الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللغة والأدب العربي.

ميدان: لغة وأدب عربي.

الشعبة: دراسات نقدية.

التخصص: الأدب والمناهج النقدية.

التحديث والتجريب في الرواية المغاربية المعاصرة

(عبد الله العروي، مرزاق بقطاش، شكري المبخوت)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه **LMD**

إعداد الطالبة:
سوهة رومي

إشراف الأستاذ:
د/ مصطفى ولد يوسف

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
01	أحمد حيدوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج –البويرة-	رئيسا
02	مصطفى ولد يوسف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أكلي محند أولحاج –البويرة-	مشرفا ومقرّرا
03	اسماعيل جبارة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أكلي محند أولحاج –البويرة-	ممتحنا
04	كمال علوات	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أكلي محند أولحاج –البويرة-	ممتحنا
05	آمنة بلعلى	أستاذ التعليم العالي	جامعة مولود معمري -تيزي وزو-	ممتحنا
06	فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي -أم البواقي-	ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2021/10/13م.

مـــــقدمـــــــة

لا تمثل الرواية المغاربية فضاء جغرافيا فحسب، بل إنها تتعدى ذلك إلى إثبات هويتها كرواية لها خصوصيتها المغاربية، تستحق الدراسة والنقد، على الرغم من أن مسيرتها كانت حافلة بالتجارب الإبداعية، سواء كان ذلك على مستوى المضمون أم الشكل، في محاولات لإعادة صياغتها بما يلائم العصر الحديث.

وبما أن التجريب هو الوسيلة التي خضعت له الرواية المغاربية في استحداث تقنياتها وتطويرها بعيدا عن قيود الرواية التقليدية، خاصة وأن التجريب هو مخالفة كل سائد ومألوف. وتعتبر تقنياته وسيلة حداثية تهتم بالشكل الروائي، بناء على وعي الروائي بالمرجعية الواقعية، وذلك عن طريق استخدام تقنيات مختلفة كالفضاء والزمن، وتعدد الأصوات والتهجين اللغوي والأجناسي، وطبيعة السارد المتغيرة، ولعبة التبئير، وغير ذلك من آليات التجريب التي تجعل من الرواية حداثية.

وإذا كان التجريب مصطلحا غير مستقر عند النقاد، وآلية فضفاضة حمّالة أوجه عند الروائيين، فإن هذا الاختلاف دعانا إلى دراسة نواحي الرواية المغاربية، باعتبارها تجربة جديدة لعوالم متخيلة كانت ومازالت تحاول الانخراط في الساحة العربية والعالمية ككل وسنحاول من خلال هذا البحث الوقوف على أهم آليات التجريب في نصوص الرواية المغاربية، التي تنزع أكثر إلى التجريب، وأدرجناها تحت العنوان التالي: التحديث والتجريب في الرواية المغاربية المعاصرة (عبد الله العروي، مرزاق بقطاش، شكري المبخوت).

ويعتبر هذا العنوان شاملا نوعا ما من حيث اختيار الروائيين، ولكنه محصور في المناطق الجغرافية بين المغرب والجزائر وتونس، فحصرنا الروايات في هذه المناطق الثلاث فقط، لنتمكن من ضبط الموضوع، واخترنا أنموذجا واحدا لكل روائي، حتى يتسنى لنا دراسة

كل رواية على حدى، بالرغم من أن لكل روائي مجموعة من الروايات التي أغنت الساحة المغاربية.

وبما أن الرواية المغاربية تحمل عناصر الهوية والمصير، فشهدت تراكما تجريبيا في الساحة المغاربية، وصدرت عن وعي إبداعي جديد. فإن الروايات التي بين أيدينا تظل ملائمة لمشروع المقاربة الحالية، لا نرى أن دواعي اختيار النماذج المدروسة يعود إلى نزوع معياري تفضيلي، بل إننا أمام نزوع اختياري لثلاثة نماذج روائية، تنتمي لفترات زمنية معينة نفترض أن الكتابة المغاربية عمقت خلالها نزوعها إلى التجريب، خاصة أن رواية (أوراق) لعبد الله العروي نشرت سنة 1989، في أوج البداية التجريبية في المغرب، مقارنة مع رواية (الطلياني) لشكري المبخوت والتي نشرت سنة 2014م، ورواية (المطر يكتب سيرته) نشرت سنة 2017، فهذا التباعد بين الروايات لا ينفي اختلافها أو يقلل من شأن تجريبيتها، بل إن الحداثة الروائية تنفجر بتنوع قضايا هذه الروايات، وتتسع الدائرة أكثر بتراكم التجارب الروائية للمبدعين الكبار كلما كان التباعد بين فترة الكتابة، والإشكالية التي نطرحها في هذا البحث وفي هذا الصدد، تتمثل فيما يلي:

_ ما التجريب وما علاقته بالتحديث وبالحداثة الروائية؟

_ كيف تجلت آليات التجريب في الرواية المغاربية؟

_ هل أثر التجريب على الرواية المغاربية، وأكسبها طابع الخصوصية؟ أم أنها وليدة للرواية الغربية ولم تتحرر من التبعية المشرقية؟

_ هل للتجريب سمات مميزة للرواية العربية؟ أم هناك اجترار لها؟

أما عن دواعي اختيارنا للموضوع فيعود لشغفنا بالحداثة بصفة عامة، والحداثة الروائية بصفة خاصة، وأردنا البحث والغوص في أعماق الرواية المغاربية، ومساءلة عوالم حداثتها ونزوعها إلى التجريب، مقارنة بالرواية التقليدية.

رغم وجود بعض الدراسات النقدية، في الجامعات الجزائرية التي سبق لها وأن بحثت في موضوع التجريب نذكر منها:

_ أطروحة دكتوراه: التجريب السردي مقاربات في الرواية المغاربية. للطالبة سامية حامدي بجامعة الحاج لخضر باتنة.

_ رسالة ماجيستر: الحداثة وآليات التجديد والتجريب في الخطاب الروائي الجزائري (حارسة الظلال لواسيني الاعرج أنموذجا) للطالب جمال بوسلهام بجامعة وهران.

_ رسالة ماجيستر: التجريب وتجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية (رواية نسيان لأحلام مستغانمي أنموذجا) بجامعة الحاج لخضر باتنة، للطالبة فطيمة فرحي.

وإن طبيعة الموضوع الذي يبحث في تعقيدات الرواية من حيث هي حقل جمالي ومستوى واقعي، ارتأينا أن يكون المنهج الذي نعتمد عليه في الدراسة هو المنهج البنيوي التكويني بوصفه منهجا عمليا يتطلب بحوثا اختيارية.

وتتوزع هذه الدراسة مدخل وأربعة فصول، يقدم المدخل تأطيرا عاما لتطور الحداثة الروائية ونشأتها وسبل تبلورها، نظريا ومفاهيميا، حيث ننطلق من عرضنا لجهاز المفاهيم بصفته في آن واحد تحديدا للعنوان الأساسي للأطروحة وإزالة اللبس والغموض. ثم تطرقنا إلى بداية بروز نشأة الرواية الغربية، لننتقل مباشرة إلى الرواية المغاربية التي انقلبت على

الشكل السردي التقليدي، فانشغلت بتقنيات الكتابة كاستراتيجية سردية لتكثيف دلالات المضامين.

أما الفصول الأربع الموالية فقد خصصت، تباعا لمقاربة محكي كل رواية حسب اكتنازها لما توفره من إمكانات مهمة لأدوات التحليل، ولتقنيات الكتابة كاستراتيجيات سردية لتكثيف دلالة المضامين، ولم نعتمد على التسلسل الزمني لنشرها.

وحاولنا الإحاطة بالمضامين والأشكال السردية على حدى، أما الفصل الأول الموسوم بـ (بين التذويت والسير ذاتي). نتعرض فيه إلى التجريب السير ذاتي في الروايات الثلاث، من حيث تعرية الذات في رواية الطلياني، والتجريب السير ذاتي في رواية(أوراق) وتشاكلها مع الواقع السياسي والإيديولوجي، والتشخيص والمرجعي في رواية (المطر يكتب سيرته).

ليأتي الفصل الثاني المعنون بـ (كرونوتوب الزمكانية في الرواية المغاربية) حيث توقفنا فيه عند حدود الرهانات الزمنية وعلاقتها بالرواية المغاربية؛ من حيث تأطير البنية الزمنية الكبرى، واشتغال الزمن الحكائي داخل رواية (المطر يكتب سيرته)، مع دراسة الزمن التجريبي في رواية (أوراق)، أما رواية (الطلياني) فاشتغل الزمن الحكائي فيها، من خلال التجزيئ السردي، والترتيب الزمني، والإيقاعات الزمنية الداخلية، مع دراسة الفضاء المكاني في كل من رواية أوراق والمطر يكتب سيرته، من حيث علاقة الفضاء بالشخصية الرئيسة ومدى تأثير الفضاء سرياليا على الشخصية الرئيسة أيضا.

يليه الفصل الثالث جاء تحت عنوان (التعالقات النصية الداخلية) فقد خصصناه للحديث عن العلاقات الداخلية في الروايات الثلاث؛ متفاوتة وتتوزع بين الانشطار المرآوي من حيث الانعكاس الكلي والجزئي، وكذلك العمليات التناظرية الصغرى والكبرى.

ونختم بحثنا بالفصل الرابع والأخير، معنون بـ (التهجين البارودي للملفوظ الروائي) فنجد أن الروايات الثلاث انفتحت على تداخل أجناسي؛ كاليوميات والسينما ناهيك عن التعدد اللغوي في الروايات من حيث التشظي اللغوي والصراع.

لنختم البحث بخاتمة وهي خلاصة للبحث، ومجموع النتائج التي توصلنا إليها من خلال الدراسة.

ومما أعاننا في هذا البحث مجموعة من المراجع، نذكر منها: (التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة) لعبد العزيز ضويو، بلاغة السيرة الذاتية) لمحمد مشبال، (تحولات اللغة والخطاب) لعبد الحميد عقار، (لذة التجريب الروائي) لصلاح فضل.

وأهم المراجع المترجمة من بينها كتاب (السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي) لفيليب لوجون، (تطور الرواية الحديثة) لجيسي ماتز (خطاب الحكاية) لجيرار جنيت، (الزمن والسرد) لبول ريكور، (الرواية العربية ورهان التجديد) لمحمد برادة، (، (بحوث في الرواية الجديدة) لميشال بوتور،

ورغم اعتمادنا على مجموعة كبيرة من المراجع إلا أنه واجهتنا مجموعة من العوائق من بينها، أن موضوع التجريب يتصف بالتعقيد وبعدم الاستقرار، لأن التنظير في هذا الجانب غير موحد، بل قليل، ولا يخدم البحث بالدرجة الكافية، فلا يجد الباحث ما يستند عليه من

آلية واضحة ومتفق عليها. أضف إلى ذلك قلة المراجع الأجنبية، من حيث التنظير أو التحليل التجريبي.

ولكن هذه الصعوبات ذلّلت بفضل الدكتور (مصطفى ولد يوسف) وذلك لتوجيهاته وإرشاداته القيمة وصبره على قراءة وتصحيح البحث، فله جزيل الشكر، ولكل من ساعدنا من قريب أو بعيد، ولأعضاء لجنة المناقشة على صبرهم في قراءة هذا البحث.

مـدخـــــل

مدخل: نشأة الحداثة الروائية بين التأصيل والمغايرة.

المبحث الأول: بين الحداثة والتحديث

المبحث الثاني: بين الحداثة والمعاصرة والتجديد.

المبحث الثالث: مفهوم التجريب .

أ_ المعنى اللغوي.

ب_ بين التجربة والتجريب.

ج_ التجريب في الإبداع الروائي.

المبحث الرابع: الرواية الحديثة .

المبحث الخامس: الرواية ما بعد الحداثية.

المبحث السادس: الرواية السير ذاتية في الوطن العربي .

المبحث السابع: التجريب الروائي العربي.

المبحث الثامن: تحولات الرواية المغاربية من مرحلة التأسيس الى مرحلة التجريب.

أ_ الرواية التجريبية في تونس

ب_ الرواية المغربية بين التأسيس والتجريب.

ج _ في الجزائر: رواية الأزمة أم تجريب روائي؟

إذا كانت الرواية هي ذلك النوع الأدبي الذي لا بد منه، كونها فنا أدبيا ديمقراطيا ترصد من خلال خصائصها النوعية. وأبنيتها، ومحتواها التعبير عن الذات، بالخروج إلى عوالم جديدة واسعة تجسدها شخصيات متعددة، يتعايش معهم القارئ ويحاورهم، حتى يجد القارئ نفسه بين عالمين: خيالي وواقعي، وعلى حد قول "**ميشال بوتور**"**Michel Butor** <<إن الرواية تعبير عن مجتمع يتغير ولا يلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغير>>[1]. ناهيك عن الخوض في مفهوم الرواية، الذي زهدت الدراسة في الخوض فيه، لاعتبارات مهمة، ومن جهة خوفنا من المزالق التي تحملها الرواية، نظرا لتعدد التوجهات. فيما يخص مصطلح الرواية الجديدة؛ وهناك من يسميها بالرواية الحديثة أو الرواية المعاصرة، ولكنها أفضل من مصطلح رواية جيل الستينات؛ الذي يحمل بذور فناء هذا الفن الروائي؛ لارتباطه بجيل واحد فقط.

أمّا الرواية الجديدة فهي تحمل سمة الجدة، وهذا ما يؤهلها أن تكون جنسا أدبيا متطورا فالرواية الجديدة: هي الحركة الروائية التي بدأت في فرنسا في الخمسينيات من القرن العشرين، وتتميز هذه الحركة بعدة خصائص، تجعل منها تعبيرا عن الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية، وهناك فرق بين الرواية الجديدة؛ التي تعبر عن الحركة الفرنسية في الرواية، والرواية الجديدة التي تعبر عن التجديد أو الحداثة في الرواية. [2] بالإضافة إلى أن التجديد يتأسس على التشكل الجديد لبنية، وعناصر الحكي، كما تتفق على ذلك أغلب الدراسات النقدية، وهذا ما ذهب إليه "**عبد المالك مرتاض**" في قوله <<ونحن مضطرون إلى

1_ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986م ص 88.

2_ ينظر فدوى مالطي دوغلاس، تقديم جابر عصفور، من التقليد الى مابعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003م، ص 105.

اصطناع هذا المصطلح، في مقالات هذا الكتاب، لنميز فعلا بين شكلين مختلفين، للرواية اختلافا بعيدا أو اختلافا ما، ولكنه ثابت بلا ريب>>[1]. فالثبات المقصود في هذا المقام هو ما يحمله الجنس الأدبي الروائي، من خصائص تميزه عن غيره تبقى ثابتة، كالتأصيل السردي، والبناء المعماري.

ضمن هذا السياق نعتقد أن الحداثة في الرواية المغاربية، تحدد وتقترب من التجريب ذلك أنها دخلت منذ عقود في تجربة البحث عن أشكال سردية جديدة، تفاعلا مع التحولات السياسية والاجتماعية داخل الواقع المغاربي، وهي تجربة ترتبط بنشوء وعي إبداعي جديد أصبح اهتمامه بالشكل من أولويات الكتابة الجديدة.

ورغم التفاوت والنمو الروائي، من بلد إلى آخر سواء في المغرب العربي أم المشرق، إلا أن طلائع التجريب، جعلت من النقاد العرب يصوغون مفاهيم جديدة للرواية العربية، إثر التجربة الروائية الجديدة، كـ "**إدوارد الخراط**" بعد تأمله في التجريب السردي. صاغ مفهوم <<"الحساسية الجديدة" في مقابل الحداثة، وما بعد الحداثة في الغرب، وهي صياغة أتاحت له متابعة مسار الانقلاب على التقليد؛ "الحساسية القديمة" داخل السياق الأدبي العربي>>[2] وبهذا المفهوم فإن الرواية الحديثة لن تبقى أسيرة التقليد.

معنى ذلك أن "**إدوارد الخراط**"، سعى إلى التحديث في الرواية العربية المعاصرة، رغم جدة هذا التصور إلا أن <<التحديث ليس وليد الفترة المعاصرة، بل إنه واع منذ زمن بعيد يتجاوزه مع المعايير والتقاليد الراسخة؛ مما يجعله يتمثل في تجارب سردية تتصارع بشكل

1_ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998م، ص 54.
2_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، (نقلا عنه) دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2014م، ص 04.

مباشر مع الأشكال السائدة حينئذ>>[1] . فالتحديث ليس حركة منعزلة عن التقليد، بل هو محايث لأشكاله المعهودة، وذلك بتطوير تقنيات الرواية، ولكنه لم يفجر النمط السردي التقليدي بقدر ما فجر الرواية الجديدة، ولكنه أرسى دعائمه في الرواية الكلاسيكية، وعلى هذا الأساس نتساءل عن ارتباط التحديث بالنصوص الحداثية فحسب، دون الكلاسيكية، إلا إذا كانت هذه الأخيرة قطعت صلتها مع عناصر التحديث، وهذا ما يميز الرواية الجديدة على أنها مغامرة الكتابة، وبذلك فإن <<الرواية العربية تستمد حداثتها الفعلية من نزوعها في الفترة المعاصرة إلى التجريب، تحت وعي نظري بضرورة نحت شكل روائي عربي جديد>>[2]. ويتم ذلك بالمقاربات المتعددة لرصد مستويات حداثة الشكل الروائي، أو مضمونه. وهذا يعني أن التحديث والتجريب وجهان لعملة واحدة.

المبحث الأول: بين الحداثة والتحديث:

التحديث يعني الحديث، وهي نقيض القديم، أي الثورة على كل ما هو ثابت وسائد وموروث، وقد حرص بعض الحداثيين على وصف كتاباتهم، ومقالاتهم، بالتحديث <<فالتحديث لا يعني تجديد القديم أو إحياء التراث ونحو ذلك، وإنما يعني ابتداء فكر جديد نقيض القديم، هذا ما فهموه وتمسكوا به وعبروا عنه بالحداثة>>[3] فالحداثة ليست تجديدا للقديم، بل هناك جدل واسع بينهما.

1_ محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الرابطة، الدار البيضاء، 1996م،(د.ط)، ص 22، 23.
2_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 05.
3_ محمد بن عبد العزيز بن أحمد علي، الحداثة في العالم العربي – دراسة عقدية –بحث أعد لنيل درجة الدكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية أصول الدين بالرياض، قسم العقيدة والمذاهب المعاصرة، 1414هـ، المجلد 1، ص 32.

ويقول "**جابر عصفور**" <<واذا كانت الحداثة والتحديث وجهين لعملة واحدة، طرفها الأول التغيرات المادية، التي تصاحب التحديث على مستوى أدوات الإنتاج، وعلاقة التقنية في المجتمع، وطرفها الثاني التغيرات الابتدائية، التي تصاحب الحداثة على مستوى علاقات المعرفة وأدوات انتاجها في المجتمع نفسه، أقول اذا كانت الحداثة والتحديث وجهين لعملة واحدة لا ينفصل طرفاها في علاقتهما الجدلية؛ فإن موجات الحداثة والتحديث التي شهدتها دول المشرق العربي التي سبقت الى التغير، تحديثا وحداثة، بحكم ظروف متعددة، كانت تصوغ أشياء مغايرة من الخطاب تشير دواله إلى مدلولات الحرية، والعدل، والعقلانية، والتنوير، والعلمانية، والتطور، والانقطاع... الخ، وغيرها من المدلولات التي لا تكف دوال الحداثة عن الإشارة إليها، في نسق ينفي النسق الاتباعي، وينقض شبكة العلائقية في قطاعه الخاص>>[1]

معنى ذلك أن لحظة الحداثة قرينة لحظة التحديث، قد لا تتطابق اللحظتان تماما، ولكن بينهما علاقة متعددة الأبعاد تنبثق الأولى من الثانية أو العكس، ولا يمكن لمجتمع أن يتطور دون أن يحمل في طياته بذور الحداثة، فالتحديث هو الذي يرافق الحداثة، لتنفتح على الآخر وعلى نحو يتجاوز الداخل إلى الخارج، فكما تقبل المجتمع وسائل متطورة من الآخر، فلا بد له أيضا أن يتقبل مشروع تحديثه <<وإذا كانت لحظة التحديث ترتبط بتغير أدوات الإنتاج المادي، وتغير علاقاته فإنها تعني ما ينتج عن هذا التغيير، أو يوازيه على مستوى عمليات إنتاج المعرفة وعلاقاتها، على نحو يؤدي إلى تولد التناقض بين أبنية المجتمع السائدة، وما تتطلبه أدوات التحديث وعلاقاته ماديا ومعرفيا>>[2] . هناك فرق بين الحداثة والتحديث، فالتحديث قد يكون مقبولا؛ إذا أريد به استحداث أساليب ووسائل حديثة ومصطلحات ومفاهيم جديدة، أما الحداثة فإنها مصطلح وضع لاتجاه معين له أصوله.

---

[1] – محمد بن عبد العزيز بن أحمد علي، الحداثة في العالم العربي، ص 32.

2_ المرجع نفسه، ص 36.

ولم يشع مصطلح الحداثة عند العرب إلا في السنوات الأخيرة على الرغم من وجود لفظة " الحداثة "في اللغة العربية، " ففي لسان العرب نجد <<حديث الحديث: نقيض القديم: والحدوث نقيض القدمة، حدث الشيء يحدث وحداثته، وأحدثه فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه، وجاء بمعنى الابتداع، ومحدثات الأمور: ما ابتدع أهل الأهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها>>[1]. فالمعنى اللغوي يوضح أن الحداثة نقيض القديم.

أما مصطلح الحداثة عند الغرب فله ظروفه التاريخية والزمنية الخاصة التي ارتبط ظهوره بها، والباحث في المعاجم الغربية يختلط عليه الأمر لوجود عدة مصطلحات تتشابه مع مصطلح المعاصرة (modernisme) والحداثة (La Modernitié) والتحديث (modernization) وجميع تلك المصطلحات كثيرا ما تترجم إلى " الحداثة" على الرغم من اختلافها شكلا ومضمونا وفلسفة وممارسة[2]. والواقع أن الاتجاه الفكري السليم يتفق مع التحديث، ولكنه لا يتفق مع الحداثة. وإن يكن مصطلحا modernitié وmodernization يمكن الجمع بينهما ليعنيا المعاصرة أو التجديد فإن مصطلح modernisme يختلف عنهما تماما. إذ ينبغي أن نفرق بين مصطلحين أجنبيين من المؤسف أن كليهما يترجم ترجمة واحدة وهي (الحداثة) أما المصطلح الأول فهو modernitié الذي يعني إحداث تجديد وتغيير في المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال نتيجة وجود تغيير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن.

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، تحقيق نخبة من الأساتذة، دار المعارف، القاهرة، (د ط) (د س)، مادة حدث، ص 770.

[2]– ينظر: محمد خضر عريف : الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة، دار القبلة، جدة، ط 1 1413هـ/1992م .ص: 20.

أما الاصطلاح الثاني فهو modernisme ويعني مذهبا أدبيا، بل نظريه فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وهو المصطلح الذي انتقل إلى أدبنا العربي الحديث، وليس مصطلح modernitié الذي يحسن أن نسميه المعاصرة، لأنه يعني التجديد بوجه عام دون الارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متداخلة متشابكة.[1]

ويتفق أغلب المهتمين بالحداثة أن كلمة (modernitié) ظهرت أول مرة في القرن التاسع عشر، لكن يبقى الاختلاف حول أول من استعملها في اللغة الفرنسية؛ يشير القاموس((le rebert)) أن الروائي الفرنسي "**بلزاك**"(**Honoré de Balzac**) هو أول من استعمل لفظ (modernitié) وذلك سنة 1823 للميلاد [2] بينما تأخذ بعض الآراء منحنى آخر، ويعتبر الكاتب الفرنسي "**فرانسوا شاتوبريان**" (**François-René de Chateaubriand**) أول من استخدم هذا المصطلح وأول من استعمل كلمة الحداثة (la modernitié) عام 1849 م [3]

أما الروائي الفرنسي " **فلوبير** "(**Gustave Flaubert**) فيربط مفهوم الحداثة عنده بالزمن وفعل الكتابة، ويقول فلوبير <<الحداثة هي التعصب للحاضر ضد الماضي >>[4]

---

[1]- ينظر: محمد خضر عريف : الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة ، ص: 22.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

3- ينظر: عبد الرحمن عبدالحميد علي: النقد الادبي بين الحداثة والتقليد، (نقلا عنه) دار الكتاب الحديث القاهرة، مصر (د.ط)2005م، ص95.

- [4] - منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستر في الادب العربي الحديث، تخصص النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة 2012، 2013م. ص: 22.

بمعنى أن الوعي الحداثي ليس تشبعا لسلطة ماضوية وحنينا إلى أصل تليد وحقبة ذهنية، بل هو تمجيد للحاضر وانفتاح على الآتي.

يقر "**رولان بارت**" **(Barthes Roland)** بأن الحداثة لا تقدم أعمالا معصومة وكاملة ومع ذلك يجب التمسك بها والدفاع عنها. ومن أهم المفاهيم التي تناولها ما يسميه " **بلذة النص** "، إن قراءة أعمال لـ "بروست"، و"فلوبير"، و"بلزاك"، وحتى لـ "ألكسندر"، دوما تحقق له بعض اللذة، غير أنه لا يستطيع إعادة كتاباتهم، يقول <<ويكفي أن أعلم هذا كي أنفصل عن انتاج هذه الآثار، هذا في الوقت الذي يؤسس ابتعادهم عن حداثتي، أليست الحداثة هي أن تعرف ما ينبغي تجنب العودة إليه>> [1] . وكأنه يقول إن الحداثة في الأدب هي أن تكتب مالم يكتب.

أما "**تودوروف**"**(Tzvetan Todorov)** فيرى أن الحداثة مشروع لم يكتمل بعد، وهو قابل للاستكمال ومرغوب فيه، أو ما يسمى ب " ما بعد الحداثة " فكان من الأجدى أن يسمى الحداثة المتطرفة [2]

المبحث الثاني: بين الحداثة والمعاصرة والتجديد:

يتقاطع مفهوم المعاصرة مع العصرنة والعصرية، فالحداثيون الغرب يفرقون بين الحداثة والعصرية، أو العصرانية <<فالحداثة تدل على الاتجاه الفكري الذي يعم الحياة الإنسانية بمنهجه الحداثي الثائر على التراث، والمتمرد على السائد والمألوف، وبين العصرية أو العصرانية التي تعني إحداث تجديد وتغيير في المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال نتيجة

[1] – منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، ص 23.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 23

وجود تغير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن>>[1] فالحداثة والعصرانية كلاهما ضد التراث والتقليد، مخالفة لكل سائد وموروث.

أما "**جابر عصفور**" فيعطي مفهوما مختصرا للعصرانية فيقول <<عصرانية تدعو إلى تبني النموذج الغربي المعاصر، بوصفه نموذجا للعصر كله، أي النموذج الذي يفرض نفسه تاريخيا كصيغة حضارية للحاضر والمستقبل>>[2]. إذن تصبح العصرنة بهذا المعنى وليدة النموذج الغربي، وكل إنتاج غربي هو عصري.

ويقول "**محمد بنيس**" <<إننا ندرك الحداثة داخل مجموعة من النصوص، والوثائق تحمل بصمة عصرها، ولكنها مع ذلك تتعدى الدعوة إلى الموضة وإلى الجديد>>[3]. فالحداثة هنا مرتبطة بالعصر الذي انتجت فيه، فلكل عصر حداثته.

ويقول "**صبري حافظ**" <<الحداثة كمفهوم ينطلق من جوهر عملية التغيير. قد يكون مفهوما أوسع من مفهوم المعاصرة، وهو مفهوم زمني أكثر من مفهوم الحداثة>>[4]

فهذه المفاهيم التي يفرق أصحابها بين الحداثة والمعاصرة؛ توضح أنه قد يكون هناك كاتب معاصر، لكنه غير حديث، بمعنى أن منطلقاته ثابتة، ومن الممكن أن يكون كاتب سابق علينا، لكنه تبنى التغيير كمنطلق، وتبنى التجاوز، فهو إذا كاتب أكثر حداثة من كاتب آخر قد يكون معاصرا لنا، لكنه قد يكون تقليديا في منطلقاته ورؤيته.

1_ منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، ص 45.

2_ محمد بن عبد العزيز بن أحمد علي، الحداثة في العالم العربي ، ص 48.

3_ محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 1988م، ص 17.

4_ محمد بن عبد العزيز بن أحمد علي، الحداثة في العالم العربي، ص 34.

الحداثة أيضا مفهوم أوسع من مفهوم التجديد، <<فالتجديد رغم حتميته لكل أدب حديث، إلا أنه خاص بإضافة محددة وصغيرة، بينما الحداثة إضافة خاصة بروح عصر بأكمله، خاصة باستشراف مستقبل هذه اللحظة>>[1] فالحداثة أشمل من التجديد حيث تنطوي على تجديدات عديدة، ليس في الشكل فقط وإنما تجديدات في الرؤية وفي المنطلق.

فالتجديد عند الحداثيين هو <<إعادة الشيء وتجديده، مع المحافظة على أصوله وثوابته الأولى، أي أن التغيير لا ينال جذور الشيء المجدد، وإنما يعاد ويظهر بلباس جديد>>[2]. إذا كان التجديد مصطلحا ينافس في معناه المعاصرة والحداثة، لماذا لا يستعمله الحداثيون في أقوالهم وأعمالهم؟

إذا كان التجديد يعتبر مرحلة تمهيدية تبدأ من نقد النص وإثارة الأسئلة، فهو يعتبر كمرحلة تمهد للحداثة المتمردة، ويساعد على نشرها وتمكينها، وفي ذلك يفرق "**أدونيس**" بين الحداثة والتجديد <<... فللجديد معنيان: زمني وهو في ذلك آخر ما استجد، وفني أي ليس ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية، ويعني كل ما لم يصبح عتيقا، كل جديد بهذا المعنى حديثا، لكن ليس كل جديد حديث>>[3] وهكذا نفهم كيف يكون الأديب معاصرا لنا أو يعيش بيننا قد يكون في الوقت نفسه قديما، فالجديد يتضمن معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدة في القديم، كما قد تكون في المعاصر.

يفرق "**عبد الله الغذامي**" بين الحداثة والتجديد والمعاصرة قائلا: <<لم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها قضية، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة رؤية وإبداعا وتلقيا، وعلى مستويات الاستجابة رفضا وقبولا: وذلك أن الحداثة كمفهوم قد

1_ محمد بن عبد العزيز بن أحمد علي، الحداثة في العالم العربي، ص 55.

2_ المرجع نفسه، ص 39.

3_ المرجع نفسه، ص 50.

انفصلت تماما عن مفهوم التجديد والمعاصرة، وهو انفصال يتفق عليه كل المتجادلين حول الحداثة، لأن الجميع يرضون بالتجديد، ويقبلون المعاصرة، لكنهم يختلفون حول الحداثة>>[1]

من هنا تتميز الحداثة وإن لم نقل إنها مستقلة عن المعاصرة والتجديد، فالحداثة فوق الآنية وزمنية وشمولية وكلية، ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل، ولا انفصام بينهما فلا توجد مرحلة معينة للحداثة. وهذا الاختلاف بين الحداثة والتجديد والمعاصرة، يكمن في عامل الزمن، إذ أن المعاصرة والتجديد مرتبطان بالجدة.

وليست الحداثة الأدبية بغريبة عن الأبعاد والدلالات فهي <<حركة أدب يوجد دوما في حالة بحث عن ذاته>>[2]. وذلك بالتعبير عن هموم الوطن، وآلام فئة أو طبقة، وتبنت الرواية بعضا من الحلول والأفكار، وروجت لمذهب فكري ما، وانتصرت لقيم عديدة وتمسكت بالوطن، وناقشت مسائل الهوية.

المبحث الثالث: مفهوم التجريب (Expérimental):

أ_ المعنى اللغوي:

ورد في لسان العرب لـ "**ابن منظور**" قوله <<جربَ الرجل تجربةً؛ بمعنى: اختبر هو رجل مجرِّب قد بلى ما عنده، ومجرَّب: قد عرف الأمور وجربها، ودارهم مجرَّبة: أي موزونة>>[3] يتضح أن المعنى اللغوي لمصطلح التجريب، لا يخرج عن دائرة الاختبار والممارسة والمعرفة والخبرة.

1_ محمد بن عبد العزيز بن أحمد علي، الحداثة في العالم العربي، نقلا عنه، ص 48.

2_ عبد الحميد عقار: تحولات الرواية المغاربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1 2000م،ص 81.

3_ ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرب) ص 261.

أمّا في القاموس الفرنسي(LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAIS)

فورد المصطلحExprience بمعنى الخبرة، والفعلExpériri بمعنى القيام بتجربة كذا...

وتجربة ومحاولة تعنيexpérimentation وتجريب، تجريبيExpérimental"[1]

فالمعنى هنا لمصطلح تجريب؛ يعني تجربة علمية مثلا، أو تجريب شيء معين، أو الخبرة بتجربة ما.

ب_ بين التجربة والتجريب:

يرى معظم الباحثين أن مصطلح التجريب هلامي الأصل وزئبقي، لا يمكن تحديده وليس له مرجعية ثابتة، فهو في الغالب مرتبط بمجال العلوم الطبيعية المرتبط بالتجارب العلمية خاصة، وهذا يقودنا إلى التحليل التجريبي؛ وهو تحليل <<ينطلق من الظاهرة أو ما يعبر عنه بالتحليل الكيماوي للوصول إلى عناصر الجسم حتى تفسر ذات الجسم >>[2] إذاً فالتجربة العلمية قائمة على الدليل الاستقرائي الذي يعتمد على: التجربة والملاحظة، وعلى الفروض العلمية وهي <<طرح فكرة أو رأي علمي على سبيل الاحتمال والافتراض، لأجل تفسير ظاهرة من الظواهر>>[3]. بمعنى أن التجريب مصطلح يحمل دلالة لغوية مرتبطة بالتجريب العلمي للعلوم الطبيعية أو الفيزيائية.

---

1 _ينظر: محمد محمد طاهر آل بشير الخاقاني، نقد المذهب التجريبي، (نقلا عنه) دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط1، 1983م، ص 15.

2_ المرجع نفسه، ص83..

3_ المرجع نفسه، ص 65.

ثم انتقل مصطلح التجريب إلى الحقل الفلسفي باعتباره مذهبا له قوانين خاصة وهو <<الانتقال من الخاص إلى العام ومن الحقيقة الجزئية إلى المطلق >>[1]. وهناك من حصر التجربة في المجال الحسي والفكري؛ بحيث تفسر التجربة بحسب التأليف الفكري الذي يأتي به عن طريق التجربة، فيستخلص "**د. محمد فتحي**" تجريبية "**جون لوك**" **(John Locke)** على نحو أن <<صميم التجريبية يتمثل في كون الإحساس والإدراك هما اللذان يمونان الذهن بالأفكار؛ ومعنى هذا أننا إذا عجزنا عن الإحساس والإدراك لاستحالت المعرفة >>[2]

ومن هذا المنطلق يتضح أن الإحساس والإدراك هما أساس التجريبية المقترنة بالمعرفة، ومن خلال ذلك يتفق "جاليلو" و"هوبز" و"ديكارت" على التمييز بين الأشياء الذاتية والمادية، حيث إن الطبيعة واحدة وإنما التغيير حدث على المادة بسبب وجود الحركة، ومهما اختلفت الأجسام المادية في الطبيعة؛ فإنها لا تفقد خاصيتها. بينما تتغير الكيفيات الذاتية فقط بسبب وجود الإنسان، وبالعقل أو الحدس يميز بين الأشياء المادية إذا كانت ممتدة أو صلبة أو متحركة، و إذا عدنا إلى تجريبية "جون لوك" نجده يعمل <<بالتجربة الحسية التي بدونها، لا تكون هناك بداية، وينبزغ في الذهن حدس هيأت له التجربة، بأن كل الموضوعات الخارجية، التي تجعلني أصل إلى الأفكار، التي لدي ممتدة ههنا إدراك أن الامتداد خاصية جوهرية للموضوعات المادية >>[3]

معنى ذلك أن الإدراك عند "**جون لوك**" قائم على الحس والتجربة، وأن تجريبيته مبنية على المعرفة، وهي عنده: المعرفة الوجدانية_ المعرفة التأملية (وهي مستندة على معلومات

1_ محمد محمد طاهر آل بشير الخاقاني، نقد المذهب التجريبي، ص 65.

2_ المرجع نفسه، ص 75.

3_ المرجع نفسه، ص 77.

مخزونة في بوتقة الذهن) _ المعرفة الحسية <<وهي المبنية على مقاييس الحياة>> [1] وبالتالي فالتجريب في الحقل الفلسفي مرتبط بتفسير الظواهر الطبيعية عن طريق الإحساس والإدراك المتمثل في الفكر واستخدام العقل، لتكون التجريبية أساس المعرفة.

ثم انتقل مصطلح التجريب إلى حقول أخرى غير فلسفية كالحقل الأدبي على يد **"إميل زولا" (Émile Zola)** في كتابه "الرواية التجريبية" سنة1881.

ج_ التجريب في الإبداع الروائي:

انتقل التجريب إلى الحقل الأدبي فأصبح قرين الإبداع، لأنه <<يتمثل في ابتكار طرائق جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة>>[2] فجوهر الإبداع يظهر عندما يتجاوز المألوف، فالمسار التجريبي <<يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة>>[3]. معنى ذلك أن التجريب هو إبداع الأديب، لأشكال مغايرة للمألوف، وتجريبها بطريقة أو بأخرى، ويعتمد هذا التجريب على مدى سعة وثقافة المجرب، وعلمه بقدرة المتلقي على تلقي مثل هذه الأشكال التجريبية.

إن القارئ للرواية التجريبية يغوص بخياله، في أعماق التجربة المتعددة الأقطاب للكاتب، فتبدو عليه أسارير الرغبة في التجديد، فيحس بجمالية الاختلاف. بل يصبح متطلعا لآفاق ما تحمله التجربة الروائية من توقع.

1_ ينظر : محمد محمد طاهر آل بشير الخاقاني، نقد المذهب التجريبي ، ص79.
2_ صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، وادي النيل، المهندسين، القاهرة ط1، 2005م، ص 03.
3_ المرجع نفسه، ص 03.

الرواية العربية بصفة عامة هي تجريبية بالأساس، إذا عدنا إلى مراحل تطور الرواية العربية في مرحلتها التجريبية، فبعد هذه المرحلة بالتحديد لم يخرج المبدعون من دائرة التجريب؛ لأن أعمالهم الروائية تتداخل مع أنواع السرد التاريخي، والشعبي، والديني والعجائبي، والاستخدام الشائع للهجات العربية، بالإضافة إلى التهجين اللغوي، الذي يراه البعض سفاحا لأنه _التهجين _ عصف بقواعد اللغة وقتل مضامينها، بتداخل تلك اللغات المرافقة لعوالم الصحافة، والمنبعثة من الأحياء الشعبية البذيئة، ورغم ذلك يبقى التجريب الروائي، ناتجا عن مخاض تجربة أدبية في العصر الحديث، وصانع للوعي التاريخي والثقافي.

المبحث الرابع: الرواية الحديثة:

إن الرواية الحديثة، ليست رواية كتبت في زمن حديث، أو عصر جديد أو رواية صدرت حديثا، بل هي <<الرواية التي تمارس التجريب في الوسائل التي تنافس سباق الحداثة >>[1]. كما يشير المصطلح إلى <<الرواية التي تجنح إلى استخدام تقنيات جديدة ولغات جديدة >>[2] كالتهجين اللغوي، والتداخل الأجناسي في الرواية، والهوامش والحواشي ... وغير ذلك.

إذًا فالرواية الحديثة هي التي تستخدم كل هذه التقنيات مع إضفاء نكهة خاصة عليها تحدث فرقا في المشهد الروائي، وبالتالي فالرواية الحديثة <<هي أية رواية تحاول تجريب

1_ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، بيروت، ط1، 2016م، ص 42.
2_ المرجع نفسه، ص 42.

شيء جديد، في مواجهة الطغيان السائد للحداثة، بحيث تسعى إلى عكس فعاليات الحياة الحديثة، وسبر غورها بل وحتى تحقيق الخلاص الموعود لها>>[1] وذلك بالتعبير عن

الأزمات برؤية شمولية بأسئلة صريحة، وتشريح للوطن وفضح الذات، بكل ما فيها من تناقضات، مع تعدد الإيديولوجيات الكبرى.

أما الحداثة الروائية فهي <<مواجهة الحداثة بأشكال تجريبية غير مطروقة في الكتابة وتجنح الرواية الحديثة لفعل ذلك، وهي مسكونة بقناعة راسخة بأن الأشكال الجمالية يمكنها إحداث فرق جوهري في الطريقة التي يرى بها الناس، ويفكرون ويعيشون ...>> [2]. نستنتج من هذا التعريف أن الرواية تسعى وراء شيء جديد دوما، وحديث ومعاصر مستخدمة آليات وتقنيات التجريب الحديثة.

لذلك قام الروائيون الحداثيون، بتهشيم التقاليد والثورة على كل ما هو قديم، فالرواية الكلاسيكية باتت لا تتلاءم مع مواضيع العصر والواقعية الاجتماعية، وقد لاحظت ذلك "**فرجينيا وولف**"(**Virginia Woolf**) << التي أضافت أن النزاع الحقيقي؛ هو مواجهة الروايات المكتوبة في الماضي القريب، والتي فشلت أن تحافظ على صلتها بالحياة الواقعية>> [3]. ولذلك ارتأى هؤلاء الروائيون عام 1910م. أن الرواية لكي تلائم العصر و الحياة، وتسير وفق التيار الواقعي، يجب أن تتخلى عن <<تماسكها المصطنع الكذوب ونزعتها التصالحية التقليدية مع الذات، والنظرة غير الحديثة مع العالم >> [4]. فسارعوا إلى فرض قوانين ومعايير جديدة تجعل من الجمل الروائية زلقة؛ مثل انتقالات العقل البشري

1_ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة ، ص 43.

2_ المرجع نفسه، ص 56.

3__ المرجع نفسه، ص 47.

4_ المرجع نفسه، ص 47.

وجعلوا الحبكة تنمو بطريقة عشوائية، كما باتوا يقصّون حكاياتهم، من وجهات نظر متغيرة وصاروا يبدؤون حكاياتهم، ويضعون خواتيمها، على نحو مفاجئ وبلا تمهيد[1].

ومن هنا بدأت بواكير نشأة الرواية الحديثة في الغرب، وذلك سنة 1910م، كما حددته "**فرجينيا وولف**"، أما "**كارثر**" فأرجعته الى سنة 1922م، تزامنا مع نشر رواية **(يوليسيس)** لـ"**جويس**" حيث كان من التجريبيين الذين شنوا ثورة ضد التقنيات القصصية الكلاسيكية منتقدا إسرافهم في الوصفية المادية، وإغفالهم لمجاهل العالم الباطني ، وله الفضل في اكتشاف الكثير من الإجراءات السردية الخاصة بتيار الوعي خاصة **(المونولوج الداخلي)** حيث نجده يقول: <<نحن نشعر أن الكلاسيكيين، استكشفوا العالم الفيزيائي إلى أقصى حدوده، ونحن الآن متلهفون إلى استكشاف العالم الخفي أو اللاوعي الأكثر إثارة، والكاتب الحديث يهتم بما هو افتراضي أكثر من اهتمامه بالفعلي، والواقعي، بل وبالهذيان غير المستكشف أكثر من العالم الرومانسي، أو الكلاسيكي، المطروق من قبل >> [2].

إذا لقد حركت الواقعيات الخاصة **بالسيكولوجيا**، و**النزعة الإمبريالية**، و**النزعة المادية** للنهوض بالبواكير الأولى للرواية الحديثة لدى " "**جوزيف كونراد**" **(Joseph Conrad)** في روايته **(قلب الظلام)** سنة 1902م، يصف فيها الحياة الفيزيائية، والحسية الحقيقية. و"**اديث وارتون**"**(Edith Wharton)** في روايته **(بيت المرح)** سنة 1905م؛ حيث كان الموضوع يدور حول الفقر والمال، وكان الهدف هو الكتابة على النظم الاقتصادية، أما "**وليم جيمس**" **(William James)** في مقالة بعنوان **(فن الرواية)** وذلك سنة 1884م، حيث نوه أنه بمستطاع الرواية خلق الواقع، وتحدث عن التفاصيل المشرقة للرواية و واقعيتها في مقالة أخرى بعنوان **(الرواية الجديدة)**.

1_ ينظر: جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة ، ص 47.

2_ ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

ولجعل الرواية أكثر التصاقا بالحياة، وتماشيا مع معالم الحياة الحديثة، كان لا بد من **تحديث الرواية**، ولتوضيح ذلك نأخذ مثال رواية **(السيدة دالاوي)** لـ "**فرجينيا وولف**" سنة 1925م، هي حكاية حقيقية تأسست عليها الرواية، حكاية عادية في يوم عاد فالانطباعات التي جالت في عقل السيدة دالاوي؛ والتي هي الحقيقة الأكثر جوهرية التي تكتشفها في انتقالات الحياة اليومية، و أحجياتها هي التي أبانت الحاجة إلى أشكال أساسية جديدة، باتت تمور بها الرواية الحديثة، والواقعيات السيكولوجية، الكامنة تحت سطحها والشعور بالحياة، والإحساس، واللحظة الراهنة والخيالات المتحركة، وكيف يرى المرء الحياة بالطريقة التي يراها بها، تلك بعض الوسائل التجريبية .[1]

معنى ذلك أن الرواية الحداثية قادرة أولا وقبل كل شيء، على امتلاك الوسائل الكفيلة بالتعامل مع الفوضى الكاملة، التي تسم الحياة الحاضرة، ومن ثم جعل السرد الروائي متسما بقدر مقبول، من الحرفنة الفنية بما يكفي لجعل الأديب، يبدو مكافئا للواقع، ومعادلا له[2]. ويظهر ذلك في روايات السيرة الذاتية؛ التي يقوم فيها الكاتب بسرد حكايته، بطريقة حيادية وهادئة، ووضوح مفرط، من بدايتها حتى خاتمتها، سواء كان ذلك بسرد الحياة الداخلية والجنسية، والمكتنفة بالعنف، والتي فصل فيها العقل عن الجسد، مثل رواية **(نساء عاشقات)** سنة 1920م لـ"**دي.إج.لورنس**" فرأى << أن الرواية يمكن أن تمد بجذورها، في الحياة الحسية، الحياة كما يشعرها الكائن البشري. فيمكنها عندئذ أن تبطل سطوة العقلنة المفرطة >>[3] .

1_ ينظر: جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة ، ص 88.

2_ ينظر: المرجع نفسه ، ص 97.

3_ المرجع نفسه ، ص 90.

وهذا ما يترتب عنه الرواية التي تختص بسرد **الحياة الذهنية للشخصية**، فنصغي إلى صوت الأنّات، والمشاعر، وذلك التصوير الجسدي، بدلا من الالتفات الى الكلمات، من جهة، ومن جهة أخرى، التباعد الذي جاءت به الحداثة، بين عقول الناس، ودوافعهم الجسدية والعاطفية، وربما يكون هذا من السلبيات التي أبطلت مفعول الرواية الحديثة في ذلك الوقت.

إلى أن جاء "**ارنست همنغواي**"(**Ernest Miller Hemingway**)، وأزال ذلك التعقيد الذي دعا إليه الكثير من الأدباء <<أن كونك حداثيا يعني أن تكتب بطريقة معقدة >>[1]. وذلك لخلخلة قناعة القراء الراسخة في ذواتهم، ومن ثم <<إرغامهم على رؤية الأشياء بطريقة جديدة، وابتغى الكتّاب ذاتهم، وذلك لجعل لغة الرواية معقدة لتتصادم مع فوضى الحياة الحديثة، ورأوا أن تجربة القراء ذاتها يجب أن تتماهى هي الأخرى مع التجربة المشوشة للحياة الحديثة>> [2]. وهذا يقودنا إلى **الروايات المتشظية** الجارفة لـ "**ويليام فوكنر**"(**William Cuthbert Faulkner**) في روايته **(الصخب والعنف)** سنة 1929م، و"**جان تووومر**"(**Jean Toomer**) في روايته **(القصب)** سنة 1922م، <<تعد من أكثر الأعمال انغماسا في النزعة التجريبية >> [3]. تحكي هذه الرواية عن موضوع الهجرة، بين الفضاءات الجغرافية لحياة الأفارقة الأمريكان، فتبدو الموضوعات مرتبطة مع بعضها خاصة وأن عناصر الهوية بين الأفارقة والأمريكان، متشظية يصعب لملمتها، وتلك هي المعضلة الأساسية في وصف الذات المتشظية للشخصية الرئيسة.

من وسائل تحديث الرواية أيضا تسجيل **حقيقي وكامل للتجربة الإنسانية**؛ في مرحلة كانت وظيفتها الأساسية تصوير الحياة الواقعية، إلا أن كتّاب الماضي ضنوا أنهم يستطيعون

1_ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة ، ص 93.

2_ المرجع نفسه، ص 93.

3_ المرجع نفسه، ص 93.

الإمساك بالواقع، في حين الكتّاب الحداثيون، توجب عليهم أن يتوقفوا طويلا عند التساؤل المنبعث من الوعي الذاتي: ما هو الواقع؟ وكيف نعرفه؟[1]

معنى ذلك أن الحداثة هي التي حددت اللحظة الراهنة، وكل ما يدفع إلى التغير فرواية **(ميرفي)** سنة 1938م لـ"**صامويل بيكيت**" (***Samuel Beckett***) فقد بدت <<موغلة في اللاواقعية، إلى حدود عصيبة حتى على الحداثة آنذاك>> [2]. لقد كان (ميرفي) بطل الرواية شخصية اغترابية لأسباب مجهولة.

ولأجل **تحديث الرواية** رفعت "**فرجينيا وولف**" شعار **الجرأة** و**المغامرة** و**إيديولوجيا التمرد** فتقول << بتنا نسمع صوت فؤوسهم، وسيكون هناك موسم من الإخفاقات والشظايا قبل الشروع في تشييد بناء جديد. هذا التهشيم والتحطيم، هذا المروق على التقاليد الصلبة كان السمة المميزة للنزعة الحداثية، وبخاصة في السنوات المبكرة منها، حيث توجب تفكيك كل الأشياء وإعادة تشييدها من جديد >> [3]. هذا يعني أن **الرواية الحديثة** قد خالفت كل تقنيات **الرواية الكلاسيكية**، مثل الحبكة، والأسلوب، والزمان والمكان، وكل ما هو متوقع في الرواية السائدة آنذاك.

ومع أهوال الحرب العالمية الثانية، انقلبت موازين الرواية الحديثة، وبات التشكيك في أشكالها التجريبية القديمة بأنها لا تستحق أعباءها، وأن انطواءها الذاتي تجاه الأفراد جعلها جديرة بتحمل أعباء الهزيمة والخذلان تجاه عزلها عن الواقع، وذلك لأن أهوال الحرب العالمية الثانية كانت أبعد من أن تستوعبها الرواية الحديثة، لأنها لم تطور وسائلها وأساليبها اللازمة للحصول على إجابة مقنعة للكتاب والقراء المستقبليين فيقول "**جورج**

1_ ينظر: جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 106.

2_ المرجع نفسه، ص 255.

3_ المرجع نفسه، نقلا عنه، ص 113.

لوكاتش"(Georg Lukacs) في هذا الصدد <<كان على الرواية الحديثة أن تكون أكثر تجريبية مما كانت عليه في تعاملها مع الزمن والمكان >> [1] . وربما كانت المشكلة الأساسية التي تواجه الرواية التجريبية أنها لم تكن تجريبية بالقدر الكافي للتعامل مع التخليقات المستجدة.

وللنهوض بالرواية كي تكون أكثر تجريبية، ظهر كتاب يدعون أنفسهم بـ**(الحرَكة)** سنة 1954م، من بينهم روايات **(حرَكة الشباب الغاضب)** و**(جيل البيت)** في إنجلترا وهدفها الإطلالة على جيل الشباب المهمش، والروايات الفلسفية التي جعلت الكتاب يقاربون موضوعة الوعي[2].

وظهر أيضا ما يسمى بحرب الطبقات في الأدب البريطاني سنة 1958م، وهو <<النزاع بين عالمين؛ العالم الطبقي للماضي، مع العالم اللاطبقي للمستقبل>>[3]. ويجسد ذلك "**آلان سيليتو**" **(Alan Sillitoe)** في روايته **(ليلة السبت وصباح الأحد)** سنة 1958م التي عكست تجاربه الشخصية وعلاقته بالتقاليد الأدبية السائدة.[4]

و"**كينجسلي أميس**" **(Kingsley Amis)** في روايته **(جيم المحظوظ)**؛ تهتم هذه الرواية بالطاقات الشبابية العظيمة، التي تنتهي إلى التمرد، المفتقد لغاية ما. عوضا عن الانغماس المؤثر، في أي نقد جوهري، مؤثر ضد الهياكل المؤسساتية القائمة. [5]

1_ جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، نقلا عنه، ص 232.

2_ينظر: المرجع نفسه، ص239.

3_ ينظر: المرجع نفسه، ص240.

4_ المرجع نفسه، ص 242.

5_ ينظر: المرجع نفسه، ص243.

وظهر ما يسمى **بالتجريب الجمالي الكيفي**، في أمريكا عند مجموعة شباب **(البيتز)** ونشأ هؤلاء في السياق نفسه الذي نشأ فيه جماعة الشباب الغاضب، السياق الذي بدت فيه القيم الثقافية ممزقة أو منحاه جانبا بفعل تداعيات الحرب التي استلزمت جهدا حيويا لصياغة تعبيرات جديدة تلائم حالة الاستياء السائدة[1]. وهو <<عدم التفريق بين الواقعي وغير الواقعي وبين الحقيقي والجمالي..>> [2] ومن أشهر الروايات التي روجت لهذا التجريب فصورت تجارب الحياة المتهورة، فكانت رواية **(أحدهم طار فوق عش الوقواق)** سنة 1962م لـ"**كين كيسي**" **(Ken Kesey)** من بين الروايات التي عملت على توطيد الرمزية الاجتماعية، أما رواية **(الناقوس الزجاجي)** سنة 1963م لـ"**سيلفيا بلاث**" **(Sylvia Plath)** فكانت تصور السخط والاستياء، وهو الشعور السائد في أمريكا خاصة بين الشعراء والكتاب.

واستطاعت الرواية الفلسفية جعل (رواية الأفكار) وسيلة للتجريب مع الشكل الروائي كما في <<الانعطافات الوجودية لدى "**بيكيت**"، والحرية اللامرئية لدى "**إليسون**"، والنزعات الأخلاقية لدى "**مردوخ**"...>>[3] لتشهد الرواية بعد ذلك؛ منعطفا في تاريخها، وتتطور من الرواية الحداثية إلى ما بعد حداثية.

المبحث الخامس: الرواية ما بعد الحداثية:

نشر "**جون بارث**"**John *Simmons* Barth**) في مقالته الموسومة **(أدب النضوب)** سنة 1967م؛ أن **التجريب الحديث** بات يعمل على إثارة الدهشة أو إحداث صدمة بطريقة مستحدثة غير هادفة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يوجد كتاب يكتبون كما لو أن الحداثة

1_ ينظر: جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 245.

2_ المرجع نفسه، ص 247.

3_ المرجع نفسه، ص 263.

لم تحصل أبدا، باتت طريقتهم في الكتابة تقليدية جدا، ومن هنا أصبح التجريب الحديث في العمل الروائي في هذه الفترة لا يرقى أن يلج إلى عالم القرن العشرين.

لكن "**بارث**" سرعان ما وجد تلك المسالك المفتقدة بعد عقد من كتابته عن **(أدب النضوب)** كتب **(أدب التجديد)**، معلنا أن الرواية استعادت بعضا من مهامها التجريبية. ولكن مستقبل الرواية غير مؤكد، خاصة وأن النزعة مابعد الحداثية، قد جلبت إلى ميدان الرواية نوعا جديدا متطرفا من التجريب المقترن برؤية تشكيكية.[1]

تمكنت الرواية من الاستجابة إلى الحالة ما بعد الحداثية عبر الطرق الأربع التالية: <<السلبية، المحاكاة الساخرة، الانعكاسية، الانكماش>>.[2] ومثال على ذلك **(كتاب في صندوق)** سنة 1969م للكاتب "**بي اس جونسون**"؛ ففي الكتاب سخرية وازدراء من خلال << تهشيم عباراته وإبطال شكله القياسي، وتحويله إلى ما يشبه لعبة عشوائية يمكن فيها اختيار فصول الكتاب بأي ترتيب، ومن غير قصدية مسبقة، محددة في الاختيار، ولم يكن ثمة روابط مؤكدة بين متن الكتاب والعالم الخارجي، بل جل ما ابتغاه الكاتب هو أن يترك للقارئ مع توقعاته حول ما يقرأ، لينتهي في خاتمة الأمر إلى حالة من الفشل الكامل لتلك التوقعات >>[3] ومثال آخر؛ كتاب **(النار الشاحبة)** للكاتب "**فلادمير نابوكوف**" **(Vladimir Nabokov)** الذي نشر سنة 1962م.

لقد نسفت الرواية ما بعد الحداثية، القناعة التي سادت لسنوات، واستحالت على الرواية الحديثة، بين تصوير الواقع كما هو، وبين تحريك معضلة اللغة الاتساقية، ولكنها

1_ ينظر: جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة ، ص 284.

2_ المرجع نفسه، ص 288.

3_ المرجع نفسه، ص 289.

في الوقت نفسه. حافظت على شيء واحد؛ هو تجريب شيء جديد، وأن التجريب في غياب تلك القناعة سيصبح شيئا مختلفا وغريبا ورواية باردة جدا.

ولكن هل قضت الرواية ما بعد الحداثية على الرواية الحديثة؟ وهل تعتبر الطروحات المتضادة للنزعة ما بعد الحداثية سبيلا لارتقاء الرواية أو حدا لنهايتها؟.

لقد اكتشف "**بارث**" مبكرا أن <<النزعة التشكيكية الصارمة والمتطرفة، والميل نحو السخرية والملاعبة النصية، وفقدان الثقة بالسرديات الكبرى، والنزعة الانعكاسية... كل هذه الأمور انقلبت لتستحيل مصادر إثرائية ساحرة للرواية الحديثة، الأمر الذي وسع في نهاية المطاف آفاق القدرات الروائية، في الإحساس بالعالم الحديث (...) وأنها أحدثت بداية جديدة لها>> [1].

ونأخذ على سبيل المثال، مجموعة من الروايات ما بعد الحداثية، التي استجابت لطروحات العصر، "**أنطولي بيرغيس**" في روايته **(البرتقالة الآلية)** سنة 1962م؛ يتحدث فيها عن بطل الرواية (أليكس) وهو مواطن نموذجي عاجز عن ابداء أية مظاهر عنيفة غير قادر على تذوق الفن، ونلمح إشارة في هذه الرواية أن الجهود المجتمعة المفترضة لجعل الأفراد أكثر تحضرا سيطالها الفشل في خاتمة الأمر.[2]

ليس هذا فحسب <<ففي حين ابتغى الروائيون المحدثون الأوائل توظيف الكلمات لتفكيك الحس البديهي بالأشياء، سعى الكتّاب ما بعد الحداثيين مثل "**بيرغيس**" استخدام الكلمات لتفكيك الحس البديهي بالكلمات ذاتها، بغية جعلنا أكثر وعيا بالموضوعة الحقيقية

1_ جيسي ماتز: الرواية الحديثة، ص291.

2_ ينظر: المرجع نفسه، ص294.

للمعنى >> [1] بمعنى الوعي بالرواية ذاتها وجعل اللغة الوسيط بين القارئ والواقع. بالإضافة إلى الحكي القصصي.

صارت الرواية الحديثة مملكة للفن العالي؛ بغية حماية الثقافة الشعبية دون التفريق بين ثقافتين (مرموقة ومغمورة) ولكن قد يعود الأمر سلبا على الثقافة الاستهلاكية، وقد يكون إيجابيا، بالنسبة للرواية الوطنية، لعلها تحظى بفرصة الاندماج ضمن النماذج الجديدة [2].

وتبدو رواية **(الضوضاء البيضاء)** سنة 1985م للروائي "**دون ديليلو**" **(Don Delillo)** أنموذجا للرواية ما بعد الحداثة، وموضوعها يدور حول ثقافة الاستهلاك بصفة عامة [3]

أما الرواية **ما بعد الكولونيالية** هي <<الرواية التي كتبها أفراد ينتمون إلى الثقافات، التي كانت خاضعة للهيمنة الكولونيالية من قبل، حيث يعمل هؤلاء الأفراد، الذين كانوا تحت الهيمنة الكولونيالية اللغوية، على إعادة هيكلة الرواية وبسرعة ملحوظة، كما يعيدون إعادة تأهيلها للظروف المحلية... مقتطفين مساحات شاسعة لأنفسهم في طلائع تلك الرواية >> [4] فكيف يمكن للرواية الحديثة أن تخدم المشروع ما بعد الكولونيالي؟

إذا يمكن للرواية الحديثة القيام بكتابة الروايات السياسية، ذاتها التي ساعدت في خلق التوجه الإمبريالي الحركي (الديناميكي) وعلى الروايات الكولونيالية، الإمساك بالحكاية، ثم إعادة سردها تبعا للسياقات الثقافية المحلية المستجدة. مع الحفاظ على نزاهة الآخر. وعدم المساس بأخلاقياته.[5]

1_ جيسي ماتز: الرواية الحديثة، ص294.

2_ ينظر: المرجع نفسه ، ص 308.

3_ ينظر: المرجع نفسه ، ص 308.

4_ المرجع نفسه، ص 326.

5_ ينظر: المرجع نفسه، ص 329.

فقد ركز العديد من الروائيين بؤرهم الروائية، على المعضلات التي يمكن أن تنشأ مع لحظة الاستقلال. مؤكدين أن هذا التحول لن يحصل بالسرعة المتوقعة.

ومع هذا التحول، والتطور، والتجديد، الذي وصلت إليه الرواية الحديثة إلى مرحلة ما بعد الحداثة، فهل يمكن لها أن تستمر في خضم التحولات التي تطرأ على العصر؟ أم أنها ستقف عند هذه النقطة؟ أم أن هناك من الكتّاب من يحمل الشعلة، ويطور مسار الرواية لتبقى فنا مهما في مسار الحياة الأدبية؟.

هذا من جهة تطور الرواية، وتحولها في الغرب الأوروبي، والأمريكي، أما عند العرب فهل يمكن أن نعتبر أن لهذا الفن، خصوصيته العربية أم الغربية؟ وإن كان كذلك فهل هناك من أكمل في المسيرة الحداثية لتطوير الرواية؟ أم أن الأعمال الروائية العربية انحدرت من حداثة غربية لتجد نفسها محاطة بأسلاك التقليد.

المبحث السادس: الرواية السير ذاتية في الوطن العربي:

قبل التطرق إلى الرواية التجريبية في الوطن العربي، لا بد من رصد البواكير الأولى التي مهدت لولادة التجريب الروائي، فكانت البداية الأولى مع رواية السيرة الذاتية، فهناك من يعتبر أن رواية السيرة الذاتية؛ هي تداخل بين فن السيرة والرواية، وهناك من قال بأن السيرة هي الرواية، والرواية هي السيرة، إلا أن نظرية الأجناس الأدبية، ترى أن الفنين **(الرواية والسيرة)** يشتركان في بعض الخصائص، ويختلفان في بعضها، على الرغم من ذلك. إلا أن رواية السيرة ظهرت عند العرب في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر سنة 1847م، وما

بعدها، وتطورت نتيجة التأثر بعاملين الحنين إلى الماضي، ومحاولة الاندماج فيه مرة أخرى، والافتتان بالغرب والخضوع لهيمنته [1].

وكانت البداية الأولى لظهور فن الرواية، بصفة عامة في مصر، حيث ارتبطت الرواية المصرية والعربية عامة بالطبقة الوسطى في أواخر القرن التاسع عشر، وارتبطت أساسا منذ بداية نشأتها <<بمحاولة إبراز الهوية القومية، وبلورتها في مواجهة الآخر الغربي المستعمر>> [2]. وأصبحت الرواية العربية ذات مقاييس غربية.

ويعتبر كتاب **(الأيام)** لـ"**طه حسين**" الذي نشره سنة 1926م. أول نص تأسيسي لكتابة السيرة الذاتية في الأدب الحديث، وسار على منواله "**ميخائيل نعيمة**"، في روايتيه **(مرداد)**و**(لقاء)**، و"**المازني**" في كتابيه **(ابراهيم الثاني)** و**(ابراهيم الكاتب)** و"**العقاد**" في كتابه **(سارة)** و"**توفيق الحكيم**" في كتبه **(عودة الروح)** و**(يوميات نائب في الأرياف)** و**(عصفور من الشرق)** و "**سهيل ادريس**" في **(الحي الاتيني)** و"**لويس عوض**" في **(العنقاء)**. أما كتاب الرواية المعاصرة نذكر أمثال "الطيب صالح"، "حنا مينة"، "محمد شكري"، "عبد الله الطوخي" و"جمال الغيطاني"...

المبحث السابع: التجريب الروائي العربي:

إن الحديث عن التجريب الروائي العربي هو الحديث عن نكسة جوان 1967، أو ما تسمى باللغة المشرقية بنكسة حزيران، فالحديث عن هذه النكسة هو حكاية تصدع في الأبنية السياسية والاجتماعية والإيديولوجية والأدبية والفنية للأمة العربية، وكشفت هذه الأزمة النقاب عن الواقع العربي المتأزم، فأصبح المثقف العربي في حيرة وشك وريبة جراء التصدع الذي

1_ ينظر: عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، دار توبقال للطباعة والنشر، القاهرة (د.ط) 1993م، ص 54.
2_ المرجع نفسه، ص 5.

عاشه في تلك الفترة، فاتجهت الكتابة الروائية نحو الذات العربية، وراحت تؤنبها وتجلدها بسياط حادة لعلها تكفر عن ذنبها في ما آلت إليه الأوضاع، في تلك النكسة والتي أطلق عليها البعض مصطلح (الهزيمة) .

فإذا كان الخطاب العربي قبل النكسة <<يتسم بالمغامرة والمبادرة، خطاب قادر على النهوض وعلى مواجهة المستقبل، فإن ما بعد 1967، وبعد الهزيمة الإيديولوجية التحررية الكبرى، أصبح يتسم بضبابية الحدث عن النهضة والتقدم، إن الملتبس في زمن الانحدار يحاصر الواضح ويهزمه>>[1]

تعتبر سنة 1967 هي الحد الفاصل بين مرحلتين في تاريخ الرواية العربية، فمع الهزيمة سقطت قيم كثيرة، وحدثت خلخلة في الأبنية الجمالية والتعبيرية والفنية، وهل هذا يسمى تمردا على المألوف؟ أم أن الظروف التي جاءت بها النكسة هي التي فرضت على الرواية تلك التحولات؟.

لقد صاحبت النكسة ما يسمى بالتجريب وهو تجاوز المألوف، هي مرحلة الكينونة المكتملة، في ظل هذه المرحلة قفزت الرواية العربية بكل حماس نحو أفق التجريب واستحداث تقنيات جديدة، مما وضع الرواية العربية في حالة جدلية، مفادها خوض غمار الواقع الجديد بكل انكساراته، تماشيا مع آفاق فكرية وفنية متميزة.

فالتجريب الروائي في الرواية العربية فتح لها آفاقا واسعة تهتم بهواجس الفرد، وهمومه فكان التجريب ثوريا جارفا إذ <<تقدمت الرواية العربية لتثير الأسئلة المربكة، التي تختنق

1_ سامية حامدي: التجريب السردي مقاربات في الروايات المغاربية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم تخصص أدب حديث، إشراف محمد لخضر زبادي، جامعة الحاج لخضر باتنة 1 كلية اللغة والأدب العربي والفنون، سنة 2018/2017، ص 35.

في حلق المواطن، من خلال نصوص اقتربت، أكثر فأكثر من الخطوط الحمر، لا سيما فيما يتعلق بثالوث السياسة، والدين والجنس... فاستنطقت الجسد وشهواته، واللاوعي ومكبوتاته والمجتمع وعلاقاته الزائفة، وقيمه المترهلة، والتاريخ وخياناته...>> [1]. وبهذا التجاوز حققت الرواية العربية تجريبيتها وحداثتها.

بناء على ذلك تستمد الرواية العربية، حداثتها الفعلية من نزوعها في الفترة المعاصرة إلى التجريب؛ تحت وعي نظري، بضرورة نحت شكل روائي عربي جديد. لم تكن بعيدة عن الأوضاع السياسية، والاجتماعية والإيديولوجية، فكانت الأقلام الإبداعية، تكتب في هذه المجالات، متأثرة بمرحلة النكسة، ولكنها في الوقت نفسه، لم تكن منغلقة عن نفسها، بل إن الكثير من الكتابات العربية، تأثرت بالرواية الحداثية الغربية، لتترك الرواية العربية بصمتها في الرواية المغاربية، حتى وإن كان لكل رواية منبتها الخاص.

المبحث الثامن: تحولات الرواية المغاربية من مرحلة التأسيس الى مرحلة التجريب:

يعتبر فضاء المغرب العربي فضاء شاسعا، تكثر فيه الأحداث الجيو سياسة، والذي كان عبارة عن مستعمرات عرفت العديد من التقلبات؛ إذ ظهرت على إثر الاستعمار حركات تحررية، مع مطلع القرن العشرين، فكانت حافزا لإيقاظ الوعي، ولفت الانتباه إلى وحدة الفضاء المغاربي، من أجل التضامن وإجلاء الاستعمار، وتحقيق الاستقلال، فالمغرب العربي هو بلد له عمق تاريخي وإسلامي، فهو <<يمتد من بنغازي شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، ومن البحر الأبيض المتوسط شمالا، إلى نهر السينغال والصحراء الكبرى جنوبا، ويكون مجموعة سياسية جهوية تتألف رسميا ابتداء من فبراير 1989، من خمس

1_ سامية حامدي: التجريب السردي مقاربات في الروايات المغاربية ، ص 37.

دول ذات سيادة هي ليبيا و تونس والجزائر وموريتانيا، تقيم على امتداد طوله 4000 كم من الشرق إلى الغرب وفي مساحة تقدر بحوالي ستة ملايين كلم>>[1].

على الرغم من التجزئة الإقليمية التي عهدها المغرب العربي، إلا أن التقارب اللغوي والديني، يظل عاملا مهما في تعزيز الروابط الأخوية المغاربية على السواء، إننا <<نلمس ذلك في مختلف التعبيرات الفنية والثقافية، ونلمسه في الأدب والشعر وكذلك في طريقة بناء البيوت، وطريقة السكن والزراعة والتبادل>>[2] إلا أن لكل مغاربي، طريقته في الكتابة ولكن ذلك لا يؤثر أبدا على وحدة المرجعيات، التي يستقي منها الأديب المغاربي تصوراته الوجدانية، والفكرية، ووسائل التشخيص للذات وللعالم، وتتمثل هذه المرجعيات في أربع مستويات هي <<الدولة، الأمة أو الوطنية، العروبة، والإسلام>>[3]. بالإضافة إلى المرجعية الأمازيغية التي أصبحت عاملا مهما للروائي المغاربي الأمازيغي، الذي يكتب وفق البيئة التي انحدر منها وعاش فيها، وذلك في تشخيص الشخصيات الروائية، والفضاء العام واختيار العناوين الروائية، ... وغير ذلك من التمثيلات الخطابية في روايته الحداثية.

فهذا التداخل في المرجعيات، يفتح الآفاق للمغاربي على الحرية، والتفتح على الآخر سواء كان عربيا أم غربيا، ولذلك تأثرت الرواية المغاربية، بالرواية المشرقية، والغربية على السواء، فانتقل الفن القصصي من الغرب، عن طريق الترجمة إلى بلاد المشرق، وانتقل الأدب المشرقي، إلى المغرب عن طريق المجلات والصحافة، فكانت الروايات المادة الأساسية للنشر. حيث عرف الأدب المغاربي بداياته التحديثية الأولى منذ الاستقلالات في سبعينيات القرن العشرين؛[4] فكانت المواضيع الأدبية تدور حول قضايا الثورة والالتزام، فكانت

1_ عبد الحميد عقار: تحولات اللغة والخطاب، ص 11.
2_ المرجع نفسه، ص 13.
3_ المرجع نفسه، ص 14.
4_ ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

القصة والشعر، أسهل طريقة للتعبير عن ذلك؛ لأنها كانت تنشر في الصحف، أما الرواية فشهدت نموا واسعا في ثمانينات القرن الماضي. لقت رواجا واسعا من حيث القراءة، والنقد فاتجهت هذه الرواية نحو تشخيص تمزقات الفرد واستعادة عالم الطفولة، والانشغال بتأمل الكتابة في ذاتها في حقبة اتسمت بتنامي الشعور بخيبة الأمل أمام انكسار المشاريع الكبرى للتغيير والثورة. مثلما اتجهت هذه الرواية برفض الواقعية الموروثة عن القرن التاسع عشر (19) وتشييد أشكال جديدة، مولدة وتجريبية، وذلك بعدما ظلت خلال الستينات والسبعينات حبيسة انشغالها بتصوير الصراعات الوطنية، من منظور اجتماعي أطروحي أو نقدي إشكالي في الغالب الأعم.[1]

وهكذا لقد شيد الخطاب المغاربي، خصوصية تميزه عن باقي الخطابات العربية فكانت الرواية المغاربية، هي الجنس الأدبي الوحيد القادر على تجسيد تلك الخصوصية وفيما يلي موجز لأهم ملامح تجارب الكتابة في الرواية المغاربية:

أ_ الرواية التجريبية في تونس:

ظهر في تونس أول عمل روائي، على يد "**صالح السنوسي**" في روايته **(الهيفاء وسراج الليل)** سنة 1906م، ثم تلتها رواية **(الساحرة التونسية)** سنة 1910م لـ "**الصادق الرزوقي**" ثم "**أحمد الدوعاجي**" في **(جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط)** سنة 1935م

ثم بدأت تظهر طلائع التجريب أو النزعة العصرية في الأدب –كما يعتقد عبد الحميد عقار– في تونس في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، حيث لقي رواجا واسعا لدى الأدباء والنقاد التونسيين، والمؤشرات التي تدل على ذلك <<حدة التمرد المعلن على الأشكال والقوالب القائمة، وما يكتنف الكتابة أحيانا في غموض مبالغ فيه يكاد يتحول إلى ما يشبه

1_ ينظر : عبد الحميد عقار: تحولات اللغة والخطاب ، ص 21، 22.

