الأصلي، أو تعرضه لتحريفات جذرية، و-اقتراحه- مصطلح (الدلالة التصاعدية) للتعبير عن الامتلاء التدريجي لدلالة الشخصية، ومصطلح (البياضات الحدثية) للحظات انمحاء السرد القصصي وتغييب الأفعال التحويلية ما يحدث تضخما نصيا خال من الحركة"[16].

تتضح حقيقة المصطلحات من خلال الاستعمال، والاستعمال وحده هو الكفيل بتوحيدها، وهو أيضا الذي يكشف عن صلاحية بعضها للتداول، وديمومتها، أو رداءتها وانحسارها، ويبقى توحيد المصطلحات مطلبا شرعيا ومستعصيا عند النقاد والدارسين. غير أن غياب تحديد الضوابط والآليات السليمة، التي تتيح صياغة مصطلحات مقبولة، ينتج عنه ظاهرة التداخل، والتعدد في أغلب المصطلحات اللسانية والنقدية، وبالتالي ستظل "مشكلة حاضرة ومستقبلية ما لم يتم الإسراع في إيجاد حلول في شكل ضوابط

خاصة بصياغة المصطلحات تكون في متناول الدارسين قد تضيق دائرة الاختلاف والاضطراب"[17].

3ـ توجهات صناعة المصطلح السردي في الجزائر:

يخضع نقل المصطلح لمجموعة من الضوابط التي صادقت عليها المجامع والهيئات المختصة، ولعل أهمها:

- أن يراعى في وضع المصطلح الاهتمام بالمعنى قبل اللفظ أي بالمدلول قبل الدال.
- يستحسن أن لا يختار المصطلح من بين الألفاظ ذات الدلالات الأصلية الشائعة المعروفة؛ لأن نقل الذهن عنها إلى غيرها أمر صعب.
- يستحسن ألا يصطلح بألفاظ مختلفة للمعنى العلمي الواحد.
- يفضل المصطلح العربي على غيره ما أمكن.
- يستحسن تجنب الألفاظ التي ينفر الطبع منها.
- يستحسن تجنب النحت ما أمكن، لأن العربية هي لغة اشتقاقية.
- يفضل المصطلح العربي على غيره ما أمكن.
- يستحسن تجنب الألفاظ التي ينفر الطبع منها.
- يستحسن تجنب النحت ما أمكن، لأن العربية هي لغة اشتقاقية[18].

ويستلزم تحقق توجه سردي، -حسب **مولي بوحاتم**-، بمصطلحات مضبوطة، توفر مجموعة من الشروط، هي:

- جمالية المصطلح المقترح؛ ويعني كونه سهلا وموجزا مقبول النسبة دون أن يؤثر ذلك على بنائه وجمالية صيغه.
- طواعية المصطلح وارتباطه باللغة العربية سواء من حيث الصيغة أو الوزن.

- أصالة المصطلح وعروبته ويستلزم لهذا المبدأ الاحتكاك باللغة المصطلحية العربية الإسلامية، وتحيينها بما يتوافق وطبيعة اللغة المصطلح عليها[19].

وقد حاول المهتمون بصناعة المصطلح في الجزائر، قدر الإمكان الالتزام بأهم آليات صناعة المصطلح، وتتجلى من خلال مجموعة التوجهات الآتية:

3ـ1ـ التوجه النحتي:

يعرف النحت بأنه تكوين وإنشاء كلمة من كلمتين أو أكثر، بشرط الاحتكام إلى معيار التناسب والملائمة، في اللفظ والمعنى بين المنحوت والمنحوت منه، أو هو انتزاع حروف الكلمة من كلمتين أو أكثر، بهدف "تفادي أشباه الجمل من أجل إثراء القواميس بألفاظ أخرى، مع الحفاظ على النواة الدلالية لفعل الجمع بين كلمتين"[20]، وباعتباره "صنيع لغوي ذو حدسين من جهة يحي اللغة حين يجعلها تعبر بالقليل عن الكثير، إذ تختزل العبارة في لفظة واحدة؛ لكنه يقتلها من جهة ثانية حين يجعلها عامرة بالمنحوتات المبهمة الغربية"[21].

وجدت هذه الآلية في المصطلح السردي الجزائري، والأمثلة، حيث نجدها عند "**السعيد بوطاجين**" فيما يتعلق بمصطلح (هدبناء Dé-construction) الذي استقى شطره الأول من الفعل: هدم، ومن المصدر: بناء، ومصطلح (ملسم Portrait) المنحوت من الفعل: حمل، والاسم: سمة، (trait+ porter)، أو عند "**رشيد بن مالك**" في مصطلح (فونصية Extratextualité)، من الظرف: فوق، والاسم: النصية، ومصطلح (بيذاتي Intersubjectif) من الظرف: بين، والاسم: ذاتي.

3ـ2ـ التوجه الاشتقاقي:

تعتمد هذه الآلية على اقتطاع فرع لغوي من أصل، لتكون لها نفس الحروف الأصلية؛ وبالتالي "استخراج لفظ من لفظ قاعدي (مصدر أو جذر) مع ضرورة حصول مطابقة كلية أو مجاورة دلالية بينة، بين اللفظ ومعناه"[22]، يقوم الاشتقاق على مبدأ

القياس، لاستنباط وزن من أوزان العربية القديمة فتصبح مألوفة موروثة، تهدف إلى تكوين كلمات جديدة وفقا للقواعد التي تقوم عليها الكلمات الموجودة في اللغة، وانتزاع كلمة من أخرى على أن يكون ثمة تناسب في اللفظ والمعنى مع توافق في ترتيب الحروف، بالنظر إلى طبيعة اللغة الصرفي، التي تساعد على تكوين كلمات جديدة.

اشتق المصطلحيون الجزائريون عدة مصطلحات من الجذر (س م ة): حيث يستخدم **مرتاض** (السمة)؛ ويشتق **بوطاجين** (سميأة)؛ ومن الجذر (س ر د): (التسريد Narrativisation) عند **بوطاجين**، و(ممسرد Narrativisé) عند **بورايو**؛ إضافة إلى اقتراح **عبد الملك مرتاض** منظومة (شبكة السرد)؛ وتضم مجموعة من المصطلحات: (السرد Narration)، (المسرود Narré)، (السارد Narrateur)، (المسرود Narratair)، (سرد Narratif)، (السردانية Narratologie). ويرى أنها شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة المتمايزة، والمتقاربة المتباعدة، في الوقت ذاته[23]، ومن الجذر (ز م ن): اشتقت الأزمّنة عند **مرتاض**: (أزمن، يؤزمن، أزمنة، المزامنة). وعند **بن مالك** (Temporalisation). وأشتق **مرتاض** من (حيز Espace)، عدة مصطلحات منها: (التحييز، التحيز، الحيززة). ومن البنية: أشتق **مرتاض** (البنينة Structuration)، (بنين Structurer)، (بنائي Structure)، وأشتق من الخطاب: مصطلح: (تخطيب Discoursivisation)، ومن (النواة Noyau)، (تنوية noyautage)، (أنوية Noyaux)، ومن (المفهوم Concept)، (مفهمة Conceptualisation). ومن (الأسلوب Style): (أسلبة Stylisation)، (مؤسلب Stylistisé)، (أسلب Stylistiser).

3ـ3ـ **التوجه المعرب**:

يقصد به "مجموعة المصطلحات التي تنتقل إلى العربية، وتتناغم مع طبيعتها البنائية والصوتية لتغدو منها، والأمثلة على ذلك كثيرة يتعذر حصرها، أو حتى معرفة أصلها في بعض الحالات"[24]، وما استعمله العرب من الألفاظ الموضوعة لمعان في غير

لغتها، وظاهرة لغوية عالمية لا تكاد تخلو منها أية لغة، غير أنه يجب التعامل معها بحذر، من خلال تلاعب لغوي (صرفيا ونحويا)، بالألفاظ الأجنبية لتكون مناسبة ومعربة، بشرط عدم الإكثار من تداولها. ونعثر على هذه السمة بكثرة في استخدامات **رشيد بن مالك**، نذكر منها: (ايبطوبيقي Utopique)، (تيم Thémème)، (سميم Sème)، (موتيف Motif) (ايزوتوبيا Isotopie)، (سيميولوجيا Sémiologie)، (مورفولوجية Morphologie)، (كرونولوجيا Chronologie).

3-4- **التوجه التراثي**:

حفظت لنا كتب التراث واللغة مخزونا ثريا من المصطلحات التي يمكن للمصطلحين الاستفادة منها، واختصار الجهد في البحث عن مقابلات مناسبة، بالاعتماد على حفريات معمقة، وواعية في التراث النقدي والأدبي العربي القديم، الذي يحمل لنا مجموعة من المصطلحات القريبة من المفهوم المعرفي المستحدث، "بإحياء الحد الاصطلاحي القديم للتعبير به عن المفهوم النقدي الجديد، وبعث الكلمة القديمة ومحاكاة معناه الموروث، فتشحن بدلالات جديدة تماثله، كما هو شأن باقي اللغات، حيث يتعذر معرفة معناه الوضعي إلا بالتأصيل"[25].

ويدعو **"عبد المالك مرتاض"** إلى "ضرورة إعادة صياغة النظرية النقدية العربية القديمة للانطلاق منها في تأسيس بعض النظريات النقدية المعاصرة التي استجلبناها من الغرب، ذلك بأننا دون العودة إلى هذا التراث لمحاولة توظيفه في حياتنا الفكرية المعاصرة، سنظل صورة طبق الأصل"[26]. ومن الأمثلة على ذلك توظيف **"الجاحظ"** لمصطلح (العدول) مرادفا لـ (Ecart) مع أن البعض يستخدم (الانزياح)، أو كما يقترح **بوطاجين** استخدام مصطلح (المقابسة)، عودة إلى مصطلح "**أبي حيان التوحيدي**" مقابلا (Intertextualité)، وهو "مصطلح يفي بالغرض المطلوب لولا التبريرات المعقدة التي يقدمها بعض الباحثين، واستخدام (المناجاة) لمقابلة المصطلح (Monologue)، انطلاقا

من الانسجام الصوتي بينهما إضافة إلى كون الحوار الداخلي لا ينطبق على (Monologue) المأخوذ من (Mono-logos) أي حديث ذاتي، ثم إن الحديث الذاتي قد يكون مسموعا، ومن ثم يصبح الحوار الداخلي لا ينطبق إلا على ما لا يمكن سماعه، وهو فهم خاطئ"[27]، ويستخدمها أيضا **"عبد المالك مرتاض"** باعتبارها "تعني التحاور مع داخل الذات من وجهة أخرى"[28]، ولكلمة (فاعل) مرادفاً متواتراً في الدراسات القديمة والحديثة مع (sujet)، من ثم لا يمكن للفظ واحد أن يحمل معنيين مختلفين: فاعل (Sujet)، ويساوي (Actant)"[29]، وهو ما يزيل اللبس عن المصطلحين.

ويقترح **مرتاض** استخدام "مصطلح (السمّة) لطائفة من الأسباب من أهمها: أن (العلامة) استعملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلا من الأفعال، أو اسما من الأسماء -دون الحروف- فيستحيل من حال إلى حال أخرى للنهوض بوظيفة دلالية يقتضيها المقام. أما مصطلح (الملفظ) وهو مصطلح استخدمه **حازم القرطاجي**، فيطلقه **مرتاض** على مقابله (Enoncé)، حيث يعتبر (التلفيظ) الأصح لأن أصل الاسم الأجنبي متعدد، في حين أن المقابل العربي لازم؛ وتلك علة أخرى حملتنا على استعمال هذا المصطلح الذي لا يزال في طور النشوء بالقياس إلى الكتابات التنظيرية العربية"[30].

4ـ الترجمات السردية في الجزائر:

لقيت المؤلفات اللغوية والنقدية اهتماما خاصا بالمقارنة مع ما كتب في السرد، نظرا لتأخر "الأعمال التي نشرها رواد السرديات من أمثال: جنيت، وغريماس، وتودوروف، وبريمون، وغيرهم...، إلى الثمانينيات، وبالمقابل تأخر ترجمة بعضها إلى العربية. وقد عرفت المصطلحية السردية في الجزائر تحولا كبيرا، حيث تزايد المشتغلون بالتحليل السردي، وبترجمة ما صدر من دراسات خاصة من الفرنسية إلى العربية، والحقيقة أن الترجمة كانت ولا تزال وسيطا فعالا في انتقال المناهج النقدية الغربية إلينا بدءا بالمنهج التاريخي وصولا إلى السرديات، لتجعل من دخولها الساحة النقدية في

تمظهراتها المختلفة ضرورة بالنظر لحاجة النقد السردي الجزائري إلى تجديد أدوات النقد وتحديث آلياته بعد أن طغت عليه المناهج السياقية والتاريخية والاجتماعية التفسيرية، في ظل التسارع النقدي الرهيب الذي اجتاح أوروبا وفرنسا على وجه التحديد"[31].

يفهم من الترجمة أنه ذلك النشاط المعرفي الذي يتم بموجبه "الانتقال من ملفوظ معطى إلى ملفوظ آخر يعتبر كمعادل، أو تأويل أدلة لغة بواسطة أدلة من لغة أخرى، أما باعتباره نشاطا سيميائيا يمكن أن تتجزأ الترجمة إلى فعل تأويلي للنص، وفعل منتج لنص معادل نسبيا للنص الأول"[32].

وعاد فضل السبق في التعريف بمنجزات **مدرسة باريس**، التي اهتمت بسيميائية السرد ممثلة في "**جان كلود كوكي**" و"**جريماس**" وغيرهم، إلى "**رشيد بن مالك**"، في ترجمته لمجموعة من الدراسات جمعها في كتاب (السميائية: الأصول والقواعد والتاريخ)، قدم فيها مسحا تاريخيا لأهم التيارات السميائية، حيث ألحق الكتاب بمقدمة للمترجم وتمهيدا للناقد "**عزالدين المناصرة**" بعنوان: شعرية المنهج السميائي تأصيلا للمنهج عند الغرب والعرب، وتطبيقاته الحديثة عند كل من: "**بنفنست**"، "**غريماس**"، "**ريفاتير**"، "**كريستيفا**"، وضم الكتاب أيضا ترجمة "**لآن اينو**": (تاريخ السميائية)، و"**ميشيل آريفييه**": (السميائية الأدبية)، "**جان كلود جيرو ولوي بانييه**" (السميائية: نظرية تحليل الخطاب)، "**جوزيف كورتيس**": (التحليل السميائي للخطاب: التشاكل والترابط بين التعبير والمضمون)، "**جان كلود كوكي**": (مدرسة باريس السميائية)، إضافة إلى عرض للسيرة الذاتية والعلمية لغريماس.

أرجع المترجم سبب إقدامه على تقديم هذه النصوص التي ترصد أهم منجزات الحركة السميائية ذات التوجه الغريماسي إلى إشراك القارئ السيميائي في رحلة التأصيل لهذا العلم، و"لمعرفة المسارات العلمية التي قطعتها السيميائية"[33]، مساهمة منه في إثراء

المكتبة العربية، التي تشكو قلة المؤلفات المتضمنة للأصول العلمية التي مهدت لظهور السيميائية، وترسيخ أرضية صلبة لبناء دعائم مصطلحية قوية.

إن عدم إدراك الفوارق المنهجية والمفهومية بين مختلف المصطلحات، يؤدي إلى الغموض والتضارب في الأفكار، والخلط في المفاهيم، ويعمق الهوة استعمال مصطلحية مضطربة لا يولي أصحابها في أثناء وضعها أهمية إلى خطورة ما ينجز عنها من انعكاسات سلبية على البحوث النقدية العربية، ما يولد قطيعة معرفية بين القارئ وبين ما يترجم.

ويبين لنا المترجم سبب ترجمته لهذه النصوص، والتي تعود إلى العديد من الاعتبارات: أولها "الخلط الكبير في بعض البحوث العربية، التي تبدو في الظاهر ذات توجه سيميائي، وهي في العمق بعيدة كل البعد عن أن تمثل هذا التوجه. وقد أفرزت هذه الظاهرة نتائج مضللة في هذا التوجه، واضطرابا في القيم العلمية، أضحى القارئ العربي ضحية له وانعكس ذلك سلبا على المردود العلمي، ثانيا: سد النقص الذي يعاني منه القارئ العربي فهو يتلقى معرفة سيميائية، ويفتقر في ذات الوقت إلى الخلفية التاريخية"[34].

كما اعتمد المترجم في نقل بعض المصطلحات على قاموس السبيل، ودراسات "**عبد الحميد بورايو**"، الذي اعتبره أحد الرواد الأوائل المؤسسين للحركة السميائية في الجزائر.

كما تجدر الإشارة، إلى ترجمة قدمها "**عبد الرحمان مزيان**"، لأهم المفاهيم السردية الواردة في (معجم موسوعة علوم اللغة Dictionnaire Encyclopédique de sciences du langage) لكل من" **أسوالد ديكر**" و"**تزفيتان تودوروف**"، بعنوان (مفاهيم سردية)، ويشير إلى أن هذا المعجم الذي "ترجم منه هذه المفاهيم طبع سنة 1972م، ومنذ ذلك التاريخ لم يعد طبعه، ولا مراجعته إلا في أواخر التسعينيات، حيث ظهر معجم آخر، وهذه المرة أسقط منه اسم تزفيتان تودوروف، واستبدل بجون ماري شايفر حتى

العنوان أضيفت إليه كلمة جديد، غير أن المفاهيم التي أعدها تودوروف هي ذاتها التي تناولها ج.م. شايفر بقليل من التغيير"[35]. وضم الكتاب المترجم عرض لمجموعة من المفاهيم الوصفية ذات الصلة بالسرد وهي: (الكتابة، الحافز، النص، خطاب التخييل، وضعية الخطاب، التلفظ، الشخصية، الصورة، الإحالة، زمن الخطاب، التحويلات الخطابية، الرؤيا في التخييل، الأسلوب).

يقر المترجم بصعوبة المهمة؛ كونها مغامرة تستلزم من المترجم والمتلقي "أن يتسلحا بأدوات معرفية ضرورية تتمثل في الدراية السابقة بتاريخ الأجناس الأدبية وخاصة السردي منها، إضافة إلى الاطلاع الواسع بعلوم اللغة منذ الدراسات اللغوية حتى نشأة اللسانيات، وإلى ما وصلت إليه العلوم الإنسانية في وقتنا الحاضر، وأيضا الخاصيات اللغوية على مستوى واسع من هذا العالم بدءا من اللغات الشفهية أو الرمزية عند الشعوب التي لم تستعمل الكتابة/الخط، إلى تلك التي تتداولها في وقتنا الحاضر باختلاف ثقافات الشعوب، توجه هذه المفاهيم للقارئ المتخصص، بالنظر إلى أن التعابير التي وظفت في صياغة هذه المفاهيم علمية على مستوى التركيب والدلالة. وتعد هذه الترجمة ضرورة ملحة للقارئ العربي؛ من خلال اطلاعه على ما استجد من إنتاج الآخر بغية التواصل الحضاري من موقع معرفي، وتجاوز الرواية بصفتها جنسا أدبيا، "أصبحت مفاهيمها وعناصرها تستخدم في مجالات أخرى مثل الخطاب السياسي والسينمائي والمسرحي، لأن الروائي ملزم بهذه العناصر شأنه في ذلك شأن القارئ والناقد على حد السواء فله -الروائي- الحق في توظيفها بالطريقة التي تليق به وتجعله صوتا متفردا، كما أن عدم الإلمام بها قد يؤدي به إلى السقوط في تكرار نماذج سابقة"[36].

تجدر الإشارة إلى ترجمة "**محمد يحياتن**" لكتاب (المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب)، للمؤلف "**دومينيك مانغينو**"، الذي يحتوي على مجموعة من المفردات التي يمكن لدارس الخطاب على تنوع اهتماماته الاستعانة بها.

أما "**عبد الحميد بورايو**" فقد قام بعملية جمع لمجموعة من المقالات المترجمة في كتاب عنونه (بالكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السميائية السردية):

- المقال الأول: لكل من "**أ.ج.غريماس**" و "**ج.كورتيس**" قدم فيه لمفاهيم البنية العميقة والدلالية والمربع السيميائي.
- المقال الثاني: ضم تعريفات اصطلاحية للفواعل، الممثلون، الصور لغريماس.
- المقال الثالث: عن حركية الضرورات السميائية لغريماس بالتعاون مع فرنسوا راستي.
- المقال الرابع: عناصر نحو سردية غريماس.
- المقال الخامس: المربع السيميائي والتركيب السردي لدانيال باط.

تعالج هذه الدراسات الخطاب السردي وفق مقاربات منهجية متعددة، تجمع ما بينها العناية الكبيرة بالبنية السردية التي تستمد وسائلها المنهجية من البنيوية والسميائيات، إذ كان الهدف من ترجمته تعليمي؛ من خلال تقديم مداخل "السرديات بطريقة بسيطة، ثم توزيعه على قسمين أساسين: نظري وتطبيقي: الأول: مبادئ السميائيات الشكلانية في صيغتها الفرنسية والمسماة بمدرسة باريس. الثاني احتوى على دراسات متنوعة بعضها طبق مبادئ التحليل السيميائي المحددة في القسم النظري، وبعضها الآخر استعمل المنهج البنيوي دون أن يتقيد بآليات التحليل السيميائي"[37].

كما ترجم أيضا -**بورايو**- مقال لـ "**ناتالي بيغاي**" بعنوان (ما هو التناص؟)، عرض فيه أهم النظريات التي اهتمت بالتناص؛ باعتباره مكونا للأدب، إذ ليس هناك نص يكتب بمعزل عن ما كتب سابقا، فكل "كتابة تقع دائما ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكنها أبدا أن تمحو الأدب السابق عليها، كان الهدف من هذه الدراسة بيان التطبيقات

التناصية المتعددة، التي تظهر عند كرستيفا كفعالية نصية يتم بموجبها تحويل نصوص تتقاطع بدورها مع نصوص أخرى، تلغي بعضها بعضا، وعند جيرار جنيت عنصر من عناصر المتعاليات النصية؛ أي كل ما يضع نصا في علاقة، صريحة أو خفية بنصوص أخرى، وترتبط عند "ميخائيل ريفاتير بالقارئ نظرا لما يمتلكه من مرجعيات، يجعل التناص كل أثر (ندركه) كما هو، سواء تعلق الأمر باستشهاد ظاهر، أو ذكريات مبهمة، بمعنى أن التناص مجرد تلقي القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو تلته، ووفقه لا يكون القارئ حرا تلقيه كونه مكتشفا لا غير، ويتقاطع معه التوجه رولان بارت حين يجعل التناص تذكر دائري، يصبغ القراءة بصبغة ذاتية تنبه ذاكرة القارئ باستحضار كلمة أو موضوع"[38].

في ترجمته لكتاب (الرواية) للمؤلف "**برنار فاليت**"، هذه الدراسة التي" تقترح وصف الطرق التي تسمح بمعالجة قراءة الرواية من منظور منهجي وبالنسبة للتحليلات الشكلية، الغرضية أو الدلالية بصفة أعم"[39]، استيعابا لأهم منجزات تحليل النص الروائي وشاملا لمختلف المعالجات النقدية على اختلاف مناهجها وأصولها المعرفية، في لغة تزاوج بين البساطة والعمق، مدعمة بجهاز اصطلاحي واسع وبمرجعيات متنوعة وثرية.

تمثلت صعوبة ترجمة الكتاب في إيجاد المصطلحات المناسبة، التي تجاوزها المترجم بالاستفادة من أهم الدراسات العربية الحديثة في مجال الأدب الروائي، وبعض المعاجم الروائية المتخصصة، وما اقترح في دراساته السابقة، والصعوبة الثانية؛ "ترجمة التعليقات النقدية على الشواهد المستقطعة من مدونة واسعة جدا من الروايات الفرنسية التي ظهرت منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم، نظرا لكون هذه التعليقات تعالج نصا في اللغة الفرنسية وتستعين بآليات قراءة وبمعجم اصطلاحي يتعلق مباشرة بخواص هذه النصوص في لغتها الأصلية، وهي خواص قد تعجز الترجمة عن الكشف عنها

أو بيانها بسبب الفروق اللغوية بين اللغتين؛ المترجم عنها والمترجم لها"[40]، ولتجاوز هذا الإشكال استخدم مصطلحات عربية مع إثبات المصطلح الأجنبي مقابلها لتسهل عملية إدراكها.

وتكمن أهمية هذا الكتاب في تحقيق الأبعاد التعليمية؛ بتبسيط الإجراءات التي تقارب الخطاب الروائي، ومعرفة ما قدمته المدارس النقدية الحديثة والمعاصرة في مجال نقد الرواية وتحليل خطاباتها، كما "تمد القارئ بمدونة تشمل أهم الأعمال الروائية الفرنسية، ومن الدراسات النقدية الفرنسية واستيعاب تاريخ تطور الفن الروائي في فرنسا وأهم مدارسه وكذلك الحركة النقدية التي واكبته بمختلف توجهاتها"[41]، والمساهمة في وصل البحث الأدبي باللغة العربية بنظيره في البلاد الأخرى، التي طورت آلياتها البحثية.

اقترحت الدراسة وصفا لمجموعة الطرق التي تسمح بمعالجة قراءة الرواية من منظور منهجي، وبالنسبة للتحليلات الشكلية، وبيان تنوع المقاربات والمناهج التي أدت إلى تجديد الدراسات الأدبية، والتي تدرس الملفوظ الروائي في عنصر السرد، الوصف، الخطاب ويتجلى هذا الأخير من خلال العلامات الكلامية لتلفظ الشخصيات.

تعرض لنا الترجمة البدايات الأولى لظهور فن الرواية، والتي كانت في شكل مكتوب لارتباطها الوثيق بالتاريخ، واقترانها الشكلي بعنصر التخييل، الذي أتاح لها الاقتراب من الحكاية والقصة، والاستفادة من قانون البقاء للأقوى، لتصب كخطاب في اللاواقع، وتقاسمها الفضاء الرمزي مع قصص البطولة.

