



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة



الرقم:

الرقم التسلسلي:

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

الموروث الشعبي في الإبداع الروائي الجزائري
واسيني الأعرج أنموذجاً

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث و المعاصر

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد العيد تاورته

إعداد الطالبة:

كريمة نوادية

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عليمة قادري	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة	رئيسا
محمد العيد تاورته	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة	مشرف و مقررا
رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة	عضوا مناقشا
رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة	عضوا مناقشا
أحمد عزوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف 2 - سطيف	عضوا مناقشا
الشريف بوروبة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر - باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 1438/1439

2018/2017

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر و امتنان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير خلق الله أجمعين سيدنا و نبينا محمد صلى
الله عليه وسلم
شكري الخالص إلى:

فضيلة الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورته الذي شرفني بتأطير البحث
وإخراجه في صورته الحالية

فلك مني أستاذ خالص التقدير والاحترام
و جزيل الشكر و الامتنان

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية من أكثر النتاجات الإبداعية الإنسانية حداثة وتعقيدا، لا بوصفها توجهها في الكتابة لا يتقيد بما تتقيد به الأشكال التقليدية فحسب، بل كوعي يختزل وسائط أخرى غير اللغة الأدبية، تتيح له فرصا أوسع للبحث والتشكيل، وإنتاج تواصل مغاير وغير متوقع للسائد والمألوف لدى المتلقين.

والموروث الشعبي واحدا من الوسائط المهمة التي استعانت الرواية عامة، والجزائرية خاصة، بمفرداته لتحقيق الفريدة والتميز، من حيث هو مادة نوعية، تتوفر على معنى مرهون بنوعية الإنتاج والتلقي، مما يمنحه خاصية "التجاوز" لعتباتي الزمان والمكان، ومن ثمة قابلية "الاندماج" ضمن الإستراتيجية الروائية الإبداعية الجديدة.

ومن التجارب الروائية الرائدة في الأدب الجزائري المعاصر، التي تسمح بإبداء الرأي وخلق تصور معين، تجاه المادة الشعبية الموروثة، راصدة مظاهر الوعي الإنساني الذي أبدعها من جهة، وإظهارها كوحدات فنية جمالية مؤثرة في دينامية النص الروائي من جهة ثانية، وأيضا محاولة فهم الصلة الوثيقة بين ما هو حدائثي فردي الإنشاء، يخضع لقواعد التشكيل الكتابي، و بين ما هو جمعي ممتد في الزمن، تطالعنا تجربة الاستثناء مع الروائي الجزائري "واسيني الأعرج"، الذي لا يستهدف من وراء هذا التقاطع تأصيل التعبير الروائي في لغته وثقافته ومجتمعه، لأن فعل الإبداع لديه حقيقة غير ثابتة، لا تلبث أن تستقر حتى تخلق لنفسها وجودا مختلفا عماده القارئ سائلا وباحثا، بالقدر الذي يسعى فيه إلى إعادة هيكلة وصياغة العناصر السردية الرئيسية المكونة للمعمار الروائي، وبخاصة الحدث والشخصية والمكان، بوصفها أيقونات متغيرة يعاد إنتاجها بما يتماشى وحركية الرواية، بما هي النص المفتوح - كما يرى الباحث الجزائري الطاهر رواينية - الذي لم يستنفذ بعد عناصر جدته، ولم يبلغ حدود تشكله النهائي.

وتأسيسا على ما تقدم انطلقنا للبحث في حقيقة هذا التلاقح؟، وفي الصيغة التي أوجدته؟ خاصة والطرفان يتمتعان بحساسية مغايرة. وهل استطاع المبدع وفق هذا التباين الجمع بين الفردي والجماعي، دون أن يفقد أي طرف منهما وجوده الخاص؟ أم أنه كسب رهان التحديث/التجديد في مقابل خسارة التلقي الواسع؟ خاصة في ظل إشكاليات خطية تلقي المنتج الجمعي، ورتابة القراءة المنظمة بفعل تقادم الزمن.

وعلى وتيرة التعاقب هذه، يطرح إلى السطح، كما نرى، سؤال: هل توجد مسافة حقيقية بين التجربة الإنسانية الجمعية الماضية ومثلتها الفردية الراهنة؟ وآخر، إن وجدت، عن طبيعتها ومداهها؟. تدعم هذه الأسئلة مسوغات أخرى للبحث أهمها:

- إظهار الموروث الشعبي كقيمة مركزية تلعب دورا رائدا في تشكيل النسيج الثقافي العام، تستدعي الاهتمام وتفترض الارتفاع بطريقة التعامل مع مكوناتها إلى مستوى ما يسمى بالحدثة والمعاصرة، بعد أن بات من المسلم به أن النظام الثقافي والحضاري العام، إنما هو حالة من التفاعل المتبادل بين الأنساق الثقافية المختلفة ومتغيراتها المتعدد، إذ لم يعد الموروث الشعبي، وفق هذا التقدير، سمة مميزة للوعي الجمعي البعيد عن المنطق العلمي السليم، أو حبيس التفسيرات الوجدانية الضحلة، بل اخترق كافة مجالات الحياة الحديثة، وأصبح عنصرا فاعلا فيها.

- إبراز بعضا من خصوصية التجربة الروائية عند واسيني الأعرج، التي تثير الكثير من الأسئلة الباحثة عن مسارب فنية وجمالية مبتكرة، وقادرة على استثمار كل الوسائط المعرفية على اختلاف انتماءاتها وتباين أقاليمها، وتستطيع رصد حركة الواقع الجزائري (والعربي) راehنا في آن معا.

- قلة الدراسات الأكاديمية المخصصة للبحث بطريقة مستقلة في توظيف الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، و الرواية الواسينية تحديدا، بالقياس مع حجم هذا التوظيف ومساحته،

وما حققه هذا التوظيف من نقلات نوعية في المسيرة الروائية لدى هذا الأديب، أثرت ولا تزال تثري المشهد الروائي المحلي والعربي والعالمي. باستثناء ما وجدناه - في حدود اطلاعنا - من دراسات عربية جاءت مضمنة في بعض المؤلفات، حاولنا الاستفادة منها في رصد مغامرة الحوار بين الرواية الواسينية وبين الموروث الشعبي، نذكر أهمها:

- كتاب "توظيف التراث في الرواية العربية" لمحمد رياض وتار، الذي وقف في جزئية من الفصل الأول عند توظيف بعض النصوص الروائية العربية المعاصرة لكتاب ألف ليلة وليلة الذي ينتمي إلى حقل المسرودات الحكائية الشعبية، ومن تلك الروايات التي خضعت للدراسة والتحليل، رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل المائة" لواسيني الأعرج، حيث تطرق "وتار" إلى فكرة إعادة استثمار البنية الهيكلية لليالي العربية القديمة على مستوى النص الجديد، من حيث أوجه الائتلاف، وحدود المفارقة.

- دراسة سعيد يقطين "الرواية والتراث السردى" التي خصص الفصل الثالث منها، للخوض في تعلق النص الروائي الموسوم ب"نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، ب"السيرة" كنوع سردي له ملامحه الشعبية.

- وعن الرواية ذاتها، أفرد عبد الحميد بورايو جزءا من كتابه "منطق السرد - دراسات في القصة الجزائرية الحديثة"، لدراسة حيز النص ومفاتيح الولوج للرواية (أولا)، ثم انتقل لدراسة نظام الأمكنة بين الصفات المتجانسة والقيم الخلافية (ثانيا)، وختم الدراسة بالحديث عن الزمن وقيمه الرمزية (ثالثا)، في إطار الإجابة عن سؤال: ما طبيعة العلاقة بين النص الروائي، والتقاليد الفنية للقصص الشعبي الملحمي والخرافي؟.

- يضاف إليها البحث الذي قدمه مخلوف عامر بعنوان "توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)"، حيث تتبع بعضا من ملامح التراث، ومنه الشعبي المحلي، في خمس نصوص روائية للكاتب - إلى جانب أخرى لكتاب آخرين - هي: "الم

الكتابة عن أحزان المنفى"، و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، و"نوار اللوز"، و"رمل
الماية، وسيدة المقام".

وعلى الرغم من أن هذه الدراسات قد أضاعت جانبا من الظاهرة، بالتركيز على
مضمون التوظيف حيناً، وشكل التوظيف حيناً آخر، غير أن الحيز الذي تشغله الظاهرة،
وما تزال في كتابات الأعرج واسيني إجمالاً، مقرونا بطبيعة تلك الدراسات وحجمها وعددها،
يضاف إليها خصوصية المسألة التراثية في الفكر العربي الحديث والمعاصر، أو إشكالية
"من أجل وعي جديد بالتراث" على حد تعبير سعيد يقطين، واستناداً، أيضاً، إلى رغبة متأبدة
في ترمس لغة النصوص المجبولة على الكتمان، خاصة بعد إن اختبرنا عنفها في مرحلة
الماجستير، وأردنا أن نوسع نطاق تلك التجربة إلى مجال الكتابة الروائية عامة، وفعل الكتابة
الروائية - خاصة - لدى كاتب عجن نتاجه بمادة تلك النصوص العصية على الاستيعاب،
جميعها معطيات أو أسباب كفيلة بأن تُبقي البحث مستمرا في مسألة توظيف الموروث
الشعبي في الرواية الواسينية، متجددا وسريعا سرعة الإبداع لدى هذا الروائي، لذلك جاء
البحث في هذا الإطار، وقد حمل عنوان: "الموروث الشعبي في الإبداع الروائي الجزائري -
واسيني الأعرج أنموذجا".

ووعيا منا بمزالق التعميم والتباس الرؤيا، أمام شساعة المتن الروائي الواسيني
وتشاكله، فإن النصوص التي تشكل مصادر هذا البحث، هي النصوص الأكثر تمثلا
للظاهرة في رأينا، حيث برز معها وعبرها الموروث الشعبي مكونا أساسيا من مكونات متن
النص الروائي ومبناه، وهي: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ونوار اللوز - تغريبة صالح
بن عامر الزرفري، وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية 2/1، والمخطوطة
والشرقية، جملكية آرابيا، وقد استقر رأينا على العمل على هذه النصوص وفق الخطة الآتية:

الفصل الأول: الرواية وقضايا الموروث الشعبي

بمثابة توطئة في مواجهة طبيعة العلاقة المفترضة بين الرواية والموروث الشعبي، من خلال البحث في مفهوم الموروث الشعبي وأقسامه، ثم في مفهوم الرواية وإشكالية الماهية والأجناس المتخللة، بعدها توقفنا عند العلاقة الجامعة بينهما، والتي تحفر عميقا في جيولوجيا نشأة الجنس الروائي عامة، ثم انتقلنا للبحث في طبيعة هذه العلاقة ومداهها في نماذج من النصوص الروائية العربية، وقسمناه إلى مرحلتين: مرحلة الإلتباع ومرحلة الإبداع، وقد كان أكثر اعتمادنا لبناء المرحلتين، والمرحلة الأولى بشكل أخص، على كتاب عبد المحسن طه بدر "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938) في طبعته الثانية، وكتاب إبراهيم السعافين "تطور الرواية العربية في بلاد الشام (1870-1967)"، وكتاب محمود حامد شوكت "مقومات القصة العربية الحديثة في مصر (بحث تاريخي وتحليلي مقارن)"، بسبب صعوبة العثور على النماذج الروائية الصادرة في هذه المرحلة الزمنية المتقدمة من تاريخ التأليف الروائي العربي، ثم إن هذه الكتب تعد من أرقى الأبحاث العلمية الأكاديمية، التي رصدت علاقة الرواية العربية بالموروث الشعبي في ميهادها.

ووفق مقولة القياس، تطرقنا إلى أثر التراث الشعبي في تشكيل المتن الروائي الجزائري، عبر نماذج روائية تنتمي إلى فترات زمنية متباينة ومتباعدة من تاريخ الرواية المحلية، محاولين رصد تمظهرات الظاهرة في كل نموذج، واختتمنا الفصل بحديث مقتضب عن فعل الكتابة الروائية لدى واسيني الأعرج، ووضعناه تحت عنوان "واسيني الأعرج: بين فتنة الإبداع وسنة الإلتزام"، نتحسس من خلاله مسيرة الأديب، وكيف استطاع إنشاء خط واصل بين الروح والذاكرة واللحظة الراهنة من أجل تشييد نصوصه الروائية.

الفصل الثاني: التشكيل البنائي السردى الشعبى للحدث الروائى

وقد كانت المتون الإحالية في بنائه هي: رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل الماية 2/1، ورواية المخطوطة الشرقية، ورواية جملكية آرابيا، بما هي ثلاثية بمثابة نص واحد، يسترد فيه الكاتب التقاليد السردية القديمة في بناء الأحداث الروائية، من خلال محاورة نص ألف ليلة وليلة، من حيث هو مصدر من المصادر التأسيسية في مسرود الثقافة الشعبية الموروثة، ومحاولة استطلاع مظاهر التطابق والاختلاف بين بنية سرد القص (ودلالاته) في النصين (القديم والجديد)، انطلاقا من فكرة الشكل التقليدي - على حد تعبير أحد النقاد - لا يضيق بعبقرية الروائي من ناحية، أما من ناحية أخرى فقد كان الحدث عنصرا جوهريا في تشكيل الخطاب الروائي للنصوص الواسينية الثلاثة، منظورا إليها من حيث تموضعها الزمني/التاريخي، والذي يحاكي في أهميته وامتداده وثباته، شساعة الحدث وديمومته في النص القديم.

الفصل الثالث: المكون الثقافى الشعبى للشخصية الروائية

وقد انكبنا فيه على مقارنة نص "نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)"، ونص "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" من خلال البحث في المكون الثقافى الشعبى للشخصيات، حيث تعتبر الشخصية، بؤرة مركزية تلتزم حولها كل العناصر الروائية الفنية داخل العملين الروائيين من جهة، وبما تحمله من تصورات وعادات وتقاليد ومُشكلات ثقافية، تستطيع القول بحرية أكبر، وتمتلك قابلية الرسوخ والتأثير في النفوس من جهة ثانية، وفيها يتجلى الواقعي بكل حيثياته وليس خارج ترسيماتها من جهة أخرى، وهذا بنية تقصي صيغة الانتقال من الوجداني إلى المعرفي.

الفصل الرابع: فضاء المكان الشعبي الروائي

وفيه انصب اهتمامنا على المكان بوصفه عنصرا مشترك الفعالية على مستوى النصوص الروائية الخمسة السابقة، وارتأينا تقسيم الخارطة المكانية إلى قسمين أساسيين، يعنى القسم الأول بفضاء المكان الشعبي في بعده الواقعي، وما تخلفه هذه الواقعية من حميمية حبلى بالدلالي والقيمي، لذلك كان نموذجا المقاربة والتحليل، روايتي "نوار اللوز" و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، أما القسم الثاني فقد كانت فكرة الإطلاق أو المكان المطلق - التي نجد لها منابع وامتدادات في المخيال الشعبي - منطلقنا في رسم خارطة المكان الروائي، بما يتناسب وطبيعة الأحداث في تولدها ولا تمايزها على مستوى نصوص الثلاثة (الفاجعة، المخطوطة، الجمالية) .

وكما هو حال الأبحاث العلمية الأكاديمية فقد جاءت الخاتمة موجزة، تعرض أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج، قد تفتح مجالات أخرى للبحث والتنقيب، لاستيعاب ما تطرحه الرواية الجزائرية من قضايا من جهة، وفي علاقتها بمكونات التراث الشعبي المحلي الموروث من جهة ثانية.

أما عن طريقتنا في تحليل النصوص محل البحث، فتقوم على تحري تمظهرات الموروث الشعبي داخل النص الروائي، ومساحة الحضور، وطرائق توظيف عناصره في بناء: الحدث والشخصية والمكان الروائي، ثم متابعة الدلالات الناتجة هذا التوظيف في صلتها بالأطروحة المركزية للنص، لذلك اتكأ البحث على المنهج البيئوي التكويني، وبعض المناهج الأخرى كلما استدعت الضرورة، للمقاربة بين المكون التراثي الشعبي والعناصر الروائية المعاصرة.

ولا يسعني وأنا في نهاية هذا العرض سوى أن أرفع آيات الشكر والعرفان للأستاذ الدكتور الفاضل محمد العيد تاورته لصبره، وتواضعه، وأخلاقه العالية، ودقته في قراءة

البحث، ورصيده العلمي والمعرفي الذي كان دليلنا لإخراج هذا البحث في صورته الحالية، التي نتمنى أن تلقى القبول والاستحسان.

كما لا يفوتنا شكر الأساتذة الدكاترة أعضاء لجنة المناقشة على جهودهم ونصائحهم العلمية، التي ستضيف لهذا البحث ما فاته، والشكر موصول بالاحترام إلى جامعة الإخوة منتوري، وعمادة كلية الآداب واللغات، وقسم الآداب واللغة العربية على احتضان البحث وصاحبته طوال فترة الإنجاز؛ وكل من ساعدنا في إنجاز البحث من قريب أو بعيد.

إلى الجميع خالص التقدير والامتنان

والحمد لله رب العالمين.

كريمة

الفصل الأول

الرواية و قضايا الموروث الشعبي

I- التراث الشعبي: المفهوم و الأقسام

II - الرواية: إشكالية الماهية و الأجناس المتخللة

III - الرواية و التراث الشعبي: ما العلاقة؟

IV - حضور التراث الشعبي في الرواية العربية

IIV- أثر التراث الشعبي في تشكيل الرواية الجزائرية

تمهيد:

يمثل الموروث الشعبي، منذ بداية تناوله بحثا ودراسة، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، سؤالا ذا طابع إشكالي في الحياة الفكرية والمعرفية العامة، فقد استقطب اهتمام الكثير من الباحثين والدارسين، وتعددت في شأنه التصورات النظرية والمقاربات الإجرائية، وشاع استعماله في أكثر من مجال، وحاز مكانة مركزية في جميع القطاعات، وعلى كافة الأصعدة والفروع.

ولا جرم أن يستقطب الموروث الشعبي كل هذا الاهتمام والعناية، بسبب ما يتمتع به من خصوصية، ولما يتوفر له من وسائل وإمكانات تجعل منه حقا خصبا تأتلف فيه عناصر الحياة، وتتفاعل ضمن وسعه معطيات الوجود الإنساني المتغيرة. ومن بين تلك الإمكانيات والوسائل التي ساعدت على لفت الانتباه لمواد الموروث الجمعي، ودعت إلى ضرورة البحث في مكوناته، وبيان خصائصه التي تميزه عن سائر المنجزات الإنسانية الأخرى نذكر:

- ضخامة مادته، وتنوع مصادرها.

- تجاوزه - بكثير من النضج - لعتبتي الزمان والمكان، بفعل ما يتمتع به من مرونة، وقابلية للتجدد والانسجام مع المعطيات الحضارية التي تتبدل جيلا بعد جيل.

- قدرته على فرض وجوده النوعي/المختلف في جميع الحقول والميادين، وقدرته على الانصهار داخل أنسجتها وسياقاتها المختلفة في آن واحد.

- اتصاله اتصالا مباشرا ووثيقا بقضايا الحداثة والمعاصرة.

- تأثيره العميق في - على الرغم من المدنية والتطور التكنولوجي - الحياة اليومية الراهنة للشعوب والجماعات، وسلوكياتهم الفردية والجمعية، وتمثلاتهم الذهنية، بل وتأثيره الفعال على الحراك الثقافي والاجتماعي، والحضاري العام لتلك الشعوب والمجتمعات.

وإذا كان الموروث الشعبي - وفق ما سبق - قد اقتحم جميع المجالات، وامتزج داخل سياقاتها العامة، فإنه سجل حضورا ثوريا في المجال الإبداعي الأدبي، متوقفة بصفة خاصة عند فن الرواية، الذي بات يشكل اليوم قطب رحى تدور حوله الأنواع الأدبية والفنية الأخرى، بسبب قدرته الفائقة على تمثيل المرجعيات الفكرية والنفسية والاجتماعية للشعوب والجماعات، وهو أمر لم تستطع الأنواع الأدبية التقليدية تحقيقه، أو الاقتراب منه.

لقد قدمت الرواية الحياة الشعبية بتفصيلاتها المتنوعة وجزئياتها الدقيقة، وتناولت باستقاضة وروية عناصر الموروث الشعبي التي انبنت عليها تلك التفصيلات، وتعاملت معها تعاملًا مشوبا بالإعجاب وبالاندعاش الناجم عن تنوع مجالاتها ومصادرها، فكان لها أن انتهكت حرمة المسكوت عنه، وفضت بكاراة الأزمنة المطلقة، ومزقت سديم الأمكنة المسكونة بهاجس النسيان، لتندرج بها ومعها في دوامة الصراع والمزيدة على كل المبادئ والأعراف، صراع يحمل بداخله بذور الوعي والتجدد، الذي يكشف في النهاية عن قيم راسخة ومتأصلة في الوجود الإنساني.

ولا شك أن فهم طبيعة العلاقة بين الرواية بوصفها شكلا أدبيا حديثا، كيان مؤجل التحقق، يتمتع بالجنون والرغبة، وبين الموروث الشعبي بوصفه عنصرا متعاليا عن الزمكان، كيان مؤجل الموت، يتمتع بالامتلاء والمرونة والنماء، ومحاولة معرفة الكيفية التي استطاعت الرواية عن طريقها، الرحيل عبر ممراته الضيقة وتضاريسه الحادة، وأتقنت فن التواصل معه

والإصغاء إليه في آن معا، يتحتم علينا قبل خوض غمار هذه التجربة، البسيطة في ظاهرها، والمتشابكة في تفرعاتها وعلاقاتها، البحث في:

- الموروث الشعبي من حيث المفهوم والأقسام.

- الرواية من حيث إشكالية الماهية، وزئبقية المفهوم.

- العلاقة الجامعة بينهما، أي بين ما هو حدائي فردي الإنشاء والتشكيل، و بين ما هو جمعي ممتد في الزمن، واضعة بالحسبان أن السير في فحص هذه العلاقة محفوف بالصعوبات والمخاطر التي ترجع إلى طبيعة الرواية والموروث الشعبي على حد سواء.

أ- التراث الشعبي: المفهوم والأقسام

الأصل في "تراث" هو لفظة مأخوذة من "ورث"، التي تدل في كتب الآثار، والقواميس اللغوية العربية القديمة، على امتداد السلف في الخلف، واستمرار مآثر الأجداد والآباء في الأبناء والأحفاد. كقولك: «توارثناه: ورثه بعضنا عن بعض قداما... والتراث: ما يخلفه الرجل لورثته. والتاء فيه بدل الواو. والورث والتراث والميراث: ما وُرث. والورث والميراث في المال والإرث في الحسب» (1). والحسب هو: «مفاخر الآباء وشرف الفعال التي يرثها الأبناء عن الآباء» (2).

ووردت كلمة "تراث" في النص القرآني مرة واحدة بمعنى التركة المالية/المادية التي يخلفها الميت لورثته، في قوله تعالى: ﴿وتأكلون التراث أكلاً لما﴾ (3)، وجاءت بما يفيد ميراث الدين والثقافة في قوله عز جلاله، إخباراً عن النبي زكريا عليه السلام، ودعائه إياه: ﴿وإني خفتُ المولي من ورائي وكانت امرأتي عاقراً فهب لي من لدنك ولياً يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله رب رضياً﴾ (4) ويقصد إلى ميراث العلم، والنبوة، والفضيلة، والملك دون المال والجاه، لأن الأنبياء لا تورث أموالها (5).

أما في العصر الحديث فقد اختلف الباحثون في تحديد المفهوم الاصطلاحي لكلمة "تراث"، ويتأكد الاختلاف مع الركام الهائل من التعريفات والمحددات، التي تتعدد بتعدد التصورات والرؤى، وتتباين بتباين المعايير التي يُنطلق منها في النظر إلى طبيعة التراث، ووظيفته،

(1) - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، لبنان، مج15، (ط3)، 2004، مادة (ورث).

(2) - إدريس قرورة: التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين)، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (ط1)، 2009، ص27.

(3) - قرآن كريم: سورة الفجر، آية 19.

(4) - قرآن كريم: سورة مريم، آية 06/05.

(5) - الزمخشري: الكشاف في حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي معوض، مكتبة العبيكان، الرياض، ج1، (ط1)، 1998، ص07.

ومجالاته، بعد أن انزاحت الكلمة عن معناها اللغوي، حين انتقلت من البحث في طبيعة الماهية في بعديها المادي والمعنوي، إلى البحث في زمنية التخلق والانتماء.

ومن بين التعريفات التي تصب في المضمار هذا، نتوقف عند التعريف الذي قدمه "حسين محمد سليمان"، حيث يرى أن: « التراث بمعناه الواسع هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيا كان نوعها»(1)، ويتقارب هذا المفهوم مع ما ذهب إليه "حسن حنفي" في قوله: « التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة»(2).

وفي السياق نفسه، يرى "إدريس قرورة" أن: « التراث شكل أو نمط روحي ممتد عبر حقب زمنية طويلة، جمعي شارك فيه مجموع الأجداد والآباء والأسلاف، يشمل جملة كبيرة من التراكمات لمختلف النشاطات الإنسانية فردية كانت أو جماعية، والعديد من التيارات الفكرية، والثقافية، والسياسية والاقتصادية، وإن تناقضت أحيانا»(3).

وإذا كان كل من حسين محمد سليمان، وحسن حنفي، وإدريس قرورة، قد اختلفوا التراث في بعده الزمني الماضي، بوصفه ما ورثناه تاريخيا عن الأجيال التي سبقتنا في الوجود، فإن "محمد عابد الجابري" يؤكد - في جل ما كتبه عن التراث - على أن التراث ما تراكم لدينا من الأزمنة الماضية، وله فاعلية التأثير في الحياة المعاصرة بظروفها الاجتماعية المعقدة، وهمومها المعرفية الجديدة. يقول الجابري في هذا الصدد: « التراث هو كل ما هو حاضر فينا أو معنا من

(1)- حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي (دراسة تاريخية ومقارنة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت)، ص 13.

(2)- حسن حنفي: التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط5)، 2005، ص 13

(3)- إدريس قرورة: التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين)، ص 31.

الماضي، سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب أم البعيد «(1)، بمعنى إنه: «الماضي في بعده التطوري، موصولا بالحاضر ومتداخلا فيه»(2)، من منطلق أن "الماضي" ليس كل ما مضى وانتهى أوانه، أو الماضي رديف الرداءة والتخلف، إنما الماضي، هو تلك النقطة المضيئة في مساحة معتمة شاسعة، وعلى المبدع الذي يرغب في الارتباط بالماضي والاحتفاظ بعناصره، البحث عن تلك النقطة المضيئة(3). ومن هنا يصبح التراث جزء من الماضي (المضيء) من حيث النشأة والتكوين، و« رافدا ضروريا لإفادة الحاضر واستكشاف المستقبل»(4).

الشيء الذي دفع بالكثير من الدارسين على اختلاف تخصصاتهم ومدارسهم إلى الاستمرار في الحديث والبحث في التراث، والتأكيد على ضرورة بلورة وجهات النظر فيه، وتحديد آليات التواصل معه في بعده التاريخي والآني معا، لأن التراث سجل حافظ لتجارب الإنسان ونضالاته، والحامي لمعتقداته وقيمه، والرصيد الحضاري الذي يمنح الأمكنة والأزمنة والموجودات هويتها.

وإذا جمعنا بين ما هو تاريخي/ماضي، وبين ما هو آني/حاضر، يمكننا الخروج بتعريف بسيط للتراث، بوصفه لفظة تطلق على الشيء - المادي والمعنوي - الذي يورث من جيل إلى

(1)- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 1991، ص23.

(2)- بوجمعة بوبيعو: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (ط1)، 2007، ص09.

(3)- نصر حامد أبو زيد: «الثابت و التحول في رؤيا أدونيس للتراث»، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج1، ع1، أكتوبر 1980، ص244.

(4)- بوجمعة بوبيعو: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، ص13.

جيل، ومن مرحلة زمنية إلى مرحلة زمنية أخرى، وله فاعلية التأثير في الحاضر وصناعة المستقبل.

وتطلق الكلمة - عادة - وتفيد تبعا للوصف اللاحق عليها فنقول: تراث إنساني، وتراث أدبي، وتراث ديني، وتراث شعبي، وهذا الأخير عليه مدار الدراسة. فما هو التراث الشعبي؟ وما هي أقسامه؟.

1- مفهوم التراث الشعبي:

بدأ الاهتمام الفعلي بمواد الموروث الجمعي مع بداية القرن التاسع عشر، وإن تمايزت أسباب الاهتمام ودوافعه من مجتمع إلى آخر، ومن مرحلة إلى مرحلة أخرى، واختلفت تبعا لذلك معانيه ودلالاته من جانبيه المتصلين بالمفهوم والمصطلح، إلا أن النقطة الوحيدة التي لا خلاف حولها، أن الموروث الشعبي بواقع تكوينه المتميز، يعتبر عنصرا أساسيا في تشكيل الهوية العامة للثقافة التي ينتمي إليها، بل وتعبيرا أصيلا عما حققه الفرد الشعبي من رقي فكري وحضاري، عبر نضاله الطويل من أجل البقاء.

والتراث الشعبي هو: « المنقول بشكل رئيسي عن طريق الكلمة أو المثال أو المحاكاة /.../ ذلك الذي ينشأ بين الناس وينقل بينهم بشكل غير رسمي وينتقل تلقائيا، أو عن وعي ويقبله الناس دون تحقق، ويعيدون صياغته بين حين وآخر، ويطورونه ليناسب حاجاتهم »(1)، يمتد ليشمل « كل شيء العادات والتقاليد والأزياء والطقوس المختلفة في المناسبات /.../ بل

(1)- أحمد علي مرسى: مقدمة في الفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، (دط)، 2001، ص70.

يتسع ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية وعلاقاتهم اليومية /.../ بل يتسع ليشمل سلوكيات الأفراد مع أنفسهم «(1).

يتقاطع هذا التحديد في عدة نقاط مع ما طرحه "عبد الحميد بورايو"، في قوله بأن التراث الشعبي هو: «مجموع الرموز وأشكال التعبير الفنية والجمالية والمعتقدات والتصورات والقيم و المعايير والتقنيات والأعراف والتقاليد والأنماط السلوكية التي تتوارثها الأجيال، و يستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الأوضاع الجديدة، و استمرار وظائفها القديمة أو إسناد وظائف جديدة لها» (2).

وفي هذا الشأن، أيضا، يقول "فاروق خورشيد": «ومصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ» (3).

والإنسان الشعبي وهو ينسج عوالمه المادية والروحية، بعناصرها وأشكالها المتنوعة والمتشابهة، « ينسجها طرزا ونماذج، ويبدع لها الضوابط، بل الشروح والتعابير من فنون القول والتشكيل والأداء وغيرها» (4) من الممارسات، التي تُبرز قدراته الفكرية ومهاراته التعبيرية في تمثيل ذاته، وتحقيق وجوده المتفرد.

(1) - حلمي بدير: أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، مصر، (دط)، 2002، ص13.

(2) - عبد الحميد بورايو وآخرون: الموروث الشعبي وقضايا الوطن (محاضرات الندوة الفكرية السادسة للملتقى الوطني للموروث الشعبي)، منشورات رابطة الفكر والإبداع، الجزائر، (دط)، 2006، ص09.

(3) - فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، لبنان، (ط1)، 1992، ص12.

(4) - رشدي صالح: « المأثورات الشعبية والعالم المعاصر»، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، مج3، ع1، 1972، ص81.

ووسط هذا الركام الهائل من المنتجات الإنسانية والممارسات العملية الشعبية، حاول فريق من العلماء والفولكلوريون ورواد البحث الأنثروبولوجي، تقسيم مواد الموروث الشعبي وتصنيف موضوعاتها، بما يتناسب وطبيعة كل مادة.

2- أقسام التراث الشعبي:

قدم "محمد الجوهري" في الحلقة الدراسية لعلم الاجتماع الريفي في مصر، التي نظمها المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية سنة 1970، تقسيماً رباعياً لمواد الموروث الشعبي، جاء على النحو الآتي(1):

- المعتقدات والمعارف الشعبية.

- العادات والتقاليد الشعبية.

- الأدب الشعبي وفنون المحاكاة.

- الفنون الشعبية والثقافة المادية.

2-1- المعتقدات والمعارف الشعبية:

تعتبر المعتقدات الشعبية أصعب الأنواع الفولكلورية في التناول وأدقها في الدراسة والتحليل، (أولاً) لأنها خبيئة في صدور معتقديها، وموجودة (ثانياً) في كل مكان، وبين كل الطبقات الاجتماعية، والمستويات الثقافية حتى تلك التي تخضع في حياتها وفكرها للأسلوب

(1)- ينظر محمد الجوهري: علم الفلكلور (دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافي)، سلسلة علم الاجتماع المعاصر، الكتاب (17)، مصر، ج1، (ط6)، 2004، ص40.

العلمي، ولأنها (ثالثا) تتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الفردي دورا أساسيا(1) في وسمها بميسمه الخاص.

والمعتقدات الشعبية هي كل الأمشاج الاعتقادية التي تترسب في الذهنية الشعبية، فتعتقد النفع والضرر في الأحجار المنصوبة، كما تعتقد في بعض الأشجار والحيوانات، وفي بركة الأولياء، والأضرحة(2)، وفي الجن والعماريات، والظواهر الطبيعية المنظورة واللامنظورة، كما تعتقد في فاعلية السحر، والطلاسم، وفي الأعداد، والكلمات، والأحلام، والرؤى، وغيرها من العناصر الاعتقادية التي تدل على وجهة نظر الإنسان الشعبي فيما يتصل بقضايا الحياة، والوجود من حوله.

أما المعارف الشعبية فتتصل بالحرف والصناعات التي اخترعها شعب ما، وتساهم في تيسير شؤون حياته اليومية.

2-2- العادات والتقاليد الشعبية:

وترتبط بظروف المجتمع الذي تُمارس فيه، من حيث الزمان والمكان، والنوع/الجنس، والدين، والنظرة إلى الحياة، وحسب آلاف العوامل الأخرى (3). وتتخذ العادات والتقاليد أشكالا وصورا متعددة، وتتنوع وظائفها بتنوع المجالات التي تمارس فيها، حيث تشمل حياة الإنسان البيولوجية أو عادات دورة الحياة (الميلاد، الزواج، الوفاة)، وحياته الاجتماعية أو الفرد في

(2)- ينظر محمد الجوهري وآخرون: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، سلسلة علم الاجتماع المعاصر، الكتاب (20)، دار الكتاب للتوزيع، مصر، ج1، (دط)، 1978، ص42.

(2)- ينظر عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2008، ص78.

(3)- ينظر عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2008، ص 12.

المجتمع المحلي (العلاقات الأسرية، المراسيم الاجتماعية، اللائق وغير اللائق اجتماعيا، فض النزاعات، الروتين اليومي،..)، كما وتشمل مجالات الزمن أو العادات والأعياد المرتبطة بدورة العام (الأعياد الدينية، الأعياد القومية، المواسم الزراعية)(1).

ولما كانت العادات والتقاليد تمس الحياة العامة للجماعات الشعبية، وتُعرف على أنها « ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية »(2). فمن سماتها الرئيسية أنها(3):

- فعل اجتماعي، فليست هناك عادة اجتماعية خاصة بفرد معين، وإنما تظهر العادة إلى الوجود حيث يرتبط الفرد بالآخرين، ويأتي أفعالا تتطلبها الجماعة، أو تحفزه عليها.

- متوارثة أو مرتكزة إلى تراث يدعمها ويغذيها، وقد سبق أن أوضح "ريل" أن السلوك يتحول إلى عادة عندما يثبت من خلال عدة أجيال، ويتوسع وينمو، ومن ثمة يكتسب سلطانا.

- قوة معيارية، وظاهرة تتطلب الطاعة الصارمة، والامتثال الاجتماعي الدائم.

- مرتبطة بمواعيد وأمكنة معينة، وهذا الارتباط بزمان أو مكان محدد، هو الدليل على القيمة الوظيفية العالية التي تتمتع بها العادات في المجتمع الإنساني.

- متعددة، بالنظر إلى تعدد وظائفها، ومتنوعة أشد التنوع لارتباطها بمواقف وأحداث معينة في حياة الأفراد والمجتمعات.

2-3- الأدب الشعبي:

(1)- ينظر محمد الجوهري: علم الفلكلور، ص55/56/57/58.

(2)- المرجع السابق، ص52.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص ص54/55.

يمثل الدارس "عبد الحميد يونس" للثقافة الجماهيرية بسفح الهرم، عند القمة يوجد الأدب الرسمي، وعند القاعدة يوجد الأدب العامي، أما الأدب الشعبي فهو ذلك الذي يستطيع أن يخلص من القمة هابطاً ليملاً السفح كله، أو ذلك الذي يستطيع أن يرتقي من القاعدة صاعداً ومنتشراً على السطح (1)، لأنه كما ترى "نبيلة إبراهيم": «فن بكل ما للفن من إمكانيات لغوية وتصويرية، وهو في الوقت نفسه فن يوجه الفرد الذي يعيش في إطار الجماعة، نحو وحدتها وتماسكها ونظامها الذي اصطلحت عليه» (2).

أما "فاروق خورشيد" فيقدم تعريفاً أكثر تحديداً للأدب الشعبي، والأدب الشعبي العربي على وجه الخصوص، بقوله: «هو مجموعة العطاءات القولية والفكرية والمجتمعية، التي ورثتها الشعوب التي تتكلم العربية وتدين بالإسلام» (3)، سواء منها من خرجت ما من الجزيرة العربية، أو تلك الوافدة عليها من ثقافات وحضارات أخرى.

ولما كانت عطاءات الأدب الشعبي متنوعة الصيغ والأشكال، فقد حاول الباحثون منذ البداية حصرها، لاسيما أشكال التعبير الشعبية الأدبية، وأن يفردوا كل شكل بمشخصاته، تمهيدا لفهم طبيعته وتفسير دلالاته (4)، ولعل أبرز هذه الأنماط والأشكال: المثل، واللغز، والنكتة، والأسطورة، والخرافة، والحكاية الشعبية، والأغنية، يضاف إليها بعض الأشكال الأخرى، التي تميز بعض الثقافات الإنسانية عن غيرها، كالسيرة الشعبية بالنسبة للشعوب العربية.

(1)- ينظر محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه)، المكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (دط)، (دت)، ص54.

(2)- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (ط3)، 1981، ص03.

(3)- فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، مصر، لبنان، (ط1)، 1991، ص08.

(4)- ينظر نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة (دراسة مقارنة)، المكتبة الأكاديمية، مصر، (ط5)، 1995، ص11.

وإن اختلفت هذه الأشكال التعبيرية من أدب شعبي إلى أدب شعبي آخر، فإنها تتفق من حيث هي تعبير صادق عن حياة شعب من الشعوب، « وتسجيل للأحداث الهامة في تاريخه، وتصوير لظواهر وملامح المجتمع وتقاليدته ولآرائه الأصيلة »(1)، أو هي باختصار حكاية هذا الشعب خلال روتين الحياة اليومية، ودوره الإبداعي في كسر هذا الروتين.

وللأدب الشعبي عامة أربعة مميزات رئيسية هي: العراقة، والواقعية، والجماعية، والتداخل مع المعارف والفنون الشعبية الأخرى (2):

- **العراقة:** إن تاريخ الأدب الشعبي متصل اتصالاً مباشراً بتاريخ ظهور الإنسان فوق سطح الأرض، هذا الإنسان الذي غنى، ورقص، وبكى، وانتحب، وتصارع، وصرع... كل هذه الانفعالات والعواطف خلدها بطريقته الخاصة، فشكلت رصيده الثقافي والأدبي، هذا الرصيد، بشقيه المادي والمعنوي، هو ما اتفق الدارسون على تسميته بالثقافة الشعبية، والأدب الشعبي بأشكاله الشائعة جزء لا يتجزأ من هذه الثقافة، فهو الوعاء الفني، الذي يحفظ للشعوب هويتها، والشاهد الحي على مسيرتها الحضارية القديمة والحديثة.

- **الواقعية:** لعل أول ما يتبادر إلى الأذهان سؤال: كيف يكون الأدب الشعبي واقعياً، وهو يزخر بالغريب من الرموز، وبالعجيب من الصور والأخيلة، ويبحث في الميتافيزيقي والماورائي؟. إن الرموز والعناصر السحرية التي يعج بها عالم الأدب الشعبي العجيب، ما هي إلا قراءة شعبية لواقع مرير يحياه الفرد الشعبي ويحلم بتغييره، ويجعل من فنون القول الشعبية متنزها يعبر فيه

(1)- روزلين ليلي قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2007، ص 10.

(2)- ينظر محمد سعدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998، ص 16 وما بعدها.

عن هذا الحلم، بنية خلق نوع من السلام الداخلي، والانسجام الروحي داخل العالم المعقد الذي يعيش فيه.

- **الجماعية:** إن جماعية الإبداع الشعبي تتمثل في صورته الشاملة لكل أحاسيس وآلام وآمال الشعوب وطموحاتها، فكل فرد يحس نفسه مترجما في هذا الإبداع، ومرد ذلك إلى نزعة الانتماء التي يتميز بها المبدع الشعبي الأول، فهو يحزن لأحزان الجماعة، ويفرح لأفراحها، ويهب لنصرتها، ويرد الظلم عنها، يحيا ملتصقا التصاقا عضويا بها، يتكلم لغتها ويرسم خطابها.

- **تداخل الأدب الشعبي مع الفنون الأخرى:** يظل الأدب الشعبي وعاء ثقافيا وفكريا يحتوي اللغة، والدين، والسحر، والمعتقدات، والتاريخ، والفلسفة وغيرها من ألوان المعرفة، التي يتقاطع معها يأخذ منها ويحتويها في الوقت نفسه، الأمر الذي جعل منه أرضا خصبة تطأها كل الدراسات الألسنية والأدبية، لأنها وجدت بين ثناياه - على الأقل - عنصرا مناسبا لاتجاهها المعرفي.

2-4- الفنون الشعبية والثقافة المادية:

فأما عن الفنون الشعبية فتعبر عن الذوق والقيم الجمالية الشعبية، ومن أبرز الموضوعات التي تعالج ضمن قسم الفنون: - الموسيقى الشعبية المصاحبة للأغاني، أو المصاحبة للابتهالات والصيحات، أو للإنشاد والسير. - والرقص الشعبي سواء المرتبط بالمناسبات، أو المرتبط بالمعتقدات، أو الرقص الخاص بفئات وطبقات محددة. - وفنون التشكيل الشعبي كالأزياء، والحلي، والأشغال اليدوية، و غيرها من فنون التشكيل التي أدرجها الجوهري في كتابه (علم الفلكلور) تحت هذا البند.

وأما الثقافة المادية فمن أكثر فروع التراث الشعبي أهمية، لأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بالاحتياجات الحياتية اليومية للإنسان الشعبي، بوصفها كل ما يصنعه الفرد الشعبي من أدوات ومعدات وصناعات تساعده على تطوير حياته. أو بمفهوم آخر: الثقافة المادية هي عملية تحويل المواد الأولية من صورتها الطبيعية الخام إلى صورتها النفعية/الاستهلاكية، أي لتؤدي وظيفة - أو مجموعة من الوظائف - داخل الحياة العامة للإنسان.

وما ننتهي إليه بعد هذا العرض، أن الموروث الشعبي على اختلاف أنواعه وأقسامه، سجل أمين يحفظ خصائص ومواصفات الثقافة التي أنتجته، بل والقاعدة الأساسية للأصالة والعراقة، ويفترض أن يوفر كأفراد وجماعات الفعالية لهذه الأصالة، بحيث تأخذ أبعادها في الحاضر، وتفتح نافذة على المستقبل، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال إعادة النظر في الموروث الشعبي كقيمة لها دورها الفاعل، وحضورها المتميز في الحياة الحضارية الإنسانية العامة.

II- الرواية: إشكالية الماهية والأجناس المتخللة(*)

لعل الملاحظة الأولى التي نسجلها أثناء قراءة الترجمة العربية، التي قدمها الناقد والروائي "محمد برادة" لكتاب ميخائيل باختين (الخطاب الروائي)، تلك الرؤية الباختيانية القاضية بأن الرواية الجنس التعبيري الوحيد الغير مكتمل في تكوينه، حين يقول: «الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يوجد في صيرورة، ولا يزال غير مكتمل»(1).

تركز الرؤية الباختيانية على الرواية، لا بوصفها جنسا له تقاليده الفنية والجمالية المستقرة، وإنما باعتبارها جنسا تتبدى قدرته على الحركة والتنامي في تجاوز المؤلف، وكسر النمطي

(*)- نعني بالأجناس المتخللة إدخال أجناس فنية أخرى (أدبية أو غير أدبية) إلى الجسد الروائي. ينظر ميخائيل باختين:

الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 1987، ص16.

(1)- المرجع نفسه، ص ن.

المتواضع عليه، والسعي نحو نماذج جديدة من التنوع والاختلاف والغيرية، من خلال الانفتاح على كل الأبنية والأساليب والصور، واستثمار كل الأنواع والأجناس في تشييد معمارها النصي، إلى حد تسميتها بالنص الهجين، والنص الغول، والنص المأزوم، وجامع النص، والخطاب الخليط في تعدد لغاتها وخطاباتها، وفي تخطيها لعتبة الواقع بكل تفاصيله ومنعرجاته إلى عتبات أخرى، تتكشف على عوالم غير متوقعة الوجود، تجعل من الوقائع الهشة والحكايات المردودة، مصادر حية للتوتر والقلق، وتحول القراءة الخطية إلى فعل إبداعي، يمنح المتلقي مساحة أوسع من حرية القول والممارسة.

ولما كانت الرواية - وفق المنظور هذا - بناء ذا تقسيمات معقدة، وعلاقات متشابكة، ومادام لا يزال لحدثه، حيث لم « يمض على نضجه أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي، ولا أكثر من قرن ونصف قرن في عالمنا العربي »(1)، يفنق لأية نظامية، أو تقاليد نقدية يمكن الاستناد عليها في وضع أقانين ونواظم تحكم صيرورته (أولاً)، وينتهج سياسة « رفض التقنين والامتثالية سواء بواسطة المحاكاة، أو بواسطة اختراع أشكال جديدة، أو بواسطة دمج الأنواع»(2) (ثانياً)، فإنه وسط هذه الفوضى الملازمة لطبيعته، يصبح من الصعوبة بمكان ضبطه ضمن تعريف كلي جاهز. غير أن المشتغلين بالرواية وعلى رأسهم "برنار فاليت"(3)، وجدوا أن تعريفها لا يخرج عن نظريتين اثنتين هما:

- نظرية تذهب إلى تقويمها من خلال عقد الصلة بينها وبين الملحمة وظهور المجتمع البرجوازي، والتي ركن إليها النقاد والدارسون منذ هيجل، مروراً بجورج لوكاتش، ووصولاً إلى

(1)- عادل فريجات: مرايا الرواية (دراسات تطبيقية في الفن الروائي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000، ص08.

(2)- والاس مارتين: نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، (دط)، 1998، ص58.

(3)- ينظر برنار فاليت: الرواية (مدخل إلى المناهج و التقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، تر عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2002، ص ص10/09.

لوسيان غولدمان مع بعض التفريعات والتتويجات، بوصفها أي الرواية: « ملحة بورجوازية» جاءت لتعبر عن واقع جديد فقدت فيه "الكلية" انسجامها واتساقها، وغدا الفرد يعيش تناقضا حادا بينه وبين نفسه من جهة، وبينه وبين العالم المحيط به من جهة ثانية «(1). وهو تقويم - كما يرى عبد الملك مرتاض - لا يتلاءم والتطورات الحاصلة اليوم، خاصة بعد أن فقدت الملحمة مبررات وجودها، وتحولت إلى تراث إنساني لم يعد يمارسه أحد، في المقابل قطعت الرواية خطوات جبارة في سلم التطور والازدهار، وأصبح الجنس أن بعد ما يكونان عن بعضهما (2).

- أما النظرية الثانية فتعارض الرواية بالأجناس الأدبية والغير الأدبية المتاخمة لها، وفي هذا الإطار يقول "ميخائيل باختين": « أن الرواية هي نتاج امتزاج الأنواع جميعها التي وُجدت قبلها»(3)، تستعير تقنياتها وتستولي دون تردد على أدواتها وكيفياتها، وتعمل على تغييرها بما يتناسب وأغراضها الفنية والجمالية، ولا تقف عند هذا الحد بل « تتضمن في ذاتها مبدأ كل التحويلات الممكنة »(4)، فتصبح الرواية والحال هذه عالم توثته عناصر: الشعر، والمسرح، والقصة، والموسيقى، والنحت، والرسم، والسينما، ومنتجات جماهير الشعب العريضة، من أجل بناء رؤى، تُمثل العالم في صراعاته وتكتلاته.

يختلف الخطاب الروائي عن الخطاب الشعري في كونه: « يجسد البنيات الاجتماعية بشكل أجلي من خلال بعده النثري، وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي

(1)- عبد الحميد الحسيب: حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب، (دط)، 2007، ص06.

(2)- ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة (240)، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، ديسمبر 1998، ص28.

(3)- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحوارية)، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، دار الفارس، الأردن، (ط2)، 1996، ص163.

(4)- بيير شارتييه: مدخل إلى نظرية الرواية، تر عبد الكبير الشراوي، دار توبقال، المغرب، (ط1)، 2001، ص13.

المعاش»(1)، إلا أن تلك النظرية تقف في أحابن كثيرة عاجزة بلا حراك أمام بعض الأوضاع الاجتماعية المأزومة بشخصها وفضاءاتها الزمكانية، فلا يجد الروائي بدأً سوى البحث عن معادل لغوي يتحمل زخماً شعوريا يوازي في قوته الزخم الشعوري المحمول في ذات تلك الكائنات، وليس هناك أفضل من اللغة الشعرية في الذود عن ذلك، حيث تعمل على تخليص الرواية من رتابة اللغة النظرية « التي تعني الملل والغثيان»(2)، وتحيد بها عن الوثائقية الجامدة، عندما « تُوقف الحدث لتفسح المجال للخيال المجنح لخلق صور خيالية»(3)، تساعد على تكثيف العالم الروائي، وتمنحه نفسا حارا يحميه من العفن أو التحجر. هنا تلتقي الرواية بالشعر وتتماس معه لصالح أطروحاتها.

وارتبطت الرواية في علاقة حميمة وغائرة بالفن المسرحي، وعقدت الصلات وثيقة معه من خلال استثمار (فن الديالوج) الذي يحمل المتلقين « على التصور ومتابعة المسرود ليس قرانياً فقط، وليس عبر الذاكرة فقط، وإنما يذهبون إلى استثمار عنصر البصر»(4)، في إعادة تأنيث الأمكنة، ومنح الحركات إيقاعها وصوتها المسموع، وملء الفراغات المحيطة بالشخص، التي تُخلفها المساحات الواسعة للمشاهد الوصفية، الشيء الذي يساعد على جذب انتباه القارئ، ويدفعه نحو المشاركة والابتكار.

وفي العلاقة بين الرواية والقصة القصيرة، يرى "سعيد يقطين" أن القصة هي أم الرواية وأختها في الوقت نفسه، « فهي أمها لأن الرواية لا يمكنها أن تتشكل إلا من "رحم" القصة القصيرة

(1)- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط3)، 2006، ص140.

(2)- سليمان حسين: الطريق إلى النص (مقالات في الرواية العربية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 1997، ص66.

(3)- المصطفى مويقن: تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 2001، ص210.

(4)- عبد الرحيم مرashedة: الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً)، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، (دط)، 2002، ص280.

جنسيا، وهي أختها عندما تستقل كل منهما بذاتها «(1). ويمكن تلمس علاقة الأمومة والأخوة التي تجمع بين الفنين، من جوانب كثيرة أهمها "الجنس"، فكلاهما يصدران من جنس واحد هو "السرد"، الذي يعني من جملة ما يعنيه: « فعل الحكى المنتج للمحكي/.../ ونقصد بالمحكي النص السردي الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردى الذي ينتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه "الممثلون" ويستشهد به السارد «(2).

غير أن الرواية وإن كانت قد استلهمت من القصة - باعتبارها جنسا سابقا عليها في الوجود - عنصر السرد هذا، فإن الفرق بينهما يقع في لذة السرد ذاتها، فلذة السرد الروائي تختلف وتفوق لذة السرد القصصي، من حيث الحجم والمدة الزمنية، كما يوضح "صلاح صالح" بقوله: «إن أي نص قصير يستطيع أن يغري المتلقي بالتعامل معه زمنا ضئيلا يتناسب مع حجمه، لكن عندما يستطيع نص طويل كالرواية أن تستمر في اجتذاب المتلقي أياما، أو ربما أكبر، فمعنى ذلك أن لهذا النص قدرة نوعية مختلفة على الشد والأسر في الإطار الجمالي وفي غيره أيضا «(3)، هكذا تسلب الرواية القصة القصيرة متعة الحكى وسحره، وتسلبها أيضا حقها في الريادة والظهور، بصفتها "رافعة ودافعة لها" على حد تعبير سعيد يقطين، تاركة إياها خلفها تُحاول جاهدة اللحاق بخطى يصعب تقيها.

وكما استفادت الرواية من الأنواع الأدبية السابقة، فقد استفادت من الفنون الجميلة (الرسم، الموسيقى، النحت،...)، وتأثرت أيما تأثر بوسائل الاتصال الحديثة المسموعة والمكتوبة

(1) - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود و الحدود)، دار الأمان، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، (ط1)، 2012، ص49.

(2) - عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2006، ص62.

(3) - صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 2003، ص08.

والمرئية، وتحرت في بعض جوانبها الطريقة العلمية في تقصي الحقائق، وبناء الفرضيات، ورصد الحجج والبراهين، وفي جمع أسانيد المادة السردية وأساليب الطرح والتقديم، بنية تحقيق أكبر قدر ممكن من الإيهام بالدقة والموضوعية والعلمية، وإسقاط تهم من قبيل العبثية واللاجدوى التي قد تطل بعض نصوصها، الشيء الذي جعل من الرواية جدارية ضخمة في حجمها، متنوعة في ألوانها ورموزها، فخمة في صورها، وممتدة صوب كل الاتجاهات.

وغير بعيد عن مبدأ الأخذ والتركيب، استجلبت الرواية مكونات الموروث الجمعي، وإن كانت الصلة - كما نوه باختين - بينهما قديمة، حيث عُوِّلت الرواية في بداية نشوءها بوصفها أدبا عاميا « يتألف في تركيبه من أحداث خارقة تحدث بعيدا عن حياة الإنسان اليومية، وواقعها الذي تعيشه، والهدف منها في الدرجة الأولى هو التسلية »⁽¹⁾، ثم تطورت الرواية وأصبحت أكثر وعيا بمواد الموروث الشعبي، فلم تعد كومة من الأعاجيب، أو سلسلة من المغامرات الفردية يقوم بها البطل الخارق عبر خط زمني مرسوم البداية والنهاية، بل حاولت جاهدة إعادة صياغة معطياته وفق آليات مبتكرة ومهارات جديدة، أعطت الخطاب الجمعي بعدا جديدا، يضمن له البقاء في ظل تزامم الخطابات، ورفعته من مستوى وعي العامة إلى مستوى وعي النخبة.

ومن هذه الزاوية تأتي محاولتي في التعرف إلى مهارة الارتداد إلى الخلف، وجمع رماد النصوص المجبولة على الكتمان، وإظهارها كوحداث فنية مؤثرة في دينامية النص الروائي، من خلال البحث في تقنيات توظيف الموروث الشعبي، وآليات اشتغاله في المنجز الروائي المحلي. وقبل ذلك نحن مطالبون بتتبع مسار هذه العلاقة الأصيلة في تاريخها، والحديث في مسوغاتها

(1) - محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2001، ص10.

وآلياتها، من خلال طرح السؤال الآتي: ما العلاقة الجامعة بين المستثمرات الإنسانية الجمعية، والنتاج الفردي الحديث؟. أو ما هي نقاط التلاقي والتداخل بين الرواية والموروث الجمعي؟

III- الرواية والموروث الشعبي: ما العلاقة ؟

تبدو للوهلة الأولى مفاصل التشابه بين الخطاب التراثي الشعبي والخطاب الروائي قليلة، أو ربما معدومة، غير أن تعقبا دقيقا لنظام الوقائع في الخطابين، والتركيب السردى العام الذي يحكم هذا النظام، يجعلنا نضعهما في حقل واحد.

وتعود جذور التقارب إلى المراحل الأولى لتأسيس الفن الروائي في التربة الغربية، حيث يعترف النقاد ومؤرخو الأدب على تنوع لغاتهم وتوجهاتهم، أن الرواية في مراحل نشأتها الأولى تأثرت بالموروث الشعبي، بشقيه الشفوي والمدون، واختلفت أوجه هذا التأثير قوة وحجما وأهمية، فقد بدأت نظرة تقليد ومماثلة من وجهة نظر الدارسين، تحولت بعد أن امتلكت الرواية أدواتها، وصاغت وجودها المستقل والمتفرد، وحققت تطورات هائلة على صعيد الكم والكيف، إلى إستراتيجية استلهاهم، وإعادة خلق وتشكيل مع صدور أولى النصوص الروائية الحديثة، وصولا إلى أرقى أشكالها اليوم.

إن والحال هذه فالرواية ليست كاشفا مفاجئا، أو جنسا عدميا مجهول الهوية والنسب، بل هي وليدة أعراف وتقاليد قديمة ضاربة بجذورها في عمق التاريخ الإنساني، وهو ما نتقصاه في قول ميخائيل باختين « إن البحث في أصول الرواية هو قبل كل شيء بحث في أصول الفلكلور»(1)، سواء تعلق الأمر بفلكلور ما قبل الطبقات - أي الفلكلور العام المشترك بين كل

(1)- عبد الحميد الحسيب: حوارية الفن الروائي، ص19.

طبقات المجتمع - في الرواية القديمة التي سادت في المرحلة الرومانية، أو على مستوى فلكلور ما بعد ظهور الطبقات، مع ظهور الرواية الحديثة (1)، ومن هنا بالتحديد يصبح الفلكلور مادة جوهرية في تشكيل هوية الرواية، تأخذ منه وتختلف عنه في آن معا. ويمكن رصد هذه العلاقة من عدة زوايا:

- **الفكرة أو الموضوع:** ففي المرويات الشعبية والنصوص الروائية يتمنى المبدع/الإنسان « عبر مراحل حياته عالما يمكن فيه التمييز بين الخير والشر بوضوح كامل »(2)، هنا تقترب المسافة بأكثر مما ينبغي بين الموروث الشعبي والمتخيل الروائي، تحت بند أنه مهما اختلفت الحكاية، فهي تأخذنا طواعية أو مجبرين إلى الأصل/المبتدئ، الحكاية الأم، حكاية الصراع الأزلي الذي خاضه الإنسان، وما يزال داخل عالم يرجع الباحثون علة وجوده إلى مفهومي الخير والشر، وإن تبدلت المسميات واختلفت المتضادات، فكلا الخطابين يسعى حثيثا نحو عالم ممكن، يشير كل ما فيه إلى مزيد من الحب والخير، على خلاف العالم الكائن، الذي يفضي كل ما فيه إلى مزيد من المعاناة والشر.

وحتى لا ندعي أن كلا الخطابين يقع في مستوى واحد من التفكير، فإن القطيعة بينهما تتبدى في طبيعة الرؤية ذاتها، فالروائي يصدر عن عقلية تمتلك مهارة الفصل بين الواقعي والمتخيل، وتأسس لعوالم مستقل بعضها عن بعض، بالمقابل لا تبدو الذهنية الشعبية الإبداعية - من وجهة نظر البحوث الفلكلورية - كذلك، فهي تنظر إلى العالم بصفته كلا متكاملا، يشكل نسقا واحدا تلتغي فيه الحدود بين ما هو واقعي موجود، وما هو متخيل مُبتدع، وتتداخل لتشير إلى شيء واحد.

(2)- ينظر حنا عبود: من تاريخ الرواية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2002، ص19.

(2)- ميلان كونديرا: فن الرواية، تر بدر الدين عرودي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 1999، ص15.

- **بناء الحدث:** يمثل الموروث الشعبي عامة، والمرويات الحكائية الشعبية خاصة، صورة معقدة عن حياة الشعوب، ومعتقداتها، وقيمها، وتأملاتها عن الحياة، والموت، والإنسان في علاقاته المادية والمعنوية مع نفسه ومع غيره من الكائنات (1)، ويتبع الراوي الشعبي في جمع الصورة وتركيبها عدة آليات نذكر منها آلية "الاستعراض الاستطراذي" (2)، التي تقوم على حكاية نمطية واحدة، تتناسل منها مجموعة من المغامرات المنفصلة - والمتصلة في آن معا - التي تنتهي إلى ما يثير التوتر ويخلق الأسئلة، فيسمح الانفصال بعمليات التقديم والتأخير والإضافة، ويضعك السؤال أمام نص مفتوح يستمر في التدفق إلا ما لانهاية من الزمن.

أما الرواية وبوصفها حاملا أدبيا لمعظم قضايا العصر، و« أسمى حقل للحوادث الحسية، وأسمى بيئة تُبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة »(3)، فتتأسس بعض نصوصها على بناء يسمح بقراءتها وفق المنوال التعاقبي المتسلسل من بداية النص إلى نهايته، كما نستطيع أيضا قراءة كل فصل من فصولها على حده، ومن ثمة ترتيبها وفق هذه القراءة، فنكون إزاء نص مفكك قريب من نظام المتواليات السردية الحكائية الشعبية في استقلال أجزائه، وانفتاحه على كل النهايات، إلى الدرجة التي يعتقد فيها القارئ أن الروائي يكتب طيلة حياته رواية واحدة، لكن بعناوين متباينة.

ولئن كانت الرواية تتقاطع مع المحكي الشعبي في قيام بعض متونها السردية على أسلوب الاسترسال المتدفق، فالحق أنه ثمة شيء من الاختلاف بين الخطابين، فأما المبدع

(1)- ينظر فريديريك فون دير لاين: الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر نبيلة إبراهيم، دار قلم، لبنان، (ط1)، 1973، ص ص70/96.

(2)- ينظر طلال حرب: أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، (ط1)، 1999، ص54.

(3)- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، لبنان، باريس، (ط3)، 1986، ص 07.

الشعبي فيلجأ إلى هذا الأسلوب في العرض استجابة لإمكاناته الفنية في العرض، واستجابة لخاصية التداول الشفوي للمسرد الشعبي، أما الكاتب الروائي فيهدف إلى من خلاله إلى توسيع دائرة القراءة والتأويل.

- **الشخصيات:** تقع الرواية على خط تماس مع الموروث الشعبي، وتشاركه تلك الشخصيات القديمة الطراز، والنماذج الإنسانية المألوفة، التي فيها من حميمية الواقع الشيء الكثير، فتصف أشكالها، وملابسها، وأخلاقها، وعوائدها، وممارساتها الاجتماعية، « فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي »(1) الذي نعيش فيه.

وقد تستند الرواية (أيضا) بشخصيات تشبه شخصيات المسرد الشعبي في صيغتها الهلامية، التي يسكت الراوي الجمعي عن تعيين ملامحها، وهيئاتها التي تتبدل بتبدل المواقف والمقاصد، أو تلك الأنماط ذات الأبعاد الرمزية التي تترك مساحة أوسع للتحدث بحرية (2)، والتعبير دون تحفظ، عن معطيات العصر الراهن، وتحكي قصة الإنسان المعاصر في عزله واغترابه.

- **الزمن:** يعتبر الزمن عنصرا جوهريا في تشكيل النص الروائي، فشكل « البنية الروائية يتحدد بل يتبلور معتمدا على شكل البنية الزمنية في النص»(3)، التي قد توهم القارئ بواقعية الأحداث، حيث تكثر الإشارات الزمنية المحددة، وقد تخرج الرواية إلى تشكيلات زمنية أخرى «تكسر كرونولوجيا الزمن الآني المألوف، لتغامر في قلب المستقبل، وتستشرف آفاق المطلق

(1)- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 83.

(2)- ينظر طلال حرب: أولية النص، ص 55.

(3)- عالية محمود صالح: البناء السردية في روايات إلياس خوري، أزمنة للنش والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2005، ص 17.

والمحتمل والغريب والسرمدي «(1). فيشبه الزمن الأول في خطيته زمن القصص الشعبي الذي يروي تفاصيل الحياة اليومية/الواقعية للأفراد والجماعات، بينما يلتحق الثاني بزمن الحكايات الخرافية والأساطير، التي تقوم على البناء الزمني المطلق، الذي يتخطى الأبعاد الزمنية الثلاثة، منفتحا على كل الاحتمالات، التي تضع النص والمتلقي تحت طائلة الأسئلة الصعبة.

- **المكان:** وما قلناه عن الفضاء الزمني يصدق على فضاء المكان، إذ « لا يعقل وجود "أحداث" دون مكان تقع فيه، أو وجود شخصيات دون مكان يحتويها «(2)، بل إن كل كينونة مرتبهة بأبعاد مكانية تحكم وجودها المادي. وتزخر الرواية والمسرود الشفوي الشعبي بالمشاهدات المكانية التي تقترب من الواقع تارة كالبيوت، والغابات، والأودية، وتبتعد عنه تارة أخرى نحو أحياء مبهمة، قد تتسع أو تضيق بقدر انجذاب الخيال نحوها، « بكل ما في الخيال من تحيز «(3)، لأن مجاله الذاكرة، بوصفها « حيزا لا يحمل صفات المكان المادي، لكنه بديلا عنه «(4)، يتصف بالاتساع اللامتناهي الذي يساعد على تخطي الجغرافي الملموس، وتحويله إلى مساحة مرنة تعيد تشكيل مفاهيمها وقوانينها باستمرار.