الاستيحاء السوريالي، دون سياق مقبول>>[1]. وهذا ما يميز الرواية التونسية، في إعلان تجريبيتها مبكرا.

غير أن للتجريب إرهاصات برزت إلى الوجود، قبل هذه الفترة بكثير حيث تشير الدراسات إلى <<أن الجذور الأولى لنزعة التجريب في الكتابة الروائية نجدها ماثلة في كتابات الأديب "**محمود المسعدي**" التي أنجزها في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينات من القرن الماضي ويمثلها نص **(حدث أبي هريرة قال)** سنة 1940، و**(مولد النسيان)** سنة 1945، وهما جديران بأن يمثلا الريادة لهذا المسعى الروائي البديل، الباحث عن تجاوز النموذج التقليدي، في الكتابة الروائية من خلال تمثل أشكال التراث، وتوظيفها إبداعيا بعيدا عن المحاكاة>>[2]

فالتجربة الروائية للعملين السابقين جعلت من "المسعدي"، رائدا للتجريب في المغرب العربي، حسب ما يراه الناقد التونسي "**بوشوشة بن جمعة**" إذ يقول <<وإن كانت تجربة الأديب التونسي "**محمود المسعدي**"، تعد في الحقيقة نقطة انطلاق التجريب في الكتابة الروائية المغاربية، والعربية على حد سواء، وذلك في روايته **(حدث أبو هريرة قال)**>>[3] ثم تلتها بعد ذلك رواية **(الإنسان صفر)** لـ "**عز الدين المدني**" سنة 1968

ومع هذه المحاولات الفردية، التي تعتبر طفرة حداثية لتفجير الطاقة التجريبية؛ في تونس إبان السبعينيات وبداية الثمانينات <<وخلال الثمانينيات اتجهت الرواية التونسية نحو التجريب، وتفجير الأشكال التقليدية في الكتابة الروائية. وقد تبلور هذا النزوع التجريبي والحداثي، في سياق عودة الكتّاب، إلى الاهتمام بالبحث عن الذات، وإعادة بناء الهوية عبر

1_ عبد الحميد عقار: تحولات اللغة والخطاب ، ص 83.

2_ بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربة للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999م ص 54.

3_ سامية حامدي: التجريب السردي مقاربات في الروايات المغاربية ، ص 54.

محاورة الأنا والآخر، تراثا كان أو غربا>>[1]. فظهرت عدة روايات تجريبية مثل **(الرحيل إلى الزمن الدامي)** لـ "**مصطفى المداييني**" 1981، و**(ن)** 1983، و**(أعمدة الجنون السبعة)** لـ "**هشام القروي**" 1985، و**(النفير والقيامة)** لـ "**فرج الحوار**" 1985، و**(مراتيج)** 1985 و**(تماس)** 1995، لـ "**عروسية النالوتي**"، و**(توقيت البنكا)** 1992، لـ "**محمد علي اليوسفي**"، و**(التاج والخنجر والجسد)** 1992، و**(راضية والسرك)** 1998 لـ "**صلاح الدين بوجاه**"، و**(الدراويش يعودون إلى المنفى)** 1992، و**(القيامة الآن)** 1994، و**(شبابيك منتصف الليل)** 1996 لـ "**إبراهيم الدرغوثي**"، و**(أرخبيل الرعب)** 1994، و**(حفيف الروح)** 2001، لـ "**ظافر ناجي**"، و**(في انتظار الحياة)** 1998 لـ "**كمال الزغبابي**". وغيرها من النصوص التي يغلب عليها طابع التجريب، في تعرية الذات وكشف المسكوت عنه واستحضار العجائبي.

ومع ذلك تبقى الرواية التونسية، كغيرها من الروايات المغاربية، من حيث التداخل الأجناسي. أمّا ما يميزها عن غيرها في اقتدائها بالرواية المشرقية والغربية، هو اتجاهها نحو مسائلة شكلها، وممارسة اللعبة السردية أمام القارئ مغرية إياه بالمشاركة في هذه اللعبة.[2]

بالإضافة إلى الأعمال الروائية ذات الحقل التجريبي المرتبط بالمرجعية السياسية نجد رواية **(سعادته.. السيد الوزير)** لـ "**حسين الواد**" 2011، تعتبر هذه الرواية تجسيدا لسيرة الفساد الحكومي. وهناك روايات تحمل جرأة ساردها وتصوير المجتمع التونسي بكل عيوبه ومآسيه، هي روايات "**كمال الرياحي**" **(نوارس الذاكرة)** 1999، و **(سرق وجهي)** 2001 وهي عبارة عن أعمال قصصية، ورواية **(المشرط)** 2002، فزت بجائزة الكومار الذهبي 2007، لأفضل رواية تونسية. و**(عشيقات النذل)** 2015 و **(الغوريلا)**2011 و **(واحد**

1_ عبد الحميد عقار: تحولات اللغة والخطاب، ص 32.
2_ ينظر: سامية حامدي: التجريب السردي مقاربات في الروايات المغاربية، ص 55.

صفر للقتيل)2018 وصدر له مؤخرا رواية **(البريتا يكسب دائما)** 2019. إذ كانت رواياته تعمل على بث التشويق في روايات تجريبية متشظية، كأنها قصص مستقلة عن بعضها والقارئ هو الذي يجمع هذه الشذرات المتفرقة، معتمدا على اللغة والموضوع الذي يوحد الرواية.

فالرواية التونسية بصفة عامة تبقى متفردة ومتميزة في الحقل المغاربي، ناهيك عن تأثرها بالروايات الغربية، أو المشرقية، أو حتى المغربية، في حد ذاتها، كما سنتحدث عن ذلك في رواية **(الطلياني)** _التي تحصلت على جائزة البوكر 2015_ لـ "**شكري المبخوت**" الذي تعتبر روايته امتدادا تناظريا يتناص مع الرواية المغربية، خاصة روايات "**عبد الله العروي**".

ب_ الرواية المغربية بين التأسيس والتجريب:

أمّا في المغرب فكانت البداية الأولى لظهور الرواية في مجلات وجرائد على شكل (الرواية المسلسلة) أو (رواية العدد)، وعلى سبيل المثال نسوق الروايات التالية:

_ لصوص المقابر، نشرت من 18 فبراير الى 30 مارس 1914م.

_ روحي فداك، من فاتح أبريل الى 16 ماي 1914م. [1]

وكانت تنشر بأسماء مستعارة **(كالأديب الحالم)** مثلا. << وأغلب روايات هذا العدد ضاقت بالوصف المسهب لمشاهد الطبيعة وللمغامرات الفروسية، فإن هذه النصوص وضعت أمام

[1] –ينظر: أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية، مطبعة المعارف الجديدة الرباط، ط1، 2000م، ص 89، 90.

كتابنا الخيط الأول للسرد الحديث الذي أضافوا له خيوطا، ومن منطلقه نسجوا ابتداء من العقد الأربعيني أول رداء للقصة القصيرة، بل ربما للرواية >>[1]

وتعتبر النقلة التحديثية في أدب المغرب كمسار انعطاف، أو نقطة تحول حددت تغيرات في الفن الروائي والسردي عموما، له علاقة بالسياق الاجتماعي والتاريخي لبلاد المغرب فكانت البدايات الأولى لفن الرواية في المغرب تعتمد في ذلك على تقسيم الفترة الفنية الى مرحلتين.

- المرحلة التأسيسية

وهناك من ربطها بالمرحلة الواقعية، وتمتد زمنيا من تاريخ صدور أول عمل قصصي في فترة الأربعينيات، فقد أبانت النصوص السردية الأولى، المنشورة بين 1940و1950م مشهد كتابة مفككة وساعية في الوقت نفسه نحو التماسك الفني[2]؛ ولا ننكر بأن المحاولات الأولى في المغرب اتخذت طريق (المقالة)، وذلك لتحرر الكاتب من معوقات النشر وبدت وسيلة يعبر بها عن مشاعره وأحاسيسه، وشرع فيها الأديب المغربي يتدرب على القص الفني فكانت الحقبة التي ذكرناها سابقا حقبة سجلت طموح الانتقال إلى التحديث الأدبي واكتست أهمية في صوغ نموذج الأدب السردي بمحصلة الرؤية الواقعية المحمولة فيه. [3]

ولعل من الأسباب والممهدات لظهور الكتابة في هذه المرحلة هو دعوة الأدباء في مختلف إبداعاتهم إلى القطيعة مع التراث الثقافي في مرحلة الاستعمار؛ << فمنذ خمسينيات القرن المنصرم ارتفعت أصوات وظهرت كتابات، وإبداعات تؤشر على ما يشبه القطيعة مع

---

[1] – أحمد المديني، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية، ص 90.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 91.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 93.

التوجهات الثقافية، والإبداعية، التي ازدهرت في مرحلة مقاومة الاستعمار، وانكبت على إحياء التراث وقيم الهوية الوطنية وروح الممانعة>>[1] .

فعلى الرغم من الظهور المبكر للكتابة في المغرب مقارنة بنظيراتها المغاربية الأخرى (تونس ليبيا، والجزائر) إلا أنها تبقى متأخرة بالنسبة لبلاد المشرق، ويرجع بعض الباحثين تعثر عملية تطوير الكتابة الروائية المغربية، في تلك الفترة المبكرة إلى العوامل التي صاحبت مرحلة مطلع الاستقلال المغربي المتأثرة بمخلفات الاستعمار. [2]

ومن جهة <<انشلال الثقافة في أهم حقولها على إثر المشكلات التي عصفت بكامل المغرب ومن بينها المسألة البربرية والأزمة الاقتصادية، وابتلاع الإدارة لكل الأدباء والمبدعين، في مرحلة أصبحت فيها مهنة الكتابة ضربا من الترف، في بلد هو في أشد الحاجة إلى اقتناء أسس الثقافة الصحيحة، التي تضع حدا لتسلط الجهل والأمية >> [3] من جهة أخرى.

إن تأخر ظهور الرواية العربية عموما، مغربية كانت أو مشرقية، أمر طبيعي يجد تبريره في تخلف الشروط التاريخية الملائمة، ويؤكده الغياب الفعلي، للرواية في التراث القومي رغم ما يذهب إليه البعض، من توافره على أشكال (ما قبل روائية). لهذا كان طبيعيا أن تتصف أغلب أعمال هذه المرحلة، بما أسماه أحد النقاد بـ(الاذقاع الفني.. والمحاكاة الحرفية لبعض النماذج المشرقية المتجاوزة). كما هو الحال بالنسبة **(لأمطار الرحمة)** لـ "**عبد الرحمن**

---

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطباعة والنشر، دبي، ط1، 2001م، ص 53..

[2] – ينظر: بن جمعة بوشوشة: إتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 110.

[3]– المرجع نفسه، ص24.

المريني"، و**(غدا تتبدل الأرض)** لـ "**فاطمة الراوي**"، و**(بوتقة الحياة)** لـ "**البكري السباعي**" و**(إنها الحياة)** لـ "**محمد البوعناني**".[1]

وهو الأمر الذي جعل الرواية المغربية تشكو من ضعف فادح، في المضامين والأشكال وقد اقتصرت مضامين روايات هذه المرحلة بشكل عام على:

أولا_ امتزاج الروائي بالسير ذاتي [2]: فكانت البدايات الفعلية لكل أديب هي السيرة الذاتية وبعدها يبدأ الأديب، بالتفاعل مع الأشكال الأخرى كرواية **(في الطفولة)** 1956م لـ "**بن جلون**"، وغيرها. **ثانيا – حضور الآخر. ثالثا – اعتماد قواعد الكتابة الكلاسيكية.**

وهذه الملابسات من شأنها أن تبحث عن أسباب اشتمال تلك الكتابة السردية، على خصائص شكلية ومضمونية تربطها بالواقع المغربي، إلا أنها تخلط في التعبير عنه بين الروائي والسير ذاتي، ويتداخل فيها الذاتي بالموضوعي والخاص بالعام بشكل غير متوازن.

من هنا يمكن القول إن الكاتب في هذه المرحلة حذا حذو الآخر الغربي، في اقتناء مادته على الواقع المغربي، وهو نفس ما ذهب اليه "**عبد السلام الحيمر**" في كتابه **(النخبة المغربية وإشكالية التحديث)**، حيث قال <<عندما كانت النخبة المغربية، تفكر في أزمات المجتمع المغربي وانحطاطه، محاولة إيجاد حلول لها. كانت تفكر في أزمات المجتمع المغربي، وانحطاطه محاولة إيجاد حلول لها، كانت تفكر تحت سلطة مرجعية مزدوجة أحدهما لنموذج سلفي تقليدي(...) والآخر لنموذج سلفي أوروبي غربي، اقتنعت النخبة

1 _ ينظر: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص 102.

2 _ ينظر: المرجع نفسه، ص24.

المغربية من خلال هزائمها المتكررة، على يده. ومشاهداتها لمظاهر قوته، أنه جدير بالاقتداء فأصبح نموذجا، نقيس عليه مشاكل ومشاغل حاضر دولتنا ومجتمعه >>[1].

من هنا يمكننا القول والاعتراف بأن الكتابة الروائية، في هذه المرحلة مرتبطة أشد الارتباط بالواقع المغربي ومن منظور ابستمولوجي، فإننا نتصور الواقعية في هذا الإطار باعتبارها اختراقا لضوابط احتفظ بها طويلا، وترسخت رسوخا شديدا حارسة التقاليد بعين لا تنام وداعمة لقيم ماض آيل إلى الزوال [2].

وبحلول عقد الستينيات من القرن العشرين ويسميها النقاد **مرحلة التعلم** تغير شكل ومضمون الكتابة الروائية بالمغرب الأقصى. خاصة وهو العهد الذي شهد المولد الحقيقي للرواية المغربية، التي راحت تنخرط أكثر فأكثر في صميم القضايا التي يطرحها المجتمع مما أعطاها نضجا عمق وعيها بمسألة العلاقة، بين الوعي التاريخي، والكتابة الإبداعية فابتداء من مطلع العقد الستيني تحدد المشهد السياسي، والثقافي تواجه إيديولوجيتين أولاهما تلك التي كانت معبرة عن فكر واختيارات البورجوازية الوطنية، وثانيهما عن تطلعات الطبقة الوسطى، الآخذة في التشكل والوعي بواقعها، علما بأن هذه الأخيرة كانت من جهة تصوراتها مضمرة في الأولى، وعلما، أيضا بأن تحدد شروطها الاجتماعية، والفكرية نحتت بصورة تدريجية. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الخطابات الأدبية الدائرة في فلكيهما. ويبقى أن التماثل على صعيد التشابه، في القيم المعبر عنها بين الخطاب الإيديولوجي

1_ عبد السلام الحيمر، النخبة المغربية وإشكالية التحديث، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، 2001م ص، 174، 175.

2 – ينظر: أحمد المديني، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية، ص 63.

والخطاب الأدبي، سيبرز بوضوح، وهذا في الوقت الذي كان الكتاب يترنحون، بعد في مدار تجديد الكتابة وتملك طرائق الأنواع الحديثة فيها. [1]

ومن هذا المنظور تشتمل الرؤية الواقعية، على العلاقة بين النص الأدبي، ومحيطه الاجتماعي – السياسي، فكان باعثا للإنتاج القصصي – الروائي بالمغرب، ومن المكونات والخصائص التي تتميز بها هذه المرحلة << أن الواقعية تشتغل هنا بصيغ التقنية السردية والطرائق الأسلوبية، وبتأثير الإبداعية الفردية للكتاب>> [2]. معنى ذلك أن << الرؤية (الرؤى) الواقعية لا تستطيع كما لا ينبغي لها أن تقف عند حدود وحدة التيمه (التي تشمل المضمون أيضا) ولا في الإطار المرجعي خارج النص (ميدان النثر الاجتماعي والخطاب الإيديولوجي). بل تصاغ بالتجسيد النصي المتلفظ بهذه العناصر مخصصا طبيعة الرؤية أي واقعية الكتابة>> [3].

ويربط الباحث المغربي "**محمد برادة**" تبخيس متن التأسيس للجانب الجمالي، بالآثار الجانبية الناتجة عن الشحن الإيديولوجي، الذي عرفه المغرب حينها؛ حيث سجل أن من آثار ذلك الشحن، تضخيم دور الكتابة تحت شعار (الأدب الملتزم) والهادف وهو الشعار الذي وجه الكتابة الروائية، وحدد لها أفقا أوليا: تحقيق الواقعية بوصفها جواز مرور الى الجمهور الواسع، وإلى منطقة الأدب الجاد الملتزم بقضايا المجتمع >> [4].

أما الباحثة المغربية "**فاطمة أزرويل**" فقد عللت تراجع الوظيفة الجمالية، للمتن ذاته باهتمام غالبية المبدعين << أولا بالجانب الإيديولوجي الصرف في مفهوم الرواية لدى

---

1 – ينظر: أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية ، ص 64.

2 – المرجع نفسه ، ص 66.

3– المرجع نفسه، ص66.

4 – المرجع نفسه، نقلا عنه، ص 104.

لوكاتش. والتركيز بذلك على جانب المضمون في النقد الروائي دون سواه. وثانيا إلى اعتماد الجانب السلبي الذي ميز نظرية الرواية بصفة عامة لدى لوكاتش: أي (التصلب) ويظهر ذلك جليا في تشبث بعض النقاد بما أسموه (قواعد الرواية) ورفضهم لكل تجريب في مجال الكتابة الروائية، وحجبهم لكل عمل روائي يكسر القواعد المتعارف عليها >> [1].

أما الناقد السوري "محمد عزام" فقد توصل إلى نتيجة مفادها << أن الرواية التقليدية المغربية، كانت قفزة فنية كبيرة من أدب المقامات، والمقالات، والاعترافات، إلى بناء الرواية الواقعية الحديثة. ولاريب في أن التجربة الحياتية والفكرية للروائيين التقليديين المغاربة، كانت صادقة ومعبرة، عن المرحلة التاريخية المقصودة، ولكن استمرار هذه الرؤية في ظل ظروف مستجدة أمر يسقط الأدب في متاهة الاجترار والتكرار؛ إذ لكل مرحلة حضارية قضاياها ومشكلاتها الخاصة بها، والتي تتطلب رؤى فكرية وفنية مستجدة، مما يجعل الرؤية التقليدية تبدو شائخة وغير معبرة عن روح الجيل الجديد وآماله>> [2].

لقد أراد "**محمد عزام**" أن يقول بأن لكل عصر تجربته الخاصة، وأن الأدب في المغرب قد تطور ولكن تطوره بطيء، لدرجة أن التيار الواقعي في حد ذاته قد تطور إلى الاتجاه (الواقعي الطليعي) الذي يتجاوز التقنيات السردية التقليدية، إلى أخرى فنية مستحدثة تبعد الأدب عن دائرة التكرار للأساليب الكلاسيكية.

ويتميز "**عبد الله العروي**" بحسب "**محمد عزام**" كونه << من أبرز ممثلي الرواية الطليعية التي استخدمت الشعرية (...) من معين تجربته الذاتية، ومعاناته المرة مثاقفته مع الغرب الحضاري، وعلى أرض الوطن، فصور انكسار الأحلام والرؤى الحضارية على

1 – أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية، نقلا عنه ، ص 105.

2 – محمد عزام، وعي العالم الروائي، دراسات في الرواية المغربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط) 1990م، ص 199.

أرض الواقع المعادي، من خلال تقنية روائية، تتعامل مع قارئها بلغة روائية مرهفة وشعرية>> [1].

إن روايات "**عبد الله العروي**" خاصة روايتي **(الغربة، واليتيم)** عند "**محمد عزام**" تمثلان البداية الجديدة التي مارست خرق الطبقات التحتية للمتن التأسيسي، واستطاع العروي أن يسرب الواقعية الجديدة في شرايين رواياته بطريقة يحتذى بها.

فكانت رواية **(الغربة)** الصادرة سنة 1971م، كمشروع روائي قام فيه صاحبه بصياغة المنطلقات صياغة تتناسب مع العمق الإشكالي المجتمعي، تتم فيها الموازنة بين الخطابين التاريخي والروائي. فعملت هذه الرواية على لفت انتباه النقاد بشكل مغاير لما كانت عليه الكتابة. خاصة تلك الشخصية التي توارثتها رواياته الثلاث **(الغربة واليتيم وأوراق)** فجعل العروي من الزمن والمكان، امتدادين للشخصية الروائية، على عكس رواية **(دفنا الماضي)** التي تعتمد طريقة العرض التقليدية التي تقدم الزمن والمكان منفصلين عن الشخصية والحدث.

معنى ذلك أن روايات "**عبد الله العروي**" هي الأنموذج الذي اخترق شرايين الرواية التقليدية ليخرج بولادة جديدة للرواية المغربية عبر مخاض عسير وأطلق عليها النقاد اسم (الرواية التجريبية)

– **مرحلة التجريب:** وتمتد هذه المرحلة زمنيا من تاريخ صدور أول رواية **تجريبية** إلى اليوم.

والتجريب الروائي عند "**محمد الشيكر**" هو << البحث عن رواية جامعة تنعكس فيها بنية المجتمع الحديث، بطبقاته وأصواته المتعددة، وأساليبه السردية المختلفة وشعرياته

[1]– محمد عزام، وعي العالم الروائي، دراسات في الرواية المغربية ، ص 199.

وخبراته الاستطيقية الكائنة والممكنة، المتدافعة والمتمانعة>>[1]. بمعنى أن التجريب الروائي مرتبط بتحولات المجتمع وتطوراته، والتعمق في التجربة الذاتية للروائي.

ويرى "**لطيف زيتوني**" أن هناك فرقا بين الرواية التجريبية والتجريب الروائي؛ << فالرواية التجريبية عمل تغييري ينطلق من وعي الكاتب، ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرواية. أما التجريب الروائي فهو فعل محدود داخل مفهوم الرواية السائد يعبر به الكاتب عن ذوق شخصي في التأليف، أو التصوير، أو اختيار الموضوع، ويستقي أشكاله من نفسه، أو من تجارب حاصلة خارج بيئته >> [2]

نستنتج من هذه التعريفات أن الكاتب الروائي الحداثي، لا ينقطع أبدا عن البحث عن كل ما هو جديد أو حداثي، وبالتالي تقوم حداثته الروائية على أنقاض الأشكال الكلاسيكية ولذلك نجد "**عبد الله العروي**" يقول << إذا لم يقم الكاتب بنقد مسبق لهذا الشكل من فنون التعبير، فإنه لا يستطيع أن يعثر في مجتمعه على المضمون المطابق له، وبالتالي لا يتحكم في المغزى الضمني لعمله الوصفي >>[3].

وبذلك << لا يصبح التجريب محض مغامرة شكلانية، أو لعبة علامات مجردة، بل شكلا من أشكال التعبير عن مشروع اجتماعي حداثي >> [4]، ويعتبر الكاتب مرآة المجتمع والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشري كما يقول "ازرا باوند".

---

1 _ محمد الشيكر، العالم الذهني في اوراق، عبد الله العروي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2004م، ص 20.

2 _ ينظر تعقيب : د. لطيف زيتوني على بحث د. صلاح فضل "اشكالية التجريب في الإبداع الروائي"، ضمن ندوة الرواية العربية ممكنات السرد، مهرجان الفريق الثقافي 11، منشور بموقع :
http//www kuwaitcultur.org/alqurain2004/news4.HTM

3_ عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 245.

4 _ محمد الشيكر، العالم الذهني في أوراق، عبد الله العروي، ص 20.

إنّ النّقطة المهمة التي ترصد الاختلاف بين الرواية التأسيسية، والرواية التجريبية، هي ضرورة الاعتناء بالقوانين الداخلية، للنص بالمقدار ذاته الذي يتم به الاهتمام بالقوانين الخارجية، لما يتيحه النظام الداخلي للكاتب، للإفصاح والتعبير بعمق وحيوية، بدل الاهتمام بسوسيولوجيا المضامين، التي هيمنت على الرواية التقليدية سابقا.

وقد أطلق "**اليبوري**" اسم **(الاتجاه الحداثي)** على الاتجاه الكتابي المتمرد؛ بكل ما يحمله مصطلح (حداثة) من قيم فكرية وأدبية وافدة؛ ستشكل بالنسبة لذلك الاتجاه، منطلقا لمغايرة الواقعية التقليدية؛ ليغدو حضوره في المشهد الثقافي بمثابة (لحظة حاسمة) في تاريخ الرواية العربية بالمغرب؛ ابتداء من السبعينيات بظهور **(المرأة والورد)** سنة 1972م لـ "**محمد زفزاف**"، و(زمن بين الولادة) و(الحلم في نفس السنة)، و(الجنازة) سنة 1987م لـ "أحمد المديني"، و(الغربة) 1971م و(اليتيم) 1978م لـ "عبد الله العروي"،(...) وتقوى هذا الاتجاه في الثمانينات بصدور (الخبز الحافي) 1982م لـ "محمد شكري" و(الفريق) لـ "عبد الله العروي".[1]

معنى ذلك أن الرواية في المغرب سلكت اتجاها مغايرا، يعيش على إيقاع أحداث العصر خاصة أن التاريخ الذي نشأت فيه هذه الروايات، يبين أن رواية (الغربة) هي صاحبة أول تدشين روائي تجريبي، ونقطة تحول فتحت الباب أمام السجال الأدبي بين الرواية التقليدية والرواية العصرية. بعد أن كان المضمون يهتم بالقضايا الوطنية والسياسية والاجتماعية.

[1] – ينظر: بشينية مولدي، النموذج الإشكالي في روايات عبد الله العروي، ص 68.

ولم يكن "عبد الله العروي" بعيدا عن مثل هذه التغيرات؛ بل كان واعيا لما يحصل في المغرب والمشرق، فيقول << إن الذين كانوا يدرسون في كل مناسبة سوسيولوجية المضمون لم يفكروا لحظة واحدة في رسم – ولو أولي– لسوسيولوجية الشكل>> [1]. وبالتالي فإن وعي "العروي" بنقطة التحول في تاريخ الرواية المغاربية، لا يخص الرواية المغربية وحدها، بل إن الرواية الجزائرية تأثرت بهذا التحول، فهل كان تأثرها ناتجا عن تحولات الرواية المغربية؟ أم أنها تأثرت بالتحولات السياسية والاجتماعية في البلاد في فترة الثمانينات والتسعينات؟

ج ـ في الجزائر: رواية الأزمة أم تجريب روائي؟

وتعتبر الجزائر آخر قطر مغاربي يعرف ميلاد الرواية، عام 1971م، عندما بدأت الرواية باللغة العربية بالنشر والانتشار ولذلك أطلق "**واسيني الاعرج**" على فترة السبعينيات بعقد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

ويعود هذا التأخر لظهور الرواية الجزائرية إلى الاستعمار الفرنسي، حيث ظهرت البوادر الأولى للكتابة الروائية باللغة الفرنسية، وذلك لتأثر الجزائريين باللغة الفرنسية آنذاك فظهر أول عمل روائي "**لمولود فرعون**" سنة 1950م، بعنوان **(ابن الفقير)** وهو عبارة عن رواية السيرة الذاتية؛ يحكي فيها الكاتب عن طفولته و مراهقته.

يعتبر "**أمين الزاوي**" أن << الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تونسية المنبت، والمحيط والنشر والقراء، وذلك نظرا للتواجد المكثف للمثقفين الجزائريين، بالعربية في تونس، فقد جاءوا هذا البلد بحثا عن "الحرف العربي" الذي ظل مهددا في الجزائر، فالرواية الجزائرية بالعربية

[1]– عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 168.

قد ظهرت من داخل التقاليد الأدبية، التونسية التي كانت هي الأخرى، متأثرة بتقاليد الكتابة المشرقية، وبالتالي فالرواية الجزائرية التأسيسية، بالعربية مشرقية النزوع والأسلوب.>> [1]

لقد حاول النقاد الجزائريون التنظير لأدب الأزمة انطلاقا من إعادة مفهمته وإعادة بناء نموذجه المعرفي من خلال النصوص التي كتبت في التسعينيات، أو النصوص التي كتبت بعد التسعينيات، وقبل التطرق لأدب الأزمة لا بأس أن نعطي مفهوما خاصا للتجريب الروائي الجزائري.

يعرض الدكتور "**تومي**" في مداخلته الموسومة بـ **(التجريب في الرواية الجزائرية)** مفهوما للتجريب الروائي في الرواية الجزائرية، فيقول<< إن رواية الأزمة التي كتبت في بداية زمن الأزمة ليست هي الرواية التي كتبت في أواسط الأزمة وليست هي الرواية التي كتبت في مخارج الأزمة، وبالتالي ما كتب في الأوسط وما كتب في المنتهى هو جبر للفراغات التي حصلت في شكل الكتابة في مبتدأ الأزمة، وعليه سنلاحظ أنه لا يمكننا أن نتحدث عن التجريب إلا إذا تحدثنا عن الجبر، وهو جبر الشكل الروائي؛ لأن الرواية لا يمكنها أن تتصلب على شكل واحد؛ الرواية في جنسها هي جنس مرن، فالتصلب على الشكل الواحد، معناه انتهاء الرواية وموتها، وبالتالي الرواية تعيش وتنتعش داخل التجريب)) [2] .

ولكي نحاور أدب الأزمة أو النصوص الروائية **للأدب الأسود** أو **الكتابة الحمراء** أو **أدب الشهادة** كما تعددت تسمياته عند الأدباء الجزائريين، ننطلق من قاعدة منهجية؛ مفادها أن شكل النص من شكل الواقع معنى ذلك أن شكل الرواية من شكل الأزمة، فكلما تحركت

1_ أمين الزاوي، اليسارية في الرواية الجزائرية، الملحق الثقافي لجريدة الخبر الجزائرية، 06 جانفي 2005م، ص 89.

2_ الياميـن بن تومي: التجريب في السرد الجزائري المعاصر، مختبر السرديات، جامعة واسط كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 21 جانفي 2021م، فيديو على اليوتيوب، موقع أدب ونقد.

الأزمة خارج النص تحرك النص من الداخل على اعتبار أن النص لا يمكنه أن يكتفي بذاته وإنما يأخذ في جبر ذاته انطلاقا من الحركة الخارجية.

هناك سجال بين ما هو خارج النص، وهو الأزمة الأمنية الواقعة خارج النص، وبين النص الذي يريد أن يكتب عن الأزمة. فنصوص الرواية التي كتبت من سنة 1992، إلى سنة 2001 تشكلت فيها ثلاث[1] حداثيات كبرى في مسألة التجريب:

_ **الشكل الأول:** سقوط الاشتراكية وبداية موت المثقف.

فسقوط الاشتراكية كمفهوم للواقع والذي يجسد سقوط البروليتاري، أدى إلى قتل الصورة الرمزية للدولة المشكلة للمثقف، وتمثل هذه البداية رواية (ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري لواسيني الاعرج) هذه الرواية هي حدث استثنائي في إعادة قلب مفهوم الواقع كما تشكل في الأدبيات الكلاسيكية في مرحلة السبعينيات. وكذلك رواية (بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي) تحكي كيف أمكن لمشروعين اجتماعيين أن يتساجلا على أرض النص.

فالأزمة التي نتحدث عنها هي التي تحدد في بدايتها ملامح سقوط المشروع الاشتراكي في القتل الرمزي للمثقف اليساري انطلاقا من 1991 الى 1995، بداية المرحلة الأولى لما يسمى بالقتل الرمزي لعصب الدولة هو المثقف؛ وتمثله المرحلة الأولى للنصوص التي كتبت في هذه المرحلة وهي في الغالب نصوص كتبها مجموعة من الصحفيين الذين كانوا يشتغلون في الصحافة الوطنية وقد قاموا بمعاينة هذه الأحداث التي حصلت حقيقة.

فسقوط الاشتراكية وبداية الانفتاح الاقتصادي، أدى إلى نوع من التصفية للدولة في الشخص المثقف. وأدت هذه الحادثة إلى إنتاج نوع مرن من رواية الأزمة؛ فكان يتم تصفية ما تبقى من مفهوم الاشتراكية للوعي العام للجماعة الوطنية، << فكانت التصفية تتمثل في

1_ ينظر:. اليامين بن تومي: التجريب في السرد الجزائري المعاصر.

قتل رمزية الدولة في الشخص المثقف، وتسمى بالمعالجة العكسية لإفراغ مفهوم الدولة الحديثة من الاعتقاد الاشتراكي أو اليساري>>.

_ **الشكل الثاني**[1]: انتحار الواقعية المزيفة، وبداية **واقعية العنف**.

وهنا بدأت عملية القتل الجماعي، فلم يستثن المثقف من عملية القتل وإنما هناك تعويم للقتل بالمئات وبالآلاف، وتسمى بالواقعية الوحشية وهي مسايرة لشكل الأزمة في الخارج فبعد أن تأكدت الجماعات المتطرفة، أن الدولة لن تستسلم للمشروع الأصولي (المشروع الإسلاموي) بدأت هذه الجماعات بعملية التقتيل البشع، وتمثل ذلك رواية **(سادة المصير)** لـ "**سفيان زدادقة**". فهي عبارة عن **سيرة ذاتية**؛ تعكس شهادة صاحبها عن المجازر التي حصلت في الجزائر بين (1995 – 1999) وهي المرحلة الثانية للتجريب في مستوى الكتابة وإنتاج ما يسمى بالواقعية الوحشية، لقد فكك كل نظرية أدبية برمتها، أعاد النظر في مفهوم الخيال، وأعاد النظر في مفهوم الواقع، وأعاد النظر في مفهوم الأدب.

الشكل الثالث[2]: **الواقعية الفوقية**.

بدأ يظهر نموذج جديد للكتابة، مع أولئك الأدباء الذين كانوا في الجبال وكتبوا يومياتهم، ومنهم من أصبح أديبا ومثقفا كبيرا، من بينهم "**عبد الله عيسى الحيلح**" صاحب رواية **(كراف الخطايا)**، ويحكي هذا النص << عن رؤية مخالفة، لرؤية السلطة، وكيف استطاعت هذه السلطة، أن تزيف حقيقة الأزمة، وهذا مايسمى **بالأزمة المقلوبة**>> [3].

1_ الياميـن بن تومي: التجريب في السرد الجزائري المعاصر، مختبر السرديات، جامعة واسط كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 21 جانفي 2021م، فيديو على اليوتيوب، موقع أدب ونقد.[1]
2_المرجع نفسه.
3_. المرجع نفسه

إن الرواية في الحقيقة سايرت الحركات في الأزمة، بسقوط المشروع البروليتاري وبداية مشروع اقتصادي جديد، أدى إلى القتل الرمزي لأحد الموجهات الرمزية للدولة. فعند عودة المغضوب عليهم، لدورهم وتأسيس ما يسمى بقانون الرحمة، أو **المصالحة الوطنية**، بدأ هؤلاء يكتبون، منظورا جديدا للأزمة. وكذلك رواية **(جسور الموتى) لـ"علي حي الدين"** و**(رواية الموت في وهران) "لحبيب السايح"**، عندما يعطي كيفما ساهم النظام التسعيني إلى تبني الخيار الدموي.

فهذه الأشكال الثلاثة للأزمة فصلت بين الأشكال الواقعية المختلفة، حيث إن **رواية الأزمة/ الرواية الإنعاشية/ الرواية الاستعجالية**، أعادت ترميم العديد من المفاهيم التي جاءت بها نظرية الأدب، فهل هناك خيال داخل هذه الرواية؟ ما شكل الواقع الموجود داخل هذه الرواية؟ [1].

فهناك جيل كبير من الكتاب كتبوا في هذه الأزمة، مثل "عبد الوهاب عيساوي"، "سعيد مقدم"، "سعيد خطيبي"، "لحبيب السايح"، "أمين الزاوي"، فأكثر من مائة وعشرين نصا كتب عن الأزمة.

فهناك نصوص كتبت قبل الأزمة وبشرت بالأزمة، أو أعطت ما يسمى بقبليات الأزمة مثل نص (الغيث لمحمد ساري)، ونص (ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي) التي أعطت الوحدات البنيوية في تشكل الأزمة، وكيف بدأت تظهر حالات التطرف السياسي الوطني نتيجة انحسار الوضع الاقتصادي، بضعف القدرة الشرائية ونشوء طبقة فقيرة في المجتمع وهذا ما دفع الجزائر إلى التوجه نحو **جزائر جديدة** ظهر فيها التعدد الحزبي في سنة 1991 عندما أعلن عن الانفتاح السياسي والاقتصادي في البلد، هذا الانفتاح فرق أحزابا دينية وفرق

1_ينظر: الياس بن تومي: التجريب في السرد الجزائري المعاصر

أحزابا يسارية وأخرى ديمقراطية، ولكنها كانت احزابا أصولية بشكل من الأشكال، فدخلت في صراع على مستوى بنية الخطابات، السياسية والاقتصادية، فنقلت رواية (الغيث) تلك السجالات والجدالات التي عمقت الجرح الوطني أو الأزمة بشكل ما.

فهذه النصوص القبلية هي التي بنى عليها مجموعة من الروائيين نصوص الأزمة الحقيقية مثل نص (بوح الرجل القادم من الظلام) والذي << يدخل في خانة النصوص الحداثية الكبرى، ويصنف ضمن نصوص الفرادة أو العبقرية، والتي يمكن أن نقول بأنه يشكل ما قبلها ويشكل ما بعدها>> [1].

ومن خلال ذلك يتضح أن شكل الأزمة لم يكن واحدا أو أن الأزمة واحدة، معناه انتهاء فن الرواية في هذا الشكل الأحادي، وعليه فإن رواية الأزمة متنوعة **كأزمة السقوط**، ثم **العشرية السوداء**، ثم الأزمة مقلوبة من خلال تلك النصوص التي كتبها العائدون إلى بيوتهم من الجبال خلال قانون المصالحة الوطنية.

فالتجريب الذي نتحدث عنه يدور حول الشكل الأول من الواقعية أو من الأزمة والذي يحدثنا كيف كان المثقف اليساري وقف إلى جانب مشروع الدولة، أو السلطة السياسية في تلك الفترة، وأدى من خلال السلطة المخفية للجماعات الإرهابية في تلك الفترة أدى إلى قتل ذلك الرمز والمتمثل في المثقف.

فالتجريب في الرواية الجزائرية، جمع بين الأمرين، وهو نتاج أحداث سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية، أدت إلى أن الجزائر لم تعرف استقرارا، وإنما عرفت تحولا كل عشر سنوات، وهذا التحول أدى بالضرورة إلى التجريب، لوسائل التعليم وطرائقه، والروائيون طوروا أسلوب الكتابة لديهم. تأثرا بهذه الأحداث. لأن الروائي الجزائري كان متابعا للحركة

1_. الياميـن بن تومي: التجريب في السرد الجزائري المعاصر.

النقدية العربية والعالمية، لهذا سنجد أصداء لهذا من خلال العلاقة الموجودة بين الرواية الجزائرية، والرواية العربية، وبين المشهد النقدي العربي، والمشهد النقدي الجزائري، وبين الطروحات الجديدة، سواء على مستوى التنظير، في الرواية، أم على مستوى التنظير للرواية الجديدة، بعد أن تجاوزت الواقعية الاشتراكية؛ أنها توجهت نحو الرواية الجديدة. واستفادت كثيرا من طروحات "بروست" و"ناتالي ساروت".

الرواية الجزائرية كانت نتاج أحداث ووقائع الجزائر، ونتاج الحركة الإبداعية في الوطن العربي، والعالم. ثم حاجة الجزائري، إلى تجاوز المألوف، والمعتاد، والكتابة الجزائرية كانت على مستوى البناء الدرامي، بحسب تلك التحولات، التاريخية. كالخروج من الاستقلال والوقوع، في الواقعية. إلى الواقعية الانتقادية، إلى الواقعية الاشتراكية، مع الثورة الزراعية خلال فترة السبعينات، وعلى إثر البعثات العلمية، خاصة إلى فرنسا. تطورت آليات الكتابة فنتج ما يسمى: **بالرواية الكونية**. وأصبح الجزائري، لا يكتب عن الجزائري، فحسب بل يكتب عن الهم الإنساني، بشكل عام. مثل روايات "يسمينة خضرا"، وما كتبه "واسيني الاعرج" في رواية (الأمير). و"الزاوي أمين". وما كتبه "ابن هدوقة". فتعددت المواضيع كتحرير المرأة . [1]

آخر ما وصلت إليه الرواية التجريبية؛ هي نصوص الشخصية، أو رواية الشخصية كرواية (رمادة). لـ "واسيني الاعرج" فكان ينشر مقطعا ليلة في أسبوع، ينشره عبر مواقع التواصل الاجتماعي، ويتعدد المعقبون، على كتابته التي تكون في سطور وجيزة. ويشاركهم هو أيضا التعقيبات.

1_ ينظر: محمد تحريشي: التجريب في السرد الجزائري المعاصر، مختبر السرديات، جامعة واسط كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 21 جانفي 2021م، فيديو على اليوتيوب، موقع أدب ونقد.

وفي النهاية، جمع الرواية ونشرها، وهي رواية تعكس واقعا تجريبيا؛ حيث جرب الكتابة في ورشة افتراضية؛ وهي تجربة فريدة لأنه غامر بكتابته أمام الجمهور. [1]

أما "عبد المالك مرتاض" كان << من المجربين في روايته (نار ونور) فهي تحتاج إلى مراجعة البناء الفني، التي لم تلق رواجا ورواية (الخنازير) جاءت في فترة الطغيان الإيديولوجي في الجزائر>> [2]. تجربة رائدة في مجالها؛ تعتمد على التداعيات اللغوية وانتظرت، حوالي 15 سنة، حتى نالت نجاحها.

ويعتبر "رشيد بوجدرة" في رواية (الليليات)، التي ترتكز على القراءة النفسية، أما (معركة زقاق) فهي رواية للحديث عن التاريخ، والمسكوت عنه، وفيها تلاقي بين أحداث روائية تاريخية وواقعية. و(طارق بن زياد)؛ وبطلها يدعى طارق. وتجريبيتها تكمن في الطرح التاريخي. بالإضافة إلى "محمد علي عرعار" في روايته (مالا تذروه الرياح)، طبع بعد فترة طويلة جاءت في فترة النقد الإيديولوجي.

معنى ذلك أن مأزق تأخر الرواية العربية، عامة. والمغربية خاصة، وضعها بين تقليد للأشكال الغربية، بلغة عربية. ومضمون واقعي، ترتدي رداء غربيا، ليس هو مقاسها، معنى ذلك أن الرواية المغاربية تأثرت بالرواية العربية، والتي أخذت منابع منبتها الأول من الرواية الغربية، ناهيك عن تجربة الروائي المغاربي الذي تأثر بأشكال الكتابة الروائية الغربية، ولكن يبقى مضمون الرواية المغاربية هو الذي يحدد خصوصيتها مقارنة بالرواية المشرقية حتى وإن كان هناك تشابه في العناوين إلا أن مواضيع الرواية المغاربية لا تخص إلا القطر المغاربي فقط.

1_ ينظر: اليامين بن تومي: التجريب في السرد الجزائري المعاصر.
2_ ينظر: المرجع نفسه.

الفصل الأول

الفصل الأول: بين التذويت والسير ذاتي.

المبحث الأول: تعرية الذات في رواية (الطلياني).

المبحث الثاني: التجريب السير ذاتي في رواية أوراق.

أ _ تقنية السؤال والجواب.

ب_ تجربة الأنا/الثقافة الغربية.

ج _تشخيص المرجعي/ الإيديولوجي في رواية أوراق.

المبحث الثالث: في تشخيص المرجعي وكتابة الذات في رواية المطر يكتب سيرته.

المبحث الرابع: الصوت السردي ولعبة الضمائر.

المبحث الخامس: مستويات التذويت في الروايات.

عرف التجريب في الرواية المعاصرة تبلورا، عن وعي روائي، يؤمن ويستشعر بصعود الفردية في تسجيلها لتاريخها السيري، عبر الشخصية الروائية، على اعتبار أن الحداثة هي الحضور الواعي، والحاد على خط الزمن، فكشفت عن استراتيجية الأنا، في تشكيل العمل السردي، الذي يصور فترات معينة لمرحلة من مراحل تاريخ تونس، أو الجزائر، أو المغرب على السواء، ويمكن أن يتبلور وعي الكاتب في عمله، وتنغمس ريشة ذاته، وهو ما نطلق عليه التذويت. وما نقصده بالتذويت هنا، هو << تذويت الموضوع الاجتماعي، والسياسي ضمن مكون تجريبي، يشكل أهم الملامح الحداثية، في الخطاب الروائي المغاربي، وينهض هذا المكون من خلال آلية مواءمة، تتناسب ومضامين، وإشكاليات الذات، بما له من صلة بالتجربة الشخصية، وبالمغامرة الفردية، تجاه العالم والكون والذات واللغة>>[1]. معنى ذلك أن التذويت هو الكتابة عن التجربة الشخصية، وصلتها بالواقع الحداثي، ضمن أشكال التجريب المعهودة.

اهتمت الرواية الحداثية، بالكتابة عن الذات، خلافا لما كان معهودا في الكتابة الكلاسيكية التي كانت تنظر إلى الفرد، ودوره في المجتمع، مع فئات مختلفة، إلى أن جاءت الرواية الجديدة، فأعطت الفرد اهتماما، وقامت بتعريته من كل ما يمكن السكوت عنه، ويفسر "**شكري المبخوت**" ذلك فيقول <<إن نظام القيم الكلاسيكي، لم ير الفرد عنصرا يؤدي وظيفة ما داخل مجموعة بشرية، فهو ملتحم بها يعايش أفرادها، دون أن يقوم بذاته، كائنا يحمل أحلاما بها يختص، ويضطلع بحياة يعيشها على النحو الذي يرتضيها لنفسه، ويختبر

1_ العلام عبد الرحيم وآخرون، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، (د.ط) 1999م، ص 118.

الطاقات الكامنة فيه. وإنما هو التصور الكلاسيكي، كائن يؤدي دوره الاجتماعي، المسطر يتبع الموجود، ولا ينشد وراءه آفاقا للمغامرة والتجريب. إن الفرد الكلاسيكي موجود داخل الكوسموس؛ أي داخل عالم منظم بإحكام مغلق، تسير فيه الكائنات والأشياء، منسجمة متكاملة. أما التناقض والتحول. فلا يعرفان إليه سبيلا، وقد جاء نظام القيم الحديث لدك هذه النظرة. ففتح الكون المغلق على المجهول، وأمسى الموجود موضوع استكشاف. فكان أن أعيدت صياغة الإنسان والفرد>>[1]. فجاءت الرواية الحداثية لتعيد صياغة القيم، والانفتاح على الآخر، والغوص في التجربة الشخصية للفرد.

ويخلص الباحث إلى ارتباط أدب الذات بإعادة الاعتبار للإنسان الفرد في المنظومة الحديثة <<فقد أصبح الأنا محل عناية بعد أن ظل لأمد طويل بغيضا حسب تعبير باسكال>>[2]. معنى ذلك أن الكتابة عن الذات، تدور في محور السيرة الذاتية، في نطاق التجريب، بالغوص في معالم التجربة الذاتية، للفرد المنكسر والمتأزم، والمثقف، والمشتت في الآن، في خضم أشكال تعبيرية مخالفة للسائد والمألوف.

بناء على ذلك إن رواية السيرة الذاتية هي تعبير عن الذات، وبذلك فهي تعبر عن الفردانية والحداثة، خلافا للرواية التقليدية، وبالتالي يمكننا القول إن رواية السيرة الذاتية التي تكشف عوالم جديدة، وتعبر عن الفرد، وتخرق الطابوهات الثلاثة، فهي رواية تجريبية تحمل أسئلة الحداثة كما تحمل أسئلة النهضة <<كيف نحدث المجتمع لنفض غبار التقليد والقيم البالية؟ كيف نعقلن السلطان، والسياسة ونقضي على الحاكم بأمره؟ كيف نرقى في مجال الفن فنجدد أشكال التعبير؟>>[3]. وبالتالي فإن التجربة الذاتية الحداثية هي محط

1_ شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الآتي، دار رؤية، القاهرة، ط2، 2017م، ص40.

2_ المرجع نفسه، ص 41.

3_ المرجع نفسه، ص 50.

عناية، تستدعي البحث عن أشكال تعبيرية جديدة، كما تستدعي عوالم النهضة التحديث الروائي.

إذا فالتجديد في أشكال التعبير الذي يسعى إليه "**شكري المبخوت**" في كتابه عن السيرة الذاتية، هو الحديث عن التجارب الفردية، بتقديم الذات <<على نحو يمكنه من الانتساب إلى الجماعة المهيمنة والحصول على سلطة ما في الفضاء الاجتماعي الذي يشغله>>[1]. فإن هذا التقديم في رواية السيرة الذاتية، يصبح غاية أو غرضا أساسا غايته بناء الهوية <<في صورة تمكنه من خلق علاقة جديدة، بذاته وبالآخرين، حتى وإن اختار الكاتب في هذا البناء أو التقديم تعرية ذاته>>[2]. للوصل إلى الصورة التي يسعى إليها السارد، ليست تعرية الذات غايته الفضيحة، بل كشف الغطاء المستور عن الفرد الذي يعيش في مجتمع، تتصارع فيه القيم، ويحاول كل فرد أن يثبت ذاته؛ فيظهر المحاسن ويخفي المآسي، فكانت تعرية الذات وسيلة لكشف المستور، وكذلك تجريب شكل جديد في فن التعبير.

المبحث الأول: تعرية الذات في رواية (الطلياني):

لقد تطورت السيرة الذاتية في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحولت لغة الكلام فيه، وتبدلت أساليبه كثيرا، فاتجه كاتب الترجمة الذاتية المعاصر، الثائر على الموروث الأدبي والجمالي، جاء أسلوب التعرية أو التغطية من المنظور السير ذاتي، يفرض شكلا سرديا معاصرا غير تقليدي. فينشد الكاتب تعرية الأنا، أمام الآخر، وفضح زيفها أو التصريح لهم على الأقل، ببعض أخطائها وذنوبها، كالمتدين المسيحي، الذي يعترف بذنوبه أمام الراهب رغبة منه في التطهير. فهذا <<البعد الديني والأخلاقي القديم الذي امتد إلى السيرة

1_ محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018م، ص 88.
2_المرجع نفسه، ص 88.

الذاتية الأوروبية الحديثة مع (جان جاك روسو) لا تخلو كل سيرة ذاتية من بعد نفساني واجتماعي دفين: تغطية العريان وتطهير المدنس>>[1]. وبذلك يتخذ الروائي أسلوب التعرية طريقة لكشف المستور، فكانت رواية السيرة الذاتية هي الباب الذي يلج من خلاله الروائي لإعلان التجربة الذاتية، لعوالم الفرد الحداثي.

فممارسة السيرة الذاتية بالمدلول الأدبي هي <<تمرين بلاغي فاصل، يصقل فيه القلم ويمتحن الأديب>>[2]. ولذلك أصبح كاتب السيرة الذاتية الروائية، مشغولا في المقام الأول بفكرة الذات سرديا، سواء كانت الفكرة إيجابية أم سلبية، فما يهمه هو تشكيل صورة عن شخصه في أذهان قرائه بشكل واع ومقصود، مفكرا في الهوية الذاتية، وبنائها في صورة تمكنه من خلق علاقة جديدة، بذاته وبالآخرين، حتى وإن كان اختياره في هذا البناء تعرية الذات.

فالسارد له حرية الاختيار والتصرف، من بين عدة إمكانات متاحة لتقديم ذاته وتشكيل صورته، فقد كان بإمكانه أن يقدم ذاته في صورة الرجل المثالي، الذي عاش حياة عادية مليئة بالجد، وبالمثابرة وبالإنجازات العلمية، والنجاح في مجال الصحافة، وربما يصير رئيس تحرير مجلة علمية، مثلما كان متاحا له أن يقدم ذاته، ضحية لوقائع مخزية وتجارب أثرت على مستقبله من الطفولة، وله الحق في اختيار الحديث عن مرحلة من مراحل حياته أو الحديث عن مرحلة معينة في حياته. <<فالسارد له الحق أن يذكر ما يشاء وأن يحذف ما يشاء، ولكن مع وجود هذه الحرية في الاختيار، إلا أنها ليست مطلقة أو مقننة، فالسارد سرعان ما يجد نفسه مقيدا بقواعد النوع الذي اختاره، وبنمط المتلقي الذي يتوجه إليه

1_ محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية ، ص 33.

2_ المرجع نفسه، ص 34.

وبالسياق الزمني الذي يكتب فيه>>[1]. معنى ذلك أن كاتب السيرة الذاتية يعاني قيودا وقواعد لابد أن يلتزم بها، سواء أمام القارئ، أم ضمن ما تفرضه عليه الأشكال السردية.

لذلك فكتابة السيرة الذاتية تعني <<تقديم الذات بشكل واع من خلال سرد تاريخها أو أطوار من هذا التاريخ؛ أي جعل صورة الذات الفردية موضوعا للخطاب "ذات الملفوظ" وليست مجرد بعد من أبعاده التي يمكن الكشف عنه بوساطة التحليل "ذات التلفظ">>[2] بمعنى أن التحليل السردي للكتابة عن الذات، يكشف خبايا الفرد.

إذا فرواية الطلياني تقدم لنا ذاتا خطابية، يفترض أنها مطابقة للواقع الذي يصفه النص وهذا الواقع يعيش فيه مجموعة من الأفراد، الذين ذكرهم الكاتب في نصه، ولكن يجب أن نفرق بين الكائن الخطابي السردي، الذي أنشأه وعي الكاتب، والكائن الواقعي والتاريخي وبالتالي يقدم لنا السارد ذاته/ المتلفظ، باعتباره كائنا معاصرا، قدم لنا ذاته في مرحلة من مراحل حياته، ومن ذاكرته الخطابية، ومن هنا يمكننا التمييز بين ذات التلفظ، وذات الملفوظ؛ أي التمييز بين المؤلف والسارد، والشخصية الرئيسة.

أ_ السارد الجريء :

قدمت رواية السيرة الذاتية (الطلياني) ساردها في صورة غير تقليدية، مقتحمة عوالم تجريبية؛ تتمثل في تعرية الذات، فقد اختار السارد اقتيادنا إلى عالم اجتماعي، ونفسي تسكت عنه السير الذاتية العربية عادة[3]، وخاصة السير الشخصية التي تنتمي إلى الوسط الأكاديمي

1_ محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية، ص 89.

2 _ المرجع نفسه، ص 89.

3_ من الروائيين العرب الذين اشتركوا في اسم **شكري** وقدموا صورة عن الذات بجرأة (محمد شكري في روايته الخبز الحافي) و(شكري عياد في روايته العيش على الحافة) وليس غريبا أن ينظم إليهم شكري المبخوت في روايته الطلياني.

المعروف، بالمعيار الأخلاقي الصادق، إنه عالم الإباحية والتحرر وخيانة الزوجة، وعقد نفسية جنسية، كل هذا يتجلى في تعرية الذات، وسلطة الأم والأب والزوجة، لقد قدم المؤلف _ السارد ذاته، في صورة شخص قادر على أن يقول، ويكتب، ويتحرر من قيود أخلاقية، تكبل حريته، أو ترهبه وتجبره على الاستمرار، في السكوت عما يجول في خاطره ونفسه، وبناء على هذا يكون "**شكري المبخوت**" قد خرق أحد معايير أفق التوقع لجنس السيرة الذاتية السائدة في ثقافته، على الرغم من أن جنس السيرة الذاتية، يسمح للكاتب أن يسبح في بحرها كما يشاء، ويسرد على قارئه ما يراه جديرا بالذكر، غير أن استحضار نصوص روائية في السيرة الذاتية، للمثقفين العرب، من الأساتذة الجامعيين، يقتضي مراعاة المحيط الثقافي والاجتماعي، معنى ذلك أن "**شكري المبخوت**" لم يراع المتخيل الاجتماعي والخطابي، كما فعل أقرانه، مثل (إحسان عباس في روايته غربة الراعي) فالمؤلف بنى نصه السيري متعمدا تعرية الذات والفضح الأخلاقي ونقد الأبوين والأخوات، والزوجة والأساتذة وكل ما يدخل في دائرة المقدس.

بناء على ذلك فإن السارد صاغ حواره السيري، على خلاف ما كان معهودا في السيرة الذاتية، التي تقدم ذاتا أخلاقية مثالية، أو قدوة في السلوك الاجتماعي، فكانت سيرته مناقضة لهذه الذات الفاضلة، فهو يستفز القارئ المحافظ، ويقدم ذاته في صورة غير جديرة بالثقة والاحترام، وهذا المقطع يوضح ذلك:

<<أصبحت حياته أقرب إلى البوهيمية يقضيها بين الحانات والمطاعم وفي بيوت الأصدقاء والخليلات والمعجبات، حياة ملؤها النقاشات، والشرب، والقصف، والعزف، والمغامرات العابرة كيفما اتفق. لم يعد ذاك الأرستقراطي الذي ينتقي فرائسه. دخل مرحلة جديدة. أصبحت النساء عنده إدمانا كإدمانه الخمرة. نسق في الحياة، ظاهره بهجة وحقيقته بحث، محموم عن

نساء شيء ما. لكن ما يحسب على الطلياني؛ أنه في ذلك كله كان يرخي الحبل لشهواته الحيوانية، التي يضطلع بها لنزواته لجنونه...>> [1]

فالسارد يريد هنا، أن يقدم هويته للمتلقي، متعمدا سرده بضمير الغائب، وذلك تمويها للقارئ، وبحث عن علاقة جديدة بين المتلقي والسارد، وذلك في مطابقة أفكاره مع المعتقدات والحياة الاجتماعية السائدة، خاصة وأن السارد المعاصر لا يخرج المتلقي، من حساباته بل إنه يبني خطابه، على أسس المخيال الجمعي السائد في المجتمع التونسي، وإن كان السارد يخاطب المثقف المغاربي عامة، والمثقف التونسي خاصة، واعيا بحاجاته وإدراكه للعالم من حوله، فهو يتحدث في نصه عن مجموعة من المعتقدات، والأفكار النمطية السائدة في المجتمع، والمشتركة على نطاق واسع، ويتمثل في المتخيل الثقافي السائد في زمن إنتاج النص، والمقطع التالي يوضح ذلك:

<<فاجأته بالقول إن تعدد الزوجات عندها أشد مناسبة للرجل من المرأة الواحدة. حاولت أن تجرد الأمر من خصوصيته الثقافية الإسلامية. أخذ يجادلها في أمر تعدد الزوجات ومواقف الإسلاميين وضرب مكاسب المرأة...>> [2]

فالسارد هنا بنى سيرته مستحضرا وعي القارئ المعاصر، وإدراكه للعالم، فالمقصود به قارئ السيرة الذاتية الضمني، الذي تخيله السارد، بجملة من السمات، منها أنه يتأرجح بين عامي جاهل ومثقف ساخر <<العامة بمحافظتها وفقرها وجهلها ترى فيه الخلاص، والنخبة

المثقفة تزايد على الحس الشعبي لتصوغ التفاهة والغباء بكلام منمق>>[1]. ومن سماته أنه قارئ مستسلم للواقع الأليم <<كلنا براغ في هذه الآلة الضخمة، آلة تعميم التفاهة والكذب. أنا

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 267.

2_ المصدر نفسه، ص 142.

طيلة حياتي لم أعرف مهنة غير هذه. ماذا تريدني أن أفعل؟ خبزة مرة، وفصام على أن أتحمل مسؤوليته...>> [2].

وهذا القارئ هو قارئ نوعي؛ يروم المتعة وإشباع حاجات جمالية في المقام الأول قارئ يمتلك وعيا بجنس السيرة الذاتية، تنطوي على الاستجابة لما يحقق له المعايير الجمالية، وإلا ما فائدة كتابة سيرة ذاتية، لا تنطوي على ما يجلب المتعة والتسلية، كأن تكشف عن خواطر السارد الخفية عن الذات، وعن كل ما هو مسكوت عنه، وما هو مخفي في حياته، مثل ميولاته الجنسية.

معنى ذلك لولا حاجة القارئ للاستمتاع بذلك الجانب المخفي من حياة السارد، لما كتب السارد روايته متطرقا إلى المسكوت عنه، فالقارئ إذا مشارك في الكتابة، وهو الذي أجبر الكاتب على فضح ذاته وتعريتها أمامه، مستمدا نقائصه من المخيال الجمعي للأطر النفسية في خطابه.

نفهم مما سبق أن السارد لم يكن ليجرؤ على سرد سيرته، لولا وجود نموذج ثقافي جديد يمده بالحرية، في أن يسرد ما يراه جديرا بالسرد، حيث إن العصر هو الذي يفرض على الكاتب أن يعطي أهمية لجنس السيرة الذاتية، لأنه يتحدث عن ذكريات الطفولة، والمراهقة ويتحدث أيضا بكل ديمقراطية وحرية وبكل إسهاب، وكذلك تجعل السيرة الذاتية الكاتب واعيا بذاته.

بالإضافة إلى أن الكاتب حاول ارتداء القناع، والتخفي في ظل سارد حيادي، إلا أنه يرفض الامتثال للنموذج الثقافي المهيمن، وللصورة النمطية الراسخة في المتخيل الاجتماعي

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 273.

2_ المصدر نفسه، ص 274.[2]

الخطابي للمتلقي، لم يصهر صورته في قالب الأستاذ الجامعي الذي عاش حياة الفضيلة ولم يصغ هوية فئة اجتماعية، تتفوق على غيرها بصعود سلم الارتقاء العلمي، والجلوس على كرسي المكانة العلمية. لقد سعى "المبخوت" إلى هدم الصورة السائدة عن الشخصية الفاضلة، ليقدم لنا سيرة تغوص في الأعماق الدفينة لتلك الشخصية، تلك الأعماق التي لا تقال ولا ينبغي أن تقال.

فسارد رواية (الطلياني) يبدأ بسيرة الطفل الصغير في البيت، والذي لم يلق اهتماما من عائلته، فوجدها في سن المراهقة مع "للاّجنينة"، والذي تعرض لاعتداء جنسي في صغره، أثر عليه طيلة حياته، فحرص السارد على تقديم ذاته، في شخصية الطلياني على نحو يمكنه من إعطاء صورة عن نفسه، بجعل صورة الذات الفردية موضوعا للخطاب (ذات الملفوظ) وليست مجرد بعد من أبعاده، وفي الوقت نفسه هناك ارتباط بين النص الأدبي بسيرة صاحبه الذاتية، وانفصاله عنه في الوقت ذاته.

المبحث الثاني: التجريب السير ذاتي في رواية أوراق:

إذا كانت التعرية، أو التغطية، في رواية (الطلياني) هي شكل سردي معاصر وأكسب **السيرة الذاتية**، طابعا جديدا، يسعى إلى **تحديث الفن السيري**، فإن رواية (أوراق) أخذت منحنى خاصا بعيدا عن التعرية، ولكنها تشتغل في المجال نفسه، فصاحب (أوراق) لم يحذ حذو الكتاب المحدثين، والمعاصرين، في تعرية الذات، وعلاجها، ببراعة البلاغة النثرية، وجمالياتها التقليدية، لا شكلا ولا مضمونا؛ فمن جهة المحتوى، لم يتتبع محطات مساره الشخصي على الوجه الكامل، في شريط سردي؛ من الطفولة إلى الشباب، والرجولة فالكهولة، والشيخوخة، على شاكلة "**روسو**" والكتاب العالميين (روني شاطوبريان، برتران راسل، بول بولز...) والعرب (هشام شرابي، إدوارد سعيد، عبد الرحمن بدوي، نبيلة إبرموروث

اليم...) والمغاربة المعاصرين (المختار السنوسي، الفقيه محمد داود، محمد شكري) بل اكتفى بتغطية مرحلتي الطفولة، والشباب مثل (التهامي الوزاني، وعبد المجيد بنجلون، وعبد الكبير الخطيبي وليلى أبو زيد[1].

أما من جهة الشكل، فلم يحاك الطريقة السردية القصصية، أو الروائية الكلاسيكية للكتاب العالميين، والعرب، والمغاربة المعاصرين، ولا التقنية السردية، الحداثية، لبعض الكتاب الغربيين مثل (رولان بارث) في سيرته (رولان بارث بقلم رولان بارث). بل إن "عبد الله العروي" مولع بتوليد الصيغ الاشتقاقية، للاصطلاحات الجديدة، التي ينحت فيها مفاهيمه وتصوراته، شغوف **بتجريب الأشكال السردية والأدبية التقليدية** التي يصب فيها محكيات الذات، ويلفظ آثار الذاكرة، والاسترجاع، **ويعيد صياغة صور المخيال الأثيرة، متأثرا بسرديات الأدب الغربي المعاصر** (جيمس جويس، كافكا...)، فرواية أوراق <<هي رواية

قريبة من عالمه الخاص، وهمومه الماضية، استثمر فيها صندوق ذكرياته، لكنه فجر إحالاته الذاتية، أي فكك ذكرياته وتلاعب بمعطياته، وبعثر عناصره الواقعية، بالقلب والتحويل والتغيير، في الأسماء والمواقف والأزمنة والأمكنة>>[2].

إلا أن صاحب **السيرة الذاتية** في رواية (أوراق)، لا يثق في مصداقية هذا الجنس، وقدرته على احتضان الشهادة على الحقيقة العارية تماما، فهو يقول على لسان السارد، في الفصل الأول. مخاطبا القارئ المعاصر، ومنتقدا أسلوب أيام العميد العتيق << وأنا مقتنع أن السيرة مفهوم وهمي. كتب أستاذك المحبوب الشيخ طه، سيرته ظانا منه، أنه إذا تناسى ما تراكم في ذهنه من معلومات، كشف عن جذوره. تصور أنه هو في جميع أطوار حياته، يتكلم لغة

1_ ينظر: عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود، السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، بيروت– لبنان، (د.ط) 2009م، ص174.

2_ ينظر: عبد الله العروي: من التاريخ إلى الحب، ص 49.

واحدة ويعيش في وسط واحد. كتب وكأن لا أحد تدبر سير السابقين من أبطال وملوك، من فرسان وتجار، من علماء ورحالة، كل واحد يقول: ولدت سنة كذا كما لو أنه رأى رأسه يسقط على أرض حية. الفرد خلق مستمر وتفكك مستمر>>[1].

ولهذا السبب اختار **شكلا سرديا جديدا يتمثل في السيرة الذهنية** لإملاء جزء من سيرته، حتى يتفادى التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، ولذلك نجد بعض التماهي في رواية (أوراق) بين لحظات زمنية متباعدة، وفضاءات مختلفة، وصور هوياتية متباينة،<< فالطفل الصغير "عبد الله العروي" الذي ولد في أزمور سنة 1938م، وفقد أمه باكرا، ليس هو الصبي الحساس الذي أكمل دراسته الثانوية بمراكش، في الأربعينيات من القرن الماضي، وهو بالتأكيد مختلف عن ذلك الشاب الوطني، الطموح، الذي استكمل دراسته الثانوية، بين الرباط وباريس، في الخمسينيات من القرن الماضي (1953- 1956)

وليس حتما الموظف الديبلوماسي المبتدئ، الذي اشتغل في وزارة الخارجية المغربية، سنة 1958. قبيل أن يتابع الدراسات العليا، ويحصل على التبريز في الإسلاميات بباريس في بداية الستينيات 1963م، ولا هو الأستاذ الأكاديمي، والكاتب اللامع، الذي ناقش لاحقا دكتوراه الدولة بالسوربون. في منتصف السبعينيات 1976م>>[2].

فكل مرحلة من هذه المراحل تعكس شطرا مختلفا من أشطر الحياة، وفي كل محطة من هذه المحطات كان يتحدد الوعي الفردي بالذات، في تفاعلهما مع الآخر، ومن خلال هذا التفاعل نحاول أن نرصد جوانب من تشابه الشخصية الرئيسة مع المؤلف. بعيدا عن تمويه المؤلف للقارئ.

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 15، 16.

2_ محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية، ص 43.

أ_ تقنية السؤال والجواب:

يعتمد السارد تقنية الأسئلة والأجوبة، للبوح بمسار حياته والذي يعتبره القارئ حقيقيا <<وهذه التقنية ليست جديدة في حقل هذا الجنس كل الجدة، فكم من السير العلمية والصحفية كتبت على أساس هذا التكتيك التخييلي، ما يعد جديدا في سيرة "عبد الله العروي" أن السارد ينشطر فيها إلى سائل ومجيب، فيخيل نفسه حالة السائل، ويحقق ذاته في حالة المجيب>>[1]، مما جعلنا نعتبر أن تقنية السؤال والجواب، من أشكال التجريب الروائي.

تأتي الأسئلة الذاتية التي وضعها المؤلف على نفسه، في أوراق متعددة ومتنوعة، أحيانا تأتي بضمير الجمع، وأحيانا بضمير المجهول، تارة أخرى، وبضمير المخاطب أحيانا، ويلي هذه الأسئلة إجابة مباشرة، ويمكن أن نمثل لها بهذه الأسئلة:

<<تعرف كيف؟ قيل إنه لزم بيته وأضرب عن الطعام حتى مات. ما السبب؟ قيل: نوبة اكتئاب، انهيار عصبي وذهني، بسبب إخفاق فرنسا؟ بسبب إخفاقه هو مهنيا؟ سياسيا؟ عاطفيا؟ لا أشك أنه ترك أيضا أوراقا وأن بعض الناس ينوي إخراجها ليجيب عن السؤال لماذا؟ لماذا؟>>[2].

إن اعتماد الأسئلة والأجوبة، بهذا الشكل يخفي نسقا معتمدا، ويكشف عن منطق مضمر في نسج الحكي، وتوضح الحوافز التي دفعت صاحب السيرة الذاتية لكتابتها، وبعبارة أخرى <<تحضر الأسئلة ما يود الكاتب استدعاءه والحديث عنه، وتغيب مالا يود معالجته أو استرجاعه. إنها تلعب ببساطة، دوري الإيجاد والترتيب في هذه المحاولة>>[3].

1_ محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية، ص 44.

2_ عبد الله العروي: أوراق، ص 17.

3_محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية، ص 45.

ومن ثم تلعب هذه الأسئلة دورا تحفيزيا في مخاطبة الذات، والوصول إلى دورها الأساسي في أوراق، فترسم طريقا استهلاليا ينظم عناصر السيرة الذاتية، وتعمل على فتح الأبواب المغلقة في الذاكرة، وتخرج الآلام المختبئة والمنكمشة، بعيدا عن حماية الذات وآلام التجارب، وجروح الانكسارات، وكذلك تساهم هذه التقنية في تعزيز هوية الذات وحضورها <<هل كانت تعيش في الدار فتاة؟ لا أدري>>[1]. فيستعيد الكاتب بهذه الأسئلة وقائع ذاته الوجدانية، فيتجاهلها محاولا تضليل القارئ في بداية الرواية، ولكنه يسعى إلى استعادتها من سجن الذكريات، والزمن الضائع واستحضار التجربة الذاتية.

ب_ تجربة الأنا/ الثقافة الغربية

تتمثل في تجربة الأنا المتأثرة بقراءة الكتب الأجنبية. لقد كان "ادريس" مشبعا الى حد النخاع بالثقافة الغربية والرومانسية خاصة، كيف لا وقد تعلم في المدارس الفرنسية واكتسب ثقافات غربية خصوصا ذلك التأثر العميق بفلسفة نيتشة وجيد، وسارتر، وخاصة شوبنهاور، وكارل ماركس.

كانت فترة الخمسينيات بمثابة بداية تأثر المثقف العربي (إدريس) بفلسفة نيتشة <<ومنذ أن تعرف على نيتشه عاد لا يقرأ أي كتاب غيره >> [2] تعرف عليه في وقت كان يعاني من الوحدة خاصة بعد أن أصيب بمرض أصبح بعده حبيس الداخلية لمدة ثلاثة أشهر، فكانت الوحدة والابتعاد عن الجماعة من مبادئ "نيتشة" التي ورثها عن أستاذه "شوبنهاور".

يتأثر إدريس بشكل طبيعي بفلسفة الأخلاق عند "**نيتشة**"، وهي فلسفة قامت على أسس تفكيكية للطرح التاريخي في فلسفة الأخلاف عند "سقراط" و "كانط"، حيث كان التفكير

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 23.

2 _ المصدر نفسه، ص30.

الأخلاقي منذ عهد سقراط يقضي بالتقابل بين السلوكيات الإنسانية المؤقتة الصادرة عن الأهواء والمصالح الذاتية، وبين المبادئ الثابتة الأزلية التي تنبعث من طبيعة الإنسان وتتفق مع مقتضيات عقله بمعنى أن القيم الأخلاقية الأزلية هي الإيمان بوجود إلهي يعلو البشر.