كان لنقاد أمثال "**مارت روبرت**" فضل تشبيه الرواية بـ (الابن غير الشرعي) الذي فاز بآدابه النبيلة متخليا عن ميوله الساخرة، ولباختين في اكتشاف تعددية الأصوات واللغات والطبقات الثقافية، وربطها بالحوارية السقراطية، وتميزه بين ثلاث كيفيات لنقل كلام الشخصيات: الأسلوب المباشر، غير المباشر والأسلوب غير المباشر الحر. حيث

تعالقت الرواية بعلم النفس والاجتماع، وكانت ميدانا أسهمت فيه اللسانيات والبنيوية والسميولوجيا، بتقديم منهج يتقصى النصوص، واقتصرت السرديات كنوع من الشعرية المحصورة على الواقعة الروائية، تهتم بالتبئير من أجل تصنيف المونولوجات، إضافة إلى الاهتمام بالزمنية (أزمنة الأفعال، الترتيب، المدة، التردد). ونظرا لاعتماد الرواية على اللغة؛ فهذا يعنى أن تتيح للدارس تطبيق الوظائف الست عليها، كما حددها **"جاكبسون"**، إذ تركز بعض الخطابات السردية على الأنا (تدخل السارد)، والبعض يوجه إلى المتلقي كأغلب روايات القرن التاسع عشر، وأخرى تترك مكانا واسعا للمرجع أكثر من الرسالة.

5ـ الخاتمة:

وفي الختام نصل إلى جملة من النتائج العلمية النابعة من اطلاعنا على بعض نماذج المصطلح السردي في البيئة الجزائرية، ومن تلك النتائج نجد:

- يطبع التوجه المصطلحي في الجزائر، تنوع في طرائق صناعة المصطلح وثراء دواله، والملاحظ سيطرة التوجه الاشتقاقي، وذيوع استخدامه عند أغلب المصطلحيين، مع تسارع ملحوظ عرفته آلية التعريب عند البعض الآخر، كما تتجلى بعض الدعوات التي ترمي إلى توظيف الموروث النقدي، من أجل بناء قاعدة مصطلحية نابعة من تراثنا.

- من خلال قراءتي التي استهدفت "قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص" لرشيد بن مالك، والذي يعد أول قاموس جزائري مختص في مجال السميائية السردية، والوحيد على الساحة النقدية الجزائرية، والذي أراد به الناقد أن يشمل أهم المفردات والمصطلحات النقدية، التي يحتاجها القارئ والدارس المهتم بمجال تحليل النصوص وفق إجراءات المنهج السميائي، كما يمدنا ببعض المفاهيم في عديد الاختصاصات؛ ذلك أننا نجد اللسانيات وعلم الاجتماع والفلسفة وغيرها من العلوم،

التي تجد تماسات مع المنهج السميائي، فقصد أن يكون القاموس ميسرا لغويا ودقيقا مفهوميا، مستشهدا بالترسيمات والشكال، ما وجد الأمر يحتاج ذلك.

- تبقى جهود المترجمين الجزائريين في مجال السرد محدودا ومتقطعا، رغم الكفاءة التي يمتلكها نقادنا، وتحكمهم في أبجديات المصطلح وطرائق إنتاجه، والتي تؤهلهم إلى إنتاج نصوص مترجمة، ترقى إلى آمال القراء وطموحات الباحثين المتخصصين، وإثراء المكتبة السردية بنصوص جديدة، تواكب التغيرات النقدية عامة والسردية بخاصة، ويتحقق كل ذلك؛ بتفعيل دور المخابر والورشات المتخصصة في البحث والترجمة، وهي كثيرة في الجزائر، كمخبر المصطلح والترجمة في جامعة الجزائر، ومخبر المصطلح بجامعة تلمسها، ومخبر الترجمة بجامعة قسنطينة، ودعم الجهود الفردية بتوفير الجواء المناسبة.

الهوامش:

1- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007م، ص 420.
2- المرجع نفسه، ص 145.
3- المرجع نفسه، ص 146.
4- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص 09.
5- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م، ص 11-12.
6- رشيد بن مالك، مقدمة في السميائية السردية، دار القصبة، الجزائر، ط1، 2000م، ص 71.
7- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
8- ميلود منقور، إشكالية المصطلح النقدي (مصطلحات السميائية السردية نموذجا)، الموقع الإلكتروني: http://www.awu-dam.org
9- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، مرجع سابق، ص 162.
10- عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2007م، ص 15.
11- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، ط1، 2000م، ص 163.

12- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ع240، شعبان 1998م، ص 185.

13- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، مرجع سابق، ص 71.

14- أحمد عزوز، مصطلح المعجمية في الدرس اللساني المعاصر، مجلة المصطلح، جامعة تلمسان، ع03، 2005م، ص 33.

15- ينظر: مصطفى طاهر الحيادرة، من قضايا المصطلح، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004م، ص 23.

16- السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص 23.

17- محمد بلوحي، اللسانيات المعاصرة وإشكالية ترجمة المصطلح اللسانونقدي-البنيوية والسميائية أنموذجا، مجلة الآداب، جامعة تلمسان، ع09، 2005م، ص 193.

18- عمار ساسي، المصطلح في اللسان العربي، عالم الكتاب، إربد، الردن، ط1، 2009م، ص 03.

19- مولي بوحاتم، مصطلحات النقد السيميائي: الإشكالية والصول والامتداد، 2003-2004م، الموقع الإلكتروني: http://www.awu-dam.org

20- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، مرجع سابق، ص 23.

21- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص 477.

22- المرجع نفسه، ص 105.

23- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 21.

24- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، مرجع سابق، ص 109.

25- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي، مرجع سابق، ص 452.

26- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص 189.

27- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، مرجع سابق، ص 205.

28- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 233.

29- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح، مرجع سابق، ص 163.

30- المرجع نفسه، ص 148.

31- سليمة لوكام، تلقي السرديات المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009م، ص 07.

32- رشيد بن مالك، قاموس التحليل السميائي للنصوص، مرجع سابق، ص 241.

33- مجموعة مؤلفين، السميائية: الأصول، القواعد، التاريخ، ترجمة: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2008م، ص 13.

34- المرجع نفسه، ص 14.

35- تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص 09.

36- المرجع نفسه، ص 07.

37- مجموعة مؤلفين، الكشف عن المعنى في النص السردي، تر: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، ط1، 2008م، ص 04.

38- ينظر: مجموعة مؤلفين، الكشف عن المعنى في النص السردي، مرجع سابق، ص 382-383.

39- برنار فاليت، الرواية، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000م، ص 07.

40- المرجع نفسه، ص 07.

41- المرجع نفسه، ص 07.

شعر الثورة الجزائرية في قصيدة "العذاب" للشاعر العربي دحو- مقاربة أسلوبية-

ط/د كمال غربي

جامعة أحمد بن يحي الونشريسي- تيسمسيلت -الجزائر

البريد الإلكتروني: gherbik04@gmail.com

ملخص:

لقد عرفت الساحة الأدبية الجزائرية بروز العديد، من الشعراء الذين أسهموا، في توثيق الحياة السياسية، ومساندة الثورة الجزائرية، بأسلوب شعري خاص، من خلال الكتابات الشعرية، التي ألهمت العديد من النقاد لما تختزله من سمات، فنية أسلوبية لافتة، وجب علينا ان ندرسها وان نمعن النظر فيها.

ونسعى من خلال هذه الدراسة، الى الكشف عن شعر الثورة الجزائري، ومقاربة قصيدة "العذاب" للشاعر العربي دحو، لإبراز البنى الأسلوبية، التي وظفها في تشكيل قصيدته.

ما هو شعر الثورة الجزائرية؟ وماهي البنى الاسلوبية التي وظفها الشاعر في تشكيل قصيدته؟

الكلمات المفتاحية: شعر، الثورة، قصيدة العذاب، العربي دحو، مقاربة، أسلوبية

المقدمة:

تعتبر الثورة الجزائرية، الينبوع الذي استقى، منه الادب الجزائري، والشعري خاصة، فلقد كان النص الشعري بمثابة المرآة العاكسة لهموم، ومعناة المجتمع في شتى المجالات.

فحظي النص الشعري الثوري، بأهمية كبيرة لدى الدارسين، والباحثين لما يحمل في ثنياه، من قضايا الامة وتمجيده للكفاح والتضحية، التي قدمها الشعب، في الثورة ضد المستعمر الفرنسي.

ومن بين الشعراء الذين جسدوا معاناة، وآهات، والاغتراب الوطني، الشاعر "العربي دحو" من خلال قصيدته "العذاب" التي حملت العديد، من السمات الأسلوبية.

وسنحاول من خلال هذه الدراسة، الكشف عن شعر الثورة الجزائرية، في قصيدة "العذاب" وابراز البنى الأسلوبية فيه، من خلال الوقوف على جانبين هما:

- شعر الثورة الجزائرية
- البنى الأسلوبية في قصيدة "العذاب" للشاعر العربي دحو

شعر الثورة الجزائرية:

إن النص الشعري الجزائري، استجاب لمتطلبات الثورة، إذ تعد هذه الأخيرة "استعداد حضاري عام، وشامل يقوم به الإنسان لإنجاز المهام الكبرى، التي تؤهله للسيادة، والاستحلاف، والثورة بهذا المعنى لا تبنى على العيش، ولا يحكمها قانون الصدفة بل، هي نتيجة حتمية لسنن التغير التي اودعها الله عباده، والتي إن ساروا وفقها بلغوا مرحلة الثورة، التي تؤول بهم الى زمن النصر الدائم"[1].

وإن المقصود "بالشعر الثوري، كل الشعر الذي، يمجد الثورة، ويحي مآثرها، ويتحدث عن المجاهدين، ومعاركهم ضد العدو ويصف ماحل بالشعب"[2] فلقد "صور شعراء الثورة، وحشية الجيش الفرنسي، واعماله الوحشية ،فقد قتل الأطفال ،واعتدى

على حرمة النسوة، واعدم ،وشنق الكبار، وملا السجون بالمناضلين، وابادى قرى ،واحرق المزارع والديار ورغم كل هذا، فان الشعب الجزائري امن بحتمية انكسار الوحش الظالم"[3] ،وادرك الشعب انه، لم يعد الكفاح المسلح هو الخلاص الوحيد، في مقاومة المستعمر، فقد برزت كذلك الكلمة التي كانت، اقوى من السلاح والرصاص، ومن هنا برز العديد من الشعراء، الذين لعبوا دورا مهما، في حقن الشعب ،ودفعهم الى الكفاح ، والتحرر من خلال ما تجود به قرائحهم ،وكما انهم دعوا "الى تأييد ثورة نوفمبر، التي اعتبرها الشعراء ثورة الشعب كله، وكان اختيار الشعراء لطريقة المقاومة المسلحة، واضحا في اشعارهم حيث، لم يكن تعبير الشاعر عن الثورة، تعبيرا عاطفيا فحسب، بل يبين أهدافها ومراميها، في استرجاع السيادة، والحفاظ على مقومات الشخصية الوطنية، وإن ذلك كله، لا يتحقق إلا بالكفاح المستمر"[4] ،ولقد كان شعرهم "يتميز بالحماس الطائر، والعاطفة المجنحة، ويفتقر إلى الخيال الموحى، والتأمل الخلاق"[5] فاستعانوا بالألفاظ السهلة، والموسيقى، التي تتلاءم مع المعنى، و كما تميز بالجدة، من حيث الأسلوب والمضمون .

فلقد أسهمت الثورة الجزائرية، في اظهار العديد من الشعراء، الذين ارتبط اسمهم، بالثورة الجزائرية أمثال: محمد العيد الخليفة، وأبو القاسم سعد الله، ومفدي زكريا، وهذا الأخير الذي، لقب بشاعر الثورة الجزائرية.

والشاعر "العربي دحو" هو واحد، من بين، الذين عايشوا فترة المستعمر الفرنسي، للوطن، وقد صور الشاعر "العربي دحو" تفاصيل حياة الثورة التحررية، في اشعاره. فكانت قصيده "العذاب"، لوحة فنية عن تعذيب المستعمر الفرنسي للشعب الجزائري، في فترة الثورة التحررية.

البنى الاسلوبية في قصيدة " العذاب" للشاعر "العربي دحو"

مناسبة القصيدة:

نسج الشاعر "العربي دحو" قصيدته "العذاب"، حتى "تعطي ...جوانب، من التعذيب، ووسائل القمع التي استخدمها العدو، في اثناء الثورة التحريرية. كذلك تحاول تقديم صور، من الشجاعة والبطولة النادرة، التي قدمها جيش التحرير والشعب الجزائري في فترة نفسها"[6] مما اعطى لمتلقي القصيدة، حماسا وانفعالا، وهيج مشاعره وعواطفه وجعله يعيش آلامه ومعناته، وقسوة المستعمر اثناء الثورة التحريرية.

المستوى الصوتي:

لقد حظي الصوت، بأهمية كبيرة لدى الدارسين، والباحثين باعتباره الوسيلة، التي يعبر بها الانسان، عن رغباته فهو "...ينقل الانفعالات، في حنايا تعبيرية اللغة، والعواطف المتدفقة فالصراخ، والانين، والهتاف، والضحك، والصفير، والغناء، والطرب... كلها تعابير عن حالات الحزن والفرح والغضب والثورة والهدوء"[7].

وإذ أردنا الوقوف عند جمالية الابداع، داخل النص، فانه يستلزم منا الوقوف، عند البنى الصوتية، التي تنقسم الى" الإيقاع الداخلي والايقاع الخارجي، وعن طريقهما تكتمل صورة هذا المستوى، ليشكل في النهاية ملمحا أسلوبيا"[8] ولذا يعد الصوت عنصر فعال ومهم، في الدراسة الاسلوبية، وجب الانطلاق منه في التحليل الأسلوبي.

الإيقاع الخارجي:

الوزن: يعد الوزن اللبنة الأساسية في بناء الشعر، ولا يكتمل الشعر من غير وزن فهو "أعظم حد الشعر، وأولاها بها خصوصية "[9] والوزن هو الإيقاع الخارجي للقصيدة.

ولقد اعتمد الشاعر في قصيدته" العذاب"، على البحر المتقارب، والذي جاءت تفعيلاته كالاتي:

بني رد عنا.. قصفنا.. ذبحنا وكنا نردد تحيا الجزائر[10]

بنيْ رد	دعننا ..	قصفنا	.. ذبحنا
١١٥١٥	١١٥١٥	١١٥١٥	١١٥١٥
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

وكنْنا	نردْدِ	دُتحيَلْ	جزائرْ
١١٥١٥	١٥١١	١١٥١٥	١١٥١٥
فعولن	فعول	فعولن	فعولن

سلاما سلاما سلاما بلادي فلا غفـــوة بعد قـرن الـحداد[11]

سلامن	سلامن	سلامن	بلادي
١١٥١٥	١١٥١٥	١١٥١٥	١١٥١٥
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

فلا غفـوتن	بعـد قرن	للحدادي	
١١٥١٥	١١٥١٥	١١٥١٥	
فعولن	فعولن	فعولن	

والشاعر نسج قصيدته على هذا الوزن ليتناسب، مع التجربة الشعرية الحزينة المتألمة، كون البحر "بسيط النغم، مطرد التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقى، يصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرس الالفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر، والناظم فيه لا يستطيع ان يغفل عن دندنته فهي اظهر شيء فيه"[12] وهو من الابحر الشعرية الصافية، التي تكسب القصيدة نظما ايقاعيا صوتيا رائعا.

الزحافات والعلل: لقد تميزت قصيدة " العذاب" للشاعر العربي دحو، بزخم هائل من الزحافات، وتمثلت في **القبض** وهو حذف الحرف الخامس الساكن فعولن / فعول.

وتجسد في العديد من ابيات القصيدة ومثال ذلك في عجز البيت الأول قوله نردد/ ١٥١١/فعول

القافية: وهي "شريكة الوزن في الاختصاص"[13] وكما انها لازمة من لوازم الشعر، واحد اعمدته، ونجد ان الشاعر لم يتقيد بقافية واحدة ،بل جاء بها مقيدة، ومطلقة وتنوعت انطلاقا، من تنوع المقاطع ،و حركة الروي، فلقد وردت القافية مقيدة ذات الروي الساكن، في أربعة مقاطع، ومثال ذلك قوله: (زَائرْ، كَابرْ، صَائرْ، شَائرْ، شَاعرْ، مَاسرْ،

رَاصرْ، شَاورْ، بَابرْ)، وهي دلالة على، أسى الشاعر، على الاحداث، التي عايشها الوطن، والشعب الجزائري، من الجرائم والاهانات التي تعرض، لها من قبل المستعمر إلا أنه ثار، وتصدى لكل هذه الجرائم .

وأما القافية المطلقة، وهي ذات الروي المتحرك، سواء كان بالفتح، او الضم، او الكسر، فتمثلت في المقطع الخامس في قوله: دَاديْ، جَاديْ، وَاديْ وهي دلالة على ان الشاعر قد تحرك شعبه، كتحرك حركات رويه، وانهم ثاروا على العدو.

الروي: يعد احد أعمدة النص الشعري ،"وهو الحرف الذي يبنى عليه القصيدة"[14]، وبه نحكم على القصيدة بالتقيد والاطلاق ،والملاحظ عند تتبع قصيدة "العذاب" للشاعر العربي دحو، أن الروي تمثل في حرف الراء الساكن، والذي تكرر في المقاطع الأربعة ،وحرف الراء من الأصوات المجهورة التكرارية،" وقد سمي ...بالمكرر لتكرار ضربات اللسان في مواضع النطق، وتكرار خروج الهواء"[15] وهذا ما جعل الشاعر، يجهر بحالته الشعورية، من خلال الكلمات التي وظفها في تجسيد شعوره، ومواقفة إزاء الثورة، إذ يعد الشاعر داعما لها، ومفتخر بها، وباعثا بحماسته، في نفوس شعبه حتى يتصد للمستعمر الغاشم.

وأما المقطع الخامس، فان حرف الروي، تمثل في حرف الدال المتحرك، وهو من الحروف الانفجارية المجهورة، وهذا يدل على ان الشاعر، يمجد الثورة ويدعوا، الى التحرر ويفتخر بأبناء وطنه، ويدعوا الى الشمل للنهوض بالوطن.

الإيقاع الداخلي:

يعتبر الإيقاع الداخلي، من اهم الجوانب، التي تتماشى، مع نفسية الشاعر، في توظيفه اللغوي، وذلك باختيار الكلمات والاصوات، التي تتلاءم، وتتوافق مع الجو الذي أنشأت، من اجله القصيدة، وفيها تتحقق ذاتية الشاعر.

ومن هنا يتبدى لنا، ان الإيقاع الداخلي، هو «حركة موقعة في بناء القصيدة، او نسجها مجردة، من عنصر الصوت وهي حركة لا يتم ادراكها، من خلال حاسة، او البصر وانما من خلال نحو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة"[16] أي كل ما يحدثه من أصوات، وأنغام مؤثرة داخل النص الشعري، ويندرج داخل الايقاع الداخلي تكرار الأصوات، والكلمات والجمل، والجناس، والطباق، والمقابلة ...

التكرار: يشكل التكرار خاصية أساسية داخل النص الشعري، اذ يعتمد عليه العديد من الشعراء، لكونه يتميز بملمح اسلوبي، يغري المتلقي، ويساعده على كشف شفرات النص، والهدف الذي يريد اصاله الشاعر، ويتمثل في:

* **تكرار الأصوات:** وما يلاحظ في قصيدة "العذاب" للشاعر "العربي دحو"، تنوع الأصوات بين مجهورة، والمهموسة حيث قدر تواتر الأصوات المهموسة، بمئة وخمسة وتسعون حرف (195) بنسبة% 22.71 وتمثلت في حرف الفاء الذي شكل أكبر عدد، بتواتر قدر ثلاثة وثلاثون (33) حرف، في حين نجد تواتر الأصوات المجهورة، قد قدر بسبعة مئة وتسعة وسبعون حرف (779) بنسبة% 28. 77 وتمثلت في حرف اللام، الذي كان أكبر تكرار بمئة وواحد حرف (101) وكما تكرر حرف الراء اثنان وسبعون (72) حرف، وحرف الدال بخمسون (50) حرف، مما تبين لنا ان الأصوات المجهورة قد بلغت اكبرا تكرار، داخل القصيدة، وهذا يدل على جهر الشاعر، بالظلم، والأحداث، والأماكن التي لحق الضرر بها من طرف المستعمر الفرنسي، الذي اباد شعبه وحرقه، وهجره، وكما انه يجهر بشجاعة أبناء وطنه، اثناء الثورة التحررية مع المستعمر المستبد فراح، يتغنى بصمود وتحدي وبسالة المجاهدين، في المعارك التي خاضوها ضد الاحتلال الفرنسي.

* **تكرار الكلمات:** إن"...تكرار لفظة ما، او عبارة ما، يوحي بشكل أولي، بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكرة الشاعر"[17] كما يسهم في توليد إيقاع داخلي، يعمل

على تقوية المعاني، وتأكيدها، وتكثيفها، ونلحظ من خلال القصيدة أن الشاعر، قد كرر كلمة "الجزائر" ثلاثة عشر مرة.

عواصف تلو العواصف سدت دروب الهوى نحو امي الجزائر

براكين يوما وليلا صواعق صبحا مساء لطمس الجزائر[18]

مما يوحي ان الشاعر، متعلق بوطنه الجزائر، فالتكرار بهذا العدد، يسهم في تأكيد الفكرة، وفكرة الشاعر هنا صمود وطنه رغم المصاعب، التي واجهته اثناء الاحتلال الفرنسي، ومكافحته لهذا العدو.

وكما تكررت لفظت "تحيا"

بني رد عنا.. قصفنا.. ذبحنا وكنا نردد تحيا الجزائر

سجنا.. نفينا.. طردنا حصرنا ودوما نعيد لتحيا الجزائر[19]

مرتان وتواتر هذه الكلمة، يدل على تمسك الشاعر ببلده، وهو يريده ان يبقى حيا، رغم المصاعب التي تواجه، في حين نجد كلمة "سبيل" تكررت مرتان

شنقنا.. اهنا.. جلدنا قصلنا فنهتف ذا في سبيل الجزائر[20]

يحدثك الغاب عن اخوة قد مضوا في سبيل الجزائر[21]

وذلك ليأكد ان الشعب الجزائري، ضحا بكل ما يملكه حتى بأنفسهم، لتحيا بلادهم، سالمة متحررة عزيزة كريمة.

وقد أدى هذا التكرار، للكلمات، الى تشكيل موسيقى داخلية، تبعث في المتلقي، للنص الشعري جو من الحماسة والاندفاعية، ومعايشة الاحداث، كما لوكان طرف من احداثها.

تكرار الجملة: إن الشاعر يلجأ الى تكرار الجملة، لتوسيع فكرته، ولفت انتباه متلقيه، بما يكنه من مشاعر وعواطف فنجد ان الشاعر عمد، الى هذا تكرار والمتمثل في قوله:

بني رد عنا.. قصفنا.. ذبحنا وكنا نردد تحيا الجزائر

سجنا.. نفينا.. طردنا حصرنا ودوما نعيد لتحيا الجزائر[22]

وهذا دليل على ان الشاعر يأكد فكرته، ويبرز أهميتها وكما انه يوضحها لدى متلقي، النص الشعري فشاعر يبرز حالته الشعورية اتجاه الجزائر كما يأكد على بقائها، حيتا وهذه دلالة على أهميتها، بنسبة له.

الجناس: وهو "تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى، والجناس قسمان: تام، وغير تام"[23] وتمثل الجناس في القصيدة في قوله:

كذا نحن اسد نلاقي الاعادي نهارا جهارا.. فصرنا منائر

فمن يذكر القصف والعصف والذبح والسجن والسلخ شرع السماسر[24]

ومن الملاحظ في القصيدة، إن الشاعر اكتفى بتوظف الجناس الغير تام، والذي وقع بين (نهارا – جهارا) وبين (القصف- العصف) فالاختلاف الذي الحاصل تجسد في حرف واحد مما أدى، الى اختلاف في المعنى واكسب القصيد جمالا، ورونقا وتقويتا في المعنى، ودل على حالة الشاعر، اذ انا فرحته غير تامة، ولا تكتمل الا بتحرر وازدهار بلاده.

الطباق: وهو "الجمع بين اللفظ وضده، في الكلام او بيت واحد ...وللطباق ثلاثة أنواع: طباق الايجاب، طباق السلب، ايهام التضاد"[25]. وتمثل الطباق في قوله:

براكين يوما وليلا صواعق صبحا مساء لطمس الجزائر[26]

وقوله أيضا:

سماء.. وأرض وجيش وشعب وصخر وكل القطا والبشائر[27]

المستوى التركيبي:

إن المستوى التركيبي، أو المستوى النحوي، هو من اهم المستويات، في التحليل الاسلوبي، لكونه يهتم بالكشف عن التراكيب اللغوية، التي تحقق الترابط والانسجام، داخل النص الشعري، مما تسهم في اصال المعنى المراد تبليغه، للمتلقي وسنركز في دراستنا هاته، على بنية الأفعال، ودلالتها، وبنية الأسماء ودلالتها، كما سنتطرق الى الانزياح التركيبي والأساليب الانشائية.

بنية الأفعال: ومن الملاحظ بعد دراسة قصيدة "العذاب" للشاعر العربي دحو ،ان الأفعال قد شكلت ظاهرة اسلوبية حداثية، وذلك بتنوع افعالها ،حيث قدر تواترها ب بستة وستين (66) فعلا بنسبة28.69%، وكان الفعل المهيمن في القصيدة الفعل الماضي بتواتر قدر 57 فعلا بنسبة 86.36% ومثال ذلك (قصفنا، طردنا، جلدنا، رأيت، تريك، يحدثك، كنا) ،فالشاعر يبرز من خلال توظيفه لهذا الزمن من الأفعال دلالة على انه متأثر بالثورة الجزائرية وانه عايش ذكرياتها، وكشف للمتلقي، عن خبيها، وصور لنا الألم والبطش، و التشرد الذي تعرض له الشعب الجزائري، من قبل المستعمر الفرنسي، فالشاعر يريد تخليد هذه الثورة المجيدة في ذاكرة كل جزائري، لأنها ثورة عظيمة ليست بالنسبة للشاعر وحده بل للعالم كله .