(4)- عرجون البتول: « نحو رواية عجائبية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) الطاهر وطار أنموذجا»، مجلة الثقافة، إصدارات ووزارة الثقافة، الجزائر، ع21، أكتوبر2009، ص109.

(1)- محمد السيد إسماعيل: بناء « فضاء المكان» في القصة العربية القصيرة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، (ط1)، 2002، ص17.

(3)- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، (ط2)، 1984، ص31.

(4)- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1984، ص90.

- **اللغة:** لما كانت المرويات الشعبية الموروثة وسيلتها المشافهة، فقد جاءت خليطاً من الإطناب، والمخاطبة، والحوار المباشر، والتكرار، والإسهاب، وانعدام الترابط (1) بين التراكيب والجمل، وغيرها من الأوضاع اللغوية، التي تتناسب والأحوال العامة التي تروى فيها الحكاية.

تقتضى الرواية من المرويات الشفوية الأسلوب "اللغوي المفتوح" كما يسميه عبد الله إبراهيم، مبتعدة عن اللغة المعيارية التي تستهدف مستوى واحد من التلقي من خلال لغة تجتمع في نطاقها كل الأساليب، والطرائق، والصيغ من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من المقروئية من جهة، وتحفيز القارئ بل وإجباره على المجازفة من جهة ثانية.

وبناء على ما تقدم لا يسعنا إلا أن نُؤكد على ارتباط الرواية بالمسرود الجمعي، وأنها (أي الرواية) استكمال لفعاليات التخطي والانسجام التي بدأها الإنسان لحظة البداية الأولى، وإن اختلفت الطرائق باختلاف الأزمنة والأمكنة والمعطيات، وهو ما سنستمر في توضيحه، من خلال البحث في الرواية العربية - كنص له مكانته في المنجز الروائي العالمي - وعلاقتها بالموروث الشعبي، أي الخوض في تاريخ البدايات، ثم رصد التحولات.

IV- حضور الموروث الشعبي في الرواية العربية:

أياً كانت الانطلاقة الفعلية لنشوء الرواية في الثقافة العربية، فإنها وعبر مراحل تطورها المختلفة حاولت إبداع خصوصية روائية عربية داخل المشهد الروائي العالمي، إما باستثمار منجزات الآخر الغربي، أو بإعادة النظر في تراثها العربي، وإما بالمزاوجة بين الاثنين.

(4)- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة (تكميك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 2003، ص93.

وقد اتخذت العلاقة مع التراث العربي، والإفادة من عناصره في بناء نص روائي ذي طابع عربي مميز في شكله ومضمونه، اتجاهان: اتجاه اهتم ممثلوه بمواد التراث الأدبي الرسمي، ولم يجدوا في تاريخ التراث العربي الفصيح في مجال الحكيم، أهم من "فن المقامة" لمحاكاته والنسج على منواله (1).

أما أصحاب الاتجاه الثاني فقد تأثر رواده بمواد التراث الأدبي الشعبي، لعدة أسباب، يُجملها إبراهيم السعافين في نقطتين أساسيتين، هما (2):

- إطلاع الكتاب والمؤلفين على الأدب الشعبي وفنونه المتنوعة، كالأمثال، والقصص، والحكايا، والسير، وتعلقهم به، واستقراره في وجدانهم وعقولهم.

- اتصال جمهور القراء بهذا التراث، الذي شاق العامة وأغراها بمتابعته، لأنه يعبر عن مناحي الحياة أصدق تعبير.

بينما يُرجع عبد المحسن طه بدر، سبب ظهور ملامح من التراث الشعبي في الروايات العربية الأولى إلى أن جل ما تُرجم أو نُقل إلى اللغة العربية من نصوص روائية غربية، كان أقرب إلى الفن الشعبي منه إلى الفن الروائي، نتيجة سيادة الرواية الخيالية (الرومانس) في البلاد الغربية في تلك الفترة، وهو نمط يشبه إلى حد بعيد المرويات الشعبية في بنيته الشكلية (3).

(1)- ينظر محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2002، ص 27.

(1)- ينظر إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية في بلاد الشام (1870-1967)، مؤسسة إيف للطباعة والتصوير، لبنان، (دط)، (دت)، ص 23/24.

(3)- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية الحديثة في مصر (1870-1938)، دار المعارف، مصر، (ط2)، 1968، ص 131.

أما بواعث التوظيف وعوامله فقد أجملها (وتار) في عدة نقاط، لكن تبقى حرب حزيران (1967) من وجهة نظر المشتغلين بالرواية العربية عموماً، أقوى تلك البواعث « لارتباطها بقضية الهوية »(1). ويمكن تقسيم عملية التوظيف استناداً إلى هذه الرؤية إلى مرحلتين أساسيتين: مرحلة "الإتباع"، أو مرحلة التوظيف الشكلي لعناصر التراث، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة "الإبداع"، أو التوظيف الإبداعي المقصود لمكوناته، كالاتي:

1- مرحلة الاتباع:

تلونت أغلب الروايات - على كثرتها - الصادرة في المرحلة الأولى، لتأسيس الفن الروائي في البلاد العربية، أو ما يسمى بالمرحلة الجنينية بتعبير (وتار)، بألوان التراث الشعبي من حيث طبيعة الأحداث وتطورها، والعقدة وطريقة بنائها، والشخصيات وطريقة إدارة الحوار فيما بينها، والتي حالما نتفحصها نجد لها أصلاً واضحاً في سيرنا الشعبية وسائر المتون الحكائية الموروثة، حيث تنبئ على مجموعة من المعايير أهمها:

- **العجيب والغريب:** في عرض الأحداث والوقائع، حيث يقوم الروائي بتقديم سلسلة من الأحداث العجيبة والمتشابكة، التي لا تخضع للتفسير العقلي الصحيح، وقانون السبب والنتيجة في سير الأحداث وانبثاقها، ولكنها تخضع لمبدأ المصادفات الغريبة، الذي يستند على عنصر المفاجئ والمحمتمل والخرافي. ومن أفضل النماذج الروائية التي يقوم منها السردى على الغريب في نقل الأحداث من مسار سردى إلى مسار سردى آخر، رواية فرنسيس مراث "در الصدف في غرائب الصدف"، الصادرة سنة 1872، التي حكمت الصدفة، والمغامرات، والغرائب، والعلاقات المعقدة

(1)- معجب العدوانى: الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، منشورات الضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر دار الأمان، المغرب، (ط1)، 2013، ص12.

والمتنوعة تطور الأحداث وانبثاقها، بما يشبه الحكى في ليالي ألف ليلة وليلة (1)، أين لا تتوقف شهرزاد عن الكلام المباح، إلا لتستأنف حكيا آخر أكثر عُجبا من الحديث السابق.

- التوسل بالحيل والدسيسة والسحر: وحتى لا تتوقف عجلة السرد، يستعين الراوي بالمآمرات، ويصطنع الحيل والدسائس، ويحتال بالسحر وأعمال الكهنة في التفريق بين الشخصيات، وزرع الفتن بينها، ومن الأمثلة الجيدة على استخدام السحر في الخلاص من المآزق وتحقيق النجاة للشخصية البطلة، التي تعني بقاء السرد ما بقي البطل حيا، استعمال "راغب" بطل رواية "سلمى" لسليم بطرس البستاني - نُشرت مسلسلة من 1878 إلى 1879- السحر للخروج من السجن (2)، وهي الوسيلة المثلى التي يلجأ إليها الراوي الشعبي في أغلب الأحيان، لإنقاذ الشخصية البطل.

- الأحلام والرؤى والنبوءات: وقد تفتح الرواية أبوابها على حلم، أو نبوءة على غرار ما يحدث في الأدب الشعبي بصفة عامة، وعلى مستوى الخرافات (والأساطير) بصفة خاصة، حيث «تتنمي الكثير من الصور والتجارب، التي تبرز كموضوعات أساسية داخل الحكاية الخرافية إلى الأحلام، والرؤى الشبيهة بالأحلام» (3)، فتفتح الحكاية بحلم راود البطل، أو نبوءة كاهن، أو رؤيا عراف، وهو ما تعاملت معه رواية نعمان القساطلي "أنيس" الصادرة سنة 1882، حينما تحلم أنيسة بطلة الرواية، باجتماعها مع أنيس تمهيدا لما سيستجد من أحداث (4).

- النهاية السعيدة: تشكل النهاية السعيدة النهاية النمطية في الروايات العربية الرائدة، فبعد كل المشكلات العويصة التي يصعب حلها، ينتصر الخير، وتتحقق العدالة، ويعم السلام، وتزدهر

(1)- ينظر إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870-1967)، ص86.

(2)- ينظر المرجع السابق، ص89.

(3)- فريديريك فون دير لاين: الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، ص101.

(4)- ينظر إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870-1967)، ص95.

البلاد، هكذا يعود بطل رواية "الفتاة الريفية" لمحمود خيرت، منتصرا من حرب الدراويش في السودان، ليقوم ببعض المغامرات والمجازفات، لتخليص حبيبته من بين يدي خطيبها عويس، ثم يقوم بالقضاء على عدوه اللدود جاد الحق، وتنتهي الرواية بزواج فاطمة من حبيبها، والناس فرحون مستبشرون (1)، وهي النهاية ذاتها التي تمرس عليها الذوق الشعبي، ولا يرتضي سماع غيرها.

- **التضمين:** وهو مقاطعة أو تعطيل السرد، والتوقف عند نقطة معينة للتعليق على الأحداث بأشكال مختلفة من التعبير الأدبي، أو عبر التوجه بشكل مباشر ومفصوح إلى القارئ من أجل تزويده بالمعلومات، أو من أجل إبراز وجهة نظر الكاتب بخصوص قضية ما، كما هو الحال على مستوى السيرة الشعبية مثلا، فعادة ما يحضر الشعر، والأقوال المأثورة، والحكم، والخطب، والرسائل، والأحاديث النبوية، وما سواها من أنواع سردية أو خبرية يمكن أن تتولد منها(2)، لدعم فكرة أو رأي أو لتقديم النصيحة. وتعتبر رواية فرح أنطوان "الدين والعلم والمال أو الثلاث"، الصادرة سنة 1903، من أشهر الأمثلة على ذلك، فقد ضمن الكاتب روايته أبياتا من الشعر، وردت على شكل شواهد على كلام بعض الشخصيات، كاستشهاد الشيخ الرئيس بشعر لامرئ القيس (3).

- **العقدة:** غالبا ما تتأسس الرواية على علاقة غرامية بين حبيين يمثلان الخير المطلق، ويمتلكان أنبل الصفات وأنقاها، ولكن سعادتهما لا تكتمل إلا بعد أن تقف في طريقهما العديد من العوائق، وتُحاك ضدّهما المآمرات والمكائد. ويعتبر ما كتبه جورجى زيدان نموذجا بارزا عن

(1)- ينظر عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870- 1938)، ص157.

(2)- ينظر سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 1997، ص 327.

(3)- ينظر محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص33.

هذا، حيث ينقسم الموضوع في رواياته إلى قسمين اثنين، قسم تاريخي مقيد بحقبة تاريخية قوامها صراع بين مذهبين سياسيين أو دينيين، والثاني غرامي خيالي متأثر بالقصص الشعبي التقليدي، ففي "آرمانوسة المصرية" يحكي الكاتب قصة فتح العرب لمصر، ويتبع مسيرتهم حتى الإسكندرية، تقابلها قصة حب آرمانوسة المسيحية لابن قائد الروم (1)، اللذان تحول بينهما الحوائل، حتى يشرف الموضوع التاريخي على نهايته، فتزول الحواجز، ويلتقي العاشقان.

- **الشخصيات:** ولا شك أن يُؤثر تركيب الأحداث، وبناء العقدة على اختيار الشخصيات وتعيين قوامها، حيث نعثر في الأغلب الأعم على ثلاثة أنواع من الشخصيات، ترتحل قادمة من عمق القصص الشعبي بأشكاله المختلفة، موزعة لأداء دور البطولة، أو أداء أدوار ثانوية:

• **الشخصيات الرئيسية:** تقترب من المجرد والمثال، فقد تكون خيرا مطلقا، تتمتع بالكمال الخلقي والخلقي بما يوازي صورة الأبطال الأخيار في المرويات الشعبية. يقول سليم البستاني واصفا "فاتنة" على نمط الوصف الشعبي: «وكانت فاتنة تغرد لمحاسنها الطيور وتخجل! بحورها البيض الحور، وتشعر بدلالها وأطافها (!) أصلب الصخور»(2). وقد تكون شرا مطلقا، وتشمل أعداء البطل والبطلة (الأبطال الأشرار في القصص الشعبي)، وغالبا ما تعاني من التشوه الجسدي والروحي، ونتحسسه قبل البدء من أسمائها.

• **الشخصيات الثانوية:** ومنها المساعدة ومنها الماكرة، فأما المساعدة فتتقسم إلى: شخصيات ثانوية خيرة تساعد البطل الخير، وتهب إلى نصرته والدفاع عنه، مثل شخصية "دعة" في رواية

(3)- ينظر محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة في مصر (بحث تاريخي وتحليلي مقارنة)، دار الفكر

العربي، دار الجيل للطباعة، مصر، (دط)، 1974، ص ص91/92.

(1) - إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870-1967)، ص ص111/112. نقلا عن سليم البستاني: فاتنة، ص31 و ما بعدها.

"الفتاة الأمانة وأمها"، أما شخصية "جميلة" في رواية "بنت العصر" (1)، فتمثل القسم الثاني أو الشخصيات الثانوية الشريرة، التي تساند الشخصيات الرئيسية الشريرة، وتساعد في حدود ما يسمح به الكاتب.

أما الشخصيات الثانوية الماكرة التي تعني الشخصية التي تعمل مع جميع الأطراف، أو التي تعمل وفق المصلحة الشخصية، فقد تساعد الحبيب والحبيرة في الخلاص من مكائد البطل الشرير، كما قد تكون السبب الرئيسي في نجاح البطل الشرير في اختطاف البطللة الخيرة والزواج منها، وتمثل "العجوز" التي تحترف الكيد، وتمتهن المكر والخديعة (2)، كشخصية أم خديجة في رواية "بين عرشين" لفريدة عطية (3)، هذا النوع من الشخصيات، الذي انتقل بكل ملامحه وصوره المتعددة حيناً، والمتناقضة حيناً آخر من المتون القصصية الشعبية إلى المتون الروائية العربية الأولى.

وفي العموم لم يكن كتاب تلك الحقبة على وعي كامل بمدى عمق وثرء عنصر الشخصية الروائية وغناه في رأي السعافين، فانحصرت الشخصيات في شكل واحدة، فبدت جامدة لا تتطور بتطور الأحداث وتناميها، وهو ما رصدته نبيلة إبراهيم، أيضاً، على مستوى الأدب الشعبي فالشرير يحافظ على الشر من بداية الحكاية وحتى نهايتها، كما تحتفظ الشخصية الخيرة بسذاجتها وطيبتها على الرغم من تعرضها للحدث نفسه، أما ما قد يصيبها من تحول فيتم دفعة واحدة، ومن النقيض إلى النقيض، ودون تمهيد مسبق، تلبية لأغراض المبدع ومقاصده (4)، فالشخصيات لا تتكلم بلسانها، ولا تفعل وفقاً لإرادتها، بل هي مجرد دمي يحركها

(1)- ينظر المرجع نفسه، ص115.

(2)- ينظر سهير القلماوي: ألف ليلة و ليلة، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت)، ص 308.

(3)- ينظر إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870-1967)، ص115.

(4)- ينظر نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص90/89/88.

الكاتب لتعبر عن آرائه، ولتقول ما يتناسب ومعتقداته وأفكاره، لذلك كان "السرد التقريري" (1) هو الوسيلة الفضلى للعرض والتصوير، فتبدو فيها مشاهد الحب، والحرب، والموت، والثورة متشابهة في شكلها، ومتساوية في قوتها(2)، وإن اختلفت المواقف والظروف كما هو الحال على مستوى المسرود الشعبي. ومن الشواهد الجيدة في السرد التقريري للحدث الروائي ما جاء في رواية "غادة بصرى" لأمين ناصر الدين(3) يصف المأزق الذي وقعت فيه البطلة.

- **الحوار:** لا يولي الروائي كبير اهتمام بشواغل الشخصيات وأفكارها، ويكتفي بإعطاء لمحة عامة عن أحوالها النفسية ولامحها الجسدية، لذلك يغيب الحوار وتصبح زاوية الرؤيا حادة تخلو من التحليل والتفسير، اللذان يساعدان على جعل الصور أكثر عمقا ودلالة، فيأتي الحوار باهتا، وغير ذي أهمية يشبه إلى حد بعيد المشاهد الحوارية في المرويات الشعبية، حين يكتفي الراوي الجمعي بنقل كلام الشخصيات وصياغته وفقا لمقاصد الحكى وغاياته، وليس وفق متطلبات الشخصية، وهذا ما يميز جل المتون الروائية الرائدة، فالحوار « يأتي في مستوى المؤلف لا في مستوى الشخصية »(4).

- **العنونة:** من خلال النماذج الروائية المقدمة نلاحظ أن عملية عنونة الروايات، تشبه عملية العنونة على مستوى القصص الشعبي، إذ عادة ما تعنون القصة الشعبية أو الخرافة بأسماء أبطالها، أو الحدث الرئيسي فيها.

(1)- ينظر إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870-1967)، ص117.

(2)- ينظر نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص90.

(3)- ينظر إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870-1967)، ص119. نقلا عن أمين ناصر

الدين: غادة بصرى، ص 52.

(4)- المرجع نفسه، ص122.

ومهما يكن من أمر فقد حافظت الروايات اللاحقة، وفق ما قدمه - على تنوعه وكثرته - للدراسة والتحليل إبراهيم السعافين ومحسن طه بدر، على النمط السابق من التأليف، فوفق ما أشار له الباحثان، جاءت الروايات عبارة عن مجموعة من المغامرات، والمآمرات، والمطاردات، والمصادفات التي يغذيها السحر والخيال، تأتي لخدمة العقدة المركزية للرواية، التي عرفت أشكالاً أخرى غير العقدة الغرامية، والتي وإن حافظت على وجودها، فإنها لم تعد المتحكم الرئيسي في الأحداث، بل صارت جزءاً قد يساعد في تحديد مصائر بعض الشخصيات، وليس تحديد مصير الرواية ككل، أما الحوار وإن احتل مساحة أوسع، إلا أن دوره انحصر في مهمة الربط بين الأحداث، وسد الثغرات بين المشاهد المتباعدة، حينما يعجز الروائي عن إقامة الصلات بينها.

عرفت الرواية العربية بعد ذلك مساراً مختلفاً في توظيف عناصر الموروث الشعبي، خاصة بعد ظهور ما يسميه النقاد والدارسون بالرواية الفنية، حيث حاول الكتاب ما بعد مرحلة التأسيس تقليص مساحة العجيب والخارق، ووضع الأحداث والشخصيات ضمن منطوق الواقع والمعقول إنسانياً، أو بمعنى آخر التخلص من التأثير السلبي للتراث الشعبي، عن طريق توظيف عناصره وإعادة تشكيلها من جديد، نتيجة الوعي بأهمية التراث الشعبي في الحفاظ على الهوية القومية من جهة، وبسبب تأثرهم بالرواية الغربية وما أحرزته من تقدم من جهة أخرى(1)، لذلك وقع التركيز على البيئة الشعبية المحلية، بشخصها المتنوعة، ومظاهرها الحياتية الغنية في تفاصيلها، وجزئياتها الدالة من أجل تشييد نص روائي بنكهة عربية متميزة.

وحتى نتمكن من تمثيل هذا التطور والحضور المتميز إلى حد ما لعناصر الموروث الجمعي، حاولنا تتبع مقاصد اشتغاله في نماذج روائية تقع تواريخ تأليفها في الفترة الممتدة ما

(1)- ينظر محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص33.

بين ظهور أول رواية فنية، وقبيل العام سبعة وستون تسع مئة وألف، لنؤكد اختلاف طرق وأشكال توظيف المادة التراثية، مقارنة بنصوص الحقبة التأسيسية.

- **البيئة الشعبية في رواية "زينب":** يشير أغلب الباحثين أن البداية الفعلية للرواية الفنية في الأدب العربي الحديث عامة، والمصري على وجه التحديد، ممثلة في النص الروائي الذي قدمه محمد حسنين هيكل تحت عنوان "زينب"، إذ « انتقلت بها [أي بالرواية] من طور الترفيه والتسلية أو التهذيب الخلفي، إلى التعبير عن تجربة إنسانية مصرية صميمة. ومن أسلوب المقامة الذي يعتمد التأنق والصنعة، إلى النثر العادي الذي يخلو من الصنعة »(1)، نتيجة تأثرها بالرواية الغربية وتقنياتها الفنية الجديدة، وفي الوقت نفسه لم تقطع الصلات بينها وبين المآثر الجمعي، من خلال جعل البيئة المحلية مادة للمحكي الروائي، سواء من حيث الجغرافيا الطبيعية عن طريق وصف الطبيعة الخلابة التي تميز الريف المصري (2)، والتركيب الهندسية لبنيته المعمارية، كوصفه لبيت زينب، وهي تصعد الطريق العامرة بالمارة وأخلاق الناس، وسلوكاتهم، ومعتقداتهم، وعلاقاتهم الاجتماعية، وعوائدهم (3)، وغيرها من التفاصيل التي تعج بها الحياة الشعبية المصرية.

وقد حاول هيكل أن يدمج تلك التفاصيل، بحيث تبدو ممتزجة والهيكل العام للرواية، وتلامس واقع الحياة الشعبية المصرية، وتؤدي في النهاية إلى توصيل أفكار الكاتب، وآرائه تجاه قضايا مجتمعه، وعلى رأسها قضية المرأة.

(1)- شفيح السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967)، دار الفكر العربي،

مصر، (ط3)، 1996، ص 06

(2)- ينظر محمد حسنين هيكل: زينب (رواية)، دار النفيس، الجزائر، (دط)، 2002، ص117.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص 51/50، و ص168.

- الشخصية الشعبية في رواية "حديث القصر المسحور": يحتفظ طه حسين للبطلة في "حديث القصر المسحور" بالصورة الشاعرية للمرأة المثالية التي تبرز عليها المخيال الشعبي، فما هي « باسم مشرقة الوجه طلقة الأسارير...، وإذا هي مستلقية على هذا الأثاث الذي يسمونه الكرسي الطويل، وقد كثرت من حولها الوسائد ووضعت قريبا منها مائدة صغيرة قد أثقلته الصحف والمجلات، وهي تمنحنا يدا صغيرة رشيقة...، ثم نسمع صوتا لا أستطيع أن أشبهه إلا بخير الماء حين يتساقط هادئا نحيفا في حوض من المرمر»(1). تتحد الشخصية الروائية في ملامحها بشخصية الأنثى في القصص الشعبي، لكنها تخرج عن إطارها الخرافي، وتتأى بأهدافها عن المثالي والمطلق، فلا تبدو شاذة أو غريبة بقدر ما تظهر متكيفة مع معطيات العصر الجديدة، معبرة عن مشاكله وهمومه، وأهمها إشكالية « حرية الفكر »(2)، مما يمنحها هويتها الواقعية والعصرية.

- الأسطورة في رواية " لقاء ": تقوم رواية "لقاء" لميخائيل نعيمة على أسطورة "وادي العذارى" لتعبر عن فكرة تناسخ الأرواح (3)، وهي من القضايا الفلسفية الشائكة، التي يصعب فهمها، إذا ما طرحها الكاتب بطريقة أخرى، فكانت الأسطورة منفذا لفك الاستغلاق، وتوصيل الفكرة.

- أشكال التعبير الشعبي في رواية "أولاد حارتنا": انخرطت رواية نجيب محفوظ "أولاد حارتنا" إلى النخاع في البيئة الشعبية المحلية، مما جعلها حيزا مناسباً لاستدعاء أشكال التعبير في الأدب الشعبي على نحو غير متكلف، لإضفاء جانباً من المصداقية يتناسب والجو العام للنص، وبما يتناسب والمستوى الثقافي للشخصيات، فشاع استخدام الأمثال الشعبية (مثلاً) الدالة على

(4)- محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة في مصر، ص ص 200/199. نقلا عن: رواية القصر المسحور (دار النشر 1936).

(2)- المرجع السابق، ص 193.

(3)- ينظر إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص 246.

العجز من قبيل « العين بصيرة واليد قصيرة »(1)، للإشارة إلى الحالة الاجتماعية المزرية التي يتخبط فيها سكان المحروسة.

- القيم الجمعية في رواية "رجال في الشمس": عرض غسان كنفاني في روايته "رجال في الشمس" إلى الحياة الاجتماعية للإنسان الفلسطيني، وما يقاصيه من ظلم واضطهاد، وكيف تتعاضم بداخله الرغبة في الرحيل، والتخلي عن الأصل والمنشأ، غير أنه ينتهي إلى الفشل والضياع، بل الموت، لأن صالح الفرد يرتبط بصالح المجموع (2)، والصالح العام وقيمه لا تتحقق إلا عن طريق التشبث بالأرض، والعمل على استرداد القضية، وقد جسدت الرواية الفكرة عبر المصير الذي آل إليه الرجال الثلاثة أبو قيس، وأسعد، ومروان، « الذين ماتوا اختناقاً في خزان الجحيم على الحدود الكويتية، لتجد جثثهم نهايتها في ركام مزيلة صحراوية صماء، لا تسمع إلا صوت أبي الخيزران وهو يعاتب الموتى ويسألهم عجزهم عن الصراخ "لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟"»(3).

2- مرحلة الإبداع:

لا مرية في أن النصوص الروائية التالية للنصوص الرائدة، انتقلت من مرحلة التأثر بطرق التأليف في القصص الشعبي الموروث، إلى مرحلة توظيف هذا الموروث، وإعادة صياغة مكوناته بما يتوافق وسياق العصر، غير أن ذلك لا يعني وعيها العميق بالتراث كقيمة لها حضورها المتميز داخل النسيج الثقافي العام، وإنما نتيجة اندفاع قومي أذكته شروط ومعطيات

(3)- سعيد شوفي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)،

2000، ص339. نقلا عن نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، ص 186.

(2)- إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، ص317.

(2)- محمد رضوان: محنة الذات بين السلطة والقبيلة (دراسة لأشكال القمع وتجلياته في الرواية العربية)، منشورات إتحاد

الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2002، ص53.

تلك الفترة، فالمتأمل لهذه المتون يلاحظ أنها وقعت في الكثير من الأخطاء التي وقعت فيها الروايات الرائدة، من حيث التشكيل والتعبير في آن معا، حيث لم تتجاوز، في كثير من الأحيان الدلالة الظاهرة للعناصر التراثية، والانتقال إلى الدلالات الحافة والمعاني المخبوءة داخل هذا النتاج الإنساني المعقد، ومن ثمة إبرازه كقوة لها تأثيرها الواضح في الحياة العربية حاضرا ومستقبلا.

إلا أن نكسة حزيران 67 ونتائجها الوخيمة، دفعت بالكثير من الروائيين العرب إلى إعادة قراءة هذا الموروث من منظور جديد، يرقى بنصوصهم إلى مصاف العالمية من جهة، ويظهر خصوصية إبداعاتهم من جهة أخرى، وذلك من خلال تعلق، بتعبير سعيد يقطين، كل نص منها بنص سردي قديم كنص السيرة الشعبية، وحكايات الحيوان، ونص "ألف ليلة و ليلة" الذي نال النصيب الأوفر من الاهتمام، فكان أن وقع اختيارنا - متفقين في ذلك أثر محمد رياض وتار - على بعض العناوين الروائية، التي صيرت تلك القصص والحكايات، ينبوعا تترتوي أقلامها من سيوله الجارفة.

- رواية "ليالي ألف ليلة": يفتح نجيب محفوظ روايته عند النقطة التي توقف عندها نص ألف ليلة وليلة، بعد أن حصلت شهرزاد على عفو شهريار ومحبته ورضاه، وينطلق في سرده الجديد بقلق الملك مما يخبؤه الوجود من أسرار، مخاطبا النفس: «الوجود أغمض ما في الوجود» (1)، يزداد السرد قوة واندفاعا، حينما تعلن شهرزاد عدم مسامحتها للملك شهريار موجهة الكلام لأبيها: « لكن الجريمة هي الجريمة.. كم من عذراء قتلت، وكم من تقي ورع أهلك، لم يبق في المملكة إلا المنافقون..» (2)، تدخل بعدها المملكة، حاكما ورعية، أحداثا دامية أدت إلى تغيير النفوس والقلوب، وزادت في تعميق حيرة الملك وقلقه، وخوفه إلى درجة الرغبة في التخلي عن

(1)- نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، دار مصر للطباعة، مصر، (دط)، (دت)، ص04.

(2)- المرجع نفسه، ص06.

« العرش والجاه والمرأة والولد »(1) باحثا عن الخلاص في مجموعة منتظمة من الحكايات تشبه حكايات ليالي ألف ليلة وليلة في بنيتها الهيكلية القائمة على التوالد، الذي يستند على "مبدأ العجيب"، الذي يعمل كمحفز لتأجيل عملية القتل/العفو، من خلال استمرار شهريار الليالي العربية القديمة في طرح السؤال: كيف كان ذلك؟، بينما يؤدي "العجيب" في الرواية إلى طرح السؤال التالي: لماذا يحدث هذا؟(2)، وهي الصيغة التي يريد نجيب من ورائها إدانة الواقع، والتأكيد على أن ما حدث بصيغة الماضي، يتكرر اليوم بصيغة الحاضر، و « تكرار الحكاية آية صدقها »(3) كما تقول شهرزاد. ومن هنا يكون نجيب محفوظ قد أعاد إحياء ليالي ألف ليلة من جديد، بجعلها نصا مُنعقا من سطوة الزمكان، يستوعب قضايا الحاضر، ويرسم صورة للمستقبل.

- رواية "ألف ليلة وليلتان": في الحقل ذاته يستمر هاني الراهب في إدانة الحاضر حاكما ومحكومين من خلال تلك المقابلة التي أحدثها بين مجتمع "ألف ليلة و ليلة" والمجتمع الدمشقي قبل هزيمة حزيران من العام 1967 في رواية "ألف ليلة وليلتان"، التي يشير عنوانها على أنها امتداد لليالي السابقة عليها في الزمان، والموازية لها في البنية والمضامين، حيث تبرز التفرقة الاجتماعية بين التجار، وضباط الجيش، والسماصرة ذوي الجاه والنفوذ، وبين العمال، والفلاحين الذين ينتمون إلى الطبقة الأقل حظا داخل المجتمع، و الذين تحكمهم مجموعة من العقائد والتقاليد تنبع من إيمان دفين بالسحر، والشعوذة، والاستسلام للقضاء والقدر، مما يخلق في نفوسهم الرغبة في الاستكانة والتواكل(4)، وتنمي رغبة الاستغلال داخل الآخر الأكثر قوة

(1)- المرجع نفسه، ص263.

(4)- ينظر سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر،(ط1)، 2006، ص ص 71/72.

(3)- نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة، ص 117.

(4)- ينظر محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص66.

ونفوذاً، وهو ما يحدث على مستوى السلطة الحاكمة في الوطن العربي، والتي تسعى إلى ترسيخ الخرافي والديني، لحجب الرعية عن المطالبة بالحقوق، وأبرز ما فيها حقهم في البلاد.

- رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل": استخدم إميل حبيبي موتيف "البحث عن الكنز" أو "البحث عن الشيء المفقود" الذي لا يعرف البطل كنهه إلا بعد أن يفقده(1)، وهو من أكثر المتيفات استخداماً في "ليالي ألف ليلة وليلة"، وفي القص الخرافي الشعبي عموماً، وذلك للتعبير عن مرحلتين مختلفتين من مراحل النضال الفلسطيني ضد الاحتلال الإسرائيلي المستبد (2):

- مرحلة الاستسلام والتخلي عن القضية والقبول بالأمر الواقع، ممثلاً بالعجز الفلسطينية ثريا عبد القادر مقبول"، التي عادت لتسف الثرى في مخيم الوحدات، بعد أن عجزت عن استرداد الكنز/المجوهرات، الذي خبأته في جدار منزلها القديم.

- مرحلة النضال المسلح ممثلة بالطالب "ولاء" واثنين من رفاق المدرسة، الذين رفضوا الانصياع لمشيئة الاحتلال الصهيوني، من خلال البحث عن الكنز الحقيقي/المقاومة المسلحة، مقتنعين أن ما أخذ بالسلاح لا يسترد إلا بالسلاح. ومن هنا بالذات استطاع إميل أن يحول النص الحكائي الموروث من نص خيالي عجيب، إلى نص مقروء ضمن نوع آخر من التخيل يهتم بالواقع.

(1)- ينظر نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 87.

(2)- ينظر محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 56/57.

- رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة": ويستعير مؤنس الرزاز في روايته "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" من الحكى العجائبي تيمة أو موتيف "الأداة السحرية"(1)، من أجل التخلص من المضايقات التي تعرضت لها الشخصية البطلة من قبل سكان مدينة الضاد/الوطن العربي، بوصفها كائنا/إنسانا شاذًا، لا ينتمي إلى عالم الناس الخارقين/عالم الرواية، لكي يصبح ما طلبه علاء الدين من مارد المصباح مقبولا من القارئ الذي هيئ لتقبل الجديد الذي سيطرأ على الحكاية الأصلية، التي تحاكي محاكاة ساخرة parowdia بموجبها تغيير السرد الحكائي، وقلبه إلى نقيضه عن طريق سلبه خاصيته المميزة له (2).

هكذا يتضح أن الرواية العربية رغم التطور والتحديث ظلت لصيقة بتراتها داعمة له، منه استلهمت الكثير من سماتها وخصائصها في سعيها الدؤوب نحو التقدم، وحيث إن الرواية المغاربية عامة، والرواية الجزائرية بشكل مخصوص باتت عنصرا لامعا من عناصر المدونة أو المنظومة الروائية العربية، فقد حاولت هي الأخرى الانزياح عن النموذج الغربي والمشرقي معا، وسعت نحو خلق مساحة فنية جديدة تنبثق من وعي عميق، وعقيدة راسخة بضرورة إعادة النظر في الموروث الجمعي المحلي، وإبراز عناصر القوة المطمورة فيه، بما هو رصيد معرفي وثقافي يساهم في تبييض الرواية، وتهجينها باستراتيجيات نصية محلية تضيء عليها طابع الخصوصية والتميز.

IIV- أثر التراث الشعبي في تشكيل الرواية الجزائرية:

أصبح تاريخ الرواية الجزائرية منذ نشأتها الأولى إلى حين تمكنها من خلق حيز متميز وسط الكم الهائل من الإصدارات الروائية العربية والعالمية، معروفا ومتداولًا في الكثير من

(2)- ينظر فلاديمير بروب: مرفولوجية الخرافة، تر نبيلة إبراهيم، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، (ط1)، 1986، ص49.

(1)- ينظر محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص ص76/77.

الكتب والوثائق العلمية على اختلاف تصنيفاتها، والتي أشارت بوضوح إلى الطريق الطويلة، التي قطعها الرواية العربية الجزائرية في سبيل خلق تلك المساحة من التميز.

وتنطلق المسيرة كما جاء في البحث الأنطولوجي الذي أجراه الأعرج (واسيني) حول الرواية المحلية بالنصين الشعبيين، اللذين يقاربان الجنس الروائي في حجمها وطريقة كتابتهما، وهما: "الحمار الذهبي" لأبوليوس و"حكاية العشاق في الحب والإشتياق" للأمير مصطفى بن إبراهيم، إلى جانب نصوص روائية تتوافر فيها هي الأخرى - إلى حد كبير - عناصر السرد القصصي في صيغته الحديثة، جاءت على التوالي: "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو، والطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي، "الحريق" لنور الدين بوجدره، و"صوت الغرام" لمحمد المنيع، تفصل بينها خواتم تقدر بربع قرن من البياض (1).

تتضاءل بعدها مساحات الخواء مع مطلع السبعينيات، بظهور أول رواية تأصيلية/فنية لكتبتها عبد الحميد بن هدوقة تحت عنوان "ريح الجنوب"، مروراً بالنص الروائي الثاني، والذي جاء تحت عنوان "اللاز" للطاهر وطار، ثم رواية "ما لا تذروه الرياح" لمحمد عرعار (2)، وحيث كان الحدائي الروائي يغذي هذا الظهور (3).

واستطاعت الرواية الجزائرية في السنوات اللاحقة أن « تستدرك نقصا كميًا وقيميًا ولغويًا مهولًا، وتجاوزت الرواية كل النقائص التي لحقت بها وهزت كياناتها، بل أصبحت جزءًا من الرواية العربية بامتياز /.../ سواء من الناحية العددية أو البنيوية أو من حيث جرأة تجريب

(1)- ينظر واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة (أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 1- محنة التأسيس)، الفضاء الحر، الجزائر، (دط)، أكتوبر 2007، ص ص 05/04.

(2)- ينظر واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة (أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي)، الفضاء الحر الجزائر، (دط)، أكتوبر 2007، ص ص 22 وما بعدها.

(3)- ينظر نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2003، ص ص 56 وما بعدها.

الأشكال السردية الجديدة، ومن ناحية المخيال القادم من بعيد والذي يتداخل فيه الأيديولوجي والثقافي والحياتي مما يؤهله للغنى وفرض الذات على النقاد «(1)، ومن قبلهم جمهور القراء والمتابعين.

وما دمت لست بصدد البحث في هذا التاريخ حتى لا يبعث البحث على الملل، وحتى لا أواجه خطر التكرار والاجترار أيضا، آثرت التوجه مباشرة إلى صميم التجربة الروائية الجزائرية في علاقتها الصريحة والمضمرة بموروثها الجمعي، من خلال الخوض في قضية أثر التراث الشعبي في تشكيل الرواية الجزائرية ذات اللسان العربي، والاقتراب من تمثلاته العملية الظاهرة، بجعله يضطلع بوظائف أخرى غير وظيفته التأصيلية، كخطوة أولية، من شأنها رفع الخطاب الشعبي من القعر إلى السطح، ومن ثمة الاتجاه به نحو آفاق جديدة من الفاعلية، من خلال « إعادة إنتاجه والنظر إليه من زاوية جديدة تقوم على المساجلة والمجادلة وتتوق إلى المفارقة عبر المعارضة »(2) في خطوة ثانية، تُحيله مُقوما أساسيا من مقومات الحداثة.

ولا تتحقق هذه المطالب والغايات إلا بالبحث في الكيفيات والآليات التي يتم بواسطتها توظيف هذا المخزون الفكري والثقافي في المنجز الروائي المحلي؟ ومساحة هذا التوظيف وحجمه، ومن ثمة استخلاص قوة التأثير ومداه؟ ثم البحث في الأبعاد الفنية والجمالية الناجمة عن هذا التوظيف، لا سيما والتراث ذو وظيفة فنية جمالية بالدرجة الأولى، حيث يقوم في الكثير من الأحوال « بتعويض العناصر الفنية التي غالبا ما تُغلت من يد الكاتب أثناء الكتابة »(3)، أي العمل على البحث في تمظهرات الموروث الشعبي في المنجز الروائي الجزائري.

(1) - واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة (أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 1- محنة التأسيس)، ص 06.

(2) - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، (ط1)، 1999، ص429.

(2) - جعفر يايوش: الأدب الجزائري (التجربة و المال)، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية،

1- تمظهرات الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية:

ونعني بتمظهرات الموروث الاستعانة بعناصر الموروث الجمعي، وأشكاله التعبيرية الرائجة في الحياة العامة للإنسان الشعبي، وإدراجها بشكل مباشر أو غير مباشر، بنيويا أو دلاليا، ضمن النسيج الروائي العام.

وقد ركزنا اهتمامنا، لملاحقة هذه التمظهرات، على النصوص الروائية الصادرة في فترة السبعينيات والفتريات التالية عليها، من خلال اختيار نموذج من كل فترة، حتى نستطيع ملاحقة الفرق كلما تقدمنا في الزمن.

- اللازم: تعتبر "اللازم" لمؤلفها الطاهر وطار من الروايات الجزائرية القليلة التي نالت شهرة واسعة في الأوساط العربية والعالمية في فترة السبعينيات، وحظيت بعناية الباحثين على كافة الأصعدة، خاصة على صعيد الترجمة والنقد والدراسة.

ولا تكمن شهرتها من وجهة نظر بلحيا الطاهر في موضوعها، الذي عالجه شأنها في ذلك شأن العديد من الروايات الجزائرية في تلك الفترة، بل بسبب إغراقها في المحلية (1)، وإن خالفه في هذا التوجه موسى بن جدو، بناء على تصريحات مؤلف الرواية نفسه، الذي لا يرى فيها رواية شعبية، وإن حملت بعض السمات الشعبية (2).

الجزائر، (دط)، (دت)، ص 68.

(1) - ينظر الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبیین/الجاحظية، (دط)، الجزائر، 2000، ص 61.

(2) - ينظر موسى بن جدو: الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، منشورات وزارة الثقافة، (دط)، الجزائر، 2008، ص 231.

فقد أراد الطاهر وطار أن تكون روايته الأولى، ثورية أيديولوجية، تظهر ثورتها في الأحداث التحريرية، والإطار الزمني الذي اختاره المؤلف لهذه الأحداث(1)، أما أيديولوجيا فتظهر بوصفها خطابا مضادا لقادة الثورة التحريرية الوطنية، حين تحدث في جراءة عن التجاوزات والممارسات غير الإنسانية، التي ارتكبتها بعض رجالات الثورة في حق عناصر الحزب الشيوعي، بفعل انتماءاتها غير المتجانسة فكريا واجتماعيا وأيديولوجيا (البرجوازية الهجينة ممثلة بالشيخ سي مسعود ومريده، والحركة التقدمية الشيوعية ممثلة بزيدان ورفقاء النضال) (2).

ويُنتهي الطاهر وطار الرواية بحكم قيمي مفاده أن الذي « يحدد وجهة الثورة ليس القوى المرتبطة بالماضي الإقطاعي [البرجوازية الهجينة]، وليس القوى المرتبطة بالاستعمار [المحتل الفرنسي] بل العكس من ذلك فالذين يبنون المستقبل هم الفقراء الذين يُناضلون من أجل تجسيد هذا المستقبل [اللازم] الذي تحاول الرجعية تشويهه »(3).

ولما كان الكاتب يرى في هذه الفئة، فئة المستضعفين اجتماعيا، المخلص، صانع الحاضر، وباني المستقبل، فقد استعان بتوليفات فنية أكثر جاهزية في الإيصال من غيرها من التراكيب من أجل التعبير عن بساطة وصدق هذه الفئة، و عما تعانيه من قهر واستبداد، من خلال العودة إلى التراث الشعبي المحلي بأشكاله التعبيرية المتعددة، خاصة منها الأمثال الشعبية بوصفها « أقدر أنواع الأدب الشعبي على تصوير العلاقات الاجتماعية المعقدة وأقرب في

-
- (1)- ينظر محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة (بين الواقعية والالتزام)، الدار العربية للكتاب، الجماهيرية العربية الليبية/ تونس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1993، ص26.
 - (2)- ينظر إبراهيم عباس: الرواية المغاربية- الجدلية التاريخية والواقع المعيش (دراسة في المضمون)، منشورات المؤسسة الوطنية للإنجاز والنشر والإشهار، الجزائر، (دط)، 2002، ص ص 23/22.
 - (3)- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1986، ص504.

التعبير عن التناقضات الحياتية «(1)، وقضايا الوجود المتشابكة. وقد احتلت مساحة نصية مُعتبرة من مساحة المتن الروائي، إذ بلغ عددها التسعة وعشرين (29) مثلا، كان أبرزها وأكثرها تواترا المثل الشعبي القائل: « ما يبقى فالوادي غير حجاره »(2)، والذي رددته العديد من الشخصيات من مثل زيدان، وحمو، واللاز بطل الرواية، الذي رده قُرابة الثلاث عشرة مرة. وفي كل مرة يستعين فيها المؤلف بهذا المثل يُحمّله دلالات جديدة تتناسب والسياق أو الفكرة التي يرغب في دعمها أو ترسيخها من جهة، و يساهم من جهة أخرى في « تطوير الحدث الروائي، وفي الكشف عن ذهنيات الشخصيات، وفي إغناء التجربة الحياتية لأفراد الرواية، وفي الدلالة على البيئة المحلية »(3).

- **بان الصبح:** منذ صدور نصه الأول والموسوم ب "ريح الجنوب" والذي نُشر في طبعته الأولى سنة 1971 عن الشركة الوطنية للنشر، يُعد الروائي عبد الحميد بن هدوقة من أوائل الكتاب الذين التقفوا فنيا إلى حياة الأسرة الجزائرية الريفية بكل مظاهرها وأبعادها، ومعتقداتها الشعبية البعيدة عن المنطق العقلي السليم(4)، بهدف التعريف بها، والنهي عن السلبي فيها، والاحتفاظ بالإيجابي منها، بوصفه رمز الهوية، ومصدر من مصادر الأصالة.

ويستمر عبد الحميد بن هدوقة متابعا اهتمامه بمواد الموروث الشعبي المحلي، فتأتي روايته الثانية "بان الصبح" والتي صدرت في طبعتها الأولى سنة 1980 لتؤكد ذلك وتلح عليه، حيث تجتمع داخل المتن الروائي الكثير من العوائد، والتقاليد، والفنون، وأنماط السلوك الشعبي

(1)- التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1990، ص155.

(2) - الطاهر وطار: اللاز (رواية)، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص44.

(3)- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص111.

(2)- ينظر محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة (بين الواقعية و الالتزام)، ص180.

المتباينة، لتطرح جملة من القضايا السياسية والثقافية والاجتماعية المحلية، كقضية المرأة وما تحياه من معاناة جسدية، وما تجابه من قهر نفسي، وظلم اجتماعي داخل مجتمعها الذكوري.

ومن العوائد الجزائرية المتوارثة منذ أجيال متعاقبة زيارة العروس قبل ليلة زفافها للحمام الشعبي، رفقة الأهل والأقارب والأحباب، وما يصاحب ذلك من طقوس خاصة تبدأ منذ لحظة دخولها إلى الحمام إلى حين وصولها إلى مقصورة العرائس، كما هو حال العروس "دنيا" ابنة بن عبد الجليل (1) التي تنهياً لدخول حياة جديدة.

يُشكل هذا المكان عالماً خاصاً تتلمص فيه المرأة الجزائرية من أعباء الحياة، ومن سيطرة وتدخل الرجل في شؤونها، وتطلق العنان لنفسها فتقول وتتصرف بحرية أكبر. فتنحول عادة زيارة الحمام، بهذا المفهوم، فضاءً روائياً ممتازاً يُسرب منه الكاتب الكثير من الأفكار والرؤى المسكوت عنها في الحياة الداخلية للمرأة الجزائرية.

ولا يكتفي الكاتب عند هذا الحد بل يحاول استغلال هذه المناسبة، ليفتح حديثاً آخر عن عادة النساء الجزائريات في التزين بالحلي والمجوهرات والقطع المعدنية الثمينة، وما تحمله من دلالات في وعي الجماعة الشعبية، فهي دليل الذوق والمكانة الاجتماعية، فضلاً عن تلك الوشوم التي تتزاحم في وجوههن معلنة في فخر واعتزاز عن قوتهن وصبرهن، ورمز السيطرة والتحكم في الأمور والقدرة على تسييسها، فباية مالكة الحمام كانت تحلي رقبتها بوشم « ضخم من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار في شكل عقد عريض. وعلى الوشم قلادة ذهبية غليظة. تتفرع عنها سلاسل صغيرة، برؤوسها ميداليات من قطع العشرين فرنكا النابليونية، تغطي الجزء الأعلى من صدرها العاري. علقت في أذنيها قرطين على شكل هلالين خصيين./../ وعلى لحياتها في الوسط من الشفة السفلى إلى الذقن وشما في شكل صليب مزدوج يتقلص طوله كلما

(1) - عبد الحميد بن هدوقة: بان الصبح (رواية)، دار الآداب، لبنان، (ط3)، 1991، ص 65.

ضحكت المرأة /.../ كما كانت حركة ذراعيها تحدث ضجة من الرنين بلا انقطاع، لما طوقهما من أساور ذهبية من عضلات الكربتين إلى المعصمين! عدتها نعيمة سبعة أساور في كل ذراع، من النوع العريض! في أصابعها تراحمت مجموعة من الخواتم التي تدل على قيمة مرتفعة بلا ذوق «(1).

كما ونجد بين دفتي الرواية مجموعة كبيرة من أخلاق وعوائد شعبية تختص بالطعام وطُرق إعدادها، وتأثيث المنازل وتنظيمها وعمارتها، وغيرها من العادات التي يُزين بها الكاتب نصه الروائي في غير إسراف أو مغالاة، على عكس ما ورد في رواية ريح الجنوب، التي ابتعد المؤلف فيها عن المحور أو المحاور الأساسية للرواية، بسبب المبالغة في رص وحشر بعض الأوهام، والخرافات، والتفاصيل الشعبية، كاستطراده في وصف طريقة إعداد "الزميئة" من طرف العجوز "رحمة" للراعي "رابح"، رغم حالتها الصحية السيئة (2)، أو في حديثه عن مكانة الدجاج في حياة المرأة الريفية الجزائرية (3)، وغيرها من الاستطرادات والمبالغات التي لا تدعوا إليها الضرورة، ويفقد التراث الشعبي في إطارها جزء من قيمته الثقافية، ودلالاته الاجتماعية والإنسانية.

ومن هذه الزاوية بالذات يعتبر ما حدث على مستوى النص الثاني، نقلة نوعية في عملية توظيف عناصر الموروث المحلي لدى الكاتب، وهو المولع به، حتى صيره ميزة تميز كتاباته عن سائر الكتابات الإبداعية الأخرى.

- **لونجة والغول:** أرادت الروائية زهور ونيسي من خلال هذا العنوان، أن تضعنا وجها لوجه أمام عالم واسع من التخيل، حين تعود بنا إلى الوراثة وعبر الذاكرة المنسية، إلى عالم يختلط فيه

(1)- المرجع السابق، ص 63.

(2)- ينظر عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب (رواية)، دار القصبه للنشر، الجزائر، (دط)، 2012، ص ص145/146.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص254.

السحر بالواقع، من خلال الحكاية الشعبية ذات الطابع الخرافي، هذا النمط الذي تقتصر روايته في الجزائر، والبلاد المغاربية عموما على النساء، أو كما يسميهن "عبد الحميد بورايو" براويات البيوت كقسم من أقسام الرواة المحترفين، إلى جانب المداحين "مؤدوا المأثورات الشعبية الدينية"، والقوالين "رواة الشعر الشعبي"(1). ويتميز هذا النمط من القصص « بتقديم المرأة كبطلية، ويتمحور مسارها السردية حول مغامرات وحوادث تكون المرأة طرفا أساسيا فيها »(2)، تتمتع بالشباب والنضارة، والذكاء، وعادة ما تكون عرضة للاختطاف من الغيلان، وهي جنس من أجناس الجن الأشرار « تخرج على الناس إذا كانوا وحدانا /.../ تتغذى بلحم البشر وتهوى سفك الدماء، وتتلذذ بالاعتداد على الأرواح، ولا تتورع عن اختطاف الفتيات الجميلات ليالي أعراسهن، وتقذف بهن في أعماق الآبار، حيث لا تعيدوهن إلى أهليهن أبدا »(3).

هكذا ترسم صورتنا "لونجة" و"الغول" في المخيال الشعبي، وهكذا أيضا تروي زهور ونيسي على لسان كمال - بطل من أبطال الرواية - ذلك الشبه العجيب بين مليكة و"لونجة بنت الغول"، تلك « الفتاة الجميلة التي لا يمكن أن يصل إليها أحد، لأنها تسكن قصرا عظيما، عالية أبراجه، تتأطح السحاب، هو قصر الغول »(4)، الغول الذي ما هو إلا والدها، الذي « سرق أمها الجميلة، في يوم من الأيام، على جواد أبيض له جناحان، يطير ولا يسير كسائر

(1) - ينظر عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ، والقضايا، والتجليات)، دار أسامة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2006، ص 63.

(2) - عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلية الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسات حول خطاب المروييات الشفوية - الأداء، الشكل، الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998، ص ص 116/115.

(3) - عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1989، ص ص 27/26.

(4) - زهور ونيسي: لونجة والغول (رواية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (ط1)، 1993، ص 221.

الجياد، وتزوجها، تزوجها غصبا عنها، ولأنه تزوجها دون رضاها، فقد وضعت له ابنة جميلة مثلها، ولا تشبهه في شيء «(1).

أما غول مليكة فهو الزمن الموحش، الذي أبقاها حبيسة الفقر، والوحدة، والألم، والعجز، والمرض، وأخيرا الموت، حينما أعلن الطبيب أن المولود بخير « لكن الأم ... البركة فيكم»(2).

لونجة ومليكة وجهان لوجع واحد، لكن، وإن كانت الأولى قد ظلت حبيسة الظلمة لا تستطيع إلى النور سبيلا، فقد وُلد الأمل من رحم "مليكة المعاناة"، "نورة" - الوليدة الجديدة - التي تودع زمنا موحشا عاشته مليكة/الأم رفقة كل الجزائريين أيام الحرب والجوع والوهن، وتحكي فيما تبقى من سنون، كل النهايات السعيدة، والبدايات المشرقة في جزائر الاستقلال، وهي في ذلك تريد تذكير، أولئك الذين نذروا - اليوم- أنفسهم للقتل، وأقاموا الحد بشرع آخر، وقوانين مدنية تعيد زمن البداءة الأولى، أن الوطن باقيا، ما دامت سيول دم العذب لم (لن) تعرف إلى الجفاف سبيلا.

- **عابر سرير:** يمثل النص الثالث في تجربة الروائية أحلام مستغانمي، التي ما فتئت تبحث عن أدوات جديدة تستكمل بواسطتها ومن خلالها "مهزلة وطن يضم حريقا لكل من ينتسب إليه" على حد تعبيرها، حيث أقامت جسور تواصل بين الحداثة والأصالة من أجل إنتاج نص شمولي ومتجانس المكونات، وذلك عن طريق المزج بين لغة شاعرية أقل ما يُمكن أن يُقال عنها لغة "لذيذة" حدود اللذة الموجعة، وبين مكونات الموروث الجمعي، الذي استحال على يدي الكاتبة وحدة درامية كلية تحكم مضمون الرواية، وتجمع بين فصولها المغترية.

(1) - المرجع نفسه، ص222.

(2) - المرجع السابق، ص210.

فمنذ الفصل الأول (ص19)، إلى الفصل الخامس (ص129/130)، إلى الفصل السابع (ص211/212/213)، نتحسس ذلك الخيط الرفيع الذي يُعيد البطل "مراد" إلى الحبيبة/حياة، المدينة/قسنطينة، الوطن/الجزائر، كلما غاص في فتنة باريس الموحشة وأضوائها المعتمة، من خلال رقصة "الزندالي"، التي تعتبر بداية النص ومنتهاه، ومؤشر قوي للقراءة خارج المرجعي والمتوقع، تآزرها في أداة وظيفتها السردية هذه، أغنية من تلك الأغنيات التي تكاد أن تكون لها رائحة وجسد (1):

باسم الله نبدي كلامي	قُسمطينة هي غرامي
نتفكر في منامي	إنتي والوالدين
على السويقة نبكي وانوح	رحبة الصوف قلبي مجروح
باب الواد والقنطرة	رحت يا الزين خسارة

ورفقة كل من الطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، وزهور ونيسي، وأحلام مستغانمي، يضطلع الروائي واسيني الأعرج، هو الآخر، بمهمة تجذير رواياته في التراث الشعبي المحلي، ويغدو معه الاستلهام والنحت في أصلابه سبيلا لإثبات (أولا)، والتأكيد (تاليا) على حالة إبداعية مشحونة بالمتعة والألم، تدفع المتلقي نحو الانخراط في ترف الكتابة دون خوف أو حذر، لأن الباخية/المغامرة الواسينية لا تتوقف حتى تضعه أمام مكاشفات جديدة، قبل أن يخسر سحر الحكاية، « فجاءت أعماله متجددة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها »(2)، تقع بين فتنة الإبداع

(1) - أحلام مستغانمي: عابر سرير (رواية)، منشورات أحلام مستغانمي، لبنان، (ط2)، 2003، ص 130. وعابر سرير هي الجزء الثالث من ثلاثيتها: ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس.

(2) - كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)، رسالة جامعية (منشورة)، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، 2005، ص18.

وسنة الالتزام. فكيف تحققت هذه العلاقة في النص الواسيني، وكيف استمرت باقية دون أن تضع كاتبها في قفص الاتهام « بالماضوية وعبادة الوثن والرغبة في الحلول والتبخر داخل هوية ثقافية وجمالية، مهما بدت ثرية ومتنوعة فإنها تبقى محدودة وذات تلوين محلي، قياسا بثناء وتنوع واتساع فضاءات السرد الإنساني» (1).

2- واسيني الأعرج بين فتنة الإبداع و سنة الالتزام:

في شهوة الحبر وفتنة الورق انغمس حتى العمق الروائي "واسيني الأعرج" في الكتابة، واستطاع أن يملأ الساحة الأدبية والنقدية أسئلة ونقاشا، وأن يمدنا بمدونة ضخمة غير محكومة بآلية أو رؤية فكرية محددة في القراءة والتلقي. أخذ مُصرا يتجاوز السائد المكرور، ويحطم جميع الطابوهات والأصنام المتبقية من أزمنة الخوف، والانتصارات المفرغة من محتواها، وينخرط في لعبة المجازفات الخطرة، والاحتمالات العديدة دون توقف.

بدأ "الأعرج" رحلته في مطلع الثمانينيات مع عنوان مباغت، ومثقل بالهواجس "البوابة الزرقاء - وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، حول النظر عن الرواية المشرقية، وأطفأ بريقها، ليصدر بعدها عدة عناوين أكدت الفرق، ثم أحدثته بتفوق مع نصه الصادم "توار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، حاملا معه تصورات جديدة، لمفاهيم وقيم ظلت تغذي المخيال العربي طيلة الأزمنة الماضية من خلال تعلقه بنص السيرة الشعبية الهلالية، والمرحلة التي استوعبت تغريبهم تحديدا، فتلقفته أقلام النقاد والدارسين بالدرس والتحليل. وبالكيفية نفسها

(1)- الطاهر رواينية: « شعريّة الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (ملتقى العلامات و حوار الخطابات) »، أعمال مؤتمر النقد الدولي السابع عشر (22-24 تموز 2008)، إشراف وتحرير نبيل حداد ومحمود درابسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، مج1، (ط1)، 2009، ص673.

كان الموروث الجمعي المحلي بفروعه وأقسامه المختلفة، وسيطا جيدا لكشف التاريخ الوطني المغيب، مع النص الموالي "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

تستمر المعركة الواسينية مع التميز، وتختلف وسائلها ومفرداتها مع صدور رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل المائة 2/1" الذي حاور فيه نص "ألف ليلة وليلة"، واستطاع بجدارة أن يقلب الموازين ويخلق الاختلاف، بتقديم نمط جديد من التأليف، مغاير لما أنجزه الروائيون على تعدد أصولهم وثقافتهم، من المشتغلين على هذا النص.

وحافظ "الأعرج" على الوتيرة نفسها مع نص "المخطوطة الشرقية"، الذي يعتبر جزءا مكملا للنص الفاجعة على الرغم من المسافة الفاصلة بين النصين، لأنه يدرك أنه لا توجد مسافة حقيقية بين حكايات الزمن الماضي وحكايات الزمن الراهن.

تأتي بعدها ثلاثة نصوص متتابعة سيدة المقام، وحارسة الظلال، وذاكرة الماء، تعري الواقع وتكشف فضاعته من خلال طرح الأسئلة الممنوعة، والبحث في حقيقة الإجابات المشوهة، لا تسمع فيها سوى بقايا بحة الشيخ "غفور" منبعثا من بين صفحات رواية "سيدة المقام"، وهو ينشد "أنا من جفاك كويتيني، ولفي مريم، كيف الحال يا الباهية..، كيف الحال يا الباهية..، كيف الحال؟!"، وتجيب رواية "حارسة الظلال" بتغريدة صارت شعارا وطنيا على لسان كل مواطن جزائري أيام الذبح غير المُقنن "روح وما تشوفش مراك. أزدم القدام وخلص".

الشعار الذي دفع ببطل رواية "ذاكرة الماء" يُغمض عينيه على وجه "نواره"، وهي "تنتحب وتبحث عن مكان لها داخل مستشفى المجانين"، بعد أن أوصد الباب الحديدي بكل ما أوتي من خوف، وتسلح بالقنبلة المسيلة للدموع، وتؤكد أن "ما كاين حتى واحد عند المدخل".

يستمر الرفض والاحتجاج على القمع، والابتذال، والخوف، في رواية "جُمَلِكِيَّة آرَابِيَا"، التي دخلت زمنًا آخر كان من الصعب تتبّع إخفاقاته وانهزاماته، وبدأت معه حكاية جديدة أطول من قرن وأقصر من كلمة، أعادت مجتمع الليالي العربية إلى الوجود من جديد.

وإلى جانب العناوين السابقة التي شكلت نقطة مضيئة في مسيرة الأعرج، وفي المدونة الروائية العربية والعالمية بشكل عام، نعثر على قائمة طويلة من العناوين، التي استولت فيها الرواية الواسينية على كل الوسائط والممكنات، التي يبقى الموروث الشعبي المحلي واحدا من أقوى سنن الالتزام، وفتن الإبداع على مستواها. لأن الكاتب يخرج بالموروث الشعبي من إطار التأصيل، والبحث عن الهوية التي باتت معروفة لدى الجمهور، مُصرا، على حد تعبيره، على أن المحلي المتوارث بمجرد دخوله في النسق العام، يكون قد خرج من قيد المحلية، واكتسب صفة العالمية، خاصة بعد أن التفت الحدود واندثر الرّسم، وينطلق نحو إعادة إنتاجه من خلال نقله من مستوى وعي العامة إلى مستوى وعي الخاصة، أي تمريره من الذاكرة التاريخية الجمعية إلى الذاكرة المختلفة الحديثة، والاستعانة بمكوناته في تشكيل العناصر الروائية الرئيسية: الحدث، والشخصية، والمكان. وبالاستناد إلى هذه الرؤية، سنركز الحديث في المقام التطبيقي على المحاور التالية:

- التشكيل البنائي السردى الشعبى للحدث الروائى فى: رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف
- رمل الماية 2/1"، ورواية "المخطوطة الشرقية"، ورواية "جُمَلِكِيَّة آرَابِيَا - أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من نوى السلطان الأكبر".
- المكون الثقافى الشعبى للشخصيات الروائية فى: رواية "نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفرى"، ورواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

- الملامح التراثية الشعبية للمكان الروائي في: الثلاثية "الفاجعة، والمخطوطة، والجملكية"، ورواية "نوار اللوز"، ورواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش".

الفصل الثاني التشكيل البنائي السردى الشعبى للحدث الروائى

I- النص السردى القديم: ألف ليلة و ليلة

II- النص السردى الجديد: رمل المائة (2/1)، والمخطوطة الشرقية،

وجملكية آرابيا

تمهيد:

كثيرة هي النصوص الروائية العربية، التي نسجت خيوطها على غرار قصص "ألف ليلة وليلة"، بوصفها « سفر من أسفار الأمة العربية »(1)، وإرثا إنسانيا، فكريا وفنيا، عظيما لدى المجتمعات البشرية على اختلاف أعراقها وتعدد أصولها، حيث تزخر المكتبة العربية بعناوين متنوعة، لمؤلفين من جنسيات وأقطار عربية مختلفة، وجدت فيه خيارا جماليا خصبا، يُلزم المبدع بالغرف من يناييعه، ونموذجا نقديا جيدا يدحض المفاهيم المغلوطة، ويُعلن الثورة ضد كل الأيديولوجيات الرديئة والمفلسة، أثناء رحلة البحث عن مقولات الهوية، والوطن، والانتماء، والحرية في عالم تفسخ الذات العربية، وسقوطها في فخ التبعية المتعسفة، إلا أن هذه التجارب ظلت بسيطة، تنقصر إلى عناصر التجربة الحقيقية، والفهم الصحيح لجوهر النص التراثي الشعبى.

ويُرجع سعيد يقطين سبب فشل الكثير من تلك التجارب، إلى أن الوعي بالتراث الجمعي والعودة إليه والخوض فيه، منذ عصر النهضة إلى اليوم، كان « عاجزا لأنه يتأسس على قاعدة "الإحساس بالتأخر" كعقدة تاريخية، بدل أن نعي بها، كنا نمارس "السلب" تجاهها، مع السعي إلى تقديم التراث باعتباره "مصدر اعتزاز" للحيلولة دون تسربها وتحكمها فينا. هذا "السلب" أعطى للذات "حصانة" نسبية للإحساس بذاتيتها، لكنه كان حاجزا دون أن ترى الذات ذاتها الحقيقية»(2)، الشيء الذي جعل عملية توظيف التراث عموما، وإدخال العناصر الشعبية على مستوى النصوص الروائية خصوصا، يفقد هذه العناصر أو التيمات الشعبية مرونتها وتلقائيتها، فتظهر مقحمة بالقوة، مقصودة في ذاتها، وتغدوا معها الروايات أشبه بالنسيج المتنافر الألوان والطرز/الأشكال.

(1)- داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية (دراسات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000، ص10.

(2)- سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافى العربى، لبنان، المغرب، (ط1)، 1997، ص41.