وهذه القيم في نظر نيتشة هي تأويل خاطئ؛ لأن التاريخ الأخلاقي يحمل تأويل خاطئ يربط الأحكام الأخلاقية بالأحكام اللاهوتية، ولايؤمن بالبحث في الأحاسيس والمشاعر وينكر نيتشة على الباحثين في أصل الأخلاق من حيث المشاعر والأحاسيس أنهم يهربون من الواقع، ولذلك ربط الواقع بالأخلاق، عن طريق منهجه الذي يسعى إلى بناء فلسفة أخلاقية جديدة من خلال الرجوع إلى التاريخ والبحث في القيم التاريخية لكل انسان وإعادة تصنيفها وتقسيمها وبعدها الحكم عليها.

إن هذه الجينالوجيا الأخلاقية التي حورها "نيتشة"، بالكاد أثرت على الواقع الأوروبي والألماني خاصة << نرى في خراب أوروبا نتائج فلسفة ملحدة. من لايرع حقوق الخالق لايرع حقوق المخلوق >> [1] لأن فلسفة نيتشة الملحدة تبحث في الوجود ليس عن الخالق بل عن المخلوق باعتباره فردا يصنع أخلاقه بنفسه، وينكر فكرة الخلق أو الصنع الإلهي للقيم ويؤكد أنها ظاهرة إنسانية أكثر مما ينبغي << قال نيتشة، إذا كان الله موجودا ماقيمة الإنسان>> [2] ولقد تاثر بفلسفته هذه التي مفادها ((موت الإله)) العديد من الأدباء والمفكرين الأوروبيين منهم "رولان بارت" الذي تبنى منهجه خاصة في فلسفته ((موت المؤلف)) في حدود المناهج اللغوية.

هنا في هذا الموضع بالذات وفي هذا الزمن من بداية دراسة إدريس في الثانوية، وفي الخمسينيات بالذات وفي فترة الاحتلال، هل تأثر "إدريس" بفلسفة نيتشة كلية، أم أنه

---

[1] عبد الله العروي: أوراق ، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

<<يريدها قناعة سلوكية .. يطبق نصيحة رائدة عليكم بالأقنعة المهم ليس استمرار تأثير نيتشة في ذهن ادريس بل في شعوره >> [1] اذن "ادريس" لم يتأثر ب"نيتشة" بشكل كلي، لقد اعترف بذلك في أوراقه << لايحمي الإنسان من نفسه سوى الإيمان بوجود رب قوي غفور>> [2].

فمن هذه القاعدة التي في إيمان المثقف العربي، جعلت "إدريس"، ربما يغير وجهة تفكيره وتأثره الى "ديكارت"، صاحب مبدأ ((أنا أفكر إذا أنا موجود))، بالكاد نقول بدأ"إدريس" يخرج من شرنقة "نيتشة" ومن تبعهم لأنه << لو لم يكن ادريس تابع دراسته في ثانوية مزدوجة كمولاي يوسف، لو لم يتقن اللغة، لو لم يعايش فترة كانت السيادة الفكرية فيها "لمالرو"وجيد"و"سارتر".. لما وجد في طريقه نيتشه>> [3].

لقد تغير تفكير "إدريس" في الخروج من قوقعة الذات أو بالأخرى التجرد من التعالي عن الذات عندما يصنع الإنسان الأخلاق وينظر إلى ما هو خلفه كموضوع غريب، هنا يمكن لفلسفة "ديكارت" أن تتعالى على فلسفة **"نيتشة"** أو العكس لأن الأولى تقضي بمبدأ المعرفة والموضوعية، << لايمكن أن تتجاوب مع نفسك إن لم تتجاوب مع العالم الخارجي >> [4] تنطلق فلسفة "ديكارت" من الطبيعة << يحتاج طالب المعرفة إلى إله يضمن استقرار أحوال الطبيعة وإلا انتفت المعرفة من الأساس >> [5]، فتنطلق فلسفة"ديكارت" << من فلسفة الحياة

---

[1] عبد الله العروي: أوراق، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص 37.

[5] المصدر نفسه، ص 38.

إلى فلسفة المعرفة >> [1]؛ وهنا بالذات يكمن الاختلاف بين الفلسفتين النيتشوية والديكارتية، << فلاتجد في كتب الفلسفة نيتشة بجانب ديكارت >> [2].

ليس هذا فقط ولكن يؤكد "العروي" على أن الفكر العقلي كي يتأسس لابد من مفاهيم محددة وواضحة ينبني عليها لإنشاء باقي البناء العقلي، وهذا منهج "ديكارت" الذي تبناه العروي في كتبه سلسلة المفاهيم ((مفهوم الإيديولوجيا، مفهوم العقل، مفهوم الحرية، مفهوم التاريخ)) وبين منهجه هذا بشكل واضح في مقدمة كتابه ((مفهوم الحرية))، إلى جانب منهجه المعرفي أيضا الذي ينطلق من فلسفة المعرفة لدى "ديكارت". إذا كان هذا هو منهج "العروي" المتأثر والمبني على "ديكارت"، فلماذا بدأ "ادريس" بقراءة "نيتشة" بعد "سارتر" وغيرهم ؟ ألم يكن من الأفضل له أن يقرأ "ديكارت" أولا ؟ هذه أسئلة يجيب عليها "العروي" فيما بعد.

ومع ذلك التجاوز من "ادريس" لنيتشه" إلا أنه بقي يحتفظ بالفردانية، بالبطولة، بالإنسوية و<< احتفظ بالتضايق والإشمئزاز من أوهام العشيرة >> [3] .

ولكن لايكتفي احتفاظه بتلك القيم لأنها لاتجيب على تساؤلاته المختلفة المتعلقة بتطويع الإنسان للكون، فلم يجد طبعا جوابا كافيا في حدود فلسفة نيتشة وديكارت ولاحتى في فلسفة علم الكلام والميتافيزيقا، فلذلك يستمر "ادريس" في البحث عن الحقيقة، ولكن ذلك يحتاج الى وقت كي يتخلص الأعمى من العكاز الذي يتكئ عليه.

لقد تأثر "ادريس" كثيرا بفلسفة "شوبنهاور" التي تدعو الى التشاؤم والإحباط، فيقول الأستاذ "أحمد أغبال" << الرومنسي المتفائل والفيلسوف المتشائم كلاهما يمجد الإرادة وقوة الاندفاع

---

[1] عبد الله العروي: أوراق، ص 38.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يبدأ الأول بالقوة وينتهي إلى الفرحة بالحياة . ينطلق الثاني من القوة أيضا وينتهي به المطاف إلى الضجر واليأس . قلب شوبنهور الرومنسية بإحلاله قيم التشاؤم واليأس محل قيم التفاؤل وتمجيد الحياة. تفاهة في تفاهة ، كل شيء تافه ، هكذا يتصور العالم . يدل هذا الانقلاب على وجود اعتلال ما في شخصية الفيلسوف حسب بعض المحللين . شخصية معتلة كليلة ، غارقة في بحر الأوهام واليأس. بدأ شوبنهور فلسفته بالسعي إلى إثبات الذات وانتهى به الأمر إلى نكرانها >> [1].

فيقول العروي << بعد أن قرأت ورتبت أوراقه، أرى أنه لم ينظر أبدا إلى نفسه إلا في إطار الفشل والإحباط >> [2] ويقول أيضا << حصل أن تأثر بالإنفراد، أن ود لو يعود الى حضيرة الجماعة >>[3]

أما تأثره بالفلسفة الوجودية فقد وجد في "سارتر" شبها كبيرا لدرجة أنه يقول << إن سارتر يشبهني فهو اذن دميم الخلقة >> [4]، ويقول الراوي << ..إلا أن الجملة التي علقت بذهنه شهورا بل سنوات لم يقطفها من كتب سارتر الفلسفية بل من إحدى مسرحياته : الجحيم هو الغير>>[5].

وفي هذا السياق يعترف "العروي" أن الوجودية والرمزية والغنائية هدفها << تحرير الذات من كل قيد>> [6].

---

[1] أحمد أغبال: سيرة مثقف مغربي، قراءة في أوراق عبد الله العروي، مجلة أنفاس نت، الجمعة 21 أكتوبر 2007م.

[2] عبد الله العروي: أوراق، ص 243.

[3] المصدر نفسه، ص 242.

[4] المصدر نفسه، ص 27.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 221.

إضافة الى ذلك التأثر والانغماس الكلي في الثقافة الغربية، كيف لا يتأثر "إدريس" بالمحرك الفعلي لكل ثقافة، بـ "**كارل ماركس**" الفيلسوف العظيم الذي عبد الطريق لكل تغيير وإصلاح في المجتمعات الغربية، فكانت فلسفته تجري في دم العالم إن لم نقل "**ماركسية موضوعية**" يعمل العرب بها دون وعي، وفي ذلك يقول "إدريس" << فسرت اليوم لأبي أسس النظرية الماركسية وأوضحت له أنه يمكن فصل الجانب الاجتماعي والاقتصادي عن الجانب العقائدي >> [1].

معنى ذلك أن أسس النظرية الماركسية بنواحيها الاقتصادية والاجتماعية والفكرية، متجذرة في المجتمعات العربية والغربية بطريقة أو بأخرى، ولذلك وبطريقة تقليدية يرفض الشيخ ومن معه النظرية الماركسية، فيستغلها ضد الغرب، و<< يؤاخذها بموقفها المعادي للدين >> [2] إلا أن الوضع يختلف بين الماركسيتين الغربية غير العربية، لأن <<الماركسيين الجدد الثائرين على تحجر ودوغمائية سابقهيم، يشاركون في الواقع هم عامة الوضعانيين الغربيين: يتطلعون وهم يطبقون مناهج غربية في مجتمع غير غربي، الى أن تسفر عن نتائج مغايرة للمعروف لديهم . وهذا ما يرفضه باستمرار المصلحون العرب، إذ يريدون بالعكس أن تكون النتائج مماثلة >> [3].

لكن "العروي" يرفض الماركسية الغربية كنظام غربي جاهز، بل يدعو الى تبني الماركسية كمنهج يقوم به الإصلاح العربي الاقتصادي والاجتماعي والفكري فيقول << إن

---

[1] عبد الله العروي: أوراق، ص 48.

[2] عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 178.

[3] المرجع نفسه، ص 190.

وعي المصلح العربي (...) يقبلها كنظام جاهز مكتمل يقود الى التحكم في الطبيعة ويرفضهما معا كمنهج لفحص أغوار نفسه>>[1]

وما يميز ثقافة "إدريس"، أنها تتميز بالانتقائية فمن نيتشه إلى ديكارت الى ماركس فهذه الانتقائية خلقت فجوة بينه وبين باقي المثقفين، بانعزاله وانطوائه، حتى عن الأسرة.

ليس هذا فحسب بل إن والده قام بحرق ما جمعه "ادريس" من << اعداد العلم >> [2] والسبب يكمن في خوف الأب على ابنه من الانخراط في مشاكل البلاد، فهو لا ينتظر من ابنه أن يدخل في السياسة أو في أمور اصلاح البلاد، فهو يطلب منه بتصرفه هذا الحياد وعدم التدخل << فكر بما تشاء واعتقد ما تشاء، لكن لا تقدم على أي عمل..>> [3]، فيستاء "ادريس" من هذا التصرف ويشبهه بما تطلبه فرنسا من المغاربة.

لكن مايشغل بالنا إذا كانت هذه الثقافة الغربية هي ثقافة المستعمر العدو الذي يكرهه إدريس بشدة فلماذا يتعلق بهذه الثقافة إلى هذا الحد << لقد تشكل لدى ادريس وعي شقي ومتناقض، فهو من جهة معجب بهذه الثقافة مدرك لدورها في تحرير الإنسان فكريا واجتماعيا وهو من جهة أخرى معاد لأصحابها الذين استعمروا وطنه واستعبدوا شعبه >> [4]

فيقول في نقده للغرب << لا أسوق كلام جورجيو لأدلل على إفلاس الحضارة الغربية بقدر ما أريد ان أثبت للشباب المغربي الذي يشعر اليوم بمركب النقص؛ لا موجب لليأس

---

[1] عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 190.

[2] عبد الله العروي، أوراق، ص 51.

[3] المصدر نفسه، ص 51.

[4] محمد العماري، محمد ادادا: أوراق لعبد الله العروي، السرد، الأسلوب، التيميات، ص 65.

أمامنا مستقبل، أمامنا دور احتفظ لنا التاريخ به، إذا لم نتنكر لأنفسنا. إذا جاهدنا وحافظنا على هويتنا الإسلامية الشرقية، لنا المشرق ولهم المغيب..>> [1]

ونتيجة لهذا التأثر بالثقافة الغربية ليست فلسفة التشاؤم، أو فلسفة الأخلاق فقط بل تعدى الى أبعد من ذلك، لقد ألف كتابا جمع فيه جماعة من الفوضويين، وهم << المنافقين الذين عارضوا أعمال الزعماء والمصلحين >> [2]، وهم أكيد من المغاربة، السبب أنهم يكتبون في مجلة واحدة. وقال العروي << حشد إدريس ضمن الفوضويين كتابا لا يستحقون هذه التسمية بأي حال من الأحوال >> [3]، ولقد أثرت عليه أيضا فلسفة الالتزام، في أنه << كان يطالب آنذاك من كل مثقف أن يختار، أن يلتزم بموقف سياسي محدد وأن يبقى وفيا باستمرار لذلك الالتزام مهما تغيرت الظروف والأحوال >> [4] حتى أنه بهذا النقد للاتجاه السياسي ومن ضمنه الحركة الوطنية فإنه هنا يضع يده على نقد **للسياسي** ، الذي يراه سببا في **التأخر التاريخي**.

معنى ذلك أن وعي إدريس ليس وعي الانسان الكامل المرتبط بالوعي الداخلي والخارجي، بل هو وعي ثقافي، جاء نتيجة لقراءته الكثيرة للكتب، بعيد عن الواقع، يعيش في غربة مع نفسه حتى أنه لم يعد يعي العالم من حوله إلا على أنماط تماثيل لذلك فالأنماط– التماثيل المحفوظة في ذاكرته بها، وربما بها وحدها يتحدد موقفه من الحياة فهنا بالتحديد

[1] عبد الله العروي، أوراق، ص ص 120، 121.

[2] المصدر نفسه، ص 109.

[3] المصدر نفسه، ص 113.

[4] المصدر نفسه، ص 114.

يفقد المثقف العربي هويته، التي تشكلت من الثقافة الغربية، فيصبح مقلدا يحاكي النموذج الفكري الغربي.

والدليل على ذلك ثورته الشديدة على رفاقه، ونقده لكل تفكير لا يتماشى مع تفكيره، وهذا ماجعله منغلق على نفسه يحبذ الوحدة لينتهي أمره بعصارة الإخفاق والفشل. باختصار يريد عبد الله العروي أن يوصل لنا رسالة مفادها أن المثقفين بهذا الشكل كادريس لا يمكن أبدا أن ينتشلوا المجتمع العربي من المستنقع الذي أغرقه فيه الاستعمار، لأن البؤس حسب العروي يقود <<كثيرا من المثقفين إلى اليأس من إصلاح شؤون المجتمع >> [1] وعلى ترديد صيحة ابن خلدون << إذا نزل الهرم بدولة فإنه لا يرتفع >> [2].

ضف الى ذلك عدم وعي "ادريس" << **بالمسافة التاريخية**، أي **بالقطيعة** التي أحدثها التاريخ بين مفهومنا ومفهومهم وبين كلمتنا وكلمتهم >> [3]. بل إن هذه المقارنة التي لابد أن يعقدها المثقف العربي بين التصور التراثي والتصور الحداثي، لفهم تلك المسافة يتجسد الوعي عند المثقف العربي.

ف إدريس لم يتجسد له هذا الوعي لأنه لم يقارن بين الوعي التراثي وبين الوعي الحداثي، في ثقافته بل انصرف فقط إلى المقارنة بين الذات والآخر، وهنا تتشكل تجربة الأنا مع الآخر والمتمثل في الثقافة الغربية، فيظهر التجريب في تجربة عبد الله العروي السيرية، ويتجلى التحديث في الخطاب الإيديولوجي الذي لمسناه في أشكال الوعي الغربية التي تأثر بها إدريس.

---

[1] محمد الشيكر، العالم الذهني في أوراق، عبد الله العروي، ص 76.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نبيل فازيو: عبد الله العروي ومفاهيم الحداثة الغربية، ص 5.

ج_ تشخيص المرجعي/ الإيديولوجي في رواية أوراق:

من التحديث الإيديولوجي لأفكار عبد الله العروي، والتي ظهرت من تأثر إدريس بالثقافة الغربية كتجربة فردية، إلى الأوضاع التي فرضها الاستعمار على البلاد فأثرت بطريقة أو بأخرى على مثقفنا، بل زادت الطينة بلة، فهذا المثقف المخضرم قد عايش مرحلتين متلاحقتين من احتلال واستقلال للبلاد، فقبْل الاستقلال لم يلتفت "إدريس" إلى المشاكل السياسية خاصة وهو في فرنسا، وعند عودته مباشرة وجد نفسه أمام تراكم من الذخائر في أوساط المثقفين ينددون بخروج المحتل الغاصب << فأدرك إدريس مبكرا دوره كمثقف، طالب في إعداد الجماهير للعمل السياسي والمطالبة بالاستقلال >> [1] فيقول << الواقع أنه لا يكفي الانكباب عن الدراسة إذا أريد أن يكون لهذا البلد مستقبل. من كان وراء الوحدة في ألمانيا وإيطاليا؟ وراء الثورة في روسيا والصين؟ الطلبة لا البقالة أو التجار. طبعا عمل الطالب ليس في حمل السلاح، ولكن دوره كبير حاسم في التوعية وبعث الهمة >> [2].

ومن الأعمال السياسية التي شارك فيها والتي تنقد بشدة الأوضاع الإيديولوجية في خضم الحركات السياسية، ومحاولته احباط خطط العدو، وذلك في خطابه إلى الوحدويين وهم عبارة عن خلية طلابية شكلت جمعية ثقافية اتجهت إلى التنظيم الثوري، والذين تأثروا بكتاب (النقد الذاتي) "لعلال الفاسي"، داعيا هذه الطبقة إلى توجيه سلاحها الفكري لمحاربة الاستعمار الفرنسي وطرده من الأراضي المغربية، لأن فرنسا تعمل جاهدة في محاولة توجيه أفكار الثوريين إلى محاربة الطبقات ولفت انتباه الطبقة البرجوازية إلى غل وحقد الطبقة العاملة عليها، وهذه السياسة تستعملها أوروبا لتحقيق مصالحها وأهدافها، تحاول الضغط على الطبقة الأولى في لفت حقد الثانية عليها، وهذا ما نستنتجه من التحليل الماركسي

---

[1] محمد العماري: محمد أدادا، أوراق لعبد الله العروي، السرد، الأسلوب، التيميات، ص 66.

[2] عبد الله العروي: أوراق، ص 53.

<<وهي أن الأفكار تعبر عن مصالح لا عن حقائق فيصل الى العدمية الأخلاقية والفكرية>> [1].

والعدمية على حد تعبير العروي << تستعمل نظرية القرن الثامن عشر حول الأوهام ونظرية ماركس حول أدلوجة الطبقة الوسطى، وتعممها لنفي الحقيقة من الأساس ولتبخيس العقل إلى مستوى الأداة الطيعة في خدمة أهداف مسبقة، لم يمثل أحد هذا الاتجاه بصورة أكبر وضوحا من نيتشه الذي قال إن العدمية هي مرض أوروبا الخفي >> [2]

فيطالب "إدريس" من الشباب الثوري، أن يؤجل صراع الطبقات فيما بعد، المهم هو مكافحة الاستعمار الأجنبي لأن << وجود أفكار ثورية في زمن معين يستلزم مسبقا وجود طبقة ثورية؛ يعني ماركس بالطبع وجود طبقة ثورية كونية غير خاصة ببلد معين وفي وقت معين >> [3].

فتستغل فرنسا أحد الروائيين المغاربة لتبرير سياستها المرجعية، في توجيه ثورة الشباب المثقف إلى موضوع صراع الطبقات << إن الوطنية حركة تمثل مطامع ومصالح الطبقة البرجوازية المغربية، الطفيلية المنحلة أخلاقا والمتخلفة فكريا، وأن الملك محمد بن يوسف عندما تحالف معها فقد حب وولاء الغالبية العظمى من الشعب في البوادي والقرى >> [4] وقد رد عليه "إدريس" ردا لاذعا لأنه خدم مصلحة فرنسا حتى بدون أن يعي ذلك، لأن سياسة أوروبا تقضي بهذا المنطق الذي أشار إليه "نيتشه" بأن << ثقافة أوروبا منذ ألفي سنة هي

---

[1] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجية، ص 38.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، ص 34.

[4] عبد الله العروي: أوراق، رواية، ص 108

ثقافة المستضعفين(..) ويتصفح نيتشه أخبار التاريخ فيرى فيها حربا دائمة بين القوي والضعيف، بين الصحيح والمريض، بين السيد والمستضعف >>[1]

وهذا المستعمر يرغب في البقاء في المغرب سواء بعدم خروج المعمرين منها وفصل المغرب عن باقي دول المشرق، وهذا ماطلبه "إدريس" من السلطات الفرنسية في خطابه الذي وجهه إلى أحد أجنحة الحزب الراديكالي "أميل روش"، الذي نشر كتابا بعنوان استطلاعات فرنسية مغربية.

من هذا المنطلق تتعدد أبواق الذين يصيحون بالإصلاحات السياسية والإقتصادية لأوضاع المغرب، مطالبين بخروج فرنسا، إلا ان سياسة "ادريس" تختلف نوعا ما أو بشكل مغاير عن كل سياسة اصلاحية، لأنه ينطلق من "هيجل"و"ماركس"ونيتشه"و"منهايم"، منطلقا في تفسير"ماركس" للإيديولوجيا الألمانية بأنها وهمية لأن << النقد الألماني نقد الأوضاع القائمة ولم ينقد ذاته لأنه لم يكن يعي معنى التاريخ الواقعي، ولا يأخذ عقلانية ومادية القرن الثامن عشر كحقيقة مطلقة>>[2].

"فماركس" << لاينطلق من العقل المطلق، بل من التاريخ كتطور عام >> [3]، لذلك رفض "ادريس" فصل المغرب عن دول المشرق، لأن الدولة ليست منفصلة عن العالم و << حتى وإن

لم تشارك ألمانيا فرنسا ثورتها إلا أنها تخضع بوعي أو بدون وعي للتطور العام وللتاريخ الكوني. لهذا السبب يقول ماركس آن الوقت أن نفحص بجد وعمق ضجة اليسار الهيجلي

---

[1] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا ص ص 36،37.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

انطلاقا من زاوية خارجة عن ألمانيا >> [1] ويقول "ادريس" في هذا الصدد << كل بلد سجين ماضيه ولا يمكن فصل المغرب عن محيطه العربي الإسلامي >> [2]

من هذا المنطلق يظهر مشروع العروي المتمثل في القطيعة مع التراث، إذ أن هذه الدول المستعمرة والتي هدم الاستعمار كل أسسسها الاقتصادية والسياسية تعاني بشكل أو بآخر من مخلفات ذلك الاستعمار في ظل انتمائها الحضاري والإسلامي، قابعة في جوف ظلمة حائرة بين السير واللحاق بالركب أو البكاء على الأطلال، ويرى العروي في ذلك أنه لابد من ترك هذا الأصل يوما ما، وليس الانسلاخ منه، لأن مصلحة الدولة في تطورها ولحاقها بالمجتمعات الأوروبية وليس البدء من تاريخ ليس تاريخ هذه الأمة العربية ولايشبهها في شئ سوى أنه سيدها وصاحب الفضل عليها، ولذلك نجد "هدلر" يطالب << بأن ينتقل المؤرخ بذهنه إلى وسط الثقافة التي يدرسها عوض ان يترجم كلام تلك الثقافة الى منطق زمانه كما كان يفعل كتاب عصر الأنوار >> [3]

ونوه "ادريس" الى ذلك بقوله <<هذا مشكل عام، لايواجهه المسلمون وحدهم، إلا أنهم عجزوا حتى اليوم عن حله لأنهم يكرهون دائما وأبدا الحلول الجذرية، لم يتخذوا مثل روسيا واليابان الإجراءات اللازمة في الوقت المناسب ولم يثوروا مثل الصينيين على كل التقاليد العتيقة. فتعمقت لهم الأزمة وتضاعفت المشكلات على مر السنين >> [4].

ويضيف "إدريس" مشكلة أخرى تحتاج الى حل قطعي؛ أن المستعمر الذي هو فرنسا لا يريد الخروج بصورة كلية من المغرب، أو بالأحرى يريد ترك المعمرين في المغرب ويرغب

---

[1] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجية ، ص 35.

[2] عبد الله العروي: أوراق، رواية، ص 104.

[3] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجية، ص 57.

[4] عبد الله العروي: أوراق، رواية، ص 104.

في فرض سياسته الإصلاحية عن طريق التدخل المستمر في شؤون المغرب، وهذه ماهي إلا حيلة لاستمرار النفوذ والسلطة << فتخلف هذه الدول وراءها قوانين وأعمالا فنية وغيرها من الآثار ويسمي "هيجل" بالروح الموضوعي تلك المخلفات لأن روح الدول تتجسد في تلك الماديات>>[1] التي يعتبرها المثقفون المغاربة رابطا وقوة لفرنسا وحيلة لسياستها الخبيثة بالرغم من اعتراف أنصار الثورة الفرنسية بأنها << تمثل تحرير العقل من أوهام الاستبداد وتعني انتصار الإنسانية جمعاء، بيد أن التجربة أظهرت بعد سنوات قليلة أن الدعوة باطلة إذ وجب على الثوريين أن يحرروا العقول بقوة السلاح ويلجأوا إلى إرهاب فاق تعسف الاستبداد التقليدي كما اضطروا الى استغلال البلاد التي احتلوها ليمولوا حروبهم التوسيعية، انقلب حكم العقل الى ارهاب في الداخل واستغلال في الخارج >> [2].

هذه هي السياسة التي تقوم بها الدول المستعمرة، ولكن إرادة وقوة الشعب المغربي والسياسيين منهم فرضت على فرنسا، إعادة الأسرة الحاكمة من المنفى، وخروج المستعمر من البلاد، بشكل نهائي، وكان ذلك في سنتي 1955 و1956، فيقول "ادريس" << انتصرنا على خصومنا دعاة الباطل وأنصار العنصرية المقيتة. وترجمنا انتصارنا الى إصلاحات حققنا في بحر سنة واحدة ماعجزت عن تحقيقه فرنسا طيلة أربعين سنة >> [3]

أجل لقد حقق الشعب المغربي مراده في الاستقلال، ولكن هل حقق الرغبة الكلية في استعادة نفوذه، وفي تسيير شؤون البلاد كما يجب؟ هل الإصلاحات السياسية التي نادى بها زعماء الأحزاب كفيلة بأن تخدم البلاد حتى بعد الاستقلال ؟ أم أن الأمر يقتضي إصلاحات أخرى تخرج البلاد من الأزمة التي تركتها فرنسا؟ << هل وصلنا الى الغاية؟ لا طبعا. مازلنا

---

[1] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجية، ص 58.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الله العروي: أوراق، ص 117.

في الحقيقة في بداية المسيرة، سيمر وقت طويل قبل أن نكون قد قضينا على جميع مخلفات نظام عتيق لم يدم لأن فرنسا أرادت له البقاء خدمة لمصالحها الاستعمارية >> [1]

هذه المتتاليات السياسية في أحضان المغرب لم يخرج عنها "ادريس"، ولم يتوان "العروي" في بعض الأحيان أن يجد فتحة يدخل من خلالها ليبدي رأيه، إن كان إيجابيا طبعا ولكنه في الوقت نفسه يوجه انتقادات إلى هذا المثقف، بعد أن نقرأ أوراقه ونعي جيدا السياسة التي يرمي إليها. إلا أننا نعتبرها تحديثا يسعى إليه عبد الله العروي، ليمرر أفكاره الإيديولوجية في تجربة روائية جمع فيها بين التحديث والتجريب. فهل نجد الخلفية نفسها في رواية مرزاق بقطاش.

المبحث الثالث: في تشخيص المرجعي وكتابة الذات في رواية المطر يكتب سيرته:

ليس "عبد الله العروي" وحده من تميزت روايته بتشاكلها مع الواقع، بل إننا حين نقلب (المطر يكتب سيرته لمرزاق بقطاش) نجده يحبذ التشخيص الوصفي للعالم الخارجي، وأن المرجعي هو أساس السيرة الذاتية ومصدرها الأول، ولذا يجهد السارد/ الكاتب في استرجاع

حياته الماضية، ليصبها في قالب أدبي ويصوغها جنسا أدبيا، لا يزال يثير الكثير من الإشكالات. حيث إن المشروع السير ذاتي الذي طمح "بقطاش" إلى تأسيسه؛ ينبني بالأساس على <<مبدأ التواصل بين الذات الكاتبة، والذات التي عاشت الحياة>>[2]. فالذكريات الماضية التي علقت في زوايا الذاكرة هل لا زالت مؤثرة في حياة الشخصية الرئيسة؟.

ولكن الثابت أن كل مشروع سير ذاتي <<مشروع اعتباطي إلى حد كبير محفوف بالأشواك. يحيط به المجهول من كل جانب، وعلى كل مترجم عن ذاته أن ينشئه انطلاقا من

---

[1] عبد الله العروي: أوراق ص 117.

2 _ محمد القاضي، وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص 265.

نقطة مركزية ما. يختارها ولا تفرض عليه أبدا، لذلك فإن فعل الكتابة يصبح هنا صراعا وتأسيسا من خلال تضافر المتخيل، والمرجعي، لحياة هاربة باستمرار من قبضة صاحبها فكلما حاول الاقتراب منها ازدادت ابتعادا عنه وازورارا>>[1].

وبهذا الاعتبار تتحول السيرة الذاتية إلى مراجعة مستمرة للذات، بل تغدو <<أبرز أشكال كتابة الذات>>[2]. ومن أجل تحقيق فرادتها الأجناسية <<تغرق في الحديث عن تلك الذات وتطنب وصف عوالم الفرد المحجبة الخفية>>[3].

فالسيرة الذاتية تستلهم الواقع وتعيد قراءته، بيد أنها لا تهمل الذات بغية اكتشافها فصار التشخيص مبحثها الأولي. خاصة في بحثها عن الأنا. ولذلك تميزت السيرة الذاتية عن باقي الأجناس الأدبية.

ويبدو أن كتابة الذات بهمومها وثقل المرجع ووطأته، لم تحجب ما شاب النص من قلق مستمر وتردد بين المرجعي والتخييلي، خاصة في وصف العالم الخارجي ووصف الحياة الخاصة للشخصية. (فالمطر يكتب سيرته) من هذه الوجهة أنموذج للنصوص الأدبية المعاصرة، التي تنتسب إلى السيرة الذاتية، وهي تزاوج بين الوصف الذاتي، والوصف الخارجي، في كثير من الأحيان، لقد وصف الحالة الاجتماعية للبلاد في زمن العشرية السوداء، وكيف يعاني سكان العاصمة خوفا من الإرهاب أن يفتك بهم في الطريق، خاصة إن كان عندهم مريض يتوجب نقله إلى المستشفى:

<<غير أن الأمر الذي كان يخيف زوجها إنما هو أن يضطر إلى نقلها إلى المستشفى في قلب الليل حين تضيق أنفاسها. وما أكثر ما انطلق بها على متن سيارته للتخفيف

1 _ محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية، ص 18.

2 _ محمد القاضي، وآخرون: معجم السرديات، ص 265.

3 _ محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية، ص 18.

من غلواء أية انتكاسة. وتتلقى هي الإسعافات في صمت، ثم يعودان والخوف يسيطر عليهما معا. قد تطلق عليهما دورية من دوريات الشرطة الرصاص، وقد يهاجمهما إرهابي وقد تتعطل سيارتهما إلى آخر القائمة الطويلة من أسباب الرعب. طرقات العاصمة غير مأمونة في قلب الليل، وموعد منع التجول ينبغي التقيد به، ولكن المرض هو المرض ويتعجب محمود مما يحدث. يقول لنفسه: لا بد وأن العناية الإلهية إلى جانبي! كيف نذرع طرقات العاصمة في قلب الليل دون أن ينالنا سوء؟

هو مهدد بالقتل. اسمه مدرج في قائمة أولئك الذين يريدون التخلص منه. الله هو الحافظ ذلك ما تقوله له زوجته عندما يعودان فجرا إلى الدار، ويجدان ابنهما نسيم في انتظارهما تربص به القتلة بالقرب من معهد الهندسة المعمارية، وفي جهات أخرى، ولكن الله عصم من عادة الإرهابيين أن ينفذوا عملياتهم في الأماكن التي يعمل بها هذا أو ذاك إمعانا منهم في الترهيب>>[1].

لقد وصف السارد حالة الهلع والرعب، التي يعيشها المجتمع الجزائري، في القسم الثاني من الرواية "فرحات" وتتوزع في باقي الأقسام أحداث من الحرب العالمية الثانية، ولئن ركن في سيرته إلى المرجعي، إلا أنه شخص للقارئ ذاته، وإن حرّف الذات أثناء الكتابة فكيف يمكننا أن نجزم أن ما قاله مرزاق بقطاش عن نفسه، وعائلته من المرجعي، لا من التخييلي؟ بل وكيف يتسنى لنا الإصداع بأن ما رواه بضمير الغائب في المطر يكتب سيرته هو ذاته، ما عاشه في شبابه وفي شيخوخته من أحداث خاصة، أو عامة تمس حياة الجزائريين في حقبة زمنية ما؟ وهل يكفي أن نفهم أن السارد المتحدث هو الشخصية الموضوع، وهما معا الكاتب الذي يضع كتابه بين قرائه، لنقر أننا إزاء نص سير ذاتي؟.

1 _ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 29.

إننا لا نبحث عن نقاوة هذا الجنس الحديث، نقاء خالصا لا تشوبه شائبة، بل قد نتتبع مظاهر الهجنة، وتداخل الأجناس الأدبية، وتفاعلها في (المطر يكتب سيرته). والأرجح أنها أقرب إلى رواية السيرة الذاتية منها إلى السيرة الذاتية، <<ففي رواية السيرة الذاتية لا يوافق المؤلف السارد، ولكن الشخصية الرئيسة تشبه المؤلف وتحيل عليه وتحمل اسمه، وحالما تحمل الشخصية الرئيسة اسم المؤلف، فإن القصة تصبح من باب السيرة الذاتية>>[1].

ف "الشيخ فرحات" في كل أجزاء الرواية ليس سارد أحداث اجتماعية وتاريخية ولكنه بالأحرى سارد أحداث عائلية، ولهذا أجرى السارد على حياة المؤلف بعضا من التحوير فتتحول الذات وليدة الكتابة لا سليلة الحياة، فالشيخ فرحات شخصية روائية رغم تطابقها مع المؤلف لم يصرح الكاتب باسمه فيها، فإذا هي ذات متعددة متشظية، ولأننا في عالم تخييلي فالمؤلف يقوم بتحوير بعض الأحداث المتعلقة بحياته الشخصية، استجابة لمقتضيات الفن الروائي وإن بدت جل الأحداث والأفعال حقيقية مطابقة لحياة المؤلف.

هكذا كتب "مرزاق بقطاش" روايته وخلص أحداث الشباب من النسيان، وأن يسجل مرحلة صعبة طويلة عاشها في ماضيه البعيد. فعاد إلى حياته السابقة وفترات عنفوانه الشبابي ليعيد تنضيد الأحداث العاطفية والمأساوية، ويستخرج منها نصا يتأرجح بين الرواية والسيرة، إنه أقرب إلى رواية السيرة الذاتية، التي حاول فيها السارد جاهدا تشخيص ذاته خاضعا لأحكام الذكريات، تحت سلطة الكتابة في إطار المرجعي.

بالإضافة إلى دور المثقف التونسي "عبد الناصر" كشخصية رئيسة في رواية (الطلياني) في تجسيد الواقع التونسي مع تشاكل الذات بالواقع، وتأثر "شكري المبخوت" بالانقلابات السياسية التي توالت على البلاد، وسندرس هذا العنصر في نهاية الفصل.

---

1 _ ينظر: محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية ، ص 23.

فالتحديث يظهر في الوجهة الفكرية التي سلكها كل من "عبد الله العروي" و "مرزاق بقطاش" و "شكري المبخوت" في روايتهم السيرية، لا تجسد إلا السيرة الذاتية، وتشاكلها مع الواقع المغاربي، وكيف استطاع الروائيون أن يصفوا جو المغرب العربي وحياة المغرب عن طريق الشخصية الرئيسة للرواية، ويجسدوا كذلك طبيعة تفكير المثقف المغاربي على الخصوص فكانت تجربة الروائيين حاضرة في وعي شخصيتهم الرئيسة/إدريس، وفرحات، والطلياني.

المبحث الرابع: الصوت السردي ولعبة الضمائر:

يتحكم الصوت في العلاقات بين العملية السردية والنص، أي علاقة الفاعل بالحدث فيفهم الصوت على أنه <<خاصية صوتية أو نغمة برزت خلال النص>>[1]. وبما أن الرواية المعاصرة تتحكم فيها عدة أصوات، فلابد أن يكون للنص صوت سارد، يروي الأحداث باعتباره الوسيط السردي، الذي يقيم صلة الاتصال مع المتلقي، فمن يكون هذا الوسيط أو بعبارة أخرى من المتحدث؟ ومن هو صوت سارد النص؟.

وللإجابة عن هذا السؤال لابد من تعريف السارد/الراوي، باعتباره هو <<المتكلم أو الناطق بلسان أو صوت الخطاب السردي. وهو أيضا الوسيط الذي يقيم صلة الاتصال مع المتلقي أو المسرود له، وهو الذي يرتب العرض، وهو من يقرر ما الذي يجب أن يقال وكيف يجب أن يقال، وما الذي يجب أن يترك، ويدافع عن القابلية لقول القصة، ويعلق أيضا على دروسها وأغراضها ورسائلها>>[2]. مما يجعلنا نطرح سؤالا ما هو الضمير النحوي الذي غلب على كل رواية من الروايات الثلاث؟ هل هو ضمير الغائب، أو ضمير المتكلم؟ أو ضمير المخاطب؟.

1_ يان مانفريد، مدخل إلى نظريات السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011/210، ص 69.

2 _ المرجع نفسه، ص 70.

أ_ تجنيس السارد نحويا:

يتوارى السارد في الرواية الكلاسيكية ولا يظهر فنلجأ إلى قاعدة "لانسر" لتحديد هوية السارد وجنسه إن كان ذكرا أو أنثى، ويتصف السارد هنا بأنه سارد عليم بمعنى أن الراوي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف)، وتدخل الضمائر الثلاث في الموضوع (أنا) باعتباره الكاتب الذي يروي القصة، و (أنت) يقابله القارئ، و(هو) يقابله البطل. ولا يمكن أن تتساوى الضمائر؛ لأن العمل تخييلي، والذي نتكلم عنه لا وجود له في الواقع، وتبقى الضمائر الثلاثة على اتصال متبادل.

أما في الرواية المعاصرة، خاصة رواية السيرة الذاتية؛ فإن السارد يعرف ما تعرفه الشخصية الحكائية (الرؤية مع)، فلا يقدم لنا أية معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليه، ويستخدم هنا ضمير المتكلم، أو ضمير الغائب، فينتقل السارد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم في هذه الروايات الثلاث، حيث تعدد الرواة في روايتي (أوراق) و(المطر يكتب سيرته) <<ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم، على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة، من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون، وهذا ما يسمى حكي داخل حكي ...>> [1]. فتعدد الرواة في مثل هذا النوع من الروايات هو مخصص في روايات الرسائل، أو المذكرات، أو اليوميات، وهو ما نجده في رواية **أوراق** عبارة عن رسائل وفي رواية **المطر يكتب سيرته** جزء كبير منه هو عبارة عن يوميات.

1_ حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 1991م، ص 51.

فالرؤية مع أو العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية أي بين "شعيب" و"إدريس" وبين "الطلياني" و"صديقه" هي التي جعلها "توماشفيسكي" تحت عنوان السرد الذاتي، والواقع أن الراوي يكون هنا مصاحبا للشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، <<فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك الانطباع الأول، الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية >>[1]. وهذا ما جعل الراوي في روايتي أوراق والطلياني شاهدا على الأحداث ومساهما فيها.

السارد موجود في كل من روايتي (أوراق) و(الطلياني) على أنه شخصية ثانوية حيث <<يحضر السارد مراقبا وشاهدا، ولا يلعب داخل محكيه إلا دورا ثانويا>>[2]. فكان السارد ظاهرا وهو سرد متماثل حكائي، لأن سارد الشخص الثالث بضمير الغائب هو أحد الشخصيات الثانوية وليس شخصية رئيسة، أما في (المطر يكتب سيرته) فهو شخصية رئيسة، ويمكننا تمييز ذلك من خلال التعرف على سارد كل رواية على حدى.

أ_ 1_ تسريد الشخصية الأولى في رواية (أوراق):

لاشك أن تجزيء النص السردي إلى يوميات، ورسائل، وحواشي، وضمائم، وتعقيبات يطرح مسألة الترهين السردي؛ الذي يضطلع بدور سردها وتنظيمها، وإذا اعتبرنا أن السرد بضمير الأنا رابط ترهيني أساسي، بين الأجزاء السردية، فيمكن أن نفترض أن ساردا واحدا يظل هو الترهين المسؤول عن اللعبة السردية العامة، لذلك ستتيح دراسة بعض الوضعيات

1_ حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي ، ص 50.

2_ عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 14.

التلفظية، إمكانية تحديد أولي لحركته الترهينية، لأنه في محكي بضمير المتكلم، تساهم <<كل العناصر الشكلية في تحديد السارد>>[1].

فتتعدد الملفوظات السردية بضمير المتكلم في وسط النص، لم يبدأ بها السارد وإنما جعلها في وسط محكيه، فيتفاجأ المتلقي بأن المحكي بضمير المتكلم يشمل اليوميات فقط ويتمثل ذلك في تداخل صوت السارد، بصوت الشخصية الرئيسة، وهذا ما يسميه "جنيت" **بالخطاب المحول أو الخطاب غير المباشر**؛ وفيه <<يمزج السارد أقوال الذات المتلفظة بخطابه الخاص. فيضطلع السارد بدور الشخصية وتتحدث الشخصية بصوت السارد، مما يجعلهما ترهينين متلاحمين>>[2].

ومن أمثلة ذلك ما جاء في الرواية <<انتهت السنة الدراسية. تقدم إدريس للحصول على دبلوم لدراسات الأدبية (...) فسرت لأبي تاريخ اليابان الحديث، العوامل الاقتصادية والدوافع النفسية، وركزت على أنه لم يأخذ من الغرب إلا الوسائل المادية(...) قلت إن خيرات اليابان الطبيعية محدودة ومع ذلك حقق ما حقق. خيراتنا نحن أهم. لو حكمتنا دولة أقل نهما من فرنسا لاستثمرنا تلك الخيرات، وسرنا في طريق الرقي، وكنا دولة يحسب لها حساب...>> [3]

تتحدد هنا صفة السارد ترهينا بضمير الأنا: ذاتا للتلفظ وموضوعا له في الآن ذاته وبذلك فهو ترهين خارج ومتماثل – حكائي، يبرز من خلاله توظيفه للزمن الماضي، باعتباره وضعية تلفظية يقترن فيها الصوت بالرؤية، وتتقلص معرفة أنا السارد داخل الرؤية الداخلية للشخصية، حيث يمثل فعل المشكلة المغربية مقارنة باليابان، أول فعل يتم تسجيله ثم تتحول الرؤية وصف محاسن البلد وجماله، ويغدو الفعل الثاني هو سبب تطور اليابان

1_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة ، ص 185.

2_ المرجع نفسه ، ص 12.

3_ عبد الله العروي، أوراق، ص 50.

فتتأسس علاقة استكشافية تومئ بحضور الذات، ومشاركتها في محاولة دراسة أزمة البلد للخروج بحل أفضل.

غير أن حضور الذات ومعرفتها يظل رهينا بإمكانات السارد التبئيرية، فإذا كانت تبئيرا داخليا للذات، فهي تبئير خارجي للشخصيات، وأن هذه المعرفة تتسع أحيانا وتضيق أحيانا أخرى حسب تموقعات السارد وحالته النفسية.

وفي المستوى الثاني، يتحول ضمير المتكلم المفرد أحيانا إلى ضمير المتكلم الجمع فتطرح مسألة الإرغامات السردية التي تحيط بهذه النقلة:

<<سوء حظنا هو موقعنا الجغرافي وقلة عددنا، واعتدال مناخنا مما جعل من بلادنا مستعمرة سكنية. بيد أن المشكل غير هذا. المشكل هو نفسانية المغربي. هل يستطيع أن يفعل ما يفعله الياباني؟ هل نجد بيننا من يكون طيارا انتحاريا؟ أين عقلية التضحية...>> [1]

يتموضع السارد هنا خارج – حكائي ومتماثل – حكائي أيضا، لكنه يذوب داخل الصوت الجماعي، كي يقدم تعاونا جماعيا للخروج بالبلاد من أزمتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، حيث لا يستطيع الفرد بمفرده أن يغير البلاد، إنما هو وطن يخص الجميع فعلى الأغلبية أن يساهموا ويقدموا تضحيات للتنكر للذات والابتعاد عن الأنانية، ولن يعبر عنه سوى تلفظ جماعي.

أ_2_ صوت الشخصية الثانية في رواية (أوراق):

1_ عبد الله العروي، أوراق ، ص 50.

السرد بضمير المخاطب (أنت) في افتتاحية الرواية وذلك كما قلنا سابقا تناوب ساردان لتحليل أوراق "إدريس". <<هذه أوراق إدريس خذها، أنت أقرب الناس إليه، وإلا اشتراها البقال ليحرقها أو يغلف بها الحمص. الكتابة حرفتك افعل بها ما تراه نافعا...>> [1].

يشار إلى السارد هنا بوصفه الشخص الثاني، ومن الناحية الوظيفية فإن (أنت) تعود على <<تجريب السارد نفسه>>[2]. فهو لا يحضر في القصة إلا كشاهد.

ويتبين لنا في رواية (أوراق) أن الحكي يتناوب بين الغائب والمتكلم، فتتجسد الأدوار الوظيفية للأنا بوصفه بطلا، أو ما يسمى بتسريد الأنا، فيكون السارد ظاهرا غير متواري ويمثله "إدريس"، وهو ما يمثل سرد الحكي الداخلي المتجانس وهو الذي <<يحكي تجربة شخصية>>[3]. تسريد الأنا وتسريد الذات <<وبحسب المعرفة الابستمولوجية فإن ساردي الحكي الأول يخضعون لمحدودية البشر العاديين. ولا يمكن أن يكونوا في كل مكان في الوقت ذاته، كما إنهم لا يعلمون ما الذي سيحدث في المستقبل، ولا يستطيعون في الظروف العادية أن يسردوا قصة موتهم، ولا يعلمون على وجه اليقين ما الذي تفكر فيه الشخصيات أو ما الذي فكرت فيه>>[4] .

أ_ 3_ صوت الشخصية الثالثة (هو) في رواية (أوراق):

يتناوب السرد في رواية (أوراق) ساردين لا علاقة لهما بالحدث، بل مجرد شهود فالرواية تتضمن أكثر من موقف سردي واحد، مما ينتج ما نطلق عليه <<حالات الحافة

1_ عبد الله العروي، أوراق ، ص 15.
2_ يان ما نفريد، مدخل إلى نظريات السرد، ص 93.
3_ المرجع نفسه، ص 24.
4_ المرجع نفسه، ص 83.

أو الحالات الحدودية والقطع الانتقالية، أو المواقف السردية مختلطة الصيغ>>[1]. فتتجسد الرؤية في النص من خلال السارد الأول "إدريس"، والسارد الثاني غير معروف اسمه والسارد الثالث "شعيب" ، فتعددت الضمائر في النص بين الأنا وأنت وهو، لكن تبقى أوراق "إدريس" بين يدي ساردين متفقين على التعليق بعد قراءة كل ورقة، وتلخيص تلك التعليقات <<اختار الروائي ترتيبا معينا لديوان إدريس النثري، و وافقه عليه شعيب، ترتيب عادي لدى كتاب السير...>> [2]. فيمكن فصل هذه التعليقات عن أوراق "إدريس" ولا يختل المعنى وتبقى الرواية محافظة على طبيعتها السردية <<هذه الرواية يمكن أن تقرأ على حدى بمعزل عن الحواشي والتوضيحات والتعاليق...>> [3].

اختار السارد أن يكون المحكي بضمير الغائب وهو ضمير الشخص الثالث، وكما يسميه "دوراين كوهن" بالمحكي النفسي <<وهو خطاب السارد حول الحياة الداخلية للشخصية>>[4]. فنجد أن السارد في رواية أوراق هو "شعيب" صديق "إدريس" فكان ملازما له في الأحداث التي يقوم بحكيها، أما المواقف التي لم يظهر فيها "شعيب" فكان المحكي النفسي فيها يعبر عن الشخصية الرئيسة كأن السارد هو نفسه هذه الشخصية <<كان الفتى وحده في الحافلة جالسا على مقعد خشبي يتألم من البرد. لم يكن يلبس صدرية صوفية ولا معطفا ولا جوارب. يلتفت من حين لآخر نحو النافذة فتنعكس في مقلته مناظر كئيبة مملة لطالما انتظر مغادرة البلدة النائمة التي ولد وتربى فيها ...>> [5] .

1_ يان ما نفريد، مدخل إلى نظريات السرد ، ص 96.

2_ عبد الله العروي، أوراق، ص 6.

3_ المصدر نفسه، ص 5.

4_ د. عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 11.

5_ عبد الله العروي، أوراق، ص 23.

فجعل من "شعيب" شبحا لتقريب صورة كاتب الأوراق إلى القارئ ثم تركها غامضة فتكرار الكاتب لاختفاء شعيب تارة بموته وتارة أخرى بغياب صورته عن ذهن الراوي جعل منه شبحا لدى القارئ؛ وهي طريقة تعمدها الكاتب "عبد الله العروي" حتى لا يعتقد القارئ أنه هو "شعيب" نفسه، وبذلك يُفقد "شعيب" دوره في إبعاده _"عبد الله العروي"_ عن نظر القارئ أثناء التفكير في كاتب الرواية، وأيضا كي لا يكذب على القارئ بوصف مخالف عن شخصه لأن القارئ يعلم أنها رواية "عبد الله العروي". وبذلك بقي شعيب مبهما لكن معروفا لدى القارئ في آن واحد كالشبح.

أ_4_ رواية الطلياني:

تراوحت المستويات في سرد الشخصية الأولى، بين ضمير المتكلم والغائب من حيث إن السارد يلعب دورا ثانويا في القصة، فهو تارة يحكي بضمير الغائب وتارة بضمير المتكلم، فهو يشير إلى نفسه بضمير الأنا ويشير إلى الشخصية الرئيسة، وباقي الشخصيات بضمير هو.

ولقد عرف "**لانسر**" مجموعة من الأنماط الفرعية أعلى وأسمى من الأدوار الوظيفية للأنا بوصفه بطلا والأنا بوصفه شاهدا وهي: أنا بوصفه مساعد البطل، شخصية ثانوية، الشاهد (البطل)، شاهد عيان غير متورط.

في المستوى الأول يبدأ السرد بضمير الشخصية الثالثة (هو) <<سمع عبد الناصر ذلك مرة دون أن تتفطن أي منهما إلى وجوده في غرفته. وقد كانتا متحلقتين وسط الدار ذات عشية من عشايا الصيف مع جمع من الجارات. وسمع أيضا النكت الخضراء التي كانت

ترويها آسية وبعض النسوة الحاضرات. كان يضحك خصوصا من نكات أسية خالته، التي يميل إليها ميلا غير طبيعي...>> [1].

في مثل هذه الحالات يتمظهر السارد الأول ترهينا خارج – حكائيا، ومتباين – حكائيا على اعتبار أنه يحكي ضمن المستوى السردي الأول، قصة لا يحضر فيها إلا كشاهد فتنحصر مسافة بين ذات التلفظ، وذات موضوعه الذي بدأه بـ (هو) حيث كان الفعل مقتصرا على التجسس والاستماع بطبيعة الفعل الذي يتلذذ صاحبه بالقيام به، لأن نهايته الضحك من نكت الخالة آسيا.

فكان صوت السارد حاضرا في الرواية بصفته صديق "عبد الناصر" الشخصية الرئيسة. اختار ضمير الغائب (هو)، ويمثل شخصية ثانوية ليس لها دور فعّال، وإنما هو عبارة عن راو مشارك لأن المسافة التي تفصل بينه وبين الشخصيات هي ضئيلة فيقترب من الشخصيات اقترابا شديدا، بما أنه صاحب الشخصية الرئيسة، وأحد المقربين منه وصديق "زينة" وصديق العائلة أيضا، فهو يشارك في صناعة الأحداث من حيث إنه صندوق الأسرار وحافظها؛ لكل من "عبد الناصر" و"زينة" وتحديد المواعيد بينهما، وهو الذي علم بالسر الذي تدور أحداث القصة حوله، وهو سبب ضرب "عبد الناصر" لـ "الشيخ علالة" فكان شاهدا على كل الأحداث الموجودة في القصة <<وفي هذا حكايات بعضها سمعته من عبد الناصر وبعضها الآخر منقول عنه بسند صحيح، وبعضها الثالث عرفته على سبيل الصدفة. وكنت أيامها في قريتي بريف القيروان أعلّم أبناء الشعب الفلسفة والحكمة، ولو رويت ما سمعته لتطلب مني تدوينه ونقله بأقصى قدر من الأمانة والتماسك مئات الصفحات

1_ شكري المبخوت، الطلياني، ص 38.

التي لا أقدر على تحريرها، لطولها ولا أريد أن أفعل ذلك؛ لأنها استطرادات قد تضيع عني خيط الحكاية التي أدت بعبد الناصر إلى فضيحة المقبرة>>[1].

معنى ذلك أن لهذا السارد غاية من سرده للقصة وهي الإجابة عن سؤال لماذا تصرف "عبد الناصر" بهذا الشكل في المقبرة؟. بالإضافة إلى أن تدخلاته في بعض سيرورة الأحداث كانت مصحوبة ببعض التعاليق والتأملات، فهي ظاهرة وملموسة؛ لأن الراوي شاهد فكان هذا التدخل لا يؤثر على النص، حيث لا يتم تصديع البناء الخيالي الذي أقامه الراوي نفسه على عكس رواية (أوراق)، إذ يصعب على القارئ بأن يصدق بأن الأبطال لديهم حرية الحركة والتصرف.

وفي الوقت نفسه فإن تعليقات السارد وتدخلاته تتمثل في جمعه لأوراق كتبها ليجيب عن سؤال حادثة المقبرة <<فالواقع أن الكثير منها لا يضيف لنا شيئا عن حياة عبد الناصر ودوافعه في ضرب الإمام الشيخ علالة يوم دفن سي محمود. ولكن الكثير منها قد يدل على ما عاناه عبد الناصر وهو ممزق بين استسلامه لتلك الأجواء البائسة في الوسط الثقافي والإعلامي...>> [2].

فاستخدام السارد للأوراق في سرده السيري ما هو إلا امتداد وتأثر بكاتب رواية (أوراق) الذي اعتمد على أوراق "إدريس" ليرصد لنا سيرته الذهنية، وبقاء السارد جانبا .

واختص ضمير الغائب في رواية (الطلياني) بوصفه للشخصية الرئيسة حيث لم يمنحها فرصة التكلم بضمير الأنا، عكس رواية (أوراق)، فينتقل في سرده من الرؤية الخارجية للشخصية، فيعتمد على وصف الحركة والأصوات، ثم ينتقل إلى الوصف الداخلي

1_ شكري المبخوت: الطلياني ، ص 267.

2_ المصدر نفسه، ص 267.

أو ما يسمى بالتبئير الداخلي، حيث يعرض الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسة من الداخل.

وفي المستوى الثاني ينتقل السارد من ضمير الشخصية الثالثة إلى ضمير الشخص الأول. <<هاتفني عبد الناصر وكان في حالة انهيار تام. طلب مني أن أستعد لأخرج معه ليلتها أخذني إلى بيتهم>>[1].

حيث يقوم السارد هنا بوظيفة الصديق المخلص، الذي ينتظر منه أن يخفف عنه آلامه وأحزانه، فكان السرد خارج – حكائي، ومتماثل – حكائي. فهو بانتقاله من ضمير الغائب إلى المتكلم، ليس إلا تنبيها للقارئ بأن السارد موجود في القصة على أنه شخصية ثانوية ويلعب دور الصديق المخلص.

والحال أن هذه الاختلالات في الشبكة الترهينية المهيمنة على المنظور السردي، تثير التساؤل أيضا، حول علة هذه الانزلاقات الضميرية، ذلك أن الهوة الزمنية التي تفصل الذاتين السارد و"عبد الناصر". ذلك أن فعل الرؤية لايتم داخل الزمن الماضي، وإنما ينظر إلى الزمن المستعاد عبر منظور سردي خارجي، ثم تنفصل ذات السارد عن ذات الفعل، وما يلبث أن يختفي ليعاود الالتحام تدريجيا من خلال محاولة السارد الاندماج مع "هو" الفعل لـ "عبد الناصر".

أ_ 5_ المطر يكتب سيرته:

يتوزع الصوت السردي في هذه الرواية بين ضمير الغائب والمتكلم، فيستند السارد الأول إلى ضمير الغائب في عرضه قصة يغيب عنها ويتموقع ترهينا خارجا، ومتباين حكائي، فهو <<لم يستثمر هذا الغياب ليهيمن كما في السرد التقليدي على تحريك الأحداث والشخصيات

1_ شكري المبخوت: الطلياني ، ص 318.

من منظوره الخاص، إنما يتيح حرصه على التنوع والتعدد، إمكانيات واسعة للترهينات الأخرى، للتعبير والمساهمة في تشييد البنية السردية>>[1].

فتتحدد صفة السارد ترهينا يدشن عملية السرد << آه، لكم أتمنى أن ألفظ الروح فوق هذا الكثيب الرملي. نطق الشيخ فرحات بهذه الكلمات رافعا بصره نحو السماء، ثم تمدد على الكثيب في مواجهة الأفق البحري. مرهق نفسيا ومكدود جسديا، ويشعر بأن عناءه هذا يزداد كلما تسلق هذا الكثيب مرتين أو ثلاث مرات خلال الأسبوع الواحد>>[2]

يستفتح الكاتب روايته بصوت الشخصية الرئيسة "الشيخ فرحات" فيختفي صوت السارد وهذا ما يسميه "جنيت" بالخطاب المسرود، ثم يمزج السارد أقوال الذات المتلفظة بخطابه الخاص ويسمى بالخطاب المحول، <<فيضطلع السارد بدور الشخصية فتتحدث بصوت السارد مما يجعلهما ترهينين متلاحمين>>[3].

حيث يعاني "الشيخ فرحات" بصمت فلا يجد غير البحر يرمي عليه همومه وأثقاله وأحزانه وتعبه النفسي، فكيف يتحدث السارد بصوت الشخصية الرئيسة بمحكي ضمير الغائب، فيشعر بأحزانها ويترجم آلامها، كأن السارد هو نفسه الشخصية الرئيسة وهذا ما يحدد خاصية المحكي النفسي عند "كوهن" وهو <<خطاب السارد حول الحياة الداخلية الشخصية>>[4].

مما يتيح لنا التساؤل حول هذا الخلط في الدراسات السردية، بين ما يسميه "جنيت" بالتمييز بين الصيغة والصوت؛ فيلاحظ <<عدم التمييز بين سؤال من هي الشخصية التي تتحكم

1_ عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 46.

2_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 7.

3_ عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 10.

4_ المرجع نفسه، ص 11.

وجهة نظرها في الرؤية السردية؟ وسؤال من هو السارد؟ أي بين سؤال من يرى وسؤال من يتكلم؟>>[1] .

لذلك يتحدد التبئير الداخلي في الرواية من وجهة نظر الشخصية الداخلية؛ أي يتعلق الضمير الغائب في رواية (المطر يكتب سيرته) بالشخصية الرئيسة "الشيخ فرحات" حيث جسد السارد صورة هذه الشخصية بناء على موقف سردي يستند على السرد الصوري وهو <<السرد الذي يعرض أحداث القصة من وجهة نظر شخص ثالث – مؤبر داخلي ويكون السارد في السرد الصوري متواريا، وغير متجانس الحكي، ويمثل وعي المؤبر الداخلي خصوصا إدراكه الحسي وأفكاره...>> [2].

فيتجسد لنا <<تطابق السارد والشخصية الرئيسة في حالة الحكي بضمير الغائب ويقام هذا التطابق بطريقة غير مباشرة، لأنه لم يعد مثبتا داخل النص بفضل استعمال ضمير المتكلم، لكن دون أي غموض عن طريق المعادلة المزدوجة: المؤلف= السارد والمؤلف=الشخصية، الشيء الذي نستنتج منه أن السارد = الشخصية، وإن كان السارد يبقى ضمنيا>>[3].

وفي المستوى الثاني من العملية السردية يظهر الحكي بضمير المتكلم (أنا) ولا يقصد به الكاتب تجربة الأنا إنما يخص يوميات كتبت في <<كراس ظريف حقا، لونه بنفسجي ضارب إلى الحمرة، وعدد صفحاته لا يتجاوز الأربعين. على غلافه الأول، تظهر كلمة المطر مكتوبة بالحبر البنفسجي الغامق...>> [4].

1_ عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة ، ص 13.

2_ يان ما نفريد، مدخل إلى نظريات السرد، ص 31.

3_ فيليب لوجون، الميثاق والتاريخ الأدبي ص ص 25،26.

4_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، رواية، ص 117.

فيتضح لنا أن اليوميات دونت في دفتر يسمى بـ (المطر)، وهو نفسه عنوان الرواية وهذه اليوميات لا تخص الشخصية الرئيسة، وإنما تعود لصديقه الفرنسي "بليز"، فيتحدد الصوت السردي بضمير الأنا ولكنه ليس السارد الأول، وفي الوقت نفسه عرضت الحياة الداخلية للشخصية الثانوية في سياق المحكي الذاتي، مما يجعل القارئ يدور في دوامة فرضها الكاتب عليه من أجل تضليله وتمويهه، خاصة وأن هذه اليوميات أخذت نصيبا كبيرا من فصول الرواية وشملت الكثير من الصفحات.

فما يميز الرواية التجريبية عن التقليدية هو الصوت السردي، الذي يتلاعب فيه السارد بالضمائر النحوية، على نحو لاعب الكرة الذي يرمي الكرة إلى زميله، كذلك السارد يتوارى ويظهر، ليضلل القارئ، خاصة عندما يتعلق الأمر بمحكي الشخصية الرئيسة، فنجد في رواية (الطلياني) أن المرأة "زينة" تقاسم الشخصية الرئيسة البطولة، والسارد أحيانا يمرر كرته لـ "زينة" باعتبارها صوت روائي مشارك في الحكاية، وأحيانا يصفها السارد ويعطيها الأهمية نفسها التي يعطيها للشخصية الرئيسة، ومع ذلك يبقى الطلياني شخصية رئيسة متأزمة لها وضعها الخاص كشخصية مثقفة، تعيش بين حالة المابين.

المبحث الخامس: مستويات التذويت في الروايات:

قرأ "المبخوت" فساد السلطة المستبدة في ضوء دلالات تصنيفية، تضع السياسة في خانة المناطق الحمراء، فتؤسس انتماءها إلى ثقافة المحظور والمحرم، أما "عبد الله العروي" فإنه أخضع البناء السردي لروايته وفق منطق جمالي قوامه الاستفادة التناصية من التراث الفكري الذي اشتغلت بعض نماذجه على ثنائية المتن (الأصل) والشروح (الهامش). وبالتالي

فالسارد هو صوت الكاتب، <<كذات إنسانية يشغل حيزا جدليا، يتراءى صراعيا في العالم الواقعي وينقل وجهة نظره إلى القارئ>>[1] .

حاول "المبخوت" تجاوز المسافة الفكرية إلى السياسية، الذي يضيء كيفية سيرورة الحكم في تونس والذي تقوده عصابة فساد، تسعى لتعزيز مصالحها الشخصية، ويكتفي السارد بوضع المحكي الإطار في سياقه التاريخي والوجودي والثقافي، ويشرح بوسائط جمالية، سياسة الدولة التونسية، التي تحكمها وتقودها زمرة سياسية فاسدة مساهمة في إنتاجه وكان السارد متعايش معه عن قرب. ويبقى المشترك بين الصوتين والمحكيين (السارد والسلطة) هو النسق السياسي المتولد من سردية النخبة السياسية، فتتجلى الذات النصية سواء متوارية أم ظاهرة، دالة على عالم إنساني مليء بمظاهر الانحلال الأخلاقي؛ سواء في مجال الصحافة أم في مجال الحياة الخاصة للفرد سواء كانت امرأة أو رجل، فكانت <<الرواية الحديثة هي إبداع أدبي يستخدم القصة ليعبر عن شيء آخر>>[2].

نشأ عن تنوع المحكي والصوت السردي ملمح جمالي، تحكّم في سياسة السرد داخل الرواية المغاربية، يتمثل في تذويت السرد، فأين يتجلى نصيا؟ وما هي أبعاد التذويت؟

بما أن الرواية هي سرد تخييلي فإن <<السرد هو خطاب الذات>>[3]. الذي يظهر فيه المحكي الإطار. في الروايات الثلاث سواء بضمير الغائب أم المتكلم، مسارا حياتيا هاما في كينونته الوجودية، إن قوة التذويت تظهر لما نكتشف نصيا أن الأحداث نمت وتطورت

1_ عبد الرحمان تمارة: الممكن المتخيل المرجعية السياسية في الرواية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2019م، ص 108.

2_ المرجع نفسه، ص 110.

3_ المرجع نفسه، ص 107

على يد الشخصيات الرئيسة وبذلك تشكل المحكي الإطار من محكي سيرة ذات التلفظ، عبر فعل استعادي، داخل ضمير الشخصية الرئيسة.

بناء على ذلك <<يتمثل التذويت نصيا في مستويين: الأول نسميه مستوى العبور، والثاني نسميه مستوى الاعتراف بالخيبة>>[1]

يتجلى التذويت في مستوى العبور في رواية (الطلياني)، في التحول الوظيفي الذي رافق "عبد الناصر" من مناضل في الحركة الطلابية إلى صحفي في وكالة الأنباء، وهذا الفعل أساسه الانتقال من النضال في ساحات الجامعة إلى النضال بالكتابة الصحفية، فهناك اختلاف بين الوظيفتين، فالأولى كانت في عهد بورقيبة، كان المناضل حرا في إبداء رأيه أما في الوظيفة الثانية/ الصحافة تزامنت مع عهد بن علي، حيث كان الصحفي لا يعبر عن رأيه بطلاقه، لأنه رهين السلطة وجميع وكالات الأنباء في تونس تكتب لصالح منظومة بن علي، فيقول السارد على لسان الصحفي عبد الحميد <<طبعا كلنا براغ في هذه الآلة الضخمة، آلة تعميم التفاهة والكذب. أنا طيلة حياتي لم أعرف مهنة غير هذه. ماذا تريدني أن أفعل؟ خبزة مرة وفصام على أن أتحمل مسؤوليته وإلا جننت فأنقل إلى مستشفى "الرازي" أو أنتحر أو أصبح معارضا، وكلها ضروب من الجنون لا أقدر عليها. لقد صفر القطار وانطلق مسرعا منذ مدة>>[2]. ثم يكمل كلامه ناصحا الطلياني أن يجد مخرجا للتبعية الصحفية التي باتت قريبة من الديكتاتورية <<يومها بدأ سي عبد الحميد يقترح على عبد الناصر أن يبحث لنفسه على مخرج من هذا الوضع لأنه يراه سيغرق في الوحل. كان يعتبر

1_ عبد الرحمان تمارة: الممكن المتخيل المرجعية السياسية في الرواية ، ص 109.

2_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 273.

أن الديكتاتورية الحقة آتية لا ريب فيها، وعندها سيترحم الناس على بورقيبة. أكد له أن لا ثقة له في نيات بن علي...>> [1].

فكانت مهنة الصحافة بتبعيتها للسلطة هي سبب في التحول والعبور، إذ أن الطلياني يثق في نفسه ثقة غرور فيقول <<هذه البلاد آلة عمياء لسحق الذكاء>>.[2] ولكن ذكاءه هذا سيلقي به إلى الهاوية <<ولم يرد سي عبد الحميد على مقصود عبد الناصر حين ذكر له أن الأذكياء أحيانا يسحقون أنفسهم إذا كانت نفوسهم كبيرة وطموحاتهم أكبر. لم يفهمه لأن عبد الناصر كان يتحدث عن زينة التي تركها لتبريزها مثلما تركها لبحثها>>[3].

لكن مهنة الصحافة لم تسحق الطلياني في مرحلته الانتقالية، بل إن ازدواج مراحل حياة الطلياني بين العبور والاعتراف بالخيبة، يحاكي كل منهما حياة الطلياني كأعزب/ مناضل في حياته الجامعية، والمرحلة الانتقالية في توظيفه في مجال الصحافة يحاكي تناظريا زواجه من زينة، الذي دام سنة واحدة، لينتهي بالطلاق فتتدمر حياة الطلياني خاصة بعد التقائه بريم <<وتقديري الشخصي أن الطلياني أضاع الجهات الست، بعد طلاقه من زينة، دون أن يفقد عقله تماما. أصبح كل يوم يبحث عن طريدة جديدة لم يكن يهتم بسنها أو جمالها أو صفاتها أو ذاتها>>[4] .

وفي ظل هذه المرحلة الانتقالية يصطدم الطلياني بالحياة الجديدة بعد أن تركته زينة وهو ما طرح كيفية التعايش مع الهوية الجديدة /الطلاق. المختلفة عن الهوية السابقة /الزواج فهذا التحول القائم على مبدأ التعايش مع الهوية الجديدة استجابة للمغايرة، وهذا يجسد

2_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 273.

3_ المصدر نفسه، ص 274.

4_ المصدر نفسه، ص 274.

1_ المصدر نفسه، ص 301.

الطبيعة البشرية التي تجمع أشكال الذات المختلفة وهذا ما يسمى <<عند "كريزينسكي" بالخاصية المتناهية للكينونة>>[1]. فهذا التحول لامس الجوهر، ولامس الشكل والسلوك للطلياني، فأصبح حبيسا للحياة البوهيمية <<عاد عبد الناصر بقوة إلى سالف حياته البوهيمية بعد انتهاء الانتخابات وهجره لنجلاء. ورغم مرور أكثر من سنة ونصف على طلاقه من زينة فقد ظل يتحدث عنها بمزيج من السخرية والمرارة. وبألم ممض يحاول أن يداريه دون أن يجد إلى ذلك سبيلا>>[2].

يظهر الطلياني مشروخ الذات منكسرا يحس بالضعف فيقول <<ما أنقذني من الانهيار هو شخص آخر بداخلي. ليس ضميرا ولا نفسا لوامة. شخص من عقل خالص بارد لا مشاعر له ولا أحاسيس، قاطع كالسيف... إنه بوصلتي حين تختلط السبل. لولاه لوصلت إلى الانحراف الخالص والإجرام المجاني أو لتلاشيت وانتحرت>>[3].

ويتحقق التذويت في مستوى الاعتراف بالخيبة قائلا <<أعلم أنني لا أصلح لشيء.. أنا فاشل.. مخفق.. خائب ولا أريد أن أعترف بذلك لنفسي>>[4].

وبالتالي فإن تذويت الخطاب <<هو انتقال من سطح الأشياء إلى عمقها>>[5] بمعنى الانتقال من الحديث عن الصحافة، وعن الزواج والطلاق، وترميم الذات، إلى الاعتراف بأن دائرة كل تلك المؤشرات قد فرضت على "الطلياني"، وأودت به إلى بئر عميقة ساحقة <<ولكن الكثير منها قد يدل على ما عاناه عبد الناصر، وهو ممزق بين استسلامه لتلك الأجواء البائسة في الوسط الثقافي، والإعلامي التونسي، ووعيه الحاد بأنها لا تثري فيه حسا

1_ عبد الرحمان تمارة: الممكن المتخيل ص 110.
2_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 301.
3_المصدر نفسه: ص 21.
4_ المصدر نفسه، ص 17.
5_ عبد الرحمان تمارة: الممكن المتخيل المرجعية السياسية في الرواية ، ص 112.

ولا تطور معنى إنه السأم. الذي يتغذى من السأم والقرف. الذي يتولد من القرف. وعلى حد معرفتي بعبد الناصر وشغفه بالتجديد والتغير والتبدل وبحثه عما يثري أحاسيسه، ومعارفه وحساسيته، ونظرته إلى الحياة. فإن كل تلك الأجواء دخلها اضطرارا لا اختيارا. إنها أجواء لتنمية العبث واللاّمعنى، وعبد الناصر رجل جاد حتى في هزله يبحث عن صميم الدلالات وكبير المعاني. حتى في أوج متعته ولذته الحسيتين>>[1].

