جامعة الجزائر 02

أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

استراتيجيات التناص في رواية:" مولى الحيرة" لإسماعيل يـبريـر

رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص قضايا الأدب ومناهج الدراسات النقديـــــــة والمقارنـــــــة

إعداد الطالب :

سميـــــر دلمـــــــاجي

السنة الجامعية :2021/2020

جامعة الجزائر 02

أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

استراتيجيات التناص في رواية:" مولى الحيرة"

لإسماعيل يبرير

رسالة معدة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص قضايا الأدب ومناهج

الدراسات النقديـــــــــــة والمقارنـــــــــة

إعداد الطالب :

سمير دلماجي

اشراف الأستاذ:

أ.د.وحيد بن بوعزيز

السنة الجامعية :2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

الذي لا يطيب الليل إلا بشكره. ولا يطيب النهار إلا بطاعته.

ولا تطيب اللحظات إلا بذكره ولا تطيب الآخرة إلا بعفوه.

ولا تطيب الجنة إلا برؤيته، إلى من بلغ الرسالة و أدى

الأمانة...ونصح الأمة...إلى نبي الرحمة والنور"سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام."

إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة. وإلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة

إلى جميع "أساتذتنا الكرام."

إلى كل من ساهم في إرشادي ولو بكلمة بسيطة بكل الشكر و الاحترام و التقدير.

كل الشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف صاحب الروح الطيبة ، والابتسامة المشرقة"

أ.د. وحيد بن بوعزيز"

وإلى لجنة المناقشة التي تجشّمت عناء التصحيح والتصويب لقبولها مناقشة هذا البحث.

إهداء

نشكرالله العلي القدير الذي وفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع الذي كان نجاحنا بيديه وأهدي ثمرة جهدي هذا إلى:

- طيب القلب الذي علمني بمثاليته وتواضع صفاته إلى والدي العزيز

محمد

-من خلد الله ذكرها في القرآن وهو يتلى إلى يوم الدين، وجعل الجنة تحت قدميها حملتني وهنا على وهن إلى والدتي..

- إلى روح أختي زبيدة طيب الله ثراها ،

- إلى التي جمعني القدر بها، إلى أغلى و أعز الناس إلى قلبي زوجتي .

-إلى شموع البيت أولادي.

إلى اخوتي وعماتي جميعا

-إلى كل من ساعدني في اخراج هذا العمل.

- إلى كل من نسيهم القلم ولم ينساهم القلب

مقدمة

إنَ الروايـة فن يتسـع لمفهوم التداخل بين مختلف الأنواع الأدبيـة فليس ثمـة تعريف جامع لخصائص هذا النوع الذي لم يعرف التحديد على كثرة المحاولات التي اهتمت بتحديده و ربما كان من أصدق ما عرَف به هذا النوع بأنه **لا شكل لـه لأن الحياة التـي يصورها لا شكل لها** على حد تعبير (إدوين موير ***Edwin Muir***)[1]، و قد عزَز هذه المقولـة ميخائيل باختين، الذي وصف الرواية بأنها **نـوع غير منتـه** فهو النوع الأدبي المعبر عن الصيرورة ...وقد تحدث كثير من النقاد عن استحالة التعريف وغياب القواعد، و عن انفتاح النص الروائي وتعدد دلالاته وتمرده على سلطة المؤلف وحدود العصر والمجتمع، كما تحدثوا عن أن الرواية مزيج من أنواع شتى، وأنها جنس خليط من خطابات متباينة "، ولما كان البحث الذي ...صوب معالجة هذا الجنس الأدبي في جزئية، رأيت مدى أهميتها في تفكيك بنية هذا الجنس بما يخدم محاولة الفهم رأيت أن أتناوله من نافذة ظاهرة التناص، لما لها من أولوية تؤكد ما سبقت الإشارة إليه، وبما أن النظريات التي أنتجها العصر الحديث حول الأدب ؛هي نتاج فكر غربي وفق سياقاته الخاصة، فكان لزاما تتبع مسار مجموعة الإجراءات التي تمكن من تحقيق الغاية من هذا العمل وفق منظريه، بدءا من تشكل المصطلح و المفهوم على حد سواء على يد منظرية الكبار، بداية من مؤسسه (ميخائيل باختين) الذي عمل على توضيح طبيعة العلاقات واليات اشتغالها بين البنى التحتية والبنى الفوقية وكذلك ربط بين فلسفة اللغة وعلم النفس، فضلا عن تأكيده على التفاعل بين خطاب الأخر وتأثيره في خطاب الأنا، من خلال الخاصية الحوارية، وتعدد الأصوات، كمااستلهمت (جوليا كرستيفا) من باختين مفهومه للحوارية، حين ضبطت المفهوم وفق تصورات ما بعد الحداثة لترى أن التحليل النصي لا يتم إلا في ضوء تناصه، ثم يبرز جيرار جينيت كأحد أهم الشعريين الذين قدموا التناص وفق منهج عمل اهتم بدراسة اشتغال النصوص وفق علاقات دقيقة، ومن

[1] - تداخل الانواع الادبية مج 2 ط1 2009 مؤتمر النقد الثاني عشر 24/22 تموز 2008 ص423

خـلال دراسـة جنيـت لأجنـاس الخطابـات الأدبيـة وإبـراز أهميتهـا فـي فهـم الـنص، فبـرزت المتعاليات النصية وهوبذلك–جينيت – قد غيّر من المصطلح والمفهوم.

كما عرّجت على قراءات نقدية غربية حول التناص، غيّرت من مصطلحاته ومفهومه مثل رولان بارت، فيليب سوللر ،تزافيتان تدوروف، دريدا...

- ولما وقع اختياري على مدونة البحث وهي رواية عربية جزائرية الموسومة ب "مولى الحيرة" للكاتب اسماعيل يبرير، حاولت اسقاط بعض المفاهيم النقدية الغربية عليها وعنونت بحثي ب" **استراتيجيات التناص في رواية مولى الحيرة** "، محاولا الإجابة عن مجموعة من الأسئلة.

تعود أسباب اختيار الموضوع إلى دوافع ذاتية، و أخرى موضوعية أمّا الذاتية منها :

إعجابي بأعمال المبدع إسماعيل يبرير و تألقه في عالم "الرواية " ، سيما وأن موضوع هذه الأخيرة يشكل بالنسبة لي امتدادا وجدانيا لمعايشتي الحياتية له جعلني معنيا بكل ما أورده من أفكار .

أما الموضوعية منها: الرغبة في النهوض بالأدب الجزائري من خلال قراءته ، و تحليله و ذلك بالكشف عن مبدعيه ، و تقديمهم إلى عالم القارئ على غرار الكاتب إسماعيل يبرير كون الكاتب مبدعا ، و حائزا على جائزة الطيب صالح عن رواية " وصية المعتوه " سنة 2013 و هي رواية استوحاها الكاتب من فضاءات مسقط رأسه بمدينة الجلفة .

و بحكم رواية " مولى الحيرة " و هي آخر منجز أدبي له ،ولندرة ما أُلف حول ابداع الرجل لا نجد إلا رسالة ماجستير بعنوان "**استراتيجية السرد الروائي عند اسماعيل يبرير في وصية المعتوه**" **للباحث سيدي أحمد حمري**،.. وبضع رسائل الماستر التي لا تستجيب بحال إلى مسعى إبراز أهداف العمل، ممّا حدا بي –بعد استشارة المشرف –العمل على اختيار

آخر منجز لـه "مولى الحيرة" كمدونـة لرسالة الدكتوراه، جعلنـي– المشرف – استبين بعض النظم التي يستعين بها الكاتب في بناء نصه، و تعالقاته مع النصوص الأخرى للوصول إلى مصادر إبداعه، و جماليته و ذلك من خلال تتبع استراتيجيات التناص . بما توفره من آليات نقدية مهمة في مقاربة النصوص للكشف عن مساحات التعالق والتداخل بينها، وبالتالي فهي تكرس فكرة أن النصوص فضاءات مفتوحة تستوعب كما هائلا من النصوص السابقة عليها لتصيرها جزءا لا يتجزأ من بنائها الفسيفسائي المتمازج .

بخصوص الإشكالية رأيت أنه من العسير اجمالها في مقولة بسيطة، ذلك لكثافة متطلبات البحث من حيث بعداه النظري والتطبيقي، فجاء ذلك مفصلا في مجموعة من الأسئلة التي أوردها فيمايلي:

- كيف ساهمت التعالقات النصية في تشكيل بنية النص الروائي عند إسماعيل يبرير من خلال روايته " مولى الحيرة " ؟

- ماهي مستويات اللغة عند إسماعيل يبرير التي وظفها في روايته " مولى الحيرة " من خلال شخوصه مما يجعل الآراء و المواقف الفكرية و الأخلاقية ... تبدو محكومة و موجهة بمنطق أو مبدأ الحوارية الذي يمنحها الحضور المتزامن و المتكافئ في ذات الفضاء النصي و بغض النظر عن قناعات الكاتب و خياراته الشخصية ؟

- هل يمكن اعتبار التداخل الأجناسي تخصيبا للسردية، و مدها بأشكال جديدة من الوعي ، و الرؤى ؟

- هـل غلبـة مصـدر مـن مصـادر التنـاص عـن غيـره يبـين مـدى ثقافـة الأديـب الواسـعة أو يحصره فـي خانـة ضـعيفة ؟ ...هذه الأسئلة فـي الختـام هـي جوهر الإشكالية التـي سـعى البحث للإجابة عنها

لقد فرض عليّ البحث انطلاقا من طبيعة المقاربة المختارة الاستعانة بعديد المناهج، والتي يفرضها كل فصل منها:

المنهج التحليلي المقارن الذي يوازن بين النصوص انطلاقا من الرؤية الداخلية للنص الحاضر، والغوص في البنية العميقة له لمعرفة تشكيله التناصي ، و استكشاف قيمه الجمالية و توضيح غلبة النص على آخر تبعا لمستوى تعامل النص الحاضر مع النص الغائب .كما استعنت بالمنهج السيميائي في كشف دلالات العناوين الفرعية، والربط بينها وبين العنوان الرئيسي كعتبات نصية ذات بعد جمالي، والمنهج التاريخي من خلال توظيف الأحداث التاريخية الواقعية، والتأريخ لها، ومدى تعالقها بالمنجز الروائي ...

خطة البحث:وحسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع الموسوم ب"**استراتيجيات التناص في رواية مولى الحيرة لإسماعيل يبرير**" قامت على مجموعة من الفصول سبقتها مقدمة ومدخل وانتهت بخاتمة كما سأبينه تفصيلا:

1- مقدمة:

2- **مدخل:** وهو المهاد النظري لأصل البحث ؛من خلال تشكل مفهوم مصطلح التناص عند أهم منظري المصطلح ، وما سبقه من ارهاصات تشكله خاصة عند أهم منظر له "ميخائيل باختين " من خلال مصطلح الحوارية والتعددية اللغوية في دراساته للرواية،ثم ارتكاز"جوليا كريستيفا"على أعمال باختين وتطوير مصطلح التناص الحواري ليصبح التناص أهم مصطلح شيوعا بين الباحثين، وكبار النقاد الذين استفادوا من هذا الكشف الجديد على غرار "جيرار جينيت "الذي وسّع دراسته وجعل التناص كتقنية من خلال كتابيه أطراس، وجامع النص "،ثم تناولت "مراجعات في مفهوم التناص "عند أهم منظري العصر ك "تزافيتان تودوروف، ورولان بارت، جاك دريدا، فيليب سوللر..."، الذين أضافوا للتناص مصطلحات، ومفاهيم جديدة تتماشى مع توجهاتم النقدية والفلسفية لمفهوم النص...

3- **الفصل الأول:** عنونته ب"جمالية العتبات النصية في الرواية"،وارتكزت فيه على دراسات جيرار جينيت للعتبات النصية بدءا من العنوان الرئيسي للرواية، إلى العناوين الداخلية الأساسية والثانوية للمدونة، مراعيا الجانب الجمالي لها ؛الذي يتناسب مع المنهج السيميائي في تحليلها وابراز تناغمها، فكان المبحث الأول: "دراسة عنوان الرواية"من حيث:

مفهوم عتبة العنوان، قراءة في دلالة أبعاد العنوان، أما المبحث الثاني: "علاقة المُناص بالمحيط النصي"، تناولت فيه سيميائية الغلاف، عتبة الإهداء، عتبة التصدير عتبة الهامش...

والمبحث الثالث: "عناوين الفصول وأهميتها" معمارية بناء العناوين، دراسة العناوين الداخلية

علامات الترقيم، ثنائية البياض والسواد

4- **الفصل الثاني:** "مستويات اللغة، ومبدأ الحوارية"، ويضم دراسة تحليلية تطبيقية على نماذج من المدونة، تحقق فيها تنوع الصيغ والأصوات السردية في الخطاب، والتحول اللغوي الحاصل على مستوى البنية السوسيولسانية، وشعرية اللغة الممثلة في التدفق الشعوري، وتضمين النص الشعري، ومفارقة أفق توقع القارئ.ومستويات اللغة الموظفة من خلال حوارية باختين.

فالمبحث الأول: تناولت فيه "صورة اللغة"، والمبحث الثاني "جمالية اللغة" بأقسامهما وفروعهما

5- **الفصل الثالث:** عنونته "التهجين الأجناسي كحوار جمالي"، وفيه تبرز مقدرة الكاتب في توظيف الأجناس الأدبية، وغير الأدبية بما يتماشى مع قصديته، فبدأت بتمهيد حول "فن الرواية واشكالية التصنيف"، وثلاثة مباحث :

المبحث الأول: تداخل الرواية مع الأجناس الأدبية، والمبحث الثاني تداخل الرواية مع التراث

وقد تتخذ الرواية من هذا الالتقاء شكل الرسالة في بناء فضائها، وتقديم عالمها للقارىء؛ كما تنوعت فيها الأساليب والأصوات واللغات؛لهذا اعتبرها الناقد الروسي ميخائيل باختين أقدر الأنواع السردية على استيعاب الخطابات"

المبحث الثالث : فعالجت فيه توظيف الجانب الصوفي العرفاني وتعالقه مع كبار ممثلي هذا المذهب كالحلاج، وابن عربي....

الفصل الرابع: عالجت فيه اشكالية توظيف الزمان والمكان في الرواية من منظور ميخائيل باختين تحت مصطلح "أبعاد الكرونوتوب في الرواية " معرّجا على مفهوم مصطلح الكرونوتوب، وتشكله، وتعالقه مع مقولات باختين، وضمّنت الفصل أربعة مباحث ؛ المبحث الأول: كرونوتوب الأماكن المفتوحة، كرونوتوب الأماكن المغلقة،أماالمبحث الثاني:

فتناولت فيه اشكالية كرونوتوب السياق التاريخي (توظيف التاريخ في الرواية)،أما المبحث الثالث: فتناولت فيه التاريخ الروائي وسؤال الهوية، أما المبحث الرابع:فعالجت فيه استراتيجيات تمثيل الشخصيات التاريخية المتخيلة في الرواية والفضاء الزمكاني وتخييل التاريخ...

وقد جعلت خاتمة كل فصل استنتاجا، هو بمثابة خلاصة وعصارة ماتوصلت إليه في بابه – **الخاتمة:** انتهى البحث إلى جمع أهم النتائج والملاحظات التي أفرزتها الدراسة النظرية والتطبيقية، حتى تكتمل صورة تعالق الرواية باستراتيجيات التناص التي رسمها الكاتب وحاولت تتبع واستكشاف مساراتها عبر خطة رسمتها ، لتوضع بلطف في سياق الدراسات التي حاولتْ إعطاء النص الإبداعي الجزائري حقه من البحث النقدي، وتفتح مجالات أخرى للممارسة النقدية الكاشفة عن خبايا ومكنونات النص الأدبي، وهو طموح متواضع لكل مجهود علمي

وقد اعتمدت في هذا البحث على مصادر عامة وأخرى متخصصة في موضوع التناص قسمتها إلى مصادر ومراجع كما سيأتي ذكرها على سبيل الاستشهاد لا الحصر:

أ – مصادر عربية تراثية قديمة؛ البيان والتبيين، للجاحظ، ومقدمة ابن خلدون، فصوص مكية لابن عربي وغيره من المصادر

ب– المعاجم والموسوعات: لسان العرب، لابن منظور، معجم اللغة العربية المعاصر أحمد مختار عمر، معجم مصطلحات الصوفية، الحفني عبد المنعم، معجم السرديـــــــات القاضي محمد ومجموعة من المؤلفين.....

أما المراجع العربية الحديثة فأذكر كتاب، تداولية الخطاب الروائي، د، أم السعد حياة مختار حوارية الخطاب الروائي، بوعزة محمد، وعتبات النص البنية و الدلالة، الحجمري عبد الفتاح نحن والآخر، حلاّق محمد راتب، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص" لمحمد مفتاح ، حدودالتأويل ،د،وحيد بن بوعزيز... دون أن نغفل المراجع الأجنبية المترجمة وهي الأساس المعتمد والمعول عليه، ككتب ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي. الخطاب الروائي،...، وكتاب "علم النص"لـ"جوليا كريستيفا"، ومدخل لجامع النص لـ"جيرار جينيت"، وأصول الخطاب النقدي الجديد، و"مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد" لـ"تزفيتان تودوروف" وآخرون، فضلا عن عديد المجلات النقدية، والرسائل الجامعية التي تناولت موضوع التناص وتدانت منه.

ولا أخفيكم سرا أني واجهت صعوبات كبيرة في جمع المادة العلمية الخاصة بالجانب التطبيقي لقلتها، وتوسع البحث وتشابكه الذي يقتضي عدة استراتيجيات للوصول للهدف المنشود .

والشكر موصول للمشرف "أ.د. وحيد بن بوعزيز" الذي كان لي نعم العون والموجه في انجاز هذا البحث، الذي لم يأل جهدا في توجيهي لإنجاح العمل، والشكر لكل من وقف معي في انجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد، والشكر موصول لأساتذة قسم اللغة العربية وآدابها

بجامعة أبي القاسم سعد الله الجزائر 2؛ لسعة صدرهم وصبرهم، كما لا أنسى أن أشكر صاحب المنجز المبدع "إسماعيل يبرير "، الذي لم يبخل عليّ بإزالة بعض العوارض والمعيقات فيما التبس .

وأخيرا، أستسمح كل من يقرأ البحث أن يغفر لي عثرتي، وزلتي بالتصويب والتنقيح، آملا أن ينال بحثي القبول والاستحسان، ولا أراني إلا متمثلا قول الحكيم:

"**لو خلق الإنسان كاملا لما احتاج إلى أن يطمع في الكمال** "

مدخـــــل

قبل استقامة أي مصطلح والعمل به ،و اشاعته لابد له من رواسب تاريخية، و ارهاصات ثقافية، وفلسفية ...،تصقله ،و تضبط شكله في أحسن حال.

فالتناص كمفهوم ومصطلح ،وما ينطبق على معناه ودوائره لم ينشأ من فراغ ؛ وبحكم أن الممارسة تسبق التنظير، فإن هذا المصطلح نتج عن طريق تبادل الآراء الفكرية، والفلسفية واللغوية، والأدبية، وحتى المذاهب العقدية التي مُورست عليه؛ لأجل مكاشفة فكرة التناص وتطورها عبر العصور،"لذلك نستطيع أن نجد مفاهيم التناص حيثما يكون الحديث عن تحليل النصوص عند الأوائل(أفلاطون،أرسطو،هاريس،...)وحتى من منظري القرن العشريـن نحو: (باختين، كريستيفا، بارت، دريدا، جينيت، ريفاتير...)" [1]

يعتبر التناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة مابعد البنيوية،بالتحديد إلى النقد التفكيكي الذي أعاد النظر في كثير من مسلمات نظرية الأدب الحديث ،خاصة المتعلقة منها بالتفكير البنيوي"[2] ،وصار بذلك مفهوما مشهورا تكاثرت معانيه ،وتعددت مفاهيمه بمختلف أشكالها من ناقد لناقد ، ومدرسة لأخرى

"وقد اختلفت تصورات الدارسين حول تعريف هذا المفهوم النقدي وفهمه، وضبط فعاليته النقدية، إذ أدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية، فيما تناوله بعضهم الآخر في اطار جمالية التلقي ، واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التي تتحكم في نصية النص"[3]

[1] عباسي محمد زبير، التناص وخطر تطبيقه على القرآن رسالة دكتوراه ،الجامعة الاسلامية باكستان معهد الأدب العربي 2014 ،ص6

[2]– العتبي عبد القادر ،التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، إفريقيا الشرق والمغرب 2007 ص 17

[3] – م ن ص 18

1. مفهوم التناص في الفكر النقدي الحديث

انطلاقا من مقولة "إن الكلمة لا تكون وحدها أبدا "[1]، نولج في أولى شذرات التناص بمفهومه الحديث، والذي شكل أساسا معرفيا في النقد الحديث، بوصفه أهم المفاهيم النقدية الحديثة لفهم النص الفني والإحاطة بأبعاده المتعددة .

ومن أجل الوقوف على حقيقة الكشف المعرفي لمفهوم التناص سيتم عرض أهم الآراء في هذا المفهوم ومناقشتها .

- **أولا:**

أ- تحديد الحوارية عند "ميخائيل باختين"* (M. Bakhtine):

لا شك في أن ميخائيل باختين هو واحد من كبار المنظّرين والمفكرين في عصرنا، فاسمه يتردد بصورة مستمرة في الدراسات التي تتناول أموراً متعلقة بالنوع الروائي، أو اللسانيات، أو الطبيعة الحوارية للممارسات الإنسانية، أو التمييز بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، أو نظرية الأدب. فإن حضور الفيلسوف والمنظر الأدبي الروسي، الذي ما زال عمله النقدي والكتب التي ألّفها أو شارك في صياغتها (أو أنه على الأقل كان ملهماً لأطروحاتها) مدار بحث وتساؤل حول الأفكار الأساسية لباختين، أي تلك التي تتعلق بمفهوم الحوارية، والطبيعة الهجينة للعلامة اللغوية، ونفي الثنائية عن العلاقة بين العلامة اللغوية والدلالة، ومفهوم النوع

---

[3]- تزفتان تودوروف واخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد،تر،أحمد المديني دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،1987 ص103.

*- ميخائيل باختين (M. Bakhtine) (1895 . 1975م) فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفييتي). ولد في مدينة أريول. درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام1921، اعتقل عام 1929 بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، ونفي إلى سيبيريا مدة ست سنوات. بدأ عام 1936 التدريس في كليّة المعلمين في سارانسك. ثم أصيب بالتهاب أدّى إلى بتر ساقه اليسرى عام 1938. عاد باختين بعدها إلى مدينة لينغراد (بطرسبرغ)، وعمل هناك في معهد تاريخ الفن، الذي كان أحد معاقل «الشكلانيين» الروس، ثم عاد إلى سارانسك حيث عمل أستاذاً في جامعتها.،استقر منذ عام 1969في كليموفسك (إحدى ضواحي موسكو) بعد أن تدهورت صحته وراح يكتب في مجلاتها وخاصة «قضايا الأدب» Voprosy Literatury و«السياق» Kontekst.توفي في 7 مارس 1975 http://www.arabency.com/ 30 -09-2019،15:47

الأدبي الذي يتحول ويتبدل عبر العصور، وصياغته البارعة لمفهوم الأنا والآخر ، وكأنها تكتسب معاني جديدة في ضوء التحولات العميقة.

إن باختين، الذي يؤثر فكره في تيارات متباعدة من الفلسفة والفكر النقدي، مثل ما بعد البنيوية وما بعد الماركسية والنسوية والنقد الثقافي ونظرية التلقي والنظرية الثقافية، يستعاد الآن في حلة جديدة تجعل منه ملهم نقد تزول فيه الحدود بين التيارات النظرية."[1]

لقد سعى باختين إلى إعادة النظر في مفهوم الهوية بالحديث عن «هويات» لا هوية واحدة، مشدداً على استحالة أن يحتضن الفرد، أو الثقافة، أو الأمة، هوية صافية غير ملوثة بالهويات الكثيرة المتعددة، التي لا حصر لها، والتي تتشكل من الحوار المستمر الذي يجرى عبر اللغة، ومن خلال الذاكرة المخصبة لكل علامة لغوية، وكذلك في اللقاء الذي لا ينقطع بين المتلفظين. لا تورث الهوية، بل تتشكل من خلال التفاعل مع الآخرين، أي في عملية حوارية متواصلة تجعل الهوية في حالة تبدل مستمر. ويمكن أن نستخلص من هذه الرؤية النظرية (التي يناقشها باختين في بحثه لمفهوم الحوارية في روايات دستويفسكي، وفي تطويره لعلم اللغة عبر اللساني، أي الذي يتجاوز التلفظ الفردي ليضعه في دائرته الاجتماعية الأوسع، وكذلك من خلال صكه لمصطلح الكرونوتوب، أي النوع الزماني المكاني، وكذلك من تفريقه بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية).[2]

ب- **الحوارية النشأة والتأسيس:**

ظهر ميخائيل باختين في مرحلة تميزت بعنف الصراع بين البنيويين والماركسيين ،وقد سجل حضورا متميزا في الخطاب النقدي المعاصر، ولم يقف في هذا المعترك إلى جانب ضد

[1] – تزافيتان تدوروف ، المبدأ الحواري ، ، ترجمة، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2،ص16

[2] –المرجع نفسه18

الآخر، وإنما تبنى موقفا ينتقدهما معا، ويقدم مشروعه حول مفهوم الحوارية وتعددية الأصوات...[1]

ت- الرواية وتشكل الحوارية عند باختين:

لقد احتفى باختين بالرواية وجعل منها أكثر الأنواع الأدبية أهمية [*]، فهي أفضل مكان لتجلي الحوارية نظرا للقوة التي يمنحها التقاء كلمة "الأنا" و"الآخر"داخل العمل الروائي الذي يتميز بالتعدد الصوتي واللساني والأسلوبي ،ومن ثمة فإن عمله على الرواية المتعددة الصوت ينطلق من فكرة أساسية هي أنه في هذا النوع من الروايات يصبح الخطاب موضوعا لخطاب آخر وهنا تتجلى الحوارية .

تبلور هذا المفهوم –الحوارية**(Dialogisme)**–عن طريق اجراء مقارنة بين روايات تولستوي ،وروايات دوستوفسكي وقد خلص إلى التأكيد بأن شخصيات تولستوي لا تنتقل بذواتها وبمواقفها ،وإنما تخضع بشكل مطلق لسلطة المؤلف الذي يتحدث بالنيابة عنها ويوجهها إلى نواياه ومقاصده فتشكل معه صوتا موحدا متجانساhomophone يتوفر على وحدة متراصة متناغمة ...في هذا العالم ليس هناك صوت ثان إلى جانب صوت المؤلف"[2] ،أما روايات دويستوفسكي فهي على عكس ذلك تتميز بحواريتها ،وتعني تعدد الأصوات داخل الرواية بكيفية يضطر فيها كل ماهو سلطوي أو رسمي إلى الانصهار والذوبان"...يقوم دوستويفسكي بصهر ودمج العناصر المتعارضة. إنه يتحدى بقوة القانون الأساسي لنظرية الفن. وتنحصر مهمته في تذليل أعظم عقبة تعترض طريق الفنان: خلق كيان فني موحد متكامل من مواد

[1] – وهابي محمد ، مظاهر التناص في حوارية باختين ،ص99 مجلة علامات نقدية ع 78 فبراير 2014

[*] –إن قناعة باختين بميزة الجنس الروائي ،وحده،في خلق مشهد حواري حقيقي ،جعله يضع الشعر في تعارض مع الرواية ،باعتباره لايتوفر على هذه الخصوصية الحوارية ،وذلك لأن "لغة الشاعر هي لغته الخاصة ،إنه غارق فيها كلية ،ولا يمكنه فصله عنها ؛إنه يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير بناء على غرضه المقصود....أنظر مقال مظاهر التناص في حوارية باختين ، محمد وهابي مطاهر التناص في حوارية باختين ،ص99 مجلة علامات نقدية ع 78 فبراير 2014

[2] –تزفيتان تودوروف المبدأ الحواري ص ص 121، 122

متنوعة ومتنافرة وغريبة عن بعضها بعمق. ولهذا نجد كل ما يغذي رواياته ويسبغ النغمة الخاصة على هذا الجزء أو ذاك من أعماله، نجدها تندمج بصورة فريدة هنا مع الجريدة والنكتة والمحاكاة الساخرة ،والمشاهدة السوقية المبتذلة ،والمبالغة الفنية أو حتى الأهجية ؛..."[1]

"إن دويستوفسكي شأنه شأن بروميثيوس، جوته لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس) بل أناسا أحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم قادرين على ألا يتفقوا معه بل وحتى يثوروا في وجهه"[2]ويعبر ميخائيل باختين عن مفهوم الحوارية بأنها "عندما يدخل تعبيران لفظيان في نوع خاص من العلاقة الدلالية تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي "[3]، ومجالات الحوارية عند باختين واسعة ومتعددة ،كثيرة الأنواع والأشكال، والحوار هو الذي يمثل النقاش والجدال الايديولوجي والفكري كما تنقسم الحوارية إلى حوارية صريحة وحوارية مضمرة، وحوارية متعددة الأصوات.

كما تعد البوليفونية (Polyphonie)، إلى جانب الحوارية (Dialogisme)، من أهم المفاهيم التي ناقشها ميخائيل باختين ضمن التصور اللساني الاجتماعي أو اللسانيات التداولية، أو ضمن أسلوبية الرواية. لذا، انصب اهتمام باختين، بالخصوص، في تصوره النظري، على التفاعل اللفظي أو التداول الكلامي داخل النص الأدبي، ولاسيما النص الروائي منه. ويعني هذا أن باختين أبدى عناية كبرى بالواقعية اللغوية، ضمن مستوياتها الشكلية واللغوية والتلفظية، بالتوقف عند الحوار والمحادثة والتفاعل اللفظي والتواصل الكلامي على حد سواء...

[1] – باختين ميخائيل:شعرية دستويفسكي. تر: نبيل نصيف التكريتي، مراجعة: الدكتورة حياة شرارة. المعرفة الأدبية، دار توبقال. للنشر (الدار البيضاء) بغداد. الطبعة االأولى: 1986، ص22

[2] –م ن ص 47

[3] – تزفيتان تودوروف ، التناص ،تر:فخري صالح مجلة الثقافة الجديدة ع 4 /1988 ، ص 6

وما يلاحظ على باختين أنه استعمل هذين المفهومين بالمعنى نفسه، ولم يميزهما بشكل دقيق؛ مما جعل الباحثين بعده يستعملون المصطلحين معا في كتاباتهم بالدلالات الباختينية نفسها. لذا، فضل البعض البوليفونية، واختار البعض الآخر الحوارية...

ويرى باختين أن دويستوفسكي هو الذي خلق الرواية البوليفونية أو هو رائد الرواية المتعددة الأصوات. وفي هذا، يقول باختين:" وبهذا، يكون دويستفسكي هو خالق الرواية (المتعددة الأصوات)، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية. وبهذا السبب بالذات، فإن أعماله الإبداعية لايمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لاتذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، واعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوربية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي.إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية.إنها لاتخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لاتصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف.هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف، وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين."[1]

لم يصرح باختين بمصطلح "التناص" ولكنه عالج أفكاره خلالَ الإشارات التي تحدد معالم البعد التناصي إلى درجة كافية حيث تجعل القارئ يعتقد أن المصطلح كان مدركا وملهما عند باختين أيضا. فالمبدأ الحواري الباختيني يكون من مكوّنات النصوص الأدبية، ويجب أن يتحقق عبر اصطدام صوتين محاورين ليكون مركز دلالة جديدة، ومعنى جديد، ونص جديد. هذا النتاج الجديد تنتجه قراءة المتلقي أو المؤلف باعتباره قارئا قبل أن يصير مؤلفا. ومن

[1] –المرجع نفسه ص23

هذا المنظور يكون المبدأ الحواري مفتاحا لتحقيق الاصطدام بين الأصوات الحاضرة (من القارئ/المتلقي) والغائبة (المعاني المختفية العريضة في بُسُط الماضي)،وهذان الصوتان يدخلان في علاقة جدلية من نوع خاص لإنتاج دلالة جديدة"[1]

فمن خلال هذه الثقافات المتنوعة، الممزوجة بالشفرات اللغوية والتعبيرات اللسانيـــة بدرجات متفاوتة يتحقق معنى "الصوت المتعدد" ما يقرره باختين في قوله:

"إن الكلمة وهي تتجه نحو هدفها تدخل كل بيئة حوار مضطرب مليئة بالتوترات، بيئة من كلمات غريبة، من أحكام القيمة والتأكيدات. وتتداخل مع علاَقات معقدة وتتملص من أخرى تختلط بالبعض وتنفر من البعض الآخر وتتقاطع مع مجموعة ثالثة".[2] والذي بدا من قوله هو أن صورة كلمات متعددة الأطراف ،ومتنوعة الغايات ،تعني الانفتاح الكلي حيث تتمركز حول نظرة كلية شاملة ، فلا تكون مغلقة لاختلاف الأشياء وتداخل بعضها بعضا.

إن الكاتب من وجهة نظر (باختين) " يتطور في عالم ملئ بالكلمات، إنه يبحث عن طريقه في وسطهم، لا يلتقي فكره إلا بكلمات مشغولة سابقا "[3] .

ومن ثم فان كل خطاب فني يتكون أساسا من خطابات أخرى سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خال من أخر ويؤكد (باختين) هذه الحقيقة بقولة: "في جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي يشمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتميز"[4] ، كما تؤكد الدكتورة حياة أم السعد مقولة باختين ، مضيفة بصمة التميز والفرادة ،من خلال جودة الصياغة والأسلوب ، ممايجعل الرواية متميزة،

---

[1] – إبراهيم نمر موسى ، صوت التراث والهوية –دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زيادص:100مجلة جامعة دمشق–24–العدد1+2 ،2008

[2] – بن حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: سلسلة عالم المعرفة، ط أفريل1998 ،ص 362

[3] – تروّعبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، 1989، ص77.

[4] – باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ت: محمد برادة،ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ص105

ومتفردة عن الآخر من خلال قولها: "...يتميز أسلوب الرواية بالوقوف عند بناها التركيبية والنحوية والصرفية ، ولكن هناك أمور تتجاوز هذا الطرح اللساني المنغلق لتبحر في فضاءات التعدد اللغوي بأشكاله المتعددة والذي يمنح تشكل إبداعية صور اللغات المتآلفة في جنباتها ، والتي يعمل المؤلف على صياغتها صوغا حواريا من أجل أن يبدع رواية أصيلة تحمل بصمات تفردها..."[1]

في سياق مداخلة القيم الاجتماعية والثقافية في تأطير بناء العملية النطقية، كتأشير سلَامة خطاب الناطق (الفاعل)، قصد باختين ذلك من مصطلحه "هيتَروجولوسيا" للتدليل على التعدد الصوت الناجم عن نمط جماعي للحوارية إنه رأى اللغة في لوحة اجتماعية وتاريخية وسماها ب "الميتالغة (اللغة الشارحة/اللغة الواصفة) métalinguistique"[2].

ويتجلى حضور الخطاب الغيري في خطاب الرواية بطرق مختلفة منها:تداخل الأجناس ،أو الأجناس المدرجة ،وهو سماح الرواية لجميع أنواع الأجناس التعبيرية بالولوج إلى عالمها سواء أكانت أدبية (أشعار ، قصة، رسائل، خطبة،...)،أو غير أدبية (دراسات علمية ،دينية ، بلاغية ،...) كلها تساهم في بناء الرواية ،كما أسهمت الدراسات عبر اللسانية من خلال الأسلبة، والمحاكاة الساخرة، والتهجين، وغيرها ...في إبراز تمظهرات الخطاب والكلمة والتعامل معهما تعاملا يختلف عن التعامل العادي الذي لايرى في الكلمة إلا توجها وحيدا نحو موضوعها فقط."[3] وفي هذا يقول باختين:"لابد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي،حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي،وتستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي

[1] – أم السعد حياة مختار ،تداولية الخطاب الروائي ، دار كنوز المعرفة ،عمان ، الأردن ،ط1،2015

[2] – غانم رشيدة ،اللغة الواصفة في نقد عبد المالك مرتاض (مذكرة لنيل شهادة الماجستير) ص 17 ،ص19 جامعة مولود معمري تيزي وزو، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2011-2012

[3] – عذاوري عداد،سليمة ،النظريات النقدية الغربية وإشكاليات التلقي العربي ،رسالة دكتوراه ، السنة الجامعية 2014/2013: جامعة الجزائر 2 ،بتصرف ،ص 52

الذي تؤديه كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع ايديولوجي إن الكلمة تصحب كل فعل إيديولوجي وتعلق عليه"[1]

من خلال الخاصية الحوارية، ومن خلال آراءه تلك حول الحوارية وتبادل الخطابات وتفاعلاتها، يجد الباحث بأن النظريات الحوارية وتعدد الأصوات كانت بمثابة مقدمة أساسية لمفهوم التناص، الذي كشف عن خاصية كانت مطمورة ألا وهي خاصية التفاعل والتداخل الاجناسي والتناص بين شتى أنواع الخطابات الفنية، ليحرك ذلك دينامية القراءة والتأويل للمنجز الفني، فالمنجز الفني الموجود والمرتبط بمنجز أخر " لايرتكز على علاقة آلية فحسب، بل ينتج مزيجا كيميائيا مع السياق الذي يحويه"[2].

2- تطور مصطلح التناص الحواري عند جوليا كرستيفا.

يعتبر مفهوم التناص، بعد ظهوره إلى الوجود، بفعل التجديد الذي لحق الفكر النقدي في سنوات الستين من القرن الماضي، من الأدوات النقدية الرئيسية في الدراسات الأدبية وظيفته تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى.

أثار مفهوم التناص كثيرا من الجدل، ولم يفرض وجوده إلا بعد أن خضع لكثير من التنقيح والإصلاح على مستوى التحديد. ويورد أنجينو عددا من التعريفات لبعض النقاد توضح المفهوم وتبين عدم اتفاق الناس على تعريف بعينه، وعدم الاتفاق يمثل خصوصية من خصوصيات هذا المفهوم : "يقول سولرس يقع أي نص في نقطة التقاء عدد من النصوص والذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة وتثبيت وتكثيف وانتقال وتعميق" ويعلن ستاروبنسكي بالاعتماد على جناسات سوسير "كل نص هو إنتاج منتج "ويذكر جان – جوزيف أن

[1] – باختين ميخائيل ،الماركسية وفلسفة اللغة ،تر،محمد البكري ويمنى العيد ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1 ،صص 29،30

[2] – تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص78

"الكتابـة لا تـرتبط بمرجـع وإنمـا بكتابـة أخـر"[1] ويقتـرح لـوران جينـي إعـادة تعريـف التنـاص بالكلمات التالية : عمل يقوم بـه نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها ويحتفظ بريادة المعنى"[2].

إن التناص إذن يختلف من باحث لآخر حسب اختلافهم في فهم النص، فهو عند بعضهم – وفـق انجينـو – ينتمـي إلـى شـعرية توليديـة ،وينتمـي عنـد آخـرين إلـى جماليـة التلقـي ويتموضـع عنـد بعضـهم فـي مركـز الفرضـية الاجتماعيـة التاريخيـة ، وهـو عنـد آخـرين فـي تاويلية فرويدية ، وإنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دورا عارضا ، إنْ قبلنا هذا التنوّع فإننا نستطيع القول:"إن الكلمة تستعصي على كل إجماع ولكن هذا التنوع في التعريف لا يحرمها مع ذلك من الوظيفة "[3] بوصفها سلاحا نقديا جديدا وإشكالية جديدة [4] ومن أجل إدراك ما له من أهمية؛ ينبغي تتبع هذا التطور خطوة خطوة.

1. ولادة المصطلح وتكوّن المفهوم:

طرحت الكاتبة البلغارية جوليا كرستيفا (Julia Kristeva)مفهوما (نقديا/فلسفيا) على طاولة النقد الفرنسي من خلال الأعمال النظرية لجماعة"تيل كيل Tel Quel" فقد نشرت المفاهيم الرئيسية التي أعدتها طائفة من منظري الجماعة الذين تركوا بصمات عميقة في جيلهم؛ ففي أوج مرحلة "تيل كيل Tel Quel" سنة 1969/1968، ظهر المفهوم الجوهري بشكل رسمي في المعجم النقدي للطليعة؛ وذلك في إصدارين مخصصين لعرض الجهاز النظري للجماعة:

[1] –آفاق التناصية ،تر، محمد خير البقاعي ،جداول للطباعة والنشر والتوزيع، ص 87

[2] –المرجع نفسه ص 94

[3] –م س 79

[4] –م ن 79

1 . الأول هو **نظرية الجماعة:** (**Théorie d'Ensemble**. Coll. Tel Quel, Seuil, Paris 1968.)وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من :فوكو Foucault/ وبارت Barthes/ ودريدا Derrida وسولرس Sollers /وكريستيفا Kristeva.

2 . والثاني هو **سيميوطيقا؛ أبحاث من أجل تحليل دلائلي:** (Recherches pour une symanalyse Séméiôtikè) ,سنة 1969 لجوليا كريستيفا؛ ويجمع سلسلة من المقالات كانت قد كتبتها بين سنتي 1966-1969

2. من النص إلى التناص عند جوليا كريستيفا(Julia Kristeva):

تتعامل كريستيفا مع النص على أنه مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى عن طريق تفاعل نصوص سابقة ومتزامنة تتحاور وتتصارع وتتداخل ثم تنتظم بعد أن يتمثلها الكاتب في ذهنه، فتشخص أمامه نصا مكتمل الملامح، "فالنص إذاجهاز عبر لغوي (Trans-linguistique) يعيد توزيع نظام اللغة، ينظم العلاقة بين العبارةالتواصلية التي تهدف إلى الإعلام المباشر والأنماط التلفظية المختلفة السابقة عليه والمتزامن معها".[1]

يتمركز "النص" عند جوليا حول اللاَّنهائية واللاَّحدودية في ذاته و يحتاج في كيانه المحوري الى نصوص أخرى ،إنها تمثل أجزاء تنسقه فتشكله. هذا التحويل كالتحوير جعل "النص" ذات دلالات عائمة لاَّنهائية.

والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية مما يعني أمرين:

1- علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء)، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

[1] – كريستيفا، جوليا، علم النص..ترجمة فريد الزاهي. الدار البيضاء،المغرب: دار توبقال للنشر **ط2**. 1997. ص:21

2- يمثل النّص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية (تناصّ)، ففي فضاء النّص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه"[1] . إن هذا التصور للنص جعل كريستيفا "تقترح رؤية نقدية جديدة، تؤكد انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية، وغير لغوية (إشارات ورموز) متجاوزة بذلك التصور البنيوي".[2]

يكون "النص" نتيجة نصوص ماضية فلا يتخلق النص من ذاته بل يتم بناؤه من عناصر سياقية وثقافية وتاريخية واجتماعية. ومن ثم يتحقق معنى التعالق والتزامن والتبادل والتلاَقي بين طرفي النص السابق واللاَحق في صورة نص حاضر/تعبير جديد. وبذلك بات التعبير الجديد/الإدماج النصي نتيجة توالد نصين ماض وحاضر، ينفي النص الجديد فكرة مركزيةً النص وانغلاَقه على ذاته باعتباره بنية مكتفية بذاتها، لأن النص الحاضر يتحقق في فراغ تلتقي فيه علاَقات قديمة وجديدة، مأخوذة من شظايا النص لتوليد نص متكامل... يكمن هذا الأمر في تمازج العلاَقة الثنائية (النصية) بالعناصر التالية: السياق والثقافة والتاريخ،مع كونها محملة بدلالات معاصرة ومستحضرة بصورة تعبر عن الواقع. يكون كلُّ نص مزيج نصوص أخر حيث يكون" النص "آخذا باعتبار ومأخوذا بمقتطفات أخر باعتبار آخر.[3] وحددت كريستيفا التناص بأنه : " ترحال للنصوص وتداخل نصي ، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[4]

كما ترى كريستيفا أن النصوص الشعرية الحداثية هي : " نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص ،وفي نفس الوقت عبر إعادة هدم للنصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا"[5]

---

[1] – م ن ص 24

[2] – التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص.19

[3] –التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القران ،ص45

[4] –علم النص ص21

[5] – م ن ص 78

وقد مّيزت كريستيفا بين ثلاثة أنماط لهذا التداخل النصي ،وهي واضعة بذلك مستويات لفهم علاقة التناص وسياقاته هي كالآتي :

1- النفي الكلي :

ينفي المبدع كليا في هذا المستوى النصوص التي تتناص معها، ويصبح النص محصلة القراءة القائمة على محاور النصوص، ولهذا على القارئ أن يكون ذكيا في تعامله مع النص لأنه هو الذي يفكك رموزه ويعيدها إلى أصلها وتعني كريستيفا بهذا أن القارئ هو الذي يكتشف المصدر الأصلي الذي أخذ منه المبدع، لأن هذا الأخير لا يصرح بذلك.

2- النفي الموازي :

يقوم هذا المستوى على توظيف النصوص الغائبة، وهو أقرب ما يكون من مصطلحي التضمين والاقتباس المعروفين في الفكر البلاغي القديم، حيث يقتبس من النص الغائب معنى جديداً مع الحفاظ على المعنى الأول، وبذلك يظل معنى النص الغائب والنص الحاضر هو نفسه.

3- النفي الجزئي :

يستمد الكاتب بنية جزئيـــة من النص الأصلي في هذا المستوى، ويتفـاعـــل معهـــا داخـل نصـه، مـع نفـي بعض المقـاطع منـه، ومـن هنـا يمكننـا القـول إن المسـتويات التـي وضـعتها كريستيفا تساعد على قراءة النصوص الغائبة وكيفية استدعاء النص الجديد لها.

نظرا إلى منزع جوليا الماركسي والسيميائي فضلَ عن مفادها الآخر من أطوار أخر، فلا يحيل "التناص" إلى نصوص معينة أو بعض أنماطها المحددة بأي طريق من الطرائق، بل

إنه يدرس علاقة النص الشعري بالنص الحاضر من خلال علاقات ترابطية بين مظهرين (الوصف التقريظي والشاهد) والتداخل النصي[1].

3. منابع تشكل المصطلح:

إن توصل كرستيفا الى ابتكار صياغة مناسبة ،ووصف دقيق لمختلف التفاعلات النصية ،من خلال وضع وتحديد مفهوم "التناص"راجع بالأساس إلى عاملين أساسيين:

1-التراكم النظري الذي تشكل قبلها ،خاصة ما يتعلق بالبحث في نسيج النص ومادته ،ونقطة البداية **دوسوسير** من خلال مصطلح التصحيفية paragramntatisme التي اختطتها يراع دوسوسير وقد اشارت كرستيفا إلى امتصاصها لهذا المفهوم في مواضع كثيرة من كتابها علم النص "إن مسألة تقاطع عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف فردناند دو سوسير في تصحيفاته.

وقد استطعنا انطلاقا من مفهوم التصحيف، الذي استعمله سوسير بناء خاصية أساسية لاشتغال اللغة الشعرية عيناها باسم التصحيفية" [2]،ثم الدراسات البنيوية،وأخيرا ميخائيل باختين الذي تعترف بصراحة ؛وفي أكثر من مناسبة باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها"التناص" من خلال تردد مصطلحاته في أبحاثها وكتاباتها من قبيل :"الحوارية Le dialogisme ،التعددية الصوتية La polyphonie ،الإيديولوجيم L'ideologem الذي تبنته كرستيفا في مقالها "النص المغلق" Le texte clos تحت عنوان: ((الملفوظ كإيديولوجيم)) L'enonce comme ideologeme، وحددت له تعريفا خاصا يجعل منه تلك "الوظيفة التناصية التي يمكن ان نقرأها "مادية"في مختلف مستويات بنية كل نص والتي

[1] – الوصف التقريظي عند جوليا يعني ما ينبع من الخارج(المعرض البرجوازي)تلك التقريظات قد عرفت بالشعارات،والشواهد يعني ما يصدر من النص المكتوب مثل اللغة اللاتينية والكتب الأخرى المقروءة مسبقا، فإنها تظهرعبر السرقات/الشواهد في نص الرواية بشكل مباشر أو غير مباشر علم النص ص 36 ،ص 38

[2] – معن مشتاق عباس، ينظر مقال شعرية التناص ص432 ، مجلة علامات في النقد ،ج 37 سبتمبر 2000

تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"، الخطاب الكرنفالي Le discours carnavalesque...من خلال كتبه"شعرية دوستويفسكي والخطاب الروائي"

2- النضج المعرفي لكرستيفا؛ وذلك من خلال تلاقح عدة علوم استفادت منها الدراسة في تحديد مفهوم التناص، ويتعلق الأمر باللسانيات، والمنطق، وآخر التطورات في مجال الأبحاث الماركسية وعلم النفس.[1]

4. من التناص الى المناقلة أو التحويل:

ورغم ما لكريستيفا من فضل في نشر هذا المصطلح "التناص"وبلورة مفهومه والعمل على ترسيخه و نشره، إلا أننا نجدها عام 1985 م تطرحه جانبا لتضع مكانه مصطلحا بديلا هو(Transposition) " المناقلة أو التحويل " وتحولت اهتماماتها إلى تاريخانية الخطاب الجماعي في تشكيل متسلسل ،لم يحدث ذلك إلاَّ بعد ملاحظتها بعض الاستعمالات الخاطئة للتناص من التأثر والتأثير والبحث عن المصدرية والمرجعية، ووجود النص وحضوره الفعلي داخل النص... ولتعليل هذا الاستبدال تقول:" كثيرون فهموا كلمة تناص بمعنى دراسة المصادر وهذا غير مثير، وأنا أفضل مصطلح (Transposition) لأنه يحدد النقل من نظام دلالي لآخر[2] حينئذأوجدت أسلوبا حكيما للرد على سوء فهم المصطلح، وتخلت عن مصطلح "التناص" ذاته وأحلت محله مصطلح"التحويل /التنقيل /المناقلة "Transposition"[3]

لقد وضعت كريستيفا اللبنة الأولى لفهم التناص فهما جديدا يلائم التغييرالمصاحب للامتداد الزمني من باختين في العشرينات إلى أوائل السبعينات؛ فهي مصدر هذه الحركة الفكرية التي أوجدتها من خلال مصطلح التناص فتأثروا بفكرها فتوسعوا في المصطلح ،وأثروه إلاَّ أنهم يتفقون معها في تعريفها كونه: "إحالة النصوص إلى نصوص أخرى"

---

[1] – وهابي محمد ، مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا– ص380 ،مجلة علامات في النقد ،ج 54 ديسمبر 2004

[2] –علم النص. ص 60

[3] –م ن ص 52

التناص كتقنية عند"جيرار جينيت":

زاوج جينيت بعتباره أحد أقطاب الشعرية المعاصرة، في مشروعه المفتوح، بين النص والسياقات، بين الأنا في النص والآخر بمختلف تلويناته. أي بين المحكي الداخلي للعلامة والرمز، والحوار الخارجي الذي يذهب نحو النص. إذ يظل النص العلامة المركزية التي تتخلق حولها مجموع العلامات الخارجية. وبهذه المقاربة المستندة على الخلفية البنوية، لا يمكن أن ينتج النص من رحمه، ولا يمكن كذلك أن يمثل خطابا فضفاضا منفتحا على المعطى الخارجي. بل لا بد من ترافد البعدين، حيث يقول جينيت "القدرة على تشكيل نظام من العلامات المتحولة من الرمزية المحضة، إلى حالات موجهة أخرى، خارجية، في دينامية متكاملة." [1] فأكد في كتابه مدخل إلى النص الجامع سنة 1979 إلى أن موضوع الشعرية هو النص الجامع أو جامع النص. يقول جيرار جنيت في هذا الصدد:" ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من هذا الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية"[2].

على الرغم من ريادته في تطوير مشروعه البيوطيقي/ الشعري، لم يستطع – خاصة في أعماله الأولى – الفكاك من الدرس البنوي في أبحاث السرديات حتى في بحوثه ما بعد البنوية، لم يتنصل كليا من حيثيات التبئير في النص/ المتن، أي أن منظوره ظل لصيقا في النص وبالنص، كأداة ورؤية في البحث عن الشعرية. غير أنه توسع لاحقا، مستفيدا من أبحاث كريستيفا حول نظرية التناص،وأخرج دوائر البحث من النص، إلى خارجه/ محيطه، أي أخرج العلامة/ البؤرة من الداخل إلى الخارج، وتحولت دراسة العلامة من النص إلى معماره الذي يمكن أن يصبح مدار الشعرية. وبالتالي ذهبت الشعرية في البحث عن النمط، وهيكلة الجنس الأدبي في مختلف صيغه التعبيرية. ومن هذا المنطلق، يكون قد أرسى دعائم

[1] –أطراس

[2] – جينيت جيرار ، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت، ص1.

البحث عن شعرية مفتوحة لكن جينيت ما لبث أن عدّل من رأيه هذا في كتابه أطراس 1983، حيث أصبح موضوع الشعرية هو النصية المتعالية أو المتعاليات النصية يقول بهذا الصدد:" لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، وهذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأضمنه التداخل النصي (التناص)"[1]، ثم يقول متحدثا عن التناص "وأقصد بالتداخل النصي (التناص) التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا، أم كاملا، أم ناقصا لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف"[2]

المتعاليات النصية:

يشير جينيت أن دراسته هذه لاتزال قيد البحث، لذلك يركز اهتمامه في شعرية المتعاليـــات.

ويقسم جينيت المتعاليات إلى خمسة أنماط هي : التناص، والمناص، والميتناص،و النص اللحق، والنص الجامع ،من هنا نجد أن الكتاب الذي توج البحث في الشعرية هو " أطراس " إذ مثل بحق الكتاب الجامع للجهاز المفاهيمي للشعرية عند جينيت، وهو المركز الذي تتشتت وتنتثر عنه كل المفاهيم الشعرية والسردية التي بحث فيها، وسيبحث فيها

أنماط المتعاليات النصية:

نورد هذه الأنماط بحسب الترتيب الذي أورده جينيت في كتابه " أطراس ":

أ_ التناص:

يبقي جينيت على مصطلح "جوليا كريستيفا "ويستخدمه للدلالة على:" علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضار وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر. ويمكن القول إنه علاقة وجود ثنائي بين نصين، أو عدة نصوص وهذا الحضور عند جينيت ثلاثة أنماط: هو الاستشهاد (Citation) و السرقة (Plagiat)،

[1] –المرجع السابق ص90

[2] – المرجع نفسه ص 90

والتلميح.(Allusion) يظهر أن جينت ضيّق مفهوم التناص وحصره إلا أنه في الوقت نفسه توسع من خلاله وأدخل أشكالا أخرى من التعالق أو التداخل النصي اصطلح عليها المتعاليات النصية، وتمكن من خلالها من "تطوير نظرية التناص و توسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها"[1]

يمنح جينيت ملمحا جديدا للتناص يصطبغ بالتوظيف التطبيقي. وإذ يركز جينيت على الصياغة الجديدة، ويركز على هذا التحول في المفردات والنظريات، فإنه يراهن على قيمة التحول التي مست التناص مصطلحا ورؤية.

يعود جينيت بالإحالة إلى النقاد الذين سبقوه في بلورة نظرية التناص، غير أنه يشير أنهم درسوا التناص في أبعاده السيميائية والدلالية على مستوى الجملة أوأجزاء الجملة، أو النص القصير بشكل عام ، أي لم يخرج من إطار التفاعل الجزئي للنص، على عكس جينيت الذي درسه كمنوال عام ومتشعب لا يقتصر عند الحدود اللغوية. ويضيف جينيت تنويعات في نظام التناص، من خلال أبعاده القديمةعند كريستيفا و يُبرز جينيت أهمية قراءة التلميح في التناص، وكأنه لا يبغي التطرق إلى تمظهراته الجلية، كالتضمين والاقتباس، بل يركز على وظيفته المضمرة، كقراءة أخرى للنص. ولما كانت القراءة/ التأويل مؤشر الحضور الحقيقي، تلميحا أو تجليا، نستشف من مقاربة جينيت، أن التناص خاصية تشير إلى التعدد النصي في الملفوظ الواحد/ النص. كما يتطرق جينيت إلى المفاهيم التي قدمها ريفاتير وينتقدها ويعلق عليها.

ب _ المُناص:

وهو أقل وضوحا وأكثر بعدا في علاقته مع (الملحق النصي) الذي يمثل العناوين ، المدخل الملحق ، التنبيه ، التمهيد ، الهوامش ، الخطوط ، التزينات ، الرسوم وكل ما يوفر للنص

[1] – يقطين سعيد ، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص23.

وسطا متنوعا يعرض جينيت في هذا النمط، خصائصه ومفاهيمه العامة فقط، وتحديداته الشاملة. لأنه اشتغل عليه في دراسة مستقلة، موسعة ومعمقة وضخمة، بمصطلحات دقيقة، ونظام يكاد يكون تشعبي ونقصد كتاب " عتبات Seuils " الصارد عام. 1987وهي الدراسة التي خرج فيها جينيت(من شعرية النص إلى شعرية المناص)

ومصطلح المناص ما يزال يشهد حراكا وحركية وتداولية وتواصلية في المدونة النقدية العالمية، وذلك لعلاقته الآلية والضرورية التي ينسجها موازيا للنص، وبما يحيط حوله من تفاعلية في الجمهور المتلقي. ومن خلال تأديته – كما يرسي جينيت – لوظائف مختلفة، تقوم أساسا في توجيه قراء النص. كما أن جينيت بلوره من خلال تجاذبات بعض الأسئلة التي تحيل التحليل إلى عمل تطبيقي وهو ما نعمده في تشريح وتفعيل هذا النمط في الجانب التطبيقي المعنون بجمالية العتبات النصية في الرواية.

ج _ الميتناص:

وهو ما يقترب من مفهوم الشرح والتعليق، أي يمثل نمطا تظهر فيه نصوص تحيط بالنص أو تعلق عليه شرحا أو نقدا. وعادة ما يدبج في المقدمات أو الملاحق والذيول والهامش. يقول جينيت (يوحد شرح النص نصا معينا بآخر، حيث يتكلم نص من نصآخر، دون أن يستشهد بالضرورة بذلك النص، أو دون استدعاء النص، وأحيانا في الواقع دون ذكر اسمه)[1].

د_ النص الجامع:

وهو النمط الذي تبرز فيه الصيغ القولية والخصائص التي يستميز بها كل جنس أدبي عن الآخر، وهي تحدد علاقة النص بجنسه وتظهر أحياناعلى شكل مؤشر جنسي في الصفحة الخاصة بالعنوان(قصة،رواية، شعر،...). أي هو تلك العلاقة الصماء بين النص، وهذه

[1] –أطراس ص14

الإحالة/ تسمية جنس النص الأدبي ويذهب جينيت إلى أن هذا النمط له علاقة بتوقعات القارئ، وبتلقي العمل.

هـ_ النص اللاحق:

أو (التعالق النصي) كما يسميه جينيت في كتابه " أطراس "، وهي العلاقة التي تربط النص اللاحق بالنص السابق ، وتتم هذه العملية بطريقتيـــن ،إما بالمحاكاة أوالتحويـــــل"[1] ويناقش جينيت كون أن الأعمال التي يحاكيها النص، تعتمد على معرفة القارئ للنص السابق الذي حوله النص اللاحق، أو قلده بشكل ساخر، بهدف المعارضة الأدبية.

يهتم الناقد الفرسي (جينيت) بالنص من حيث تعاليه النصي، أي بمعنى معرفة كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، وهو هنا يعني به التناص. فالتناص حسب مايُعرّفة "هو الوجود الفعلي لنص في نص اخر"[2]

ومن خلال ما تقدم، يرى الباحث باننا اذا ما أقرينا بضرورة ظاهرة التأثير والتأثر بين النصوص الفنية، فإن ذلك سيؤكد حتمية ظاهرة التناص، وإن الفنّان بمعايشته للقراءات الفنية المتنوعة، فانه يختزن الكثير منها، ولايمكن أن ينجز فعله الفن بمعزل عن ذاكرته، إلاّ أن المبدع المتحرر يعطي النص الحاضر بعدا جماليا مختلفا عن ذلك الذي كان متحققا في النص الغائب، مما يفعل ذلك من خصوصية تعبيراته وذاته المبدعة، ويعمل على هضم النصوص الداخلة ضمن منجزه الجديد وذوبانها في دائرة الإنشاء التكويني الجديد الذي سيؤسس التناص فيه حوارا جماليا وتنافذا بين شتى أنواع التراكم النصوصي والإبداعي

[1] – النظريات النقدية الغربية وإشكاليات التلقي العربي ،ص25

[2] –مدخل لجامع النص، ص90

- **ثانيـــــا:**

- **مراجعات في مفهوم التناص عند كل من:**

1- تزافيتان تدوروف [*]:

اعتمد تودوروف على نصوص شاملة لباختين، وميّز مجموعة من أعمال باختين نُشرت تحت أسماء مساعديه، وتعرّف على مختلف مراحل تفكير باختين من خلال علاقاته بتيارات مختلفة كالشكلانية، والماركسية، والظاهراتية، والألسنية، والسوسيولوجيا، وغيرهم. إلا أن مبدأ (الحوارية) يظل موضوعاً دائماً في جميع مراحل تفكيره النقدي. لكنه بعد عام 1967، حيث اكتشفت جوليا كريستيفا (التناص)، أخذ هذا المصطلح يحلّ عنده محـــل مبدأ (الحوارية).[1]

لقد وجد (تودوروف) في مفهوم (باختين) تعددية بالمعاني قد تكون مربكة، لذا فانه استبدل به مفهوم التناص، في حين أبقى على الحوارية كمفهوم يمثل حالات خاصة من التناص يجد (تـودوروف) أن الحواريـة تقتصـر علـى بعـض مفاصـل التنـاص، مثـل الاسـتجابات بـين المتكلمين، فالتنـاص لديـه ينتسـب إلـى الخطابـات ولاينتسـب إلـى اللغـة، لـذا فهـو يقـع ضـمن نطـاق اللسـانيات ولايخـتص علـم اللغويـات، لـذا يسـتبعد بعـض العلاقـات المنطقيـة مـن دائـرة الحوارية (كالنفي والاستنتاج)، وهو هنا يؤكد على ان علاقة التناص تعد التعبير علامة على

---

[*] - زفيتان تودوروف (بالبلغارية: Цветан Тодоров) فيلسوف فرنسي–بلغاري وُلِد في 1 مارس 1939 في مدينة صوفيا البلغارية. يعيش في فرنسا منذ 1963، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة.
نشر تودوروف 21 كتابا، بما في ذلك "شاعرية النثر (1971)"، "مقدمة الشاعرية (1981)"، و "فتح أمريكا (1982)"، ميخائيل باختين : مبدأ الحوارية (1984)"، "مواجهة المتطرف: الحياة الأخلاقية في معسكرات الاعتقال (1991)"، "حول التنوع الإنسان (1993)"، "الأمل والذاكرة (2000)"، "والحديقة المنقوصة : تركة الانسانيه (2002)".
وقد ركزت اهتمامات تودوروف التاريخية حول قضايا حاسمة مثل غزو الأمريكتين ومعسكرات الاعتقال النازية والستالينية. وقد تودوروف أستاذا زائرا في عدة جامعات، منها جامعة هارفارد، ويل وكولومبيا وجامعة كاليفورنيا، بيركلي. يكرم تودوروف وتشمل على الميدالية البرونزية لويزار، و Lévêque تشارلز جائزة موراليس أكاديمية العلوم قصر آخرون Politiques وأول Maugean جائزة الأكاديمية الفرنسية وجائزة أمير أستورياس للعلوم الاجتماعية، وهو أيضا ضابط من قصر سام قصر الفنون والادب. تودوروف يعيش في باريس مع زوجته نانسي هيوستن وطفليهما. توفي سنة2017
11،18:30-17-2020https://www.noor-book.com

[1] -https://www.startimes.com المفاهيم التّناصّية 15-11- 2020 ،15:30

وجود فاعل، وبما ان كل تعبير مؤلف او منجز نعده بمثابة خلقا لهذا التعبير أو ذاك، فانه رد الفعل الحواري يضفي شخصية على التعبير الذي يتفاعل معه[1].

لقد عمد (تودوروف) الى دراسة التناص على المستوى الداخلي والخارجي للمفهوم، واعطاءه أبعادا معرفية واسعة بعد أن كان مقتصرا على مستوى الخطاب الروائي عند (باختين)[2] ؛ وقال: إن القول يحدّد موضوعه، ويعبّر عن خصوصية لها علاقة بقصد المتكلم بالنسبة إلى اللغة، فما ينتمي إلى منظومة الرموز ،فهو من نظام اللغة، أما ما يدل على حدث وحيد، فهو من نظام (القول).[3] وعلى هذا قدّم في عام 1978 نظريته في (التفسير الرمزي)، وشرح المعاني غير المباشرة، وميّز بين الرمزية (اللغوية) التي تعني عنده المعاني المباشرة، والرمزية (اللسانية) التي تعني عنده المعاني غير المباشرة ولهذا لا تبدو السيميائية مقبولة لديه إلا عندما تكون مرادفة للرمزي.

ويقترح تودوروف تسمية عملية إنتاج نصّ انطلاقاً من نصّ آخر (تعليقاً)، كنوع من تسهيل الفهم. وعلى هذا يقوم (التعليق) على إقامة علاقة بين النصّ الخاضع للتحليل، وبقية العناصر التي تشكل سياقه. وهذه العناصر هي معرفة لسان العصر الذي يمكن إخضاعه لرموز معجمية، وقواعد لغوية. وقد استعاض تودوروف، بعد ذلك، عن (التأويل النحوي) بـ(تحليل فقه لغوي)، وعن (التأويل التقني) بـ (التحليل البنيوي) الذي يقوم على إبراز (علاقات) التداخل النصّي. واستكمل هذين السياقين بسياقين آخرين هما:

(السياق الأيديولوجي) الذي يتشكل –عنده– من مجموعة خطابات تنتمي إلى عصر بعينه، سواء في ذلك أكان الخطاب فلسفياً أم سياسياً أم علمياً أم دينياً أم جمالياً. وهذا السياق، على الرغم من تزامنه، فإنه يتميز بعدم التجانس، والبعد عن الأدبية. وأما السياق الثاني فهو

[1] – المبدأ الحواري ،ص82

[2] – سيموفيل، ليون، التناصية، ج1، مج6، تر:وائل بركات، مجلة علامات في النقد، النادي الادبي الثقافي، جدة، 19996، ص243

[3] – في اصول الخطاب النقدي الجديد ، ص99 .

السياق الأدبي الذي يتوازى مع ذاكرة الأدباء و القراء، حيث يتبلور في (الأعراف النوعية) و (الأنماط السردية) بما فيها من خواص أسلوبية وصور بلاغية "[1]

2- جاك دريدا:

" طرأ على مفهوم الخطاب النقدي العديد من التحولات في عقود الحداثة وما بعدها على المستويين الشعري والنقدي، وانعكس ذلك على عملية التلقي مما أفرز عدداً من القضايا الشائكة التي تواجه النقد لدى خوضه العملية النقدية المتعلقة بالعديد من المساءلات النقدية في مرحلة ما بعد الحداثة ، بعضهايتعلق بالمفاهيم كمفهوم الخطاب بين البنيوية وما بعدها والقطيعة المعرفية وبعضها الأخر يتعلق بالاستراتيجيات النقدية " [2] ، فأصّلت نظرية التفكيك والتلقي النص المفتوح بنفي وجود "النص الحر" وجعلته يتحول إلى "أثرِ أثرٍ لأثرٍ سابق أو أنه "شيء" في حالة صيرورة دائمة مما يعني "اجتياح حدود النص "

أ- مفهوم النص عند دريدا:

" يرى جاك دريدا مفهومين للنص ،أحدهما قديم و الآخر جديد. أما القديم فهو الذي يرى النص واضح المعالم و الحدود، له بداية ونهاية ووحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النص، له عنوان ومؤلف وهوامش ، وله قيمة مرجعية حتى و إن لم يكن محاكاة للواقع الخارجي كل هذه العناصر تمثل حدود النص، ثم حدث اختلاف حول مفهوم "النص" في الستينات ؛ أي مع بدية استراتيجية التفكيك، وألغيت هذه الحدود كلها، فصار النص شبكة مختلفة شاملة للآثار كأنها نسيج من الأشياء التي تشير إلى آثار اختلافات أخرى لانهائية؛ وثمة تغييب تام لقصدية المؤلف والنص ولم تعد اللغة إلا نسق من العلاقات الَّتي توحد بين الدَّال والمدلول؛ بل أصبحت عندهم فوضى من الدوال، والدوال فقط ،وبذلك يغدو التشكيك

---

[1] -عزام محمد ، النص الغائب ص36

[2] – الجراح منى بشير ، تحليل الخطاب وتجاوز البنيوية(فوكو، وجاك دريدا أنموذجا)،مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد ،45العدد 2018، الجامعة الأردنية..

بكل شيء عاملاً رئيسياً لتحديد مناطق الاختلاف للنصوص بكل تعارضاتها الداخلية، فلا مركزية لعلامة، أو لغة، أو لمؤلف، أو حتى النص فالقراءةّ المعوُل عليها في استراتيجية التفكيك التي تفضي للانهائية المعنى، وكل قراءة فيها إساءة للقراءة السابقة، وليس معنى ذلك رفضاً لها، وإنماهي تفكيك وتحوير لها في مسارات لانهائية من إرجاء الدلالات، وانتفاء الوجود الحتمي لها باستمرار ، فبدأ التفكيكيون وأتباع مدرسة التلقي نفي وجود النص، ولا يعنون بالنفي الحرفية المطلقة كنفي مسرحية لها وجود مادي محسوس بل إنهم قصدوا بعدم وجود "النص" سلطة النص التي يفرضها على قرائه لتفسيره أو قراءته بهذه الطريقة أو تلك فنظرية التلقي تقوم بدور رئيسي في تنميط هوية النص وتذويب جسديته المشخصة في توليد دور القارئ /المتلقي، والقضاء على ماهيته وإنهاء فحواه كمدلول بين النصوص، عندما يكون النص رهين قراءة القارئ، عاد القارئ يلعب دورا أساسيا في تشخيص نمطيته من خلال الاحتكاك الثقافي والجماعي ما يعني أنه نص ليس بثابت ، بل إنه نص قابل للتحويل و التبادل والتشابك يقول دريدا: "إن النص غير الواعي هو بالفعل نسيج من آثار خالصة اختلافات يتحد داخلها المعنى والقوة –نص لا وجود له في أي مكان يتكون من أرشيفات هي كتابات بالفعل. مطبوعات أصلية. إن كل شئ يبدأ بمنتج معاد دائما بالفعل... تتم بصفة دائمة عن طريق الإرجاء ... والإكمال"[1]. وما يترتب عنه هو ما يلي:

- اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له ،واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص ، التحرر من اعتبار النص كائنا مغلقا ومستقلا بعالمه

ب- **معطيات مصطلح "التناص" عند دراید:**

- التأجيل اللانهائي
- الإرجاء اللانهائي
- إساءة قراءة للنص

[1] –التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن ص96

- عدم إمكانية الخروج خارج النص
- تقويض سلطة النص
- غياب المركز الثابت
- الانغلاق النصي المترتب عن الاختفاء والمراوغة
- المفهوم الجديد للنص
- فكرة الانفصال بين النص والكتاب
- تهديم المفهوم القديم للنص

فيليب سولرس:

إن أهم التعريفات السيميائية للنصّ الأدبي جاء بها جماعة (تل كل)،وعلى الخصوص فيليب سولرس، وجوليا كريستيفا... الخ

يعرف "فيليب سولرس" التناص بقوله: "كلّ نص يقع في مفترق طرق عدة نصوص فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا"[1] التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى"[2] ، التناص بالنسبة للنص كالهواء بالنسبة للإنسان إذ لا وجود له بدونه.ويتمرأى في مظاهر حصرها فيليب سولرس في:

1-إعادة القراءة: فكل نتاج أدبي هو قراءة لما سبق من النصوص...

2-القراءة نفسها الجديدة للنص الأدبي، تجسد الكيفية التي تتم بها هذه القراءة المعادة.هذه العملية نتاج النص الأدبي، تتبلور من خلال أربعة مجالات:

1-المحاكاة ،2 - تكثيف الدلالة ، 3 -النقل الحرفي ، 4-التعميق

[1] - في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص.105

[2] -م ن ، ص102

هذه التنظيرات تتضافر كلها لإظهار نظام النص،شفراته المتراكمة في طبقاته .تناول للظاهرة بهذا العمق النظري،فحقل التناص بهذا الطرح الجديد أصبح (أداة مفهومية بقدر ماهو علامة، رواق ابستمولوجي،يشيرإلى موقف،وإلى حقل مرجعي.)حيث يميز سولرس بين ثلاثة مستويات للنصّ: طبقة سطحية، وطبقة وسطى، وطبقة عميقة:

أ- **الطبقـة السـطحية للـنص** :هـي الكتابـة (الألفـاظ، والجمـل، والمقـاطع...) أو مـا هـو مكتوب فعلياً. وهي تقرأُ بوضوح.

ب- **الطبقة الوسطى** :هي (التناص) أو الجسد المادي للنص، وهو لا يُكتب من جمل أو كلمات، وإنما هو من نصوص، حيث تتقاطع الكتب فيما بينها، وتُحمل إلى نطاق أبعد من حدودها، وذلك داخل النصّ المجمل. ويمثّل سولرس للتنّاصّ بالكوميديا الإلهية لدانتي، وهو ما أطلق عليه (اختراقية الكتابة).

ت- **الطبقة العميقة** : فهي (الكتابة) أو انفتاح اللغة على الكتابة.

ومجموع هذه العمليات لا يؤسس موضوعاً أدبياً ولكن أثراً معرفياً. وينتهي سولرس إلى أن النصّ المكتوب هو لا نهائي، لأنه مكون من متتاليات لا تأخذ دلالتها إلا من خلال علاقاتها. وقارئ النصّ مرغم على أن يصير طرفاً في النصّ.

وهكذا يلتقي مفهوم (الكتابة) عند سولرس مع مفهوم بارت للكتابة، في مرحلته المتأخرة.[1]

ت- رولان بارت:

رولان بارت – أستاذ جوليا كريستيفا– من النقاد السيميائيين ،تناول التناص كمفهوم وليس كمصطلح في مقال له بعنوان ": موت المؤلف "، واستطاع أن يجعله في الصفوف الأولى من الساحة النقدية ، حيث أصبغ عليه الصفة الرسمية بعد ما كان متمردا زئبقيا ،وهذا من خلال طرحه ونظرته للنص ،حيث استطاع أن يدمر أصل المعنى ،باعتبار النص مكون من

[1] –النص الغائب ص 23

عناصر نصية سابقة ،بل هو نسيج من الاستشهادات والاقتباسات،ونظر بارت إلى الكتابة أنها :" تدمير لكل صوت ولكل أصل"[1]

يواصل (بارت) ما انتهت اليه (كريستيفا) من الطروحات حول نظرية النص ولاسيما في النص والتناص اذ يقول: "كل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة "[(2)] انه لا وجود لنص برئ، فالتناص أمر حتمي لكل النصوص فمؤلفات (بروست) على سبيل المثال –على حد قول بارت – " هي المرجعية بالنسبة إليّ " [3]، ومن وجهة نظر (بارت) فإن المؤلفات لا تفعل شيئا سوى تكرار النصوص الأخرى إذ يقول " مادام النص مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ ليس إلاّ " [4]

لقد كان ل (بارت) فعلٌ مؤثِّرٌ في إدراج مفهوم التناص ضمن المستوى التحديثي له من خلال رسمه أبعادا جديدة لهذا المفهوم وفتح الحدود أمامه لتتسع أفق اشتغالاته ومنطقة حضوره النقدية، فلقد بحث (بارت) في مفهوم التناص ضمن إطار دراسته لنظرية النص في مرحلة ما بعد البنيوية، التي ارتبطت بحوث المؤلف وإعلان ولادة القارئ، حيث بحث في ثنائية (النص المغلق والنص المفتوح) وفي هذا المجال يذكر " إن التناص يفيد في مقاومة قانون السياق المنغلق فيؤكد وجود سياقين على الاقل ومن ثم فان العبارة تنتج معنى ممكنا لا تلغي غيره من المعاني التي تصله بنصوص متغايرة،والنص المتناص يتضمن من المؤثرات والمصادر والأصول.

وعليه؛ فإن في هذا تحولا كبيرا من البنيوية إلى ما بعدها، البنيوية التي تعُدُّ النص بنيةً مغلقةً ومقفلةً لا تحيل على ما هو خارج النص، إلى ما بعد البنيوية ونظرية التناص التي

---

[1] – الأسدي عبد الستار جبر: ماهية التناص ، مجلة الفكر والنقد ، ع 28،المغرب،https://www.aljabriabed.net، 09:53، 2021-02-25

[2]– في أصول الخطاب النقدي الجديد ، مصدر سابق ص105-106

[3] – بارت، رولان، لذة النص، ت: فوائد الصغار، دار توتبال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص40

[4]– ثامر، فاضل: النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث، مجلة اقلام،ع3-4، 1992

تشتغل على ضرورة الانفتاح على ما هو خارج النص، حسب تعبير (بارت) إن النص انبناء وليس بنية ،وحقلا للتدليل والتمعني حسب تعبير(كريستيفا)، ويذهب (بارت) إلى أن أصول النص المتناص غير محددة لأن قانون التناص غير نهائي فهو يحيل على معان متعددة ومتشعبة والتي لا تشير بشكل صريح إلى المصدر الأساسي، بل قد تثير الشكوك في تعدد المصادر والنصوص الداخلة ضمن نص واحد.

فالتناص عند بارت إذًا هو بمثابة "بؤرة تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحدد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد المتناص ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين التشكل أو البناء وقوانين التفكك فيما بعد، أي الأصالة إلى مرجعية أو إلى نصوص أخرى"[1]

"فالنص يصنع من النصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المجاورة والتعارض والتنافس وبذا يتأسس مايسمه(بارت): المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة ... ويقول إن هذه العلاقات تتشابك وتتضافر لتتوجه نحو واحدة هي ذهن القارئ الذي يفكك النص ويشرحه لكي يمنحة وجوده ومعناه"[2]

إن ما يميز مفهوم التناص عند "بارت" هو تركيزه على دور القارئ المتمرس؛ مالك الذوق الفني الجميل في عملية التناص، من خلال ما يقوم به من استحضار لمخزونه الثقافي عند قراءة النص، فلا يطمح إلا في أن يكون مشاركا للكاتب في إثراء النص عن طريق الاستجابة لموحِياته، لأن "الأنا التي تقترب من النص، هي في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى ذات شفرات لانهائية، أو بالأحرى مفقودة الأصول قد ضاعت مصادرها"[3] ،"ويرى أنَّ كلَّ نص هو طبقات جيولوجية لكلمات"[4] ،وهو نسيج من اقتباسات مجهولة مقروءة واستنتاجات استنساخية، منحدرة من منابع ثقافية متعددة، تتحاور وتتحاكى،وتتمازج

[1] – كيرزويل اديث: عصر البنيوية، ، ط1، تر: جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985،ص194

[2] – الغذامي، عبدالله :الخطيئة والتكفير ، ص223 .

[3] –صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات القاهرة، ط 1،1996 ص.58،

[4] – السد نور الدين ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص98.

فيه كتابات وتتعارض"[1] ،بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، ليست سوى القارئ، لأن مولده مرهون بـ"موت المؤلف" مقولة لها أهميتها على النقد الألسني وهي" لا تعني إلغاء المؤلف، وحذفه من دائرة الثقافة، إنما تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل في الأب المهيمن، المؤلف، إنها تفتح النص على القارئ ... وتزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص"[2] ،فجعل الأثر الفني للنص لا يتوقف، لأن تحليله ينكر وجود مدلول نهائي، ليرتكز التناص حينئذ على " كشف ما لا ينكشف في النص المقروء وعلاقته بنص آخر في غياب ضروري للأول"[3] ،فمرحبا بالقارئ الواعي الجاد حصيف العقل المتمرس الذي يمتلك ذوقا فنيا جميلا قارئ يقدم النصوصية بديلا عن المحاكاة والتعبيرية، ولا مرحبا بقارئ لاواعٍ، غيرِ المثقَّف.

ويعترف "بارت"بوجود صعوبة واستحالة معرفة كل النصوص الغائبة المندرجة في ثنايا النص، ومن ثَم إسنادها إلى أصحابها أو ردها إلى أصولها الأولى، ليتحول النص إلى غابة متشابكة الأغصان وعرة الدروب،لا يستطيع المرء سلكَها أو معرفة دروبها، لِيتنكَّر في الأخير للتناص ملغيا له بدعوى أن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن اعتباره أصلا للنص، إن البحث عن "أصول" الأثر والمؤثرات التي خضع لها هو رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار[4]"

" لقد كان مفهوم التناص واضحا عند بارت ،رغم مساره النظري المتعدد ؛بل أكثر وضوحـــا مما ورد عند جوليا كريستيفا ذاتها ،حيث يرى الاثنان في التناص آلية من آليات الإنتاجيـــة

[1] – بارت رولان : درس السيميولوجيا، ، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2 1986 ،ص85.

[2] – بارت رولان : نقد وحقيقة، ، تر: منذر عياشي، ط ،1مركز الإنماء الحضاري– الدار البيضاء– المغرب، 1994،ص10

[3] – البقاعي محمد خير: دراسات في النص والتناصية، ، المرجع السابق، ص69.

[4]– بارت رولان من الأثر الأدبي إلى النص، – ، المرجع السابق، ص63. أ

النصية انقذت النص من انغلاقية البنيوية ،وفتحته على السياقات المتعددة ،دون أن تفقده نصيته"[1]

[1] –النظريات النقدية الغربية وإشكاليات التلقي العربي ،ص 70

الفصل الأول

جمالية العتبات النصية في الرواية

- **المبحث الأول :** "دراسة عنوان الرواية"

1- مفهوم عتبة العنوان

2- قراءة في دلالة أبعاد العنوان

- المبحث الثاني: "علاقة المُناص بالمحيط النصي"

1- سيميائية الغلاف

2- عتبة الإهداء

3- عتبة التصدير

4- عتبة الهامش

- **المبحث الثالث:** "عناوين الفصول وأهميتها"

تمهيد

1- معمارية بناء العناوين

2- دراسة العناوين الداخلية

3- علامات الترقيم

4- ثنائية البياض والسواد

المبحث الأول:

دراسة عنوان الرواية "مولى الحيرة" :

1- مفهوم عتبة العنوان:

"تبدو مواجهة سؤال العنوان من الصعوبة بمكان لاتقل عن مواجهة سؤال الإبداع نفسه،أو الإبداعية ذاتها ، وهي تعانده وتراوغه قبل أن تسمح له بولوج بعض منافذها في لحظات سديمية غامضة "[1]، ويتضح من خلال دراسة جيرار جينيت (العتبات) ،أن العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي(paratext) وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص ،عبرها نقتحم أغوار النص وفضاءه الرمزي الدلالي ، أي أن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص ، والعتبات هي المداخل التي تؤهل المتلقي بأن يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل الذي يراد دراسته..."[2] وفي هذا يقول الغذامي :"العنوان هو أول لقاء بين القارىء والنص ،وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب ،وأول أعمال القارىء"[3]، وللظفر بمغزى العنوان "وجب التسلح باستراتيجية سيميائية ، أو بحيل تكتيكية خاصة ،وذلك لجس نبض العنوان ،ومحاولة فتح مغاليقه ،وتفكيك مكوناته قصد إعادة بنائها من جديد "[4]وهنا تبدأ عملية تأويل العنوان وبناء نصيته.

---

[1]–يحياوي رشيد، ،نظرية الأنواع الأبية ،دارافريقياالشرق،المغرب،ط1 ،1991 ، ص 101

[2]–خليفي شعيب ، النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان) ،مجلة الكرمل ،العدد1996،16،ص84

[3]– الخطيئة و التكفير ،ص 236

4– مفتاح محمد ،دينامية النص،ص 60 بتصرف ولمزيد من التوضيح ينظر ،سيمياء العنوان لبسام قطوس،و العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي لمحمد فكري الجزار ،وحفريات المعرفة ميشال فوكو....

1- أ- العنوان المركزي للرواية :

يطالعنا الروائي الجزائري إسماعيل يبريـر كعادته بعناوين لرواياته تحمل تساؤلات و استفهامات تصل بنا إلى حد الحيرة و التشوق لقراءة روايته، و تفكيك علاقة العنوان بالمتن، أو الوصول إلى قصدية الكاتب من هذه العنونة ، كما تعتبر رواية مولى الحيرة امتدادا لمشروع الكاتب الأدبي على غرار رواية " ملائكة لافران ، و باردة كأنثى ، و وصية المعتوه* " و نجد في الشعر" طقوس أولى " و " التمارين أو ما يفعله الشاعر عادة " و " و أسلي غربتي بدفء الرخام " .... هي عناوين تحمل الكثير من الدلالات الفكرية و الشحنات العاطفية و الالتفاتات النفسية و الشعرية الموحية بقصدية الكاتب .

سنحاول من خلال رواية مولى الحيرة، تفكيك و توصيف، و تفسير و تأويل العنوان باستحضار دلالاته معجميا تركيبيا، سرديا، وصفيا، و الإحاطة بشمولية المعنى للوصول إلى قصدية الكاتب .

2- قراءة في دلالة أبعاد العنوان :

2- أ- الدلالة المعجمية :

تحيل مادة " **و ، ل ، ي** " في المعاجم العربية على معاني عديدة تصل إلى حمل الضدين **ففي قاموس المعجم الوسيط:**

مولى : جمع موالٍ ترد بمعنى المالك و السيد قال تعالى ﴿ وهو كَلٌّ عَلى مولاه ﴾ [1] و تحمل نقيض ذلك معنى العبد مولى و أجير ، و وليٌ تابع حليف كان من موإليـــــه بمعنى شريك

* نالت جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي الخرطوم، 2013 انظر العربي الثقافي، صحيفة عربية يومية تأسست بلندن، 1977 السنة 39 ،العدد 10489، الاحد 2016/12/18

[1]- سورة النحل، الآية 76

المولى : اسم من أسماء الله الحسنى ومعناه المأمول منه النصر و المعونة لأنه المالك و لا ملجأ للمولى إلا لمالكه قال تعالى ﴿ ذلك بأن الله مولى الذين آمنوا و أن الكافرين لا مولى لهم ﴾[1] ، قال تعالى ﴿ ثم ردوا إلى الله مولاهم الحق ﴾ [2] و تعني كذلك الصاحب ، الجار، الصهر و المنعم ، و المنعم عليه ، و المعتَق و المعتِق [3] أما لفظة حيرة فتعني التردد و الاضطراب ، و لم يدر كيف يهتدي إلى وجه الصواب **ح ي ر** : حَارَ يحار حَيْرَةً و حَيْراً بسكون الياء فيهما تحير في أمره فهو حَيْرانُ وقوم حَيَارَى و حَيَّرَهُ فَتَحَيَّرَ ورجل حَائِرٌ بائر إذا لم يتجه لشيء و الحِيرةُ بالكسر مدينة بقرب الكوفة.

المعجم: اللغة العربية المعاصر

حير:حار بَصَرُه يَحارُ حَيْرَةً وحَيْراً وحَيَراناً وتَحيَّر إذا نظر إلى الشيء فَعَشيَ بَصَرُهُ .

وتَحَيَّرَ واسْتَحَارَ وحارَ : لم يهتد لسبيله .

وحارَ يَحَارُ حَيْرَةً وحَيْراً أَي تَحَيَّرَ في أَمره ؛ وحَيَّرْتُه أَنا فَتَحَيَّرَ .

ورجل حائِرٌ بائِرٌ إذا لم يتجه لشيء .

وفي حديث عمر ، رضي الله عنه : الرجال ثلاثة ، فرجل حائر بائر أَي متحير في أَمره لا يدري كيف يهتدي فيه .

وهو حائِرٌ وحَيْرانُ : تائهٌ من قوم حَيَارَى ، والأُنثى حَيْرى .

---

[1]– سورة محمد، الآية 11

[2]– سورة الأنعام، الآية 62

3– مجمع اللغة العربية بالقاهرة،انظر قاموس المعجم الوسيط، اللغة العربية المعاصرة، قاموس عربي – عربي، 1960

المعجم: القاموس المحيط

حيّر الشّخْص أوقعه في حيرة ، جعله في حيرة :- ما الذي حيّركم ؟ - حيّر خصومَه برباطة جأشه - قرار مُحيِّر - شخص مُحيَّر التفكير.

كما نجد لفظة مولى في الرواية تتوزع على معان متعددة بين السيد و الصاحب و العبد " كان البيت لسيدها و مولاها " [1] " و سار مولاك و سيدك "[2] " يريد له مولاه و مولى المرقد " [3] بمعنى صاحب النعمة عليه ، أو المنعم عليه

و لفظة الحيرة يأتي تواترها ليملأالرواية عمقا واضطربا و ضلالا " كان واقفا يرعى الحيرة " [4]

و قد اقترنت لفظة الحيرة بالتيه و تواترت في الرواية لتزيد عمق الحيرة تشتتا و اضطرابا " على مذهب الديلي في الحيرة و التيه " [5] " كم دعت الحيرة و التيه " [6]

" راعيا للحيرة و التيه " [1] " صارت الحيرة عالما " [2]

كما نجد عنوان الرواية مبثوثا في متن الرواية في قوله " و لكنها زيارة لنفسه لصورته فيما مضى لمولى الحيرة " [3] " أن تصيبه لعنة مولى الحيرة و التيه " [4]

---

[1]- مولى الحيرة، ص89

[2]-م ن، ص 209

[3]- م ن ، ص 256

[4]- م ن ، ص42

[5]- م ن ، ص47

[6]- م ن ، ص61

[1] - م ن ، ص 202

[2]- م ن ، 356

[3]-مولى الحيرة، ص337

[4]- م ن ، ص 378

2-ب- الدلالة التركيبية:

يتكون العنوان من حيث بنيته التركيبية من مسند اسمي مركب تركيبا إضافيا يتصدره اسم بصيغة الافراد(مولى) أضيف إليه ما يحدد هويته لتعيين مرجعية المعرفة المقصودة (الحيرة) من خلال مضاف و مضاف إليه.ويكون إعرابه مبتدأ لخبر محذوف تقديره "حائر، تائه ،..." وهو الأنسب ؛لأنه يحيلنا –المبتدأ–إلى بنية داخل النص المكتوب ،ولايجبرنا فرض المبتدأ المحذوف على اقحام بنية دخيلة على النص تحيل إلى ماهو خارجه، والعنوان الروائي يكون أقدر على التعبير عن مضمون النص والإشارة إليه قبل أن يحيل إلى ماهو خارجه

2-ج- الدلالة الصوفية العرفانية :

وردت كلمة الحيرة في القرآن مرة واحدة بصيغة حيران في قوله تعالى: ﴿ كَالَّذِي اسْتَهْوَتْهُ الشَّيَاطِينُ فِي الأَرْضِ حَيْرَانَ﴾[1]

إن التمثل الصوفي لمصطلحي مولى الحيرة بارز في الرواية ؛فالحيرة عند الصوفية لها معان عديدة فهي عند ابن عربي :"الحيرة هي الغرق في بحار العلم بالله ،مع دوام النظر إلى توالي تجلياته ،ومعرفته في كل تجل – وهي الغاية التي إليها ينتهي النظر العقلي والشرعي وكل سلوك في طريق المعرفة بالله" [1]

و" الحيرة من وجهين . حيرة تقع من شدة خوف اقتراف الذنوب و حيرة تقع من كشف التعظيم للقلوب و الحيرة بديهة ترد على قلوب العارفين، عند تأملهم و حضورهم و تفكرهم تحجبهم عن التأمل، قال الوسيطي رحمه الله : حيرة البديهة أجل من سكون التولي عن الحيرة " [2] و يقول الشيخ السراج الطوسي : " التحير منازلة تتولى قلوب العارفين بين اليأس

[1]–سورة الأنعام ، الآية 71

[1]– الحكيم سعاد ، المعجم الصوفي ، ص358 دندرة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1981

[2] – العجم رفيق موسوعة مصطلحات التصوف الاسلامي، ص 313 ، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1999

و الطمع في الوصول إلى مطلوبه و مقصوده، لا تطمعهم في الوصول فيرتجوا و لا تأيسهم عن الطلب فيستريحوا فعند ذلك يتحيرون، و قد حدد ابن عربي الحيرة بقوله : " يهتدي الانسان إلى الحيرة فيعلم أن الأمر حيرة ؛و الحيرة قلق و حركة ، فلا سكون إلا بموت " [1] و يقول الباحث محمد غازي عرابي في الحيرة : " هي إمكان الوصول إلى نتيجة يقينية و إذا وصل خالفه فيها الآخرون فتضاربت الآراء حول موضوع واحد ... فالحيرة ذات وجهين وجه ألفة ،و وجه غربة وجه قرب و وجه بعد، وجه سكينة و وجه اضطراب، و في ذلك يقول ابن الفارض :

زدنـــي بفـرط الحـب فيك تحيـرا و ارحـم حشـى بلظى هـواك تسترا

و يقول الشيخ قطب الدين البكري الدمشقي : " الحيرة لها ثلاث مراتب : مرتبة تختص بأهل البداية و هي تكون على المحبوب ... و المرتبة الثانية خاصة بالمتوسطين و هي الحيرة في المحبوب بتجليه على القلوب بأنواع الغيوب ... و المرتبة الثالثة خاصة بالكاملين " [2]

2-د- الدلالة العنوانية :

زاوج الكاتب من خلال شخصية البطل بشير الديلي بين عالمين متضادين (عالم الحيرة) و(عالم الدراية) فهو يعيش ذاتا مشتتة بينهما ؛ مجسدة في صراع ورؤى فلسفية وجودية يعيشها من خلال تساؤلات الأنا والآخر، وتعدد الأمكنة والأزمنة والشخصيات الهامشية التي اشتركت في البحث عن الذات، وسبيل الخروج من الحيرة والتيه وقد تقاسمت الفشل والضياع مع البطل معلنة مولد مولى الحيرة .