في المقابل كان ما طرحه الروائي الجزائري واسيني الأعرج في الساحة الأدبية والنقدية العربية (والعالمية) مُغايرا وجريئا، تتخلق منه وبه حالة من التوازن الغريب وغير المسبوق بين الشكل والفكرة، من خلال ثلاثة نصوص متباعدة في الزمن متقاربة في الجودة والفرادة، فقد استطاع الكاتب ومنذ نصه الأول "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل المائة 2/1"، وعبر تصور مغاير لمفهومي الاستلهام والتوظيف، أن يمنح جمهور المتلقين نصا جديدا بمستوى إبداع النص القديم، ودخل بجزئه الثاني الذي حمل عنوان "المخطوطة الشرقية" في علاقة حية ومباشرة مع تضاعيفه (النص الأم) الغائرة، واستمر بصورة أكثر حميمية وتصالحا في نصه الثالث "جُمَلِكِيَة آرابِيَا - حكايات ليلة الليالي"، يستعير التقنية السردية القديمة ذاتها، لكن وفق نمط مختلف يصب في صالح القضية المركزية للرواية، لتشكل رفقة الروايتين السابقتين وحدة لا يمكن فصم تكاوينها، وإن تباينت العناوين، وتغيرت قوانين اللعبة ومتطلباتها، تبعا لتغير الزمان وتبدل الأجيال.

إن ابتعد الأعرج واسيني عن الحلول السهلة، مؤثرا القراءة التي تتحقق معها « حرارة الكشف وألق الدهشة »(1)، شرط توافر في الليالي الشهرزادية، حيث يتحقق ترف الانطباع الجمالي الحاد، الذي لا ينتهي بانتهاء لحظة القراءة الأولى للنص، بل يستمر حاضرا متدفقا مع كل قراءة، مما حفزه (الأعرج) نحو اقتحام دهاليز النص السردى القديم، واختبار طاقاته، قبل تقديمه في قالب جديد، يؤكد، على حد تعبيره، أن السرد القديم ما هو إلا مشروع كتابة جديدة، يحتاج (فقط) إلى عقليات وآليات أكثر تطورا ونضجا إنتاجا وتلقيا.

ومن هنا بالذات ارتأيت البحث في كيفية اشتغال النص اللاحق على النص السابق، وفي كيفية إعادة إنتاج السرد الحكائي لصالح السرد الروائي، من خلال محاولة الإجابة عن سؤالين، يقع التركيز فيهما على نقطتين رئيسيتين:

(1) - عبد الله إبراهيم وصالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية (قراءات نقدية في السرد والشعر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، (ط1)، لبنان، 1998، ص103.

- نكشف في الأولى عن الهيكل التنظيمي للنص القديم، عن طريق تحديد البنية القصصية لكتاب ألف ليلة وليلة، وكيفية تناسل حلقاته، وتشعب حوادثها، وما يوازيه على مستوى النصوص الوليدة من حيث الثوابت والتغيرات، أي استجلاء التركيب الحدتي للنص الثاني/النص الروائي، ومدى مضارعتة أو مجانبته للنص الرحم على صعيد البناء السردى، وهو المقصد والمبتغى، وجوهر البحث في هذا الفصل.

- ثم في خصوصية هذا البناء كإنتاجية ودلالة من خلال إمطة اللثام عن إمكاناته الدلالية (الرابضة) على مستوى إنتاج القيم الاجتماعية، والنفسية، والأيدولوجية، خاصة ونحن إزاء حاضر مرتهن بمواثيق جديدة، وحسابات تحتاج إلى سلم عددي جديد.

1-النص السردى القديم: ألف ليلة وليلة

ألف ليلة وليلة النص الأكثر شهرة وشعبية لدى جمهور القراء والمنظرين، وأكثر المتون السردية رواجاً ومتابعة في الأوساط الأدبية والنقدية العربية والعالمية، فمنذ ظهور الترجمة الفرنسية الأولى لليالي سنة 1704 على يد أنطوان جالان، بدأت سلسلة طويلة، لا تزال مستمرة إلى اليوم، من الطباعات، والترجمات، والحكايات المختلفة والمتعددة، التي تدور جميعها في فلك الكتاب "الأسطورة"(1)، حيث لا تخلو لغة من لغات العالم من ترجمة، أو ترجمتين، أو أكثر للكتاب.

فقد كان مصدر إلهام أدباء ينتمون إلى ثقافات، وحضارات متنوعة في إنجلترا، وألمانيا، وإسبانيا، وروسيا، وبلدان أمريكا اللاتينية، إلى الدرجة التي أُدرج معها في العصر الفيكتوري بإنجلترا ضمن الكتب العشرة الأكثر انتشاراً، فضلاً عما ذكره الرحالة البريطاني دوجلاس سلدن من أن "ألف ليلة وليلة" بترجمة "إدوارد لين"، هي العمل الكلاسيكي الأجنبي الأعظم بعد الكتاب المقدس، كما وقد أنتخب من قبل أهم دار، لنشر كتب الاقتناء "إيستون برس" الأمريكية كواحد من أهم مئة كتاب في العالم (2) بأسره.

وامتد تأثيره أيضاً ليؤسس جوهر فكر المجتمع الأوربي وفلسفته، خلال القرن الثامن عشر، حيث كان له اليد الطولى - من وجهة نظر جون لمبير - في تكوين الحضور والشخصية المتميزة للمرأة الأوربية في ذلك القرن، علاوة على قدرته على تغيير الأفكار المتعلقة ببعض المفاهيم، كمفهوم الحب لدى بعض الأدباء والدارسين، فقد تحول هذا المفهوم بظهور "نص ألف ليلة وليلة" إلى مصدر للمتعة الحقيقية، وقانوناً طبيعياً يعلو على كل الحواجز والنصائح، التي تحول بين الكائن البشري وبين تحقيق ذاته، بعد أن كان في نظر

(1)- ماهر البطوطي: الرواية الأم - ألف ليلة وليلة والآداب العالمية (دراسة في الأدب المقارن)، مكتبة الآداب، مصر، (ط1)، 2005، ص64.

(2)- المرجع نفسه، ص ص14/13.

البعض منهم لونا من ألوان الضعف (راسين)، أو شعورا عقليا محسوب النتائج (ديكارت)، أو إحساس - من وجهة نظر كورني- يخضع للتقاليد الكلاسيكية (1) القديمة، التي كانت لا تزال تحكم حركة المجتمع الأوربي آنذاك.

عدا عن تأثيرها الكبير على الأدباء والمبدعين العرب، خاصة بعد ظهور أول نسخة عربية مطبوعة لليالي، وكانت بكلكتا الهندية خلال الأعوام (1818-1824)، وتحتوي على مائتي ليلة فقط، توالى بعدها الطبقات العربية إلى حين صدور طبعة كلكتا الثانية في أربع مجلدات، بتحرير وليام ماكناتن خلال الأعوام (1839-1842)، وهي أقرب ما تكون إلى الطبعة الكاملة لألف ليلة وليلة (2)، بعد أن عانى الكتاب الإهمال، والتهميش، والإقصاء ردحا طويلا من الزمن، بوصفه أدبا للعامة، و« العامة في الثقافة العربية، لها موقع مهمش على مستوى الفعل والتاريخ والوعي والهوية »(3).

ولم يكتف الباحثون بنقل الليالي إلى مواطنهم وترجمتها إلى لغاتهم، بل تعددت في شأنها الأبحاث والدراسات، خاصة مع بداية القرن التاسع عشر، أين دخل الكتاب مرحلة الدراسة والتحليل (4)، منظورا إليه بوصفه نصا خارجا عن التصنيف، وشكلا جديدا في الكتابة يجمع بين التثقيف والترفيه، وعملا قصصيا ينطوي على تعقيد بنائي فني خاص، فضلا عن أنه نص لا يخضع لشروط إنتاجه أو اعتباره (5)، مما يتيح للباحث فرصة الخوض في أكثر من اتجاه، دون أن يجد نفسه حبيس خلفية فكرية أو ثقافية أو أيديولوجيا

(1)- أحمد دويش: الأدب المقارن (النظرية والتطبيق)، دار الفكر الحديث، مصر، (ط3)، 1996، ص 157. نقلا عن:

les milles et nuit, traduction d'Arabe Galland. Introduction

(2)- ماهر البطوطي: الرواية الأم - ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، ص67.

(3)- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص93.

(4)- أحمد دويش: الأدب المقارن (النظرية والتطبيق)، ص158.

(5)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة وليلة"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 2005،

ص143.

معينة. وإن كنا لسنا بصدد دراسة هذه الاتجاهات، لأنها تحتاج ولا ريب إلى بحث مستقل، خاصة والاهتمام بهذا الكتاب يتطور بتطور مدارس البحث، سنكتفي بالإشارة إلى الأبرز.

فقد بحث البعض في أصل الكتاب وتاريخ ظهوره ومراحل تطوره، ووجدوا أن الليلي من حيث مواطن الأصل، تتوزع عبر ثلاثة حضارات وثلاثة عصور: قصص قديم جدا نقل عن فارس أو الهند وهذا نوعان، نوع فيه الخيال والمبالغات، والقصد منه التسلية، والنوع الثاني جاء للموعظة والعبرة، وهو الغالبية العظمى، وجذوره الهندية بينة، وقصص آخر حمل اللون العربي ذا الطابع الإسلامي، وأبرز ما يميزه الدين، ويرجع زمنه إلى الخلفاء، وأولهم هارون الرشيد، وأن قصصا ثالثا، وهو الأحدث، يرجع إلى أصل مصري يصور الحياة الاجتماعية فيها (1).

ويمكن استجلاء الأصلين الفارسي والهندي من خلال أسلوب الراوي، فلأسلوب الفارسي الذي يمتاز بالقدرة على « جمع أطراف القصة في سياق واحد » (2)، يبدو بينا في وحدة الخيط الناظم فيما بين القصص المضمنة والقصة الإطار، أما الأسلوب الهندي فيتجلى على مستوى القصص الفرعي الذي « يتطلب براعة من القصاص لكي ينجح في خلق المواقف التي تحتمل إدماج القصص الفرعية ضمن إطار قصة أساسية » (3).

وهناك من ربط أصل الإنشاء بأصل التسمية، خاصة والكتاب لا يضم ألف حكاية وحكاية، فقد قدم ليمان، على سبيل التمثيل لا الحصر، تفسيراً تاريخياً للقضية، حيث يرى أن الرقم "ألف وواحد" مستورد من الثقافة التركية، وتدل كلمة "بن بر"، وهو تركيب شائع في

(1) - ينظر سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، ص 15.

(2) - محمد عبد السلام كفاي: في الأدب المقارن (دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)، دار النهضة العربية

للطباعة والنشر، لبنان، (دط)، (دت)، ص 555.

(3) - المرجع نفسه، ص ن.

اللغة التركية، ومعناها "ألف وواحد" على ما لا يحصى، مما يؤكد قوة الفرض الذي يربط عنوان "ألف ليلة وليلة" بالعصر التركي (1).

وإن كانت هذه التقديرات محض احتمال، تقتصر إلى الأساس العلمي المتين، ما دمنا لم نعثر - كما تقول سهير القلماوي - على النسخ القديمة لا للأصل الهندي، ولا للأصل الفارسي، أو التركي، وما دامت النسخ الموجودة أيضا لا تحمل تاريخا أو توقيعا يحدد زمن صاحبها وهويته، سيبقى الجزم في مسألة الأصول محفوبا بالمخاطر، لذلك جنحت جل الأبحاث والدراسات في هذا المضمار إلى الاعتقاد أنه توجد صورة لليالي في عصور، وثقافات، وأمزجة متعددة، تركت آثارها واضحة في هذا الكتاب (2)، ولكأننا ومن خلال هذا التقدير نواجه نصا ممتدا، له تداعياته المتواترة في "الزمن"، بما تحمله الكلمة من تفرعات.

أما البعض الآخر فقد أثر رصد الكتاب من حيث عدد الليالي، الأصل فيها والمضاف، وتاريخ الإضافة، ونوعها، ومداهها، وفي طريقة ترتيبها وأسس جمعها، أمام التباين الشديد بين النسخ، والذي يصل أحيانا إلى درجة وجود بعض القصص في نسخ - كما نوهت القلماوي (سهير) - وغيابها الكامل في نسخ أخرى.

وقد عزى الباحثون، عموما، هذه الزيادات إلى وسائل ثلاث: فإما أن تكون الإضافة من تأليف سابق يُبحث عنه هنا وهناك في كتب الأدب، وإما أن يؤلف جديد على نسق ما أتى في الكتاب، وإما أن يُمد في مادة القصة الموجودة فيه، ليمنح الليالي نفسا وحياة أطول (3)، فإن كانت الزيادة لا تعني في أي حال من الأحوال المساس بالتركيب البنيوي والدلالي العام للحكاية النواة، وهي ميزة القص الشعبي - والخرافي على وجه الخصوص - الذي يستند إلى قانون "الحق الذاتي"، الذي استنتجه فالتر أندرسن، بعد ملاحظة أن الحكاية

(1)- ينظر أحمد دويش: الأدب المقارن (النظرية والتطبيق)، ص160.

(2)- ينظر سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، ص14.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص 93 وما بعدها.

تظل « في عمومها كما هي غير متغيرة، بل هي تظل هكذا أحقابا زمنية طويلة »(1)، وبرهان ذلك - كما يرى عبد الله إبراهيم - أن دارسي كتاب "ألف ليلة وليلة"، لم يجدوا صعوبة في « استجلاء الخيوط الرابطة بين بنيته ودلالته، دون أن يضطروا إلى التفريق بين خصائص النواة الأولى، وخصائص بقية الحلقات التي أضيفت إليه »(2).

واستطرادا رصد فريق من الدارسين الصور الشعبية، ومظاهر الترف والعُجب داخل الليالي، وأخبار الساسة وأرباب الدولة وأعيانها، وغيرها من العناصر التي صيرت الليالي نصا تاريخيا قيدت على صفحاته أخبار الأمم البائدة، وإرثا ثقافيا وحضاريا شاملا، تتكشف بواسطته ومن خلاله النُظم التي حكمت حياة تلك الأمم، بل وتمثيلا حيا لواقع الحياة الاجتماعية، والنفسية، والعقائدية لإنسان تلك الفترات، مادامت « الحياة حكايات، والحكايات احتفاء بالحياة »(3)، والاحتفاء بالحياة، احتفاء بالذاكرة، والواقع، وتاريخ ما سيكون.

أما مدار الروعة من وجهة نظر النقاد والمبدعين، فشهرزاد راوية الليالي، التي غامرت بحياتها، حينما تغدوا المغامرة فعل بطولة، فتحولت إلى أسطورة أدبية أثارت إعجاب الباحثين والمؤلفين والقراء، وشخصية عالمية يغدو كل ما يحيط بها من حوادث، ينبوعا يفجر الخيال الخصب في الآداب (4) الإنسانية، لأنها لم تكن في واقع الأمر « امرأة واحدة بل كانت ألف امرأة وامرأة، في كل قصة كانت تنزع من شخصية شهريار بعضا من تحديه لبني جنسها، وتضع مكانه بعضا من تحديها لبني جنسه »(5)، وتقعنه أن « الحقيقة ليست ثابتة ثبوت

(1)- فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، ص157.

(2)- فوزي الزمري: شعريّة الرواية العربيّة (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيّات، جامعة منوبة، تونس، (ط3)، 2009، ص44.

(3)- فيصل دراج: الرواية و تأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 2004، ص228.

(4)- محمد الثونجي: الآداب المقارنة، دار الجيل، لبنان، (ط1)، 1995، ص 86.

(5)- ياسين النصير: المساحة المتخفية (قراءات في الحكاية الشعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 1995، ص141.

موعد اقتراب الليلة التي تنتضي بضحية، بل إنها متغيرة تغير حالاتنا الشعورية من حكاية إلى حكاية، أي أنّ الوعي بالحقيقة ليس شيئا جامدا، بل أنّه في حالة تغير مستمر حتى في داخل الشخص الواحد» (1). وانتهجت في رحلتها الشاقة لبلوغ الأهداف الكبرى، نهجا مغايرا في المزج والتركيب، يُبقي على الملك مأخوذا بما حدث، مترقبا لما سيحدث، لذاك بدت الليالي الألف وواحد « شبكة تجميعية معقدة من الوحدات السردية ذات الجذور المختلفة /../ ضمت في إطارها الخرافي، عناصر هي مزيج من السير الشعبية، وحكايات الحب، والقصص الديني، والأسفار، والأخبار، والإسرائيليات، وقصص الحيوان، والجن» (2)، عملت شهرزاد على إحكام الصلة بينها من حيث نوعية الأساليب، وطبيعة اللغة، والسياق الثقافي والقيمي الذي تنتمي إليه، والفكرة التي تحفل بها، حتى باتت لحمة واحدة، بصفاتها مجموعة من الاحتمالات المركبة الخصبة، لا مجرد "توليفة" ساذجة بسيطة (3) يسهل المرور أمامها، دون أن تُخلف أثرا بالغا.

وهذا ما نستنتجه من خلال عملية تفكيك الهيكل التنظيمي العام للكتاب، ورصد طرق ووسائل الجمع بين قصصه، ونعني بالهيكل التنظيمي أو البناء العام لنص الليالي، تركيب الوحدات السردية داخل النص، وتأثيره في نسق بناء الحدث وتطوره، وفي علاقته بالتركيب الدلالي للنص، إيماننا منا برأيين، يرى الأول أنه « ما دام هناك نظام في العمل الأدبي [بمختلف تجلياته] فلا توجد وحدة ضائعة على الإطلاق. مهما كان الحبل الذي يصلها بأحد مستويات الحكاية طويلا» (4)، أما الثاني فيجد أن كل « ما يتألف من القول القصصي قائم هناك، ومهما بدا شيئا تافها لا قيمة له، واستعصى على أداء أية وظيفة، فإن معناه على

(1) - محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، ص44.

(2) - عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص88.

(3) - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 2003، ص268.

(4) - المرجع نفسه، ص 247.

الأقل يصبح هو العبت واللاجدوى «(1)، والعبت، من وجهة نظري، أصل كل إبداع/خلق، وممكن الإجابة فيه.

1-الهيكل التنظيمي للنص السردى القديم وعناصر الربط بين أجزائه:

يتخذ كتاب الليالى هيكلا بنائيا يشبه (ظاهريا) سائر أنماط القص الشعبى الأخرى، حيث يبتدئ « السرد بافتتاحية، تكون بمثابة التمهيد أو المقدمة، لما سيحدث، يتم فيها تقديم الشخصيات الرئيسية التى سيدور العمل حولها، وتبين مشكلتها وأسباب مأساتها والغرض من سوق أحداثها ليلة بعد أخرى، ووضعها بعد ذلك - مهياة - على مضمار الأحداث»(2).

تقليد متعارف عليه داخل المنظومة القصصية الشعبية، فعادة ما تستهل الحكاية بوضعية أولية، تُشكل « مجموع علاقات تتمتع باستقرار نسبي »(3)، يشبه حالة الاستقرار التى كان عليها قصر الملك شهريار مع بداية الحكى. يلي السعادة الخالصة شعور بالحاجة أو النقص، وهو: « الحدث الذى تُربط إليه الصورة التى تقدمها الوضعية البدئية »(4) بالحوادث القادمة، فيحس الملك شهريار باشتياقه لأخيه الأصغر شاه زمان، وبرغبة شديدة فى لقائه، يعقبها اضطراب يساهم فى خلخلة العلاقات المشكلة للوضعية الأولية، بوصفه « تغيير يصيب إحدى هذه العلاقات على الأقل، مما يخلق حالة فقدان للتوازن »(5)، تتجسد على مستوى حكاية الملك شهريار فى فعل "الخيانة الزوجية"، الذى تأكد ثلاث مرات (خيانة زوجة الأخ لأخيه، خيانة زوجته له، خيانة الصبية للعفريت)، وما يمثله التثليث على

(1)- المرجع السابق، ص ن.

(2)- سعيد شوفي محمد سليمان: توظيف التراث فى روايات نجيب محفوظ، ص361.

(3)- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائى للخطاب السردى - نماذج تطبيقية (دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة" - الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبى بالجزائر، دار الغزب للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت)، ص08.

(4)- فلاديمير بروب: مرفولوجية الخرافة، ص40.

(5)- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائى للخطاب السردى، ص08.

صعيد التجربة والوعي الشعبيين، عدا عن أن ذكر الحدث وتكراره مرتين أو أكثر « يدعو إلى تغريب الحدث وإثارة قضايا ودلالات زائدة عن مجرد الرغبة في توصيل مضمونه »(1)، الشيء الذي يؤدي إلى إحداث رد فعل مضاد من طرف إحدى الشخصيات المساهمة في بناء العلاقات الأولية، يسمي جمهور الإنشائيين والمشتغلين في مجال سرديات الخطاب هذا الصنف الوظيفي ب"التحول"، لأنه يؤدي إلى تحويل « وتغيير العلاقات المذكورة أعلاه»(2)، ويتجه بها نحو حالة من التوازن الفريد أو النهاية السعيدة، حيث ينغلق القصة الشعبي، بمختلف أشكاله، على بعض الصيغ التعبيرية المعروفة، التي تشير إلى معنى مشترك، يفيد أن الجميع (عاش في عيشة رضية إلى أن أدركهم مخرب القصور ومعمّر القبور).

ويتمثل التحول على مستوى نص الليالي في فعلي "الزواج" و"القتل"، لكنه لا يقود إلى النهاية السعيدة، بل يقود التحول الحاصل على مستوى العلاقات الأولية نحو اضطراب ثان، يساعد على إحداث تحول جديد في حياة الملك والمملكة، بفعل دخول شخصية جديدة إلى مضمار السرد، هي شهرزاد التي تعمل على تقييم، ثم تغيير الوضع الجديد/الطارئ من خلال إعادة ضبط العلاقة الجامعة بين السلطة والرعية، مما يساهم في غلق السرد على حالة من الاستقرار النهائي، تشبه حالة الاستقرار الأولية، بفعل مجموع الحكايات الحاقّة، التي تتابع « تتابعا زمنيا في اتجاه واحد، حتى قرب نهاية الأحداث، عندئذ، يرتد التتابع إلى البدايات /.. / بعد تمام عظة الحكايات »(3)، و « استيفاء غرض نُص عليه في المقدمة، وهو صرف الملك عن عمل الشر بواسطة تلهيته بالحديث »(4).

(1) - عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تقديم طه وادي،

مكتبة الآداب، مصر، (ط1)، 2006، ص318.

(2) - فلاديمير بروب: مرفولوجية الخرافة، ص95.

(3) - سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص361.

(4) - سهير القلماوي: ألف ليلة و ليلة، ص92.

يطلق الدارسون على حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان، وما تلاها من حوادث، وصولاً إلى مرحلة عجز وزيره عن تحقيق رغبته في الزواج، مصطلح الحكاية المفتوح (1)، باعتبارها مبتدأ الحديث ومنطلقه، فهي بمثابة فاتحة ممهدة لظهور حكاية مؤطرة لحكايات شهرزاد (2)، التي كانت علة وجود النص.

ويُطلق على القصة المؤطرة أو التأسيسية تمييزاً لها عن الحكاية المفتوح مصطلح الحكاية الإطارية الكبرى، بوصفها « إطار مركّب من عدّة أطر، يضم بعضها بعضاً » (3)، أو بمعنى آخر هي تلك « الصيغة السردية المؤطرة للنص الأم، باعتباره نواة الحكايات الفرعية » (4)، التي تتألف على نسقه من الناحيتين الشكلية والمضمونية، وتتالى « تتاليا منطقياً لا يمكن قلبه أو إعادة ترتيبه، فلو غيرنا مواقع الفصوص السردية لما استوى القصص » (5).

وتجدر الإشارة إلى أن هناك من الدارسين من يستعين بمصطلح الوساطة أو الحكاية الوسيطة للتدليل على قصة شهرزاد، التي تبدأ بتوكيل الملك شهريار وزيره مهمة البحث عن عروس إلى حين ظهور شهرزاد، واتخاذها قرار الزواج من الملك، والتي يسوق الراوي الأول/البدئي في خضمها قصة "الثور والحمار و صاحب الزرع" على لسان الوزير دندان، والتي تبدو في ظاهرها ثني عن الزواج، وتحذير من مغبة اللجوء إلى هذا الحل، بينما تحمل في باطنها إيذاناً رسمياً بضرورة الارتباط وإتمام هذا الزواج.

(1)- داود سلمان الشويلي: ألف ليلة و سحر السردية العربية، ص11.

(2)- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالاتها)، ص40.

(3)- المرجع نفسه، ص36.

(4)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة و ليلة"، ص 206.

(5)- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص ص46/47. نقلاً عن فريال جبوري غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، مج12، ع4، شتاء 1994، ص87.

وسميت بالوساطة لأنها تقع ما بين الوضعيتين الافتتاحية والختامية وترتبط بينهما، وتهدف إلى القضاء على الاضطراب الحاصل في حياة السلطان والمملكة عن طريق التحويلات المنجزة، التي تؤثر على مجرى الأحداث وتوجه مصير الشخصيات، وترجح كفة نظام جديد - من وجهة نظر غريماس - يحل محل نظام سابق أصبح غير محتمل (1) من ناحية، كما وتمنح السرد من ناحية أخرى شكله الدائري، والدائرية تعني الديمومة والتحول.

تعتبر الأطر الصغرى بدورها « تمهيدا لمجموعة من القصص تتحد في غرض ما أو في صفة ما » (2)، تسمى الحكايات التضمينية أو المضمنة (3)، ويتم « عرضها أو تقديمها كجواب عن سلوكات بشرية قد تكون أقل أو أكثر وقعا مما وقع للملك شهريار » (4)، والتي قد تتسع (أو تضيق) مساحتها، بحسب مقامات أو مقتضيات الحكى ودواعيه.

يتفرع عن الحكاية المضمنة نمط آخر من القص يسمى "الحكايات خارج السياق"، لأنه لا يفيد الحكاية الإطار، بقدر ما يعلل ويدعم ما جاء في الحكاية المضمنة حيناً، أو ليطيل في زمن الليلي (5) حيناً آخر، لذلك ينتهي عادة « بتعجب الشخصيات المروي لهم في الحكاية، والمروي له خارجها، [إن] قصد شهريار، فتمسك شهريار بالخيط الناظم بين الحكاية الكبرى المنتهية » (6)، وتمهد بأخرى أعجب منها، من خلال قولها: « وما هذا بأعجب من حكاية (...) » (7)، مما يدفع بالملك إلى تأجيل قرار قتلها إلى حين سماع الحكاية الإطار الجديدة، « فقال الملك في نفسه والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها

(1) - عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردى، ص 29.

(2) - سهير القلماوي: ألف ليلة و ليلة، ص 101.

(3) - داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، ص 12.

(4) - المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة وليلة"، ص 206.

(5) - المرجع نفسه، ص ن.

(6) - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص 62.

(7) - ألف ليلة وليلة، تقديم مزيان فرحاني، موفم للنشر، الجزائر، ج 1، (ط4)، 2005، ص 120.

«(1) عبارة تحمل بين طياتها انتصار معن « لفعل الحكي على فعل التملك والإبادة
«(2)، لأن سلطة السارد ها هنا أقوى من سلطة المسرود له « بفعل امتلاكه للمعلومة
(جزئيات المسرود)، وإمكانية التصرف فيها كما وكيفا «(3). وبناء على ما تقدم عرضه،
يمكن تحديد الهيكل التنظيمي العام لكتاب "ألف ليلة و ليلة" وفق الترتيب التالي:

- الحكاية المفتوح.

- الحكاية الإطار الكبرى.

- الحكايات الإطارية الصغرى.

- الحكايات التضمينية/المضمنة.

- الحكايات خارج السياق.

وقد عرض الباحث داود سلمان الشويلي في مؤلفه "ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية" (4) الكثير من الأمثلة الجيدة حول فكرة توالد الحكايات من لدن حكاية واحدة، والتي تختلف بناها التركيبية من حكاية إلى أخرى، فبعض الحكايات يقوم على مبدأي التناوب والتضمين داخل التضمين، مما يمنحها شكلا هرميا متصاعدا وصولا إلى القمة/الحل، كحكاية "الصيد والعفريت، وبعضها معقدة ذات هياكل بنائية مركبة يصعب تفكيكها، كحكاية "الحمال والبنات" ذات الهيكل العنقودي المركب، تتوالد فيها الحكاية الواحدة من الأخرى كتولد خيوط عنقود العنب وامتدادها، وأخرى يمكن تقسيمها إلى عدة أقسام متناظرة/مستقلة ومتشابهة سواء من حيث شكل الشخصيات (المظهر، المضمون، الاختبارات،..)، أو من

(1)- المرجع نفسه، ج3، ص56.

(2)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص165.

(3)- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنىات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، (ط1)، 2008، ص160.

(4)- ينظر داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، ص17 وما بعدها.

حيث تركيب الوقائع وتسلسلها، كحكاية "قمر الزمان ابن الملك شهرمان"، ومنها الذي لا يخضع للتقسيم المتناظر، غير أنه يتمتع بخاصية سردية تجعله يعيد بناء ذاته بذاته، من خلال اعتماد مبدأ التداخل السردى التضميني، أو مبدأ التداخل السردى التراكمي، ومن النماذج الموضحة حكاية "حاسب كريم الدين"، التي تظهر وفق هاذين المبدئين أشبه ببناء موحد يتكون من عدة طبقات متراكمة، ومستقل بعضها عن بعض معنى ودلالة، وفي الوقت نفسه يتخذ شكله الموحد، حتى يعطي الحكاية الإطار مبنائها ومعناها الدالين، أي أن الحكاية تتكون من مجموعة من الأحداث الجزئية، يتركب فيها الحدث على الحدث الذي قبله، ويدخل في تركيب الحدث الذي يليه، ويختلف عنهما من خلال إدخال (أو إخراج) شخصية أو أكثر، أو إضافة (أو حذف) عناصر جديدة، أو تغيير المكان (أو الزمان).

وإن كانت النماذج التي عرضها الباحث داود سلمان الشويلي، على كثرتها، لا تمثل كل الأشكال الموجودة داخل الكتاب الأعجوبة، إذ كلما توغلنا باتجاه العمق، وجدنا تنويعات شكلية متعددة، تؤكد غنى وتنوع البنية السردية الهيكلية للكتاب، فعبّر التوالد والتقاطع والتناوب تارة، والتداخل والتضمين تارة أخرى، تمضي الحكاية في تناغم فريد قصة تسلمك إلى قصة ثانية إلى الثالثة، وسط جو يعج بشخصيات تنتمي إلى كل العصور والتواريخ والأمكنة، وعوالم خيالية يملأها السحر والخرارق، وتفاصيل متلاحمة ومتراصة جنباً إلى جنب، تمنح النص إيقاعاً مختلفاً، يكاد يكون معه وحيداً في شكله، وتعاضد قصصه على الرغم من اختلاف قضاياها، وتعدد وجهات النظر فيها.

ويتم هذا التعاضد والتكافل القصصي عن طريق وشائج/آليات طافحة على المستوى الخارجي للنص، وأخرى وثيقة ومتأصلة في نسيجه الداخلي/ العميق، تسمح بإضفاء شيء من المرونة والسلاسة على النص، وتمنح المتلقي نفساً أطول للمتابعة. ومن أبرز تلك الآليات والوشائج:

- **العبارات اللغوية:** استندت شهرزاد في تنقلاتها المكانية والزمنية، وما تستدعيه من أحداث وشخصيات مختلفة، على بعض العبارات اللغوية التي تفيد هذا الانتقال، أهمها عبارة "هذا ما كان من أمر (..)"، وتليها، في العادة، عبارة "أما ما كان من أمر (..)"، بينما تنهي محكيها بالقول "وهذا آخر ما انتهى إلينا من حديث (..) على التمام والله أعلم". أما عبارة "بلغني أيها الملك السعيد أن، (..) فتعتبر «أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، وتواري وراءها عوالم لم تكشف، وأفضية لم تُعرف. لأنها تو شك أن تكشف ذلك الغطاء السردى الكامن في غيب الذاكرة، والقابع في غيابات الخيال المبحج» (1)، تثير رغبة الملك في سماع المزيد، تزكيتها الأخت الصغرى (دنيازاد) بقولها "ما أحلى حديثك وأحسنه وأطيبه وأعذبه"، فتجيب شهرزاد "وأين هذا مما سوف أحدثكم به الليلة المقبلة، إن عشت وأبقاني الملك".

- **التكرار:** وذلك بإعادة الجملة التي سكتت عندها شهرزاد في الليلة السابقة، وهي الغالبية العظمى في النص، فقد أدرك شهرزاد في حكاية "الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس" الصباح على حديث الوزير "الفضل بن خاقان" لزوجته «أما تعلمين أن وراءنا هذا العدو الذي يقال له المعين بن ساوي ومتى سمع هذا الأمر تقدم إلى السلطان وقال له (2)، فسكتت عن الكلام المباح، وفي الليلة الموالية تباشر شهرزاد حديثها، بقولها: «بلغني أيها الملك السعيد أن الوزير قال لزوجته أما تعلمين أن وراءنا عدو يقال له معين بن ساوي ومتى سمع بهذا الأمر تقدم إلى السلطان وقال له أن وزيرك الذي يزعم أنه يحبك (...)» (3).

- **التأطير والتضمين:** ومن الوسائل التي ساعدت هي الأخرى على الربط بين الليالي الألف وواحدة، هيكل الكتاب في حد ذاته، فقد حمى التأطير النص التشتت بسبب كثرة التنقلات المكانية والزمنية والحداثية، فكان أقرب ما يكون إلى الإطار الذي يعطي الصورة شكلها الجميل والثابت، دون أن يحجب تفاصيلها الصغيرة. فقد حافظت الحكاية الإطارية الكبرى

(1) - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص171.

(2) - ألف ليلة و ليلة، ج1، ص187.

(3) - المرجع نفسه، ص ن.

على الصوت الواحد لليالي، بينما عمل التضمين على توالد تلك التفاصيل/الحكايات، وجعلها في الوقت ذاته « مشدودة لحكي شهرزاد »(1)، أي الحكاية الكبرى.

- **وحدة الراوي:** يعزز التأطير الكلي للنص فكرة الراوي الواحد أو الأنا الواحدة، التي تحمل المتلقي على التصديق بما حدث، فهي مجرد وسيط بينه وبين الأحداث المروية (2) وليست طرفا فيها، فمن خلال استخدام الصيغة "بلغني"، تصبح الراوية/شهرزاد « مُبلّغة لما وصل إلى علمها من الحكي عن غيرها، إذ ليست هي منشئة تلك الحكايات »(3)، فلا تعدوا مهمتها (والحالة هذه) حدود تنسيق وتنظيم الحكايات بما يتناسب ومنطق القص وغاياته، تزيكها صيغة "اعلم" التي تحيل إلى طائفة من الرواة التي تروي سيرها وقصص حياتها (4)، فيكون الحاكي/السارد هو الراوي وموضوع الرواية معا، لذلك أشار مؤرخو ألف ليلة وليلة ومدونيهما للراوي المحوري/شهرزاد بضمير الغياب ليؤكدوا تلك الحيادية، وليجسد في آن معا، كل الضمائر ويذود عنها، بوصفه « الهو، ونحن، وأنتهم، والآخرين، وكل من يجوز أن يحيوا على صورة ما »(5).

- **العجائبية:** كما ويتوسل النص بالعجائبي(6) في الربط بين حلقاته ومنعها من الانفراط، خاصة إذا أدركنا أن التشويق لم يكن عنصرا أساسيا وشرطا ضروريا في الحكايات، فالثابت - من وجهة نظر سهير القلماوي - في الكثرة المطلقة من القصص لا يدل على شيء من

(1)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة وليلة"، ص236.

(2)- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 179/178.

(3)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة و ليلة"، ص162.

(4)- المرجع نفسه، ص ن.

(5)- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص192.

(6)- والعجائبي هو التردد الذي يُحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر. ينظر ترفيتين تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 1994، ص44 وما بعدها.

هذا التشويق (1)، حيث يخلق العجب في مثل هذه الحالات علاقات تواصل مستمرة ورسنية بين الوحدات القصصية، دون أن يعارض منطق الموجودات الطبيعية، بل ويتحد بسلاسة مع واقعية حية التفاصيل في رحم النص العلامة، من أجل إضفاء جانب من المصدقية يبقى مرغوبا فيه من لدن المتلقي.

2-الهيكل الدلالي للنص السردى القديم:

ولأن حافظوا الليالي وهم « حكماء آمنوا بدور الحكمة في إصلاح الملوك، وتاقوا إلى تخليص الناس من قهر النظم السياسية »(2)، أدركوا أن « النصيحة المباشرة للملوك تؤدي إلى الموت أو إلى ما لا تُحمد عقباه »(3)، فقد « تذرّعوا بنصوص سردية لحجب تلك الأهداف من دون أن يطمسوا جميع المنافذ إليها »(4)، فإن بدا ظاهر النص إنهاء رحلة الدم، والانطلاق في رحلة البحث عن مصادر القوة في الذات الإنسانية، والاتجاه بها صوب الفعل، وباطنه ثورة على كل القيم والتصورات الفاسدة التي تعيق مسار تطور الأفراد والمجتمعات، والسعي من أجل إقصاءها وإحلال أخرى محلها، فإن الغائر فيه تكريس لتلك القيم وتأسيس لها.

لقد صنعت الليالي الشهرزادية ملكا أبصر حقيقة الفساد الأخلاقي والاجتماعي الذي ألقى بظلاله على السلطنة، لكنه اخترق هذا الإنجاز وتحول عنه، حين أبصر الخطر الذي بات يهدد السلطة في ذاتها، بعد أن أدرك قوة العامة، وأنها تستطيع القول/الفعل، مخلفة أثرا بالغا.

(1)- ينظر سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، ص 199. 30.

(2)- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص 119.

(3)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص 156.

(4)- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، ص 119.

ومن هنا تُحول الحكاية مسارها وتصبح عملية تطهير المجتمع - من وجهة نظر السلطة - من مظاهر الشر إلزامية، حتى لا تعي العامة قدرتها على التأثير، وحقها في الانتفاض على السلطة، والقرينة النصية حين حجم شهر يار دور شهرزاد، وقصره في تربية الأبناء التي شاءت الأقدار أن يكونوا ثلاثة ذكور، وكرست هي نزوعها الانهزامي حينما فضلت مصلحة هؤلاء الذكور. ومن هنا بالذات تتحول شهرزاد، بوصفها « تكريسا للسلطة الشهر يارية، وامتدادا لها «(1)، إلى رمز من رموز القمع والاستبداد بانتهاء الليالي.

وإن كنا نلاحظ أن الحكاية لم تنته بعد، لأن الزمن الذي أوجدها - كما لاحظته غيرنا - كان زمنا لازميا مفتوح الجهتين، غير معروف البداية ويعسر التكهن بنهايته، التي تُركت مبتورة، مشوشة وغير مسبوكة، لا لشيء إلا لتبعد شبح الموت عنها، وهي المصنوعة من عبق اللحظات المستحيلة، وتغفو في ذاكرتها فجائع نمطية تدق ناقوس الخطر، كلما أعيدت كتابتها/ قراءتها بمنظور مغاير يعي شرعية التغيير، وهيات لها عدة عمل حديثة تمتلك القدرة على استجلاء حقائق مخبوءة، لم يكشف عنها النص التراثي القديم بعد. وهو ما سنعمل عليه على مستوى اللحظة السردية الثانية (النص الجديد).

(1)- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، (ط2)، 2009، ص213.

II-النص السردى الجديد: رمل الماية 2/1، المخطوطة الشرقية، جمكية آرابيا

1- توصيف النص:

يضم النص الجديد ثلاثة نصوص روائية، تقوم في بنيتها الحدثية والتركيبية، على النسق البنائي والحدثي للنص التراثي الشعبى القديم، الأول منها جاء في جزأين، وحمل عنوان "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف رمل الماية 2/1"، حيث يعتبر الجزء الأول "رمل الماية 1" بمثابة التمهيد والمقدمة للجزء الثاني "رمل الماية 2"، لأن العدّ بدأ أو يجب - من جهة نظر مجتمع الرواية - أن يبدأ مع هذا الجزء (الثاني)، بوصفه جوهر التجربة الروائية الثلاثية، والمعصية التي أشعلت فتيل الكتابة لدى الأعرج (واسيني) لما يزيد عن الثلاثين عاما، تمرس خلالها الجميع على الجبن حتى غدا صفة متأصلة فينا، وخاصة عربية تميزنا عن باقي الموجودات.

تعد "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية 1"، الكتاب الأول من مكاشفات العاشق الذي تتبأ بسقوط ممالك الموت (بتعبير الكاتب)، ويتكون منها السردى من ثمانية فصول متلاحمة الشكل والمضمون، تروي تفاصيل الليالي الستة التي سبقت ليلة العذاب الأخيرة، حيث تبدأ الباخية في الفصل الأول من الجزء الأول في النص الجديد من حيث انتهى كل شيء في النص القديم، حين غلقت الدنيا أبوابها، ووضعة ساكنيها تحت الإقامة الجبرية، لكي ينخرط الجميع في صلب الجحيم والنار، ولا تتوقف الليالي الست عن سرد مواجهها إلا عند حدود الفصل السادس عشر من الجزء الثاني (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية 2)، ليبدأ الكاتب في سرد تفاصيل الليلة السابعة بعد الألف، ليلة اللعنة واليأس وكل النهايات المخيفة، الليلة السابعة بعد الألف، التي تخطى فيها الزمن كل الممكنات غير المعقولة، مرتكبا في ساعاته الأربعة والعشرين، بالتقدير الأرضي، كل أنواع الجريمة والاستيلا ب والموت الذي اكتسح كل شيء، قبل أن تكنس وجوه الخراب الذاكرة،

وينسحب البحر نحو الفراغ على أنغام الأناشيد الموريسكية المهمومة، وآخر همهمات الرجل المجنون القادم من أدخنة غرناطة وهزائهما.

وتعتبر "رمل المائة - 2" الكتاب الثانى من مكاشفات العاشق الذى تنبأ بأهوال يوم قيامة لم يحن أوانه بعد، فعلى الرغم من النور الذى أضاء المدينة، وشعلة الأمل التى زينت وجوه الانتظار (بتعبير الكاتب)، ففي الأفق أشياء كثيرة ألوانها أحيانا غير واضحة، وفي أحيان أخرى تنسحب إلى الوراء مخلفة خيوطا بلون القطران في سماء مدينة الحرائق والعذابات الأبدية "نوميدا - أمدوكال"، تنذر بأيام شدة أكبر وأعظم من شدة أولئك الذين مروا فوق أجسادنا وعقولنا وحواسنا العشر منذ زمن ليس ببعيد، والتي نبدأ في تقصي ما فاتنا من عذاباتها في النص الثانى الذى حمل عنوان "المخطوطة الشرقية".

المخطوطة الشرقية النص الذى دون بأعنف أشكال الأبجديات المنسية، وأكثرها بدائية وهمجية، تفاصيل الأجزاء المئة الأخيرة من جحيم ليلة الليالى (الليلة 1007)، وما أعقبها من فظاعات ومسوخات، أعادت التاريخ الذى شيده الأجداد الأوائل أصحاب الأيادي البيضاء، وما خلفه من خواء وتشوهات تسكن قلوبا نهمة تحلم بحلاوة السلطان.

وتتألف المخطوطة من أربعة أقسام كل قسم منها، يحمل عنوانا فرعيا يُلخص ما جاء فيه، دون أن يعنى هذا التقسيم استقلال كل فصل عن الفصل الذى يليه، وإنما كل واحد منها يرصد بتدرج يشذ عن يقينيات التصوير التقليدي، جراك ملك انتظر خمسين سنة ليرث خرابا.

ويروي القسم الأول عن الحرب غير المعلنة التى شنها الطاغية (المليانى)، الذى صنعته الإرادة الشعبية، ونصبته وصيا على تاريخها ومصائرهما، وانتهت إلى "اندثارُ نُوميدا أمْدوكال"، المدينة التى يروي القسم الثانى قصة اندثارها من خلال "تفاصيلُ الكتابِ

الصَّائِعِ"، كتاب الأحران، الذي يقف شاهدا حيا على إخفاقات الرجل الطاغية/الملياني، وسقوطه الحر في فخ السلطان.

هذه المكاشفات المكتظة بدهشة الموت، والحقائق الموجعة ساهمت في تشييد القسمين الثالث والرابع اللذين يختزلان يقين الوريث الشرعي نوح ولد الملياني، ذو القرنين علامات الألوهية والخوف والخراب، بأن مشيخة آمارور الإسلامية (البديل الجديد عن مدينة نوميدا المندثرة) لا تنقاد إلا بالسحر والخرافة والأسطورة والدين، والمزيد من حكايات الدجال الذي سيأتي في آخر الزمان، بضاعة لا يمسه الكساد، ولا تفسدها عفونة الزمن، لأن تاريخ صلاحيتها أبدي، بدأ مع لحظة الخوف الأولى، وسينتهي في قلب النار، حيث ستضمحل كل الكيانات (نهائيا) في عمق المجهول.

أما النص الثالث - صدر في طبعته الأولى عن منشورات الجمل سنة 2011 - فنسخة أكثر نقاء ووضوحا عن تشوهات النظام الذي أقره شهريار بن المقندر إثر تنصيبه على رأس خراب بلاد الفواجع والمواقع في ولايته الأولى، حين استعاض عن النظامين الجمهوري والملكي، بمختصرهما "الجملي"، لأنه رأى (بتعبير كاتبها) في النظام الجمهوري نظاما لم يعد صالحا لناس مثل ناسه، المفطورين على الفوضى متى ما أتحت لهم الفرص، أما الملكية فقد باتت نظاما جائرا وباليا ملته الرعية، والمسؤول عن رعايتها، في حين يتيح النظام الجملي هامشا من الحرية يبقى مرغوبا فيه لدى الناس، ويخلق مساحة من التدبر والتفكر للحكام من أولي الأمر.

جملكية آرابيا وحاكمها وحكيمها الذي له الأسماء كلها حتى فقد حقه في الانتماء إلى جنس البشر، النص الذي يفترض أن يستكمل فيه الكاتب رحلة نوح ولد الملياني الذي غامر صوب البحر باتجاه نوميدا البائدة لبناء مشيخة آمارور الإسلامية الجديدة، لكنه يفاجئ المتلقي حين يزج به من جديد في صلب جحيم ليلة الليالي (الليلة 1007)، بما يتزامن والثورات الجماهيرية العربية المستميتة، التي جرت في النصف الأول من شهر النار، من

سنة الخروج الأخيرة، في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة (2011)، يساءل عقولا يغزوها البياض والغياب عن الإرث الجديد، الذي سيخلفه الأنبياء الجدد في مستودع الذاكرة، قبل أن تتحول مع مرور الزمن إلى شتات لحظات طارئة تختبر عواطفنا، كلما اجتاح القلب حنين إلى وجود لم يكن لنا أصلا.

يتألف النص من سبعة عشر فصلا بسبعة عشر عنوانا، تفتحت على الظلمة وانتهت في الفراغ، يتصدرها "مقام الليالي"، وترفلها "خاتمة لليالي"، أو هكذا نقول مجازا، لأن العاصفة التي كنست الياوس والأكثر يباسا، على حد تعبير قوال جملمكية آرابيا البائدة، خلفت شمسا مغسولة ناصعة، معمية للأبصار، وظلمة وإن خف سوادها، فإنها لم تضمحل نهائيا، بل أوجدت لنفسها أمكنة أخرى في الظل.

2- الهيكل التنظيمي للنص السردى الجديد:

2-1- النص الأول: رمل المائة 2/1

ولأن كثيرا قد قيل عن الزمن الميت، زمن القمع والعزلة، وممارسة الحياة في حدودها الضيقة، ولم يتوقف القول فيه على جديد، فلم تكن رحلة رمل المائة كغيرها من الرحلات الروائية، التي تنطلق من جحيم المكان المدنس، باتجاه جاذبية الأمكنة المقدسة، وإنما اتخذت مسارا مغائرا، انطلقت فيه من جحيم محاكم التفتيش، ورطوبة السجون، وعقم الصحراء وخوائها الذي ينغلق على الموت والسواد، وانتهت إلى جحيم الأرض اليباب، ومدينة المستحيلات الممكنة، مدينة "نوميدا آمدوكال"، التي قال عنها الحكماء والعارفون والرواة أنها كانت في التواريخ البعيدة « زهر البساتين /.. / ونهد العذارى /.. / وفجرا مليئا بالورد والأقحوان والبنفسج الذي يشبه غيمة النائم على صدر حبيبته في غفوة الذهول »(1)، أما اليوم فلم « يبق إلا الأسمنت المسلح والمعدن الذي نما كثيرا، وترعرع حتى أصبح دبابات

(1)- واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل المائة 2/1 (رواية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الاجتهاد، الجزائر، (نط)، 1993، ص 124.

تملاً الشوارع رعباً، وطائرات حربية تخرق كل فجر عذرية السماء والغيوم البنفسجية. وأسلحة يدوية صغيرة تنزع العمر في لحظة البرق «(1)».

كل شيء بدأ في اللحظة التي أراد فيها شهريار بن المقتدر صنو شهريار وحفيده، أن ينهي زحف الليلة السابعة بعد الألف، ليلة الفواجع المتعاقبة:

- فاجعة "المدينة" التي أحرقتها الأحقاد، وأفسدها طغيان الحكام، وجحود المحكومين.

- فاجعة "دنيازاد" التي أقسمت برأس الحكيم شهريار بن المقتدر، الذي لا تلمسه نار جهنم، أنها ستروي الحقيقة التي خبأتها أختها دابة الغواية "شهرزاد" عن ملكها "شهريار" خوفاً على حياتها، وفضلت العودة إلى الحرملك، تنتظر كغيرها من الجواري متى تحين ليلة حظها.

- فاجعة "الموريسكي" (*) الهبيل، الذي أدخل ابن المقتدر في تفاصيل حكاية لم يكن مهياً لسماعها، لأنها كانت الحكاية الفيصل التي صنعت كل شيء في حياته الباقية.

- فاجعة "الحكيم" نفسه الذي عذبتة طويلاً عيون ابنه الوحيد، وبشرته التي لم تكن له أبداً.

وصلة مُتميزة كانت بمثابة الحكاية المفتوح التي ربطت بين الإيقاعين المختلفين (النص القديم والنص الجديد)، ووفرت عناصر تلاقيهما الأكيد، حين أعطت للموت والهزيمة حُججاً أخرى للمقاومة، لا لشيء إلا لأن القتل الجُدُّ وُراءَ الدم اللقيط، لم يكونوا مبتكرين مبدعين، بقدر ما كانوا مقلدين أغبياء، فبفعل صدفة هاربة من تاريخ متهالك، ومرتبك بأكاذيبه وأغلاطه التي يمكن تصويبها بسهولة، أعادوا إلى الحلق مرارة صغيرة، ظلت عالقة فيه لأكثر من ثلاثة قرون (وفي روايات أخرى أربعة قرون)، حين بدأت "دنيازاد" في سرد

(1)- المصدر السابق ، ص ن.

(*)-الموريسكي أو "الموريسكوس لفظة إسبانية، اجتمعت غالبية الآراء على أنها مصطلح خاص بمسلمي الأندلس بعد 1492 تاريخ سقوط آخر معقل من معاقل الأندلس (غرناطة)، حيث تعرض المسلمون إلى التعنيف والظلم، وصودرت جميع حقوقهم حتى حقهم في ممارسة شعائرهم الدينية. ينظر جمال يحيياوي: سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين (1492-1610م)، دار هوم، الجزائر، (دط)، (دت)، ص43.

الليالي الست بعد الألف للحكيم شهريار بن المقتدر، والتي تعتبر حكاية البشير الموريسكي الحكاية الإطارية الكبرى التي تجمعها، وتشكل القاعدة الأساسية التي بني عليها النص الفاجعة، تتناسل منها مجموعة من الحكايات الفرعية، متشاكلة ومتباعدة، على أسنة رواة متعددين، ولمروي له متعدد ضمن الإطار الداخلي للحكاية.

وعلى هذا الأساس تحافظ رواة "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل الماية" على الهيكل التأطيري لنص "ألف ليلة و ليلة"، وعلى سر الديمومة فيه من خلال التوالد المستمر للحكايات الفرعية هذا من جهة، وعلى فكرة الراوي المفارق لمرويه، ووحدة المروي له من جهة ثانية. ويمكن رصد المشاهدة التأطيرية الكلية (المروي حكايات الليالي الست بعد الألف، والراوي دنيا زاد، والمروي له شهريار بن المقتدر)، وفق النمط التراتبي الآتي للرواة:

- البشير يروي حكايته.
- الراعي يروي قصة البشير.
- الراعي يروي قصة سيدنا الخضر.
- الراعي يروي قصة سيدي عبد الرحمن المجذوب.
- الرجل صاحب اللحية البيضاء يروي قصة البشير.
- البشير يروي قصة حمود الإشبيلي.
- البشير يروي قصة الشيخ العجوز و زوجته.
- البشير يروي قصة المارانوس المقتول.
- البشير يروي قصة الشيخ الزيري مع زمنير.
- البشير يروي قصة مقتل الصبي ابن القوال.

- البشير يروي قصة صلب الشيخ النينوي.
- البشير يروي قصة المعتضد.
- البشير يروي قصة صلب الحلاج.
- المجذوب يروي قصة البشير.
- المجذوب يروي قصة عمي الطاووس.
- البشير يروي قصة قتل شهريار بن المقندر لوالده و توليه العرش.
- ماريوشا يروي قصة بوزان القلعي.
- مريوشا تروي قصة البشير.
- المجذوب يروي قصة ابن رشد.

تأخذ الحكاية منعرجا آخر مع بداية الفصل الثالث عشر من الجزء الثاني، حيث يظهر صوت الراوي البدئي/الشاهد إلى السطح بوضوح، محيلا الكلام إلى شهريار بن المقندر لا بصفته مروى له سلبى، بل بصفته شخصية فاعلة ومحركة للأحداث من خلال روايته لمجموعة من القصص، ستشكل عنصرا أساسيا في قلب موازين النص، وزعزعة قوانينه الراسخة:

- شهريار يروي قصة محمد الصغير.
- شهريار يروي قصة قتل والدته.
- شهريار يروي قصة قتله لوالده.
- شهريار قصة قتله للمحضيات العشرة.

- شهريار يروي قصته مع الحلاج، والشبلي، والطبري.

تستعيد بعدها شخصية شهريار موقعها الأول بوصفها مروى لها، حيث تستأنف الراوية دنيازاد حديثها بعد أن غابت عن حاضر الحكاية فترة من الزمن، لكن لتنتهي هذه المرة حكاية الليلة الواحدة بعد الألف في النص القديم، حكاية "معروف السكافي" ممثلة لطلب حكيم جميع الموجودات، بأن تكف عن رواية حكاية الموريسكي الذي عكر بجنونه صفو الجمالية الأبدية، وممثلة لحقيقة أخرى تستحق البعث والاستظهار، حقيقة لم يكشف عنها النص التراثي الشعبي القديم، لأن « الذي حدث، هنا، كذلك، كان شيئاً آخر، بلعته شهرزاد في قلبها وخبأته خوفاً على رأسها. فعيناها كانتا ترتجفان رعباً. عين على نهاية الحكاية وخاتمتها، وأخرى على السيف الذي كان ينام كل ليلة على حجر شهريار.»(1).

تعطي النهاية الجديدة والمخالفة للنهاية التي سطرها شهرزاد، لحكاية "الملك معروف الإسكافي" على مستوى النص القديم، النص الجديد نفساً أو هامشاً أوسع ليصنع وجوده المتميز والمختلف عن النص الرحم.

فإن كانت النهاية السعيدة للشخصيات داخل الحكاية (حكاية الملك معروف)، قد ساعدت على إنقاذ الشخصيات خارج مجالها القصصي (شهرزاد، شهريار، الرعية)، فإن النهاية المأساوية لمعروف الإسكافي في النص الوليد قد صنعت الفارق، حيث انتهت بالشخصيات المديرية لدفة الحكم إلى الموت، فقد قُتل الملك شهريار بن المقتدر على يد ابنه قمر الزمان، الذي نصب ماريشالاً وحاكماً جديداً للمملكة، لكن ولايته لم تدم طويلاً، فقد ألقى بنفسه في سرداب الأسود الجائعة بعد حالات اليأس التي انتابته، قبل أن يُفاجأ بالفرقة الانتحارية الأولى، والعلماء وهم يقتحمون القصر(2). أما دنيازاد فقد أدركت بحاستها الأنثوية الحادة، أن كل شيء قد انتهى، ولم ترد أن تكون ضحية مطلقاً، فخرجت مسرعة، باتجاه

(1)- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص 455.

(2)- المصدر نفسه، ص ص461/462.

طائرة مخصصة لها وللحاشية والأصدقاء الشماليين والمؤرخ الجنرال، مؤرخ شهريار بن المقدر والوالد البيولوجي لقمر الزمان (1). وقد جاءت هذه النهاية على لسان الوزير المخلوع (عمي الطاووس).

يعود النص ليضع نهاية الشخصيات الباقية من شخصيات الحكاية الإطار الكبرى، حكاية البشير الموريسكي التي فجرتها "دنيازاد"، لأن الجميع بات صانعا لتفاصيلها، حين يُملك الراوي البدئي مريوشا الحكيم، قبل أن يغرق النص في البياض:

- مريوشا تروي حكاية موت المجذوب.

- مريوشا تروي حكاية عودة البشير إلى الكهف الذي خرج منه.

نلاحظ بعد استقراء البنية العامة لرواية "رمل المائة 2/1- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، تحزب النص الجديد إلى جغرافية النص القديم "ألف ليلة وليلة"، من خلال:

- المحافظة على نمط الحكاية الإطار، ممثلة بحكاية "البشير الموريسكي"، وعلى انطواء التأطير بدوره على مجموعة من الحكايات الداخلية، التي يرويها رواة متعددون من مثل: البشير، المجذوب، الراعي، ماريوشا...، وهي حكايات على تعدد روايتها واختلاف المروي لهم، تذوب وتتوحد مع الحكاية الإطار الكبرى، لتشكل بنية متماسكة الأجزاء، متناغمة الأشكال والصور، ترتبط بداياتها ونهاياتها، بصلب الوحدة الأساسية التي انبثقت عنها، كما هو الحال على صعيد النص السردى القديم، الذي تظل ينابيعه تصب في مجرى واحد، وإن طالت بها المسافات.

- الالتزام بوحدة "الراوي" و"المروي له"، ممثلان بشخصية دنيازاد، وشخصية شهريار بن المقدر، صنو شهريار الليلي القديمة.

(1)- المصدر السابق، ص 480/481/482.

ولكن تحزب الأعرج لنسق البناء الحدثي العتيق، تحزب ينمو في رحم الثورة والتمرد، ويرفض المهادنة، أو الاستكانة للتواريخ المزورة، ويأبى إلا أن يبقى على الإيقاع المتوثب للعلاقة الحية بين المعاصرة والقدامة، ويختصر مسافة الخوف والتردد التي تفصل بينهما، لأن الحقيقة هي المحتوى الأساسي للرواية، وموضوعها المركزي، والمحرك الرئيسي للموضوع المركزي للرواية، أي الحقيقة، هو تحطيم كل الموروثات الصلبة، والتقاليد البالية التي جُبل عليها العقل والوجدان العربي أثناء رحلة المليار، لا لشيء سوى لأنها تحميه من الخطر، فكان أن عمل الكاتب على:

- حذف أو الاستغناء عن الوحدة السردية الأخيرة، المتعلقة بالنهاية السعيدة لحكاية "معروف الاسكافي"، واستبدالها بأخرى غير متوقعة، بنية ترميم تاريخ مضى، وصناعة تاريخ آخر بأزمنا بكر، وأمكنة منزوعة الذكرى والذاكرة.

- أزاح دنيا زاد متى ما فقدت صفة الحياد والتبليغ، التي كانت عليها شهرزاد الليالي القديمة، حيث أصبحت طرفا في الحكاية، مما يعني فقدان المقول الدنيادي جانبا كبيرا من المصدقية (ينظر الفصل ص 87)، واستبدالها بمريوشا التي تنتمي إلى النشيد الإنساني العظيم، الذي كلما اعتقد الجميع أنه مات، قام من رماده ليؤكد بأن الحياة مستمرة وتستحق أن تُعاش على حد تعبير الكاتب.

وإن كان الأعرج (واسيني) قد حافظ على البدايتين الداخلية والتأطيرية للنص القديم (1)، بوصف الثانية وساطة العقد، التي تجمع حبات (القصص الفرعية) العقد المتناثرة، وتعطي قواما متماسكا وراسخا للرواية، وتعمل الأولى على استمرار فعل الحكيم، وبالتالي استمرار متعة التخيل السردى، إلا أننا نلاحظ أنه، وفي الكثير من الأحيان، وبسبب التدفق الغزير للحكايات الفرعية، وسقوط الراوي في فخ الاستطرادات، والخروج المتكرر والمفاجئ عن

(1)- ينظر أحمد العدوانى: بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 2011، ص 29.

المضمار السردى لحساب القضية المركزية التي يعتنقها النص، بما يشبه التجميع الحاصل على مستوى النص الأم (ينظر الفصل ص79)، أفقد الرواية التوازن والانتظام، وجعلها تبعد عن روح التناغم والانسجام، وتصبح أكثر تعقيدا وتشابكا، مما يسلب القارئ/ المتلقي حقه في المتابعة والإصغاء، لأنه محاصر بالكثير من المعلومات، والأسماء، والتفاصيل، عاجزا عن احتواء الأحداث، أمام مشهد سردي شاسع، ومفتوح على أكثر من اتجاه.

2-2- النص الثاني: المخطوطة الشرقية

والمتلقي يغلق النص الأول من داخل المكان (الكهف) في محنته وخوفه وهذيانه، ويفتح النص الثاني على البحر في صمته وزرقته، يجد نفسه أمام لحظتين روائيتين متميزتين، لحظة أولية بكل صراعاتها الفكرية، وجنونها التجريبي الجمالي، ولحظة ثانية هي أكثر صفاء ونضجا، تنقل وتصور قصة الأمير "نوح ولد الملياني"، التي تمثل الهيكل والإطار العام، الذي يجمع أحداث الرواية من مبتدئها إلى منتهاها.

ويتأسس الإطار العام من أربعة طبقات (مشاهد أو وحدات) سردية كبرى، يفصل بينها الكاتب - فصلا ظاهريا - بانتخاب عناوين نوعية تضبط تفاصيلها. تحتضن كل طبقة منها مجموعة من الطبقات/القصص الأخرى، تخدم الهيكل الروائي في كليانيته.

-القسم الأول: اندثار نوميدا-أمدوكال

الذي يوحي عنوانه ببعض ما جاء فيه، لأنه يحيل على اسم المدينة في رواية (رمل المائة 2/1)، والمخطوطة كما جاء على هامش الرواية استمرار الليلة نفسها (1).

يستغرق هذا القسم ستة أجزاء، تستكمل ما حدث على أرض جملكية نوميدا - أمدوكال، بعد استيلاء العمال على القصر، واندثار البشير المورييسكي داخل الكهف،

(1)- واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية (رواية)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، (دط)، 2006، هامش ص 09.

وانغلاق النص على البياض، وترويتها الشخصية البطلة نوح ولد الملياني على شكل مونولوج أو حوار داخلي (1). ويتألف هذا القسم من ثلاث قصص متضمنة هي:

- قصة عيسى الجرمولي مع المرأة التي بكأها حتى تلاشى سواد عينيه.

- قصة عبد الرحمن الرجل "مجهول الهوية"، الذي خط كتابا يكشف ما خفي من حقائق الدنيا، ويصور كل الإشتعالات التي مست المدينة "الجملكية" في عهد الملياني.

- قصة الملياني مع السلطان، منذ لحظة الميلاد الأولى، مروراً بتفاصيل مخططه الكبير للوصول إلى سدة الحكم، وصولاً إلى اللحظات الأخيرة من حياته، وتحول نوميدا -أمدوكال إلى رماد. تتسل منها حكاية "نورة لهبيلة بنت زينب" أم نوح (الأصلي)، رجل الصدق والأمانة، الذي أُختير بالإجماع حاكماً للبلاد بعد سقوط حكم شهريار بن المقتدر، وابنه الماريشال قمر الزمان، وتختصر إجابة ذلك السؤال المموج، الذي لطالما ظل نوح يطرحه: من أبي؟ لينتهي السؤال بعد طول انتظار إلى أبشع الأجوبة، وأكثرها عنفاً وقسوة.

-القسم الثاني: تفاصيل الكتاب الضائع

ويتكون من سبعة أجزاء، توزعت تفاصيلها عبر أربعة أبواب، أعادت التقاليد السردية القديمة في القص، حيث يبدأ الشيخ الحكيم صاحب اللحية البيضاء، بوصفه الراوي، بقراءة ما جاء في مصنف عبد الرحمن، كتاب المدينة/ المروي، أما المروي لهم فهم: أوسكار، ونوح ولد الملياني، وسقراط، وبعضاً من صيادي آمادرور الزرقاء. وفيما يأتي عرض لمحتوى كل باب:

(1)- فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية (دراسة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، (1)، 2012، ص106.

1- باب الأنفاق:

أو قصة تهريب كتاب المدينة بواسطة مريوما (ماريوشا)، وما أعقبها من إبادات، شنها الملياني ضد العمال والعلماء، وتفاصيل عمليات السحل والإعدام الجماعي ضد كل الخارجين عن النظام وعلى رأسهم عبد الرحمن، الذي لم يرد أن يباد جسده بسهولة، بل كان يفكر في الشكل النموذجي لقتله، لأنه « يحمل ضده أكثر من الحقد »(1)، بل أكبر الأحقاد، وهو امتلاكه لأسرار المخطوط الشرقي، الجزء الثمين من "كتاب المدينة"، الذي دون عليه التاريخ الصحيح للملياني.