في حين قدر تواتر الفعل المضارع ب بثمانية (8) أفعال بنسبة% 12.12 ومثال ذلك (يحدثك، تحيطك، يكلمك) وهي دلالة على المعناة، والالم الذي مر به الشعب الجزائري، ودلالة على الحالة النفسية، التي يعكسها الشاعر.

أما فعل الامر فقد ذكر مرة واحدة، في القصيدة أي بنسبة 1.51% ومثالذلك (رد)، ومن الملاحظ ان الشاعر لم يقم بتوظيف فعل الأمر، في قصيدته دلالة على ان الشعب، كان يكافح حبا لوطنه، ولا حاجة لأمره بفعل، يراه من واجبه اتجاه وطنه، لأن الوطن كالأم غالي وعزيز.

بنية الأسماء: تعد الأسماء وحدة مهمة في تشكيل النص الشعري، فمن خلالها يمتلك النص روحه اللغوية، والدلالية، ومن الملاحظ عند تتبعنا لبنية الأسماء، داخل النص، نلحظ حضور الأسماء، بتواتر وافر، حيث قدرت بمئة وأربعة وستون (164)اسما بنسبة 72.30% تنوعت، بين أسماء العلم، والشيء، و المكان، واسم الفاعل، واسم المفعول، واسم الآلة ومثال ذلك (بني، ولدي، أمي، والداك، الصخر، الطير، الذئاب، الغاب، الجزائر، ورد، أرض، سماء، طائرات، بنادق) مما دل حضور الأسماء، وتنوعها على بشاعة القتل، والاضطهاد، والتعذيب، والقهر الذي مارسه المستعمر الفرنسي، على الشعب الجزائري.

الانزياح التركيبي: إن الانزياح التركيبي يمنح النص الشعري، ميزة فنية جمالية من خلال خروج بعض التراكيب اللغوية، عن الأصل الذي تفرضه، قواعد اللغة، فتقوم هذه التراكيب الجديدة، بخلق سمة من السمات الاسلوبية، تلفت الانتباه للمتلقي، ومن صور الانزياح التركيبي:

التقديم والتأخير: ومن الملاحظ بعد تتبعنا لخاصية، التقديم والتأخر، في قصيدة "العذاب"، وجود العديد من الانحرافات اللغوية تمثلت في قوله:

عواصف تلو العواصف سدت دروب الهوى نحو أمي الجزائر[28]

وأصل التركيب: "سدت عواصف دروب الهوى عواصف"، وقد ورد هذا التقديم لتوضيح، أهمية المقدم، إذ أنه قدم الفاعل "عواصف" واخر الفعل "سدت" لشعوره العميق بالمعناة، من المستعمر اثناء الثورة التحررية.

الحذف: وهو آلية من أبرز الآليات في التحليل الاسلوبي، وكما يعرف أيضا على أنه "اسقاط جزء من الكلام او كله لدليل"[29] ونلاحظ أن الحذف قد ظهر في قوله:

فلو كنت يا ولدي قد رأيت جدودك وسط لهيب الجزائر[30]

فالشاعر قام بتوظيف الجملة "وسط لهيب الجزائر" تقديرا لمحذوف، وكانت هذه الجملة، دلالة على أنه "لو رأيت بسالة وشجاعة وقوة جدودك وسط المعارك".

الجملة الخبرية: وهي "ذلك الأسلوب الخبري الذي، يعرفه البلاغيون، بالقول المحتمل للصدق، والكذب"[31] ونجد ان الشاعر قد وظف العديد، من الجمل الخبرية ويظهر في قوله:

فمن يعشق الشمس يهوى الجهاد فبالله والشعب والشمل والعلـــ[32]

ويدل هذا الأسلوب على ان الشاعر، يوجه خطابا للمتلقي، يبرز فيه أن من يريد التحرر عليه، ان يجتهد، ويثابر من أجل الحصول عليه.

الجملة الانشائية: وهي "ما تضمنت حديثا، لا يحتمل الصدق، والكذب، وهي قسمان: جملة طلبية، وهي تستدعي مطلوبا غير حاصل، وقت الطلب، أي أنها تطلب حصول شيء أو أمر ما لم يكن قد حصل، من قبل، وأنواع هذا الطلب الذي تتضمنه الجملة الطلبية هي: التمني، الاستفهام، الامر، النهي، النداء"[33] وقد تمثل في قصيدة "العذاب"

الاستفهام: يقول الشاعر:

فمن يذكر القصف والعصف والذبح والسجن والسلخ شرع السماسر[34]

والغرض من هذا الاستفهام، ابراز العذاب، والتشرد والقتل الذي تعرض، له الشعب الجزائري، من قبل المستعمر الفرنسي.

النهي: يقول الشاعر

سلاما سلاما سلاما بلادي فلا غفوة بعد قرن الحداد

ولا خدعة كالزمان تكاد فكل بنيك نسور اساد[35]

المستوى الدلالي:

إن المستوى الدلالي، او المعجمي، له ميزة خاصة في التحليل الاسلوبي، اذ يلجا الشاعر في تشكيل النص الشعري، الى الوقوف على المعاني، التي تكون واضحة الدلالة.

وكما أن علم الدلالة، هو العلم الذي يهتم بـ"دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب، توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"[36] وسنركز في هذا المستوى، على الصور البيانية، والحقول الدلالية، والتناص.

الصور البيانية: ومن الملاحظ في قصيدة "العذاب" للشاعر "العربي دحو"، أنها زخرت بالعديد، من الصور البيانية وتمثلت في:

التشبيه: هو "بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة، أو أكثر، بأداة ملحوظة أو ملفوظة"[37]، ويتمثل في قوله:

ولا خدعة كالزمان تكاد فكل بنيك نسور اساد[38]

حيث يرفض الشاعر أن تتكرر، أو تتشابه خدعة المستعمر في زمنه، لأن الشعب الجزائري تفطن لحيل المستعمر.

الاستعارة: وهي اللفظ المستعمل، في غير ما وضع له؛ لعلاقة المشابهة مع قرينه مانعة، من إرادة المعنى الأصلي، أو هي مجاز لغوي، علاقته المشابهة"[39] ومن أمثلة ذلك داخل القصيدة قوله:

يكلمك الصخر عن قدميها بأجسادنا وهي دون مآزر[40]

حيث شبه الصخر "بالإنسان" فحذف المشبه به "الانسان" وجاء بشيء من لوازمه وهو "الكلام" وهذا على سبيل الاستعارة المكنية.

الكناية: "وهي لفظ أريد به لازم معناه، مع إرادة معناه حينئذ"[41] وقد وظف الشاعر الكناية في قوله:

فمن يعشق الشمس يهوى الجهاد فبالله والشعب والشمل والعلـ [42]

وهي كناية على أنه من يريد التحرر، والعيش بسلام، وراحة عليه أن يثابر ويجاهد من أجل الحصول عليها.

الحقول الدلالية: هي "مجموعة من الكلمات تترابط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، مثل كلمات الألوان في اللغة العربية تقع تحت المصطلح العام لون، وتضم الفاظا مثل: أحمر، أزرق، أصفر"[43].

ومن الملاحظ، من خلال تتبع قصيدة "العذاب" نجد أن الشاعر، قد وظف حقولا عديدة، ومختلفة، واشتملت على الثورة والطبيعة، وذلك ليعبر عن حالته الشعورية، ويتقاسم مع المتلقي، ذكريات الثورة التحريرية المجيدة.

ومن أبرز الحقول، التي وظفت في القصيدة:

حقل الثورة: (قصفنا، ذبحنا، سجنا، حصرنا، قصلنا، مجازر، لهيب، التحدي، عصمة، المغاور، تحرير، جيش، بطولة، الاعادي، الذبح، السلخ، جحيم، ثورة، الجبابر، بنادق، طائرات) ويظهر ان الشاعر، قد استعان بهذا الحقل، ليبرز وحشية المستعمر اتجاه شعبه.

حقل الطبيعة: (عواصف، براكين، غاب، جنان، الجبال، الصخر، الطير، الذئاب، ورد، سماء، أرض، أسد، نسور، الشمس).

حقل المكان: (الجزائر، غاب، الكون، الجبال، السجن، الوطن، بلادي)

حقل الزمان: (يوما، ليلا، صباحا، مساء، يوم، نهارا، جهارا، غدا، العمر، أيام، عهد، نوفمبر، قرن، كزمان، الدهر).

ومنه يظهر أن الشاعر، قد أثرى نصه الشعري، بكثرة الحقول الدلالية، فكانت عاكسة لحالته النفسية، المتأثرة بما حصل للشعب الجزائري، اثناء الثورة التحررية.

التناص: يعد التناص، من بين الظواهر الاسلوبية، التي يعتمد عليها الشعراء، في تشكيل النص الشعري، مما يضفي عليه طابعا جماليا دلاليا، والتناص يعرف على أنه "علاقة تفاعل بين نصوص سابقة، ونص حاضر، أو هو تعالق نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة"[44] ونجد ان هذه القصيدة، تتداخل مع نصوص أخرى، ويظهر ذلك في قوله:

ســـلامـا ســـلامـا ســـلامـا بلادي فلا غـفـوة بعـد قـرن الحـداد[45]

يقول محمد شبوكي:

سَـــلاَماً سَـــلاَماً جِـبَـالَ الْـبِلاَدْ فَـأَنْـتِ الْـقِلاَعُ لَـنَـا وَالْـعِـمَـادْ [46]

نجد أن الشاعر العربي دحو قد تناص مع الشاعر محمد شبوكي، من حيث الشكل والمضمون، حيث نسج كل منهم قصيدته، على وزن البحر المتقارب، ومن الملاحظ، أنهما يشتركان في الوزن والقافية حتى في حرف الروي.

الخاتمة:

وفي الأخير نستخلص، من خلال دراستنا هاته، ان الشاعر العربي دحو، قد نظم قصيدته "العذاب"، ليعبر للمتلقي عن آلام، وأحزان الشعب الجزائري، أثناء الثورة التحررية، ولكي يبين قوة الشعب، في ثورة نوفمبر.

وكما أن الشاعر، لم يمنح نصه كما هو، للمتلقي بل ضمنه بمجموعة، من السمات الفنية الأسلوبية، بغية تعميق فكرته وتكثيفها بالدلالات، حتى يشرك المتلقي، في إعادة بناء المعن وفك شفرات النص.

بالإضافة إلى أن الشاعر العربي دحو، قد أجاد في توظيفه، للمستويات الثلاث، للمقاربة الأسلوبية، واستطاع أن يعبر عن أحاسيسه الجمالية، بأسلوب مرهف، مما أضفت لونا ايقاعيا عذبا، وأبانت عن قدرته الفائقة، في تشكيل صوره الشعرية داخل نصه الشعري، وأبانت عن سعة اطلاعه، من خلال توظيفه للمفردات الدالة.

الهوامش:

1- عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر، ط 1، 2004، ص76.

2- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء العاشر،1954-1962، دار البصائر، الجزائر، ط خ، 2007، ص504.

3- شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الادب الجزائري الحديث، ص97.

4- مليكة خرامسية، قضايا شعر الثمانينيات (الرؤية والبناء)، مذكرة شهادة الماستر، قسم اللغة والأدب العربي، تخصص أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة2015/2014، ص 13.

5- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الادب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007، ص46.

6- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1988، ص26.

7- رابح بوخوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة،2006، ص28.

8- سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011، ص133

9- ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر، لبنان، ط1، 2003، ص120.

10- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص27.

11- المرجع نفسه، ص29.

12- عبد الله الطيب، المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، ج1، مطبعة حكومة الكويت، ط3، 1989، ص383.

13- ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر، شرح، وضبط عفيف نايف حاطوم، ص152.

14- أبي إسماعيل بني أبي بكر المقري، كتاب العروض القوافي، شرح وتعليق الأستاذ الدكتور يحيى بن علي يحيى المباركي، دار النشر للجامعات، القاهرة، دط، 2009.

15- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص201.

16- خالد سليمان، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الادب، جامعة قسنطينة، ص256.

17- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 1423هـ-2003م، ص58.

18- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص27.

19- المرجع نفسه، ص27.

20- نفسه، ص27.

21- نفسه، ص28.

22- نفسه، ص28.

23- أبي اويس زكرياء توناني، التسهيل لعلوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار الامام مالك للكتاب، ط1، الجزائر، 1436هـ-2015م، ص175.

24- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص28.

25- أبي اويس زكرياء توناني، التسهيل لعلوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، ص198.

26- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص27.

27- المرجع نفسه، ص28.

28- نفسه، ص27.

29- بدر الدين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تح، محمد ابي الفضل ابراهيم، دار الفكر الطيارة والنشر والتوزيع، دط،1980، ص102.

30- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص27.

31- إبراهيم قلاتي، قصة الاعراب، جامع دروس النحو والصرف، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر، دط، 2006، ص613.

32- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص29.

33- إبراهيم قلاتي، قصة الاعراب، جامع دروس النحو والصرف، ص615.

34- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص28.

35- المرجع نفسه، ص29.

36- أحمد مختار عمر، علم الدلالة العربي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط6، 2006م، ص11.

37- أبي اويس زكرياء توناني، التسهيل لعلوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، ص132.

38- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص29.

39- أبي اويس زكرياء توناني، التسهيل لعلوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، ص149.

40- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص28.

41- الخطيب القزويني، الايضاح في علوم اللغة، شرح وتعليق وتنقيح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط3، بيروت.

42- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص29.

43- أحمد مختار عمر، علم الدلالة العربي، ص79.

44- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2001، ص29.

45- العربي دحو، ذاكرة الظل الممتد شعر، ص29.

46- وكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki، يوم 17 نوفمبر 2020، الساعة 02:01.

سرديات العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة

ط/د دنيا زاد بن قريش
جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية -الجز ائر
مخبر التأويل وتحليل الخطاب
البريد الإلكتروني: chochoanis92@gmail.com

الملخص:

يرصد الأدب صورا عن مدى وعي الشعوب وعن حياتهم الاجتماعية والسياسية، فهو فنّ يحمل في طياته تجارب الأمم عبر مختلف العصور، وقد كان للأدب الجزائري دورا محوريا في احتواء منعرجات الأزمات التي مرّت عبرها الجزائر في فترات تاريخية عصيبة تجلت من خلال المقاومة الشعبية ومرورا بالثورة وما بعدها إلى زمن الانفجار في حقبة الثمانينيات وما صاحبها من عنف في التسعينيات أو ما يسمى بالعشرية السوداء، لكن الرواية بشكل خاص كانت عامرة بوقائع وأحداث إثر موجة العنف التي تعرض لها الجزائري والتي شكّلت له مأساة حقيقية، ومنه كان على الروائي الجزائري أن يسخر صوته ليعبر عن الخلفيات التي كانت وراء الأزمة وما هي أشكال العنف التي واجهها ومن هي الفئة الأكثر استهدافا، والبحث عن الأبعاد التاريخية والإيديولوجية المسكوت عنها كسوء استخدام السلطة والبيروقراطية السائدة أثناءها أدى كلّ هذا إلى تدهور أحوال المجتمع، فنتج عنها ظاهرة الإرهاب وساد الموت والخوف والقلق وهذا ما جعل النقاد يطلقون عليه أدب الأزمة أو المحنة في الجزائر، وقد تجلت عدّة روايات سواء أثناء الأزمة أم بعدها كروايات واسيني الأعرج ورشيد بوجدرة ورشيد ميموني وأحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق وياسمينة خضرة وبوعلام صنصال وسعيد خطيبي وأمال بوشارب من

الجيل الحالي الذين حاولوا من خلال إبداعهم أن ينسجوا متنا روائيا رسموا فيه تفاصيل الألم وهاجس الرعب وتدمير الذات الإنسانية فأعطوا صورة معبّرة عن جحيم الأزمة وآثارها السيكولوجية ومخلفاتها الاجتماعية والسياسية ناقدين المرجعية الأخلاقية والدينية، ومنه أعيد النظر في كل ما هو راهن وظرفي من تجربة واقعية نقلت إلى تجربة إبداعية، فما هي أهم المميّزات التي احتواها المتن الروائي؟ وكيف ترصّدها قلم النقاد؟

المداخلة:

إنّ التجربة الروائية الجزائرية المعاصرة اتخذت من تيمة العنف الذي ساد في فترة ما بعد أحداث 5 أكتوبر 1988 والتي كانت منعرجا آخر في حياة الجزائريين سواء من الجانب السياسي الذي انفتح على التعددية الحزبية وتشكيل أفقا كان يبدو إيجابيا لكن ما لبث أن كان سببا في انهيار أمة، أو الجانب الاقتصادي أين شهدت أسعار البترول انخفاضا ساحقا أدى إلى تفشي الفقر وبروز الطبقية الاجتماعية التي ما فتئت أن خرجت إلى الشوارع لتطالب بتحسين المستوى المعيشي، وما كان على المثقف إلا أن يواكب تلك الأحداث ويكون طرفا فاعلا فيها فواجه عدة جبهات بداية بجبهة السلطة والجبهة المضادة لها التي انتشرت في التسعينات متمثلة في حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ وما خلّفه من تطرف وإرهاب، فتوجب على المثقف الجزائري العودة للحفر في الجذور التاريخية لتلك الأزمة ما جعله يغوص في عدّة منعرجات أدّت إلى طرح إشكالات متنوعة منها ما ارتبط بما قبل الثورة خلال نهاية الأربعينيات ومنها ما كان بعد الاستقلال وما صاحبه من تناقضات ومن تصفيات رجالات الدولة سواء داخل الوطن أو خارجه وما جرى أيضا من الانقلاب العسكري في جوان 1965 كل هذه الأحداث رصدها قلم الروائي الجزائري المعاصر لها ولوقائع ناجمة عنها.

ولأن الأدب الجزائري قد عرف انتعاشا في فترة التسعينات أين كان يفرغ الأديب كل هواجسه وآلامه ومخاوفه فيه، كان لابدّ من وجود رؤية نقدية ترصد أهم مميزاته وأهم

محاوره وكلّ الآثار الناجمة عن تلك الأحداث وأهم رؤية نقدية صدرت تلك القراءة المتعلقة بالناقدة "سعاد عبد الله العنزي" في دراستها: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة"[1].

أين اشتغلت على ستة عشر رواية جزائرية معاصرة تجلّت فيها مظاهر العنف السياسي بشكل خاصة مع: "واسيني الأعرج، رشيد بوجدرة، أحلام مستغانمي، سفيان زدادقة، احميدة العياشي..." والتي تعلل سبب اختيارها للأدب المغاربي بشكل عام والأدب الجزائري بشكل خاص إلى الشرخ الحاصل في المكتبات المشرقية التي تفتقر إلى مراجع هامة حول الأدب المغاربي بالرغم من أنّ المشارقة فيما مضى قد درسوا الأدب الجزائري بعمق كالناقدة "أديب بامية والناقدة" سعاد خضر" "وتهدف الدراسة إلى التواصل الأدبي بين المشرق والمغرب العربي عن طريق سد ثغرة في المكتبة المشرقية التي تعاني افتقارا شديدا إلى الدراسات النقدية عن الرواية المغاربية"[2] من هذا المبدأ أرادت الناقدة أن تثري مكتبة المشرق بدراسة تضمنّت الوقوف عند الجانب الموضوعاتي في الرواية الجزائرية ثم بحثت في جذور العنف والتي سمتها "العنف المسيس" ثم أعطت نماذج عن صور العنف التي مثلها كل من "المتطرف الوصولي، والسيكوباتي والايديولوجي والصوفي"[3] بعدها حاولت أن تبين الفرق بين المثقف والمتطرف ثم وقفت عند مميّزات السرد الروائي الجزئري كعناوين الروايات والتناص وبناء الشخصيات... هذه الدراسة التي ساهمت في الكشف عن أنّ الروائيين الجزائريين استوفوا كل الجوانب المتعلقة بالعنف نشأته، مسبباته الظروف التي حفّزت له، توصّلت الناقدة إلى أنّ الرواية الجزائرية "أصبحت أشبه بكتابة تاريخية لأحداث العنف في الجزائر وأبرز مثال هو" سادة المصير" لسفيان زدادقة التي يقل فيها الجانب التخييلي"[4] ورأت الناقدة أيضا أن الرواية الجزائرية "جميعها كشفت عن وحشية العالم وقسوة المتطرف والتطرف على حياة المواطن الجزائري.

وقد خص الناقد المغربي "شرف الدين مجدولين" في كتابه :"الفتنة والآخر"[5] روايتي واسيني الأعرج: "ذاكرة الماء" ورشيد بوجدرة "الجنازة" بدراسة والتي ربطهما بسرديات العنف والمنفى حين صورّت الرواية "مجمل الفجائع الإنسانية في الجزائر "خلال سنوات العشرية السوداء فقد تضمّنت الرواية الثانية مسار حياة "سارة" وسليم" طرفان من جهاز الشرطة التي كانت تحت وطأة الرعب والخوف المحيط بهما إلاّ أنّ علاقة حب قد نشأت بينهما حاول من خلالها "بوجدرة" أن يخفف عبء الوقائع الإجرامية المحاطة بهما "تنشأ علاقة عاطفية ملتبسة بين الشخصيتين، تتنامى على إيقاع المذابح والتحقيقات، والبحث عن الإرهابيين"[6] .

أمّا الرواية الأولى فتصور حياة القلق والمطاردة والخوف من الاغتيال أين يعاني البطل الروائي والأستاذ الجامعي المطارد من قبل حراس النوايا وعبر مدة زمنية محكمة تدوم لمدة اثنا عشر ساعة وعبر عشرة فصول "ينفتح كل فصل على عشرات المواقف والأفكار والتأملات عن حياة السارد والمدينة والأهل، خصوصا الابنة "مريم"، والطلاب في الجامعة، والأصدقاء المبدعين الذين شوّه الرعب ملامح وجودهم، ونخر وجدانهم إيقاع المجازر اليومية"[7].

فقد اجتمعت الروايتين على التصوير الهائل للفجائع من تصفيات جسدية لحقت مختلف أسلاك المجتمع المدني والعسكري وما ألحقته تلك المآسي من أضرار نفسية أدت بالشخصيات الروائية إلى البحث عن العزلة والابتعاد عن الأجواء المشحونة بالقتل والغدر والخيانة "انطويت على نفسي. كنت أشعر أنّني فقدت معنى العالم ... كان الورق الأبيض هو سندي الحيوي في كل هذا المحيط البشري... كان شريط الذكريات يجري في هذه الغرفة التي صارت دبقة بسبب رطوبة هذا الخريف الطوفاني... كنت أشعر أنني في غاية العزلة"[8]، فالمحيط الذي تعيش فيه الشخصيات هو عبارة عن جو جنائزي دائم مكدّر بالأخبار المشؤومة التي تبعث على الاكتئاب والابتعاد عن الوجود، فالوحدة

المختارة كأنها تغرق الشخصيات في عزلة القبر في الحياة قبل الموت، صارت الشخصيات ترى نهايتها المحتومة وهي في عز حيويتها وعنفوانها بسبب الأحداث المتراصة والتهديدات المستمرة تجعل الشخصيات في البحث عن خيط الانتماء إلى هذا العالم الذي صار غريبا وموحشا، ما جعلها تعيش على الذكريات حتى تهرب من هذا الواقع المضني والحاقد على كل شيء فتبرر رواية الجنازة لماذا اختار البطل الانزواء "بهذه الكيفية تجلي الصور الروائية ماهية الوجود على حافة العالم، تشخص المدى الأقصى لنبذ المحيط واستبعاد الألفة مع الآخرين، كما تمثّل وعي الذات بعزلتها المتناهية، وإغراقها في صمت الداخل، واستسلامها لظلال الذاكرة ... وما يأتي من المحيط هو فقط، إيحاء الوحشة الباردة، المغرقة في رتابتها كما زخات المطر الخريفي"[9].

يرى شرف الدين مجدولين في ظاهرة العنف المصاحبة لرواية الأزمة سيطر عليها الصوت الأحادي، يكون الأصولي غالبا كأنّه حشرة نكرة لا نسمع له أيّ رأي يعوّضه عادة الراوي الذي يمارس عليه عملية الإسكات فلم يستطع إرغامه عليها في الواقع لأنّه كان مُستهدف من قبله إلاّ أنّه لجأ في نصّه الروائي إلى إبطال ذاك الصوت المزعج المدجج بصوت الرصاص وصراخ الضحايا، فالراوي غالبا ما يكون ضحية له يجب عليه أن يواجهه بأفكاره وتأملاته التي يراها الإرهابي منارة تضيء المستقبل وتفتح الأعين وتذكي الأذهان، فقد كانت الأفكار الترويجية حول العقيدة والسياسة حول الفكر التنويري ما هي إلا محض ادعاءات وأكاذيب يلفقها العلمانيين فما جاء في كتاب الله وسنة نبيه فقط هما المرجعان الأساسيان للمسلم، ولذلك يجب قمع المثقف وإطفائه سواء بالقتل أم بالتهديد بالرغم من أنّ الأفكار لن تموت وستبقى حيّة وإن قُتل صاحبها "إذ إنّ الطرف (الأصولي) المهيمن – أو المفترض كذلك- سيبدو في ثنايا السرد ضعيفا مفتقدا إلى الهوية والفعالية والمنطق، إنّه "آخر محلي" مقموع سرديا، يخرسه الراوي وينوب عنه في الحديث

والتصرّف. ويعيد صياغته ليتكيف مع الصورة الغيرية السهلة الإخضاع والإقحام. وفي حالة السماح له بالحديث فبهدف تكريس صورته القمعية"[10].

فصوت السارد هو المسيطر المتحكم في الأحداث وفي تسيير الشخصيات فتنقلب صورة ما هو موجود في الواقع إلى ما يريده على مستوى التخييل فإنّ: "التجاء الروائي إلى تقنية "الحوار الداخلي"، لتبين وجهة النظر الموغلة في انحيازها، لم يكن عرضيا، وإنما هو اختيار جمالي قصدي، لتضمين عنف مواز لذاك الذي يمارسه الآخرون (الأصوليون) في الواقع. كما أنّ تحويل المونولوج إلى لحظة للتطهير النفسي، عبر تضمين أكثر الانطباعات شراسة تجاه الآخر، وإعادة رسم ملامحه وفق القناعة الموتورة للسارد، باتت تفصيلا بديهيا ضمن مسار تصويري قصاراه تصفية الحساب السياسي، والانتصار لخطاب عقدي على آخر نقيض"[11] . هذا وتتجلى في الدراسة أيضا التصوير الفيزيولوجي البشع الذي تعرض له ضحايا الإرهاب من التعذيب وجز الرقاب والاغتصاب والتنكيل بالجثث تثير في نفس المتلقي الجزع والخوف والاضطراب النفسي فالواقع أكيد صادم ومرعب ومحزن يولد في الذات القلق من الوجود والعيش في حالة هلع وترقب للدور الذي أكيد سيطالها إن كنت في مرصد الإرهابيين كما اهتم الناقد بالمدينة كفضاء تدور فيه الأحداث تلك المدينة التي شهدت عدة مجازر وفواجع بشكل دراماتيكي تأبيني.