ليس "الطلياني" وحده من خرج من هذه اللعبة مشروخ الذات متأزما. بل إن "إدريس" و"الشيخ فرحات" عانا بنفس الطريقة، ووصلا إلى ماوصل إليه "الطلياني"، وصلوا جميعا إلى بئر معطلة، ولكل منهم أسبابه، وحياته التي عاشها في بلاده، إذ أننا لا ننكر أن أزمة الوطن ساهمت في تشتت وتشظي هذه الشخصيات.

فشخصية "إدريس" باعتبارها النموذج الإشكالي في روايات "عبد الله العروي"، تتجسد أزمة هذه الشخصية، بمرورها بمستوى الخذلان، إلى مستوى الموت والانهيار؛ وهو أن تخذل الشخصية نفسها <<إدريس أودى به إيمانه>>[2]. بمعنى أنه كان مؤمنا بأفكار "هيجل" و "روسو" وأصبح يعيش على تخومها ولم يتحرر من نفسه ومن ماضيه.

فسبب تأزم "إدريس" أنه كان ضحية للوعي والفن <<لو لم يتذوق السينما لما ازدرى الرواية الموضوعية، لو لم يعتقد أن الإسلام هو استدامة الشوق وأن العبادة هي التطلع إلى الوحدة بدون أمل تحقيقها في هذه الدنيا لما ظن أن فشله هو عنوان فشل الجميع>>[3].

فإشكالية "إدريس" أنه لم يتحرر من التفكير في الماضي << قلت أن رفض أن ينسى لو قبل أن ينسى ذاته لتوحدت شخصيته، لاستعاد توازنه ولربما نجح على كل الأصعدة>>[1]

1_شكري المبخوت: الطلياني، ص 267.

_ عبد الله العروي: أوراق، ص 2.250

_ المصدر نفسه، ص247. 3

وبالتالي فإن عدم نسيان "إدريس" لماضيه جعله أسير الذاكرة الجماعية، وهي ارتباط التذكر بالمجتمع؛ فيقول "موريس هولبفاكس" <<إذا أمعنا النظر في الطريقة التي نتذكر بها وجدنا أننا نستمد معظم ذكرياتنا من أهلنا وأصدقائنا، أو ما يذكرنا به أناس آخرون>>[2]. معنى ذلك أن عدم النسيان وتذكر الماضي، هو سبب الأزمة، وهذا لا يعني أن استعادة الذكريات هي الأزمة في حد ذاتها، بل إن الذكريات الموجعة والمؤلمة هي التي تجعل من الذاكرة مشروخة <<فالذكريات تحضر من الخارج، والجماعات التي أنتمي إليها تقدم لي في كل لحظة الوسائل التي تساعدني على إعادة بنائها، شريطة أن ألتفت إلى هذه الجماعات وأتبنى على الأقل طرق تفكيرها>>[3]. وبهذا المعنى فإن الذاكرة الجماعية، هي التي توجه ذاكرة الفرد من أن يصبح ناجحا أو فاشلا <<فلكي نتذكر نحتاج إلى الآخرين والتجربة الفردية للتذكر ترتبط بالأطر الاجتماعية، وذلك على أساس الانتماء إلى الجماعة أولا، وعلى أساس التعليم الذي نتلقاه من الآخرين ثانيا>>[4]. ولقد أدرك "إدريس" ذلك متأخرا لأنه عاش منعزلا عن الجماعة لم يرغب في الانخراط في وسط العائلة << حصل أن تأذى من الانفراد، أن ود لو يعود إلى حضيرة الجماعة، ظن في مدة قصيرة في بداية مشواره العاطفي والذوقي، أن الوفاء للعائلة للقبيلة، للأمة، لكنه لم يلبث أن فهم أنه لذات الذكرى>>[5]. فإدريس يعيش بين ذكرياته الخاصة يحن إلى أمه وأبيه، ولم يدرك أن

---

[1] _ عبد الله العروي: أوراق، ص. 247.

[2] _ إبراهيم العدراوي: الذات والذاكرة في خطاب اليوميات، ص 168.

[3] _ المرجع نفسه، ص 168، 169.

[4] _ المرجع نفسه، ص 169.

[5] _ عبد الله العروي: أوراق، ص 249.

<<الموت حنين، عمل على استحضار الحنين فلقي الموت>>[1]. وهذا المستوى الذي وصل إليه "إدريس" هو مستوى السقوط الانهزامي.

فهذه الإشكالية لا تخص "إدريس" وحده بل يجتمع فيها أصحاب الروايات الثلاث، من حيث أن الذاكرة هي سبب أزمتهم وشروخهم الذاتي، وفي العودة إلى الماضي وأن يبقى الإنسان أسير ماضيه، وذكرياته الموجعة والمؤلمة سيبقى مشروخ الذات، وفي ذلك تتجلى دعوة "عبد الله العروي " في القطيعة مع التراث.

ليس هذا فحسب، بل إن الذاكرة التي بقي أسيرها "الشيخ فرحات" في رواية (المطر يكتب سيرته) جعلته يمر بمستويين؛ مستوى الكفاح والتعايش، إلى مستوى الحدس الحسي.

فالشيخ فرحات، كان يتعايش مع مرض حبيبته "فاليريان" إلى موتها، ومع واقع بلاده المحتلة، ومع كفاحه في الجبهة الإيطالية، فأصبح أسيرا للذاكرة الحسية وهو أن << الذكرى تقوم على حدس حسي، يحفظ كما هو، ويستعاد مطابقا لذلك. فمن الوهم أن ننسب الذكرى إلى أنفسنا وأن ندعي أننا مالكوها الأصليون>>[2]. فهنا لم يهتد "الشيخ فرحات" لهذه المقولة عندما كان شابا وأفنى حياته أسيرا لذكرياته التي عاشها وحده، ولم تشاركه "فاليريان" ذلك.

وبالتالي تنتهي حياة "الشيخ فرحات" بأن يكون أسيرا لماضيه، يعيش تحت رحمته، ولا يشاركه أحد هذه الذكريات، فعاش الوهم طيلة حياته، حتى جاءت سنوات العشرية السوداء فربما حركت فيه نوعا من الحياة؛ لأنه خاف من الموت ذبحا على يدي أبناء جلدته، فأدرك أنه عاش على أنقاض الذكرى، ولكنه لم يعترف بفشله، كما اعترف صاحب رواية (الطلياني)، وكما انزوى وتبخر صاحب رواية (أوراق). بل إنه بقي يكابر ويتمنى الموت على الكثيب الرملي.

_ عبد الله العروي: أوراق، ص 1.249.

_ إبراهيم العدراوي: الذات والذاكرة في خطاب اليوميات، ص 169. 2

تتمفصل المعرفة النصية بأن "الطلياني" كان سبب انهياره هي المرأة، كما كانت المرأة هي أيضا سبب انهيار "إدريس" وضياع "الشيخ فرحات". فكان التذويت بصيغته التجريبية فتح أبواب التحديث للرواية المغاربية أن تشتق موضوع المرأة كفعل للتذويت، وخلخلة البنية النصية والبنية الذاتية للشخصية الرئيسة التي باتت مشروخة الذات.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: كرنوتوب الزمكانية في الرواية المغاربية.

المبحث الأول: الرهانات الزمنية الحكائية

أ_ أنطولوجيا الزمن في رواية المطر يكتب سيرته.

ب_ تأطير البنية الزمنية الكبرى في رواية المطر يكتب سيرته.

ج_ اشتغال الزمن الحكائي الداخلي في رواية المطر يكتب سيرته.

ج_1_نسق الزمن السردي.

ج_2_صيغ التواتر الزمني.

د _ الزمن التجريبي في رواية أوراق.

هـ_ اشتغال الزمن الحكائي في رواية الطلياني.

هـ_1_ التجزيء السردي: قضايا زمنية.

هـ_2_ الترتيب الزمني للمادة الحكائية.

هـ_3_ الإيقاعات الزمنية الداخلية.

المبحث الثاني: الفضاء المكاني في الروايات.

أ_ في رواية أوراق.

ب_ هجنة الفضاء في رواية المطر يكتب سيرته.

تضطلع الرواية المغاربية على تقنيات، وآليات تجريبية متعددة. بالإضافة إلى الآليات السابقة، وبطبيعة كل رواية مغاربية تقدم مكونا فضائيا، يجمع بين الزمن والمكان من حيث هما وحدة تندرج تحت تسمية الكرونوتوب. مما يؤشر على المكان/ الزمن وعلاقتهما وتفاعلهما داخل الخطاب، وآثرنا أن ندرس كل مكون على حدى، وذلك لطبيعة الدراسة التي تعتمد على تقنيات وآليات خاصة بالزمن الحكائي والذي يعتبر نمطا شكليا تجريبيا لا منازع له، أما خاصية المكان فهي مكون له خصوصية في كل رواية عربية أو مغاربية، ولكن الإطار التحديثي له، غلب على الدراسة وإن كان التجريب والتحديث وجهين لعملة واحدة، ينبغي على الباحث أن يجمع بينهما في وحدة الزمن والمكان، فارتأينا أن نجمع بينهما في حقل الكرونوتوب، وإن كان مصطلحا هجينا أخذ من حقل الفلسفة والعلوم.

يجئ مصطلح الكرونوتوب كما عرفة ميخائيل باختين بأنه مصطلح <<يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي، الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن، وانفصاله عن الفضاء/ المكان...>>[1]. وبذلك **فالكرونوتوب هو هجنة الفضاء الذي يجمع بين الزمن والمكان، في الرواية المغاربية المعاصرة.** ولقد خاض مجموعة من الباحثين الغرب في علاقة الزمن بالمكان، وتحديدا عنصر الزمن في الأعمال الإبداعية، ومن هذا المنطلق نتساءل عن موضع الزمن في الرواية المغاربية، وهل استطاع التجريب بتقنياته التحديثية، أن يصوغ مفهوما جديدا للزمن في الرواية؟ أم أن الرواية المغاربية لم ترق

1_ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009م، ص 183.

لمستوى يمكنها من تجاوز القديم والبقاء في قوقعة الرواية التقليدية؟ وهل يعتبر الكرونوتوب فاعلا تحديثيا تستطيع الرواية المغاربية احتواءه؟.

المبحث الأول: الرهانات الزمنية الحكائية:

يعرف لوكاتش الزمن فيقول <<الزمن هو عملية انحطاط متواصلة، تقف بين الإنسان والمطلق>>[1].

فالإنسان مفتقر إلى حاسة خاصة لإدراك الزمن، لأن كل ما يستطيعه هو أن يستدل على مروره من الشواهد التي تقدمها له حواسه الأخرى. وحتى إذا كنا نملك داخل وعينا حاسة أو قوة تتيح لنا إدراك مرور الزمن حسيا، فإنها قليلة في فهم طبيعته الحقيقية؛ لأن الأشياء التي تمر بها تجاربنا الحسية، ليست ما ينتجه إحساسنا بها فالبيانات التي نحصل عليها من حواسنا، أو من وعينا ليست بالضرورة نفس الحقيقة التي أثارتها.

ويعتبر الزمن في الرواية الجديدة؛ عبارة عن لحظات، وفواصل، ومتتاليات زمانية لا ترتبط أصلا بالزمن المتعلق بعقارب الساعة، فهو عبارة عن بناء خيالي، وعقلي من وحي الكاتب <<وهذا ما يجعل الزمن في الرواية منفصلا عن زمنيته، فهو لا يجري ولا ينهي شيئا>>[2].

بالإضافة إلى أن الزمن في الرواية الجديدة، يخرق ذلك التتابع فيصل إلى درجة التحريف الزمني، بعيدا عن ترتيب الأحداث، وهل نجد مثل هذا التتابع والترتيب

1_ حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990م، ص 111.

2_ آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دارالمعارف القاهرة، د. ط، ص 50.

الكرونولوجي في الروايات التي بين أيدينا؟ أم أنها خرقت هذا الترتيب؟ وهل للرواية المعاصرة خصوصية زمنية؟.

أ_ أنطولوجيا الزمن في رواية المطر يكتب سيرته:

تعتبر إشكالية الزمن من بين الإشكاليات التي رافقت العلماء في مختلف التخصصات، والاتجاهات، والفروع، سواء كانت أدبية، أم لغوية، أم فلسفية، أم فيزيائية فكثر الجدل حول طبيعة الزمن، ونشأته وحتى وجوده، إن كان موجودا أو لا. ويعتبر القديس "أغسطين" و"أرسطو" من أكبر الفلاسفة الذين بحثوا في مفهوم الزمن في كتب "الاعترافات" و "فن الشعر". من خلال التشكيك في وجود الزمن، فأغسطين يصطدم مباشرة مع الالتباس الذي يشوب تصور الزمن في ذاته، وذلك لطبيعته الأنطولوجية تجعله يتساءل عما هو الزمن؟ وكيف يوجد الزمن؟.

وللإجابة عن هذه الإشكالية لابد من إزالة اللبس والغموض عن حقيقة وجود الزمن أو عدم وجوده، فهناك مفارقة تقضي بالبحث عن كيفية وجود الزمن، والطريقة التي يوجد بها إن كان فعلا موجودا. لكن "أغسطين" اعتمد في تحليله لهذا الحجاج على البرهان الشكي لعدم وجود الزمن <<ليس للزمن وجود، مادام المستقبل ليس بعد، والماضي لم يعد موجودا والحاضر لا يمكث>>[1]. وهذه الإشكالية التي رافقت "الشيخ فرحات" هي إشكاليته مع الزمن، فلو كان الزمن غير موجود فعلا، لما عاش على ذكرى قديمة وبعيدة عن زمنه بسنوات عديدة، فهو يعيش على أنقاض الزمن الماضي.

1_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ج 1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، إفرنجي، طرابلس، ط1، 2006.ص 27.

فالزمن موجود في ذلك المكان الذي يعيش فيه (الفيلا)، منتشر في كل زاوية في البيت لأن الأشياء التي ستقع ستكون مثل <<زوجة محمود موجودة في باريس منذ أسبوع. قال الطبيب المعالج إنه لابد من إجراء عملية جراحية على القلب المفتوح، وإلا فإن الحياة لن تطول بها>>[1] .

والأشياء الماضية كانت وحدثت <<إلا أن الشيخ فرحات استفاد من سياسة الأملاك الشاغرة، وسكن هذه الفيلا بعد استقلال الجزائر عام 1962>>[2]، والأشياء الحاضرة تمر بنا، والمرور ليس عدما <<خبر مقتل مدير معهد الفنون الجميلة مع ابنه زلزل الأرض تحت قدميه. هو حزن يمتد إليه، يشرش في أقطار نفسه، على غرار ما فعله في نفس محمود أولا، ثم في نفس ابنه نسيم...>> [3].

كل هذا التداخل بين الأزمنة في وقت واحد، ومكان واحد، لا ينفي وجود الزمن فكيف يستطيع الزمن أن يوجد، إذا كان الماضي لم يعد موجودا، وإذا كان المستقبل لم يوجد بعد، وإذا كان الحاضر غير موجود دائما؟ فكيف يستطيع "الشيخ فرحات" أن يعيش بدون الماضي، حتما هنا يفقد ذاكرته، أو ربما يمحو صورة الماضي من أمام عينيه، هذه الإشكالية التي يطرحها أنصار الشك دائما في معضلة الزمن، بإنكارهم لعدم وجود الزمن. فيلجأ "أغسطين" إلى أسلوب القياس لعله يجد جوابا شافيا فيقول <<كيف يمكن لنا أن نقيس مالا يوجد؟>> [4].

1_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 28.

2_ المصدر نفسه، ص 30.

3_ المصدر نفسه، ص 25.

4_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ج 1، ص 28.

إذا قمنا بقياس الزمن فتكون اللغة دليلا نسبيا؛ <<هذا زمن طويل وهذا زمن قصير، ونلاحظ بطريقة ما طوله ونأخذ قياسه>> [1]. وهذا الطول والقصر حدد به الماضي، والمستقبل فقط فنقول <<مستقبل يقصر والماضي يطول>> [2].

فإذا كان ماضي "الشيخ فرحات" متمثلا في حبه "لفاليريان" وتعلقه بها، وأيضا قتاله في الجبهة الإيطالية أثناء الحرب العالمية الثانية، وتتحدد المدة الزمنية هنا منذ سنة 1930، ونفق الذكريات الأليم تحدد سنة 1946. أما حاضره فيتمثل في معاناته مع الشعب الجزائري في التسعينيات، إثر المذابح والمجازر التي يخلفها الإرهاب، تنكيلا بأبناء شعبه، فكان هاجسه الوحيد هو الموت على يد هؤلاء السفاحين، أما بالنسبة للمستقبل فهو منعدم تماما؛ لأن حالة الاكتئاب واليأس من الحياة قد نسجت خيوطها في أروقة حياته الحاضرة.

وإذا فرضنا أن ماضي "الشيخ فرحات" ومستقبله، وحاضره، غير موجودين فكيف نقوم بقياس شيء غير موجود؟. هذا يتوقف على قياس الماضي، والمستقبل، بأننا نصفهما في داخل الحاضر عن طريق استحضارهما في الذاكرة والتوقع.

باعتبار أن الحاضر ثلاثي الأبعاد، فالماضي كان طويلا حين كان ما يزال حاضرا فيظل الحاضر في مقابلة مع الماضي والمستقبل. هنا تحضر الذاكرة والتوقع بوصفهما جهتين للحاضر، لأنه لا يمكث وليس له امتداد.

1_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ج 1، ص 29.

2_ المرجع نفسه، ص 29.

فخلص الاتجاه الشكي، إلى أن الزمن الوحيد الذي يمكن أن يسمى حاضرا هو الآن، فهو لا ينقسم إلى أجزاء أصغر وأدق، ولا تكون له ديمومة، فلو كان كذلك فماهي نسبة طول الحاضر؟ فهل يمكن لمائة سنة أن تكون حاضرا دفعة واحدة؟.

وبالتالي فإن الحاضر الذي يعيش فيه "الشيخ فرحات" هو حاضر طويل بالنسبة إليه، فاليوم يمر كأنه مئة سنة، خاصة وأن الرواية كلها جاءت في مدة أربعة أيام؛ لأن الأيام التي يعيشها "الشيخ فرحات" هي أيام صعبة جدا بالنسبة إليه، كثرت فيها الضغوطات كمرض زوجة محمود، وأن "محمود" مدرج اسمه في القائمة السوداء، وابنه "نسيم" شارد دائم ولا يمكنه الذهاب إلى المعهد خوفا من معول الإرهاب أن يصيب رأسه فيقتلعها من مكانها، وموت صديق محمود رئيس المعهد على يد هؤلاء الإرهاب بالإضافة إلى ضغط السمسار الذي يأتي كل يوم صباحا ومساء، يريد أن يأخذ الفيلا طمعا فيها، ويختلق الأعذار بأنها ليس ملكا "للشيخ فرحات".

كل هذه المشاكل تمر في حاضر "الشيخ فرحات"، حتى بات يحن إلى الماضي ويسترجع الذكريات ويكشف أسرارا لم يكشف عنها من قبل لعائلته. فهو لا يفكر بالمستقبل بل يعود بذاكرته إلى الماضي البعيد.

فإذا استخدمنا القياس، فإننا <<نقيس الزمن عند انقضائه، لا المستقبل الذي لم يوجد بعد، ولا الماضي الذي لم يعد موجودا، ولا الحاضر الذي ليس له امتداد بل "انقضاء الزمن"، في هذا الانقضاء والانتقال يجب البحث عن تعدد الحاضر وتلاشيه معا، وكأنه تلاشي الحاضر ثلاثي الأبعاد.>> [1].

1_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ج 1، ص 40.

والذي يبقى صامدا أمام النزعة الشكية، هي التجربة التي تصوغها اللغة ويضيئها الوعي، فيقول "أغسطين" في اعترافاته <<رباه، نحن برغم ذلك **ندرك** مدد الزمان، **نقارن** بعضها ببعض، ونقول إن بعضها أطول أو بعضها أقصر، بل إننا **نحسب** كم تطول مدة على أخرى وكم تقصر عنها>> [1].

إن ما تنقله لنا مفردات (ندرك، نقارن، نحسب) هو <<احتجاج فعاليتنا الحسية والعقلية والعملية، فيما يتعلق بقياس الزمن>> [2]. هي نفس الصيغة التي استخدمها الكاتب في الرواية فيقول <<فوق سقيفة الفيلا مازال الحمام يرسل هديله. هو حمام يتناسل في عين المكان منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية. رفع الشيخ فرحات بصره، وقال بتحسر: إلى أين وليت أيها الزمن الجميل؟ لم يرفع الفتى عينيه، وما فهم ما يعنيه الشيخ. الحمام، وفقا لرأي فرحات، يتوالد أكثر من ستين عاما. لم يغادر أبراجه إلى جهة أخرى...>>[3].

فاللغة هنا جاءت بصيغة الحاضر فالأفعال (يرسل، يتناسل، يرفع، يعنيه، يتوالد لم يغادر) فهذه المفردات تضع "فرحات" في دائرة مركزها الآن. وعلاقة الحمام بالماضي والحاضر، لا المستقبل، فعملية هذه الأفعال متجددة توحي بالتكاثر وبالعيش، ليس من أجل المستقبل، بل من أجل العودة إلى الماضي، لأن المستقبل في نظره لا وجود له وأن دائرة الحياة انتهت بالنسبة إليه.

أما "أرسطو" فيقيس الزمن بالحركة، اعتمد على علاقة الزمن بحركة الأجرام السماوية وبالحركة ككل، لكن "أغسطين" يعارضه، ويستدل على قياس الزمن باليوم؛ لأن الساعات

1_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ج1، ص 29.

2_ المرجع نفسه، ص 29.

3_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 101.

الأربعة والعشرين من اليوم تقاس بحركة الشمس من خلال دورة كاملة، لكن لو استدارت الشمس أسرع وأكملت دورتها في ساعة واحدة، فلن يقاس اليوم بحركة الشمس، ويمكن أن يغير الله سرعة الدوران والحركة.

ومن خلال ذلك هل يستطيع الزمن أن يكون قياسا للحركة دون أن يكون هو ذاته الحركة؟ فيقر "أغسطين" بأن الزمن هو قياس الحركة وليس الحركة نفسها، وذلك بقياس حركة النفس الإنسانية، فيمكن للحركة أن تتوقف، وليس الزمن، ألسنا إذن نقيس السكون كما نقيس الحركة؟ <<فالزمن هو مجرد انتشار وتمدد (...) انتشار العقل نفسه وتمدده>>[1].

ولذلك كان "الشيخ فرحات" يقيس حركاته، وحركات من حوله، وحركة البحر والأمطار، والطيور البحرية، وتلك القواقع التي انتحرت على الكثيب الرملي، فجاءت فصول الرواية تبعا للمحكي الأول مقسمة إلى أيام ففي القسم الأول (مقبرة بحرية) كانت حركة فرحات ونسيم خارج الفيلا، تتمثل في المشي على الشاطئ، والفصل الثاني (فرحات) كانت الحركة داخل الفيلا أكثر من المشي على الشاطئ، والفصلين الثالث والرابع (أورليان وفاليريان) فيتمثل في يوميات كتبت في دفتر، لسنة 1946، مقسمة إلى أيام ومقسمة إلى أربعة أشهر من مارس إلى جوان، أما الجزآن الأخيران فاختصت بلقطات سنيمائية مسترجعة من الزمن الماضي.

وبين قياس الحركة في زمن المحكي الأول، وجدنا أن اليوم الأول شمل الصفحات من (6 إلى 50)، واليوم الثاني من الصفحة (50 إلى 97) واليوم الثالث من (97 إلى 323) واليوم الرابع إلى نهاية الرواية صفحة 383.

1_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ج 1، ص 39.

يعود بنا "أغسطين" إلى المفارقة الأنطولوجية، <<إذا وجد المستقبل والماضي، فأنا أريد أن أعرف أين يوجدان؟>>[1] .

فهذا سؤال متعلق بالمكان، وجوابه متعلق بالتوقع والذاكرة، فالتنبؤ مرتبط بالتوقع والتذكر هو أن تملك صورة عن الماضي، عن طرق الانطباع الذي تركته الأحداث والذي يظل عالقا في الذهن، والتوقع هو نظير الذاكرة؛ إذ يمكن في صورة توجد سلفا، فتسبق الحدث الذي لم يوجد بعد وهي علامة، أو أمارة على أشياء مستقبلية.

وإذا كان الماضي والمستقبل متعلقا بالمكان، الذي هو الفيلا واسمها هو المطر بمعنى أن "الشيخ فرحات" يعتمد على الذاكرة كثيرا؛ لأن أرجاء ذلك المكان مطبوعة في ذاكرته فهو لم يفكر حتى في تغيير ولو جزء بسيط منه <<عندما سكن الفيلا الفخمة إلى جانب خاله الشيخ فرحات، وجد بها نفس الأثاث القديم الذي عرفه قبل خمسين عاما ولم يستغرب ذلك لأنه كان يعلم أن خاله متشبث بذلك الأثاث، ولا يرغب في أن يضيف إليه حاجات أخرى>>[2]. فهذا المكان يذكره بالماضي هناك أشياء فيه لها معان ظلت عالقة في ذهنه.

فالمستقبل هو الماضي عند "الشيخ فرحات"، والماضي له مكان في الذاكرة يعيشه كل يوم مع نفسه في زمن آخر وعالم آخر، يقتات منه كل يوم، إذن <<توجد بعض الأزمنة في العقل لا في أي مكان آخر يمكن لي أن أراه>> [3].

1_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ص 30.

2_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 32.

3_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ج 1، ص 35.

وبناء على ذلك يعتمد "أغسطين على موازنة ثلاثية: <<حاضر الأشياء الماضية هو الذاكرة، وحاضر الأشياء الحاضرة هو الإدراك المباشر، وحاضر الأشياء المستقبلية هو التوقع>> [1].

معنى ذلك أن حاضر "الشيخ فرحات" المتعلق بالفيلا هو الأشياء الماضية فمكانها الذاكرة، وحاضر "الشيخ فرحات" المتعلق بأحداث العشرية السوداء، هو ذلك الإدراك المباشر، لما يحدث في الوطن، وحاضر "الشيخ فرحات" المستقبلي هو توقعه بأنه سيموت على أيدي الإرهاب، لذلك هو خائف ولا يريد ذلك.

فالمكان المقصود هو (الفيلا) والذي يعتبر الدائرة التي يدور في فلكها زمن "الشيخ فرحات"، فهي بمثابة كتاب يجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل، فهي ذلك المطر الذي كتبت فيه سيرته، إذن فهذه الرؤية وهذا الإقرار يشكلان بحق الجوهر الظاهراتي للتحليل بأسره.

ب_ تأطير البنية الزمنية الكبرى في رواية المطر يكتب سيرته:

يتوازى انطلاق المستوى السردي الأول، مع انطلاق السرد في الجزء الأول (مقبرة بحرية):

<<وتلقف "الشيخ فرحات" كلماته بضحكة مقتضبة، لكنها مشوبة بالسخرية. شمس أفريل العذبة تحول بينه وبين أن يفتح عينيه. تلامسهما، فتسري في أعلى صدره قشعريرة تريحه الراحة كلها. يشعر، عندئذ، أن صلعته تلتمع فيفركها في رفق>> [2] .

1_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ج1، ص 32.

2_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 8.

يضبط هذا الملفوظ بدقة، لحظة بداية القصة. ويظهر أن هناك تلاؤما بين "الشيخ فرحات" وشمس الربيع، حيث إنها كانت حادة لدرجة منعته من الضحك، فبعثت في نفسه شعورا بالارتياح. وهذا التقويم الزمني لا يحدد اليوم والتاريخ، ولكن الفترة التاريخية التي تسرد فيها الأحداث المستعادة، هي فترة العشرية السوداء في الجزائر <<في زمن اضطربت فيه جميع المعايير وسالت فيه الدماء بغزارة>>[1].

فتميز الجزء الأول من هذه الرواية بالجولة التي قام بها "الشيخ فرحات" مع نسيم على الكثيب الرملي أمام (الفيلا) صبيحة يوم مشمس من يوم ربيعي في شهر أفريل خلال فترة التسعينات، وتسمى بالعشرية السوداء نظرا للظروف القاهرة التي مرت بها الجزائر خلال تلك العشر سنوات.

ج_ اشتغال الزمن الحكائي الداخلي في رواية المطر يكتب سيرته:

لقد فرق "تودوروف" بين الزمن الحكائي الداخلي، والزمن الحكائي الخارجي؛ فالزمن الداخلي يشتمل على ثلاثة أزمنة هي <<زمن القصة المحكية، زمن الكتابة أو زمن السرد، زمن القراءة>>[2]. أما الأزمنة الخارجية سميت كذلك لأنها ليست مسجلة في النص وهي <<زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي>>[3]. وهذه الأزمنة الداخلية والخارجية تشكل علاقة فيما بينها فينتج ما يسمى <<بالإشكالية الزمنية للحكي>>[4].

1_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 8.
2_ سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، ص 38.
3_ المرجع نفسه، ص38.
4_ المرجع نفسه، ص 38.

الزمن في الرواية الدرامية هو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف. ويترك مسرح الأحداث خاليا. وهكذا ينتج عن تعدد موضوعات الرواية.

يتضح من خلال التشكل البنائي السردي للروايات، أن الانتظامات الزمنية الداخلية متنوعة حسب ترتيب الأحداث في ظل التقسيم السردي، خاضعة لمنطق تشكل المادة الحكائية في كل جزء؛ حيث إن زمن العالم المتخيل مرتب كرونولوجيا، وأن زمن جمل النص لا يخضع لهذا الترتيب، لذلك فعملية القراءة تعيد ترتيب الأحداث <<إن عملية القراءة هي أساس تصورنا الذي ننطلق منه في تحديد بناء النص زمنيا، من خلال ما نسميه بزمن النص الذي يحوي زمن الكاتب وزمن القارئ>>[1].

معنى ذلك أن المادة الحكائية تتمثل في زمن القصة وهو <<زمن خطي ومادة خام مدركة ذهنيا، وهو زمن تجربة واقعية>>[2]. أما زمن الخطاب فهو <<الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له>>[3]. ويرتبط زمن القصة بزمن الخطاب بسؤال كم من الوقت استغرق الحدث. وعندما ننتقل من زمن القصة إلى زمن الخطاب فإننا <<ننتقل من التجربة الواقعية ذهنيا إلى التجربة الذاتية>>[4]. بمعنى ذات الكاتب من خلال تعامل الذات مع الزمن.

فيتجسد لنا في النص تجربة "الشيخ فرحات" في العشرية السوداء، في الزمن الحاضر، وتجربته في الماضي مع أصدقائه الفرنسيين، وهذه التجارب خاصة بذات

1_ سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي ، ص39.

2_ المرجع نفسه، ص 42.

3_ المرجع نفسه، ص 45.

4_ المرجع نفسه، ص 42.

الكاتب؛ حيث تمتزج ذاته مع تجاربه التي يكتبها في وقت بعيد عن الزمن الذي حدثت فيه التجربة، فيتجلى لنا زمن النص <<وهو الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة، عن زمن القصة أو الخطاب>>[1]. فينتج هذا العمل الروائي من خلال عملية الكتابة، ولها بعد زمني من خلال <<إنتاجها لذاتها لتصبح قابلة للتلقي في زمن مختلف عن زمن الكتابة>>[2].

فإن زمن القصة سابق على عملية الكتابة، يتم ترهينه من خلال إنجاز الخطاب فينتج التفاعل بين زمن القصة والخطاب، وزمن النص، من خلال الاتصال بعملية الكتابة نفسها، معنى ذلك أن المادة الحكائية سابقة على الكتابة، ومادة الحكي على مسافة زمنية بالنص، وهذه المسافة إما بعيدة أو قريبة، فكيف سيشتغل النص زمنيا على مادة سابقة عليه؟ كيف يسترجعها ويبنيها زمنيا؟ ومن خلال ذلك ينتجها دلاليا؟

فللإجابة عن هذا السؤال لابد من إقامة مسافة زمنية بين المادة والنص، ومن خلال هذه المادة يقدم منطق التسلسل على صعيد إنجاز نص المادة الحكائية.

ولقد ميز "جنيت" في خطاب المحكي ثلاثة فصول (الترتيب والمدة والتواتر) لمقاربة قضايا الزمن؛ مما يبرز أهمية هذا المكون البنيوي في ربط أجزاء القصة وتنظيمها داخل المحكي.

ج_1_ نسق الزمن السردي:

والقراءة الأولية تشير إلى أن رواية "المطر يكتب سيرته" تتسم بتداخل زمني صارخ، حيث يتزاحم في الرواية زمنان، نتيجة تتداعي الذاكرة؛ زمن يشير إلى الحاضر

1_ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 45.

2_ المرجع نفسه، ص 44.

حيث ينطلق السرد من لحظة وجود "الشيخ فرحات" المثقل بالحزن والكآبة، والذي يعيش وحيدا مع عائلة ابن أخته "محمود"، في بيته الكبير المسمى بالفيلا الذي كتبه له صديقه الفرنسي "بليز" بوصية من والده، فأصبح محسودا على ذلك المكان الذي يعيش فيه ومحاصر من السمسار الذي يريد أخذ الفيلا منه بحجة أنه وحيد ولا توجد لديه أوراق ملكية، فأصبح "الشيخ فرحات" يتخبط في وحدته بين اليأس والاكتئاب. في جو مثقل ينتظر الموت بسبب ما صنعته (الجماعات الإسلامية) فأصبح يرى خلاصه من هم الحياة التي يعيشها في الموت، ينتظره أن يأتي ويلفظ أنفاسه على الكثيب الرملي أمام الفيلا، أفضل من أن يموت بين يدي الوحوش البشرية فيقول <<آه، لكم أتمنى أن ألفظ الروح فوق هذا الكثيب الرملي...>> [1].

ويقول في مقطع آخر <<كيف مات؟ هل قتل بالرصاص؟ هل ذبح ذبحا؟ هل مات ميتة طبيعية بين أفراد أسرته؟. إذا قدر لفلان أن يموت في فراشه فإنه في هذه الحال يكون إنسانا محظوظا...>> [2].

فهذان المقطعان السرديان؛ يؤشران على بداية المحكي الأول؛ الذي يمثل –حسب رأي جنيت– المستوى الزمني للحكاية الذي تتحدد به باقي المستويات الأخرى، من حيث المفارقة أو عدمها، ويستنتج القارئ بعد ذلك **أن السرد في رواية "المطر يكتب سيرته" قد اختار النظام الاسترجاعي**؛ الذي يتأسس على تأثر السارد بالأحداث في الحاضر مما جعله يتذكر أحداث الماضي، فتنشط ذاكرته ويسترجع أهم أجزاء في لحظات الماضي سواء كان الماضي القريب أم البعيد.

1_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، رواية، ص 7.

2_ المصدر نفسه، ص 99.

ويبدو أن العملية السردية التزامنية هي التي <<تنتج سردا في صيغة الحاضر بحيث تحدث أفعاله في ذات الوقت، الذي تسرد فيه تقارير من موقع الحدث>>[1]. وتتمثل هذه العملية السردية التزامنية في المحكي الأول؛ الذي تميزت به رواية (المطر يكب سيرته)، فكانت القصة هنا تدور في زمن العشرية السوداء، أي في فترة التسعينات من القرن الماضي وهو الزمن الحاضر الذي تعيشه الشخصية الرئيسة، أما القصة المستعادة فهي تدور في الزمن الماضي قبل الحرب العالمية الثانية سنة 1930م.

ويظهر ذلك من خلال المؤشرات الزمنية اللفظية الموظفة في الحكي والتي تدل على زمن القصة، حيث نقرأ <<ثم ابتاع هذه الفيلا عام 1930، بعد احتفال فرنسا بالذكرى المائوية لاحتلال الجزائر. آه يا لذلك الزمن الهنيء كل شيء فيه جيد على الرغم من البؤس الذي يعانيه الجزائريون>>[2].

يعتبر هذا المقطع بمثابة المؤشر المرجعي الذي يحيل القارئ إلى فترة زمنية مهمة في تاريخ الجزائر، باعتبارها تشكل منعطفا حاسما في حياة "الشيخ فرحات"، والمرتبطة بلحظة شراء الفيلا، خاصة أن حياته كانت أحسن في ثلاثينيات القرن العشرين؛ حيث أصبح سعيدا منذ أن سكن تلك الفيلا مع أصدقائه الفرنسيين، ورحلت سعادته برحيلهم.

أما سنة 1946 فكانت تمثل المحكي الأساسي في الرواية؛ حيث شغلت حيزا كبيرا من الاسترجاعات الزمنية المتعلقة بالزمن البعيد لأن هذه السنة بالذات، سكنت في منطق الذاكرة، واستولت على حياة "الشيخ فرحات" وحددت مصير حياته، فكانت بادية بوضوح في عملية السرد، فكانت تتداعى هذه الذكريات، تارة في ذاكرة "الشيخ فرحات" وتارة

1_ يان مانفريد، نظريات السرد الحديثة، ص 115.

2_ المرجع نفسه، ص 51.

في كتاب صديقه، وتارة أخرى في الأسطوانات السينمائية، فتتقاطع مع بعضها لتهيئ مساحة أرحب للاسترجاع عن طريق **الانحراف الزمني**.

ويعتبر الانحراف عن الترتيب الزمني للأحداث، من أهم المفارقات الزمنية القائمة على الانتقال الزمني، فيتجنب السرد تصوير الحياة كمجرد شيء يقع يتبعه شيء آخر فإن <<نقلة زمنية للوراء في القصة، يمكنها أن تغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك في التسلسل الزمني للقصة>>[1]. وتسمى هذه الأداة في السنيما بالفلاش باك.

وإن اعتماد تقنية الاسترجاع هذه يعتبر بمثابة تأطير لتجربة "الشيخ فرحات" التي تخص حياته الشخصية، فيعتمد في ذلك على استرجاع الماضي القريب، الذي يتمثل في يوميات تخص مأساة المجتمع الجزائري وما يفعله الإرهاب من تذبيح وقتل للناس ومطاردة للذين أدرجت أسماؤهم في القائمة السوداء، خاصة أن ابن أخيه محمود على رأس هذه القائمة، فيعيش قلقا وخوفا معه فيشاركه همه وهم عائلته وهم الوطن، حتى أصبح "الشيخ فرحات" مثقلا بالهموم لدرجة أنه يتمنى الموت؛ لأن هذه الهموم ماهي إلا القطرة التي أفاضت الكأس، فجعلته يسترجع تجربته السابقة في الماضي البعيد التي عاشها حزينا ويتعذب بنار الفراق لمحبوبته "فاليريان".

وبعض من هذا الماضي البعيد الذي يتمثل في أحداث متعلقة بحياة "الشيخ فرحات" وعائلة صديقه "بليز"، الاسترجاع الداخلي المتباين حكائي، <<وهو ينجز في خط القصة فيعالج مضمونا حكائيا يختلف عن مضامين المحكي الأول>>[2]. حيث يسترجع السارد

1_ ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، إشراف جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2002م، ص88.

2_ جيرار جنيت، الخطاب في الحكاية، ص: 91.

بضمير الغائب القصة المتعلقة بالمحكي الأول، ولكنها تختلف عنه من حيث الموضوع ويجسد ذلك المقطع التالي:

<<وبالفعل لقد سبق له أن عرف شيئا من هذا القبيل، خلال الحرب العالمية الثانية في الجبهة الإيطالية. تفرج على شكل الموت في شبابه الأول. أبصر بالرصاص النفاذ وشظايا المدافع والقنابل التي تقذفها الطائرات الألمانية على حد سواء في جزيرتي صقلية وكورسيكا. وحدق مليا في أجساد الموتى والمبتورين بالقرب من مدينة البندقية وبجوار الغابة السوداء في ألمانيا. كل ذلك خبره عن كثب، وأدرك شكل الموت في تلك الأثناء تعين عليه أن يواجهه لأنه كان ممتلئا بالحياة ويحبها. وربما لأنه كان يحب كغيره من الجزائريين المجندين عنوة، أن يغادر منطقة البؤس إلى الأبد، ويصرخ في وجه الاستعمار الفرنسي: _ الوداع أيها الزائر الثقيل>>[1].

تتمثل هذه المفارقة المركبة في استرجاع يحدث خللا، في الترتيب الزمني للمادة الحكائية، إلا أن هذا الخلل لا يحدث شرخا زمنيا يخرق البنية السردية، بل هو امتداد للمادة الحكائية؛ من حيث ثنائية الموت والحياة، الحرب من أجل الحياة، فكان هذا الاسترجاع بمثابة نموذج للرجل الجزائري، الذي أثبت شجاعته في عدة ميادين بدءا بالحرب العالمية الثانية، التي شهد فيها قتلا وذبحا وتنكيلا، فكيف لهذا الجزائري الذي عهد ساحات المعارك وخرج منها سالما أن لا ينتفض غضبا ويخرج المستعمر الفرنسي من بلده عنوة، فهذا البطل لا يقبل المهانة والذل، فكيف له أن يرضى بالحال المزرية التي تعيشها بلاده في تلك الآونة من قتل وذبح، أو ما يسميها بحرب الإخوة، في العشرية السوداء، فهذا الاسترجاع يرتبط بعودة السارد لتذكر فعل سابق هو الجهاد في سبيل

1_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 40،41.

الله لتحرير الوطن، ولذلك انفتحت الوضعية التلفظية الحاضرة على الماضي في صوت السارد بضمير الغائب .

أما الاسترجاع الداخلي المتماثل حكائي فهو <<يقوم على خط الحدث ذاته للمحكي الأول، وينقسم إلى استرجاعات تكميلية وأخرى تكرارية، وتكمن وظيفة الأولى في ملء فجوات زمنية حدث القفز عليها سابقا>>[1]. حيث تكرر ذكر الحدث عدة مرات في الرواية فيقول: <<ما من شك في أنه كان سيعرف مؤامرة أخرى لطرده من الفيلا كتلك التي عاشها عام 1946>>[2].

أما الاسترجاع الخارجي <<ويكون مداه خارج مدى المحكي الأول>>[3]. ويكمن أساسا في إنارة حدث سابق للقارئ، عكس الاسترجاع الداخلي الذي يندرج ضمن المحكي الأول ومن بين المقاطع التي تمثل الاسترجاع الخارجي، لم نجد أفضل من اليوميات المكتوبة بخط "بليز" وهو يمثل شخصية ثانوية في النص.

وهذه اليوميات مدونة في دفتر مقسم إلى قسمين <<هذا ما دونه بليز خلال النصف الأول من عام 1946>>[4]. فبدأ تدوينه لهذه اليوميات بداية من 28من شهر مارس إلى غاية 24 جوان. فكانت الأحداث متعلقة بمرض "أورليان" خطيب 'فاليريان" ومعاناة الجميع معه، خاصة "فاليريان" لأنها تحبه حبا شديدا، وتعلق "الشيخ فرحات" بفاليريان هو الذي جعله يفرح لفرحها ويحزن لحزنها <<أختي فاليريان طاش صوابها حين

1_ جيرار جنيت، الخطاب في الحكاية ص 101، 102.
2_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 43.
3_ جيرار جنيت، الخطاب في الحكاية، ص 90.
4_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 117.

أبصرت بخطيبها وهو أعجز ما يكون عن التنفس ظنت أنه الموت، فبكت، غير أن فرحات طمأن خاطرها>>[1].

ولم تنته هذه المعاناة بموت "أورليان" بل زادت أكثر عندما تأثرت خطيبته بموته فلم تستطع الصمود وماتت من شدة حزنها الشديد <<رحلت فاليريان عنا على الساعة الثالثة وعشرين دقيقة بعد ظهر اليوم. وهي الآن مسجاة على سريرها تنتظر أن تدفن إلى جانب خطيبها أورليان>>[2].

كما أن ذات السارد/ بليز في اليوميات تبدو مأزومة مثقلة بالهموم <<جئت إلى الجزائر لكي أستريح وأنسى عناء الحرب العالمية الثانية، وها هي المشاكل تتراكم علي من كل صوب. والدي يستحثني على ابتياع أرض لبناء معمل التقطير. وأورليان مريض يوشك على الموت، وشقيقتي اضطربت حالتها النفسية، ثم ماذا؟>>[3]، لكنه في الوقت نفسه لم ينس صديقه "فرحات" الذي انساه غربته فبقيت نفسه تتأرجح بين بقائه في الجزائر، وبين عودته إلى بلده فرنسا، حيث جعل الماضي ينبثق من عمق الحاضر في استرجاعه للحظات ومواقف تذكره ببطولة صديقه "فرحات" <<مازلت أتذكر بالتفصيل كيف خلع سترته الخشنة وحزامه الجلدي العريض، وكيف انبطح على طرف المستنقع ومد لي الحزام الجلدي والسترة. سحبني سحبا بكامل قواه. سقط عني سروالي وبندقيتي. حين وقفت بالقرب منه، أرسل ضحكة طويلة وقال لي:

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 129.

2_ المصدر نفسه، ص 295.

3_ المصدر نفسه، ص 134.

ها انت الآن أشبه ما تكون بدودة أرضية...>> [1] ويظهر هذا الاسترجاع في شكل ومضات تضيء طريق الحكي الذي يسير في خط أفقي.

ونستنتج من خلال ذلك أن هذه اليوميات التي عادت بـ "الشيخ فرحات" إلى الزمن البعيد، يسترجع السارد فيها أيضا ذكريات من الزمن القريب، فيمزجها بالحاضر وتتداعى مع الأحداث فتختلط بها مع الحكي، فتنسج لنا قصة قائمة بذاتها، تعتمد على تقنيات التجريب، وليست مجرد يوميات جافة دونها رجل يقدس الماضي.

ولا شك أن المقاطع السردية السابقة تقدم للقارئ تصورا مسبقا عن أثر الخطاب في زمن القصة، وكيف يمكن أن يتشكل الزمن على امتداد المادة الحكائية، وأن الرواية لا تسير في الاتجاه الذي يقدم الأحداث بشكل الرواية التقليدية، إنما تسير باتجاه مرهون بتقنيات الرواية التجريبية؛ التي تسعى إلى كسر خطية السرد، والسعي نحو إظهار التداخل بين الماضي والحاضر.

ج_2_صيغ التواتر الزمني:

يرتبط انتشار المحكي التكراري المتشابه والمحكي الانفرادي بإرغامات اللحظة المستعادة، باعتبار أن التكرار دعامة للتواتر السردي ويختلف من جزء لآخر حيث –كما يقول جنيت– <<إن الحدث لا يتم إنتاجه فقط، بل إنه قابل لإعادة الإنتاج. على أن سلسلة هذه الأحداث التي يحدث تكرارها داخل مسار المحكي، لا تتماثل فيما بينها بشكل تام، إنما نجد بينها فروقا صوتية، أو طباعية، أو حتى لغوية>>[2].

في الصيغة الأولى يتولد التكراري المتشابه بصيغة التخصيص:

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 131.

2_ جيرار جنيت: الخطاب في الحكاية، ص 142.

<<...مرهق نفسيا، مكدود جسديا، ويشعر بأن عناءه هذا يزاد كلما تسلق هذا الكثيب مرتين، أو ثلاث مرات خلال الأسبوع الواحد. هي زورة لابد منها لكي يعيد ترميم بعض الشروخ في أعماقه. يميل يمنة ويسرة حين تغوص قدماه في الرمل الندي، ويحاذر أن يدوس قواقع الحلازين البيضاء الصغيرة التي اجتهدت، كلما هطلت أمطار الربيع وصعدت الكثيب، لتستقر في أطرافه. وحين يبلغ منبسط القمة الرملية، يتهاوى بكامل جسده أولا، ثم يتمدد قبالة الأفق البحري الرحيب. هو نفس المكان الذي صار يرتمي عليه كلما هبط من الفيلا لاستنشاق هواء البحر ...>> [1] .

يبرز هذا المثال أن المحكي التكراري المتشابه، يتكرر عدة مرات في هذا المقطع السردي، لأن الحدث الإطار يرتبط بتسلق "الشيخ فرحات" للكثيب الرملي، أمام البحر المقابل للفيلا التي يعيش فيها، غير أن السارد ينزلق فجأة إلى التخصيص المحدد بطريقة مطلقة، كي يحيل على نشاط "الشيخ فرحات"، وقيامه بالمشي بشكل يومي على الكثيب الرملي وإحساسه بالعناء الدائم كلما قام بهذا الفعل، الذي يتكرر في الزمن، وهذا التكرار لفعل التسلق للكثيب الرملي يجعله يعاني ويحس بالإرهاق الجسدي، ويبدو أن الزورة التي يحاول التخلص منها لقيامه بهذا الفعل، هي التي تربط بين العناء والتعب من التسلق للكثيب الرملي، وبين العناء والتعب من تسلق جبال الحياة وحمل همومها.

ولقد تكرر هذا المشهد في الرواية عدة مرات، فنلاحظ علاقة المحكي الانفرادي بالمتشابه التكراري في المقطع التالي:

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 7.

<<... قال نسيم لوالده : لم أرسم شيئا اليوم. تفرجت على الموت، وكيف يتخذ أشكالا تغاير جميع ما قرأته وما سمعته عنه. رأيت آلاف الحلازين ميتة فوق الكثيب الرملي الذي يختلف إليه خالي بين الحين والآخر...>> [1].

في هذه الصيغة الثانية يتناسل التكراري المتشابه داخل الانفرادي، فيشكلان معا مشهدا يصور الموت بعين "نسيم" الرسام الشاب، الذي تعود على الرسم، ولكن في ذلك اليوم الذي رأى فيه الموت الجماعي للحلازين، لم يستطع الرسم على الرغم من أنه يسمع كثيرا عن الموت ويقرأ عنه، هذا الهاجس الذي اقتحم حياة كل جزائري ينتظر الموت أو يهرب منه أو يتحداه، فيقف نسيم مذهولا لا يرسم شيئا، وثابت في موقفه الانفرادي المخالف لطبيعته في الرسم والتعبير عن آلامه، وأحزانه بالريشة والألوان، ذلك أن تكرار الموت الخاضع للمسار المتشابه التكراري، جعله شيئا عاديا من كثرة تكراره، ولكن اللحظة الانفرادية في موت الحلازين على الكثيب الرملي غيرت من طبيعة الموقف، وهنا يمتزج المحكي الانفرادي بالتكراري المتشابه.

وفي الصيغة الثالثة يمكن أن نتحدث عن وجود مظاهر سردية تواترية، يطلق عليها "جنيت" المحكي التكراري المتشابه الزائف، حيث <<يلاحظ أن ثراء تفاصيل بعض المشاهد ودقتها، يجعلان أي قارئ لا يعتقد جديا بكونها تكررت في الزمن دون أي تغيير>>[2]. فهي لا تخرج عن نطاق التكراري الانفرادي، والمتشابه التكراري، وكانت هذه الصيغة التواترية منتشرة في الحكي التقليدي في صورة بلاغية، إلا أنها أخذت طابعا جديدا في الرواية الجديدة، كما يبرز ذلك هذا المقطع:

1_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 24،.

2_ جيرار جنيت: الخطاب في الحكاية، ص 152.

<<خطر لمحمود أن يفر بجلدته مع زوجته وابنه، ويستقر في كندا. الدولة مذبذبة، ولا تستطيع حمايته. ما كان اتخاذ القرار بالرحيل سهلا بالرغم من إلحاح أفراد عائلته وبعض معارفه القدامى. وفي آخر المطاف نزل عند نصيحة خاله الشيخ فرحات بمغادرة الشقة التي يسكنها في قلب العاصمة، ويسكن عنده لبعض الوقت ريثما تتضح الأمور>>[1].

يقوم هذا المحكي التكراري المتشابه الزائف، بتضليل القارئ، وزرع شذرة نصية زائفة توحي بأن المشهد تكراري متشابه، على الرغم من أنه انفرادي يحدد ما حصل مرة واحدة حيث يتقدم محمود خطوة واحدة وهي الفرار من بلده الجزائر؛ بسبب الإرهاب والتقلبات السياسية، إلا أن طبيعة الحكي توهمنا بأن "محمود" يفكر في هذا الموضوع عدة مرات وليس مرة واحدة، لأن خاله "الشيخ فرحات" عرض عليه أن يسكن في الفيلا وذلك مرة واحدة وليس عدة مرات، وهنا يدخل التعميم على باقي المشاهد.

ويتميز الزمن الداخلي في رواية (المطر يكتب سيرته) بامتزاج الزمن الماضي بالحاضر وانفتاحهما معا على زمن المستقبل، حيث يتحطم الزمن الكرونولوجي، ويتبلور السرد على التكسيرات الزمنية تساوقا مع التجربة الزمنية التخييلية.

د_ الزمن التجريبي في رواية أوراق:

يميز "موريس هولبفاكس" بين نوعين من الزمن <<الزمن الفيزيائي الذي يحسب بساعة اليد، والزمن الاجتماعي الذي يرتبط بظروف حياة الجماعة، ويرتبط بالأحداث

1_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 30.

الكبرى التي عاشتها، والأزمنة التي تؤثر في مخيلتها الاجتماعية، فتحتفظ بذكرها الأجيال جيلا بعد جيل>>[1] .

معنى ذلك أن خطية الزمن في رواية (أوراق) قد سلكت منحنى موضوعاتي متعلق بالظروف السياسية والاجتماعية التي مرت بها البلاد، ولكن رواية (أوراق) اتسمت بالفوضى الزمنية. ولم يسلك الكاتب فيها خطية الزمن التي ألفناها في الأعمال الروائية الواقعية، كغياب الزمن الكرونولوجي، وتضمين أوراق "إدريس" التي تضعنا في زمن الكتابة، وذلك لأن الروائي لم يرتب أوراقه ترتيبا تاريخيا، وإنما رتبها حسب مواضيعها وحسب ما يخدم شخصية "إدريس" <<فكسرت بذلك رتابة السرد التاريخي، برفض الخضوع للتعاقب الخطي المنتظم، لفائدة التضمين الذي يستحضر وقائع من الذاكرة عن طريق الإسترجاع>>[2].

كما كسرت رواية (أوراق) خطية الزمن والتلاعب به، من خلال التقديم والتأخير والحديث عن الماضي، والحاضر، والمستقبل، بطريقة غير منتظمة. تبعث على التشويش والتلاعب بالقارئ، الأمر الذي يتطلب تركيزا كبيرا، وقدرة كبيرة أيضا لقراءة مثل هذا النص، كما نجد أن السارد وشعيب يتداولان في العملية السردية، الأمر الذي ساهم بشكل كبير في كسر خطية الزمن.

تتميز رواية أوراق << بإشارات زمنية وتاريخية عديدة يمكن تحديدها من خلال السنوات والشهور، والأيام وأجزاؤها، والفصول، أحداث تاريخية، صدور كتب ومجلات >> [3]. وهذه

1_ إبراهيم العدراوي: الذات والذاكرة في خطاب اليوميات، دار كوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020م، ص 197.

2_ ليلى رحامنية: السيرة الذهنية في رواية أوراق لعبد الله العروي، ص 105.

3 _ محمد العماري، محمد أدادا: اوراق لعبد الله العروي، السرد–الاسلوب–التيميات، ص 28.

الإشارات تحدد الزمن الذي يفترض أن الحوادث المسجلة وقعت فيه، بمعنى تحدد زمن الكتابة للكاتب الفرضي.

فالكاتب اعتمد على تسلسل زمني يمثل << النظام العمودي، ينطلق من ميلاد إدريس فطفولته، فشبابه ويختتم بموته (التأبين) >> [1] إلا أن توثيقه للأحداث لم يبدأ في فصل العائلة، بل بدأ في فصل المدرسة، وكأن لهذا التجاهل كان عن قصد، مع أن السيرة الذاتية دائما تحتاج إلى توثيق منذ بداية حياة صاحب السيرة، على الرغم من معرفة الكاتب الشديدة لـ "إدريس"، إلا أنه اكتفى في الفصل الأول بسرد حياة الطفولة والعائلة بعيدا عن التوثيق الزمني الذي ربطه مباشرة بأوراق "إدريس" ابتداء من الفصل الثاني، فلم يكن توثيقه لحياة "إدريس" بل للأحداث التي تخص أوضاع المغرب، بعبارة أخرى، كان التوثيق الزمني خاصا بأوراق "إدريس" التي تعمد الكاتب أن يجعلها تدور في مضمار الحياة السياسية في المغرب قبل الاستقلال.

1953: يسترجع الكاتب في سرده لسيرة "إدريس"، بعد أن بدأ الفصل الثالث (الوطن) بانتهاء الدراسة، وبداية العطلة الصيفية وانتظار "إدريس" للنتائج الدراسية، ليعود أدراجه متوقفا حين قرأ "إدريس" (لآرثر كوستلر)، الذي بنى أفكاره على ازدراء للشيوعية، واهتمامه بالصراع بين الدين والأفكار السياسية، كذلك جاء اهتمام "إدريس" به من ناحية << قصة آرثر برج عزرا الذي تدور حوادثها في فلسطين أيام الانتداب البريطاني >> [2]. وذلك في حدود 1920م. أقصد الانتداب البريطاني على فلسطين والأردن ومصر. في هذه الفترة بدأ "إدريس" يتأثر بالوطن والوطنية بشكل عام، كأنه بدأ يكتشف المؤامرة الغربية التي تنتهي بافتراس الوحش الجائع على الحضارة العربية.

1_ محمد العماري، محمد أدادا: اوراق لعبد الله العروي، السرد–الاسلوب–التيميات، ص 28.

2 _عبد الله العروي: أوراق، ص 98.

1953: يظهر الزمن الاستباقي هنا أيضا، في قول الراوي << أتصور أنهم طالبوا قبل أزمة 1953، بوحدة العمل مع القوميين والشيوعيين، وعندما أهمل رأيهم غادروا الحزب>> [1].

1955الى 1956 : يعود "إدريس" إلى المغرب في مرحلة تبدأ فيها الإصلاحات السياسية تدوي في شمالها، مع حزب الاستقلال بقيادة "علال الفاسي" خاصة أنه كان خارج البلاد وعاد بعودة الملك "محمد الخامس"، هنا يسترجع الراوي أحداث 20 غشت 1951، وحين نفي الملك خارج البلاد سنة 1953. ومنذ ذلك الوقت والحزب السياسي بقيادة "علال الفاسي" قام على دعوة المغربيين للثورة ضد فرنسا وكان هو قائد الثورة حتى عودة الملك ولكنه تعرض لانتقادات عديدة بعد الاستقلال، فيرى "العروي" أنه استغل هذه الظروف لصالحه وقام باسترجاع نفوذه حتى وأنه لم يكن يسير الحزب بشكل كلي. وهنا يظهر **النقد الإيديولوجي** المتمثل في نقد "عبد الله العروي" لرجل الدين وسيطرته على البلاد، فهو يرفض خضوع الدولة للحكم السلفي.

استخدم عبد الله العروي تقنيات متداخلة، ومتقاطعة، بالإضافة إلى الفوضى الزمنية لذلك نجد نص (أوراق) عصيا على كل القيود، يحتكم فقط للفكرة ومبدأ التفكير الذهني وأهمية الموضوع وحدها هي التي تحدد النظام الذي تسير وفقه، وهذا يبرهن على تجريبية "عبد الله العروي" في تمرير أفكاره الإيديولوجية التي لا تستكين للرواية التقليدية أبدا، بل لابد من سلك منحنى تجريبي لا يخضع لضوابط صارمة.

هـ_ اشتغال الزمن الحكائي في رواية الطلياني:

هـ_1_ التجزيئ السردي: قضايا زمنية.

1_ عبد الله العروي، أوراق، ص 93.

تعتبر قضية المحكي الأول من أهم القضايا الزمنية التي يطرحها التجزيء السردي؛ باعتبار أن العناوين الفرعية هي التي تخلخل البناء التقليدي، الذي ينظم العناصر السردية، وذلك انطلاقا من وجود محكي أول واحد، أو تعدد المحكيات تبعا لنظام الأجزاء واستقلالها، إلا أن ضرورة وجود المحكي الأول في بداية النص السردي هي نقطة انطلاقته الزمنية؛ أي أن الفعل الأول يغدو الحد الفاصل بين زمن القصة الداخلي وزمنها الخارجي، فما هو هذا الفعل الذي دشن به النص السردي؟.

<<لم يفهم أحد من الحاضرين في المقبرة يومها لم تصرف عبد الناصر بذاك الشكل العنيف. ولم يجدوا حتى في صدمة موت الحاج محمود سببا مقنعا>>[1].

يعرض هذا الملفوظ الافتتاحي مشهدا يحمل صيغا سردية دالة على زمن الفعل، مما يكسب الحدث معناه الضيق؛ ففعل "لم يفهم" الدال على الإبهام والغموض، والذي استفتح به السارد هذا النص متعمدا هذا الغموض الذي يثير التساؤل حول حادثة لم يفهمها أحد أو لم يفهم أحد سبب هذه الحادثة، ولم يجدوا مبررا للهجوم العنيف الذي قام به "عبد الناصر"، بالرغم من أن الفعل "يفهم" تعود على المفرد، إلا أنها هنا وظفت للدلالة على الجمع وتعود على الحاضرين في المقبرة يوم الدفن.

لكن النقطة الزمنية هنا حائرة وضائعة، لا يمكن تحديدها بدقة من خلال هذا الملفوظ إلا أنها تظهر لاحقا في ثنايا النص، وتظل الاحتمالات الزمنية منفتحة في بداية المحكي الأول، فهي تؤسس لمشهد يليه مشاهد عديدة، فتتبني باقي المشاهد على هذا المشهد باعتباره الأساس الذي بنيت عليه القصة، وهذه المشاهد المتشابكة فيما بينها فهي عبارة عن أحداث لا تنتظم كرونولوجيا. ويحفزنا أيضا طابع النفي والجزم للسرد الذي

1_ شكري المبخوت، الطلياني، ص 6.

قامت به أداة النفي والجزم والقلب "لم" لأنها قلبت زمن الفعل من الماضي إلى المضارع وهو زمن الحاضر الذي يشكل زمن حاضر التلفظ، وهو يعود على الضمير الغائب ويمثل نقطة الانطلاقة الأساسية، التي يستأنف بها السارد الجزء الثاني أيضا:

<<انتهت جميع المراسم وبقي السر علكة يلوكها أفراد العائلة، خلال زياراتهم العائلية وتستذكرها الجارات على عتبات منازلهن ويستعيدها أبناء الحي في جلساتهم الخمرية ولكن لا أحد يجرؤ على أن يتحدث إلى عبد الناصر...>> [1].

من الواضح أن الفعل الماضي "انتهت" له دلالة أولية للإشارة على أن ما حدث في المقبرة قد انتهى، ومع اقترانه بالفعل الماضي "بقي" يؤكد عودة زمنية إلى الماضي القريب في أن ما حدث في المقبرة مازال راسخا في أذهان الحاضرين، على الرغم من مرور الوقت وانقضاء الزمن، وباتت الحكاية من الماضي. إلا أنها لم تمت ولن تكون في طي النسيان، والدليل على ذلك هو الاقتران بزمن التلفظ في الحاضر "يلوكها" بمعنى أن الحادثة تجتر نفسها في ألسن الناس. وهذا ما يعزز علاقة البنية السردية بالزمن الحاضر، فتشكل منبع السرد لتشتغل محكيا أولا، تغدو الأجزاء التذكارية على ضوئه سياقات تلفظية، تحكمها مستويات أولى متعددة، ويمكن أن نقدم التشكيلة الزمنية للمقاطع انطلاقا من نظام تراتب المراحل الزمنية المستعادة على سطح النص السردي، باعتبارها كما يقول "طاديي"(1978) <<إيقاعات هي منظومة من اللحظات>>[2].

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 12.

2_عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، نقلا عنه، ص 166.

هـ_2_ الترتيب الزمني للمادة الحكائية:

سنحاول في هذا المستوى من التحليل معالجة منطق إعادة زمن المحكي توزيع المادة الحكائية للحظات المستعادة، سواء من حيث كرونولوجيته أم من حيث مفارقاته وهو ما يؤدي إلى رصد أشكال انتظام عناصر القصة على سطح النص السردي.

وسنحاول من خلال الجدول التالي إعادة تركيب الأحداث وترتيبها كما هي في القصة المفترضة، ثم ترقيمها بحسب تموضعها في السرد/الخطاب، والوقوف على بناء الزمن من حيث نسق الزمن السردي/علاقات الترتيب.

الحدث	مضمون الحدث	المؤشر الزمني	الصفحة
3	مولد الطلياني	1960	12
10	ألان توران ونقده للفهم الطبقي للحركة الثورية	ماي 1968	125
9	المطلب التاريخي للحركة الطلابية من أجل إنجاز المؤتمر 18 وتكريس القطيعة السياسية والتنظيمية مع نظام العمالة	فيفري 1972	88
8	قامت الوزارة بتفعيل القانون الذي يمنع الاجتماعات غير المرخص لها وأضافت إلى ذلك عقوبات جديدة.	1973	79
4	أزمة الاتحاد العام التونسي للشغل	1978	15
11	اختطاف صحفي متخصص في قضايا الشرق	1982	137

	الأوسط وبالتحديد لبنان التي لفتت انتباهه منذ حرب بيروت		
7	أحداث الخبز في تونس	جانفي 1984	58
6	المسيرة النضالية للطلبة في الجامعة لإنجاز المؤتمر 18 مؤتمر الحسم الاستثنائي وضرورة النضال ضد الضلاميين، وتأسيس الاتحاد العام التونسي للطلبة باعتباره ذراعا طلابية للاتجاه الإسلامي	مارس 1986	51
2	تخرج الطلياني من جامعة الحقوق	1986	
12	احتفال الطلياني مع عائلة أخيه برأس السنة الجديدة في جنيف	1987	137
13	صدرت الجريدة وداخلها ملحق "كراسات أدبية" كان عمل الصحفي الطلياني حيث أصبح يشرف على ملحق بعد أن كان مجرد مصحح في الجريدة وصحفيا بالمقال.	الخميس 3 سبتمبر 1987	171
14	تناقش زينة بحثها	الأربعاء 16 سبتمبر	179
15	مقال كتبه الطلياني حول اعتقال قائد الجهاز الخاص في حركة الاتجاه الإسلامي	27 أكتوبر 1987	202
16	انقلاب زين العابدين على بورقيبة	ليلة بين 6 و7 نوفمبر 1987	228
17	احتفال الطلياني برأس السنة الجديدة في بيته مع زوجته ورفيقتهما نجلاء	1988	259
5	لولا زينة لواصل الطلياني رسوبه وشارك في المؤتمر	ماي 1988	49

	الاستثنائي للاتحاد العام لطلبة تونس		
18	كانت سنة بالنسبة للطلياني موسومة بالعبث واللامعنى	1988	268
21	التحق عبد الناصر بوكالة فرنسا للأنباء وقضى أكثر من سنة وبضعة أشهر في مكتبها بتونس. إثر وفاة الحاج محمود.	أفريل 1989	296
23	كان شهر صعب بالنسبة للطلياني بقي يتنقل بين المدن والأرياف، لأنه عرف أعماق تونس وعرف قسم المحافظين المتدينين الذين يرون في زين العابدين المنقذ المخلص ومنهم من يراه نبيا جديدا	أفريل 1989	300
19	طلاق زينة والطلياني بالتراضي	نوفمبر 1989	285
20	رؤية السارد لإيريك.ش صديق زينة الفرنسي وتبادل الحديث معه	1990	288
1	حادثة المقبرة	جوان 1990	8
22	عودته من السفر إلى تونس بعد أن زار قبرص والسودان والصومال ولبنان والعراق	1994	296

يتبين لنا من خلال الجدول؛ أنه ليس هناك توافق بين زمن القصة، وزمن الخطاب نتيجة لعدم الترتيب الزمني في الرواية، الذي يتأرجح بين الماضي والحاضر بالإضافة إلى أن التطور الكرونولوجي المتقطع وهذه الأحداث الموزعة على أقسام الرواية في عناوين فرعية، ترمز إلى التجربة الزمنية المستعادة، بل يرمز إلى تشظيها إلى مجموعة من الأحداث لأن كل عودة للماضي تعتبر بالنسبة للسرد استذكارا.

وقد عمد السارد إلى إعادة بناء الذاكرة الفردية والجماعية من خلال التقسيم التالي:

_ مقطع مرحلة الطفولة:

1_ فخر الأم بولدها عبد الناصر بين النساء وكيف كانت ولادته مميزة، بمعنى أنه يشبه الطليان (ص24، 25).

2_ لم يكن الطلياني مراقبا من أهله كان مهملا (ص 27، 28).

3_ تعرضه للاغتصاب من الشيخ علالة (ص320،322، 323).

4_ اقتحامه لغرفة أخيه بعد سفره وأنه الوريث الوحيد لهذه الغرفة (ص 33،34، 340).

5_ حكاية الطلياني مع جنينة وعلاقته بها (ص 39،215، 321، 325، 343).

6_ استقلال عبد الناصر بشخصيته لأنه أصبح كبيرا ولم تكن علاقته بأمه وأبيه جيدة (ص 38).

_ مرحلة الجامعة

1_ تمتع الطلياني بحياة سياسية وكان مناضلا في الجامعة (ص50).

2_ تعرف على زينة كانت مناضلة في كلية الفلسفة (ص48، 63، 102).

_ مرحلة المسؤولية والزواج:

1_ زواجه من زينة (ص120، 60).

2_ المشاكل الزوجية والمحنة المادية (ص 130).

3_ سفره مع زوجته إلى أخيه في سويسرا وتعرفه على عائلة أخيه (ص 132، 140).

4_تحصل زينة على راتبها دفعة واحدة وتوظيف الطلياني في جريدة حكومية.

5_الحياة الروتينية لزينة وناصر الخالية من الحياة الزوجية وانشغال زينة بدراستها وعملها.

6_ علاقة الطلياني بنجلاء.

7_ انفصال الطلياني عن زينة وطلاقهما (ص 18، 49، 285).

_ مرحلة الانهيار بعد الطلاق:

1_الحياة العبثية والعشوائية مع النساء (ص 292).

2_ كرس جهده للعمل في مجال الصحافة.

3_ التقاؤه بريم ومحنته معها (ص290، 318).

4_ موت أبيه وانهياره في جنازته (301، 320، 8، 10).

5_ التحاق الطلياني بوكالة الأنباء الفرنسية وسفره لعدة دول بعد وفاة والده (ص 270 ص 296).

تتوزع في هذه اللحظات السردية أربع مقاطع زمنية كبرى حصرناها في (أ، ب، ج د) وبناء على اللحظات التي يستعيدها كل جزء سردي، دونما النظر إلى كمية الصفحات التي تشغلها وإنما تعمدنا الإشارة إلى الصفحات، حتى نلقي الضوء على التوزيع المتشظي غير المرتب للأحداث.

ويبرز أن مرحلة حياة "الطلياني" وعلاقته بـ "زينة" هي التي تشغل الجزء الأكبر في القصة، وأن مرحلة الطفولة هي التي تستحوذ على معظم اللحظات المستعادة، بينما تتراجع مرحلة الجامعة حتى حين نقيسها بعدد الصفحات التي خصصت لها. أما مستوى المحكي الأول (مرحلة انهيار الطلياني) فيتواتر خرقه للبنى الزمنية الماضية، بصيغ خطابية مختلفة، ليسجل ضمن راهن التلفظ الدوي القوي الذي تنهض عليه المراحل الأخرى، ولكي يثبت استمراره ببعض الممارسات كاستخدامه للجزم والنفي (لم يفهم لم يجد) والتساؤل حول الحادثة، وعن سبب وصول الطلياني إلى مرحلة الانهيار، ويظهر أن هذا التواتر يخلق دوائر زمنية صغرى، تكشف عن مصدر الاسترجاع الزمني للحظات الماضية.

ويكون هذا الاسترجاع في النص بمثابة مؤشر زمني يمكن من خلاله الإحاطة بالمادة الحكائية ولملمة أشلاء النص المبعثرة من خلال معرفة الترتيب الزمني حيث يسترجع في الجزء الأول (شعاب الذكريات) مراحل الطفولة والمراهقة ويسترجع في الجزء الثاني (المنعرج) الحياة الجديدة للطلياني وعلاقته بزينة <<كانت زينة منعرجا حاسما في حياته...>> [1]. ويسترجع في (رواق الوجع والألم) ألمه الذي تحمله لأجل زينة، واسترجاع زينة لوجعها وألمها في مرحلة الطفولة ويسترجع في (منحدرات) المشاكل الزوجية

1_ شكري المبخوت، الطلياني، ص 50.

والصعوبات التي واجهها مع زوجته؛ سواء كانت مادية أو معنوية، ويسترجع في (طلاع الثنايا) علاقته بنجلاء والانقلاب السياسي الذي حدث في تونس، وفي (مسالك موحشة) يسترجع خيانته لـ "زينة" واسترجاعه لذكريات الماضي مع "للاّجنينة و"الشيخ علالة" باتت تلوح في أفق عقله وتؤثر على نفسيته، وفي نفس الوقت خسرت زوجته والدتها .

ويسترجع في (السكة المقفلة) وصوله إلى طريق مغلقة مع زينة وإجهاضها للجنين وفي (مفترق الطرق) يسترجع الحي الذي كان يعيش فيه في القديم، والفرق بين الحي في الحاضر والماضي، وفشل زينة في التبريز وطلاقه منها، ويسترجع في (الدروب الملتوية) حياته البوهيمية التي يعيشها إثر طلاقه، ويعتبر(المضيق) بمثابة طريق ضيق يسترجع من خلاله مرحلة تعرفه على "ريم"، أما آخر جزء (رأس الدرب) يسترجع فيه السبب الذي دفع به إلى ضرب "الشيخ علالة" في يوم دفن أبيه. فيختم به سلسلة اللحظات بالعودة إلى النقطة التي ابتدأت منها، فتشكل دائرة زمنية كبرى تحتضن دوائر زمنية أخرى يفرزها تداخل أزمنة المقاطع.