[1] -ابن عربي محي الدين ، فصوص الحكم، ص176، فص حكمة علوية في كلمة موسوية

[2]-الثلاثاء30 نوفمبر 2018 الساعة www.almuada.4umer.com/t4791-topie الحيرة عند الصوفية

رسم الكاتب "إسماعيل يبرير" – من خلال البطل – مسارات زمنية متباينة يعيشها بدء من بقايا جراحات المستدمر – وهو ابن شهيد لا يُعرف لوالده قبرٌ – وصولا إلى فشل السياسات المتعاقبة على الجزائر في إخراج الشعب والوطن من حيرته ،وبناء دولة حديثة ،وإنسان حداثي واثق من نفسه ، يسعى لتكريس استقلاله وتجسيد أحلامه ؛الذي طالما بحث ويبحث عن هويته وانتمائه ، فتعددت الآراء وتشعبت الأهواء من خلال الشخصيات وأحداثها(يحيى ،التالية ،بايزيد، الباقي،...) ، التي ساهمت في رسم الحيرة ؛ متمثلة في إبراز أهم الظواهر المتفشية في المجتمع ك(الفقر، المرض، الدعارة ، الرشوة ،الارهاب ، الضياع تجارة الجسد ،الزواج القهري ،...)

كما جسدت الرواية وصف الكاتب للمكان الذي لا يخلو من الفعل والحركة ، بل يصف المكان من خلال منظور الشخصيات ؛"لأن الوصف إذا خلا من الحركة والفعل انقلب إلى شيء هامد، فالكاتب يصف باللغة ،واللغة تتيح متابعة الموصوف في أدق حركاته "[1]؛ وما تعدد الأمكنة إلا تجسيدا وتأكيدا للمعاناة المشتركة بين الشخصيات وتنقلها من القرابة إلى مدن الجزائر(القرابة ، الجلفة ، العاصمة ، باب الزوار ، الشراقة ،عين الإبل ،...)

المبحث الثاني: علاقة المُناص بالمحيط النصي

ارتبطت كلمة para– texte كمصطلح بالناقد الفرنسي جيرار جينيت، فهو الذي عرّفه وضبط مفهومه ، بعد أن راجع تصورّاته لمقولة الشعرية سنة 1982 في كتابه أطراس palimpsestes ، الذي تجاوز فيه النصيّة الجامعة كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية ، ليتحول موضوع الشعرية عنده إلى جملة

[1]– حمدان عبد الرحيم ،البنية السردية في ديوان" لماذا تركت الحصان وحيداً
https://drabedhamdan.wordpress.com/" / 13-03-2019، 18:15

مـن المتعاليـات النصـيّة، تنضـوي ضـمنها خمسـة أنمـاط ...وهـي التنـاص ، المُنـاص ، المتناص ، النص اللاحق ، النص الجامع..."[1]

و تتعالق هذه الأنماط و تتقاطع فيما بينها لتشكل علاقات عبور نصي ، و يتعلق هذا المفهوم لدى جينيت بعتبة seuil ، و استطاع أن يضع مصطلح المُناص para –texte خاصة في كتابه عتبات 1987 – ذلك النص الموازي لنصه الأصلي " فالمناص نص ،و لكن نص يوازي النص الأصلي " و هو يعرفه بقوله : " هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصفة على قارئه و عموما على الجمهور ، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، و عتبات لغوية و بصرية " [2]، ويقصد بهذه العتبات المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض ...على أن الاهتمام بالنص السردي الروائي يستوقف الباحث كذلك أمام تباين واختلاف يرصده القارئ أو المتلقي المتتبع لتطور الخطاب الروائي كتابة وتمثّلا "[3]

أهمية العتبات :

للعتبات مجتمعة عدة وظائف : فهي تساعد على " فهم خصوصية النص الأدبي ، و تحديد مقاصده الدلالية ، و التداولية ، و دراسة العلاقة الموجودة بينها و بين العمل " [1] ، و تنقل مركز التلقي " من النص إلى النص الموازي ، و هو الأمر الذي عدته دراسات نقدية حديثة

[1] –زاوي لعموري ،شعرية العتبات النصية ،دار التنوير،الجزائر ،ط1 ،2013 ، ص 88

[2] –المرجع نفسه ص88

[3] – م ن ص 90

[1] – الحجمري عبد الفتاح ، عتبات النص البنية و الدلالة، شركة الرابطة، ط1، 1996 ،ص7

مفتاحا مهما لدراسات النصوص المغلقة ، حيث يجترح تلك العتبات نصا صادما للمتلقي ؛له وميض التعريف لما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص " [1]، كما يساعد على إرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي ، بالإضافة إلى وظيفتيها الجمالية و التداولية ....

1- سيميائية الغلاف :

ينظر إلى الغلاف بالنظرية السيميائية بوصفه لوحة فنية ضمن معمار النص ، تشتغل باعتبارها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص بطابعها الدلالي الأيقوني ، و تنظيم العلامات البصرية بكيفية تجعلها ترسخ المتن النصي بأكمله و تبرز كيف يأتي المعنى إليه.

أ- عتبة ظهر الغلاف :

من بين مجموع المعطيات التي تحيط بالنص ، و تشارك في مقروئيته و التي لها موقع متميز ضمن بنائه الخارجي " الغلاف" ؛ فهو لا يقل أهمية عن دراسة العنوان أو العناوين الداخلية باعتبار الغلاف الواجهة الأولى التي تشد انتباه القارئ .

و قد اعتمدت في قراءتي للغلاف على طبعتين متزامنتين، صدرت احداهما في الجزائر عن منشورات " حبر " ، و الأخرى خارج الجزائر بتونس عن دار مسكيلياني.

و بما أن الغلاف لم يكن من صنع الروائي إسماعيل يبرير وحده ، و إنّما هو عقد مشترك بين الفنانين ، و المؤلف المبدع من حيث " الخط ، صورة الغلاف ، تصميم الغلاف " .

جاء غلاف الروايتين مشتركا من حيث اللون الغالب على الغلافين، فنجد اللون الأسود و اللون الأبيض ، يختلفان من حيث خط الغلاف ،و صورة الغلاف، و تصميم الغلاف

[1]- العدواني معجب ، تشكيل المكان و ظلال العتبات، النادي الادبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، ط1، 2002 ص7

ب-قراءة سيميائية في الألوان و دلالاتها :

إن للون أدوارا و تأثيرات تتعدد و تختلف بتنوع ثقافة المجتمعات و الشعوب ، إضافة إلى دوره المهم في منطقة البصر و منطقة الذهن ...

" كما تعتبر الألوان من أهم العناصر التي تشكل الصورة الأدبية لما تشتمل عليه من شتى الدلالات الفنية الدينية ، النفسية ، الاجتماعية ، الرمزية ، و الأسطورية ، فقد أثبتت التجارب أن للألوان تأثيرا قويا على العواطف و الأحاسيس و الانفعالات " [1]

ب-1- اللون الأسود و علاقته بمتن الرواية :

اللون الأسود : " هو رمز الحزن و الألم و الموت ، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم و لكونه سلب اللون يدل على العدمية و الفناء " [2]

و بانتقالنا لغلاف الرواية نجد هذا اللون " الأسود" يحتل مساحة كبيرة على ظهر الغلاف ، و هذا ما نجده منتشرا ومبثوثا في متن الرواية من خلال حزن البطل ،و ألمه ،و خوفه من المجهول ، و الميل نحو العزلة و الانطواء ،من خلال حيرته و هو ينتظر القصيدة و البوح بها و كما يعبر اللون الأسود عن وجهة نظر الكاتب من خلال شخصية البطل عن رؤاه التي تتسم بالنزقية ،و السوداوية ،و التشاؤم من خلال ما يعيشه الفرد على المستوى الاجتماعي، الديني ،و السياسي ،و العاطفي ،و حتى التاريخي المشوه في نظره و حتى البعد الشعبي الذي لا يعكس طموحاته نحو التطور و التمدن " ...البعض يعتقد أنه متأخر عن

[1] – الخفاجي كريم شلالي ، سيمياء الالوان في القرآن الكريم ،دار المتقين، ط1، 2012، بيروت، ص 117

[2] –احمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب في النشر و التوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص186

الناس مزال بالأبيض و الأسود لكنه يجزم أن الحياة بكل الألوان أشبه اللغط ، إنها تدين بالأسود سرا " [1]

" لكن قط الكآبة الأسود كان يهجم في كل مرة على حلمه اللذيذ "[2] ، " كان جهاز الفيديو الأسود ينتظر منذ أيام " [3]

ب-2- دلالة اللون الأبيض و علاقته بمتن الرواية :

نجد اللون الأبيض يحتلا مركزا ثانيا بعد اللون الأسود ؛ و كأنه منفذ أو مخرج ،فاللّون الأبيض : " رمز الطهارة ،و النقاء ،و الصدق ،و هو يمثل "نعم" في مقابل "لا" الموجود في الأسود ،إنه الصفحة البيضاء التي ستكتب عليها القصة إنه أحد الطرفين المتقابلين إنه يمثل البداية في مقابل النهاية " [4]

و نجد هذا اللون مبثوثا في الرواية كأمل في عودة العارفة، و أمل في خروج القصيدة المنتظرة، و عودة الغائبين، كما يكون اللون الأبيض نورانيا للشخصية الرائية، الشيخ الأبيض و هي علامة الطهر و النقاء أو وصفا لجمال أو شيء.

كما نجد هذين اللونين مبثوثين في الرواية كألوان حقيقية مرة، و ألوان رامزة مرة أخرى كمظهر للفقر و الحرمان ، مثل " يرتدون ملابس مختلفة رثة فقيرة لا لون لها إلا الأبيض و الأسود " [5] " حيث يكشف إن حذاءه يفقد لونه يقبع بين الاسود و البني " [1] ،و قد يكون اللون دالا على الأوصاف الفيزيولوجية لشخصيات الرواية " ... مشفقا على المرأة البيضاء السمينة ، التي تتبع هذا العظم الأسود البائس " [2] ، و قد يكون اللون دالا على فترة زمنية

---

[1] -مولى الحيرة، ص123

[2] - م ن ، ص253

[3]- م ن، ص284

[4] -اللغة و اللون ص 196

[5]- مولى الحيرة، ص 11

[1]- م ن، ص 19

[2]-م ن، ص30

عاشها البطل في حيه القرابة، أو تساؤلات حول الألوان التي عاشتها الجزائر خلال فترة الستينات و السبعينات ، "...لزمن طويل عاشت الجلفة و حي القرابة في الأبيض و الأسود ... لم يرتد الجزائريون الألوان كثيرا في الستينات و السبعينات، اكتفوا بالرمادي و الأبيض و الأسود " [1] و قد تتساوى منزلة اللونين عند الشخصيات و تتحدان و تدل على الإيجابية في بعض المواقف، مثل قول الكاتب " الأسود و الأبيض هما وجهة الصمت و الحكمة " [2] و قد يدل اللون على اللباس " معطفه الاسود " [3]

أو هيئة و لون بشرة " أظافر ملونة بالأسود "[4] كما يحمل اللونان دلالتين ، احداهما واقعية /مادية و أخرى معنوية توحي بمدى السعادة/التعاسة لشخصية بطل الرواية أو شخصية الهامش ، و هي توحي بالتحول النفسي و السيميائي للون من لون إلى آخر " اكتفى السايح بباب واحد خشبي أبيض ، في حين أحكم الديلي إغلاق شقته ببابين أسودين ... انتقل به خلال السنوات الأخيرة من اللون الأبيض إلى الأزرق فالبني و في النهاية استسلم للسواد " [5] و قد يدل اللون الأبيض على الشيب ؛ و هو يعني الكبر، و هو لون يعكس الضعف و اقتراب الأجل " بينما تتدافع شعرات بيضاء تتطلع إلى عالم خرب " [6] " بدا ظلا لزوجته التي ترتدي ثوب صلاة أبيض " [1] " يقول الشيخ الأبيض الرائي " [2] هو لون يعكس الطهر و النقاء و التصوف من خلال شخصية الرائي، و قد يدل على سلاح غير ناري، مثل قوله "

---

[1] – مولى الحيرة، ص85

[2] – م ن، ص123

[3]– م ن ، ص 274

[4]– م ن ، ص275

[5]– م ن ، ص12

[6]– م ن ، ص13

[1]– م ن ، ص13

[2]– م ن ، ص9

وضع سلاحه الأبيض " [1]، تساؤلات حول دلالة اللون الأبيض " لقد انحاز للأبيض، اللون الأبيض ليس لون السلام و لون فقط فهو لون الأحلام أيضا " [2] كما يحمل اللون الأسود تعبيرا عن فترة زمنية عاشتها الجزائر سميت بالعشرية السوداء " كنت ادرس بالجامعة قبل ان تجن الجزائر ... متوقف عن الدراسة بسبب العاصفة السوداء " [3]

نجد للون الأسود صدى داخل المتن الروائي أكثر من اللون الأبيض ،الذي يحمل معنى الحيرة و التيه و الظلام و الكآبة التي تتوق لمنفذ يضيئ هذه الحلكة الماكثة في أقبية نفسية البطل ، وكذا عوالم الشخصيات المهمشة ، كما نجد ألوانا اخري مبثوثة في الرواية مما أعطاها جمالية زاوجت الواقعية والمتخيل ، مشكلة لوحة فسيفسائية من الدلالات المتماهية في المكان والزمان مستحضرة الماضي بعين الواقع والحاضر

ج- دراسة خط الغلاف:

ج-1-في طبعة حبر: نجد في طبعة " حبر " الغلاف، اسم المؤلف، وعنوان الرواية والجنس الادبي، كلها قد كتبت بخط الاجازة والتوقيع وهو نوع من أنواع الخطوط العربية المتنوعة، و هو مزيج بين خطين رئيسيين و هما خط الثلث و خط النسخ ، و سمي بالإجازة لأنه كانت تكتب به الإجازات أو الشهادات " كما سمي بخط التوقيع نسبة إلى توقيع المجيز أي الذي يمنح الاجازة "

نجد اسم المؤلف يتربع قمة الفضاء الغلافي، وقد كتب بخط الإجازة ، كما نجد آخر حرف من كلمة إسماعيل يحوي لاحقة الاسم الثاني يبرير في لوحة حاضنة له وقد كتب بلون أبيض.

[1]- مولى الحيرة، ص 52

[2]- م ن ، ص188

[3]- م ن ، ص 150

ونجد أسفل الاسم يقبع العنوان بخط عريض ولون أبيض، وقد كتب بنفس خط اسم المؤلف في تواصل بين الكلمتين كأنهما متلازمتان من خلال تواصل الألف المقصورة مع ألف الحيرة توحي بتماهي الحيرة مع مولى.

كما نجد حرف الميم تعلوه ضمة تبرز كأنها حرف الواو الذي يوحي بالوصل و التواصل بين اسم المؤلف و العنوان؛ كما نجد أسفل لفظة الحيرة الجنس الأدبي "الرواية"، و قد كتبت بالخط ذاته و اللون نفسه "باللون الأبيض" و نجد اسفل الغلاف جهة اليسار شعار المطبعة الذي وضع في اطار ابيض داخله لفظة "حبر" بالعربية ، و قد كتبت باللون الاحمر فوقها لفظة "حبر" باللغة الاجنبية و كتبت باللون الاخضر مما يوحي بأن رمز المطبعة يحمل ألوان علم الجزائر المكون من اللون الأخضر و الأحمر و الأبيض

ج-2-في طبعة مسكيلياني :

في طبعة مسكيلياني نجد عنوان النص قد كتب بخط غير متناسق و متموج يوحي بالاضطراب و التشتت بين أحرفه ، وقد تمركزت وسط الصفحة بخط عريض ولون أبيـــض.

أسفل العنوان كتب اسم المؤلف بخط الرقعة و هو خط يتسم بسهولة قراءته و سرعة كتابته و بعده عن التعقيد ، كما يعرف خط الرقعة " بحروفه القصيرة ، المتقطعة ، المستقيمة ، و انحناءات بسيطة "

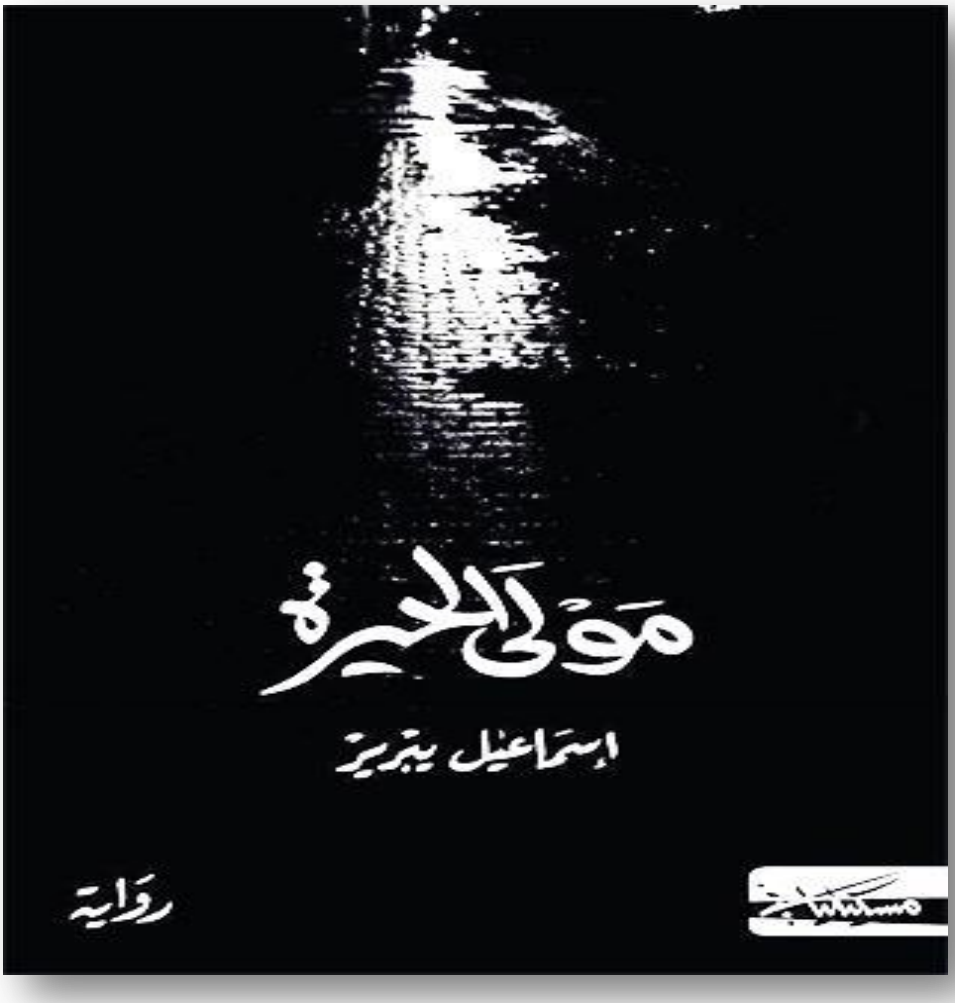
و نجد أسفل الغلاف من جهة اليمين إطارا ،و قد وضع إطار شبيه بالمستطيل داخله اسم المطبعة ،و قد رسمت بشكل إمضاء ،أو توقيع داخل المستطيل الأسود، و أسفل الغلاف جهة اليسار كتب الجنس الأدبي؛ "رواية" بخط الرقعة، فقد أخذت الرواية طابعا إشهاريا تجاريا كأنها بمثابة شكر و عرفان لمساهمتها في إصدار هذا العمل الادبي .

د- صورة الغلاف :

على غلاف الرواية الصادر عن دار النشر "حبر" نجد صورة أو لوحة لرجل يحمل حقيبة، و هو يتجه نحو الخروج من نفق مظلم صوب ضوء أبيض آخر النفق ،بخطى متثاقلة و ظهْر منحني ،و ملامح سوداء توحي بحيرته و كآبته كأنه يحمل هموما متعددة و كثيرة و هذا مايحمله اللون الأسود المسيطر على أغلب الغلاف فالرجل غامض الملامح ، كأنه رجل دون هوية يشترك مع بطل الرواية في الانكسارات و الهزائم و الحيرة

أما غلاف الرواية الصادر عن دار نشر "مسكيلياني" فنجد صورة الغلاف عبارة عن لون أسود داكن يحتل أغلب الغلاف، و أعلى الغلاف نجد لون أبيض يعكس صورة انعكاس لضوء على أرض مبللة، صادر من مكان بعيد و كأنه مخرج أو منفذ .

من خلال هذا العرض لخط الغلاف ، و صورة الغلاف ، الذي دمج السابقين في احترافية راعى فيها المصمم الجانب البصري و الإشهاري و الجمالي و التجاري في لوحة فسيفسائية تشد القارئ و تثير فضوله.



عتبة الوجه الخلفي للغلاف :

ينقسم الغلاف الخارجي للرواية إلى وجهين : وجه أمامي و تناولناه سابقا، وأمّا الوجه الخلفي فيحمل:

1-دار نشر "حبر" : الوجه الخلفي للغلاف ابيض عكس الوجه الأمامي ، و قد وضعت فيه جهة اليمين إلى الأعلى صورة المؤلف و أسفل الصورة اسمه ، جنسيته و عمله ، اهم ابداعاته أما جهة اليسار فكتبت مقتطفات من الرواية باللون الأسود

2-أما طبعة مسكيلياني : فالوجة الخلفي للغلاف لونه أسود ، كتب أعلى الغلاف إسم المؤلف بخط الرقعة و أسفله و بخط أكبر حجما من اسم المؤلف و العنوان و كلها باللون الأبيض ، كما نجد أسفل العنوان فقرة من متن الرواية مأخوذ من بدايتها و هو كلام مأخوذ على لسان شخصية الراوي الشيخ الأبيض الرائي و اسفل الغلاف اطار يشبه المستطيل مكتوب داخله دار النشر و رقم تسلسل الرواية

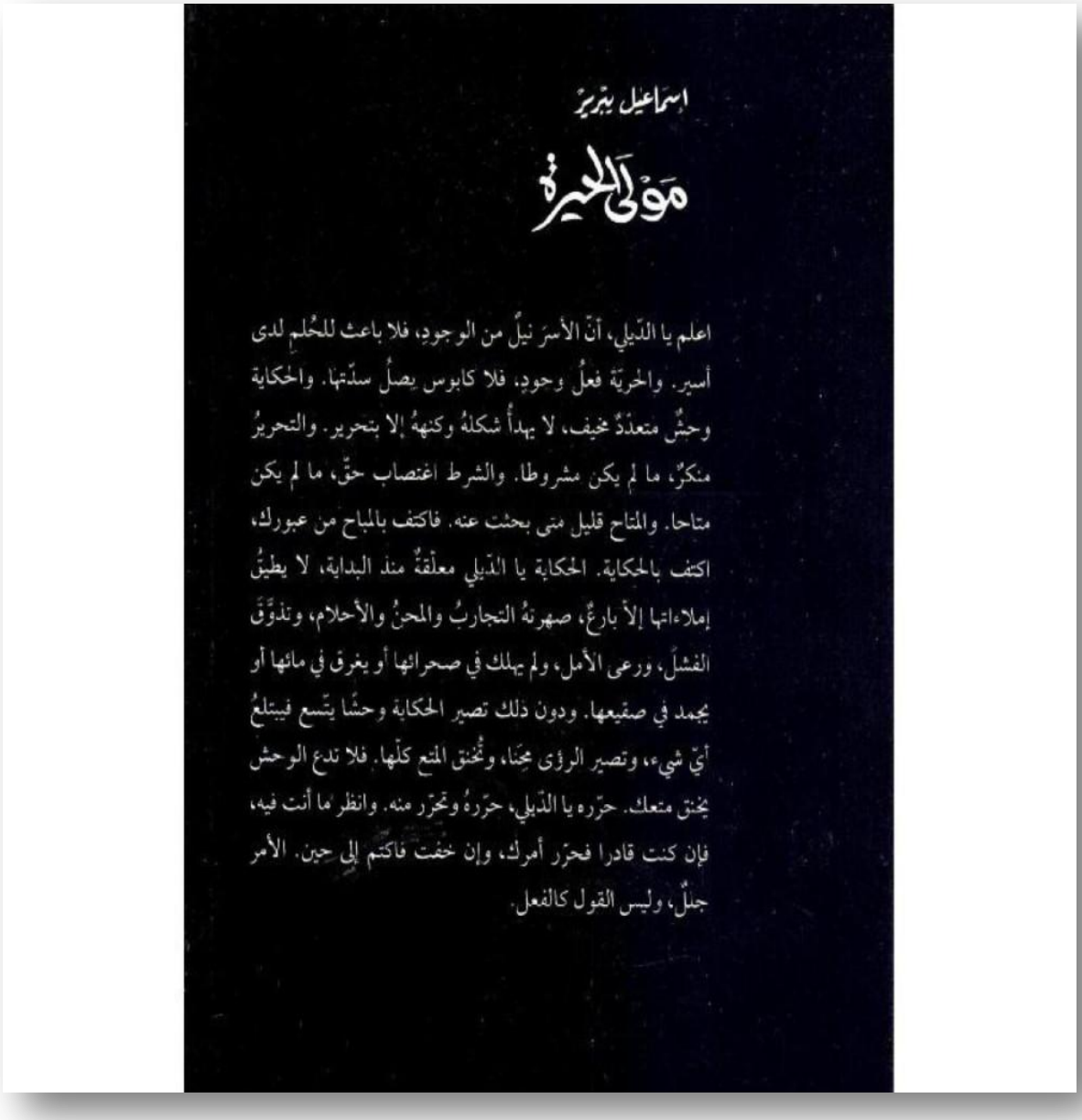
يلي غلاف الرواية مباشرة – في طبعة "حبر" – صفحة بيضاء كتب عليها اسم الرواية في اسفل الصفحة " مولى الحير " بخط الاجازة

أما ما يقابل الصفحة مباشرة – في طبعة مسكيلياني– صفحة بيضاء كتب أعلاها سرديات عربية و وضعت بين عمودين صغيرين و كتبت بخط كاريكاتيري و لون أسود داكن و كتب أسفلها سلسلة يديرها شوقي العنيزي و إسماعيل يبرير، و قد وشعت بين عمودين و كتبت بخط النسخ، أما أسفل الصفحة فقد كتب عنوان الرواية "مولى الحيرة" بخط النسخ

و في الصفحة الموالية في طبعة "حبر" كتب على صفحتها عنوان الرواية ، اسم المؤلف ، التجنيس ، و دار النشر ، ثم صفحة أخرى فيها شكر ....

و في طبعة مسكيلياني نجد في الصفحة الموالية اسم المؤلف، و في وسط الورقة بخط عريض اسم الرواية، وأسفل كلمة الحيرة التجنيس الأدبي "رواية"، و في اسفل الصفحة اسم

دار النشـــــــــــــــــــــــر "مســـــــــــــــــــــــــكيلياني للنشـــــــــــــــــــــــــر"


اسماعيل يبرير

مولى الحيرة

اعلم يا الدّيلي، أنّ الأسرَ نيلٌ من الوجودِ، فلا باعث للحُلمِ لدى أسير. والحريّة فعلُ وجودٍ، فلا كابوس يصلُ سدّتها. والحكاية وحشٌ متعدّدٌ مخيف، لا يهدأُ شكلهُ وكنهُهُ إلا بتحرير. والتحريرُ منكرٌ، ما لم يكن مشروطا. والشرط اغتصاب حقّ، ما لم يكن متاحا. والمتاح قليل متى بحثت عنه. فاكتف بالمباح من عبورك، اكتف بالحكاية. الحكاية يا الدّيلي معلّقةٌ منذ البداية، لا يطيقُ إملاءاتها إلاّ بارعٌ، صهرتهُ التجاربُ والمحنُ والأحلام، وتذوّقَ الفشلَ، ورعى الأمل، ولم يهلك في صحرائها أو يغرق في مائها أو يجمد في صقيعها. ودون ذلك تصير الحكاية وحشًا يتّسع فيبتلعُ أيّ شيء، وتصير الرؤى محنًا، وتُخنق المتع كلّها. فلا تدع الوحش يخنق متعك. حرّره يا الدّيلي، حرّرهُ وتحرّر منه. وانظر ما أنت فيه، فإن كنت قادرا فحرّر أمرك، وإن خفت فاكتم إلى حين. الأمر جلّ، وليس القول كالفعل.

و في الصفحة الموالية نجد أسفل الصفحة جهة اليسار كتب إلى أمينة و هو اسم زوجة المؤلف و هو بمثابة إهداء

2- عتبة الاهداء :

تعتبر عتبة الاهداء هي نفسها عتبة الخطاب المقدماتي ، فنجد "كلود ديشي" يقول عنه " نوع من الخطابات المصاحبة للنصوص الحكائية المساعدة على تقريب طبيعة الجنس للمتلقي ، و إعطاءه تصورا عن الكاتب كذات أنتجت النص الروائي من جهة ، و الكاتب كقارئ لعمله من جهة أخرى " [1]

" هو تقرير من الكاتب و عرفان يحمله للآخرين ، سواء أكانوا أشخاصا أو مجموعات واقعية أو اعتبارية " " و الإهداء هو ممارسة اجتماعية في النص الأدبي يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا و يشدد على دوره في إنتاج الأثر الأدبي قبل و بعد صدوره ،و على هذا الأساس لا يخلو الإهداء من قصدية الاختيار المهدى إليه أو العبارات و من هنا يمثل الإهداء بوابة حميمية توردنا إلى النص الأدبي "[2]

في الصفحة المخصصة للإهداء في رواية مولى الحيرة، نجد الكاتب في أسفل الورقة يهدي عمله إلى أمينة* و هي زوجته، و هو إهداء خاص لما يحمله هذا اللفظ من أماني و استقرار و هدوء ، و كذا فهي الحافظة و الحارسة و الموثوق بها و الوفية للعهد

3- عتبة التصدير:

[1]- حليفي شعيب ، هوية العلامات (في العتبات و بناء التأويل) دار الثقافة، ط1 2005، الدار البيضاء، المغرب، ص51

[2] - صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية "انثى المدن" حسين رحيم دراسات موصلية العدد 642 ذو الحجة 1434 هجري/ تشرين2013 ،ص118

* أمينة بن الشيخ، زوجة الكاتب اسماعيل يبرير، وقد تحدثت معه عن هذا الاسم فأباح لي عن هويته كونها تشاركه كل شيء بالإضافة إلى أنها كاتبة و قاصة وأستاذة جامعية...

تعد التصديرات من العتبات المهمة في الروايات الحداثية، ومن المصاحبات النصية الـــتي توضح بعض جوانب العمل الإبداعي والتي تنشط فعل القراءة وتساهم في تشكيل أفق القارئ، فهي كما يعرفها جيرار جينيت "اقتباس يتموضع (يُنقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه ."

فالتصدير من هنا موجـــه قرائي لـــفهم النص تختلف مظـــاهره من رواية إلى أخـــرى تبعا لاستراتيجية الحكي، فقد يرد على شكل قصة داخل الـــرواية كما هو الشـــأن في روايتنا... أماالوظيفة التي يقوم بها التصديرالاستهلالي في المتن النصي فهي على حـــد محمد طروس "جزء افتتاحي يستهدف به الخطيب الاستحواذ على انتباه السامعين، وتقديم التصميم العـــام لخطابه، ويبدأ إما بجذب الأسماع إذا كان الدفاع عن القضية سهلا، أو كان الخطـــاب من النوع الفني، واما بتحريك الشعور إذا كانت غامضة أو عسيرة وعادة ما تتبع هذا المقـــطع دفوعات لاعتراضات ممكنة أو محتملة " [1]، فالإحاطة التامة بخطاب العتبات في اتســـاع حقله أمر يصعب على الباحث المدقق والمتصفح أن يخصص له بحثا مستـــقلا ، بل هو موضوع بحوث عدّة ،فكل عتبة قد تشكل موضوع أطروحة بعينها...[2]

علاقة كلمة تحرير بالمتن الحكائي :

استهلال المقدمة مأخوذ من الصفحة 36 ،وهو حديث الشيخ الأبيض الرائي عن القصيدة العصية التي لم تخرج للعلن ،وقد دعاه للتحرر منها ،وطلب الحرية فيها يبدأ الكاتب كلامه بقول للشيخ الأبيض الرائي ،الذي اقتصر حضوره على أحلام البطل" بشير الديلي" كموجه له وناصح ، ومرشد ، ومخفف لعذابات البطل ؛يقول الكاتب :"حين يصل عذابه ذروته يزوره

[1] - طروس محمد: النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دارالثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط،2005ص20،

[2] –شعرية العتبات النصية ،ص 159

الشيخ الأبيض الرائي، فيستعيد بعضه ؛وكان يراه في المنام، فيعرف أنّه في حلم...رغم ذلك أراحته زياراته.[1] ،وقد اتسمت لغته "الشيخ الأبيض الرائي" بالحكمة الموجهة ، والمقصـــــودة

هو استهلال يفتح بداية التاريخ وبوابة الحاضر، بين الواقع والمتخيل ،مهدت لنشأة جديدة برع فيها الكاتب على تخوم الاسطوري /الواقعي ؛مهدت لأن تتماهى المقدمة بفصول الرواية ، في نسق حداثي يدل على تخطيط مسبق ومحكم من قبل الكاتب لعملية الكتابة مما يجعل القارئ مشدودا لقراءة العمل إلى نهايته ،وهذه أولى جماليات الرواية ،ليخترق الكاتب أفق انتظار القارئ في كل مفاصل الرواية السردية ،اللغوية، المعلوماتية...ليكتشف القارئ أن الحكاية قد رويت أصلا وهناك مقترح لنهاية أخرى.

هي مقدمة أَجْمَلَ فيها الكاتب تفاصيل الحكاية ، قسمها بختمات نجدها بمثابة مشاهد في العناوين اللاحقة والمرقمة عدديا ؛ختمات المقدمة اثنا عشرة ختمة ،يعلن فيها الكاتب عن اسم البطل ومكان ميلاده وتعلمه ومذهبه و أسماء اصحابه وخلانه وجيرانه وزواجه وطلاقه وتعلقه بالأدب وحبه للأدباء عامة والشعراء خاصة حتى أراد أن يتمثلهم لكن استعصى عليه الأمر زمنا طويلا أدخله في حيرة ...قرر أن يهجر القرابة موطنه بعد أن هجرته الخونية حبه الأزلي ؛رحل ولم يعد إلا بعد غياب طويل دام خمس عشرة سنة عاد فيها إلى مسقط رأسه وهو محمل بتساؤلات يطرحها كرؤى فلسفية وجودية تتعلق به وبالآخر ،ومكانه وحقه في العيش من خلال ما يصوره الكاتب من تفاعل البطل مع الهامش وصراعه مع القصيدة التي أرقته والخونية التي سلبته وأسرته...معتمدا فيها الكاتب تقنية الاسترجاع والاستباق تنتهي المقدمة بعودة البطل ولقائه بشخصية هامشية (المدني) في عزاء لجار قديم له يدعى"السايح" ومن هنا تنسل حكايات الشاهد (المدني) للغائب (الديلي)حول الخونية والقرابة أثناء غيابه كل ذلك في غرفة البطل بالقرابة..

[1]–مولى الحيرة، ص36

4- عتبة الهامش:

تعتبر الهوامش والحواشي عند النقاد من أهم العتبات التي تنير المتلقي سبيل الوصول إلى دلالة النصوص ، فهي حاضنة لكثير من المعلومات الإشارية والدلالية التي تشير إلى محتواها ، من ثم فهي تكشف عن مادتها ومعانيها "والهوامش يضعها المؤلف في الغالب وتكون موجهة لمن يقرأ الكتاب أو النص من بعده ،وذلك لإضافة تفسير أو تعليل أو استطراد أو إشارة ما لتوضيح بعض الدلالات الواردة في المتن " [1]

يُعرّف جيرار جينيت الهوامش ،أو الحواشي بأنها "ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منته تقريبا من النص ،إما أن يأتي مقابلا له ،وإما أن يأتي في المرجع "[2]

4-1- وظائف الحواشي أو الهوامش:

تقسم الهوامش إلى ثلاثة أنواع :أصلية ،أو لاحقة، أو متأخرة ،ولكل نوع منها وظيفة خاصة بها فالوظيفة الأساسية للحواشي أو الهوامش الأصلية هي الوظيفة التفسيرية و التعريفية بالمصطلح الموجود في النص ،أما الحواشي والهوامش اللاحقة فتتخذ من الوظيفة التعليقية سبيلا لها لفهم النص ، أما الحواشي والهوامش المتأخرة فتعتمد على الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات عامة حول النص وجنسه[3]"

فهذه البنية المناصية الصغرى تتفاعل دلاليا مع البنية النصية الكبرى لأنتاج خطاب موحد وموجه إلى المتلقي بوصفها خطابا مكملا لخطاب المتن "[4]

---

[1]- فوانتز روزنتال مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي- تر: د/ أنيس فريحة دار الثقافة ،بيروت ط1961 ص110 ص111

[2]- م ن ص 109

[3]- شعرية العتبات النصية ص 131

[4] -الهوامش في الخطاب الروائي،ص85

4-2- توزيع عتبة الهامش في رواية مولى الحيرة:

اهتم الكاتب إسماعيل يبرير في روايته بإبراز هذه العتبة من خلال شرحه وتعليقه وإخباره لنا من خلال شخصيات الرواية ،وتموقعه (الراوي) في إبراز ثقافة أهم الشخصيات سواء أكانت محلية أم أجنبية ، شرح بعض المفردات ذات البعد الجغرافي المحلي كبعض اللهجات الجلفاوية ؛أو ترجمة بعض الأغاني الأجنبية لتتماهى مع المعنى المقصود من الموقف الخاص للشخصيات ،أو توظيف الموروث الثقافي العربي الفصيح من خلال أبرز الشعراء العرب كالمتنبي ،وعنترة ،والحلاج ...ليتناص مع قصدية الكاتب/الراوي في علاقة تذويب مع المعنى العام ...كلها تقدم بعض الإضاءات التاريخية والجغرافية و الثقافية والقصصية لهذه الشخصيات التي أبرزتها عتبات الهامش.

4-3- هوامش الرواية:

إن المتصفح لهوامش الرواية يجدها قد بلغت واحدا وستين هامشا ، تنوعت بين شرح وتفسير وتعليق وإخبار ودعم لفكرة ما .

وقد قسمت هذه الهوامش –حسب معمارية عناوين الفصول- إلى أربعة أقسام ؛فنجد أن الجزء الأول الذي يقسم إلى قسمين قد أخذ الحظ الأوفر من حيث عدد التهميشات بعدد(27+06)أي 33 تهميشا ،أما الجزء الثاني والذي يقسم إلى قسمين فنجده (13+15)أي 28 تهميشا وبيان ذلك في الجدول الآتي:

الصفحة	الهـــــــــــــــــامش	الصفحة	الهـــــــــــــــــامش
16	خزرة :نظرة	70	salut : بمعنـي تحيـة أو سلام بالفرنسية.
20	قندورة عربي: عباءة رجالية السوفي: نوع من التبغ الذي يلف في ورق التبغ الماصة وهو نسبة إلى منطقة ســـــــــــــــــــــــــــوف الماصة: ورق يلف فيه التبغ	71	المرعـوب: غـاز أحـادي أكسيد الكربون
24	الخونية: (الخوني) هي العارفة، الزاهدة، وقد انزاح اللقب ليصبح صفة للدراويش والمجذوبين ومريدي المزارات.	72	تعـــالي وانظـــري قهـــوة أمك... ماء وسخ
25	هل غادر الشعراء من متردم مطلع معلقة عنترة بن شداد	75	دشـــرة الخونيـــة : حـــي العارفة.
27	–الخريبقة: لعبة شعبية تستخدم فيها نواة التمر وجدول يرسم على التراب، تعتمد على الحساب، كانت منتشرة في مدينة الجلفة وضواحيها. – السيق :لعبة شعبية منتشرة في بعض مدن الجزائر الداخلية من بينها مدينة الجلفة، تبنى على الحساب والحظ وتستخدم فيها أعواد قصب وجدول	77	فليتك تحلو والحياة مريرة وليتك ترضى والأنام غضاب ليت الذي بيني وبينك عامر وبيني وبين العالمين خراب إذا صح منك الود فالكل هين وكل الذي فوق التراب تراب

	حساب غالبا يرسم على التراب. – الروينة :الطحين المحضر من القمح المحمص والمطحون ويضاف إليه سمن وسكر أو عسل ويختلف تحضيره، يقدم كوجبة بركة لدى بعض المجذوبين وكذلك كعطية وصدقة، بالإضافة إلى كونه أكلة شائعة في يوميات أهل الجلفة. – قربي: اصطلح أن يكون تسمية للكوخ في الجزائر، حتى أن تصغيره «قريبي» معروف، بالفرنسيةgourbi تعني الكوخ وتعني أيضا حي الفقراء في بعض المعاجم، لكن الغالب أن أصل الكلمة ليس فرنسيا.		الأبيات للمتنبي.
28	الليل حبلى ليس تدري ما تلد ما أقصر الليل على الراقد	78	You are the of my life sunshine ستيفي وندر «أنت نور حياتي
32	–فرارة :قهوة تقليدية من بين أنواع أخرى تقدم في المنطقة	84	عيسى الجردينـي «الجنائني» LE JARDINIER
37	– ألخندرو كاسونا (1903/ 1965) كاتب وشاعر إسباني.	87	الجور: منقوع أعشاب يحضر بالجلفة

			وضواحيها.
40	صفاى: قهوة تقليدية تحضر بالمصفاة والماء الساخن وبالبن المحمص تقليديا في البيوت.	103	الغياط عازف الناي، الغايطة هي الناي
43	يا النخلة الضواية ترقص في رقص العجب أغنية :نايلية لحميدة النايلي.	106	مجنون ليلى علي بن أبي طالب
46	الزقايق جمع زقوق وهو الميت الحي، أو الشبح أحيانا.	107	مجنون ليلى الأصمعي
48	العياشة: قرط يوضع للأطفال جاء من اعتقاد أنه يمكن لحامله أن يعيش، بعض النساء اللواتي فقدن بطونا كثيرة تفعلن هذا، وعادة لا ينزع من أذن حامله إلا في سن متأخرة.	108	1-المتنبي 2-العباس بن الأحنف
51	القشابية: الجلابة	146	الروينة: الطحين، قمح محمص ومرحي، يضاف إليه ماء ساخن وسمن وسكر أو عسل. الرب: خلاصة التمر، تحضر في البيوت. خبز البيت الجزائري.
52	المعروف: الصدقة	157	محلة: جيش

67	المذكر والمسمن والبغرير السفنج :أكلات تقليديـة ليسـت وجبـات بقـدر مـا هـي مكملات تؤخذ مع القهوة	171	الكـلام هـو اللفـظ المركـب المفيـد بالوضـع وأقسـامه ثلاثة متن الأجرومية
174	وما سمى الإنسان إلا لأنسه ولا القلب إلا أنه يتقلب قاله الهذلي	335	الكـروش: حطـب البلـوط الأخضر
178	وأنطقت الدراهم بعد صمت أناسا بعدما كانوا سكوتا الأمام الشافعي	341	Elle disait : »J'ai déjà trop marché Mon coeur est déjà trop lourd de secrets Trop lourd de peines» Elle disait : »Je ne continue plus Ce qui m'attend, je l'ai déjà vécu C'est plus la فرانسيسpeine» كابريل أغنية «كان

			الشتاء» «c ' était l ' hiver '» صدرت سنة 1979
188	–فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحرية نشيد المصاليين في حزب الشعب الجزائري	342	أتيت من السماء، حيث النجوم، لا تتكلم بينها إلا عنك من أغنية ماري الصغيرة لفرانسيس كابريل « petite Marie
200	أيني: ENIE اختصار للشركة المنتجة (المؤسسة الوطنية للصناعات الإلكترونية).	343	وإن لم تكوني موجودة Et Si Tu N'Existais Pas – Joe Dassin لجوداسين Lyrics ليريك صدرت سنة 1975.
217	الباقي: النحيف.	347	un délai ديلي بالفرنسية تعني أجل أو مهلة
228	je ne comprend pas l arabe لا أفهم العربية.	351	Les Yeux d'Elsa Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant

			pour boire J'ai vu tous les soleils y venir se mirer S'y jeter à mourir tous les désespérés من قصيدة **Les Yeux d'Elsa** عيون إيلز للشاعر لويس أرغون
231	vétérinaire :كلمة بالفرنسية تعني بيطري	359	وإني لتعروني لذكراك هزة كما أنتفض العصفور بلله القطر
236	الكلبة لا تشبه شيئا، والو: لا شيء.	361	– كأن نسيم الصبح فرصة آيس كأن سرب القيظ خجلة وإمق (بديع الزمان) – والله ما طلعت شمس ولا غربت إلا و حبك مقرون بأنفاسي الحلاج
237	طور لاشاص: اسم منطقة باب الزوار القديم وهو تحوير من اسم فرنسي بمعنى	366	أدنيتني منكَ حتى ظننت أنك أني

	العودة إلى الصيد « retour au chasse		وغبتِ في الوجد حتى أفنيتني بكّ عني الحلاج
239	بوجغللو: الحلزون	367	هو الحب فاسلم بالحشا ما الهوى سهل فما اختاره مضنى به وله عقل وعشّ خاليا فالحب راحته عنا و أوله سقم، و آخره قتل ابن الفارض
250	-«الكابريس» من أشهر أنواع الحلوى في الجزائر	369	اقتلوني واحرقوني بعظامي الفانيات ثمّ مروا برفاتي في القبور الدارسات -الحلاج أتحرقني بالنار يا غاية المُنى فأين رجائي منك؟ أين محبتي؟ - رابعة الشامية

271	sérieux: سيريو بمعنى جاد.	375	الحوش: فناء الدار
285	«صبح ربح، ورد مفتح، عسل مكفح، صباحك ورباحك مائة نعجة في مراحك» :صيغة صباحية يحفظها أهل الجلفة من الكبار، ويبادرون بها للتفاؤل بخير اليوم	381	باب الحديد كان مرتبطا بالمواخير وبيوت الدعارة فمعظم السكان لم يصنعوا أبوب حديد في القرن العشرين، ولم تعرف أبوب الحديد إلا في منتصف الخمسينيات بعدها انتشرت وأصبحت عامة، لهذا فإن باب الحديد كان لفظا لا يمكن النطق به في البيوت
292	une mine :يقصد متفجرات، أو ألغام، والشائع لدى العامة أن يقال «مينا» ويقصد بها ما يتفجر	383	حضرات: لقب ينادى به دخل الثكنات ومخافر الأمن للضباط
298	القنطاس :هو العمود الرئيسي في الخيمة	385	1البلاصة: ساحة وسط مدينة الجلفة
303	السخاب :عقد يصنع من العنبر والحناء ومواد طبيعية، تضعه النساء النائليات و مناطق أخرى من الجزائر، يطلق رائحة مميزة		

4-4-قراءة للهوامش :

التيمات والمواضيع	الاستشهاد
شرح المفردات واللهجات باللغة العربية	● **خزرة** :نظرة - **المرعوب** : غاز أحادي أكسيد الكربون - **المعروف** : الصدقة - **الباقي** : النحيف
شرح المفردات الأجنبية باللغة العربية	-Salut : بمعني تحية أو سلام بالفرنسية. - **أيني** : ENIE اختصار للشركة المنتجة (المؤسسة الوطنية للصناعات الإلكترونية). - vétérinaire: كلمة بالفرنسية تعني بيطري sérieux: سيريو بمعنى جاد. - **طورلاشاص**: اسم منطقة باب الزوار القديم وهو تحوير من اسم فرنسي بمعنى العودة إلى الصيد « retour au chasse» - une mine :يقصد متفجرات، أو ألغام، والشائع لدى العامة أن يقال «مينا» ويقصد بها ما يتفجر - ديلي بالفرنسية un délai: تعني أجل أو مهلة لا أفهم العربية: je ne comprend pas l arabe
ملابس محلية	● **القشابية** : الجلابة ● **قندورة عربي** : عباءة رجالية

أكلات ومشروبات محلية	● المذكر والمسمن والبغرير السفنج :أكلات تقليدية ليست وجبات بقدر ما هي مكملات تؤخذ مع القهوة **الروينـة:** الطحين، قمح محمص ومرحي، يضاف إليه ماء ساخن وسمن وسكر أو عسل. **الرب:** خلاصة التمر، تحضر في البيوت. **صفاى:** قهوة تقليدية تحضر بالمصفاة والماء الساخن وبالبن المحمص تقليديا في البيوت. ● **الجور**: منقوع أعشاب يحضر بالجلفة وضواحيها ● **فرارة** :قهوة تقليدية من بين أنواع أخرى تقدم في المنطقة –«**الكابريس**» :من أشهر أنواع الحلوى في الجزائر – **الروينـة** :الطحين المحضر من القمح المحمص والمطحون ويضاف إليه سمن وسكر أو عسل ويختلف تحضيره، يقدم كوجبة بركة لدى بعض المجذوبين وكذلك كعطية وصدقة، بالإضافة إلى كونه أكلة شائعة في يوميات أهل الجلفة
أمثال وأغاني شعبية محلية	«**صبح ريح ، ورد مفتح ، عسل مكفح، صباحك ورباحك مائة نعجة في مراحك**» :صيغة صباحية يحفظها أهل الجلفة من الكبار، ويبادرون بها للتفاؤل بخير اليوم – **يا النخلة الضواية ترقص في رقص العجب أغنية** :نايلية لحميدة النايلي.
	● هل غادر الشعراء من متردم

شـــعراء وأبيـــات شـــعرية عربية فصيحة	مطلع معلقة **عنترة بن شداد** ● الليل حبلى ليس تدري ما تلد ما أقصر الليل على الراقد ● وما سمى الإنسان إلا لأنسه ولا القلب إلا أنه يتقلب **قاله الهذلي** ● وأنطقت الدراهم بعد صمت أناسا بعدما كانوا سكوتا **الأمام الشافعي** ● فليتك تحلو والحياة مريرة وليتك ترضى والأنام غضاب ليت الذي بيني وبينك عامر وبيني وبين العالمين خراب إذا صح منك الود فالكل هين وكل الذي فوق التراب تراب **الأبيات للمتنبي** ● ولو أن مابي في الحصى فلق الحصى أو ريح لم يسمع لهن هبوب ولو أنني أستغفر الله كلما ذكرتك لم تكتب علي ذنوب **الأبيات لمجنون ليلى** ● مازلَ ذو صمت ومامن مكثر إلا يزلَ ومايعاب صموت **علي بن أبي طالب** ● وحفظت عهد ودادها متمسكا في حبها برشاده أو غيه ولها سرائر في الضمير طويتها نسي الضمير بأنها في طيه **مجنون ليلى**

	● إذا لـم يجـد صـبرا لكتمـان سـره فلـيس لـه شـيء سـوى الموت ينفع **الأصمعي** ● وبـين الرضـى والسـخط والقـرب والنـوى مجـال الـدمع مـع المقلة المترقرق واحلى الهوى ما شك في الوصل ربه وفي الهجر لهو الدهر يرجو ويتقي **الأبيات للمتنبي** ● إدا لـم يكـن فـي الحـب سـخط ولا رضـا فـأين حـلأوات الرسائل والكتب **العباس بن الأحنف** ● الكلام هو اللفظ المركب المفيد بالوضع وأقسامه ثلاثة **متن الأجرومية** ● وما سمى الإنسان إلا لأنسه ولا القلب إلا أنه يتقلب **البيت للهذلي** ● فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحرية نشيد المصاليين في حزب الشعب الجزائري ● وإنـي لتعرونـي لـذكراك هـزة كمـا أنـتفض العصـفور بللًـه القطر ● كـأن نسيم الصـبح فرصـة آيس كـأن سرب القيظ خجلـة

	وإمق **بديع الزمان الهمذاني** – والله ما طلعت شمس ولا غربت إلا و حبك مقرون بأنفاسي **الحلاج** أدنيتني منكَ حتى ظننت أنك أني وغبتِ في الوجد حتى أفنيتني بكّ عني **الحلاج** ● هو الحب فاسلم بالحشا ما الهوى سهل فما اختاره مضنى به وله عقل وعشّ خاليا فالحب راحته عنا و أوله سقم، و آخره قتل **ابن الفارض** – اقتلوني واحرقوني بعظامي الفانيات ثمّ مروا برفاتي في القبور الدارسات **الحلاج** أتحرقني بالنار يا غاية المُنى فأين رجائي منك؟ أين محبتي؟ **رابعة الشامية**
	Elle disait : »J'ai déjà trop marché – **Mon coeur est déjà trop lourd de secrets** **Trop lourd de peines»**

شعراء ومغنون أجانب	**Elle disait : »Je ne continue plus** **Ce qui m'attend, je l'ai déjà vécu** **C'est plus la peine»** « **c' était l'hiver** '» فرانسيس كابريل أغنية «كان الشتاء» / صدرت سنة 1979/ **– Et Si Tu N'Existais Pas – Joe Dassin** **Lyrics** وإن لم تكوني موجودة لجوداسين ليريك صدرت سنة 1975./ – Les Yeux d'Elsa Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire J'ai vu tous les soleils y venir se mirer S'y jeter à mourir tous les désespérés من قصيدةLes Yeux d'Elsaعيون إيلز» للشاعر لويس أرغون مـن أغنيـة مـاري الصـغيرة لفرانسـيس كابريـل » petite –«Marie –You are the sunshine of my life ستيفي وندر «أنت نور حياتي»
شعراء صوفيون مسلمون	● الحلاج ● ابن الفارض ● رابعة الشامية

نباتات	● **الكروش:** حطب البلوط الأخضر
حيوانات	● **بوجغللو:** الحلزون
ألعاب شعبية وأشياء	– **الخريبقة:** لعبة شعبية تستخدم فيها نواة التمر وجدول يرسم على التراب، تعتمد على الحساب، كانت منتشرة في مدينة الجلفة وضواحيها – **السيق** :لعبة شعبية منتشرة في بعض مدن الجزائر الداخلية من بينها مدينة الجلفة، تبنى على الحساب والحظ وتستخدم فيها أعواد قصب وجدول حساب غالبا يرسم على التراب. – **السوفي:** نوع من التبغ الذي يلف في ورق التبغ الماصة وهو نسبة إلى منطقة واد سوف **الماصة:** ورق يلف فيه التبغ

استنتاجات:

-بعد قراءتنا للجـــــدول أعلاه ،ومن خلال التيمات والكلمات الموظفــة في الهامش نستنتج مايلي:

1. تعمّد الكاتب/المؤلف إثراء الرواية باللهجات والكلمات العامية التي تميز منطقة الجلفة والقرابة من خلال تفاعل البطل مع شخصيات الرواية في حوارية تتسم بالتهجين ولجعل الرواية أكثر واقعية
2. اهتمام المثقف الجلفاوي بالأدب العربي والأدب الغربي على حد سواء من خلال توظيف الكاتب /المؤلف لأهم فطاحله الشعر العربي وكذا الشعر الأجنبي مما يعكس انفتاحه على الثقافات الأخرى المتعددة والمتنوعة من خلال اللغة الفرنسية والانجليزية...
3. تبيين خصائص المنطقة من خلال ذكره للألبسة والأكلات الشعبية ،والأمثال والأغاني التي تميز المنطقة بغية إحياء الموروث الشعبي وحفظ جوهر الماضي من الفناء وربط الحاضر بالماضي وكذا إثراء الرصيد المعرفي لدى المتلقي القارئ

تعد الهوامش من أهم تجليات الخطاب الروائي العربي الجديد، ... ومن ثم ، يهدف خطــاب الهوامش، باعتباره مظهرا للتجريب والحداثة، إلى خلق نص مجاور، يتفاعل مع المتن النصي حوارا، وتناصا، وتخييلا، وتجسيدا للمعرفة الخلفية التي ينطلق منها الكاتب لإشراك القارئ في تفكيك النص، وتركيبه، بفهم شفرة النص الثقافية والمرجعية والفنية.

" كما يهدف هذا النص الموازي كذلك إلى خلخلة الذوق السائد لدى المتلقي، وتخييب أفق انتظاره بأنه أمام نص حداثي، يتطلب منه المساهمة في خلق النص، وإعادة إنتاجه من جديد."

المبحث الثالث : سيميائية عناوين الفصول و أهميتها

تمهيد :

لاتقل عناوين الفصول أهمية عن العنوان الأصلي للمتن الحكائي، بل هو امتداد له لما يحيل إليه من دلالات تداولية [1]

غالبا ما تتناص عناوين الفصول مع عنوان المؤلَّف، لتيسير عملية تأويله وتفكيك مكوناته " فهي تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة ، وبين العناوين الداخلية وفصولها من جهة أخرى، لأن العناوين الداخلية باعتبارها بنى سطحية هي عناوين واصفة شارحة لعنوانها الرئيس باعتباره بنية عميقة ، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيس، لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخلية والرئيسية والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه "

وقبل دخول مغامرة تحليل العناوين الداخلية لابد من الإشارة إلى العنونة في الروايات الحداثية التي تقوم على آليات التكثيف الدلالي والإشارة و المفارقة والتناص، وتفعيل البعد البصري لموطن العنونة باعتبار العنوان" يشكل تساؤلا ويخلق انتظارا "

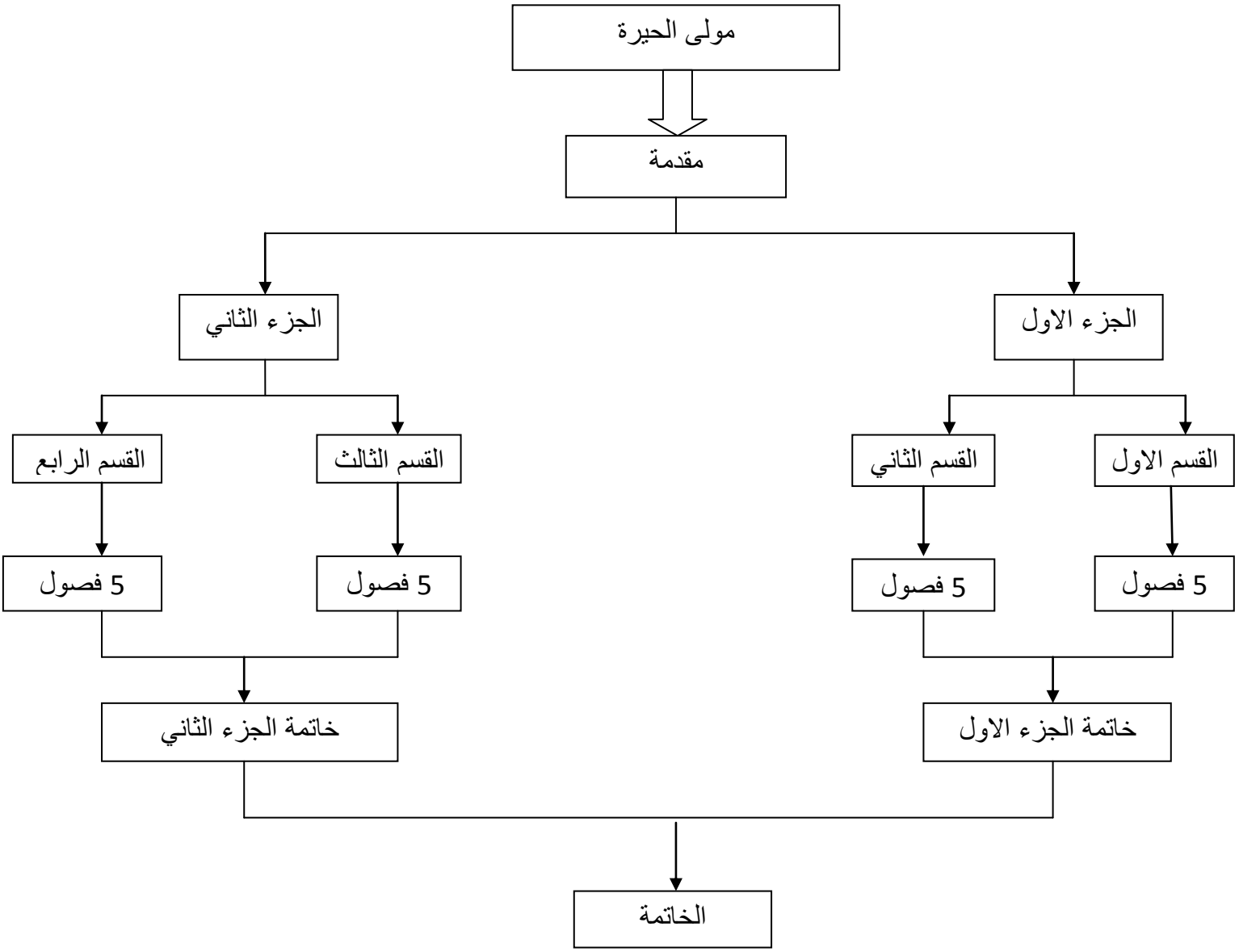
وبعد تحليل العنوان الرئيسي لرواية مولى الحيرة وتحديد أبعاده الدلالية والمعاني التي يحملها والأسئلة التي يطرحها وافق الانتظار الذي يرسمه جاء الدور على العناوين الداخلية وطريقة تقسيمها .اعتنى الكاتب عناية كبيرة بالعناوين الداخلية من حيث تقسيمها ودلالاتها وعلاقتها بالعنوان الأساسي أو المركزي ، فنجده يقدم الرواية بتمهيد سماه تحرير "مفتتح بمثابة مداعبة" ثم يقسم الرواية إلى فصلين كبيرين سماهما "الطبقة الأولى " وعنونها "ما أخلف الغياب" و

[1]– داكرعبد النبي : عتبات الكتابة، ص 61 مقاربة لميثاق المحكي الرجل العربي ،نشر مجموعة البحث الاكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،المغرب دار ليلى، ط 1، 1998

"الطبقة التالية" وعنونها ب "اقتسام اللعنة " تحت كل طبقة عنوانين أساسيين فنجد "معزوفة القصب" و" معجم المنسي " أما الطبقة الثانية فتحتها عنوانان "خطوات مستعارة" و " أرض الناجي " وتحت كل عنوان عناوين فرعية؛ و الملاحظ في هذه العناوين تساوى عددها؛ فهي خمسة تحت كل عنوان أساسي ويختم عناوين الطبقة الأولى ب "صيد الحكاية" ، اما "الطبقة التالية " فيختمها ب" فصل الحكاية" وهي بمثابة خاتمة الرواية .

ويمكن تمثيلها بالمخطط التالي :

1-معمارية بناء عناوين الفصول:



دراسة العناوين الداخلية:

الرقم	العنوان	الصفحات	النسبة المئوية
01	-تحرير "مفتتح بمثابة مداعبة	من (07-55) 48 ص	12.37
02	-**الطبقة الأولى**"ما أخلف	من (57-58) 01 ص	02.57
03	الغياب		
04	**معزوفة القصب**-	من (59-60)01 ص	0.257
05	بسط الغياب-	من(61-78) 17ص	4.38
06	-اقفاص العطر	من(79-90) 11ص	2.83
07	- وجوه	من(91-99) 08ص	02.06
08	- كبريد لايقطف	من(101-110) 09ص	02.31
09	-شرح جديد لغياب قديم	من(111-120) 9ص	02.31
10	- **معجم المنسي**	من(121-122) 01ص	0.25
11	-عشرون سنة بحثا عن	من(123-133) 10ص	02.57
12	الحب		
13	-ثلاث غيبوبات في قبب	من(135-147) 12ص	03.09
14	العطايا		
15	- دفتر الزائر	من(149-168) 19ص	04.89
16	- اللسان	من(169-182) 17ص	04.38
17	-ما العالم ؟	من(183-194) 11ص	02.83
18	**صيد الحكاية**	من(195-212) 17 ص	04.38

19	-مسعى حفيد العنب	من(213-265) 52 ص	13.4
20	-**الطبقـــة التاليـــة** "اقتســام	من(267-268) 01ص	0.25
21	اللعنة"		
22	- **خطوات مستعارة**	من(269-270) 01ص	0.25
23	-ناب الفضة	من(271-282) 11ص	02.83
24	-الأب والإبن	من(283-294) 11ص	02.83
25	- في خيمة رحمة	من(295-305) 10ص	02.57
26	- العمامة والشامة	من(307-317) 10ص	02.57
27	-أرأيت النملة تبول	من(319-329) 10ص	02.57
28	- **أرض الناجي**	من(331-332)01ص	0.257
29	-زقاق الحمام	من(333-344) 11ص	02.83
30	-اقتفاء الشاعر	من(345-358)13ص	03.35
31	-العرفان	من(359-371) 12ص	03.09
	-بلاغات عسيرة	من(373-386) 13ص	03.35
	-انكيدو	من(387-399) 12ص	03.09
	- **فصل الحكاية**	من(401-414) 13ص	03.35
	- افتراض بمثابة منفذ	من(415-422) 07ص	01.80

الجزء الأول:

الرقم	العنوان	الصفحة	عدد المشاهد	عدد الصفحات
القسم الأول معزوفة القصب				
01	بسط الغياب–	61	03	17
02	–اقفاص العطر	79	03	11
03	– وجوه	91	03	08
04	– كبريد لايقطف	101	03	09
05	–شرح جديد لغياب قديم	111	03	09
القسم الثاني معجم المنسي				
01	عشرون سنة بحثا عن الحب –	123	03	10
02	–ثلاث غيبوبات في قبب العطايا	135	03	12
03	– دفتر الزائر	149	03	19
04	– اللسان	169	03	17
05	–ما العالم ؟	183	03	11
صيد الحكاية		195		17
مسعى حفيد العنب		213		52

الجزء الثاني:

الرقم	العنوان	الصفحة	عدد المشاهد	عدد الصفحات
القسم الثالث اقتسام اللعنة				
01	-ناب الفضة	271	03	11
02	-الاب والابن	283	03	11
03	- في خيمة رحمة	295	03	10
04	- العمامة والشامة	307	03	11
05	-أرأيت النملة تبول	319	03	10
القسم الرابع أرض الناجي				
01	زقاق الحمام	333	03	11
02	-اقتفاء الشاعر	345	03	13
03	-العرفان	359	03	12
04	-بلاغات عسيرة	373	03	13
05	-انكيدو	387	03	12
فصل الحكاية		401		13
افتراض بمثابة المنفذ		415		07

شكَّل البياض 15 صفحة، بنسبة تقدر 3.86%

إن القراءة الأفقية للجدول تكشف عن المكونات المركبية للعناوين ،أما القراءة العمودية فتتيح الكشف عن المكونات الاستبدالية وهذه المكونات تسمح لنا بالكشف عن التقاطعات العنوانية الدالة على فضاء الرواية "مولى الحيرة" ومستوياتها .

فمن خلال القراءة الأفقية لعناوين القسم الأول من الجزء الأول وهي خمسة عناوين نجد أنها تقاسمت ثلاثة أنواع من العنونة:

1-**العنونة بالإضافة:**

استغرق هذا النوع ثلاثة عناوين وهي:

أ-بسط الغياب /- ب-أقفاص العطر /- ج-وجوه

2-**العنونة بالصفة:**

وقد أخذ عنوانا واحدا وهو:

- شرح جديد لغياب قديم

3-**العنونة بالجملة:**

وقد أخذ عنوانا واحدا وهو:

- كبريد لا يقصف

أما القسم الثاني فنجد خمسة عناوين توزعت كمايلي:

1-**العنونة بالإضافة:**

أ-ثلاث غيبوبات / ب- دفتر الزائر

2-العنونة بالاسم المفرد المعرف بال:

أ-اللسان

3-جملة اسمية:

أ-ما العالم /ب- عشرون سنة بحثا عن الحب

وإذا اعتبرنا عنوان "صيد الحكاية" كملخص للقسم الأول والثاني، وعنوان "مسعى حفيد العنب" كفاصل سردي للانتقال إلى الجزء الثاني، فإننا نضيف الأول إلى العنونة بالإضافة ،والثاني إلى العنونة بالجملة الإسمية.

أما القسم الثالث الذي يقع تحت عنوان "اقتسام اللعنة" فيقع تحته خمسة عناوين موزعة كالتالي:

1-العنونة بالتركيب التفاضلي :

أ-العمامة والشامة /ب-الأب والابن

2-العنونة بالجملة الفعلية:

-أرأيت النملة تبول

3-العنونة بشبه الجملة:

- في خيمة رحمة

4-العنونة بالإضافة:

-ناب الفضة

أما القسم الرابع والمعنون باسم" أرض الناجي" فتأتي تحته خمسة عناوين موزعة كالتالي:

1-العنونة بالإضافة:

أ- زقاق الحمامة /ب-اقتفاء الشاعر

2-العنونة بالصفة:

-بلاغات عسيرة

3-العنونة بالاسم المفرد المعرف ب "أل" أو العلمية:

أ-العرفان / ب -أنكيدو

-وإذا اعتبرنا عنوان "فصل الحكاية "بمثابة خلاصة القسمين الثالث والرابع ، والتي يقابلها في القسم الأول والثاني "صيد الحكاية" فإننا نضيف" فصل الحكاية" إلى العنونة بالإضافة.

ويمكن إدراج العنوان الأخير "افتراض بمثابة المنقذ" كخاتمة للرواية؛ والتي يقابلها "تحرير" كعنوان مقدمة الرواية ،فيمكن إضافة الأولى إلى عنونة الجملة الإسمية ،والثانية إلى العنونة بالاسم النكرة.

وإذا جئنا إلى الأجزاء التي أسماها "الطبقة الأولى" وقد عنونها "ما أخلف الغياب" وقسميها الأول والثاني تحت عنوان "معزوفة القصب " و"معجم النسيان" فيمكن عنونتهما كمايلي:

1-العنونة بالإضافة:

أ-معزوفة القصب /ب-معجم النسيان

2-العنونة بالجملة الاسمية:

-ما أخلف العتاب

والجزء الثاني الذي عنونه الكاتب "الطبقة التالية "وأسماه "اقتسام اللعنة "،وقسماه المعنونان ب "خطوات مستعارة "و "أرض الناجي "فيمكن عنونتهم كمايلي:

1-العنونة بالإضافة:

أ-أقسام الغنيمة /ب- أرض الناجي

2-**العنونة بالصفة:**

- خطوات مستعارة

وقد أجملت هذا التفصيل في جدول توضيحي للعناوين الفرعية بالقراءة المركبية الأفقية

نـــوع العنونة	العنـــــــــــــاوين	عـددها	النسبة
العنونة بالاسم المعرفة "التركيب الافرادي"	اللسـان-العرفـان-أنكيـدو-تحريـر-افتـراض بمثابة منقذ	05	%16.66
العنونة بالإضافة "التركيب الاضافي "	معزوفـة القصـب-بسـط الغيـاب-أقفـاص العطر-وجوه-دفتر الزائر-صيد الحكاية-مسـعى حفيـد العنـب-اقتسـام اللعنـة-نـاب الفضة-أرض الناجي -زقاق الحمامة-اقتفاء الشاعر-فصل الحكاية-معجم المنسي-	14	%46.66
العنونة بالصفة " التركيب الوصفي "	شـرح جديـد-خطـوات مسـتعارة -بلاغـات عسيرة	03	%10

العنونة بالمقارنة " المركب العطفي "	العمامة والشامة–الاب والابن	02	%6.66
العنونة بالأسماء المركبة "المركب العددي "	عشرون سنة بحثا عن الحب –ثلاث غيبوبات	02	%6.66
العنونة بالجملة الاسمية التعجبية والاستفهامية	ما أخلف العتاب – ما العالم؟	02	%6.66
العنونة بجملة فعلية	كبريد لا يقطف	01	%3.33
العنونة بشبه الجملة	في خيمة رحمة	01	%3.33

بناء على ماسبق ذكره ،ومن خلال الجدول التوضيحي أعلاه يتبين سيطرة العناوين ذات الاضافة (التركيب الاضافي) وقد استغرقت من الرواية 46.66%وقد اضيفت إلى أحد المعارف الخمس المشهورة (العلم ،الضمير، اسم الاشارة، الاسم الموصول المعرف بأل)[1]

ثم يأتي في المرتبة الثانية العنونة بالاسم المعرفة أي(التركيب الافرادي) بنسبة 16.66%

والمرتبة الثالثة تأتي العنونة بالصفة (التركيب الوصفي) بنسبة 10%

والملاحظ تساوى كل من العنونة بالمقارنة (التركيب التفاضلي) ،والعنونة بالأسماء المركبة تركيبا عدديا، والعنونة بالجملة بنسبة 6.66 %

[1]– ناصف حفني، الدروس النحوية ص 418، دار الامام مالك الجزائر ، ط 2007

2-دراسة العناوين:

نحاول تتبع هذه العناوين ودراستها أفقيا وعموديا لنتعرف على دلالاتها ومعانيها والتيمات التي تحملها ، والحمولات الفكرية والمعنوية التي يزخر بها كل عنوان باعتبار العنوان علامة توجه النص وتحقق أفق انتظاره ، وتدخل في علاقة جدلية مع مكوناته وفيما يلي دراسة عناوين الفصول ذات الصيغة التعريفية التعيينية

أ-الدراسة الأفقية:

قبل الحديث عن العنونة المسيطرة على الرواية ،وتحليلها أفقيا ارتأيت- وبحسب معمارية العناوين الداخلية للرواية -أن أبدأ بالعنوان الذي يعتبر مقدمة الرواية ، الذي أسماه الكاتب تحرير "مفتتح بمثابة مداعبة"

العنوان بمثابة استفتاح أو استهلال يبدأ من الصفحة(07)إلى الصفحة(55) أي (48) صفحة يبدأ الكاتب كلامه بقول للشيخ الأبيض الرائي ،الذي اقتصر حضوره على أحلام البطل" بشير الديلي" كموجه له وناصح ومرشد ومخفف لعذابات البطل ؛يقول الكاتب :"حين يصل عذابه ذروته يزوره الشيخ الأبيض الرائي، فيستعيد بعضه ؛وكان يراه في المنام، فيعرف انه في حلم...رغم ذلك أراحته زياراته.[1] ،وقد اتسمت لغته "الشيخ الأبيض الرائي" بالحكمة الموجهة والمقصودة

واستهلال المقدمة مأخوذ من الصفحة 36 وهو حديث الشيخ الأبيض الرائي عن القصيدة العصية التي لم تخرج للعلن ،وقد دعاه للتحرر منها ،وطلب الحرية فيها ؛وهذا يقودنا إلى دراسة العنوان "تحرير" ومفهومه وعلاقته بالاستهلال والمتن الروائي.

هو عنوان ينتمي إلى العناوين ذات التركيب الافرادي ،وهو أول عنوان تبتدئ به الرواية .

[1]- مولى الحيرة، ص36

وردت لفظة تحرير في القرآن بمعنى أعتق العبد، حرر رقبته قال تعالى: "ومن قتل مؤمنا خطأ فتحرير رقبة مؤمنة"[1] ،وبمعنى نذره لطاعة الله وخدمة بيته قال تعالى: "رب إني نذرت لك ما في بطني محررا"[2]

فلفظة "تحرير" يدور معناها حول فلك فك القيود وإعطاء الحرية ،ليس العبودية وحدها ، فقد يكون القيد معنويا يشعره بالعبودية ،وهذا ما شعر به البطل حينما جعلته القصيدة العصية أسيرها وضاق حاله "قال له حين غصت قصيدته وقل جلده: «اعلم يا الديلي، أن الأسر نيل من الوجود، فلا باعث للحلم لدى أسير. والحرية فعل وجود، فلا كابوس يصل سدتها. والحكاية وحش متعدد مخيف، لا يهدأ شكله وكنهه إلا بتحرير. والتحرير منكر، ما لم يكن مشروطا."[3]

ومن معاني كلمة تحرير "الكتابة والإنشاء" وهي عكس المشافهة فنقول: "هذه الرسالة من تحريره أي من إنشائه ،وتحرير مجلة من يشرف عليها أدبيا ويراقب معاملاتها و يحررها ،وحرر الكتاب أصلحه وجود خطه ؛وتحرير بمعنى خلاص ، إزالة الخداع وتحرير من الأوهام"[4]

فنجد المعنى الأول بمعنى الكتابة واضحا في قول الرائي لا يهدأ شكله وكنهه إلا بتحرير "؛ أي بكتابة القصيدة "نجح أحيانا في كتابة مقاطع من قصيدته المأمولة، كانت كتابة ذهنية لم يجرؤ على تحريرها "[5] ،وقد تدل على المعنيين معا الكتابة وطلب الحرية " حرره وتحرر

[1]–سورة النساء، الآية 92

[2]–سورة آل عمران، الآية 35

[3]– مولى الحيرة، ص36

[4]– أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصر، ، ص 468،ط1، 2008 ،عالم الكتب، القاهرة، مصر

[5]–مولى الحيرة، ص 37

منه. وانظر ما أنت فيه، فإن كنت قادرا فحرر أمرك"[1]...فكلمة تحرير تدور معانيها في هذا الفصل حول الكتابة والحرية و الانعتاق من سطوة القصيدة وسلطانها

بعد الانتهاء من المقدمة يدخل الكاتب إلى الجزء الأول وقد عنونه "الطبقة الأولى" تحت عنوان "ما أخلف العتاب " وهي جملة اسمية تعجبية توحي بتساؤلات تجعل المتلقي مشدودا لهذه العنونة وفي حوار دائم مع الكاتب يحمل صيغة الاستفهام ما العتاب ؟ما نوعه؟ من المعاتَب؟ ومن المعاتِب؟...هي استفهامات لا نستطيع الاجابة عنها إلا إذا ربطناها بالمتن الحكائي لهذه الطبقة الأولى التي ينضوي تحتها، قسم أول ،وخمس فصول.

-القسم الأول عنونه "معزوفة القصب" ،وهو عنوان شاعري يحمل موسيقى وقد ورد في معجم اللغة العربية المعاصر "معزوفة: قطعة موسيقية تلحن على آلة وتعزف"[2] ،وهو عنوان ذو تركيب إضافي ، والمضاف إليه " القصب" "هو نبات من فصيلة النجليات مائي وهو مجوف"[3]يصنع منه الناي والمزمار، كما يصنع منه قلم الخط؛ بإضافة المضاف والمضاف إليه يتضح أن المعزوفة كانت من القصب ...أي أنها انجزت -القطعة الموسيقية-بواسطة ناي أو مزمار...وهو يوحي بأولية الشيء وعذريته ،فالناي أول آلة موسيقية يكتشفها الانسان...

-أول عنوان نصادفه في هذه الفصول الخمسة الآتية هو عنوان:

بسط الغياب:

هو أول عنوان من الجزء الأول ، وهو تركيب إضافي ، يبدأ من الصفحة الواحدة والستين إلى غاية الصفحة الثامنة والسبعين، قسمه الكاتب إلى ثلاثة مشاهد ؛ والعنوان يحيل لغة إلى

[1]- م ن ، ص 36

[2]-معجم اللغة العربية المعاصر عمر المختار ص 468

[3]-www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/القصب 19:23، 13-03-2019

" كشف الأمر وعرضه وطرحه، والغياب هو الاختفاء عن الأنظار والبال وتخلف عن الحضور"[1] بإضافة التركيب لبعضه يتضح المعنى وهو كشف الغياب ، وذكر سبب الاختفاء والتخلف ...وبالعودة إلى متن الرواية نجد تساؤلات البطل عن أشياء كثيرة تغيرت في فترة غيابه عن القرابة وساكنيها فنجد الغياب في هذا الفصل يتكرر بمعاني الغياب الحقيقي عن الحواس ، وبمعنى الغياب المعنوي لمفقود عزيز والشوق إليه ؛هذا ماعالجه الكاتب في غياب البطل عن الحي والشوق لرؤية أهل القرابة ،وقصة التالية وحبها ليحيى ، وزواجها القصري من بايزيد واختفائها عن الحي ، وغياب يحيى "وقفل عائدا إلى شقته، حزينا على فقدان الحي للتالية أكثر من الحزن الذي اعتراه في غيابه عن الحي. تحسس سراب الموقف كله، ولم يعرف شكل البوصلة؛ لهذا فقد حفظ الطريق بين مثلث المقهى والشقة وحي القرابة. إذن، التالية زوجة ثانية ، ثم اختفى يحيى"[2] موت بايزيد، وعودة التالية لحي القرابة بعد غياب دام أكثر من عشر سنوات بابن من زوجها " عادت إلى المدينة بابن في العاشرة وقلب مثخن بالجروح، مرة بفقدان يحيي، مرة برجل آخر يحوزها قسرا فتكرهه، ثم تجبرها طيبته السرية على احترامه، قليلا، فكثيرا، ثم تحبه جدا، كأنها تقتل فيه يحيى كي لا تخونه. عادت بقلب مجروح بمشرط جرّاح فتّش مكتومه، قلب مجروح بغياب الجميع عن الحياة"[3] " أما غياب يحيى، فكان قد تكثف حد الحضور. صارت تراه في وجهها كأنه الروح التي تسكنها، وتقرأ تحولاته في أبطال الروايات، وتربي عبقريته في خطوات ابنها. صار يطغى على الغياب، وتلك هي مفارقته العظمى "[4]

---

[1]– www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/الغياب

[2]–مولى الحيرة، ص62

[3]– م ن ، ص62

[4]–م ن، ص62

في المشهد الأول من "بسط الغياب "يعرض الكاتب لثنائية الحضور/الغياب ،حضور الواقع والحقيقة واليقين "رأى التالية ورأته"،وغياب البشير عن حي القرابة ،وغياب التالية حقيقة عن القرابة ؛وغياب مجاز ،وحضور فكرة ،و وجدِ لحب يحيى " تصالحت مع غيابها وغيابه. كانت تخشى أنها تتمنى من يحيى البقاء في غيابه، أن تغبطه عليه، أن تمقت الحضور المزيف المخدوع"[1] ،وغياب الخونية حقيقة وحضورها وجدانا وفكرا،مماجعل هذه الثنائية تتقاسم وتتشابه مع شخصيات المركز والهامش فيتقاسمون النتائج المعنونة بالخيبة والفشل والإخفاق؛ هو استرجاع لماض عاشه البطل على ذكرى قصص التالية ويحيى وكأنها تناصات مع قصص الشعراء العذريين" يا مدني، لكنت أحببت الحياة من أجلهما، كانا يمضيان في هدوء وحكمة، لم تحاصر ثرثرات العاشقين حكايتهما، وبدت كأنها نموذج الحب الأهم». رأى في تفوق حبهما تفوقا لرؤاه، تعويضا لإخفاقه المدوي مع العارفة، وفي حضورهما محوا لغيابه وغياب العارفة، لكنه الآن يعيش خيبته الصغيرة هذه دون أن يبدي منها شيئا. هو حاوي الخيبات، لهذا فاقترابه من يحيى والتالية لم يكن انفعاليا، ولأجل هذا ظل مستقرا ولم يعتره أي اضطراب. والأصح أنه أتقن في هذا العمر القفز على الاضطرابات العابرة والإخفاقات الصغيرة، ألا ينجح ملك كالديلي في أمر كهذا؟"[2]

–يعود بنا الكاتب في المشهد الثاني بتقنية الاسترجاع والتشظي إلى التالية بعمر السابعة عشر ومرحلة دراستها في الثانوية مع ذكر جانب من حياتها العائلية " لم يحدث معها شيء كبير قبل أن تبلغ السابعة عشرة. مرت خفيفة في الشارع والمدرسة والبيت، بنتا ضمن عائلة مختلطة. أبوها جلول المرعوب، تزوج أكثر من امرأة، وطلق بعضهن بأبنائهن، فإنتشر نسله دون عناية ولا شأن، لهذا فليس بالوسع دائما إحصاء عدد إخوتها، هذا الأمر شكل حرجا

[1]– م ن ، ص64

[2]– م ن ، ص 63

بالنسبة لها في المدرسة، ولغاية اليوم لا تعرف سبب السؤال عن عدد الإخوة من قبل المعلمين؟ فهم لا يقومون بأي دراسة أو إحصاء، ولا يعدو الأمر أن يكون فضولا شخصيا."[1]

في المشهد الثالث تتعرف التالية بيحيى في الثانوية وتنشأ بينهما علاقة غرامية ،يتبادلان فيها الرسائل "عندما وصلت إلى حدود «دشرة الخونية. كان قد ألقى إليها برسالة، ومضى كطيف. أرادت أن تنظر إلى عينيه، أن تقرأ ما فيهما، أن تصغي إلى أنفاسه، أن تفسر حركات أصابعه ويديه، أن تملك بلاغة تبرر بها لنفسها غزلا واحتفاء بأنوثتها، ولكنه لم يمنحها الوقت، ابتسامة سريعة، وحركة من رأسه، ورسالة، فغياب..."[2]

أعجبت التالية بتعابيره وجودة خطه فهو فنان مرهف الحس رغم كونه أخرس "قرأت القصيدة مرات عديدة ليلتها تلك، وقرأت الرسالة حتى حفظتها. أربكها خطه البارع، ولغته الجميلة، هل هو مثقف كخالها عبد الحميد وجماعته التي تفرقت؟"[3]

...هي مشاهد تعكس مقدرة الكاتب على وصف خلجات انفاس العاشقين في صورة رومانسية حالمة، هو وصف لحياة شخصيات الهامش ، وصور لتعدد الاصوات بين شخصيات القرابة لطالما ذكرتنا بتناصات الشعراء العذريين وقصصهم ،و روايات عربية رومانسية مثل رواية زينب من خلال تشابه شخصيات الروايتين "إبراهيم/يحيى"و" زينب/التالية"و"بايزيد/حسن"...

أقفاص العطر:

هو العنوان الثاني من القسم الأول ،وهو عنوان ذو تركيب إضافي يبدأ من الصفحة التاسعة والسبعين إلى الصفحة التسعين أي أحد عشر صفحة ؛قسمه الكاتب إلى ثلاثة مشاهـــــــد

[1]– م ن ، ص69

[2]–م ن ،ص75

[3]–م ن ، ص76

-يعرض الكاتب في المشهد الأول إلى زواج بايزيد من التالية هذه الأخيرة المغدور بها من قبل أبيها زوَجها رغما عنها ؛وفي قلبها يحيى حبها المثالي...يعرض الكاتب ومن خلال تقنية الاسترجاع إلى حياة بايزيد بالتفصيل منذ وفاة امه أم الخير وهو رضيع يحبو ،ثم زوجة أبيه التي لم تكترث له كثيرا بسبب أولادها الاخرين من رجل آخر ، ثم وفاة الأب ورحيل الزوجة ، وكفالة خالته ربيحة له وعطفها عليه ؛ربيحة تعمل عاهرة لطالما أرق بايزيد ذلك أدخلته المدرسة التي لم يلبث فيها طويلا بعد أن اختار طريقا خاصا به فامتهن تجارة الخضار ،ثم العقار فاتسعت تجارته وأصبح من أصحاب الوجاهة ،إلا أن حنينه لخالته وحاضنته ربيحة كان يلازمه ،فكان يزورها ليلا خوفا على سمعته ،فقرر أن يشتري لها بيتا بعيدا عن هذا المكان المشبوه إلا أنها رفضت مقترحه فقرر عدم زيارتها خوفا على نفسه من ألسنة الناس ينتهى المشهد بوفاة خالته وحضور جنازتها كأي شخص عابر...

-أما المشهد الثاني فيحكي قصة التالية ورحيلها إلى بئر خادم بعد مكيدة دبرتها زوجة بايزيد الأولى هناك تعيش التالية الغربة بعيدا عن الأهل وحبها المغدور يحيى الذي تعيش على أنفاسه وذكرياته لا تجد من يؤنسها إلا عمي عيسى الجاردينى خادم بايزيد ذو الأصول الجلفاوية ، الذي يعلمها كيفية الاعتناء بالنباتات والزهور فتطورت مهاراتها لأن تصنع العطور بتشجيع من زوجها ؛ إلى ان جاء ما يشغلها عن عملها ويحول مسار حياتها إنه حملها فكم كانت تأنس بحديث عمي عيسى عن مغامرات زوجها وفعله للخير ومساعدة الفقراء ...

علامات الترقيم :

نجدها تتوزع على محورين رئيسيين هما:

1-علامات الوقف.

2-علامات الحصر.

وتتفرع عن كل محور من المحورين السابقين علامات أخرى تابعة لها، يمكن أن نقف عند كل واحدة منها في نصنا السردي للكشف عن وظيفتها الأصلية، ودلالاتهاالجديدة التي اكتسبتها داخل السياق والمتن النصي الجديد

أ-علامات الوقف:

ونعني بعلامات الوقف: "العلامات التي توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفَس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقط الحذف "[1]

إنها الرموز البصرية إذن التي تمكن القارئ من التوقف قليلا لراحة جهازه التنفسي من جهة، وفهم مدلولات أخرى لم تكن الحروف لتوصلها لنا بمفردها الأمر الذي" جعل مستعمل الكتابة يبحث عن رموز بصرية أخرى لسد هذا الفراغ الموجود في الأبجدية حتى يتحقق الافهام والفهم بالطريقة المرجوة، لهذا وُضعت علامات الترقيم لتحقيق ما عجزت عنه الأبجدية"[2]

من هنا نجد أن علامات الترقيم قد أُبتدعت لعجز الدال اللساني نسبيا عن نقل ظروف الحديث بكاملها وما يصحبها من إشارات ونبرة صوت لدى المتكلم أوالمستقبل.و علامات الوقف كالآتي:

أ-1- النقطة:

وتكون في نهاية الكلام للدلالة على انقضائه وانتهائه واستقلالية ما سيرد بعده.