يذهب الناقد إلى أنّ أهم ما ميز رواية الأزمة ويتمثل في:" الاستعمال المطرد لتقنيات السجال الإيديولوجي، وتكثيف شحنات التعصب، والانحياز الرمزي، والمجازات المفعمة رهابا، وشطحا، والوقفات التأملية الأشبه ما تكون بصرخات احتجاج، هي عدّة الرواية في انزياحها العميق إلى" سردية العنف والمنفى"[12].

ولأنّ الأدب الجزائري عرف عدة مدونات روائية كان أشهرها ما ألفته الأديبة أحلام مستغانمي خاصة في الوطن العربي أين خصص لها الناقد المغربي " سهلي عويشة" دراسة نقدية موسومة بـ:" تحولات اللغة والكتابة في ثلاثية أحلام مستغانمي" وأهم ما عمل عليه

الناقد هو ما تعلّق بلغة المتن الروائي باعتبارها أهمّ مكونات السرد، كالتعدّد اللغوي من خلال التنوّع الصوتي للشخصيات، اللغة الشعرية والمجازية، الاعتماد على الحوار الداخلي والخارجي، كما توصّل الناقد إلى أنّ أهم ما يميّز الكتابة الروائية في الاشتغال المكاني والزماني هو تقنية الاسترجاع والتذكر عبر أحداث متباينة، لتلجأ الروائية في ثلاثيتها إلى :"إحداث تفاوت واضح بين السرد وزمن الأحداث، والغاية من ذلك هو إرضاء الحس بالجديد لدى القارئ، وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية، وجعله بصورة عامة يواجه عملا مميّزا عمّا هو مألوف لديه عملا يخلخل أفق انتظاره"[13] فقد تميزت الكتابة عند الروائية أحلام مستغانمي بجانب مفعم بالأحاسيس المختلفة بين الحزن والأسى على الواقع الميؤوس منه بعد أن خاب ظن المجاهدين الكبار بعد الاستقلال وبعد خاصة مقتل الرئيس " محمد بوضياف" فالكاتبة تلجأ إلى استرجاع محطات ثورية لتسقطها على التناحر بين أبناء الوطن في فترة عصيبة مرّت بها الجزائر، لكن ما يميز هذه الثلاثية بالمقارنة مع الروايتين السابقتين لواسيني الأعرج ورشيد بوجدرة هو تحكم الروائية في اطالة السرد بأسلوب فنّي من خلال حبكة دراماتيكية تضمّها قصة حب ناشئة بين خالد بن طبال وحياة البطلة هذه العلاقة المستمرة عبر الثلاثية تشدّ خيط السرد وتجذب القارئ إلى الأحداث المتتابعة بشكل تشويقي، ولأن الروائية استطاعت أن تتفرد بنوعية كتابتها فقد كان للناقد المشرقي حظ أيضا في متابعة إصداراتها عن كثب ومنهم الناقد السوري :" عبد اللطيف الأرناؤوط" الذي خصّها بدراسة بعنوان:" أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب"[14] فيرى الناقد أنّ مصادر المعرفة عند أحلام متنوّعة بحكم أنها مختصة في علم الاجتماع وأنها شاعرة وروائية مثيرة بصورتها الشعرية وتمكنها من اللغة الأدبية مكنتها من طرح قضايا ومشكلات واقعية ونقدية كـ:" مسألة موت المؤلف، وانتفاء المرجع أو القصدية في النص الجمالي السردي، ونظريات التأويل في قراءته، وغير ذلك من المسائل بدت الشخصية الروائية وسيلة لطرح هذه القضايا وتفكيكها أكثر من

كونها شخصيات إنسانية الأبعاد متغيّرة الرؤية مع سيرورة الحياة المتغيّرة في كل لحظة..."[15] تمكنت الروائية من ضبط آليات وتقنيات السرد بشكل دقيق ومحكم تشوّش على المتلقي في فك شفرات الحكي بين ما هو واقعي وما هو تخييلي وهذا ما يتجلى خاصة في فوضى الحواس الجزء الثاني من الثلاثية أين تفرّدت الكتابة بـ" تنوّع المقدّمات وأشكال السرد والراوي والظروف المحيطة وألوان المثاقفة والتعالقات النصية في هذا النمط من الكتابة الدائرية التي تقوم على المراوحة بين الواقع والوهم، الحقيقة والخيال، والالتزام الحر الواعي بالديمقراطية والعوائق التي تحول دون تبنيها"[16]بالإضافة إلى الأبعاد الإنسانية التي كانت تربط الشخصيات يرى "الأرناؤوط" أن "الراوية في رواية فوضى الحواس هي ذاتها الكاتبة لما في ذلك من تشابهات وعلاقات جعلت من الراوية "العليمة بكل شيء تدافع عن نفسها وعن نوازعها الجسدية في علاقة الحب والجنس "[17]

أمّا فيما تعلّق بدراسته لرواية "عابر سرير" فوقف عند ما يجعل المتلقي يرصد كل ثنايا الكلمات المتراصة بلغة عميقة مسّت الواقع المعاش بكل ظروفه فعالجت قضايا سياسية، اجتماعية، جنسية وفنّية كان في زمن ما محظور على المواطن الجزائري والعربي التطرّق إليها وإلاّ وجد نفسه في صدام عنيف مع االتيار المحافظ:" تحدّت الكاتبة في خطابها الروائي العقلية الجامدة المستسلمة للحفاظ على ما تزعم أنّه قيم اجتماعية سائدة موروثة، عرّت زيفها بعنف لغوي يقابل عنفه الدموي، وفضحت المسكوت عنه، فكانت دعوتها استباقا وهزة عنيفة لتحريك مجتمع لم يحن بعد أوان تغيير قيمه، لرسوخ قيمه السلطوية الذكورية فيه"[18].

ويأتي الاعتراف بجمال عالم الكتابة عند الروائية خاصة في جانب تطويع اللغة وكأنّها خُلقت من أجلها، فقد جعلت أحلام اللغة انسيابية ذات روح إنسانية مفعمة بالمشاعر كما تراها عين الناقد ومن هنا يمكن القول بأن قلم أحلام قد أنصفته أقلام

المشارقة في قراءة نقدية جعلت من الأدب الجزائري يحظى بمكانة لم يسبق له التواجد فيها.

وبالعودة إلى النقاد الجزائريين الذين ساهمت أقلامهم في دراسة مختلف الروايات الصادرة أثناء الأزمة أو بعدها نقف عند أهم الأراء التي صدرت عنهم اتجاه مختلف المتون الروائية وعبر فترات متباينة:

يعتبر الناقد مخلوف عامر من أهم الأصوات النقدية في الجزائر وفي دراسته الموسومة بـ: "الرواية والتحولات في الجزائر"[19] يعطي لنا المسار الذي سارت عليه الرواية الجزائرية العربية المرتبطة بالاتجاه الاشتراكي والواقعي في البداية خاصة فترة السبعينات والثمانينات من القرن الماضي إلى أن تصل إلى رواية الأزمة في التسعينات والتي مثّل لها بثلاثة نماذج وهي رواية "تيميمون" لرشيد بوجدرة والتي تعتمد على فن القصاصات الصحفية سواء المنقولة عن طريق المذياع خلال رحلة السارد أو من خلال ما يقرأه من أخبار الجرائد من فجائع ومجازر سواء كان تدميرا فرديا أو جماعيا للمصير الذي لقيه ضحايا الإرهاب، وبعدها يمثل أيضا برواية " الشمعة والدهاليز" للكاتب الطاهر وطار والتي يقر صاحبها في البداية أنّ أحداثها وقعت قبل انتخابات 1992 وكأنها رواية استشرافية يتنبأ من خلالها الكاتب بالأحداث الدموية التي شهدتها الجزائر بين الأصوليين والمواطنين وأسلاك الأمن المختلفة "إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أُصرّح به هو هذا الذي سيكشفه القارئ الكريم"[20].

أما عن الرواية الثالثة فكانت لواسيني الأعرج بعنوان" سيدة المقام" حيث عبّد الطريق لحرية الفكر الإيديولوجي والجدال القائم بين العلمانيين والأصوليين الذين كانوا بمرصاده سواء بالتهديد أو القتل :"... ومن جهة أخرى ينبئ المنطق الداخلي في الرواية عن طبيعة التفكير الذي يفرض كل رأي لأنّه يحكم عليه بالشيوعية واللائكية والكفر والإلحاد، فينتهي إلى الحكم عليه بالإعدام"[21] هكذا كان مصير كلّ من يدّعي أنّه شيوعي

لائكي يخالف الدين فيحكم عليه بالكفر والخروج عن الشريعة بما أن الأصوليين وُجدوا لحماية الدين الإسلامي وهذا ما جاء في روايات فترة التسعينات، وما يجعل من "سيدة المقام" ذات مكانة تستحق القراءة والنقد يتمثل في : "لغتها الطيّعة التي تتموّج مع التداعيات، وتلملم شتات الذكريات وتنقلك في يسر بين الجوانية والبرانية، وتشدّك ببراءة الوصف، وحسن التصوير إلى أن تتعاطف مع مريم وتتألم لحالها، وتقدّر مقاومتها وتحديها وتدرك عظمتها. كما ترثي حال المدينة البيضاء التي اسودّ وجهها."[22] هكذا تميّزت رواية الأزمة التي كُتبت أثناءها وإن حكم عليها البعض أنها محض تسجيل واستعجال وقع فيها أصحابها في نقل الأحداث وتأريخها دون احترام تقنيات السرد وآلياته، وأنها كانت تقارب كتابات الصحفيين. وهذا ما تراه الناقدة "آمنة بلعلى" في مؤلفها: "المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف" فيما تعلّق بسرد المحنة أن الروايات الجزائرية في تلك الفترة أرّخت لصورة العنف والدمار والانهيارات المختلفة التي صحبت تلك الموجة:" لقد أرّخت مثل هذه الروايات لمرحلة العنف بكل تفاصيلها، وقرأنا مطارحات نظرية في الإيديولوجيا والسياسة على لسان الساردين والشخصيات وعكست مساراتهم الصورية، المآل الذي آلت إليه وهو الموت المحقق"[23]، فقد صوّرت روايات أشكال الموت التي تعرّضت لها فئات المجتمع الجزائري سواء بتعميم فتوى الموت من قبل الأصوليين ما أسفر عن مجازر بشعة في حق المواطنين العزّل وهذا ما تعكسه رواية "فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي، وفي رواية "المراسيم والجنائز" لبشير مفتي، وإذا كان مخلوف عامر قد أعجب بروايتي الطاهر وطار وواسيني الأعرج فإن الناقدة آمنة بلعلى ترى أن الموت الذي خيّم على الوطن انعكس أيضا على السرد:"...ولعل هذا ما جعل النقاد ينعى موت السرد في المشهد الروائي الجزائري والسردي بصفة عامة ... حتى تحوّل الأمر إلى محنة في الكتابة قبل محنة الواقع"[24] ويرجع هذا إلى الأسباب التالية:

- ففي رواية "مرايا متشظية" لعبد المالك مرتاض يهيمن فعل الموت على أجزاء الرواية ويعرض صورة الناس المهزومة فتعرض الأحداث بصيغة بارودية قائمة على المفارقات اللفظية فيأتي المسار السردي متواطئا مع جوّ مأساوي باهت نتيجة تدهور الأوضاع.
- أما رواية "فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي فيقدم ملفوظات حالة يصوّر فيها أوضاع الحيّ الشعبي الذي يتخبط في الفقر والمحن والمشاكل والصراعات فيظهر على "المستوى النصي تضخّما نصيا يصف من خلاله السارد مشاهد مختلفة، حالة الشخصيات خاصة أصحاب الاتجاه الديني، ولو ظهرت بعض الأفعال الحركية فإنها لا تسهم في تطوّر الأحداث، فهي في معظمها أفعال واصفة تقدّم كإشارات على تغيّر وظيفة العوامل، ومن ثمة تغيّر حالة الحكي كما أدت هذه الملفوظات وظائف إبلاغيه معنوية لأنّها ستصبح موضوعات للسرد"[25]. يتجلى في النص الروائي عدّة تقنيات سردية خاصة تقنية الاسترجاع والوصف التي جعلت النص يتميز بالكثافة والتضخيم فأحدث هذا خللا في تنامي الأحداث، فكلما وصل القارئ إلى حدث معين يجد نفسه يعود إلى الوراء عن طريق التذكر واسترجاع حدث مضى وهذا ما أدى إلى :"انمحاء الأحداث وجعلت النص يميل إلى الكثافة والتضخّم حيث يقوم السارد باستخدام تقنية سرد يتداخل فيها بعدان زمنيان هما الحاضر والماضي... غير أنّ الاستعادات وأحداث القول لا تخدم وحدها الفعل التحييني إن وجد، بقدر ما كانت تخدم الفعل الوصفي الذي يمارسه السارد"[26]
- أوجدت الناقدة بعض خصائص رواية الأزمة من حيث الجانب التقني حيث ترى أنّ معظم الروائيين ركّزوا على أوضاع الذوات باعتبارهم ذوات حالة، وعلى ما خلّفه الموت من آثار نفسية وحالات انهيار ودمار وتخريب وقتل، كما جسّدت

الرواية فعل نتائج الموت، بالإضافة إلى استعمال أسلوب الاسترجاع والتذكر، والذي أعطى صور باهتة وجعل الأحداث في حالة سكون، كما لجأوا إلى التصوير المكثف في رسم الشخصيات وأوضاعها النفسية.[27]

- كما توصلت الناقدة إلى أنّ معظم البرامج السردية تحقق فعل الموت ولا نسجل حضور أيّ برامج ضديدة فاعلة تقف في وجه محترفي الموت والقتل، وهو غالبا ما ورد في هيئات غير مشخصة دلالة على عدم القدرة على معرفة القاتل الحقيقي، وعلى الرغم من اختلاف طرق القتل وأدواته إلاّ أنّهم يشتركون في فعله وأثره.
- تدرّج الروائيون في تمثيلهم للعوامل المنفذة بشكل يتماشى مع شكل الأزمة وطبيعتها في الجزائر، فقد كان الفاعل في بعض النصوص مجهولا تماما وذلك تماشيا مع الغموض الذي صبغ بداية الأزمة، فكان السؤال عن أسباب الأزمة، وفي نصوص أخرى يشخص بذات واحدة مع رسم هيئتها وتحديد وجهتها، فكانت أصابع الاتهام للإسلاميين تارة وإلى السلطة تارات أخرى.
- حملت الرواية الجزائرية زمن الأزمة الأسباب التي جعلت نصوص الروائيين تزحم بجرائم مختلفة ارتكبتها شخصيات حملت أبعادا سيكولوجية، سياسية، ودينية متطرفة ومرّد ذلك يعود إلى "لم يكتف الروائيون بتصوير الموت والاغتيالات فقط، بل صوّروا العوامل التي ساعدت على هيمنته كالبيروقراطية والإقصاء ووضع المثقف، والجهل وغيرها من الظواهر المسببة أو الناتجة عن فعل الموت"[28].
- وفي رواية "متاهات ليل الفتنة" لـ احميدة العياشي" التي كتبها أثناء الأزمة جسدت مثالا لظرفية الشكل الروائي، وكيف يصير الخطاب التاريخي المنقول ناقلا، وفيما يحاول ترهين التاريخ نظرا للتشابه بين أمير إرهابي اسمه أبو زيد،

وشخصية تاريخية مارست القتل هي أبو زيد النكاري، نجد التاريخ يعوق النص الروائي، على الرغم من أن مرجعيات النص تلعب دورا مهما في جعل النص متعددا تكتسب اللغة من خلاله أبعادا دلالية لا نهائية ونقرأ من خلالها الماضي والحاضر ونستشف الآتي[29]. فالنص الروائي الجزائري وقع في نوع من التسرّع لأن معظم الروائيين عايشوا الأزمة وحاولوا البحث مصدرها الأول فوجدوا في العودة إلى التاريخ الإسلامي منفذا أيضا خاصة فيما تعلّق بالقيادة والخلافة الإسلامية بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم وبعد مقتل عثمان بن عفان رضي الله عنه لكن هل استغلال التراث التاريخي سيعالج المشاكل التي تخبطت فيها الجزائر؟ وهل سيساهم ذلك في إثراء المتن الروائي؟ " لا شكّ أنّ هذه الطريقة في استرجاع لحظات تاريخية بعينها وبعث أسماء شخصيات تاريخية قد أثر في بنية الرواية وجعلها أقرب إلى الملصقات الإشهارية المتعدّدة المصادر"[30].

- وفي رواية "دم الغزال" لمرزاق بقطاش ترى الناقدة أنّ الكاتب قد جنح إلى الاعتماد على اللغة البسيطة لإيمانه بحرية الكتابة فجعلها بعض النقاد تحت مسمى "الرواية السير ذاتية." تحت منحى التسجيلية الجديدة "لما فيها من الاعتماد على المونولوجية وهيمنة الصوت الواحد والصيغة السير ذاتية والموضوعة الاجتماعية والسياسية"[31] تتشابه إلى حدّ بعيد ما كان يسجل من وقائع الرواية التقليدية السابقة فوقع مرزاق بقطاش في التكرار ولم يأت بتقنيات سردية مبتكرة تحيي الأدب الجزائري وتخرجه من بوتقة السرد المتواتر المعتمد على الذاكرة بشكل كبير.

ترجم الروائيون الجزائريون معاناتهم ومعاناة الجزائريين عبر أعمالهم الروائية التي خلّدت الاحتقان السياسي والصراع الإيديولوجي والأحوال الاجتماعية المزرية ورسموا عبثية القتل وأشكال الموت المختلفة التي تفنن المتطرفون في تعذيب ضحاياهم، فرُبطت

الرواية بالتاريخ في العديد من القضايا والتوجهات فأعطت لمحة واقعية عن الأحداث، وقد جاءت مستويات السرد متفاوتة من كاتب إلى آخر ومن زمن إلى آخر وهذا ما كشفه العديد من النقاد العرب والجزائريين.

الهوامش:

1- سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة – دراسة نقدية – جامعة الكويت، أطروحة مقدّمة لاستيفاء جزء من متطلبات الماجستير، أبريل 2008.

2 - المرجع نفسه، ص13.

3 - المرجع السابق، ص313.

4 - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

5 - شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر (أنساق الغيرية في السرد العربي)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012.

6 - المرجع نفسه، ص 113.

7 - المرجع نفسه، ص 114.

8 - رشيد بوجدرة، الجنازة، تر: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت، 2003، ص132/131.

9 - شرف الدين مجدولين، فتنة الآخر، ص 115.

10 - المرجع نفسه، ص 121/120.

11 - شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر، ص 122.

12 - المرجع نفسه، ص 128.

13 -www.el-massa.com

14 - عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2013.

15 - المرجع نفسه، ص13/12.

16 - المرجع نفسه ص 51.

17 - المرجع نفسه، ص 53/52.

18 - المرجع نفسه، ص63.

19 -مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة باللغة العربية)، منشورات إتحاد العرب،2000.

20 - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر،1995، ص6.

21 - مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص73.

22 - المرجع نفسه، ص 74.

23 - آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ط2، دار الأمل، 2011، ص77.

24 - المرجع نفسه، ص 78.

25 - المرجع نفسه، ص 80.

26 - المرجع نفسه، ص 83.

27 - ينظر: المرجع نفسه، ص 84.

28 - المرجع نفسه، ص85.

29 - المرجع نفسه، ص 134.

30 - المرجع نفسه، ص136.

31 - المرجع نفسه، ص141.

آليات المسرح العالمي لمسرح عبد القادر علولة في النقد الأكاديمي المعاصر

ط/د فاطمة الزهرة بركة

جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي -الجزائر

البريد الإلكتروني: barka-fatimazohra@univ-eloued.dz

مقدمة:

سعى الأدباء والشعراء إلى تخليد أعمالهم الأدبية عبر العصور، بل وإكسابها صبغة عالمية في مختلف الثقافات الإنسانية، خاصة باكورة الأعمال الخالدة ؛ كالآداب الإغريقية والشرقية، التي ازدهرت تباعا لازدهار حضاراتها؛ وكانت مظهر من مظاهر التأثر في الحضارات الأخرى ؛ كالذي شهدته الأمة العربية في العصر العباسي، وتلاحق الحضارات الإغريقية والفارسية والهندية فبدت هذه الأعمال وكأنها إرث لكل الإنسانية ،تعبر عن ما يخالجها حق تعبير، وقد كان المسرح ولازال يُلقب بأبي الفنون، وذلك لأنه شهد تطور الفكر البشري عبر التاريخ من البدائية إلى الحضارة، وجسد على خشبته حكايات وقصص وروايات الشعوب؛ وترجم اتجاهاتها وأيدلوجياتها؛ فالمبدع ينقل لنا تجربته وفهمه الخاص للحياة تجاه قضية واقعية سائدة في زمنه، لذلك فاختيار الجنس الأدبي مسؤوليته ؛ تُراعى فيه الوجهة السائدة للجنس المهيمن الذي يعبر عن البيئة وواقع المعاش "[1] وعلى الأرجح أن المبدع في كل زمان يواكب الطابع الأدبي الغالب على عصره ليضمن الشهرة والنجاح لأدبه ،فكان المسرح ملاذا لهم في كل عصر، وظلّ خالدا ولم يتعرض للاختزال على غرار بعض الأجناس التي لم تصمد أمام التيارات خضم التغيرات

والتحولات التي تتعرض لها المجتمعات، إذن ما هي الآليات التي جعلت المسرح صامدا ولصيقا بكل الثقافات الإنسانية؟

ولعلّ من عوامل صموده مواكبته لواقعية المجتمعات وإرضاء أذوق المتلقيين، بواسطة محاكاته لقصص وحكايات وروايات وظروف وعادات وتقاليد وأمثال وحكم الفئة البشرية مما زاد في مصداقيته على مر الزمان، وهذه السّمات جعلته يتصدر العالمية ويتقدم عن باقية الأجناس سواء من حيث الشكل أو المضمون، من هنا نتساءل؛ كيف نظر النقاد إلى مسرح علولة من حيث توظيفه لآليات العالمية كتيمة لتبنى القضايا القومية؟ وهل يعتبر مقلدا أم محاكيا أم مقتبسا أم مبدعا؟

سنحاول الإجابة عن إشكالية البحث انطلاقا من انفتاح مسرح علولة على هذه الآليات التي أضفت عليه الصبغة العالمية وتجربته المسرحية في النقد الأكاديمي المعاصر.

آليات المسرح العالمي في مسرح علولة

1ـ الخطاب الدرامي على مستوى الكتابة والتأليف:

تعد الكتابة الدراماتورجية من أعقد الكتابات الأدبية وأشدها تداخلا وتشابكا، على الرغم من ذهاب البعض إلى إهمال دورها وفضلها، على اعتبار أن الفن الرابع فن ركحي بالدرجة الأولى. فالكاتب عبد القادر علولة صاغ عمله ولاءم به عصره، ووسمه بالتطابق مع الأرضية الاجتماعية التي نشأ فيها، ويعود ذلك إلى جمعه بين وظيفتين: وظيفة الكتابة المسرحية، ووظيفة الإخراج المسرحي. فإذا كان الكاتب الدراماتورجي يكتب نصه الدرامي وهو يضع في حسبانه أن ما ظهر من نقائص سوف يكملها المخرج، فإن عبد القادر علولة يختصر هاتين العملتين في عملية واحدة؛ وذلك لأنّ التأليف المسرحي ليس عملا تقنيا يقوم على معطيات محددة ومحدودة، تضاف في كل مرة إلى النص المسرحي حسب ما تقتضي الأمور، بل هو عملية إعادة خلق"[2]، فيتحول النص إلى مكون من

مكونات العمل المسرحي، يؤلف بينها المخرج لتمنح المتلقي المعنى العام، فيسعى المخرج إلى ملء بياض وثقوب النص الدرامي"[3].

أما "الحال عند عبد القادر علولة مختلف، فهو المؤلف والمخرج في آن معا، له قدراته ولغاته الخاصة به، يتعامل مع النص المؤلَّف في لحظة تأليفه بمنظور نقدي في آن واحد. يغير الإشارات أو يلغيها لفائدة قوله الخاص، لأنه مسؤول عن حياة العمل المسرحي (التأليف) و(الإخراج)، فالكاتب خبير بهذا الوسط ويعتبر من سلالة المسرحيين المحترفين. خابر في كتابة الحوار وإخراجه؛ ثلاثيته تتميز بتوازن الحوار بين الشخصيات، فلا يعطي لشخصية مقطعا حواريا طويلا، لأن ذلك يرهق الممثل والمتلقي في آن واحد.

وهذا من أثر اطلاعه على أرقى الأعمال المسرحية ؛خاصة مسرح بريخت، إذ أن نصوصه لا تعتمد على قواعد الكتابة المسرحية المتعلقة بالحدث والزمان والمكان... وقانون الوحدات الثلاث، بل يحطم هذه القواعد ويبني أعماله المسرحية على نحو مغاير، وهذا الخروج ليس بجديد فمنذ باكورة المسرح قام العديد من المسرحيين القدماء كسوفكليس ويوربيدس وغيرهم بالثورة على ثوابت المسرح ؛ فيذوب النص المرافق (الإرشادات المسرحية) في العمل المسرحي، فيصعب على المتلقي استخراجها، أو تتبع آثارها، على العكس مما يحدث أو ما هو متعارف عليه في النصوص المسرحية المعدة للقراءة، يستطع القارئ بنظرة بسيطة أن يفرق بين النص الدرامي والإرشادات المسرحية، التي تكون حول حركة الممثلين، وإشاراتهم وإيماءاتهم التي توضع بين قوسين.