2- باب الأقواس:

ويروي قصة تولي الملياني للحكم بالنيابة، بعد وفاة (تسميم) نوح (الأصلي)، والتدابير الاحترازية التي اتخذها في الخفاء السري لضمان دوام السلطان، وأهمها تأسيس فرقة "كتائب الظلام". وتتجس من القصة الإطارية الصغرى، قصتين خارجتين عن السياق، هما:

- قصة الملياني مع جنس النساء أو مفهوم الأنثى في عالم الملياني، والذي يتلخص في نقطتين: إنجاب ولي العهد ثم الانتهاء إلى الموت، فقد رمى بابنته الأولى في مطحنة الكاشير، ودفع بالثانية نحو أسنة لهب، أما زوجته فبعد أن أنجبت له ولدا، أخذها أحد عبيده الأقوياء « من رأسها الصغير ثم ضربها على الحائط الإسمنتي المشقق بكل قوة حتى انشق دماغها على اثنين وبدأ مخها يرتسم مشكلا خطوطا سوربالية متقاطعة ودوائر لزجة، ممزوجة بحمرة مخثرة ثم تهاوت مثل الكتلة الحديدية »(2).

- قصة أستاذة الرياضة البدنية وزوجها، وتلخص مبدأ "الديمقراطية والقصاص"، الذي أقره الملياني لمنع انتشار الفساد الأخلاقي في الملكية النوميديّة، فقد تم بموجب القانون الجديد

(1)- ينظر واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص214.

(2)- المصدر نفسه، ص 234.

تجريم الأستاذة على ممارستها الجنس مع زوجها، لأن الدفوف والطبول لم تدق، حتى وإن كان الدفتر العائلي الذي يثبت زواجهما موجود.

3- باب المدينة:

أو قصة دولة الدين التي بدأت تتهاوى مدنها الواحدة تلو الأخرى، وتتنفي معها معالم نوميدا أمدوكال، وتحل محلها أمدارور الزرقاء (حضر موت)، فمدينة "بريزينا" أبادتها كتائب الظلام عن آخرها بسبب انتفاضة السكان، و"قطامس" أحرقت بسبب مسيرة كسالة السلمية، أما "البريدة" فقد غرقت في حمم من الدم البشري، و"كوفرا" الصغيرة أغرقت هي الأخرى لكن في سيل من مياه الحمم والمجاري والزيت المغلي، بينما "بيرين" مدينة الخواء والرمل والصخر والنساء الجميلات والشعر، فلا أحد يعرف ما وقع لها حتى اليوم، بعد أن حاصرتها كتائب الظلام مدة تجاوزت السنة (1)، أما بقية المدن فقد غرقت في بحر من المجاعة، والمرض، والأوبئة الفتاكة، والصحراء التي لا يمكن إيقاف زحف رمالها العدوانية من وجهة نظر الملياني، إلا من خلال استعادة مدينة "الزيت"، التي كانت تحت إمرة "أطلس الظواهري".

ويروي عبد الرحمن قصة مدينة الزيت قبل زمن مضى، بوصفها قصة تمهيدية (مضمنة)، تعمل كهزمة وصل بين الباب الثالث والباب الأخير من كتاب الأحران/الوحدة السردية الثانية، وقد جرت أحداثها في عهد نوح (الأصلي)، وتحكي قصة الصراع الذي عاشه هذا الأخير بين الرفقاء (الملياني وعبد الرحمن)، وقد انتهى برحيل عبد الرحمن، وبقاء نوح وحيدا في مجابهة حقد الملياني، ومؤامراته الخفية لامتلاك رقاب الخلق.

(1) - المصدر السابق، ص ص 246/247.

4- باب التخطيطات اليأسية أو باب البقايا من النيات:

قصة موت الملياني وما تضمنته من أحداث: تبدأ بمحرقة الكتب، مروراً بالحرب المضنية ضد المدينة/مدينة الزيت، بإيعاز من الأصدقاء الأجانب، ثم سقوط نوميدا - آمدوكال واندثارها تحت ضربات قوات التحالف، بسبب العدوان غير الإنساني على المدينة الصغيرة/ مدينة الزيت، وصولاً عند حادثة سرقة/إنقاذ نوح الصغير (ولد الملياني)، وانتهت بمشهد القتل، قتل الملياني، حيث نُزعت جلدة وجهه عن آخرها، وسُرقت أطرافه الواحدة تلو الأخرى، وبُقرت بطنه، وأُقتلع ذكره وخصيتيه، وحُز رأسه عن جسده، قبل أن ينتزع أحد رجالات كتائب الظلام شاقورا كان يتدلى من خاصرته، ثم يضربه بكل قوة فقسمه على اثنين، قبل أن تستقر عيناه على الفراغ (1) الذي تخلق منه.

- القسم الثالث: الانتظار على الحافة

يعود النص إلى حاضر السرد (الحكاية الإطار)، حيث تمر الأيام بدون ذهول ولا دهشة، ونوح ولد الملياني منهمك في ممارسة طقوسه اليومية، المتشابهة - والكاذبة - بانتظام ودون كلل، يتآكل كل يوم قليلاً مثل الحائط القديم، ومع كل هذا يشعر بأن شيء قد تغير.

ويتكون القسم الثالث من خمسة أجزاء، يمكننا فصلها زمنياً إلى قصتين، تنتمي القصة الإطارية الأولى إلى فاجعة الزمن الماضي، قبل وصول نوح الصغير إلى القفر الأزرق (آمدورور الزرقاء)، حيث تدحرج الزمن البعيد آتياً من الذاكرة، وبدأ في السيلان قطرة قطرة، يروي قصة سقوط المملكة النوميديّة، كما رأتها عينا نوح الصغيرتان.

أما القصة الإطارية الثانية فتعلن انتمائها إلى فاجعة الزمن الحاضر، وتتشعب إلى عدة قصص خارجة عن السياق، تأتي في معظمها لتدفع السرد إلى الأمام، أو لتشير إلى

(1)- المصدر السابق، ص 271/270/269.

دلالات معينة تخدم أهدافا محددة داخل المتن الروائى. وفي العموم يمكن ضبط المسار السردى للقصة الإطارية الصغرى كالآتي:

- أوسكار يروي قصة جمع أعضاء الملياني من الناس، الذين كانوا يحتفظون بها للذكرى، بوصفها عناصر أصيلة في قصة الرجل.

- نوح يروي قصته مع الفتيات (الفنانات) الراغبات في الذهاب إلى سفينة الماريكان.

- نوح يروي قصة مقتل عيسى الجرمولي.

- سارة تروي قصة المرأة التي سميت على اسمها.

- إحدى الفنانات تروي قصة سارة، وتؤكد أصولها اليهودية.

- سارة تروي قصتها: عن طفولتها وجذورها، وعن الوشوم التي تحتل أسفل نهدا الأيسر، وقصة صعودها إلى سفينة الأحلام (الماريكان)، وعن أسباب بقائها على متن السفينة (استثناء) مدة سبعة سنوات.

- القسم الرابع: رايات الفاطمي المنتظر

تشكل العناوين الرئيسية والفرعية « قيمة سيميولوجية، أو إشارية، تفيد في وصف النص ذاته» (1)، وهو ما يتحقق على مستوى القسم الرابع من خلال عنوان "رايات الفاطمي المنتظر"، الذي يتكون من ثلاثة ألفاظ تحمل دلالات متباينة، إذ تنتسب لفظة "الرايات" إلى حقل لغوي متنافر المعاني والشروحات، حيث يحيل بعضها إلى قيم ومفاهيم راسخة في الإيجاب، والبعض الآخر متأصل في السلب، فالرايات دليل القوة وشارة النصر، وهي أيضا رمز الضعف والاستسلام، وإعلان الهزيمة.

(1)- عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي (نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي)، ثالة للنشر، الجزائر، (دط)، 2009، ص39. نقلا عن محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1989، ص48.

أما عن لفظة "الفاطمي"، فقد حسمت الرواية انتماءاتها، إذ تبين عن الأصول التي تنحدر منها الشخصية البطلة، فنوح ولد الملياني سليل الأنبياء والصديقين، يشبه في طلعه البهية « طلعة فاطمة الزهراء النورانية بنت الرسول الأعظم، الذي حكى عنه كتب الأولين ولم ينتبه له أحد »(1)،

بينما ترمز اللفظة الثالثة "المنتظر" إلى نهاية وبداية بعث جديد، تنتقي فيه الفوضى وينتهي الظلم، ويتحقق العدل والمساواة بين بني البشر، استنادا إلى فكرة المهدي المنتظر/المخلص، التي نجد لها مسوغا أو نظيرا لدى كل الجماعات الإنسانية التي تتعرض لكل أشكال العنف والمصادرة.

إذن وأمام هذه القيم المتناقضة، يقف التركيب بين مرجين، محملا بحزمة دلالية تنفلت من قاموس المعنى المؤلف، وتزداد تعقيدا وسديمية، خاصة والنص ينغلق على الاحتمال، الشيء الذي ينعكس على الهيكل التنظيمي لهذا القسم، حيث يغيب القص التضميني، ويقل عدد الأجزاء الداخلة في تشكيله، إذ نجده يتكون من ثلاثة أجزاء، تشكل الحلقة الأخيرة في القصة الإطارية الكبرى، قصة الأمير نوح ولد الملياني، تلخص التحضيرات والاستعدادات إلى يوم العودة الكبرى، وقد غلب عليها الطابع الديني المغلف بالكثير من الوهم والخرافة.

وبعد استعراض الأقسام الأربعة للمخطوطة الشرقية من حيث نسق بناء الحدث الروائي، نستنتج أن الكاتب في استدراجه للتشكيل القديم (الليالي العربية)، قد بلغ الحدود القصوى من المعاينة والبحث، فبمزيد من الاستخدامات، وبطرق مختلفة، ودرجات متفاوتة من الاستلهام والتوظيف، بنا نصا مختلفا عن النص القديم، في الوقت الذي حافظ فيه على صلات القرابة بينهما، وكأنهما وجهان لكائن واحد، لا يقف بينهما سوى حاجز الزمن. وفي ما يلي توضيح ذلك:

(1) - واسيني الأعرج: المخطوطة الشرقية، ص435.

- حافظ النص الجديد على البنية العامة للنص القديم من خلال مبدأى التأطير والتفريع، حيث نعثر على حكاية إطار كبرى أو حكاية الأمير نوح ولد الملياني التي توازي حكاية شهرزاد مع الملك شهريار على صعيد الليالي القديمة، تتولد عنها أربعة وحدات سردية من صنف الحكايات الإطارية الصغرى، التي تتكون هي الأخرى من مجموعة من الحكايات المضمنة أو الفرعية.

- استخدام تقنية تداخل السرد التضميني، والذي يعني « تضمين حكاية أو أكثر في صلب حكاية المفتوح أو حكايات الإطار وكذلك حكايات التضمين »(1)، ويقع على مستوى الوحدة الثالثة من النص، فقد اعتمد الروائي في بنائه على مجموعة من الحكايات خارج السياق، كحكاية سارة التي تشير كل تفاصيلها إلى رؤى وأفكار يسعى النص إلى ترسيخها، فالشخصية يهودية الأصل، مكثت لمدة طويلة على ظهر سفينة الماريكان على خلاف زميلاتها الفنانات، ويحتل أسفل نهدا الأيسر وشوم تدل على أن الشخصية تنهياً لحدث عظيم، شخصته الرواية من خلال سعيها المتواصل لتهيئة كل الظروف المواتية لولاية نوح ولد الملياني، أولها التخلص من الزنجية مربيته التي تعرف أسراره وتواريخه الماضية.

- الحفاظ على فكرة التحولات الزمنية أو متواليات التغير على المحور الزمني، القائمة على مبدأ التعاقب الذي يعتبر « الخطاب الزمني النموذجي »(2) في المسرودات العربية القديمة عموماً، والشعبية على وجه الدقة، حيث تمتد حكايات المخطوطة الشرقية، في الأغلب الأعم، وتتعاقب من الماضي عبر الحاضر متجهة صوب المستقبل، وفق وتيرة زمنية خطية، تبدوا الحكايات في سياقها مترابطة، ومعطوف بعضها على بعض في الزمن.

(1)- داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، ص39.

(2)- عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريّات المقارنة (قراءة مونتاجية)، دار الراجحة للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2010، ص245.

- فكرة التبويب والعنونة التي وردت في القسم الثاني من الرواية، والتي توافق ما جاء على مستوى ليالي "ألف ليلة وليلة"، حيث أفرد لبعض الموضوعات أو المحتويات القصصية باب يتعلق بها، من ذلك (حكايات في شأن الجن والشياطين المسجونين في القماقم من عهد سليمان عليه السلام)، و (ما حكاها الأصمعي لهارون الرشيد من أخبار النساء وأشعارهن).

- عملية التجزئ والتقديم التي مورست على الأقسام الأربعة للرواية، التي تشبه إلى حد بعيد عملية تقسيم الحكايات العربية القديمة إلى ليال وتقليمها، فكل جزء في النص الجديد يساوي ليلة على مستوى النص القديم.

- عرض الحكاية الواحدة داخل كل قسم على امتداد أكثر من جزء/ ليلة، من مثل قصة الملياني مع السلطان (السلطة) في القسم الأول، والتي تبدأ من الجزء (II) إلى غاية الجزء (IV)، بينما تحتل قصة سارة (مثلا) على طولها - تتربع على مساحة ست صفحات - الجزء (V) من القسم الثالث، وهو ما يحدث على مستوى النص القديم، فقد تعرض الحكاية عبر عدة ليالي متلاحقة، وقد تروى في ليلة واحدة. هذا عن وجوه التطابق بين النصين، أما مكن الاختلاف بينهما فيقع في:

- غياب الافتتاحية على مستوى رواية المخطوطة الشرقية، أو ما وسمناه بالوصلة على مستوى نص رمل المائة - 2/1، والحكاية المفتوح على مستوى نص ألف ليلة وليلة.

- غياب الغموض والتعقيد الذي لاحظناه على مستوى النص القديم (والنص الجديد الأول)، من حيث تداخل الحكايات وتشعبها إلى الدرجة التي يصعب معها التقاط الخيط الناظم بينها.

- حافظت الليالي الجديدة/المخطوطة الشرقية على فكرة التتابع الزمني للأحداث/الحكايات، إلا أنها تختلف عند قرب نهاية النص، عنها عند نهاية الحكايات في الليالي القديمة، حيث «يرتد التتابع إلى البدايات ليسم الزمن بالدائرية» (1)، التي نفهم منها عودة السرد إلى

(1) - سعيد شوفي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص 361،

الوضعية الأولية، أي وضعية التوازن الفريد للحكاية، في المقابل تتزاح الليالي الجديد عن مسارها الدائري، حين تتغلق على الانتظار، والانتظار نافذة مشرعة على كل النهايات.

- يغيب المروي له على مستوى النص المخطوط، والممثل بشخصية شهريار على مستوى ليالي الفاجعة القديمة وليالي الفاجعة الجديدة، لأن الشخصية التي تلعب هذا الدور لم ترتسم ملامحها بعد، مما يدفعنا إلى القول أن المخطوطة نص استشرافي يطرح علامات استفهام، ستطفو إلى السطح مع الألفية الجديدة/النص الثالث.

2-3- النص الثالث: جُمَلِكِيَة آرَابِيَا

تصرح "جملكية آرابيا" منذ عتباتها الأولى إلى حدود التشاكل بين التركيبة البنائية والحدثية للنص الأول والثالث، فقد جاء على الغلاف الخارجي للرواية (جملكية آرابيا - حكايات ليلة الليالي)، الليلة السابعة بعد الألف، والتي كلما تقدم المتلقي في القراءة يزداد توغلا في جحيمها، ليصطدم بإصرار راوي الصدفة على أنها الليلة نفسها في خاتمة الليالي الجملكية، وهو يشرح المقصود من "ليلة الفاجعة القاسية" في الهامش: « يُقصد بها فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، التي شكلت مرجع هذا النص الأساسي الذي استقى الكاتب بنيته منها. ليلة لا تزال مستمرة منذ أربعة عشر قرنا حتى اليوم» (1).

إذن هي الحكايات ذاتها التي سبرنا شذوذها وخوفها وقلقها في النص الأول، وكنا شهودا على أهم فصولها ومحركاتها في النص الثاني، وقبلها عشنا حكمتها على صعيد النص القديم، تُعاود الظهور من جديد على أرض جملكية آرابيا.

فعلى هذا الامتداد الصلب الذي لا ينجب غير اليباس، يتوقف الجزء الأخير من الباخية الروائية، التي يصدرها راوي الصدفة/الراوي البدئي ب"مقام الليالي" الذي يشير إلى أن

(1)- واسيني الأعرج: جملكية آرابيا (أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر - حكايات ليلة الليالي)، منشورات الجمل، لبنان، بغداد، (ط1)، 2011، هامش ص653.

ما سيرويه هو الحقيقة، ولا شيء آخر سوى الحقيقة كما لمسها، أو كما روتها المخطوطات الضائعة، قبل أن يوزع تفاصيلها عبر سبعة عشر (17) فصلا، بسبعة عشر عنوانا يحمل شحنات دلالية قوية، تضع القارئ قاب قوسين أو أدنى من الدلالة العامة للنص/النصوص الجديد، يتألف كل منها من قصة إطار صغرى، تأتي لتدعم الحكاية الإطارية الكبرى (حكاية البشير المورّو).

بشير المورّو ذاكرة الحكاية التي لا تنام، بكل ما يحمله من أعباء ثقيلة: أولها عبء التسمية مورّو "Moro" المشتقة من ماوري "Mauri" وتعني الداخلين تحت سلطان مسيحي، ثم تطورت إلى مورّو الإسبانية التي التصقت بكل عربي أو مسلم تابع (1)، وهو المعنى التحقيري نفسه الذي تحمله كلمة الموريسكي التي التصقت ببطل الفاجعة. أما ثانيها فعبء أسرار الحكم في دولة "الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر"، منذ لحظة الخروج الأولى من الكهف إلى حين عودته إليه مرة ثانية، بوصفها الحكاية الإطار الكبرى، التي تتقمص فيها "دنيازاد" دور الراوي المفارق لمرويه (مع بداية النص)، ويلعب شهريار بن المقتدر دور المروي له. تتصهر في صلبها مجموعة من الحكايات المضمنة، تأتي على ألسنة رواة متعددين لمروي له متعدد. ويمكن تتبع مسار السرد الروائي على مستوى النص الجملي كالاتي:

- الفصل الأول (واو الحق): واو الحق (حرف الفقراء الذي تأمر الجميع لحذفه من الآية 34 من سورة التوبة)، وفيه:

- البشير يروي قصته.

- البشير يروي قصة الحلاج.

(1)- جمال يحيوي: سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين، ص43. نقلا عن حسين مؤنس: مقال حول فتوى الونشريسي: "أسنى المتاجر فيمن غلب على دينه من النصارى و لم يهاجر"، صحيفة بمعهد الدراسات الإسلامية، مدريد 1957- ع2/1، ص139.

- البشير يروي قصة ابن رشد.
- البشير يروي قصة أبو ذر الغفاري.
- البشير يروي قصة أهل الكهف.
- **الفصل الثاني (إلتباس الرؤيا):** على من عاد بعد ثلاثة قرون، قطع خلالها النار والقفار، واختار في النهاية أن يرتاح في أرض آرابيا الطيبة التي تحول فيها الحمار إلى نوع من أنواع الغزلان. وفيه:
- الراعي يروي قصة سيدنا الخضر.
- الراعي يروي قصة عبد الرحمن المجذوب.
- الراعي يروي قصة ماريوشا.
- **الفصل الثالث (مرايا التيه):** حينما تتلون الحكاية، ولا تتوقف عن الامتداد، على الرغم من وحشية الأسئلة المربكة. وفيه:
- الراعي يروي قصة البشير.
- العالم صاحب اللحية البيضاء يروي قصة البشير.
- **الفصل الرابع (نداء الماء):** أو رحلة الأرمادة/السفينة التي خرج منها البشير إلمورو منتصرا على الموت، لكن كل شيء بداخله انطفأ في أعماق البحر. وفيه:
- علماء المدينة السبعة يروون قصة البشير.
- البشير يروي قصة جده.
- البشير يروي قصة محمد الصغير.

- أحد الرجال يروي قصة المارانوس.
- أصغر العلماء السبعة يروي قصة البشير.
- **الفصل الخامس (إشارات الغناء):** موعد مرور سيدنا الخضر - الذي لا يظلم ولا يرحم - لتطهير المدينة من آثامها. ويتضمن:
 - البشير يروي قصة زمير.
 - البشير يروي قصة أحد القوالين.
 - البشير يروي قصة محمد الصغير.
 - جد البشير يروي قصة القوال الجديد.
- **الفصل السادس (محنة القوس السري):** القوس الذي رسم نهاية العلاج، وتركه معلقا كالمسيح يحدق في عيون الله. وفيه:
 - البشير يروي قصة الشيخ النينوي.
 - البشير يروي قصة أبو زيد البسطامي.
 - دنيا تروي قصة قطر الندى.
 - البشير يروي قصة العلاج.
 - البشير يروي قصة محمد الصغير.
- **الفصل السابع (الكيس الأسود):** الذي خبأ أسرار كل المخنث والمحروم من صهد الحب ومكاشفاته العذبة. وفيه:
 - المجذوب يروي قصة البشير.

- المجذوب يروي قصة عمي الطاووس.
- **الفصل الثامن (يقين الشمس):** أو الحقيقة التي تغيرت أو هي بصدد ذلك، الحقيقة التي كانت قريبة من الحاكم بأمره مثل نفسه، ولكنه لم يرها أو لم يرد أن يراها. وفيه:
 - البشير يروي قصة الحاكم بأمره وأجداده.
 - البشير يروي قصة طارق بن زياد البربري.
- **الفصل التاسع (لسان الأفعى):** لسان دنيا زاد الذي يعرف الحقيقة، التي خبأتها دابة الغواية "شهرزاد" خوفا من الموت. وفيه:
 - دنيا زاد تروي قصة معروف الإسكافي.
 - البشير يروي قصة بوزيان القلعي.
 - المجذوب يروي قصة دنيا زاد مع الحاكم بأمره.
 - المجذوب يروي قصة دنيا زاد والحاكم بأمره.
- **الفصل العاشر (إبتسموا...أنتم في آرابيا):** الأرض اليباب، التي تحتاج موتا قربانيا يعيد الحياة إلى شوارعها وأحيائها. وفيه:
 - ماريوشا تروي قصة بني كلبون.
- **الفصل الحادي عشر (سحر الباخية):** الحكاية لا تموت، لا تتردم، تُوجل؟ تُخفى؟ تُموه؟ لكنها تظل قائمة. وفيه:
 - البشير يروي قصة محمد الصغير.
 - البشير يروي قصة ابن رشد.

- ماريوشا تروي قصتها.

- **الفصل الثاني عشر (عتبات الجنة):** المناظرة التلفزيونية التي فقد بسببها الحاكم بعزه

وأمره كل شيء، حتى إمكانية أن يسعد بملكه. وفيه:

- ماريوشا تروي قصة عبد الرحمن المجذوب.

- البشير يروي قصته.

- **الفصل الثالث عشر (فرخ الوراق):** قمر الزمان التي لطالما عذبت عيونه وبشرته السوداء

الحاكم بأمره، لأنه يعلم يقينا أنها لم تكن له أبدا. وفيه:

- الحاكم بأمره يروي قصته.

- **الفصل الرابع عشر (هو لم يمت... و لكن شبه لهم):** حيث لا يمكن أن ينتهي البشير

سر الحكاية عند تخوم مدينة عشقها ولم يرها. وفيه:

- ماريوشا تروي قصة البشير.

- ماريوشا تروي قصة المجذوب.

- البشير يروي قصته.

- **الفصل الخامس عشر (منتهى الليلة):** الليلة التي تسقط فيها كل الأقنعة، ويتكشف وجه

الحقيقة البشع عندما تتعري دنيازاد عن آخرها، معلنة أن للكارثة تاريخها القديم. وفيه:

- الحاكم بأمره يروي قصة والده.

- دنيازاد تروي قصة معروف الإسكافي.

- الفصل السادس عشر (أيام الشدة الكبرى): أو تاريخ سقوط قصر عزيرة، والانهيار النهائي للنظام الحاكم من الداخل. وفيه:

- عمى الطاووس يروي قصة قمر الزمان وأمه دنيا زاد.

- الفصل السابع عشر (مسالك العبور): المسالك التي اشتهى البشير إلمورو عبورها منذ بدأت الرياح والأشكال الهلامية تجتاح دماغه. وفيه:

- راوي الصدفة يقفل قصة البشير الموريسكي (إلمورو).

- خاتمة الليالي:

ينتهي راوي الصدفة بعد ليلة الفواجع والمواجع المستحيلة، وأقاصيصها الموغلة في الشراسة والوحشة إلى قناعات، تلخص كل ذلك الألم والقبح:

- أن ما رواه هو جزء ضئيل مما حدث، لأن الليلة ما تزال مستمرة في الزمن، ولم تفرغ كل ما في جعبتها من غضب وحق، لأن الوجوه الجديدة بها ظمأ أبدي للسلطان، صنعه الحرمان والخوف والكراهية، وصقله الانتظار.

- يضاف إلى هذه التركة الثقيلة/القناعة بضعة آلاف، وبضعة مئات، والعشرات من: إبر الخياطة، والأزرار، والنظارات، والأسنان، والخیوط الملونة، والبطاقات، والصور الشخصية، والقطع النقدية،.. و قطع أخرى لم يستطع تحديد وظيفتها، وعشر كتب تنتمي إلى فئة الكتب التي تدخل صاحبها سجنا يشبه سجن "الكاتراس" الأميركي، إلا أن واحدا من كل هذه الحمولة الثقيلة، حفر عميقا في الذاكرة، كتاب بلا غلاف ولا عنوان كان كفيلا مجرد "الاقتراب" منه، دخول السجن لمدة خمس سنوات كارثية.

- وفوق كل هذا وبعده ظهر مقوس من شدة الانحناء ومسح الأرض، ويقين أن الحكاية: هي مساحة الحق والحرية الوحيدة الذي ينتمي إليه، لأنها عين الذاكرة التي لا تنام.

بعد استقرار البنية العامة للنص الجملي، يمكن عرض نقاط التلاقي والاختلاف بينه وبين نص ألف ليلة وليلة كالتالي:

- يستهل الكاتب النص بما أسماه "مقام الليالي" الذي يشير فيه راوي الصدفة/الراوي البدئي، بأن المروي/حكايات ليلة الليالي، يطابق الحقيقة، لأنه مكاشفات من عاشرهم من القوالين، والقوال كما جاء في هامش الرواية هو « المتمرس على القول، الذي يروي التاريخ وسير الأولين بطريقته الشعبية، في الأسواق والساحات العامة والمقاهي القديمة، وكثيرا ما يكون مناقضا للحقائق التاريخية المرسخة بالقوة» (1)، بما ينسجم مع ما جاء على مستوى الليالي العربية القديمة من خلال الإحالة أو الاستهلال الذي يتصدر الجزء الأول، ويشير بأن ما سيروي هو حديث الأولين وعبرة للأخرين، والذي كان « بمثابة صك اعتراف بشرعية ما سيقوله النص» (2).

- أما فيما يتعلق بفكرة العنونة/عنونة الفصول، دون تقسيمها إلى أجزاء كما حدث على مستوى النص الأول/الفاجعة والنص الثاني/المخطوطة، جعل كل فصل أو لنقل كل مرحلة من مراحل حكاية البشير المورو (الحكاية الإطار الكبرى)، عبارة عن متوالية أو نواة سردية مستقلة بذاتها، تسمح بالإضافة والوصل، اللذان نتحسهما في تلك الزيادات التي سقطت من رحم النص السابق/الفاجعة، وتم استدراكها في النص اللاحق/الجمليكية، لكن دون أن يعني ذلك المساس بالبنية الأساسية للنص، بحيث تبدو الصورة متكاملة، متناسقة العوالم والتكاوين، متى ما أراد المتلقي جمع تلك الأنوية، وبالصيغة نفسها تستمد الليالي القديمة نسغ البقاء والاستمرارية، وقوامها الثابت في آن معا.

- منح النص الجديد شخصية المروي له/الحكيم ابن المقدر مساحة أو هامشا أوسع للظهور، وأخرجه من دائرة التلقي السلبي، حينما منحه الحق في قول ما لم تستطع قوله

(1)- واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، هامش ص 07.

(2)- المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص "ألف ليلة وليلة"، ص 147.

الشخصيات الأخرى في شخصه، مما سمح لنا بالدنو أكثر من الشخصية وسبر أغوارها العميقة، والتي من خلفها تتضح صورة السلطة المهيمنة، ويتكشف تاريخ الأجداد الأوائل.

- أخرج النص الجملكي شخصية الراوي/دنيازاد من دائرة التبليغ إلى دائرة الفعل من خلال محاولتها قتل الحكيم شهريار بن المقتدر، أو في اتخاذها سلوك الخلاص الفردي عن طريق الفرار على خلاف الراوي/شهرزاد على مستوى الليالي القديمة، مما يسمح لنا بالتوغل أكثر في مسارب الجملكية ودهاليزها، واختراق حميميتها.

- وإن كان المؤلف قد حذف الوحدة السردية الأخيرة في النص الأول/الفاجعة والثاني/المخطوطة من خلال ترك النص مبتور النهاية، فإن محاولة ضبط النهاية على مستوى النص الثالث/الجملكية من خلال نهاية - حتى وإن جاءت مربكة أبقّت على هامش من الاحتمال - تعلن (مبدئياً) أن الزمن القادم سيكون لصالح الطبقات المظلومة.

ومن هنا تفارق خاتمة الليالي الجديدة، خاتمة الليالي القديمة وتبتعد عنها، من حيث أن الثانية تتبنى ثقافة النقد لا الثورة، والتعنيف لا التغيير، بينما تصدر الثانية عن ثقافة تعي شرعية التغيير وحق الانتماء، الذي لا يتحقق إلا من خلال الانتفاض.

وقبل أن نختم الحديث عن النص الجملكي، نعاود سؤالنا الأول عن الأسباب التي دفعت (الأعرج واسيني) إلى إعادة كتابة النص الأول/الفاجعة عقب مرور قرابة الثلاثين عاماً، ولماذا في هذا الزمن بالذات؟ زمن الثورات العربية الجديدة، بعودها الباعثة على الأمل؟ في الوقت الذي كان حري به أن يستكمل رحلة نوح ولد الملياني صوب نوميدا البائدة، هل لأن نوح يمثل الأنبياء الجدد الذين لم يكتبوا تاريخهم الجديد بعد، والذي لا يدري الكاتب إن كان يحتاج منه ذخيرة سردية جديد؟ أم أنه سيكتفي بعدة عمله القديمة؟ أم أنه (ربما) تنحى متخلياً عن حقه في الكتابة لصالح المتلقي، لصنع النهاية التي يرتضيها، في

ظل مبدأ الديمقراطية والتعدد، الذي تطمح إلى تبنيه الحياة العربية الجديدة في كل مناحيها اليوم؟.

3- الهيكل الدلالي للنص السردى الجديد:

تشكل ثلاثية الأعرج (واسيني) في توظيفها لألف ليلة وليلة امتداد الماضي في الحاضر، والحكائي في الروائي على أصعدة عدة، أولا من حيث التركيب البنائي للنص القديم القائم كما لاحظنا على التوالد والتناسل والتمدد، « فمن كل نص يتولد نص آخر، ينمو ويكبر، ويتطور إلى أن يشكل نسيجاً محكم الحبك والسبك »(1)، دون إشاحة النظر ثانياً عن الإشكاليات التي تطرحها هذه النصوص/الحكايات، واتخاذها كأساسات لزعزعة البنيات الهشة في المجتمعات القديمة.

وعلى هذا الأساس غاص الروائي بقدر غير يسير في ألف ليلة وليلة، وأنتج سرداً لا نكاد نفرق فيه بين ما حدث في الماضي، الذي نُسجت أقاصيصه وأخباره بالدم والنار، وبين الحاضر الذي يكرر تفاصيل الزمن الأول/الماضي الذي امتد بنا وفيها بالقوة، انطلاقاً من تكوين جيني يحول الفرد العربي إلى دكتاتور بالوراثة، يولد مع الموت ويعيش بين تفاصيله، لأن الأمر من وجهة نظره ليس متصلاً بالصراع حول شرعية السلطان، وأحقية امتلاكه والوصول إليه، وإنما يتعداه إلى ممارسة طقوسه البدائية، والمحافظة على تقاليده الراسخة في أدق مظاهرها.

من هنا بالذات عاود الموت الذي جلل النص القديم، وسكن دهاليزه المعتمة إلى الظهور، وعرى النص الجديد من رأسه حتى أخمص قدميه، بعد أن تخطى حاجز الخوف من المؤسسة السلطوية، وبات يعمل لصالح المؤسسة الروائية.

(1)- آمال مالي: تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، دار أبو الأنوار للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2013، ص107.

فقد كتم الكاتب أنفاس شهرزاد وانطق أختها دنيازاد، التي تكفلت باستدراج شخصيات تاريخية ومتخيلة، تحكمها « صفة الانتفاضة ضد الملك، والتخيم بعيدا عن السلطان »(1)، وتمتلك القدرة على محاكمة المغيب والمسكوت عنه في التواريخ الرسمية، وتعرية فضاعات المراقبة الذاتية، بكل أشكالها، التي لا تُخلف في القلب غير الخواء، وأدخلتها في مناظرة حية مع شخصيات باعت الأرض بمن عليها، بهدف حمل شهريار الليالي الجديدة (وكل شهريار عربي) على الاستماع إلى الحقيقة، والاعتراف بكل الجرائم والانتهاكات التي ارتكبها، قبل أن تتحول دنيازاد إلى شخصية مشاركة في الحكاية من خلال إجراء بعض التعديلات الشكلية، التي مست اللغة والمقام في بياني التابئين والتنصيب الذي أعده شهريار بن المقتدر قبل أن يصبح جسده فريسة الموس البوسعادي، مما أدى إلى تغيير مجريات السرد وقلب الحكاية رأسا على عقب.

فدنيازاد وإن بدت في الفصول الأولى أكثر قوة، وأشد انتماء إلى الأنا والنحن الجمعية، حيث تكفلت بكشف الحقائق التي خبأتها دابة الغواية شهرزاد، مُحاولَة إعادة التاريخ إلى مساره الصحيح، فإنها قد أصرت أن لا تنتهي النهاية الطبيعية التي انتهت إليها شهرزاد وسائر بطلات الحكايات الشعبية والخرافية، وإنما اختارت مسلكا مختلفا، وصنعت لنفسها أيضا نهاية أخرى، لأن هدفها لم يكن شخص السلطان، بقدر ما كان طموحا جارفا نحو عرشه، طموح تجسد سرديا في شخصية الوريث الهجين "قمر الزمان"، الذي تربي على خبائث الملك، قبل أن ينتهي هو الآخر إلى الموت، ليمنح الروائي ومن خلفه جمهور القراء شيئا من الأمل.

لكنه أمل انفتح في النص الجديد (المخطوط والجملي) على مأزق اللانهاية وحمى البطولات الجماعية، وسط صراع ملحمي مع الكل وضد الكل، بظهور آخر النصابين الذي سيكمل الحكاية بجلد بارد، ويقنع الجهلة والانتهازيين بامتيازات وأرباح وهمية جمدت

(1)- واسيني الأعرج: جملكية آرابيا، ص188.

إنسانيته، ممهدا لرحلة الألف ميل، التي بدأت مع شباب الفاييس بوك، وتويتر، وكل وسائل السوشل ميديا الحديثة، وثورات ربيع آرابيا الوهمية، التي علت سقف الطموحات، وأنتجت في النهاية جيلا من النشطاء، تمثل نسبة (2%) منهم أصحاب فكر ديمقراطية المخالفة، والممارسات الفوضوية الفارغة، والانتصارات الشكلية، و(98%) المتبقية تمتلك شجاعة الفرار، وثقافة المزايدات الرخيصة، التي تعدّ بهزائم ضخمة، أعادت إلى السطح ذلك السؤال المربك: "ماذا بعد الآن؟".

سؤال ممجوج يولد دلالات قصية تتجاوز حكاية الموريسكي الهبيل، التي رواها ذلك الكائن الذي يتساءل أحيانا إن كان إنسانا حقيقة أم مجرد لغة هاربة من عمق التيه، ويُبقي الحديث متواصلا يعيد المتلقي إلى النص الأول، فالثاني، فالثالث وهكذا دوليك، ويسير في حركة دائبة لا تتوقف إلا لتبدأ من جديد، بحيث يغدوا معها التلاعب اللامنطقي الذي تفرضه الكتابة الجديدة، والتوازي والتداخل بين الواقعي والمتخيل، تجدد بطولي تنمو بداخله بذور الوعي والتمرد ضد المماثلة، والاستسلام للتردد والإحجام.

إذن فالمتلقي اليوم أمام ملحمة استثنائية، تؤكد خصوصية التجربة الروائية المحلية في معانقتها للموروث الشعبى، وتكشف حجم التميز في الرواية الجزائرية العربية، في استثمار البنى التنظيمية للمرويات الحكائية الشعبية، حيث تجلت براعة الكاتب في استحضار الليالي العربية القديمة والتفاعل الايجابي مع مُشكلاتها، وأبانت عن قدرة غيرية على التقاط تفاصيلها المتقاطعة والمتباعدة والمتواشجة، من خلال تشكيلات فنية متنوعة ومبتكرة من حيث بنائية الأحداث والوقائع، تنفي عن نصوصه المرتدة إلى الخلف الرداءة والفتور، وتمنحها مساحة أوسع للإبداع والخلق على الرغم من انتمائها للحقل ذاته من جهة، وامتدادها على رقعة معتبرة من الزمن من جهة ثانية.

وإن كان التنوع الجمالي والمغامرة الفنية المحفوفة بالتجريب والكتابة على غير منوال سابق، لا تعني تنازل الكاتب عن القضية الأساسية للرواية، بل استطاع أن يحافظ على وتيرتها الدلالية العالية والزخرة في رصد الراهن، الذي يساوق في تخومه وحيثياته واقع الليالي الأم، لكن بشكل أكثر قساوة وكارثية، يؤكد وعي الكاتب بالتاريخ، وقضايا الحاضر وإشكالياته، ورهانات المستقبل، وعي يتقاطع مع مواقفه وآرائه الفكرية وطموحاته الإبداعية.

ولا تتوقف الباخية عند حدود البناء الحدتي، بل تستمر بصورة أكثر تجليا ووعيا، من خلال استعارة مكونات الثقافة الشعبية المحلية في رسم ملامح الشخصيات الروائية على مستوى رواية "نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، ورواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، التي سنعمل على استخصابها في الفصل الثالث.

الفصل الثالث

المكون الثقافي الشعبي للشخصية الروائية

I- توصيف الروائين: نوار اللوز، وما تبقى من سيرة لخضر حمروش

II- المكون الثقافي للشخصيات الروائية

تمهيد:

لا يزال الأعرج (واسيني) يتوق إلى توكيد الهوية (هويته الروائية)، ورسم الاختلاف، عبر إعادة إنتاج الثيمات الأساسية الداخلة في تكوين النص الروائي (الحدث، الشخصية، الفضاء)، فإذا كان قد مد جسور تواصل بين ثلاثية الزمن الصلب (رمل الماية ومتونها التكميلية "المخطوطة والجملكية")، ونص (ألف ليلة و ليلة) بما هو نص مصدر من مصادر الثقافة الشعبية، ومنبع أصيل يغذي الذاكرة والمخيل الشعبي، من أجل تشكيل الحدث الروائي فنيا ودلاليا، فقد أراد أن تكون الشخصية عنصرا مؤسسا وخلافيا في روايتي "نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، و"ماتبقى من سيرة لخضر حمروش"، حيث أنها « تضع [عني الباحث بنوار اللوز بشكل خاص] بناء الشخصيات في مقدمة اهتماماتها الفنية، وتعمل على إبراز التكوينات الفردية، والجماعية للشخص في بعدها التاريخي والحاضر» (1)، فضلا عن العلاقة الطردية بين حجم الحيز الزمني وحجم الحيز النصي، كلما وقع التركيز على الشخصية.

الشخصية هذا الكائن الخيالي الطامح إلى الوجود، بطرق وأساليب شتى (2)، أثار كثيرا من الاهتمام المتباين والجدالي، إذ من الممكن، منذ بدايته وعبر مسيرته، إيراد قائمة طويلة جدا من التعريفات والتصنيفات التي تتنوع وتتطور، بتنوع وتطور الاتجاه الروائي والنقدي الذي يتناولها، إلى الدرجة التي يصعب معها « التعرف على مفهوم الشخصية في إطاره "الدياكروني"» (3) هذا.

(1) - عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ص 140.

(2) - ينظر ثائر زين الدين: قارب الأغنيات والمياه المختالة (توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2001، ص 62.

(3) - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي)، دار الرائد للكتاب، الجزائر، (ط1)، 2005، ص 344.

فمنذ التحديد الأرسطي لها، بوصفها عنصرا خاضعا « خضوعا تاما لمفهوم الحدث»(1)، مرورا بروايات القرن التاسع عشر، أين احتلت الشخصية الروائية موقع الصدارة، بسبب « تصاعد قيمة الفرد في هذه الحقبة التاريخية [ظهور البرجوازية الأوروبية ومناداتها بقيم التحرر، والفردية،...إلخ]، ودوره الفاعل في حركة المجتمع»(2)، وانعكاس ذلك على الرؤى الفنية الجمالية في كتابات هذا القرن، وصولا إلى الروايات الجديدة (زمنيا)، حيث « يبدع الكاتب الشخصية، وقوة إبداعها تعتمد على عيشها وحدها دون مساندة من أحد»(3). وفي هذا الإطار يقول إلياس خوري في حوار لمجلة الطريق: « إحساسي أن الكاتب يصبح أدبيا حين ينسأه الناس ويتذكرون أبطاله [دون أن تكون البطولة - ها هنا- حركا على الشخصية المحورية/الرئيسية]»(4)، لتصبح الشخصية الروائية - وإن تمايزت القوانين التي توطرها والأنظمة التي تقعدها - المكون الذي يمنح « الخطاب الروائي قوامه الذي يسوغ تسميته (بالرواية)»(5).

وعليه يصبح من غير المعقول، أن نبني العوالم الروائية في غياب هذا التجلي، لأن « الشخصية فيها تُشكل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها»(6)، من جهة، أما من جهة ثانية فمن غير المقبول أيضا إدراك هذا السند، والتعامل معه في غياب ثقافة تحدد كينونته، لأن الشخصية لا تنهض على أساس الكلمات فحسب، « ولكنها تلتقي بما هو سيكولوجي، وبما هو اجتماعي، وبما هو ثقافي فلسفي، وبما هو أدبي،..الخ»(7)، إنها

(1)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 1990، ص208.

(2)- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي)، ص345.

(3)- عالية محمود صالح: البناء السرد في روايات إلياس خوري، ص121.

(4)- المرجع نفسه، ص ن.

(5)- سليمان حُسين: الطريق إلى النص (مقالات في الرواية العربية)، ص100.

(6)- صلاح صالح: سرد الآخر، ص100.

(7)- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، (ط1)، 1999، ص49.

« مركب إنساني اجتماعي، يحكمه اتساق - ليس متجانسا بالضرورة - عضوي بيئي وثقافي شامل، فتتنضوي تحت "العضوي" الملامح الشكلية والنفسية، والبنية الجسدية والجنس، وتنضوي تحت "البيئي" مجمل العناصر الجغرافية والتاريخية والانتماء القومي والعرقى، وما إلى ذلك» (1)، أما الثقافي فيشكل « كامل كتلة القيم والمعارف والعادات والتقاليد والأعراف التي تتضافر لطبع الشخصية بمقادير متفاوتة من كل منها» (2).

ونريد، في هذا الفصل، إلى القيم والمعارف، والتقاليد، والأعراف، والممارسات التي تصدر بشكل عفوي من روح الشعب، تلهب الحواس والعواطف، وتنتقل بعفوية وبساطة عبر الزمان والمكان، ومن مجموعة إلى أخرى، ومن جيل إلى جيل آخر، عن طريق المشاهدة والمحاكاة والتقليد، دون تدخل أو تحكم من سلطة، أو جهاز، أو إدارة (3)، أو مجموع ما اصطلح عليه الدارسون الفولكلوريون بـ"الثقافة الشعبية" بمنطقها، ولغتها، ومصادرها، وأشكالها، ومقاصدها التي تختلف عن الثقافة العليا، أو ثقافة النخبة المترتبة على قمة هرم التراتبات الطبقيّة للثقافة، هذه الأخيرة التي أبدعت في إقصاء الأولى والقضاء عليها، على الرغم من أنها تعتبر الأساس التحتي للبناء الثقافي العام، ناهيك عن دورها الفاعل في صياغة الثقافة المستقبلية سواء على مستوى الدور الراهن، أو على مستوى الدور الممكن (4)، لا لشيء إلا أنها ثقافة جماعية، تؤمن بأنه لا توجد « فواصل بين المفرد والمجموع، وبين الإنشاد والجمهور، ولا بين مضمون القول والصوت الجماعي القائم فيه» (5).

(1) - صلاح صالح: سرد الآخر، ص 100.

(2) - المرجع نفسه، ص ن.

(3) - ينظر شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، ناديا للطباعة والنشر والإعلان والتوزيع، فلسطين، (دط)، 2011، ص 47.

(4) - ينظر المرجع نفسه، ص 24.

(5) - هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيو ثقافية)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 2015، ص 136.

والثقافة الشعبية تعاني مثلها مثل الشخصية فوضى المصطلحات والمفاهيم، خاصة وهي تجمع بين عنصرين مندمجين في بنيتها الكلية، هما "الثقافة" و"الشعب"، مصطلحان يحملان دلالات ومعان لا يمكن استيعبها بعيدا عن الظروف الاجتماعية والأيدولوجية والحضارية المحيطة بها، مما يضعنا في مجابهة شبكة مفهوماتية قد تمتد بنا إلى أبعد مما نريد.

وتفاديا للوقوع في متاهة التخريجات المختلفة، فالمفهوم الذي يرد في هذه الدراسة يندرج في إطار التصور الذي يرى في الثقافة الشعبية « ثقافة مخصوصة بالناس في حياتهم اليومية وممارساتهم العملية »(1)، أو ربما بعبارة أكثر رداء للبس، الثقافة الشعبية هي المفهوم الذي يوازي في كليانيته أسلوب حياة الإنسان الشعبي، التي « نتعرف من خلالها على نفسية أفراد المجتمع، وفكرهم، وأخلاقهم، وسلوكاتهم »(2)، وطبائعهم، التي تتجلى واضحة في معتقداتهم، وعاداتهم، وتقاليدهم، ومجمل نشاطاتهم الفنية وممارساتهم العملية، التي أوجدها الفرد الشعبي لإشباع حاجاته الروحية والمادية.

وقد وجد الأعرج في هذه الممارسات الروحية والعملية، خطابات فكرية وجمالية بكر تتأى عن النموذجي والمتواضع عليه، وتعطي صورة حية وكاملة عن حضور الماضي في الحاضر، وفيها يتجلى الواقعي بكل مستوياته لا خارج ترسيماتها، وبالتالي فهي أكثر ارتباطا من غيرها بقضيته المحورية المتصلة بإبراز وتأكيد «حضور الطرف المغيب في التاريخ الوطني»(3)، الذي « أغرقه المؤرخون في المعنى الظاهر (الأحداثي) والمصاغ لأهداف

(1) - عاطف عطية: «الثقافة الشعبية بين المادي واللامادي»، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع31، خريف 2015، ص14.

(2) - بشير خلف: وقفات فكرية (حوار مع الذات..وخز للآخر)، دار الهدى، الجزائر، (دط)، 2009، ص105.

(3) - مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000، ص60.

ليست الحقيقة محددها الوحيد «(1)، مما يسمح بالتعرف على الوجه الأساسي للثقافة (السياسية) الموروثة « في طابعها اللاديمقراطي، القائم على فردية السلطة، وغياب الحوار وصدور قوانين التعامل من طرف واحد «(2) هذا من جهة، وبما قد يحقق، من جهة ثانية، نية الأعرج (واسيني) المسبقة في إنتاج نص له منطق مغاير ومزاج آخر في رصد الفني والدلالي، أين حاول الكاتب الإنصات إلى رمزية البساطة وسحرها، بتعبير نبيل سليمان، الذي يكونه تعقيدها الخاص(3)، واستولاد الإجابات من رحم جوهر إنساني، يضرب بجذوره في عمق الموروث الثقافي الشعبي:

أولاً: عبر شخصيات مغرقة بالشعبية في بيئتها، وملامحها، وأفكارها، وعواطفها، وحتى في ممارساتها الحميمة، تظهر في شكل لمسات فنية مركزة تستند إلى سيميولوجيا التفاصيل الحياتية (الشعبية) اليومية، بوصفها المكان الحق - كما يقول بارت رولان - لاستحضار المعاني واستدعاء الدلالات، ولا علاقة لها بمفهوم الشخصية الشعبية الذي غالباً ما ينحصر في النماذج الأسطورية، أو النماذج الخرافية، بإمكانياتها التي تفوق الطبيعة البشرية المحدودة، كما هو حاصل على مستوى الكثير من المتون الروائية العربية المستلهمة للتراث الشعبي، إنما نطلق صفة الشعبية على الشخصيات، « لأنها تنتمي بكل مكوناتها الفكرية والسلوكية إلى الجماعة والبيئة الشعبية /—/ وتتطق بكل ما يمثله موروث الإنسان الشعبي من أدب ومعتقدات وممارسات «(4)، تكشف عن منبته الثقافي.

(1)- عمار بن طوبال وآخرون: المحكي الروائي العربي (أسئلة الذات والمجتمع)، تقديم سعيد بوطاجين، دار الألفية للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط1)، 2014، ص232.

(2)- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، 161.

(3)- نبيل سليمان: وعي الذات والعالم (دراسات في الرواية العربية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 1985، ص100.

(4)- صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، (دط)، (دت)، ص136.

ثانياً: ربط صلة مباشرة بالسيرة الشعبية^(*) كفن من الفنون الضاربة في عمق الثقافة الشعبية العربية، والمشكل لهويتها الأصيلة، مرة عن طريق العنوان الرئيسي لرواية " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، ومرة عبر العنوان الفرعي (وفاتحة الرواية) للرواية الثانية "نوار اللوز"، التي تقودنا مباشرة إلى التغريبة الهلالية^(**)، لتشييد "تغريبة" صالح بن عامر الزوفري، مستهدفاً من هذا الفن الرؤية الثقافية الراسخة، التي توحد المجموع داخل الواحد، من خلال الحس الروحي والفكري المشترك، والذاكرة الفردية التي تحمل نفس خصائص الذاكرة الجماعية (1)، ولا تعمل إلا ضمن نسقها العام، بالإضافة إلى استغلال فكرة البطولة أو النموذج البطولي، والذي يُشكل انعكاساً لرؤية الجماعة وتطلعاتها، بل إن خلود في خلوده، خلود للجماعة (2) كمجموع.

وبناء على الحس الجمعي المشترك، إلى جانب مدخرات الذاكرة الجمعية المغلفة بالكثير من الصدق، صدق التجربة والاعتقاد، الذي تحوزه الثقافة الشعبية بكل تقاطعاتها وامتداداتها، وعبر المعطيات الحميمية للفتات المنسية، والمُحملة بالكثير من الانزياحات

(*)- من أجل الإحاطة بالمفهوم والمحمولات: ينظر فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية (دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنتر بن شداد)، منشورات اقرأ، لبنان، (ط2)، 1980، ص252. صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ص ص62/63، يوسف إسماعيل: الرؤية الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب (سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجاً - دراسة تطبيقية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2004، ص13.

(**)- من أجل استجلاء المفهوم والتاريخ ينظر سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص88. سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجاً)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2010، ص404/403. إبراهيم عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية (156)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، (ط1)، 2013، ص57. عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، تقديم أمين الخولي، مطبعة جامعة القاهرة، مصر، (دط)، 1956، ص102 وما بعدها.

(1)- ينظر سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية (دراسة في علم اجتماع النص الأدبي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف، لبنان، (ط1)، 2015، ص ص103/104.

(2)- ينظر إبراهيم أحمد ملحم: التراث والشعر (دراسات نصية في تجليات البطل الشعبي)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2010، ص34.

والخطابات المضادة في لغتها وممارساتها للقوى المهيمنة، اختلق الأعرج شخصوا، تتحرك ضمن شبكة مفاهيمية ثقافية تسم النص بميسمها الخاص.

واستنادا إلى المعطيات النظرية السابقة، نهدف من خلال هذا الفصل بداية: قراءة هذه الانزياحات واستباحة عوالمها الداخلية، ومن ثمة إعطاء القراءة إمكانية المساءلة والتأويل بغية تفجير الدلالات المضمرة، ثم: تحقيق المسعى الأساسي للبحث الذي يرنو إلى التأكيد على أن منتجات العامة ليست شواهد خرساء معدومة الأبعاد، ضيقة الدلالات، بل إرثا حضاريا وثقافيا يعبر عن مراحل زمنية - بكل أبعادها الاجتماعية والحضارية - ممتدة بنا وفيينا. وعلى هذا الأساس سنعمل وفق المخطط التالي:

- توصيف الروائيتين من خلال تسليط الضوء على أبرز الأحداث والشخصيات.
- استقراء المكونات الثقافية الشعبية للشخصيات، عبر الوقوف عند أهم عوائدها ومعتقداتها وطقوسها الحياتية، فكرا وممارسة، وانعكاساتها على البنى الدلالية للنص.

I- توصيف الروائيتين:

عرفت جزائر الاستقلال تحولات واسعة مست الحياة في جميع قطاعاتها، وقد واكبت الرواية الجزائرية هذه التحولات، « فبعد أن عبرت في المرحلة الأولى عن الثورة وآثارها في جماهير الشعب، عادت في المرحلة الثانية لتعبر عن الحياة الاجتماعية والتطلعات السياسية والحضارية لهذه الجماهير »(1)، وقد جسد الأعرج هذه التطلعات باختيار "صالح بن عامر الزوفري" في رواية "نوار اللوز"، كنموذج للإنسان الجمعي، الذي يتعرض لعنف متعدد الأشكال والامتدادات، ويعاني الإقصاء والتجريم والاعتراق، غربة توازي في تضاعيفها وحدتها، غربة الثقافة التي يحملها.

فعلى إيقاع الإقصاء والتهميش، وصنوف المصادرة والمنع والتهديد، تتجلى ماهية الفقر والحرمان على هامش الحدود الجزائرية المغربية، حيث تنام بلدة مسيردا، ومن حي البراريك بالذات ندخل سيرة صالح بن عامر الزوفري بثقل الذاكرة وقسوة الواقع، وعنف ما تطرحانه من حقائق، فمن مجاهد في صفوف الثورة التحريرية إلى مهرب على الحدود الجزائرية المغربية، وتحت غطاء القانون لم يعد له (في النهاية) مكان حتى في البؤس (السجن).

وبين المسارات الثلاثة تتأسس رواية "نوار اللوز" على جغرافيا نصية شاشعة تزيد عن الثلاثمائة صفحة (376 صفحة)، وبقائمة طويلة من الأسماء والشخصيات، يمكن توزيعها بين رؤيتين لنوعين من الخطابات: خطاب السلطة ممثلا برجال الجمارك والمخبريين وموظفي البلدية، الناطقين الرسميين باسم الخطاب الحاكم، وخطاب الشعب أو الخطاب المضاد، ممثلا في صالح بن عامر الزوفري، صوت الشعب المندرج تحت خانة المحكوم (عليه). الشعب من حيث هو مجموع الطبقات الخاضعة .

(1)- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة (بين الواقعية والالتزام)، ص311.

وعلى الوتيرة الإيقاعية نفسها يحدد الأعرج البنى المركزية للرواية، وتبدأ بتفاصيل صغيرة (الفصل الأول) تعيشها الشخصية الرئيسية، صالح بن عامر الزوفري الذي أفقده انتماؤه الاجتماعي والثقافي حقه في الحياة الكريمة. تزداد هذه التفاصيل قتامة مبرزة مرجعيتها الجمعية مع الفصول الثلاثة المتبقية: "ناس لبراريك/الفصل الثاني" الذي يحدد جغرافيا الانتماء، ويشي بتورط الرواية في تفاصيل الحياة الشعبية للإنسان الجزائري، و"احتفالات موت غير معن/الفصل الثالث" الذي يقوم على ثلاثة معان منصهر بعضها في بعض هي: الطقوس والغياب والسرية « وهي معان تشير إلى الروح الجمعية للجماعة التي ينتمي إليها شخوص الرواية في مواقفها من الحياة والموت، وهي مواقف تحكمها المعتقدات الخرافية والتفكير الأسطوري، واللاوعي الجمعي المترسب من التاريخ الثقافي الجمعي المليء بالتناقضات والأسرار والعناصر السلبية» (1) أحيانا، و"سهيل الجياد المتعبة/الفصل الرابع" الذي يرصد حراك البطل داخل مشهد مشوه، يسببه الموت والانكسار، ويمثل السجن النهائية التي لا ترضي العقلية العربية الحاكمة سواها.

وإن كانت سلطة الاستقلال، تبخس صالح بن عامر الزوفري حقه في الاستفادة من منجزات الثورة، بوصفه *Elément dangereux*، فإن بطل رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" عيسى القط ولد موح لمباصي الكاليدوني، وפטومة بنت الولي سيدي عبد الله بونخلات، يعاني هو الآخر ذات الإقصاء والتهميش، لكن بوصفه عميلا خائنا، حيث يحيا رفقة كل الفقراء (وعلى مساحة نصية ضيقة [مقارنة بحجم معانهم] تساوي 270 صفحة) وسط واقع آسن بات فيه الفساد والاعتصاب (بكل أشكاله) القاعدة، أما العدالة والمساواة فهما الاستثناء.

يتشظى هذا الواقع المتردي إلى ثلاثة أقسام عامرة بالشجن واللوعة هي: "بقايا صور قديمة"، و"الموت بجرأة"، و"آلام الرقصة الأخيرة"، أقسام توطن الشعور بالانهزامية والانكسار،

(1) - عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ص 141.

وتجسد في إطار ملحمي تراجمي بتعبير كاتبها « بداية الانحدار الاجتماعي الذي وقع في الجزائر حتى أوصل التجربة الاجتماعية فيها إلى أفقها المسدود الذي أدى إلى انتفاضة 5 أكتوبر 1988 بكلّ مأساتها»(1).

تبدو رحلة عيسى القط كرحلة صالح الزوفري مشتتة بين الماضي والحاضر، الأول بين ماضيه زمن ثورة التحرير، والذي اختزله في جريمة ذبحه لرفيق الكفاح المجاهد "لخضر حمروش" بأوامر من قادة الثورة، لشيوعيته، وحاضره الذي لا يبرح هذا الماضي، ولا يختلف عنه في شيء، سوى في أن زمن الغبن أصبح له ملامح وطنية.

أما الثاني فيعيش هو الآخر حاضر لا ديمقراطي تنعدم فيه كل استحقاقات المجتمع المدني الحر. أما الماضي فيتأرجح بين زمن النضال الثوري، وماضي يمتد قرون إلى الوراء (القرن الحادي عشر ميلادي) زمن الجازية الهلالية، والأمير الحسن بن سرحان، ودياب الزغبى، و أبو زيد الهلالي، وهو الزمن الأصل الذي لا يزال نسغه يسري في عروقنا إلى يومنا هذا، زمن أبدي، حكاياته تستمر في التوالد دون تطور، والتشاكل دون التحول. وهو ما عبرت عنه فاتحة "نوار اللوز"، التي تنشط إلى ثلاثة مستويات متداخلة، تبدأ بمطالبة القارئ بالتنازل قليلا وقراءة سيرة بني هلال، لأن أي تشابه بين وقائع الرواية - وإن كانت من نسج الخيال - وبين حياة أي شخص، أو عشيرة، أو قبيلة أو دولة، فهو من قبيل القصد لا الصدفة.

(1) - سعيد سلام: دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير، الجزائر، (ط1)، 2012، ص 48/47. نقلا عن عبد الله بن قرين: «قراءة النص الملحمي الروائي»، مجلة المسار المغربي (الجزائر) ع 29، جوان 1989، ص 65.

ويتأكد التطابق والقصد من خلال الاستشهاد بنص المقريري إغاثة الأمة في كشف الغمة، والمندرج ضمن إطار التناصت التوثيقية (1)، ويُنص على أن ما بالناس من جوع وبؤس، سوى سوء تدبير الزعماء والحكام، وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد.

بهذه الافتتاحية التي تشكل « نموذجاً حياً للمشهد الدرامي/الدموي في علاقات الحاكم بشعبه »(2)، يفصح النص عن الحيز الذي يتحرك فيه، وعن الرؤية التي توطره، رؤية تتكى على خطاب يمتلك ثقافة "الثورة" على كل أشكال المهادنة، وصور العنف والتمييز بين أفراد المجتمع الواحد، يصدر عن شخصيات تستند في تكوينها على مخزون الذاكرة الجمعية، ومشكلات هذا المخزون الدينية، والسلوكية، والوجدانية، والفكرية، والثقافية، وعلائقه الإنسانية الشديدة التعقيد.

II- المكون الثقافي الشعبي للشخصيات:

بين اللغة الروائية المثقلة التي تشكل معياراً واسينياً ثابتاً، وبين توليفة ثقافية شعبية خاصة، تتمظهر شخصيات رواية "نوار اللوز" ورواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، كترسيخ للإقصاء المتواصل، من حيث لا يمكنها أن توجد أو تتحقق خارج حدوده، لكنها تتجلى أمامنا في الآن نفسه كانزياح وخروج عنه، يمكن المتلقي من الاهتداء عبر شروحه وفجواته، إلى أكوام دلالية تخبر عن عمق وجودها الإنساني متمثلاً في عطائها الثقافي، الذي يكشف بدوره عن عمق المأزق السياسي والاجتماعي والحضاري، الذي تورطت في صناعته جميع الأطراف عبر مراحل التاريخ الوطني المر.

ولما كانت أطراف العطاء الثقافي الشعبي ممتدة، وميدانه واسعة ومتشعبة، سوف نعرض له وفق تصنيف يساعد على تتبعه، ورصد تمثلاته وتأثيره في تكوين شخصيات

(1)- مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، دار الأديب، (ط1)، 2005، ص192.

(2)- حسن عليان: «الرواية والتجريب»، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج23، ع2، 2007، ص114.

العملين الروائيين، وهو التصنيف الرباعي الذي كنا قد أشرنا إليه في الفصل الأول من الدراسة كالاتي: الأدب الشعبي، والمعتقدات والمعارف الشعبية، والعادات والتقاليد الشعبية، والفنون الشعبية والثقافة المادية.

1- الأدب الشعبي:

تشكل المنتجات الأدبية الشعبية دعامة أساسية من دعائم التراث الجمعي، ومظهرا بارزا في حياة الجماعة الشعبية، « تعبر عن أخلاقياتها وتجسم نضالها الطويل من أجل البقاء، وتصور تطلعاتها لبناء مستقبل أفضل »(1)، تستقي مسوغات وجودها واستمرارها من قدرتها على التعبير عن الذاتيتين الفردية والجمعية، حيث تتوحد المشكلات والأحلام، ويحقق الفرد توازنه من خلال اندماجه في الكل (2). وقد أعطى الأدب الشعبي صورة كاملة عن هذا التلاحم والانصهار من خلال قوالب فنية متميزة الأشكال والأنماط، كان أبرزها على مستوى مصادر الدراسة: المثل الشعبي، والقص الخرافي الشعبي.

1-1- الأمثال الشعبية:

يعد المثل الشعبي من أكثر الأشكال التعبيرية رواجاً وبقاءً في المجتمع عموماً، وعلى نطاق الجماعات الشعبية خصوصاً، من منطلق كونه فكرة وطريقة تفكير في الوقت نفسه، « فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما تؤمن به من معتقدات »(3)، ويعكس الأيديولوجيا التي تحكم وعيها، وتساهم في تشكيل أنماط اتجاهاتها وقيمها(4)، بالإضافة إلى أنه يعمل على

(1)- عمارية بلال: شظايا النقد و الأدب (دراسات أدبية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1989، ص13.

(2)- ينظر يوسف إسماعيل: الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب (سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجاً - دراسة تطبيقية)، ص61.

(3)- إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمينية (دراسة في التفاعل النصي)، إصدارات وزارة الثقافة و السياحة، الجمهورية اليمنية، (دط)، 2004، ص54.

(4)- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيو ثقافية)، ص148.

« توحيد الوجدان والطباع والعادات والمثل العليا»(1)، ويكشف عن « الأوضاع الحضارية والقيود الاجتماعية والقيم التي يؤمن بها الأفراد المستعملون للأمثال ومستهلكوها »(2)، لذلك فهو « يمتاز بالديمومة والثبات على مدلوله على مر العصور والأجيال »(3)، حتى بات الضمير الشعبي للمجتمع، والصوت الواضح لمكوناته الثقافية المختلفة (4)، وهو ما نتلمسه بشدة على مستوى روايتي "ما تبقى" و"نوار اللوز"، التي تحتوي كل واحدة منهما على ما يقارب ويزيد عن الأربعين مثلا، تختزن خبرات، وتعكس تجارب عاشها الإنسان الجزائري عبر مراحل حياته.

ومن الأمثال الشعبية التي كان حضورها لامعا على مستوى النصين الروائيين، المثل القائل "أخدم يا التاعس للتاعس"، فبمعدل أربع مرات تردد على مستوى رواية "ما تبقى" (ثلاث مرات بهذه الصيغة، ومرة بصيغة "أعمل يا الفايق للراقد")، وبمعدل مرة واحدة في رواية "نوار اللوز"، ويضرب عادة في الحالات التي يلج فيها المرء كل السبل لكسب المال وجمعه، والحرص على عدم إنفاقه، ليتحول بعد هذا الجهد والعناء إلى شخص آخر، ربما قضى جل حياته دون أي بذل.

نسجت الرواية على وقع الحمولة الدلالية واللغة الرامزة للمثل (المغزى)، حكاية جديدة قد تختلف كل الاختلاف عن الحكاية المنبع، لتأسس حضورها المرير بعد أن رأت الشخص النضالية نكوص الاستقلال عن أهدافه المرسومة، وغاياته المسطرة، ولعل تكرار

(1)- المرجع السابق، ص ص 148/149.