و الملاحظ استخدام النقطة بكثرة مقارنة باستعماله لباقي علامات الوقف. ولعل هذا يعود

---

[1]-أوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص .105

[2]- الفرجاني نبيل الطاهر ، علامات الترقيم في الكتابة العربية: أصولها وقوا عدها، مجلة الحياة : الثقافية التونسية2005أكتوبر30،ص01،

إلى استمرارية الحكي لدى السارد، و عدم انفصال أحداث الرواية عن بعضها البعض بـــل كانت سلسلة مترابطة مثل:" يقرأ بشير المقطع غير مرة ويتوقع أنه بلغ السن التي يسمع فيها خطابا مماثلا." [1]و ردد في داخله وهو يسحب الباب الأول خلفه. " كما وظف الكاتب النقطة في مواقف تعكس الحيرة والاستفهام مثل:" نفرت منه واختفت، شعر أنه جرحها عميقا. «مـــا الفرق بيني وبين زليخة وفريدة إن كنت أفعل ما فعلا؟».[2]"

أ-2- الفاصلة:

وهي أكثر العلامات تواترافي النص السردي ،وتدل هذه العلامة "على الوقـــوف القليـــل في الجملة الواحدة وذلك بهدف الفصل بين العناصر الأصلية في الجملة الواحدة واتاحة الفرصة للقارئ للتنفس.[3]"

وقد أُستعملت الفاصلة ضمن دلالتها الوظيفيـــــــة المعروفة للفصل بين عناصر الجملـــة الواحدة، وهو ما نقف عنده في عدة مقاطع سردية منها": ما زالت آمال تقترب منه ، كلمـــا التقته باشرت عرض قوامها أكثر من أفكارها، وعندما سمعت بشأن الفأرة أسرعت إلـــــــيه وقررت أنها ستنقذه منها، وشرعت تطرح أسئلة تتحرى من خلالهـــا ظروف ووقائع وصـــول الفأرة إلى المرقد، وبالضبط إلى غرفته، أرادها بكثير من الإصرار أن تبتعد عن الفأرة، وطلب أن تنتبه لباقي الغرف وأن تترك غرفته، ولكنها كانت تريد أن تخدمه بعينيها وبأشيـــاء أخرى إن أراد،..."[4] ، كما نجد الفاصلة موظفـــــة بعد أحرف الجواب (نعم ،لا) مثل: "غادر وهو يسأل "عندك نار؟"،ويجيبه "لا،في قلبي وفي فكري بلى "[5] ،وقد جاءت دلالات الفاصلـــة في النص السردي للكاتب بمعاني عديدة يفرضها سياق الكلام ، والحالات النفسية للشخصيـات

[1]-مولى الحيرة ص 12

[2]-م ن ص 253

[3]- العوني عبد الستار: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت1997، ص281.

[4]-مولى االحيرة ص 253

[5]-م ن ص 408

كالتحاور ، أو التفاوت في درجة الصوت ،أو التسرع ...

أ-3- علامة التعجب :

وهي: "تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك [1]"وهي أقل العلامات حضورا في النص ، وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذه العلامة لها مواضع عدة ولا تستعمل للتعجب فقط كما يعبر عنها البعض "علامة التعجب" بل إن هذا الأخير حالة من حالاتها الانفعاليةالمتعددة.

كما أنها تجاوزت الوظيفة الدلالية لها، وخرجت إلى وظائف أخرى شهدت حضورا متميزا في النص السردي وأخذت أشكالا متنوعة، فنجدها مرة تحضر بعد الفاصلة،ومرات أخرى بعد علامة الاستفهام أو قبلها، وتمتد أفقيا إلى عدة علامات انفعال في أحايين أخرى، ولا شك أن لكل توظيف دلالة مختلفة تميزه عن التوظيف الآخر.ومن أمثلة استخدام علامة الانفعال بمفردها نجد المقطع السردي الآتي: "...ما أجمل أن تعتلي السلطة فتحدق إليك الحرية في وجل!" [2]،أو بعد كم الاخبارية: " كم رعت الحيرة والتيه في قفزتها المهولة نحو النضج !"[3]

والتعجب المقترن بالاستفهام الذي يعكس الحيرة التي يحملها البطل في أتم معناها

"...وتساءل في داخله، كيف لا ينتبه الناس لها، رغم أنهم يرددونها يوميا في مواعيدهم وتنقلاتهم؟!"[4]

[1] – مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص281

[2]–م ن ، ص 41

[3]– م ن ، ص 61

[4]–مولى الحيرة ، ص39

أ-4- علامة الاستفهام:

"توضع علامة الاستفهام بعد الجملة الاستفهامية سواء أكانت الأداة مذكورة في الجملة أم محذوفة"[1]وهذه هي الدلالة الوظيفية لعلامة الاستفهام، لكنها قد تخرج عن هذا الحيز لتخترق فضاءات أخرى جديدة رامزة إلى معان متنوعة.

ومن خلال قرائتنا للرواية نلحظ حضورا مكثفا لعلامة الاستفهام، إنه السؤال القلق الذي يعيشه السارد والنص معا بحثا عن الحقيقة، و عن جوهر الكون والأشياء في داخله ومن حوله.

ومن ذلك قول الكاتب: " ...تساءل عن سبب النفور الذي تبادله والجار لسنوات؟..."[2] ويقول: «لم يكن بوسعي مقاومة صحراء روحي، انتظرت طويلا، وقطعت وحدي كل تلك المسافة، ولم يجن الليل، أي عقل عنده وأي حكمة يحوز؟""[3]

تسترسل علامات الاستفهام في هذه المقاطع للدلالة على تعميق الحيرة جملة من التساؤلات طرحها السارد في كل سطر، لتعميق السؤال والاستفسار والحيرة عبر أداتي الاستفهام (كيف وهل) فكثرة الاستفهام هنا دلالة على العجز الذي يعيشه البطل رغبة في التغيير وتمثل لبعض الشخصيات العالمية التي كافحت من أجل الحرية وماتت لأجلها وصارت رمزا لها ،و البحث عن أدق التفاصيل التي تحيط به مثل قوله:" لكن شيئا ما تغلغل إلى حلقه وحول العبارة إلى تساؤل، فمزق رهبة صمتهم وهو ينطق ببلادة:هل يكفي

[1]-عبد الباري ماهر شعبان: مهارات الكتابة من النشأة إلى التدريس، دار المسيرة، عمان،، ص219 ،الأردن ط1،2010

[2]- مولى الحيرة ص 11

[3]- م ن ص 15

العالم غيفارا واحد إذا مات بكيناه؟ ألا يجب أن يكون لكل دين و مذهب وحي وبيت غيفارا خاص به ؟ "[1]

"... فكيف انسحب الشباب من الزوايا؟"[2]

"...غادر وهو يسأل «عندك النار؟»، ويجيبه «لا، في قلبي وفكري بلي»، فيترك له علبة ثقاب وينسحب ...وفي الحقيقة لم يعد يذكر من متى؟ من هو الشيخ الذي التقاه؟ "[3]،كما أن علامة الاستفهام في هذه المقاطع ساعدت في تكثيف صورة الأنا والآخر.

" يرتد إلى سؤال المراهقين القاسي «من أنا؟» ويضيف إليه « الغياب؟»، ليرحم الشيب اليافع على رأسه. و لو يرى نفسه من خارج غيابه، كيف كان فضاؤه الضيق؟ هل احتل أحدهم غيابه؟ هل فكر إلا في ابن الحي الذي اختفى من يومياتهم، من صدمتهم، من سحرهم، كي لا يكون شاهدا على تلاشي كل شيء؟ وماذا عن الخونية؟ "[4]

"...أيموت ذلك الكائن الذي اخترعته وحدته وحاجته كما اعتقد؟ أم إن وحدته تماهت معه ولم يعد بوسعه مداراتها؟ ثم ما المانع لو عكست النظرية، فيكون هو فكرة الرائي؟ والرائي يكون معناه ..."[5] ، "...لكن متى ستتحرر قصائده؟ وفي آخر الثانية والستين، ولم يكتب قصيدته الثانية بعد، عدا منظومات تدريبية مبكرة، لا شيء يوحي بأنه شاعر. وفي كل منعطف من حياته، توقف ليسأل: «لكن ما الشاعر؟»..."[6] ، إن هذا الحضور المزدوج لعلامتي الاستفهام والتعجب قد أخذ دلالة جديدة في هذا السياق، فالسارد ينتابه شعور

---

[1]–م ن ص17

[2]–م ن ص18

[3]–مولى الحيرة ص21

[4]–م ن ص24

[5] –م ن ص28

[6]– م ن ص38

بالغربة والفقدان والضياع بعد كل الأزمات التي تعرض لها وهو يبحث عن ذاته وعن القصيدة والشاعر"...والبيان عندهم علم من علوم اللغة وأنا عندهم بلا لغة فأنى يكون لي بيان؟!."[1]

"...من أين أتى بكل هذه المعرفة؟ ربما هي هبة أمه، أو يقين وصلت إليه العارفة وأودعته ابنها."[2]

...كان يراقب الجميع وكأنه يريد أن ينتبهوا إلى وجوده. أذان حي الضاية المرادف لحيه يصل قبل أذان المسجد الأول في المدينة، ربما لأن حي الضاية أكثر حداثة من حيه الرث؟ لكن من أين جاء سكانه أليسوا من القرابة؟"[3] "...تمنى فيه صديقا يعوضه وحدة العقود وغدر الأصدقاء، وربما مخرجا من عبء الأبوة الذي لا يتحمله، إذ كيف يمكنه أن يكون أبا ولم يكن ابنا؟ لا أحد يعرف إن كان مينا صديقا له، أم هو عدوه الذي يتربص به مبتسما؟"[4] نوّع الكاتب في أدوات الاستفهام وما تحمله من دلالات حسب الموقف والحالة الشعورية لكل شخصية ، والنص مليء بالتساؤلات والانفعالات ، من خلال الشخصيات التي تتقاسم هموم الوطن والهوية ،والتي تصل بهم حد الحيرة والدهشة وهم يبحثون عن ذواتهم المتشظية

[1]–م ن ص172
[2] –م ن ص22
[3]– م ن ص 22
[4]–م ن ص23

ب-علامات الحصر:

نعني بعلامات الحصر" :علامات الترقيم التي تستعمل لحصر جزء من النص[1]"

وقد يكون هذا الجزء إضافيا في النص جاء لدعم الكلام بشواهد مختلفة وتدعيم المعنى، أو أنه يساعد على فهم المعنى وتنظيم الكتابة

ب-1- علامة العارضة:

ويطلق عليها الشرطة أيضا: "وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها: في أول الجملة الاعتراضية وآخرها، ولفصل كلام المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو الإشارة إليهما ب"قال" أو "أجاب" أو رد، ولفصل الأرقام و الحروف الترتيبية عن العناوين و لحصرأرقام الصفحات ، و تركيب المصطلحات..."[2]

" كلما أراد الاقتراب انتفضت كملاك، يحوز – بالإضافة إلى قلبه– قدرة الانسحاب والتجلي في آن"[3] " ...وشرع يصوب الوزن والقافية، لكنه – سريعا – ترك التدرب على القصيدة العمودية،..."[4]، ومن أمثلة استعمال العلامة للدلالة على المتحاورين هذا المقطع السردي الذي دار بين "فاتح" الشاب، والمجاهد "عيسى الجاردِيني" :

" تلك الصفات أتعبت فاتح في حضيضه، فسأله أين استشهد الرجل؟

– ربما في الشرق.

– أليس لديه نهاية معروفة؟

---

[1]– الصفراني محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص217 .

[2]–أوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص121

[3]–مولى الحيرة ص 24

[4]–م ن ص 35

– لا، هناك الكثير من الفراغات في التاريخ، هو سكن إحدى الفراغات.

– أين دفن؟

– لا يعرف له قبر.

– ربما يكون حيا

– أكيد فالشهداء لا يموتون يا الباقي. "[1]...

كما نجد توظيفا للعارضتين، ونعني بها وضع كلمة أو عبارة بين عـــــارضتين في أول الجملة وآخرها للدلالة على أن ما حصر بين جملة اعتراضية ذو دلالة تختلف عن الــجمل الأخرى المتحررة من العارضة كالتأكيد مثلما نجده في المقاطع الآتية:

"ثم فجأة يتحول إلى زقاق مأمول؟ ربما لأن الحب والشبح – كليهما– عالم سري ومجــهول على الدوام."[2]، " ألهب أول سيجارة في الحي من عنده، وقد عرف – دون أن يفتش جيوبه– أن ولاعته تفشل في الوقوف بكرسي معوّج بحديقة النباتات، يسحقها مَيلان الأرض مثله"[3]

ب–2–علامة المزدوجتين:

المـــــزدوجتان أو القويسات، وهي" علامات الاقتباس والتنصيص، للمحكي من العبــارات وللكلام المنقول نثرا فقط، كالحديث الشريف وأقوال العلماء والأدباء ما عدا الأشعار، والأمثال والعبــارات المــأثورة والحكم، ولبعض أسماء الكتب المسرودة في المتن إذا لم تكثر في مكان واحد"[1] كما تأخذ هذه العلامة عدة تسميات أخرى كتسمية (علامة التنصيص ،و علامة

[1]–مولى الحيرة ص221

[2] –م ن ص 47

[3] –م ن ص46

[1]– قباوة فخر الدين: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى للطباعة والنشر والتوزيع،

الاقتباس) وقد تنوعت استعمالات المزدوجتين في نصنا السردي بل قد خرجتاعن وظيفتيهما اللغوية الأولى إلى استعمالات أخرى أكثر شعرية.

ونرصد بعض نماذج هذا التوظيف الجديد في المقاطع السردية التي وردت فيها اللهجة الجزائرية لتمييزها عن اللغة العربية الفصحى، يقول السارد: وتوجه صوب بشير: «وش تشرب الديلي؟» رد بشير دون أن ينظر إليه: «عصير برتقال بالاك نفطن، وشوف هذو الحيرانين وش يدوا؟» مشيرا إلى السمينة ووديعها اليابس. قال النادل بسوء، متقصدا إسماعهما: «هذوما داروا القهوة برلمان، كل يوم مناقشة قوانين وتعاليم، الناس كامل يعرفو أن بلي عندهم مشكل مع أم السمينة اللي مضيفتهم في بيتها، والراجل يا سعدي بيه ما عادش يحمل العيش مع نسيبتو، بالمختصر يحوسها تسكن عند واحد من اولادها وتخليلو الدار، والعجوز شادة في دارها»"[1]، كما تتردد العلامة في اقتباس كلام الشعراء ، أو أسماء الشعراء والمغنيين ،أو قصائد ،أو كلمات أجنبية ....فهي تناصات تزيد المعنى دقة ووضوحا وأمانة :

فردد: «هل غادر الشعراء من متردم؟»[2] "...خرج إلى الشارع، وأشار لأول سيارة تاكسي متجهة إلى المدينة الجديدة: «الجلفة الجديدة». توقف عنده مزهوا بأغنية نايلية إيقاعية صاخبة، وهو يغني معها، محركا وجهه الأسمر الدائري «يا النخلة الضواية ترقص في رقص العجب»"[3]..

سوريا، حلب، ط1 ،2008 ،ص.58.

[1]–مولى الحيرة ص30

[2]–م ن ص 34

[3]–م ن ص 43

ب-3-علامةالقوسين:

ويطلق عليهما أيضا الهلالان "يستعملان لأغراض كثيرة أهمها حصر: مقابل أجنبي لمصطلح تقني معرب، وأسماء الأ علام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية و عبارات التفسير، والدعاء القصير، وألفاظ الاحتراس والضبط."[1] نجد العلامات موظفة أقل من المزدوجتين ، وتحمل دلالات متعددة كذكر الشواهد ، أو تعريف علمي ،أو لغوي ،أو شرح لمعنى مبهم ، أو تأكيد لصفة ما

كتبت: «هذا مقدار لا يطاق من الألم، هل تعرف مذ عرفت بأمرك قفزت إلى رأسي أحجية قديمة لعلك تعرف لها حلا (كيف يقول الأعمى للأخرس إن أباه قد مات؟) لا بد وأنك تعيش غربة كبيرة».."[2] ، "...وقد يأكل روينة من يديها، ويهم بالمغادرة بعد أن يسمعها وداعه المعتاد (رضاوتك يا الخونية ويقبل رأسها وتقبل يده).[3] ، ربما تبدو للآخرين محرابا أو هيكلا بلا روح، أو معبدا في أفضل الحالات. يكرر متسائلا: «ما حاجتي لدرس (الكلام هو اللفظ المركب المفيد بالوضع)؟ في النهاية أنا لن أتكلم ولا يضايقني هذا."[4]... يلقبونني (الباقي) يعني (النحيف)، في القرابة حيث نشأت..."[5]

إنها العلامات التي أ عطت للنص حركة إيقاعية متميزة جعلته أقرب إلى النص الشعري، وهو الأمرالذي يسعى الكاتب إلى تحقيقه "حيث يصبح القارئ مبدعا يمارس فعل

[1]- دلائل الإملاء وأسرار الترقيم،ص 128 .

[2]-مولى الحيرة ص155

[3]- م ن ص157

[4]-م ن ص 219

[5]-م ن ص

الكتابة بإعادة إنتاج النص وبعثه من جديد "[1] فهوالنص المتوتر المنفعل المتجاوز الذي يصدم القارئ ويكسر أفق توقعاته ، وهو الأمر الذي يزيد الفجوة الجمالية بينه وبين النص.

ثنائية البياض والسواد:

السواد والبياض، لغة الامتلاء والامحاء، الظهور والاختفاء، الصوت والصمت،المرئي وغير المرئي، هندسة جديدة في فضاء الرواية لتنويع حركية السرد وديناميته وعلامة وفعل يتم داخلها خلق الأشكال وبناؤها ... أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد عملا بنائيا"[2]

هذه الثنائية المتناقضة لتضاريس الفضاء الطباعي بصريا تقدم دلالات جديدة للقراء،وتحاول بناء جسر التواصل مع القارئ من خلال قدرتها الايحائية على دمج الاثنين في صفحة واحدة فيتساءل معها القارئ "...ولأن الوظيفة الغالبة للغة،خاصة في الكتابة الجمالية ، هي المخاتلة ...بل تعد أداة لعب ومخادعة ، فليست العبرة في الخطاب بما يصرح به ،بل بما يسكت عنه وبما يحاول الكاتب أن يحجبه."[3]

ولقد استثمرت شعرية البياض في الرواية استثمارا حيا ، فتنوعت مساحات البياض وأحجامها وأطوالها وأشكالها في النص السردي، فظفر النص بأطوال مختلفة من الفراغ في صرا عه مع السواد، وتعددت دلالات هذا الحضور المكثف والمتنوع.

ويمكن أن نقسم البياض حسب أحجامه التي وردت في الرواية كالآتي:

---

[1]– بارة عبد الغني: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ،2001 ،ص.11

[2]–محمد الماكري، الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،المغرب،ط1 1995 ، ص 240 .

[3]– بن بوعزيز وحيد ، حدود التأويل ،ص 157، منشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2008

أ- بياض الصفحة:

وهو البياض الأكثر طولا الذي يوجد بين فصول وأجزاء الرواية؛ حيث شكّل البياض 25 صفحة بنسبة 5.92%، والذي يُستدعى عادة من قبل السارد في الموقف الذي يريد فيه فصل حادثتين بعيدتين مثل الفصل بين الاهداء والاستفتاح ، وبين المقدمة و المضمون ،دون إحداث القطيعة الكلية مع الحادثة السابقة ، ف"البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال من صفحة إلى أخرى ،وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها"[1]

ب- بياض الأسطر:

وهو البياض الأقصر طولا، الأعمق دلالة في نصنا السردي الذي يفسح المجال لاستبطان المعنى في لحظات الصمت ولتعميق السؤال والرؤية لديه، إنه البياض الذي: "يتخلل الكتابة ذاتها للتعبيرعن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر"[2]

وتختلف بعض المقاطع السردية في توظيف بياض السطر عن المقطع السابق، حيث تورده بالنقاط المتتابعة وتستد عي القارئ سًّرا لاستكناه مضمر مثل قوله:

"...لا يريد إلا استعادة الديلي الأول ثم ينام...ينام...ينام."[3]

"ابتسمت، وبدأت تتأهب للرحيل. داخلها كانت تردد: «قلبي الذي أحبك معلول يا يحيى...»"[4]

---

[1]- حميداني حميد: بنية النص السردي، ص58

[2]-م ن ص 58

[3]-مولى الحيرة ص 41

[4]- م ن ص 64

"...عليك أن تعود إلى وجهك الأول، وانزع هذا القناع، عد إلى رهبتك وجبروتك ، عد ... عد...عد...»"[1]

"...في كل زاوية من المدينة الباردة... وضع له بصمة ونبتة تعلن ولاءها. "[2]

الختمات النصية:(***):

ترد البياضات النصية في الرواية بشكل جديد ومنتظم و محكم، للدلالة على التنويع في استعمال البياض للظفر بمعاني جديدة في كل مرة ، ومنها استعمال "إشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني، كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي(***)"[3]

إذن فالختمات الثلاث تقنية من تقنيات البياض، ودلالة على الانتقال من حادثة إلى أخرى، ولم تُغيّب هذه التقنية في نصنا السردي ،بل وردت تسعا وعشرين مرة في الصفحات التالية:(14-19-21-22-24-25-26-27-29-34-38-41-208-210-212-218-225-234-235-239-243-244-247-248- 250 -256 -259- 411-419 -420)وهي تفصل بين مقطع سردي وآخر؛ مشكّلة بذلك فترة استراحة للقارئ، ونجد المقدمة المعنونة ب" تحرير بمثابة مداعبة" تأخذ حصة الأسد باثنتي عشرة ختمة ،أما جميع فصول الرواية فهي مقسمة بانتظام مقصود من قبل الكاتب لكل فصل ثلاث ختمات ،أما الجزء المعنون ب "افتراض بمثابة المنفذ" و "فصل الحكاية "فيشتركان في ختمة واحدة لكل منهما.

[1]-م ن ص 96

[2]-م ن ص 130

[3]-لحميداني حميد: بنية النص السردي ، ص58

جدول توضيحي لتوزع علامات الترقيم في الرواية:

العلامات / الطبقات	الفاصلة ،	التعجب !	الاستفهام ؟	النقطة .	النقطتان :	المطة -	الهلالان (( ))
تحرير (مفتتح بمثابة مداعبة)	809	06	67	168	47	31	168
الطبقة الأولى	3150	21	172	766	153	21	370
الطبقة التالية	**4620**	**38**	**327**	**3450**	**241**	**103**	**764**
افتراض (بمثابة المنقذ)	140	01	02	103	22	02	22
المجموع	8719	66	568	4487	463	157	1324

"...يمكن أن نستنتج أن توزيع الفضاء الكتابي في الرواية لم يقل أهمية عن حضور العتبات، فقد دعم هذا الشكل البصري النص بدلالات جديدة، واختزل دور الكلمة في أحايين كثيرة،ودفع القارئ إلى تخوم التأويل ثم علامات الترقيم التي تجاوزت دلالتها الوظيفية لتخرج إلى معاني أخرى مبتكرة تستمد روافدها من أعماق النص ، ونجد ذلك جليا من خلال الجدول التوضيحي لتوزيع العلامات في الرواية ، فنجد كثافة الأحداث في الجزء المعنون"**الطبقة التالية**" تأخذ النصيب الأوفر من خلال تواتر العلامات ، مما يعكس تنوع السرد وتعدده...وانتهاء عند مساحة البياض التي شكلت تقنية من تقنيات تسريع السرد[1] "

[1]– وسيلة حملاوي،شعرية الفضاء النصي في رواية بعد أن صمت الرصاص" لسميرة قبلي،ماستر ،جامعةالعربي بن مهيدي ،أم البواقي،2015/ 2016بتصرف

الفصل الثاني

مستويات اللغة ومبدأ الحوارية

تمهيد

المبحث الأول: "صورة اللغة"

أ- التعددية الحوارية في الصيغ والأصوات

1-التهجين

2-الأسلبة

3-الحوارات الخالصة

المبحث الثاني "جمالية اللغة"

ب- شعرية اللغة

1-التكثيف البلاغي

2-شعرية اللغة العامية

3-لغة الجسد ودلالاتها

تركيب واستنتاج

تمهيد:

ظهر ميخائيل باختين في مرحلة تميزت بعنف الصراع بين البنيويين والماركسيين ،وقد سجل حضورا متميزا في الخطاب النقدي المعاصر،ولم يقف في هذا المعترك إلى جانب ضدالآخر، وإنما تبنى موقفا ينتقدهما معا ،ويقدم مشروعه حول مفهوم الحوارية وتعددية الأصوات...[1]

الحوارية مصطلح ظهر في العصر الحديث ،وتزامن ظهوره مع ميخائيل باختين ،ولها جذر مشترك مع الحوار،وهو مالا يخفى على ميخائيل باختين حين وضع للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي[2] وقد تبلور هذا المفهوم –الحوارية–عن طريق اجراء مقارنة بين روايات تولستوي ،وروايات دوستوفسكي وقد خلص إلى التأكيد بأن شخصيات تولستوي لا تنتقل بذواتها وبمواقفها ،وإنما تخضع بشكل مطلق لسلطة المؤلف الذي يتحدث بالنيابة عنها ويوجهها إلى نواياه ومقاصده فتشكل معه صوتا موحدا متجانساhomophone يتوفر على وحدة متراصة متناغمة ...في هذا العالم ليس هناك صوت ثان إلى جانب صوت المؤلف [3] أما روايات دويستوفسكي فهي على عكس ذلك تتميز بحواريتها ،وتعني تعدد الأصوات داخل الرواية بكيفية يضطر فيها كل ماهو سلطوي أو رسمي إلى الانصهار والذوبان "إن دويستوفسكي شأنه شأن بروميثيوس ، جوته لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس) بل أناساأحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم قادرين على ألا يتفقوا معه بل وحتى يثوروا في وجهه"[4]

---

[1] – وهابي محمد، مظاهر التناص في حوارية باختين ،ص99 مجلة علامات نقدية ع 78 فبراير2014

[2] – القاضي محمد ومجموعة من المؤلفين ،معجم السرديات ،ص 160 ،دار محمد علي للنشر ط1 تونس 2010

[3] –تزفيتان تودوروف ، مبدأ الحوارية ،ص ص 121 ،122

[4] – باختين ميخائيل، شعرية دويستوفسكي ، تر:جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط1 1986 ص 47

المبحث الأول : صورة اللغة

1-التعددية الحوارية في الصيغ والأصوات:

ويعبر ميخائيل باختين عن مفهوم الحوارية بأنها "عندما يدخل تعبيران لفظيان في نوع خاص من العلاقة الدلالية تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي "[1]ومجالات الحوارية عند باختين واسعة ومتعددة ،كثيرة الأنواع والأشكال والحوار هو الذي يمثل النقاش والجدال الايديولوجي والفكري كما تنقسم الحوارية إلى حوارية صريحة، وحوارية مضمرة، وحوارية متعددة الأصوات،" لهذا كان الموضوع الأساسي للجنس الروائي الذي يميزه ويخلق خصوصيته الأسلوبية هو "الإنسان الذي يتكلم وكلامه"،كما يضع باختين ثلاث نقاط متعلقة بالمتكلم:

- أن الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوعا تمثل لفظي وأدبي في الرواية ،فخطاب المتكلم لا يُنطق فقط أو ينتج ولكن يمثل بفن.

- المتكلم في الرواية كائنفردي ،لكن اجتماعي ،فخطابه عبارة عن لغة اجتماعية بطبعها وليس لهجة فردية .

- المتكلم في الرواية هو بدرجات متفاوتة عبارة عن كائن إيديولوجي ، عباراته وكلامه هي دائما عبارة عن إيديولوجيم ،إذ ما نجده في الرواية ينقل لنا دائما نظرة خاصة للعالم ، تحملدلالة اجتماعية خاصة، لهذا يصبح الجانب الجمالي في النص الروائي لايرتبط بجانبه الشكلي ، ولن ببعده الإيديولوجي "[2]

ولكي تكون الرواية حوارية –حسب باختين – لابد أن تتجلى فيها أيضا ثلاثة مستويات:

[1] – تزفيتان تودوروف ،التناص ،تر:فخري صالح مجلة الثقافة الجديدة ع 4 /1988 ص 6

[2] -تداولية الخطاب الروائي ،ص 160

1-التهجين:

" أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد،والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا"[1]، وتتواجد ظاهرة التهجين بكثرة في النصوص الروائية؛ إذ يراها ميخائيل باختين الخطاب الأنسب والمادة الدسمة لمبدأ الحوارية؛ لأن الخطاب الروائي حقل رحب تختلط فيه اللغات وتتعدد فيه الأصوات المختلفة، ويقوم على هجنية الصيغ وتنوع الأساليب، فينتج عن ذلك الحوار وتصبح الرواية ذات طبيعة حوارية. و يرى ميخائيلّ باختين أن الرواية " تترجم الوعي بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتداخل الخطابات ... وليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه " [2]

إن التهجين، إذًا، هو مزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين، داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا فرديا

أ . المظهر الفردي في الهجنة القصدية الواعية:

تناثرت داخل المتن الروائي المنتخب ملفوظات دالة بوضوح عن تهجين مثل:(التلفزيون ،الفيديو، متر،كيلومتر ، فيلم، برلمان، ميكانيسيان، مينا ،كابريس، اينـي القربـي، طور لاشاص ، كاسيت ،سوربريز، ميسيو....)، إن المؤلف و هو يدرج هذه الملفوظات داخل المتن الروائي يعي مدى إضاءة اللغة الأجنبية . و هنا اللغة الفرنسية . على لغته . اللغة العربية . ، لهذا فإن هذه الملفوظات المهجنة هي قصدية و واعية ، امتزج فيها وعيان لسانيان الأول الوعي اللساني للغة الكاتب العربية المُشخِصة و الثاني الوعي اللساني للغة الفرنسية المُشخَصة كما نجد اللغة العامية، والفصيحة، والأجنبية في حوار الشخصيات مثل

[1] – باختين ميخائيل ،الخطاب الروائي، ،تر،محمد برادة ص 18

[2] –م ن ص 29

لغة الجدة والطفلة وحتى بعض المثقفين ،كما نجد توظيف مصطلحات لغوية تميز منطقة الجلفة من خلال تفاعل البطل مع شخصيات الرواية في حوارية تتسم بالتهجين لجعل الرواية أكثر واقعية "[1]مثل القنطاز ،القندورة ،وشراك، المذكر والمسمن والبغرير، كما سعى الكاتب الباقي وهو ابن القرابة مع الدليل الأخرس الذي يعيش في العاصمة كتب في الورقة: «أنا فاتح عبد السلام أبحث عن طبيب نفسي». كتب له الدليل الأخرس:

je ne comprend pas l'arabe ضحك الباقي وهو يتذكر أنه لم يدرس الفرنسية منذ أصيبت معلمته في الابتدائي بانهيار عصبي ؛ أوالحوار الذي دار بين الطفلة وفاتح الباقي الذي يعكس مفارقة اجتماعية يكشف عنها الحوار من خلال إجابة الطفلة عن اسئلته باللغة الفرنسية وهو يعكس سعى الأباء في تحفيز أبنائهم على الحديث بلغة الغير، وهي لغة العدو مما أثار تساؤلات لدى فاتح الجلفاوي الذي يمثل مفارقة اجتماعية ولغوية بين الشمال والجنوب من خلال اللغة والاهتمام بها توظيفا واستشرافا..." كانت الطفلة في الرابعة من عمرها، كما كانت تردد للمهتمين بها من الشباب: « j ai quatre ans ». وشخصيات الروائية لا تبتعد عن سياقاتها الاجتماعية لذا فهي تتضح بتلك السياقات في تعبيراتها، فنجد المزاوجة بين الفصيح واللغة العامية في حوارية بين شخصيات الرواية والبطل ،وتوظيف اللهجة الخاصة بمنطقة الجلفة مثل: " وتوجه صوب بشير: «وش تشرب الديلي؟» رد بشير دون أن ينظر إليه: «عصير برتقال بالاك نفطن، وشوف هذو الحيرانين وش يدوا؟» مشيرا إلى السمينة ووديعها اليابس. قال النادل بسوء، متقصدا إسماعهما: «هذوما داروا القهوة برلمان، كل يوم مناقشة قوانين وتعاليم، الناس كامل يعرفو أن بلي عندهم مشكل مع أم السمينة اللي مضيفتهم في بيتها، والراجل يا سعدي بيه ما عادش يحمل العيش مع نسيبتو، بالمختصر يحوسها تسكن عند واحد من اولادها وتخليلو الدار، والعجوز شادة في دارها».

[1] –ينظر الفصل الثاني من الرسالة المعنون جمالية العتبات النصية ص68 حيث نجد تفصيلا لكل الكلمات ومستوياتها الموظفة في الرواية

(...) «الرجل يحوس على امرأة بوزن ثلاث نساء ودار؟»،."[1] ،من الملاحظ ؛هو وضع اللهجة العامية بين مزدوجتين حتى يستطيع المتلقي التفريق بين الفصيح والعامي هذا من جهة ،ومن جهة أخرى تمييزبعض مصطلحات الجلفة عن اللهجات الأخرى ،اضافة إلى كون الكاتب من أنصار اللغة الفصيحة التي تصعد بالمتلقي إلى جماليات اللغة الأدبية وهذا ما لاحظناه على أغلب الرواية التي اشتغل الكاتب فيها على اللغة الجميلة الشاعرية التي تشد القارئ ، كما نجد تحوير العامية إلى فصيح وهذا مانجده في حوار الجد والجدة من نبوءة واستشراف ، ويستعيد وصف جدته له، بينما كان يخبط عشواء. ظلت تردد: «إنه يغربل عليك الماء»، وظل جده يعلق عليها: «ابني لا يغربل عليه الماء، ابني مغربل ماء». ولعلهما صدقا الرؤيا، فهو يغربل الماء ويغربل عليه، وليته فعل أمرا آخر، فليس أقسى من ضوء النهار إلا أن تكون مغربل ماء .[2]، «أنعم يا سي الديلي وش تحكي لنا؟» قالها وهو يمسح شاربه وشفتيه معا بكفه، ويتكئ على الكرسي منتظرا الرد.[3]،نجد تكرار لفظة "واش" وهي لفظة تعكس لهجة الجلفة وهي بمثابة استفهام "ماذا،ما،كيف..."

" ...بينما كان هو يذكره بالزين وناصر وعبد الحميد، ويردد: «تلك أيام زينة ياسر يا سي الديلي»،..."[4] ، ولا يكتفي الروائي باستعمال الفصيح من اللغة في نقل حواراته فقد يقوم بتفصيح الدارج من الكلام ليجعله مفهوما، ومن ذلك :"... عندما دخلت البيت كانت شفتاها بيضاوين، وكانت تشعر بدوار. أرادت أن تمر مسرعة إلى غرفتها، لكن صوت والدها جاء مجلجلا من كل الجهات: «أرواحي يا طفلة شوفي قهوة مك ماء موسخ».."[1] وقد همش لها الكاتب في أسفل الصفحة شارحا اللهجة الجلفاوية ب" تعالي وانظري قهوة أمك... ماء وسخ

[1] –مولى الحيرة ص30
[2] –م ن ص 23
[3] – م ن ص 52
[4] –م ن ص 52
[1] –م ن ص72

" مما يعكس وعي الكاتب بتوظيف الأصوات العامية التي تجعل الرواية ذات أصوات متعددة وواقعية تعكس ثقافة المتكلم ومحيطه ،..ويدافع الكثير من الدارسين والمهتمين بالشأن الروائي عن هذا الاتجاه،كونه يقوم بتبسيط اللغة مما يجعلها قريبة من فئات مجتمعية كثيرة، وبالتالي خلق لغة وسطى للتواصل مع قراء كثيرين خاصة المشارقة منهم الذين تستعصي عليهم اللغةالدارجة المنتشرة في بلدان المغرب العربي، "..نار تاكلك ياوجه الشر" أجابت التالية،وهي تدفع شقيقتها،وتجحظ عيناها من حدقتيهاحقدا.."[1] "...بينما كانت هي تستلقي على عتبته وتصرخ به: «نشتيك يا بايزيد."[2]،لفظة "نشتيك" بمعنى "أحبك"وهي لفظة خاصة بمنطقة الجلفة

" «واش علاه جيتي؟.» وتجيبه: «جيت نشوف بني يقرا هنا،» "[3] ، "...عندما فتح أبو "... استغبى أن يقف ذلك الموقف «طبيب نفسي؟ يقولوا عليك مهبول... لالا مش يقولوا عليك أنت صح هبلت»..."[4]، "... بلة أيضا قابل الأمر بضحكة استهزائية معتادة، وعلق في خضمها: «يا خي بورحالة يا خي والله غير دارها وحاوزك»..."[5]،فكلمة حاوزك لهجة خاصة بالعاصميين ،وهي تعكس تماهي الشخصية الجلفاوية مع اللهجة العاصمية،وعلى مقدرة الكاتب التمييز بين اللهجات ومناطقها....

"إن التهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ، و يجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تضيء (عادة تكون نسقا من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعا موضوعيا إلى حد ما ، لتصبح صورة . و

[1] –م ن ص101
[2] –م ن ص113
[3] – م ن ص 117
[4] – م ن ص219
[5] – م ن ص225

كلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة و عميقة (من خلال عدة لغات و ليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخصة و المضيئة طابعاموضوعيا ، لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية."[1] وإذا كان التهجين لا يخلو من طابع أدبي وفني مقصود، فإن الروائي «وهو يلجأ إلى التهجين قصد تنويع أسلوبه الروائي، توجهه مقصدية فكرية وجمالية، وبذلك يكون التهجين علامة ملغية لبراءة مزعومة تربط الروائي باللغة"[2]

ب . التعليل الموضوعي المزعوم:

يذكر " ميخائيل باختين " في خطابه الروائي أن التعليل الموضوعي المزعوم هو من خصائص الأسلوب الروائي ، و يصل إلينا كأنه أحد مغايرات البناء الهجين في شكل خطابات أجنبية مستترة [3] .

و يقصد بالخطابات الأجنبية المستترة كل خطاب غير خطاب الكاتب يحمل صفة اللاهوية فقط ، يشار إليه بصفته خطاب ينتمي إلى الآخر المجهول أو أقوال فئات معينة لا نعرف عنها الكثير داخل المتن الروائي .

"...كانت الخونية قد تحولت فجأة إلى مجذوبة، اعتزلت الناس وسخرت وقتها لطقوسها التي يختلف الناس حولها، منهم من روج أنها تزوجت جنيا، ومنهم من قال إنها ملكة على «محلة جن» توجه الجن كيف تشاء، والبعض قلل من حدة الأسطورة وأوقفها عند إرث حل عليها من العارفين وسر وصلته، أصبحت النسوة يقصدنها للتبرك بها، ولم تكن تردهن، لكنها خصتهن بيوم في الأسبوع تسمعهن وتنصحهن، ويخرجن ليطبقن ما أشارت عليهن به،[1]

[1] – الخطاب الروائي ، ص122

[2] – بوعزة محمد ، « حواريةالخطاب الروائي"،رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط1: 2016،ص41

[3] – الخطاب الروائي، ص76

[1] –مولى الحيرة ، ص 157

الخطابات المستترة هنا تتمثل في الأقوال الأجنبية عن أقوال الكاتب، التي تقال دون إشارة واضحة لانتمائها إلى "آخر " ، و تتميز بأنها تعبير الرأي العام المزعوم عن شخص معين ، ينقله الكاتب بأسلوبه الخاص ، ليعبر عما يعرفه كل واحد ، مايضفي طابعا موضوعيا على حديثه،مثل صوت (منهم من روج،منهم من أشاع،منهم من قلل،والبعض الآخر...)

"...وهنا اتفق الجميع أنه أصبح بشير الديلي، ولم يعترض، قال أحدهم: «إذا انتفضت في وجه اللقب سيلصق بك»، لهذا قرر أن يبتسم لمن ناداه بلقبه الجديد لينساه الجميع،[1]

"... جرى الجميع في كل اتجاه يصيحون: «بيت الخونية يحترق!»، وتحلقوا على عتبة زقاق الحمامة، لعلهم ينظرون ما يؤثث مساء اتهم وخيباتهم، ما يجعلهم شهود الواقعة العظيمة. لم يكن في وسعهم شيء طالما تكنة الإطفاء أقرب إلى القرابة من أي حي آخر، (...) بعضهم يقول: إنها خرجت وسط النار تمشي على قدميها الحافيتين بهدوء، والماء ينزل من أعلى رأسها. والبعض يقول: إنها كانت كلما ألقت خطوة أطفأت موطئ قدمها. واتسعت الحكاية حتى أصبحت بلا حدود،..."[2]

كمانجدالرسائل المتبادلة بين التالية ويحيى الأخرس ، والتي تتسم بالتهجين الأجناسي، والتعدد اللساني بين الفرنسية والأنجليزية ،وكذا استحضار أغاني المغنيين الأجانب من خلال استذكار البطل للحبيبة ؛وما يدلنا على قصدية هذا التوظيف ودلالته الطبقية، هو نزوع الروائي في هوامش الصفحات من الرواية إلى إثبات ترجمة لها باللغة العربية، مما يحيلنا على الوعي الكامل بأهمية هذا التوظيف، فالرواية الجزائرية أنموذجا للإبداعات التي نحت ذلك المنحى التأصيلي بدعمها للعملية الأجناسية بمحاكاة قسم من الأنماط التخاطبية والأجناس الأدبية السردية التراثية ، وهو ما أظهر توطيد علاقاتها بالتراث كمقوم هوياتي.

[1] –م ن ص 348

[2] – م ن ص 368

إن عملية "التهجين" في رأي " باختين " لا تعني مجرد الاختلاط ، و الامتزاج ،و الاتحاد بين العناصر فما يراد منها هو تفاعل الأطراف المنصهرة على نحو من الأنحاء ، تلقي فيه بظلالها على بعضها بعضًا ،و تعبّر عن الكيانات اللسانية و الاجتماعية تعبيرًا فيه الكثير من التبادل و التجادل . و هكذا فإن إدراك مستويات " التهجين" بمثابة الاستماع إلى الصوت داخل صوت آخر ،أو لنقل إن هذا الإدراك شبيه بمحاولة تبين مختلف التنغيمات في لحن من اللحون"[1]

2-العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات(الأسلبة):

أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية أجنبية عنه يتحدث من خلالها عن موضوعه" [2] لتقي هذا الشكل المجسد للحوار الداخلي بين اللغات مع التهجين، من حيث صياغتهما الحوارية تلك التي تجري داخلها إضاءة لغة من جانب لغة أخرى. غير أنه في تعالق اللغات القائم على الحوار تقدم إحدى اللغات من خلال وعي الأخرى؛ لأنهما لا يجتمعان في ملفوظ واحد. إن النموذج الأكثرتمثيلا لهذا الشكل يتجلى في الأسلبة Lastylisation؛ إذ يعمل المؤسلب على إضاءة اللغة موضوع الأسلبة من دون القيام بوضعها إلى جانب لغته الخاصة، فهو «لا يتحدث عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسلبها والتي هي أجنبية بالنسبة إليه، لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني المعاصرللمؤسلب " [1]

ويشترط باختين في الأسلبة أن يوجد –إلزاميا–، وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخص "الوعي اللساني للمؤسلب" ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة "[2]هكذا، يظهر أن

[1] –عروس بسمة ،التفاعل في الأجناس الأدبية ،ص 84

[2]– م ن ص 18

[1] – الخطاب الروائي، ص .110

[2] –المرجع نفسه، ص .110

المؤلف يستعمل خطاب الآخر ويوجهه لتحقيق مقصده، أي إن العلاقة الحوارية بين الخطابين تتسم بطابع انفعالي؛ لأن المؤلف يجرد الكلمة الغيرية من دلالتها ويضمنها موقفه الإدراكي، فيرغمها بذلك على خدمة أهدافه الجديدة " [1] ويختلف هنا تقليد الأساليب عن المحاكاة من حيث إن هذه الأخيرة تقوم بعملية انصهار كلي بين الأصوات، وتنزع إلى الاقتران بالكلمة الغيرية كأنها شيء واحد مثل:

أ-الأسلبة المباشرة

" وظل يفتش عنها سرا في خطاه الوحيدة، وعن القصيدة التي ترسمه شاعرا ، واتخذ له شعارا يعتريه، فردد: «هل غادر الشعراء من متردم؟»[2]. وإني لتعروني لذكراك هزة يا الخونية» يقول بصوت صادق يكادُ يجزم أنه ما عاشّ لحظة دون أن يتذكرها"[3]

"... الديلي أيضا يعيب عليها أن قربته وأسكنته عمقها، ثم رمت به بعيدا كأنه فضلة حب.

قال لها سرا غير مرة:

أدنيتني منك حتى ظننت أنك أني

رغبت في الوجد حتى أتيتني بك عني[1]

كمانجد توظيف الشعر الحر، وهو يستحضر صورة الحبيبة الغائبة(الخونية) في صورة مناجاة ،وحسرة ،وألم لفقدها وهو يكابد مرارة فراقها ،مجسدا حبه لها من خلال تكثيف اللحظات الشعرية وانسجامها مع سياق الحدث السردي لقصيدة السياب

[1] – شعرية دوستويفسكي، ص 288

[2] – مولى الحيرة ص25

[3] –م ن ص 359

" فتش عما قيل في العيون، سحرته عينا العارفة، ونسي أن يتأمل عينها لفترة. وقف قليلا عند السياب وهو يقول:

« عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهر»[1]

" وبفضل هذه العلاقة التناصية تبرز قدرة الكاتب على توظيف الخطاب الشعري توظيفا فنيا يتناغم مع الحدث السردي مبرزا فيه تعايش الشخصيات مع الأحداث والوقائع المشتركة وحتى المتباينة بينهم، فالذي شخص هذا الوعي اللساني داخل هذه المقاطع السردية ، هو الكاتب ، الذي أعاد خلق الأسلوب المؤسلب . بحيث نلمس وراء لغة هذه المقاطع لغات متخفية هي لغة القدماءوالمحدثين ، فالكاتب أعاد أسلبتها و نقلها في حلة جديدة ، ولغة محينة

ب: التنويع:

ليس من الضروري أن تكون الأسلبة خالصة في عمل روائي بكامله ، فقد تتنـــــوع أشكال الحوارية كأن ينتقل المبدع من الأسلبة إلى التهجين أو العكس ...الخ . و هكذا تنتقـــــــل الحوارية من الأسلبة إلى التهجين ، و هذا الانتقال يسميه باختين تنويعاvariatio. [1]

ويشير باختين إلى أن المؤسلب يستطيع أن يدرج لغته المعاصرة في عملية الأسلبة، غير أن الأمر في هذه الحالة لن يتعلق بالأسلبة، وإنما بشكل آخر من الإضاءة المتبادلة بين اللغات،

[1] – الرواية ص 350

[1] – لحميداني حميد: أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ، ص. : 89،90

وهو ما يسميه بالتنويع، حيث «تصبح اللغة حقيقية وفعلية في التلفظ فقط، ولكنها تقـــــدم بتسليط ضوء لغة أخرى عليها. وهذه اللغة الأخرى غير مدركة وتبقى خارج التلفظ)[1].)« أي إن مادة اللغة الأجنبية، لغة تراثية مثلا ، حاضرة في الملفوظ من زاوية اللغة المعاصرة،سواء فيما يتعلق بمادتها اللغوية أو حمولتهاالفكرية

"...بدا أن الرحلة ستنتهي إلى الخواء، وكان شعور بالذنب ينتابه وهو يسمع السمين يرد على هاتفه النقال المهترئ، ويتمنى على السيدة التي يتحدث إليهـــا أن تصبر على الألم لأنـــه سيقتني لها الدواء، لم يكن من وقت للاعـتذار عندما غادر الرجل الحافلة وتركـــه فريســـة لضميره ..."[2]

"... كان بلة الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يقرر مصيره، أخبره أنه قد عثر له على عمل بمؤسسة نظافة كبيرة، وكاد الشاب أن يطير فرحا، فقد أتعبه العمل في مقهى ثم في مطعم، وكانت سعادته أكبر أن المؤسسة حكومية ولا يملكها أحد بقايا الإقطاع أو محدثي النعمـــة وأغنياء الأزمات المتتالية...."[1]

"... وقفت الطبيبة راضية، واتجهت إلى عصارة قهوة حديثة، وشرعت تحضر قهوة. سألـته إن كان يريد أن يأخذ شيئا غير القهوة، واتفق معها على قهوة اسبريسو من يد نفسانيـــــة محدودة الجمال.بعد دردشة طويلة كان الظلام يزحف على العيادة وهي ترفض أن تقبـــض منه ثمن الجلسة الأولى. طلبت رقم هاتفه وهي تسلمه بطاقة زيارة، وأكد لها أنه ضيع هاتفه وسيعيد اقتناء آخر في الغد...[2]

[1] – تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط (2بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ( )1996ص .130

[2] – الرواية ص 233

[1] –م ن ص 244

[2] – م ن ص 263

إن هذه المقاطع هي عبارة عن أسلبة وتهجين ،أدخل إليها الكاتب لغة أجنبية تخصه هو (يرد على هاتفه النقال المهترئ، غادر الرجل الحافلة، عثر له على عمل بمؤسسة نظافة كبيرة، أتعبه العمل في مقهى ثم في مطعم ، سألته إن كان يريد أن يأخذ شيئا غير القهوة، واتفق معها على قهوة اسبريسو"تهجين"،) ، لذا تحولت إلى تنويع ، هذا الإدراج العمدي من طرف الكاتب هو ما جعل المقاطع السردية تتحول من أسلبة إلى تنويع ، ليعبر عن موقف معاصر جديد . «إن التنويع يُدخل بحرية مادة اللغة "الأجنبية " في التيمات المعاصرة و يجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر ، و يضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة ، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة و محالة بالنسبة لها "[1]

ج : الباروديا:

يتحدث باختين عن شكل ثالث من أشكال الإضاءة المتبادلة بين اللغات ذات الصيغة الحوارية الداخلية، وهو الباروديا ،Laparodie ففيها «نجد المؤلف شأنه في تقليد الأساليب، يتحدث بوساطة كلمة الآخرين، ولكنه بعكس ما يفعله في تقليد الأساليب يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية. إن الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية يتصادم بضراوة مع سيد الدار الأصلي ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما، الكلمة تتحول إلى ساحة لصراع صوتين اثنين"[1] بعبارة أخرى إن «نوايا اللغة المشخصة لا تتوافق مطلقا مع نوايا اللغة المشخصة،» أي تعمل اللغة الأولى على مقاومتها وفضحها وتحطيمها، بيد أنه ليس تحطيما سطحيا أو

[1]– الخطاب الروائي ، ص123

[1] – شعرية دوستويفسكي، ص282

بسيطا، ما دام «عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقا باللغة التي بوشرت عليها"[1]ومن أهم أشكالها

السخرية:

1- "...يا للمفارقة التي ترافق خطاه عند تقاطع «حمام الحرفة». مشي طويلا ليصل إلى شي غيفارا. توقف عند مطعم دجاج اتخذ من غرفة ضيقة مساحة لتدافع الزبائن. التهم فخذ دجاج وبعض البطاطا المقلية، وشرب مشروبا غازيا محليا لا يمكن التعرف على منتجه. ولم يستعجل خطاه في المغادرة؛ لأنه زبون مبكر قبل حلول منتصف النهار. وجد صاحب المطعم فرصة ليحكي عن غلاء الدجاج ومأزقهم، واتخذها هو فرصة ليصغي إلى شكواه التي لا تتناسب وحجمه. اتساخ يديه، أصابعه الزيتية، وأظفاره التي سكنها سواد سيظل مقيما حتى لوتم اقتلاعها، كلها علامات قرف لا يلقي لها بالا. بدأ الخطاب الدرامي لصاحب المطعم يخف بدخول الزبائن، وأصبح متطرفا في إبداء حبه لهم، يريد أن يفهم كل واحد أنه حصل على القطعة الأفضل من الدجاج لهذا اليوم. «هذه نجت على نار هادئة وهي القطعة الأفضل في دجاج الأيام الأخيرة الذي لم يعد إلا حماما» رد العبارة للجميع. وبعد أن يأخذ الزبون نصيبه، لا يهمه إن أصغى لعبارة التسويق تلك وهي تردد للآخرين. دفع ثمن استراحته وقطعة الدجاج والمشروب السمي..."[1]،

2-"...أمضى أكثر من ثلاث ساعات بين أطراف التقاطع. ظل يشاهد الشرطية الجميلة التي كانت تحاول جاهدة أن تبدو صارمة، تصفر للسيارات، وتحذر البعض بعينيها الجميلتين، ولعلها تدفعهم إلى ارتكاب أي مخالفة للحظو بدردشة معها، عكس رغبتها في دفعهم إلى الخوف. كان اللباس الأزرق يضفي عليها جمالا مختلفا، وتدويرة مؤخرتها أقرب

[1] - الخطاب الروائي، ص. 111

[1] - الرواية 39

إلى تدويرة ختم الجمهورية الساحر. تصور أن حبيبها أو زوجها محظوظ، فهو يعاشر رمزا من رموز السلطة. ما أجمل أن تعتلي السلطة فتحدق إليك الحرية في وجل، (...)ينشد الخروج من القرابة، كأنه يفر من جريمة. بعضهم يحيي رحيله بنطق اسمه دون إضافة، وبتنكير مخز لتاريخه العاري «بشير ديلي» وفقط، كأنهم يعرفونه إلى أنفسهم أو إلى التراب أو الجدران التي تبدو كامرأة عائدة من عرس، لا تصلح للتعامل اليومي، والبعض يلقي تحية صباحية، أما هو فقد احتمي بابتسامته وحركة من رأسه."[1]

1- التهكم:

"... ألقى الخطى عند تقاطع فندق الأمير، نحو تمثال الكبش، أحد أردأ التماثيل الممكنـــــة، مصنوع من الجبس، ولا همّ للسلطات إلا ترقيع خصيتيه في كل مرة، كأن المدينة ترقـــــــع فحولة كبشها،..."[2]

ج-1. الباروديا و الطابع المينيبي:

. أ-ثيمة العجائبي:

لقد حقّق استلهام الروائيين العرب للأسطورة إنجازاً نوعياً للخطاب الروائي العربي، ولم يكن لهذا الاستلهام أن يتمّ بمعزل عن حركة الثقافة العربية، ومن ورائها حركة الواقع العربي نفسه، كما لم يعد خاصاً بفنّ الشعر الذي يُمثّل الإطلالة الأولى للأجناس الأدبية العربية الحديثة على الموروث الحكائي الإنساني بأشكاله كافة: الأسطوريّة، والملحمية، والشعبيـــــة،

وإذا كان معظم الروائيين العرب الذين كتبوا نصوصاً تستمدّ من الأسطورة، جزئياً أو كلّياً، مضامينها ورموزها، وتعيد في الوقت نفسه إنتاج ذلك كلّه وفق الحاجة الحضارية / الجمالية

[1] -م ن ص 44،47

[2] -م ن ص 31

للثقافة العربية، ... فإنّ الرواية العربية تمثّل، الآن، الجنس الأدبي العربي الأول الذي تشكّل الظاهرة فيه حضوراً قويّ الدلالة على تحوّلات الحركة الثقافية العربية، وعلى استجابة الرواية العربية لهذه التحوّلات.[1]

نجد الروائي "اسماعيل يبرير" يوظف الأسطورة من خلال عناوين فرعية لروايته،مثل:"أنكيدو"،أو من خلال أسماء لأساطير مبثوثة داخل متن الرواية تتوافق مع الحدث مثل "**طائر العنقاء**" [2]، "... كان فاتح يدخل القرابة بعد غيابه ماسكا بيد طمطم. طمطم أيضا محترف غياب، يختفي لأيام أو أسابيع وربما لأشهر ويعود كطائر العنقاء، بلباس جديد وعين تملؤها الأشواق. طمطم كان يحث الخطى نحو القرابة كأنه سيراها لأول مرة،..."[3]، أو قصص ألف ليلة وليلة ،مثل قصة علي بابا، والتي شبه فيها الكاتب البرلمان كأنه مغارة يلتقي فيها اللصوص بحثا عن مصالحهم لاغير "... الزين اختار أن يدخل مغارة علي بابا . هكذا كان يسمي السياسة، وقد نجح فعلا في الحصول على مقعد برلماني في نهاية الثمانينيات ثم في التسعينيات، ما يعني أنه نجح في الفرار من القرابة ومن الرفاق ومن ذاكرته المتخمة بالفاقة والعوز. لكن لصوص القصة أكثر من أربعين."[1]

---

[1] – نضال صالح ،النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2001 ص 06 بتصرف

[2] – تقول أسطورة طائر العنقاء؛ بأن طائر العنقاء عندما ينهي عمره ويموت يحرق نفسه بنفسه "ذاتيا" ويقوم الحريق بتحويل طائر العنقاء إلى رماد، ومن هذا الرماد يخرج طائر جديد، وأن الحريق أو النار هو السبب الذي من خلاله يجدد حياة طائر العنقاء، والنار هي سبب في ظهور طائر عنقاء من جديد
https://sotor.com/: 2019-11-07، 17:23

[3] –الرواية 264

[1]– الرواية ،ص 42

كان يقول: «أنا مثل أنكيدو، لا خلود لي، لا تجري في عروقي دماء الآلهة ، هي مثل جلجامش نصف آلهة،» أنكر ذاته تماما أمام العالم،رغم أنه كتب القصيدة التي قطع من أجلها رحلة مكابدة لسنوات طويلة ، لكنَهُ يتساءلُ : كيف ستجد قصيدته؟....[1]

نشأت ملحمة جلجامش الرافدية "من أساطير عديدة.. جُمعت كلّها وصُهرت فنّياً لتتمحور حول شخصية جلجامش المركزية"، ومهما يكن من أمر نسبة بطل هذه الملحمة إلى التاريخ أو إلى الأسطورة، أو سواهما، فإنّها تُعدّ مثالاً "على خلود العمل الفنّي الذي يتجاوز الزمان والمكان"، والرمز الأسطوريّ في هذه الرواية يتجلّى من خلال ما يتناسل داخلها من وحدات سردية يبدو الرمز عبرها حاملاً جمالياً للكشف "عن حدّة الصراع ولا معقولية العالم الخارجي وبطش القوى الغامضة التي تهدّد عالم الإنسان" المعاصر. ولئن كان موضوع الأسطورة في الأصل "يدور حول البحث عن الخلود، الدافع الكامن في أساس الكثير من ميثولوجيا الشرق"، فإنّ موضوع هذه الرواية يدور حول البحث عن الذات المستلَبة بفعل عوامل واقعية تُمعن في تغريب هذا الإنسان وتجعله في مهب الريح...[2]

نجد الروائي يوظف فصلا تحت عنوان "**أنكيدو**" وفيه تلتقي الحقيقة مع الملحمة والأسطـورة ، يلتقي الوجع مع المعافاة،يلتقي المتضادان الحياة /والموت ، أنكيدو بيت القصيد لهـــــذه الرواية لقد كان جوهر الحكمة التي كتبت من أجلها الملحمة : إن تغيير المصير الإنساني المحتوم (الموت والفناء) لا يتم إلا عن طريق معرفة سر الخلود المتمثل بقيام الإنســـــان بالأعمال الصالحة التي يؤديها في الحياة الدنيا لتبقي صيته خالدا ابد الدهر متنقلا من جيل إلى جيل حينما يتذكره الناس.

[1] –م ن ص398

[2] – م ن ص 139

ب-مبدأ إشاعة روح الكرنفال:

" إشاعة الروح الكرنفالي ليست مخططا خارجيا و جامدا يفصل حسب مضمون جاهز ، و إنما هو شكل مرن إلى أقصى حد خاص بالرؤيا الفنية ، و منهج كشفي من نوعه يمكن من اكتشاف الجديد الذي لم يره أحد من قبل بعد "[1]

في الكرنفال ، عرفت المحاكاة الساخرة أشكالا و مراتب على درجة كبيرة من التنوع :صـــور مختلفة (مثلا أزواجا كرنفالية من مختلف الأنواع) حاكت بعضهاالبعض بصورة ساخرة بطرق مختلفة ، و انطلاقا من وجهات نظر مختلفة ، لقد كان ذلك بمثابة مرايا مشوهة ، تطول و تصغر ، و تلوي باتجاهات مختلفة و بدرجات متفاوتة "[2] مثل:

النبيذ والسيجارة:

كان زين العابدين يحتسي نبيذه منذ عصر اليوم حتى لقائه بالشلة، ويقول: «لم يكن بوسعي مقاومة صحراء روحي "[3] ،"... يساري شعبوي متدين، يحتسي النبيذ ويرتدي لباسا أبيض أنيقا لصلاة الجمعة، «عمامة حاج وخزرة قط»ص16، بينما يصغي إلى كابريل وحده في غرفته الكئيبة، يحتسي النبيذ متألما. كان يرقص أو يعانق وسادة أو يدخن سيجارة أو يتعرى ويبكي. كان رحيلها يزداد قسوة كلما اقترب أكثر من زقاقها،..." [1]،

"... باحتساب سيجارته التي أشعلها الآن، يكون قد دخن علبة كاملة خلال جولته من الكرسي الخشبي ذي الأرجل الحديدية إلى غاية القرابة. يفتح العلبة الثانية، والسيجارة الأخيرة من العلبة الأولى تتلوى على شفتيه منتشية، يأخذها أنفاسا متتالية ويدفعها من أنفه، ويسحب

[1] -شعرية دوستوفسكي ،ص245

[2] -م ن ص 186

[3] -الرواية ص15

[1] -م ن ص341

سيجارة أولى من العلبة تدشينا لها ولفجر يوم جديد ، يطعمها النار من شقيقتها، ويسلمها فمه، بينما تدوس قدمه الضالة السيجارة الأخرى..."[1]،"... ثم غير حاجته، وأصبح يريد سيجارة. منحه سريعا ورق «الماصة» ، وأخرج كيسا جلديا صغيرا معبأ بالسُّوفي ليملأ ورقة بشير. غادر وهو يسأل «عندك النار؟»، ويجيبه «لا، في قلبي وفكري بلي»، فيترك له علبة ثقاب وينسحب. مسح لسانه على الماصة، لف السيجارة وألهبها وقد قرفص عن مكانه، كانت أول سيجارة سوفي منذ سنوات."[2]

الضحك والمزاح:

"...كان رجلا محبا وفيلسوفا، بنى فلسفته على الضحك والمزاح. حصل معه أن ذهب ليعزي، ولم يستطع النطق بكلمة؛ بسبب نوبة ضحك عارمة. اعتقد أهل الميت أنه يبكي بحرقة رفيقه الراحل، فتحلقوا حوله يواسونه. معاوية خلف فراغا غير مرئي، كان فتى القرابة، نشأ فيها ودرس وتزوج، ولكنه مات بعيدا عنها،..."**ص31**، مينا ينسحب، ويترك البقية لا يتوقفون عن التندر متى غاب أحدهم. يزداد طولا في معطفه الطويل، وهو يتوارى متجها إلى مكتبة خضرون ليقتني بعض الجرائد. سيعلق مسعود وهو يراه منصرفا: هل هو ذاهب أم قادم؟» وينفجر الجميع ضحكا. يرفع يده رغم أنه لا يسمعهم، لكنه يعرف أن الوقت قد حان لتهكمهم المفروض، فيرفع الجميع أياديهم في تحية جماعية...."ص272

"... كان كثير الضحك والمزاح، ولكنه بعد هذه التجربة تحول إلى فتى كتوم، أجزم أنه أخفى الابتسامة وتحاشى الضحك بعد أن زرع ناب الفضة،..."**ص 157** ، "... سألته العارفة: «متى عرفت أنك شاعر؟»، لم يجد جوابا أهم من الضحك، ضحك طوال دقائق طويلة، بينما كانت هي تشعر بكثير من الحرج، ووجهها يسود ويحمر ويبيض. كان ذلك في زمن

[1] –م ن ص 19

[2] –م ن ص21

احتفظت فيه بشكل وجهها الصغير الباسم، وعندما أنهى ضحكته الطويلة كان يمشي خلفها نحو الغرفة ويدفع بجملة موجعة: «وهل كنت يوما شاعرا؟».ص346،

الشعوذة والسحر:

"... مضى حزينا، فلم يعثر على إدريس الذي التحق بقائمة المجانين، وكانت أمه تواصل مساعي الرقية لتخرج الجن الذي أقام بعقله، ولم يجد مينا الذي أصبح مشغولا بالسياسة، ولا عثر على يحيى ليكتب: «أنا موجوع يا يحيى» فيشرح له هو معنى السعادة، ولا كان بالحي مسعود الذبيح، حتى الخونية رحلت باكرا بعد أن خلد شبابها. مشى في الأزقة وحيدا، وكانت طويلة جدا، كانت القرابة أكبر مما اعتقد دائما. قصد بيت عبد الحميد، صفقت ضياء لـــــه معلنة أنه غير موجود، طلب منها أن تخبره أنه سيعود لاحقا..." ص246،

"... حدث أن زارت بيت جلول عرّافة، وحكمت على التالية بالزواج من رجل اسمه رشيد، وصدقت الفتاة في داخلها ذلك، وتظاهرت بالسخرية من تقديرها، بينما كانت أمها تنهرها بنظراتها وتدعوها إلى الإصغاء. قالت العرافة: إنها ستتزوج من رشيد صاحب البشرة البيضاء والسيارة السوداء والبيت الواسع والمال الكثير(...)،الأمر الذي جعل الأم تغدق عليها لباسا ومالا، بل دعتها إلى زيارتهم مجددا..."ص111

".... عندما شيعوها إلى مقبرة المجحودة مشى الكثير من الدراويش في جنازتها، وطلعـــــت شمس لطيفة في يوم بارد ، فجعلت نهار الجلفة مبتسما. مشى في الجنازة لا يرى أحدا، حتى مينا كان يظهر له في كل مكان ثم لا يراه. مشي خلف وجهها وهي في العشرين حين خلفته، وكان الناس يمشون خلف وجه مجهول في الخمسين، سمع صوتها وهي تقرأ بصوت بكائي:

أتأخذني منك نحوي وتتركني فيك أذوي

إشارتي الآن حق وشيطانك الفج يعوي.."ص373

"...أراد الأب أن يكون رفيقا له، أن ينقذه من لعنة ما، خاف عليه كثيرا، ولم يكن معه سحر سوى التمني فهو معدم..."ص287

"...**فوزية:** تعيش وحيدة، ولا أحد يهتم لأمرها، ووالدها سالم الميكانيكي يعتقد أن الذي بها سحر، وستبقى على حالها وفية لذكرى مسعود بلخضر، تر خاطبيها حتى يتوقف قرعهم ويتوقف ماء الحياة، فلا يسري في وجهها الذي يذبل..."ص422

الموروث المحلي للجلفة:

"...هذه المساحة الحمراء والسوداء له، والأرض المفروشة بالزرابي النائلية تذع لخطاه، الحذاء الجلدي المعلق على الجدار . والذي لا يحمل أي تاريخ واضح أو مجد مفترض . كبير قليلا وقديم جدا، لكنه يستهويه. بدت شقة رحمة أقرب إلى خيمة من خيم المترفين، ألم تكن خيم المترفين مختلفة عن خيم البسطاء؟ هو الآن في خيمة مترفة يتحسس أهميته ويرهق أوهامه بواقع سحري.

الأسباب مختلفة سيعد تلك الشقة بمثابة الخيمة، (...) كانت تعتز باهتمامه بالتراث النائلي الذي لم يكن يعدو نظره ارتداء ذلك المهرجان من الألبسة، والتمسك بحديث الأجداد الأولين. أصبح مينا مفوها ولا يمكن مجاراته، فكر في حماية لغة جده من لغة الأتراب، انتابه شعور بإمكانية ضياع لسانه، مصيبة أن يفيق يوما فلا يعثر على من يفهم كلامه، أصابه حنين كبير في تلك الخيمة. كان يستمتع بلسان رحمة اللولبي وهو يجعل الألفاظ ترقص على شفتيها الممتلئتين، كانت تهبه فخرا بنفسه وتزرعه بغابة من الحنين إلى عالم بالكاد أدركه، رحبت برغباته المتصاعدة وأتاحت له فضاء واسعا لأي نزق في الأفق.

حصل على تفويض بتحقيق الأصالة التي لم يفهمها يوما، وكانت تعد له الأطباق التي يطلبها، يفيق في الصباح على المذكر أو المسمن أو البغرير، ويدخل مساء ليجد الرفيس أو الشخشوخة أو المختومة أو أي أكلة تقليدية أخرى.." **ص295**

"...أرادوا العثور على شاب يرتدي زيا تقليديا، وتطوع كرئيس للجمعية التي لجأت إليها الولاية، وهكذا كان عليه أن يكون المخرج والبطل وكل البقية، وارتدى اللباس فوجد انبهارا كبيرا لدى الزائرين. وقف كعارض أزياء، بينما حيته الجميلات والشيوخ والأطفال. لفت انتباه الجميع، وبدل أن يستعيد لباسه العادي خرج بلباس العمل، وهكذا أصبح العرض الموجه لجمهور من الزوار ساعيا في الشوارع والأزقة.

وحدها رحمة اعتبرت سلوكه عودة إلى الأصل، وراحت تحاضر بشأن الأصالة والحداثة والتقاليد التي تحدد الهوية وتصنع الفارق. أراد يومها أن يسألها إن كانت ترغب في اقتناء لباس نائلي تقليدي، ماذا لو أن امرأة كرحمة، تحولت إلى امرأة نائلية أصيلة، تضع الزمالة، وعلى صدرها مدور من فضة، وحذاء أبيض مثل الذي احتفظت به أم الخونية؟ اعتبرت رحمة أن لباسه يجعله مهما ومثيرا، ولأنها تعلقت به فقد كانت تعبر عن سعادة مبالغ فيها إزاء أي تصرف يقوم به..."**ص308**،"... وبين زبائن من خارج الولاية وباعة القشابية والبرنس الوبريين. جمع في وقت قصير ما يكفيه ليقف على قدميه، بعد سنتين كان الرئيس الجديد يطوف البلاد كلها، واختاره مستقبلوه ليحضر لهم برنسا يليق به، كانت مهمة صعبة، فالبرنس الوبري يصنع عادة لرجال كاملين، بقامات وأكتاف وهمة، وهذا ما يعوزه الرئيس القصير، ولكنه نجح حقا ووجد البرنس المناسب، وحصل على ضعف سعره، ومنذ برنس الرئيس ترسّم كمقصد للسياسيين والرشاة والمتسلقين من أجل الحصول على البرنس الوبري. كان هذا اللباس التقليدي رمزا للفحولة والعظمة، وتحول إلى فراش يدوسه القوادون وتجار المناصب والوافدون الجدد على السياسة. لم يكن التراث الذي يدافع عنه ليمنعه من ترويج

أكبر قدر من البرانس، بل تمني في داخله أن يكثر الوافدون على الجلفة، وأن يتعاظم عدد القوادين، وأن يحلم الجميع بالترقية والصعود، ويقتني كل فرد برنسه الرشوة العام تحت عنوان هدية أو احتفاء...."ص314 بالاضافة إلى الأكلات الشعبية ،والأعراس ،وحفلات الختان ....كل هذه المظاهر مجتمعة في ثنايا الرواية زادت من الحضور الكرنفالي للرواية

ما نلاحظه على هذه البنيات السردية أنه يجري فيها إلغاء المسافات التي تفصل بين الناس ، و الشخصية هنا متحررة حتى الخروج عن الخط الاعتيادي للحياة. نجد هنا كل الدلالات العميقة للبنية الكرنفالية الحاملة للموقف من العالم التي تجعل الشخصية لا تشبه ذاتها في الحياة الاعتيادية ، بل تجعلها حاملة لعلاقة ازدواجية تقيمها مع الشخصية التي تحاورها. " تغور إشاعة الروح الكرنفالي لتصل إلى الطبقات العميقة ، أما طابعها فيتغير ، و تختزل اللحظة المضحكة فهي هنا عالية بما فيه الكفاية [1]، كما نجد صورا كثيرة للكرنفالية في الرواية منها " السخرية الرمزية ،الأضداد وتكافؤها، التعارض ، التناوب والتبديل..."كلها ساهمت في اعطاء الرواية بعدها الحواري الباختيني سواء على مستوى الشخصيات ،أو صور ملفوظاتهم ، أو اشاعة روح الكرنفالية بأبعادها ...

3-الحوارات الخالصة:

أي أن الحوار الخارجي يجري التعبير عنه بطريقة إنشائية ،ويرتبط ارتباطا وثيقا بالحوار الداخلي ،وكلا هذين الحواريين مرتبط بحوار الرواية الكبير"[1] " وإذاحاولنا تقصي مفهوم الحوارية و تبين معناه ألفينا باختين يكاد يجريه على المعنى المعجمي المستقى من لفظه، فالأصل في الحوارية هو الحوار ولكنها ليست علما يدرس الحوار في أنماطه وأنواعه وإنما هي القراءة التي يفترض القيام بها إثر معاينة الكلام وفحص الدلالة وكيفية تشكلها.يقول

[1] -شعرية دوستوفسكي ،ص 245

[1] -شعرية دوستوفسكي ص 278

"باختين"في هذا الصدد:"إن كل كلمة توجد في سياقهاالمخصوص هي كلمة تنحدر في الأصل من سياق آخر فهي توجد في هذا السياق وقد وقع وشمها بتأويل الآخر لها لأن فكره لايلتقي إلاّ بكلمات قد شُغلت ومن أجل هذا عُدّ التوجيه الذي يرافق لفظا ما ومختلف طرق ردّ فعل الآخر المتقبل أهم المشاكل التي تبحثها اللسانيات " [1]

3-1- مفهوم الجملة الحوارية:

الجملة الحوارية هي جملة تدخل ضمن بنية السرد، و هي ذات علاقة بالجمل السردية الأخرى من جهة، ولها علاقة بالجمل الحوارية الأخرى من جهة أخرى و . قد تكون اسمية أو فعلية، لكنّها تختص بالحوار، وقد تكون إنشائية تفيد معنى الاستفهام أو التعجب أو الأمر أو النداء ويمكنها أن تكون إخبارية إذا أفادت معنى الشرط والتوكيد وغيرهما. والجملةّ الحوارية هي تلك الجملة التي يستلزمها السرد الحكائي؛ لأنها تقوم من خلال كلام أشخاص الحكاية مع بعضهم، وغالبا ما تتم بين طرفين متحاورين، وهي بمثابة حلقة وصل بين أحداث الحكاية؛ لأن السارد يلجأ إلى عرض الحوار حتى يكشف عن بعض ما يدور في خلدالشخصيات المتحاورة.

ووظيفة الجمل الحوارية في النص السردي مهمة، حيث إنها تؤدي إلى تماسك وحدات النص وتمكن الشخصيات من عرض الأحداث، وتسهل على القارئ معرفة أحداث القصة الروائية و **<<**تملك الجملة الحوارية بدورها عدة وظائف خاصةبها، تجعل منها جملة مرتبطة بسياق الحكاية ومحددة لرؤية سردية مقترنة بها، وما ينبغي التنبيه إليه هو طبيعة تلك العلاقة التي تخص الجملة الحوارية في علاقتها بالجمل حوارية الأخرى."[1]

[1] – بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية ، مؤسسة الانتشار العربي، ص80

[1] –معجم السرديات، ص: .129

3-2- أنواع الجملة الحوارية:

يصنف عبد الفتاح الحجمري وآخرون الجمل الحوارية من حيث نوعها إلى عدة أصناف:

3-2-1-الجملة الحوارية المباشرة(الحوار الخارجي):

ويقوم هذا النوع على شخصيتين أو أكثر، تتبادلان الكلام و ، تنجزان الفعل الحواري بشكل مباشر "[1] ،وهناك أمثلة كثيرة من هذه الجملة في كل الروايات العربية والغربية وفي حياتنا اليومية، فنجد حوارات البطل مع شخصيات الرواية وهي كثيرة مثل حوار البطل مع صديقه عبد الحميد:"... قال عبد الحميد للديلي عشية زواجها: «تبدو منزعجا كأنك زوجت ابنتك مرغما؟». فرد بشير: «فقط اختلاف بايزيد الذي علا المدينة، أما نحن فغلف أفقنا الخوف يا رفيقي». سأله: «ما الذي يفعله بايزيد ويجعلنا نحقد على وجوده؟». فقال بشير: «لا يصغي لإملاءات البؤس التي حفظناها جميعا، هاهو يحث الخطى نحو الجهات الأربع في الوقت ذاته، يتجرأ ويتولد، يقتني بيتا هنا وأرضا هناك ومحلا تجاريا في الجهة الثالثة والتالية من هذه الجهة».ص61،"...

" – أرجو أن يكون صدرك فسيحا لهذياني يا خويا مدني.

– لا تهتم يا الديلي، أنا أصغي إليك بكثير من الفرح.

– هذا ما ينتظر من رجل شهم مثلك.

– شكرا.

– تعرف! لو أنك تابعت دروسك وتفوقت لكنت طبيبا في منظمة أطباء بلا حدود، أو عضوا فاعلا في منظمة حقوقية، أو إماما معتدلا ومفكرة، وربما تمكنت من اعتلاء مؤسسة

[1] – الحجمري عبد الفتاح ، التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ص96، ط 1، 2002

أو شركة وطنية، وبعدها إلى البرلمان، فلو حصل ودخلت البرلمان العهدتين متتاليتين مع بعض سنوات العمل، لو حدث هذا فعلا لكنت حصلت على تقاعد مريح يعادل عشرة أضعاف تقاعدي على الأقل، لو أنك ركزت في الدراسة يا مدني، وإن كان هذا الحديث متأخرا بخمسين سنة، ولكني متأسف أن رجلا فاذا عقل حكيم مثلك لا يكون وزيرا أو رئيس حزب، ولا يحصل على عشرة اضعاف تقاعدي، إنه لأمر محزن.

– أشكرك كثيرا، أنا لم أدرس أبدا.

– ولا في الكتاب

– في الكتاب بلى، أمضيت بعض الوقت.

– أعتذر إذا كنت أثقل عليك بحديثي يا مدني، فأنت تعرف أنك أقرب إنسان إلى قلبي في هذا الصباح الخريفي الحزين.

– لا تعتذر يا رجل، لقد أمضيت كثيرا من الوقت أتمنى أن أحدثك. – وها قد التقيتني فحدثتك ولم تحدثني.

– هذا شرف لي، أنت تقول كلاما متينا،....ص201

أ–الجملة الحوارية المنقولة:

وهي جملة كما يرى معظم النقاد " وثيقة الصلة بسياقات السرد ومحافظة على تركيبها التلفظي إنها جملة منقولة لاستجابتها لوجهة نظر السارد أو الشخصية الروائية ، مما يجعلها جملة موقع إحالي على موقف أو قول أو فعل يهم السارد أو الشخصية "[1] هو حديث متكلم ينقل الكلام بحرفيته إلى متلق أو مخاطب أو ينقله بتصرف فيرد مشابها للخطاب المسرود،

[1] – التخييل وبناء الخطاب، ص: 98.

مما قد يظهر هيمنة صوت السارد وبقاء سلطته ومركزيته التي تتحكم في أنماط أو صيغ الأساليب والرؤى المتوقعة في السرد ."[1] ، مثل حديث الزين مع مينا ابن البطل:'... قال له عبد الحميد مرة: «والدك وأمك من طينة واحدة، والزواج يحتاج اختلاف الطرفين ليكتملا». ولم يعتقد مينا أنهما متشابهان، فكان يحذف رأي عبد الحميد من الخيارات. الزين الذي التقاه أكثر من أي واحد من أصدقاء أبيه، بسبب اهتمام مشترك، فضل عدم الخوض في الموضوع، وحجته أن الأمر انقضى منذ سنوات، ولعله أضاف لمينا: «أنت الآن رجل، ضع كلا منهما في مكانته واهتم لأمرك». يومها تأمل الابن قامته وهو يمشي، وتساءل إن كان الزين يدعوه إلى تفضيل نفسه على والديه المنفصلين، ربما أكثر ما يؤلم أن يفضل نفسه على الخونية. أما بشير فقد بدا في المرتبة الرابعة بينهما، أولا الخونية وقداستها، ثانيا هو وتفرده، ثالثا الفراغ والمسافة، ورابعا كان يقف على أرض الضرورة البيولوجية بوصفه الأب.ص289، إن السارد هنا يهيمن على السرد، فينقل عن المتكلم الصراع و الحوارية بينه وبين عبد الحميد والزين ،وبينه و بين صوته الداخلي عن وعي بقيمة الذات و موقعها من حنان الأبوة المفقود،في صراع يجسد غيابهما.ومن جهة ثانية يمكن القول بأن السارد قد اختار البوح الداخلي كوسيلة حوارية للتخفيف من سلطته على السرد ،ومن سبل تعالق السارد مع التراث أيضا؛ أن يلبس الكلام المنقول عن الشخصية أثوابا يمكن أن تمنحها صفات الغيبية،الصوفية،العجائبية ، الشعبية ..و غيرها من الصفات المأخوذة عن شخصيات سردية في التراث ، لقد قام بإغراق رمز الصوفية "الشيخ الأبيض"،"الحلاج"،"ابن الفارض"،في هذا القول الذي يشابهه الكثير في الرواية، حتى يصور –وهو الشاهد على ذلك– مدى تماهي "بشيرالديلي"و"الخونية"في غيبية التصوف و قداسة الحلول بحسب تصوره الراهن، لا كما يحمله التصور العقائدي الصوفي .ولم يجد في ذلك من صيغ الخطابات أفضل من نقل

[1] –يقطين سعيد،تحليل الخطاب الروائي،ص198

التجربة على لسان صاحبها ، كما جسد حالة فراق العارفة الأبدي في لغة يسكنها الأسى لفقد الحبيب ،مستحضرا تناصات الشخصيات الصوفية"أيكون تضحيتها من أجل اليقين الذي أرادت؟ أهو هي وهي هو؟، يعني أنها تخلت عن نشوة النفس ومتعة الدنيا لترتقي، يعني أنه في جزء ما ثمن العرفان"[1]فمن خلال ضمير الغائب والمتكلم (أنك/أني) ،(هو/هي) يظهر تناص الكاتب مع الشاعر في فكرة الاتحاد والحلول كما جسد حالة فراق العارفة الأبدي في لغة يسكنها الأسى لفقد الحبيب

"...يعرف أنها تملك كل تلك القدرات الخارقة، فهي المرأة التي أحبها، وهي الوجه الغـــائب للقصيدة، والعالم البائس لا يحتاج شيئا اليوم كالشعر، بمعنى أن هلاكها هوهلاك الجـــنس البشري، إذن أتخلد هذه القديسة من أجل البشرية جمعاء؟ صحيح أنها أطفأت ناره يومـــا، لكنها ألهبته برحيلها.

فمن خلال هذه التناصات يبرز تماهي الشخصية الرئيسية في الرواية مع الأحداث في لغة صوفية تحمل دلالات حالات الصوفي من ؛حيرة، وحب، واتحاد،وحلول...

ب-الجملة الحوارية غير التامة:

وهي جملة غالبا تحيل على فكرة أو موقف، أو خبر نفهمه من خلال الحكاية، وتنتـــهي بنقاط حذف، وهنا إشراك للمتلقي ليتم الفكرة ويملأ الفراغ، ويؤول الموقف لكن لا يخرج عن السياق العام للحوار، ومن أمثلة هذه الجمل :

"...كانت حبات الكسكسي مثل أيام العمر، تتلاحق إلى فنائها بفمه، وكان الرجل النهم الذي يشاركة وجبة الراحل لا يكف عن الترحم عليه وتذكره، واكتفى بشير بهز رأسه موافقا، وعندما توقف عن الأكل نهره: «كل... المعروف هذا أجره يصل إلى المرحوم»، أراد أن يقسم له أنه

[1] -مولى الحيرة ص366

شيع، وأن اللحم والكسكسي قد نظفـــا معدته من بقايـــا سم الدجاج الذي التهمه البارحـــة، ...ص52،وهو حوار دار بين الرجل والبطل ،يمكن أن نملأ الفراغ بكلام يتناسب مع الحوار الدائر بينهما مثل:"أيها الرجل،أو لاتتكبر على المعروف..."

فسأله: «من أنت؟»

– مدني

– مدني من؟

– مدني حسان

– متشرفين يا سي مدني، لكن لا أذكر متى تعارفنا، الذاكرة

أصبحت ضعيفة جدا، أرجو من قلبي أن تعذرني...

– لم نلتق أبدا

– ومن أين تعرفني وتعرف رفاقي؟

– حكايات سمعتها من القرابة

– هل تسكن القرابة؟

– نعم أنا من اقتنى بيت المرحوم السايح

فيمكن أن نكمل هذا الحوار بما يناسبه مثل:" أيها الرجل الطيب ،أو ياسي مدني..."

ج–الجملة الحوارية ذات الفعل التلفظي:

وهي جملة لها خاصية شفوية تشترك بها ضمن الصيغ النصية؛ أي تحيل على موقف

شفوي مميز يظهره سياق القصة، وهي جملة ذات نوعين من أفعال التلفظ:

ج-1- فعل تلفظي لغوي:

ويرتبط بتوظيف المتكلم مجموعة من التعابير الشفوية ، وقد يعبر الفعل التلفظي عن بعض مواقف الفرد من حيث القبول والرفض و الاعتراض والتأييد ومن أمثلة ذلك) أوه ... ، هه ؟ ،أف ! ، إيه ، إيه ...،آه ... (، ومن أمثلة ذلك: . «آه يا مدني... أيها الرفيق كيف اهتدينا إلى هذا المقهى دون سابق تخطيط؟»..

«ألا تزور القرابة؟» سأل مدني وهو يرتشف قهوته بحكمة ص205،أو'... وفكر في الهرب جريا من هذا الموقف. ألحت هذه الطريقة في النمو داخله حتى أصبحت غابة، لكن الرجل فاجأه بصوت غريب «أأأأاااااأأأ" وهو يشير بيده راسما كلماته التي لن يفهمها الباقي.ص227،«إيه يا الديلي أكلت عمرك ترقب وصولها في المكان الخطأ»، يقول وهو يلج الصالون خلف دخان سيجارته الذي دفعته نسائم خفيفة إلى الداخل.ص322

وهي قليلة في الرواية

ج-2 -فعل تلفظي متكرر:

وهو عبارة عن " تركيب تعتمده الجملة الحوارية مراعاة لمقاصد المتلفظ والمتلفظ إليه."[1] وللفعل التلفظي المتكرر وظيفة تأكيد أمر ما كقولنا : طيب طيب، أو لاشك لاشك، أونعم نعم "...وخرجت لتجلب له القهوة، ولدى عودتها كان خشبة ممددة على السرير. نادته: «سيدي... سيدي بايزيد...سيدي.» لا جواب.ص89 ولسانها يردد: «المجد للغياب... المجد للغياب.ض120 ،"... واهتم كثيرا لجوابه حتى أنه ظل يحرك رأسه ويردد: «صح... صح... صح».ص204

[1] – التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، ص. :100

3-2 - الحوار الداخلي:

يعتبر" ميخائيل باختين " الحوار هدفا بذاته و ليس مجرد وسيلة ، الحوارهنا ليس مقدمة تقود إلى الحدث ، بل هو نفسه حدث إنه لا يعتبر كذلك وسيلة للكشف عن الطبع الجاهز للإنسان كلا ، فالإنسان هنا لا يعمل فقط على الكشف عن نفسه في الخارج بل هو يصبح لأول مرة ما هو عليه بالضبط ، أي أنه يتكشف ليس فقط للآخرين ، بل و لنفسه ذاتها أيضا ، أن تكون فهذا يعنـــي أن تتعاشـر حواريا ، و عندما ينتهي الحوار ينتهي كل شيء ، و لهذا فإن الحوار لا يستطيع في الحقيقة أن ينتهي بل و يجب أن ينتهي"[1]

أ. الجدل الخفي و الوعي المتفكك:

" من الطبيعي أن تكون كلمة " الحديث الذاتيMonolog " هي الكلمة الأولى التي سترد إلى الذهن ، بوصفها اصطلاحا مضادا لمصطلح الديالوج Dialog، و لكن الطريف في الأمر أن "باختين" يوسع مفهوم الحوارية إلى درجة يصير فيها المونولوج (الحديث الذاتي) نفسه حواريا ؛ أي بمعنى أن للأخير بعدا تناصيا، يقول "باختين" حتى بين أشكال من الانتاج الشفوي المونولوجي ، فإننا نلاحظ دائما وجود علاقة حوارية ."[1]

" قال في نفسه، وهو يشعر بكثير من الحرج، ويرسم ابتسامة نحيلة صفراء، لولا أنقذه أحدهم ودفع السعر كاملا،.كان عبد الرحمان باكر عضو المجلس البلدي إلى جانب مينا، شكره وتظاهر بأنه من سيفعل عنهما معا، بينما راح يفتش جيوبه دون أن يفقد الابتسامة النحيلة الصفراء، لكن الرجل أقسم أن يدفع، ووضع ورقة من فئة خمسمائة دينار لقهوته وقهوتين

[1] –شعرية دوستوفسكي ،ص365

[1] –نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي التناصية (النظرية و المنهج) ، ص» : 88

أخريين، وطلب من القابض أن يحتفظ بالبقية. في المخرج كان قلبه يخفق للبقية التي حازها القابض، و لو اقتسمها معه." [1]

يقول " ميخائيل باختين: "

« ... إن موقف البطل تجاه نفسه بالذات يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الانسان الآخـــر و بموقف الإنسان الآخر منه ، إن وعيه بنفسه ذاتها ، هذا الوعي يحس نفسه طـــوال الوقت على خلفية وعي الإنسان الآخر به ، إن "أنا من أجل نفسي " منعكسة على خلفية "أنـــا من أجل الآخر»[2].

داخله قال لها: «لم أكن على هذه الأرض، ذهبت إلى الغياب عاشرته وعرفته ثم أعتقني، كنت أبحث عنك وأتمنى ألا أجدك، كنت أحبك وأرجو أن أكف عن ذلك، أين كنت؟». التفت ليودعها في اختفائها البهي، بينما كانت تغيب وتطوي زقاقا آخر، لم يجد غير الفراغ، كانت تقول له داخلها: «الآن يمكنني أن أحسن الظن في خطاي، كنت أريد أن أؤثث لك العالم كله بلغة أخرى نفهمها معا، سأودعك عطرا، أتقرأ العطر؟».[1]

1. الكلمة بتلفت:

" التصريحات الاعترافية الهامة من جانب الأبطال مفعمة بالعلاقة المتوترة تجاه الكلمـــــة الغيرية حولهم و التي يبادرهم إليها الآخرون ،تجاه رد فعل الغيري علـى كلمتهم حوله. ليس الأسلوب و النغمة و صداهما هما اللذان يتحددان على ضوء المبادرة الغيرية ، بل و معهما حتى البنية الداخلية الدلالية لهذه التصريحات"[2]

[1] –الرواية،ص 41

[2] – شعرية دوستوفسكي ص302

[1] –الرواية ،ص 207

[2] – شعرية دوستوفسكي ص300 .