إن عدم ظهور النص الموازي في أعمال علولة وبخاصة ضمن ثلاثيته "اللثام، الأجواد والأقوال" ربما يعود إلى انتفاء الحاجة إلى مثل هذا النص، وهذا أسلوب شكسبير؛ فهو يطوع الاقتباسات لصالح أعماله ويخلقها في حلة جديدة، فالمتلقي هنا أمام حالة إعادة البعث تثير الدهشة وترضي أفق توقعه أبلغ إرضاء.

فالكتابة الدرامية عند علولة تتجاوز القراءة إلى الفعل، فلا يضع في حسبانه القارئ، وإنما يضع في حسبانه – وفي معظم الحالات – المتلقي المشاهد، فيميل إلى الفعل المباشر، يوظف "اللغة الفنية التي لا تعني الزينة الشكلية الفارغة بل العناصر الجمالية الفاعلة "[4]، التي تحول اللفظة في ذهن المتلقي المشاهد إلى "دلالة تشخيصية لحالة أو لدافع أو لعلاقة ما حدثت، أو ما سوف يحدث، أو كان حادثا أو مازال خارج حدود التشكيل الحاضر لضرورة من ضرورات التكثيف أو التعذر أو الإقناع في آن واحد"[5]. وقد تميل اللغة الدراماتورجية في الكتابة الدرامية عند عبد القادر علولة رغم بساطة مفرداتها، إلى تجسيد فعل الإحساس عند الشخصية، أو تجسيد الانفعالات، وربطها بالمكان والزمان، وبيان كيفية الأداء، وتخيل الحدث، كما هو الحال في حديث قدور السواق مع مديره بلهجة حادة في مسرحية "**الأقوال**": "قدور السواق: اليوم أنا نتكلم... خمسطاش سنة تقريبا وأنا ساكت... باكم... أما اليوم نتكلم... ماذا بيك تسمعلي مليح، وما تحاولش تقطع لي الكلام"[6]. وخلاصة القول أن تجربة عبد القادر علولة تمثل أنموذج لُحموي بين فضاء المؤلف وفضاء المخرج في فضاء واحد.

2ـ انفتاح مسرح علولة على التراث والثقافة الشعبية:

التراث من خلال مفهومه المزدوج: بينما هو موروث أي إرث ملك للإنسانية متاح للجميع، وبين قُدسية ورقي الأعمال الأدبية مادية أو معنوية كانت وقيمتها الفعّالة في الثقافات الإنسانية "كالعادات والتقاليد والتجارب والخبرات والفنون التي يتركها السلف للخلف"[7] والتي "تأخذ بين طياتها مفهوم الدراسات البكر الصافية ؛مثل الدراسات اليونانية الأولى كالجمهورية لأفلاطون وفن الشعر لأرسطو، والكتب التراثية للعرب عند الجاحظ والثعالبي والمبرد وابن قتيبة ولابن خلدون والجرجاني وغيرهم ممن سبقوهم وعاصروهم وممن أتى بعدهم ؛و تعتبر هذه الأعمال "الدعامة الأساسية والركيزة الثانية التي تميز ملامح الأمة عن سواها... إنه يمتد ويشمل كل ما عبر عن شعورنا ونبع من ذاتنا

وترعرع على أرضنا، وبالتالي فالتراث هو موروثنا الحضاري لغة وأدبا وعلما وفنا وفلسفة ودينا وسياسة واجتماعا"[8]، تعرض التراث الجزائري للنبش من طرف عبد القادر علولة فوجده في هوية مشاهديه.

حيث "وظّف التراث والموروث الشعبي من حكايات شعبية وأسطورة ونكتة وأمثال شعبية، واستخدم الحلقة والرواية في أغلب مسرحياته، فلم يقف عند المحلية في استلهامه للتراث وعناصره، وإنما استعار أشكالا تراثية عالمية وإنسانية ومنها "الجوقة"، "الكورس" كتقنية مسرحية وهي ذات أصول إغريقية."[9]

فكانت تجربته في المسرح الجزائري امتدادا طبيعيا لتجربة ولد عبد الرحمان كاكي الذي استلهم بدوره التراث الجزائري بكل أشكاله، من القوال إلى الحلقة إلى الجوانب السردية والشفهية التي يحتويها الشعر الشعبي الجزائري، وأضاف عليها وزاوجها بتقنيات المسرح العالمي، لينتج مسرحا جزائريا يستمد روحه من الموروث الشعب الجزائري. ولا أدل من شعبيته من توظيف الأغنية الشعبية التي تسهم دوما في إنتاج جماليات المعاني، وإعطاء العرض المسرحي حيوية ورشاقة تعبيرية، وبخاصة إذا كان الأداء الغنائي حيا، فتُعمق المعنى وتجعل المتلقي يسبح في كم هائل من العلامات السمعية، وكما تضفي على لغة العرض المسرحي تنوعا تتزاوج فيه العلامات السمعية بالبصرية، كما وظّف علولة؛ الحلقة وجرب هذا الشكل في ثلاث مسرحيات ما بين 1982 و1988 يوظف لقوال ويوظف السرد، فكان يقول دوما أن "الناس تبصر بآذانها".

يشرع في التجربة الأولى مع "الأقوال" وهي عرض من ثلاث لوحات "قدور السواق" "غشام" و"زينوبة"؛ "قدور السواق" كان سائق مدير إحدى الشركات الوطنية وقد تحول المدير من إنسان ثوري (شارك في حرب التحرير) إلى الخائن انتهازي مما يدفع بقدور إلى الاستقالة، أما "غشام" فهو عامل تعلم النضال مع العمال الأجانب قبل الاستقلال ليجد نفسه أجيرا عند "برجوازي جزائري مستغل عرق بني وطنه كبارا وصغارا، أما اللوحة

الثالثة فحكاية عن "زينوبة": الذي تذهب عند خالها الذي يعمل عند جزائري مستغل، لا يعرف قلبه الرحمة يطرح الكاتب في هذه اللوحة الفوارق الطبقية وضرورة النضال ضد اعداء الاشتراكية. ثم تأتي "الأجواد" تجربة ثانية و"اللثام" خاتمة الثلاثية. وبها نال التمثيل قسطا أوفر إلا أن نجاحها كان ضئيلا مقارنة مع الأولى والثانية التي حققت تداولا جماهيري واسعا في المسرح الجزائري والمغاربي "[10] .

كما استعمل الأشعار والأمثال الشعبية للوصول إلى المشاهد الجزائري وإيصال مضمون ومواضيع نصوصه المسرحية بطريقة مفهومة، لأن الشعر والأمثال الشعبية لها صداها في الذاكرة الشفهية للمشاهد الجزائري وفق لغة عامية ممزوجة بالفصحى الميسرة [11].

3ـ انفتاح العرض على البريختية:

واصل علولة نهله من التراث وتجاوزه إلى التراث العالمي حتى يتعايش مع نص مسرحي أجنبي يجد فيه جميع المقوّمات التي حاول التأسيس لها في مسرح الحلقة فجعل العرض يتماشى ووظيفة الحلقة، فالكوميديا ديلارتي في رأيه تتشابه كثيرا مع مسرحنا التقليدي، فبطلها يشبه كثيرا شخصية جحا وحديدوان، وحتى من جانب العرض فالحلقة والكوميديا ديلارتي يرفضان الإيهام، ويلتقيان في الكثير من الخصوصيات، لأن الممثل يشخص الدور ولا يتقمصه.

ويقول: علولة عن هذه الأعمال أنه ترجمها ترجمة حرّة "أرلوكان خادم السيدين" 1993، اقتباسه لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990، وعلّق على خوضه غمار هذه التجربة بقوله: لم تحدث أية قطيعة بل على العكس، فالرجوع إلى المسرح العالمي وخصوصا الكوميديا ديلارتي كان بهدف جلب أنماط وأشكال أخرى، تساعد على مواصلة تجربة الحلقة بطريقة أخرى بحثا عن التواصل الموجود بين تراثنا التقليدي والتراث العالمي لأنها تنسجم وتتوافق بشكل كبير

بين فضاء المسرح الملحمي خاصة في إشراك المشاهدين (الجمهور) في أطوار العرض المسرحي . وعندما ننظر ونتأمل في أعمال عبد القادر علولة وإلى بنائها الدرامي، ونحاول اكتشاف مقوماتها والحكم عليها، نقع تحت تأثير علاقات خفية قد لا نكون مدركين لها في أغلب الأحيان، فتربط بيننا وبين أعماله الفنية، وقد تفتر تلك العلاقة حتى لا تعدو أن تكون أكثر من إحساس بالرضا، أو عدم الرضا، من النحو الذي يقوم عليه ذلك البناء الفني الشعبي لأعماله المسرحية، فالقارئ والمتلقي لأعمال علولة يجد ذاته مجسدة لا محالة في شخصية من الشخصيات، كونها وبكل بساطة نماذج بشرية ،و يعود هذا التلاحم إلى تبنيه البريختية في الطرح المسرحي، وذلك من خلال قوله الذي يعترف فيه انفتاحه على الخطاب البريختي، يقول علولة[12]: "أعتبر أن برتولد برتخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خيرا من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص"[13] .

إذن لجأ علولة إلى توظيف شكل الحلقة في المسرح إلى جانب تأثيرات المسرح الملحمي، وما يجمع بينهما من تشابهات سواء أما تعلق باستعمال تقنيات الكتابة المسرحية، كالسرد الذي هو أساس تنظيم سير الحكاية المسرحية، أم من خلال طبيعة المشاركة بالنسبة للمتلقي أو المشاهد.

حيث كان التوجه إلى المسرح البريختي بعدما رأى أن المسرح الأرسطي في الجزائر لم يستطع أن يستميل الجماهير، ولم يستطع التغلغل في أعماق المجتمع، ويتجلى ذلك في محاضرة ألقاها في برلين سنة 1987، في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح بعنوان: "الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري"، يقول في ذلك: أن خصوصية المجتمع الجزائري الميال إلى فن السرد والقص، وعدم اهتمامه بالتمثيل، والسعي أكثر إلى فن الاستماع، وتأثير الكلمة أكثر من تأثير الحركة والفعل. وذلك من خلال ملاحظته لبعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع، كما كان لأولئك

المتفرجين طاقة إنصات وحفظ خارقة للعادة، لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها في هذا الظرف الجديد"[14].

كما تتجلى برختية عبد القادر علولة في تركيزه على طابع السرد،فكان يتخذ من طابع السرد والحكي الذي يقوم به الممثل وسيلة لكسر الإيهام، وإبلاغ المتلقي أن هذه الشخصية لا تعدو أن تكون ممثلا وفقط، فلا ينبغي عنده أن يندمج الممثل في الشخصية المؤداة، فيبقى محافظا على قدر من المسافة التي تفصل بين الممثل والشخصية التي يتقمصها، وذلك بإصراره على الإكثار من الفعل قال – يقول، قالوا – القوال، إضافة إلى اعتماده على طاقة الإيماءة في الممثل، وأن الممثل يعبر بالإشارة عمّا عجز عنه أو خفي أو صعب بالعبارة، فيستمتع المتلقي بالحدث المسرحي من ناحيتي النص والعرض .

وهذه الملاحظات الدقيقة جعلت عبد القادر علولة يفكر في إعادة النظر في الوحدات المسرحية من ديكور وأكسيسوارات والنص والخشبة... فاهتدى إلى العرض الشعبي المتمثل في الحلقة، من دون أن يهمل التراث الشعبي، وما يكتنزه من طاقة تعبيرية أو إشارية أو تدليلية، فالمثل الشعبي يغنيك عن آلاف الكلمات، وإشارة واحدة من "كبير الجماعة" كافية لأن يفهم المستمعون كثيرا من الأشياء والدلالات، وفي هذه النقطة نلتمس انفتاحه العالمي نحو الإخراج والسينوغرافيا.

4ـ التكامل المسرحي عند علولة على مستوى الإخراج والسينوغرافيا:

استطاع المسرحي أن يجمع بين كثير من المدارس والتيارات المختلفة، أو حتى المتناقضة، برؤية جمعت بين فنيات الاشتراك وأهملت فنيات الاختلاف، التي قد تُحدث نشوزا في بناء المعنى، وتوصيله للمتلقي. فالمشاهد لعرض "الأقوال، الأجواد واللئام" يجد أن الرجل يبدو بريختيا في توظيفه للسرد، وسعيه لكسر الإيهام. "إذ أن الرجل كان ملحميا خالصا من خلال توظيفه لجل التقنيات البريختية في خطابه المسرحي، فيميل إلى تمثيل الدلالات السردية وتحويلها إلى حكي عن طريق القوال، حيث يقول القوال في

وصفه لـ "زينوبة" وصفا فيزيولوجيا قائلا: "زينوبة بنت بوزيان العساس، سنها 12 سنة، قاصفة في القامة، تقول بنت ثمن سنين، قليلة في الصحة، درعيها ورجليها رقاق وارهاف، وجهها حلو ظريف، طابعينه عينيها، عينيها كبار لونهم قرفي، يزغدو زغيد حينما تغضب، ويتبسموا حينما تضحك"، أو وصفا سوسيولوجيا: "زينوبة بنت بوزيان يمثلو بها في الثانوية من مستواها الدراسي ناحية السيرة والذكاء"، أو في قوله: "الأساتذة مستعجبين فيها، والتلاميذ ساعة يغيروا منها ساعة تشفهم لما يزير عليها قلبها"، أو وصفا سيكولوجي: "زينوبة بنت العساس ذكية حساسة بالكثير شوفتها غازرة تقرا داخل الإنسان بكل سهولة"[15].

إن المتأمل للنماذج المستقاة للتمثيل عن دور الراوي في وصف "زينوبة بنت العساس" سيكولوجيا وسوسيولوجيا وفيزيولوجيا، يجد أنها عمل حكائي تحكمه وظيفة مركزية، يبين الراوي من خلالها محتوى الرسالة التي يريد إيصالها، ومن خلال هذا نلتمس تأثر الكاتب بالمسرح التقليدي (اليوناني) من جهة، وبـ ستانسلافيسكي من جهة أخرى. فقد كان الناقد والمخرج قسطنطين ستانسلافيسكي يعتني عناية شديدة بممثليه، ليرفع من قدراتهم التعبيرية والتمثيلية، فكان يقيم لهم حصصا رياضية ونفسية وروحية ولغوية، حتى يرفع من طاقتهم الإيحائية على الخشبة[، والحال نفسه عند علولة الذي كان يذهب مع ممثليه إلى الأسواق الشعبية، حتى يطلعوا على الواقع ويتقربوا أكثر من الشخصيات الحقيقية،و يتم الاحتكاك المباشر مع الشخصيات المؤداة، والأحداث المراد تمثيلها وتجسيدها، وفي هذا حرص على بلوغ أعلى درجات التعبير، ورفع الطاقة الإيحائية والتعبيرية عن طريق تخزين تلك المشاهدات الواقعية في العقل الباطن، وإعادة تجسيدها وتمثيلها متى أُحتيج إليها. وفي هذا يقول هايز جوردون: "عندما نريد أن نبني شخصية، فغالبا ما نلاحظ نماذج أصلية، والتي تساعد على إعطائنا نقطة البداية، وربما نبدأ حتى بتقليد شخص ما أو شيء ما، وكلما لاحظنا أكثر كلما استوعبنا أكثر"، وفي هذا

الصدد، يذهب أصحاب المذهب الأرسطي إلى أن الممثل يجب أن يتقمص الشخصية المؤداة بدءا بالتخيل ثم التطابق وصولا إلى الاندماج التام بينهما وبين السرد البريختي وما يقوم به القوال، ويحكيه عن الشخصيات، وما يُدرب عليه عبد القادر علولة ممثليه، ومساعدته لهم على الاندماج، تتموقع طريقة إخراجه للفعل المسرحي في الثلاثية. ولا يقف عبد القادر علولة عند هاتين المدرستين، بل يطل علينا من نافذتي مدرستين أخريين: إنهما الواقعية والرمزية. فالواقعية واقعية الطرح، وواقعية الحدث، وواقعية اللغة، وواقعية الموضوعات المعالجة، التي تعبر عن ما يعيشه الجزائريون يوميا، وواقعية الديكور الذي يرشد إلى المعنى المراد. فكثيرا ما كان عبد القادر علولة يميل إلى توظيف وحدات ديكورية مستقاة من الواقع، كالحائط، النافذة، صور لحيوانات، الطاولة، الكرسي... وذلك حسب المشهد المسرحي ومكوناته ومتطلباته.

إذن تجلت الرؤيا الإخراجية عند عبد القادر علولة بتلاحم الرؤيا البريختية والأرسطية والواقعية والرمزية، فإن كان قد لجأ إلى الأرسطية والبريختية في صنع ملامح النص الدرامي، وموافاته للجمع بين ما هو جزائري (قوال) وما هو عالمي (العلبة الإيطالية) فإنه انفتح على الرمزية والواقعية، فجاءت الأولى متوائمة لما هي عليه في النص الدرامي، وتوغل بأفكاره إلى أعماق المتلقي الجزائري، وخرج به عن المألوف الفني المسرحي. ولكن وفي سياق الرؤية الإخراجية، كان لابد من طرح بعض الأفكار بوضوح للمتلقي، فلجأ إلى الواقعية منشئا عالما آخر مرادفا للأول، وموازٍ له، أسماه عالم المهمشين، الذين هم يعيشون فيما بين ظهرانينا، ولكن في أغلب الأحيان لا نراهم، وأن ما بيننا وبينهم إلا حواجز شفافة وهمية يستطيع المتبصر الإحساس بهم من ورائها[16].

ولعل حرص علولة على ارتباطه بالجمهور من خلال محو حواجز الرسمية بين المسرح والمتلقي مهما كان مستواه، ففي مسرحه يتساوى النخبوي مع الشعبوي إذا

فرضنا عليه مرادف الإنسان الأمي، يجعل الوصول إلى القضايا التي عالجها علولة في مسرحه يسيرا.

5ـ القضايا الإنسانية في مسرح علولة:

ركز علولة على القضايا الإنسانية الأكثر تقاسما مع الآخرين؛ كتيمة الفقر، والحب،و الظلم الاجتماعي والسياسي، انعدام الديمقراطية ،البيروقراطية حيث عالجها في قالب هزلي ساخر متأثرا بسرفانتيس الذي يتبع سخرية مرتبطة بالحالة التي تستعصي فيها الحلول ،و هي سخرية مشخصة لا تقدم حلولا بعيدة عن السخرية المرتبطة بالمفارقة التي نجدها عند "دون كيشوت" ،و السخرية هنا أكثر قوة من الفكاهة المرتبطة بفعل الترفيه.[17]و لتوغله في هذه التيمات الاجتماعية نال مسرحه شهرة واسعة ودخل حيز اهتمام الدارسين والنقاد، وكان مادة خصبة للدراسات الأكاديمية ،و أصبح أيقونة مغاربية عربية لها وزنها في المسرح العربي.

6ـ التجربة المسرحية عند علولة في النقد الآكاديمي المعاصر:

ولعل أهم دراسة نقدية لمسرح علولة؛ قام بها الكاتب: منصوري لخضر في كتابه المعنون:

تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران؛ يحتوي الكتاب على فصلين مع خاتمة وملحق يتضمن "مسرحية الأجواد" ويعد مصنفا أدبيا يهتم بدراسة المسرح من زوايا متعددة . وقد ركّز الكاتب على دراسة التجربة المسرحية الناشئة في مدينة وهران، والتي كان للفقيد عبد القادر علولة دور كبير في إنشائها وتطويرها خلال ثلاثين سنة (1966-1994). واستهل المؤلف دراسته بمقدمة نوه فيها إلى أن علولة وظف في مسرحيته التعبير الشعبي باعتباره مصدر إلهام وإبداع، مؤكدا على أهمية استيعاب المضمون الفكري للنص المسرحي وعلى ضرورة وجود علاقة وجدانية بين النص والمخرج. وتطرق أيضا إلى الإعداد الدرامي والسيناريو وتقنية

الإضافة أو الحذف والتقديم أو التأخير لبعض أجزاء النص حتى تُستوعب رموزه ودلالاته.

وقد اعتمد عبد القادر علولة دوما على السرد والرواية، ثم بناء الشخصية ودراسة أبعادها، وعالج الكتاب المتناول موضوع الإخراج المسرحي من خلال قامة المسرح الجزائري علولة المثقف والواعي برسالة المسرح والذي كرس جهوده في البحث عن إخراج مسرحي يترجم رؤيته الفكرية، أشار الكاتب في هذا الفصل إلى اختيار الأزياء، حيث أن للملابس وظيفة اجتماعية تحمل دلالة مكانية وزمانية، كما تسهم في التمييز وتبيان الفوارق الاجتماعية والانتماءات الطبقية للشخصيات. وكذا الأمر بالنسبة للموسيقى التي تتخلل العرض المسرحي. وكانت الأغاني الموظفة في المسرحيات تعتمد على الوزن والقافية من حيث البناء الشعري وعلى اللغة العامية. عالج المؤلف الإضاءة ووظيفتها في مسرح علولة لما تعطيه من قيمة جمالية، إلى جانب الإكسسوار الذي يُعرّف ويكشف سياقات العرض المسرحي. ووظف علولة في الاخراج عدة إكسسوارات، حيث كان يقوم بتغريبها وتحويلها عن وظيفتها الحقيقية.

وقام الكاتب بدراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد التي تحمل عنوان هذا الفصل مدرجا رؤية علولة للحركة، فقد عمل المخرج على توظيف لغة الجسد، بحيث لم تكن الحركة في هذه المسرحية مجرد نص أدبي بل تشكل معادلا موضوعيا لروحه، وتعكس كل رموزه الخفية قصد مشاركة الجمهور. وترتبط المعالجة الدرامية في مسرحية الأجواد بفكرة المزاوجة بين مهنتين هما التأليف والإخراج، والمعالجة الدرامية تلزم المخرج بالمعرفة العميقة بحيثيات النص المراد إخراجه وبمجموع الدلالات والأفكار التي تغني وتثري رؤيته الإخراجية.

يؤكّد لنا الكاتب أن علولة كان يعلي من شأن الأفكار الدرامية في مسرحية الأجواد لشد انتباه المشاهد والاستعانة بسلطان الحكاية المشوقة لخلق فرجة من نوع خاص،

ووظف الأغاني الحكائية في المسرحية من خلال تسليط الضوء على شخصيات وملاحم شعرية لأبطال عاديين مثل: علال الزبال، قدور (بنى وعلا)، المنصور، سكينة المسكينة (جوهرة المصنع). فذكر الأجواد يحيلنا غالبا على شخصيات مسرحية مثل "جلول الفهايمي" و"عكلي والمنور" وغيرهم من الشخصيات الرئيسية في النص، والتي تتنوع شخصياتها ما بين الرمزية والواقعية والبطولية والثانوية والهزلية. ويعتبر القوال (السرد-الحكي) لسان علولة في بناء المسرحية والتواصل مع الجمهور.

واعتبر الكاتب أن علولة يرى الممثل كفاعل ومفعول به وهو يستخرج شخصياته المسرحية من الحياة اليومية، بإضفاء المعالجة الفنية والجمالية وينفي مسألة البطل الفردي الذي يرى أنه لا وجود له إلا من خلال الجماعة.

واستعان علولة كثيرا بتقنيات المنهج النفسي لستانسلافسكي في إدارة ممثليه وامتزجت آراءه مع بريخت من خلال مؤثر التغريب بحيث يكون للممثل دور التقمص في الأداء ودور التغريب في الأداء. كما وظف التراث في مسرحية الأجواد وذلك بهدف الولوج إلى معرفة جديدة لعلاقة العرض مع الجمهور.

ويرى الكاتب بأن علولة متميّز بحيث وصفه بمؤلف وممثل ومخرج، وتميّز مسرحه باستعمال فضاءين: الفضاء الشعبي وفضاء الركح، وعكف على دراسة الثقافة الشعبية والفنون الشفوية (القوالة). وأصبح بالتالي رائدا في تأسيس مسرح جزائري يستمد أصالته من عمق التراث الشعبي.[18]

ويذهب مصطفى رمضاني إلى تسمية مسرح علولة بـ"المسرح الشعبي الملحمي، ذلك أن علولة لجأ إلى توظيف شكل الحلقة في المسرح إلى جانب تأثيرات المسرح الملحمي، وما يجمع بينهما من تشابهات سواء أما تعلق باستعمال تقنيات الكتابة المسرحية، كالسرد الذي هو أساس تنظيم سير الحكاية المسرحية، أم من خلال طبيعة المشاركة بالنسبة للمتلقي أو المشاهد.

وقد عكف على دراسة مسرحه كأيقونة مغاربية وعربية العديد من النقاد من الجزائر والمغرب وتونس منهم: واسيني الأعرج في عدة مقالات نشرت في الجرائد والمجلات؛ تحدث فيها عن براعته والقضايا التي عالجها، كما توجد العديد من المؤلفات التي تدرس المسرح الجزائري وكلها تمر بمسرح علولة كركيزة أساسية منها (النص المسرحي في الأدب الجزائري) لعزالدين جلاوجي(2007م)، (التراث في المسرح الجزائري) لإدريس قرقورة(2009م)، (بريخت والمسرح الجزائري) للشريف الأدرع(2010م)، (ملامح المسرح الجزائري) لجروة علاوة وهبي(2014م)، و(المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر) لبوعلام رمضاني .

بالإضافة إلى دراسات الدكتور جميل الحمداوي في عدة مقالات منها: المسرح الجزائري والفضاء الركحي والسينوغرافي، المسرح الجزائري بين الأمس واليوم. نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة.[19]وتعتبر الدراسات الآكاديمية الجامعية هي الأغزر دراسة لمسرح علولة ودليل ذلك المقالات الموجودة على مستوى المنصة الوطنية للمجلات التي كانت مرجعا لنا في إثراء هذه المادة.