(2)- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، دار القصة للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص62.

(3)- صادق السلمي: «الأمثال والأغاني الشعبية في الرواية اليمينية»، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع31، خريف 2015، ص55.

(4)- ينظر هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيو ثقافية)، ص 149.

المثل من جهة، والتعبير بالمثل « الخير اللي طاح على كلب راقد »(1) من جهة ثانية، يعزز هذه الدلالة ويعضدها.

ففي ظل واقع سياسي متشبع بثقافة التهميش والإقصاء، وواقع اجتماعي ما هو إلا نسخة أكثر رداءة وبعثا على الغثيان، يسوق بطل رواية "ما تبقى" عيسى القط، وهو في حالة من الشجن العالي، وصوت البارود يخترق الذاكرة، هذا المثل « ايه...أخدم يا التاعس للناعس »(2)، ليختزل سنوات النضال والتضحية رفقة لخضر حمروش في سبيل نيل الحرية، ليأتي الحاج المختار الشارية، وموسى ولد القايد طايب الشنافة، ورابع مدير التعاونية متعددة الخدمات (أو رابع لأكابس) المشكوك في نضالهم، ومشاركتهم الفعلية في الثورة المسلحة، ليستفيدوا من منجزات هذه الثورة زمن الاستقلال والحرية.

وبناء على هذه الدلالة يكشف المثل عن انقسام الدشرة اجتماعيا واقتصاديا وحتى تاريخيا إلى طبقتين، الطبقة المناضلة ماضيا، والفقيرة ماديا، والمهمشة اجتماعيا حاضرا، وطبقة الخونة التي تمتلك كل مزايا وحقوق الطبقات المترفة، وأبرزها حق الإدارة، ومشروعية السلطة من جهة، ويؤسس من جهة أخرى إلى أحقية الطبقة الأولى، ويعبر عن مدى وعيها - في حدود ثقافتها - بهذا الحق من خلال إيراد المثل على لسان الشخصية البطلية، التي تنتمي بكل مقوماتها وظروفها إلى هذه الطبقة.

(1)- واسيني الأعرج: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش (رواية)، دار الجرمق، سوريا، (دط)، 1989، ص18.

(2)- المصدر نفسه، ص12.

تُثبت الحكاية الجديدة خصوبة وصلاحيّة المثل للوحي والاستلهام، فالمثل كبنية تحمل طابع الترميز تستجيب إلى طبيعة السياق وفاعليته، لأن المبدع عموماً لا يتعامل مع هذه البنى والتعبيرات الرمزية كمقولات جاهزة، غير قابلة لإعادة التخلق والتشكيل، بقدر ما يتعامل مع مختلف الهواجس الحاملة لدلالات هذه الرموز (1)، لذلك استطاع المثل الشعبي تكثيف واقع الشخصيات الخاص والعام، بأبلغ صورة وأقصر عبارة، وقرب المتلقي من البنية الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، لجزائر ما بعد الاستقلال إلى حد كبير.

وتجهر رواية "نوار اللوز" منذ البداية بالانتماء الثقافي للشخصية البطلة من خلال لفظة "الزوفري" الملتصقة باسمها، صالح بن عامر الزوفري، وما تلبث أن تؤكد ذلك حينما تكشف عن شخصية متشعبة بموروثها المحلي، زاخرة بالإشارات إلى أفكار وتصورات لها أصولاً في الثقافة الشعبية. ومن تلك الإشارات الدالة استخدام الشخصية البطلة للمثل الشعبي «الله غالب يا الطالب» (2)، وهو يعزي صديقه رومل القهوجي في وفاة ابنه العربي برصاص رجال الجمارك، ليستوعب المثل بكثير من القلق والتوتر انكسار الرجلان وضعفهما، واستسلامهما لمشينة السلطة القهرية، ويميط اللثام عن تركيبة عقلية درجت مع تقادم الزمن على أسطورة وثبات الوقائع (3)، وتغييرها حلم لا يمكن الاقتراب منه، لأن العقل العربي ينبنى في جوهره على مجموعة من الصور الذهنية التي كونها المجتمع في خيال أفرادها، ومشكلة هذه الصور، أو ما يقع تحت مسمى "المخيل الجمعي" «تتمثل في قدرته على فرض بنية فكرية شمولية معقدة تحبس العقول داخل سياق ثقافي مغلق ومحدود» (4).

(1) - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، لبنان، (ط3)، 1981، ص198.

(2) - نوار اللوز، ص190.

(3) - ينظر تركي الحمد: الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، سلسلة بحوث اجتماعية (17)، دار الساقي، لبنان، (ط1)، 1993، ص ص32/33.

(4) - عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة (فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2010، ص215.

ولعل هذا الانكسار والاستسلام تخلق مع الشخصيات حتى بات مصدرا من مصادر التشريع الذي ينظم علاقتها بالسلطة الحاكمة، لارتباطه في الذهنية الشعبية بمفهوم "المكتوب" الذي « يفسر واقع الأمور في الحاضر والمستقبل، ويفضي المشروعية على التفاوت في توزيع المكانة الاجتماعية والجاه بين الأفراد كواقع خاضع للإرادة الإلهية، فالإنسان المؤمن "بالمكتوب" ليس هو من يقبل بمشيئة الله فقط، إنما يعمل باستمرار على تكييف أعماله لتساير هذه المشيئة الإلهية «(1)، والشخصيات الحاملة لهذه الرؤية، ترى في السلطة الوصية أو في أولي الأمر، على اختلاف أنماطهم التراتبية، امتداد للسلطة الإلهية، أو « ظل الله في الأرض »(2)، الشيء الذي ويكرس النزوع الاستسلامي لدى الجماعات الخاضعة لهذه السلطة من ناحية، ويمنح السلطة في ذاتها الحق في الاستمرارية والتجذر من ناحية أخرى. وقد جسد المنطوق الروائي ذلك من خلال المواقف المستكينة للشخصية البطلة تجاه ما تسبب لها فيه السبايبي، الوجه الممثل للسلطة القهرية، فقد كان السبب في فقدان صالح لابنه وزوجته، والسبب أيضا في دخوله بورديل الحاجة طيطما الذي عمق إحساسه بالانكسار والرفض، والسبب في دخوله السجن مع نهاية الرواية.

وإن كان المثل "الله غالب يا الطالب" يحايث واقع الشخصيات المهادن والمستكين تجاه الظلم والقمع في "نوار اللوز"، فإن شخصيات رواية "ما تبقى سيرة لخضر حمروش" تحاول استثمار العناصر الإيجابية، في ثقافتها الشعبية الموروثة، في سعيها نحو تحقيق حضورها المستقل، وتفعيل دورها في الحياة الاجتماعية والسياسية في فترة ما بعد الاستقلال، وذلك من خلال مفهوم "السبب"، وهو « السعي الحثيث والبحث المتواصل عن الوسائل والسبل لتحقيق الأهداف والمرامي سواء كانت هذه المرامي خلقا لأوضاع جديدة، أو تثبيتا

(1) - عبد الغني مندوب: الدين والمجتمع - دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، إفريقيا الشرق، المغرب، (دط)، 2006، ص 64.

(2) - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديد (الوجود والحدود)، ص 177.

لأوضاع قديمة «(1)، يتضح ذلك عبر مجموعة من الأمثال الشعبية التي تدعو إلى ضرورة التماس الأسباب لتحقيق المرامي والأهداف، نذكر منها المثل الشعبي القائل "اللي يحب لعسل، يصبر لقريص النحل" الذي جاء على لسان عيسى القط ولد لمباصي في معرض حديثه عن حقه المسلوب في الأرض، التي هو مصمم على معانقتها ولو بالدم، يقول عيسى: « سنقبض على شعرها ولا يهم إذا جرجرتنا على أشواك السدرة "اللي يحب العسل يصبر لقريص النحل" » (2).

يشحن المثل برمزية سياسية متصلة بطبيعة النظام الحاكم بعد الاستقلال، الذي مارس كل أشكال الهيمنة والاستبعاد ضد الشخصيات الفقيرة، لاسيما المشاركة منها في التحرير، ومحاول رد هذه الأخيرة الظلم عنها من خلال الاجتماع الذي جمع بين عيسى القط، وكل المضطهدين لصياغة قائمة المطالب قبل عرضها في الاجتماع التنسيقي، وضرورة معرفة مصير مشروع القرية النموذجية، ومشروع السد، وقضية التعويضات، وغيرها من القضايا التي استطاعت السلطة تغطيتها تارة عن طريق المماطلة، أو باستخدام القوة تارة أخرى.

ولعل قوة السلطة مردها إيمان عميق بأن "الجيعان إذا استيقظ فحالته صعبة"، لذلك تتخذ السلطة من المثل الشعبي "جوع كلبك يتبعك" وسيلة لحل كل المشكلات العويصة. يقول عيسى القط واصفا المختار الشارية وأتباعه: « جوع كلبك يتبعك.. بهذا يؤمنون...» (3)، والمثل فرنسي في أصوله (4)، ظل متداولاً في مناطق المغرب العربي الكبير، التي خضعت للحماية، أو التدخل الفرنسي المسلح.

(1) - عبد الغني مندوب: الدين والمجتمع، ص 95.

(2) - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص ص 18/19.

(3) - المصدر نفسه، ص 45.

(4) - ينظر إدريس دادون: الأمثال الشعبية المغربية، مكتبة السلام الجديدة، المغرب، (ط1)، 2000، ص 64.

صاغ المثل "جوع كلبك يتبعك" تاريخا لا يزال فاعلا في الحاضر، وترجم بواقعية وحرفية عالية المرحلة التأسيسية الغاصة بالأخطاء، فإذا بحثنا في تاريخ الشخصيات التي تتخذ المثل نهجا لإحكام السيطرة وإخضاع الخصم، لوجدناها شخصيات منحرفة تستتر خلف تاريخ مزيف، وتصنف ضمن قائمة الخونة، أو "القومية"، أو بني "وي وي" في لغة الثوار عهد الاحتلال. واستعانة عيسى القط بالمثل يلخص سياسة هؤلاء من جهة، ويتناسب ومستواه الثقافي، ومنطق التفكير القائم على التجربة والتمثيل، في التعبير عن المفاهيم المجردة من جهة أخرى.

ولا تفصح الأمثال الشعبية عن القيود السياسية والأوضاع الاجتماعية فحسب، بل نجدها وسيطا جيدا في نقل الحالة النفسية للشخصيات، فإن كان صالح بن عامر في "نوار اللوز" يتلفظ بالمثل الشعبي "عاش ما كسب مات ما خلى"، وهو عائد إلى البيت بعد تشييع جثمان العربي، لا ليبر عن تدني المستوى المعيشي للمغдор، بل كان كناية مرة عن حالة من الوحدة والعجز واللاكينونة، التي تعيشها الشخصية في ظل أزمة التحولات الشمولية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، وأبان عن مستوى وعي الشخصية بواقعها وسننه وأخلاقياته الجديدة، وعي يحمل صدى لانكسار شامل يتعمق بشكل مزري كلما توغلنا أكثر داخل الجسد الروائي.

1-2-القصة الخرافية الشعبية:

إن امتداد الحكائي في الواقعي، بسبب المفارقات العجيبة التي ميزت واقع الحياة الجزائرية بعيد ثورة التحرير الوطنية، دفعت بالكثير من كتاب الرواية الجزائرية إلى استدعاء مخزون الثقافة الشعبية من القصص الخرافية الشعبية لرسم هذه المقاربة.

والحكاية الخرافية إبداع جمالي عالمي، عرفته الشعوب منذ القدم، واجتهد الباحثون في دراسته بسبب احتفاظه بشكل فني وخصائص محددة (1) مقارنة بالأنواع الأخرى من ناحية، ويعطي من ناحية ثانية صورة معقدة عن حياة الشعوب الأولى، ومعتقداتها وأفكارها عن الحياة والموت والإنسان والحيوان (2)، وكل ما له صلة بهذه الحياة.

وقد استمد على مر العصور واختلاف الأزمنة والثقافات، أسباب وجوده من مصادر ذات صلة وثيقة بالحياة الروحية للإنسان الشعبي كالأحلام والرؤى، والطقوس السحرية والشعائر اللامعقولة، والمعتقدات الدينية، والعادات والتقاليد القديمة (3)، مما أدى إلى تنوع موضوعاته وأشكاله، بتنوع هذه المصادر.

ويشكل النص الخرافي الشعبي الجزء الأكبر من ثقافة المجتمع الجزائري، تعددت عوامل انتشاره، وتنوعت أنماطه بتنوع المعايير المعتمدة في التصنيف(4)، وقد أدى هذا التنوع إلى جانب ارتباط الروايات بواقع الحياة اليومية للإنسان الشعبي الجزائري إلى توظيف الكثير من تلك الأنماط، التي استطاعت الإبانة عن المركب النفسي والوجداني للشخصيات، وأضفت نكهة محلية تضيء نوعا من الواقعية الصادقة على النصين. هذه الوفرة الحكائية حولت تركيزنا نحو حكايتين دون سواهما، استحال النسان من خلالهما إلى بؤر تتضح بالدلالي والقيمي، هما حكاية "ودعة مشتتة السبعة"، وحكاية "لونجة".

(1)- ينظر عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، منشورات وزارة الثقافة، (دط)، الجزائر، 2007، ص ص128/129.

(2)- فريديريك فون دير لاين: الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر نبيلة إبراهيم، ص ص69/70.

(3)- المرجع نفسه، ص ص146/147/148.

(4)- روزلين ليلي قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص 162 وما بعدها.

فعلى صعيد رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" يستحضر عيسى القط خرافة "ودعة مشتتة السبعة" - أو "ودعة وخاوتها السبعة" (*) في بعض مناطق الشرق الجزائري - ، في اللحظة التي يتذكر فيها محاولة شيخ النار المختار الشارية غزو جسد زوجته رويشدة، وعدم إقدامه على فعل « ما فعله الشيخ الهبري، بابنته..أرعب كل بنات البلدة..ذبحها من الأذن حتى الأذن، وخرج برأسها يجوب القرية ويصرخ..يا ويلي..فضيحة أولاد الهبري..قحبة مرغت أنف العشيرة...» وقيل فيما بعد أن الطفلة لم تكن حاملا..فقد أجبرت على أكل نبتة تنفخ البطن من طرف زوجات أخوتها اللواتي كن يغرن منها ومن جمالها..وهي تقريبا نفس الحكاية التي كنت أسمعها وأنا صغير عن "ودعة مشتتة السبعة..". آه كم كان غبيا ذلك الرجل وهو يذبح ابنته وبطنها يعود إلى حالته الطبيعية، الدم يسيل، وهي تبكي ظلما، والخنجر يغوص ببرودة داخل أعماق اللحم البشري /.../ وأنا متأكد لو بعثت الطفلة وعشيرة الهبري، فلن يقدموا على ارتكاب نفس حماقة..وإذا كان لا بد أن يرتكبه، فلن يأتوه من نفس الطرق القديمة..وها قد قد بعثت زوجا لراشدة.لكني في اللحظة الحاسمة أدركت أنني كنت غبيا..لم أذبح راشدة لأنني لست مثلهم ولن أكون كذلك أبدا..»(1).

إن استحضار الشخصية البطة لخرافة "ودعة مشتتة السبعة" بما تحمله من دلالات زاخرة، اختيار نموذجي لعدة أسباب، فالحكاية تعمل، وفق المنطق الخرافي الشعبي، كآلية من آليات القضاء على القلق الاجتماعي المتمثل في الانحراف الخلقي، وانهيار القيم الجوهرية داخل المجتمع، حيث يتحول القتل/الذبح إلى قوة من قوى الضبط الاجتماعي (استعرنا التعبير من سامية حسن الساعاتي)، وقانونا يحكم العلاقات الأسرية/الإنسانية داخل الجماعات الشعبية، بغض النظر عن شرعية، أو عدم شرعية هذا القانون.

(*) - حكاية مضمنة في حكاية "الأخ مع أخته": ينظر كريمة نوادية: «الحكاية الخرافية في ضوء المنهج البنوي -تطبيق نموذج تودوروف على مجموعة من الحكايات الخرافية في منطقة قالمة»، رسالة ماجستير (غ م)، جامعة الشيخ العربي التبسي، تبسة، الجزائر، 2009/2010، ص190/189.

(1) - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص186.

القانون الذي يرفضه البطل، ويدلل على هذا الرفض من خلال الموقف الذي التزمه على إثر حادثة محاولة المختار الشاربية اغتصاب زوجته، وفي هذا الموقف رفض وتقويض لكل المظاهر السلبية للتراث الشعبي، ومحاولة زحزحتها من أماكنها هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى يريد الكاتب من وراء هذه الحكاية، التي تستند على المنطق الخرافي اللامعقول في ضبط حركة المجتمع، الإشارة إلى امتداد هذا المنطق إلى السلطة المركزية، بوصفها « انعكاس للمجتمع وامتداد للمخيل الاجتماعي الذي تخضع السلطة لقيمه الأيديولوجية»⁽¹⁾، حيث يصبح الذبح والسجن والاعتصاب، وسيلتها لوأد كل محاولات الارتطام برموزها أولاً، وتعزيز الشعور بالدونية والضآلة أمام ما تمتلكه من قوة ثانياً، لذلك جرم النص الشخصية البطلة، وأدخلها السجن لمدة خمسة سنوات بسبب فعل "الدفاع" عن شرفها.

أما على صعيد النص الثاني "نوار اللوز"، يعتبر العصب الحكائي المنسل من تراث الذاكرة الشعبية المحلية، والمتمثل في قصة "لونجا"^(*)، ركيزة أساسية في البناء الدرامي العام، حيث يتعلق وعي ولاوعي الشخصية البطلة، صالح بن عامر الزوفري بصورة هذه المرأة الواقع والحكاية.

(1) - سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية (دراسة في علم اجتماع النص الأدبي)، ص 89.
(*) - "لونجا" أو "زونجا" أو "لونجا بنت الغول" تنتمي إلى القصص الخرافي الخالص، الذي « يسند دور البطولة لشخصية مؤنثة: لا تكون هي المبادرة والمقررة للفعل البطولي وإنما تكون ضحية لسلسلة من الاعتداءات، تنجح في النهاية من الانعتاق من حالات الاضطهاد التي تتعرض لها بفضل حكمتها وأخلاقها وصبرها، وقد سماها بروب "البطلة الضحية". ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، ص 145.

وقد تموقت القصة في مناطق متغايرة، وبصيغ مختلفة داخل الكون الروائي، فجاءت في صيغة أغنية يرددها البطل كلما اجتاحه شعور بالرغبة في لقائها المستحيل « لونجا يا لونجا .. شعرتك خبالة .. دلي لي سالفك نطلع. »(1).

ونعثر على القصة مندمغة في صلب النص، وكأنها جزء لا يمكن فصله عن باقي الأجزاء الأخرى، يقول صالح: « ندمت. في أعماقي كنت أريد أن أشتمه [السبايبي]. كيف يقبل القلب العرس وجارك يدفن ميتة؟ /../ العمياء تطلب الكحل يا لونجا تصوري؟ وأنت موضوعة في برج الموت تدلين شعرك للغادي والرائح عله يلتفت لآلامك والناس يمرون بمحاذاتك كالبلداء ولا يلتفت نحوك أحد. »(2).

تلتقي لونجا الحكاية الخرافية ذات الأبعاد الرمزية والإشارية المليئة بالموت والحياة، بلونجا الشخصية الروائية، التي تحيا حياة غريبة وسط غيلان بشرية مدمنة على التفكير بنصفها الذكوري. فقد كانت عرضة، وهي الأرملة التي تتمتع بجمال المرأة القبائلية الأسر، لملاحقات ياسين أحمر العينين، وشهوات الحاج المختار الشارية، وغيرهما من رجال الدشرة، وتصبح مهمة حمايتها والذود عنها، من وجهة نظر الشخصية البطلة، واجبا وجوديا يحقق كينونته كفرد وكمجموع، فلونجا الرواية رمز الاستمرارية، لأنها تحمل في أحشائها لذة البقاء الخارقة، والنور الذي بدأ يدخل محاجر عيون موتى بني هلال، جنين صالح الذي سيكون قمة نقاء سلالة الضمير الحي، وبه ومن خلاله سيسترد صالح ومن يمثلهم من الفقراء - بوصفه نموذج القرية البطولي - حقوقه (هم) المسلوقة من طرف مغتصبي البلاد.

وإن ابتعدنا خطوة أخرى، ربما يقودنا التكوين الثقافي للبطل إلى الاعتقاد - بتحفظ - أن هذه الصورة تعود في منابعها الأولى إلى فكرة النماذج العليا أو الصور البدئية كما

(1)- نوار اللوز، ص91.

(2)- المصدر نفسه، ص ص176/177.

يسمىها يونغ (كارل غوستاف) التي يحتفظ بها الإنسان الشعبي في اللاوعي (1)، والمساس بهذه الرموز والصور، من وجهة نظر شعبية، يتحول إلى مسألة وجودية، لأن وجوده وثقافته وتاريخه، بل وتاريخ الجماعة التي ينتمي إليها، مرتين ببقاء هذه الرموز صامدة وناضجة بالحياة، لأن في بقائها إبقاء على رمزية الحياة والوجود، لذلك يعرض صالح حياته للموت أثناء شجاره مع ياسين، في سبيل عدم الاقتراب من لونها.

وعليه يمكن القول إن القص الخرافي يتحرك باعتباره جزءا من التكوين الثقافي للشخصية، التي كانت تحاول الاتصال بالواقع والتعبير عن قضايا الراهن من خلال ما تحمله من قصص وحكايا، ولم يكن مقما على الشخصية أو زائدا بالقوة. ومن ثمة عمل القصص الشعبي على اغناء التجربة الروائية ووسع حدودها، من خلال نقل المعنى من المستوى الرمزي إلى المستوى الواقعي.

2- المعتقدات والمعارف الشعبية:

2-1- المعتقدات الشعبية:

يمثل الفكر الخرافي المجرد من المعرفة العلمية، جزءا أصيلا من البناء الفوقي والروحي للإنسان الجمعي، فعلى أساسه شيدت الكثير من التصورات والأفكار والمعارف، التي نجد لها معادلا موضوعيا فيما يمارسه، ويعيشه على الصعيد الاجتماعي، والاقتصادي، والنفسي. والنصان موضع الدراسة يزدحمان بصور شتى من أنماط التفكير الخرافي، أبرزها الاعتقاد في الأولياء والمقامات، وفي الدعوات والأحلام، وفي الجن والغيلان والعفاريت، التي تغطي جوانب واسعة من الحياة الروحية والنفسية للشخصيات، وتعتبر - في حدود ثقافتها

(1)- ينظر سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، (ط1)، 2001، ص 756.

ووعياها - عن سبل تكيفها مع محيطها الغامض، وهي فوق هذا « دعوة لاستمرار الحياة ومحاولة لفهمها وتسخيرها »(1).

2-1-1- الاعتقاد في الأولياء والأضرحة:

يشكل الاعتقاد في الأولياء، والتعلق بأضرحتهم من أكثر المعتقدات الشعبية تأثيرا في البنية الذهنية والسلوكية للإنسان في المجتمعات العربية عامة، والمغربية والجزائرية على وجه الخصوص، ازدهر في بيئة فكرية لعبت فيها الطرق الصوفية دورا أساسيا في تهيئة المناخ المناسب لظهور عقيدة الولاية وانتشارها، وقد بدأت الطرق الصوفية في الجزائر بالظهور منذ نهاية القرن الحادي عشر ميلادي، لتعرف أفكارها الانتشار بين الأوساط الشعبية عن طريق دعاة الطرق الدينية، أو بفضل الرواة المحترفين من المنتمين لهذه الطرق(2)، أما جذور هذا الاعتقاد فتمتد إلى « حقل الوثنية السابقة على مجيء الإسلام، ولم يمنع التوحيد الصارم لهذا الأخير من نمو هذا الاعتقاد واتساع رقعة ممارسته »(3).

ويورد منديب (عبد الغني) رأي إدموند دوتي القاضي بأن التوحيد الإسلامي المفرط، الذي ألغيت بموجبه كل الروابط التي تجمع بين الله والمؤمنين، كان سببا رئيسيا في هذا النمو والانتشار(4)، ويضيف ما ذهب إليه إدوارد مونتي، حيث يرى أن « الأدوار التحريرية التي لعبها هؤلاء [الصالحين] لفائدة جماعاتهم وحمائيتها من كل المخاطر الداخلية والخارجية التي تهددها »(5)، كانت العنصر الأساسي الذي تستند عليه ظاهرة تبجيل الأولياء.

-
- (1)- ينظر كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2004، صص 121/122.
 - (2)- ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 127.
 - (3)- عبد الغني منديب: الدين والمجتمع، ص 22.
 - (4)- ينظر المرجع نفسه، ص 32.
 - (5)- المرجع نفسه، ص 34.

والولي هو « الشخص الذي يخصه أفراد المجتمع المحلي بتقدير كبير اعتقادا في عمق إيمانه وتقواه، ويظنون أنه من أصحاب الكرامات »(1)، والكرامة « طاقة روحية مصحوبة بقدرات إعجازية يهبها الله لعباده القديسين والأولياء /.. / وتتمحور هذه القدرات الإعجازية غالبا حول إنصاف المظلومين أو شفاء المرضى، أو إغاثة الملهوف من الضعفاء، وتحقيق أمنيات البسطاء، وعونهم على إنجاز ما يطمحون إليه »(2).

ويعتقد الناس في استمرار قدرات الولي حتى بعد وفاته، لذلك يلجئون إلى بناء المقامات والأضرحة لأولياء الله الصالحين، فالطاقة أو القوة الروحية المؤثرة للولي تنتقل من الولي بعد وفاته إلى الأشخاص والأشياء، فيصبح الحجر أو الشجرة المجاورة للمقام مباركة، ويطمح الزوار إلى نيل هذه البركة بلامسة الحجر أو الشجرة (3)، أو بإقامة احتفالات التقرب، وهي احتفالات لها قوانينها التي تشكل طقوسيتها.

أمام هذه الهيمنة تبدو الكثير من المفاهيم والتصورات داخل المدونة الروائية وليدة هذه الثقافة، بل وتقدم صورة واضحة عن الآثار القوية التي خلفتها في سلوكيات الشخصيات، وطرائق تفكيرهم، ومواقفهم الحياتية المتنوعة. إلا أن حجم التأثير وقوته محكوم في غالبيته بنوع من الجدل، فبقدر ما استمسكت بعض الشخصيات بأوليائها « لحمايتها من المخاطر الداخلية والخارجية التي تهددها »(4)، وعبرت عن إيمانها الخاص بقدراتهم، كان البعض الآخر يشير إلى أن هذا الإيمان بدأ ينهار شيئا فشيئا، من حيث لم يعد يقينا راسخا.

وتشخص رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" الموقف الداعم من خلال شخصية رويشدة التي حامت بزوجها عيسى المعلول مقامات كل الوسطاء. يقول عيسى

(1) - عائشة سكر: موالد الأولياء والقديسين (دراسة فلكلورية في الشخصية المصرية)، سلسلة الدراسات الشعبية (139)، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، (دط)، 2011، ص24.

(2) - المرجع نفسه، ص25.

(3) - المرجع نفسه، ص ن.

(4) - عبد الغني مندوب: الدين والمجتمع، ص153.

القط « حامت بي كالطائر الجريح كل أولياء الله والصالحين..زاوية المسخوطين، زاوية سيدي ابن عمرو..سيدي علي..سيدي بوجنان..حمام ربي..حمام بوحجر؟؟؟ /../ في الأخير /../ نهضت من فراشي /../ ذبحت راشدة معزة سوداء، وشكرت كل الأولياء والصالحين، والذين يكتبون على خط الرمل، والحروز..»(1).

أما رواية "نوار اللوز" فتمثل لهذا التواطئ عن طريق شخصية صالح بن عامر الزوفري، الذي يرى أن "دعاوي" الأولياء والصالحين كانت السبب الأوحى في عدم قدرته على الإنجاب، يقول: « يبدو أنني بالفعل سليل العائلة المخصية التي سلط عليها سيدي عبد القادر الجيلاني أبشع دعواته. سيدي عبد القادر الجيلاني والعياذ بالله. لحقتنا دعاوي الأولياء والصالحين »(2). لكن هذه الرؤية ستؤول إلى التلاشي، حينما يتدخل المتخيل الروائي ليسقط هذه الدعوات، وتحمل لونها بوليد صالح المنتظر.

بينما تتبع شخصية عيسى القط منذ اللحظات السردية الأولى سوءات هذه المعتقدات، وكيف تحولت إلى أشياء سامة تنخر العقول وتسيبها، فقد سقط جذع النخلة المتبقي من مقام الولي الصالح سيدي عبد القادر بونخلات، لكن القرية لم تختف، « فقط سقطت بعض الأمطار،..ودوى الرعد، لكن يوم الساعة داخل هذه البلدة ظل بعيدا..بعيدا »(3)، ويزداد رهان الرفض، والوعي ببطلان هذه المعتقدات من خلال محاولات عيسى المستمرة في كشف ألعيب المختار الشارية، الذي اتخذ من مقام الولية لالة حموشة الكائن وسط أراضيهم المؤممة (4)، وسيلة للاحتفاظ بهذه الأراضي.

ولعل الباحث في تاريخ الجزائر يجد أن فكرة استغلال الأولياء وقبورهم لتحقيق المصالح الاستيطانية، لها جذورها التي تمتد إلى زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث

(1)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص106/105.

(2)- نوار اللوز، ص26.

(3)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص33/32.

(4)- المصدر نفسه، ص30.

اعتمدت السلطات المستعمرة في بداية الاحتلال على إثنوغرافيا عسكرية، تقوم على الثقافة الشعبية في محاولة لفهم طبيعة المجتمع، للتمكن من مواجهته، ومن ثمة السيطرة عليه، وقد فازت الطرق الدينية والممارسات الشعائرية للجماعات الصوفية، ومعتقداتها المتصلة بالأولياء وأضرحتهم بالنصيب الأوفر من البحث والاهتمام (1)، لأنها من أكثر المعتقدات تقديسا من طرف الأهالي، وهو ما استغله الكاتب محاولا إعادة طرح هذا المعتقد، وفق رؤية جديدة يتجلى من خلالها فساد هذه القيم الثقافية المتوارثة، ويحمل بين طياته تلميحات حادة إلى انتهاج سلطة الاستقلال السياسة الاستيطانية نفسها، من خلال إمعانها في تكريس الديني والخرافي، لصرف الجموع الشعبية عن المطالبة بحقوقها المسلوبة.

2-1-2- الاعتقاد في الجن والغيلان:

يشكل الاعتقاد في الجن والغيلان بعدا أساسيا في التكوين الثقافي للشخصيات، لأنها جزء أصيل من ذاكرتها، وتعبير صادق عن خوفها، وشغفها بالعالم المجهول الذي يسيطر عليها، ويفوقها في قدراتها وإمكانياتها (2).

والجن في الاعتقاد الشعبي مجتمع شبيه في تركيبه بالمجتمع الإنساني (3)، يتمتع بالمقدرة على التشكل في هياث كثيرة، ويستطيع أن يسكن، أو يحل بجسد الإنسان ويفقده صوابه (4)، كما وتصيب لعنتها الحيوانات، والفقار الخالية، والبيوت العامرة على حد سواء.

ولعل ما يعزز هذا الإيمان الجواني الراسخ بقدرات الجن على مساكنة الإنسان في جسمه، وبيته، وفي كل الموجودات المحيطة به، تلك النصوص التي وردت في القرآن

(1)- ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص10/09/08.

(2)- ينظر فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، ص49.

(3)- ينظر سليمان مظهر: أساطير الشرق، دار الشروق، مصر، لبنان، (ط1)، 2000، ص08.

(4)- محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري (مع ملحق بنصوص مختارة قصص- حكايات - أحاجي - أمثال - نوادر شعبية)، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، (دط)، 2013، ص74.

الكريم، خاصة والإنسان الشعبي يمتلك عقلية دينية بالدرجة الأولى، وإن كانت تتزاح في بعض مسلماتها ومعتقداتها عن مفهوم صحيح الدين (الإسلام الفقهي)، وهو ما عبرت عنه شخصيات روايتي "نوار اللوز" ورواية "ما تبقى" بشكل دقيق، فاعتقدت في قدرات الجن، وفي الغيلان التي التهمت مساحة واسعة من ذاكرتها وكلامها، وتحكمت في جميع شؤون حياتها.

والغول(*) فكرة من أقدم الأفكار وأكثرها ثبوتا وبعدا في الزمن، جاءت « كتجسيد للخوف الإنساني الكامن في أعماق الإنسان من أخيه الإنسان، الذي يتحول من عطاء الخير إلى عطاء الأذى والشر، ومن العمل من أجل بناء الحياة إلى العمل من أجل الاستئثار بها وابتلاعها لنفسه وحده مهما أحدث من شرور و أضرار»(1).

بالمعنى الذي سبق، فإن فكرة الغول بوصفها جزء من التاريخ التخيلي للذاكرة الشعبية، تمثل نسقا قمعيا يسلب الشخصيات حقها في المغايرة والتطور، ورغبتها في كسر القيود والانفلات نحو فضاءات أكثر نضارة وجمالا. وقد كشفت الشخصيات عن هذا النسق من خلال إضفائها صفة التغول (= التحول) على الزمن الحاضر الذي يحاكي في مزاجيته ودمويته، زمن الغولة الذي إذا ضحكت آكلك وإذا بكيت آكلك ، وعلى المكان (البلدية) الذي تحتله السلطة، والحكومة التي تمتلك هذه السلطة إذا أريد منها الرضوخ ، بل وعلى الدنيا بكل من عليها(2).

أما الجن فقد كانت صمام "الأمان" لبعض الشخصيات لإخفاء ضعفها و فقرها، ووسيلة لتعليل هزائمها أما سطوة النفوذ والمال، فقد استخدمت عائلة لونجا على مستوى رواية

(*)- الغول: إما صنف من الإنسان المتوحش، أو حيوان توحد فتوحش وتغول، أو ابن من أبناء الجان ولد في بيضة من بيضات زوجته، وإما خيال توهم الناس المستوحشون في القفار والغيلان، وإما رؤى تحدثها كواكب في حركتها. ينظر فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، ص156.

(1)- المرجع نفسه، ص163.

(2)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص34، و ص70، و ص232، و ص110..

"نوار اللوز" قصة الجن بلحمر (1) لتبرير إرغامهم "الفتاة" على الزواج من إمام القرية، الذي يكبرها سناً، لكنه من الوجهاء. أما رويشدة القادمة من رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، فتبدي نزوعها الاستسلامي من خلال استعدادها للتخلي عن منزلها، الذي لا تمتلك مأوى غيره، خوفاً على وليدها الجديد "كريمو" من تأثير الدار المسكونة بالجن والعمالقة (2)، بعد أن اختبرت هذا الأذى مع الطفل الأول.

وخلف تعدد الصور وتوحد المعنى، تبني الشخصيات - بواقع تكوينها الثقافي الشعبي - جسر الخلاص من ذلك الإحساس المرير بالهزيمة، والسعي نحو إيجاد مسوغات للتعاشي معها، ووسيلة فعالة لتخدير الذهن بقوة، تمكنه من احتمال تلك الهزائم والانتكاسات التي يعانيتها على أكثر من صعيد، ويتهجي الكاتب من هذه الصور كثيراً من المشاهد، التي تختزن مواقفها تجاه واقع آسن، تغزوه العناصر السلبية من "الفكر" الممتد في عمق الوراثة.

2-1-3- الاعتقاد في الدعوات والأحلام:

في ظل افتقار الحس الشعبي، للمعرفة بالأمور العلمية، وغياب المنطق العقلي السليم في تفسير الوقائع والأحداث، كانت الدعوات والرؤى الحلمية، الوسيلة الوحيدة لإدراك العالم وتحليل حيثياته، بل وأداته الفاعلة لتحقيق التغيير.

أطرت دعوة سيدي علي التوناني أغلب المحكيات والموضوعات التي تدور في فلك رواية "نوار اللوز"، حيث تدفق بها ومن خلالها النول السردى للنص، فقد ارتبط منذ الصفحات الأولى للرواية (3)، مصير الشخصية المركزية بهذه الدعوة، فعلى الرغم من تأكيد الأطباء أن فشل صالح في الإخصاب راجع إلى مشكلة عناصر دمه المشابهة لعناصر دم

(3)- نوار اللوز، ص352.

(1)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص82.

(2)- ينظر نوار اللوز، ص 14/15/19/25/41/90/102/103/235/236/292/293/321/324/355.

(*)- اللعنة: السبب القسدي للضرر، تعتمد على إمكاناتها الخاصة في التعبير عن متمنيات العدوانية، وهي تتخذ في الغالب الأهم شكلاً شفوياً عدوانياً مباشراً. ينظر عبد الغني منديب: الدين والمجتمع، ص22.

زوجته المسيردية، إلا أن صالح يؤمن إيماناً قاطعاً بأن لعنة(*) سيدي علي التونسي، كانت السبب الرئيسي وراء عدم قدرته على الإنجاب، والتي تتمظهر على مستوى اللغة السردية في "لحقتنا دعاوي الشر" التي يلفظها البطل في كل مرة يتذكر فيها عجزه عن الإخصاب، أو في اللحظات التي يستفز فيها الكاتب عجزه كلما اتصل الحديث بدوره داخل القرية، بوصفه البطل المخلص.

وعلى نحو مماثل شكل الحلم الذي أفاق صالح بن عامر مذعورا (1) ، بوصفه، أي الحلم نصاً حاملاً لدلالات لا تحصل إلا بتأويل رموزها وصورها المرئية في المنام (2)، منعرجاً حاسماً في حياته، وتأتي أحداث إصابة الحصان (لزرق) برصاص السبايبي، وأعوانه من رجال الجمارك، لتصبح « تفسيراً واقعياً لتلك الصور والرموز التي ملأت الحلم» (3)، ويتخذ البطل على إثرها قرار الزواج من لونجا، وقرار التخلي عن مهنة المجازفات الخطرة (التهريب)، والعمل بالسد.

بينما ترتبط الأحلام في "ما تبقى من سيرة حمروش" ببعض الرموز والأفكار التي ظلت تسيطر على العقل والوجدان الشعبي، وتحيل جميعها إلى مطلب الخلاص والتجدد، فقد ارتبط الزمن الذي روى عنه الطالع والأجداد، حيث سترد الحقوق المسلوبة، وسيتنفس الجميع بحرية مطلقة، ولن يجبر أحد على خنق أحلامه وطموحاته، باكمال دورة القمر، واتخاذ شكل برتقالة (4)، ولعل ارتباط الزمن المثالي في ذهن الشخصيات باكمال دورة القمر، يرجع إلى ذلك الإرث الطقوسي الذي أنتجه الإنسان القديم لمعاودة إنتاج الحياة الكونية (التي

(1)- ينظر نوار اللوز، ص337.

(2)- سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2012، ص200.

(3)- ينظر فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ص47.

(4)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص75، وص86، وص120.

كانت متخيلة تحت شكل مدار دائري) من جديد، وخلق زمن جديد ونقي لم يستعمل بعد (1)، والذي يتسرب من الذاكرة الجمعية الواهمة، كلما اشتد الزمن الحاضر قسوة وعنجهية.

ولم يرتبط حلم الخلاص والتجدد - من وجهة نظر شعبية - في أذهان الشخصيات بالزمن القدسي، أين يكون الوجود في أقصى درجات الكمال الكونية، بل يتعلق أيضا بمجيء المهدي المنتظر الذي يخلصهم من واقع القهر والظلم الذي يعيشونه (2)، ويملاً الأرض عدلاً وإيماناً. والفكرة موجودة عند معظم الأمم والجماعات (3) عموماً، وفي مآثورات الجماعات الشيعية (الشيعية الإثني عشرية) في المنظومة الفكرية الإسلامية خصوصاً (4)، وانتشرت في الأوساط الشعبية بسبب ما تعانیه هذه الأخيرة من قمع واضطهاد، وحاجة ملحة في تغيير واقعها. غير أن المتخيل يكسر هذا الرمز، حين تتحول الشخصيات عن مواقفها، وتعلن ردتها على الانتظار « المهدي (يا دين الرب)..الأمر متوقف علينا وعلى هذه اللحظة التي تفر من أيدينا كحبات الرمل، عليها أن تمر مثقلة ببصماتنا» (5)، لا لشيء إلا لأن المهدي متواطئ حتى العمق في ترسيخ عطالة الفكر والعمل.

وما نسجله بعد استعراض هذه المعتقدات هو الحضور النوعي والخلافي لتفاصيلها، وتعرضها للنقد والنقض من طرف حامليها، فأمام سيطرة المعتقد والتفاني في تكريسه من طرف الشخصيات المركزية للعاملين، نجدها لا تنقيد بقوانينه وشروطه، مما يدفعنا إلى التفكير في أن المعتقد يندرج ضمن منظور آخر لا صلة له بقدسيته، حتى وإن ظل محافظاً

(1)- ينظر مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، تر عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 1988، ص ص61/62.

(2)- ينظر صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ص147.

(3)- ينظر طلال حرب: بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط1)، 1999، ص348.

(4)- ينظر محمد عمارة: تيارات الفكر الإسلامي، دار الشروق، مصر، لبنان، (ط2)، 1997، ص ص209/210.

(5)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص11.

عليها، إنما هو توسع صوري لعلاقة الشخصيات بواقعها، والتي تشبه في درجة مقاومة أوضاعه المتردية، والخوف المزمّن من تغييرها، علاقة الشخصيات الروائية بمعتقداتها.

وتأسيساً على ما سبق تتحول المعتقدات من عناصر تكوينية تتم عن المنبت الثقافي للشخصيات، إلى مكونات جوهرية يقوم عليها مبنى ومعنى النصين، فمن خلفها تقبع المواقف الواعية للكاتب، وعبرها تتجلى حجم المأساة التي يعيشها المجتمع.

2-2- المعارف الشعبية:

يندرج الطب الشعبي ضمن دائرة المعارف الشعبية، وأبرز الأساليب العلاجية الشعبية، التي لجأ إليها صالح ولونجا في رواية "نوار اللوز" الأسلوب الدوائي"، الذي «يعتمد على الأعشاب والحشائش والمياه الساخنة والعسل والزيت» (1)، لعلاج الحصان (لزرق) بسبب أصابته برصاصة في صدره، فمن خلال القليل من دقيق أوراق المارمان، وكمية كبيرة من مختلف العقاقير الشعبية والنباتات اليابسة (2)، استطاع صالح السيطرة على الوضع.

واستناداً إلى ثقافة تؤمن إيماناً خالصاً بالسحر، تعتمد شخصيات رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" على بعض الأنماط العلاجية الأقرب إلى ما يسمى بالسحر التعاطفي أو سحر المحاكاة القائم على مبدأ التشابه (3)، فألاف الخرق البيضاء والسوداء والحمراء التي أصبحت تغطي مقام لالة حموشة الحضرية (4)، تعود لأشخاص مرضى، خاصة المرضى من الأطفال الرضع، وهي عادة منتشرة في بعض المناطق الشعبية الجزائرية، حيث

(1)- أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي (دراسة تحليلية للحكاية الشعبية)، دار المعرفة، لبنان، (ط1)، 2005، ص ص 228/227.

(2)- ينظر نوار اللوز، ص 334 وما بعدها.

(3)- ينظر جيمس فريزر: المختار من الغصن الذهبي، تر فوزي العنتيل، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، (دط)، 2000، ص 117 و ما بعدها.

(4)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 158.

يعتقد أن الملابس أو الخرق التي تحمل عرق المريض، ينتقل المرض إليها، وبرميها يغادر المرض جسد المريض.

يعمل الشاهد من النص الأول ومن النص الثاني، كمؤشرات دالة على انخراط الشخصيات في صميم ثقافتها، بما يجعل منهما عالما اجتماعيا بشخصه وطرائق تفكيره وسلوكاته، وبما يوحي بواقعية ممزوجة بنظرة "قبول" لهذه الثقافة، يشخصها السرد بشفاء لزرق وعودته إلى الحياة في النص الأول، وبنظرة "رفض"، حينما يشير عيسى القط على مستوى النص الثاني، إلى أن الأرجل التي كانت تطحن آلاف المرات أتربة مقام لالة حموشة، قد خفت كثيرا.

3- العادات والتقاليد الشعبية:

ترتبط العادات والتقاليد بالحياة الاجتماعية للأفراد، وتتغير بتغيرها، لتؤدي وظيفتها بحسب طبيعة المرحلة واحتياجاتها. وقد صنفها المتخصصون في مجال المآثرات الشعبية ضمن ثلاثة مسارات هي: عادات دورة الحياة، عادات دورة العام، والعادات المتصلة بالعلاقات الاجتماعية (علاقات الفرد الشعبي داخل مجتمعه المحلي).

3-1- عادات دورة الحياة:

احتفى الروائي بثلاثة محطات رئيسية في دورة حياة الإنسان عامة، والشعبي على وجه التحديد، لما لها من تقاليد وطقوس خاصة، تميزها عن سائر العوائد الأخرى هذا من ناحية، واستجابة لطبيعة الشخصيات والمضامين التي تؤسس لها من ناحية ثانية، وهي: عادات الميلاد، وعادات الوفاة، وعادات الزواج.

ففي رواية "نوار اللوز" تمارس عادات الميلاد نفوذا ظاهرا في مجمل الأحداث الروائية، لارتباطها بعقدة الخفاء التي تعاني منها الشخصية البطلة، وقد اختزلناها في

شخصيتين، شخصية القابلة الشعبية حنا عيشة وهي تستقبل وليد صالح (1) في أجواء شعبية يغلفها الكثير من الحميمية والحب والخوف على المولود ووالدته، حميمية انطفأت على يد القابلة في سبيطار الغزوات، وهي تخبر صالح عن وفاة زوجته وابنه، وسط مشهد يبعث على الغثيان امتد من الصفحة (98) إلى الصفحة (102): « بكل برود قالت: أنتم الفلاحين قاع ما تتعلموش. تباتوا تخدموا في الأولاد ومن تجبوا تتباكون؟ زوجتك يا سيدي ماتت.- كيفاش ماتت؟ - كما يموت كل خلق الله. غدا تأتي الشرطة للتحقيق في الحادث. خلاص شبعت؟ » (2).

لم يكن اختيار هاتان الصورتان على ما فيهما من تنافر حاد، مجرد تشكيل فني لأجل إبداع نص يرهص بقدرة غيرية في استلهام التراث الثقافي الشعبي بعباداته وتقاليده الممعة في التفاصيل، وإنما أراد به طرح رؤى وأفكار تعبر عن قسوة القيم الحضارية الجديدة، وتوغلها في كل المسارات، لأن مصدرها واحد، فشخصية قابلة المستشفى ما هي صورة مصغرة عن السلطة الفاسدة التي صنعت تلك القيم.

ويستمر الروائي في محاكاة الواقع بوسائل تناسب الوعي الثقافي للشخصيات، فلا يجد أقوى وأعمق، من عادة "ندب الوجه" لشحن قوله الروائي في الحزن والألم. يقول صالح بن عامر محاولاً نقل الحالة النفسية لحرورية بكل زخمها المادي والمعنوي، لحظة دفن العربي المقتول غدرا « كان شعرها يتمرغ على الأتربة والأوحال. تمسح وجهها بأظافرها فترتسم على خديها علامات الندب الدامية، تتمرغ. تطلب من السماء أن تتحول الحكاية إلى مجرد كذبة أو كابوس سرعان ما ينكشح » (3).

(1)- ينظر نوار اللوز، ص 233/234/235.

(2)- المصدر نفسه، ص 98 وما بعدها.

(3)- المصدر نفسه، ص 169.

في حين تستثمر رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" عادات الزواج، الذي يأتي « على رأس الارتباطات الاجتماعية الكبرى، التي يراها الأفراد مؤشرة ومحددة في الوقت نفسه لحظهم في هذه الدنيا »(1)، من خلال صور شتى تتسرب منها الطقوس والتقاليد الشعبية القديمة، وتستخدمها الرواية في لحظات سردية لا يكون الفرح طرفا فيها، بقدر ما تلتقفها الشخصيات من الذاكرة المنسية لتجزم الزمن الماضي وتكشف فضاعته، وتجتهد في أن معا لإحلال زمن آخر أكثر تصالحا وبعثا على التفاؤل. ففي الوقت الذي يهوي فيه عيسى القط على رقبة صديقه لخضر قاصدا ذبحها، بإيعاز من بعض رجالات الثورة، يتذكر ليلة زفافه بكل عاداتها الباعثة على الرغبة والرغبة، والتي بعدها « بدأ الأولاد يتكورون كل سنة، تذكرتهم فستيقظ في ضعفي »(2)، أولاده من يمنح المعنى لوجوده بل لوجود أكبر، بما هم الكيانات الفتية التي تودعها جموع الفقراء أحلامها وطموحاتها في العيش الكريم، وهو ما يتجسد ويتمثل على طول النص.

3-2- عادات دورة العام:

لم يأت الكاتب على ذكر الأعياد الدينية والمناسبات الموسمية، إلا أن الإلماحات التي تغص بها صفحات رواية "نوار اللوز"، انطلاقا من عنوانها، وما يتناسل داخلها من أحداث ومظاهر وأفكار، فيأضه بإشارات، يمكن ربطها بطقوس البعث والإحياء التي مارسها النسل الأول ماضيا من أجل بعث الحياة من جديد، وتمارسها الشخصيات اليوم من أجل إعادة بعث الحياة الإنسانية بكل قطاعاتها، وتطهير الواقع وبعثه خاليا من الأدران.

وتتجلى هذه الحالة الطقسية في لغة العالم الروائي، قبل أن يغلق النص أبوابه معلنا بدايته(3)، والتي تحيل كل مفردة فيها إلى معنى البعث والإحياء: جنين لونجا إلى الخصوبة

(1)- عبد الغني مندوب: الدين و المجتمع، ص109.

(2)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص ص40/41.

(3)- ينظر نوار اللوز، ص367 وما بعدها.

والديمومة، وأزهار نوار اللوز إلى الطبيعة الحية (بما فيها الموجودات الآدمية) التي تخضع للتحول والنماء، وقوس قزح الذي ارتسم فجأة في عرض السماء، رمز الاختلاف والتنوع في تجانسه وانسجامه. يضاف إليها موقف ميمون الشامي في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" من الحاج المختار الشاربية (1)، بوصفه وجهاً آخر من وجوه الثورة (=التغيير). جميعها مرادفات تحاith أحلام وآمال الطبقات المقهورة، وتنزع بفاعلية التغيير (=التحول، التجدد، التخصيب) نحو إعادة الخلق والتشكيل.

3-3- الفرد في المجتمع المحلي:

يتحرك الإنسان ضمن إطار ثقافي له أعرافه ونواميسه التي تطبع سلوكاته، وتسهل تكيفه مع ذاته ومع محيطه العام، ومن تلك السلوكات، ووفق ما عينه المهتمون بالمادة الفلكلورية (2)، ما هو لائق اجتماعياً، وما هو غير لائق يمجّه الذوق العام، وبعضها يتعلق بالعلاقات الأسرية والمراسيم الاجتماعية، والبعض الثاني يتصل بروتين الحياة اليومية، وما إلى ذلك من الأنماط السلوكية التي تجسد مقومات الجماعة الشعبية في خضم تفاعلها مع عالمها المعيش. وأمام شساعة الرقعة البحثية، وانخراط الكونان الروائيان في أقانيمها، سنركز اهتمامنا على ثلاثة عناصر هي: المراسيم الاجتماعية، واللائق وغير اللائق اجتماعياً، والعلاقات الأسرية الشعبية.

3-3-1- المراسيم الاجتماعية:

يعج النسان بالكثير من العادات والسلوكات التي أقرها العرف الاجتماعي الشعبي، وأفاد أن الخروج عنها يوجب الإقصاء من المجموع، فبدت ملتصقة بجلد الشخصيات وجزءاً أصيلاً من تركيبها النفسية والذهنية، كضرورة أداء واجب التعزية في الأحزان والمآتم، وواجب التهئة في الأعراس والمناسبات السعيدة، ولعل المقطع من رواية "نوار اللوز" يختزل

(1)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 268 وما بعدها.

(2)- ينظر محمد الجوهري: علم الفلكلور، ج1، ص 58/57.

ذلك :«...رأى كل الفقراء يبكون على الرغم من أن ناس البراريك، من كانوا هم دائماً ناس البراريك. في كل شيء يختلفون. يتقاتلون. يتذابحون. تسيل دماؤهم هدرا. و لكنهم أيام الموت و الأعراس ينسون كل شيء «(1).

بالإضافة إلى واجب عيادة المرضى، والدفاع عن الضعفاء من النساء وكبار السن، وإغاثة المنكوبين والفقراء، وغيرها من مظاهر التلاحم والتكافل الاجتماعي، التي لا تزال تحتفظ بحرارتها داخل الأوساط الشعبية، مما عمق الإحساس بالترابط والألفة، وأعطى الشخصيات بعدها الإنساني الواقعي، من حيث لا يمكن إدراكه إلا في إطار علاقاتها الاجتماعية.

3-3-2- الملائق وغير الملائق اجتماعيا:

ولما كان السلوك انعكاسا وترجمانا عمليا « للتصورات الذهنية المنبثقة عن ثقافة ما، والمحددة لدرجة إدراك العالم المحيط، ومن ثم الحكم عليه بناء على كل ذلك «(2)، فقد دفعت أخلاقيات الثقافة الشعبية بحاملها إلى استخدام لفظتي "لالة" للمرأة، و"السي" (سيدي) للرجل احتراما وتقديرا تارة، وخوفا ورهبة تارة أخرى، وقد عبرت الروايتان عن المعنيين بحسب طبيعة كل شخصية، والموقف الموجودة فيه: السي مختار، السي صالح، السي حماد، السي الطيب، لالة سيتي، لالة لونجا، لالة مريم الروخا،...إلخ.

وعلى النقيض نجد ما ينزاح ويعدل عن هذه القيم والأخلاقيات، يظهر من خلال بعض السلوكات التي سنها الشارع الشعبي الجزائري، وتحولت مع تقادم الزمن إلى ما يشبه القانون أو المواضعة داخل الأوساط الشعبية المحلية، ممثلة في تلك النوعات والصفات التي تصبغها الشخصيات بعضها على بعض، والتي لا تبدو زاخرة بالدلالات المعبرة عن السمات

(1)- نوار اللوز، ص170.

(2)- ينظر تركي الحمد: الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، ص55.

الروحية والمادية للشخصيات فقط، بل تعمل على الإغلاء من شأن ما هو واقعي ممارس، مما يحقق للشخصية احتمالياتها، بتعبير مرتاض، ووجودها الأصيل.

فيايقاع غريب يقرن الكاتب في رواية "نوار اللوز"، اسم بطله بلفظة "الزوفري" التي تعني « الرجل الوحيد الذي لا زوجة ولا بيت له »(1)، معنى يشي بالبعد النفسي المأزوم للشخصية، والذي انعكس بصورة سلبية على سلوكاته وأخلاقه التي تجلت على مستوى الرواية في معاقرة الخمر ومضاجعته للنساء، كما ونحس بثقل التاريخ وتراكماته عليها، لأن "الزوفري" « وضعية كان لها ما يبررها في ظروف العهد الكولونيالي »(2).

وإن كانت صفة الزوفري على ما فيها من شذوذ نفسي واجتماعي، لم تمنع الكاتب من تسمية البطل صالحا، التي تبدو معللة أيضا، فصالح الذي يحيل إلى الصلاح، يتجلى كذلك داخل الرواية، فدفاعه المستमित عن لونجا، والقهواجي، والعربي، وكل الفقراء والمناضلين الذين تبخس السلطة الجديدة حقهم في مكاسب الاستقلال، يقف شاهدا على شهامته ونبيل أخلاقه.

ولعل هذه الأزواجية الأخلاقية لها ما يبررها على مستوى النص من عدة جوانب وأطراف، فالكاتب لم يرد بطلا نموذجيا يحاكي في كماله ووظائفه الخارقة، أبطال الملاحم(3) والقصص الخيالية، الصورة المثالية التي درج عليها المخيال الجمعي، أو ما ألفه المتلقي على مستوى الروايات التقليدية، بل أراد بطلا ايجابيا، يمتلك وعيا يجهر بالمطالبة، ويمثل طموحات الجماعة التي ينتسب إليها، « وآمالها في صد أي خطر، وفي

(1)- ينظر نوار اللوز، ص ص25/26.

(2)- مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، ص 170.

(3)- ينظر عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2008، ص126.

الخلاص مما هي فيه من ضائقات «(1)، دون أن ينفي عنه وجوده الإنساني الحي بأغلاطه وتصرفاته الرديئة.

وأما إذا ابتعدنا بالتسمية قليلا متجهين صوب الشاغل المركزي للنص، وهو كشف الممارسات القمعية للسلطة المهيمنة (حاضرا) تجاه الفئات الفقيرة من الطبقات الخانعة، وتكريس ثقافة الإقصاء والتشويه الأخلاقي للمختلف/التائر من هذه الفئات، وربطنا الصلة بينها وبين المعاني التي تمحورت حولها في عهد السلطة الاستعمارية في (الماضي)، نلخص إلى ما يمكن عده إصرار من الروائي على استمرار الماضي في الحاضر.

ونستشف هذا الإصرار أيضا من خلال شخصية الحاج المختار في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، الذي يكنى بمختار الشارية بسبب سمته، وبطنه المنتفخ (2)، بكل الصفات القذرة، إلى الدرجة التي يعتقد فيها أن القذارة ولدت منه، فهو المثال الحي لكل الفاسقين من رجالات السلطة، الذين جعلوا من الخبث والاختلاس بديلا عن سنن وأخلاقيات الثقافة التي يمثلونها، ولعل أقوى تمثلات هذا القبح محاولات المختار الشارية المستميتة للقضاء على الشخصية البطلة، عيسى القط، رمز الوعي والثورة داخل النص.

3-3-3- العلاقات الأسرية:

ظل الفرد الشعبي محكوما باستمرار بنمط من الموروث، يقوم على تقوية سلطة العائلة، أكثر من التأكيد على إرادته المتميزة (3)، ومن ثمة كانت العلاقات الأسرية من أكثر الروابط الاجتماعية التي حرص الفرد الشعبي على دعمها، وقد تمحورت جل هذه العلاقات حول شخصية الأب/الزوج الذي يمثل في البيئة الشعبية « القائد الروحي والمشرّف على تسيير شؤون الأسرة والحفاظ على تماسك أفرادها، ويتمتع بالإرادة القوية، ولا تقبل أوامره

(1)- إبراهيم أحمد ملح: التراث والشعر (دراسة نصية في تجليات البطل الشعبي)، ص59.

(2)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص168، وص209.

(3)- ينظر عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص44.

النقض، ويعتبر من خرج عنها متمردا على سلطته «(1)، وهو التصور الذي كرسته الشخصيات الأبوية المتشعبة بالثقافة الشعبية على مستوى رواية "نوار اللوز"، كشخصية حماد الزعيمي الذي حاول وأد محاولات ابنه البكاي(2) في تحطيم كل القيود، التي تقضي ببقائه حبيس روتين الحياة التقليدية، ويرفض الحاج المختار الشاربية على مستوى النص الثاني تزويج ابنته نبية من ميمون الشمايمي(3)، لا لشيء إلا لأنه الوصي على قراراتها.

أما على صعيد العلاقة الأسرية الجامعة بين الرجل والمرأة، فقد خرجت المرأة الواسينية عن أدوارها التقليدية التي رسمتها الثقافة الجمعية، فإن كانت المرأة/الزوجة العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص مستودعا للعيوب، تعاني حالة من التعسف والاضطهاد، ويسلط عليها ضوء "العيب"(4)، من طرف السلطة القهرية للآخر الرجل، فإنها تبدو مختلفة ومغايرة في روايات الأعرج واسيني، فهي « رمز أكثر منها كائنا تابعا للرجل وظلاله »(5). ويقدم الكاتب داخل العالمين الروائيين الكثير من النماذج، التي ترفض فيها المرأة/الرمز الوصاية، وتحافظ على مكانتها بوصفها ركنا أساسيا من أركان العائلة، فلا تتعرض المسيردية زوجة صالح بن عامر في "نوار اللوز" للإقصاء والتهميش من طرف زوجها، بسبب فشلها المستمر في الاحتفاظ بأجنتها، وتلتقي الصورة في دلالتها العامة، بصورة المرأة الزوجة رويشدة في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، التي احتواها زوجها عيسى القط بعد تعرضها لمحاولة الاغتصاب من طرف الحاج المختار الشاربية، وفي احتفاظها بثباتها، حينما هددت بصوت غير مبوح زوجها بالرحيل، وبتركه وحيدا رفقة تلك

(1)- المرجع السابق، ص37.

(2)- ينظر نوار اللوز، ص59.

(3)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص53، وص64.

(4)- ينظر عبد الرحمن تيرماسين وآخرون: السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم

ناشرون، لبنان، (ط1)، 2012، ص26.

(5)- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ص138.

الأفواه المفتوحة عن آخرها، «...سأتركك غدا، وتدبر أمرك...سأهيم على وجهي» (1). وهو سلوك يبتعد عن المتواضع عليه في الأوساط الشعبية، حيث توجه أصابع الاتهام للمرأة (الضحية) في مثل هذه الحالات، ويحجب صوتها وتتعرض لكل أشكال التعنيف والقمع.

وتستمر المرأة الواسينية قوية، وقادرة في أسوأ الحالات على اتخاذ القرار، فقد أقدمت الروخا على قتل زوجها، الذي أمعن في إذلالها، من خلال إصراره على خيانتها على فراش الزوجية.

ولعل المرأة النموذج التي ترفض السلطة الذكورية المتعسفة، على اعتبار أن التاريخ والثقافة يرجحان كفة الهيمنة لصالح هذه السلطة (2)، ما هي إلا وجه من وجوه الرفض التي يمارسها الأعرج واسيني تجاه "السلطة" القمعية بكل أنساقها ومستوياتها، والتي يرى فيها بالدرجة الأولى امتدادا طبيعيا لسلطة واحدة هي سلطة المركز/السلطة الحاكمة، التي خلقت بتقادم الزمن وعيا شعبيا عربيا زائفا، يعمل على تعميق الإحساس بالرهبة من السلطة (أيا كانت طبيعتها)، وعدم القدرة على القضاء عليها أو التخلص منها (3).

والروائي في إلحاحه على ضرورة تحرير المرأة من السلطة الذكورية (الأب، الزوج، المجتمع)، سعى ربما دون إدراك منه، أو عن سبق إصرار، إلى تكريسها والإعلاء من شأنها، فهي على أقصى تقدير حرة بحسب المساحة التي يخلقها الكاتب لها، وما تعبير عيسى القائل أنه: «من حين لآخر نشأت إلى أحضان امرأة أكبر من محبة زوجاتنا...» (4)،

(1)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 109.

(2)- ينظر عبد الرحمن تبرماسين وآخرون: السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، ص 84.

(3)- ينظر رواينية الطاهر وآخرون: الكتابة والسلطة (بحوث علمية محكمة في الكتابة والسلطة- أعمال المؤتمر الدولي الثالث 12-14 مارس 2014 جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، الكلية المتعددة التخصصات، الرشيدية)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2015، ص 340.

(4)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 27.

وما امتهان المرأة الواسينية للبقاء، وممارستها الجنس تحت غطاء الحب، سوى قليل من كثير يدفع إلى تعزيز هذه الفكرة.

4- الفنون الشعبية والثقافة المادية:

4-1- الفنون الشعبية:

4-1-1- الأغنية الشعبية:

بداية يمكن القول أن الأغنية الشعبية من أكثر فنون التعبير انتشارا - ماضيا وحاضرا - في الأوساط الشعبية، « إذ ليس هناك مناسبة إلا وعبر عنها الإنسان الشعبي بالأغاني»(1)، سواء أكانت مناسبات سعيدة كالزواج، أو حتى « أمام أحداث لا يملك لها ردا ولا دفعا كالموت وانهايار المنجزات التي بناها »(2).

وتكتسي الأغنية مكانتها المرموقة من خلال الإطار العام للتقاليد والأعراف، ومنظومة القيم الخلقية للمجتمع الذي تصدر عنه، قدرة على التعبير عن الوجدان الجماعي، أو الإنسان الكلي(3) داخل هذا المجتمع، لذلك فقد استوحت مادتها وموضوعات ومميزاتها من تفاصيل الحياة الشعبية لهذا الإنسان، فجاءت لغتها بسيطة تعانق في بساطتها تلك الحياة، أثيرة إلى القلب، تحقق تجاوبا انفعاليا مصحوبا عادة بالرقص والتصفيق، وتتميز نصوصها بالقصر لتكون أكثر علوقا في الذاكرة وسيرورة بين الناس، وإذا ما لجأ مؤديها إلى الإطالة، فإنه يحرص على تحقيق ضرب من التنويع المقطعي، دون إخلال بالبنية اللحنية للأغنية، أو بالتوازي الإيقاعي فيها (4).

(1)- إبراهيم أبوطالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، ص47.

(2)- إبراهيم أحمد ملحم: التراث والشعر، ص23.

(3)- ينظر المرجع نفسه، ص22.

(4)- ينظر المرجع نفسه، ص40.

واستنادا إلى هذه السمات تعتبر الأغنية الشعبية واحدة من أقوى الآليات التي استلها الكاتب من عمق التراث الشعبي المحلي، ومارست نفوذها القوي على حركة السرد، وشكلت نسبة عالية من منطوق الشخصيات.