1. 1الكلمة المنمقة:

يقول " ميخائيل باختين" عن الكلمة المنمقة إن « الحوارية العميقـــــــة و الجدالية الخاصة بالوعي الذاتي و بتأكيد الذات يجري الكشف عنها هنا بجلاء تام." [1]، و من أمثلة ذلك:

1- "...هذه المرة تراجع الضوء، واستعاد الظلام سطوته، قال في نفسه المعذبة: «من عطايا الدنيا أن تكون أصم أبكم أعمى، فأنت ساعتها لا تقدر الخطر الداهم، تسقط فجأة بين فـكي الوحش وينتهي الأمر». وربما كانت تلك العطية التي افتقدها لدى ظهور الوحوش يومها، لو أنه كان كذلك لما عرف بأمرهم وأمره، ولا تعذب كل هذا العذاب."[2]

2-"... وفي غضون ذلك كان يتفحص وجهها وكأنها ما تزال أمامه. داخله قال لها: «لم أكن على هذه الأرض، ذهبت إلى الغياب عاشرته وعرفته ثم أعتقني، كنت أبحث عنك وأتمنى ألا أجدك، كنت أحبك وأرجو أن أكف عن ذلك، أين كنت؟». التفت ليودعها في اختفائها البهي، بينما كانت تغيب وتطوي زقاقا آخر،..." [1]،يقول " ميخائيل باختين" : « تتغلغل إلى داخل الوعي الذاتي للبطل وعي غيري بشأنه و في تعبير البطل عن نفسه ألقيت كلمة غيرية بشأنه ، إن الوعي الغيري و الكلمة الغيرية تستدعي ظواهر نوعية تعمل على تحديد تطور مجموعة المواضيع الخاصة بالوعي الذاتي للبطل و انكساراته ، و تنميقاته ، و احتجاجاته ، هذا من ناحية و في ناحية أخرى فهي تحدد كلام البطل مع عدم انتظام نبراته ، و انعطافاته النحوية ، و التكرار الذي فيه ، و التحفظات و التمطيط[2]

[1] -م ن ص 302
[2] -الرواية ص 139
[1] -م ن ص 207
[2] - شعرية دوستوفسكي ص305

1. 2-الكلمة مع المداهنة:

المداهنة هي أن يترك المرء لنفسه إمكانية تغيير المعنى الأخير و النهائي لكلمته ، و إذا كانت الكلمة تخلق مثل هذه المداهنة ، فإن من شأن ذلك أن ينعكس حقا على بنيتها . إن هذا المعنى الآخر الممكن ، أي المداهنة المخلقة ، هو بمثابةالظل الذي يرافق الكلمة ، إن الكلمة مع المداهنة يجب أن تكون بحكم معناها الكلمة الأخيرة ، و إن تدعي ذلك ، أما في الواقع فهي تعتبر مجرد كلمة ما قبل الأخيرة، و تترك وراء نفسها نسبية ، غير نهائية"[1] .

مثل:

"...وأنت من العاصمة؟

- نعم أبا عن جد.

لم يفهم لم أضافت أبا عن جد، «يعني الحصول على جنسية أجنبية يتطلب إثبات سيرة حسنة واندماجا في المجتمع لخمس سنوات أو أكثر، والانتماء في الجزائر يحتاج إلى أب وجد، بئس الحظ لمن ولد من أب مجهول، سيبقى إلى الأبد بلا انتماء»، قال في داخله وهو يتأمل سعادتها بانتمائها..."[1]

يقول "باختين" : «المداهنة تجعل كل تعريفات الأبطال لذواتهم قلقة ، و الكلمة فيها لا تتشبث بمعناها ، و هي مستعدة أن تغير في كل لحظة نغمتها و معناها الأخير ، و كأنها حرباء"[2]

[1] -م ن ص339

[1] -الرواية 260

[2] -شعرية دوستوفسكي ص 340

1- 3. الردود الغيرية المستبقة:

هذا الاستباق يمتلك خاصية بنائية متميزة : إنه يسعى إلى اللانهائية الدميمة. إن نزعة هذه الاستباقات تؤدي إلى أن تحتفظ لنفسها بالكلمة الأخيرة . و هذه الكلمة الأخيرة يتعين عليها أن تعبر عن استقلالية البطل الكاملة عن النظرة الغيرية و الكلمة الغيرية . و أن تعبر أيضا عن لا مبالاته التامة تجاه الرأي الغيري و الحكم الغيري . إن أكثر ما يخشاه هذا البطل هو أن يظن الآخرون أنه يعبر عن ندمه أمام الآخرين ، و أنه يلتمس الصفح عند غيره ، و أنه يذعن و يستسلم أمام حكمه و تقويمه . و أن تأكيد ذاته يحتاج إلى إقرار و اعتراف من جانب الآخرين.

في هذا الاتجاه يحاول البطل أن يستبق الرد الغيري ، و لكنه بفضل هذا الاستباق بالذات للرد الغيري و بفضل جوابه عليه ، بفضل ذلك يبين مجددا للإنسان الآخر(و لنفسه بالذات) استقلاليته التامة عنه . إنه يخشى أن يظن الإنسان الآخر أنه يخشى رأيه فيه . غير أنه بخوفه هذا يبين بالذات تبعيته للوعي الغيري . و عجزه أن يطمئن إلى تقرير المصير الذي حدده شخصيا . إنه برفضه يثبت بالضبط ما أراد رفضه ، و هو نفسه يعرق ذلك . من هنا تلك الحلقة المفرغة التي وجد فيهاالوعي الذاتي للبطل و كلمته نفسيهما فيها"[1]

"...يرتد إلى سؤال المراهقين القاسي «من أنا؟» ويضيف إليه « الغياب؟»، ليرحم الشيب اليافع على رأسه. و لو يرى نفسه من خارج غيابه، كيف كان فضاؤه الضيق؟ هل احتل أحدهم غيابه؟ هل فكر الا في ابن الحي الذي اختفى من يومياتهم، من صدمتهم، من سحرهم، كي لا يكون شاهدا على تلاشي كل شيء؟ وماذا عن الخونية؟ الضوء يربك علاقته بالماضي، هي كانت تؤمن بأنوار أخرى، غير التي يعرفها الناس عادة، كانت تقيم خلف

[1] -شعرية دوستوفسكي ص334

التوقع، كلما أراد الاقتراب انتفضت كملاك، يحوز – بالإضافة إلى قلبه– قدرة الانسحاب والتجلي في آن.

يبدو أن ذكرها كذكر الغياب يجعل الكلام أكثر شعرية»، يقول وهو يمرر يده على جدار أصفر تمسك بصفائه ووجهه، وأحاله على خطى عشقه الأولى، ويضيف: «الشعراء وحدهم من يفهم هذا التيه، الشعراء وحدهم من يقرأ خطاب الغياب».[1] هي مجموعة من التساؤلات حول الغياب والتيه،حول الحبيبة والقصيدة اختصر الكاتب فهمها ومعرفتها للشعراءوحدهم ،فهُم أقدر الناس على فهمه وفهم تساؤلاته التي لم يبح بها إلا لنفسه "...مسعود حدث فاتح ليلة ما، عندما صادفه في إحدى أزقة القرابة، واقفا كالظل في الليل، يرقب ضوءا ليخرج للعلن، لم ينتبه إلا وصوته يأتي من بين الظلام الدامس والصمت: «فاتح وين بيها؟». عرف الصوت، لكن الخوف تملكه، فوقف في مكانه ليبرز له مسعود مبتسما بأناقة شاب لا يعيش في غابة. «أهلا الشيخ» أجاب فاتح وهويتمنى على مسعود أن يختفي، قال له إن السهر المجاني لا فائدة منه، وإنه عليه أن يسهرفي ذكر الله أو المطالعة أو أن ينام ليفيق باكرا، وكان يهز رأسه موافقا على مقترحاته، أراد أن يقول شيئا فلم يعثر على كلام، بينما كان الأمير يعدد رفاق التيه، ويؤكد له أن عليه التمسك بالكتاب. كان مسعود يحمل كتابا قديما في كل مرة ظهر فيها في ليالي القرابة...[1] ، في هذا المقطع السردي يظهر خطاب الآخر القوي الذي يمثل السلطة الموازية ،أو المواجهة على لسان أمير الجماعة كلمته وخطابه نافذ وقاطع ،وأوامره تستشف من ردود شخصية فاتح من خلال هز الرأس والإذعان لما يسمع

[1] –الرواية ص 24

[1] –م ن ص 234

يقول" باختين" : « إن ردين اثنين داخل حوار متوتر جدا ، كلمة و كلمة مضادة بدلا من أن تقع الواحدة بعد الأخرى و أن ينطق بهما شخصان مختلفان ، تنضدتا الواحدة فوق الأخرى و اندمجتا في تعبير واحد و وردتا على لسان شخص واحد.

إن هذه الردود سارت في اتجاهين متعارضين و تصادمت فيما بينهما ، و لهذا فإن تنضيدها الواحد فوق الآخر و دمجها في تعبير واحد يؤدي إلى صراع حاد جدا . إن تصادم مجموعة من الردود . مأخوذة كل رد بذاته و بنبرته المتميزة يتحول الآن إلى تعبير جديد حصلنا عليه نتيجة اندمـــاج الردود مع بعضها ، تعبير في صراع حاد بين الأصوات المتعارضة في كل تفصيل من التفاصيل و في كل ذرة من ذرات هذا التعبير .

إن هذا التصادم الحواري ينكفىء إلى الداخل .يدخل إلى عناصر الكلام البنائية الدقيقة[1]"

2- . المزدوج و تداخل السرد مع الحوار الداخلي:

ناقش " ميخائيل باختين" هذا في أعمال "دوستويفسكي" فقال : « المـــزدوج هي أول اعتراف مشبع بالروح الدرامية في أعمال دوستويفسكي الابداعية [2]

أ-"...خرج إلى وسط المدينة. جلس في علية مقهى الأمير وحده، قبل أن تدخل سيدة مفرطة السمنة رفقة زوجها، ويملأ بكرته نقاشا عن وضعهما. كانا يتكلمان دون أن ينتبها إلى وجوده، في صيفه التعيس هذا. واصل ارتداء قميص أبيض وسروال جينز أزرق باليين، لا يعرف إن كان جوربه الممزق يظهر في جلسته أم لا، لكن الجدار الذي خلفه يمنحه كل الحرية في التحرك دون أن يغطي قدما بأخرى في تقاطع خلفي. هل بدا كأثاث أو كطاولة، أم كان متسقا مع الجدار وألوان المقهى الرقاء والبيضاء؟ سكنت الأسئلة دائما بخصوص وضعه، ولم يقترح جوابا يربك عواصفه. كان الرجل يتحدث بعنف وعصبية، رغم حجمه

[1] -شعرية دوستوفسكي ،ص306

[2] -م ن ص 314

المتواضع، بينما تسح عينان جميلتان دموع التمينة. ظلت تحشرج كلماتها وتمسك يده، وبشير لا يكاد يفهم ما تقول. أما الرجل فلم يتوقف عن تبرير رجولته وفحولته، وكيف لا يمكنه التسامح أبدا. و لو ألقى بينهما كلمة عن قصر اللحظات الجميلة واتســـــاع التعاسة

و أن يملك سلطة أمرهما بأن يكفّا عن تكثيف التعاسة التي احتشدت كلها عند باب المقهى. ترقبهما بعين وترقبه بالأخرى، لكنه عجز عن الحركة،..."ص25 مقطع سردي ينعكس فيــه حوار داخلي من خلال مشاهدة خارجية بين زوجين متخاصمين ، تمنى –البطل– أن يصلح بينهما ، ويحدثهما عن جمال الحياة ، لكن الحديث هذا بقي بينه وبين نفسه العاجـــــزة عن التغيير والاصلاح

ب– "...أكتب للغياب الذي لا عنوان له كقلبي، ولا أملك لغته ولا خرسه،فكيف يمكنني أن أقول للغياب أريد أنُ أعود، وكيف يجيب الغياب وأعرف أنه أجاب، أ بعودتي إلى بئر خادم وتكسير فرضية موت بايزيد وتحضير عطر الخزامى؟ هل بإفاقتي من هذا الحلم لاأجدني أدرس في الثانوية مزهوة برحلتي اليومية من طرف المدينة إلى الطرف الآخر، وأجدنيّ معفية من حب يحيى وزواج بايزيد وأمومة شوقي،أيكون الغياب تصحيحاً للوضع أم الوضع هو الغياب؟ بم يعدُ الغياب؟أو ما أخلف الغياب؟ [1]، هو حديث الضياع والألم،هو جرح الزمن والغياب ،مقطع سردي تشكو فيه التالية رحلتها عبر الزمن ،وحسرتها على مافقدت ومابقي لها كأمل ،هو حديث الذات مع نفسها المفجوعة التي تعيش على ذكرى حبيب مفقود ،وأمل منشود

ت– "... تريد بشدة أن تعرف أصله وفصله، وتسعى إلى ترسيم وجوده، فلا تعثر على صفة أنسب من الزوج. وهو يتنقل من وضع لآخر بكثير من الحرج والتردد، لا يملك الشيء الكثير ليرويه لها.. «هل من المعقول أن أهم شيء في حياتي حصل بالصدفة؟» يتساءل،

[1] –الرواية ص110

ويتصور أن ذروة وجوده هي ليلة. صعق وعذب، ثم ترك في مواجهة الموت بعيدا عن أرضه. كيف سيقول لها إنه أمضى سنين حياته هادئا، لم يزعج أحدا، ولا أثار ضجة ولا كان بارزا؟! غيابه كظهوره، (...) كيف سيشرح لها؟ لا بد وأن اللسان عضلة هامة يمكنها إيقاف هذه الهواجس التي تكاد تعصف بعقله، لا بد وأن لسانه الميت حالة خارج البلاغة والفهم، إنه غير عاقل، شيء فقط. ليس معه الكثير من العدة لمجابهة أسئلة امرأته، هي هاربة من خوف قديم، وهو بلسان الهرب يفتش عن المعنى. فجأة وجد نفسه يكتب لها: «أنا رجل بلا لسان، ولكن قلبي وعيني وروحي ملك لك». وكانت سعيدة وهي تقرأ ما كتب لها، فتجيبه على الورقة ذاتها: «أنا سعيدة بك، خطك جميل ووجهك أيضا، يكفي الصدق الذي بعينيك لأشعر أنه اليس خلفك ما يريب».[1] . مقطع سردي يُظهر فيه الكاتب براعةً فائقة وهويستنطق أغوار شخصية بلا لسان(يحيى) ، تحاور ذاتها ،وتكشف عن خباياها،وتحكي خوفها وقلقها ...

كل هذه الشخصيات تعيش بواسطة انعكاسها في الآخر ؛ أي الصوت الثاني الذي يمثـــــل المزدوج . لأنها تحاوره في موضوع تخشاه إن حاورت حوله شخص آخر حقيقي في العـــالم الخارجي ، و لأنها لا تتحصل معه على اعتراف و نقـــــاش يرضي نفسها غير الواثقـــة . فالشخصية هنا تتدبر أمر نفسها بنفسها واتخذت معها شكلا حواريا

3- . قصة المزدوج و مبدأ اقتران الأصوات:

هي أصوات تتداخل فيما بينها مبدية مجموعة من المواقف المتباينة والمختلفة لنظرة يحملها كل صوت يعبر عن فكرة ما، تؤدى بطريقة خاصة،ويقول باختين: إن مجموعة بذاتها من الكلمات و النغمات و التكوينات الداخلية تجري بواسطة الكلام الخارجي ، و بواسطة كلام الراوية و بواسطة كلام المزدوج ، و مع ذلك فإن هذه الأصوات تواجه بعضها البعض الآخر

[1] -م ن ص 131

و تتحدث لا حول بعضها البعض، بل بعضها مع البعض الآخر ، إن هذه الأصوات تغني جميعا لكنها لا تغني بصوت واحد ، بل يؤدي كل واحد منها دوره الخاص به ."[1] ،إن المزدوج يصطنع ذلك حتى لا يفتأ و يتحول إلى غادر ، يتهكم بالصوت الأول يستفزه و يستثيره، فيتجادل معه الصوت الأول ، و يزداد التصادم الداخلي حدة درامية ، فيحدث انطباع مفاده تراجيدية أزمة الوعي الذاتي ؛ أي أن الحدث هنا لا يخرج عن نطاق الوعي الذاتي ، و هذا ما يسمى قصة المزدوج مثل:

" نزع عن فمها مضخة المخدر وأخذها من يديها. هل بوسعها أن تصغي إليه متكلما كان في عالم أعلى من الحقيقة وأقل من النهاية بقليل. ورغم ذلك لم تجرؤ على منحه لسانا، فقط ليقول لها «أحبك». فعل دون كلام. أخذها إلى شرفة غرفتها، رغم أن الغرفة التي كانت بها بلا شرفة؛ وهناك كان يضمُّها، وفي كل اشتداد لضمته الهائلة تخترق سماء من سماواته، حتى صارت فيه تماما وصار فيها. «ما اللغة يا يحيى وأنت أنا؟» هكذا هذت. لم تشعر أن يد الطبيب تقلب قلبها. لم يكن لتجربتها تلك أن تمر دون أن تعيد ترتيب وجودها وتشكيله من جديد. «كم بقيت هناك؟» تتساءل ولا تدري هل استغرقت سنة أم رمشة عين، لا تعلم كم من الزمن عاشت وكم محت منه، ليست بحاجة إلى لغة، إذ يجعلها هو معنى، ونجت. قالت عندما فتحت عينها: «لقد نجوتُ يا يحيى». ثم أغرقت في إغماضهما تنشد البقاء إلى جانبه، وها هي تفتش عنه الأرض، ويسكنها أمل أن تراه ليعرف أنه أنقذها. هدأ الديلي وتنهد، وقبل أن يخرج كل تنهيدته الطويلة، قفز به مدني: «واصل». فرد مبتسما: «أنا أفعل»"[1]

هي حكاية حب التالية ليحيى ؛مأساة عاشتها في حبها المغدور ،وتصوير مدى عشقهالـــــه حتى وهي تندو من الموت في صورة تراجيدية نقلهاالبطل كصوت مؤثر...

[1] –شعرية دوستوفسكي ،ص 243

[1]–الرواية ،ص،65

"...انتابه شعور بأن الآخرين يعرفون مدى تألمه، لهذا فإنهم لن يفكروا في الاقتراب منه. لم يمتلك الجرأة ليستوقف أحدهم ويسأله. فكر مليا، ما السؤال الأنسب إذا هو فعلا أوقف أحد العابرين في دور مكرر وكأن لسان حالهم «أنا مشغول جدا»؟ والحقيقة تقول إنهم لن يفعلوا شيئا. تلك كانت دوامة الشاب. أخذ يفسر حالات الناس من مكان تعود أن يتخذه الساعة كل صباح بعد أن يحمل فنجان قهوة من مقهى بشارع شاراس، ثم ينزل إلى ساحة موريتانيا ليمتطي حديدا أخضر يبدو له كمقعد رقيب. بدأ يصنفهم وهو حالة هيجان داخلي:

هذا الفارع إلى أين يتجه بطوله؟ أليس الأفضل لو أنهم أرسلوه إلى الصحراء ليزرع البطاطا». ثم يتأمل امتداد رجليه فينصرف إلى عيّنة أخرى: «هذه امرأة جميلة لا يجب أن تمشي في شارع موبوء، مكانها الطبيعي قصر باتساع عينيها». «تلك العجوز المتبرجة تحسب أنها فاتنة وهي أقرب إلى آمال». كانت آمال منظفة المرقد أنحف امرأة في تاريخه، وهولا يعرف تحديدا إن كانت تسمع ما يقوله أم أنها تتخيل كلامه، فخلال ثلاث سنوات من الحديث معها كان حوارهما أقرب إلى الجنون، هو يتحدث عن البرد وهي تحكي عن شقيقها في فرنسا، يكلمها عن السرير فتقص عليه قصة قصيرة جدا عن ابن الجيران الذي تزوج من امرأة تكبره وهي في عمر أمه تقريبا، بينما تتمطط لتظهر مفاتن كتبت بالحبر السري،..."[1] مشهد يعكس الحياة اليومية لشخصية "فاتح" ، عبر التهكم والسخرية لكل ما يرقبه ويشاهده عبر رحلته اليومية....

عندما افترقا لم تلتفت. كانت تمضي مبتسمة حد الفرح، سعيدة أنها التقته أخيرا، وأنها تأكدت أنه موجود واكتفت بذلك. أما هو فقد مشى خطوات قليلة قبل أن يتسمر في مكانه. أراد أن يلتفت، وفي غضون ذلك كان يتفحص وجهها وكأنها ما تزال أمامه. داخله قال لها: «لم أكن على هذه الأرض، ذهبت إلى الغياب عاشرته وعرفته ثم أعتقني، كنت أبحث عنك وأتمنى ألا

[1] –م ن ص 221

أجدك، كنت أحبك وأرجو أن أكف عن ذلك، أين كنت؟». التفت ليودعها في اختفائها البهي، بينما كانت تغيب وتطوي زقاقا آخر، لم يجد غير الفراغ، كانت تقول له داخلها: «الآن يمكنني أن أحسن الظن في خطاي، كنت أريد أن أؤثث لك العالم كله بلغة أخرى نفهمها معا، سأودعك عطرا، أتقرأ العطرة؟».

. لا أحد منهما أجاب الآخر. كان هذا آخر لقاء يشي بحبهما."[1]

هو حديث التبرير لغياب طويل ،هوحديث الروح لحب راسخ، هي نغمات الأصوات الـــــتي تتردد بداخله ، هناك من يعارض ،و هناك من يوهم مساندته ،و هناك من يسخر، يتهكم ،و الآخر يستفز و يجادل و هكذا ...الخ

ومما سبق ذكره يتجلى أن الحوارية في الرواية – كما قال باختين – لاتنحصر فقط في التهجين ، والأسلبة ، والحوارات الخالصة ؛بل إضافة إلى ذلك نجدها في استحضار النص الروائي لنصوص أخرى ، فتنشأعلاقة تفاعل بينهما ، وهذا ما يعمل على خلق تعددية اللغات التي تتعايش مع بعضها البعض ،وبالتالي لانجد في الرواية نصا متسلطا ، بل نجد عدة أصوات لنصوص تقوم في أساسها على الحوار وعلى مستوى السردالروائي :"تبرز فعالية المؤلف في إفساح المجال أمام كل واحد من الشخصيات المتصارعة لأن تبلغ أقصى قوتها ؛فهو يسعى لكشف وتطوير ونشر كل الإمكانيات الفكرية والمعنوية الكامنة ؛فالشخصيات داخل الرواية تتجادل فيما بينها"[2]

المبحث الثاني :جمالية اللغة

تطرح اللغة دائما علاقة جدلية في علاقتها بالوجود والفكر؛ لتحسم هذه الجدلية بكونها وجهان لعملة واحدة إذ اللغة هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها. بل هي

[1] –م ن ص 207

[2] –شعرية دوستوفسكي ،ص 96

الحياة نفسها. ّ إذ لا يعقل أن يفكر الإنسان خارج إطار اللغة؛ فهو لا يفكر، إذن، إلا داخلها أو بواسطتها. ّ فهي التي تتيح له أن يعبّر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه... والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن؛ إلى لا شيء»[1]

ب- اللغة الشعرية:

يهتمّ الأديب باللغة في نصّه الأدبي، ويعيد تشكيلها بصورة جمالية، ولذلك يمكن الملاحظة أن النصوص الأدبية تختلف بأساليبها التعبيرية في موضوع معيّن، وقد يجد القارئ اختلاف في المستويات اللغوية في النص الواحد أو في مجموعة من النصوص الأدبية لأديب معين أو لمجموعة من الأدباء، وهذا ما يجعل النصوص الأدبية تختلف فيما بينها، وتتفاوت في جودتها، فلكلّ أديب طريقته وأسلوبه الذي يجعله مختلفًا عن غيره من الأدباء، فهو يتخير من بين الألفاظ ما يجده منسجمًا وملائمًا لنصه الأدبي.[1]. تُعرّف اللغة الشعرية على أنّها اللغة الأدبية التي يستخدمها الأديب في نصه النثري، بحيث يتكئ على لغة الشعر لكتابة نصه النثري، فيضفي عليه بعدًا جماليّا إضافيًّا، وهذا يؤدي إلى كثرة الانزياحات اللغوية في النص النثري، ويجعل الجمل مفتوحة الدلالة، فيكسر الأديب حواجز اللغة بالمزج بين الشعري والسردي معًا في نصه، ويكثر من الإيحاء والتصوير[2].واللغة الشعرية في السرد تعني امتزاج لغة السرد بلغة الشعر، واقتراضه من سماته، وهو ناتج عن تفاعلات السرد مع الشعر، وتداخل الأجناس الأدبية في العصر الحديث."[3]

[1] – مرتاض عبد الملك ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة، الكويت، ط،1 ، 1998،ص93

[1] – ضيف شوقي ، في النقد الأدبي ، القاهرة : دار المعارف، صفحة 75،، ط9. 2004، بتصرّف

[2] – النوايسة حكمت، جدل المبنى والمعنى في العمل الروائي ، الأردن: وزارة الثقافة، ص 221،. ط1 ،2013، بتصرّف.

[3] – راشد ليديا، فن القصة القصيرة لدى بسمة النمري:استبصار موضوعي وفني ، الأردن: دار الآن ناشرون وموزعون، صفحة 211. ط1 ، 2015 بتصرّف

وبعبارة أخرى، فإن لغة الرواية، هي عمل بارع باللغة، يؤثر على المتلقي بنسيجه اللغوي العجيب، الذي هو كل شيء في الرواية الحديثة، التي أصبحت متميزة بصناعة فنية خاصة بها، إن على مستوى المعجم أو التركيب أو الأسلوب، وخاصة تقنيات سردها، الذي يجسد أحداثها، ويرسم شخصياتها، وفضاءاتها وبنيتها الزمنية..

تمتدّ اللغة الشعرية في رواية "مولى الحيرة"على مساحة واسعة من حيز النص، وتسيطر على غيرها من المستويات اللغوية، إذ يستطيع القارئ أن يقع عليها في السرد والوصف والذكريات والفلاش باك والرؤى والأحلام، إن شعرية اللغة في هذه الرواية لايقصد بها مجيءالكلام على نسق موزون مقفى ،بل عبر ظواهر إيقاعية وبلاغية أخرى ؛ من خلال استثمار تقنية الوصف بحشد المجازات والاستعارات ،والصور ،والرموز، والتضمينات الشعرية والصوفية "[1]

و يمكن رصد مساحات من اللغة الشعرية في رواية مولى الحيرة تتدرج من المفردة إلى التركيب آخذة مواضعها في تفاصيل العمل الروائي متنقلة ما بين الاستهلال والمتن ، موسعة من فضاء النص ، خالقة مساحات من الصور الإيقاعية ...مثلا نجد لغة الشعرية تتجسد من خلال حوارات داخلية لشخصية يحيى الأصم وهو يتساءل عن علاقة الموسيقى بالأصم ، ولغة الموسيقى التي يفهمها هو ولايعيها أهل القرابة،وخلص أن التالية أغنيته وهو يسمعها

" هل يصغي الأصم إلى الموسيقى؟ وما موسيقاه إذا كان الناس الطبيعيون يسمعون صوتا ما؟ أمضى الكثير من سنين عمره يتساءل إن كان هناك موسيقى تلائم عجزه أو اختصاره في الحواس، ولم يعرف العلاقة بين الموسيقى والأذن، (...)أم أن بلاغة الموسيقى أيضا توازن معنى وجسد. المعنى ما يجيش في صدر الموسيقى، والجسد الصوت النتيجة. هكذا وجد أنه يملك موسيقاه تماما كما يملك لغته. وبخصوص لغة الموسيقى، يبدو أن الكثير من سكان القرابة عاجزون عن فهمها، (...) تساءل يحيى الذي لا يعرف معنى الموسيقى. لكنه

[1] –تداخل الأنواع الأدبية ص455

لديه من روح كل شيء جميل قليل. لا يفهم كيف يتراقص الناس طربا لإيقاعات يسمعونها. صارم وعصي، رغم أن داخله يرقص ويطرب لبعض الأصوات التي تثيرها عوالمه الخبيئة. كانت التالية موسيقاه، لا يعرف لم شعر دائما أنها أغنية ومنوط به سماعها . أيحل هذا بلا أذن؟ هوفعلا ما حصل معه، هي أغنية وهو يسمعها."[1]كما نجد الكاتب على لسان يحيى يبتكر معجما لغويا خاصا به وفق علم المعجميات وطريقة ترتيب الكلمة داخله ،مما يعكس سعة اطلاع الكاتب على هذا العلم ،وحسن توظيفه كظاهرة لغوية مبتكرة محملة بدلالات نفسية لحالة الأصم وصراعه مع الآخر ، " وقد اجتهد في البحث عن كلمة نسيان وما يدور في غابتها:

" منسي: (اسم)، ليس عليك أن تفكر كثيرا، أنت المقصود بالنسيان، تحدثني نفسي أن أكثر شخص كان يعيش على الهامش ولا يراه أحد؛ لأنه لا يسمعه أحد هو أنا. أعرف أن الصوت هو الحاسم، لا شيء جاء بالإشارة والتلميح إلا الحب والنبوة، باقي الحياة كلها مبنية على الأصوات الذاكرة، الصمت/ النسيان، لهذا يبدو جزءا كبيرا، بل أغلب العالم منسي، فقط لأن هذه الأغلبية لا تملك صوتا، بينما تزعق الأقلية في كل حين. أنا، والكثير من الذين لا يثيرون لغطا عشوائيا أو مقصودا، تعبر بهدوء ولا نحصل على جائزة أو شهادة حسن عبور.

2. مُنسي: (اسم) من أنسى، لا ينسيني أمر أتي بلا بيان، والبيان عندهم علم من علوم اللغة وأنا عندهم بلا لغة فأنى يكون لي بيان؟؟ في الحقيقة المنسي الوحيد الذي يشغل قلـــــــبي ويؤنس تيهي هو أنا. لا أنسى الأسماء، لا أسمعها، لا ألفظها، فمثلا لا أهتم بمناداة أحدهـــم وأتعثر بحثا عن اسمه، أليس هذا ما يتكرر عند الناطقين؟ أنا أردد الأسماء كصور، أخاطب الناس داخلي، ليس لدي حروف تنطق، ولكن معاني لا تنسى ولا تبلو أو تتراجع، كل إنسان

[1] –مولى الحيرة ص169

عرفته ألبسته معنى، وقد يشترك الناس في الأسماء ولا يشتركون المعاني، كما قد يشترك البعض في المعاني ويختلف في الأسماء.

3. نسا: فعل بوجهين، وجه للنكران والجحود والمرض، ووجه للمعافـــاة والشفاء والتجـــاوز والغفران، لا قبل لي بهما معا، فأنا لا أنسى ولا أعـــيش بذاكرتي، أنا أعرف فقط أن فـــعل النسيان مركب ومعقد كالحب.

نسي: ينسى، ينسى الجميع أن يصمتوا، وعلى العكس أتذكر على الدوام أن أقول بلا لفظ ما يعتريني، انس، نسيا ونسوة، ونسيانا، فهو ناس ونساء، نساء العذابات من عاش عيشتي بلا مقدرة على البوح، وهي ناسية، ونساءة هذه الأرض كأنها لا تحتفي بي رغم أني أشعر بقربي منها أكثر من قربي من الجميع. نسي الأمر: فقد ذكره أو صورته، لم يحفظه، عكسه حفظه، أفضل أن أحفظ الأمور جميعها على أن أنسى بعضها لقذارته أو قسوته أو قدرته، قد يكون للذكر سبب في تعديل الوجود. نسى نفسه : أهملها، تماما كما فعلت دائما، كما فعل مينا، كما يفعل بشير الديلي منذ وعيت على صمتي."[1]

كما نجد في هذه المقاطع المطولة للغة الشعرية ، تعكس مدى سعة ثقافة الكاتب واطلاعه على أساليب العرب وبلاغتهم ،فمن خلال علاقة يحيى بمعلمه عبد الحميد هذا الأخير الذي جعل من يحيى الأصم يحب اللغة والآخرين دون نقص، فهذه الحيرة التي يمر بهامن خلال النسيان ومشتقاتها تعكس تنكر المجتمع لهذه الفئة من المهمشين ذوي العاهات ، الذين سلبهم المجتمع حقهم فيما يملكه غيرهم ، فهي كتابة بوح تتكئ على اللغة في شق، وعلى مقاربة ذاتية شخصية في الشق الثاني تتعايش في الذاكرة ، وتتجاوز الأحلام ،ولكن الإيلام لم يكن للأخرس الذي يعجزه صمته أن يوصل خطابه، بل للمصغي الذي لا يستطيع التقاط

[1] – مولى الحيرة ص 173

معنى.أي منطق هذا الذي يجبر المخاطب العاجز الناقص على الاكتمال، ويرأف باكتمال المصغي؟

في الحياة كوابيس أيضا، وهي الجزء الذي يعني الكبار، طبعا الكبار هنا هم الناطقون، فلا يمكن لأخرس أن يكبر إلا إذا حدث ونطق. الأخرس يعيش على إيقاع واحد، أما الناطقون فهم مرتدون، يعيشون على إيقاع ليعودوا ويجدوا لهم إيقاعا جديدا مختلفا. إنها الحياة بإيقاعات وألوان وأصوات ما لا يفهمه في قوقعته. أكثر كائن يمكن أن يفسر صمته كان سلحفاته التي تصمت بوجهها الحكيم، وتسكن قوقعتها كلما شعرت أن العالم لا يفهمها. الملاحظ من خلال هذا المقطع، هو الحضور القويّ للاستفهام الاستنكاري المعبرّ عن حالة رفض الآخر لفهم الأخرس،وعن حكمة الكاتب في الرد على من يحتقرهم ويزدري نقصـــــهم

كما نجد اللغة الشعرية تتجسد في مقاطع سردية كثيرة ، من خلال حديث البطل وشوقـــــه للحبيبة ،أو الرسائل التي كانت بين التالية ويحيى ،أو بين الشيخ الأبيض الرائي والبطل...

عندما ماتت.، ماذا قال الديلي؟ تكثف صمته، شعر أنه لم تعد له صفة يبصرها أو تبصره فيها سوى الشوق الذي راح يتكثف بسرعة، ويجعل من جسده مرثية لها، لم يكن بقدرة الرثاء والبكاء. والحقيقة أنها كانت تحبه وهي ميتة أكثر من حبها له وهي حية. أتراه كان ميتا لا يحبه الأحياء؟ زاره طيفها مرارا في أحلامه، وكان لا يرى الكابوس إلا وولجه نور منها فبعثره. منذ موتها والحياة أكثر حكمة، أصبحت تحرسه وتصله كما لم تفعل من قبل، ومازال يتحسس كل المعاني والصور التي يملكها، ويعيد وحدته التي تعذبه سرا وتتوجه سيـــدا علنا.

يتبلل المعنى بصدره كلما دنا من الورقة، وتنهار أحلامه كلها ، ويتعب الطفل الذي يسكنـــه بالشيخ الذي يبدو، لهذا فقد أعرض عن الكتابة واستمات في القراءة.[1]

[1] –مولى الحيرة ص 373

اعلم يا بشير – أعزك الله وزين رؤاك – أن الصدق منجـاة، فكن صادقا ما بقي لك. والحب مأساة ليست تزول بغير الوصل. والوحدة مكر الفكرة، لا تروق إلا المجانيــن أو العارفيــن. والوطن قداسة لا يصلح بوضيع ولا يضيع به» [1]

تشرّب النص عناصر وإشراقات اللغة الصوفية بالتفعيل والمحاورة، متقمّصا الرؤيا الصوفية التي تأخذ شيئا من حلم النوم والبعض الآخر من حلم اليقظة، ليتيح حرية الحركة في التنقل بين الأزمنة والشخوص والأشياء والموجودات، مثلما نجد في الرواية عندما وظف الكاتب شخصية الشيخ الأبيض الرائي ؛الذي يتراءى للبطل بمستويات متعددة من خلال المنام أو الهاتف ، مما يعطي للرواية بعدا صوفيا عرفانيا :"قال له حين غصت قصيدته وقل جلده: «اعلم يا الديلي، أن الأسر نيل من الوجود، (....) فإن كنت قادرا فحرر أمرك، وإن خفت فاكتم إلى حين. الأمر جلل، وليس القول كالفعل».[2] اتسم هذا المقطع السردي بالطول، والتفصيل ،ولغة التوجيه من خلال فعل الأمر، والنهي، والشرط، والتكرار ، كما امتازت جمله بالتوالد والتناسل من خلال الاجمال ثم التفصيل ،كما نجد في مقطع آخر لغة الكاتب تتسم بقصر الجمل ، واستهلال مناسب للمدخل بغية نصحه ،وتوجيه الشخصية البطلة مثل :"اعلم يا بشير. أعزك الله وزين رؤاك. أن الصدق منجاة، فكن صادقا ما بقي لك. والحب مأساة ليست تزول بغير الوصل. والوحدة مكر الفكرة، لا تروق إلا المجانين أو العارفين. والوطن قداسة لا يصلح بوضيع ولا يضيع به»[3]. وهي تقنية تميز بها الكاتب في رسم مسار هذه الشخصية ، وبلغة الحكمة والرمز ،يبدؤها بلفظ اعلم يالديلي، ولفظ اعلم بمعنى اليقين ونورانية الفعل ،وهو صراع مع الذات والقصيدة العصية ،التي لم تخرج للعلن يدعوه فيها – الشيخ–للتحرر من أمره بعد سنوات صار يكتب في نومه ما لا يقبض عليه يقظة، أما المرة

[1] –م ن ص 401

[2] م ن ص 36

[3] –م ن ص 409

الثانية التي زاره فيها فكان صراع الشوق والحنين للعارفة ،والشوق للوطن قد بلغ ذروته مع ذات البطل مما زاده حيرة واضطرابا، فتميزت لغة الشيخ بالتخفيف من حيرة الديلي ، وبعث الأمل فيه، والدعاء له بالحفظ من كل مكروه ،كما كانت زيارته مقتضبة ، مشحونة بالرمز ، تنبعث من مفرداته موسيقى أشبه بالقافية في الشعر ،أشبه بالسجع في النثر من خلال تكرار أصوات ك"السر/الضر ،وهبك/حماك،حاجتك/محنتك..."،مشكلة انزياحا صوتيا ؛ في قوله: «اعلم يا الديلي . وهبك الله من السر وحماك من الضر، ورعي وحدتك وقضى حاجتك ومحا محنتك. أن الغد غير اليوم، ولو شئت فلن تكرر ما فات. اعلم أن الزمن يمضي لا يدور، فلا تبتئس إن خانك أمسك، ولا تنتكس إن تردد يومك، ففي الغد ما ليس في الرؤى وما لا تعلمه. فترجل عن راحلة الظن تر الكشف الذي تنشده». إن للغة الصوفية هويتَها وتصنيفَها الأجناسي الخاص، إلا أنها لا تكتسب هذه الهويةَ إلا إذا توفرت على جملة أركان أجملها الباحث محمد مفتاح في: « الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني، وكيفية استعماله، والمقصدية، وهذه جميعاً تكون وحدة غير قابلة للتجزئة»[1]

قالت له: «البكاء ليس ضعفا، ليس قلة حيلة دائما، ليس تراجعا، البكاء أحد أركان اللغة لا ندري متى نحتاجه بلاغة أخرى مختلفة عن الكلام، صراخ دون إزعاج الأذن، جرح للعين بخطاب بصري»، هذا بالضبط الذي جعله يحترم أي شخص يبكي أو يفكر في البكاء، وهذا الذي دفعه إلى تحمل إمكانية بكاء مينا أمام الجميع كما فعل في المقبرة، وقبلها في شقة شي غيفارا"[2] ،"..."..."«تلزمنا لغة، واللغة مجروحة في العمق. يلزمنا وقت، والوقت تيه. يلزمنا نبي، والنبي حيرة»[3] كما نجد التكرار في المقطع السابق لفعل يلزمنا بدلالات مختلفة ،يحددها

[1] – دينامية النص، صص :129-130

[2] – الرواية ص 293

[3] –م ن ص 382

سياق الكلام لفعل يلزم،فنجدالمعنى المعجمي بمعنى الضرورة و االحاجة/بينما سياق الكلام الأول يعنى العجز،والثاني يعنى الضياع،والثالث يعنى الاستحالة في لغة شعرية تتسم بالحكمة والتوجيه ...

يقول الديلي لِحمّة الكوردوني الذي يفشل في إخفاء حزنه..." ،"..."«الأرض التي تغيب عنها تنبت عشبا لا يعرفنا، والخطى التي نتأخر عنها تلبس قدم الغريب»."[1]لغة الحكمة ظاهرة وبارزة من خلال الايجازوالاختصار ،والتأثير في المتلقي... " امتلأ الشاعر حد الاختناق، وهمَّ بالبكاء أو الصراخ ، أراد أن يذرع هذا المسرح الذي يؤديه، أن يُعدّل الأمر كله ويبدأ من قصيدته هذه إلى الخونية فمينا، أن يستعيد نفسه في صورته التي أضاع وفي طريقه التي أخطأ، أن يقتلع خطاه من مهبط اللعنات ويطير، لو كان بوسعه التعديل والتأصيل، لبدأ من هذا المشهد، لو كان له أن يموت، لاختار هذا المشهد خاتمة، إذ لا حياة بعده كما لا حياة قبله. هل كنا نحتاج قصيدة أيها الوطن؟ هل كنا نحتاج امرأة؟، كم كنا جناة وقساة ونحن ننفرمنَّا باسم اللامعنى، كم كنا كاذبين ونحن نكتب حكايات أخرى غيرحكاياتنا»[2] ص409، مقطع شعري يفيض شاعرية من خلال توظيف الأفعال الايحائية والمؤثرة مثل:(امتلأ،أراد، يعدل،يستعيد،يموت،أضاع ، أخطأ...،والتضاد (يستعيد أضاع،يموت يحيا،بعد قبل...) التمني(لو)، الاستفهام الاستنكاري(هل،كم) ،بالاضافة إلى الايجازوالانزياح في المعنى من خلال جعل حياةالبطل كمسرح فيه محطات مفصلية سمّاها بمشاهد ، لغتها الشعر،ومعناها الحيرة والضياع .

ترتبط اللغة الشعرية بثقافة الكاتب وبمرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي تساهم في تجاربه الأدبية. فهي ترجمان لتصوراته وحساسياته، كما أنها صورة معبرة عن

[1] –م ن ص 383

[2] –م ن ص 409

انشغالاته وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية. والروائي دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ سعيا وراء ما يمكن أن يخدم مقصديته، ويقدم صورة تقريبية لما يعتمل في ذهنه وأعماقه. وهكذا تأتي اللغة الشعرية منسجمة مع السياق النفسي ومع التجربة الداخلية للمبدع. كما أنها تأتي منسجمة مع السياق الثقافي العام، ومع الاختيارات الفنية والجمالية التي أقرها المجتمع الأدبي، واستساغها الذوق الفني السائد

لا تعتمد اللغة، على الاستعارات التقليدية بقدر اعتمادها على البوح بما يعتمل في النفس، وليس عمدتها التشبيهات والكنايات بقدر اعتمادها على بث رسالة خاصة. إنها اللغة الشعرية القادرة على الإيماء والإيحاء بعيدا عن المباشرة، فتغدو كل جملة قصيرة، أو طويلة، ذات رموز ودلالات. وأحيانا هي لغة شعريّة سلسة رقيقة ناعمة تقودك نحو جمالية اللغة حين لا تثقلها بالاستعارات والمجازات المنغلقة على ذاتها. كما نجد **التكثيف البلاغي** في الرواية يساهم في تجسيد الصورة الشعرية ،ويعطيها بعدها الجمالي من خلال الصور البيانية ،ككثرة التشبيهات ،والاستعارات ،والمجاز ،والكناية..' ،مثل التشبيه التمثيلي في هذا المقطع الذي ضمنه التشبيه والاستعارة من خلال تجسيد مكانة الكتاب عند الانسان:"... لا تملك صدرا ولا ظهرا. كم هي عارية الكتب بلا أغلفة، مثل البشر بلا أحبة وبلا منازل..." ص14، "... هي كانت تؤمن بأنوار أخرى، غير التي يعرفها الناس عادة، كانت تقيم خلف التوقع، كلما أراد الاقتراب انتفضت كملاك، يحوز – بالإضافة إلى قلبه– قدرة الانسحاب والتجلي في آن.

يبدو أن ذكرها كذكر الغياب يجعل الكلام أكثر شعرية»(...)«الشعراء وحدهم من يفهم هذا التيه، الشعراء وحدهم من يقرأ خطاب الغياب». كانت تقول له خلال أيام زواجهما الأولى: «أنت تتحدث وكأنك شاعر، من المؤكد أن الكتب التي تقرؤها أثرت فيك»، ولم يقل لها مثل من كانت تتحدث إليهم، لم ير لها مثيلا. لكن من هم الشعراء؟ تساءل في وجه الجدار: «هل هم الذين يكتبون كلاما أعلى من الكلام، أبلغ من المحكي؟ هل هم الذين يشعرون

ضعف ما نشعر به أو أكثر؟».،ص23، يبلغ التكثيف مستوى كبير في المقطع السابق من خلال وصف حالة الخونية،ونزوعها إلى التصوف ،وتشبيهها بالملاك والشوق للقياها، وكذا حواريته مع اللامعقول وهو يحدثه عن الغياب في استفهام استنكاري ،كما نجد الانزياح اللغوي والدلالي يلعبان دورا مهما في تكثيف الصورة، كتقديم المفعول عن الفاعل،وتوظيف أسلوب القصر،والاستفهام والتعجب ... "...وقف الباقي أمام مدخل البناية، في يده جريدة قد تحولت إلى شكل غريب، بعد أن جعل منها بوقا طوال النهار دون أن تمنحه أي شيء جديد، ولا حتى صوتا نشازا. تأمل اللون الحزين لجدار طويل يستقبل الوافدين إلى العمارة الكولونيالية كثيرة الشقوق، أول الجدار كتب:

حنان + وفاء = صداقة أبدية». لم تكن تلك العبارة المليئة بالأحلام والسلم لتغلب على كم من عبارات الانتقام والخدش والمعايرة والفضح التي تلتها. في آخر الجدار باب بني يتطلع إلى الرمادي بوقاحة، وعلى لوح فقير،ص218،" كما نجد توظيف الكاتب للمفارقة المشهدية التي تعتمد على تكثيف الصورة من خلال تقنية الوصف ،مما يعطيها بعدا يوتوبيا ،،كأنك أمام تلفاز تشاهد فلما ،أوشريطا وثائقيا عن بعض الأحياء الواقعية وماتكتسيه الجدران من رسومات تعكس حالات نفسية مضطربة من خلال سياسات متعاقبة جسدت المرض في بنية المجتمع الجزائري ، "... كانت الدولة الوطنية تملك ما يشبه المشروع، الآن في غياب أي مشروع لا أحد يريد أن يثور، ويجيبه ناصر متعبا: «الخراب يا الديلي لا شيء غير الخراب»، بينما يتدخل عبد الحميد ليثني على مينا الذي يتحدى الموت بصناعة الفرح، ويعتقد أن نموذج مينا هو الذي سينقذ الوطن

«أخذوا منا الوطن، قلصوا مساحته في دواخلنا المهزوزة، ثم تركونا نناقش إشكالية الزَّمن، ترى كيف أمكننا أن نعيش كل تلك السنوات منشغلين ببعض دون أن نصل إلى قمة الحب ولا إلى الهاوية؟ نحن معلقون منذ أكثر من ستين سنة، بعضنا يذكر الهاوية لأنه يعتقد أنه

جاء منها، بعضنا يتطلع للحب والحياة ويعرف أن الهاوية أقرب إليه، ها نحن نمضي إلى الخوف، ويد ما تعلقنا؟» يغلق بشير الديلي حواراته القليلة مع رفاقه في غياب زين العابدين الدائم، ثم ينفر من القرابة إلى مأواه بشي غيفارا.ص282، "وهذا مقطع يجسد فيه الكاتب علاقة المواطنة والهوية والانتماء من خلال مجازات تؤكد الضياع والتيه الذي يتخبط فيه الجزائري شابا كان أم شيخا،ولايجد لذة لكل شيء ،أوفعل يمارسه."أخذوا الوطن،قمة الحب،الهاوية ،نمضي إلى الخوف..." مجازات جسدت الضياع والتيه...، "..رد عبد الحميد اسم الديلي أكثر من مرة وهو مشدوه، كان حدثا كبيرا أن يكتب قصيدة بعد نصف قرن من المحاولة. أراد بشير الديلي أن يصرخ: «إنها كبيضة الديك فلا تبخلوا علي بالفرح». قال عبد الحميد إنه يريد أن يقرأها، وقال له ناصر ستسمعها متي طالما الديلي يرفض أن يلقيها، تململ عبد الحميد، ومد يده ليسحبها، أراد أن يرى خطه، تملكه الشك، لعله يريد أن يفتش لغته وأسلوبه وبلاغته وأوزانه حركاته وسكناته وما علق من روحه. كان بوجه طفل، فاغرا ينظر إلى ناصر الذي وقف، وشرع يقرأ، فينتبه الجميع تباعا مستوضحين ما يقول الرجل، وكلما استمر في القراءة اندمج كأنه كاتب القصيدة ، وأصبح المقهى وما اقترب منه في حالة إصغاء عظمي للنص الموعود ، القصيدة التي انتظرتها القرابة والجلفة خمسين سنة كاملة، يا له من حظ أن يكون كاتبها حاضرا..."ص 407،حتى الانتصار صار بمذاق الفشل ،لأن أنصاره رضعوا حليب الخيبات والانتكاسات من أيد مشوهة...

2-تضمين النص الشعري:

يشير جون كوهين إلى أن وظيفة النثر هي المطابقة ،ووظيفة الشعر هي الايحاء ، والإيحاء لا يأتي إلا من خلال استخدام اللغة استخداما خاصا والانحراف عن السياقات التركيبية المألوفة ، فالانزياح هو الأساس في تأكيد السمة الشعرية ، و الانزياح متعدد الإشكال فهو

يتخذ بعدا تناصيا ، و تكثيفيا وتصويريا تخيليا واختراقات نسقية ، والعمل على أسطرة الواقع عبر منهج شعري يركز على الإبهار وتعميق المعنى والغوص إلى الأغوار البعيـــــــــدة [1]

وليس من شك أن الشعرية سمة من سمات الخطاب تتجاوز المفردات إلى العلاقات التركيبية ، وتخترق الدلالة إلى الرؤية ، ومن الواضح أن كثيرا من كتاب الرواية كانوا شعراء ...ومن السمات المميزة للخطاب الروائي أن الشعرية فيه لا تتحدد بالظواهر الأسلوبية الجزئية بل بالسمات الكلية ، وبعض السمات الشعرية للرواية تتولد من طبيعتها عبر شحنها بطاقة مجازية وعبر العلاقات الاستبدالية و الاستدعائية وانفتاح الدلالة وتعددها [2] ،وما نلاحظه في الرواية هو الكم الهائل في توظيف الشعر-كحالة تناص -،و الذي يعكس حالات تفاعل الشخصيات مع مواقف خاصة تتشابه مع حالات شعراء سابقين ،وهذا ماجسده البطل مع شعراء عذريين ،أوصوفيين ،أو حكماء...لتشابه حالاته مع من سبق [3]

وما تجدر الإشارة إليه أن توظيف الموروث الشعبي في الرواية لا ينفي عنها شعريتها، بل إنه يضفي عليها مسحة جمالية تكتسبها من ذلك التعدد اللغوي الذي يمنح النص بعده الواقعي.

والتوظيف الشعبي لا يقتصر على المثل بل يتعداه إلى الأغاني الشعبية ، وقد وظفها الكاتب ليضفي بعض الحميمية على اللغة بوصفها حاملة لشوق دفين وذكريات ماضية، إن جمالية اللغة في المقطع الغنائي الموالي نابعة من قدرتها على نقل مختلف العواطف الجميلة إلى المتلقي مثل :

" ما زالو يسعى وحيد وحيران وقلبو موجوع مصهود بنيران

[1] – كوهين جان، بنية اللغة الشعرية ، ، ص 196، تر: محمد المولى، ومحمد العمري ،دار توبقال المغرب 1986

[2] – تداخل الأنواع الأدبية ص438

[3] –أنظر الفصل المعنون من الرسالة بالتهجين الأجناسي ص195

يا ربي أعطيه من فيضك تسقيه وريلو يارب من حبرك برهان

ما زالو مفتون بالوجه المرهون وماشي وحدو طريقو لامان "[1]

ويدخل قلب البيت، ويترك الباب مفتوحا، وكان صوت عجوز من أحد البيوت يلاحق فراغ زقاقه وهي تداعب طفلا، فيضحك عاليا: «قد النملة، قد الفأر، قد عجيز تقدي النار» ص419.

تواتر الأسلوب الانشائي في النص بمعاني حقيقية، أو أغراض بلاغية يحددها سياق الكلام،وبما أن الرواية تسبح في فلك الحيرة والضياع رصدنا تواتر الاستفهام ،والتعجب ،والتمني بكثرة فحاولنا أن نقف عند أهم الأغراض البلاغية المستقاة من الأمثلة والتي تحقق الشعرية في النص الروائي[2]:

1- **الاستفهام:** استعلام ما في ضمير المخاطب .وقيل: هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، فإن كانت تلك الصورة وقوع نسبة بين الشيئين، أو لا وقوعها، فحصولها هو التصديق، وإلا فهو التصور.وهو الأسلوب الأكثر تواترا **في**الرواية، ليتناسب مع تساؤلات البطل وهو يبحث عن مخرج من هذا التيه والمأزق الجمعي الذي تتخبط فيه الأمة الجزائرية.....،كما سمى الكاتب بعض فصول الرواية بأسماء استفهام مثل:"ماالعالم؟"،"أ رأيت النملة تبول ؟" وقد ورد الاستفهام بأدوات متعددة ؛ بدءا من الحرف ، إلى الفعل، والاسم ،والظرف ،بأغراض بلاغية مختلفة يستدعيها المقام والموقف،...وقد قسمت أدوات الاستفهام من حيث المستفهم عنه إلى أقسام ثلاثة:مايستفهم به عن المفرد "التصور"بحرف الاستفهام الهمزة ،ومايستفهم به عن الحكم "التصديق"بحرف الاستفهام هل،وما يستفهم به عن

[1] –م ن ص 203

[2] – ينظر فصل العتبات النصية ؛علامات الوقف ،ص 99

التصديق والتصور معا؛ ك" مَن ،ما،كيف ،أين...."، ولعل تنوع أدوات الاستفهام وفّر تنوعا في المعاني والدلالات النفسية والجمالية في الجملة الاستفهامية

الاستفهام بالفعل:وقد تواتر أكثر من أربعين مرة في الرواية بالفعل "تساءل"، ماضـــــيا، ومضارعا ،التساؤُلُ فهو تفاعلٌ ومُشاركةٌ، وفعلُ المُشاركَة يقتضي أكثرَ من فاعلٍ، فنــقول: تَساءلَ القومُ وتساءلَ الرجلان وتساءَلَت الطّائفَتان و « عَمَّ يَتساءَلونَ »، ويكونُ التساؤُلُ – في الغالب الأعمّ– عن خطبٍ أو مصيبةٍ حلّ بالمُتسائلينَ ولا يَدرونَ ما أمرُه[1]

تساءل عن سبب النفور الذي تبادله والجار لسنوات؟ص 14غرضه الحيرة ، تساءل في وجه الجدار: «هل هم الذين يكتبون كلاما أعلى من الكلام، أبلغ من المحكي؟ هل هم الذين يشعرون ضعف ما نشعر به أو أكثر؟».ص24 التعجب ،" يعرف أن الناس يتساءلون كيف يواصل حياته في صمت، لكنه يتساءل كيف يتحملون أنفسهم؟ كيف يمكنهم العيش بلا تأمل، بلا سكينة؟ص124 الدهشة **والضياع**، " تساءل غير مرة، لكنه لم يعثر على جواب واضح. كل أصدقاء الراحل كانوا يحترمون فاتح ويعرفون مكانته لديه، لكنه لم يوص برفيق بعينه.ص257،طلب الحقيقة ، " تساءل إن أمكنهم زحزحة العارفة قليلا وتدبر مكان له جهة اليسار، جهة القلب. "ص320،تمنى أن يدفن بجوار محبوبته

الاستفهام بالحرف:وهما "أ"همزة الاستفهام ،وهل

الهمزة وهي عند النحاة أصل أدوات الاستفهام ،وبقية الأدوات محمولةعليها ولهذا فقد تميزت بسمات متعددة،وأوجه بلاغية مختلفة

"ألا يجب أن يكون لكل دين و مذهب وحي وبيت غيفارا خاص به؟" ص17، غرضه التحقيق ... "لكن أيقيم شيخ في وطن مختلف كالقرابة دون أن تكون له صلة به؟" ص21،

[1] – http://www.m-a-arabia.com/site/10773.html 22،07:34/10/2020

غرضه التعجب، "... أيموت ذلك الكائن الذي اخترعته وحدته وحاجته كما اعتقد؟ أم إن وحدته تماهت معه ولم يعد بوسعه مداراتها؟" ص28 غرضه التشكيك، "...فرك عينيه ثم هرع من مكانه إلى كل مكان. تحقق الشيخ الأبيض الرائي أم تلاشى الديلي وضاع؟" ص29 هنا حذف همزة الاستفهام و التقدير أتحقق ، أما زال الطفل يسكنه إلى درجة أن الرعب ذاته تسلل إليه وهو يقطعه، بعد أكثر من خمسة عقود؟،وغرضه الاستهزاء

هل:هي الحرف الثاني من حروف الاستفهام بعد الهمزة ،وتستخدم لطلب التصديق الإيجابي وتواتر أكثر من سبعين مرة في الرواية بأغراض بلاغية مختلفة مثل:

"...هل احتل أحدهم غيابه؟ هل فكر إلا في ابن الحي الذي اختفى من يومياتهم، من صدمتهم، من سحرهم، كي لا يكون شاهدا على تلاشي كل شيء؟ "ص24،الحيرة ، "... هل تعرف المدينة الآن.. هل تعرفك المدينة؟ يتحدث عبد الحميد عن يحيى، كأنه التفصيل الأهم للمدينة والحي. " ص66، وغرضه الانكار"...– هل يجب أن أحبه أم أن أحقد عليه؟ – هل يمكن أن تفعلي شيئا منهما؟ الذي يمكنك الآن أقرب. – خالي... أنا في التيه. – وهو يقاوم ما تقاومين أيضا..." .ص99،غرضه الحيرة، هل كان للوحوش دين يدينون به؟ هل يدين لهم بدين؟ تمضي الأسئلة مجددا إليه كأنها تتحالف مع الألم، غرضه الاستغراب ص139، «هل حصل كل هذا في غيابي أم غاب كل هذا عني في حضوري؟». يلقي بالسؤال إلى مدى القرابة، فيرجع الصدى بالسؤال" .ص210،الحيرة والضياع "تساءل عن سذاجة: «هل يزول حبنا للمكان إذا زال من ربطونا به؟»" ، ص 238،غرضه النفي، "...هل ينبغي أن أشعر بالفخر لأني مطلبها؟ هل ينبغي أن أغتاض لأنها لا تبالي بكرامتها كامرأة أمامي؟ هل يفترض أن أبادر بمداواة كسورها وجراحها التي كنت أحد أبطالها بإعراضي عنها؟».ص299،التردد والحيرة، وعندما أنهى ضحكته الطويلة كان يمشي خلفها

نحو الغرفة ويدفع بجملة موجعة: «وهل كنت يوما شاعرا؟» . ص345،الاستهزاء و التهكم من نفسه

" ...هل كانت واثقة أن لهما حياة معا؟ أم أنها كانت تشتري هدوءا فقط؟ شك في كل ما مضى، وصارت الحيرة عالما أكبر من رؤاه الواسعة، بل صارت رؤاه كلها..." .ص356، هل خطط أحد لكل هذا؟ أن تصبح أهم في غيابها ويصبح أقل في حضوره وغيابه؟ هل سلمها مصيره ومصير العالم بعينيه الصغيرتين؟ 357، استعجل حبها وبقاءها فنفَّرها منه. أتراه فعل الأمر ذاته مع القصيدة فتعرت؟ «هل الحياة طلاسم متتالية أم أني الطلسم الأكبر؟»، ثم يطوي يوما ليطلع السؤال في اليوم الموالي، كأن الأيام تمد أيديها لبعض.360، لو سأله أحدهم: هل أنت يساري، تقدمي، حداثي، علماني، عالم ثالثي؟ هل أنت إسلامي، عروبي، وطني؟ لو سأله: ما أنت؟ لصمتَ وغادرهُ؛ لأنه يتحول إلى مأزق وجودي هوياتي.ص384...الحيرة والضياع والتشتت...

الاستفهام بالاسم:

من: اسم استفهام للعاقل للواحد والجماعة

من هو الشيخ الذي التقاه؟**ص**21 السؤال/الطلب ،يرتد إلى سؤال المراهقين القاسي «من أنا؟» ص24،الحيرة ، وأعاد قراءة وجوه الجيران، من كان أبعدهم عن الحياة الراغب عنها؟ص48، فسأله: «من أنت؟»

– مدني – مدني من؟ص52، السؤال /الطلب

ما: اسم استفهام لغير العاقل

" ما المانع لو عكست النظرية، فيكون هو فكرة الرائي؟ والرائي يكون معناه، إذ يستحيل هو المبنى"،ص28،التشويق ، " لا شيء يوحي بأنه شاعر. وفي كل منعطف من حياته، توقف

ليسأل: «لكن ما الشاعر؟».ص38،الحيرة ،"... لكنه ظل أمام المغسل ينظر إلى وجهه في المرأة، ويسأله ما الذي أراد أن يقول الرجل قبل موته؟ ولِم لم يقله عندما كان أميرا على عيدان الثقاب؟" ص 50، سأله: «ما الذي يفعله بايزيد ويجعلنا نحقد على وجوده؟». فقال بشير: «لا يصغي لإملاءات البؤس التي حفظناها جميعا، هاهو يحث الخطى نحو الجهات الأربع في الوقت ذاته،ص61، " لم يعد بوسع الكثيرين الجزم بأن الشوارع هي الشوارع، الحي هو الحي، والمدينة هي المدينة ذاتها. لقد توجه الغياب سيدا فلم قد يفكر بالعودة؟"ص63، "... في القرابة تقدس القوانين، وحرم الآخرون من فعل نزق، إلا في حدود السر أو الجرأة التي تتحمل عاقبتها، ما العاقبة؟ لقب جديد، أو تداول على الألسنة، وانكسار..." ، ص65،التسوية بين المباح والممنوع

لماذا: تواتر أكثر من ثلاثين مرة

وماذا عن الخونية؟ الضوء يربك علاقته بالماضي، هي كانت تؤمن بأنوار أخرى، غير التي يعرفها الناس عادة، كانت تقيم خلف التوقع، كلما أراد الاقتراب انتفضت كملاك،**ص24**، رأت في تقاسيم وجهه المتألم والمكابر تفاصيل كثيرة، لم تتمكن من الاقتراب منها، وتساءلت: «ماذا كان سيحصل معي لو أني أفلتت منه؟».غرضه الاستبعاد ص92، كان يعرف أنه سيواجه مساءلة أخرى من هذا الظل، ماذا سيفعل ليفهمه كل المشوار الطويل الذي عبر منه؟ص142، " ....ماذا جرى بعدها، عدت فارغا من القرابة كما دخلتها؟»" ص205، " يجلس في مقهى يتناول فرارة، فيسمع بعض الأخبار عن العالم، ولا يدري لماذا ينتابه شعور بأن هناك خديعة كبرى في هذا العالم، خديعة تجعل العالم أنواعا ونماذج، كلٌّ يغير قِناعه وقَناعته وفق منفعته أو مضرة عدوه ".ص322،التشكيك، "...لماذا مرت وحدها إلى سرها ولم تعرض عليه السر فينوء به معها؟ ترتفع أصوات الإنشاد كأنها تخرج من الخزانة، خزانة السر الرباني".ص325،التمني، "...تهافتت عليه الهواجس: ماذا لو مت قبل أن

أكملها؟ ماذا لو ضرب زلزال وأتى عليها؟ ماذا لو سرقها أحدهم ونشرها باسمه ونال الخلود؟ ماذا لو أفقت الآن أو التقيت الشيخ الأبيض الرائي؟»".ص395التيه والضياع،والخوف من المجهول

كم: اسم استفهام عن العدد ،وقد يكون للاخبار

"... كان يسحب النقود من جيبه تدريجيا ويضعها على طاولة القابض المبتسم والصبور، عشرة، خمسة عشر ، خمسة وعشرون... سأله: «كم أضيف أيضا؟»، فأجابه، وكأنه يغازله «خمسة وسبعون دينارا فقط».ص41، ".... كم هي عارية الكتب بلا أغلفة، مثل البشر بلا أحبة وبلا منازل..." ص14،كم الاخبارية وغرضها التسوية ، "...ولا يعرف كم من العمر مضى وهو يصعد إلى شقته دون أن يصل؟ص329 كم الاخبارية التي تفيد التعجب بكثرة في الرواية، كم كانوا مشغولين بالعدم.! كم كان عدما لا يشغلهم!

كيف: تواترت أكثر من مئة مرة ،بأغراض بلاغية متعددة ومتنوعة مثل: "... كيف يمكنه أن يكون أبا ولم يكن ابنا؟ص22، كيف كان فضاؤه الضيق؟ هل احتل أحدهم غيابه؟ هل فكر الا في ابن الحي الذي اختفى من يومياتهم، من صدمتهم، من سحرهم، كي لا يكون شاهدا على تلاشي كل شيء؟ وماذا عن الخونية؟ الضوء يربك علاقته بالماضي، هي كانت تؤمن بأنوار أخرى، غير التي يعرفها الناس عادة، كانت تقيم خلف التوقع، كلما أراد الاقتراب انتفضت كملاك، يحوز – بالإضافة إلى قلبه– قدرة الانسحاب والتجلي في آن..." .ص24، لا أحد يعرف كيف استشهد أو أين ولا متى، في السجلات، الرسمية هو شهيد في شهر مارس سنة 1957، وهذا يكفي لكي نتذكره بكثير من الافتخار." ص258 استفهام جمع دلالة الحال والزمان والمكان،وهو البحث عن الحقيقة الغائبة ،أو المغيبة.

الاستفهام بالظرف:أين"، "متى"

أين: ؟ تواترت في الرواية أكثر من أربعين مرة ،"...لكن من أين جاء سكانوه أليسوا من القرابة؟" ص22، استفهام استنكاري غرضه التتحقيق،"... متشرفين يا سي مدني، لكن لا أذكر متى تعارفنا، الذاكرة أصبحت ضعيفة جدا، أرجو من قلبي أن تعذرني... – لم نلتق أبدا – ومن أين تعرفني وتعرف رفاقي؟ " ص53 استفهام غرضه الطلب والسؤال ،ثم التعجب

متى:تدل على الزمان ،وترد استفهامية وغير استفهامية

"... لكن متى ستتحرر قصائده؟ وفي آخر الثانية والستين، ولم يكتب قصيدته الثانية بعد .." ص38 غرضه الاستبطاء ،غير استفهامية دالة على الزمن ، "...والمتاح قليل متى بحثت عنه. فاكتف بالمباح من عبورك " ،ص36، " هكذا واجه الجميع متى تعلق الأمر بثورة التحرير الكبرى..." .ص26

2- التعجب: "تغيير يلحق النفْس لما خفِي فيه السبب ممَّا لم تجرِ به العادة"، و"استعظام فِعل فاعل ظاهر المزية فيه"[1]

التعجب القياسي مأفعله:

"...ما أقرب الصمت من الموت،وما أبعد يحيى عن الموت! "ص107،غرضه التسوية بين الموت والصمت، "...ما أقدره على فتيحة التي لها تاريخ من الغياب!" ص116،التحمل والصبر، "....ما أعسر الوجود وما أقسى الفناء، وما أبعد البلاغة في ضياع الكلام!"، ص378، استعظم الشيء لصعوبته

[1] – عبدالباسط عبدالحليم ، صيغ العربية وأوزانها"، (ص: 128

تعجب غير قياسي ب"كيف،كم ،يا..."ص200 /342 /117 /368...الفعل تعجب ص231 43"...كم كان الشتاء باردا مذ رحلت!" ، الاحساس بالضياع بعد رحيلها وعمق الجرح الذي خلفته فى نفسه، "... كيف اختفى فجأة من بين يديها!.."، الدهشة من سرعة ابنها ، "...أما هو فيسعى للوجود من فرط غيابه. يا للمفارقة التي ترافق خطاه عند تقاطع «حمام الحرفة». مشي طويلا ليصل إلى شي غيفارا.

3- **التمني** : طلب أمر محبوب ،تميل إليه النفس ،ولكنه لايرجى حصوله،إما لكونه مستحيلا ،وإما لكونه بعيد التحقق والحصول"[1]

يقول بشير لرفيقه الطارئ: «ليتك عرفتهما يافعين"ص62، يتحدث عن ماضي يحيى والتالية،وهو حدث مستحيل الوقوع، فهو يغربِل الماء ويغربَلُ عليه، وليته فعل أمرا آخر، فليس أقسى من ضوء النهار إلا أن تكون مغربل ماء " ص23، استحالة وقوع الأمر وهوتمنى ....وقد يكون التمني بهل ،ولو،ولعل:

".... يتفحص نفسه في ملامح العابرين وفي حركاتهم، لعله يعثر على ما يضمه إلى الناس. أو ينسب إليهم، يمشي ولا يدير رأسه إلى الأزقة، كأنه يخشاها. عشق هذا الحي حتى أصبح العالم، ولم يعد يرى مكانا سواه.ص26،وهنا ابراز المستحيل ،أو البعيد الوقوع في صورة الممكن القريب الحصول لأن سكان القرابة لايعرفون البطل ،لأنه غاب عنهم فترة طويلة ،وأغلب الساكنة إمّا ماتوا ، أو رحلوا ،...."... مينا الآن نجم من بين عدة نجوم. في المدينة لا أحد يمنع الشرعية إلا الإصرار، يملك أمرا لا يملكه البقية، لعل الخونية زرعت فيه هذا الإصرار..."،فهنا تفيد التقليل بمعنى ربما ،وهي متواترة بكثرة في الرواية ،وقد تفيد التشكيك في الأمر،".... يعبث بالحبة التي سكنته دون أن تغير حجمها منذ سنوات، ولعله كرر غير

[1] –الغلاييني مصطفى،جامع الدروس،مؤسسة الرسالة ناشرون،بيروت لبنان ،ط1،2004

مرة..."ص 288 ،أو لو: "...ود لو ألقى بينهما كلمة عن قصر اللحظات الجميلة واتساع التعاسة..."ص29، "...سأل بصوت خافت: «ما السر العظيم؟»، فأجابه بصوت خفيض صادق كما لم يكن يوما: «أود لو أكتب قصيدة»...."ص200، "... فكر يوما أنه لوشهدها لكان في صفها..." ص25 فلو تفيد فى الأمثلة السابقة تمني الوقوع –وإن كان بعيدا–؛وهو أن يصبح شاعرا،أما الثاني المقترن بالفعل ود وهي مصدرية تفيد التمني لشيء عزيز ومطلوب ،وإبرازه في صورة مالايوجد ،لأن أصل لو تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط

تواتر الفعل تمنى في الرواية أكثر من ثلاثين مرة "...تمنى فيه صديقا يعوضه وحدة العقود وغدر الأصدقاء،..."ص23، "... فيتمنى أن يجد الحياة كلها بدل الاكتفاء بالبحث عن الحب، «حقا الحب جزء من الحياة وليس كل الحياة» يقول لنفسه قبل أن تسرقه عينه ... " ص243، "...هل بوسعها أن تصغي إليه متكلما..."ص65

وهوتمنى أن يكون حال الجزائري بخير في تواصله وتطلعاته وعلاقاته...،أن يعيش عيشة هنية ،وأن يخرج من جلباب الحيرة والتيه،إلى أرض الهناء والنجاة

أهمية اللهجة العامية في بناء الحوار:

يبرز هذا المستوى اللغوي عندما يبدأ الحوار ويتوقف السرد، حيث يحيل الراوي الكلمة للشخصيات لكي تتحاور فيما بينها لتبين عن وجهات رأيها، وهي في حديثها هذا تعبر عن طبقتها الاجتماعية التي تصدر عنها؛ لذا فإن كل ملفوظاتها »تفوح برائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة؛ إن الكلمات والأشكال جميعها مسكونة بالنيـــــــــــــات «[1]،

وشخصيات الروائية لا تبتعد عن سياقاتها الاجتماعية لذا فهي تنضح بتلك السياقات في

[1] – المبدأ الحواري، ص215

تعبيراتها، فنجد المزاوجة بين الفصيح واللغة العامية في حوارية بين شخصيات الرواية والبطل ،وتوظيف اللهجة الخاصة بمنطقة الجلفة " عندما جاء النادل بخطاه الباهتة، وقف قليلا على مسافة مترين عند الدرج ينظر إليهما، ثم حرك رأسه، كأنه شهد ما يسيء إليه، وطوي شفته الشفلى على أسنانه، ضاغطا عليها بالعليا، وأخرج نفسا غاضبا من منخرية، وتوجه صوب بشير: «وش تشرب الديلي؟» رد بشير دون أن ينظر إليه: «عصير برتقال بالاك نفطن، وشوف هذو الحيرانين وش يدوا؟» مشيرا إلى السمينة ووديعها اليابس. قال النادل بسوء، متقصدا إسماعهما: «هذوما داروا القهوة برلمان، كل يوم مناقشة قوانين وتعاليم، الناس كامل يعرفو أن بلي عندهم مشكل مع أم السمينة اللي مضيفتهم في بيتها، والراجل يا سعدي بيه ما عادش يحمل العيش مع نسيبتو، بالمختصر يحوسها تسكن عند واحد من اولادها وتخليلو الدار، والعجوز شادة في دارها». (...)«هل هذا هو المشكل؟». أجاب النادل بعد ضحكة ساخرة: «الرجل يحوس على امرأة بوزن ثلاث نساء ودار؟»،."[1] ومن الملاحظ هو وضع اللهجة العامية بين مزدوجتين حتى يستطيع المتلقي التفريق بين الفصيح والعامي هذا من جهة ،ومن جهة أخرى تمييزبعض مصطلحات الجلفة عن اللهجات الأخرى ،اضافة إلى كون الكاتب من أنصار اللغة الفصيحة التي تصعد بالمتلقي إلى جماليات اللغة الأدبية وهذا ما لاحظناه على أغلب الرواية التي اشتغل الكاتب فيها على اللغة الجميلة الشاعرية التي تشد القارئ ، كما نجد تحوير العامية إلى فصيح وهذا مانجده في حوار الجد والجدة من نبوءة واستشراف ، ويستعيد وصف جدته له، بينما كان يخبط عشواء. ظلت تردد: «إنه يغربل عليك الماء»، وظل جده يعلق عليها: «ابني لا يغربل عليه الماء، ابني مغربل ماء». ولعلهما صدقا الرؤيا، فهو يغربل الماء ويغربل عليه، وليته فعل أمرا آخر، فليس أقسى من ضوء النهار إلا أن تكون مغربل ماء .[2]، كما نجد وصفا لأهم مشاهد يصورها

[1] –مولى الحيرة ص30

[2] –م ن ص 23

الكاتب على لسان البطل، امتزجت بين الفصيح والعامي ، في مشهد يوتوبي يصل حد المفارقة التصويرية ..." خرج إلى الشارع، وأشار لأول سيارة تاكسي متجهة إلى المدينة الجديدة: «الجلفة الجديدة». توقف عنده مزهوا بأغنية نايلية إيقاعية صاخبة، وهو يغني معها، محركا وجهه الأسمر الدائري «يا النخلة الضواية ترقص في رقص العجب»، والعجب كله كان في آدائه. ألقى بجسده إلى جانبه متأهبا لموت ما، وانطلق الشاب يقود سيارته، ويقرع على المقود ومغير السرعة وعلى فخذه في أقصى سعادة، كأنه يحتفل برحيل الشاعر. عندما اقتربا من مبنى الولاية، طلب بشير أن يوقفه، ونزل، بعد أن أخذ من ماله عشرين دينارا، أضاف إليها ثمانية دنانير، إذ لا حاجة له إليها."[1]،فهنا تطعيم المقطع السردي بالأغنية الشعبية المحلية ليعطي النص حوارية محلية ....، «أنعم يا سي الديلي وش تحكي لنا؟» قالها وهو يمسح شاربه وشفتيه معا بكفه، ويتكئ على الكرسي منتظرا الرد.[2]،نجد تكرار لفظة "واش" وهي لفظة تعكس لهجة الجلفة ، وهي بمثابة صيغة استفهام "ماذا،ما،كيف..."

" ...بينما كان هو يذكره بالزين وناصر وعبد الحميد، ويردد: «تلك أيام زينة ياسر يا سي الديلي»،..."[3] ، ولا يكتفي الروائي باستعمال الفصيح من اللغة في نقل حواراته فقد يقوم بتفصيح الدارج من الكلام ليجعله مفهوما، ومن ذلك هذا المقطع السردي :"... عندما دخلت البيت كانت شفتاها بيضاوين، وكانت تشعر بدوار. أرادت أن تمر مسرعة إلى غرفتها، لكن صوت والدها جاء مجلجلا من كل الجهات: «أرواحي يا طفلة شوفي قهوة مك ماء موسخ».."[4] وقد همش لها الكاتب في أسفل الصفحة شارحا اللهجة الجلفاوية ب" تعالي وانظري قهوة أمك... ماء وسخ " ؛ مما يعكس وعي الكاتب بتوظيف الأصوات العامية التي

[1] –م ن ص43

[2] – م ن ص 52

[3] –م ن ص 52

[4] –م ن ص72

تجعل الرواية ذات أصوات متعددة وواقعية تعكس ثقافة المتكلم ومحيطه ،..ويدافع الكثير من الدارسين والمهتمين بالشأن الروائي عن هذا الاتجاه،كونه يقوم بتبسيط اللغة مما يجعلها قريبة من فئات مجتمعية كثيرة، وبالتالي خلق لغة وسطى للتواصل مع قراء كثيرين خاصة المشارقة منهم، الذين تستعصي عليهم اللغةالدارجة المنتشرة في بلدان المغرب العربي، "..نار تاكلك ياوجه الشر" أجابت التالية،وهي تدفع شقيقتها،وتجحظ عيناها من حدقتيها حقدا.."[1] "...بينما كانت هي تستلقي على عتبته وتصرخ به: «نشتيك يا بايزيد."[2]،لفظة "نشتيك" بمعنى "أحبك"وهي لفظة خاصة بمنطقة الجلفة.

" ثم يأتيها بخطى متثاقلة وهو يواصل كلامه مع رفاقه، لايمد يده إليها؛ بل يسألها: «واش علاه جيتي؟.» وتجيبه: «جيت نشوف بني يقرا هنا،» وتشير إلى المدرسة التي تشترك مع أخرى في باب يقذف التلاميذ "[3] ، "...عندما فتح أبو إدريس الباب شُل. توقف عن الإدراك وهو يتأمله. كانت عودة ميت بالنسبة لهم. أعاد غلق الباب في وجهه وأسرع ينادي: فيالة... فيالة أرواحي اجري». وهبت مسرعة، وعندما أعاد فتح الباب كان واقفا في مكانه بلا حراك. سحبته أخته من يده وعانقته، شدته إليها كأنها تخشى أن يغيب مجددا،.."[4]، " لكنه يبتسم حين وضعت أمه الرضيعة بحجره، ويملك لسانا يبارك فيقول: «الله يبارك». ويوجه الخطاب للأم: «مبروك الطالبة تتربي في عزكم."[5]،" التقط بعض العبارات من قبيل «يا الديلي استني»...«هذي غيبة يا خويا» و«الدنيا بلا أحباب ظلمة يا الديلي»،"[1]،"... استغبى أن يقف ذلك الموقف «طبيب نفسي؟ يقولوا عليك مهبول... لالا مش يقولوا عليك أنت صح

[1] –م ن ص101
[2] –م ن ص113
[3] – م ن ص 117
[4] – م ن ص 191
[5] –م ن ص194
[1] – م ن ص 211

هبلت»..."[1]، "... بلة أيضا قابل الأمر بضحكة استهزائية معتادة، وعلق في خضمها: «يا خي بورحالة يا خي والله غير دارها وحاوزك»..."[2]،فكلمة حاوزك لهجة خاصة بالعاصميين ،وهي تعكس تماهي الشخصية الجلفاوية مع اللهجة العاصمية،وعلى مقدرة الكاتب التمييز بين اللهجات ومناطقها....،"... بالنسبة له لا مجال للصدفة، وجوده في موقف حافلات الثاني مايو يعني أنه سيركب هذه الحافلة التي ينادي صاحبها: «باب الزوار، ساميزون، الاغار روتيار، الخروبة». ركب الحافلة منزلقا بين المجتمعين أمام الباب الوحيد لتلك الحافلات الصينية الصغيرة..."[3]،"... ،"...بل إن أغنية بلة الشهيرة «بوجغلويا فاتح ... جاه النعاس راه نعسان... فرشولو ووجدولو ... يرجع لبيتو تعبان» كانت هي الأقرب في توصيف حالته المرضية مع الغرفة..."[4]، "..... تحب عينيك وتشوف وذنيك وما نقبلش بيك يا فاتح يا الباقي»، هكذا صدحت زليخة في وجهه بعد أن عرفت أنه بلا عمل ولا بيت ولا مباب غرفته، قفز يعتقد أنه بلة، وفتح ليجد آمال سعيدة: «صباح الخير يا وجه الخير». فرك عينيه ونظر إليها من عل: «صباح النور آمال غير الخير وش صرا؟». (...)نادت عليه آمال: «فاتح كاين سوربريز ليك»....[5]، "... "... وعندما كشف عن بريق نابه الأيسر عادت إلى الصدمة بحدة أكثر: «يا الجايح يا المهبول... العجايز وماهمش يديرو نيبان الفضة، هذي عين ولا دعوة ولا وش اللي خذاك...».[1]، هذا مقطع سردي يعكس تقليد بعض الأبناء لمن يكبره سنا؛ اعتقادا منه أنه قد صارا يافعا ويجب أن يتصرف كالكبار، يفعل مايحلو له دون رقيب ،أو حسيب ،إلا أن الأم قابلته بنقد لاذع معتبرة تصرفه ضربا من

[1] – م ن ص219
[2] – م ن ص225
[3] – م ن ص231
[4] –م ن ص239
[5] – م ن ص 254
[1] –م ن ص290

الجنون ،أو مسًّا ،أو عينا،وهي صورة واقعية مازالت في مجتمعنا نقلها الكاتب لتعزيز واقع بعض المناطق التي يكبر فيها الأبناء قبل وقتهم خاصة من تربى يتيما ،أوبعيدا عن طعم الحنان ،والذي يتمنى أن يكبر ليكون سيد نفسه وهذا ما حصل مع مينا في الجزء المعنون بناب الفضة... ، عاد ليقول بلهجة غاضب: «كاين واحد لابس عمامة في عمرك؟ هبال هذا». ومضى بعد أن اتهمه صراحة بالجنون. " وتتلاشى الحمامة، ويصيح به الأولاد: «ينعل دين أمك»، ويصمت لأنه لا يستطيع أن يرد على شتيمتهم القاسية. الطفل الذي كان إياه مؤدب لدرجة عجزه عن التهور، حد الصراخ باكيا في وجه أحد أترابه، تكفي «إن شاء الله تمرض»[1] ، " هنا مقطع سردي يسترجع فيه الكاتب ذكريات زقاق الحمام ،مقارنا بين أطفال الحي القدماء وتعاملهم مع من يكبرهم سنا ؛بحياء ووقار مما يعكس حسن التربية ،أما جيل اليوم –في نظر الكاتب –لايحترمون الكبير ،بل يردون عليهم بشتائم تعكس سوء التربية..

تواترت اللغة العامية في الرواية مايزيد عن ثلاث وثلاثين صفحة ،هذا دون احتساب الأغاني الشعبية والتراثية،ممايعكس حرص الكاتب على الاهتمام باللغة العربية الفصيحة التي صعد بها إلى حد اللغة الشاعرية،وأنها احد مقومات الأمة العربية ،في بنائها وهويتها العريقة ،وما توظيف العامية إلا ابرازا لواقعية المجتمع الجلفاوي والجزائري وطبقاته المتباينة معرفيا وثقافيا،وهذا تجسيدا لمقولات باختين الذي يرى في الرواية وجوب كونها متعددة الأصوات والحوارات

وما تجدر الإشارة إليه أن توظيف اللهجة العامية الشعبية في الرواية لا ينفي عنها شعريتها، بل إنه يضفي عليها مسحة جمالية تكتسبها من ذلك التعدد اللغوي الذي يمنح النص بعده الواقعي، وإن رأى بعض الدارسين عكس ذلك، ففي تقديرهم أن " الكتابة الروائية عمل فني

[1] –م ن ص333

جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة، وإذا كانت غاية بعض الروائيين العرب المعاصرين هي أن يؤذوا اللغةّ ليس بالمفهوم الفني، ولكن بالمفهوم الواقعي للإيذاء(بتسويدوجهها، وتلطيخ جلدها، وإهانتها بجعل العامية لها ضرة في الكتابة... فلم يبق للغة العربية إلاّ أن تزم حقائبها، وتمتطي ركائبها، وتمضي على وجهها سائرة في الأرض لعلها أن تصادف كتابا يحبونها من غير بني جلدتها. وأمام كل هذا، فإننا لا نقبل باتخاذ العامية لغة في كتابة الحوار، ونؤثر أن يُترك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي... فلا واقعي، ولا تاريخ، ولا مجتمع، ولا هم يحزنون... وإن هي إلا أساطير النقاد الآخرين »!،"[1] وهذا الرأي صائب إلى حد كبير ، خاصة فيما يخص النزول باللغات إلى استعمال المبتذل والفاحش من القول.

لغة الجسد ودلالاتها:

لاشك أن الإشارات الجسمية كثيرة، وغالبا ما تصحب اللغة المنطوقة أثناء الكلام، وتدخل ضمن بنية اللغة الحوارية، و" هذه الإشارات ذات أهمية في تحليل النص المنطوق ... ولوحظ أن هذه الإشارات تزيد في التواصل اللغوي ذي الوظيفة الاجتماعية، وتقل في أنواع أخرى من النصوص الشفهية، لكن إغفالها عند التحليل قد يؤثر بعض الأحيان في الوصول إلى المعنى المقصود"[2]. وقد بين الجاحظ أثر الإشارة الجسمية في الموقف الحواري وأهميتها فقال:" وأما الإشارة فباليد وبالرأس وبالعين، والحاجب والمنكب إذ تباعد الشخصان، وبالثوب و بالسيف ... والإشارة واللفظ شريكان، ونِعم العون هي له، ونِعم الترجمان هي عنه ... وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط "[1]

[1] –مالك عبد المرتاض ،نظرية الرواية /ص106

[2] –جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، ص 53

[1] – الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، ج 1دار الكتب العلمية لبنان ، د . ت ، ص : . 43

ومعلوم أن الإشارات والحركات الجسمية باختلاف أنواعها وكثرتها، تصاحب الكلام اليومي، وتَظْهر بجلاء من خلال حوار الشخصيات مثل:

1- **تعبيرات الوجه:** وهي توحي بمواقف متباينة ،بين السخط والرضا،والحياء والغضب... وهي لغة ثانية تبدبها صفحات الوجه مثل:

" .... كتب لي قصيدة وسلمتها بشير الديلي، لكنه قرأها ممتقع الوجه وحرك رأسه يمينا وشمالا" ص159، فكلمة ممتقع الوجه توحى بعدم رضاه عن الشاعر ،وغيرته من المنافس الذي يصغره سنا

سمى سريرها «مهد الروح»، وقد أصبح لون وجهها أحمر من تعليقه الباكر في مكان ضيافته،ص298، احمر وجهها حياء من تعليقات حبيبها على السرير

"...وانتبهت أنه يحدق فيها بشكل غريب. «أنا كبيرة يا وليدي وش راك تشوف؟». تحول وجهه إلى بالون دم، لقد كانت العجوز تخبر أن نظراته ليست بريئة..." ص221 ،عاتبت العجوز الشاب على نظراته الخبيثة أمام الناس ،حتى احمروجهه خجلا

" ...فكر في البرد وما يقلص قدرته الآن على جسده، يعرف أن لونه أصبح أقرب إلى الأزرق،.."ص389، تأثير البرودة على جسد البطل جعل لون جلده يميل إلى الأزرق

2 حركات العينين:

" فالوجوه واجمة والأجسام متطرفة في الحركات، والخطى صارمة وحادة ومبالغة، والجميع يستقرئ تضامن البقية عبر العيون. من الميت يا بشير؟».ص48

" كان أبناء الرجل صامتين، خبر من عيونهم ونظراتهم أنهم ينتمون إلي، هؤلاء خرس صغار، ابتسمت لهم، فردوا بابتسامة مشتركة مبرمجة، كأنهم تحققوا من ثانية انطلاق الابتسامة .." ص165

" ... رغم أن عيني الفتاة الجميلة ذاتها قاطعته بنظرة رأفة من بين عيون الركاب المشدودة إلى الفراغ ... "ص236

"... كان رواد المقهى يتحولون إلى تماثيل كأن القصيدة تلتهم ألبابهم، وعيونهم مشدودة نحو ناصر، هو لم يتوقف عن تحريك يديه وجسده كله منتفضا مع مخارج الجمل. عبد الحميد أمسك رأسه بيديه " ص408، تراوحت دلالات العيون في النص بأوجه مختلفة ،بدء من الحب ،إلى السخط،إلى الدهشة ،إلى الرأفة ،إلى الخنق و الضياع والتيه ...

حركة هز الرأس:

" ... وقفت تتأمله قليلا، عندما رفع رأسه ابتسمت وهزت رأسها تقيس مدى رضاه، وهز هورأسه وشفتيه يطمئن عينيها الجميلتين، ولدى انتباهه إلى جمال عينيها كان عليه أن يدس نظراته في سواد الأرض، لكنها اقتربت وجلست بجانبه، شعر بقليل من الهدوء يتسرب إلى داخله. بقي اللحظات معلقا بلا معنى. كانت يداها تعبثان بعشب الأرض، وكان يحب العشب، فأحب يديها ساعتها. اتسع المكان والزمان، وراح يصغر في هذا المدى. «إنها امرأة تستحق حياتي مقابل هذه الجلسة التي منحتنيها، قال في داخله. عندما أدار رأسه لينظر نحوها فعلت الأمر نفسه. فكر للحظة لو أن له ما لها فما الذي يقوله؟ لكنه رجل لم يأس على لسانه يوما، لا يعرف كيف يجدي هذا الثعلب لأنه لم يجرب متعه ولذاته.ص147

كانت تتخيل عذابات حبيبها وهو يستعد لخطبتها، وتعمق من عذاباتها. إنها الخطبة، الموعد الذي يحتاج إلى خطيب حقيقي هنا، حيث يحتفي الجميع بألسنتهم اللولبية، حيث يملك

الناس وتحرر القلوب والأرواح بالبلاغة. كيف قال يحيى للأب إنه خاطب التالية؟ كيف صده ب «لا»؟ أهز رأسه ومضى بينما كان ينهار؟ أشفقت عليه من لعنتها، كانت تقرأ في كل حجر تمر به شهادة عن حبها العظيم ..." ص68

وفتحت يديها تنتظر موافقة فاتح الذي عبر عن ذلك صراحة بهز رأسه وحاجبيه الكثين وبابتسامة، ردت هي بابتسامة أوسع وامتشقت قلمها الأحمر.ص260

سألها باكيا: «أتحبينه؟»، وأجابت محركة رأسها بالرضا،ص351

يقول عبد الحميد الناصر: «ما الذي يجري؟». يلتزم ناصر الصمت، ويدور برأسه عاقفا حاجبيه، ثم يعود يحدق في وجه عبد الحميد. بطلق تنهيدة طويلة: «لا أعرف لقد فشلنا الجميع فشل، لكن لا أحد يقول ذلك». كان عبد الحميد يعرف أن الفشل هو آية هذا البلد، وكان الفشل يعرف أنه آلهة يقدسها الحكام ويقدمون لها الشعب قربانا، لهذا فهو مقيم هنا.ص407

الشم:

يبين عالم الروائح في الخطابات التي تستثمره بشكل كبير، كيف أن الإدراك الحسي الجمالي المتحول إلى دلالة خطابية يمنح لهذا الخطاب مبدأ اشتغاله و يرسم أبعاده.
و المكون الشمي يشغل حيزا هاما جدا في الرواية ،و يتميز بمشاركته الفاعلة في رسم ملامح الكون الدلالي العام ؛ فمنه تنبثق عوالم جديدة و تشرق ، وفيه تغرب العوالم القديمة وتتلاشى ، وعلى طرفيه يتناوب أفقان ؛ أحدهما للظهور و الآخر للاختفاء ، وبين قطبيه تدور لعبة البقاء و الفناء.