ولا شك أن عنصر المفارقة الزمنية يخضع لنوعية التحبيك، وللمنظور السردي:

<<يذكر عبد الناصر أن تلك السنوات كانت أحلى سنوات عمره. فلما كثرت انتقادات أمه وأخته الكبرى والخادمة لإهماله وكثرة الأوساخ في غرفته أصبحت للاجنينة هي الوحيدة التي يحق لها دخول تلك الغرفة.

في تلك الأيام بدأ يعرف الروائح التي حدثني عنها يوم وفاة الحاج محمود، وعرف بالخصوص رائحة جنينة باعتبارها خلاصة روح الأرواح. بدأ كل شيء بطريقة طبيعية

دون أن يشعر بتغيير ما. كان ذلك كتسرب قطرات ماء في شقوق السقف فتتسع بقعة من آثارها وتظل تكبر وتكبر إلى أن ينزل مدرارا>>[1].

تتمثل هذه المفارقة المركبة، في هذا الملفوظ في استرجاع داخلي متباين حكائي يحدث خللا في ترتيب الأحداث، يخرق البنية الزمنية، لاسترجاع حدث داخل المستوى الزمني الأول، ومتعلق بالقصة الإطار التي يتمحور حولها موضوع القصة لملء ثغرة زمنية، لابد من استذكارها ليعرف القارئ السبب الأساسي الذي جعل "الطلياني" ينهار يوم موت والده، ولأن الاسترجاعات الداخلية في المحكي تقودنا إلى معرفة حقيقة وسبب انهيار "الطلياني"، بل إن هذا المشهد التذكري لروائح "للاجنينة" ومدى تعلق الطلياني بها فإنه يتكرر بطريقة مستمرة، وذلك لتوضيح موضوع داخل المستوى الزمني الأول، حتى لا تلتبس فيه حدود سعته ومداه؛ ذلك أن موضوع الاسترجاع لا يرتبط بعودة السارد لتذكر موقف سابق عن أحداث صديقه "الطلياني" وعلاقته بـ "للاجنينة"، بل يرتبط بانفتاح الفعل ضمن ماضي الوضعية التلفظية، على الزمن الماضي في صوت السارد، وهو صديق "الطلياني" والموضوع متعلق بـ "الطلياني" والحديث كله عنه وعن علاقاته ومواقفه، لأن أصل الحكاية لا تدور إلا في فلك واحد حول شخصية الطلياني، والسارد هو مجرد صديق يمثل شخصية ثانوية لا أكثر.

غير أن هذا الموضوع ليس محددا في الزمن إنه أفعال مستمرة (بدأ، حدثني، عرف يشعر، تظل) كلها متجددة وقابلة لأن تتجاوز حدود الموضوع؛ بل تتجاوز نقطة المفارقة ذاتها.

1_ شكري المبخوت، الطلياني، ص 39.

ويوجد في هذا الملفوظ مؤشر زمني يفتح المفارقة على سعة واضحة، ويرجع السرد إلى لحظة سابقة عن اللحظة التي ترتبط بطفولة الطلياني، ويظهر أن هذا الاسترجاع لا ينجم عن الخرق الفجائي للمستوى الزمني الأول، بل هو يؤدي وظيفة تعليلية وتوضيحية ويمثل لحظة صغيرة مستقلة في حياة الطلياني، إلا أن الأحداث تكشف عكس ذلك فلا يمكن اعتبارها تكسيرا إلا بالنظر إليها من زاوية العلاقة الزمنية بين المقاطع السردية المرتبة من مرحلة الطفولة إلى مرحلة انهيار "الطلياني"، وهذه الأخيرة لم تحدث إلا عند وفاة والده الحاج محمود، هذا من خلال الرؤية الزمنية العامة، لأن تحليلها بعد اللحظة الزمنية المصاحبة في وقت يتعرف فيه "الطلياني" على تلك الروائح، تعقبها مباشرة لحظة التعلق بـ "للاجنينة"، ويكتشف "الطلياني" هذا التعلق بعد انهياره، فيحدث به صديقه، ولكن كسر خطية الزمن ينسجم مع نزوع السارد إلى أسلوب الانتقالات الزمنية، ورفض التطور السردي الكرونولوجي. ومن ثم تتساوى لحظة الطفولة والتعلق بالرائحة ولحظة الانهيار واكتشاف هذا التعلق، في علاقتهما مع المستوى السردي الأول؛ أي أن خلل الترتيب الزمني بين اللحظتين الزمنيتين يشكل مفارقة بالنسبة لراهن التلفظ ولحظة الكتابة.

وفي المستوى الثاني من المفارقة الزمنية يخضع الاستباق الزمني بدوره إلى إرغامات الحضور الزمني، ولغياب الأسس التقليدية للحبكة، مما يجعل الاستباق خاضعا لترهين السارد.

<<تعرف الطلياني على زينة س. في سنواته الأخيرة بالجامعة. تزوجها في ظروف خاصة جدا ليتطلقا بعد سنتين تقريبا. كانت زينة منعرجا حاسما في حياته من نواح كثيرة فلولاها، مثلا لواصل رسوبه المتعمد...>> [1].

1_ شكري المبخوت، الطلياني، ص 50.

ينجم الاستباق الزمني في الملفوظ من استشراف "هو الفعل" تعرفه على "زينة" انطلاقا من حاضر الوضعية التلفظية، وبعدها زواجه منها ثم انفصاله عنها، مما يحيله استباقا داخل الاسترجاع. لكونه لا يسير بشكل منتظم في خط سردي متنام. فيفقد الدور التقليدي للنظام السردي، فهو يصف الوضعية السردية للأحداث بشكل مجمل، وبعدها سيفضي إلى التفصيل في أجزاء لاحقة، حيث لا يمكن للمتلقي أن يعود إلى هذا الملفوظ فهو يمثل حدثا يبدو بسيطا في صيغته، ولكنه في الحقيقة يؤثر على الخط السردي الزمني لأنه منعرج حاسم في حياة "الطلياني".

وبذلك يستأنس المتلقي لهذا الاستباق الذي يخدم آنية الوضعية التلفظية، لكونه يؤطر الحاضر بالإشارة إلى المستقبل. فيحدث انتقال زمني إلى الأمام، يلخص مصير هذه العلاقة بين "الطلياني" و"زينة"، بأنها علاقة تنتهي بالفشل مما يجعل القارئ يتحمس لمعرفة سبب فشل هذه العلاقة، وفي الوقت نفسه كيف لهذه العلاقة الفاشلة أن تحدد نجاح "الطلياني" وعدم رسوبه في الدراسة، وإن كانت كذلك فلماذا باءت هذه العلاقة بالفشل؟.

هـ_3_ الإيقاعات الزمنية الداخلية:

في التلخيص نجد أن بعض صيغه تشتغل ضمن شروط الحبكة الجديدة.

<<لخص لها السيناريو قائلا :

حكاية زينة هي حكاية فتاة من الساحل أبوها شخصية اجتماعية مرموقة وأمها أجنبية كانت ضحية ثقافتين إحداهما منفتحة، متحررة، تلقتها من أمها، والأخرى شرقية محافظة منغلقة، تلقتها من أبيها. عاشت زينة صدمة الجامعة حيث وجدت العالم أوسع من عالمها الصغير الذي سجنها فيه الأب. ولكنه قريب من عالم الروايات التي كانت تقرؤها والأفلام

التي كانت تشاهدها. عاشت تمزقا بين الثقافتين من جهة. وبين ما أراده لها أبوها وما وجدته في واقعها الجديد من جهة أخرى. تتزوج وهي طالبة رجلا لم يرض الأب عن زواجها منه، تتزوجه رغما عن عائلتها. كان ذلك أسلوبها في الثورة على الأب. ويفشل زواجها بعد سنة إذ يصبح زوجها عنيفا معقدا نفسيا أكثر من أبيها، يغار عليها من رفة الطير وحركة النسيم، وحينها بدأت رحلة البحث عن مستقبلها وذاتها وحريتها. رأت حياتها سلسلة من الخيبات في الرجال والمغامرات التي لا تزيدها إلا صعوبة في التأقلم مع المجتمع. صنعت لنفسها وهما هو مغالبة المجتمع الذي تريد الخروج عنه من جهة وانتظار فارس أحلام لن يأتي لأنها ما عادت تؤمن بالحب من جهة أخرى>>[1].

هذا الملفوظ يقدم تلخيصا لجزء من التجربة المعيشة لشخصية "زينة"، فهو يحيل إلى التجربة الذاتية لأنا الفعل، ومن ثم هو لا يسعى إلى تسريع السرد لأن هذا التلخيص جاء بعد سرد الحكاية ولم يقم بخرق النظام الزمني، بل لخص فيه "الطلياني" كل النساء في حياته في صورة "زينة"، ولكن أغلب التجسيد القابل للحقيقة هو صورة "زينة"، ولم يخرج عن الخط الزمني بل هذا التلخيص يمثل توصيفا تقليديا، يوقف الزمن الحكائي فيشتغل حسب زمنه الخاص، في موضع خاص متعلق بتلخيص لسيناريو مشهد سنيمائي يعرضه "الطلياني" على "مريم" لتكون بطلة هذا الفيلم في صورة "زينة"، فهو يقوم بخلخلة التصنيفات التقليدية، حيث جعل سيناريو فيلم هو نفسه سيناريو حياته، الذي يرتبط بالأنا ومن هنا تبرز خصوصية هذا المقطع .

أما بالنسبة للحذف، فيبرز في المقطع التالي:

1_ شكري المبخوت، الطلياني، ص 315.

<<لم تعطه خالته شيئا ولم يفهم من كلامها شيئا عدا ضحكات النسوة التي كانت تشيعه وهو يتجه جريا إلى السقيفة ليغادر الدار. عاد جريا وظل يطرق الباب لدقائق حتى خال أن أمه وأباه قد غادرا إلى المصيف وتركاه.

فهم بعد مدة طويلة حين استعاد وهو كبير، هذه الحادثة ما وقع، ولكنني سمعتها منه وهو يرويها لزينة طليقته حين ذكرت أمامه كرهها للسواك الحار>>[1].

في هذا المقطع التلفظي يمكننا أن نقبض على حركة الحذف، حيث تظهر فجوة زمنية واضحة تنقل السرد من لحظة الطفولة إلى زمن الشباب ومرحلة الزواج، فتسرع وتيرة الزمن إلا أن هذه الفجوة لم تؤثر على حركية العملية السردية بالرغم من أنها حكاية مستعادة في لحظتها الراهنة، بين الطفولة وبين حادثة السواك، وأن ذلك الانتقال من مرحلة الطفولة إلى المرحلة اللاحقة، لا يربط بينهما سوى حادثة السواك ورائحته التي يتذكرها إثر هذه اللحظات مع خالته، ويمكن ملاحظة حذف زمني بوتيرة صغرى يسرع السرد، فيقدم تلخيصا مقتضبا يلي النقطة الزمنية التي تم فيها الحذف، في شكل استباق زمني يحدد الحالة النفسية التي تذكره بالسواك رغم مرور السنوات.

فالسارد هنا لا يقصد بالحذف تسريع السرد وإنما هو يقفز إلى الأمام كي يكشف عن وضعية تذكره للسواك وماذا يمثل له، بالرغم من أنه يحبه وزينة تكرهه وللآجنينة رائحته من رائحة هذا السواك وخالته التي تحبه تحب السواك، إذن هناك توافق بين "للاجنينة" وخالته، وليس هناك توافق بينه وبين "زينة"، فالموضوع لا يتعلق بالسواك بقدر ما يتعلق بالنقطة الأساسية والركيزة التي يدور في خضمها المحكي الأول وهي تأثر "الطلياني"

1_ شكري المبخوت، الطلياني ، ص 27.

بروائح للاجنينة ومنها رائحة السواك، وهذا ما سرع وتيرة الزمن وخلف تلك الفجوة وتلك المدة الزمنية.

فالمؤشر الزمني لا يحدد بدقة المدة الزمنية التي حذفت بشكل فجائي، لكنه يحيل على المقطع الزمني الذي انتقل إليه السرد، ومن خلال تبلور السياق يمكننا تحديد المدة التي تجاور بين لحظتين تنصهر كل لحظة في مرحلة معينة من مراحل حياة "الطلياني" فتتشاكل تقابلات عديدة، وفق تراتبية الحب والكره للسواك طبعا، وبين تعلقه بأهله في طفولته وتعلقه بـ "زينة" عند زواجه منها، حيث أن في الأولى مكروا به وأرسلوه إلى خالته ليحضر السواك، والثانية مكرت به زوجته حين ابتعدت عنه وجعلته يتذكر رائحة السواك في "للاجنينة"، فلم يكن السواك سوى حافز قرب بين المراحل الزمنية وربط بين تلك الفجوات ولم يترك حلقة مفقودة في النص.

وبذلك ترتبط استراتيجية الحذف بقدرة السارد على <<تدريم الوضعيات التلفظية كتعويض للنمو الدرامي الكرونولوجي؛ وهو ما يجعل فجائية الانتقال الزمني تنجم عن النزوع إلى القبض على تعارض الصور>>[1] .

يمكن القول إن الحديث عن التواتر الزمني، يقتضي استعادة قصة ذات حبكة موحدة ومتنامية في الزمن، أما وأن النص السردي تحكمه التجزيئات، والتشظيات وتتجاور أو تتداخل فيه مجموعة من اللحظات المتفرقة، فإن الحركات الزمنية الإيقاعية تغدوا استراتيجيات سردية، أكثر من كونها تقنيات لضبط الإيقاع الزمني.

تكشف مقاربة مكون الزمن الحكائي، في آن واحد، عن انعكاس التجزيئ السردي على زمنية المحكي، وعن تأثير هذه الزمنية على التمظهرات الخطابية، فغدا مكمن

1_عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 156.

الحديث عن تجزيئ مستوى المحكي الأول إلى مستويات أولى متعددة. كما توقفنا عند ارتباط الزمن بالتجربة الزمنية المعيشة، وبالنزوع إلى تقويض الخط الكرونولوجي، مما يفرز تجديد وظائفها، وقلب علائقها التقليدية. لنستنتج أن الزمن ليس، فقط، مكونا لضبط زمنية المحكي، بل يشكل أيضا، فضاء لتمرير تصور النص السردي حول الوضع الاعتباري للشخصيات.

المبحث الثاني: الفضاء المكاني في الروايات:

أ_ في رواية أوراق:

لقد جسدت رواية (أوراق) التجربة العربية المتعثرة نحو تحقيق الحداثة والوصول إلى الديمقراطية بعد استقلالها، فاشتغلت على الفضاء، باعتباره العنصر المجسد لخيبة "إدريس" حيث يتجلى الواقع المرجعي والعالم المتخيل من خلال التحولات التي رافقت "إدريس" في حياته الدراسية من مكان لآخر <<بهذا المعنى تقدم البيوت والأوطان صورا غامضة عن الذات، أو مرايا لها صقيلة ولا مسطحة ولا مستقيمة، وإنما لا تخطيء الناظر إليها علاقة التماثل بينها وبين أصحابها>>[1].

فالفضاء في رواية (أوراق) تميز بالتعدد والتنوع، على اعتبار أنه المكان الذي تشكلت فيه شخصية "إدريس" ونمت، فكان لكل منطقة أثر ودور بارز في تكوين وعيه إذ أن علاقة "إدريس" بالأماكن التي انتقل خلالها أثرت في شخصيته إلى حد كبير، ومن خلال الأماكن التي عاش فيها "إدريس" تحدد وعيه ونما فكره، حتى بات تأثير ذلك واضحا في تحديد مستقبله من خلال الفضاء الذي عاش فيه، وكما يقول "فيليب هامون"

1_ سامي سويدان: الرواية اللبنانية والحرب: ساحات الصراع وفضاءات السرد، الفكر العربي، العدد التاسع والتسعون، شتاء 2011، ص 212.

بأن << وصف المكان يحفز الشخصية على القيام بالحدث، ويذهب كذلك إلى أن وصف البيئة المكانية يعد بمثابة وصف لمستقبل الشخصية>> [1].

فيستطيع الفضاء أن يعبر عن حالة الشخصية وأن نصل إلى نتائج لا يمكن أن نصل إلى غيرها، فمثلا الشخصية التي تعيش في القصور، والأماكن المرتفعة، والواسعة غير الشخصية التي تعيش في القرى الصغيرة والأماكن الضيقة، حيث إن شخصية البطل هنا تبدو بسيطة خالية من أي تكلف، وذلك للمكان الذي عاش فيه فيتساءل "شعيب" صديق "إدريس"<< أين كان يسكن إدريس؟ أقصد عنوانه الشرعي فيجيبه الراوي، دار أبيه إذا حضر وأردنا مقابلته، أو كان غائبا وأحببنا ان نعرف أخباره، كنا نقصد درب القائد رقم خمسة حي الزاوية >> [2].

فيعود ليسأله مرة أخرى << صف الدار. فيجيبه، لا أعرف منها سوى المدخل والغرفة الضيقة الموجودة على يمين المراح الوسطاني، في البداية كانت غرفة أخيه الأكبر فاتخذها "إدريس" مكتبا (..) لم يبق في حيازة أسرة "إدريس" سوى المسكن الموجود تحت صابة تحمل طابقا للكراء، بسبب موقعها السفلي كانت الدار باردة في الشتاء ودافئة في الصيف >> [3].

فواقع "إدريس" المتعلق بمكانه يشده إليه رغما عنه شاء أم أبى، فهذا الفضاء يمثل له الأسرة والعائلة وكل شيء في حياته، إن فكر في الهرب يوما من هذا الفضاء سيعود حتما. فالفضاء هنا ملازم لـ "إدريس" في حركته في سكونه، وحتى في التطورات الزمنية

1 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، نقلا عنه، ص 56.

2_عبد الله العروي، أوراق، ص 20.

3 _المصدر نفسه، ص 20.

ولعل "غابريل مارسيل" قد أحسن التعبير حين قال <<إن الإنسان غير منفصل عن فضائه، بل إنه هذا الفضاء ذاته>>[1].

غير أن الأماكن التي مر بها "إدريس" مألوفة لدى قارئ روايات "عبد الله العروي" فهو يستحضر الأماكن نفسها في كل رواياته، إذ تعد أزمور، ومراكش، والرباط، والبيضاء هي الأماكن المحلية التي ربطت بين "إدريس" والصديقية، أما الأماكن الغربية فقد انحصرت في فرنسا وألمانيا وهذا مكرس في كل إبداعات العروي.

لقد انطلق "عبد الله العروي" من مبدأ الانتقاء، ذلك أن كل مكان يحمل دلالات ومعاني، وانعكاسا واضحا على الشخصية، وتكوينها الفكري، وأن الانتقال بين الأمكنة يبعث على الشعور بالوحدة والغربة والملل بعد فراق فضاء العائلة/ الجمعي والاستقرار بفضاء غيره، وهكذا يحس "إدريس" بأفضلية كل فضاء عن غيره، وبذلك يتحكم كل فضاء يذهب إليه "إدريس" بحالاته الشعورية، وبما أن الفضاء عامل مؤثر في تشكيل وعي "إدريس"، فإنه يمكن ترتيب الفضاءات المؤثرة في هذا المسار كما يلي:

أ_1_أزمور

أزمور هي الفضاء الأول الذي قضى فيه "إدريس" مراحل طفولته، وظروف استكمال مساره الدراسي جعله يغادر المدينة مبكرا. وفي (أوراق) يبدو حضور المدينة ضئيلا ولم يذكر السارد اسم المدينة، ومن خلال تتبعنا لمراحل حياة "إدريس" في روايات "عبد الله العروي"، وصلنا إلى أن "إدريس" نشأ في أزمور، وما يهمنا في طبيعة دراستنا هو ماهي تأثيرات الفضاء على وعي إدريس:

3_ زوزو نصيرة، اشكاية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية الأدب واللغات، العدد السادس، جامعة خيضر بسكرة، جانفي 2010، ص 3.

أ_2_ بيت الأسرة:

فضاء لا يستوفي أساسيات العيش، عاش غريبا في بيت أبيه، ويتمثل ذلك عندما يسترجع "عبد الله العروي" في أوراقه بعضا من معاناة الطفولة التي عاشها "إدريس" <<الصبا في تعبيره جرح لا يندمل إلا بعد حين>>[1] . وفي الوقت ذاته لا يريد "إدريس" أن يتذكر تلك المعاناة <<لا يتذكر إدريس من دار أسرته إلا ما سماه خصوصية معمارية>>[2]. فكان يربط تفاصيل حياته بالمناظر المعمارية في حيه العتيق هل هو هروب من الواقع؟، أم أنه يشكو أحزانه لتلك الجدران الصماء؟ حتى بات يريد الهروب منها ومن قريته، ومن عائلته فهي تذكره بأيام الفقر والبرد <<كان الفتى وحده في الحافلة جالسا على مقعد خشبي يتألم من البرد. لم يكن يلبس صدرية صوفية ولا معطفا ولا جوارب. يلتفت من حين لآخر نحو النافذة، فتنعكس في مقلتيه مناظر كئيبة مملة. لطالما انتظر مغادرة البلدة النائمة التي ولد وتربى فيها (...) ثم تحقق الحلم وانفصلت به شاحنة عن محيطه الطبيعي والعائلي>>[3]. لدرجة أن أصدقاءه لم يلاحظوا معاناته <<كنا نظنه سعيدا في الدار العتيقة رفقة أبيه. كنا نرى أباه يشتغل بالتجارة. كنا نظن أن إدريس لاينكر أعضاء أسرته الكبيرة...>> [4].

حيث ولد في أزمور المغربية، في مدينة الصديقية لعائلة كان لها سلطة ونفوذ بالمنطقة في القرن الـ 19، لكن لم يبق لها إلا بضعة أملاك واسم أطلق على حي في المدينة (درب العروي) <<كان الزقاق يحمل اسم أسرته>>[5]. عاش في جو تقليدي

1_ عبد الله العروي، أوراق، ص 16.

2_ المصدر نفسه، ص 16.

3_ المصدر نفسه، ص 17.

4_ المصدر نفسه، ص 16.

5_ المصدر نفسه، ص 15.

محافظ مع << أب عطوف وأخ متغطرس، وامرأتين أميتين >>[1] ضف إلى ذلك أنه ينتمي إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة << إن المثقف المنحدر من البرجوازية الصغيرة يحمل دعوة تناقض أصول وأهداف ظروف حياته وميوله النفسية، وما ذاك إلا نتيجة أخرى للانفصام الموجود في مجتمعنا بين الوعي والواقع >> [2]. وكأن حياته البئيسة في جو الأسرة لا يكفي في انشطار هذا الوعي حتى تكتمل بمشقة الدراسة.

وكان يسكن مع والده وزوجه، ومما لا شك فيه أن زوجة الأب لم تحسن معاملته <<كما كانت الحال وهو صبي عندما كانت تسخره امرأة أبيه بعد الغروب قبل أن يوقد مصباح الشارع. ذات مرة استولى عليه الفزع فانطلق يجري. كان يلبس صندلا صيفيا فاصطدمت أصابع رجله بصم الرصيف. تألم وأحس بالدم يسيل في الحذاء لكنه لم يتوقف. عندما لحق الدار وجد الظفر قد انغرس في حي اللحم. بقي سنوات يمنعه الداحوس من الاحتذاء.. يخطو خطوة فيسترجع الشعور المخبأ في سر ذاكرته..>> [3]

أضف إلى ذلك أنه عاش يتيم الأم لم يغرف من حنانها ولم يعرف من الأم إلا الاسم، فتولد له شعور بالنقص، وعاش في << محيط فقير كئيب، يشعر نحو أبيه شعورا مزدوجا، واثقا أن غده سيكون أفضل من حاضره بسبب عزمه على التفوق في دراسته هذا هو وضعه الخاص >> [4].متأثرا بجروح وانكسارات اليتم <<ماتت وهو صغير فوجّه إلى غير ما أرادت>>[5] ولم يعطه أحد أي اهتمام فعاش مهمشا من طرف أسرته <<يقف أمام الباب. يطرق كالعادة وكالعادة يجيبه الصمت (...) يطرق ثانية وثالثة طرق معلومة

1 _عبد الله العروي: أوراق، ص 19.

2 _عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 70.

3_ عبد الله العروي، أوراق، ص 21.

4 _ المصدر نفسه، ص 25.

5_ المصدر نفسه، ص 13.

ثلاث ضربات قصيرة وواحدة طويلة، ثم يتراجع ويجلس على المقعد الحجري المبني داخل الصابة>>[1].

أ_3_ المدرسة/ مراكش/ الرباط/ البيضاء:

كانت المدرسة البديل الأنسب لبيت الأسرة، فرغم نظامها الصارم، وقسوة أساتذتها وغلظتهم إلا أنها فتحت لـ "إدريس" آفاقا جديدة، وأدخلته عوالم لم يعهدها من قبل، فكانت هي الانطلاقة لتشكل أسئلة كانت هي سبب البحث، والدافع للانتقال والسفر والوصول إلى غايته. فانتقل من مراكش إلى الرابط ثم إلى البيضاء.

قضى "إدريس" في (مراكش) مرحلة دراسته الثانوية، وتشكل (مراكش) جزءا من وجدانه، بدأ يتحرر من قيود العائلة، وبدأ في اكتشاف المحيط الخارجي مع زملائه في المدرسة <<نخرج من الداخلية كل يوم خميس ضمن طابور يقوده حارسان. نقطع ساحة جامع الفنا قاصدين الحديقة العمومية في بداية الشارع المؤدي إلى حي كليز نتمشى في ممراتها، نخرق أجماتها مستظلين بأغصان أشجار الزيتون. كانت رياضها تبدو لنا كبيرة زاهية متنوعة. كنا نظن أن الحائط الجنوبي يفصلنا عن مدينة أخرى مليئة بالأسرار والخبايا>>[2].

في (مراكش) اكتشف "إدريس" موهبته في الدراسة كما اكتشف الفضاء بكل تغيراته وكان متأكدا أن هناك فضاء آخر بانتظاره غير (مراكش) <<جئنا إلى ثانوية الرباط إدريس وأنا وتلميذ ثالث، وجدنا محيطا آخر ولهجة أخرى وصرفا آخر. انتقلنا من مغرب

1_ عبد الله العروي، أوراق ، ص 15.

2_ المصدر نفسه، ص 34.

الجنوب على باب الصحراء وأفريقيا إلى المغرب الوسط على شاطئ البحر في اتجاه أوروبا. أهذا ما دفع إدريس إلى الانعكاف والانزواء؟>> [1] .

هذا التساؤل يقودنا إلى معرفة سبب انزواء "إدريس" واعتكافه، هل طبيعة المدينة هي التي قادته إلى الانزواء، أم أنه لم يجد فيها رفيقا ولا صديقا، لذلك اتجه إلى دراسة نيتشه <<في السنة الخامسة من الثانوي سطعت شمس نيتشه على ذهن إدريس>>[2].

كانت فترة الدراسة في الثانوية وانعزال "إدريس" عن حياة الشباب، بمثابة بداية تأثُّر "إدريس" بفلسفة نيتشة <<ومنذ أن تعرف على نيتشه عاد لا يقرأ أي كتاب غيره >>[3] تعرف عليه في فترة كان محيطه الخارجي، يلمع بالحديث عن نيتشه سواء محاضرات أم بحث طلبه منه أستاذه.

وكأن عزل "إدريس" عن رفاقه في الرباط لا يكفي حتى يجد في البيضاء <<جوا آخر، في مدرسة فرنسية لا يمثل فيها المغاربة المسلمون إلا أقلية>>[4]. وهذا زاده انعزالا عن باقي الجنسيات المختلفة فيقول <<كنا أثناء استراحة الغداء نركن إلى حائط وننعزل عن الآخرين، عن الأوروبيين من فرنسيين وإيطاليين وإسبان، عن اليهود المغاربة والمتجنسين، عن الجزائريين وكذلك أبناء البيضاء الذين التحقوا بالمدرسة منذ السنة الأولى>>[5].

1_ عبد الله العروي، أوراق ، ص 36.

2_ المصدر نفسه، ص 37.

3 _المصدر نفسه، ص38.

4_ المصدر نفسه، ص 44.

5_ المصدر نفسه، ص 44.

إن ثراء التجربة لدى الكاتب جعلته ينسج عالما متخيلا تعيشه الشخصية الرئيسة في فضاء واسع، فكان انتقال "إدريس" من فضاء إلى فضاء هو صعوده سلم الحداثة تدريجيا، وذلك بخروجه من قوقعة (أزمور) التي تمثل عتاقة الحياة وسذاجتها، إلى البيضاء التي تمثل المدينة الحديثة والمنفتحة على الآخر.

أ_4_ باريس ذاكرة الحداثة المعطوبة:

ف (باريس) هي الحضارة والتقدم والعلم، وهي الشعلة التي أنارت فكر "إدريس" ودفعت بعقله إلى البحث والتفكير في كل الأمور: الصغيرة منها والكبيرة، وهي التي جعلت من المسلمات نقطة انطلاق للبحث، وإعادة النظر فيما هو بديهي وأمره منته، وتعتبر باريس هي الأفق المنفتح على التغيير والتفكير والفاعلية، فبينما كان "إدريس" يشاهد ويتعلم ويتلقى المبادئ وتعاليمه من "نيتشه" وغيره، أصبح في (باريس) الناقد والكاتب والمبدع، حيث اكتشف في (باريس) ذاته ولكنه أضحى وحيدا أكثر من ذي قبل << لا أعرف أحدا في باريس >> [1]. لكن حياته العائلية المنزوية والمنطوية في ذلك الفضاء بقيت راسخة في ذهنه فأينما ذهب تبقى تلك التأثيرات المكانية مؤثرة عليه فقد << غاب الفتى سنوات طويلة ثم عاد، بعد أن عرف المدن المكتظة، والجامعات العقيمة الغرف الباردة، الملاجئ المظلمة، المطاعم البئيسة المنزوية، عاد في يده كتب مغبرة مخرومة، وفي ذهنه مواقف مسرحية : فيدرا ترتعد، هيرميونا تحتضر كامليا تلعن، فيرثر ينتحر مارغريتا تستعطف >> [2].

1 _عبد الله العروي: أوراق، ص 72.

2 _المصدر نفسه، ص 81.

فباريس في رحلة "إدريس" هي بلاد الأفكار الجديدة وفضاء لاكتساب الذوق الرفيع والراقي <<التغيير الذي طرأ على نفسانيته إنه اكتسب ذوقا جديدا >> [1].

معنى ذلك أن "إدريس" تغير باكتسابه للثقافة الغربية في فرنسا. << إن إدريس الذي حج إلى مونمارت قبل أن يغادر باريس في أواخر غشت غير إدريس الذي طرق دار المغرب صباح عاشر أكتوبر 1953م.>> [2] .

لقد تجاوز الكاتب استخدام الفضاء المكاني ليعبر به عن أيديولوجيته ويحقق المشهد، أو الإطار الذي لابد منه لإضفاء الواقع الحسي، فهذه الفضاءات عاش فيها الروائي ثم انتقل منها ليعيشها في خياله، ثم يجسدها في وعي "إدريس" الذي يعكس من خلاله الواقع الاجتماعي والطبقي، وهذا ما اعتمده "عبد الله العروي" حين وصف لنا بيت العائلة والمدرسة وكل الفضاءات التي انتقل بينها "إدريس".

ب_ هجنة الفضاء في رواية المطر يكتب سيرته:

إن المكان بالمعنى الفيزيقي أكثر التصاقا بحياة البشر، من حيث إن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن إدراكه وخبرته للزمن، <<فينما يدرك الزمن إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده، هذا الجسد هو مكان، أو لنقل بعبارة أخرى مكمن القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي. وقد يفسر هذا أن البشر لجأوا للمكان في تشكيل تصوراتهم للعوالم المادية وغير المادية على السواء>>[3].

---

1 _عبد الله العروي: أوراق ، ص 80.

2 _المصدر نفسه، ص 72، 73.

3_ أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، دار قرطبة، البيضاء، ط2، 1988م، ص 59.

فالإنسان يرتبط بالفضاء الذي يعيش فيه ارتباطا وثيقا وحيويا، فالإنسان يعيش في جسده وبه، ويموت إذا أصيب هذا الجسد، ولكن هناك مساحة تحاور جسد الإنسان ولكنها لا تقل أهمية بالنسبة لحياته، وتتمثل هذه المساحة في دوائر تتسع أو تضيق يمارس فيها الفرد حياته اليومية، كـ (الفيلا) التي يعيش فيها "الشيخ فرحات" ويموت إن غادرها، فيقول <<وأين تريد مني أن أذهب؟ أنا في هذه الفيلا قبل أن تجئ أنت إلى هذه الدنيا. إذا خرجت من هذه الفيلا، فمعنى ذلك أنني أغادرها إلى الأبد، أتفهمني؟ أما الآن فأنا مشغول بمواصلة العيش في عين المكان>>[1].

الحافز الذي جعل "الشيخ فرحات" متعلقا بالفيلا، ويموت إن خرج منها هو ذكرياته الملتصقة بجدران الفيلا، ولذلك فهو يحاول حمايتها من كل سمسار يريد شراء الفيلا ويخرجه منها، ويدافع عن حيزه/ الفيلا، وكل من يتعدى هذا الحاجز يعتبر بالمعتدي على ملكية الغير، ويعتبر السمسار طامعا في كل فيلا تقع عليها عينه. ومن حق "الشيخ فرحات" أن يطرده ويستنكر منه، والمقطع التالي يوضح ذلك:

<<راح السمسار يتجول بالقرب من بعض الفيلات المجاورة، وعيناه تلتمعان طمعا لو كان في مقدوره أن يضع يديه عليها جميعا لما تردد ثانية واحدة. يمتلك عددا كبيرا من فيلات مماثلة في مختلف أماكن الجزائر_ العاصمة. هو مثل الطيور الكواسر، يترصد فريسته لكي ينقض عليها (...) يبدو أن هذا السمسار وجد نفسه وجها لوجه مع فريسة لا يستطيع ابتلاعها. ليست هذه الفريسة سوى الشيخ فرحات (...) هو يعلم الآن أن هذه الفيلا لن تصير ملكا له. قبل خمسين عاما طمع فيها رجالات المافيا وأصحاب المراقص وها هو اليوم يحدق في جنباتها كلما جاء زائرا، ثم يعود أدراجه خائبا>>[2]

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 62.

2_ المصدر نفسه، ص 62، 63.

ومع أهمية (الفيلا) بالنسبة لـ "الشيخ فرحات" فإنه يحب أن يعيش بداخلها ولكنه يحب أن يخرج قليلا من قوقعتها، ويألف أماكن غيرها مثل التنزه على الشاطئ <<هذا هو العيش على شاطئ البحر، يا نسيم. عليك بالصبر قبل أن تألف هذا المكان>>[1]. ولكنه سرعان ما تغمره رغبة في الانكماش والتقوقع بالداخل عندما يحس بالخطر<<وهل أظل مختبئا في هذه الفيلا الضخمة التي لا أغادرها إلا للتجول>>[2].

فهذه (الفيلا) الضخمة، والتي لا يعيش فيها إلا الأثرياء، فكيف استطاع "الشيخ فرحات" أن يعيش فيها رغم بساطته؟ أم أنها _الفيلا_ بسيطة تناسبه تماما <<غرفة الشيخ فرحات هي في حقيقة الأمر واحدة من غرف ثلاثة مخصصة للضيوف الذين قد يحلون بالفيلا. بينها وبين الصالون باحة مبلطة بالفسيفساء، تخلع جزء منها بفعل الرطوبة والأمطار قبالة هذه الغرفة مرآب واسع مازالت سيارة الجيب القديمة مستقرة فيه. هي سيارة شاخت حقا، ولا يكاد الشيخ فرحات يشغل محركها إلا على سبيل استذكار الماضي. وهناك سلالم واسعة تفضي إلى الشاطئ الرملي رأسا. يحلو للشيخ فرحات أن يقول إنه ما من شيء تغير في غرفته منذ نهاية الحرب العالمية الثانية (...) هناك في جانب غرفة الشيخ فرحات صندوقان متوسطا الحجم. وقد وضع فيهما، منذ زمن بعيد، بعض الحاجات التي تركها له صديقه بليز...>> [3].

هذا التأثيث البسيط الذي يوضح طبيعة حياة "الشيخ فرحات" في هذه الفيلا وكيف رسم السارد لوحته الفنية بسرده لتشكيلاتها فنيا وجماليا <<هذه الفيلا إنها أخطبوط

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 15.
2_ المصدر نفسه، ص 17.
3_ المصدر نفسه، ص 42، 43.

بتشكيلاتها الهندسية العجيبة>>[1]. وبهذا يصبح السارد فنانا تشكيليا يرسم لوحة فنية يهندس بها معمارية الفضاء <<فالروائيين يتعلمون من المهندس المعماري شيئا مهما فمشاكله الجمالية مرتبطة بالمشاكل الوظيفية لمعماره، بطريقة تجعل إنجازه النهائي دراميا>>[2].

ومن المفترض أن يكون تأثيث (الفيلا) فخما وأثاثها يناسب العصر الذي يعيش فيه "الشيخ فرحات" ولكنه احتفظ بالأثاث القديم وبقي يعيش على ذكراه، فيقول السارد:

<<عندما سكن هذه الفيلا الفخمة إلى جانب خاله الشيخ فرحات، وجد بها نفس الأثاث القديم الذي عرفه قبل خمسين عاما. ولم يستغرب ذلك لأنه كان يعلم أن خاله متشبث بذلك الأثاث ولا يرغب في أن يضيف إليه حاجات أخرى. نفس الأريكة المقدودة من قصب الأبنوس، ونفس آلة الكلافسان التي عزفت عليها محبوبته، فاليريان>>[3].

فطبيعة الأثاث تكشف عن ذوق وانسجام صاحب الفضاء <<فالناس المنتمون إلى بيئة معينة كانوا يملكون نوعا معينا من الأثاث يتوارثه أفراد العائلة ويحافظون عليه على أن كل شيء قد تغير بعد ذلك وأهمل الأثاث واندثر>>[4]. ولكن "الشيخ فرحات" بقي محافظا على أثاث عائلة. ليست عائلته بل هي عائلة محبوبته "فاليريان" وإن كانت فرنسية لأن هذا الأثاث يذكره بها خاصة آلة العزف <<ذات يوم مليء بأحزان الدنيا نقل غلى غرفته آلة الكلافسان برغبة من صديقه بليز. السبب هو أن بليز. هذا ما كان يرغب في أن تبقى تلك الآلة متربعة في قلب الصالون بعد وفاة شقيقته فاليريان. ووجد الشيخ

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 119.

2_ حسين حمودة: الرواية والمدينة، القصر العيني، القاهرة، (د. ط) سبتمبر 2000م، ص 23.

3_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 32.

4_ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 56.

فرحات الفرصة سانحة لكي يواصل علاقته الروحية بحبيبته فاليريان، تلك التي عشقها ولم يبح لها بعشقه. ترك الآلة في زاوية من غرفته>>[1].

وبهذا الوصف للفضاء فإن تاريخ "الشيخ فرحات" جزء من هذه الفيلا، ولذلك لا يمكنه أن يفارقها <<وهكذا، فعندما يصف لنا بلزاك أثاث قاعة ما فهو يصف تاريخ الأسرة الذي يشغله>>[2] .

تنسج خيوط الحبكة الروائية في رواية (المطر يكتب سيرته) حول بؤر من المتناقضات تجتمع في فضاء واحد، أو ساقها القدر أن تجتمع في فضاء واحد هو فيلا على شاطئ البحر تبعد قليلا على مدينة سطاوالي في الجزائر العاصمة، ويعيش فيها جزائري واشتراها فرنسي <<وكان التفاهم قائما بينهما في كل أمر. قد يكتفي أحدهما بالنظر إلى الآخر، لكي يدرك ما يجول في نفسه على الرغم من التناقض القائم بينهما في العديد من المجالات. هذا جزائري، وذاك فرنسي أصيل. وهذا الفرنسي لا يفهم شيئا من أمر الوضع السياسي في الجزائر. اللهم سوى أنه ابن إنسان ثري جاء للاستجمام في وقت من الأوقات. ثم ابتاع هذه الفيلا عام 1930، بعد احتفال فرنسا بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر(...) ومحمود مقيم في هذه الفيلا الفخمة. الشيخ فرحات يعيش فيها منذ أكثر من خمسين عاما>>[3].

فرغم اتفاق كل من الجزائري، والفرنسي، على العيش بسلام في مكان واحد، إلا أن عداوة فرنسا للجزائر، تبقى حاجزا بينهما وها هو الفرنسي بليز يعترف بذلك فيقول:

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 42.

2_ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص56.

3_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 50، 51.

<<الجزائر أرض غريبة عنا. لولا فرحات لما جئت إلى هذه الفيلا التي اشتراها والدي عام 1930. جاء في وفد الرئيس دومير للاحتفال بمناسبة الذكرى المئوية لهبوط العساكر الفرنسية بهذه المنطقة التي أوجد فيها الآن. لكأني بعجلة التاريخ تطاردنا وتريد أن تسحقنا سحقا. أصدقائي يلومونني على صنيع والدي في كل مرة. وما أكثر ما سمعت منهم أقوالا تستثيرني حول هذه الأرض. قال لي أحدهم: أنت لا تعرف معنى الصراع الحضاري يا بليز المسألة مسألة صراع حضاري ليس إلا>>[1]

لا يمكن لهذه الحالة أن تحمل اسما آخر غير الهجنة، حيث يصبح الاختلاط هو الحقيقة الوحيدة، وما سواها نفاقا وجهلا، أو نوعا من السذاجة المعرفية، فالهجنة تعني<<التعايش السلمي بين ثقافات متعددة لأن التوتر يظل دائما قائما. إن الهجنة هي إمكانية اختلاف واعتراف متبادل في مجال مشترك، تتم دائما إعادة سكناه وإعادة التعايش فيه من جديد. فيما يختص به مصطلح (الهجنة) هو اجتماع المتناقضات والتفاوض المتواصل في فضاء عبر ثقافي، تفاوض لا يؤدي إلى اختزال أي طرف في الآخر، كما لا يحافظ على نقاء أي طرف، فالتوتر دائم بالمعنى الهيجلي للكلمة>>[2].

وبالتالي فإن تقبل الجزائري للفرنسي، وتقبل الفرنسي للجزائري، وعيشهما في فضاء واحد كإخوة، وحب الجزائري لفرنسية ولم يتزوج بعدها وفاء للحب العظيم لها، يعتبر من المتناقضات خاصة وأن هذا الجزائري / فرحات، لم ينس تاريخه وهو على علم بالعداوة الموجودة بين البلدين <<عيناه تقعان دائما وأبدا على مشهد شبه جزيرة سيدي فرج

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 139، 140.

2_ سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015م، ص 152.

المكان الذي داسته أقدام الغزاة الفرنسيين عام 1830 عندما هبطوا بأرض الجزائر>>[1] فلماذا اجتمع الاثنان في مكان واحد؟ وما الذي يجمعهما؟.

يشكل نص (المطر يكتب سيرته) مفتاح المتخيل الروائي، الذي يتمحور حول فيلا المطر، باعتباره فضاء بنيت في مجاله أحداث الرواية، وكما يقول "صدوق نور الدين" <<لعل أهم خاصية تميز الفضاء شساعته. فهو يحتوي المكان والمجال، ويفرض الإلمام به إحاطة تطول الرمزي متجسدا في التاريخي، الثقافي، الموروث من عادات وتقاليد ومن داخل الفضاء يتأتى الحديث عن الأمكنة.>> [2].

لم تكن فيلا المطر الفضاء الذي اجتمع فيه الفرنسي والجزائري فقط، بل إنها الفضاء الذي اجتمعت فيه الأحزان، وعاشت فيه شخصيات الرواية حالة الموت والفزع، بل إن المدينة بأكملها _ الجزائر_ هي فضاء اغتيلت فيه الأماني والطموحات، ومات فيه الحبيب والحبيبة سواء ضحية أم مضحي، وتتجلى خصوصية الفضاء الروائي لرواية (المطر يكتب سيرته) بأن تجريبيته جمعت بين السريالية والواقع، والمقطع التالي يوضح تأثر نسيم بالسريالية:

<<...غير أن عدته من الألوان المائية هي لغته الأولى في التعبير عن خلجات نفسه. سبق له أن وضع عدة رسوم مائية، إلا أنه في كل مرة يضيف إليها حاجات لا وجود لها إلا في واقعه هو، أي، الحاجات التي تضطرب بها نفسه على الدوام. الألوان المائية قد تفقد شفافيتها الأولى إذا ما حدث فيها التداخل البعيد عن العفوية. قال له والده:

_ رسومك، يا نسيم، سريالية، فيها الكثير من الخطوط المتراكمة

1_ مرزاق بقطاش، المطر يكتب سيرته، ص 58.

2_ صدوق نور الدين: فضاء الدار البيضاء في رواية اليتيم لعبد الله العروي، هل أحاطت الرواية المغربية بتفاصيل المكان مقال في جريدة الزمان، العدد 1687، 2003/12/17م.

وأدرك نسيم أن والده ينبهه إلى أنه مشغول بفكرة الموت، وعاصفة القتل التي تجتاح البلاد كلها منذ فترة من الزمن>>[1].

فتمكن الخوف من الموت في نفوس القاطنين في فيلا المطر، فاستحوذت السريالية على تفكيرهم وأعمالهم الفينة خاصة "نسيم"، فلم يكن الخطر محدقا بالفيلا فقط بل في المدينة بأكملها؛ لأن الإرهاب يحصدون الأرواح في كل أنحاء البلاد، وبذلك فرضت المدينة حضورها على الرواية كما فرضته على الفن <<فالمدينة بوصفها بوتقة انصهار وعملية مكثفة ومثيرة بصريا ولغويا في حد ذاتها، كانت فاعلة في صياغة كثرة من التصورات التي انبنت عليها فنون عدة. في الفن التشكيلي مثلا كانت الحركة الانطباعية فاتحة كل الحركات التشكيلية التالية لها. مثل الدادائية والتكعيبية والتعبيرية والسريالية مرتبطة ارتباطا جذريا بالمدينة>>[2].

إن سريالية الفضاء تعتبر الحالة / الإطار التي استسلمت <<للتشاؤم التهجمي على طريقة لوتريامون>>[3]. وذلك للظروف التي فرضتها الأوضاع في البلاد <<الآفاق كلها مربدة، في دنيا الطبيعة وفي نفس الشيخ فرحات. نفس النغمة المؤسية تتردد كل يوم وفي كل مكان. هو جو الموت العنيف، والشيخ فرحات يعرف الشيء الكثير عن هذه الألوان الكابية التي تنتشر في كل ناحية. عايشها وعاش فيها خلال الحرب العالمية الثانية عندما كان محاربا شمالي الجبهة الإيطالية>>[4].

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 23.

2_ حسين حمودة: الرواية والمدينة، ص 22، 23.

3_ دايفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية، مقدمة قصيرة جدا، تر: محمد أحمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2016م، ص 237.

4_ مرزاق بقطاش المطر يكتب سيرته، ص 26.

إذا كان الموت يحيط بـ "االشيخ فرحات" في كل مكان، وكان ينجو منه في كل مرة فإنه شهد موت حبيبته "فاليريان" وخطيبها "أورليان" وأخته وكل عائلته، فكان المكان/الفيلا شاهدا على موتهم.

لقد بالغ السارد في تصويره للموت، كأنه وحش ينتظر منه أن ينقض عليه ليقتله فيقول السارد واصفا قلق "فاليريان" وخوفها من الموت <<فاليريان ساهرة إلى جانب أورليان. ترفض أن تستلقي على سريرها. تفضل أن تجلس على كرسي خشبي استقدمه فرحات. أدنى حشرجة تصدر عن أورليان تنتشلها من نومها المتقطع. المسكينة لم تنم منذ عدة ليال. لكأني بها تنتظر أن يحل الموت بهذه الفيلا لكي تقف في وجهه وتبعده بضربة من يدها...>> [1] .

فالسرياليون يستمتعون كثيرا بوصف الموت، وأعمالهم الفنية يكثر فيها اليأس لدرجة انتظار ساعة الموت، وغالبية هؤلاء ينحدرون من جماعة رجال الدين <<أورليان في النزع الأخير دون شك. رعاة الكنائس يعرفون الشيء الكثير عن اللحظات الأخيرة في حياة الإنسان. شاهدوا مختلف أشكال الموت حين قدموا مساعداتهم للمحتضرين. ظل راعي الكنيسة على هذه الحال ما يقرب من ربع ساعة. وأخيرا وقف واقترب منا وقال بصورة قاطعة: لم تحن ساعة الرحيل بعد>>[2].

لم يكن وصف موت "فاليريان" إلا تخليدا لذكرى موتها <<مال رأس فاليريان على صدر لوسيان. لم تصدر عنها أيه حركة تشير إلى أنها مازالت على قيد الحياة. ومضت علينا الدقائق. لن أصفها بالثقيلة ولا بالمتسارعة. هي دقائق مثل رصاص ذائب يحرق وجدان كل واحد منا. ذقن فاليريان استطال، وبرزت عظام خديها. أما عيناها فظلتا

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 140.

2_ المصدر نفسه، ص 152.

مغمضتين. ساعداها مطروحان فوق أعلى فخذيها، وأصابع يديها شاحبة، لا دم يسري فيها. أهذا هو الموت؟ أهذه هي لحظاتنا الأخيرة في الدنيا؟>>[1].

أسهب السارد في وصف موت "فاليريان" في أكثر من جزء في الرواية، وبات فرحات يتذكرها في كل مشهد، وكل زاوية أو ركن في الفيلا تذكره بها، بل إنه يعيش وحيدا على ذكراها، ويمقت فكرة الموت؛ لأن الموت فتك بها حتى كره الحياة تحت رحمة يعطيها له الموت كل مرة <<فإن الحياة هي التي تؤلمه نفسيا وجسديا خاصة منها هذه الحياة التي يموت فيها الناس ذبحا كالأغنام. الموت ذبحا، ذلك مالم يخطر على باله أبدا، وذلك بالذات ما يرفضه عقله. خلال الحرب العالمية الثانية، مات الناس كالذباب ولكن تحت وطأة الرصاص والقنابل والمدافع. وكان أولئك الناس، في معظمهم، على عداوات شديدة فيما بينهم، ومن جنسيات مختلفة. أما أولئك الذين يلقون حتوفهم في الجزائر فإنهم يزعمون أنهم إخوة. ألا قبحهم الله>>[2].

فهذا الموت الذي جمع هذه المتناقضات في مكان واحد، يعتبر هجنة مكانية جمعت بين الفرنسي والجزائري، وبين الحب والكره وبين الموت والحياة، وهذا تجسيد للسلوك السريالي إذ <<أن السلوك السريالي خالد، يفهم من هذا كأنه استعداد ما. لا إلى تجاوز الواقع بل إلى الغوص في أعماقه وإدراك الواقع المحسوس بصورة أكثر وضوحا>>[3].

وعلى وفق ما تقدم تتجلى خصوصية الفضاء في الرواية المغاربية عندما يتخيل المبدع ما يربطه بهويته، سواء كتب عن فضاء عاش فيه أم مكان تخيله، لأن الإبداع

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 296.

2_ المصدر نفسه، ص 47.

3_ دايفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية، ص 06.

الحقيقي يتحقق من مقروء وليس من معيش، لذلك استطاع رواد الرواية المغاربية تجسيد الواقع الذي يحمل المخيال الجمعي المغاربي، وربطه بالمكان الذي ينتمي إليه كل روائي سواء كان جزائريا أم مغربيا أم تونسيا.

فكان السارد يحافظ على هذه الخصوصية، منطلقا من الفضاء المكاني الذي عاش فيه، فكان إبداعه دليلا على ذلك، وهذا ما يسميه (صدوق نور الدين) "بخبرة دقائق الفضاء" وهو<<الإحساس بالعنصر الرابط بين فعل الكتابة وما يعبر عنه هذا الفعل وثمة تكمن كتابة خصوصية عربية>>[1]. وهو ما أسمته "جوليا كريستيفا" بـ(أديولوجيم العصر) أي علاقة الفضاء الجغرافي في النص السردي بالدلالة الحضارية والثقافية وتناصيته في علاقته مع النصوص المتعددة، ويتشكل من خلال العالم القصصي ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم[2] فهذه الخصوصية الإبداعية التي حضرت في الروايات المغاربية، هي تحديث استيقظ في النص الروائي الحداثي، فأعطاه طابعه التحديثي بالإضافة إلى خصوصيته الجغرافية والإبداعية.

استطاع الكرنوتوب الزماني والمكاني في الرواية المغاربية، أن يحقق تباينا مهما بينه وبين الزمن العادي والمطلق، وإنجازه لأبعاد متعددة ميزت الرواية المغاربية عن غيرها من الروايات العربية، فكان الكرونوتوب بصيغته التحديثية، ملائما للحقل التجريبي في الرواية، وتمييزها عن الرواية التقليدية.

1__ صدوق نور الدين: هل أحاطت الرواية المغربية بتفاصيل المكان (فضاء الدار البيضاء في رواية اليتيم لعبد الله العروي)، مقال في جريدة الزمان، العدد 1687، 2003/12/17م، ص 04.

2__ ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص 56.

الفصل الثالث

الفصل الثالث:التعالقات النصية الداخلية.

تمهيد

المبحث الأول: الانشطار المرآوي.

أ_ الانعكاس الكلي في رواية المطر يكتب سيرته.

ب_الانعكاس الجزئي في رواية المطر يكتب سيرته.

ج_ صيغ الانشطار المرآوي في رواية (أوراق).

د _ بداية جديدة (رواية الطلياني): ميتا– حكائي انشطاري.

المبحث الثاني: العبورات النصية .

أ _ العمليات التناظرية الصغرى في روايتي الطلياني وأوراق.

ب_ الترادف التقريبي في رواية المطر يكتب سيرته .

ج_ العمليات التناظرية الكبرى في رواية المطر يكتب سيرته .

تمهيد:

من الخصوصية الزمكانية للرواية المغاربية، إلى خصوصية تقنية السرد في بناء النص الروائي، حيث تتجاور وتتداخل المحكيات، سواء عبر العلاقات النصية الداخلية أم الخارجية، أم عبر العلاقات التناظرية، وما يكسب التجريب خصوصيته، هو ذلك التداخل الأجناسي، والتهجيني في الرواية، عبر شبكة متداخلة ينسجها السارد تبعا لخاصية التحديث الروائي، وسنعرض هذه الخصوصية في الفصل الأخير.

ونتصور أن ملامسة النسيج الحكائي في هذا المستوى من التحليل، يقتضي إثارة قضايا بناء المحكي عند تقويضه للهيكل السردي التقليدي، وسنحاول أن نستجلي الرهان التحديثي عبر متابعة شكل توالد الأحداث والمواقف داخل الشكل السردي للرواية المغاربية.

نقصد بالمستوى العلائقي للنص **النسيج العلائقي** <<الذي يحكم إنتاج البنيات النصية الصغرى والكبرى، فيدفع المحكي إلى تجاوز الشكل السردي التقليدي، على مستوى طرق تبنيه. وأساس هذه العملية هو النص السردي؛ وهو كما يقول "هوفيل" كمجموع منته، ومبنين من العلامات اللسانية، التي تتشكل ضمن أجزاء متسلسلة ويبرز في علاقته بالخطاب كصيغة من صيغ اشتغال اللغة، وكبنية نوعية لعملية خطابية وكإجراء إنتاجي ذي مفعول توليدي>>[1].

وبهذا المعنى يختلف النص عن الخطاب والمتن (مجموع الملفوظات اللغوية الخاضعة للتحليل)، ويغدو جهازا ديناميا يعيد تنظيم المادة اللغوية، حسب مقصدية جمالية ودلالية.

1_ ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، نقلا عنه، ص 25.

أما "**ريفاتير**"(**Michel Riffaterre**) فيشير إلى <<مفهوم التدلال وهو مستوى من القراءة، يتيح البحث عنه القبض على عناصر الانسجام النصي، أي أن التدلال يظهر أن النص يكرر شكلا واحدا، رغم التغاير المستمر في طريقة القول>>[1].

ويعتمد هذا التدلال حسب "**ريفاتير**" إلى خاصيتين: ترتبط الخاصية الأولى بوقوع النص موضوعا لقراءة مزدوجة:

_ تحاول القراءة الأولى أن تجرد النص من الالتباسات واللاتطابقات اللغوية والنحوية للكشف عن الدلالة.

_ تحاول القراءة الثانية أن تكون تأويلية وارتجاعية: فكلما تقدم القارئ فيها، يتذكر ما قرأه. وبالتالي ينجز تفكيكا بنيويا للشفرة أينما توغل في القراءة. فيتوصل إلى كون الملفوظات المتتالية، متغايرات لنفس الرحم البنيوي، الذي ينظم مجموع النص[2].

أما الخاصية الثانية فترتبط بما <<يسميه "ريفاتير" **المحددات المتظافرة النصية** هي عناصر تلتحم في ما بينها داخل مجموع مبنين، وكل عنصر يجد طريقه للامتداد داخل النص كله. يحدث هذا الامتداد، وفق اشتقاقين:

في الاشتقاق الأول، يحول التشعب مكونات الرحم النصي إلى أشكال جد معقدة، ويمكن أن يتلخص هذا الرحم في كلمة واحدة، قد لا تظهر في النص.

أما الاشتقاق الثاني الذي <<يسميه "ريفاتير" الاشتقاق "الإيبوغراماتيكي"، فيقصد به إمكانية عودة عبارة، أو نص إلى نص سابق عنه يؤسس له "أيبوغرامة". ويمكن لهذا

1_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 28.

2_ ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

"الإيبوغرام"، أحيانا، أن يترهن نصا مسكوكا أو كليشيهات أو أمكنة، فيؤسس إطار المرجعية الداخلية>>[1].

يبرز من خلال هذين الاشتقاقين، أن النص يخضع لعمليتين بنائيتين: تقوم العملية الأولى بتحويل وتوسيع الرحم البنيوي إلى تمظهرات نصية متنوعة، بينما تحاور العملية الثانية أشكالا نصية خارجية، فتحولها، ضمن ظاهرة التفاعل النصي، إلى عناصر مكونة للنص الدامج. ومن ثم، يمكن القول، مع "**أحمد اليابوري**" <<أن ريفاتير يعتبر النص فضاء لنصوص متعددة تخترقه وتتفاعل فيه، عن طريق أشكال شتى من الحوار والجدل كما أن النص، لا يتم تلقيه إيجابيا إلا بالرجوع إلى قواعد اللغة وإرغامات السياق، وفي ارتباط مع التناص>>[2].

والواقع أن هذا **التناص** الذي يتحدث عنه "ريفاتير" كانت "**كريستيفا**"(**Julia Kristeva**) قد حددت سماته النظرية، حيث تعرف النص، كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان، ويجعل الكلام التواصلي يربط علاقات متعددة، مع مختلف الملفوظات القبلية والسانكرونية بمعنى أن **النص يتحقق كإنتاجية. وكمساحة لتبادل النصوص** وتداخلها وكمجال، أيضا، **لتقاطع الملفوظات وتنابذها**[3] . غير أن نظرية التناص ستعرف تطورا مهما مع "**جنيت**"، ولم يعد مفهوم التناص، سوى نمط من أنماط نظرية موسعة يسميها "**المتعاليات النصية**" وهي خمسة أنماط[4]:

1_ ينظر: عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة ص 28، 29.
2_ أحمد اليابوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب، الرباط، ط1، 1993م، ص 17.
3_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 29.
4_ عبد الحق بالعابد: عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، ص 14.

1_ التناص: ويقيد "جنيت" دائرة اشتغاله إما في ممارسة ظاهرة الإستشهاد بشكله التقليدي، أو في ممارسة أقل ظهورا وحرفية.

2_ النص الموازي: وهي العلاقة التي تربط النص، بالعنوان، والعنوان النوعي، والعناوين الداخلية والمقدمات والتذييلات، والتحذيرات، الخ

3_ الميتانص: وهي علاقة "التعليق" التي تجمع نصا بنص آخر يتحدث عنه دون أن يسميه، ويسميها جنيت "العلاقة النقدية".

4_ التعلق النصي: وهو العلاقة التي تربط نصا يسميه "جنيت" بنص سابق عنه، مما يجعلها علاقة أجناسية داخلية، تعتمد على عنصر الاشتقاق والتحويل لنصوص سابقة إلى النص اللاحق.

5_ معمارية النص: وهي علاقة صامتة تتحدد من خلال البعد الأجناسي للنص، بمعنى أنها تبلور خصوصيات أجناسية على القارئ أن يكشف عنها.

هذه التعريفات تمثل أنماط التفاعل النصي عند "جنيت" ضمن محاولة تحديد مفهوم النص. لكنها تندرج مع الاستخراجات النظرية الأخرى، ضمن تكوين إطار عام للمفاهيم التي ستركز عليها المقاربة، حيث سنثير شكلا آخر للتفاعل النصي، أعادت الرواية الجديدة تشغيله وفق أشكال جديدة، ويسميه "**دلنباخ**" (النصية الذاتية)، والحال أن "دلنباخ" قد اعتمد في استخراج هذا المفهوم الجديد على "**ريكاردو**"(**Jean Recardou**) ، الذي يميز بين التناص الخارجي الذي يربط نصا بنص آخر، وبين **التناص الداخلي** الذي يتناول كعلاقة النص بذاته، فاقترح تسمية هذه العلاقة الداخلية، **تناصا انطوائيا**، وهي صلة نصية لما يسمى بالانشطار المرآوي.

المبحث الأول: الانشطار المرآوي:

يتصور "**ريكاردو**" أن القصة لا تتحمل إلا محكيها الخاص، ويمكن أن تتأسس كليانية تطغى على قصة أخرى تحقن في مجرى تبلورها. على أن العمل السردي يلجأ إلى قبول وتسويغ هذه الكليانية، عبر تحويل القصة المدمجة إلى مقطع يلخص القصة الإطار[1].

ويؤكد "**ريكاردو**" أن هذه العلاقة الادماجية، كان "**أندري جيد**"(**André Gide**) قد اقترح تسميتها **الانشطار**، بناء على ما لا حظه في بعض اللوحات والأعمال الأدبية أحب كثيرا أن نجد داخل العمل الفني موضوع هذا العمل نفسه، منقولا كذلك، على مستوى الشخصيات. فلا شيء يضيئه ويعرض أبعاده، بشكل دقيق، أكثر من هذا الشكل فمثلا في بعض لوحات (ميملينغ) و(كنتان متزيس) توجد مرآة صغيرة ومحدبة وداكنة تعكس بدورها دواخل المكان الذي يوجد فيه المشهد المرسوم، وأخيرا نجده في الأدب داخل (هاملت) كمشهد كوميدي.[2] ولقد وصف "هيكو" الانشطار في مسرحية (هاملت) بقوله <<إنه فعل مزدوج يخترق الدراما ويعكسها مصغرة؛ فإلى جانب العاصفة في المحيط الأطلسي، هناك عاصفة في كأس الماء>>[3].

وتأخذ كل هذه الأشكال، بطرق متفاوتة، حسب "جيد" شكل فن الشعارات، حيث يتم إدماج شعار داخل شعار آخر[4] ومن ثم تتأسس عملية الانشطار على الاختراق والانعكاس والتكثيف.

1_ ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 177.

2_ ينظر: عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 172، 173.

3_ المرجع نفسه، ص 61.

4_ المرجع نفسه، ص 176.

ويمكن أن نشير إلى إحدى الطرائق التي وظف بها "ريكاردو" تقنية الانشطار من خلال عرض الأنماط الانشطارية التي استخرجها من تحليله لأسطورة أوديب. يتمثل <<الانشطار الأول في محكي صغير تتنبأ فيه "دلف" للملك "لايوس" أن الولد الذي سيلده مع زوجته "جوكاست" سيقوم بقتله. لكن "لايوس" أمر بإبعاد الولد بدل قتله، لأنه لم يفهم المغزى الحقيقي للتنبؤ؛ مما سيتيح لهذا المحكي الصغير التحقق، حينما قتل الولد أباه "الملك">> [1].

أما الانشطار الثاني، فيرتبط بجواب الآلهة عن سؤال أوديب ذاته عن مصيره، حيث <<توقعت له أن يقتل أباه ويتزوج أمه، لكن أوديب فهم التوقع في معناه المباشر، فغادر والديه الزائفين، والتقى بأبيه الحقيقي الملك "لايوس" وتزوج أمه، فتحققت نبوءة المحكي الانشطاري>>.[2]

بينما يتشخص الانشطار الثالث في <<جواب "أوديب" على سؤال أبي الهول (ما الحيوان الذي له أربعة قوائم في الصباح، واثنان في الظهر وثلاثة في المساء؟) فلما أجاب "أوديب" بالإنسان، اكتفى بالمعنى القريب الذي يحقق الانشطار في حياة كل إنسان. ولو أجاب هو "أوديب"، لعرف المعنى العميق للسؤال، وتحقق من نهايته: فأوديب هو الذي زحف على أربعة أثناء طفولته، ويقف الآن أمام أبي الهول، وسيحتاج إلى عصا كي يستطيع السير. وليست تلك العصا، سوى ابنته "أنتيغون" التي سيتوكأ عليها، حينما سيعرف حقيقة مصيره.>> [3].

1_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة ، ص 32.
2_ ينظر: المرجع نفسه ، ص 32.
3_ ينظر المرجع نفسه، ص 32.

هكذا يتضح لنا أن **الشكل الانشطاري**، مبني على **التكثيف الدلالي للقصة** الشذرية والتي تقوم بحفر ممرها الخاص وتنزع إلى الالتفاف على حصيلتها الدلالية؛ مما يجعل التماثل الذي يجمعها مبنيا على لعبة التكثيف التحكمي الإستشرافي.

ويتحقق الانشطار المرآوي في الرواية المغاربية بشكل مكثف، خاصة وأن الرواية التجريبية قائمة على تقنية الانشطار، فالروايات الثلاث (أوراق) (المطر يكتب سيرته) (الطلياني) تنعكس فيها شظايا محكيات صغرى وكبرى، تبين شذرية القصة سواء في أول الرواية أم في آخرها، ويظهر ذلك من خلال أنواع الانشطار الموزعة في ثنايا أوراق الروايات، وتتمثل فيما يلي:

أ ـ الانعكاس الكلي في رواية (المطر يكتب سيرته):

ورد في محكي شخصية "الشيخ فرحات" هذا المقطع السردي الذي يحتضن إحدى أشكال الانعكاس الممكنة:

<<لا يبدو على نسيم أنه أدرك سبب هذا الدفق الوجداني من جانب الشيخ فرحات. لم ياتراه يتمنى الموت فوق هذا الكثيب الرملي؟ ألقى نظرة دائرية على قمة المنبسط الرملي حواليه وهو لا يكاد يصدق عينيه:

ـ نحن في مقبرة حلازين.

وتلقف الشيخ فرحات كلماته بضحكة مقتضبة، لكنها مشوبة بالسخرية (...) يخطو نسيم بضع خطوات، ويحلو له أن تغوص قدماه في الرمل، ويرسل صوته متعجبا:

ـ ألا ترى أننا في مقبرة حقيقية، ياخالي فرحات؟

الآلاف من قواقع الحلازين البيضاء الصغيرة متناثرة على قمة الكثيب الرملي وفي جنباته لا يبدو عليها أنها حلازين بحرية، لا، ولا هي حلازين برية. بقايا القصب هنا وهناك، هي التي اجتذبتها دون شك. بعض الأعشاب البحرية التي طوحت بها الريح إلى هذا المكان تخلف الانطباع بأنها جاءت لتشارك في جنازات الحلازين، وتضفي لمسة من الزينة الغريبة على هذا المشهد الأخروي الخارق. مال نسيم على البعض منها، وفحصها ثم قال:

ـ يا خالي، إنها فارغة. لم يبق منها إلا القواقع!.

ومضى فوق الكثيب منقبا على شيء خارق في المشهد، ثم أردف متسائلا دون أن يبلغ صوته الشيخ فرحات:

ـ ولكن، كيف خطر لهذه الحلازين أن تتسلق هذا الكثيب لتلفظ أنفاسها الأخيرة هاهنا؟ ولماذا اختارت هذا المكان بالذات دون غيره لكي تموت؟ أو ليست هذه عملية من عمليات الانتحار الجماعي؟

هذه المرة، رد عليه الشيخ فرحات وعيناه تطرفان:

ـ مضى علي وقت طويل وأنا أجتهد لكي أفهم السبب يانسيم أنا أيضا أحب أن أغرق هاهنا، دون أن أزعج أحدا.>> [1]

يكتسب الملفوظ الانشطاري في هذا المقطع موقعه الانعكاسي بنزوعه إلى الاستجابة لمستلزمات الاختزال، والاشتغال التكثيفي المرآوي، إنما لا ينجز انعكاسيته بالشكل المعهود في البناء السردي التقليدي، بل ينجزها مع إرغامات تشظي النص

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 08، 09.

السردي وتعدد الحبكات بتعدد المحكيات الصغرى. وهذا لا يعني أنه يعتمد في بنيته السردية على نظام الحبكة التقليدية؛ بل يتشكل من خطاب ساردين يتناقشان في حوار يدمج خطابا تنبئيا لـ (قواقع الحلازين البحرية) فيشكلان معاحكاية علمية لعالم الحيوانات البحرية، تحيل في سياق إحاطة النص السردي بمصير أبطال الحكاية الروائية، على مصير المجتمع الجزائري.

أما تحديد مرجعيته الترهينية (الملفوظ الانشطاري) فيستلزم إعادة ربطه بالسياق التلفظي الذي استنبتت فيه، لذلك لجأنا إلى تقديم صوت السارد في بداية المقطع، لكونها تحيل على الصيغة الخطابية التي تستولد الموقع التبئيري الذي يحكم تبلوره. فيستعيد السارد في الحوار الداخلي حيرة "نسيم" في وجدان الموت لـ"الشيخ فرحات" ليجد نفسه في مقبرة حلازين بحرية، مما أدى بـ "الشيخ فرحات" إلى السخرية من "نسيم" ومفهومه عن موت الحلازين وانتحارها الجماعي. لأن حيرة "نسيم" مرتبطة بالواقع المرجعي الذي يستمد منه نظرته للحياة، فكل شيء عنده مرتبط بالموت، والحال أن كلام "الشيخ فرحات" يتوارى خطابيا، في راهن التلفظ، مع تغيير الصوت السردي، حيث إن انتقال السارد عبر قوله <<وتلقف الشيخ فرحات كلماته بضحكة مقتضبة، لكنها مشوبة بالسخرية>>[1]. تحمل في طياتها معنيين؛ الأول هو الاستسلام للمفهوم الخاطئ عن موت الحلازين، والثاني هو تنبيه "نسيم" أن الحلازين لا تموت بهذه الطريقة؛ وهذا يدل على الثقة التامة التي أطلق عنانها "الشيخ فرحات" بضحكته الساخرة في هذه اللحظة في راهن التلفظ؛ مما يدل على استرداد السارد الأول لزمام السرد، بمعنى أن "الشيخ فرحات" يعتبر هنا ساردا داخليا لحكاية الحلازين.

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 06.

تتشكل البنية الزمنية في حديث (الحلازين البحرية) من أفعال المستقبل، مما يحيله سياقا تلفظيا استشرافيا لحياة "الشيخ فرحات" في حياته الكئيبة. ويبدو أن الصورة القاتمة التي ترسمها، تستمد انعكاسيتها الكلية من تساوقها اللغوي، والمشهدي مع الجزء الأخير في النص السردي، ذلك أن عنونة هذا الجزء الأول (مقبرة بحرية)، تدفع إلى إعادة قراءته على ضوء صورة الحلازين البحرية، التي يتنبأ "الشيخ فرحات" براحته من التعب على غرارها، فالتطابق بين المقبرة البحرية كعنوان وبين (نحن في مقبرة حلازين) يؤدي حتما إلى التطابق اللغوي بين أحداث ومشاهد التنبؤات، وأحداث ومشاهد من النص السردي، فإنه يحيل على مستوى تساوق الواقعين المرجعيين، على انعكاس دلالي، حيث يكثف واقع التطور البيئي لحياة الحلازين البحرية؛ الذي يستوحي مفهومه العلمي من الكون، الواقع المرجعي للنص السردي الذي يستعير ملفوظات توضح حقيقة الحلازين البحرية. ويستعير النص السردي جملا متفاوتة مثل (أنا أيضا أحب أن أغرق هاهنا، دون أن أزعج أحدا)، فهذا الملفوظ الذي يقارب غوص الحلازين البحرية في الرمال يحقق رغبة "الشيخ فرحات" في الراحة وليس في الموت، على عكس التضليل الذي مارسه الكاتب في نصه. ومن ثم تحقق توقعات غوص الحلازين البحرية انعكاسيتها عند خضوع البحر كفضاء بؤري مشترك، بين حكاية الحلازين والنص السردي، ويجسد هذا التشابه النص التالي:

<<عاود محمود القيام، ومد يده للشيخ فرحات لكي يعينه على النهوض. قال مسرورا:

_ أتدري، ياخالي، جاءني أحد جيراننا ببعض السمك بمجرد أن غادرت أنت الفيلا مع نسيم. سأعده بنفسي. سارع الشيخ فرحات إلى القول:

_ بل سأعد الطبخة بنفسي. ستكون مماثلة لتلك التي كانت فاليريان تطلبها مني قبل خمسين عاما. حتى شقيقتي ماكانت تقوى على منافستي في إعداد السمك.