ففي رواية "نوار اللوز" تعددت وظائفها بتنوع موضوعاتها، وأبرز تلك الموضوعات هو الحب، وأهم الوظائف التي انضوت تحتها، ووظيفة التعبير عن الحالة النفسية والوجدانية للشخصيات، ووظيفة تبيئية حين أضفت « على البناء المعماري ترصيعا خاصا، يجعله أكثر قربا من أجواء الشعب، وهو ما يطبع النص بخاصية المحلية »(1). فها هي الشخصية البطلة العامرة بالحب والحنين، تستدعي ذكرى اللحظات المستحيلة التي جمعتها بلونجا البربرية من خلال أهزوجة "آه ياناري. يا ناري"، والتي تؤدي عادة بالبندير مصحوب بالتصفيقات الرتيبة للمجموعة (2)، وتقول كلماتها: « آه يا ناري. ياناري. إذا طلبت التبن، عيني نعطيك. وإذا طلبت فراش، بقلبي نغطيك يا ناري يا ناري »(3).

وتختلف تفاصيل الحب ومعانيه الذي جمع بين صالح والحاجة طيما صاحبة الماخور، فلا نجد إلا أغاني الشبيخة الرميئي(*)، لتعبر عن هكذا "حب"، « لا يتخطى رغبة الجسد في التحقق (=الجنس)»(4). تقول الأغنية: « أنا وحببي. صدره على قلبي. بايتين قلبه بقلبه »(5).

(1)- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص177.

(2)- ينظر المرجع نفسه، ص170.

(3)- نوار اللوز، ص ص36/37.

(*)- الشبيخة الرميئي « مغنية شعبية في الغزب الجزائري، يرتبط اسمها بالأغاني الشعبية الماجنة، واحدى شهيرات (الراي)». بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، هامش ص171.

(4)- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، ص233.

(5)- نوار اللوز، ص127.

وبين النمط الأول والثاني من الغناء، تظهر علامات الاستفهام، ومعها تبرز الإضمارات، فإن كانت الشخصية البطلة صالح بن عامر الزوفري تنشد الروح في النمط الأول، والجسد في الثاني، فإنها تمعن في وصف تفاصيل المجاسدة التي جمعت بينه وبين لونجا المستمسكة، كما يومض النص في أكثر من موضع، بكل أخلاقيات الثقافة الشعبية، وتظل العلاقة التي جمعه بالحاجة طيطما، المتملصة من كل القيود التي تفرضها تلك الثقافة، قيد الصمت، الشيء الذي ينم عن وجود تحولات واسعة مست البنيات الاجتماعية والثقافية الموروثة، وتعلن عن بداية ظهور بنيات أخرى مجاورة تناقضها.

أما أغنية "راري يا بنتي رار" التي احتلت الصفحة الثانية والستين بعد الثلاثمائة (362) من عمر الرواية، فكانت بمثابة "الإرصاد" (*) للنص الروائي، فقد لخصت من خلال ثلاثة مقاطع تاريخ الشخصيات، وحاضرها، ومستقبلها:

« راري يا بنتي رار . غدا يفرج ربي/ ونبي لك دار . غدا يغيب الليل/ وبيان النهار . راري يا بنتي رار ، بلادنا كبيرة/ وأحنا صغار . اللي ما كلاه البر فينا، كلاته النار . راري يا بنتي رار غدا ندير الجناح/ ونطير لبعيد . نركب بوبركات/ ونكسر القيد . راري يا بنتي رار . غدا يغيب الليل/ وبيان النهار..»(1).

وإن عجت رواية "نوار اللوز" بأغانيها المختلفة في دلالاتها ومقاصدها، فقد احتفت رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" بهذا الفن الشعبي أيضا، بل وربطته بعنصرين مهمين يمنحان الصورة شكلها المكتمل، وهما (الرقص والموسيقى الشعبيان). وقد يطول الحديث إذا أوغلنا في ضرب الأمثلة على تنوع الطبوع واختلاف أصول الأغاني المدرجة في النص، خاصة بعد أن أدركنا أنها على تنوعها، تصب في مجرى دلالي واحد

(*)- الإرصاد: كلمة استخدمها أندري جيد للدلالة على إدراج قصة صغيرة في القصة الطويلة أو الرواية قبل انتهائها، وتكون بمثابة التلخيص لها، والمرأة التي تنعكس فيها هذه القصة الكبيرة. ينظر ثائر زين الدين: قارب الأغنيات والمياه المخاتلة (توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية)، ص ص 80/79.

(1)- نوار اللوز، ص 362.

عنوانه: المصادرة وعنف الاكتشافات الواعية، وهي الدلالات ذاتها التي سنتقصاها من خلال فن الرقص فقط، رداء للتكرار.

4-1-2-الرقص الشعبي:

يعتبر الجسد « أحد تمثيلات الذات، وغياب التعبير عن الجسد إنما يمثل إقصاء لكيونة الذات، التي تتخذ من الجسد تموضعا لها لتسكنه، فأقصاء الجسد إنما تهميش للذات ومسبب لاهتزاز كينونتها »(1)، وقد ترجمت الثقافة الشعبية الجسد بكل مكوناته وعناصره في الفعل والسلوك، وبنته في الكلام وفي المعتقد، فظهر معيشا ومتخيلا، وواقعا وأسطورة، كما ظهر في الممارسات والطقوس الاحتفالية (2)، والتي يعد الرقص أقوى تجليات الجسد فيها، يكشف عن تكاونه المادية والمعنوية، يحمل تاريخه، ويعبر عن مبادئه الأخلاقية وقيمه الذاتية، وعن علاقاته المعقدة على صعيد الأنا والآخر والعالم من حوله، على غرار ما حدث على مستوى رواية "ماتبقى من سيرة لخضر حمروش"، حيث تعلن الرواية منذ صفحاتها الأولى عن هوس الشخصية البطلة عيسى القط بالرقص الشعبي، قبل أن يتخذ الروائي من الرقصة التي جمعت البطل والروخا، بتفاصيلها ومستلزماتها الكثيرة، مرتكزا فنيا لبناء الفصل الثاني والثالث من الرواية، بل والسند الحامل لأطروحتها في نبذ العنف والإقصاء، ودعوتها إلى تصحيح التاريخ المكذوب، وأحد أبرز العلامات الدالة على مدى تأثير الرقص في تشكيل ملامح الشخصيات، وتمثيل هويتها الثقافية.

فعلى رائحة الولائم والموالد، وعلى وقع ضربات البندير والقصبة والقلوز، وصوت البارود بما هو « طقس شعبي يأتي ناطقا في الكلام العادي عن الأعراس والأفراح »(3)، يفتح السرد على الماضي، حين يبدأ عيسى القط في تمرس الوجوه الشعبية التي ضيع

(1)- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، ص231.

(2)- ينظر جمال بوطيب: الرواية العربية الحديثة - المرجع والدلالة (بحث في أنثروبولوجيا الجسد)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2013، ص55.

(3)- ينظر بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص 147.

ملاحظتها الفقر والحرمان، اللذان كان الماضي السبب الأوحده في تخلفهما « نحن نعرف كل الحكاية، بمختلف لعبها.. قديمة.. توضحنا مرغمين بتفاهاتها.. انحنينا لها.. كم مرة علمونا يا سيدي المختار.. أن غسل الأيدي، وتقبيلها صيانة من المذلة.. وغسلناها» (1).

يزداد الوعي حدة والألم قوة، بارتفاع صوت البراح، بوصفه واحدا من العناصر المهمة في الفرقة الفنية، يقوم بدور الإعلامي(2)، وبازدياد التصفيق والزغاريد، تصبح كل التصرفات الرديئة التي لا يمكن ممارستها لحظات الوعي تحت بند (الحشومة)، التي تعني « فقط عدم الخروج عن الصورة التي من المنتظر أن يضع فيها المرء نفسه إزاء الآخرين "من يقيم لهم الاعتبار"» (3) مقبولة، ومعها تدرك الذات الجمعية اغترابها، وما يضطرم بداخلها من غضب « صرخ عيسى وهو يأكل الأرض بأقدامه.. الأتربة تحته تندب عذاب اللحظة /.. / يقهقه عيونه حمراء.. مخيفة.. يبحث عن الأشياء البعيدة التي اعتقلها أبناء الكلاب قبل أن نراها ونفرح بها «(4)، يحاول أن يفجر الخوف الكامن بالداخل مع اللحظات الأخيرة، حينما يرفع الفردية/البندقية في الهواء ليطلق رصاصة النهاية، نهاية الرقصة، بل نهاية المختار الشارية رمز الذل والمهانة والقمع ماضيا وحاضرا، معلنا نهاية زمن الغبن والعيش المضني، تصرخ الروحا « قتلنتي يا أحق.. ماذا فعلت يا عيسى.. جئت تقتله، أم جئت تقتلني.. هرب..» (5).

نلاحظ من خلال المقبوسات السابقة أن الكاتب لا يستعير من الرقص الشعبي زخمه المادي/الحركي فقط، بل يستثمر الزخم المعنوي الذي ينبعث آتيا من عمق التاريخ البائد، بوصفه (أي الرقص) طقسا مقدسا مارسه الإنسان الأول، في مناسبات ومواسم معينة من

(1) - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 147.

(2) - ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 147.

(3) - عبد المغني منديب: الدين و المجتمع، ص 64.

(4) - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 259.

(5) - المصدر نفسه، ص 262.

أجل الحفاظ على الكون حيا(1)، وزال الطقس واستمر صهده حارا، يظهر لحظات الوجد والغبن ورغبة الذات الإنسانية الجمعية في الانتفاض ضد واقع آسن صنعته العقول الرديئة.

فعلى الرغم من انتهاء الرقصة الشعبية بإصابة الروخا وتورط عيسى القط، إلا أن التبدل الذي حدث على مستوى مواقف الشخصيات مع نهاية الرواية، يعتبر وجها من وجوه الصحو والنزوع نحو التغيير، ممثلا في الشمايمي، وعبد الواحد، والسي جلول، وقويدر، فأصبحت الرقصة التي جمعت الروخا وعيسى القط، بؤرة مركزية تلممت حولها نثارات سردية لتتجز الحكاية الأصل في الرواية، بل إن كل العناصر الروائية وليدة هذا السند الخلافي للتواصل، بتعبير يقطين (سعيد).

هكذا ساهم السند الجديد بشكل كبير ورئيسي في صنع هوية النص، والتي بدت مختلفة قالت منجزها بأنفاس منعشة، فتحت آفاقا جديدة أمام الإبداع الروائي لمزيد من الخلق والتخييل، مؤكدة في ذات الوقت على أن التراث الشعبي لم يستنفذ كل طاقاته المخبوءة، خلف جدران الإهمال والتقاعس.

4-1-3- الألعاب الشعبية:

ليس من قبيل الصدفة أن يأتي الكاتب على ذكر الألعاب الشعبية، كرمز من رموز الفن والتسلية الشعبان، التي كان لها دورها الفعال في القضاء على روتين الحياة الماضية، ولا تزال تمارس حضورها القوي في حياة الجماعات الشعبية في الزمن الحاضر، مادامت القرية هي الإطار المكاني العام الذي يحتضن الشخصيات على مستوى الروايتين.

وإن كان الكاتب قد انزاح، في الروايتين محل الفحص، عن الوظيفة الأساسية للألعاب بوصفها، كما قلت، مصدرا من مصادر المتعة والفرح، وجعلها تتأى عن هذا الغرض، لتبين حالات البؤس والحرمان التي يعيشها سكان القرية، فهي المهرب الوحيد

(1)- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص192.

لشبابها للتكيف مع الفقر والبطالة التي تكفلت بقتلهم بالتدريج بعد « الإخفاقات المتتالية لمشاريع النمو الاقتصادي والاجتماعي، وفشل السياسة الاشتراكية » (1) في تحقيق أهدافها المرسومة.

وتتجلى هذه المعاني في المشهد الذي عقد له الأعرج (واسيني) زهاء التسع (09) صفحات، لمجموعة من الشباب العاطل عن الحياة، وهم يلعبون (الكارطا)، على اعتبار أنها واحدة من بين أكثر الألعاب الشعبية انتشارا بين جيل الشباب، ولها من الطقوس والتقاليد ما يستوجب الاحترام من طرف اللاعبين. يقول الشاهد:

«..واحد للراس».

- "لا.. لا يا حبيبي، كمش يدك، أعطيني خمسة.."

- "تقياً كل شيء.. عشرة.. خيط يا الرشام عشرة.."

- "رقدتها يا بوحلاسة خويا؟؟.."

- "لا ترقاد و لا هم يحزنون.. ازرع الصح ينبت يا ولد لبلاد.."

هو الجو العام.. يقتلون الوقت لحظة الهم القاسية في لعب الكارطة /—/ البحث عن التسلية الكاذبة.. هكذا، نجد أنفسنا بين أمرين.. أن نخسر وقتنا في البحث عن وسيلة تخرجنا من هذا الزمن الضيق، وهذه اللحظات المتكررة على نفس الوتيرة.. أو نسلم الأمر بالبحث عن التسلية الكاذبة. الكارطا.. ودعاوي الشر..» (2).

خلف تلك الحركات والصرخات التي تستقطب المتعة، تقبع معاناة بوحلاسة، والشمايمي، ومعمّر الرقاد، وبونويرة، وآخرين جمعهم بهم اللعبة الأكبر، لعبة الملفات

(1) - مجدولين شرف الدين: الفتنة والآخر (أنساق الغيرية في السرد العربي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2012، ص110.

(2) - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص ص47/48.

الشائكة، ملف الأراضي المؤممة، والتعويضات، والقرية النموذجية، والحياة الهزيلة التي يعيشها سكان قرية.

4-1-4- فنون التشكيل الشعبي:

كثيرة ومتنوعة، تتنوع بتنوع احتياجات الشخصيات واستعمالاته الخارجية، لا سيما ما يتعلق منها بالملبس، والمأكل، وأدوات التزين، والتي تقف أدلة شاخصة عن الهوية الثقافية للشخصية الجمعية، وتراثها الممتد عبر الزمان والمكان. ونبدأ في رصد هذه الهوية مع الملابس، فهي إلى جانب وظيفتها الوقائية « تستجيب لمتطلبات وقيم وقوانين وتوقعات المجتمع أو الثقافة التي تستعمل فيها »(1)، وتومئ عن المستوى الاجتماعي والاقتصادي لمرتديها، فإذا كانت شخصيات رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" و "نوار اللوز" من الرجال، ترتدي الجلابة، والمعاطف الخشنة، والبناطيل الممزقة، والأحذية المطاطية (البومنتل)، والبرنوس الوبري(2)، تلتصق بجلودها معلنة عن عوزها وعملها المضني، ومؤشرا على الوضع المادي المزري للشخصيات، فإن العنصر النسوي يعتمد العباءات الفضفاضة، والملاية (السوداء والبيضاء)، والفولارة لتغطية الرأس، واللتام لحجب منطقة الوجه (3)، دليل الحشمة، والتشريع الأخلاقي الذي يحكم المرأة في المناطق الريفية الشعبية.

بينما تفضل الحاجة طيطما وبناتها الألبسة الأكثر عريا، لجلب جيوب رواد الماخور الكائن بمدينة سيدي بلعباس ، فالفستان البرتقالي القصير، الذي كشف جميع تقاسيم جسد الجلالية دون استثناء(4)، والتصق بجلدها حتى بات طبقة من طبقاته، لا يُظهر ثورة المرأة التي تسكن المدينة على كل تقاليد الثقافة الشعبية، بما يتناسب وطبيعة وضعها (الحضاري)

(1)- شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، ص197.

(2)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص79، وص177. وينظر نوار اللوز، ص47، وص63، وص81.

(3)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ، ص86، ص172. وينظر نوار اللوز، ص160، وص168.

(4)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص117.

الجديد، بقدر ما يشير إلى الفساد الأخلاقي الذي بات يهدد المجتمع المحلي، بسبب ظهور قيم غريبة صنعها الفقر.

إذن تمثل الألبسة رموزا للخراب الاقتصادي والأخلاقي، الذي كان يفتك بسكان القرية المنسية ويمتد إلى مدنها الكبرى، والعطالة التي مست كافة حواسها ومركباتها، ويبين عن جغرافيا اجتماعية حشرت الجميع في الزاوية، محاولة إخراجهم بالتقسيم من دائرة الحياة الإنسانية.

ولا يمكن الحديث عن الأزياء دون التطرق إلى أدوات الزينة، التي تعد عنصرا مكملا للمظهر العام، لا سيما بالنسبة للنساء، حيث يمثل المظهر « عنصرا حاسما ومصدرا وحيدا في كثير من الأحيان، لجاذبية الشخصية »(1) الأنثوية، وقد أورد الروائي بعض العناصر، آخذا بعين الاعتبار فكرة نفور المرأة الشعبية عامة، والريفية على الخصوص « من كل الإسراف في العناية بمظهرها، و المغالاة في أدوات زينتها بالشكل الذي يتعارض مع أحوال الجماعة »(2) التي تنتمي إليها، فتظهر لونجا بعينيها المكتحلة كحلا سودانيا داكنا، وشعر تلونه الحناء الورقية البدوية، والسواك الصحراوي يعطر فمها (3)، عناصر تشير على المستوى المعيشي البسيط، لكنها كفيلة بأن تجعل الموت ينحرف عن معناه الأصلي.

ولما كان الذهب رمز الكثافة والتجمع، ومبدأ الأشياء الأساسي، وجوهرها المجسد(4) من جهة، ومادة مزدوجة الدلالة بوصفه « رمز الثروة، وسبب البؤس »(5) من جهة أخرى، فقد حاول الكاتب استغلال هذه الدلالات، ليقربها بعبارة طلي الأسنان بالذهب في الثقافة

(1)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، ص275.

(2)- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص181.

(3)- ينظر نوار اللوز، ص39/38/37.

(4)- ينظر جليبير دوران: الأنثروبولوجيا (رموزها- أساطيرها -أساقها)، تر مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط3)، 2006، ص241.

(5)- المرجع نفسه، ص142.

الشعبية، مؤكداً في كل مرة انخراط النص في المحلية، وفي قدرته على استثمار كل العناصر الموروثة، لتمثيل صراع طبقي بدأ في التخلق منذ عهد الثورة، فقد تجسد المعنى الأول من خلال شخصية المختار الشاربية رمز السلطة في الزمن الحاضر، بوصفها أي السلطة مبتدأ الأشياء ومنتهاها في البلاد، حينما ميزها عن سائر الشخصيات بأسنانها الذهبية، دلالة الهيمنة، وتجلي المعنى الثاني حينما نكل الشمايمي على غير العادة، بجسد أحد القومية - رمز السلطة ماضياً - بعد ذبحه (1)، بسبب محاولة انتزاع سنه المذهبة.

وإن كان للملابس وظائف غير الوظائف الوقائية، ولأدوات الزينة دلالات أخرى غير الدلالة الجمالية، فلأطعمة وظائف أخرى غير الوظيفة البيولوجية، تتعلق بتنظيم العلاقات الاجتماعية بين أبناء الجماعة الواحدة، فالطعام يرتبط منذ الصغر بالوالدين والعائلة، كما يرتبط بالمناسبات المشحونة بالعواطف كالأعياد والأفراح والأفراح (2)، ويتخطى أحياناً هذه المعاني إلى معاني أخرى أكثر عمقا، كما يتبدى ذلك واضحا من خلال الأنواع الموجودة على قلتها في الروايتين، كالكسكي في رواية "نوار اللوز"، و الذي يعتبر من الأطباق التقليدية التي تميز المائدة الجزائرية، يحضر بطرق وكيفيات متنوعة، تتناسب وطبيعة المناسبة والحالة المادية للأسرة، فكان الكسكي بالحليب الفائر هو ما أحضرته لونها إلى صالح، بعد الجرح الغائر الذي خلفته سكين ياسين على ذراعه، الذي لا يتناسب وقدرتها الشرائية فحسب، إنما يتماشى - دون تطرف - وطبيعة العلاقة التي تجمعها بصالح، بالنظر إلى القيمة الأنثروبولوجية لعنصر الحليب، حيث يمثل الأنموذج الأول للغذاء، وجوهر الحميمية الأمومية، وحنان الملذات المستعادة (3). وهي معاني تتحقق في شخصية لونها الفتاة التي أحبها صالح، فهي حنان الأمومة الغائبة التي لم يرتوي من حليب ثديها،

(1) - ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص36.

(2) - ينظر شريف كناعنة: دراسات في الثقافة و التراث و الهوية، ص203.

(3) - ينظر جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا (رموزها - أساطيرها - أساقها)، ص ص235/236.

ومعها يستعيد لحظات النشوة الهاربة التي جمعتها بالمسيردية والجازية، اللتان كالومض راحتا، وكأنهما لم تكونا يوما.

وبتجاوز العتبة الاقتصادية والنفسية، التي يساهم الطعام في إظهارها، وننظر إليه بوصفه (أي الطعام) عنصرا رابطا بين الأفراد، ومكونا هاما يساعد على تماسكهم الثقافي(1)، تعمل رواية "نوار اللوز" على ترميز الفكرة من خلال الموت الذي اختارته لشخصية الحاجة طيطما المديرية لأكبر ماخور في منطقة المغرب العربي، تعبيرا عن هتكها للقيم والقواعد الثقافية للمجموعة التي تنتمي إليها، فالطعام الذي تقدمه للكومندار(2)، بالإضافة إلى لباسها وزينتها الغريبة عن تقاليدها الموروثة، كانت كفيلة لإخراجها عن الإطار الذي وضعتها فيه الشخصية البطلة (صالح الزوفري)، بعد أن كانت في زمن ليس ببعيد (على عهدها) امرأة ونص، ثم بإخراجها من الكون الروائي برمته، حيث وجدت مذبوحة في خرقة سيدي بلعباس، لشد أزر الرفض والانفصال.

أما بالنسبة للشراب فقد وقع التركيز الأكبر على الخمر لاعتبارين: يتعلق الأول بالحالة النفسية للشخصيات على مستوى الروائيتين، على اعتباره (أي الخمر) من بين المشروبات التي تتمحور الغاية منها في « إيجاد رابط وجداني بين المشاركين فيه، وتغيير واقع الإنسان الأليم »(3)، فصالح بن عامر الزوفري يحتسي الروح لينسى وجع الفقد، وعيسى يشرب الريكار متناسيا جوع أبنائه، والروخا تشاركه الشرب حتى تنسى الظروف التي صيرتها مومسا، أما الثاني فيتصل بالحالة الاجتماعية المتدهورة للشخصيات، إذا ما أدركنا أن هذه النوعية من الخمر (الريكار والروح) يكثر انتشارها في الأوساط الشعبية الفقيرة، بسبب أثمانها الزهيدة، وقدرتها على تحقيق رغبة التملص من أعباء الحياة التعيسة، وثمة تتوحد الصورة داخل النصين، وتحصل المشاركة.

(1)- ينظر لونييس بن علي وآخرون: المحكي الروائي العربي (أسئلة الذات والمجتمع)، ص175.

(2)- ينظر نوار اللوز، ص112، وص115.

(3)- جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا (رموزها- أساطيرها -أساقها)، ص238.

4-2- الثقافة المادية:

تلقي عناصر الثقافة المادية في الروائيتين، المزيد من الضوء على المكون الثقافي للشخصيات، لا سيما ما يتصل منها بأدوات العمل والمعدات المنزلية والحرف الشعبية، لأنها تكشف في جوهرها عن «الإنسان الموجود وراءها، الإنسان الذي يستخدمها و يعتمد عليها»(1)، فالتنانير، والمجامر، والمهاريس، والرحى الشعبية، وآلات النسيج الصغيرة ديكور يجذر الشخصيات في الحياة الشعبية، ويصوغ وجودها الأصيل والتميز في الحياة الثقافية العامة، ويؤكد قدرتها على استثمار عناصر الوجود/الخام من حولها، وفوق هذا يبين عن قدرة غيرية في الاستمرار بعبء، فضلا عن أداء وظيفة تنويرية أو توضيحية تخص الوضعية الاجتماعية للشخصيات، والأبعاد الحضارية للنص.

وقبل أن نبرح المكون الثقافي للشخصية الروائية، حري بنا أن نشير إلى الأداة التي صنعت بها كل هذه الصور والأفكار، وشرعت بها كل هذه الممارسات والطقوس، وهي اللغة، هذا الكيان الذي لا يحقق وجوده الفعلي، إلا إذا كان العالم حاضرا فيه (2)، مثلما لا يمكن أن يتشكل الوجود عامة، والروائي خاصة، إلا في ظل لغة تقوله، لأنها «القلب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله»(3)، لذلك فقد استجابت اللغة، والحال هذه، إلى شروط الموروث الجمعي وآلياته المتعددة، وتركت أثرا في مركبات البناء الروائي، لا سيما على مستوى لغة الحوار، الذي صنعت الدارجة الجزائرية جل مشاهد.

(1)- محمد الجوهري: علم الفولكلور، ص63.

(2)- ينظر عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب و أنساق الثقافة (فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة)، ص51.

(3)- محمد العيد تاورته: «تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية»، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع21، جوان 2004، ص52.

5- اللغة العامية:

انتقلت - إذن - الداريجة الجزائرية إلى الروائتين، وقاسمت الفصحى حقوقها، بما يتساق وعالم الشخصيات الأهل بالخرافي، والمتزاحم بقصصه، وعوائده وتقاليده، وقد تجسدت حاضرة في المشاهد الحوارية التي جمعت بين الشخصيات، فجاء الحوار معبرا عن الإرث الحضاري والثقافي للشخصيات، يحمل نبض الشارع الآسن بألفاظه، وعباراته المنتهكة في أحيان كثيرة لقانون العرف والدين، ويملك قبل كل هذا ذاكرة مزرحة بالدم.

يقول الشاهد الحواري، من رواية "نوار اللوز"، الذي جمع صالح الزوفري بموح لكتاتبي، في مكتب هذا الأخير بدار البلدية:

« آي..آي..والقلب عاي. صباح الخير يا السي موح.

صباح الخير يا بابا صالح. زارتنا بركة.

هذه قلعة و إلا دار الحكومة؟ /.../

أنا نفسي ما نحبش هذه القلعة. بناية جميلة لكنها ثقيلة وغير مفتوحة للناس. لازم يفكرون في بناء دار بلدية أخرى و يحولون هذه إلى متحف.

هاذو؟ فاشلين في كل شيء إلا في السرقة. خلها كما هي وإلا ستمر من هنا يوما وتجد الكلاب عند الباب والسيارات السوداء والأطفال وكلمة صغيرة معلقة: *propriété privée* مثلما فعلو ببقايا أملاك الدولة. وهي بلدية لا يستطيع أحد أن يمسسها. ما عليها نتحمل ثقلها. /.../

عندي لك أخبار سارة بدأوا بإعادة الاعتبار للمجاهدين القدماء. الكثير منهم ساعدوهم بالدرهم لبناء مراكز سياحية على الشواطئ و مقاه و فنادق و حمامات بخارية، و سيارات. /.../

آخر واحد فيهم الآن عمره ستين سنه. واش باقي لهم؟ ها هم يبادلون عظام الشهداء بالفلات والمقاهي والتجارات المربحة. تصور يا موح وليدي؟ يرفعون ناسا ويحاسبون ناسا اعتمادا على الملفات التي خلفها الاستعمار؟ /../

تصور يا بابا صالح، السبايي، الغني، سليل القيادة و القومية ساعدوه هو بدوره و استفاد أكثر من غيره بقانون إعادة الاعتبار للمجاهدين. فكر صالح بن عامر الزوفري لحظة و هو يحاول أن ينسى ما سمعه: ما راحش ناخذ من وقتك. قل لي يا وليدي هل اسمي مقيد على قائمة المستفيدين من أراضي الثورة الزراعية؟ أنا قلت لك يا موح اللي يصبح عليك، يصبح على الخير.

اسمك مقيد /.../ أنا نفسي شفت اسمك.

الله يكثر خيرك يا وليدي.

و إذا كانت تهك قضية إعادة الاعتبار، فسجل اسمك.

لا عرقي و دمي أكبر من الحمامات و الفلات و العمارات. الله غالب هذه تربية و ما عندنا ما ندير معها «(1).

و لربما أوردنا الشاهد الحواري، على طوله، لإجلاء ذلك التلاحم الحاصل بين اللغة الفصحى واللهجة العامية الدارجة، و لغة الثالثة عوان بينهما، هي اللغة الوسطى أو الفصحى المسقطة للإعراب كما يسميها محمود ذهني، والتي تأخذ من الفصحى انتشارها ومن العامية الدارجة بساطتها، هذا من جهة، ولأنه يختزل من جهة أخرى كل المشاهد الحوارية المتناثرة بين صفحات الرواية، والكاشفة عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية المزرية للبطل، وعن تاريخه الثوري المرير غداة الاستعمار، وعن السلطة الجديدة، التي لا تعرف إلا منطق النار والعنف، منطقاً للحسم.

(1)- نوار اللوز، ص255 وما بعدها.

أما على مستوى النص الثاني فقد كان الحوار الذي دار بين مجموعة من الشخصيات(1)، يكشف أن التركيبة الثقافية للشخصيات، جعلتها تعبر عن القضايا المصيرية والشائكة، بلغة فيها من الحرارة والحس الشعبي العام، ما دفع بوحلاسة إلى الاستعانة بمطلع أغنية شعبية، تنتمي إلى الفرقاني القسنطيني الذي يميز أعراس المترفين من الوجهاء وأصحاب الجاه، و التي تقول كلماتها "إذا طاح الليل وين نباتوا..فوق فراش حرير ومخداتوا"، ليعبر عن الحالة النقيض، الحالة التي لا يجد فيها أمثاله من الفقراء مكانا حتى في الفقر، ومن ثمة تؤدي اللغة الدور الذي أراده الكاتب، وهو: تجلية الدلالات المركزية، بل واختزالها إلى المركزي منها تماما.

وإن كان الأعرج قد توخى الاختلاف في بناء الحدث والشخصية الروائية، فقد أراد أن يخلق خصوصية الفضاء الروائي أيضا، عبر جغرافية الأمكنة الشعبية التي نبدأ بإدراكها من خلال ما تحمله من حميمية، وبما تشييعه من واقعية في رواية "نوار اللوز"، ورواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، ونرتد بها ومعها إلى جوهر الرؤية الشعبية للأفضية المكانية في أبعادها المطلقة في نصوص الثلاثية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف- رمل الماية 2/1"، و"المخطوطة الشرقية"، و"جملكية آرابيا". وهو ما سنعمل على إجلائه في الفصل الرابع.

(1)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص ص 67/68.

الفصل الرابع

فضاء المكان الشعبي الروائي

I- خارطة المدونة المكانية في رواية: نوار اللوز، وما تبقى من سيرة لخضر حمروش

II- خارطة المدونة المكانية في رواية: رمل المائة (2/1)، والمخطوطة الشرقية، وجملكية

آرايا

تمهيد:

إن في تناولنا للمكان الروائي، ومقارنته تحليلاً ودراسة، سوف لن نتطرق للنشاط التنظيري الذي مورس في شأنه، فقد جرت الإحالة إليه في الكثير من المصادر والمؤلفات(*) التي عنيت بدراسة النص الروائي من ناحيتي التنظير والتطبيق، باستثناء الإشارة إلى المفهوم المركزي الذي سنبنى عليه مقاربتنا لهذا العنصر، وهو المكان بوصفه معطى بصري يتعين بترسيم الحدود والمؤثرات، أي باعتباره « عنصراً ثابتاً ومحسوساً، يسهل له ثباته القابلية للإدراك من طرف كائن مستقر أو متحرك »(1)، وفي العلاقة المتواصلة لهذا الثابت مع الشخصيات التي تخترقه بكل ما تحمله من أفكار وانفعالات، ومُشكلات ثقافية، مؤثراً فيها ومتأثراً بها، « لأن المكان لا يراكم تفاصيله إلا عبر انفعال الذات بتقاسيمه، وانغمارها بلحظات الفرح و البؤس في سياقه، [لذلك] فإنه يغدو قرين الوجود الحي للشخصيات /.../ التي تقطنه، ونتاج طبائعها وقيمها ومنازعتها الثقافية »(2)، ثم في مساهمته الفعالة في نمو الأحداث وديمومتها، لأن « التشكيلات المكانية المختلفة من حيث الانفتاح والانغلاق، والضيق والاتساع، والعلو والانخفاض وغير ذلك، تسهم في تشكيل انطباعات محددة، والإيحاء بتوتر حدثي ما /.../ و[ت]عمل على التمهيد لما سيلحق من أحداث، و[ت]ساعد في وقوع أحداث بعينها تتناسب مع طبيعة[ها] »(3)، إلى الدرجة التي تتخذ فيها الصلات بين الحدث ومكان وقوعه، مظهراً يصعب معه الفصل بينهما. ولعل المدونة المكانية المتحققة على مستوى النصوص المزمع دراستها في هذا الفصل وهي: نوار اللوز، وما تبقى

(*)- من الدراسات العربية التي تناولت مصطلح فضاء المكان نشير إلى دراسة: حميد لحميداني "بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، وحسن نجمي "شعرية الفضاء"، وحسن بحرأوي "بنية الشكل الروائي"، وسيزا قاسم "بناء الرواية"، وعبد الملك مرتاض "في نظرية الرواية".

(1)- الشريف حبيبة: الرواية والعنف (دراسة سوسيولوجية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2010، ص22.

(2)- ينظر شرف الدين مجدولين: الفتنة والآخر (أنساق الغيرية في السرد العربي)، ص186.

(3)- ينظر أحمد العدوانى: بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)، ص106/107.

من سيرة لخضر حمروش، وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف، والمخطوطة الشرقية، وجملكية آرابيا، تبرز ذلك وتلح عليه:

أولاً: حيث ندخل الروايات الخمس عبر المكان، ففي رواية "نوار اللوز" يدشن الكاتب الفصل الأول بمشهد شاعري لازم حالة اليقظة المتناقلة للشخصية البطلة صالح بن عامر الزوفري، وهو يفتح عينيه المتعبتين بتكاسل، على إثر حلم جميل يخرج من بين شقوق حائط بيته الهرم (1)، وتتأكد حضورية المكان في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" منذ الظهور الأول للبطل عيسى القط، وهو يواصل سيره متدرجاً في أحد الأزقة المظلمة، يأتيه من بعيد صوت الأغنية الجميلة التي سكنت القلب منذ الأزمنة الأولى(2). أما على مستوى النص الأول من الثلاثية، فينطق المكان في حدوده المتعينة (القلعة، والحقول المسيجة، والبراري، وأسوار المدينة، والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية)، بأحداث الليلة السابعة بعد الألف(3)، وكضرورة تستدعيها الأحداث الممتدة في الزمن، يكون الساحل المنسي بمائه الرمادي(4) المكان الذي تنطلق منه أحداث رواية "المخطوطة الشرقية"، توطئة لظهور أفضية مكانية توازيه في اتساعه وأعرافه. وعلى نحو ما حددت البداية في "الفاجعة و"المخطوطة" موقع المكان، يقدم الراوي في نص "جملكية آرابيا" أجواء مدهشة للمكان منذ الصفحات الأولى للرواية، سواء من حيث مساحته أو مؤثثاته، ترهص (ظاهرياً) بطبيعة الأحداث التي ستجري فيه، حيث اعتمد في نقل صورة الصالة التي توجد بها دنيا زاد على متعة المشاهدة البصرية والشمية والسمعية، فكل ما جاء من تفاصيل يمكن رصد انتماءاته عن طريق الأحجام والألوان والروائح والأصوات، فالحيطان المكسوة بكتان المخمل الهندي وقطيفة بلاد السند، تمتص انكسارات الضوء الخفيفة التي كانت تأتي من كل

(1)- ينظر نوار اللوز، ص11.

(2)- ينظر ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص09.

(3)- ينظر فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص05.

(4) ينظر المخطوطة الشرقية، ص12.

جوانب الصالة، والساعة الحائطية الذهبية الكبيرة المعلقة في نفس المكان منذ أزيد من قرن، وهسيس الأوراق التي كانت تتلوى في عمق المدفأة الألمانية، وإذا ما أضيفت وضعية الشخصية (دنيازاد)، وهي تتمدد بكل طولها على فراش الغواية العريض، المعطر بماء الزهر والياسمين وورد الرمان، تتحسس بنعومة صوفه وحريه (1)، تكتمل بذلك عناصر الصورة المكانية، وتمنح القارئ إحساسا بالتurf الروحي والجسدي.

ثانيا: وكما تحوز الأمكنة مكانة بارزة على صعيد مداخل الروايات، تحوز المكانة نفسها على صعيد العناوين الداخلية للنصوص، فقد استمد الكاتب عنوان الفصل الثاني "ناس لبراريك" من رواية "نوار اللوز" من طقوس العيش الرديء، الذي تجلى في هيئة وسلوكات سكان ذلك المكان، وؤسم القسم الأول من "المخطوطة الشرقية" بعبارة "اندثار نوميدا - أمدوكال"، وهو اسم مدينة شهريار بن المقتدر في نص فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، والتي تعد المخطوطة - كما جاء على هامشها- امتداد ليلية نفسها. أما حضور المكان في العنوان الرئيسي لرواية "جملكية آرابيا"، يشير إلى أن المكان عنصر مشارك في صنع الأحداث باعتباره (كما سبق ووضحنا في الفصل الثاني من البحث) المستهدف بالسرد منذ البداية، ناهيك عن امتداد البنية المكانية في ثلاثة فصول داخل الرواية (الفصل 10،12،17).

ثالثا: كما وكان للأبعاد المكانية دورا رائدا في التعبير عن أفكار الروائي ومقاصده، بحيث تخلق المدونة الروائية لكل مشهد إطار مكاني له مؤثثاته وذاكرته ومشكلاته وطقوسه، بما يتماشى والأحداث التي تقع في نطاقه، وحال الشخصية معه، فقد تعرضت الأمكنة في نصي "نوار اللوز" و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" للتحجيم والتضييق، بما يوازي حالة التقزيم والتهميش التي تعيشها الشخصيات، فبدت الأمكنة ملتصقة بالواقع الموضوعي للشخصيات، حاملة لهما النفسية، خاضعة للمنظومة الثقافية والاجتماعية التي تحكمها، حيث نعثر

(1)- ينظر جملكية آرابيا، ص ص16/17.

على المقاهي والأسواق الشعبية التي تحتضن المشاعر المشتركة بين أفراد الجماعة الشعبية، ومواقفها العامة (1)، كما ونعثر على البراريك والبيوت الواطئة التي لا تصنع الذات الجمعية داخل حدودها « الصور ذات الطابع الأسطوري والخرافي » (2) النابعة من خصوصية الثقافة التي تحملها، بل بما تخلقه من حميمية تجعل الأمكنة ذات الطابع الشعبي على فقرها حقلا خصبا للدلالي، وهو ما نتغياه من دراسة فضاء المكان الشعبي على مستوى رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" ورواية "نوار اللوز". في المقابل أفضت طبيعة الحوادث في الثلاثية إلى ديكور جغرافي جديد، طمست فيه معالم الحياة القروية بنكهتها الشعبية وتفاصيلها التقليدية البسيطة، ودنا أكثر إلى الصورة المكانية التي فطرت عليها الذات العربية الجمعية وتملكت خيالها، حيث تتجلى المساحات الشاسعة، والقصور، والمدن، والبحار، والقلاع، لا بوصفها فضاءات لاسترداد الأصول والرحم الأم، الذي انبثق عنه الوجود والكينونة العربية في تاريخ ما، وتمثل جزء من ذاكرته ووجوده الإنساني المتميز، بل من حيث هي بؤر للصراع حول الأحقية، أحقية الظفر بالسلطة المركزية فيها.

رابعا: ولعل الاختلاف البين في الرؤية المكانية على صعيد روايتي "نوار اللوز" و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، ونصوص الثلاثية، قد أفرز بنيتين مكانيتين مختلفتين، الشيء الذي يدفعنا إلى تنضيد هذه المفارقة عبر مرحلتين: المرحلة الأولى تعالج خارطة المدونة المكانية المتعلقة برواية "نوار اللوز" ورواية "ما تبقى" في انسجامها مع الشخصيات في علاقتها المباشرة بالواقع المعيش، وفيما يتولد عنها من حميمية تجلي الأبعاد الدلالية للنصين، أما المرحلة الثانية فتخص طوبوغرافيا المكان في الثلاثية وعلاقتها بصيرورة الأحداث وديمومتها، حين انطلقت من المكان في مظهره الحسي الملموس، وانتهت إلى التماثل مع الصيغة المطلقة للمكان، بكل ما يحمله الإطلاق من معاني في الموروث الثقافي الشعبي، وبما ينتجه من دلالات تضيء المعتم، وتفتح المستغلق داخل النص (الثلاثية).

(1) - ينظر عبد الحميد بورايو: منطلق السرد، ص 147.

(2) - المرجع نفسه، ص ن.

1- خارطة المدونة المكانية في روايتي: "نوار اللوز" و"ما تبقى"

1-الإطار المكاني العام:

شكلت القرية إطارا مركزيا يفتح النسان عليه وينغلغان عليه، وإن شمل النسان فضاء المدينة فإنه يبقى هامشيا، إذا ما لاحظنا الحضور الدائم والمكثف للشخصيات على مستوى فضاء القرية، فهو المجال الحيوي الذي ساهم في تكوينها وأثر في مسار حياتها، وصاغ مفاهيمها وأفكارها، ورسخ تقاليدھا وأعرافها، وصقل عقولها وأجسادها، لتكون فيما بعد قادرة على تحمل طبيعته القاسية، مما صير التفاعل بينهما (القرية/الشخصيات)، قوة داعمة للبناء الدلالي للروائيتين.

تظهر قرية مسيردا كجغرافيا مركزية في رواية "نوار اللوز"، وتبدو بحسب ما ورد في النص مقسمة إلى قسمين متعارضين، يقع الأول في الجهة الشرقية، وقوامه الفيلات الضخمة والبنائات العالية التي بدأت تأكل شيئا فشيئا أراضي البراريك الغربية، التي تمثل القسم الثاني من القرية، وقد أراد الكاتب بهذه القسمة الإخبار بأن المجتمع المسيردي مصنف مكانيا إلى فئتين متعارضتين، فبينما يسكن صالح ومن معه (الفقراء والفلاحون والرعاة والمناضلون)، من الذين ساهموا بشكل مباشر في صنع الاستقلال، بيوت التنك والوحل، يعانون البؤس والشقاء، يستولي السبابي ومن معه من أباطرة السرقة والنهب (الشومبيطات والقوادون والجندرمة) على مكتسبات الاستقلال دون أن يكون لهم دور في تحقيقه.

أما في مستوى آخر من هذا التقسيم، فيؤكد الكاتب أحقية سكان القطب الثاني في المكان، حين أهمل الجهة الشرقية، وأمعن النظر في تفاصيل الصورة الطبوغرافية للجهة الغربية، ففي مساحتها الضيقة تتكشف الأحداث وتظهر الشخصيات من ناحية، ومن خلال تضاعيفها من ناحية أخرى تتشكل الصورة الكاملة للقرية، إذا ما نظرنا إلى القيمة أو الموقع الاستراتيجي لهذه الجهة، حيث تقع القرية في جهتها الغربية على الحدود الجزائرية المغربية،

مما يساعد على ازدهار حركة التهريب، ومع هذه الحركة تزدهر حركة الشخصيات، وفي ازدهارها تبدأ ملامح القرية في التشكل، فعبر تنقلات البطل حاملا بضائعه المهربة، تظهر الأحياء والأزقة المظلمة، وصور الإهمال، وأكوام الزبالاة، ورائحة الفقر الذي انتشر بين الزوايا، وتتعرى وضعية سكان مسيردا الاجتماعية، وتتكشف الممارسات القمعية للسلطة، ممارسات تدفع البطل إلى الانتقال نحو أفق آخر، اسمه مدينة سيدي بلعباس، التي لم تتوقف العين الراصدة عند رحابها وجمال معمارها، بل تجلت واقعا اجتماعيا ونفسيا أكثر رداءة من الواقع النفسي والاجتماعي للقرية، حين اختزلت المدينة بكل معالمها في ماخور الحاجة طيطما.

وفي رحلة الذهاب والإياب من وإلى القرية، يتتبع القارئ الشخصية البظلة عبر خلفية مظلمة، لا يرى فيها الطريق الذي سلكته، ولا القرى التي مرت عليها، بل يرى الشخصية تتحرك ضمن أحياء مكانية أخرى اختزنتها الذاكرة المتعبة، كطرق الحدود السرية، ووديانها ومنعطفاتها، وسبيطار الغزوات والتي اقترنت جميعها بالموت، والمخفر أو غرفة التحقيق بوصفها مكانا تمارس فيه السلطة المركزية حقها في الكينونة والممارسات المشينة، وما خلفه هذا الحق من أثر نفسية وجسدية وخيمة على الشخصية، وغيرها من الأفضية التي تربط البطل بالقرية وتعيده إليها، معلنة عن حالة من التوحد، يذود فيها واحدهما عن الآخر.

وإن اختار الأعرج، في رواية "نوار اللوز"، قرية مسيردة مسرحا للأحداث وملتقى الشخصيات، وشغلت المدينة الحيز الهامشي منها، فإن الفضاء الروائي في "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، يخضع هو الآخر لبنية ثنائية، طرفاها: القرية والمدينة، غير أن القرية أو الدشرة التي تُسقط الرواية اسمها، تعتبر المكان المهيمن على مدى فصول الرواية، يستقطب الشخصيات، ويمارس تأثيره العميق عليها، ويساعد على إبراز نمط العلاقات القائمة فيما بينها، مما قلص حظوظ المدينة في الظهور. وإن كان هناك تفاوت من حيث الحضور، فإن المكانين يتساويان في تجسيد طابع المعاناة الذي يسم عالم الرواية.

ويحضر فضاء القرية مقترنا ببعض الأشكال الهندسية، التي ترد ورودا هزيلا أو مستعجلا يصاحب الشخصية البظلة من (والى) منزلها الشخصي، فالزقاق المظلم الذي لا تسمع فيه إلا أنين أسلاك الكهرياء العتيقة، هو المدخل الأول إلى عالم المعاناة، والسبيل الوحيدة التي تفصل البطل عيسى القط عن داره المرمية خلف هوامش القرية، طريق المقبرة.

ويقيس الكاتب هذه المسافة بمكونات تمنح المكان طابعه الريفي الشعبي البسيط، وتبرهن على افتقاره لأدنى متطلبات العيش الكريم، حيث تجثم المساكن المتفرقة هنا وهناك، بيوت صغيرة واطئة « كأن حوافر الخيل مرت فوقها.. تنبعث من بعض نوافذها الصغيرة أضواء هزيلة.. تذكر بالكائنات الحشرية التي تعيش داخلها، متكدسة كالبضاعة المعدة للشحن.. تتآكل كالبعوض فيما بينها جوعا /—/ هذه البلدة هي هي. منذ أن تركها الاستعمار.. أكوام صغيرة من الحجارة تماسكت فيما بينها بقليل من الطين والوحد والتبن وروث الأبقار.. مغارات صغيرة.. عادية جدا.. جدا..» (1).

وسط هذا الديكور المعدم، وعبر المريعة (طريق صغيرة) ندخل بيت عيسى القط، مكان تتعمق فيه مظاهر الفقر والفاقة، نتحسسها في هندسته ومكوناته، ومن خلال «مخلوقات بشرية عارية كالودود الأحمر، مططها الجوع حتى أصبحت كالأسلاك..» (2)، أرغمته على البقاء تحت بند الواجب/الخيار الإجباري.

وإن كانت المريعة منطلق الرحلة، فإنها مبتدأ الطريق نحو النهاية، النهاية المأساوية للشخصيات، ولكي يعطيها المبدع بعدا يوحي بهذه النهاية، كانت الطريق خالية من أبسط خلائق الله، حتى القطط التي تعودت أن تملأ الأزقة غابت، ولم يبق غير القاذورات، والروائح الكريهة، والحشرات الدقيقة، والحيطان المخزومة، تفاصيل الفراغ الموحش التي

(1) - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص 28.

(2) - المصدر نفسه، ص 73.

صاحبت البطل وهو في طريقه إلى القارة أو الساحة المخصصة للرقص، الواقعة أمام دار العرس (عرس ولد الرومية).

ولتأبيد الفقر والمعاناة تأتي الصورة الخاطفة للمدن (وهران، وسيدي بلعباس، ومارساي) غريبة وشاذة، تؤدي وظيفة الكشف عن ماضي الشخصيات المخيف والمؤلم، وتعلل انتكاسات الحاضر وانكساراته، لأن المعرفة بماضي المكان والوعي به، تأتي عادة من خلال حاجة حاضر المكان المؤدي إلى مستقبله إلى ذلك، بغية الكشف عن منطقية الأشياء(1)، فتحدد وظيفة وهران الباهية في انفتاحها وتسارع وتيرة العيش فيها، فيما تتيحها لطابور الجياع من فرص الانتقال إلى مدينة مارساي، التي تأكل لحم هؤلاء الجياع بالتقسيم وبشكل مدروس، من خلال تصعيد عقوبة الفقر والاحتياج يوماً بعد يوم. أما سيدي بلعباس التي كانت تسميها فرنسا باريس الصغيرة، فكان موبوء تمارس فيه المخلفات البشرية من رحلة الماضي، أتعس طقوس العيش الرديء، فالشخصيات لا تعرف منها سوى طريق حي البورديل المؤدي إلى اصطبل اليهودية، والذي يعتبر الجسد الأنثوي واحداً من أقوى تجلياته.

وإن كانت الرقعة الضيقة المخصصة للمدينة في "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، وكذلك الأمر بالنسبة لرواية "نوار اللوز"، أمام ما تحوزه القرية من مساحة داخل النصين، لا تسمح بالاستدلال على الدور الفاعل للقرية، إلا عن طريق متابعة حركة الشخصيات وسط الداخل، أي الأمكنة الفرعية المكونة لجغرافية المكان الإطار، والانطباعات التي يمكن أن تخلفها في بناء مضمون النصين.

(1) - ينظر إبراهيم عباس: الرواية المغاربية (تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي)، ص ص 234/234.

2-الأمكنة الفرعية:

تتوحد صورة المكان الإطار (القرية)، بصورة الأماكن الفرعية المشكلة لجغرافيته العامة، فالأولى تتحدد بضيق مجالها، والثانية تعاني انتقال هذا الضيق إلى الفروع، بما يحمله هذا الانتقال من صرامة كامنة في تقاليد المكان (الإطار) وقيمه الشعبية الموروثة، وبما يجلبه من حميمية، تعيد إنتاج الذات الجمعية باستمرار. وفي ما يلي نحاول استجلاء أبرز الأمكنة الفرعية التي شكلت الفضاء المكاني العام وفق وتيرة الحركة الإنسانية التي تخترق سكونه، وتملأه بوعيا وأحوالها النفسية، استدلالا بمرتكز « العلاقة الجذورية بين المكان والإنسان»(1)، وسعيا خلف المردودية النصية التي تحققها هذه العلاقة.

2-1-البيوت:

يعلن الإنسان « دائما عن حاجته إلى إقرار وجوده، والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت، سعيا وراء رغبة متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات »(2)، وتتراتب أهمية هذا المكان بحسب قوة أو ضعف علاقة الإنسان به، ولربما تنصدر البيوت قمة الترتيب، وتعتبر من أكثر الأمكنة صلة بالإنسان وأكثرها تحقيقا لرغبة الاستقرار تلك، لأن « بيت الإنسان امتداد له »(3)، فهو « التاريخ والأصالة، والحد القيمي الذي تربي عليه »(4) من جهة، وبالنظر إلى انغلاقه من جهة أخرى، يتم توجيه الممارسات التي تمتاز

(1) - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، ص44.

(2) - المرجع نفسه، ص53.

(3) - مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار - الدقل - المرفأ البعيد)، تقديم حنا مينه، سلسلة دراسات في الأدب العربي (12)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، (دط)، 2011، ص50.

(4) - محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000، ص127.

بطابع التكتّم والانعزال عن العالم، ويساعد على انفتاح أوسع وأكبر على الزمن (1)، مما يعني الاقتراب أكثر من الحياة الداخلية للإنسان، والتعرف على تعالقات الماضي والحاضر، وطموحات المستقبل.

وفي ظل هذا الترابط والاندماج بين الشخص وبيته، « لم يعد البيت في الخطاب الروائي ركنا من الجدران تزيّنه مجموعة من الأثاث، يصفها بدقة دون أن تتجاوز الحضر الإنساني » (2) الذي يخترقها، بل بات المسكن « لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه، وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر بينهما، والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته » (3)، وهو ما نتحسسه بوضوح على مستوى نص "نوار اللوز"، حيث تتربع البيوت، وبيت صالح بن عامر (البطل) على وجه التخصيص، على مساحة نصية معتبرة، مقارنة بالأفضية المكانية الأخرى، فمنه تبدأ الرواية وتنتهي بجواره، فضاء أهل بالمتناقضات، فيه تتكشف إخفاقات الحاضر التي لا يمكن قراءتها بمعزل عن هزائم الماضي، وفوق ذلك هو حيز يتحقق في ضيقه الوجود، وتعي الذات حقها في المقاومة والتغيير، فبات الحكاية ذاتها التي يرويها الكاتب، وينسج عبر تفاصيلها الممعنة في الوحشة، القضايا الجوهرية التي يتقصاها. فكيف تتكشف هذه القضايا والدلالات داخل هذا الكون المشيد من الصغر، صغر متناه يفيدنا به (أولا) اسم البيت "البركة"، وأبعاد تصميمه الهندسي (ثانيا)، وموقعه (ثالثا)، ومحتوياته (رابعا).

على وتيرة المقاطع المجزأة ينبنى معمار الفضاء البيتي، الذي يتهاك نحو السقوط لكنه لا يسقط أبدا، فالبركة كما يسميها البطل صالح بن عامر الزوفري، مسكنه الشخصي،

(1) - ينظر صالح ولعة: « البنية المكانية في رواية "كراف الخطايا" دراسة سيميائية »، أعمال ملتقى إشكاليات الأدب في الجزائر، أيام 28/27/26 إبريل 2005، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (دط)، 2006، ص ص 80/79.

(2) - الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 205.

(3) - حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، ص 54.

يقع قبالة أحد مقامات مسيردا، موقع تغزوه « معتقدات البلدة التي لا تكسرهما هزائم الأعداء المتكررة والزمن الصعب »(1)، الشيء الذي يعزز ديمومة البراكة وقدرتها على المقاومة رغم أجزائها الهشة، ويرسخ الانطباع بأن للبيت ثقافة مخصوصة، وذاكرة تمتد جذورها إلى مراحل مظلمة في التاريخ الوطني.

ونستشف ذلك من السقف المكون من أعواد القصب القديمة وشجيرات المارمار والأخشاب التي سرقت من الغابة أيام الحروب الفاتية، والحيطان الهرمة التي تجد في حمل السقف بمكوناتها العتيقة، وتزيد على حملتها الثقيلة، ثقلا أكبر، حين ينبعث التاريخ العربي البائد من الحائط المنشق، ممثلا في طيف الجازية أخت الحسن بن سرحان، التي لا تتفك تشق الحيطان كالنور « قبل أن تعود على أعقابها، تجر أتعاب بلاد المغرب وبؤس نجد، في كفيها لجام عودها الذي لا يتعب »(2)، مما يعطي المكان دلالة التواصل مع الماضي العربي البعيد، ويدعو إلى ضرورة تحطيم الصورة النمطية التي سيجت العقل الجمعي ضمن منظومة من القيم المستقرة، تتعلق بمفهومي البطولة والسلطة .

وحتى يتبدى البيت أكثر انسجاما ووحدة، اتسمت النوافذ الخشبية بالعتاقة والقدامة(3)، أما بابه المسروقة من ثكنة عسكرية بعيد الاستقلال مباشرة، وكانت « شاهدا علينا على أيام الدمار ، فتتصف بالخشونة وبشقوقها التي تزداد اتساعا كل سنة، بفعل مياه الشتاء الغزيرة (4)، هذه الأخير تزيد من قدم البيت ويصبح معها، و« كأنه عاش عبر القرون الماضية »(5)، يشارك ساكنه مقاومته للشتاء، ويقاسمه وطأة البرد والفقر، ويعيش

(1)- نوار اللوز، ص21.

(2)- المصدر نفسه، ص11.

(3)- ينظر المصدر نفسه، ص95.

(4)- ينظر المصدر نفسه، ص30.

(5)- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، ص63.

معه سمات الألفة التي ضيع ملامحها عالم الشتاء خارج البيت، على حد تعبير غاستون باشلار.

تتغلق الباب على غرفة هي كل مجال المسكن الطوبوغرافي، تبدأ مؤثثاتها الداخلية في الظهور تدريجيا متجهة بكل ما تحمله من زخم صوب الذوبان في الدلالات التي خلقها البعد الهندسي للبراعة، فبمجرد الولوج إلى الداخل، تطالعنا « الأرضية المتسخة وبقايا الزجاجات الخمرية الفارغة ورائحة النبيذ الأحمر. الكلبة شطيبا تنام مغمضة العينين في طبق الخبز، ملتفة على نفسها كالثعبان. القطة لم يعد يسمع إلا ترترتها وحركتها الروتينية بين رجليه. لأول مرة، منذ وفاة المسيردية، يشعر بفراغ غيابها» (1).

إن صورة المكان في فوضاه وتشتت أغراضه متناغمة في خرابها مع مصير الشخصية التي كانت تمنح البيت نظامه، فانتهاه ربة البيت/المسيردية إلى الموت، انتهى الوعي الذي يمنح « صفة البدء لكل ممارساتنا اليومية» (2)، وتخلق الأشياء والمؤثثات معه « واقعا وجوديا جديدا، وتأخذ وضعها ليس ضمن نظام بل ضمن نظام عائلي» (3)، يحيل البيت بمن فيه لاجئا لهذا الوعي/المرأة محتما بحضوره. ولتقريب المعنى نستدل بما جاء على لسان البطل « عندما كانت المسيردية على قيد الحياة، كانت الدار أكثر تنظيما /—/ حين أفتح عيناى مع نجمة الفجر أفاجا بالقهوة جاهزة وبوجه المسيردية مبتسما دوما» (4). إن عمل المرأة الرتيب في تنظيم البيت يوقظ مكوناته من نومها (مثلا عبر غاستون باشلار)، ويمنحها بريقها الذي تبدو من خلاله مختلفة، وفي بريقها واختلافها، يتجدد البيت وتزدهر الحياة الإنسانية/العائلية داخله، وبغيابها يبدأ بريق المكان في الأفول، وتبدأ الحيوانات التي تعمره في الاضمحلال.

(1) - نوار اللوز، ص24.

(2) - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص82.

(3) - المرجع نفسه، ص83.

(4) - نوار اللوز، ص25.

ولا يتوقف الخراب عند المظاهر الخارجية للبيت، بل يتسرب تاركا آثاره واضحة على الحالة الوجدانية التي تعيشها الشخصية البطلة جراء ذاك الفقد، فقد عادت الزوفرية «ببرودتها وقسوتها ووحشيتها» (1)، مؤكدة على عزله وإحساسه بالاغتراب، إحساس تتفتح في سطوته الذاكرة على أمكنة أخرى تلتقي فيها صورة المرأة/الزوجة بصورة المرأة/الأم، يقول صالح « وسط متاعب الوحدة أتذكرك. صدقيني يا المسيردية أني حين أجوع أتذكرك بعمق وحنان، مثلما أتذكر طفولتي /.../ أتذكرك الآن يا ابنة سيد الرجال ولالة النساء مثلما أتذكر أمي التي ورثت أحزان أبي وقبيلتها » (2).

ولعل الصورة في المجتزأ أعلاه « ليست نابعة من الحنين إلى الطفولة، بل هي موضوعة بواقعية الحماية التي تمتلكها » (3)، فلئن كانت الأم التي تجسد الرحم الأول الذي يتخلق منه الوجود الإنساني، والبيت هو الكون الأول (على حد تعبير باشلار) الذي يحتضن هذا الوجود ويشكله، فإن ثمة ما يوحد بين هذه الثنائيات (الأم/بيت الطفولة)، وثنائية (الزوجة/ بيت الزوجية)، وهو الشعور بالحماية، الذي يمتلك الشخصية البطلة لدى استحضارهما، وبناء على هذا التلاصق، يتحول "الاحتماء" إلى شهوة يوفرها البيت للشخصية التي تسكنه عبر مراحل حياتها، فلا تنفك تستسلم لفتته حتى في أشد لحظات القسوة التي تعيشها داخله، لذلك أصبح البيت على الرغم على ملازمة الفقر لتفاصيله، وافتقاره لأدنى مستلزمات العيش البسيط، المساحة الكونية الوحيدة، التي تمنحه هامشا من الطمأنينة والاستقرار .

ونواصل تجميع صورة الفضاء البيت الشعبي ونتعرف على أشياءه المحسوسة (الأثاث)، التي تستمر في التدفق اعتمادا على الحالات والتحويلات التي تمر بها الشخصية البطلة، فعادة ما « يعكس الأثاث الذي فرش به المنزل مجموعة من القيم الاجتماعية المادية

(1)- المصدر السابق، ص26.

(2)- المصدر نفسه، ص ن.

(3)- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص67.

والجمالية ذات الدلالات الاجتماعية الخاصة»(1)، لذلك «عندما يختار الكاتب عناصر المكان التي تشكل خيوط الارتباط بينه وبين العالم ويسميها، تتحدد لنا نسبيا مرموزاته ودلالاتها النفسية والفنية والحضارية، وتتوضح المرامي الاجتماعية للخطاب»(2).

ولعل أول ملاحظة نسجلها بهذا الخصوص خلو البيت من الأثاث، إن لم نقل انعدامه، باستثناء الإشارة إلى الفراش(3)، والأغطية القديمة، والأحذية والقش الموضوعة في زوايا البيت، والتي تتخذها الحيوانات (الكلبة، القطة، الفئران)، مخبأً تلجأ إليه حين تشعر بالبطل وزوجته قريبين من بعضهما البعض لحظة صدق وحميمية، بوصفها (أي الحيوانات) جزءاً أصيلاً من الديكور الأبدي لهذا النوع من البيوت (البراريك)، تقاسم ساكنيه ضيقه وانحصاره، وتحمل بوجودها بعضاً من ثقافة هذا المكان، التي تجعل من العالم، كلا واحداً بناسه وحيواناته وكل موجوداته.

أما الوسادة التي تمثل القطعة الثانية من الفراش، فتحتفي تحت صلابتها عادات البطل وطقوسه السرية، علبة الشمة الورقية ولفافات سجارة الشعرة، التي يوقدها وقت الفجر على نار المصباح الزيتي القابع عند رأسه، على الرغم من أن الفتيلة « ذابلة ونورها شاحب يميل نحو زرقة تحتضر»(4)، كدلالة أولاً على عدم مواكبة البيت لنمط الحياة الحديثة، بسبب انتماء وسيلة لفترات ماضية من التاريخ الحضاري للإنسان، وثانياً كقرينة مادية على فقر البيت وانعدامه، إذا ما كانت « وفرة الضوء وكثافته /../ قرينة مادية على ثراء البيت وارتقائه المادي»(5)، وثالثاً كمؤشر عن حالة الهروب والانعزال التي تمارسها الشخصية داخل هذا الفضاء المغلق من خلال الزمن الذي يمارس فيه البطل تلك العادات، حالة يزيد

(1)- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، هيئة الكتاب، مصر، (دط)، 2004، ص102.

(2)- سليمان حسين: مضمرة النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 1999، ص21.

(3)- ينظر نوار اللوز، ص24.

(4)- المصدر نفسه، ص22.

(5)- حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، ص51.

الكاتب من تعميقها من خلال الاستعانة بالشعور المثالي الذي تثيره الخمر، فنعثر بين ركام الأشياء على قناني الروح وبقايا النبيذ المعتق التي تملأ الدار، والتي استحالت الملاذ الآمن من الأحزان التي تقتحم البطل وتفترس المكان، فيمتزج واحدهما بالآخر في إحساس عالي إلى الدرجة التي ينشق الحائط فيها من أجل مواجهة ذلك الحزن والخواء، لتتسرب منه الجازية مثل الومض، فيتمكن كل منهما (البطل/الفضاء البيتي) من التبرؤ من خوائه، ويسمح بدخول عالمه الزاخر بالأسرار.

وكما تقيض القطعة الثانية من الفراش بالدلالة وتصوغ قيمها عبر ما تسحبه معها من أشياء، تبدو القطعة الرابعة "البوراج" (1) مفعمة بالدلالات، بفعل ظهور الشخصية النسائية الثالثة (لونجا) على مستوى البيت، وما يتولد عنه من إشارات عن القيم والأعراف التي تحكم القرية « بسبب ضيقها وعلاقاتها البشرية الملتحمة »(2)، مما يؤدي إلى « محدودية السلوك الفردي »(3) وانحصاره.

فتحت وطأة القمع والرفض، التي يهدد بها الفضاء القروي، وتلك الرغبة التي تغرز جنونها في جسد الشخصيتان، لا تجد لونجا وصالح بن عامر من مكان يبارك علاقتهما المرفوضة سوى فضاء البيت، الذي أصبح يعني الكينونة، ولونجا تخبر البطل عن حملها بطفله، وبموجب ذلك ينتقل البيت من حالة الخصاء والعقم إلى حالة الخصب والامتلاء، وتنتقل الشخصية البطلة من حالة الوعي على المستوى الفكري إلى الممارسة العملية لهذا الوعي، من خلال السعي نحو تغيير حياتها.

إذن ومن خلال القرائن السابقة نلاحظ أن كل مستلزمات البيت، وتفاصيله البسيطة تكشف عن قائمة طويلة من القيم الاجتماعية والثقافية والحضارية تنتظم داخل هذا الفضاء

(1)- ينظر نوار اللوز، ص246.

(2)- علي القاسمي: الحب والإبداع والجنون (دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية)، دار الثقافة، المغرب، (ط1)، 2006، ص 220.

(3)- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص123.