حيث كان "العطر"،في الرواية فصلا معنونا باسمه" أقفاص العطر"،جزء من تفاصيل اللقاءات و المواعيد ،وكانت"الرائحة بعضا من متعلقات الوداعات و الذكريات . وقد علقت

العطور و الروائح بالذوات و لحقتها إلى أن أضحت من مستتبعات كينوناتها، و من قرائن حضورها ومن بقايا الغياب.هي ذكريات بشير/الخونية ،التالية ويحيى ،وحتى الحنين إلى كل ماهو أصيل ،هذا وقد طغى الشم في بعض المواضع على غيره من الحواس إلى درجة أنه أصبح يقوم مقامها و يهمش دورها ، فيبدو وكأنه يستقل وحده بفعل الإدراك و يقوم كوسيط فريد في عملية إنتاج الدلالة

استنتاج:

تقوم رواية "مولى الحيرة" بالأساس، على لغة شعريّة حافلة بالاستعارات والكنايات والصور المجازيّة، واللغة الإيحائيّة الدالّة، مؤثثةً في الكثير من المواقع، في السرد وفي الوصف بثقافة متنوعة من عوالم مختلفة، قادرة على التشظي وعلى استكناه الداخل وسبر غور الشخصيات بكل ما تحمله من ألم وأمل وفرح وحزن.

في لغة قادرة على تحديد معالم المكان والزمان والشخصيات، بطرق مختلفة، تستفزّ القارئ وتحثّه على العمل على فكّ رموزها واكتشاف أسرارها

جمعت الرواية بين مستويات لغوية متعددة، بدءا من اللغة الشعرية ، واللغة المعيارية "الوسطية"، وانتهاء باللغة العامية، في مستويات عدة؛ المعيارية، والشعرية، والعامية المفصحة، هذا التمازج اللغوي يخدم الرواية في أكثر من اتجاه؛ ويعطيها بعدها الحواري ،ويساهم في المزج بين الواقع والخيال كجزء هام من مقومات الرواية الحديثة، ومن ثمّ يعكس مستويات الشخصيات المتعددة، وزوايا النظر المتداخلة منها والمتضادة، كتعبير عن صراع في وجهات النظر، تعكس الواقع الحقيقي للمجتمع في نقاشاته مع الذات ومع الآخر.

ويرى ميخائيل باختين أن " حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها؛ بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام...هنا ينصهر التعايش والتطور معا في

الوحدة الملموسة الصلبة، لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة "[1] ،كما جسدت الرواية بعض الأساليب البلاغية المتواترة في الرواية بكثرة ؛ مجسدة معاني الحيرة والضياع والبحث عن المخرج من هذا التأزم بطرح استفهامات متباينة بين الأنا والآخر ،ومعللة النفس بأماني مستحيلة تارة وممكنة في مخيال الكاتب والبطل،ولم يكتف الكاتب ببلاغة الكلمة وحدها؛ وإنما جسد ذلك بلغة الجسد وتوابعه ؛ من دلالات الوجه ،والعين ، والرأس ،وحتى الشم في تأكيد لغة الحيرة وعمقها في نفس الكاتب الذي يتألم لضياع البسمة من الوطن

[1] – الخطاب الروائي ، ص: .411،412

الفصل الثالث

التهجين الأجناسي كحوار جمالي

- **تمهيد**
  - "فن الرواية واشكالية التصنيف"
- **المبحث الأول:**
  - تداخل الرواية مع الأجناس الأدبية
- **المبحث الثاني**
  - تداخل الرواية مع التراث
- **المبحث الثالث**
  - النص الصوفي كحالة تذويت وجودية

-استنتاج

تمهيد:

إن مسألة التجنيس جوهر النظرية الأدبية التي تسعى إلى تقعيد القواعد وتأصيل الأصول في الظاهرة الأدبية ،وذلك منذ وقت مبكر لدى فلاسفة الاغريق...ويستطيع الدارس أن يحصي عشرات الاتجاهات في تجنيس الظاهرة الأدبية ،فثمة من رأى في تشكل الأنواع الأدبية نتاجا لضرورات اجتماعية تقتضي ظهورها لدى النقاد الجدليين مثل(لوكاش) الذي يرى أن الرواية ملحمة برجوازية ...ولدى (باختين) الذي فصَّل القول في ذلك عندما اعتبر البولوفينية جوهر الفن الروائي ،ثم مقولات (جاكبسون) الذي ربط بين الأجناس الأدبية وضمائر اللغة فجعل (الأنا) جوهر الشعر وال(هو)محور الملحمة وال(أنت)أساس الدراما و كان (برونتير) قد تأثر بداروين في نظرية النشوء و الارتقاء و طبقها على الأدب فتحدث عن تطور الأجناس الأدبية في اطار مقولة النشوء و التطور ؛و بقي سؤال الجنس أحد أسئلة الأدب الجوهرية فلا يمكن تصور نص أدبي منفصل عن جملة القواعد و الأعراف التكوينية التي تبينه ولأن الظاهرة الأدبية عصية على التحديد فان محاولات حشرها في اطر نوعية مقننة واجهت الكثير من العقبات و على الرغم من ذلك فان محاولات التجنيس بقيت في مقدمة أولويات النظرية الأدبية [1].

و قد نستطيع ان نفهم التحول الابداعي من فن لآخر عند عدد من الشعراء في الوطن العربي ليصبحوا روائيين تتداخل في أعمالهم الخطابات الشعرية ،و الروائية ، و اللوحات الفنية في ضوء المعطيات الجديدة التي أفرزتها التطورات الاجتماعية و الانسانية لأنها شكلت ظاهرة على مستوى الأدب العربي الحديث

[1] –مجلة ، تداخل الأنواع الأدبية ،مج 2 ، ط1 ، 2009 ، مؤتمر النقد الثاني عشر 24/22 تموز 2008 ،عمان ، الأردن ،ص423

1- فن الرواية وإشكالية التصنيف :

إنَ الرواية فن يتسع لمفهوم التداخل بين مختلف الأنواع الأدبية فليس ثمة تعريف جامع لخصائص هذا النوع الذي لم يعرف التحديد على كثرة المحاولات التي اهتمت بتحديده و ربما كان من أصدق ما عرَف به هذا النوع بأنه **لا شكل له لأن الحياة التي يصورها لا شكل لها** على حد تعبير (إدوين موير ***Edwin Muir***) *،

و قد عزَز هذه المقولة ميخائيل باختين الذي وصف الرواية بأنها **نوع غير منته** فهو النوع الأدبي المعبر عن الصيرورة ...وقد تحدث كثير من النقاد عن استحالة التعريف وغياب القواعد و عن انفتاح النص الروائي وتعدد دلالاته وتمرده على سلطة المؤلف وحدود العصر والمجتمع ، كما تحدثوا عن أن الرواية مزيج من أنواع شتى ،وأنها جنس خليط من خطابات متباينة "[1]وأهم ميزة يتميز بها الخطاب الروائي هي قدرته على ادخال أجناس فنية أخرى إلى جسده ، وتلعب هذه الأجناس المتخللة أدوارا بنائية وجمالية تساهم في تخصيب النص و تفعيل مساراته السردية وتعدد أصواته ولغاته... ويمكن للأجناس المتخللة أن تكون أدبية أو غير أدبية ، وتحتفظ في الغالب بأسلوبها واستغلالها وأصالتها اللسانية واللغوية...[2]

[1] -المرجع السابق ص426

[2] – الحسيب عبد المجيد ،الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ،ص 141 عالم الكتب الحديث أربد،الأردن، ط1 ، 2014

*-إدوين موير: (1887 – 1959) شاعر وروائي ومترجم اسكتلندي

1-أ – الرواية الحديثة وإشكالية التجنيس:

لقد شهدت الرواية ألوانا من التداخل بين أنواع أدبية تحت مسميات مختلفة ذات صلة بالتجريب والحداثة وما بعد الحداثة ، وإذا كان من الضروري أن نفهم هذه الظاهرة في اطارها الجمالي والتاريخي فلا بد من أن نضبط مصطلح رواية الحداثة ، وما عرف أيضا بالتجريب ، ورواية الحداثة تلك التي تمردت على المواصفات المعروفة للرواية التقليدية التي تلتزم بالخط التطوري لحدث في اطار الزمن، ومن مفهوم الإبهام بالواقع وتتجاوزه إلى تخوم رؤية لا تقتصر على إعادة إنتاج الواقع فحسب ، بل تعمل على إبداع واقع جديد له كينونته الجمالية الخاصة ،إنه عالم له مفرداته وعلاقاته المتفردة عن مفردات الواقع المعاش"[1]

إن السرد الحداثي يرفض إعادة إنتاج الواقع وفق رؤية فكرية ،إذ تتبدى الرؤية الحداثية منزهة عن الايديولوجيا ؛ بحيث تحولت إلى مغامرة تشكيلية جمالية ...وقد أثَرت الحداثة على دور اللغة في السرد الروائي واقتربت بها لغة الشعر حيث اكتظت بالإيحاءات ، وفي هذا الاطار الحداثي جاء التداخل بين الأنواع الأدبية وغير الأدبية ، والحداثة الروائية تعبر عن الأنا الداخلية للفنان،ولم تعد الرواية تصدر عن رؤية متوقعة للعالم.

"إن ارتباط التداخل بين الأنواع الأدبية في الرواية الحديثة لم يكن مجرد ظاهرة جمالية فحسب بل كان مشروعا تأصيليا في السرد غير منفصل عن طبيعة البيئة الاجتماعية المتحركة وإيقاعها المتسارع بتسارع الوقائع وتداخل الأحداث واشتداد الحراك في تلك البيئة الثقافية بمنأى عن ذلك خصوصا في تلك الحقبة التي شهدت موجات من المثاقفة على المستوى العربي وكذا العالمي[2]

[1] – تداخل الانواع الادبية ص428

[2] – تداخل الأنواع الأدبية ص432

- **المبحث الأول:**

I- تداخل الرواية مع الأجناس الأدبية:

1- تداخل الرواية مع الشعر:

إن أبرز مظاهر التداخل بين الرواية وسائر الأنواع الأدبية كان مع الشعر ،وهذا يفسره تحول الكثير من الشعراء إلى روائيين الذين شعروا أن القصيدة ضاقت بما يحملون من رؤى ومواقف في ظل التحولات الهائلة ، وهي تحولات اتخذت طابعا شموليا لها أبعادها الحضارية والاجتماعية والثقافية والكونية ،وأكثر المبدعين احساسا بهذا التحول هم الشعراء الذين أدركوا أن الشعرية احدى السمات الرئيسية للخطاب الإبداعي المعبر عن هذه الصدمة.

إن الشعرية في الأصل –وإن بدت ألصق بفن الشعر–ليست مقصورة على هذا الفن ،بل هي هوية جمالية شاملة لكافة الفنون الأدبية ، كما أصبحت السردية غير مقصورة على فنون السرد، بل تجاوزتها إلى الأدبية العامة [1]

يشير جون كوهين إلى أن وظيفة النثر هي المطابقة ،ووظيفة الشعر هي الايحاء والإيحاء لا يأتي إلا من خلال استخدام اللغة استخداما خاصا والانحراف عن السياقات التركيبية المألوفة ، فالانزياح هو الأساس في تأكيد السمة الشعرية ، و الانزياح متعدد الإشكال فهو يتخذ بعدا تناصيا ، و تكثيفيا وتصويريا تخيليا واختراقات نسقية ، والعمل على أسطرة الواقع عبر منهج شعري يركز على الإبهار وتعميق المعنى والغوص إلى الأغوار البعيدة [2]

وليس من شك أن الشعرية سمة من سمات الخطاب تتجاوز المفردات إلى العلاقات التركيبية وتخترق الدلالة إلى الرؤية ، ومن الواضح أن كثيرا من كتاب الرواية كانوا شعراء ...ومن

[1] – المرجع نفسه ص437

[2] – كوهين جان ، بنية اللغة الشعرية ، ، ص 196، تر: محمد المولى، ومحمد العمري ،دار توبقال المغرب 1986

السمات المميزة للخطاب الروائي أن الشعرية فيه لا تتحدد بالظواهر الأسلوبية الجزئية بل بالسمات الكلية ، وبعض السمات الشعرية للرواية تتولد من طبيعتها عبر شحنها بطاقة مجازية وعبر العلاقات الاستبدالية و الاستدعائية وانفتاح الدلالة وتعددها [1]

و يمكن رصد مساحات من اللغة الشعرية في رواية مولى الحيرة تتدرج من المفردة إلى التركيب آخذة مواضعها في تفاصيل العمل الروائي متنقلة ما بين الاستهلال والمتن ، موسعة من فضاء النص خالقة مساحات من الصور الإيقاعية ...

1- أ -نصوص شعرية للروائي:

نجد توظيف الشعر في الرواية على صورتين ، الأولى خاصة بالكاتب ، وهي نصوص خاصة بالنص الذي لا يحمل دليلا على حضورها خارجه ، وجودها مرتبط بوجود الأشخاص في عالم الرواية ، إنتاجها ليس سابقا عليه ،تمثل ملكية للشخصيات المتحركة في عالم النص نفسه "وهو ما يجعل لغة الرواية في مجملها تأخذ طابع اللغة الشعرية حيث لا نشعر بمساحة فاصلة بين النصين في تداخلهما : السرد والشعر."[2]

أما الثانية فهي تناصات لشعراء آخرين عرب وأجانب، وهي تشكل تناصات أثرى بها الكاتب نصه وفق حالات شعورية تتناسب مع المواقف المتباينة للشخصيات

ففي الفصل المعنون ب "أنكيدو" يجعل السارد من المقاطع الشعرية صوتا يرتبط بالدلالة المركزية للرواية مختزلا لأحداثها ،فنجد البطل ينتصر على ذاته وعلى المشككين في قدرته على البوح بشاعريته وخروج القصيدة العصية بعد انتظار دام أكثر من خمسين سنة؛ مصورا فيها حبه الأزلي للعارفة في لغة صوفية تعكس الشوق للقياها ، مختزلا آلامه متناسيا جراحاته

[1] – تداخل الأنواع الأدبية ص438

[2] –م ن ص 666

ووحدته ، مرتدا عن قناعاته ،متماهيا في حبه لها منتظرا ساعة الرحيل للقاء الحبيبة، وهي قصيدة من شعر التفعيلة ،على وزن "بحر المتقارب"

"...لجأ إلى غرفته وكتب مسرعا شيئا طالما ردده خارج وعيه:

أنا الموفد الأبدي أمرُ كنجم،
إلى الضوء أحمل بعضّ النهار
وأرتد،
أَخجلِ من قامة النور
حين أعود إلى البيت منتصف الحبَ وحدي دون الرفيقة
أخجل حين سأخطب دونَ الحقيقة
أخجل حين أخيب عرس التلقي
أنا المتبقي
ولا حلف لي كي أهدد خوفا هجيناً بلا ذكريات
كأن الذي حولي الآن
روح القصيدة أو حكمة العارفين
شؤون إلهيةُ لا يفسُرها البشري

.....»

راقه الأمر. هناك حدثٌ عظيم في العالم، لقد بدأ يكتب معنى يسكنه، قسوة العملية جعلتهُ يصاب بدوار. بدأَ يستعجل إكمال النص،خشية أن يضيع منهَ . يعود يقرأ ما كتب ليواصل و يضيف كلمة ثم يمحوها، يتوقف مجددا ويقرأ ، ويضيف ، ويفقد العالم كله ، فيسبح ككتلة إنسان داخل دائرة معنى مغلقة:

أنا قادم كي أقيم احتفالا

لأشعلّ كل الأزقة،

لا تبرحي الضوء كي أتوهج يا سّد ة العاشقين

(ألستِ مدى الحب،

وقت المحبين؟)

لا تبرحي النور كي لا تموت العصافير في حيًنا

قادم لأقول: «أحِبُكِ يا جنة الشعرّ جداً»

فتبا لكل الحداثة

للقاعدين على جبهة النقد دون قلوب

وللقافيات بأثوابهنّ الثقيلة

تباً لأرضَ بلا عاشقين..

وحين أقول أحبك لا أستطيعَ احترام القوانين.

أنا الموفد العبثي التقيني

مساء على أي أرض..

بثوبِ الحبيبةّ .. حتى أرى خطواتيُ تورق وقتاً

مشى كلَ عمري بين الأزقةَ دون اكتشاف القصيدة

إني أنام وحيداً وأصحو على هلع

في غيابي عنك

أنامّ بكل الثياب

وأسحبَ وجهيَ قبلِ طلوعّ الصباح

وأشعل نور المكان

كأني ما نمت قبلك

أنسى التمدد ،

أنسى الطريق إلى البيت

أنسى الكلام

وأنسى البقاء وحيداً ؛

أكلمَ وجهي عنك

فيفهمُ ماذا جرى مذّ تغيبت ،

أفهمَ كيف انفصلت عن الآخرين

صرتُ أنا

صرتِ أنتِ إشارات ربي إلي،

وأنتِ عذاباتّ ذنبي علي،

وأنتِ أنا ما استطعت التقاط الحروف من الأبجديه

كان رأسهُ يدور في كل اتجاهَ ، ولم يعرف إن كتبّ حقا أم أنه حلم فقط تراءى له ليداوي وهنه وا ستسلامه. تحَضرَ ليفيق سريعا على صدمة الفراغ ، لهذا سارع في تدوين القصيدة الموعودة في غيبته تلك...." [1]

كما نجد نصا آخر للكاتب على لسان شخصية ثانوية من شخصيات الرواية ،في صورة تعكس غيرة وخنق البطل من هذه الشخصية التي تصغره سنا وتقول شعرا:

"...أما بشير فلم يرد الدخول في احتمالات الجماعة، واكتفى بشعور سري بالفرح، فقد زال من أمامه هذا الشاعر الكبير الذي يصغره، وترك فرصة للشاعر الصغير الذي يسكنه، لقد قال مسعود في صباه المخطوف:

[1] – م ن ص 394

أتفتش الآن الطريق لـعلـها دلقت من العطر المثير وراءها؟

أتسـح دمعك فاغرا لرحيلــها عبثا وتدرك كم أذيت مساءها؟

وتُجنُ حتما حين تأمل ظلــها تنـهار إن سمع الرحيل نداءها

لا ظل للأضواء يحب شكــلها تنأى الحياة إذا استبحت بهاءها

لا ضوء للأشباح يسكن رعبها والرعب غيب نجمة وسماءها[1]

وهي قصيدة من الشعر العمودي ،من "بحر الكامل".

والملاحظ في هذا التوظيف هو قدرة الكاتب على التنويع في أشكال القصيدة والمزاوجة بين الأصالة والمعاصرة من حيث الشكل والمضمون ، –ولايخفى علينا أن الكاتب شاعر في الأصل قبل أن يلج عالم السرد–مما أضفى على النص جمالية خاصة تخرج بنا من عالم الرتابة إلى عالم الدهشة و الإبداع

1– ب– توظيف نصوص شعرية لآخرين:

النص حافل بالشعر والشعراء وعبر العصور الأدبية المختلفة(الجاهلية إلى الحديث والمعاصر)،والأغراض المتعددة (الوجدانية ، الموضوعية، الصوفية ،...)،وحتى جانب شكل القصيدة (العمودية ،التفعيلة)فهي علاقات تناصية تعطي للنص ثراء ،كما تعكس ثقافة الكاتب المتعددة والمنفتحة على الآخر من خلال شعرهم وشعرائهم، وهنا نكتفى بذكر بعض التناصات للتدليل والحصر منها:

قول عنترة :هل غادر الشعراء من متردم "[1]يتذكر البطل هذا المطلع من معلقة عنترة وهو في حالة تشظي بين رؤى تنازعه ،وأحلام تراوده ، واستشراف يُداخله ،وهو المثقف المولع بالشعر

[1] –مولى الحيرة، ص 38

والأدب ،وهو الشاعر الموفد ،والعاشق الفاشل ، ودلالة هذا التناص الرمزي هو المشاركة في كون البطل يتخيل نفسه شاعرا وما يحدث له حدث لشعراء كبار كعنترة ؛ دون أن ننسى الشطر الثاني من البيت ذاته وهو كلام عن الحبيبة عن الخونية التي منحته ولم يعطها ،وهو استحضار لقيمة الحب والتشكيك فيه ؛هل استطاع أن يصل إلى قلب حبيبته ويعطها دون حساب ؟ هي الحيرة في أكمل مناحيها ، فرغم اختلاف الزمان والمكان بين الشخصيتين إلا أن القاسم المشترك بينهما هو التشتت والحيرة والإحساس بالضياع

كما نجد توظيف شعر الغزل لشعراء عذريين،مثل مجنون ليلى ، وقيس بن الملوح ،والعبّاس بن الأحنف ،والمتنبي وغيرهم ، وظفها السارد من خلال الرسائل المتبادلة بين شخصية "يحيى"الأخرس ، وشخصية "التالية" وهما يدرسان بالثانوية ؛أين جسد الكاتب مراهقتهما،كما جسد تداخل جنسين أدبيين مختلفين هما الشعر والنثر متمثلا في فن الرسالة

مثل قول **مجنون ليلى**:

ولو أن مابي في الحصى فلق الحصى أو ريح لم يسمع لهن هبوب

ولـــو أنـــني أستغـــفـــر الله كـــلما ذكرتك لم تكتب علي ذنوب[2]

- **وقوله كذلك:**

وحـفظت عهد ودادها متمسكا في حـبها برشاده أو غيه [3]

ولها سرائر في الضمير طويتها نسي الضمير بأنها في طيـه

- **العبّاس بن الأحنف :**

[1] – مولى الحيرة، ص25 ، الشطر الثاني من بيت معلقة عنترة: أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

[2] – م ن ص 106

[3] –م ن ص 107

إذا لم يكن في الحب سخط ولا رضا فأين حلاوات الرسائل والكتب[1]

- **كقول المتنبي:**

فليتك تحلو والحياة مريرة وليتك ترضى والأنام غضاب[2]

ليت الذي بيني وبينك عامر وبيني وبين العالمين خراب

إذا صح منك الود فالكل هين وكل الذي فوق التراب تراب

وقوله:

وبين الرضى والسخط والقرب والنوى مجال الدمع مع المقلة المترقرق[3]

واحلى الهوى ما شك في الوصل ربه وفي الهجر لهو الدهر يرجو ويتقي

أما الديلي، فلهوسه وهلوسته كان يسمع قيس بن الملوح يبكي ويغني حزينا على فم يحيى:

ولمَا تلاقينا على سفح رامة وجدتُ بنان العامريَة أحمرا

فقلت خضبت الكف بعد فراقنا؟ فقالت : معاذ الله، ذلك ما جرى

ولكنَني لمَا رأيتك راحلا بكيت دما حتى بللت به الثرى

مسحت بأطراف البنان مدامعي فصارخضابا في اليدين كما ترى"[4]

فهي أبيات تدعم خطاب الذات بين العاشقين ،وترسم أبعاد الشخصية وأحوالها،وقربها من الواقع المشهود...

---

[1] –م ن ص108

[2] –م ن ص 77

[3] –م ن ص 78

[4] – مولى الحيرة ص 208

كما نجد توظيف شعر الحكمة من خلال شخصيات دينية كعلي بن أبي طالب، والشافعي ،وأدبية،كالهذلي،و المتنبي،وهي تتناسب مع حالات الشخصية والموقف

قال الهذلي:

- الليل حبلى ليس تدري ما تلد ما أقصر الليل على الراقد[1]
- وما سمى الإنسان إلا لأنسه ولا القـــلب إلا أنه يتقلب[2]

قال الإمام الشافعي:

- وأنطقت الدراهم بعد صمت أناسا بعدما كانوا سكوتا [3]

علي بن أبي طالب:

مازل ذو صمت ومامن مكثر إلا يزلُ ومايعاب صموت[4]

كما نجد توظيف الشعر الصوفي على لسان كبار الشعراء مثل الحلاج ،وابن الفارض ،ورابعة الشامية،وهي تناصات تخدم الموقف العام للشخصيات ، وتعمق من مفهوم الحيرة

الحلاج

– والله ما طلعت شمس ولا غربت إلا و حبك مقرون بأنفاسي[5]

[1] –م ن ص 28
[2] –م ن ص 174
[3] –م ن ص178
[4] –م ن ص 106
[5]– م ن ص361

وقوله:

أدنيتـني منـك حتى ظننت أنَـك أني[1]

وغبتِ في الوجد حتى أفنيتنـي بكّ عني

وكذلك قوله:

– اقتلوني واحرقونيِ بعظامي الفـانيـات[2]

ثمّ مروا برفـــاتي في القبور الدارسات

قال ابن الفارض:

هو الحُبّ فاسلم بالحشا ما الهَوى سهلَ فما اختارَهُ مُضْنى به وله عقْلُ[3]

وعِـشْ خالياً فالحُبّ راحتُـــــهُ عنا وأَوّلُـهُ سُـقْمٌ وآخـــــــرُهُ قَتْلُ

رابعة الشامية:

أتحرقني بالنار يا غاية المُنى فأين رجائي منك؟ أين محبتي؟[4]

وبفضل هذه العلاقة التناصية تبرز قدرة الكاتب على توظيف الخطاب الشعري توظيفا فنيا يتناغم مع الحدث السردي ، مبرزا فيه تعايش الشخصيات مع الأحداث والوقائع المشتركة وحتى المتباينة بينهم

[1] –م ن ص 366

[2] –م ن ص 369

[3] –م ن ص367

[4] –م ن ص 369

كمانجد توظيف الشعر الحر،أو شعر التفعيلة في الصفحة 350 ، وهو يستحضر صورة الحبيبة الغائبة(الخونية) في صورة مناجاة ،وحسرة ،وألم لفقدها وهو يكابد مرارة فراقها ،مجسدا حبه لها من خلال تكثيف اللحظات الشعرية وانسجامها مع سياق الحدث السردي لقصيدة السياب

" فتش عما قيل في العيون، سحرته عينا العارفة، ونسي أن يتأمل عينها لفترة. وقف قليلا عند السياب وهو يقول:

« عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهر»

وتمنى لوعاش السياب عيشة وعمر لويس أراغون الذي كتب كثيرا عن ايلزا، وعاش معها أكثر، وقال في عينيها:

Les Yeux d'Elsa Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire

J'ai vu tous les soleils y venir se mirer S'y jeter à mourir tous les désespérés

Tes yeux sont si profonds que j’y perds la mémoire [1]

[1] –م ن ص 350

كما نجد في سياق الأحداث التي يوردها الكاتب على لسان البطل ووصفه لعيني العارفة، قصيدة أخرى استحضرها من أجل المطابقة بين الموقفين ؛ وهي قصيدة للشاعر لويس أراغون الذي كتب كثيرا عن ايلزا، وعاش معها أكثر، وقال في عينيها الكثير ،وقد وُظِفت القصيدة بلغتها الأصل مما منح النص السردي شحنات تعبيرية تعكس مدى صدق أحاسيس البطل الذي يتألم في صمت وحيرة لفقدها، وهذا التوظيف للقصيدتين هو استدعاء للانفعالات النَفسية التي تظهر بدورها علاقة المطابقة بين السرد والشعر،كما تعكس مقدرة الكاتب في استحضار تجارب شعرية لشعراء غير عرب

وإني لتعروني لذكراك هزة يا الخونية» يقول بصوت صادق يكادُ يجزم أنه ما عاشّ لحظة دون أن يتذكرها"[1]

هي محاولة لاستحضار شطر من بيت شعري أضاف له اسم زوجته،وقد همَّش له الكاتب من خلال ذكر البيت الأصلي ،في صورة تناص منسجم مع سياق الحدث السردي ،الذي يعكس تعلُّق البطل وشوقه للقائها

ب- توظيف الرسالة:

الجدير بالذكر أن الرسائل الإخوانية لم يشترط النقاد في صوغها و بنائها شروط دقيقة ملزمة، و إنما أطلقوا فيها العنان للكتاب للتعبير عن خواطرهم و مشاعرهم من غير قيد، لأنه ليس بين الإخوان ما يدعو إلى التكلف في الخطاب، مما جعل النقاد يفشلون في وضع قواعد و ضوابط ملزمة لكتاب الرسائل الإخوانية ، كما يبينه أحمد بدوي« و قد حاول النقاد أن يضعوا معالم يهتدي بها الكتاب في كل ضرب من ضروب الرسائل الإخوانية، و لكنهم في كثير من الأحيان يعترفون بالعجز عن وضع هذه المعالم بدقة»[2] « ، و هذا ما جعل

[1] -م ن ص 359

[2] – بدوي أحمد ،" أسس النقد الأدبي عند العرب"، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1982 م، دط، ص32

الترسل الإخواني أكثر أدبية وأكثر جمالا من الترسل الديواني و جعل رسائله أدخل في الأدب، و أقبل للتخييل و الصور البيانية، و الصنعة البديعية، تحتمل الاقتباس من المنثور والمنظوم وتنافس الشعر في جل أغراضه "[1] .

نجد في رواية مولى الحيرة توظيف الكاتب لفن الرسالة الإخوانية تصريحا ، و تلميحا بين شخصيات الرواية ، توزعت بين شخصية يحيى وشخصية التالية وشخصية سعيدة

فالرسالة الأولى كانت من يحيى إلى التالية تتميز بالقصر والتركيز ،والشاعرية ،يصف فيها حاله ،يفتتحها باسم المرسل إليه ،ويختتمها باسم المرسل

ترددت وهي تغالب شوق الرسالة، وفي النهاية كانت فتيحة تفتحها وتقرأ بصوت عال

(((العزيزة التالية. تحية وبعد، أرجو أن تجدي فرصة لتقرئي رسالتي هذه وحدك، ولا أريد أن يطلع غيرنا على ما بيننا، وأن تعرفي بعدها مقاصدي كلها ..))

واصلت قراءتها وهي تشعر ببعض الأسى على صديقتها ((ولعل أهم مقصد لي هو أن أكون رجلا يحظى بمكان إلى جانبك، أن ابادلك الرعاية، ربما لأسباب كثيرة ليس عندي شرح للطريقة التي سأكون بها إلى جانبك، ليس معي الكثير من الحيل، ولكنني أقول لك ما لا يمكنني دفعه، أريد أن نكون معا، أن نتعلم كيف نكمل بعضنا، كل بما له من اكتمال حتى يختفي نقصان الآخر.

العزيزة،

[1] – جبران محمد مسعود ، "في فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب"، المجلد 4، دار المدار الإسلامي، ط 1 2004 – ص: 149–150

لا أدعي أني الأفضل، وأنا أعرف ما بي من نقص، بل ويعرفه الجميع، لكن أملا يحذوني في عالم جميل يمكن أن يكون لو التقت أحلامنا وتوحدت، أريد أن تقرئي أبيات الشعر التي أرفقها بالرسالة، وأنتظر ردك بشغف وشوق كبيرين...يحيى)) قرأت القصيدة مرات عديدة ليلتها تلك، وقرأت الرسالة حتى حفظتها. أربكها خطه البارع، ولغته الجميلة، هل هو مثقف كخالها عبد الحميد وجماعته التي تفرقت؟

فليتـــــك تحلو والحيـــــاة مريرة ... وليتك ترضى والأنام غضاب

لـــيت الذي بيني وبينك عـــامر ... وبـــــيني وبين العالمين خراب

إذا صـــح منك الـــود فالكل هين ... وكـــــل الـــذي فوق التراب تراب

قرأت الأبيات حتى حفظتها، رددتها لأيام. أرادت أن تحضر له جوابا ملائما، لكنها تراجعت خشية أن تجرحه بتواضع لغتها وخطها، ولو تأخرت عنه فربما أساء فهمها. في النهاية لجأت إلى ورقة بيضاء وكتبت بقلم حبر:

((يحيى العزيز، أنا جد مسرورة لأنك أرسلت إلي بكلامك الكبير، إنها اسعد لحظة في حياتي، فقط لأن الحب هو الحلم الجميل الوحيد الذي ظل يرافقني دائما، وقد أصبح هذا الحلم أكبر عندما التقيتك. سوف أعمل من أجلنا معا، وسأحفظ عهدنا إلى الأبد. الغالي يحيى، لست أملك شيئا أهديك إياه مثل الأبيات التي أرسلتها لي، لهذا فأنا أطلب سماحك، وأعتذر أيضا لأن خطي لا يضاهي براعتك، وأنا أسامحك على أي شيء اقترفته قبل أن نلتقي، على أي شيء كنت ستقترفه لو لم نلتق.

المخلصة إليك .....التالية))[1]

[1] –م ن ص 76

كتبت رسالتها وهي تسمع ستيفي وندر يغني أغنية «أنت نور حياتي»(1)، فكرت أنه يمكنها إرفاق كلمات هذه الأغنية كهدية، وفعلت..

You are the sunshine of my life

That's why I'll always be around

You are the apple of my eye

Forever you'll stay in myheart [1] "

تعتمد الكتابة السردية في الرواية على صيغة الرسالة،التي تحولت بقوة حضورها إلى تقنية في الكتابة الروائية في هذا النص،وانعكست على هيمنة ضميري المتكلم المفرد/ السارد- المرسل،وضمير المخاطب أنتِ الذي يحدد المعشوقة / المرسل إليها "التالية" في الرسائل الأولى بينهما،إن مايميز هذة الرسائل بين العاشقين هو التهجين بين السرد والشعر ،وإن كان الأخير خادما له ،ومعززا لمعنى الحالات الشعورية بينهما في مشاهد تعكس مقدرة الكاتب على وصف خلجات أنفاس العاشقين في صورة رومانسية حالمة، هو وصف لحياة شخصيات الهامش ، وصور لتعدد الأصوات بين شخصيات القرابة لطالما ذكرتنا بتناصات الشعراء العذريين وقصصهم ،و روايات عربية رومانسية مثل رواية زينب من خلال تشابه شخصيات الروايتين "إبراهيم/يحيى"و" زينب/التالية"و"بايزيد/حسن"...

أمّا الرسالة الثانية تتميز بالطول ، والتهجين مع عدة ألوان نثرية من حكايات ، وسيرة ذاتية مذكرات يومية ...حيث تستغرق جزءا من الرواية وقد عنونه الكاتب "دفتر الزائر"وهو جزء

[1] -م ن ص 78

متمم للجزء الذي سبقه بعنوان ثلاث غيبوبات في قبب المنايا يفتتحها الكاتب باسم المرسل الذي يكشف عن هويته ، وصفاته ،من أين أتى ؟ وما هي أحلامه ؟ كما تطلب منه سعيدة وهي أخت الارهابيين الذين اختطفوا يحيى وإدريس وأخضعوهم لصنوف التعذيب ...في هذا الجزء تتكشف هويات الإرهابيين الذين سماهم الكاتب أصحاب الظل ؛أسماؤه،هويتهم،ورتبهم في العائلة ،سعيدة هي الأخت الصغرى المثقفة الحنونة ،أمّا إخوتها فهم أمُّيون لا يعرفون من الحياة إلا قسوتَها؛ تتواصل سعيدة مع الزائر الأبكم عن طريق دفتر ،يكتب فيه يحيى ما يُسأل عنه ،إلا أن هذا الدفتر تحول لبوح وشكوى من الحب والضياع ، يحكي فيه يحيى عن يومياته في القرابة وعشقه للتالية ،وكيف نما هذا الحب بينهما ؛إلاّ أن يدًا قطعت هذا الحب وأفسدته ؛هي يد التجبر ،والاحتقار ،يد تدَّعي المصلحة لابنتها المستسلمة لأمر كبيرها ...يد مزقت آمال وأحلام الحياة لدى يحيى ، الذي تاه في الأزقة بعيدا عن أعين الناس ،استحلى الوحدة ، واستوحش مكامن الخلوات ،وجد ظالته في النباتات والحيوانات الأليفة الصامتة مثله ،في هذا الجزء تحمّل يحيى هموم الوطن وجراحاته ، بدءا بالعشرية السوداء وما أفرزته، وتحجر أفكار بعض الآباء وقسوتهم ؛وضياع من كانوا مثل يحيى حيث تقاسموا الفشل والحيرة ففضلوا الوحدة والانزواء...

تأتي هذه الرسالة بعد فترة زمنية متباعدة بين ماكان بين "يحيى" و"التالية" من رسائل ودِّ وغرام بين حالمَين لايعرفان الدهر وتقلباته إلا مالذَّ وطاب منه،وبعدها تأتي المحن ،والاحن جماعات، تأخذ قلوب العاشقين وتفرقهم بددا ،وتسكنهم عالم الواقع والحيرة والدهشة ؛فيصبح يحيى ناقما من كل شيئ من نفسه وحتى من القرابة وساكنيها فيتحول لراوٍ وشاهد على شخصيات القرابة والجلفة وهم يتقاسمون الفشل، فنجد تقنية الرسالة تستعين بتقنية المذكرات واليوميات و السيرة الذاتية والغيرية حاضرة في تلافيف الرسالة من خلال التأريخ لوقائع تعلُّق

يحيى بالتالية وما يملكه من تفاصيل جزئيات مشاعره التي يسجلها باليوم والساعة والدقيقة في لغة شاعرية تهز العاشقين

"كان يحيى يخط ذاكرته على الدفتر ويرتاح، استغرق الأمر أياما، ...، يراجع خطاه وتاريخه الذي صنعته القرابة، "[1] " كان يعرف أن يومياته متشابهة، فانتقى ستة أيام من حياته عاشقا، وكتبها لسعيدة كي يشفي نهمها لحكايته التي لا يبدو أن فيها ما يجعلها تسلي وحدتها:

اليوم الأول مارس 1997

الساعة الرابعة والنصف مساء الجو ربيعي، منتصف النهار أرتدي لباسا رياضيا رثا بطلاء أزرق وأبيض، أجلس على الرصيف أمام بيت أختي بالقرابة... يوم آخر ربيع 1997

الساعة الثانية إلا الربع زوالا: أرتدي سروال جينز باهتا ، وقميصا أزرق بتطريز ذهبي، شعر ممشط ولحية مهذبة، حذاء قديم بجلد مشقق لا يظهر من بعيد.

كانت التالية فتاة الحي الأجمل، في الحقيقة كانت كل فتيات الحي هن الفتاة الأجمل... يوم آخر أفريل 1997

الظهيرة: قصدت مسجدا بعيدا بعد مروري على ثانوية النعيم النعيمي، رأيت بعينها شغفا للحديث معي، ولكني لا أستطيع أن أفعل، سلمتها رسالة، كانت برفقة فتيحة بنت عمي مبارك... ، أتذكر جيدا انقباض يدها اليسرى وضمتها للرسالة في جيب مئزرها الأبيض، لو كنت رساما لرسمتها في عشرات اللوحات المتتالية التي تؤرخ لدقيقتي معها، أتراها كانت دقيقة؟ لقد بدت مؤثثة كأنها حياة كاملة.

[1] –مولى الحيرة ص 159

اليوم نفسه بعد الرابعة والنصف مساء في المساء التقيتها مجددا، قالت لي كلمة لم أفهمها عند باب أختي، ولست أعرف لم هربت مسرعا، وتحسرت كثيرا، لكنها كانت حسرة ممتعة إذ رأيت وجهها المضيء عن قرب، وشممت أنفاسها التي اختلجت على شفتيها،... يوم آخر أواخر الربيع 1997

في حدود السادسة مساء: قصد بيتهم، خطبتها، رفض والدها وانصرف منهارا، لا أذكر إن كنت أسمع وأتكلم، إن كان جلول المرعوب أصم أبكم، لا أذكر سوى خروجي ودخولي وتلاشي بعدها، لكن رسالة منها أعادت تجميعي، وهكذا أبقينا على حبنا لفترة وجيزة، كنا خلالها نتحدث لغة أخرى، تحدث قاموسا مختلفا، نرى ببصر مشترك، تقلصت إعاقتي حتى أصبح من الضروري أن أنتبه إليها كي لا يتأذى تواصلي بغير التالية، واتسعت هي في داخلي حتى أصبح من الضروري أن أجد مكانا للعالم الصغير.

يوم آخر بداية صيف 1997

منتصف النهار: كان الجو حارا، رأيت شمس متألقة تتباهى على الخطى العاشقة، قريبا من منتصف النهار، ارتديت سروالا وقميصا يميلان للبنفسجي، بدلة صيفية. كانت تخرج من امتحانها وكنا تبادلنا رسائل وأحببنا بعض، تجاهلتني لأول مرة منذ ثلاثة أشهر، ... أفراح ومباهج تتلاحق، مرت علي الساعات اللاحقة مخاوف وشكوك تعتصرني كل خطوة دون أن أصل إلى أي مكان.

اليوم الأخير

كنت أهم بالدخول إلى بيت أختي، خرجت مُنَى من جهة ما وسلمتني رسالة التالية التي قتلتني، عرفت بخبر زواجها، ألقت أختها الجمرة مبتسمة ومضت، طلبت في آخرها أن أذكرها بخير، كنت أعرف أن والدها لن يتأخر في دفعها إلى بيت آخر، عندما التقيتها بعد

الرسالة أمام بيتهم في العاشرة صباحا حين تكون شوارع القرابة مرتاحة من أقدام أهليها، أردت أن أجد لسانا أحدثها به، ...لا يهم، قلت ما أردت بطريقة ما ومضيت، كنت أقف أمامها بوجه باك، وأنا أبوح لها بكسوري، أي صوت يكون قد صدر عني وأنا بصدر منتفخ وقلب مفجوع؟ لقد اتسعت إعاقتي يومها بقدر ما تلاشت وأنا معها، سحبت كل معجزاتها وكراماتها وتركتني في مهب العاصفة، لم أعد أرى القرابة ولا الأزقة، أمضي الأيام مستأنسا بذكرى مسعود بلخضر وعقده الذي دون عليه فما، ولكن فمي بلا فائدة، كنت أتمنى أن ألتقيه، ربما يشعر المجروح في عمقه أن دواءه بيد الغائبين، ربما يكون هذا هو سبب ألمي الكبير وانعدام الناس من حولي، لم أكن أجد من أحدث أو أرتمي في ساحته فيطفئ النار التي تخرج مني وتلتف على عنقي، أصبحت مجنونا بلا تاريخ وبلا مستقبل، وبلا حيلة مجنونا بلا مدينة تلهو بجنونه كل ملل. "[1]

،أما في الرسائل الأخرى فنجد غلبة الحوار بضمير الغائب المفرد بين "يحيى" و"سعيدة" كتبَ / كتبَتْ ،كما استعانت تقنية الرسالة بصيغتي المذكرات و اليوميات التي تظهر في توثيق اليوم والتاريخ والحدث /الحالة ،ولهذا، حضر الزمن بقوة، تحكمت تقنية الرسالة في طبيعة نمو السرد، الذي لايعتمد سير الأحداث،ونضجها وتحولها سرديا،بقدر مايتأسس على نمو حالة العشق سرديا ، وعلى مسار البحث عن المعشوقة في ذاكرته. طبعت هذه الصيغةأجواء العالم المحكي ، فجعلت اللغة الذاتية ، تشخص الحالة، أكثر من الحدث وتأتي مشبعة بإيقاع الحالة، أكثر من إيقاع الأحداث .ولأن تقنية الرسالة تتم بين مرسل مدرك لأفق الرسالة، ويعيش العشق موضعا للرسالة ، وبين المرسل إليه ،الذات الأخرى التي لاتدرك من الأمر شيئا،ولا تحضر إلا بإعتبارها حالة وفكرة ورغبة لدى المرسل ، فإن ضمير المتكلم

[1] – مولى الحيرة صص 166،169

يتحقق بشكل كبير ، وتظهر علاماته ومظاهره بشكل ملموس ،وتهيمن حياته بكل تفاصيلها في الرسالة ، وتصوراتها ورؤاه [1]

ت- توظيف الخطبة:

تعتبر الخطبة من بين الوسائل التعبيرية التي ساهمت في إثراء الثقافة العربية، فهي فن من الفنون النثرية الأدبية التي تقوم على إرسال رسالة معينة إلى السامعين، تعتمدعلى مجموعة من الوسائل من أجل الإقناع فالخطابة " نص يأتي نتيجة لعمل، أو إرسال لساني يقوم به المرسل، ويكون موجه بطريقة حتمية إلى القارئ، أو سامع فعلي ، أم متخيل، يقوم بعمل التلقي أو التفسير" [2] إذن فالخطابة تستلزم استقبال وفك الرموز.

تعد الخطابة من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان العربي، فلقد ظهرت منذ العصر الجاهلي وكان هذا الفن يقابل فن الشعر إلا أن هناك من يرى أنه يفوقه " إن الخطيب في الجاهلية كان فوق الشاعر"[3]

"..أنهى جولته في الحي دون أن يقابل أي وجه يحتفي بعبوره العلني. كان غير مرئي تماما، ولم يجلب معه شيئا من القرابة، على رأي مدني. و أن يتوقف عند عتبة المسجد الذي أنهكوه ببناء ملحق لا يعرف سببه، ليصيح به: «فلتسقط أيها العمل الرديء»، ثم يرتقي أعلاه ويصرخ بأعلى صوته: «أنا بشير الكروش.... أنا الديلي الذي نسيت أيُّها الحي الكوخ العظيم، أنا الذي زرع هنا مجدا فلم يثمر، أنا الذي منحكم الفرح والانتماء، ولم يطلب منكم شيئا، وضننتم عليه بابتسامة وقت تيهه، وبيد وقت غرقه». أراد أن يتضخم حتى يغم على

[1] – كرام زهور، نحو الوعي بتحولات السردالروائي العربي ، منشورات كتارا الدوحة ،قطر،ط1،2017،ص 100،بتصرف

[2] – زايدي سناء ، بلاغة الإقناع في الخطبة البتراء لزياد بن أبيه، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي 2009-2010، ص 07

[3] –الجاحظ، البيان والتبين، تح عبد السلام هارون، مكتب الهلال، بيروت، ط 3، 1968، ص 170

الجميع الماء، أن يكون سيد النظر هنا وأن يمنع عنهم الضوء، أراد لهم صدمة تحيلهم إلى وجوده وإلى وجودهم. كم كانوا مشغولين بالعدم. كم كان عدما لا يشغلهم[1]

ومما جاء فيها: «لم يكن بايزيد رجلا فقط، ولم يكن ذكيا فقط، ولم يكن خدوما ومحبا للجميع فقط، ولكنه كان مؤمنا بقدرات الإنسان، وظل طوال حياته يساعد الشباب وأهله وسكان الجلفة، وفي هذا اليوم نتمنى من الجميع أن يترحموا على روحه الطاهرة، ونرجو أن تتذكر الجلفة ابنها الذي بدأ من الصفر ولم يتوقف قبل أن يصنع مجده ومجدها».[2]"

ث- توظيف أدب الرحلة:

"الرحلة هي انتقال الانسان من مكان إلى آخر ،وقد تضيق المسافة فتسمى الرحلة الداخلية ، وقد تتسع فتسمى خارجية ،أما الرحلة من حيث هي مؤلَف نثري فهي وصف السفر من موضع إلى آخر، وما تقع عليه أبصار المسافر من مشاهدات ، وما يستطرفه من أخبار ،وهي شكل نثري يتسع لموضوعات كثيرة "[3]

" هاجر الكثيرون، الذين أقاموا في ضواحي القرابة التي تسمى الآن: مدينة الجلفة، ما زالوا يزورون الحي، لكن القلة التي قطعت الأميال أو البحار لم يعد لها أثر، ولسبب ما نسيهم الناس، ونظم الحي أحداثه كي لا يكون لهم حضور في التفاصيل، كأنهم منفيون..."[4]

"أخذ حافلة أخرى، بدت أقل اكتظاظا، نحو باب الزوار شرق العاصمة، المكان الذي انفجر بساكنيه فجأة وتحول إلى تجمع كبير في ضواحي البهجة. لم يكن بوسع الكثيرين أن يعرفوا

---

[1] –مولى الحيرة ص210

[2] –م ن ص 317

[3] – وتار محمد رياض:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا 2002 ص 204،ص205

[4] – مولى الحيرة ص 215

لهذا المكان اسما قديما أو حديثا، بل لم تكن باب الزوار أصلا قد تحولت إلى مدينة لصيقة بالعاصمة القديمة، ولا هي إحدى أبواب العاصمة الأربعة، كانت المباني قد بدأت ترتفع لترفع من شأن «طور لاشاص» المحاذية للمطار الدولي للجزائر العاصمة، وقد ارتكزت فيها إحدى أكبر الجامعات وعدد من الأحياء الجامعية للبنات والبنين، ما أسس فضاءات للعلم والمعرفة بقدر يسير أمام فضاءات الحب والغرام "[1]

من الواضح أن الكاتب شديد التأثر بأدب الرحلة ، فقد جسد بعض التفاصيل التي تخص أدب الرحلة وذلك من خلال الترحال الذي تقوم به الشخصيات بحثا عن ظروف حياة أفضل ،وتجلى ذلك من خلال وصف العديد من الأماكن ؛خاصة الأماكن التي توجد في مدينة الجلفة وخارجها من خلال وصف الشخصيات / السارد على لسانهم الأماكن التي يحلمون بها مثل وصف الكاتب للقرابة وماجاورها من أحياء ومساكن مدينة الجلفة ،أو سفر الباقي وطمطوم إلى العاصمة ووصفهم لباب الزوار وساكنيها ،أو الأماكن التي زاروها في العاصمة ...يعكس شغف الكاتب بهوس الرحلة وآدابها وإن كانت تعكس جزء من سيرة الكاتب نفسه الذي يسكن العاصمة وهو من أصل مدينة الجلفة فما هذا الوصف إلا شوق وحنين لمرتع الصبا ومكابدة لمشاق الدهر وصروفه ، وتقاسم الأسى والحيرة بين شخصيات الرواية رغم تباعد الفترات الزمنية والمكانية بينهم .

هـ- السيرة الذاتية:

أما تعريف هذا النوع فقد عرفه محمد صابر بأنه: "سرد استعادي فني ينهض به راوٍ سيرذاتي يفيد من التقانات الفنية للرواية بأشكالها وآلياتها المتعددة والمتنوعة لتسجيل سيرة حياته، عبر قصّة واحدة طويلة تحتشد فيها الأحداث وتتركز بحيث تسمح على نحو ما إظهار الشكل الترتيبي التصاعدي للسيرة المحكيّة سرداً وحدثاً وفضاء، أو مجموعة قصصية واحدة أو أكثر

[1] - م ن ص237

تحكي قصّة هذه السيرة بمراحل تتوزّع على القصص وحسب المراحل الزمنية التي يجدها الرا وي مناسبة وصالحة فنياً للعمل القصصي، ميدان فني يبدو غير سيري متقصّداً الإخفاء والتمويه، (...)عن هذه الصلة بين الفن القصصي والمرجعية السيرذاتية."[1]

واذا تأملنا في هذا التعريف فإننا سنجده لا يتعارض مع تحقيق المشروع السيرذاتي في النص ، فالناقد يلزم كاتب القصة السيرذاتية بالآتي:

- السرد فيها استعادي باتجاه الماضي.

- إن الذي يقوم بالقص راو له وجود واقعي.

- أن تتسع مساحة النص لسرد تفاصيل مهمة من حياة صاحب السيرة.

- التوثيق للأحداث التي جرت على أرض الواقع في حياة الكاتب، أي: تحقق ما اسماه لوجون ب (الميثاق المرجعي).

أما خليل شكري فيحاول أن يجد تعريفا لا يكون فيه هذا النوع الهجين مخالفا لما جاء

في تعريف لوجون للسيرة الذاتية ، وفي الوقت نفسه مناسب لحجم القصة بوصفها حاضنة لسيرة القاص الذاتية فيعرفها: " بأنها قصة استعادية نثرية، يروي فيها القاص كِسرًا سيرية عن حياته ووجوده، مركزًا حديثه على حياته الفردية، وعلى تكوين شخصيته بالخصوص، مستنداً في كل ذلك إلى آليات المنظومة الذاكرا تية."[2] وإذا اعتبرنا بطل الرواية بشير الديلي هو الشخصية المركزية التي تدور حوله الأحداث ،وكأننا نجد تشظي لشخصية البطل من

[1] – عبيد محمد صابر: تمظهرات التشكيل السيرذاتي قرا ءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 : ص139 ، و المغامرة الجمالية للنص الادبي درا سة –موسوعية : – 712 – 713

[2] – هياس خليل شكري:القصة السيرذاتية في قصص كمال عبد الرحمن، د. ، مجلة آداب الفراهيدي، العدد (1)، السنة الأولى كانون الاول 2009 :ص 84

خلال شخصيات هامشية في الرواية ؛ كشخصية "فاتح عبد السلام" المدعوالباقي من خلال عنوان أسماه الكاتب "ماعلم من ملهاة فاتح الباقي" وهي سيرة ذاتية لأحد شخصيات القرابة ،من خلال هجره لها بعد قصة حب فاشلة مع زلبخة ،الحب الذي سيطر عليه حتى في أحلك محنه؛قرر أن يهاجر للعاصمة هناك يتعرف على عوالم وشخصيات تقاسمه الفشل والضياع المشترك بينهم ؛ لكن الباقي يعود للقرابة بعد ألف يوم وأزيد..." كان فاتح يدخل القرابة بعد غيابه ماسكا بيد طمطم. طمطم أيضا محترف غياب، يختفي لأيام أو أسابيع وربما لأشهر ويعود كطائر العنقاء، بلباس جديد وعين تملؤها الأشواق. طمطم كان يحث الخطى نحو القرابة كأنه سيراها لأول مرة، أما فاتح فقد كان يائسا، شعره لم يعد مجعدا وقد اكتسب اتجاها مشط نحوه، ووجهه ازداد وسامة. عاد بعد ألف يوم وأزيد من الغياب، كان وحيدا في غياب إدريس الذي يواصل إقامات متقطعة بمصحة فرانتس فانون. عبد الحميد علق وهو يرى مشهد فاتح الطويل يسير خلف طمطم الذي اكتسب سمنة بأنه: «جيل ضيعه نزق الرئيس»، واكتفى فاتح بابتسامة وتلويحة سريعة لعبد الحميد، طالما يصير طمطم أن يعيده إلى بيته، بيت الجدة شجرة العنب في القرابة."[1]، كما نجد سيرذاتية لشخصيات أخرة مثل التالية من خلال مساحة كبيرة لعنوان أساسي أسماه ما أخلف الغياب " يمتد من الصفحة 57 إلى الصفحة111وتحت عناوين فرعية مختلفة ، كما نجد سيرة يحيى ،وابن البطل مينا وقد أفرد لهما الكاتب عناوين تحت مسميات مختلفة ؛مثل معجم المنسي ،خطوات مستعارة،الاب والابن...وهي سير ذاتية تعكس نمو الشخصيات عبر الأحداث ،واشتراكها مع البطل في الحيرة والضياع ...

[1] –مولى الحيرة ص 264

المبحث الثاني:

تداخل الرواية مع التراث:

يتصل التراث الشعبي بجميع مناحي الحياة، ويمتد رابطا لماضي الشعوب بحاضرها، كي تستشرف مستقبلا ترى أفقها المنشود، يقول "عبد الكريم برشيد": "إنه جدلية الماضي والحاضر، إنه مفهوم حضاري فلسفي، وما يهمنا منه إذن هو هذا الصراع الدرامي الذي نكشف عنه، وهو صراع مع الذات التي تحمل نقيضها، بداخلها صراع بين قوى الجذب والدّفع ،بين الإقدام والإحجام، بين الإيجاب والسلب، إن الماضي لا يمضي والحاضر لم يحضر بعد – إلا شكليا –الشيء الذي يوضح خوفنا وقلقنا على المستقبل أكثر من هذه العلاقة الجدلية سواء مع الذات أو التراث أو الواقع اليومي." [1]

كان للروائي الجزائري دور في الحفاظ على التراث وأصالة الفكر من خلال رواياته المتضمنة للتراث الشعبي بمختلف أشكاله وعناصره والتي كانت ولا زالت لها وقع خاص في أذن المستمع وعين القارئ.

فكيف تمظهر توظيف التراث الشعبي؟ وما هي أبرز تجلياته في الرواية؟

أ–المثل الشعبي:

أصبح ضرب الأمثال، فنًّا كغيره من الفنون الأخرى، التي يُلجأ إليهاالكاتب كشكل من أشكال التعبير، ولكن هذا الفن يختلف عن غيره من الفنون، كونه ليس حكرا على خاصة الناس، بل يصدر عن مثقفيها وأميّيها. ومن الأمثلة المسجوعة المتواترة في الرواية «صبح ربح ، ورد مفتح ، عسل مكفح، صباحك ورباحك مائة نعجة في مراحك» :صيغة صباحية

[1] – جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، 1979، ص 63.

يحفظها أهل الجلفة من الكبار، ويبادرون بها للتفاؤل بخير اليوم"[1] وما وجود المثل الشعبي في خطاب الشخصية البطلة إلا دليل على رسوخ الصلة بين الشخصية ومجتمعها فهي تعكس عمق تجربة الكاتب في مجال التراث الشعبي لمنطقته الجلفة، أمّا أهمية المثل الشعبي فتكمن في جلب الاهتمام وتوضيح المقصود، وتعين على الفهم وتمتع معانيها التي تعبّر عما تختلجه الشعوب في أعماقها

ب- الأغنية الشعبية:

ارتبطت الأغنية الشعبية في الرواية بشخصيتين،الأولى رئيسية ، والثانية هامشية؛ فالأولى جسدت بعض مظاهر التراث الشعبي الجلفاوي من خلال مشاهدته أو سماعه لأهم المواقف التي سردها الكاتب على لسان البطل في الرواية مثل :"يا النخلة الضواية ترقص في رقص العجب " أغنية نايلية لحميدة النايلي سمعها البطل وهو يقتني سيارة أجرة في مدينة الجلفة، وصاحب السيارة متفاعل معها من خلال حركات جسده...

أما الشخصية الثانية فهي شخصية العيد الحس الذي يجوب أزقة القرابة بآلته العجيبة ويغني بصوت نشاز ، لكن بكلمات ذات بعد فلسفي وحتى نفسي ، فهاهي التالية تسمع كلمات أثَرت فيها ،وأعادتها لماض حزين ،تعكس فيه ندمها ولات حين مناص

"...رغبت أن يتركوه يصدر إيقاعاته المتداخلة وأغنياته الفلسفية الغامضة. كان يؤنس حيرتها ودهشتها، لكنهم يريدون النوم، وهي والحس يريدان البوح بشدة

«وين غبت يا العقل

كل زقاق بمشكل

[1] –مولى الحيرة ص 285

هذا البر راه مرهوج

ما فيه كيف ما فيه روج

الناس تسكر وتصلي

وين رحت ياو قلي

قلي.. قلي.. قلي»"[1] وقد تعكس هذه الشخصية بعض تطلعات الأطفال الذين يلتفون حول العيد الحس يصفقون ويغنون معه ، كان مبهر الأطفال في غياب الملاهي وفضاءات التسلية في كامل المدينة التي لا تبدو جادة

أما الأغنية الشعبية الثانية فهي أغنية كانت ترددها العارفة زوجة البطل قبل طلاقها منه،تعلمهامدني منها عندما كان مريدها،وهي تعكس مدى حيرة البطل ، والدعاء له بالهداية إلى سبيل الرشاد

"وانطلق بصوت خشن نشاز في أغنية العارفة. أما الديلي فكان يسمعها بصوتها، ولا يعلم إن كانت الكلمات التي تتسرب إليه من اقترافه أم من ذاكرة مدني النبيلة.

" ما زالو يسعى وحيد وحيران وقلبو موجوع مصهود بنيران

يا ربي أعطيه من فيضك تسقيه وريلو يارب من حبرك برهان

ما زالو مفتون بالوجه المرهون وماشي وحدو طريقو لامان "[2]

ج- الأنشودة الثورية:

"...تعتبر الأنشودة الوطنية من أسرع وأسهل رسائل الاتصال بين الشعوب ، خاصة في

[1] -مولى الحيرة ص 73

[2] -م ن ص 203

المواقف والظروف الصعبة ، حيث تخترق حدود الدول والحكومات ، كماتعتبر الأنشودة الثورية مصدرا قويا لإنماء الشعور العربي وإذكائه ،فهي القلب النابض ،والعقل الواعي ،والقوة المعنوية الهائلة الجامعة لتماسك البنيان الانساني والثقافي للشعوب العربية رغم مايحيط بها من أخطار وتحديات ،ومزاعم عقائدية للتفريق بينهم ،وإقصاء كل منها على حدة حتى يسهل التفريق بينهم ..."[1]

"...ها هو يأمر أهله بالوقوف كل صباح أمام سرية العلم التي نصبها في قلب فناء بيته، صباحا ليرفع العلم وتنشد «قسما»، ومساء لينزل العلم، وأحيانا لينشد «فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحرية»، مستعد أن يكون هذا الرجل الذي أمضى كل عمره أبا لطفلة وحيدة، يدرسها الوطنية على فهمه..."

فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحرية...[2]

نشيد المصاليين في حزب الشعب الجزائري

فمن خلال شخصية الحفناوي في الرواية ، ناقش الكاتب مسألة الهوية والانتماء ،وضرورة الحفاظ على مكتسبات المواطنة والاخلاص للوطن من خلال ترديد أناشيده الثورية التي كانت ملهمة للشعب ، ومساهمة في التحرر من المستدمرعلى حدَ اعتقاد الحفناوي

[1] – ناهد عبد الحميد الأغنية الوطنية ،البدايات والتحولات ، ،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ،مصر ط1،2016

[2] –م ن ص 188

، **مصالي الحاج** الملقب بـ "أبو الأمة" ولد بمدينة تلمسان في 16 مايو 1898 ، وتوفي بالعاصمة الفرنسية باريس في 3 يونيو 1974 ، ودفن بمقبرة الشيخ السنوسي بمسقط رأسه. زعيم وطني جزائري كان واحد من المطالبين بالاستقلال عن فرنسا منذ العشرينات، وهو مؤسس حزب سياسي وطني نجم شمال إفريقيا الذي تحول إلى حزب الشعب الجزائري، ثم إلى حركة انتصار الحريات الديمقراطية وأخيرا حزب الحركة الوطنية الجزائرية

https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons

فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحرية

فليحي حزب الشعب الغالي و نجم شمال إفريقية

وليحي جند الاستقلال مثال الفداء والوطنية

فمن خلال ما سبق نلاحظ أن الروائي حاول أن يمزج بين كل من جنس الرواية والأغنية الشعبية بما فيها الأنشودة الثورية متجاوزا في ذلك كل الحدود التي تفصل بين جنس الرواية والفن الصوتي مما أعطى للرواية بعدا فنيا جماليا

د- توظيف الاسطورة:

لقد حقّق استلهام الروائيين العرب للأسطورة إنجازاً نوعياً للخطاب الروائي العربي، ولم يكن لهذا الاستلهام أن يتمّ بمعزل عن حركة الثقافة العربية، ومن ورائها حركة الواقع العربي نفسه، كما لم يعد خاصاً بفنّ الشعر الذي يُمثّل الإطلالة الأولى للأجناس الأدبية العربية الحديثة على الموروث الحكائي الإنساني بأشكاله كافة: الأسطوريّة، والملحمية، والشعبية،

وإذا كان معظم الروائيين العرب الذين كتبوا نصوصاً تستمدّ من الأسطورة، جزئياً أو كلّياً، مضامينها ورموزها، وتعيد في الوقت نفسه إنتاج ذلك كلّه وفق الحاجة الحضارية / الجمالية للثقافة العربية، ... فإنّ الرواية العربية تمثّل، الآن، الجنس الأدبي العربي الأول الذي تشكّل الظاهرة فيه حضوراً قويّ الدلالة على تحوّلات الحركة الثقافية العربية، وعلى استجابة الرواية العربية لهذه التحوّلات.[1] نجد الروائي يوظف الأسطورة من خلال عناوين فرعية لروايته ،مثل/"أنكيدو"،أو من خلال أسماء لأساطير مبثوثة داخل متن الرواية تتوافق مع الحدث مثل "طائر العنقاء" [2]

[1] – نضال صالح ،النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2001 ص 06 بتصرف

[2] – تقول أسطورة طائر العنقاء؛ بأن طائر العنقاء عندما ينهي عمره ويموت يحرق نفسه بنفسه "ذاتيا" ويقوم الحريق بتحويل طائر العنقاء إلى رماد، ومن هذا الرماد يخرج طائر جديد، وأن الحريق أو النار هو السبب الذي من خلاله يجدد حياة طائر العنقاء، والنار هي سبب في ظهور طائر عنقاء من جديد
https://sotor.com : 12-03-2019، 17:23

كان يقول: «أنا مثل أنكيدو، لا خلود لي، لا تجري في عروقي دماء الآلهة ، هي مثل جلجامش نصف آلهة،» أنكر ذاته تماما أمام العالم،رغم أنه كتب القصيدة التي قطع من أجلها رحلة مكابدة لسنوات طويلة ، لكنَهُ يتساءلُ : كيف ستجد قصيدته؟....[1]

نشأت ملحمة جلجامش الرافدية "من أساطير عديدة.. جُمعت كلّها وصُهرت فنّياً لتتمحور حول شخصية جلجامش المركزية"، ومهما يكن من أمر نسبة بطل هذه الملحمة إلى التاريخ أو إلى الأسطورة، أو سواهما، فإنّها تُعدّ مثالاً "على خلود العمل الفنّي الذي يتجاوز الزمان والمكان"، ليس بسبب المكانة التي حازتها، في الكثير من فروع الدراسات الإنسانية، منذ اكتشاف مدوّناتها المتفرّقة الأولى، فحسب، بل بسبب المكانة التي حازتها في الكثير من النصوص الإبداعية والأعمال الفنية في مواقع مختلفة من الجغرافية الثقافية العالمية أيضاً.

والرمز الأسطوريّ في هذه الرواية يتجلّى من خلال ما يتناسل داخلها من وحدات سردية يبدو الرمز عبرها حاملاً جمالياً للكشف "عن حدّة الصراع ولا معقولية العالم الخارجي وبطش القوى الغامضة التي تهدّد عالم الإنسان" المعاصر. ولئن كان موضوع الأسطورة في الأصل "يدور حول البحث عن الخلود، الدافع الكامن في أساس الكثير من ميثولوجيا الشرق"، فإنّ موضوع هذه الرواية يدور حول البحث عن الذات المستلَبة بفعل عوامل واقعية تُمعن في تغريب هذا الإنسان وتجعله في مهب الريح...[2]

نجد الروائي يوظف فصلا تحت عنوان "أنكيدو" وفيه تلتقي الحقيقة مع الملحمة والأسطورة ، يلتقي الوجع مع المعافاة،يلتقي المتضادان الحياة /والموت ، أنكيدو بيت القصيد لهذه الرواية لقد كان جوهر الحكمة التي كتبت من أجلها الملحمة : إن تغيير المصير الإنساني المحتوم (الموت والفناء) لا يتم إلا عن طريق معرفة سر الخلود المتمثل بقيام الإنسان بالأعمال

[1] –مولى الحيرة ص398

[2] – م ن ص 139

الصالحة التي يؤديها في الحياة الدنيا لتبقي صيته خالدا ابد الدهر متنقلا من جيل إلى جيل حينما يتذكره الناس ،" من خلالها كان رأسه يدور في كل اتجاه، ولم يعرف إن كتب حقا أم أنه حلم فقط تراءى له ليداوي وهنه واستسلامه. تحضر ليفيق سريعا على صدمة الفراغ، لهذا سارع في تدوين القصيدة الموعودة في غيبته تلك. خاف أن يكون رجلا ميتا أو آخر توهم أنه الديلي، فواصل بينما كان وعية يتراجع. فقد الشعور بأصابعه أولا، ثم أسند رأسه بيسراه، واجتاحه صداع قاس. فقد التركيز على الورقة، ثم استسلم لألم قاتل في بطنه. وضع القلم وأمسك الورقة، وقرأ متحايلا على الألم ما كتبه. ملامح وجهه تتألم مع بطنه، وقلبه يطير فرحا مع نصه الذي لم يكتمل"[1].؛ لأن همومه هي همومهم ،وتطلعاته هي ذاتها تطلعاتهم.

لقد مثل جلجامش نوعا من النماذج الأولية التي تتسع دلالاتها لتشمل كل كائن بشري. ليصبح كل واحد منا هو جلجامش بغض النظر عن شروط العامل الزمكاني... هذه هي ملحمة جلجامش التي دخلت الخلود من أوسع أبوابه، " شعر وهو يتوسد نصه أنه ناج من عذابه ومكابداته. شعر أن هذه الأرض أرض الناجين لا المعذبين. نام عميقا، ولم يكن يريد شيئا رغم الجوع الذي مزق بطنه، لا يحفل إلا بالقصيدة. قرر أن يتفرغ لها، أن يدللها ويحتفي بها، أن يعتني بقوامها وجمالها وجنونها، أليست القصائد مجنونة؟ قرر أن يخبئ النص في مكان آمن، أين تراه واضعه؟ طاف بيته كله بغرفتيه ومطبخه ومستودعه، ولم يعثر على مكان يستحق استقبال قصيدته. كان سيستحم ويشرع في القصيدة مجددا.

"تهافتت عليه الهواجس: ماذا لو مت قبل أن أكملها؟ ماذا لو ضرب زلزال وأتى عليها؟ ماذا لو سرقها أحدهم ونشرها باسمه ونال الخلود؟... سروره كان كبيرا أنه سيغادر الدنيا بعد أن كتب قصيدة تسجل اسمه مع الشعراء، لا يجزم أن أحدهم سيكتب عنه، لكن التاريخ واسع كحلمه وأكثر، لا بد وأنه سيأتي اليوم الذي يتحدثون فيه عن شعراء كبار مجهولين، وسيقول

[1] –م ن ص 397

أحدهم، «أ لست كبيرا ما يكفي؟». تعب دهرا لأجل هذه القصيدة، راهن بكل ما عنده، قامر بنفسه ليكتبها."

" إنها تتبؤنا بلسان حالها: إن الإنسان كائن باحث عن الحقيقة ليعتنقها ويحيا بموجبها ليكون هو كذلك حقيقة ، وعندها،فقط، يصبح بامكانه أن يتغلب على الموت لأنه حقيقة والحقيقة لا تموت" [1]. "نظر إلى تراب القرابة، وقال بكثير من الفرح: «كنت أعرف أنها أرض نجاة، وكنت مستعدا لأكون الناجي ولو بقصيدة واحدة».[2]

لم يكن جلجامش/بشير هذا الإنسان الجليل ليخشى من الموت الجسدي وهو الموت الذي يعرفه ويتعايش معه حتى الإنسان الاعتيادي،" كان حدثا كبيرا أن يكتب قصيدة بعد نصف قرن من المحاولة. وشرع يقرأ، فينتبه الجميع تباعا مستوضحين ما يقول الرجل، ...، وأصبح المقهى وما اقترب منه في حالة إصغاء عظمي للنص الموعود ، القصيدة التي انتظرتها القرابة والجلفة خمسين سنة كاملة، يا له من حظ أن يكون كاتبها حاضرا أصابه الذهول من روعة النص الذي راح ينطلق من شفاه ناصر، كان رواد المقهى يتحولون إلى تماثيل كأن القصيدة تلتهم ألبابهم، وعيونهم مشدودة نحو ناصر، هو لم يتوقف عن تحريك يديه وجسده كله منتفضا مع مخارج الجمل[3]

إن التوجّه إلى التراث السردي الشعبي والاستعانة به في تشكيل معالم النص الروائي الجزائري لم يكن وليد الترف أو العبث الفكري، إنما كان لحاجة ملحة هي الباعث والمحرك. فقد وجد المبدع الروائي المعاصر في النص الشعبي النموذج والمثال، والملجأ والملاذ، يعبر بواسطته عن جراح الذات والجماعة وتصدعات الواقع، كما يجسد من خلاله القهر الروحي الناجم عن اختلال القيم، والكبت الفكري الناتج عن الفساد الاجتماعي ويفضح الاستبداد

[1] – النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص08

[2] –م ن ص 399

[3] –م ن ص408

السياسي من خلال ضياع الحقوق وغياب العدل،فيستعين به على الخروج من مستنقعات الواقع الآسن إلى رحاب آفاق الخيال الواسعة النقية يستمد من قواها ويتزود بقيمها لمجابهة الحتمية

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

فالرواية الجزائرية أنموذجا للإبداعات التي نحت ذلك المنحى التأصيلي بدعمها للعملية الأجناسية بمحاكاة قسم من الأنماط التخاطبية والأجناس الأدبية السردية التراثية وهو ما أظهر توطيد علاقاتها بالتراث .

II- تداخل الرواية مع الأجناس غير الأدبية:

1ـ توظيف تقنيات المسرح : لقد لجأت الرواية المعاصرة إلى استعارة بعض تقنيات فن المسرح واستخدمتها في بنائها منها : الحوار و المونولوج و المشهد والديكور وغيرها ، إذ "يضيف الشكل الممسرح للسرد بعدا جديدا ، إذ أن السرد الذي يقترب من النص المسرحي يعني شيئا أكثر من كونه لغة مشابهة للغة المسرح ، وحسب تحليل ايخنباوم الشكلاني فإننا في السرد المشهدي لا نتلقى الأفعال كأفعال محكية ، وإنما كما لوكانت تتخلق أمامنا على الخشبة "[1]. ، وقد عمل الكاتب على تمثل مختلف التقنيات المسرحية في روايته منها:

الحوار المسرحي ، المونولوج ، المشهد...ونجد الرواية توظف هذه العناصر:"... نجح مرة في حضور عرض مسرحي، كان هو المتفرج الوحيد وبشير الديلي الكوميديا الغنائية كاملة،

[1] – فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . لبنان 2009 ، ص 121

ولم يكن العازف العيد الحس، والا اكتملت أوبريت القرابة..." [1] ، "... لعل النهاية الدرامية التي تحيط به هي من صلب نوعه المتفرد الذي يسعى إليه، قصيدة واحدة تصنع الفارق، تكون مزيجا بين التشكيل و السينما والمسرح والرسائل والخطابات والرقصات المبهرة والقفزات البارعة، قصيدة تكون بيانه السياسي والفكري، وموقفه من الحياة والأشياء، ووصيته لمن تلاه على الأرض،...".[2] ،" كان يتجه إلى المدرسة حيث يقيم عرضا، وبدا له أن العرض سيروقه، وأنه سيكون سعيدا ببذرته التي أطلعت فنانا. قال عبد الحميد إن مينا يتفتق ويطلق فنانا كبيرا. كان الديلي محبا للمسرح، ولكنه لم يتوقع أن يشاهد مسرحا ينتمي إليه، يغرف من لعناته. وصل المدرسة وكان العرض قد تقدم، ربما اقترب من النهاية أو من المنتصف، لا يعرف لم توقف المهرج فجأة عندما رآه ألغي العرض، لف المسرح في حركة مستعجلة،" [3] ، "... وأغرق في الطاولة مغمض العينين، أصاب الوجوم الجميع، هذه هي القصيدة المنذورة إذن. امتلأ الشاعر حد الاختناق، وهم بالبكاء أو الصراخ ، أراد أن يذرع هذا المسرح الذي يؤديه، أن يعدل الأمر كله ويبدأ من قصيدته هذه إلى الخونية فمينا، أن يستعيد نفسه في صورته التي أضاع وفي طريقه التي أخطأ، أن يقتلع خطاه من مهبط اللعنات ويطير، لو كان بوسعه التعديل والتأصيل، لبدأ من هذا المشهد، لو كان له أن يموت، لاختار هذا المشهد خاتمة، إذ لا حياة بعده كما لا حياة قبله...." [4]

2- توظيف الفن التشكيلي : لقد تنوعت مرجعيات السرد الروائي عند الكاتب في روايته لعدة فنون ؛ من شعر وموسيقى وسينما ومسرح لجأ إلى استثمار الفنون التشكيلية ،إذ يرى "كونراد" أن الرواية :« كي تحقق ما تصوبوا إليه من تأثير ونجاح ، عليها أن تتعلم من

[1] -الرواية ص 290
[2] -م ن ص 55
[3] -م ن ص 355
[4] -م ن ص 409

فنون النحت والتصوير والموسيقى كيف تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس . باستخدام التشكيل واللون وغيرها "[1]، وقد راهنت الرواية على محاورة الفن التشكيلي مستفيدة من مختلف تقنياته منها:

فن الخط :هو أحد الفنون البصرية المرتبطة بالكتابة .تُصمم به الأحرف وتُكتب باستعمال أداة عريضة الطرف أو فرشاة أو قلم كتابة من نوع آخر. ويمكن تعريف فن الخط المعاصر أنه فن إعطاء هيئة معينة للحروف بلغة ما بطريقة معبرة ومتناغمة وبأسلوب احترافي. ،احتفت الرواية بذكر شخصية يحيى الأصم صاحب الخط الجميل الذي يتقن فن الخط العربي والرسم:"... تقرأُ أيضا لوحة بطاقة صغيرة كان بإمكانها أن تكون لوحة ضخمة، كتب بخط النسخ حديثا نبويا، واحتفى بأمر الصمت، فكتبه بالديواني أعلى البقية: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت." كم كان لمّاحا! واصلت تقرأ ما يكتب وتحاول حفظه، فتردده أكثر من مرة..."[2]، وقد جعل الكاتب من شخصية يحيى الأصم –الذي لايتواصل مع العالم إلا بالاشارة والكتابة – بليغا ومبدعا من خلال جمال خطه الذي يسلب ألباب القرأ ،في رمزية للإهتمام بذوي العاهات ،وأن لانزدريهم في طلبهم للحياة مثل الكاملين:"... أراد أن يهتم بالخط متأثرا به، ولعله تعلم أن يحسن كتابته، لكنه لم يرد أن ينقل له هذه العدوى. كان يكتب بعض الرسائل والتعابير بكثير من الإتقان، كأنه رجل يتحدث والمطلوب منه الإقناع. البلاغة في صمته أن تكون العبارات مكتوبة بخط أنيق ومدهش، اكتشف أن ذلك يجعل الكثيرين يقرؤونها مرارا، وبالتالي يذوبون في جمالياتها، واكتشف أنهم لا يكادون يدركون المعنى من كثرة تأملهم لفنه البديع، وقد بالغ في معجزته التي كانت تحول

[1] –م ن ص108

[2] –الرواية ،ص 107

أغلبهم إلى أغبياء ومشدوهين، بل وإلى معجبين، ليس بمعانيه التي تضيع من فرط جمال الخط؛ بل بمعجزة الأخرس التي عوضه الله. كانت تلك عطية من الله...[1]

1 ـ الرسم :"...وهو التعبير عن الأشياء بواسطة الخط أساساً أو البقع أو بأي أداة. وهو شكل من أشكال الفنون المرئية والفنون التشكيلية ، والرسم قد يكون تسجيلاً لخطوط سريعة لبعض الملاحظات أو المشاهد أو الخواطر لشكل ما في لحظة معينة، وقد يكون عملاً تحضيرياً لوسيلة أخرى من وسائل التعبير الفني، ولكنه في أحيان كثيرة ما يكون عملاً فنياً مستقلاً قائماً بذاته..." ،وقد يكون الرسم في فن الرواية من خلال لوحات سردية يصورها الكاتب، أساسها الكلمات، والواقع المعاش ؛"يمارسون الرسم بالكلمات مستخدمين الجانب التقني للوحة (الإطار ، الخلفية ، المشهد ، المرسوم داخل اللوحة ، الكولاج ، الألوان المعبرة والموحية ...الخ) فرواياتهم تطفح بهذه العلاقة بين الصورة واللغة ، مما يجعلها لوحات سردية تتفاعل فيها الكلمة والصورة واللوحة تتشارك في بلورة وعي بصري جديد . لقد اقترن التشكيل والرسم بالسرد وعانقه ليحرره من سلطة الانغلاق رغم اختلاف لغتهما..."[2] ،وهي كثيرة في الرواية ،حيث أبدع الكاتب في وصف الأماكن الواقعية ،وحتى المتخيلة ...."... كان يحز في نفسه أن الرسام لم يتمكن من مواصلة العمل بعد أن طرده بأدب جم.

أحضر طالبا من بين مجموعة من طلبة الفنون الجميلة صادفهم في زيارة لأحد أصدقائهم في مستشفى مصطفى باشا، بدا الشاب متحفزا لتقديم أي مساعدة له. كان مراد في الرابعة والعشرين مثقفا جدا في الفن، وقد حصل فاتح على جرعة ثقة من الفتى الفنان وهو يحكي له عن التفوق والحلم بالنجاح. حكى له عن كلود مونيه، وكيف أطلق ورفاقه الانطباعية، استمع بكثير من الدهشة إلى غربة مونيه وسخرية العالم منه في بدايته، وداخله اعتقد أنه يعيش

[1] –الرواية ص 136

[2] – لشكر حسن ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، دط ، مجلة العربية ،الرياض . المملكة العربية السعودية ،1431 هـ ، ص 143

تجربة مشابهة التجربة مونيه، وتطلع إلى لحظته التي سيخلد فيها، ولكن درجة إحاطته بالفن لم تشفع له ليصبح صديقا، فبعد لقاءات متكررة طلب منه فاتح أن يرسم له شجرة عنب على الجدار، استغرق الأمر أسبوعا واحدا ليصل الموقف إلى الكارثة...."[1] ، وقد توحى لفظة الرسم بصفة ،أورسم مسار لمشهد سردي مثل:" ورسم على وجهه ابتسامة " ،" يرسمون أفقا ويتوبون عنه، يحلمون بمسار ويزيدون عليه إلى أن يصبح كابوسا، فيشرعون من جديد. كانت تلك أشهر نضال سري، لا يعرف أحد عنها سواهم،"[2]،أو قد يكون الرسم من خلال الخطوط العربية ،أورسم لوحات فنية معبرة مثل:"... رسائله ليست خطابات طويلة تحمل أخباره، ليست تأنيبا لا سؤالا ولا وعودا ، كانت لوحات فنية صغيرة، أورا ق مقوى بحجم الظرف تحمل عبارات أو أبيات شعر أو مقولات..."[3] ،"...وقد كتبت الكثير من الأشياء على الجدران قبل أن ألؤنها فتمحي كلماتي، راقتني التجربة، فكنت أكتب لوحات وكلمات تتداخل، كنت تجريبيا، وكرت قواعد الخط غير مرة، ملتفتا خشية أن ينتبه أحد لهذا الشذوذ الذي أنا فيه"[4]...

3- فنّ التصوير :وهو أحد أهم الفنون الجميلة الحديثة، والتي تتمثّل في التقاط لحظاتٍ مُعيّنة تشمل مناظر وظواهر طبيعية أو بشر أو حيوانات؛ إذ يستخدم المصوّر كاميرته لإلتقاط وتجسيد لحظات جميلة يعيشها، وبطريقة فنية،إذ استثمر الكاتب تقنيات هذا الفن وتتمثل في استعماله لتقنية الصورة من خلال عرض مينا ابن البطل لصورة فوتوغرافية كانت بحوزته ، : "داخل الرواية التي أحضرها مينا صورة قديمة، يعتقد أن طفلها السابع الجالس مقرفصا على اليمين هو بشير الديلي حين كان تلميذا. قلب بشير الصورة بعد أن أمعن النظر في وجوه التلاميذ الذين جلسوا في غير اتساق يرتدون ملابس مختلفة رثة،

[1] -الرواية ص 249
[2] -م ن ص 338
[3] -م ن ص 105
[4] -م ن ص 162

فقيرة، لا لون لها إلا الأبيض والأسود، وقرأ على ظهر الصورة «مدرسة غوستاف مارتين: 1961». أعاد الصورة إلى داخل الرواية وألقى بها على فراشه، فأطلت من الرواية وتوقفت عند الطفل السادس على اليمين، وانزلق هو كظل نحو مرآة طويلة ثبتها مالك الشقة الأول. انتصب يتأمل وجهه ويحاول أن يستعيد الطفل الذي كانه فلم يعثر على الكثير. لم يعرف أيهم كان في الصورة. لاحقا أخبره مينا أنه الثالث الواقف على اليمين، وليس السابع الجالس. لا اختلاف، فليست هناك ملامح مشتركة بين الطفل الرمادي في الصورة، وبين العجوز في المرآة، لم يكن يصدق أنه كان بذلك الضعف وتلك الهشاشة حد غياب الملامح. الطفل المقرفص بدا أقوى وبعينين أوسع. مسح على لحيته ووجهه غير مرة، ثم مشط رأسه بكفيه ما دام قد توقف عن استخدام المشط منذ غادر القرابة."[1] ،وقد تكون الصورة معنوية لقيمة ما ،أو مشهد واقعي أمامه..." بدأ الناس ينشطون، وفي لمح البصر تحول الحي من شوارع أشباح إلى صخب عارم. عربات وسيارات وخطى متداخلة. وجوه يستعير بعضها ملامح بعض، فلا تعرف الأصل من الصورة. وهو جاهل كمن نزل من التاريخ لتؤه، يتفحص نفسه في ملامح العابرين وفي حركاتهم، لعله يعثر على ما يضمه إلى الناس. أو ينسب إليهم، يمشي ولا يدير رأسه إلى الأزقة، كأنه يخشاها. عشق هذا الحي حتى أصبح العالم، ولم يعد يرى مكانا سواه."[2]

4- توظيف فن الرقص :يعد الرقص في أبسط تعريفاته ذلك "التنسيق المبدع بين الحركة والإيقاع ، إنه حركة الجسد وهو ينظم الفضاء ويعطي ايقاعا للزمن في وحدة منسجمة مع طبيعته التكوينية "[1]، ولقد عد الرقص "وسيلة من وسائل الابداع إذ تكمن فيه تقاليد الشعوب ولغتهم الفنية وتراثهم الموسيقي وشعورهم الجمعي ، لذلك كان البعد الروحي والجمالي من

[1] -م ن ص 11

[2] – الرواية ص 26

[1] – بشرى البستاني ، في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة) ، ط1 ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2010 ، ص 122

أهم أبعاد الرقص "[1]، وهناك أنواع كثيرة للرقص " تؤدّى بشكل فردي أو ثنائي أو يؤدّونها مجموعة من الأشخاص ومن هذه الأنواع رقص الباليه، والتانغو، والسالسا، والشرقي والتعبيري الإيمائي ..." ،وفي الرواية احتفت بالرقص النائلي الجلفاوي عبر فلسفة الكاتب لهذا النوع من الرقص ، وكيف يؤدى ،ومافائدته..."... الرقص أيضا لغة مجهولة عنده، كان جسمه قابلا للطي، لكنه لم يتمكن يوما من الرقص، هذا الأمر يتطلب حافزا موسيقيا لا قبل له به، لهذا فقد اكتفى بتفسير الرقصة النائلية الطائرة، كانت محاولة انعتاق الإنسان من شروره بالنسبة له، كانت رقصة تطهير وطرد شيطان، ولم يسعه أن يجري بحثا أو يكتب شيئا عن هذه القصة التي تتحرك فيها كل المفاصل، وتأخذ اتجاهات عدة، هي أقرب رقصة للإنسان، أكثر رقصة لا تلغي من الإنسان جزءا، العين والحاجبان والوجنتان والفكان، الكتفان واليدان والذراعان والكوعان، القدمان والركبتان والفخذان، أصابع اليدين والقدمين، وحتى الشفاه، الوسط والأطراف، كل الجسم حروف لأبجدية القصة النائلية، كانت براعته في فهم هذه اللغة تجعله يستمتع بأعراس القرابة، ويحتفي بتفوقه على البقية."[2] ،"... ورغم أنه لم يشهد الخوئية في زينتها إلا أنها كانت تجيد الرقص. في أول أيام زواجها رقصت قليلا، رقصت مع الديلي، ثم لم يعد يروقها أن تفعل، وبدأت تتحول إلى الوجه العارف الذي حصد أيامها اللاحقة."[3]

[1] – فاتن غانم ، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا ، ط1،دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان . الاردن ، 2015. ص353

[2] –الرواية ص 176

[3] –الرواية ص 302

فقد خصص الكاتب عدة صفحات في وصف طريقة رقص النائلي، وبهذا "انتقلت اللغة من وظيفتها السمعية لتنزاح إلى الوظيفة البصرية لتسهم في تقديم الصور الحركية التي يضطلع بها الرقص " [1]

المبحث الثالث: البعد الصوفي كحالة تذويت وجودية

تمهيد:

إن معظم الروائيين الجدد ينجذبون، ولأغراض فنية أو إيديولوجية، إلى التراث الصوفي. فهم يجعلون من محكيهم ، كما قال جان إيف تاديي: "جماع أجناس، يحتضن الشعر والسرد والمسرح والرسم والأسطورة/خرافة وحلما وسحرا.. كما تتلاقح فيه كتابات الرحلة، بطابعها الاستكشافي، وبالتالي يمتلك بنية مفتوحة ومتعددة الخطابات"[2]. وبهذا الطابع تصبح الرواية الجديدة مدارا للتجريب ومجالا لاحتضان الرؤية الصوفية. فلقد تحقق لها، بفعل تداخل الرؤية الشعرية والرؤية الصوفية، تداول جمالي كبير، وبدا فيها الميل نحو التأمل وإثارة الحيرة الوجودية. وتصل درجة اختراق الصوفي لبعض الإبداعات الروائية إلى مستوى أعلى، حيث يكاد ينعدم في تلك الروايات حس الرؤية الروائية/الموضوعية، إذ يمكن إسقاط الحبكة منها دونما أثر [3].

يعتبر "الصوفي" إذن وسيلة لتشكيل شعرية الرواية الجديدة. وعليه سنحاول إبراز بعض مظاهر حضوره في الرواية.

1 – البعد الصوفي في اللغة الروائية ،ومقامات الصوفية:

نقصد بمستوى اللغة الروائية، المظهر اللفظي للنص، أي ما يتجسد عبر البنى اللسانية: تركيبا ومعجما وصوتا.. لخلق توليفات لغوية ذات نفحة صوفية. هكذا نجد اضطرادا كبيرا للألفاظ والمعجم الصوفيين، حيث تحضر الكلمة الصوفية، بكامل ثقلها الدلالي وكثافتها الرمزية. كما أن بعض

[1] – تداخل الفنون في الخطاب النسوي ، ص 354

[2] https://www.aljabriabed.net/n40_06adada).htm 11-03-2019، 18:16

[3] – – المصدر نفسه

الروائيين يقومون بإيراد النصوص الصوفية، كاقتباسات لهدف تعضيد رمزية الرواية وتكثيف رؤيتها الشعرية. هذان العنصران، المعجم الصوفي والتناص الصوفي، هما اللذان يشكلان موضوع اختبارنا في مستوى لغة الرواية.

أ-المعجم الصوفي في الرواية:

يحضر المعجم الصوفي في الرواية مولى الحيرة من خلال التركيز على بعض المفاهيم الصوفية المتداولة. بيد أن المفهوم الصوفي يحضر في الإبداع الجديد بصورة مخالفة للدلالة التقليدية-الدينية. والمفاهيم الصوفية تحضر بحمولة دلالية وجمالية جديدتين، تحتفظ بعمق الرؤية الصوفية وتنفتح على الدلالة المعاصرة. ومن الكلمات المتواترة الحضور في الرواية نجد:الحب، الحيرة،العشق ،والرؤية ،والكشف، والحلول، والباطن،السالك،الزهد...