وذلك يعود لضعف وتأخر المسرح الجزائري بالدراسة والنقد على مستوى الساحة العربية إلى بعد السبعينيات وبداية الثمانينيات دخل المسرح دائرة اهتمام بعض رواد النقد الأكاديمي في المشرق أمثال الكاتب السوري أحمد دوغان، وفي الجزائر ومؤسسيه أمثال عبد الله الركيبي وعبد الملك مرتاض ومحمد مصايف وأبو العيد دودو ثم جيل مخلوف بوكروح وصالح لمباركية ونورالدين عمرون وشايف عكاشة وغيرهم.

حيث شهد المسرح الجزائري في منتصف ثمانينيات القرن الماضي توجها آخر تمثل في النقد الأكاديمي (الجامعي) وذلك حين تحول إلى مواضيع لرسائل جامعية نوقشت ببعض الجامعات المشرقية والجزائرية، التي تناولت المسرح الجزائري تناولا أكاديميا، حيث نظر إليه وفق أبرز الاتجاهات الكبرى التي عرفتها حركة التأليف المسرحي، في الفترة

الممتدة من منتصف الأربعينيات إلى منتصف الثمانينيات والمتمثلة في الاتجاه الشعبي ثم التاريخي فالاتجاه الديني فالاجتماعي فالثوري، حملت رسالته عنوان "اتجاهات المسرح العربي في الجزائر" قدمت الى جامعة دمشق وأشرفت عليها الدكتورة عزيزة مريدن، وبعد ثلاث سنوات قدم الباحث العيد ميراث هو الآخر أطروحة الى جامعة القاهرة حملت عنوان "أدب المسرحية العربية في الجزائر "إشراف الأستاذ عبد المنعم تميلة، ونظر إلى النصوص من حيث المضامين ولاحظ أن المسرح الجزائري تقاسمه اتجاهين رئيسين هي الاتجاه التاريخي والاجتماعي [20].

هذا فيما يخص مسرح علولة في ميزان النقد الأكاديمي المعاصر، وعليه يعتبر مسرح علولة منعرجا حاسما في المسرح العربي أضاف له اللّمسة العالمية، فهل يعتبر مقلدا وتابعا أم مبدعا؟

7ـ نتائج الدراسة:

- نلاحظ من خلال دراسة مسرح علولة انه كان متفردا وخالف العديد من معاصرية وحاول تطوير المسرح والبحث عن طرق جديدة تجذب المتلقي وترضيه.
- مسرحه جرب كل أساليب العالمية بداية من المسرح الكلاسيكي عند أرسطو وعند ملاحظته لنفور جمهوره، أدخل آليات بريخت، والثقافة الشعبية، ولعلّ هذا ما جذب له النجاح، حيث عالج قضايا إنسانية وحافظ على الهوية الجزائرية.
- مسرحه كان قريبا من المواطن والمتلقي بغض النظر عن مستواه الثقافي، أي محو الطبقية بين أفراد المتلقين، والوصول بمسرح الحلقة إلى قلوب الفئات الفقيرة، حيث نلاحظ أن الطبقية والفقر من أهم القضايا المعالجة في مسرحه وبهذا يكتسب مسرحه سمة الواقعية.
- البحث عن أساليب جديدة من حيث الإخراج والديكور والإكسسوارات والإضاءة، وتحليل الشخصيات وتحديد أبعادها الحسية والفكرية والعاطفية وفي

هذا اقتداءا بشكسبير؛ خاصة من حيث استعمال اللغة العامية والغناء والعروض على مستوى العرض.

- حقق عبد القادر علولة شهرة واسعة على المستوى المحلي والقومي وخاصة المغاربي وينعكس هذا في تصدره الدراسات الآكاديمية المعاصرة.
- علولة يعتبر مبدعا حذا حذو المسرحيين العالميين، وحاول البحث في التراث لتلبية حاجيات مسرحه وجذب الجمهور، وبهذا يفرض المسرح وجودة وبقاءه في دورة التأثير والتأثر عبر العصور.
- وربما لم يحقق مسرح علولة العالمية لكنه اكتسح الدراسات الأكاديمية المغاربية وبالتالية حقق القومية العربية.

الهوامش:

1- عزالدين إسماعيل: الأدب ودراسة ونقده ص24، 25.

2 - رياض عصمت: بقعة ضوء، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975، ص130.

3 - ينظر: أوبريسفيلد آن: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، أكاديمية الفنون، ص85.

4 - ينظر: أبو الرضا، سعد (1989)، في الدراما: اللغة والوظيفة، الإسكندرية-مصر، منشأة المعارف، ص155.

5 - أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، الإسكندرية - مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004، ص. 321.

6 - علولة عبد القادر: من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد – اللثام)، ص23.

7 - جبور عبد النور: المعجب الأدبي، ط. 2، بيروت - لبنان، دار العلم للملايين، 1984، ص63.

8 - الهادي الزبيري: تراثنا العربي وأبعاده"، مجلة جذور، لعدد ،12، تونس، 2003، ص65.

9 - إدريس قرقوة: مسرحة الحكاية في مسرح عبد القادر علولة، قراءة في الشكل والمضمون، مؤلفات المركز، 2018، ص 39.

10 - أحمد حمومي: التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر، مجلة انسانيات، العدد 12، 2000، ص24.

11 - ينظر: بليصق عبد النور: مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة-مذكرة ماجستير، المسيلة، 2014، ص27..

12 - محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل والممكن (دراسة في المسرح الاحتفالي)، منشورات دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، العراق 198 ، ص55.

13 - ينظر: زهية عيوني: التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، العدد7، ديسمبر2014، ص69.

14 - ينظر: المرجع نفسه، ص69.

15 - ينظر: المرجع نفسه، ص69.

16 - ينظر: المرجع نفسه، ص69.

17 - واسيني الأعرج: القضايا الإنسانية في مسرح علولة، جريدة الجمهورية، يوم 20-03-2018.

18 - اسماعيل بن صفية: نقد المسرح الجزائري في الرسائل الجامعية، جامعة برج باجي مختار عنابة.

19 - جميل حمداوي: نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، دنيا الوطن ،2010/05/14.

20 - جميل حمداوي: المسرح الجزائري بين الأمس واليوم، صحيفة المثقف.

تجليات أدب الأزمة في شعر عبد اللّه عيسى لحيلح
ـ ديوان وبقيت وحدك أنموذجا ـ

ط/د رشيد بوكراع

جامعة باجي مختار- عنابة -الجزائر

البريد الإلكتروني: chichoubouka86@gmail.com

الملخص:

يعد عبد الله عيسى لحيلح من شعراء الطليعة الذين واكبوا الأزمة التي مرت بها البلاد في تسعينيات القرن الماضي، فقد عاشها بكل دقائقها، وتفاصيلها وتفاعل مع أحداثها ابداعيا وبالتالي خصص انتاجا لها ينطق بآلامها، وجراحاتها وهو ما يصطلح عليه النقاد: بأدب الأزمة هذا الإنتاج الذي سنحاول تقصيه بالدراسة، والتحليل من خلال ديوانه وبقيت وحدك.

الكلمات المفتاحية: أدب، الأزمة، شعر، عيسى لحيلح، ديوان وبقيت وحدك

مقدمة:

عرفت الجزائر إبان التسعينيات أزمة سياسية خانقة ألقت بظلالها على كافة المجالات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية فكانت هناك تجاذبات فكرية كبيرة وصراعات إيديولوجية خطيرة وهو ما أدى بعد ذلك إلى دخول الجزائر فيما يعرف بالعشرية السوداء ،وبما أن الشاعر هو ابن بيئته يتأثر بها ويتفاعل مع أحداثها ابداعيًا فقد كانت قصائد الشاعر الجزائري محاكاةً للواقع الأليم وأداة لنقل مشاهد الدمار والخراب والقتل والتنكيل التي تجري في البلاد موازاةً مع وسائل الاعلام لكن بعمق أكثر

وعاطفة صارخة وذاتية مفرطة هذا من جهة ومن جهة أخرى راح الشاعر الجزائري يدخل مع الأطراف الفاعلة في الأزمة في حوارٍ إما في شكل قصائد استعطافية أو محاورات حجاجية بغية الجنوح إلى السلم والعدول عن الظلال والتيه الذي ألقى بالبلاد في حمام من الدماء ،وقد كتب الشعراء قصائدهم الملطخة بالدماء والأشلاء موازاةً مع موجة التجديد والحداثة الشعرية القادمة من الشرق حيث كانت تلك الفترة بمثابة المرحلة الذهبية لدعاة الثورة والتجديد ابداعياً وقد حاول الشعراء الجزائريون أن يواكبوا هذه الموجة بالموازاة مع الصراخات والآلام والجراح النازفة التي تعروا قلوبهم وقصائدهم جراء تداعيات المحنة والشاعر عيسى لحليح من هؤلاء الشعراء الذين عايشوا الأزمة وكانوا فاعلين فيها وواكبوها ابداعيا وأفردوا لها قصائد برمتها في دواوينهم ،وبغية إبراز النجز النصي الجزائري إبان مرحلة الأزمة جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ: تجليات أدب الأزمة في شعر عبد الله عيسى لحيلح -ديوان وبقيت وحدك أنموذجاً-

الشعر الجزائري إبان الحقبة السوداء:

كانت الفترة الممتدة بين 1988و1999 فترةً صعبة على الجزائر شمل وزرها وأثرها جميع المجالات ومن أبرز هذه المجالات مجال الابداع وبما أن الشعر هو ظاهرة عاطفية وجدانية بدرجة أولى فإنه سرعان ما يتلون بلون الحياة السائد وطابعها الماثل ولكنه لا يقف مشدوها أمام الأزمات والتغيرات الحاصلة بل يتصدى لها من خلال منظوره الخاص ومكنونه الثقافي ورصيده الاجتماعي والاثنولوجي ودرجة الوعي الحاصلة فإما أن يكون الشاعر فاعلاً وموجهً وبالتالي مؤثراً في بيئته أو خادماً لأجندة معينة أو إيديولوجيا ما يأتمر بأوامرها ويقف عند نواهيها وفي ظل هذا المنعطف الخطير الذي أخذته الأزمة في البلاد وسواد المشهد السياسي ظهر ما يعرف بالقصيدة السوداء تماشيا والعشرية أو الحقبة السوداء وقد انبرى لهذا النوع من القصائد شعراء عايشوا الأزمة وتأثروا بأحداثها بل وعانوا من ويلاتها وتهديداتها بما أن محاربة الفن والابداع كان من أولويات الجماعات

المتصارعة وهو ما جعل شعراء مثل عزالدين ميهوبي وباديس سرار ويوسف شقرة وأحمد شنة وعبدالله حمادي وعيسى لحيلح يخوضون غمار هذه التجربة الحياتية المريرة ابداعاً ومعايشةً فتلونت قصائدهم بمشاهد القتل وتلطخت بدماء المذابح والتنكيل وفي ظل تناحر التيارات الأيديولوجية التي زادت الطين بلة والوضع السياسي تأزمًا وقد واكبت هذه الأزمة السياسية ثورة فنية طلائعية تنادي بانفتاح النص وتخلصه من القواعد الصارمة البالية وقد تفاعل نفر من الشعراء مع هذا التوجه وباركوا خطاه وحمدوا مسعاه تحقيقًا لنداء الحداثة الشعرية القادم من الشرق ممثلاً في الثورة الأدونيسية التي كسرت المألوف وثارت ضد القديم ودعت لكل ما هو جديد ولكن التيار المضاد للتحديث أو التيار المحافظ رفض هذا التوجه معتقداً أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا حافظ على لباسه القديم أو شكله الأصيل واعتنق مذهب الخليل عن عقيدة وإن كان هذا التيار قد انفتح في إنتاجاته على ما يسمى بشعر التفعيلة أو الحر كونه لا يخرج عن تفعيلات الخليل وقوالب عمود الشعر وهذا الاتجاه هو ما يعرف بالاتجاه التراثي المحافظ في الشعر الجزائري المعاصر وقد مثله الشاعر عبد الله عيسى لحيلح أحسن تمثيل في مواقفه وشعره.

الجزائر المتأزمة في شعر عبد الله عيسى لحيلح:

أ- بوادر الأزمة وإرهاصاتها الشعرية:

لقد كانت معلقة الجيل الأخضر التي كتبها الشاعر بالقاهرة سنة1987 بادرةً تترجم تأزم الأوضاع السياسية والاجتماعية في البلاد ووصولها إلى طريق مسدود فقد ضاقت نفس الشاعر بما يسمع عن بلاده أو يشاهده على الشاشات فجاءت هذه المعلقة محملة بالأوجاع مضمرة بالأيديولوجيا الإسلامية في خضم الصراع الأيديولوجي الرهيب بين مختلف التيارات اليسارية واليمينية والعلمانية والإسلامية والأدب وفق النظرة السوسيولوجية وثيق الصلة بالمؤسسة الاجتماعية أو هو المحامي الرسمي لهذه المؤسسة

فالبنى الفكرية مرتبطة أساسًا بالبنية الاجتماعية وما يدور فيها من صراع هذا الصراع الذي تذكيه البنية التحتية بالدرجة الأولى[1] أي هشاشة الأوضاع الاقتصادية والتكاليف المادية هي التي تغذي هذا الصراع الطبقي لتتبناه فيما بعد البنية الفوقية وحسب المفهوم الماركسي للأدب[2]:فهو تعبير عن محصلة عوامل مختلفة في مقدمة هذه العوامل العامل الاقتصادي رأس المال ،العمل، الإنتاج الذي يعتبر العامل المحدد للواقع الاجتماعي وبالتالي فالشاعر هنا ينطلق من الأوضاع المادية المزرية ليحاول إعادة بلورة القيم الضائعة حسبه من جديد فجاءت قصيدة الشاعر كلاسيكية في مبناها تتخذ من تفعيلات الكامل موسيقى لها جاهلية المعجم تعزف على وتر الوطنية أصيلة في نمطها كأن الشاعر يذكر المسؤولين على تأزم الوضع في الجزائر بأنها متجذرة في أصالتها محافظة في توجهها لاتساوم في وطنيتها تستمد شرعيتها من الثورة التحريرية مستفتحًا نصه بالتعبير عن شوقه وحنينه لبلاده وأهله على خطى المقدمة الغزلية في الشعر الجاهلي:

ثمــلٌ وما ذكــر الأحبة أسكرا

والشوق أبرق في العيون وأمطرا[3]

ثم يوجه الخطاب للتيار المحافظ مذكراً إياه بأمجاد وبطولات المجاهدين إبان الثورة التحريرية:

أصقل كلامـك بالضياء مجاهــداً

واصبر مع الجيل الذي شغل الورى[4]

لأن جيل الثورة التحريرية قد شغل العالمين بإنجازاته وبطولاته وعلى السالكين حذوها أن يصقلوا كلامهم بالضياء ضياء الحق والعدالة التي مكنت أجدادنا من التحرر بالأمس فكسب الرهان يكون لصالح المجاهد الحقيقي المشبع بالقيم والمثل الإسلامية العليا والجهاد لفظ إسلامي خالص على غرار الرفيق في الشيوعية[5] والكفاح في النازية،

ثم يدوي الشاعر صارخًا في وجه الذين ركنوا لهوى النفس ورذيلة الفعل ومشجعًا المحافظين على الثبات والصبر إزاء هذا الصراع:

أفل الدعاة إلى الرذيلة والخنا

وبقيت وحدك كالحقيقة نيرا[6]

وفي غضب عارم يعرب عن سخطه من السلوك الجمعي للعرب مقراً بشمولية الأزمة وتعديها للحدود والأوطان:

عرب الزمان على العروبة قد جنوا

بالفلسفات الجوف تقطر منكرا[7]

ب ـ في خضم الأزمة:

وفي قالبٍ تجديدي مثقلٍ بالمأساة حامل للمعاني الحابلة بالمعاناة تخرج النفس أضغانها من رحم الأزمة على تفعيلات المتقارب:

وحيداً أدحرج صمتي وصوتي وموتي الملغم في منحنى العاصفة

فمازال قلبي غضًا وفي محجري لم تزل دمعة كاشفة

وفي خاطري كلمة لم أقلها عن المتعبين وعن لقمةٍ ناشفة[8]

وهذا المقطع من قصيدة عذابات حسينية ورد بتيمة الحزن والألفاظ المعبرة عنها فالموت الملغم يهدده في كل آنٍ ومكان ويهدد شعبه والعاصفة قد أتت على الأخضر واليابس فلم تخلف إلا المأساة والدمار في إشارة واضحة إلى الحوادث المروعة الجارية في الجزائر من قتل ودمار وتنكيل وترويع الآمنين ولهذا لاتزال الدموع تذرف ولا تكاد تفرق محجرته والخاطر لا يستطيع أن يفضي بكل ما لديه عن المتعبين جراء تردي الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والخراب الحاصل في البنية التحتية للمؤسسة المجتمعية

فلقمة العيش شحيحة وإن وجدت فهي خالية من أي مرطب أو دسم لكن الحياة تأبى إلا أن ترسم البسمة على شفاه الشاعر والأمل يقتلع الحزن من منابته فيسترد الشاعر ما فقده من سعادة وبهجة فالشاعر داعية للمسرات ومباهج الحياة ونفسه الشاعرة لن ترضى إلا أن تصدر الأمل للجماهير والقراء وتطارد فلول جيش اليأس لتنصر في النهاية إرادة الحياة:

فإما الحياة وإما الحياة (قوة الإصرار والتحدي)

وإما انتشار انتصاري يضيء على عاتق المستحيل

أنا شاعرٌ حرفتي أن أحبب لا للناس هذي الحياة

و إني لباقٍ ولن أستقيل[9]

كأني بالشاعر يترجم عن رحابة نفسه وتسويقها للبهجة سأبقى عنوانًا للفرح فواحًا كأزهار الربيع ومشرفًا كطلة الشمس البهية فشعري رسالة ولن أستقيل لأن غايتي أن أرسم البسمة على الشفاه.

ثم يواصل الشاعر التحدي والإصرار على الصمود وترميم الحياة وبعثها من جديد في الجماهير متوجهًا بالخطاب للجماهير العريضة:

كن مكاني واسر السيف بقبلة

حين تغزوك المنايا مثل أسراب الجراد

عندما تدري لماذا نلبس الأكفان أحياء وموتى وزغاريد الحداد

عندما تدري لماذا يعشق المشنوق حبله[10]

في هذا النص يرسل الشاعر تناهيد الحزن والألم ليرد المقطع حافلاً بألفاظ الموت ومشتقاته ...المنايا الأكفان الحداد...المشنوق وكلها ألفاظ دالة على عمق الأزمة ونتيجتها

الموت المحتوم فالموت بعدد أسراب الجراد كما يصفه الشاعر لكثرته وغزارته ولا يتراءى للعيان غير اللون الأبيض واللون الأسود في ثنائية ضدية بالمفهوم السيميائي البياض للأكفان والسواد للحداد ويواصل الشاعر في مقطعٍ آخر مسلسل الإصرار والتحدي فيقول:

كن مكاني و اكسر السيف بقبلة

ابتسم لما يخور الصوت فيك

وتفور أمك العمياء تبكي وبنيكا

و أباك الشيخ يهذي يذكر الله وحينًا يذكر الجوع وذله[11]

فبدل سيف الضلال والتيه والغواية ازرع قبلة تثبت لك في القلوب محبة ولترافقك صورة أمك وهي تبكي بكاء الفقد وينزف قلبها بجرحي الفجيعة والوجيعة معًا وأولادك وأباك الطاعن في السن الذي يعتريه الحزن من فرط الجوع جراء الفقر الضارب في كل ربوع البلاد والمذلة جراء الحرب الأهلية والأهوال الداخلية التي تعصف بالجزائر (المأساة الوطنية) ولكنه يتغذى ويلوذ بذكر الله ليخفف حمل الحياة وعبئها.

لست وحدي من يموت:

ستموتون جميعاً وسيعوي الحزن في كل البيوت

وتجوعون جميعًا وتوارون مخازيكم بتوت

تذقون جميعاً نكهة الخوف وقبلات المنايا[12]

وفي هذا المقطع يصل الشاعر لذروة الاحتقان واليأس فيجيب المجرمين: لست وحدي من يموت بل سينال منكم الموت جميعًا وينال منكم الجوع واليأس والآفات والخوف كل هذه الهواجس ستطاردكم وستقضي عليكم فالرب سيحقق عدالته في

المستقبل وسيعذبكم بقتلكم الأبرياء، وهنا تتجلى القصيدة السوداء بكل ظواهرها ومضمراتها في نسيج شعري محكم يبين أن الشاعر يتكلم من عمق الأزمة تغديه جملة من العناصر لعل أهمها ذاكرة الشاعر[13] وما تجيش به من خزان معرفي ووجداني والمحملة بصور الضحايا والدماء

ج ـ الأزمة الشاملة:

الأزمة والمحيط البيئي:

ومن بين مخلفات الحقبة السوداء مشاهد الحرق والدمار والخراب الذي شهدته غابات البلاد والعدوان السافر على الطبيعة والمحيط البيئي من أشجار وغابات وتدمير السهول والوديان في معادلة شعرية فحواها أن الإنسان الذي لا يرحم أخاه الإنسان فأنى له أن يرحم الأشجار والطبيعة المحيطة به وهو ما يظهر في النص التالي: **لا تحرقوا سدات**

جبلٌ تسربل بالجلال قديمًا

مالي أراه مداخنًا وجحيما

بالاخضرار واللهيب....

ويكاد يطفي في السماء نجوما

كم غاضني أن أرى أشجاره

فحمًا تمرغ في الرماد عديما

ووحوشه مخنوقة الأنفاس ما

وجدت لها بين الدخان نسيما[14]

الأزمة والشعر والفكر والثقافة:

ولأن الشعراء هم المرآة العاكسة[15] لمجتمعهم وسفراء الكلمة الصادقة الصادحة بالحق طرف في الأزمة يصرخ الشاعر فيهم معاتبًا لأنهم اختاروا -حسبه- الزيف والضلال وبيع الكلام للأقوياء والوقوف جنب القوي لا القضايا العادلة والنص التي ترى بأن انعكاس الأفكار[16] يجب أن يكون أكثر نضجًا بحيث يستوعب النصوص التي تنقل الواقع آليًا بل فيها صورة من هذا الواقع أي الانعكاس الفعال[17] فالمرآة العاكسة هي التي تنقل الواقع من زاوية تصويرية جمالية ولابد للشاعر أن تكون له رسالة يسعى لتحقيقها ليكون له اسهام في تطوير المجتمع وإخماد نار الفتنة النص بعنوان **إلى الشعراء**:

أيها الشعراء أمازلتم تكتبون

أو مازلتم في ظلام المرايا القديمة تستلطفون النظر؟

وترون و أنتم بلا أعينٍ وشوشات الضيا تحت هدب القمر[18]

ففعل الكتابة عند الشعراء فعلٌ مستمرٌ لا يتوقف لأن الشاعر يتفاعل مع مجتمعه[19] وواقعه والكذب في الشعر آفة قديمة فقد قيل في التراث العربي -أعذب الشعر أكذبه-ويتناص الشاعر مع النص القرآني (**والشعراء يتّبعهم الغاوون**)[20] هذه الحقيقة التي تتكرر دائمًا بين ثنايا نصوص الشعراء قديمًا وحديثًا ويستخدم الشاعر أداة النداء كأنه في محفلٍ من الشعراء وذلك بغرض إيصال خطابه إليهم وحثهم على العدول عن كثرة الزيف والكذب وأن يلتزموا بقضاياهم فكما آمن لوكاتش[21] بالتطابق بين حركة الفن وحركة الحياة يؤمن كذلك الشاعر لحيلح بأنه على المبدع السعي لتغيير الواقع لأن الأدب في جوهره معرفة ويلجأ الشاعر للتكرار والترداد اللغوي ليؤكد على أهمية النداء ووجوب الاستماع له والالتفاف حول الخطاب والأخذ بفحوى هذا الخطاب: الشاعر/ المرسل، الشعراء/ المتلقي، النص/ الرسالة

النظرة السوداوية والتنبؤ الشعري:

وقد تصير الأزمة هاجساً تصحب الشاعر أينما حل وارتحل فالأزمات والصدمات عالقة بالنفس وتأبى أن تفارقها ولون بعدة سنين من زوالها لأنها تزول في الواقع ولكنها تبقى عصية على النفس البشرية تسترجعها بين الحين والآخر فالنظرة المأساوية تعشش في منظار الشاعر[22] وفي كتاب (الروح والأشكال) للوكاتش الذي صحبته نظرته السوداوية للعالم رغم أن هناك في هذه الفترة هناك استقرار بورجوازي لكن نظرته كانت تنبؤ بالكارثة التي ستحل وستزعزع هذا الاستقرار عام 1614 إذ انهارت البورجوازية فعلاً وبين ما حدث للوكاتش وما حدث مع الشاعر عيسى لحيلح هناك تشابه كبير إلى حد المطابقة فالنص الذي بين أيدينا كتب في عهد الأمن والاستقرار (المصالحة الوطنية) أي سنة 2014 ولكن نفسية الشاعر ومخياله الشعري كان ينبؤ بحدوث كارثة أي ثورة سياسية شاملة وهو ماصدق بعد حين والنص: **عجل بإعلان القيامة يا إله**

عجل بإعلان القيامة يا إله

فلقد سئمنا من تكاليف الحياة ولم نعش هذه الحياة

ولقد كرهنا من سياط القاهرين ومن أضاليل الطغاة

ومن الحروب ومالها إلا نساء باكيات

ومن الهروب وماله إلا حفانا وخطانا شاكيات

ومن الخراب وما يصيب سوى خطانا[23]

ويساير الشاعر الحداثة الحاصلة في الشعر العربي[24] فالثورة اجتماعية سياقية تدور رحاها في غمار النص ونسقه فنراه يرتدي قناعًا ليخاطبنا من وراءه وهذا القناع في مفتتح قصيدته (المهدي المنتظر)

أنا المهدي المنتظر

من ألف عامٍ وسراديب العراق بلا أنيسٍ أنتظر[25]

ليتجاوز بذلك الوعي الواقع أي المتداول بين أفراد مجتمعه إلى ما يسمى بالوعي الممكن الذي يتجاوز المستوى المتداول ويتسم بالشمولية والاتساع في نظر ته أو من زاوية رؤيته الشعرية[26].