المشيد من الصغر، حيث تنطق مكونات البيت بانعدام مقومات العيش الكريم، وتدني المستوى الاجتماعي للشخصية البطلة، وتبين عن أثر الزمن في أشياءه المحسوسة، لتشكل البعد الثقافي والحضاري للبيت. وإذا أمعنا الإصغاء إلى تضاعيف تلك الأشياء سنعي الحالة النفسية للشخصية البطلة، إذ داخل هذا الكون تمارس كل أنواع الهروب من قسوة المكان الخارجي/القرية، الذي أصبح مثقلا بالسلبيات ومنغصات الحياة اليومية، ولعل ظهور النساء الثلاث (المسيردية، ولونجا، الجازية)، ومحاولة كل واحدة منهن تجذير البطل في المكان/البيت: الأولى بزواجها منه، والثانية بحملها، والثالثة بصفقتها الذاكرة والوعي الجمعي، الذي يعطي الشخصية حقها في الاستمرار، دليل على الدور المؤثر للبيت.

وتزداد قيمة المكان البيتي ودوره الوظيفي في بناء مضمون النص، وتوطين علاقات التواشج السابقة من خلال الملحقات أو الفضاءات الجزئية المكملة لمعمارها، وهي: رحة التبن، والإسطبل.

2-1-1-رحبة التبن:

ارتبط فضاء الرحبة "بحادثة التبن"، هذه العبارة التي كلما وردت في النص تشير إلى الحدث الذي امتلأ به المكان، وإلى الشخصية التي أكسبته ملامحه الجديدة، وصيرته من فضاء بارد وعفن إلى فضاء مفعم بالدفء والروائح العطرة، وتفاصيل اللحظة التي مرت كالبرق. وتتخلص حادثة التبن في ذلك اللقاء الحميمي الذي جمع صالح بن عامر بلونجا القبائلية (1)، والإحساس العارم الذي تملكهما، وكأنهما يختبران تجربة الوجود لأول مرة، خاصة وهما الجسدان المتكلسان الموحيان بالهجران بتعبير الكاتب.

يستشعر القارئ وحواسه تتحسس فضاء الرحبة أن المكان يخلو من أية جمالية، إلا أنه يستحيل على بساطته وفقره بنية مركبة تجعل كل جزء من مكوناته يحيا مستقلا بذاته،

(1)- ينظر نوار اللوز، ص 39/38/37/36.

بفعل حركة الشخصية في نطاقه، ففي الرحبة يسمع المتلقي ويرى ويشم ويتذكر ويلمس، قبل أن يشرع في تجميع كل ما تخلفه هذه الحواس من حميمية، ليصوغ وجودها ويكشف أثرها في تشييد معمارية النص، فالحشائش الشتوية العالية المحيطة بالرحبة (1)، تعمل كجدران تتجاوز الذات في ظلها لحظات الخوف والجزع من الخارج بتقاليده الصارمة، محتمية بما تحققه تلك الجدران من حميمية وألفة. وبتخطي هذه العتبة والاتجاه صوب الداخل المليء بالحب والرغبة، يعي المتلقي ما يخفيه من عمق الإحساس بالفقد والاحتياج الذي تعانيه الشخصيتان على المستوى الاجتماعي والنفسي، بل ما يخفيه من مشاعر حادة بفقدان الهوية وحق الانتماء إلى الخارج بكل تجلياته.

وتشخص الرواية ذلك من خلال ذكرى الروائح المنبعثة من المكان، رائحة الأتربة والتبن الغامل والحناء البدوية (2)، التي لم تستطع قسوته إخمادها، بل حولتها إلى شفرة تواصلية بين الشخصية البطلة (صالح) وبين الحضور الأنثوي/لونجا، فحين يستعيد صالح ذكريات الروائح، يستشعر دفء المكان، وكأنه انعكاس حقيقي لروحه، ولما يشعر به من رغبة في التماهي داخل تفاصيله الساذجة من أجل استعادة كل ما تمليه عليه تلك الرغبة، في عودة ذلك الشعور الذي حوله من جسد أخرس، يضيع في دهاليزه صوت الحياة إلى دفق شعوري مفعم بالعطاء في ظل ما منحه من حب وشغف. وعلى هذا الأساس أصبحت الرائحة فضاء للذكرى والذاكرة يسعى البطل على امتلاك كل تفاصيله وتأييدها من خلال الإمعان في متابعتها في أدق ارتحالاتها (حيث نجدتها موزعة على كامل الجسد النصي)، رداءً لذلك الشعور بالفقد، وتحريراً له من الإحساس الجارف بالاحتياج والاغتراب عن هذا العالم.

(1)- ينظر المصدر السابق، ص38.

(2)- ينظر المصدر نفسه، ص ن.

والحالة نفسها تتجلى مع الصوت والحركة التي ملأت هذا الفراغ، حيث يترجم مواء لونجا كقطة صغيرة تحت ثقل البطل، وحركاتها العنيفة وهي تتشبث بظهره « كغريق ملتصق بأخر قشة من سفينة غرقت »(1)، صورة من صور الاحتياج الذي يرتفع في بعض ما يعنيه إلى مستوى قيم الوجود (البقاء والاستمرارية) التي لا توفرها غير الرجولة، وهو ما يجعل المكان/الرحبة يتجاوز معناه المألوف، ليصبح مفهوما يتصل ببحث الأنوثة عن قوى لتحقيق وجودها واستمراره، لذلك ظلت لونجا عارية التفاصيل، كما رصدتها حواس البطل « تأملت جسديك لحظة. كنت ما تزالين ممددة على التبن. عارية. عباءتك مطوية عدة طيات حتى الصدر. نهذاك نافران ولم تكوني تأبهين بأي شيء »(2)، تحاول الإحساس بانبعاثها من جديد.

أما إذا تلقفنا المكان من زاوية أخرى وارتفعنا بجزئياته إلى مستوى آخر من التحليل، لوجدنا أن فضاء رحبة التبن محطة مميزة في صنع حاضر الرواية، فالكثير من الأحداث التي انضوت في ظل الحاضر الروائي كان مصدرها فضاء الذاكرة والذكرى المنبعثة من هذا المكان، فالشخصية البطلة أصيبت بظروف استثنائية بعد حادثة التبن، حررتها من وطأة الإحساس بفجائية الهزائم المكرورة (ماضيا وحاضرا)، ودفعت بها صوب تعريتها وهجائها والبحث عن البدائل المناسبة لتجنبها (مستقبلا)، ولعل من أحد تجليات هذا التغيير، حمل لونجا، وسقوط نبوءة سيدي علي التوناني، وتفكك حكاية الغولة التي يفقه الجميع تفاصيلها، وبتفككها تفككت معها كل الرموز الوهمية، التي تتطلع الجماعات المقهورة إليها، وتستعيد بزوالها طاقاتها الواعدة.

(1)- المصدر السابق، ص39.

(2)- المصدر نفسه، ص ن.

2-1-2-الإسطبل:

نستكمل قيم الحماية والاحتياج حينما ندخل الإسطبل من خلال العناصر التي أحاطت بالحصان لزرق وهو في مواجهة قاسية مع الموت، ممثلة في الخرق البالية، والبطانية القديمة، والحضور الإنساني على مستوى المكان، ممثلاً في لونها البربرية وصالح بن عامر الزوفري، والتي تكافقت جميعها لإبقاء العود بوبركات (كما يسميه البطل) بعيداً عن عيون الموت.

وبإحالة هذه المكونات إلى حمولتها الدلالية يبدو أن تجربة المكان/الإسطبل تحاكي أو تضارع في قوتها تجربة الانتظار التي عايشها البطل في سبيطار/مستشفى الغزوات - سنتناوله تفصيلاً في إبانه - وما رافقها من خوف وقلق، وتحيل في أعماقها إلى محاولة استرداد ذلك الزمن الذي عجزت فيه الشخصية البطلة عن ممارسة حقها في حماية وليدها من انتهاكات السلطة التعسفية من جهة، أما من جهة أخرى فإن رمزية الإسطبل تكشف عن قيم الخصب، والنماء، والحركة، والديمومة الغائبة عن بيت صالح بن عامر الزوفري، وما حضور صورة لزرق « ساكن ممدد بعياء كطفل مريض »(1) دون سواها، إلا وجه من وجوه ذلك الغياب، ولعل الشيء الذي يعزز هذا التوجه أنه وبانتقال الشخصيتان (لونها وصالح) إلى البيت الواقع بمحاذاة الإسطبل، كما دلت عليه المسافة القصيرة التي قطعها البطل منتقلاً بين البيت والإسطبل لإحضار البطانية القديمة، تعترف لونها بحملها، الذي يعد إيذاناً بحدوث تغيرات شاملة ستمس حياة الشخصية البطلة، وتغير مشاريعها ونمط حياتها وأحلامها. مما يدفعنا إلى القول أن البيت وما تفرع عنه من أمكنة من أهم الفضاءات التي أثرت في الشخصية وتأثرت بها في آن معاً، فهو العلاقة الحميمة الوحيدة القادرة على الديمومة، مقارنة بعلاقتها مع الأمكنة المبتوثة في عضد الرواية، كما سنوضح في حينه.

(1)- ينظر المصدر السابق، ص341.

ولعل من البيوت التي لا تختلف في صلتها الوطيدة بقاطنيها، بيت القابلة حنا عيشة، مكان شيدته وفقا لثقافتها ومعتقداتها، يقول صالح واصفا البيت وصاحبه « يا الله. عجوز مصنوعة من أحجار الوديان الزرقاء/.. /موه..موه..موه...هذا صوت بقرتها الحمراء التي تخرمت مثلها حتى بانث كل عظامها/.. / أقسم بالله/.. /، أنها الآن وراء بقرتها، ملتصقة بذيلها، في يدها اليسرى درعيتها-، تلتقط الروث بنهم، لتعود به بعد فترة وجيزة وتلصقه على الحائط الداخلي حتى ييبس لتشعل به النار أو تتدفاً به. من يدخل بيتها يخال الروث الملتصق بالحيطان، أسمنتاً مسلحاً يكسو الحيطان درءاً للأمطار الموسمية. تقول حنا عيشة وهي خير القائلين/.. / في الشتاء الوقيد - باطل- .والجمر بالدرهم. يشتعل بسرعة ويسخن جيداً./.. /والجسد حين يجمد لا يفرق بين نار الوقيد ونار الفحم الذي يباع غالياً «(1).

إن الانطباع الأول المتعلق بالمكان يبدو لنا من خلال حيطان البيت، التي يبعث وصفها على القرف والقلق لدى دخوله وإدراك مكوناته، وتتم عن حالة الفقر والعوز التي تعيشها الشخصية في حدوده، لكن هذه الحيطان تحيل في جانبها الآخر إلى نوع من الصراع بين المكان بتجاربه المتراكمة (الوقيد)، وبين الزمن بمتغيراته المتلاحقة (الفحم)، هذه المتغيرات لم تقلح في استئصال العجوز بيتها، مؤكدة أن ثباته وقدرته على المقاومة، من قوة وفاعلية الثقافة التي شيدته.

أما الانطباع الثاني فيتجسد من خلال حوش البيت الذي لم يكن ذكر الروائح الكريهة(2) وغير المتناسقة في انتماءاتها (رائحة الجردان، الغاز، والمازوت، والخمائر المعتقة)، والتي تُخلف شعوراً بالعشوائية والعفونة الباعثة على الخوف والاشمئزاز والرغبة في مفارقة المكان، نقول، لم يكن مقصوداً لذاته بل بدا مندساً قصداً، إذ يمكن الاستغناء عن تلك التفاصيل الرديئة دون الإخلال بالمشهد العام، الذي يروي تفاصيل موت زوجة البطل

(1)- المصدر السابق، ص ص44/45.

(2)- المصدر نفسه، ص95.

(المسيرية)، ووليدها في سبيطار/مستشفى الغزوات، مما يدفعنا للتساؤل عن حقيقة البيت الذي ينقل لنا صالح مكوناته، هل هي حكاية الفقر الذي عمر طويلا إلى الدرجة التي أصبح فيها جزء أصيلا من تركيبه القرية الآدمية؟ أم أنه إيذان بحالة الخوف والاشمئزاز التي ستنتاب الشخصية البطلة لدى ولوجها السبيطار؟ وتشبه إلى حد بعيد الإحساس المتولد لدى ولوج حوش بيت حنا عيشة، فكلاهما تنبعث منه رائحة العبثية والخواء (الموت) الكريهتان؟ على الرغم من أن فضاء المستشفى، ومثله بيت القابلة، والحالة هذه، يفترض دلالات الميلاد والحياة، ويعمل على تثمينها وتعميقها، وليس العكس، وهو ما سنلاحقه تحليلا في إبانته.

وبالانتقال إلى البيوت الواقعة على مستوى دشرة رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، نقف بالقرب من البيوت التي تقلبت فيها الشخصية البطلة، والتي انزاحت في كثير من الأحيان عن مفهومها الهندسي المادي، وعن وظائفها الأساسية (الحماية)، وتحولت إلى كيانات حية لها هويتها وذاكرتها الخاصة، بسبب إتحادها بذاكرة وذكريات الشخصية البطلة، وأفكارها وانفعالاتها.

يبدأ بيت عيسى القط أو قبوه المظلم في التجلي، بمجرد إشعال القنديل الزيتي، حيث تظهر «..الدار ضيقة، كأيام الحشر..ضيقة أكثر مما كانت عليه..رائحة الإسطل التي تزكم الأنوف..الحشرات الدقيقة التي لفظت أنفاسها على حيطان الدار..ما تزال بقع دمها مرسومة على الجدران المهترئة، في شبه خطوط وأشكال سريالية مبعثرة، كيفما أتفق /.../ هنا يكبر الجميع/.../ ونحن؟؟؟.قبل أن نصير آباء ههنا تربيينا..أطفال، في البؤس عشنا وترعرعنا/.../ ليواجهنا بعدها واقع حاد كأسنان الدببة..ماذا فعلنا؟؟؟/.../ الوادي والموسى الحاد..والرأس مقطوع والعين مفتوحة عن آخرها..»(1).

ويستمر المكان في تحريض الذاكرة وفضح ماض أليم، وواقع أكثر إيلاما: « تراءى له السقف واطئا يكاد يلمس رأسه، أو يسقط على هذه المخلوقات الصغيرة التي تنام في

(1) - ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص ص 71/72.

معظم الأيام على جوعها..حتى الأخشاب التي سرقت ليلا زمن الاستعمار، قد يطالب بها حراس الغابة ذات يوم.. سكنتها السوسة الغليظة ومختلف المخلوقات العجيبة التي تتساقط من حين لآخر، وبالضبط لحظات الأكل بعض المرات نأكلها بدون أن ندري..وإذا صادف وأن رأيناها ننزعها ونواصل التهامنا للقمّة السوداء..»(1).

وتواصل حيطان البيت المخرمة من كل الجهات، ومؤثثات الدار في الإخبار عن هويتها الملتبسة بهوية قاطنيها: « انتبه مرة أخرى إلى فراش الذي تمتد عليه مخلوقات بشرية عارية كالودود الأحمر، مططها الجوع حتى أصبحت كالأسلاك /.../ كان الفراش هزيلا وشاحبا كوجه امرأة عجوز..شعر برغبة في البكاء عاليا، عاليا حتى تسمعه جميع خلائق الله..عدل الفراش..غطى الصغار واحدا واحدا..سمع فوق رأسه أصواتا جافة..رفع عينيه ثم أحناهما بتثاقل..تذكر أنه صوت الأخشاب، حين تبدأ في تفكيك خيوطها العتيقة التي تربطها مع بعض..فالصوت ليس جديدا..وإنما لحظة الاكتشاف، اكتشاف وجه آخر للبؤس والشقاء هي الجديدة..تساقطت على رأسه وريقات (المارمان) اليابسة السوداء التي كانت تغطي بعضا من فجوات السقف والفراغات التي تتركها الأخشاب غير المستقيمة، والأثرية السوداء..»(2).

تدل المقبوسات السابقة على أن الشخصية البطلة تعيش وضعا واحدا في زمنين أو مرحلتين يفترض أنهما مختلفتين، فالمكان يقف شاهدا على بؤس الزمن الأول، زمن الاستعمار وممارسة العيش في أتعس المواقف، حيث كان حز الرقاب خيارا أوحدا للجميع، حين يتعلق الأمر بكن أو لا تكن، ليمارس الدور ذاته اليوم، فلم تتغير المعايير ولم تتبدل ملامح البؤس المنصوص عليه، لا بوصفه امتدادا آليا عن زمنه الأول، بل بوصفه سمة لمراحل العمر (عمر البطل)، تضافرت الأمكنة/البيوت على إيجادها وخلقها باستمرار. ولعل

(1)- المصدر السابق، ص72.

(2)- المصدر نفسه، ص73.

الشاهد من الصفحة (255) المبرز لملاح بيت البطل أيام طفولة، يؤكد هذه الدلالة ويصر عليها.

وتزداد ملاح البؤس والشقاء شدة وقسوة، حينما نكتشف أن الدار التي يسكنها اليوم رفقة أطفاله، والواقعة في الخربة الخالية بالقرب من كرطي العسكر(1)، تعتبر الدار الثانية التي انتقل إليها البطل بعد خروجه من السجن، بسبب تهمة الدفاع عن زوجته من محاولة المختار الشارية اغتصابها على مستوى البيت الأول، وهو إسطل تعود ملكيته إلى المغتصب، الذي رأى أن الإسطل بما يحويه من حيوانات وأناس جزء من أملاكه. والملاحظ أن الكاتب لا يستعين في الإشارة إلى قذارة الاسطل/البيت ووضاعته، بما يمكن أن يتخيله المتلقي من صور يتحول فيها مأوى للحيوانات إلى مأوى للبشر، بل يستعير في وصف قذارة المكان وقبحه من قذارة وقبح أخلاق وهيئة مالكة، ليسند له/المكان دور التكلم عنه/المالك.

وإذا كانت رحلة البيوت في هاتين الروائيتين تتجاوز معناها المؤلف، وترتقي إلى معاني تتصل بدلالات التحقق والبقاء، والقبح والفقر، فإن الفضاء الثاني الذي ينتقل إليه البطلان، تطغى فيه روح الجماعة، بتعبير بورايو، ومواقفها العامة.

(1)- ينظر المصدر السابق، ص202.

2-2-المقهى:

مكان مزدوج يتراوح بين الانفتاح والانغلاق، يقع مرة في خانة أماكن الانتقال الاختيارية، وفي مرات أخرى يدخل ضمن قائمة الأماكن الانتقالية الإجبارية، يغص بقطاعات واسعة من الناس « يستوعب الجميع، ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة، ودون مواعيد مسبقة »(1)، مما يجعله « رمزا للحرية الفكرية، ورمزا للحرية الاجتماعية، حيث يستطيع الإنسان أن يقول ما يشاء »(2)، متى ما يشاء، وبالطريقة التي يشاء.

يستمد، في الأغلب الأعم، وجوده « من الواقع المتردي من حوله ليساهم في إشاعة النزعة الهروبية التي تروم الانفلات من قبضة اليومي والفاك من أسره »(3)، ومنه تتحدد وظيفته الأصلية من حيث هو « مكان لتصريف فترات الفراغ وإمداد الفرد بمزيد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية »(4)، وقد يخرج عن أداء هذه الوظيفية، ليكتسب وظائف جديدة تتعين باختلاف هموم، وانتماءات، ورؤى مرتاديه، لذلك يكتسي فضاء المقهى دلالات متنوعة، تجعل منه فضاء خلاقا في بناء العمل الروائي، لاسيما إذا اتخذ الروائي من القرية الإطار المكاني العام لأحداث العمل، بوصف المقهى الملاذ الوحيد لسكان القرى والأرياف للتجمع، وإقامة العلاقات، والخلاص من منغصات الحياة اليومية، وهو ما تبدى بشكل بارز على مستوى مقهى رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، الذي أسهم مساهمة فعالة لا في نقل الواقع النفسي والاجتماعي المتردي لأهالي دشرة عيسى القط فحسب، بل كان سببا في تشكل الوعي لديهم، وتحول بموجب هذا الوعي من بؤرة للفقر والثرثرة والممارسات الرديئة، إلى بؤرة للتعرف على الحقوق، وكيفية، وضرورة استردادها.

(1) - شاكرا النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، (ط1)، 1994، ص119.

(2) - مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص73.

(3) - حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، ص92.

(4) - المرجع نفسه، ص ن.

ونبدأ بالتعرف على المقهى بداية من خلال روادها، الذين اختلفت مشاربهم من فلاحون، وشباب عاطلون، وبعض الأطفال الذين يقضون لياليهم في العراء، يحتمون من اللحظات المضطربة قسوة وبأسا، بلعب الدومينو والكارطة. ثم من الروائح المنبعثة من الصالة التي تعد كل مجال المكان الطوبوغرافي، والتي اجتاحت أنف الشخصية البتلة لدى ولوجها المكان، يقول « زرعت عيني في كل أرجاء الصالة ..اقتحمت أنفي رائحة أعقاب السجائر التي تملأ الأرضية المتسخة مع الأتربة وروائح الأرجل، المنبعثة من الأحذية..رائحة البول التي تأتي من النافذة المشرعة..فالحائط الخلفي للمقهى الذي تسلقته نافذة صغيرة، أصبح مبولة شعبية في الهواء الطلق «(1)، وغير خاف ما يتضمنه تعبير "النافذة المشرعة" من دلالة تعني انفتاح الرؤيا ووعي الذات بالخارج وفضاعاته، التي جسدتها بشاعة الحائط الذي تحول إلى مبولة.

أما السطح فقد علقت به « "دقات" الشمة الصغيرة مثل كرات الأربال، التي تهندسها الخنافيس/.../كيف وصلت هناك؟؟؟..ببساطة، واحد من الذين يأكلهم زمن العطالة، وما أكثرهم، نزعها من تحت شفته ثم دحرجها إلى السقف، فالتصقت به كعلقة «(2). وباستقراء الشاهد نلاحظ أنه يغص بالمعاناة، ويحيل إلى نوع من التماثل الخفي بين البعد المادي للمكان في أسباب فقره وبشاعته، وأسباب بشاعة تصرفات زبائنه، ويوحد بينهما، لأنهما ينبثقان من رحم واحد/البؤس.

وباستغوار المكان أكثر فأكثر نصطدم بأحاديث تتصل بالهموم الذاتية للشخصيات، كما هي الحال مع ميمون الشمايمي الذي فتح حديثا جانبيا مع الشخصية البتلة حول موضوع علاقته بنبيه، وعن استمرار والدها في رفض ارتباطهما (3)، وأحاديث أخرى تخرج عن دائرة الفردي لتصب في بوتقة الجماعي، وتتحول معها المقهى إلى بؤرة للنقاش والتشاور

(1)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص ص47/48

(2)- المصدر نفسه، ص48.

(3)- ينظر المصدر نفسه، ص53.

حول القضايا الجوهرية التي تمس مصائر الفقراء من أهالي القرية، قضية المحصول، والقرية النموذجية، وقضية التعويضات، وغيرها من القضايا الغامضة التي تحاول السلطة المهيمنة تغطيتها بالأكاذيب والخرافات المطعمة بالديني، الذي يمنع الفرد الجمعي من الانتفاض.

تكشف القضايا السابقة أن المكان على ضيقه وقذارته لا يحجم دور العقل، بل يدفع به نحو البحث عن حلول للمشاكل التي يتخبط فيها السكان، ومن ثمة ينهض كعنصر فاعل في إعادة تشكيل الفضاء العام للدشرة وتغيير حاضرها، ويبرز التفاعل الاجتماعي القائم بين أفرادها.

وبالانتقال إلى مقهى رواية "نوار اللوز" نجده قد مارس وظائف أخرى تأنى عن الأدوار التي لعبتها مقهى "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، حيث كانت مكانا للصراعات وحل الخلافات القديمة، وتناقل الشائعات الرخيصة، ومسرحا لاسترداد الذاكرة والتاريخ، ورسم معاناة الحاضر. وقبل الخوض في هذه الوظائف، نعرض أولا على البنية الهندسية للمقهى ومكوناتها، وموقعها الذي رسم تاريخ القرية ومصائر سكانها.

تنسجم مقهى "نوار اللوز" في هيكلها المادي، والهندسة المعمارية لأحياء الجهة الغربية، فهي بركة "السي احميدا القهوجي" أو "عمي رومل"، التي تصارع تاريخه التليد، وتصارع وادي متوحش يهدد حيطانها الهشة، ويهدد القرية بكاملها في كل مرة بالفيزان صيفا وشتاء، تنبعث منها رائحة الشاي والقهوة المحضرة على الببور، وصوت "الشيخة الرميّتي"، أما الطاولات والكراسي المصنوعة من خشب البانبو الرقيق، فنجدها، كعادة جميع المقاهي الشعبية، منتشرة في فوضى تحيط بالمجال الخارجي للبركة (1)، تستقطب الرواد وطلباتهم المختلفة، وثرثراتهم عن اليومي والبائد.

(1) - ينظر نوار اللوز، ص ص 181/182/187/188/191.

ولا يخرج المكان عن هذه الصورة إلا بانطلاق صوت ياسين محتشدا بكل أنواع الشتائم والتصرفات الرديئة ضد القهوجي وابنه المتوفى ولونجا، بما يشير إلى نيته في افتعال عراك، المقصود منه صالح - المدافع الشرعي عن الثلاثة - بسبب رفضه العمل مع السبائي، الذي يعتبر ياسين واحدا من أزماله، ذلك العراك الذي بدأ من الصفحة (195) وانتهى عند الصفحة (207)، ورقبة ياسين تحت رحمة سكينه صالح بن عامر.

نلاحظ أن مقهى قرية مسيردا في ظاهره بؤرة للمشاحنات، وتبادل الشتائم، أو الثرثرة وتناقل الشائعات، إلا أن باطنه يشير إلى الإرادة المسلوبة، والأفواه المكبوتة لأهل البراريك أمام بطش السلطة وجبروتها، خاصة إذا ما أدركنا أن لا أحد من الحاضرين تجرأ « على الكلام. كل واحد خاف في النهاية على نفسه »(1)، لذلك يمكن أن نعد قرية "نوار اللوز"، رمزا للجغرافيا الاجتماعية المحكومة بنظام سلطوي مستبد لا يتقن سوى حرفة القمع، ولعل الفضاء الذي نحن بصدد ولوجه يشخص قسوة هذا النظام وغلظة قوانينه.

2-3- السوق الشعبي:

تعد الأسواق الشعبية من أبرز فضاءات التجمع المشحونة بدنامية الحركة، بسبب فاعلية الاتصال والتواصل بين جموع الناس، وينجز ذلك عبر وظائفه المتعددة: التجارية (البيع والشراء)، والإعلامية (البراح وآخر المستجدات والأخبار)، والاجتماعية (بناء العلاقات الإنسانية الجديدة)، والترفيهية (حكايات القوالون وأحبياتهم)، ولكنه قد يشذ عن هذه الوظائف ويتحول إلى فضاء لهدم الذات، وهدر نصيبها من الإنسانية، وتعليمها كل صنوف الانحراف، بسبب اقتحام القوى القهرية له، فمع ولوج سوق رواية "نوار اللوز" يبدو مخترقا بكل علامات السلطة والهيمنة، التي لا تدخر جهدا في إحلال وجودها بالقوة من خلال الحركة المفاجئة لرجال الجمارك (الديوانه)، يجوبون السوق، ولا يتوانون عن احتجاز متاعب الفقراء متى ما سنحت الفرصة، وقد أفصحت الرواية عن هذا من خلال مطاردات

(1)- المصدر السابق، ص201.

النمس لصالح، ومنعه من عرض بضائعه (1). لذلك لم يمنح فضاء السوق الشخصية رفاهية الإحساس بحرية الحركة والصوت والتصرف، بقدر ما عمقت إحساسها بالانهزامية والضالة من جهة، ولم تحقق من جهة أخرى رغبتها في العودة إلى بيتها مطمئنة، وأنها ستحيا ليوم آخر خارج دائرة الجوع، الشيء الذي دفعها إلى التفكير في خيار الهروب إلى سيدي بلعباس للتححرر من كل هذه المنغصات، وللبحث عن لحظات من السعادة الهاربة مع الحاجة طيطما، صاحبة أكبر ماخور في المنطقة، ويتحقق هذا الانتقال بواسطة سيارة 504 بوجو- فمليال للسائق عبد الكريم، بوصفها مكانا متحركا نزور من خلال أمكنة أخرى، تخرضها الأحاديث المتبادلة بين الركاب، مثلما حدث مع صالح الزوفري، الذي ارتدت به الذاكرة زمتا غير بعيد عن اللحظة الحاضرة، ودخلنا معه مستشفى الغزوات"، يسترجع تفاصيل المكان الذي صخب بأحداثه، بعد أن استثاره سؤال عبد الكريم عن مصير قضية موت زوجته المسيردية.

2-4- المستشفى:

يعمل المستشفى بواقع الوظيفة التي أوجدته على ترميم ما حطمتها الأزمة داخل الإنسان، فهو « ملجأ كل مريض، يصنع الراحة النفسية، ويقدم العلاج الأمثل لمختلف الأمراض، لا يجد المريض في سواه حلا سواء أكان البيت أو الشارع أو المدينة فيه يستشعر الاطمئنان، ويأمل في الشفاء يحكي همومه وأحلامه وآماله، ماضيه وحاضره ومستقبله المترقب، يعري فيه نفسه شعورا منه بالأمن» (2)، وفيه تتخلق حيوات جديدة إلى الوجود.

يتعين مستشفى رواية "نوار اللوز" من خلال أسئلة الشخصية البطلة وتحركاتها الغير مستقرة، والتي لم تجد لها جوابا إلا من خلال الممرضة المداومة، والتي تحاكي في تقاطيع وجهها وجسدها الجواب الذي تحمله: « كانت عيناها صغيرتين وشرستين ومدورتين كعيني

(1)- المصدر السابق، ص ص73/74.

(2)- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص 238.

بومة /.../ كانتا باردتين كهذا اليوم. يداها تتامان بهدوء في جيبي لباسها الأبيض. رائحة الأدوية التي كانت تنبعث من كل زاوية من زوايا جسدها /.../ التفتت نحوي. بكل برود قالت: أنتم الفلاحين قاع ما تتعلموش. تباتو تخدموا في الأولاد ومن تجبوا تتباكون؟ زوجتك يا سيدي ماتت /.. / غدا تأتي الشرطة للتحقيق في الحادث. خلاص شبعت؟»(1).

ويزداد المشهد تازما وإيلاما عندما تتعري المستشفى من قيمها الأخلاقية قطعة قطعة، وتستبدلها بأخرى تجمعت في القاعة التي توجد في أقصى الزاوية، والتي اقتحمها صالح ليرى أشع ما يمكن أن يحدث له يوما ما، «كانت رجلا المسيردية ما تزالان مفتوحتين عن آخرهما. عيناها مفتوحتان، يغزوهما البياض الكلي. دماء على الأرض. بقايا أصابع دقيقة لطفل سقط اللحظة من رحم موجوع. رأس الصغير مفصولة عن جسده. بطنه مفتوحة. أمعاء تمتد من تحت السرير حتى فتحة الباب. رجلان صغيرتان ما تزال فيهما الحياة، الدم يجري فيهما أو على الأقل هكذا بدا لي. تتاسيت كل شيء. هزرت المسيردية التي ازورقت شفاتها. على فتحتي أنفها تجمد دم أسود كالقطران كانت باردة كقطعة خشب»(2).

ويستمر الروائي في ملء فضاء الغرفة بإشارات تجعل منها أداة لتعرية واقع مئخن باللامعنى والعبثية، ووسيلة لكشف انتهاكات السلطة وامتدادها، حيث تبني لها أوكارا حتى في أكثر الأمكنة قداسة عبر أصغر أذناها، الممرضة، التي رجتها المسيردية « أن تحاول معها. فهي تعرف جيدا لحظة ولادتها. لكن الممرضة قد انزلت إلى الخارج، وسدت الباب وراءها بإحكام شديد. النوافذ كانت مشرعة. أخرجت المسيردية رأس الطفل بيديها حتى أغمي عليها. وحين فتحت عينيها، لحظة قبل أن تسبل جفניה إلى الأبد. هكذا يقولون. وجدت دماء وأصابع تزدح تحت السرير وعظاما صغيرة ومحاجر العيون فارغة. الرأس مثقوبة. الأمعاء الدقيقة تمتد من سريرها حتى مدخل الباب. ثم فوجئت بقطط هرمة تتأكل

(1) - نوار اللوز، ص98.

(2) - المصدر نفسه، ص ص101/100.

عند قدميها وبصرخاتها الليلية المقرفة. حاولت عبثاً أن تضربها وأن تقوم من مكانها لتجمع شتات صغيرها. حين أدركوها، كانت قد نذفت حتى الموت «(1). هكذا يقدم الأعرج مستشفى الغزوات رمزا للموت والتعسف، حيث كل شيء يستغرق مستسلماً على نحو مثير للاشمئزاز، منخرطاً في مرحلة من مراحل التاريخ الوطني، بانهياراتها القيمية الفاجعة.

ولربما حضور فضاء المستشفى بهذه الصورة المفارقة، وفي هذه اللحظة النصية بالذات، جاء ليبرر ارتياد الشخصية البطلة فضاء الماخور الموبوء بكل صنوف العهر والفساد، وليحقق استجابة أكثر تعاطفاً مع حالة الفزع والرفض التي يعيشها صالح.

2-5- الماخور/الحوش:

المكان المكروه والمرفوض في العرف الاجتماعي العربي، بسبب تقاليده وقيمه المغايرة للساند والمتواضع عليه، على الرغم من أنه يشكل جزءاً أصيلاً من التركيبة المعمارية لمدننا العربية الكبرى، لذلك يعد فضاء الماخور رمزا للهجانة التي تسم مجتمعاتنا الغارقة في الديني والأخلاقي.

ويتبدى فضاء الماخور بقعة غير متجانسة من حيث هويتها الاجتماعية، والسياسية، والعقائدية، والفكرية، تمتلأ بمعاني العهر والفجور والممارسات المنحرفة لكل المضطرمين رغبة في الجنس وشهوة الجسد، أو الراغبين في التحرر من الإحساس القاسي بالاغتراب والوحشة داخل مجتمعاتهم، ومرتعا لكل أولئك الواقفين في مواجهة الخواء.

سمات تتجلى في ماخور رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، حيث الذكورة تمارس التلذذ بمرافقة الرغبة المحمومة إلى حدودها القصوى، بينما تطمح الأنوثة للتخلص من القسوة التي حاصرتها بالفقر والرفض والإحباط داخل فضاء ضيق (القرية) لا يسوده إلا القبح، ويجسد النص ذلك من خلال الصورة الموقف، التي أتت الروحا - وهي التي صيرها

(1) - المصدر السابق، ص102.

الرفض والفقر مومسا تمارس الدعارة بشكل رسمي وحر في أحد المواخير بسيدي بلعباس- على تحسس نتوءاتها منذ اللحظة التي أفرغ فيها القادم (إقطاعيا شرها، مترهلا بشكل مقزز) أموال الفقراء في حجر الباطرونة (صاحبة الماخور)، وقاد المرأتين (مريم الروخا وصديقتها الشيخة الجنية) إلى داره الواسعة، حيث اختار الأولى لسريره، والثانية أمر أن تنام مع كلبه الألماني الضخم، ثم تبدأ تفاصيل الصورة في التدفق شيئا فشيئا، لتكتمل بموت الفتاة «..حين أرادوا فصلها عن الكلب..خرج الرحم كاملا بدمه..وقيحه..ورائحته..»(1).

إن جسامة المشهد على الرغم من وقوعه خارج نطاق الماخور، إلا أنه ينقل بحرفية عالية فساد هذا الأخير وعفونته إلى الدرجة التي لا يمكن معها سوى الدفاع عن نسائه اللاتي كن ضحية مجتمع فاسد بأخلاقه وتقاليده الموروثة، التي تُؤنظ ظلم المرأة، وتحجب حقها في الثأر لكرامتها، لا سيما إذا أدركنا أن الروخا قد ردمت في السجن أكثر من خمس سنوات، تعاني الوحشة والإحباط، بسبب إقدامها على قتل زوجها الخائن.

وإذا كان الفقر والرفض والإحباط أقانيم تسم ماخور رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، فإن كل ما كان يحيط بماخور الحاجة طيطما في رواية "نوار اللوز"، والكائن بفلاج اللفت في سيدي بلعباس يبعث على الاشمئزاز والتقزز « مر في الدرب الضيق المؤدي إلى فلاج اللفت /../ في منعطف الدرب، في الزاوية المظلمة، بان له باب بورديل الحاجة طيطما/../ تسربت إلى أنفه رائحة خاصة بهذه الزاوية.عطور ممزوج بدم الحيض والآباط والصابون والحمامات التركية وأصوات الشخات »(2)، ملتبسة بمعاني الرفض والطرء «..بان له باب بورديل الحاجة طيطما /../مد يده.دق بقوة.سمع أصداء الخشب الجافة/../انتابه الملل وهو ينتظر فتح الباب/../أعاد الدق من جديد، وبعنف أكبر.أطلت

(1)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص116.

(2)- نوار اللوز، ص ص108/109.

امراً من الأدوار العليا /../ "يا لطيف. الجيلاية [ابنة طيطما]...» (1)، قرأنا تشير لما ستكابه الشخصية البطة (صالح) من إلغاء وإهمال وتغريب من طرف صاحبة الماخور، وهي التي كانت تحرص على استقباله بنفسها عند الباب أم في باحة البيت، محاولاً تجريب كل الاحتمالات التي يمكن أن تبرر تصرفاتها، وهو واقف بقلب خيالاته وسط الساحة كجندي مهزوم، حيث بدت الحركة غير عادية، فقد لاحظ وجوها نسائية جديدة، صوت طيطما الأمر من الصالون القديم "الكبة. الحرور المشوي. الكاطو. الروج"، الورد عند مدخل الدار، تتسلق الدرج بكامله حتى الطابق الأعلى، قبل أن يفاجئه صوت الجيلاية، وهي تدعوه إلى غرفتها التي تختلف كل الاختلاف عن غرفة أمها « دخل حتى الركن. جلس على سداري كبير. التصقت عيناه بالحيطان وبالملصقات والألوان. ياه؟ /.../ الحائط مغطى بصور الممثلات والنساء العاريات، والرجال، والأزواج الذي يمارسون الجنس في أشكال مختلفة» (2)، سلبت صالح عينيه، قبل أن تسلب الجيلاية ما تبقى منه، وهي تنزع كل ما يغطي جسدها قطعة قطعة « كانت تستقره؟ ربما؟ أو ربما كانت بكل بساطة تغير ثيابها وتناست وجوده نهائياً؟ شعر صالح بنفسه داخل أجواء لم تكن له.» (3)، لا سيما بعد دخول الحاجة طيطما الغرفة، حيث تأكد من خلال كلامها وتصرفاتها أنه ليس هو المقصود بهذه الضجة والتحضيرات « سيأتي بعد ربع ساعة وما زالت الفوضى؟ بسرعة شوية. الكوموندار يا يما مش من والى.» (4)، عسكري متقاعد طيب القلب، وعدها بالزواج والرحيل إلى العاصمة.

تشي المقاطع السردية السابقة باختلاف صورة المرأة/المومس عن الصورة التي رأيناها على صعيد ماخور "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، إذ تغدوا أكثر انسجاماً مع المكان

(1)- المصدر السابق، ص109.

(2)- المصدر نفسه، ص116.

(3)- المصدر نفسه، ص118.

(4)- المصدر نفسه، ص122.

المت موضعة فيه، لا تبدي رغبة في التملص من عفونته، بل تسعى إلى استثمار طاقاته في تحقيق حياة أفضل. وعلى هذا الأساس يخرج الماخور من فلك الذكورة إلى فلك الأنوثة، حيث تكتسي الأشياء معان أخرى، تتأى عن الانهزامي والهروبي، وتتسلح بالدفاعي والمقاوم الذي يمكنها من مجابهة كل أشكال الخواء الروحي، الذي أنتجته مجتمعاتها، وواقعها المثخن بالمتناقضات. ولعل اتصال فضاء الماخور من جهة ثانية بدلالات الطرد والتعسف للذكوري، قد ولد شعورا حاداً بالفقد لدى الشخصية الذكورية التي مورس ضدها هذا النمط التعنيف والإلغاء، نتتبع تجلياته من خلال الفضاءان اللذان استدعتهما ذاكرة صالح بن عامر، وهما فضاء المخفر وفضاء السجن.

2-6- المخفر والسجن:

المخفر مكان تنعكس فيه العلاقة الحقيقية بين الحاكم والمحكوم، واستعراض محددات هذه العلاقة على مستوى نص "نوار اللوز" يبرز الفرق بين الطرفين. يقول صالح بعد إلقاء القبض عليه، رفقة العربي، وهما يحاولان تهريب بعض البضائع على الحدود، واقتيادهما من قبل النمس إلى غرفة التحقيقات بموجب هذا الجرم: «بتنا في المخفر نرتعد من شدة البرد حتى ساعة متأخرة من الليل. نظر إلينا النمس بعيون شرسة ودموية كعيني غراب. الليلة ليلتكم يا أولاد الحرام؟ /../»

أعطونا بطانية للنوم. البرد قاتل.

وهل تظنني خادمك يا السي صالح حتى تأمرني؟ ثمة يموت قاسي؟ /../»

تمتم النمس وهو يفرك يديه: اليوم نوري لك خبثك يا وجه النحس. نادى احميدا أحضر لي ملف هذا الكلب. اليوم نكمل معه، ليعرف بأن الناس ليسوا نياما...» (1)، ثم انزلق الجميع نحو مكتب الوثائق السرية، حيث تقبع الملفات التي تعود إلى عهد الاستعمار، يقول النمس:

(1) - المصدر السابق، ص 147/148/149.

« هذا ملفك من وقت فرنسا. تعرف ماذا كتبوا عليه./.../اقرأ يا صالح، يا زعيم أولاد بن عامر؟ لا تريد؟ إذن سأتولى أنا القراءة Elément très dangereux ما رأي بطلنا الكبير؟ كتبوه لأنني كنت فعلا عنصرا خطيرا على وجودهم.

سُجنت يا صالح. قُتلت. فأنت بكل بساطة مجرم خطير.

كانت الحرب وكنت أدافع عن هذه التربة /.../ في لحظة ما كدت أفقد صوابي، لكنني خفت من التبعات القانونية /../. ثم إن السيد يلبس حكوميا.»(1)، ولم تستمر، بعدها، المحاكمة طويلا، قبل أن يطوي النمس الملف مسجلا كافة الملاحظات، بعد حجز البضاعة، ويوقع المجرمان على التقرير، ويخرجان من المخفر على وقع التهديد.

نلاحظ من خلال المقبوسات السابقة أن العلاقة بين الطرفين مشحونة بالغضب والكراهية المتبادلة، تمارس فيها السلطة الحاكمة ضغطا نفسيا وجسديا على المتهمين من أجل إجبارهم على الإذعان لمقرراتها، لذا لم يزدحم المكان بالأشياء، بل بدا خاليا من أي مؤثرات، تاركا المساحات الفارغة لتملأها المشاعر القاسية التي أُلقت بظلالها على المكان، فكان باردا يشبه البرودة التي احتلت جسد وقلب صالح، بعد مواجهته بتهمة أيام الغبن من جهة، وتتطوي من جهة ثانية على نداء خفي بأن هؤلاء القتلة الذين جاؤوا باسم الثورة والشهداء والتحرير، يصنعون موتهم وموتنا، وموت هذا الوطن بأيديهم.

ولئن كان المخفر رمز للقمع والاستلاب، وانعدام التواصل، فإن فضاء السجن الذي يتردد ذكره على مستوى النصان الروائيين محل الدراسة، لا يخرج عن هذه الرمزية بل يعمل على تأكيدها والذود عنها، بوصفه « فضاء لهدم الذات وسحقها وتعليمها الجريمة، إضافة إلى كونه فضاء إقامة جبرية في شروط عقابية صارمة، تجعل النزول يتحول من العالم الخارجي إلى العالم الذاتي، وتحول قيمه وعاداته، وتثقل كاهل النزول بالإلزامات

(1) - المصدر السابق، ص151/152/153.

والمحظورات.»(1)، ويتحول بموجبها إلى « نسخة مكررة تتدرج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن »(2)، ومع ولوج السجين هذا العالم « تبدأ سلسلة العذابات التي لا تنتهي إلا بالإفراج عن السجين، وأحيانا تظل ملازمة له لمدة طويلة.»(3)، كما هو حال الشخصية البطلة في رواية"ما تبقى من سيرة لخر حمروش"، حيث لا نعثر على جغرافيا هندسية تجسم السجن وهياكله، أو تصف لوائحه الصارمة، وإنما نفقه طبيعتها من خلال خروجها هوية نفسية وجسدية مشوهة، اللحية والشعر الطويلان، اللباس الممزق، الجسد المتسخ، وإحساس الندم على عدم قتل المتسبب في سجنه و إهدار كرامته (محاولة مضاجعة زوجته من طرف المختار الشارية)، سيستمر في ملازمته، لا لشيء سوى، لأنه خرج من السجن ليتحول إلى مجرد خادم في الأراضي الواسعة التي أخذها المغتصب من تعساء هذه البلدة، تلاحقه صورة الخلائق البشرية التي مزق الفقر وجوهها وأبدانها، تنتظر من يسد جوع بطونها. من هنا يبدأ انغلاق السجن في التفكك، متجها إلى الذات، فيتصير عيسى كالسجن في ضيقه وازدحامه بالمحظورات اللانهائية واللوائح الإجبارية، التي تزداد تكشفها كلما ازداد التنقيب عمقا، وسيرا باتجاه النهاية.

أما السجن على مستوى النص الثاني "نوار اللوز"، فيمثل أكثر الأمكنة إحياء بالأمل والتحول على الرغم من قساوته، فقد تجلى بوصفه معادلا موضوعيا للأمكنة النابضة بمساعي التغيير والرغبة في حياة أكثر أمنا واستقرارا، والمفعمة بالطاقات القادرة على تحقيق هذه المساعي، إذ يدفع دخول الشخصية البطلة، صالح الزوفري، السجن إلى التخلي عن مهنة التهريب، والبحث عن سبل أخرى للعيش، كما يدفعه إلى تصحيح علاقته بلونجا من خلال قراره بالزواج منها بعد مغادرته السجن، خاصة وهي تحمل بين أحشائها المولود الذي

(1) - عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 103.

(2) - حسن بحراري: بنية الشكل الروائي، ص 56.

(3) - عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 103.

انتظره عمرا من الزمن:» عندما أعود، نتزوج رسميا ونلتحق بالسد /.. / اتعلي في روحك في اللي فيك. التحقي بشغلك إذا شئت وسألحق بك فور خروجي من السجن.»(1).

والى جانب السجن وقبله البيت، والمقهى، والسوق، والمستشفى، والماخور المشكلة للخارطة المكانية داخل النصين الروائيين، تمارس الكثير من الأمكنة الجزئية الأخرى دورها في زرع وتعزيز الأمل وتوفير الحماية للشخصيات، وتتضافر أخرى في تعميق الإحساس بالظلم والمرارة لديها.

2-7- أمكنة أخرى:

ومن تلك الأمكنة التي ننقصى حضورها الملفت على مستوى الروائيتين، المقبرة، أو « المكان الشاهد على وجود الإنسان في الكون، إنها الثبات في مواجهة حركة الزمن»(2)، تذوب في حدوده الفروقات الاجتماعية والثقافية، وتتقوض التكتلات، وتلتغي التحيزات، ربما لذلك يسمي الشيخ البختاوي المقبرة التي تقع على المرتفع المطل على كل الهضاب المجاورة لقرية مسيردا في نص "نوار اللوز" بالمدينة (3)، لسمة التنوع والاختلاف التي تجمعهما، فالمقبرة كالمدينة، هي الجغرافيا التي تؤمها الخلائق على تنوع أجناسها واختلاف توجهاتهم من ناحية، والمكان الذي يمكن أن يحتوي كل هؤلاء في اللحظة الزمنية ذاتها من ناحية ثانية، لارتباطه « بطقوس الموت وما تجلبه من مشاعر وأوجاع للنفس البشرية»(4)، حيث تتوحد الأرواح، وتقنى الخلافات وتمحي الصراعات والأحقاد. جاء في الشاهد النصي: « رأى كل الفقراء يبكون على الرغم من أن ناس البراريك، مذ كانوا هم دائما ناس البراريك. في كل شيء يختلفون. يتقاتلون. يتذابحون. تسيل دماؤهم هدرًا. ولكنهم أيام

(1)- نوار اللوز، ص367.

(2)- عالية محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، ص104.

(3)- نوار اللوز، ص96 وص168.

(4)- عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، منشورات دار الأمان، المغرب، (دط)، (دت)، ص75.

الموت /../ ينسون كل شيء..»(1)، ويزداد التوحد والتلاحم حينما يتعالى صوت الندب بما يشبه الترتيل في قوته وتناغم أصواته، منبعثا من أفواه النسوة التي شيعت جثة العربي إلى مئواه الأخير، وتغرق القرية بكل مكوناتها داخل غيمة حزن مظلمة.

وعلى الرغم من أن معظم ما تردد في المقبرة من مظاهر يرتبط بالمألوف والواقعي في حالات الموت والفقد، إلا أن بعضها الآخر يحيل أيضا إلى معاني، تفارق مرجعياتها الدالة على قداسة المكان والموقف، لتعني نقيضه المدنس والهش، فالمقابر لم تعد مسكنا للموتى، بل مدفنا للأسرار والجرائم القذرة التي ترتكبها السلطة عن سبق إصرار وترصد في حق الفقراء، فقد مات العربي في سجنه، حيث كانت « تنام في عظام ظهره ثلاث رصاصات قاتلة. حين طلب القهوجي أن ينقل ابنه إلى المستشفى قالو له إن هذه قضية خارجة عن إدارة السجن، وأن عليه أن يذهب إلى العاصمة يطلب إذنا.»(2).

والوظيفة نفسها تتحقق في قبور رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، حيث يبدو القبر أكثر عزلة وعماء، تجرد فيه الشخصية (لخضر) من أهم ممتلكاتها، هويتها المتفردة التي يختزلها اسمها، وتاريخ ميلادها، ولحظة وفاتها، والمدللة على أنها كانت موجودة في لحظة من لحظات الزمن البشري، بل تسلب حقها في الانتماء إلى جغرافية "مقبرة"، لأنها ردمت « في حفرة ضيقة كانت قد أعدت سلفا في أحد الوديان المهجورة..»(3)، من أجل مداراة أسرار العنف الثوري، الذي لم يجد وسيلة سوى الذبح في علاج الخطيئة (من جهة نظره) التي ارتكبتها هذه الشخصية، وما بقاء حلم عيسى في بناء قبر علني للخضر حبيس الرغبة والذاكرة، إلا علامة شاخصة على وجود تاريخ دامي يسيجه الصمت والزيف، يبقى حلم الكشف عن تفاصيله العسية على الاستيعاب محل الانتظار.

(1)- نوار اللوز، ص170.

(2)- المصدر نفسه، ص165.

(3)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص13.

وتشكل البلدية أيضا واحدة من الفضاءات الطاردة والمعبرة عن القهر السلطوي في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" « التقت وراءه..بان له باب البلدية الذي تقيأهم جميعا، قبل لحظات، مشرعا كفم الغول.»(1)، وتحمل العبارة كل علامات الرفض والتخويف الذي يمارسه المكان في حق البسطاء من أهل الدشرة، وما استدعاء رمز من رموز التراث الشعبي (الغول) الذي يشير إلى القوة التعسفية والبشاعة في آن معا، واستخدام الفعل "تقيأهم" الموازي لفعل الرفض بالقوة، إلا دليل على أن المكان المخترق بكل آليات القمع والاستبداد.

وبتتبع حضور المكان/البلدية على مستوى النص الثاني "نوار اللوز"، نجده لا يحدد عن هذه الدلالات والمعاني، والتي سنحاول تجميعها في أكثر المكونات وضوحا في الرواية وهما:

- باب البلدية « بان له باب البلدية عاليا وهو تحته كالذبابة././ الذين شيّدوا هذا المكان فعلو ذلك عمدا بحيث أن المرء عندما يواجه البناية يشعر بصغره أمام مؤسسة الدولة ويدخل المكان مهزوما ومجردا من كل سلاح المناوشة وقابلا لكل ما يقترح عليه.»(2).

- صورة نابليون(3) التي كانت تحتل المكان الأبرز في البناية، المكتب، الذي يُقيم فيه مقدار التضحية المبذول في سبيل هذا الوطن، زمن الغبن والمرارة.

إن الإبقاء على رموز السلطة الاستعمارية مؤشر على استمرار الصيغة التعسفية والقمعية لهذه السلطة وامتدادها في الحاضر، إلى الدرجة التي يمارس الزمن معها (السلطتين) دورته الملحمية المقدسة، التي لا تنتهي لتعاود ميلاد زمن نقي لم يستعمل بعد (على حد تعبير مرسيا إلياد)، بل تخضع في حركتها إلى منطق الارتداد، فذلك الماضي له

(1)- المصدر السابق، ص10.

(2)- نوار اللوز، ص254.

(3)- المصدر نفسه، ص ص263/264.

حقيقة الحضور، كونه ماضيا من حيث المؤثرات والبعد المادي للمكان، حاضرا موجودا ومتجزرا من حيث القيم والمبادئ.

وإن كان البعد المادي للمكان قد يعطيه بعدا آخر روحيا (1)، فإن المقامات أكثر الأفضية المكانية تحقيقا لهذا البعد، بوصفها « مجال للطقوسي » (2) الذي يحيا خارج نطاق الزمن والتاريخ، تصوغ تفاصيله الأسطورة والحلم، والسلطة التي تتفنن في تحويل كل ما يحيط به إلى مُنزلات إلهية أي إلى "دين"، العلاقة الوحيدة القادرة على الديمومة والاستبداد بكل المخلوقات، كما هو الحال مع شخصيات رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" التي تعج بمقامات الأولياء والصالحين، والتي أكثرها تأثيرا في خلق حركية السرد، مقام "لالة حموشة الحضرية" الكائن بأراضي الحاج الشارية المؤممة، والذي تحاك حوله آلاف الحكايا والقصص، لكنها تصب جميعها في معين واحد، هو عدم الاقتراب أو المساس بتلك الأراضي. مما يمنح المكان/المقام سطوة لا يمكن ردها بالأدلة العقلية والنقلية، لأن سطوته، في الأصل، تمتد إلى زمن البداءة الأول، واستمرت باقية عبر العصور اللاحقة وسلطاتها المتعاقبة، التي سعت إلى تكريسها.

وقبل مغادرتنا خارطة المدونة المكانية للمدونة، والتي تأكد أنها أبعد من أن تكون هياكل وأشكال هندسية صماء، وإنما هي كيانات نابضة بالحياة تمتلك تاريخها ومرموزاتها التي لا يمكن تقويضها بسهولة، نقول لابد من الإشارة إلى نمط آخر من الأمكنة يختلف عن الأنماط المذكورة، وله من الفاعلية والتأثير ما يجعل الصورة أكثر توهجا وشفاء، إنه الوادي.

(1)- ينظر سليمان حسين: مضمرة النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، ص19.

(2)- عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص75.

2-8- الوادي:

فضا الوادي أو الخارج الطبيعي، الهامشي الحضور، المركزي الفاعلية والتأثير، فلئن كان غير مرتهن الوجود بحاضر السرد في رواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، إلا أنه فضاء متجدد حيوي يكتسب حركيته من الذاكرة، ذاكرة الشخصية البطلية التي تتسع وتتمطط للحفاظ عليه حاضرا لا يموت، يتسرب كالماء في كل تفاصيلها، ويتلبس الأشياء فيزيدها عريا وقبحا، لأنه يسترجع الماضي التعتيس، ملامح الوطن التي ضيعها القمع والأوامر التي تقتل من الداخل، فقد ارتبط المكان بمشهد ذبح عيسى القط لصديقه "لخضر" بتحريض من بعض رجالات الثورة، لشيوعيته (1)، وقد اخترق كل الزوايا التي وطأتها الشخصية البطلية، وكان حاضرا في كل لحظات حياتها، وتحكم في أفكارها وانفعالاتها، تستمد فاعلية التغيير، تغيير مصيرها، من عذاباتها ومواقفها من ذلك المكان في ديمومته وجنائزته، كما تجلى بوضوح على طول الجسد الروائي.

أما على صعيد رواية "نوار اللوز" فيدخل الوادي في إطار الأمكنة المعادية للشخصيات أيضا، فضاء العراء القاحل من أشكال الحياة، مكان خطير وكارثي، ارتبط بدلالات الموت، والجوع، والخوف، بوصفه الشريان المغذي (والمهلك) لأراضي القرية الزراعية (2)، من جهة، وبوصفه مكانا زاخرا بالمعتقدات، وينبوعا للحكايات الخرافية والقصص العجيبة، التي تغذي الذاكرة الجمعية منذ الأزمنة الأولى، ككل القفار التي يسكنها الخواء، تصنع بدهشة تفاصيل خوفهم من المجهول الذي يختلف عنهم في الماهية والوجود، واليوم أصبحت حكايات لمدارة جرائم السلطة، ويستخدمها الناس لإخفاء هزائمهم وعجزهم عن مجابهة آلة القمع التي تحصد كل من يقف في طريقها «..- يا لالة يقولون إنه حاول قطع الوادي المسكون بالليل، فسقط في مائه.وطئ على ابن الجن الأزرق، فأقسم أن يفنيه

(1)- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، ص81، وص129.

(2)- نوار اللوز، ص276، و ص 44، وص289، وص293.

مثلما أفنى العربي ابنه. - يا أختي؟ لا جن أحمر وأصفر. النمى وجماعته ربي يربب له لقاية تاخذه.»(1).

ووقودنا المكان القفري فى طابعه السكونى والوحشى على مستوى روايتى "نوار اللوز" و"ماتبقى من سيرة لخصر حمروش" صوب المدونة المكانية لنصوص الثلاثية، لوجه قرابة بينهما.

II- خارطة المدونة المكانية فى نصوص الثلاثية:

عندما نتحسس الخارطة المكانية للنصوص الثلاثة (الفاجعة، والمخطوطة، والجملكية) من منطلقها وحتى نهايتها، بوصفها نصا واحدا، نواجه جغرافيا استثنائية الملمس، متعينة ولا نهائية، مناطق مُدركة وأخرى واهمة، وثالثة بدائية التكوين لم تغادر تاريخها العذرى، ورابعة افتض الإنسان بكارتها وشكلها بمقتضى الضرورة والحال، لا مكان وكل الأمكنة التى توحى بمعنى من معانى الإطلاق المفضى إلى الشسوع (2) المعتم، الذى يتضاءل صوب مساحة متناهية فى الصغر هى النقطة المضيئة، حيث هناك دائما منفذ يمنح الحالة ديمومتها والأحداث حريتها، لكنه يقلص هذه الحرية إلى درجة تتكرر معها الأحداث بشكل مزر، ويحرمها حقها فى النهاية، حيث تتغلق دائما على البياض، أو الكهف، أو البحر المنسى، الفضاءات القفرية التى تجلب الدهشة، وتخلق الهلع، وتولد العوالم الممكنة القائمة على ترقب الفرع والهلاك، وحصول ما يستفز الحزن والقلق (3)، والتى تتناثر عبر محور تاريخى يمتد إلى الراهن والسحيق معا، وتنسج صورها وتقاطيعها من أشكال معقدة، نجد قرابة خفية بينها وبين مفردات العوالم المرتدة إلى أول الخلق، تلك التى تنزاح فى خوائها وشساعتها نحو الخرافى والأسطورى، وكأنهما تتسلخان من رحم واحد.

(1)- المصدر السابق، ص ص161/162.

(2)- ينظر الخامسة علاوى: العجائبية فى الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، (دط)، 2013، ص 319.

(3)- ينظر سعيد يقطين: قال الراوى (البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية)، ص 249.

وأمام خارطة الاستثناء والإطلاق سنحاول بناء أنطولوجيا - ونستعير التعبير من كتاب غاستون باشلار جماليات المكان - المكان انطلاقاً من الصورة الهندسية، ونستكمل البقية بالإصغاء إلى الخراب الذي حل بالمكان، كموضوع قابل للتحديق، لأن المكان المطلق « مثله مثل الموسيقى المطلقة *absolus* فلا كلام، ولا فعل في هذا المقطع الجمالي ولا حركة، إنما هناك عدسة كاميرا تلتقط، وريشة ترسم بصمت تام «(1).

وقبل البدء تجدر بنا الإشارة إلى أن النص الأول والنص الثالث، لما بينهما من تطابق من حيث الحدث والشخصيات والمكان، سنقتصر الحديث عن البنية المكانية للنص الثالث - الجمالية - تلافياً للتكرار، وبسبب وضوح الانتقالات المكانية إلى حد ما على مستوى النص الثالث هذا من ناحية، أما من ناحية ثانية وبالنظر إلى البعد المكاني المميز الذي يأبى التصنيف أو المعالجة التقليدية التي قد تضيع ألقه، سنكتفي بالضغط الناعم على عناصره، مؤجلين الحفر الغائر إلى بحث آخر.

حيث ندخل دهاليز التاريخ وذاكرة المغيب فيه، عبر فضاء أسطوري يحكم أطراف المدونة الروائية يسمى جمالية آرابيا، والتي تشكل مدينة نوميديا أمدوكال محور الثقل في نصوصها الثلاثة، المدينة/الوطن التي تلتم حولها باقي مقاطعات الجمالية، مدينة لا تفرق بين من يحبها ومن يكرهها، بل تحصد الجميع تاركة خلفها غير الدم والمرارة، مكان شيدته قوانين التاريخ، والذاكرة، ومتطلبات الحاضر، فتوحدت في حضرتة نواميس الزمن، وبات التاريخ والراهن وجهين لعملة واحدة.

تظهر المدينة التمزجية، إن صحت المقاربة، على مستوى نص الجمالية من خلال مجموعة من الأمكنة منها ما ينتمي إلى حاضر السرد كقصر عزيزة ومؤثثاته الباعثة على القلق، ومنها ما تستدعيه الذاكرة وتخلقه الأحداث كمدينة غرناطة، وغرفة التعذيب، والصراف المستقيم. أما على مستوى نص المخطوطة، فالمدينة/الوطن التي بعثها أبنائها تجد في

(1)- شاكرا النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص170.

البحث عن أشلائها من جديد، بعد أن انسحبت إلى أكبر أجزائها آما درور الزرقاء (حضر موت في بعض الروايات)، والتي يشكل فيها البحر المنسي، والمصفاة أبرز مشكلاتها المكانية.

1- فضاء المكان في رواية "جملكية آرابيا - حكايات ليلة الليالي":

يشكل قصر عزيزة الواقع في زاوية من زوايا شاطئ البحر الواسع الذي « يشكل نصف دائرة تحوط بجزء كبير من جملكية آرابيا حتى حولتها إلى شبه جزيرة. ولهذا كثيرا ما أطلق عليها بعض المؤرخين القدامى، اسم الجزيرات أو الجزائر. »(1)، والمحاط «ب[الحدائق الملكية التي تنتهي كل طرقاتها باتجاه بوابات [هـ] السبع، مشكلة نجمة سداسية. »(2)، منطلق أحداث حكاية "البشير إلمورو"، التي بدأت دنيا زاد في سرد تفاصيلها، وتطوف بذاكرتها (ذاكرة الحكاية) في عدة أماكن، لتعاود الاستقرار في حاضر القصر محاولة إنهاء تفاصيلها (والهاء تعود إلى الحكاية).

ولعلنا ونحن نحاول استجماع أشلاء القصر بين الصفحات الست مائة والتسعة والخمسين نتوقف عند أثاث الغرفة/الصالة الواسعة التي جمعت بين الحاكم بأمره وعزه "شهريار بن المقتدر" و"دنيا زاد" فإلى جانب الحيطان المكسوة بكتان المخمل الهندي وقطيفة بلاد السند، وفراش الغواية العريض، والمدفأة الألمانية الجديدة، والمزهية الهندية، والزربية الفارسية الغالية، وطاولات وكراسي لويس السابع عشر، أكواريوم الأسماك، وصحن التمر والحليب، وزجاجة الوسكي، وغيرها من المؤثرات المتشظية الانتماءات والمتعددة العداوات، تستقطب الساعة الحائطية الذهبية « المعلقة في نفس المكان منذ أكثر من قرن. »(3) كل

(1) - جملكية آرابيا، ص 202.

(2) - المصدر نفسه، ص 305.

(3) - المصدر نفسه، ص 17.

اهتمام الشخصيتين، وتتحول مع تقدم السرد مصدرا أساسيا في تغير الأحداث، ودخولها مسارات لم تُعد لها مسبقا.

فعند مغادرة الساعة مكانها تاركة البياض « فجأة رفع رأسه [شهيرار]. لم ير إلا البياض ومكان الساعة الفارغ الذي ارتسم قبالبته.»(1)، نترك ذاكرة الأمكنة (البعيدة والقريبة) التي استبدت بالنص مسافة خمس مائة وواحد وستين في حسابات الحبر (الصفحات)، وثلاثمائة سنة (أو ربما أربعة عشرة قرنا) من حسابات الزمن المر، وندخل وسط ديكور التراجيديا الشكسبيرية، الذي يتقاسم فيه الكفان الواقف في الزاوية وراء الستائر، دور البطولة مع «حدة السكين البوسعادي الذي يقسم الشعرة إن مسها، تحت الوسادة الموضوعة على سرير الليلة الأخيرة، ليلة الليالي»(2)، والمحضر « في أدق تفاصيله، بالأغطية اليونانية، والأفرشة الهندية، والرسومات الفارسية، ووسائد بلاد السند.»(3)، حيث يتبدى تاريخ بلعته شهرزاد ألف ليلة وليلة، ويختبئ في عمقه سر فجائي، تتخذ معه الأحداث منعرجا غير الذي كانت عليه، حيث تقوم دنيازاد بقتل الحكيم معلنه عهد قمر الزمان (الماريشال الذي لم يخض إلا الحروب الوهمية)، الذي أعطى بمجيئه الشرارة الأولى للجنون المعمم، والذي انتهى بمقتله، وانهار قصر عزيزة، ونهاية السلطان، واختفاء المدينة وراء الأدخنة الكثيفة والنيران التي أكلت كل شيء، ولم تبق غير الخراب.