أ-1- صوفية العناوين:

مولى الحيرة مركب ذو بعد صوفي .هي جزء مكون لحركة الصوفي ،أي لطريقته التي يمارس بها الحياة وعلاقاته بالوجود والحقيقة عموما ،تظهر القيمة الإيجابية لمقام الحيرة كونها تضعنا أمام نوع من النقد الذاتي الداخلي ؛ الذي يمارسه الصوفي على تجربته الخاصة ،وعلاقته المعرفية بالوجود ،إنها نوع من انعكاس التجربة على ذاتها عبر توترها الخاص،...إن وعيها بذاتها وعي متكسر يستنطق ذاته باستمرار ويكشف عن توتراته الداخلية ...ونجد تواتر كلمة الحيرة [1]* تتوزع في المتن الروائي أكثر من عشرين مرة يتقاسمها البطل

* - ويمكن أن نميز بين نوعين من الحيرة :حيرة الخواص وأصحاب التأويل ،وحيرة الصوفية أصحاب الكشف ؛فالأول صورة لتشخيص الوضعية الإيديولوجية لأهل النظر العقلي والصراع المذهبي ، وهو مفهوم سلبي لأنه يعبر عن وضعية صراعية...والواقع أن حيرة الخواص تظهر في انعدام الانفتاح على امكانيات مخالفة لماتمتلكه الذات وتعتقد فيه من معارف ،إنها تثق بشكل مطلق في مقولات التأويل أكثر مما تعتقد في انفتاحه على إمكانيات أخرى للمعرفة خارج هذه المقولات.. ،أماالحيرة الصوفية فهي مطلب داخلي من مطالب التجربة الصوفية ،والكمال الفعلي يتحقق عبر تعميق الحيرة إلى آخر مداها وهو محاولة الاقتراب من شمولية الاعتقادات ، فكان الكشف –عبرمقام الحيرة-يحاول أن يجد إطارا لوحدة التأويلات ...انظر كتاب أبعاد التجربة الصوفية ،عبد الحق منصف ،ص34،أفريقيا الشرق ،ط2007،الدار البيضاء ، المغرب

مع شخصيات الرواية بمعنى التيه والضياع ، والانكسارات الداخلية جراء تجاربه والفشل المشترك بينهم حتى صار البطل أميرالحيرة وملكها "كان واقفا يرعى الحيرة والتيه "[1] ،"وهو وحيد في متاهة الحيرة "[2]، "وصارت الحيرة عالما" [3] ،"ولاعاد يخيفه جيش الحيرة "[4] ،" تصبح الحيرة مملكته"[5]، " وملامحه مليئة بالدهشة والحيرة "[6] نجد أن لفظة الحيرة تحمل دلالات ورموز تصاعدية لدى البطل من خلال تجاربه ورؤاه التي اتسمت –عبر مسارات الرواية – بالفشل والضياع والنزقية ، مما ولّد لديه حالة نفسية بمركبات اجتماعية وسياسية واقتصادية وحتى ايديولوجية ،رغم محاولة البطل البحث عن حلول لواقعه المعيش عبر تساؤلات فلسفية وجودية... إلا أن أذيال الخيبة تلاحقه ،فلا يجد متنفسا إلا بالعودة إلى حنين الحب بينه وبين المحبوبة ،أوحديث الشيخ الأبيض الرائي ،أو السماع عن شخصيات القرابة التي قاسمته الفشل والضياع ، مما حدا به في آخر العمر أن يتخذ العزلة والإنزواء عن العالم السوداوي كتجربة خلاص باختيار الزهد والتصوف مذهباله وعالما خاصا به،

كما نجد أيضا متوازيات نصية أخرى داخل النص، حين يوظف الكاتب عناوين فرعية يصدّر بها كثيرا من أجزاء الرواية، مثل مصطلحات(تحرير ، الفصل،الغياب، قبب، العرفان، أرض الناجي، بلاغات، ...)، وغيرها من المسميات الصوفية التي جعلت النص بمثابة بنية لغوية صوفية تتناص مع بنيات الكتابة الصوفية وصيغها، و " تتمثل حقيقة التصوف في جانب نفسي تركيبي يقع في أعماق النفس البشرية، ربما يصح أن تطلق عليه (استعداداً فطرياً أو غريزياً) يتلخص بأنه الإخلاص لفكرة وليس شرطاً أن تكون دينية وما هو عند

[1] –مولى الحيرة ص42
[2] –م ن ص 343
[3] – م ن ص 356
[4] – م ن ص409
[5] –م ن ص 410
[6] –م ن ص 420

الناس وسيلة وغاية، يصبح عنده غاية، فقط والممارسات والأفعال تؤدي لذاتها. هذا الاستعداد الفطري يحتاج أن يوقظ وقد تتم اليقظة عن طريق صدمة ما. من هنا صح أن يوصف أي مخلص لفكرة ما، بأنه متصوف في محرابها؛ قد يكون شاعراً، عالماً، موظفاً.. فالإخلاص قيمة وجدانية تفيد ارتباط أشياء الوجود من دون دوافع مادية."[1] تكشف الحيرة الصوفية عن سراب الذات ورد فعل الإحساس بتملك اليقين المعرفي..."[2] والحيرة تصنع فراغ الذات تجاه الحقيقة ،لكنها لاتلبث أن تفزع من هذا الفراغ للبحث عن بديل عن مفهوم جديد لممارسة الحكمة الصوفية وهو الحب ؛فإن الحب يرقى بالصوفي نحو عتبة يؤسس فيها علاقة جديدة بالوجودوالحقيقة الإلهية أهم عناصرها الاغتراب والعشق

ب-مقامات الصوفية:

" للصوفية مقامات وأحوال، والمقام هو مقام العبد بين يدي الله تعالى فيما يقام فيها من العبادات والمجاهدات والرياضات "[3]

ب-1-مقام العشق والحب:

مفهوم الحب يتخذ في الفلسفة الصوفية دلالة عميقة، حيث إنه لذة لا لذة قبلها ولا بعدها، بل إن المتصوفة يرون بأن أصل الوجود هو المحبة.

الحقيقة أن العلاقة بين المتصوف والمرأة تبدو أكبر وأشمل وأعمق من هذا الأسئلة وغيرها، إذ أنها ابتدأت ببداية الخلق ذاته، وتشكلت محبة وشوقا وحنينا، يقول ابن عربي: "وعمر الله الموضع من آدم الذي خرجت منه حواء بالشهوة إليها إذ لا يبقى في الوجود خلاء، فلما

[1] – ناهضة ستار بنية السرد في القصص الصوفي

[2] –م ن ص 36

[3] – العجم رفيق ،موسوعة المصطلحات الصوفية ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1،1999،ص 926

عمره بالهواء حن إليها حنينه إلى نفسه"[1]. فالحنين –إذن هو الميثاق الذي يربط الرجل بالمرأة في العرف الصوفي، ويجمع بينهما، وهو حنين ينزع إليها لا باعتبارها ذاتا، ولكن باعتبارها الجزء المفتقد من الإنسان الكامل تتوزع في الرواية المعاني الحقيقية لحب البطل لزوجته التي لم يسمّها في الرواية إلا العارفة أو الخونية ، وهي تسمية همّش لها الكاتب في الرواية ص24 الخونية: (الخوني) هي العارفة، الزاهدة، وقد انزاح اللقب ليصبح صفة للدراويش والمجذوبين ومريدي المزارات ،الزواج الذي انتهى بفشل الكاتب في اقناع زوجته بالبقاء معه ،ذهبت وهي تحمل في أحشائها ابنا سيربط بينهما كتذكار للوفاء والإخلاص الأبدي بينهما؛فالخونية اختارت طريق الزهد ،وهو اختار الوفاء والإغتراب عن الوطن الأم (القرابة) إلى خارجها (الجلفة الجديدة) ،إلا أن أنفاس الخونية وذكرها لا يغيب حلما كان أو يقظة فلم يتزوج بعدها ولم يخنها سرا أو علنا،خيالا أو حقيقة ،وهذا مانجده مبثوثا في الرواية من خلال عناوين فرعية ك:" العرفان ، بلاغات عسيرة " ،وصف الكاتب الخونية في لغة شاعرية يُبرز فيها جمالها،وتعكس حقيقة تعلق البطل بها:" الصمت الذي حكوه عنها لم يعهده، كانت تسأل، تحدث وتلمح، ذكية صاحبة رأي، إذا لم يتحدث لسانها تنبئ حركاتها أو عيناها بفكرتها. حديث الأزقة أنها أصبحت امرأة بابتسامة ووجه أبيض، لا يفهم كيف لوجهها القمحي اللامع أن يتحول إلى بياض؟ ما جدوى ذلك؟ وهل يحتاج النقاء إلى البياض؟ كانت العارفة جنة. في أي لون تريد، ومنحة إلهية للأرض في أي جسد تكون، ومعنى تحت أي اسم تنادى، فلا يمكن أن يلخص مداها أي اسم ما"[2]كما أبرز الكاتب تعلق البطل بمحبوبته وتبيين مكانتها في قلبه:" يقول بصوت صادق، يكاد يجزم أنه ما عاش لحظة دون أن يتذكرها. تعلم التحايل كي يواصل، يضع عقله وفكره وحضوره طبقتين، طبقة عليا تحتلها هي وذاكرة القصيدة، وطبقة سفلى يصغي بها للآخرين ويتعاطى بها الحياة، ...لكنه نأى بها فلم

[1] – ابن عربي، **الفتوحات المكية**، دار صادر، 1: 124.

[2] – مولى الحيرة ص 359

يتركها تنزل إلى الطبقة السفلى. كان يهتز حقا متى ذكرها في أسفله، بهتر ويرتعش بحيث لا يمكن أن يكون الأمر عابرا، "[1] كما يشرح الكاتب على لسان البطل عذاباته بعد طلاقها وفراقهما في تساؤلات تعكس مدى تعلقه ووجْده بها:"لا يعرف كم مرت سنة وهو على هذا الحال، يعيش اللحظة وكأنها قبل ساعة، الفراق وكأنه لتوه، يتعب ويتألم كأنها غدرته قبل ثانية. تدرب كثيرا ليكون هجرها لذيذا، تدرب كثيرا ليعبر فقط، ولم يخطط إلى أين؟ أصعب أمر يصيب المرء هو التحايل على نفسه، أن يعيش مكابدات سرية، أن يتلوى مع أوجاعه كل يوم ولا يظهر لها كم هي مؤلمة، كما لو أنه يراقصها مبتسما. ليس أصعب من أن يسكنك الوجع في قلب العظم، وتبدي للآخرين أن مشكلتك الوحيدة هي أن تعتدل في جلستك.كما وظف الكاتب المعجم الوجداني ،ووجهه وجهة صوفية خالصة بالتركيز على الحب الصوفي والعشق والحب ،وفكرة الدراويش والسالكين والمجذوبين ،كما يركز الكاتب على لفظة الحب–وقد تواترت في الرواية أكثر من مئة مرة– باعتبارها مركز الدلالة الأساسية ،ويأتي لها بألفاظ تساندها وتجاورها في معجم الحب " العشق ،التحرير ،عبور ،رياضة ،الفناء ، البوح ، الحلم،الغياب..وهي لغة صوفية يخاطب بها البطل العارفة،كما نجد في مقابل هذا الحب مفردات البوح والضياع لبعد العارفة عنه خيارا أو قصرا ،طلاقا أو موتا ، والملاحظ في اللغة الصوفية المتواترة في المتن الروائي أنها تعززت بعد قول الشاعر للقصيدة العصية –بعد وفاة العارفة–التي ضمَّنها الكاتب حالات المتصوفة كالحلول والشوق والسفر في لغة صوفية شعرية رمزية مؤثرة تنتقل من حال إلى حال ،من عالم المادة إلى عالم الروح مثل قوله على لسان الشاعر الصوفي الحلاج:" قال لها سرا غير مرة:

أدنيتني منك حتى ظننت أنك أني

رغبت في الوجد حتى أفنيتني بك عني

[1] – م ن ص360

ولم يسمع منها شيئا، حتى على لسان الشيخ الأبيض الرائي لم تنقل رسالة، أيكون تضحيتها من أجل اليقين الذي أرادت؟ أهو هي وهي هو؟، يعني أنها تخلت عن نشوة النفـــس ومتعة الدنيا لترتقي، يعني أنه في جزء ما ثمن العرفان.

أحبها ولم يصغ لأي صوت، وها هو يلاحـــق رسمها وصوتها وأنفـاسها في الحلم واليقظة، استولت عليه تماما، اكتفى في البداية بالنوم، ثم في نفخ حلمه بها حتى صارت عالما بديـلا لا يطلب معه شيئا، حولها من معشوقة إلى قضية ووطن وسبب حياة، بل إلى حياة.[1] كـــما جسد حالة فـراق العارفة الأبدي في لغـــة يسكنها الأسى لفقد الحبيب ،مستحضرا تناصات الحلاج الصوفية:

يعـــرف أنها تملك كل تلك القـــدرات الخارقة، فهي المـــرأة التي أحبها، وهي الوجه الغائب للقصيدة، والعالم البائس لا يحتاج شيئا اليوم كالشعر، بمعنى أن هلاكها هوهـــلاك الجنس البشري، إذن أتخـــلد هذه القديسة من أجل البشرية جمعاء؟ صحيح أنها أطفأت ناره يوما، لكنها ألهبته برحيلها.

تمنى لو أن الخبر وصله، لطار من مكانه إليها ليراها، فقد ألهبه الشوق إليها سرا، ولا يعلم ما تحمل له بقلبها بعد سنوات، جرى إلى زقاق الحمامة يردد:

اقتلوني واحرقوني بعظامي الفانيات

ثم مروا برفـــاتي في القبور الدارسات

مال فيها الكاتب إلى أسلوب الاستلهام والتفاعل مع أبيات الحلاج في صياغة شبه جديدة مع المحافظة على الدلالة ذاتها، أو في استدعاء هذا النوع من التناص في اقتباسات مستقلّة " متداخلة مع الحدث السردي مثل احتراق بيت العارفة الذي استدعى له الكاتب لفظ "اقتلوني ،واحرقوني" للدلالة على المشاركة في الوجع والألم لفراقها، حتى عندما كتب قصيدته العصية

[1] – مولى الحيرة ص 366

ضمّنها الكاتب مراحل تجارب حياته، من خلال الوحدة والاحساس بالغربة دون الحبيبة ، وفشله في كتابة القصيدة ، وكفره بكل مايسمى بالحداثة ،والرغبة باللّحاق بالحبيبة التي عرفت الطريق وغادرت العالم في هدوء ، و اتخذت التصوف مسلكا للنجاة ... فمن خلال مقاطع شعرية تبدأ بالأنا وبدلالات متصاعدة يمكن تقسيمها إلى:(أنا الموفد، أنا المتبقي، أنا القادم،أنا الموفد العبثي ،أنا الصوفي المتماهي مع أنتِ):

أنا الموفد الأبدي أمرُ كنجم،
إلى الضوء أحمل بعضّ النهار
وأرتد،
أَخجلِ من قامة النور
حين أعود إلى البيت منتصف الحبَ وحدي دون الرفيقة
أخجل حين سأخطب دونَ الحقيقة
أخجل حين أخيب عرس التلقي
أنا المتبقي
ولا حلف لي كي أهدد خوفا هجيناً بلا ذكريات
كأن الذي حولي الآن
روح القصيدة أو حكمة العارفين
شؤون إلهيةُ لا يفسُرها البشري

أنا قادم كي أقيم احتفالا
لأشعلّ كل الأزقة،
لا تبرحي الضوء كي أتوهج يا سّد ة العاشقين
(ألسِتّ مدى الحب،

وقت المحبين؟)

لا تبرحي النور كي لا تموت العصافير في حيِّنا

قادم لأقول: «أحِبُكِ يا جنة الشعرّ جداً»

فتبا لكل الحداثة

للقاعدين على جبهة النقد دون قلوب

وللقافيات بأثوابهنّ الثقيلة

تباً لأرضَ بلا عاشقين..

وحين أقول أحبك لا أستطيعَ احترام القوانين.

أنا الموفد العبثي التقيني

مساء على أي أرض..

بثوبِ الحبيبةّ .. حتى أرى خطواتيُ تورق وقتاً

مشى كلَ عمري بين الأزقةَ دون اكتشاف القصيدة

إني أنام وحيداً وأصحو على هلع

في غيابي عنك

أنامّ بكل الثياب

وأسحبَ وجهيَ قبلِ طلوعّ الصباح

وأشعل نور المكان

كأني ما نمت قبلك

أنسى التمدد ،

أنسى الطريق إلى البيت

أنسى الكلام

وأنسى البقاء وحيداً ؛

أكلمَ وجهي عنك
فيفهمُ ماذا جرى مذّ تغيبت ،
أفهمَ كيف انفصلت عن الآخرين
صرتُ أنا
صرتِ أنتِ إشارات ربي إلي،
وأنتِ عذاباتّ ذنبي علي،
وأنتِ أنا ما استطعت التقاط الحروف من الأبجديه

ومن هنا كان شعر البطل ،يمثل شخصيته ؛ يحيا حياة الشاعر الحكيم الذي صهرته التجارب، والأحداث ،والأفعال،وشمسه بدأت بالغروب وهو يرجو لقاء الحبيبة في أي أرض وفي أي مكان...

"ذلك مايعرف حاليا بتثبيت الرغبة التي تتركز في موضوع واحد، فتتحول من كونها مجرد رغبة طبيعية متغيرة بتغير موضوعاتها إلى رغبة نفسية متجذرة في وجدان المحب. وقد تتحول أحيانا إلى ظاهرة مرضية أهم أعراضها تصعيد رغبة الحب من الموضوع الواقعي المشخص إلى متخيل جاثم في وجدان المحب وحاضر فيه على الدوام. وهو الأمر الذي يؤدي إلى انفصام شخصية المحب وهيامه الذي قد يذهب بعض المحبين إلى حد الجنون. يقول ابن عربي : ((ومن الحب الطبيعي أن تلتبس تلك الصورة في خياله فتلصق بصورة نفسه المتخيلة له. وإذا تقاربت الصورتان في خياله تقاربا مفرطا (...) يطلبه المحب في خياله، فلا يتصوره ويضيع ولا ينضبط للقرب المفرط، فيأخذه لذلك خبال وحيرة مثل ما يأخذ من فقد محبوبه، وهذا هو الاشتياق. والشوق من البعد. والاشتياق من القرب المفرط.)).تلك هي النتيجة القصوى لتجربة الحب كما يعيشها المحب داخل وجدانه وكما تتطور داخل ذلك الوجدان فتحول الرغبة الطبيعية إلى رغبة روحانية، أي تحولها من كونها مجرد رغبة آنية

تطلب الإشباع الفوري إلى رغبة مستديمة تستغرق وجدان المحب حتى تتحول إلى رغبة مرضية إذا لم يتمكن المحب من السلو عن محبوبه ونسيانه. ويبدو أن ابن عربي يعتبر هنا أن العذري هو تحويل لرغبة الحب الطبيعي بين الرجل والمرأة إلى تعلق وجداني ينتهي بانفصام شخصية المحب. فهو يرفض المحبوب الفعلي _ الذي تعلق به ورغب فيه لأول مرة بدافع إرادة الإلتذاذ والإشباع _ ويتشبث بصورة مثالية تستولي على وجدانه وخياله، الأمر الذي ينتهي به إلى الجنون والخبل التيه...

ويبدو أن حب المحبوب لحبه يخضع للمبدأ ذاته الذي يحكم حب المحب للمحبوب، وهو حب الذات. فالمحبوب لا يحب المحب أحيانا إلا لأنه يجعله يحس بالرئاسة والامتلاك. فما يدفع حب المحبوب للمحب في الواقع هو تقوية الإحساس بالامتلاك والتحكم في إرادة المحب خصوصا وأن ((النفوس قد جبلت على حب الرياسة. والمحب عبد مملوك بحبه لهذا المحبوب. فالمحبوب لا يكون له رياسة إلا بوجود هذا المحب، فيعشقه على قدر عشقه رياسته. وإنما يتيه عليه للطمأنينة الحاصلة في نفس المحبوب بأن المحب لا يصبر عنه وهو طالب إياه.))

ب-2- مقام الاغتراب والتذويت:

الروائي يعيش في الواقع ،إنه جزء منه فلا غرابة أن يتجسد ذلك بما تمثله التجربة ،وهو الأمر الذي يجعل الذات وسط الموضوع باعتبارها جزءا منه،فالكاتب يتفاعل كذلك مع الواقع/العالم باعتباره موضوعا من خلال المرئي والمسموع ويتم تحويلهما معا بواسطة الذات من خلال طرائق التقديم عبر الرؤية الفنية والفكريةللأشياء والظواهر التي تبرز من خلال فعل التخييل ، غير أن شعور الاغتراب مالبث أن اكتسى ثيابا أكبر قسوة عبر أزمات الإنسانية ومراحل تمزقها وتشتتها في البلاد ؛حتى جاء العصر الحديث بآلته المادية التي طغت على قيمة الإنسان وروحه ،فتعمقت مشاعر الاغتراب في وعي الإنسان الذي صار

بائسا معذبا تحت وطأة حالة من الفقد والتشيؤ، بلغت ذروتها...من هنا يتولد مانسميه حالة إغتراب الذات ؛وهو إغتراب يتولد نتيجة لوعى الفرد بوجودالآخرين .فنظرة الفرد للآخرين كشيء مستقل عن نفسه، بصرف النظر عن طبيعة العلاقات التي تربطه بهم [1] وها هو بشير منبوذ، يبلغ منتهاه بلا حكمة، يرجو كشفا بلا رياضة، لا يعرفه الكثير من الناس، لقد غاب حد النسيان، يزور الحي أحيانا، يفتح بيته، يتنشق غباره، ويخرج متنقلا بين بعض البيوت. يرى عبد الحميد ويجالسه قليلا، ويفتش عن ناصر ليتبادل معه بعض العتاب المعتاد، ثم يكرر الجميع إهمال الجميع، يمر مسرعا ويرجو صادقا أن ينجو وأن ينجو الجميع منه، يرجو أن تكون هذه آخر زيارة له إلى الحي أو أن يزول."[2]..."يبدو موقف الذات من العالم وإدراكها لوجودها في هذا العالم وموقعها منه أمرا مهما في تبيين رؤية الذات الوجودية في إحساسها بالعالم وتمثلها له،كما يبدو في الرواية أن للشخصيات وضعا خاصا في إدراكهم للعالم ومجابهته وهم عُزّل يراودهم الاحساس بالوحدة والضياع "هل خطط أحد لكل هذا؟ أن تصبح أهم مافي غيابها ويصبح أقل في حضوره وغيابه؟ هل سلمها مصيره ومصير العالم بعينيه الصغيرتين؟من أرسلني إلى هذا العالم؟ من أخرجني من القرابة؟ إن لم يكن الشعر سببي فلم أنا هنا؟». تأكد من وجوده عبر المسافات التي بينه وبين الجدران. كانت تقول له: «أنت موفد الحب يا شاعري»، وتساءل كلما نامت بجانبه، إن كان موفد الحب فما الذي ينبغي أن يقوله؟ لفَّت الأسئلة حياته قبلها وبعدها، ولم ترأف به في الأشهر القليلة التي مكثت فيها إلى جانبه. ظل يدفعها كما يفعل اللحظة، يقف برؤاه نحو أي عالم مفترض ويقابلها بالصد، يتوهم نجاحه، يبتسم، يغير موقعه من الكسير الجريح إلى الموهوم بالانتصار ويمد الخطى."[3]

[1] –البنى الدالة على الاغتراب في قصص محمد حافظ رجب ،د،أحمد عبد العظيم محمد

[2] – مولى الحيرة ص18

[3] م ن ص

"هذا في سنوات الصبا الأفلة. هكذا كانت الحياة، فكيف انسحب الشباب من الزوايا؟ لم تبق اليوم إلا أطياف تتراءى عبر الأزقة، ضحكات وأحلام ونزق جماعي."[1]،كما تعمل الصياغة السردية في كتابة يبرير على تذويت العالم؛إذ تعمل الذات على إسقاط تمثلها العالم –سواء القرابة أو الجلفة أو الجزائر –موضوعا لإدراكها من خلال تساؤلات البطل وفلسفته الوجودية رغم ثنائية الخونية والقصيدة العصية التي تمزقه فما هي إلا صراع الفكر والوجدان مثل قوله :" هذا ما كابده الديلي وما يزال.

يرتد إلى سؤال المراهقين القاسي «من أنا؟» ويضيف إليه « الغياب؟»، ليرحم الشيب اليافع على رأسه. و لو يرى نفسه من خارج غيابه، كيف كان فضاؤه الضيق؟ هل احتل أحدهم غيابه؟ هل فكر الا في ابن الحي الذي اختفى من يومياتهم، من صدمتهم، من سحرهم، كي لا يكون شاهدا على تلاشي كل شيء؟ وماذا عن الخونية؟ الضوء يربك علاقته بالماضي، هي كانت تؤمن بأنوار أخرى، غير التي يعرفها الناس عادة، كانت تقيم خلف التوقع، كلما أراد الاقتراب انتفضت كملاك، يحوز – بالإضافة إلى قلبه– قدرة الانسحاب والتجلي في آن."[2]

؛فالعلاقة إذا وثيقة بين الشعور بالغربة وهوية الذات الإنسانية في علاقتها المستمرة والمتطورة عبر الزمن بمحيطها الإنساني ،ومن ثم بمحيطها المكاني الذي يمثل حاضنا للذات في تفاعلها مع الآخرين عبر رافدي الزمان والمكان [3]."وبشير يلتفت ويشير بيديه نحو الفراغ مفتشا عن جواب. في إحدى المرات طلب منه أن يرافقه، وربما طلبه الحقيقي أن يعرف خارطة طوافه، لعله يكتشف شيئا. مشيا عابرين من أعلى الحي إلى الأسفل، ثم العكس،

[1] – م ن ص 18

[2] – مولى الحيرة ص 24

[3] – كتابة الاغتراب في الرواية المصرية ،رضا عطية،مجلة الفيصل ،ص 158 ،العددان 496/495 ،المملكة العربية السعودية ،2018

وخرجا إلى الطريق، ثم لفا على الحي ليعودا من جهة «دشرة عيسى القايد». أثناء الرحلة البطيئة بدا أن التريسيتي حزينا، كان يفكر أن يبيع بيته ويغادر إلى مدينة حاسي بحبح، ليقيم بجانب شقيقته الوحيدة وأبنائها. قال له: «لم تريد الرحيل؟»، أجاب: «دوري تقلص، بعض المهتمين برغيي غادروا الحياة، وبعضهم غير سكنه، الآن يتجهون إلى أحياء الضاية وبن جرمة وقناني، اكتشفوا الحياة خارج القرابة، وأنا لن أبقى هنا عالة».... وحين مات لم ينتبه له أحد في غمرة الخوف." مما أعطى الرواية واقعية من خلال أسماء الأماكن الرئيسية ك:"القرابة والجلفة"، والثانوية ك:"باب الزوار ،عين الإبل،حاسي بحبح ،..." وتنقل الشخصيات فيها ونموهم عبر مسار زمني رسمه الكاتب لرصد واقع الإنسان الجلفاوي المسحوق تحت وطأة الفقر والجوع والظلم والفساد وكل ألوان الأمراض الاجتماعية ،والسياسية " مشى عبر طريق الأغواط، حتى وصل رؤوس العيون، ثم انعطف نحو المنطقة الصناعية، وطوق جزءا من المدينة إلى غاية محطة المسافرين بعين الشيح. لم يتعب من المشوار الطويل، لم يكن يفكر بسرعة كعادته، لم يتملكه القلق لعدم وصوله إلى نتيجة، كان ساهما كمن فقد العقل و الرغبة في العودة، مهاجرا نحو اللامعنى عن قصد، كأنه يهدم بناية ليعيد تشييدها، يغامر بنفسه، هذا كل ما لديه، فإن عاد أفضل سجل أول نجاح له، وإن ضاع يكون قد استعاد الوضع المربك وفقط. توقف قليلا في حي بن جرمة. في جولته تلك أراد أن يلتقي نفسه في مكان ما، فمنذ خرج يبحث عن القصيدة لم يلتق نفسه، وليغري ضياعه رد واحدة من مسلماته العديدة، قال بصوت مرتفع حتى يواجه صوت الشاحنات التي كانت تمر على الطريق الذي يمشي بمحاذاته: «الأرض التي تغيب عنها تنبت عشبا لا يعرفنا، والخطى التي نتأخر عنها تلبس قدم الغريب».

،مما جعل البطل يبحث عن ذات هنية مطمئنة ففكر في الهجرة والانتقال من مكان الموطن إلى خارجه ؛بحثاعن كمالات الذات ، وهروبامن واقع مزر؛ مما خلف إحساسا مريرا بالغربة، وتشتت بين مشاعر متباينة ؛ من حنين للأصل ، واستجابة لمتطلبات الحياة المرجوة من

خلال صراع الأناوالآخر كقوله: "أمضى عمرا يطرح أسئلة كهذه، وعمرا آخر يحاول أن يكون شاعرا، والعمر الثالث وهو يغيب ويتوارى وينساها. هي لم تكن في ضعفه. خلخلته والتفتت فقط فاختفى، وظل يفتش عنها سرافي خطاه الوحيدة، وعن القصيدة التي ترسمه شاعرا واتخذ له شعارا يعتريه"[1] والآخر مثل قول الكاتب :" السكان يتغيرون ويرحلون باستمرار. أصبح يشعر ببعض الغربة، ورغم ذلك يمنعه حنينه الذي يجتاحه من كل الجهات أن يغادر الأزقة وحكاياتها المتناسلة. أمعن في إعادة اكتشاف المكان، ...اتكأ على جدار غير رحيم، حولته يد الرداءة إلى حبات إسمنت قاسية،أو التماهي مع الآخر ، للبحث عن حلول وأجوبة لأسئلتهم القديمة الجديدة ،من خلال عمل البطل مع شركاء التغيير ،والتحرر من واقع لا يرضيهم: "في السبعينيات من القرن الماضي، أمضى الديلي أشهرا عديدة رفقة زين العابدين وناصر وعبد الحميد، يناضلون لتغيير الوضع. أرادوا عالما أفضل، ووطنا أجمل، ومدينة أهم، وحيا كما هو يفيض سحرا وجمالا. كانوا يفكرون، يتحاورون، يتجادلون، يتصادمون، يتفككون وينبنون مجددا. كانوا بصدد إقامة دستورهم ليلا ومحوه نهارا، يرسمون أفقا ويتوبون عنه، يحلمون بمسار ويزيدون عليه إلى أن يصبح كابوسا، فيشرعون من جديد. كانت تلك أشهر نضال سري، لا يعرف أحد عنها سواهم"[2]

وظائف الشخصيات الصوفية في الرواية:

تبرز الشخصية الصوفية في الكتابة الروائية الجديدة بصور متعددة ومتباينة. ومن مظاهر هذا الحضور نجد لجوء الروائيين إلى نماذج الشخصية الصوفية، كأبطال لرواياتهم. ويتخذ النموذج الصوفي لما له من قيمة تاريخية وأخلاقية، يشكل عبرة ونمطا سلوكيا في راهننا.

كما أن الشخصية الصوفية يمكن أن تتخذ أداة للتعبير عن موقف أو رؤية إيديولوجية

[1] –مولى الحيرة ص25

[2] –م ن ص 337

1- شخصية الشيخ الأبيض الرائي:

تشرّب النص عناصر وإشراقات اللغة الصوفية بالتفعيل والمحاورة، متقمّصا الرؤيا الصّوفية التي تأخذ شيئا من حلم النوم والبعض الآخر من حلم اليقظة، ليتيح حرية الحركة في التنقل بين الأزمنة والشخوص والأشياء والموجودات، فالرؤيا في العرف الصوفي هي أن يخلق الله في قلب النائم ما يخلق في قلب اليقظان، بحيث تنبثق لدى المتصوفة في الغالب إمّا من الرؤيا المنامية أو الإلهام أو من خلال صوت الهاتف"[1] مثلما نجد في الرواية عندما وظف الكاتب شخصية الشيخ الأبيض الرائي ؛الذي يتراءى للبطل بمستويات متعددة من خلال المنام أو الهاتف ، وظفه الكاتب أكثر من عشر مرات في الرواية ؛موزعة عبر فصول الرواية كالتالي: تحرير (مفتتح بمثابة مداعبة) يتواتر اسم الشيخ الأبيض خمس مرات كاسم ،أو موجه للبطل والملاحظ في هذا الفصل هو استهلال الرواية بحديث للشيخ الابيض الرائي مما يعطي للرواية بعدا صوفيا عرفانيا وهو كلام مأخوذ من متن الرواية ص 36 قال له حين غصت قصيدته وقل جلده: «اعلم يا الديلي، أن الأسر نيل من الوجود، فلا باعث للحلم لدى أسير. والحرية فعل وجود، فلا كابوس يصل سدتها. والحكاية وحش متعدد مخيف، لا يهدأ شكله وكنهه إلا بتحرير. والتحرير منكر، ما لم يكن مشروطا. والشرط اغتصاب حق، ما لم يكن متاحا. والمتاح قليل متى بحثت عنه. فاكتف بالمباح من عبورك، اكتف بالحكاية. الحكاية يا الديلي معلقة منذ البداية، لا يطيق إملاءاتها إلا بارع، صهرته التجارب والمحن والأحلام، وتذوق الفشل، ورعي الأمل، ولم يهلك في صحرائها أو يغرق في مائها أو يجمد في صقيعها. ودون ذلك تصير الحكاية وحشا يتسع فيبتلع أي شيء، وتصير الرؤى محنا، وتخنق المتع كلها. فلا تدع الوحش يخنق متعك. حرره يا الديلي، حرره وتحرر منه. وانظر ما أنت فيه، فإن كنت قادرا فحرر أمرك، وإن خفت فاكتم إلى حين. الأمر جلل، وليس القول

[1] – سارة بنت عبدالمحسن بن عبد الله بنجلوي آل سعود، نظريةالاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام ، ط1 السعودية، دار المنارة للنشر والتوزيع، 1991

كالفعل». وتركه الشيخ الأبيض الرائي، فلم يعد متذمرا من تململ القصيدة العجوز داخله بعدها، وكتم عذابه، فلم يترك له حقا فيه، وتصالح مع حيرته، أو أظهر ذلك كي لا يجن.[1]، أما العناوين التي توزع فيها اسم الشيخ الأبيض فهي :العرفان ،بلاغات عسيرة ،أنكيدو "ولم يظهر إلا كاسم اشتاق البطل لسماع صوته أو حضوره في منامه "...وأغفى يستجدي الشيخ الأبيض الرائي."[2] "وجد نفسه يفكر في العارفة، ويستجدي الشيخ الأبيض الرائي أن يعود."[3] أما فصل الحكاية –وهي بمثابة خاتمة للرواية–فنجد الكاتب يستهله بكلام الشيخ الأبيض الرائي كموجه وناصح،وهو كلام مأخوذ من متن الرواية ص409"اعلم يا بشير. أعزك الله وزين رؤاك. أن الصدق منجاة، فكن صادقا ما بقي لك. والحب مأساة ليست تزول بغير الوصل. والوحدة مكر الفكرة، لا تروق إلا المجانين أو العارفين. والوطن قداسة لا يصلح بوضيع ولا يضيع به»[4]. وهي تقنية تميز بها الكاتب في رسم مسار هذه الشخصية من خلال ذكرها في مفاصل الرواية ؛المقدمة(الاستهلال) والخاتمة "...يزوره الشيخ الأبيض الرائي، فيستعيد بعضه. وكان يراه في المنام، فيعرف أنه في حلم ويرجوه سرا أن يواصل حتى يقظته. ولعله لم يجرؤ يوما أن يكون محاورا له. كان يملي عليه ما يريد برهبة، ويختفي. رغم ذلك أراحته زياراته."[5]

إنّها جملة من المكابدات الصّوفية التي حملها الروائي لبطله الراوي المتماهي مع مرويه، والسّاعي في حيرة نحو معرفة المطلق وتجلياته التي تشرق في الذات وفي الوجد والملاحظ

[1] مولى الحيرة ص 36
[2] –مولى الحيرة ص386
[3] –مولى الحيرة ص396
[4] –مولى الحيرة ص 409
[5] – م ن ص 36

في تصاعد أحداث الرواية من خلال شخصية الشيخ الأبيض، أنه يحضر ثلاث مرات حضورا مفصليا ، يعطي للرواية بعدا تأزميا ؛الأول بخطاب تميز بالطول ،يكشف من خلال لغته الصوفية ،قصر الجمل والعبارات ، وبلغة الحكمة والرمز ،يبدؤها بلفظ اعلم يالديلي ولفظ اعلم بمعنى اليقين ونورانية الفعل ،وهو صراع مع الذات والقصيدة العصية ،التي لم تخرج للعلن يدعوه فيها –الشيخ–للتحرر من أمره بعد سنوات صار يكتب في نومه ما لا يقبض عليه يقظة، رغب لو يسأل الشيخ الأبيض الرائي حفظ قصائده، لكنه فضل انتظار قصيدة اليقظة التي تتأخر.[1]،أما المرة الثانية التي زاره فيها فكان صراع الشوق والحنين للعارفة ،والشوق للوطن قد بلغ ذروته مع ذات البطل مما زاده حيرة واضطرابا، فتميزت لغة الشيخ بالتخفيف من حيرة الديلي وبعث الأمل فيه والدعاء له بالحفظ من كل مكروه ،كما كانت زيارته مقتضبة مشحونة بالرمز مثل قوله: «اعلم يا الديلي . وهبك الله من السر وحماك من الضر، ورعي وحدتك وقضى حاجتك ومحا محنتك. أن الغد غير اليوم، ولو شئت فلن تكرر ما فات. اعلم أن الزمن يمضي لا يدور، فلا تبتئس إن خانك أمسك، ولا تنتكس إن تردد يومك، ففي الغد ما ليس في الرؤى وما لا تعلمه. فترجل عن راحلة الظن تر الكشف الذي تنشده». تصور الشيخ رسول العارفة، وكان كلما زاره لفته السعادة والشك معا.[2] "... في تلك الفترة تهيأ له أنه سيموت بسبب التعب الذي هده تماما ، وتضاعفت خشيته من الفراش والنوم أكثر من خوفه من الموت، ولا يذكر كيف سقط على الوسادة ونام نوما عميقا. زاره فيه الشيخ الأبيض الرائي، وحكى له كلاما كثيرا. فسرّه وحفظه عن ظهر القلب، وردّده مرارا في سباته غير المرتقب، بل إنه أعاد ذات الرؤيا غير مرة، كأنه يراجع درسا. في النهاية تمكن من النوم، وطرد الشيخ الأبيض الرائي الكابوس، وحين فتح عينيه وجد نفسه مرتاحا

[1] –مولى الحيرة ص370

[2] –مولى الحيرة ص 352

وسعيدا، ورغم أنه تأكد من حفظ ما قاله الشيخ الأبيض الرائي،..."[1] ، أما زيارته الأخيرة فهي بمثابةانفراج للرواية ، و نهاية لحيرة الديلي وغربته ؛ الذي بلغ منتهاه، وزالت غربته بعد قول القصيدة العصية ،وموت العارفة وكل مضى لحاله ينتظر ،والملاحظ في الزيارة الأخيرة هي اقتران لفظ اعلم بلفظ بشير وهو الاسم الحقيقي للبطل ،عكس ماعهدناه في الزيارتين السابقتين والتي كانت مقترنة بلقبه الديلي، الذي يوحي بالزمن وسيرورته،أما بشير فدلالته البشر والفرح وكأنه بلغ كمالات الرواية والعمر ... كان صوت الشيخ الأبيض الرائي يعلو المكان، ولا وجه له إلا الذي علق في ذهن الديلي قبل القصيدة ، وهذا ما يعكس تحكم الكاتب في مصائر الشخصيات وفق رؤية تتناسب مع البنية والمتن الحكائي للرواية

2- النزعة الصوفية لدى العارفة:

ما الأسبات التي جعلت شخصية العارفة تميل إلى الزهد و التصوف ؟ بالرجوع إلى توزع الشخصية على الرواية عبر تقنية الاسترجاع والاستباق وحتى الاستشراف على لسان الكاتب/البطل ، وشخصيات الرواية يظهر تشكل هذه الشخصية نابع من سببين أساسيين هما :

النشأة والتربية:

تربت في بيت ورع وعلم أخذت الجانب الروحي من أمها

" كان باب بيت العارفة الأخضر يصبح مضيئا في الليل، وكثيرا ما تحسس حظه، إذ يحب فتاة مشغولة بالدراسة لأب متفتح وأم تقرأ القرآن"[2]

الاحساس بالغربة والوحدة:

[1] –م ن ص352

[2] –مولى الحيرة ص336

هي جراحات الأسر، والسجن الذي تسكنه في بيت الزوج؛ شقة تقاسي فيها الوحدة والضياع فحضوره يساوي العدم "غادرته لأنه لم يعرف الطريق إلى قلبها، تماما كما قصيدة يسعى إليها شاعر في عجل فيفسدها. كان في وسعه أن يقترب بهدوء منها، أن يتعلم تفسيرها، لكنه فشل. استعجل حبها وبقاءها فنفّرها منه." فقررت الهروب من سجنه إلى عالم تعرفه ويعرفها؛هوالهجر والعزلة " لم تشأ الظهور للعلن، وتوارت تماما حتى نسيها الناس، وبقي وحيدا يتذكرها، استغرقت عودتها إلى القرابة سنوات انزوت خلالها في غرفة ببيت والدها، وعندما عادت كان ذلك عبر الدراويش الذين ترددوا عليها، كانوا يزورون القرابة فتحتفي بخطاهم، يقصدون الخونية التي تحضر لهم الروينة وتمنحهم من بركاتها، ويخرجون بوجوه صافية مستبشرة يوزعون الفرح."[1]

ومن أقوال الصوفية الأوائل :إن المحبة هي :"محو المحب بصفاته وإثبات المحبوب بذاته"وهو مايوافق تعريف الفناء الصوفي[2] أصبح الحب مبدأحياة الصوفي وكينونته إلى درجة أصبحت فيها كلمة "صوفي "مطابقة في معناها لكلمة محب"أو"عاشق"،" فالحب والعشق والصفاء والتصوف ...كلمات تشير إلى نفس التجربة والسلوك

تحدثه روحها في عزلته تلك، في يقينها الذي نازعه إياها، لا يملك الآن إلا الإصغاء، احتاج فيها تعاونها ، يرى روحها وهي تأخذ صورته في شبابه، تقف أمامه تستجديه تركها في سرها، أمران يكفلان له حياة أجمل، وراحة لا مثيل لها، الشعر وذكر العارفة.[3]

ظل يقرأ ما يمكنها أن تقول له، وبتكرار هذه الرياضة كاد يصير سالكا. اقترب كثيرا من عوالم صفائها، ولم يسألها يوما لم تركته، ولا شرح لها كيف حوله هجرانها إلى كتلة من الضياع. لم يرد أن يقسو عليها، أو يشوه حضورها البهي ها هو بعدها بأزيد من أربعين

[1] م ن ص 366

[2] –أبعاد التجربة الصوفية ص

[3] – م ن ص 361

سنة، يزدري نفسه، رغم أنه لا يقف أمامها. في غيابها أعاد ترتيب طوابق نفسه، بدا كعمارة من العقد والخوف والفشل، أسفلها الخيبة وأعلاها التوق إلى المجهول، وبينهما طوابق تزداد وتتقلص بحسب الأيام. أصبح عجوزا ولا يعرف إلى أين يمضي.

3- **تناصات مع الشعراء المتصوفة وحالاتهم:**

وقد كان ترتيبهم بحسب نسبة تواتر أشعارهم في الرواية

أ- **مع الحلاج وفكرة الاتحاد و الحلول:**

يلجأ كثير من الكتاب إلى توظيف شخصيات صوفية تاريخية كمرجعية فكرية للمعنى المراد من خلال جماليات تعلق الشيء بنفسه ،و الصوفي يقوم بتحويل الألفاظ والجمل إلى أدوات يعبر بها عن التجربة الروحية، وهو على هذا الأساس يتميز بمرجعيات متنوعة، لا تخضع للجانب اللغوي فحسب، بل إلى مجموعة من العوامل الظاهرية والباطنية، فيعطي للحياة رمزاً، ومن الإشارات أساليب توافق أغراضه وتلائم طبائعه العرفانية، فتثير في النفس الاحساس والشعور بالوجدان والروحانية، مما يعطي الذوق الإبداعي والجمالي. لذلك كانت لغة الخطاب الصوفي تعكس لنا بصور رمزية إشارية ما يحمله الصوفي ويرمي إليه من معاني باطنية، تسمو به نحو العلى ومكارم . الأخلاق متجاوزاً الظاهر الكوني للولوج في عالم الباطن ،فمن بين الشخصيات الصوفية التي وظفهاالكاتب شخصية الحلاج ؛وهو أكثر المتصوفة تواترا في الرواية ،ومن خلال مقامات وحالات صوفية جمالية متعددة: كالحيرة ،والحلول ،والتوحد..... ومن خلال تناصات الكاتب مع أشعار الحلاج في حقيقة الحب وتعلقه بالحبيبة ؛ وهي رمز الجمال الذي يعكس اقتران الحياة بها ، فكل جميل هو جليل عند الشاعر"و النفس الإنسانية في نظر المتصوفة جوهر روحاني ،مستمدة من نور واجب الوجود ،وهي سر حركة البدن في ظاهرها وباطنها مثل قوله:

والله ما طلعت شمس ولا غربت إلا وحبك مقرون بأنفاسي[1]

الحقيقة أن حبها هو ما أنقذه وإلا كان منتحرا، حبها هو الذي دفعه إلى البقاء، يتعذب به ويعيشه بلذة كبيرة ، "وأقر المتصوفة الجمال في ذواتهم التي تمثل أسمى المخلوقات،وتنعكس عليها صفات الحق ،وما ينعكس عليه الجمال يتحول إلى جميل.وهو ماعبر عنه الحلاج الذي يرى أن كمال التوحد نابع من إثبات الصفات في ذات الحق ."[2].وهو مايعبر عنه بفكرة الحلول• وهي حلول روح العارفة فيه

أدنيتني منك حتى ظننت أنك أني

رغبت في الوجد حتى أفنيتني بك عني[3]

"أيكون تضحيتها من أجل اليقين الذي أرادت؟ أهو هي وهي هو؟، يعني أنها تخلت عن نشوة النفس ومتعة الدنيا لترتقي، يعني أنه في جزء ما ثمن العرفان"[4]فمن خلال ضمير الغائب والمتكلم (أنك/أني)،(هو/هي) يظهر تناص الكاتب مع الشاعر في فكرة الاتحـــــاد والحلول

[1] الحلاج. الحسين بن منصور بن محمد الملقب بالحلاج ،شاعر عراقي عباسي ولد سنة 858 م،توفي 922م يعتبر من أكثر الرجال الذين اختلف في أمرهم

[2] –التجربة الجمالية في الفكر العربي ،عبد القادر فيدوح ،دار الشجرة ،سورية ،دمشق ط1،2015، ص118

• – ومفهوم الحلول كما تصوره الحلاج أن الحق تجلى لنفسه في الأزل قبل أن يخلق الخلق وجرى له في حضرة أحديته مع نفسه حديث لا كلام فيه ولا حروف. وفي الأزل حيث كان الحق ولا شيء معه، نظر إلى ذاته فأحبها وأثنى على نفسه،فكان هذا تجليا لذاته في صورة المحبة المنزهة عن كل وصف وكل حد، فكانت هذه المحبة علة الوجود والسبب في كثرة الوجودية، ثم شاء الحق سبحانه أن يرى ذلك الحب الذاتي ماثلا في صورة خارجية يشاهدها ويخاطبها، فنظر في الأزل وأخرج من العدم صورة من نفسه لها كل صفاته وأسمائه وهي آدم الذي جعله الله صورته أبد الدهر، فكان آدم من حيث ظهور الحق بصورته فيه وبه هو هو.)ينظر ، تركي، إبراهيم محمد: التصوف الإسلامي – أصوله وتطوراته –، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1،الإسكندرية ص.189

[3] الحلاج

[4] –مولى الحيرة ص366

كما جسد حالة فراق العارفة الأبدي في لغة يسكنها الأسى لفقد الحبيب ،مستحضرا تناصات الحلاج الصوفية:

بعظامي الفانيات	فاقتلوني واحرقوني
في القبور الدارسات	ثم مرّوا برفاتي

يعرف أنها تملك كل تلك القدرات الخارقة، فهي المرأة التي أحبها، وهي الوجه الغائب للقصيدة، والعالم البائس لا يحتاج شيئا اليوم كالشعر، بمعنى أن هلاكها هوهلاك الجنس البشري، إذن أتخلد هذه القديسة من أجل البشرية جمعاء؟ صحيح أنها أطفأت ناره يوما، لكنها ألهبته برحيلها.

فمن خلال هذه التناصات من شعر الحلاج يبرز تماهي الشخصية الرئيسية في الرواية مع الأحداث في لغة صوفية تحمل دلالات حالات الصوفي من حيرة وحب واتحاد ...كما تعكس التوظيفات سعة اطلاع الكاتب على تاريخ التصوف والمتصوفة ، وحسن تضمينه له

ب- مع ابن الفارض وفكرة الفناء*:

هو الحب فاسلم بالحشا ما الهوى سهل فما اختاره مضنى به وله عقل

وعش خاليا فالحب راحته عنا وأولـــه ســقم، وآخره قتـل[1]

* -الفناء :تبديل الصفات البشرية بالصفات الالهية دون الذات ،فكلما ارتفعت صفةقامت صفة الهية مقامها ، فيكون الحق سمعه وبصره كما نطق به الحديث ...انظر معجم مصطلحات الصوفية ، عبد المنعم الحفني ،دار المسيرة ،بيروت لبنان ، ط 2،1987،ص 207

[1] ابن الفارض ولد بمصر سنة 576 هـ الموافق 1181م، ولما شب اشتغل بفقه الشافعية، وأخذ الحديث عن ابن عساكر. ثم سلك طريق الصوفية ومال إلى الزهد. رحل إلى مكة في غير أشهر الحج، واعتزل في واد بعيد عنها. وفي عزلته تلك نظم معظم أشعاره في الحب الإلهي، حتى عاد إلى مصر بعد خمسة عشر عامًا.توفي سنة1234،بالقاهرة

من أحوال العاشقين النحول والسقم وذهاب العقل... ،وهي أحوال الفناءعند الصوفية وهي فناء العبد عن نفسه وبقاؤه **بر**به يؤدي إلى الوصول والاتحاد والائتلاف بالحق ؛والفناء هو المقام الذي يخفى فيه العاشق عن نفسه ويظهر بمعشوقته الذي هو الظاهر الأوحد في الوجودلأنه المتجلي في كل مظاهره،فأحوال الشخصية البطلة تشبه حالة ابن الفارض مع الحب وأحواله؛فهو تعبير شاعري لفكرة عرفانية صوفية هي الفناء وهنا تظهر براعة الكاتب في وضع التناصات العرفانية في قالب شعري غزلي لطيف

ت – رابعة الشامية ومقام الخوف والرجاء:

أ تحرقني في النار يا غاية المنى *** فأين رجائي منك أين مخافتى

فهي لا تزال في مقام بين الخوف والرجاء ومع ما يعتريها من خوف الإحراق بالنار؛ لأن زادها من الأعمال الصالحة قليل فإنها مشتاقة للقاء المحبوب وهذا ما يفهم من قولها(أم لطول مسافتي) ، وليس لها من ضمان للقبول تتوسل به عنده سوى الرجاء والخوف. وهذا يذهب بنا إلى الزعم بأن رابعة بذكرها للرجاء والخوف تصريحا والشوق تلميحا، كانت منطلقة من مفاهيم صوفية الفناء في المحبوب

لم يصغ إلى كل الكرامات التي تطورت في الأيام اللاحقة، اكتفى بنجاتها، واستنسخ الشوق إليه، حتى صار أمة. أراد أن يحميها ، يعرف أنها تحمي الآخرين، ولكنها امرأته وحبيبتـــه وعشقه، ألا يفعل العاشق؟ يريد أن يكون شهيدها طالما فشل في تحرير قصيدته. بعد يومين كان بيت شعر قد انتشر في القرابة، قال الذين شهدوا خروجها الأول من النار أنها رددته بصوت ساحر خطف الألباب وعلق الأفئدة:

لم يعثر على صاحب البيت، الأمر الذي جعله يصاب بخوف كبير، أتكون شاعرة أيضا؟ لو أنها قائلة هذا البيت فسيكون عدما، إذ ترحل وتتركه ثم تسلبه الشعر. (...)وتدريجيا نســـي

سكان القرابة النار التي أخرجت العارفة، ونسي هو ذلك البيت، وركز في قصيدته التي فقدته وفقدتها.

ألا أيـــــها المأمول في كل حاجة *** شكوتُ إليك الضر فاسمع شكايتي
ألا يا رجائي أنت كاشف كربتي *** فهب لي ذنوبي كلها و اقض حاجتي
زادي قلـــــــــــيلٌ ما أراه مبلغي *** أ للـــزّاد أبكـي أم لبعد مسافتي
أتيتُ بأعمال قبـــــــاح رديـة *** فما في الورى خلق جنى كجـــنايتي

اعتاد أن يفيق كل ليلة مفزوعا من الفراغ الذي تركته، ورغم مرور سنوات طويلة على رحيلها تحسّس غيابها كل ليلة، وما يزال فراغها إلى جانبه يرافقه، ويكاد يقسم أنه من كراماتهـــا أن تركت فراغا مجسّدا يرافقه.[1]

استنتاج:

وما نريد أن نؤكده في النهاية أن تداخل الفنون في الأدب الروائي يدل دلالة واضحة على أنّ الروايـة فـن يسـتوعب فنونًـا كثيـرة دون أن تُطمـس معالمـه، أو تـتحطم بنيتـه، وتظـل متفـردة متربعـة علـى عرشـها، تضـم تحـت جناحيهـا مـا شـاءت مـن الفنـون والخطابـات لا عجـب أن تُدرِك الرواية بوصفها نوعًا من الخطاب السردي الذي يوجه إلى الآخر أهمية الرسالة، التي هـي الأخـرى نـوع سـردي يتوجـه بـه المرسـل إلـى المرسـل إليـه؛ ليبلغـه معلومـات وبيانـات وأحداثًا؛ لتحقيق هدف أو أهداف معينة، وقد تتخذ الرواية من هذا الالتقاء شكل الرسالة في بنـاء فضـائها، وتقديم عالمها للقارىء؛ كما تنوعت فيها الأساليب والأصوات واللغات؛لهذا اعتبرهـا الناقـد الروسـي ميخائيـل بـاختين أقـدر الأنـواع السـردية علـى اسـتيعاب الخطابـات المختلفة، وتطويعها في خدمتها.

[1] – مولى الحيرة ص 370

استطاعت رواية ما بعد الحداثة أن تخالف مبدأ صفاء الجنس الأدبي وتخترق الحدود بين الأجناس الأدبية، بتعبير آخر تمكنت من انتهاك معايير كانت سابقا ثابتة كتعدد الأجناس داخل النص الواحد بدل انغلاقها.

أثناء قراءتنا لرواية ألفينا تداخلا ملحوظا بين الأجناس الأدبية، من خلال انفتاحه ومحاورته لكل من الشعر،والرسالة ،والخطابة ، والسيرة الذاتية والأساطير، والأمثال الشعبية وغيرهامن الفنون غير الأدبية كالرسم ،والصور،والرقص ....، "ويتضح من خلال هذا التعدد الأجناسي أّن الكاتب حرص على تجاوز مفهوم الجنس الخالص والنقي جاعلا من الكتابة أفقا لتعايش أجناس وأنواع فنية مختلفة ومتباينة"[1]

كما اعتمد الكاتب على لسان البطل روحيَة التصوير الكشفي في طبيعة المعالجة المرتبطة بمرجعية الانتماء والتأمل الحدسي ومن صورة الواقع الذي يستمد منه حُلُمه ،ولهذه الأسباب مجتمعة إضافة إلى حبه الضائع والمغدور ، وقصيدته العصية ، وفلسفته حول الانتماء وكل ما يحيط به ...انبثقت صوفيته لتكون جزءا من حل مع ميل شديد للعزلة والوحدة..." وهنا ظهرت مفارقة الجمع بين تجاذب الأفكار السوداوية وانشطار الصور بين ما هو سردي يتحرك في حدود زمن معين ومكان وحدث ورؤية ،وإشاري يوجز في تمظهراته اللفظية المشبعة بأنساق التأويل ليحمل أكثر من معنى مع ميل واضح للنقد السياسي "[2]

والكاتب وهو يستقري تجربة البطل "بشير الديلي" على ضوء التجربة الصوفية من خلال تناصات الشعراء المذكورين "ابن الفارض ،الحلاج،رابعة الشامية..."يجد الكلمة تخلق نسقها

[1] – الحسيب عبد المجيد: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللّغة، ص. 272 ،ينظرحوارية الأجناس الأدبية وانتهاك المعايير في رواية ما بعد الحداثة أ.خولة بوبصلة جامعة محمد الشريف مساعدية – سوق أهراس– الجزائر مجلة العلوم الإنسانية – المركز الجامعي تندوف– الجزائر العدد 02 سبتمبر 2017

[2] – فيدوح عبد القادر ،أيقونة الحرف ،وتأويل العبارة الصوفية في شعرأديب كمال ،ص20،ص21 ،منشورات ضفاف ،لبنان ط 1،2016

الخاص الذي يرفع المعنى من الفهم الذهني إلى أسمى ما يمكن للكاتب ،والبطل والمتصوف على حد سواء ،وهو تحقيق وجوده الموزع بين العالم الكشفي الروحي ،والعالم الابداعي من خلال الكلمة الصوفية المتنوعة التأويل في الرؤية الدالة على الغاية"[1] للوصول إلى الأنا المثالية التي يطمح إليها الكاتب ، والتي تتماشى مع الفكر والروح والوجدان بِنيّة الافصاح والوصول إلى حياة هنية بما تحملها اللفظة....

[1] –المرجع نفسه ص24

الفصل الرّابع

أبعاد الكرونوتوب في النص

- **تمهيد:**

- **المبحث الأول**

-كرونوتوب الأماكن المفتوحة

- كرونوتوب الأماكن المغلقة

- **المبحث الثاني**

- تشكل كرونوتوب السياق التاريخي في الرواية

- **المبحث الثالث**

- التاريخ الروائي وسؤال الهوية

- **المبحث الرابع**

- الكرونوتوب وتمثل الشخصيات التاريخية

- **استنتاج**

تمهيد:

يحاول "هنري ميتران" أن يؤرخ للدراسة الكرونوتوبية، مشيرا إلى أن الكرونوتوبيانية chronotopicité كانت دائما موجودة في قلب التفكير الجمالي الروائي، رغم عدم وجود هذه الكلمة بالضبط. وقد كانت موجودة خصوصا خلال القرن 19، الأمر الذي ينبغي معه أن لا نجعل من باختين بداية مطلقة: فكل الروائيين الكبار أدركوا حدسا تماسك الفضاء والزمان وشخصوه رمزيا، كما حاولوا شرحه عن طريق طرح أسئلة وملاحظات حول هذا الخليط المعقد من اللحظات والأمكنة، من المدد والامتدادات. "[1]

مفهوم مصطلح الكرونوتوب :

كلمة كرونوتوب أصلها يوناني ،وهي مركبة من كرونوس(cronos)بمعنى الزمان،وتوبوس (topos)بمعنى الموضع وورد في معجم المصطلح السردي ل"جيرالدنيس "أن معنى الكرونوتوب : " مصطلح يشير إلى الاعتماد المتبادل الكامل بين الزمان و المكان ، و يؤكده في العرض الفني و هو يعني حرفيا الزمان–المكان[2]"

عدم قابلية الفصل بين الزمان والفضاء:

إن كلمة كرونوتوب مركب يشهد، هو نفسه في مورفولوجيته، على هذا الطابع الذي لا يقبل الفصل والذي يعيده باختين إلى تماسك الزمان والفضاء في العالم الواقعي وفي الإبداع الروائي. إنه أول معطى أساسي، بل هو المعطى الذي يضع التصنيفات الشكلانية لعلم السرد موضع التساؤل .

[1]– مودن لحسن ،الزمان والفضاء في الرواية https://www.aljabriabed.net/index.htm–10–10–2019 17:13

[2]– جيرالد برنس المصطلح السردي تر– عابد حزندار مراجعة محمد بريري ط1 2003 المجلس الاعلى للثقافة القاهرة ص45

تشكل المفهوم:

يؤسس باختين نظريته أواخر العشرينات تحت تأثير مباشر لفيزياء إنشتاين. لكن مما لا شك فيه أن العودة إلى "الجمالية المتعالية" لكانط أمر ضروري لفهم المصادر التي استوحى منها باختين نظريته

استعمل ميخائيل باختين مصطلح الكرونوتوب في نطاق حديثه عن الانساق القصصية في تطورها من العصر الاغريقي حتى العصور الحديثة ،و قد وجد في مصطلح الكرونوتوب وسيلة يجمع فيها بين عنصرين قصصين الكرونو (الزمان) و التوبو (المكان) ... فكل تغيير يطرأ على أحد العنصرين ينجر عنه تغير يطرأ على العنصر الآخر [1].

وقد عرّف باختين الكرونوتوب بقوله : " نقصد بكلمة كرونوتوب chronotope الذي يعبر عنه أدبيا زمان–مكان /temp–espace اي العلاقة التبادلية الأساسية للروابط الزمكانية كما أدركها و وظفها الأدب ، و يعود أصل هذا اللفظ الى مجال الرياضيات الذي أدخل إلى الأدب بالاعتماد على النظرية النسبية لأنشتاين " [2]

لم يكن اهتمام باختين بمقولتي الزمان والمكان في شكليهما المترابط نابعا من فراغ، وإنما هو تجل لحوار شامل بين رؤى متعدّدة بلورت مساحة التفكير لديه، ممّا جعله يؤكّد فاعلية الكرونوتوب خاصة في الخطاب الروائي، وفي هذا الموضوع أشار إلى التعايش والتفاعل في الزمان من خلال تنوّع المضامين المتعالقة وتزامنها وهذا في نظره إشارة إلى العناصر المحدّدة لجنس الرواية[3]

[1] –القاضي محمد ،معجم السرديات مجموعة من المؤلفين ،ص355 ،ط1 2010 دار محمد علي للنشر تونس

[2]–جمالية نظرية الرواية ص237–238 ط–1978

[3]– توفوني شهرزاد ، الكرونوتوب في رواية احلام مستغانمي رسالة دكتوراه جامعة الجزائر 2 سنة 2016/2015 ص 19

و هناك علاقة عميقة بين الزمان و المكان في مجال ابداع الروائي يتحدد نوع الرواية بنوع الكرونوتوب الذي يميز كل رواية عن الأخرى ، و إذا كنا نقرأ و نتلقى عددا كبيرا من الروايات فإننا في الوقت ذاته نتعامل مع العدد نفسه من الكرونوتوبات المختلفة [1]

فالعلاقة بينهما "الزمان المكان " علاقة وطيدة وعضوية لا يمكن استغناء أحدهما عن الآخر ، كأنه نوع من التداخل و الاحتواء و التساكن مما يجعلهما في وضعية تجادل و تفاعل بين علائقهما في نسيج النص السردي ، فتتقاطع الأنساق و تتمازج الوحدات و يقع الاندماج إذ يتكشف الزمن في منظور باختين و يتراص ليصبح " شيئا فنيا مرئي و المكان أيضا يتكشف و يندمج في حركة الزمن و الموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث ... علاقات الزمان تتكثف في المكان ، و المكان يدرك و يقاس " [2]، ويمكن أن يتوحد الزمن ،وتتداخل لحظاته ، ويتلاشى مفهومه الأصلي ، فيعيشه البطل بين أكثر من لحظة في الآن ذاته ، بين الاسترجاع والاستباق ...لأن الرؤياأقوى

تعالق الكرونوتوب مع مقولات باختين:

أ- الكرونوتوب والحوارية:

وصف باختين روايات دوستوفسكي، بأنها تشّكل مثلا أعلى في تحقيق الشكل الروائي الجديد. فاستنبط مفهوم الحوارية والبوليفونية...*

تعد البوليفونية (Polyphonie)، إلى جانب الحوارية (Dialogisme)، من أهم المفاهيم التي ناقشها ميخائيل باختين ، ضمن التصور اللساني الاجتماعي أو اللسانيات التداولية، أو ضمن أسلوبية الرواية. لذا، انصب اهتمام باختين، بالخصوص، في تصوره النظري، على

[1]- بعيو نورة ،صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية ص29 الامل للطباعة و النشر تيزي وزو الجزائر ط1 – 2015

[2]- باختين ميخائيل ،اشكال الزمان و المكان ص06

*-ينظر الجزء النظري تحت عنوان تمظهرات مفهوم التناص

التفاعل اللفظي أو التداول الكلامي داخل النص الأدبي، ولاسيما النص الروائي منه. ويعني هذا أن باختين أبدى عناية كبرى بالواقعية اللغوية، ضمن مستوياتها الشكلية واللغوية والتلفظية، بالتوقف عند الحوار والمحادثة والتفاعل اللفظي والتواصل الكلامي على حد سواء...

وما يلاحظ على باختين أنه استعمل هذين المفهومين بالمعنى نفسه، ولم يميزهما بشكل دقيق؛ مما جعل الباحثين بعده يستعملون المصطلحين معا في كتاباتهم بالدلالات الباختينية نفسها. لذا، فضل البعض البوليفونية، واختار البعض الآخر الحوارية...

وعلى الرغم من هذه الاختلافات الدقيقة، فكل مصطلح يكمل الآخر، وليس بينهما تعارض أو تناقض حاد، بل كل واحد يخدم الآخر، ويعضده نظرية وتطبيقا ورؤية.

وعلى العموم، يستلزم التلفظ البوليفوني متكلمين متحدثين ومستمعين مستقبلين، ومقصدية، وزمانا، ومكانا، وسياقا. ويعني هذا أن ثمة حضورا وجوديا وتلفظيا للذات المتكلمة والذات الأخرى، مادام هناك حوار وجواب وسؤال...ومن ثم، فالتلفظ عملية تفاعلية بين المتكلم والسامع، تتحقق بطريقة صريحة أو ضمنية من جهة، أو بطريقة حرفية ،أو حوارية من جهة أخرى."

ب-الكرونوتوب والتعددية الصوتية: أصوات كرونوتوبية

لايمكن الحديث عن بوليفونية حقيقية إلا بوجود مجتمع المتحاورين والمتناظرين الذين يدخلون في علاقات حوارية وتخاطبية. وتقوم البوليفونية الحوارية على عرض الملفوظات المتبادلة، بربط الحوارات الحالية مع الحوارات السابقة تارة، و الحوارات اللاحقة تارة أخرى." [1]

. وعلى هذا الأساس فالرواية متعددة الأصوات تستمد أهميتها من خلال التنوع الحقيقي للغة الذي يأخذ شكلا حواريا يسميه باختين الصياغة الحوارية ، ولتحقيق الموضوع الروائي داخل

[1]-المرجع نفسه

النص الروائي أشار باختين إلى أهم الصيغ التي تتفاعل من خلالها الأصوات الروائية وذكر الأسلبة La stylisation، والمحاكاة الساخرة La parodieالباروديا، و التهجين ، L'Hybridationوالتنضيد اللغوي La stratification. ومن ثّم تتحّول هذه الأفكار المتصارعة إلى تيمات وموضوعات وبرامج سردية ورؤى للعالم. وحسب رأي باختين فإن كلّ ملفوظ تام له مرجعية كرونوتوبية. ومن وجهة نظر أخرى، نلاحظ داخل العمل الأدبي الواحد للكاتب نفسه تعددية على مستوى الكرونوتوبات، بإمكانها أن تتجاور أو تتقاطع أو تدخل في علاقات حوارية تتفاعل على إثرها، وقد يسود أحدها فيأخذ العمل الأدبي طابعه العام منه. وهذه الحوارية هي بمثابة تقاطع بين عالم الكاتب وعالم القارئ وهي ذات طابع كرونوتوبي.

المبحث الأول:

1- كرونوتوب العودة و الاسترجاع :

" لسبب ما إستمتع بشير بوجوده الغريب في فجر هذا اليوم من نهاية سنة 2015؛ و قد مر على غيابه عن الحي ربع قرن بالتمام ... سكن في الطرف الأخر للمدينة ... و هو يعود في الثالثة و الستين من العمر ... صحيح أنه هرم ... هذا ما كابده الديلي و ما يزال "[1]

هنا يحاول أن يسترجع البطل بعض ذكرياته في حي القرابة أو كما يسمونه حي البرج على الوثائق الرسمية ، تساؤلات عن الزمان و المكان ،عن شبابه و رفقته ،عن الأزقة و العمارات و ساكنيها ،عن أصحابه و خلانه ، و رؤاهم و توجهاتهم الفكرية و الفلسفية ،و حتى السياسية عن لقائه بهم في بيته عندما كانوا شبابا يافعين و حتى سؤاله عن المدينة " القرابة "و كيف تحولت ، و سؤاله عن الوجوه الجديدة التي يلمحها ، و حتى تغير الجدران و كثرة الإضاءة ...الخ

[1] مولى الحيرة، ص22-ص24

" كان هذا في سنوات الصبا الآفلة هكذا كانت الحياة فكيف انسحب الشباب من الزوايا ؟ ... و هاهو بشير منبوذ يبلغ منتهاه بلا حكمة يرجو كشفا بلا رياضة لا يعرفه الكثير من الناس فقد غاب حد النسيان يزور الحي أحيانا يفتح بيته ... يرى عبد الحميد و يجالسه قليلا ، يفتش عن ناصر ليتبادل معه بعض العتاب المعتاد ... "[1]

يعيش البطل بين أكثر من لحظة في الآن ذاته ، بين الاسترجاع و الاستباق ، فالواقع الذي يعيشه بشير ملئ بأسرار الزمان الماضي لحيه و أصحابه و حتى ساكنيه ، و حبه الأزلي و الأبدي الذي يسكنه و يكنه للعارفة "الخونية"

" الجو صارم و باهت في الوقت نفسه ، السكان يتغيرون ، و يرحلون باستمرار أصبح يشعر ببعض الغربة و رغم ذلك يمنعه حنينه الذي يجتاحه من كل الجهات أن يغادر الأزقة و حكاياتها المتناسلة "[2]

هو استرجاع لأيام الصبا في حي القرابة و حنينه لكل شبر من هذا المكان الذي وقف يستنطقه و هو يرى نفسه جزءا لا يتجزأ منه رغم ما فعل به الزمان

" بين أزقة هذا الحي ... فتح عينيه و حلم بكل شيء ... غريب عن شوارعه ... سلبته دفء العناق و بساطته ... الشبان الذين رآهم في طفولته تحولوا إلى عجزة و الشيوخ ماتوا جميعا ... حكايات كثيرة"[3]

تساوى الزمان و المكان عند البطل حتى صار لا شيء، ولا حدث يبحث عن ذاته و يترسم خطى ليعرف من هو ؟ و لمن يعيش ؟ و ماهي طموحاته ؟ أهو شاعر ؟ أم محب ؟ أم عاشق ؟ و ماهي رؤاه ؟ تساؤلات أثقلته و هو يبحث عن مخرج .

---

[1] المرجع نفسه، ص18

[2] المصدر نفسه، ص19

[3] –المصدر نفسه، ص22

" أما الديلي فقد اقتنع قبل سنوات أنه بلا تاريخ ، ثابت بلا حراك ، قار في لا مكان و لا زمان ... و سرعان ما يرتد "[1]

هذا الزمان الذي أصبح فيه طرح لتساؤلات كبيرة و هو يستذكر ما آل إليه بعد كل هذا الغياب ، و هي مكاشفات كرونوتوبية للزمان و المكان للقرابة و الجلفة بين فترة السبعينات و خروجه من القرابة و حتى عودته إليها سنة 2015 ، و هذا ما سنلحظه بالتفصيل في كرونوتوب العودة و الشوق " اللقاء و البوح"

2- كرونوتوب العودة و الشوق " اللقاء و البوح":

عند عودة بشير إلى حي القرابة بدأ يتذكر ملامح المكان و الزمان ، مكان الأصل و النشأة و زمان الغياب و ما خلفه من آثار في كل شيء سكنه و شاهده و شعر به ، يلفه حب الخونية "العارفة" يذكر رسمها و أطلالها و ما تركته من نقوش في قلبه يعيش على أنفاسها و خطاها ، و كل من يذكرها فهو من المقربين ؛حتى عزاء جاره السايح الذي ضربت له خيمة بيضاء كبيرة في حي القرابة ، التقى بشير بمداني هذا الأخير عرف البشير و ذكّره بحكايات عاشها معه و يعرفها عنه ، إلا أن آثار السنين و بُعده عن القرابة أنساه كل شيء إلا الخونية التي ذكرها مداني في حديثه عنها : " ... لقد منّ علي الله بتركها منذ دعت لي الخونية رحمها الله قبل سنوات كانت الخيمة تهتز مفصولة عن زلزال الأرض هذا الغريب و كأنه حل ليوقظ عمقه الخرب تأمل وجهه المبتهج فلم يجد زيفا أو دجلا وكان يعزف موسيقى روحه" [2] ، توقف الزمن عند ذكر اسم الخونية ، تغيرت ملامح البطل ، يقرر سريعا بأخذ مدني لبيته (بيت البشير) وإخباره عما يعرفه عن الخونية وبركاتها "فلم يجد الديلي وقتا ليقرر بشأنه سريعا تحول عبوسه في وجهه إلى تبسم ودعة، ثم دعاه إلى شقته فهب مسرعا، وفي دقائق قليلة أصبح صديقا مقربا يتنقل في الشقة بحرية ويبادله الكلام. كان يريد أن

[1]- المصدر نفسه، ص25

[2]- مولى الحيرة، ص53

يسمع منه أخبار العارفة التي دعت له، أراد أن يعرف ما جهله خلال الهجر الطويل، أن يكمل تشكيل مشهده معها ومأساته إثرها، أراده أن ينطق بكل ما يعرف"[1] بدأ مدني يسرد اخبار العارفة وكيف حلت بركاتها عليه مقتضبا تارة ، وشارحا اخرى مسترجعا الماضي والبطل يسمع ويتأثر تارة اخرى ويمتعق لونه من سماع اخبار لا تعجبه قال له مدني: "عرفت أن سي السايح رحمة الله عليه كان خاطبا للخونية قبلك.»... وهنا امتقع وجه بشير، وكره مدنى هذا أكثر مما أحبه قبل قليل. شعر أنه قدم له أقسى طعنة ممكنة، كيف له أن يؤلمه كل هذا لإيلام وقد أدخله بيته ووثق به؟ طلب في أثناء ذلك الماء ولم يجبهُ ، وقام يلتقطَ ماء كان يضعه على مائدة يمين فراشه، ولتوتره وعطشه دس السجائر العارية على سحنها، وكسر الصحن. كان يخبره أن جاره اللدود أحب العارفة قبله ، ولم يخبره أنه مات قبله، غادر العالم الذي غادرته العارفة قبله...وعندما عاد من حنقه وغضبه،وجده يشرح كيف نزلت بركات العارفه عليه منذ اقتنى بيت السايح المجاور لبيت والدها ...باح الديلي موجوعا ...رغم ذلك لم أتصور حياتي في نأي هذا دونه ..ولولا أنك هنا لتبدد سببي في الحياة"[2]

يحمل تعبير " من أنا؟ ويضيف إليه «في الغياب؟»َ ... كيف كان فضاؤه الضيق؟ هل احتل أحدهم غيابه؟ هل فكر الناس في ابن الحي الذي اختفى من يومياتهم، من صدمتهم، من سحرهم، كي لا يكون شاهدا على تلاشي كل شيء؟ وماذا عن الخونية ؟[3] دلالات الشوق والحرقة الدائمين لاختيار كرونوتوب العالم الذي يعيش فيه ،ومحاولة العودة إلى الكرونوتوب الذي ألفه وأحبه بذكر الخونية ؛هو صراع بين ذات بعيدة عن بيتها في مكان آخر ، وفي الوقت ذاته تسيطر عليها رغبة مستترة في التواصل مع ما فقدته، والذي أصبح يعيش على

[1] –المرجع نفسه، ص53

[2] –مولى الحيرة، ص54

[3] –المرجع نفسه، ص 24

ذكراها ؛وهي مستودع ومكمن الحب الدفين في قلب محب أمين تتبع من قيم أخلاق الأوفياء.

3- **كرونوتوب الوداع:**

انطلاقا من مفهوم باختين حول ما ينتج عن كرونوتوب الفراق، الذي يمكن اعتباره في الوقت نفسه لقاء أخيرا أو حاسما بين أطراف معّينة، واحتكاما إلى خطاب البطل وابنه مينا نلمس أّنه يعي بدرجة عالية من الكثافة الانفعالية، لأّنه خطاب أقرب من التأبين منه إلى حديث نفس منكسرة، – مستذكرا جنازاتها المهيبة في مقبرة المجحودة –، تمنى ان يموت لكن بأمنية الدفن بجانبها الايسر جهة القلب "وقف الديلي عند قبر العارفة الذي نمت حوله أعشاب كثيرة لا تتشابه و رفع يديه يتذكر الفاتحة ، في كل آية يستعيد سنوات طويلة من الوحدة ، و يتوق إلى العارفة على يمينها كان هناك فراغ يناسب جسمه ، ود ان يطلبه لنفسه ، ان يحجزه لكن اليمين لا يروقه فسأل ان امكنهم زحزحة العارفة قليلا و تدبر مكان له جهة اليسار ، جهة القلب "[1]،" و ماذا قال الديلي ؟ تكثف صمته ، شعر أنه لم تعد له صفة يبصرها أو تبصره فيها سوى الشوق الذي راح يتكثف بسرعة و يجعل من جسده مرثية لها ... عندما شيعوها إلى مقبرة المجحودة مشى الكثير من الدراويش في جنازتها ... مشى في الجنازة لا يرى أحدا مشى خلف وجهها سمع صوتها إنها كانت تحبه و هي ميتة أكثر من حبها له و هي حية ... منذ موتها و الحياة أكثر حكمة أصبحت تحرسه و تصله كما لم تفعل من قبل ... "[2] .

يستحضر" بشير"من خلاله كيف أمضى حياته، داخل القرابة –موطن النشأة– ، وخارجـــــها بين زمانين:

---

[1]– مولى الحيرة، ص320

[2]– م ن ، ص374

زمن الرغبة في التغيير، ونشرالحب بين الناس، وزمن تضاعفت فيه حيرة البطل وشخصيات الرواية التي تقاسمت المعانـــاة والإغتراب وفقدت كل ما هو جميل يزرع البسمة في الوطن

وأبنائه، من خـــلال انتهاج حكّامها سياسات خاطئة ضّد شعوبها، أسفر عليه انهيار وطن تلّوث بأيدي أبنائه الذين فضّلوا مصالحهم الشخصّية على مصلحته، وأدرك أّن الحبّ فاجعة الإنسان الكبرى التي تخفي له الكثير من البهجة ورغم احتفاء الرواية بكرونوتوبات عديدة إلا أن زمان التحول من حالة إلى حالة ،ووصف أحـــداثها غلب على الحدث الروائي، مما فسح المجال أمـــام كرونوتوب العتبة ليصبح السمة الأساسية لهذا الخطاب، حيث تظافرت علامات الانتقال من حالة إلى أخرى على مســـتوى الشخصيات التي جعلها السارد تواجه مصائرها تحت تأثير تفاعل الزمان والمكان المتحول

أ-كرونوتوب الأماكن المفتوحة:

1- كرونوتوب المدينة :

1 -أ- ماهية المدينة :

"إن المدينـة الحـق لـيس مجـرد بنايـات عاليـة ، و شـوارع معبـدة و احيـاء راقيـة ، إنمـا هـي العلاقات الاجتماعيـة السـائدة فيها ، و أثرها علـى المدينـة سلبا أو إيجابـا"[1] ،فهـي المـأوى و الانتمـاء ، و مسـرح الأحـداث حتـى إن المكـان الـذي ينتمـي إليـه الإنسـان "يتخـذ فـي بعـض الأحيـان طابعـا مقدسـا ، لأن العلاقـة بـين الإنسـان و المكـان علاقـة متجـذرة " [2] و إذا كانـت لواقعية المكان مرجعياتها السياسية و التاريخية و الجغرافية ، فإن حضوره في النص الأدبي يجعل منه متخيلا يجاوز الواقع ، "و يحول المكان إلى فكرة، لأنه ينتقل من وجود مادي إلى

[1] – صيغ الكرنوتوب، ص145

[2] – نار بركة ،أدبية السير الذاتية في العصر الحديث ، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012 ،ص168

وجود لغوي، و تتحول صورته من بعد تسجيلي إلى بعد متخيل بقيم جمالية، و أبعاد رمزية تنفي عنه الصفة السكونية الماثلة في طبيعته المادية الجامدة "[1].

تعددت الأماكن في رواية مولى الحيرة تعددا كبيرا بحسب الأحداث و الشخصيات المكونة له و يمكن تقسيمها إلى قسمين رئيسيين :

أ-أماكن مركزية

ب-أماكن ثانوية

أ-**الأماكن المركزية** : و هي أماكن ذات صلة مباشرة بالبطل من خلال عيشه ، و تنقله ، و استذكاره ... و نجد هذه الأماكن بالدرجة الأولى واقعية من خلال إعطاء الكاتب الأسمـــاء الحقيقية لها ، و هي أماكن جغرافية موجودة فعلا منها :

1-**الجلفة** : و هي ولاية من ولايات الوطن الكبير الجزائر ، تقع جنوب العاصمة ، و تبعد عنها بحوالي 350 كلم ، و هي ولاية سهبية رعوية ؛تتميز بمناخ قاري بارد شتاء، و حار صيفا، و قد وصفها الكاتب بواقعيتها الجغرافية ،و الاجتماعية ؛ كما لا يخفى علينا فإن الكاتب "إسماعيل يبرير " هو ابن هذه المنطقة، يعرفها و يعرف تفاصيلها، و حتى جزئياتها التي نجدها مبثوثة في روايته ،و نجد كذلك التمدن العمراني الحاصل عبر الزمان لهذه المدينة قديما و حديثا " الجلفة الجديدة ، باب الشارف .... "

2-**القرابة** *: وهو حي من أحياء الجلفة القديمة ، و هو المكان الذي ولد فيه البطل و تربى فيه و أخذ كل مستلزمات الحياة منه، فهو رمز المنبت و النماء، و رمز الوفاء و الإخلاص لأهله و محبيه، و هو رمز الألم و الأمل ، و الحيرة و التيه ، و الفشل و النجاح ...

[1] -المرجع نفسه، ص169

* **قربي** gourbi: تعني الكوخ و تعني أيضا حي الفقراء، اصطلح أن يكون تسمية للكوخ في الجزائر ، حتى أن تصغيره **قريبي** معروف بالفرنسية في بعض المعاجم لكن الغالب أن أصل الكلمة ليس فرنسيا انظر هامش الرواية ص27

القرابة جزء من الجلفة و من الوطن الجزائر " هو واحد من الكثيرين الذين ارتبطوا بهذه المدينة و لعل الجميع يعرف أن سكان الجلفة لا يغادرونها إلا فيما نزر ... الوطن يعني أن تكون جلفاويا و بعدها فكر أنك جزائري ... القرابة هو الحي الذي تأسست على إثره المدينة " [1] " كانت المدينة عند أهل القرابة هي القرابة أولا " [2] القرابة مكان مولد البطل كان الناس فيه عائلة واحدة هي أصل التواضع و الحنين

" القرابة حي نهض من تلقائه ... كان الناس عائلة كبيرة واحدة ... القرابة مكان ممنوع عن المتفاخرين "[3] قداسة القرابة تمتد من اعتقادهم أنها تأسست على مسجد إيحاء برمزية وقدسية المكان وعراقته ،بل هي أصل الجلفة ومنبتها

مازال السارد يصف القرابة و المدينة حول مكان النشأة و البدء حي القرابة تقابلك و أنت تدخل الحي نافورة و قد كتب عليها لافتة كبيرة حي البرج و هو مصطلح أريد له أن يكون بديلا للقرابة وهو ما يوحي بتطور الزمان للمكان ، لكن هذا الاسم الشعبي غلب على الاسم الرسمي و أكثر شيوعا منه "نافورة عظيمة في مدخل الحي، و قرأ لافتة كتب عليها حي البرج، اسم رسمي يريد التنصل من الاسم الشعبي ... في القرابة هناك شارعان واسعان و البقية هي أزقة و معابر تلقن الحياء ... "[4]

القرابة هي أرض السر و اليقين، الأرض المقدسة فهي أرض الحنين و الشوق، من يغادرها فسيعرف قيمتها فهي معشوقة لا تقاوم " أرض القرابة أرض السر و اليقين [5] ... أرض القرابة المقدسة [6] ... القرابة حبيبة الديلي [1] ... ظلت جولاته الجميلة تجعل من أزقة القرابة

---

[1]–مولى الحيرة، ص273

[2]–م ن، ص104

[3]– م ن ، ص26

[4]– م ن ، ص45

[5]– م ن ، ص104

[6]– م ن ، ص210

المسالمة جنانا، و في غيابه اكتسب الناس وضعهم المضطرب [2] " القرابة لم تعرف في عهد البطل تطورا عمراني يذكر "أمام البيت في القرابة في الفضاء الترابي الذي لم يعرف التزفيت إلا حديثا في الأحياء التي يمر بها في حواف الملاعب و مداخل المدارس و الأسواق في كل زاوية من المدينة الباردة "[3]

يعود البطل إلى حي القرابة الذي نشأ و تربى فيه، و هو يحمل هموم العشق و الشعر لم تكن القرابة إلا العارفة و ذكرياته معها، قرر أن يزور بيته بحي القرابة، هذا الحي عبر عنه بمرتع فشله و أحلامه " فقد قرر أن يزور هذا المساء القرابة ليمضي الساعات الباقية ... حيث أمن السنوات الماضية و هاجر مرتع فشله و أحلامه " [4] عودة ترسم خطاه أماكن يمر بها مستذكرا قديمها و جديدها مستفهما تارة معلقا أخرى و ذلك كله على لسان السارد في واقعية للأماكن المذكورة " شوارعها ، مقاهيها أزقتها، مطاعمها ..."

القرابة هي ذاكرة البطل ، و حنانه لابنه، و خوفه عليهم ؛ القرابة هي حاضنة و حامية مشاعره "خاف على القرابة و على مينا و على ذاكرة العارفة و لم يخف أبدا على نفسه على بشير الديلي "[5] القرابة هي وجع البطل ذكرياته مفككة ، عودة لاسترجاع ماضيه و ماضي شخصيات الهامش ، هي انطلاقة الوجع و الأمل ، هي انطلاقة الرواية و أحداثها، و تنوع أمكنتها ، هي إسقاط المركز على الهامش هي صراع الثنائيات المتضادة هي كشف المكان من خلال الزمان في كرونوتوب يتصارع فيه الحاضر مع الماضي كاشفا ملامح الرواية وأحداثها " إن وصف المكان و إعطائه بعدا فكريا ، اجتماعيا ، و تاريخيا ... يقود الكاتب إلى رسم بيئة القصة ، و هذا راجع إلى ذوقه و حذقه ، فقد يجعلها مقدمة للقصة ممهدة لها

---

[1]- م ن ، ص362

[2]- مولى الحيرة، ص62

[3]- م ن ، ص130

[4]-م ن ، ص39

[5]-م ن ، ص43

ثم يبدأ يذكر الحدث ،أو رسم الشخصية ،أو تأتي استطرادا خلال الأحداث ،أو عند تصوير الشخصية "[1]

2- كرونوتوب المقهى :

المقهى ، القهوة ، المقاهي هي اسم لمشروب معروف عند الخاص و العام ، اسم المكان الذي يباع أو يشرب فيه ... . " ترتبط قيمة المقاهي بنوعية المترددين عليها ... و المقهى بديل للبيوت ، حيث يقوم الرجال باستدعاء الأصدقاء إليها ... و يبدو أن فضاء القهوة / المقهى له أهمية كبيرة لأغلب المجتمعات الإنسانية و خاصة في المدن الكبرى ، فقد تكون حاضنة اجتماعية و مركز لتواصل الأجيال و منبرا ثقافيا و حضاريا مهما ، كما يمكن أن يكون المصدر المولد للأفكار و الإيديولوجيات المؤثرة على مصير سياسة وطن بأكمله "[2]

و المقهى هو فضاء تلتقي فيه طبقات المجتمع فقيرها و غنيها ، عاملها و جاهلها ، ذكرها و أنثاها .....فرغم انتشار الكافتيريا و الكازينوهات خاصة في المدن الكبرى في الوقت الراهن ، لم تستغن المدينة عن المقهى باعتبارها ذاكرة المجتمع و ملتقى الأحباب و الأصدقاء و أطياف المجتمع حد التناقض " و قد اعتبر المقهي مسرحا للحياة الشعبية العامة مقابل ما كانت تقدمه دور الأوبرا ، و المسارح ، و السرايا السلطانية للأرستقراطيين و أصحاب المكانة الرفيعة ، لذلك تلجأ السلطات و الجماعات الضاغطة في العديد من البلدان إلى طرد المثقفين من المقاهي و أحيانا لإصدار أمر بإغلاقها و لو مؤقتا " [3]

---

[1]- بوناب عبد الحق منصور: مجلة الدراسات (معادلات المكان بين المنهج و النص في الرواية الجزائرية) د/ جامعة 20 اوت 1955 سكيكدة ص159

[2]- بعيو نورة ، صيغ الكرنوتوب في الرواية العربية، ص 74 دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، ط1،2015

[3]- المرجع نفسه، ص75

إن كرونوتب القهوة / المقهى يتجلى أكثر من حيث تمثيله الحقيقي والواقعي لحياة البطل (بشير الديلي)الذي يطل من خلاله على الصور التي تربطه بتاريخ غيابه و حظوره ، و تغير ما كان يعرفه ، و يحيط به ، فهو مشدوه لما يراه و يسمعه تغير كل شئ و أصبح له مذاق نزق ، رغم تعدد جلسات البطل في مقاهي الجلفة المتعددة و المتجددة بحسب الزمان و سيرورته ، فهو يرى دون أن يعلق ، أو يعلق دون بوح ، أو ينقد أو يسأل الذات في كل هذا من أين أتيت ؟ و من أنا ؟ و من الآخر ؟ هل أنا الثابت أم المتغير ؟ تساؤلات تصل حد الفلسفة و هو يعلق على كل شئ يراه بعالم زمن شيخ متصاب في شكله هي أسئلة تعانق الحاضر بالماضي "خرج إلى وسط المدينة. جلس في علية مقهى الأمير وحده، لايعرف إن كان جوربهّ الممزق يظهر في جلسته أم لاّ ، لكن الجدار الذي خلفه يمنحهّ كل الحرية في التحرك دون أن يغطي قدما بأخرى في تقاطعّ خلفي. هل بدا كأثاث أو كطاولة، أم كان متسقا مع الجدار وألون المقهىّ الزرقاء والبيضاء؟ سكنته الأسئلة دائما بخصوِص وضعه، ولم يقترح جوابا يربك عواصفه ...يبدو أنه اكتفى تماما من النوم، أو أن التعاسة التي تقف على عتبة مقهى الأمير "[1]

لم تستهوه المقهى بعينها ، بل كان دائم الحركة و التجوال داخل مقاهي الجلفة التقليدية و الحديثة و كان يتذمر منها جميعا (مقابل البلدية أول المقاهي التي تقدم قهوات تقليدية ، لا يروقه هذا المقهى ... الناس جالسون بلا أنتظام في كل مكان و في أي جهة)[2] .هناك يقدم بشير رؤياه حول مقهى تقليدي و كيف صفت كراسيه و كيف يتطابع الزبائن للظفر بكرسي – كأنه في سوق عبيد – رغم رداءة الخدمات من ماء عفن و كراس متسخة ، و لا

[1]- مولى الحيرة، ص29 ص30

[2]- المرجع نفسه، ص31

نظام بين الوافدين ، رغم فلسفة الرفض إلا أنه استغرق ساعتين في تناول فرارته * و هو يتأمل خطى اللامعقول لقاصدي ذلك المكان.