خاتمـة:

لقد تجلت الأزمة في قصائد عبد الله عيسى لحيلح تجليًا حقيقيًا ومعنويًا هذا التجلي الذي ينبع من استقراء قصائد ديوان وبقيت وحدك الذي كان يعج بما يصطلح عليه بأدب الأزمة وكذا استقراء الراهن المتأزم والتجربة المعاشة للشاعر نفسه إذ لم يكن شاهد عيان وحسب يمر على الأزمة سطحيًا ولا يغوص في أعماقها بل المشاهد النصية تشهد بأنه خاض غمار هذه الأزمة كحليف لإيديولوجيا معينة لذا كانت قصائده تتميز بأحادية الصوت ومغرقة في الذاتية وجاءت مدافعة عن طرف من أطراف الصراع (الاتجاه الإسلامي أو التيار المحافظ) ويمكن حصر النتائج التي خرجنا بها من هذه الدراسة فيما يلي:

- ما يسجل للشاعر عيسى لحيلح أنه تناول الأزمة من مختلف أبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ومخلفاتها على المحيط البيئي والمجال الفكري والثقافي.

- يمكن أن نستشف سمات القصيدة السوداء في شعر عيسى لحيلح من خلال تيمات الحزن ومفردات الموت والكبت والقهر النفسيين.

- نقل الشاعر لمشاهد الدمار والقتل والتنكيل والحرق المعاشة في الحقبة السوداء وبثها للقارىء.

- امتازت الرؤية الشعرية للشاعر بالتنبؤ الحاصل قبل بداية الأزمة أي الإرهاصات الأولية وبوادر الأزمة والتنبؤ بعد نهايتها بمآلات الوضع السياسي للبلاد.

- يعد ديوان وبقيت وحدك بمثابة وثيقة تؤرخ لأحداث الحقبة السوداء في الجزائر.

- تجسيد مقولة لوكاتش "يجب أن تتطابق حركة الفن مع حركة الواقع" أي يجب أن يكون الفن مرآةً عاكسة للمجتمع.

الهوامش:

1- بيير زيما: النقد الاجتماعي للنص الأدبي، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص52.

2 جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية تر: نايف بلوز المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2006، ص112.

3- عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، دار السناء للنشر والتوزيع، الجزائر، 2018، ص28.

4- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك ، ص30.

5- نبيل سليمان، بوعلي ياسين: الأدب والايديولوجيا في سوريا، دار ابن خلدون ، بيروت، لبنان، 1974، ص84.

6- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص30.

7- عبد الله عيسى لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص31.

8 - عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص41.

9- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص41.

10- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص44.

11- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص43.

12- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص48.

13- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1 ،1988، ص59.

[14]- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص71.

[15]- محمد ساري: الأدب والمجتمع، دار الأمل، الجزائر، ط1 ،2009، ص86.

[16]- عبد الرزاق عيد: في سوسيولوجيا النص الأدبي-دراسات في الرواية-الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط4، 1988، ص75.

[17]- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط2، 1997، ص168.

[18]- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص74.

[19]- علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية دار الشروق للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 1997، ص98.

[20]- القرآن الكريم: سورة الشعراء، الآية رقم224.

[21]- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية تر: نايف بلوز، المرجع السابق، ص186.

[22]- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، المرجع السابق، ص66.

[23]- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص91.

[24]- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1979، ص83

[25]- عبد الله عيس لحيلح: ديوان وبقيت وحدك، ص86.

[26]- عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر،1999، ص 55

تجليات الأزمة في رواية "سيدة المقام" لـ"واسيني الأعرج"

ط/د زين خديجة – د. العيد حنكة

جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي -الجزائر

مخبر التكامل المعرفي بين علوم اللغة وآدابها والعلوم الاجتماعية

البريد الإلكتروني: zine-khadidja@univ-eloued.dz

ملخص:

لقد عصفت الأزمة بالجزائر المتمثلة في حدث الإرهاب الذي كان حدثا مميزا في تاريخ الجزائر، حيث طبع على البلاد سمة العنف والدمار والخراب والأحزان والآلام، وسفك الدماء فدخلت البلاد في حالة من الكآبة والموت، ولقد أثرت الأزمة على كل المستويات ومنها الكتابة الأدبية فكانت روايات التسعينات تحمل نفس طابع الإرهاب والعنف لتعكس الواقع المرير والمؤلم الذي يعيشه الشعب الجزائر وكانت رواية "سيدة المقام" "واسيني الأعرج" من الروايات التي جسدت هذا الواقع، ومن هنا كيف تجلت الأزمة في هذه الرواية؟

الكلمات المفتاحية: الأزمة، الواقع، الإرهاب، الدمار، التاريخ.

مقدمة:

تعتبر روايات الأزمة تدوين للتاريخ الدموي الذي شهده المجتمع الجزائري فنقلت العنف وسجلت آثاره حيث ظهر جليا في وجوه الناس لأن وقعها في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية في التأثير والخراب والدمار، وهذا ما انعكس على المتن الروائي الجزائري وجعل الكتابة تكشف عبقريتها الخاصة في قدرتها إلى ملجأ يعتصم به الكاتب

من هول الطوفان العارم، إلى سلاح في يده هو الأعزل الذي لا يجيد استعمال سلاح آخر سوى الكتابة محملا إياها كل المخاوف والأحزان والشطط والصراخ وعليه كانت رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج تحمل في طياتها كل أحزان وآلام الشعب الجزائري. فكيف تجلت الأزمة في هذه الرواية.

1ـ مفهوم أدب الأزمة:

إن مصطلح أدب الأزمة أطلق على الأعمال الأدبية التي تناولت فترة الارهاب، فقد عاشت الجزائر في تسعينات القرن الماضي لسنوات من الرعب والخوف عرفت بالعشرية السوداء، وسنوات الجمر، دامت ما يقارب العشر سنوات من القتال بين النظام الجزائري والجماعات المسلحة.

لقد كان لهذه الأزمة تأثير على جميع المجالات والأدب منها وكثيرا ما كان لسان حالها، وكانت فترة التحول نحو كتابة رواية جديدة فرضتها محنة الوطن حيث أطلقت على هذه الأعمال تسميات كثيرة منها أدب الأزمة، أدب المحنة، الأدب الاستعجالي وأدب الشباب. الرواية التسعينية ورواية العشرية السوداء، محيكات الإرهاب، رواية العنف، الرواية التسجيلية الجديدة، ولم يأخذ أي من هذه المصطلحات الشرعية الأكاديمية للدلالة على هذا الأدب، فقد انفردت المقاربات العربية للظاهرة في الملتقيات والكتابات الصحفية خصوصا بإطلاق مصطلح كتابة المحنة[1]، حيث نرى أن أدب الفترة التسعينية عرف اسمين صار مرتبطين به هما أدب المحنة والأدب الاستعجالي.

أحدثت الأزمة في نفوس أبنائها جرحا عميقا جعل نصوص هذه الفترة عبارة عن لوحات اكتسحها السواد والدموية كيف لا والإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا يحدد الجرائم التي يقترفها بل بفظاعتها بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا إذا استغرق مدة غير قصيرة وارتب جرائم كبيرة بفظاعة بلغت ما بلغته الهمجية،

هذه الهمجية، جعلت الكتابات الأدبية التي ظهرت في حفية المحنة قد ميزتها مواصفات منها استخدام لغة تحمل كثيرا من التشاؤم والسوداوية والغموض والمجهول إضافة، إضافة إلى "رؤى تعكس الخوف من المستقبل والرفض للموت وأنها مليئة بالفاجعة ورافضة للسياسة وتسعة للكشف عن مؤامرة غير واضحة"[2].

إن الحديث عن أدب العشرية السوداء يثير إشكالية تعارض الآراء بين الأدباء والدارسين بين مؤيد ومعارض للتسمية ومن الذين اعترضوا على تسمية الأدب الاستعجالي نجد الروائي الظاهر وطار بقوله "إنه لا أعترف بمصطلح الاستعجالي في الأدب، وإذ لم نكن نقصد الاستعجال من أجل التهافت والظهور والبروز رغم حداثة التجربة"[3]، فهو يرى أن أدب الفترة التسعينية جاء نتيجة الظروف الصعبة والاستثنائية التي عاشتها الجزائر.

ونجد كذلك الروائي واسيني الأعرج يذهب إلى نفس الرأي حتى اعتبر الأدباء "أن ذلك هو توثيق لما حدث في فترة العشرية السوداء كما حصل مع الأدباء الأوروبيين خلال الحربين العالمي"[4] إلا أن الأدب الاستعجالي في واقعه حمل بعدا أعمق وأوسع من التوثيق لأحداث تلك الفترة فقد نقل بواقعية الوضع على بشاعته ومأساوية مشاهده.

أما الراوي أمين الزاوي فقد انتقد المصطلح ونزع الأدبية عن هذا الأدب حيث يقول "هو أدب زائل لا يثبت أمام التاريخ وهو يفتقد إلى الأدبية إي يفتقر إلى الأسلوب الجمالي فهو قريب إلى المقالات الصحفية أكثر من النصوص الأدبية"[5].

كما نجد الروائي عز الدين جلاوجي يستهجن ويستنكر المصطلح الذي يطلق بغير وجه حق على انتاج هذه الفترة حيث يقول "فهناك روايات جيدة كتبت في التسعينيات والنصوص لا تقاس بالحيز الزمني الذي كتب فيه بل بقيمتها الروائية"[6]، ومن ثم لا يمكن الحكم على الأعمال الأدبية التي كتبت في التسعينيات بالاستعجال والتوثيق التاريخي

للأحداث فهناك أعمال كتب في تلك الفترة تلمس القيمة الفتية والأسلوب الأدبي الراقي. وقد رفض الروايات المستعجلة غير المهتمة بنقل الواقع بعمق وصدق.

2ـ ملامح أدب الأزمة:

لقد تأثر المشهد الروائي في الجزائر بالأحداث السياسية والثقافية التي وسمت التجربة الجزائرية منذ مصطلح التسعينات وشكلت منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر المعاصر. فقد وقعت الجزائر في مواجهة دموية هي الأولى من نوعها تشابكت فيها خيوط الأزمة إلى حد الحرب الأهلية غير المعلنة والتي هددت بنفس اركان الدولة وتفويض أسس المجتمع مما أحدث صدمة عنيفة في الوعي الشعبي والرمسي معا. ومن ملامح أدب هذه المرحلة نذكر.

2ـ1ـ الإرهاب كقيمة روائية:

لم تكن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بعيدة عن تيارات الأزمة. حيث حاورت مظاهر الأزمة والمحنة بأساليب مختلفة وتحول جل اهتمام الكتاب إلى التعبير عن الحالة الراهنة والأزمة المستعصية والمشتبعة، وقد كان لتضخم مناخات الارهاب واحتداد المأساة دور في ظهور شكل روائي جديد توالدت منه تيمات الموت والارهاب والعنف والرعب والمنفى، فيقول "الشريف حبيلة" "الارهاب هو العنف بأشكاله المختلفة والعديدة، وهو نشر الخوف والرعب والموت في المواطنين العزل. وكل من يفعل ذلك يسمى إرهابيا."[7]

ولقد تواتر ظهور الإرهاب كقيمة أساسية في الكثير من النصوص الروائية التي كشفت خلفياته كما عن تجلياته وآثاره في واقع المجتمع الجزائرية.

وعبرت عن مواقف الكتاب المدنية له والرافضة لممارساته من خلال تحويل عنف الواقع إلى عنف متخيل سدري. وتتفاوت هذه النصوص حسب قدرة كتابها على تحويل

الإرهاب إلى هم سياسي واجتماعي وفكري ونقدي إلى قيم جمالية وذلك من خلال "الاقتراب من الواقع واختراق خطوطه الحمراء بتنظيم حواجز الصمت للوقوف على حقيقة العنف والألم في الجزائر"[8]

فرواية المحنة تجسد كتابة مضادة للإرهاب في شتى تجلياته وتداعياته على المجتمع الجزائري معتبرة عن نسق فكري يدعوا إلى نبذ العنف كما يدعوا إلى التسامح والحوار. وتتميز النصوص الروائية التي اتخذت من الارهاب موضوعا لها بصفة ملحمية "بتمثيلها ذلك الفعل المنجز على إيقاع الموت المترصد والقادم. ذلك الإيقاع الجنائزي الذي يحول فعل الكتابة الروائية فيه إلى فعل مضاد للعدم. مقاوم للموت"[9]

فالمشاهد التي تصورها رواية الأزمة قد تكون مادية حدثت فعلا لشخصية فاعلة من شخصيات الرواية، وتكون معنوية تتخيلها الشخصية نتيجة إحساس مفرط بالرعب ونجد هذا النوع في شخصية من شخصيات الرواية مثلا شخصية "سعيد" في رواية "في الجبة لا أحد" لـ"زهرة ديك" كلما أحس بطرق على الباب حدث بينه وبين نفسه مونولوج بوضوح لنا من خلاله مدى وحشيته الإرهاب يقول"... أغلب الذين هاجمتهم العصابات المفترسة في بيوتهم كان مصيرهم الذبح... يا لها من كلمة... إنها أقوى من القتل وأكبر من الموت... إنها عورة الموت، إنها اغتصاب الروح قبل الجسد... إنها كلمة ما بعدها كلمة أن تذبح يعني أن تقتل قبل أن تموت"[10].

ونجد أيضا "واسيني الأعرج" في حديثه عن الملابسات الفجائعية لرواية "ذاكرة الماء" "كتب داخل اليأس وظلمة الجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف، والفجيعة، بدءا من شتاء 1993م، أي منذ ذلك اليوم الممطر جدا العالق في الحلق كغصة الموت والذي لم تستطع الذاكرة لأهضمه ولا محوه دهاليزها ورمادها... كان هذا النص يكتب داخل القساوة والبرودة والحياة والسر والمنفى... كنت أحلم بشيء صغير جدا قبل أن تسرقني رصاصة عميل هو أن أنهي هذا العمل نكاية في القتلة"[11].

2ـ2ـ محنة المثقف:

استطاع كثير من الأدباء والمبدعين الجزائريين إنتاج نصوص روائية تحمل تجربة عصيفة عاشت الفاجعة التي مست الجزائر في العشرية السوداء فرواية التسعينات هي "رواية مثقف في زمن عنيف جعلت هذا المثقف يعاني مسألة الوجود في واقع فقد الاستقرار والأمن"[12] فالمثقف كان المستهدف الأول من خلال أحداث العنف والإرهاب.

وعليه فإن معظم روايات العشرية السوداء ترتكز على شخصية المثقف وما يتعرض له من اغتيال وعنف مقابل الأفكار الحرة والديمقراطية التي يحملها بين جوانحه ولا يقبل المساومة عليها من أي كان، لقد عاش المثقفون مهددين من طرف الجماعات الإرهابية، وجاءت جل الروايات واصفة لحالة الرعب التي يعيشها المثقف لحظة اغتياله وهذا ما صوره "بشير مفتي" في رواية أرخبيل الذياب "فهو يحث صديقه الصحفي على الهروب حيث يقول "يجب أن نذهب لا هروبا من القتل ولكن هروبا من أجل الروح التي قد تسرق منك أي لحظة... الروح التي هي كل شيء في هذا البلد الأصم، المزعج، القاتل... الذي دون أن تدري يحملك مسؤولية الجرائم والسرقات والاختلاسات والموت والعدمية ويحولك بين عشية وضحاها إلى مجرم"[13].

كما صور لنا أيضا "لحبيب السايح" في رواية "تماسخت" صورة المثقف ومعاناته خلال فترة الإرهاب يقول "واش جابك هنا هارب الموت بالمجان شيء بشع"[14] الرواية تعكس خيبة المثقف واغترابه خوفا من الموت وتظهر أزمة المثقف في رواية "دوار العتمة"[15] الوافية بن مسعود من خلال شخصية مريم طالبة جامعية تدرس فلسفة مريم الابنة الوحيدة للعائلة متواضعة وأب متعلم أول صدمة تلقتها مقتل والدها برصاصة طائشة، ومن خلال هذا العرض نلاحظ أن المثقف هو المستهدف الأول في أدب الأزمة وذلك من أجل أن يعتبر عما يجول بخاطره وأفكاره اتجاه الوضع الراهن.

2ـ3ـ التطرف الديني:

برزت منذ احداث اكتوبر 1988. اكبر مواقف ومواقع التيارات الاجتماعية والفكرية في الجزائر وبعد سلسلة الأحداث السياسية التي شهدتها الجزائر أعلنت حالة حصار يجعل البلاد تخضع للحكم العسكري وإعلان سقوط الحكومة الثانية التي تأسست سنة 1988، وما لبث العنف السياسي أن تحول إلى عنف دموي وبهذا تم التجمع للحركات الاسلامية "التي نشطت على الساحة السياسية، ونادت بتطبيق قيم الإسلام وشرائعه في الحياة العامة والخاصة على حد سواء وتفادي أو تعارض في سبيل هذا المطلب الحكومات، والحركات السياسية والاجتماعية الأخرى التي تدعي أنها قصرت، وتوانت في الامتثال إلى تعاليم الاسلام أو خالفتها"[16].

لقد اتخذت شخصية المتطرف الاسلام كذريعة تغطي به أفعالها، ولقد صور لنا الطاهر وطار في رواية "العشق والموت زمن الحراشي" شخصية المتطرف الديني والمتمثلة في شخصية مصطفى التي تحمل مواصفات الجوهرية للإرهابي بحيث يقوم بتطبيق الشريعة، ويتوهم أنه ظل الله في الأرض يقول "لا يبقى سوى نحن في جنة خضراء عرضها السماوات والارض"[17] وهكذا تجسدت شخصية الارهابي المتطرف في جل الروايات التسعينية.

2ـ4ـ الاستعجال في كتابة الراهن:

لقد عرفت الرواية الجزائرية تحولات وتغيرات كثيرة في الرؤية والخطاب تبعا للتحولات السياسية والثقافية التي شهدتها الجزائر مع موجة العنف والارهاب، ليتحول بذلك اهتمام الكتاب إلى التعبير عن الوضع الراهن والأزمة المتشعبة مما أدى إلى ظهور شكل روائي جديد أطلق عليه "أدب المحنة" الملجأ الذي اختاره بعض الكتاب درءً للجنون أو الانتحار فاتخذوا الازمة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتونهم الحكائية، ومن هنا توالدت سمات جديدة تتعلق كلها بالموت والارهاب والمنفى.

وفي إطار الدور الابداعي للخطاب الروائي انعكست التجربة الجزائرية التي اتسمت بكثير من العنف والاضطراب أمام خصوصية المعاناة على التجربة الفنية الروائية حيث أدت إلى تكسير الشكل الكلاسيكي للرواية في رحلة البحث عن التجاوز ليس على مستوى المضمون فحسب ولكنه بحث عن التجاوز على مستوى أيضا وإحداث القطعية مع الأشكال التقليدية.

فالتجربة الروائية التي ولدت أثناء الأزمة واكبت المأساة الجزائرية وحاورت مظاهرها بأساليب متعددة حاولت أن تقدم قراءات مختلفة لراهن واحد فمصطلح الأدب الاستعجالي هو الأكثر التفاتا إلى المقاربة المضمونة لمجمل الأعمال الصادرة في تسعينيات القرن الماضي.

2ـ5ـ عنف اللغة:

إن ما نقصده ليس العنف كموضوع أو تيمة لرواية الأزمة وإنما نعني أن الكتابة لا تكتفي دوما بنقل العنف كما يقع في مجتمع وتاريخ معينين بل إن فعل الكتابة يمكن أن يكون فعل عنف، لذا استحالت لغة رواية الزمة عنفا من خلال لفظها، فصورت القتل والتعذيب والتمثيل بالجثث بأبشع الصور فنجد "أحلام مستغانمي" في "فوضى الحواس" تقول "وكانت قد شاعت فجأة بدعة تشويه الجثث، والتمثيل بها كي لا ترتاح نفوس أصحابها ولا تدخل الجنة وكي يعتبرها "الكفار" أو أولئك الذين يعملون في خدمة الدولة الكافرة"[18] فنجد في هذا المقطع مفردات العنف: تشويه الجثث والتمثيل بها وكذلك نجد في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة يصور موقف البطل من الجماعات الارهابية مستخدما لغة عنيفة "اغتيل الاستاذ بن سعيد... ولقد قتل الرجل ذبحا من طرف عصابة إرهابية مكونة من شباب متعصبين ومدمنين على التدخين، اغتيل المسكين أمام ابنته البكر على طريقة الأصوليين الذين يذبحون الاشخاص في عقر دارهم وأمام ذويهم ويستأصلون الأعضاء الحيوية عضوا عضوا، ويسلخون الجثث ويسفكون الدماء الزكية هكذا باسم

الدين البريء منهم ومن تصرفاتهم الجنونية الشنعاء لا لشيء سوى الحصول على السلطة السياسية"[19].

إن الكتابة في النص المحني تستجل وسيلة لفضح العنف وإدانته واتخاذ موقف معادله. فقد جاء استخدام الألفاظ تماشيا مع الأحداث من خلال بروز الألفاظ العنيفة التي توحي بالألم والتمزق والرفض فهي تشير عدة تساؤلات أكثر مما تقدم إيضاحات وإجابات.

2ـ6ـ التعدد اللغوي:

لقد أصبحت لغة الرواية مشكلة من لغات متعددة ومتنوعة تعكس تعدد لغات المجتمع وفئاته المختلفة، فصار بذلك معيار تميز الرواية متعدد الأسلوب واللسان والصوت لأن "اللغة الفصيحة لم تعد اللغة المركزية أو المطلقة في المتن الروائي بل أضحت كل شخصية تتحدث بلسانها"[20]. وهذا عائد إلى طبيعة المجتمع الجزائري الذي جعل التجربة اللغوية في الرواية الجزائرية فريدة من نوعها "فهي انسجام وتناغم ونظام، واللغة الابداعية نسج بديع يبهر ويسحر. ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتنوع على مستويات لكن دون أن يشعر القارئ باختلال المستويات في نسيج لغته وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نوع ما".[21]

إن الروائي الجزائري وبالأخص الذي كتب في موضوع الأزمة أدرك أهمية التعدد اللغوي في النص الروائي الواحد من أجل الإيهام بواقعية الأحداث والشخصيات ولقد سلط "إبراهيم سعدي" الضوء على هذه النقطة حين أحصى عدد الكلمات الفرنسية عند "واسيني الأعرج" في روايته "شرفات بحر الشمال" فوجدها حوالي 730 كلمه وهذا يحمل في طياته رسالة مفادها أن الأزمة العشرية في الأخيرة من القرن الماضي لم تكن أزمة أمن فحسب وإنما تعددت ذلك إلى "أزمة الهوية".

من الروائيين الذين وظفوا هذه الظاهرة نجد "محفوظ حوال" في رواية الحلاج وزغاريد الماء" حيث زاوج بين اللغتين العربية والفرنسية في هذا المقطع "أهكذا لا يزال يزجى بنا إلى شواطئ جديدة، تساق إلى الليل الأبدي دون عودة أما من سبيل لتلقي المرساة في محيط الأعماق... وتقف ولو ليوم واحد"[22] ويترجمه بعد ذلك إلى:

<<Ainsi, tojours pousses vers de nouveaux rivages Dans la nuit eternelle emporte's sans retour Nous ne pourrons – nous jamais sur l'ocean des ages Jeter l'ancre un seul jour?>>[23]

وهناك أيضا مقطع باللغة الانجليزية في نفس الرواية حيث تقول إحدى الشخصيات:

<<Now I come to you my love at the ffixed date, for here in America we do not betray>>.

ويتبعها بترجمة "ها قد جئت في الموعد المحدد كما وعدتك، نحن في أمريكا لا نخون"[24]

وهذا بالنسبة لتوظيف اللغات الأجنبية في النص المحني، أما فيما يخص اللهجات نجد "فضيلة الفاروق" توظف الدارجة الشاوية في هذا المقطع من رواية "مزاج مراهقة" "أصرت العجوز على الجلوس أرضا أمام بائع التذاكر، فقد طار صوابه وقال لها: يا نانا، اكر سوكر واراج بوذان ادع دان رياجدة، انهضي من الرواق ودعي الناس يمرون"[25]. وهنا حدث مزج بين العربية والأمازيغية في نص واحد، رغم انتمائها لوطن واحد إلا أننا نعتبره تعددا وتشكيلا للأنساق اللسانية من اجل نص إبداعي يخدم موضوعه.

تجليات الأزمة في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج:

إن الواقع المأزوم في العشرية الأخيرة من القرن الماضي فرض على الروائيين الكتابة بوعي جديد، فأخذت العشرية السوداء. أو سنين الحمر أو سنين الدم والنار مساحة شاسعة من الكتابات الجزائرية ورواية "سيدة المقام" إحدى هذه المدونات حملت موضع الأزمة على عاتقها وعبرت عنه من خلال جميع عناصرها البنائية بداية من العتبات

والزمان والمكان، وصولا إلى الشخصيات، فكان العنف تيمة بارزة ورئيسية في الرواية وتخلل بذلك العنوان كما غمر الأماكن التي سارت فيها الأحداث ليصبح الشارع بلون الدم ويتحول البشر إلى وحوش تنهش لحوم الأبرياء.

سيميائية العنوان:

بعد العنوان البوابة الأولى لمعرفة ما يحويه النص الأدبي، ويمكن أن يحمل العنوان عدة دلالات وإيحاءات تجعل القارئ ينجذب إليها، فيشكل بذلك الجزء الأساسي من الكتابة، ومن ناحية أخرى "يعد العنوان من الأدوات الفاعلة في إبراز مكونات النص الروائي، ومن الأليات الإجرائية المهمة في نشيد المعمار البنائي لتشكيل الهندسة الجمالية لأي نص روائي لذا وجب على المؤلف أن يختار عنوان جذاب للقراء، وملفت لهم"[26] فهو بمثابة "المحور الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات، وتتعلق به، وهو بمثابة الرأس للجسد، ويؤدي دورا مهما لأنه يفتح شهية المتلقي للقراءة"[27].

ومنه فالعنوان يثير مجموعة من الاسئلة في ذهن المتلقي فيضطر إلى الدخول إلى عالم النص بحثا عن إجابات تشبع فضوله المعرفي.