إذن فقد انتقلت الساعة من قطعة صماء إلى معين يفيض بالدلالات الرامزة إلى طبيعة السلطة الاستبدادية العربية المتوارثة، والصيغة المطلقة للتداول التي لم تمحها القرون، وما واختفاؤها إلا إيذانا بزوال تلك القرون، وبداية أخرى ربما تختلف، وربما تكون أكثر قسوة ودموية، كما تحيل إليها المرحلة التاريخية المبهمة التي كتبت فيها الرواية.

(1)- المصدر السابق، ص561.

(2)- المصدر نفسه، ص564.

(3)- المصدر نفسه، ص570.

ولا يتوقف حضور الغرفة أو الصالة العريضة عند هذا الحد، بل كانت المكان الذي احتضن كل الأمكنة السابقة على انهيار القصر، فهي أشبه بالإطار الذي يللم تفاصيل الأمكنة المختزنة في الذاكرة، حيث كانت نوافذها الواسعة والمظلة على البحر، معبرا لعذابات الباخية الممتدة في الزمن.

ويعتبر "الكهف" أول مكان انفتح على تلك اللحظة التي لم يستطع أحد حصرها، اللحظة التي انفتحت على المستحيل، ولم تتوقف عن التدفق إلا بعد تحول المدينة/الجملكية إلى رماد. فعلى الرغم من ضيق الكهف (الذي نتقضى حضوره في الفصلين الأول والسابع عشر من الرواية) ومحدودية مساحته وحيطانه المتآكلة، التي تؤكد أن الأزمنة التي نحتتها انتهت، لكنه كان مجاورا للجحيم، شرع ظلمته للكوابيس والخوف المزمّن الذي ظل عالقا على الحافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة، محاصرا الشخصية البطلية (البشير إلمورو) من كل الجهات، يأتيا مندفعا بشكل متواتر، يحمل في طريقه صهد صحراء الربذة المحرق، وأسواق غرناطة، وحي البيازين، وأصداء محاكم التفتيش المقدس، وشواطئ ألميريا، وعذابات المدينة المجهولة، وغيرها من الأماكن التي سيستجمع صفو أحداثها ويعيد ترتيب يقينها، بعد الخروج منه، متجها صوب المدينة (جملكية آرابيا) يختبر في رحابها عذابات الأمكنة ماضيا وحاضرا، قبل أن يعود إلى الكهف، بعد أن أفرغت ذاكرته من حياتها (أمكنتها)، وتحولت دماغه إلى مجرد صندوق من العظام الميتة، ترفض الانتماء إلى أي مكان غير هذه المغارة التي يسميها "كهفا"، وفي العودة إليه، عود إلى الفترة العذراء من التاريخ البشري، بوصفه « المأوى الطبيعي الأول لوظيفة السكنى »(1)، قبل أن تهندس يد الإنسان الطبيعة البكر، وتشكل أزمنتها.

ومن الأمكنة الكثيرة التي تنتمي إلى عذابات الماضي البعيد، ويتردد رجع صداها حادا في الذاكرة، "غرناطة" أم المدن التي عشق البطل شوارعها الملتوية الضيقة، وبنائاتها

(1) - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص106.

الواطنة، وأسواقها المكتظة بالوجوه، وشمسها الصباحية القلقة، لكنها لم تترك له سوى الخيار بين الموت أو الموت «.في غرناطة: أمامك البحر، ووراءك محاكم الموت المقدس» (1).

محاكم التفتيش التي اختبر معها أولى صنوف العذاب من خلال « حجرة مظلمة وضيقة جدا لا اختلاف بينها وبين القبر» (2)، دجت على مستواها قائمة التهم المنسوبة إليه، والتي كانت كفيلة بإدخاله "غرفة التعذيب" (3)، المعدة لأغراض قاسية وبشعة .

وأمام الذاكرة والذكرى المشوهة لمحاكم التفتيش المقدس، اختار طريق "البحر" الذي لم يكن أقل قسوة وتطرفا، فقد اقترنت صورته بصورة الموت، وأصبح الأمل معه في الوصول إلى العدو الأخرى مفقودا، بسبب الحرب التي خاضها على ظهر الأرمادة (السفينة) من ناحية، ولأنه حين انتهى منه، قذف به في "الصراط المستقيم" « وهو أنذل مكان يبتذل فيه القراصنة الأتراك الناس ويحرمونهم من حق النوم بحرية حتى داخل نعومة الموت.» (4)، مكان يقع تحت أنفاق البحر المتلاطمة، تؤثته الأصوات المخيفة، والظلمة، والنفائات، والرطوبة المليئة بالعفونة، جراء المياه التي تسربت إلى كل الزوايا، حيث يفقد الإنسان مع هذا المجموع، كل ما له صلة بالعالم الخارجي لبني البشر، قبل أن يحددوا له أسبوع الاعترافات الذي واجه فيه حالات متعددة للموت، لاسيما في اليوم السابع، الذي استعار جحيمه من جحيم المكان المقفر من كل أشكال الحياة الذي تم فيه، وهو "صحراء" مسودة الصخور لا يملأ خوائها سوى الطيور الكاسرة.

استمرت بعدها رحلة السحل والتكيل التي فقد معها اليقين بالأشياء والموجودات، لكنه لم يفقد إحساسه بالزمن، حيث يشير إلى اليوم السابع بعد السابع، الذي تمت فيه عملية نقلته من طرف مجموعة من الملتهمين من الصراط المستقيم باتجاه الكهف أو المغارة، ولربما

(1) - جمالية آرابيا، ص92.

(2) - المصدر نفسه، ص126.

(3) - المصدر نفسه، ص ص127/128.

(4) - المصدر نفسه، ص313.

كان هذا اليقين الزمني لمضاعفة حجم المعاناة وترسيخها في ذاكرة الشخصية، لأن الوعي بالزمن يعني الوعي بحركة الوجود من حولنا.

نلاحظ بعد استقراء هذه المشاهدات أن الأمكنة التي كدستها الذاكرة مجبولة على الرفض والمعاناة، تتميز بالقسوة وكل ما فيها يحمل الضغينة إلى الشخصية التي ظلت مسكونة برعبها حتى بعد مفارقتها إياها، وهي في بشاعتها تشبه أو تقارب الأمكنة الوحشية البكر التي تحفر عميقا في جيولوجيا المخيال الجمعي، وتتميز بالعمى (وفق الرؤية الميثولوجية كما يعبر حسين خالد حسين)، وتمتلك القدرة على إبادة الإنسان وتدميره، فتولد شعورا دائما بالخوف والجزع والاشمئزاز، لذلك اتخذت السجون في النص صورة غير مألوفة، فهي ليست كالسجون الاعتيادية ضيقة وجرداء، لكن فيها منافذ للتواصل مع العالم الخارجي، حتى وإن لم تعدو أن تكون نوافذ تسيجها القضبان الحديدية، لكنها تبعث في النزيل (السجين) إحساسا بالكينونة، بل هي حفر تحت الأرض لا مجال للتنفس أو الحركة أو النوم، تخرج منها الشخصيات منهكة ومنتهكة، تعاني خرابا نفسيا وذهنيا وجسديا من جهة، كما وتنعكس على مجرى الأحداث وتحول مسارها في اتجاهات متعددة، وتمدها لتطال كل أمكنة الجغرافيا الإطار جملكية آرابيا، التي يتحول كل مكان فيها إلى سجن، وإن اختلف الشكل والمسمى من جهة ثانية.

ونتحرى ذلك من خلال بعض الأمكنة التي تنتمي إلى الماضي القريب، الذي يخترق حاضر الباخية، كـ"الشوارع" التي قيدت فيها حركة الناس وكُمت أفواههم، ولم يعد لهم الحق في التجمهر إلا يوما واحدا، هو اليوم الموالي لمرور سيدنا الخضر من أجل دفن موتاهم، وقد دمج فيما بعد بيوم "السوق" الذي « يبدأ على الساعة السادسة صباحا لينتهي في السادسة مساء. المسافة الوحيدة التي يسترجع فيها الناس الماضي والحاضر في اللحظة نفسها وبسرعة قبل أن تنفتح عليهم عيون العسس.»(1). ومنه يفقد السوق والشارع بموجب

(1) - المصدر السابق، ص ص 250/251.

هذه الفرمانات خصائصهما ووظائفهما، بوصفهما أماكن مفتوحة تمارس حضورها متحررة من قيود الشكل الهندسي للأمكنة المغلقة، مما يسمح بحرية الفعل والحركة واتساع الرؤيا وتجدها، وبالتالي الانطلاق خارج حدود الدائرة الضيقة (الذات) ومعانقة الوجود، وإن دل ذلك على شيء فإنه يرمز إلى إخفاقات السلطة وخوفها من جهة، ودليل آخر على حجم الاستبداد الذي تمارسه في حق مواطنيها من جهة ثانية. فضلا عن أن انغلاق المكان المفتوح يعمل على الإيحاء بوقوع أحداث معينة تتناسب ووضع المدينة وسكانها، وهو ما نلمحه جليا حينما نستكمل ما ورد في المقبوس السابق حول يوم التجمهر « اللحظة الوحيدة التي تربط القلب بالقلب، والصدر بالصدر، وتدفع بالعيون المشدوهة إلى البحث عن منفذ للخلاص من أهوال مدينة، هم أنشأوها بدمائهم..»(1).

وغير بعيد عن السجن يطالعنا مكان لا يخرج عن هذا المفهوم، وإن بدى ظاهريا ترفا جمليا منحه شهريار بن المقدر للشخصية البطلة، ممثلا في "الغرفة/السجن" التي نقل إليها البشير، بعد أن تأكد أن العزلة التأديبية التي قضاها في الحفرة الموصدة، التي تسمى في عرف المكان الأم جملمية آرابيا "سجنا"، وسبر بشاعة عتمتها، وروائحها الكريهة، وأصوات حشراتنا وجرذانها ، كاختبار أولي لعظمة السلطان، لم تكن كفيلة لردعه عما قاله في المناظرة أو المقابلة التلفزيونية الكارثية، التي جمعت بينه وبين الحاكم بأمره، وألبيت الرعية، إذ إن الحاكم اليوم يحتاج إلى مكان مسرحي يتجاوز صفات الإكراه والخوف والقلق، التي توحى بها الحفر والسرديب، مكان فيه من العجز ما لا يوجد له نظير في الحفر الموصدة أو حتى في الموت، بعد أن نصحه أصدقاؤه الشماليون بعدم قتله لأنه سيتحول إلى شهيد الأمة، وما تحمله هذه الصورة (المبهمه والتي تحتاج إلى إعادة نظر) من معاني القداسة والطهر والعظمة في نفوس جموع الفقراء والمظلومين، منذ أن سطر المخيال الجمعي مفهوم "البطولة الشعبية".

(1) - المصدر السابق، ص 251.

فكانت "القاعة/السجن" والتي فيها الشيء الكثير من تجهيزات غرف الفنادق الفخمة سواء من حيث الديكور، أو من حيث انتمائها الجديد، فهي لم تعد حفرة في سجن، بل غرفة « في المركز الوطني لإعادة التأهيل »(1)، أو من حيث أسماء السجناء فهم: « زبائن وأصبحت الكلمة الإنجليزية هي الطاغية The Guest »(2)، أما بالنسبة للزائرين فقد خصت لهم إدارة المركز « الكتاب المذهب »(3) للإدلاء بأرائهم في المكان.

يضاف إلى هذا السخاء الحاتمي أقرص برتقالية اللون، تقدم للزبون (البشير) كلما رغب في شرب كأس من الماء، ليس لها أي مضاعفات جانبية سوى أن (كما تؤكد فيما بعد) تناولها (البشير) بدأ يفقد شيئاً فشيئاً ذاكرته، الذاكرة التي ستكشف السر المبتور في جملكية النار والخيبة التي ورثت إلا الخوف والضغائن، إنها ذاكرة الأماكن والعوالم البعيدة جدا التي سبرت المنطق نفسه، وعمرت زواياها وشوارعها الأحداث ذاتها (غرناطة، إشبيلية، قرطبة، بغداد...)، فخلعت عنها ثوب القداسة وألبستها ثوب الباطل والبهتان، ودفعت بها نحو التلاشي والموت، وبموتها طمست الحقائق وردم التاريخ. هذا هو إذن العجز الذي لن يستطيع المرء له مقاومة، الذاكرة عندما تتلاشى تغيب الكينونة، ويستحيل الوجود فارغا من المعنى.

(1)- المصدر السابق، ص521.

(2)- المصدر نفسه، ص ن.

(3)- المصدر نفسه، ص ن.

2- فضاء المكان في رواية "المخطوطة الشرقية":

تضعنا الرواية منذ القراءة الأولى في المكان الإطار مدينة آمادرور الزرقاء (حضر موت في روايات أخرى) أكبر مدن نوميديا- آمدوكال البائدة (عاصمة الجملكية)، المدينة المكتظة برتابة الأفعال والأشكال والوجوه، تحمل « خرابها في اسمها. حضر موت؟ حاضر ميّت. »(1)، يفقد إلى عناصر حيوية تساعد على إعادة بنائه وتنظيمه، وفق نسق تطوري يعطي وجها مغايرا لمحدوديته، إذ أن طوبوغرافيا المكان، وخضوعه لسنوات الانتظار، ومشروع الانفصال الذي تحاول الشخصية البطلة (الأمير نوح ولد الملياني) تحقيقه منذ قرابة الخمسين عاما، اختزل المدينة في البحر (بكل مستلزماته)، ومنه إلى المصفاة، ثم عود وانتهاء إليه (البحر).

2-1- البحر:

البحر مدخل الرواية ومخرجها، يطل على القارئ منذ الصفحة الأولى « في البدء كان اللون، وكانت الزرقة. في البدء كان البحر، ثم الفضاء، فالهواء، وكان الذهول والدهشة. »(2)، وانتهى السرد في عرضه، كما لا تكف الرواية على تأكيد إندماغه بالأحداث وصناعتها، فنجده يحتل كل شبر في فضاءاتها الممتدة على طول الأربع مائة وواحد وستين صفحة.

يكتسي خصائص الأمكنة المعادية والحميمة في آن معا، يورث الإحساس بالعزلة واليأس والقلق، لارتباطه بمعاني الموت، والابتلاع، والخواء، ويبعث على الدفء والأمل، لأنه يقترن بدلالات الحب، والجمال، والمتعة، والتجلي، والبوح، وقد كان المعبر الذي ألقى بنوح (الشخصية البطلة) في الربع المقفر، الذي يستمد زرقته منه "آمادرور الزرقاء"، وأبعده عن السلطان الذي كان قريبا منه جدا (سلطان نوميديا - آمدوكال).

(1)- المخطوطة الشرقية، ص ص21/20.

(2)- المصدر نفسه، ص 11.

والبحر هو المكان الذي احتضن تهويماته ويقينه طيلة خمسين عاما، خاطب فيها زرقته، بثه أحلامه وأحزانه، حيث لا أحد يسمعه سوى البحر، أودعه صباحاته وانتظاراته، وكان موطننا لأسراره الدفينة، وهو أيضا فرصته الوحيدة للنجاة من ذلك الخلاء المقفر المملوء بألوان الرماد والزرقة المفرطة، لاسترداد السلطان المسروق.

يقول نوح وهو يستعد ليوم العودة الكبرى، والخلاص من لعنة التغييب والنفي التي تلاحقه: «..أعبر البحر. البحر والموج باتجاه مدني المسروقة مني. لن أعيد نوميديا-آمدوكال إلى الحياة ولكني سأبني نظاما من طراز جديد. مشيخة دستورية، تعددية. يمس فيها كل الناس إلا الإمام. مشيخة آمدورور التي لن تصير مدينة أو مقاطعة ولكنها ستصير وطننا.» (1).

ويستحيل البحر بعد ذلك وجودا مطلقا، كل ما فيه وما ينتسب إليه "علامة"، فيخاف صيادي آمدورور صمته، لأن "وراء صمت البحار علامة"، وعندما تنقر النوارس الجائعة سطح مائه وينعق البوم "قلابد أن يكون وراء الأمر علامة شؤم"، وينتظرون منذ الزمن البعيد، بشغف، أن يقذف البحر "علامته"، الكتاب الذي ينجي الضرع والزرع، "ويكشف ما خفي من حقائق الدنيا".

أما سارة مبدعة النظام من الفوضى، فهي أيضا «علامة هذه الزرقة» (2)، أو "علامة" السلطان المفقود، التي ما كفت تقلبه قولا وممارسة وهي تقول لنوح ولد الملياني "أنت يا سيدي ولدت لتكون حاكما وليس شيئا آخر".

وإن كانت سارة علامة البحر التي أحيت ملكه المضيع داخله، فقد كان نوح هو أيضا "علامة هذا البحر"، الذي وعى سكان آمدورور حقيقتها، وهم يسترجعون عذابات ذلك الرجل منذ نزوله هذا الفراغ، عقب سنوات من الإهمال والسخرية، وأخرى من الاجتهاد ظل نوح (رقفة أصدقائه) يعمل فيها بجد على ابتكار الأضاليل (العلامات التي ترتسم داخل البحر وكل

(1)- المصدر السابق، ص442.

(2)- المصدر نفسه، ص390.

الفضاءات المنتمية له) لتخدير صيادي الربع الخالي، وإكسابه شرعية جديدة (شرعية السلطان)، وإقناعهم بأنه المهدي الذي سيعيد لهم ضائع الأمجاد، والإمام المنجي للذرية من يوم الطوفان، الذي تحدثت عنه الكتب السماوية. ومن ثمة باتت مساعدة سلطانهم على إتمام سفينته في أقرب الآجال، ضرورة، لإنقاذ ما يمكن إنقاذه داخل هذا البحر، من جهة، ومحاولة للتكفير عن ذنوبهم التي ارتكبوها في حق هذا النبي من جهة أخرى.

وإن كانت هذه القرائن المقدمة ضئيلة مقارنة بشساعة الأحداث التي كان البحر صانعا لها، أو مُنجزه عبره، إلا أنها تعتبر كافية للتدليل على أن الكاتب استغل فكرة « انحياز الفضاء البحري للفضاء الخرافي، أكثر من انحيازه للفضاء الجغرافي.»⁽¹⁾، التي كانت في اعتقادنا منطلقة في رسم هذه الصورة المفعمة بالدلالات لفضاء البحر، الذي يحوز في الذاكرة الجمعية مكانة خاصة، فهو موطن الخرافات والعجيب من الأخبار، التي يغلفها اليقين.

ولعل العبارة التي سيجت النص عند نقطة النهاية، كانت دليلا لا يغالبه شك على أن اختيار البحر بديلا عن أية جغرافيا أخرى، لم يكن مجانيا بل كان مقصودا، يطابق الحالة العامة للرواية حدثا وشخصيات وفكرة. فها هو نوح لا يتذكر، وهو يغادر أمدورور باتجاه نوميديا -آمدوكال، سوى ما قاله أوسكار عن الناس الذين يعمرن المدينتين: «الغاشي اللي هنا وهناك، لا يعرف قيمتك. فهو لا ينقاد إلا بالسحر والخرافة والأسطورة والدين.»⁽²⁾.

و إن كانت الصورة لا تتوقف عند هذه الرسوم، بل تلقي بظلالها على المفردات المكانية المتصلة بفضاء البحر، ومنها نذكر "الساحل" أو الساحل المنسي كما يأتي على لسان البطل، وهو يصف ذلك الامتداد المرمي في فراغات الموت، لا يبدد سكونه إلا أصوات الصيادين، والغربان، والنوارس المشؤومة.

(1) - نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا)،

الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2012، ص312.

(2) - المخطوطة الشرقية، ص ص460/461.

غير أن ما يميز الساحل المهجور تلك البيانات التي كانت ما تقفأ تظهر على أطرافه الواسعة طيلة خمسين عاما، لاسيما البيان الأخير بوصفه "علامة"، سبقت عملية ظهورها الكثير من العلامات المخيفة، التي جمعت تأييد الناس حول السلطان نوح. وعلى هذا الأساس يكتسي المكان قيمة معنوية تخرجه من دائرة الوجود التكميلي، ليساعد في دعم صيرورة الحدث باتجاه الفكرة التي يسعى النص إلى تكريسها.

وبالكيفية نفسها تعتبر "سفينة" نوح عنصرا مهما من عناصر تشكيل المكان المهجور، وعنصرا داعما للحدث من خلال بنيتها الهندسية التي تستعيد شكل سفينة «نوح القديمة، كما وصفتها الألواح البابلية العتيقة والتوراة والقرآن» (1) خصوصا بعد أن اكتملت على يد الصيادين وهم يحاولون التخفيف من ذنوبهم الكثيرة تجاه هذا الرجل الذي اسمه نوح. وقد أعقب ذلك ذبح العجول الحمراء والسوداء، والخراف الحولية، واجتمع الناس على شكل « دائرة بشرية واسعة، وحوطوا السفينة، وأشعلوا النيران حولها، وبدؤوا في تأدية الرقصات الطقوسية المتنوعة مسترجعين أمجاد الكتب التي محيت في الماء أو أحرقت النيران لأحرفها» (2)، قبل أن تبدأ عمليات الركوب، «..فصعد أولا سبعون بخارا من المريدين، بعضلات قادرة على قهر حالة اليأس ذاتها/../. ثم صعدت الفنانات [العاهرات]/../. فقمنا باحتلال الطوابق العليا المجاورة لمقصورة نوح ولد الملياني التي هيئت بالقاطيفا والأفرشة النادرة. ثم دخل فوج من الحرس الخاص الذي يتكون من سبعين نفرا مدججين بالأسلحة الحديثة والذين احتلوا الزوايا الأساسية في السفينة. بعدها بدأ الناس يأتون جماعات جماعات، كل واحد بين يديه زوجا من الأطفال تتراوح أعمارهم ما بين الخمس والسبع سنوات، تحت وابل المطر وصوت البراح /../. يا السامعين ما تسمعوا إلا سمع الخير. سفينة نوح منقذة الذرية الصالحة، ستقلع قبل الطوفان. من يريد إنقاذ أبنائه الصغار فليرسلهم إلى سفينة الأمان قبل فوات الأوان. نوح متعب ولكنه سينفذ

(1) - المصدر السابق، ص 426.

(2) - المصدر نفسه، ص 429.

أمر الله الذي يتجاوز إرادته. "وقلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين، واهلك إلا من سبق عليه القول ومن آمن وما آمن معه إلا القليل. صدق الله العظيم". «(1).

تشير المقبوسات أعلاه أن الحالة الروحانية المحيطة بالمكان، والطافحة بالدين والسلطان، تضيء على الحدث (حدث الرحيل نوح) الكثير من القداسة التي تكرر شرعيته بين جموع القطعان الخائفة، فلا يكتفي الكاتب بالبنية الهندسية للسفينة، بل يستدعي الطقوس الاحتفالية البائدة التي يمارسها الإنسان الأول لإحياء الوجود، ولكأننا نستعيد معه أيام البداية الأولى، التي تتصافر السلطة القاهرة على إحلالها والذود عنها، وإن اختلفت العصور وتطورت الأزمنة، حيث يبقى الديني والخرافي قوة فاعلة ومؤثرة في يد السلطة للإمعان في تغريب الرعية عن واقعها.

ولربما هذه الأحداث الهلامية التي لا نمسك لها قواما، والأزمنة الممتدة، والخلخة الحاصلة على مستوى البنية الاسمية والمعمارية للمكان، التي لا نقبض على تضاعفها في خارطة الجغرافية السياسية اليوم من ناحية، وذلك الميل باتجاه الفضاءات البكر في وحشيتها وحميميتها، جاءت لتعبر عن حالة من التغييب والقمع، يعانها الإنسان العربي عبر الأزمنة والأمكنة المتعاقبة.

ومن المفردات المكانية التي تقوم على تشييد مدينة آما درور الزرقاء "القلعة" التي يسكنها نوح والزنجية، وتخضع للترميم المستمر حتى تبقى صالحة للسكن، وقد وسمها الروائي في نهاية النص بقلعة البحر، لأنها من ديكوره التكميلي، وتحمل رسالة مكانية واحدة، لذلك لم يأت على ذكر هندستها أو مؤثثاتها أو تاريخها، إلا في إشارات نادرة، إلا أنها تدعم هذا التوجه وتثريه.

(1) - المصدر السابق، ص 431.

فقد شيدت القلعة في عهد الملياني (والد الأمير نوح) لأغراض « الراحة والاستحمام، وحوطت بسياج كبير، التهم كل الحقول المجاورة، وجزءا من الشاطئ الدافئ. ولكنها اندثرت بفعل الإهمال منذ الحرب المدمرة التي أكلت البلاد/.. لا توجد كهرباء، ولكنها مسيرة بمولدات تصلح لأشياء متعددة»(1)، بما يتناسب والأدوار الجديدة التي تلعبها القلعة في حاضر السرد، حيث تعتبر المنفذ الذي يتم عبره تهريب المخدرات والكوراي (المرجان)، بعد أن اندثر النفط من هذه البلاد والزيت المشتعل والغاز، ولم تعد البلاد تغري كثيرا.

وألح إلى الغرفة التي منها انطلق نوح صوب مدنه المسروقة، حيث جاء على ذكر "اللوحة" التي أهدتها سارة لنوح، وأصرت على أن يعلقها على حائط غرفة النوم مقابل سريره، مكانها الطبيعي، واللوحة لسلفادور دالي وتحمل عنوان "غاللا تقطف الفجر". وعن تفاصيلها يقول نوح: «..كلما تأملت اللوحة المعلقة مقابل السرير لا أرى شيئا سوى جسد غاللا الممتلى بالفرح والنور والألوان الشمسية المنكسرة على بشرتها اللامعة. صورتها كانت مذهشة بشعرها الذهبي وهي عارية أمام الصيادين المنهمكين في تصليح شباكهم. كانت تندفع بخزرتها إلى الأمام باتجاه أفق لا شيء فيه سوى البحر، تقف باستقامة وهي تعطي ظهرها الجميل للعالم مع اعوجاج خفيف في علياء ظهرها، الذي يعطي لجسدها حركة غير اعتيادية.»(2).

وتتمتع سارة (كما ألمح السرد في عدة مواضع) بجسد غاللا المدهش، وبجراتها، وبطموحاتها، ونظرها الذي لم يشح منذ ظهورها عن البحر، حيث يقبع سلطان نوح ومجده الدائر، طموح يحاكي في سطوته عنوان اللوحة، حيث تقطف سارة الفجر الذي يمثل عذرية الوجود والموجودات، صفاء الدنيا ويقينها وبدائيتها الأولى، وفجر سارة ما هو إلا سلطان نوح، الذي بدأ يرتسم على يديها الناعمتين من خلال القطعة الثانية التي ملأت المكان/الغرفة، واستحالت هي الأخرى رمزا من رموز السلطان.

(1)- المصدر السابق، ص30.

(2)- المصدر نفسه، ص344.

فقد احتضنت "المرآة الكبيرة" صورة نوح ولد الملياني، وهو يهبي نفسه ليكون إنسانا عظيما، بعد أن زينت سارة وجهه بالمساحيق حتى بات يشبه الدمية الصينية، وكست جسده بلباس ناري يشبه ألبسة المتادور ، وعلى ظهره وضعت برنوسا عربيا قديم « مطرز بالياقوت والمرجان والذهب المسحوق »، وختمت الرأس بشاشية حمراء تلمسانية غامقة، تنسدل من قمته مجموعة من الخيوط السوداء .

ولما كان سحر المرايا فيما تخبئه وراءها، فقد ارتسم خلف الصورة التي امتلأت بدلالات السلطان والإمامة العربية البائدة، ماضيه، وتفصيله الجديدة، ومستقبله « أمام المرآة رأى الأشكال وهي تتداخل. رأى والده وأعضاءه المتناثرة ثم بعض عظامه داخل المتحف. رأى الذرية التي سينشئها على يديه على الطاعة وتقبيل الأرجل وحب السلطان. رأى سارة و هي تنجب وورثاء بعدد النمل يواصلون ما بدأه في الهناء والطمأنينة. رأى نارا تشعل القبائل وتمس رأسه..»(1).

ولعل هذه الإلماحات تحيل إلى الحالة النمطية للسلطة العربية شعوبا وتاريخا ومدنا، تبدت أكثر مع المدينة البائدة "نوميديا -آمدوكال" التي أعاد الكاتب إحيائها عبر الذاكرة، ونبدأ في ملاحقة أولى مظاهر هذا التتميط من خلال الطريق المؤدي إلى "المصفاة"، المكان الذي سنعبّر من خلاله إلى مدينة نوميديا -آمدوكال إبان حكم الملياني، بعد سقوط حكم قمر الزمان في النصين (الأول والثالث).

2-2-المصفاة:

بدأت الرحلة باتجاه المصفاة مع ظهور المخطوط المنتظر على الساحل المهجور، وانتشرت على رماله، نسخ مكررة من الصفحة المتعلقة بالخطة المفصلة عن دهاليز المصفاة القديمة، وهي المكان الذي دفن فيه عبد الرحمن حيا صاحب المخطوط أو «كتاب الشرق

(1)- المصدر السابق، ص434.

العالي...كتاب الأحزان ومدافن الأفراح. عسر الحامل وضعف الوليد.»(1)، الذي يروي تاريخ القيادة التي نبتت من أصول فقيرة، وارتقت باسم الشعب، وتحولت إلى دكتاتورية أعادت إلى الدنيا كل تقاليد البداوة المنقرضة.

وطريق المصفاة طريق تغزوه الصحراء بصفرتها المتشابهة ورمالها التي تزداد حرارة وانبساطا كلما ازداد نوح ومرافقيه (أصدقائه وعلى رأسهم أوسكار وبعضا من الصيادين) توغلا فيها، فضاء ينفتح ويتسع على الخراب الذي خلفته الحرب القاسية التي أبادت نوميديا-أمدوكال (ومقاطعاتها الواسعة) وضيعت معالمها نهائيا، ربما نجد له مختصرا مفيدا في قول نوح، وهو يختزل مشاهداته المخيفة « الدنيا التي مررنا عليها، كانت تبدو مباداة عن آخرها./../لا أثر للحياة سوى الغربان الناعقة..»(2)، التي يخلف نعيها شعورا بالاختناق والموت المعزول، وينبئ بطبيعة الأحداث التي ستجري في حدود المكان/المصفاة الواقع تحت الأرض، وندخله عبر الدرج المعدني « ورائحة المازرت والكبريت والأشياء الغامضة والخوف»(3)، نحو أنفاق ومعابر جهنم الحجرية، التي لم يتوقف امتدادها إلا عند البؤرة المضيئة من الأعلى، حيث يفترض أن يكون تحتها باب خشبي، انفتح على أدراج خشبية تتحدر نحو الأعماق، وضعت نوح ومن معه أمام "كتاب المدينة"، أو بشكل أدق تاريخ المدينة التي دخلت زمن انقراض منذ سبعة قرون، لذلك لم تحضر المدينة بوصفها هندسة مكانية وجغرافيا طبيعية تجري فيها الأحداث، بل كوعي يقدم تصورا عن فكرة المدينة الأنموذج أو المدينة النمطية، الواحدة المختلفة الأسماء، تلك التي صنعتها ثقافة المحروقات، وتحكمها أنظمة قمعية متطابقة على مستوى الانتماء والممارسة، لأنها تخضع لمنظومة خارجية تنتهج إستراتيجية الحماية لمن يحفظ نصيبها في البلاد، وسياسة المحو والتدمير والإزالة لمن يهدد هذه المصالح، ومن ثمة إعادة إنتاجها أو صناعتها من جديد.

(1)- المصدر السابق، ص151.

(2)- المصدر نفسه، ص158.

(3)- المصدر نفسه، ص178.

وهي سياسة تقترب في الكثير من تصوراتها من فكرة "الفضاء الفارغ" التي تحدثت عنها الصهيونية(1)، لكن وفق معايير مختلفة ورؤية مغايرة، حيث يتم ذلك من خلال تحالفها مع مقاطعة أو مدينة ضد أخرى، كما هو الحال بين نوميديا - أمدوكال ومدينة الزيت، التي كان مصيرها التدمير، ومحاولة إخراجها إلى الوجود من جديد، تتجلى أولى مظاهر التخلق في الأمير نوح ولد الملياني، والأحداث التي صاحبت ولايته على الناس.

وقبل أن نختم الفصل حري بنا أن نذكر أن ما اخترناه من بُنى مكانية على مستوى المجموعة الروائية الثانية (نصوص الثلاثية) يبقى في حدوده الضيقة إحصاء وقراءة، مقارنة بالتمظهرات المكانية المطلقة ذات النزوع الرمزي الحاد، والتي تتطلب مجالا أوسع للبحث والتحري.

وتأسيسا على ما تقدم يمكن أن نخلص إلى القول أن البنية المكانية التي دارت فيها الأحداث وتحركت في إطارها شخصيات النماذج الروائية الخمسة، بانتماءاتها المختلفة، الأولى منها شفاقة تنزع نحو الواقعي الشعبي المعيش، والثانية رامزة تنزع نحو الإطلاق واللاتعيين، غير أن كليهما يصدران عن وعي واحد، يمنح القارئ/المتلقي مجالا لاستيعاب ما رام الكاتب تبليغه إياه، بطريقة فنية ورؤية مختلفة، بعيدة عن المباشرة والمجانية.

(1) - ينظر عالية محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، ص 87.

خاتمة

خاتمة:

وفي نهاية هذا البحث خلصنا إلى جملة من النتائج، نختزلها في النقاط الآتية:

- شكل التراث الشعبي مرجعية أساسية في تشييد المعمار الروائي الواسيني، في جنوحه نحو التجديد الأدواتي، القائم على إستراتيجية العدول والانحراف، وإنتاج حساسية مغايرة للكتابة، تخلق الرغبة في كسر نمطية التلقي المهادن، وتفتح آفاقا جديدة للقراءة والتأويل.

- ووفق إستراتيجية الانزياح والعدول تلك، برزت المادة الشعبية الموروثة، كآلية أو كخطاب نوعي قابل للاستثمار المعرفي والفني الجمالي المتجدد، لما يملكه من طاقات تعبيرية ودلالية (ثاوية)، كفيلة باستحداث مساحات روائية جديدة، تختلف باختلاف الرؤية، وتُبقي على النص الروائي ضمن دائرة الكتابة الثانية.

- واستنادا إلى النقطتين السابقتين، نجد الدعوة إلى ضرورة إعادة النظر في فعاليات المادة الشعبية الموروثة، بوعي مغاير يفترض أدوات وأسئلة جديدة (كما يقول سعيد يقطين) من زاويتي الإبداع (والنقد) في آن معا.

- وتتجلى بعض من ملامح الوعي الجديد مع نصوص المدونة الروائية قيد البحث والدراسة، عبر ثلاثة عناصر روائية أساسية هي الحدث والشخصية والمكان، حيث عمل الأعرج (واسيني) على:

- استثمار البنية السردية التراثية، القائمة على آليتي التأطير والتضمين، ممثلة في نص الليالي العربية القديمة "ألف ليلة وليلة"، من أجل إعطاء الحدث الروائي سيولته، وقدرته على التخطي والتجاوز، بما تمنحه الآليتان من إمكانات لتوسيع النص الروائي من خلال توظيف المغيب والمسكوت عنه ماضيا وحاضرا وفق منظور شمولي، يبقي على الحركة السردية متوثبة.

ولا يتوقف النص الجديد عند حدود ذلك بل يعمل على توسيع مفهوم التأطير ويطبعه بطابع التحديث، بالتخلي عن الترتيب النمطي (بداية/وسط/نهاية) من خلال فكرة النهاية المفتوحة، التي صنعت الدهشة حين أعاد الروائي كتابة النص الأول من الثلاثية (الجملكية)، بنية تفويض الرؤية الجمعية القائمة على التماثل في ثبوته وتكرره، دون أن يفقد النص ألقه الوجودي، بل بقي مشحونا بالبياض الذي يسمح للمتلقي بالكتابة على الكتابة.

- وأمام واقع طقوسي يعيد إنتاج نفسه باستمرار، تظهر الشخصيات مكتظة بالقيم الجمعية وحمولتها الاختراقية، التي تخصب القول الروائي وتمنحه مزاجه المغاير، وتسحب المتلقي شيئا فشيئا باتجاه مكونات الثقافة الشعبية المحلية الموروثة، لكن وفق آليات مختلفة تنتج دلالات جديدة يصنعها الشكل الجديد (الرواية)، ويبدو ذلك واضحا من خلال اندماج العناصر التراثية في النص بوصفها جزءا من أجزائه الأصيلة في روايتي "نوار اللوز" و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، وإن كان هذا المسلك قد يخلق إشكالا يتصل بعملية التلقي لغير العارفين بالموروث الشعبي الجزائري.

- ومن قاموس الحياة الشعبية وفوضاها وقلقها، الذي عبرت عنه شخصيات رواية "نوار اللوز" ورواية "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، ومن الحدث المطلق المنفتح على الأبعاد الزمنية الثلاثة، الذي صبغ نصوص الثلاثية (رمل الماية، والمخطوطة، والجملكية)، يتشكل فضاء المكان الروائي الذي ينطلق من المؤطر المحدود ذي الأبعاد الواقعية الحية مع النصين الأولين، ثم يتعدى المساحة التي يشغلها لينشئ مجالات أخرى، تتأتى من العلاقات التي تخلقها الشخصيات بواقع تكوينها الثقافي الشعبي المتميز مع المكان بموجوداته وقيمه وذاكرته وانشغالاته، مما أدى إلى خلق نوع من الحميمية حمت الأمكنة من رتابة الواقعية الحية، ومنحتها بعدها الدلالي العميق.

في المقابل جاء فضاء المكان على مستوى نصوص الثلاثية معبرا في شساعته وانتماءاته وإطلاقه عن لا معقولية الواقع الذي يصوره، وينم عن استيعاب عميق يعتمد على

إكساب فكرة الإطلاق، من منظور شعبي، أفقا آخر للفهم والتشكيل، يؤدي إلى إعطاء الأفضية المتجانسة، أو ذات البعد الواحد طابع التعددية والاختلاف.

وحري بنا في هذا المقام من البحث أن ننوه بالحضور القوي والملفت لعناصر الموروث الشعبي في عالم الكتابة الروائية الواسينية، وأن ننوه كذلك إلى أن ما انتخبناه من كتابات واسيني الأعرج هو مجرد عينة للتمثيل لا الحصر، وأن ما تبقى من تجربة الكاتب غزير يحتاج إلى دراسات أكثر عمقا وكثافة، خاصة والمادة الشعبية الموروثة تتوفر على معنى قابل للإدراك، ومرهون في وجوده بنوعية التلقي، بالإضافة إلى أن الكون الروائي الواسيني مشروط هو الآخر في وجوده بنوعية التلقي، باعتباره عتبة عامرة بالثقافي والمعرفي والفني، تبتغي تجاوز السائد، وتعمل على استشراف عوالم روائية جديدة زاخرة، تحافظ على حقها في القول والمساهمة في الفعل الحضاري الإنساني العام.

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

قرآن كريم، رواية ورش.

أولاً- مدونة البحث:

*- واسيني الأعرج:

1- جملكية آرابيا - أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر ، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأعظم (حكايات ليلة الليالي) - (رواية)، منشورات الجمل، لبنان، بغداد، (ط1)، 2011.

2- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل المائة 2/1 (رواية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، دار الاجتهاد، الجزائر، (دط)، 1993.

3- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش (رواية)، دار الجرمق، سوريا، (دط)، 1989.

4- المخطوطة الشرقية (رواية)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، (دط)، 2006.

5- نوار اللوز - تغريبة صالح بن عامر الزوفري (رواية)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 2012.

ثانياً- الكتب العربية:

6- أحمد دويش: الأدب المقارن (النظرية والتطبيق)، دار الفكر الحديث، مصر، (ط3)، 1996.

7- أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي (دراسة تحليلية للحكاية الشعبية)، دار المعرفة، لبنان، (ط1)، 2005.

- 8- أحمد علي مرسى: مقدمة في الفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، (دط)، 2001.
- 9- أحمد العدواني: بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، (ط1)، 2011.
- 10- أحلام مستغانمي: عابر سرير (رواية)، منشورات أحلام مستغانمي، لبنان، (ط2)، 2003.
- 11- أمال مالي: تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، دار أبو الأنوار للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2013.
- 12- ألف ليلة وليلة (حكايات)، تقديم مزيان فرحاني، موفم للنشر، الجزائر، ج1، (ط4)، 2005.
- 13- أمينة فزاري: سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، دار الكتاب الحديث، مصر، (ط1)، 2011.
- 14- إبراهيم أحمد ملحم: التراث والشعر (دراسة نصية في تجليات البطل الشعبي)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2010.
- 15- إبراهيم السعافين: تطور الرواية العربية في بلاد الشام (1870- 1967)، مؤسسة إيف للطباعة والنشر، لبنان، (دط)، (دت).
- 16- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنىات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، (ط1)، 2008.
- 17- إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية (دراسة في التفاعل النصي)، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، الجمهورية اليمنية، (دط)، 2004.

*- إبراهيم عباس:

- 18- الرواية المغاربية - تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، (ط1)، 2005.
- 19- الرواية المغاربية - الجدلية التاريخية والواقع المعيش (دراسة في المضمون)، منشورات المؤسسة الوطنية للإنجاز والنشر والإشهار، الجزائر، (دط)، 2002.
- 20- إبراهيم عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية (156)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، (ط1)، 2013.
- 21- إدريس دادون: الأمثال الشعبية المغربية، مكتبة السلام الجديدة، المغرب، (ط1)، 2000.
- 22- إدريس قرورة: التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين)، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (ط1)، 2009.
- 23- بشير خلف: وقفات فكرية (حوار مع الذات..وخز للآخر)، دار الهدى، الجزائر، (دط)، 2009.
- 24- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر، (دط)، 2000.
- 25- بوجمعة بوبعيو: توظيف التراث الشعر الجزائري الحديث، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (ط1)، 2007.
- 26- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم محمود طرشونة، المغربية للطباعة والنشر، (ط1)، 1999.

- 27- تركي الحمد: الثقافة العربية أمام تحديات التغيير، سلسلة بحوث اجتماعية (17)، دار الساقى، لبنان، (ط1)، 1993.
- 28- التلى بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1990.
- 29- ثائر زين الدين: قارب الأغنيات والمياه المختالة (توظيف الأغنية الشعبية في نماذج من القصة القصيرة والرواية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2001.
- 30- جعفر يايوش: الأدب الجزائري (التجربة والمآل)، المركز الوطني للبحث والأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، (دط)، (دت).
- 31- جمال بوطيب: الرواية العربية الحديثة (المرجع و الدلالة - بحث في أنثروبولوجيا الجسد)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2013.
- 32- جمال يحيوي: سقوط غرناطة ومأساة الأندلسيين (1492 - 1610 م)، دار هومه، الجزائر، (دط)، (دت).
- 33- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 1990.
- 34- حسن حنفي: التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط5)، 2005.
- 35- حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي (دراسة تاريخية ومقارنة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت).
- 36- حلمي بدير: أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، مصر، (دط)، 2002.

- 37- حنا عبود: من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، (دط)، 2002.
- 38- الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، (دط)، 2013.
- 39- داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية (دراسات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000.
- 40- روزلين ليلي قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2007.
- 41- الزمخشري: الكشف في حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي معوض، مكتبة العبيكان، الرياض، ج1، (ط1)، 1998.
- 42- زهور ونيسي: لونجا والغول (رواية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (ط1)، 1993.
- 43- سامية إدريس: تمثيل الصراع الرمزي في الرواية الجزائرية (دراسات في علم اجتماع الأدبي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف، لبنان، (ط1)، 2015.
- *- سعيد سلام:
- 44- التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2010.
- 45- دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير، الجزائر، (ط1)، 2012.
- 46- سعيد شوفي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 2000.

*- سعيد يقطين:

47- انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط3)، 2006.

48- الرواية والتراث السردى (من أجل وعى جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 2006.

49- السرد العربى (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2012.

50- قال الراوى (البنىات الحكائية فى السيرة الشعبية)، المركز الثقافى الغربى، لبنان، المغرب، (ط1)، 1997.

51- قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، دار الأمان، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، (ط1)، 2012.

52- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربى)، المركز الثقافى العربى، لبنان، المغرب، (ط1)، 1997.

53- سلمى خضراء الجبوسى: الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، (ط1)، 2001.

*- سليمان حسين:

54- الطريق إلى النص (مقالات فى الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (ط1)، 1997.

- 55- مضمرات النص و الخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 1999.
- 56- سليمان مظهر: أساطير الشرق، دار الشروق، مصر، لبنان، (ط1)، 2000.
- 57- سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت).
- 58- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، هيئة الكتاب، مصر، (دط)، 2004.
- 59- شاكرا النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، (ط1)، 1994.
- 60- الشريف حبيبة: الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2010.
- 61- شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، ناديا للطباعة والنشر والإعلام والتوزيع، فلسطين، (دط)، 2011.
- 62- شفيق السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1967)، دار الفكر العربي، مصر، (ط3)، 1996.
- 63- صبري مسلم حمادي: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، (دط)، (دت).
- 64- صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 2003.
- 65- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 2003.

66- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، (ط2)، 2009.

*- طلال حرب:

67- أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط1)، 1999.

68- بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط1)، 1999.

69- الطاهر وطار: اللاز (رواية)، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007.

70- عائشة سكر: موالد الأولياء والقديسين (دراسة فولكلورية في الشخصية المصرية)، سلسلة الدراسات الشعبية (139)، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، (دط)، 2011.

71- عادل فريجات: مرايا الرواية (دراسات تطبيقية في الفن الروائي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000.

72- عالية محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2005.

73- عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي (نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي)، ثالة للنشر، الجزائر، (دط)، 2009.

74- عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)، دار الراءة للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2010.

75- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، لبنان، (ط3)، 1981.

*- عبد الحميد بورايو:

76- منطوق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1984.

77- البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسات حول خطاب المروييات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998.

78- في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، دار أسامة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2006.

79- الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، دار القصة للنشر، الجزائر، (دط)، 2007.

80- القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2007.

81- التحليل السيميائي للخطاب السردى - نماذج تطبيقية (دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" - الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، (دت).

82- عبد الحميد بورايو وآخرون: الموروث الشعبي وقضايا الوطن (محاضرات الندوة الفكرية السادسة للملتقى الوطني للموروث الشعبي)، منشورات رابطة الفكر والإبداع، الجزائر، (دط)، 2006.

*- عبد الحميد بن هدوقة:

83- بان الصبح (رواية)، دار الآداب، لبنان، (ط3)، 1991.

84- ربح الجنوب (رواية)، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)، 2012.

85- عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2008.

86- عبد الحميد الحسيب: حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، المغرب، (دط)، 2007.

87- عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، تقديم أمين الخولي، مطبعة جامعة القاهرة، مصر، (دط)، 1956.

88- عبد الرحمن تبرماسين وآخرون: السرد وهاجس التمرد في روايات فضيلة الفاروق، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، (ط1)، 2012.

89- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، مصر، (ط1)، 2006.

90- عبد الرحيم مرشدة: الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجاً)، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، (دط)، 2002.

91- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص السردي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، المغرب، (ط1)، 1999.

92- عبد الغني منديب: الدين والمجتمع (دراسة سوسولوجية للتدين بالمغرب)، إفريقيا الشرق، (دط)، 2006.

93- عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة (فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2010.

94- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2006.

95- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، دار المعارف، مصر، (ط2)، 1968.

96- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 2003.

97- عبد الله إبراهيم وصالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية (قراءات نقدية في السرد والشعر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، (ط1)، 1998.

*- عبد الملك مرتاض:

98- تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2008.

99- في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة (240)، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، ديسمبر 1998.

100- الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1989.

101- علي القاسمي: الحب والإبداع والجنون (دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية)، دار الثقافة، المغرب، (ط1)، 2006.

102- عمار بن طوبال ولونيس بن علي وآخرون: المحكي الروائي العربي (أسئلة الذات والمجتمع)، تقديم سعيد بوطاجين، دار الألفية للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط1)، 2014.

103- عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية مغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)، منشورات دار الأمان، المغرب، (دط)، (دت).

104- عمارية بلال: شظايا النقد والأدب (دراسة أدبية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1989.

*- فاروق خورشيد:

105- عالم الأدب الشعبي العجيب، مصر، لبنان، (ط1)، 1991.

106- الموروث الشعبي، دار الشروق، لبنان، (ط1)، 1992.

107- فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية (دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنتر بن شداد)، منشورات اقرأ، لبنان، (ط2)، 1980.

108- فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية (دراسة نقدية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2012.

109- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 2004.

- 110- فوزي الزملي: شعرة الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، (ط3)، 2009.
- 111- كاملي بلحاج: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2004.
- 112- ماجدولين شرف الدين: الفتنة والآخر (أنساق الغيرية في السرد العربي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2012.
- 113- ماهر البطوطي: الرواية الأم - ألف ليلة وليلة والآداب العالمية (دراسة في الأدب المقارن)، مكتبة الآداب، مصر، (ط1)، 2005.
- 114- محمد التونجي: الآداب المقارنة، دار الجيل، لبنان، (ط1)، 1995.
- 115- محمد الجوهري: علم الفلكلور (دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية)، سلسلة علم الاجتماع المعاصر (الكتاب 17)، مصر، ج1، (ط6)، 2004.
- 116- محمد الجوهري وآخرون: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، سلسلة علم الاجتماع المعاصر، الكتاب (20)، دار الكتاب للتوزيع، مصر، ج1، (دط)، 1978.
- 117- محمد حسنين هيكل: زينب (رواية)، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007.
- 118- محمد رضوان: محنة الذات بين السلطة والقبيلة (دراسة لأشكال القمع و تجلياته في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2002.
- 119- محمد سعيدي: الأدب الشعبي (بين النظرية والتطبيق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998.

- 120- محمد السيد إسماعيل: بناء «فضاء المكان» في القصة العربية القصيرة، إصدارات دار الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، (ط1)، 2002.
- 121- محمد شاهين: آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2001.
- 122- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 1991.
- 123- محمد عبد السلام كفاقي: في الأدب المقارن (دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، (دط)، (دت).
- 124- محمد عمارة: تيارات الفكر الإسلامي، دار الشروق، مصر، لبنان، (ط2)، 1997.
- 125- محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري (مع ملحق بنصوص مختارة: قصص- حكايات- أحاجي- أمثال- نوادر شعبية)، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، (دط)، 2013.
- 126- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة (بين الواقعية والالتزام)، الدار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس/ليبيا، الجزائر، (دط)، 1983.
- 127- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000.
- 128- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2002.
- 129- محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة في مصر (بحث تاريخي وتحليلي مقارن)، دار الفكر العربي، دار الجيل للطباعة، مصر، (دط)، 1974.

130- محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه)، المكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (دط)، (دت).

*- مخلوف عامر:

131- توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، الجزائر، (ط1)، 2005.

132- الرواية والتحويلات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2000.

*- المصطفى مويقن:

133- بنية المتخيل في نص "ألف ليلة وليلة"، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 2005.

134- تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 2001.

135- معجب العدوانى: الموروث وصناعة الرواية (مؤثرات وتمثيلات)، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، المغرب، (ط1)، 2013.

136- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، لبنان، مج 15، (ط3)، 2004.

137- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)، تقديم حنا مينه، سلسلة دراسات في الأدب العربي (12)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، (دط)، 2011.

138- موسى بن جدو: الشخصية الدينية في روايات الطاهر طار، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2008.

*- نبيل سليمان:

139- جماليات وشواغل روائية (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2003.

140- وَعِي الذّات وَالْعَالَم (دراسات في الرواية العربية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 1985.

141- نبيل حمدي الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغربية نموذجاً)، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2012.

*- نبيلة إبراهيم:

142- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (ط3)، 1981.

143- سيرة الأميرة ذات الهمة (دراسة مقارنة)، المكتبة الأكاديمية، مصر، (ط5)، 1995.

144- نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة (رواية)، دار مصر للطباعة، مصر، (دط)، (دت).

145- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيو ثقافية)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 2015.

*- واسيني الأعرج:

146- مجمع النصوص الغائبة (أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 1- محنة التأسيس)، الفضاء الحر، الجزائر، (دط)، أكتوبر 2007.

- 147- مجمع النصوص الغائبة (أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي)، الفضاء الحر، الجزائر، (دط)، أكتوبر 2007.
- 148- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1986.
- 149- ياسين النصير: المساحة المتخفية (قراءات في الحكاية الشعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، (ط1)، 1995.
- 150- يوسف إسماعيل: الرؤية الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب (سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجاً - دراسة تطبيقية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (دط)، 2004.

- ثالثا الكتب المترجمة:

- 151- برنارد فاليت: الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، تر عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2002.
- 152- بيير شارتيه: مدخل إلى نظرية الرواية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، (ط1)، 2001.

*- تزفيتان طودوروف:

- 153- مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 1994.
- 154- ميخائيل باختين (المبدأ الحوارية)، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر و التوزيع، لبنان، الأردن، (ط2)، 1996.

- 155- جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا (رموزها - أساطيرها - أنساقها)، تر مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط3)، 2006.
- 156- جيمس فريزر: المختار من الغصن الذهبي، تر فوزي العنتيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 2000.
- 157- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط2)، 1984.
- 158- فريديريك فون دير لاين: الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيها)، تر نبيلة إبراهيم، دار قلم، لبنان، (ط1)، 1973.
- 159- فلاديمير بروب: مرفولوجية الخرافة، تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، (ط1)، 1986.
- 160- مارسيا إلياد: المقدس والمدنس، تر عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 1988.
- 161- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، مصر، (ط1)، 1987.
- 162- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، لبنان، باريس، (ط3)، 1986.
- 163- ميلان كونديرا: فن الرواية، تر بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، (ط1)، 1999.

164- ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، (دط)، 1998.

رابعاً- المجالات العلمية المحكمة:

165- مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع31، خريف 2015.

166- مجلة الثقافة، الجزائر، ع21، أكتوبر 2009.

167- مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج 23، ع2، 2007.

168- مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 3، ع1، 1972.

169- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع21، جوان 2004.

170- مجلة فصول، مصر، مج 1، ع1، أكتوبر 1980.

خامساً- الرسائل الجامعية:

171- كريمة نوادية: « الحكاية الخرافية في ضوء المنهج البنوي (تطبيق نموذج طودوروف على مجموعة من الحكايات الخرافية في منطقة قالمة) »، رسالة ماجستير (غ منشورة)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الشيخ العربي التبسي، تبسة، الجزائر، 2010/2009.

172- كمال الرياحي: « الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال) »، رسالة دكتوراه (منشورة)، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، 2005.

سادسا- أعمال الملتقيات والمؤتمرات:

173- أعمال ملتقى إشكاليات الأدب في الجزائر (أيام 28/27/26 إبريل 2005)، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006.

174- أعمال المؤتمر الدولي الثالث 12- 14 مارس 2014 جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، الكلية المتعددة التخصصات، الرشيدية)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2015.

175- أعمال مؤتمر النقد الدولي السابع عشر (22/ 24 تموز 2008)، مج1، إشراف وتحرير نبيل حداد و محمود درابسة، قسم اللغة وآدابها، جامعة اليرموك، الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2009.

فهرس الموضوعات

الموضوعات

- مقدمة ص أ-د
- الفصل الأول: الرواية وقضايا الموروث الشعبي..... ص 14-67
- 1- التراث الشعبي: المفهوم والأقسام..... ص 17
- 1- مفهوم التراث الشعبي..... ص 20
- 2- أقسام التراث الشعبي..... ص 22
- 1-2- المعتقدات والمعارف الشعبية..... ص 22
- 2-2- العادات والتقاليد..... ص 23
- 3-2- الأدب الشعبي..... ص 24
- 4-2- الفنون الشعبية والثقافة المادية..... ص 27
- II- الرواية: إشكالية الماهية والأجناس المتخللة..... ص 28
- III- الرواية والتراث الشعبي: ما العلاقة؟..... ص 34
- IV- حضور التراث في الرواية العربية..... ص 39
- 1- مرحلة الإتياع..... ص 41
- 2- مرحلة الإبداع..... ص 50
- IIV- أثر التراث الشعبي في تشكيل الرواية الجزائرية..... ص 54
- 1- تمظهرات التراث الشعبي في الرواية الجزائرية..... ص 56
- 2- واسيني الأعرج بين فتنة الإبداع وسنة الالتزام..... ص 65
- الفصل الثاني: التشكيل البنائي السردى الشعبى للحدث الروائى ص 69-119
- 1- النص السردى القديم: ألف ليلة وليلة..... ص 72
- 1- الهيكل التنظيمى للنص السردى القديم وعناصر الربط بين أجزائه..... ص 78
- 2- الهيكل الدلائى للنص السردى القديم..... ص 86

- II- النص السردى الجديد: رمل الماية (2/1)، المخطوطة الشرقية، جملكية آرابيا.....
- 88 ص
- 1- توصيف النص ص 88
- 2- الهيكل التنظيمى للنص الجديد..... ص 91
- 1-2- النص الأول: رمل الماية (2/1)..... ص 91
- 2-2- النص الثانى: المخطوطة الشرقية..... ص 98
- 2-3- النص الثالث: جملكية رابيا..... ص 107
- 3- الهيكل الدلالى للنص الجديد..... ص 116
- الفصل الثالث: المكون الثقافى الشعبى للشخصية الروائية..... ص 121-176
- I- توصيف الروائتين: نوار اللوز و ما تبقى من سيرة لخضر حمروش..... ص 128
- II- المكون الثقافى للشخصيات الروائية..... ص 131
- 1- الأدب الشعبى..... ص 132
- 1-1- الأمثال الشعبية..... ص 132
- 1-2- الحكاية الخرافية الشعبية..... ص 138
- 2- المعتقدات والمعارف الشعبية..... ص 143
- 1-2-1- المعتقدات الشعبية..... ص 143
- 1-2-1-1- الاعتقاد فى الأولياء والأضرحة..... ص 144
- 1-2-1-2- الاعتقاد فى الجن والغيلان..... ص 147
- 1-2-1-3- الاعتقاد فى النبوءات واللغات..... ص 149
- 2-2- المعارف الشعبية..... ص 152

- 3- العادات والتقاليد الشعبية..... ص 153
- 3-1- عادات دورة الحياة..... ص 153
- 3-2- عادات دورة العام..... ص 155
- 3-3- الفرد في المجتمع المحلي..... ص 156
- 3-3-1- المراسيم الاجتماعية..... ص 156
- 3-3-2- اللائق وغير اللائق اجتماعيا..... ص 157
- 3-3-3- العلاقات الأسرية..... ص 159
- 4- الفنون الشعبية والثقافة المادية..... ص 162
- 4-1- الفنون الشعبية..... ص 162
- 4-1-1- الأغنية الشعبية..... ص 162
- 4-1-2- الرقص الشعبي..... ص 165
- 4-1-3- الألعاب الشعبية..... ص 167
- 4-1-4- فنون التشكيل الشعبي..... ص 169
- 4-2- الثقافة المادية..... ص 173
- 5- اللغة العامية..... ص 174
- الفصل الرابع: فضاء المكان الشعبي الروائي..... ص 178-235
- 1- خارطة المدونة المكانية في رواية: نوار اللوز وسيرة لخضر حمروش..... ص 182
- 1- الإطار المكاني العام (المركز والهامش)..... ص 182
- 2- الأمكنة الفرعية..... ص 186

- 1-2- البيوت ص 186
- 1-1-2- رحبة التبن ص 193
- 2-1-2- الإسطل ص 196
- 2-2- المقهى ص 201
- 2-3- السوق الشعبي ص 204
- 2-4- المستشفى ص 205
- 2-5- الماخور/الحوش ص 207
- 2-6- المخفر والسجن ص 210
- 2-7- أمكنة أخرى ص 213
- 2-8- الوادي ص 217
- II- خارطة المدونة المكانية في نصوص الثلاثية ص 218
- 1- فضاء المكان في رواية جملكية آرابيا - حكايات ليلة الليالي ص 220
- 2- فضاء المكان في رواية المخطوطة الشرقية ص 227
- 1-2- البحر ص 227
- 2-2- المصفاة ص 233
- خاتمة ص 237
- فهرس المصادر والمراجع ص 241
- ملخص (عربي - فرنسي - انجليزي) ص 262
- فهرس الموضوعات ص 268

ملخص

(عربي، فرنسي، انجليزي)

ملخص البحث

هذا البحث في إطار دراسة العلاقة الجامعة بين الموروث الشعبي والإبداع الروائي الجزائري، بوصفه (الموروث الشعبي) مادة حية تحمل زخما معرفيا وفنيا جماليا، يتجدد بتجدد الرؤية الروائية.

يأتي ، ومعطى جاهزا لاستيعاب التحولات الناهضة على مستوى النص الروائي في مختلف تجلياتها، من خلال طرح مجموعة من التساؤلات حول:

- طبيعة العلاقة الجامعة بين ما هو فردي التأليف حدثي التشكيل، ويخضع لقواعد الحرف الكتابي، وبين الإبداع الجمعي الممتد في الزمن ؟ وعن حدود العلاقة وامتداداتها؟.

- وعن الصيغة التي استطاع بها الروائي الجمع بين الفردي والجماعي دون أن يفقد أحدهما وجوده الخاص؟ وعن أشكالها وصورها؟.

- وهل كسب الروائي رهان التحديث في مقابل خسارة التلقي الواسع، خاصة في ظل إشكاليات تلقي المادة الشعبية الموروثة؟.

واقترقت أثر الإجابة في خمسة نصوص تنتمي إلى مدونة الاستثناء والدهشة، مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج، وهي:

- نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري).

- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش.

- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل المائة 2/1).

- المخطوطة الشرقية.

- جملكية آرابيا.

اعتقدت أن الموروث الشعبي، بكل أقسامه وفروعه، قد شكل مرجعية أساسية في تشييد معمارها الروائي، واضطلع بوظائف أخرى تتأى عن الوظيفة التأصيلية، من خلال قدرة غيرية على الاستلهام والتوظيف انتهت إلى إبراز المادة الشعبية الموروثة، كقيمة لها حضورها الدينامي والفعال في خدمة القصد الروائي.

Résumé :

Cette recherche se situe dans le cadre de l'étude de la relation existant entre le patrimoine populaire et la créativité romanesque algérienne, en considérant ce patrimoine comme étant une matière vivante portant une abondance cognitive, artistique et esthétiques, se renouvelant à travers la vision romanesque, et étant une donnée prête à comprendre les changements révolutionnaires au sein du texte romanesque à travers toutes ses manifestations, en posant un ensemble d'interrogations portant sur :

- La nature de la relation existant entre ce qui est écriture et nouveauté et ce qui va à l'encontre de l'écriture et croise la nouveauté. Ainsi que sur les limites et la portée de ce croisement ;
- La formule selon laquelle le romancier a pu associer l'individuel et le collectif sans pour autant faire perdre à l'un ou à l'autre sa propre existence, ses formes et ses images ;
- Le romancier a-t-il gagné le défi du renouveau face à la perte d'une réception plus large dans la lumière des problématiques de la recevabilité de la matière populaire du patrimoine ?

Nous avons essayé de répondre à ces interrogations à travers cinq textes faisant partie du corpus de l'exception et l'étonnement avec Ouassini LAREDJ, à savoir :

- Les fleurs de l'amandier (Taghria Salah Benamar Ezoufari) ;
- Ce qui reste de la biographie de Lakhdar Hamrouche ;
- La calamité de la mille et septième nuit (Raml Elmaya 1/2) ;
- Le manuscrit oriental ;
- Djamlakia Arabia.

Nous croyons que le patrimoine populaire, avec toutes ses parties et subdivisions, forme une référence fondamentale dans l'édification romanesque

et a pris sur lui d'autres tâches s'éloignant de la fonction intégriste, à travers une capacité d'inspiration et de mise en oeuvre qui a abouti à la démonstration de la matière du patrimoine populaire en tant que valeur ayant sa propre présence dynamique et efficiente servant le but romanesque.

Abstract:

This research is part of a study of the relation linking between the popular heritage and the Algerian novelist creativity. The popular heritage is a living material that carries a cognitive and artistic momentum; it is rejuvenated by the renewal of the narrative vision, and is ready to assimilate the imminent transformations at the level of the narrative text in their various manifestations. Through posing a set of questions about:

-The nature of the universal relation between what is of individual authorship and of modern formation, which is subject to the rules of the written character, and between the popular collective creativity through time? and the limits of the relation and its extensions?

- And the formula by which the novelist could combine between the individual and the collective without losing each one's own existence? about the forms and images of this formula?

-Did the novelist win the challenge of modernization in return for the loss of widespread reception, especially in light of the problems of receiving the inherited popular material?

We have attempted to reach an answer in five texts belonging to the unique corpora and surprise, by the Algerian novelist Wacini Laredj, namely:

- Nuwwar al-Lawz -Almond Blossoms-(The epic journey of Saleh bin Amer Al-Zoufri).

- The remainder of the biography of Lakhdar Hamroushe.

-Faji'at al-Layla al-Sabi'a ba'd al-Alf, Raml al-Maya 1/2 (The Disaster of the Seventh Night after the One Thousand Night, Raml al-Maya, 1/2).

- al-Makhtuta al-Sharqiyya - The eastern manuscript.

-Jumlukiat Arabia- The Republic Kingdom of Arabia.

We assumed that the popular heritage, in all its sections and branches, has become a fundamental reference in the construction of the novelist architecture.

It carried out other functions that diverge from the original function that put foundations of art in the environment through an exceptional ability for inspiration and employment; and led to bringing out the inherited popular material as a value with its dynamic and effective presence in the service of narrative intent.