وما أسرع ما بادر ثلاثتهم إلى النزول إلى الكثيب الرملي ببطء. أطلق محمود صوته عندئذ بأغنية قديمة يقول مطلعها: ما أقصر العمر، ياناس. رد عليه ابنه:

_ بل قل ما أطوله يا أبي. (...)

دخل ثلاثتهم الفيلا. لم يقصد الشيخ فرحات الصالون، بل انزلق إلى غرفته وقد ذهب عنه غضبه، وقال مخاطبا نفسه:

_ شئ من العذاب، والكثير الكثير من السعادة والهناء. هكذا ينبغي أن تكون عليه أحوالنا من الآن فصاعدا.

ومضى إلى مطبخه الصغير ليعد السمك وهو يدندن توشية الغريب. حين انتصف النهار أو كاد، تصاعدت نغمات موسيقية شيئا فشيئا. ماكان فيها أي ترابط فيما بينها. الشيخ فرحات هو الذي راح يعزف على آلة الكلافسان. هي جمل نغمية حفظها عن ظهر قلب من معزوفة <<البحر>> لكلود دوبيسي.

وبعد بضع ثوان، انطلقت من نفس الآلة توشية الغريب التي كان الشيخ فرحات يتفنن في تتغيمها على هواه. ثم ساد صمت كلي عجيب.>> [1].

والواقع أن تحقق الانعكاسية بين الحكاية العلمية للحلازين والمحكي – الإطار لاتقتصر على هذه المتشابهة بين استشرافاتها ومصير "الشيخ فرحات". إنما يمكن دفع عملية التأويل إلى التقاط العلاقات الممكنة بين الفضاء الدلالي للحكاية العلمية، وبين المحكيات الصغرى، خاصة أن الغاية من هذا النص السردي هو إظهار العلاقة بين مصير الحلازين، ومصير العجوز الذي يعيش في ظروف تدعو إلى اليأس، بالإضافة

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص: 381، 382، 383.

إلى دور البحر في بلورة الحكاية، والذي ينسجم زمنيا في تقاطع البداية، والنهاية عند معزوفة البحر لكلود دوبيسكي، ومن ثم يمكن أن تقرأ في حديث "الشيخ فرحات" <<_ آه، لكم أتمنى أن ألفظ الروح فوق هذا الكثيب الرملي...>>[1]. طريق معبد للموت ولكنه في الحقيقة طريق للراحة؛ يبحث عنه الشيخ فرحات بعد تعب طويل، وخوف من الموت، وكما تشق الحلازين البحرية طريقها للبحث عن الطعام، تاركة قواقع فارغة كما يخرج "الشيخ فرحات" من الفيلا ذاهبا إلى المدينة لجلب الطعام، أو حاجيات أخرى فتحيل هذه الكلمات بغض النظر عن بنيتها الزمنية الاستباقية، ميتا – محكيا يعكس القصة التي ستأتي.

وضمن هذه التراتبية في حكاية الحلازين التي جاءت عبارة عن حوار دار بين "الشيخ فرحات" وابن ابن أخته "نسيم"، إذ تعتبر شخصية "الشيخ فرحات" المعني المباشر وصاحب حكاية الحلازين البحرية. ويعود سبب استحضاره لهذه الحكاية الواقعية إلى شعوره باليأس والخوف من الموت ذبحا على يد الإرهاب، وهذا اليأس ترسم الحلازين البحرية معالمه، ويبدو أن التفافه حول حكاية الحلازين البحرية وكيفية انتحارها، مجرد بداية تمهيدية لسرد سيرة حياته المليئة باليأس، والإحباط خاصة بعد موت حبيبته "فاليريان" ومع انتشار ظاهرة الموت المجاني في الجزائر، على يد الجماعات المسلحة (الإرهاب) ازداد خوف "الشيخ فرحات" على نفسه وعلى أفراد عائلته، كما ازداد يأسه وحبه للراحة والطمأنينة، ولكن ليس الموت ذبحا، <<الموت ذبحا، ذلك مالم يخطر على باله أبدا، وذلك بالذات مايرفضه عقله>>[2]. ولقد أحس بأن الموت يلاحقه أو بالأحرى أن

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ص 7.

2_ المصدر نفسه: ص 47.

الموت قريب منه <<إني على مرمى حجر من الموت، وقد يصيبني في أية لحظة. يتعين علي أن أبقى يقظا من أجل مواجهته في معركة خاسرة مسبقا. ثم يشجع نفسه ويقول:

_ إنني أعرف الطريقة التي يتخذها الموت عند اقترابه مني.

وبالفعل، فلقد سبق له أن عرف شيئا من هذا القبيل خلال الحرب العالمية الثانية في الجبهة الإيطالية. تفرج على شكل الموت في شبابه الأول. أبصر بالرصاص النفاذ وشظايا المدافع والقنابل التي تقذفها الطائرات الألمانية والأمريكية (...) وأدرك شكل الموت في تلك الأثناء. عين عليه أن يواجهه لأنه كان ممتلئا بالحياة ويحبها...>>[1] ولذلك لم يستسلم الشيخ فرحات للموت، واختار طريقة الحلازين البحرية في التعايش ومقاومة أعدائها حتى النهاية.

وتحضر شخصية "نسيم" باعتبارها المتلقي الثاني في هذه الحكاية، لذلك تكتسب حيرته دلالتها من وعيه الداخلي بمصيره، الذي يهرب من القدر المريع، ليجد نفسه في مقبرة بحرية؛ ربما هو خوفه من الموت الجماعي الذي انتشر في البلاد في تلك الآونة على يد الجماعات الإرهابية، لذلك فإن شخصية "نسيم" هي شخصية حزينة وكئيبة لأن الموت محيط به من كل الجهات <<الألوان المائية هي التي تستحوذ على وجدان نسيم والبحر بترجيعاته اللونية المتكررة يفرض سلطانه عليه. يجب أن ينظم شعرا، غير أن عدته من الألوان المائية هي لغته الأولى في التعبير عن خلجات نفسه. سبق له أن وضع عدة رسوم مائية، إلا أنه في كل مرة يضيف إليها حاجات لا وجود لها إلا في واقعه هو، أي، الحاجات التي تضطرب بها نفسه على الدوام. الألوان المائية قد تفقد شفافيتها الأولى إذا ماحدث فيها التداخل البعيد عن العفوية. قال له والده:

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 40، 41.

_ رسومك، يا نسيم، سريالية، فيها الكثير من الخطوط المتراكمة.

وأدرك نسيم أن والده ينبهه إلى أنه مشغول بفكرة الموت، وعاصفة القتل التي تجتاح البلاد كلها منذ فترة من الزمن>>[1] .

وتوضح هذه الرؤية شخصية "نسيم" الحزينة، والكئيبة، والتي تكشف عن سبب مرافقتها لشخصية "الشيخ فرحات" الذي يبدو عليه الحزن والكآبة؛ إذ أن سبب حزنهم وخوفهم واحد هو الموت المحدق بهم في كل مكان. إلا أن "الشيخ فرحات" في روحه أمل وتفاؤل يحاول أن يخفف من خوف "نسيم" <<... وكان الشيخ فرحات قد أخذه إلى الكثيب الرملي وفي أطرافه، دون أن يحسب حسابا للأخطار التي تتهدده هنا أوهناك>>[2]

وبذلك يجد قلق "نسيم" صداه في حكاية الحلازين البحرية، وهي رؤيته التشاؤمية التي أوصلته أن يرى تواجد الحلازين في الكثيب الرملي على أنها مقبرة، و"الشيخ فرحات" يمثل هذه الحلازين بصمودها رغم ضعفها، وعدم مغادرتها لبيوتها إلا للضرورة.

إذن فمصير الشخصيات الثلاث (الشيخ فرحات، محمود، نسيم) يظل أبرز علامة نصية تعزز اشتغال المحكي الانعكاسي، وتعمق دلالته. ذلك أن وقوع محكي "الشيخ فرحات" مرجعا سوسيولوجيا لمجموعة من الشخصيات (محمود، نسيم، زوجة محمود أخت الشيخ فرحات، بليز، السمسار) يتيح لمصيرها إمكانية تكثيف رمزي لكل مظاهر الحياة، والموت التي تنبأت بها حكاية الحلازين البحرية، وهي رمزية تتعضد بإدراج نهاية محكي "الشيخ فرحات" في الجزء الأخير (توشية الغريب).

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 23.

2_ المصدر نفسه، ص 22.

وإذا كانت المقصدية الرمزية للمؤلف الضمني تجعل من "فرحات" شخصية تاريخية، تمثل الفرد الجزائري. فالنص السردي ينحو إلى توظيف الواقع العلمي البيولوجي، في تكثيف الواقعي، ومن ثم يؤسس استعارة اسم (توشية الغريب) لعنونة جزء يستعيد تحقق انعكاسية الملفوظ الانشطاري (الحلازين البحرية) يعكس أصالة وعراقة المجتمع الجزائري، خاصة وأن هذه التوشية تمثل ذلك، وهذا يحقق مقولة العودة إلى الأصل فضيلة.

<u>ب_الانعكاس الجزئي في رواية المطر يكتب سيرته:</u>

يحدث أن تتشكل انعكاسات محلية تكثف المحكي الشذري الذي يدمجها؛ وهي بشكل عام ميتا- حكائيات تذكرية، أو رؤى تهيئية تستشرف مصير الشخصيات[1]. وسنتوقف عند نموذج انعكاسي يميز اشتغال هذا الإزدواج الحكائي الداخلي.

<<عاد محمود ليسأله :

وهل كانت والدتي على علم بمشاعرك حيال فاليريان؟ أجابه:

مامن شك في أنها كانت على علم بالأمر، لكنها لم تقل لي شيئا، اللهم سوى أنني جزائري مقهور وفاليريان من طينة فرنسية راقية. أدركت من سلوك والدتك حيالي أن ذلك الحب مستحيل. وكانت على صواب، كما كنت أنا على صواب في مشاعري حيال فاليريان. فليغفر الله لي>>[2] .

يظهر في هذا المقطع، أن مسار تحقق الانعكاسية، يبدأ من اللحظة التي أدركت فيها أخت "فرحات" أن حبه لـ "فاليريان" بات مستحيلا، على اعتبار أن "فرحات" لم يدرك في البداية ذلك، إلا بعد أن ضاع عمره، يعيش على ذكرى حبيبته الميتة، ومن ثم يتحرك

1_ ينظر: عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 114.

2_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 366.

هذا المسار وفق ماترسخ في ذاكرته من معطيات حول جسد وأنوثة ورشاقة "فاليريان" حيث إن استعادته لمظهر "فاليريان" تمثل عملية تخيل ضمنية لمصيره المحتوم، بعدم نسيانه أبدا لـ "فاليريان". والحال أن مجاورة النص السردي بين الحقيقة والوهم، يؤسس لسياق دلالي يجعل إعادة إنتاج الرؤية الاستشرافية تتحقق مع مرور الوقت، أمرا ممكنا ويبدو أنه يدشن المرحلة النهائية، باقتناعه التام للمستحيل من خلال هذاالمقطع:

<<حلقت مجموعة من الطيور البحرية الصغيرة فوق الكثيب الرملي. استرعت ظلالها المتقطعة انتباه الشيخ فرحات، فضيق عينيه لكي يتأمل حركاتها. هز رأسه بما يشبه التحسر وقال:

_ حتى الطيور البحرية أضاعت رشاقتها. ماعاد هناك حمام ولا مايشبهه في هذه الناحية

عندئذ، سحب الشيخ فرحات إليه أطراف سرواله البني العريض وثبتها فوق ركبتيه على سبيل جلب الدفء إلى عظام ساقيه. داء المفاصل نال منه كثيرا خلال موسم الشتاء الفارط. هز رأسه مرة ثانية وقال بنفس النبرة من التحسر:

_ أنا في الحقيقة لا أرى أي علاقة بين الحمام وهذه الطيور البحرية. الطيور البحرية تتوالد كثيرا، أما الحمام الذي يعيش داخل أبراجه فوق قرميد الفيلا فإن بيضه يفقس قبل الأوان. البرودة تنال منه مثلما نالت من مفاصلي أنا.

تقوقع نسيم على نفسه بجانبه، ومسح صلعته على جري عادته حين يريد إلى المزاح سبيلا وقال:

_ يستحيل أن يحدث تزاوج بين الحمام والطيور البحرية. ذلك ما تعلمته في أثناء الدراسة يا خالي فرحات>>[1].

يمكن القول إن اعتماد السارد الأول على لعبة تبئيرية، تسند المقارنة بين الطيور البحرية والحمام بعدم التزاوج بينهما، كمقارنته بين "فرحات" و"فاليريان" بعدم حصول زواج أو علاقة بينهما، تتيح هذه المقارنة تأسيس وعي داخلي لدى "فرحات" بإمكانية فهم وتقبل المستحيل، لأنه يعيشه لأعوام وأضحى واقعا حقيقيا بالنسبة له، يعيش تحت وطأته.

ج_ صيغ الانشطار المرآوي في رواية (أوراق):

ج_1_ صيغة الانعكاس التخييلي:

يرتبط التحديد المرجعي لمفهوم انشطار الملفوظ، <<بوقوع محكي صغير ازدواجا وتكثيفا انعكاسيا لمحكي كبير يدمجه، مما يحيله محكيا استشرافيا لنهاية القصة>>[2]. والحال أن بسط هذه الملاحظة كفيلة بتنبيهنا إلى أن الانشطار المرآوي يتوزع في النص السردي (أوراق) كما هو حال النصوص التقليدية، الخاضعة لمواصفات التحبيك الملائمة لمثل هذا الاشتغال الانشطاري، إلا أن نص (أوراق) ينبني على استعادة مجموعة من اللحظات، تتوزعها الأجزاء السردية، بصفتها محكيات شذرية. بيد أن ذلك لايحول دون ملامسة صيغة الانعكاس التخييلي داخل (أوراق) لأن لكل نص سردي يوظف تقنية الانشطار، منطقه الخاص في إنجاز انعكاساته، تبعا لشكل بنائه السردي ونوعية تعالقاته الداخلية. ومن ثم يتيح معالجة الانعكاس الداخلي في التمظهرات النصية

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 11، 12.

2_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 183.

المتعددة، وكما يقول "دلنباخ" عامل عكس وتوحيد الأجزاء المشتتة، من خلال الاستعارة الجاذبة[1] وهكذا يمكن أن نتعامل مع الملفوظ الموالي:

قصة الكهف:

<<يرى على اليمين مدخل يؤدي إلى أعماق الكهف، وعلى اليسار مدخل ثان عليه شباك في شكل نسيج عنكبوت، يرفع ويسدل باستمرار. من حين لآخر تسمع من الخارج كلمات أعجمية. في وسط المنظر يتقابل رجل معمم بلحية غزيرة بيضاء مشغول بسبحة، وامرأة شابة مجلببة، بعيدا عنهما يقف فتى بلباس شبه تركي. تسمع من جهة اليمين همهمة يعلوها صوت رخيم يفهم من نبراته أنه متعود على إعطاء الأوامر.

يطارد جيش الاحتلال شرذمة هامت على وجهها، حتى عثرت على كهف حوصرت فيه يظن أعضاء القبيلة في البداية أن مكوثهم في الكهف مؤقت، وأنهم سيجدون منفذا أو في أسوأ الأحوال ينتظرون الفرصة المواتية لمداهمة جنود العدو إن لم يكن هؤولاء قد سئموا من قبل ورفعوا الحصار.>> [2].

يوضح هذا الملفوظ أسس تكثيفه الاستعاري للعوالم التخييلية، التي تبلورها الأجزاء السردية، وهذا يحيل إلى عملية التحليل التي تكشف بدورها التماثل بين النص السردي وهذا المظهر النصي الانعكاسي.

وتظهر التمفصلات النصية الحاملة للانعكاس داخل مسار سردي قصير، ذلك أنه يتبلور على شكل محكي شذري في بنية سردية؛ يتمثل في ملفوظ (الكهف) الذي استعمل للدلالة على الملجأ والهروب من العدو في القرآن الكريم، تلتقي فيه قصتان تشتركان

1_ ينظر: عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة ، ص 68.

2_ عبد الله العروي: أوراق، ص 208.

في دلالة الهروب من العدو واللجوء إلى الكهف؛ قصة أصحاب الكهف، وقصة هجرة النبي إلى المدينة، وهروبه صلى الله عليه وسلم من كفار قريش إلى غار حراء [1]

بيد أن الكهف في القرآن الكريم يشبه الكهف في (أوراق) فإذا كان هذا الأخير يتبعه فعل المطاردة والحصار كماهو مذكور في الأحاديث النبوية المذكورة سابقا، فإن القرآن الكريم لم يغفل عن هروب النبي الكريم من المشركين ولجوئه إلى غار ثور ويتمثل ذلك في قوله تعالى:

+_ ما صح من السنة النبوية في قصة المبيت في الغار:

((عَنْ عَائِشَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا ، زَوْجِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، قَالَتْ : ... ثُمَّ لَحِقَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، وَأَبُو بَكْرٍ بِغَارٍ فِي جَبَلِ ثَوْرٍ ، فَكَمَنَا فِيهِ ثَلَاثَ لَيَالٍ يَبِيتُ عِنْدَهُمَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ أَبِي بَكْرٍ وَهُوَ غُلَامٌ شَابٌّ ثَقِفٌ لَقِنٌ (أي حاذق سريع الفهم) ، فَيُدْلِجُ مِنْ عِنْدِهِمَا بِسَحَرٍ (أي يخرج من عندهما آخر الليل) فَيُصْبِحُ مَعَ قُرَيْشٍ بِمَكَّةَ كَبَائِتٍ فَلا يَسْمَعُ أَمْرًا يُكْتَادَانِ بِهِ إلا وَعَاهُ حَتَّى يَأْتِيَهُمَا بِخَبَرِ ذَلِكَ حِينَ يَخْتَلِطُ الظَّلامُ...))

عَنْ أَبِي بَكْرٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ قَالَ: ((قُلْتُ لِلنَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وَأَنَا فِي الْغَارِ: لَوْ أَنَّ أَحَدَهُمْ نَظَرَ تَحْتَ قَدَمَيْهِ لأَبْصَرَنَا. فَقَالَ : مَا ظَنُّكَ يَا أَبَا بَكْرٍ بِاثْنَيْنِ اللَّهُ ثَالِثُهُمَا)).

وأما قصة نسج العنكبوت فقد رواها الإمام أحمد عَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ رضي الله عنهما فِي قَوْلِهِ تعالى: (وَإِذْ يَمْكُرُ بِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا لِيُثْبِتُوكَ) قَالَ: تَشَاوَرَتْ قُرَيْشٌ لَيْلَةً بِمَكَّةَ فَقَالَ بَعْضُهُمْ : إِذَا أَصْبَحَ فَأَثْبِتُوهُ بِالْوَثَاقِ يُرِيدُونَ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ . وَقَالَ بَعْضُهُمْ : بَلْ اقْتُلُوهُ . وَقَالَ بَعْضُهُمْ : بَلْ أَخْرِجُوهُ . فَأَطْلَعَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ نَبِيَّهُ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَلَى ذَلِكَ فَبَاتَ عَلِيٌّ عَلَى فِرَاشِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ تِلْكَ اللَّيْلَةَ ، وَخَرَجَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ حَتَّى لَحِقَ بِالْغَارِ ، وَبَاتَ الْمُشْرِكُونَ يَحْرُسُونَ عَلِيًّا يَحْسَبُونَهُ النَّبِيَّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَلَمَّا أَصْبَحُوا ثَارُوا إِلَيْهِ ، فَلَمَّا رَأَوْا عَلِيًّا رَدَّ اللَّهُ مَكْرَهُمْ ، فَقَالُوا : أَيْنَ صَاحِبُكَ هَذَا ؟ قَالَ : لَا أَدْرِي . فَاقْتَصُّوا أَثَرَهُ ، فَلَمَّا بَلَغُوا الْجَبَلَ خُلِّطَ عَلَيْهِمْ ، فَصَعِدُوا فِي الْجَبَلِ فَمَرُّوا بِالْغَارِ ، فَرَأَوْا عَلَى بَابِهِ نَسْجَ الْعَنْكَبُوتِ ، فَقَالُوا : لَوْ دَخَلَ هَاهُنَا لَمْ يَكُنْ نَسْجُ الْعَنْكَبُوتِ عَلَى بَابِهِ ، فَمَكَثَ فِيهِ ثَلَاثَ لَيَالٍ.

وقد اختلف العلماء في هذا الحديث ، فحسن إسناده الحافظ ابن حجر في "فتح الباري" وابن كثير في "البداية والنهاية" . وضعفه الألباني في السلسلة الضعيفة.

﴿ إِلَّا تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ ٱللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ ٱثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي ٱلْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَٰحِبِهِۦ لَا تَحْزَنْ إِنَّ ٱللَّهَ مَعَنَاۖ فَأَنزَلَ ٱللَّهُ سَكِينَتَهُۥ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُۥ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ٱلسُّفْلَىٰۗ وَكَلِمَةُ ٱللَّهِ هِيَ ٱلْعُلْيَاۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾[1].

وتتفق دلالة الهروب إلى الكهف في القرآن الكريم مع هروب الفتية من سيدهم الظالم إلى الكهف، ويظهر ذلك في قوله تعالى: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَٰبَ ٱلْكَهْفِ وَٱلرَّقِيمِ كَانُواْ مِنْ ءَايَٰتِنَا عَجَبًا (9) إِذْ أَوَى ٱلْفِتْيَةُ إِلَى ٱلْكَهْفِ فَقَالُواْ رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴾[2] .

فإن دلالة القرآن الكريم للكهف تشترك في مدلول واحد؛ هو مكان تقمع فيه الحريات وتقمع فيه أشكال الوعي، التي تدعو إلى اتباع الطريق الصحيح، وهو المكان الذي تخمد فيه كلمة الحق، باعتبار أن الهاربين يلجؤون إلى الكهف، فيحاصرون فيه فتنتهي معاناتهم إما بالنجاة من العدو والخروج من الكهف، أو السبات والنوم.

ففي رواية (أوراق) يتشكل فعل الهروب واللجوء إلى الكهف استعاريا، وهروبا مؤقتا (يطارد جيش الاحتلال شرذمة هامت على وجهها حتى عثرت على كهف حوصرت فيه يظن أعضاء القبيلة في البداية أن مكوثهم في الكهف مؤقت، وأنهم سيجدون منفذا أو في أسوأ الأحوال ينتظرون الفرصة المواتية لمداهمة جنود العدو، إن لم يكن هؤلاء قد سئموا من قبل ورفعوا الحصار) وهذا يدل على توافق فعل الهروب إلى الكهف مع إيمان الهاربين؛ بأنهم سيجدون مخرجا أو بالأحرى يتوقعون معجزة تصرف الأعداء كما حدث مع النبي وصحبه في غار ثور، أو ينتهي بهم المطاف بنفاد صبر العدو ومداهمته للغار وقتلهم.

1_ سورة التوبة: الآية 40.

2_ سورة الكهف: الآيات 09، 10.

وهذه الاستعارة التلفظية تدل على تفاعل فعل الهروب إلى الكهف، وحصار العدو لأفراد القبيلة، مع عوالم القصص القرآني إلى راهن التلفظ. بمعنى أن هذه الحكايات الخارجية تمثل فضاءً مؤقتا للهروب. ومن ثم فإن دلالة الكهف تتيح للملفوظ الانعكاسي أن يكثف التجربة المعيشة في كلتيهما.

بناء على ذلك يتناص النص السردي مع النص الخارجي (القرآن الكريم) و(السنة النبوية) في بنيته السردية، اعتمادا على علاقة تناص خارجي، فيحيل عوالمه إحدى تكويناته النصية الداخلية، وتنتج صيرورة هذا الادماج مقصدية استعارية وجمالية، ليشكل عبر تماه مطلق مع أحداث وفضاءات الحكايات، شخصية شاهدة وفاعلة داخل النص الخارجي ذاته، والحال أن شكل هذه العلاقة التناصية ينضج شروط الإنعكاسية النصية الداخلية، بفعل عملية تحويل النص الخارجي، كي يكثف النص السردي الذي يرهنه.

إذا كان الكهف هو <<مأوى الرسول ورفيقه الصديق>>[1]. فهل تتعدد المفاهيم لملفوظ (الكهف) على أنه <<الزمن عند الحكيم>>[2] ؟ أو هو <<الجسم، هو المادة، هو المكان عند أفلاطون>>[3] ؟ أو أن <<الكهف هنا هو المحطة الأخيرة عندما تقرأ على الحائط. لامنفذ. فتضطر إلى أن تعود إلى أعقابك، بالرجل أو بالذهن>>[4] ؟ وإذا كان هذا التعدد يلتقي في مشرب واحد؟ فما هي أهميته؟ وماهي دلالته الكلية؟.

وهذا التعدد للمفاهيم هو نتاج تحليل السارد مع "شعيب" لأوراق "إدريس" على أن هذه المفاهيم الثلاثة تلتقي معا للدلالة على معنى (الكهف) فإذا رجعنا إلى قصة الكهف

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 213.

2_ المصدر نفسه، ص. ن.

3_ المصدر نفسه، ص. ن.

4_ المصدر نفسه، ص. ن.

في الرواية، سنجدها تتحدث عن قبيلة يطاردها العدو، لتجد نفسها محاصرة في كهف لا مخرج منه سوى المدخل الذي دخلوا منه، وأن جنود العدو ينتظرون خروجهم أو استسلامهم، على أساس أن هذه القبيلة يتزعمها شيخ، يشيد ببطولاته، وأنه قادر على مواجهة العدو، والفتى هو ابن هذا الشيخ، زار الشام والعراق مرورا بمصر كل ذلك من أجل طلب العلم، وتوجد امرأة هي ابنة عم الفتى تتحدث فقط عندما يؤذن لها أما الغلام فهو خادم للقبيلة، ولا ننسى إمام القبيلة المتمسك بعقائده الدينية، وكل أولئك له رأي في بقائه أو خروجه من الكهف، ولكنهم جميعا ينتظرون، بيد أن الفتى يحاول الخروج من الكهف من أجل الذهاب إلى بلاد المغرب، فله غاية يريد تحقيقها، والفتاة تتهمه بأنه أناني يسعى للخروج من الكهف على حساب الجميع، إلا أن الفتى يستصغره الجميع على الرغم من خبرته التي اكتسبها من إقامته في بلاد العدو، فهو يعرف نقاط ضعف العدو جيدا، أما إمام القبيلة صاحب العقيدة فيطلب من الله أن يتوفاه في هذا الكهف. وبينما ينتظر الجميع الحل؛ إذ تحدث مفاجأة لم ينتظرها أحد. يفاجئون بسداد البوابة على الكهف وحرق خيوط العنكبوت التي كانت موجودة على المدخل، وينتهي أمر الجميع بالفشل، والاندثار وموت الوعي. وما يقابله في النص الروائي <<فلا إخفاق غير إخفاق الجماعة>>[1].

فعلاقة الكهف بأفراد القبيلة تنحصر في دلالة كل شخصية، وما يمثل لها هذا الكهف؛ إذ أنه يمثل الزمن لكل فرد من هؤلاء؛ فالكهف عند الفتى يمثل عائقا في تقدمه وإنهاء مشواره ووصوله إلى المغرب <<إلا أنه لم يستطع أن يصل إلى نهاية المشوار إلى شاطئ المحيط، لأن الزمن قد توقف حائرا>>[2]. خاصة أن الفتى<< تعلم في محضر

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 246.

2_ المصدر نفسه، ص 213.

القبيلة على الإمام ثم رحل إلى الشرق طلبا للعلم. قصد الحجاز حيث تتلمذ في المدينة المنورة على يد شيخ من الهند حتى أتقن علوم الحديث، ثم سافر إلى الشام فزار بيت المقدس ودخل العراق قبل أن ينقلب عائدا إلى وطنه... انطلق لسانه وانفتح ذهنه واقتنع أن الوقت قد حان لأن يقوم المسلمون بإصلاح أحوالهم، وتجديد دينهم أسوة بصالح أسلافهم. ما إن استقر في قبيلته وبدأ يفكر في تنظيم الدعوة حتى طرقت سمعه أخبار الفاجعة التي حلت بوطنه. فكر أن يلتحق بأرض المغرب الأقصى التي انطلقت منهاعبر التاريخ الدعوات الناجحة. لكن القدر لم يمهله. هاجم الغزاة قبيلته ووجد نفسه ضمن المطاردين>>[1].

إلا أن الفتى لم يتوقف عن الحلم والتشبث برأيه، على الرغم من وقوفه مرغما ومحاصرا، فكل الأفراد والآراء ضده، ومع ذلك يحاول العودة إلى التراث واسترجاع ما قرأه وتعلمه في بلاد الغربة، إلا أن محاكمته لتراث الأجداد لم تكن في محلها <<هكذا تكلم الفتى إذ هو محاصر في الكهف مع أشباح الماضي>>[2].

وهذا ما يقابله في النص الروائي <<أسباب الإخفاق المحتملة عديدة. ولكن السبب الأول والأخير هو خضوع إدريس الدائم، رغم السخط والغضب، لكل واحد من تلك الأسباب. حاكم ولم يحكم، ازدرى ولم ينس، تطلع إلى عالم الفن دون أن يغادر عالم الحياة... تكلم وتكلم عن شئ لم يدرك أبدا لوازم قيامه واستمراره>>[3] .

أما إمام القبيلة فيمثل الكهف بالنسبة إليه توقف الزمن، ونهاية الحياة فيقول <<أتمنى على الله بوجه نبيه الأمين وأعمال عباده الصالحين، أن يكون قد كتب أن لا

1_ عبد الله العروي: أوراق ، ص 208، 209.
2_ المصدر نفسه، ص 214.
3_ المصدر نفسه، ص 144، 145.

اخرج حيا من هذا الكهف>>[1]. في حين أن شيخ القبيلة والد الفتى، فالكهف بالنسبة له هو المكان الذي توقف فيه الزمن، ويتوجب عليه بصفته شيخ القبيلة وقائدها أن يتحمل مسؤوليته تجاهها، بأن يخرج أفراد قبيلته من المأزق، ومن الحصار الذي وقعوا فيه حتى يستمر في الكفاح. فالحصار بالنسبة إليه توقف عن الكفاح، وعن العلو بأمجاد القبيلة لذلك <<لاهم له في البداية سوى البحث عن منفذ يمكن الجميع من الانفلات ومتابعة الكفاح...>>[2] .

والغلام ينظر إلى الكهف سداد الطريق، وضياع أهل القبيلة هو ضياعه، فهنا يتوقف الزمن عنده، فلا هو مالك نفسه قادر على تدبر أمره والخروج من الكهف بل هو عبد مملوك مصيره تابع لمصير كبرائه وسادته في القبيلة فقط <<تغيب عن القبيلة مدة طويلة، جال خلالها في البلاد، شاهد معارك كثيرة بين الغزاة والقبائل، ذهب إلى العاصمة، خدم أحد قواد العدو. يعرف عن القبيلة الجديدة مالا يعرفه سواه، يستطيع أن ينصح مولاه، ولكن لايستطيع أن يبادر بالنصيحة. ألحق بالقبيلة ولكن الجميع يعرفون أصله فهو بالضرورة تابع لا متبوع، قولا وعملا>>[3].

أما الفتاة فلا تختلف عن الغلام من حيث <<أن الفتاة لا تتكلم أمام عمها. لا يتكلم الغلام أمام سيده>>[4]. فهي تمثل الأمل بالنسبة للفتى. هي المستقبل. هي الزمن الحاضر والماضي. <<عرف الفتى منذ أن كان شابا أن الفتاة ماجاءت عند والده إلا لأنها مرسومة له، يطمئن إليها ومع ذلك لم يطلعها على نيته التي ازدادت رسوخا بعد أن لجأ الجميع إلى الكهف. ترى الفتاة قوة عزيمته فتقول في نفسها: لابد أنه يعرف وسيلة لإنهاء

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 209.

2_ المصدر نفسه، ص 209.

3_ المصدر نفسه، ص 210.

4_ المصدر نفسه، ص 210.

الحرب (...) فإنها تفوه بعبارات بليغة تشبه إلى حد ما عبارات الإمام. تتحسر على مآسي الحرب وتستبطئ اليوم الذي يعود فيه الهدوء، والاستقرار إلى ربوع الوطن>>[1].

معنى ذلك أن أشكال الوعي تختلف من فرد لآخر، حتى وإن كانوا من قبيلة واحدة فالقبيلة عند "عبد الله العروي" هنا هي الأصل والمنشأ الذي ينتمي إليه الإنسان، إذ أن تساكن أشكال الوعي هذه، وتزامن تأثيرها المتفاوت في القبيلة الواحدة، لا يقلل من أهمية التعاقب الزمني وأولويته المنهجية لدراسة تطور الوعي العربي، وتأثيراته في المجتمع؛ ذلك أن <<التعاقب... هو الذي يعير لكل شكل وعي وزنه النوعي >>[2]. وهذا ماتدل عليه قصة الكهف التي من خلالها يحاول "عبد الله العروي" دراسة الوعي الثقافي العربي باستجلاء العلاقة الموضوعية، داخل دولة ما بذاتها، وبين أشكال الوعي فيها والفئات الاجتماعية العاملة على نشرها وترويجها، والاكتفاء بذلك، لن ينجب الا حكما مشوها مبتورا [3].

فإن تعاقب الأجيال واجتماعها في كهف واحد وقبيلة واحدة، وكل يرى نفسه حرا في اختياره وتعبيره، ولكل مفهومه ومصدر تعليمه؛ فمهنم من تعلم ودرس في القبيلة ومنهم من تلقى تعليمه في المدينة، ومنهم ومن جاب أقطار البلاد العربية، ومنهم زار بلاد الغرب، فهنا تختلف الرؤيا والحكم والخضوع للرأي الواحد، بالرغم من أن الجميع تحت قيادة شيخ القبيلة، ومن المعروف في تاريخ المغرب أن هناك اختلاف وعدم توافق بين المدينة والريف، عبر طبقة مثقفة. وهذا ما يسميه "العروي" بتعاقب أشكال الوعي.

1_ عبد الله العروي: أوراق ، ص 210.
2 _ عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 51.
3 _ ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

إن تعاقب أشكال الوعي العربي هذه، واستمرار ظهورها وتأثيرها في المجتمع العربي يظهر خطأ دراسة الوضع الثقافي في بلد عربي ما معزولا عن البلاد الأخرى << فقد يتجاوز بلد عربي شكل من أشكال الوعي فيجد ذلك الوعي في بلد عربي آخر ميدانا خصبا يساعده على الاستمرار في التأثير؛ فينتج على هذا أن حامل رؤية ما لايؤثر بنفس القوة على مستوى مجموع البلاد العربية في نفس العهد >> [1]. هكذا يفهم مثلا أن الفتى عالم ويستطيع النهوض بالدولة بعيدا عن عائلته وقبيلته، بل خارج بلده والغلام تابع في قبيلته، وصاحب خبرة ومشورة ورأي في بلاد الغرب، والفتاة لها الحرية في الكلام بدون حضور أحد أفراد عائلتها، فلا يسمح للمرأة بالكلام في حضرة الرجال خاصة إن كان والدها أو عمها أو أمام القبيلة. فالكهف هنا هو ذلك الحاجز الذي يتوقف فيه زمن وعي الفرد مجبرا، وهو المكان/المقام الذي لامقال ولاقول فيه لمختلف أشكال الوعي التي تحتاجها الدولة للإستمرار في العيش، وللتحرر من سلطة الإستعمار.

يمكن أن نستثمر حصيلة التحليل في قصة الكهف، للإحاطة بصيغ تلازم هذين الحقلين الدلاليين داخل الأجزاء السردية، حيث يتشكل الحقل الدلالي الأول (الكهف/الزمن) هو المكان الذي تعيش فيه العائلة أو القبيلة، كالبيت، وبالتالي يدخل في ذلك أشكال الوعي المختلفة، والمتناقضة، التي تسكن في داخل كل فرد من العائلة وهذا التناقض هو الذي لايعطي للزمن ديناميكيته للقفز نحو الحرية.

بينما يرتبط الحقل الثاني (الهروب/ الحصار) بكل أشكال <<القصور الذاتي السكونية، المحاصرة، الجمودية، التجانس، ...>>[2]. وهي معاني سلبية، تعترف بها

1 _ عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة ، ص 52.

2_ عبد الله العروي: أزمة المثقفين العرب، تقليدية أم تاريخانية؟، تر: دوقان قرقوط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978م، ص 46.

المجتمعات صاحبة الفهم السلبي، والمتخلف، إنها نتيجة منهج لاواقعي مفهومه مباشر وينتج عن ذلك أن ينكر الجانب الإرادي، والإيديلوجي، في داخل المجتمع التقليدي، حيث توجد علاقة تقليدية بين التقليد وفئة الفلاحين والقبائلية.[1]

ويمكن أن نقيس حجم هذا الحضور على حساب حضور الحقل الأول، بناء على الشذرة التالية:

<<كان الفتى وحده في الحافلة... لطالما انتظر مغادرة البلدة النائمة التي ولد وتربى فيها بين أحضان أب عطوف... ثم تحقق الحلم، وانفصلت به شاحنة عن محيطه الطبيعي والعائلي. لكن لم يلبث أمله أن خاب. وجد نفسه في مدرسته الجديدة أكثر عزلة، محاطا بزملاء جفاة وأساتذة قساة. لم يتذوق حياة الداخلية النظامية الرتيبة. وبعد تسعة أشهر من البؤس والحزن هاهو في طريق العودة إلى بلده... يعلم أن أخاه سيرغمه بعد أيام قليلة على استئناف الدراسة. لكن لاهو ولاغيره يستطيع أن يمنعه من اللجوء إلى برج أحلامه توقف القطار في محطة صغيرة منعزلة. لم يكن ينتظره أحد... فكر في الأيام التي تنتظره. سيقضيها وحيدا لاصديق له ولا رفيق... ثم بدت له الدار جنب النهر. منعزلة كئيبة مفصولة عن كل جمع... هنا مرت أيام شبابه، هذا مسرح حياته، بلامدخل ولامخرج. مر بجنبه مار. لم يلتفت إليه. ماذا يعنيه من أمر السكان؟ ماذا يريدون له ومنه؟ ... اقترب من الدار فخرج العم الشيباني قائلا: <<أخطأت اليوم – ماذا حصل؟ >> – <<لا بأس والحمد لله، العائلة خارجة في نزهة. لم تخبر بوصولك>> – <<لهذا بدت لي الدار مهجورة>> ... غاب العم ثم عاد مبتسما. أخذ المجدافين وحرك الفلوكة بقوة في اتجاه الغابة... قال: مالك يا شاب؟ – <<لا شيء. عام وأنا غائب. هل من جديد؟>> – <<آه الدنيا بيد الخالق. كل يوم شيء جديد>> ... تقدم الفتى نحو

1_ ينظر: عبد الله العروي: أزمة المثقفين العرب، تقليدية أم تاريخانية؟، ص 46.

الغابة وباله مشغول بالأمر الطارئ على الأسرة. ظن لمدة طويلة أن عائلته معزولة عن الجماعة لقلة من يزورها... تقدم بعض خطوات فواجهه باب خشبي... طرق الباب فانفتح في الحين وكشف عن وجه امرأة عمه... فرأى قدامه فتاة مشعة كأن حولها هالة من نور... وجد أعضاء الأسرة جالسين على زرابي مفروشة تحت الظلال بين شجرتي توت متشابكتي الأغصان... تفجرت الأسئلة: <<كيف كانت الدراسة؟ ماذا كانت النتائج؟ كيف كان المأكل والمأوى؟ والبرد؟ لماذا قلت الرسائل؟ أجاب بعبارات مقتضبة... وإذا تحقق الأمل فلن يكون في ذلك دور للعائلة للنسب للصداقة... تاه مع خياله حتى حضرت الفتاة... سألها العم: هل سلمت على ابن عمك؟ قالت نعم بصوت يتلألأ كمجرى الماء... انحاز الفتى إلى نفسه فشعر بغرابة موقفه، شعر بصمت يحيط به صمت من نوع خاص، غير الذي تعود عليه أثناء سنوات الوحشة الطويلة >>[1].

من الواضح أن الكهف لا يحيل فقط على مكان القبيلة، بل القرية بأكملها، إنما يشمل استعاريا كل المشاهد التي يزخر بها النص السردي، المتعلقة بالجمود وبالنزعة المحافظة التي تمتزج بالتقليد، وقد مثل ذلك السارد في كل محطة يمر بها "إدريس" فيصادف فردا من القرية أو من العائلة، لاينتظر ثناء من أحد، فالعزلة هي ملاذه، وتشكل هذه المحطات مع ردة فعل "إدريس" سياجا نصيا يحصر مشاهد حياة "إدريس" بصيغها المختلفة، وهو ماتكثفه ملفوظات جديدة، متوزعة على مستوى النص السردي. ويمكننا أن نعتبر أن هذه الشذرة المقتطفة من فصل العائلة في الرواية، هي بمثابة ملفوظ انعكاسي يزكي الملفوظ السابق الذي يحمل عنوان الكهف.

<<غاب الفتى سنوات طويلة ثم عاد، بعد أن عرف المدن المكتظة، الجامعات العقيمة الغرف الباردة، الملاجئ المظلمة، المطاعم البئيسة المنزوية، عاد في يديه كتب مغبرة

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص: 23، 24، 25.

مخرومة وفي ذهنه مواقف مسرحية : فيدرا ترتعد، هيرميونا تحتضر، كامليا تلعن، فيرثر ينتحر، مارغريتا تستعطف. كانت هذه الأشباح ترافقه باستمرار، أما الأشياء والأشخاص المحيطة به فكان يراها من خلال ضباب.

عاد إلى الحصن العائلي في ظلمات جرمانيا ليعاشر أبا ينغمس كل يوم في أشغاله الإدارية ونساء لايفقهن قولا. كان له أخ. وجده غائبا، في سفر مع زوجته الشابة. آوى الفتى إلى كتبه يملأ بها فراغ نفسه ويدفع بها هجمات الواقع المحدق به>>[1].

ويمكننا أن نستنتج من هذا البعد الاستعاري مجموعة من الملفوظات، التي تتقاطع فيما بينها؛ فنجدها في النص الروائي، وفي قصة الكهف، وينسج بها الروائي نصه انطلاقا من كتبه التحليلية وهي (الإيديولوجيا العربية المعاصرة) وكتاب (أزمة المثقف العربي) .

فتبرز الوحدة اللغوية (البلدة النائمة) إلى تكثيف تداخل العلامات النصية، حيث يغدو (محيطه الطبيعي والعائلي) هو مكان هادئ ينتمي إليه "إدريس" وبالتالي فإن بيته منعزل عن الجميع (الدار جنب النهر معزولة كئيبة مفصولة عن كل جمع/ بدت لي الدار مهجورة/ عائلة معزولة عن الجماعة) مما يدل على طبيعة المجتمعات القبلية التي تتسم بالمحافظة، استعارة على الانعزال والرضوخ للتقليد وعدم التطلع للتطور، وهذا يؤدي إلى هشاشة البيت والعائلة بعدم اتخاذ التدابير اللازمة لحماية هذا البيت (باب خشبي) غير أن مراوغة الأنا في العزلة والاغتراب كأنه إعلان من "إدريس" على أنه لاينتمي إلى تلك العائلة ولا إلى ذلك المكان، فيحيل الكلام إلى ضمير "هو" عبر بديله الاستعاري في الملفوظات التالية (العودة إلى بلده/ العزلة/ لم يكن ينتظره أحد/ وحيد لاصديق

1_ عبد الله العروي: أوراق ، ص 81.

ولارفيق/ الغرابة/ شعر بصمت يحيط به/ برج أحلامه). ومن ثم يتساوق تغفيل مرجعية هذا الضمير، مع نزوع النص السردي إلى المزج بين مواضيع الغربة والانعزال. ولعل ضبط هذه العلاقة، أساسا في الوحدة اللغوية (أوراق) باعتبارها العنوان الرئيسي للنص السردي، يكثف بشكل عام علاقات "هو" الفعل بمواضيع رغبته في كتابة تلك الأوراق التي كتبها "إدريس" وعمد كل من السارد وشعيب على تحليلها ومناقشتها. فالقول بأن أوراق "إدريس" تعبر عن غربته ومشاكله وانفعالاته، وحياته العائلية وعلاقته بالوطن وبالمرأة، يستتبع بناء على المماثلة السابقة، القول بأن أوراق "إدريس" هي صحائف خاصة بأزمة المثقف العربي المتمثلة في علاقته غير السوية مع العائلة والوطن، فكشف اغترابه مشاكل الدولة برمتها.

والحال أن العلاقة الاستعارية الأخيرة في هذا الملفوظ تعيد حياة "إدريس" في أوراقه والتي اختصرها في قصة (الأديب الأصولي) فتشكل صورة استعادية تتواتر باستمرار وفق تمظهرات نصية متعددة، داخل الأجزاء السردية الأخرى. ويمكن أن ندرج بعض هذه الخطابات التي تفرز تنويعات نصية، بعد هذا المقطع السردي من القصة:

<<وفي نفس الطبقة صفي الدين أبو العلاء إدريس بن إدريس الأديب الأصولي المطلع على أخبار الناس وأيام العرب (...) أخبرني من أثق به أن والدته نذرت وهو في بطنها أن لاتدخله مدارس النصارى، وأن توقفه على شيوخ فاس ومراكش. لكنها ماتت وهو صغير فوجه لغير مأأرادت. سافر إلى بر العدو لسنين عديدة حتى ثقف رطانتهم وصناعتهم. خالط الكبراء والنبهاء منهم دون أن يتخلى عن عقيدة وعادات قومه. ظن الجميع أنه سيعود بمعارف ونوامس تقلب الأحجار إبريزا. لكن لم يتحقق شيء من ذلك

ربما بسبب نذر أمه (...) فضل الخمول على الظهور، حتى ظن البعض أنه مات وهو مازال حيا يرزق...>>[1].

وتتوزع الشذرات النصية في الرواية باعتبارها ميتا- حكائي انعكاسي من خلال هذه القصة، وكذلك ماجرى في التحليل لأوراق "إدريس" بين السارد و"شعيب"؛ فيقول "شعيب" <<قد يطابق بعضه مرحلة من مراحل حياة إدريس أو حياة أحد زملائه...>>[2]. معنى ذلك أن قصة الأديب الأصولي تشبه كثيرا حياة "إدريس" ويتمثل ذلك في النقاط التالية:

1_ وفاة أم إدريس. الفصل الأول:<<... أقول إن إدريس يتيم الأم، يعيش في محيط فقير كئيب...>>[3].

2_ سفر إدريس إلى باريس. فصل التعبير:<<سيرة فتى يهاجر إلى باريس...>>[4] .

_ الفصل الثالث: <<مرت أربعة شهور وهو ينتظر النتائج: نتيجة الامتحان، نتيجة طلب الحصول على منحة لمتابعة دراسته في فرنسا... ونتيجة طلبه التسجيل في جامعة باريس...>>[5].

_ فصل الوجدان: <<ثم سافر إلى باريس يوم العاشر من أكتوبر. فاز بمنحة حكومية... سافر في رحلة ليلية إلى بوردو ومنها إلى باريس>>[6].

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 19، 20.
2_ المصدر نفسه، ص 20.
3_ المصدر نفسه، ص 32.
4_ المصدر نفسه، ص 219.
5_ المصدر نفسه، ص 54.
6_ المصدر نفسه، ص 79.

3_ محافظة إدريس على دينه في فرنسا. فصل الهوية: <<جاء إدريس إلى باريس فزاد وعيه بوطنيته المغربية، وزاد أيضا وعيه بخصوصيته الحضارية. بدأ يفهم معنى قوله: أنا مسلم. صدرت في ذلك التاريخ كتب كثيرة حول مايسمى بنهضة الإسلام ونوقشت في عدة مناسبات. استمع إدريس إلى النقاش وشارك فيه بكيفية مباشرة وغير مباشرة. أخذ الكلمة في التجمعات وسجل ملاحظات لنفسه. كان ذلك جانبا من تكوينه الفكري والوطني>>[1].

4_ مخالفته لرغبة أهله في اختيار مهنته. فصل المدرسة: <<تخلى إدريس في آخر لحظة عن دراسة الطب، وسجل نفسه في قسم الآداب بدون نية التخصص في الفلسفة (...) اتجه إلى دراسة العلوم الاجتماعية التي كانت آنذاك مرتبطة بفنون الإدارة>>[2].

_ الفصل الرابع: <<منذ أن حان وقت اختيار مهنة وتعارضت أهدافه مع أهداف ورغبات الأسرة. لا أظنه وصل إلى نتيجة>>[3].

_ الفصل الخامس: <<اتفق أعضاء الأسرة ونصحوني أن أختار مهنة الطب. سئموا حياتهم التعيسة وظنوا أن الطب يفتح لي ولهم باب النعيم. تظاهرت بمسايرتهم مدة رغم قناعتي أن اقتراحهم يعاكس ميولي. منذ صباي وأنا أحلم أن أكون كاتبا. كيف أتهيأ لمهنتين؟ كيف أكسب التقنية اللازمة في حين أملأ ذاكرتي بأسماء الأعراض والأمراض؟ كيف أنقطع للكتابة ولست ثريا؟ لو كنت في أمريكا لما كان مشكل.. ولكني في المغرب هناك الفرد قائم بذاته، يفارق أسرته مبكرا. هنا لا أحد ينفلت من قبضة الجماعة...>>[4].

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 126.
2_ المصدر نفسه، ص 49.
3_ المصدر نفسه، ص 85.
4_ المصدر نفسه، ص 98.

5_ فشله في تحقيق حلمه: <<يفكر في عواقب التاريخ... يشعر أنه حر... يناجي نفسه بحنان>>[1].

يلاحظ أن هذه التكوينات الاستعارية، تندرج ضمن بنى نصية يستفتح بها الفصول في الأجزاء السردية، فتشكل صورا متماثلة، تفضي إليها محكيات صغرى تتنوع مواضيعها. ويتضح أن هذه الصور تنحو إلى تكثيف الدلالة العميقة؛ التي حاولت المحكيات الصغرى أن تبلورها، كعلاقة قصة الكهف بالزمن، والتي تبلورت عنها عدة معاني متعلقة بالعائلة، وبالفرد، وبالتالي تأثير كل منهما في الآخر.

والحال أن إعادة قراءة الملفوظ الانعكاسي السابق على ضوء هذه النتائج، تبرز أن يحقق انعكاسيته من خلال تكثيفه لفشل "إدريس" في حياته العملية، ويعود ذلك لعدم تحرر "إدريس" من عائلته من أجل بناء ذاته، وهي إشكالية تخص كل مثقف عربي عندما يسافر ويتغرب حتما سيعود إلى أحضان عائلته، إلا أن هذه المسألة تبدو معقدة بالنسبة لـ "إدريس"، حيث إن العائلة تختار لأبنائها المهنة التي تنقذها من الفقر، ولكن "إدريس" خالف تلك الرغبة الملحة من والده. وهذه المسألة فتحت الأبواب على مصراعيها للصراع بين مسألة الفرد ومسألة الجماعة، في المغرب، وهذا ما يسميه "عبد الله العروي" بـ (ديالتيك الفرد والجماعة) وقد لاحظ "العروي" ذلك عندما كان في أمريكا، على عكس المغرب، فيقول <<سبق أن سجلت أن ديالتيك الفرد والجماعة، يختلف في أمريكا عنه في أوروبا، وبالأحرى عندنا. الفرد هو الأساس والمحور>> [2]. فيؤكد دور الفرد حقا في المجتمع الأمريكي، بمعنى أن قيمة الفرد في هذا البلد، وأنه يختلف تماما عن قيمته

1_ عبد الله العروي: أواق ، ص 219.

2 _عبد الله العروي: خواطر الصباح، يوميات (1967، 1973) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م ص 85.

في مجتمعاتنا العربية والأوروبية، حيث أن <<انعتاق الفرد أو الفردانية هي السمة الأساسية الأولى لعصر النهضة >> [1] .

ومن ثم فإن هذه التراتبية تحيلنا إلى أن الجماعة في المغرب، تشكل عائقا في بداية نهضة جديدة يبدأها جيل جديد، فيبقى الفرد حبيس ذكرياته، وأفكاره وكل ما جمعه من الكتب، يجعله يبقى أسيرا في مكانه لا يواكب النهضة الغربية، ولا يسهم في بناء نهضة جديدة لبلده، خاصة إن بقي محافظا على تاريخه العربي وعلى دينه الإسلام، فلا يجد سبيلا إلا الوقوف ومحاسبة عائلته فيقول السارد <<هكذا تكلم الفتى إذ هو محاصر في الكهف مع أشباح الماضي. تخيل إدريس أن الفتى مهما كان، إذ فارق عشيرته، ولو برضاها وإيعاز منها، ولو بهدف العلم والمعرفة، سيعجز للعودة إلى أحضانها، بسبب ذلك العلم. سيتألم به، سيتسمم به، فيثور ضد العائلة التي شجعته على تناول العلم جهلا بمخاطره، وافتتانا بمنافعه الظاهرة. سيحاكمها بقوله: خاطرتم بي، قدمتموني قربانا للزمن الغادر. لماذا التعليم؟ لماذا الوعي؟ لماذا التفريط فيما كان بأيديكم؟ أضعتم الإرث وأردتم أن تستردوا شيئا منه، أو مايساويه مقابل أحزاني وآلامي.. الكهف أو محاكمة الأجداد...>>[2].

فهذه المقصدية الجمالية تحيلنا مباشرة إلى قصة الكهف، فتتشكل نهاية الملفوظ الإنعكاسي حسب طبيعة النص، إلى أن الحوار الذي جرى بين الشخصيات المطاردة في الكهف، ما هو إلا حصيلة واقع يعيشه المثقف العربي الذي تجرع مرارة العلم؛ فيقول

1 _ حسن الكحلاني، الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي، 6 ميدان طلعت حرب، القاهرة ط 1، 2004م، ص 38.

2_ عبد الله العروي: أوراق، ص 214.

العروي على لسان السارد<< أن الفكر هو سبب تمزيق الجماعة وعزلة الأفراد>>[1] وبذلك تنشطر الهوية الفردية في البلاد العربية المحافظة على الجماعة، فلاهي حافظت على الإرث التاريخي لتتمسك به، ولاهي أمسكت بالحضارة الغربية لتصل إلى قمة التطور، وهنا تنشأ إشكالية الحرية التي أضاعها "إدريس"، وجسدها عبد الله العروي" في مشروعه التحديثي؛ فهو يرى أن نراعي الناس في أفعالنا، أي ما يناسب الجماعة لكنه يؤكد أن مصدر الفعل الأخلاقي هو الفرد؛ فالقانون الأخلاقي الذي وضعه "كانط" ليس خاضعا للجماعة ولا لأي سلطة أو قوة أخرى، وإنما هو نابع من الذات الفردية نفسها إذن في هذه الحالة يكون الفرد هو مؤسس الفعل الأخلاقي، ولكنه في الوقت نفسه مسؤول عن فعله وعن الآخرين، وفي ذلك يقول كانط <<إن الحرية تكون ملازمة لمبدأ الاستقلال الذاتي، وإلى هنا يعود مبدأ القيم العليا>> [2].

بناء على ذلك يتضح أن النص السردي، يؤسس انعكاسيته التخييلية على شبكة من العلاقات الاستعارية؛ مما يجعل مستوى مقاربته للملفوظ الانعكاسي متوقفا على القصص المنتشرة في نص أوراق، من بداية الفصل إلى نهايته، مما يحيلنا إلى رحم بنيوي قائم على شبكات مترابطة موحدة، هي أساس بناء تمفصلات النص السردي.

د_ بداية جديدة (رواية الطلياني): ميتا- حكائي انشطاري:

قد أسفر في عملية تشكيل التعدد الحكائي عن نهوض النص السردي على شبكة من الحكايات المتقاطعة ذات سمات مختلفة. وكان واضحا أن <<المبدأ السردي العام يكمن في مسعى غير ممكن إلى فك اللغز، مما يحول السرد إلى استعادة ضخمة لجزئيات تنتظمها محكيات صغرى. غير أن هذا التوليد الحكائي في تشعبه وتناسله

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 215.

2_ المصدر نفسه، ص 45.

اللانهائي يوتر عملية التلقي، فتنفلت منه باستمرار محاولة إعادة ترتيب الأجزاء النصية والحال أن هذا الاختيار مانفك ينبت في مجرى السرد، ملفوظات يمكن اعتبارها حسب "**دلنباخ**" انعكاسات ميتا- نصية. ترتكز على العلاقات التبادلية، لتسرد وتمسرح اشكالية كتابة النص السردي؛ وهي تحضر إما بشكل مباشر أو كاستعارات حكائية>>[1].

على مستوى الانعكاس المباشر، ينكتب النص السردي في مسار سردي متشعب فيزرع من حين لآخر ملفوظات، يتساءل من خلالها عن ذاته؛ ذلك أن السارد الذي استحال انعكاسا للمؤلف الواقعي، لا يكتفي بدور السرد، إنما يندرج في قراءة متعددة للواقع. وهو شكل انعكاسي يرتبط بالتلقي، ويعكس مغامرة علاقة الشخصيات بالواقع. إلا أن "الطلياني" و"زينة" و"نجلاء" تربطهم علاقة اجتماعية، ولكن حكايتهم ليست حكاية حكايتهم تجسد دورهم في تونس الجديدة والقديمة.

<<تركها ترتاح. فتح التلفزيون ليتابع ما قد يرد من أخبار. أدرك من خلال ماكان يشاهده أن شيئا جديدا قد وقع فعلا. ثمة غمة انجلت عن البلاد كما انجلت عن "زينة". قلب الزين مجلدا قديما لم يشأ أن يذهب بنفسه، وقلبت "زينة" صفحة من سفر تاريخها الشخصي. فكر في علاقته بها. هل ستبدأ صفحة جديدة حقا؟ قرر أن يترك المسألة للأيام تكشف عما تخبئه له من مفاجآت رجى أن تكون سارة ممتعة، مثلما عاشه في الحمام منذ قليل>>[2].

يظهر في هذا المقطع أن مسار تحقق الانعكاسية يبدأ من لحظة قرار "زينة" بقلب صفحة الماضي، وبداية صفحة جديدة، على اعتبار أن علاقة "زينة" بـ "الطلياني" لم تكن جيدة، وبدأ خبر قرارها ببدء حياة جديدة هو مفاجأة سارة له، ومن ثم يتحرك هذا المسار

1_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 262.

2_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 241.

وفق ما حصل في البلاد (تونس) منذ يوم، على عكس سلبية الأحداث التي أثرت في "الطلياني" وفي معظم الشعب التونسي، وهو بداية حياة جديدة لتونس؛ وفق الانقلاب الذي قام به "زين العابدين بن علي" على الرئيس "الحبيب بورقيبة"، فكانت هذه النقلة التحديثية في يومها الأول تحمل رياح التشاؤم لحياة انقلبت رأسا على عقب، وليس من الصدفة أن تعود "زينة" إلى بيتها حزينة بعد وفاة والدتها، تاركة وراءها ماضيا بائسا وكئيبا فتقول "زينة" <<صفحة جديدة في حياتي بدأت. لن أعود إلى القرية أبدا. أصبحت أم نفسي>>[1] .

فهذا التفاؤل الذي حملته "زينة" إلى زوجها "الطلياني" في هذا الوقت بالذات ما هو إلا تأثر فكري، بحال البلاد وربط مصير الدولة بمصيرهما المحتمل. والحال أن مجاورة النص السردي بين الاجتماعي والسياسي، يؤسس لسياق دلالي يجعل إعادة إنتاج إزدواج الحالة الطبيعية للبلاد، والزوجين معا أمرا ممكنا، ويظهر هذا الازدواج بانعكاس شخصية "زينة" بالرئيس "بن علي"، ويظهر ذلك في المقطع السردي التالي:

<<ولئن لم تتغير نجلاء مع تغير الوضع في البلاد فإن زينة بدت، بعد أسابيع أشبه ما تكون بزين العابدين مع حفظ الفوارق في مجالات العمل وطبيعة الاهتمامات وأساليب التحرك>>[2].

ونفهم من هذا المقطع السردي أن شخصية "زينة" مثلت انعكاسا ميتا–حكائيا يجسد دور "بن علي"، وروح السياسة الجديدة التي فرضها في البلاد، وهي محاولة من "زينة" للتأقلم في الوسط الجديد، وبالتالي لم تتحمل رؤية آثار تدل على وجود منافسة لها في بيتها. ويتجلى ذلك من خلال الحوارية التالية التي جرت بين الزوجين:

1_ شكري المبخوت: الطلياني ، ص 241.

2_ المصدر نفسه، ص 154.

<< _ في المرة القادمة، قل لها أن تجمع أغراضها الشخصية قبل أن تغادر الدار.

_ من هي؟ عم تتحدثين؟

لم تجبه انهمكت في أوراقها أعاد عليها السؤالين. أجابته:

_ لا أعرفها ولكنني أقصد صاحبة السلسلة الفضية هذه.

رمتها على مصطبة المطبخ حيث يقف عبد الناصر دون أن تلتفت إليه. كانت سلسلة فضية فعلا رآها في رجل نجلاء ليلة أمس حين كانت تمد رجليها على طاولة قاعة الجلوس.

_ لا أعرف لمن هي؟ لا أعرف...

ربما سقطت منها وهي تغسل رجليها قبل النوم أو تغير ملابسها في الصباح، لايعرف أين وجدت زينة هذه السلسلة الملعونة...>>[1].

يمكن القول إن اعتماد خاصية الحوار في هذا المقطع السردي، يستند إلى رؤية اكتشاف "زينة" لخيانة زوجها، والدليل على ذلك هو عثورها على السلسلة الفضية في البيت، وتعتبر هذه السلسلة كمخلفات تركتها "نجلاء" كدليل على خيانتها، وبالتالي تمثل "زينة" دور "بن علي" في حقها في بيتها، وإخراجها لمخلفات "نجلاء" وهي مخلفات الرئيس السابق، مما يتيح تأسيس وعي سياسي يسمح بإمكانية مماثلة شخصيات الرواية بالأحداث السياسية وأمور الانقلاب السياسي، وخيانة الوطن؛ على اعتبار أن خيانة نجلاء لصديقتها بتواطئها مع زوجها أضحى مماثلا للواقعة السياسية للبلاد بانقلاب "بن علي "على "بورقيبة" وطرده من المملكة، وبالتالي أصبح هذا الواقع الاجتماعي والسياسي

1_ شكري المبخوت: الطلياني ، ص 242.

متقبلا للجميع، وأضحى واقعا حقيقيا يعيش الجميع تحت وطأته <<كانت زينة ونجلاء والجريدة والبلاد مع بطلها الجديد الذي غير حياتها، كانوا جميعا في حال غبطة وانتشاء ثمة أمل جديد أطل على الناس أفرادا وجماعات>>[1]. ومن ثم يستمد الملفوظ الميتا-حكائي انعكاسيته من خلال إعادة تشغيل المحكي الاجتماعي المتخيل والمرتبط بالأسرة في صلب المحكي السياسي الواقعي، والمرتبط بالوطن.

_ انعكاسية الرؤية التهييئية:

ثمة في النص السردي، مجموعة من الرؤى الحلمية والتهييئية التي تحضر بنى سردية شذرية تتخيل مصير الشخصيات. ويقتضي الكشف عن انعكاسيتها إعادة مقارنة المشاهد التي ترسمها مع المشاهد التي تتماثل معها داخل محكي الشخصية؛ ويمثل المقطع الموالي نموذجا لشكل هذا الانعكاس:

<<أمسكت بحزامه وذراعيه بقوة. بعد أن أسلمت خدها الأيمن إلى ظهره، في هيئة النائمة، واقفة على وسادة. لم تعد تسمع شيئا. خرجت من ضجيج المشرب والساحة لترحل في مروج القمح الأصفر الذهبي التي تزينها هنا وهناك حمرة شقائق النعمان أو البوقرعون كما يسمى في قريتها. رأت لحظتها ماملأت به الأيام، لسنوات طوال عينيها فألفته. لكنها رأت ذلك بعيون أخرى وهي تعدو في تلك الحقول مع عبد الناصر يعدوان تحت سماء زرقاء صافية الزرقة.. تنيرها شمس مشرقة باهرة.. وحين يتعبان يفترشان الأرض ويختفيان بين سنابل القمح، يذوبان في قبلات محمومة وأحلام لاتنتهي>>[2].

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 250.

2_ المصدر نفسه ، ص 84.

يمكن القول إن عودة "زينة" بمخيلتها إلى مروج القمح في قريتها الصغيرة، تؤسس ردة فعل داخلي على ماض كئيب في ذلك المكان، ورغبة ملحة من "زينة" في تغيير ذلك الماضي، فلا يمكن الجزم بأن هذا المشهد قد يكون فاشلا، خاصة وأنه يحمل وهمية غير مستحيلة مقارنة بالحاضر، لأن "زينة" و"الطلياني" في وضعية محرجة بين رجال الأمن وصراخهم، لذلك لا يمكن فصل مسار التأويل المتعلق بماضي "زينة" عن المشهد الحالي أما إثبات انعكاسيته، فيرتبط بإعادة تحققه داخل النص السردي. والواقع أن ماضي "زينة" في تلك المروج ستغدو بنى سردية تحيل على مصير علاقة "زينة" بـ "الطلياني" على اعتبار أن التدرج في القراءة سيفضي إلى كون ارتباط علاقة "زينة" بـ "الطلياني" بماضي "زينة"، ومدى تلاحم اللذة والألم في علاقتهما معا <<...بيد أن في المسألة شيئا دقيقا عميقا لم تتمكن من فهمه، فقد كانت تأخذها في البداية سكرة ممزوجة برعدة كأنها في حالة شطح للذوبان في جسد عبد الناصر والانصهار الكلي فيه. جسده حقل مغناطيس بهي ينوم الحواس ويستنفرها في الآن نفسه. يذهب بالعقل فتتخدر الأعضاء كلها. يجعلها تشعر في آن واحد بألم لايطاق ولذة لا توصف. فتستسلم وترضخ. بيد أنها حالما تثوب إلى رشدها لا يبقى إلا ألم حاد مروع في أحشائها أسفل البطن، كأنها إبر غليظة تنخرها من الداخل وتحركها يد خفية تظل تحفر وتحفر ولا تتوقف>>[1].

ويمكن أن نتساءل ما إذاكان هذا التهيؤ " رأت لحظتها ماملأت به الأيام، لسنوات طوال، عينيها فألفته. لكنها رأت ذلك بعيون أخرى وهي تعدو في تلك الحقول مع "عبد الناصر" يحيل بدوره على تمني "زينة" تغيير الماضي بكلمة "ليت" وكأنها تقول لو كان "الطلياني" معي لقدم لي كل الحماية التي لم أجدها في ذلك المكان، خاصة وأن حادثة الاغتصاب التي وقعت لزينة في صغرها كانت قريبة من تلك المروج، وصاحب الفعلة

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 205.

يحمل رائحة القمح، فعادت بمخيلتها لذلك المكان مع "الطلياني" تتمنى أن يكون رفيقها بين مروج القمح.

فسياقا يظهر أن ما تتخيله "زينة" في تلك الحقول والمروج، ينبثق بشكل عام على مصيرها، حيث إن تأثير تلك الحقول على "زينة" يبعث في قرارتها سعادة تحبها منذ الصغر <<في موسم الحصاد، تعم رائحة السنابل والتراب المتيبس في الغرفة، كانت هذه الرائحة على عطونتها وقوتها تثير زينة. تظل تستنشقها لسبب لاتعرفه. ولم تحب في حياتها إلا هذه الرائحة...>>[1]. فتعلق "زينة" بهذه الرائحة يسبب لها شعورا بالارتياح، وهو الشعور نفسه الذي أحست به مع "الطلياني" وهو في وضعية الحامي لها، فعادت بها مخيلتها إلى ذلك المكان وتلك الرائحة.

مما يدل على أن هذا المقطع بنية سردية، إلى جانب بنى سردية أخرى، توسع سرديا المشاهد الجدارية، المرتبطة بعفوية أحلام "زينة"، بسبب هواجسها الآنية والماضية معا <<أنت لا تعرف شيئا عن أميرتك وما عانته من البرابرة>>[2]. تبرز أن هذا التصادي الاستعاري لاينبني على معرفة "زينة" مسبقا بمصيرها المحتوم وعلاقتها بـ "الطلياني" بل تؤشر إلى أنه يستمد انعكاسيته من جهل هذه الشخصية بنهايتها، ومن ثم فاكتفاء "زينة" باستسلامها لأحلامها قريب للسير في علاقة مصيرية مع "الطلياني"، ويدل على ذلك القبلات المحمومة والأحلام التي لاتنتهي. فهذا الاستسلام يفوت على "زينة" فرصة قراءة واضحة لمصيرها، لقد كانت في هيئة النائمة، وهو مايؤسس لنمط انعكاسي يقوم على التكثيف الرمزي للنهاية الحتمية، وهو ما يشير إليه ريكاردو" عند حديثه عن الانعكاسات في أسطورة أوديب.

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 109.

2_ المصدر نفسه ، ص 106.

المبحث الثاني: العبورات النصية:

يرى "ريكاردو" أن التعدد داخل وحدة النص، يخضع لعمليات توليدية تناظرية، تقيد تجزئة وتجمع عناصره تحت مبدأ موحد[1]

والحال أن "ريكاردو" يقسم العبورات التناظرية، حسب درجة الاختلاف أو الائتلاف التي يجمع المتواليات السردية، فيبرز أن التماثل الصغير الذي يوحد مجموعات متعددة يكون طرف التناظرات بينها قليلا، وما يلاحظ فيها هو التشابهات. بينما يرى أن التماثل الكبير، يكون فيه طرف التناظر بين مجموعاته النصية كبيرا، وما يلاحظ فيها هو الاختلافات. ومن ثم، يحدث التماثل الصغير المتماثلات، ويحدث التماثل الكبير المتغايرات.

أ_ العمليات التناظرية الصغرى في روايتي أوراق والطلياني:

يميز "ريكاردو" بين عبورين تناظرين صغيرين، يرتبط الأول بعبور فعلي، ويحدث بين متواليين متجاورتين، ويرتبط الثاني بعبور بالقوة، ويشد تماثليا متواليتين، تفصل بينهما متواليات أخرى. ويرى أن كليهما ينجز عمليات عبورية بسيطة تتمثل في التكرار، وتعدد المعاني، والجناس، والترادف التقاربي، وغير ذلك من عبورات نصية صغرى[2]

وتتيح العبورات التناظرية الصغرى إمكانية معاينة التعالقات الداخلية داخل النص السردي، وتستمد هذه العبورات أهميتها <<عند استهدافها الخيوط الدقيقة للمحكي–الإطار، من ضبط التقاطعات والتفريعات السردية، على اعتبار أنها تستطيع

1_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 88.

2_ ينظر: المرجع نفسه، ص 91، 92، 98.

جمع متواليات، يتم البحث، داخل المستوى الأدنى للتناظر الذي يجمعها، عن تماثلاتها الممكنة>>[1].

تكشف القراءة المتدرجة والمتأنية للمحكي، أن التوارد السردي الكثيف لجملة: الدوائر المالية، يحيلها كلمة محورية داخل المحكي الإطار، ذلك أنها تؤسس بؤرة نصية ينشد إليها شكل حركة الشخصيات، وتتفرع من خلالها المتواليات السردية.

على مستوى العبور الفعلي، تتشكل منذ بداية السرد، التفريعات عبر تكرار هذه الكلمة في المقاطع السردية التالية:

<<فالأخ الأصغر كان معارضا شرسا لسياسة الدوائر المالية العالمية، وعلى رأسها البنك العالمي وصندوق النقد الدولي. ويعتبر سياسة التكييف الهيكلي للاقتصاد التونسي الذي شارف على الإفلاس، على حد تعبيره، تدخلا إمبرياليا في القرار السيادي يمنع بناء اقتصاد وطني ويكرس نهج التبعية والاستعمار الجديد والعمالة والسياسة الليبرالية المتوحشة. كانت نقاشات بيزنطية لم يتمكن فيها طالب الحقوق من إقناع الخبير الاقتصادي. وبالمقابل عجز الجامعي المدافع عن اقتصاد السوق عن الحد من فورة الشاب المفعم بقيم الثورات الاشتراكية وبم التهمه من الكتب الحمراء. وعادة ماتنتهي المناقشة باتهام الطالب بالتطرف اليساري القائم على الجهل بقوانين الاقتصاد، واتهام رجل الاقتصاد بأنه لا يعرف رأس المال لكارل ماركس ...>>[2].

1_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة ، ص 118.

2_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 16.

يقتضي الأمر هنا، ربط جملة الدوائر المالية بتطور النقاش بين الأخوين "عبد الناصر"و "صلاح الدين"، فالنقاش حول مسألة الدوائر المالية توضح الدائرة الكلية التي يعيش فيها كل من الأخوين بصفة خاصة، ومايعيشه الوطن/ تونس بصفة عامة.

فهذه الدوائر المالية كشفت بالنزوع المبدئي حرارة النقاش بين الأخوين، في تشظي البنية السردية، حيث إن اشتغاله المتعدد في عدة مقاطع من النص السردي، يعتبر كلازمة، يسرع التفريع السردي إلى مكونات يربط بينها فعل التفكير، على الرغم من أن لفظ الدوائر تحيل إلى فعل الحركة، إلا أن ارتباط هذه الدوائر بالأموال وبالاقتصاد العالمي، جعل حركة هذه الدوائر تسرع حلقة النقاش المتقاطعة بين (الاقتصاد/ الليبرالية/ الإمبريالية/ الماركسية/ الإشتراكية/ القانون/ الدولية/ الإقليمية/ السياسة/ المؤشرات...).