البحث عن الجديد سمة البطل فهو يكتشف المقاهي بقدر ما يكتشف العالم الجديد و يعانق الحاضر بوجه الماضي ، و يحاور كل جديد من مرتادي هذه المقاهي الحديثة "فقرر أن ينزلق ... نحو مقهى عصري حديث ، مقارنة بالمقاهي القذرة التي تقدم فرارة ... تلك المقاهي تستخدم الآلات فتتحول إلى حالة استنساخ أو صور متشابهة و مكررة ... "[1]

كان بشير يفضل رواد مقهى فرارة في مقهى العروسي أو الروبني لأنها مليئة بالحياة و الحرية و التحرر من أي قيد و تعيده إلى زمن جميل خاصة برفقة أغاني أم كلثوم " اكتفى بطلب قهوة اللافازا ... تمعن الوجوه ، فإذا هي أهم ، أنظف و أقرب إلى الحياة ، لكنها تعيسة على نحو ما ، مغدورة في جهة ما مملوكة بسلطة ما كان يفضل رواد مقاهي الفرارة فهناك الحرية و التحرر من أي قيد ... فمقهى العروسي وسط المدينة و أصغيت مليا لأم كلثوم ... لكنهم أزالوا المقهى القديم و غيروه غير مرة و تغيرت معه ذاكرة الكثيرين "[2] و قد تكون المقهى لقاء الماضي بالحاضر ،أو لقاء الغياب بالحضور من خلال التقاء المركز بالهامش التقى البطل مع شخصية من شخصيات القرابة "مداني" ، و إتمام الحكاية أو المتن الروائي للرواية فهنا نجد الشخصية ذاتها التي تعرف حي القرابة و ساكنيها ، من يعرف جراح القلب و معذبه "الخونية " هنا تروق الحياة للبشير من خلال ذوقه و أنفاسه " إقترح أن يغادرا لشرب قهوة صفاي* في مقهى ما ، و قبل بكثير من الفرح الاقتراح ... بعد

* الفرارة .: قهوة تقليدية من بين انواع اخرى تقدم في المنطقة

[1]– المرجع نفسه، ص40

[2]– المرجع نفسه، ص40

*الصفاي : قهوة تقليدية تحضر بالمصفاة و الماء الساخن و بالبن المحمص تقليديا في البيوت

نصف ساعة كانا أمام مقهى صغير في شارع خلفي من سوق الرحمة ... جلسا و شرع مداني يحكي دون ان يراقب بناء الحكاية "[1]

كما ذكر السارد شخصيات هامشية أساسية في بناء أحداث الرواية ، تكبر و ، تنمو عبر أحداث الرواية ، فهذا مينا ابن الشخصية الرئيسية يدخل القهوة و يعبر عن أحلامه و آماله بأنه سيكون رجلا "و لكنني أجلس معك في المقهى...أنا رجل أنت بفمـــك قلت لي هذا "[2]

أصبحت المقهى مكان الشهرة و المجد ، رمز السمو و الانتصار على القصيدة و المشككين في شاعرية البطل، شاعريته التي دامت خمسين عاما و الجلفة و القرابة ينتظرانها كأنهم ينتظرون القصيدة المجلجلة و العصماء :"أصبح المقهى و ما اقترب منه في حالة إصغاء عظمى للنص الموعود، القصيدة التي انتظرتها القرابة و الجلفة خمسين سنة كاملة ... كان رواد المقهى يتحولون إلى تماثيل كأن القصيدة تلتهم ألبابهم و عيونهم مشدودة... هذه هي القصيدة المنذورة إذن ... امتلأ الشاعر حد الاختناق و هم بالبكاء أو الصراخ "[3] . "و لم يكن محبطا فهو لم يعد وحيدا بعد قصيدته ، و اتسع الوطن أكثر مذ خرجت للعلن في مقهى تقليدي رث فما عاد تائها ، ضائعا أمام العارفة ولا عاد يخيفه جيش الحيرة الذي يرابط على مشارب عقله هاهو أكبر قليلا من مريد لها و أقل من عارف مثلها فقد استعاد اتزانه و حكمته و حياته ... في حضرة القصيدة ، في حضرة العارفة "

" يعيد تأمل المقهى الذي احتفى بقصيدته ... كان مدني يستولي على المقهى متعددا يشرب قهوة ... كان مدني شعبا كاملا في المقهى ... لم يصدق بشير ان مدني عاد ليكون النـاس كلهم "[4]

---

[1]- المرجع نفسه، ص206

[2]- المرجع نفسه، ص276

[3]- المرجع نفسه، ص408

[4]- المرجع نفسه، ص 411

يعتبر كرونوتوب المقهى أهم عتبات النص الروائي في رواية مولى الحيرة ،من خلالها استطاع السارد أن يكشف رؤى و فلسفة البطل من خلال تقنية الاسترجاع ، و الاستباق من خلال تعانق الماضي بالحاضر ، من حيث انكسارات الشخصية و مسارها ، نحو الكشف عن ماضي الجلفة "القرابة" و حاضرها و أبرزه من خلال المقهى و تعدد الأصوات فيها و الألوان المختلفة ، و الطموحات المتباينة و هذا ما نقلته الشخصية الرئيسية من خلال حديث الناس و الكشف عن خباياهم ، كما كانت المقهى فضاء للقاء المعارضين و الثوار و المخبرين ... هي مكان لعرض فكرة و اقتراح البرامج و اقناع الأغلبية لتحقيق الحلم في التغيير ،و هذا ما لاحظناه في شخصية ابن البطل " مينا " و هو يعرض برنامجه السياسي على الناس و يحاول اقناعهم بالتصويت لحزبه

كما كان المقهى مسار أحداث الرواية ، من خلال لقاء بشير بمداني و اتمام حكايتـــه حول العارفة ،و التالية ويحيى ....

مداني هو ذاكرة القرابة ، و حنين غياب بشير هو الشاهد الغائب ... المقهى هي بوح الشاعر و شهرته هي متنفسه ، و سموه هي صوفيته ، و رقيه هي انتصاره ، و فرحه

وقد ذكر السارد مقاهي الجلفة بأسمائها المشهورة و المعلنة قديمها ، و حديثها ، و ما تقدمه من قهوة و مختلف مسمياتها مما جعل الرواية أكثر واقعية في بعدها الجغرافي " يعد المقهى من الأمكنة المفتوحة حيث يتخذه الانسان كفضاء للإقامة المؤقتة الاختيارية يحفز على تذكر و استرجاع ما فات و التهيؤ لما سيأتي "[1]

[1]- صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية، ص 84

3- كرونوتوب المقبرة :

القبر هو آخر منازل الدنيا ، و أول منازل الآخرة ، هو المكان الأبدي لراحة الانسان بعد موته ، و القبر مرتبط أساسا بالموت " يتوحد فيه الزمان و المكان فيتحولان إلى شئ واحد ... فهو مكان لا متناهي يضم كل أنماط المكان و دلالاته " [1]

المقبرة هي رمز للحزن و الفراق الأبدي ، هي قرين الموت هادم اللذات و مفرق الجماعات " حزن عليه كثيرا ... إلى المقبرة "[2]

المقبرة هي ذكرى موجعة للبطل كلما رأى جنازة أو حضرها إلا و عاوده طيف الخونية – مستذكرا جنازاتها المهيبة في مقبرة المجحودة – و تجلت له رغم رحلتها ، كما ان القبر صار رمزا عند البطل في تمني الموت لتنتهي مواجعه و آلامه من هذا الحب و العشق الصوفي للعارفة الذي ينخر جسده المنهك ، تمنى ان يموت لكن بأمنية الدفن بجانبها الايسر جهة القلب يقول ذلك و هو يقرأ الفاتحة على قبرها و قد نبت العشب حوله و هي دلاله زمنية توحي بقدم قبرها ووجعه "وقف الديلي عند قبر العارفة الذي نمت حوله أعشاب كثيرة لا تتشابه و رفع يديه يتذكر الفاتحة ، في كل آية يستعيد سنوات طويلة من الوحدة ، و يتوق إلى العارفة على يمينها كان هناك فراغ يناسب جسمه ، ود ان يطلبه لنفسه ، ان يحجزه لكن اليمين لا يروقه فسأل ان امكنهم زحزحة العارفة قليلا و تدبر مكان له جهة اليسار ، جهة القلب "[3]

المقبرة عند البطل رمز المكاشفة والبوح و التبرير لعتاب الخونية له – تخيلا– عن التفريط في ابنهما مينا " قال الديلي لقبر الخونية و هو يغادر المقبرة لو أني كتبت قصيدتي قبل

---

[1]– صورة المكان و دلالاته في روايات واسيني الاعرج، رسالة دكتوراه، للطالب جوادي هنية، اشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر ،بسكرة، 2013/2012

[2]– مولى الحيرة، ص170

[3]– مولى الحيرة، ص320

ميلاد ابنك لكان الان فخورا بوجودي ، لكنت أبا يعتد به ، لكنني منحته فرصة أن يكون ابنك ، ألا يعتبر هذا إنجازا مني يستحق التحية و الثناء ، لو اني انحزت للقصيدة لما وجد مينا و لا وجدت في حياتي أبدا ... و أثناء مغادرته المقبرة رأى سؤاله عن الإشارة التي حولتها إلى زاهدة، يتنطط أعلى القبور بسرعة مذهلة ..."[1]

كما يعتبر المقبرة رمز الشوق و الحنين لها في لغة صوفية تعكس حلول العارفة فيه " و ماذا قال الديلي ؟ تكثف صمته ، شعر أنه لم تعد له صفة يبصرها أو تبصره فيها سوى الشوق الذي راح يتكثف بسرعة و يجعل من جسده مرثية لها ... عندما شيعوها إلى مقبرة المجحودة مشى الكثير من الدراويش في جنازتها ... مشى في الجنازة لا يرى أحدا مشى خلف وجهها سمع صوتها إنها كانت تحبه و هي ميتة أكثر من حبها له و هي حية ... منذ موتها و الحياة أكثر حكمة أصبحت تحرسه و تصله كما لم تفعل من قبل ... "[2] .

و تتحول المقبرة في كثير من المقاطع السردية إلى محفز للذاكرة و استرجاع الماضي و تمني الموت للقاء الحبيبة و للتخلص من الأوجاع و الآهات ...

4- كرونوتوب الأزقّة:

"...تحاشى أزقة تفضي إلى زقاق الحمامة. عرف أنه سيصاب بنوبة ما إذا دنا، فأحال نفسه سريعا نحو زقاق السلالم، زقاق الكوابيس والأشباح والخوف. وتوقف قليلا عند دار التبن ، حيث صيغت قصص الحب أو شهدها الأطفال. كان زقاق الزقايق يتحول إلى نقطة تلاش في الظهيرة، لا أحد يمر ولا حركة تدب. لم ينتبه أحد إلى أن الجميع كان يتحرك فيه بحثا عن حركة. كان الديلي وأصحابه من الأطفال يقطعون ترابه بخطى حذرة، وعند منتصفه يصيح أحدهم، فتنطلق أرجل الرعب بأقصى سرعتها. أما زال الطفل يسكنه

---

[1]- م ن ، ص321

[2]- م ن ، ص374

إلى درجة أن الرعب ذاته تسلل إليه وهو يقطعه، بعد أكثر من خمسة عقود؟ قصص الحب كلها تعود إلى هذا الشارع، حتى وإن كانت الفتاة وفتاها قد تحابا في زقاق آخر؛ فإنه من قبيل العادة أن يعاد كل الحب إلى مرجعه المعتاد «زقاق الأشباح»، ماذا كانت العلاقة بين الحب والأشباح؟ كيف يخشى الصغار المكان، ثم فجأة يتحول إلى زقاق مأمول؟ ربما لأن الحب والشبح – كليهما– عالم سري ومجهول على الدوام. عالم

تعد الأزقة أماكن انتقال ومرور ،لأنها تشهد حركة الشخصيات مشكلة بذلك مسرحا لغدو هذه الشخصيات ورواجها ،وترمز الأزقة هنا إلى الخوف والرعب لضيق مساحتها وخاصة في الظهيرة ،يتسكع فيها المتشردين والمجانين والسكارى ويتخذونها مأوى لهم في الليل ،فيتفاداها الناس لأنها مصدر لانبعاث الذعر والفزع فيهم،غير أن هذا الزقاق الرهيب حالما يتحول في الرواية ليصبح مبعثا للأمل والحب ،كما حدث للديلي والخونية وكثير من شخصيات الرواية الذين يسكنون القرابة ...

5- كرونوتوب الحديقة:

تعتبر الحديقة مكانا مفتوحا يعبر عن انبعاث الحياة ،لأنها تشكل مظاهر الطبيعة بكل جمالياتها ودلالاتها ،ذكر هذا الفضاء عندما كان "**الديلي**" قاصدا المستشفى " لكنه غير رأيه ومشى نحو حديقة النباتات المأهولة بالعائلات"[1] وهنا نجد دلالة واضحة على ان الحديقة مكانا للسكينة و الهدوء ،تساعد نفسية الإنسان على الإسترخاء والراحة كما يساعده المستشفى في ذلك ف "بشير الديلي" دخل هذه الحديقة "دون أن يوقفه الحراس الذين منعوا الشباب المراهقين "[2] هذا يدل على أن الأمن موجود في هذه الأفضية ،فالحراس منعوا الشباب والمراهقين من الدخول كون هذه الفئة مصدر الآفات الاجتماعية والشغب ،وبهم تصبح الأماكن غير العائلية ،فالديلي "مشى في أرجائها قبل أن يختار مقعدا يستقبل جسده

[1]–مولى الحيرة ص43

[2]––م ن ص43

المرصود للفناء . ربما يليق به أن يموت هنا في هذه البهجة التي يصنعها الأطفال وصخبهم .يا لها من ميتة شاعرية يتوق إليها وحيد كالديلي .كانت شمس خريفية حارة تعلو السماء ، في حدة تعجز الصيف "[1] فالحديقة مكان لانبعاث البهجة والسرور و الألفة العائلية ، وهي فضاء كفيل بأن يبعث الغبطة و الاسترخاء في حياة الفرد ويغير مزاجه ،فالديلي استأنس سلوكات الأطفال ،إلى درجة أنه فضل الموت في وسط هذا الجو الصاخب على الموت وحيدا.

6- كرونوتوب الجامعة:

" قد ارتكزت فيها إحدى أكبر الجامعات وعدد من الأحياء الجامعية للبنات والبنين، ما أسس فضاءات للعلم والمعرفة بقدر يسير أمام فضاءات الحب والغرام هنا تعرف على فريدة. نزل في موقف الجامعة التي لم يدخلها يوما، رغم أنه اجتهد دائما ليصل إلى الدرجة الجامعية، ولم يتمكن من تجاوز عقبة البكالوريا. ظلت عقدة الجامعة لصيقة رأسه وحركاته، فكلما رأى شخصا يحمل محفظة تظاهر بأنه لا يبالي به ولم يفكر يوما في الارتباط مع فتاة أو امرأة غير جامعية، فقد تأكد أنه رجل أهم من الجامعة ومن البرامج التعليمية."[2]

الجامعة هي عبارة عن مكان مفتوح ،تهدف إلى توعية المجتمع ،كما تعبر عن حضارة وتقدم الأمم من خلال الأبحاث وهي رمز للعلم والثقافة والإنفتاح نحو العالم الخارجي ،يكمل الطالب فيها الدراسات العليا بعد مسيرة من العطاء الدراسي ،ويقدر ما أسست للعلم والمعرفة ،كانت فضاء للحب ،وهذا ما ذكره الكاتب سابقا.

[1]-م ن ص 43

[2]-م ن ص237

ب-كرونوتوب الأماكن المغلقة :

1- كرونوتوب البيت:

" للبيت علاقة وطيدة بالإنسان، فهو المكان الأكثر ألفة له و الأكثر حميمية ، ينجذب إليه الإنسان بخياله لأنه يؤمن له الاستقرار و الأمان ، و يضمن له الراحة النفسية و الجسدية كما يمكن أن يكون سببا في استرجاع المواجع و الأحداث المؤلمة التي حدثت فيه إذن " البيت يصوغ الانسان "[1]

البيت في الخطاب الروائي لم يعد مجموعة من الغرف و الجدران ، الذي تزينه مجموعة من الأثاث فقط ، بل هو مجموعة من الدلالات التي تعبر عن الاشخاص أو الروح الانسانـــية التي تسكنه ، فهو رمز للوجود الانساني فقيمة البيت لا تكمن في شكله الهندسي فقط بل في إنسانيته و الأحلام التي تتغلغل في أجواءه و الذكريات التي تجول في أركانـــه و زوايـــاه

البيت هو مكان بداية الرواية و نهايتها ، هو العتبة الأولى لأحداث الرواية تبدأ باستذكار البطل لفراغه و غيابه عن القرابة كما بدأ من بيته باستذكار وقائع شخصيات الهامش أهل القرابة و مصائرهم مع رفيقه مداني ، و تنتهي الرواية من أمام بيت البطل ، و دخوله إلى قلب البيت تاركا الباب مفتوح " يتجه بشير صوب باب بيته الذي ألبسه الأخضر دفعه فيفتح عن آخره ، يودع عبد الحميد بابتسامة ... و يدخل قلب البيت و يترك الباب مفتوحا "[2] من بيت البطل تنشر فصول الرواية بحكاية مدني و بشير عن تفاصيل أهل القرابة و ساكنيها من هنا يبدأ الواقع والمتخيل و يبدأ اسقاط الهامش على المركز من خلال تذويب و تحريك الشخصيات لتخدم الهامش بفكرة الحب و العشق للمركز المتمثل بتجارب حب تنجح تارة و تفشل تارة اخرى مستلهمة من الواقع و الزمان اثارهما كما نجد قصدية الكاتب في اختيار

[1]-باشلارغاستون ، جمالية المكان، ص68

[2]- مولى الحيرة، ص419

لون باب بيت البطل عبر فصول الرواية فهو يتطور من الأبيض إلى البني إلى الأسود إلى الأخضر "يتجه بشير صوب باب بيته الذي ألبسه الأخضر.." وهي دلالات تحمل تحول نفسية البطل من حال لحال أحكم لديلي إغلاقّ شقته ببابين أسودين، سينتقل به خلال السنوات الأخيرة من اللون الأبيض إلى الأزرق على مذهب جاره- وفي النهاية استسلم للأسود "[1]-

كما نجد السارد يبين ملامح بيت البطل و مكانه في القرابة و خارجها "كان بيته في أقصى الحي لم يعرف الكهرباء إلى أواخر السبعينيات ، و قد اختفى كوخهم سريعا بمجرد نزوحهم إلى أحد أروقة القرابة عاش ردحا من الزمن على ذكريات ذلك البيت و البقية على أحلام التفوق "[2]

" و سكن في الطرف الأخر.... أغلق بيته و لم يعد إليه ..."[3] كما يعطينا السارد وصفا دقيقا للبيت الذي اشتراه خارج حي القرابة " طاف ببيته كله بغرفتيه و مطبخه و مستودعه "[4]

كما كان البيت لقـــاء الابن مع أبيه و استرجـــاع المواجع معه "يعود إلى بيـــته بالقرابـة

و عندما باحت القصيدة اخيرا بأساريرها عليه تحرر بشير من حيرته و كآبته و هو يكتب القصيدة و ينشرها و يطبعها لم يلبث طويلا و تعود الاسئلة المحيرة له لم كتبت القصيدة و العارفة ليست هنا ؟ بل حتى القرابة و أهلها و المقربون منه لا يسألون عنها كما يكون البيت رمزا لليأس و الاحباط و الشعور بضيق المكان رغم اتساعه "ضاقت به الشقة، يزور بيته "[1] و قد يكون البيت رمزا للأمان و الحنان بكل زاوية منه تحمل اسمها و لونها و انسها انها

---

[1]- م ن ص12

[2] -م ن، ص17

[3]- م ن ، ص22

[4]- م ن ، ص 395

[1]- م ن ، ص354

العارفة المخلصة للبشير " لم يعد هنا و لا هناك ، هنا في بيته المنسي أو هناك في شقته المعمورة كان وجعا تنكر لمكان الوجع ، لا غرابة ان العارفة التي مرت بحياته منذ اثنتين و اربعين سنة مضت عرفت طريقها فرغت من الحياة امضى تلك السنين يتقفى اثرها ... و بقليل من الشوق يتطلع إلى قلب بيته و إلى الضوء القادم بحياء من غرفته نحو المطـــبخ"[1]

تعددت ملامح البيت في رواية مولى الحيرة بتعدد المكان ؛ كما تحمل لفظة البيت مرادفات لها مثل الشقة ؛ و يقصد بها المباني التابعة للعمارات و الكوخ [2] كما نجد لفظ البيت مرادفا للشقة في الرواية ، و اتسم هذا النوع من الكرونوتوب بالدوام " الاقامة أو العبور " سواء كان حقيقيا أم مجازيا ؛البيت رمز الحماية و الستر عن اعين الناس ، و تجلت في بكاء البطل حين هزمته القصيدة فبكى لتجربته في ان يصبح شاعرا "في البيت بكى بحرقة ... كان الشعر يقتله أو يحييه "[3]

البيت هو استرجاع ذكريات العارفة " الخونية " من خلال لقاء صديقه مداني " وحده يشرح كيف نزلت بركات العارفة عليه ..."[4] و قد يكون البيت لقاء الحسرة و الوجع لقاء الذاكرة الموجعة لفراق الحبيبة و الأم " و كان بشير ينتظره ... لبيت الخونية "[5] في البيت استرجاع للماضي حنين له ، سكب الخواطر لهم بيت تفرس الرؤى و استباق لقادم جميل لبيت شعر أو قصيدة لحلم شاعر يتوق البوح بعد صمت " في البيت بدأ يعيد تنظيم ما نسيه ... رأى العارفة تنتقل من مكان إلى آخر عندما سكنا البيت ... شك في كل ما مضى ، و صارت الحيرة عالم اكبر من رؤاه الواسعة بل صارت رؤاه كلها "[1]

---

[1]–م ن ، ص389

[2]– الكوخ : مباني غير مرخصة للبناء و هي تحمل صفة البناء الفوضوي

[3]–مولى الحيرة، ص35

[4]– م ن ، ص54

[5]– م ن ، ص 385

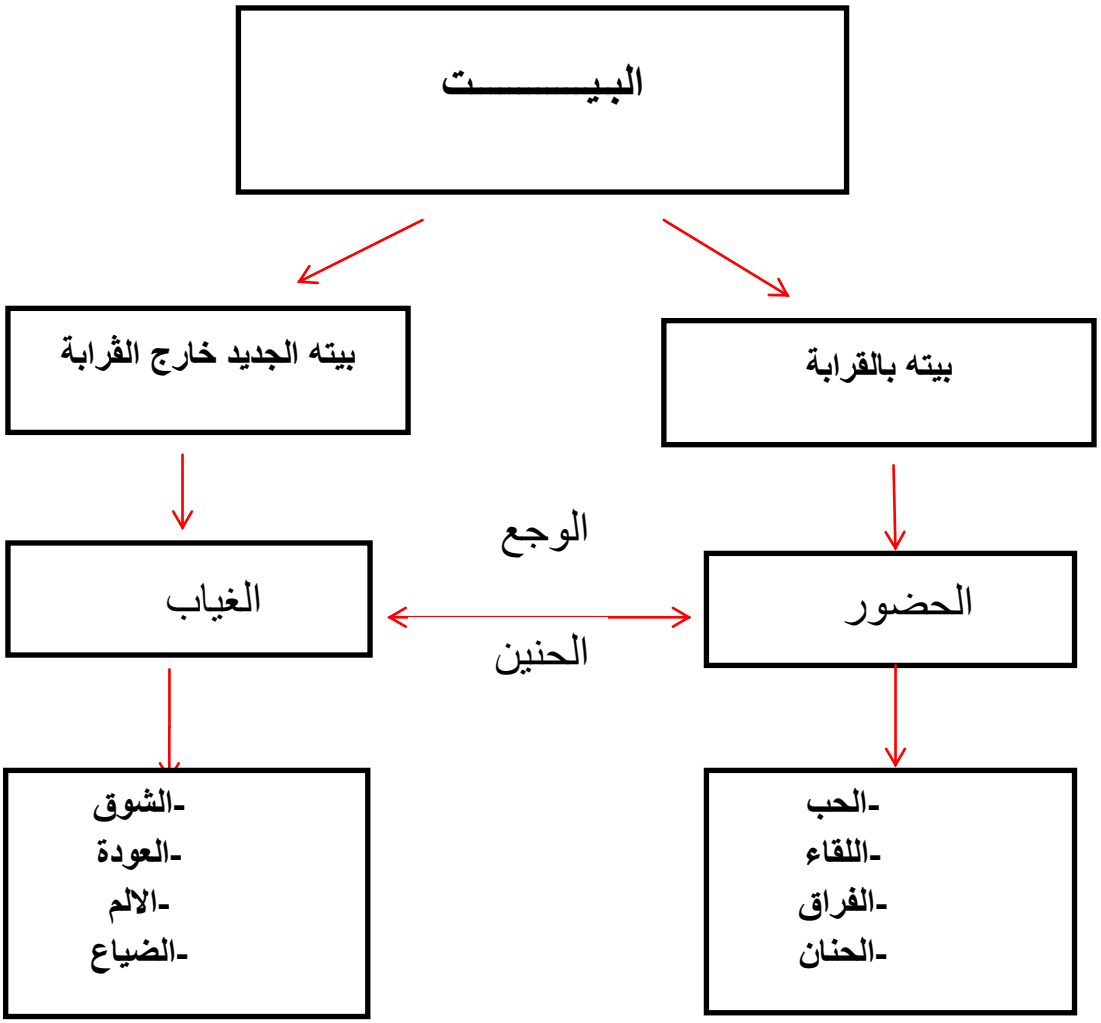
[1]– م ن ، ص356

بأثار الزمن الماضي، يتربص بذاكرته التي لم تسمح الا باختزان الحبيب وذكراه حد التصوف والتجلي والبوح " فلا يغادر البيت ... الحقيقة ان حبها هو ما انقذه والا كان منتحرا حبها هو الذي دفعه إلى البقاء يتعذب به ويعيشه بلذة كبيرة...ألهذا ماتت العارفة وعمر العتـــــاة؟"[1]

إن كرونوتوب البيت في الرواية هو رمز لاسترجاع الماضي الذي عاشه البطل برؤى الحاضر، بماض تسكنه الخونية أو العارفة وهي تملأ البيت حبا وحنانا، أنسا وصخبا حضورا وغيابا، وهو في كل ذلك ينتظر خروج القصيدة العصية ؛ وحاضر مؤلم لم يستنطقه من فراغ في غياب من كانوا معه ؛ وفي تعانق الحاضر مع الماضي تولدت اسئلة ورؤى فلسفية وجودية لدى البطل حول هويته من أنا؟ من الآخر ؟ ما القصيدة ؟ ما الحبيبة؟... أسئلة وصلت حد التصوف والحلول بغيابها واحتراق بيتها ورحيلها كأنه يعني رحيل الجنس البشري "فهي المرأة التي أحبها وهي الوجه الغائب للقصيدة...هلاكها هو هلاك الجنس البشري... صحيح انها اطفأت ناره يوما ،لكنها ألهبته برحيلها"[2]

[1]–م ن ، ص 362

[2]– م ن ، ص368


البيـــــــــت
بيته الجديد خارج القرابة
بيته بالقرابة
الوجع
الغياب
الحنين
الحضور
-الشوق
-العودة
-الالم
-الضياع
-الحب
-اللقاء
-الفراق
-الحنان

2- كرونوتوب الصالون :

استخلص " باختين " كرونوتوب الصالون أو قاعة الاستقبال الذي ظهر مع حركة التمدن الأوروبية ، و فيه يجتمع مشاهير الساسة و أغنياء المجتمع مع رجال الأدب و الأعمال يلتقون ، يتناقشون ثم يتفرقون متخذين قرارات مصيرية و خطيرة ، فتنجح هذه الفئة و تحقق تلك ... من هنا أيضا تدبر المكائد و تحاك الدسائس و يتم الكشف عن خصوصيات الفرد و أسراره الدنيئة .

" إن كرنوتوب قاعة الاستقبال ارتبط بانتشار الأحياء المدنية الحديثة و المباني ذات الشقق الواسعة فيما يتماشى معها من شوارع و مقاهي راقية "[1]

و أود أن أشير إلى أن كرونوتوب قاعة الاستقبال أو الصالون لم يرد بالمعنى الذي أشار إليه باختين لقلته و ندرته في الرواية، و لم يكن لفظ الصالون في غالب الأقلية إلا توضيحا لشخصية الهامش ، من خلال حركاتهم و سكناتهم ،و تطلعاتهم و رؤاهم ؛التي أبرزها السارد على لسان البطل و هو يسرد أحداثها و لم يكن الصالون إلا جزءا من البيت أو الشقة لاستقبال الضيوف ، فيها تحدث للبطل أعاجيب الزمان و المكان و هو يسمع صوتا لا يرى صاحبه ، لقاء الآخر لقاء المنقذ و لقاء الرائي الشيخ الأبيض " لكنه تحدث خارج إغفاءته تحدث و هو فاتح عينيه حد الدهشة، تحدث و هو ينظر إلى السقف الأبيض ... لم يكن يأتي من غرفة الصالون حيث ينام كان صوتا يسمع ولا يصدر من أي جهة ... فرك عينه ثم هرع من مكانه إلى كل مكان تحقق الشيخ الأبيض الرائي ام تلاشى الديلي وضاع ؟ "[1]

[1]- صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية، ص43

[1]- مولى الحيرة، ص29

هو لقاء الناصح و المفرج لهمومه و كرباته و صراع الأنا و الأخر ، هو صوت الضمير هو صراع العتبات بين ما يراه و يقرره و يصارعه هي خلجات الخونية و رؤاها و حبه الابـــدي لها .

كما عبر الصالون عن عرض لشخصيات الهامش و ما حدث لهم اثناء الغياب و الحضور ، غياب المكان والزمان ، و حضور لاستشراف المستقبل ؛ فها هي التالية تلتقي فتيحة بعد غياب طويل و تسرد لها ماضيها الذي يشبه حد غياب البطل و هو يحكي قصتها كأنه اسقاط لماضي بشير أثناء غيابه عن القرابة "جلستا في الصالون تتأمل كل واحدة ما اصاب الاخرى من تغير ... لم يكن العناق الذي جرى خلف الباب يـــدل على غياب سنــوات " [1]

وما دار بين التالية وأخيها منصور الذي يسكن الصالون مثله مثل البطـــل "منصور الـذي مازال يعيث فسادا في الصالون ...لا يعدو الدخول إلى الصالون ،والنوم ،ثم المغادرة إلى المجهول والعودة منه" [2]

في الجزء المعنون في الرواية ب " الاب و الابن " نجد أحداث الأب مع الابن من خلال لقائهما داخل بيت البطل هو لقاء الصلح ، أو لقاء المكاشفة بينهما بين الابن الذي ينكر أبوَة بشير ، أبوه الذي أحس بتضييعه له ، و عدم رعايته له و ذلك من خلال تحاشيه له بوجهه، أمّا الأب الذي ينظر إليه بحب و شغف و عطف و حنان كيف لا ؟ و هو ما تبقى من حب العارفة و أثرها المادي ، نظرة تبعث ندم الأب لما فعله بابنه من تضييع له ولا مبالاة به ... يعاتب نفسه و هو يتأمل ابنه و هو يحس بطعم الأبوة لأول مرة يدخل فيها الإبن " مينا " بيته بعدما ماتت العارفة أمه الحاضنة و الساهرة على شؤونه ... داخل الصالون يحدث صلح و تقارب بينهما ، يحضن الأب الابن و يشكو الأخير غربته و وحدته بعدما ذهبوا أباح بما يعتصر من ألم داخله "دخل إلى الصالون و بقي واقفا و ألقى بخطى سريعة

[1] – المرجع نفسه، ص115

[2] – المرجع نفسه، ص 118

نحو الباب ... و تنهد من عمق سحيق نطق اسمه :" يا الديلي ... " و صمت ثم التفت إليه : " أشعر بالخوف و الارتباك و الوحدة ، لا أعرف ما الذي يجب أن أفعله " شعر بالصدمة و هو يسمعه يتحدث و كأنه طفل يستنجد في الظلام ... اخذه في حضنه الخرب و دس رأسه في صدره يشهق و لا يريد أن يراه طوقه بالكثير من الحيرة ... كان يواصل أحيانا ببعض الألم و يبكي قليلا ثم يتوقف "[1]

الصالون هو استرجاع لماضي البطل و هو يفتش عن ذاته فيها ، الصالون هو انطلاقة الرواية من خلال شخوصها الهامشية و أحداثها و تصوير للمكان و الزمان يطغى أحدهما على الأخر تارة في سنفونية حياة القرابة بمفارقاتها و تناقضاتها التي تعطي للبطل الشرعية في وصف ذاته و التدليل على ما عاشه من عذابات الحب و العشق للعارفة و شوقه للقرابة مكان الحدث الحاضر الغائب

لعب كرونوتوب الصالون في كشف وجهة نظر السارد من خلال حديث البطل عن شخصيات القرابة و تموقعاتهم " السياسية و الاجتماعية ... " و تطلعاتهم مما كشف – من خلال حواراتهم – عن الأبعاد الزمانية و المكانية لأحداث الرواية خلال الستينات و السبعينات و العشرية السوداء و مجيء المخلص على حد تعبير الراوي ، و هو يعكس " الصالون " دلالة الحضور و الغياب في الوقت ذاته فهو مكان لتقاطع العلامات التاريخية و السياسية و الاجتماعية العامة مع الحيـــــــاة الخاصة المتعلقة بشخصية البطل " بشير "

3- كرونوتوب الحمّام :

"فانهار على الأريكة ... طلب منه أن يأكل فرفض ... ان يأخذ حماما فصمت جهز له الحمام، سخن الماء و وضع له أكثر من اناء ليأخذ حماما حقيقيا، منحه ثوب الحمام خاصته، تركه ينسى نفسه في الحمام أكثر من ساعتين، عندما خرج بدا أقل بؤسا و أكثر

[1]- المرجع نفسه، ص286

نورا، ترك خلفه جسدا مشدوها من البلل على الاريكة "[1] نجد في هذا المقطع السردي وصفا لمتعلقات مفهوم الحمام و أدواته، فهو لا يعدو أن يكون بدائيا من حيث تسخين الماء و وضعه في عدة أواني و منحه ثوب الحمام الخاص به، و هو وصف يعكس افتقار بيت البطل لمتطلبات الحياة؛ فلا يعدو أن يكون الحمام إلا تطهيرا لقلب الإبن من حقده على أبيه و نفوره منه ، و كأن زمن ساعتين كفيل بمحو آلام السنين التي هجر فيها الأب ابنه و تركه وحيدا يقاسي ويلات المستقبل ، و كأنه حمام طهر من الخطايا و الذنوب ليعود إلى نورانيته و صفاءه المأخوذ من العارفة أمه.

كما نجد في الرواية عرضا للبطل و هو يقاوم البرد و المطر في حي القرابة و قد بلغ من العمر عتيا ، كأنها رياضة المتصوفة " التي تفرض فيها على الذات تملصها من آنيتها، مما ينتج عنه علاقة ضدية تستولي على الصوفي في شكل ثنائيات، تحدد غالبا بالتخلي و التحلي ، أو الانفصال و الاتصال "[2]

هي مُجاهَدة للتغلب على ما آل إليه حاله ، و في عشق تبخر حلمه و لم يبق إلا سرابه و حسرته ، و في بوح قصيدته العاكسة لحاله و معاناته بين الاتصال و الانفصال، يبحث عن مخرج يعيده من جديد فلا يجد إلا الحَمَّام مخرجا باعتبار الماء رمزا للطهر و الحياة و البقاء للنماء و النمو يستوقف الزمن يستذكر كل ما يحيط بالقرابة ،واصفا تارة، معللا، و شارحا أخرى، و متسائلا أحايين أخرى " كيف لهذا البرد أن يقتلني، و قد كنت له ندا إلى حد الصداقة عندما عشت معه في القرابة، إلى حد الانصهار في جسد واحد ..." هي تساؤلات ملأت فكر البطل و هو في سن الشيخوخة رسمها السارد كأنها مسرحية من خلال الصور و المشاهد و الستار ...

[1]– المرجع نفسه، ص283

[2]– بلعلى آمنة ، تحليل الخطاب الصوفي، ص27 منشورات الاختلاف، ط1، 2010

4- كرونوتوب السجن :

يحمل ملفوظ السجن دلالات حقيقية واقعية، وأخرى رمزية، فالأول يحكي فيها السارد معاناة المجاهدين الجزائريين الذين حملوا ارواحهم على اكفهم حتى تستقل الجزائر من نير الإستدمار الغاشم، هي حكاية تبدأ مع شخصية عمي عيسى الجردين، عندما يلتقي بفاتح هذا الأخير الذي كان في سيرة بحث عن صديقه بايزيد الذي أخبره " عمي عيسى" بحقيقة بايزيد و ما حدث له ... يستوقفه تمثال الأمير عبد القادر باعثا معه تنهيدات و حسرات تعكس معاناته مع المستدمر الغاشم الذي حول الناس أجسادا من الخوف و الرعب و سلبهم شخصيتهم و كرامتهم " لسبب ما توقف عيسى أمام تمثال الامير عبد القادر، ثم راح يتنهد، لعله تذكر ساعاتها الكم المكثف من النضال الذي اختص به الجزائريون دون غيرهم ،إنها أرض دم ونار.

كان الجارديني مجاهدا يرفض الحديث عن السلاح والسجن والخوف الذي عرفه باكرا"[1] لم يكن هذا المقطع السردي على شخصيات الهامش إلا تأكيدا على بشاعة المستدمر وما تركه في أنفس الذين عايشوا الحدث_ من أمثال المجاهد عيسى الجارديني _ من سجن وتعذيب وترهيب وشتى صنوف هذا من جهة ، ومن جهة اخرى تعبير يحمل الحيرة والدهشة عن سيرة الشهيد والد بطل القصة الذي لا يعرف له قبر ولا وجهة مكان "لم يبلغ السادسة عشر عندما التحق بالثورة في البداية، كان عرابه والد الديلي لكنه اختفى ...لان جد مينا كان شهيدا ،وهو ما تعارف عليه الجميع ...كانت صفاته ...شهم، طيب، متواضع، شجاع ، محب وكريم ...لا يعرف له قبر ... ولا يعرف الديلي ولا كان والده الحاج عبد الله يعرف شيئا... المهم انه شهيد ولم يمت وان كان من قتله رفيقه ... وشهيد في شهر مارس سنة 1957 وهذا يكفي لنتذكره بكثير من الافتخار"[1] تساؤلات شخصية "فاتح" لعيسى الجارديني

[1]–مولى الحيرة ، ص257

[1]– م ن ، ص258

تقابل بنوع من الاقتضاب والاختزال ، كأنه خوف من الماضي أو كأنها مساءلة أو محاكمة من قبل فاتح الذي يمثل شباب الاستقلال لرجل ممن عايشوا ويلات الإستدمار وخيانة الإخوان الذين غدروا بهذا الوطن من خلال قتلهم لإخوانهم المجاهدين...

كما يحمل لفظ السجن معاناة نفسية وتعبيرا عن ضيق يعيشه البطل ويكابده ينصهر في بوتقته يتنفس بأنفاسها ، ويحيى على ذكراها فقد تحول البيت إلى احساس شبيه بالسجن ، بدونها لا طعم للحياة فهو كالمعلق بين الموت والحياة ، ذاق به البيت بل حتى الحي والمدينة مما جعله يفكر الخروج من بيته إلى مكان خارج القرابة لعلها تعود وتراجع قرارها بالعودة "مضت كأنها تحررت من سجن ،وحيته كأنه سجين معها وهذا الذي جعله في البداية يتصور أن تغيير البيت والسجن ،وربما الحي أو المدينة.."[1]

"هذا هو حي القرابة الذي يسكنه وتسكنه كل أحلامه وانتكاساته،هذا هو الوجع والفـــــرح"[2]

كما يحمل لفظ السجن معنى مجازيا يوحي بالضيق و الغربة و الألم و هذا ما نجده متمثلا في شخصية الهامش التالية التي تعكس صوت العارفة " لم تعرف انها ستواجه أكبر من غربتها في العاصمة لسنوات اعتقدت انها كانت سجينة تلك المدينة ، و ها هي الأن تجد نفسها سجينة الأشهر التي أمضتها في بيت أبيها ... "[3]

كما تحمل معنى التيه و الخوف من المجهول، أو حتى الفرار و الاحساس بالمتابعة "كانت تتوهم أنها امرأة بلا أهل ، أو مطلقة أو سجينة فارة، أو فاقدة للذاكرة ... هكذا عاشت أدوارها معه غريبة عنه و غريبا عنها ... رفيقان من أجل البقاء، و صدفتان في طريق واحد "[1]

---

[1]- م ن ، ص 364

[2]- م ن ، ص45

[3]- م ن ،ص93

[1]- م ن ، ص112

5- كرونوتوب المسجد:

لم يكن المسجد ذلك المعمار المشيد بأكثر من هيئة مجرد دار دين و عبادات ، بل جعله العالِم مدرسة ، و كرسه الحاكم منبرا ، و اختاره القاضي مجلسا لعودة الحقوق إلى أصحابها ، وعده المسافر ملجئ " وقد ارتبطت نشأة المسجد في الإسلام بالحياة الدنيا و الأخرة معا ، حتى اتسعت الخريطة البشرية فإنتقلت أكثر من مهمة له خارج أسواره و حرمه "[1]

يحمل المسجد في رواية مولى الحيرة بين واقعية المكان و دوره الحقيقي في كونه مكانـــــا للعبادة والصلاة و مكان الراحة والاطمئنان" الشيوخ يخرجون نحو المسجد بخطى مطمئنة "[2]

كما أن المسجد هو مكان يجتمع فيه الناس للصلاة المفروضة، فكذلك هو مكان تقـــام فيه صلاة الجنائز " مات الحاج جاب الله في ليلة الجمعة و دفن بالجبانة الخضراء، بعد أن صلوا عليه في المسجد الكبير وسط المدينة "[3]

كما ينقلنا الكاتب من خلال البطل باسترجاع فترة زمنية مرت بها الجزائر، أو ما يعرف بالعشرية السوداء من خلال وصف بعض المتشددين الحاملين لفكر أيديولوجي، المتمثل في التيار الإسلاماوي الذي يرى نفسه المنقذ و المخلص للشعب من هذه الازمات المزعومة "و قد انتشر الإيمان بين بعض الشباب الملتحين و الحليقين "[1]

كما يقيم الكاتب مقارنة بين نقيضين عند ذكره للمسجد بين الشيوخ/الشباب ؛ باعتبار المسجد في عرف الشيوخ الطهارة و الأصل و القدسية ، أما الشباب فهم يحملون هذه الإيديولوجيات الجديدة بمسميات مختلفة التي ترى وجوب تغيير دور المسجد و تراه حكرا لها فقط ، و يجب ارتداء القميص و اللحية كمظهر للانتماء لهذا المكان الروحاني " يعرف سلفا أنه ما من

---

[1]- أشرف أبو اليزيد (المسجد عمارة الروح ، اعمار الحياة) مجلة العربي ،عدد 528 ،نوفمبر 2002 ،ص184

[2] -مولى الحيرة ،ص18

[3]- م ن ، ص176

[1]- م ن ، ص18

مدخن بين هؤلاء الشباب الذين يسابقون الخطى نحو المسجد ... الشيوخ يخرجون نحو المسجد بخطى مطمئنة و قد انتشر الإيمان بين بعض الشباب الملتحين و الحلقين "[1]

و قد أبان الكاتب على عمق الأزمة التي عاشتها الجزائر من خلال شخصية الهامش مسعود بن لخضر و كيف تحول عبر مسار تاريخي إلى إرهابي و طارده الامن و قضى عليه " لكن مسعود بن لخضر كان فطنا يتعب عبد الحميد بأسئلته و ببحوثه ، و اهتمامه الكبير باللغة ... رافقه و اتصل به حتى و هو في الثانوية لكنه قرر أن يتوقف عن الدراسة ... غادر مسعود إلى الزاوية و حفظ القران ... ترك المسجد و أصبح مدخنا ، زين بقعدته مقهى العروسي ... و فجأة قرر أن يعود إلى سالف عهده و قصد مسجد الضاية ... ابتعد عن مسجد القرابة طيلة ثلاثة اشهر ... كان الامن يحرس الحركات و لا يحمي الناس من الموت ... مسعود شاعر القرابة الوسيم تحول سريعا من وضع لآخر ، و لا أحد يعرف كيف التحق بجماعة مسلحة ... مات مقتولا في ظروف غامضة "[2]

هي مسارات كرونوتوبية لاسترجاع فترة من تاريخ الجزائر المليئة بالدم و الغموض و السواد فالراوي " هنا يعامل بمستويين انه صوت تاريخي و رؤية سردية و هو متركب من كل من السرد المتخيل و التاريخي ، و يتبين ذلك واضحا في تناوب السردين الذاتي و الموضوعي في تقديم المادة القصية "[1]

كما يعتبر المسجد رمزا للطهر المعنوي من عوالق النفس و دناءاتها و هذا ما حصل للبطل من خلال تذكر أوجاعه و حبه الأزلي للعارفة "الخونية" ، و هو شريط أحداث الشخصيات و ذاكرة البلاد و ما مرت به من محن و إحن، هو رمز الاستذكار و الاسترجاع ، هو رمز

---

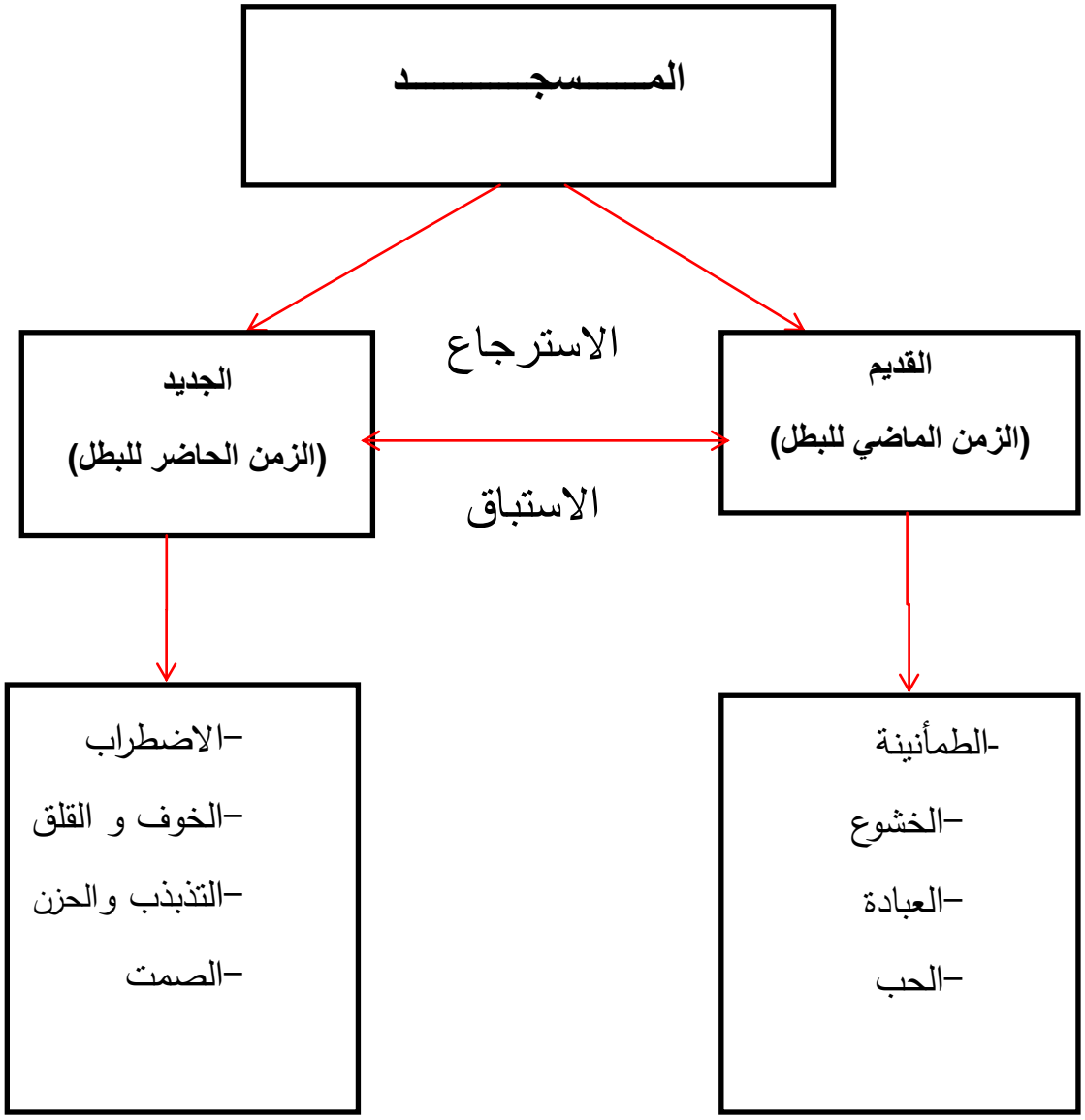
[1]– م ن ، ص18

[2]– م ن ، ص

[1] – عبد الله إبراهيم ،المتخيل السردي ،مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، ص39 المركز الثقافي العربي، بيروت ،ط1 1990

التطلع و الاستباق، يحملها البطل في شكل تساؤلات و رؤى فلسفية يعيشها في صراع موحد، بين الأنا و الآخر، ثنائيات متضادة بين زمن الماضي و زمن الحاضر ، الشيوخ/الشباب ، القديم/الجديد ، الخيبة/النجاح .... الخ هي تعالقات و عناق بين الزمان و المكان في كرونوتوب يحمل الذاكرة والمفارقة " و هو أمام مسجد عثمان بن عفإن ... تشجع و دخل بيت الوضوء ، ثم تشجع أكثر و توضأ ... و ها هو يجلس داخل المسجد كان هادئا ، طاهرا ، مرتاحا لهذا يتصلب المتدينون في خياراتهم يبحثون عن راحة و طمأنينة يفرون من الاسئلة يتعرفون على الله ... العالم أصبح واسعا فجأة و رغم يأسه من الحياة ، رغم إقامته المديدة في فشله إلا أنه يشكر الله أن سمح له بالوصول إلى هذه اللحظة "[1]

[1]–مولى الحيرة، ص383



6- كرونوتوب بيت الدعارة:

" قليلا ما خان ذكرى الخونية في خياله، ليس قبل رحيلها عن الدنيا. في حياتها لم يفكر يوما في امرأة، ولا فعل بعدها، في الواقع كاد يفعل مرة، وما حصل معه كان ترهيبا ضد ترغيب مصطفى ابن القرابة الذي تخصص في عالم الدعارة ولم يفقد خفّة روحه. لسبب ما زاره غير مرة، ثم بدأ يحفز مخيلته، وعندما شعر أنه مراهق نزق، أنه نضج للتجربة، حدد الموعد وكان يسايره وقلبه يفر منه في البداية، لكنه هدأ بمجرد دخوله منزل كبيرتهن. لم تكن العاهرات تقمن في وسط عفن، ليس في البيت ما يجعلهن أقل شأنا، ترتيب جيد وذوق

معقول، أثر انتماء وهوية، كتيبات، ومصحف، وسجادة صلاة، لا بد وأن إحداهن أو كلهن يصلين. تشعب حديثهم حتى وصل حيث لم يرغب. شعر أن الحديث عن العارفة في بيت مشبوه يوازي اقتراف كبيرة فصمت."[1]

لم يكن ذكر كرونوتوب بيت الدعارة في هذه الرواية إلا تأكيدا لوفاء ،وحب البطل لزوجته الفانية (الخونية) ؛ رغم الاغراءات التي مارسها عليه سمسار سعادة الدنيا "مصطفى" وإدخاله لهذا العالم الغريب عن البطل ، هي محاولة موضوعية لاقتحام وتحليل جانب مهم من جوانب العالم الذي يمثل جزءا جوهريا من خريطة الحياة الجلفاوية ، ومثل هذا الوجود المؤثر الفعال لا شأن له بالقيم الدينية والأخلاقية، التي تدين سلوكا يعكس احتياجا ملحا ومطلبا راسخا مستمرا في كل زمان ومكان.

ويكشف الراوي علاقةَ أجهزة الأمن بالدعارة فقد وفَّرتْ هذه الأجهزةُ مظلةً رحبة من الحماية للكادر المشتغل في هذا القطاع، وصار لبعض بنات الهوى سطوةٌ نافذةٌ كبرى -- خاصة في العشرية السوداء- وبهذا يسهل التأكيد أنَّ الفاحشة عمليةٌ اجتماعية وحتى سلطوية مركَّبة، ومن الخطأ الجسيم تحميلُ مسؤوليتها لعنصر واحد من عناصرها، حيث المزيج السياسي الاقتصادي الاجتماعي الثقافي، الذي يجسد حياة إنسانية تتسع للكثير، وتحفل بالتنوع، وقوامها بشر لا صلة لهم بالملائكة أو الشياطين، " كان مصطفى يعد الشاي كأنه خبر المكان، ومحافظ الشرطة الذي يرافقهما – أو يرافقانه – يتفرس في المومسات كلما تحركن، ... مصطفى الذي أرشده إليه ورافقه مع محافظ شرطة يؤكد له أن محافظا آخر كان يستخدم إحداهن استخداما خاصا وراء التصفية، وهو لا يريد تصديق ذلك، لكيلا يتسلل إليه رعب أكبر من رعب وجوده، لعله يفعل معه الأمر ذاته.... وتلك هي الدعارة. الرقة والسكر العلني والتزوير كلها جرائم ممكنة "[1]، ولم يتوقف السارد عند وصف العهر و البغي

[1]–مولى الحيرة ص 33

[1]– م ن ص 33

والدعارة بالمفهوم المتعارف عليه اجتماعيا ؛ بل تطور المصطلح بتطور الحياة الاجتماعية والسياسية وأصبح يحمل مفهوم تحول الدعارة العلنية إلى تاريخ وذكرى، وتسفر عن رؤية شمولية معبرة عن حقيقة أن الحياة تتسع لأنشطة واجتهادات شتى ؛ من خلال وفاء العاهرات لوطنهم والبقاء به ومشاركة الشعب آلامه– خاصة في العشرية السوداء– وفضلن الموت ؛عكس المثقفين والفنانين والسياسيين، فأغلبهم سافروا وتنكروا له وهي أكبر خديعة وغدر للوطن المفدى ؛إذن مصطلح العهر لم يقتصر على الجسد فحسب بل انزاح ليعني تغير القناعات والغدر والخيانة من قبل المثقفين خاصة ، وهو واقع أفرزه النظام السياسي القائم آنذاك

" لم يعد هذا عصر ماخور، ولا عصر خلوات. العاهرات الجديدات أقدر، يملكن شققا وبيوتا مستقلة، ويعملن وفق أجندة، ومنهن من تملك علاقات، ولا تعمل؛ بل تدبر أمور العمل، ومنهن من تملك مدير أعمال ... إذا ما قيس بأشباح السياسة في البرلمان، وهم يرفعون أياديهم وينزلون سراويلهم في كل حين. لقد شاركت العاهرات الشريفات شعبهن آلامه، ولم يغدرن الوطن كما فعل بعض الكتاب والفنانين، واصلن الحياة في الجزائر، وقتلت أجمل العاهرات في زمن الموت ذاك، ومنهن عاهرات الديلي الثلاث، أطهر المومسات وأعفهن كن زمن الموت"[1].

7 – كرونوتوب المدرسة:

المدرسة هي:"مكان العلم والمعرفة، وبها يرتقي الفهم وتسيير الوعي ، وتدفع الأفكار الرجعية المتخلفة..."[1] هو مكان أراد الكاتب من خلاله تبيين دور المدرسة خلال حقبتين متباينتين ؛حقبة الاستدمار وما تركه في جيل البطل الذي تربى في أحضان أفكاره المسمومة من خلال التسميات والمناهج " هو بشير الديلي حين كان تلميذا. قلب بشير الصورة بعد أن

[1]– مولى الحيرة ص 381

[1]–الطربولي محمد عويد، المكان في الشعر الأندلسي ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، 2012،ص 129 130

أمعن النظر في وجوه التلاميذ الذين جلسوا في غير اتساق يرتدون ملابس مختلفة رثة، فقيرة، لا لون لها إلا الأبيض والأسود، وقرأ على ظهر الصورة «مدرسة غوستاف مارتين: 1961»."[1]، وزمن الاستقلال وتحول أسماء المدارس والمعاهد إلى أسماء مقاومين ومجاهدين في لوحة تعكس روح الهوية الوطنية والانتماء للوطن الجزائر " درس في مدرسة غوستاف مارتين قبل أن تتحول إلى مدرسة الأميرعبدالقادر، ثم في مدرسة الإصلاح لفترة وجيزة، وبعدها إلى مؤسسة التكوين المهني " [2] وجسد الكاتب ذلك من خلال شخصيات الرواية الذين ولدوا في كنف الاستقلال....

8- كرونوتوب المستشفى:

هو المكان الذي يقصده المرضى بغرض التداوي فهو يقدم أكثر الخدمات الإنسانية، فالمستشفى كخلية نحل، لا تهدأ ففي كل وقت يمكن أن تأتي إليه حالات مستعجلة، حيث إن كل فرد عامل به له وظيفته الخاصة التي لا يمكن الإستغناء عن خدمتها و " يعد بوظيفته عكس الأماكن الاخرى المغلقة او المفتوحة كونه يعمل على ترميم ما حطمته هذه الأمكنة في إنسان أرهقه المكان و الزمان ، فكان ملجأ كل مريض ، يصنع الراحة النفسية ويقدم العلاج الأمثل لمختلف الأمراض لا يجد المريض في سواه حلا سواء أكان البيت او الشارع او المدينة فيه يستشعر الاطمئنان ، ويأمل في الشفاء" [1] ، " أطلق خطاه قاطعا شارع حسيبة باتجاه مدخل مستشفى مصطفى باشا»، لقد تحول المستشفى إلى كل شيء بالإضافة إلى مكان للعلاج، فهو مكان الالتقاء العشاق، وهو موقف سيارات مناسب وسط الازدحام الأبدي في شوارع وسط العاصمة، وهو فضاء لأخذ الوجبات السريعة بالنسبة للطلبة والموظفين والأطباء والزوار والعابرين وحتى المرضى."[2] ، فقد طرح الكاتب هنا قضية مهمة اصبحت

[1]–مولى الحيرة ص 11

[2]–مولى الحيرة ص 200

[1]– حبيلة الشريف ، بنية الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط2009،2ص 55

[2]–مولى الحيرة ص 222

متفشية بكثرة بمستشفياتنا ، فبعد أن كان هذا الفضاء مكان للعلاج والتداوي تنوعت وظائفه الخارجة عن مهامه ، وبالتالي انعكس ذلك سلبا على سمعته ،وأدى الى عرقلة سيره ،كالأشخاص الذين جعلوا من هذا المكان موقفا أبديا لسياراتهم ،فيحجبون بدورهم سيارات الإسعاف المستعجلة ويشكلون تعبا للمرضى الذين يضطرون لركن سياراتهم بعيدا عن غرف الاستعجالات مما يستدعيهم مواصلة الطريق سيرا على الأقدام ،كما أصبح هذا الفضاء مكانا للقاء الأحبة، وهذا تصرف لا يليق بهذا المقام ،ويمس ديننا وثقافة الحياء في مجتمعنا ،وبالتالي هي سلوكات غير أخلاقية ،بالإضافة إلى تحوله لمطعم يخص مختلف شرائح المجتمع من طلبة وعمال وحتى عابري السبيل ،الذين لا يجدون مكانا لسد حاجاتهم البيولوجية (الأكل) وهذا من شأنه أن يكثر من تلوث المحيط بالأوساخ والنفايات فتنتشر فيه الميكروبات التي تعود بالضرر على صحة المرضى ،وهي سلوكات انتشرت في مكان من المفروض أن يكون منبعا للنقاء والاحترام وكذا الاعتبار ،إضافة إلى كونه فضاء للعلاج. هي ممارسة نقدية للكاتب لهذا المكان من حيث أصل دور المكان –المستشفى– في الواقع ، وما آل إليه من ممارسات عشوائية لا تمت للأخلاق والدين بشيء، في مسؤولية يتحملها الجميع

المبحث الثاني: تشكل كرونوتوب السياق التاريخي في الرواية :

يتماس الكرونوتوب مع الـــواقع ويكون في اتصال مبـاشر مع معطيات الحياة داخل النص الروائي، فالكاتب يسعى من خلال حسّـــه الفني إلى أن يعّـبر ويكشف عن طبيعة عـــلاقة الإنسان بالعالم الذي يخضع فيه إلى موروث محكوم بقيم أخلاقية وحضارية تقرأ من خـــلال انصهار العلامات الزمـــانية والمـــكانية التاريخية، تجّسد معنى اجتماعيا في مرحلة معينة، ووسيلة مهمة لفهم الـــواقع وادراكه حيث "يمكن دعـــوة العالم بأّنه كرونوتوب مـادام الزمان والمكان مقـــولتين أساسيتين لأي عـــالم متخيل "،فالرواية تستعير معمارها الفني من بنـــية المجتمع ومن طبيعة التـــحّول الاجتماعي الذي لا يمكن عزل آثار حركة الزمان عليه التي

تتجلى من خلال ارتــباطه الوثيق بالمــكان. وهذا ما يحدد بدرجة كبيرة صورة الإنسان، التي رآها باختين موسومة بطابع كرونوتوبي.[1] مما سبق يمكن تبين السياقات التي أخذت النصيب الأوفر في الرواية وهي سياقات تاريخية ،وسياقات سوسيوثقافية ذات طابع جمالي .

أ–السياق التاريخي : تتــوزع رواية مولى الحيرة على أزمنة متــعددة ،وعلى مدى ستة عقود بدءا من منتصف الخمسينات إلى سنة 2015، إلاّ أن التــركيز كان على فتــرة السبعينيات والتسعينيات من القرن الماضي والألفينية،عبر شخصيات متعددة ممن عايشــوا هــذه الوقائع والأحداث ، حيث عــبّر السارد عن وقائع عاشتها الجزائر انطلاقا من ثــورة التحــرير، إلى العشرية السوداء ومقتل الرئيس محمد بوضياف ،وانفراج الأزمة وعودة الأمن ،وتتنوع الأمكنة الواقعية لتعكس صورة واحدة وهي الأسى والحيرة المشتركة بين أفراد الوطن،كماتمــزج الرواية بين الفلسفة والعشق والسياسة بلغة شعرية سخرها الكاتب في تحليل جريء للحياة الــــعامة والأحداث التــــاريخية الــبارزة. وقد تحقق ذلك من خلال الانتقال من الزمان التاريخي إلى الزمان الفني الذي أصبح ذا دلالة تشخيصية.

ب–السياق السوسيو–ثقافي: لم يتوقّف باختين أثناء مقاربة الكرونوتوب عند حدود التفاعــل المستمر بين الزمان والمكان، وإنّما بحث في الكيفية التي يعكس بها الكرونوتوب الأدبــي الشروط السوسيو–تاريخية التي تتحّكم في إنشاء الموضوع الجمالي داخل الخــطاب الروائي، وهذا ما جعله ينعت المقاربات البنوية بقصورها عن الاهتمام بالمحتوى في فــهم الموضوع الجمالي، أثناء وقوفها عند حدود المادّة فحسب انطلاقا من هذه الخلــفية النظرية نطــرح التساؤل الآتي: ما مضمون السياقات الثقــافية والاجتماعية التي اتكأ إليها النص الكاتب؟ وكيف تجلّت حوارية هاته السياقات؟

ينفتح عنوان (مولى الحيرة) على مدارات ثقافية تنطوي على أبعــاد تاريخية واجتمــاعية وسياسية واقعية تتضمّن دلالة حيرة الانتماء إلى مجتمع ارتسمت ذاكرته وشما على جسده.

[1] -أبعاد الكرونوتوب في روايات أحلام مستغانمي ،ص 295

واذا رّكزنا على الجانب الاجتماعي نكتشف أن السارد اختار بطلا جزائريا يبحث مع شخصيات الرواية عن الاستقرار والهناء انطلاقا من البحث عن الانتماء والهوية من خلال متتالية سردية تجعل الأماكن كشواهد قائمة بذاتهاعلى معاناة الجزائري ،ويظهر جليا أن جميع أبطال الرواية وعبر فصولها كانوا يفتشون عن معنى لحياتهم في الحب والشعر والسياسة ...من أجل الهروب من الخراب الذي يحاصرهم

المكان التاريخي محكوم بالخيارات والاحتمالات والإمكانات التي تتيحها الشروط التاريخية. و المتأّمل للرّواية يلاحظ سطوة الوعي الاجتماعي، فالعناصر المكانية من شارع وسوق شعبي وحّمام تحيل إلى منظومة ثقافية وثيقة الصلة بواقع الإنسان. لكلّ رواية كرونوتوبها الخاص بها يحكم العلاقة بين الزمان والمكان من ناحية، ومن ناحية أخرى يترك الزمان آثاره على الشخصية، فيتحدّد موقفها من حاضرها وماضيها وواقعها. ولمعرفة أشكال هذا التأثير ألّح **باختين** على ضرورة فهم العمل الأدبي ضمن السياق الثقافي الذي ظهر فيه، فالنص الروائي لا يشكل قطيعة مع الواقع بل إنه يتفاعل مع صوره بشكل متبادل، كما أّن الفنّ يجسد الواقع بكل أبعاده الإجتماعية والأخلاقية والسياسية والدينية، وهو بهذا التبادل يساهم في إغنائه،

فالخطاب الروائي حسب هذا التصور أشدّ التحاما بسياقاته الاجتماعية.من حيث اللغة وكلمة البطل التي تتقاسم مع شخصيات الرواية الحيرة والتشتت ،كما نجد الموروث المحلي يلعب دورا مهما في ابراز حوارية اللغة من خلال الأمثال الشعبية واللهجات المحلية ...وقد فصلت هذه المسألة في باب التهجين الأجناسي ،وحوارية اللغة ، وفي هذا السياق تتجلى الفعالية الأساسية للّغة المتمثلة في الربط بين الأشكال المتجلية والدلالات الخفية المرتقبة للسياق السوسيو–ثقافي، ليتحوّل إلى رابط بين هذه الفئات الاجتماعية على اختلاف مشاربها تمثيلا لتجاوز التباعد الطبيعي واستعادة لحقب زمانية بائدة هي

بمثـــابة بصمات أسهمت في تقرير حياة الإنسان وكشفت عن جوهر[1] راهن النّص الروائي لإسماعيل يبرير على السياق بمختلف مستوياته التداولية خاصة السياقات–خارج نصية، التي تساعد على فهم النّص وجعله في تفاعل مستمّر مع الواقع، فلا يكفي أن نستخلص المميزات الداخلية للنصوص فحسب، وانّما البحث عن الدلالات التي تنطوي عليها في علاقتها مع باقي السياقات الخارجية الأخرى التي يأتي تفصيلها في المبحث التالي من خلال النص التاريخي والبحث عن الهوية.

المبحث الثـــــالث:النص التاريخي بإحالة هوياتية

الخطاب التاريخي شأنه شأن الخطاب الروائي ، "خطاب سردي بالدرجة الأولى، ومهما بالغنا في إسباغ البعد المرجعي عليه فإنّه يظلّ خطابا منجزا في مقام محدّد تتحكم فيه اعتبارات شتّى توجهه وتضيء مسالك قراءته. وكذا الشأن بالنسبة للرواية، فهي وإن بدت لنا خطابا تخييليا، لا تنقطع صلتها بالمرجع انقطاعا تاما"[2]، وهو ما فتح باب التفاعل والتشارك بينهما، إذ صار "بإمكان الرواية أن تستقبل موادَ تاريخية لتشييد كيان سردي دال فنيا، وبإمكان التاريخ أن يستفيد ما يحتاجه من مواد روائية لتشييد كيان سردي دال تاريخيا"[1] والنتيجة أنّ التخيّل يستعير من التاريخ والتاريخ يستعير من التخيّل، وهو ما ولّد لهما مرجعية متقاطعة، عبرها تُكسِب الخاصية السردية الفعل الإنساني زمنيته بوصفه مبدأ منظما لتجارب الواقـــع وعوالم السرد"[2]

[1] -م ن ص 311

[2] – القاضي محمد ، الرواية والتاريخ –دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس – تونس، . ط20081،ص18

[1] – أقلمون عبد السلام ، الرواية والتاريخ .ص102

[2] – الحجمري عبد الفتاح ، هل لدينا رواية تاريخية؟، مجلة فصول، القاهرة، ا لمجلد 16 ، العدد .03 1997 .:ص6 :

1-طبيعة العلاقة بين التاريخ والرواية:

أ- تعريف الرواية التاريخية :

يعرّف جورج لوكاتش الرواية التاريخية بأنّها "رواية تاريخية حقيقية ، أي رواية تثير الحاضر،ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات "[1].فهي بالتالي "عمل فنّي يتخذ من التاريخ مادة له،ولكنّها لا تنقل التاريخ بحرفيته ،بقدر ما تصوّر رؤية الفنّان له وتوظيفه لهذه الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه ،أو موقف من مجتمعه يتخذ من التاريخ ذريعة له"[2] غير أن هذه الرؤية لا تتحدد بمحددات نهائية في مدى إفادة الروائي من التاريخ ،إذ يعتمد ذلك على طبيعة هذه الإفادة وقيمتها ، وأهدافها ،بحسب رؤيتها ، وأسلوبها في إنتاج العمل الروائي ،وقد تكون رمزيا ، أو واقعيا ،وقد تكون مزاوجة بينهما تفعل هذه العلاقة بين الرواية والتاريخ "[3] وإذا ماعرفنا بأن الرواية أكثر الأجناس التصاقا بالشخصية ، سندرك قيمة هذه الصفة الروائية في تشغيل الشخصية التاريخية روائيا ، واللعب عليها وتطوير بنيتها ونقلها إلى مستوى الحضور السردي اللافت على النحو الذي تكون فيه الشخصية الممثل الأصلب الأقوى والأوسع والأعمق للحدث الروائي انتقالا من حاضنة التاريخ إلى حاضنة الرواية ،وفق سياقات متعددة اجتماعية ، وثقافية ، وإيديولوجية ، عبر آليات سردية معلومة (كالزمان، المكان ، الحدث ...)

ب- اتجاهات الرواية التاريخية العربية الحديثة:

"أخذت الرواية العربية الحديثة تسعى إلى الإفادة من كل شيء وتوظيف كل ما هو متـــاح وعلى مختلف المستويات من أجل بناء رواية حديثة ، تأخذ من التاريخ ما تشاء ومن السيرة الذاتية والغيرية ماتشاء وتأخذ من المعرفة ماتشاء ،وتنفتح على الفنون الأخرى لتتداخل معها

[1] – لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية،ص89

[2] – القط عبد الحميد ، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، ص33

[3] – عبيد محمد صابر ،الذات الساردة ،دار نينوى ،سورية ، دمشق ،ط1،2013،ص،262

أجناسيا بلا حدود ...حتى صارت مجمعا للفنون والمعارف في صياغة أسلوبية تعتمد على معرفة الروائي وحساسيته ورؤيته وثقافته ولغته الروائية وحذقه وضبطه لآليات اللعبة السردية الروائية "[1]

"الرواية تعود بين الفينة والأخرى لتستلهم من أحداث التاريخ حكاية تسقط عليها قضيتها المركزية وتدعو إلى الاعتبار"[2]، وبذلك يكون الروائي أكثر حرية في اختياراته للمادة التاريخية وطريقة سردها، فتنشأ الرواية "منطوية على واقع محتمل ينفي القائم ولا يعيد إنتاجه ويوحي بأنّ الواقع يوجد في صيغة الجمع ويتشكّل بلا انقطاع من دون أن يلتقي بشكله الأخير أبدا"[3]. أمّا بالنسبة للمؤرخ فهو لا يمتلك كلّ هذه السلطة ، وإن أرادها لنفسه كانت في حدودها الدنيا ، لنزوعه إلى الحقيقة أكثر، ولانتظار القارئ ذلك منه، "فالمؤرخون يوجّهون خطاما إلى قراء متشكّكين يتوقعون منهم ليس السرد فقط لكن إثبات صحة سردهم"[4]، وهو ما يُعفى منه الروائيون ولا يطالبون به ، فالإثبات ووسائله من مقتضيات عمل المؤرخ، أمّا الروائي "فله أن يروي كلّ ما يمكن أو يحتمل أن يحدث ، وبذلك فمجاله أرحب في التعامل مع العموميات

1- التاريخ الروائي وسؤال الهوية :

عندما كتب اسماعيل يبرير روايته "مولى الحيرة" كان واقعا تحت ضغط أسئلة متنوعة أفرزها تعالق التاريخ بالواقع الجديد، فعلى لسان شخصية بشير الديلي حاول عقد مقارنة بين التاريخ والحاضر لتجسيد الصراع المأساوي الغامض، فهي مساءلة التاريخ على ضوء الراهن ، لكشف ملابساته ، وتصحيح اختلالاته، بدءا بالثورة التحريرية ومساراتها ، والاستقلال

[1] – م ن ص 269

[2] – الرواية والتاريخ. ص: 316

[3] – دراج فيصل ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط 2 ص 145

[4] – ريكوربول ، الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي .ص270

وتوجهاته السياسية والاقتصادية ، والاجتماعية وانعكاسها على حياة الفرد والجماعة، يصور الكاتب تفاصيل حياتهم وهم يبحثون عن مخرج من تشتتهم ، وحيرتهم عبر تساؤلات البطل المتعددة والمحيرة .....

ما المقصود بالهوية؟. ما هي حدودها التركيبية؟. وما هي المرجعيات التي تسهر على تجسيدها ومقاومتها؟. إن الهوية تمثل المرتكز الفعلي للحضور الاجتماعي ونقطة انطلاق التصور المستقبلي للجماعة، فهي القوة الخفية التي تحرك الذات وتجعلها قادرة على الشعور والممارسة،« البحث في الهوية بحث معرفي، أما البحث عن الهوية فبحث أيديولوجي غالبا، البحث في الهوية بحث صنع لهذه الهوية ومتابعة لصنعها باستمرار، أما البحث عنها فيعني أنها منجزة، ولكنها ضائعة يجب البحث عنها» [1] ولما كانت هذه هي ميزة الهوية، فإنها مثلت العنصر المستهدف في كل الصراعات والحروب، لأن من يسيطر على الهوية يكسب الصراع، وهنا اشتغل الأفراد والجماعات على آليات منهجية وإبداعية متعددة، لحفظ الهوية ومعالجتها خلال مراحل التصدع التي يمكن أن تتعرض لها،. ففي الرواية الجزائرية مثلت الهوية جوهر الموضوع وبؤرة الصراع الداخلي للعمل الروائي، لذلك فإن أغلب الكتابات الإبداعية مارست نوعا من التفاعل الوظيفي بين الجوانب المختلفة للواقع الاجتماعي، فكان هناك ربط مباشر بين الواقع الاجتماعي والسياسي والأخلاقي واللغوي ومن خلال هذه الدراسة وجدنا أن نوعا من الإشكالية المتصلة بالهوية تعيشها الرواية الجزائرية على مستوى الجماعة، حيث الروائي الجزائري يعالج التفكك والتشويه المسيطر على المشهد الواقعي، " فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع و كشف أسراره و إظهاره خفاياه و تفسيره و لكنها ترى أن

1- حلاّق محمد راتب: نحن والآخر(دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص53.

الواقع العميق شر في جوهره ،و أن ما يبدو خيراً ليس إلا بريقاً كاذبا أو قشرة ظاهرية [1] لهذا كان موضع كتاباته متمحورا حول العنف والانتماءوالمواطنة و الأنا و الآخر...

" وبكى الكثيرون في حفل بكاء جماعي. الضائعون يتشابهون في الملامح ويتشاركـــــون المشاعر، وهذا شعب ضيعه حكامه في إحصاءاتهم المتلاحقة. لم يرد التساؤل في موقـف مشابه "[2]

كما تعمل الصياغة السردية في كتابة يبرير على تذويت العالم؛إذ تعمل الذات على إسقاط تمثلها العالم –سواء القرابة أو الجلفة أو الجزائر –موضوعا لإدراكها من خلال تساؤلات البطل وفلسفته الوجودية رغم ثنائية الخونية والقصيدة العصية التي تمزقه ، فما هي إلا صراع الفكر والوجدان مثل قوله :" هذا ما كابده الديلي وما يزال. يرتد إلى سؤال المراهقين القاسي «من أنا؟» ويضيف إليه « الغياب؟»، ليرحم الشيب اليافع على رأسه. و لو يرى نفسه من خارج غيابه، كيف كان فضاؤه الضيق؟ هل احتل أحدهم غيابه؟ هل فكر الا في ابن الحي الذي اختفى من يومياتهم، من صدمتهم، من سحرهم، كي لا يكون شاهدا على تلاشي كل شيء؟ وماذا عن الخونية؟ الضوء يربك علاقته بالماضي، هي كانت تؤمن بأنوار أخرى، غير التي يعرفها الناس عادة، كانت تقيم خلف التوقع، كلما أراد الاقتراب انتفضت كملاك، يحوز – بالإضافة إلى قلبه– قدرة الانسحاب والتجلي في آن."[1] ؛فالعلاقة إذا وثيقة بين الشعور بالغربة وهوية الذات الإنسانية في علاقتها المستمرة والمتطورة عبر الزمن بمحيطها الإنساني ،ومن ثم بمحيطها المكاني الذي يمثل حاضنا للذات في تفاعلها مع

[1] – عبد العاطي شلبي فنون الأدب الحديث (بين الأدب الغربي و الأدب العربي) ، ، المكتب الجامعي الحديث ،الإسكندرية،ط1 2005 م ، ص: . 45

[2] –الرواية ص 381

[1] – الرواية ص 24

الآخرين عبر رافدي الزمان والمكان [1]."وبشير يلتفت ويشير بيديه نحو الفراغ مفتشا عن جواب. مما جعل البطل يبحث عن ذات هنية مطمئنة ففكر في الهجرة والانتقال من مكان الموطن إلى خارجه ؛بحثاعن كمالات الذات ، وهروبامن واقع مزر؛ مما خلف إحساسا مريرا بالغربة، وتشتت بين مشاعر متباينة ؛ من حنين للأصل ، واستجابة لمتطلبات الحياة المرجوة من خلال صراع الأناوالآخر كقوله: "أمضى عمرا يطرح أسئلة كهذه، وعمرا آخر يحاول أن يكون شاعرا، والعمر الثالث وهو يغيب ويتوارى وينساها. هي لم تكن في ضعفه. خلخلته والتفتت فقط فاختفى، وظل يفتش عنها سرا في خطاه الوحيدة، وعن القصيدة التي ترسمه شاعرا واتخذ له شعارا يعتريه"[2]؛ والآخر مثل قول الكاتب :" السكان يتغيرون ويرحلون باستمرار. أصبح يشعر ببعض الغربة، ورغم ذلك يمنعه حنينه الذي يجتاحه من كل الجهات أن يغادر الأزقة وحكاياتها المتناسلة. أمعن في إعادة اكتشاف المكان، ...اتكأ على جدار غير رحيم، حولته يد الرداءة إلى حبات إسمنت قاسية "،أو التماهي مع الآخر ، للبحث عن حلول وأجوبة لأسئلتهم القديمة الجديدة ،من خلال عمل البطل مع شركاء التغيير ،والتحرر من واقع لا يرضيهم: "في السبعينيات من القرن الماضي، أمضى الديلي أشهرا عديدة رفقة زين العابدين وناصر وعبد الحميد، يناضلون لتغيير الوضع. أرادوا عالما أفضل، ووطنا أجمل، ومدينة أهم، وحيا كما هو يفيض سحرا وجمالا. كانوا يفكرون، يتحاورون، يتجادلون، يتصادمون، يتفككون وينبنون مجددا. كانوا بصدد إقامة دستورهم ليلا ومحوه نهارا، يرسمون أفقا ويتوبون عنه، يحلمون بمسار ويزيدون عليه إلى أن يصبح كابوسا، فيشرعون من جديد. كانت تلك أشهر نضال سري، لا يعرف أحد عنها سواهم"[1]،وقد وصل يأس البطل إلى حد الكفر بكل المذاهب والفلسفات والايديولوجيات ،وحتى المؤسسات العالمية التي تزعم حل

[1] – عطية رضا ،كتابة الاغتراب في الرواية المصرية ، ،مجلة الفيصل ،ص 158 ،العددان 496/495 ،المملكة العربية السعودية ،2018

[2] –مولى الحيرة ص25

[1] –م ن ص 337

مشاكل الناس ،ممّا ولَّد لديه–البطل – احباطانفسيا ،والشعور بالضياع "... يجلس في مقهى يتناول فرارة، فيسمع بعض الأخبار عن العالم، ولا يدري لماذا ينتابه شعور بأن هناك خديعة كبرى في هذاالعالم، خديعة تجعل العالم أنواعا ونماذج، كلٌّ يغير قناعه وقناعته وفق منفعته أو مضرة عدوه. " تبا للفلسفة، تبا لعلم الاجتماع والانثروبولوجيا والأركيولوجيا والميتافيريقا والفيزيقا وعلم السياسة والإعلان العالمي لحقوق الإنسان، تبا لمحكمة العدل الدولية وللعدل المحلي و للمبشرين بالسنوات الجديدة وللمستشرقين، تبا للمقهى الذي يفتتحونه بعد أيام في الجلفة الجديدة، وللمقاهي التي تم افتتاحها خلال السنة الماضية ولكل مقاهي المدينة، تبا لي أيضا، وللجميع... وطوبى للعارفة ولأبي الذي رحل لا يفهم مما ذكرت شيئا». هكذا حدثته نفسه وهو يجلس في شرفة شقته مدخنا ويائسا.."[1]،ونجد هذه الحيرة،والتشتت ،والضياع تتقاسمه الشخصيات ،هاهي التالية تبحث عن ذاتها في تعالق تاريخي مع الخيبات، والفشل في حبها المغدور، تكتب وتبوح به في رسالة إلى الغياب :" تكتب رسالة وحسب، لا إلى يحيى، لا إلى بايزيد، ولا إلى أحد ... أكتب االى الفراغ لأني لا أعرف مـــن سيقرأ ما أهذي به هنا. أناااليوم أشعر، أكثر من أيّ يوم آخر في حياتي، بالوحدة والضعف . كنت مخطئة دائما عندما اعتقدتني ضعيفة، يتوهم الناس الضعف استسلمت لقرار أبي (...)أكتب للغياب الذي لا عنوان له كقلبي، ولا أملك لغته ولا خرسه،(...) فكيف يمكنني أن أقول للغياب أريد أن أعود، وكيف يجيب الغياب وأعرف أنه أجاب، أيكون الغياب تصحيحاً للوضع أم الوضع هو الغياب؟ بم يعد الغياب؟ أو ما أخلف الغياب؟"[1]

ويمتد نقد الواقع الوطني في الرواية إلى نقد سلطة الاستقلال التي سمحت قيادتها بتحويل الشهداء والمجاهدين إلى مجرد بطاقات تسمح لهم ،أولذويهم الاستفادة منهم ماديا، فجزائر الاستقلال لم تقدم لصناع الحرية ما يليق بهم من المكانة التي تتلاءم وحجم التضحيات

[1] –الرواية ص 322

[1] –م ن ص 110

الجسام التي قدموها ولم توفر لذويهم الحياة الكريمة التي يستحقونها وظلت شرا ئح كثيرة منهم تعاني التهميش والفقر وكان بإمكانها أن تتحول إلى طاقة ايجابية فعالة ، تسهم في بناء الجزائر الجديدة وتكمل مسيرة هؤلاء الذين ضحوا بالنفس والنفيس في سبيل الوطن ، لكن سياسة الإقصاء العميقة حالت دون إسهام هذه الشرا ئح في بناء مجتمع جزائري عصري.فنجد في الرواية مقاطع سردية تشير للتهميش وحقيقة الشهيد ومن خان الثورة ،من خلال شخصية عمي عيسى الجارديني، وشخصية الباقي ،وكأنها مساءلة للتاريخ من خلال من عاشوا الثورة ،وجيل الاستقلال " كان الجردينـي مجاهدا يرفض الحديث عن السلاح والسجن والخوف الذي عرفه باكرا، لم يبلغ السادسة عشر عندما التحق بالثورة، في البداية كان عرابه والد الديلي، لكنه اختفى، بدأ من تلقائه يحكي لفاتح عن الرجل الذي اختفى، ولم يتفاجأ فاتح، لأن جد مينا كان شهيدا، وهو ما تعارف عليه الجميع دون أي حكاية أو بطولة، كانت صفاته فقد ما علا الحكاية شهم، طيب، متواضع، شجاع، محب وكريم، تلك الصفات أتعبت فاتح في حضيضه، فسأله أين استشهد الرجل؟

– ربما في الشرق.

– أليس لديه نهاية معروفة؟

– لا، هناك الكثير من الفراغات في التاريخ، هو سكن إحدى الفراغات.

– أين دفن؟ – لا يعرف له قبر.

– ربما يكون حياد

– أكيد فالشهداء لا يموتون يا الباقي.

– مينا لا يعرف بشأنه. – ولا يعرف الديلي، ولا كان والده الحاج عبد الله يعرف شيئا، كانت حياته في الثورة أسرارا عديدة، كلف بمهمة ما، ولعله خُدع ووشى به رفاقه.

– وشوا به للفرنسيين؟

– لا بل للجزائريين.

– لا أفهم، ألم يكن الجزائريون في ثورة ضد فرنسا؟

– بلى، و عمق ثورتهم كانوا يغيرون وجه الثورة في كل يوم كما شاؤوا

– المهم أنه شهيد ولم يمت وإن كان من قتله رفيقه.

– لا أحد يعرف كيف استشهد أو أين ولا متى، في السجلات الرسمية هو شهيد في شهر مارس سنة 1957، وهذا يكفي لكي نتذكره بكثير من الافتخار. كادا يمضيان لقاءهما حزنا على بايزيد وشهيدهما والد الديلي[1] حتى والده المنسي بلا قبر لم يكن معروفا تماما، كان شهيدا قضى في قرية عين معبد أو في ضواحيها، أو في قرية الشارف أو في ضواحيها، أو في أي مكان آخر قد يكون اخترع خصيصا لمقتله وفقط. الروايات كثيرة في شأن شهادته وبطولته، لكن لا تتفق اثنتان، وقد بحث سنوات عن رأس الخيط في تاريخ والده دون جدوى. استشهد وحمل شارع جانبي في عين معبد اسمه وانتهى الأمر، وهو غير معني بشهادته، ولم يستغلها يوما،

إلا أن الكاتب في آخر الرواية ،وفي الجزء المعنون ب"فصل الحكاية" يبوح بسر خطير حول من قتل أبا الديلي في مشهد مؤثر ،دون تحديد القائل ،كأنه حل لحبكة سردية ،تعكس ملابسات الثورة التحريرية ،وابراز مفهوم الخيانة والعمالة للمستعمر على حساب من ضحى للوطن الغالي" يا بشير بن إبراهيم الكروش، أتعرف أن أباك لحظة موته لم يفكر إلا فيك، راح يكرر صورتك بينما كان ينزف من رصاصة شقت كتفه وأخرى خاصرته، رصاصتان كفلتا سبع دقائق من التفكير فيك، أقسى دقيقة كانت الأخيرة، حيث تكثف وجهه وامتلأت

[1] – مولى الخيرة ص 258

عيناه بالدموع، ثم فاضت روحه بهدوء، ولم يلتفت ليرى قاتله خشية أن تكون خيبته أكبر ثقلا من موته، والحقيقة أنه كان يكذب نفسه ليعتقد أن قاتله هو العدو الفرنسي المستعمر. أتدري يا بشير، ظل قاتله رمزا إلى غاية موته بعد مرض قصير، ولم ينعم بحياته، إذ طلع إبراهيم في كوابيسه أثناء مرضه وعذبه كما لم يكن يتصور، هكذا انتهى الرجل بلا شرف ودون جنازة رسمية وبلا خبر عن انتقاله إلى رحمة الله أو إلى غير رحمته. أيها الرجل الذي كتب قصيدة الآن، لا تفعل شيئا، فقط امتثل للحياة وتمثلها فيما تبقي»[1]

حاول الكاتب تشريح الواقع الجزائري بعد الاستقلال للكشف عن اختلالاته وملابساته من خلال رحلة كفاح الإنسان الجزائري لتأكيد ذاته أمام الآخر الفرنسي المختلف عنه دينا ولغة وثقافة وقد كانت الثورة التحريرية المسلحة السبيل الأنجع إلى تأكيد تجذره، وإثبات هويته الجزائرية ،إلا أن أحلام الذات وطموحاتها وآمالها بحياة كريمة ومستقبل واعد قد تبخرت في جزائر الاستقلال بسبب عوامل عديدة ألمعت إليها الرواية وهي عوامل تتراوح بين السياسي إلى الاجتماعي إلى الثقافي أدت إلى تمزق الذات الوطنية وتشظيها وعودتها إلى نقطة البداية الأولى وهي الحيرة والتشتت وهذا ما تنتهي إليه الرواية

حتى الحب تحول إلى شيء غريب؛ أو إلى لاشيء في المجتمع الجزائري، وإلى علامة دالة على الكذب والزيف، وإلى نوع من أنواع المستحيل،أوالتسلط على الابنة المغلوب على أمرها مثلما حدث مع التالية التي زوّجها أبوها غصبا عنها رغم حبِّها ليحيى ، والأمثلة أكثر من أن تحصى ، وهذا أثّر تماما على قوة الهوية التي تستمد كينونتها من التفاف الجماعة ببعضها ودعم مسارها بالترابط الشعوري القائم على الحقيقة، والتسليم بحقوق الجميع داخل المجتمع وفق نظام كوني يدعم مبادئ الإنسانية السليمةمثل قول الكاتب: "...«أخذوا منا الوطن، قلصوا مساحته في دواخلنا المهزوزة، ثم تركونا نناقش إشكالية الزمن، ترى كيف أمكننا أن نعيش كل تلك السنوات منشغلين ببعض دون أن نصل إلى قمة الحب ولا إلى الهاوية؟ نحن

[1] –م ن ص 414

معلقون منذ أكثر من ستين سنة، بعضنا يذكر الهاوية لأنه يعتقد أنه جاء منها، بعضنا يتطلع للحب والحياة ويعرف أن الهاوية أقرب إليه، ها نحن نمضي إلى الخوف، ويد ما تعلقنا؟» يغلق بشير الديلي حواراته القليلة مع رفاقه في غياب زين العابدين الدائم، ثم ينفر من القرابة إلى مأواه بشي غيفارا. ..."[1] ، فلقد تيقن بطل الرواية من أنه جزء من نظام خسيس ، وجدير بالاحتقار، يتجاوزه إلى أبعد الحدود، حيث الحرية الحديثة قليلة والحب الحديث منفصل مفهوميا عن الماضي، والمجتمع لايبالي هذا النوع من الوجود، ويرى فيه رمزا من رموز الضعف والاستسلام والخضوع ،ويقول الكاتب على لسان البطل : "...هل كنا نحتاج قصيدة أيها الوطن ؟ هل كنا نحتاج امرأة؟، كم كنّا جناة وقساة ونحن ننفرمنّا باسم اللامعنى، كم كنا كاذبين ونحن نكتب حكايات أخرى غير حكاياتنا».[2]،أوبعض شخصيات الرواية التي تحمل همًّا مشتركا مع البطل:"... عبد الحميد كان حكيم الحي وراعي الحب بين الجميع. يبشر به في كل مكان، غير أن دوره الكبير تراجع بعد التغيير الذي جلبه الجيل الجديد. كان يَلزم الجزائر والجلفة والقرابة عبد الحميد جديد، واحد يؤصل للحب كما يؤصل الجميع للغياب..."[3]

1- تجليات النص التاريخي (الاستشهاد – الايحاء) :

عاد الرّوائي الجزائري إلى التّراث عموما وإلى نصوص التاريخ خصوصا للبحث عن الحلول الممكنة لما يعيشه المجتمع الجزائري، لتثبيت الهوية الوطنية،لمساءلة التاريخ عما نقله، لإعادة كتابة ما حدث بأفق معرفي جديد، وهي النصوص التي أخضعهاالكاتب لتحقيق مبتغاه السّردي إلى رؤاه الإبداعيّة ، فتولّد عن توظيفه لهاسؤال المطابقة والاختلاف، وسؤال التّحوير التاريخي، وسؤال الإضمار والإعلان وغيرها من الأسئلة ؛والتي يمكن إيجازها في نمطين رئيسيين هما: الاستشهاد والإيحاء.