وعليه نجد العنوان مركب من اسمين أحدهما نكرة والآخر معرفة وكلمة سيدة توحي إلى المرأة المضطهدة في مجتمع لا يرحم لم يرحمها من القتل ولم يعطها المكانة التي تليق بها يعتبرها مهمشة ملغاة لا لقيمة لها ولا وجود لها، ويضيف الروائي دلالات أخرى وكأنه يرمز بها إلى الوطن الضائع في المحن والأزمات من محنة الاستعمار إلى محنة العشرية السوداء، وطن يعيش وسط الرصاص والقتل وطن يعيش وسط دماء الأبرياء، وطن لم يكن موطن الأمان والاستقرار لسكانه بل كان مكان للرعب والخوف والهروب نحو المجهول ويضيف الروائي كلمة المقام. وهي كلمة توحي بالعلو والسمو ولكن في الرواية تحمل دلالة ضدية عكسية لما تعنيه فالمقام هنا مقام للقتل والذل والإهانة والانكسار. انكسار الروح والهوية فهذا الوطن الذي سرق اللصوص والقتلة قلبه يقول "ثم" بدأت

تحكيه عن الرجل الذي كان ساقطا تحنك بعد الهجوم على ثكنة <<باش جراح>> كان رأسه وجسده مليئين بالرصاص كنت تظنينه ميتا... فجأة صرخ بأعلى صوته أولاد الحرام! أولاد الكلبة! بني كلبون! الطحانين..."[28].

ولقد كتب العنوان باللون الأحمر ليوحي بكثرة الدم، والمجازر في الرواية ثم يضيف تحت العنوان "مرائي الجمعة الحزينة" وكأنه يريد أن يقدم تفسيرا لهذا العنوان، يريد أن يقول بأنه تم انتهاك واغتصاب سيدة المقام هذه السيدة الراقية الشامخة نحو السمو، تنتهك وتغتصب وتذل وتهان بأيدي شريرة متوحشة مجهولة بالمرائي والحزن والفجيعة والقتل والدمار. والخوف المسيطر.

سيميائية الغلاف:

تعد دراسة الغلاف من أهم العناصر الأساسية لفهم المدونة والعمل الأدبي وتفسيره وتحليله وفك رموزه وشفراته فالغلاف "عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص الأدبي قصد استكناه مضمونه وأبعاده الأيديولوجية والجمالية وهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة، والتلذذ بالنص لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه ويحميه ويوضح بؤرة الدلالة من لخال عنوان خارجي مركزي أو من خلال عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو تيمتها الدلالة العامة"[29] وبعد الغلاف الواجهة الأولى التي تحوي الرواية. وينفذ شكلا معينا، وبذلك اختزال النص في دلالة مكثفة، ولقد اعتنى الروائي "واسيني الأعرج" بصورة الغلاف الخاصة بالراوية، فلقد كتب اسم المؤلف في أعلى الغلاف وتحته مباشر وبخط كبير كتب عنوان الرواية وذلك لجذب القارئ نحو هذا العنوان البارز وباللون الأحمر دلالة على إراقة الدماء أو المجازر المفترقة في هذه الرواية إشارة إلى العشرية السوداء وبعده أو تحته مباشر كتبت جملة تفسيرية باللون الأزرق لهذا بخط صغير وكأنها دموع لهذه السيدة المغتصبة، ثم تحته كتب رواية يعني به جنس العمل الروائي للتوضيح للقارئ ثم لوحة فنية تحمل في مضمونها صورة لنساء

تائهات أحدهما ملقاة على الأرض تحتضر والأخرى تنتظر مصيرها المحتم وهو الموت أيضا وغلب على اللوحة اللون الأسود للدلالة على الحزن والألم والكآبة العميقة وتحت اللوحة شعار دار النشر.

سيميائية الاهداء:

يعد الإهداء عتبة نصية أولى عبرها يكشف له جانب من شخصية الكاتب حيث نجد "واسيني الأعرج" خصص له جانبا هاما ممن رواية فبعدما أبهر القارئ ولفت نظره للرواية من خلال العنوان المثير صاغ الإهداء بطريقة فنية غايتها تعظيم الوطن فيقول "في البدء كنت واحدك وكانت الرزقة والماء

إليها أيها البحر المنسي في جبروت عزلتك الكبيرة

يا سيد الأشواق والخيبة

إليك مريم، يا زهرة الأوركيد ومرثية الغريب،

يا سيدة المقام والمستحيلات كلها."[30]

من هنا يثير الروائي المعاني وتتكاثر الدلالات في ذهن المتلقي أيعقل أن يعيش الانسان وحيدا بدون وطن يحميه بدون حبيبة بدون رفيق في عزلة تامة، ويبدى شوقه وحنينه لهذا الوطن المجروح، هذا الوطن الذي اعتبره مثل القديسة الطاهرة مريم يؤد ويغرق في بحور المجهول والغربة، ثم يعيد الروائي الأمل في رجوع هذا الوطن رغم كل المستحيلات التي حوله إلى بحر الأمان والاستقرار يلملم جراحه ويضمد مرضاه.

عناصر الرواية:

ـ الموضوع الرئيسي (الوطن):

يعتبر الوطن الهدف الأساسي الذي ركز عليه الروائي من خلال رواية هذا الوطن الجريح المتألم هذا الوطن الذي ينجر بأيدي ظالمة لا يجد منقذا فيقول "شيء ما تكسر

في هذه المدينة بعد أن سقط على علو شاهق[31]". يوحي بزوال وغرق هذه المدينة التي تمثل الوطن في الانهيار والانكسار والشتات، فهذا الوطن الذي كان شامخا مزدهرا يسقط فجأة من القمة إلى القاع، ويقول أيضا "الأشجار انحنت ويبست في هذه الساحة الواسعة بلا أي معنى، مثلها مثل المدينة التي لم تعد مدينة"[32] يؤكد على معنى أو دلالة زوال الوطن الذي فقد خبراته وفقد مواطنه معنى الوطن فأصبح بلا معنى بل أصبح يحمل معنى الرعب والخوف والدمار.

ـ موضوع الارهاب:

إن للظروف السياسية تأثير في حالة الوطن الذي لجأ للدمار والخراب، نتيجة للأوضاع المتردية وسوء التسيير والاستغلال، فالإرهاب هو الحركة المعاكسة للدولة الذي سلب الأمن والأمان، وزرع الرعب والخوف في النفوس وأزهق الأرواح والقتل اليومي الذي مس كل أفراد المجتمع حتى يقول "ستقولون رصاصة.. الجمعة 7 أكتوبر من خريف 1998، رصاصة بلا معنى كغيرها من الرصاصات التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام، رصاصة خرجت من مسدس لا يعرف صاحبه مطلقا انه صاحب الكارثة، قد يكون من بين المارة المارة... لا أعلم أوف خلينا من العنشي (الكذب)... العسكر عسكر، قتلة من الطراز الشرعي، لحظة الموت ينتعلون أحذية القتل الخشنة"[33].

ـ موضوع الخوف:

هو حالة نفسية تجسد حالة اللا أمن في وطن عنوانه الموت والاغتيال والارهاب، وعليه فالواقع هو الذي فرض هذا الشعور "هذا الكهف المخيف الذي يثقلك، كيف تخرج منه أو تخرج أثقاله باتجاه هذه القتامة التي تملؤك؟ هل هي الهستيريا؟ هل هو الكابوس الذي ظل يملؤك منذ زمن بعيد؟ ماذا بقي فيك أيها المسكين؟ أشياء كثيرة صارت تبعدك الآن عن وطنك، أي وطن يا رجل؟ أنت في رعاية هذا البلد. لم تلك بعد حق المواطنة، غريب في وطن سحب من عينيك بعنف شديد"[34].

ـ موضوع الحب:

هذا الموضوع يمثل بصيص أمل ويمثل الضوء ولو كان خافتا أو ضعيفا في مواجهة آلة الموت ومواجهة من صنعوا البلاد وأكثروا فيها الفساد.

وهذا الموضوع هو الذي ترك الراوي يتمسك بوطنه وإن كان قد استشهد فيقول "أبحث عن كفك لأملأها بكفي. عن ابتسامتك عن حبك عن حنانك عن الآمال المنكسرة... أبحث عنك وعندما لا نلتقي أفتح الصندوق في أسفل البناية أجد قصاصاتك التي تعودت عليها... إني أشعر بك كما تشعرين أنت بهذا الديناصور الذي لم ينقرض. قلت خذني إلى صدرك. إني أشعر بالوحدة القاتلة تزحف بين تفاصيل هذا السرير... قلت ليكن العالم كله، غير قادر على منعنا من الحلم أحلامنا له، وأشواقنا في القلب"[35].

الحدث:

من أهم مكونات الرواية لما يقتضيه من تغير مجريات في الزمن فهو أساسي الحبكة أو الخطاب الروائي كما يمكننا القول عنه بأنه "لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات"[36] وتختلف طبيعة الحدث من اتجاه لآخر على حسب العلاقات التي تربطها ببعض، وينقسم الحدث إلى أحداث سياسية واجتماعية وتاريخية وجنسية وروائية.

أـ الحدث الاجتماعي:

هو حدث واقعي يتمثل في حياة الأفراد وكيفية تعايشهم مع الأحداث حقبة معينة تصور لنا تفاصيل حياتية من تصورات عقائدية وعادات وتقاليد إلى تردي مستوى معيشتهم.

بـ الحدث السياسي:

وقائع تحكي لنا مأساة شعب ومعاناته مع شخصياته بلورة المأساة التي مرت بها خلال فترة معينة وغالبا ما تروي حكايات اندرجت تحت روايات المحنة والأزمة لأنها تروي عن العشرية السوداء عن الارهاب ونتج عنه من رعب وتشريد.

جـ الحدث الجنسي:

اتخذ الحدث الجنسي بعدا روحيا، فالجنس فيها لتحقيق اللذة والمتعة وإنما حمل وتأمل ذات في بحثها عن نصفها الآخر الذي لا يكتمل إلا بوجود هابه فيلجأ الكاتب في زمن المحنة ليجعل منه محور القصة داخل حيز الموت والرعب والخوف، ودائما ما نجد المرأة هي الضحية.

دـ الحدث التاريخي:

تحكي تاريخ أمة أو تاريخ شعب ويعتمد على سردية الأحداث الماضية بتاريخها زمنيا وفق روايات أو مذكرات.

هـ ـ الحدث روائي:

يعتبر أهم عناصر الرواية إذ تدور حوله كل القصة ويستخدمه الكاتب في تنمية مواقف الشخصية، ويستمد من الحياة المحيطة بالراوي حتى يستطيع أن يجسد مشاكل الواقع الاجتماعي في عمل سردي فني، فرواية "سيدة القام" منذ بدايتها تحاول أن تضعنا أمام الواقع الاجتماعي والسياسي القاهر والشرس الذي عانا منه الراوي وصديقته البطلة مريم فهي لا تجسد شخصية مريم كإنسان فقط وإنما هي الوطن "الجزائر" شخصية بلاد وأمة وتاريخ حضارة وكيف اغتصبت على أيدي لا ترأف ولا ترحم وكيف تلاشى حلمها معها إلى أن أصبحت ذكرى فبؤس وظلم ومعاناة مريم هي نفسها معاناة الجزائر.

الشخصيات:

أ- الشخصيات الرئيسية:

1-مريم:

"سيدة المقام" وردة المدينة، تفاحة الأنبياء المسروقة، الشخصية البطلة فيها تتجسد مجمل أحداث السرد ومجريات القصة فهي لا تشبه غيرها من الشخصيات، شابة يافعة لا تشيب رغم مأساتها وواقعها الاجتماعي جعلها الكاتب سيدة المقام لهذا الوطن تعيش منه ويجرى مجرى الدم فيها وفي يوم الجمعة 7 أكتوبر 1998م تفقد البطلة حياتها التي سرقت منها برصاصة طائشة من مسدس لا يعرف صاحبه أنه تسبب بكارثة.

2-شخصية أناطوليا:

جارتها الروسية جديدة في البلاد عرفتها صدفة، فهي صديقتها الأولى وملهمتها سيدة عظيمة، تعرضت للسرقة إلا أنها لم تنل حقها واتهموها بالشيوعية وأحداث الفوضى في البلاد، غادرت البلاد بحزن شديد وهي تتحسر على حالها وحال أحلامها في بلد جاءت إليه تبحث عن الألفة والحنان.

3-شخصية الأستاذ:

مثقف ذو أفكار جريئة، استاذ جامعي تحصل على الدكتوراه بإيطاليا في علم الجمال والنقد والفن الكلاسيكي، فهو يعتبر من الشخصيات الرئيسية في السرد الروائي والتي دفعت بالأحداث إلى الأمام فكان حضورها قوي وذلك من خلال استرجاع الذكريات التي عاشتها تحت سيطرة الجماعات الدينية التي كانت تجول بشوارع المدنية فارضة أوامرها فرضا.

واتهم الاستاذ بأنه شيوعي وملحد وعلماني، وبقي تحت رحمتهم إلى نهاية السرد فكانت نهايته مأساوية مثل نهاية مريم.

بـ الشخصيات الثانوية:

1-شخصية الأم:

والدة مريم وجدت نفسها أمام الواقع أرملة شهيد وأم لابنته وفي نفس الوقت زوجة لأخيه بحكم التقاليد، دون أن يكون لها أي قرار ورأي، عانت حياة مرة كباقي نساء الجزائر.

2-شخصية العم:

العباس كان أصغر من أخيه، تزوج زوجة أخيه، سافرت معه إلى سيدي بلعباس حيث كان يعمل بوابا بالبلدية.

3-شخصية حمودة (زوج مريم):

موظف بسيط، رجل تقليدي بكل تفاصيله من جلابته والقبعة الأفغانية، تزوج مريم رغم أنها راقصة وكتم الكثير عنها ورغم ذلك لم يستطيع الصبر وطلقها إلى أن أتى يوم الفاجعة جعلته يخسرها نهائيا.

خاتمة:

وفي الأخير وبعد هذه الدراسة حول تجليات الأزمة في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج نخلص إلى:

1-ارتبطت الرواية الجزائرية المعاصرة بالواقع ونقلت صورة الأزمة التي عاشها المجتمع خلال العشرية السوداء وحاولت أن تدين العنف والتطرف وقمع الحريات وتعيد الأمل للجزائريين.

2-استطاعت الرواية أن تعكس صورة الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي، فصورت بدقة التحولات والتغيرات التي أصابت المجتمع.

3-تميزت رواية الأزمة بالتعدد اللغوي داخل النص السردي.

6-استطاع الكاتب "واسيني الأعرج" روائية سيدة المقام من تجسيد الواقع الذي تعيشه البلاد وفي شخصية مريم المغتصبة والمغتالة بغير حق.

5-استطاع الكاتب تصوير معاناة المجتمع الجزائري من خلال تجلي مظاهر العنف والإرهاب.

الهوامش:

1- ينظر عبد الله شطاح، مدارات الرعب "فضاءات العنف في الرواية العشرية السوداء" مطبعة ألف للاتصال والاشهار. الجزائر، 2014م، ص141.

2- ينظر رواية الأزمة المحلية الثقافية https//thakaeomag.com 9:00 23/03/2021.

3- اليامين بن تومي، اشكالية المصطلح الأدب الاستعجالي، التحول السردي 2021/3/23. 18:00 www.Elchamel.com/ar

4- فايزة مصطفى، الأدب الاستعجالي يعود إلى الواجهة جريدة الأخبار 2021/03/24 alkhbar.com

5- مصطلح يحدث جدلا بين الكتاب: 19:00، 26/03/2021
www.djazairess.com

6- عز الدين جلاوجي، الأدب الاستعجالي، هل أثرى الأدب أم أضعفه صحيفة الاتحاد. 19:14 2021/03/24. www.alihiead.ae

7- الشريف حبيلة: الرواية والعنف. دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص2.

8- لطيفة قدور، هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار – الشمعة والد هاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (رسالة ماجستير) جامعة منتوري 2009-2001، ص53.

9- بن جمعة بوشوشة، بالرواية والإرهاب، رواية المحنة الجزائرية نموذجا، مجلة الحياة الثقافية عدد 237، تونس، سنة 2013، ص67.

10- زهرة ديك، في الجنة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص22.

11- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، منشورات الجمل كولونيا، ألمانيا، 1996، ص7-9.

12- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الجزائر المعاصرة، ص146-145.

13- بشير مفتي، أرخبيل الذباب، منشورات البرزخ، الجزائر، ط1، 2000، ص22.

14- لحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، دار سيم للنشر، الجزائر، ط1، 2016، ص147

15- وافية بن مسعود، دوار العتمة

16- ينظر، شلغيم غنية، الحركة الاسلامية من التطرف الديني الى الاعتدال السياسي، ص51، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية العدد الثامن، جوان 2011، ص2.

17- الطاهر وطار، العشق والموت في زمن الحراشي، عالم الرواية والتحولات في الجزائر، ص115-114.

18- احلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار نوفل للنشر، الجزائر، 1997، ص232.

19- رشيد بوجدرة، تيميمون، المؤسسة الوطنية للإشهار والنشر، الجزائر، ط2، ص30.

20- مليكة الضاوي، تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية – 1995، 2000، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2014-2015، ص260.

21- عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، وهران، ص46.

22- محفوظ كموال، الحلاج وزغاريد الماء، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة اجلزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص48.

23- المرجع نفسه، ص49.

24- المرجع السابق، ص96.

25- فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الغرابي، بيروت، 1999، ص25.

26- سليمان قوراري، مباحث في الرواية دراسة نقدية، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2016، ص245.

27- سامح الرواشدة، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص134.

28- واسيني الأعرج، سيدة المقام. موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 1991، ص10.

29- جميل حمداوي، دلالة الخطاب الغلافي في الرواية www.dewalarab.com/spip

30- واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص5.

31- الرواية، ص6.

32- الرواية، ص7.

33- الرواية، ص8.

34- الرواية، ص232.

35- الرواية، ص235.

36- أحمد العدواني، بداية النص الروائي لمقاربة تشكل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، ط1، 2011، ص257.

فهرس المداخلات

رقم	عنوان المداخلة	صاحبها	الصفحة
01	بين أسئلة الشعر وأسئلة الوطن مقاربة جدلية في قصيدة المنجز الوطني في الجزائر	أ.د عمر بوقرورة	09
02	ارتباك الكتابة الروائية الجزائرية بين عنف الإبداع وقلق الرؤية قراءة في المنجز الروائي الجزائري	د. هاجر سماحي	38
03	الازدواجية اللغوية، أبعادها الجمالية والدلالية في قصص (أحلام تحت الصفر) لسليم بتقة	د. زهرة اليوم هطال	56
04	الازدواجية اللغوية في الخطاب الروائي الجزائري - الانتماء اللغوي ومأزق الهوية -	د. شهرزاد بناني	69
05	التلقي النقدي العربي للسرد الجزائري المعاصر قراءة في الأصداء وتجليات الحضور	أ.د. بشير مولاي لخضر	79
06	أدب الأزمة وأثره في الشعر الجزائري المعاصر	د. نجاح مدلل	98
07	الحجاج الصوتي في شعر الأزمة الجزائرية القلب يرسم دورته لفاتح علاق مدونة تمثيلية	د. رشيد بديدة	113
08	الخطاب الروائي النسوي الجزائري في ميزان النقد العربي. أحلام مستغانمي. أنموذجا	د. صالحة عوادي	130
09	الرواية النسوية الجزائرية من منظور النقد العربي	د. نوال بومعزة	148
10	الصراع الثقافي وأزمة الهُوية اللغوية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية رواية " ابن الفقير"	أ. ابتسام لهلالي	164

	لمولود فرعون و" أشباح الجحيم " لياسمينة خضرا - نموذجين-		
11	الصوت الأنثوي في الأدب الجزائري المعاصر (مقاربة في خلفيات التشكل وأسئلة النشأة والتطور والخصوصية)	د. أحلام مناصرية أ.د الطيب بودربالة	173
12	الظواهر والتجارب المسرحية الجزائرية ومقاربات النقد العربي	د. أحمد رية	196
13	شعر الثّورة/ ثورة الشّعر قراءات نقدية في شعر مفدي زكرياء	د. علي دغمان	217
14	النقد العربي والرواية الجزائرية قراءة في كتاب سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية لبوشوشة بن جمعة	د. دلال فاضل	234
15	النقد المسرحي الجزائري بين المناهج النقدية وتأسيس فعل القراءة - مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة أنموذجا -	د. عبد النور بليصق	249
16	الوعي السياسي في شعر عبد العالي رزاقي	د. أحمد العايب	265
17	أنوثة اللغة وبنيتها في ديوان "أسماء الحب المستعارة" لمنيرة سعدة خلخال	د. حنان بومالي	278
19	تلقي رواية "الزلزال" للطاهر وطار في النقد العربي المعاصر - قراءة جابر عصفور نموذجا -	د. إسمهان بعجي	298

20	تماهي الشكل مع الدلالة. قراءة بنيوية في عناوين المجموعة الشعرية "ذلك الكنز المكنون" لسمية محنش.	د. يوسف بديدة	314
21	جدل الأنساق المضمرة وبناء المتخيّل السرديّ ثلاثية فضيلة فاروق - أنموذجا -	أ. آسيا مصابحية	325
22	جمالية المفارقة بين الماء والاحتراق في ديوان ماء لهذا القلق الرملي - لمحمد الأمين سعيدي -	د. فاطمة سعدون	337
23	دلائلية العتبة النصية في مجموعة "موسم الوجع" القصصية لعبد الرشيد هميسي قراءة في واجهة الغلاف	د. سعد مردف	348
24	دور الصورة التراسلية للحواس في ترجمة الأزمة السياسية في الجزائر من خلال ديوان " صفاء الأزمنة الخانقة" للشاعر علي ملاحي	أ. رفيقة بله باسي	359
25	رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في عيون النقد العربي المعاصر- دراسة مقاربة لنماذج مختارة	د. جميلة سيش	369
26	تلقي رواية: (اللاز)للطاهر وطار في الخطاب النقدي المُعاصر - قراءة وصفيّة تحليليّة لنماذج مختارة -	د. محمد سيف الإسلام بوفلاقة	387
27	تجربة الكتابة المتألمة عند الشاعر عثمان لوصيف	د. السعيد قرفي	415
28	شعر مفدي زكرياء بعيون عربية	د. عقيلة محمدي	425
29	صورة المرأة في ديوان "أعراس الملح" لـ "عثمان لوصيف"	د. رفيقة سماحي	444

30	طريقة تناول النقد الأدبي الأكاديمي في الجزائر للرواية الجزائرية المعاصرة	د. وسيلة سناني	459
31	قضايا المرأة في السرد النسوي في الجزائر" زهور ونيسي" أنموذجا	د. شادية بوقرة	471
32	أدب الأزمة وتمظهرات الرمز المفارق في النص الشعري الجزائري المعاصر-قصيدة: "آه يا زمن اللؤلؤة "- للشاعر: عثمان لوصيف نموذجا	د. نوره حاج قويدر	492
33	توظيف اللغة الفرنسية في روايات واسيني الأعرج	د. عباسية بن سعيد	509
34	مستويات التشكل المعماري المتشاكل في الرواية التجريبية الجزائرية المعاصرة	د. عرجون الباتول	531
35	السيرة الذاتية النسائية في الجزائر عبر الزهور والأشواك -مسار امرأة -لزهور ونيسي أنموذجا	د. دلال حيور	553
36	أثر الأزمة في المنجز الروائي الجزائري "السوط والصدى" لعائشة بنور أنموذجا"	ط/د ربيعة حليتيم	572
37	ازدواجية اللغة في الأدب الجزائري الحديث وتأثيرها على النقد العربي	ط/د صالح العاتي د. نبيل مزوار	590
38	أزمة الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية	ط/د امباركه مصطفاوي د. الطاهر حسيني	603
39	الرواية الجزائرية في ميزان النقد العربي كتاب "الرواية المغاربية لمحمد عقار" -أنموذجا-	ط/د سميرة حجاج	614

40	الأزمة وأثرها في المنجز الروائي الجزائري رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري أنموذجا	ط/د كمال بالمهدي د. علي كرباع	628
41	الكتابة الأنثوية في الجزائر لما بعد الثورة، وتمثلاتها في القراءة العربية - رواية "ذاكرة" الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا-	ط/د سمية مرغني د. حمزه حماده	645
43	تأثير النص الروائي الجزائري في تشكيل بنية المكان لدى الآخر الفلسطيني -أحلام مستغانمي ويوسف العيلة أنموذجا-	ط/د مليك عبد الناصر د. زينب القوني	664
44	تأملات عبد الكبير الخطيبي في الرواية الجزائرية	ط/د وسيلة مجاهد	675
45	تشخيص اللغة المهجّنة في الخطاب الروائي الجزائري رواية -كاماراد رفيق الحيف والضياع- للصديق حاج أحمد -أنموذجا-	ط/د دنيا فنور د. سعد مردف	689
46	تمظهرات الأزمة في الرواية الجزائرية -قراءة في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة -	ط/د حليمة محلق	704
48	جماليات التشكيل البصري عند الشاعر الجزائري (عثمان لوصيف أنموذجا)	ط/د نوح زيتونه عطاالله	717
49	استراتجيات التجريب في الكتابة النّسوية الجزائرية المعاصرة - قراءة في نماذج مختارة -	ط/د سعاد أوقاسي	732
50	واقع المصطلح السردي في الخطاب النقدي الجزائري الحديث، بين الخصوصية العربية والمرجعية الغربية - قراءة في نماذج -	ط/د أمير منضر د. كمال بولعسل	752

51	شعر الثورة الجزائرية في قصيدة "العذاب" للشاعر العربي دحو مقاربة أسلوبية	ط/د كمال غربي	776
52	سرديات العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة	ط/د دنيا زاد بن قريش	794
53	آليات المسرح العالمي لمسرح عبد القادر علولة في النقد الأكاديمي المعاصر	ط/د فاطمة الزهرة بركة	809
54	تجليات أدب الأزمة في شعر عبد الله عيسى لحيلح - ديوان وبقيت وحدك أنموذجا -	ط/د رشيد بوكراع	826
55	تجليات الأزمة في رواية "سيدة المقام" لـ"واسيني الأعرج"	ط/د زين خديجة د. العيد حنكة	839