فكل هذه المصطلحات فلسفية واقتصادية، تفعل حركة التفكير في نظام الدولة ومدى تأثرها بالنظام العالمي، وهنا تظهر شخصية كل من الأخوين "عبد الناصر" و"صلاح الدين" ويتضح تماما هدوء الأخ الأكبر "صلاح الدين" وتوتر وعصبية الأخ الأصغر "عبد الناصر"، ومدى إعجاب كل منهما بشخصية أخيه <<وكم كان عبد الناصر يعجب بدفاع أخيه عنه حين يرد على أبيه>>[1] ، ولكن هذا النقاش لم يبق بين الأخوين بل امتد إلى كامل الأسرة ليخلق فجوة بين "عبد الناصر" وعائلته.

<<وفي غفلة من الجميع بدأ النقاش يحتد بين عبد الناصر وصلاح الدين حول الوضع السياسي أو الاقتصادي أو شئ من هذا القبيل، تعالى صوت عبد الناصر، رغم محافظة صلاح الدين على هدوئه. خرج الأب إلى وسط الدار بعد أن صلى العشاء، كان الجميع

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 17.

ينصت إلى الأخوين ولا أحد على الأرجح فهم شيئا عدا توتر عبد الناصر. صرخ سي محمود في وجه ابنه الأصغر:

_ "متى ستكف عن وقاحتك وأنت تتحدث إلى سيدك خوك؟"

أجاب عبد الناصر منفعلا:

_ "ليس لي سيد ولست عبدا لأحد. لقد تركت أخلاق العبيد لكم"

_ "اخرس يا كلب".

قالها الأب ويداه ترتعشان ويهم يضرب الفتى الوقح. نهض عبد الناصر بعد هذه الإهانة على مسمع من الجميع. أمسكه صلاح الدين من يده وهو يتمنع ويتفلت. هدأ من روعه...>>[1].

هكذا انتقل الحديث من هيمنة الدوائر المالية العالمية، إلى هيمنة "عبد الناصر" على حلبة النقاش بالصراخ، ولكن والده سرعان ماحتد غضبا ليزيد المسافة بينه وبين ابنه المشاكس أكثر مما كانت عليه.

لم يخلق "عبد الناصر" بنقاشه حول موضوع الدوائر المالية فجوة بينه وبين أسرته فحسب، بل انتقل بنقاشه هذا إلى أروقة الجامعة والساحات العامة، والإجتماعات بين الطلبة، ليكشف عن مساعي الحكومة الجديدة ودورها في إنعاش الاقتصاد التونسي أو الرضوخ للعمالة الخارجية بأوروبا.

<<كان الاحتقان قد بلغ أشده. حالة من الفوضى عمت الجامعة. ظهر مشروع وزير التعليم العالي ابن ضياء الذي كان يعني بالنسبة إلى الطلبة تخلي الدولة عن تمويل

1_ شكري المبخوت: الطلياني ، ص 17، 18.

الجامعة في إطار سياسة التعديل الهيكلي المفروضة من البنك العالمي، وصندوق النقد الدولي. أصبح المجال خصبا ليبرهن الماركسيون اللينينيون على تبعية النظام للدوائر المالية العالمية، وتوجهه اللاوطني واللاشعبي، والعودة القوية لليبرالية الاقتصادية المتوحشة كما كان يحلو لعبد الناصر أن يعبر في الاجتماعات العامة>>[1].

لم يكتف "عبد الناصر" من كثافة تحليله للدوائر العالمية وصندوق النقد الدولي، لقد بات هذا النقاش مهيمنا عليه في كل مكان يذهب إليه، أو يجد فرصة يمهد فيها للموضوع، بل إنه استبدل الدوائر المالية، بالدوائر الإمبريالية في نقاشه مع صديقه الصحفي، حول وضعية الجماعات الإسلامية في ظل نظام "بن علي" في تونس، وإظهار مدى عداوته لهذه الجماعات وعدم موافقته على تطرفهم، وعلى وجهة نظرهم وتدخلهم في السياسة العامة لتونس، خاصة وأنهم يشكلون تهديدا على النظام الإقتصادي.

<<طفق عبد الناصر يحلل ظاهرة الإسلاميين من زاوية نظره المادية التاريخية. اعتبرهم كما كان يعتبرهم في الجامعة، نتاجا لنمط الإنتاج شبه الإقطاعي شبه الرأسمالي وعجز الدولة الوطنية عن مقاومة الفقر ورضوخها لهيمنة رأس المال العالمي والدوائر الإمبريالية>>[2].

بناء على ذلك، يحدث قياس لإنتاج التماثل عبر دلالة الدوائر المالية، وعلاقتها بدائرة الحياة عند "الطلياني"، ويتطابق ذلك بشكل عام، مع العناوين الفرعية للنص السردي، حيث إن حياة "الطلياني" تدور في دائرة مغلقة بدأت من (الزقاق الأخير) وهو نهاية الحكاية، إلى (رأس الدرب) وهو الوصول إلى البداية بعد النهاية، وفي هذه الدائرة طريق طويل يتمثل في (شعاب الذكريات) هنا لم يتحرر الطلياني من سيطرة العائلة

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 80.

2_ المصدر نفسه ، ص 208.

وبقي يدور في هيمنتها حتى تحرر منها، ثم يبدأ حياة جديدة مع زوجته "زينة" فكانت هي (المنعرج) وبعدها دخل (رواق الوجع والألم) معها، ليسقط في (منحدرات) توصله إلى(مسالك موحشة) ليجد نفسه في (السكة المقفلة) وبعدها يفترق مع زوجته في (مفترق الطرق) وبعدها يسير في (دروب ملتوية) ليدخل في (المضيق) ويصل إلى (الزقاق الأخير) وهنا تنتهي دائرة حياة "الطلياني"، وهي أشبه بالدوائر المالية أو الدوائر الإمبريالية كما يسميها، فهذه الدوائر تتحكم في حياة الشعوب وتسير بها بنفس الدائرة الملتوية التي أوصلت "الطلياني" إلى رأس الدرب بعد رحلة شاقة ومريرة.

وفي مستوى آخر من العبورات بالقوة، يعكس تكرار كلمة التعبير_ في رواية (أوراق)_ في عدد كبير من المتواليات السردية، النزوع إلى إشكالية التعبير لدى الكتاب والنقاد العرب بشكل عام؛ ذلك أن استعمالها بخصوص الكتابة والتعبير لدى "إدريس" يربط بين محكيات عديدة، لاتمثل تجربة التعبير سوى تكثيفا لتجربتها الواسعة في الساحة العربية بصفة عامة، وهنا تبسط بعض التفريعات السردية التي تتفاوت بينها، أحيانا معاني كلمة (التعبير):

<<ما يهمنا من أمر إدريس أن التعبير كان بالنسبة إليه محاولة شاقة ومضنية لينغمس ويذوب. نراه في زمن لاحق يلهث وراء الهدف. يتأمل يتصور يتخيل يتذكر... عملية مستمرة... يجاهد ولا يصل.

_ فيضمحل.

_ من الإرهاق والأسف والندم، قبل وبعد، من التردد والحيرة أمام قالب التعبير. شاب في الثامنة عشرة يتمثل حالة نفسه قبل خمس سنوات. لكن الفارق الزمني لم يكن فارغا. نما فيه عقله، تغير ذهنه، بواسطة التربية والتهذيب، هنا أصل التصور التمثل>>[1].

<<ينظر التلميذ المتأدب إلى نفسه ومحيطه من خلال الأنماط – التماثيل المحفوظة في ذاكرته. بها– وربما بها وحدها– يتحدد موقفه من الحياة، أي التعبير عنها. قد يبدع فيما بعد شكلا جيدا، عاما أو خاصا، مقبولا أو مرفوضا، لكن البدء، الدفعة الأولى في الانسلاخ عن المحيط الطبيعي الإجتماعي العائلي، في تجسيد مواقف محفوظة...

_ كل طفل أديب بالقوة؟

_ إذا تهذب... التهذيب ليس التدريب والتأهيل. يتدرب المرء على التجارة والخياطة، يتعلم الفقه أو الطب، يبرع في الرياضيات ولا ينسلح عن عوائده. يتأدب عندما يكتسب وسائل تعبيرية وعندما لا تجد هذه مايعاكسها من قيم موروثة. عند إدريس لا نرى أثرا لأي حاجز مجتمعي. لذلك اكتسح الموقف الأدبي ذهنه وفؤاده. وإذا مابدت قيم مجتمعية مناهضة لإرادة التعبير فإنها تظهر أيضا بمظهر أدبي عادي...>>[2].

<<هذا ما لا أتصوره إلا بصعوبة. التعبير تصوير الذات في ممانعتها للأشياء في التحرر منها والإستعلاء عنها. ومفهوم الذات، كأصل الأحداث، لم يتبلور وينطفئ إلا لدى الرومنسيين. قد تقول: والأدب الكلاسيكي؟ والواقعي؟ أرى فيهما خضوعا وانقيادا لا أرى فيهما ذاتا. أرى فيهما درابة. حرفة، ثقافة، لا أرى فيهما تعبيرا...>>[3].

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 27.

2_ المصدر نفسه، ص 27، 28.

3_ المصدر نفسه، ص 28.

<<أقول إن التعبير في الكتابة هاجس رومنسي وما سواه صناعة. التهذيب عملية واحدة في الظاهر، في كل زمن وفي كل بقعة من بقع الأرض، ولكن قد يهدف إلى إحياء الذات، وقد يهدف إلى قتلها. لو جاز لي لقلت: التمثل موجود في كلا الحالتين لكن الفرق بين المتمثل به والمتمثل عليه...>>[1].

<<لا تعبير في غياب ذات تجاهد الواقع>>[2].

<<لا يستطيع أن يصور الواقع بوسائل الواقع إذا عزم على ولوج مجال التعبير>>[3].

<<يستلزم التعبير وجود محرك، وهذا المحرك بمجرد وجوده يغير الواقع؛ لأنه لا يوجد إلا بسبب التهذيب الذي يفرض على الوعي أنماطا خارجية>>[4].

<<لكن هذا المعطى الموضوعي، المعروف لدى القارئ الناقد، مجهول إلى حد وضروري أن يبقى كذلك، عند إدريس. لو وعاه وعيا صافيا لربما انحصرت فيه رغبة التعبير. دفع إدريس دفعا إلى التعبير. فوجد تحت تصرفه أنماطا زودته بها اللغة التي يتعلمها...>>[5].

<<لم يرض بالقدر. ندم على ما حصل، وود لو استطاع أن يجتث قدرته على التجاوب أن ينزع آثار التأديب والتثقيف من ذهنه وقلبه، ثم فيما بعد تحرر، أو حاول أن يتحرر من الرومنسية...>>[6].

1_ عبد الله العروي: أوراق ، ص ص 28، 29.
2_ المصدر نفسه، ص 29.
3_ المصدر نفسه، ص 29.
4_ المصدر نفسه ، ص 32.
5_ المصدر نفسه ، ص 32.
6_ المصدر نفسه، ص 33.

يظهر من خلال هذه المقاطع الترادف التقريبي <<لمعالجة نمط آخر من العبورات التناظرية الصغرى؛ وهو أداة تحليلية ترصد، التشابهات بين المتواليات السردية>>[1].

يماثل الترادف التقريبي بين أكثر من طرفين، فيشكل نسيجا تشبيهيا يستدعي قراءة تأويلية وموائمة للكشف، عبر عملية العبور، فتتحقق هنا العملية التناظرية الصغرى عبر التقارب والمقارنة بين ثلاث صور تتراتب وفق علاقة تركيبية، نؤشر لها بما يلي:

ترسيمة: التعبير ← التأديب ← التمثل

فالمقصود من هذه التراتبية أن التجربة الإبداعية لـ "إدريس" المتمثلة في التعبير كانت مقتصرة على التقليد لنماذج وقوالب جاهزة، فنما عقله مع الزمن، وتطور تفكيره بواسطة التربية، وهذا مايسمى التأديب أو التهذيب أو التثقيف، فيعبر عن مواقف حدثت في حياته، يتحدد موقفه من الحياة من خلال أنماط وتماثيل محفورة في ذاكرته وهذا مايسمى بالتمثل.

لكن إشكالية التعبير التي تجسدها هذه الثلاثية؛ تتمثل في دعوة "عبد الله العروي" إلى اكتساب أشكال تعبيرية جديدة بدلا من اجترار أنماط وأشكال تعبيرية وقف عليها الأدباء سابقا، وهذا التطور للأشكال التعبيرية لا يتأتى إلا بالتدريب، وتنمية مهارة التعبير مع مرور الزمن <<... الأدب في نظر جميع هؤلاء النقاد المنتمين، صناعة لا تتقن إلا بعد سنين طويلة من التدريب، لكن بما أنها صناعة، ذات قواعد قارة صالحة لكل زمان ومكان، متى امتلك المتأدب ناصيتها أبدع عملا متكاملا يعبر تعبيرا صادقا عن الواقع المجتمعي. يصح هذا الكلام لو أن الأشكال التعبيرية قارة بالفعل. أما إذا كانت خاضعة لتغيرات التاريخ. إذا اتضح أن كل شئ بصفته شكلا – أكان رواية أو قصة

1_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 122.

أو مسرحية– يحتوي على مضمون تاريخي وطبقي معين، لم تعد هناك أي ضمانة على صدق وأمانة التعبير. يعود الشكل الأدبي نفسه أمانة للتحريف والتشويه...>>[1].

ب_ الترادف التقريبي في رواية المطر يكتب سيرته:

يساهم هذا التناظر الصغير في معارضة تشظية النص؛ من خلال خلقه انزلاقات نصية تعيد تجميع مجموعات سردية متناثرة[2]. ويمكن أن نعتبر الموسيقى من أهم المحاور التماثلية لهذا النمط من العبور، لأن اسقاط تفاصيله الموسيقية وصفاته على الذات الداخلية، يفرز حضورا كثيفا لمتواليات سردية تتفرع من خلاله. والحال أن مبرر هذا العبور نجده في صوت مباشر يشي بأحاسيس تتناغم مع الموسيقى الجزائرية، التي يعزفها "الشيخ فرحات" على آلة الكلافسان، وتتولد دلالتها <<... وهو يدندن توشية الغريب. حين انتصف النهار أو كاد، تصاعدت نغمات موسيقية شيئا فشيئا. ما كان فيها أي ترابط فيما بينها. الشيخ فرحات هو الذي راح يعزف على آلة الكلافسان...>>[3] .

فهذه الموسيقى الحاضرة بقوة، والتي تتجسد في عناصر داخلية متعددة، وهو ما سنبرزه من خلال هذه النماذج التي تربط الأجزاء النصية عبر العملية التناظرية:

<<أبصرت به عام 1941 في كونسر فاتوار باريس يؤدي بعض ألحان "برليوز"و "بيزي" على آلة الكلافسان. كان في غاية التمكن من تلك المعزوفات. صفق له زملاؤه الطلبة وكذلك الأساتذة. أما فاليريان فإنها انتشت أيما انتشاء وهي تحدق في تقاطيع وجهه>>[4].

1_ عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 233.

2_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 195.

3_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 382.

4_المصدر نفسه: ص 123.

<<دعوته بالأمس إلى الإنصات لمعزوفة "البحر" لكلود دوبيسي. لا يبدو عليه أنه تذوقها. قال لي:

_ الجمل النغمية في هذه المعزوفة يصعب حفظها عن ظهر قلب. إنني أفضل توشية من التوشيات الجزائرية.

ومضى يعزف على آلة الماندول مقطوعة يقال لها "توشية الغريب". استحسنت عزفه ووعدته بأن أؤدي بنفسي مقطوعته هذه على آلة الكلافسان. وحركت مشاعره حين قلت له إنني سأكلف فاليريان بعزفها. أشرقت عيناه فرحا حين سمع كلماتي>>[1].

<<سألت أختي فاليريان ما إذا كانت تريد التنزه مع خطيبها. الرد جاءني من خطيبها حين هز رأسه إشارة النفي دون أن يتحرك من فراشه. عندئذ، أقدمت مع فرحات على زحزحة سريره نحو النافذة الواسعة المطلة على الأفق البحري. وتركت فاليريان منهمكة على آلة الكلافسان تؤدي له بعض ألحان يوهان سباستيان باخ>>[2].

<<في الطريق إلى تيبازا، ظل فرحات صامتا. من عادته أن يرسل صوته بالغناء الشعبي الجزائري. أدركت من صمته أنه تمنى أن تكون فاليريان في صحبتنا. هذا الحب الجارف الذي يطغى عليه لا أعرف كيف أتعامل معه. هو يضنني أنني لا أدرك شيئا مما يعتمل في جوانحه من مشاعر حيال أختي>>[3].

<<شقيقتي فاليريان مهووسة بالموسيقى، وهي تفكر في أن تكون عازفة عالمية على آلة الكلافسان. قالت لي غير مرة:

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 124.

2_ المصدر نفسه، ص 125.

3_ المصدر نفسه، ص 126.

ـ لا أريد أن أكون في مستوى العازفة "واندا لاندوسكا".

أنا أرى أن الحاجة الوحيدة التي تجمعها بهذه العازفة إنما هي رهافتها الجسدية>>[1]

<<ماذا يا بليز، لو أسمعتنا مقطوعة البحر لكلود دوبيسي؟

ووضعت الأسطوانة في مكانها من الآلة، فانطلقت المعزوفة مبهمة غامضة. فرحات يقول لي كلما أنصت للحركة الأولى من هذا القصيد السمفوني:

جملها النغمية صعبة علي. أنا لم أفهمها بعد، ومعنى ذلك أنني لم أتذوقها. أنا مازلت أفضل "توشية الغريب"، تلك التي أعزفها على آلة المندول. سيجئ وقت أكرس فيه جهدي لتعلم العزف على آلة الكلافسان. سوف تطلع على أمر عجب، يا بليز، يوم أتمكن من العزف على هذه الآلة>>[2]

يتضح أن التقارب المفهوماتي للكلمات التالية: توشية الغريب، معزوفة البحر لكلود دوبيسي، آلة الكلافسان، العزف، العزفة، السمفوني، الغناء الشعبي، الجمل النغمية الألحان، ... تحيل كلها على التنوع الموسيقي، وعلى ارتباط الحياة بالموسيقى، ولم تكن لتتحقق معابر نصية لو لم يسندها النص، أيضا، إلى الموسيقى في عدد ضخم من المتواليات السردية. ومن ثم، فهذا الترادف التقريبي يساهم في توسيع الحقل الدلالي لموضوعة الغناء، ويمظهر حالة الحزن والفرح المرافقة لأنواع الموسيقى.

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 128.

2_ المصدر نفسه ، ص 146.

ج_ العمليات التناظرية الكبرى في رواية المطر يكتب سيرته:

يرى "ريكاردو" أن العمليات النصية تجمع بين متواليات متجاورة أو منفصلة، باعتبارها متغايرات بعضها لبعض، وتحيل على الشيء ذاته. ويميز بين علاقتين تناظريتين:

1_ التنافس الداخلي:

يرتبط بتصارع متغايرتين أو أكثر على الإحالة على الواقع؛ ويكون إما تنافسيا حادا بين متغايرات متجاورة، أو تنافسا خفيا بين متغايرات متناثرة داخل المحكي، وفي الحالتين، يرى ريكاردو أن القصة المتخيلة تستحيل كلها متغايرات. ومن ثم، ينزع المحكي إلى التوالد كتوال من التنظيمات التي تعرض عناصر النص وانتظاماتها.[1]

2_ التنافس الخارجي:

يشير "ريكاردو"، في هذا الصدد، أنه يحدث أن يشغل محكي واحد عدة كتب، لا بمعنى أنه يمتد داخل عدة أجزاء، إنما بتناوله، بطرق مختلفة، محكيا واحدا داخل كتب عديدة ولكن مايهمه أكثر، هو أن تحضر محكيات عديدة، بشكل متداخل أو متراكب، داخل كتاب واحد؛ وهنا يتصارع كل محكي لأجل الاستئثار بفضاء هذا الكتاب، كي يتبلور محكيا أساسيا يحيل المحكيات الأخرى تابعة له.[2]

وفي رواية (المطر يكتب سيرته) تظهر أنماط التماثل الكبير، التي تدفع محكيات متعددة إلى التنافس حول الإحالة على الواقع المرجعي، ويتعلق الأمر بتنافسية داخلية تحدث بين المحكيات، عندما يحاول كل محكي الإستئثار بثوابت الزمن والمكان

1_ ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 108.

2_ ينظر المرجع نفسه، ص 113.

والشخصيات أو المواضيع، كي يفرض سيطرته النصية، ويحيل المحكيات الأخرى تابعة له.

الواقع أن النص السردي: (المطر يكتب سيرته) يحرك مجموعة من المحكيات بناء على تجميع أحداث متنوعة تحت ثابت واحد: هو المكان؛ مما يجعل تعدد المحكيات يرتبط بتعدد الأسماء التي عنونت بها الأقسام السردية. المرتبطة بالمكان الواحد، وبما أن هذه المحكيات تتقاطع وتتداخل فيما بينها، فإن تنافسيتها، تستهدف، أساسا استحواذها على تقاسم شخصيات أخرى البطولة مع الشخصية الرئيسة.

تتأطر المحيات الصغرى، بشكل عام، بين ثلاث أشخاص (فرحات، فاليريان، بليز) ويشكل اسما اثنين منها عنوانين لجزءين سرديين. بيد أن لكل شخصية علاقة خاصة بمكان واحد هو الفيلا المجاورة لشاطئ سيدي فرج في الجزائر، والتي تحمل اسم المطر إلا أن تنافس هذه الشخصيات في أماكن تواجدها، يعقد عملية قياس مستوى تنافس المحكيات حول المكان، حيث إن الإسهاب في الحديث عن شخصية واحدة، وانتشار محكي واحد حول شخصيات متعددة، يخلقان وضعية تنافس مباشر وآخر غير مباشر لاتفرز بدقة وصفا دقيقا لشخصية واحدة.

ضمن التنافس المباشر، تتصارع حول فيلا المطر، بصفتها مكان انطلاق السرد ومكان انتهائه، محكيات الشخصيات التالية (فرحات، بليز، فاليريان، أورليان، والد بليز السمسار، محمود، نسيم، أخت فرحات)، إلا أن بعضها لم يكن حاضرا بشكل مباشر في القصة، ولا يقوي تنافسيته إلا بالإرتماء، عبر الاسترجاعات الزمنية الخارجية، داخل ذاكرة المكان. وإذا كان التنافس المباشر شديدا حول مكان الفيلا في الجزائر، فإنه في مكان فرنسا وإيطاليا شبه منعدم، لكونهما مكانين يحتضنان تباعا محكي (فرحات، وبليز فاليريان، وأورليان) فقط.

أما التنافس غير المباشر، فإنه يتيح لمحكيات صغرى إمكانية الامتداد داخل أماكن أخرى، انطلاقا من مكان توجد به بالفعل، هكذا يمتد محكي (فرحات، ونسيم، ومحمود) داخل مكان الفيلا في فترة التسعينات ويناوش محكي (بليز، وفرحات) في فترة الثلاثينيات، سيطرة محكي (فرحات، ونسيم، ومحمود) على مكان الفيلا، لأن الاسترجاع الزمني والتداخل السردي يعقد عملية تنافس المحكيات حول المكان.

ومن جهة التقاطع عند ثابت الزمن، يمكن أن نستثمر حصيلة التحليل في محور الزمن الحكائي، للقول إن تنافسية المحكيات، في هذا الصدد تقاس بحجم انتشارها داخل المدة الزمنية المشتركة بينها؛ مما يعني أنه بقدر مايستنفد محكي من هذه المدة، بقدر ماتتقوى تنافسيته. ولا شك أن محكي "فرحات" بانتشاره الزمني الواسع، يهيمن على الجزء الكبير من ثابت الزمن <<فرغم ما يمكن أن يتيحه التداخل السردي من إمكانيات للمحكيات الضيقة الانتشار، ضمن منطق التجاور، كي توسع دوائرها الزمنية>>[1]. فمحكي "فرحات" باحتفاظه بامتيازات التجاور واستثماره لإمكانات التداخل، يحضر بقوة داخل النص السردي، فالمحكي –الإطار المعنون بـ "فرحات" يحمل نفس اسم الشخصية المحورية لا شك أن محكيه ينطلق بدوره من هذه النقطة السردية؛ وهو تزامن أيضا يصل إلى نقطة النهاية في نهاية السرد، حيث ينغلق المحكي–الإطار عند نهاية المسار السردي لشخصية "فرحات" فكانت نهاية الحزن تتزامن مع نهاية القصة <<شيء من العذاب، والكثير الكثير من السعادة والهناء، هكذا ينبغي أن تكون عليه أحوالنا من الآن فصاعدا>>[2] .

وبين البداية والنهاية، يتولد محكي "فرحات" ضمن بنى سردية، تدور في محور واحد يجسد دائرة المكان وهو الفيلا <<خاله فرحات لا يكاد يغادر الفيلا إلى مكان آخر اللهم

1_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 125.

2_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 382.

إلا لكي ينزل إلى شاطئ البحر على سبيل الترويح عن نفسه...>>[1]. ويتساوق هذا التوسع السردي مع انتاج خطابات تقييمية تميز مكانة الفيلا وأهميتها.

فرغم استحواذ محكي "فرحات" على جزء مهم من المكان والزمن، فإن إرغامات نصية كثيرة تجعله، فقط، محكيا يفوق محيات أخرى بحجم انتشاره السردي.

نستنتج بشكل عام أن الكتابة السردية في المحكيات الثلاث، تحاول خلخلة الشكل السردي التقليدي، وذلك بخلق النص السردي سبل لملمة شظاياه، عبر خلق مسالك التعالق الداخلي؛ فرغم تعدد المحكيات، وصراعها داخل المحكي _ الإطار، تعمل الانعكاسات الداخلية على ضبط تقاطعها عند مقاطع سردية تكثف نهاياتها. كما تستثير العمليات التناظرية علاقات التماثل بين متوالياتها السردية، سواء من حيث رصد إحالتها على الواقع المرجعي، أو من حيث رصد الرحم النص الذي تتفرع عنه مختلف تجليات النص السردي.

وكذلك ستكشف المقاربة التالية خصوصية النسيج الحكائي في حلته اللغوية المتعددة، والتي يتميز بها التجريب الروائي، فلا تجريب بدون تهجين لغوي.

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 32.

الفصل الرابع

الفصل الرابع: التهجين البارودي للملفوظ الروائي.

المبحث الأول: اللغة السردية.

أ_ تشظي الصراع والالتباس اللغوي في رواية الطلياني .

ب_ التعدد اللغوي في رواية (أوراق) لعبد الله العروي.

المبحث الثاني: اليوميات.

أ_ خطاب اليوميات في رواية المطر يكتب سيرته.

ب_ الخصائص الخطابية والأسلوبية في يوميات أوراق.

المبحث الثالث: السينما.

أ_ بين الذاكرة والسينما الفرنسية في رواية المطر يكتب سيرته.

ب_ نوستالجيا الذاكرة في رواية المطر يكتب سيرته.

يعتبر التعدد اللغوي من أهم آليات التجريب، لأنه تعدد لغوي لمختلف الأصوات السردية وتتصارع فيه مستويات متعددة الأشكال والأصناف من شخصيات وثقافات متنوعة، بل إن التعدد اللغوي في حد ذاته تهجينا، وهو مايسمى بالتهجين اللغوي فيعرف "**ميخائيل باختين**" التهجين بقوله << هو المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي أو بهما معا>>[1].

فما يميز التهجين هو انفتاحه على تعدد لغوي في ملفوظ واحد، أي أنه يقوم بعمل التركيب الأدبي المتعدد اللغات، ليثير جدلا واضحا في النص، ويثور بالتالي على الأشكال القديمة.

وبطبيعة الحال فإن "باختين" في كتابه (تحليل الخطاب) يميز بين أنواع التهجين أو ما يسميه أيضا بالتنضيد << ويقصد به التنضيد المهني للغة (بالمعنى الواسع؛ لغة المحامي، والطبيب، والتاجر، والسياسي، والمعلم، ...)>> [2]. وأيضا يذكر نوعا آخر من التنضيد << ويكون محددا عن طريق الأجهزة العضوية النوعية للأجناس التعبيرية فأمثال هذه الملامح، أو تلك من اللغة (القاموسية، الدلالية، التركيبية) أو غيرها يكون وثيقة الالتحام بالنوايا وبالنسق العام للتنبير المتصل بهذه أو بتلك الأجناس؛ الخطابية الصحفية، الأدبية–الدنيا(الرواية المسلسلة) والأجناس المتنوعة للأدب الكبير>>[3].

---

[1] _ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ط 1، 1987م، ص 94.

[2] _المرجع نفسه، ص 61.

[3] _ المرجع نفسه، ص 61.

المبحث الأول: اللغة السردية:

يهتم التجريب الروائي بقضايا اللغة السردية، لكونها تندرج في صيرورة تحطيم القوالب السردية التقليدية، والتركيز على جانبها الشكلي، سيتيح إمكانية الاستجابة لتوجه المقاربة في ملاحقتها لتمثلات الكتابة السردية الجديدة. لذلك يمكننا أن نلامس اشتغال اللغة السردية من خلال التوقف عند بعض مستوياتها التخطيبية، سواء من حيث الصياغة المعجمية، أو الصياغة التركيبية وترتبط، عموما بلغة السارد الأول، بصفتها اللغة السردية المهيمنة، والمؤطرة للأصوات السردية الأخرى.

والواقع أنها تتأرجح بين لغة مقتصدة ومقتضبة، وبين لغة تحليلية تتماهى مع لغة الشخصيات، مما يجعلها تخضع لتلونات الرؤية السردية وتنوع الصيغ الخطابية.[1]

فاللغة من حيث وظيفتها التواصلية تبين هوية الفرد، واجتماعيته وتعطي للنص الأدبي خصوصيته وحداثته؛ لأن اللغة تحضر في الرواية <<بما هي منبع لتحرر المخيلة من قيود النظرة التقليدية للغة>>[2]. وهذا يعني أن حداثة اللغة في الرواية المغاربية من حيث اشتغالها مرتبط بخصوصيتها وتجريبيتها.

<<فالتشخيص الأدبي للغة يأخذ مياسم بحث باللغة، وفيها لإغنائها وتطويعها كي تحتضن الأسئلة المتناسلة، تلك التي يتداخل فيها الذاتي بالجماعي، والخصوصي بالكوني، والتراثي بالحداثي، والمعيش بالمستعاد، والتاريخي باليومي، والواقعي بالعجائبي.

هذا البحث يغلب عليه طابع التجريب>>[3].

1_ ينظر: عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، ص 87.

2_ عبد الحميد عقار: تحولات اللغة والخطاب، ص 82.

3_ المرجع نفسه، ص 83.

فالوعي التجريبي للغة هو بداية لتأسيس أشكال لغوية لم تكتمل بعد، لأنها لم تتحرر من الأشكال اللغوية القديمة فهو في حالة تماس بين الماضي والحاضر، وهو تأصيل لجنس حواري، يظهر فيه التداخل بين أشكال تعبيرية متعددة.

انفتحت نصوص **(أوراق، الطلياني، المطر يكتب سيرته)** على أجناس أدبية متنوعة، فنجد أن <<قضايا اللغة الروائية المعاصرة تمثل بالنسبة للعروي موضوع اهتمامه مافتيء يزداد وضوحا وعمقا، فمنذ كتابه " الإيديولوجيا العربية المعاصرة" سبق له أن ناقش إشكالية الأدب والتعبير وبالأخص إشكالية اللغة الروائية، فقد لاحظ آنئذ افتقار الرواية العربية إلى التعدد اللغوي واعتمادها في أحسن الأحوال على لغتين ثانيتهما؛ هي لغة التشخيص، غير منتظمة الحضور. ويكشف مضمون هذه الملاحظة أن لغة الرواية العربية تتسم بالتجريد والرتابة >> [1]. فهذا وحده مأزق يحد من مقروئيتها وتداولها والسبب هو تجردها من اللغة والخيال، لذلك فإن الرواية من منظور العروي <<تعنى بقضايا التعبير وتحديدا بقضايا اللغة... فالروائي الذي لا يهتم باللغة ليس بقاص، قضية اللغة أساسية ... فاللغة هي عالم الفنان>> [2] . بيد أن المتأمل الدائم في ثنايا الواقع وماهيات الأشياء، والقضايا الوطنية والسياسية والتأخر التاريخي العربي، يكاد لا يفصل هذا التعدد اللغوي عن السياق الإيديولوجي الذي كان محور الخطاب، فالخطاب شكل من أشكال الإيديولوجيا وهو شكل يتم عبر قناة اللغة والأداء اللغوي وبكيفيات هذا الأداء في

[1] _ عبد الحميد عقار: تحولات اللغة والخطاب ، ص 34.

[2] _ المرجع نفسه ، ص 35.

الكلام وفي الكتابة << تتحصل الكلمات على معانيها من خلال المواقف الإيديولوجية>>[1].

ذلك أن السياق الذي اتجهت إليه دراسة الخطاب << يصبغ الكلمات والتعابير بصبغة الموقف الناشئ أساسا عن الصراع الطبقي أو صراع الإيديولوجيات، داخل الطبقة الواحدة وبين الطبقات الأخرى، وبالتالي تتجلى الإيديولوجيا عبر شبكة الأداء اللغوي وتتشكل في الخطابات عن طريق المعارضة والصراع >> [2].

ولأهمية الإشارة إلى ما للكتابة الأدبية من مسؤولية في توظيف اللغة كقناة حاملة للإيديولوجيا، من خلال خصائصها ومميزاتها في تشكيل النص وتشكيل الخطاب. وعلى حد قول "هيدغر" << اللغة هي مثوى الوجود وهي السبيل الوحيد للمرء في اكتشاف العالم حوله، إذ لا رابط له بالوجود دونها (...) فهي نمط من التذهن الذي يطبع في الذات منذ أول اتصال للمرء بها >>[3].

ولعل انفتاح خطاب هذه النصوص؛ هو مايفسر علاقة اللغة بالواقع المغاربي ومحاولة اكتشافه بسلبياته وايجابياته، وهو مايتيح احتوائها على أشكال تعبيرية تقوم على السرد، أو غيره كجنس اليوميات والرسائل والسير والتراجم والسيرة الذاتية، وهو مايفسر التوظيف النبيه لآليات متعددة غدت من تقنيات الرواية وجزءا من نسيجها وآليات كتابتها، حيث نجد أسلوب السرد على مستوى الكتابة والصياغة ينصهر في أسلوب التذويت خاصة عند إقحام الروائي بعض تفاصيل حياته الشخصية واستعماله اللغة

---

[1] _ السعيد عموري: الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، دراسة نقدية أيديولوجية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف أ.د الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012، 2013م، ص 45.

[2] _المرجع نفسه، ص 64

[3] _ المرجع نفسه، ص 62.

العامية المتداولة، ولغة التهجين، والتضمين، وغيرها من تعددية لغوية عمادها التجريب ومقصدها غايات بنائية ودلالية تعمل على تثوير الخطاب الروائي، الذي يبقى منفتحا على استيعاب وامتصاص آليات الأجناس الأدبية والفنية في آن معا.

يرى "باختين" أن << اللغة، باعتبارها دلائل مركبة في نسق معين، هي في الوقت نفسه إيديولوجيا، كما أنها بالضرورة تجسيد مادي للتواصل الاجتماعي>>[1]. معنى ذلك أن كل ماهو إيديولوجي هو علامة، وبدون علامات لا وجود للإيديولوجيا << فميدان الإيديولوجيا يتوافق كليا مع ميدن العلامات، وكل ماهو ايديولوجي يملك قيمة سيميائية والمكان الحقيقي للايديولوجيا ليس في الوعي الفردي، بل في هذه المادة الاجتماعية المخصوصة للعلامات التي يبتدعها الإنسان، وتكمن خصوصيتها بالضبط في كونها تتموقع بين أفراد منظمين، وفي كونها وسيلتهم للتواصل>>[2].

ولما كانت الرواية تتوافر على مزيج من اللغات وعلى أكثر من نسق لغوي، فقد <<تحدث "باختين" وبإسهاب شديد عن لغة الروائي التي أصبحت مشكلة من لغات متعددة ومتنوعة، تعكس تعدد لغات المجتمع وفئاته المختلفة، وتقوم على الإفادة من أشكال القول الإنساني، في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب>>[3].

1_ حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت_ الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 18.

2_ سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، 46.

3_ ينظر: بركات وائل، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14– عدد 03، 1998، ص 74.

أ_ تشظي الصراع والالتباس اللغوي في رواية الطلياني:

يتجلى الالتباس اللغوي في تفعيل سجلات خطابية متشابهة، بل متماثلة من طرف لهجات جماعية و أطراف مختلفة بل ويفترض أنها متناقضة، فالطبقة المثقفة تتحدى الطبقة الحاكمة، فتثير جدلا سياسيا واجتماعيا في الوسط التونسي، وهذا التحدي يظهر <<حاجة المثقف لمناوأة أي ممارسة سلطوية، فضلا عن حاجته للإلمام باستراتيجيات الهيمنة المتعلقة بأسطوريات الكبت>>[1]. وبالتالي فإن رفض الطبقة المثقفة لهيمنة الطبقة الحاكمة، ما هو إلا رد فعل على استراتيجية الهيمنة [+]. التي اتبعتها السلطة في المجتمع المدني، وبذلك فإن الروائي اتبع أسلوب نقد السلطة الكولونيالية، والكشف عن آليات الهيمنة في خطابه الروائي، لهذا كان <<الأدب والرواية بشكل خاص، الفضاء الرمزي الذي يمكن أن تتجسد فيها مقولات مثل الهيمنة والسيطرة، والتي قام النقاد ما بعد الكولونياليين بالكشف عنها، واستنطاقها خطابيا>>[2]. فكانت اللغة هي البوابة التجريبية لتمرير الأفكار الثقافية في الخطاب الروائي.

_ مقومات الوضع اللغوي الاجتماعي أو رهانات الصراع:

1_ لونيس بن علي: إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، دار ميم للنشر الجزائر، ط1، 2018م، ص 44.

+_ مفهوم الهيمنة عند غرامشي: يقصد بها تلك السلطة التي يتم إنجازها من خلال الجمع بين الإكراه والقبول حيث يمكن للسلطة أن تفرض نفوذها دونما الحاجة إلى اللجوء للقوة وللعنف، بل تلتجئ إلى الإيديولوجيا كوسيط فكري تهدف إلى تنشئة الأفراد على قبول السلطة طواعية. (من كتاب إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، للونيس بن علي، ص 41

2_ لونيس بن علي: إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، ص 44.

يعرف "بير زيما" المصطلح اللغوي الاجتماعي بأنه <<انتقاء اللهجات الاجتماعية والمصالح التي يتم تمثيلها في شكل لساني>>[1]. وهذا لم يتم إلا في إطار نظام قيمي يصف الواقع السوسيو تاريخي بطريقة معينة، تتمثل في وصف المصالح الجماعية التي تمثلها لهجة اجتماعية معينة في سياق التطور السوسيو تاريخي للمجتمع التونسي الحديث.

تتحدد اللغة الجماعية للفئة المثقفة في المجتمع التونسي في البنية الفاعلة، التي تتصارع فيها الآراء وتفند فيها المواقف إزاء الانقلاب الذي حدث في تونس خلال فترة الثمانينات والحوار التالي يوضح ذلك:

<<اقترب عبد الناصر من سي عبد الحميد قال له:

_ لافائدة من الانتظار. المسألة واضحة. انقلاب عسكري بشهادة طبية. أنا متأكد أن الجميع سيفرحون. غمة انجلت على القلوب.

_ قاطعه سي عبد الحميد:

_ كفى دعني الآن.

طلب من سكرتير التحرير مغادرة المكتب. أسرع إلى الباب منصاعا إلى الأمر فتبعه عبد الناصر. ناداه سي عبد الحميد وهو متجه إلى الباب. حين أصبحا وحدهما نهض من كرسيه. أغلق الباب. واقترب من عبد الناصر:

_ لم أشأ الحديث أمامه. كيف ترى الأمر؟

1_ سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية، دراسة في علم اجتماع النص الأدبي، ص 72.

_ المسألة واضحة. أراه انقلابا ناجحا. لا تنس أن بن علي رجل عسكري وعنصر مخابرات قديم لا يترك ثغرات وراءه.

_ معناه ماكان يخشاه بورقيبة طيلة حياته قد وقع؟ عينه للقضاء على الإخوانجية فقضى عليه؟

_ منذ أيام كنت تحدثني عن التغيير من الداخل، من داخل جهاز الدولة. لقد انتهى بورقيبة منذ مدة طويلة، ولم يعد رجل المرحلة. سترى. الجميع سيرحب به. قلت لي إن شعب تونس يميل مع النعماء حيث تميل.. شعاره الله ينصر من أصبح على الكرسي.

لم يجب سي عبد الحميد. واصل عبد الناصر:

_ شخصيا لا أحب هذا الرجل الذي قمع المتظاهرين وقتل الناس. قلت لك ذلك منذ أن عين وزيرا أول. لي عداء لحكم العسكر، ولكن خطابه استوعب جميع مطالب المعارضة وطمأن أبناء الحزب والشركاء في الخارج والقوى الدولية. ماذا تنتظر؟

_ أتتصور أنه انقلاب فردي؟

_ أبدا هناك موافقة من الخارج ولا شك، ستثبت لك الأيام ذلك.

_ هذا هو المرجح.>> [1]

يتضح من خلال هذه اللغة الحوارية، بين رئيس التحرير و"الطلياني" نقد سياسة السلطة ورضوخ الشعب، وقابليته لكل سياسة سلطوية في البلاد، وكأن المثقف التونسي وحده الواعي بما يجري حوله من دسائس ومن ديكتاتورية يفرضها الحاكم الجديد على خلاف الحاكم القديم العاجز، فأصبح الشعب مخيرا بين قابليتين إما تقبل الرئيس العاجز

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 232، 233.

والمريض/ "بورقيبة"، أو الرضوخ لهيمنة وديكتاتورية/ "بن علي"، وهذه القابلية من الشعب التونسي للسلطة العاجزة، أو المستبدة لا تختلف عما ذكره "مالك بن نبي" **بالقابلية للاستعمار**. وبذلك <<تتجنب السلطة الصراعات الثورية لأنها مهمة في خلق القبول وبالتالي فالهيمنة لا تتحقق بالتلاعب المباشر أو التلقين فحسب، بل باللعب على الفطرة السليمة للشعب>>[1].

معنى ذلك أن لغة السلطة تتجلى في فرض دولة حديثة <<تقوم أساسا على الاعتبارات المصلحية الوقتية ولا تعترف بقيم أزلية ثابتة>>[2]. تخضع للهيمنة الاستعمارية/ الإمبريالية <<وقد ظهرت صيغ جديدة للاستعمار في شكل احتكار اقتصادي تقوده الدول الإمبريالية الكبرى مازالت تسير العالم وفق سياسة التبعية والهيمنة والإخضاع، مدعومة بترسانة رهيبة من وسائل الإعلام>>[3].

من هنا فإن لغة الإمبريالية تظهر في الروايات المغاربية، ذات الثقافة الكولونيالية، إضافة إلى رواية (الطلياني) فإن (أوراق) لعبد الله العروي، تتخذ المنحنى نفسه .

<<وسائل التحكم في الغير متنوعة، بعضها واضح فج وبعضها خفي ذكي. انتهى عهد الاستعمار المباشر وبدأ عهد الإمبريالية. طبعا قوى الاستعماري تبني على شيء موجود لو وظفت شيئا موهوما لانفضح أمرها في الحين. توجد تناقضات موضوعية بين

1_ لونيس بن علي: إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، ص 43.

2_ عبد الوهاب أحمد الأفندي: الإسلام والدولة الحديثة، نحو رؤية جديدة، دار الحكمة، لندن، (د.ط) (د.س) ص 17.

3_ لونيس بن علي: إدوارد سعيد من نقد الخطاب الاستشراقي إلى الرواية ما بعد الكولونيالية، ص 45.

الجماعات البشرية، إلا أن الحيلة هي صبغها بكيفية تستحكم معها تلك التناقضات في أفئدة الناس حتى تعود غير قابلة للحل>>[1].

هذا المقطع يطرح سؤال مفاده؛ هل انتهى الاستعمار في المغرب؟ أم أنه يتخفى في ثوب السلطة المغربية؟ في هذا السياق ترى "آنيا لومبا" أن <<الدلالة الإيديولوجية للفظة ما بعد الكولونيالية، تحيل إلى فكرة استئصال وجود سابق، وإقامة وجود جديد يحل محله>>[2].

تستحوذ على الروايات المغاربية لغة ما بعد كولونيالية، تجسد حالة الشعب التونسي والمغربي بعد الاستقلال والخاضع للمستعمر الأجنبي تابعا اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا.

وبين لغة القابلية ولغة الهيمنة؛ تنزع اللغة السردية إلى سلك منحنى يفاجئ المثقف العربي/ الطلياني، كما يبرز هذا الملفوظ:

<<دعيني أرى ماذا في الخارج ثم نقرر

أطل عبد الناصر. لم يكن النهج فارغا. وجوه حذرة. أكثر المارة صامتون أو يتهامسون في شارع بورقيبة بباردو. اتجه نحو مجلس الأمة. لا وجود لأي أمارة على انقلاب لا حضور أمني ولا دبابات ولا جنود>>[3] .

فهذا التكثيف والإيجاز في الفقرة السابقة، ينزع إلى تأكيد سياسة الدولة في طريقة هيمنتها على الشعب بأسلوب مسالم، ينذر بخطر محدق، كأنه قنبلة موقوتة، فلغة السارد تتماشى مع الدهشة التي تفاجأ بها "عبد الناصر" من عدم وجود فوضى خلال الانقلاب

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 165.

2_ لونيس بن علي: إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية مابعد الكولونيالية، نقلا عنه ص 45.

3_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 231.

خاصة أن الدولة لم تبعث الجيش لقمع الشعب احتياطا لردة فعله، وكما يقول "جون لوك" <<أن الفوضى ليست البديل الوحيد للاستبداد، فهناك الحكم الدستوري المقيد الذي يمنع الفوضى والاستبداد معا>>[1].

وهذه الدهشة التي رافقت "عبد الناصر" ليست غريبة، إذ أنه تعرف منذ أشهر على لغة السلطة الاستبدادية، في قمع المتظاهرين والمحتجين على سياسة الحكم في تونس، وكان من بينهم طلبة الجامعات، والفقرة التالية توضح خطاب السلطة ضد الفئة المثقفة.

<<أعاد دخول أعوان الأمن وصراخهم وهرواتهم زينة إلى الساحة. كان الألم الذي تسببه الهراوات المنهالة على رجليها وكتفيها حادا. وجدت نفسها ملقاة أرضا فوقها عبد الناصر يغطيها بجسمه ليمنع عنها ضربات رجال فرقة النظام العام المسماة بالفرنسية اختصارا "البوب". كل الضربات تقريبا كانت على ظهره ورجليه ومؤخرته، وضع يديه على رأسه منبطحا فوقها، غطى رأسها برأسه وهو يصرخ ويسب ويلعن، رأت قطرات من الدم، عادت معه واعية إلى حلمه. وضعت يديها على رأسه وجذبته إليها... >>[2] .

في هذا الملفوظ، تتأسس علاقة تشكل اللغة بموضوع التبئير، على توصيف التجربة المعيشة، الماثلة بنقيضها، فالتشخيص اللغوي الذي ينبني على الأفعال الماضية، يقدم تصوير حركي لأفعال رجال الأمن، القاسية، المحملة بالضرب، مقابلة مع ردة فعل (زينة وعبد الناصر) في تعاملهما مع بعض بلطف وعناية، كأنهما في حلم. فهذه المتناقضات المجتمعة مع بعضها في مشهد يجمع بين الضرب والحنين، وبين الحب والكره، وبين الحلم والحقيقة، تجسد العلاقة المتناقضة بين السلطة والفئة المثقفة التي

1_ عبد الوهاب أحمد الأفندي: الإسلام والدولة الحديثة، نحو رؤية جديدة، ص 27.

2_شكري المبخوت: الطلياني: ص 84، 85.

يمثلها (زينة وعبد الناصر)، وهذا المصدر الداخلي لحلم جمع بين شخصين أنساهما هراوات الضرب يسم اللغة بطابعه، فتتدثر بمسحة شعرية تظهر دناءة استبداد السلطة بصورة بشعة، أكثر من وصف العنف وحده، دون عاطفة تصارع الضرب. لذلك يخضع المعجم اللغوي لتموجات التوصيف واللغة الإجتماعية التي تقوض صرامة السرد ومباشريته.

والواقع أن هذا المنحنى اللغوي يبرز في عدة مواقع سردية، تتحدد فيها اللهجة الجماعية للنظام القائم في البنية الفاعلية، التي توظف اللغة العامية، أو ما تسمى باللغة اليومية، وهي تندرج ضمن الخطاب الشعبي الذي يلجأ اليه معظم الأدباء التجريبيين في رصد واقع مجتمعهم <<بتحقيق تنويع أسلوبي يتغذى من بلاغة العامي والمأثور واليومي>> [1]. والمقطع التالي يوضح ذلك:

<< دفعهما العونان بسيل من السباب والشتم والإهانات "ياميبون"، "ياقحبة"، "ياكبول"، "ياطحان"، "يابنت الفاجرة" "يافاسدة"... كانت زينة الفتاة الوحيدة في الشاحنة. التصقت بعبد الناصر...>>[2]

تكشف اللغة العامية على ثورة غضب، بينت المستوى اللفظي لأعوان الأمن التابعين للسلطة الحاكمة في تونس، ليس هذا فحسب، بل إن اللغة العامية المرتبطة بالسب والشتم هي اللغة المناسبة للتنفيس عن الغضب، ونجد اللغة السردية تتماشى مع هذه اللغة في أجزاء من الرواية، حتى أن "الطلياني" لم يتمالك نفسه، واتخذ من لغة السب والشتم تعبيرا عن غضبه، والمقطع التالي يوضح ذلك:

1_ عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 86.

2_ شكري المبخوت: الطلياني، ص 86.

<< "يلعن دين والديك، يا منافق، يا نذل، يا ساقط، أخرج من غادي، يانيـ..."

دخل عبد الناصر في حالة هيجان صارخا يرمي الإمام الشيخ علالة بأقذع النعوت التي لا تليق إلا بأسافل القوم، لم يكفه ذلك ارتمى عليه يريد إشباعه لكما، وربما خنقه...>>[1].

تتوافق اللغة العامية المليئة بالسب والشتم والضرب لدى "الطلياني" باعتباره ينتمي للطبقة المثقفة، وبين السلطة الاستبدادية، فالألفاظ العامية وطريقة الضرب تلتقي في مشرب واحد، فاعتماد المحكي على التبئير الداخلي، يجسد تماهي لغة السارد مع لغة الشخصيات، وكل طبقة تمثلها لغتها الاجتماعية.

إلا أن هذه اللغة ليست لغة كل المسؤولين والسياسيين والمثقفين في البلاد، وإنما هناك بعض من المناوشات اللفظية التي ترقى بالمثقفين، سواء كانوا من أتباع السلطة أو مثقفين، والحوار الفجائي التالي يوضح مؤشرات تستهدف أصوات متعددة، "عبد الناصر" الكاتب المثقف والمخلص في عمله، و(مدير المجلة) صاحب السلطة الإستبدادية الذي يكابر، ويلقي اللوم دائما على غيره، فيستغل الطبقة العاملة عنده ويعاملها بكل مهانة، ولكنه وجد "عبد الناصر" من الرهط الأقلة الذي تصد له ووضعه عند حده، فكان الصوت يوجه مباشرة لعبد الناصر، يستفزه فيصل الصراع إلى أوجه ويتخلل هذا الحوار صوت السارد، الذي يعتبر تعليقا متواترا للأصوات الأخرى.

<<_ ماذا هناك؟

_السيد الرئيس المدير العام يطلبك. ليلتك مشؤومة، لا تناقشه فمزاجه قد تعكر بعد أن قرأ تصحيحك للإفتتاحية.

1_ شكري المبخوت: الطلياني: ص 06.

_ لا يهمني، الأخطاء هي الأخطاء.

_ لنصعد إلى الطابق الثاني، ناد عم حسن، أبو السعود، والمدير ينتظراننا.

لم يرتبك عبد الناصر قال في نفسه ليس للبروليتاريا ماتخسر، ليذهبوا جميعا إلى الجحيم دخل ثلاثتهم المكتب، يتقدمهم سكرتير التحرير. الرقيب أبو السعود والرئيس المدير العام يتحدثان بصوت مرتفع. سمع المدير يقول "الفرخ يزقق الديك". أعجبته العبارة. كان متأكدا من نفسه لأنه تعلم ألا يصحح شيئا يشك فيه من الافتتاحية قبل أن يفتح المعاجم، ما إن رآه الرقيب حتى قال له:

_ هاهو صاحب الفعلة الشنيعة.

اقترب الرئيس المدير العام من عبد الناصر شاهرا سبابته في وجهه، مشيرا إلى النص أمامه:

_ أنت تصحح لي مطابقة الأزمنة في هذه الجملة؟

هدأ عبد الناصر من روعه. كاد يود أن يلكمه أو يكسر سبابته أو يضربه في ذاك الموضع. لم يفعل واختار لكمة من نوع آخر:

_ الخطأ هو الخطأ اسأل من تريد ممن يتقن الفرنسية؟

_ ثارت ثائرة الرئيس المدير العام:

_ معنى كلامك أن أبوا السعود وسكرتير التحرير وأنا لا نعرف الفرنسية وقد أجمعنا على صحة ما أثبته في النص قبل أن تحرفه أنت؟

_ إذا اتفقتم فالنص نصك... أنا أديت واجبي ولك سديد النظر ولا أحد منا موليار.

_ تسخر مني أيضا.

قاطعه:

_ لا أبدا، إما أن تترك النص كما هو وإما أن نتحدث بهدوء ودون تحقير.

تأمله متسائلا من أي رهط هذا الذي يجرؤ على أن يحدثه بتلك الطريقة. فهم عبد الناصر ما يجول في خاطره. فقال على سبيل المزاح:

_ إذا كنت مخطئا منحتك مقابل شهري عمل وإذا تبين العكس منحني رقيبك وسكرتير التحرير أجريهما... اتفقنا.

انشرحت أسارير وجه المدير وقال له:

_ أنت ذكي.. لم أخرجتني أنا.

_ لأنني لا أدري ماسأفعل بأموالك الكثيرة، لا أستطيع أن أضعها في جيبي.

ضحك الرئيس المدير العام واكتفى الحاضرون بابتسامات كانوا يخفونها متصنعين الجد، متعجبين من الوقاحة التي يرونها تسير على رجلين.

ناقشا الجملة المعنية طيلة ربع ساعة. عادا إلى المقاصد والسياق والتأويلات الممكنة أحضر عبد الناصر كتاب "غريفيس" الموثق بمعلوماته. كان المدير يتحدث بهدوء على عكس صراخه عند دخول عبد الناصر إلى المكتب. استفرغ المصحح الشاب حججه قائلا:

_ هذا مابدا لي، والرأي رأيك.

وضع المدير الذي كان جالسا على المكتب رأسه بين يديه، وفجأة التفت مشيرا بيده إلى الرقيب وسكرتير التحرير:

يمكنكما الحصول على سلفة للشهر المقبل، هذا الفتى على حق>>[1].

ينتظم الحوار داخل المقطع السردي، وفق صيغة الصراع بين رئيس التحرير والموظف "عبد الناصر"، تتقاطع مع صيغ خطابية أخرى، ويغلب على هذا الحوار (الخطاب المنقول) والذي يعتبر شكله الأساسي كما يقول "جيرار جنيت"[2]، فهو ترهين لأصوات متساوقة أومتصادمة.

يتفاعل في هذه الوضعية التلفظية، بشكل مباشر، صوت شخصية "عبد الناصر" وشخصية (رئيس تحرير المجلة) إنما يؤدي عرضهما التناوبي منفصلين داخل عدة مقاطع، في فقرات منعزلة عن بعضها البعض، وقد جاء السياق التلفظي العام مختلف تمام الإختلاف، لأن لغة الصراع في الحوار تتأجج منذ البداية بين "عبد الناصر" ومدير المجلة، ولكنها فجأة ماتخبو، باتفاق بينهما، ثم يعقب مباشرة، مقطعا ينتهي بنهاية الصراع والحوار.

يتضح من خلال المقاطع السابقة تأججا حواريا، يرصد في طياته صيغا إيديولوجية متعددة تتجه كلها صوب لغة الصراع الإيديولوجي؛ سواء كان اجتماعيا أم ثوريا، يستفز المثقف التونسي بكل محمولاته الثقافية، فيرفض الخضوع للسلطة المهيمنة ويحتار في قابلية الشعب للهيمنة، كما تتجلى اللغة الاجتماعية، التي تفرض كيانها ووجودها كتعبير عن غضب ضد السلطة الحاكمة.

1_ شكري المبخوت: الطلياني، ص: 151، 152، 153.

2_ ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 195.

ب_ التعدد اللغوي في رواية (أوراق) لعبد الله العروي:

ذلك أن "عبد الله العروي" ليس بعيدا عن السجال الذي دار بين الكتابة التقليدية والاتجاه الروائي الجديد؛ فبحكم اطلاعه على الأدب الواقعي في المغرب والمشرق، انخرط في السجال ورأى أن ظاهرة تبخيس الكتابة الواقعية التقليدية للوظيفة الجمالية للرواية ليست مقتصرة على الرواية المغربية فقط، وإنما هي مأزق تعيشه الكتابة الروائية في البلاد العربية أيضا .<< وللافت للنظر أن كل تصريحات العروي في هذا السياق تجد مصداقيتها في كل رواياته>>[1].

_ لغة الحكاية:

في هذه اللغة يتم شد القارئ للنص بهدف التواصل معه، إنها لغة السارد وخلفه المؤلف المحكم للغة التأليف، فالحكاية في الرواية تدور في مضمار النص، وترتبط بشخصية إدريس، إلا أنها حكايات شعبية، كقصة <<الصومعة، الكهف، العائلة.. ينتقل من وطنية تقليدية هادئة إلى وطنية عصرية متشنجة إلى وعي مؤلم بالفراغ والقلق... وذلك بسبب ما طرأ على ذاته من انتفاخ أثناء تجربة العزلة والانفراد التي مر بها في باريس>>[2].

_ لغة فكرية وفنية:

تتوزع هذه اللغة عبر امتداد النص، على غرار باقي اللغات المتفاعلة الأخرى، وهي << تمس الجانب النظري الفكري، وذلك من خلال مناقشة قضية المضمون، أو الرمزية

[1] _ عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب ، ص 35.

2_ عبد الله العروي: أوراق، ص 218.

أو وضعية الكاتب في الغرب، او أيضا الصلة بالكتابة>>[1]. هذه الجوانب متعددة في رواية أوراق والمقطع التالي يوضح ذلك:

<<مسرحية شيكسبير تمثيل لمسرحية سابقة يخرجها هامليث. بلزاك لا يصور أشخاصا بورجوازيين، بل يتخيل مواقف يسميها بالبرجوازية. لير ملك متوج، لنتصوره تاجرا ولنتساءل ماذا يتغير في مواقفه؟ النتيجة هي الأب غوريو.. فن بلزاك تجريبي إلى حد وتمريني، وفي كل الأحوال غير تقريري.

التاريخ يتحدد، المجتمع يتحول فلا مناص من أن يقلق الكاتب، أن يعكر وعيه.

وعيه دائما خارج وعائه وهو يجري وراءه ولا يلحقه، لو لحقه، لو عاد الوعي إلى الوعاء واستقر، لو أمن الكاتب واطمأن لفارق عالم التاريخ، عالم الأحداث والإبداع، لتحول إلى محافظ متحف. الشكل المطابق إذن هو الفصام الكئيب>>[2].

فالنظر إلى المسألة الإبداعية يتأتى من منطق اللغة الإبداعية، والنظر إلى ما هو فكري يطلق عليه باللغة الفكرية، وهذا يفسر قدرة الكاتب إلى الجمع بين عدة مستويات لغوية في مقطع واحد ونص واحد، لأن تجريبية العروي في رواياته هي نتيجة لمخض الإبداعي بالفكري، وهنا <<تيسر الرواية المعتم داخلها بالتلميح>>[3]

والملاحظ أن الرواية ومن خلال الفنون المسرحية، وما أنتجه "بلزاك" هي وعي الكاتب لما يكتبه، وللرواية قواعد وأسس عليه أن يحترمها.

1_ صدوق نور الدين: الحداثة الروائية في روايات عبد الله العروي، ص 84.

2_ عبد الله العروي: أوراق، ص 217.

3_ صدوق نور الدين: الحداثة الروائية في روايات عبد الله العروي، ص 84 .

تنسج اللغة الروائية خصوصيتها وتجريبيتها من الواقع الذي يعيش فيه الروائي وتتغذى من السياق الثقافي والفكري بصفة عامة، حتى تستمد حداثتها وفق مجريات تحولها، فهي ليست ثابتة بقدر ماهي متغيرة، فهي وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة العربية بصفة عامة والتجربة المغاربية بصفة خاصة.

المبحث الثاني: اليوميات:

يندرج خطاب اليوميات في إطار ما يسمى الكتابة عن الذات، ويعرف هذا النوع من الكتابة بأسماء متعددة في النقد الغربي منها: الأدب الشخصي أو الكتابة عن الأنا أو الأشكال السيرية ...، وخاصية هذا النوع من الكتابة التركيز على التجربة الشخصية في السرد. وتتعدد أشكال الكتابة عن الذات وطرائق سرد تجربتها الشخصية، ومن بين هذه الأشكال: السيرة الذاتية، الرحلة، المذكرات، التخييل الذاتي، محكي الحياة، السيرة الذهنية، اليوميات...[1]

يعرف (المعجم الأدبي) لـ "جبور عبد النور" اليوميات انطلاقا من علاقتها بالسيرة الذاتية إذ ورد فيه <<السيرة الذاتية هي كتاب يروي حياة المؤلف بقلمه، وهو يختلف مادة ومنهجا عن المذكرات واليوميات>>[2].

يوضح هذا التعريف الفرق بين اليوميات والسيرة الذاتية من حيث الأدب والمنهج الذي مثله رواد الجيل الأول أمثال "شوقي ضيف" في كتابه (الترجمة الشخصية) و"إحسان عباس" في كتابه (فن السيرة).

1_ ينظر: إبراهيم العدراوي: الذات والذاكرة في خطاب اليوميات، ص 29.

2_ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص 145.

إن القاعدة الأساس لليوميات هي التأريخ؛ فأول عمل يقوم به كاتب اليوميات هو تسجيل تاريخ اليوم، في بداية ما يكتبه [1]. فخطاب اليوميات يرتكز على حركية الزمن اليومي، أي الكتابة يوما بيوم. ويبين "موريس بلانشو" المكانة المركزية لهذه القاعدة بقوله: <<فمن الواجب احترام اليومية>>[+]؛ فهي التعاقد الذي يلتزم به كاتب اليوميات.

وقد لاحظ "فيليب لوجون" اختلاف طرق كتاب اليوميات في تسجيل التاريخ في رأس اليومية، فمنهم من يكتفي بتحديد رقم اليوم والشهر، ومنهم من يشير إلى اسم اليوم ورقمه من الشهر، ومنهم من يمعن في التحديد فيشير أيضا إلى ساعة الكتابة. إذن ماهي الإضافة التي يقدمها خطاب اليوميات في الرواية؟.

أ_ خطاب اليوميات في رواية المطر يكتب سيرته:

تتميز اليوميات في (المطر يكتب سيرته) بالتزام الكاتب بتحديد اليوم والشهر وسنة الكتابة، على المنوال التالي:

أورليان: تبدأ اليوميات في هذا الفصل من 28 مارس إلى غاية 26 ماي.

من 28 مارس 1946، إلى 07 ماي 1946: تكشف اليوميات عن معاناة فاليريان بسبب مرض خطيبها أورليان، إلى غاية موته.

من 08 ماي 1946 إلى 26 ماي 1646: مرض فاليريان وعدم تحملها موت خطيبها مما زاد من عذاب فرحات الذي يهيم حبا بها.

فاليريان: يبدأ هذا الفصل في تصنيف اليوميات من 01 جوان إلى غاية 14 جوان.

1_ ينظر: إبراهيم العدراوي: الذات والذاكرة في خطاب اليوميات، ص 29.

+_ اليومية هنا ترجمة للكلمة الفرنسية Calendrier

كل هذه اليوميات تحكي معاناة فاليريان، وفقدها للوعي بسبب موت خطيبها، إلى غاية موتها، وكذلك تتداخل الأحداث ليحكي السارد طمع العصابات في محاولة الاستيلاء على الفيلا.

يحافظ السارد على قاعدة التأريخ اليومي، مع المحافظة على درجة واحدة من التحديد لليوم والشهر والسنة، وهذه الخاصية أساسية في كتابة اليوميات، إلا أن تحديد المكان يأتي في سياق الحكي، ولكي لاتكون اليوميات مجرد دفتر أو كناش للكتابة _على حد تعبير فيليب لوجون_ فإن هذه اليوميات مرتبطة بفضاء واحد هو (الفيلا) التي أطلق عليها اسم (المطر)، حيث تدور كل الأحداث في مكان واحد، وسجلت في دفتر واحد اسمه (المطر) ولكن هذا لا يعني انعدام فضاءات أخرى، والترتيب التالي يوضح ذلك.

التأريخ	المكان	الفن/ الموسيقى	الموضوع
28 مارس 1946 10 أفريل 1946	نهر السين في فرنسا مدينة سطاوالي	العزف على آلة الكلافسان	مرض أورليان حرب ألمانيا مع فرنسا
20 أفريل 1946	تيبازة مدينة جراس	تقطير الورود	علاقة بليز بأخته فاليريان
25 أفريل	_مصحة الأمراض		إنقاذ فرحات لبليز في

1946	الصدرية ببني مسوس بمرتفعات بوزريعة _مدينة جراس ومرسيليا		الجبهة الألمانية
28 أفريل 1946	مدينة سطاوالي	الشاعر رامبو	شقيقة فرحات وطبخها الجيد
30 أفريل 1946	الفيلا	قصيدة للشاعر لويس أراغون	محاولة بليز تصوير أورليان وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة
02 ماي 1946 03 ماي 1946	مدينة مليانة	مقطوعة البحر لكلود دوبيسي	مهنة التقطير رجل من غرداية يريد بيع أرضه في غرداية
04 ماي 1946	الفيلا		منازعة أورليان الأخيرة،

05 ماي 1946 06 ماي 1946 07 ماي 1946 08 ماي 1946			وحزن الجميع على موته، تشييع جنازته ودفنه في مقبرة في غابة الصنوبر قرب الفيلا
14 ماي 1946	مطار كازابلانكا في العاصمة	معزوفة البحر	تفكير بليز في الحرب التي شارك فيها ضد ألمانيا
19 ماي 1946	مصحة جوانفيل بالبليدة		تأزم حالة فاليريان وقلق فرحات على حالتها
20 ماي 1946	الفيلا	علاقة آلة الكلافسان بفاليريان	تربية الحمام وعلاقته بفاليريان،

21 ماي 1946			وعلاقة الحمام بالحب
24 ماي 1946	أعالي جبال البندقية	لوحة كلود مونيه الشهيرة تحمل اسم شقائق النعمان	تذكر بليز عندما انتشله فرحات من أعالي جبال البندقية سنة 1944
26 ماي 1946	الفيلا	تدرب فرحات على آلة الكلافسان	أخذ فرحات العسل إلى فاليريان.
25 ماي 1946	الفيلا	توشية الغريب	طمع الأوروبيين وغيرهم في الفيلا بالرغم من أنها غير معروضة للبيع.
01 جوان 1946 02	الفيلا	مقطوعة توكاتا ليوهان كريستيان باخ	اتهام فرحات بالقتل، وتدخل المعمر بورجو ليحل القضية

جوان 1946			باعتباره صاحب سلطة في الجزائر.
03 جوان 1946 04 جوان 1946 05 جوان 1946	السجن دير الراهبات بأعالي بوزريعة	عزف لوسيان على آلة الكلافسان	الإفراج عن فرحات. الأطماع حول الفيلا. تدهور حالة فاليريان الموجودة في الدير عند الراهبات
06 جوان 1946	الفيلا	معزوفة البحر لكلود دوبيسي	المرض الشديد لفاليريان وتدهور حالها.
07 جوان 1946 08 جوان 1946	الفيلا		قبول بليز الزواج من لوسيان إرضاء لوالده تشخيص حالة فاليريان

			ومعرفة مرضها.
09 جوان 1946	غابة الصنوبر بجانب الفيلا		الإنتصار بظهور حقيقة القاتل وبراءة فرحات. الإنتصار على الممرضة وطردها من الفيلا. الأمل في شفاء فاليريان
12 جوان 1946	الفيلا	مقطوعة سيباستيان باخ مقطوعة البحر لكلود دوبيسي	الإحتفال بعيد ميلاد فاليريان
13 جوان 1946 14 جوان 1946	الفيلا	توشية الغريب	موت فاليريان وتشييع جنازتها

من خلال هذا الجدول يتضح التزام الروائي بخصائص الكتابة اليومية، ويوضح السارد فعلا أن هذه الكتابات هي عبارة عن يوميات في قوله <<ها أننا أدون هذه اليوميات بدءا من الآن نزولا عند وصية والدي...>>[1].

إذن فخاصية التأريخ ليست بسيطة، بل هي مهمة في هذا النوع من الخطاب؛ لأن الكاتب من خلال هذا التسجيل الزمني يبين أن أصالة كتابته تتحدد بالتزامها الآني بالكتابة عن التجربة المعيشة. التي كتبت في سنة 1946 يغطي فترة تاريخية لا يستهان بها من تاريخ الجزائر وفرنسا إبان انتهاء الحرب العالمية الثانية.

وتبرز خاصية التأريخ اليومي في هذا الخطاب الذي نعتته الناقدة "بياتريس ديديه" بنوع من <<الواجب المنزلي>> من خلال إشارات الكاتب المتكررة إلى الكتابة الآنية بعد فترة وجيزة من التجربة، وكذلك من خلال الإشارات النصية التي تعلق على الكتابة اليومية.

وتكثر الأمثلة التي تبرز هذه الخاصية في (المطر يكتب سيرته)؛ إذ يحيل الكاتب على اليوم السابق، ومنها <<أمس، دعاه فرحات إلى أن يصحبه على متن سيارة الجيب... تلقيت صباح أمس برقية من والدي.>>[2].

تدل الإحالات الزمنية المتكررة في متن اليوميات باستمرار على الآني، والحاضر في الكتابة، وأمثلة ذلك عديدة نذكر منها: يومية 28 أفريل <<صباح اليوم أبرقت إلى والدي لأخبره بأن طائلة المرض اشتدت على أورليان>>[3] وما ذكر في يومية 30 أفريل

1_مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 119.
2_ المصدر نفسه، ص 123.
3_ المصدر نفسه، ص 133.

<<صباح اليوم، تناولت الكاميرا التي أهدانيها والدي لكي ألتقط بعض المشاهد لكل من أورليان وفاليريان>>[1].

وتتوافق بعض اليوميات بأحداث تاريخية وأخرى خاصة، فيما يتعلق بيومية 08 ماي 1946، الاحتفال السنوي الأول بانتهاء الحرب العالمية الثانية، وهو يوم تشييع جنازة "أورليان" فيقول السارد <<ذكرت أن اليوم هو يوم 08 ماي أي الذكرى الأولى لنهاية الحرب العالمية الثانية. بعض الحاضرين شربوا أكثر من اللازم، وانطلقت ألسنتهم بالتعليق عن نهاية الحرب...>>[2].

كما أن السارد يشير إلى الالتزام بواجب الكتابة في يومياته بقوله في يومية 10 أفريل <<لم يطرأ أي جديد على عيشنا في هذه الفيلا، وعليه، فأنا لم أفكر في تدوين هذه اليوميات خلال الأيام الفائتة>>[3]. إذ يرى السارد أن الأحداث التي تمر أمامه لا تحفز على الكتابة، فالدافع لكتابته هذه اليوميات هو الأيام التي يقضيها في الجزائر، فهي عبارة عن رسائل يخبر بها السارد والده بكل شاردة وواردة تحصل في فيلا المطر، وعند انتهاء فترة الإقامة في ذلك المكان بسبب موت أخته فاليريان، توقف السارد عن الكتابة فيقول <<يا لها من نهاية مؤسية، سأتوقف عن تدوين هذه اليوميات. ليس هناك داع للاسترسال فيها بعد هذه الليلة>>[4]. بل إن السارد يصرح بما يفعله جل كتاب اليوميات، حسب "بياتريس ديديه" و "جورج ماي"[+]، حين يفكرون دائما في التوقف عن كتابة يومياتهم.

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 136.
2_ المصدر نفسه، ص 164.
3_ المصدر نفسه، ص 122.
4_ المصدر نفسه ، ص 303.

تتسم اليوميات في رواية (المطر يكتب سيرته) بخصائص كتابة اليوميات وتتجلى فيما يلي:

_ اعتبار اليوم رأسا للتدوين والتسجيل.

_ الكتابة يوما بيوم، بالرغم من أن شكل اليوميات في الرواية هو عبارة عن تداخل أجناسي في رواية السيرة الذاتية، إلا أن السارد عمد إلى تدوين أربعة أشهر من سنة 1946 يوما بيوم.