[1] –الرواية ص 281

[2] –الرواية ص 408

[3] –الرواية ص 123

أ- **الاستشهـاد** :ويقصد به الحضور اللّفظي المباشر والظاهر لنصّ ما في نصّ آخر،وعلى حدّ تعبير "جينيت" هو "الإيراد الواضح لنص مقدّم ومحدّد في آن واحد "[1]،وهو يمثل أعلى درجات التّناص ، ومن العادة أن يرد الاستشهاد متميّزا بعلامات دالة كالتّنصيص أو مغايرة اللون أو ذكر المؤلف"[2]،ومن ضمن النصوص المستشهَد بها، نصوص تراثية أدبية شعرية وهي كثيرة لشعراء قدماء ومحدثين،أو مغنين عرب وأجانب...[3]مثل: "...وظل يفتش عنها سرا في خطاه الوحيدة، وعن القصيدة التي ترسمه شاعراواتخذ له شعارا يعتريه، فردد: «هل غادر الشعراء من متردم؟».."[4].

وأسماء لشخصيات أدبية ،وفلسفية عالمية ،مثل: "... قرأ الشعر العربي كله، كل ما وصل إليه في شح الكتب الذي لازم الأرض. قرأ بعض الشعر الفرنسي والعالمي المترجم، التهم ملارميه ورامبو، وبودلير، لامارتين وبول فاليري ولويس أراغون... وغيرهم من أساطير الشعر الفرنسي. قرأ إليوت وميلتون مترجمين إلى العربية في أكثر من ترجمة. قرأ رباعيات الخيام مترجمة إلى العربية والعامية، وراقته العامية أكثر من الفصحى فراح يبشر بها. في السنوات الأخيرة، صار يحب قراءة الشعر المترجم من أي لغة فعرف قصائد الروسيين، ألكسندر بوشكين وسيرغي يسنين، وحزن لانتحاره شابا، شعر أنه قد فاته أن يفعل مثله. قرأ الشاعر الهندي طاغور، والهولندي روتخر هوبلاند، والسويدي توماس ترانسترومر. أعجبته مكابدات الأمريكي والت ويتمان، وتضامن معه حين طرد من عمله بسبب إصداره «أوراق العشب»، بالنسبة إليه كان عملا معيبا، تماما كما حصل معه حين ألقى أول قصيدة له. قرأ الهايكو الياباني مرة فنفر منه، وبعد أسابيع وجد نفسه يقرأ ويفتي ويرقص فرحا بهذا

[1] – مدخل لجامع النص،. ص:.90

[4]– المرجع نفسه ص90.

[3] – ينظر الفصل المعنون بالتهجين الأجناسي من رسالتنا ،والفصل المعنون جمالية العتبات

[4] – الرواية ص 25 وقد همش الكاتب لهذا الشطر من بيت عنترة وهو شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات

الاكتشاف. أحب «من دفتر العودة» للمارتينيكي الكبير إيمي سيزار. غاص في الشعر تماما حتى أصبح كل حاجته، ونسي العالم الذي يعيش فيه لسنوات."[1] ، كما ذكر الكاتب شخصيات تاريخية واقعية سواء كانت أدبية ،أو سياسية ،أو ثقافية ...أسهمت في تجسيد قصدية الكاتب،كما زادت من حوارية النّص ومن قيمته الدّلالية ،"... كان يعرف أن لحيته مأزقه، سيتركونه هناك، فقط لأنه رجل ملتح فإنه في حكم الميت في زمن كهذا، لعلها لحية شيوعي، ماركس، شي غيفارا، انرست همينغواي والأمير عبد القادر كلهم ملتحون..."[2] ، "...كثيرون تمردوا، وصنفهم الناس لاحقا بما ينصفهم. هو من طينة المهلهل وعنترة والشنفرى وشي غيفارا وعبد القادر الرعاش والتلي بلكحل وبوشندوقة..."[3]. "... أحبت موسيقى أخرى ليس أم كلثوم ولا مغني السبعينيات الذين ملؤوا العالم رومانسية غير معقولة، لم يثرها بيار باشلي وشارل أزنافور وخوليو ولا حتى بارزوتي، قليلا ما سمعتهم، وقفزت على موسيقى الثمانينيات الملونة الواثقة قصيرة العمر. اختارت أن تكبير المسار الهادئ والحكيم الظاهر بالموسيقى الصاخبة، هذا في حد ذاته أمر غريب. في القرابة تقدس القوانين، وحرم الآخرون من فعل نزق، إلا في حدود السر أو الجرأة التي تتحمل عاقبتها...."[1]، "... كتبت رسالتها وهي تسمع ستيفي وندر يغني أغنية «أنت نور حياتي»، فكرت أنه يمكنها إرفاق كلمات هذه الأغنية كهدية، وفعلت.."[2]،".. كان فرانسيس كابريل يملأ الدنيا صخبا بأغنيته.."[3]

"... في الكتاب اللعين قرأ عبارة للمهاتما غاندي تقول: «في البداية يتجاهلونك، ثم يسخرون منك، ثم يحاربونك، ثم تنتصر»، ولكن البداية هي التي عمرت طوال حياته. في السنة الثالثة

[1] –الرواية ص 381
[2] –م ن ص 144
[3] – م ن ص 180
[1] –الرواية ص 63
[2] الرواية ص 78
[3] –م ن ص341

بعد الثلاثين لا يقبض على أي شيء، والجميع يواصل تجاهله. وفي الفترة الأخيرة ازداد الأمر حدة..."[1] وبما أنّ الرواية تعمل على واقعية المكان والزمان وظف الكاتب المدن بأسمائها الحقيقية ،وشوارعها ،وبواقعها الجغرافي مثل :" الجلفة ،الشارف ، حاسي بحبح ، عين الابل، باب الزوار ،سان ميزو ،لاقارروتيار ،بئرمرادرايس،ساحة موريطانيا،عميروش ، وهران ، الجزائر ،رغاية ،أمريكا ، روسيا، فرنسا...." ، كما وظف الزمن توظيفا يتناسب و أحداث الرواية المهمة كمولد البطل ،أو حدث مهم كاستقلال الجزائر ،أو انتخاب رئيس ،أو وفاة شهيد ،أو تاريخ العشرية السوداء،أو انتكاسات بعض الشخصيات .كما نجد بعض فصول الرواية معنونة بأعدادمثل : "عشرون سنة بحثا عن الحب ،أو "ثلاث غيبوبات في قبب العطايا" مثل: "...لا أحد يعرف كيف استشهد أو أين ولا متى، في السجلات الرسمية هو شهيد في شهر مارس سنة 1957، وهذا يكفي لكي نتذكره بكثير من الافتخار...."[2]، " ولم يكن في سنه المبكرة يفهم النار التي أحرقت المدينة في أكتوبر 1988، ولا استطاع أن يستوعب كل ذلك الهرج والمرج السياسي."[3]، "... اليوم الأول مارس ،1997الساعة الرابعة والنصف مساء الجو ربيعي، منتصف النهار..."[1]، "... يوم آخر ربيع ،1997الساعة الثانية إلا الربع زوالا(....)يوم آخر أفريل 1997الظهيرة..."[2]، "... استمتع بشير بوجوده الغريب في فجر هذا اليوم من نهاية سنة 2015. وقد مر على غيابه عن الحي ربع قرن بالتمام..."[3]،"... وولد هو من فوضى، من مزيج عشوائي بين الخوف والجوع والحقد والاستسلام. ولد قبل اندلاع الثورة بسنة. والحديث عن الثورة يعجزه..."[4]، "... فجأة وجدت

[1] –م ن ص 232
[2] – مولى الخيرة ص 258
[3] –مولىالحيرة ص229
[1] –م ن ص 162
[2] –م ن ص 163
[3] –الرواية ص 22
[4] –م ن ص 25

نفسها هناك في الثامنة عشرة من عمرها قبل ثماني عشرة سنة استغرقها زواجها من بايزيد، نصفها طفلة والنصف أما، وكلها حالة يعتني بها بايزيد في الحضور والغياب معا، وترعى ذكرى يحيى في الغياب."[1]،إن هذا التلاحم بين مكونات الرواية من شخصيات حقيقية ،والأماكن والأزمنة ، وأحداثها ساهمت في إعطاء الرواية بعدها الواقعي ،الذي يمثل واقع الجزائري الباحث عن ذاته المسلوبة من قبل الآخر؛ المجسد في المستعمر ،أو السياسي الطاغي ،أو حتى الآخر الأناني ...إنها حيرة لاسبيل للخروج منها إلا بحبنا لبعضنا ،واتحادنا،والشعور ببعضنا البعض، وتقديس الأرض التي نعيش على أرضها ؛إنها الجزائر الحبيبة...

ب – التّلميح :ويسمى أيضا الإيحاء، وهو التّمظهر التّعالقي الشفاف الأقل استخداما في الرواية والمعتمد على ثقافة القارئ، وفضاء تجربته، ومدى رحابة نصّه القابع، "لأنّه يقوم في ربط تعالقاته النصية على علاقة خفية مع غيره من النصوص"[2]دون أيّ إحالة لغوية صريحة إليها. والإيحاء من هذا المنظور ضد التصريح والمباشرة، ومصاحب للكناية والمجاز والتلاعب اللفظي خدمة للمستوى الفني الذي تتمتع به الرواية،ومن أمثلة ذلك:

1- **مقتل الرئيس محمد بوضياف:** "...أصبحت الجزائر بلا رئيس؛ لأن الزعيم التاريخي الذي استعادته الجزائر بعد منفى العقود قد قتل برصاصات في الظهر، ما لم تفعله فرنسا بعدوها ومفجر الثورة في وجهها فعلته الأيادي العمياء، لا أحد يجزم أن الدم الذي في عروقها هو ذاته الدم الذي يجري في عروق الرئيس المغدور محمد بوضياف. الحفناوي كان يحدث المجتمعين في الدكاكين والمحلات بالقرابة وينظر: «بوضياف جاء لينتقم وسيصفي كل رموز بومدين والشاذلي»، ولم يكن ينسى أن يضيف مدحا لمصالي الحاج فيصر أن «بوضياف تربى عند مصالي الحاج مثله مثل مجموعة الاثنين والعشرين، لكنهم تمردوا

[1] –م ن ص 69

[2] –مدخل لجامع النص ،ص91

وتنكروا لمعلمهم». عندما قتل بوضياف صمت الحفناوي، وناسبته الظروف وهو يمر بلباسه العسكري الرث ووجهه الملتزم، ولم يعلق على مقتل الرئيس، واكتفى بالترحم عليه. هكذا مرت الطفولة وما بعدها مسروقة ورمادية، ثم فجأة أصبح فاتح يناضل في حزب تقوده سيدة بملامح غاضبة وصوت محرك ديزل منهك، وصار يشارك في التعبئة لانتخابات رئاسية جاءت بالرئيس الذي ارتد من التاريخ. فاز مرة وأجبر الجميع على البقاء «بوتفليقة هو الصح هو الثقة». لم يعد أحد يثق بالآخر، الرضع الذين وجدهم بوتفليقة بالحفاظات هم اليوم شباب يملؤون السجون واليأس، والشباب هم اليوم كهول بلا أفق، والشيوخ ماتوا ولم يروا فرح الوطن."[1]

"بعد إيقاف المسار الانتخابي وإجبار الرئيس الشاذلي بن جديد على الاستقالة في جانفي 1992 ، استدعي إلى الجزائر من قبل الانقلابيين الذين لا يريدون أن يظهروا في مقدمة الركح وأرسل إليه صديقه علي هارون، واقتنع بالعرض ، ليعود بعد 27 عاما من الغياب عن الساحة الجزائرية، وعندما نزل بالجزائر صرح قائلا: "جئتكم اليوم لإنقاذكم وإنقاذ الجزائر وأستعد بكل ما أوتيت من قوة وصلاحية أن ألغي الفساد وأحارب الرشوة والمحسوبية وأهلها وأحقق العدالة الاجتماعية من خلال مساعدتكم ومساندتكم التي هي سرّ وجودي بينكم اليوم وغايتي التي تمنيّتها دائما ."ثم وقع تنصيبه رئيسا للمجلس الأعلى للدولة في 16 يناير 1992 لمجابهة الأزمة التي دخلتها البلاد غداة إلغاء المسار الانتخابي الذي آذن بدخول الجزائر في حرب أهلية. وقد وجد نفسه محاصرا من قبل كبار العسكريين .بينما كان يلقي خطابا بدار الثقافة بمدينة عنابة يوم 29 يونيو من نفس العام رمي بالرصاص من قبل أحد حراسه المسمى مبارك بومعرافي، وهو ملازم في القوات الخاصة الجزائرية.[7]

وظلت ملابسات الاغتيال غامضة، ويتهم فيها البعض المؤسسة العسكرية في البلاد نظراً لنية بوضياف مكافحة الفساد.

[1] –الرواية ص 229

وبعد أقل من أسبوع على اغتياله، شكلت لجنة تحقيق في تلك الجريمة السياسية يوم 4 يوليو، لكنها لم تظهر إلا في مناسبة واحدة عندما عرضت شريطا يصور ما حدث لحظة الاغتيال، ثم اختفت بعد ذلك. وتم اتهام بومعرافي رسميا بالاغتيال واعتبر ذلك منه تصرفا فرديا معزولا، وقدم للمحاكمة وحكم عليه بالإعدام، لكنه لم ينفذ فيه "

2- عودة المبعد وانتخابه رئيسا:

"...عاد بعدها بطلب من دوائر السلطة للانتخابات الرئاسية. معلناً نيته دخول المنافسة الرئاسية في ديسمبر 1998 كمرشح حر. وقبل يوم من إجراء هذه الانتخابات انسحب جميع المرشحين المنافسين الآخرين حسين آيت أحمد، مولود حمروش، مقداد سيفي، أحمد طالب الإبراهيمي، عبد الله جاب الله، يوسف الخطيب بحجة دعم الجيش له ونيه التزوير الواضحة، ليبقى هو المرشح الوحيد للانتخابات. ونجاحه بالانتخابات لم يكن بارز، كما وصفته الأوساط السياسية بالرئيس المستورد مثله مثل الرئيس بوضياف كاشفاً الخلل العميق في السلطة. ورغم فوزه في أبريل 1999 بالرئاسة إلا أن شعبيته لم تكن عالية وسط جيل الشباب الذي لم يعرفه من قبل " إن هذا المقطع السردي يبين لنا مجيء محمد بضياف كمخلص من الأزمة السياسية التي تتخبط فيهاالجزائر- بعد استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد -،لكن الكاتب لم يعطنا تاريخ المجيء،وتاريخ مقتله،ونفس الكلام يقال على الرئيس عبد العزيز بوتفليقة الذي لم يحدد الكاتب تاريخ انتخابه رئيسا للجمهورية ، وعدد عهداته الانتخابية ....إن هذه الأحداث نجدها مبثوثة في كتب التاريخ ،ومذكرات المسؤولين ،وحتى وسائل الإعلام الوطنية والعالمية ،ممن عايشوا الأحداث بواقعيتها

وفي ختام هذا التّدليل ببعض الأمثلة المستقاة من الرواية، يمكن القول بأنّ الإيحاء هو أقل التّمظهرات التّعالقية حضورا فيها مقارنة بحضور الاستشهاد وهذا ليس بغريب؛ لأنّ الرواية تعالج أمرا واقعيا يبحث فيه الجزائري عن هويته المسلوبة وكيفيه استرجاعها ، واسترجاع

الابتسامة المسلوبة من مهج المغلوب على أمرهم أدخلتهم في حيرة وتيه وعدم الثقة فيما يقال أويمارس...

صيرورة البنى السوسيو ثقافية:

إن الرواية الجزائرية لم تسرد واقع الثورة فقط، بل سردت واقع الجزائر بعد الاستقلال، و خاصة فترة التسعينيات أو ما يعرف بـ "العشرية السوداء ،" سميت "بـ العشرية السوداء"، لأن الواقع الجزائري بدأت تسوء أوضاعه الاجتماعية،و الاقتصادية، و السياسية – خاصة – بعد أحداث أكتوبر ،1988و ما أعقبها من سنوات، و قد اتخذ الروائيون الجزائريون من أحداث تلك الفترة موضوعا لرواياتهم، خاصة و أن معظمهم عاشوا في تلك الفترة فكانوا شاهدين على ما وقع فيها، فأعادوا نقل ذلك الواقع في قالب روائي واقعي ومتخيل، لكن ليس خاليا من ظلال التاريخ؛ونجد ذلك جليا من خلال فصول الرواية التي تحكي عن هدة المرحلة من خلال شخصياتها مثل، "عندما كان يفتح وعيه على العالم كانت الجزائر كلها تلج زمنا مختلفا، انهارت الأحلام تباعا، ولم يكن في سنه المبكرة يفهم النار التي أحرقت المدينة في أكتوبر 1988، ولا استطاع أن يستوعب كل ذلك الهرج والمرج السياسي."[1] لقد أرخ الروائيون الجزائريون لمرحلة العنف بكل تفاصيلها، و أشاروا في كتاباتهم إلى ما حدث بعد الاستقلال مباشرة مرجعين السبب أحيانا إلى فشل المشروع الاشتراكي في الجزائر، و أن الشعب الجزائري كان ضحية له و للتيار الديني المتشدد الصاعد أحيانا أخرى "...لو سأله أحدهم: هل أنت يساري، تقدمي، حداثي، علماني، عالم ثالثي؟ هل أنت إسلامي، عروبي، وطني؟ لو سأله: ما أنت؟ لصمت وغادره؛ لأنه يتحول إلى مأزق وجودي هوياتي.(...) لو سأله أحد لقال: «لم تعد هناك حواجز، اليسار أفلس، اليمين والاعتدال والإرهاب والاقتتال والدين واللادين والخوف والحلم والنظام والفوضى والثورة والدولة والفرد، كلها أفلست، لم يعد هناك مفاهيم، كل مفهوم يستولي على باقي المفاهيم ويذيبها أو يسلخها، يمكن للاشتراكية أن تكون

[1] –مولالحيرة ص229

دعـوة دينيـة، يمكـن للإمبرياليـة أن تكـون تنافسـا شـريفا، يمكـن للإرهـاب أن يكـون جهـادا والعكس، يمكن للخوف أن يكون قتلا، يمكن للقاتل أن يكون مخلصا، يمكن للنظام أن يشيع الفوضـى، يمكن للثورة أن تسحق الأبطال، يمكن للدولـة أن تزول، ويمكن للفرد أن يصـاب بفصـام حـاد يعـدده، وهـذا وجـه مـن وجـوه الديمقراطيـة، يمكـن للفـرد أن ينسـى عـدده وترتيبـه وهويتـه ولغتـه، أن يصـاب بعسـر التواصـل، وعسـر فـي تفسـير اليـوم».ص384؛ فاسـتوردوا المشروع الديمقراطي "الأحزاب أصبحت أكثر من الشركات العمومية المشهورة، هذه الشركات تراجعت وأغلقت سريعا، وأصبحت الجزائر بـلا رئيس؛ لأن الزعيم التاريخي الذي استعادته الجزائر بعد منفى العقود قد قتل برصاصات في الظهر، ما لم تفعله فرنسا بعدوها ومفجر الثورة في وجهها فعلته الأيادي العمياء، لا أحد يجزم أن الدم الذي في عروقها هو ذاته الدم الذي يجري في عروق الرئيس المغدور محمد بوضياف"[1] فدفع الجميع ثمن ذلك غاليا؛ لقد صـور الكاتـب المجتمـع فـي مختلـف حالاتـه فأشـار إلـى أنـواع مـن: الضـعف، و الوحـدة، و العزلة، الإحباط، و اليأس، و العجز، أمام فعل الموت و العنف الذي ساد في الجزائر أكثر من عشرية بسبب أخطاء كان من المفروض تفاديها، بعد سنوات، قال ناصر الماوي قليلا، والتروتسكي قليلا: «اليسارسقط من أعلى قمته يا الديلي، الصين أصبحت بلدا ليبراليا، يقيم غرفة للشيوعية في متاحفه، والاتحاد السوفياتي تحول إلى وحش ليبرالي يأكل أعضاءه، لا يبدو أن العالم جهات، العالم جسد لا يحتفي بالأبعاد ولا بالإنسان، كان يفترض أن يكون العالم حفل بهيجة للإنسان، لكنه يدفع إلى مزيد من الدمار». ص 340 و لذلك لم يكتف الكاتب بسرد معاناة المجتمع الجزائري في ظل الواقع المأساوي في تلك الفترة، بل عبّر عن رؤيته الانتقادية لذلك الواقع، قائلا الحقيقة في عنفها و جبروتها دون خوف، باحثا في ذلك عن جذور الأزمة، ".. كان يميل إلى اليسار الجديد، يصغي رفقة ناصر بكثير من الفرح لأخبار الصين الماوية، ويتمنيان ثورة ثقافية ثم فجأة غاصت قدماه إلى الأسفل، كأنه كان

[1] –م ن ،ص 229

يمضي على طبقة هشة الا على الأرض، لم يعد ماويا ولا ماركسيا تروتسكيا ولا يساريا، لم يعد شيئا سوى هذا الكائن الذي يزحف ببطء ليسلم من ورطة الوقت من مأزق العالم. مينا لا يعنيه كثيرا أن يسمع أخبار العالم، يهتم فقط بأخبار محيطه الضيق ويتمنى الخير للبقية، ربما لأن اليسار لم يكن قطريا عكس اليمين،..." ص326 .

المبحث الرابع: الكرونوتوب وتمثل الشخصيات في الرواية

1- استراتيجيات تمثيل الشخصيات التاريخية و المتخيلة في الرواية:

تمثل الشخصية العمود الفقري الذي يقوم عليه كل خطاب روائي، فمن خلالها يقدم الكاتب الحياة الفكرية، و الاجتماعية، و السياسية، و التاريخية، و الثقافية،... للإنسان و المجتمع في مختلف الحقب و العصور.

و قد ازدحمت الرواية بالشخصيات الممثلة لشرائح اجتماعية مختلفة،لها ما يماثـــــلها في الواقع الموضوعي، فمنها الغنية و الفقيرة، و منها المثقفة و الجاهلة، و منها كذلك المريضة نفسيا، و السوية أخلاقيـــا، و المحيلة على التاريخ و الواقـــــــــع، و المحيلة على الخرافة والأسطورة، إلى غير ذلك من الشرائح..

1-1- الشخصيات التاريخية:

أما الشخصيات التاريخية فلا تشارك في الأحداث بل نتعرف عليها من خلال ما تقول بعض الشخصيات الحكائية عنها، فهي من هذا الجانب شخصيات مرجعية تحيل على معنى ممتلئ وقار مثبت في ثقافة ما، وعلى أدوار وبرامج واستعمالات مقولبة ، وتظل مقروئيتها مرهونة مباشرة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة)" ،(١٥وغالبا ما يوظفها المؤلف لتأييد الأفكار التي يرمي إلى إيصالها للقارئ،

1-1 -أ- الشخصية التاريخية الحقيقية :

ونقصد بها الشخصية التاريخية الواقعية الموظفّة في النص، والناتجة عن نسق فكري وثقافي تاريخي، التي تلجأ الرواية إلى توظيفها بالربط بين واقعيتها من جهة، وفنيتها في الرواية من جهة أخرى وتقسم إلى:

. الشخصية السياسية:

تتميز الشخصية السياسية في الرواية بقوة رمزيتها، التي تستحضرها الرواية، لتوضـــح في ضوئها طبيعة العلاقة التي تربط بينها وبين واقعيتها من ناحية، وبين رؤاها الفنية والثقافــية من ناحية أخرى، محتكمة لطبيعة الزمان والمكان والحدث.

توظف الشخصية السياسية في النص الروائي، لتعرف المتلقي على زمـــن الحدث التاريخي وطبيعة الظروف التي عايشتها الشخصيةومدى تأثرها بالشخصية السياسية ايجابا وسلبـــا

تشي غيفارا[1]:

وظفت أكثر من عشرين مرة في الرواية كشخصية تاريخية سياسية مؤثرة ، تتماشى مع تطلعات الشعوب المستعمرة والمغلوب على أمرها ، تنشد الحرية والإنعتاق من ربقة المستعمر أيّن كان شكله واسمه،وهذا مانلحظه من تأثر شباب الستينيات والسبعينيات الذين واكبوا موجة التحرر العالمي ، وقد تحول هذا الرجل الثائر بعد موته إلى شهيد لقضاياهم. فأصبح يمثل أحلام ورغبات الملايين ممن يحملون صوره،فسميت الأماكن العامة والأحياء والشوارع باسمه وقد وظفه الكاتب كرمز للتحرروالعدالة المنشودة مثل قوله: أربعتهم أحيوا

[1] – رنستو "تشي" جيفارا (14 يونيو 1928 – 9 أكتوبر 1967) المعروف باسم تشي ،ثوري كوبي ماركسي أرجينتيني المولد، وهو طبيب وكاتب وزعيم حرب العصابات وقائد عسكري ورجل دولة عالمي وشخصية رئيسة في الثورة الكوبية. أصبحت صورته المنمقة منذ وفاته رمزاً في كل مكان وشارة عالمية ضمن الثقافة الشعبية.
لا تزال شخصية غيفارا التاريخية ملهمة ومحترمة، مستقطبة للمخيلة الجماعية في هذا الخصوص والعديد من السير الذاتية والمذكرات والمقالات والأفلام الوثائقية والأغاني والأفلام، بل وضمنته مجلة التايم من بين المائة شخص الأكثر تأثيراً في القرن العشرين، https://www.arageek.com/ 01:22بتاريخ 23-05-2020

ذكرى رحيل الرفيق غيفارا. حضّروا لذلك، كما لو أن الأمر يتعلق بخامسهم، والتقوا في بيت الديلي، أصغوا إلى أغنية الشيخ إمام «غيفارا مات». وبكى ناصر كما لو أنه فقد أهله كلهم، كاد بشير يقول له: «العدالة لا تموت بموت غيفارا»، لكن شيئا ما تغلغل إلى حلقه وحول العبارة إلى تساؤل، فمزق رهبة صمتهم وهو ينطق ببلادة:هل يكفي العالم غيفارا واحد إذا مات بكيناه؟ ألا يجب أن يكون لكل دين و مذهب وحي وبيت غيفارا خاص به؟»، وبدا وكأنه نسف السهرة التي بكى فيها الراحل بعد ست سنوات من مصرعه. قفز ناصر مذعورا وغادر."[1] كما يؤرخ هذا المقطع السردي لاجتماع البطل مع أصدقائه في بيته لإحياء الذكرى السادسة لموت غيفارا سنة 1973،حتى بعض شخصيات الرواية تمثلت شخصية غيفارا ،كما وظفت الشخصية في الرواية بأسماء أمكان اختارها البطل عندما غادر القرابة نحو تجمع سكني يحمل اسم تشي غيفارا مما يوحي بتطلع البطل للحرية والعدالة والأمن ...وهي مطالب جمعية "فكر أن يذهب إلى شقته بحي شي غيفارا، حيث أمن السنوات الماضية، وهجر مرتع فشله وأحلامه."[2] " ثم ينفر من القرابة إلى مأواه بشي غيفارا. "[3]

،كما قرن الكاتب شخصية تشي غيفارا بشخصيات عربية أدبية عاشت العصر الجاهلي تميزت بالتمرد على قبيلتها ،كالمهلهل، والشنفرى، وعنترة ،وأخرى ثورية ناهضت المستعمر الفرنسي كشخصية التلي بلكحل وبوشندوقة...مثل:"... فاختار التمرد. كثيرون تمردوا، وصنفهم الناس لاحقا بما ينصفهم. هو من طينة المهلهل وعنترة والشنفرى وشي غيفارا وعبد القادر الرعاش والتلي بلكحل وبوشندوقة."[1]...

أ- **مصالي الحاج** : ذُكر في الرواية أربع مرات مقترنة بشخصية الحفناوي، الذي يُسائل التاريخ وينقده ،وكيف أن السياسيين سرقوا فكر مصالي الحاج –وهم من تربوا عل

[1] –مولى الحيرة ص 17

[2] –م ن ص 39

[3] – م ن ص 281

[1] –م ن ص 180

يديه – وحادوا به عن الطريق الذي رسمه من أجل الاستقلال واسترجاع سيادة الجزائري " الوطنية التي تعتبر مصالي الحاج أبا للثورة ومجموعة الستة* خاطفي مشروع نزقين، الوطنية التي تجزم أن الثورة فكرة ومسارا هي نتيجة العمل مصالي الحاج لسنوات طوال تتجاوز أعمار من تبناها لاحقا، الوطنية التي تقول على لسان الحفناوي: «نعم تحررت الأرض، لكن الوطن مسروق». وهكذا قفز بعضهم على مشروع بعضهم، قفزوا على مصالي الحاج واستشهدوا أو انتهوا منفيين، ثم جاء من قفز على السلطة بعد الاستقلال ونازعه فيها آخرون، وظل الشعب ملكا لهم، وظل الحزب واحدا، وعندما تعددت الأحزاب لم يعد أحد يفهم أين يقيم حاكم الجزائر الحقيقي. بدأ الجميع يؤمن بوجود الشبح، يفسر الحفناوي خلاصات سياسية يستقيها من كل جهة، يضعها في قالب مشترك، ثم تتحول إلى حقائق يؤمن بها ويجد لها دلائل، ويصغي إليه الناس ويضعونه في مرتبة أعلى من الجنون وأقل من العقل"[1] ، "الحفناوي كان يحدث المجتمعين في الدكاكين والمحلات بالقرابة وينظر: «بوضياف جاء لينتقم وسيصفي كل رموز بومدين والشاذلي»، ولم يكن ينسى أن يضيف مدحا لمصالي الحاج فيصر أن «بوضياف تربى عند مصالي الحاج مثله مثل مجموعة الاثنين والعشرين، لكنهم تمردوا وتنكروا لمعلمهم». عندما قتل بوضياف صمت الحفناوي، وناسبته الظروف وهو يمر بلباسه العسكري الرث ووجهه الملتزم، ولم يعلق على مقتل الرئيس، واكتفى بالترحم عليه. هكذا مرت الطفولة "[1]

الشخصيات السياسية:

عمد الكاتب إلى توظيف شخصيات سياسية فعّالة في تاريخ الجزائر ،وبحكم أن الرواية واقعية فقد جسّد أحداثها من خلال رووؤساءالجمهورية المتعاقبين على حُكمها من فجر

* –مجموعة الستة قبل إعلان ثورة نوفمبر 1954 وهم:رابح بيطاط ، مصطفى بن بولعيد ، ديدوش مراد ، محمد بوضياف . كريم بلقاسم و العربي بن مهيدي.

[1] –م ن ص 189

[1] – م ن ص 229

الاستقلال إلى كتابة الرواية ،ناقدا مساراتهم ومشاريعهم وحتى نهجهم السياسي للنهوض بالوطن و المواطن من خلال شخصيات الرواية المتعددة .

... فنجد في فصل بلاغات عسيرة مشاهد سردية واقعية حين انتخب الجنرال اليامين زروال رئيسا للجمهورية سنة1997؛ كيف كانت فرحة الشعب به ، كأنه المنقذ من هذه الدوامة ،والعاصفة السوداء،فقد حملت الشخصية صورة الآخر ،وكأنها صورة لتحقيق حلم الذات والجماعة والخلاص من الحرب الأهلية مثل:"...وكان سعيدا أن الجزائر اختارت رئيسا لتقاتل به رعبها، لعل اللغة تعود قريبا.

كان مشهدا بليغا، عندما جاء الجنرال اليامين زروال ممتطيا الحلم. بكى الديلي(...) لفوزه بالانتخابات الرئاسية. كان منقذ الجميع بصلابته ونظرته وأناقته. العاهرات كن سعيدات جدا، كأن زروال هو شرفهن المفقود على أبواب الحديد)[1]. بكى معهن، وبكى الكثيرون في حفل بكاء جماعي. الضائعون يتشابهون في الملامح ويتشاركون المشاعر، وهذا شعب ضيعه حكامه في إحصاءاتهم المتلاحقة.[1] ،كماوظف الكاتب شخصية تاريخية سياسيةحكمت الشعب ،الذي هرول وصفق الجميع له كمنقذ للوطن ورمز للحرية ،وتحقيق العدالة ،وهو الحاكم الأبدي للجزائر بعهدات أربع إلى غاية كتابة هذه الرواية ،فقد اعتمد الكاتب على لسان بعض شخصيات الرواية مايتلاءم لمراجعة ونقد مسار الشخصية التاريخية من خلال الدلالة الاجتماعية والسياسية التي كرستها في أذهان الشعب من خلال وصف نرجسيته ،ووعوده البراقة،"... فيحيى معزول ولا يعرف بشأن انسحاب الرئيس زروال، والأيام تمضي لتجلب الرئيس الجديد عبد العزيز بوتفليقة. هو كان يعتقد أن عالمه داخله، العالم الخارجي مجرد سبب لاكتشاف داخله، هذا إذن موسم عودة الرجل الذي لم يكن معنيا بالجزائر لسنوات

[1]باب الحديد كان مرتبطا بالمواخير وبيوت الدعارة، فمعظم السكان لم يضعوا أبواب حديد في القرن العشرين، ولم تعرف أبواب الحديد إلا في منتصف الخمسينيات، بعدها انتشرت وأصبحت عامة، لهذا فإن باب الحديد كان لفظا لا يمكن النطق به في البيوت.

[1] –الرواية ص

طويلة " [1] أحضر هذا الرجل معاني غريبة عن تقاليد البلد، فجأة صار الجميع يقول: فخامة الرئيس»؟، لقد كان قبل سنوات يسمى، الأخ الرئيس، ثم السيد الرئيس. «كم هونرجسي ونزقي؟ ومع الحكمة هذا القصير لن يموت بسهولة»، يقول كلما سمع اسمه أو رأى صورته.

في التعبئة لانتخابات رئاسية جاءت بالرئيس الذي ارتد من التاريخ. فاز مرة وأجبر الجميع على البقاء «بوتفليقة هو الصح هو الثقة». لم يعد أحد يثق بالآخر، الرضع الذين وجدهم بوتفليقة بالحفاظات هم اليوم شباب يملؤون السجون واليأس، والشباب هم اليوم كهول بلا أفق، والشيوخ ماتوا ولم يروا فرح الوطن" [2] ، " بايزيد ساعد مينا في الانتخابات الأولى، وقف إلى جانبه عندما حاولوا إزاحته. كانت له كلمة، وعرف أن مينا إذا وضع في أول السكة فإن قطاره لن يتوقف. دفعه وغادر الحياة سريعا، وعندما مات كان يتنعم في أول العهدة الثالثة، والرئيس يتأهب للعهدة الرابعة بالقليل الذي تبقى منه. أ تكون الرئاسة تعويضا لبوتفليقة عن خسارات أخرى؟ وما خسارات الرئيس إذا كانت خسارات مينا والديه؟ "[1] ، " وغادر مسرعا، كأن شؤون الدولة عالقة برأسه لا برأس بوتفليقة الذي يملك الوقت فيسافر أسابيع للعلاج خارج البلاد. " [2]، لم يعد يهتم بالسياسة، ورغم أنهم يمجدون الآن الرئيس المنقذ، إلا أنه يمقت وجهه وشكله وتاريخه الغامض، يكره أن يكون هذا حاكما على بلد قارة كالجزائر. ناصر وعبد الحميد يتقاسمانه بعض الموقف، غير أنهما يعتقدان أنه رغم غرابته وغموضه وأسراره واصطناعه المواقف والرؤى .ضروري لتدمير سطوة الشيخ، لتفكيك النظام ليقوم نظام مختلف"[3] كما وظف الكاتب أسماء رؤساء سابقين حكموا الجزائر، ناقدا مشاريعهم ،وتوجهاتهم السياسية عبر حوار شخصيات الرواية، مثل الرئيس هواري بومدين والشاذلي بن

[1] –م ن ص160
[2] –م ن ص 230
[1] –م ن ص 315
[2] –م ن ص 323
[3] –م ن ص 360

جديد ،وحتى من حام حول فلكهم من رجالات الجيش مثل قائد الدرك أحمد بن شريف ابن الجلفة مثل:"... كان الليل مدرستهم ومنتداهم وغطاءهم. لم يكونوا محبين لبومدين ولا حاشيته. حتى الكولونيل بن شريف لم يمثل توقهم. عبد الحميد اعتبر أن بومدين عروبي وقومي واشتراكي، لكنه يواجه دولة حديثة النشأة وشعبا ليس له نمط واضح. وناصر لا يفتش عن مبررات للعقيد الانقلابي، ويتوقع أن يصل إلى الهاوية؛ لسبب وحيد، هو إلغاء دور المثقف. يصنف نفسه كمثقف يمكن أن يكون عضوا فاعلا في صناعة مشروع نهضة ثقافية في الجزائر..."[1]، "... بالنسبة للديلي لا يمكن أن تتقدم دولة يحكمها الجيش، هذا رأيه قبل أن تنشب الحرب الأهلية، وقتها كان الزين يرفض ما يقول، ويردد أن الجزائر يحكمها الحزب لا الجيش، لا يفهم لم قادهم الكولونيل بن جديد الذي جاء بعد الكولونيل بومدين؟"[2]

إن توظيف الشخصيات التاريخية السياسية ساهم في بناء أحداث الرواية من خلال إعطاء القارىء لمحة واقعية عن الجزائر ومسارات حكامها الذين كانوا أمل الشعب وطموحاته من خلال الحرية والانصاف والعدالة والعيش الكريم...فوجه الكاتب من خلال الشخصيات نقدا لمن حكموا البلاد عبر مساءلة تاريخية لمسارهم السياسي والتاريخي ؛وإن كان الكاتب يرى أن العيب يقع كذلك على عاتق ممثلي الشعب في البرلمان ؛الذين تحولوا إلى مساندين للحاكم في كل قراراته ،والذين رضوا بقول نعم ولو على حساب من اختار تمثيلهم " والقواد رجل محترم إذا ما قيس بأشباح السياسة في البرلمان، وهم يرفعون أياديهم وينزلون سراويلهم في كل حين. "

1-2-الشخصيات المتخيلة: هي من نسج خيال الكاتب،وهي بمثابة الشاهد على الأحداث التاريخية التي يصعب معرفتها لولاه ، وهذا بطبيعته يفرض صعوبة الزمن الذي تنتمي إليه الشخصية المتخيلة، فهي تمثل الماضي، والحاضر، من خلال رؤيته وتفسيره للوقائع، ومن

[1] -م ن ص 16

[2] -مولى الحيرة ص386

خلال قرائن زمنية تضبط مسار الشخصيات ، وقد جاء الكاتب بالشخصيات، لإقناع القارئ بالنص الروائي حيث أُدخلت تلك الشخصيات ضمن الإطار التاريخي،والثقافي،والفكري لتشاركه الرؤية وتعّمق الدلالة المرجوة، فهذه الشخصيات المعرفية تكشف أسرار التاريخ المغّيب من خلال مظاهر تاريخية واقعية مختلفة، فيما يتعلق بقيم وتحولاّت كل عصر

بشير الديلي : بطل رواية مولى الحيرة ،شخصية مثقفة محبة للأدب ،ولد قبل الثورة التحريرية بسنتين بالجلفة،أبوه شهيد ... أما بشير الديلي فاكتفى من الدنيا بعمله موظفا في البلدية، يحفظ الناس وآباءهم وأجدادهم، يعرف الجميع ويمضي إلى وحدته. كان يقرأ مثل رفاقه، أفضل بقليل من الزين «الجاهل»، وأقل من ناصر «الفيلسوف الشيوعي»، وعبد الحميد «المنظر».[1] .

عايش الفترات الزمنية التي مرت بها الجزائر بكل توجهاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية...فهو شاهد على متغيرات الدولة ومنجزاتها المختلفة التي أنتجت فكرا وأسئلة لدى الكاتب على لسان البطل والشخصيات المتعددة والمتباينة في الرواية وهي كثيرة ، فقد كانت هذه الشخصية شاهدة على جميع الأراء ووجهات النظر، وكذلك الأفكار والحوارات الداخلية للشخصيات،ذكرت أكثر من مئة وخمسين مرة بلفظ الصفةالغالب عليه" الديلي:"أصبح بشير الديلي بسبب موقف غريب. يومها انتفض رفقة بعض متربصي مؤسسة التكوين المهني في وجه المدير، طلبوا منه أن يوقف أستاذا استهزأ بما يكفي من وضعهم ومدينتهم وأحلامهم، بينما كان الآباء البيض الفرنسيون الذين يدرسون إلى جانبه يزرعون في دواخلهم الثقة. كان المستهزئ يفتح النقاش بدل الدرس، وعجزوا عن مجاراة استفزازه. صرخ بشير في وجه المدير وقال له: «نريد ديلي، وقتا لمغادرة المصيبة تاع الفرنسية». كان يصرخ ولا يصغي له، فرفع صوته أكثر هيستيريا حقيقية: «ديلي يا سي محمد ديلي»، ثم ردد كلمة «ديلي» أكثر من عشر مرات، وهنا اتفق الجميع أنه أصبح بشير الديلي، ولم

[1] –م ن ص 18

يعترض."[1]،وترددالاسم أكثر من ثمانين مرة في الرواية ، و جعل من هذه الشخصيات مرتبطة بالنص بحسب السياق الذي يريده ، والقضية التي ينطلق نحوها ،وقد أبان الكاتب عن مصائرهم في آخر الرواية تحت عنوان "افتراض بمثابة منفذ" ؛ الأسئلة تبحث عن مفاهيم للمواطنة ،والهوية ،والانتماء، والحقوق والواجبات،والثقافة...وهي مساءلة التاريخ على بساط الواقع والحقيقة

الحفناوي:شخصية تسكن حي القرابة ،أصيلة ، وطنية ،مجاهدة محافظة ،متمسكة بكل ماهو امتداد للوطن من حب وخير وعشق لكل وطني غيور ؛وظفها الكاتب أكثر من سبع مرات كشخصية حاملة لذاكرة الوطن ،وناقدة لمسارات تحول الجزائر عبر الأجيال وسياساتها المتعددة والمتنوعة، والحالمة بجزائر الخير والآمان والسلم " الحفناوي الذي قام غير مرة بطلاء واجهات القرابة ب«الجير»؛ منتصرا للأبيض. الحفناوي رجل من حلم؛ لهذا فقد انحاز للأبيض. اللون الأبيض ليس لون السلام والموت فقط، هو لون الأحلام أيضا. ها هو يأمر أهله بالوقوف كل صباح أمام سرية العلم التي نصبها في قلب فناء بيته، صباحا ليرفع العلم وتنشد «قسما»، ومساء لينزل العلم، وأحيانا لينشد «فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحرية»، مستعد أن يكون هذا الرجل الذي أمضى كل عمره أبا لطفلة وحيدة، يدرسها الوطنية على فهمه"[1]،كما تمثّل شخصيات محبة للحرية والعدل ،ومناهضة للامبريالية مثل تشي غيفارا":" كان بشير يرى غيفارا ماثلا في زي رجل القرابة المميز الحفناوي، وراقه أن يضفي عليه نجمة حمراء فقط ليكون "[2]، وقد يكون محللا سياسيا "، يفسر الحفناوي خلاصات سياسية يستقيها من كل جهة، يضعها في قالب مشترك، ثم تتحول إلى حقائق يؤمن بها ويجد لها دلائل،"[3]، كما كان ذاكرة للجزائر من خلال معرض يقيمه في بيته حاملا

[1] –م ن ص 347

[1] – م ن ص 188

[2] –م ن ص 17

[3] – م ن ص189

حب الانتماء وترسيخ الوطنية لأبناء الاستقلال من خلال شخصية يحيى ورقية اللذين أحبا الحفناوي مثل:" قال يحيى هذا صراحة لرقية وهو يشرح لها كيف يتجه عقل العالم إلى الغياب عن اللوحة ويترك الألوان تتصارع: «أنا لن أكون أقل شجاعة، إذا أصروا أن ألون واجهة البيت أو ألبسها مادة يابسة ملساء، فسأبيعه وأجاور الحفناوي في بيته الجديد، هناك يقيم معرضا وطنيا ويملأ الشارع بالرايات الوطنية التي اختار ألوانها وشكلها مصالي الحاج».[1]، كما كانت الشخصية معبرة عن اراء الكاتب وممررة لقناعاته حول الثورة ومساراتها ، ومفهوم الوطنية والمواطنة " قال له وهو يمسك يده: «أنظر يا الديلي، أنت مثقف وتفهمني، نبدأ من الثورة، لقد سرقوا حقائقها ولم يصلنا منها إلا ما يبرر بقاءهم على رؤوسنا»، كان يحدثه ويستعيد ذاكرته تجاه الثورة الأعظم، كان يتذكر الشهداء ومن ليس عباءتهم من قتلى الثوار، ويتأمل وجه الديلي، ويعل أنه يملك نظرة ووجه وقامة أبيه، وللمرة الأولى يعرف فيها الديلي أن الحفناوي يعرف والده، اعتقد دائما أن أباه مجهول القرابة، فبالكاد وجد من عرفه، لكنه لم يعثر يوما على صديق أو رفيق أو شخص حدثه، تاريخه مبتور، بدأ يوم مولده، وانتهى يوم رحيله. أمسك به يريد أن يعرف أكثر عن أبيه، لكنه اكتفى أن أقسم أنه اختفى ولا أحد يعرف أي طريق سلك. أيكون خائنا ألبسوه عباءة شهيد؟». .

اعتقد الجميع أنه يريد الانتحار عندما قرر أن يكتب رسالة مطولة إلى منظمة الأمم المتحدة والرئاسة وكل الهيئات والمنظمات الإنسانية، ليكشف فيها أن الثورة الجزائرية قد سُرقت من الشعب، وأن فرنسا وبقاياها نطحوا الجميع وعزفوا على وتر الأفلان وفلسطين ظالمة أو مظلومة. "[1]

عيسى الجارديني: شخصية شاهدة على الثورة ومعانتاتها مع المستدمر ومن خانوا الثورة والثوار " وفي حكايات الأزقة يتحدثون عن إخصائه من قبل الفرنسيين بعد أن سقط جريحا

[1] – م ن ص 189

[1] –مولى الحيرة ص385

في معركة، وقد نجا من المؤبد بخروج فرنسا من الجزائر. التحق بالمجاهدين في أواخر الثورة، ولم ينعم بوضع المجاهد؛ لأنه لم يحتف بهذا. كان ابنا بارا لحي القرابة، يعيش في بيت والده الذي غادره أشقاؤه.[1] ،كما كان شاهدا على الاستقلال ومنجزاته ،وكيف تنكَّر السياسيون لهذه الفئة التي ضحت لأجل الوطن ولم تنعم بخيراته ولو في أبسط حقوقه ؛مما اضطر –رغم كبر سنه– الى العمل كجنايني عند الخواص ،وظفها الكاتب أكثر من سبعة عشر مرة بدلالات مختلفة

"... لسبب ما توقف عيسى أمام تمثال الأمير عبد القادر، ثم راح يتنهد، لعله تذكر ساعتها الكم المكثف من النضال الذي اختص به الجزائريون دون غيرهم. إنها أرض دم ونار. (...)يحكي لفاتح عن الرجل الذي اختفى، ولم يتفاجأ فاتح، لأن جد مينا كان شهيدا، وهو ما تعارف عليه الجميع دون أي حكاية أو بطولة، كانت صفاته شهم، طيب، متواضع، شجاع، محب وكريم، تلك الصفات أتعبت فاتح في حضيضه، فسأله أين استشهد الرجل؟

– ربما في الشرق. (...) – وشوا به للفرنسيين؟ – لا بل للجزائريين. – لا أفهم، ألم يكن الجزائريون في ثورة ضد فرنسا؟ – بلى، و عمق ثورتهم كانوا يغيرون وجه الثورة في كل يوم كما شاؤوا – المهم أنه شهيد ولم يمت وإن كان من قتله رفيقه. – لا أحد يعرف كيف استشهد أو أين ولا متى، في السجلات الرسمية هو شهيد في شهر مارس سنة 1957، وهذا يكفي لكي نتذكره بكثير من الافتخار. كادا يمضيان لقاءهما حزنا على بايزيد وشهيدهما والد الديلي "[1]

الشخصية الثقافية: الرواية تبحث عن قضية الانتماء والهوية، ومن خلال التشتت الذي تعيشه الشخصية, ظهرت علاقاتها وحواراتها مع تلك الشخصيات، التي أوردتها من التاريخ، وسعت إلى رسم الصورة للنص السردي من خلالها، بشكل يختلف عن الصورة التقليدية

[1] – م ن ص84

[1] – مولى الخيرة ص 258

التاريخية المتعارف عليه،فنجد شخصية ؛ ناصر، وعبد الحميد، وبشير الديلى ،والزين يتبادلون الأفكار والرؤى حول قضاياهم المتعددة والمختلفةالتي تنطلق من ذواتهم إلى عالمهم الأكبر ،من القرابة إلى أرجاء العالم ،فعالج الكاتب من خلال حديث الأصدقاء قضايا سياسية وثقافية "في السبعينيات من القرن الماضي، أمضى الديلي أشهرا عديدة رفقة زين العابدين وناصر وعبد الحميد، يناضلون لتغيير الوضع. أرادوا عالما أفضل، ووطنا أجمل، ومدينة أهم، وحيا كما هو يفيض سحرا وجمالا. كانوا يفكرون، يتحاورون، يتجادلون، يتصادمون، يتفككون وينبنون مجددا. كانوا بصدد إقامة دستورهم ليلا ومحوه نهارا، يرسمون أفقا ويتوبون عنه، يحلمون بمسار ويزيدون عليه إلى أن يصبح كابوسا، فيشرعون من جديد. كانت تلك أشهر نضال سري، لا يعرف أحد عنها سواهم"[1] ،بدءا من المناهج السياسية إلى القضايا الثقافية ؛وتساؤلاتهم حول مفهوم المثقف ؟ومادوره؟وماهي الثقافة ؟ومادور الشاعر وما مفهوم الشعر ؟عبر شواهد وتناصات من الآداب العربية والأجنبة ؛الأسئلة تبحث عن مفاهيم للمواطنة ،والهوية ،والانتماء، والحقوق والواجبات،والثقافة...وهي مساءلة التاريخ على بساط الواقع والحقيقة ،" يحلو له أن يكون شاعرا. قرأ الشعر العربي كله، كل ما وصل إليه في شح الكتب الذي لازم الأرض. قرأ بعض الشعر الفرنسي والعالمي المترجم، التهم ملارميه ورامبو، وبودلير، لامارتين وبول فاليري ولويس أراغون... وغيرهم من أساطير الشعر الفرنسي. قرأ إليوت وميلتون مترجمين إلى العربية في أكثر من ترجمة. قرأ رباعيات الخيام مترجمة إلى العربية والعامية، وراقته العامية أكثر من الفصحى فراح يبشر بها. في السنوات الأخيرة، صار يحب قراءة الشعر المترجم من أي لغة فعرف قصائد الروسيين، ألكسندر بوشكين وسيرغي يسنين، وحزن لانتحاره شابا، شعر أنه قد فاته أن يفعل مثله. قرأ الشاعر الهندي طاغور، والهولندي روتخر هوبلاند، والسويدي توماس ترانسترومر. أعجبته مكابدات الأمريكي والت ويتمان، وتضامن معه حين طرد من عمله بسبب إصداره «أوراق العشب»،

[1] –م ن ص 337

بالنسبة إليه كان عملا معيبا، تماما كما حصل معه حين ألقى أول قصيدة له. قرأ الهايكو الياباني مرة فنفر منه، وبعد أسابيع وجد نفسه يقرأ ويفتي ويرقص فرحا بهذا الاكتشاف. أحب «من دفتر العودة» للمارتينيكي الكبير إيمي سيزار. غاص في الشعر تماما حتى أصبح كل حاجته، ونسي العالم الذي يعيش فيه لسنوات. الشعر أكبر ما يسحبه من هذا العالم، لكن دون أن يفصله عن توقه العظيم إلى العارفة، أو ذنبه العظيم مع مينا، أو شيخه الكبير الشيخ الأبيض الرائي. حفظ الشعر الشعبي للمنطقة، والأصح أنه اكتشف أن أكثر الناس يسمعون الشعر ويحفظونه، لكنهم يعتبرونه أمرا أقل بكثير من الحكمة، وأرفع بقليل من الشهوة."[1]، " الشعر فكرة يسارية أليس كذلك يا ناصر؟» يسأل راجيا سحب رفيقه إلى نقاش طويل حول الشعر والحياة، وككل مرة سيتدخل زينو ويعترض، معتقدا أن الشعر حالة بورجوازية لا ضرر إن وجدت، لكن وجودها يأتي بعد قضية الإنسان. كان الزين بارعا في إفساد متعته دائما، وظل يقاوم بركانا يريده أن يتقيأ حممه في وجهه الأخرق. في آخر المطاف صنع زين العابدين متعه، واختار أن ينتصر للإنسان الوحيد الذي كان إياه، أما اليسار والشعر والإنسان فكلها أحلام صبا.

اعتقد ناصر أن الشعر وكل الأدب يتحول إلى علوم معقدة، وركز على تطور القصيدة الذي لم يعد يحتفي بالإنسان أحيانا بقدر احتفائه بالشعر، وعارض تحول الشعر إلى قضية مستقلة توازي قضية الإنسان. عبد الحميد كان يهز رأسه متفقا معه، ويضيف أن القصيدة اليوم تتحول إلى نص غامض، وهي تنأى عن المتلقي باسم الحداثة، وكان الديلي يشعر أنه في جلسة عذاب، إذ لم يقنعهم أن الوضع العام للإنسان العربي هو الذي يتأخر، وهو الذي لا يجاري حداثة العالم، أما القصيدة فهي العنصر الوحيد الذي يقف ويواكب العالم بكلاللغات، لكن لا فائدة، كان الرفاق يفترقون وقد أفسدوا بهجته، ويلتقون وقد قرروا الابتعاد عن نقاشات

[1] –الرواية ص 37

الوهم تلك، لكن الشيطان زرع سؤالا قاتلا في عمقه: «كيف يكون الشعر يساريا وهو يؤمن بالاختلاف والطبقات؟». .

يقرأ أكثر ويكاد يصدقهم أحيانا. بعض الشعراء يقفون إلى جانب ناصر بما يكتبون، والبعض إلى جانب عبد الحميد، أما هو فيقف إلى جانب الشعر،"[1]

الفضاء الزمكاني وتخييل التاريخ:

2-2- تمظهرات المكان التاريخي وسؤال الإنتماء:

إن عملية التكثيف للمكان و الزمان بلغت غايتها من حيث أصل المكان للقرابة الذي يعتبر الأصل لميلاد مدينة جديدة اسمها الجلفة ، و ما خروج البطل منها و العودة إليها إلا حبا لها ، لأنها رمز الاستذكار و الاسترجاع لحب طالما عاشه و أحزنه ، و أبكاه و أسعده ، يحمل مفارقات ، بين الفراق للمركز "القرابة" و رحلته خارجها و العودة إليه ؛ زمن يقاس بواقعية الزمان، و أحداثه السياسية و ما عاشته الجزائر من خلال العشرية السوداء و ما زرعته في نفوس أبنائها ، و نجد ذلك جليا من خلال فصول الرواية ،وتوزع الشخصيات عبرهامثل شخصية :التالية ، وبايزيد ، يحيى ، و إدريس... و كذا من خلال عودة البطل للقرابة بعد غياب دام خمس عشرة سنة و هو يصف حال المدينة و تغيرها ، و ما فعله الزمن من خلال تغير الأشخاص و تبدلهم، أو من خلال معمارية المدينة و تجددها و مواكبتها للتطور العمراني الحاصل.

إن الحديث عن تنوع المكان و الانتقال بالشخصيات من مكان إلى مكان ، و من خروج عن المركز إلى الهامش، عبر شخصيات متعددة و متباينة و مختلفة التوجهات و الايديولوجيات، إلا تأكيدا على المعاناة المشتركة بين شخصيات الرواية التي تبحث عن منفذ و مخرج من هذا التأزم، متجسدة في شخصية البطل بشير الديلي، الذي يبحث عن حب ضائع و

[1] -الرواية ص349

القصيدة العصية ، و تشتت الإنسان و ضياعه بين الايديولوجيات السياسية والصراعات الضيقة ؛وهو يبحث عن عيشة هنية تحفظ له كرامة وجوده وعيشه ، والعلاقة بين وصف المكان و المضمون لا تعني تبعية المكان للفكرة فلم يعد محايدا لا يحمل أية دلالة ، و الأمكنة رموز أفكار و تصورات تتجسد من خلال الأمكنة التي تساهم في تكوين المعنى العام للعمل الروائي من خلال الشخصيات و تعاملها فيما بينها ، متجاوزا وصف المكان إلى عنصر حيوي في السرد " و من خلال هذا الفهم الجديد و الخاص للتاريخ ، أخذ الزمن الإطار السردي صورة خاصة ، فالراوي يتنقل خلال أزمنة طويلة دون أن يأبه بعقبات الزمن الاعتيادي ، فالحاضر ينفتح عن الماضي و يستحضر وقائعه و يطل على المستقبل و يستشرف ما سيحدث فيه و من هنا تبدو الأماكن سرا يتركب فيه ليس التاريخ فحسب ، بل المستقبل أيضا ، و لهذا يبدو هذا النص من جهة محايثا للتاريخ ، لكنه من جهة أخرى مغاير له و متعارض معه و ينهض على تمزيقه ... إن الراوي هنا يعامل بمستويين إنه صوت تاريخي و رؤية سردية ، و هو متركب من كل من السردي المتخيل و التاريخي، و يتبين ذلك واضحا في تناوب السردين الذاتي و الموضوعي في تقديم المادة القصصية " [1]

استنتاج :

في ختام هذه القراءة يمكن أن نخلص إلى النتائج الآتية:

يبرز التاريخ في الرواية متماهيا والبحث عن الهوية الجزائرية، معبرا عن وحدة الأمة في ظل مد جسور للتفاهم ،و اللقاء، وإجبارية تحرير الوعي من الجمود، الذي يفرضه الاستسلام لبعض القيم السلبية ،و الإيمان بمطلقية صوابها [2]

[1] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة ،ص 39 ص 40 المركز الثقافي العربي ط1 ،1990، بيروت

[2] – جوادي هنية ،السرد وتشكل الهوية ،مجلة المَخْبَر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري –جامعة بسكرة .الجزائر مجلة المَخْبَر –العدد الثالث عشر2017 –

فرسم الكاتب "إسماعيل يبرير" – من خلال البطل – مسارات زمنية متباينة يعيشها بدء من بقايا جراحات المستدمر – وهو ابن شهيد لا يُعرف لوالده قبرٌ – وصولا إلى فشل السياسات المتعاقبة على الجزائر في إخراج الشعب والوطن من حيرته ،وبناء دولة حديثة ،وإنسان حداثي واثق من نفسه ، يسعى لتكريس استقلاله وتجسيد أحلامه ؛الذي طالما بحث ويبحث عن هويته وانتمائه ، فتعددت الآراء وتشعبت الأهواء من خلال الشخصيات وأحداثها،ورسم مساراتها التاريخية التي ساهمت في رسم الحيرة ، و تكشف الرواية عن جرأة كبيرة في نقد الذات و محاربة سياسة القمع و الإقصاء و عرقلة إرادة تغيير الواقع،و البحث عن الذات المتشظية بما هو نفسي وديني واجتماعي وتاريخي – وثقافي..

إن توظيف الشخصيات التاريخية السياسية ساهم في بناء أحداث الرواية من خلال إعطاء القارىء لمحة واقعية عن الجزائر ومسارات حكامها الذين كانوا أمل الشعب وطموحاته من خلال الحرية والانصاف والعدالة والعيش الكريم...فوجه الكاتب من خلال الشخصيات نقدا لمن حكموا البلاد عبر مساءلة تاريخية لمسارهم السياسي والتاريخي

يمثل البعد الثقافي المحلي مكونا جماليا وأداة مواجهة ضد التغييب والتهميش الذي تمارسه بعض الأنساق الثقافية المتعالية في الواقع الحي.

كما جسدت الرواية وصف الكاتب للمكان الذي لا يخلو من الفعل والحركة ، بل يصف المكان من خلال منظور الشخصيات ؛"لأن الوصف إذا خلا من الحركة والفعل انقلب إلى شيء هامد، فالكاتب يصف باللغة ،واللغة تتيح متابعة الموصوف في أدق حركاته "[1]؛ وما

---

[1]– حمدان عبد الرحيم ،البنية السردية في ديوان" لماذا تركت الحصان وحيداً / "https://drabedhamdan.wordpress.com/2013/03/29

تعدد الأمكنة إلا تجسيدا وتأكيدا للمعاناة المشتركة بين الشخصيات وتنقلها من القرابة إلى مدن الجزائر(القرابة ، الجلفة ، العاصمة ، باب الزوار ، الشراقة ،عين الإبل ،...)

الخـــــاتمة

بعد رحلة جمعت الرغبة في تحصيل الهدف، الذي أماط اللثام عن جملة من الخصائص الفنية،والنقدية، وعبر استراتيجيات التناص، توصلت إلى جملة من الملاحظات حاولت إجمالها فيمايلي :

-لم يستخدم باختين مصطلح "التناص" ومعادلاته،وإنما استخدم كلمة "تفاعلية سياقية أو سيميائية أو اجتماعية – لفظية"، وهذه الاستخدامات صارت مدعاة لاستجابة ذكية حتى تشكلت في الأخير بوضعية "التفاعلية الاجتماعية – اللفظية" تأخذ بشكل أو بآخر وضعية "التناص" عند جوليا كريستيفا."

-كما لم يستخدم باختين مفهوم الحوارية بوصفه وسيلة شكلية لتصنيف الأعمال الروائية،مشدداً على حوارية النوع الروائي في مقابل أحادية الأنواع الشعرية (أو مونولوجيتها).

ولقد ساهمت هذه النظرية بمقولاتها المتنوعة مساهمة بالغة الأهمية في تطوير نظرية الأدب بحيث غيرت مسارها في النظر إلى النص نظرة مغلقة، ومهدت بقوة لانفتاح النص على خارجه. ورغم ما اتصفت هذه النظرية به من تعقيد وتشعب، إلا أنها تبقى نظرية تجمع بين الأدب والفلسفة بشكل عام، وأن الجانب الفلسفي فيها يوحي إلى كشف بعض المبادئ والأسس التي قام عليها الفكر الأوربي في العصر الحديث."

- إن توزيع الفضاء الكتابي في الرواية لم يقل أهمية عن حضور العتبات، فقد دعم هذا الشكل البصري النص بدلالات جديدة، واختزل دور الكلمة في أحايين كثيرة، ودفع القارئ إلى تخوم التأويل ثم علامات الترقيم التي تجاوزت دلالتها الوظيفية لتخرج إلى معاني أخرى مبتكرة تستمد روافدها من أعماق النص .

– جمعت الرواية بين مستويات لغوية متعددة، بدءا من اللغة الشعرية، واللغة المعيارية "الوسطية"، وانتهاء باللغة العامية، في مستويات عدة؛ المعيارية، والشعرية، والعامية المفصحة، هذا التمازج اللغوي يخدم الرواية في أكثر من اتجاه؛ ويعطيها بعدها الحواري، ويساهم في المزج بين الواقع والخيال كجزء هام من مقومات الرواية الحديثة، ومن ثمّ يعكس مستويات الشخصيات المتعددة، وزوايا النظر المتداخلة منها والمتضادة، كتعبير عن صراع في وجهات النظر، تعكس الواقع الحقيقي للمجتمع في نقاشاته مع الذات ومع الآخر.

كما جسدت الرواية بعض الأساليب البلاغية المتواترة في الرواية بكثرة؛ مجسدة معاني الحيرة والضياع والبحث عن المخرج من هذا التأزم بطرح استفهامات متباينة بين الأنا والآخر، ومعللة النفس بأماني مستحيلة تارة وممكنة في مخيال الكاتب والبطل، ولم يكتف الكاتب ببلاغة الكلمة وحدها؛ وإنما جسد ذلك بلغة الجسد وتوابعه ؛ من دلالات الوجه، والعين والرأس، وحتى الشم في تأكيد لغة الحيرة وعمقها في نفس الكاتب الذي يتألم لضياع البسمة من الوطن .

أثناء قراءتي للرواية ألفيت تداخلا ملحوظا بين الأجناس الأدبية، من خلال انفتاحه ومحاورته لكل من الشعر، والرسالة، والخطابة، والسيرة الذاتية والأساطير، والأمثال الشعبية، والفنون التشكيلية كالرسم والخط والصور والرقص .... وغيرها،ويتضح من خلال هذا التعدد الأجناسي أنّ الكاتب حرص على تجاوز مفهوم الجنس الخالص والنقي جاعلا من الكتابة أفقا لتعايش أجناس وأنواع فنية مختلفة ومتباينة.

– إن عملية التكثيف للمكان و الزمان بلغت غايتها من حيث أصل المكان للقرابة الذي يعتبر الأصل لميلاد مدينة جديدة اسمها الجلفة، و ما خروج البطل منها و العودة إليها إلا حبا لها، لأنها رمز الاستذكار و الاسترجاع لحب طالما عاشه و أحزنه، و أبكاه و أسعده يحمل مفارقات، بين الفراق للمركز "القرابة"، و رحلته خارجها و العودة إليه؛ زمن يقاس

بواقعية الزمان و أحداثه السياسية و ما عاشته الجزائر من خلال العشرية السوداء و ما زرعته في نفوس أبنائها، إن الحديث عن تنوع المكان و الانتقال بالشخصيات من مكان إلى آخر، و من خروج عن المركز إلى الهامش، عبر شخصيات متعددة و متباينة و مختلفة التوجهات و الايديولوجيات، إلا تأكيدا على المعاناة المشتركة بين شخصيات الرواية التي تبحث عن منفذ و مخرج من هذا التأزم، متجسدة في شخصية البطل بشير الديلي، الذي يبحث عن حب ضائع و القصيدة العصية و تشتت الإنسان و ضياعه بين الايديولوجيات السياسية والصراعات الضيقة حتى صار ينأ بنفسه إلى العزلة والوحدة أشبه به إلى الزاهد و المتصوف .

-وتبين أن توظيف التاريخ لم يحوّل النص المدروس إلى رواية تاريخية ،وإنّما استثمر التاريخ لنقد الحاضر، وتجاوز أخطاء الماضي، تطمح إلى تغيير الواقع واستعادة الاحساس بالزمن والتاريخ

- تكشف الرواية عن جرأة كبيرة في نقد الذات، و محاربة سياسة القمع و الإقصاء، و عرقلة إرادة تغيير الواقع، و البحث عن الذات المتشظية بما هو نفسي وديني واجتماعي وتاريخي - وثقافي...

إن توظيف الشخصيات التاريخية السياسية ساهم في بناء أحداث الرواية؛ من خلال إعطاء القارىء لمحة واقعية عن الجزائر ومسارات حكامها، الذين كانوا أمل الشعب وطموحاته من خلال الحرية، والانصاف، والعدالة والعيش الكريم...فوجه الكاتب من خلال الشخصيات نقدا لمن حكموا البلاد عبر مساءلة تاريخية لمسارهم السياسي والتاريخي

- اعتمد الكاتب على لسان البطل روحيَة التصوير الكشفي في طبيعة المعالجة المرتبطة بمرجعية الانتماء والتأمل الحدسي ومن صورة الواقع الذي يستمد منه حُلُمه، ولهذه الأسباب

مجتمعة إضافة إلى حبه الضائع والمغدور، وقصيدته العصية، وفلسفته حول الانتماء وكل ما يحيط به ...انبثقت صوفيته لتكون جزءا من حل مع ميل شديد للعزلة والوحدة..." وهنا ظهرت مفارقة الجمع بين تجاذب الأفكار السوداوية وانشطار الصور بين ما هو سردي يتحرك في حدود زمن معين ومكان وحدث ورؤية، وإشاري يوجز في تمظهراته اللفظية المشبعة بأنساق التأويل ليحمل أكثر من معنى مع ميل واضح للنقد السياسي "

والكاتب وهو يستقري تجربة البطل "بشير الديلي" على ضوء التجربة الصوفية من خلال تناصات الشعراء المذكورين "ابن الفارض، الحلاج، رابعة الشامية..."يجد الكلمة تخلق نسقها الخاص الذي يرفع المعنى من الفهم الذهني إلى أسمى ما يمكن للكاتب، والبطل والمتصوف على حد سواء، وهو تحقيق وجوده الموزع بين العالم الكشفي الروحي، والعالم الابداعي من خلال الكلمة الصوفية المتنوعة التأويل في الرؤية الدالة على الغاية" للوصول إلى الأنا المثالية التي يطمح إليها الكاتب، والتي تتماشى مع الفكر والروح والوجدان بِنيّة الافصاح والوصول إلى حياة هنية بما تحملها اللفظة...

هذه أهم نتائج حاولت رصدها في بحثي –وهي على بساطتها–آملا أن تكون منطلقا جديدا لمقاربة الرواية الجزائرية، من خلال الانفتاح على عوالم الكاتب الجزائري، وابداعاته التي تصل به إلى العالمية.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

المصادر:

يبرير اسماعيل ،رواية ،"مولى الحيرة"،دار مسكلياني ،ط1، 2016،تونس

المصادر التراثية:

1. ابن عربي محي الدين ، فصوص الحكم، ، أفاق للنشر والتوزيع،القاهرة ،ط1، 2016
2. ابن عربي، الفتوحات المكية، أفاق للنشر والتوزيع،القاهرة ، 2016
3. الجاحظ، البيان والتبين، تح عبد السلام هارون، مكتب الهلال، بيروت، ط 3، 1968

المعاجم والقواميس:

1. أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصر، ،ط1، 2008 ،عالم الكتب، القاهرة، مصر
2. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، ط1، 1979،
3. الحفني عبد المنعم، معجم مصطلحات الصوفية ، دار المسيرة ،بيروت لبنان،ط 2،1987
4. الحكيم سعاد ، المعجم الصوفي دندرة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1981
5. العجم رفيق ،موسوعة المصطلحات الصوفية ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1،1999
6. القاضي محمد ومجموعة من المؤلفين ،معجم السرديات ، دار محمد علي للنشر ط1 تونس 2010

المراجع:

1. أحمد عبد العظيم محمد ،البنى الدالة على الاغتراب في قصص محمد حافظ رجب ،دمشق ،سوريا 2001
2. أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب في النشر و التوزيع، القاهرة، ط2، 1997
3. أقلمون عبد السلام ، الرواية والتاريخ ،دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان ط1، 2010
4. أم السعد حياة مختار ،تداولية الخطاب الروائي ، دار كنوز المعرفة ،عمان ، الأردن ،ط1،2015
5. أوكان عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم ،افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،المغرب ط1، 1999
6. بارة عبد الغني ، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر ،2005
7. بدوي أحمد ،" أسس النقد الأدبي عند العرب"، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1982 م،
8. بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية ، مؤسسة الانتشار العربي،بيروت 2010
9. بشرى البستاني ، في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة) ، ط1 ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2010
10. بعيو نورة ، صيغ الكرنوتوب في الرواية العربية، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، ط1،2015
11. البقاعي محمد خير: دراسات في النص والتناصية، ،مركز الانماء الحضاري ،حلب ، سوريا ط1، 1998
12. بقشي عبد القادر ،التناص في الخطاب النقدي والبلاغي،افريقيا الشرق ،الدار البضاء ، المغرب ،ط1، 2007

13. بلعلى آمنة ، تحليل الخطاب الصوفي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010
14. بن بوعزيز وحيد ، حدود التأويل، منشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2008
15. بن حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: سلسلة عالم المعرفة، الكويت ،ط أفريل1998
16. بوعزة محمد ، « حواريةالخطاب الروائي"،رؤية للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط1: 2016
17. تركي، إبراهيم محمد: التصوف الإسلامي – أصوله وتطوراته –، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1،الإسكندرية 2001
18. جبران محمد مسعود ، "في فنون النثر الأدبي في آثار لسان الدين بن الخطيب"، المجلد 4، دار المدار الإسلامي، ط 1 ، 2004
19. جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب 2009
20. حبيلة الشريف ، بنية الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط2009
21. الحجمري عبد الفتاح :
- التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 1،2002
- عتبات النص البنية و الدلالة، شركة الرابطة، ط1، 1996
22. الحسيب عبد المجيد ،الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ،ص 141 عالم الكتب الحديث أربد،الأردن، ط1 ، 2014
23. حلاّق محمد راتب: نحن والآخر(دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

24. حليفي شعيب ، هوية العلامات (في العتبات و بناء التأويل) دار الثقافة، ط1 2005، الدار البيضاء، المغرب
25. لحميداني حميد: بنية النص السردي ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ،ط1 ،1991
26. الخفاجي كريم شلالي ، سيمياء الالوان في القرآن الكريم ،دار المتقين، ط1، 2012، بيروت
27. داكرعبد النبي : عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرجل العربي ،نشر مجموعة البحث الاكاديمي في الأدب الشخصي،المغرب دار ليلى، ط 1، 1998
28. دراج فيصل ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط 2
29. راشد ليديا، فن القصة القصيرة لدى بسمة النمري:استبصار موضوعي وفني ، الأردن: دار الآن ناشرون وموزعون، ط1 ، 2015
30. زاوي لعموري،شعرية العتبات النصية ،دار التنوير ،الجزائر ،ط1، 2013
31. سارة بنت عبدالمحسن بن عبد الله بنجلوي آل سعود، نظريةالاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام ، ط1 السعودية، دار المنارة للنشر والتوزيع، 1991
32. السد نور الدين ، الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومة،الجزائر 2010
33. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات القاهرة، ط 1996،1
34. ضيف شوقي ، في النقد الأدبي ، القاهرة : دار المعارف، ط9. 2004
35. الطربولي محمد عويد، المكان في الشعر الأندلسي ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، 2012

36. طروس محمد: النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دارالثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط،2005

37. عبد الباري ماهر شعبان: مهارات الكتابة من النشأة إلى التدريس، دار المسيرة، عمان،الأردن ط 2010،،1

38. عبد العاطي شلبي ، فنون الأدب الحديث (بين الأدب الغربي و الأدب العربي) ، المكتب الجامعي الحديث ،الإسكندرية،ط1 2005

39. عبد الله إبراهيم ،المتخيل السردي ،مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت ،ط1 1990

40. عبيد محمد صابر ،

- الذات الساردة ،دار نينوى ،سورية ، دمشق ،ط1،2013
- تمظهرات التشكيل السير ذاتي قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005

41. العتبي عبد القادر ،التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، إفريقيا الشرق والمغرب 2007

42. العدواني معجب ، تشكيل المكان و ظلال العتبات، النادي الادبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، ط1، 2002

43. عزام محمد ، النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،2001

44. الغذامي عبد الله ،الخطيئة و التكفير الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4، 1998

45. الغلاييني مصطفى،جامع الدروس،مؤسسة الرسالة ناشرون،بيروت لبنان ،ط1،2004

46. فاتن غانم ، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجا ، ط1،دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان . الاردن ، 2015.

47. فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت . لبنان 2009

48. فيدوح عبد القادر

49. ،أيقونة الحرف ،وتأويل العبارة الصوفية في شعرأديب كمال ،منشورات ضفاف ،لبنان ط 1،2016

50. التجربة الجمالية في الفكر العربي ، ،دار الشجرة ،سورية ،دمشق ط1، 2015

51. القاضي محمد ، الرواية والتاريخ –دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس – تونس، ط20081

52. قباوة فخر الدين: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى للطباعة والنشر والتوزيع،

53. القط عبد الحميد ، بناء الرواية في الأدب المصري الحديث

54. كرام زهور، نحو الوعي بتحولات السردالروائي العربي ، منشورات كتارا الدوحة ،قطر،ط1،2017

55. لحميداني حميد: أسلوبية الرواية (مدخل نظري) ،منشورات دراسات سيميائية ادبية لسانية ،ط1، 1989 ،الدار البيضاء ،المغرب

56. الماكري محمد، الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء

57. مجموعة من المؤلفين ،آفاق تناصية،تر:محمد خير البقاعي ،جداول للنشر والتوزيع ،بيروت ،ط1،2013

58. مرتاض عبد الملك ، في نظرية الرواية ، عالم المعرفة، الكويت، ط،1 ، 1998

59. مفتاح محمد ،دينامية النص،المركز الثقافي العربي ،الدا البيضاء ،المغرب ،ط3،2006

60. منصف عبد الحق ، أبعاد التجربة الصوفية ، أفريقيا الشرق ،ط2007،الدار البيضاء ، المغرب

61. ناصف حفني، الدروس النحوية ، دار الامام مالك الجزائر ، ط 2007

62. ناهد عبد الحميد، الأغنية الوطنية ،البدايات والتحولات ، ،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ،مصر ط2016،1

63. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ط1، 2003

64. نضال صالح ،النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2001

65. نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي التناصية (النظرية و المنهج) ، الهيئة العامة لقصورالثقافة ،2010

66. النوايسة حكمت، جدل المبنى والمعنى في العمل الروائي ، الأردن: وزارة الثقافة ط1 ،2013، بتصرّف.

67. وتار محمد رياض:توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا 2002

68. يحياوي رشيد ،دار افريقيا الشرق ، المغرب ،ط1، 1991

69. يقطين سعيد ،

- الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992
- تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ،ط3، 1997، الدار البيضاء ،المغرب

المراجع المترجمة:

1. باختين ميخائيل:

- الماركسية وفلسفة اللغة ،تر،محمد البكري ويمنى العيد ،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب ، ط1،1986
- الخطاب الروائي، تر: محمد برادة،ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،
- شعرية دويستوفسكي ، تر:جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ط1 1986

2. بارت رولان :

- درس السيميولوجيا، ، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2 1986
- نقد وحقيقة، ، تر: منذر عياشي، ط ،1مركز الإنماء الحضاري- الدار البيضاء- المغرب، ،1994
- لذة النص، تر: فوائد الصغار، دار توتبال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988

3. باشلارغاستون ، جمالية المكان،تر:غالب هلسا ،المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ط1984،2

4. تزافيتان تدوروف ،

- المبدأ الحواري ، ، ترجمة، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2
- التناص ،تر:فخري صالح مجلة الثقافة الجديدة ع 4 /1988

5. جيرالد برنس المصطلح السردي تر- عابد حزندار مراجعة محمد بريري ط1 2003 المجلس الاعلى للثقافة القاهرة

6. جينيت جيرار ،

- أطراس، تر:المختار حسني :

- مـدخل إلـى جـامع الـنص ،تـر:حمـادي صـمود ،وعبـد العزيزشـبيل ،المجلـس الأعلـى للثقافة،ط1، 1999

7. ريكوربول ، الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي،تر:سعيد الغانمي ،وفلاح رحيم ،دار الكتاب الجديدالمتحدة، بيروت ،ط1 ، 2006
8. فوانتز روزنتال مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي– تر: أنيس فريحة دار الثقافة ،بيروت ط1961
9. كريستيفا جوليا، علم النص ترجمة فريد الزاهي الدار البيضاء،المغرب: دار توبقال للنشر ط2. 1997.
10. كوهين جان ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد المولى، ومحمد العمري ،دار توبقال المغرب 1986
11. كيرزويل اديث: عصر البنيوية، ، ط1، تر: جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985
12. لوكاتش، جورج، الرواية التاريخية ،تر:صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق،ط2، 1986
13. مجوعة من المؤلفين آفاق التناصية ، تر، محمد خير البقاعي جداول للنشر والتوزيع بيروت ، لبنان،ط1 ،2013

المجلات:

1. إبراهيم نمر موسى ، صوت التراث والهوية –دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زيادص:100مجلة جامعة دمشق–24–العدد1+2 ،2008
2. الأسدي عبد الستار جبر: ماهية التناص ، مجلة الفكر والنقد ، ع ،28المغرب
3. أشرف أبو اليزيد (المسجد عمارة الروح ، اعمار الحياة) مجلة العربي ،عدد 528 ،نوفمبر 2002
4. محمد وهابي ، مظاهر التناص في حوارية باختين ، مجلة علامات نقدية ع 78 فبراير 2014
5. بوناب عبد الحق منصور: مجلة الدراسات (معادلات المكان بين المنهج و النص في الرواية الجزائرية) د/ جامعة 20 اوت 1955 سكيكدة
6. تروّعبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، 1989
7. ثامر فاضل: النص بوصفه اشكالية راهنة في النقد الحديث، مجلة اقلام،ع3–4، 1992
8. لجراح منى بشير ، تحليل الخطاب وتجاوز البنيوية(فوكو، وجاك دريدا أنموذجا)،مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد ،45العدد 2018، الجامعة الأردنية.
9. جوادي هنية ،السرد وتشكل الهوية ،مجلة المَخْبَر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري – جامعة بسكرة .الجزائر مجلة المَخْبَر –العدد الثالث عشر2017 –
10. الحجمري عبد الفتاح ، هل لدينا رواية تاريخية؟، مجلة فصول، القاهرة، ا لمجلد 16 ، العدد 1997 .
11. خليفي شعيب ، النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان) ،مجلة الكرمل ،العدد16،1996

12. عطيـة رضـا ،كتابـة الاغتـراب فـي الروايـة المصـرية ، ،مجلـة الفيصـل ،العـددان 496/495 ،المملكة العربية السعودية ،2018

13. عبد الستار بن محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، الكويت1997

14. الفرجاني نبيل الطاهر ، علامات الترقيم في الكتابة العربية: أصولها وقوا عدها، مجلة الحياة :الثقافية التونسية2005أكتوبر 30

15. لشكر حسن ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، دط ، مجلة العربية ،الرياض . المملكة العربية السعودية ،1431 هـ

16. تـداخل الأنـواع الأدبيـة ،مـج 2 ، ط1 ، 2009 ، مـؤتمر النقـد الثـاني عشـر 24/22 تموز 2008 ،عمان ، الأردن

17. معن مشتاق عباس، ينظر مقال شعرية التناص ، مجلة علامات في النقد ،ج 37 سبتمبر 2000

18. نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب عدد13- سبتمبر 2012

19. هياس خليل شكري:القصة السيرذاتية في قصص كمال عبد الرحمن، مجلة آداب الفراهيدي

20. وهابي محمد ،

- مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا- ،مجلة علامات في النقد ،ج 54 ديسمبر 2004
- مظاهر التناص في حوارية باختين ، مجلة علامات نقدية ع 78 فبراير 2014

14. صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية "انثى المدن" حسين رحيم دراسات موصلية العدد 642 ذو الحجة 1434 هجري/ تشرين2013

15. سيموفيل، ليون، التناصية، ج1، مج6، تر:وائل بركات، مجلة علامات في النقد، النادي الادبي الثقافي، جدة، 1996

الرسائل الجامعية:

1. اتوفوني شهرزاد ، الكرونوتوب في رواية احلام مستغانمي رسالة دكتوراه جامعة الجزائر 2 سنة 2016/2015
2. جوادي هنية ،صورة المكان و دلالاته في روايات واسيني الاعرج، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر ،بسكرة، 2013/2012
3. زاوي أحمد ،بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح ،رسالة دكتوراه،جامعة أحمد بن بلة ،وهران ،2014-2015
4. عباسي محمد زبير، التناص وخطر تطبيقه على القرآن رسالة دكتوراه ،الجامعة الاسلامية باكستان ، 2014
5. عذاوري سليمة ،النظريات النقدية الغربية وإشكاليات التلقي العربي ،رسالة دكتوراه ، السنة الجامعية :2014/2013 جامعة الجزائر 2
6. نار بركة ،أدبية السير الذاتية في العصر الحديث ، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012
7. ايمان مليكي ،الحواريةفي الرواية الجزائرية /رسالة ماجستير ،جامعة العقيدالحاج لخضر باتنة ،2012 -2013
8. زايدي سناء ، بلاغة الإقناع في الخطبة البتراء لزياد بن أبيه، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي 2009-2010
9. غانم رشيدة ،اللغة الواصفة في نقد عبد المالك مرتاض رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو،2011-2012

10. فوحان رشيد ،جماليات التناص في ديوان البوصيري مذكرة ماجستير،جامعة 8ماي 1945 ،قالمة ،2013/2012

11. هاتف وداد ،العتبات التأليفية المحيطة في أعمال صنع الله إبراهيم الروائية، رسالة ماجستير جامعة بابل كلية التربية للعلوم الانسانية ،العراق 2011– 2012

المواقع الالكترونية :

1. https://sotor.com/ :
2. http://www.m-a-arabia.com/s
3. https://www.aljabriabed.net/
4. https://www.startimes.com/ **المفاهيم التّناصّية**
5. www.almaany.com/ الغياب
6. www.almuada.4umer.comالحيرة عند الصوفية
7. حمدان عبد الرحيم ،البنية السردية في ديوان" لماذا تركت الحصان وحيداً "https://drabedhamdan.wordpress.com/ /
7. مودن لحسن ،الزمان والفضاء في الرواية https://www.aljabriabed.net/index.htm

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

-المقدمة	أ- د
• مدخل:	
● **أولا:** • **تحديد الحوارية عند:" ميخائيل باختين"** ..... • تطور مصطلح التناص الحواري عند:"جوليا كريستيفا" ..... • **التناص كتقنية عند:"جيرار جينيت"**	17 24 31
● **ثانيا:** **"مراجعات في مفهوم التناص "عند كل من:** ..... • **تزفيتان تودوروف** ..... • **جاك دريدا** ..... • **فيليب سولرس** ..... • **رولان بارت**	 36 38 40 41
• الفصل الأول:" جمالية العتبات في الرواية "	
• المبحث الأول : "دراسة عنوان الرواية" ..... • مفهوم عتبة العنوان ..... • قراءة في دلالة أبعاد العنوان	48 48 49
● المبحث الثاني: "علاقة المُناص بالمحيط النصي"	54

تمهيد	
• سيميائية الغلاف	56
• عتبة الإهداء	65
• عتبة التصدير	66
• عتبة الهامش	69
● **المبحث الثالث:** "سيميائية عناوين الفصول وأهميتها"	87
تمهيد	87
• معمارية بناء العناوين	88
• دراسة العناوين الداخلية	89
• علامات الترقيم	104
• ثنائية البياض والسواد	115
• الفصل الثاني:" مستويات اللغة ،ومبدأ الحوارية "	
تمهيد	121
● **المبحث الأول: "صورة اللغة"**	122
أ- التعددية الحوارية في الصيغ والأصوات	122
1-التهجين	123
2-الأسلبة	129
3-الحوارات الخالصة	143

● المبحث الثاني "جمالية اللغة"	162
ب-اللغة الشعرية	163
1-التكثيف البلاغي	171
2-تضمين النص الشعري	173
3-لغة الجسد ودلالاتها	189
● **استنتاج**	193
• الفصل الثالث: " التهجين الأجناسي كحوار جمالي "	
● **تمهيد**	197
-"فن الرواية واشكالية التصنيف"	198
● **المبحث الأول:**	200
- تداخل الرواية مع الأجناس الأدبية.	
● **المبحث الثاني**	224
- تداخل الرواية مع التراث	
● **المبحث الثالث**	239
- البعد الصوفي كحالة تذويت وجودية	
● **استنتاج**	263
• الفصل الرابع:" أبعادالكرونوتوب في النص "	
• **تمهيد:**	268

• **المبحث الأول** – كرونوتوب الأماكن المفتوحة..... – كرونوتوب الأماكن المغلقة ● **المبحث الثاني** – تشكل كرونوتوب السياق التاريخي في الرواية ● **المبحث الثالث** – النص التاريخي بإحالة هوياتية ● **المبحث الرابع** – الكرونوتوب وتمثل الشخصيات في الرواية – **استنتاج**	277 290 308 311 330 344
• خاتمة	
• قائمة المصادر والمراجع	
• فهرس الموضوعات	
• ملخص البحث	

الملخّص

الملخص بالعربية :

تكشف استراتيجيات التناص على مجموعة من التعالقات الداخلية والخارجية في المتن الروائي العربي المعاصر عامة، والجزائري خاصة من خلال مبدعيه، وفق آليات نقدية غربية وعربية، تساهم في الكشف عن تعالقات النصوص الموازية التي تحقق مجموعة من المخرجات الجمالية والبلاغية و العرفانية والأيديولوجية المدركة بفعل القراءة والتلقي.

ومن خلال ما تقدم، فـــإن الفـــنّان بمعايشته للقراءات الفنية المتنوعة، يختزن الكثير منها، ولايمكن أن ينـجز فعله الإبـداعي بمـــعزل عن ذاكرته، إلاّ أن المبدع المتحرر يعطي النص الحاضر بعدا جماليا مختلفا عن ذلك الذي كان متحققا في النص الغائب، مما يُفعّل ذلك من خصوصية تعبيراته وذاته المبدعة، ويعمل على هضم النصوص الداخلة ضمن منجزه الجديد وذوبانها في دائـرة الإنشاء التكويني الجديد الذي سيؤسس التناص فيه حـوارا جمـــاليا وتنافذا بين شتى أنواع التراكم النصوصي والإبداعي ، وهذا مالاحظناه في رواية مولى الحيرة التي تعتبر امتدادا للأدب الجزائري الذي ينشد العالمية من خلال مبدعيه

The summary:

Intertext strategies reveal a set of internal and external relationships in the contemporary Arab fictional body in general, and Algerian in particular through its creators, according to Western and Arab critical mechanisms that contribute to uncovering the interrelations of parallel texts that achieve a set of aesthetic, rhetorical, mystical and ideological outputs perceived by the act of reading and receiving.

Through the foregoing, the artist stores in his coexistence with the various artistic readings many of them, and he cannot accomplish his creative work in isolation from his memory, except that the editor-creator gives the current text an aesthetic dimension different from that. What has been achieved in the absent text, which is activated by

the privacy of its expressions and creativity, and works to digest the texts contained in his new achievement and solve it in the circle of the new formative construction in which intertextuality is the establishment of dialogue and aesthetic interaction between the various types of textual and creative accumulation.

This is what we noticed in the novel "The Mawla of Hirah", which is considered an extension of Algerian literature that seeks universality through its creators.

Le résumé :

Les stratégies intertext révèlent un ensemble de relations internes et externes dans le corps fictionnel arabe contemporain en général, et algérien en particulier à travers ses créateurs, selon des mécanismes critiques occidentaux et arabes qui contribuent à découvrir les interrelations de textes parallèles qui aboutissent à un ensemble d'esthétique, sorties rhétoriques, mystiques et idéologiques perçues par l'acte de lire et de recevoirPar ce qui précède, l'artiste, avec sa coexistence avec les différentes lectures artistiques, en stocke beaucoup, et il ne peut pas accomplir son acte créateur indépendamment de sa mémoire, sauf que le créateur libéré donne au texte présent une dimension esthétique différente de celle qui a été réalisée dans le texte absent, qui est activé par l'intimité de ses expressions. Et sa créativité, et il travaille à digérer les textes qui font partie de sa nouvelle réalisation et à les dissoudre dans le cercle de la nouvelle construction formative dans laquelle l'intertextualité établira un dialogue esthétique et une interaction entre différents types d'accumulation textuelle et créative.

C'est ce que nous avons remarqué dans le roman de Mawla al-Hirah, qui est considéré comme une extension de la littérature algérienne qui cherche l'internationalisme à travers ses créateurs..