_ الكتابة في حدود الحاضر، وهذا لا ينفي العودة إلى الماضي البعيد أثناء التدوين، ولا التنبؤ ولا الاستشراف، ولكن الحاضر هو السياق الناظم للكتابة اليومية، وهو الذي يمنحها صدقيتها الفنية والجمالية. يقول السارد مسترجعا أحداثا ماضية <<وشعت عيناه ببريق ذكرني بذلك الذي عرفته فيهما يوم انتشلني من المستنقع على مبعدة من مدينة البندقية 1944. سألته:

_أتتذكر، يا فرحات، ما قاله لك قائد الفيلق الأمريكي الذي ضرب خيامه في أرباض البندقية؟

هز رأسه للتدليل على النفي، فأردفت:

+_ كتب "جورج ماي" في 09 يونيو 1928: <<لقد فقدت منذ زمن طويل كل لذة في الكتابة في هذا الدفتر>>. وكتب في 28 سبتمبر 1930: <<لم تعد بي رغبة في تدوين أي شئ مذ حللت بهذا المكان قبل أسابيع ثلاثة>>.

_ قال لك، ياسيدي، أنت تشبه أحد كبار الطباخين في مدينة نيويورك...>>[1]

ب_ الخصائص الخطابية والأسلوبية في يوميات أوراق:

يتميز خطاب اليوميات بالتجزؤ، ويتخذ صيغة الكتابة المنفصلة. وينعكس هذا التجزؤ على شكل الخطاب وأساليبه؛ حيث نجد في هذه اليوميات أشكال الحوارات والمونولوجات، كما أن اليوميات نصوص قصيرة في الغالب؛ يتميز كل نص منها ببناء داخلي خاص، يستجيب لحاجات الكاتب، ولوضعية الكتابة وموضوعها.

ويبرز في يوميات (أوراق) تعدد المواضيع التي يتعرض لها الروائي، وكذا اختلاف مجالات الكتابة: فكرية، سياسية، أدبية... وهنا تختلف اليوميات في (أوراق) عن يوميات (المطر يكتب سيرته)، ليس في مجالات الكتابة فحسب، بل في صيغة الكتابة المنفصلة والمجزأة، إذ أن يوميات (المطر يكتب سيرته) جاءت متصلة في فصلين متتاليين وتتحدث عن موضوع واحد، كما ذكرنا سابقا، أما يوميات (أوراق) فتتميز بالانفصال لأنها جاءت موزعة في كامل الرواية، ومتعددة المواضيع.

تتميز يوميات (أوراق) بالتزام الكاتب بتحديد يوم الكتابة، ويثبت تحتها مباشرة قاعدة اليومية الأساس بأشكال مختلفة:

_ رقم اليوم، الشهر، السنة: (1952/12/06) (1953/06/14) (1954/12/24) ...

_ اسم اليوم، رقم اليوم، الشهر، التوقيت: (الأحد 15 يونيو 10 مساء)

_ اسم اليوم، رقم اليوم، الشهر: (الأربعاء 18 يونيو) (الخميس 18 يونيو) (السبت 20 يوينو)..

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 192.

_ رقم اليوم، الشهر: (11 غشت) (12 غشت) (13 غشت) ...

_ اسم اليوم: الاثنين، الأربعاء..

_ التوقيت: المساء، نفس اليوم..

وفي المتن نجد يوميات تنتهي بتاريخ الكتابة، يشبه التوقيع، ويوميات أخرى يبدأ بها النص تأريخه اليومي، إلا أن خطاب اليوميات في (أوراق) تمثل اللبس الذي قد يحدثه هذا النوع من الخطاب لدى المتلقي، خاصة إذا تعلق الأمر بكاتب معروف، له مؤلفاته في مجالات فكرية أخرى، ونقف على هذه اليوميات باعتبارها نسيج أدبي بعيد كل البعد عن مؤلفات المفاهيم، الخاصة بـ "عبد الله العروي"، كما يبرز خطاب اليوميات علاقة "العروي" بمشروعه الفكري، وكذلك علاقة هذه (الذات الفاعلة) بمحيطها، وقبل كل هذا إلى من توجه اليوميات؟

انتبهت الباحثة "ميري ورنوك" إلى نوعية المتلقي، في استكشافها لخطاب اليوميات إذ أنها تميز بين <<اليوميات الحقيقية>> و<<اليوميات المذكرات>>، حينما تقول <<إن التناقض بين اليوميات الحقيقية ويوميات المذكرات، يتضح بجلاء ساطع عند مقارنة يوميات "إيفلين" واليوميات التي كتبها "بيبس". يوميات "بيبس" رغم أهميتها التاريخية الفريدة، تتحول أثناء قراءتها إلى يوميات شخص نعرفه ونشاركه في حياته وكوننا نستطيع أن نشارك على هذا النحو في حياة شخص عاش في القرن 17، يضيف دون شك الشئ الكثير إلى جاذبيتها، لكننا نقرأ اليوميات في نهاية المطاف من أجل

شخصية كاتبها. ليس الحال كذلك مع "إيفلين"، فيومياتها مكتوبة للمؤرخين وليس للإنسان العادي>>[1].

تبرز هذه المقولة أن خطاب اليوميات، لا ينفصل عن مقصديات الروائي ودائرة اهتماماته، وما يريد أن يوصله إلى القارئ، فكاتب اليوميات من خلال وعيه بخصائص هذا النوع من الكتابة، يسعى إلى التأثير في المخاطب بنقل أحداث أو وقائع معينة، لها علاقة بتاريخ المغرب، كموقف السلطات الفرنسية من ردة فعل المغاربة، وحاجة المغاربة للاستقلال، وغير ذلك من أحداث، والكاتب هو الذي يملك حق اختيار دائرة اهتماماته خاصة أنه مؤرخ وأستاذ في التاريخ، لذلك جاءت يومياته عبارة عن فسيفساء ذات تشكيلة تاريخية، والغرض منها هو إفادة القارئ وتصحيح التاريخ، بالقراءة الموضوعية لأهم الحوادث التي مرت عبر العصور، وقد<< نبه إلى ذلك المؤرخ الفرنسي "جاك لوغوف" موضحا العلاقة بين الذاكرة والتاريخ، فيقول في هذا الصدد إن تاريخ المؤرخين يصحح الذاكرة، ويضيئها ويساعدها على تصحيح أخطائها>>[2].

ويظهر لنا في يوميات 1955 تعليق حول نقده لكتاب (النقد الذاتي) لعلال الفاسي وكان هذا التعليق عبارة عن ملخص من تاريخ فرنسا، حول علاقة الكنيسة بالدولة <<هذه بإيجاز أهم المراحل التي مرت بها علاقة الكنيسة بالدولة، منذ بداية العهد الحديث استخلصناها من التاريخ الفرنسي>>[3].

1_ ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب المتحدة، بيروت، (د.ط) 2007م ص 161.

2_ إبراهيم العراوي: الذات والذاكرة: في خطاب اليوميات، ص 105.

3_ عبد الله العروي: أوراق، ص 132.

ويعتبر مرور السارد بالمراحل الأربعة؛ لتحرر الشعب من سلطة الكنيسة وتحكم الدولة بنظام الكنيسة ليس إلا تنبيه المغاربة بصفة خاصة، والعرب بصفة عامة، أن هذه المراحل يجب تتبعها ودراستها حتى نقارن بين النظام الإسلامي المسمى بالثيوقراطي وبين العلمانية التي يدعو إليها مثقفو العالم العربي، اقتداء بالغرب، فهذا تنبيه من السارد يذكر فيه القارئ إلى أهمية دراسة التاريخ الأوروبي للتعلم من أخطاء الغرب. فيقول <<علينا أن ندرس قضية العلمانية في إطار التاريخ الغربي، لا لنعرض عنها كما لو لم تمسنا في شئ، ولا أن نتولاها كما لو كانت قضية ملحة علينا، بل لنستخرج منها العبرة تحسبا لما قد ينجم من معضل سياسي أثناء تطورنا الذي سيكون لا شك سريعا جدا...>>[1].

فهذه اليوميات في (أوراق) ذات مقصدية واضحة في التاريخ لأنها تعبر عن حالة المعيشة للعلاقة التي لا تنتهي بين الماضي والحاضر، باعتبار أن الذاكرة التي يعتمد عليها السارد تعتبر كأداة للفعل التاريخي <<فالذاكرة التاريخية الفاعلة هي التي تحمي المجتمع من تكرار أخطائه كي يتجنب عثرات الماضي ويستمد منها الدروس>>[2] وبالتالي فإن السارد يحاول تعليم القارئ الاستفادة من تجربة اليابان في النهوض الاقتصادي، فنجد ذلك في يومية الاثنين:

<<_قلت إن خيرات اليابان الطبيعية محدودة ومع ذلك حقق ماحقق. خيراتنا نحن أهم لو حكمتنا دولة أقل نهما من فرنسا لاستثمرنا تلك الخيرات، وسرنا في طريق الرقي وكنا دولة يحسب لها حساب. ويكون هذا في صالح الدولة الحامية.

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 133، 134.

2_ ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص 25.

_ سوء حظنا هو موقعنا الجغرافي وقلة عددنا واعتدال مناخنا، مما جعل من بلادنا مستعمرة سكنية. بيد أن المشكل غير هذا. المشكل هو نفسانية المغربي. هل يستطيع أن يفعل مافعله الياباني؟ هل نجد بيننا من يكون طيارا انتحاريا؟ أين عقلية التضحية، إنكار الذات التي تميز قادة اليابان؟ قد أضاعوا ما شيدوه طيلة خمسين سنة، ولكنهم عاشوا فترة مليئة بالأمجاد. تاريخ اليابان مجيد حتى في أحلك فتراته. هل يستطيع المغرب أن يرقى إلى هذا المستوى حتى لو كان حرا؟ >>[1].

نفهم من هذه اليومية إشكالية التخلف الذي يعيشه العالم العربي، فتحضر مواقف "إدريس" من القضايا الثقافية والفكرية. حيث تسجل هذه اليومية سجالات في شكل حوار بين "إدريس" وأبيه حول دور المثقف العربي في التغيير، وهذا يبرز بشكل ملحوظ رأي "عبد الله العروي" الناظم للقضايا الثقافية والفكرية، الذي يظهر في كتابه (الإيديولوجيا العربية المعاصرة) حيث لا يكف "عبد الله العروي" عن تأمل ذاته وأفكاره، من خلال هذا الكتاب من جهة، ومن خلال يومياته في كتاب (خواطر الصباح) وفي هذا السياق يقول العروي <<قلت ظن الناس أني قسوت على العرب، وبخاصة على المثقفين، وهذا غير صحيح. اكتفيت بفضح خلل فكري وسكت عن الخلل الأخلاقي وهو أخطر. أنظر إلى سلوكنا جميعا، كبارا وصغارا، رجالا ونساء، حكاما ومحكومين. أين الأمانة؟ أين الصدق؟ أين الجرأة؟ أين الاستقامة؟ كانت سورة غضب، غير متوقعة مني، قد يكون باعثها ما أقرأ عن الشرق الأوسط وما ألاحظ حولي من مسؤولية ومن وعي بالواجب>>[2].

فما أنتجه المثقفون العرب، يعكسه السلوك المختل الذي عاشه المجتمع ويعيشه وقد تضمنت اليوميات في رواية (أوراق) إشارات كثيرة إلى نوعية المثقفين والأطر التي

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 58.

2_ عبد الله العروي: خواطر الصباح، ج1، ص 44.

تنتجها، كل ذلك ورد في مسارات تحليله للظواهر اليومية، ومنه حديثه عن اهتمام الطلبة بالناحية المادية إثر تخرجهم من الجامعة، وعدم اهتمامهم بالناحية الثقافية والفكرية وكذلك أساتذة التعليم الابتدائي واستنفارهم من مناهج التدريس، بعدم الرضى، فهذا بالنسبة لـ "إدريس" نموذج فاشل في المجتمع المغربي، ويظهر ذلك في حوارات متعددة نذكرمنها:

<<الأحد 15 يونيو العاشرة مساء (حوار بين طلبة)

_ يصعب على الطلبة المغاربة اختيار مهنة. في فرنسا تقاليد عريقة، هنا نمثل أول جيل عليه أن يختار لنفسه. نجد نوعين من المهن: مهن للربح كالطب والمحاماة، تغرينا لأننا فقراء في الغالب، وأخرى لا تدر ربحا كبيرا، ولكن فيها نفع للوطن. في الطب أيضا فائدة ولكن الطبيب لا يعرف شيئا عن السياسة أو الاقتصاد.

_ هل تنوي دراسة السياسة؟

_ ليست السياسة علما يدرس. الفلاسفة، المؤرخون، الجغرافيون، الحقوقيون، كلهم يشاركون في نشر الأفكار السياسية. ترون كم طغى الهم السياسي على تأملاتي، حتى عملي المدرسي تأثر به.

_ هذا واجب.

_ نعم ولكن الطلبة المغاربة الذين أراهم في الرباط لا يفكرون إلا في الفيلات والسيارات والعيادات. الطالب الوحيد الذي يهتم فعلا بمستقبل البلد من الإقليم الشرقي ومنخرط في الحزب الشيوعي...>>[1]

<<الأربعاء 18 يونيو. حوار مع أساتذة المدرسة الابتدائية.

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 60، 61.

تعليم اللغة العربية مهمل إهمالا كليا. الحضور اختياري، المعلم غير مؤهل، الحصة في آخر النهار، حتى إن بعض المعلمين يجدون القاعة مقفلة. الراتب الشهري لايتعدى 9.000 ف، المعلم في الغالب رجل من البلد يحفظ شيئا من القرآن. لو عهد تلقين العربية إلى المعلم الرئيسي لكانت النتائج أفضل.

_ لا أبدا. تلقن حينذاك بالفرنسية كما لو كانت لغة أجنبية كالإنجليزية أو الإسبانية.

_ الضعف في المعلم وعدم كفاءته. أما المقرر فلا بأس به. أدخلت دروس جديدة مثل الأخلاق.

_ لا داعي لذلك. أدخلت الأخلاق في المدارس العمومية في فرنسا بعد أن نزع التعليم من أيدي الكنيسة. أما في المغرب فيكفي تعليم قواعد الدين..

_ ثم المفتش لا يهتم بالموضوع فيتراخى المعلم. يرى الفرق بينه وبين المرسمين..

على أي حال في الظروف الحالية لا يمكن فعل أي شئ.. يخاف المعلم أن يحكي التلاميذ ما يجري في القسم للآبائهم وأن يشتكي هؤلاء...>>[1]

نفهم مما سبق أن يوميات "عبد الله العروي" في أوراق، لم تكن بعيدة عن قضايا فكرية وسياسية متصلة بالدولة، عمد إلى تأريخها بغية إيصال الحقيقة كاملة لا زيادة فيها ولا نقصان، لوضع المغرب إبان الاحتلال الفرنسي، وكذلك تعليم الناشئة الاقتداء بالتاريخ لاكتساب مهارة النهوض الفكري من الأمم السابقة.

1_ عبد الله العروي: أوراق، ص 62، 63.

المبحث الثالث: السنما:

السينما هي إنتاج آلي للصورة المتحركة، أي الصورة المندرجة في سياق حركي وفي متوالية زمنية. السينما لم تكن ممكنة بدون الصورة الفوتوغرافية، ولكن بينما هذه الأخيرة ثابتة، فإن السينما صورة وحركة وزمن. إذن السينما بما هي كذلك، وسيط جديد بالإضافة إلى أنه جماهيري أو شعبي يرسل رسائله إلى جمهور عريض[1].

أ_ بين الذاكرة والسينما الفرنسية في رواية المطر يكتب سيرته:

يعكس خطاب الذاكرة في الكتابة، أفكار الفرد وهواجسه التي يتذكرها في مشاهد سردية مختلفة متعلقة بأحداث تاريخية، أو وقائع وانفعالات يتذكرها أحد الشخصيات في الرواية، فالذاكرة تعتبر أساس الكتابة السردية، وأساس بناء النص الروائي، وبدون الذاكرة والتذكر، لن يستطيع الفرد تذكر ماضيه فهي الوسيلة الأساسية لربط الحاضر بالماضي.

وتتميز رواية (المطر يكتب سيرته) بأنها أنموذج يصور فيه السارد الماضي المستعاد، الذي يساهم في بناء الهوية الفردية والجماعية للبشر، خاصة إذا كان الماضي التاريخي ليس له معنى في ذاته، لأن الواقعة التاريخية نفسها من الممكن أن تخضع لتأويلات متناقضة ومتضاربة، وتستعمل لتبرير بعض المواقف السياسية التي تتصارع فيما بينها بشكل متبادل. وعلى حسب قول "تودروروف" أن <<أفضل استعمال للذاكرة هو ذلك الذي يسعى إلى خدمة قضية إنسانية عادلة، وليس ذاك الذي يكتفي بمجرد إعادة

1_ عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط) 2014م ص 209.

إنتاج الماضي>>[1]. ولكن كيف سيتم استعادة الماضي في هذه الرواية؟ وإلى أي مدى يمكن للشخصية الرئيسة المتمثلة في "الشيخ فرحات" العودة إلى الماضي؟ وكيف يصور السارد المشاهد السينمائية؟ هل بالكلمات أو بالصور؟ يقول السارد في هذا الموضع:

<<...ما الذي يمكن أن يخرج من بطن هذه الآلة المتقادمة الآن؟

قال الشيخ فرحات وهو يمرر شريط الفيلم عبر البكرات الصغيرة:

سأعود بك يامحمود، خمسين سنة إلى الوراء

وضحك مرة ثانية، ولكن، باحتشام وببعض التخابث. لم يسأل محمود عن مضمون هذه العودة إلى الوراء. غير أن ابنه قام من مقعده، وراح يتابع، بفضول زائد، حركات الشيخ فرحات. كيف ستتم هذه العودة، يا ترى؟ أ بالمشاهد المتحركة فقط؟ أم بالكلمات التي ستخرج من صدر هذا الشيخ الغريب المدهش؟>> [2]

يوضح هذا المقطع أن المشاهد السينمائية ليست وحدها كفيلة باسترجاع الماضي بل إن تعليقات "الشيخ فرحات" على تلك المشاهد، يكسبها وجودا فعليا في الذاكرة المستعادة، على غرار مشاهدة "محمود" و"نسيم" لهذه المقاطع، وتأثرهما بتعليقات "الشيخ فرحات" وتأثره، أكثر من تأثرهما بالمشاهد وحدها، لأنها عبارة عن صور عابرة لا يفهمان منها شيئا، لولا تدخل "الشيخ فرحات" وتعليقه بعاطفية شديدة أبدى فيها خضوعه التام لما يشاهده من مقاطع مصورة، عاش فيها لحظات كانت هي كل ذكرياته

1__ تودوروف: الأدب والذاكرة والآخر، حوار أميلي نوف إكليز، وسعيد كمالي دهقان، ترجمة أحمد الويزي مجلة ثقافات عدد: 2008،271م، ص 04.

2_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 329.

<<... وأدرك محمود من هذه الكلمات أن خاله لا يمكنه أن يعود إلى توازنه الطبيعي إلا بعد مرور هذه الزوبعة العاطفية المفاجئة...>>[1].

وليست كل المشاهد تحتاج إلى تعليق "الشيخ فرحات"، فبعضها لا يحتاج إلى تعليق مثل المشاهد الرومانسية التي تتطلب صمتا من المحب، وهو يتفرج على حبيبته في قمة عاطفته، فيقول "الشيخ فرحات" <<قال الشيخ فرحات وهو على وشك أن يعرض المقطع السينمائي التالي:

مع الأسف الشديد، ليس هناك صوت يتبع حركة هذه الصور.

وهو يعني بذلك ينبغي الاكتفاء بالصور دون أي إضافات أو تعليقات صوتية أخرى>>[2].

وفي هذه الحالة أدرك "محمود" أن خاله "الشيخ فرحات" لا يمكن أن يبوح بأي سر من أسرار ماضيه المتعلقة بحبه لفاليريان، لولا تأثره بالمشاهد السينمائية، فلولاها لما استطاع الكلام والتعليق بتلك الطريقة المؤثرة، خاصة أن هذه المشاهد كانت مخبأة منذ زمن طويل، وعندما حان وقت مشاهدتها نطق صوت شهرزاد بما يكنه هذا الشيخ، فيقول "محمود" في ذلك <<الحب هو الذي ينطقك، يا خالي، بعد هذه العقود الطوال>>[3] .

تختلف السينما في رواية (المطر يكتب سيرته) عن باقي التهجينات المعروفة في الروايات المعاصرة المغاربية، إذ يتعلق الموضع السينمائي في رواية (المطر يكتب سيرته) بالماضي البعيد الذي يسترجعه "فرحات" كأنه يوميات كتبها بنفسه، وبما أن الرواية تتضمن يوميات كتبها "بليز" صديق "فرحات"، فإن هذه الترجيعات السينمائية

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 328.
2_ المصدر نفسه، ص 334.
3_المصدر نفسه، ص 335.

تحمل تصويرا فوتوغرافيا يشبه كثيرا الكتابة اليومية التي كتبها "بليز"، مما يحدد وجه الشبه بين اليوميات والترجيعات السينمائية التي صورها "بليز".

ونقصد بالترجيعات السينمائية هو عامل الميكانيك والطاقة، لآلة العرض السينمائي التي تنتج الحركة انطلاقا من شيء آخر. ولا تتوقف عن تأكيد تنافر "عدم تجانس" بحيث تربط بين الحدين: الميكانيكي والحي، الداخل والخارج، عامل الميكانيك والطاقة، داخل سيرورة من الترجيع (الصدى) Resonance الداخلي أو من الإيصال المضخم. ويحل محل العنصر الهزلي أو الدرامي، العنصر الملحمي أو المأساوي، وهذا ماتختص به المدرسة الفرنسية حيث تحتجب فيه معالمها الخاصة[1].

فالسينما في رواية (المطر يكتب سيرته)، ترتبط أساسا بالمصور "بليز" وهو مثقف فرنسي، يهتم بالرسم والموسيقى والسينما، ليس وحده من يهتم بذلك بل زوجته "لوسيان" أيضا تبادله الاهتمامات نفسها، وكذلك أخته "فاليريان" وخطيبها "أورليان"، إلا أن تاريخ التصوير الفوتوغرافي في الرواية يرجع إلى سنة 1946، وبالتحديد في الأيام المأساوية لموت "أورليان" و"فاليريان" من شهر أفريل إلى شهر جوان. ولم يكن هذا التوقيت والاهتمام مجرد صدفة في الرواية، بل إن الروائي تعمد إلى الإشارة إلى تاريخ السينما الفرنسية، وبداية نشأتها، وبلوغ حدتها، عندما اهتمت بالطابع المأساوي للنهاية الحتمية لأبطال السينما.

وجسدت اللقطات السينمائية التي احتفظ بها "الشيخ فرحات" منذ سنين، مأساة موت حبيبته "فاليريان" التي توفيت في 14 جوان 1946، وليس من الصدفة أن نجد في الرواية 14 (أربعة عشرة) مشهدا سينمائيا، هناك تقارب بين تاريخ وفاة فاليريان

1_ ينظر: جيل دولوز: الصورة– الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، (د.ط) 1997م، ص 64.

والمشاهد التي تحمل الرقم نفسه، كأن هذه المشاهد تبكي رحيل فاليريان، وتخلد ذكرى وفاتها. على الرغم من أنها مشاهد متقطعة، إلا أنه عند جمعها تكون فيلما سينمائيا بامتياز <<أتعرف يا خالي، إذا كانت جميع هذه المقاطع السينمائية بنفس الوضوح فإنه في مقدورك أن تعمد إلى تركيبها؛ لكي تصنع منها فيلما سينمائيا حقيقيا، بعض الموسيقى هنا وهناك، وتتكامل قصتك مع فاليريان وبليز>>[1].

لقد اهتمت السينما الفرنسية بالحركة والصورة على السواء، منذ بداية تطورها في أربعينيات القرن الماضي، أي بعد الحرب العالمية الثانية. كما أن هذه المشاهد السينمائية كلها تصور "فاليريان"، حيث كان "بليز" يصور حركاتها، إذ أن <<المؤلفون السينمائيون الفرنسيون اهتموا قبل كل شيء بكمية الحركة وبالعلاقات المترية(...) غير أنهم أعدوا تركيبا ميكانيكيا واسعا للصور– الحركة>>[2]. ونجد "بليز" لا يخفى عليه الجانب الإبداعي في التصوير السينمائي، فقد ركز كثيرا على حركات أخته "فاليريان" خاصة رقصها مع جماعة في عرس شعبي، فيقول السارد واصفا المشهد السينمائي:

<<قامة فاليريان باسقة توازي قامة فرحات. ترتدي فستانا يكاد يكون شفافا، ويلتصق بجسدها المتناسق. ثلاثة فتيان يرتدون البرانيس يظهرون الآن على الحائط، يوقعون على البنادير بحركات يدوية متماثلة. يكاد الإيقاع نفسه يخرج من الحائط بالرغم من أن لا صوت هناك. فاليريان تبتسم الآن، وترفع يديها إلى السماء وقد انغمست في الإيقاع انغماسا كليا. هو عرس ليلي خارج مدينة سطاوالي. فرحات هو الذي اصطحب فاليريان إلى ذلك العرس. أما الذي التقط هذه المشاهد فهو شقيقها بليز>>[3].

1_مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 316.

2_ جيل دولوز: الصورة– الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، ص 62.

3_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 310.

نجد داخل هذا المشهد رقصا جماعيا فولكلوريا لفرقة شعبية جزائرية، مع رقص فرنسي لفتاة فرنسية ترقص على أوتار فولكلورية؛ فيشكل هذا الرقص الجماعي تركيبا عضويا للراقصين، وتركيب ديالكتيكي لحركاتهم <<تأمل فاليريان وهي تؤدي رقصة على إيقاع البنادير، لقد درست الموسيقى وتعرف ما الإيقاع، الفلاحون الذين يعملون عند المعمر بورجو حضروا العرس، وتناغموا مع رقص فاليريان، التهموها بأنظارهم>>[1].

ولكننا حين نستذكر هذه الحركات يمكننا أن نستخلص منها، أو أن نجرد منها جسدا واحدا سيكون هو الراقص، الجسد الوحيد لكل هؤلاء الراقصين. على هذا النحو صور السارد رقص "فاليريان" في فضاء مغلق هو العرس، حرر حدا لا بأس به من الحركة، وبث حياة من تجريدات هندسية داخل مكان متجانس بالأبيض والأسود فالموضوع المحسوس، الموضوع المرغوب، يبدو مثل مولد، أو نابض متحرك داخل الزمن، يطلق حركة ميكانيكية يساهم فيها عدد يزداد شيئا فشيئا، من الشخصيات الذين يبدون بدورهم داخل المكان كالأجزاء في مجموع متنام ممكنن؛ كبداية وصف ثوب فاليريان، ثم دخول ثلاثة أشخاص يلبسون البرانيس ويضربون على البنادير، ثم التناغم في الرقص وبعدها ظهور شخصيات أخرى كإعجاب المعمرين بفاليريان، وبعدها يأتي دور "الشيخ فرحات" الذي لم يظهر في المشهد وبقي جانبا. ولكن هذا المشهد يصف فاليريان كمحور أساسي وشخصية رئيسة فيه، لأن الفردانية هي الأمر الجوهري في هذا المشهد.

"فاليريان" تقف خلف هذا الموضوع، أو بالأحرى تأخذ دور النابض أو المحرك موسعة تأثيرها خلال الزمن في نفس فرحات، وسواء كانت شبحا أم خيالا أم حقيقة أم عالما مجنونا يعيشه فرحات مع نفسه لسنوات، حينما ستبلغ الحركة التي يظهرها

1_ المطر يكتب سيرته، ص 311.

حدها الأقصى، أو حينما ستتجاوز هذا الحد فإن حركة "فاليريان" الموجودة داخل آلة العرض وفي شريط سينمائي، فإن "فاليريان" والشريط شكلا وحدة ديالكتيكية فعالة، تعلو فوق التعارض بين العمل الميكانيكي، والعمل الإنساني <<يكاد الشيخ فرحات يرقص طربا الآن. قرأ بصوت مرتفع الجملة المدونة فوق علبة الشريط السينمائي: فاليريان على الكثيب الرملي، تأمل أطراف العلبة، ثم أخرج منها الشريط بعناية فائقة، ومرر عليه أصابعه في رفق. لكأنما مسح شعر رأس فاليريان مع أنه لم يفعل ذلك مرة واحدة في حياته>>[1].

فهذا الاتحاد الذي يراه "الشيخ فرحات"، بين الشريط و"فاليريان"، هو اتحاد الآلة مع الروح كما يرى الفرنسيون (الوحدة الحركية) مفترضين هذه الوحدة كشغف لا بد له أن يستمر حتى الموت[2] وهو ذلك الاتحاد الذي نجده بين "الشيخ فرحات" وسيارة الجيب القديمة <<إن الاتحاد الحركي بين الإنسان والآلة سيقوم بتحديد حيوان إنساني>>[3]. فهي في نظره ليست سيارة فحسب، بل إنها تذكره بفاليريان <<الشيخ فرحات لا يجرؤ اليوم على النظر ناحية هذه السيارة. ذكريات عديدة تتواتر على وجدانه كلما مر بالقرب منها وأبصر بها مركونة وكأنها امرأة عجوز ماعادت قادرة على الإنجاب. قد يتشجع أحيانا ويمرر يده على مقودها، ويقول متأوها:

_آه، يافاليريان أين أنت اليوم؟>> [4]

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 338.

2_ ينظر: جيل دولوز: الصورة– الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، ص 64.

3_ المرجع نفسه، ص 66.

4_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 324.

وبالتالي فالحالات التي يمر عبرها سيارة ذات حركة ميكانيكية، تتسع باتساع الكون، مثلما أن الحالات التي يمر من خلالها الفرد الجديد، والمجموع الإنساني <<ترقى إلى مستوى روح العالم>>[1]. في ذلك الاتحاد الجديد بين الإنسان والآلة الذي كان بين سيارة الجيب و"فاليريان"، يرقى إلى اتحاد الاثنين، فيتحد "الشيخ فرحات" مع الآلة لقوة اتحاد روحه مع "فاليريان" <<لقد صرت أنا مثل هذه السيارة بالذات. عبارة عن محرك قديم لا يمكن أن يشتغل مثلما كان عليه في الزمن الماضي. أنا سيارة قديمة ماعادت تصلح لشئ، ولا حتى لكي تباع قطعة قطعة>>[2]. لذا فمن العبث محاولة استخلاص نوعين من الصور في السينما الفرنسية <<صور الحركة الميكانيكية التي ستحتفظ بجمالها، وصور المأساة التي ينظر إليها على أنها بليدة حمقاء>>[3]. وبالتالي فإن سيارة الجيب، لا تحتفظ بجمالها، بل إنها أصبحت خردة لا يمكن استعمالها.

بالإضافة إلى الفن الحركي في السينما الفرنسية، نجد علاقة السينما بالموسيقى <<ففي السينما الصامتة طرحت مسألة علاقة الصورة- الحركة باللون، وبالموسيقى>>[4] فعندما بدأت فاليريان العزف في المشهد السينمائي السادس، قال الشيخ فرحات للمشاهدين بأنه لا يرغب في الكلام أو إضافة تعليقات. وجاء المشهد متتبعا لحركات فاليريان وهي تعزف، مع صوت الموسيقى <<وما أسرع ما ظهرت فاليريان على الحائط وهي تقترب من آلة الكلافسان. أورليان يتابعها بنظراته وهو على سريره. الإجهاد باد عليه. يتشجع ويشير إلى فاليريان بيمناه المعروفة ليعبر عن فكرة ما، ويحرك شفتيه في تثاقل. الظاهر هو أنه يقدم لها بعض التوضيحات عن طريقة عزف هذا المقطع أو ذاك. فاليريان تجلس

1_ جيل دولوز: الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، ص 65.

2_مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 328.

3_ جيل دولوز: الصورة- الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، ص 66.

4_ المرجع نفسه، ص 67.

الآن إلى آلة الكلافسان وهي تبتسم. قبالتها حزمة من أوراق النوتات الموسيقية، وقد ظهر بينها اسم فرانز ليزت.

اقترب الشيخ فرحات من الحائط، ومال بصورة جانبية لكي يتأمل تقاطيع فاليريان، ثم حركة أصابعها فوق مفاتيح آلة الكلافسان>>[1].

لقد كان هناك حضور حي للموسيقى في السنيما الفرنسية، وبقدر ما كان هذا الحضور مبهجا فإنه كان مأساويا في حالات أخرى، لأن السينما الفرنسية قائمة على الحركة ولولا الحركة التي تميزها لماتت وانقضت، لذلك نجد المأساة هي محور هذه المشاهد السينمائية، حيث بدأ "بليز" يصور مأساة موت أخته وخطيبها، ثم توقف عن التصوير عندما توفيت أخته "فاليريان" المليئة بالحركة والنشاط، ذات جسم رشيق وقوام ممشوق، وضحكة لا تفارقها، فعندما توقفت حركتها توقف المصور عن التصوير <<ها هي فاليريان تتلكأ في الرقص، وتتهاوى أرضا فتتوقف الحركة. لقد أصيبت بدوخة مفاجئة. اقترب الشيخ فرحات من الحائط كأنما ليسند فاليريان. يداه ترتفعان في حنو ورفق. وتنقطع الصور بعد ذلك>>[2] .

نفهم مما سبق أن المدرسة الفرنسية أعطت الصورة الذاتية أهمية، وتطويرا كبيرا بقدر ما أعطتها التعبيرية الألمانية، وبالتالي فإن السينما الفرنسية هي سينما (المتسامي الديناميي) بمعنى الحياة اللاعضوية للأشياء[3]. وهذا يجسد التضحية التي قام بها "الشيخ فرحات"، عاش حياة لا نفسية من الروح، التي لم تعد تنتمي إلى الطبيعة، أكثر مما تنتمي إلى الفردية العضوية، يتمثل في الارتباط الروحي مع روح ميتة للأبد، حيث إن تصرفه

1_مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 334.

2_ المصدر نفسه، ص 311.

3_ ينظر: جيل دولوز: الصورة– الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، ص 80.

غدا ما فوق طبيعي، كيف لرجل أن يعيش على حب من طرف واحد ولم يعترف به أبدا لدرجة أن حبيبته توفيت منذ زمن، هكذاكانت تضحية الشيخ فرحات.

ب_ نوستالجيا الذاكرة في رواية المطر يكتب سيرته:

نقصد بنوستالجيا الذاكرة حنين "فرحات" إلى حبيبته "فاليريان" حيث كانت الترجيعات السنيمائية تذكره بها، لدرجة أنه يعيش في ذلك العصر الذي أخذت فيه هذه المشاهد فأيقضت هذه المشاهد السنيمائية حبه القديم، فبات يعيش <<لحظة الذاكرة>>[1] كما يقول "بيير نورا"؛ وهي ذلك الزمن الذي تهيمن عليه الذاكرة كليا، فيبدأ الإنسان باسترجاع ذكرياته الماضية ويحن إليها بشكل عجيب، وهذا الاهتمام بالذاكرة والحنين إليها ما هو إلا طفرة علاقة الذاكرة بالتاريخ.

ف "الشيخ فرحات" يعيش في الماضي، يهرب إليه من حاضر أليم، ومستقبل مجهول فيقول:

<<حقا أنا مازلت أعيش في الماضي.

قال له نسيم:

وأنت بالفعل تعيش في الماضي، يا خالي.

رد عليه الشيخ فرحات:

1_ بيير نورا: الذاكرة الجماعية، ترجمة محمد حبيدة، ضمن كتاب الكتابة التاريخية، منشورات إفريقيا الشرق (د.ط) 2015م، ص 92.

وأنا لا أحب حاضركم هذا، يابني، الإنسان ابن ماضيه، يستعيده في كل لحظة. إذا نسيه، أو تناساه، فذلك يعني أنه تعمد أن يضرب صفحا عن ركيزة أساسية من ركائز وجوده.

قال له نسيم:

_ هذه فلسفة عميقة لا أفهمها، يا خالي.

أغمض الشيخ فرحات عينيه وقال:

ما زلت أتذكر المأكولات التي أخذناها معنا على متن القارب. جبن بلدي أعدته والدتك يا محمود، وخبز منزلي، وبرتقال. التهمنا كل شئ حين كنا في عرض البحر. آه، ما أقبح أن تموت فتاة مثل فاليريان.

وترقرقت دموع متباطئة في عينيه. هي أول مرة يبصر فيها محمود بخاله على هذا النحو من الشعور الممض>>[1].

نفهم من هذا المقطع أن عيش "الشيخ فرحات" في الماضي هو حنينه لمحبوبته "فاليريان". التي يحيا من أجلها، فهو يذكرها في سره، ويتذكرها في مخيلته، ولكن المشاهد السينمائية كصورة أحيت تلك الذكرى في وجدانه <<...هو الآن في عام 1946، ولا يريد الارتحال عبر الزمن والوصول إلى هذا الحاضر المرير الذي يعيشه.

وفجأة، يستدير، ويقول:

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، ص 344، 345.

_ غدا، سنكمل التفرج على باقي المشاهد السينمائية الموجودة في هده العلب الصغيرة أنا الآن، أحب الانفراد بنفسي. الماضي كله يعود إلي دفعة واحدة، ولا يسمح لي بالتفكير في هذا الحاضر>>[1] .

تركيب:

إن السرد السينمائي في رواية (المطر يكتب سيرته) تنطوي على طبيعة غير تقليدية في اتصاله الجمالي بالأشياء؛ حيث تأخذ الحركة شكل النمط، أو الحيز كعلامة دالة على الصورة، وذلك بتشكيل أبعاد الصورة الذهنية ومتمثلاتها في الواقع، ولعل الروائي استطاع أن يكتب نصه الروائي بعدسة الكاميرا، كما يسميه "مهدي عيسى الصقر" ((الكتابة بعدسة الكاميرا))[2]. وذلك بالتركيز على الحدث، فتصبح الرواية على حد تعبير "جيل دولوز" ((تقرأ زمنا، وتصبح الصورة تقرأ فكرا))[3]. فتنبني الصورة في الرواية على فعل الحركة والفعل المتصاعد، فتتوسع دائرة الإضاءة، لتتوافر فيه خصائص فنية في ميدان العمل الأدبي، وبذلك يتميز "مرزاق بقطاش" في عمله الروائي، الذي تتزاحم فيه لغة السيناريو والحوار في مضمار السرد السينمائي، عن لغة السينما وإيديولوجيتها في رواية (أوراق) لـ "عبد الله العروي"، مقتفيا آثار السينما الغربية في رواياته خاصة أن <<مرجع النقد الواقعي هو إنتاج الطبيعيين، الفرنسيين والأمريكيين "زولا" و"درايزر" >> [4] فاختار السينما الفرنسية في (أوراق) والسينما الأمريكية في (خواطر الصباح)؛ فالأولى تمثل << الصور والأطياف التي يراها مشاهد مرهف الإحساس مثل "إدريس"، متماوجة

1_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته ، ص 322.

2 _ سعيد حميد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2016م، ص 376.

3_ جيل دولوز: الصورة– الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، ص 82.

4 _عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 232.

على الشاشة السنمائية، هي صور وأطياف لواقع لا يكف عن الانحماء والغياب، وهي نسخ لموضوعات فقدت موضوعيتها، وخارجيتها وصارت أطيافا ومثالات لأعيان الموجودات الواقعية >> [1]، معنى ذلك أن الأبطال السينمائيين يراهم "إدريس" يعبرون عن الواقع، لأن السنما هي واقع العالم، << ومادام واقعها هو واقع خيالي، يمحو الواقع المادي ويحوله إلى خيالات ومثالات وتناسخات >>[2] إذن يتحول المشهد الخيالي إلى واقعي، ولربما تنبه "إدريس" إلى << مزالق الواقعية وصعوبة الانفلات منها >> [3] .

على الرغم من أن اشتغال السينما في رواية (المطر يكتب سيرته) أكثر تجريبية من رواية (اوراق)، إلا أن هذه الأخيرة تعتبر الأكثر تجريبا من بين الروايات الثلاث، فمرزاق بقطاش ملم أكثر بالسينما من "عبد الله العروي"، باعتباره مخرجا سينمائيا، ويعتبر هذا حافز لتجربة "بقطاش" السينمائية، أما العروي فتجربته لا تكاد تنحصر في ثقافته الواسعة بفنون السينما والمسرح والقصة وغير ذلك.

بما أن رواية (أوراق) أكثر تجريبا من الروايات السابقة، فلأن "عبد الله العروي" كان أكثر إلماما وخبرة من "شكري المبخوت" ومرزاق بقطاش" في كتابة الرواية التجريبية وذلك لوعيه بالثقافة الغربية والكتابة على منوال "بلزاك" و"إيميل زولا" فيقول <<هناك آلاف الروايات وهناك التجربة الروائية كعملية بحث وتعميق مستمر.. وكلاهما يتميز بالحنين في عالم أقل أو أكثر اتساعا، بوعي أقل أو أكثر صفاء>>[4] فتعمق رواية (أوراق) التجربة الفردية لأزمة المثقف العربي.

---

[1] _محمد الشيكر: العالم الذهني في أوراق، عبد الله العروي، ص 141.

[2] _المرجع نفسه، ص 141.

[3] _المرجع نفسه، ص 142.

4_ عبد الله العروي: أوراق، ص 217.

أما رواية (الطلياني) فتعمقت في التجربة الفردية وسلكت منحنى التعرية، وفي الوقت نفسه استفاد "شكري المبخوت" من تجربة "عبد الله العروي" الروائية، في حرصه على تجسيد الشكل الخطابي لقضايا المضمون، بتحديثه للعبة السردية كتوظيفه للغة الصحافة باعتبارها تقنية سردية تكشف عن انشغالات الشخصية الرئيسة، وتستثمرها.

يمكن القول بشكل عام، إن المحكي يعتمد على تعدد لغوي، ويتشكل من محكيات ومستويات متعددة، تتبادل عملية الخرق باستمرار، وتمثل لغة اليوميات والسينما واللغة السياسية والاقتصادية، تعارضا وتواترا لطبيعة الرواية التقليدية، وهذا مايميز الرواية التجريبية.

خاتمـــــــــــة

لا نقصد من خلال هذه الخاتمة عرض النتائج النهائية للبحث بقدر ما نسعى إلى ضبط مقومات التجديد؛ ضمن إعادة رؤية هذه النتائج على ضوء عملية مقارنة للنماذج التي خضعت للتحليل، وإن كنا نرغب في بناء الاستنتاجات على هذه العملية، فإننا لا نستهدف تعميمها على اشتغال المحكي في الرواية المغاربية ككل، بأن نحكم على تجريبية الرواية من خلال التجربة الفردية، خاصة وأن الرهان التجريبي الثابت هو مغامرة الشكل الروائي، ولذلك فإن كل رواية حديثة تستند إلى أحد تلك المقومات، تبعا لمدى تقويضها للشكل السردي التقليدي، ومن ثم تظل كل تجربة فردية حسب اشتغالها وإن كانت بدرجات متفاوتة، تتبلور نتائجها داخل التجارب الأخرى.

لقد طمحت دراستنا إلى تقديم التحديث الروائي في الرواية المغاربية المعاصرة وذلك عن طريق التجريب، إذ بدا لنا أن التحديث والتجريب وجهان لعملة واحدة، فاقتصرنا على دراسة ثلاثة نماذج روائية لعبد الله العروي من المغرب، ومرزاق بقطاش من الجزائر، وشكري المبخوت من تونس.

فسلكت الدراسة منحنين هما رصد مسار التقاطع ومسار التباين في المحكيات الثلاث (أوراق، الطلياني، المطر يكتب سيرته)

أوجه التشابه/مسار التقاطع:

لا شك أن المحكيات السردية الثلاث هي روايات سير ذاتية، خضعت للتجريب السير ذاتي، وأن المحكيات الثلاثة تجمعهم خاصية التذويت في علاقة الذات بالمجتمع، الذي ينتمي إليه المثقف العربي في الرواية المغاربية.

فالمثقف العربي هو الشخصية الرئيسة في المحكيات الثلاث، وليس من الصدفة أن يتشابه الروائيون مع شخصياتهم الرئيسة، حيث أنهم روائيون حداثيون، ورواياتهم حداثية بشكل

خاص. وقد ساهمت الثقافة في تكوين هذه الآلية الاجتماعية من الروائيين، وكذلك شخصياتهم الرئيسة في الروايات، تكوينا سياسيا، واجتماعيا، وبالقدر نفسه كان للمثقف العربي في الروايات دور في المستوى الذي ساهم فيه في التعبير عن رأيه في السلطة كطرف من أطراف النخبة الاجتماعية، متميز بوعي، ومساهم في إنتاج الثقافة.

لكن على الرغم من تشابه وظيفة المثقف العربي في المحكيات الثلاث، إلا أن هذه الوظيفة تختلف كليا في الرواية الحديثة عما كانت عليه في الرواية التقليدية. والسبب في ذلك اختلاف طبيعة الحياة السياسية والاجتماعية، وهدف وغاية الشخصية الرئيسة ووسائل تحقيقها، وهذا يعني أنه لا توجد هناك علاقة كبيرة بين هذا المثقف وماعرفته الروايات التقليدية، من تكتلات مشابهة وما كانت تطلق عليه الروايات التقليدية باسم البطل وبالتالي ليس من الممكن القول إن المثقف/ الشخصية الرئيسة في الرواية الحديثة، والذي ولد في المجتمعات المعاصرة، هو السليل الطبيعي للروائي، ولكنه العكس تماما هو النقيض المباشر له.

ومن هنا ليس لصورة المثقف العربي في الرواية المغاربية نموذج يقتدى به، لأنه يعيش أزمة عاطفية واجتماعية وسياسية، وهو يجسد أو ينزع إلى تجسيد نموذج اجتماعي جديد ومختلف ومتميز عن النموذج الاجتماعي السائد في الرواية التقليدية، أكثر مما يسعى إلى المشاركة داخل الحياة الاجتماعية، وتعديل موازين القوى لصالح الطبقات الاجتماعية التي يتماهى معها أو ينتمي إليها، فالمشكلة الأساسية للمثقف العربي/ الشخصية الرئيسة في المحكيات الثلاث هي إشكالية الحداثة، التي تجعله يعيش أزمات مختلفة، فينظر إلى نفسه ودوره من زاوية ما يمثله من نقض للنظام الاجتماعي القائم والخروج منه، إنه يطمح أن يكون نقيض المجتمع، أكثر مما يحلم بالتعبير عن طبقة، ومقاومته لضغوطه أكثر من أن تكون تعبيرا عن موقف نظري أو موقف ثابت.

فالمثقف المغاربي/ الشخصية الرئيسة في المحكيات الثلاث يعتبر جزءا لا يتجزأ من مشروع التحديث، في تكوين النواة الأولى لتشظي السردية المغاربية، مخالفة للسائد والمألوف، ويعتبر كذلك الممثل الطبيعي والعفوي للجيل الجديد أو المتجدد للرواية الطلائعية أو التجريبية.

فالحداثة الروائية تشمل تحديث الجنس الروائي السير ذاتي في نطاق التجريب من حيث تذويت التجربة الفردية للشخصية الروائية، فتظهر تمفصلاتها الذاتية مشروخة ومنهارة ويائسة في ظل مجتمع تتصارع فيه عينات من السلطة والعصابات التي تأثر بها المثقف العربي، فيسقط منهزما أمام تقلبات المجتمع ما بعد الكولونيالي، بالإضافة إلى دور المرأة الذي تشترك فيه هذه الروايات وعلاقة المرأة بالشخصية الرئيسة، لم تكن علاقة إيجابية بقدر ما كانت علاقة انهار أمامها صاحب التجربة الفردية في رواية السيرة الذاتية.

كذلك تشترك الشخصيات الرئيسة في المحكيات الثلاث، بخضوعها للذاكرة المأزومة وعيشها على الذكريات، فكان الماضي بشروخاته في رواية (الطلياني)، ومآسيه في رواية (المطر يكتب سيرته)، وبؤسه في رواية (أوراق)، يتحكم بكل تمفصلاته في الحاضر والمستقبل. وبالتالي فإن الشخصية الرئيسة لكل رواية، بنت مستقبلها وحاضرها على أسس الذاكرة المعطوبة.

إن الشخصية الرئيسة في الروايات الثلاث، عاشت بين حقبتين متتاليتين من تاريخ بلادها، فإدريس عاش في فترة الاحتلال وفترة الاستقلال من تارخ المغرب، كذلك الطلياني عاش في زمن "بورقيبة" وزمن "بن علي" من تاريخ تونس، ويشاركهم فرحات الذي عايش فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، وأزمة العشرية السوداء، فهذه الشخصيات الثلاث، عاشت التجربة، وتفاعلت معها، ورصدت أحداث وطنها، ناهيك عن تأثرها بأزمة بلادها.

وما يميز الرواية التجريبية أن الروائي يشارك القارئ في تحليل رواياته، وذلك عن طريق عقد القراءة مما يكسبها طابع السيرة الذاتية، عن طريق التعرية التي يستفز بها السارد القارئ، بتعرية ذاته، وكشفها أمام القارئ وإلباسها ثوب الحقيقة، فيصدق القارئ ذلك ثم تتحول تلك الحقيقة إلى وهم، لأن الرواية الجديدة ترفض أن تتحول إلى حياة حقيقية، ومنه ينشأ إشكال الواقع والمتخيل، خاصة إن كان الواقع مرجعا يستقي منه الروائي الأحداث التاريخية، وبعض من الشخصيات السياسية والفكرية.

أما مظاهر التجريب فتظهر عبر عدة محاور تبرز من خلالها أن المحكيات الثلاثة اتجهت صوب تجربة الكتابة ذاتها، إذ يلجأ الروائيون إلى تضمين متونهم الروائية ببعض الملاحظات النقدية، فتنخرط الكتابة في مساءلة نفسها، ويزدوج الخطاب النقدي مع السردي مما يدل على الوعي النقدي والمنهجي للروائي.

ومن جهة أخرى فإن تمثل اللغة السردية، بصفتها فضاء لتمظهر الكون السردي، إحدى مسالك تصريف الوعي الجديد بالكتابة الروائية؛ من حيث تهجين اللغة باروديا، ومن خلال اللغة يسلك الروائي إلى مداخل فكرية وسياسية تعطي اللغة الروائية المغاربية خصوصية تميزها عن غيرها من الروايات العربية الأخرى، خاصة وأن تحولات اللغة الروائية من مرحلة التأسيس إلى مرحلة التجريب أخرجت الرواية المغاربية من قداسة اللغة التي أحاطتها الرواية التقليدية.

ومن مميزات الرواية المغاربية انفتاحها على نصوص وفنون مختلفة واستعارت من أشكال وأجناس متعددة مثل (السينما، اليوميات، الرسائل، محاضرات، حكايات...) فأعطتها قيمة وحيوية زادت من توهج آليات التجريب، وانفتاح النصوص الروائية على آفاق التجديد والتحديث.

تتحدد خصوصية الرواية التجريبية المغاربية بتهجين شبكة الرؤية السردية، بتحول أنا السارد من حين لآخر، إلى سارد ذي رؤية خلفية، أو بتحول أنا الفعل إلى هو الفعل، وفي جميع الحالات يختار ترهين السارد الأول الإفادة من تقنيات عديدة، فتوفر مجالا واسعا لرؤى وأصوات أخرى للمساهمة في بناء الشبكة التبئيرية والتلفظية.

ويعتبر الفضاء الزمني كسرا لخطية الزمن في الرواية التقليدية، سواء على مستوى المفارقات الزمنية أم على مستوى الحركات الزمنية، أم الاستباقات والاسترجاعات، فالتوترات الزمنية أكسبت الروايات المغاربية وظائف جديدة، فلم يعد التكرار وسيطا لإنعاش ذاكرة القارئ، بل إنه تقنية سردية تحاول إزالة الالتباس وتجديد مضمون الحدث وصيغته ضمن سياق تلفظي مغاير.

وعلى مستوى التعالقات النصية الداخلية فإن تحديث اشتغالها يكمن في إعادة لملمة تشظيها من خلال خلقها لشبكة من الانعكاسات النصية، وكذلك معابر نصية تناظرية صغرى وكبرى، تجذب أجزاء النص إلى مركز نصي يمثل رحم المحكي الإطار.

بناء على ذلك لم يعد الشكل الروائي المغاربي الحديث، يقتصر على تقديم محكي واحد، إنما يبني تصوره للحبكة على تشظية البنية السردية الكبرى، إلى بنى سردية صغرى، تتخللها محكيات غير متناسقة، تتسبب في عدم اكتمال القصة، ولا يأبه بالتسلسل الزمني المنطقي للأحداث، ومايستتبع ذلك بناء العقدة وفكها، وتعدد الحبكات في المحكيات.

_ أوجه الاختلاف/ التباين:

إن مظاهر التجريب تتقاطع وتتباين بين الروايات، خاصة إن كانت العناوين الرئيسية هي عناوين تجريبية تختلف عن عناوين الرواية التقليدية. ويتجدد المحكي في كل قسم من الأجزاء السردية المستقل بعناوين فرعية، والأمر أنه لا يمكن الاعتقاد بحداثة الرواية من

خلال العناوين الفرعية، لأن هذه الخاصية تعتمدها النصوص السردية التقليدية، إلا أن التحديث الروائي يتجاوز عتبة التقليد، ففي رواية (المطر يكتب سيرته) تتشكل محكيات صغرى ترتبط بالشخصيات التي عنونت بها الأقسام السردية، أما في رواية (أوراق) فإن الأقسام السردية تستحيل محكيات جذرية لمراحل انتقال حياة الشخصية الرئيسية وفق تجاوز ظاهر يعارضه تداخل حكائي يتشابك مع الأعمال الفكرية للروائي. وتتجاوز رواية (الطلياني) تشابك المحكيات إلى تشابك العلاقات بين الشخصيات في الواقع المرجعي ذاته.

كذلك تختلف اللغة السردية في المحكيات الثلاث، بصفتها فضاء لتمظهر الكون السردي ولإعطاء كل رواية خصوصيتها الجغرافية، ومن خلالها يتم تصريف الوعي الجديد بالكتابة الروائية، فهي توضح نوعية المضامين، وتتأرجح على الأقل بين ثلاث مستويات لغوية يرتبط الأول بلغة الحكاية والقص في رواية أوراق، والثاني يحيل إلى لغة الحياة السياسية ولغة خضوع المجتمع للسلطة في رواية الطلياني، أما المستوى الثالث، يمثل لغة السيناريو والحوار، ممزوجا بلغة السريالية والمأساة في رواية المطر يكتب سيرته، وكل هذه المستويات اللغوية، تتشابك في إبراز الهواجس الداخلية في خطاب الشخصيات الرئيسة.

وفي مستوى آخر تكشف رواية (أوراق) تميزها بأنها تحمل مؤشرات فلسفية لمفكر وروائي في الآن ذاته، إذ أن هواجس الحداثة لـ "عبد الله العروي" الموجودة في كتبه الفكرية، ومن بينها كتابه العمدة (الإيديولوجيا العربية المعاصرة) تتوزع بشكل ملحوظ في رواياته جميعا، ومن بينها رواية (أوراق)، بالإضافة إلى تمتع "عبد الله العروي" بمرونة توظيفه لتقنيات التجريب بشكل واسع.

أما رواية (الطلياني) فتميزت بجرأة السارد واختراقه للطابوهات الثلاث (الجنس، الدين، السياسة)، فكان تخطيه للحدود الممنوعة أكسب روايته بعدا تجريبيا، ساهم في تحديث الرواية التونسية، وليس هذا فحسب بل إن "شكري المبخوت" أكسب روايته خصوصية من حيث

اشتغاله على الدرس النفسي، وإدخاله الشخصية الرئيسة دوامة الحياة الخاطئة، ليعيش أزمة نفسية، دفع ثمنها باهظا.

وتبقى رواية (المطر يكتب سيرته) أقل تجريبا من الروايتين السابقتين، لقلة خبرة "مرزاق بقطاش" في توظيفه لتقنيات التجريب، واسهابه في كتابة السيناريو السينمائي، مما يعطي للرواية خصوصية الكتابة السينمائية، وذلك بترحيل النص بدمجه في الصوت والحركة والميكانيك، مما يعطي النص الأدبي مفهوما مغايرا لفعل القراءة ضمن النسق الإبداعي المنتج، لتتحول ببساطة إلى الفعل الدرامي.

ونخلص في النهاية إلى أن تجربة التحديث تنشغل بتنويع صيغ المادة الحكائية وبطرق إدراجها النصي، ولعل سبب ذلك يعود إلى حرصها بعدم ملائمة الشكل النصي لقضايا المضمون، وذلك لتجديد وظائفها السردية، فأضحى المكون الحكائي ينافس المستوى الواقعي سواء بمعارضته أم بترسيخ اتجاهه الدلالي. وبالتالي فإن خضوع التحديث في الرواية المغاربية لمنطق التجريب، يشجع الروائيين على الاستمرار في البحث عن تقنيات جديدة، وأشكال جديدة، مما يجعل من الرواية المغاربية ذات طابع جديد لا يضمحل مع مرور الزمن ويكسبها خصوصيتها المغاربية حتى وإن تأثرت بالرواية المشرقية أو الرواية الغربية، إلا أن خصوصيتها تتمثل في تجريبيتها.

ملحـــــق

_ ملحق خاص بترجمة المصطلحات:

Recit	محكي	Analepse	استرجاع
Recit premier	محكي أول	Analogie	تناضر
Reflexion	انعكاس	Antihetique	تضادي
Reduplication	الازدواج	Auto-recit	محكي- ذاتي
Reflexivite	انعكاسية	Concret	واقعي
Refrentiel	مرجعي	Diegese	حكاية
Repetitif	تكراري	Diegetique	حكائي
Scene	مشهد	Discours	خطاب
Similante	متماثلة	Enonce	ملفوظ
Singulatif	انفرادي	Extention	امتداد
Speculaire	مرآوي	Extradiegetique	خارج- حكائي
Variante	متغايرة	Fiction	قصة متخيلة
Vecu	المعيش	Fictionnel	تخييلي
Tention	توتر	Focalisation	تبئير
Monologue	الحوار الداخلي	Het erodiegetique	متباين - حكائي
Mise en abyne	الانشطار	Hybride	هجين
Micro-analyse	تناظر صغير	Imaginaire	تهيئي
Meta-Diegetique	ميتا-حكائي	Intertextualite	تناص
Matrice	رحم	Intra-diegetique	داخل حكائي
Narrativise	مسرود	Paratexte	نص مواز
Macro-Analogie	تناظر كبير	Prolepse	استباق

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

_ القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

أ_ المصادر:

1_ شكري المبخوت: الطلياني، رواية، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2014م

2_ عبد الله العروي: اليتيم، رواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م

3_عبدالله العروي: أوراق، رواية، سيرة إدريس الذهنية، المركز العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2006م

4_ عبد الله العروي: خواطر الصباح، يوميات (1967، 1973) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2007م

5_ مرزاق بقطاش: المطر يكتب سيرته، رواية، المؤسسة الوطنية للاتصال والإشهار، الرويبة، الجزائر، ط1، 2017م

ب_ المراجع:

1_ ابن منظور، لسان العرب، تحقيق نخبة من الأساتذة، دار المعارف، القاهرة، (د ط) (د س).

2___ إبراهيم العدراوي: الذات والذاكرة في خطاب اليوميات، دار كوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2020م.

3_ أحمد المديني: الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، التكوين والرؤية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2000م.

4_ أحمد اليابوري: دينامية النص الروائي، منشورات إتحاد كتاب العرب، الرباط، ط1، 1993م.

5_ أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، دار قرطبة، البيضاء، ط2، 1988م.

6_ العلام عبد الرحيم وآخرون، سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، (د.ط) 1999م.

7_ بن جمعة بوشوشة: إتجاهات الرواية في المغرب العربي ، المغاربة للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999م.

8_ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

9_ حسن الكحلاني، الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر، مكتبة مدبولي، 6 ميدان طلعت حرب، القاهرة، ط 1، 2004م.

10_ حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.

11_ حسين حمودة: الرواية والمدينة، القصر العيني، القاهرة، (د.ط) سبتمبر 2000م.

12_ حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت_ الدار البيضاء، ط1، 1990

13_ حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م.

14_ سامي سويدان: الرواية اللبنانية والحرب: ساحات الصراع وفضاءات السرد، الفكر العربي، العدد التاسع والتسعون، شتاء 2011

15_ شكري المبخوت: سيرة الغائب سيرة الآتي، دار رؤية، القاهرة، ط2، 2017م.

16_ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009م.

17_ صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، وادي النيل، المهندسين، القاهرة، ط1، 2005م.

18_ عبد الحميد عقار: تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

19_ عبد الرحمان تمارة: الممكن المتخيل المرجعية السياسية في الرواية،دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019م.

20_ عبد الرحمن عبدالحميد علي: النقد الادبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر (د.ط)2005م.

21_ عبد السلام الحيمر، النخبة المغربية وإشكالية التحديث، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، 2001م

22_ عبد العالي معزوز: فلسفة الصورة: الصورة بين الفن والتواصل، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط) 2014م.

23_ عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، دار توبقال للطباعة والنشر، القاهرة (د.ط) 1993م.

24_ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2014م.

25_عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود، السيرة الذاتية في المغرب، أفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، (د.ط) 2009م.

26_ عبد الله العروي: أزمة المثقفين العرب، تقليدية أم تاريخانية؟، تر: دوقان قرقوط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978م.

27_ عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995م.

28_ عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب،ط5، 2006م.

29_ عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 1993م.

30.عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998م.

31_ عبد الوهاب أحمد الأفندي: الإسلام والدولة الحديثة، نحو رؤية جديدة، دار الحكمة، لندن، (د.ط) (د.س).

32_فدوى مالطي دوغلاس، تقديم جابر عصفور، من التقليد الى مابعد الحداثة، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003م.

33_ لونيس بن علي: إدوارد سعيد من نقد خطاب الإستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018م.

34_مجموعة من الباحثين: هكذا تكلم عبد الله العروي، منتدى المعارف، بيروت، ط1، 2015م.

35_ محمد الشيكر، العالم الذهني في اوراق، عبد الله العروي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2004م.

36_ محمد العماري، محمد أدادا: أوراق، لعبد الله العروي، السرد، الأسلوب، التيميات، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996م.

37_ محمد القاضي، وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

38_ محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الرابطة، الدار البيضاء، 1996(د.ط).

39_ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطباعة والنشر، دبي، ط1، 2001م.

40_ محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط2، 1988م.

41_ محمد خضر عريف : الحداثة مناقشة هادئة لقضية ساخنة، دار القبلة، جدة، ط 1 1413هـ/1992م.

42_ محمد عزام، وعي العالم الروائي، دراسات في الرواية المغربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط) 1990م.

43_ محمد محمد طاهر آل بشير الخاقاني، نقد المذهب التجريبي، دار الزهراء للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت_ لبنان، ط1، 1983م.

44_ محمد مشبال: بلاغة السيرة الذاتية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018م.

45_هناء خالد الرقاد، نظريات الشخصية وقياسها، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017م

ج_ المراجع المترجمة:

1_ آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دارالمعارف القاهرة، (د.ط)، (د.س).

2_ بول ريكور، الزمن والسرد. الحبكة والزمن التاريخي، ج 1 ،تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، إفرنجي، طرابلس، ط1، 2006م.

3_ بيير نورا: الذاكرة الجماعية، ترجمة محمد حبيدة، ضمن كتاب الكتابة التاريخية، منشورات إفريقيا الشرق، 2015م.

4_ تودوروف وآخرون، القصة الرواية والمؤلف، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: د. خيري دومة، ط1، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، باب اللوق، القاهرة، 1997م.

5_ جيرار جنيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

6_ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، بيروت، ط1، 2016م.

7_ جيل دولوز: الصورة– الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، (د.ط) 1997م.

8_ دايفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية، مقدمة قصيرة جدا، تر: محمد أحمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2016م.

9_ ديفيد لودج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، إشراف جابر عصفور، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.

10_ فيليب لوجون ، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

11_ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987م.

12_ ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986م.

13_ ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب المتحدة، بيروت، (د.ط) 2007م.

14_ نيكولا بو و كاترين غراسياي: حاكمة قرطاج (الإستيلاء على تونس) ترجمة مجموعة من المترجمين، المطبعة المغاربية للطباعة تونس،(د.ط) 2011م.

15_ يان مانفريد، مدخل إلى نظريات السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011/210_ يان مانفريد، مدخل إلى نظريات السرد، تر: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011/210

د_ الرسائل العلمية والأطروحات:

1_ السعيد عموري: الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، دراسة نقدية أيديولوجية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، إشراف أ.د الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012، 2013م.

2_ بشينية مولدي، النموذج الإشكالي في روايات عبد الله العروي، دراسة سوسيو . نصية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب حديث، إشراف صالح ولعة، جامعة باجي مختار عنابة، 2013،2014م.

3_ حليمة خلفي، إشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية، (الشعر الحديث، بنياته وإبدالاتها نموذجا) إشراف أ. حسان راشدي، مذكرة مقدمة بكلية الآداب واللغات لنيل شهادة الماجيستر،في جامعة فرحات عباس، سطيف، 2001، 2012م.

4_ سامية حامدي: التجريب السردي مقاربات في الروايات المغاربية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم تخصص أدب حديث، إشراف محمد لخضر زبادي، جامعة الحاج لخضر باتنة 1 كلية اللغة والأدب العربي والفنون، سنة 2018/2017

5_ محمد بن عبد العزيز بن أحمد علي، الحداثة في العالم العربي – دراسة عقدية – إشراف فضيلة الدكتور: ناصر بن عبد الكريم العقل، بحث أعد لنيل درجة الدكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية أصول الدين بالرياض، قسم العقيدة والمذاهب المعاصرة، 1414هـ، المجلد1

6- منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، إشراف أ.د. عبد الحميد هيمة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستر في الادب العربي الحديث، تخصص النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012، 2013م.

هـ_ مقالات:

1_ أمين الزاوي، اليسارية في الرواية الجزائرية، الملحق الثقافي لجريدة الخبر الجزائرية، 06 جانفي 2005م.

2_ الشيخ محمد صالح المنجد، القرآن وعلومه، تفسير القرآن، تاريخ النشر، 2018/06/23، من موقع الإسلام سؤال وجواب.

3_ بركات وائل، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14- عدد 03، 1998

4_ تودوروف: الأدب والذاكرة والآخر، حوار أميلي نوف إكليز، وسعيد كمالي دهقان، ترجمة أحمد الويزي، مجلة ثقافات عدد: 2008،271م

5_ زوزو نصيرة، إشكاية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الأدب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، كلية الأدب واللغات، العدد السادس، جامعة خيضر بسكرة، جانفي 2010

6_ صدوق نور الدين: فضاء الدار البيضاء في رواية اليتيم لعبد الله العروي، هل أحاطت الرواية المغربية بتفاصيل المكان مقال في جريدة الزمان، العدد 1687، 2003/12/17م

7_عبد الحق بلعابد: المذكرات الموازية التخييلية في الرواية المغاربية (محمد برادة خطاب جديد، تجريب متجدد)، مقال في مجلة الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، العدد05، 2009م

8_ لطيف زيتوني على بحث د. صلاح فضل "اشكالية التجريب في الإبداع الروائي"، ضمن ندوة الرواية العربية ممكنات السرد، مهرجان الفريق الثقافي 11، منشور بموقع :
http//www kuwaitcultur.org/alqurain2004/news4.HTM

9_ واسيني الأعرج، حوارات اليوم الأخير، صحيفة المساء، ليوم 25 جانفي 1987م.

و_ بورتريه:

اليامين بن تومي، ومحمد تحريشي: التجريب في السرد الجزائري المعاصر، مختبر السرديات، جامعة واسط كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، 21 جانفي 2021م، فيديو على اليوتيوب، موقع أدب ونقد.

فهـــــــرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمـــــــــة ..... (أ_ و)

مدخل: نشأة الحداثة الروائية بين التأصيل والمغايرة..... 09

المبحث الأول: بين الحداثة والتحديث.....11

المبحث الثاني: بين الحداثة والمعاصرة والتجديد. 15

المبحث الثالث: مفهوم التجريب 18

المبحث الرابع: الرواية الحديثة 22

المبحث الخامس: الرواية ما بعد الحداثية.....29

المبحث السادس: الرواية السير ذاتية في الوطن العربي 33

المبحث السابع: التجريب الروائي العربي. 34

المبحث الثامن: تحولات الرواية المغاربية من مرحلة التأسيس الى مرحلة التجريب....36

الفصل الأول: بين التذويت والسير ذاتي.....61

المبحث الأول: تعرية الذات في رواية (الطلياني).....63

المبحث الثاني: التجريب السير ذاتي في رواية أوراق.....69

المبحث الثالث: في تشخيص المرجعي وكتابة الذات في رواية المطر يكتب سيرته...87

المبحث الرابع: الصوت السردي ولعبة الضمائر.....91

المبحث الخامس: مستويات التذويت في الروايات.....104

الفصل الثاني: كرنوتوب الزمكانية في الرواية المغاربية..... 115

المبحث الأول: الرهانات الزمنية الحكائية 116

أ_ أنطولوجيا الزمن في رواية المطر يكتب سيرته. 117

ب_ تأطير البنية الزمنية الكبرى في رواية المطر يكتب سيرته.....124

ج_ اشتغال الزمن الحكائي الداخلي في رواية المطر يكتب سيرته.....125

د _ الزمن التجريبي في رواية أوراق. 137

هـ_ اشتغال الزمن الحكائي في رواية الطلياني. 140

المبحث الثاني: الفضاء المكاني في الروايات..... 156

أ_ في رواية أوراق. 156

ب_ هجنة الفضاء في رواية المطر يكتب سيرته. 164

الفصل الثالث: التعالقات النصية الداخلية.....177

المبحث الأول: الانشطار المرآوي. 181

أ_ الانعكاس الكلي في رواية المطر يكتب سيرته.....183

ب_الانعكاس الجزئي في رواية المطر يكتب سيرته.....191

ج_ صيغ الانشطار المرآوي في رواية (أوراق).....193

د _ بداية جديدة (رواية الطلياني): ميتا– حكائي انشطاري.....211

المبحث الثاني: العبورات النصية 218

أ _ العمليات التناظرية الصغرى في روايتي أوراق والطلياني.....218

ب_ الترادف التقريبي في رواية المطر يكتب سيرته 227

ج_ العمليات التناظرية الكبرى في رواية المطر يكتب سيرته 230

الفصل الرابع: التهجين البارودي للملفوظ الروائي.....236

المبحث الأول: اللغة السردية. 237

أ_ تشظي الصراع والالتباس اللغوي في رواية الطلياني 241

ب_ التعدد اللغوي في رواية (أوراق) لعبد الله العروي.....252

المبحث الثاني: اليوميات. 254

أ_ خطاب اليوميات في رواية المطر يكتب سيرته. 255

ب_ الخصائص الخطابية والأسلوبية في يوميات أوراق.....265

المبحث الثالث: السينما.....272

أ_ بين الذاكرة والسينما الفرنسية في رواية المطر يكتب سيرته.....272

ب_ نوستالجيا الذاكرة في رواية المطر يكتب سيرته.....281

خاتمة.....287

ملحق 295

قائمة المصادر والمراجع: .....297.

فهرس الموضوعات .....306.

ملخص:

حاولنا في هذه البحث تسليط الضوء على الرواية المغاربية المعاصرة، ضمن مسارها التحـــديثي بالتركيز على تحولاتها من الأشكال السردية القديمة التي جرفتها سيول الحداثة، وتبني الرواية المغاربية تقنيات سردية حديثة، متأثرة بالرواية الغربية من جهة، وبالــرواية العربية من جهة أخرى، إلا أن تأثيـر المجتمع وتحولاته المتسارعة أثرت بشكل أو بآخر، مما نجم عنه انزياح في الكتابة الرواية عن السابق والمألوف، فتصبح الرواية المعاصرة تجريبية، لها خصوصيتها الجغرافية، واستطعنا في هذا الــبحث أن نثبت تجريبية وحداثة الرواية المغاربية، انطلاقا من عدة آليات تتقاطع فيها ثلاثة روايات مــغاربية خاصة وأن هذه الروايات تشترك في راهن رواية السيرة الذاتية

Abstract:

In this research we tried to shed light on the contemporary Maghreb novel, within its modernization path, by focusing on its transformations from the old narrative forms swept away by the torrents of modernity, and the Maghreb novel adopts modern narrative techniques, influenced by the Western narrative on the one hand, and the Arabic novel on the other hand, but the influence of society Its accelerating transformations affected in one way or another, which resulted in a shift in writing the novel from the previous and the familiar, so that the contemporary novel becomes experimental, it has its own geographical specificity, and we were able in this research to prove the experimental and modernity of the Maghreb novel, based on several mechanisms in which three Maghreb novels intersect, especially since These novels have a common share in the current autobiographical novel.

sommaire:

Dans cette recherche, nous avons tenté d'éclairer le roman maghrébin contemporain, dans son parcours de modernisation, en nous concentrant sur ses transformations des anciennes formes narratives emportées par les torrents de la modernité, et l'adoption du roman maghrébin par le récit moderne. techniques, influencées par le roman occidental d'une part, et le roman arabe d'autre part, mais l'impact de la société et de ses transformations. l'antérieur et le familier, pour que le roman contemporain devienne expérimental, avec sa spécificité géographique, et nous avons pu dans cette recherche prouver l'empirisme et la modernité du roman maghrébin, en s'appuyant sur plusieurs mécanismes dans lesquels trois romans maghrébins se croisent, notamment celui ces romans S'abonner à un roman autobiographique.